

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

დასავლეთევროპული ენებისა და ლიტერატურის სასწავლო-სამეცნიერო  
ინსტიტუტი

ფილოლოგიის სადოქტორო პროგრამის ინგლისური ფილოლოგიის ქვედარგი

ქეთევან ჯმუხაძე

ქალაქის მითოპოეტიკური ხატი ინგლისურენოვან მოდერნისტულ  
მწერლობაში

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

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფესორი მანანა გელაშვილი

თბილისი

2023

## აბსტრაქტი

სადისერტაციო ნაშრომი შეისწავლის ქალაქს, როგორც მითოპოეტიკურ ხატს ინგლისურენოვან მოდერნისტულ ლიტერატურაში. ქალაქი არაერთი ლიტერატურული ქმნილების ტოპოსად ქცეულა, თუმცა მოდერნისტულ მხატვრულ ნაწარმოებში, იქნება ეს პროზა თუ პოეზია, ურბანული გარემო არა უბრალოდ მხატვრულ სივრცის ფუნქციის შემსრულებლად, არამედ პროტაგონისტად და უნივერსალურ, ერთდროულად ყველგან და არსად მყოფ განზომილებად გვევლინება. ისეთად, როგორც პარადიგმული მნიშვნელობის მქონე ბიბლიური ქალაქები - იერუსალიმი და ბაბილონია.

ჯ. ჯოისის „ულისეს“, ტ. ს. ელიოტის „პრელუდიების“, „ქარიანი ღამის რაფსოდისა“ და „უნაყოფო მიწის“, უ. ფოლკნერის „ავვისტოს ნათელის“ ურბანული მხატვრული სივრცეები სწორედ ამგვარი ქალაქი-მოდელეებია, რომელთა პირობითი საზღვრები ანულირდება და ყველა იმ ლიტერატურულ, მითოლოგიურ, ბიბლიურ თუ ისტორიულ ტოპოსად ტრანსფორმირდება, რომლებთან დაკავშირებულ ასოციაციათა უსასრულო წყებას მკითხველი ამ ნაწარმოებებში ამოიცნობს. ნაშრომი იმ მხატვრულ ხერხებს შეისწავლის, რომელთა ერთობლიობის საფუძველზე ჯოისის, ელიოტისა და ფოლკნერის შემოქმედებაში ხორცშესხმული კონკრეტული ქალაქები უნივერსალურ კატეგორიაში გადაინაცვლებენ და მითოპოეტიკურ ხატს ქმნიან.

ჯ. ჯოისის მიერ მრავალგანზომილებიანი მითოსური სიტუაციის გაცნობიერებული გამოყენება „ულისეში“ იმგვარი ქრონოტოპის შექმნას ემსახურება, რომელიც სივრცესა და დროში განფენილ, უზოგადეს მოდელს განასახიერებს. ჯოისის „მითოსურ მეთოდს“ ქაოსს მოწესრიგებისა და მისი წესრიგად, კოსმოსად გარდაქმნის ფუნქცია ენიჭება. ამ პროცესს საუკეთესოდ თავად ჯოისისეული ტერმინი, „ქაოსმოსი“ - ქაოსისა და კოსმოსის სინთეზი, გამოხატავს. „ულისეში“ აღწერილი დუბლინი ერთდროულად ისტორიულ და მითოპოეტიკურ ქრონოტოპად წარმოგვიდგება. შესაბამისად, ორი პლანით დანახული ქალაქი ერთმანეთთან თანაარსებობს და ენაცვლება ერთმანეთს.

ნაშრომში, აგრეთვე, შესწავლილია ტ. ს. ელიოტის ადრეულ და შუა პერიოდს მიკუთვნებული პოეტური ნაწარმოებების ურბანული მხატვრული სივრცეები. თუ ადრეული პოეზიის ნიმუშები - „პრელუდიები“ და „ქარიანი ღამის რაფსოდია“ -

უპირატესად ქალაქური ყოფით ნაკარნახევი ყოველდღიურობისაგან გამოფიტული ადამიანების მდგომარეობას ასახავს და ამ ლექსებში წარმოდგენილ ქალაქებში ზედროულ-ზესივრცული განზომილების გამოვლინება ჯერ არ მჟღავნდება, „უნაყოფო მიწის“ ტოპოსი წარსულის, თანამედროვეობისა და მომავლის ყველა ქალაქს - იერუსალიმს, ათენს, ალექსანდრიას, თებეს, კართაგენს, ლონდონს, ვენას, მიუნხენს, ახალ იერუსალიმს - მოიაზრებს საკუთარ თავში. პოემა როგორც სივრცეში, ასევე, დროში უსასრულოდაა განფენილი. „უნაყოფო მიწის“ ქალაქის მითოპოეტიკურ ხატად აღქმის ქვაკუთხედად წინასწარმეტყველების, ტირესიასა და კუმეს სიბილას, გაჟღერებული ხმები გვევლინება. სწორედ მათ შემოაქვთ პოემაში მითოსური მსოფლმხედველობის არსებითი მახასიათებელი: ესაა ჭვრეტა აწმყო მომენტიდან მარადიულობისაკენ.

უ. ფოლკნერის „ავვისტოს ნათელში“ მკითხველი ოპოზიციური ცნებობრივი წყვილების თანაარსებობასა და მათ შორის მკაცრ სეგრეგაციას აწყდება: სამხრეთი და ჩრდილოეთი, წარსული და აწმყო დრო, თეთრი და შავი რასა, ფატალიზმი და არჩევანის თავისუფლება. ძირითადი ფაქტორი, რაც რომანში წამოჭრილი ამ საკითხების მიღმა ხედვისა და რომანის მხატვრული სივრცე-დროის სიმბოლურ ჭრილში განხილვის საშუალებას იძლევა, ფოლკნერის მიერ სპაციო-ტემპორალური კატეგორიების ოსტატური გადათამაშება და მრავალშრიანი ქრონოტოპის შექმნაა. ფიქციური ოლქის სახელწოდება, „იოკნაპატოფა“, რომელიც ველად მომავალ მდორე მდინარედ განიმარტება, მკითხველს იმთავითვე გარკვეულ მინიშნებას აძლევს, რომ რომანში ფოლკნერი ე. წ. რეალური დროისა და სივრცისაგან განსხვავებულ ქრონოტოპს ქმნის, რომელშიც ობიექტური რეალობისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერებები ირღვევა. რომანში არაერთხელ ჟღერს ცნება „ავატარი“. „ავვისტოს ნათელის“ ძირითადი ქალაქი, ჯეფერსონი, რომელშიც ყოველივე კონცენტრირდება და პერსონაჟებში განსხეულებული ავატარები იყრიან თავს, თავადაც არა კონკრეტულ, არამედ ქალაქთა ავატარს განასახიერებს.

## Abstract

The thesis aims to discuss a city as a mythopoetic image in English-language modernist literature. A city has become the topos of many literary works. However, in Modernism, be it prose or poetry, the urban environment appears not merely as a setting but as a protagonist and a universal, omnipresent phenomenon reminding the reader of the biblical cities of paradigmatic importance - Jerusalem and Babylon.

The urban settings of *Ulysses* by James Joyce, *Preludes, Rhapsody on a Windy Night* and *The Waste Land* by T. S. Eliot, and *The Light in August* by William Faulkner are considered as paradigmatic models of a city in the thesis. Boundaries of Joyce's Dublin, Faulkner's Jefferson, Eliot's London and unnamed cities of his early poems are abolished and traversed into each literary, mythological, biblical or historical topos that are recalled in the reader's mind by recognizing the myriad hidden associations in these works. The thesis demonstrates the composite of artistic means by which the modernist authors transform specific cities into universal ones and create mythopoetic images of them.

The consciously constructed multidimensional mythical situations in *Ulysses* create the omnipresent chronotope that is everywhere and nowhere at the same time. Joyce's "mythical method" brings order to chaos and transforms it into the cosmos. This literary process is best expressed by the Joycean term itself - "chaosmos" - that synthesizes Chaos and Cosmos, disorder and order. Simultaneously, Dublin represents a historical and mythopoetic chronotope in *Ulysses*. Thus, the city seen from two plans coexists and alternates with each other.

The thesis also discusses the urban artistic spaces of T. S. Eliot's early and middle-phase poems. The early works - *Preludes* and *Rhapsody on a Windy Night* - primarily depict the state of the urbanite exhausted from the dynamics of daily city life. While the cities of the early poems do not manifest the signs of the transformation from the profane into the universal and sacral spatio-temporal continuum, the topos of *The Waste Land* implies all the cities of the past, present and future - Jerusalem, Athens, Alexandria, Thebes, Carthage, London, Vienna, Munich, and the New Jerusalem. The poem traverses through time and space. Each prophet's voice represents the cornerstone of perceiving Eliot's city as a mythopoetic image. The function primarily rests on Tiresias and the Sibyl of Cumae as they

are the ones who shed light upon the essential characteristics of the mythopoeic outlook that implies the vision from the moment being to eternity.

In *Light in August* by William Faulkner, the reader finds the coexisted opposing conceptual pairs and the strict segregation between them: South and North, past and present time, different racial categories, fatalism and freedom of choice. By modifying spatial and temporal indicators and creating a multi-layered chronotope, Faulkner allows the reader to look beyond the issues raised in *Light in August* and to perceive the reconfiguring artistic time-space of the novel. The name of the fictional county - Yoknapatawpha, which is metaphorically interpreted as a river running slowly through flat land, gives the reader an impression from the very beginning that the author creates the chronotope, different from real time and space, in which the regularities of objective reality fail. The author repeatedly uses the concept of avatar. Jefferson, the main townscape of the novel, concentrating each crucial event and gathering multiple avatars epitomized in Faulkner's characters, also embodies not a specific place, but an avatar of the cities.

## შინაარსი

შესავალი.....	1
<b>1.</b> ბიბლიური ქალაქი - მოდელები .....	14
<b>2.</b> ქალაქის მითოპოეტიკური ხატი ჯეიმზ ჯოისის „ულისეში“ .....	25
2.1. მითოპოეტიკური ქრონოტოპი: დროის გასივრცოვნება.....	25
2.2. მითოსის აქტუალიზაცია: ბლუმი - ყოველი და არავინ, მეტამფსიქოზი, მეტამორფოზა .....	44
2.3. სივრცული პერსპექტივა: ქალაქი-პალიმფსესტი, პარალაქსი .....	66
<b>3.</b> ურბანული გარემო ტ. ს. ელიოტის ადრეულ და შუა პერიოდის პოეზიაში.....	76
3.1. ქალაქი, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი „პრელუდიებსა“ და „ქარიანი ღამის რაფსოდიაში“ .....	76
3.2. ქალაქის მითოპოეტიკური ხატი „უნაყოფო მიწაში“ .....	90
<b>4.</b> ქალაქის მითოპოეტიკური ხატი უილიამ ფოლკნერის „აგვისტოს ნათელში“ ....	119
დასკვნები .....	148
ბიბლიოგრაფია.....	152

## შესავალი

საკუთრივ ქალაქის ფენომენის აქტიურად ასახვა ევროპულ მხატვრულ ლიტერატურაში მეცხრამეტე საუკუნის შუა პერიოდიდან იწყება მაშინ, როდესაც შარლ ბოდლერი მწერლებს, პოეტებსა თუ მხატვრებს თანამედროვეობის ასახვისაკენ მოუწოდებდა. ხელოვნების ინტერესის საგნად *თანამედროვეობის* ქცევაში კი, ცხადია, ურბანული ყოფის ფოკუსში მოქცევას მოიაზრებდა (Whitford, 1985, p. 45). მეოცე საუკუნის დასაწყისში მეტროპოლიების მსწრაფლად მზარდმა მასშტაბებმა და ინდივიდის პირად სივრცეში შემოჭრილმა და ფესვებგამდგარმა ქალაქური ცხოვრებით ნაკარნახევმა ტემპებმა ურბანული თემატიკა კიდევ უფრო დიდი დოზით შემოჭრა ხელოვნებაშიც. 1909 წელს გამოქვეყნდა ფუტურისტული მანიფესტი, რომელმაც თანამედროვე პოეზიისა და მხატვრობის ინტერესის წამყვან საგნად ქალაქი დაასახელა. მეოცე საუკუნის ხელოვანისათვის ქალაქი მუდამ მშფოთვარე, უფორმო და ქოტური ფენომენია, სადაც სტატიკისა და მდორე თანმიმდევრულობის ადგილი აღარაა. ურბანულ დინამიკასა და ქაოსს ტრადიციული მიდგომები და მხატვრული ხერხები სათანადოდ ვეღარ გამოსახავდა. ტომას ელიოტის „უნაყოფო მიწის“ გაცნობის შემდეგ ეზრა პაუნდი ამ აზრს შემდეგნაირად გამოხატავს: „სოფლის ცხოვრება თხრობას, ამბის მოყოლას ჰგავს... ქალაქში კი ვიზუალური შთაბეჭდილებები კინემატოგრაფიულია, ენაცვლებიან, გადაფარავენ, გადაჰკვეთენ ერთმანეთს“.<sup>1</sup>

ქალაქი ინტერესის საგანია ლიტერატურული მოდერნიზმისთვის, რამაც, უპირველეს ყოველისა, მხატვრული ტექსტის სივრცულ თავისებურებაზე ჰპოვა ასახვა. მოდერნისტულ რომანსა თუ პოეზიაში მხატვრული სივრცე სახლიდან, რომელიც ტრადიციული რომანისათვის დამახასიათებელი მოქმედების ძირითადი არეალია, ქუჩაში ინაცვლებს. მოდერნისტული ლიტერატურისათვის ქალაქი იმდენად ახლობელ ფენომენად გვევლინება, რომ შესაძლოა გადაჭარბებული არც კი იყოს იმის თქმა, რომ მიმდინარეობის ჩასახვის ადგილი სწორედ ურბანული გარემოა.

---

<sup>1</sup> ამონარიდი მოყვანილია: Timms, E. (1985). *Unreal City – Theme and Variations*. In E. Timms & D. Kelley (Eds.), *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. 1-12. New York: St. Martin's Press. P. 3.

ქალაქი არა მხოლოდ მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით შთააგონებს მოდერნისტ ავტორებს, არამედ მისთვის დამახასიათებელი ყოფა გამოსახვის ფორმების მოკარნახევაა. ქალაქური ცხოვრებისაგან განუყოფელი ასპექტები - ფრაგმენტულობა, ქაოტურობა, ამა თუ იმ საგნისა თუ მოვლენის მრავალგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა - ისესხა და მაორგანიზებელ მხატვრულ ხერხებად გარდაქმნა მოდერნისტულმა პროზამ თუ პოეზიამ.

მოდერნისტული ურბანული ნაწარმოები შორს დგას ქალაქური ყოფით განპირობებულ სიავეებსა თუ ზნეობრივი ღირებულებების ნიველირებაზე მოთქმისაგან. მოდერნიზმს წინა პლანზე გამოაქვს ის მარადიული საკითხები, რაც ყოველივეს დასაბამიდან მარადგანმეორებადი, თუმცა ახლებურად ხორცშესხმულია თანამედროვე ქალაქში. ამგვარად, მოდერნისტი ავტორები ნაწარმოების მხატვრული ფორმათქმნადობის განმსაზღვრელ უმთავრეს პრინციპად „მითოსური მეთოდის“ გამოყენებას მიიჩნევენ, რაც მხატვრული ტექსტის მოწესრიგებისა და, იმავდროულად, ესთეტიკური მთლიანობის აღქმადობის მიღწევის საშუალებად ესახებათ. ამგვარად, ურბანიზმისა და მითოსის ერთიანობა მოდერნიზმისათვის მეტად საინტერესო სინთეზს ქმნის - ქალაქის - როგორც ქაოტურობის მკაფიო გამოვლინების, ხოლო მითოსის - როგორც ქაოსის მოწესრიგების ინსტრუმენტისა.

ნაშრომი შეისწავლის ინგლისურენოვანი მოდერნისტული ლიტერატურის სამი გამორჩეული წარმომადგენლის - ჯეიმზ ჯოისის, ტომას სტერნზ ელიოტისა და უილიამ ფოლკნერის - ნაწარმოებებს, რომლებშიც ავტორები უკვდავყოფენ კონკრეტულ ქალაქთა სახეებს და, იმავდროულად, მათგან განზოგადებულ, ლიტერატურულ ქალაქ-მოდელს ქმნიან. ნაშრომის მიზანია, საერთო თემატიკის - ურბანული გარემოს - გარშემო გააერთიანოს სამი სხვადასხვა ავტორი და წარმოაჩინოს, რა მხატვრული დანიშნულება გააჩნია კონკრეტული გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის მქონე თუ ფიქციურ სივრცეებს თითოეული მათგანის ნაწარმოებში. ნაშრომი კონცენტრირდება მითოპოეტიკურ ასპექტზე, თუ როგორ გარდაქმნიან მოდერნისტი ავტორები ნაწარმოებების მოქმედების არელებად შერჩეულ ქალაქებს მითოსის, როგორც პოეტიკური საშუალების, დახმარებით უნივერსალურ, ზედროულ და ზესივრცულ ტოპოსებად. მოდერნისტული ნაწარმოების ქრონოტოპი არაერთი მკვლევრის ინტერესის საგნად ქცეულა, თუმცა



ჯოისის, ელიოტისა და ფოლკნერის შემოქმედების კვლევით მიმზიდველობას მათ შემოქმედებაში კონკრეტულად ქალაქის სპეციფიკის არსებობა და მისი „მითოსურ მეთოდთან“ გადაჯაჭვულობა განაპირობებს.

ნაშრომის თეორიულ ღირებულებას განაპირობებს ქალაქის, როგორც მითოპოეტიკური ფენომენის შესწავლა სამი სხვადასხვა ავტორის თვალთახედვიდან, როგორც პროზაში, აგრეთვე, პოეზიაში. საკითხის კომპლექსურად და სხვადასხვა პერსპექტივიდან შესწავლის მიზნით შერჩეულია ინგლისურენოვანი მოდერნისტული ლიტერატურის გამორჩეული ურბანული ნიმუშები: ჯეიმზ ჯოისის „ულისე“, ტომას სტერნზ ელიოტის როგორც ადრეული, ისე შუა პერიოდის პოეტური ნაწარმოებები: „პრელუდიები“, „ქარიანი ღამის რაფსოდია“ და „უნაყოფო მიწა“, აგრეთვე, უილიამ ფოლკნერის რომანი „აგვისტოს ნათელი“. „ულისესა“ და „უნაყოფო მიწის“ ავტორები მხატვრულ სივრცეებად რეალურად არსებულ ქალაქებს - დუბლინსა და ლონდონს - ირჩევენ, „პრელუდიებსა“ და „ქარიანი ღამის რაფსოდიაში“ - უსახელო, ანონიმური ქალაქები ფიგურირებენ, ხოლო „აგვისტოს ნათელში“ ფიქციურ ჯეფერსონს წარუდგენს ფოლკნერი მკითხველს. სამი სხვადასხვა ავტორის ხედვის შესწავლასთან ერთად, საინტერესო აღმოჩნდა, ცალკე აღებული, პოეტის, ლიტერატურის კრიტიკოსისა და ესეისტის, ტ. ს. ელიოტის, სხვადასხვა პერიოდის პოეზიას მიკუთვნებული ურბანული ნაწარმოებების განხილვა, მათში ავტორისეული მხატვრული მსოფლხედვის ევოლუციისა და პოეტური სრულყოფილების მიღწევისათვის თვალის მიდევნება. ქალაქის, როგორც მითოპოეტიკური ხატის, უშუალოდ კონკრეტული ნაწარმოებების მაგალითზე გაანალიზებამდე, პირველი თავის სახით, ნაშრომს ერთგვარ გზამკვლევად წინ უძღვის ბიბლიის თვალთახედვით აღქმული ქალაქის, როგორც პარადიგმული მოდელის, განხილვა.

ჯოისი აცხადებდა, რომ ის ყოველთვის დუბლინის შესახებ წერდა, რადგან დუბლინის გულში მოხვედრით მსოფლიოს ყველა ქალაქის გულში შეღწევა გახდებოდა შესაძლებელი, რითაც ავტორი ერთ კონკრეტულ ადგილმდებარეობას უნივერსალურ, კაცობრიობის არსებობის მანძილზე შექმნილ ყოველ ურბანულ ცივილიზაციად - აქცევს. (Ehrlich, 2002, p. 5). დუბლინის განუსაზღვრელი მნიშვნელობა ჯოისმა ამგვარადაც გამოხატა: „ჩემი ყველა წიგნი დუბლინზეა.

დუბლინი ქალაქია, რომლის მოსახლეობაც ძლივს აღწევს სამასი ათასს, მაგრამ ისაა ჩემი ნაწარმოებების უნივერსალური ქალაქი“ (Harding, 2003, p. 19). ქალაქისა და ინდივიდის ურთიერთგანმსაზღვრელ კავშირს ჯოისის საყვარელ სინთეზად მოიხსენიებს მწერლის შემოქმედების ერთ-ერთი ავტორიტეტული მკვლევარი, ფრიც ზენი (Senn, 1985, p. 127). „ულისეში“ ამგვარ ცენტრალურ წყვილებს ქმნიან, ერთი მხრივ, დუბლინი და ლეოპოლდ ბლუმი, ხოლო მეორე მხრივ, დუბლინი და სტივენ დედალოსი. „ულისეში“ თავმოყრილ ასოციაციათა უსასრულო ინტერპრეტაციათა და რომანის შესახებ დაგროვილი დიდძალი კრიტიკული მასალის კვალდაკვალ, ნაშრომი ცდილობს, სრულყოფილად შეისწავლოს იმ მხატვრულ ხერხთა ერთობლიობა, რომელიც რომანის ქრონოტოპის მითოპოეტკურ ხატად აღქმის საფუძველს ქმნის.

ტ. ს. ელიოტი საკუთარი პოეტური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვან ფუნქციას ქალაქის ფენომენს აკისრებდა და კომპოზიტურს უწოდებდა იმ ურბანული გარემოს ნაზავს, რომელიც შთაგონების წყაროდ და მისი პოეზიისა თუ დრამატურგიის მხატვრულ სივრცედ გარდაიქმნა. ელიოტის ადრეული პოეზიის ნიმუშების ურბანული გარემო ნაშრომში სიმბოლურ ქალაქებადაა განხილული, რომელთა უკან რომელიმე კონკრეტული ქალაქის ამოცნობა რთულია, თუმცა მათში ჯერ კიდევ არ გვხვდება ზედროულისა და ზესივრცული განზომილების გამოვლინება. „პრელუდიებისა“ და „ქარიანი ღამის რაფსოდის“ ქალაქებში არ შეიმჩნევა მთხრობლის ტრანსცენდენტური გამოცდილებისაკენ სწრაფვა და პროფანული სივრცე-დროის საკრალურით ჩანაცვლების მცდელობა. ადრეული პოეზიისაგან განსხვავებით, 1922 წელს გამოქვეყნებული „უნაყოფო მიწის“ მხატვრული სივრცე კონკრეტულ ქალაქს, ლონდონს, აქცევს ფოკუსში, თუმცა პოემის მხატვრული სივრცე არა უბრალოდ ყოველ თანამედროვე ქალაქს განასახიერებს, რომლის მცხოვრებთათვის ლონდონელების რუტინული ყოფა შესაძლოა ნაცნობი აღმოჩნდეს, არამედ „მითოსური მეთოდის“ გაცნობიერებული გამოყენებით პოემა უფრო შორ დიაპაზონს აღწევს და ქალაქს მითოსურ ტოპოსად გარდაქმნის.

ხელოვანის მიმართ თქმული ცნება „შემოქმედი“, პირდაპირი და მეტაფორული გაგებით, იშვიათად შეიძლება ავტორს ისე შეესატყვისებოდეს, როგორც უილიამ ფოლკნერს. ფიქციური ოლქის, იოკნაპატოფასა, და მისი

ცენტრალური ქალაქის, ჯეფერსონის, შექმნით ფოლკნერი საკუთარი კოსმოსის შემოქმედი ხდება, რომელშიც მთელი ამერიკული სამხრეთის ფსიქოლოგიური, კულტურული და სოციალური სამყარო კონცენტრირდება. ე. წ. „იოკნაპატოფას ციკლის“ რომანებიდან შესასწავლად შევარჩიეთ, კომპლექსურობითა და სტრუქტურული მრავალმრიანობით გამორჩეული, 1932 წელს გამოქვეყნებული „აგვისტოს ნათელი“, რომლის მოქმედების არეალი მექსიკას, კალიფორნიას, მისურისა და მემფისს მოივლის, თუმცა ყოველი გარდამტეხი მოვლენა ჯეფერსონში, ვითარდება, როგორც ცენტრში, რომელიც ფუნდამენტური პრინციპების დამდგენი და გამავრცელებელია. ძირითადი ფაქტორი, რაც რომანში წამოჭრილი საკითხების - გეოგრაფიულ ლოკალებს შორის დაპირისპირების, რასობრივი უთანასწორობის, ფანატიზმამდე მისული რწმენის - მიღმა ხედვისა და „აგვისტოს ნათელის“ მხატვრული სივრცის მითოპოეტიკურ ჭრილში განხილვის საშუალებას იძლევა, ფოლკნერის ფიქციურ ქალაქში ობიექტური სივრცე-დროისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერებების რღვევა და მრავალმრიანი სპაციო-ტემპორალური განზომილების შექმნაა.

ვინაიდან ნაშრომი შეეხება ქალაქის მხატვრულ ფენომენს ჯოისის, ელიოტისა და ფოლკნერის ნაწარმოებებში, მის თეორიულ საფუძვლად გამოყენებულია შესწავლილ მოდერნისტ ავტორებთან დაკავშირებული კვლევების ერთობლიობა, რომლებიც შეეხება ქალაქის თემატიკასა და ნაწარმოებებს მითოპოეტიკურ ჭრილში განხილავს. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ორი საკითხის სინთეზურად შემსწავლელი სამეცნიერო ლიტერატურა მრავლად არ გვხვდება. ამგვარად, ნაშრომის თეორიული ნაწილისათვის გამოყენებულია ლიტერატურაში ქალაქის ფენომენთან დაკავშირებული ნაშრომები, ასევე, ცალკე აღებული, ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ესთეტიკის შემსწავლელი მასალა, რომელთა ერთობლიობაც ერწყმის დასახელებულ ავტორთა შემოქმედების შესახებ არსებულ კრიტიკულ ლიტერატურას და საბოლოო სახით კრავს ნაშრომს.

უშუალოდ ურბანულ სპეციფიკაზე მსჯელობამდე, მოდერნისტული მხატვრული ნაწარმოების ქრონოტოპის თავისებურების განმარტების მიზნით „ულისესათვის“ დათმობილ თავში გამოყენებულია მ. ბახტინის (*The Dialogic Imagination: Four Essays, 1981*), ნ. ფრანის (*“The Archetypes of Literature”*, 2000), ჯ.

ფრენკის ("Spatial Form in Modern Literature", 1945) თეორიული შრომები. ქრონოტოპის შემადგენელ კატეგორიებზე, დროსა და სივრცეზე, მსჯელობისას მოშველიებულია: მ. გელაშვილი „მოდერნისტულ ქრონოტოპი“ (2018), რომელშიც ავტორი მსჯელობს მოდერნისტულ რომანში დროის აღქმის რელატიურობაზე, რასაც ლოგიკურად ესადაგება მ. მამარდაშვილის ნააზრევი ფიზიკურ დროსა და მისგან ამოვარდნილ, სუბიექტურ დროზე („საუბრები ფილოსოფიაზე“, 1992). დ. უზნაძის კრიტიკულ მონოგრაფიაში „ანრი ბერგსონი“ (1920) განხილული „ხანიერობის“ ცნება და სივრცის თავისებურებანი კი თანხვედრაშია ი. ცხვედიანის მსჯელობასთან მოდერნისტული ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ტენდენციის - დროითი ფორმიდან სივრცით ფორმაზე გადასვლის - შესახებ („„ულისეს“ მითოპოეტიკა“, 2006). ქალაქის, როგორც მითოპოეტიკური ხატის შესწავლისას როგორც „ულისეში“, ისე „უნაყოფო მიწაში“ მნიშვნელოვანი დამხმარე ნაშრომი თ. კობახიძის „ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა“, რომელიც, ცხადია, ელიოტის შემოქმედების ვრცელ და ღრმა კვლევას ეთმობა, თუმცა მასში გამოთქმული არაერთი მოსაზრება მაღალი მოდერნისტული პროზისა და პოეზიისათვის უნივერსალური თეორიული მნიშვნელობისაა და „ულისეზე“ განვრცობისა და მის მხატვრულ თავისებურებებთან დაკავშირება-მსჯელობის შესაძლებლობას იძლევა.

მოდერნისტულ ლიტერატურაში ქალაქის ფენომენის ირგვლივ არსებული სამეცნიერო კვლევები შესაძლოა დაიყოს რამდენიმე ჯგუფად:

*მონოგრაფიული კვლევები:* ქალაქის ფენომენის თეორიულ ქრილში შესწავლისა და ბიბლიური ქალაქების პარადიგმული პერსპექტივიდან გასააზრებლად მნიშვნელოვანი წყაროა ჟ. ელულის *The Meaning of the City* (1970), რომელშიც ავტორი ქალაქს ადამიანის ქმნილებად და ადამიანური ძალის მანიფესტაციად მოიაზრებს და პირველსაწყისებიდან მოყოლებული დეტალურად მიმოიხილავს ბიბლიური ქალაქების განვითარების ეტაპებს.

ლიტერატურაში მოდერნისტული მიმდინარეობის შესწავლის თვალსაზრისით, ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მონოგრაფიაა რ. ლეანის *Literary Modernism and Beyond* (2009), რომელიც დეტალურად ანალიზებს მხატვრული ესთეტიკის ასპექტებს, რომელთა ერთობლიობაზეც დგას მოდერნისტული ლიტერატურა. თეორიულ წიაღსვლებთან ერთად, თუ როგორ იქცა მოდერნიზმი

ახალ მხატვრულ ფენომენად, ლეანი არაერთი მოდერნისტი ავტორის მსოფლხედვას აანალიზებს. მათ შორის არიან: ჯეიმზ ჯოისი, ტომას ელიოტი, ვირჯინია ვულფი, ფრანც კაფკა, გერტრუდ სტაინი. განსაკუთრებულად საინტერესოა მონოგრაფიის მეათე თავი: “Spatial Form”, რომელშიც მკვლევარი ჯოისის შემოქმედებაში ნაწარმოების გასივრცულების ტენდენციაზე მსჯელობს.

ქალაქის, როგორც მხატვრული სივრცის, ანალიზს სთავაზობს მკითხველს ბ. პაიკი მონოგრაფიაში “The Image of the City in Modern Literature” (1981) და გამოჰყოფს ლიტერატურაში უკვდავქმნილი ქალაქებს სხვადასხვა სახეებს: სტატიკურს, დინამიკურს, უტოპიურს. თუმცა ავტორი მხოლოდ რამდენჯერმე ახსენებს ჯეიმზ ჯოისისა და ტ. ს. ელიოტის შემოქმედებაში აღბეჭდილ ქალაქებს. მონოგრაფია მათ სიღრმისეულ ანალიზს არ ისახავს მიზნად.

*კრებულები:* ე. ტიმისა და დ. კელის რედაქტორობით შედგენილი სტატიების კრებული “Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art” (1985) საფუძვლიან და მრავალმხრივ წარმოდგენას შეუქმნის მკითხველს ურბანული გარემოს ზეგავლენისა და მისი გამოსახვის ფორმების შესახებ როგორც ლიტერატურაში, ასევე, ზოგადად, ხელოვნებაში. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საინტერესო ცნობებს შეიცავს თავად რედაქტორის წინასიტყვაობა და ფ. უიტფორდის სტატია “The City in Painting”, რომელიც არაერთ ასოციაციას აღუძრავს ლიტერატურაში მეოცე საუკუნეში მიმდინარე პროცესებით (რომელიც კვლავ ახლობელია თანამედროვე ლიტერატურისთვისაც და, ზოგადი გაგებით, ურბანული ყოფისათვის) დაინტერესებულ მკითხველს.

ლიტერატურისა და ქალაქის კორელაციის შესახებ შექმნილი სტატიების ნაზავია ვრცელი კრებული: “The Palgrave Handbook of Literature and the City” (2007), რომელშიც მკითხველი ქალაქთა მრავალფეროვან ნუსხას აღმოაჩენს, რაც კი აუსახავს ლიტერატურას. მათ შორისაა დ. ბრისტოუს სტატია “Cartographic Dublin”, რომელიც დუბლინს, როგორც ტექსტს მიმოიხილავს.

ნაშრომში ჯოისის, ელიოტისა და ფოლკნერის შესწავლილი ნაწარმოებების შესახებ არსებული სამეცნიერო და კრიტიკული ლიტერატურიდან უნდა აღინიშნოს შემდეგი შრომები:

მონოგრაფიები: ჯ. ი. კოუპის მონოგრაფია *Joyce's Cities: Archaeologies of the Soul* (1981), რომლის „ულისესადმი“ მიძღვნილი თავი რომანს კაბალისტური მოძღვრების ჭრილში განიხილავს. რა პერსპექტივითაც უნდა ვცდილობდეთ „ულისეს“ შესწავლას, რომანის ერთგვარ გზამკვლევ ნაშრომებად ჰ. კენერის *Ulysses* (1987) და რ. ელმანის *Ulysses on the Liffey* (1972) გვევლინება. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტექსტები ქალაქის ფენომენის შესწავლას არ ეთმობა, „ულისეს“ ფართო კონტექსტის გასაანალიზებლად ეს ნაშრომები ახალგაზრდა მკვლევართათვის მაღალი ღირებულების მონაპოვარს წარმოადგენს. ჯოისის შემოქმედებაში ურბანულ პერსპექტივას ეთმობა დ. ჰარდინგის მონოგრაფიაც *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism* (2003), რომელშიც შესწავლილია დუბლინის დანიშნულება ნაწარმოებებში: „დუბლინელები“, „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“ და „ულისე“ (ეს უკანასკნელი გაანალიზებულია ჯ. დოს პასოსის „მანჰეტენ ტრანსფერთან“ ერთად). ამგვარად, ჩამოთვლილი მონოგრაფიები „ულისეში“ დუბლინის მითოპოეტიკური ხატის შემსწავლელისათვის უპირატესად გეზის მიმცემის ფუნქციას ასრულებენ.

ტ. ს. ელიოტის შემოქმედების შემსწავლელი უმთავრესი ნაშრომია ჯ. ს. ბრუკერისა და ჯ. ბენტლის *Reading 'The Waste Land': Modernism and the Limits of Interpretation* (1990), რომელიც დეტალურად აანალიზებს „უნაყოფო მიწის“ ყოველ ეპიზოდს. აგრეთვე, პოემის შესახებ შექმნილი მნიშვნელოვანი სამეცნიერო მასალებიდან გამორჩეულია ნ. გიშის *The Waste Land: A Poem of Memory and Desire* (1988), რომელიც პოემას ისტორიულ კონტექსტში, კომპოზიციურად და სტრუქტურულად შეისწავლის. ქალაქის მხატვრული დანიშნულების კვლევის მიზნებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი წყაროა ნ. ჰარგროუვის *Landscape as Symbol in the Poetry of T. S. Eliot* (1978), თუმცა ავტორის მიზანი მონოგრაფიაში, ზოგადად, ელიოტის შემოქმედების მხატვრული სივრცის ანალიზია ადრეულ, შუა პერიოდისა და გვიანდელ პოეზიაში და არ შემოიფარგლება მხოლოდ ურბანულ გარემოზე ფოკუსირებით.

საინტერესოა, რომ ფოლკნერის „აგვისტოს ნათელის“ შესახებ შექმნილი კრიტიკული ლიტერატურა უპირატესად ნაწარმოების მხატვრულ დროზე აკეთებს აქცენტს და ხშირად რომანში მომხდარი მოვლენების ქრონოლოგიური

თანმიმდევრობით დალაგებას ისახავს მიზნად, ანდა მხოლოდ ცალკეული პერსონაჟით ინტერესდება. მხატვრული სივრცის ანალიზის კუთხით შესაძლოა გამოვარჩიოთ ფ. პიტავის მონოგრაფია *Faulkner's 'Light in August'* (1973), რომლის მეოთხე თავიც რომანის პეიზაჟებზე აკეთებს აქცენტს, თუმცა საკუთრივ ქალაქი მისი განხილვის თემა არაა. ამგვარად, რომანის შესახებ შექმნილი ტექსტი, რომელიც ნაწარმოების ქრონოტოპს მითოპოეტიკურ ჭრილში განიხილავს, ფაქტობრივად არ გვხვდება.

*წერილები, ესსეები, ინტერვიუები*: შესწავლილ ავტორთა შემოქმედებაში გასარკვევად, გარდა სამეცნიერო და კრიტიკული მასალებისა, ცხადია, მნიშვნელოვანია თავად ავტორთა ინტერვიუებისა და ესსეების გაცნობა. ამ მხრივ, საინტერესო ცნობებს შეიცავს ჯ. ჯოისის ჯ. მერკანტონთან შეხვედრის ამსახველი „The Hours of James Joyce“ (1962), ტ. ს. ელიოტის სიტყვით გამოსვლა ხელოვნებისა და მეცნიერების ამერიკული აკადემიის წინაშე, ესსეები და წერილები, უ. ფოლკნერის ინტერვიუები („Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner“, 1980).

*კრებულები და ცალკეული სტატიები*: სტატიები კრებულში - „Reading Joycean Temporalities“ (2017) - უპირატესად ჯოისის შემოქმედებაში მხატვრული დროის თავისებურებების კვლევის გარშემო ერთიანდება. მასში გამოქვეყნებულია ისეთი მნიშვნელოვანი მკვლევრის ნაშრომი, როგორც ფ. ზენია. უშუალოდ ნაშრომში შესასწავლი პრობლემატიკიდან გამომდინარე კი საინტერესო მოსაზრებების თავმომყრელია ა. ვოლპონეს “Come, hours, be ours!”: Temporal Disharmonies in Joyce’s Sense of Time”. მ. ბეგნალის რედაქტორობით გამოქვეყნებული კრებულიდან კი - “Joyce and the City: The Significance of Place” (2002) - გამორჩეულია ჰ. ერლიხის “James Joyce’s Four-Gated City of Modernisms”.

„უნაყოფო მიწის“ შესახებ, უ. ა. ლიცის რედაქტორობით შექმნილ კრებულში, - “Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of ‘The Waste Land’” (1973) - შესული სტატიებიდან ნაშრომის მიზნებისათვის განსაკუთრებით ღირებული ტექსტი ჰ. კენერის „ურბანული აპოკალიფსია“. გარდა ამისა, „უნაყოფო მიწის“ ქალაქის, როგორც მითოპოეტიკური ფენომენის, შესწავლისათვის მეტად ღირებული კრიტიკული მასალაა: ე. ქუქის “Landscape as symbol in the poetry of T. S. Eliot” (1979), რომელშიც ავტორი პოემის მხატვრული სივრცის, ლონდონს, მიღმა მოაზრებულ და

ალეგორირებულ ქალაქებზე მჯელობს, რ. დეის “The “City Man” in The Waste Land: The Geography of Reminiscence” (1965), რომელშიც საუბარია პოემის ურბანული გარემოსათვის დამახასიათებელ ასპექტებსა და მათში მოაზრებულ ასოციაციებზე, აგრეთვე, ჩ. მარტინდეილის “Ruins of Rome: T.S. Eliot and the Presence of the Past” (1995), რომელშიც ავტორი ელიოტის თანამედროვე ქალაქში გაცოცხლებულ წარსულის ნაშთებზე მსჯელობს.

„აგვისტოს ნათელის“ მხატვრული სივრცის მიღმა არსებულ კონკრეტულ ქალაქებს მიმოიხილავენ ჯ. ბაკლი (“Is Oxford the Original of Jefferson in William Faulkner’s Novels?”, 1961) და კ. ბრაუნი (“Faulkner’s Geography and Topography”, 1962), თუმცა ეს ნაშრომები რომანში აღწერილი ადგილებითა თუ შენობებით ამერიკული სამხრეთში რეალურად არსებულ ქალაქებთან ჯეფერსონის მიმსგავსების მცდელობაა და კავშირი არ აქვს ფოლკნერის ფიქციური ქალაქის მხატვრულ კონტექსტში განხილვას.

ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე, პირველ რიგში, განპირობებულია იმით, რომ ჯოისის „ულისეს“, ელიოტის „უნაყოფო მიწისა“ და ფოლკნერის „აგვისტოს ნათელის“ არა ზოგადად მხატვრული სივრცის თავისებურებანი, არამედ კონკრეტულად ქალაქები აქამდე არ ქცეულა ერთიანი მონოგრაფიული ნაშრომის საგნად. გარდა ამისა, შესწავლილ ნაწარმოებებს აერთიანებს ურბანული თემატიკის სინთეზი ლიტერატურაში „მითოსური მეთოდის“ გამოყენების საკითხთან. ელიოტისა და ჯოისის ქალაქები არაერთი მკვლევრის ინტერესის საგნად ქცეულა, თუმცა მათი მითოპოეტიკურ ასპექტში გაანალიზება სპეციალური და ვრცელი შესწავლის ობიექტი ჯერ არ გამხდარა. „უნაყოფო მიწის“ მხატვრული სივრცე ხშირად მხოლოდ ურბანული ყოფით განპირობებული სიავეების თავმოყრის ადგილად მოიაზრება, „აგვისტოს ნათელის“ ფიქციური ქალაქის, უშუალოდ ჯეფერსონის, შესახებ დაწერილი მასალები კი თითქმის არ გხვდება, არათუ მითოსური თვალსაზრისით, არამედ არც ურბანული გარემოს, როგორც მხატვრული ფენომენის, განხილვის კუთხით. რომანის შესახებ არსებულ მასალათა უმრავლესობა ნაწარმოების მხატვრულ დროზე აკეთებს აქცენტს. აქვე აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, ქართულ სივრცეში, ზოგადად, ჯოისის შემოქმედებისა და, კონკრეტულად, „ულისეს“ შესახებ შექმნილი მდიდარი გამოცდილება, რომლის



შედეგად შექმნილია ი. ცხვედიანის მეტად საინტერესო მონოგრაფია „„ულისეს“ მითოპოეტიკა“, აგრეთვე, მ. გელაშვილის მნიშვნელოვანი ნაშრომი „მოდერნისტული ქრონოტოპი“, რომელიც ეზრა პაუნდის, ტომას ვულფისა და ვირჯინია ვულფის ნაწარმოებებთან ერთად შეისწავლის ჯეიმზ ჯოისისა და უილიამ ფოლკნერის რომანებში მხატვრული დროისა და სივრცის კორელაციას. ცხადია, სადისერტაციო ნაშრომი ეყრდნობა და დამხმარე მასალად იყენებს აღნიშნულ კვლევებს. ამასთან ერთად, კონკრეტულად ქალაქის თემატიკასა და ნაწარმოების მხატვრულ სივრცეზე ფოკუსირებით, ცდილობს, ასახოს მოდერნისტი მწერლების ურბანული ნაწარმოებების დამოუკიდებელი და ახლებური ხედვა.

დღეს, როცა ურბანიზმით განპირობებული დომინანტური გარემო კიდევ უფრო შემოჭრილია ინდივიდის გარშემო თუ პირად სივრცეში, როდესაც ქალაქი კიდევ უფრო ქაოტურია და ყოველდღიური ყოფა უფრო და უფრო დიდი დოზით ბოჭავს ინდივიდს, ადამიანის წინაშე კიდევ უფრო მეტად დგას მარადიულ თემებზე ფიქრისა და მათი გადასინჯვის საკითხი. ჯოისის, ელიოტისა და ფოლკნერის თანამედროვე მკითხველი მათ ნაწარმოებებში აღმოაჩენს მარად უკვდავ საკითხებს და კიდევ უფრო ცხადად იგრძნობს მსგავსებას „უნაყოფო მიწაში“ ლონდონის ხიდზე მიმავალ აჩრდილებთან.

ნაშრომში შესწავლილი საკითხები ინტერესის საგანი შეიძლება გახდეს ჯოისით, ელიოტითა თუ ფოლკნერით, აგრეთვე, ქალაქის თემატიკისა და ლიტერატურაში „მითოსური მეთოდის“ გამოყენებით დაინტერესებული მკითხველისათვის, რაც დისერტაციის პრაქტიკულ ღირებულებას განაპირობებს.

სადისერტაციო ნაშრომში გამოყენებულია კვლევის შედარებით-შეპირისპირებითი, კონტექსტუალურ-ინტერტექსტუალური, დეკონსტრუქციის მეთოდების ერთობლიობა.

ნაშრომის აგებულება ლოგიკურად განსაზღვრა შერჩეულ ავტორებთან შესასწავლი შემოქმედების მრავალშრიანობამ და, აგრეთვე, შესავალი, საერთო თეორიული ნაწილის დართვის საჭიროებამ. ამგვარად, დისერტაცია შედგება შესავლის, ოთხი თავისა და დასკვნებისაგან. ნაშრომს, აგრეთვე, თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა.

პირველი თავი ეთმობა ქალაქის ცნებისა და არსის განხილვას, უმთავრესად ბიბლიის პერსპექტივიდან და, გარდა ამისა, მოკლედ ეხება მოდერნისტულ ლიტერატურაში ქალაქის დიდი დოზით შემოჭრის თემატიკას, რაც ე. წ. ურბანული ლიტერატურის გაჩენას განაპირობებს. ეს ერთგვარი შესავალი გზის გამკვლევის ფუნქციას ასრულებს ქალაქის, როგორც პარადიგმული მოდელის, დანიშნულებაში გარკვევაში ისეთ ავტორებთან, როგორებიც არიან ჯეიმზ ჯოისი, ტომას სტერნზ ელიოტი და უილიამ ფოლკნერი, რომელთაც საერთო თემატიკა - ქალაქი - აერთიანებთ.

ნაშრომის მეორე, სამი ქვეთავისაგან შემდგარ, თავში შესწავლილია ის მხატვრული მეთოდები და თავისებურებები, რომლის საშუალებითაც ჯეიმზ ჯოისი ქალაქის მითოპოეტიკურ ხატს ქმნის რომანში „ულისე“. პირველი ქვეთავი აანალიზებს მოდერნისტული რომანის მიერ შემოტანილ ახლებურ ფენომენს და თუ რა იგულისხმება მხატვრული ნაწარმოების მიერ სივრცული ფორმის შექმნაში. შემდგომი ნაწილი განაგრძობს „ულისეში“ მითოსის აქტუალიზაციის თემატიკას, მესამე ქვეთავი კი კვლავ სივრცული პერსპექტივის გამოყენების მეთოდზე მსჯელობას ეთმობა და ჯოისის „მითოსური მეთოდის“ ტექნიკებს აანალიზებს.

მესამე თავი შეისწავლის ურბანულ თემატიკას ტ. ს. ელიოტის ნაწარმოებების საფუძველზე. მასში ერთგვარად ასახულია ქალაქის ავტორისეული ხედვის ევოლუცია, ვინაიდან თავის პირველი ქვეთავი აანალიზებს ელიოტის ადრეულ პოეზიისათვის მიკუთვნებულ ორ ლექსში „პრელუდიებსა“ და „ქარიან ღამის რაფსოდიაში“ წარდგენილ ურბანულ ყოფას და მასში ჩაფლულ ინდივიდს, აგრეთვე, მხატვრულ ხერხთა ერთობლიობას, რითაც ელიოტი ქალაქს, როგორც ცოცხალ ორგანიზმს, წარუდგენს მკითხველს. მეორე ქვეთავი კი შეისწავლის ელიოტისეულ „მითოსურ მეთოდს“, რითაც პოემის მხატვრული სივრცე მითოპოეტიკურ ტოპოსად ტრანსფორმირდება.

დისერტაციის მეოთხე თავი კიდევ ერთ, ამჯერად ფოლკნერისეულ მხატვრულ ურბანულ პერსპექტივას შეისწავლის. „აგვისტოს ნათელის“ ქალაქი, ჯეფერსონი, იმ პატარა, თითქმის პროვინციული ქალაქების რიგს მიეკუთვნება, რომლის მცხოვრებთ, ელიოტის ლონდონისაგან განსხვავებით, რუტინაში ჩაფლული, უსახური და მექანიზებული მასის ნაწილად გადაქცევა ჯერ კიდევ არ ემუქრებათ. ჯეფერსონის,

მიტოპოეტიკურ ასპექტში განხილვის საფუძველს ფოლკნერის მიერ ე. წ. რეალური დროისა და სივრცისაგან განსხვავებული სივრცე-დროითი განზომილების შექმნა, აგრეთვე, მოძრაობისა და უძრაობის სინთეზირების „ტექნიკის“ გამოყენება იძლევა.

დასკვნითი ნაწილი მოიცავს როგორც მთელ სადისერტაციო თემატიკასთან დაკავშირებულ ზოგად დასკვნებს, აგრეთვე, ჯოსის, ელიოტისა და ფოლკნერის შემოქმედების შესწავლის შემდგომ მიღებულ ძირითად შედეგებს.

## 1. ბიბლიური ქალაქი - მოდელები

„ღმერთმა შექმნა ქვეყანა და კაცმა შექმნა ქალაქი“ (“God made the country, and man made the town”) - ინგლისელი პოეტი, უ. კაუპერი, ერთ ფრაზაში აქცევს და, ამავდროულად, ერთგვარ წყალგამყოფს სვამს დუალისტურ ცნებობრივ წყვილებს შორის: ღმერთი და კაცი, ქვეყნიერება და ქალაქი. არსობრივად, ლექსის “God Made the Country” გამხსნელ სტრიქონში მხოლოდ ერთი, მთავარი შემოქმედია - ღმერთი, რომლის შექმნილიცაა ადამიანი, ქვეყნიერება და მასში მოქცეული ქალაქიც, თუმცა ტაეპი ყურადღებას იქცევს იმით, რომ ავტორი მკაფიო ხაზს ავლებს ღმერთსა და ქალაქს შორის და თითქოს მათ შორის ურთიერთკავშირის არსებობას უარყოფს. ადამიანი, რომელიც ღვთის ხატად და მსგავსადაა შექმნილი, თავადაც შემოქმედი ხდება და სათავეს უდებს ქალაქს, როგორც ქვეყნიერების მსგავსს.

იდეა, რომ ქალაქის შენება ადამიანს უკავშირდება, ფართოდაა გაშლილი ბიბლიაში, რომლის თანახმად, კაცობრიობის ისტორიაში პირველი ქალაქის დამაარსებლად კაენი გვევლინება. ძმის, აბელის, მკვლელობის შემდეგ, ღვთისაგან დევნილი, ნოდის („ძრწოლის“) ქვეყანაში, „იწროებასა და ძრწოლაში“ მყოფი მოხეტიალე კაენი მუდმივი საცხოვრებლის შექმნას ცდილობს, სადაც დაფუძნდება და საიდან გაქცევაც აღარ დასჭირდება. ამისათვის, კაენი აარსებს ქალაქს: „და აღაშენა ქალაქი და უწოდა სახელად ძისა თვისისა ენოს“ (დაბადება, თ. 4, მ. 17). საგულისხმოა, რომ კაენი ქალაქს თავისი პირმშოს, ენოქის, სახელს უწოდებს, რითაც თვალსაჩინო ხდება სურვილი, კაენის არსება გაგრძელდეს როგორც პირდაპირი მემკვიდრის, ასევე, ქალაქის, როგორც მისი სახელის უკვდავყოფლის, საშუალებით. ამგვარად, პირველი ბიბლიური ქალაქის შექმნა პირდაპირაა დაკავშირებული პირველ ბიბლიურ მკვლელობასთან, ღვთის წინაშე ურჩობასა და მისი მფარველობის ქვეშ ყოფნაზე უარის თქმასთან. ღვთისაგან ბოძებულ მიწას კაენი ახალი ქმნილებით - ქალაქით - ანაცვლებს, რითაც ახალ შესაქმეს უდებს საფუძველს და, ამავდროულად, კიდევ უფრო აღრმავებს კაცსა და ღმერთს შორის არსებულ უფსკრულს, რომლის გაჩენასაც პირველმა ცოდვით დაცემამ დაუდო სათავე (Ellul, 1970, pp. 5-6). კაენისეული შენების აქტი ბაძავს დემიურგისეულ სამყაროს შესაქმნის აქტს. ესაა ადამიანის მცდელობა, დაასრულოს ქვეყნად ხეტიალი და მიუსაფარი მდგომარეობა ჩაანაცვლოს საკუთარ სახლში ყოფნის შეგრძნებით, ამით კი ერთგვარად

მოაწესრიგოს, ფორმა შესძინოს ამქვეყნად არსებობას, მუდმივი ხეტიალით გამოწვეული ქაოსი გარდაქმნას წესრიგად. ამგვარად, ქალაქის შენება სამყაროს მოწესრიგების აქტის, შესაქმნის იმიტაციაა.

ღმერთსა და ქალაქს შორის არსებული უფსკრული კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება ბიბლიაში მოხსენიებული სხვა ქალაქების კონტექსტში. საინტერესოა, რომ ღვთის მიმართვის ობიექტი ხშირად არა ქალაქის მცხოვრებნი, არამედ უშუალოდ ქალაქია. თითქოს ისინი არა ერთ არსს, არამედ ერთმანეთისაგან ცალ-ცალკე მდგომ სუბსტანციებს წარმოადგენდნენ: „ვაი, შენდა, ქორაზინ! ვაი შენდა, ბეთსაიდა!“, „და შენ, კაპერნაუმ, თვით ზეცამდე ამაღლებული, ჯოჯოხეთამდე დაემხო“ (ლუკა, თ. 10, მ. 13-15). ღვთის რისხვის ობიექტი არაერთი ბიბლიური ქალაქია, თუმცა მათგან გამორჩეულად ცოდვიანი ქალაქის სახელი ბაბილონს ეკუთვნის: „ამათ იტყვს უფალი საბაოთ: და დავდვა ბაბილონი ოჭრად“ (ესაია, თ. 14, მ. 22). საგულისხმოა, რომ ბიბლიაში ბაბილონი ხშირად მოიხსენიება, როგორც უბრალოდ „ქალაქი“ (“The City”), რაც მას ყოველი ქალაქის სიმბოლოდ და სინონიმად აქცევს. გამოცხადების მეთერთმეტე თავი ბაბილონს დიდ ქალაქად მოიხსენიებს, რომელიც იმგვარადვეა ცოდვით დამძიმებული, როგორც სოდომი და ეგვიპტე: „და მძორები მათი უბანთა ზედა ქალაქისა მის დიდისათა, რომელსა ეწოდების სულიერად სოდომი და ეგვიპტე, სადა-იგი უფალი მათი ჯუარს-ეცუა“ (გამოცხადება, თ. 11, მ. 8). მართალია, ძველსა თუ ახალ აღთქმაში დიდი ქალაქის ხსენება უმაღლეს ბაბილონს მოგვაგონებს და სოდომთან ერთ კონტექსტში მისი მოხსენიება უფრო მართებულად ჟღერს, თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ გამოცხადების ეს პასაჟი აშკარად იერუსალიმს ეხება: „სადა-იგი უფალი ჯუარს ეცუა“. ამ ორაზროვნებასთან დაკავშირებით ჟ. ელული შენიშნავს, რომ იოანე წინასწარმეტყველის სიტყვებში არა იმდენად კონკრეტული გეოგრაფიული ობიექტი, არამედ სულიერი ადგილმდებარეობაა (spiritual location) საძიებელი და დიდი ქალაქის ხსენებისას, რომელშიც ქრისტე აცვეს ჯვარს, დაკვირვებული მკითხველის გონებაში ერთდროულად ორივე ქალაქი იჩენს თავს. ე.ი. სოდომთან და ეგვიპტესთან გაიგივება იერუსალიმს ბაბილონად აქცევს (Ellul, 1970, p. 49-50).

ბაბილონის ცოდვას ქვეყნიერების ყველა ქალაქი მხრებით ატარებს და მასთან ერთად ისჯება. გამოცხადების მეთექვსმეტე თავში ღმერთი შვიდი ანგელოზის

ხელით სასჯელს თავს ატეხს თავს ბაბილონს და მასთან ერთად ყველა ქალაქს: „და განიყო ქალაქი იგი დიდი სამად, და ქალაქნი წარმართთანი დაეცნეს (all the cities of the nations fell), და ბაბილოვნი დიდი მოკსენებულ იქმნა წინაშე ღმრთისა მიცემად მისა სასუმელი იგი ღვინისაჲ გულისწყრომისა რისხვისა მისისაჲ“ (გამოცხადება, თ. 16, მ. 19). ამგვარად, შესაძლოა, ბაბილონს დაეკისროს, ზოგადი გაგებით, ქალაქ-მოდელის ფუნქცია, რადგან ესქატოლოგიურ ბედს მასთან ერთად ყველა სხვა ქალაქიც იზიარებს.

ბაბილონის, როგორც პარადიგმული ქალაქის, შესახებ მსჯელობისას, აგრეთვე, მართებულია, ბაბილონური შესაქმის ეპოსის, „ენუმა ელიში“, მოხმობა, რომელიც ქალაქს სამყაროს კოსმოლოგიურ და თეოლოგიურ ცენტრად მოიაზრებს და ზეციური ბაბილონის ხატად და მსგავსად მიწიერი ბაბილონის შესაქმის შესახებ მოგვითხრობს. ქალაქის სახელი, თავის მხრივ, „ღვთის კარიბჭეს“ ნიშნავს და ზეციურისა და მიწიერის შეერთების ადგილზე მიაჩნებებს. გარდა ამისა, ე. წ. მსოფლიოს ბაბილონური რუკა, რომელიც ძელი წელთაღრიცხვით მეცხრე საუკუნითაა დათარიღებული, ოკეანისაგან გამოცალკევებულ დედამიწას წრიული ფორმით წარმოადგენს. წრის ცენტრში მართკუთხედიტაა შემოფარგლული ქალაქი ბაბილონი, რომელსაც მდინარე ევფრატი ორად ჰყოფს. წრე და მართკუთხედში ნაგულისხმევი ციფრი ოთხის სიმბოლიზში სამყაროს მოწყობის პირველსქემებთან ასოცირდება. წრითა და ოთხკუთხედით შემოსაზღვრული ბაბილონი სამყაროს შუაგულს განსახიერებს, რაც მას უნივერსალურ-ცენტრულ მნიშვნელობას ანიჭებს.

საგულისხმოა, რომ „ენუმა ელიში“, ბიბლიისაგან განსხვავებით, ქალაქის შექმნა არა ადამიანურს, არამედ ღვთაებრივ ძალას მიეწერება: ბაბილონი შუამდინარულ ღვთაებათა პანთეონის, ანუნაკის, მიერაა შექმნილი, რაც ყველა სხვა ქალაქისაგან მისი გამორჩეულობისა და ზეალმატებულობის ერთ-ერთი მიზეზთაგანია. ზეციურმა პანთეონმა ბაბილონი მარდუქისა და სხვა ღვთაებათა სამყოფელად შექმნა - მარდუქის, რომელმაც დასაბამიერი მდებარეული საწყისის მქონე თიამათი დაამარცხა, რის შემდეგაც შექმნა და მოაწესრიგა სამყარო. ამგვარად, შუამდინარული შესაქმის ეპოსის თანახმად, ბაბილონი გამარჯვებული ღმერთის ქალაქია (Heidel, 1951, p. 11).

ქვეყნიერების ცენტრში მყოფი ქალაქის სიმბოლიზში ბაბილონს

ჩამორთმეული აქვს ბიბლიაში. დაბადების მეთერთმეტე თავის მიხედვით, მსოფლიო წარღვნის შემდეგ ადამიანთა შორის ჩნდება ქალაქისა და მასთან ერთად ცასმიწვდენილი გოდოლის შენების სურვილი, რომელიც, თავის მხრივ, ადამიანის უსაზღვრო შესაძლებლობების ნიშანსვეტად უნდა ქცულიყო და მშენებელთა სახელი უკვდავეყო. ამით გოდოლს ერთგვარი ცენტრული ფუნქცია უნდა შეეთავსებინა და ქალაქი ქვეყნიერების ცენტრად ექცია. ადამიანის თავნებობით განრისხებული ღმერთი ქალაქი-გოდოლის მშენებლობას აბრკოლებს და დაუმთავრებელ ქალაქს ეწოდება ბაბილონი (სახელწოდება შესაძლოა უკავშირდებოდეს ძველ ებრაულ სიტყვას „ბალალ“ - არევა): „ამისთვის ეწოდა სახელი მისი შერევნა“ (დაბადება, თ. 11, მ. 9). ჩანაფიქრში გოდოლი შესაძლოა ტრანსცენდენტურ ნაგებობად განვიხილოთ, მიღმიერთან კავშირის, ან, უფრო ზუსტად, ღმერთთან გატოლების სიმბოლოდ, თუმცა მისი დაუსრულებლობა ბაბილონს საკრალურ, ქვეყნიერების ცენტრში მდებარეობის ფუნქციას ართმევს. ბაბილონის გოდოლის მშენებლები, ისევე როგორც კაენი, სახელის შექმნას, უკვდავეყოფას ესწრაფვიან. ორივე შემთხვევაში ქალაქის შენება ღვთის კურთხევის გარეშე, მეტიც, ღმერთთან მეტოქეობის მოტივით ხდება.

ქალაქის არსზე მსჯელობისას ჟ. ელული შენიშნავს, რომ თუ ბიბლია უდაბნოს ბოროტი ძალის სამყოფელად მოიაზრებს, ქალაქი კერპთა ბატონობის ადგილია. მაგალითად, ძველი აღთქმა გვამცნობს, რომ მეფე სოლომონმა, რომელმაც იერუსალიმში ღვთის სადიდებელი პირველი ტაძარი ააგო, აგრეთვე, კერპთა თაყვანისცემის ნიშნად, მრავალი სამსხვერპლო აღმართა. მეფეთა წიგნის თანახმად, მამის - დავითისაგან - განსხვავებით, ღვთის მიმართ სოლომონის გული წრფელი არ იყო, რის გამოც: „...აუგო სოლომონმა სამსხვერპლო ქამოშს, მოაბის საბილწეს, მთაზე, იერუსალიმის პირდაპირ, და მოლოქს, ყამონიანთა სიბილწეს“ (3 მეფეთა, თ. 11, მ. 7). მსგავსად, ბაბილონის კერპებსა და მათ განადგურებაზე ესაიას წინასწარმეტყველების ოცდამეერთე თავი მოგვითხრობს: „დაეცა, დაეცა ბაბილონი და ყველა კერპი მისი ღმერთებისა მიწას დაენარცხა“ (ესაია, თ. 21, მ. 9). ელულის მართებული შენიშვნა საშუალებას იძლევა, იგივე მოსაზრება თანამედროვე ქალაქთან მიმართებითაც განვირცოთ. როლების ცვლილების მიუხედავად, ძირითადი პრინციპი უცვლელია: თანამედროვე ქალაქის თაყვანისცემის ობიექტი არა ტრანსცენდენტური არსებაა,

რომელიც ქვეყნად ადამიანური ძალაუფლების ლეგიტიმაციატანაა დაკავშირებული, არამედ სახეცვლილ, გათანამედროვეებულ კერპად შესაძლოა მივიჩნიოთ მატერიალიზმით გაჯერებული ყოველდღიურობა (ყველაფერი, რაც ადამიანს მუდმივად ყალბი ფუსფუსისკენ, მატერიალურზე ზრუნვისა ანდა საზოგადოებრივი იმიჯის შექმნისაკენ მოუწოდებს), რამაც შთანთქა თანამედროვე ადამიანი და დააშორა ყოველივე ტრანსცენდენტურსა თუ უბრალოდ ადამიანს. შედეგად, ქალაქი არა ურთიერთკავშირის, არამედ ურთიერთობის არ არსებობის ადგილად იქცევა. ბაბილონის გოდოლის მშენებლებისათვის „ენის აღრევით“ დასჯაც ხომ სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელია, რომ ადამიანები კარგავენ ურთიერთგაგებისა და ურთიერთშეთანხმების უნარს. მათი საერთო მიზანი, ქალაქისა და ცასმიწვდენილი გოდოლის მშენებლობით, უკვდავეყოთ თავიანთი სახელი, შეუსრულებელი რჩება, რადგან ერთმანეთისა აღარ ესმით.

გოდოლის მშენებელთა ბედი ასოციაციურად 126-ე ფსალმუნის პირველ მუხლს უკავშირდება: „თუ უფალი არ აშენებს სახლს, ამაოდ გაირჯებიან მისი მშენებლები; თუ უფალი არ დაიცავს ქალაქს, ამაოდ ფხიზლობს გუშაგი“ (ფსალმ. 126, მ. 1). ჟ. ელული შენიშნავს, რომ ფსალმუნში შესაძლოა იმ დაშვების ამოკითხვა, რომ ღმერთი შესაძლოა იცავდეს ქალაქს და ღმერთსა და ქალაქს შორის არსებული პირველქმნილი უფსკრულის შევსება შესაძლებელია. ეს დაშვება ბიბლიაში მხოლოდ ერთ ქალაქთან - იერუსალიმთან დაკავშირებით მართლდება (Ellul, 1970, p. 103). როგორც 131-ე ფსალმუნი გადმოგვცემს, ღვთის რჩეული ქალაქი იერუსალიმია: „ამორჩია უფალმა სიონი, ისურვა სამკვიდრებლად თავისთვის. „ეს არის ჩემი განსასვენებელი უკუნისამდე, აქ დავსახლდები, რადგან ვისურვე იგი...“ (ფსალმ, 131, მ. 13-14).

ბიბლიაში იერუსალიმი ხშირად ზეცად არსებულ ქალაქად მოიხსენიება. სოლომონის სიბრძნეში ვკითხულობთ, რომ მიწიერი ქალაქი თავისი ტაძრითურთ ზეციური ქალაქისა და ტაძრის ასლებია: „და სთქუ ტაძარი შენებად მთასა წმიდასა შენსა, და ქალაქსა მკვდრობისა შენისასა. საკურთხეველი მსგავსად კარვისა მის წმიდისა, რომელი განჰმზადე პირველ დასაბამითგან“ (სიბრძნე სოლომონისა, თ. 9, მ. 8). ენოქ წინასწარმეტყველი შვილებს ზეციურ იერუსალიმში აღსვლის შესახებ ამცნობს: "Tomorrow morning I shall go up to the highest heaven, into the highest



Jerusalem”.<sup>2</sup> ქალაქის უნივერსალური მნიშვნელობა ნაჩვენებია ბარუქ წინასწარმეტყველის წიგნშიც, სადაც იერუსალიმი წარმოჩენილია ღვთისა და ადამიანის ურთიერთობის ადგილად. მაშინ როდესაც იერუსალიმს განადგურება ემუქრება, ბარუქ წინასწარმეტყველი ღვთის მისამართით შეკითხვას სვამს: "For if you destroy your city ... how shall we speak again about your glorious deeds? Or to whom again will that which is in your Law be explained? Or will the universe return to its nature and the world go back to its original silence?".<sup>3</sup> ამ პასაჟში იკვეთება, რომ იერუსალიმი სამყაროში ღმერთთან კავშირის ერთადერთ საშუალებად აღიქმება. სამყაროს ცენტრული მდებარეობა და ქვეყნიერების ჭიკის სტატუსი ენიჭება იერუსალიმს ეზეკიელის წინასწარმეტყველებაშიც: „... დამკვდრებულსა უპესა ზედა ქუეყანისასა“ (ეზეკ, თ. 38, მ. 12).

იერუსალიმთან, როგორც ადამიანის ქმნილებასთან, დაკავშირებული მნიშვნელოვანი ასპექტი ბიბლიაში ისაა, რომ მიწიერი იერუსალიმი უნდა ჩანაცვლდეს ზეციურით: „ვერ გაძლებს კაცის ხელით ნაგები შენობა იმ ადგილზე, სადაც უზენაესის ქალაქი უნდა გამოცხადდეს (3 ეზრა, თ. 10, მ. 54).

ეზრას მესამე წიგნის მეცხრე თავი უშვილო ქალზე მოგვითხრობს, რომელიც ოცდაათი წლის მანძილზე უნაყოფობით იტანჯება. ქალი, რომელიც ეზრას ხილვაში შემდგომში ქალაქად ტრანსფორმირდება, იერუსალიმის მიწაა, რომელიც უნაყოფოა მანამ, სანამ სოლომონი მასზე ქალაქსა და ღვთის ტაძარს არ ააშენებს. უნაყოფო ქალისაგან ვაჟის გაჩენა ქალაქის შენებად და ღვთისათვის შესაწირის შეწირვად ინტერპრეტირდება. მაშასადამე, იერუსალიმი შექმნიდანვე ღვთის თაყვანისცემასთან, უფლის უშუალო და უპირობო სამყოფელთან ასოცირდება. თუმცა სიონისტური ტრადიცია ძველ აღთქმაში რამდენიმე საფეხურიან ტრანსფორმაციას გადის. ბაბილონის მიერ ებრაელთა დატყვევების ხანაში, ებრაელთა რწმენით, ღმერთი ზურგს აქცევს იერუსალიმს, რისი ერთგვარი

---

<sup>2</sup> ამონარიდი მოყვანილია: Dow, L. K. (2008). *Eternal Jerusalem: Jerusalem/Zion in Biblical Theology with Special Attention to "New Jerusalem" as the Name for the Final State in Revelation 21-22*. Hamilton: McMaster Divinity College. P. 158.

<sup>3</sup> Dow, L. K. (2008). *Eternal Jerusalem: Jerusalem/Zion in Biblical Theology with Special Attention to "New Jerusalem" as the Name for the Final State in Revelation 21-22*. Hamilton: McMaster Divinity College. Pp. 160-161.

გამოძახილიც ბიბლიურ წინასწარმეტყველთა ქადაგებებში გამოჩენილი ახალი, აღდგენილი და ძლევამოსილი, ტრანსცენდენტურ სამყაროში აღზევებული იერუსალიმის იდეა (Dow, 2008, p. 22).

ზაბილონის ტყვეობის ქვეშ ყოფნის ხანაში დავითის მემკვიდრეთა მეფობა სრულდება, ინგრევა იერუსალიმის ტაძარი და ნადგურდება ქალაქი: „რჯული სიონიდან გამოვა და უფლის სიტყვა - იერუსალიმიდან“ (ისაია, თ. 2, მ. 3). თუმცა ღმერთი სრულად არ აქცევს ზურგს კაცის ქმნილებას. ქალაქი, რომელიც ღმერთის რჩეულია, თავიდან უნდა დაიბადოს: „აშენებს იერუსალიმს უფალი განდევნილებს ისრაელისას შემოკრებს“ (ფსალმ. 146, მ. 2). ეზეკიელის წინასწარმეტყველების 40-48-ე თავები ქვეყნად ახალი ქალაქის მოვლინებას გვამცნობს, რომლის სახელიც ფორმულირდება, როგორც „უფალი მუნ იყოს“ (“Yahweh-Shammah”). ეზეკიელის ხილვაში არსებული ქალაქი ახალ იერუსალიმად ინტერპრეტირდება. მიწიერი იერუსალიმის ახალ, ზეციურ იერუსალიმად გარდაქმნა გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის მითოსურ სქემას მოგვაგონებს. მიწიერი ქალაქის სასიცოცხლო ციკლის დასრულებამ განახლებულ სიცოცხლეს - ახალ იერუსალიმს - უნდა დაუდოს სათავე: „ასევე მკვდართა აღდგომაც: ითესება ხრწნილებით, აღდგება უხრწნელობით. ითესება დამცირებით, აღდგება დიდებით; ითესება უძლურებით, აღდგება ძლიერებით“ (1 კორინთ, თ. 15, მ. 42-43). ამგვარად, ქრისტიანული სამყაროსათვის იერუსალიმი კონკრეტულ გეოგრაფიულ სივრცესა და ისტორიულ დროში არსებული ქალაქიდან პარადიგმულ თეოლოგიურ სიმბოლოდ ტრანსფორმირდება.

სიმბოლური გაგებით, იერუსალიმში სამყაროს მოწესრიგების უნივერსალური პირველსქემები განსხეულდება. ზეციური იერუსალიმის მოწყობა ოთხისა და თორმეტის სიმბოლიზმთანაა დაკავშირებული. გამოცხადების წიგნის თანახმად, იერუსალიმის აგებულება კვადრატის, უფრო სწორად კი კუბის მოდელს იმეორებს: „და განზომა ქალაქი იგი ლერწმითა მით ათორმეტსა ათასსა უტევანსა. ათორმეტი სიგრძე და სივრცე და სიმაღლე მისი სწორ არიან“ (თ. 21, მ. 16). ჟ. ელული შენიშნავს, რომ კუბი სიმბოლურად სიმძლავრესთან, სიმტკიცესა და მუდმივობასთანაა დაკავშირებული (Ellul, 1970, p. 198). მაშასადამე, ზეციურ იერუსალიმს დაუსრულებელი არსებობა და ღვთის მარადიულ სამყოფლად ყოფნა უწერია. ქალაქს ას ორმოცდაოთხი (12X12) წყრთა სიგრძის გალავანი არტყია გარს, თორმეტი ბჭით

(ჰორიზონტის თითო მხარეს სამ-სამი კარიბჭე), ბჭეებზე თორმეტი ანგელოზითა და ისრაელის თორმეტ ტომთა სახელით. ქალაქის გალავანს თორმეტი სამირკველი აქვს, რომელთაგან თითოეული თორმეტი მოქიცულის სახელს ატარებს და თორმეტი ქვითაა შემკული. ახალ იერუსალიმში სიცოცხლის ხე დგას, რომელსაც ყოველთვიურად თორმეტი ნაყოფი გამოაქვს. ზეციური ქალაქი გადაშლილია თორმეტი ათას უტევანზე. თავის მხრივ, კუბი კვადრატებისაგან შედგება. მასთან დაკავშირებული ოთხის სიმბოლოზმი კი ქვეყნიერების ოთხ მხარეს, ოთხ სეზონს, ოთხ სტიქიას და ა.შ. უკავშირდება და, ზოგადი გაგებით, შესაქმის ციფრია. იერუსალიმის კვადრატად, უფრო სწორად კი კუბად, წარმოდგენა მის განახლებულ სიცოცხლეს, ხელახალ შესაქმეს გულისხმობს, რაც, თავის მხრივ, კოსმიურ დონეზე ქალაქის დაუსრულებელ არსებობაზე მიუთითებს.

\*\*\*

ქალაქის ფენომენი (როგორც პარადიგმული მოდელი, რომელიც როგორც მიწიერ, ასევე, კოსმიურ დონეზე არსებობს; როგორც ღირებულებითი რეალობა, რომელიც უზენაესი ძალის მიწიერი სამყოფელისა თუ, საპირისპიროდ, ადამიანის ღმერთთან გაჯიბრებისა და გატოლების სინონიმად იქცა; როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, რომელსაც, მაგალითისათვის, ბიბლიაში ღვთის სიტყვა უშუალოდ მიემართება და ა.შ.) ინტერესის საგნად იქცა მხატვრული ლიტერატურისათვის. ლიტერატურა ქალაქს კიდევ ერთ - ფიქციურ დონეზე ხორცმესხმისა და არსებობის საშუალებას აძლევს. ავტორი, რომელიც ნაწარმოების მხატვრულ ტოპოსად ქალაქს ირჩევს, ღმერთისა თუ კაცის მსგავსად, შემოქმედად იქცევა, რომელმაც წარმოსახვაში არსებული ურბანულ-ქაოტური გარემო უნდა მოაწესრიგოს და წესრიგად, კოსმოსად გადააქციოს. კ. ლინჩი ჩ. დიკენსის შემოქმედების შესახებ შენიშნავდა, რომ მწერალმა ლონდონის სახე ისეთივე სიცხადით შექმნა, როგორც ეს ქალაქის ფაქტობრივმა მშენებლებმა გააკეთეს (“Dickens helped to create the London we experience as surely as its actual builders did”).<sup>4</sup> ჯ. ჯოისი კი აცხადებდა, რომ სურდა „ულისეში“ ქალაქი იმგვარი სიზუსტით აღეწერა, რომ თუ ოდესმე დუბლინი დედამიწის ზურგიდან გაქრებოდა, მისი აღდგენა სწორედ რომანის საშუალებით ყოფილიყო შესაძლებელი (Budgen, 1972,

<sup>4</sup> ამონარიდი მოყვანილია: Donald, J. (1948). *Imagining the Modern City*. London: The Athlone Press. P. 2.

p. 69). ცხადია, ურბანული მხატვრული ლიტერატურის მიზანი არა გარემოსა და მისთვის დამახასიათებელი ცხოვრების წესის ზედმიწევნითი აღწერა, არამედ ქალაქის, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის სურათისა და, რაც კიდევ უფრო მთავარია, ფიზიკურ თუ წარმოსახვით სივრცეში არსებული ადგილმდებარეობის საშუალებით უნივერსალური ქალაქი-მოდელის შექმნაა.

რას მოიაზრებს თავის თავში ურბანული ლიტერატურა ან აქცევს თუ არა მხატვრულ სივრცედ ქალაქის შერჩევა ნაწარმოებს ურბანულად?! დ. ვულფ ლევის განმარტებით, ურბანულია ლიტერატურა, რომელშიც მხატვრული სივრცე პერსონაჟზე უპირატესი ხდება და, ამგვარად, თავადაც პროტაგონისტად იქცევა. მკვლევრის ეს მოსაზრება, ქალაქისა და პერსონაჟის ურთიერთმიმართების შესახებ, შესაძლოა გადაჭარბებული იყოს, თუმცა ქალაქის პროტაგონისტის რანგში ასვლა სრულიად მართებულად ჟღერს (Ameel, 2017, p. 234). როგორც ბ. პაიკი შენიშნავს, ურბანულ ლიტერატურაში ქალაქი უბრალოდ კი არ ფიგურირებს, ან მხოლოდ მოქმედების არეალი კი არაა, არამედ ცხადად იგრძნობა მისი არსებობა (“The image of the city is [...] a presence and not simply a setting...”) (Pike, 1981, p. 8). ამგვარად, მკაფიოდ დამახასიათებელი სახეებით, პერსონაჟებით, ქუჩებით, შენობებითა თუ ტრანსპორტით ქალაქი მკითხველს ცოცხალ ორგანიზმად გადაეშლება თვალწინ. ურბანული ლიტერატურის უმთავრესი მახასიათებელი, აგრეთვე, ქალაქისა და პერსონაჟის მკაფიო ურთიერთმიმართების წარმოჩენაა (იქნება ეს მიზიდულობა თუ, პირიქით, ერთმანეთთან თანხვედრაში ვერ მოსვლა). მოდერნისტული ესთეტიკისათვის მხატვრული ურბანული გარემო ქალაქის მცხოვრების ფიზიკური თუ მჭვრეტელობითი გამოცდილების გადმოცემისა და მისი პარადიგმულ კონტექსტში განხილვა და არა უბრალოდ კონკრეტულ სივრცით-გეოგრაფიული არეალის აღწერის საშუალებაა. მოდერნისტულ პროზასა თუ პოეზიაში ქალაქის ქუჩები, რომელთაც, ერთი შეხედვით, ინდივიდისაგან გარე მდებარეობა ახასიათებს, პერსონაჟების შინაგად სივრცეებად ტრანსფორმირდება (ან თუნდაც პირიქით) და ქალაქი და ინდივიდი ერთმანეთისაგან განუყოფელი არსნი ხდებიან.

მოდერნისტულ ლიტერატურაში ქალაქის, როგორც მხატვრული სივრცის, ფუნქციის ნათელსაყოფად მართებული იქნება ჯ. ჰ. მილერის მიერ დამკვიდრებული ცნების - *atopical* - მოხმობა. სივრცის ფენომენის მიმოხილვისას, მკვლევარი

გამოარჩევს ისეთ ლიტერატურულ ნიმუშებს, რომლებშიც მხატვრული სივრცე არა უბრალოდ ისტორიული დროის „მეწყვილედ“ ანდა ამბის დამაჯერებლობისათვის შერჩეულ მოქმედების არეალად, არამედ „ატოპიურ ტოპოგრაფიად“ (“atopical topography”) გარდაიქმნება. ამ რთულ სიტყვათშეთანხმებაში მილერი გულისხმობს ისეთ შემთხვევას, როდესაც ნაწარმოების მხატვრული სივრცის კონკრეტულ გეოგრაფიულ საზღვრებში მოქცევა შეუძლებელი ხდება და ამა თუ იმ ტოპოგრაფიისა და ტოპონიმის უკან მოუხელთებელი, უსახელო ადგილმდებარეობა (“an unplaceable place”) იმალება. ასეთ, გეოგრაფიული კოორდინატების არ მქონე, ადგილს მილერი ყველგან და არსად მყოფს უწოდებს. ტოპოსის უნივერსალურობას (და არა კონკრეტულობას), მკვლევრის მოსაზრებით, განსაზღვრავს **მოვლენა**, რომელიც ნაწარმოების მხატვრულ სივრცეში ხდება, თუმცა ის თავდაპირველად არა ამა თუ იმ, რომელიმე სახელდებად, არეალში, არამედ ყოველივეს დასაბამიერ, ათვლის წერტილში მოხდა და შემდგომშიც ყოველთვის ხდებოდა (“This strange locus is another name for the ground of things, the preoriginal ground of the ground, something other to any activity of mapping”) (Miller, 1995, p. 7). შეიძლება ითქვას, რომ ნაწარმოებში, რომელიც ურბანული გარემოს უბრალოდ აღმწერია, საკმარისი გარემოება არ იქმნება იმისათვის, რომ მხატვრული სივრცე აღქმადი და ხორცშესხმადი გახდეს. მოვლენა, რომელიც თვისობრივად უნიკალური და ყოველივეს სათავეა, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მკითხველის გონებაში მწერლის მიერ კონსტრუირებული მხატვრული სივრცის ცოცხალი გამოსახულების მიღებაში. ამგვარად, მოდერნისტულ ლიტერატურაში მკითხველს ორ პროცესთან აქვს საქმე: პირველადად, ესაა მწერლის მიერ სახელდებული სივრცის სურათის, ან რუკის, გონებაში გამოსახვა და ერთგვარ საზღვრებში მოქცევა. მომდევნო ეტაპზე, მკითხველის მიერ აგებული საზღვრები იშლება და ყველა იმ ლიტერატურულ, მითოლოგიურ, ბიბლიურ თუ ისტორიულ ტოპოსად ფართოვდება, სადაც კი ოდესმე მილერის მიერ ხსენებული **მოვლენაა** მომხდარი. კონსტრუირებისა და რეკონსტრუირების პროცესებს მხატვრულ ლიტერატურაში სივრცის დანიშნულების კვლევებში ფართოდ დამკვიდრებული ტერმინები - “mapping” და “unmapping” - შეესაბამება.

ჯ. ჯოისის, ტ. ს. ელიოტისა და უ. ფოლკნერის ნაწარმოებების მხატვრული

სივრცე, ქალაქები, სწორედ ამგვარ, ატოპიურ ადგილმდებარეობებად, გვევლინება, რომლებშიც თხრობა დუბლინის, ლონდონისა და ჯეფერსონის საზღვრებს სცდება და ყოველივეს პირველსაწყის სივრცე-დროში ინაცვლებს. მოდერნისტი ავტორების მიერ შექმნილ ტოპოსებში მკითხველი ქალაქის სრული სასიცოცხლო ციკლის - შესაქმის, ესქატოლოგიის, აღდგომის შესაძლებლობისა თუ შეუძლებლობის - მომსწრე ხდება. ფიქციურ ქალაქში პირველქმნილი **მოვლენის** (და არა მხოლოდ) გადმოტანით, რომელიც ყოველივეს ფუნდამენტია და რომელსაც კონკრეტულის გაუნივერსალურებაში არსებითი ფუნქცია ეკისრება, ჯოისის, ელიოტისა და ფოლკნერის ქალაქები პარადიგმულ მნიშვნელობას იძენენ. უნივერსალური მოვლენების, პირველქმნილი, მითოსური სქემების, ასოციაციათა სიმრავლის მოხმობა და მათი „მოწესრიგებისათვის“ საჭირო მხატვრულ ხერხთა ერთობლიობაა ის, რაც ქმნის არა კონკრეტული სივრცით-გეოგრაფიული ქალაქის აღქმას, არამედ ქალაქი-მოდელისას, ისეთივე უნიკალურისას, როგორც ბიბლიური ბაბილონი და იერუსალიმი.

## 2. ქალაქის მითოპოეტიკური ხატი ჯეიმზ ჯოისის „ულისეში“

### 2.1. მითოპოეტიკური ქრონოტოპი: დროის გასივრცოვნება

როგორც წესი, მხატვრულ ნაწარმოებში ავტორის მიერ განსაზღვრულია კონკრეტული დრო და სივრცე, რომელშიც ხდება მოქმედება. მწერალი ქმნის ფიქციურ სამყაროს, რომლის ფარგლებშიც განლაგდებიან პერსონაჟები და ვითარდება ფაბულა. დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართებას ლიტერატურის თეორიაში ტერმინი ქრონოტოპი შეესაბამება, რომლის შემოტანაც მ. ბახტინის სახელს უკავშირდება. მხატვრულ ქრონოტოპში, წერს ბახტინი, დროისა და სივრცის მაჩვენებლები ერთმანეთს ერწყმის და წარმოქმნის მთლიანობას. დრო თითქოს შესქელებულ-შედედებული, ხორცშესხმული და მხატვრულად ხილული სახით წარმოგვიდგება. დროის, სიუჟეტისა და ისტორიის მდინარეებაზე კი სივრცეა პასუხისმგებელი (Bakhtin, 1981, p. 84). დროისა და სივრცის კორელაციის მნიშვნელობის გამოსახატად, ბახტინი აღნიშნავს, რომ ქრონოტოპი ნაწარმოების სხეულია, ხოლო რომანის აბსტრაქტული ელემენტები - ფილოსოფიური და სოციალური განზოგადებები, იდეები, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ანალიზი - მის წიაღში ისხამენ ხორცს (Bakhtin, 1981, p. 250).

თავად ბახტინი ქრონოტოპის პრინციპისათვის ნათლის მომფენ ფიგურად გერმანელ განმანათლებელ გ. ე. ლესინგს და მის magnum opus-ს „ლაოკოონს“ მიიჩნევს. პოეზიაზე მსჯელობისას ლესინგი შენიშნავს, რომ საგნები ერთმანეთის მიყოლებით აღიქმება დროში. შესაბამისად, რაც სივრცეში სტატიკურია, მხატვრულ ნაწარმოებში ამავე ფორმით ვერ ჰპოვებს ასახვას და საგნები პოეზიაში ერთმანეთის თანმიმდევრობით, დინამიკაში წარმოგვიდგება. ლესინგი საპირისპირო აზრს აწვდის ანვითარებს ფერწერასა და ქანდაკებასთან მიმართებით, რომელთა მიერ ასახული ობიექტები ერთმანეთის გვერდით მდებარე სივრცეში განლაგდებიან და მათი აღქმაც უფრო მეტად სივრცეზეა დამოკიდებული, ვიდრე დროით ასპექტზე.

ამ აზრს, ასევე, ეხმიანება ნ. ფრაი ესეში “The Archetypes of Literature”. ფრაი, ლესინგის მსგავსად, ასახელებს ხელოვნების ტემპორალურსა და სივრცით მიმდინარეობებს. რადგანაც მუსიკალური ნაწარმოები სრულად მოსმენისათვის საჭიროებს დროის გარკვეულ პერიოდს, ლიტერატურის თეორეტიკოსი მას ხელოვნების დროით კატეგორიად, ხოლო სახვითი ხელოვნებას გამოხატვის

სივრცით ფორმად მოიაზრებს. ლიტერატურა კი მათ შორის იკავებს ადგილს, წერს ფრაი და იქვე ამატებს, რომ თუ მხატვრული ტექსტი ისესხებს ფერწერისა და ქანდაკების გამოხატვის მოდელს, თავისებურებას იმისათვის, რომ მკითხველმა ვერბალურად გადმოცემულის წვდომა შეძლოს მომენტალურად, აღწერილი საგნები თუ მოვლენები დაალაგოს ერთი მეორის გვერდით და არა ერთი მეორის შემდგომ, მაშინ ნაწარმოები შეიძენს სივრცულ ფორმას. (Frye, 2000, pp. 481-482).

მართალია, „ულისეს“ გამოქვეყნება მთელი სამი ათეული წლით უსწრებს წინ ნ. ფრაის ცნობილ ესსეს, მაგრამ, სანაცვლოდ, ამკარაა, რომ ჯ. ჯოისი სიღრმისეულად იცნობდა ლესინგის ნაშრომს. მესამე ეპიზოდში „პროტეუსი“ სენდიმაუნტის სანაპიროზე მოსეირნე სტივენ დედალოსის შინაგანი მონოლოგი ეძღვნება მხედველობითი და სმენითი აღქმების შესახებ მსჯელობას და ლესინგისეული თეორიის პრაქტიკულ გამოცდას:

„ხილვადის გარდაუვალი მოდალობა: ეს მაინც, თუ მეტი არა, ჩემი თვალებით გააზრებული. ყოველი საგნის ანაბეჭდი, ამოკითხვა რომ მიწერია, ზღვის ნიჟარები და წყალმცენარეები, ზღვის მოახლოებული მოქცევა, აგერ ის ჟანგიანი ჩექმა. წვინტლისფერი მწვანე, ვერცხლისფერი ლურჯი, ჟანგისფერი: ფერადი ნიშნები. გამჭვირვალობის საზღვრები“ (ჯოისი, 2013, გვ. 37).

სტივენის თვალით დანახულ სურათს ჯოისი ერთი სიტყვით გამოხატავს: *Nebeneinander* (გერ. ერთი მეორის გვერდით). ეს ლესინგისეული ტერმინი მინიშნებაა, რომ ფრაგმენტები, რომლებიც სანაპიროს პეიზაჟს ქმნიან, სტივენის აღქმით ერთ სივრცეში ერთმანეთის გვერდით იყრიან თავს და ერთ მთელად იკვრებიან. მოყვანილი პასაჟის გადამახილი ლესინგის თეორიასთან მკითხველისაგან აღწერილის ერთ სიბრტყეზე განლაგებას მოითხოვს.

სტივენის „ექსპერიმენტი“ ამით არ სრულდება:

„დახუჭე თვალები და ნახე... სტივენმა თვალები დახუჭა, რომ გამორიყული ბალახისა და ნიჟარების ხრაშუნი გაეგონა ფეხქვეშ. მაინც რომ როგორღაც მიაბიჯებ და შიგ გადადიხარ. დიახაც, ნაბიჯ-ნაბიჯ. დროის მცირე მონაკვეთში მეტად მცირე მანძილზე მანძილის მეტად მცირე მონაკვეთს. ხუთი, ექვსი: *Nacheinander*. აი ასე: და ეს არის სმენადის გარდაუვალი მოდალობა. თვალები გაახილე“ (ჯოისი, 2013, გვ. 37).



ტერმინი *Nacheinander* უნდა გავიგოთ, როგორც - ერთი მეორის შემდეგ, რაც სმენითი აღქმის თავისებურებას გამოხატავს. თვალდახუჭული სტივენი ფეხქვეშ მოყოლილი საგნების ხმაურს მოძრაობის შესაბამისად, ერთმანეთის მიყოლებით ისმენს. მისი ნაბიჯების ხმა, მუსიკალური ნაწარმოების მსგავსად, დროშია განფენილი.

ამგვარად, საგანთა არსის მომენტალური წვდომა, დროის ის მცირე მონაკვეთი, როდესაც დაკვირვების ობიექტი ცნობიერებას მთელი თავისი სიცხადით წარმოუდგება, რეალური დროის მომენტიდან ამოვარდნას, წამის გაყინვას განაპირობებს. ასეთ, უსაზღვროდ გაწეილი აწმყოს კონცეფციას ბოეთიუსისეული *nunc stans*-ს (მარადიული ახლა) შეესაბამება. მოდერნისტები ამ მოვლენას სხვადასხვა სახელს არქმევენ. უ. ფოლკნერისა და ტ. ვულფისთვის ის „გაყინული მომენტი“, ე. პაუნდისათვის - „მაგიური მომენტი“, ვ. ვულფი შეჩერებულ წამს „ყოფიერების მომენტად“ მოიხსენიებს, ხოლო ჯ. ჯოისი საგნისა თუ მოვლენის შინაგანი არსის უეცარ მოხელთებას ეპიფანიას უწოდებს.

მ. მამარდაშვილი ფიზიკურ დროსა და მისგან ამოვარდნილ სუბიექტურ დროს მდინარის ნაკადსა (ჰორიზონტალს) და ტოტს (შვეულს) ადარებს: „წარმოვიდგინოთ, რომ მე მდინარის ნაკადში ვარ. დროის მომენტების თანმიმდევრობა შეიძლება შევადაროთ წყლის ნაკადს მდინარეში. მივყვები წყლის მდინარებას და უცებ გამოვედე ტოტს - შვეულს. ნაკადს აღარ მივყავარ“ (მამარდაშვილი, 1992, გვ. 52-53). ამ მეტაფორული შედარების თანახმად, დრო არა მხოლოდ ერთგანზომილებიანია, არამედ მას გააჩნია შვეული განზომილებაც, რის ანალოგიადაც ამ შემთხვევაში გამოყვანილია ტოტი. ისე როგორც ტოტს შეუძლია, წყალში მყოფი შეაჩეროს და მას წყლის დინებისაგან თავის დაღწევის საშუალება მისცეს, ასევეა დროის შვეული განზომილება, ადამიანის სუბიექტური დრო, დროის ჰორიზონტალური ნაკადიდან ამოვარდნილობისა და ამოცლილობიდან გამომდინარე. ამ ფენომენს მამარდაშვილი „საკუთარ დროს“ უწოდებს.

ქრონოლოგიური დროის მორჩილებისაგან თავის განთავისუფლების იდეაზე, ასევე, მსჯელობს მ. ელიადე ნაშრომში „მითები, სიზმრები და მისტერიები“. მკვლევარს არგუმენტად მოჰყავს ბუდასა და, საერთოდ, მთელი ინდური აზროვნების მიერ დამკვიდრებული მედიტაციის ტექნიკა, რომლის თანახმადაც, დროის

ნებისმიერი მომენტიდან შესაძლებელია მისი მდინარების შეჩერება. „თუ მოვახერხებთ და უკუღმა, დასაწყისისთვის მიმართულ მდინარებას გავუყვებით, ამგვარად მივალთ უდროობამდე, მარადისობამდე... შედეგად მიიღწევა ის უპირობო მდგომარეობა, რომელიც მანამდე იყო, სანამ ადამიანი დროში და არსებობის მბრუნავ ბორბალში აღმოჩნდებოდა“ (ელიადე, 2018, გვ. 57).

მოდერნისტული ლიტერატურის მიერ ამგვარი მომენტების ასახვა კონკრეტულ მიზანს ისახავს. მ. გელაშვილი ნაშრომში „მოდერნისტული ქრონოტოპი“ „გაყინული წამის“ შესახებ წერს, რომ დროის აღქმის რელატიურობის ფაქტს ტრადიციული რომანიც იცნობდა, რაც იმით გამოიხატებოდა, რომ მწერალს შეიძლება მკითხველისათვის ემცნო, რომ პერსონაჟისათვის დრომ ძალიან ნელა ან, პირიქით, სწრაფად გაირბინა. ტრადიციული რომანისაგან განსხვავებით, „მოდერნისტული ნაწარმოები ისწრაფვის ეს მოვლენა ესთეტიკურ ფენომენად აქციოს, ანუ თვით ტექსტმა შექმნას დროის შეჩერების ილუზია, nunc stans ნაწარმოების ქსოვილიდან უნდა გამომდინარეობდეს. ამიტომ ეს მოვლენა არსებითად ცვლის მოდერნისტული რომანის ქრონოტოპს, რადგან დროის ამგვარი უკიდურესი რელატივიზმი, მისი გაყინვა, შეჩერება ცვლის ნარატივის სტრუქტურასა და ტრადიციული რომანისათვის დამახასიათებელ ლინეარობას არღვევს“ (გელაშვილი, 2018, გვ.159-160).

ეპიფანიის, იგივე გამოცხადების, გასხვივსნების მომენტში ერთიანდება წარსული მოვლენები, აწმყო და მომავალი. „იქნებ მარადისობაში მივაბიჯებ სენდიმაუნტის სანაპიროთი?“, კითხვას სვამს სტივენ დედალოსი, „აქ მუდამ უშენობა იყო: აწ და მარადის, უკუნითი უკუნისამდე“ (ჯოისი, 2013, გვ. 37). ამ პასაჟში სტივენის ხილვა, სამყაროს არსის წვდომის მომენტი, მას სუბიექტური დროის ფარგლებისაგან ათავისუფლებს და მარადისობისაკენ გადაიძახებს. „მან საუკუნეთა დასაწყისამდე მინება და, იქნებ აღარც ნებავს ოდესმე რომ გადამინებოს“ (ჯოისი, 2013, გვ. 38). ეპიფანიურ მომენტს დედალოსი მიჰყავს ცხად შეგრძნებამდე, რომ აწმყო წარსულისაგან მოწყვეტით არ არსებობს და რომ მათ შორის ზღვარი სრულებით იშლება.

რომანის მეჩვიდმეტე ეპიზოდში აღწერილი ერთ-ერთი კითხვა-პასუხის დასაწყისში, რომელშიც ჯოისი ითვლის სტივენისა და ბლუმის ასაკთა

თანაფარდობას, ალბათ ყოველი მკითხველი შეეცდება მიჰყვეს პერსონაჟთა ასაკის ავტორისეული გამოთვლის ლოგიკას. თუმცა კითხვისას მალევე გაცხადდება, რომ ჯოისის გაანგარიშებას პერსონაჟთა წლოვანების თანაფარდობის გარკვევის საბაზით შორეულ, ქრისტეს შობამდელ წარსულში და კიდევ უფრო შორს, უსასრულობამდე მივყავართ, რაც, შეიძლება ითქვას, ბლუმსა და სტივენს დაუსაბამო არსის მქონეებად აქცევს:

„რა თანაფარდობა იყო მათ ასაკთა შორის?

16 წლის წინათ, როცა ბლუმი სტივენის ახლანდელი ასაკისა იყო, სტივენი ექვსი წლისა იყო. 16 წლის შემდეგ 1920 წელს, როცა სტივენი ბლუმის ახლანდელი ასაკისა იქნება, ბლუმი 54 წლის გახდება. [...] 1920 წელს, როცა სტივენს 38 წელი შეუსრულდებოდა, როგორც ახლა ბლუმს, ბლუმი იქნებოდა 646 წლისა, იმ დროს როდესაც 1952-ში, როცა სტივენი, წარღვნისშემდგომ მაქსიმალურ 70 წლის ასაკს მიაღწევდა, ბლუმი უკვე 1190 წელს იქნებოდა ამქვეყნად და 714 წელს დაბადებული, 221 წლით გადააჭარბებდა მათუსალას წარღვნამდელ მაქსიმალურ 969 წელს, და თუ სტივენიც ასევე გააგრძელებდა ცხოვრებას ახალი წელთაღრიცხვით 3072 წლამდე, მაშინ ბლუმს უნდა ეცოცხლა 83300 წელიწადი და უნდა დაბადებულიყო 81396 წელს ქრისტეს შობამდე“ (ჯოისი, 2013, გვ. 606).

აწმყოდან უკან წარსულისაკენ ჰვრეტა ა. ბერგსონის ხანიერობის თეორიას მოგვაგონებს. დ. უზნაძე განმარტავს, რომ ხანიერობის ცნებაში (fr. durée) იგულისხმება, რომ დროის ყოველი მომენტი უნდა განვიხილოთ როგორც არა ცალკე აღებულ წამად, არამედ, ბერგსონის თანახმად, ყოველი წინა მომენტი არსებობას განაგრძობს ახალ მომენტში. აქედან გამომდინარე, წარსული არა თუ კვდება, არამედ გადადის ახალში და ამგვარად ავსებს, ამდიდრებს მას. ხანიერობას შეიძლება სხვაგვარად განგრძობადი აწმყო ეწოდოს, ე.ი. ეს არის არა მხოლოდ დროის ის უმცირესი ნაწილი, რომელსაც წამს ვუწოდებთ და რომელიც უმაღლეს წარსულად იქცევა, არამედ ესაა წარსულისა და აწმყო მომენტების ერთიანობა, რომლისკენაც მიმართულია ჩვენი გონება და რომლის პერიოდის ხანგრძლივობის განსაზღვრა შეუძლებელია, რადგან ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენ ხანს დარჩება კონკრეტული აზრი ჩვენი ინტერესის საგნად:

„ჩემი აწმყო ახლა ის ფრაზაა, რომლის გამოთქმასაც ვცდილობ, მაგრამ ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ მე მსურს ჩემი ყურადღების არე ამ ფრაზით შემოვფარგლო. ამ ყურადღებას შეუძლია, გაგრძელდეს ან შემოკლდეს... ამჟამად ეს მანძილი მხოლოდ იმდენად გრძელდება, რამდენადაც ეს ჩემი ფრაზის თავისა და ბოლოს დასატევად არის საჭირო, მაგრამ თუ მას კიდევ უფრო გავაგრძელებ, ჩემი აწმყო, მაშინ ჩემი უკანასკნელი ფრაზის გარდა აგრედვე იმასაც დაიტევს, რაც წინ უსწრებდა მას... აწმყოს სწორედ იმდენი ადგილი უპყრია, რამდენიც ჩვენი ყურადღების ძალისხმევას. როგორც კი სცილდება რამე ამ სპეციალური ყურადღების ფარგლებს, იმ წამსვე იგი წარსულს ერთვის და წარსულად იქცევა. ერთი სიტყვით, ჩვენი აწმყო იმ წამსვე წარსულში გადადის, როგორც კი წყდება ჩვენი მისადმი ინტერესი (უზნაძე, 1920, გვ. 82).

თუ ბერგსონისეული ხანიერობის მასშტაბებს „ულისეზე“ განვავრცობთ, შეიძლება ითქვას, რომ ჯოისი მკითხველის ყურადღებას დუბლინის აწმყოდან მარადიულობის ჭვრეტისაკენ მიმართავს, რითაც, უზნაძეს დავესეხებით, ჩვენი აწმყო დაიტევს ყველაფერს, რაც მას (დუბლინის აწმყოს) წინ უსწრებდა. ამ რთულ ამოცანას ჯოისი მკითხველსა და მისი ყურადღების ძალისხმევას ანდობს.

წარსულის აწმყო მომენტში გაერთიანების შესახებ ი. ცხვედიანი ნაშრომში „ულისეს“ მითოპოეტიკა“ წერს: „ჯოისის გზა მომენტის ჭვრეტიდან მარადისობის ჭვრეტისკენ „გზას უხსნის“ „მითოსის“ გამოყენებას „ულისეში“. ეს ნახტომი რეალური დროის მომენტიდან მარადისობისაკენ განაპირობებს ლიტერატურაში დროითი ფორმიდან სივრცით ფორმაზე გადასვლას... სივრცითი პერსპექტივა ცნობიერების მიერ ამ მარადისობის აღქმის ერთადერთ შესაძლებლობად იქცევა“ (ცხვედიანი, 2006, გვ. 77).

თანამედროვე რომანის სივრცული თავისებურება გულისხმობს იმას, რომ მოქმედების არეალი მკაცრად შემოფარგლული და დახშულია ისე, თითქოს მის მიღმა არაფერი არსებობს, არსებობის შემთხვევაში კი გარესამყაროში მიმდინარე მოვლენებს მნიშვნელობა არ გააჩნიათ და მათთვის კარი საიმედოდაა დახურული. ასეთ მკაცრად ლოკალიზებულ სივრცეებად, გარდა ქალაქისა, მოდერნისტული ლიტერატურის ტექსტებში შეიძლება მოგვევლინოს მთა, რომლის ხსენებასაც ასოციაციურად იმთავითვე თომას მანის „ჯადოსნური მთისაკენ“ მივყავართ, ერთი

ოთახი, რომელიც უ. ფოლკნერმა შეარჩია მხატვრულ სივრცედ მოთხრობისათვის „ვარდი ემილისთვის“, და, რა თქმა უნდა, ქალაქი - ჯ. ჯოისისათვის დუბლინის, ტ. ელიოტისათვის ვენეციის, უ. ფოლკნერისათვის ჯეფერსონის ურბანული გარემოები. ნახსენები სივრცეები განასახიერებენ მოქმედების ექსპერიმენტულ არეალსა და მოდერნისტული რომანის ფიქციურ სამყაროს, რომელსაც ცენტრალური მხატვრული ელემენტის ფუნქცია ეკისრება.

სივრცეში განფენილი ყოველი ადგილი სივრცული ტექსტია, რომელიც მოიაზრება, როგორც რაიმეს ნიშანი, განსახიერება. ისტორიის მანძილზე ადამიანს განსხვავებული წარმოდგენები ჰქონდა სივრცის ათვისებასა და სამყაროს მოწყობაზე. მ. ელიადეს მოსაზრების თანახმად, კაცობრიობაში, ჯერ კიდევ პრიმიტიული ტრადიციებიდან მოყოლებული, მუდმივად არსებობს ნოსტალგია სამოთხისადმი, რომელიც ადამიანს მიმართავს იმისაკენ, რომ მან მუდმივად იხელმძღვანელოს სამყაროს მოწყობის პირველადი მოდელით და ნებისმიერი საგანი აქციოს საკრალურის განსხეულებად. მაშასადამე, ადამიანი დაცემის, ანუ მითიური მოვლენის შემდეგ, ცდილობს, აღადგინოს ცასა და დედამიწას შორის დაკარგული კავშირი, რისთვისაც საჭიროა საკრალურთან მიახლოებული ტოპოსის შექმნა. ასეთ სივრცედ, რომელიც ადამიანს პროფანული სივრცის გარღვევაში დაეხმარება, ელიადე „ცენტრს“ ასახელებს, რომელშიც, ძირითადად, მოიაზრება ტაძარი, კოსმიური ხის ანალოგიური საკრალური ხე, სამსხვერპლო სვეტი და სამეფო ქალაქი. ქალაქებს, ტაძრებთან და სასახლეებთან ერთად, თავიანთი ღვთაებრივი პროტოტიპები, ზეციური მოდელები გააჩნიათ, რომელთაც მარადისობაში უკავიათ ადგილი. სამყაროში მიწის ყველა ნაჭერს, ქალაქსა თუ ტაძარს თავისი ზემიწიერი პროტოტიპი გააჩნია, რომელიც „როგორც ერთგვარი წინასწარ ჩაფიქრებული „გეგმა-პროექტი“, ან „მოდელი“, ანდა შეიძლება როგორც მისი წმინდა წყლის ორეული, სადღაც უმაღლეს კოსმიურ დონეზე არსებობს... თითოეული წმინდა ქალაქი სამყაროს ცენტრში მდებარეობს და, რადგან ცისა და დედამიწის ერთმანეთთან კვეთის წერტილად გვევლინება, თავად ხდება კოსმოსის ცენტრი, ღერძი“ (ელიადე, 2017, გვ. 28-31).

ამ მოსაზრების თანახმად, ქალაქის როგორც საკრალური ტოპოსის შექმნა განპირობებულია სამოთხისეული ნოსტალგიით და სამყაროს პირველადი სახით

აღდგენის მცდელობას ემსახურება. ამ შემთხვევაში, ქალაქი შესაძლოა განვიხილოთ სივრცედ, რომელიც კონცეპტუალურად სამყაროსავით უსაზღვროა და ყოვლისმომცველი. ელიადეს მსგავსად, ვ. ტოპოროვი ესეში “Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте” აღნიშნავს, რომ მითოპოეტიკური და პროვიდენციალური<sup>5</sup> გაგებით, ქალაქის გაჩენა ადამიანის სამოთხიდან გამომდევებს უკავშირდება. ქალაქის დაარსებით კაცობრიობა არსებობის ახალი ფორმაზე გადადის. მის წინაშეა პარადოქსული ამოცანა, „არასამოთხისებრ“ პირობებში, დედამიწაზე დაარსოს ახალი და ჩაანაცვლოს ძველი, დაკარგული სამოთხე (Топоров, 1987).

ქალაქი არაერთი ლიტერატურული ქმნილების ტოპოსად ქცეულა და ყველა მათგანში შეიძლება არქაული კულტურული მოდელის ძებნა. თუმცა მოდერნისტულმა ლიტერატურამ ნაწარმოების მხატვრული სივრცე, დროსთან ერთად, ექსპერიმენტის საგნად აქცია, რაც მოდერნისტი მწერლების მიერ სამყაროში პირველყოფილი მოდელების უნივერსალურობის გაცნობიერებას გულისხმობს. ნ. ყიასაშვილი „ულისესათვის“ თანდართულ კომენტარებში აღნიშნავს: „დიდი, დამოუკიდებელი, ორიგინალური მხატვრული მასალა მხოლოდ მითოსურ (ლეგენდარულ თუ ლიტერატურულ) მოდელს ეყრდნობა, ხოლო მის ხორცშესხმას, მის ახალ მხატვრულ ფენომენად ქცევას ამ მოდელის, ამ სქემის გამომყენებელი ხელოვანის უნიკალური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობისათვის „ხელმისაწვდომი“ საშუალებანი და ოსტატობა განსაზღვრავს“.<sup>6</sup>

„ულისეს“, პირობითად, სამი მთავარი გმირი ჰყავს ლეოპოლდ ბლუმის, სტივენ დედალოსისა და მოლი ბლუმის სახით. მოქმედების დრო 1904 წლის 16 ივნისი, ხოლო ნაწარმოების მხატვრული სივრცე ქალაქი დუბლინია. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი მკითხველს ლეოპოლდ ბლუმთან და სტივენ დედალოსთან ერთად ქალაქში რეალურად არსებული ქუჩებითა და მარშრუტით ატარებს, ისტორიულ და გეოგრაფიულ რუკაზე კონკრეტული ადგილმდებარეობის მქონე ქალაქთან ერთად, საქმე გვაქვს ავტორისეულ, მის გონებაში არსებულ სიმბოლური

<sup>5</sup> ლათ. *Providentia* - განგება

<sup>6</sup> ჯოისი, ჯ. (2013). *ულისე*. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, კომენტარები: გვ. 836

მნიშვნელობის მქონე სივრცესთან. მნიშვნელოვანია, რომ რომანში დუბლინი უბრალოდ კი არ ფიგურირებს, არამედ ცოცხალ ორგანიზმად გვევლინება, რაც ქალაქს ნაწარმოების პროტაგონისტად აქცევს.

თუ დავუშვებთ, რომ ჯოისისეული დუბლინი არის ადგილი, რომელიც განასახიერებს სივრცესა და დროში განფენილ უზოგადეს მოდელსა და სამყაროს პირობით სიმბოლოსა და ხატს, გამოდის რომ დუბლინი ესაა პროფანულისაგან განსხვავებული, საკრალური ზონა და ელიადესეული „ცენტრი“, სადაც აბსოლუტური რეალობა სუფევს. ესაა ქალაქი, რომელიც ჩაკეტილ წრეს განასახიერებს, სადაც ყველა და ყველაფერი იყრის თავს. დუბლინში ერთდროულად და ერთ სივრცეში თავმოყრილია ითაკა, კალიფსოს მღვიმე, ლოტოფაგების ქვეყანა, სკილა და ქარიბდა, ჰადესის, სირინოზებისა თუ ციკლოპის სამფლობელოები. სწორედ ამგვარ, ყოვლისმომცველ და, ამავდროულად, მკაფიოდ შემოსაზღვრულ სივრცეში ამოგზაურებს ჯოისი ლეოპოლდ ბლუმსა და სტივენ დედალოსს. თუ დაკვირვების არეალს კიდევ უფრო მივუახლოვდებით, რთულად შესამჩნევი არ იქნება სამყაროს ცენტრ დუბლინში არსებული ლოკალური ცენტრი - ლეოპოლდ ბლუმის სახლი. ამ გაგებით, რომანში ბლუმის გზა ცენტრიდან გამომავალი გზაა, რომელიც ისევ უკან, სახლისკენაა მიმართული. „ცენტრისკენ მიმავალი გზა - „რთული გზა“ (dūrohana)“, წერს ელიადე (ელიადე, 2017, გვ. 28). ბლუმის ერთი დღის განმავლობაში განფენილი ხეტიალი სახლიდან უკან სახლისაკენ იმ კაცის მსვლელობას უნდა ჰგავდეს, ვინც სამყაროსა თუ საკუთარი თავის შესამეცნებლად ადგას გზას და ვინც საკუთარი რაობის „ცენტრისკენ“, შესაბამისად, ეფემერულობიდან მუდმივობისაკენ, პროფანულიდან საკრალურისაკენ მიდის, სინამდვილეში კი ხელთ გვრჩება ლეოპოლდ ბლუმი, რომელიც სახლში დაბრუნებას გამიზნულად აჯანჯლებს, მოლის რომ დალატში არ შეუშალოს ხელი, ამასობაში კი უწევს, სრული სისავსით აღიქვას ქალაქისაგან მისკენ გამოშვებული კოლექტიური თითი. ამგვარად, ლეოპოლდ ბლუმი ნახსენები მაძიებელი გმირის პაროდიული განსახიერებაა, რადგან მისთვის „ცენტრში“ დაბრუნება ინიციაციის ტოლფასი არ არის.

ბუნებრივია, დროთა განმავლობაში მხატვრული ტექსტის ქრონოტოპი ცვლილებას განიცდიდა. ამდენად, საინტერესოა, როგორ აისახებოდა ეს

სახეცვლილება ნაწარმოების სივრცულ თავისებურებაზე. მაგალითად, მეცხრამეტე საუკუნის ინგლისური ლიტერატურის წარმომადგენლების: ჯეინ ოსტინის, დები ბრონტეების, ჯორჯ ელიოტის რომანების მხატვრული სივრცე სახლია, სადაც ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა ხდება და მის ფარგლებს იშვიათად სცდება. სახლი ერთგვარი დახშული სივრცეა, რომელიც თავის ბინადრებს, პერსონაჟებს საშუალებას აძლევს ამ კონკრეტული, დასახელებული ავტორებივით გამოეყონ საზოგადოებას, დაემალონ საჯაროობას, იქნება ეს ქალაქის თუ სოფლის სივრცე. მოდერნისტულ ლიტერატურაში, რომელმაც ახალი ესთეტიკა მოიტანა, მოქმედების არეალი, ძირითადად, სახლიდან ქუჩაში ინაცვლებს. მოდერნისტულ რომანში სახლი აღარ არის მკაფიოდ შემოსაზღვრული ადგილი, სადაც არსებითი მოვლენები ხდება. ამ შემთხვევაში, მანამდე მკაფიოდ განსაზღვრული ზღვარი პირადასა და საჯარო სივრცეს შორის თითქმის მთლიანად იშლება. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ მოდერნისტული ნაწარმოების პერსონაჟი ბევრად ღიაა გარემომცველი სამყაროსა და საზოგადოების მიმართ და რომ მას არ აქვს მოთხოვნილება, გამიჯნოს პირადი საზოგადოებრივისაგან. ასევე, არ იგულისხმება, რომ სახლში გამოკეტილი პერსონაჟებისგან განსხვავებით, ისინი ნაკლებად გაუცხოებულები არიან გარესამყაროსგან. მოდერნისტული რომანის პერსონაჟი გამოდის ქუჩაში, ხშირადაა სხვადასხვა სოციალური სივრცის სტუმარი, ურთიერთობს საზოგადოებასთან. თუმცა ინტერაქციისას, პარადოქსული გაგებით, კიდევ უფრო მკვეთრად ჩანს მისი იზოლირებულობა და თანამედროვე სივრცესთან თანხვედრაში ვერ მოსვლა. ა. ჰაუზერის მოსაზრების თანახმად, ინდივიდის გაუცხოება და განცალკევებულობა ყველაზე მეტად სწორედ საზოგადოებით გარემოცულ სივრცეშია თვალშისაცემი: “It is a familiar fact that nothing seems so isolating as the close proximity of too many people, and nowhere does one feel so lonely and forsaken as in a great crowd of strangers” (Hauser, 1958, p. 175). ამ გაგებით, ქალაქი ის ადგილია, სადაც მისი მცხოვრები ფიზიკურად თითქმის არასდროს არის მარტო, რადგან, როგორც რ. ლეანი შენიშნავს, ურბანული გარემო დროთა განმავლობაში ხალხმრავლობის აღმნიშვნელ მეტონიმიად იქცა (Lehan, 2009, p. 7). ასე ხდება „ულისეშიც“. დუბლინის ქუჩებში მოხეტიალე ლეოპოლდ ბლუმი და სტივენ დედალოსი უამრავ ადამიანს ხვდებიან დღის განმავლობაში. თხრობა, ძირითადად, გარეთ, ქალაქის საჯარო სივრცეებში



მიმდინარეობს, რომლებიც, იქ შეკრებილ საზოგადოებასთან ერთად, მათთვის უცხოა. ამავდროულად, მათ არც სახლში ეგულებათ შვება (საგულისხმოა, რომ სტივენ დედალოსს მუდმივი თავშესაფარიც კი არ აქვს).

„ულისეს“ პერსონაჟები საერთოს პოულობენ ბოდლერის მოგზაურთან, რომელიც საკუთარ სამყოფელს ტოვებს უბრალოდ დატოვებისთვის და მოგზაურობს კონკრეტული დანიშნულების გარეშე: “But the true voyagers are only those who leave just to be leaving”<sup>7</sup>. სწორედ შარლ ბოდლერის პოეზიაში გამოჩნდა პირველად ტერმინი ფლანერი (Fr. Flaneur). შემდგომში ვ. ბენიამინმა ცნებას მნიშვნელოვანი დატვირთვა მისცა. ბენიამინის განმარტებით, ტერმინი შეესატყვისება ინდივიდს, რომელსაც, ერთგვარად, დამკვირვებლისა და მაყურებლის როლი აქვს მორგებული. ფლანერი, როგორც წესი, საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილების სტუმარია. პარადოქსია, თუმცა მისი მიზანი სოციუმში გარეგან იმისათვის, რომ თავს მარტო ყოფნის შესაძლებლობა მისცეს (“The flaneur is the spectator who goes to the crowd to be alone, to lose himself within the throng”) (Lehan, 2009, p. 7).

მ. ხარბედია შოთა ჩანტლადის პოეზიისადმი მიძღვნილ ესსეში „ბალი და ხეტიალი“ შენიშნავს, რომ ფლანერული ტიპაჟი არ გულისხმობს სეირის მაყურებლობას: „მოსეირე უპიროვნოა, სანახაობის გავლენით იგი კარგავს პერსონალურობას და ბრბოდ, „პუბლიკად“ იქცევა, განსხვავებით ფლანერისგან, რომელსაც მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობა აქვს. ფლანერი გარედან მჭვრეტელია, დამკვირვებლის სიამოვნება მისი მთავარი ვნებაა... ეს ერთგვარი მსოფლმხედველობაა, რომელიც გარკვეულწილად პროგრესსა და რეფორმებსაც კი უპირისპირდება. მას თავისი ტემპო-რიტმიც აქვს. მაგ. 1840 წელს კარგ ტონად ითვლებოდა პარიზის პასაჟებზე კუს გასეირნება. სწორედ კუს ტემპი შეესაბამებოდა ყველაზე მეტად ფლანერის სიარულის ტემპს. ესაა დროისა და მოძრაობის შენელება“.<sup>8</sup>

ფლანერის დამკვირვებლური, მჭვრეტელობითი ბუნება, ასევე, ხელოვანისათვის დამახასიათებელი ბუნებრივი მდგომარეობაა. სახლიდან ქუჩაში გამოსული დამკვირვებელი პერსონაჟი მოდერნისტული ლიტერატურისთვის ძალიან ახლობელი ფენომენია. სწორედ ამიტომ წერს, რ. ლეანი, რომ ფლანერი

<sup>7</sup> Charles Baudelaire, “The Voyage”.

<sup>8</sup> ხარბედია, მ. (2017). „ბალი და ხეტიალი“. მაღხაზ ხარბედია – ბალი და ხეტიალი – არილი (arilimag.ge)

განსახიერებს მოდერნიზმში ორი მაგისტრალური საკითხის კვეთას. იგულისხმება ხელოვანი და ქალაქი, უფრო ზუსტად კი ხელოვანი ქალაქში (“The flaneur, the spectator as both observer and observed, connects two major themes of literary modernism: the artist and the city combined as the artist in the city”) (Lehan, 2009, p. 7). ასეთი ლიტერატურული პერსონაჟები არიან ტირესია ელიოტის ლონდონში, მარლოუ კონრადის ბრიუსელში, ამენბახი თომას მანის ვენეციაში, სტივენ დედალოსი ჯოისის დუბლინში.

ლ. ფეიგინი ნაშრომში “The Eye, the Street, and the Modern Painter: the City from Poe to Joyce” მართებულად შენიშნავს, რომ პირველი „ქმედება“ რაც „ულისეს“ საწყის გვერდზევე უკავშირდება სტივენს - ყურებაა. დედალოსი შეჰყურებს მარტელოს კოშკის კიბეზე მდგომ ბაკ მალიგანს, რომელსაც ხელში საპნის ასაქაფებელი თასი უჭირავს ზედ ჯვარედინად დაწყობილი სარკითა და სამართებლით, რაც, თავის მხრივ, კათოლიკური მესისა და ზიარების ჭურჭლის ასოციაციას ქმნის: „სტივენ დედალოსი, უკმაყოფილო და ნამძინარევი, კიბის თავში მოაჯირს დაეყრდნო ხელებით. გულგრილად შეჰყურებდა ცახცახა, მობუყბუყე, ცხენის თავივით ჩამოგრძელებულ სახეს, მას რომ ლოცავდა“ (ჯოისი, 2013, გვ. 5).

სტივენის მსგავსად, „ულისეს“ მკითხველს ერთგვარად ფლანერულ-დამკვირვებლური ფუნქცია ეკისრება. ჯოისი ყველა ეპიზოდის მოქმედების არეალს ისე დეტალურად აღწერს, თითქოს მან დუბლინის რუკა მკითხველის თვალწინ გადაშალა და მასზე ზემოდან დაკვირვების საშუალება მისცა. ლიტერატურის მკვლევარი ჯ. ფრენკი შენიშნავს, რომ ჯოისის ჩანაფიქრი აშკარაა. ავტორს სურს, მკითხველს თვალწინ გადაუშალოს დუბლინის, როგორც ერთი მთელის, სურათი და რომ მას, გ. ფლობერის მსგავსად, ამოდრავებს სურვილი, სხვადასხვა ადგილას მომხდარი ერთდროული ქმედებები მკითხველმა ერთმანეთთან თანხვედრაში აღიქვას. აზრის სიცხადისთვის კი თავად ფლობერის სიტყვებს იმოწმებს, რომლითაც მან „მადამ ბოვარის“ ერთ-ერთი, სიმულტანურობის ამსახველი სცენა შეაფასა (თხრობა მიმდინარეობა სამ პლანზე, მოქმედების დრო ერთი და იგივეა. ფლობერი აღწერს ბაზრობაზე შეგროვილ ხალხს, რომლებიც შინაური ცხოველებით ვაჭრობენ, სიტყვით გამომსვლელ ოფიციალურ პირებსა და მათგან განცალკევებით მყოფ წყვილს, ემა ბოვარსა და რუდოლფს): „საჭიროა ყველაფერი ერთდროულად

გაისმოდეს, რომ შეიძლებოდეს ერთსა და იმავე დროს გაიგონო საქონლის ბღავილი, შეყვარებულების ჩურჩული და საჯარო მოხელეების სიტყვით გამოსვლა.“  
(“Everything should sound simultaneously, one should hear the bellowing of the cattle, the whisperings of the lovers and the rhetoric of the officials all at the same time”) (Frank, 1945, p. 231).<sup>9</sup>

ფრენკის თანახმად, თანამედროვე რომანმა და პოეზიამ ვექტორი ნაწარმოების გასივრცულებსავე მიმართა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ელიოტის, პაუნდის, პრუსტისა თუ ჯოისის მკითხველმა მათ ნაწარმოებებში მიმდინარე მოვლენები ერთდროულად, და არა თანმიმდევრულად, უნდა აღიქვას, ერთ სივრცესა და წამში მოაქციოს და გონებაში ერთ მთლიანობად გამოსახოს (Frank, 1945, p. 225). ამ მიზნის მისაღწევად და დუბლინის ერთიან სურათად აღსაქმელად, ფრენკი ჯოისს მიაწერს სურვილს, მკითხველი გაადუბლინელოს, ქალაქის გარემოცვაში ჩააყენოს და სრულად გაათვითცნობიეროს მის წარსულსა და აწმყოში. სწორედ ამგვარად შეძლებს ის მრავალი ფრაგმენტის აწყობას და დუბლინის, როგორც ერთი ორგანიზმის აღქმას. ერთდროულობის, სიმულტანურობის ეფექტის შექმნით მკითხველი ერთსა და იმავე დროს ქალაქის სხვადასხვა წერტილში მომხდარ მოვლენებს ერთმანეთთან თანხვედრაში აღიქვამს. ე. ი. დროისათვის დამახასიათებელი ქრონოლოგიურობა ჩანაცვლდება სივრცის მახასიათებელი ერთდროულობით, რასაც დ. უზნაძე „ურთიერთ-გარემდებარებას“ უწოდებს („სადაც ერთდროულობა არის, იქ შეუძლებელია თანამიმდევრობაც არსებობდეს, ვინაიდან ის თანამიმდევრობა რაღა თანამიმდევრობაა, რომელიც ერთდროულია. ხოლო ის, რაც ჩვენ „მრავალის ერთდროულისა და იგივეობითი შეგრძნებების განსხვავების შესაძლებლობას გვაძლევს, სწორედ სივრცეა““ (უზნაძე, 1920, გვ. 47)).

ნაწარმოების გასივრცულებაში, აგრეთვე, ნაგულისხმევია, რომ, რადგან ლიტერატურა „ტემპორალურ“ ხელოვნებად მიიჩნევა იმის გამო, რომ მისი აღქმა დროის გარკვეულ პერიოდზეა დამოკიდებული, ერთდროულობის პრინციპის „სესხებით“, მხატვრული ნაწარმოები ბაძავს სახვითი ხელოვნების სივრცეში ერთდროულად აღქმადობას. სწორედ ამიტომ მიემართება ჯ. ფრენკის ცნობილი ფრაზა ჯოისსა და მის შემოქმედებას: „ჯოისის წაკითხვა შეუძლებელია - მისი

---

<sup>9</sup> თარგმნილია ავტორის მიერ.

მხოლოდ ხელმეორედ წაკითხვას შესაძლებელი.“ (“Joyce cannot be read – he can only be re-read”) (Frank, 1945, p. 234-235).

ამ მოსაზრებას ასოციაციურად ნეტარ ავგუსტინესთან მივყავართ, რომელიც „აღსარებანში“ უკვე ნაცნობი საგალობლის ხელახლა შესრულების შედეგად მოგვრილ განცდაზე მსჯელობს: „ვთქვათ, მსურს წამოვიწყო ნაცნობი სიმღერა: ვიდრე არ დამიწყია, მთელი ჩემი მოლოდინი მისკენაა მიპრყობილი. მაგრამ როგორც კი დავიწყებ, მოლოდინი წყდება, სიმღერის ნაწილი წარსულში გადადის და, ამრიგად, ამდიდრებს ჩემს მეხსიერებას. ჩემი მოქმედების ძალა განწილულია ხსოვნასა და მოლოდინს შორის: ხსოვნაში გადადის, რაც უკვე ვიმღერე, მოლოდინი კი იმისკენაა მიმართული, რაც ჯერ კიდევ სამღერი დამრჩა. ხოლო ჩემი ყურადღება აწმყოს ეკუთვნის, რომლის გავლითაც მიემართება მომავალი, რათა წარსულად იქცეს“ (ავგუსტინე, 1996, გვ. 287-288). ნეტარი ავგუსტინე აწმყო მომენტზე, გაყინულ წამზე საუბრობს, რომელშიც ერთიანდება წარსული, იგივე მახსოვრობა, და მომავალი, ანუ მოლოდინი.

ჯ. ფრენკის თანახმად, ჯოისის ნაწარმოებების პირველადად გაცნობა არსებითად მნიშვნელოვანია, რადგან ხელმეორედ წაკითხვისას პერსონაჟები და მოვლენები გონებაში თავიანთ ადგილზე განლაგდებიან, რაც აადვილებს წარმოსახვითი სივრცის შექმნასა და ერთიანი სურათის დანახვას. შედეგად, მხატვრული ნაწარმოების დროში განფენილობა სივრცობრივი აღქმით ჩანაცვლდება, ნაწარმოების დრო და სივრცე კი ერთიან მითოსურ ქრონოტოპად წარმოგვიდგება.

თ. კობახიძე ასეთ წარმოსახვით სურათს სივრცობრივ პერსპექტივას უწოდებს: „„პერსპექტივა“ წარმოადგენს სივრცის მხატვრული შეგრძნების თვალსაზრისით მეტად შთამბეჭდავ ფერწერულ ტილოს, რომელზედაც წარმოსახულია არარეალური, ფანტასმაგორიული ხედი, რამდენიმე შენობის ექსტერიერისაგან შემდგარი ერთგვარი „ინტერიერული“ სივრცე. ამ სივრცეში მკვეთრად ეკლექტიკური და კომპოზიციურად შეუკავშირებელი საგნები, ადამიანთა ფიგურები და დეკორატიული ელემენტები ერთი შეხედვით ქაოტურადაა განლაგებული“ (კობახიძე, 2015, გვ. 54). შესაბამისად, სივრცითი პერსპექტივა ნაწარმოების ქრონოტოპის აღქმის ერთადერთ შესაძლებლობად იქცევა.

აღნიშნული ტექნიკის გამოყენების საუკეთესო მაგალითებად შესაძლოა მივიჩნიოთ „ულისეს“ VII და X ეპიზოდები, „ეოლოსი“ და „მოხეტიალე კლდეები“, რომლებშიც ჯოისი თხრობის ქრონოლოგიურ ტექნიკას უარყოფს და, სანაცვლოდ, მიმდინარე მოვლენებს ერთმანეთთან თანხვედრაში, ერთდროულობის პრინციპით აღწერს.

„ეოლოსი“ მოქმედების ადგილი გაზეთის რედაქციაა. ეპიზოდში ჰომეროსული ალუზიების ამოცნობა რთული არაა. თუ “ოდისეაში” ეოლოსი ქარების მბრძანებელს განასახიერებს, „ულისეს“ ამავე სახელწოდების მქონე თავი მთლიანად ქარის ასოციაციას იწვევს (რედაქციაში ქარი უბერავს, ფურცლები შრიალებენ). დ. ბრისტოუ შენიშნავს, რომ ჯოისი ალეგორიულად ასახავს ირლანდიურ პრესაში დატრიალებულ ქარიშხალს. მხოლოდ 1900-დან 1922 წლამდე პერიოდში 322 ირლანდიური გაზეთი იბეჭდებოდა (Bristow, 2016, p. 99). ეპიზოდი შედგება ქვეთავებისაგან. ყოველი მათგანი დასათაურებულია ისე, თითქოს მკითხველი საგაზეთო სტატიებს კითხულობდეს. დასაწყისში აღწერილია ქალაქის ოთხი სხვადასხვა წერტილის სურათი: ნელსონის სვეტთან ტრამვაების მიმოსვლა, მთავარი ფოსტის შესასვლელთან ფეხსაცმლის მწმენდავების ყოველდღიური საქმიანობა, პრინსის სარდაფებში მომუშავე მტვირთავების ხმაური და რედაქციაში მისული ბლუმის საქმიანობა. მოქმედების დრო ერთი და იგივეა. სიმულტანურობის ტექნიკის გამოყენებით მკითხველს საშუალება აქვს სრული სიცხადით აღიქვას ქალაქის ყოველდღიურობა და მისი მცხოვრებლების ცხოვრების რიტმი. ერთ-ერთი ქვეთავი სათაურით „ალო, ალო, ცენტრალურია?“ აღწერს ქალაქის სხვადასხვა წერტილებში მდგომ ტრამვაებს, რომლებიც გამოსასვლელად ემზადებიან და თითქოს გამიზნულია იმისათვის, რომ მკითხველს ცხადად წარმოუდგეს ტრამვაების ხაზებით დაქსელილი, მოგუგუნე, მოგრუხუნე ქალაქის სურათი: „სხვადასხვა ადგილას, რვავე ხაზზე, ტრამვაის ვაგონები უძრავი ბუგელებით იდგნენ თავ-თავიანთ მარშრუტებზე... ორივე მიმართულებით. გაქვავებულნი, მოკლე ჩართვით დაყურებულნი. საჭირაო ეკიპაჟები, კეები, ფურგონები, საფოსტო და კერძო ეტლები, გაზიანი მინერალური წყლის ოთხთვალები კალათებში მოჩხარუნე ბოთლებით, ცხენებშებმულნი მირახრახებდნენ, მიგრუხუნებდნენ, გამალებით“ (ჯოისი, 2013, გვ. 143).

მეათე ეპიზოდში „მოხეტიალე კლდეები“ ჯოისი განაგრძობს და კიდევ უფრო ფართო მასშტაბებს სძენს თხრობას ერთდროულობის პრინციპის საფუძველზე. ეპიზოდი მთლიანად სივრცეშია განფენილი. „მოხეტიალე კლდეები“ 19 ქვეთავისაგან შედგება, რომელთა სიუჟეტი არაერთხელ კვეტს ერთმანეთს. რომანის პერსონაჟები ერთსა და იმავე დროს, დღის 3 საათზე, დუბლინის სხვადასხვა ქუჩებში გადაადგილდებიან. თითქოს მთელი ქალაქი გარეთაა გამოფენილი, თითოეული პერსონაჟი კი მოხეტიალე კლდეს განასახიერებს. საიმონ დედალოსი ქუჩაში თავის ქალიშვილს გადააწყდება, რა დროსაც ლეოპოლდ ბლუმი ბუკინისტთან წიგნებს ყიდულობს, ბრიალა ბოილანი მოლისთან სტუმრობისთვის ემზადება და ა.შ.

ამ ეპიზოდში დროში თანხვედრის არაერთი მაგალითია. პირველ ქვეთავში მამა კონმი ეკლესიას ტოვებს და გარეთ გამოდის. ერთ-ერთ ქუჩაზე გავლისას ის დამკრძალავ ბიუროს ჩაუვლის, „სადაც კორნი კელეჰერი დავთარში იწერდა ანგარიშს და თან თივის ღეროს ლეჭავდა“ (ჯოისი, 2013, გვ. 216). კონმის პერსონაჟი გზას აგრძელებს, დრო გადის. მეორე ქვეთავი კორნი კელეჰერით და სწორედ იმ მომენტით იწყება, როცა მას სასულიერო პირმა ჩაუარა: „კორნი კელეჰერმა დახურა თავისი დიდი დავთარი და დაღლილი თვალებით შეხედა კუთხეში ყარაულივით ატუზულ ფიჭვის კუბოს სახურავს“ (ჯოისი, 2013, გვ. 220). ამ ორი ქვეთავის დასასრულს, მკითხველს უკვე შეუძლია ორი ერთმანეთთან წამიერად გადაკვეთილი და შემდგომ დამოუკიდებლად გაგრძელებული ქმედებები „ფერწერულ ტილოზე“ ერთად მოათავსოს.

ეკლზ-სტრიტზე ყავარჯნებიან ცალფეხა მეზღავაურს, რომელიც მოწყალეობას ითხოვს, მთლი ბლუმი ფანჯრიდან მონეტას გადმოუგდებს. ეს მონაკვეთი ეპიზოდში კიდევ ორ სხვა ქვეთავში გაიელვებს. ცხადია, ჯოისის მიზანია, ქუჩაზე დავარდნილი მონეტის წკარუნი მკითხველმა არა სამჯერ, არამედ ერთხელ გაიგონოს, უფრო სწორად კი მათი გონებაში აღდგენითა და გაერთიანებით შეკრას საერთო სურათი, რადგან სამივე მომენტი ზუსტად ერთსა და იმავე დროს სხვადასხვა სივრცეში ხდება.

ერთგვარი გამაერთიანებელი ფუნქცია, აგრეთვე, ენიჭება დუბლინის სხვადასხვა ქუჩებში გაკრულ ცნობილი ინგლისელი მომღერლის აფიშას, რომელიც ეპიზოდში სულ ოთხჯერ გაიელვებს და სხვადასხვა ქვეთავში პერსონაჟთა ყურადღებას იპყრობს. „მისს დანი მარი კენდალის, მომხიბლავი სუბრეტის, დიდ

აფიშას მიაშტერდა“. ლენეჰანმა და მაკკოიმ „მიუზიკ-ჰოლს ჩაუარეს, სადაც მარი კენდალი, მომხიბლავი სუბრეტი, უგემოვნო ღიმილით უღიმოდა აფიშიდან“. ყმაწვილმა დიგნამმა „ნიკაპი ასწია, მარი კენდალი დაინახა, მომხიბლავი სუბრეტი, ორი მოკრივის გევრდით“. მოღიმარმა ქალმა „თავისი აფიშიდან წათხუპნილი ღიმილი შეაგება“ მეფისნაცვლის რეზიდენციიდან გამოსულ დელეგაციასაც, რომელიც ეპიზოდის დასასრულს „მოხეტიალე კლდეების“ ყველა პერსონაჟს ეტლით ჩაუვლის და ამით კიდევ ერთხელ გააერთიანებს მათ „ბილიკებს“.

გარდა ამისა, „სირინოზების“ ეპიზოდში ჯოისი მსგავს ტექნიკას იყენებს ბოილანისა და როიალის ამწყობი უსინათლო ყმაწვილის ხაზების გადასაკვეთად. უსინათლო ქუჩაში ჯოხის დახმარებით მიიკვლევს გზას: „კაკ-კუკ უსინათლო მიდიოდა კაკუნით კაკ-კუკ ტროტუარზე კაკ და კუკ“ (ჯოისი, 2013, გვ. 284). პარალელურად, ბოილანი მოლისაკენ მიემართება და მალე ბლუმების სახლის კარს მიუკაკუნებს. შესაბამისად, ამ ორ, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ, მონაკვეთს მოქმედების თანმდევი ხმოვანება აერთიანებს: „მავანი აბაკუნებდა, მავანი აკაკუნებდა“ (ჯოისი, 2013, გვ. 251). უსინათლოს ჯოხის კაკუნი მოლის კარზე ბოილანის დაკაკუნებას ერწყმის, რამაც მკითხველის გონებაში ეს ორი სცენა ისე უნდა გააერთიანოს, თითქოს ეკრანზე ორ პარალელურ კადრად მიმდინარე მოქმედებას ადევნებდეს თვალყურს. თუმცა საინტერესოა, რომ კაკუნის ამსახველი ფრაზა იმდენად ხშირად მეორდება ეპიზოდში, რომ რთულია იმის მკაფიოდ გარჩევა, ბლუმის გონებაში გაისმის ეს ხმა (მისი ფიქრები მუდმივად ბოილანისა და მოლის შეხვედრას უტრიალებს), უშუალოდ კარზე კაკუნის მომენტი ალწერილი თუ ორივე ერთად. ამგვარად, ლაიტმოტივის ტექნიკის გამოყენებით ჯოისი ფიზიკურად და გონებაში მიმდინარე პროცესებს ერთმანეთთან კვეთს. ამასთან დაკავშირებით ი. ცხვედიანი „„ულისეს“ მითოპოეტიკაში“ აღნიშნავს, რომ ჯოისი პერსონაჟის ცნობიერების სხვადასხვა შრეებს სიმულტანურად წარმოადგენს და „ცნობიერზე“, „არაცნობიერსა“ და „ქვეცნობიერზე“ ერთდროულად ახდენს ფოკუსირებას (ცხვედიანი, 2006, გვ. 65).

უსინათლო ყმაწვილი „სკილა და ქარიბდას“ ეპიზოდშიც გაიელვებს. ის და ლეოპოლდ ბლუმი ერთმანეთს ქუჩაში გადაეყრებიან. მისი დანახვა ბლუმს თვალისჩინის არმქონეთა გამმაფრებულ შეგრძნებებსა და დუბლინის ბიჭისეულ

აღქმაზე აფიქრებს: „უცნაური წარმოდგენა ექნება დუბლინზე, გზას რომ ქვებზე კაკუნით მიიკვლევს... ყნოსვაც გამმაფრებული უნდა ჰქონდეთ... ყოველ ქუჩას განსხვავებული სუნი. ყველა ადამიანსაც“ (ჯოისი, 2013, გვ. 175). ბლუმი ცდილობს აღიქვას, როგორად შეიძლება ეჩვენებოდეს უსინათლოს ქალაქი და წარმოდგენს, რომ მას ხელებისა და გაძლიერებული ინსტინქტების დახმარებით შეცნობილი უნდა ჰქონდეს დუბლინის ქუჩები.

ქალაქის საზღვრებში მოქცეული სივრცე-დროის განხილვისას მიხეილ ბახტინის დაკვირვების ობიექტია „მადამ ბოვარი“, სადაც მხატვრული სივრცე და მოქმედების არეალი პატარა პროვინციული ქალაქია. ბახტინი ასეთ სივრცეებს ციკლური, ყოველდღიურად განმეორებადი დროით ახასიათებს (cyclical everyday time). იგულისხმება, რომ ფლობერის ქალაქში ყოველი დღე ერთმანეთის მსგავსია და ისეთი არაფერი ხდება, რაც ძველის განმეორება არაა. აქ დრო არა თუ წინ, წრფივად, მიიწევს, არამედ წრეებად ფორმირდება: „The circle of the day, of the week, of the month, of a person's entire life. Time here is without event and therefore almost seems to stand still” (Bakhtin, 1981, pp. 247-248).

„ულისეში“ აღბეჭდილი ერთი დღე მთელ ციკლს მოიცავს, რომელიც კვლავ განმეორებადია და არსებითი მნიშვნელობა არ ენიჭება დროის პერიოდს, ერთი წელი იქნება ეს, ერთი დღე თუ ერთი წამი. დუბლინში, რომელიც სამყაროს ანარეკლია (*imago mundi*) და აქ მისი ყველა წესი და კანონი ვრცელდება, ყველაფერი უცვლელია. ქალაქში მომხდარი ყოველი მცირე ცვლილება აუცილებლად ანაზღაურდება, ჩანაცვლდება მეორით. მიწას მიბარებულ პეტრიკ დიგნამის ადგილს ქალაქის ახალი მკვიდრი, ქალბატონი პიურფოს ახალშობილი დაიკავებს, ნაწარმოების მხატვრული სივრცე კი, შესაბამისად, სასაფლაოდან სამშობიაროში გადაინაცვლებს. ამგვარად, დუბლინში არავის ენიჭება პერსონალური მნიშვნელობა და არც გარდაცვალება და არც დაბადება ემოციურობის თვალსაზრისით არსებითი არ არის. ქალაქი ერთი მთლიანი ორგანიზმია, რომელშიც, მთავარია, არ დაირღვეს პირველყოფილი წესრიგი და წყობა. ლეოპოლდ ბლუმის ფიქრთა ნაკადი ამ საკითხსაც წვდება და შემდეგნაირად ფორმულირდება: „სიტყვების რახარუხი. ყველაფერი ძველებურად მიედინება, დღიდანდღემდე... ტრამვის ვაგონები ცენტრისკენ და უკან... დიგნამმა თქვენი ჭირი წაიღო. გასივებული მუცელი, მაინა



პიურფოი საწოლზე გმინავს, ბავშვს როდის გამომაძრობენო. ყოველ წამში ერთი იბადება სადმე. სხვა კვდება ყოველ წამში... მთელი ქალაქი კვდება, მეორე მთელი ქალაქი ჩნდება. მერე ისიც მიდის: ახლა სხვა მოდის, მიდის. სახლები, სახლების წყება, ქუჩები, უსაშველო სიგრძის ქვაფენილები, აკოკოლავებული აგურები, ქვები, ხელიდან ხელში. ახლა ამისია, მერე იმისი... არავინ არაფერს არ წარმოადგენს“ (ჯოისი, 2013, გვ. 158).

მერვე ეპიზოდში „ლექსტიგონები“, რომელსაც ერთ-ერთ ძირითად ლაიტმოტივად „დინება“ და, საერთოდ, „ნაკადი“ გასდევს, ხიდზე მდგარი ბლუმი ქვემოთ, მდინარისკენ, იხედება. წყლის დინებისათვის თვალის დევნება მის გონებაში ფიქრებს აღვივებს და მდინარეს ცხოვრებასთან აიგივებს. მისი სიტყვებით, როგორც წყალი მიედინება უწყვეტად მდინარის კალაპოტში და არასდროს დგას ერთ ადგილზე, მსგავსად, არაფერია ცხოვრებაში იგივე. „რადგან თავად ცხოვრებაა ნაკადი“ (ჯოისი, 2013, გვ. 147). თუმცა, მეცამეტე ეპიზოდში „ნავზიკაე“ ზღვის ნაპირას მჯდომი ბლუმი თითქოს „ჩვენებას“ ცვლის. მის შინაგან მონოლოგში გაიღვებებს სიტყვები: „ახალი რამ მინდა. არაფერია მზის ქვეშ ახალი“ (ჯოისი, 2013, გვ. 373). ამ ფრაზას სიტყვასიტყვით კიდევ ერთხელ მეთხუთმეტე და ერთ-ერთ ყველაზე რთულ ეპიზოდში „კირკე“ ვხვდებით, რომელშიც ჯოისი თავს უყრის ყველა პერსონაჟს, აზრსა თუ იდეას, რომელთაც ნაწარმოებში მკითხველი მანამდე გაეცნობა. ბლუმის ნააზრევს ამჯერად თვითმკვლელი რუდოლფ ვირაგის აჩრდილი გააჟღერებს. დუბლინში ცხოვრება მიედინება, თუმცა ყოველი დღე წინას იმეორებს. ფლობერის მიერ აღწერილი ქალაქის მსგავსად, დროს აქ ციკლური ფორმა აქვს. მომდევნო დღეს, 17 ივნისს, ლეოპოლდ ბლუმი და სტივენ დედალოსი ისევ გამოვლენ დუბლინის ქუჩებში სახეტილოდ: „მარადჟამ იხეტილებდა, საკუთარი ნებითა და ძალდატანებით, თავისი კომეტური ორბიტის უკიდურეს კიდემდე, უძრავ ვარსკვლავთა და ცვალებად მზეთა და ტელესკოპით დანახული პლანეტებისა და ასტრონომიულ მომთაბარეთა და მაწანწალათა მიღმა სივრცის უკიდურეს ზღვრამდე, ქვეყნიდან ქვეყანაში, ხალხთა შორის, მოვლენათა შუაგულში“ (ჯოისი, 2013, გვ. 654).

## 2.2. მითოსის აქტუალიზაცია: ბლუმი - ყოველი და არავინ, მეტამფსიქოზი, მეტამორფოზა

3. უირს-ნემერი ნაშრომში *City Codes: Reading the Modern Urban Novel* ერთმანეთსაგან განარჩევს ურბანული გარემოს რამდენიმე მთავარ მახასიათებელს, რის საფუძველზეც მხატვრულ ლიტერატურაში ასახულ რამდენიმე ქალაქს პირობითი კატეგორიების ქვეშ მოიაზრებს. მათ შორის, აღსანიშნავია, ე. წ. თარგმნილი და გაუცხოებული ქალაქები (“Translated Cities”, “Estranged Cities”). სახელების დარქმევით, ავტორი ცდილობს, აჩვენოს, გაუცხოება პერსონაჟსა და მის გარემომცველ ქალაქს გარემოს შორის. პირველ შემთხვევაში, ავტორი მოიაზრებს ტურისტს, ან იმიგრანტს, რომელიც თავისი სახლისგან შორს იმყოფება და ცდილობს, დაიახლოვდეს, ამოავსოს ის დიდი მანძილი, რაც პერსონაჟსა და უცხო სივრცეს შორისაა. ქალაქთან გაუცხოებაზე საუბრისას კი, ნემერი მოიაზრებს ინდივიდს, რომელიც, ერთი შეხედვით, მშობლიურ გარემოშია, თუმცა მასთან ბმას ვერ გრძნობს და, შესაბამისად, უუცხოვდება, განზე დგება მისგან.

მკვლევრის ამ მოსაზრებას ასოციაციურად მივყავართ ლეოპოლდ ბლუმთან, უცხოობაში მყოფ პერსონაჟთან, და სტივენ დედალოსთან, რომელიც ცდილობს, გაექცეს მშობლიურ ქალაქს. „ახალგაზრდა ხელოვანის პორტრეტი“ გვამცნობს, რომ 1902 წელს სტივენი დუბლინს ტოვებს და პარიზში მიემგზავრება, უკან კი მხოლოდ მომაკვდავი დედის სანახავად ბრუნდება.

საინტერესოა, რომ თ. კობახიძე ნაშრომში „ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა“ ელიოტის ლექსზე „ბერბანქი ბედეკერით: ბლასტაინი სიგარით“ განხილვისას, სადაც მოქმედება ვენეციაში ხდება, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ჩასვლის მოტივს (ზეაღსვლის საპირისპიროდ). ბერბანქი ამერიკელი ტურისტია, რომელიც ვენეციაში ჩადის. მსგავსად, შექსპირთან ჰამლეტი ვიტენბერგიდან ბრუნდება და ჩადის დანიაში. „ულისეში“ კი სტივენი პარიზიდან დუბლინში ჩამოდის. ყველა შემთხვევაში, პერსონაჟები არა მხოლოდ ვენეციაში, დანიაში, დუბლინში ან რომელიმე კონკრეტულ გარემოში ჩამოდიან, არამედ ზოგად მითოსურ სივრცე-დროში, რომელიც მკაცრადაა შემოსაზღვრული ისე, თითქოს მის მიღმა არაფერი არსებობს, დრო კი უკიდურესად შეკუმშული, შეჩერებულია.

სიმბოლურია, რომ ბლუმს მთელი დღის განმავლობაში სახლის გასაღები თან არ აქვს და ღამით შინ დაბრუნებულს, სტივენთან ერთად, სახლს შემოვლებულ ზღუდეზე გადაძრომა უწევს. ბაკ მალიგანი კი ახერხებს, დედალოსი მარტელოს კოშკის გასაღების გარეშე დატოვოს. როგორც ქალაქი, ისე პერსონაჟების საცხოვრებელი მათთვის ჩაკეტილი, დახშული სივრცეა, რომელში შეღწევა გარკვეულ სიმძნელებთანაა დაკავშირებული და სადაც ისინი არც თუ ისე სასურველი სტუმრები არიან.

ნაწარმოების არაერთი მონაკვეთი პირდაპირ მიუთითებს ბლუმის უცხოობაზე, უსამშობლობასა და უთვისტომობაზე. არაერთხელ ისმება კითხვა მისი ვინაობის შესახებ:

„ვინ არის ის ყმაწვილი ჩვენს უკან, ტომ კერნანთან ერთად რომ მოდის? იკითხა ჯონ ჰენრი მენტონმა. სახეზე მეცნობა.

ნედ ლემბერტმა უკან მიიხედა.

ბლუმი, თქვა მან, მადამ მერიონ ტუიდი რომ იყო, უფრო სწორად რომ არის, სოპრანო, მაგის ცოლია“ (ჯოისი, 2013, გვ. 103).

ჯოისი ბლუმის გვარის ოსტატური ტრანსფორმირებით ახერხებს, აჩვენოს პერსონაჟის არსებობის უმნიშვნელობა, შეუმჩნეველობა, არარაობა სოციუმის თვალში: „ბლუვინ“ (“Bloowho”), „ბლურომელის“ (“Bloowhose”), „ბლუმურდალი“ (“Greaseabloom”), „მარტობლუმი“ (“Bloom Alone”). დიგნამის გარდაცვალების შესახებ გამოქვეყნებულ მასალაში, რომელშიც დაკრძალვის დამსწრენი არიან ჩამოთვლილნი, ლეოპოლდ ბლუმის გვარი შეცდომითაა დაბეჭდილი: ლ. ბუმი. (შდრ. მ. ჯავახიშვილის მოთხრობაში „ორი განაჩენი“ ლაზარე ჩიჩილაშვილის გვარს ტუსაღები მრავალჯერგზის დამახინჯებულად გაჰყვირიან: ჩიკილაშვილი, კირიკაშვილი, ნიკილაშვილი, დიკილაშვილი, ბიკილაშვილი, ტიკილაშვილი, ქიტილაშვილი. ინდივიდის გვარ-სახელი, ერთგვარად, იდენტობის განმსაზღვრელია. მისი დამახინჯებით კი როგორღაც ილახება ადამიანის ინდივიდუალობა). „არასაკმაო ირლანდიელი“ - ასე მოიხსენიებს ქმარს მერიონ ბლუმი თავის შინაგან მონოლოგში. „მარადი ურია“ (“The wandering jew”), ბლუმის მისამართით ამბობს ჯერ ბაკ მალიგანი, ხოლო შემდეგ აგრესიულ პატრიოტად გამოყვანილი პერსონაჟი, რომელიც თავს მოქალაქეს უწოდებს, „მარადიულ ურიად“

("Ahasuerus I call him") შერაცხავს მას. ორივე შემთხვევაში იგულისხმება ებრაელთა ბიბლიური პერსონაჟი ადასფერი, რომელსაც მეორედ მოსვლამდე მარადიული ხეტიალი უწერია. ამას გარდა, მეშვიდე ეპიზოდში „ეოლოსი“ რედაქციაში მისული ბლუმი სამშობლოზე საუბარს შეესწრება. საინტერესოა, რომ ზუსტად ამ დროს ჯ. ჯ. ო'მოლოი ოთახში შემოდის. შემოდებული კარის სახელური კი წელში ხვდება ლეოპოლდ ბლუმს, რომელიც ბოდიშს იხდის და განზე დგება. ეს ეპიზოდი კიდევ ერთხელ მეტყველებს, რომ ჯოისის მოხეტიალე პერსონაჟისთვის ადგილი არსად მოიძებნება, განსაკუთრებით კი მაშინ, როდესაც დუბლინელები სამშობლოზე საუბრობენ.

ბლუმის უნიადაგობის ყველაზე მკაფიოდ ამსახველი სცენა ბარნი კირნანის პაზში თამაშდება. მისი პასუხი კითხვაზე თუ რა არის ერი გარშემომყოფების საერთო მხიარულებას იწვევს: „- ერი? ამბობს ბლუმი. ერი არის ერთი და იმავე ადგილას მცხოვრები ერთი და იგივე ხალხი“ (ჯოისი, 2013, გვ. 328). მისი არასასურველი არსებობა პაზში შეკრებილთ აღიზიანებს, რაც საბოლოოდ იმ ფაქტით სრულდება, რომ პაზიდან გამოსულ ბლუმს „მოქალაქე“ თუნუქის კოლოფს ესვრის ზურგში. ეს სცენა, თავის მხრივ, „ოდისეას“ აშკარა პაროდიაა (თვალგამოთხრილი ციკლოპი ლოდს სტყორცნის ოდისევსის გემს).

ეპიზოდში „ლოტოფაგები“ ქრისტიანულ ტაძარში შესული ბლუმი ზიარების რიტუალის მომსწრე ხდება, რა დროსაც მის შხერას სეფისკვერი იპყრობს, თუმცა არ იცის, რა უწოდოს და მაცასმაგვარ პურად მოიხსენიებს. ნ. ყიასაშვილის განმარტებით, ბლუმს ერთმანეთში ერევა მაცა და სეფისკვერი, შესაბამისად, ებრაული და ქრისტიანული რელიგიური ადათები. ეს კი მისი უსამშობლობის მიმნიშნებელი კიდევ ერთი დეტალია.<sup>10</sup>

„კირკეს“ ეპიზოდი მთლიანად ჰალუცინაციის გარშემოა აგებული და ბლუმის არაცნობიერი სიღრმეებიდან აღმოცენებულის ჩვენებას ემსახურება. წინა ეპიზოდში „მზის ხარები“ ჯოისი მკითხველს წინასწარ ამზადებს ზმანებებით სავსე ღამის დუბლინში მოსახვედრად: „არსებობს ცოდვები, ანდა (მოდით, ვუწოდოთ მათ ის, რასაც მთელი სამყარო უწოდებს) უკეთური მოგონებანი, რომელთაც ადამიანი სულის ყველაზედ ბნელ კუნჭულში მალავს, მაგრამ ისინი იქ დაიბუდებენ და ელიან

---

<sup>10</sup> ჯოისი, ჯ. (2013). *ულისე*. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, კომენტარები: გვ. 736

[...]. მაგრამ ერთი ანაზღადად წამოსროლილი სიტყვა უცებ გამოაცოცხლებს მათ და ისინიც აღიმართებიან მის წინაშე ყოვლად მოულოდნელ გარემოებაში, მოჩვენებისა თუ ზმანების სახით“ (ჯოისი, 2013, გვ. 418). „კირკეში“ ბლუმის ჩახშული იმპულსები, დანაშაულის დამარხული შეგრძნება დღის სინათლეზე ამოდის და მკითხველი სასამართლო პროცესის მომსწრე ხდება. სხვა მრავალ ბრალდებასთან ერთად, მისი არაცნობიერი აქცენტს „უძირობაზე“ აკეთებს და ზმანებაში ბლუმს ბრალი ედება მუდმივი საცხოვრებლის არქონაში, „მაწანწალობასა და ქუჩაში მოძრაობის შეფერხებაში“ (ჯოისი, 2013, გვ. 442). ამგვარად, ნაწარმოების ერთ-ერთი ძირითადი ლაიტმოტივი ლეოპოლდ ბლუმის უნიადაგობის აქცენტირებაა, რაც, შეიძლება ითქვას, ხელსაყრელი გარემოებაა იმისათვის, რომ მას ყველა იმ პერსონაჟის სახელი მივაწეროთ, ვინც კი ოდესმე გასდგომია გზას საკუთარი გონებისა თუ გარემომცველი ფიზიკური სამყაროს ბნელ ლაბირინთებში. ლეოპოლდ ბლუმის ფესვები ერთდროულად ყველგან და არსადაა:

„როგორი უნივერსალური ორწევრა სახელწოდება შეეფერებოდა მას როგორც არსებულსა და არარსებულს?

რომელიც უტარებია ნებისმიერ სხვას ანდა რაც უცნობია ყველასთვის. ყოველი და არავინ“ (ჯოისი, 2013, გვ. 654).

მეჩვიდმეტე ეპიზოდი სრულდება კითხვით: „სად?“, რომელზე პასუხიც ბუნდოვანია. ავტორი საპასუხოდ წერტილს სვამს. კითხვა განკუთვნილია ლეოპოლდ ბლუმისათვის, მოგზაურისთვის, რომელიც დუბლინის ქუჩებში მთელი დღის ხეტიალის შემდეგ სახლში დაბრუნდა და ემბრიონის პოზაში მწოლიარე გვევლინება. სად იმყოფება ან სად მიდის ბლუმი, იგივე ოდისევსი, იგივე სინდბადი ზღვაოსანი, იგივე პირველყოფილი ადამიანის ჩანასახი?

„დაქანცული ბალლიკაცი, კაციბალლი საშოში“ - ასე აღწერს ჯოისი სახლში დაბრუნებულ, „ნამოგზაურებ“ მოხეტიალე გმირს, რომელიც ღამის წყვიადში ემბრიონივით მოკეცილი წევს, თითქოს უკან, დედის წიაღში, დაბრუნებულა. წყვიადის სიმბოლიზმს, როგორც არსებობის ემბრიონულ სახეს, ელიადე განიხილავს როგორც ადამიანიური არსებობის, ასევე, კოსმიურ დონეზე. კარაჯერიების ტრადიციების მაგალითზე, მკვლევარი განმარტავს, რომ ამ ტომის რწმენა-წარმოდგენებით პრეტენდენტის ინიციაციური სიკვდილი ემბრიონულ

მდგომარეობაში დაბრუნებას ნიშნავს, რასაც კოსმიური მნიშვნელობა გააჩნია: „ჩანასახოვანი მდგომარეობა შეესაბამება სავარაუდო დაბრუნებას ვირტუალურ, პრე-კოსმიურ არსებობის ფორმასთან, „პირველი დღის გარიჟრაჟამდე“, როგორც ამბობდნენ კარაჯერიები“ (ელიადე, 2018, გვ. 284). კოსმიურ წიაღში, უდროობამდე და მარადისობამდე დაბრუნებით პრეტენდენტი სამყაროს შექმნის თანამედროვე ხდება, ანუ პრე-ნატალური მდგომარეობიდან ის კვლავ შექმნის, ახალ ადამიანად დაბადების მოლოდინშია.

სიბნელეში მწოლიარე ბლუმი ინიციაციის პრეტენდენტს მოგვაგონებს, რომელიც ხელახლა დაბადებას ელის. ამავდროულად, ნაწარმოების ქრონოტოპი კოსმოგონიის თანამედროვე დროსა და სივრცეში გადაინაცვლებს, უფრო სწორად კი, უდროობამდე და უსივრცობამდე, სამყაროს პრე-ნატალურ მდგომარეობამდე. დუბლინი სიმბოლურად მარადისობას განასახიერებს, სადაც ისტორიული, ქრონოლოგიური დრო არსებობას წყვეტს.

თ. კობახიძე ლექსის „ბერნბანქი ბედეკერით: ბლანტაინი სიგარით“ განხილვისას ელიოტის ვენეციაზე საუბარს ასრულებს სიტყვებით: „ელიოტის ვენეცია, სადაც დრო გაჩერებულია და მარადიული კარნავალი სუფევს, ჰერმან ჰესეს „დილის ქვეყნის“ მსგავსად, ყველა დროის, ადგილისა და მოქმედების მოდელია, ის „ყველგან არის და არსად არ არის და ყველა დრო მასში ზედროულობას ერყმის““ (კობახიძე, 2015, გვ. 59). ეს მოსაზრება სრული სიზუსტით გამოხატავს ჯოისის მიზანდასახულ ოსტატობას, დუბლინი აქციოს ერთდროულად ყველგან და არსად მყოფ სივრცედ, სადაც ლეოპოლდ ბლუმი, იგივე „ყოველი და არავინ“ კოსმოგონიის, ქაოსიდან შესაქმემდე გადასვლის მოლოდინშია.

მ. ელიადე აზუსტებს, რომ პროვანული სივრცე-დროდან ზედროულ და ზესივრცულ, აბსოლუტურ მდგომარეობაში გადასვლა ყოველთვის „ცენტრში“ ხდებოდა, რადგან მრავალი ტომის რწმენა-წარმოდგენებით, სწორედ სამყაროს ცენტრიდან დაიწყო შესაქმე. რაც შეეხება ქალაქს, სასახლესა და სახლს კი მკვლევარი მათ ცენტრულ მდებარეობას მიაწერს, რაც „იმის ნიშანია რომ ამ ნებისმიერი ნაგებობიდან შეიძლება საზღვრების გარღვევა, ანუ შეიძლება სივრცისა (ზეცაში ასვლა) და იმავდროულად, დროის საზღვრების გადაკვეთა (დასაბამის მომენტში, ამქვეყნიურობის შექმნამდე დროში დაბრუნება)“ (ელიადე, 2018, გვ. 167).

ცენტრის სიმბოლიზმის ანალოგიაზე „ულისეში“ ბაკ მალიგანის სიტყვები მიანიშნებს. მარტელოს კომპებს, სადაც ის სტივენთან ერთად ცხოვრობს, „ომფალოს“ უწოდებს, რაც ბერძნულად სიტყვასიტყვით „ჭიპს“ ან „ცენტრს“ ნიშნავს. ბერძნები მას კალიფსოს კუნძულს და დელფოსს უკავშირებდნენ, როგორც წინასწარმეტყველურ სამისნოს ცენტრსა და, უფრო ფართო გაგებით, დედამიწის „ჭიპს“. მალიგანი მარტელოს კომპს ფორმით სარიტუალო ქვას ადარებს, რომელიც დელფოში დედამიწის ცენტრთან ასოცირდებოდა.<sup>11</sup>

„მეც, ბნელცოდვილ წიაღში, კი არ გამაჩინეს, შემქმნეს“ (ჯოისი, 2013, გვ. 38) - გვამცნობს სტივენის შინაგანი მონოლოგი. შესაქმის თემატიკა პირდაპირ თუ ირიბად ნაწარმოებში კიდევ მრავალჯერ გაიჟღერებს. სამყაროს საწყისებთან გადამახილი, ისტორიულობასთან კავშირის გაწყვეტა, რეალური დროის მომენტიდან მარადიულობისაკენ გადანაცვლება მითოსურ მარადისობას უთმობს ადგილს. დროის პრობლემატიკას, ისტორიული დროის გააზრებისა და მისგან მოყენებული ტანჯვისგან განთავისუფლების მცდელობის სურვილს არაერთხელ ეხება სტივენის, ისტორიის მასწავლებლის, ფიქრთა ნაკადი: „ისტორია, თქვა სტივენმა, საშინელი სიზმარია, რომლისგანაც გამოფხიზლებას ვცდილობ“ (ჯოისი, 2013, გვ. 35). მირჩა ელიადე იმოწმებს ბუდისტურ იდეოლოგიას იმ აზრის გამოსახატად, რომ ადამიანი მთელი ცხოვრების განმავლობაში ტანჯვის გზას გადის, იმყოფება რა დროის მორჩილებაში. კარმის კანონით, ადამიანი უთვალავჯერ განსხეულდება სხვა სხეულში, განაახლებს არსებობას და, შესაბამისად, მუდმივად უბრუნდება ტანჯვას. არსებობა ტანჯვის ტოლფასია. ინდური ფილოსოფიები და მისტიკურ-მედიცაციური ტექნიკები მიმართულია ერთი მიზნისაკენ: „გათავისუფლოს ადამიანი დროში არსებობის ტკივილისაგან“ (ელიადე, 2018, გვ. 56). საინტერესოა, რა ესახება სტივენს კომმარად? დედის სიკვდილით და მის წინაშე დანაშაულის შეგრძნებით დამძიმებული საკუთარი მტანჯველი რეალობაა თუ ირლანდიის ისტორიული წარსული, ან იქნებ ორივე ერთად?!

„ყველას ჭიპლარი წარსულში მიდის, ყოველი სულდგმულის ბოჭკოებდაგრეხილი თოკი... საკუთარ ჭიპებს დაამტერდით. ალო, კინჩი ვარ. ედემბაღს შემაერთეთ. ალეფი, ალფა: ნული, ნული, ერთი“ (ჯოისი, 2013, გვ. 38). ამ

---

<sup>11</sup> ჯოისი, ჯ. (2013). *ულისე*. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, კომენტარები: გვ. 710-712

პასაჟში ჯოისი ჩვეული ოსტატობით ედემის ბალთან სატელეფონო კავშირის იმიტაციით კვლავ სამყაროს წარმოშობის ბიბლიურ ვერსიაზე მიაწვდის, ადამიანის წარსულთან გადაჯაჭვულობის იდეის გამოსახატად კი ტელეფონის ხაზების ერთმანეთთან გადაბმულობის ასოციაციას იყენებს. იქიდან გამომდინარე, რომ ქრისტიანულ კონტექსტში ადამი ადამიანთა მოდემის მითიური წინაპარია, საფიქრებელია, რომ ჯოისი მისი და პირველქმნილი მოვლენის, ე.ი. შესაქმის აქტის მოხმობით ისევ დროისა და სივრცის საკითხს უტრიალებს გარს. სტივენი დროის მდინარების უკუღმა გაყოლით იმ ათვლის წერტილში აღმოჩნდება, რომელიც კოსმოგონიას ემთხვევა: „უსასრულობის წარმოდგენა სასრულიდანაც შეიძლება“ (ჯოისი, 2013, გვ. 627).

დროის პრობლემასთან მითოსის მჭიდრო კავშირის შესახებ ი. ცხვედიანი შენიშნავს: „დრო - როგორც გარეგნული საგნობრივი სამყაროს ისტორია, რომელიც გაუცხოებული ინდივიდისათვის ადამიანურ არსს მოკლებულია - აღიქმება, როგორც მტრული ფენომენი. თავისებური პასიური ბუნტი მის წინააღმდეგ არის აწმყოს მომენტის იმპრესიონისტულად გამძაფრებული აღქმა და მისთვის ადამიანური შინაარსის მინიჭება მეხსიერებაში შემონახული ასოციაციების თამაშის საშუალებით“ (ცხვედიანი, 2006, გვ. 76).

„კირკეს“ ეპიზოდის სიზმრისეულ გარემოში, სადაც ნაწილობრივ სტივენის დღის მანძილზე დაგროვილი მოქმედებები, ფიქრები და ემოციებიც ცოცხლდებიან, ჯოისი საოცარი დრამატიზმით წარმოგვიდგენს დედალოსის „ორთაბრძოლას“ დროსთან. რა ფორმით შეიძლება იყოს ყველაზე მძაფრი განცდითი ეფექტის მოხდენა თუ არა ცეკვით? ჯოისის სიტყვის ფლობის საოცარი უნარის შედეგად, ის ვერბალურად დგამს ცეკვას: „ღამის საათები სათითაოდ მიიპარებიან თავისუფალი ადგილისაკენ. დილის, შუადღის და მწუხრის საათები უკან იხევენ მათ წინაშე. ნიღბებით არიან, თმაში ხანჯლები გაურქვიათ და სამაჯურებზე ყრუხმიანი ეჟენები ჰკიდიათ. საბურველში გახვეულები ქანცგაცლილ რევერანსებს უკეთებენ ერთმანეთს... სტივენი თავმბრუდამხვევად განაგრძობს ტრიალს. ოთახიც ტრიალ-ტრიალით მიდის მისკენ. თვალდახუჭული მიტორტმანებს. მეწამული ლიანდაგები სივრცეში მიქრიან. ვარსკვლავები მზეების გარშემო გაშმაგებით ტრიალებენ. ფერადი ათინათები კედლებზე ცეკვავენ. სტივენი შეშდება“ (ჯოისი, 2013, გვ. 519-520). ამ



ჭიდილს სტივენი „სიკვდილის როკვად“ მოიხსენიებს, რაც, თავის მხრივ, შუა საუკუნეებში სიკვდილის სიმბოლიზმის ამსახველი საეკლესიო დრამის ჟანრის რემინისცენციაა. შემადრწუნებელი ეფექტის მისაღწევად მოქმედება ღამის ქალაქში, „პირდაფჩენილკარიან მოფამფალეზულ სახლების რიგში“, შემდეგ კი საროსკიპოში მიმდინარეობს.

ისევე როგორც სტივენს, დრო მტრად ბლუმსაც გადაჰქცევია. მთელი დღის ხეტიალის მანძილზე მისი გონება მოლისა და ბოილანის შეხვედრის გარშემო ტრიალებს. დროის მსვლელობა პაემანის მოახლოებას მოასწავებს: „საათის ღვარძლიან გამოხედვას გაუსწორა თვალი... დრო მიდის. ისრები მოძრაობს... გულისფიცარი დაუმძიმდა, სადღაც შიგნით ჩაეძირა, გული შეეკუმშა, დაუდარდიანდა“ (ჯოისი, 2013, გვ. 166). საათი ღალატის მაუწყებელია. ბლუმის მაჯის საათი იმ დროს ჩერდება, როდესაც მოლისა და ბოილანის სქესობრივი აქტი კულმინაციას აღწევს (ფიზიკურად მომხდარ, გონებაში მიმდინარე მოვლენებსა და ზედროულობას შორის კვეთის კიდევ ერთი ნიმუში): „სასაცილოა რომ ჩემი საათი ხუთის ნახევარზე გაჩერებულა... უცნაურობა დაემართა ჩემ საათს... იმ დროს გაჩერდა როცა ის. კი, ალბათ, მაშინვე“ (ჯოისი, 2013, გვ. 365-369). რ. ელმანის მოსაზრებით, ღალატის აქტს ერთგვარი ძალადობრივი ეფექტი აქვს ტემპორალურ მსვლელობაზე. დროთა კავშირი ირღვევა, რაც ბლუმის საათის ისრების გაჩერებაში სიმბოლიზირდება (Ellmann, 1972, p. 125). „კირკეს“ ეპიზოდში, ბლუმის არაცნობიერი, ზედაპირზე ამოტივტივებული შიშები საათს კიდევ ერთხელ გააცოცხლებს, როგორც არასასურველი დროის დადგომის „მახარობელს“: „ყი-ყლი-ყო, ყი-ყლი-ყო, ყი-ყლი-ყო. [ისმის საწოლის სპილენძის ზამბარების ჟღარუნია]“ (ჯოისი, 2013, გვ. 452). საათი, როგორც მამლის ყივილის განსახიერება, თავის მხრივ, პეტრე მოციქულის მიერ ქრისტეს სამჯერ უარყოფისა და ღალატის პაროდული ბიბლიური ალუზიაა. საწოლის ჭრიალი და ზამბარების ჟღარუნი ნაწარმოების ერთ-ერთი ხშირადგანმეორებადი დეტალი და ლაიტმოტივის ნიმუშია, რომელიც ბლუმს მუდმივად მოლის ღალატს შეახსენებს.

სტივენისა და ლეოპოლდის ფიქრთა ნაკადი ნაწარმოებში იშვიათად ეხება ერთსა და იმავე საკითხს. „იქნებ მარადისობაში მივაბიჯებ სენდიმაუნტის სანაპიროთი?“, კითხვას სვამს სტივენ დედალოსი. ცხადია, ნახსენები გეოგრაფიული

ობიექტი დედალოსის გონებაში ზედროულ, შეუცნობელ სივრცედ ტრანსფორმირდება, სადაც მოგზაურობა საკუთარ თავთან შეხვედრით და არსებობის რაობის ამოხსნით უნდა დასრულდეს. სტივენის პერსონაჟი ამას სრულად აცნობიერებს და აზრის სიცხადისთვის იმოწმებს მეტერლინკს: „თუ სოკრატე დღეს სახლიდან გავა, ნახავს მის კარის დირეზე მჯდარ ბრძენს. თუ იუდა ამაღამ გაუდგა გზას, იგი მას იუდასთან მიიყვანს.“ იქვე ამატებს: „ყოველი სიცოცხლე ბევრი დღეა, დღიდან დღემდე. საკუთარ არსებაში დავიარებით და ვხვდებით ყაჩაღებს, მოჩვენებებს, გოლიათებს, ბებრებს, ყმაწვილებს, ცოლებს, ქვრივებს, სულიერ ძმებს. მაგრამ ისევ და ისევ, მუდამ საკუთარ თავს ვხვდებით... ეს ყველაფერი სივრცეში არსებობს და თავის დროზე მეც უნდა მივიდე მასთან, გარდაუვალად“ (ჯოისი, 2013, გვ. 209-213). ამგვარად, დედალოსის გზა საკუთარი თავის საძიებლად გასავლელი ცენტრისკენული გზაა, რომელიც ზემიწიერ ქალაქში ხორციელდება.

იმავე აზრს სწვდება ბლუმის ფიქრთა ნაკადიც: „გგონია რომ საკუთარ თავს გაურბიხარ და სინამდვილეში ისევ შენ თავს ხვდები“ (ჯოისი, 2013, გვ. 373). მეჩვიდმეტე ეპიზოდში „ითაკა“ მკითხველი რუდოლფ ბლუმზე ლეოპოლდის მოგონებებს ეცნობა. შვილის მეხსიერებაში ცოცხლდება მამის მიერ პუნქტიდან პუნქტში გადაადგილების შესახებ მოყოლილი: „რუდოლფ ბლუმი რეტროსპექტიული თანმიმდევრობით უყვება თავის ვაჟიშვილს ლეოპოლდ ბლუმს (6 წლისას) გადაადგილებაზე დუბლინის, ლონდონის, ფლორენციის, მილანის, ვენის, ბუდაპეშტის, სომბატჰელის შორის და ჩამოთვლილ პუნქტებში ცხოვრებაზე (ჯოისი, 2013, გვ. 651). ასეთია რუდოლფ ბლუმის წარსული. რაც შეეხება მომავალს, ამავე, კითხვა-პასუხის სტილში აგებულ ეპიზოდში, ჩამოთვლილია უამრავი ადგილი, სადაც ბლუმს შეუძლია დამამცირებელ აწმყოს გაექცეს. თუმცა დუბლინიდან გაქცევა საკუთარი თავისაგან გაქცევას ჰგავს, რომელიც გარდაუვალი დაბრუნებით უნდა დასრულდეს. „ითაკას“ ეპიზოდში მეტად საინტერესო პასაჟითაა გადმოცემული ბლუმის გაქცევისა და დაბრუნების ჰიპოთეტური დაშვება:

„რა გადააქცევდა ასეთ დაბრუნებას ირაციონალურად?

არადამაკმაყოფილებელი ტოლობა გამოსვლასა და დაბრუნებას შორის დროში შექცევად სივრცეში და გამოსვლასა და დაბრუნებას შორის სივრცეში შეუქცევად დროში“ (ჯოისი, 2013, გვ. 654). (“An unsatisfactory equation between an exodus and

return in time through reversible space and an exodus and return in space through irreversible time.”) (Joyce, 1946, p. 713).

საუბარი შეუქცევადი დროის გავლით სივრცეში დაბრუნებაზე ეხმიანება ზ. კაკაბაძის მსჯელობას მატერიისა და ცოცხალი არსებობის ფორმის შესახებ წერილში „სიცოცხლის ფილოსოფია“, რომელშიც მიმოხილულია ანრი ბერგსონის ნააზრევი:

„სიცოცხლე არ შეიძლება დაუბრუნდეს სავსებით ადრინდელ მდგომარეობას, რამდენადაც ყოველი შემდგომი მდგომარეობა შემოტანილია მასში მეხსიერების ძალით, გავლენას ახდენს და კვალს ავლებს მასზე; სიცოცხლის „მოგზაურობა“ არასოდეს არ ჩაივლის უკვალოდ... „რეალური ხანიერება - ეს ისაა, რაც ღრღნის საგნებს და სტოვებს მათზე თავისი კბილების ანაბეჭდს. თუ ყოველივე დროშია, მაშინ ყოველივე იცვლება შინაგანად...“ (კაკაბაძე, 1972, გვ. 112-113).

ამგვარად, მატერიისათვის ფიზიკური დრო შექცევადია, რადგან ადრინდელ ადგილას დაბრუნებით მისი ადრინდელი მდგომარეობა სრულად აღდგენადია. ეს განაცხადი კი ცოცხალი არსებისათვის საპირისპიროა. დრო შეუქცევადია ბლუმისათვის, რადგან მისი კონკრეტულ, შექცევად სივრცეში დაბრუნება, იქნება ეს ქალაქი თუ საკუთარი საწოლი, რომელშიც სახლში დაბრუნებული, „ნამოგზაურები“ ისევ მოლისთან ერთად განაგრძობს წოლას, აღარასოდეს დააბრუნებს მას უწინდელ მდგომარეობაში. „მე. მაშინ. ახლა.“ (“Me. And me now.”) - ფიქრობს ბლუმი, აცნობიერებს რა სხვაობას წარსულისა და აწმყო მდგომარეობებს შორის. მეთექვსმეტე ეპიზოდში აწმყოს წარსულთან გადაბმულობის საკითხი კიდევ ერთხელ გახმიანდება: „ახლა, როცა რეტროსპექტიულად ადგენ მოვლენებს, ყველაფერი სიზმარს წააგავს. და უკან დაბრუნება ყველაზე ცუდი რამ იქნებოდა, რაც კი ოდესმე გაგიკეთებია, რადგან, რა თქმა უნდა, ზედმეტ ადამიანად ჩათვლიდი საკუთარ თავს ამ ცხოვრებაში, რადგან დრო ყველაფერს ცვლის“ (ჯოისი, 2013, გვ. 578).

მარადიული დაბრუნებისა და დროის ციკლურობის საკითხი იკვეთება ნაწარმოების ერთ-ერთ ლაიტმოტივთან - „მეტამფსიქოზის“, რეინკარნაციის მოტივთან. მისტიკური დოქტრინის არსს ლეოპოლდ ბლუმი მოლის თავად განუმარტავს: „- მეტამფსიქოზი, თქვა ბლუმმა და კოპები შეიკრა. ბერძნულია: ბერძნულიდან არის. სულების ტრანსმიგრაციას ნიშნავს... - ზოგს სწამს, თქვა მან, რომ ჩვენ სიკვდილის შემდეგ სხვა სხეულში განვაგრძობთ სიცოცხლეს. გარდასახვას

ემახიან. რომ თითქოს ჩვენ ყველას ადრეც გვეცხოვროს, ათასი წლის წინათ, დედამიწაზე ან სხვა პლანეტაზე. ამბობენ, დაგვავიწყდაო. ზოგი ამბობს, რომ თავისი წინა არსებობანიც ახსოვს“ (ჯოისი, 2013, გვ. 63). „მზის ხარების“ ეპიზოდში ბლუმი, ასევე, იყენებს სიტყვათა შეთანხმებას: „პლაზმური მეხსიერება“, რომელიც მეტამფსიქოზის ერთიან, უწყვეტ მეხსიერებას აღნიშნავს, რომელშიც შემონახულია სულის ყოველი რეინკარნაცია.<sup>12</sup>

მეტამფსიქოზის მოტივის განმეორებადობა „ულისეში“ იმთავითვე თითქოს იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ბლუმის მეხსიერება იგივე პლაზმური მეხსიერებაა. ბლუმის პერსონაჟისაგან უამრავი უხილავი ძაფია გაბმული უკან წარსულისაკენ, ისტორიული თუ ფიქციური პერსონაჟებისაკენ. ბლუმი იმეორებს ოდისევსის ხეტიალისა და შინ დაბრუნების სქემას („ოდისეას“ ერთ-ერთი გამოძახილი „ულისეში“ - ჯ. ჯ. ო'მოლოი „კირკეს“ ეპიზოდში ბლუმის დამცველის ფუნქციას ითავსებს: „ჩემი კლიენტის საგვარეულოში აღინიშნება გემის დაღუპვისა და სომნამბულიზმის შემთხვევები... ის თავად წარმოადგენს დაღუპული გემის ნამსხვრევს“ (ჯოისი, 2013, გვ. 447)).

ჯოისის მოხეტიალე პერსონაჟის პლაზმურ მეხსიერებაში, ასევე, მოიძებნება ქრისტესა და შექსპირის „ნაშთები“. ბლუმის სახე-სიმბოლოს გასაგებად ნაწარმოებში ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი მინიშნებაა: „სენდვიჩის შუშის თავსახურის ქვეშ პურის კატაფალკზე იწვა ერთი უკანასკნელი, ერთი მარტოხელა, ზაფხულის უკანასკნელი სარდინი. მარტობლუმი“ (ჯოისი, 2013, გვ. 285). თევზის ხსენებას იმთავითვე ქრისტესთან მივყავართ. კატაფალკზე მწოლიარე მარტოხელა თევზთან გაიგივება კი სხვა არაფერია, თუ არა ბლუმი, როგორც იესო ქრისტეს სიმბოლო.

რაც შეეხება ბლუმის, ქრისტესა და შექსპირის ერთმანეთთან გადაჯაჭვულობას, საჭიროა, მოვიხმოთ მეტად რთული პასაჟი მეცხრე ეპიზოდიდან „სკილა და ქარიბდა“, სადაც სტივენნი მამისა და ძის ურთიერთმიმართების საკითხზე მსჯელობს მამა ღმერთისა და ძე ღმერთის, შექსპირისა და მისი ძის, ჰამნეტ შექსპირის, ჰამლეტისა და მამამისის შესახებ საკუთარი თეორიის წამოჭრით:

„სიბელიუსი... ამტკიცებდა, რომ მამაღმერთი თავად იყო საკუთარი თავის ძე... ამრიგად: თუკი მამა, რომელსაც არ ჰყავს ძე, არ არის მამა, შეიძლება, რომ შვილი,

<sup>12</sup> ჯოისი, ჯ. (2013). *ულისე*. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, კომენტარები: გვ. 834

რომელსაც არა ჰყავს მამა, იყოს ძე? როდესაც რატლენდბეიკონსაუთჰემპტონშექსპირმა ანდა იმავე სახელის მქონე რომელიღაც სხვა პოეტმა შეცდომათა ამ კომედიაში დაწერა *ჰამლეტი*, იგი უბრალოდ საკუთარი შვილის მამა კი არ იყო, არამედ, აღარ იყო რა შვილი, იგი იყო და თავს გრძნობდა მთელი თავისი მოდგმის მამად, საკუთარი პაპის მამად, თავისი ჯერ არ დაბადებული შვილიშვილის მამად, რომელიც, კაცმა რომ თქვას, არც არასოდეს დაბადებულა“ (ჯოისი, 2013, გვ. 203).

ჯოისი, ჩვეულებისამებრ, ერთი და იმავე იდეის მატარებელ პასაჟებს ნაწარმოებში განაბნევს. მკითხველის წინაშე კი დგას ამოცანა, ისინი ერთმანეთთან შეკრას და ამით მოაწესრიგოს „ულისეში“ შექმნილი ქაოსი. ამგვარად, საფიქრებელია, რომ სტივენის ეს მეტად რთული მონაკვეთი კავშირს უნდა პოულობდეს ბლუმთან, შემდგომ კი ქრისტესთან. იგულისხმება, რომ თუ მამა ღმერთისა და ძე ღმერთის არსის შესახებ წამოჭრილ თეოლოგიურ მსჯელობასა და *ჰამლეტის*, როგორც საკუთარი მოდგმის მამის დედალოსისეულ თეორიას ბლუმზეც განვაგრძობთ, აზრსმოკლებული არ უნდა იყოს იმის თქმა, რომ ბლუმი, აღარ არის რა შვილი (რუდოლფ ბლუმი თავს იკლავს) და აღარ არის რა მამა (რუდი გარდაცვლილია ჩვილობაში), თავადაა მთელი თავისი მოდგმის დასაწყისიც და დასასრულიც („მეც, ჩემი მოდგმის უკანასკნელი... ვაჟი არა მყავს. რუდი“ (ჯოისი, 2013, გვ. 280), „არა, ლეოპოლდ! ვერა სახელი და ვერა მოგონება ვერ განუგეშებს... ძე შენი ხორციელი შენს გვერდით არ არის. არავინაა ლეოპოლდისთვის ის, რაც ლეოპოლდი იყო რუდოლფისათვის“ (ჯოისი, 2013, გვ. 410)). ეს კიდევ უფრო განამტკიცებს ბლუმის, როგორც მითოსური პერსონაჟის აღქმის საფუძველს, რამდენადაც ის თავადაა ოდისევსის, ქრისტესა და შექსპირის რეინკარნაცია. ლეოპოლდ ბლუმის დაბრუნებით ეკლზ სტრიტის 7 ნომერში მდებარე სახლში, შეიძლება ითქვას, რომ ოდისევსი ითაკას, ხოლო მშობლიური ქალაქიდან გადახვეწილი ჯოისი კი დუბლინს უბრუნდება.

ჰომეროსულ პარალელებზე საუბრისას ესსეში “Book of Many Turns” ფ. ზენი ყურადღებას ამახვილებს “ოდისეას” დასაწყის ფრაზასა და გამხსნელ სიტყვაზე:

“ἀνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ἃς μάλα πολλά

plánchthē, epeì Troíēs hieròn ptolíethron épersen”.<sup>13</sup>

“Andra” - კაცი, სწორედ ამ სიტყვით იწყება ჰომეროსის ეპიკური პოემა. ფ. ზენის თანახმად, ამით ჰომეროსს დასაწყისიდანვე შემოჰყავს პოემის ცენტრალური სუბიექტი და ეს მნიშვნელოვანი ასპექტი, მკვლევრის აზრით, არც ჯოისს უნდა გამოპარვოდა თვალთახედვიდან. “**The man** for wisdom's various arts renown'd, long exercised in woes” - ამ პრინციპით იწყებს ა. პოუპიც „ოდისეას“ ცნობილ თარგმანს. ნაწარმოებში ნახსენები რიგით მეორე არსებითი სახელი წმინდა ქალაქი ტროაა. სწორედ ეს ორი ცნების, ინდივიდისა და ქალაქის, შეკავშირებაა ჯოისის მთელი შემოქმედების განმსაზღვრელი ფაქტორი. დუბლინის მნიშვნელობა ჯოისმა ამგვარად გამოხატა: „ჩემი ყველა წიგნი დუბლინზეა. დუბლინი ქალაქია, რომლის მოსახლეობაც ძლივს აღწევს სამასი ათასს, მაგრამ ისაა ჩემი ნაწარმოებების უნივერსალური ქალაქი“ (“Each of my books is a book about Dublin. Dublin is a city of scarcely three hundred thousand population, but it has become the universal city of my works”) (Harding, 2003, p. 19).

კიდევ ერთი საინტერესო დეტალი და ეპითეტი, რომელიც „კაცს“ შეესატყვისება, არის სიტყვა “polytropos”. ჰომეროსი ოდისევსს აღწერს როგორც მრავლისმნახველს, მრავალგზის მოგზაურს, მოხეტიალეს. “Polytropos” შესატყვისი „ოდისეას“ ქართულ თარგმანში „მრავალტანჯულია“ („გვიამბე, მუზავ, იმ მრავალტანჯული კაცის ამბავი, ვინც ბევრი იხეტიალა მას შემდეგ, რაც ტროას წმინდა ციხესიმაგრე დააქცია“). ამასთან, ფ. ზენი გვამცნობს, რომ „ოდისეას“ მთარგმნელები ამ სიტყვის განმარტების მრავალ ვარიაციას გვთავაზობენ (მაგ: გმირი, რომელიც ხეტიალისთვისაა განწირული, ვინც დედამიწის ზურგზე დახეტიალობს, ფათერაკების მაძიებელი, მარჯვე, გამჭრიახი, ბრძენი, მრავალმხრივი და ა.შ.), თუმცა სიტყვასიტყვით გულისხმობს მრავალჯერ გარდაქმნილს, გადასხვაფერებულს (“much turned”, “of many turns”), ე.ი. ოდისევსი, როგორც მრავალნაცადი, მრავალსახოვანი, ცვალებადი. მკვლევრის თანახმად, “ულისეში” ერთგვარად არეკლილია ამ ბერძნული სიტყვის მრავალნიშნადი ხასიათი და მნიშვნელობა. საინტერესოა, რომ თავად ჯოისი 1915 წელს ავსტრიაში მყოფი ძმისათვის, სტენისლოსისათვის, გერმანულ ენაზე დაწერილ საფოსტო ბარათში „ულისეს“ შემდეგნაირად მოიხსენიებს: “Ulysses

<sup>13</sup> ამონარიდი მოყვანილია: Senn, F. 1985. Book of Many Turns. In B. Benstock (Ed.), *Critical Essays on James Joyce*, 120-136. Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co.

Wandlungen” (“Wandlungen” - შეცვლა, გარდასახვა). მკვლევარი განიხილავს ორ ვარიანტს, რომ ჯოისს ან უნდოდა დაეწერა “Wanderungen” (ხეტიალი) და სიტყვები ერთმანეთში აერია, ან მან უბრალოდ სიტყვებით ითამაშა, რადგან ზმნა “wandeln” გერმანულ ენაში ორ მნიშვნელობას ატარებს და ნიშნავს როგორც ხეტიალს, ასევე შეცვლას. როგორც არ უნდა ყოფილიყო, წერს ფრიც ზენი, ჯოისმა „ულისეს“ „დახასიათებისას“ ერთ სიტყვაში ჰომეროსისეული ტერმინის ორი ძირითადი მნიშვნელობა ჩაატია, გმირის მოგზაურობა და მისი მრავალსახოვნება (Senn, 1985, pp. 127-128).

ბლუმის მეტამორფოზების სერიას ყველაზე თვალსაჩინოდ ჯოისი მეთოთხმეტე და მეთხუთმეტე ეპიზოდებში „მზის ხარები“ და „კირკე“ გვთავაზობს. „მზის ხარებში“ ჯოისი ინგლისური ენის განვითარების ეტაპების წარმოსაჩენად მწერლობის 32 სხვადასხვა სტილის პაროდირებას მიმართავს. ვ. იზერი მართებულად შენიშნავს, რომ სტილთა ცვალებადობის ტექნიკის გამოყენებით „ულისეს“ პერსონაჟები სახეცვლილი ფორმით წარმოგვიდგებიან. ე. ი. ენის გავლენა იმდენად დიდია, რომ სარეკლამო აგენტი ბლუმი მკითხველს შუა საუკუნეების მოგზაურ ლეოპოლდად კი მოეკლინება (Iser, 1985, p. 197). ლეოპოლდ ბლუმის ტრანსფორმირების საილუსტრაციოდ რომანიდან მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი: <sup>14</sup> ანგლო-საქსი აბატისა და მთარგმნელის, ელფრიკ გრამატიკოსის, მიბაძვით ჯოისი გვამცნობს, რომ სამშობიარო სახლში მშობიარე ქ-ნ პიურფოს მოსანახულებლად მივიდა ვინმე ბლუმი, („კაცი ვიეთმე მოარული“ - ნ. ყიასაშვილი), ისრაელიტელთა ტომიდან: “Some man that wayfaring was stood by housedoor at night’s oncoming. Of Israel’s folk was that man that on earth wandering far had fared”. შუა საუკუნეებში შექმნილ მოგზაურობის ისტორიათაგან ნასესხები სტილით შექმნილ პასაჟში ბლუმი ჯერ მოგზაურ ლეოპოლდად (ყიასაშვილთან - „მწირი“) გვეკლინება (“The traveller Leopold”), ხოლო შემდეგ „წარჩინებულ ყრმად“ (“Childe Leopold”), საიდანაც ის მეფე არტურის შესახებ შექმნილი ლეგენდების პაროდირების შედეგად სერ ლეოპოლდად გარდაიქმნება. მოგვიანებით, მე-18 საუკუნის ირლანდიელი ფილოსოფოსის, ედმუნდ ბერკის, მიბაძვით უკვე ბ-ნ ბლუმთან გვაქვს საქმე: “To revert to Mr Bloom...”, ხოლო ესეისტ ჩარლზ ლემბისათვის დამახასიათებელი ენით

---

<sup>14</sup> იხ. პაროდირებულ სტილთა ჩამონათვალი: <http://www.ulyssesguide.com/14-oxen-of-the-sun>

შესრულებულ პასაჟში ჩაფიქრებული, „მოგონებების კევის მღეჭავი“ ლეოპოლდი (“chewing the cud of reminiscence”) თავის წარსულს უკირკიტებს და აწმყოში ჭაბუკ ლეოპოლდს გამოიხმობს: “He is young Leopold”. გარდა ამისა, ინგლისელი ისტორიკოსისა და ესეისტის, ტ. ბაზინგტონ მაკოლეის, ენა თითქოს ჟამთააღმწერლის სიზუსტით აღწერს პერსონაჟს: “that vigilant wanderer, soiled by the dust of travel and combat and stained by the mire of an indelible dishonour” („ეს ჩვენი დაუღალავი ყარიბი, შარაგზებისა და ბრძოლის მტვერში ამოგანგლული, შერცხვენილი და სახელგატეხილი“ (ჯოისი, 2013, გვ. 414). ეპიზოდის დასასრულს კი, თხრობაში დიალექტებისა და სლენგების შემოტანით, ლეოპოლდი ხდება უბრალოდ ლეო (“Old man Leo”).

ბლუმის სახეცვლილებას მკითხველი თვალს მიადევნებს მეთხუთმეტე ეპიზოდში აღწერილ ლამის ქალაქშიც. წყვილიადის დამარღვეველი საგზაო შუქურებისა და პროექტორების მოციმციმე შუქი, ველოსიპედისტების ზარების წკარუნი, მუხრუჭის ღრჭიალი, სიგნალის გონგის ხმა - ეპიზოდის ქაოსური და ჰალუცინაციური ატმოსფეროს შექმნას ემსახურება. ლეოპოლდ ბლუმი აცხადებს, რომ პოლიციელია (გვ. 430), შემდეგ დოქტორ ბლუმობას, კბილის ექიმობას, მწერალ-ჟურნალისტობას იბრალებს (გვ. 442-444). პოლიციელისათვის გაწვდილ ვინაობის დამადასტურებელ ბარათში ჰენრი ფლაუერია (გვ. 442), მასონია („მარჯვენა მკლავს სწორი კუთხით მოხრის და გულზე ხელს დაიდებს, მასონური მშობის გამაფრთხილებელ ნიშნად“) (გვ. 443). ჯ. ჯ. მოლოი ბლუმის დასაცავად წარმოთქმულ სიტყვაში მას ჩვილ ბავშვად მოიხსენიებს (“My client is an infant”). გარდა ამისა, ლეოპოლდი საკუთარ თავს მოლოი ბლუმში ურევს და ამბობს: „მე ვარ ქალიშვილი გამოჩენილი სარდლისა... გენერალ-მაიორ ბრაიან ტუიდისა“ (გვ. 443). მისთვის გამოტანილი განაჩენი ასეთია: „ბისექსუალურად ანომალიური“, „ახალი ტიპის, ქალური კაცის, დასრულებული ნიმუში“, რომელიც ბავშვს ელოდება (გვ. 467). ცხვარივით მორჩილი, ბელა კოენის ფეხებთან ოთხზე დაცემული ბლუმი ღორად გარდაიქმნება (გვ. 492). ეს ყოველივე თითქოს ბლუმის მიერ მეექვსე ეპიზოდში ნათქვამი ფრაზის გამოძახილია: „უცხად ყველანი სხვა ვინმედ რომ ვიქცეთ“ (ჯოისი, 2013, გვ. 107).



„კირკეს“ ფანტასმაგორიულ სამყაროში ბლუმი დუბლინის ლორდ-მერადაც კი გვევლინება (გვ. 457), რომელიც აარსებს ახალ ჰიბერნიას, მომავლის ქალაქს - ბლუმუსალემს (გვ. 461). ამდენად, ის განასახიერებს მესიას, რომელიც მალე განტევების ვაცად იქცევა და ცრუმესიობას დასწამებენ, თუმცა წამებული ბლუმი ქრისტეს მსგავსად აღსდგება: „აღმოდებული ფენიქსივით, ნაქსოვ კვართზე აწერია ი.მ.კ.“ (ჯოისი, 2013, გვ. 470).<sup>15</sup>

ბლუმი, სტივენთან ერთად, სარკეში იყურება და იქ, საკუთარი ანარეკლის ნაცვლად, შექსპირს ხედავს (გვ. 513). ის, ასევე, იღებს სხვადასხვა პოლიტიკური მოღვაწის, რეფორმატორის, ფილოსოფოსის, ბიბლიური თუ ლიტერატურული პერსონაჟის სახეს:

„ბლუმი ბაგირზე დადის, ... სახის ნაკვთებს ისეთნაირად იცვლის, რომ მრავალ ისტორიულ პირს დაემსგავსოს: ლორდ ბიკონსფილდს, ლორდ ბაირონს, უოტ ტაილერს, ეგვიპტელ მოსეს, მოსე მაიმონიდის, მოსე მენდელსონს, ჰენრი ირვინგს, რიკ ვან ვინკლს, კომუტს, ჟან ჟაკ რუსოს, ბარონ ლეოპოლდ როთშილდს, რობინზონ კრუზოს, შერლოკ ჰოლმზს, პასტერს, თითოეულ ფეხს ცალ-ცალკე ერთდროულად სხვადასხვა მიმართულებით ატრიალებს, ზღვის მოქცევას უკან აბრუნებს, ნეკი თითის გაშვებით მზეს აბნელებს“ (ჯოისი, 2013, გვ. 468).

ჯ. პერლი აღნიშნავს, რომ ეპიზოდში მონაწილე წყვილები ერთმანეთს ერწყმიან და ერთ პერსონაჟად წარმოგვიდგებიან: კიტი და კეიტი ხდებიან კიტი-კეიტი, ზოუი და ფენი - ზოუი-ფენი, ფლორი და ტერეზა - ფლორი-ტერეზა. ბლუმი და ბელა კოენი ქმნიან ერთიანობას და ეწოდებათ ბლუმბელა. ჰენრი ფლაუერის დამოუკიდებელ პერსონად გამოჩენის სახით „კირკეში“ პერსონაჟთა გამთლიანების საპირისპირო მოვლენასაც ვაწყდებით. ამას გარდა, ფილიპ ბიუფოი ბლუმს ბრალს ოთხმაგ ცხოვრებაში სდებს (“Why, look at the man’s private life! Leading a quadruple existence!”). ბლუმის მსგავსად, სტივენის პერსონა იხლიჩება და გარდაიქმნება სიამის ტყუპებად: ფილიპ ფხიზლად (Philip Sober) და ფილიპ ზარხოზად (Philip Drunk) (Perl, 1984, p. 198).

სტივენის ცნობიერებაში მომხდარ გარდასახვათა წყებას ჯოისი უფრო ვრცლად მესამე ეპიზოდში „პროტევისი“ აღწერს. პროტევისს, როგორც ზღვის სტიქიის

---

<sup>15</sup> იესო მხსნელი კაცთა. ნ. ყიასაშვილის შენიშვნა.

განსახიერებას, სხვადასხვა სახედ შეუძლია გარდაქმნა. მრავალსახოვანი ღვთაების მსგავსად, შეიძლება ითქვას, რომ ეპიზოდის „ტექნიკა“ გარდასახვის ხელოვნებაა, რაც თბრობის ენაზეც აისახება. მკითხველი „პროტევის“ დასაწყისშივე შეამჩნევს, რომ სტივენის ფიქრთა ნაკადში ინგლისურთან ერთად იტალიური, გერმანული, ფრანგული და ლათინური ფრაზები შემოდის. მის მსჯელობაში ერთმანეთს ადგილს უთმობს არისტოტელეს, ლესინგისა თუ ბლეიკის ნააზრევი. ზღვისპირას სიარული სტივენს მარადისობაში, ედემბალში, ელსინორში გადაიძახებს („იქნებ მარადისობაში მივაბიჯებ სენდიმაუნტის სანაპიროთი?“, „ედემბალს შემაერთეთ“, „ელსინორის მაცდური ზღვის მოქცევა მესმის“ (ჯოისი, 2013, გვ. 37-46). დედალოსის იფნის ჯოხი ხმლად გადაიქცევა („ჩემი იფნის ხმალი მკიდია წელზე“) (ჯოისი, 2013, გვ. 37), ფეხები კი მალიგანის ფეხებად, რადგან მისი გამონაცვალ შარვალი და ფეხსაცმელი აცვია („სევდანარევი მზერა სტყორცნა ბაკის გამონაცვალ ბრტყელცხვირა ფეხსაცმელს,... რომელშიც სხვისი ფეხი იყო თბილად მოყუჩებული“) (ჯოისი, 2013, გვ. 51). სანაპიროზე მორბენალი ძაღლის დანახვა სტივენში აქტეონისა და მისი ძაღლების ასოციაციას იწვევს და თავს თებელ მონადირე ჭაბუკად წარმოიდგენს. ძაღლი კი, სტივენის ცნობიერში, არაერთხელ იცვლის სახეს და ჰერალდიკურ ირმად, ავაზად, ლეოპარდად გარდაისახება. ამას გარდა, დედალოსის წარმოსახვაში ბიძა რიჩი გულდინგი გილბერტ დე სალივანის ოპერეტის პერსონაჟად, უოლტერად, იქცევა. „პროტევის“ მეტამფსიქოზის კაბალისტური გაგების მინიშნებასაც ვხვდებით, რომლის სტივენისეული პარაფრაზია: „ღმერთი იქცევა კაცად იქცევა თევზად იქცევა გარეულ ბატად იქცევა ყურთუკად“ (ჯოისი, 2013, გვ. 52).<sup>16</sup>

სახეცვლილებათა უსასრულო წყება, ფ. ზენის მოსაზრებით, „ულისეს“ ჯოისის „მეტამორფოზებად“ აქცევს. ესაა წიგნი რომელიც პანტომიმური პრინციპით იმეორებს ყველაფერს. თავად მოლიც ხომ ასე ამბობს ბლუმზე: “always imitating everybody” („მუდამ ჰბამავს ყველას“) (Senn, 1985, pp. 122-123). ჰ. კენერი კი აზუსტებს, რომ ბლუმი არა თუ ულისეს იმიტაცია, არამედ ხელახლა დაბადებული ულისეა (“Bloom is no imitation Ulysses but Ulysses reborn”) (Kenner, 1987, p. 29).

<sup>16</sup> მეტამფსიქოზის კაბალისტური აქსიომაა: „ქვა იქცევა მცენარედ, მცენარე - ცხოველად, ცხოველი - ადამიანად, ადამიანი - სულად, სული - ღმერთად“ (ჯოისი, ჯ. (2013). *ულისე*. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, კომენტარები: გვ. 727).

სულისა და აზროვნების მისტერიაზე საუბრისას მ. მამარდაშვილი მსჯელობის საგნად იყენებს მისტიკოსი პოეტის, ა. სილეზიუსის, სიტყვებს, რომ ქრისტე ათასჯერ რომც დაბადებულიყო ბეთლემში, თუ იგი მუდმივად ხელახლა არ იბადება მორწმუნე ადამიანის სულში, ქრისტეს შობის მოვლენა გარანტია ვერ იქნება იმისა, რომ ქრისტიანები და კეთილები ვიქნებით. „ქრისტე ხელახლა უნდა დაიბადოს შენში... ასევეა ცნება. ცნება ყოველთვის ხელახლა უნდა დაიბადოს შენს საკუთარ გამოცდილებაში. ის უნდა დაიბადოს, როგორც ცოცხალი მდგომარეობა“ (მამარდაშვილი, 1992, გვ. 32-33). მართალია, მამარდაშვილი ამ პასაჟში მითოსისა და რიტუალის თემატიკას არ ეხება, მაგრამ მისი ნააზრევი მ. ელიადეს სიტყვების ასოციაციას იწვევს, რომ ესა თუ ის რიტუალი არა მხოლოდ იმეორებს პირველქმნილ მოვლენას, არამედ ანამდვილებს და აცოცხლებს მას: “Every religious festival... represents the reactualization of a sacred event that took place in a mythical past, “in the beginning” ” (Eliade, 1987, pp. 68-69). მაშასადამე, იესოს დაბადება წარსულში მომხდარ ისტორიულ, გარეშე ფაქტად იქცევა, თუ ქრისტე აწმყო დროსა და მორწმუნე ადამიანის გულში არ იშვება. ასევეა რიტუალი, რომელმაც არა მხოლოდ უნდა გაიმეოროს ჩვენი მითიური წინაპრებისა თუ ღმერთების შესრულებული ქცევის მოდელი, არამედ განმეორების საშუალებით აღადგინოს, არსებობაში მოიყვანოს ის, რაც უკვე მომხდარია ელიადესეულ *მას ჟამსა შინა (in illo tempore)*.

ელიადეს დაკვირვებით, პრიმიტიულ საზოგადოებებში დამკვიდრებული რელიგიური აქტივობები პირველქმნილი მოვლენის უკვდავყოფასა და მეხსიერებაში მის აღბეჭდვასთანაა სრულად დაკავშირებული. რიტუალს კი არსებითი ფუნქცია ეკისრება იმისათვის, რომ ადამიანებმა არ დაივიწყონ საკრალური მოვლენა, საიდანაც ყველაფერი დანარჩენი იღებს სათავეს. მათი რწმენით, ნამდვილი ცოდვა სწორედ დავიწყებაა. პირველქმნილი მოვლენა გვევლინება პარადიგმულ მოდელად, რომელიც დაწესებულია მითოლოგიური წინაპრების მიერ. როგორც ინდური ტექსტი ამბობს, „ჩვენ უნდა გავაკეთოთ ის, რასაც დასაბამისას ღმერთები აკეთებდნენ“. „ასე იქცეოდნენ ღმერთები, ასე იქცევიან ადამიანები“ (Eliade, 1987, pp. 98-101). რიტუალის შესრულებისას განულებულია ყველა ისტორიული თუ ინდივიდუალური მახასიათებელი, რადგან საკრალური ცერემონიის უმთავრესი მიზანია, არა მხოლოდ

გაიმეოროს, არამედ ამ გზით გაცოცხლდეს კიდევ დასაბამიერი მოვლენა, რასაც ელიადე მითოსის აქტუალიზაციად მოიხსენიებს.

ამდენად, მეტამფსიქოზის პრინციპისა და მეტამორფოზების სერიის „ულისეში“ ასახვით რომანის წაკითხვას შეიძლება დაეკისროს ერთგვარი რიტუალური ფუნქცია, გააცოცხლოს, მზის შუქზე ამოიყვანოს ლიტერატურული წინაპრები, ერთიან სივრცე-დროში გააერთიანოს ყველა ხალხი და ყველა ქალაქი. ამ მიზნის მისაღწევად ჯოისი აღწერს დუბლინის ურბანულ გარემოს, რისი საშუალებითაც, შეიძლება ითქვას, ყველა ქალაქის გულში აღწევს. თავად ავტორის სიტყვებით, ის ყოველთვის დუბლინის შესახებ წერდა, რადგან დუბლინის გულში მოხვედრით მსოფლიოს ყველა ქალაქის გულში შელწევს შესაძლებელი. შესაბამისად, ერთ კონკრეტულ ადგილმდებარეობაში, ამ შემთხვევაში ჯოისის ქალაქში, ჩატეულია ის, რაც საყოველთაოა, ე. ი. კაცობრიობის არსებობის მანძილზე შექმნილი ყველა ურბანული ცივილიზაცია. (“For myself, I always write about Dublin, because if I can get to the heart of Dublin I can get to the heart of all the cities of the world. In the particular is contained the universal”).<sup>17</sup>

მსგავსად, ჰ. ერლიხი ჯოისის დუბლინს არა სტატიკურ, ცალკე აღებული ადგილმდებარეობის მქონე სივრცედ, არამედ მრავალსახოვან, მარადცვალებად, ოთხკარიბჭიან ზეციურ ქალაქად მოიხსენიებს. საგულისხმოა, რომ კ. იუნგი ოთხი კარიბჭის მქონე ქალაქს მთლიანობის სინონიმად განიხილავს: „ოთხკარიბჭიანი ქალაქი მთლიანობის სიმბოლოა... ცნობიერისა და არაცნობიერის ერთანობა“ (იუნგი, 2003, გვ. 140). ჯოისსაც სწორედ ასე, კოლექტიურ ინდივიდად ესახებოდა ქალაქის ცნება. როგორც მისი მეგობარი კ. გიდიონ-ველკერი იხსენებს, მწერალს დიდად აინტერესებდა პატარა თუ დიდი ქალაქები თავიანთი მოწყობითა და ისტორიით, რადგან ჯოისს ისინი კოლექტიურ ინდივიდებად (“collective individuals”) და სიცოცხლის ვრცელ რეზერვუარებად (“large reservoirs of life”) წარმოედგინა (Bernal, 2002, p. XX).

ედემბალთან სტივენის სატელეფონო კავშირის იმიტირების ამსახველი პასაჟის შესახებ („ედემბალს შემაერთეთ. ალეფი, ალფა: ნული, ნული, ერთი“) ჰ. ერლიხი შენიშნავს, რომ დედალოსის მაგიური ფორმულა, კომბინაცია AA001 ან სხვანაირად

<sup>17</sup> ამონარიდი მოყვანილია: Ehrlich, H. (2002). “James Joyce’s Four-Gated City of Modernisms“, *Joyce and the City: The significance of the Place*, In M. Bernal (Ed.), Syracuse University Press, P. 5

11001 (როგორც ებრაული, ისე ბერძნული ანბანის პირველი ასოებს მკვლევარი ციფრი 1-ს შეუსაბამებს და მისით ანაცვლებს) პირველყოფილი ტელეფონის ნომერია, რომლის საშუალებითაც პერსონაჟი 1904 წლის 16 ივნისის დუბლინიდან თავდაპირველად არსებულ ქალაქს, ედემს, და პირველ ადამიანს, ადამ კადმონს, უკავშირდება (Ehrlich, 2002, p. 17).

მეჩვიდმეტე ეპიზოდი „ითაკა“ სრულდება დროსა და სივრცესთან ასოცირებული კითხვებით „როდის?“ და „სად?“. საინტერესოა, რომ პასუხი კითხვაზე „როდის?“ უფრო მეტად სივრცესთანაა დაკავშირებული, ვიდრე დროსთან: „გზად ბნელი ლოგინისაკენ იყო სინდბადი ზღვასანი როჰის ალკას **ოთხკუთხა მრგვალი კვერცხი** ყველა როჰის ალკას ბნელბადი შუქმფენდოსანის სარეცლის უკუნეთში“ (ჯოისი, 2013, p. 664). ძილისპირულ მდგომარეობაში მყოფი ბლუმი ოთხკუთხა მრგვალ კვერცხს (“a square round egg”) ახსენებს. „ულისეს“ მომდევნო და ბოლო ეპიზოდ „პენელოპეში“ კი მკითხველი ხვდება, რომ მთლიანი ბლუმი არასწორად ინტერპრეტირებს ქმრის სიტყვებს, ჰგონია რა, რომ ლეოპოლდმა დილისათვის კვერცხის მომზადება და ლოგინში საუზმოება ითხოვა.

ა. ვოლპონე ესსეში ““Come, hours be ours!”: Temporal Disharmonies in Joyce’s Sense of Time” შენიშნავს, ინგლისურენოვანი მკითხველისათვის რთული შესამჩნევი არ უნდა იყოს, რომ „ათას ერთი ღამის“ გმირის სინდბადი ზღვასანის სახელის დანაწევრებით “sin” და “bad” მიიღება, საიდანაც “bad” საწოლის (“bed”) ჰომოფონია. ამგვარად, ბლუმის, „ულისეს“ სინდბადის, სარეცელი ცოდვის კვალს ატარებს ლოგინზე ბოილანის სხეულის ანაბეჭდის სახით. ღალატის მიუხედავად, მთლიანთა გაზიარებული სარეცელი ლეოპოლდისათვის საკრალურ სივრცესთან ასოცირდება (Volpone, 2017, pp. 145-147). გვიან ღამით სახლში დაბრუნებული ცდილობს უხმაუროდ დაწვეს, რათა მთლიანი არ შეაწუხოს: „მსუბუქად, ნაკლებად რომ შეეწუხებინა; მოკრძალებით, ჩასახვისა და დაბადების, ქორწინების დაგვირგვინებისა და ქორწინების ჩაშლის, ძილისა და სიკვდილის სარეცელში“ (ჯოისი, 2013, გვ. 657). ამგვარად, საწოლი, ოთხკუთხა ფორმის ტოპოსი, იქცევა ყოვლისმომცველ, დროისა და სივრცის ერთმანეთთან გადაკვეთის ადგილად, რომელიც ყველა მოვლენას იტევს ადამიანის ჩასახვიდან გარდაცვალებამდე. საწოლია ის სივრცე, სადაც განვლილი

დღისა თუ ცხოვრების მოგონებები ცოცხლდება და სადაც დადლილი ცნობიერი თანდათანობით სიზმრისეულ სამყაროს უთმობს გზას.

თ. კობახიძე სივრცის მოდელირების პირველსქემებზე, კვადრატზე, წრესა და ჯვარზე მსჯელობისას, პლატონის ერთ-ერთ ცნობილ დებულებას იყენებს, რომლის მიხედვითაც ფილოსოფოსი წრეს სამყაროს სრულყოფილ ფორმად წარმოადგენდა. წრე განასახიერებს დროის უსასრულოდ განმეორებად ციკლებს და, ამგვარად, „უძრავი მარადისობის მოძრავ ხატად“ წარმოგვიდგება. კვადრატის, ყოფიერების პირველსაწყისად მიჩნეული კიდევ ერთი სიმბოლოს, შესახებ კი შენიშნავს, რომ მასში ნაგულისხმევი ოთხების სიმბოლიზმი უკავშირდება როგორც დროს (წელიწადის ოთხი დრო), ასევე, განასახიერებს სივრცესაც (ქვეყნიერების ოთხი მხარე) და არა მხოლოდ: „मितოსური აზროვნება... ყოველ კონკრეტულ ოთხნაწილიანობაში აღიქვამს კოსმოსის მოწყობის ოთხნაწილიან, უნივერსალურ ფორმას“ (კობახიძე, 2015, გვ. 336-341). ამგვარად, საწოლი, ოთხკუთხა ფორმის ტოპოსი, განასახიერებს სამყაროს მოდელირების სქემის სახე-სიმბოლოს და უნივერსალურ მნიშვნელობას იძენს. კვადრატისა და წრის ერთად, ერთ კონტექსტში მოხსენიება (“square round”), სხვა მრავალი შესაძლო ინტერპრეტაციის მიუხედავად, უმთავრესად მბრუნავი სამყაროს შუაგულში განლაგებული ცენტრის სიმბოლიზმს მოიაზრებს, რომელიც, თავის მხრივ, ლიმინალურ ქრონოტოპს განასახიერებს. ბლუმის საწოლი ოთახი და უშუალოდ საწოლი რეალური დროითი და სივრცითი განზომილებიდან ამოვარდნილ რეკონფიგურირებულ სპაციო-ტემპორალურ განზომილებად გარდაიქმნება. იგულისხმება, რომ ბლუმი დროის მდინარებისაგან გამოთიშულია/დრო შეჩერებულია, რადგან, პირდაპირი მნიშვნელობით, სძინავს, სიმბოლურად კი სამყაროს შექმნის თანამედროვეა.

ჯოისი ჟ. მერკანტონთან საუბრისას „ულისეს“ შესახებ აცხადებდა, რომ რომანში აღწერილ 1904 წლის 16 ივნისის დუბლინში მარადიული აწმყო სუფევს: “There is no past, no future; everything flows in an eternal present” (Mercanton, 1962, p. 702). ამგვარად, რომანის ერთი დღე მუდმივად განმეორებადი წრებრუნვის განსახიერებაა, რომელიც „ბამავს უძრავ მარადისობას“ და სადაც ლესინგისეული სივრცე-დროის აღმნიშვნელი ტერმინები, Nebeneinander და Nacheinander, ერთმანეთში აღრეული მთელის სახით გვევლინება, გაერთმნიშვნელოვნებულია.

საინტერესოა, რომ შესაქმის შესახებ არსებულ წარმოდგენებში ვხვდებით კოსმიური კვერცხის („მსოფლიო კვერცხი“), როგორც კოსმოგონიური „პირველელემენტის“ არქექტიპს. კოსმიური კვერცხი გვევლინება სამყაროს შემოქმედ ღვთაებათა ჩამსახველ, „ოქროს ჩანასახის“ მატარებელ წიაღად. რიგვედა გვამცნობს, რომ სწორედ ამ გზით იბადებიან შემოქმედი ღმერთები - ბრაჰმა, პრაჯაპატი და ვიშვაკარმანი, ეგვიპტური კოსმოგონიების თანახმად, ამგვარადვე, კვერცხიდან იშვება მზის ღმერთი რა, ასევე, ბაბილონური იშთარი მტრედის სახით. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, როგორი რწმენა-წარმოდგენები არსებობს პირველელემენტად წოდებული კოსმიური კვერცხის წარმოშობის შესახებ. კვერცხი - პირველმატერია, რომლის საშუალებითაც ქაოსი, ანუ უწყესრიგობა, უნდა გარდაიქმნას კოსმოსად, წესრიგად, წყლის ფრინველის გამოჩეკილია (Long, 1963, p. 120).

„ათას ერთი ღამის“ მითიური ფრინველის კვერცხად ლეოპოლდ ბლუმის მოხსენიება, რომელიც ემბრიონის პოზაში წევს, შესაქმის მოლოდინში მყოფ, მაღალგანვითარებული მითოლოგიების გმირს, შესაქმის პაროდიულ ღმერთს მოგვაგონებს, რომელმაც მომავლის ქალაქს, ახალ ბლუმუსალემს უნდა დაუდოს სათავე. საგულისხმოა, რომ ქვეყნიერების ქაოსისაგან (და არა „არარასაგან“ – “nothing”) შესაქმის დოქტრინის თანახმად, მამრული საწყისის მქონე შესაქმის ღმერთი სამყაროს მდებარეული საწყისის მატერიისაგან ქმნის. ქაოსი (იქნება ეს მიწა, წყალი, კოსმიური კვერცხი თუ სხვა მატერია) წარმოდგენილია მდებარეულ სუბსტრატად (Long, 1963, p. 124). მეჩვიდმეტე ეპიზოდში მოლი ბლუმი გეატელუსად, ბერძნული და რომაული მითოლოგიის მიწის ქალღმერთების სიმბიოზად მოიხსენიება. მისი მონოლოგისათვის მიძღვნილ ეპიზოდში კი, სადაც არც ერთი სასვენი ნიშანი არაა, დაცლილია მართლწერის წესებისაგან და ტრადიციული თხრობისათვის დამახასიათებელი თავი და ბოლო არ გააჩნია, „პენელოპეს“ რომანის ყველაზე ქაოტურ ეპიზოდად აქცევს. მეტაფორული გაგებით ის ობობის ქსელს ჰგავს. თავად მოლი ბლუმიც მთელი რომანის განმავლობაში ფიზიკურად ქსელის ცენტრში ობობასავით უძრავად მყოფი, ეკლზ სტრიტის 7 ნომერში, საწოლში მწოლიარე გვევლინება.

„ითაკას“ დასასრულს ჯოისი ლეოპოლდ და მოლი ბლუმებს ერთმანეთის გვერდით, ინვერსიულად სიმეტრიულ მდგომარეობაში მწოლიარეებად წარმოგვიდგენს. ჯ. ი. კოუპი შენიშნავს, რომ მიუხედავად მათ შორის სქესობრივი კავშირის არქონისა, ისინი მაინც ერთად, ერთი მთლიანობის შემადგენელ ნაწილებად გვევლინებიან (Cope, 1981, p. 83). ლეოპოლდ და მერიონ ბლუმები, ინისა და იანის ჩინური ფილოსოფიის კონცეფციის მსგავსად, სიმბოლურად ერთმანეთის საპირისპირო, ქალური და მამაკაცური, საწყისების შეწყვილებას განასახიერებენ. თუმცა მათ შორის არც სრულყოფილი დიალოგი დგება და მეტიც, ისინი ასინქრონულ, სხვადასხვა სპაციო-ტემპორალურ განზომილებაში იმყოფებიან. როდესაც ერთ-ერთ მათგანი ფხიზლობს, მაშინ მეორეს ეძინება, ან თავს აჩვენებს, რომ სძინავს. მათ შორის სქესობრივი კავშირის არ ქონა კი შეუძლებარ შესაქმნეზე მიუთითებს.

### 2.3. სივრცული პერსპექტივა: ქალაქი-პალიმფსესტი, პარალაქსი

მოდერნიზმის ფორმირებაზე საუბრისას რ. ლეანი შენიშნავს, რომ მიმდინარეობაზე გავლენა გარკვეულწილად იქონია მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში მომხდარმა არქეოლოგიურმა ძვრებმა. იგულისხმება გერმანელი არქეოლოგის, ჰ. შლიმანის, მიერ ჩატარებული სამუშაოები, რომელთა შედეგად ჰომეროსის აღწერილმა ლეგენდარულმა ქალაქმა ტროამ, უფრო ზუსტად კი მისმა ნაშთებმა, მრავალი საუკუნის შემდეგ ისევ იხილეს დღის სინათლე (უნდა აღინიშნოს, რომ შლიმანმა „ილიადა“ გამოიყენა გზისგამკვლევად და ორიენტირად). ტროას ძიებაში შლიმანმა სულ ცხრა, ერთმანეთზე ნაშენი, ნაქალაქარი აღმოაჩინა (Lehan, 2009, p. 153). ამ მნიშვნელოვან სიახლეს მეოცე საუკუნის დასაწყისში თან სდევდა არტურ ევანსის მიერ ჩატარებული სამუშაოების შედეგად კნოსოსის სასახლის აღმოჩენა. ამგვარად, ლეანის თანახმად, თანამედროვე სამყარო შეკავშირდა მითოსურთან, აწმყო კი - წარსულთან. არქეოლოგიის ეს ორი მონაპოვარი ხაზს უსვამდა, რომ ის, რაც უკვე წარსულია, პირველივე შესაძლებლობისთანავე გამოძახილს ჰპოვებს აწმყო დროში. ეს ყველაფერი მეხსიერების მიერ ღრმად დალექილი მოგონებების ზედაპირზე უეცარ ამოსვლას მოგვაგონებს. ცხადია,



თანამედროვე ცივილიზაციისათვის ამ უძველეს ნაშენთა კვალის მიგნება დიდი მნიშვნელობის მქონეა. ამასთანავე, რ. ლეანი აღნიშნავს, რომ მეცხრამეტე საუკუნის არქეოლოგიურმა აღმოჩენებმა კვალი გარკვეულწილად ლიტერატურასაც დაატყო. ქალაქზე დაშენებული ქალაქი, ნაგებობა ნაგებობაზე, ახალი, დამოუკიდებლად არსებული სიცოცხლე ძველად არსებულზე - ეს ყველაფერი ხელნაწერის გადარეცხვისა და მასზე ხელახლა გადაწერის პრინციპს ჰგავს. ჯოისმა, შეიძლება ითქვას, თხრობას არქეოლოგიისათვის დამახასიათებელი თვისება შესძინა, რომ მიწით დაფარული ყოველი ფენის ქვეშ არის რაღაც, რაც აღმოჩენის მოლოდინშია (“Joyce made use of the archaeological—layers of narrative or spatial meaning superimposed on each other”) (Lehan, 2009, p. 16). ეს ტექნიკა წარსულისა და აწმყოს სიმულტანურობის ასახვას ემსახურება. ამგვარად, „ულისეში“ აღწერილი დუბლინი ერთგვარი ქალაქი-პალიმფსესტია. ამ აზრს საუკეთესოდ თავად ჯოისი და ლეოპოლდ ბლუმის ფიქრები გამოხატავს: „მთელი ქალაქი კვდება, მეორე მთელი ქალაქი ჩნდება. მერე ისიც მიდის: ახლა სხვა მოდის, მიდის. სახლები, სახლების წყება, ქუჩები, უსაშველო სიგრძის ქვაფენილები, აკოკოლავებული აგურები, ქვები, ხელიდან ხელში. ახლა ამისია, მერე იმისი... გროვდება ქალაქად, ცვდება საუკუნეთა განმავლობაში. პირამიდები ქვიშის უდაბნოში. პურიტა და ხახვით აშენებული. მონებმა ჩინეთის კედელი. ბაბილონი. დარჩა დიდი ქვები. მრგვალი კოშკები. ქვადორღი, დანგრეული შემოგარენი, ნაუცბათევად აგებული“ (ჯოისი, 2013, გვ. 158).

დუბლინის ქუჩებში ხეტიალი ბლუმის გონებაში მკვდარი ქალაქების მოგონებას აღძრავს. მის ყურადღებას პალესტინის მდიდარი პლანტაციების შესახებ გაზეთში განთავსებული რეკლამა იპყრობს, რასაც, თავის მხრივ, შორეული წარსულისა და გამქრალი ებრაული ქალაქების ასოციაცია მოაქვს. „კალიფსოს“ ეპიზოდში ვკითხულობთ:

„მწირი მიწა, ხრიოკი უდაბნო. ვულკანური ტბა, მკვდარი ზღვა: არც თევზი, არც წყალმცენარეები. მიწაში ღრმად არის ჩაფლული. არა, ქარს არ შეუძლია ამ ტალღების აზვირთება, რუხი ლითონი, მოწამლული ჯანღიანი წყალი. წუნწუბა აწვიმავ, იტყოდნენ: ველის ქალაქები: სოდომი, გომორა, ედომი. სულ მკვდარი სახელები. მკვდარი ზღვა მკვდარ მიწაზე, რუხსა და ბებერზე. ახლა ბებერი. მან შვა უხუცესი, პირველი მოდგმა. წელში მოხრილი ბებერი კუდიანი გამოვიდა კესიდის

დუქნიდან და ქუჩა გადაიარა, თან პატარა ბოთლის ყელს ხელს უჭერდა. უძველესი ხალხი. დაწანწალობდნენ შორეულ ქვეყნებში მთელს დედამიწის ზურგზე, ტყვეობიდან ტყვეობაში, მრავლდებოდნენ, იხოცებოდნენ, იბადებოდნენ ყველგან. ახლა აგერ გაწოლილა. ბავშვის გაჩენა აღარ შეუძლია. მკვდარი: სამყაროს ჭადარა მოპრუწული საშო: ბებრუხანასი“ (ჯოისი, 2013, გვ. 60).

რ. ლეანს ეს პასაჟი სოდომისა და გომორას გარდა, ძველ ბაბილონურ ქალაქებს, ურსა და ურუქს, ახსენებს, რომლებიც წმინდა ქალაქებად იყო მიჩნეული და სადაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, ავღლენილიყო ღვთისმსახურება გარდაცვლილთა სულების მიმართ. აწმყოში კი ური და ურუქი, დაღუპულ ბიბლიურ ქალაქებთან ერთად, თავად გამხდარან მკვდარნი. ლეანის თანახმად, ამ ადგილებმა თავიანთი საკრალური ფუნქცია დაკარგეს და გადაიქცნენ პროფანულ სივრცეებად. სოდომის, გომორასა და ბაბილონური ქალაქების ადგილი კომერციით გაჟღენთილმა პალესტინამ და ჰელიოპოლისმა დაიკავა (Lehan, 1998, p. 114).

სიონისტური „პლანტატორთა გაერთიანების“ სახელწოდება „Agudath Netaim“ რომანში კიდევ მრავალჯერ გაიჟღერებს. ბლუმის მიერ გაზეთში ამოკითხული დასახელება რეალურად არსებულ ებრაულ გაერთიანებას ეკუთვნის სახელწოდებაში მცირედი შესწორებით „Agudat Netaim“. სიონისტური მოძრაობა ებრაულ დიასპორას მოუწოდებდა პალესტინაში მიწების შეძენისა და იქ პლანტაციების გაშენებისაკენ, საბოლოოდ კი გაერთიანება პალესტინაში ებრაელი ერის დასახლებისაკენ იყო მიმართული. მეოთხე ეპიზოდში ბლუმი პლანტატორთა განცხადებას აწყდება და მის ფიქრებს ებრაელთა მომავლის სამშობლოზე მიმართავს, თითქოს განცხადება მისთვის ერთგვარი მოწოდებაცაა, დაუბრუნდეს სამშობლოს წიაღს. სიონისტური პროპაგანდის შემოტანით, ბლუმი წარმოგვიდგება მრავალი სამშობლოს მქონე და, ამავდროულად, უსამშობლო პერსონაჟად, რომელსაც სახლში უნდა დაბრუნდეს, თუმცა დარწმუნებით არ იცის, სადაა მისი წილი „აღთქმული მიწა“.

ჯოისის დუბლინში პირდაპირ თუ ირიბად არაერთხელ ცოცხლდება ორი მარადიული ქალაქი, ათენი და იერუსალიმი. მაგალითად, „ულისეს“ პირველივე თავში ბაკ მალიგანი ხაზს უსვამს სტივენ დედალოსის სახელის წარმომავლობას: „სასაცილოა სწორედ... შენი სულელური სახელი, ძველი ბერძენი!... მე და შენ აუცილებლად ათენში უნდა წავიდეთ“ (ჯოისი, 2013, გვ. 6), თავის ებრაული

წარმოშობის სახელს, მალაქიას, კი არასწორ ინტერპეტაციას აძლევს, როცა მას ელინურ ჟღერადობას მიაწერს.

მეშვიდე ეპიზოდში „ელოსი“ პროფესორი მაკჰიუ რედაქციაში მყოფებს დაწერილი ირლანდიური ენის აღორძინებასთან დაკავშირებით ისტორიკოსთა საზოგადოებაში გამართულ შეხვედრაზე უყვება და იქ ჯ. ფ. ტეილორის მიერ წარმოთქმულ სიტყვას ციტირებს, რომელშიც მეტაფორულად ინგლისი გამოყვანილია ეგვიპტედ, ხოლო ირლანდია ისრაელად.

დუბლინზე, როგორც რომანში განსახიერებულ „პალიმფსესტზე“, საუბრისას უნდა აღინიშნოს ქალაქის ისტორიული შენობები, რომლებიც „ულისეში“ აღწერილ აწმყოში უკვე სხვა ფუნქციას ასრულებენ და გადარეცხილი ხელნაწერების მსგავსად, წარსულს ინახავენ. ჯ. კირნსი მათ მეხსიერების საცავებსა და წარსულის გამოძახილებს უწოდებს (“space of memory”, “echoes of past”) (Kearns, 2005, p. 6). მაგალითად, „მოხეტიალე კლდეები“ გვამცნობს, რომ შენობა, რომელიც 1800 წლამდე, ინგლისთან შეერთების აქტის დადებამდე, ირლანდიის პარლამენტს ეკავა, ახლა ფუნქციონირებს, როგორც ირლანდიის ბანკი. ამას გარდა, ამავე ეპიზოდში ნედ ლემბერტისაგან ვიგებთ, რომ მთელს დუბლინში ყველაზე ისტორიული ადგილი, წმინდა მარიამის სააბატოს სათათბირო დარბაზი, სადაც „აბრეშუმის ტომასმა 1534 წელს თავი შეამხოხედ გამოაცხადა“, ფქვილის ტომრების საწყობადაა ქცეული.

გადარეცხილი ფურცლისა და წაშლილი ხელნაწერის ამოკითხვის კიდევ ერთ ტექნიკად ჯოისი პარალაქსურ ხედვას მოიაზრებს. ნაწარმოებში ტერმინი „პარალაქსი“ სულ შვიდჯერ გაიჟღერებს. მაგალითად, მერვე ეპიზოდში „ლესტრიგონები“ ბლუმის მზერას ნავსადგურის მთავარი ოფისის შენობის „დროის ბურთულა“ იპყრობს, შემდეგ კი მისი გონება ასოციაციურად ირლანდიელი ასტრონომის, რ. ბოლის, წიგნს გამოიხმობს (საინტერესოა, რომ მეჩვიდმეტე თავში „ითაკა“ მკითხველი აღმოაჩენს, რომ „ლესტრიგონებში“ ნახსენები წიგნი სახელად “The Story of the Heavens” ბლუმის ბიბლიოთეკაში მოიძებნება).

„ბ-ნმა ბლუმმა გზა განაგრძო და შეწუხებული მზერა მდინარეს მოაშორა. ამაზე ნულარ იფიქრებ. მეორე საათი დაიწყო. ნავსადგურის მთავარი ოფისის თავზე დროის მაჩვენებელი ბურთულა დაშვებულიყო. დანსინკის დროით. საინტერესო რამაა სერ

რობერტ ბოლის ის პატარა წიგნი. პარალაქსი. ბოლომდე არასოდეს მესმოდა. აგერ, მღვდელი. მეკითხა. პარ ბერძნულია: პარალელი, პარალაქსი“ (ჯოისი, 2013, გვ. 147).

ნავსადგურის ოფისის შენობაზე აღმართული ბურთულა, რომელიც ირლანდიის დანსინკის ობსერვატორიიდან იმართებოდა, გრინვიჩის დროით ყოველი დღის 1 საათზე ეშვებოდა. დანსინკის ობსერვატორიის მიერ მიღებული დრო კი 25 წუთით ჩამორჩებოდა გრინვიჩისას იმ მიზეზით, რომ ლონდონთან შედარებით დუბლინში მზე სწორედ ამ დროის პერიოდით უფრო გვიან ამოდიოდა და ჩადიოდა (Warner, 1998, pp. 861-862). ბუნებრივია, დროის ბურთულა ბლუმს დანსინკის ობსერვატორიის დირექტორს რობერტ ბოლს ახსენებს (“Timeball on the ballastoffice is down. Dunsink time. Fascinating little book that is of sir Robert Ball’s”).

რ. ლეანის თანახმად, სერ რ. ბოლი პარალაქსის ცნების საილუსტრაციოდ თვალთან თითის ახლოს მიტანის შედეგად მიღებულ ვიზუალურ აღქმას აღწერს. როდესაც დამკვირვებელი ცდილობს, დაინახოს შორს არსებული საგნები, თვალი მის წინ აღმართულ თითს გაორებულად აღიქვამს, ხოლო მაშინ, როდესაც ფოკუსი თითზე კეთდება, მის მიღმა არსებული ობიექტები დამკვირვებელს ორად წარმოუდგება. ასტრონომიის ენაზე კი, პარალაქსი გულისხმობს საგნის მდებარეობის ხილულ ცვლილებას დამკვირვებლის თვალის და არა დაკვირვების ობიექტის გადანაცვლების შედეგად.<sup>18</sup>

ჯოისი პარალაქსის ცნებას მხატვრულ ხერხად გარდაქმნის, ნაწარმოების სხვადასხვა ეპიზოდში კი რობერტ ბოლის მიერ განმარტებული ტერმინის ხსენება მკითხველისათვის ერთგვარად გამოცანის გასაღების გადაცემის ფუნქციას ასრულებს. ლეანი შენიშნავს, რომ ჯოისი სივრცის პერსპექტივის კანონების გამოყენებით ქმნის წინა და უკანა პლანებს, ე.ი. ერთი მხრივ, რაც კონკრეტულ მომენტში ფოკუსში ექცევა და, მეორე მხრივ, ყველაფერი, რაც ფონს ქმნის და დამკვირვებელი თვალისათვის ბუნდოვნად გამოიყურება (Lehan, 2009, p. 154). ცხადია, წინა და უკანა პლანების სიცხადე-ბუნდოვანების ცვალებადობა მზერის მიმართულებაზეა („ულისეს“ შემთხვევაში გონების თვალზე) დამოკიდებული.

ნაწარმოებში პერსონაჟები ტოვებენ სახლს და გამოდიან ქუჩაში, შესაბამისად, ნაწარმოების მხატვრული სივრცე სცდება სახლის ინტიმურ ატმოსფეროს, თუმცა

---

<sup>18</sup> <http://www.nplg.gov.ge>

პარადოქსული გაგებით, სწორედ ქალაქის საჯარო სივრცეებია მათთვის ხელსაყრელი იმისათვის, რომ მზერა შიგნით, თავიანთი თავისაკენ მიმართონ („ბოდლერს მარტოობა უყვარდა, მაგრამ ბრბოში მარტოობა სურდა“). დუბლინის ქუჩებში მოხეტიალე დედალოსი და ბლუმი თვალს ადევნებენ ქალაქის ხმაურიან ცხოვრებას და დუბლინში მიმდინარე მოვლენების შუაგულში ექცევიან, თუმცა, ამავდროულად, ეს ყველაფერი მათ არ ეხებათ, უფრო ზუსტად, ისინი საკუთარი ნებითა თუ იძულებით გვერდით გამდგარი დამკვირვებლები არიან. ყოველი ეპიზოდის განვითარებისათვის შექმნილი მხატვრული სივრცე, იქნება ეს ქალაქის ქუჩები თუ საჯარო ადგილები, ბიბლიოთეკა, პაბი, საავადმყოფო თუ სასაფლაო, და იქ შეკრებილი საზოგადოება დედალოსისა და ბლუმის თვალისათვის ფოკუსს მიღმა რჩება და სანაცვლოდ მკითხველისათვის პერსონაჟთა დროებით მიძინებული, გაბუნდოვანებული ფიქრთა ობიექტები ხდება ხილვადი.

ამავდროულად, შლიმანის მიერ გაცოცხლებული ტროას მსგავსად, ზედაპირზე ამოდიან და დაბინდული ფონიდან წინა პლანზე ინაცვლებენ სტივენსა და ბლუმს უკან მდგომი პერსონაჟები. მაგალითად, „ჩამიარეს. აღმაცერად გამოხედეს ჩემს ჰამლეტურ ქუდს“, ამბობს სტივენი (ჯოისი, 2013, გვ. 49), დაკრძალვაზე მიმავალი ბლუმი კი თვალს მოჰკრავს „მოხდენილ ახალგაზრდა კაცს, ძაძებში ჩაცმულს, ფართოფარფლიანი ქუდით“ (ჯოისი, 2013, გვ. 85). პირველ ფრაზაში ჯოისი დედალოსის ატრიბუტს შეუფარავად უწოდებს ჰამლეტურს, ბლუმის დანახული სტივენი კი კვლავ შექსპირის პერსონაჟისეულ ასოციაციას იწვევს, რადგან ორივე მგლოვიარე და ძაძებით შემოსილია. ასევე, კვლავ ხაზი ესმება ქუდს. გარდა ამისა, სტივენის ხეტიალი ფიზიკურად დუბლინის ქუჩებში, მენტალურად კი თავისი „მეს“ სიღრმეებში ლაბირინთში გზის გაგნების მცდელობას გავს, რაც, თავის მხრივ, მინოსის მიერ ლაბირინთში გამოკეტილი დედალოსისა და იკაროსის ამბის ასოციაციას იწვევს (სტივენს წყლის ემინია. მაშინ როდესაც ბაკ მალიგანმა ადამიანი იხსნა დახრჩობისაგან, სტივენი საკუთარ თავს კითხვას უსვამს, შეძლებდა თუ არა იმავეს?: „მან ადამიანი დახრჩობას გადაარჩინა და შენ კი ქოფაკის წკაფწკაფზე ცახცახებ [...]. გააკეთებდი იმას, რაც მან გააკეთა? [...] მოვინდომებდი. შევეცდებოდი. ვერაფერი მოცურავე ვარ [...]. ისე, მირჩევნია მისი სიცოცხლე მასვე ჰქონდეს, მე კი ჩემი. კაცი რომელიც იხრჩობა. ადამიანის თვალეები შემომკვივიან სიკვდილის

მრწოლიდან [...]. წყალი: მწარე სიკვდილი: დაღუპვა“ (ჯოისი, 2013, გვ. 47). ასევე, მეჩვიდმეტე ეპიზოდში სტივენის შესახებ ვკითხულობთ: „რომ ის ჰიდროფობია, ვერ იტანს ცივ წყალთან შეხებას ვერც ნაწილობრივ დაბანის დროს და ვერც მთლიანად შიგ ჩაწოლისას [...], არ უყვარს ის ნივთიერებანი, რომელიც წყალს აგონებს, როგორცაა მინა და ბროლი, არც წყალწყალა აზრები უყვარს და არც ენაწყლიანობა“ (ჯოისი, 2013, გვ. 599). (საგულისხმოა, რომ ჯოისი ბლუმს საპირისპიროდ, წყლის მოტრფიალედ აღწერს). ისევე როგორც დედალოსს იკაროსის, ბლუმს სტივენის ლაბირინთიდან გამყვანის ფუნქცია შეიძლება დავაკისროთ. აქვე ასოციაციურად წინა პლანზე ინაცვლებენ ჰომეროსის პერსონაჟები, ტელემაქე და ოდისევსი. შვილი, რომელიც ეძებს მამას და პირიქით.

საინტერესოა, რომ ვიდრე სტივენისა და ბლუმის გზები გადაიკვეთება, ისინი ერთიმეორის სამყაროში რამდენჯერმე წამიერად გაიელვებენ (მაგალითად, მეცხრე ეპიზოდში ეროვნული ბიბლიოთეკიდან გამომავალი ბლუმი მალიგანსა და სტივენს შუაში ჩაუვლის). სტივენიცა და ბლუმიც ერთდროულად, დილის რვა საათზე ტოვებენ საცხოვრებელს. მათი გზები დუბლინში გადაადგილებისას არა პარალელური, არამედ პარალაქსურია იმ გაგებით, რომ მკითხველი ჯოისის ქალაქში ორი მოხეტიალე პერსონაჟის საშუალებით გადაადგილდება და დუბლინს ორი სხვადასხვა (მეცნიერული და ხელოვნებისეული, ხორციელი და სულიერი, პრაქტიცისტული და ინტელექტუალური) პერსპექტივიდან აკვირდება. ბ. ჰიუზელი შენიშნავს, რომ სტივენისა და ბლუმის ხეტიალის ტრაექტორია შეერთების მიზნით ორი ციური სხეულის ერთმანეთისაკენ მოძრაობას მოგვაგონებს (Heusel, 1983, pp. 140-141). მათი ერთ ჭერქვეშ და ერთ ცისქვეშ გვერდიგვერდ ყოფნით ავტორი ორ ოპოზიტს აერთიანებს (უნდა აღინიშნოს, რომ ჯოისი მათი სახელების შერევით ქმნის ერთგვარ კომპოზიტებს: სტუმი და ბლივენი (Stoom, Blephen). სხვადასხვაგვარნი, თუმცა მომენტალურად მაინც ერთმანეთთან გადაკვეთილნი). ბლუმი უყვება სტივენს „ეგრეთწოდებული უძრავი ვარსკვლავების პარალაქსისა თუ პარალაქსურ გადაადგილებაზე, რომლებიც სინამდვილეში უსაზღვროდ დაშორებული წარსული ეპოქებიდან მოყოლებული უზომოდ დაშორებული მომავლისაკენ მარადჟამ მოძრავ ყარიბებს წარმოადგენენ“ (ჯოისი, 2013, გვ. 624—625). კოსმოსსა და თანავარსკვლავედებზე მოსაუბრე, ერთსა და იმავე ვარსკვლავს მომზირალი სტივენი

და ბლუმი თავად მოგვაგონებენ უსასრულოდ გარემოცულ ციურ სხეულებს. თავად ჯოისი აცხადებდა, რომ ბლუმი და სტივენი „ითაკაში“ ცის კაბადონზე მოხეტიალე იმ ციურ სხეულებად გვევლინებიან, რომლებსაც პერსონაჟები უმზერენ (“Bloom and Stephen thereby become heavenly bodies, wanderers like the stars at which they gaze”) (Gilbert, 1957, p. 160).

საინტერესოა, თავად ბლუმის წარმოსახვაში როგორია ქალაქი ან რატომ გადაწყვიტა ჯოისმა „უცხოტომელის“ თვალთ დანახული დუბლინი წარმოედგინა მკითხველის წინაშე და ამგვარად, როგორც ჯოზეფ ფრენკი ამბობს, გაედუბლინელებინა ის? ამ კითხვასთან დაკავშირებით ერთი საგულისხმო კვეთა ვლინდება მ. ელიადეს ნააზრევში. ნაშრომში „მითები, სიზმრები და მისტერიები“ ვკითხულობთ: „ჩვენივე შინაგანი ხმა, რომელიც ძიებისას გზას გვიჩვენებს, მხოლოდ ხანგრძლივი ხეტიალის და შორეული ქვეყნების მოვლის მერე შეიძლება გავიგოთ. ამ უცნაურ და ურყევ ფაქტს კიდევ ერთი დავამატოთ: ის, ვინც ჩვენი შინაგანი იდუმალი მომლოცველობის მნიშვნელობას აგვიხსნის, თავად უნდა იყოს უცხოტომელი, უცხო რწმენის და უცხო რასის“ (ელიადე, 2018, გვ. 87).

ელიადეს მიერ გამოთქმული ამ საინტერესო იდეის გარდა, „ულისეში“ ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟად არადუბლინელის შერჩევის მოტივზე მსჯელობს რ. ლეანი მონოგრაფიაში *Literary Modernism and Beyond*. მკვლევარი მოიხმობს ლეგენდას მითიური პერსონაჟის შესახებ, რომელიც მარადი ან მოხეტიალე იუდეველის (Eternal/Wandering Jew) სახელითაა ცნობილი. ლეგენდის თანახმად, სწორედ მისი სახლის ზღურბლთან შეისვენა გოლგოთისაკენ მიმავალმა ქრისტემ. თანაგრძნობის გამოხატვის ნაცვლად ებრაელმა დააჩქარა იესო (“Walk faster!”), რისთვისაც მას ღვთის მეორედ მოსვლამდე ხეტიალი მიესაჯა (“Christ replied, ‘I go, but you will walk until I come again!’”). გარდა ამისა, ქრისტეს მეორედ მოსვლის მომლოდინე ორ ბიბლიურ პერსონაჟს იცნობს ქრისტიანული სამყარო, ენოქსა და ელია წინასწარმეტყველებს. მათ შესახებ ქრისტიანული ტრადიცია გვაუწყებს, რომ ისინი მეორედ მოსვლამდე შვიდი წლით ადრე დაუბრუნდებიან ქვეყნიერებას, რათა კაცობრიობას აუწყონ ქრისტეს მეორედ მოსვლა და ქვეყნის აღსასრული. ენოქ წინასწარმეტყველი დაბადების წიგნში მოხსენიებულია, როგორც ღმერთთან ერთად მავალი: “დადიოდა ღმერთთან ენოქი”. ლეანი კავშირთა ჯაჭვს ხედავს მოხეტიალე ებრაელს, ენოქს,

ელიასა და, ასევე, მოსეს შორის, რომელიც ორმოცი წლის განმავლობაში მეგზურობდა ეგვიპტიდან მონობისაგან თავდასაღწევად წამოსულ ებრაელებს. ყველა მათგანი, შეიძლება ითქვას, რომ განსხეულდებიან თანამედროვე ოდისევსში, ლეოპოლდ ბლუმში.

ცხადია, ჯოისისათვის მნიშვნელოვანია, „ულისეში“ მკითხველს დუბლინის ურბანული გარემოს ნატურალისტური სურათი წარუდგინოს. როგორც თავად აცხადებდა, სურდა, იმგვარი სიზუსტით აღეწერა ქალაქი, რომ თუ ოდესმე დუბლინი დედამიწის ზურგიდან გაქრებოდა, მისი აღდგენა „ულისეს“ საშუალებით ყოფილიყო შესაძლებელი (“to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of the book”) (Budgen, 1972, p. 69). მაგალითად, ცნობილია, რომ ეკლზ სტრიტის 7 ნომერში ჯოისის მეგობარი ჯ. ფ. ბირნი ცხოვრობდა, რომელიც ჯოისთან ერთად ყოფნისას სწორედ იმგვარად, სახლს შემოვლებულ ზღუდეზე გადახტომით გაიკვალა სახლისაკენ გზა, როგორც ამას სტივენთან ერთად მყოფი ბლუმი აკეთებს მეჩვიდმეტე ეპიზოდში. „ითაკას“ ამ სცენაზე მომუშავე, დუბლინიდან გადახვეწილმა ჯოისმა, სურდა რა ყოველივე ზედმიწევნითი სიზუსტით აღეწერა, ცნობილია, რომ დეიდის დახმარებით გადაამოწმა ბირნის სახლის ზღუდის სიმაღლე, რათა დარწმუნებულიყო, რომ წარსულში მეგობარმა ნამდვილად შეძლო მასზე გადასვლა, რასაც „ულისეში“ ბლუმი გაიმეორებდა.<sup>19</sup> გარდა ამისა, „ევმეოსში“ ვკითხულობთ, რომ „მეეტლეთა თავშესაფარში“ მყოფი ბლუმი „ივნიგ ტელეგრავს“ ეცნობა, რომელში 1904 წლის 16 ივნისს გამოქვეყნებული მასალები სრულად შეესაბამება „ულისეში“ აღწერილს გარდა პატრიკ დიგნამის დაკრძალვის შესახებ არსებული სტატიისა.<sup>20</sup>

ამასთანავე, ჯოისის მიერ მრავალგანზომილებიანი მითოსური სიტუაციის გაცნობიერებული გამოყენება, ისტორიულ-ქრონოლოგიური დროის გაუქმება და მხატვრული სივრცის მკაფიოდ ლოკალიზება ერთ კონკრეტულ ქალაქში, ასოციაციათა სიმრავლე და ის ურიცხვი პარალელი, რომლითაც დაქსელილია ნაწარმოები ემსახურება „ულისეში“ ქრონოტოპის შექმნის იდეას, სადაც დუბლინი განასახიერებს სივრცესა და დროში განფენილ, უზოგადეს მოდელსა და სამყაროს

<sup>19</sup>Bowen, Z. (2003). Joyce and the City: The Significance of Place, *Annals of the Association of American Geographers*, 93(3), 767-769. DOI: 10.1111/1467-8306.93030129

<sup>20</sup> ჯოისი, ჯ. (2013). *ულისე*. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, კომენტარები: გვ. 853



პირობით სიმბოლოსა და ხატს. მითოსური სქემების გამოყენებას რომანში შექმნილი ქაოსის მოწესრიგების ფუნქცია ენიჭება, ე.ი. „მითოსური მეთოდი“ ქაოსს გადააქცევს „წესრიგად“, კოსმოსად. ამ პროცესს საუკეთესოდ თავად ჯოისისეული ტერმინი გამოხატავს: „ქაოსმოსი“, ქაოსისა და კოსმოსის სიმბიოზი. „ულისეში“ აღწერილი დუბლინი ერთდროულად ისტორიულ და მითოპოეტიკურ ქრონოტოპად წარმოგვიდგება. შესაბამისად, ორი პლანით დანახული ქალაქი ერთმანეთთან თანაარსებობს და ენაცვლება ერთმანეთს. ჯოისის მიერ სკურპულოზურად აღწერილი ქალაქი მარადისობაში არსებულ სივრცედ გვევლინება, რომლის საზღვრებშიც ახლა უკვე ჯოისის პერსონაჟები განაგრძობენ საკუთარი თავისა თუ სამყაროს შესამეცნებლად ძიების გზაზე შედგომასა და დაუსრულებელ ხეტიალს.

### 3. ურბანული გარემო ტ. ს. ელიოტის ადრეულ და შუა პერიოდის პოეზიაში

#### 3.1. ქალაქი, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი „პრელუდიებსა“ და „ქარიანი ღამის რაფსოდიაში“

1873 წლით თარიღდება კ. მონეს პარიზული ქუჩის პეიზაჟი „კაპუჩინების ბულვარი“. ფერწერულ ტილოზე აღბეჭდილია ფართო ქუჩა, ხეთა რიგი, ცხენებშებმული ეტლები, ვრცელ ტროტუარზე გამოფენილ ადამიანთა ფიგურები, ფონად კი - ქალაქის შენობები. ზედხედით შესრულებული პეიზაჟი ქალაქს მუდამ ცვალებად და მოძრავ ორგანიზმად წარმოაჩენს. საგულისხმოა, რომ მონესათვის, როგორც იმპრესიონისტისათვის, უპირატესი სინათლის თუნდაც უმცირესი ცვალებადობის აღბეჭდვაა და ობიექტების ფორმათა გამოკვეთას არსებითი მნიშვნელობა არ ენიჭება. სწორედ ამ მიზეზით იწუნებს გერმანელი ექსპრესიონისტი მხატვარი, ლ. მაიდნერი, თავის ცნობილ ესეში „An Introduction to Painting Big Cities“ ურბანული პეიზაჟების ტილოზე გადატანის იმპრესიონისტულ მიდგომას და შეუფარავად აკრიტიკებს კლოდ მონესა და კამილ პისაროს იმ არგუმენტით, რომ ისინი ქალაქის პეიზაჟებს იმავე ტექნიკით ასრულებდნენ, როგორითაც ბუნებისა და ბუკოლიკური ცხოვრების ამსახველ სურათებს ქმნიდნენ (მათზე არ განირჩევა ფოკუსური ცენტრი, ახასიათებს დეტალების ბუნდოვანება და რბილი, გამოუკვეთავი კონტურები, ქალაქისათვის დამახასიათებელი გეომეტრიული ფორმების უგულვებლყოფა). ამგვარად, მაიდნერის თანახმად, იმპრესიონისტული ურბანული პეიზაჟები თანამედროვე ქალაქთან სიახლოვეს ვერ ამჟღავნებენ, თავად კი შემდეგნაირად გამოხატავს „სიახლოვის“ ექსპრესიონისტულ აღქმას:

“Let’s paint what is close to us, our city world! the wild streets, the elegance of iron suspension bridges, gas tanks which hang in white-cloud mountains, the roaring colors of buses and express locomotives, the rushing telephone wires (aren’t they like music?), the harlequinade of advertising pillars, and then night... big-city night...”<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> „დავხატოთ ის, რაც ახლობელია ჩვენთვის, ჩვენი ქალაქური სამყარო! შლეგი ქუჩები, რკინის მოხდენილი კიდული ხიდები, ღრუბელივით გროვებად ჩამოწოლილი საწვავის ცისტერნები, მბრდღვინავფერებიანი ავტობუსები და ჩქაროსნული მატარებლები, სატელეფონო სადენების

მონე თითქოს ზემოდან, დისტანციიდან აკვირდება ქალაქს, რაც მნახველს გარეშე დამკვირვებლად აქცევს. იმპრესიონისტი მხატვრის ურბანული პერსპექტივის ოპოზიტიური ხედვა გამოსახა ე. მუნკმა ფერწერული ტილოზე „გაზაფხულის სადამო კარლ იოჰანის ქუჩაზე“. ქუჩის ხედი დაბალი, მეტად ბუნებრივი კუთხითაა შესრულებული. ახლანდელ ოსლოს ქუჩაში მოსიარულე ადამიანები იმდენად ახლო პერსპექტივით არიან გამოსახულნი, თითქოს მნახველიც გამვლელია და გვერდი უნდა აუქციოს მათ, რაც დამკვირვებელს ქუჩის სცენის უშუალო მონაწილედ აქცევს.

საერთო ასპექტი, რაც შესაძლოა მუნკის მხატვრობასა და ელიოტის პოეზიას აერთიანებს ის თვალსაზრისია, რომ ყოველი მხატვრული ქმნილება, რომელიც სუბიექტსა და ობიექტს, შინაგანსა და გარეგანს ერთმანეთთან ვერ აკავშირებს, ყალბ გამოცდილებას აღწერს. მუნკის ტილოზე გამოსახულ ადამიანთა გაფითრებული სახეები და გაფართოებული, სიცარიელიდან მომზირალი თვალები ურბანული ყოფის ზედმიწევნით აღმწერ სურათ-ხატს ქმნის. გაზაფხულის სადამოს გარეთ გამოსული ადამიანები დანიშნულების გარეშე მოარულებს, მთვარეულებს ჰგვანან. ქუჩაში მოსეირნეები მიჯრით დადიან და ერთმანეთს სივრცეს არ უტოვებენ. ფიზიკური თუ პირადი სივრცის არ არსებობით გაძლიერებულია მათ შორის სულიერი ბმის არ ქონის კონტრასტული შეგრძნება. ერთმანეთისაგან მათი გამოცალკევებულობის განცდას აძლიერებს ნახატის მარჯვენა მხარეს ზურგით მოსიარულე, მარტო მიმავალი ფიგურის არსებობა. მუნკი ქალაქს იმგვარ სივრცედ წარმოაჩენს, რომლის მცხოვრებთა ძალ-ღონე და ქმედუნარიანობა გამჭრალია წელიწადის ისეთ სიმბოლურ დროსაც კი, როგორც გაზაფხულია. გაზაფხულისა და ქმედუნარობის სინთეზი „უნაყოფო მიწის“ დასაწყისი ტაეპების ასოციაციას იწვევს. ფერწერულ ნამუშევარზე ასახული ფიზიკური სიახლოვე, რასაც, იმავდროულად, ინდივიდებს შორის არსებული შინაგანი სიშორე ებმის, ელიოტის კიდევ ერთ პოეტურ ნაწარმოებს, „კლდეს“ (1934), მოაგონებს მკითხველს:

---

ტალღები (მუსიკასავით რომ გაისმის), სარეკლამო ბოძების არლექინადა, და მერე დამე... დიდი ქალაქის დამე...”

- თარგმნილია ავტორის მიერ.

ამონარიდი მოყვანილია: Whitford, F. (1985). The City in Painting. In E. Timms & D. Kelley (Eds.), *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. New York: St. Martin's Press. P. 48.

“When the Stranger says: ‘What is the meaning of this city?  
Do you huddle close together because you love each other?’  
What will you answer? ‘We all dwell together  
To make money from each other’? or ‘This is a community’?  
And the Stranger will depart and return to the desert.” (Chorus III)<sup>22</sup>

საგულისხმოა, რომ მუნკის ტილოზე ურბანული გარემო უბრალოდ კი არ ფიგურირებს, არამედ განსაზღვრავს კიდევ მასზე გამოსახული გამვლელების მდგომარეობას და ქალაქისა და ადამიანების ცხოვრების ურთიერთქმედებას ასახავს. ამგვარ ურთიერთმიმართებას ასახავს ელიოტის ადრეული პოეზიის ორი ნიმუშიც: „პრელუდიები“ და „ქარიანი ღამის რაფსოდია“.

1959 წელს ტ. ს. ელიოტი ხელოვნებისა და მეცნიერების ამერიკული აკადემიის ლიტერატურული პრემიით დაჯილდოვდა. აკადემიისადმი მიმართული მისი სიტყვა პოეტზე პეიზაჟის ზეგავლენას ეძღვნებოდა (“The Influence of Landscape upon the Poet”). ელიოტი საკუთარ წარმოსახვით ურბანულ გარემოს კომპოზიტურს უწოდებს, რომლის საფუძველად სენტ ლუისს, სადაც მან ბავშვობა გაატარა, და მასზე დაშენებულ ქალაქებს, პარიზსა და ლონდონს მოიაზრებს, რომელთაც, მისი პოეტური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში, ასევე, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ: “My personal landscape is a composite... In my childhood... for nine months of the year my scenery was almost exclusively urban... My urban imagery was that of St. Louis, upon which that of Paris and London have been superimposed” (Eliot, 1997, p. 354). მართალია, სხვა ქალაქებთან ერთად, ყურადღება არაა გამახვილებული ბოსტონზე, თუმცა ამერიკულ ქალაქს, განსაკუთრებით ადრეულ პოეზიაში, არც თუ უმნიშვნელო როლი აქვს. აქვე მართებულია, ითქვას, რომ მისი ურბანული ნაწარმოებები არათუ რომელიმე კონკრეტულ ქალაქს აქცევს ფოკუსში, არამედ მეხსიერებასა თუ წარმოდგენაში არსებული ქალაქები შთააგონებს და კვებავს ელიოტის პოეზიას. როგორც თავად

---

<sup>22</sup> „ვინმე ყარიბი თუ იკითხავს:  
„ამნაირ ქალაქს რა აზრი აქვს? რისთვის არსებობს?  
იმიტომ ცხოვრობთ ერთმანეთთან ასე მიჯრილნი,  
რომ ერთმანეთი ძალიან გიყვართ?“  
თქვენ რას მიუგებთ? უცნობს რას ეტყვით?!  
„ჩვენ ერთად ვცხოვრობთ, რომ ერთმანეთით  
ვაკეთოთ ფული?!“  
თუ მიუგებთ, რომ „ეს ერთობაა?!“  
უცნობი უმალ გაგეცლებათ, უდაბნოსკენ გაემურება“ (ქორო III).  
- ინგლისურიდან თარგმნა მ. გიგინეიშვილმა.

წერს ესსეში „პოეზიის მუსიკა“, პოეტს არათუ თავისი თავის, ოჯახის, სამეგობრო წრისა თუ კონკრეტული ადგილის სიზუსტით აღწერა მოეთხოვება, არამედ მან გარემომცველი სინამდვილიდან უნდა გამოადნოს პოეზიის საშენი მასალა (“Of course, we do not want the poet merely to reproduce exactly the conversational idiom of himself, his family, his friends and his particular district: but what he finds there is the material out of which he must make his poetry”) (Eliot, 1975, p. 112).

3. კენერი ესსეში „ურბანული აპოკალიფსი“ წერს, რომ „უნაყოფო მიწამდე“ შექმნილ ლექსებში რომელიმე კონკრეტული ქალაქი ნაკლებად ფიგურირებს. თუ „უნაყოფო მიწის“ მხატვრული სივრცე ცხადად ლონდონია, რთულია ადრეულ პოეზიაში აღბეჭდილი ქალაქების სახელდება. მაგალითად, თუ „პრუფროკის“ ქუჩები უმეტესწილად ბოსტონისას ჰგავს, ჩამოწოლილი ყვითელი ნისლი სენტ ლუისსაც მოგვაგონებს (Kenner, 1973, p. 27). აგრეთვე, რთულია, კონკრეტული ქალაქის ამოცნობა 1911 წლით დათარიღებულ „პრელუდიებში“, რომელსაც ელიოტი ოთხ ეპიზოდად ჰყოფს. „პრელუდიების“ შემადგენელი ნაწილები თავდაპირველად ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად დაწერილი, რომლებიც შემდგომში ოთხნაწილიან პოეტურ ნაწარმოებად გააერთიანდა. ცნობილია, რომ რიგით პირველი და მეორე მათგანის თავდაპირველი სახელწოდებები იყო: “Prelude in Dorchester” („პრელუდია დორჩესტერში“) და “Prelude in Roxbury” („პრელუდია როქსბერიში“). ჩანახატის სტილის ეს ორი ლექსი ელიოტმა შეკრა და მათ “Preludes in Roxbury” („პრელუდიები როქსბერიში“) უწოდა. ჯ. მეიერი შენიშნავს, მათი გაერთიანებით გააერთიანდა მხატვრული სივრცეც (დორჩესტერი ჩანაცვლდა როქსბერით), მხატვრული დრო კი ერთმანეთს მიება (პირველ პრელუდიაში აღწერილ საღამოს ბუნებრივად ებმის მეორე პრელუდიაში აღწერილი დილა) (Mayer, 1989, p. 86). თუ პირველისა და მეორე ნაწილების დასათაურებაში კონკრეტული ადგილების დასახელებები ფიგურირებდა, მესამე და მეოთხე ეპიზოდების სათაურებში აქცენტი დროზეა დასმული: “Morgendammerung” („განთიადი“) და “Abenddammerung” („დაისი“). პრელუდიების გერმანულ ენაზე დასათაურება ვაგნერის ოპერის “Gottendammerung” („ღმერთების დაისის“) ასოციაციის მომგვრელია. აგრეთვე, საგულისხმოა, რომ თავდაპირველ ვერსიაში მესამე პრელუდიას ეპიგრაფად წინ უძღვოდა ფრანგულენოვანი ამონარიდი ჩარლზ-ლუის ფილიპის ნაწარმოებიდან

“Bubu de Montparnasse“ („ბუბუ მონპარნასიდან“). კ. ტრომბოლდი მესამე პრელუდიის შესახებ მართებულად შენიშნავს, რომ გერმანული სათაურის, ფრანგული ეპიგრაფისა და ნაწარმოების სათაურში მოხსენიებული როქსბერის ერთიანობით იქმნება ინტერნაციონალური და ინტერლინგვისტური ატმოსფერო (Trombold, 1997, p. 92). საბოლოო ფორმით მიღებული ნაწარმოების სათაურში კი ელიოტი აქრობს როქსბერისა თუ რომელიმე სხვა კონკრეტული ადგილის დასახელებას, რითაც საზღვრები სრულიად იშლება, ფართოვდება პოემის მხატვრული სივრცის არეალი და იქმნება ქალაქის სიმბოლური ხატი.

ნაწარმოების სათაური ყურადღებას, ასევე, იქცევს მასში მოაზრებული მუსიკალური ანალოგიის გამო. პრელუდია მოკლე კომპოზიციაა, რომელიც, როგორც წესი, წინ უძღვის და მსმენელს მუსიკალური ნაწარმოების მთავარი ნაწილისათვის ამზადებს. ლექსის თითოეული ეპიზოდი თავის თავში რაღაცის დასაწყისს, შესავალს უნდა მოიაზრებდეს. თუმცა ელიოტის ურბანულ გარემოში დასაწყისს თან არაფერი მოჰყვება.

პირველი პრელუდიის მხატვრული დრო ზამთრის საღამოს 6 საათია. ე.ი. პარადოქსული გაგებით, შესავლის ფუნქციის მატარებელი პრელუდიის გამხსნელი ფრაზა იმთავითვე დასასრულის მიმანიშნებელია: საღამო დღის, ხოლო ზამთარი წლის დასასრულია. ნაწარმოების ურბანული გარემოს მხატვრული დრო - საღამო - ქალაქში დამდგარ ყველა საღამოს განასახიერებს, რადგან ყოველ მათგანს, ელიოტის ურბანულ გარემოში, ერთი და იგივე მოაქვს. მუდმივი განმეორებადობის ეფექტს ქმნის „და“ კავშირით დაწყებული სტრიქონები:

**And** now a gusty shower wraps  
The grimy scraps  
Of withered leaves about your feet  
**And** newspapers from vacant lots;  
The showers beat  
On broken blinds and chimney-pots,  
**And** at the corner of the street  
A lonely cab-horse steams and stamps.

**And** then the lighting of the lamps.

(„და უეცრად მოსული წვიმა / ფეხებთან მიმოგიფანტავს / დამკვნარი ფოთლების გაჭვარტლულ ნაფლეთებს / და უდაბური მიწებიდან მოტანილ გაზეთებს; წვიმის წვეთების რიტმული ცემა / დარაბებსა და საბუხრეებზე / და ქუჩის კუთხეში / ეული ცხენის ფლოქვის ძლიერი ცემა მიწაზე.

და მერე ფარანი გამოსცემს ნათელს.“)<sup>23</sup>

პირველი პრელუდია ურბანული ყოფის ერთგვარი წარდგენაა. მთხრობლის არსებობა თითქმის შეუმჩნეველია. როგორც მონეს ტილოზე, ის თითქოს დისტანციიდან აკვირდება სივრცეს. ქალაქის, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის სურათის შესაქმნელად, ელიოტი მგრძნობელობათა ორგანოებს უაქტიურებს მკითხველს, რომელიც გრძნობს სტიკის სუნით გაჯერებულ ჰაერს, ალიტერაციული ბგერების გამოყენებით ისმენს მორყეულ დარაბებსა და საბუხრეებზე დაცემული წვიმის ხმაურს (“The showers beat / On broken blinds”), გრძნობს წვიმისა და ქარისაგან მობერილი გამხმარი ფოთლებისა და გაზეთების ნაგლეჯების შეხებას და, რაც მთავარია, ვიზუალური ფორმით აცოცხლებს სიცარიელის ამსახველ ურბანულ სცენას. სიცარიელე და უდაბურება გამოსჭვივის ეპითეტებში: “burnt out”, “grimy”, “withered”, “broken”, “lonely”, “vacant”. ქალაქის რუტინული ყოფის წინააღმდეგ პროტესტის გამოვლინების სიმბოლოდ არა ადამიანი, არამედ ეტლში შებმული ცხენი გვევლინება. ზოგადი გაგებით, დინამიურობასთან და სივრცის გარღვევასთან ასოცირებული ცხენი ურბანულ სივრცეში ერთ ადგილზეა გაყინული და სტატიკურ მდგომარეობას მიწაზე ფლოქვების ცემით აპროტესტებს. დასასრულს ელიოტი ბოლო სტრიქონს განაცალკევებს. უიმედო ატმოსფეროს შემქმნელი ეპიზოდისაგან ფრაზის მოწყვეტილობა თითქოს დრამატიზმის, უეცარი გარდატეხის შემოტანის ეფექტს ქმნის, თუმცა მეორე პრელუდია ლექსის საერთო განწყობას მხოლოდ და მხოლოდ ამწვავებს.

„პრელუდიების“ პირქუში ატმოსფერო კიდევ უფრო მძაფრად იგრძნობა მეორე ეპიზოდში, რომელშიც ხილვადი ხდებიან ქალაქის მცხოვრებნიც. თუმცა მათი ხსენებისას მთხრობელი მხოლოდ კიდურებისა და მათი ჩრდილების აქცენტირებით შემოიფარგლება: ქუჩაში არა ინდივიდები, არამედ „ტალახიანი ფეხები“ (“muddy feet”) დადიან, ხოლო ოთახებში მქრქალ ჩრდილებს ქმნიან ხელები. ქალაქის მცხოვრებთა გარეგნობის დამახასიათებელი დეტალების აღწერის უგულვებელყოფით, ელიოტი მათ საერთო, უსახური მასის ნაწილებად წარმოაჩენს. ეპიზოდის მხატვრული დრო დილაა. ქალაქის მცხოვრებნი ახალ დღეს ეგებებიან, თუმცა რაიმე ახლისათვის მზადების პროცესი ისეთივე სიყალბის ნაწილია,

---

<sup>23</sup> თარგმნილია ავტორის მიერ.

როგორც პირველი პრელუდიის დასასრულს გამოცალკევებული ფრაზით შექმნილი ცრუ იმედი. დროის დინებას, რაც, ზოგადი გაგებით, ცვლილებებს უკავშირდება, ელიოტის ქალაქში უცვლელიობა მოაქვს.

თითქოს მთხრობელი სიფრთხილით, თანდათანობით, მიუძღვის მკითხველს ქალაქის გარე სივრცეებიდან შიდასაკენ. ოთახში ზურგზე მწოლიარე ქალის თვალწინ კინემატოგრაფიული სურათი ცოცხლდება და ჭერზე საკუთარი სულიერი მდგომარეობის პროეცირებულ გამოსახულებას ხედავს. დამეულ ხილვას დარაბებიდან შემოჭრილი განთიადი არღვევს და დღის შუქმოფენილი ქუჩის სურათით ანაცვლებს. პერსონაჟსა და ქუჩას შორის არსებული მჭიდრო კავშირის გამოკვეთით, ეპიზოდში ინდივიდისა და ქუჩის ურთიერთგანმსაზღველი ყოფა ექცევა ფოკუსში, რაც, თავის მხრივ, ბრედლის ე.წ. „სასრული ცენტრის“ (“finite center”) ფილოსოფიით შთაგონებული ელიოტის ხედვასა და სურვილს ცხადჰყოფს: ერთ განუყოფელ მთელად წარმოაჩინოს ქალაქი და მისი ბინადარი. „სასრული ცენტრის“ იდეა მოიაზრებს პირადი ემოციის ამ შეგრძნების წარმომშობი მატერიისაგან განუყოფლობას. ამგვარად, სუბიექტი, რომელიც განიცდის და ობიექტი, რომელიც წარმოშობს განცდას, ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ მთელს წარმოქმნის: “The private feeling is continuous with, even identical to, the objective material that has provoked it. Subject and object become one in a pure contemplation.” (Patterson, 1978, p. 144).

მესამე პრელუდიაში აღწერილი ორმხრივად მიმართული პერსპექტივა, ოთახიდან ქუჩისაკენ და პირიქით, იტალიელი ფუტურისტი მხატვრის, უ. ბოჩონის, ფერწერულ ტილოს “The Street Enters the House” მოგვაგონებს. ნახატზე, რომელზეც უამრავი რამ იყრის ერთ სივრცეში თავს, ფოკუსში მოქცეული მთავარი ობიექტი აივანზე გამოსული, ზურგით მდგომი ფიგურაა. სახლიდან მომზირალი ქალი კომპოზიციურად ქუჩის განუყოფელ ნაწილად აღიქმება. ფერთა გადასვლები ქალის ზურგს ერთგვარად ქუჩის ხედში ზეღს. მკვეთრი ტონები, გამრუდებული ფორმები დინამიკის, ქალაქში მიმდინარე სიმულტანური პროცესების აღქმის საშუალებას იძლევა. რაც მთავარია, სახლურ ატმოსფეროზე დომინირებს ქუჩის გარემო. ადამიანისა და ქუჩის შერწყმის თემატიკა ასოციაციურად, ასევე, 1959 წელს ლიეტუველი ფოტოგრაფის, ა. სუტკუსის, მიერ ვილნიუსში გადაღებულ ფოტოს



“Marathon in University Street” გვახსენებს. გარდა ფოტო-კამერის მიერ შექმნილი ოთხკუთხა ჩარჩოსი, სუტკუსის სურათი დამატებით საზღვრებს შეიცავს. ასეთი საზღვარია აივნის მოაჯირი, რომელსაც გოგონა ეყრდნობა. მნახველი მისი სხეულის ქვედა ნაწილს ფრაგმენტულად ხედავს, რადგან აივნის საზღვრის მიღმა, სანახევროდ კი ის ქუჩისაკენ იზნიქება და ობიექტის ცენტრში შემოდის. თითქოს გოგონა სანახევროდ უნივერსიტეტის შენობას, ხოლო სანახევროდ ქუჩას ეკუთვნის. რთული სათქმელია, ფოტო-სურათის ფოკუსის ცენტრი გოგონაზე მოდის თუ ქუჩაზე და მასზე მოსიარულე მინიატურულ ფიგურებზე. საერთოდაც, შესაძლოა, რომ ფოტოს მთავარი ობიექტი, არა რომელიმე კონკრეტული მათგანი, არამედ მათი ერთიანობაა. ქუჩა მარჯვნივ უხვევს და შენობებში იკარგება, ხოლო საპირისპირო მიმართულებით, ქუჩასავით “მოხრილ” მდგომარეობაში მყოფი გოგონას თავი და ქუჩა ერთ წერტილში ერთდება. კომპოზიციურად ქუჩასა და შენობას უნივერსიტეტიდან სანახევროდ ქუჩაში გადმოსული გოგონა აერთიანებს. ისაა ერთგვარად შიდა და გარე სივრცეების გამაერთიანებელი.

მესამე პრელუდიის მხატვრულ სივრცეს, ოთახს, განთიადისას ბელურების ხმაური ავსებს, რომელიც ქუჩიდან, წყლის სადინარი თხრილებიდან იჭრება. დილის ქალაქში ბელურების გამოჩენას ურბანულ გარემოში ბუნების იდილიური სურათის შემოტანის ეფექტი უნდა ჰქონდეს, თუმცა ელიოტი, ბუნებასთან ჰარმონიული თანაცხოვრების სურათის დახატვის ნაცვლად, კონტრასტულ, წარმოსახვით სცენას გვთავაზობს. წყლის სადინრების ხსენება (“gutters”) იმთავითვე დაბინძურებული წყლის ასოციაციას აჩენს, მასთან კავშირში ჩიტის სახე-სიმბოლოს შემოტანით კი უკვე ჰარმონიის რღვევასთან გვაქვს საქმე. გარდა ამისა, “gutter” გადატანითი მნიშვნელობით შესაძლოა გავიგოთ, როგორც ვულგარიზმი, საზოგადოებრივი ცხოვრების „ფსკერზე“ ყოფნა, ხოლო სიტყვათშეთანხმება “gutter-bird” საზოგადოებაში საეჭვო რეპუტაციის მქონე ადამიანს შეესატყვისება. ამგვარად, ფრაზა - “and you heard the sparrows in the gutters” („და შენ მოგესმა ბელურების თხრილებიდან მომავალი ხმა“) - უპირატესად იმ აზრისაკენაა მიმართული, რომ დღის შუქზე ნიღაბმორგებული ქალაქი ცხოვრების რესპექტაბელურ წესს ეძლევა და არ ცნობს ჯერ კიდევ წინა ღამით თავისსავე წყვილიადში შეფარებულ მეძავს.

„პრელუდიებში“ ელიოტი როგორც ქალის, ისე მამაკაცის პერსპექტივიდან დანახულ ქალაქს აღწერს, როგორც ეს შემდგომში „უნაყოფო მიწაში“ მოხდება ორსქესოვანი ტირესიას სახით. მესამე ეპიზოდი ქალის, ხოლო დასკვნითი თავი მამრობითი სქესის თვალთ დანახული ურბანული გარემოა. მეოთხე ნაწილში ელიოტი აპერსონიფიცირებს ქუჩას და რთული გასარჩევი ხდება, ვისი ხმით ელაპარაკება ავტორი მკითხველს: მთხრობლის, ქუჩის თუ ორივესი ერთად, როგორც განუყოფელი ერთობის. მეოთხე პრელუდიის მხატვრული დრო მზის ჩასვლის დროა. საათი დაკონკრეტებული: ექვსი საათი. „პრელუდიები“ ზუსტად იმ დროს სრულდება, რომლის აღწერითაც დაიწყო, ნაწარმოების წრიულად განვითარებადი კომპოზიციური სტრუქტურა კი ქალაქის რუტინული, ერთმანეთისაგან ძნელად გასარჩევი დღეების აგებულებას იმეორებს.

გარდა ამისა, დასასრულს მიწის ცარიელი ნაგლეჯების ხსენება (“vacant lots”) პირველ პრელუდიაში აღწერილ, ცარიელი ადგილებიდან მობერილ ქარსა და მის მოტანილ გაზეთის ნაგლეჯებთან აბრუნებს მკითხველს. შედეგად, ელიოტი ნაწარმოების დასაწყისსა და დასასრულს ერთ წერტილში კვეთს. ქალაქის შენობებს შორის უდაბურად მომზირალ სივრცეებში მოარული, მოფარფატე დედაბრის (რომლის ხნოვანებაც გაძლიერებულია ეპითეტით “ancient” - „მხცოვანი“) მეტაფორული სახე ერთგვარ წინაპირობად, პრელუდიად იქცა ელიოტის შემდგომი პერიოდის პოეზიისათვის. „პრელუდიებში“ აღწერილი ცარიელი მიწის მომცრო ნაგლეჯები „უნაყოფო მიწაში“ უდაბნოდ, დედაბერი კი მარად მომაკვდავ კუმეს სიბილად გარდაიქმნება.

შემთხვევითი არაა „პრელუდიების“ მხატვრულ დროდ დილისა და საღამოს შერჩევა, რადგან დღის ეს ორი მონაკვეთი ქალაქის მცხოვრებს სამუშაო რუტინის დაწყებასა და დასრულებას ამცნობს და დაუსრულებელ წრებრუნვაში ითრევს, სადაც ყოველი დღე ერთმანეთს ჰგავს. მეტროპოლიის დომინანტური, გლობალური ატმოსფერო ადამიანს ცხოვრების წესს ჰკარნახობს და ინდივიდს მასის ნაწილად აქცევს ისე, როგორც ეს მუნკის ტილოზეა. ურბანული გარემო ამბაფრებს შეგრძნებას, რომ გარშემო მუდმივად ახალ-ახალი გამოწვევები და შესაძლებლობებია, რომლისგან მოგვრილი ეიფორიული შეგრძნებაც ადამიანს ყალბი ფუსფუსისკენ მოუწოდებს.

დროთა განმავლობაში ქალაქი ხალხმრავლობის, მჭიდროდ დასახლებულობის სინონიმად იქცა. ერთმანეთთან მიჯრით მდგარი საცხოვრებელი სახლები, მილიონობით ადამიანის თავმოყრა, მათი თანაცხოვრება და სივრცითი სიახლოვე, საპირისპიროდ, ინტერპერსონალურ დისტანციას, ინდივიდებს შორის გაუცხოებას შობს. ქალაქის ხალხმრავალი ქუჩები, სკვერები, შენობები ადამიანს თითქმის არასდროს ტოვებს ფიზიკურად თუ შინაგან სივრცეში საკუთარ თავთან მარტოს. ყოველდღიურობისაგან თავის დახსნის მომენტებში ავტომატურ, მუდმივად მომართული რეჟიმის მდგომარეობას წამიერად ანაცვლებს ყოფიერების მსწრაფლმავლობის უეცარი გაცნობიერება.

“თუ ადამიანების ამოხსნას შევეცდებით, პეიზაჟებს დავინახავთ. ჩემს შემთხვევაში - პლაჟებს” (“If we opened people up, we'd find landscapes. If we opened me up, we'd find beaches”) - კინორეჟისორ ა. ვარდასეულ ასოციაციის „პრელუდიების“ ავტორზე განვრცობით, აღმოვაჩინეთ, რომ ტ. ელიოტის შესატყვისი პეიზაჟი ქალაქია. თუ პლაჟები ვარდას საყვარელი პეიზაჟები და მათი ყურება მისთვის სიამოვნების მომგვრელია, ქალაქი ელიოტისათვის მორალური პრინციპების გაუფასურების სინონიმია და მასზე დაკვირვება სიამოვნების მიღების წყარო არაა. თუმცა მნიშვნელოვანია, რომ ურბანული ყოველდღიურობა ელიოტისათვის პოეზიის საშენ მასალად იქცევა. ეს მცირე ზომის პოეტური ნაწარმოები ურბანული ცხოვრების ქრონიკას იტევს და თანამედროვეობას აირეკლავს.

ელიოტის ადრეული პოეზიის კიდევ ერთი, გამორჩეული ურბანული ნაწარმოებია 1911 წელს გამოქვეყნებული „ქარიანი ღამის რაფსოდია“. „პრელუდიების“ მსგავსად, არც ამ შემთხვევაში შეიძლება რომელიმე კონკრეტული ქალაქზე მკაფიო მინიშნება. ლექსის სათაურში კვლავ მუსიკალური ტერმინი ფიგურირებს და ისევე როგორც ნებისმიერი რაფსოდული მუსიკალური ნაწარმოები, „ქარიანი ღამის რაფსოდია“ ერთმანეთისაგან დაჩეხილი, თუმცა, ამავდროულად, ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ეპიზოდებისაგან შედგება, რომელიც ნაწარმოებს კომპოზიციურად კრავს. ლექსი რაფსოდისათვის დამახასიათებელ სტრუქტურულ თავისებურებასაც ავლენს: ტაქები არათანაზომიერია, სტროფული კომპოზიცია კი - თავისუფალი. თავად ელიოტის თანახმად, პოეტური ნაწარმოების მუსიკალობის განმსაზღვრელი მახასიათებლები

რიტმისა და სტრუქტურის შეგრძნებაა ("I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure). ასევე, შენიშნავს, რომ როგორც მუსიკისათვის, ისე პოეზიისათვის ნაცნობია მოტივთა განმეორებადობა, სიმფონიისა თუ კვარტეტისათვის დამახასიათებელი კონტრასტული გადასვლები, ნაწარმოების თემატური და კომპოზიციური მოწესრიგებულობა კონტრაპუნქტის სტილში (Eliot, 1975, pp. 113-114).

საინტერესოა, რომ, სათაურის გარდა, ქარი არსადაა ნახსენები, თუმცა მის ნაგულისხმევ ქროლვას ორგვარი ფუნქცია ეკისრება. ქარის არათანაბარი ქროლვა, ჩადგომა და უეცარი ამოვარდნა, საუკეთესოდ გადმოსცემს რაფსოდიალური მუსიკალური ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელ თავისუფალ ნაკადს. „რაფსოდიაში“ ტაეპების თავისუფალი შეწყობა ქარის ქროლვის მსგავს დინამიზმს იმეორებს. მეორე მხრივ, ქარის დაბერვა მუსიკალური ინსტრუმენტის მიერ გამოცემული ჟღერადობასავით გაისმის და ღამის ქალაქში მთვარისმიერ შელოცვების ჩურჩულად ("Whispering lunar incantations") აღიქმება. "კეთილხმოვანების" დამრღვევად და ქარის ქროლვაში დისონანსის შემომტანად გვევლინება ლამპიონებისაგან გამოცემული შიშინი, ბუტბუტი, ზუზუნი და დაფდაფების ცემის მსგავსი გუგუნის (შდრ. მაიდნერი: "the rushing telephone wires (aren't they like music?)"):

"Every street lamp that I pass  
Beats like a fatalistic drum"<sup>24</sup>

ელიოტის სიტყვებით, დისონანსსა და კაკოფონიას მუსიკალურ ნაწარმოებში თავისი ადგილი აქვს (Eliot, 1975, p. 112). ღამის ქალაქში მოარულ პერსონაჟს ყოველ ლამპიონთან ჩავლა ე.წ. ობიექტურ დროში აბრუნებს. წყვილიადის გამფანტველი ქუჩის სანათები, მეტაფორული გაგებით, მთხრობლის არაცნობიერში გამეფებულ წყვილიადს ყოფიერებით - ხელოვნური სინათლით - თრგუნავს და ზედაპირზე ამოსვლის საშუალებას არ აძლევს. ამგვარად, ქუჩის ფარნები გამომაფხიზლებელ, ქრონოლოგიურ დროში დამაბრუნებელ ფუნქციას ასრულებენ, მათგან დაცემულ ხელოვნურ სხივებს შორის არსებულ სიბნელეში მოხვედრა კი დროის მონაკვეთიდან

---

<sup>24</sup> „ქუჩის ყოველი ფარანი, რომელსაც გვერდს ვუვლი, უკრავს თითქოსდა ფატალურ დაფდაფს“  
- ინგლისურიდან თარგმნა ზ. გამსახურდიამ.

ამოვარდნასა და მთხრობლის მეხსიერების ბნელ კუნჭულებში მოხვედრას განაპირობებს.

ლამის წყვდიადში ლამპიონების ნათებით შთაგონებული დაფდაფების რიტმული დარტყმები ჯ. კონრადის „წყვდიადის გულის“ ასოციაციას იწვევს. სიბნელეში მდგომი მარლო სივრცეს იქით გაჰყურებს, სადაც კურცის თაყვანისმცემელთა ბანაკი ეგულება. მათ ადგილმდებარეობას ის წყვდიადიდან გამომკრთალ წითელ ალთა გამონათებებითა და დაფდაფების მონოტონური ხმით ადგენს: „დიდი დაფდაფის მონოტონური ხმა მოგუდული დარტყმებითა და გაგრძელებული ვიბრაციით ავსებდა ჰაერს. გამუდმებული გუგუნი მრავალი კაცისა, თავისთვის რომ ღლინებდნენ რაღაც ახირებულ მელოდიას, [...] უცნაურად, გამაბრუებლად მოქმედებდა ჩემს ნაახვევრადმღვიძარ გრძნობებზე“ (კონრადი, 2018, გვ. 141). ( “The monotonous beating of a big drum filled the air with muffled shocks and a lingering vibration. A steady droning sound of many men chanting each to himself some weird incantation [...] had a strange narcotic effect upon my half-awake senses”) (Conrad, 1998, pp. 230-231). კონრადის მიერ აღწერილი მისტიური ატმოსფერო, თავისი შემადგენელი ხილვადი და სმენადი ელემენტებით, აშკარად ჰგავს „ქარიანი ლამის რაფსოდის“ სანახევროდ მღვიძარი მთხრობლის აღქმულ გარემოს, თუმცა მკითხველს ორი კონტრასტული სურათი წარმოუდგება თვალწინ. „წყვდიადის გულში“ კურცის თაყვანისმცემელთა არსებობის მანიშნებელი წითელი ალები, დაფდაფების ცემა და მანტრასებრი გამონათქვამები გარკვეულ რიტუალურ ქმედებებთანაა დაკავშირებული, ელიოტის სულიერად გაუდაბურებულ და ყოველივე საკალურისაგან დაცლილ ურბანულ ზონაში კი მისტიური ალები ლამპიონების შუქებად ტრანსფორმირდება.

ლამპიონის სიმბოლიზმთან დაკავშირებით ჯ. მეიერი შენიშნავს, რომ ქალაქში, ბუნებაზე ადამიანის ზემოქმედების ყველაზე თვალსაჩინო გამოვლინებაში, ლამპიონს, ადამიანურ ქმნილებას, პირველყოფილ სიბნელეში „ჩარევისა“ და წყვდიადის შემადრწუნებლობის გაუფერულების ფუნქცია აქვს: “The lighting of the lamps is a civilizing act that holds back the dark, transforming nature’s night into a human evening. The lamp, a human invention, softens the dark, mutes its terror, and puts night at our disposal as evening” (Mayer, 1989, p. 87). გარდა ამისა, სანთლის ან სხვა ნებისმიერი

მბოლავი, ჩანავლებადი ნივთიერების დროის დინებასთან დაკავშირება საყოველთაოდ ცნობილი ალეგორიაა. შესაბამისად, „რაფსოდიაში“ ლამპიონი, როგორც თანამედროვე სამყაროში სანთლის ფუნქციის ჩამნაცვლებელი, დროის პროცესუალობის სიმბოლოს განასახიერებს. ხუთ ეპიზოდად დანაწევრებული ლექსის ყოველ ფრაგმენტს ქუჩის სანათების წარმოთქმული, დროის მდინარების შემახსენებელი ფრაზა უძღვის წინ: “Twelve o’clock”, “Half-past one”, “Half-past two”, “Half-past three”, “Four o’clock”.

ლამპიონის ხელოვნური ნათების ერთგვარი ოპოზიტი ლექსში მთვარის შუქია, რომელსაც, საპირისპირო, დროის სუბიექტივიზაციის განმაპირობებელი ფუნქცია ეკისრება. ქრონოლოგიური და შინაგანი დროის, ლამპიონისა და მთვარის შუქის ჩანაცვლებადობის პარალელურად, დამკვირვებელი პერსონაჟის პერსპექტივაში ერთმანეთს ენაცვლებიან ფიზიკურ გარემოში დანახული და შინაგან სივრცეებში წარმოსახული სურათ-ხატები, რაც ნაწარმოების ორშრიანობას ქმნის და დროსთან ერთად სივრცეშიც ამოგზაურებს მკითხველს. ჰიპნოტურ ურბანულ გარემოში დანახული მოკლე, კინემატოგრაფიული კადრები პერსონაჟის გონებაში გარკვეულ ასოციაციებს აცოცხლებს. შენობის ზღურბლზე მდგომი მეძავის დახეული და ქვიშით დასვრილი კაბის დანახვისას მეხსიერება სანაპიროს სცენას გამოიხმობს. ნაპირზე დაგდებული წყლისაგან გამორეცხილი და გამოჭმული ხის ტოტი სიცოცხლის წარმავალობას განასახიერებს.

ყოფიერების მსწრაფლმავლობა ლექსის მეოთხე ნაწილშიც განივრცობა. ეპიზოდის მთავარი სიმბოლო - მთვარე - მოხუც, მეხსიერებადაკარგულ, მომაკვდავ ქალთანაა გაიგივებული, რომელსაც ნელსაცხებლების ცარიელი შუშის ბოთლებიდა უდასტურებენ გარდასული, სიცოცხლით სავსე დღეების არსებობას. მთვარის მკრთალი შუქი, რომელიც მოხუცის დასუსტებული მხედველობასთანაა შედარებული, ლამპიონის ძლიერ ნათებასთან დაპირისპირებულ, კონტრასტულ სურათს ქმნის და ურბანულ ყოფაში ყოველივე ხელოვნურის შემოჭრას სიმბოლიზირებს. მეხსიერებადაკარგული და თვალისჩინმოკლებული ქალი თავის კვლავ სასურველად წარმოჩენას ცდილობს: იღიმის, თვალს გვიკრავს, ბალახის თმას (“the hair of the grass”) ისწორებს, თუმცა გარშემო არავინაა, ვინც ძველებურად სასურველად აგრძნობინებს თავს. ტაეპი ძველი აღთქმისა და ესაია

წინასწარმეტყველის წიგნის მეორე მოცე თავის ასოციაციას აღძრავს: „ყოველი ხორცი თივა და ყოველი დიდებაი კაცისა, ვითარცა ყუავილი თივისა. განხმა თივა და ყუავილი დამოსცვივა, რამეთუ სულმან უფლისამან განვლო მის შორის, რამეთუ მართლიად თივა არს ერი ესე“ (ესაია, თ. 40, მ. 6-7).

წარმავლობის განსახიერება - ყვავილი - ლექსში განმეორებადი კიდევ ერთი სიმბოლოა. პირველ ეპიზოდში ნახსენები, შეშლილი კაცის დაჟინებული და იმთავითვე განწირული სურვილი მკვდარი ყვავილის გაცოცხლებისა შუადამისას ქალაქში მოარული მთხრობლის მცდელობას ემსგავსება, გონებაში გააცოცხლოს ყოველივე, თუკი რამ დამაიმედებლისა და სულიერი მდგომარეობის შემამსუბუქებლის გახსენებაა წარსულიდან შესაძლებელი. თუმცა ქუჩა სასიკეთოს არაფერს იმეტებს მისთვის. როგორც „კლდეში“ ვკითხულობთ: “In this street / there is no beginning, no movement, no peace and no end...” (Chorus I).<sup>25</sup> სიცარიელის გასნახიერება, ქაღალდის ვარდი უჭირავს მეხსიერებადაკარგულ ქალსაც, რომლის სახესაც ჩუტყვავილის იარები მოსდებია.

მთხრობლის ღამეულ ურბანულ ვოიაჟს საცხოვრებელთან მიახლოება ასრულებს, რომელსაც მთვარის სუსტი ნათება ვეღარ წვდება. ჰიპნოტური ატმოსფერო ქრება და „რაფსოდიების“ პერსონაჟი საკუთარ ოთახსა და რუტინულ რეალობას უბრუნდება. კიბის საფეხურებზე მოფენილი, სანათის წრიული შუქი ყოფიერების წრეზე ტრიალს სიმბოლიზირებს და „დროის მასკარადში“ ჩაბმას უქადის მთხრობელს. დასასრულს, ბოლო ეპიზოდის სტრიქონებისაგან გამოცალკევებული ტაეპი - “The last twist of the knife” („დანის უკანასკნელი ხვეული“ - ზ. გამსახურდიას თარგმანი) - მუსიკალური ნაწარმოების დამასრულებელი მჟღერი, მინორული ნოტივით გაისმის და სრული უიმედობით განმსჭვალავს მკითხველს.

„ქარიანი ღამის რაფსოდიში“ ასახული ორშრიანი თხრობა უპირატესად დროის ორგვარი გამოვლინების, სუბიექტურისა და ობიექტურის, აწმყოსა და მახსოვრობის მონაცვლეობას გულისხმობს, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე პროფანული, სეკულარული დროა. ელიოტის ადრეულ პოეზიაში ჯერ არ ვხვდებით ზედროული და ზესივრცული განზომილებების გამოვლინებას, ეპიფანიურ

<sup>25</sup> „ამ ჩვენს გზას არა აქვს / არცა დასაწყისი, / არცა დასასრული; და არცა მოძრაობა / არ არის ამ გზაზე; სიმშვიდეც არ არის...“ (ქორო I).

- ინგლისურიდან თარგმნა მანანა გიგინეიშვილმა.

მომენტებს, რომელთა საშუალებითაც მიიღწევა ტრანსცენდენტური გამოცდილება, არ ვხვდებით „ოთხი კვარტეტის“ ვარდების ბაღის მსგავს სივრცეს, სადაც პროფანულ სივრცე-დროს საკრალური ანაცვლებს. როგორც „პრელუდიების“, ისე „ქარიანი ღამის რაფსოდის“ ურბანული მხატვრული სივრცე არც ერთ კონკრეტულ ქალაქს, არამედ ქალაქის სიმბოლურ ხატს განასახიერებს, თუმცა რეტროსპექტიული მჭვრეტელობის აღმწერი ეპიზოდები ჯერ ისევ პროფანულ ტემპორალურ საზღვრებში ხორციელდება.

### 3.2. ქალაქის მითოპოეტიკური ხატი „უნაყოფო მიწაში“

„ქალაქი ყოველთვის ლაპარაკობს და ლაპარაკობს მრავალ ხმაში“ (The city always speaks, and with many voices), შენიშნავს ბ. პაიკი (Pike, 1981, p. IX). ამ სიტყვებს ელიოტი „უნაყოფო მიწაში“ ასხამს ხორცს. საგულისხმოა, რომ პოემის თავდაპირველ ვერსიაში, სანამ პოემას ე. პაუნდი „საკეისროს ოპერაციას“ ჩაუტარებდა (“Ezra performed the Caesarean Operation”) (Paige, 1971, p. 171), პირველი და მეორე ეპიზოდები, “The Burial of the Dead” და “A Game of Chess”, საერთო სათაურის ქვეშ “He Do the Police in Different Voices” ერთიანდებოდნენ ქვეთავებად. სათაური მკითხველში იმთავითვე აჩენს შეგრძნებას, რომ პოემაში მრავალი ხმა გაისმის, თუმცა ეს უამრავი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ხმა შესაძლოა, რომ ერთი და იმავე წარმომავლობის იყოს. თავად სათაურის იდეა დიკენსის რომანიდან “Our Mutual Friend” მომდინარეობს. რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟის შესახებ ვკითხულობთ, რომ ის შესანიშნავად კითხულობს გაზეთს: „ის სხვადასხვა ხმით ანსახიერებს პოლიციელებს“ (“Sloppy is a beautiful reader of a newspaper. He do the Police in different voices”) (Dickens, 1998, p. 246). ამ პასაჟში დიკენსის პერსონაჟს გაზეთში ამოკითხულის სხვადასხვაგვარი ინტონაციითა თუ აქცენტით წაკითხვისა და ხმათა მიზამვის უნარისათვის აქებენ. ამგვარად, საფიქრებელია, რომ ელიოტი მიმართავს ხერხს, რომ პოემაში თავი მოუყაროს და გააჟღეროს მრავალი ხმა. ხალხმრავალი ურბანული გარემო კი მრავალხმიანობის ეფექტის შესაქმნელად სწორედ, ელიოტის სიტყვებითვე რომ ვთქვათ, „ობიექტური კორელატივია“. ელიოტის პირვანდელი ჩანაფიქრი იმთავითვე მიგვანიშნებს, რომ პოემის პირველსა და მეორე ნაწილებში (და



არა მხოლოდ) მთხრობელი მკითხველს არა საკუთარი ხმით, არამედ იმიტირებული, უამრავი სხვა ადამიანის ხმით ელაპარაკება. მბეჭდავი ქალის, მდიდარი ქალბატონის, მარი ლარიშის, ლუდხანაში მომუშავე ქალის, მადამ სოზოსტრისის და სხვათა ხმებთან ერთად პოემაში გაისმის ქალაქის ხმებიც: ეკლესიის ზარების რეკვა, საყვირისა და მოტორის, ტრამვაების ხმა, ადამიანის, როგორც „ბრბო-მექანიზმის“ ღმუილი, გრამაფონისა და მანდოლინების, მსხვრევისა და მეთევზეთა ლანძღვა-გინების ხმები.

ყოველი ქალაქი კონკრეტულ ასოციაციათა გამომწვევია, რომლითაც ის კაცობრიობის მეხსიერებაში ჩაეწერა: მარადიული ქალაქის სახელი დაიმკვიდრა რომმა, იერუსალიმმა კი სამყაროს ჭიპისა და მიწაზე ზეციური ქალაქის განსახიერების. აურზაურისა და ქაოსის ასოციაციას იწვევს ბაბილონის, გარყვნილებისა და ცოდვით დაცემისას - სოდომისა და გომორის ხსენება, ხოლო ტროასა და კართაგენის სახელები განადგურებას დაუკავშირდა. ჯოისმა მშობლიური დუბლინისათვის ეპითეტი „პარალიზებული“ შეარჩია და „დუბლინელებში“ ამგვარადვე აღწერა. ქალაქი, რომელიც, ზოგადი გაგებით, ცხოვრების დუდილის მეტონიმიცაა, ტ. ს. ელიოტთან უნაყოფობის სინონიმია, რომლის აღსაწერად ელიოტმა ლონდონის ურბანული გარემო გამოიყენა და მას „უნაყოფო მიწა“ უწოდა.

ქალაქის ცნება ამბივალენტური გაგების მქონეა. მაგალითად, ს. ჯონსონის ცნობილი ციტატა ლონდონის შესახებ, რომელიც მეტ-ნაკლებად ყველა ქალაქზე შეიძლება განივრცოს, გვამცნობს: „თუ ადამიანი ლონდონით დაღლილია, ის დაღლილია ცხოვრებით“ (“When a man is tired of London, he is tired of life”) (Pike, 1981, p. 7). ეს სიტყვები ქალაქს დაუმრეტელი სიცოცხლისუნარიანობის წყაროდ წარმოაჩენს, ელიოტის ურბანული სურათი კი საპირისპიროს აღწერს. „უნაყოფო მიწის“ პირველი თავი „მკვდრის დამარხვა“ გაზაფხულის ლეთარგიული განწყობითაა განმსჭვალული, რომლის დროსაც ადამიანის ორგანიზმს ჯერ კიდევ, ზამთრისათვის დამახასიათებელი, უმოქმედო და დუნე მდგომარეობა დაუფლებია. აპრილი დაუნდობელი თვეა, რადგან სამყაროსაგან გამოღვიძებას მოითხოვს, მთხრობელი კი ამისათვის საჭირო ძალების არ არსებობაზე მიუთითებს და ზამთრის მიმართ ერთგვარ ნოსტალგიურ განწყობასაც კი ავლენს: „ზამთარი გვათბობდა,

ფარავდა / მიწას დავიწყების თოვლით“.<sup>26</sup> უმოქმედოდ ყოფნის სურვილი, 1935 წელს გამოქვეყნებულ ლირიკულ დრამაში, „მკვლელობა კათედრალშიც“ აისახა:

“We do not wish anything to happen.  
Seven years we have lived quietly,  
Succeeded in avoiding notice,  
Living and partly living.”<sup>27</sup>

სანახევროდ ცოცხლებს, ან, სხვა სიტყვებით, სიცოცხლეში მკვდრებს მოგვაგონებენ „მკვდრის დამარხვის“ ბოლო სცენაში აღწერილი, ლონდონის ხიდზე მიმავალი ადამიანები. ეს პასაჟი, თავის მხრივ, „ღვთაებრივი კომედიის“ იმ კონკრეტული ეპიზოდის რემინისცენციაა, რომელითაც დანტე ჯოჯოხეთში აჩრდილთა დასის დანახვით გამოწვეულ ძრწოლას გადსმოცემს: „მას უკან სდევდა აჩრდილების ურიცხვი დასი. / მეძნელებოდა დაჯერება, სიკვდილმა ქვეყნად / ნუთუ ოდესმე ესოდენი მსხვერპლი მოიმკო?“ (ჯოჯოხეთი, ქება III, 55-57) (“And after it there came so long a train / Of people, that I ne’er would have believed / That ever Death so many had undone”). ელიოტთან კი ვკითხულობთ: „ლონდონის ხიდზე მიიწვევა ხალხის ნაკადი / ვერ ვიფიქრებდი, რომ სიკვდილმა მოინელა უკვე ამდენი“ (A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many”).

იმისათვის, რომ პოემის მხატვრული სივრცე წარმოჩინდეს არა ქალაქად, არამედ მის აჩრდილად, ლანდად, რაც მისგან დარჩა, ელიოტი გვიხატავს ლონდონის ზამთრის დილის სურათს. ქალაქი ბურუსის საბურველში გახვეულა და მკითხველის წარმოსახვაში ნისლის ფონზე ზმანებასავით წარმოჩინდება. ქალაქი „აჩრდილქალაქად“ იწოდება (“Unreal City”), ლონდონის ხიდზე მიმავალი ხალხის ნაკადი კი, რომელიც რუტინულ ყოველდღიურობაში გადასავარდნად მიიჩქარის, დანტესეულ აჩრდილთა დასს ემსგავსება, რომელთაც განვლილი ცხოვრების განმავლობაში არც სიკეთე უქმნიათ და არც ბოროტება და რომლებიც სიცოცხლეშივე მკვდრებს, ან სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ადამიანების ფიტულებს ჰგვანან. თავად ელიოტის წერილში ვკითხულობთ: „რადგანაც ადამიანები გვქვია, ან ბოროტება უნდა ვქმნათ ან სიკეთე. რამდენადაც ბოროტ ან კეთილ საქმეს ჩავდივართ,

<sup>26</sup> აქ და შემდგომ „უნაყოფო მიწის“ ქართული თარგმანი ეკუთვნის ზ. რატინს.

<sup>27</sup> „ჩვენ არ გვსურს, მოხდეს რაიმე. უხმაუროდ ვცხოვრობთ, შვიდი წელია, შევძელით ვიყოთ შეუმჩნეველნი, ცოცხალნი და სანახევროდ ცოცხალნი.“  
- თარგმნილია ავტორის მიერ.

იმდენადვე ვართ ადამიანები. პარადოქსია, მაგრამ ავი საქმე სჯობს არაფრის ქმნას. ეს ნიშნავს, რომ ვარსებობთ მაინც“ (“So far as we are human, what we do must be either evil or good: so far as we do evil or good, we are human: and it is better, in a paradoxical way, to do evil than to do nothing: at least we exist”) (Eliot, 2016, p. 225). ქალაქის მონოტონურ რიტმს აყოლილ ადამიანს ელიოტი მექანიზებულს უწოდებს: „ღმუის ბრბო მექანიზმი, / როგორც ტაქსი, დაქოქილი, ჯერარდაძრული“.

სიმბოლურია, რომ დანტეს ტანჯულ სულელებს შედარებული, ლონდონის ხიდზე მიმავალი ხსნის მაძიებლები, რომელთაც არც ზეცა იღებს და არც ჯოჯოხეთი, გვერდით ჩაუვლიან სენტ მერი ვულნოთს („რომლის საათი / მეცხრე და ბოლო ჩამოკვრისას ყრუ ხმას გამოსცემს“). ტამარი ლონდონის კომერციულ ცენტრად წოდებულ სიტიში, ინგლისის უოლ სტრიტზეა, აღმართული (ელიოტი მთავრული ასოთი ნაწარმოებ “City”-ის გამოყენებით სწორედ ქალაქის ამ ნაწილს მოიაზრებს). რ. დეი მას კომერციულ დაწესებულებებში დასაქმებულთა ეკლესიას უწოდებს. მკვლევრის თანახმად, სენტ მერი ვულნოთი დღის განმავლობაში დამატებით ღია იყო იმ საათებშიც, როდესაც ფინანსურ ინსტიტუტებში მომუშავე საზოგადოება თავს დააღწევდა დღიურ რუტინასა და მოგება-ზარალის ამსახველ დოკუმენტებს (რომლისგანაც მხოლოდ ფლებას ფინიკიელი აღწევს თავს) და მოისურვებდა სულიერი ჭმუნვის შემსუბუქებას (Day, 1965, p. 289). ამგვარად, ტამრის საათის მეცხრე, ჩუმი რეკვა ადამიანთა უსიცოცხლო დღეების დასაწყისის მანიშნებელია („გთხოვთ დაუჩქაროთ, დროა“). ნ. ჰარგროუვი კი მართებულად შენიშნავს, რომ თანამედროვე სამყაროში ეკლესია, რომელსაც ადამიანთა ცხოვრებაში უდროობის, საკრალური დროის შემომტანის ფუნქცია უნდა ჰქონდეს, ადამიანის პროფანულ დროში დატყვევების სიმბოლოდ იქცა (Hargrove, 1978, p. 67). ნაწარმოებში „კლდე“ (1934) ელიოტი ლონდონს დროის აღმნუსხველ ქალაქს უწოდებს:

“I journeyed to London, to the timekept City,  
... There I was told. we have too many churches,  
And too few chop-houses. There I was told.  
Let the vicars retire. Men do not need the Church  
In the place where they work, but where they spend their Sundays.  
In the City, we need no bells:  
Let them waken the suburbs.” (Chorus I)<sup>28</sup>

<sup>28</sup> „მე გავემგზავრე ლონდონს, დროის აღმნუსხველ ქალაქს,  
... აქ მითხრეს: ჩვენ მეტისმეტად ბევრი ეკლესია  
და ძალზე ცოტა რესტორანი გვაქვს. აქ მითხრეს:

პროფანული სივრცე-დროის გარღვევა, მ. ელიადეს თანახმად, სამყაროს ცენტრში უნდა მოხდეს, იქიდან საიდანაც დაიწყოს სამყაროს შესაქმნე. ზედროულ და ზესივრცულ, აბსოლუტურ მდგომარეობაში გადასვლის საკრალური ფუნქცია და ცენტრული მდებარეობა, ქალაქთან ერთად, მიეწერება ტაძარს. ელიადე აზუსტებს, რომ ცენტრიდან „შეიძლება საზღვრების გარღვევა, ანუ შეიძლება სივრცისა (ზეცაში ასვლა) და იმავდროულად, დროის საზღვრების გადაკვეთა (დასაბამის მომენტში, ამქვეყნიურობის შექმნამდე დროში დაბრუნება)“ (ელიადე, 2018, გვ. 167). „უნაყოფო მიწაში“ კი კონტრასტულ სურათს ვაწყდებით, რომლის თანახმადაც ტაძარი კარგავს სამყაროს ცენტრისეულ, საკრალურ ფუნქციას. ელიოტისათვის ტაძარი სულიერებისაგან დაცლილი თანამედროვეობის მეტონიმიად შეიძლება აღვიქვათ, სენტ მერი ვულნოთს კი ვუწოდოთ ის ცარიელი სამლოცველო, რომელსაც მთხრობელი ბოლო, მეხუთე, ეპიზოდში მიაღწევს და რომელიც გრაალის ლეგენდების ხიფათის სამლოცველოს განასახიერებს იმ განსხვავებით, რომ „უნაყოფო მიწის“ სამლოცველო დაცლილია ყოველგვარი ხიფათისა და საკრალურობისაგან. იქ მაძიებელ გმირს არანაირი გამოცდა არ ელის, რომლის ჩაბარებაც სულიერი განახლების გარანტია: „ცარიელია სამლოცველო, ბინაა ქარის, / არ აქვს სარკმელი, ჭრიალებს კარი“.

სენტ მერი ვულნოთთან კონტრასტულ სურათს ქმნის „ცეცხლოვან ქადაგებაში“ მაგნუს მოწამეს ტაძრის სიდიადისა და მისი თვალისმომჭრელი ინტერიერის ერთ ფრაზაში ოსტატურად გამომსახველი პასაჟი: „მახლობლად ბრწყინავს / კედელი მაგნუს მოწამეს ტაძრის / თვალისმომჭრელი ოქროთი და იონური სითეთრის ხანძრით“. რობერტ დეი მართებულად შენიშნავს, რომ თეთრი და ოქროსფერი ლიტურგიკული ფერებია და აღდგომასა და მორწმუნეთათვის მოგვრილ სიხარულს შეგვახსენებს (Day, 1965, p. 289). ამასთან, სიმბოლურია, რომ მაგნუს მოწამეს ტაძარი მდინარე ტემზას პირასაა აღმართული, სენტ მერი ვულნოთი კი ლონდონის სულიერად გაუდაბურებულ ზონაშია მოქცეული. ჯ. უესტონი შენიშნავს, რომ გრაალის ლეგენდებში გრაალის თასი ინახება სასახლეში, რომელიც ყოველთვის

---

დაე, დაითხოვდნენ მღვდლებს. ადამიანს იქ არ სჭირდება ეკლესია, სადაც შრომობს, არამედ იქ, სადაც ატარებს უქმე დღეებს.

ქალაქში არ ვსაჭიროებთ ზარების რეკვას:

დაე, მათ გარეუბნები გამოაღვიძონ“ (ქორო I).

- თარგმნილია ავტორის მიერ.

წყლის, მდინარის ან ზღვის, სიახლოვეს მდებარეობს. პოემაში მაგნუს მოწამეს ტაძრის ხსენებას წინ უსწრებს მეთევზეთა მიერ ატეხილი აურზაურისა და მხიარულების ამსახველი სურათი იმ მიზნით, რომ თევზის სახე-სიმბოლომ ასოციაციურად შეაკავშიროს და ამასთანავე კონტრასტი შექმნას ნახსენებ ორ პასაჟს შორის. ერთი მხრივ, არაერთ რელიგიურ მოძღვრებაში თევზი სიცოცხლის სიმბოლოს განასახიერებს (ქრისტიანულ რელიგიაში თევზი იესო ქრისტეს სახე-სიმბოლოა: ძველბერძნულად თევზის აღმნიშვნელი სიტყვა: ICHTUS იშიფრება, როგორც: *Iesus Christos Theou Uios Soter* (იესო ქრისტე, ძე ღვთისა, მხსნელი კაცთა). თევზს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ბუდისტურ რელიგიაშიც (ბუდას ხშირად გამოსახავდნენ თევზაობისას), მეორე მხრივ, კი მეთევზეები შეგვახსენებენ, რომ ოდესღაც არსებობდა მეფე-მეთევზე, რომელიც პოემაში მკვდარია. ამგვარად, უნაყოფო მიწაზე მდგომი ღვთის ორი ტაძარი ერთმანეთის ოპოზიტებს წარმოადგენს, რამდენადაც სენტ მერი ვულნოთი კომერციულობას, სულიერ სტერილობას, განპარცვულ სამლოცველოს განასახიერებს, მაგნუს მოწამეს ტაძარს კი ასოციაციურად უკავშირდება განახლების მომტანი წყალი, მასთან დაკავშირებული ადამიანები - მეთევზეები და აღდგომის სიხარული,<sup>29</sup> თუმცა ტაძრის სააღდგომო, თეთრი და ოქროსფერი, ფერები უფუნქციოა. როგორც ე. მელეტინსკი შენიშნავს, „ელიოტის „უნაყოფო მიწად“ ქცეულ სამყაროში გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის მითოლოგემა პარადოქსულად გადაიქცევა აღდგომის მიუღებლობისა და მისი შეუძლებლობის მოტივად“ (Meletinsky, 2000, p. 330).

ელიოტის მიერ „უნაყოფო მიწისათვის“ შექმნილი მხატვრული სივრცე იმაზე მეტი მნიშვნელობის მქონეა, ვიდრე უბრალოდ მოქმედების ადგილი ან თუნდაც ზნეობრივი დაცემის, ღირებულებათა ნიველირებისა და დაქანცული, გადაბერებული სამყაროს მეტაფორაა. პოემა, ერთი შეხედვით, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ფრაგმენტების, „დალეწილი სახეების“ ნაკრებია, თუმცა, ამავდროულად, ელიოტის უბრანული გარემო, პერსონაჟები, ობიექტები და სიტუაციები ისეა მოწესრიგებული და „დალაგებული“, რომ ამ ერთობლიობამ შექმნას ემოციური ფონი და კონკრეტული შეგრძნებები აღძრას მკითხველში. ესეუმი „ჰამლეტი და მისი პრობლემები“ ელიოტი წერს: „ერთადერთი გზა ხელოვნების

<sup>29</sup> მაგნუს მოწამეს ტაძარი მდებარეობს ლოუერ-ტემზისა და ფიშ-სტრიტების გადაკვეთაზე, ლონდონის ხიდსა და თევზის ბაზარს შორის (იხ. „უნაყოფო მიწის“ კომენტარი).

ფორმით ემოციის გამოხატვისა არის ამ ემოციის „ობიექტური კორელატივის“ პოვნა; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საგნების, სიტუაციების, მოვლენათა ჯაჭვის განვითარების თავთავის ადგილზე დაწყობა-დალაგება. სწორედ ეს შეიძლება იყოს ფორმულა პიროვნული ემოციის გამოხატვისა“. <sup>30</sup> ამ ჰიპოთეზისათვის მხატვრული ოსტატობით ხორცშესხმის ერთ-ერთი მაგალითი „უნაყოფო მიწის“ მესამე ეპიზოდის დასაწყისია. სულიერი სიცარიელის განცდის გასამძაფრებლად ელიოტი ზამთრის ლონდონის ურბანულ გარემოში ცივსა და პირქუშ ატმოსფეროს ქმნის და აღწერს ადგილს, რომელსაც ქარი დაჰპატრონებია (შდრ. თავი V – „ცარიელია სამლოცველო, ბინაა ქარის“):

„მდინარის კარავი დაემხო; უკანასკნელი თითებით ფოთლები  
ექიდებიან და ეკვრიან სველ ნაპირს. ქარი  
უხმოდ გადარბის რუხ მიწაზე.“

მიწაზე ქარის უჩუმრად გადარბენა (“unheard wind”) წარმოსახვით, უხმო კინომატოგრაფიულ კადრს ქმნის, რომელსაც სიჩუმე გნსაკუთრებულ დრამატიზმს სძენს, რადგან უხმოზა სიცარიელისა და გავერანებული სივრცის თანმხლები მოვლენაა. ფრაზისაგან გამოწვეული ეფექტი, ასევე, შესაძლოა გამოიხატოს მკითხველის უნებლიე მცდელობაშიც, წარმოსახულ ვიზუალურ გამოსახულებას თან დაურთოს ქარის ქროლვის ხმაც. ფოთლებისაგან განმარცვული ხეები და რუხი მიწა დაცარიელებული ქალაქის, ან მისი პირვანდელი სახის - „უშენი ადგილის“ (თ. კობახიძე ხაზს უსვამს, რომ პოემის სათაური დედანში „უშენ ადგილს“ ნიშნავს (კობახიძე, 2015, გვ. 179)), მკაცრ და მინიმალისტურ სურათს ქმნის, სადაც არაფერია მოსალოდნელი. ელიოტი პოემაში არაერთგზის იყენებს სიტყვას: „არაფერი“. ისევე როგორც უნაყოფო მიწაში არ მოიძებნება თესლი, რომელიც გაღვივდებოდა და განაყოფიერდებოდა, ამგვარადვე, ყოველისმომცველი სიცარიელეა გამეფებული პერსონაჟთა შინაგან თუ მათ გარემომცველ სამყაროში. საბოლოოდ, ეს ორი სივრცე, მათი ურთიერთგადაჯაჭვულობიდან გამომდინარე, ერთიან განზომილებად გვევლინება. (შდრ. I თავი - „არ მახსოვდა აღარაფერი“ (“I knew nothing”), II თავი - „არაფერი იცი? ნუთუ ვერაფერს ხედავ? ნუთუ არაფერი / გახსოვს“ (“You know nothing? Do you see nothing? Do you remember / Nothing?”), III თავი - „ახლა ძნელია /

<sup>30</sup> ელიოტი, ტ. ს. (2017). *საღვთო ტყე: ესეები პოეზიასა და კრიტიკაზე*. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა.

მოვუყარო თავი არაფერს“ (“I can connect / nothing with nothing”), „საწყალი ჩემები მორჩილად ელიან / არაფერს“ (“My people humble to expect / Nothing”). ამ განწირულობის ამსახველ პასაჟს ე. სპენსერის ბალადის მკაფიოდ კონტრასტული, ზაფხულისა და იდილიური გარემოს ამსახველი ამონარიდი ცვლის. გარდა ზოგადი გაგებისა, რომ ზაფხული სიცოცხლით სავსე სეზონია, ზამთარი კი, საპირისპიროდ, პირქუში და სიკვდილთან ასოცირებული, „უნაყოფო მიწაში“ ზამთრის პეიზაჟის აღწერა მეტად საინტერესო ასოციაციებს ჰპოვებს სხვადასხვა უძველეს ხალხთა ესქატოლოგიურ რწმენა-წარმოდგენებთან. მაგალითად, სკანდინავიური მითოლოგიის მიხედვით, რაგნაროკის, ღმერთების უკანასკნელი ბრძოლის, დადგომის მომასწავებელი ნიშანი ზამთრის სამჯერ ზედიზედ, უზაფხულოდ, მოსვლაა. ამ მოვლენას ეწოდება “Fimbulvetr” - დიდი ზამთარი. ამას გარდა, ზოროასტრელთა წმინდა წიგნის - ავესტას შემადგენელ ვიდევდატში გადმოცემულია, რომ აჰურა მაზდამ ქვეყნიერებას, ცოდვების საზღაურად, მოუვლინა უკიდურესად მკაცრი ზამთარი და დამლუპველი ყინვა. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ პოემაში ზამთრის სურათის აღწერა, ასოციაციურად ესქატოლოგიურ მოვლენებს უკავშირდება.

„ცეცხლოვან ქადაგებაში“ კიდევ ერთი, ზამთრის საღამოს ურბანული პეიზაჟის აღსაწერად ელიოტი გაზის ქარხნის ჭუჭყიან, „შმორიან“ მიდამოს არჩევს, რომელიც, სავარაუდოა, რომ დაბალი კლასის საზოგადოებით დასახლებული ზონაა. მრავალსახოვანი მთხრობლის მრავალჟღერადი ხმის გარდა, გაისმის ქალაქის ხმები, რომლებიც ძვლების ჭრიალად, გესლით აღსავსე ქირქილად, სიარულისას ჩონჩხების მიერ გამოცემულ კაკუნად აღიქმება. მთხრობელი თევზაობს, თუმცა გრაალის ლეგენდებში აღწერილი მდინარეების ნაცვლად, რომელთა სიახლოვესაც ინახება გრაალის თასი, წყალი ქალაქში შმორიანი არხების კალაპოტში მიედინება, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს წყლის მაცოცხლებელი ძალის დაკარგვას. ჯონ დეის „ფუტკრების პარლამენტის“ საპირისპიროდ კი, რომელში აღწერილი ბუკის ცემის ხმებიც აქტეონისა და დიანას შეხვედრას მოასწავებს, მთხრობელს დროდადრო ქალაქის მიერ გამოცემული საყვირისა და მოტორის ხმები ჩაესმის, რომელთა ფონზეც „ვინმე სუინი“ მეძავთან, მისის პორტერთან, მიემართება. მათი შეხვედრა „უნაყოფო მიწაში“ ერთ-ერთი მაგისტრალური სიუჟეტის, უნაყოფო სქესობრივი

კავშირების, შემადგენელი ფრაგმენტი და ქალღმერთ დიანასა და მონადირე აქტეონის შეხვედრის სიუჟეტის პაროდირებაა.

მადამ სოზოსტრისის ტაროს კარტზე გამოსახულ ცალთვალა ვაჭრის პროტოტიპთან, სმირნელ ვაჭარ ევგენიდისთან შეხვედრა უნაყოფო სექსის თემატიკის გამგრძელებელია. ამ პასაჟში პოემის მხატვრული გარემო სიმბოლურ, ურბანულ დაწესებულებებს მოაქცევს ფოკუსში. ესენია: ქენონ სტრიტ ჰოტელი და მეტროპოლი, რომლებიც ლონდონში ჰომოსექსუალების შეკრების ადგილებად იყო ცნობილი (Hargrove, 1978, pp. 74-75). მათი მოხსენიება ერთსქესოვან ურთიერთობებზე, როგორც უნაყოფო კავშირების კიდევ ერთ გამოვლინებაზე, მიანიშნებს. მადამ სოზოსტრისის მკითხაობისას ვიგებთ, რომ ცალთვალა ვაჭარს ზურგსუკან მალვით ცარიელი კარტი მოაქვს, რაც შესაძლოა პოემის ერთ-ერთ მთავარი პრობლემატიკის, ადამიანთა სულიერი სიცარიელის საკითხის შესატყვისი დეტალია.

„უნაყოფო მიწაში“ ვარირებად მხატვრულ სივრცეებს შორის ერთ-ერთი ყურადსაღები და მრავალი სიმბოლიკით დატვირთული მხატვრული სივრცეა ოთახები. საგულისხმოა, რომ „ჭადრაკის თამაშისა“ და „ცეცხლოვანი ქადაგების“ ვრცელი პასაჟები თითქმის სრულებით ოთახის ინტერიერსა და იქ გამეფებულ ატმოსფეროს აღწერს, სავარძელში მჯდომი ქალისა და მბეჭდავის გარეგნობის დამახასიათებელი დეტალები კი პოემაში თითქმის არ არის. გამონაკლისია, ორივე შემთხვევაში ქალების თმების ხსენება (შდრ. I თავი - გოგო-სუმბულის სველი თმა). პერსონაჟთა სახეების დაფარვით, ისინი საერთო, უსახური მასის ნაწილებად წარმოჩინდებიან, რომელთა ინდივიდუალურად აღწერასაც არსებითი მნიშვნელობა არ გააჩნია. ამ ორ სცენას, ასევე, ოთახებში შემომავალი კიბის არსებობა აერთიანებს. მუწუკიანი ყმაწვილი მბეჭდავის ოთახიდან გამავალ ჩაბნელებული კიბის საფეხურებზე ეშვება: „ფრთხილად ჩადის ბნელ კიბეზე, ფეხისცეცებით“. კიბეზე ჩასვლის აღმწერი ეს პასაჟი მბეჭდავი ქალის ოთახის სტუმრის სულიერ სიბნელესა და სისუსტეს განასახიერებს. კიბის გავლით შემოდის მთხრობელიც მდიდარი ქალბატონის ბუდუარში („ახმიანდნენ ნაბიჯები საფეხურებზე“), სადაც ყველაფერი ხელოვნურია: ვაზის ფოთლები ლითონის ჩუქურთმას, ამური - ოქროსი. ჰაერში ნელსაცხებლების სინთეტური სურნელი ტრიალებს. ცარიელია უზარმაზარი



აკვარიუმი, რომელში ცურვის იმიტაციასაც მოჩუქურთმებული დელფინი, ნაყოფიერების უძველესი სიმბოლო, ასრულებს. ოთახს არა მზის, არამედ „შვიდელორტიანი შანდლიდან ფენილი“ სინათლე ანათებს. ჰ. კენერი პოემაში ჭადრაკის სიმბოლიკის შესახებ მსჯელობისას შენიშნავს, რომ, ზოგადად, წესების თანახმად, თამაში დედოფლისა და პაიკების მიერაა წარმართული. ჭადრაკის უსუსტესი ფიგურა მეფეა, რომელიც პოემის ამ ეპიზოდშიც პასიურ მდგომარეობას ინარჩუნებს და ქალის კითხვებს პასუხს არ სცემს. თუმცა, როგორც, ზოგადად, თამაშის, ასევე, პოემის მესამე ეპიზოდის საწყისი პასაჟის „ბედიც“ მეფისა და მთხრობლის „კეთილდღეობაზე“ დამოკიდებული (Kenner, 1959, pp. 152-153). ეს, ერთგვარად, კიდევ ერთი დამაკავშირებელი ძაფია პოემასა და ნაყოფიერების მითებს შორის, რომლებშიც მეფე-მეთევზეა ის დაუცველი ფიგურა, რომლის უძლურებაც, იმთავითვე, მიწის გაუდაბურებას გულისხმობს. ნ. ჰარგროუვი, მართებულად შენიშნავს, რომ ტერევისა და ფილომელას ბერძნული მითის მოხმობა, რომელშიც მოთხრობილია მეფე ტერევის მიერ ფილომელასათვის ენის ამოგლეჯის ამბავი, ერთგვარი მეტაფორაა იმისა, რომ თანამედროვე სამყაროში ნაყოფიერების მითები ვეღარ „გახშიანდება“ (Hargrove, 1978, p. 71).

„უნაყოფო მიწის“ ტოპოსთაგან, ასევე, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ბაღი და მისი სიმბოლიზმია. პირველი, ბიბლიური ადამიანებისათვის სწორედ ბაღი იყო ის თავდაპირველი სივრცე, „ოიკუმენე“, რომლის ცოდნაც მიეცათ მათ. პირველადი ასოციაციები, რასაც ბაღის ხსენება ბადებს, უმანკოება, უმფოთველობა, შეურყვნელი გულუბრყვილობაა. პოემის რამდენიმე პასაჟის მხატვრულ სივრცედ ელიოტმა სწორედ ბაღი შეარჩია. „ჭადრაკის თამაშში“ ის გადატანითი მნიშვნელობით გაიჟღერებს. მდიდარი ქალბატონის ოთახის ბუხრის თავზე განთავსებული ნახატიდან, რომელიც „ბაღისკენ გამავალ სარკმლად“, ე.ი. ფანჯრის იმიტაციადაა მოხსენიებული, არა ედემბაღის ჰარმონიული სცენა, არამედ ტერევის მიერ ფილომელაზე ძალადობის ამსახველი, ბერძნული მითის, სიუჟეტია გამოსახული. „მკვდრის დამარხვაში“ აპრილის თვეში ერთმანეთს ბაღში ხვდებიან მთხრობელი და გოგო-სუმბული. დროის ციკლურობას უსვამს ხაზს ერთი წლის წინანდელ გაზაფხულზე შემდგარი მათი შეხვედრა („სუმბულების თაიგული მომართვი შარშან“). ყურადღებას იპყრობს გოგო-სუმბულის სველი თმა და

მიხუტებული ყვავილები. ამ დეტალებში რთული ამოსაცნობი არაა ყვავილებით მორთული, შეშლილი ოფელია, რომელიც თავს წყალში იხრჩობს (ეს ასოციაცია ერთგვარად ნიადაგს უმზადებს მადამ სოზოსტრისის წინასწარმეტყველებას: „გეშინოდეთ წყლისაგან სიკვდილის“). ჭკუიდან შემცდარი ოფელიას განწირული მონოლოგი გვამცნობს: „აი საკმელას-ბალახი: ეს ნიშნავს, არ დამივიწყო. / გთხოვ, ჩემო საყვარელო, არ დამივიწყო. აგერ კიდევ ქვეყნისგულა, გულიდამ არ ამომიღო“ (შექსპირი, მოქმ. IV, სურ. V). ეს სიტყვები გოგო-სუმბულის სათქმელიცაა, რადგან „უნაყოფო მიწაში“ ოფელიას შიშები ახდება. რაც მთხრობლის თავს ხდება, სრული დავიწყება და სულიერი სიცარიელეა: „აღარ ვიყავი / აღარც ცოცხალი და არც მკვდარი, არ მახსოვდა აღარაფერი“.

სიცარიელეა ჰორიზონტზეც, რომელსაც მომაკვდავი ტრისტანი გასცქერის და იზოლდას ხომალდის გამოჩენას ელის. ელიოტი „ტრისტანისა და იზოლდას“ ლიბრეტოს ერთგვარ ჩარჩოდ იყენებს იმ თვალსაზრისით, რომ „უნაყოფო მიწის“ წყვილის შეხვედრის ამსახველი პასაჟი ვაგნერის მუსიკალური დრამიდან ამონარიდებს შორისაა მოქცეული (Brooker, 1990, p. 74).

**“Frisch weht der Wind, Der Heimat zu,  
Mein Irisch Kind,  
Wo weilest du?”<sup>31</sup>**

„სუმბულების თაიგული მომართვი შარშან,  
და შემარქვეს გოგო-სუმბული“.

– როცა ბალიდან ვბრუნდებოდით, შებინდებისას,  
თმა გქონდა სველი, და თაიგულს იხუტებდი, აღარ შემემლო  
ლაპარაკი, და თვალებიც დამებინდა, აღარ ვიყავი  
აღარც ცოცხალი და არც მკვდარი, არ მახსოვდა აღარაფერი,  
მხოლოდ სინათლეს ჩავყურებდი გულში, დუმილში.<sup>[11]</sup>

**Oed’ und leer der Meer.** <sup>32</sup>

წყვილის წარუმატებელი, უნაყოფო შეხვედრის ელიოტისეულ სურათს ერთგვარად გარს ერტყმის ვაგნერის ოპერის შეყვარებული წყვილის ერთმანეთთან ვერშეხვედრის ამბავი. მთხრობლის მიერ ნათქვამი ბოლო ფრაზა: „მხოლოდ სინათლეს ჩავყურებდი გულში, დუმილში“ (“Looking into the heart of light, the silence”), ასევე, ჯ. კონრადის „წყვდიადის გულის“ დასასრულს მოგვაგონებს, როდესაც მარლოუ და კურცის საცოლე ერთმანეთს ხვდებიან. შეხვედრის ოთახში გამეფებული სიბნელის ფონზე, მარლოუს აღქმით, ქალის შუბლი რწმენისა და

<sup>31</sup> „საამოდ უბერავს ქარი / სამშობლოსკენ, / ჩემო ირლანდიელო პატარავ, / ნეტავ სად იცდი შენ?“ (იხ. „უნაყოფო მიწის“ კომენტარი).

<sup>32</sup> „დუნეა და ცარიელი ზღვა“. (იხ. „უნაყოფო მიწის“ კომენტარი)

სიყვარულის სინათლეს ასხივებს (კონრადი, 2018, გვ. 162-163). გარდა ამისა, ზოგადი გაგებით, სინათლე ტრანსცენდენტურ ცოდნასა და მასთან ზიარებასთან ასოცირდება. იოანეს სახარებაში იესო მოხსენიებულია „სინათლედ ქვეყნისა“: „მე ვარ სინათლე ქვეყნისა, ვინც მე მომყვება, ბნელში არ ივლის, არამედ სიცოცხლის სინათლე ექნება“ (იოანე, თ. 8, მ. 12). ფრაზა - „სინათლეს ჩავყურებდი გულში“ - შესაძლოა მთხრობლის ტრანსცენდენტურ გამოცდილებად მივიჩნიოთ, თუმცა ისეთ გამოცდილებად, რომელიც არაფერს ეუბნება, დუმილით პასუხობს ღვთაებრივ ცოდნასთან ზიარების მსურველს.

ედემბალში გამეფებულ პირველყოფილ უმფოთველობასა და ჰარმონიას „უნაყოფო მიწის“ ბაღში არსებული დუმილი, სიცარიელე, დავიწყება, ცოცხალ-მკვდარი მდგომარეობა ენაცვლება. ჯ. ბრუკერი „ჰადრაკის თამაშში“ პირველ ეპიზოდში აღწერილი სუმბულის ბაღის სცენის გამოძახილზე საუბრისას შენიშნავს, რომ პოემის თავდაპირველ ვერსიაში, ქალის კითხვაზე: „ნუთუ არაფერი გახსოვს?“ მთხრობელი პასუხობს: „მახსოვს სუმბულის ბაღი“ (“I remember / The hyacinth garden”). ფრაზა პოემის საბოლოო ვერსიიდან ამოღებულია. ასევე, კითხვაზე „რაზე ფიქრობ?“ მთხრობლის პირვანდელი პასუხი „მე ვფიქრობ, პირველად ჩვენს ვირთხის ბილიკზე შევხვდით“ (“I think we met first in rats’ alley”) ჩანაცვლებულია ფრაზით: „მე ვფიქრობ, ვირთხის ბილიკს მივეყვებით“ (“I think, we are in rats’ alley”). მკვლევრის მოსაზრებით, მთხრობლის სიტყვების ამგვარი ცვლილება ხაზს უსვამდეს სუმბულის ბაღისა და ვირთხის ბილიკის ერთმანეთში აღრევადობას, რადგან მთხრობელი მიიჩნევს, რომ ისინი არიან და ყოველთვის იყვნენ ვირთხის ბილიკზე მთარულნი. ამგვარად, სუმბულის ბაღი ვირთხის ბილიკად ტრანსფორმირდება (Brooker, 1990, pp. 107-108).

საინტერესოა, რომ ბერძნული მითოლოგიის თანახმად, სპარტელი მეფის, ამიკლეს, ვაჟს - ჰიაცინტს აპოლონის ნასროლი დისკო თავს უპობს და იმ ადგილას, სადაც მისი სისხლი დაინთხა, ამოდის ყვავილი ჰიაცინტი. ჯ. ფრეზერისათვის, სიკვდილის შედეგად მიწიდან აღმოცენებული მცენარე კაცთათვის გაზაფხულის მახარებელი და აღდგომის სიხარულის მაცნეა. ამგვარად, მთავრული “H”-ით ნაწარმოები “Hyacinth garden” სიკვდილის შემდგომი, განახლებული სიცოცხლის აღმნიშვნელი უნდა იყოს. ელიოტის ბაღში, საპირისპიროდ, გოგო-სუმბულის

ოფელიასეტიზმ დასასრულს განჭვრეტს მკითხველი, მთხრობელი კი სიცოცხლეშივე ცოცხალ-მკვდარია. ამდენად, გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის მითოსური სქემის გამოყენებით ელიოტი თანამედროვე ლონდონის სურათ-ხატს აღგვიწერს. ამ გზით, დიპტიხზე თუ პოლიპტიხზე განლაგებული კონტრასტები თვალსაჩინოს ხდიან პოემაში „ანტი-მითის“ შექმნის იდეას. თ. კობახიძის „ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკაში“ ვკითხულობთ: „ელიოტი სესხულობს მითოსურ სქემას, მაგრამ ამ სქემის შესაბამისი მითოლოგიური (ან ლიტერატურული) სიუჟეტები მისი პოემის მხატვრულ ქსოვილში სრულ პარადიულ სახეცვლილებას განიცდის... ელიოტის მხატვრული მეთოდი „მითის კრიტიკას“, თანამედროვეობისა და ღრმა წარსულის კონტრასტულ შეპირისპირებას, ამ კონტრასტის საშუალებით თვით თანამედროვე სიტუაციის „მითოლოგიზაციას“ გულისხმობს. პოემაში იქმნება თანამედროვეობის სულიერი იმპოტენციის ამსახველი ერთგვარი „ანტი მითი““ (კობახიძე, 2015, გვ. 181).

„უნაყოფო მიწაში“ გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის მაგისტრალური ხაზის კიდევ ერთ-ერთი გამოვლინება სტეტსონისადმი მიმართული პასაჟია. ისევე როგორც დანტე გამოარჩევს ჯოჯოხეთის აჩრდილთა შორის ნაცნობს („შემეცნაურა იქ ერთ-ერთი აჩრდილთაგანი“ (ჯოჯოხეთი, ქება III, 58), მთხრობელი ლონდონის ხიდზე მიმავალ ბრბოში მყოფ სტეტსონს ამოიცნობს, რომელსაც ბაღში ერთი წლის წინ გვამი ჩაუმარხავს. მინიშნება დროის ერთწლიან ციკლზე მთხრობლისა და გოგოსუმბულის ერთი წლის წინანდელ შეხვედრას შეახსენებს მკითხველს. ბაღში დამარხული გვამი, რომელმაც შესაძლოა გაზაფხულზე იყვავილოს, ყოველწლიურად მკვდრეთით აღმდგარ, ნაყოფიერების ღვთაებებზე აშკარა მინიშნებაა. უნდა ვივარაუდოთ, რომ მაღამ სოზოსტრისის ტაროს კარტიდან გამქრალი ჩამომხრჩვალ ფიგურა, იგივე ჯ. ფრეზერის „ჩამომხრჩვალ ღმერთი“ სტეტსონის მიერ დამარხულ გვამში სიმბოლიზირდება. ამგვარად, მსხმოიარობისა და ნაყოფიერების სიმბოლო - ბაღი, „უნაყოფო მიწაში“ მკვდარი ღმერთის სამყოფელად, მის შემნახველ სარკოფაგად, უსიცოცხლობისა და უნაყოფობის ხატად ტრანსფორმირდება.

ნ. ჰარგროუვი ბაღის, როგორც უნაყოფობის განსახიერების, ირიბ გამოვლინებას ხედავს პოემის მესამე ეპიზოდში „ცეცხლოვანი ქადაგება“, რომელშიც, მართალია, ელიოტი უშუალოდ ბაღს, როგორც მოქმედების მხატვრულ სივრცეს, არ

აღწერს, თუმცა მკვლევრის თანახმად, ამ თავში მკითხველი აღმოაჩენს ერთგვარ „ნაგულისხმევ“ ბაღს. საუბარია რიჩმონდისა და კიუს ბაღებზე. ტემზასთან განლაგებული ლონდონის ეს უბნები საუცხოო მდინარისპირა ხედებითაა ცნობილი, განსაკუთრებით კი კიუ - თავისი ბოტანიკური ბაღით. „რიჩმონდსა და კიუში გავბრიყვდი“ - ამბობს ელიოტის თანამედროვე ქალაქის ერთ-ერთი ტემზას ასული. ამგვარად, ედემის მსგავსი იდილიური პეიზაჟები უცოდველობისა და ნაყოფიერების ნაცვლად კიდევ ერთხელ გვევლინებიან ადამიანური ვნებებისა და უნაყოფო ურთიერთობების სიმბოლოდ (Hargrove, 1978, p. 78).

ბაღის სიმბოლიზმი, ასევე, გაიჟღერებს მეხუთე თავში „რა თქვა ქუხილმა“, რომელიც მთხრობლის სიკვდილისშემდგომ, ტრანსცენდენტურ გამოცდილებას ეფუძნება. დასკვნით ეპიზოდში მხოლოდ ორი ხმა გაისმის: მთხრობლისა და ქუხილის. ამასთან, უნდა აღინიშნოს, რომ მთხრობლის ხმა ისევ მრავალ ხმაში ჟღერს. ის გვევლინება ქრისტეს მოციქულად, გრაალის მაძიებელ გმირად და თავად მეფე-მეთევზედ. სიმბოლურია, რომ მეხუთე თავის დასაწყისში ქრისტეს ამქვეყნიური ცხოვრების დასასრულია აღწერილი. ეპიზოდი ქრისტეს ჯვარცმის წინა ღამის რემინისცენციით იწყება და წამებით სიკვდილით სრულდება. ბიბლია გვამცნობს, რომ ჯვარცმის წინა ღამით ქრისტე სამ მოციქულთან ერთად გეთსემანიის ბაღში განმარტოვდა, რომელიც, თავის მხრივ, მნიშვნელოვანი სიმბოლური დატვირთვის მქონე ბიბლიური ტოპოსია, რადგან თუ ადამიანმა პირველად ედემის ბაღში შესცოდა, გეთსემანიის ბაღია ის ადგილი, საიდანაც ქრისტე სატანჯველად და ამით მთელი კაცობრიობის ცოდვათა გამოსასყიდად შეუდგა გოლგოთას გზას.

მეხუთე თავის საწყისი ორი ფრაზა სუმბულის ბაღის სცენის პირდაპირი გამოძახილია: „ოფლდადენილ სახეებზე ჩირაღდნების აღმურის შემდეგ / ხეივნებში სუსხიანი სიჩუმის შემდეგ“ (“After the torchlight red on sweaty faces / After the frosty silence in the gardens”). ბაღის სუსხიანი სიჩუმე გოგო-სუმბულის სიტყვების სანაცვლოდ მთხრობლის დუმილს მოგვაგონებს, რაც, თავის მხრივ, სიყვარულის უარყოფას ნიშნავს. ამასთან, მარკოზის სახარებაში ვკითხულობთ, რომ ქრისტე თავის მოწაფეებს სთხოვს, მასთან ერთად ილოცონ, თუმცა მოციქულები ვერ ხვდებიან რა გეთსემანიის ბაღში ყოფნის ღამეს ლოცვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, ისინი იძინებენ: „და ჰრქუა მათ: მწუხარე არს სული ჩემი, ვიდრე სიკუდილადმდე;

დაადგერით აქა და იღვებდით... და მოვიდა და პოვნა იგინი მძინარენი და ჰრქუა პეტრეს: სიმონ, გძინავსა? და ვერ უძლე ჟამ ერთ მღვდარებად ჩემ თანა? იღვებდით და ილოცევდით, რადთა არა შეხვდეთ განსაცდელსა“ (მარკოზი, თ. 14, მ. 34- 38). მოციქულებმა არ იციან რა უპასუხონ ქრისტეს, ამიტომ დუმან. ნ. გიში შენიშნავს, რომ სუმბულის ბაღში მთხრობლის დუმილი, რაც ადამიანური სიყვარულის ღალატს აღნიშნავს, პოემის ბოლო ეპიზოდში, გეთსემანიის ბაღში გამეფებული დუმილის სახით, ღვთიური სიყვარულის ღალატად გარდაიქმნება (Gish, 1988, p. 92). ამას გარდა, სწორედ გეთსემანიის ბაღში ეამბორა იუდა ღალატისა და გაცემის ნიშნად ქრისტეს. ამდენად, მთხრობელი იმ მოციქულთაგანია, რომელთაც, ქრისტესთან ერთად მყოფებს, ჩაეძინათ. ასევე, განასახიერებს იუდასა და პეტრეს, რომელთაც გასცეს და უარყვეს ქრისტე.

ელიოტის მიერ მოხმობილი გეთსემანიის ბაღის ალუზია, ასევე, ასოციაციურად წყლის სტიქიაზე მინიშნებას შეიცავს და შეგვახსენებს, რომ ბიბლიური ბაღი მთის ძირში, კედრონის ნაკადულის სიახლოვეს მდებარეობს. პოემის ბოლო ეპიზოდის მომდევნო ფრაგმენტიდან იწყება კიდევ წყლის ძიება. პოემის მხატვრული სივრცე - ბაღი კი მისი ოპოზიტით - უდაბნოთი იცვლება. გარდა თანამედროვე სამყაროს სულიერებისაგან დაცლილობისა და სულიერი იმპოტენციის ხატისა, უდაბნოს სიმბოლიკას ასოციაციურად კვლავ „უშენი ადგილის“ წარმოდგენისაკენ მივყავართ და გვაფიქრებინებს, რომ ოდესღაც არსებული უდაბურების/„არარასაგან“ ქალაქის შესაქმე მისი გარდაუვალი განადგურებითა და უდაბურების დაბრუნებით უნდა დასრულდეს. ამგვარად, როგორც უდაბნო გვევლინება პოტენციურ ქალაქად, მსგავსად, „უნაყოფო მიწის“ ქალაქი გაუდაბნოებისაკენ მიმავალ გზას ადგას.

გაუდაბურებული მიწა ჯერ კიდევ პირველ თავში გამოჩნდება - „ქვადქცეული ხრიოკების“ სახით. საგულისხმოა, რომ მკითხველი პოემის ამ ნაწილში უკვე მარტო აღარაა: „როდესაც ვითვლი, ჩვენ ორნნი ვართ, მეტი არავინ“. მისი თანამგზავრი შეიძლება თავად მკითხველი იყოს. პირველი ეპიზოდის დასასრულს ხომ პირდაპირ მოგვმართავს მთხრობელი ბოდლერის ხმით: „პირფერო მკითხველო - ჩემო ძმაო - ჩემო ორეულო“, მეოთხე ეპიზოდის ბოლოსაც სწორედ მკითხველია, ვისაც უნდა ახსოვდეს ფლებას ფინიკიელი: „გახსოვდეს ფლებას, ვინც შენსავით ლამაზი და მხნე

იყო ერთ დროს“ (უნდა აღინიშნოს, რომ ფლებას ფინიკიელის სახე ახლო კავშირს ავლენს მომკვდარი და აღმდგარი ღმერთის, ადონისის, კულტთან. ჯ. ფრეზერის თანახმად, სახელი ადონისი ფინიკიური “*Adon*”-ის მსგავსია, რაც, თავის მხრივ, უფალს ნიშნავს. ამასთან, ადონისის დატირების ყოველწიური რიტუალებისას მომკვდარი ღმერთის განმასახიერებელ ფიგურას, წყლის მაცოცხლებელი ძალის რწმენიდან გამომდინარე, მდინარეს ატანდნენ (Frazer, 2012, p. 256)).

„უნაყოფო მიწა“ მნიშვნელოვანწილად განმსჭვალულია ნაყოფიერების ძიების თემატიკით. ნაყოფიერების მითოსურ სქემათა გამოყენება პოემაში კონტრასტული სურათის დახატვის მიზანს ემსახურება, მეხუთე ეპიზოდის უდაბნოს სიუჟეტის მხატვრული სივრცე კი ხელსაყრელ გარემოებას ქმნის იმისათვის, რომ აჩვენოს ელიოტის მაძიებელი გმირების მსვლელობის უნაყოფობა. აქ ყველაფერი კვლავ მოჩვენებითია. უწყლობა, დამსკდარი მიწა, უკიდეგანო უდაბნო თითქოს მირაჟულ გამოსახულებებს ქმნის. მთხრობელი სხვამს კითხვას: „-ვინ, ვინ არის, ვინც ყოველთვის მოგყვება გვერდით?“. უდაბნოში მიმავალ ორ თანამგზავრს, იგივე ქრისტეს მოციქულებს, რომლებმაც ემაუსის გზაზე ვერ იცნეს ქრისტე, რუხ მოსასხამში გახვეული ვინმე მესამე ემგზავრებათ, რომლის ვინაობა ამოუცნობია. ის სწორედ უდაბნოს მოჩვენებით გარემოში გამოწვეულ ოპტიკურ ილუზიას, მოჩვენებას ჰგავს. ეს პასაჟი მადამ სოზოსტრისის მკითხაობის სცენის კიდევ ერთი მინიშნებაა. უდაბნოში მიმავალთ გამქრალ ღმერთთან არათუ საუბარი, არამედ მისი ცნობა არ შეუძლიათ.

მოსასხამიანი ფიგურის სქესობრივი იდენტობის გაურკვეველობა პოემაში სქესთა აღრევის მიმანიშნებელიც უნდა იყოს. ამ მოტივით მთელი პოემაა გაჟღენთილი. როგორც თავად ელიოტი აცხადებს: „პოემის ყველა პერსონაჟი ქალი, საბოლოო ჯამში, ერთი ქალია, და ორივე სქესი ტირესიაში ერთიანდება“. ამდენად, მრავალი ხმა, რომელიც პოემაში გაისმის, საბოლოოდ, ანტიკური მითოლოგიური სამყაროს ძირითად ფიგურაში, ორსქესოვან ტირესიაში იყრის თავს. გარკვეულწილად, სქესთა აღრევის მაგალითი, ასევე, მადამ სოზოსტრისის პერსონაჟია. როგორც ელიოტის მიერ პოემისათვის თანდართულ კომენტარებშია განმარტებული, მადამ სოზოსტრისის სახელის წარმოშობა, ერთი მხრივ, ეგვიპტის ფარაონის სეზოსტრისისაგან, მეორე მხრივ, კი ო. ჰაქსლის კომედიის „ყვითელი

ხელმწიფისაგანა“ ნაკარნახევი. ჰაქსლისაგან პერსონაჟის სახელის მცირედ სახეცვლილი ფორმით სესხება ინტერესს განსაკუთრებით იმ მიზეზით იწვევს, რომ რომანის ერთ-ერთი სახე თვითმარქვია მკითხავი ბ-ნი სკოუგანია, რომელსაც თავი ქალ წინასწარმეტყველად მოაქვს და საზოგადოების წინაშე სეზოსტრისის სახელით წარსდგება (Brooker, 1990, p. 180).

სიმბოლურია, რომ მაღამ სოზოსტრისისათვის დათმობილი პასაჟი პოემაში ეზეკიელის წინასწარმეტყველების გაჟღერების შემდგომ შემოდის. ტირესიას, ეზეკიელისა და კუმეს სიბილასაგან განსხვავებით, „უნაყოფო მიწის“ მარჩიელი ქალი ელიოტის თანამედროვე ლონდონისა და მთელი ევროპის დამაბუნებულ სულიერსა და ცნობიერ მდგომარეობას განასახიერებს. ჰ. კენერის თქმით, ის ევროპის გონებრივი შესაძლებლობების განსხეულებაა: “She is also “the mind of Europe” ‘ (Kenner, 1959, p. 159). ევროპის ბრძენ ქალს, რომელსაც ქრონიკული სურდო აწუხებს, მომავლისმჭვრეტელობითი ბუნება ბოლომდე არ უჭრის, რადგან ვერ ხედავს, რას მალავს ზურგსუკან ცალთვალა ვაჭარი და არც ის იცის, სად არის ტაროს კარტის ჩამომხრჩვალ ფიგურა. მაშინ, როდესაც, ტრადიციული წარმოდგენით, წინასწარმეტყველი შუამავლის როლს უნდა ასრულებდეს და ღმერთის ნებას გადასცემდეს ადამიანებს, ევროპის განთქმული მკითხავის მომავლის მაუწყებელ ატრიბუტებში ღმერთი არ მოიძებნება. ეზეკიელის ფონზე მაღამ სოზოსტრისის კონტრასტული პორტრეტის აღწერითა და ბიბლიური წინასწარმეტყველის თვითმარქვია მარჩიელით, ეზეკიელის პაროდული გამოვლინებით, ჩანაცვლებით ნაჩვენებია თანამედროვეობის სულიერი დამაბუნება და სტერილობა.

უკიდურეს დამაბუნებასა და კვდომასთან მიახლოებულ მდგომარეობაზე საუბრისას გვერდს ვერ ავუვლით პოემის ეპიგრაფსა და მასში მოხსენიებულ მისანს, კუმეს სიბილას. პოემის პირვანდელ მანუსკრიპტს ეპიგრაფად წინ კურცის სიტყვები უძღოდა ჯ. კონრადის „წყვდიადის გულიდან“, თუმცა ე. პაუნდის მოსაზრების გათვალისწინებით, რომ კონრადი საკმარისად „წონიანი“ ავტორი არ იყო, „უნაყოფო მიწის“ თავდაპირველი წინასიტყვაობა ელიოტმა ჩაანაცვლა რომაელი მწერლის, პეტრონიუსის, „სატირიკონიდან“ ამონარიდით: „კუმეის სიბილაც ვიხილე ბოთლში, რომელსაც ბავშვები ეკითხებოდნენ: „სიბილა, რა გსურს?“ ის კი პასუხობდა: „მსურს სიკვდილი“. ორივე მათგანი, როგორც პირველად ჩაფიქრებული, ასევე, ეპიგრაფი,



რომელმაც შეუცვლელი ადგილი დაიმკვიდრა პოემის დასაწყისში, შესანიშნავად გამოხატავს იმ განწყობასა თუ შეგრძნებას, რომლითაც გაჯერებულია „უნაყოფო მიწა“. ესაა სიკვდილის პირას მყოფის ემპირიულიდან ტრანსცენდენტურში გარდამავალი მდგომარეობა, რა დროსაც მომაკვდავი ჩასწვდება ყოფიერების შემადრწუნებლობას. თუმცა უნდა აღინიშნოს მათ შორის არსებული ერთი არსებითი განმასხვავებელი ნიშანი. მარლოუს შესავალი სიტყვა და შემდგომ კურცის უკანასკნელი სიტყვები<sup>33</sup> აღწერს სიკვდილის დასრულებულ აქტს, ამონარიდი „სატირიკონიდან“ კი გვიჩვენებს კვდომის გახანგრძლივებულ პროცესს. მითის თანახმად, სიბილამ აპოლონს იმდენი წლის სიცოცხლე სთხოვა, მტვრის რამდენ ნამცეცსაც დაიტევდა მისი პეშვი. მას დაავიწყდა უკვდავებასთან გატოლებულ სიცოცხლესთან ერთად მარადიული ახალგაზრდობაც ეთხოვა აპოლონისათვის, რის გამოც სიბილა სიბერისაგან ისე დაპატარავდა, რომ ბოთლშიც ეტეოდა. ამდენად, სწორედ სიკვდილისპირა უსასრულო და გაუსაძლისი მდგომარეობა ესადაგება „უნაყოფო მიწის“ დედააზრს ასე ძალიან. ამ განწყობითაა განმსჭვალული „მკვდრის დამარხვის“ დასაწყისში პოემის პათოსი, რომლითაც მთხრობელი ზამთარსა და დავიწყების თოვლს შენატრის. უსასრულოდ გაწელილი კვდომის პროცესია აღწერილი დასკვნით თავშიც: „ის ვინც ცოცხლობდა ახლა მკვდარია / ჩვენ ვინც ვცოცხლობდით ჯერ კიდევ ვკვდებით / და მოთმინებაც უკვე ზღვარზეა“. სრულიად სამართლიანად შენიშნავს თ. კობახიძე: „კუმეს სიბილა განასახიერებს... ცალკეული ადამიანებისა და მთელი ცივილიზაციის სიბერეს, უუნარობას, კვდომას („ცოცხლად კვდომის“, „გახანგრძლივებული“ კვდომის, ანუ კვდომის, როგორც პროცესის მოტივი ერთ-ერთი ძირითადი თემატური ხაზია პოემაში)“ (კობახიძე, 2017, გვ. 188). კუმეს სიბილას მდგომარეობა, რომელიც ელიოტის ქალაქს გადასდებია, მომაკვდავ ქალაქად აქცევს მას და სრულად მიესადაგება „ულისეში“ ლეოპოლდ ბლუმის ასოციაციას გამქრალი ებრაული ქალაქების შესახებ: „ბავშვის გაჩენა აღარ შეუძლია. მკვდარი: სამყაროს ჭაღარა მოპრუწული საშო: ბებრუხანასი“ (ჯოისი, 2013, გვ. 60). ის ფაქტი, რომ კუმეს სიბილას სიკვდილი არ შეუძლია, თავისთავად გამორიცხავს აღდგომისა და განახლების შესაძლებლობას. ამასთან დაკავშირებით, ერთ მეტად

<sup>33</sup> „თავის ცხოვრებას ხომ არ გასცქეროდა, ყოველ ნაწილსაც თავისი ვნებებისა, ცთუნებისა და მარცხს მაშინ, როცა სრულყოფილი ცოდნის უმაღლეს წამს მიაღწია? ჩურჩულით ამოიძახა რომელიღაც ხატის, რაღაცის ხილვისას, ორჯერ ამოიძახა და ეს ამოიძახილი სხვა არა იყო რა, თუ არა ამოხვნეშა: „შემზარავია! შემზარავი!“ (კონრადი, 2018, გვ. 151-152).

საინტერესო რიტუალს ვაწყდებით ჯ. ფრეზერის „ოქროს რტოში“. ფრეზერის თანახმად, არაერთ ხალხთა შორის გავრცელებულია მეტ-ნაკლებად ერთგვაროვნად გამოხატული ადათი, რომელიც „მოხუცი ქალის გადახერხვის“ (“Sawing the Old Woman”) სახელითაა ცნობილი. წეს-ჩვეულება აღდგომის წინმსწრებ დიდ მარხვაში უნდა განხორციელდეს და გულისხმობს სოფელსა თუ ქალაქში უხუცესი ქალის პოვნას და მის ორად გახერხვას, რამაც ადგილობრივ მიწას უნდა მოუტანოს ნაყოფიერება, კარი გაუღოს გაზაფხულს და ზაფხულის მოსვლის სიხარულს დაუდოს სათავე. მაგალითად, ფრეზერი აღწერს, რომ ბარსელონაში პატარა ბიჭები დარბიან ხერხებით, შეშის ნაჭრებით და მღერიან სიმღერას, სადაც ნათქვამია, რომ ისინი ეძებენ ქალაქის ყველაზე მოხუც ქალს (სიბილასაც ბავშვები უსვამენ კითხვას: „სიბილა, რა გსურს?“). დასასრულს, ბავშვები პოულობენ ადამიანის ფიგურის მსგავს საგანს, ორ ნაწილად ხერხავენ და წვავენ მას (Frazer, 2012, pp. 240-241).

„უნაყოფო მიწაში“ მეტად საინტერესო გამოვლინებას ჰპოვებს მხატვრული დროის საკითხი. პოემაში წინასწარმეტყველთა და მისანთა (ეზეკიელი, ტირესია, კუმეს სიბილა, მადამ სოზოსტრისი) ხმების გაჟღერებით ელიოტს შემოჰყავს მომავალი დრო და მკითხველს მოსალოდნელის მჭვრეტელობითი უნარით აღჭურვავს. მადამ სოზოსტრისისა და ეზეკიელის ხმები მოსალოდნელი დაღუპვის შესახებ გვაფრთხილებენ. კუმეს სიბილა - „ნემტის პეშვში დაგუბებული საშინელება“ - სიკვდილის საშინელ სახედ და აღდგომის შეუძლებლობის ნიშნად გვევლინება. ტირესიაც, რომელიც ქალაქ თებეს დაარსებასა და მის დაღუპვას შეესწრო, გვიდასტურებს, რომ წინასწარ იცის, რაც მოხდება: „მე, ტირესია, რაც მოხდება, წინასწარ ვხვდები, / ... მე, ვინც ვიჯექი თებეს ზღურბლთან და ხშირად მკვდრებით / გარემოცულიც ვსეირნობდი, მე, ტირესია“. შესაძლოა ითქვას, რომ „მკვდრის დამარხვაში“ ციტირებული ფრაზა: „დუნეა და ცარიელი ზღვა“, რომლითაც მომავლად ტრისტანს მსახური ამცნობს, რომ ზღვის ჰორიზონტზე არ მოსჩანს იზოლდას ხომალდი, ერთგვარი გაგებით, პოემაში ახლო მომავლის განჭვრეტისა და დრამატული განწყობის გამაძლიერებელი კიდევ ერთი ნიმუშია.

კუმეს სიბილა და ტირესია, მომავალთან ერთად, ყველა დროს განასახიერებენ. „უნაყოფო მიწაში“ ტირესია ელიოტის ჰიპოთეზის, „იდეალური წესრიგის მითის“, ხორცმესხმავა. წარსული, არა მარტო წარსულად, არამედ თანამედროვეობადაც უნდა

აღვიქვით, ვკითხულობთ ესეში “Tradition and the Individual Talent”. ტირესია - ესაა ჭკრეტა აწმყოდან წარსულისა და, მისი წინასწარმეტყველობის ფაქტორის გათვალისწინებით, ასევე, მომავლისაკენ. ჯ. ბრუკერის თანახმად, ელიოტის ტირესიაზე საუბრისას, აზრსმოკლებული არაა ფ. ჰ. ბრედლისეული „აბსოლუტის“ ცნების ხსენება, რადგან, ჰეგელის „აბსოლუტისაგან“ განსხვავებით, რომელშიც მეტაფიზიკური სუბსტანცია მოიაზრება, ბრედლი აბსოლუტს გამოცდილებათა ნაკრებად მოიაზრებს. იგივე შეიძლება ითქვას კუმეს სიბილაზე. „ენეიდას“ თანახმად, მას შეუძლია ერთიან სურათად აღიქვას რომის წარსული და მომავალი, შეუძლია გადაადგილდეს ამქვეყნიური სამყაროდან ჰადესში და, ამგვარად, იცნობდეს ორივე სამყაროს, სიცოცხლისას და სიკვდილისას. ორივე პერსონაჟს ორმაგი ხედვის შესაძლებლობა მიეწერება, რამდენადაც მათ შეუძლიათ ქრონოლოგიურ დროში, ერთმანეთის თანმიმდევრობით მიმდინარე მოვლენების დამკვირვებლების როლში ყოფნა და, მეორე მხრივ, გარე დამკვირვებლები არიან, რომლებიც შინაგანი ხედვის საშუალებით მოვლენებს ერთ მთლიანად სურათად აღიქვამენ (Brooker, 1990, pp. 47-53). ტირესიასა და კუმეს სიბილას, შესაბამისად, პოემის აწმყო დრო კვდომის გაწელილი წამია, რომელშიც „ხსოვნა და სურვილი“ (“memory and desire”), წარსული და მომავალი ერთმანეთს ერწყმის. ელიოტის თქმით, ტირესია „პოემის ცენტრალური პერსონაჟია, რომელიც თავისთავში ყველა დანარჩენ პერსონაჟს აერთიანებს... რასაც ტირესია ხედავს, სწორეს ისაა პოემის არსი“. თუ ტირესია ყოვლისმომცველი მეხსიერებაა, როგორც გ. სმითი უწოდებს (“all-gathering memory”),<sup>34</sup> მაშინ ის თავის თავში აერთიანებს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს. რადგან შორეულ წარსულში თებეს აღზევებასა და დაღუპვას მოესწრო, მკითხველი უნდა ელოდოს, რომ ტირესია კიდევ არაერთი ქალაქის სასიცოცხლო ციკლის დასრულების მომსწრე იქნება. მეხუთე ეპიზოდში ინგრევიან კიდევ დიდ ქალაქთა, მათ შორის ელიოტის ლონდონის, კომპები. პოემის დასკვნით თავში თხრობა უჟამო განზომილებაში ხდება, სადაც ქრონოლოგიური დროის არსებობა გამორიცხულია. ამდენად, მთხრობლის რიტორიკული კითხვა: „ან რა ქალაქი ინგრევა მთებში“ მოიაზრებს უდაბნოს მირაჟულ გამოსახულებაში ერთმანეთში აღრეულ ყველა ქალაქის სახეს.

სიმბოლურია, რომ „უნაყოფო მიწისადმი“ მიძღვნილ თავის ცნობილ ესეს ჰ.

<sup>34</sup> Smith, G. (1971). T.S. Eliot's Poetry and Plays. Chicago: The University of Chicago Press, p. 67

კენერი „ურბანულ აპოკალიფს“ არქმევს.<sup>35</sup> პოემის არაერთ პასაჟში ცხადად აღიქმება რიგი ესქატოლოგიური მოვლენების ამსახველი სურათები. „მკვდრის დამარხვაში“ მარი ლარიშის ბავშვობის დროინდელ, მთებთან და იქ განცდილ თავისუფლებასთან დაკავშირებულ მოგონებებს კონტრასტულად ენაცვლება „ქვადქცეული ხრიოკების“ აღწერა, რაც, თავის მხრივ, ეზეკიელის წინასწარმეტყველების გამოძახილია, რომელშიც ის იერუსალიმს სრულ განადგურებას უქადის: „ყველა თქვენი საცხოვრებელი ქალაქი აოხრდება და გორაკები გატიალდება, რათა აოხრდეს და დაინგრეს თქვენი სამსხვერპლოები, და დაილეწოს და მოისპოს თქვენი კერპები და განადგურდეს თქვენი მზის სვეტები და აღმოიფხვრას თქვენი ქმნილებანი“ (ეზეკიელი, თ. 6, მ. 6). მეხუთე თავში კი მთხრობლის თვალთ მკითხველი ხედავს, როგორ ინგრევიან ერთდროულად ძველი ქალაქები: იერუსალიმი, ათენი, ალექსანდრია და მათთან ერთად ევროპული იმპერიების დედაქალაქები - ვენა და ლონდონი. ამას გარდა, „ჭადრაკის თამაშის“ ლუდხანის სცენაში დახლთან მომუშავე ქალი, რომელსაც ამ ეპიზოდის მთხრობლის ფუნქცია ეკისრება, კლიენტებს აუწყებს, რომ უკვე დაწესებულების დაკეტვის დროა: „გთხოვთ დაუჩქაროთ, დროა“. „ჭადრაკის თამაშის“ მიწურულს დღევ იწურება, გვიანი ღამეა, პაბში მყოფების შეკრება დასრულებულია, მოსაუბრე იქ მყოფებს ემშვიდობება: „ღამე მშვიდობისა, ქალებო, ღამე მშვიდობისა, მშვენიერო ქალებო, / ღამე მშვიდობისა, ღამე მშვიდობისა“. ეს პასაჟი, ერთგვარად, პაროდულ აპოკალიფსურ სურათს აღწერს, რომელშიც პაბი მიკრო-სამყაროს განასახიერებს, რომელიც უნდა დაიკეტოს/გაუქმდეს, რის გამოც ადამიანებს მისი დატოვებისაკენ მოუწოდებენ.

„უნაყოფო მიწაში“ აღსასრულის დადგომა ორ სტიქიასთან, წყალთან (ან უწყლობასთან) და ცეცხლთანაა დაკავშირებული. მადამ სოზოსტრისი დასაწყისშივე გვაფრთხილებს: „გემინოდეთ წყლისგან სიკვდილის“. მეოთხე თავში კი მისი მკითხაობა ხდება და ფლებას ფინიკიელი წყლის „მორევში ითქვიფება“. წყალი, რომელსაც, როგორც წესი, მაცოცხლებელი ფუნქცია აქვს, ელიოტთან დესაკრალიზებულია, რადგან არა სიცოცხლის მომტანი, არამედ დესტრუქციული ძალის განსახიერებაა. მსგავსად, წყალს, უფრო ზუსტად კი მდინარე ტემზას, სიკვდილის შემდეგაც კი არ მოაქვს თავის წიაღში დამხრჩვალთათვის სიმშვიდე.

<sup>35</sup> Kenner, H. (1973). The Urban Apocalypse. In A. W. Litz (Ed.), *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of 'The Waste Land'*. 23-50. Princeton University Press.

დიკენსთან როგორც ქალაქი, ასევე მდინარე კომერციის წყაროდაა წარმოჩენილი რომანში „ჩვენი საერთო მეგობარი“ (“Our Mutual Friend”). დიკენსის ლონდონში ადამიანებს ნამდვილად უნდა ემინოდეთ წყლისაგან დაღუპვის, რადგან როდესაც ტემზა გარდაცვლილთა სხეულებს ზედაპირზე ამოიტანს, ისინი გვამებზე მონადირეებს უვარდებიან ხელთ. რომანის პერსონაჟები, მამა-შვილი ჰექსემები, სწორედ ასე, გვამთა გაძარცვით, ირჩენენ თავს.

„უნაყოფო მიწის“ მეხუთე თავში „რა თქვა ქუხილმა“ თხრობა ლონდონის ფარგლებს სცდება და კლდეებსა და მთებში ინაცვლებს, სადაც მთხრობელი ეძიებს წყალს:

„რომ ყოფილიყო სადმე წყალი ამდენ ლოდებში  
მკვდარი მთის ხახა გამოხრული კბილებით და ჩამშრალი ნერწყვით  
აქ ვერ დადგები ვერ მიწვები ვერ ჩამოჯდები  
დუმილიც კი არ ისმის მთებში  
არამედ მხოლოდ უნაყოფო ქუხილია რომელიც ვერ წვიმს“

საგულისხმოა, რომ მაღალგანვითარებულ მითოლოგიებში კოსმოგონიასთან დაკავშირებული წარმოდგენების თანახმად, ცა მოიაზრება მამრულ საწყისად, ხოლო მიწა, საპირისპიროდ, მდედრული ბუნების მქონედ. პოემის ეს პასაჟი უნაყოფო სქესობრივ კავშირებზე მრავალ მინიშნებათაგან ერთ-ერთია. ცა ქუხს, თუმცა ყველაფერი მოჩვენებითია. ქუხილი უნაყოფოა, რადგან წვიმას ვერ შობს. შედეგად, ცის მამრული ფუნქცია, გაანაყოფიეროს მდედრი მიწა, მოშლილია. მთხრობლის სურვილი და წყლის პოვნის მცდელობა მალე წყლის ხმის მოსმენის ნდომად გარდაიქმნება: „წყლის ხმა რომ ისმოდეს / და არა ჭრიჭინი“, „წყალი კი წვეთავდეს წვეთავდეს წვეთავდეს“. კლდეების უწყლო ღრმულები, რომლებსაც ელიოტი გამოხრულკბილებიან ხახას ამსგავსებს მკითხველს „ჭადრაკის თამაშში“ ნახსენებ ლილის გაფუჭებულ კბილებს შეახსენებს (შედარებისათვის, „ულისეში“ სტივენნი ამბობს, რომ საშინელ დღეში აქვს კბილები და მათ გაფუჭებულ ნიჟარებს ადარებს. დედალოსისათვის ნიჟარა სიცარიელის, მკვდარი ფორმების განსახიერებაა. სტივენნი იყენებს სიტყვათშეთანხმებებს: „ადამიანთა ნიჟარები“ (“human shells”), „მკვდარი საუნჯე, ცარიელი ნიჟარები“ (“dead treasure, hollow shells”), „ფუჭი ნიჟარები“ (“idle shells”), „ტუტუცი ნიჟარები“ (“silly shells”). ადამიანის ცარიელ ფორმად წარმოსახვის იდეამ განვითარება ელიოტის პოეზიაში 1925 წელს გამოქვეყნებულ „კაცის

ფიტულებში“ ჰპოვა.

ცეცხლის სტიქიას ამბივალენტური ფუნქცია ეკისრება, რადგან, ერთი მხრივ, ცოდვასთან, ადამიანური ვნებების ცეცხლთანაა გაიგივებული, ხოლო მეორე მხრივ, თავადვე ამავე ცოდვისაგან განმწმენდელი. ისევე როგორც ნაყოფიერების მითებშია ერთმანეთთან გადაჭდობილი ადამიანისა და მიწის მდგომარეობა, მისი ნაყოფიერება და ფიზიკური თუ სულიერი განახლება, ასევეა „უნაყოფო მიწაში“. მიწის უნაყოფობას უნაყოფო ადამიანური ურთიერთობები განაპირობებს. პოემის ერთ-ერთი ძირითადი თემატიკა სულიერ ბმას, ემოციურობას მოკლებული ურთიერთობებია. „ცეცხლოვან ქადაგებაში“, ცეცხლი ნაკლებად ფიგურირებს, როგორც პირდაპირი, ასევე ფიგურატიული მნიშვნელობით - ადამიანური ვნებების თვალსაზრისით. წამყვანი სტიქია პოემის მესამე თავში ისევ წყალია. ე. სპენსერის „პროტალამიონში“ აღწერილ მდინარისპირა იდილიურ მდელოსა და იქ მოსეირნე ნიმფებს თანამედროვე ლონდონის გარეუბნები და „ნიმფები“ - მსუბუქი ყოფაქცევის ქალები ანაცვლებენ. თუ სპენსერთან ტემზა საქორწინო თაიგულების შესაკრავად დაკრეფილი ყვავილებით ხელდამშვენებული ნიმფების შემსწრეა, „უნაყოფო მიწაში“ საგანგებოდაა აღწერილი ის „ატრიბუტები“, რომლებიც თან ჰქონდათ თანამედროვე ტემზას ასულებს და მათ თანმხლებ „სიტის მმართველთა უსაქმურ ნაშიერებს“: „არ მოაქვს მდინარეს დაცლილი ბოთლები, მუყაოს ყუთები, / სენდვიჩების საფუთები, სიგარეტის ნამწვები და ცხვირსახოცები / არც სხვა სამხილები ზაფხული ღამეთა“ (დაცლილი ბოთლები, მუყაოს ყუთები - მინიშნებები სიცარიელეზე). ეპიზოდის დასასრულს სპენსერის ფერიებს რიჰარდ ვაგნერის „რეინის ასულების“ სიმღერის რემინისცენცია ენაცვლება. თანამედროვე ქალების ისტორია ერთსა და იმავეს აღწერს, ისინი თავიანთ სექსუალურ გამოცდილებას იხსენებენ. მათი მონაყოლი / სიმღერა მხოლოდ და მხოლოდ რამდენიმე მშრალი ფაქტითა და ადგილმდებარეობის, ლონდონის მდინარისპირა გარეუბნების, დასახელებებით შემოიფარგლება, თითქოს ამ ადგილებს განესაზღვროს მათი ბედი: „ჰაიბერიმ გამომჩეკა, რიჩმონდსა და კიუში / გავბრიყვდი. რიჩმონდში ავწიე ფეხები“, „ფეხები მიდგას მურგეიტში, და ჩემი გული / ფერხთით მიგდია“, „ქვიშა, ნაპირი, მარგეიტი. / ახლა ძნელია / მოვუყარო თავი არაფერს“. ყველაფერი ეს იმაზე უნდა მეტყველებდეს, რომ აღწერილ სქესობრივ კავშირებში არ მოიძებნება ცეცხლისებრ მწველი ეფექტის

მქონე განცდა: ემოციური ბმა, სინდისის ქენჯნა, ან ადამიანური ვნების ცეცხლი, რომლითაც, ბუდას თანახმად, ყველაფერი ყოფითია მოსილი და რისგან განთავისუფლების გზაც ასკეტიზმია. ნ. გიში მართებულად შენიშნავს, რომ ამ პასაჟებში ქალთა მიერ გამოყენებული ლექსიკა თვალსაჩინოს ხდის მათ პასიურ მდგომარეობას. ისინი არიან არა მოქმედნი, არამედ ვისზეც მოქმედებენ. პირველი მათგანის შესახებ ვკითხულობთ: „ჰაიბერიმ გამომჩეკა“ (“Highbury bore me”), „რიჩმონდსა და კიუში გავბრიყვდი“ (“Richmond and Kew undid me”), ნავში გვევლინება „გულაღმა მწოლარედ“ (“supine”). მეორე მათგანი სქესობრივი აქტის შემდეგ დუმს: „რას ვეტყვდი? ხმა არ დამიძრავს“, მესამეს სიმღერაში კი ორჯერ გაიჟღერებს სიტყვა: „არაფერი“. მას არ სურს არაფრის გახსენება და ელის არაფერს (Gish, 1988, p. 81). უნაყოფო სექსის ხაზს აგრძელებს მბეჭდავი ქალისა და „მუწუკიანი ყმაწვილის“ წყვილი. ტემზას ასულების მსგავსად, ქალი პასიური და გულგრილია: „არც პასუხობს და არც აკავებს“. ჯ. ბრუკერი აღნიშნავს, რომ ელიოტის სეკულარულ ქალაქში ადამიანები მოკლებულნი არიან, როგორც ფიზიკური, ასევე სულიერი თვალსაზრისით, ტრანსცენდენტურობის განცდას (Brooker, 1990, p. 124). მესამე ეზიზოდის ერთგვარი შეჯამებაა კულმინაციური ფრაზა: „შემდგომ ამისა მივალ კართაგენს“. თავად ელიოტის კომენტარის თანახმად, სიტყვები ნეტარი ავგუსტინეს „აღსარებანის“ რემინისცენციაა, რომლის მიხედვითაც ქალაქ კართაგენში „ქვაბი უწმინდური სიყვარულისა თუხთუხებდა გამაყრუებლად“. ფრაზა, თავის მხრივ, მკითხველის გონებაში ასოციაციურად ცეცხლის სტიქიას აცოცხლებს, ლონდონი კი ავგუსტინეს კართაგენად გარდაიქმნება.

ცხადია, რომ „უნაყოფო მიწაში“ ცეცხლისა და წყლის სტიქიები ესქატოლოგიური სურათის დახატვას ემსახურება. საგულისხმოა, რომ ინდურ მითოსში, პურანებიდან მოყოლებული, არსებობს ქვეყნიერების ნგრევის მოძღვრება, რომლის მიხედვითაც სამყაროს სასიცოცხლო ციკლი დაყოფილია ოთხ საფეხურად - *იუგებად*, იგივე ოთხ ასაკად. პირველი, *კრიტა-იუგად* (*krita-yuga*) წოდებული ასაკი, მიიჩნევა სრულყოფილების ხანად, რომლისათვისაც სიწმინდე, გონიერება, ადამიანური სიცოცხლის ხანგრძლივობაა დამახასიათებელი. ყოველი მომდევნო საფეხურის დროს შეიმჩნევა ადამიანთა ზნეობრივი წახდენა, რაც, შესაბამისად, აისახება სხეულის ზომებისა და სიცოცხლის მაქსიმალური პერიოდის შემცირებაზე.

ინდური მოძღვრების თანახმად, როდესაც სამყარო მეოთხე და უკანასკნელი ხანის, კალი-იუგას (*kali-yuga*), სასრულ წერტილს მიაღწევს, პირველყოფილ სრულყოფილებას ჩაანაცვლებს საყოველთაო დაძაბუნება, რაც გარდაუვალად განადგურებით უნდა დასრულდეს იმისათვის, რომ ქვეყნიერება ხელახლა შეიქმნას და ყველა ხანა თავიდან განმეორდეს. მაჰაბჰარატასა და პურანების მიხედვით, აღსასრულის დადგომისას მთავარ ესქატოლოგიურ სტიქიებად განიხილება სამყაროს ცეცხლითა და წარღვნით დაღუპვა: „ჰორიზონტს ცეცხლი წაეკიდება, ცის კამარაზე შვიდი თუ თორმეტი მზე გამოჩნდება, ზღვები დაშრება, დედამიწა გადაიწვება. სამვარტაკის ცეცხლი (კოსმიური ხანძრის ცეცხლი) მთელ სამყაროს შთანთქავს. შემდეგ 12 წლის განმავლობაში წარღვნის მსგავსი წვიმა გადაუღებლად იწვიმებს, დედამიწა წყლით დაიფარება და კაცობრიობა მოისპობა“ (ელიადე, 2009, გვ. 55). საყურადღებოა, რომ ინდურ თეორიაში მარადიული ქმნადობის პროცესში ადამიანს არავითარი როლი არ აკისრია. მისთვის ერთის დაღუპვა და მეორის გამოჩენა მრავალ, დაუსრულებელ ციკლად იქცევა, ამდენად, ელიადეს თანახმად, ადამიანი ცდილობს არასასურველი წრებრუნვისაგან თავის დაღწევას.

დროისა და არსებობის მბრუნავ ბორბალში გამომწვევდებულად აღწერს ელიოტი ქალაქის მცხოვრებთ. პოემაში ერთ-ერთი ხშირად გამოყენებადი სიმბოლო - დროის წრებრუნვის განმასახიერებელი - ბორბალია. „უნაყოფო მიწის“ თავდაპირველ ვერსიაში ორჯერ ჟღერდა ფრაზა: “London, your people is bound upon the wheel”. ჯ. უილფრიზი ბორბლის სიმბოლოს შესაძლო ინტერპრეტაციებზე საუბრისას შენიშნავს, რომ ასოციაციურად ის შეიძლება მიანიშნებდეს შუასაუკუნეების საწამებელ ინსტრუმენტზე. ასევე, ამ პასაჟის ლიტერატურული ალუზია მოიძებნება „მეფე ლირში“, სადაც თავად ლირის სიტყვები გვამცნობს: “but I am bound / Upon a wheel of fire” (IV. VII. 39–40) („მე კი განვცმულვარ ცეცხლოვანსა ურმის-თვალზედა“).<sup>36</sup> ამას გარდა, ბუდისტურ რელიგიაში ის არსებობის ბორბალს განასახიერებს, რომლისგან განთავისუფლებასაც ცდილობს ადამიანი (Wolfreys, 2007, p. 235). წრიულად მოძრაობს ხალხის ნაკადი მადამ სოზოსტრისის ხილვაშიც (“round in a ring”), სამყავარჯნიან კაცთან ერთად კი, რომელიც სიმბოლურად მეფე-მეთევზეს განასახიერებს, ტაროს კარტზე გამოსახულია ბორბალი. მეფე-მეთევზისა და

<sup>36</sup> შექსპირი, უ. (1987). „მეფე ლირი“, მოქმ. IV, სურ. VII, გვ. 158. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, ინგლისურიდან თარგმნეს ი. მაჩაბელმა, ი. ჭავჭავაძემ.



ბორბლის ერთ ჩარჩოში (კარტში) მოქცევა ნაყოფიერების მითებსა და იქ მოთხრობილ განახლებად სიცოცხლეზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რასაც, თავის მხრივ, ელიოტი კონტრასტული, პოემაში გამეფებული უნაყოფობის სურათის შესაქმნელად იყენებს.

არაერთი მკვლევარი „უნაყოფო მიწის“ მხატვრული სივრცის მიღმა მდგომად კონკრეტულ ქალაქს მოიაზრებს. მაგალითად, ე. ქუქი ესეში “T. S. Eliot and the Carthaginian Peace” პოემის ტოპოსზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ ლონდონის, როგორც ცენტრის აღქმა ერთდროულად სამი პერსპექტივითაა შესაძლებელი. ესაა ლონდონი, როგორც დედაქალაქი, იმპერიის ცენტრი და მსოფლიო ცენტრი. შესაბამისად, მკვლევარი პოემას როგორც ურბანულ, ასევე, იმპერიულ და მსოფლიო პანორამად მოიაზრებს. გარდა ამისა, მისი მთავარი აქცენტი რომს - მარადიულ ქალაქს უკავშირდება: “I think that the poem focuses on one prototype for London, and that the prototype is Rome” (Cook, 1979, p. 2). ჩ. მარტინდეილი ესეში “Ruins of Rome: T. S. Eliot and the Presence of the Past” „უნაყოფო მიწას“ „ნგრევის პოემად“ მოიხსენიებს (“the ruin poem”) და მოსაზრებას გამოთქვამს, რომ ნანგრევი, ერთი მხრივ, ჭკნობის, წარმავლობის, დროის დამასუსტებელი და დამანგრეველი ძალის განსახიერებაა, მაგრამ, ამავედროულად, შეიძლება განახლებისა და ახალი სიცოცხლის მანიშნებელიც იყოს. აზრის ნათელსაყოფად, მკვლევარი იმოწმებს ჰეგელის სიტყვებს, რომ კართაგენის, პალმირას, პერსეპოლისისა თუ რომის ნანგრევებში მოარულ ყოველ ადამიანში აღიძვრება სამეფოთა და კაცთა წარმავლობის, ძლიერებითა და სიმდიდრით აღსავსე გამქრალი ცხოვრებისა განცდა, მაგრამ ცხოვრების ამგვარად შემოტრიალების ცხად ხილვას ყოველთვის თან სდევს ახალი სიცოცხლის აღორძინების ასოციაცია: „მაშინ როდესაც სიკვდილი გამომდინარეობს სიცოცხლისაგან, სიკვდილი, ასევე, შობს სიცოცხლეს“ (“While death is the issue of life, life is also the issue of death”) (Martindale, 1995, pp. 119-121).

„უნაყოფო მიწა“ დანაწევრებული ფრაგმენტების, ნანგრევების ერთიანობაა. „ეს ფრაგმენტები ჩავიშენე ჩემს ნანგრევებში“ - ვკითხულობთ პოემის დასასრულს. თუმცა რამდენად იშვება უნაყოფო მიწაზე ახალი სიცოცხლე, რა თქმა უნდა, ინტერპრეტაციის საგანია, ისევე როგორც ქუხილის ონომატოპოეტიკური ხმა: და, რომელიც მეხუთე ეპიზოდში გაისმის და რომელიც სინამდვილეში არც არაფერს ამბობს, თუმცა მთხრობელი მაინც ინტერპრეტირებს მას: „დატტა, დაიათჰვამ,

დამიატა“. ელიოტი ძველინდური იგავის სქემას მიჰყვება, რომელშიც სამყაროს შემოქმედი პრაჯაპატი ნახევარღმერთებს, დემონებსა და ადამიანებს მიმართავს. თითოეულს თავისი წილი მცნება განეკუთვნება: „გაეცი, თანაუგრძნე, მართე“.

მთხრობელი ქუხილის ყოველ გახშიანებას თავის სიტყვას აგებებს. საგულისხმოა, რომ გრაალის ძიების ლეგენდების ზოგიერთ ვერსიაში წმინდა თასის მაძიებელმა გმირმა მეფე-მეთევზის სწეულების მიზეზის შესახებ მაგიური კითხვები უნდა დასვას, რის შედეგადაც დასწეულეული მეფე-მეთევზე უნდა განიკურნოს, ან მაძიებელი გმირი თავად გახდეს გრაალის მეფე და გაუდაბურებულ, უნაყოფო მიწას დაუბრუნოს სიცოცხლისუნარიანობა და ნაყოფიერება. პოემაში მთხრობელი, იგივე ტირესია, იგივე თანამედროვე მაძიებელი გმირი პირველად დაქუხების პასუხად სვამს შეკითხვას: „რა გავიღეთ?“ ამ კითხვის გაჟღერებისას შესაძლოა ასოციაციურად მოვიხმოთ პოემის პირველი თავის სუმბულის ბალის სცენა, სადაც გოგო-სუმბულის სიტყვების პასუხად მთხრობელი დუმს, გეთსემანიის ბაღში მოციქულებისადმი ქრისტეს ნათქვამის საპასუხოდ გამეფებული დუმილი, ასევე „ჭადრაკის თამაშში“ უპასუხოდ დატოვებული ქალის შეკითხვა: „რას ფიქრობ ახლა? რაზე ფიქრობ? მითხარი, რაზე? / არასდროს იტყვი, რა გაფიქრებს. კარგი. იფიქრე“. მეორე ბრძანებას - თანაუგრძენი, რომელიც უპანიშადებში დემონთათვისაა განკუთვნილი, „ღვთაებრივ კომედიაში“ აღწერილი სისასტიკის უკიდურესი გამოვლინება უპირისპირდება. უგოლინოს ესმის კარის საკეტში გასაღების გატრიალების ხმა, რომელიც დილეგში შვილებთან ერთად დატყვევებულს არა თავისუფლებას, არამედ სიკვდილს უქადის. მესამე დაქუხებისას, რომელსაც მთხრობელი იგებს, როგორც “მართე”, ელიოტი თითქოს ოპტიმისტურ სურათს გვიხატავს. პასაჟში ფიგურირებს შესაბამისი ლექსიკური ერთეულები და ფრაზები:

„დამიატა: ნავი ხალისით  
ემორჩილება მტკიცე ხელს და აფრას და ნიჩაბს  
და ზღვაც მშვიდია; შენი გულიც მსგავსი ხალისით  
და მორჩილებით, თუკი უხმეს, ამგერდებოდა  
მბრძანებლის ხელქვეშ“.

თუმცა აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონეა სიტყვათშეთანხმება „თუკი უხმეს“ (“would have responded”), რაც იმის მანიშნებელია, რომ აღწერილი სიტუაცია ჰიპოთეტურია და განუხორციელებადი. ერთი მხრივ, ზღვისა და ნავის ჰარმონიული ურთიერთქმედება, ხოლო, მეორე მხრივ, მთხრობლის შესაძლო, მიუღწეველი ტრანსცენდენტური გამოცდილება კიდევ ერთ, კონტრასტული სურათების წყვილს

ქმნის პოემაში. ყველაფერი რაც ელიოტის მაძიებელ გმირს ახსენდება, ქუხილის ბრძანებების შეუსრულებლობაზე მეტყველებს. დასასრულს, მრავალსახოვანი მთხრობელი უკანასკნელად სახეცვლილი გვევლინება. ის მეფე-მეთევზეა, რომელსაც თავისი მიწისათვის ზურგი შეუქცევია. პარალელურად, პოემის მხატვრული სივრცე კვლავ ქალაქში ინაცვლებს: „აი ლონდონის ხიდი ინგრევა ხიდი ინგრევა ხიდი ინგრევა“. ეს ფრაზა ინგლისური საბავშვო სიმღერის რეფრენია. მისი პოემაში გადმოტანა სიმბოლური დატვირთვის მქონეა, რადგან, როგორც გრაალის ლეგენდებში, ასევე, ჯ. ფრეზერის „ოქროს რტოში“ მოთხრობილ ნაყოფიერების რიტუალებში ბავშვები უმღერიან მეფე-მეთევზის/ნაყოფიერების ღვთაებების აღდგინებას. „უნაყოფო მიწაში“ კი ბავშვები კვდომასა და უაღდგომობას უმღერიან.

ამგვარად, „უნაყოფო მიწის“ მითოპოეტიკური სივრცე შემოსაზღვრულ, ერთგვარად დახშულ სივრცე-დროს განსახიერებს. პოემის სტრუქტურა „აპრილიდან“ „მანთიჰმდე“ მარადიული წრე-ბრუნვისა და კოსმიური წესრიგის უძველეს სიმბოლოს, ურჩხულ ურაბოროსს მოგვაგონებს, რომელსაც საკუთარი კუდი პირით უჭირავს და ამგვარად შემოსაზღვრავს წრეს. წრედ მორკალული ურჩხული, თავის მხრივ, კოსმიური წყობის წრიული მოდელის სახე-სიმბოლოა. „უნაყოფო მიწის“ მხატვრული დრო ციკლური, მუდმივად განმეორებადი წრებრუნვით ხასიათდება, რომლისაგან თავის დაღწევაც მთხრობლისათვის სანატრელი გამხდარა, პოემის მხატვრული სივრცე კი სიმბოლური ადგილმდებარეობის ფარგლებშია მოქცეული. „უნაყოფო მიწის“ ტოპოსი ძირითადად ურბანულია და თავის თავში მოიაზრებს წარსულის, თანამედროვეობისა და მომავლის ყველა ქალაქს - იერუსალიმს, ათენს, ალექსანდრიას, თებეს, კართაგენს, ლონდონს, ვენას, მიუნხენს, ახალ იერუსალიმს.

პოემა როგორც სივრცეში, ასევე, დროში უსასრულოდაა განფენილი. ელიოტის ქალაქის მითოპოეტიკურ ხატად აღქმის ქვაკუთხედად პოემაში გაჟღერებული ყოველი წინასწარმეტყველის ხმა გვევლინება. ეს ფუნქცია უპირატესად ტირესიასა და კუმეს სიბილას პერსონაჟებს ეკისრებათ. სწორედ მათ შემოაქვთ პოემაში მითოსური მსოფლმხედველობის არსებითი მახასიათებელი. ესაა ჰვრეტა აწმყო მომენტიდან მარადიულობისაკენ.

„უნაყოფო მიწა“ ნანგრევების, ფრაგმენტების პოემაა. მათი ერთმანეთთან დაკავშირება მკითხველისათვის რთული ამოცანაა: „ახლა ძნელია / მოუყარო თავი

არაფერს“ (“I can connect / Nothing with nothing”). პოემაში შექმნილი ქაოსის მოწესრიგებისათვის ელიოტი გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომისა და ნაყოფიერების ძიების მითოსურ სქემებს მიმართავს. მითოსურ სქემათა გამოყენებით მკითხველს წარსულისა და თანამედროვეობის ამსახველი კონტრასტული სურათები თანადროულად წარმოუდგება გონებაში. ამ „მეთოდით“ ელიოტი ქმნის ერთგვარ „ანტი-მითს“, რომელიც თანამედროვეობის სულიერი იმპოტენციის ასახვისკენაა მიმართული. ამგვარად, „უნაყოფო მიწაში“ მყარდება, თავად ელიოტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „იდეალური წესრიგი“, რაც, თავის მხრივ, „მითოსური მეთოდის“ ძირითადი მახასიათებელია: ყოველი პერსონაჟი ერთმანეთს ურთიერთჩაანაცვლებს და საბოლოოდ „ყველაკაცში“ - ტირესიაში ერთიანდება, ყველა მდინარე (ტემზა, ნილოსი, განგი, რაინი და სხვ.), ყველა ტაძარი (სენტ მერი ვულნოთი, მაგნუს მოწამეს ტაძარი, გრაალის ლეგენდების ხიფათის სამლოცველო), ყველა ბაღი (ჰიაცინტის, მარი ლარიშის მოგონებებში გაცოცხლებული ჰოფგარტენის, სტეტსონის, გეტსემანის, ედემის ბაღები) და, ბოლოს, ყოველი ამ სივრცის თავის თავში გამაერთიანებელი ლონდონი და მასთან ერთად ყოველი ქალაქი პირობით, მითოსურ ტოპოსად ტრანსფორმირდება - კუმეს სიბილას სამყოფელ ქილად, სადაც დრო შეჩერებული, უსასრულოდ გაწელილი წამია, სივრცე კი ურაბოროსის ტანივით შემორკალულ, სამყაროს პარადიულ მოდელს განასახიერებს.

#### 4. ქალაქის მითოპოეტიკური ხატი უილიამ ფოლკნერის „აგვისტოს ნათელში“

ქალაქი, რომელიც ამერიკელმა მოდერნისტმა მწერალმა, უ. ფოლკნერმა, უკვდავყო თავისი შემოქმედებით, გამოგონილი ოლქის, იოკნაპატოფას, მთავარი ქალაქი - ჯეფერსონია. არსებობს მოსაზრება, რომ ფიქციური იოკნაპატოფას უკან მისისიპის შტატის ოლქი - ლაფაიეტი - დგას, ხოლო ჯეფერსონისათვის ხორცშესახმელად ფოლკნერმა ლაფაიეტის მთავარი ქალაქი, ოქსფორდი, გამოიყენა (Brown, 1962, pp. 652-659). ჯ. ბაკლის თანახმად კი, ფიქციური ჯეფერსონის შექმნას შესაძლოა საფუძვლად ჩრდილოეთ მისისიპის რამდენიმე ოლქის ქალაქთა კომპოზიტი ედოს: რიპლის, ნიუ ოლბანის, პონტოტოკის, ჰოლი სფრინგსის და ბეიტსვილის (Buckley, 1961, p. 448). როგორც უნდა იყოს, ე. წ. „იოკნაპატოფას საგის“ რომანების გაცნობის შემდეგ, რომელთაც საერთო მხატვრული სივრცე, გამოგონილი გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის მქონე ოლქი, აერთიანებს, მკითხველისათვის ცხადი ხდება, რომ ჯეფერსონში არა მხოლოდ რუკაზე არსებული რომელიმე კონკრეტული ადგილია არეკლილი, არამედ მასში მთელი ამერიკული სამხრეთის ფსიქოლოგიური, კულტურული და სოციალური სამყაროა მოქცეულია. ჯეფერსონი არა იმდენად სივრცით-გეოგრაფიული, ანდა მხოლოდ ღირებულებითი რეალობაა, რომელიც სამხრეთელებს ცხოვრების წესს ჰკარნახობს, არამედ იოკნაპატოფას სახით ფოლკნერმა საკუთარი კოსმოსი და სივრცე-დროითი განზომილება შექმნა.

იოკნაპატოფას რომანთა ციკლიდან კომპლექსურობითა და სირთულით გამორჩეული ერთ-ერთი ნაწარმოები 1932 წელს გამოქვეყნებული „აგვისტოს ნათელია“, რომლის ძირითადი პრობლემატიკა გარემომცველ სამყაროსთან, დროსთან და, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, საკუთარ თავთან დაპირისპირებული ინდივიდების ბედია. ბედისა თუ განგების ხსენება ნიშნეულია, რადგან საკუთარი გზის გაკვალვის თავგანწირული მცდელობის მიუხედავად, რომანის პერსონაჟები სამხრეთული წარსულის მიერ ნაკარნახევ, თითქოსდა წინასწარ განსაზღვრულ ბედს ვერსად გაურბიან. საინტერესოა, რომ ამგვარ, გარემომცველ სინამდვილესთან დაპირისპირებულ, პერსონაჟთათვის განაჩენის გამომტანის ფუნქცია „აგვისტოს ნათელში“ უპირატესად ქალაქს ეკისრება. ფოლკნერი ქალაქზე, როგორც ერთად აღებულ, კრებსით სუბსტრატზე აკეთებს

აქცენტს. ცხადია, მასში ადამიანთა ერთობა მოიაზრება, თუმცა ჯეფერსონელთა კოლექტიური გონის იდეის საჩვენებლად, ფოლკნერი აპერსონიფიცირებს ქალაქს ისე, როგორც ეს ბიბლიაშია, რომელშიც ღმერთი არა ადამიანებს, ქალაქების მცხოვრებთ, არამედ უშუალოდ ქალაქებს მიმართავს („ვაი, შენდა, ქორაზინ! ვაი შენდა, ბეთსაიდა!“, „და შენ, კაპერნაუმ, თვით ზეცამდე ამაღლებული, ჯოჯოხეთამდე დაემხოვი“ (ლუკა, თ. 10, მ. 13-15). ფოლკნერის ქალაქი საერთო აზრის, ცხოვრების წესის, ფანატიზმისა და შეუწყნარებლობის გამეფებას სიმბოლიზირებს და ყოველი სამხრეთული ქალაქის არსს გამოხატავს. მაგალითად, ქალაქს ესმის: „ქალაქს ლამის ხმაც არ გაუგონია მისი“ (გვ. 57-58), ამტკიცებს: „თუმცა ქალაქი იმასაც ამტკიცებდა [...] აღარც იმის ცოლს გაუჭირდებოდა არაფერი“ (გვ. 58), უფლებამოსილია, აპატიოს თავის ბინადარს: „ერთი შეხედვით, ქალაქმა თითქოს შეუნდო და აპატია კიდევ“ (გვ. 62), იცის, დარწმუნებულია და ფიქრობს: „...ქალაქს ისიც მშვენივრად მოეხსენებოდა...“, „ქალაქი დარწმუნებული იყო...“, „ქალაქის აზრითაც, სწორედ ეს იყო მიზეზი...“, „ქალაქი ფიქრობდა...“ (გვ. 62-63), უხარია, სწყინს და ეშინია: „ქალაქს გაუხარდა კიდევ, ოღონდ გულიც დასწყდა [...] თურმე შიშს მოუტყავს ქალაქი“ (გვ. 66), თვალი ეხილება, არ მოსწონს, გონს ეგება: „...ქალაქს თითქოს მხოლოდ მაშინ ახელია თვალი ერთბაშად და მაშინდა დაუნახავს...“, „ქალაქს მთელი ეს ამბავი არაფრად ეჭაშნიკა...“, „თითქოს ქალაქი, როგორც იქნა, გონს მოეგო და მიხვდა...“ (გვ. 67-68), ჩვევად აქვს: „ისიც იცოდა, ქალაქს უკვე ჩვევად რომ გადაქცეოდა რაღაც-რაღაცების გამოგონება“ (გვ. 70), თვალთმაქცობს: „...და ქალაქიც, ერთი კაცივით, შეგნებულად იბრმავებდა თვალს...“ (გვ. 323). ფოლკნერის ქალაქი იმ პატარ-პატარა, თითქმის პროვინციული ქალაქების რიგს მიეკუთვნება, სადაც ადამიანებს შესაძლოა, ელიოტის ლონდონისა და სხვა მეტროპოლიებისაგან განსხვავებით, რუტინაში ჩაფლული, უსახური და მექანიზებული მასის ნაწილად გადაქცევა ჯერ კიდევ არ ემუქრებათ, თუმცა დიდი ქალაქებისათვის დამახასიათებელი, მასაში ჩაკარგულობისა და აჩრდილივით შეუმჩნეველი ყოფის სანაცვლოდ, პატარა ქალაქის მცხოვრებთ მუდმივად გამადიდებელი შუშის ქვეშ ცხოვრების სახით მსხვერპლის გაღება უწევთ.

ჯეფერსონი რომანის ყოველი მთავარი პერსონაჟისათვის ერთდროულად უცხო და ფატალური ქალაქია, ანდა პირიქით, ყოველი მათგანია ქალაქისათვის

უცხო. არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს, როდის ან საიდან მოვიდნენ ისინი. გეილ ჰაითაუერი, ეკლესიიდან განდევნილი წინამძღვარი, რომელიც ოცდახუთი წელია, ჯეფერსონის მკვიდრია, მრევლისა და სრულიად ქალაქისაგან მოკვეთილია. მიუხედავად ამისა, ის ჯიუტად არ ტოვებს საბედისწერო ადგილს:

„როცა ბაირონ ბანჩი შვიდიოდე წლის წინ ჯეფერსონში ჩამოვიდა და ის პატარა აბრა დაინახა: გეილ ჰაითაუერი დ. დ. [...] - ნეტავი ეს დ. დ. რაღას უნდა ნიშნავდესო - გაიფიქრა. მერე გაიკითხ-გამოიკითხა და უთხრეს - რას ნიშნავს და ღვთის დაწყევლილსო. ყოველ შემთხვევაში, ჯეფერსონში მაინცო“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 56).

ქალაქის საზოგადოებისაგან შერისხულია ჯოანა ბარდენი: „...იმ ქალაქისათვის, სადაც დაბადებულიყო, სადაც ეცხოვრა და სადაც, მაინც უცხო, უცხოელად მომკვდარიყო“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 275). სამხრეთელებისათვის ის ჩრდილოეთთან, გადატანილ სამოქალაქო ომთან, მარცხსა და კოლექტიურ გონებაში ჩაბეჭდილ მტრობასთან ასოცირდება. „მე ამ ქალაქში უცხო ვარ“ (გვ. 403) - ამბობს ლუკას ბარჩი. ქალაქისათვის, ასევე, უცხო და დროებითი სტუმარია ლინა გროუვი, პერსონაჟი, რომლის ჯეფერსონში ჩამოსვლითა და ჯეფერსონიდან წასვლით იწყება და სრულდება რომანი. ლინა ქალაქში იმ დროს შემოდის, როდესაც იქ მცხოვრებნი ჯოანა ბარდენის სახლიდან ამოვარდნილ კვამლს ხედავენ. ცეცხლის გაჩენა სიუჟეტის საკვანძო მოვლენად გვევლინება და რომანის კომპოზიციური ცენტრის ფუნქციას ასრულებს. „ავვისტოს ნათელში“ ფოლკნერი უარყოფს ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით თხრობას და მუდმივად წარსულში, პერსონაჟების ბავშვობასა თუ კიდევ უფრო ადრინდელ, მათ ჩასახვამდელ დროში, გვაბრუნებს. ამგვარად, ლინას ქალაქში შემოსვლა ზუსტად იმ პირობით აწმყო მომენტს ემთხვევა, რომელიც რომანს ორ ნაწილად ჰყოფს: რაც ჯოანა ბარდენის სიკვდილამდე იყო და რაც მას შემდეგაა, ე.ი. ჯეფერსონის საზღვართან პერსონაჟის მოახლოება წარსული და აწმყო დროების კვეთის ერთგვარი წერტილია.

რადგან ქალაქის სოციუმი „უცხოებს“ თავის დამკვიდრების საშუალებას არ აძლევს, რ. სლეიბი, „გარეშე“ ინდივიდებთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით, ჯეფერსონს სოციოლოგიურ ტერმინს - გეზელშაფტს - უსადაგებს. თუ ჯოანა ბარდენი სხვა გეოგრაფიულ არეალთან (ის „იანკია“, ჩრდილოელია) ასოცირების

გამოა საზოგადოებისაგან მოკვეთილი, გეილ ჰაითაუერს გარდასული დროითი განზომილებით, წარსულით ცხოვრება ექცევა სოციუმისაგან განდევნის მიზეზად (Slabey, 1960, p. 267).

გარემომცველ სამყაროსთან და საკუთარ თავთან დაპირისპირების, ადგილის ვერ დამკვიდრების კიდევ უფრო მკაფიო თვალსაჩინოებას რომანში ჯო ქრისტმასის სახე ქმნის. სწორედ მასთან მიმართებით ცხადდება განსაკუთრებულად არჩევანის თავისუფლების ილუზორულობა. პერსონაჟის გვარიც კი, რაც, ზოგადი გაგებით, ინდივიდის ვინაობის აღმნიშვნელია, შეთხზული, ბავშვთა სახლის აღმზრდელთა გამოგონებულია. შობის ღამეს ბავშვთა სახლის კართან დატოვებული ჩვილის გვარი, როგორც რომანში ვკითხულობთ, ქრისტმასს ბედისწერის განმსაზღვრელ დაღად ექცევა:

„...ყური მოჰკრეს თუ არა, გვარის ჟღერადობამაც მაშინვე რაღაცას მიახვედრა ყველა, რაღაცის წინათგრძნობა გააღვიძა და მოლოდინი აღძრა; თითქოს იგრძნეს, ეს კაცი საკუთარ საბედისწერო გაფრთხილებას რომ დაატარებდა თან - როგორც ყვავილი - სურნელს ანდა ჩხრიალა გველი - საჩხრიალოს“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 30).

ბედისწერასთან პერსონაჟის ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით ფოლკნერის შემოქმედების არაერთი მკვლევარი ჯო ქრისტმასსა და თებეს მითოლოგიურ მეფე ოიდიპოსს შორის მრავალ საერთოს ხედავს. ჯ. ლ. ლონგლი ესეში “Joe Christmas: The Hero in the Modern World” შენიშნავს, რომ ორივე შემთხვევაში ჩვილის დაბადება გარკვეული ბუნდოვანებითაა მოცული და არასასურველია. თუ ოიდიპოსი თავად კლავს მამას ისე, რომ მისი ვინაობა არ იცის, „აგვისტოს ნათელში“ ქრისტმასის შავკანიანობაში „ბრალდებული“ მამა ამ ქვეყნად ჯოს მომავლინებელ ურთიერთობას ეწირება, დედა კი გართულებული მშობიარობისას კვდება (Longley, 1966, pp. 164-166). როგორც კი კორინთოსში მწყემსების მიერ გადარჩენილი ოიდიპოსი საბედისწერო წინასწამეტყველების შესახებ შეიტყობს, ის მოსალოდნელი უბედურების ასაცილებლად ტოვებს ქალაქს. მსგავსად, მუდმივად გარბის ფოლკნერის პერსონაჟიც: ტოვებს აღმზრდელი მშობლების, მაკიჰერნების სახლს, მაქსისა და მეიმის სამყოფელს, ჯოანა ბარდენის მიწას. მოხუცი დოკ ჰაინსი მოთსთაუნში შეპყრობილ ქრისტმასთან გადაწყდომისას



იმგვარ სიშლეგეს ავლენს, თითქოს საშინელი წინასწარმეტყველება ახდა, რითაც მეფე ლაიოსის იმ მოხუც მსახურს მოგვაგონებს, რომელმაც ჩვილი ოიდიპოსი კორინთოსში მწყემსებს დაუტოვა (მოხუცი ჰაინსი ბავშვთა სახლში ტოვებს ქრისტმასს) და რომელიც თებეში გამეფებულ ოიდიპოსს იმ არასასურველი წინასწარმეტყველების ახდენას ამცნობს, რომელსაც მთელი ცხოვრების განმავლობაში გაურბოდა ტრაგიკული გმირი. ჯო ქრისტმასი კი ერთ-ერთი მორიგი გაქცევისას თავისი ფეხით ჩადის მოთსთაუნში, ქალაქში, სადაც ღვთის სახელით მისი ბედის განმსაზღვრელი დოკ ჰაინსი ცხოვრობს.

ამგვარად, რომანის მხატვრულ სივრცეში ოპოზიციური ცნებობრივი წყვილების თანაარსებობასა და მათ შორის მკაცრ სეგრეგაციას აწყდება მკითხველი: სამხრეთი და ჩრდილოეთი, წარსული და აწმყო დრო, თეთრი და შავი რასა, ფატალიზმი და არჩევანის თავისუფლება. ის ძირითადი ფაქტორი, რაც რომანში წამოჭრილი საკითხების - გეოგრაფიულ ლოკალებს შორის დაპირისპირების, რასობრივი უთანასწორობის, ფანატიზმამდე მისული რწმენის - მიღმა ხედვისა და „აგვისტოს ნათელის“ მხატვრული სივრცის მითოპოეტკურ ქრილში განხილვის საშუალებას იძლევა, ფოლკნერის მიერ ტემპორალური და სივრცითი კატეგორიების ოსტატური გადათამაშება და მრავალშრიანი სივრცე-დროითი განზომილების შექმნა.

„აგვისტოს ნათელში“ მხატვრული სივრცის ვრცელ აღწერებს არ ვხვდებით. ფოლკნერი, ძირითადად, მოქმედების არეალის ანდა მისი შემადგენელი ხმების, სუნისა თუ ვიზუალური კადრების მხოლოდ მოკლე და ზუსტი აღწერილობით შემოიფარგლება. რომანის კითხვისას ცხადი ხდება, რომ პერსონაჟები მეტაფორულ სიახლოვეს ჰპოვებენ იოკნაპატოფას პეიზაჟებთან და მათთან ერთად, ერთ კონტექსტში აღიქმებიან. მაგალითად: გზის აღმწერი, ცალკე აღებული პასაჟები შესაძლოა იმდენს ვერ ეუბნებოდეს მკითხველს, რამდენსაც ლინა გროუვთან ერთად ამბობს. ლინას თითქმის ყოველთვის გზაზე მყოფს ხედავს მკითხველი (მხოლოდ მშობიარობის მოახლოებისას შეფარებს თავს ქრისტმასის ყოფილ ქოხს). ქუჩა წარმოუდგენელია ჯო ქრისტმასის გარეშე. ლინას მსგავსად, ის გზასთან, უფრო ზუსტად კი, გზის ურბანულ გამოვლინებასთან - ქუჩასთან ასოცირდება. რომანის ორი განდევილი პერსონაჟი კი, ჯოანა ბარდენი და გეილ ჰაითაუერი, დახშულ

სივრცეებთან - სახლებთან - სიმბოლიზირდებიან. „აგვისტოს ნათელში“ პერსონაჟები მხატვრული სივრცეების თვისებებს იძენენ, ემსგავსებიან მათ და თითქოს მათი ბედიც მუდამ ამ ადგილებთანაა დაკავშირებული.

გარდა პერსონაჟებად ქცეული მხატვრული სივრცეებისა, ფოლკნერი სამყაროს ცოცხალ სურათს, მარადისობის უპიროვნო სახე-ხატს ქმნის: ესაა მიწის, ბუნების ხმა, რომელიც ყველგანაა და წინა პლანზე გამოტანილი მოვლენების ერთგვარი აკომპანიმენტის ფუნქციას ასრულებს. ხმოვანება, რომელიც რომანის ყველაზე დრამატულ მონაკვეთებში, ქრონოლოგიური დროისა და მოძრაობის კანონებიდან ამოვარდნის მომენტებში, უკანა პლანებიდან ნელ-ნელა მოიწევს წინ და არა მხოლოდ პერსონაჟებს, არამედ მკითხველსაც აფხიზლებს, ახსენებს, რომ არსებობს რაღაც უფრო ძლევამოსილი, პირველყოფილი და მუდმივად არსებული - სამყაროს ხმა, რომელიც ფოლკნერმა უთვალავ მწერთა ხმაშეწყობილი ხმოვანების სახით გააჟღერა რომანში: „ღია ფანჯრის იქით მწერებს ერთხელაც არ შეუწყვეტიათ შარიშური. წამითაც არ გაუკმენდიათ ხმა“ (გვ. 370). მაქსისა და მეიმის საცხოვრებელში ნაცემ, გონებადაკარგულ ქრისტმასს ნელ-ნელა ცნობიერება უბრუნდება და სამყაროს ხმა ესმის: „მერე გაიგონა, როგორ გადაფარა მანქანის ღმუილმა მწერების რია-რია, მერე, ცოტა ხანს, ორივე ხმა ისმოდა ერთდროულად, ბოლოს კი მანქანის ხმა მისუსტდა, ჩაკვდა, ისევ მწერებს დარჩათ ბურთი და მოედანი“ (გვ. 212), ცხოვრებას გამოკლებულობასა და უკან მოტოვებულ წლებზე დაფიქრებულ ჰაითაუერს, ფიქრის ბურანიდან გამორკვევისას ფანჯრიდან შემოჭრილი ხმა ესმის: „...წარმოსახული ნაბიჯების ხმაც წყდება. ახლა მხოლოდ უთვალავი, დაუღალავი მწერის შარიშურიღა ესმის...“ (გვ. 301). მიწიდან მომავალ, გაბმულ ზუზუნს გამომაცოცხლებელი, ე. წ. ობიექტურ რეალობაში დამაბრუნებელი ეფექტი შემოაქვს რომანში და ცხოვრების მდინარებას შეგვახსენებს, კვლავ ანაცვლებს რა გაყინულ წამს დროის მდინარებით. ფოლკნერის ურბანული მხატვრული სივრცის განუყოფელი ეს დეტალი იმგვარ ქალაქზე მიგვანიშნებს, სადაც „საყვირისა და მოტორის“ გუგუნს ბუნების ხმა ჯერ სრულად არ ჩაუნაცვლებია (ელიოტი, 2014, თ. III). ბუნების წიაღიდან მომავალი ეს მისტიური ხმა პირველყოფილი სივრცე-დროის ხმოვან ხატს განასახიერებს.

ფიქციური ოლქის სახელწოდება, „იოკნაპატოფა“, რომელიც ველად მომავალ მდორე მდინარედ განიმარტება, მკითხველს იმთავითვე გარკვეულ მინიშნებას

ამლევს, რომ ფოლკნერი „იოკნაპატოფას საგის“ ნაწარმოებებში ე. წ. რეალური დროისა და სივრცისაგან განსხვავებულ სივრცე-დროით განზომილებას ქმნის. ფ. პიტავი ესეში “The Landscape in *Light in August*” მართებულად შენიშნავს, რომ რომანის პეიზაჟი ერთდროულად მოძრაობასა და უძრაობას განასახიერებს (Pitavy, 1970, p. 265). ცხადია, სივრცეში გადაადგილება გზის ფენომენტანაა დაკავშირებული. გზით, შესაბამისად, მოძრაობით იწყება და სრულდება კიდევ რომანი. ნაწარმოების საწყისი ფრაზა გვამცნობს, რომ ლინა გროუვი გზას ადგას და უკან მოტოვებულ მანძილზე ფიქრობს: „გზის პირას ჩამომჯდარი ლინა აღმართზე ტაატით ამომავალ ფორანს მისჩერებია და ფიქრობს - ღმერთმანი, კაიხელა გზა გამოვიარე“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 3). საინტერესოა, რომ ამ ერთ ფრაზაში ერთდროულად მოძრაობაც და უძრაობაცაა მოქცეული: გზის პირას მჯდომი, უძრავად მყოფი ლინა, ფიქრობს ქალაქ ჯეფერსონისაკენ გადაადგილებასა და განვლილ გზაზე. „ავვისტოს ნათელის“ ყოველ პერსონაჟს დროის საკუთარი აღქმა აქვს. ლინასთვის დრო მანძილის მზომი ცნებაა. სახლიდან წამოსვლის შემდეგ გასულ ოთხ კვირასა და მის გამოვლილ გზას ფოლკნერი „მანძილად გარდაქმნილ დროს“ უწოდებს. რომანის მხატვრულ სივრცე-დროში ფიზიკის კანონი არ მოქმედებს, რადგან სიჩქარე დროში გადაადგილებისა და დროის კონკრეტულ ერთეულში დაფარული მანძილის ურთიერთშეფარდების პირდაპირპროპორციული არაა. ლინას გადაადგილებას მთხრობელი, პარადოქსული გაგებით, უძრაობას ადარებს: „განუწყვეტლივ კი მოძრაობს, ოღონდ ლარნაკზე მიხატულივით, თითქოს არც წინ მიიწევს და არც ადგილს იცვლის“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 7), არმსთიდის ფორანი კი, სხვა ყველა იმ ფორნის ავატარი, რომელსაც ის დაემგზავრება, აგრეთვე, უძრაობას, სივრცეში გახევებულ მდგომარეობას განასახიერებს: „თითქოს სამუდამოდ შუა გზაში გამოკიდულა, ისე ნელა მიიწევს წინ - მძივის პატარა მარცვალსა ჰგავს, გზის უძრავ წითელ ძაფზე აგებულს“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 7). ამგვარი, უსაზღვროდ გაწეილი დროის ეფექტის გასაძლიერებლად ფოლკნერი შესაბამის ატმოსფეროს, ავვისტოს შუადღის თაკარა მზესა და ძილისმომგვრელ მდუმარებას, ქმნის. მოძრაობისა და უძრაობის სინთეზირების პრინციპი კი შესაძლოა რომანის მთელი მხატვრული სივრცე-დროისათვის დამახასიათებელ ძირითად ასპექტად მივიჩნიოთ.

უძრაობისა და ლარნაკზე გამოსახულობის იმიტაციის კომბინაცია მკითხველს იმთავითვე ჯ. კიტის ლექსთან, „ოდა ბერძნულ ლარნაკს“, აშკარა პარალელს მოაგონებს. ცნობილია, რომ კიტისათვის შთაგონებად ბრიტანეთის მუზეუმში ნანახი ე.წ. „ელგინის (პარტენონის) მარმარილო“ იქცა, რომლის ხილვაც პოეტისათვის მარადისობის გამოვლინებასთან შეხვედრას უტოლდებოდა. კიტის ლარნაკს სიმშვიდის მარადიულ საცოლედ მოიხსენიებს:

"Thou still unravish'd bride of quietness,

Thou foster-child of silence and slow time..."<sup>37</sup>

ფოლკნერი ლინა გროუვს ლარნაკის სიმბოლოდ განიხილავს. ის მარადიული საცოლეთა, მისთვის დრო ნელა გადის, ბედს, რომელმაც საქმროს მუდმივი დევნა არგუნა, არ უჩივის და მშვიდად ხვდება გზად ყოფნასთან დაკავშირებულ ყოველგვარ სიმძვინვარებას: „სახის სიჯიუტესაც რაღაცნაირი სილბო დაჰკრავს, თითქოს შიგნიდან განათებულია უდრტვინველი, მშვიდი განუსჯელობისა და რინდის შუქით“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 16-17). ჯეფერსონისაკენ მიმავალ თვალუწვდენელ სივრცეში, ლინას აღქმით, გარშემო ყველაფერი უძრავია: „მინდვრები და ტყეები თითქოს გაუნძრევლად ჰკიდია სადღაც, ცასა და მიწას შორის, ერთდროულად უძრავნიც არიან და თან მირაჟით ლიცლიცებენ, იცვლებიან“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 26). პერსონაჟის პერსპექტივა ქრონოლოგიურ, საათის დროსა და ირგვლივ ხილულ სივრცეს ერთმანეთში თქვეფს. ამგვარი, ერთმანეთში აღრეული სივრცე-დრო უძრავი მარადისობის ხატს ქმნის, ლინას კი, ანტიკური ლარნაკის ავატარს, მარადიულობის სიმბოლოდ აქცევს. მართებულია, ითქვას, რომ მექანიკური დროისაგან და გარემომცველი სივრციდან ლინასეული ამოვარდნილობა უფრო მეტად ინსტინქტური და თანდაყოლილია, ვიდრე რაციონალური და გაცნობიერებული. მას გარემომცველ სინამდვილეში სიცოცხლე შემოაქვს, რამდენადაც ჯოანა ბარდენის მიწაზე მდგომ ქოხში შობს ბავშვს და ამით უნაყოფო გარემოსათვის ახალი სიცოცხლე მოაქვს. ბავშვის დაბადება ჯო ქრისტმასის მკვლელობის დღეს ემთხვევა, რითაც ახალშობილი გარდასულ სიცოცხლეს ანაცვლებს და ერთგვარად განასახიერებს კიდევ მოკლულ პერსონაჟს (სიმბოლოურია, რომ მისის ჰაინსი ჩვილს ჯოს უწოდებს).

<sup>37</sup> „შენ, კვლავ უმანკო, უძრავქმნილო სიმშვიდის სასძლოვ, მვილივით გზრდიდა სიჩუმე და სინელე დროთა...“

- ინგლისურიდან თარგმნა რ. ამაღლობელმა.

ლინა სიცოცხლის სურვილს წამიერად უბრუნებს ცოცხალ-მკვდარ ჰაითაურს. ქალის მოსანახულებლად მიმავალი განდევნილი ტყის გავლით (ტყე, თავის მხრივ, ლინასთან ასოცირდება) ქობისაკენ მიემართება და „ხარბად ისუნთქავს მიწის, ტყის ველურ და ნოყიერ სურნელს, ხმამაღალ სიჩუმეს“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 385). სიმბოლურია ისიც, რომ დედა-ბუნების განმასახიერებელი ქალი პერსონაჟი მუდმივად ფეხშიშველია, ფეხსაცმელები ხშირად ხელში უჭირავს და მისთვის მხოლოდ დეკორაციულ, რეკვიზიტის ფუნქციას ასრულებს. თუ კიტის ლექსის მეორე სტროფის სიუჟეტად ვაჟის მიერ ქალის დაუსრულებელი დევნაა ასახული, „აგვისტოს ნათელში“ ლინას გაქცეული საქმროს, ლუკას ბარჩის, ახალ-ახალი ადგილსამყოფლის ძებნა აქვს გადაწყვეტილი, ბაირონ ბანჩი კი ჩვეულ ცხოვრებას ტოვებს და შორი-ახლოს მყოფი, მაგრამ მიუწვდომელი ლინას მეგზურობას იტვირთავს. ამგვარად, შეყვარებულთაგან ერთმანეთის დევნის სიუჟეტური ხაზი კიდევ ერთ ასპექტში იწვევს ასოციაციურად ამ ორი ნაწარმოების ერთმანეთთან შეკავშირებას.

კიტისათვის შთაგონების კიდევ ერთ წყაროდ ილიადას XVIII სიმღერა, „აქილევსის ფარი“, ითვლება, რომლის მიხედვითაც აქილევსისათვის ჰეფესტო ჭედავს ფარს, რომელზეც რამდენიმე სცენაა გამოსახული. ფარზე აღბეჭდილი სცენები, თავის მხრივ, იმგვარადაა სტრუქტურირებული, რომ ისინი ცენტრიდან პერიფერიებისაკენ წრიულად ვითარდებიან. რომანტიკოსი პოეტის ლექსის ხუთი სტროფიც სხვადასხვა სცენებს აღბეჭდავს და ამით აქილევსის ფარის სიუჟეტების სტრუქტურას იმეორებს. მსგავსად, „აგვისტოს ნათელში“ ფოლკნერი რამდენიმე სიუჟეტურ ხაზს ავითარებს, რომელთაგან ზოგი არც კი კვეთს ერთმანეთს (მაგალითად, ლინა და ქრისტმასი რომანში ერთმანეთს არ ხვდებიან). ჰეფესტოს ფარზე აღბეჭდილ, წრეზე განფენილ სიუჟეტებს, აბოლოებს და გარს ერტყმის მდინარე ოკეანოსის წყლის ნაკადი. ამგვარი, წრიული კომპოზიციური სტრუქტურა და მრავალშრიანობა უდევს საფუძვლად „აგვისტოს ნათელსაც“, რომელსაც რამდენიმე, წრის შემკვრელი დასაწყისი და დასასრული აქვს - ლინა გროუვის, ჯო ქრისტმასისა და გეილ ჰაითაურის სიუჟეტური ხაზების.

ლინა გროუვისათვის დროის მდინარებას ხელი არ დაუტყვია. ფოლკნერი ლაკონიურად გვამცნობს მის განვლილ წლებზე, რითაც აქცენტს სვამს, რომ

პერსონაჟი უპირატესად აწმყო მომენტით ცხოვრობს. მისგან განსხვავებით, გეილ ჰაითაუერი, კვენტინ კომპსონთან და აიკ მაკკასლინთან ერთად, მწერლის იმ ინტელექტუალ პერსონაჟებს მიეკუთვნება, რომელთაც დროის პრობლემატიკის განსხვავებული, გამძაფრებული აღქმა აქვთ და რომელთაც დროისაგან განადგურებულებს უწოდებს რ. ჩეისი (Chase, 1970, p. 17). ეკლესიიდან გამევეებული წინამძღვრის არსებაში წარსული იმდენად დიდი დოზითაა შემოჭრილი, რომ მას არა თუ მომავლით, არამედ აწმყოთი ცხოვრებაც კი არ გამოსდის, ვეღარ ეწევა რა დროის მდინარებას. რ. ჩეისი მართებულად შენიშნავს, რომ ჰაითაუერის მსოფლმხედველობა არა თეოლოგიური (როგორც ეს სასულიერო პირისათვის იქნებოდა დამახასიათებელი), ანდა მეტაფიზიკურია (როგორც ეს კვენტინ კომპსონის, ანდა დარლ ბანდრენის შემთხვევაში), არამედ მითებით, ესთეტიზმითა და პოეზიით - კიტსითა და ტენისონით - მოცული გონების ნაყოფია (Chase, 1970, p. 21). სასულიერო კარიერის დასაწყისში ჰაითაუერის მსოფლმხედველობა, ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად, რელიგიითაა შენიღბული. ფოტოგრაფებისა და რეპორტიორებისაგან თავდასაცავად ფსალმუნის სახეზე აფარების ჟესტი მღვდლის ჭეშმარიტი მისწრაფებისა და წარსულით შეპყრობილობის რელიგიით შენიღბვას სიმბოლიზირებს და ფსალმუნთა წიგნს ერთგვარ ნიღბად, საიმედო საფარად წარმოაჩენს. ლინა გროუვი და გეილ ჰაითაუერი რომანში ერთმანეთთან დაპირისპირებულ, კონტრასტულ სახეებს ქმნიან. თუ პირველი მათგანი საკუთარ თავთან და ბუნებასთან ჰარმონიაში მყოფი პერსონაჟია, რომლისთვისაც ისტორიული დროისაგან თავის დახსნა საჭირო არაა, მეორე წარსულითაა შეპყრობილი და ზურგს აქცევს გარემომცველ სინამდვილეს, აწმყო დროს. თუ ლინა ბუნების პეიზაჟებთან, გზასთან და გზაზე ყოფნასთან დაკავშირებულ ცვლილებებთან ასოცირდება და აწმყო დროის განსახიერებაა, ჰაითაუერი „პატარა, ჩაჟამულ, შეუღებავ“, უბრალო, ბუნგალოს მსგავს სახლს ემსგავსება, რომელიც, თავის მხრივ, სტატიკურობასა და ცვლილებათა მიუღებლობას განასახიერებს და, ამავდროულად, ფოლკნერის იმ პერსონაჟებს მიეკუთვნება, რომლებიც კონკრეტული მიზნით არიან ჩართულნი დროის წინააღმდეგ გაჩაღებულ მტრულ ბუნტში: დროის დინებისაგან განპირობებულმა ცვლილებებმა ვერაფერი დააკლონ წარსულის იმ იდეალებს, რომლებიც ამ პერსონაჟების საზრდოობის წყაროდ ქცეულან. ჰაითაუერის მიერ

რომანტიზებული წარსული მომენტი ჯეფერსონის ერთ თითქმის გაუკაცრიელებულ ქუჩას უკავშირდება, რომელზეც ცოცხალ ლანდად ქცეული მისი ბაბუა მოკლეს. ამგვარად, ქალაქი და მისი ერთ დროს მთავარი ქუჩა ყოფილი მღვდლისათვის საბედისწერო ადგილად იქცევა: „...მისი ნალაპარაკებიდან ისე გამოდიოდა, თითქოს ჰაითაუერისათვის მთავარი ეკლესია და სამწყსო კი არ იყო, არამედ, მაინცა და მაინც, სწორედ ამ ქალაქში ცხოვრება“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 57).

წარსულთან მიჯაჭვულობასა და მექანიკური დროისაგან გამიჯნულობას მოწმობს ისიც, რომ ჰაითაუერისათვის საათი საჭიროებას არ წარმოადგენს. შესაძლოა ითქვას, რომ ის რომანის ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც რეალური დროის მომენტიდან ამოვარდნილობას მთელი თავისი არსებით აღიქვამს. საგულისხმოა, რომ ბაირონი მას აღმოსავლურ კერპსაც კი ადარებს, რაც, თავის მხრივ, მკითხველს ჯ. კონრადსა და „წყვდიადის გულში“ გემბანზე ბუდას პოზიციაში მჯდომარე მარლოუს მოაგონებს. თუ, ერთი მხრივ, ჰაითაუერი, პასიური, სტატიკური პერსონაჟია, რომლის სიმბოლოდ და ონტოლოგიურ გამოხატულებად პატრონის სხეულის სიმძიმისაგან ჩაზნექილი, „ამაოების, უმოქმედობის, ცხოვრებისაგან სავალალო განდგომის ნიშნით აღბეჭდილი სკამია“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 343), მეორე მხრივ, ამგვარი, მუდმივი, სტატიკური მდგომარეობა მას პროფანული დროისა და სივრცის „დამღევასა“ და იმ საკრალურ სივრცე-დროში გადანაცვლებაში ეხმარება, სადაც, ეკლესიის ყოფილი წინამძღვრის რწმენით, მისი არსებობის წინასწარგანმსაზღვრელი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა მოხდა: „უფალმა უთუოდ ჯეფერსონში უნდა მიხმოს, რადგან იქ, სწორედ ჯეფერსონის ერთ-ერთ ქუჩაზე შეწყდა ჩემი სიცოცხლე, ტყვიამ დაუსვა წერტილი გაჭენებული ცხენის უნაგირზე ერთ ღამეს, ოცი წლით ადრე, ვიდრე დაიწყებოდა“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 453). ერთგვარ საკრალურ, ლიმინალურ სივრცეებად გვევლინება სახლისა და იმ ქუჩის ერთიანობა, რომელზე მომხდარმა მოვლენამაც სამუდამოდ განსაზღვრა არა მხოლოდ სამოქალაქო ომში მოკლული წინაპრის, არამედ მისი შთამომავლის ცხოვრებაც. ქალაქის ყოფილი მთავარი ქუჩა ჰაითაუერისათვის საკრალურ სივრცედ იქცევა, საიდანაც წარსულ, საბედისწერო ღამის დაბრუნებაა შესაძლებელი. ყოველღამე, პასიურ-რიტუალურ ქმედებას - მღუმარებითა და მოლოდინით აღსავსემ თვალი ადევნოს ქუჩას, პერსონაჟის ყურთასმენისათვის ცხენების ფლოქვების გრიალის, თვალთახედვისათვის კი

ცხენოსანთა ლანდების გაცოცხლება შეუძლია, რითაც ჰაითაუერი ჯერ კიდევ მის დაბადებამდე ოცი წლით ადრე მომხდარს ერწყმის.

ფოლკნერის ცნობილი სიტყვების თანახმად, ყოველი ხელოვანის მიზანია, გააშეშოს და მარადუცვლელად აქციოს სიცოცხლედ წოდებული სამრაობა ისე, რომ ასობით წლის შემდეგაც კი მნახველის თვალწინ კვლავ ამოდრავდეს, გაცოცხლდეს (“The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that 100 years later when a stranger looks at it, it moves again since it is life.”)<sup>38</sup> ხელოვნების დანიშნულების ამგვარი ხედვა კიდევ ერთხელ მოგვაგონებს კიტსის ოდას, რომელიც ლარნაკზე აღბეჭდილ გაშეშებულ მოქმედებას ეძღვნება და რომელსაც, თავის მხრივ, თანამედროვე მკითხველის თვალწინ გაცოცხლება, ამოდრავება ძალუძს. ამგვარად, მოძრაობის უკვდავყოფის კონცეფცია, რაც უპირატესად მხატვრობის, ქანდაკებისა თუ ვიზუალური ხელოვნების სხვა დარგების პრეროგატივაა, ხორცს ისხამს პოეზიაში. ამავე მიზანს ემსახურება ფოლკნერის ძალისხმევა, გაშეშებულ, უძრაობად ქცეულ ქმედებას, პირდაპირი და გადატანილი მნიშვნელობით, ძეგლი დაედგას პროზაულ ნაწარმოებშიც. ამგვარ, გახევებულ მოძრაობად „აგვისტოს ნათელში“ სიცოცხლიდან სიკვდილში, ყოფნიდან არარაში გადასვლის სიმბოლური მომენტია შერჩეული, რომელსაც განსაკუთრებულ დრამატიზმს დინამიკის განსახიერება, ყალყზე შემდგარი ცხენი სძენს: „...თითქოს ბაბუისაგან მისთვის გადასაცემი თესლიც იმ ღამეს, იმ ცხენზე მომკვდარიყო და დროც სწორედ იქ, სწორედ მაშინ გაჩერებულიყო თესლისთვის...“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 60). გეილ ჰაითაუერის ბაბუის სასიკვდილო მომენტის აღწერით, რომელიც მკითხველს, თავის მხრივ, ქანდაკებისა და მხატვრობის მიერ მრავლად გამოსახულ, ცხენზე ამხედრებულ მეზრძოლს მოაგონებს, ფოლკნერი ოდას წარსულის იმ გაყინულ წამს უძღვნის, რომელსაც მომავალში ჰაითაუერი ყოველ ღამით დაუბრუნდება და გააცოცხლებს. საგულისხმოა, რომ განმეორებადი ხილვების, საკრალურ წარსულში გადანაცვლების დრო მოსაღამოვებასთან ერთად დგება. “ხმაურსა და მძვინვარებაში“ კვენტინ კომპსონი შებინდებასთან მიმართებით ამბობს:

---

<sup>38</sup> ამონარიდი მოყვანილია: Meriwether J. B., & Millgate M. (1980). In J. B. Meriwether & M. Millgate (Eds.), *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962*, Lincoln: University of Nebraska Press. P. 253.



“that quality of light as if time really had stopped for a while” (Faulkner, 1984, p. 169). მსგავსად, დროის შეჩერების ფუნქცია აკისრია დღის მიღევას გეილ ჰაითაუერისთვისაც. ამგვარი ფუნქციის მატარებელ ტოპოსად კი ქუჩისა და სახლის კომბინაცია, ან უფრო ზუსტად, მათ შორის გარდამავალი ზღურბლი, ფანჯარა, გვევლინება. ფანჯრის ჩარჩო ერთგვარი სიმბოლური საზღვრის როლს ასრულებს, საიდანაც ერთი მდგომარეობიდან მეორეში, აწმყოდან წარსულში გადანაცვლება შესაძლებელი. ფანჯარა, როგორც ლიმინალური ტოპოსი, პირველყოფილ წყვილიადის სიმბოლოდ მიჩნეულ - დამესთან - ერთად რეალური დროითი და სივრცითი კატეგორიებიდან ამოვარდნილ, რეკონფიგურირებულ დრო-სივრცით განზომილებად გვევლინება.

ფანჯარას სიმბოლური დატვირთვა აქვს რომანის სხვა პერსონაჟებისთვისაც. ლინა გროუვისა და ჯო ქრისტმასის შემთხვევაში ის სხვა ცხოვრებისაკენ გამავალ შესაძლებლობასა და, ძირითადად, სქესობრივი ცხოვრების საწყისებს უკავშირდება. მაგალითად, ძმის სახლის ფანჯრიდან გადადის ლუკას ბარჩთან მალულად შესახვედრად და, შესაბამისად, ცხოვრების ახალ ეტაპზე გადასასვლელად მიმავალი ლინა. გამზრდელი მშობლების, მაკიჰერნების სახლის ფანჯრიდან იპარება ქალაქში ბობისთან, პირველ პარტნიორთან, შესახვედრად ჯო ქრისტმასიც. ფანჯრიდან გადამრომის გზით აკითხავს ის ჯოანა ბარდენსაც (ფანჯრის გადავლის გზით მომხდარ შეხვედრებს ორივე შემთხვევაში მკვლელობის ჩადენამდე მიჰყავს, სიცოცხლეს ასაღმებს რა მამობილ მაკიჰერნსა და ჯოანა ბარდენს). ამგვარად, ფანჯრიდან გადასვლა რაღაც აკრძალულთან ზიარებასთანაა ასოცირებული, რაც ლინასა და ქრისტმასის შემთხვევაში სქესობრივ ცხოვრებას, მოზარდობიდან მოწიფულობაში გადასვლას უკავშირდება. მალულ ქმედებასთან ასოცირდება ფანჯარა ჰაითაუერისთვისაც, არავის უმხელს რა მიზეზს, რისთვისაც ყოველი შებინდებისას უზის ფანჯარას, რომელიც მისთვისაც ერთიდან მეორე (მხოლოდ არა ფიზიკურ, არამედ მეტაფიზიკურ) მდგომარეობაში გადასვლას უკავშირდება:

„მერე თვითონაც ფანჯრიდან გადაიხრება. გრძნობს, საცაა ერთმანეთს უნდა შეერწყას ორი წამი: ერთი მისი ცხოვრების ჯამია, ხელახლა, ყოველდღიურად რომ აახლებს საკუთარ თავს ბინდბუნდისა და წყვილიადის მიჯნაზე, მეორე კი მარადუცვლელი, გაქვავებული...“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 462).

ჰაითაუერი ყოველი დღის დასასრულს ინიციაციური სიკვდილის პროცესს, ერთგვარ რიტუალს გადის: „...თუკი ხსნა და გადარჩენა მინდა, იქ უნდა დავბრუნდე, იქ უნდა მოვკვდე ხელახლა, სადაც ჩემი სიცოცხლე დაწყებამდე დასრულდა“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 451). ფიზიკურად იმავე სივრცეში ყოფნა, სადაც მისი სიცოცხლე დასრულდა, სიმბოლურად კი იმავე დროში დაბრუნება “საწყისში” დაბრუნებას და, შესაბამისად, ინიციაციურ სიკვდილს ნიშნავს. ამგვარად, დროის მსვლელობისაგან შეუბღალავ წარსულში დაბრუნებით ჰაითაუერი საკუთარ პროფანულ არსებობას კლავს. ინიციაციური სიკვდილის შესახებ მირჩა ელიადე შენიშნავს:

„უპირველესად იგი აღნიშნავს წარსულის წაშლას, ერთი არსებობის დასასრულს... სხვა არსებობის დასაწყებად ხელახალ დაბადებას. ამგვარად, ინიციაციური სიკვდილი არის ხელახალი დასაწყისი, იგი არასოდეს არის დასასრული. არც ერთ რიტუალსა თუ მითში არ ვხვდებით ინიციაციურ სიკვდილს, მხოლოდ *დასასრულის* მნიშვნელობით, არამედ როგორც პირობას *sine qua non* გადასვლისა არსებობის სხვა ფორმაში, როგორც გარდაუვალ გამოცდას ხელახალი დაბადებისთვის, ანუ ახალი სიცოცხლის დასაწყებად“ (ელიადე, 2018, გვ. 319).

ჰაითაუერის მიერ ცხენების გნიასისა და ფლოქვების თქარათქურის გაგონილი ხმა კიტის ოდაში ნახსენებ ჯერ არ სმენილ მელოდიას ჰგავს, რომლის მოსმენად მარადისობის მომენტთან ზიარებას უტოლდება, რისთვისაც ჰაითაუერი ყოველდღიურად უკვდება პროფანულ ცხოვრებას:

“Heard melodies are sweet, but those unheard

Are sweeter...”<sup>39</sup>

მითოსისა და მელოსის სინთეზის გამოხატულებას რომანში ფანჯრის ჩარჩოს მიღმა გაცოცხლებული პროეცირებული გამოსახულებისა და ხმოვანების ერთიანობაც განასახიერებს. პერსონაჟის შინაგანი მგრძნობელობა იმგვარადაა მომართული, რომ უსაათოდ, მექანიკური სიზუსტით იცის, როდის გაიგონებს ეკლესიიდან მომავალ, ორღანისა და გალობის ერთმანეთში არეულ, ხმებს და, ამავდროულად, შეუძლია გონებაში უშეცდომოდ აღიდგინოს და გააცოცხლოს,

<sup>39</sup> „მოსმენილ მელოსს მძაფრი ტკბობით აღემატება მელოსი ჯერ არ სმენილი...“

წირვის დამსწრეთა ყოველი ქმედება და მოძრაობა. ეკლესიიდან მომავალი შორეული ხმები განდევნილი მღვდლის წარმოსახვაში თანდათანობით იკრებს ძალას და საორღანო მელოდიაც უფრო მჭექარედ და ხმაშეწყობილად ჟღერს.

ეკლესიიდან მომავალ, ჰაითაუერისათვის კარგად ნაცნობ მუსიკის ხმას, (შდრ. ნეტარი ავგუსტინე - ნაცნობ საგალობელზე), ქრონოლოგიური დროის დაძლევისა და ფიზიკური სივრცის გარღვევის ფუნქცია ეკისრება. თ. კობახიძე „ოთხი კვარტეტის“ პოეტიკაზე მსჯელობისას შენიშნავს: „მითოსი, როგორც უნივერსალური და ზედროული ენა, ძალზე ახლოს დგას მუსიკასთან და იზიარებს მის ძირეულ სპეციფიკას მთავარ, ესთეტიკურ ასპექტში“ (კობახიძე, 2014, გვ. 32) და აზრის სიმტკიცისათვის კლოდ ლევი-სტროსის მოსაზრებას იმორჩმებს:

„მუსიკაც და მითოლოგიაც დროის განადგურების ინსტრუმენტებია. ბგერისა და რიტმის მიღმა, მუსიკა მოქმედებს პირველყოფილ დონეზე, რომელიც არის მსმენელის ფსიქოლოგიური დრო. მუსიკა დროის იმ მონაკვეთს, რომელშიც მას ვუსმენთ, საკუთარ თავში ჩაკეტილ, სინქრონულ მთლიანობად აქცევს. მუსიკალური ნაწარმოების შინაგანი ორგანიზაციის გამო, თვით მისი მოსმენის ფაქტი აჩერებს დროს. ამიტომ არის, რომ როდესაც მუსიკას ვუსმენთ და სანამ მას ვუსმენთ, ჩვენ უკვდავებას ვეზიარებით“ (Levi-Strauss, 1983, p. 15).<sup>40</sup>

ამგვარად, ბუნებით ესთეტსა და მითად ქცეული წარსულის მოტრფიალე პერსონაჟს პოეზია, მუსიკა და მითი არასასურველი სინამდვილის მარწუხებისაგან თავდაღწევის საშუალებად ესახება. ეკლესიის ყოფილი წინამღვრისთვის შორიდან მომავალი მუსიკა ახლო, მოგუგუნე ჟღერადობად და კიტსისეულ ჯერ არ სმენილი მელოსით გამოწვეულ, სიმძაფრით ყოველივეზე აღმატებულ ტკბობის მომენტად გარდაიქმნება, თავად პერსონაჟი კი „აქ“ და „ახლა“ მდგომარეობიდან „იქ“ და „მაშინ“ მოცემულობაში გადაინაცვლებს. „So that it can be now Now.“ (Faulkner, 1950, p. 431) - ვკითხულობთ მეოცე თავის დასასრულს, როდესაც ჰაითაუერის არსება სიკვდილს უთმობს გზას და ემშვიდობება წარსულს, რომლისგანაც თავის დაღწევა სიცოცხლეში შეუძლებლად იქცა.

დასასრულს, ჰაითაუერის ინიციაციური სიკვდილისა და სულიერი განახლების ნაცვლად, მისი ფიზიკური სიკვდილისა და უკანანასკნელი,

<sup>40</sup> ამონარიდი მოყვანილია: კობახიძე, თ. (2014). „ტომას ელიოტის „ოთხი კვარტეტის“ მითოპოეტიკური კატეგორიები“. სჯანი №15.

ტრანსცენდენტური ხილვის მომსწრე ხდება მკითხველი: ოდესმე ნანახი ყველა სახის ნაზავი სარკესავით აირეკლავს თავად მას. საკუთარი თავი ჯერ აკვარიუმში მოცურავე თევზად ესახება (რაც პარადიულად ქრისტეს სიმბოლიზირებს), შემდეგ კი ჯამბაზად, რომელიც ქრისტეს სარწმუნოების ნაცვლად ერესს ქადაგებს. საკუთარ თავში ქრისტესა და ჯამბაზის თანმიმდევრობით დანახვა შესაძლოა ასოციაციურად დუალიზმის გამოვლინების საწყისებს - დემიურგსა და ტრიქსტერს, როგორც დემიურგის სიმულაციას - დაუკავშირდეს. ამ უკანასკნელის ფუნქციას ლანდად ქცეული წინაპარი ასრულებს, რომელმაც შთამომავალში რელიგიური რწმენის ადგილი დაიკავა.

ჰაითაუერის ხილვაში მრავალჯერ ხსენებული ბორბალი ფიქრის გორგალია, რომელიც მატარებლის ბორბალთა მოგონებას აღძრავს, რომელთა თანწყობილმა ბრუნვამ ის მრავალი წლის წინ ჯეფერსონში ჩამოიყვანა. მატარებლის ბორბალი თანდათანობით შუა საუკუნეების სატანჯველ იარაღად ტრანსფორმირდება და ჯეფერსონში ჩამოსვლით გახანგრძლივებულ და გამძაფრებულ ტანჯვას სიმბოლიზირებს. წარმოსახული, შარავანდედივით ნათლის გამომცემი ბორბალი მკითხველს შივას ცეცხლმოდებულ წრესაც მოაგონებს, რომლის ექსტაზის ცეცხლი ყოველივეს ანადგურებს. მსგავსად, თვითგანადგურების სიმბოლოდ გვევლინება რომანის პერსონაჟის ხილვაში არსებული ბორბალი. თუმცა შივას ცეცხლოვანი წრე, იმავდროულად, ხელახალ განაყოფიერებასაც მოასწავებს. ჰაითაუერი ისევე როგორც ახალი სიცოცხლის (ლინა გროუვის პირმშოს) დაბადების, ასევე, სიკვდილის (ჯო ქრისტმასის მკვლელობის) მომსწრეა. სწრაფად წარმავალი ცხოვრებისაკენ შემობრუნების ხალისი, რაც მას ახალი სიცოცხლის გაჩენამ მოჰგვარა, მალე სისასტიკის უკიდურესი გამოვლინების მომსწრეობით გამოწვეული შეძრწუნებით იცვლება. ამგვარად, ფოლკნერი განდეგილი პერსონაჟის ხელახლა დაბადების, სულიერი განახლების იმედს არ უტოვებს მკითხველს. დასასრულს, ის კვლავ წარსულის იმ საბედისწერო მომენტთან ცდილობს შეკედლებას, რომელმაც მთელი მისი ცხოვრება განსაზღვრა. როგორც თავად ავტორი შენიშნავდა ჰაითაუერის შესახებ: „მართალია მარცხს განიცდის, მაგრამ მას ერთი რამ მაინც გააჩნდა - ქალაქში ცხენზე ამხედრებული შეუპოვარი ბაბუის სახება“ (Korenman, 1982, p. 127). დ. ეიბელის მოსაზრების თანახმად, ყოფილი სასულიერო პირი, დანტეს მსგავსად, ჯერ

კიდევ ამქვეყნიურ ცხოვრებაში ეზიარება მარადისობის ყველა ფაზას. პერსონაჟის სიკვდილამდელ გამოცდილებას აბელი „ღვთაებრივ კომედიაში“ აღწერილ ჯოჯოხეთს, განსაწმედელსა და სამოთხეს ადარებს და მის ჯოჯოხეთს ჯო ქრისტმასის მკვლელობის ხილვასა და მასში ირიბ მონაწილეობაში ხედავს. ეკლესიიდან მოკვეთილი მღვდლის განსაწმენდელი იმის გაცნობიერებაა, რომ ცხოვრება ფუჭ ილუზიას შეაღია. „ორმოცდაათი წელიწადია თიხაც არა ვყოფილვარ“ (გვ. 467) - ასკვნის სიკვდილის წინ. საკუთარ თავთან განდობა კი სიმშვიდისა და საკუთარი სამოთხის მოპოვებისაკენ უხსნის გზას (Abel, 1970, p. 53).

ჯეფერსონი რომანის მთავარ პერსონაჟებს დალუპვას უქადის, მაგრამ ქალაქს არც ერთი მათგანი ტოვებს. ჯოანა ბარდენს მამისა და ძმის საფლავების მიტოვება არ შეუძლია, ჰაითაუერი კონკრეტული ქუჩით და მასზე მომხდარი მოვლენითაა შეპყრობილი და, ქალაქის კოლექტიური მოთხოვნის მიუხედავად, არსად მიდის: „ქალაქი, როგორც იქნა, გონს მოეგო და მიხვდა, ჰაითაუერიც, სიკვდილმადე მისი ცხოვრების ნაწილი რომ უნდა ყოფილიყო...“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 68-69). სიმბოლურია, რომ ფოლკნერის ფიქციური ქალაქის ცენტრში სასამართლოს ნაგებობაა აგებული, რომელიც იმავდროულად ციხის ფუნქციასაც ასრულებს, შენობის ფასადს კი ქალაქის მთავარი საათი იკავებს. რ. ლეანი მართებულად შენიშნავს, რომ ფოლკნერის მხატვრული სამყაროს გულში მართლმსაჯულების აღსრულების შესატყვისი ადგილებისა, სასამართლოსა და ციხის, და ქალაქისათვის დროის მსვლელობის მაცნე მექანიზმის თანაარსებობა დროსა და სატუსაღოს აერთმნიშვნელოვნებს და ცალკეულ ინდივიდებს დროის ტუსადებად წარმოაჩენს (Lehan, 2009, p. 142). ამგვარად, რომანის პერსონაჟებისათვის წარსულისაგან თავდაღწევის გზა არ არსებობს. ქალაქის დატოვებას მხოლოდ ის პერსონაჟები ახერხებენ, რომლებიც ყველაზე ნაკლებად არიან წარსულს მიკედლებულნი. ჯეფერსონის დატოვებისაკენ მოუწოდებს ჰაითაური იმ ერთადერთ პერსონაჟს, ბაირონ ბანჩს, რომელიც დროგამოშვებით მღვდლის სახლს სტუმრობს: „წადი, ბაირონ, წადი... სამუდამოდ მიატოვე აქაურობა, მიატოვე ეს საზარელი, საზარელი ადგილი“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 299). რომანის ყველა სხვა პერსონაჟის მსგავსად, ბაირონ ბანჩი ქალაქისათვის უცხოა: „...გარინდული, ჩია, კაფანდარა კაცი, ვისაც შვიდი წელი კი გაეტარებინა ქალაქში, მაგრამ კიდევ უფრო უცხოდ და უცნობად

დარჩენილიყო სოფლელთათვის, ვიდრე მკვლელი და მოკლული ქალი“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 394). თუ ჰაითაუერი უსაათობით მექანიკურ დროს ემიჯნება, ვერცხლის საათი ბაირონის მუდმივად თანმხლები ატრიბუტია. საინტერესოა, რომ მისი, ისევე როგორც ლინას წარსულის შესახებ, რომანში თითქმის არაფერია ნათქვამი. ის აწმყო, მექანიკური დროით ცხოვრობს, ზედმიწევნით აქვს გამოთვლილი სამუშაო დროისა და შესვენების წუთები, რაც ცხოვრებისაგან გაბეზრებული ადამიანის ქცევას უფრო ჰგავს, რომლისთვისაც დრო მდორედ მიედინება და საათზე დროის მსვლელობას მხოლოდ იმისათვის ადევნებს თვალყურს, რომ დარწმუნდეს, ეს დღეც როგორცდაც დასრულდაო. ბაირონ ბანჩი კვირა დღეობით ქალაქს გაურბის და სოფლის ეკლესიაში მგალობელთა გუნდის სახელმძღვანელოდ მიემგზავრება. ამგვარად, ცხოვრების მისეული ციკლი კვირობით იზომება. ჯ. რაისი მართებულად შენიშნავს, რომ მგალობელთა გუნდის ხელმძღვანელის დამოკიდებულება მექანიკურ დროსთან მუსიკისათვის დამახასიათებელ რიტმულობას შეესატყვისება, ვერცხლის საათი კი, რომელიც მის ყოველდღიურობას აწესრიგებს, ერთგვარად მეტრონომს განასახიერებს (Rice, 1975, p. 386). მუსიკასთან კავშირი ბაირონს ძველ ბერძნულ მითოლოგიურ მომღერალ ორფეოსს ამსგავსებს, რომელმაც ევრიდიკე ჰადესიდან უნდა იხსნას, რისთვისაც ორფეოსმა ზურგს უკან მომავალი ევრიდიკესაკენ არ უნდა მიიხედოს, თუმცა დაკისრებულ პირობას ვერ ასრულებს და ჰადესი ნიმიფას გარდაცვლილთა სამეფოში აბრუნებს. როდესაც ბაირონი ჯეფერსონისაგან სამუდამოდ გაცლას გადაწყვეტს, ჯორჯე ჯდება, გორაკს მიუყვება და უკან, ქალაქისა, რომელიც შესაძლოა სიმბოლურად ჰადესთან გავაიგოვოთ, და იმ ქოხისაკენ, სადაც ლინა და ლუკას ბარჩი ერთმანეთს ხვდებიან, ორფეოსის მსგავსად, არ იყურება. ამ პასაჟში მკითხველი გორაკზე მიმავალი ბაირონის ეგზისტენციალური ნიჰილიზმით გაჯერებულ ფიქრთა ნაკადს ეცნობა. აღმავალ გზაზე დგომა პერსონაჟის მიერ ემოციური ტანჯვის არსის გააზრებას სიმბოლიზირებს. მისი წარმოდგენით, გორაკის თხემზე მოქცევა არარაობასთან შეხვედრით, პირველყოფილ მთლიანობასთან შერწყმით უნდა დასრულდეს, სადაც „ხეებიც სხვანაირები არიან და ადამიანებიც, არც ხეებს ჰქვიათ სახელად ხეები და არც ადამიანებს - ადამიანებიო. იქ აღარც ბაირონ ბანჩს დასჭირდება ყოფილიყო ან არ ყოფილიყო ბაირონ ბანჩიო“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 401). თუმცა საკუთარი თავისათვის მიცემულ პირობას „ავვისტოს ნათელის“

პერსონაჟი, ორფეოსის მსგავსად, არღვევს და უკან, თავისი ევრიდიკესკენ, იყურება. თუმცა ბერძნული მითის საპირისპიროდ, სადაც უკან მოხედვის ფაქტი წყვილს ერთმანეთს სამუდამოდ აშორებს, რომანში ბაირონის ლინასთან მობრუნებით სრულდება. საინტერესოა, რომ მანამ, სანამ ის ქალს გადაეყრებოდა, ჰაითაუერის სახლისაკენ ამავე კიბის საფეხურზე ყოველთვის წაიბორძიკებდა ხოლმე, ხოლო მას შემდეგ, რაც მტკიცედ გადაწყვეტს, ლინასა და ბავშვის მეგზურობა იტვირთოს თავს, იმავე კიბეებზე წაუბორძიკებლად მიაბიჯებს. ქალთან ბედის დაკავშირება თვითიზოლაციაზე უარის თქმის, გზაზე დადგომისა და ხეტიალისაკენ უბიძგებს მას. შედეგად, ჯეფერსონს, ფატალურ ქალაქს, მხოლოდ ისინი აღწევენ თავს. სიმბოლურია, რომ პანსიონის ნაქირავები ოთახის შემდეგ ბაირონი ჯერ კარავს, ხოლო შემდეგ ღიაცისქვეშეთს ირჩევს ჭერად. შესაბამისად, ცხოვრებისაკენ მისი შემობრუნება საცხოვრებელი სივრცის ცვლილებაში გამოიხატება, რადგან ლინას თანამეგზურობა არა ერთ კონკრეტულ ადგილას დაფუძნებასთან, არამედ გზად ყოფნასთანაა დაკავშირებული.

გზის არქექტიპისა და მაძიებლობის მითოსური სქემის ხორცშესხმად რომანში უპირატესად ორი ქრისტიანული გვევლინება. ჯ. ლ. ლონგლი შენიშნავს, რომ თუ ოიდიპოსის ტრაგედია მთავარ ეგზისტენციალურ კითხვას უკავშირდება - „ვინ ვარ მე?“, „ავვისტოს ნათელის“ პროტაგონისტის დაღუპვა საკუთარი ვინაობის ცოდნისა და ამ ცოდნის მიუხედავად თვითდამკვიდრების, საკუთარ თავად ყოფნის უფლების მოპოვების მძაფრი სურვილითაა განპირობებული (Longley, 1966, p. 166). ქრისტიანის გვარის შეთხზულობა პერსონაჟის უძირობასა და უწარსულობაზე მიუთითებს: „...უთტვისტომო კაცი რომ იყო, ერთბაშად შეატყობდი, თითქოს მშობლიური არც ქალაქი ჰქონდა, არც სოფელი, თითქოს დედამიწის ზურგზე ვერც ერთ ქუჩას, ვერც ერთ სახლსა თუ მიწის გოჯს ვერ ჩათვლიდა თავისად“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 28). ქრისტიანის სწორედ ამგვარ, უთვისტომო, წარმომავლობის არ მქონე პერსონაჟებს მიეკუთვნება, რომლებიც სამყაროში საკუთარი თავისა და ადგილის ძიებას ეწირებიან. ფიზიკურ სამყაროში გავლილი გზა საკუთარი თავის ცენტრისაკენ მიმავალი გზაა. მუდმივად გზაზე ყოფნა, ერთი ეტაპიდან მეორეზე გადასვლის პროცესი ('process of becoming'), რ. სლეიბის ასოციაციით, კირკეგორის „ცხოვრების გზის ფაზებს“ მოგვაგონებს, რომელიც ადამიანს მუდმივად ძიების გზაზე მდგომად

წარმოგვიდგენს. სამყაროსა და ადამიანის რაობის ამგვარი ხედვა ასოციაციურად ჯ. კემპბელის გზის არქექტიპის თეორიასა და ძიების ერთ-ერთ ფაზას, „დაბრკოლებების გზასაც“ (“Road of Trials”), მოაგონებს მკითხველს (Slabey, 1960, p. 272).

საინტერესოა, რომ ჯო ქრისტმასი მოვლენებს უფრო მეტად სივრცეში აღიქვამს, დროის მსვლელობა კი მისთვის ერთი ფსიქოლოგიური მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლით იზომება. მაგალითად, ბავშვობის ასაკი, როდესაც გონება საგანთა და მოვლენების დამახსოვრებას იწყებს, პერსონაჟისათვის ობოლთა თავშესაფრის შენობის ცივ კედლებსა და რომანში ერთ-ერთ ხშირად ხსენებულ სივრცით სიმბოლოსთან - დერეფანთან - ასოცირდება, რომელსაც ფოლკნერი, თავის მხრივ, ცხოვრების გზის სიმბოლოდ მოიაზრებს: პერსი გრიმის ცხოვრება „ცარიელი დერეფანივით პირდაპირ და მარტივ სიცოცხლესთანაა“ გაიგივებული (გვ. 426), დიეტექიმის აღქმით „...ცხოვრებაც იმ დერეფანივით უბრალო და ლარივით სწორია“ (გვ. 119), ლინასათვის კი - „ეს ოთხი კვირა, მანძილად გარდაქმნილი დრო, წყნარი დერეფანივით რჩება უკან...“ (გვ. 6). თუ დერეფანი ჯო ქრისტმასისთვის გონებაში ღრმად აღბეჭდილ, დიეტექიმთან დაკავშირებულ მოვლენასთან და ბავშვად ყოფნასთანაა ასოცირებული, შემდგომი, „კაცად გახდომის“ განმაპირობებელი მოვლენა მაკიჰერნების ბოსელს უკავშირდება, სადაც რვა წლის ქრისტმასს მამობილი კატეხიზმოს უსწავლელობისათვის გონის დაკარგვამდე სცემს: „იმ დღეს მე კაცი გახდი“ (გვ. 139). ამგვარად, ფიზიკური ტანჯვის ატანის დღე ქრისტმასის მეხსიერებაში ინიციაციასთან, ბავშვობის ასაკიდან კაცობაში შებიჯებასთან ასოცირდება.

კიდევ ერთი, საბედისწეროდ დასამახსოვრებელი სივრცეები ქრისტმასისათვის ჯოანა ბარდენის სახლის სამზარეულო და ქალის საძინებელი ოთახია. სამზარეულო ქრისტმასისათვის შეუცნობლად უსიამოვნო ადგილია, რამდენადაც ის დიეტექიმის ოთახში ნაპოვნ კბილის პასტასთან, მის გემოსთან, ღებინებასთან, ჯერ კიდევ სახელდაურქმეველ, შეუცნობელ სქესობრივ აქტთან, დასჯასა და მოსყიდვის მცდელობასთან ასოცირდება. შესაბამისად, ქრისტმასისათვის სამზარეულო და საკვების მიღება რაღაც გაუცნობიერებელ დანაშაულთან და მის სამაგიეროდ მიზღულ, ასევე, გაუცნობიერებელ სასჯელსა თუ შებრალებას უკავშირდება. ამგვარ გრძნობებს აღვიძებს დედობილი მაკიჰერნის მიერ



ქმრისაგან მალულად ჯოსთვის მიტანილი საჭმელიც. ჯეფერსონში, ჯოანა ბარდენის სამზარეულოში აღმოჩენა ქრისტმასში რეტროსპექტიულ გამოსახულებას იწვევს, რომელში წამოჭრილი მოვლენებიც უმეტესად ცოცხლად აღდგენილი კადრების სახით სივრცეში გადაადგილებით აღიქმება და ჯოანა ბარდენის სახლიდან მრავალი ქუჩის გავლით, უკან, მაკიპერნების სამზარეულოში გადაინაცვლებს:

„ვერც კი ხვდებოდა, უკვე რომ გაესინჯა ამ საჭმლის გემო და ახლა ცდილობდა, გაეხსენებინა, საიდან ეცნობოდა და ფიქრიც ოცდახუთი წლის წინანდელს არ გადასწვდა, უკან არ დაუყვა ქუჩას, მის ყველა უჩინარ, მწარე დამარცხებებითა და კიდევ ურო მწარე გამარჯვებებით აღბეჭდილ მოსახვევს არ ჩაუარა, ხუთი მილით უკან არ მოიტოვა ის კუთხეც, სადაც სიყვარულის საშინელ, პირველ დღეებში იდგა და იმას ელოდა ხოლმე, ვისი სახელიც დავიწყებოდა ახლა; ხუთი მილით კიდევ უფრო შორს მიდიოდა ფიქრი: ამ წუთას გავიხსენებ [...] „ბარდაა“, თქვა ხმამაღლა. „ღმერთო ჩემო, მინდვრის ბარდაა, ბადაგით“ (ფოლკნერი, 2015, გვ- 220-221).

გზა ქრისტმასთან, რომანის მაძიებელ გმირთან, დაკავშირებული ძირეული არქეტიპია. ქალაქურ სივრცეში გზის თავისებურების შესახებ მ. გელაშვილის „მოდერნისტულ ქრონოტოპში“ ვკითხულობთ: „ურბანისტულ გარემოში გზის ერთ-ერთ მოდიფიკაციას ქუჩა წარმოადგენს, რომლის ჩაკეტილობა პროტაგონისტის ეგზისტენციურ გაუცხოებასა და მისი ძიების ამოცანასა და ტრაგიზმზე მიგვანიშნებს“ (გელაშვილი, 2018, გვ. 101). ფოლკნერი ხეტიალისა და საკუთარი თავის ძიების პროცესის სინონიმად უსასრულო ქუჩაზე სიარულს მოიაზრებს: „ქუჩა კი არა და არ მთავრდებოდა [...] ათასობით ქუჩა ქცეულიყო ერთ უსასრულო, უჩინარ მოსახვევებთან მარად ცვალებად ქუჩად...“, დრო კი ქუჩის სიგრძით იზომება: „თხუთმეტი წელიწადი იყო ამ ქუჩის სიგრძე“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 214-215). პერსონიფიცირებული ქალაქის მსგავსად, პროტაგონისტად გვევლინება ქუჩაც. უფრო ზუსტად, რომანში ვკითხულობთ, რომ ქრისტმასს კი არ მოუვლია ურიცხვი დიდი თუ პატარა ქალაქი, არამედ ეს ქუჩამ გადასერა ქალაქების ტყუპისცალებივით ერთმანეთის მსგავსი უბნები, ქუჩა გადაიქცა სოფლურ გზად, როცა პერსონაჟი ჯეფერსონის გზას დაადგა. ამგვარად, ქალაქური ქუჩების ერთობლიობა ცხოვრების გზის, დაუსრულებელი ხეტიალის სინონიმია და, შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტმასი

თავადაა ქუჩის პერსონიფიკაცია. რომანის მამიებელი გმირი ხშირადაა წარმოსახული ქუჩის ფონზე, ან უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ქუჩა არა უბრალოდ ფონი, არამედ პერსონაჟის შინაგანი სივრცის განსახიერებაა. მაგალითად, ბოდლერისაგან განსხვავებით, რომლისთვისაც ადამიანის მარტოობა ყველაზე მეტად ხალხმრავლობაშია თვალსაყვი, სულიერი მარტოობის გამოსახატად ფოლკნერი პერსონაჟს უკაცრიელ ქუჩებში ახვედრებს:

„არავინაა უკაცრიელ ქუჩაში მიმავალ კაცზე მარტოსული. და თუმცა ქრისტმასს არც მაინცდამაინც ბრგე და არც მაინცდამაინც ტანადი არ ეთქმოდა, მაინც შუაგულ უდაბნოში კენტად აღმართულ ტელეფონის ბოძზე ეულად ჩანდა. ლანდების სამყაროდან გამოხეტებულსა და გზააბნეულ მოჩვენებას ჰგავდა ამ უკაცრიელსა და ჩრდილებით მოფენილ ქუჩაში“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 107).

ეს პასაჟი რომანის ორ მუდამ გზად მყოფ პერსონაჟს, ლინა გროუვსა და ჯო ქრისტმასს, შორის არსებულ კონტრასტულ სხვაობას უსვამს ხაზს. ლინას გზა, რომელსაც ფოლკნერი „წყნარ დერეფანს“ (“the peaceful corridor”) უწოდებს, ქრისტმასისათვის „ათასობით პირქუმ და უკაცრიელ ქუჩად“ (a thousand savage and lonely street”) ტრანსფორმირდება. როგორც დრო, ისე სივრცე ჯოსთვის რომ მტრადაა ქცეული, ფოლკნერმა ოსტატურად გამოხატა პერსონაჟის მიერ სივრცე-დროსთან დაკავშირებული შეკითხვების დასმით. ჯოანა ბარდენის მკვლელობის შემდეგ ჯეფერსონიდან გაქცეულს დღეების სათვალავი ერევა, საკვების მოპოვებაზე მნიშვნელოვან მისიად კი დროში ორიენტირებას ისახავს და ცდილობს, გაარკვიოს, კვირის რომელი დღეა. დროსთან ერთად, მისი გადაღლილი სხეული ერთნაირად აღიქვამს დინამიკასაც და სტატიკურობას: წაქცევისას ჰგონია, რომ მაინც გარბის და, ასევე, ვარაუდობს, რომ სირბილისას ჩაეძინა. ამგვარ, სიზმრისეულ თუ უწონადო მდგომარეობაში მყოფი, სივრცეში ორიენტირებას ცდილობს და შეკითხვას სვამს, საით მიდის ესა თუ ის კონკრეტული გზა. ლინასაგან განსხვავებით, რომელიც, აგრეთვე, გზაზე მყოფი პერსონაჟია და რომლის გზაც ლინეარულია (წარსული არ აკავებს, მუდამ წინ იხედება და მისი გზაც, შესაბამისად, წრფივია), ჯო ქრისტმასის გზა ფატალური და ციკლურია: „ისევ ძველ ქუჩას უბრუნდება, ქუჩას, რომელიც ოცდაათი წელიწადია მოიკლაკნება. ამ მოკირწყულ ქუჩაზე იოლად და სწრაფად დააბიჯებდა ხოლმე. ახლა ქუჩას სრული წრე შემოუხაზავს, თვითონ კი მაინც წრის

შიგნით დარჩენილა“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 321). ჩაკეტილი წრე რომანის მაძიებელ პერსონაჟთან დაკავშირებული ცენტრალური სიმბოლოა. პ. სუიგარტი ჯო ქრისტმასსა და ლინა გროუვს, სიმბოლური გაგებით, ბორბალზე განლაგებულ წერტილებთან აიგივებს და შენიშნავს, რომ ჯო მბრუნავი ბორბლის გარე წრეზე მდებარე წერტილს ჰგავს, ხოლო ლინა ცენტრალურს, თითქმის უძრავ ღერძს. გზის დასასრულს აღმოჩნდება, რომ წრეზე არსებული წერტილი, რომელიც უფრო სწრაფად მოძრაობს და მეტ მანძილს ფარავს, ცენტრალურ წერტილზე უფრო შორს ვერ წასულა და ისევ იქაა, სადაც დასაწყისში იყო (Swiggart, 1962, p. 141). ამ თვალსაზრისით, აგრეთვე, საგულისხმოა მარადიულობის ერთ-ერთი ძირითადი სიმბოლოს, ლარნაკის, ამ ორი პერსონაჟისეული პერსპექტივა. თუ ლინა ლარნაკის, როგორც მთლიანობისა და სრულყოფილების გამოვლინების, ავატარია, ქრისტმასისათვის ლარნაკი არა სიმთელის, არამედ შებღალულობისა და ნამსხვრევებად ქცევის მანიფესტაციაა, რაც, იმთავითვე, მარადისობასთან შეერთების შეუძლებლობაზე მიანიშნებს: „...ლარნაკთა უსასრულო რიგს ხედავდა. ამ ლარნაკთაგან არც ერთი არ იყო მთელი. ყველა დამსკდარიყო, დაზზარულიყო და თითოეული ბზარიდანაც რაღაც თხევადი, სიკვდილისფერი, ბინძური მოჰონავდა“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 181).

მართალია, „ულისესთან“, ანდა „უნაყოფო მიწასთან“ შედარებით „აგვისტოს ნათელი“ ნაკლებადაა დატვირთული ბიბლიურ, მითოლოგიურ, ფოლკლორულ თუ ლიტერატურულ სახეთა და მოტივთა ალუზიებით, თუმცა მკითხველი ფოლკნერის პერსონაჟებშიც აღმოაჩენს ასოციაციათა მრავალნიშნად ხასიათს: ერთი კონკრეტული პერსონაჟი შესაძლოა არაერთ ასოციაციას იწვევდეს, და, ამავდროულად, რომელიმე ბიბლიური თუ მითოლოგიური ფიგურა რომანის რამდენიმე პერსონაჟის სახეში ცოცხლდებოდეს. ამ მხრივ, საგულისხმოა, რომ რომანში არაერთხელ გაიჟღერებს სიტყვა „ავატარი“, რაც იმთავითვე მიანიშნებს მკითხველს, რომ სამყაროში მარადარსებულ, პარადიგმად ქცეულ სუბსტანციისა თუ სქემების მანიფესტაციასთან აქვს საქმე და თუ თხრობის გარკვეულ ფაზაში რომელიმე სიმბოლოს, ერთი შეხედვით, დომინანტური მნიშვნელობა მიენიჭა, ფოლკნერი ამ შეხედულებას მალევე გააბათილებს. მაგალითად, ჯო ქრისტმასის პერსონაჟთან მიმართებით ქრისტეს სახე-სიმბოლოს გამოკვეთა ავტორის მიზანმიმართულ ჩანაფიქრს ჰგავს,

რომ მკითხველმა ის მარტივად დააკავშიროს ქრისტესთან. მაგალითად, რომანში ხაზგასმითაა აღნიშნული რომ, ქრისტემასი იესოს ასაკის იყო, როდესაც ჯეფერსონში პირველად შენიშნეს, თუმცა პერსი გრიმის მიერ მისი მკვლელობის მომენტისათვის უკვე სამი წელია გასული და ქრისტეს ფიზიკური სიკვდილის ასაკი „აგვისტოს ნათელის“ პერსონაჟის მკვლელობის ასაკს არ ემთხვევა. ამას გარდა, ფოლკნერი მეთხუთმეტე თავის დასაწყისში გვამცნობს, რომ ქრისტემასი მოთსთაუნში პარასკევს შეიპყრეს, თუმცა მოგვიანებით ვიგებთ, რომ ის ქალაქში შაბათ დილას გამოჩნდა და მოთსთაუნისაგან ამავე დღეს გადაეცემა ჯეფერსონს. ფოლკნერი ერთგვარად ეთამაშება მკითხველს, რომელიც გზა და გზა აღმოაჩენს ანაქრონიზმის ნიშნებს. ამგვარად, ქრისტეს სიმბოლიზმი ფოლკნერის მიერ ზედაპირზე დადებული ასოციაციაა იმავდროული მინიშნებებით, რომ ქრისტემასი ქრისტეს ზედმიწევნითი პროტოტიპი არაა. რ. სლეიბი მიიჩნევს, რომ ის არა იმდენად ქრისტეს განსახიერება, არამედ ფრეიზერისეული არქეტიპული ფიგურაა და არაერთ საერთო ასპექტს ასახელებს, რაც მას მითოლოგიურ ადონის ამსგავსებს: ორივე მათგანი აკრძალული სასიყვარულო შეხვედრების ნაყოფია, შედეგად ქალი (მირა, მილი) ცოდვის ჩამდენად მიიჩნევა და შვილზე განრისხებული მშობელი მამა (მითოლოგიური კინირასი, დოკ ჰაინსი) ცოდვილი შვილისა და ცოდვის ნაყოფისათვის სიცოცხლის მოსპობას განიზრახავს. ბავშვის დაბადებას ორივე შემთხვევაში დედის გარდაცვალებას მოჰყვება თან. დამატებით კი, როგორც ადონისის, ისე ქრისტემასის დაღუპვის საბაზი საპირისპირო სქესთან ურთიერთობა (აფროდიტესთან, ჯოანა ბარდენტან) ხდება (Slabey, 1960, p. 330). ადონისი მომკვდარი და მკვდრეთით აღმდგარი ღვთაებაა. მსგავსად, ფოლკნერის პერსონაჟის განახლებული სიცოცხლის ნიშნები მეტაფორულად შესაძლოა ლინა გროუვის მიერ სწორედ იმავე დღეს მოვლენილ სიცოცხლეში დავინახოთ, რა დღესაც ქრისტემასს კლავენ. რომანში, აგრეთვე, ერთი და იმავე ბიბლიური ფიგურის, ქრისტეს, ერთდროულად ორ პერსონაჟში განსხეულების გამოვლინებას აწყდება მკითხველი. თუ ჯო ქრისტესთან ასოცირდება, ფორანზე შემსხდარი ბაირონი და ლინა ბავშვთან ერთად, იოსებს, მარიამსა და იესოს მოგვაგონებენ. ამგვარად, ახალშობილი და ქრისტემასი სიმულტანურად განასახიერებენ ქრისტეს.

მკითხველი რომანში შექსპირულ ალუზიებსაც აღმოაჩენს. თუ ჰამლეტს დანია ესახება საპრობილედ, „აგვისტოს ნათელის“ მაძიებელი პერსონაჟისათვის ქუჩა იქცევა ჩაკეტილ სივრცედ, საიდან თავის დაღწევაც შეუძლებელია და რომელიც საბოლოოდ, როგორც სულიერი, ისე ფიზიკური განადგურებისთვის უნდა დასრულდეს: „არწივივით გრძნობდა თავს... თუმცა, მაშინაც კი არ იცოდა, მისთვისაც, ისევე როგორც არწივისთვის, საკუთარი სხეულიცა და უკიდუგანო სივრცეც გალიას თუ წარმოადგენდა“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 153). გარდა შექსპირისა და ფოლკნერის პერსონაჟების თანამედროვე გარემომცველ სინამდვილესთან თანხვედრაში ვერ მოსვლისა და ეგზისტენციალური კრიზისის საერთოობისა, ქრისტმასის მიერ წარმოთქმული რეპლიკები მარტივად ამოსაცნობ ჰამლეტურ რემინისცენციებს შეიცავს. აღმზრდელი მაკიჰერნისათვის სასიკვდილო დარტყმის მიყენების შემდეგ, ჯო მისის მაკიჰერნს ამცნობს, რომ მამობილი ცეკვებზეა, მაგრამ არ ცეკვავს, რაც, თავის მხრივ, მკითხველს ჰამლეტის მიერ პოლონიუსის მკვლელობის შემდგომ ნათქვამ სიტყვებს მოაგონებს, რომ მოკლული ვახშმადაა, „მაგრამ ის კი არა სჭამს, იმასა სჭამენ“ (შექსპირი, მოქმ. IV, სურათი III).

ლინა გროუვთან დაკავშირებით ფოლკნერი აცხადებდა, რომ პერსონაჟი არცერთი მითოლოგიური თუ ბიბლიური ფიგურის პროტოტიპად არაა ჩაფიქრებული, თუმცა, მიუხედავად ამისა, საერთო ასპექტები შეიმჩნევა ლინასა და რომაული მითოლოგიის ქალღმერთ, დიანას, შორის. დიანა ბუნების, მშობიარობის, ნადირობის ქალღმერთია. ხშირად მას ტყის ქალღმერთადაც მოიხსენიებენ (Diana of the Wood) და ფეხშიშველსაც გამოსახავდნენ. ლინას გვარიც პირდაპირ ბუნების სახე-სიმბოლოობაზე მიანიშნებს: Grove - ტყე, კორომი. ის მშობიარე და ფეხშიშველია და ერთგვარ მონადირედ გვევლინება, რადგან გზას ლუკას ბარჩის ადგილსამყოფლის საძებნელად ადგას (Pitavy, 1973, p. 155). საგულისხმოა, რომ ფრეზერის „ოქროს რტოს“ მიხედვით დიანას თაყვანისცემის რიტუალები აგვისტოში სრულდებოდა, ფოლკნერთან კი პირქუმ მხატვრულ გარემოში ნათლის შემომტან ფიგურად ლინა გვევლინება და რომანის სათაურის ქვეტექსტის ერთ-ერთ ინტერპრეტაციად ლინა გროუვი, როგორც აგვისტოს ნათელი, შესაძლოა მოვიაზროთ. მ. მილგეიტის მოსაზრების თანახმად, მითოლოგიურ დიანასთან გარკვეულ საერთოს ჯოანა ბარდენის პერსონაჟიც პოულობს. ესაა, ქალღმერთის მსგავსად, ჯოანას მამაკაცური

ბუნების აშკარაობა, პერსონაჟის ქალწულობაზე აქცენტი, ქრისტმასთან მისი ურთიერთობის მთვარის ფაზების მსგავსი ცვალებადობა (დიანა ხშირად მთვარის ქალღმერთად მოიხსენიება) (Millgate, 1970, p. 79).

„აგვისტოს ნათელსა“ და იოანეს სახარებას შორის არსებულ საინტერესო კავშირებს ხედავს მკვლევარი ვ. ჰლავსა და ყურადღებას იოანეს სახარების დასაწყისზე ამახვილებს, რომელიც, თავის მხრივ, დაბადების წიგნის გამხსნელი ფრაზის („და თქვა ღმერთმა: იქმნას ნათელი. და იქმნა ნათელი“) ერთგვარი გამოძახილია. იოანეს სახარება გვამცნობს: „დასაბამიდან იყო სიტყვა, და სიტყვა იყო ღმერთთან და ღმერთი იყო სიტყვა“. სახარების პარალელურად, მკვლევარი „აგვისტოს ნათელზე“ მსჯელობისას შენიშნავს, რომ რომანის დასაწყისიდანვე ლინა გროუვის შემოყვანა, რომელიც ლუკასის „სიტყვას“ ატარებს მუცლით, ბიბლიური ალუზიის შემცველია. ლინას მონოლოგებში მრავალჯერ ჟღერს სიტყვა “word”: “I reckon me and him didn’t need to make word promises.” (Faulkner, 1950, p. 16), („მე და იმას ფიცი და პირობა რად გვინდა“) (ფოლკნერი, 2015, გვ. 16). “But I said for him to. To just send me word when he was ready for me to come.” (p. 17), („მე ავიჩემე, ჩემს დასახვედრად როცა მზად იქნები, ხმა მომაწვდინე-მეთქი“) (გვ. 17), “You just send me your mouthword when you are ready for me,” (p. 17), („მზად რომ იქნები ჩემს დასახვედრად, რამენაირად ხმა მომაწვდინე-მეთქი“) (გვ. 18). “Like as not, he already sent me the word and it got lost on the way.” (p. 17), („ვინ იცის, შემომითვალა კიდევ ჩამოდო, მაგრამ ხმა ვერ მომაწვდინა“) (გვ. 18). “But me and Lucas don’t need no word promises between us. It was something unexpected come up, or he even sent the word and it got lost.” (p. 18), („აკი გითხარით, მე და ლუკასს ერთმანეთში ფიცი არა გვჭირდება-მეთქი. ეტყობა, რაღაც შეემთხვა, შემოთვლით კი შემომითვლიდა, ოღონდ დანაბარებმა, ეტყობა, ჩემამდე ვეღარ ჩამოაღწია“) გვ. 18). ამგვარად, ლინა ფოლკნერის ფიქციურ სამყაროში ნათლის შემომტანი („და იქმნას ნათელი“) და ღვთის სიტყვის (ლუკას ბარჩის, როგორც პაროდული მამა ღმერთის, შვილის) მატარებელია. იოანეს სახარების პირველ თავში ვკითხულობთ: „ღმერთი არავის არასოდეს უხილავს: მხოლოდშობილმა ძემ, რომელიც იყო მამის წიაღში, მან გაგვიცხადა“. მსგავსად, ბავშვის მამა არავის უხილავს, თუმცა ძიების გზაზე შემდგარი დედა შემხვედურებს ლუკასის შესახებ დეტალურად უამბობს და მის კარგ

ადამიანობაში არწმუნებს. ამგვარად, მკვლევრის მოსაზრებით, „აგვისტოს ნათელის“ ქალი პერსონაჟი ფუნქციურად იოანე წინამორბედს ემსგავსება, რომელიც „... მოვიდა სამოწმებლად, რათა ემოწმებინა ნათლისათვის და, ამრიგად, ყველას ერწმუნა მისგან“ (Hlavsa, 1991, pp. 61-62).

საინტერესოა, რომ „აგვისტოს ნათელში“ ყველაფერი წარსულში ხდება და მომავლის არსებობა თითქოს იმთავითვე გამორიცხებულია (ჯო ქრისტმასი, ჯოანა ბარდენი, გეილ ჰაითაუერი ცოცხლები აღარ არიან, მათგან აღარაფერია მოსალოდნელი). როგორც სარტრი წერს, მომავლის უარყოფით ფოლკნერმა დროს თავი მოჰკვეთა. მომავლის მოლოდინის გამოვლინება მხოლოდ ლინა გროუვთანაა დაკავშირებული. ის წინამორბედი იმ გაგებით, რომ რომანში მოსახდენ მოვლენებს უძღვის წინ იმავე პრინციპით, როგორც ეს იოანე წინამორბედმა გამოხატა სახარებაში: „ის არის ჩემს შემდეგ მომავალი, რომელიც ჩემზე უწინარეს იყო“. რაღაცის ან ვიღაცის კონცეფციას, რაც ან ვინც მანამდე იყო და მომავალშიც იქნება, სიზმრისეულ მდგომარეობაში მყოფი ლინას საშუალებით მეტად საინტერესოდ ინტერპრეტირებს ფოლკნერი. პერსონაჟი ფიქრობს შორიდან მომავალ ფორანზე, რომელიც ჯერ იმდენად არ მოახლოებულა, რომ ხედავდეს, თუმცა მისი ხმა ესმის. აგრეთვე, ფორანზე ჯერ არ ასული ქალი, გონებაში წინ უსწრებს მოვლენებს, კვლავ ქვეითდება და ფიქრობს ფორანზე, რომელსაც ტვირთთან ერთად ყოველი მგზავრის, მათ შორის ლინას, ხსოვნა მიაქვს თან. ე. ი. ფორანზე, როგორც მიკრო-სივრცის განსახიერებაზე, რომელზეც დროისა და სივრცის კანონები არ ვრცელდება, მისი არსება, ტრანსცენდენტური გაგებით, მანამდე იყო და შემდგომშიც იქნება.

„ბოლოს და ბოლოს იმდენად ნელა, თითქოს რაღაც მიყრუებული და მივარდნილი, შორზე კიდევ უფრო შორი ადგილიდან მოდის ეს ზანტი, შემადრწუნებელი, აზრისაგან დაცლილი ხმა და იმ მოჩვენებასა ჰგავს, ნახევარი მილით წინ რომ გამოუსწრია საკუთარი სხეულისათვის. არა ჩანს და. მაინც ისმისო, ფიქრობს ლინა. ფიქრში უკვე ფორანზე ზის, უკვე გზას დასდგომია. ფიქრობს ჯერ ვერ ვხედავ და უკვე ფორანში ვზივარ, ჩამოვალ და, კიდევ დიდხანს ირახრახებს ჩემიანად [...] თუ ღმერთიც შემეწია და ჯეფერსონამდე ჩამიყვანა, მაშინ ლუკას ბარჩიც მანამდე გაიგონებს ხმას, ვიდრე დამინახავდეს.

ფორნის ჭრიალი რომ მოესმება, ჯერ არაფერი ეცოდინება. ჯერ გაიგონებს, მერე დაინახავს“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 8).

იოანე წინამორბედთან დაკავშირებულ ასოციაციებს ვ. ჰლავსა ჯოანა ბარდენზეც განავრცობს და შენიშნავს, რომ პერსონაჟის სახელი იოანეს მდებრობით ვარიაციას წარმოადგენს (John, Joanna) და, ამავდროულად, სახელისა და გვარის ინიციალები J. B. იოანე ნათლისმცემლისას იმეორებს (John the Baptist), გარდა ამისა, ორივე მათგანი სიცოცხლეს თავის კვეთით ასრულებს (Hlavsa, 1991, pp. 21-22). იოანე წინამორბედისა და დიანას სახეები როგორც ჯოანაში, ისე ლინაში ცოცხლდება, ქრისტესი - როგორც ქრისტმასში, ისე ლინას ახალშობილ ბავშვში. ამგვარად, ერთი მითოლოგიური თუ ბიბლიური სახის რომანის სხვადასხვა პერსონაჟში, ავატარში სიმულტანურად გაცოცხლება ფოლკნერის „მითოსური მეთოდის“ საკვანძო მომენტი.

წინამორბედებად, მაცნეებად რომანში არა მხოლოდ პერსონაჟები გვევლინებიან, არამედ ერთგვარად ჰერალდიკურ ფუნქციას ასრულებს ფოლკნერისეული თხრობის ტექნიკაც. იგულისხმება, რომ მკითხველი ყოველი მნიშვნელოვანი მოვლენის შესახებ რომელიმე ეპიზოდური პერსონაჟისაგან იგებს ისე, თითქოს სხვათა შორის ყურმოკრულ ამბავს ეცნობოდეს, გარემოებებზე კი ავტორი მხოლოდ მომდევნო თავებში მოგვითხრობს. მაგალითად, ჯოანას მკვლელობას, ჯოს შეპყრობასა და სასტიკ მკვლელობას, ლინას შვილის ქვეყნიერებას მოვლინებას მკითხველი ქალაქში ხმაგავარდნილი ინფორმაციასავით შეიტყობს. როგორც ლინა შენიშნავს საიდანღაც მომავალ ფორანზე, მსგავსად, მკითხველს რომანის საკვანძო მოვლენების შესახებ ჯერ ესმის და მხოლოდ შემდეგ ხედავს, როგორც უკვე წარსულში დარჩენილ ფაქტს.

„აგვისტოს ნათელში“ პერსონაჟთა რეტროსპექტიული ხედვა უკან, წარსულისაკენ გადაიძახებს მკითხველს. ნაწარმოების პირობითი, აწმყო მხატვრული დრო ჯეფერსონში ლინას შემოსვლითა და წასვლით შემოიფარგლება, ყოველივე დანარჩენი კი წარსულია, რომლის შესახებ ტ. მარტინი შენიშნავს, რომ „აგვისტოს ნათელში“ ორგვარი წარსულ დროსთან აქვს მკითხველს საქმე: ერთი შორი და განყენებული წარსული დროა (“the remote past”), რომელიც უცვლელია, ფიქსირებული, აწმყოში შემოჭრილი წინაპართა ლანდების სახით, მეორე კი



ახლანდელი, უშუალო წარსული (“the immediate past”), რომელიც 1929 წლიდან, ჯეფერსონში ქრისტმასის ჩამოსვლით იწყება და 1932 წლით, ჯონა ბარდენის მკვლელობის ფაქტით სრულდება (Martin, 1980, p. 128). ე.წ. ფიქსირებულ წარსულ დროში მოქმედების არეალი მექსიკას, კალიფორნიას, მისურისა თუ მემფისს მოივლის, პირობით „ახლანდელ“ წარსულსა და ფიქციურ აწმყო დროში კი ყოველი მოვლენა ჯეფერსონში ან მის სიახლოვეს ვითარდება, საიდანაც ფოლკნერი უკან, პერსონაჟების ღრმა წარსულ დროსა და გამოვლილ სივრცეებში გადაიძახებს მკითხველს, რითაც მოცემულ სივრცე-დროში აცოცხლებს მთელი ამერიკული სამხრეთისა და მითოსური წარსულის ნაშთებს.

უ. ვან ეპსი შენიშნავს, რომ რომანის უკანასკნელ თავში შემოყვანილი პერსონაჟის, ავეჯით მოვაჭრის, მიერ ამბის თხრობა მნიშვნელოვან მიზანს ემსახურება, რომ როდესაც თხრობა იმ სივრცეს სცდება, სადაც ძირითადი სიუჟეტური მოვლენები იყო კონცენტრირებული, ყოველივე მანამდე მოთხრობილი ჯეფერსონში მომხდარს ილუზორულ, დაუჯერებელ ეფექტს ანიჭებს და მას ე. წ. ჩვეულებრივი სამყაროდან ამოვარდნილ, უჩვეულო ადგილად აქცევს. ავეჯით მოვაჭრის შეხუმრებული საუბარი ცოლთან, ინტიმური სივრცე, საწოლი, რომელიც ლინასა და ბაირონის ამბის თხრობის ტოპოსად გვევლინება, ჯანსაღ ურთიერთობაზე მიანიშნებს და მანამდე მოთხრობილ ფატალურ ურთიერთობებს კიდევ უფრო უჩვეულოსა და სასტიკ მნიშვნელობას ანიჭებს. ამგვარად, ავეჯით მოვაჭრის მონათხრობი მკითხველს სიმბოლური, დახშული, გოთიკური სივრციდან, ერთი შეხედვით, ჯანსაღ, ადამიანურ გარემოში აბრუნებს და ჯეფერსონის, როგორც განყენებული და უცხო ქალაქის, აღქმას განამტკიცებს (Van Epps, 1983, p. 28-29). „ავგისტოს ნათელის“ ძირითადი ქალაქი, ჯეფერსონი, სადაც ყოველივე კონცენტრირდება, ე. წ. ობიექტური სივრცე-დროისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერებები ირღვევა და სადაც რომანის პერსონაჟებში განსხეულებული ავატარები იყრიან თავს, თავადაც არა კონკრეტულ, არამედ ქალაქთა ავატარს განასახიერებს.

## დასკვნები

ნაშრომში შესწავლილი ნაწარმოებების საფუძველზე შესაძლებელია შემდეგი დასკვნების გამოტანა:

1. მოდერნისტულ ლიტერატურაში შეიმჩნევა ნაწარმოების მხატვრულ სივრცესთან დაკავშირებული მნიშვნელოვანი ტენდენცია: სახლს, ინგლისური ტრადიციული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ მოქმედების ძირითად არეალს, ქალაქის დომინანტური გარემო ანაცვლებს, რითაც მოდერნისტული პროზა და პოეზია თანამედროვე ქალაქში მცხოვრების პირადი სივრცის გაქრობასა და საკუთარ თავთან ფიზიკური სიმართვების შეუძლებლობას აქცევს ფოკუსში. ჯ. ჯოისის, ტ. ს. ელიოტისა და უ. ფოლკნერის შესწავლილი ნაწარმოებების პერსონაჟებისათვის სახლი მკაფიოდ შემოსაზღვრული სივრცე აღარაა და უპირატესად გზაზე, ქალაქის ქუჩებსა და საჯარო თავშეყრის ადგილებში იმყოფებიან.
2. მოდერნიზმში მხატვრული ურბანული ნაწარმოების მიზანი არა კონკრეტული გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის ზედმიწევნითი აღწერა და ქალაქის ნატურალისტური სურათის შექმნაა, არამედ:
  - ურბანული სინამდვილე მოდერნისტი მწერლებისათვის შემოქმედებითი იდეების ხორცშესახმელად საჭირო საშენი მასალაა. ჯოისის, ელიოტისა და ფოლკნერის მეხსიერებასა თუ წარმოდგენაში არსებულ ქალაქები შთააგონებს და კვებავს მათ მხატვრულ შემოქმედებას.
  - მოდერნისტი ავტორები აღმოაჩენენ მეტროპოლიის გლობალური და დომინანტური გარემოსაგან ნაკარნახევ გამოსახვის ახლებურ წესებსა თუ პირობებს, რაც ქალაქის, როგორც დინამიკური და მარადცვალებადი ორგანიზმის, ცოცხალი გამოსახულების შექმნის ამოცანას უსახავს ავტორებს;
  - მოდერნისტულ ტექსტებში ურბანული გარემოს მნიშვნელობის გამოსახატად ხშირად ქალაქი ნაწარმოების მთავარ პერსონაჟებზე უპირატესი ხდება, პერსონაჟის რანგში ადის და პროტაგონისტად გვევლინება. „ულისეს“, „პრელუდიების“, „ქარიანი ღამის რაფსოდის“, „უნაყოფო მიწისა“ და „ავვისტოს ნათელის“ ქალაქები არა უბრალოდ მოქმედების არეალად, არამედ ახლად სიცოცხლეშთაბერილ სუბტანციებად გვევლინებიან.

- შესწავლილი ნაწარმოებების ავტორები კონკრეტულ პროტაგონისტ-ქალაქებს „ატოპიურ ტოპოგრაფიებად“ - პარადიგმულ ქალაქებად, მითოპოეტიკურ სივრცეებად - გარდაქმნიან.
3. კონკრეტულის გაუნივერსალურებისათვის ჯოისი, ელიოტი და ფოლკნერი აცნობიერებენ ლიტერატურაში „მითოსური მეთოდის“ შემოტანის საჭიროებას. პარადიგმული მოდელებისათვის ახლებური ფორმით ხორცმესხმა მოდერნისტების შემოქმედებას ახალ მხატვრულ ფენომენად აქცევს. „მითოსური მეთოდის“ გამოყენება არსობრივად მოიაზრებს არა იმიტაციას, არამედ კონკრეტულის ხელახლა, ცოცხალ მდგომარეობად დაბადებას.
  4. მოდერნისტული ნაწარმოების ქრონოტოპი „გასივრცულებისკენაა“ მიმართული. სივრცობრივი პერსპექტივა ერთდროულობის პრინციპს ეყრდნობა, რაც კომპოზიციის კონსტრუირების თვალსაზრისით, ერთი შეხედვით ქაოტურად გაბნეული საგნებისა თუ მოვლენების ურთიერთდაკავშირებას მოიაზრებს, იდეურად კი, იმავე პრინციპის საფუძველზე ნაწარმოების ქრონოტოპის, კონკრეტული დროისა და სივრცის, მითოსურთან შეკავშირებასა და ასოციაციური იგივეობის აღქმის შესაძლებლობას ისახავს მიზნად. ჯოისი „ულისემი“ დუბლინის სხვადასხვა სივრცეში თანადროულად მომხდარ მოვლენებზე მოუთხრობს მკითხველს. მსგავსად, ელიოტისათვის ურბანული გარემო „ობიექტური კორელატივა“ მრავალხმიანობის ეფექტის შესაქმნელად და პოემაში ერთდროულად მრავალი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული და, ამავდროულად, საერთო წარმომავლობის ხმის გასაჟღერებლად. საბოლოოდ, როგორც დუბლინი, ისე ლონდონი ყოველივეს ერთდროულად თავმომყრელ ტოპოსებად გარდაიქმნება.
  5. უ. ფოლკნერის მიერ შექმნილი მხატვრული სივრცე-დროისათვის მკაფიოდ დამახასიათებელი ასპექტი მოძრაობისა და უძრაობის სინთეზირების პრინციპია, რაც „აგვისტოს ნათელის“ ქრონოტოპის მითოპოეტიკურ ჭრილში განხილვის ერთ-ერთი ძირითადი საფუძველთაგანია.
  6. „აგვისტოს ნათელში“ ე. წ. რეალური დროისა და სივრცის კანონზომიერების რღვევასა და რეკონფიგურირებული განზომილების შექმნას პერსონაჟების ერთმანეთისაგან განსხვავებული სპაციო-ტემპორალური პერსპექტივა

განაპირობებს. ლინა გროუვისათვის დრო მანძილის მზომი ცნებაა. ამავდროულად, მის გადაადგილებას მკითხველი უძრაობას ადარებს, რაც, თავის მხრივ, პერსონაჟს მარადიულობის სიმბოლოდ აქცევს. ჯო ქრისტმასისათვის დროის მსვლელობა ერთი ფსიქოლოგიური მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლით იზომება და გარდამტეხი ცხოვრებისეული მოვლენები უპირატესად გონებაში მკაფიოდ აღბეჭდილ სივრცეებთანაა დაკავშირებული. ფიზიკური სივრცისა და მექანიკური დროის „განადგურების“ ინსტრუმენტად მუსიკას/გალობასა და ლეგენდად ქცეულ წარსულ მოვლენასთან შერწყმას მოიაზრებს გეილ ჰაითაური, რაც ნაწარმოებში დროის მდინარებისაგან თავის დაღწევის ლევი-სტროსისეულ საშუალებებთან - მითოსური და მელოსური საწყისების გამოვლინებასთან - პოულობს საერთოს.

7. მოდერნისტულ ნაწარმოებში მითოპოეტიკური ქრონოტოპის შექმნას მნიშვნელოვანწილად განაპირობებენ „მრავალსახოვანი“ პერსონაჟები და მრავალგანზომილებიანი მითოსური სიტუაციები:

- სახეცვლილებათა უსასრულო წყება „ულისეს“ ჯოისის „მეტამორფოზებად“ აქცევს. მეტამფსიქოზის მოტივის განმეორებადობა იმთავითვე იმაზე მიაწინებს, რომ ლეოპოლდ ბლუმის მეხსიერება იგივე „პლაზმური მეხსიერებაა“, საიდანაც უამრავი უხილავი ძაფია გაბმული უკან წარსულისაკენ, ისტორიული, ბიბლიური, ლეგენდარული თუ ფიქციური პერსონაჟებისაკენ.
- „უნაყოფო მიწის“ ქალაქის მითოპოეტიკურ ხატად აღქმის განმაპირობებელ ცენტრალურ ფიგურებად წინასწარმეტყველები, ტირესია და კუმეს სიბილა, გვევლინებიან, რომელთაც პოემაში მითოსური მსოფლმხედველობის არსებითი მახასიათებელი შემოაქვთ: ესაა ჭკრეტა აწმყო მომენტიდან მარადიულობისაკენ. ტირესიას ყველგანმყოფი არსება, რომელიც მრავალი ქალაქის შექმნისა და განადგურების მომსწრეა, ციკლური დროის თემატიკას აქცევს ფოკუსში, კუმეს სიბილა კი, რომელსაც „ენეიდაში“ ერთი სამყაროდან მეორეში გადაადგილება ძალუმს, ნაწარმოების მთავარ მითოპოეტიკურ ასპექტს განსაზღვრავს: პოემის მხატვრული სივრციდან - ლონდონიდან - მკითხველმაც ყველა სხვა ქალაქში შეძლოს გადანაცვლება.

- კონკრეტული მითოლოგიური თუ ბიბლიური სახის „აგვისტოს ნათელის“ სხვადასხვა პერსონაჟში, „ავატარში“ სიმულტანურად გაცოცხლება ფოლკნერის „მითოსური მეთოდის“ საკვანძო მომენტია, რაც, თავის მხრივ, რომანის მხატვრულ სივრცეს - ქალაქს - ყველა სხვა ქალაქთა „ავატარად“ აქცევს.
8. მოდერნისტული ურბანული ლიტერატურის უმთავრესი მახასიათებელი, ქალაქისა და ინდივიდის მკაფიო ურთიერთქმედებისა და ურთიერთგანმსაზღვრელი ყოფის წარმოჩენაა. ამგვარი მიმართება განსაკუთრებით მკაფიოდაა წარმოჩენილი ელიოტისა და ფოლკნერის შესწავლილ ნაწარმოებებში, რომლებშიც, მეტაფორული გაგებით, პერსონაჟები და მათი ყოფა ქალაქების სხვადასხვა მხატვრულ სივრცეებთან (გზა, ქუჩა, სასტუმრო, შმორიანი არხები, ტაძრები, ბაღები და ა.შ.) არიან გაიგივებულნი და საერთო თვისებებსა და მდგომარეობებს იზიარებენ.
  9. შესწავლილი ნაწარმოებების ერთგვარი გამაერთიანებელი თავისებურება და უნივერსალური ტოპოსის შექმნისათვის ხელსაყრელი ასპექტი, აგრეთვე, უსამშობლო და უთვისტომო („ულისესა“ და „აგვისტოს ნათელში“) ან/და „ანონიმური“, ინდივიდუალიზმს მოკლებული („პრელუდიებში“, „ქარიანი ღამის რაფსოდისა“ და „უნაყოფო მიწაში“) პერსონაჟები არიან. ამგვარი, „ყოველი და არავინ“, პერსონაჟები, რომელთა ფესვები ერთდროულად ყველგან და არსადაა, ნაწარმოებების მითოპოეტიკური ქრონოტოპის საფუძველს კიდევ უფრო განამყარებენ.
  10. ურბანული ლიტერატურა ქალაქს ერთგვარ პალიმფსესტად წარმოაჩენს. მოდერნისტულმა პროზამ და პოეზიამ თხრობას არქეოლოგიისათვის დამახასიათებელი თვისება შესძინა, რომ მიწით დაფარული ყოველი ფენის ქვეშ აღმოჩენის მოლოდინში მყოფი რამაა. ეს ტექნიკა წარსულისა და აწმყოს სიმულტანურობის ასახვას ემსახურება.

## ბიბლიოგრაფია

1. ავგუსტინე. (1996). *აღსარებანი*. თბ.: გამომცემლობა „ნეკერი“. ლათინურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ.
2. ალიგიერი, დ. (2012). *ღვთაებრივი კომედია*. თბ.: გამომცემლობა „პალიტრა L“.
3. ბიბლია. (1989). თბ.: საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა.
4. გამსახურდია. ზ. (1971). *ამერიკელი პოეტები*. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“. ინგლისურიდან თარგმნა ზვიად გამსახურდიამ.
5. გელაშვილი, მ. (2018). *მოდერნისტული ქრონოტოპი*. თბ.: გამომცემლობა „უნივერსალი“.
6. ელიადე, მ. (2009). *მითის ასპექტები*. თბ.: ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. ფრანგულიდან თარგმნეს მზია ბაქრაძემ და ბელა წვერაძემ.
7. ელიადე, მ. (2017). *მარადიული დაბრუნების მითი*. თბ.: გამომცემლობა „ალეფი“. ფრანგულიდან თარგმნა მზია გომელაურმა.
8. ელიადე, მ. (2018). *მითები, სიზმრები და მისტერიები*. თბ.: გამომცემლობა „ალეფი“. ფრანგულიდან თარგმნა მზია გომელაურმა.
9. ელიოტი, ტ. ს. (2014). *უნაყოფო მიწა*. თბ.: გამომცემლობა „ინტელექტი“. ინგლისურიდან თარგმნა ზვიად რატიანმა.
10. ელიოტი, ტ. ს. (2017). *საღვთო ტყე: ესეები პოეზიასა და კრიტიკაზე*. თბ.: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა.
11. ელიოტი, ტ. (2021). *კლდე*. თბ.: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“. ინგლისურიდან თარგმნა მანანა გიგინეიშვილმა.
12. იუნგი, კ. (2003). *ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები*. თბ.: გამომცემლობა „დიოგენე“. თარგმნა ირინა ჯიოევმა.
13. კაკაბაძე, ზ. (1972). *წერილები*. თბ.: საბჭოთა საქართველო.
14. კობახიძე, თ. (2014). „ტომას ელიოტის „ოთხი კვარტეტის“ მითოპოეტიკური კატეგორიები“. სჯანი №15. <https://sjani.ge/sjani-15/temur%20kobaxid.pdf>
15. კობახიძე, თ. (2015). *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. თბ.: გამომცემლობა „უნივერსალი“.

16. კონრადი, ჯ. (2018). *წყვდიადის გული*. თბ.: გამომცემლობა „არტანუჯი“. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა.
17. მამარდაშვილი, მ. (1992). *საუბრები ფილოსოფიაზე*. თბ.: გამომცემლობა „მეცნიერება“.
18. ფოლკნერი, უ. (2015). *ავვისტოს ნათელი*. თბ.: გამომცემლობა „არტანუჯი“. ინგლისურიდან თარგმნა ზაზა ჭილაძემ.
19. შექსპირი, უ. (1987). *ტრაგედიები, წიგნი II*. თბ.: გამომცემლობა “საბჭოთა საქართველო”. ინგლისურიდან თარგმნა ივანე მაჩაბელმა.
20. შექსპირი, უ. (2004). *ჰამლეტი*. თბ.: „ლიტერა“. ინგლისურიდან თარგმნა ივანე მაჩაბელმა.
21. ცხვედიანი, ი. (2006). *„ულისეს“ მითოპოეტკა*. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
22. ჯავახიშვილი, მ. (2006). *ჯაყოს ხიზნები, მოთხრობები*. თბ.: გამომცემლობა „ბაკმი“.
23. ჯოისი, ჯ. (2013). *ულისე*. ინგლისურიდან თარგმნა ნიკო ყიასაშვილმა. თბ.: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.
24. ჰომეროსი. (1975). *ოდისეა*. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“. ძველბერძნულიდან თარგმნეს ზურაბ კიკნაძემ და თამაზ ჩხენკელმა.
25. Abel, D. (1970). Faulkner's *Light in August*. In. D. L. Minter (Ed.), *Twentieth Century Interpretations of Light in August. A collection of Critical Essays*. 42-54. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs.
26. Aligieri, D. (1886). *Divine Comedy*. Boston and New York: Houghton, Mifflin and Company. English Translation and Notes: Longfellow, H. W.
27. Ameel, L. (2017). The City Novel: Measuring referential, spatial, linguistic, and temporal distances. In R. Tally (Ed.), *The Routledge Handbook of Literature and Space*. Pp. 233-241. London: Routledge.
28. Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.

29. Bowen, Z. (2003). Joyce and the City: The Significance of Place, *Annals of the Association of American Geographers*, 93(3), 767-769. DOI: 10.1111/1467-8306.93030129
30. Bristow, D. (2016). Cartographing Dublin. In J. Tambling (Ed.), *The Palgrave Handbook of Literature and the City*, 93-109. London: Palgrave Macmillan.
31. Brown, C. S. (1962). Faulkner's Geography and Topography. *PMLA*, 77(5), 652-659. <https://doi.org/10.2307/460414>
32. Brooker, J. S., & Bentley, J. (1990). *Reading 'The Waste Land': Modernism and the Limits of Interpretation*. Amherst: University of Massachusetts Press.
33. Buckley, G. T. (1961). Is Oxford the Original of Jefferson in William Faulkner's Novels? *PMLA*, 76(4), 447-454. <https://doi.org/10.2307/460629>
34. Budgen, F. (1972). *James Joyce and the Making of 'Ulysses'*. Oxford: Oxford University Press.
35. Byrnes, R. (1992). Agendath Netaim Discovered: Why Bloom Isn't a Zionist. *James Joyce Quarterly*, 29(4), 833-838. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/25485325>
36. Chase, R. (1970). Faulkner's *Light in August*. . In. D. L. Minter (Ed.), *Twentieth Century Interpretations of Light in August. A collection of Critical Essays*. 17-24. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
37. Conrad, J. (1998). *Heart of Darkness and Other Tales*. C. Watts (Ed.), Oxford University Press.
38. Cook, E. (1979). T.S. Eliot and the Carthaginian Peace. *ELH*, 46(2), 341-355. <https://doi.org/10.2307/2872618>
39. Cope, J. (1981). *Joyce's Cities: Archaeologies of the Soul*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
40. Day, R. (1965). The "City Man" in The Waste Land: The Geography of Reminiscence. *PMLA*, 80(3), 285-291. <https://doi.org/10.2307/461276>
41. Dickens, Ch. (1998). *Our Mutual Friend*. London: Penguin Books.
42. Donald, J. (1948). *Imagining the Modern City*. London: The Athlone Press.
43. Dow, L. K. (2008). Eternal Jerusalem: Jerusalem/Zion in Biblical Theology with Special Attention to "New Jerusalem" as the Name for the Final State in Revelation 21-22.



- Hamilton: McMaster Divinity College.
44. Ehrlich, H. (2002). James Joyce's Four-Gated City of Modernisms. In M. Begnal (Ed.), *Joyce and the City: The Significance of Place*. 3-17. New York: Syracuse University Press.
  45. Eliade, M. (1987). *The Sacred and the Profane*. Orlando: Harcourt Brace & Company.
  46. Eliot, T. S. (1930). *Collected Poems 1909 – 1962*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
  47. Eliot, T. S. (1963). *Murder in Cathedral*. New York: A Harvest Book. Harcourt, Brace & World, Inc.
  48. Eliot, T. S. (1964). *Selected Poems*. New York: A Harvest Book. Harcourt, Inc.
  49. Eliot, T. S. (1971). *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. V. Eliot (Ed.). London: Faber & Faber.
  50. Eliot, T. S. (1975). The Music of Poetry. In F. Kermode (Ed.), *Selected Prose of T.S. Eliot*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
  51. Eliot, T. S. (1997). The Influence of Landscape upon the Poet. *Daedalus*, 126(1), 352–352. <http://www.jstor.org/stable/20027421>
  52. Eliot, T. S. (2016). *The Letters of T. S. Eliot Volume 6: 1932–1933*. London: Faber & Faber.
  53. Ellmann, R. (1972). *di*. New York: Oxford University Press.
  54. Ellul, J. (1970). *The Meaning of the City*. William B. Eerdmans Publishing Company.
  55. Faulkner, W. (1950). *Light in August*. New York: The Modern Library.
  56. Faulkner, W. (1984). *The Sound and the Fury*. New York: Random House.
  57. Feigin, L. (2011). *The Eye, the Street, and the Modern Painter: The City from Poe to Joyce*. New York: The City University of New York.
  58. Frank, J. (1945). Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Two Parts. *The Sewanee Review*, 53(2), 221-240. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/27537575>
  59. Frazer, J. G. (1894). *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*. Vol. 1. New York and London: Macmillan and Co.

60. Frye, N. (2000). The Archetypes of Literature. In Ch. Kaplan & W. D. Anderson (Eds.), *Criticism: Major Statements, Fourth Edition*, 475-486. Boston: Bedford/St. Martin's. Retrieved from <https://archive.org/details/criticismmajorst0000unse>
61. Gilbert, S. (1957). *Letters of James Joyce*. New York: Viking Press.
62. Gish, N. (1988). *The Waste Land: A Poem of Memory and Desire*. Boston: Twayne Publishers.
63. Harding, D. (2003). *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*. New York & London: Routledge
64. Hargrove, N. D. (1978). *Landscape as a symbol in the Poetry of T.S. Eliot*. Jackson: University Press of Mississippi.
65. Hauser, A. (1958). *The Social History of Art*. New York: Vintage Books.
66. Heidel, A. (1951). *The Babylonian Genesis*. Chicago: The University of Chicago Press.
67. Heusel, B. (1983). PARALLAX AS A METAPHOR FOR THE STRUCTURE OF "ULYSSES". *Studies in the Novel*, 15(2), 135-146. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/295322122>
68. Hlavsa, V. J. (1991). *Faulkner and the Thoroughly Modern Novel*. Charlottesville: University Press of Virginia.
69. Homer. (1906). *The Odyssey*. Translated by Alexander Pope. London: George Bell & Sons.
70. Iser, W. (1985). Doing Things in Style: An Interpretation of "The Oxen of the Sun" in James Joyce's *Ulysses*. In B. Benstock (Ed.). *Critical Essays on James Joyce*, 191-206. Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co.
71. Joyce, J. (1946). *Ulysses*. New York, NY: Random House.
72. Kearns, G. (2005). The Spatial Poetics of James Joyce, *New Formations*. 57. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/261850456> [The Spatial Poetics of James Joyce](https://www.researchgate.net/publication/261850456)
73. Kenner, H. (1959). *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. New York: Ivan Obolensky, Inc.

74. Kenner, H. (1973). The Urban Apocalypse. In A. W. Litz (Ed.). *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of 'The Waste Land'*. 23-50. Princeton University Press.
75. Kenner, H. (1987). *Ulysses*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
76. Korenman, J. S. (1982). Faulkner's Grecian Urn. In F. L. Pitavy (Ed.), *William Faulkner's Light in August: A Critical Casebook*. 123-133. New York: Garland Publishing, Inc.
77. Lehan, R. (1998). *The City in Literature*. Berkeley: University of California Press.
78. Lehan, R. (2009). *Literary Modernism and Beyond*. Louisiana State University Press.
79. Long, Ch. H. (1963). *Alpha: The Myths of Creation*. Toronto: Collier Books.
80. Longley, J. L. (1966). Joe Christmas: The Hero in the Modern World. In R. P. Warren (Ed.), *Faulkner: A Collection of Critical Essays*. 163-174. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
81. Martin, T. P. (1980). The Art and Rhetoric of Chronology in Faulkner's "Light in August." *College Literature*, 7(2), 125-135. <http://www.jstor.org/stable/25111323>
82. Martindale, C. (1995). Ruins of Rome: T.S. Eliot and the Presence of the Past. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 3(2/3), 102-140. <http://www.jstor.org/stable/20163575>
83. Mayer, J. T. (1989). *T.S. Eliot's Silent Voices*. New York: Oxford University Press.
84. Meletinsky, E. (2000). *The Poetics of Myth*. New York: Routledge. Translated by Lanoue, G., Sadetsky A.
85. Mercanton, J. (1962). The Hours of James Joyce, Part I. *The Kenyon Review*, 24(4), 700-730. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/4334273>
86. Meriwether J. B., & Millgate M. (1980). In J. B. Meriwether & M. Millgate (Eds.), *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962*, Lincoln: University of Nebraska Press.
87. Miller, J. H. (1995). *Topographies*. Stanford: Stanford University Press. Retrieved from: <https://archive.org/details/topographies0000mill/mode/2up>
88. Millgate, M. (1970). Faulkner's *Light in August*. In D. L. Minter (Ed.), *Twentieth Century Interpretations of Light in August. A collection of Critical Essays*. 71-82. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

89. Paige, D. D. (1971). Ed. *Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941*. New York: New Directions.
90. Patterson, G. (1978). 'Preludes 'and 'Rhapsody'. In B. C. Southam (Ed.), *T. S. Eliot: 'Prufrock', 'Gerontion', Ash Wednesday and Other Shorter Poems*. London: Macmillan.
91. Perl, J. (1984). *The Tradition of Return: The Implicit History of Modern Literature*. New Jersey: Princeton University Press.
92. Pike, B. (1981). *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press.
93. Pitavy, F. L. (1970). The Landscape in "Light in August". *The Mississippi Quarterly*, 23(3), 265–272. <http://www.jstor.org/stable/26473865>
94. Pitavy, F. L. (1973). *Faulkner's 'Light in August'*. Translated by G. E. Cook. Indiana University Press, Bloomington.
95. Rice, J. C. (1975). ORPHEUS AND THE HELLISH UNITY IN "LIGHT IN AUGUST." *The Centennial Review*, 19(1), 380–396. <http://www.jstor.org/stable/23738051>
96. Timms, E. (1985). Unreal City – Theme and Variations. In E. Timms & D. Kelley (Eds.), *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. 1-12. New York: St. Martin's Press.
97. Trombold, C. B. (1997). Earlier Versions of Eliot's Early Verse: The Newly-Published Drafts in the Berg Collection. *Journal of Modern Literature*, 21(1), 89–108. <http://www.jstor.org/stable/3831577>
98. Volpone, A. (2017). "Come, hours be ours!": Temporal Disharmonies in Joyce's Sense of Time. In J. Wawrzycka (Ed.), *Reading Joycean Temporalities*, 27, 137-152. Leiden & Boston: Brill/Rodopi.
99. Warner, D. (1998). The Ballast-Office Time Ball and the Subjectivity of Time and Space. *James Joyce Quarterly*, 35/36, 861-864. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/25473962>
100. Wirth-Nesher, H. (1996). *City Codes: Reading the Modern Urban Novel*. New York, NY: Cambridge University Press.

101. Sartre, J. P. (1966). On *The Sound and the Fury*: Time in the Work of Faulkner. In R. P. Warren (Ed.), *Faulkner: A Collection of Critical Essays*. 87-93. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
102. Senn, F. (1985). Book of Many Turns. In B. Benstock (Ed.). *Critical Essays on James Joyce*, 120-136. Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co.
103. Shakespeare, W. (1864). *The Works of William Shakespeare. Vol. III*. H. Staunton (Ed.). London: Routledge, Warne, and Routledge.
104. Slabey, R. M. (1960). Joe Christmas, Faulkner's Marginal Man. *Phylon* (1960-), 21(3), 266-277. <https://doi.org/10.2307/273905>
105. Slabey, R. M. (1960). MYTH AND RITUAL IN LIGHT IN AUGUST. *Texas Studies in Literature and Language*, 2(3), 328-349. <http://www.jstor.org/stable/40753685>
106. Smith, G. (1971). *T.S. Eliot's Poetry and Plays*. Chicago: The University of Chicago Press.
107. Swiggart, P. (1962). *The Art of Faulkner's Novels*. Austin: University of Texas Press.  
Retrieved  
from: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.32106011991269&view=1up&seq=1>
108. Van Epps, W. (1983). The Symbolic Significance of the Houses in William Faulkner's *Light in August*. *Dissertations, Theses, and Masters Projects*. Paper 1539626972. <https://dx.doi.org/doi:10.21220/s2-bmaj-3k90>
109. Weston, J. L. (1957). *From Ritual to Romance*. New York: Doubleday Anchor Books.
110. Whitford, F. (1985). The City in Painting. In E. Timms & D. Kelley (Eds.), *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. 45-64. New York: St. Martin's Press.
111. Wolfreys, J. (2007). *Writing London Volume 3: Inventions of the City*. Palgrave Macmillan.

#### ინტერნეტ რესურსები:

112. ამაღლობელი, რ. (2019). „ჯონ ჯიოსი „ოდა ლარნაკს““. <https://literature.iliauni.edu.ge/literature/jon-qithsi-oda-larnaks/>
113. უზნაძე, დ. (1920). *ანრი ბერგსონი*. თბ.: გამომცემლობა „სახალხო საქმე“. <http://openlibrary.ge/bitstream/123456789/6293/3/anri%20begstoni.pdf>

114. ხარბედია, მ. (2017). „ბალი და ხეტიალი“. [მალხაზ ხარბედია – ბალი და ხეტიალი – არილი \(arilimag.ge\)](http://arilimag.ge)
115. Baudelaire, Ch. *The Voyage*. <https://fleursdumal.org/poem/231/>
116. Cowper, W. *God Made the Country*. <https://www.poetrynook.com/poem/god-made-country>
117. Hastings, P. *James Joyce's Ulysses*: <http://www.ulyssesguide.com/>
118. Keats, J. Ode on a Grecian Urn. Retrieved from: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44477/ode-on-a-grecian-urn>
119. Топоров, В. (1987). Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. *Москва: Исследования по структуре текста*, 121-132. Retrieved from [http://ec-dejavu.ru/p/Publ\\_Toporov\\_Babilon.html](http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Babilon.html)