თემურ კობახიძე

ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა



გამომცემლობა „უნივერსალი"
თბილისი 2015

© თ. კობახიძე, 2015

გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2015

თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30
E-mail: universal@internet.ge

ISBN 978-9941-22-683-0

TEMUR KOBAKHIDZE

T. S. ELIOT AND THE AESTHETICS OF HIGH MODERNISM

Tbilisi 2015

ქეთის, გიორგის და მარიამს

ს ა რ ჩ ე ვ ი

მადლიერება 7
Acknowledgements 8
წინასიტყვაობის მაგივრად: მაღალი მოდერნიზმი
ინგლისურენოვან ლიტერატურაში 9
I. მოდერნისტული კარნავალი ტომას ელიოტის
ვენეციაში 24
II. სულის და ხორცის დიქოტომია: „ჰიპოპოტამი“ და
„უკვდავების ჩურჩული“ 60
III. პაროდიული დიონისია: „სუინი და ბულბულები“.....76
IV. დიონისეს ეპიფანია: „სუინი ერექტუსი“.....90
V. სამების გამოცხადება და ბ-ნ ელიოტის
„მეტაფიზიკური“ დაეჭვებანი.....116
VI. ქარის ქსოვა სარკეებიან უდაბნოში: „ჯერონტიონი“.....137
VI. უნაყოფო მიწის მითოსი.....162
მითოსი და მითოლოგია 166
პერსონაჟთა სამყარო: წყვილები,
წინასწარმეტყველები, ტირესია..... 187
ასოციაციური პოეტიკა 197
VII. დანტე, ჯოზეფ კონრადი და იოანეს გამოცხადება
„კაცის ფიტულებში“ 213
IX. Danse Macabre: „სუინი აგონისტი, ანუ არისტოფანული
მელოდრამის ფრაგმენტები“ 237
X. საკრალური დრო და გზის მითოლოგემა „მოგვთა
მგზავრობაში“ 262
XI. ზეაღსვლა სალხინებლის მთაზე: „ნაცრისყრის
ოთხშაბათი“.....281
XII. “ოთხი კვარტეტი“, როგორც სამყაროს
მითოპოეტიკური მოდელი 293

წარმოსახვის მთლიანობა და აღქმა 293
შინაგანი დრო და მუსიკა 302
სივრცის მოდელირების პირველსქემები 328
პარადოქსების ენა და ტრადიციათა სინთეზი 349
დამატება – Appendix 367
I. Parodic Dionysia in „Sweeney among the Nightingales".....368
II. The Quest for Sacred Time in „Journey of the Magi" 380
III. Squaring the Cirle: Dantesque Ascpects of 'Intersection of the Timeless with Time' 390
დამოწმებანი 400

მადლიერება

მსურს მადლობა გადავუხადო შემდეგ პირებსა და ორგანიზაციებს:

პროფესორ ჯუელ სპეარს ბრუკერს, ვისი კეთილი რჩევები და ჩემი საქმიანობისადმი მეგობრული ინტერესი მე არასოდეს დამავიწყდება.

პროფესორ პოლ დაგლასს, ძველი მეგობრობისა და იმ დახმარებისათვის, რომელიც მან გამიწია რამდენიმე სწავლული თავყრილობის ორგანიზაციაში, რამაც პოზიტიური როლი შეასრულა ამ წიგნზე მუშაობაში.

პროფესორ ჯილიან ბიერს, იმხანად კემბრიჯის უნივერსიტეტის კლერ ჰოლის კოლეჯის პრეზიდენტს, რომლის მიწვევამ კლერ ჰოლის ფელოუდ საშუალება მომცა, კემბრიჯში დამეწყო მუშაობა ამ წიგნის ჩანაფიქრზე.

პროფესორ უორიკ გულდს, იმხანად ლონდონის უნივერსიტეტის ინგლისური კვლევების ინსტიტუტის დირექტორს; პროფესორ რონალდ შუშარდს, ლონდონის უნივერსიტეტის ელიოტის საზაფხულო სკოლის დირექტორს და დოქტორ უიმ ვან მიერლოუს, ლონდონის უნივერსიტეტის ინგლისური კვლევების ინსტიტუტის მოქმედ დირექტორს, რომლებმაც სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ვადით, საშუალება მომცეს ამ წიგნზე ლონდონში მემუშავა.

პრეზიდენტს, ბატონ პაოლო დელ ბიანკოს და მთლიანად რომუალდო დელ ბიანკოს ფონდს, იტალია, რომელთა სტუმართმოყვარეობამ საშუალება მომცა, რეგულარულად შევხვედროდი დარგის წამყვან სპეციალისტებს ფლორენციაში და მათთან დისკუსიებში დამეხვეწა ამ წიგნის დებულებები.

ღია საზოგადოების ფონდს, ნიუ იორკი (ფონდს ღია საზოგადოება – საქართველო), მის ექსპერტებსა და თანამშრომლებს, რომელთა მიერ გამოყოფილმა გრანტმა საშუალება მომცა, ხანგრძლივად მემუშავა ლონდონში წიგნის დამასრულებელ ეტაპზე.

მსურს გულრწფელი მადლობა ვუთხრა ჟურნალ „ფაზისის“ მთავარ რედაქტორს, აკადემიკოს რისმაგ გორდეზიანს, ჟურნალ „სჯანის“ მთავარ რედაქტორს, პროფესორ ირმა რატიანს და ჟურნალ „არილის“ მთავარ რედაქტორს, ბატონ მალხაზ ხარბედიას კეთილგანწყობისა და იმ მზადყოფნისათვის, რომლითაც ისინი წლების მანძილზე აქეყნებდნენ წიგნის ცალკეულ ნაწილებს.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my most heartfelt gratitude to:

Professor Jewel Spears Brooker of Eckerd College, St. Petersburg, Florida, whose valuable advice and friendly interest in my research I will never forget.

Professor Paul Douglass of San Jose State University, San Jose, California, whose lifelong friendship and most valuable help in the organization of events that led to this publication I highly appreciate.

Professor Dame Gillian Beer, then President of Clare Hall, University of Cambridge, for the most important stipendiary Fellowship, which gave me the unique opportunity to start my research at Cambridge.

Professor Warwick Gould, then Director of the Institute of English Studies, University of London, Professor Ronald Schuchard, then Director of the T. S. Eliot International Summer School, University of London, and Dr Wim Van Mierlo, then Acting Director of the Institute of English Studies, University of London, who at different times provided me with the invaluable opportunities of conducting my research in London.

President Paolo Del Bianco of Romualdo Del Bianco Foundation, Italy, whose kind hospitality enabled me to converse on the regular basis with the international community of leading scholars in my field in the beautiful city of Florence.

Experts and Staff, Open Society Foundations, New York, and Open Society – Georgia Foundation, Tbilisi, whose generous grant enabled me to fully concentrate on the completion of the most labor-consuming part of this book at the British Library and the University of London.

I would also like to thank Academician Rismag Gordeziani, Editor-in-chief of the research journal „Phasis", Professor Irma Ratiani, Editor-in-chief of the journal for literary research „Sjani," and Mr Malkhaz Kharbedia, Editor-in-chief of the journal „Arili" for readily publishing various parts of this book for a number of years.

წინასიტყვაობის მაგივრად: მაღალი მოდერნიზმი ინგლისურენოვან ლიტერატურაში

მხატვრული აზროვნების ისტორიაში ამა თუ იმ მოვლენის ზუსტი დათარიღება თავისთავად ბევრს არაფერს ნიშნავს – თითქოს უკვე დადგენილი სტილები, მიმდინარეობები, „კანონები" და მათთან ინდივიდუალურ ავტორთა მიმართებები, როგორც წესი, პარალელურად მიმდინარე, დროში არეული და პირობითია. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ქრონოლოიგიის ეს პირობითობა მხატვრულ აზროვნებას ისტორიული კონკრეტიკისგან ათავისუფლებს, ან მას ერთგვარ ავტონომიას ანიჭებს – შემოქმედებითი პროცესი თითქოს ინსტინქტურად ეწინააღმდეგება ისტორიის დინებას და სწორედ დროთა აღრევისაკენ, ან სულაც დროისგან თავის დაღწევისაკენ ისწრაფვის. ლიტერატურული მიმდინარეობების ევოლუცია რთული, თანდათანობითი და დროში არათანაბრად გაწელილი პროცესია, რომლის თავი და ბოლო ხშირად გაურკვეველია.

მიუხედავად ამისა, ზოგჯერ სავსებით შესაძლებელია ამა თუ იმ მოვლენის სავარაუდო ქრონოლოგიური ფარგლების დადგენა, რაც მისი დაკონკრეტების ცდასთან ერთად, ისტორიული აღქმის რელატიურობასაც გამოხატავს. როგორადაც არ უნდა გავიაზროთ დღეს ესა თუ ის მხატვრული მოვლენა, მომავალში ის, შესაძლოა, სრულიად განსხვავებული სახით გამოჩნდეს – ისევე, როგორც განსხვავებულად ჩანდა არც ისე შორეულ წარსულში, ან იმ დროს, როდესაც ის ამ მოვლენად ყალიბდებოდა. ლიტერატურული ნარსულის რეკონსტრუქცია მხოლოდ თანამედროვეობის პოზიციებიდანაა შესაძლებელი, ხოლო რადგან აწმყო განუხრელად მომავალში გადადის, იცვლება კრიტერიუმები და მათთან ერთად, წარსულის აღქმა-გააზრე-

ბაც. თანამედროვეობისათვის თვით შექსპირის შემოქმედება სხვა არაფერია, თუ არა მის შესახებ დღეს არსებული ცოდნა, მისი თანამედროვე ინტერპრეტაცია, მისი დღევანდელი „წაკითხვა", რაც ძალიან განსხვავდება შექსპირის დროინდელი აღქმისგან. ყველა ინტერპრეტაცია ადრე თუ გვიან ძველდება, ყოველი ახალი დრო ახლებურად იაზრებს მარადიულ ტექსტებს. „დღევანდელი" შექსპირის კოლოსალური ფიგურის „ჩატევა", მისი „შებრუნება" ელიზაბეთ პირველის დროინდელი ინგლისის კულტურულ კონტექსტში წარმოუდგენელია – „ელიზაბეთის ეპოქა არ იცნობდა იმ „დიად შექსპირს", რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ დღესო", მახვილგონივრულად შენიშნავდა მიხეილ ბახტინი ისტორიული აღქმის რელატიურობაზე მსჯელობისას [Бахтин 1986: 350-351].

ის, რომ ერთი და იგივე მოვლენა სხვადასხვა ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში სხვადასხვანაირად აღიქმება და ხშირად ახალ, სრულიად განსხვავებულ სახეს იღებს, ეჭვის ქვეშ აყენებს ლიტერატურაში თვით ისტორიზმის პრინციპთა უტყუარობას – როგორც ელიოტი აღნიშნავს, „რაც დასაწყისი გვგონია, ხშირად დასასრულია და დასრულება დაწყებას ნიშნავს" („ოთხი კვარტეტი"). მთელი ამ პირობითობის მიუხედავად (ან იქნებ სწორედ მისგან გამომდინარე), დღეს შეიძლება დანამდვილებით ვთქვათ ის, რაც უკანასკნელი ათწლეულების მანძილზე სულაც არ აღიქმებოდა ასე მკაფიოდ, ან უეჭველად: ქრონოლოგიურად, ინგლისურენოვან ლიტერატურაში მოდერნიზმის დასაწყისი ვიქტორიანული ეპოქის დასასრულს და თვით დედოფალ ვიქტორიას გარდაცვალების თარიღს (1901 წ.) ემთხვევა. ეს დამთხვევა სიმბოლურია, რადგან მოდერნიზმის ერთ-ერთ განმასხვავებელ ნიშანს სწორედ ვიქტორიანული ხანის ესთეტიკურ და ზნეობრივ ფასეულობებთან დაპირისპირება შეადგენდა. უკვე 1902 წელს, ჯოზეფ კონრადმა გამოაქვეყნა „წყვდიადის გული", რომელიც, წლინახევრით ადრე გამოცემულ „ლორდ ჯიმთან" ერთად, დღეს აღიქმება, როგორც პროტო-მოდერნიზმის ნიმუში, ანუ სათავე მთელი ლიტერატურული ეპოქისა, რომელმაც ნახევარი საუკუნე მოიცვა და სავარაუდოდ, მხოლოდ 1945 წელს, ეზრა პაუნდის „პიზანური კანტოების" გამოქვეყნებით დასრულდა. სხვა თვალსაზრისით, მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნის გზაგასაყარი (ან მათი შემაკავში-

რებელი ხიდი) უფრო გვიან, ვლადიმირ ნაბოკოვის „ლოლიტაში“ (1955) უნდა ვეძიოთ, რადგან ეს რომანი თანაბრად აერთიანებს ორივე მიმდინარეობის – უკვე თითქმის მილეული მოდერნიზმისა და ლიტერატურაში შემომავალი პოსტ-მოდერნიზმის ნიშან-თვისებებს.

სერიოზული ლიტერატურა რთულსა და ჩახლართულ, მაგრამ ამავე დროს ცოცხალ, დინამიურ პროცესს წარმოადგენს და ამიტომ, არც მოდერნიზმი არ უნდა წარმოვიდგინოთ კონკრეტულ ქრონოლოგიურ ფარგლებში მოქცეულ, ერთგვაროვან მთლიანობად. გასული საუკუნის დამდეგისა და 20-იანი წლების უაღრესად ჭრელი ლიტერატურული ფონი რამდენიმე მნიშვნელოვანი და მრავალი უმნიშვნელო მინი-მიმდინარეობისაგან შედგებოდა, რომლებსაც, იმჟამინდელი მწერლობის მთავარ ნაკადთან ერთად, დღეს „მოდერნიზმის“ საერთო სახელწოდებით ვაერთიანებთ. მოგვიანებითაც, ანუ გასული საუკუნის შუახნებიდან ლამის ჩვენს დრომდე, არაერთ ავტორს მიუმართავს მათ ხელში უკვე მიმბაძველობად ქცეული, სპეციფიკურად „მოდერნისტული“ ხერხებისათვის – ანუ უცდიათ იმის გაკეთება, რაც მათზე ბევრად ადრე, თან ბევრად უკეთესად, სხვებს უკვე გაკეთებული ჰქონდა. ცხადია, ყოველივე ეს ისევ და ისევ ლიტერატურაში კონკრეტულ თრიღთა და დეფინიციათა პირობითობაზე მეტყველებს. თავის დროზე თვით მოდერნისტებმაც არ იცოდნენ, რომ ისინი „მოდერნისტები“ იყვნენ – თავიანთ შემოქმედებას ისინი უბრალოდ, თანამდეროვე (Modern), ახალ ლიტერატურად მოიხსენიებდნენ, რითაც მას მე-19 საუკუნის ტრადიციული ესტეტიკური ფორმებისა და კრიტერიუმებისაგან განასხვავებდნენ. სიტყვა „მოდერნიზმი“, ან „მოდერნისტი“, ჯერ როგორც პირობითი სახელწოდება და შემდეგ როგორც კონკრეტული ტერმინი, საბოლოოდ, მხოლოდ 60-70-იანი წლების მიჯნაზე დამკვიდრდა [Potter 2012: 3], ტერმინ „ბაროკოს“ მსგავსად, რომელიც დაახლოებით იმავე დროს იქნა საბოლოოდ „ნასესხები“ ხელოვნებათმცოდნეობიდან. არც თვით ელიოტი უწოდებდა საკუთარ თავს „მოდერნისტს“ და ისიც, 20-იან წლებში ინგლისური ბაროკოს პოეზიას, ტრადიციულად, „მეტაფიზიკოს პოეტებად“ მოიხსენიებდა, თუმცა პირველად სიტყვა „ბაროკო“ ჯერ კიდევ 1888 წელს, ჰაინრიხ ვიოფლინმა იხმარა

არიოსტოს „გაშმაგებული როლანდის“ დახასიათებისას [Wellék 1965: 73].

მოდერნიზმისგან განსხვავებით, ტერმინი „მაღალი მოდერნიზმი“ პირველად 1976 წელს „მოიჭრა“ [Whitworh 2007: 39] და უმალვე მოიპოვა პოპულარობა, თუმცა უკანასკნელ დრომდე ის ირონიული ელფერით იხმარებოდა (ხან „მაღალი მოდის“, ხან „მაღალი სამზარეულოს“, ხან პირიქით, „მაღალი რენესანსის“ ანალოგიით), როგორც საგანგებოდ გართულებული, ელიტარული და მასობრივი მკითხველისათვის მიუწვდომელი ლიტერატურის სინონიმი. ირონია იმ პოლემიკაში იღებდა სათავეს, რომელიც გასული საუკუნის მიწურულს, პოსტ-მოდერნისტმა მას-კულტურის მომხრეებმა მოდერნისტული „მაღალი კულტურის“ წინააღმდეგ გამართეს. დღეს, როდესაც უკვე პოსტ-მოდერნიც, მთელი თავისი ექსცენტრიკით და მას-კულტურისადმი მიდრეკილებით, საკმაოდ გამეჩხერდა და კულტურულ ტრადიციათა ძიების პროცესმა ახლებურად იჩინა თავი, ამ პოლემიკურმა ტალღამაც გადაიარა. „მაღალი მოდერნიზმი“ სრულუფლებიან ტერმინად დამკვიდრდა და სახელად 20-ანი წლების ინგლისურენოვან მოდერნისტულ ლიტერატურას დაერქვა. მის წარმომადგენლებად ჯეიმზ ჯოისი, ვირჯინია ვულფი, ტომას ელიოტი, ეზრა პაუნდი, გერტრუდ სტაინი, ნაწილობრივ – გვიანდელი იეიტსი და უილიამ ფოლკნერი მოიხსენებიან. ზოგჯერ მათთან ერთად ახსენებენ ოლდოუზ ჰაქსლის, ჯუნა ბარნსს და ჰილდა დულიტლს. ხშირად (და არც თუ უსაფუძვლოდ) მაღალი მოდერნიზმის ქრონოლოგიურ ფარგლებს აფართოვებენ და მას მიაკუთვნებენ იმავე ავტორების მიერ 30-40-იან წლებში გამოქვეყნებულ ნაწარმოებებსაც. თუ მხედველობაში მივიღებთ მთელი ამ „გუნდის“ და თვით მოვლენის ინტერკულტურულ ხასიათს (ხსენებულთა შორის მხოლოდ ვირჯინია ვულფი და ჰაქსლი იყვნენ მკვიდრი ინგლისელები), მართებულად უნდა მივიჩნიოთ მაღალ მოდერნისტებად სხვაენოვან ავტორთა – მარსელ პრუსტის, თომას მანის, ფრანც კაფკას, რაინერ მარია რილკეს, პოლ ვალერის, რობერტ მუზილის, ჰერმან ჰესეს, ანდრე ჟიდის და სხვათა მოხსენიებაც. ყველა ამ ავტორს სხვადასხვა ხარისხით ახასათებს რამდენიმე საერთო

თვისება, რომელთა უგულებელყოფა შეუძლებელს ხდის მაღალ მოდერნიზმზე, როგორც კონკრეტულ ლიტერატურულ მოვლენაზე საუბარს. თუმცა აქვე უნდა დავაზუსტოთ, რომ დღესდღეობით მაღალ მოდერნიზმს უფრო ხშირად „ანგლო-ამერიკულ მაღალ მოდერნიზმად“ მოიხსენიებენ. ეს ტერმინიც, ცხადია, პირობითია, რადგან მიმდინარეობის ნამყვანი ფიგურა – ჯეიმზ ჯოისი – საერთოდ, ირლანდიელი მწერალი იყო.

მოდერნისტული მწერლობის გამაერთიანებელი თვისებებიდან უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია იმჟამად ახლადაღმოჩენილი კოლექტიური არაცნობიერის რაციონალიზაცია, მისი ლიტერატურული „გაცნობიერება“ და მოდერნისტების მიერ მხატვრულ საშუალებად გამოყენება. ფართოდ გამოიყენებოდა იმჟამინდელი ანთროპოლოგიის მიღწევებიც, თუმცა ფროიდის, იუნგისა და ჯ. ჯ. ფრეიზერის შემდგომ მეცნიერება სხვა მიმართულებით განვითარდა და ანალიტიკური ფსიქოლოგიის დასკვნები (იუნგი) ისევე, როგორც კემბრიჯის სკოლის ანთროპოლოგია (ფრეიზერი) უკვე კარგა ხანია, ემოციურად მიმზიდველ, მაგრამ ემპირიულად დაუმტკიცებელ სპეკულატიურ რეფლექსიათა სფეროს მიკაუთვნეს [Crellin 2014: 149]. მეორე მხრივ, მეტად მნიშვნელოვანია იმის გაცნობიერება, რომ მოდერნისტების მიერ იუნგისა და ფრეიზერის დასკვნების მხატვრულ ადაპტაციას ამ დასკვნების სამეცნიერო ვალიდურობასთან არავირთარი კავშირი არა აქვს. ფსიქოლოგიისა და ანთროპოლოგიის იმჟამინდელ მონაცემებზე დაყდრნობით, არქაული რიტუალური სქემები, კოლექტიური არაცნობიერის სიმბოლოები, მითოსური და მელოსური მენტალური სტრუქტურები, „მითოლოგემები“ (კ. ლევი-სტროსი) მოდერნისტი ავტორების შემოქმედებაში გაცნობიერებული პოეტიკის ბირთვად, მათი ნაწარმოებების მაორგანიზებელ, სტრუქტურულ პრინციპად იქცა. ისინი დღესაც აღიქმებიან, როგორც ექსპერიმენტული ფორმათქმნადობის საფუძველი, იმ ახალი მხატვრული მეთოდის საფუძველი, რომლის საშუალებითაც მოდერნისტებმა ტრადიციული პოეტიკა ახალი ესთეტიკური ხედვის ელემენტებით შეცვალეს. კონკრეტულ ლიტერატურულ მიზნებს „მორგებული“ პირველსქემები და პირველსახეები (არქეტიპები) ერთნაირად უდევს საფუძვლად მოლი ბლუმის ცნობიერების ნაკადს „ულისეში“ და

ბენჯი კომპსონის მონოლოგს „ხმაურსა და მძვინვარებაში“, ჰესეს „დილის ქვეყნის“ მომლოცველთა მოგზაურობას „წმინდა“ სულიერების სივრცეში და მანის ჰანს კასტორპის თავგადასავალს მაღალმთიან სანატორიუმში. თეორიულ წერილებში ტომას ელიოტი ამ, თავისი დროისათვის ახალ ესთეტიკურ ხედვას ჯოისისა და იეიტსის „მითოსურ მეთოდს“ (mythical method) უწოდებს და მათთან ერთად, რაღა თქმა უნდა, საკუთარ შემოქმედებასაც გულისხმობს – მისი „უნაყოფო მიწა“ (1922) მითოსური პოეზიის ისეთივე ნიმუშია, როგორიც „ულისე“ (1922) – მითოსური პროზის. საერთოდ, ნაწარმოებში არაცნობიერის პირველსქემათა გამოყენება და ამ გზით მათი გარესამყაროზე პროეცირება ელიოტს თანადროულ ქაოტურ რეალობში წესრიგის შეტანის გზად წარმოედგინა. „მითოსის გამოყენებით, თანამედროვეობასა და ანტიკურობას შორის ვრცელი პარალელის გავლებით, ბატონი ჯოისი იყენებს მეთოდს, რომელსაც მის შემდეგ სხვებიც გაჰყვევიან, – წერდა იგი 20-იან წლებში. – ესაა შემოწმების, წესრიგის, ფორმისა და მნიშვნელობის დასაზღვრის გზა ამაოებისა და ანარქიის იმ უშველებელ პანორამაში, რასაც წარმოადგენს თანამედროვე ისტორია. ეს ის მეთოდია, ბატონმა იეიტსმა რომ მოიმარჯვა და დარწმუნებული ვარ, მისი საჭიროებაც თანამედროვეთაგან პირველმა სწორედ მან შეიცნო... ფსიქოლოგიამ, ეთნოლოგიამ და „ოქროს რტომ“ შესაძლებელი გახადეს ის, რაც შეუძლებელი იყო სულ რამდენიმე წლის წინ – თხრობითი მეთოდის ნაცვლად, ახლა შეგვიძლია მითოსური მეთოდით ვისარგებლოთ. მტკიცედ მჯერა, ეს ნაბიჯია იქითკენ, რომ თანამედროვე სამყარო ვაზიაროთ ხელოვნებას, წესრიგსა და ფორმას...“ [Eliot 1975: 177].

საინტერესოა, რომ თანადროული ლიტერატურის „მითოსურობამ“ თვით ანალიტიკური ფსიქოლოგიის მამამთავრის, კ. გ. უნგის ყურადრებაც მიიპყრო, რომელმაც „ულისეს“ ცალკე, სპეციალური წერილი უძღვნა. „როგორც ყველა ჭეშმარიტი წინასწარმეტყველი, – ნერდა იუნგი, – ხელოვანიც თავისი დროის ფსიქიკურ საიდუმლოებებს გამოხატავს, რასაც გაუცნობიერებლად აკეთებს, როგორც მთვარეული... ამის საპირისპიროდ, წიგნი („ულისე“ – თ.კ.) დაწერილია ცნობიერების სრული სინათლის შუქზე, ის არ წარმოადგენს არც სიზმრის და არც

არაცნობიერის გამოვლინებას... „ულისე“ იმით არის შოკისმომგვრელი, რომ უთვალავი ფარდის უკან მასში არაფერი არ იმალება“ [Jung 2001: 143-145]. სხვანაირად რომ ვთქვათ, იუნგმა საკუთრივ ფსიქოლოგიურ, არაცნოებიერ მოტივებს ვერ მიაკვლია ჯოისის რომანში, ან მიაკვლია მათ მხოლოდ უმნიშვნელო ფსიქოლოგიური ფონის სახით, ხოლო „ულისეს“ უსასრულოდ რთული გაცნობიერებული მითოპოეტიკით (მთელი ამ „უთვალავი ფარდით“) ის, როგორც ფსიქოლოგი, არც დაინტერესდა. მეორე მხრივ, ლიტერატურული თვალსაზრისით, სწორედ ეს „უთვალავი ფარდა“ შეადგენს ჯოისის რომანის მხატვრულ სპეციფიკას და, კაცმა რომ თქვას, რაღა უნდა ყოფილიყო მის უკან „დამალული“. მოდერნიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებლურ დოკუმენტში, ესეში „კრიტიკის დანიშნულება“ (1923) ელიოტი პირდაპირ მიუთითებს არაცნობიერის რაციონალიზაციის დიდ მნიშვნელობაზე, რითაც, ფაქტობრივად, აყალიბებს მაღალი მოდერნიზმის კონცეფციას ანალიტიკურ ფსიქოლოგიასთან მიმართებაში, განაცალკევებს ლიტერატურის სფეროს ფსიქოლოგიისაგან: „რადგანაც სიზუსტისადმი ერთგულების ინსტინქტი დაბეჯითებით ითხოვს, რომ არ მვანდოთ არაცნობიერის შემთხვევითობას ის, რისი გაკეთებაც ცნობიერად შეგვიძლია, ვფიქრობ, ჩვენ უნდა გავაცნობიეროთ და ცნობიერ მიზნად დავისახოთ ის, რაც ჩვენს არაცნობიერში ხდება“ [Eliot 1999: 24].

მაღალი მოდერნიზმის სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვან თვისებას შეადგენდა ევროპულ კულტურულ ტრადიციათა გადაფასებისაკენ სწრაფვა. ეს არ იყო უშუალო წინამორბედთა ნაღვაწის მარტივი უარყოფა, რომელიც ტრადიციულად ახასიათებს ლიტერატურაში მოსულ ყოველ ახალ თაობას. გარკვეულწილად, ტრადიციათა „გადაფასება“ – „Revaluation“, რომელიც ფ. რ. ლივისმა თავისი ცნობილი წიგნის [Leavis 1936] სათაურით, ფაქტობრივად, ტერმინად დაამკვიდრა – წარმოადგენდა მთელი ევროპული კულტურის ახლებურად გააზრების ცდას, რომელმაც პირელი მსოფლიო ომის წინა წლებში ზოგადევროპული ხასიათი მიიღო. მკრთალი კონტურების სახით, ამ ტენდენციის სათავეები ჯერ კიდევ ნიცშესთან, რიჰარდ ვაგნერთან და იაკობ ბურკჰარდტთან იკვეთება, მაგრამ თვით ელიოტი ამ მხრივ უშულაოდ დავალებული

იყო თავისი ჰარვარდელი მენტორის, ირვინგ ბებიტისა და პირველ მსოფლიო ომში დაღუპული ინგლისელი ფილოსოფოსის, ტომას ერნესტ ჰიუმისგან, რომლის ნაწერები მას, იმჟამად ლონდონში ახლადჩასულ ამერიკელს, მისმა თანამემამულემ და მეგობარმა, ეზრა პაუნდმა გააცნო. ჰიუმის „მოსაზრებანი" [Hulme 1936] ელიოტის სხვა მეგობარმა, ხელოვნებათმცოდნე ჰერბერტ რიდმა პირველად 1924, ხოლო შემდეგ, ჩასწორებული და შევსებული სახით, 1936 წელს მეორედ გამოაქვეყნა, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ჰიუმის იდეები ანგლო-ამერიკული მოდერნიზმის წრეში კარგა ხნის მანძილზე ინარჩუნებდა აქტუალობას. მთლიანობაში, ბებიტი და განსაკუთრებით, ჰიუმი პირველ მსოფლიო ომამდელი და 20-იანი წლების კულტურული ცნობიერების იმ მიმართულებას გამოხატავდნენ, რომელსაც, ამა თუ იმ სახით, მოდერნისტთა უმრავლესობამ გადაუხადა ხარკი – შემთხვევითი არ არის, რომ თვით თომას მანის ლეო ნაფტა „ჯადოსნურ მთაში", ლამის ჰიუმის „ციტატებით" მეტყველებს. ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს ელიოტი, მანი ან სხვა მოდერნისტები საგანდგებოდ შტუდირებდნენ ჰიუმს, ბებიტს, ან პროტო-მოდერნიზმის რომელიმე სხვა იდეოლოგს, ვთქვათ, ოსვალდ შპენგლერს ან ვილჰელმ ვორინგერს (რომელმაც, თავის მხრივ, ჰიუმზე მოახდინა გავლენა). ჰიუმის ნააზრევისგან კონკრეტულად დავალებული იყო ახალგაზრდა ეზრა პაუნდი [Schuchard 1999: 225-226], ნაწილობრივ ელიოტიც, მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ კულტურული მემკვიდრეობის გადაფასების ზოგადი იდეებით გაჟღენთილი იყო მთელი იმჟამინდელი კულტურული ატმოსფერო, თვით ის ჰაერი, რითაც სუნთქავდნენ მაღალი მოდერნიზმის წარმომადგენლები.

„მთელი მისი მრავალფეროვნების მიუხედავად, – წერდა ჰიუმი, – რენესანსის შემდგომი ფილოსოფია არსებითად ერთგვაროვანია... მრავალფეროვნება ამ შემთხვევაში ერთი და იგივე არსის სხვადასხვა ფორმით გამოხატვაზე დაიყვანება... კოპერნიკამდე ადამიანი არ იყო სამყაროს ცენტრი, ცენტრად ის კოპერნიკის შემდეგ იქცა. ამის შედეგად [ევროპულ მსოფლაღქმაში] სიღრმისა და ინტენსიურობის ადგილი დაიკიავა ბრტყელმა და სრულიად უგემოვნო ოპტიმიზმმა, რომელმაც დეგრადაციის პირველი საფეხური რუსოს მოძღვრებაში გაიარა და საბოლოოდ, იმ სიბინძურედ მოგვევლინა, რომელიც, სამ-

წუხაროდ, დღეს ჩვენს ცხოვრებას მოიცავს [Hulme 1936: 12, 80]. მეოცე საუკუნის კულტურამ შუა საუკუნეების „ხაზოვანი“, „გეომეტრიული“ ხელოვნებისაკენ (ჰ. ვიოლფლინი, ვ. ვორინგერი) უნდა იბრუნოს პირი და რენესანსამდელ ეპოქაში უნდა ეძიოს კულტურულ ტრადიციათა მაცოცხლებელი ძალა. საქმე ისაა, რომ რენესანსული „ჰუმანიზმი შეიცავს იმ დაავადების მიკრობს, რომელიც სრულ განვითარებას რომანტიზმში ჰპოვებს“ [Hulme 1936: 257], რომანტიზმი კი, მოდერნისტების წარმოდგენით, უცილობლად გვიანვიქტორიანულ სიმდარედ და უგემოვნობად დეგრადირდება. „ჩვენ მოწმენი ვართ ახალი ისტორიის დასასრულის, ჩვენს თვალწინ ილევა ისტორიის რენესანსული პერიოდი, – ეხმაურებოდა ჰიუმს ოციან წლებში რუსი ფილოსოფოსი ნიკოლაი ბერდიაევი, – ძველი ევროპის კულტურა დაკნინების გზას ადგას“ [Бердяев 1922: 5.032]. კრიზისიდან გამოსავალს ბერდიაევიც შუა საუკუნეების კულტრაზე ორიენტაციაში ხედავდა: „ჭეშმარიტი სულიერი კულტურა, რომელმაც დაასრულა თავისი რენესანსული პერიოდი და ამოწურა თავისი რენესანსული პათოსი, უნდა დაუბრუნდეს შუა საუკუნეების – არა ბარბაროსული, არამედ კულტურული შუა საუკუნეების – რელიგიური მსოფლაღქმის ზოგიერთ საწყისებს“ [Бердяев 1922: 5.056]. ცხადია, ჰიუმის და „დასასრულის ფილოსოფიის“ სხვა იმჟამინდელ წარმომადგენელთა მოსაზრებებს, ისევე, როგორც მათ მიერ ფასეულობათა გადაფასების რადიკალურ მოთხოვნას, დღევანდელი ლიბერალური გადასახედიდან, ცოტა არ იყოს, მარგინალური ელფერი დაჰკრავს, მაგრამ იმ მშფოთვარე ეპოქის სულისკვეთებას ეს ყოველივე ნამდვილად გამოხატავს. დღეს, უკვე მთელი საუკუნის დისტანციიდან, აშკარად ჩანს, რომ ბევრი ერთმანეთისათვის უცნობი მოაზროვნე ან ხელოვანი, ჰიუმის და შპენგლერის წაუკითხავადაც გამოსთქვამდა ანალოგიურ აზრებს, ან მათ თავის შემოქმედებაში ახორციელებდა.

წინარენესანსულ ხანაზე ორიენტაციასთან ერთად, მოდერნიზმი ესთეტიკურსა და მსოფლმხედველობრივ საყრდენს ეძებდა იმ პერიოდში, რომელიც უშუალოდ მოსდევს აღორძინების ეპოქას და რენესანსული ჰუმანიზმის ჰარმონიულ იდეალთა დაშლის პროცესს ასახავს. ეს პროცესი მკაფიოდ გამოვლინდა ჯერ მანიერიზმის და შემდეგ ბაროკოს ხელოვნებაში,

რომელსაც ოსვალდ შპენგლერი 20-იან წლებში „ევროპის უდიადეს სტილს" უწოდებდა. მის სათავეებს შპენგლერიც შუა საუკუნეებში ხედავდა, რადგან „გოთიკა და ბაროკო ერთი და იგივე ფორმათა ახალგაზრდობა და ხნიერებეაა, დასავლეთის ჯერ კიდევ მოუმწიფებელი და უკვე მწიფე სტილი" [Spengler 1991: 110]. ამავე წლებში ახალგაზრდა ჰენრი მური აცხადებდა, რომ „მშვენიერება რენესანსული გაგებით არ არის მისი შემოქმედების მიზანი" [Moore 1934: 30] და რომ მას „...რენესანსული ქანდაკების დანახვაც არ სურს" [Wilkinson 2002: 43]; რადიკალურად განწყობილმა მარსელ დიუშანმა „ჯოკონდას" რეპროდუქციას წვერ-ულვაში მიახატა და L.H.O.O.Q.-ს სახელწოდებით (რაც, სავარაუდოდ,უხამსი გამოთქმის აბრევიატურაა), სამხატვრო სალონში გამოაფინა; ხოსე ორტეგა-ი-გასეტმა მთელ მუსიკას ბეთჰოვენიდან ვაგნერამდე ჰუმანიზმის სენით შეპყრობილი „რომანტიკული სუბიექტვიზმის გამომხატველი მელოდრამა" [Ortega 1968: 24] უწოდა და წინ წამოსწია „ხელოვნების დეჰუმანიზაციის" პრინციპი. ამავე დროს, პიკასო აცხადებს, რომ მისი შემოქმედების მთავარი ავტორიტეტები მანიერიზმისა და ბაროკოს ეპოქის დიდი ესპანელი მხატვრები, ელ გრეკო და სურნბარანი არიან; „ნეოკლასიციზმის" მიმდევარი იგორ სტრავინსკი 20-იან წლებში გატაცებულია ბაროკოს მუსიკის „მოდელირებით" და მოგვიანებით ჰქმნის კიდეც „დამბარტონ ოუქსს" – კონცერტს, რომელსაც მელომანები დღესაც „ბახის მეშვიდე ბრანდენბურგის კონცერტად" მოიხსენიებენ. ანალოგიურ ექსპერიმენს მიმართავს შუა საუკუნეებისა და ბაროკოს ხელოვნებით გატაცებული ოსიპ მანდელშტამი, რომელიც წერს, რომ მისი მიზანია „შეიტანოს გოთიკა სიტყვათა ურთიერთობაში მსგავსად სებასიან ბახისა, რომელმაც ის მუსიკაში დაამკვიდრა" [Мандельштам 2007: 164]

საგულისხმოა, რომ მუსიკალური სტრუქტურების ლიტერატურული ადაპტაცია (რომელსაც, ცხადია, არაფერი არა აქვს საერთო ლექსის, ან მხატვრული პროზის ტრადიციულ „კეთილხმოვანებასთან") 20-იანი წლების მოდერნიზმის ერთერთ ძირეულ პოეტიკურ თვისებას შეადგენდა. ელიოტის პოეზიასთან კავშირში ამ ტენდენციაზე ქვემოთ ვისაუბრებთ, აქ კი

ვიტყვით, რომ ანალოგიურ ხერხს 20-ან წლებში თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ავტორი მიმართავდა და მათ შორის თომას მანი, რომელიც აღნიშნავდა, რომ რომანი მისთვის „ყოველთვის სიმფონია იყო, თემების გადახლართვა, კონტრაპუნქტის ტექნიკაზე დაფუძნებული ნაწარმოები, სადაც იდეები მუსიკალური მოტივების როლს ასრულებენ" [Манн 1960: 164]. მუსიკალური ფორმებით ექსპერიმენტირება წითელ ზოლად გასდევს ეზრა პაუნდის მთელ პოეზიას, ადრეული კრებულიდან *Personae* (1909) გვიანდელი „კანტოების" ჩათვლით, რაც გასაკვირი არ არის, თუ გავითვალისწინებთ, რომ „მეორე" პროფესიით პაუნდი მუსიკალური კრიტიკოსიც იყო და კომპოზიტორიც [Schafer 2008]. 1928 წელს ჰაქსლიმ გამოაქვეყნა თავისი მთავარი, სიუჟეტურ პოლიფონიაზე დაფუძნებული რომანი, რომლის „მუსიკალური" პოეტიკის პრინციპი მან სათაურში გამოიტანა და კონტრაპუნქტის ტექნიკით შექმნილ ნაწარმოებს „კონტრაპუნქტი" დაარქვა. ათიოდე წლით ადრე, „მუსიკალურ" პოეტიკას მიმართავდა ჯოისი, რომელიც 1919 წელს ჰარიეტ შო უივერისადმი მიწერილ წერილში აღნიშნავდა, რომ „ულისეს" მე-11 ეპიზოდი („სირინოზები") მე-16 საუკუნის მუსიკალური ფორმის, „Fuga per canonem-ის ჩვეულებრივი რვა ნაწილისგან შედგება" [Bucknell 2001: 122]. იმავე წელს, ჟორჟ ბორაშთან საუბარში მან გაიმეორა, რომ „სირინოზები" „...შექმნა მუსიკის ტექნიკურ საშუალებათა გამოყენებით. ეს არის ფუგა, მთელი თავისი მუსიკალური ჩაწერის სისტემით (notations)... კვინტეტიც ჩავრთე მასში – ისე, როგორც „მაისტერზინგერებშია"" [Ellmann 1982: 459]. „პოლიფონიური მუსიკალური ფორმის საშუალებით ჯოისი გამოხატავს პერსონაჟთა მოქმედების ერთდროულობას; ის მიმართავს ნოვატორულ თხრობას, სადაც მოვლენები ისე შეესაბამებიან დროს და სივრცეს, როგორც ბგერა შეესაბამება მათ მუსიკაში", შენიშნავს ნადია ციმერმანი [Zimmerman 2002: 109]. როგორც ჩანს, თავის თანამედროვეთაგან ჯოისი ამ თვალსაზრისითაც პირველი იყო და საინტერესოა, რომ მის შემდეგ ბევრი ინგლისურენოვანი ავტორი მიმართავდა პროზის „მუსიკალიზაციას" – ფ. სკოტ ფიცჯერალდიდან, რომელიც ხშირად („დიად გეტსბიში" (1925)) ფრაზას ჯაზურ ინტონაციაზე

აგებს, თვით ე. დოქტოროუმდე, რომლის სტილიზებულ-მუსიკალური „რეგტაიმის“ (1975) წაკითხვა სინკოპირებული რიტმის აღქმის გარეშე აზრს კარგავს.

„რეგტაიმის“ მსგავსი გვიანდელი სტილიზაციებისაგან განსხვავებით, მოდერნისტული ნაწარმოების შინაგანი სტრუქტურის „მუსიკალიზაცია“ დროისა და სივრცის კატეგორიებისადმი ახლებური დამოკიდებულების მოდუსს, მოდერნისტული გაცნობიერებული პოეტიკის მნიშვნელოვან თვისებას შეადგენდა. მელოსისა და მითოსის ლიტერატურული ადაპტაციის საშუალებით, ნაწარმოებში მიზანდასახულად მიიღწეოდა ის პირწმინდად ფსიქოლოგიური „გახანგრძლივებული აწმყო“, რომელსაც ანრი ბერგსონი „ხანიერებას“ (*durée*) უწოდებს, ხოლო ჰერმან ჰესე განსაზღვრავს, როგორც „ესთეტიკურად აღქმულ დროს“. ამავე გზით ხდებოდა ნაწარმოებში დროის სპაციალიზაცია, მისი სივრცედ ქცევა – მაღალი მოდერნიზმის ის ესთეტიკური ფენომენი, რომლის შესახებაც პირველად ჯოზეფ ფრენკმა იმსჯელა 1945 წელს, თავის ფუძემდებლურ ესეში [Frank 1963: 3-62] და რომლის სათავეებსაც ის ფლობერის „მადამ ბოვარიში“ ხედავდა.

„შინაგანი“ დრო და სივრცე ნებისმიერი ტრადიციული, მე-19, ან თუნდაც მე-20 საუკუნის ნაწარმოებისათვის აპრიორული კატეგორიებია. ამგვარი ნაწარმოების შექმნისას, ავტორი ინტუიტიურად „ათავსებს“ თავის ნარატივს გარკვეულ სივრცე-დროში, ანუ აღწერს „ამბავს“, რომელიც თავისთავად, რაღაც სივრცესა და დროში ხდება, იმიტომ, რომ სივრცე-დროის გარეშე ის უბრალოდ, ვერ მოხდება. მისგან განსხვავებით, მოდერნიზმში დრო და სივრცე გაცნობიერებული პოეტიკის საშუალებებია, სამყაროს მოდელირების ინსტრუმენტი, ავტორის შემოქმედებითი „ლაბორატორია“, სადაც ის სივრცესა და დროზე ექსპერიმენტს ატარებს და მათ იმ სახით წარმოაჩენს, რა სახითაც სურს თავისი მხატვრული სამყაროს წარმოჩენა. როგორც წესი, ამ მინი-სამყაროში სივრცე მკაფიოდ არის შემოფარგლული, დრო შედედებული ან სულაც შეჩერებულია, ხოლო „შიგ“ მიმდინარე მოქმედების ტემპი ან უსასრულოდ მდორე, ან უსაზღვროდ ინტენსიური, ან – გაუთავებლად განმეორებადია. სამყაროს ამგვარი მოდელი კი არ „ასახავს“ რეალობას, როგორც ამას დრომოჭ-

მული ფსევდოესთეტიკური კლიშე გვამცნობს, არამედ გ ა რ დ ა ს ა ხ ა ვ ს მას ნაწარმოების მხატვრულ რეალობად – ისეთად, როგორადაც ის ავტორის მიერ არის ჩაფიქრებული. სამყაროს ამგვარ მინი-მოდელებს წარმოადგენს ჯოისის დუბლინი, კაფკას კოშკი და მიმდებარე სოფელი, ფოლკნერის იოკნაპატოფა, ჰესეს კასტალია, მანის მაღალმთიანი სანატორიუმი ბერგჰოფი, ელიოტის „უშენი ადგილი“ (უნაყოფო მიწა), მოგვიანებით შექმნილთაგან – მარკესის მაკონდო და სივრცე-დროის კიდევ რამდენიმე სხვა, უაღრესად მრავალნიშნადი ხატი, რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაში მითოპოეტიკური ქრონოტოპის სახელწოდებით არის ცნობილი.

ცხადია, გართობის მიზნით კითხვის მოყვარულს ამ სახის ლიტერატურა სერიოზულ თავსატეხს გაუჩენს. უფრო მეტიც, მოდერნისტულ მწერლობას შეუჩვეველ მკითხველს ძნელად აღსაქმელი ტექსტის კითხვისას ხშირად ეუფლება შინაგანი პროტესტის განცდა, რაც სრულიად ბუნებრივია, რადგან ეს ლიტერატურა მართლაც რთულია. რაღა თქმა უნდა, სხვადასხვა მკითხველისათვის ის სხვადასხვა დონის სირთულეს წარმოადგენს, მაგრამ ფაქტია, რომ მაღალი მოდერნიზმის მწერლობა თავშესაქცევი საკითხავი, ან დროის მოკვლის საშუალება ნამდვილად არ არის. პაუნდის „კანტოები“, ჯოისის „ულისე“, ელიოტის „ოთხი კვარტეტი“, კაფკას „პროცესი“, ვირჯინია ვულფის „გზა შუქურისკენ“, მანის „ჯადოსნური მთა“ სერიოზული ფიქრისა და განცდის ლიტერატურაა. მომზადებული, ალღოიანი მკითხველისათვის ის ამაღლებული, რთულად ნიუანსირებული ესთეტიკური ტკბობის წყაროდ იქცევა. ამავე დროს, მოდერნისტული მწერლობა არასოდეს არ იქმნებოდა რომელიმე კონკრეტულ აუდიტორიაზე ან „მიზნობრივ ჯგუფზე“ გათვლით და ის აზრი, რომ მოდერნიზმი მხოლოდ „რჩეულთათვის“ შექმნილი „ელიტარული“ ლიტერატურაა, ფანტაზიათა სფეროს განეკუთვნება. უბრალოდ, გააჩნია მკითხველს. მკითხველი კი უამრავი ობიექტური თუ სუბიექტური ფაქტორით განსაზღვრული აღმქმელია, რომლის პიროვნული თვისებები, ფსიქოლოგია, გონებრივი მონაცემები, განათლება, სოციალურ-კულტურული გარემო და, ყველა ამათგან გამომდინარე, გ ე მ ო ვ ნ ე ბ ა – ამგვარი ლიტერატურის აღქმისას უაღრესად მნიშვნე-

ლოვანია. მოდერნიზმის დამატებითი სირთულე ისიც არის, რომ მოდერნისტი ავტორები არც სთვლიდნენ საჭიროდ მარტივად და „გასაგებად" წერას. გარემომცველ რეალობას ისინი აღიქვამდნენ, როგორც რთულს და შესაბამისად რთული ფორმით გადმოსცემდნენ სათქმელს. ანუ მოდერნისტული ტექსტის სპეციფიკური სირთულე, მისი მრავალნიშნადობა ან, როგორც ჯოზეფ კონრადი იტყოდა, „ბუნდოვანება" („Ambiguity") ისევ და ისევ ხერხია, მხატვრული საშუალება, რომლესაც ავტორი შეგნებულად მიმართავს. „მე იქ იმდენი გამოცანა და თავსატეხი ჩავდე, რომ პროფესორებს საუკუნეები დასჭირდებათ იმაზე საკამათოდ, თუ რას ვგულისხმობდი, ჰოდა ესეც ხომ უკვდავების უზრუნველყოფის გზა არისო", ხუმრობდა ჯოისი „ულისეზე" საუბრისას [Ellmann 1982: 521]. ესეში „მეტაფიზიკოსი პოეტები" (1921) ტომას ელიოტი პირდაპირ მოითხოვს, რომ „თანამედროვე პოეზია უნდა იყოს რთული". მისი აზრით, „თანამედროვე ცივილიზაცია უპრეცედენტო სირთულესა და მრავალფეროვნებას შეიცავს, რომელმაც, დახვეწილ აღქმაზე ზემოქმედების გზით, რთული და მრავალფეროვანი შედეგი უნდა მოგვცეს. თანამედროვე პოეტი სულ უფრო ქარაგმული, სულ უფრო ირიბად მთქმელი უნდა გახდეს, რათა აიძულოს და, თუ ეს საჭიროა, შეცვალოს კიდეც ენა თავისი სათქმელის გამოსახატავად" [Eliot 199: 289].

ცხადია, ამ მოთხოვნას ელიოტი უპირველეს ყოვლისა საკუთარ შემოქმედებას უყენებდა. მის პოეზიას დინჯი და ჩამწვდომი კითხვა უყვარს, თითქოს „უმნიშვნელო" დეტალებზე დაკვირვება, მინიშნებული წყაროების მიგნება, მხატვრული აზრის აღქმა, როგორც ემოციის, ან, თუ გნებავთ, როგორც მელოდიისა (ჯერ კიდევ ა. ა. რიჩარდზი „იდეების მუსიკად" მოიხსენიებდა „უნაყოფო მიწას"). ყოველივე ეს განსაკუთრებულ განცდითსა და ინტელექტუალურ ეფექტს ჰქმნის, რომელიც, როგორც წესი, „დაგვიანებულ" ხასიათს ატარებს – მკითხველი მას მხოლოდ უკვე ტექსტიდან მოწყვეტით, წაკითხულის შესახებ ფიქრის, მისი გახსენებისა და თავიდან გააზების შედეგად აღიქვამს.

* * *

როგორც ავღნიშნეთ, ლიტერატურაში ქრონოლოგიურ სიზუსტეს პირობითი ხასიათი აქვს – გამონაკლისს ალბათ მწერალთა დაბადება-გარდაცვალების თარიღები შეადგენს, თუმცა მხატვრული აზროვნების კანონზომიერებათა გააზრებისას არც მათ აქვთ გადამწყვეტი მნიშვნელობა. ამ ზოგადი და ვფიქრობთ, ფუძემდებლური პრინციპიდან გამომდინარე, წიგნში განხილული ელიოტის ნაწარმოებებიც მხოლოდ პირობითად შეესაბამება (ზოგჯერ არც შეესაბამება) მათი შექმნის ქრონოლოგიას. ნებსით თუ უნებლიედ, მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ელიოტი დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის" მოდელირებას ახდენდა, თუმცა ძალზე ზოგადად და დისტანცირებულად – დაახლოებით ისე, როგორც ჯოისი იყენებს „ულისეში" ჰომეროსის ფორმალურ ქარგას, ან მანი „დოქტორ ფაუსტუსში" – გოეთეს „ფაუსტს". ყოველგვარი წინასწარი ჩანაფიქრის გარეშე, სპონტანურად გამოვიდა ისე, რომ წიგნიც მთლიანობაში ელიოტის სქემას მიჰყვება – მისი პაროდიული „ჯოჯოხეთის" განხილვას მოსდევს მისივე სიმბოლური „სალხინებლისა" და ბოლოს, „სამოთხის" შესახებ მსჯელობა. იგივე სქემას იმეორებს დამატებაში შესული სამი ესე, რომელიც სხვადასხვა დროს ინგლისურენოვან კრებულებში გამოქვეყნდა.

წიგნი არ ისახავს მიზნად ელიოტის რამდენადმე სრული შემოქმედებითი პორტრეტის წარმოჩენას. ამისათვის აუცილებელი იქნებოდა მრავალი სხვა, მეტად საყურადღებო საკითხის (პოეტის ადრეული შემოქმედების, მისი ლიტერატურული თეორიის, წიგნში არ შესული რამდენიმე მნიშვნელოვანი ლექსის და, რაც მთავარია, მისი დრამატურგიული მემკვიდრეობის) ვრცელი განხილვა, ანუ როგორც ზემოთ, სხვა კავშირში ავღნიშნეთ, იმის გამეორება, რაც სხვათა მიერ, თან არაერთგზის, უკვე გაკეთებული იყო და დღესაც წარმატებით კეთდება. წიგნის მიზანს შეადგენს ტომას ელიოტის, როგორც ინგლისურენოვანი მაღალი მოდერნიზმის წამყვანი ფიგურის წარმოჩენა და იმ კავშირების დადგენა, რაც მის პოეტურ შემოქმედებას ჩვენი დროის დასავლური კულტურის მნიშვნელოვან ნაწილად აქცევს. ის, თუ რამდენად არის მიღწეული ეს მიზანი, მკითხველის განსასჯელია.

I. მოდერნისტული კარნავალი ტომას ელიოტის ვენეციაში

„რა დახვეწილია ეს სტრიქონები! მათ რომ კითხულობ, ასე გგონია, შავი გონდოლა მიგაცურებს ვარდისფერ-სადაფისფერი ქალაქის მწვანე არხებში“.

ოსკარ უაილდი.
„დორიან გრეის პორტრეტი“

ელიოტის პოეზიის შესახებ არსებული უსასრულოდ მდიდარი და მრავალფეროვანი ლიტერატურის გაცნობისას ყურადღებას იპყრობს ის, რომ მასში შედარებით იშვიათად გვხვდება ზოგიერთი მცირე ფორმის ნაწარმოების ვრცელი და დამაჯერებელი ანალიზი. ერთ-ერთი ასეთი ნაწარმოებია რვასტროფიანი ლექსი „ბერბანქი ბედეკერით: ბლაისტაინი სიგარით“ („Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar“, 1919), რომელსაც აქ მოკლედ მოვიხსენიებთ, როგორც „ბერბანქს“.

ამ ლექსის უჩვეულო აზროვრივ ტევადობას და ასოციაციურ სირთულეს უკვე ადრეული კრიტიკა გამოარჩევდა, როგორც ელიოტის მთელი პოეზიის მნიშვნელოვან თვისებას, რომელიც ჩანასახობრივი სახით სწორედ ამ ნაწარმოებში გამოვლინდა. „ბერბანქის“ შესახებ ცალკეული, ზოგჯერ მეტად საყურადღებო დებულებები გაბნეულია რამდენიმე უმნიშვნელოვანეს კრიტიკულ ნაშრომში, მაგრამ მათ, ჩვეულებრივ, არ მოსდევს ხოლმე ვრცელი განხილვა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ კრიტიკოსები შეგნებულად ერიდებიან ელიოტის ამ ლექსის რთულ ასოციაციურ ხლართში გაბმას – ჯერ კიდევ 20-იან წლებში ა. ა. რიჩარდზი სწორედ „ბერბენქთან“ დაკავშირებით

აღნიშნავდა, რომ „მკითხველი, რომელიც ერთ პატარა ლექსში აღმოაჩენს მინიშნებებს „ასპერნის წერილებზე“, „ოტელოზე“, „გალუპის ტოკატაზე“, მარსტონზე, „ფასკუნჯსა და გვრიტზე“, „ანტონიოს და კლეოპატრაზე“ (ორჯერ), „ექსტაზზე“, „მაქბეთზე“, „ვენეციელ ვაჭარსა“ და რასკინზე, იგრძნობს, რომ მისი ტვინი უჩვეულოდ და ძალზე დაძაბულად ვარჯიშობს.“ [Richards 1995: 231-232]

„ბერბანქი“ ელიოტმა 1919 წელს გამოაქვეყნა ლონდონის ალმანახ Arts and Letters-ში, სათაურით „ბლაისტაინი სიგარით“, თუმცა სულ მალე ეს სათაური მნიშვნელოვნად შეცვალა (დაუმატა „ბერბანქი ბედეკერით“) და საბოლოოდ, ამერიკაში გამოსულ კრებულში, „1920 წლის ლექსებში“ შეიტანა. ამ კრებულშია მოთავსებული სხვა მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებიც – „ჯერონტიონი“, „სუინი ერექტუსი“, „სუინი და ბულბულები“, „ჰიპოპოტამი“, „ბ-ნი ელიოტის საკვირაო წირვა“, „უკვდავების ჩურჩული“ და რამდენიმე ფრანგულ ენაზე დაწერილი ლექსი. 1920 წელს ძმისადმი მიწერილ წერილში პოეტი საგანგებოდ აქებს „ბერბანქს“ და „სუინის და ბულბულებს“ – როგორც ჩანს, მომავალ კრიტიკოსთა გასაგონადაც, რომელთაც, შესაძლოა, ეს ლექსები უბრალო „ექსცენტრიკად“ მიეჩნიათ: „ორივე ლექსი ზედმიწევნით სერიოზულია და ალბათ საუკეთესოა იმათ შორის, რაც კი ოდესმე დამიწერია. აქაც კი (ლონდონში – თ.კ.) საგაზეთო კრიტიკა ხან „ხუმარად“, ხან „სატირიკოსად“ მნათლავს და ამერიკაში ხომ საერთოდ, აღმაშფოთებელ ვინმედ ჩამვლიან...“ [Eliot 1888: 363]. ერთი სიტყვით, ელიოტი იმთავითვე არორაზროვნად მიანიშნებდა „1920 წლის ლექსების“ სირთულეზე, ის თითქოს მზად იყო იმისათვის, რომ „ბერბანქს“ ისევე, როგორც კრებულში შემავალ სხვა ლექსებს კრიტიკა და მკითხველი საზოგადოება ინგლისშიც და ამერიკაშიც უბრალოდ, ვერ გაიგებდა. მისი პესიმისტური პროგნოზი არ იყო საფუძველს მოკლებული: დღესაც კი, თითქმის ასი წლის შემდეგ, როდესაც ელიოტის პოეზიასთან დაკავშირებული ვნებათაღელვა დიდი ხანია მინელდა, მისი ლიტერატურული ესთეტიკა რადიკალურ სიახლედ აღარ აღიქმება და თვით ელიოტი ინგლისურენოვანი ლიტერატურის კლასიკოსადაა შერაცხული, „ბერბანქთან“ დაკავშირებით აზრთა ძველებური სხვადასხვაობა სუფევს. შთა-

ბეჭდილება ისეთია, თითქოს „1920 წლის ლექსების“ შემდეგ, ლიტერატურათმცოდნეობას მთელი მეოცე საუკუნის უსასრულოდ მრავალფეროვანი ეპოქა არც გამოუვლია.

„ბერბანქი“ სავსებით გამოდგება იმის მაგალითად, რომ ელიოტი არასოდეს ყოფილა „ხალასი“ შემოქმედი, რომელიც „ნაივურად“ წერს იმას, რასაც მას მუზა შთააგონებს. „როდესაც მწერალი ჰქმნის ნაწარმოებს, მისი შრომის დიდი ნაწილი კრიტიკული ხასიათისაა“, – წერდა პოეტი დაახლოებით იმ დროს, როდესაც იქმნებოდა „ბერბანქი“. ეს კი სხვა არაფერია, თუ არა „გაცრა, შერწყმა, კომბინირება, აგება, წაშლა, ჩასწორება, გადამოწმება და მთელი ეს საშინლად მძიმე შრომა იმდენადვეა კრიტიკული, რამდენადაც შემოქმედებითი ხასიათისა“ [Eliot 1999: 30]. შესაბამისად, ელიოტის პოეტური მეტყველება ზედმიწევნით „რაციონალური“, უკიდურესად ეკონომიური და გათვილილ-გაანგარიშებულია. პოეტს თითქოს წინასწარ აქვს გათვალისწინებული ყველა ის ინტერპრეტაცია, რაც თუნდაც უკიდურესად განათლებულმა და საგანგებოდ განსწავლულმა მკითხველმა, შესაძლოა, მის ლექსს მისცეს. იქმნება შთაბეჭდილება (განსაკუთრებით, მისი ადრეული პოეზიის კითხვისას), რომ ელიოტს ლექსს „მუზა“ კი არ აწერინებს, არამდ უსაზღვროდ დახვეწილი ცივი გონება, რომელიც მის პოეზიაში დროდადრო მუზის ნიღაბს ატარებს და ზეშთაგონებად წარმოგვიდგება. სუბიექტურ-ემოციური, გაუცნობიერებელი შემოქმედებითი მომენტი ელიოტის პოეზიაში შეგნებულად რეპრესირებულია მისი მაქსიმალური განზოგადების, „გაობიექტურების“ ხარჯზე. ამგვარ „რაციონალიზმში“, შემოქმედებითი პროცესის ესოდენ შეგნებულად და მიზანდასახულად წარმართვაში თითქოს იკარგება მთავარი – თვით ამ პროცესის შემოქმედებითი, „სპონტანური“ ხასიათი. მაგრამ მწერლური რაციონალიზმი ელიოტთან ისეთ მასშტაბურ დონეს ერწყმის, ურთულესი ასოციაციური სახეები იმდენად ორგანულადაა შეკავშირებული ერთმანეთთან და ეს კავშირი ისეთ ოსტატობას ეფუძნება, რომ აქ „რაციონალური“ საწყისი თავად გვევლინება შემოქმედებით საწყისად; ის საკუთარ თავს, საკუთარ ანტირომატიკულ „სიმშრალეს“ გადალახავს და ერთი შეხედვით საწინააღმდეგო თვისებად, მძაფრი და დახვეწილი ემოციით გაჯერებულ პოეზიად გარდაიქმნება. ინტენსიურ სუბიექ-

ტურ შთაბეჭდილებებს ელიოტი, როგორც წესი, გაცნობიერებული პოეტიკური სისტემის ელემენტად გარდასახავს და მითოლოგიური საყოველთაობის პლანში განაზოგადებს. როგორც ის უილიამ ბატლერ იეიტსისადმი მიძღვნილ ესეში აღნიშნავდა, „პოეტმა უნდა შესძლოს მძაფრი პირადი შთაბეჭდილების გარდაქმნა ზოგად ჭეშმარიტებად, შეინარჩუნოს ამ შთაბედილების განუმეორებლობა და ამავე დროს, ის უზოგადეს სიმბოლოდ გარდასახოს“ [Eliot 1999: 201].

„ბერბანქი“ ყველა თვალსაზრისით მკვეთრად განსხვავდება როგორც ელიოტამდე არსებული, ისე მისი თანამედროვე ინგლისურენოვანი პოეზიისაგან. ის თვით ელიოტის პოეზიაშიც განცალკევებით დგას, როგორც უმნიშვნელოვანესი ადრეული ნაწარმოები და შემდგომი დიდი პოემების წინამორბედი, რომელიც ჩანასახობრივად უკვე შეიცავს მითოპოეტიკურ ექსპერიმენტს და ასოციაციურ მრავალნიშნადობას – ელიოტის მოწიფულობის ხანის პოეზიის ძირითად ნიშან-თვისებებს. ამავე დროს, ლექსის მთავარი სირთულე ის სულაც არ არის, რომ ჯერაც გაურკვეველია, თუ „რას გულისხმობს“ მისი ავტორი: უკვე იმჟამინდელ ანგლო-ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობას მშვენივრად ჰქონდა გაცნობიერებული, რომ ჭეშმარიტი პოეზია „*კი არ გულისხმობს* რამეს, არამედ ის უბრალოდ, *არის*“ [MacLeish, 1965: 467]. მიუხედავად ამისა, მართლაც საინტერესოა, თუ რას წარმოადგენს „ბერბანქის“ ფრაგმენტურ, არაერთგვაროვან სახეთა ერთი შეხედვით, სრულიად ქაოტური გროვა. გასარკვევია მისი აზრობრივი წყობა და ის, შესაძლებელია თუ არა, საერთოდ, ამ ნაწარმოების ერთ მთლიანობად აღქმა. ბოლომდე არც ის არის შესწავლილი, თუ რა პოეტიკითაა დალაგებული ლექსის ასოციაციური სახეები, რომლებიც ერთდროულად რამდენიმე წყაროზე მიანშნებენ მკითხველს; არც ის, თუ რა მხატვრული დანიშნულება აქვს ოცდაათზე მეტ ასოციაციურ პარალელს, რომელთა დიდი ნაწილი ინგლისური ლიტერატურის აღიარებულ შედევრებს უკავშირდება. დაბოლოს, გაურკვეველია, თუ ვის, ან რას განასახიერებენ ესოდენ მჭიდროდ დასახლებულ მცირე ფორმის მხატვრულ სივრცეში ლექსის „მოქმედნი პირნი“ – პრინცესა ვოლუპინი და სერ ფერდინანდ კლაინი, „ჩიკაგოელი სემიტი ვენიდან“ და ხვედრ-იღბალს

მინდობილი, „საძირკველში ჩატანებული ებრაელი“; რატომაა ნახსენები რომაული „ღმერთი ჰერკულესი“, ან რა მიზანს ემსახურება კლეოპატრას ხსენება; რა კავშირშია სხვა ყველაფერთან ვენეციელი ფერმწერი კანალეტო, ან მისი „პერსპექტივა“. დაბოლოს, ვინ არიან გზამკვლევით („ბედეკერით“) აღჭურვილი ბერბანქი და სიგარით წარმოსახული ბლაისტაინი. ერთი სიტყვით, „ბერბანქის“ მნიშვნელობები მის მხატვრულ სახეთა სტრუქტურაშია საძიებელი, ანუ იმაში, თუ სახელდობრ რა *„არის“* ეს ლექსი.

ლექსს ნამძღვარებული აქვს ეპიგრაფი, რომელიც ელიოტის პოეზიის სხვა ეპიგრაფებთან შედარებით, მოცულობით ყველაზე დიდია (თუ არ ჩავთვლით „ჰიპოპოტამისას“) და ინფორმაციულად ყველაზე ტევადი. ის შეიცავს ნაწყვეტებს ექვსი სხვადასხვა ლიტერატურული წყაროდან, რომელთაგან ერთი წარმოადგენს ვენეციის პალაცოში დაცულ ფერწერულ ტილოზე წარწერას, ერთიც – პიესის რემარკას, ანუ ავტორისეულ მინიშნებას იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა წარიმართოს სასცენო მოქმედება. დანარჩენი ოთხი ლიტერატურული წყარო ან უშუალოდ ვენეციის შესახებ არის დაწერილი, ან ამა თუ იმ სახით, ვენეციის თემას უკავშირდება:

Tra-la-la-la-la-la-laire—nil nisi divinum stabile est; caetera fumus—the gondola stopped, the old palace was there, how charming its grey and pink—goats and monkeys, with such hair too!—so the countess passed on until she came through the little park, where Niobe presented her with a cabinet, and so departed.

[თრა-ლა-ლა-ლა-ლა-ლა-ლერ Nil nisi divinum stabile est; caetera fumus... გონდოლა შეჩერდა, ძველი სასახლე ჯერაც იქ იყო, რა მიმზიდველია მისი სადაფისფერ-ვარდისფერი... თხები და მაიმუნები, თანაც რა თმებით! კონტესა განაგრძობს სვლას, სანამ პატარა ბაღში შევა, სადაც ნიობე მას ზარდახშას აჩუქებს და წავა.]

სიტყვებისა და ფრაზების ეს, ერთი შეხედვით, უაზრო კომბინაცია შეიცავს ლექსის გააზრებისათვის აუცილებელ ინფორმაციას, არსებითად – მთელი ნაწარმოების აზრობრივ, ასოციაციურ და სიმბოლურ საფუძველს. ფრაზა Nil nisi divinum

stabile est, caetera fumus („ღვთაებრივის გარდა არაფერია მუდმივი, სხვა ყველაფერი კვამლია“) წარმოადგენს წარწერას კუატროჩენტოს ეპოქის იტალიელი ფერმწერის, ანდრეა მანტენიას (1431-1506) ტილოზე „წმ. სებასტიანი“, რომელიც გამოფენილია ვენეციაში, კა დ'როროს პალაცოში. სევდიან და საზეიმო ლათინურ სენტენციას ვიზუალურად აძლიერებს ტილოს ქვედა მარჯვენა კუთხეში, მუქ მოშავო ფონზე გამოსახული ანთებული სანთელი, რომელიც იქვე, ტილოზე, ფერნერულად „იწვის“ და იქცევა კვამლად. სწორედ ამ სანთელზეა „მიმაგრებული“ პატარა დროშა ელიოტის მიერ ნასესხები წარწერით. „ბერბანქში“ ის ემოციურ კონტრასტს ჰქმნის თეოფილ გოტიეს ლექსის, „ვენეციური კარნავალის“ რემინისცენციასთან, რომლითაც იწყება ეპიგრაფი (Tra-la-la-la-la-la-laire) და რომლის კარნავალური სულისკვეთებაც, ფაქტობრივად, მთელ ნაწარმოებს მსჭვალავს. ჩვეულებრივ, ელიოტის ეპიგრაფები ორგანულად ერწყმის მისსავე პოეტურ ტექსტებს, ისინი წარმოადგენენ ამ ტექსტების განუყოფელ ნაწილს და არა ნაწარმოების „დედააზრის გამოხატვას“, ან ამ „დედააზრზე“ კომენტარს, როგორც ეს ტრადიციულ მწერლობაში ხდება. ამ მხრივ, არც „ბერბანქის“ ეპიგრაფია გამონაკლისი. წმ. სებასტიანისა და გოტიეს ასოციაციების მოხმობით, უკვე ლექსის დასაწყისში მხიარულების, ამქვეყნიური სიამტკბილობისა და დროსტარების მოტივითან ერთად გვხვდება იმის საკმაოდ პირქუში შეხსენებაც, რომ ყოველივე ეს წარმავალია და ადრე თუ გვიან იქცევა „კვამლად“. ან, უფრო სწორად – რომ ყოველივე უკვე იმთავითვე არის „კვამლი“.

საგულისხმოა, რომ სხვადასხვა ვარიაციით, „სანთლის“ ასოციაციური ლაიტმოტივი ლექსში რადენჯერმე გვხვდება. თუ ეპიგრაფში „სანთელი“ მხოლოდ იგულისხმება, სათაურში ის ბლაისტაინის სიგარად წარმოგვიდგება. მეხუთე სტროფში უშუალოდ არის ნახსენები „მბოლავი სანთელი დროის დასასრული“, რომელიც ლექსის ერთ-ერთ ძრითად სიმბოლურ ხატს წარმოადგენს. საერთოდ, „ბერბანქის“ ეპიგრაფს, სათაურსა და ძირითადი ტექსტის თემატურ ხაზებს მკაფიოდ გამოხატული პარალელიზმი ახასიათებს: ეპიგრაფში მოყვანილი ასოციაციური მოტივები სათაურშიც იგულისხმება და ვარიაციული სახით, პოლიფონიურად თანაარსებობს მთელი ლექსის სახეთა სისტე-

მაში, ფაქტობრივად განსაზღვრავს მას. მაგალითისათვის, ეპიგრაფის პირველივე მინიშნება თეოფილ გოტიეს „ვენეციურ კარნავალზე“ ახდენს „ბერბანქის“ მთელი სიტუაციის „კარნავალიზაციას“, ამზადებს მკითხველს ლექსის „მოქმედ პირთა“ ტრაგიკომიკური ნიღბების შესახვედრად, შეჰყავს იგი ლექსის კარნავალურ სამყაროში.

ა. ა. რიჩარდსი მართებულად აღნიშნავდა, რომ ალუზია ელიოტისათვის ინფორმაციის შეკუმშვის ტექნიკური საშუალებაა [Richards 1995: 232], თუმცა უფრო მნიშვნელოვნად ის გვესახება, რომ ელიოტის ლექსში ის ახალი ემოციური და ინტელექტუალური მთლიანობის შექმნის საშუალებაც არის. ყოველ ასოციაციურ სახეს, ყოველ ექსტრატექსტუალურ სიუჟეტსა თუ დეტალს, „გარეშე“ ტექსტზე ყოველ მინიშნებას თან ახლავს როგორც დედნისეული ემოციური შეფერილობა, ისე მკითხველის მიერ კონკრეტული ასოციაციის „აღმოჩენასთან“ დაკავშირებული ბუნებრივი განცდითი ეფექტი. ასოციაციური დეტალების აზრობრივ-ემოციური დატვირთვა ელიოტის ლექსში ერთიან პოლიფონიურ ჟღერადობას ჰქმნის. სახეები აქ ისეა დალაგებული (და, რაც მეტად მნიშვნელოვანია, ასოციაციურად „ნაგულისხმევიც“), რომ ყოველი მათგანი რამდენიმე მელოდიურ ხაზს ანვითარებს და ეს პარალელური თემატური ხაზები მთელი ლექსის მანძილზე არ წყდება. მათი ერთიანი ჟღერადობა სათაურიდან ბოლო სტროფის ჩათვლით, ლექსის მთელ მხატვრულ ქსოვილს განსაზღვრავს.

ბერბანქი ამერიკელი ტურისტია, ან ბიზნესმენი, რომელიც საქმიანი ვიზიტით, ან გასართობად ესტუმრა ვენეციას. ის არ არის ვენეციის მკვიდრი და მისი იქ ჩასვლის მოტივს (რომელიც, ზეაღსვლის საპირისპიროდ, პაროდიულ ასოციაციათა დონეზე, ჯოჯოხეთში ჩასვლასაც მოასწავებს), ლექსში სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. ბერბანქის „ტურისტობას“ მისი გვარის ამერიკული ჟღერადობის გარდა, მოწმობს ისიც, რომ მას ხელში ბედეკერი უჭირავს. „ბედეკერი“ ერქვა გერმანიაში გამოქვეყნებულ ევროპული ქვეყნებისა და ქალაქების გზამკვლევთა სერიას, რომლის გამოცემაც ვინმე კარლ ბედეკერმა 1850 წელს დაიწყო და რომელიც მთელი ასი წლის განავლობაში პოპულარობით სარგებლობდა ევროპაში ჩასულ ტურისტთა თუ

ბიზნესმენთა შორის [Southam 1994: 83]. მეოცე საუკუნის დასაწყისის ევროპაში ბედეკერის პატარა წითელი წიგნით ხელდამშვენებული მოგზაური ისეთსავე ტიპიურ სურათს განასახიერებდა, როგორსაც ჩვენს დროში ჭრელი რუკითა და ციფრული კამერით აღჭურვილი ტურისტი. უკვე ლექსის სათაურსა და ეპიგრაფში, ვენეციაში ჩ ა ს ვ ლ ი ს მოტივი უსაზღვროდ განზოგადებულია, როგორც ზოგდამითოლოგიური მოგზაურობის, „ძიების" (the Quest) დასასრულის, ანუ მაძიებელი გმირის კარნავალიზებულ სიტუაციაში ჩასვლის, ან მასში „შეღწევის" თემა. თავისთავად, ეს მითოლოგემა პროტაგონისტის ჩასვლისა შეკრულ, მჭიდროდ დასახლებულ, დრამატურგიულად დაძაბულ და დროთა თანმიმდევრობის თვალსაზრისით აღრეულ მითოსურ ტოპოსში („ვენეციაში") უამრავი სიუჟეტური ასოციაციის აღმძვრელია. ერთ-ერთი მათგანი ჰენრი ჯეიმზის „ასპერნის წერილებს" (1888) უკავშირდება. ეპიგრაფში „გონდოლისა" და „ნაცრისფერ-ვარდისფრად მოპირკეთებული ძველი სასახლის" ხსენებით ხდება ბერბანქისა და ჰენრი ჯეიმზის გმირის – ვენეციაში ჩასული ამერიკელი გამომცემლის – ასოციაციური გაიგივება. ჯეიმზის რომანის გმირი იმიტომ ჩადის ვენეციაში, რომ მიაკვლიოს ცნობილი ამერიკელი რომანტიკოსი პოეტის, ჯეფრი ასპერნის (შეთხზული პერსონაჟია) პირად წერილებს, რომლებიც, მისი ინფორმაციით, იქ მაცხოვრებელ ღრმად მოხუცებულ პოეტის ყოფილ სატრფოს უნდა ჰქონდეს გადანახული. მოხუცი ქალბატონი განმარტოვებით ცხოვრობს ძველ პალაცოში და სწორედ ამ პალაცოსთან „შეჩერდება გონდოლა" (იხ. ეპიგრაფი) მის სანახავად ჩამოსული ამერიკელი გამომცემლით. შეხვედრისას ეს უკანასკნელი ქ-ნ ბორდეროს თავის ნამდვილ ვინაობას არ უმხელს, ანუ უმალავს მას სტუმრობის რეალურ მიზანს, ანუ სიმბოლურად, სახეზე ნიღაბს იფარებს, რაც ელიოტის ლექსში კარნავალის მოტივს უკავშირდება.

ეპიგრაფშივე ნახსენები „თხები და მაიმუნები" შექსპირული ასოციაციაა. ამ სიტყვებით განრისხებული ოტელო მიმართავს ლოდოვიკოს და მის მხლებლებს, რომლებიც მას კვიპროსში ჩამოუტანენ დოჟის ბრძანებას, რომ ის ვენეციაში უნდა დაბრუნდეს. ფრაზა ორმაგ აზრობრივ დატვირთვას შეიცავს: ერთი მხრივ, ესაა „ეშმაკმა დალახვროს!" მსგავსი ნამოძახილი, ხოლო

მეორე მხრივ, ის ლოდოვიკოსა და მის მხლებლებს ეხება, რადგანაც ისინი უდროო დროს ესწრებიან სცენას, რომელშიც იაგო საბოლოოდ არწმუნებს ოტელოს, რომ დეზდემონამ მას უღალატა. ცხადია, აქაც ხაზგასმულია ვენეციაში ჩასვლის (დაბრუნების) მოტივი და რადგანაც „ჩამსვლელი" ამ შემთხვევაში ოტელოა, ის ასოციაციურად გაიგივებულია ამერიკელ ტურისტ ბერბანქთან, რომელიც აგრეთვე ვენეციაში ჩადის. ბერბანქი, თავის მხრივ, დაკავშირებულია ჰენრი ჯეიმზის გამომცემელთან, რომელიც ვენეციას ასპერნის წერილების საძებნად ესტუმრება, ხოლო ამერიკელი გამომცემელი – თვით ჰენრი ჯეიმზთან, რომელიც აგრეთვე ვენეციაში ნამყოფი, ხოლო 1876 წლიდან ინგლისში დამკვიდრებული ამერიკელი იყო. ცხადია, ვენეციაში ჩასვლის მოტივი ლექსში მჭიდროდ არის გადაჯაჭვული კარნავალის მოტივთან. თვით ოტელოს რემინისცენციის მოტანაც ეპიგრაფში მხოლოდ ვენეციაში დაბრუნების, იქ ჩასვლის ხაზგასმას კი არ გულისხმობს, არამედ ის სახიობის, თამაშის, ნიღბის, და, მაშასადამე კარნავალიზაციის მინიშნების შემცველიც არის, როგორც უპირველეს ყოვლისა დრამატურგიული, თეატრალური ასოციაცია.

რობერტ ბრაუნინგი, რომლის ლექსის რემინისცენციასაც წადმოადგენს ეპიგრაფში მოტანილი ფრაზის ნაწყვეტი „თანაც რა თმებით!" აგრეთვე განეკუთვნება იმ პოეტების რიცხვს, ვინც იტალიაში მოგზაურობდა და იქ ხანგრძლივად ცხოვრობდა. ის ვენეციაში ჩასვლის შემდეგ, 1877 წელს გარდაიცვალა და მისი ცნობილი ლექსი „გალუპის ტოკატაც" ვენეციას ეძღვნება. საყურადღებოა, რომ ლექსის გმირი, ბალთაზარო გალუპი ვენეციელი კომპოზიტორი იყო, რომელიც პირიქით, 1740-იან წლებში ვენეციიდან ლონდონში ჩავიდა და იქ რამდენიმე წელი დაჰყო. „გალუპის ტოკატას" ასოციაციით „ბერბანქში" ხაზგასმულია მითოსური ტოპოსის უნივერსალობა, ის, რომ ასოციაციური გმირები სწორედ იმ პირობითსა და მჭიდროდ დასახლებულ სივრცეში „ჩადიან", რომელიც მოგვიანებით ელიოტის პოეზიაში „ირრეალურ ქალაქად" – „უნაყოფო მიწის" ლონდონად განსახიერდება.

როგორც ეს ხშირად ხდება ელიოტის პოეზიაში, არც „გალუპის ტოკატას" რემინისცენცია არ გულისხმობს მხოლოდ

ერთ კონკრეტულ ასოციაციურ სიუჟეტს – ვთქვათ, ბალთაზარო გალუპის ლონდონში „ჩასვლას". ბრაუნინგის ლექსში ნარმოსახვითი მოსაუბრე გალუპის ვენეციის დაკნინებაზე ესაუბრება, მაგრამ ამავე დროს აღწერს ქალაქს, ვენეციურ კარნავალს, ახსენებს „შაილოკის ხიდს" და დასძენს, ეს ყველაფერი შენი მუსიკით შევიცანი, ვენეციაში არასდროს არ ვყოფილვარ, ინგლისი საერთოდ არასოდეს არ დამიტოვებიაო. აქ უკვე „ჩასვლის" მოტივი იგივეა, რაც „არ-ჩასვლის" და „იქვე დარჩენის", რადგან ელიოტის „ვენეცია" უნივერსალურია – ის „ყველგან არის და არსად არ არის", მასში ჩასვლა და არ ჩასვლა ერთია, რამეთუ ის ადამიანის არსებობის ყველა შესაძლებელ ფორმას, ადგილმდებარეობას, თუ დროსა და სივრცეში გადანაცვლებას მოიცავს. კარნავალის ასოციაცია „გალუპის ტოკატიდან" ელიოტის ლექსის კარნავალური ფონის ორგანულ ნაწილს შეადგენს, მაგრამ ბრაუნინგის ლექსში ყურადღებას იპყრობს „შაილოკის ხიდის" – რიალტოს ხსენებაც. რიალტო, რომლის დასახელებაც ვენეციელთა ცნობიერებაში დღესაც მევახშეთა თავშეყრის ადგილს, „ბირჟას" უკავშირდება, ნახსენებია „ბერბანქის" მეექვსე სტროფში. მვახშეობას შუა საუკუნეების ვენეციაში უმთავრესად ებრაელები ეწეოდნენ და „ვენეციელი ვაჭრის" ეს უშუალო მინიშნებაც გამოჰკვეთს ლექსის კიდევ ერთ, მნიშვნელოვან ასოციაციურ მოტივს – შაილოკის ებრაელობას. ეს მოტივი სათაურშივეა გამოტანილი სიგარის მწეველი ბლაისტაინის სახით.

ლექსი იწყება იმით, რომ ბერბანქი „გადაკვეთს პატარა ხიდს" და „ციცქნა სასტუმროსთან ჩამოხტება":

Burbank crossed a little bridge
Descending at a small hotel;
Princess Volupine arrived,
They were together, and he fell.

[ბერბანქმა გადაკვეთა პატარა ხიდი, / ჩამოხტა ციცქნა სასტუმროს კართან / პრინცესა ვოლუპინიც იქვე ჩამობრძანდა, / დაჰყვეს ერთად და ბერბანქი წახდა.]

(ლექსის თარგმანი ეკუთვნის მ. ზაალიშვილს)

„პატარა ხიდი“ და „ციცქნა სასტუმრო“ ვენეციაში უამრავია, მაგრამ ელიოტი გულისხმობს ლექსში ნახსენებ რიალტოს ხიდს, რათა ნაწარმოების მთელი სიტუაცია ასოციაციურად შექსპირის „ვენეციელ ვაჭარს“ დაუკავშიროს. საინტერესო ასოციაციური ფუნქცია აქვს სიტყვა „descending“-ს – „ჩამოსვლა“, „დაშვება“ (მოყვანილ თარგმანში „ჩამოხტა“-ს), რომელიც იმჟამინდელ მეტყველებაში ეკიპაჟიდან ჩამოსვლას, ან მგზავრების „გადმოსხმას“ ნიშნავდა, რაც ვენეციაში, სადაც ეკიპაჟები არასოდეს არ დადიოდნენ (და მითუმეტეს, ხიდებზე არ გადადიოდნენ) შეუძლებელი იქნებოდა. ელიოტის ზედმიწევნით „აწონილ“ ტექსტში ამ სიტყვის სიმბოლურ დატვირთვას სრულიად შეგნებულად ეწირება მისი თავისთავადი მნიშვნელობა. საქმე ისაა, რომ ეკიპაჟების არარსებობის პირობებში, ოტელთან „ჩამოსვლა“ შეუძლებელია, გონდოლიდან ნაპირზე მხოლოდ ა ს ვ ლ ა ა შესაძლებელი, რაც ელიოტს ნახსენებიც აქვს მეშვიდე სტროფში, სადაც პრინცესა ვოლუპინი გონდოლიდან გადმოსვლისას სანახევროდ წყალში ჩაძირულ კიბეზე ა დ ი ს:

Princess Volupine extends
A meagre, blue-nailed, phthisic hand
To climb the waterstair.

[გაიწვდის პრინცესა ვოლუპინ გამხმარ, / ლურჯფრჩხილებიან ჭლექიან ხელს, / რომ აჰყვეს წყლის კიბეს.]

ეკიპაჟიდან რიალტოსთან „ჩამოსვლა“ ისედაც შეუძლებელია, რადგან თვით სიტყვა „რიალტო“ ეტიმოლოგიურად „rivo alto“-ს, „მაღალ ნაპირს“ ნიშნავს. გარდა ამისა, სიტყვა „descending“ (ჩამოსვლა, გადმოსვლა) ასოციაციურად უკავშირდება „ბერბანქის“ შექმნამდე რამდენიმე კვირით ადრე დაწერილ თვით ელიოტის ესეს, სადაც ის აღნიშნავს, რომ ლივერპულში სხვადასხვა წლებში ჩამოსული ორი ამერიკელი – ჰენრი ადამსი და ჰენრი ჯეიმზი „ერთსა და იგივე სასტუმროსთან ჩამოსხდნენ (descended)“ [Moody 1994: 59], ანუ ერთსა და იმავე ოტელში დასახლდნენ. ამრიგად, ჰენრი ჯეიმზის გარდა, ბერ-

ბანქი კიდევ ერთი ცნობილი ამერიკელის – მწერლისა და ისტორიკოსის, ჰენრი ადამსის (1838-1918) პაროდიულ ავატარსაც წარმოადგენს. სასტუმროსთან ბერბანქის ჩამოსლა ისევე, როგორც პრინცესა ვოლუპინის კიბეზე ასვლა – „ზემოთ ასვლისა“ თუ „ქვემოთ ჩამოსვლის“ უზოგადეს იგივეობაზე მეტყველებს. მრავალი წლის შემდეგ, ელიოტი ამ აზრს ჰერაკლიტეს ნააზრევიდან ისესხებს და პირვანდელი კონტექსტიდან მოწყვეტით, „ოთხი კვარტეტის“ ეპიგრაფად გამოიყენებს („the way up is the way down“). თვით „ჩასვლა“ კი არა მხოლოდ ვენეციაში ან ლივერპულში, ან ლონდონში, არამედ საერთოდ ევროპაში ჩასვლაა, ან უფრო – არა რომელიმე კონკრეტულ გარემოში, არამედ ზოგად მითოსურ სივრცე-დროში (ამჯერად – წარმოსახვით „ვენეციაში“) ჩაღწევაა. საბოლოოდ, მრავალგზის გაშუალებულ ასოციაციათა ხარჯზე, ეს რემინისცენცია ევროპაში ამერიკიდან ჩასულ თვით ელიოტსაც გულისხმობს, რომელიც ერთ დროს, ბერბანქის არ იყოს, ბედეკერით დაიარებოდა ევროპის ქალაქებში და მათ შორის ვენეციაშიც. ელიოტი აქ საკუთარ თავს რენესანსული ეპოქის დიდ ხლოვანთა მსგავსად წარმოსახავს: მრავალფიგურიან ტილოებსა და ფრესკებში, ისინი ხშირად ჩახატავდნენ ხოლმე სურათის კიდეზე მდგარი ნაკლებად შესამჩნევი პრესონაჟის სახით „შენიღბულ“ ავტოპორტრეტს.

ახალგაზრდა ელიოტის პირქუში და ირონიული მუზის ევროპულ შთაბეჭდილებათა აღწერა ჩვენს უშუალო სათქმელს არ შეადგენს, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ თვითირონია, რომლითაც პოეტი „ბერბანქში“ საკუთარ თავს ერთ-ერთი ასოციაციური სახის („მოგზაურის“ ან „ტურისტის“) კომპონენტად წარმოსახავს, მის იმჟამინდელ ფიქრებსა და წარმოდგენებში იღებს დასაბამს. რაღა თქმა უნდა, ახალგაზრდა ელიოტის ევროპა კეთილგანწყობილი და, ამავე დროს, განცვიფრებული ამერიკელის თვალით დანახული ევროპა იყო. ეს შეუმჩნეველი არ დარჩენია მის თანამედროვე ინგლისურ კრიტიკას: „ელიოტის ლექსთა „განსწავლულობა“ უნდა აღვიქვათ, როგორც მისი ამერიკანიზმის ერთ-ერთი ასპექტი“, წერდა, მაგალითად, ოქსფორდის პროფესორი ფ. ვ. ბეიტსონი. „... ის სიამოვნება, რომელსაც ის და ეზრა პაუნდი თავიანთ ერუდიციაში ჰპოვებენ და წარმატებით გადასცემენ მკითხველს, თუმც ხარისხობრივად აღმა-

ტებული, თვისებრივად მაინც იგივეა, რასაც ნებისმიერი ამერიკელი ტურისტი განიცდის ჩვენი ტაძრების, სამხატვრო გალერეებისა და მუზეუმების ხილვისას. ლიტერატურული „განსწავლულობა“ ამ შემთხვევაში ტურისტის მიერ ნაუცბადევად შეძენილი „კულტურის“ ანალოგიურია... ეს ტურისტის ერუდიციაა“ [Bateson 1978: 184]. ჭეშმარიტების მარცვალს ეს მსჯელობა ნამდვილად შეიცავს: ის კულტურული გარემო, რომელიც ინგლისელი მწერლისა თუ პოეტისათვის გენეტიკურად ახლობელი და გაუცნობიერებლად ძვალ-რბილში გამჯდარია, ელიოტისათვის შესწავლისა და მიზანდასახული შეთვისების საგანს შეადგენდა. ინგლისურსა და მთლიანად ევროპულ კულტურას ის ეწაფებოდა, უპირველეს ყოვლისა, როგორც უცხოელი. მეორე მხრივ, ელიოტის ხალასმა, „ტურისტულმა“ აღქმამ და „პროვინციულმა“ ამერიკანიზმმა მძლავრი ბიძგი მისცა ინგლისის ძველსა და ნაყოფიერ კულტურულ ნიადაგზე თვისებრივად ახალი პოეტური თვალთახედვის დამკვიდრებას, სრულიად ახალი მხატვრული იდეალის, ახალი ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი სივრცის შექმნას. ამას ხელს უწყობდა ის გარემოებაც, რომ ინგლისურენოვანი მოდერნიზმი საბოლოოდ, ინტერკულტურულ მოვლენად ჩამოყალიბდა და საკუთრივ ინგლისის გარდა, სხვა ქვეყნებიც მოიცვა. თუ ელიოტი და პაუნდი ევროპული კულტურით აღტაცებული ამერიკელები იყვნენ, ასევე ამერიკელები იყვნენ უილიამ ფოლკნერი და პარიზში მცხოვრები გერტრუდ სტაინი, ჯეიმზ ჯოისი და უილიამ ბატლერ იეიტსი ირლანდიელები იყვნენ, ხოლო ინგლისური მოდერნისტული პროზის პატრიარქი ჯოზეფ კონრადი საერთოდ, პოლონელი იყო. თვით ელიოტს, როგორც ევროპაში დამკვიდრებულ ამერიკელს, პირიქით, ერთგვარად მომგებიან მდგომარეობაში წარმოედგინა თავი. როგორც ამერიკელი, ის რომელიმე ევროპულ-ეთნიკური სპეციფიკისაგან თავისუფალი იყო, რაც მეტ საშუალებას აძლევდა მას, უშუალოდ აეთვისებინა არა რომელიმე კონკრეტული ხალხის კულტურა, არამედ მთლიანად, ზოგადევროპული კულტურული ტრადიცია, მისი მთავარი მაცოცხლებელი ნაკადი. ყოველ შემთხვევაში, სრულ „გაინგლისელებამდე“ ცოტა ხნით ადრე, ევროპაში ახლადჩამოსულ 30 წლის ელიოტს ჯერ კიდევ მიაჩნდა, რომ „ამერიკელისათვის საბო-

ლოო სრულყოფა და თვითრეალიზაცია ისაა, როდესაც ის იქცევა არა ინგლისელად, არამედ ევროპელად, ისეთ ვინმედ, ვერც ერთი ევროპული ერის შვილი ვერასოდეს რომ ვერ გახდება" [Eliot 1948: 111].

პარადოქსია, მაგრამ ელიოტის თეორიული დებულებები მისსავე პოეზიაში ზოგჯერ ირონიულ ელფერს იძენს. ალბათ სწორედ ამგვარმა ხედვამ განაპირობა მის 20-იანი წლების ლექსებში ზოგადევროპულ, ან „საერთაშორისო" სიმბოლურ ტიპაჟთა სიმრავლეც და მათი ირონიულ-პაროდიული ხასიათიც. „ბერბანქში" ვხვდებით პრინცესა ვოლუპინს და ევროამერიკელ ებრაელს, ბლაისტაინს – „ჩიკაგოელ სემიტს ვენიდან". კრებულის სხვა ლექსში – „ჯერონტიონში" ამგვარი პერსონაჟია ევროპულ მუზეუმში შესული „ჰაკაგავა, ტიციანებს შორის თავს რომ ჰხრის". აქვე გვხვდებიან მადამ დე თორნქვისტ, ფროილაინ ფონ კულპ, მისტერ სილვერო, დე ბეილაში, ფრესკა და მისის ქემელი – ყურადღებას იპყრობს მათი საგანგებოდ პაროდიული, ევროპულ რეალობაში არარსებული და მაინც ევროპულ ყაიდაზე მოქცეული გვარები. ერთ-ერთი ასეთი „ზოგადევროპული" სახეა პრინცესა ვოლუპინის პაროდიული „სატრფო", სერ ფერდინანდ კლაინიც. ის შეიცავს ავსტროუნგრეთის ტახტის მემკვიდრის, ფრანც-ფერდინანდ ფონ ჰაბსბურგის ფრიად გამჭვირვალე მინიშნებას, რომელიც ცნობილი იყო, როგორც პატარა ტანის კაცი (გერმ. Klein – პატარა, დაბალი) და რომლის მკვლელობაც (სარაევოში, 1914 წელს) პირველი მსოფლიო ომის საბაბი გახდა. ლექსის სიმბოლურ ასოციაციათა ჭრილში ეს სახე მთელი ევროპის ეროვნულსა და კულტურულ სიჭრელეს განასახიერებს: ინგლისური სარაინდო ტიტული „სერ" უცნაურად ერწყმის ესპანურ-პორტუგალიურ-ავსტრიულ-იტალიურ ისტორიულ ტრადიციაში ცნობილ სახელს „ფერდინანდი" და მდაბიურ-გერმანულ, ან შესაძლოა ებრაულ გვარს „კლაინ". სახეთა თუ ნიღაბთა მთელი ეს კალეიდოსკოპი ელიოტის ადრეული პოეზიის ერთ-ერთ ძირითად, ხოლო „ბერბანქისავის" განმსაზღვრელი მნიშვნელობის მითოპოეტიკურ ხერხს – სიტუაციის კარნავალიზაციას ემსახურება.

„ბერბანქის" მთელი სიტუაცია იმპრივიზირებულ სცენაზე დადგმულ, მარიონეტისმაგვარ პერსონაჟთა მიერ საგანგებოდ

განსახიერებულ პაროდიულ წარმოდგენას წააგავს. ეს გამოიხატება როგორც მოქმედ პირთა გროტესკულ-პაროდიული დეკორატიულობით, მათი კარნავალური „ნიღბოსნობით“, ისე პირობითი ურბანისტული გარემოს ხელოვნურობით („პატარა ბაღი, „ციცქნა ოტელი“, „პატარა ხიდი“, „პრინცესა ვოლუპინის დისტროფიული ხელი“ და სხვ.). სცენური დეკორაციის განცდას ამძაფრებს ეპიგრაფის ბოლო რემინისცენცია, რომელიც წარმოადგენს ციტატს მე-16 – მე-17 საუკუნეების მიჯნის ინგლისელი დრამატურგის, ჯონ მარსტონის მასკიდან „ელისის, დერბის დაქვრივებული კონტესას გართობა“ (Entertainment of Alice, Dowager-Countess of Derby, 1607). ჩვეულებრივ, „მასკა“ წარმოადგენდა სალაღობო ფსევდოთეატრალური ჟანრის ერთ, ან ორსურათიან სანახაობას, რომელსაც იმჟამინდელი სამეფო ოჯახი და არისტოკრატია უკვეთავდა დრამატურგებს ნადიმის, წვეულების ან სხვა ზეიმის დროს გასათობად. ის შეიცავდა დეკორაციულ-მითოლოგიურ ან ალეგორიულ სცენებს, რომლებშიც ზოგჯერ მონწვეულ მსახიობებთან ერთად თვით დამკვეთის ოჯახის წევრებიც იღებდნენ მონაწილეობას. ეპიგრაფში მოყვანილი ფრაგმენტი წარმოადგენს მასკის ტექსტში ჩართულ ავტორისეულ რემარკას, მითითებას მოქმედების წარმართვის შესახებ თეატრალური პაუზის მომენტში, როდესაც „მის მოწყალება კონტესას“ წარმოსათქმელი ტექსტი არა აქვს.

ამ ასოციაციის შემოტანით, ელიოტი კიდევ უფრო ამძაფრებს ლექსის სიტუაციისა და მასში აღწერილი მოქმედების (თუ ლექსში აღწერილს საერთოდ შეძლება „მოქმედება“ ეწოდოს) დეკორაციულ, ხელოვნურ, სცენაზე ნიღბოსანთა მექანიკური გადანაცვლების მაგვარ ხასიათს. ვინც კარნავალისას ნამყოფია ვენეციაში, შეიცნობს იქაური ქუჩის მასკების მდუმარე სტატიკას, ყოველგვარი ჟრიამულის თუ ზარ-ზეიმისგან დაცლილ, იდუმალ მოძრაობებს, რაც თავისებურ ელფერს სძენს ნატიფი მშვენიერებით დახუნძლულ ქალაქს, თუმცა ელიოტისათვის ყოველივე ეს უპირველეს ყოვლისა მასალაა პაროდიის შესქმნელად. ამგვარად, „ბერბანქი“ პაროდიული თეატრალური მასკის ნიშან-თვისებებსაც იტევს: „ღმერთი ჰერკულესი,“ „პრინცესა ვოლუპინი“, „ებრაელი“, „მენავე“ და „დარაბებიან კარჭაპში“ მოცურავე „კლეოპატრაც“ („ანტონიოს და კლეოპატ-

რაში" მისი მდიდრული ხომალდის აღწერა შექსპირის პოეტური მეტყველების ერთ-ერთ მწვერვალად არის მიჩნეული) სხვა არაფერია, თუ არა ნიღბები. ნიღბები არიან ბერბანქიც, ბლაისტაინიც და მათთან ერთად, სერ ფერდინანდ კლაინიც. ეს უკანასკნელნი ლექსში რიგრიგობით ემიჯნურებიან პრინცესა ვოლუპინს, რაც მათ შინაგან ერთგვაროვნებაზე მეტყველებს – ისინი თითქოს ერთი და იგივე არსის სხვადასხვა ნიღბებს განასახიერებენ, თუმცა ამავე დროს, ინდივიდუალური ნიშნებიც გააჩნიათ. საბოლოოდ, ლექსის ყველა „მოქმედი პირი" პაროდიული რენესანსული „მასკის" პერსონაჟებია, ალეგორიული სახეები, სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი. ცხადია, ელიოტის პაროდიულ წარმოსახვაში „მასკა" ან „მასკარადი" იგივე კარნავალია, იგივე რიტუალური საწყისის შემცველი ქმედება, რომელიც პირობითი „ვენეციის" მითოსურ სივრცეში ხორციელდება. ტრაგიკომიკურსა და მექანიკურ ქმედებაში ჩაბმული მისი პერსონაჟები ფასეულობათა დაკნინების გამძაფრებულ განცდას გამოხატავენ.

ვერბალურად ამ განცდას ლექსში გამოხატავს ერთადერთი სიტყვა – declines („კნინდება"), რომელიც „მბოლავი სანთლის" და „დროის დასასრულის" სახეებს მოსდევს:

The smoky candle end of time
Declines. On the Rialto once.

[მბოლავი სანთელი დროის დასასრული / კნინდება. ერთხელაც იქ, რიალტოზე.]

„დროის დასასრულით" მთავრდება მეხუთე სტროფი, სიტყვა „კნინდება" კი შემდეგ სტროფს იწყებს, რის გამოც იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ის უადგილოდ არის ნახმარი (რა „კნინდება" – სანთელი? დროის დასასრული? თუ დრო კნინდება ვენეციის წარსული დიდების ნაშთებსა და ნანგრევებს შორის?) მაგრამ საგანგებო სტილური შეუსაბამობა აქ ავტორის სათქმელს გამოხატავს – ელიოტს ეს უმნიშვნელოვანესი აზრობრივი დატვირთვის მქონე სიტყვაც „შეფუთული" აქვს, როგორც ლექსის საერთო „ქაოტური" ხატოვანების ნაწილი. ერთი მხრივ, ლექსი ისე არ უნდა აღვიქვათ, თითქოს ელიოტი მასში

პირველი მსოფლიო ომის დროინდელი ვენეციის დაკნინიებას მისტიროდეს, ან მის „გარდასულ დღეთა დიდებას“ ნაღვლობდეს. „ბერბანქის“ კარნავალური სულისკვეთება, მისი ტრაგიკომიკური პათოსი ურთულეს აზრობრივ-ემოციურ კომპლექსს შეიცავს და „დაკნინებისა“ თუ „დეგრადაციის“ მარტივი კონსტატაცია ელიოტის მიზანს ნამდვილად არ შეადგენს. მეორე მხრივ, ცხადია ისიც, რომ კრიზისიული თემატიკა იმ აზრობრივ „საკიდს“ წარმოადგენს, რომელზედაც პოეტი თავისი ლექსის მხატვრულ ტილოს ჰკიდებს. ამ თვალსაზრისით, „ბერბანქი“ ნამდვილად გამოხატავს თავისი დროის რეალიებს, „იდეათა და წარმოდგენათა იმ კომპლექსს ... რომლითაც მის ეპოქას მოუხდა აზროვნება“ [Eliot 1999, 137], თუმცა როგორც ლექსი და მხატვრული სათქმელი, ის ამ „იდეათა კომპლექსით“ არ ამოიწურება და განუზომლად სჭარბობს იმას, რაც მასში თემატურ მასალად გამოიყენება.

ასოციაციური დატვირთვის თვალსაზრისით, მრავალნიშნადია ლექსის სათაურიც. ორი წერტილი, რომელიც მას შუაზე ჰყოფს, აღიქმება როგორც იგივეობის ნიშანი, ანუ ის, რომ ბერბანქი ბედეკერით იგივეა, რაც ბლაისტაინი სიგარით. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ „სიგარიანი ბლაისტაინი“ წარმოადგენს „ბედეკერიანი ბერბანქის“ ერთგვარ კომენტარს, მის სახესხვაობას, ან მისი რომელიმე ნიშან-თვისების დამამტკიცებელ „საბუთს“. აზრის ბუნდოვანებას ამ შემთხვევაში პოეტური მეტყველების უკიდურესი ლაკონიზმი, მისი მაქსიმალური კონდენსაცია იწვევს. სათქმელი აქ საგანგებოდ შეკუმშულია, საგულდაგულოდ შენიღბული და მიზანდასახულად ექსტრატექსტუალური. ის ასოცირების სერიოზულ უნარს ითხოვს მკითხველისაგან. უკუღმა წაკითხვით სათაურში პრაქტიკულად არაფერი არ იცვლება: „ბლაისტაინი სიგარით“ იგივეა, რაც „ბერბანქი ბედეკერით“. მაგრამ დაკვირვებული აღქმისას ყურადღებას იპყრობს არა იმდენად თვით ბერბანქისა და ბლაისტაინის სახეები, რამდენადაც მათი აქსესუარები – „ბედეკერი“ და „სიგარა“. მათგან პირველი არის გეოგრაფიული გარემოს, ქალაქის, „ვენეციის“ და მაშასადამე, ს ი ვ რ ც ი ს სიმბოლო, ხოლო მეორე – სიგარა (იგივე მბოლავი სანთელი, წარმავალობა და დინება) – დ რ ო ი ს აღმნიშვნელი ხატი. სასვენი ნიშნით მინიშნებულია სივ-

რცისა და დროის იგივეობა, წარმოსახულია ის მითოპოეტიკური ქრონოტოპი, რომელიც ელიოტის პოეზიაში დროთა აღრევას, დროის სივრცედ ქცევას გამოხატავს. ლექსის სათაური თითქოს სიმბოლურად „ეპატიჟება“ მკითხველს მყისიერსა და მარადიულ მხატვრულ სივრცე-დროში, რომელიც პირობით „ვენეციასთან“ არის გაიგივებული.

ვენეციაში „ჩამსვლელ“ ორ პერსონაჟთაგან ერთ-ერთის, სიგარის მწეველი ბლაისტაინის სახე ასოციაციურად უკავშირდება ოსკარ უაილდის „დორიან გრეის პორტრეტს“, სადაც დორიანი უყვება ლორდ ჰენრის, რომ მან თეატრში გაიცნო თავისი სატრფოს, შექსპირული როლების შემსრულებელი მსახიობი ქალის, სიბილ ვეინის იმპრესარიო: „აღმაშფოთებელი ებრაელი, სრულიად განსაცვიფრებელ ჟილეტში გამოწყობილი, იდგა შესასვლელთან და საზიზღარ *სიგარას აბოლებდა* (ხაზი ჩემია – თ.კ.). ცხიმიანი, ხუჭუჭა თმა ჰქონდა და ჭუჭყიან პერანგზე უშველებელი ბრილიანტი უბრწყინავდა. ერთმა რამემ ნამდვილად გამართო: ამ ურჩხულს... წრეგადასულად ჰყვარებია შექსპირი. ისიც გამანდო, თანაც სიამაყით, ხუთჯერ გავკოტრდი და ხუთჯერვე „ბარდის“ სიყვარულმა გამაკოტრაო. ნარამარა „ბარდს“ უწოდებდა შექსპირს, ასე ეგონა, ამით უფრო გამოარჩევდა.“ ეს შექსპირის მოტრფიალე და სიგარის მწეველი თეატრალური მენეჯერი „ბერბანქში“ წარმოგვიდგება ბლაისტაინად – საერთაშორისო მასშტაბის საქმოსნად (ან ბანკირად), „ჩიკაგოელ სემიტად ვენიდან“. ბლაისტაინის გვარი ელიოტმა ისესხა ბეწვეულის მდიდრული მაღაზიის აბრიდან, რომელიც ლოიდის ბანკის სიახლოვეს იყო განლაგებული (იმჟამად ელიოტი სწორედ ლოიდის ბანკში მუშაობდა) და ლონდონელ ვაჭარს, გვარად ბლაისტაინს ეკუთვნოდა. ბლაისტაინი ლექსში შაილოკთანაა გაიგივებული, მაგრამ თანამედროვე შაილოკი ერთდროულად, შექსპირის გმირის პაროდიული ვარიანტიც არის და პაროდიულად სახეშეცვლილი უაილდის პერსონაჟიც. ის ახლა „ბეწვის ქურქში გახვეული ფულია“ და შაილოკივით, უბრალო მევახშე კი არ არის (არც თეატრის უმნიშვნელო მენეჯერია), არამედ საერთაშორისო ბიზნესს ატრიალებს ჩიკაგოსა და ვენაში. საინტერესოა, რომ „ბლაისტაინი და კომპანია“, უკვე ჩვენს დროში, ბეწვეულის მართლაც საქვეყნოდ ცნობილი ფირმად იქცა; დროთა

განმავლობაში მათ ბიზნესი ლონდონიდან ჰონგ-კონგში გადაიტანეს და თავიანთ ნაწარმს უკვე მთელ მსოფლიოში ჰყიდიან (ელიოტის ლექსმა ბლაისტაინებს, ფაქტობრივად, წარმატება უწინასწარმეტყველა).

უნდა ითქვას, რომ ზოგი თანამედროვე კრიტიკოსი, სწორედ ბლაისტაინის სახეზე დაყრდნობით, ელიოტს ანტისემიტად მიიჩნევს. ელიოტის „ანტისემიტიზმის" თემაზე მრავალი წერილი დაიწერა, მათ შორის ენთონი ჯულიუსის [Julius 1996] მონოგრაფია, თუმცა სრულიად არარეალურია, რომ ელიოტს, ნართაულებისა და აზრის დაფარვის ცნობილ დიდოსტატს, ოდესმე ისე უშუალოდ გამოეთქვას თავისი პოზიცია, როგორც ეს იმავე ჯულიუსს წარმოუდგენია. ელიოტის პოეტური ფრაზის სიტყვასიტყვით გაგება უმალ მკითხველის (ამ შემთხვევაში პროფესიონალი მკითხველის, კრიტიკოსის) კომპეტენციის ხარვეზზე მეტყველებს, ვიდრე ებრაელთა მიმართ ელიოტის უარყოფით, ან მტრულ დამოკიდებულებაზე. ბლაისტაინი, ბერბანქი, პრინცესა ვოლუპინი, სერ ფერდინანდ კლაინი, მთელი გასული საუკუნის და დიდწილად ჩვენი საკუთარი დროის უსაზღვროდ განზოგადებული სიმბოლოებია, სწორედ იმ თვისებათა გამომხატველი, რომლებსაც შეუდარებლად უფრო დიდი მასშტაბურობით ასახიერებს მათი თანამედროვე დუბლინელი მაწანწალა, ჯეიმზ ჯოისის ცნობილი ებრაელი ლეოპოლდ ბლუმი. ამ სრულიად აშკარა გარემოებათა მიუხედავად, ზოგი კრიტიკოსი გულმოდგინედ ეძიებს მეოცე საუკუნის დიდ ინგლისურენოვან ლიტერატურაში ებრაელთა შეურაცხყოფის კვალს. ცხადია, ნაწარმოების მხატვრული ღირსების შეფასებასთან ყოველივე ამას არაფერი საერთო არა აქვს, თუმცა ახალბედა ლიტერატორთა წრეში ელიოტის „ანტისემიტად" გამოცხადება აშკარად იწვევს არაჯანსაღ ენთუზიაზმს. ბევრს იზიდავს მოდერნიზმის ცნობილი მეტრის დამკვიდრებულ შემოქმედებით პორტრეტში პიკანტური დეტალების „აღმოჩენა" და ამ გზით საეჭვო თვითდამკვიდრება.

ჩვენს უშუალო სათქმელს რომ დავუბრუნდეთ, მსგვსად იმისა, როგორც უაილდის მენეჯერი დგას თეატრის შესასვლელში, „ბერბანქშიც" ბლაისტაინი პირველად სწორედ სათაურში გვხდება და ამით თითქოს წინ უძღვის ლექსის შექსპი-

რულ ასოციაციათა რიგს, ელიოტის „ნიღბების თეატრში“ ეპატიჟება მკითხველს. შექსპირული თემატიკის მიმნიშნებელი გასაღები აქ სიბილ ვეინის ასოციაციური სახეა, რომელიც უაილდის რომანში, დორიანის თქმით, „ხან იმოჯინს თამაშობს, ხან როზალინდს და ხანაც დეზდემონას.“ ლექსის ამ და სხვა მრავალ ასოციაციურ სახეთა უსასრულო და საოცრად ჭრელი კალეიდოსკოპი ისევ და ისევ კარნავალური ფერხულის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის და გოტიეს „კარნავალის“ რემინისცენციას უკავშირდება. ნიშანდობლივია, რომ გოტიეს ამ ლექსს ინტენსიურად არჩევენ „დორიან გრეის პორტრეტშიც“ – თვით დორიანი ხმამაღლა კითხულობს „კარნავალის“ სწორედ იმ ნაწყვეტს, სადაც ლირიკული გმირის გონდოლა „ვარდისფერ ფასადს მიადგება“ (ეს ფრაზა ელიოტის ეპიგრაფის ნაწილია) და ის „მარმარილოს კიბეზე ადის“:

Devant une façade rose
Sur le marbre d'un escalier...

ერთი სიტყვით, ჯეიმზის „ასპერნის წერილებსა“ და გოტიეს „ვენეციური კარნავალის“ პირწმინდად „იმპრესიონისტული“, ფერწერული დამთხვევა (ურთიერთგავლენა?) ელიოტს ოსტატურად აქვს გამოყენებული იმისათვის, რათა მისი ლექსის ასოციაციურმა სახემ ერთდროულად როგორც გოტიეზე, ისე ჰენრი ჯეიმზზე მიანიშნოს მკითხველს და იმავდროულად, „დორიან გრეის პორტრეტის“ ასოციაციაც აღძრას.

ვენეციის სადაფისფერი ფასადებისა და ვარდისფერი მარმარილოთი ნაშენები პალაცოების ხსენება მიანიშნებს ლექსის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ასოციაციურ წყაროზე – ცნობილი ინგლისელი ხელოვნებათმცოდნისა და კრიტიკოსის, ვიქტორიანული ესთეტიკის კანონმდებლის, ჯონ რასკინის წიგნებზე „არქიტექტურის შვიდი მანათობელი“(1849) და „ვენეციის ქვები“(1851), რომელთა უშუალო დამოწმებაც „ბერბანქის“ უკანასკნელ სტროფში გვხვდება. ყველა ამ რემინისცენციის რთული გადახლართვით ელიოტი კიდევ ერთხელ, კონცენტრირებული სახით წარმოაჩენს ლექსის ორ უმნიშვნელოვანეს, მთელი მისი

პოეტური სტრუქტურისათვის განმსაზღვრელ სიმბოლურ ხატს – „ვენეციასა“ და „კარნავალს“.

* * *

ელიოტის სათქმელის ერთი ნაწილი, მისთვის სუბიექტურად მნიშვნელოვანი და ლექსში „ობიექტურად“ ამეტყველებული ასოციაციები „ბერბანქის“ მოქმედ პირთა სახელებს უკავშირდება. როგორც ითქვა, საკუთარი სახელები ელიოტის პოეზიაში ისედაც მნიშვნელოვან ირონიულსა და პაროდიულ ფუნქციას ასრულებენ, მაგრამ „ბერბანქში“ ისინი განსაკუთრებით მკვეთრად გამოხატულ აზრობრივსა და სიმბოლურ დატვირთვას იძენენ. ეს ნათლად ჩანს ლექსის სიუჟეტურ ჩანასახში, რომელიც სრულიად დაცლილია იმ დატვირთვისაგან, რასაც სიუჟეტი, ტრადიციულ, მოდერნიზმამდელ ლიტერატურაში შეიცავს. შეუიარაღებელი თვალით, ლექსის ზედაპირზე, „ბერბანქის“ მთელი სიტუაცია შეიძლება აღქმულ იქნას, როგორც მინიატურული ადიულტერული დრამა: ვენეციაში ჩასულ ტურისტს, ბერბანქს, შეუყვარდება პრინცესა ვოლუპინი, რომელიც მას ჯერ მის მდიდარ თანამემამულესთან, ბლაისტაინთან უღალატებს, ხოლო შემდგომ ამ უკანასკნელსაც ევროპელ „არისტოკრატზე“ – სერ ფერდინანდ კლაინზე გასცვლის. ცხადია, პირწმინდად ქალური ღალატის ეს მარტივი ისტორია, რომელიც ძალიან წააგავს **commedia dell'arte**-ს ბალაგანურ სუჟეტს (პიეროს, პანტალონეს, არლეკინისა და კოლომბინას მოარულ კარნავალურ სქემას), ლექსის ასოციაციურ ჭრილში მძაფრ სიმბოლურსა და ტრაგიკომიკულ ჟღერადობას იძენს. ელიოტისათვის მიუღებელია მარტივი სახეებით მეტყველება და თვით ამ მიზანდასახულად მოხმობილ, საგანგებო სიუჟეტურ შაბლონსაც ის ამაღლებული ირონიული განსწავლულობის პოეტური დიქციით გადმოსცემს, მრავალნიშნადი ასოციაციური თამაშის გზით მითოსური საყოველთაობის პლანში განაზოგადებს.

„პრინცესა ვოლუპინი“ (Princess Volupine) ერთდროულად რამდენიმე ასოციაციის შემცველია. მისი სახელი, რომელიც ბენ ჯონსონის „მელა ვოლპონეს“ თანაჟღერადია და გარკვეულწილად სწორედ „მელას“ გულისხმობს, ამავე დროს წარმოადგენს

კომპოზიტს: voluptious (ავხორცი) + lupine (მგლური, მგლისმაგვარი, ცხოველური). რადგან „lupine" „მგლურს" ნიშნავს, ხოლო ლექსში მრავლადაა ებრაულ სახელებთან დაკავშირებული კალამბურები, კრიტიკოსი ფეთ სლოუნი საკმაოდ დამაჯერებლად ასკვნის, რომ „ვოლუპინიც" ერთ-ერთი ებრაული გვარის კალამბური უნდა იყოს [Sloan 2000: 187]. „პრინცესა ვოლუპინის" სახის მნიშვნელოვან ასოციაციურ კომპონენტს შეადგენს ებრაული გვარი ვულფი (ან ვოლფი – „მგელი"), რომელიც ასოციაციურად უკავშირდება იმჟამინდელი ლონდონის ბლუმსბერიელ ინტელექტუალთა სალონის მასპინძელს, ვირჯინია ვულფს. თავად ვირჯინია ებრაელი არ იყო, ის მხოლოდ გათხოვილი იყო ებრაელ ლიონარდ ვულფზე, მაგრამ იმისათვის, რომ „ბერბანქის" ასოციაციურ პოლიფონიაში ებრაული თემატიკის ხაზი გაგრძელდეს, ამას პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვს. სხვა საკითხია, რომ უდახვეწილესი პროზაიკოსი ქალის, „მისის დელოუეის" ავტორის, პაროდიულ „ავხორც მგლად" და „არისტოკრატიულ მეძავად" წარმოსახვა ელიოტის ძალიან სუბიექტური (და ამიტომაც ტექსტში ზედმიწევნით დაფარული) ასოციაციაა. შესაძლოა ის ელიოტის იმჟამინდელ კონკრეტულ განწყობილებას გამოხატავს, როდესაც ამერიკული პროვინციიდან ახლად გადმოსახლებული პოეტი ცდილობდა ბლუმსბერიელთა პრესტიჟულ ლიტერატურულ სალონთან დაახლოვებას, მაგრამ იმ ადრეულ ეტაპზე იქ მთლად მიღებული არ იყო. ყოველ შემთხვევაში თვით ვირჯინია ვულფი, თავისი დღიურის სწორედ იმდროინდელ (1919) ჩანაწერში აღნიშნავს: „მეხალისება, როცა ვგრძნობ, რა გესლიანი და ცალმხრივი ანტიპათიით არის განწყობილი ჩემს მიმართ ელიოტი, ლამის ჯოხს ემსგავსება, როდესაც მხედავს" [Woolf 1977: 262]. ცოლ-ქმარმა ვულფებმა „ნამდვილი მეგობრული ურთიერთობა" ელიოტთან მხოლოდ 20-იან წლებში დაამყარეს, მას შემდეგ, რაც „ჩვენ შევძელით გაგველღვო მისი ყინულის კონვერტში გახვეული ოფიციალურობა და პედანტიზმი."

რაღა თქმა უნდა, პრინცესა ვოლუპინი უპირველეს ყოვლისა თვით ვენეციაა – ამას ადვილად შეიგრძნობს ყველა, ვინც იცნობს ლექსს და ვინც ბერბანქის მსგავსად, ერთხელ მაინც ჩ ა ს უ ლ ა ამ ძვირფასი კურტიზანის მშვენიერებით აღბეჭდილ,

„ვარდისფერსა და სადაფისფერ" ქალაქში. პრინცესა ვოლუპინს, როგორც ვენეციის სიმბოლოს როლი ლექსში მკაფიოდ არის გამოკვეთილი. ამას მიანიშნებს მისი მობერებული, „ჭლექიანი" სილამაზე, მისი „დეგრადირებული მშვენიერება", „დისტროფიული ხელი" (ასოციაციურ ჭრილში ის ჰენრი ასპერნის მარტოხელა და ღრმად მოხუცებულ ყოფილ სატრფოსთან, ქ-ნ ბორდეროსთან არის გაიგივებული) და ის უდარდელობა, რომლითაც ის ეძლევა სხვადასხვა მამაკაცებს. ევროპულ პოეტურსა და ზოგადკულტურულ ტრადიციაში ვენეცია გაიგივებულია მშვენიერ ქალთან და ელიოტის პაროდია იმაშიც გამოიხატება, რომ „პრინცესა" ლექსში „კახპას" ირონიული ევფემიზმია, ისეთივე, როგორიც კრებულის სხვა ლექსში, „სუინი და ბულბულები" – სიტყვა „ბულბული", რომელიც საუკუნის დასაწყისის ინგლისურ ჟარგონზე მეძავს ნიშნავდა. ბრიტანულ სათავადაზნაურო ტრადიციაში პრინცესას ტიტულის მატარებელ ქალბატონს ოფიციალურად მოიხსენიებენ, როგორც „Her Serene Highness" („მისი ბრწყინვალება"), რაც ვენეციის რესპუბლიკის ტრადიციული მეტსახელის – „Serenissima"-ს თანაჟღერადია და მას აზრობრივადაც უახლოვდება. სიტყვასიტყვით, ეს მეტსახელი ერთდროულად „ამაღლებულად მშვიდსაც" ნიშნავს და „უღრუბლო-უდარდელსაც". ცხადია, ელიოტის პრინცესა-ვოლუპინი-ვენეცია ორივე ამ ტრადიციული ნორმისა თუ წარმოდგენის მძაფრ პაროდიას შეიცავს.

ლექსის მეორე სტროფში პრინცესა გაიგივებულია კლეოპატრასთან, რომელიც ცნობილ შექსპირულ ეპიზოდში მდიდრულად მორთულ-მოკაზმულ გემზე პირველად ხვდება ანტონიუსს. „ბერბანქში" ეს გემი „დარაბადახშულ კარჭაპად", ან გონდოლად იქცევა, რომელიც ისევე „ელავს წყალზე", როგორც ენობარბოსის აღწერაში მდინარე სიდნუსზე – კლეოპატრას გაჩირაღდნებული ხომალდი. ეს ანალოგია შექსპირისა და ელიოტის ტექსტთა შედარებისას ძალზე მკაფიოდ ჩანს:

The barge she sat in like a burnished throne / Glowed on the water...
ის ხომალდი, რაშიაც იჯდა, ელავდა წყალზედ..
(„ანტონიოს და კლეოპატრა" მოქმ.II, სურ.2)

Her shuttered barge
Burned on the water all the day.
დარაბადახშული მისი კარჭაპი
ელავდა წყალზე მთელ დღეს.

(„ბერბანქი“)

კარჭაპში თუ გონდოლაში მჯდომი პრინცესა ვოლუპინ-კლეოპატრა-ვენეცია, თავის მხრივ, ასოცირებულია იოანეს გამოცხადებაში ნახსენებ „ბაბილონის მეძავთან“ (17:1-6), რომელიც შემოსილია „პორფირით და ძოწეულით, მორთულია ოქროთი, პატიოსანი თვლებით და მარგალიტებით“ და რომელიც, კლეოპატრას გემისა და თვით ვენეციის მსგავსად, „მრავალ წყალზე მჯდომია“. მასთან „ისიძვეს ყოველთა მეფეთა ქუეყანისათა“, რომლებსაც ელიოტის ლექსში ამერიკელი ტურისტები ბერბანქი და ბლაისტაინი განასახიერებენ, სერ ფერდინანდ კლაინთან ერთად. გარდა ამისა, ბაბილონის მეძავი გამოცხადებაშიც ქალაქია, ბაბილონია – „და დედაკაცი იგი, რომელ იხილე, არს ქალაქი იგი დიდი“ (17:18). ერთი სიტყვით, „ბერბანქში“ ბაბილონის მეძავი მე-20 საუკუნის დასაწისის პრინცესად იქცევა (ანუ თვით ვენეცია წარმოისახება „ბაბილონის მეძავად“, „ბაბილონად“), კლეოპატრას მდიდრული ხომალდი გადაიქცევა გონდოლად, ხოლო გამოცხადების „მრავალნი წყალნი“ და „ანტონიოს და კლეოპატრას“ მდინარე სინდუსი წარმოგვიდგება ვენეციის არხად, რომელზედაც დაშენებულია რიალტო, სადაც „ვენეციელი ვაჭრის“ მევახშეები იკრიბებიან.

„ბერბანქის“ ასოციაციური სტრუქტურა იმდენად ტევადი და მრავალწახნაგოვანია, რომ ზოგიერთ კრიტიკოსს ის მეტად თავისებური დასკვნებისაკენ უბიძგებს. ჩვეულებრივ, ეს დასკვნები ტექსტუალურად არ მტკიცდება და შესაბამისი მსჯელობაც უფრო განყენებულ ლიტერატურათმცოდნეობით სქოლასტიკას წააგავს, ვიდრე რეალურად არსებული ფაქტის ინტერპრეტაციას. მაგალითად, ზოგ კრიტიკოსს სიტყვებზე „სემიტი“, „სიგარა“ და „ვენაში მცხოვრები“, უმალვე ზიგმუნდ ფროიდი წარმოუდგება თვალწინ და მთელ ლექსს წარმოიდგენს, როგორც ფროიდის „სიზმრების ინტერპრეტაციის“ პოეტურ ილუსტრაციას. მე-20 საუკუნის დასაწყისის ვენაში მცხოვრები თუ იქ დაბადებული „სიგარიანი“ (სიგარის წევისას ჩაფიქრებუ-

ლი?) ბლაისტაინის სახე ნამდვილად შეიცავს მჭვრეტელობითი ინტელექტუალიზმის ელემენტს, ფროიდისა და საუკუნის დასაწყისის ვენის ინტელექტუალური ატმოსფეროს ზოგად ასოციაციას. მაგრამ მხოლოდ ამის გამო მთელი ლექსის ასოციაციური სტრუქტურის „სიზმართა ინტერპრეტაციის" თარგზე მორგება მართებული არ უნდა იყოს. როგორც ითქვა, „ბლაისტაინი" უბრალოდ, ლონდონელი ვაჭრის აბრიდან ნასესხები გვარია, რომელიც თავისთავად არავითარ ფარულ მინიშნებას არ შეიცავს, თუმცა თვით ლექსში ეს სახე უსასრულოდ რთულია. ვაჭრობის, ბიზნესმენობისა და უკიდურესი პრაქტიციზმის გარდა, ის კონტემპლაციურობისა და მოაზროვნეობის ასოციაციასაც შეიცავს (ეს წინააღმდეგობა ჩანასახობრივად უკვე უაილდისეულ შექსპირის მოტრფიალე მენეჯერის ალუზიაში გვხვდება). ასე რომ, თუ პირობითად ვიტყვით, რომ უდარდელი „Tra-la-la-la-la-laire" ლექსის ეპიგრაფში ბერბანქს ახასიათებს, ღრმად ნაფიქრი „Nil nisi divinum stabile est, caetera fumus" რაღა თქმა უნდა, უფრო ბლაისტაინის სახეს შეესაბამება. აღსანიშნავია, რომ ლექსის ბოლოს პრინცესა ვოლუპინის (ვენეციის) ჭეშმარიტ არსზე „თვალახელილი" ბერბანქი, რომელსაც ინტელექტუალური „გასხივოსნება" ეუფლება, დროისმიერებასა და ამაოებაზე მედიტაციას ეძლევა.

„ბერბანქის" ერთი შეხედვით სპონტანურ და არამოტივირებულ ასოციაციათა უსასრულო რიგი თვით პროფესიულად დაინტერესებული მკითხველისთვისაც ზოგჯერ დამაბნეველია. მეორე მხრივ, ისეთი რემინისცენცია, როგორიცაა მეექვსე სტროფში მოყვანილი ფრაზა „ერთხელ, რიალტოზე" სრულიად კონკრეტულად მიუთითებს ასოციაციურ წყაროს: შექსპირის. „ვენეციელ ვაჭარში" სიტყვა „რიალტო" რამდენჯერმე მეორდება და ელიოტსაც სწორედ ეს სიტყვა გადმოაქვს „თავისი" შაილოკის, ბლაისტაინის დასახასიათებლად. არსებითად, ეს ტოპონიმი ერთადერთი დეტალია, რომელიც უშუალოდ მონიშნავს ვენეციას, როგორც „ბერბანქის" მოქმედების ადგილს – თვით ვენეცია, როგორც ქალაქი, ლექსში ნახსენები არ არის. საინტერესოა ისიც, რომ რიალტოს ხიდი ვენეციის გეოგრაფიული ცენტრია და მის გარშემო მე-14 საუკუნიდან განლაგებული იყო რიალტოს ბაზარი (დღესდღეობით – რესტორნები და შოპინგ ცენ-

ტრები), სადაც წარსულში ბალაგანური წარმოდგენები იმართებოდა. ამიტომ, ამ რემინისცენციით ელიოტი მხოლოდ „ვენეციელ ვაჭარს" კი არ იმონმებს, არამედ კიდევ ერთხელ (უკვე მერამდენედ!) შემოაქვს ლექსში კარნავალური, „ბალაგანური" მოტივი: არლეკინი, პიერო და კოლომბინა commedia dell' arte-ს ის ტრადიციული პერსონაჟებია, რომელთა ტრაგიკომიკული „სიყვარულისა" და „ღალატის" ისტორიები ქუჩაში, ღია ცის ქვეშ, ხშირად ბაზართან („რიალტოზე") იდგმებოდა. თვით „ვენეციელ ვაჭარშიც" განსაცდელში ჩავარდნილი ანტონიოს საშველად პორციასა და მისი მოახლის, ნერისას მამაკაცებად გადაცმა და მათი ვინაობის დაფარვაც ისევ კოსტიუმირებული სანახაობისა და ნიღბის, კარნავალური მოტივის მოხმობას გულისხმობს.

ის, რომ ბლაისტაინი ასოციაციურად გაიგივებულია შაილოკთან, უეჭველად სერიოზული არგუმენტია იმათ წინააღმდეგ, ვისაც ელიოტის ეს უსასრულოდ რთული ლექსი მარტივ ანტისემიტურ გამოხდომად ესახება. საგულისხმოა, რომ შაილოკი რიალტოს სწორედ იმ მონოლოგში ახსენებს, სადაც ის ანტონიოს საკუთარი თავისა და ებრაელთა მოდგმის შეურაცხყოფას საყვედურობს:

> ბევრჯერ და ხშირად...
> გაგილანძღივართ რიალტოზე. ყველაფერს ამას
> მხრების აჩეჩვით და მოთმინებით ვიტანდი მუდამ, -
> მოთმინება ხომ ნიშანია ჩვენი მოდგმისა!
> თქვენ მე ურჯულოს მიწოდებდით, ქოფაკსა ძაღლსა...
> *(გ. გაჩეჩილაძის თარგმანი, მოქ.1, სურ.III)*

შაილოკი რიალტოს ახსენებს იმ სხვა, ცნობილი მონოლოგშიც, სადაც ის თავის ეროვნულ და სარწმუნოებრივ ღირსებას იცავს:

თუ გვჩხვლეტენ, განა ჩვენ არ დაგვდინდება სისხლი?!...
(გ. გაჩეჩილაძის თარგმანი, მოქ.3, სურ.I).

"მორჩილად აჩეჩილი მხრები" – თვით ელიოტის დრომდე მოღწეული ეს „ტრადიციულად ებრაული" და „მოთმინების გამომხატველი" პოზა ელიოტის ლექსში იმგვარად არის სახეშეცვლი-

ლი, რომ შაილოკის გარდა სხვა ასოციაციებიც დაიტიოს. ესაა მკაფიო ვიზუალური შთაბეჭდილების შემქმნელი ხატი, რომელიც მეოთხე სტროფში გვხვდება და ასოციაციურად აიგივებს ბლაისტაინს ჯვარცმულ ქრისტესთან. არსებითად, მისი პოზა იმეორებს მაცხოვრისას („მორჩილად მოხრილი მუხლები, ამოტრიალებული მტევნები“) და ამასთან ერთად, უკავშირდება წმ. სებასტიანსაც, რომელიც მანტენიას ტილოზე აგრეთვე მუხლმოხრილად არის გამოსახული:

A saggy bending of the knees
And elbows, with the palms turned out,
Chicago Semite Viennese.

ჩამოყრილ მუხლებით მკლავნი განერიდა,
ზეაშვერილი ხელის მტევნებით
ჩიკაგოელი სემიტი ვენიდან.

ნიშანდობლივია, რომ ბლაისტაინის პოზის აღწერა თითქმის ზედმიწევნითი სიზუსტით იმეორებს მარკოზ მახარობლის ბარელიეფურ გამოსახულებას რიალტოს ხიდის ფასადზე, რომელიც ვენეციაში ჩასულ დაკვირვებულ მოგზაურს დღესაც არ დარჩება შეუმჩნეველი. მახარობელი იქ ლომზეა გვერდულად შემომჯდარი, მუხლები მოხრილი აქვს, ამოწეული მარჯვენა მკლავ-იდაყვით და გაშლილი ხელის მტევნით ის სახარებაზე მიუთითებს გამვლელ-გამოვმვლელთ. თავისი ზოომორფული სიმბოლოს – ფრთოსანი ლომის სახით, მარკოზ მახარობელი „ბერბანქის“ ბოლო სტროფშია წარმოსახული, სადაც ის იმდენად თვით მახარობელს არ განასახიერებს, რამდენადაც მის ქალაქს, ვენეციას. ეს სახე ღრმად პაროდიულია: ლომისათვის „ფრთები შეუჭრიათ“, მისთვის „გავა გამოურწყილავთ“ და „ბრჭყალებიც მოუთლიათ“, რაც ელიოტის თანამედროვე ევროპული ცივილიზაციის სულიერი დაკნინების კიდევ ერთ მეტყველ სიმბოლურ სახეს წარმოადგენს. საყურადღებო და მეტად ნიშანდობლივი ის არის, რომ რიალტოს ხიდის რეალური წმ. მარკოზიც სწორედ ასეთ, „შელახულ“ ლომზეა შემომჯდარი:

...Who clipped the lion's wings
And flea'd his rump and pared his claws?
Thought Burbank, meditating on
Time's ruins, and the seven laws.

...ვინ შეჭრა ფრთები და ბრჭყალები,
რწყილიც გააცალა გავას ლომისას?

ამგვარი შეკითხვები უჩნდება თითქოს ამ ბარელიეფს მიჩერებულსა და მისი საშუალებით ვენეციის დაკნინების აღმქმელ ბერბანქს, რომელიც ლექსის ფინალში ქალაქის (ევროპის, დასავლური ცივილიზაციის) ბედზეა დაფიქრებული. საგანგებოდ შემზადებული მკითხველის აღქმაზე გათვლილი ირონია აქ იმაში მდგომარეობს, რომ ვენეციის ბედ-იღბალზე ბერბანქი ამერიკელი ჰენრი ადამსისა და ინგლისელი ჯონ რასკინის კატეგორიებით ფიქრობს: „დროის ნანგრევები" და „შვიდი კანონი" (Time's ruins, and the seven laws) მეტად გამჭვირვალე რემინისცენციებია, რომლებიც მის „მედიტაციას" ჰენრი ადამსის „განათლებასა" და ჯონ რასკინის „არქიტექტურის შვიდ მანათობელს" უკავშირებს. არსებითად, „ბერბანქის" უკიდურესად განზოგადებულ სიმბოლოთა ჭრილში, ეს იმაზე ფიქრი და წუხილია, თუ რა დაემართა მთელს მეოცე საუკუნის დასაწყისის დასავლურ კულტურას საერთოდ.

ლექსში ნახსენები „ბლაისტაინის გზა" (რომელიც, როგორც თვით ელიოტი აღნიშნავს, „ასეთი ან ამის მსგავსი იყო" („...this or such was Bleistein's way...")), დასავლური ადამიანისა და მთელი დასავლური ცივილიზაციის რწმენისა და მარტვილობის გზაა, რომლის კრებსით სიმბოლოდ თვით ბლაისტაინი წარმოგვიდგება. ეს უკანასკნელი, ყველა თავისი ასოციაციური „ავატარის" სახით მთელი ევროპული ისტორიის გმირიც არის და მისი ანტიგმირიც. ის დასავლური ადამიანის პარადიგმაა, ისტორიულ განფენილობასა და მყისიერ აწმყოში ერთდროულად წარმოსახული. ბლაისტაინის სახით, თვით ებრაელობაც წარმოდგენილია, როგორც ევროპული ისტორიისა და სულიერების ერთ-ერთი ღერძი, მისი ერთ-ერთი მამოძრავებელი ძალა, მაგრამ ამავე დროს, მისი დაკნინების ერთ-ერთი თანამონაწილეც.

ბლაისტაინს ელიოტი მთელი იუდეო-ქრისტიანული ცივილიზაციის უნივერსალურ სიმბოლოდ სახავს, მსგავსად იმისა, როგორც ჯოისმა წარმოსახა დასავლური ადამიანის პარადიგმად თავისი ლეოპოლდ ბლუმი. ბლაისტაინი ჯვარს ეცვა, როგორც ქრისტე და თავისი სარწმუნოებისათვის ეწამა, როგორც წმ. სებასტიანი (ისტორიულად ქრისტიანები ისევე სდევნიდნენ ებრაელებს, როგორც თავის დროზე წარმართი რომაელები – ქრისტიანებს). ბლაისტაინი ყველაფრის სათავეშია, ის თვით რიალტოს საძირკველშია მოქცეული და ბედის კამათელი მის თავზე გორავს („The Jew is underneath the lot...“). ის წმ. მარკოზიც არის (საღმრთო წერილი ებრაელების დაწერილია) და რახან ის წმ. მარკოზია, ვენეციაც მისი ქალაქია (ვენეციის რესპუბლიკაში ებრაელთა სათვისტომო ოდითგანვე ძლიერი და მრავალრიცხოვანი იყო) და, მაშასადამე, გარკვეულწილად მისია თვით ევროპული კულტურაც, რომლის აღმავლობასა და დაცემაში მასაც მიუძღვის წვლილი. საბოლოოდ კი, ლექსის უშუალო-აზრობრივ კონტექსტში, ის ერთი სიგარის მწეველი ჩიკაგოელი ბიზნესმენია, გვარად ბლაისტაინი, საკმაოდ ევროპეიზირებული (ახლა ვენაში ცხოვრობს), ფულით გატენილი და ბეწვის ქურქში გამოწყობილი.

ცხადია, ეს სახე უსასრულოდ პაროდიულია – თუნდაც მისგან განუყოფელი ფანტასმაგორიული ასოციაციებით და უშუალო, „ტექსტუალურ“ ბლაისტაინთან მათი ირონიული კავშირით. ჩანაფიქრში, როგორც ანალოგიური სიმბოლური დატვირთვის გამომხატველი სახე, ბლაისტაინი მართლაც მოგვაგონებს მინიატურულ ლეოპოლდ ბლუმს (მისი შექმნისას ელიოტი ინტენსიურად კითხულობდა „ულისეს“ გამოქვეყნებულ ეპიზოდებს). ესაა ე.წ. Everyman – „ყველაკაცი“ და მოხეტიალე „მარადიული ურია“, მთელი დასავლური ისტორიისა და კულტურის პაროდიული და უსაზღვროდ ტევადი სიმბოლური ხატი, რომელიც ერთ მცირე ფორმის უსასრულოდ კომპაქტურ ნაწარმოებშია მოქცეული.

ლექსში ბლაისტაინს „პირველყოფილი ლორწოდან“ (Protozoic slime) შეჰყურებს „უფერო თვალი“, რომელიც მას „კანალეტოს პერსპექტივაში“ ხედავს:

A lustreless protrusive eye
Stares from the protozoic slime
At a perspective of Canaletto.

მიშტერებია პროტოზოულ წუმპის ლორწოდან
გადმოკარკლული, უფერო თვალი
შორ პერსპექტივას კანალეტოსას.

ეს სახე აშკარად შეიცავს სიმბოლისტური და ადრეული სიურრეალისტური ესთეტიკის ჩანასახს: ამგვარი „თვალი", როგორც წარმოსახვის ცალკე ობიექტი, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოტივად გვხვდება ოდილონ რედონის (1840-1916) შემოქმედებაში, თუმცა რედონის ფერწერული (ან გრაფიკული) თვალი ჩვეულებრივ, ზეცაში დაფრინავს, ელიოტისა კი წუმპედან იყურება.

მნიშვნელოვან სიმბოლურ, ასოციაციურსა და პოეტიკურ დატვირთვას შეიცავს „კანალეტოს პერსპექტივაც". ჯერ ერთი, ეს ისტორიოული პერსპექტივაა – ის მთელი ლექსის შინაგანი სიმბოლური ქრონოლოგიის ხატია „პირველყოფილი ლორწოდან" თანამედროვე „პრინცესას" მრუშობამდე, ანუ პრეისტორიული ხანიდან მეოცე საუკუნის დასაწყისის ვენეციის დაკნინებამდე. მეორეც, ეს სწორედ იმ ჯოვანი ანტონიო კანალეტოს (1697-1768) პერსპექტივაა, რომელიც ცნობილი იყო სივრცის, „ჰაერის" სიჭარბის შექმნის ეფექტით ვენეციის ამსხველ ცნობილ ურბანისტულ პეიზაჟებში. მხატვრული სივრცის შეგრძნების ეს იშვიათი უნარი ალბათ ის ძირითადია, რაც დიდი იტალიური ფერწერის ფონზე შესამჩნევ ადგილს უმკვიდრებს ამ სხვა მხრივ მოკრძალებული ნიჭიერების მხატვარს. „დაბინდული თვალი" თვით ბლაისტაინსა და ლექსის მთელ სიტუაციას ისტორიის პერსპექტივაში ხედავს, მაგრამ ამავე დროს ხედავს მას ახლა, მყისიერი აწმყოს რეალობაში. „თვალი" აღიქვამს სიტუაციას არა მხოლოდ ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, არამედ სინქრონულადაც, წარსულისა და აწმყოს ერთდროულ თანაარსებობაში, ინტერიერში განლაგებულ საგანთა მსგავსად, ანუ წარმოსახვით სივრცეში, პერსპექტივაში. „პერსპექტივაც" აქ უპირველესად სივრცობრივ პერსპექტივას გულისხმობს და ცხადია, არა მხოლოდ ისტორიულს. ელიოტი უშუალოდ მიანიშ-

ნებს კანალეტოს ტილოზე, რომელსაც სწორედ „პერსპექტივა“ ჰქვია, მაგრამ იმისათვის, რომ ამ სახემ მრავალნიშნადობა შეინარჩუნოს, არ გამოჰყოფს მას, როგორც ფერწერული ტილოს სახელწოდებას. სიტყვის მნიშვნელობებით თამაში ელიოტს იმისათვის სჭირდება, რომ სათაურში მოყვანილი ბედეკერის და სიგარის მსგავსად, „კანალეტოს პერსპექტივამაც“ ლექსში სივრცისა და დროის იგივეობაზე მიანიშნოს.

„პერსპექტივა“ წარმოადგენს სივცის მხატვრული შეგრძნების თვალსაზრისით მეტად შთამბეჭდავ ფერწერულ ტილოს, რომელზედაც წარმოსახულია არარეალური, ფანტასმაგორიული ხედი, რამდენიმე შენობის ექსტერიერისაგან შემდგარი ერთგვარი „ინტერიერული“ სივრცე. ამ სივრცეში მკვეთრად ეკლექტური და კომპოზიციურად შეუკავშირებელი საგნები, ადამიანთა ფიგურები და დეკორატიული ელემენტები ერთი შეხედვით ქაოტურადაა განლაგებული. მთელი ეს ეკლექტიკა მხოლოდ მისი შემკვრელი სივრცისა და ვიზუალური პერსპექტივის წყალობით აღიქმება ერთ ფერწერულ მთლიანობად, მსგავსად ელიოტის ლექსისა, რომლის არაერთგვაროვანი ხატოვანება მხატვრული მიზანშეწონილების ლოგიკითაა შეკავშირებული და ერთიან მითოსურ სივრცე-დროდ, მითოპოეტიკურ ქრონოტოპად წარმოგვიდგება. არსებითად, ელიოტი ფერწერული სივრცის პოეტურ ანალოგიას ჰქმნის. ის „ბერბანქის“ სიტუაციას დროისმიერ წარმოდგენათაგან თავისუფალ, გაყინულ წამში წარმოაჩენს და ლიტერატურული ნაწარმოების წაკითხვის პროცესუალობას მისი სივრცობრივი აღქმის „ერთდროულობით“ ანაცვლებს. „ბერბანქის“ ექსტრატექსტუალურ, „ვენეციურ“ რემინისცენციათა ნაწილია ისიც, რომ კანალეტოს „პერსპექრივა“ (1765) ვენეციაში, ხელოვნების აკადემიის მუზეუმშია დაცული. ლექსის მთლიან მითოსურ სიტუაციას აგვირგვინებს თვით კანალეტოს სახე, რომლის ხსენებაც მისივე ბიოგრაფიის მინიშნებას შეიცავს. ყველა დანარჩენ ასოციაციურ პერსონაჟთა მსგავსად, კანალეტოც ზოგადმითოლოგიური მოგზაურის ერთ-ერთი „იპოსტასია“: ვენეციასა და ლონდონს შორის მან მთელი ათი წლის მანძილზე მრავალჯერ იმოგზაურა (ანუ როგორც ვენეციაში, ისე ლონდონში ის მრავალგზის ჩ ა ვ ი დ ა). გარდა ამისა, კანალეტოს მრავალჯერ ჰქონდა დახატული რი-

ალტოც – ამ თემატიკის ერთ-ერთი სურათი „გრანდ კანალი, რიალტოს ხიდი“ დღესაც ამშვენებს უინძორის სამეფო რეზიდენციის სამხატვრო კოლექციას.

„ბერბანქის“ მხატვრული „სივრცობრივობა“, მის პოეტურ სტრუქტურაში დროის სივრცედ ქცევა მკაფიოდ წარმოჩინდება „მიცვალებულთა მუსიკის“ (შექსპირს „ფასკუნჯისა და გვრიტის“ ალუზიაა) და „მენავის“ ასოციაციურ სახეთა მეტად სპეციფიკურ დატვირთვაშიც. ორივე ეს სახე „ჩასვლის“ მითოლოგემასთან ერთად „ბერბანქის“ ინფერნალურ ასოციაციათა ფონს ჰქმნის და იმის მინიშნებას შეიცავს, რომ ვენეციაში ჩასვლა ერთ-ერთ ასოციაციურ ჭრილში ჯოჯოხეთში ჩასვლასთანაც არის გაიგივებული. ელიოტი შეგნებულად არ ახსენებს სიტყვა „გონდოლიერს“ და მას „მენავით“, არსებითად – ქარონით ჩაანაცვლებს. სწორედ გონდოლიერი-მენავე-ქარონი მიიყვანს თავისი ნავით პალაცოს კიბესთან პრინცესა ვოლუპინს, რის შემდეგაც ის „წყლიან კიბეზე“ ადის: ვენეციის არხი აქ უკვე ჯოჯოხეთის მდინარედ (სტიქსად) იქცევა, გონდოლა მიცვალებულთა სულების გადამყვან ნავად, რაც სხვა ყველაფერთან ერთად, პრინცესა ვოლუპინის „ბაბილონის მეძავად“ წარმოსახვასაც ეხმაურება. როგორც ითქვა, „ბერბანქში“ „ასვლა“ სიმბოლურად იგივე „ჩასვლაა“. ჯოჯოხეთში „ჩამოდიან“ (descending) ბერბანქიც და ბლაისტაინიც: ერთი მათგანი გზამკვლევით აღჭურვილი გულუბრყვილო ტურისტი, მეორე – სიგარის მწეველი, მშვიდი და ჩაფიქრებული, ზიგმუნდ ფროიდთან ასოცირებული ინტელექტუალი (დანტე და ვირგილიუსი?). „ზარის მომაკვდავ ხმასთან ერთად“ მეოთხე სტროფში ჟღერს „მიცვალებულთა მუსიკა“, რომელიც ზღვის ფსკერიდან (ქვესკნელიდან) ამოდის და შემდეგ, მეექვსე სტროფში – გაისმის „შექსპირული“ რეპლიკა სანათის შესახებ:

Lights, lights, / She entertains Sir Ferdinand / Klein....

[სანათი, სანათი, / ის ართობს სერ ფერდინანდ / კლაინს...]

„ჰამლეტში“ კლავდიუსი და პოლონიუსი ითხოვენ სანათს:

Claudius: Give me some light: away!

Polonius: Lights, lights, lights!

მეფე: სანათი მოიტანეთ და წავიდეთ აქედამ!
პოლონიუსი: სანათი! სანათი! სანათი!
(ჰამლეტი. მოქ.III, სურ.II. ივ. მაჩაბლის თარგმანი)

ელიოტის ლექსში „სანათი“ არ მოაქვთ, ის ქვესკნელს არ ანათებს და მისი მოთხოვნა მოთხოვნადვე რჩება. გარდა ამისა, „სანათი“ სწორედ იმ სცენის მინიშნებაა, რომელშიც კლავდიუსი ჰამლეტის მიერ საგანგებოდ დადგმულ სპექტაქლს უყურებს (ისევ სახიობის, ნიღბის, კარნავალის მოტივი!) და ამ შეძახილით „იშიფრება“ როგორც ჰამლეტის მამის მკვლელი. „ჯოჯოხეთურ“ სიმბოლიკას ავსებს მეექვსე სტროფში მოხსენიებული ვირთხებიც, რომლებიც ვენეციური პალაცოების საძირკვლებში ბინადრობენ (ისევ ქვესკნელი) და რომლებიც ელიოტის ლექსს ასოციაციურად „ულისეს“ მეექვსე ეპიზოდს, „ჰადესს“ უკავშირებენ. იქ ვირთხა გამოჩნდება პედი დიგნამის დაკრძალვისას, სასაფლაოზე და ბლუმი შიშობს, რომ ის „მიცვალებულს ძვლებს გამოუხრავს“.

„ჰამლეტის“ ასოციაციის შემოტანით, ლექსში კიდევ ერთხელ (უკვე მერამდენედ!) გამოიკვეთება მითოსური მოგზაურის დახშულ სივრცეში „ჩამოსვლის“ მითოლოგემა – ჰამლეტი ვიტენბერგიდან ჩადის დანია-ციხეში, ელსინორში, სადაც სივრცე-დრო „შედედებულია“ და დრამატული მოქმედება არნახულად არის დაძაბული. ასე რომ, სხვა ყველაფერთან ერთად, ელიოტის „ვენეცია“ შექსპირული დანიის პაროდიულ-ასოციაციურ ვერსიასაც შეიცავს. ელიოტს ხელს აძლევს ის გარემოება, რომ დანიის სამეფო, სადაც „დრო სახსრებიდან ამოვარდნილია“, მხატვრულ ლიტერატურაში ოდესმე შექმნილ ქრონოტოპთაგან ალბათ ერთ-ერთი უდიდესი ქრონოტოპია და ის უზოგადესი პირობითი სივრცე, რომელსაც შექსპირის დროინდელ დანიასთან კიდევ უფრო ნაკლები კავშირი აქვს, ვიდრე ელიოტის ლექსს – მეოცე საუკუნის დასაწყისის რეალურ ვენეციასთან.

* * *

საბოლოოდ, ელიოტის „ვენეცია“ სხვა არაფერია, თუ არა უნივერსალური სიმბოლური ხატი, მითოპოეტიკური ქრონოტოპი, რომელიც კონცენტრირებული სახით გადმოსცემს მისი ადრეული პოეზიის ემოციურსა და ინტელექტუალურ სულისკვეთებას. ქრონოტოპის თეორიაში ვრცელი წიაღსვლა აქ უადგილოდ გვესახება – ვიტყვით მხოლოდ, რომ მიხეილ ბახტინი მას განსაზღვრავდა, როგორც შეკუმშული მხატვრული დროისა და სივრცის სინთეზს. ამავე დროს, ქრონოტოპს ის განიხილავდა, როგორც ლიტერატურის ისტორიის („ისტორიული პოეტიკის“) კატეგორიას, რომლის ობიექტურ შინაარსს ისტორიულად და სოციალურ-ფსიქოლოგიურად განპირობებული კონოტაციები შეადგენს [Бахтин 1975: 234-407]. ამის საწინააღმდეგოდ, მოდერნისტული მწერლობის საგანგებო ანტიისტორიზმი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის სრულიად გაცნობიერებულად და მიზანდასახულად იღწვის, რათა თავი დააღწიოს დროის მარწუხებს და საუკეთესო ნაწარმოებთა სახით, პოეტიკურად ახორციელებს კიდეც ამ მისწრაფებას. დრო, დროისაგან თავისფლება, მისგან თავის დაღწევა ერთიანი უნივერსალური მხატვრული პრობლემაა ისეთი ყველა სხვა თვალსაზრისით განსხვავებული ნაწარმოებებისა, როგორიცაა თომას მანის „ჯადოსნური მთა“ და ელიოტის „ოთხი კვარტეტი“, ჰესეს „რიოში მარგალიტებით თამაში“ ან მისი „მოხილვა დილის ქვეყნისა“. დრო „ულისეს“ უმთავრესი პოეტიკური კატეგორიაც არის, ხოლო მასთან ჭიდილი ამ რომანის ერთ-ერთი წამყვანი თემა. საყურადღებოა, რომ მაღალი მოდერნიზმის მწერლობაში ამ პრობლემის წარმოსახვა დეკლარირებული კონცეფციის სახით თითქმის არ ხდება. ჩვეულებრივ, „დროის მოტყუება“ ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში ხორციელდება, ურთულესი ასოციციური ნიუანსების შეკავშირების გზით, რაც მომზადებული მკითხველის აღქმაზე ზემოქმედებისას ზედროულობის ესთეტიკურ ეფექტს წარმოქმნის. ლიტერატურა, როგორც „ტემპორალური“ ხელოვნება, რომლის ნაწარმოებთა აღქმას დრის გარკვეული პერიოდი, „ქრონოლოგია“ სჭირდება, ამ შემთხვევაში პოეტიკურად ბაძავს სახვითი ხელოვნების სინქრონიზმს, მის სივრცობრივ ერთდროულობას.

იმ მიზეზთა გამო, რომელთაც მხატვრულ ლიტერატურასთან არაფერი აქვთ საერთო, მოდერნიზმი ბახტინის კვლევა-ძიების მიღმა დარჩა: თავის კონცეფციაში ის უმთავრესად რაბლესა და დოსტოევსკის ეყრდნობა. აქედან – ბახტინის თეორიის პრინციპული და იმ ნოვატორული ეპოქისათვის საკმაოდ ტრადიციული (რომ არ ვთქვათ მოძველებული) ისტორიზმი, რომლის თაობაზეც, როგორც ვთქვით, მოდერნისტული ესთეტიკური აზრი მკვეთრად საწინააღმდეგო წარმოდგენისა იყო. „ბერბანქის" მხატვრული სამყაროს სახით, ელიოტი ჯერ კიდევ 1910-იან წლებში სრულიად გაცნობიერებულად და მიზანდასახულად, „სუბიექტურად" ჰქმნის ზედროული მითოპოეტიკური სივრცე-დროის ხატს, რომელიც მოდერნიზმის მხატვრულ მიგნებათა საერთო კონტექსტის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს.

ელიოტის მითოპოეტიკურ ქრონოტოპში, ამ „შედედებულ" სივრცე-დროში უსაზღვროდ კონდენსირებულია დრო. მასში მკაფიოდ არის ლოკალიზებული სივრცეც, რომლის მიღმა თითქოს არაფერი არსებობს, თუმცა სიმბოლურად, ის თვითონ წარმოადგენს ყველა სივრცესა და გარემოს. აქ მოქმედებაც უჩვეულო ინტენსიურობით მიმდინარეობს და რახან ლექსში მომხდარი მოქმედება, ფაქტობრივად, „ყველა მოქმედებაა", აქ, ამ უსასრულოდ შეკუმშულ ყველა-სივრცე-ყველა-დროში ის ხდება კიდეც და არც ხდება, რადგან უამრავ მსგავსსა და ურთიერთსაწინააღმდეგო ასოციაციურ ვარიაციებშია მოცემული („წასვლა" აქ იგივეა, რაც „დარჩენა", „ზემოთ ასვლა" – იგივე, რაც „ქვემოთ ჩამოსვლა", „აქ" ჩამოსვლა იგივე რაც „იქ" ჩასვლა, ან აქეთ-იქით წასვლა-ნამოსვლა, ან საერთოდ, არსად არ წასვლა და ა.შ.).

აწმყო პროცესუალობას „ბერბანქში" სიმბოლურად გამოხატავს „მბოლავი სანთელი" და ბლაისტაინის სიგარა, რომელიც (უნდა ვივარაუდოთ), აგრეთვე ბოლავს და სანამ ეს სანთელი თუ სიგარა „ბოლავს", ლექსის აღქმის პროცესიც მიმდინარეობს (რეალური დრო). მაგრამ სანთელი ბოლავს ფერწერულ ტილოზე (ის დახატულია, „გაყინული") და არც ბლაისტაინის შესახებ არ არის ნათქვამი, რომ ის მაინცდამაინც ახჩოლებს თავის სიგარას (შესაძლოა ჩამქრალიც ჰქონდეს). სივრცობრივი განფენილობის სიმბოლოსთან – „ბედეკერთან" ერთად, ეს ორი სა-

ხე ერთდროულად გამოხატავს პროცესუალობას და მყისიერებას, ქრონოლოგიას და სინქრონიზმს, დროის დინებას და დროის დასასრულს, მთლიანობაში კი – სივრცედ ქცეულ დროს, ელიოტის „ვენეციას“. ეს ქრონოტოპი ელიოტის მიზანდასახული პოეტური ოსტატობის შედეგია და არა ლექსში ობიექტურად („ისტორიულად“) არსებული გაუცნობიერებელი „მოცემულობა“. პოეტი ამ ეფექტს ასციაციათა შორის სრულიად მოულოდნელი, პარადოქსალური ურთიერთკავშირების დამყარებით ჰქმნის. ამიტომ არის, რომ არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, ვენეციაში ჩადიან ბერბანქი და ბლაისტაინი თუ ლონდონში, ვენაში ან ჩიკაგოში; არც იმას, მართლა ბლაისტაინი და ბერბანქი ჩადიან ლონდონში, ვენასა და ჩიკაგოში, თუ ჰენრი ადამსი, რობერტ ბრაუნინგი, ჰენრი ჯეიმზი, ბალთაზარო გალუპი, ან ჯოვანი ანტონიო კანალეტო ჩადიან ვენეციაში; არც იმას, შუა საუკუნეების ვენეციაში ჩადიან ისინი, თუ ელიოტის თანამედროვე ლონდონში, ან ფროიდის ვენაში, ან შექსპირის დანიაში, ან მარკოზის დროინდელ იერუსალიმში. არც იმას, საერთოდ ჩადიან თუ არა ისინი სადმე და ტოვებენ თუ არა იმ ადგილს, სადაც არიან. 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 ერწყმის“.

II. სულის და ხორცის დიქოტომია: „ჰიპოპოტამი“ და „უკვდავების ჩურჩული“

კრებულის „ლექსები 1920” ერთ-ერთი მთავარი თავისებურებაა ფართოდ გააზრებული ირონიული კონტრასტი, რომელიც მასში შემავალი ყველა ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილს მსჭვალავს. ამ კრებულზე დაყრდნობით, ზოგი მკვლევარი ელიოტს პოეტ-სატირიკოსადაც მიიჩნევს, რაც შეცდომაა – „ოთხი კვერტეტის“ ავტორი სატირიკოსი არასოდეს ყოფილა. ის უფრო სიღრმისეულ მსოფლმხედველობრივ განზოგადებათა პოეტად, მჭვრეტელობითი (თუმც ირონიული) მუზის მსახურად გვევლინება, ვიდრე სატირიკოსის კალმით აღჭურვილ, „მამხილებელ“ შემოქმედად. მართალია, სახეთა ძერწვისას ის უხვად იყენებს გროტესკს, ზოგჯერ (და არა მხოლოდ ამ კრებულში) ისეთ მოტივებსაც, რაც სოციალურ სატირად აღიქმება, მაგრამ საბოლოოდ, ელიოტი ყოველთვის ელიოტად რჩება – ყველა მეტნაკლებად "კონკრეტულ“ კონფლიქტს ის გლობალურ, საყოველთაო, მარადიულ პრობლემათა ჭრილში განაზოგადებს. ლექსის ყოველ სიტყვასა თუ ინტონაციას ელიოტი ისეთი სიღრმისეულ და საგანგებო მნიშვნელობას ანიჭებს, რომ საბოლოოდ, უშუალო-ირონიული ეფექტის ნაცვლად, წინა პლანზე რთული აზრობრივ-ემოციური ქვეტექსტით დატვირთული, მრავალწახნაგოვანი მხატვრული სტრუქტურა წამოიწევა, რომლის აღქმაც მხოლოდ სატირის ან ირონიის ნიშნით შეუძლებელია. გამონაკლისს ალბათ ერთადერთი ლექსი, „ჰიპოპოტამი“ (1917) შეადგენს, რომელიც ნაკლებადაა გადატვირთული ასოციაციებით და რომლის მძაფრი ირონია უშუალოდ კათოლიკურ ეკლესიას ეხება.

ირონია და სარკაზმი "ჰიპოპოტამში“ ლამის მომაკვდინებელია, თუმცა მისი კითხვისას მხედველობაშია მისაღები, რომ არსებითად, ლექსი არც ათეისტურია და არც ანტირელიგიური,

ის ანტიკლერიკალურია. უნდა ითქვას, რომ ანალოგიური განწყობილებით არის შექმნილი იმავე პერიოდის ბევრად უფრო რთული, რემინისცენციებით დახუნძლული ლექსი „ბ-ნ ელიოტის საკვირაო წირვა", სადაც პოეტი უკვე სულ სხვა, თეოლოგიურ სიღრმეებს სწვდება. მაგრამ თუ „საკვირაო წირვაში" სახეთა კონტრასტულობა რთულად არის ნიუანსირებული და ასოციაციურ ნართაულებში გაბნეულია, „ჰიპოპოტამში" ირონია თვალში საცემი, ხოლო სატირა და გროტესკი მკაფიო და კონკრეტულია. ლექსში უხვადაა იუმორიც – „ცოტა მსუბუქი, სახუმარო რაღაც დავწერეო" [Eliot 1988: 213], აღნიშნავს პოეტი დედისადმი მიწერილ წერილში, თუმცა უნდა ვივარაუდოთ, რომ მე-20 საუკუნის დასაწყისის პოსტვიქტორიანელი მკითხველის მიერ „ჰიპოპოტამის" იუმორი მთლად ასე „მსუბუქად" ვერ აღიქმებოდა. აშკარა კომიკურობასთან ერთად, ლექსი აღსავსეა გესლიანი გროტესკით, რაც იმჟამად ჯერ კიდევ პოპულარული ვიქტორიანული პოეზიის ტრადიციებს მძაფრად ეწინააღმდეგებოდა. მითუმეტეს, როდესაც ეს გროტესკი არც მეტი, არც ნაკლები, ეკლესიას შეეხებოდა.

დღეს „ჰიპოპოტამი" იკითხება, როგორც მახვილგონივრული, ირონიული ლექსი, რომლის ანტიკლერიკალური თემატიკა ოდნავ უჩვეულო, მაგრამ მოდერნისტული პოეტიკის ზოგად კონტექსტში სავსებით მოაზრებადი ფორმითაა გადმოცემული. ის ნამდვილად არ წარმოადგენს ათეისტურ პამპფლეტს, მაგრამ აშკარაა, რომ ეკლესიას – ქრისტეს მისტიკურ სხეულს (Corpus Domini nostri) და ამქვეყნად სულიერი საწისის განსახიერებას – ელიოტი კარიკატურული სახით წარმოსახავს. იმავე „საკვირაო წირვისაგან" განსხვავებით, „ჰიპოპოტამში" ირონიისა და სარკაზმის საგნად თეოლოგიური დოქტრინები და მათი ავტორები კი არ წარმოგვიდგება, არამედ ეკლესიის სოციალური სახე, საზოგადოებაში მისი როლი და დანიშნულება. უპირველეს ყოვლისა, პოეტის ირონია ეხება ეკლესიას, როგორც სოციალურ ინსტიტუტს. ამგვარი „სოციალური შემართება" ელიოტის პოეზიაში იშვიათია და „ჰიპოპოტამი" ამ მხრივადაც ერთგვარ გამონაკლისად აღიქმება. აქ თავს იჩენს საკუთრივ კათოლიკური ეკლესიის წინააღმდეგ მიმართული ახალგაზრდა პოეტის შინაგანი პროტესტიც („ჭეშმარიტი ეკლესია", the True Church ტექ-

სტში მთავრული ასოებით არის გამოყოფილი, რაც კათოლიკურ ტრადიციას შეესაბამება და არა ანგლიკანურს, ან პროტესტანტულს [Southam 1994: 107]).

ლექსის მთლიან კონტექსტში გააზრებისას, უსაზღვროდ ირონიულ ელფერს იძენს ეპიგრაფი, რომელიც წარმოადგენს წმ. ეგნატე ანტიოქიელის ეპისტოლეს ფრაგმენტს. ეს ფრაგმენტი დედანშიც გამორჩეულად ეხება ღვთისმსახურებს (ის წარმოადგენს მრევლის ერთგვარ დარიგებას იმის თაობაზე, თუ რა მოწინებით უნდა ეპყრობოდნენ ისინი მღვდლებს და ეპისკოპოსებს), თუმცა ლექსში ის სრულიად საპირისპირო სულისკვეთებას გამოხატავს: „შესაბამისად, ყველამ თაყვანი ეცით დიაკვნებს ისევე, როგორც თაყვანს სცემთ იესო ქრისტეს, რადგან ეპისკოპოსი უფლის სახეა, ხოლო მღვდლები კი ღვთის საკრებულო და მოციქულთა დასი. ამათ გარეშე სახელწოდება „ეკლესია“ არ დაირქმევა. მე დარწმუნებული ვარ, რომ თქვენც ასე ფიქრობთ."

საქმეც ის არის, რომ „ჰიპოპოტამის“ გამომსახველობით საშუალებათა მთელი ერთობლიობა სწორედ იმას გამოხატავს, რომ მისი ავტორი სულ სხვანაირად „ფიქრობს". ასევე ირონიულია და კონტექსტუალურად სახეშეცვლილი კოლასელთა მიმართ მოციქულ პავლეს ეპისტოლეს ფრაგმენტიც (4:16), რომელიც ლექსს მეორე ეპიგრაფად აქვს წამძღვარებული: „როცა ამ წერილს წაიკითხავენ თქვენთან, ისე მოიქეცით, რომ ლავდიკიელთა ეკლესიაშიც წაიკითხონ, [ხოლო რომელიც ლავდიკიელთათვისაა გაგზავნილი, თქვენც წაიკითხეთ.]“, რაც იმის მინიშნებაა, რომ თუმცა ლექსი კათოლიკურ სამღვდელოებას ეხება, ასებითად ის ანგლიკანურ სამღვდელოებასაც გულისხმობს. ლავდიკიელთა ეკლესია კი სწორედ ის „ნელ-ტფილი“, ანუ მორალური სახის არმქონე ეკლესია იყო, რომლის შესახებაც იოანეს გამოცხადებაში ნათქვამია, „ვიცი საქმენი შენნი, რამეთუ არცა გრილი ხარ, არცა ტფილი...“ (3:15). ანუ არსებითად, ქრისტე ლავდიკიელთა „ნელთბილ“ ეკლესიას სწორედ ზნეობრივ ფასეულობათა დეგრადაციაში სდებს ბრალს და მონანიებისაკენ მოუწოდებს.

თემატურად, ლექსი საკმაოდ მარტივია: ის წარმოადგენს ჰიპოპოტამისა და ეკლესიის გავრცობილ შედარებას, სადაც

პოზიტიური დატვირთვა მთლიანად ჰიპოპოტამის სახეზეა გადატანილი. უწყინარი ცხოველი ზანტად ისვენებს წუმპეში, ის, როგორც ყველა ღვთისგან შექმნილი არსება, მხოლოდ სისხლი და ხორცია, „დუნე და ხრწნადი“:

Flesh and blood is weak and frail,
Susceptible to nervous shock;
While the True Church can never fail
For it is based upon a rock.

სისხლი და ხორცი დუნე და ხრწნადი / მგრძნობიარეა და შოკს ვერ უძლებს; / უფლის ტაძარი აწვდილა ცამდის / რადგანაც კლდეში გაუდგამს ფუძე.

(აქ და შემდგომ ლექსის თარგმანი ეკუთვნის მ.ზაალიშვილს).

ის, რომ ეკლესიას „კლდეში გაუდგამს ფუძე“, სახარების ირონიული მინიშნებაა: „და მე გეუბნები: შენ ხარ კლდე და ამ კლდეზე ავაშენებ ჩემს ეკლესიას“ (მათე, 16:18).

ეკლესიის უსაზღვრო შესაძლებლობებისა და მისი ყოვლისმომცველი თვითკმაყოფილების ფონზე ჰიპოპოტამი უმწეო და დაუცველია. მისთვის ყოველდღიური საზრდოს შოვნაც პრობლემაა, ეკლესიას კი შორეული ქვეყნებიდან ატმებით და ბროწეულებით ამარაგებენ. ის ისეა გამსუნაგებული, რომ უკვე ძილშიც შეექცევა საკვებს. გულუბრყვილო ჰიპოპოტამს მხოლოდ შეწყვილების ჟამს აღმოხდება უცნაური ხმები, ჩვენ კი ყოველ კვირას ვისმენთ, თუ როგორ ზეიმობს ეკლესია ღმერთთან ურყევ კავშირს.

The hippopotamus's day
Is passed in sleep; at night he hunts;
God works in a mysterious way --
The Church can sleep and feed at once

ჰიპოპოტამი სინათლეს დღისას / ძილში ატარებს; საზრდოობს ღამით,/ იდუმალია განგება ღვთისა – / მის ტაძარს ძილშიც მადა აქვს ჭამის.

ირონია აქ „სოლომონის ქებათა ქების“ ფარული რემინისცენციითაც გამოიხატება: ჰიპოპოტამს სწორედ შეწყვილების სეზონში აღმოხდება ხოლმე თავისი „მოდულაციები“, ეკლესია კი („ქებათა ქების“ ტრადიციული ინტერპრეტაციის თანახმად, იგივე „ქრისტეს სასძლო“), სისტემატურად ზეიმობს ღმერთთან „შეუღლებას“, მასთან ურყევ კავშირს. ფინალში ჰიპოპოტამი, კათოლიკე წმინდანის მსგავსად, ზეცას ამაღლდება და აპოთეოზს აღწევს. ის იქ ოქროს ქნარზე უკრავს, მას ანგელოზები ოსანას უგალობენ, ხოლო ეკლესია ქვემოთ რჩება, „მომწამვლელ ბურუსში გახვეული“.

„ჰიპოპოტამი“ შეიქმნა, როგორც ტეოფილ გოტიეს (1811-1875) ხსოვნისადმი ერთგვარი სახუმარო „მიძღვნა“. ახალგაზრდა ელიოტს იზიდავდა ფრანგი პოეტის მარტივი ლექსთწყობა (ტრადიციული საზომით გამართული, გარითმული სტროფები) და მან, ეზრა პაუნდის რჩევით, შექმნა გოტიეს ერთგვარი „მიბაძვები“, რომლებიც მოგვიანებით კრებულში შევიდა. ამ „მიბაძვათაგან“ ყველაზე თვალშისაცემი სწორედ „ჰიპოპოტამია“, რადგან ის უშუალოდ გოტიეს იმავე სახელწოდების ლექსს („L’Hippopotame“, 1838) უკავშირდება, თუმცა უნდა ითქვას, რომ ერთი სახალისო დეტალს გარდა, ეს მსგავსება სათაურით და ლექსთწყობის იმიტაციით ამოიწურება. სახალისო დეტალი კი ის არის, რომ გოტიეს მსგავსად, რომელიც თავის ლექსში საკუთარ თავს ჰიპოპოტამს ადარებს („Je suis comme l'hippopotame“), ელიოტსაც მოჰყავს ფარული ასოციაცია, რომელიც მისსა და ჰიპოპოტამის ირონიულ შედარებას შეიცავს. თუ ნეორომანტიკოსი გოტიე ეპატაჟს იწვევდა ფრანგ მკითხველში ჰიპოპოტამთან შედარების უშუალო დელკარირებით, ელიოტს, იმხანად ლოიდის ბანკის რიგით კლერკს, ლექსში ლუის კეროლის (1832-1892) „გიჟი მებალის სიმღერის“ ასოციაცია შემოაქვს, სადაც სწორედ ბანკის კლერკია გაიგივებული ჰიპოპოტამთან. აშკარაა, რომ ეს ახალგაზრდა პოეტის ერთგვარი ღიმილიანი „მოკითხვაა“, რომელსაც ის წინა საუკუნის ფრანგული პოეზიის მეტრს, „ემალებისა და კამეების“ ავტორს, პარნასელ ტეოფილ გოტიეს უგზავნის:

He thought he saw a Banker's Clerk
Descending from the 'bus:
He looked again, and found it was
A Hippopotamus.

(Lewis Carroll. `The Mad Gardener's Song~)

[მას ეგონა, რომ ბანკის მოხელე ჩამოდიოდა ომნიმბუსიდან, ისევ შეხედა და დაინახა, რომ ჰიპოპოტამი ყოფილა.]

წინა საუკუნის დასაწყისის ავანგარდისა და ბოლოდროინდელი პოსტმოდერნის ექსცენტრიკით განებივრებულ დღევანდელ მკითხველს ელიოტის ეს ირონიული შედარებები ნაკლებად გააკვირვებს, მაგრამ ლექსის დაკვირვებული აღქმისას სრულიად მოულოდნელი ასოციაციური სიღრმე წარმოგვიდგება თვალწინ. ერთი შეხედვით საკმაოდ მარტივი „ჰიპოპოტამი," რამდენიმე ბიბლიური და ლიტერატურული რემინისცენციის გარდა, შეიცავს ძმები ჰუბერტ და იან ვან ეიკების გენტის საკურთხევლის – „მისტიკური კრავის თაყვანისცემის" (1427-1428) მეტად მნიშვნელოვან ფერწერულ ასოციაციას. „ჰიპოპოტამი" ჩრდილოური რენესანსის ამ ყველაზე ცნობილი ფერწერული ქმნილების ერთგვარ პაროდიასაც წარმოადგენს.

ცნობილია, რომ გენტის საკურთხეველი იოანეს სახარებისა და აპოკალიფსისის (იოანეს გამოცხადების) თავისუფალი ფერწერული ინტერპრეტაციაა, ხოლო იოანეს გამოცხადება კი (ისევე, როგორც სახარება), თავის მხრივ, ელიოტის „ჰიპოპოტამის" ერთ-ერთ ასოციაციურ ფონს შეადგენს.

ჯეიმზ მილერის ცნობით [Miller 2007: 192-193], პირველი მსოფლიო ომის დაწყების წინ პოეტმა მოინახულა გენტი და ბელგიის სხვა დიდი მხატვრული ტრადიციებით ცნობილი ქალაქები. „ფლანდრია... უნიკალურია და მისი ფერწერული ტილოები განსაცვიფრებელი, – წერდა აღტაცებული პოეტი კონრად ეიკენს, - *მათგან მხოლოდ ერთია გენიალური, გენტში* (ხაზი ჩემია – თ.კ.), მაგრამ მთელი განძია ბრიუგეში, ანტვერპენში, ბრიუსელში. მემლინგი, ვან ეიკი, მეტსიუ, ბროიგელი, რუბენსი – ეს ყველაფერი სასწაულია" [Eliot 1988: 42]. როგორც ჩანს, გენტის საკურთხეველს პოეტზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია, რადგან ლექსში უხვადაა გაბნეული მასთან დაკავშირებული ასოციაციური დეტალები.

ჰიპოპოტამი სწორედ კრავის სისხლით განიბანება „თოვლივით თეთრად“, მას „ყველა წამებული ქალწული ეამბორება“, მას ვხედავთ წმინდანთა გარემოცვაშიც, სადაც ის „ოქროს ქნარზე უკრავს”. ანგელოზთა გუნდი მას „ჰოსანას უგალობს,“ ხოლო როდესაც ის „ფრთებს გამოიბამს“ და ზეცად ამაღლდება, მას მამა ღმერთის „ზეციურნი მკლავნი“ მოეხვევიან:

I saw the 'potamus take wing
Ascending from the damp savannas,
And quiring angels round him sing
The praise of God, in loud hosannas.

Blood of the Lamb shall wash him clean
And him shall heavenly arms enfold,
Among the saints he shall be seen
Performing on a harp of gold. .

He shall be washed as white as snow,
By all the martyr'd virgins kist...

ყველა ამ პოეტური სახისა თუ ხატოვანი დეტალის ვიზუალური ანალოგები აღბეჭდილია გენტის საკურთხეველზე [Schmidt 2001]. აქ პერსონაჟთა რამდენიმე ჯგუფია წარმოსახული, რომელთაგან განსაკუთრებით სახიერია წამებულ ქალწულთა დასი – სწორედ ის ქალწულები, ელიოტის ლექსში ზეცად ამაღლებულ ჰიპოპოტამს რომ ეამბორებიან. საკურთხევლის მთავარი პანელის მარჯვენა ნაწილში გამოსახულია წმინდანებად შერაცხულ რელიგიურ მოღვაწეთა (რომის პაპები, კარდინალები, ეპისკოპოსები, დიაკვნები) საკრებულო, ანუ თვით ეკლესია, რომელიც შეადგენს ელიოტის ირონიის ძირითად ობიექტს. პანელის ცენტრში გამოსახულია კრავი, რომელსაც გულიდან სისხლი სდის – ხსნის სიმბოლო და სწორედ ის სისხლი, რომლითაც ელიოტის ჰიპოპოტამი „თოვლივით თეთრად განიბანება“ („გაირეცხეს თავიანთი სამოსი და გაასპეტაკეს ისინი კრავის სისხლით”. გამოცხადება, 7:14)). საკურთხევლის ზედა პანელები მგალობელ და ორღანზე დამკვრელ

ანგელოზთა გუნდს წარმოსახავს. მათგან ერთ-ერთი ოქროს ქნარზეც უკრავს (ელიოტთან – „Performing on a harp of gold"). ერთი სიტყვით, ლექსში ასოციაციურად მოყვანილია მრავალი ფერწერული დეტალი, რომელიც გენტის საკურთხევლის სხვადასხვა ნაწილს შეესაბამება, მხოლოდ თვით კრავი „ჩანაცვლებულია" ჰიპოპოტამის გროტესკული სახით. კომპოზიციურად, საკურთხევლის ფერწერული დეტალები ისევე „გარს აკრავს" ცენტრში გამოსახულ კრავს, როგორც ამ დეტალთა ამსახველი ასოციაციური სახეები – ელიოტის ლექსში წარმოსახულ ჰიპოპოტამს.

პირწმინდად „მოდერნისტული" ინტერტექსტუალური ეფექტი აქ იმაში მდგომარეობს, რომ ის სურათი, რომელიც საბოლოოდ მკითხველის ცნობიერებაში აღიბეჭდება, არაერთგვაროვან სტრუქტურათა ასოციაციურ ურთიერთშეღწევადობას ეფუძნება – ესაა ფერწერისა და პოეზიის, აპოლოგიისა და პაროდიის, რელიგიური აღტკინებისა და ირონიული გროტესკის ერთიანობა, რომელიც ასოციაციურ სახეთა სინთეზში გამოიხატება. ფერწერული ტილოს ნასესხებ დეტალებს ელიოტი თავის ტექსტში პაროდიულ, გროტესკულ სახეებად აქცევს. საკურთხევლის ვიზუალურ ასოციაციაში პოეტს „შემოჰყავს" ლიტერატურული სახე – ჰიპოპოტამი, რომელიც, ცხადია, მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქცევა ამ ასოციაციური „საკურთხევლის" ნაწილად, თუ საქმე რეალურ საკურთხეველს კი არ ეხება, არამედ ელიოტის ლექსში მის სიტყვიერ ეკვივალენტს (პაროდიულ კრავ-ჰიპოპოტამს, მის მეამბორე წამებულ ქალწულებს, წმინდანებს, ეკლესიის იერარქებს, მგალობელ და ოქროს ქნარზე დამკვრელ ანგელოზებს და ა.შ.). ამის შედეგად, გენტის საკურთხევლის აღქმისას, „ჰიპოპოტამის" ასოციაცია ცნობიერებაში ისევე „ცოცხლდება", როგორც „ჰიპოპოტამის" კითხვისას – გენტის საკურთხეველი. ცნობილი ბელგიელი მკვლევარი, რეფიელ ინგელბიენი პირად წერილში სწერდა ამ წიგნის ავტორს, რომ გენტში, წმ. ბავოს ტაძარში „მისტიკური კრავის თაყვანისცემით" ტკბობისას, ის ელიოტის შესაძლებელ ალუზიებზე ფიქრობდა და „...ეს განსაცვიფრებელი იყო... უცებ განიხვნა ბჭენი და ტაძარში ჰიპოპოტამმა შემოაბიჯა."

ძნელი სათქმელია, რამდენად „ამდიდრებს" ყოველივე ეს თვით გენტის საკურთხევლის აღქმას, მაგრამ ფაქტია, რომ ელი-

ოტის პოეზიაში ჩახედულ მკითველს, ძმები ვან ეიკების პოლიპტიხის ხილვისას უცილობლად გაუღვივდება „ჰიპოპოტამის“ ღრმად პაროდიული, ირონიული განწყობილებაც, რაც მეოცე საუკუნის მოდერნიზმისა და ჩრდილოური რენესანსის ეპოქათა შორის უშველებელი კონტრასტის გამომხატველია და ცხადია, შესაბამის ემოციას აღძრავს. როგორც თვით ელიოტი აღნიშნავს ესეში „კრიტიკის დანიშნულება,“ თანადროული ლიტერატურა „ისეთსავე გავლენას ახდენს წარსულის შედევრთა აღქმაზე, როგორც წარსულის მხატვრული ქმნილებები განსაზღვრავენ ლიტერატურის თანამედროვე სახეს“ [Eliot 1999: 23]. ელიოტის პოეზიაში კარგად ჩახედული მკითხველისათვის შეუძლებელი იქნება გენტის საკურთხევლის ისე აღქმა, თითქოს „ჰიპოპოტამი“ არასოდეს არ ყოფილიყო შექმნილი. ისევე, როგორც (თუ შედარების მასშტაბს გავზრდით) მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ მკითხველი ვეღარასოდეს ვერ წაიკითხავს გოეთეს „ფაუსტს“ ისე, თითქოს მას თომას მანი წაკითხული არ ჰქონდეს.

უნდა ითქვას, რომ მთელი ამ ფერწერულ-პაროდიული და ასოციაციური სირთულის მიუხედავად, „ჰიპოპოტამში“ ირონიულ კონტრასტს მიანც უშუალო-აზრობრივი ხასიათი აქვს და კონკრეტული პუბლიცისტური მიზნის შესაბამისად, აქ ის ნაწარმოების „ზედაპირზეა“ გამოტანილი. მისი აღქმისას არ არის აუცილებელი, რომ მკითხველმა პარალელურად ჩრდილოური რენესანსის ფერწერულ შედევრებზეც იფიქროს – ლექსის ირონიული სულისკვეთება, მისი სოციალური მისამართი ისედაც ნათელი და გასაგებია. სხვა საქმეა, რომ „ჰიპოპოტამის“ ასოციაციური სიმდიდრის გაცნობერება იმავე მკითხველზე სულ სხვა აზრობრივ-ემოციურ ეფექტს მოახდენს და უსასრულოდ გაამდიდრებს ნაწარმოების აღქმას.

”ჰიპოპოტამისაგან“ განსხვავებით, ელიოტის სხვა ლექსებში ირონია და კონტრასტი ფარულ ხასიათ ატარებს. ეს თვისებები რთულ ლიტერატურულ და მითოლოგიურ რემინისცენციათა გადახლართვით მიიღწევა და ავტორისეული პოზიციაც ამ ლექსებში უფრო გაშუალებულია, ძნელად „მისაგნებია”. ასეთი აზრობრივ-ემოციური სირთულის შესაბამისად, განცდითი ეფექტიც უფრო ღრმა ხასიათს იძენს, თუმცა აღსაქმელადაც

უფრო ძნელი ხდება და მკითხველისაგან საფუძვლიან მომზადებასა და სიბეჯითეს ითხოვს.

მაგალითისათვის, „უკვდავების ჩურჩული“ (1918), რომელიც „ჰიპიპოტამთან“ დაახლოებით ერთდრულად შეიქმნა, ერთი შეხედვით, ასეთივე მარტივი ირონიული კონტრასტებისაგან შედგება, მაგრამ ლექსის ეს მოჩვენებითი სიმარტივე, შესაძლოა, გადაულახავ სირთულედ წარმოუდგეს შეუმზადებელ მკითხველს, რომელიც მის სერიოზულ აღქმა-გააზრებას განიზრახავს. სურათი აქაც, ერთი შეხედვით, საკმაოდ მარტივია: ლექსში აღწერილია ირონიული კონტრასტი შემოქმედებითი ძიების ამაღლებულ მნიშვნელობასა და ზნეობრივად დეგრადირებულ ყოფას შორის. მე-17 საუკუნის ინგლისელი ავტორების – უილიამ უებსტერისა და ჯონ დონის სულიერი მისწრაფებანი, მათი სურვილი, ამაღლდნენ ემპირიულ სინამდვილეზე და ზეგრძნობად, ტრანსცენდენტურ სამყაროს ეზიარონ, მძაფრ ირონიულ კონტრასტშია თანამედროვე მეძავის, ვინმე გრიშკინას პორტრეტსა და მისი დეგრადირებული ყოფის აღწერასთან:

Webster was much possessed by death
And saw the skull beneath the skin;
And breastless creatures under ground
Leaned backward with a lipless grin.

Donne, I suppose, was such another
Who found no substitute for sense;
To seize and clutch and penetrate;
Expert beyond experience,

უებსტერს იპყრობდა სიკვდილზე ფიქრი / და კანქვეშ იგი ქალას ხედავდა, / ხოლო მიწის ქვეშ უმკერდო ჩონჩხებს / და უტუჩებო ღრეჭას ცხედართა. / ვფიქრობ, რომ დონიც სხვა იყო – ქვეყნად / სხვა ძალა ვერ სცნო გონების მეტი / ძიების, პოვნის, ყოვლის წვდომისთვის; ცდის მიღმა სფეროს იყო ექსპერტი.

ლექსის სათაური უორდსუორთის ცნობილი ოდის („Intimations of Immortality“, 1807) პაროდიულ მინიშნებას შეი-

ცავს, რაც თავიდანვე ხაზს უსვამს ნაწარმოების სიტუაციისა და პრობლემატიკის მკვეთრად ანტირომანტიკულ ხასიათს. „უკვდავების ჩურჩული" ისეა აგებული, რომ ძირითადი კონტრასტი თანამედროვე მეძავსა და წარსულის დიდ შემოქმედთა შორის კონტრასტული სახეების მთელი იერარქიის თავშია მოქცეული. ელიოტი თავის ნაწარმოებს ორ ნაწილად ჰყოფს და პირველი ნაწილის ხატოვანებას მეორის სახეებთან ირონიულ დაპირისპირებაში წარმოსახავს. ერთი მხრივ, „მიწის ქვეშ უმკერდო ჩონჩხები", „თვალთა უკაკლო უპეები" და „ცხედართა უტუჩებო ღრეჭა", ხოლო მეორე მხრივ –

Grishkin is nice: her Russian eye
Is underlined for emphasis;
Uncorseted, her friendly bust
Gives promise of pneumatic bliss.

კარგი რამ არის გრიშკინა: რუსულ / თვალებს ფერადი ხაზით გამოჰყოფს / და უკორსეტო, თბილი ბიუსტით / მოაქვს პნევმატურ ტკბობის სამოთხე.

სახეთა ამგვარი კონტრასტულობა ნაწარმოების აზრობრივი სისტემისათვის განმსაზღვრელ, ეთიკურ პლანში გააზრებულ დუალისტურ წინააღმდეგობას გულისხმობს – დონი „ცდის მიღმა მდებარე სფეროთა ექსპერტია", ხოლო გრიშკინა თვით ამ „ცდისმიერ", ემპირიულ სამყაროს განასახიერებს. დონის „წმინდანთა ნაწილებში" და „საღვთო სონეტებში" სიყვარული ზემატერიალურ ყოფიერებას ერწყმის, გრიშკინა კი მდაბალ ინსტინქტთა მოზვავებით იაგუარსა და მაიმუნს აჭარბებს. ამ ორი სიტუაციის შედარება ძალზე ახლოს დგას იდეალურ და მატერიალურ საწყისთა დაპირისპირებასთან, საგნობრივი რეალობისა და სულის ყოფიერების დუალისტურ ანტაგონიზმთან. აშკარაა, რომ ტრადიციულ, რელიგიურ-დოგმატურ სქემას ელიოტი ნაწარმოების კომპოზიციურ ღერძად იყენებს, დაახლოებით იმ მხატვრულ ფუნქციას ანიჭებს მას, რომელიც რამდენიმე წლის შემდეგ, „უნაყოფო მიწაში" უკვე მითოსს დაეკისრება. ის, რომ ელიოტი მხოლოდ „იყენებს" სულისა და ხორცის

დუალიზმს და არა „სწამს“ მისი, თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ ირონიას ის ორივე მხარეს ერთნაირად უნაწილებს. „უკვდავების ჩურჩულის“ საინტერესო თავისებურება ისაა, რომ ჯონ დონის სასიყვარულო ლირიკის ნიმუშთა მსგავსად, აქაც პოეტის სუბიექტურ პოზიციას, ლექსის პრობლემატიკასთან მის უშუალო მიმრთებას კონტრასტული ხატოვანების ირონული ღიმილი ეფარება.

ის, რომ „უებსტერს იპყრობდა სიკვდილზე ფიქრი / და კანქვეშ იგი ქალას ხედავდა, / ხოლო მიწისქვეშ უმკერდო ჩონჩხებს / და უტუჩებო ღრეჭას ცხედართა“, უებსტერის დრამატურგიის ერთ-ერთ ყველაზე ღრმა და ლაკონურ დახასიათებად არის მიჩნეული. მიუხედავად იმისა, რომ ეს აზრი პოეტური ფორმით არის გადმოცემული, ის თავს უყრის უებსტერის დრამატურგიის უმთავრეს თვისებებს: პირქუშ ფიქრს ამაოებაზე, სიკვდილზე და თვით სიკვდილის რეალურ, ნაკლებად ესთეტიკურ და საოცრად „მატერიალისტურ“ არსზე. „Possessed by death“ (სიკვდილზე ფიქრით შეპრყობილი) ელიოტის ასოციაციურ კონტექსტში უეჭველად აღიქმება, როგორც „obsessed by death“- „სიკვდილზე აკვიატებული აზრის მქონეს“, „სიკვდილის თემაზე გადარეულის“ ევფემიზმი [Tamplin 1997: 140)] მაგრამ სკვდილი, კვდომა, კვდომის პროცესი, თვით სიტყვა „to die“, მე-17 საუკუნის სალიტერატურო ენაზე ისევე, როგოც იმჟამინდელი მაღალი საზოგადოების ჟარგონზე სექსისა და საკუთრივ, ორგაზმის მეტაფორას, მის ერთგვარ ევფემიზმსაც წარმოადგენდა [Mohasky 1984: 387-412]. მას ხშირად იყენებდნენ პოეზიაში, იყენებდა ჯონ დონიც თავის მახვილგონივრულ პარადოქსებში – „to die“ მისთვისაც ხშირად ორმხრივი კონოტაციის შემცველი კალამბურია (იხ. ლექსი „კანონიზაცია“: We can die by it, if not live by love...). ცხადია, ამ სიმბოლურ-აზრობრივ კონტექსტში იმის მტკიცება, რომ „უებსტერს იპყრობდა სიკვდილზე ფიქრი“, რომ ის იყო „possessed (obsessed?) by death“, უსასრულო ირონიით არის აღსავსე. ქვეტექსტი აქ ის არის, რომ მას სექსი ჰქონდა idée fixe-ად ქცეული და არა სიკვდილი. თვით დონსაც, რომელმაც „ქვეყნად სხვა ძალა ვერ სცნო გონების მეტი“ რათა „[ხელი] სტაცოს, წაავლოს და შეაღწიოს“ („To seize and clutch and penetrate“ ზემოთმოყვანილ პოეტურ თარგმანში შერბილებუ-

ლი და სახეშეცვლილია), ელიოტი ორაზროვნად ახასიათებს, რადგანაც „ჩაჭიდვა", „ხელის წავლება", „შეღწევა" (penetrate) აშკარად ორმხრივი კონოტაციის შემცველია. ყოველ შემთხვევაში, შემეცნებით, ინტელექტუალურ ან „ზეარსთა წვდომის" პროცესს ეს ფრაზა ნაკლებად მოგვაგონებს, ან მოგვაგონებს მხოლოდ თავის სკაბრეზულ კონოტაციასთან ერთად. გრ. სმიტი მართებულად აღნიშნავს, რომ „ლექსი დაწერილია სექსზე, როგორც სიკვდილის გაცნობიერების საშუალებაზე – საშუალებაზე, რომლის გამოყენებაც მხოლოდ მეფე ჯეიმზის ავხორც ეპოქაში თუ იქნებოდა შესაძლებელი" [Smith 1966: 41].

საქმე ისაა, რომ „უკვდავების ჩურჩული" ინგლისური ბაროკოს პოეტიკის ერთგვარი მიბაძვითაც არის შექმნილი. ელიოტი აქ ჰქმნის მე-17 საუკუნის პოეტთა „გაერთიანებული მგრძნობელობის" (Unified sensibility) ანალოგს, რომელიც ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული იდეებისა და წარმოდგენებისაგან პოეტური სინთეზის შექმნას გულისხმობდა და რომელიც მას მეტად ფასეულ თვისებად მიაჩნდა. „მეტაფიზიკოსი" პოეტებისათვის აზრი, „იდეა" შემეცნებითი ღირებულების თვალსაზრისით ნაკლებად მნიშვნელოვანი იყო, — „დონისთვის აზრი ემოციურ შთაბეჭდილებას წარმოადგენდა, ის მის გრძნობიერებას სცვლიდა" [Eliot 1999: 287], ხოლო განსხვავებულ აზრთა სინთეზი, შესაბამისად, რთულ ემოციას გამოხატავდა. საგულისხმოა, რომ ასეთსავე „შეუთავსებელთა ერთიანობას" გამოხატავს „უკვდავების ჩურჩულში" გრიშკინთან დაკავშირებული მეტაფორიკაც. თვით „გრიშკინის" რეალური, ისტორიული პროტოტიპი იყო სერჟ დიაგილევის საბალეტო დასის წევრი, რუსი ბალერინა სერაფიმა ასტაფიევა (1876-1934), რომლიც საცხოვრებლად ლონდონში დარჩა და რომელიც ელიოტს ეზრა პაუნდმა გააცნო იმ იმედით, რომ ამ შეხვედრიდან ლექსი „გამოცხვებოდა" (პაუნდი ორჯერ საგანგებოდ ახსენებს ასტაფიევას თავის 77-ე და 79-ე „პიზანურ კანტოებში"). პაუნდი არ შემცდარა და თუმცა რეალური ასტაფიევა, როგორც ამას ძველი ფოტოგრაფიები მოწმობს, თითქმის არაფრით არ ჰგავდა გრიშკინს, ამ შეხვედრამ, როგორც ჩანს, ბიძგი მისცა „უკვდავების ჩურჩულის" შექმნას. ელიოტის გრიშკინი მთლიანად სექსზეა „მომართული" – ხელოვნებასთან, მითუმეტეს ბალეტთან, ან რაიმე სა-

ხის სულიერებასთან მას არაფერი აკავშირებს და ფაქტობრივად, მისი საგანგებოდ ვულგარული წარმოსახვა ლექსში სხვა არაფერია, თუ არა მეძავის პორტრეტი. მაგრამ საქმე აქაც ღრმა ორაზროვნებაშია, რომელსაც ელიოტი სიტყვების ორმაგ კონოტაციებზე თამაშით, ან მათ ეტიმოლოგიურ მნიშვნელობათა სიმბოლიზაციით გამოხატავს. ის „პნევმატური ნეტარება“, რომელსაც გრიშკინას ბიუსტი, უნდა ვიფიქროთ, ყველა ხელგაშლილ მსურველს განაცდევინებდა, აგრეთვე ორმაგ კონოტაციას შეიცავს. თანამედროვე მკითხველში პნევმატური ბურღის, ან ჩაქუჩის ასოციაციის აღმძვრელი ეს სახე წარმოსდგება ძველბერძნული „პნევმა“-დან (πνεῦμα), რომელიც „სუნთქვას“ ნიშნავს. შუა საუკუნეების ღვთისმეტყველებამ ეს ტერმინი ჯერ კიდევ ფილონ ალექსანდრიელის (ძვ.წ. 20 – ახ.წ. 40) ნაწერებიდან ისესხა და ქრისტიანული გაგებით „სულის“ აღმნიშვნელ სიტყვად აქცია — "პნევმატოლოგია" დასავლურ ღვთისმეტყველებაში სულიწმინდას შემსწავლელი თეოლოგიური დისციპლინაა. „ნეტარება“ რომელსაც ელიოტის ლექსში „პნევმატური“ ხასიათი აქვს, სიტყვა-სიტყვით „სულიერ, ან სულიწმინდას მიერ მინიჭებულ ნეტარებას“ ნიშნავს. ასე რომ, გრიშკინთან დაკავშირებით, სულიერება ზუსტად ისეთივე ნართაულითაა მინიშნებული, როგორც უებსტერისა და დონის სულიერ მისწრაფებებში – სექსუალური ლტოლვა. გამოდის, რომ მატერიალური და სულიერი სამყარო ერთმანეთს უპირისპირდება, მაგრამ ამავე დროს, ორივე ერთმანეთის ჩანასახს შეიცავს. ლექსი ეფუძნება საკმაოდ რთულ, „ოთხმაგ“ მეტაფორას: უებსტერის და დონის სულიერ სფეროთა ექსპერტობა ისეთსავე პაროდიულ-სექსუალრ კონოტაციას შეიცავს, როგორც გრიშკინას მეძავური მომხიბვლელობა და მთელი მისი სკაბრეზული პორტრეტი – პაროდიულ სულიერებას. ერთი მხრივ, ლექსში სული და ხორცი (მხატვრული შემოქმედება და მეძავის ყოფა, მთელი მისი „საქმიანობა“) დაპირისპირებულია ერთმანეთთან, მეორე მხრივ – ერთმანეთისგან განუყოფელი და ფარულად იდენტური. ელიოტის ირონიაც სწორედ ამაში გამოიხატება: თუ გრიშკინას უკორსეტო ბიუსტი „პნევმას“, ანუ სულსა და „სულიერებას“ შეიცავს, ხოლო დონის და უებსტერის ამაღლებული მისწრაფებები სქესობრივ ლტოლვასა და „მდაბიო ინსტინქტს“, მაშინ სადღაა, საერთოდ, ზნეობრივი ფასეულობები?

სადღაა რელიგია, მხატვრული შემოქმედების ამაღლებული ზეშთაგონება, სადღაა სულიერება? ცდუნებით აღსავსე „აბსტრაქტული მოცემულობანი" გარს უვლიან გრიშკინის ბინიერ ხიბლს და მის „გამომხმარ ნეკნებზე მხოლოდ ჩევნი საძმოლა მიხოხავს" (აქ ელიოტი, როგორც ჩანს, თანამოკალმე ლტერატორებს გულისხმობს), რომ „თბილად შეგვინახოს" ჩვენივე მეტაფიზიკა:

And even the Abstract Entities
Circumambulate her charm;
But our lot crawls between dry ribs
To keep our metaphysics warm.

სიმბოლურ-აზრობრივი დატვირთვის საწყისითა ძიება აქ შორს წაგვიყვანს – პაროდიული ფროიდისტული ნართაულებიდან (მხატვრული შემოქმედების სექსუალური დეტერმინირება), თვით იმის მტკიცებამდე, რომ ერთი შეხედვით დაპირისპირებული საწყისები არსებითად ერთი და იგივეა, ან ერთი მეორის „სარჩულია". ფაქტია, რომ ამ გზით ელიოტი ირონიულად „აუქმებს" სულისა და ხორცის ტრადიციულ დიქოტომიას და სულიერ ფასეულობათა თავისთავადობის, მათი ავტონომიურობის თაობაზე ღრმა სკეფსისს გამოხატავს. პაროდიული ეროსი (გრიშკინი, როგორც „სიძვის ქურუმი") და პაროდიული ტანატოსი (უებსტერის „მიცვალებულთა ხატოვანება") ფაქტობრივად, ერთი და იგივეა – ორივე პაროდიაა. ფასეულობები ნიველირებულია, სიწმინდეები ან არ არსებობს, ან ილუზორულია. თანაც ეს დღეს და გუშინ კი არ მომხდარა, ასე იყო უკვე დონის და უებსტერის დროიდნ. ელიოტი ერთმანეთს კი არ უპირისპირებს ეპოქებს, ის მათ არსებით იდენტურობაზე ფიქრობს და პესიმისტური დასკვნა გამოაქვს. რადგან ეს პესიმიზმი უსაზღვროდ ირონიულია, სარკასტულიც კი, ლექსის აღქმისას ხშირად იქმნება ხან პირქუში ხუმრობის, ხან მახვილგონივრული „თამაშის", ხან ავტორისეული „არასერიოზულობის" ზედაპირული შთაბეჭდილება, რომელიც იფანტება ამ უაღრესად სერიოზული ნაწარმოების სიღრმისეული განსჯისას. არსებითად, ეს სწორედ ის „ამაღლებული სერიოზულობაა", რომელზედაც თავის დროზე წრდა დიდი კრიტიკოსი მეთიუ არნოლდი და რომელსაც, „მეტაფიზიკურ" მახვილგონიე-

რებასთან ერთად, ქლეანთ ბრუქსმა თავის ცნობილ წიგნში მთელი თავი მიუძღვნა [Brooks 1939: 18-38].

ელიოტის, ისევე, როგორც თავის დროზე დონის, „მეტაფიზიკური“ ირონია იმ სკეფსისს გამოხატავს, რომლითაც ეს კრიზისული ხანის შემოქმედები აღიქვამდნენ სინამდვილეს. სკეფსისი და ის ღრმა პესიმიზმი, რომელთა საბოლოო დაძლევაც ელიოტმა მხოლოდ მოგვიანებით, რელიგიურ ფასეულობათა აღიარების გზით შესძლო, მისი 20-იანი წლების პოეზიისათვის საკმაოდ დამახასიათებელია. მეორე მხრივ, ძნელია ელიოტს, თუნდაც ადრეულს, თანმიმდევრული სკეპტიკოსი ვუწოდოთ – ეს მისი პოეზიის ერთ-ერთი წახნაგი, ან უფრო ერთ-ერთი ხ ე რ ხ ი ა შემოქმედებითი გზის დასაწყისში. როგორც „ჰიპოპოტამი“, ისე „უკვდავების ჩურჩული“ პირველი მსოფლიო ომის წლებში შეიქმნა, გაჩაღებული ბრძოლების დროს და ეს მეტად ნიშანდობლივია. გასული საუკუნის დამდეგი და ოციანი წლები ხომ ის დრო იყო, როდესაც ბევრი შემოქმედი ძალზე მტკივნეულად აღიქვამდა კაცობრიობის ისტორიის ერთი-ერთი უდიდესი პერიოდის ეპილოგს. სრულდებოდა რენესანსული ჰუმანიზმისა და მისი მემკვიდრე განმანათლებლობის, შემდეგ – რომანტიზმის ოდესღაც ამაღლებული იდეალების დაშლისა და დაკნინების ხანგრძლივი პროცესი. საუკუნის დამდეგისათვის წარსულს ჩაბარდა ვიქტორიანული ეპოქაც – კლასიკური ბრიტანული ლიბერალიზმის მქადაგებლობისა და მოჩვენებითი საზოგადოებრივი ჰარმონიის ხანა. მხატვრულ ლიტერატურაში კარს იყო მომდგარი „უნაყოფო მიწის“, „კაცის ფიტულების“, ჯოისის „ულისეს“ და კაფკას „პროცესის“ ეპოქა. ევროპულ მხატვრულ აზროვნებაში პროგრესისტულ, ლიბერალურ-ჰუმანისტურ წარმოდგენებს მსოფლმხედველობრივი ჩიხის გამძაფრებული განცდა ჩაენაცვლა.

III. პაროდიული დიონისია: „სუინი და გულგულები"

„სამ წელიწადში ერთხელ დგება დრო, როს ბახუსის
ღამეულ ზეიმს სითონელი ქალები მართავენ..."

ოვიდიუსი. „მეტამორფოზები", წიგნი VI

ლექსი „სუინი და ბულბულები" (1918) ყურადღებას იპყრობს ანტიკური მითოლოგიური სიუჟეტების ასოციაციური მოხმობით და მითოლოგიურ წარსულთან თანამედროვე სიტუაციის შეპირისპირებით. მეორე მხრივ, ეს შეპირისპირება ნაწარმოების მრვალწახნაგოვანი მხატვრული სრტუქტურის მხოლოდ ერთი ასპექტია. როგორც ფ. რ. ლივისი აღნიშნავდა ჯერ კიდევ 30-იან წლებში, „სუინისა და ბულბულებში" წარმოსახული კონტრასტი „ბევრად უფრო მეტს გულისხმობს, ვიდრე აგამემნონის მკველეობის და თანამედროვე ბორდელში მომხდარი გულისამრევი სცენის შეპირისპირებას". [Leavis 1932: 69]

ლექსის სიტუაცია წარმოადგენს ხაზგასმულად სქემატურ, მექანიკურ მოქმედებათა ამსახველ სცენას, რომელიც, ერთნაირად შეიძლება გათამაშდეს რომელიმე ევროპულ რესტორანში, ან სამხრეთ-ამერიკულ „კანტინაში", ან საროსკიპოში. არსებითად, ლექსში არაფერი არ „ხდება" – ერთიანი მოქმედება არ მიმდინარეობს, არ არსებობს „სიუჟეტი", თუმცა მხატვრული სივრცე მჭიდროდაა დასახლებული პერსონაჟებით. „სიუჟეტური" თვალსაზრისით, მთელი სცენა ფილმის მონტაჟის დროს ფირის დაწუნებულ ფრაგმენტს წააგავს: ის ორივე მხრიდან ღიაა, არც ლოგიკური დასაბამი აქვს და არც რაიმე შედეგის მაუწყებელი დასასრული. საერთო სქემატურობისა და ინტერიერის გარდა, პერსონაჟებს თითქოს არაფერი აერთიანებს – მათი მოქმედება მინიმუმამდეა დაყვანილი და გარეგნული

ჟესტის, სხეულის მოძრაობის, ან მიმიკის აღწერით ამოიწურება. ამასთან, ლექსი „ასხივებს“ შინაგან დაძაბულობას, ირონიასა და გროტესკს. იგრძნობა, რომ უშუალოდ ნათქვამის მიღმა მეტად მნიშვნელოვანი, „მთავარი“ სათქმელია დაფარული, თუმცა გარეგნული სურათი მშრალი და სქემატურია.

...ველურად ხარხარებს მუხლებგაფარჩხული და მკლავებჩამოყრილი, „მაიმუნისკისერა“ სუინი; ოფიციანტს შემოაქვს ფორთოხალი, ლელვი, ბანანი და სათბურში მოყვანილი ყურძენი; „ხერხემლიანთა ოჯახის არსება“ – ფანჯრის რაფასთან მდგარი, ყავისფერში გამოწყობილი მამაკაცი გაიზმორებს და წამოამთქნარებს; ესპანურ მანტოში გამოწყობილი ქალი სუინის კალთაში ჩაჯდომას ლამობს, მაგრამ ფეხი დაუცდება, სუფრას ჩაებღაუჭება და ყავის ფინჯანს გადმოაყირავებს; რეიჩელი, ქალიშვილობაში რაბინოვიჩი, „მკვლელის თათებით გლეჯს ყურძნის მტევანს“; კარებთან მდგომი მასპინძელი "გაურკვეველ ვიღაცას“ ესაუბრება; „თვალებდაღლილი მამაკაცი“ გარეთ გადის, ფანჯრიდან შემოიხედავს და ჩაყვითლებული კბილების „ოქროსფერ ღიმილს“ შემოანათებს. ყოველივე ამას ზეციდან დასცქერის ვარსკვლავთა ჯარი – ბინდით მოცული პირქუში ორიონი, ქოფაკი და ყორანი (კორვუსი), რომელიც „სიკვდილთან ერთად ცაში მიცურავს". ამავე დროს, ბულბულები გალობენ მაცხოვრის გულის მონასტერთან, ისევე, როგორც გალობდნენ „სისხლიან ჭალაში," აგამემნონის მკვლელობის დროს. მთელ ამ ერთი შეხედვით ალოგიკურსა და აბსურდულ სურათს ეპიგრაფის სახით წინ აქვს წამძღვარებული ესქილეს ტრაგედიიდან აღებული აგამემნონის წამოძახილი იმის შესახებ, რომ ის სასიკვდილოდ დაჭრეს. ადრეულ გამოცემაში, კიდევ ერთი ეპიგრაფის სახით, ლექსს წინ უძღვოდა ნაწყვეტი შექსპირის თანამედროვე ანონიმური ავტორის პიესიდან, რომელიც შემდგომ თვით ელიოტმა დაიწუნა – როგორც ჩანს, მისი ზედმეტი „პირდაპირობის“ გამო: „აბა რა გითხრათ ბულბულის შესახებ? ბულბული მრუშობის ცოდვაზე გალობს".

სახეთა გროტესკულობის მიუხედავად (ან იქნებ სწორედ ამ გროტესკულობის გამო), ლექსი საკმაოდ პირქუშ განწყობილებას ჰქმნის. რჩება შთაბეჭდილება, რომ თვით ავტორიც და ლექსის პერსონაჟებიც იმას, რაც ხდება, ტრივიალურ ყოველ-

დღიურობად აღიქვამენ. ნაწარმოები იწყება და მთავრდება აგამემნონის მკვლელობის ასოციაციით. ღალატი, მრუშობა, მკვლელობა და სისხლი, რომელთაც, სამი თანავარსკვლავედის სახით, გულგრილად დასცქერის ზეცა, ლექსის უშუალო-დრამატურგიულ მონახაზს შეადგენს. „სუინი და ბულბულები" იმითაც არის საინტერესო, რომ აქ ელიოტი პირველად იყენებს მცენარეული სამყაროს მოკვდავი და გაცოცხლებადი ღმერთების არქაულ მითოლოგიას. ლექსის გამომსახველ საშუალებათა სისტემა ეფუძნება გარდაცვალებისა და მკვდრეთით აღდგომის რიტუალემას, რომელიც, ჯეიმზ ფრეიზერის თანახმად, ნაყოფიერების უძველესი მითოლოგიის საფუძველს შეადგენს [Frazer 2009: 385-386]. ფსიქოანალიზის (ფროიდის „ტოტემი და ტაბუ" კვალდაკვალ, მეოცე საუკუნის დასაწყისის რელიგიათმცოდნეობაც მიიჩნევდა, რომ სხვადასხვა ხალხების ხატოვან მითოლოგიურ სიუჟეტებში ესოდენ ხშირად ასახული მეფეთა მკვლელობა სხვა არაფერია, თუ არა ე.წ. „ძმათა ხროვის" მიერ „პირველყოფილი მამის" (Primal Father) მკვლელობის, ან ნაყოფიერების ღმერთის რიტუალური მოკვდინების გამოძახილი [Roheim 2005: 328]. აგამემნონის მკვლელობის ასოციაცია ლექსში მიანიშნებს პირველყოფილ საზოგადოებაში გაღმერთებული მეფის, ან ტომის ბელადის რიტუალურ მოკვდინებაზე, რომლის შედეგადაც ის ახალგაზრდა მემკვიდრემ უნდა შეცვალოს და ამით განახლება შეიტანოს ტომის ცხოვრებაში, ზეგავლენა მოახდინოს მიწის ნაყოფიერებაზე, გამოაცოცხლოს ბუნების მწარმობლური ძალები. ეს რიტუალი პირველყოფილ ცნობიერებაში მისტიკურად უკავშირდებოდა განახლების ბუნებრივ ციკლს – წელიწადის დროთა მონაცვლეობას, სამყაროს ერთიან რიტმსა და შესაბამისად, ძალმომრეობის შედეგად მოკვდინებულ ნაყოფიერების ღვთაებათა გარდაცვალებისა და მათი მკვდრეთით აღდგომის მითოსს.

როგორც ჰერბერტ ფოლტინეკი აღნიშნავს, „აგამემნონის ტრაგედია, საიდანაც ლექსის ეპიგრაფია აღებული, თანამედროვე მკვლევართა წარმოდგენით, უძველესი საკრალური რიტუალის გამოძახილს შეიცავს. ითვლება, რომ ძველბერძენი ტრაგიკული გმირი მცენარეული სამყაროსა და ნაყოფიერების ღმერთის, დიონისეს ანთროპომორფული სახიდან წარმოსდგე-

ბა; თვით აგამემნონის მითი, შესაძლოა, სწორედ დიონისეს რომელიმე ლოკალური კულტის ფორმიდან ჩასახულიყო.... როგორც ღვთაებრივი მეფე, ან ღმერთკაცი, ის უნდა მოკვდეს, იმისათვის, რომ შემდეგ აღსდგეს თავისი ახალგაზრდა მემკვიდრის სახით" [Foltinek 1958: 28]. როგორიც არ უნდა იყოს ამ ვარაუდის მართებულობა, ფაქტია, რომ ელიოტი აერთიანებს აგამემნონის მითს და ნაყოფიერების მითოლოგიას, ჰქმნის მათ პოეტურ სინთეზს. ამ გზით, მას ნაწარმოებში შემოაქვს გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის არქეტიპული სქემა, რომელზედაც ის თავის მხატვრულ სისტემას აფუძნებს. რაღა თქმა უნდა, პოეტი ძალზე შორს დგას მითოლოგიური სიუჟეტის თხრობისგან: ის მითს კი არ „ჰყვება", არამედ ახდენს მისი რიტუალური და ფსიქოლოგიური ფესვების მხატვრულ ანალიზს, ლექსის სახეთმეტყველებაში წარმოაჩენს მითოსის რამდენიმე პოეტიკურ ასპექტს, „ამოწმებს" თანამედროვე სიტუაციაშიუცვლელი მითოსური სქემატიკის სიცოცხლისუნარიანობას.

გარდაველება-მკვდრეთით აღდგომის მითოლოგემა ლექსში სრულიად გაცნობიერებულად არის წარმოდგენილი, როგორც მარადიული სტერეოტიპი. ნაწარმოების ასოციაციურ სტრუქრურაში ის ესქილეს ტრაგედიის, დიონისეს მითისა და სხვა, შეუმზადებელი აღქმისათვის ხშირად შეუმჩნეველი მინიშნებების სახით მოიხმობა. არსებითად, ელიოტი ახდენს მითისა და თამნამედროვეობის პოეტურ სინთეზირებას, რის შედეგადაც თვით თანამედროვეობასაც მითოსური ნიშან-თვისებები მიეწერება. ნაწარმოები, ფაქტობრივად, გაჟღენთილია მითოსით: ტრადიციული მეტაფორული დანიშნულების გარდა, მისი ყოველი სახე რამდენიმე მითოლოგიური სიუჟეტისა და რთული მითოსური სქემატიკის მიმნიშნებელ ასოციაციურ დეტალსაც შეიცავს. სუინის, უცნობი მამამკაცისა და საეჭვო ყოფაქცევის ქალების ერთობლივი სცენა მითოსურ საყოველთაობას იძენს – ლექსის ყველა მოქმედი პირი პაროდიულ რიტუალურ ქმედებაშია ჩართული და ეს ქმედება მითოსური პირველსქემის ტრაგიკომიკურ, თეატრალიზებულ ხორცშესხმად წარმოვიდგება.

მთელი ამ საკმაოდ რთული ქვეტექსტის მიუხედავად, ლექსის მითოლოგიური ალუზიები თითქოს არც შეიცავენ რაიმე სპეციფიკურ ასოციაციურ დატვირთვას, თითქოს არც აღიქ-

მებიან მინიშნებებად. თუნდაც ის, რომ რეიჩელი „მკვლელის თათებით გლეჯს ყურძნის მტევანს", საკმაოდ ექსტრავაგანტურ, მაგრამ ტრადიციული პოეტიკის ფარგლებში სავსებით მოაზრებად სახედ აღიქმება. მართალია, მსგავსი სახის მიკვლევა რომელიმე სხვა პოეტურ ტექსტში ნაკლებად სავარაუდოა, მაგრამ მისი გააზრება, როგორც პირნმინდად ემოციური განწყობილების შემქმნელი ხატისა სავსებით შესაძლებელია და გამართლებული. შეუმზადებელი მკითხველი სწორედ ამგვარად აღიქვამს ლექსს – მისთვის სახეთა უშუალო მეტაფორულობა მთავარ და გადამწყვეტ როლს ასრულებს. მეორე მხრივ, იმავე რეიჩელის მოქმედების აღწერა სულაც არ წარმოადგენს მხოლოდ განწყობილების შემქმნელ „იმპრესიონისტულ" ჩანახატს. მისი ძირითადი დანიშნულება ღრმად სიმბოლურია ის ლოგიკურად ამოხსნად ქვეტექსტს შეიცავს:

Rachel née Rabinovich
Tears the grapes with murderous paws

რაბინოვიჩის ქალი, რახილი,
გლეჯს ყურძნის მტევნებს მკვლელის თათებით...
(გ.ნიშნიანიძის თარგმანი)

"გასაღების" როლს აქ სიტყვა „გლეჯს" ასრულებს: ინგლისურ ნორმატიულ მეტყველებაში „თათებით მტევნის გლეჯა" წარმოუდგენელია და ელიოტის ლექსშიც ამგვარი სიტყვათშეთანხმება კომიკურად ჟღერს, სრულ შეუსაბამობად აღიქმება. საქმე ისაა, რომ ლექსის კონტექსტში თითქოს „სასხვათაშორისოდ" ნახსენები ყურძნის მტევანი ღვინისა და თრობის მრისხანე ღმერთის – დიონისეს სიმბოლურ ხატს წარმოადგენს, მტევანი დიონისეს მცენარეული ავატარია. ერთი სახის საშუალებით რამდენიმე ასოციაციური სიუჟეტის მინიშნება ელიოტისათვის საერთოდ ძალზე დამახასიათებელია და აქაც „მტევნის გლეჯა" ერთდროულად რამდენიმე მითოლოგიურ მოტივს გულისხმობს: ჯერ ერთი, მისი ხსენებით, სცენაზე შემოდის დიონისე, დიონისე კი "დითირამბოსია" – ის "კარებში ორჯერ შემოსული", ანუ ორჯერ შობილი ღმერთია. ლექსში ამ

დეტალზე საკმაოდ უშუალოდ მიანიშნებს ის, რომ სუინი (იგივე „დაღლილთვალებიანი მამაკაცი“) გარეთ გადის და შემდეგ ფანჯრიდან შემოსვლას ლამობს.

ის, რომ რეიჩელი გლეჯს მტევანს, დიონისეს კულტის ექსტატიკური თაყვანისმცემელი ქალების, მენადების ასოციაციაა, რომელიც სუინის „ბულბულებს“ დიონისეს მხლებელ მენადებად აქცევს. მითის თანახმად, დიონისე, ჩვეულებრივ, ამ ჰიპერაქტიური ქალბატონების გარემოცვაში იმყოფებოდა (ისინი მის „ამალას“ შეადგენდნენ), ხოლო რიტუალურ ექსტაზში შესული მენადები, გადმოცემის თანახმად, ცოცხლად გლეჯდნენ ხარებს და მათ ხორცს უმად შეექცეოდნენ. ის, რომ სწორედ რეიჩელი გლეჯს „მკვლელის თათებით“ ყურძენს, ელიოტის თანამედროვე „მენადაში“ ცხოველური ინსტინქტის აღზევების მიმნიშნებელია. ხარის, ანუ ზოომორფული დიონისეს დაგლეჯის შემდეგ, მენადები ზუსტად ისევე სანსლავდნენ მის ხორცს, როგორც, უნდა ვივარაუდოთ, რეიჩელი გადასანსლავს ყურძენს ელიოტის ლექსში. საინტერესოა, რომ პირველ ცხოვრებაშიც დიონისე ტიტანებმა მაშინ დაგლიჯეს და გადასანსლეს, როდესაც ის მათგან თავის დასაცავად ხან ლომის სახეს იღებდა, ხან თხისას და ხან ხარისას. სწორედ ხარად იყო ქცეული დიონისე, როდესაც ის ტიტანებმა მოსაკლავად მოიხელთეს.

„მენადა“ რეიჩელი შემთხვევით არ არის მოხსენიებული, როგორც „მკვლელის თათებიანი“ – ძალმომრეობა დიონისიების რეალური შემადგენელი ნაწილი იყო. საქმე ის არის, რომ დიონისეს ორგიასტული კულტის თაყვანისცემა სულაც არ გულისხმობდა უმანკო განცხრომას, ან თუნდაც მხიარულ დროსტარებას. ძველი სამყაროს მთელი ისტორიის მანძილზე, დიონისეს კულტის თაყვანისცემა ლამის ყველაზე პირქუში და სისხლიანი რიტუალებით იყო ცნობილი. დიონისიების შემორჩენილი აღწერილობანი ამ რიტუალს წრეგადასულ აღვირახსნილობას, ექსტაზში მყოფთა კოლექტიურ მრუშობას, მათ მიერ ალკოჰოლური ინტოქსიკაციის მდგომარეობაში ჩადენილ მკვლელობებს, ორგიასტული ბრბოს უკიდურეს აგრესიულობას მოწმობენ. წარმართული ხანის მიწურულს, რომაულმა დიონისიებმა (ბაკჰანალიებმა) თვით რომიც კი შეაძრწუნა – იმ ზომამდე, რომ სენატმა ეს დღესასწაული აკრძალა, იმის მიუხედავად,

რომ არც თვით რომი ყოფილა ოდესმე გამორჩეული სათნოებით ცნობილი. ტიტუს ლივიუსი წერს, რომ „ყოველგვარ ზღვარს გადაცდენილი, შემაძრწუნებელი რიტუალები ქალთა და მამაკაცთა არეული ბრბოს მიერ იმართებოდა და არ არსებობს ისეთი დანაშაული, ან უზნეობა, მათ რომ არ ჩაედინათ... ყველას, ვინც კი დანაშაულს წინ აღუდგებოდა, ჰკლავდნენ, როგორც დიონისესადმი შესაწირ მსხვერპლს." [Livy 1936: 263]

როგორც ვთქვით, დიონისეს რიტუალების მინიშნებით „მკვლელისთათებიანი" რეიჩელიც და მანტოიანი ქალბატონიც, სუინის რომ უჯდება კალთაში, პაროდიულ მენადებად იქცევიან. შესაბამისად, ლექსში მოხსენიებული საკმაოდ უსახური მამაკაცებიც დიონისეს მხლებელ სატირებად წარმოგვიდგებიან, ხოლო ქალთა და მამაკაცთა მთელი ეს „რიტუალური" თავყრილობა, არსებითად, პაროდიული დიონისიაა, თანამედროვე რესტორანსა თუ საროსკიპოში წარმოსახული. ცხადია, რესტორნის თუ საროსკიპოს ინტერიერიც წინ წამოსწევს როგორც მრუშობის, ისე ჭამა-სმის სიმბოლურ მოტივებს, რაც ისევ და ისევ დიონისური ორგიების თემატიკას უკავშირდება. „მენადებს" – რეიჩელსა და მანტოიან ქალბატონს – საერთო მიზანი ამოძრავებს: „მათ, როგორც ჩანს, პირი აქვთ შეკრული" (She and the lady in the cape / Are suspect, seem to be in the league). მრუშობის გარდა, ეს ქალბატონები მსხვერპლშეწირვისთვისაც ემზადებიან – ისინი სუინის (იგივე დიონისეს) უპირებენ მოკვლას. ამიტომაც გაეცლება სიტუაციას „დაღლილთვალებიანი" და მანტოიან ქალბატონს გამბიტზე უარს ეუბნება. მაგრამ სიმბოლურად, მსხვერპლშეწირვა მაინც მიმდინარეობს – „რეიჩელი მკვლელის თათებით გლეჯს ყურძნის მტევანს". თვით სუინი კი, რომელიც ერთდროულად პაროდიული აგამემნონიცაა, მსხვერპლად შესაწირი გაღმერთებული მეფეც და ნაყოფიერების ღვთაებაც, ამავე დროს დაგლეჯილ ყურძნის მტევნად, ანუ პაროდიულ დიონისედაც წარმოგვიდგება.

მკვლელობისა და მრუშობის ორი პარალელური თემა ნითელ ზოლად გასდევს მთელ ლექსს. ნაწარმოების ასოციაციური სტრუქტურა იმგვარადაა დალაგებული, რომ რესტორანში ჭამა-სმა (მოკლული ღმერთის ხორცის რიტუალური დაგემოვნება) პაროდიულ ზიარებად წარმოგვიდგება, რომელიც საროსკიპოში მომხდარ მკვლელობასთან და მრუშობასთან არის ასო-

ცირებული: მსხვერპლი უნდა მოჰკლან, იმისათვის, რომ ის დაა-გემოვნონ. რაღა თქმა უნდა, რეალურ, „თხრობით“ პლანში არა-ვითარი მკვლელობა არ ხდება – უბრალოდ, რეიჩელი ეტანება ყურძენს, მაგრამ ამავე დროს, სიმბოლურ ასოციაციათა ჭრილში მენადები „მკვლელის თათებით“ გლეჯენ და სანსლა-ვენ ზოომორფულ დიონისეს, ხოლო ეგისთესთან შეთქმული კლიტემნესტრა კლავს აგამემნონს. პაროდიული „ზიარების“ მომენტი აქ იმიტომ არის ხაზგასმული, რომ რეიჩელი, ფაქტობ-რივად, ღვთაების ხორცს ეზიარება (ფრეიზერის თქმით, დიო-ნისიების მონაწილეებს სწამდათ, რომ თუ რიტუალური მკვლე-ლობისას მსხვერპლის ხორცს იგემებდნენ, თვითონაც დიონი-სესავით ღვთაებრივნი გახდებოდნენ). ზუსტად ასევე, მანტოია-ნი ქალი მართლაც უჯდება კალთაში სუინის, შემდეგ – იატაკ-ზე მჯდარი და დაქცეულ ყავაში მოთხუპნული, „ჩაჩაჩულ წინ-დას ისწორებს“, მაგრამ სიმბოლურ ასოციაციათა ჭრილში ეს ზედმიწევნით ლაკონური სკაბრეზი სხვა არაფერია, თუ არა პაროდიული „რიტუალური მრუშობა“, დიონისიის დროს ღვი-ნით თრობისას (ელიოტთან – ყავის მირთმევისას) ჩადენილი.

The person in the Spanish cape
Tries to sit on Sweeney's knees
Slips and pulls the table cloth
Overturns a coffee-cup,
Reorganised upon the floor
She yawns and draws a stocking up;

სუინის მუხლებზე აჯდება ქალი
და ესპანური შრიალებს მანტო
თავს ვერ იმაგრებს, დაითრევს სუფრას
და იატაკზე მოადენს ზღართანს –
ჭიქის ნამსხვრევში ამთქნარებს ქალი
ჩაჩაჩულ წინდას ისწორებს ზანტად...
(გ.ნიშნიანიძის თარგმანი)

ყავის ფინჯანი, რომელსაც „მანტოიანი ქალბატონი“ ვარ-დნისას სუფრასთან ერთად დაითრევს და ამოატრიალებს, პა-

როდიული ღვინის თასია, რომელიც დიონისეს კულტის ორგიასტულ შინაარსს გამოხატავს. თრობისა და ექსტაზის ღმერთს ის ხელთ უპყრია უამრავ ქანდაკებასა თუ ფერწერულ გამოსახულებაში. მაგრამ ელიოტის პაროდიულ დიონისიაში, ღვინის ნაცვლად, სწორედ ყავა ასრულებს ეგზალტაციის მომგვრელი რიტუალური სასმელის როლს. ყავის ასოციაცია ამოტივტივდება ფანჯრის რაფასთან მდგარი „მდუმარე მამაკაცის" აღწერაშიც, რომელსაც „მოკოს" (ყავის ჯიშია) ფერის ტანსაცმელი აცვია (mocha brown). ის, რომ ეს მამაკაცი სწორედ ყავისფერშია გამოწყობილი, კიდევ ერთხელ მეექვსე სტროფში ხაზგასმით ემცნობა მკითხველს, სადაც ის აგრეთვე „ხერხემლიანთა ოჯახის არსებად" (vertebrate) არის მოხსენიებული. ამავე ასოციაციური ფონის ნაწილია ლექსის მესამე სტროფში ნახსენები რიო დე ლა პლატაც (ინგლისურ ვარიანტში – River Plate). შესართავებითურთ, ეს მდინარე ბრაზილიაში, არგენტინასა და ურუგვაიში მიედინება და მისი აუზი დღესაც ყავის წარმოების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცენტრია მსოფლიოში. თუ დიონისეს არქაული კულტის სამშობლო მცირე აზიის უძველესი პროვინცია ფრიგიაა [Otto 1965: 52], თანამედროვე პაროდიული კულტის ფესვები სამხრეთ ამერიკაში მდებარე ყავის მწარმოებელ რეგიონში უნდა ვეძიოთ. თუ ოდესღაც, მითოლოგიურ წარსულში, ღვთაებრივ საწყისთან ზიარერბა ღვინით ხდებოდა, ელიოტის თანამედროვე საზოგადოებაში იგივე პროცედურა ყავის საშუალებით ხორციელდება, ხოლო ის, რომ ამით თითქოს არც არაფერი იცვლება, უსაზღვრო ირონიით აღავსებს მთელ ლექსს. განსხვავება ისაა მხოლოდ, რომ თუ წარსული მხურვალე ვნებებით აღსავსე და აგრესიული იყო, აწმყო ინერტულია და „ნელთბილი". ელიოტის მთავარი მითოპოეტიკური ხერხი დროისმიერი რეალიების აღრევაა და არა წარსულის მითოლოგიურ დიდებულებასთან ირონიული დაპირისპირება. საბოლოოდ, ირონია წარსულს და აწმყოს ერთნაირად უნაწილდება და ელიოტის სუინი ისევე შეიცავს დიონისეს პაროდიას, როგორც ელიოტის დიონისე – სუინისას. ღვინო დღეს კი არ გადაიქცა ყავად, ის იმთავითვე სუროგატი იყო, უკვე მრუშობითა და ძალმომრეობით ცნობილ, მითოლოგიურ წარსულში.

„სუინისა და ბულბულების“ პაროდიულ ასოციაციათა რიგს ავსებს მეხუთე სტროფში ნახსენები ეგზოტიკური ხილიც – ბანანი, ლეღვი, ფორთოხალი და სათბურის ყურძენი, ოფიციანტს რომ შემოაქვს სტუმართა თავშესაქცევად. ლექსის სიმბოლურ კონტექსტში ამ სახეთა სწორი წაკითხვა დაკვირვების სერიოზულ უნარს ითხოვს: ის, რომ ყურძენი მაინცა და მაინც სათბურისაა (hothouse grapes), დიონისეს კიდევ ერთი პაროდიული ეპითეტია, პოსტვიქტორიანულ საზოგადოებაში ამ მრისხანე, ექსტატიკური ღვთაების „მოთვინიერებისა“ და ცივილიზებულ ყაიდაზე მისი „მოქცევის“ გამომხატველი. პოსტვიქტორიანული აღქმისათვის ლამის შოკისმომგვრელ ირონიას შეიცავს ნაყოფიერების ღმერთის სხვა პაროდიული „იპოსტასის“ – ბანანის ხსენებაც: დიონისე, რომლის ტრადიციული ეპითეტებია „ფალოსისებრი“, „ზეაღმართული“, „ორსათესლეჯირკვლიანი“ და ა.შ., აქ ბანანის ფალიკურ მოყვანილობასთან დაკავშირებული ტრადიციულად უხამსი ასოციაციით პაროდირდება. საერთოდ, ელიოტის ლექსში ხილის სიმბოლურ სახეთა სიმრავლე ნაყოფიერების ზოგადმითოლოგიურ ფონს აძლიერებს: ყურძნის გარდა, დიონისე საერთოდ ყველანაირი ხილის ღმერთადაც ითვლებოდა. ბანანთან ერთად, ოფიციანტის შემოტანილი ლეღვიც დიონისეს ერთ-ერთი „ავატარია“ – ფრეიზერი აღნიშნავს, რომ ბერძნებს იგი ხეხილის შემქმნელ ღვთაებად წარმოედგინათ, მაგრამ უმთავრესად ის სწორედ ლეღვთან იყო ასოცირებული. ზოგიერთ ბერძნულ პოლისში მას "ლეღვის დიონისედაც“ კი მოიხსენიებდნენ და მის გამოსახულებას მხოლოდ ლეღვის ხისგან გამოჰკვეთდნენ [Frazer 2009: 387].

„სუინისა და ბულბულებში“ წარმოსახული საგანგებოდ ბანალური სცენის უნივერსალიზაცია სხვა მითოლოგიურ სიუჟეტთა ასოციაციური მოხმობის საშუალებითაც ხდება – სუინის „ბულბულები“ მხოლოდ დიონისეს მენადები, ან ელიზაბეთ ბარეტ-ბრაუნინგის ტკბილად მგალობელი ჩიტები როდი არიან (ელიოტის სათაური ვიქტორიანელი პოეტი-ქალის, ე. ბარეტ-ბრაუნინგის (1806-1861) ლექსის, „ბიანკას და ბულბულების“ პაროდიას წარმოადგენს). ეროსი და ტანატოსი, როგორც საერთოდ დიდი ლიტერატურაში, ელიოტის პოეზიაშიც ერთმანეთისაგან განუყოფელია, მაგრამ მისი ლექსის პირქუშსა და ირო-

ნიულ სამყაროში სიკვდილი მკვლელობად იქცევა, ხოლო სიყვარული – მრუშობად. თვით „ბულბულთა“ ძირითადი ასოციაციური სახე, ამ სიტყვის თანადროული ჟარგონული მნიშვნელობის გარდა („მეძავი“, „კახპა“), ფილომელას გაუპატიურების ძველბერძნულ მითსაც უკავშირდება და კიდევ უფრო მკვეთრად გამოჰკვეთს ლექსის თემატურ დომინანტას – ძალმომრეობის, მრუშობისა და მკვლელობის მოტივს. „მეტამორფოზების“ მეექვსე წიგნში ოვიდიუსი მოგვითხრობს, რომ ფილომელა გააუპატიურა მისმა დის ქმარმა, თრაკიის „ბარბაროსმა“ მეფემ ტერევსმა და დანაშაულის დასაფარავად მას ენა მოჰკვეთა. ქმარზე განრისხებულმა პროკნემ შურისძიების მიზნით კიდევ უფრო საშინელი დანაშაული ჩაიდინა – მან თავისი მცირეწლოვანი შვილი იტისი მოჰკლა და მისი ხორცი მამამისს აჭამა. როდესაც ტერევსმა შეიტყო, რომ მოკლული შვილის ხორცით ისადილა, ხმალი იშიშვლა და დებს მოსაკლავად გამოედევნა, მაგრამ ღმერთებმა პროკნე მერცხლად აქციეს, ფილომელა კი ბულბულად. მას აქეთ, ანტიკური ტრადიციის თანახმად, ბულბულები დანაშაულის ჩადენის ჟამს, ძალმომრეობის, მკველელობისა და მრუშობისას გალობენ.

უსასრულოდ პირქუში და ტრაგიკული ჟღერადობა ამ მითისა, სადაც მხოლოდ ბოროტი ებრძვის ბოროტს და ხსნის ნასახი არ ჩანს, საოცრად ეხმაურება „სუინისა და ბულბულების“ განწყობილებას. ოვიდიუსის მიერ გადმოცემული მითის პოეტური ინტერპერტაცია თემატურადაც ახლოს დგას ელიოტის პაროდიულ „დიონისიასთან“: რომაელ პოეტთან ფილომელას გაუპატიურება და პროკნეს მიერ შვილის მკვლელობა სწორედ ბაქხანალიის დროს ხდება. თვით პროკნე, როდესაც ტერევსზე შურის საძიებლად ემზადება, მენადის კოსტიუმს იცვამს: აღიჭურვება ბასრი მახვილით, თავს ირქვამს ვაზის ფოთოლსა და მტევანს, გვერდს ირმის ტყავით იმოსავს და ხელში ტირსოსს (დიონისეს ჭოკს) იჭერს. ასევე „ბახუსის ნიშნით“ რთავს ის ფილომელასაც და სხვა მენადების „თანმხლები ბრბოთი შემორტყმული, უღრანში მიქრის“ – „ბახუსო, თითქოს შენ გებიძგოსო“, წერს ოვიდიუსი. საინტერესოა, რომ „ბულბულების“ ასოციაციური სახე ელიოტის ლექსს ესქილეს ტრაგედიასაც უკავშირებს – კასანდრას გოდებას, მის მიერ საკუთარი მომავლისა

და აგამემნონის მკვლელობის წინწასწარმეტყველებას"აგამემნონის" ქორო ბულბულის სიმბოლურ ლამენტაციას ადარებს, რომელშიც პროკნე დასტირის და, ამავე დროს, უხმობს იტისს.

ამგვარად, ბანალურ კაფესა თუ სარესკიპოში დატრიალებული ტრაგიკომიკური სცენა კოსმიურ უნივერსალობას იძენს – მისი არსი თანავარსკვლავედთა გადანაცვლებაშია აღბეჭდილი. „სუინისა და ბულბულების" კერძო სიტუაცია კერძო კი არ არის, საყოველთაოა: მითოსური განზოგადების დონეზე წარმოსახვისას, ყოველი ინდივიდუალური დრამა მარადიულ ხდომილებად გარდაიქმნება. მთვარის ბრუნვასა და ვარსკვლავთა კრთომაში აღბეჭდილი მარადისობა ეროსისა და ტანატოსის ისეთსავე სინთეზზე მიანიშნებს, როგორსაც რესტორან-სარესკიპოში წარმოსახული ერთჯერადი ვულგარული სცენა. პირქუში ორიონი და ქოფაკი ღრუბლებით არიან მოსილი; „ქარიშხლიანი" მთვარე „დასავლეთს მიექანება", ზეცაში ყორნის თანავარსკვლავედთან ერთად სიკვდილი „მიცურავს" და ა. შ.

გასული საუკუნის დამდეგის ინგლისურ მეტყველებაში „დასავლეთისკენ ცურვა", ან „დასავლეთს წასვლა" (to go westward) სიკვდილის აღმნიშვნელი ირონიული ევფემიზმი იყო, დაახლოებით ქართული „წერილი წაიღო"-ს მსგავსი. ამგვარ კონტექსტში უშველებელი, ტალახიანი რიო დე ლა პლატა, რომლისკენაც მიექანება მთვარე, იმქვეყნიურ „დასავლეთის მდინარედ", სტიქსად წარმოგვიდგება. ლექსის პირქუშსა და ირონიულ სიმბოლიკას ავსებს ორიონის თანავარსკვლავედის ასოციაციური სახე, რომელიც ერთდროულად ანტიკური გმირი მონადირეც იყო და არტემისის მიჯნურიც. მის შესახებ არსებული ძირითადი მითიც ძალმომრეობისა და მრუშობის თემას უკავშირდება: ორიონმა მთვრალ მდგომარეობაში გააუპატიურა ხიოსის მეფის ქალიშვილი მეროპე, რომელსაც მამამისი ცოლად არ ატანდა, რადგან თვითონ იყო საკუთარ ქალიშვილში შეყვარებული. ორიონი დიონისემ დააბრმავა, ხოლო აპოლონმა მოტყუებით მოაკველვინა არტემისს, რომელმაც, სამუდამო ხსოვნის ნიშნად, თავისი სატრფო მის სანადირო ძაღლებთან – დიდ და მცირე ქოფაკებთან ერთად, თანავარსკვლავედებად აქცია. ვარსკვლავებით მოჭედილ ცაზე ორიონი, მენადების მსგავსად, ხარზე (Taurus) ნადირობს, ხოლო ხარი კი მარადიულად გაურბის მასა და მის ძაღლებს.

ესქილეს ტრაგედიაში, ისევე, როგორც ელიოტის ლექსში, მკვლელობა უშუალოდ წარმოსახული არ არის – თუ არ ჩავთვლით სასიკვდილოდ დაჭრილი აგამემნონის ბღავილს, რომელიც სასახლის დახურულ კარს მიღმა გაისმის. მკვლელობის შესახებ მხოლოდ გუნდი მსჯელობს და კასანდრა გოდებს, შემდეგ – კლიტემნესტრა კომენტარს უკეთებს იმას, რაც ჩაიდინა. ცხადია, მკვლელობა ტრაგედიაში ნამდვილად ხდება; ხდება ის ელიოტის ლექსშიც, თუმცა აქ – პაროდიული სახით, „მკვლელის თათებით" მტევნის გლეჯისას. აგამემნონიც და სუინიც ლექსში დიონისეს პაროდიული ნიღბებია, ისეთივე, როგორც მოულოდნელად ხილის „გამჩენი" ოფიციანტი, როგორც თვით ხილი, ყავა, ყურძენი და ნაწილობრივ – „მოკოსფერ" კოსტუმში გამოწყობილი მამაკაციც. აგამემნონის ცხედარს „სისხლიან ჭალაში" ბულბულები უგალობენ და მათი გალობა ავისმაუწყებელია, რადგან მრუშობის მსხვერპლი მკვდრეთით ვერ აღსდგება. მისი მოკვდინების რიტუალი ყალბი რიტუალია, ხოლო ზიარება – ღვთისმსახურების უზნეო პაროდია: ყველაფერი ხომ ღვინის კი არა, ყავის სმისა და მრუშობისას ხდება, თანამედროვე „დიონისიის" დროს, რესტორანსა თუ საროსკიპოში. ამიტომაა, რომ

The nightingales are singing near
The Convent of the Sacred Heart,
And sang within the bloody wood
When Agamemnon cried aloud...

...სადღაც გაღმა ბულბულნი სტვენენ
მაცხოვრის გულის მონასტრის ბაღში
სტვენენ და არად აგდებენ ახლაც
აგამემნონის უმწეო ბღავილს...

მაცხოვრის გულის მონასტერთან ბულბულების გალობა, ერთი მხრივ, ქრისტეს ასოციაციაა, როგორც მკვდრეთით აღმდგარი ნაყოფიერების ღმერთისა. მეორე მხრივ, აქვე იკითხება დიონისესთან დაკავშირებული სიმბოლიკაც, რადგან მითის თანახმად, ათინა ტიტანების მიერ დაგლეჯილი ყრმა დიონისეს გულს გადაარჩენს, ხოლო ზევსი მას თავის თეძოში მოათავსებს

და შემდეგ ამ თეძოდან თავიდან „შობს“, ანუ დიონისეს მეორედ მოავლენს ქვეყნიერებას. ლექსის ფინალი საგანგებოდ ღია და არაერთნიშნადია – მკვდრეთით აღდგომის შესაძლებლობა მაცხოვრისა და დიონისეს გულის ასოციაციით მინიშნებულია, მაგრამ განუხორციელებელი. პირქუში ირონია მთელ ასოციაციურ სისტემას მსჭვალავს: აღდგომა შესაძლებელი იყო, მაგრამ ვერ შედგა, რადგან პაროდიად იყო ქცეული თვით მსხვერპლშეწირვა. ნარმოსახვითი ტრაგედია ყველა დროსა და ყველა ვითარებაში განუხრელად იქცევა ფარსად: ღმერთი მკვდარია და მხოლოდ ბულბულები ასკლინტავენ მრუშობისა და მკვლელობის მსხვერპლის, აგამემნონის სუდარას.

IV. დიონისეს ეპიფანია: „სუინი ერექტუსი“

> „ძვირფასო ბატონო .... რად გიკვირთ, რომ ზოგიერთ ქვეყანაში მაიმუნებს ქალიშვილების ცდუნება ძალუძთ? ისინი ხომ სანახევროდ ადამიანები არიან...“
>
> ვოლტერი, „კანდიდი“

“სუინი ერექტუსი“, ისევე, როგორც „1920 წლის კრებულის“ ლექსთა უმრავლესობა, ასოციაციური დეტალების საშუალებით დამოწმებული პარალელური მითოლოგიური სიუჟეტებისა და სახე-სიმბოლოებისაგან შედგება. აქაც, „სუინისა და ბულბულების“ მსგავსად, სიტუაცია პირობით სივრცეშია წარმოსახული – ბორდელში, ან იაფ, ავაზაკთა თავშესაყარის მსგავს სასტუმროში (იმის გარჩევა, თუ ამათგან ზუსტად რომელია, შეუძლებელია). ერთი მთლიანი, კონკრეტული ინტერიერი ლექსის „ზედაპირზე“ გამოტანილი არ არის და სიმბოლურად, ის სულ სხვადასხვა სივრცეს, თვით ეგეოსის ზღვის კუნძულებსაც მოიცავს.

ლექსის მოქმედება დაძაბული და ინტენსიურია, აქ ის უცაბედი შოკისა და მკითხველის შეცბუნების, „საშინელებათა ფილმის“ აღქმასთან დაახლოებულ საკმაოდ დინამიურ განცდას წარმოქმნის. უჩვეულო, გროტესკულ ასოციაციათა რიგი და ჰალუცინაციის მსგავსი, მოულოდნელი სახეები მეტად რთულ ერთიან სურათს ქმნის, ხოლო შეუმზადებელი მკითხველი, თვით ელიოტის შედარება რომ მოვიხმოთ, კაჭკაჭივით კენკავს ფერადი მინის ბრჭყვიალა ნატეხებს, რომელთა ჭეშმარიტ აზრს ის ხშირად ვერც აცნობიერებს. მარცვალ-მარცვალ დათვლილ, გარითმულ კუპლეტებში „სუინი ერექტუსის“ ავანგარ-

დისტული ფანტასმაგორია მართლაც ძალზე უჩვეულოდ აღიქმება – ტრადიციული ლექსთწყობის ფორმით გადმოცემული სრულიად მოულოდნელი შინაარსი მკითხველში იმ დამაბნეველ ეფექტს იწვევს, რომლის მიღწევაც, როგორც ჩანს, ავტორის განცობიერებულ განზრახვას შეადგენდა. ამგვარი მიზნის შესაბამისად, უჩვეულო და ფანტასმაგორიულია „სუინი ერექტუსის“ პოეტური სამყაროც, ის სიზმრად ხილულსა და ცხადში გახსენებულ კოშმარს წააგავს. გარეგნული ლოგიკური კავშირები აქ დარღვეულია, სახე-სიმბოლოთა მონაცვლეობა მკითხველზე ქაოტურ შთაბეჭდილებას ახდენს, მაგრამ ლექსის დაკვირვებული აღქმისას ნათელი ხდება, რომ ერთი შეხედვით შეუთავსებადი სახეები ერთიან ასოციაციურ კონტექსტში მხატვრულ მთლიანობას ჰქმნიან.

ლექსის ასოციაციური მრავალნიშნადობა სათაურშივეა გამოხატული, თუმცა მისი ყველა ასოციაციური ნახნაგის გაცნობიერება მხოლოდ მთელი ნაწარმოების გააზრების შემდეგ ხდება შესაძლებელი. სუინი წარმოსახულია ეპითეტით „სწორი“, ან „ზეაღმართული“, ან „სწორადმავალი“: ინგლისური "erect"–ის თარგმანში ზუსტად გადმოცემა, მითუმეტეს, ამ თარგამნში ელიოტისეული ირონიული კონოტაციების სრულად ჩატევა პრაქტიკულად შეუძლებელია. ის, თუ ვინაა ლექსის მთავარი გმირი, ან საერთოდ, რას ნიშნავს „სუინი ერექტუსი“, მხოლოდ ნაწარმოების ერთიან აზრობრივ-ემოციურ კონტექსტში აღიქმება. ერთი მხრივ, სუინი, რა თქმა უნდა, „მაიმუნისმაგვარია“, ის pithecanthropus erectus-თან, ანუ ადამიანისმაგვარ სწორადმავალ მაიმუნთან არის ასოცირებული. ამაზე უშუალოდ მიანიშნებს სიტყვა „erect“, რომელიც საგანგებოდ ვულგარულ ასოციაციასთან ერთად, ხაზს უსვამს სუინის სქესსა და მის ბიოლოგიურად „შემტევ“, „ზეაღმართულ“ ბუნებას. მეორე მხრივ, ის ადამიანის თვისებებსაც ატარებს და „მთლად“ მაიმუნი კი არ არის, არამედ პრიმატთან ასოცირებული ადამიანი, homo erectus-ია. სუინის ეს ორგვარი ბუნება, ადამიანსა და მაიმუნს შორის მისი გაორება, გარკვეულწილად, ლექსის მთელ

მხატვრულ სტრუქტურას განსაზღვრავს და მის შემკვრელ კომპოზიციურ პრინციპადაც გვევლინება.

„სუინი ერექტუსზე“ მუშაობისას (1917), ელიოტს ვერ ეცოდინებოდა, რომ მოგვიანებით, pithecanthropus erectus-ს დაუზუსტებელ ტერმინად მიიჩნევდნენ და რომ 1891 წელს აღმოჩენილ პითეკანტროპს, „გარდამავალი საფეხურის“ ნაცვლად, 30-იან წლებში იგივე „სწორადმავალ ადამიანად“ (homo erectus-ად) აღიარებდნენ [Sartono 1975: 327-328]. მეორე მხრივ, ის, რომ სუინი პითეკანტროპია, ამ შემთხვევაში ხატოვანების ნაწილია და არა რაიმე „სამეცნიერო“ დებულების შემცველი ასოციაცია. პოეტურ ხატად გარდაქმნისას ნებისმიერი, თუნდაც უკვე დამკვიდრებული სამეცნიერო ტერმინი თავის პირვანდელ დანიშნულებას კარგავს და იმ შინაარსს იძენს, რომელიც ავტორს მიაჩნია მიზანშეწონილად. ლექსის საკმაოდ პირქუში და ერთობ დამთრგუნველი ირონია იმაშიც გამოიხატება, რომ მთელი მისი ასოციაციური სტრუქტურა მხოლოდ ადამიანისმაგვართა „ზეაღმართულობის“ გარშემო ბრუნავს. საკუთრივ homo sapiens-ის, მოაზროვნე ადამიანის ასოციაციას ის მკრთალი მინიშნების სახითაც კი არ შეიცავს.

უილიამ ეროუსმითის თქმით, „სუინი ერექტუსის“ პოეტური ტექნიკა წააგავს პალიმფსესტს, ანუ პაპირუსის ერთსა და იგივე ნაჭერზე დაწერილ ორ ტექსტს, რომელთაგან ერთ-ერთი საგულდაგულოდ ამოშლილია და მასზე ზემოდან გადაწერილი, სრულიად განსხვავებული ტექსტის ქვეშ, მხოლოდ ბუნდოვნად იკითხება [Arrowsmith 1981]. ის, რაც ამ ნაწარმოებში „უშუალოდ ითქმის“, თითქოს არანაირად არ შეესატყვისება იმ რეალურ სათქმელს, რომელიც ლექსის აღქმად ზედაპირზე მხოლოდ ბუნდოვანი მინიშნებებით ცნაურდება. პოეტი თითქოს უტოვებს მკითხველს ტექსტის თავისუფალი ინტერპრეტაციის საშუალებას, მაგრამ „სუინი ერექტუსის“ საფუძვლიანად გააზრების მსურველი სულ მალე წააწყდება ზედმიწევნით აწონილ ავტორისეულ ჩანაფიქრს. ლექსის შინაგანი აზრობრივი წყობა უსასრულოდ რაციონალურია, მისი „პოეტური პრაგმატიკა“ გამომსახველობით საშუალებათა უკიდურეს ეკონომიას გულის-

ხმობს, ხოლო ასოციაციურ ქვეტექსტებზე თამაშის დონე ლამის სრულყოფილებას აღწევს. ამიტომ, „სუინი ერექტუსის“ წაკითხვის „თავისუფლება“ მოჩვენებითია: ელიოტი მკაცრად განსაზღვრავს ნაწარმოების აღქმის მიმართულებას და საბოლოოდ, თვითვე მიუძღვება მკითხველს თავისი ასოციაციური სტრუქტურის ლაბირინთში.

ლექსის საერთო თემატური მიმართულება და ასოციაციურ სახეთა შეკავშირების წესი აქაც, როგორც ელიოტის რამდენიმე სხვა ლექსში, უკვე ეპიგრაფშია გამჟღავნებული, თუმცა არა „უშუალოდ თქმულის“ დონეზე, არამედ ასოციაციურ ქვეტექსტში. ესაა სატრფოს ღალატით გულგაწბილებული ასპათიას სიტყვები ფრანსის ბომონტისა (1584-1616) და ჯონ ფლეჩერის (1579-1625) „ქალიშვილის ტრაგედიიდან“, რომლებითაც ის მსახურ ქალებს მიმართავს, რათა გობელენზე ამოუქარგონ თესევსის მიერ კუნძულ ნაქსოსზე მიტოვებული არიადნეს ისტორია. ასპათია მოითხოვს, ნაქსოსის პეიზაჟი პირქუშ ფერებში დახატეთ, ხოლო არიადნედ კი მე გამომსახეთო:

> **And the trees about me**
> **Let them be dry and leafless; let the rocks**
> **Groan with continual surges; and behind me**
> **Make all a desolation.**
>
> დაე ჩემს გარშემო ყველა ხე
> გახმეს და იდგას შიშველი; კლდეები
> ოხვრავდნენ ზღვის ზვირთებისგან,
> ხოლო ჩემს უკან იყოს უდაბნო

ცნობილი მითის თანახმად, კუნძულ კრეტაზე მინოტავრის დამარცხების შემდეგ, გმირი თესევსი მასზე შეყვარებულ არიადნესთან ერთად თავის მშობლიურ ათენს გაემგზავრება. მიუხედავად იმისა, რომ თავის დროზე სწორედ არიადნემ იხსნა ის სიკვდილისგან, თესევსი მას შუაგზაზე, უდაბურ კუნძულ ნაქსოსზე მიატოვებს და მარტო დაბრუნდება ათენს. არიადნეს მიტოვების

მოტივი უამრავ მხატვრულ ქმნილებაშია განსახიერებული და ელიოტის ლექსში მისი გამოყენება როგორც ლიტერატურული, ისე ზოგადკულტურული ასოციაციების უსასრულო რიგს აღძრავს. ბომონტისა და ფლეჩერის დრამაში ასპათია იმასაც შესთხოვს მსახურებს, რომ გამოუსახონ, თუ როგორ იღუპება თესევსის გემი, როდესაც ის ნაქსოსიდან ათენს ბრუნდება. მსახურის შენიშვნაზე, რომ ეს მითის დამახინჯება იქნება, ასპათია პასუხობს, რომ სამაგიეროდ სიმართლე მოიგებს, რადგან არიადნეს ისტორია პოეტებს უსინდისოდ გაუყალბებიათ.

ამგვარად, ლექსის ეპიგრაფში ასპათია საკუთარ თავს არიადნესთან, ხოლო თავის მოღალატე სატრფოს – თესევსთან აიგივებს. წარმოსახულია უდაბური ადგილი, გამხმარი ხეები და სალი კლდე, რომელსაც ტალღები ასკდება – კუნძული, სადაც ღალატისა და უმადურობის სასოწარმკვეთი სცენა თამაშდება. ეპიგრაფის შემდეგ, „სუინი ერექტუსის“ პირველი სტროფებიც ისე აღიქმება, როგორც ასპათიას მონოლოგის გამოძახილი, ან ამ მონოლოგის თემაზე შექმნილი იმპროვიზაცია. მაგრამ აქ უკვე ელიოტის ლირიკული გმირი შესთხოვს წარმოსახვით თანამოსაუბრეს, დამიხატე გამოქვაბულებიანი, უდაბური, კლდოვანი ნაპირი სადმე კიკლადის კუნძულებზე, სადაც ზღვა ეხეთქება ნაპირსო. შემდეგ სტროფში უშუალოდ არის ნახსენები ქარიშხლისგან გაწეწილი არიადნეს თმა და „ღალატის იალქნები“, ანუ თესევსის გემი, როგორც ის კუნძულიდან მოჩანს, როდესაც ათენს ბრუნდება. „გაწეწილი თმა“ ასპათიას მონოლოგის კიდევ ერთი გამოძახილია: ეპიგრაფში ციტირებულ ტექსტამდე ის მსახურებს ეუბნება, გაწეწილი დალალებით გამომსახეთ, ციცაბო კლდის თავზე მდგარი, გარს უდაბნო მეკრას და მზერაც იმ უდაბნოსავით ველური მქონდესო.

„ქალიშვილის ტრაგედიას“ ელიოტი ლექსის ზოგად-მითოლოგიური ფონის შესაქმნელადაც იყენებს: „სუინი ერექტუსი“ არიადნეს მითის სწორედ იმ პოეტურ ვერსიებთან არის ასოცირებული, რომლებიც ბომონტსა და ფლეჩერს თავიანთი დრამის ხატოვანების წყაროდ გამოუყენებიათ. ესაა ოვიდიუსის „ჰეროიდების“ მე-10 წერილი და კატულუსის 64-ე ეპილიონი, რომელ-

შიც მოთხრობილია აქილევსის მშობლების – პელევსისა და თეტისის ქორწილის ამბავი. აქ არიადნეს ისტორია საქორწილო სარეცლის გადასაფარებელზეა ამოქარგული. ის, რომ სწორედ კატულუსია ელიოტის ასოციაციათა ძირითადი წყარო, იქიდანაც ჩანს, რომ 64-ე ეპილიონის მსგავსად, „სუინი ერექტუსიც“ განწყობილებით ცვალებადია: კატულუსთან, გადასაფარებლის აღწერილობა ჯერ არიადნეს მითის თხრობით, შემდეგ კი დიონისეს გამოცხადებით იცვლება, რაც სავსებით შეესატყვისება ელიოტის ლექსის შინაგან ლოგიკას და მის კომპოზიციას. კატულუსის მინიშნებას შეიცავს ლექსის ეპიგრაფიც: ”ქალწულის ტრაგედიაში“, ისევე, როგორც 64-ე ეპილიონში, არიადნეს მითოვების ისტორია ქსოვილის ნაჭერზეა ამოქარგული. როგორც კატულუსი, ისე ოვიდიუსიც მარტოობის უკიდეგანო ტრაგიზმს წარმოსახავენ; კატულუსის არიადნე ფურიებსაც კი უხმობს თესევსზე ჯავრის ამოსაყრელად. ის მწარედ მოსთქვამს, რომ მისთვის ყველა იმედი გადაწურულია, რადგან მის გარშემო მხოლოდ უდაბნოს ბოროტი, ავისმაუწყებელი მდუმარება და სიკვდილი სუფევს. ანალოგიურად, ოვიდიუსის „ჰეროიდების“ მე-10 წერილში, არიადნე უკაცრიელ კუნძულზე იღვიძებს და „სადამდეც თვალი მისწვდება, უდაბური ნაპირის გარდა ვერაფერს ხედავს.“ გარემომცველი სამარისებური სიჩუმის განცდა მას საკუთარ ცხოვრებაზე გადააქვს და ისიც არარაობად წარმოუდგება. ყოველივე ეს, ელიოტის პოეტურ სამყაროში გადმოტანილი სახით, მარტოობის, გაუცხოების, სულიერი უდაბნოს გამომხატველ ასოციაციურ სახეთა რიგია – სწორედ ის, რომელიც მოგვიანებით „უნაყოფო მიწის“ ყოვლისმომცველ სიმბოლურ ხატად გარდაიქმნება.

უდაბნო კი – როგორც ფიზიკური, ისე სულიერი – ელიოტის ლექსში, ჩვეულებრივ, ხსნას ელოდება. ხრიოკ, უდაბურ პეიზაჟთან, უკაცრიელ და უნაყოფო გარემოსთან დაკავშირებული სასოწარკვეთილება პოეტისათვის სულიერი განახლების და შესაძლო გამოცხადების, ეპიფანიის წინაპირობაა. მაგრამ ელიოტის ირონიულ-პაროდიული ხედვა სწორედ ეპიფანიის პაროდირებას გულისხმობს, ხსნა მის 20-იანი წლების ლექსებში

არასოდეს არ ხორციელდება. ღმერთის აღდგომა და სულიერ საწყისთან ზიარება აქ უკეთეს შემთხვევაში მხოლოდ მინიშნებულია, როგორც არშემდგარი შესაძლებლობა, ანდა ისეთი რამ, რომელსაც, რომც შემდგარიყო, არავითარი მნიშვნელობა არ ექნებოდა. უდაბური პეიზაჟის სიმბოლურ სახეს, ბერძნულ მითოლოგიასთან ერთად, ბიბლიური არქეტიპიც უდევს საფუძვლად: ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველებთან ღმერთის გამოცხადება სწორედ მიუვალ ადგილებში, კლდეებზე, მთებში ან უდაბნოში ხდება. პაროდიული ეპიფანიის მინიშნებით, პოეტი ბიბლიურსა და ბერძნულ-რომაულ არქაიკას თანამედროვეობას უკავშირებს და ამ გზით ახდენს წარმოსახული სიტუაციის ირონიულ მითოლოგიზაციას. ეს ყოვლისმომცველი ტრაგიკომიზმი და როგორც წარმართული, ისე ბიბლიური მითოლოგიის პაროდირდება ელიოტის 20-იანი წლების მსოფლაღქმის არსებით ნიშან-თვისებებს გამოხატავს.

საინტერესოა, რომ თვით ნაქსოსი – „სუინი ერექტუსში“ მოხსენიებულ „კიკლადთა“ შორის ყველაზე დიდი კუნძული, სადაც თესევსი მძინარე არიადნეს მიატოვებს, არც საკუთრივ ლექსში და არც მის ეპიგრაფში უშუალოდ ნახსენები არ არის. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ მთლიანად ლექსი უფრო ელიოტის თანამედროვე სიტუაციას წარმოსახავს, ვიდრე მითოლოგიურ წარსულს, ალბათ ისიც არ უნდა იყოს ინტერესს მოკლებული, რომ რეალური ნაქსოსი უდაბური, ბერწი და პირქუში არასოდეს ყოფილა. პირიქით, ბუნებითა და ადგილმდებარეობით ის ყოველთვის ეგეოსის ზღვის ერთ-ერთი ულამაზესი კუნძული იყო და დღესაც საერთაშორისო ტურიზმის ცნობილ ცენტრს წარმოადგენს. კატულუსის ეპილიონის, ოვიდიუსის „ჰეროიდებისა“ და ელიოტის ლექსის მითოლოგიურ ნაქსოსთან მას პრაქტიკულად არაფერი არ აკავშირებს, მსგავსად 20-იანი წლების ლონდონისა, რომელიც ალბათ მხოლოდ ელიოტის მხატვრულ წარმოსახვაში აღიქმებოდა „უნაყოფო მიწად”. ესეც ერთი მკაფიო მაგალითია იმისა, რომ როდესაც მწერალი თავის შთაბეჭდილებას ნაწარმოების მხატვრულ რეალობად გარდასახავს, ის ჰქმნის ხატს, რომელიც რეალური პროტოტიპისგან

სრულიად განსხვავებულია. შატობრიანის და ფენიმორ კუპერის „რომანებში წარმოსახული ველურები ისევე ჰგვანან ნამდვილ ველურებს, როგორც იდილიური პასტორალების მწყემსები – ნამდვილ მწყემსებსო“, ნათქვამი აქვს ჯერ კიდევ უოშინგტონ ირვინგს [Saul 1997: 19]. დოსტოევსკის პეტერბურგი, ან ჯოისის დუბლინი ისევე წააგავს რეალურ პეტერბურგსა და დუბლინს, როგორც „სუინი ერექტუსის“ ნაქსოსი – ხმელთაშუა ზღვის ერთ-ერთ მშვენებას, რეალურ ნაქსოსს. გეოგრაფიული დასახელება ამ შემთხვევაში უკიდურეს პირობითობას იძენს, თუმცა როგორც მეტაფორა, ის ობიექტურად არსებულ აღსანიშნს ერთი რომელიმე ნიშნით მაინც უნდა უკავშირდებოდეს და უკავშირდება კიდეც. ელიოტისათვის ნაქსოსი იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ ის კუნძულია, რომ ის დახშული, შემოფარგლული სივრცეა, რაც მისი მითოპოეტიკურ ტოპოსად ქცევისა და ამ შეზღუდულ სივრცეში მოქმედების ინტენსიფიკაციის საშუალებას იძლევა.

არიადნეს მითი იმ სახით, რა სახითაც მას კატულუსი წარმოსახავს (თესევსის მიერ სატრფოს მიტოვება და შემდგომ, სასოწარკვეთილ არიადნესთან დიონისეს გამოცხადება), ელიოტის ლექსის პაროდიულ კონტექსტში იმდენად არის გაჯერებული, რომ შეუმზადებელი მკითხველისათვის ის საკმაოდ ძნელი მისაგნებია. ამ ხერხით, ლექსში უკიდურესად იკუმშება აზრობრივ-ემოციური ინფორმაცია და იზრდება სახე-სიმბოლოთა მრავალნიშნადობა, ასოციაციურ სიუჟეტთა სიმრავლე, რაც, თავისთავად ცხადია, ართულებს ნაწარმოების აღქმას. უკვე ეპიგრაფში ციტირებული ასპათიას მისწრაფება, თავისი „კორექტივი“ შეიტანოს მითში და კიდევ უფრო შემაძრწუნებელი გახადოს ისედაც პირქუში ისტორია, თითქოს მიანიშნებს მკითხველს, რომ საყოველთაოდ ცნობილი მითოლოგიური სიუჟეტი თვით ლექსშიც ძირფესვიანად იცვლება. ძირფესვიანად არის შეცვლილი სიუჟეტის ფასეულობითი ჟღერადობაც. ელიოტის თანადროულ სასიყვარულო სამკუთხედს – მე-20 საუკუნის დასაწისის არიდანეს, თესევსსა და დიონისეს აღარაფერი აქვთ საერთო თავიანთ მითოლოგიურ პროტოტიპებთან. ტრაგიკომი-

კური განწყობილება, ხშირად გროტესკი, ან აშკარა კარიკატურა, ლექსის მთელ მხატვრულ ქსოვილს მსჭვალავს და მითოლოგიურ გმირებს ახლებურ ყაიდაზე სახეშეცვლილი, საგანგებოდ ვულგარული შოუს პერსონაჟებად აქცევს.

მითოლოგიური უდაბნოს აღწერილობას ლექსის მესამე სტროფიდან ელიოტის თანადროული სულიერი უდაბნოს სახეები ენაცვლება. მოქმედება მეოცე საუკუნის დასაწყისის ბორდელში გადადის, ნაქსოსის მითოპოეტიკური სივრცე თანამედროვე საროსკიპოს ინტერიერად იქცევა. აქ მითოლოგია და თანამედროვეობა არეულია: წარსული და აწმყო, დღევანდელობა და არქაიკა დაპირისპირებული სახით კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ „ფარულად“ ერთმანეთის მსგავსი, ან საერთო ნიშან-თვისებათა მატარებელი, ან ერთმანეთში გარდამავალია. მოქმედების დრო აქ ერთგვარ მითოპოეტიკურ კონტინუუმად არის წარმოსახული, რომელიც ნებისმიერ ისტორიულ დროში შეიძლება განხორციელდეს:

Morning stirs the feet and hands
(Nausicaa and Polypheme).
Gesture of orang-utang
Rises from the sheets in steam.

ხელებს და ტერფებს ათრთოლებს დილა
(ნავზიკაა და პოლიფემე).
ორანგუტანგის ჟესტი
სცილდება დაორთქლილ ზეწრებს...

მითოლოგიური თესევსი ლექსში გროტესკულ, ორანგუტანგისმაგვარ სუინად გადაიქცევა. თვით სუინი აქვე გაიგივებულია პოლიფემოსთან, ხოლო არიადნე-ასპათია – ნავსიკაასთან და ამავე დროს, სახლის პატრონის, მისის ტერნერის ერთერთ „გოგონასთან“, რომელსაც ბნედა აქვს შეყრილი და კრუნჩხვებისაგან საწოლში იგრიხება. თვით მისის ტერნერი, დერეფანში შეყრილ სხვა „გოგონებთან“ ერთად, შეწუხებულია არა-

ორდინარული კლიენტის სტუმრობით და თავისი დაწესებულების „რეპუტაციაზე“ ღელავს.

აზრის უკიდურესი კონცენტრაცია აქაც ყოველი სახის ასოციაციური მრავალნიშნადობით მიიღწევა და გამომსახველობით საშუალებათა მკაცრ ეკონომიას გულისხმობს. ელიოტის პოეტური მეტყველება უკიდურესად სიტყვაძუნწია, ის დიდი მოცულობის აზრობრივსა და ემოციურ ინფორმაციას სახეთა მინიმალურ რაოდენობაში ატევს. შემდეგი სურათი წარმოადგენს სუინისა და ბნედაშეყრილი გოგონას სექსის უსაზღვროდ მეტყველ სცენას, რომლის კულმინაციაა „სწორადმავალი“ და „ზეაღმართული“ სუინის ერექციის აღწერილობა. აქ ფაქტობრივად იშიფრება სათაურში მოხსენიებული ეპითეტი „erect“, როგორც სუინის ფალიკური ბუნების გამომხატველი სახე. ეს, ერთი მხრივ, ზრდის ლექსის სიმბოლურ დატვირთვას, ხოლო მეორე მხრივ, კიდევ უფრო მეტ ირონიას სძენს სუინის ისედაც გროტესკულ სახეს. ისევე, როგორც მთლიანად ლექსის, ამ ეპიზოდის ადეკვატური აღქმაც საკმაოდ ძნელია; ნართაულებსა და ქარაგმებში პოეტის სათქმელი ისე „ირიბად“ არის გამოხატული, რომ ზოგჯერ დედნის ინგლისურენოვანი მკითხველიც ვერ მიხვდება, რომ აქ მას საქმე აქვს სკაბრეზული სცენის წარმოსახვასთან. მაგრამ ელიოტის მაღალი პოეტური გემოვნება აქაც მხატვრული მიზანშეწონილების გამძაფრებულ განცდასა და უტყუარ ესთეტიკურ ალღოში ვლინდება. პოეტურ მეტყველებაში მკაფიოდ გამოხატული ზომიერების გრძნობა რომ არა, სექსის ამსახველ სახეთა ეს მონაცვლეობა მარტივ უხამსობად აღიქმებოდა:

The sickle motion from the thighs
Jackknifes upward at the knees
Then straightens out from heel to hip
Pushing the framework of the bed

[ნამგლისებრი მოძრაობა თეძოებიდან იძვრის, ჯაყვასავით ასხლტება მუხლებთან, ქუსლიდან მუცლისკენ აღიმართება, მთელ საწოლს არხევს...]

როგორც ვთქვით, „სწორადმავალი“ და ცხოველური ჟინით შეპყრობილი სუინი ხან ადამიანია და ხან ორანგუტანგი: ელიოტის კონკრეტული მიზნის შესაბამისად, მასში ადამიანური და ცხოველური საწყისები მონაცვლეობს. ლექსში დაცულია ამ თვისებათა სინქრონულობაც: სუინი, როგორც საროსკიპოს სტუმარი, სავსებით სოციალური არსებაა. ბოლოს და ბოლოს, საროსკიპოებში სიარული თუმც საძრახისი, მაგრამ სავსებით ადამიანური ქცევაა, ხოლო თვით საროსკიპო ელიოტის ლექსში ის სოციუმია, სადაც სუინი კონტაქტებშია ჩართული, „გაადამიანურებულია“ – ის წვერს იპარსავს, მას ზეწრებზე სძინავს, ის სქესობრივ კონტაქტშიც შედის და მისის ტერნერსაც აღიზიანებს – ყოველივე ეს ჩვეულებრივი ადამიანური ყოფის ნიშან-თვისებებია. მეორე მხრივ, „ბნედაშეყრილ გოგონასთან“ მისი ქცევა ცხოველურ ძალადობასთან, ან მკვლელობასთან უფრო ასოცირდება, ვიდრე ნორმალურ სექსთან. სუინის მთელი ჰაბიტუსი, მისი ინსტინქტური, ძალმომრეობითი ექსტრემალიზმი, თვით ის საპარსი, რომელიც მას თითქოს გაუცნობიერებლად, მკვლელის იარაღივით ხელთ უპყრია, ამ „სოციალურ არსებასა“ და მის ვითომ ტრივიალურ საქციელში მკაფიოდ წარმოაჩენს პირუტყვს. საინტერესოა, რა აკავშირებს მას თესევსთან, ან პოლიფემოსთან, ან დიონისესთან და საერთოდ, ბერძნულ-რომაულ არქაიკასთან, ან ბომონტისა და ფლეჩერის სახით, მეფე ჯეიმზის დროის ინგლისურ დრამატურგიასთან. რა დამოკიდებულებაშია ეს სახე ნავსიკაას, არიადნეს, ან მისის ტერნერის „გოგონას“ სახეებთან და რა კავშირი აქვს მის ცხოველურ აღტკინებას დიონისეს ეპიფანიასთან.

საქმე ის არის, რომ ელიოტის ზოგიერთ სხვა ცენტრალურ პერსონაჟთა მსგავსად, სუინიც კომპლექსური სახეა და ის რამდენიმე, სრულიად განსხვავებული ასოციაციური სახის სინთეზს წარმოადგენს. ყველა ესენი, იქნება ეს თესევსი, პოლიფემოსი, დიონისე, თუ ემინტორი (ექსტრატექსტუალური პერსონაჟი, ასპათიას სატრფო, რომელიც ისევე ღალატობს ასპათიას, როგორც თესევსი არიადნეს), ლექსში სუინის ცალკეულ გამოვ-

ლინებებად, მის „ავატარებად“, ანუ მის ნიღბებად წარმოგვიდგება. თვით სუინიც სხვა არაფერია, თუ არა მასში ”შემავალ“ ეკლექტიკურ სახეთა ერთობლიობა. მაგალითისათვის, ის, რომ სუინი „აყენებული“, ფეხზე დამდგარი და „სწორადმავლია“, პირწმინდად ფიზიოლოგიურის გარდა, ანთროპოლგიურ ნიშანთვისებასაც გულისხმობს: ის არის პრიმატი, უშველებელი ორანგუტანგი, რომელსაც ხელში სამართებელი უჭირავს და უაზრო, ცხოველური ჟესტით, მხოლოდ სახის კი არა, მთელი თავისი ბანჯგვლიანი ტანის გაპარსვას ლამობს, ბარძაყზე ისინჯავს საპარსს:

Sweeney addressed full length to shave
Broadbottomed, pink from nape to base,
. . . . . .
Tests the razor on his leg...

დაკვირვებულსა და ლიტერატურის მოყვარულ მკითხველს აქ უთუოდ გაახსენდება ედგარ პოს ნოველის – „მკვლელობა მორგის ქუჩაზე”-ს ის ეპიზოდი, სადაც გამთენიისას შინ დაბრუნებული, ნამთვრალევი მეზღვაური თავის საძინებელში ორანგუტანგს აღმოაჩენს. ის ხედავს, რომ სარკის წინ აყუდებულ მაიმუნს საპონი აუქაფებია, ხელში სამართებელი უჭირავს და „წვერის გაპარსვას“ აპირებს. ეპიზოდი მოულოდნელობის, შოკისა და შეცბუნების მძაფრ განცდას იწვევს, მაგრამ ელიოტისათვის ეს სახე სხვა მხრივაც არის მნიშვნელოვანი. პოს რემინისცენცია ხაზს უსვამს პირველყოფილ, იდუმალ, ირაციონალურ და დამანგრეველ ინსტინქტთა მოზვავებას, სუინის ბუნების იმ ჩრდილოვან მხარეს, რომელიც მას პირველყოფილი ქაოსიდან და ცხოველური ყოფიდან მოსდგამს. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ სუინის სახეს, როგორც თანადროული ადამიანის ჩრდილოვან მხარეთა პერსონიფიკაციას, ელიოტი სწორედ ედგარ პოსგან „სესხულობს“.

პო, როგორც დეტექტიური ლიტერატურისა და „საშინელებათა“ ჟანრის ერთ-ერთი დამაარსებელი, თავის პროზაში

ხშირად იყენებს შოკისმომგვრელ, იდუმალებით მოცულსა და ერთი შეხედვით ალოგიკურ სიტუაციებს. ამ "საშინელებათა" წარმოსახვის ტრადიციამ შემდგომი განვითარება უამრავ მხატვრულ ქმნილებაში ჰპოვა და ვიქტორიანული, მოგვიანებით კი პოსტვიქტორიანული „გოთიკური" რომანების გავლით, უკვე მე-20 საუკუნეში ალფრედ ჰიჩკოკის და სხვათა „კინოსაშინელებებად" მოგვევლინა. მთლად პრიმიტიულ შტამპად ქცეული აგრესიული მაიმუნი „კინგ კონგი" თავის დროზე ჰოლივუდის რამდენიმე ცნობილ ფილმშიც წარმოისახა, მაგრამ თვით პოს ნოველაში ორანგუტანგის სახემ მე-18 – მე-19 საუკუნეების დასავლურ ცნობიერებაში გავრცელებული „ცივილიზებული კანიბალების", „მკვლელი მაიმუნებისა" და „კეთილშობილი ველურების" შესახებ პოპულარული წარნოდგენებიდან შემოაღწია.

„ფიქრებში უთანასწორობის წარმოშობაზე" ჯერ კიდევ ჟ.-ჟ. რუსო აღნიშნავდა, რომ ორანგუტანგი, შესაძლოა, სულაც არ იყო მაიმუნი, არამედ იყო პირვანდელი ადამიანი, ანუ „პირველადი ველური", რომელიც, იმის გამო, რომ ცხოვრობდა ბუნებაში და დაშორებული იყო ადამიანთა საზოგადოებას, მოკლებული იყო მეტყველების უნარს. რუსო გამოთქვამდა ვარაუდს, რომ ეს ორანგუტანგები, რომლებიც მოგზაურებს ცხოველებში ერევათ, ფაქტობრივად „იმ არსებათა იდენტურნი არიან, რომელთაც უძველესი ხალხები პანებს, ფავნებსა და სატირებს უწოდებდნენ და ღვთაებრივ ნიშნებს მიაწერდნენ" [Rousseau 1996: 456]. რუსოს ამ მსჯელობას მძაფრი ირონიით ეკიდებოდა ვოლტერი. მისი კანდიდი, ქალიშვილებთან მოარშიყე მაიმუნების დახოცვის შემდგომ აღმოაჩენს, რომ მან ამ ქალიშვილებს, ფაქტობრივად, საყვარლები მოუკლა: „ვაგლახ! – წამოიძახა კანდიდმა, – პანგლოსი მეუბნებოდა, რომ მსგავსი შემთხვევები ოდესღაც, მართლა ხდებოდა და სწორედ მსგავსი ნაჯვარიდან შეიქმნენ პანები, ფავნები, სატირები. მრავალი ცნობილი ადამიანი წარსულში თვით ყოფილა ამის მომსწრე, თუმცა ყოველივე ეს მე ყურით მოთრეული ზღაპარი მეგონა" [Voltaire 2000: 33]. ელიოტი, რომელიც „სუინი ერექტუსზე" მუშაობის დაწყებამდე (1916-17წ.წ.) ოქსფორდში კითხულობდა ლექციების კურსს რუ-

სოსა და ვოლტერის შესახებ. ამ „ყურით მოთრეულ ზღაპარს“ ძალზე ოსტატურად იყენებს. მისი სუინი, სხვა ასოციაციებთან ერთად, რუსოს „სანახევროდ ადამიან ორანგუტანგსაც“ შეიცავს, რომელიც „იმ არსებათა იდენტურია, უძველესი ხალხები პანებს, ფავნებსა და სატირებს რომ უწოდებდნენ.“

ნახევრადმაიმუნ სუინისა და პაროდიული „ნავსიკაას“ მრუშობის სცენა კიდევ უფრო უცხო და შოკისმომგვრელია, ვიდრე თვით პოს ნოველაში ორანგუტანგის მიერ ჩადენილ მკვლელობათა აღწერილობა. ისეთი სახეების გამოყენება, როგორიცაა „ნამგლისებრი მოძრაობა“, „ჯაყვასავით ასხლტომა“, „სამართებელი“ და სხვა, საწოლი ოთახის მთელ სცენას საკმაოდ შემაძრწუნებელ ორაზროვნებას სძენს. დაკვირვებული წაკითხვისას ცხადი ხდება, რომ ელიოტი მხოლოდ ძალადობას კი არ გულისხმობს (ბოლოს და ბოლოს, რა ძალა უნდა ეხმარა სუინის მისის ტერნერის პროფესიულ მეძავზე), არამედ უჩვეულო, სრულიად მოულოდნელი სახეებით გადმოსცემს მკვლელობის პროცესს. ედგარ პოს ორანგუტანგის ასოციაციაციასაც ელიოტი იმიტომ იხმობს, რომ პოს მაიმუნი მკვლელი მაიმუნია, ნოველაში ის სწორედ ქალებს ხოცავს. აქედან გამომდინარე, „სუინი ერექტუსის“ სექსის სცენაც უმალ ეგზეკუციას წააგავს, ვიდრე მრუშობის ჟინს აყოლილი წყვილის საქციელს. ის იწყება „ორანგუტანგის ჟესტით“, რომელიც „გაორთქლილ ზეწრებზე აღიმართება“; ამას მოსდევს ძალზე უხეში და სწრაფი, ასხლეტილ ჯაყვასა და ნამგლის მოძრაობას მიმსგავსებული დინამიკა, სხეულთა ნაწილების, სახეებისა და გენიტალიების ერთმანეთში აღრევა და ბოლოს ორგაზმი ისეთი კრუნჩხვით, რომ ის მომაკვდავის აგონიას უფრო წააგავს, ვიდრე სექსისაგან მიღებულ კმაყოფილებას. სექსი და მკვლელობა ისეა ამ ეპიზოდში არეული, რომ მკვლელობა აქ სექსად იქცევა, სექსი კი მკვლელობად. მაგრამ რაგინდ რთულიც არ უნდა იყოს ამ ორაზროვნების პოეტიკურ დონეზე განხორციელება, ელიოტი მხოლოდ სექსისა თუ მკვლელობის ხატოვან წარმოსახვას არ ისახავს მიზნად. ყველა ეს ეკლექტიკური და საკმაოდ ექსტრავაგანტური სახე სიმბოლურ მნიშვნელობას რომ არ შეიცავდეს, ის მხო-

ლოდ და მხოლოდ ასოციაციათა მექანიკურ მონაცვლეობად წარმოგვიდგებოდა. ამის გამო, ლექსში უმთავრესი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რატომ აქცევს ელიოტი მაიმუნისა და ქალის მრუშობის აღწერას, ფაქტობრივად, მკვლელობის მეტაფორად.

საქმე ისაა, რომ სუინი მიზანდასახულსა და სიმბოლურ ქმედებაშია ჩართული, რომელსაც მკვეთრად გამოხატული რიტუალური მნიშვნელობა გააჩნია. თვით სექსის სცენაც ერთდროულად რამდენიმე ინტერპრეტაციას ითხოვს მკითხველისგან: უპირველეს ყოვლისა, ესაა საროსკიპოს კლიენტის (სუინის) სექსი მისის ტერნერის ერთ-ერთ მეძავთან, ბნედაშეყრილ გოგონასთან. ამავე დროს, ეს არის მხეცის, ადამიანისმაგვარი არსების (ორანგუტანგის, პოლიფემოსის, რუსოს მაიმუნის) მიერ პაროდიულ ნავსიკააზე ჩადენილი ძალმომრეობა, დაბოლოს, ეს არის დიონისეს ერთ-ერთი მხლებლის, „სატირის, პანის ან ფავნის“ მიერ ჩატარებული რიტუალური მსხვერპლშეწირვა, რათა აამოს დიონისეს, მსხვერპლი შესწიროს მას და ამით შეავედროს გამოცხადება. ცხადია, აქაც, როგორც ელიოტის მთელ ადრეულ პოეზიაში, ყველა ზნეობრივი ორიენტირი შეგნებულად მოშლილია და თავდაყირა დაყენებული: იმ სამყაროში, სადაც ეთიკა ნიველირებულია და პირველყოფილი, ცხოველური ძალმომრეობა სუფევს, სიყვარული მრუშობად იქცევა, სიკვდილი მკვლელობად, რიტუალი პაროდიად, ხოლო ეპიფანია – ფარსად.

მსხვერპლშეწირვის თემასთან დაკავშირებით, ყურადღებას იპყრობს მეხუთე სტროფში ნახსენები სუინისა და ბნედაშეყრილი გოგონას ასოციაციური ანალოგიების – პოლიფემოსისა და ნავსიკაას სახეები. ის, რომ პოლიფემოსი და ნავსიკაა „ოდისეაში“ ერთმანეთს არ ხვდებიან, ლოგიკურ წინააღმდეგობად მოჩანს, მაგრამ ელიოტის ასოციაციური პოლიფემოსი ჰომეროსის პერსონაჟი არ არის, ის ოვიდიუსის „მეტამორფოზების“ პოლიფემოსია. ასისისა და გალატეას ეპიზოდში ეს „ურჩხული, რომელიც ტყეთ აზანზარებს“, პასტორალურ-კომიკურ ფერებშია დახატული. ის ისეა შეყვარებული გალატეაში, რომ მისთვის თავის მოწონების მიზნით, საკუთარი სიმახინჯის შელამაზებას ლამობს. ცხადია, ლექსში ზოგადი ჰომეროსული

ასოციაციაც იკითხება, მაგრამ ელიოტის პაროდიულ მიზნებს სწორედ „მეტამორფოზების“ პოლიფემოსი გამოხატავს. ერთი მხრივ, ის სისხლის წყურვილით შეპყრობილი ურჩხულია, ხოლო მეორე მხრივ, გალატეას სიყვარულით ის იმდენადაა „მოთვინიერებული“, რომ ნამგალით იპარსავს წვერს, რაც ელიოტის ლექსში ამ ასოციაციის ცნობის საშუალებას იძლევა:

უკვე ივარცხნი, პოლიფემოს, თმებსაც კი ფარცხით,
ლამობ ხეშეში წვერი ნამგლით შეილამაზო,
იმზირო წყალში და ბოროტი გარდაიქმნა სახე.
(ნ. მელაშვილის და ნ. ტონიას თარგმანი)

ყველა ამ სახის უშუალო ხსენებითა თუ ასოციაციური მინიშნებით, ლექსში კიდევ ერთხელ გამოიკვეთება მხატვრული დროის კონცეფცია, რომელიც დროისმიერ რეალიათა შეპირისპირებას კი არ გულისხმობს, არამედ მათ შერწყმას და ამ შერწყმის ფონზე „მარადიულის“ გამოკვეთას. ერთმანეთში გადახლართულია მრუშობის, ძალადობისა და მკვლელობის ასოციაციებიც. ოვიდიუსის არქაული ურჩხული ერწყმის ვოლტერისა და რუსოს მექალთანე მაიმუნებს, პოს ქალთა მხოცველი ორანგუტანგი – თანამედროვე მოძალადე სუინის და ბერძნული მითოლოგიის თესევსს, ყველა ესენი კი – ლეგენდად ქცეულ მეთვრამეტე საუკუნის მიწურულის ფიქტიურ პერსონაჟს, ლონდონელ დალაქს სუინი ტოდს (Sweeney Todd), რომელიც სწორედ წვერის პარსვისას სჭრიდა ყელს თავის კლიენტებს.

თუ მხედველობაში მივიღებთ იმას, რომ „სუინი ერექტუსის“ პოლიფემოსი „მეტამორფოზებს“ უკავშირდება და არა „ოდისეას“, მაშინ ნავსიკაასთან მისი „დაწყვილება“ კიდევ უფრო გაუგებარია. „ოდისეას“ გარდა, ნავსიკაას სახე არც ერთ სხვა ანტიკურ წყაროში არ გვხვდება და ამიტომ, მასთან დაკავშირებით „ორმაგი“ ასოცირება გამორიცხულია. „ოდისეაში“ ის ფეაკთა მეფის, ალკინოეს ქალიშვილია, რომელიც მეგობარ გოგონებთან ერთად ზღვისპირას თამაშის დროს აღმოაჩენს ქარიშხლისაგან ნაპირზე გამოგდებულ, უგონოდ მყოფ ოდისევსს, დაეხმარება

და შემდეგ შეიყვარებს კიდეც მას. „სუინი ერექტუსში" პაროდიული ნავსიკაა გაიგივებულია მისის ტერნერის „ბნედაშეყრილ გოგონასთან", რის შედეგადაც ნავსიკაას მეგობრები მისის ტერნერის დანარჩენ „გოგონებთან" ასოცირდებიან, ხოლო თვით სუინი ოდისევსის სახით კიდევ ერთ ასოციაციურ იპოსტასს იძენს. ცხადია, უმწიკვლო ქალწულის, ნავსიკაას გაიგივება მისის ტერნერის ბნედაშეყრილ კახპასთან უშუალო-პაროდიულის გარდა, ღრმა სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი დეტალია. უილიამ ეროუსმითი დამაჯერებლად ამტკიცებს, რომ ნავსიკაა სუინის მიერ ჩატარებულ მსხვერპლშეწირვის რიტუალში სწორედ რიტუალური მსხვერპლის როლს ასრულებს [Arrowsmith 1981: 45]. აქედან გამომდინარე, მკვლელობისა და მსხვერპლშეწირვის გარდა, სექსის სცენის ერთ-ერთი ასოციაციური ასპექტი ისიც არის, რომ ლექსის სამივე „სექსისტური" სტროფი ნავსიკაას დეფლორაციის პაროდიულ სცენას წარმოადგენს. მრუშობისა და მკვლელობის გარდა, სექსის სცენა ქალწულის მსხვერპლად შეწირვის რიტუალსაც გულისხმობს.

იუნგის მოწაფე კარლ კერენი თავის გამოკვლევაში "დიონისე" არიადნეს მითის იმ ვერსიას აღწერს, სადაც მინოტავრი – ნახევრად ხარი, ნახევრად ადამიანი, – ზოომორფულ დიონისედ აღიქმება [Kerényi 1976: 52-129] და ათენიდან ქალწულები და ვაჟები მასთან სწორედ დიონისესთვის მსხვერპლშეწირვის მიზნით ჩაჰყავთ. მას შემდეგ, რაც მძვინვარე ხარი მასთან მიგზავნილ მსხვერპლს დაგლეჯდა, რიტუალში მონაწილე გახელებული ბრბო, ექსტატიკური კანიბალიზმის მდგომარეობაში, დაგლეჯილთა გვამებს შეექცეოდა. ქალწული არიადნეც, თუმცა ის მინოტავრის და იყო, ამავე დროს მისთვის მსხვერპლად იყო განკუთვნილი: ის სიმბოლურად უნდა „დაქორწინებულიყო" ხარზე. სწორედ ამ განსაცდელისგან იხსნის მას თესევსი, თუმცა თვით არიადნეს საკუთარი ბედი გაცნობიერებულიც ჰქონდა და შეგუებულიც იყო ხართან (დიონისეს ხორციელ იპოსტასთან) მოსალოდნელ სისხლიან „შეუღლებას". თესევსის გმირობის შემდეგ, დიონისიის მონაწილენი მასთან ერთად უკვე თვით დიონისეს, ანუ მოკლული ხარის, მინოტავრის ხორცს აგემოვნებენ და არი-

ადნე გრძნობს, რომ მასში ამ გზით თვით დიონისემ შეაღწია. მას ღვთაების თანდასწრების განცდა ეუფლება და, რადგან იცის, რომ მუცლით დიონისეს ატარებს, ისეა დამწუხრებული ამ აღმოჩენით, რომ თესევსის სიყვარულს ველარ პასუხობს და ეს უკანაკნელი მას ნაქსოსზე ტოვებს. აქ ის სევდისგან კვდება და ჰადესში, უკვე პერსეფონეს დახმარებით, შობს დიონისეს, რომელიც ახლადშობილი (მკვდრეთით აღმდგარი) ღმერთის სახით, კვლავ ევლინება სამყაროს თავის დედასთან ერთად (რომელიც, ამავე დროს, მისი მეუღლე, ან საცოლეა).

მითის ეს ვერსია აშკარად შეიცავს დიონისურ რიტუალებში ქალწულთა მსხვერპლად შეწირვის ელემენტს, ხოლო სუინი, რომელიც პაროდიული დიონისეა და, ამავე დროს, ისეთივე ნახევრადმაიმუნია, როგორიც მინოტავრი – ნახევრადხარი, ერთი მხრივ, ღვთაებაა, რომელსაც სექსის სცენაში ქალწულები (პაროდიული ნავსიკაა და პაროდიული არიადნე) მსხვერპლად ეწირებიან, ხოლო მეორე მხრივ – თესევსი, რომელიც არიადნესთან ეძლევა სქესობრივ განცხრომას. ერთი სიტყვით, სუინი ერთდროულად არის მსხვერპლშეწირვის რიტუალის ჩამტარებელი ქურუმიც, დიონისეს თანმხლები სატირიც, პოლიფემოსიც, რომელიც გალატეა-ნავსიკააშია შეყვარებული და თესევსიც, რომელიც ხარს ჰკლავს და რიტუალურად აგემოვნებს. რაც მთავარია, ის ამავე დროს თვით დიონისეა, რომელსაც მაამებელი მსხვერპლი ეწირება. მთელი ეს ასოციაციური სირთულე უპირატესად, თავმოყრილია ლექსის იმ სამ სტროფში, (3-5), რომლებიც სუინისა და ბნედაშეყრილი გოგონას სექსის სცენას ასახავს.

ღვთაებით შეპყრობილობა – ეპილეფსია, რომლითაც პაროდიული არიადნე-ნავსიკაა (მისის პორტერის გოგონა) დაავადებული, ლექსის სიმბოლური ქვეტექსტის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს. ეს „გოგონა“ სექსის ბოლოს საწოლში იკრუნჩხება და სუინი, რომელიც წვერის გაპარსვას აპირებს, იცდის, როდის ჩაცხრება მისი კივილი:

Waiting until the shriek subsides
The epileptic on the bed
Curves backward, clutching at her sides...

ნაწარმოებში, სადაც გამომსახველ საშუალებათა მაქსიმალური ეკონომია პოეტიკურ კანონად გვევლინება, რაიმე შემთხვევითი დეტალის „გაპარვა" თეორიულადაც გამორიცხულია. ყოველი, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო წვრილმანიც კი, „სუინი ერექტუსში" მრავალნიშნადი ასოციაციური პოლიფონიის ნაწილს შეადგენს და ერთდროულად რამდენიმე თემატური ხაზის განვითარებას ემსახურება. ამდენად, ეპილეფსიაც, რომელიც ლექსში უბრალო შეტევად არის მოხსენიებული, სიმბოლურ კონტექსტში სულ სხვა დატვირთვას იძენს. ბნედა კრუნჩხვითი ავადმყოფობაა, კრუნჩხვა კი ერთდროულად არის როგორც ეპილეფტიკური შეტევის სიმპტომი, ისე სექსუალური ორგაზმიც და რიტუალის დროს მოკვდინებული მსხვერპლის კონვულსიაც. გარდა ამისა, ბნედა ვარდნასთან, „დაცემასთან" ასოცირდება, რადგან ეპილეფსიით დაავადებულნი კრუნჩხვის დროს ხშირად ძირს ეცემიან; აქედან – „falling disease" („დაცემის დაავადება"), ზოგადად „დაცემა", მათ შორის ზნეობრივიც, ანუ, როდესაც კახპაზეა საუბარი – ზნედაცემულობა, ზნედაცემული ქალი – fallen woman (ქართული ამ შემთხვევაში საშუალებას იძლევა, რომ ინგლისურენოვან ასოციაციურ ჯაჭვს ზუსტი შესატყვისები მოვუნახოთ). გარდა ამისა, ანტიკურ ხანასა და შუა საუკუნეებში ეპილეფსია ცნობილი იყო, როგორც morbus sacer – „ღვთაებრივი დაავადება", ასეთად მას ჯერ კიდევ ძვ.წ. მეხუთე საუკუნეში ჰიპოკრატე მოიხსენიებს. მისის ტერნერის „ზნედაცემული ქალიც" ამ ღვთაებრივი სენით არის შეპყრობილი და სწორედ აქ იჩენს თავს ის აზრობრივი სათქმელი, რაც ლექსის მთელ ასოციაციურ სტრუქტურას უდევს საფუძვლად. ეს სენი, ეს ბნედა, რომლითაც არიადნე (იგივე „ზნედაცემული ქალი", მსხვერპლად შეწირული ქალწული და ნავსიკაა) არის შეპყრობილი, ეს კონვულსია, რომელიც მენადების ექსტატიკურ კრუნჩხვებთან არის ასოცირებული, ეს „ღვთაებრივი დაავადება" სხვა არაფერია, თუ არა ხილულ

სამყაროში დიონისეს ერთ-ერთი ემანაცია. არიადნე-ნავზიკაა-მისის ტერნერის „გოგონა" სწორედ დიონისეთი არის „შეპყრობილი", რადგან მას სუინი-დიონისესთან ჰქონდა სექსი, ის თავის მუცელში დიონისეს ატარებს, რომელიც მანამდე, ჯერ კიდევ ზოომორფული (ნახევრად ხარის, მინოტავრის) სახით, თესევსის მიერ კუნძულ კრეტაზე რიტუალურად იყო მოკვდინებული.

ნიშანდობლივია, რომ „ზნედაცემული ქალის" ავადმყოფობის ღვთაებრივი ხასიათი სრულიად შეუმჩნეველი რჩება მისის ტერნერსა და დერეფანში თავშეყრილ გოგონებს, რომლებიც ფართო გაგებით, მთელ სეკულარულ სამყაროს განასახიერებენ. მათთვის „არიადნეს" ეპილეფსია ჩვეულებრივი ყოფოთი ისტერიკაა და სხვა არაფერი. უსაზღვრო ირონიით არის გამსჭვალული ის ორი სრტოფი, სადაც „კოლეგის" საქციელით შეურაცხყოფილი „გოგონები" აღშფოთებულნი არიან მისი უხამსობითა და „ცუდი გემოვნებით". მათ თვალწინ მომხდარი მისტერია მისის ტერნერსა და მის გოგონებს უბრალოდ, საროსკიპოს ერთ უმსგავს კლიენტსა და იქაურ კახპას შორის მომხდარ სამარცხვინო კონფუზად წარმოუდგენიათ:

The ladies of the corridor
Observing that hysteria
Might easily be understood;
Find themselves involved, disgraced

Mrs. Turner intimates
Call witness to their principles,
It does the house no good
And deprecate the lack of taste.

მხოლოდ ერთ-ერთი „გოგონა" – დორისი, რომელიც კლიენტზეც ზრუნავს და თავის მეგობარზეც, პირსახოცშემოხვეული გამოდის აბაზანიდან და სიტუაციის ხსნის საშუალება შემოაქვს. ის განიერ ტერფებზე მობაჯბაჯებს, რითაც თვით

სუინის „ორანგუტანგის ჟესტს“ მოგვაგონებს და, სავარაუდოდ, მის მდედრობით ანალოგს წარმოადგენს.

ის, რომ დორისი აბაზანიდან პირსახოცშემოხვეული გამოდის, ისეთივე სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია, როგორც სუინის პარსვა და მასთან დაკავშირებული სახეები. ესაა ღვთაებასთან პირისპირ შეხვედრის მოლოდინში ჩატარებული რიტუალური განწმენდა. „ფერხთაგან ხამლთა წარხდის“ გზით განწმენდას სთავაზობს უფალიც, თავისთან შეხვედრის წინ, მოსეს (გამოსვლათა, 3:5). მაგრამ მოსესგან განსხვავებით, არც ნაბანავები („განბანილი“) დორისი და არც პარსვის პროცესში მყოფი სუინი არ აცნობიერებენ, თუ რას აკეთებენ და თუმცა მექანიკურად განწმენდის რიტუალში არიან ჩაბმულნი, არ ესმით, რომ სულ ცოტა ხანში ისინი ეპიფანიის დამსწრენი გახდებიან. დიონისეს გამოცხადება მათი აღქმისათვისაც მიუწვდომელია, რადგან ისინიც სეკულარულ, ფიზიკურ სამყაროს განასახიერებენ. ნაწარმოების „ზედაპირულ“, უშუალო-აღქმად დონეზე ელიოტი უხვად იყენებს ხაზგასმულად „საერო“, ირონიულსა და გროტესკულ სახეებს — აღმაშფოთებლად ვულგარულია ჟინით შეპყრობილი სუინი, ზიზღნარევ სინანულს იწვევს ეპილეფსიით დაავადებული კახპაც, თვით ის ბორდელიც, სადაც ყველაფერი ხდება. უსაზღვროდ კომიკურია მისის ტერნერის დარდი პროფესიულ რეპუტაციაზე და „დერეფნის გოგნების“ მიერ უცებ გახსენებული „ზნეობრივი პრინციპები.“ მაგრამ ელიოტისათვის ეს ყოველივე ხერხია, რათა ზნეობრივად ნიველირებულ პერსონაჟთა სახეებს ამოაფაროს ლექსის ძირითადი ასოციაციურ-თემატური და სტრუქტურული ღერძი. ესაა დიონისეს გარდაცვალება და მისი მაამებელი მსხვერპლშეწირვის რიტუალის შემდგომ, მისივე აღდგომა და გამოცხადება.

ამგვარი თემატური მიმართულების მიუხედავად, „სუინი ერექტუსი“ არ უნდა წარმოვიდგინოთ „შენიღბულ“ რელიგიურ (მითუმეტეს – წარმართულ) იდეათა მქადაგებელ ლექსად, ან რაიმე მორალისტური სახის ტექსტად. დიონისეს მკვლელობის, მისი მსხვერპლშეწირვისა და მისივე მკვდრეთით აღდგომის მთელი პათოსი ლექსში უსაზღვროდ ”დადაბლებულია“, ირონი-

ულია, პაროდიულია. მძაფრი ირონია ლექსში თანაბრად უნაწილდება როგორც „ამქვეყნიურ“, მატერიალურ, ისე „იმქვეყნიურ“, ღვთაებრივ მხარეს. უსასრულოდ პაროდიულია თვით მთავარი მოქმედი პირი დიონისე, რომელიც ლექსში რამდენიმე გროტესკული ავატარის სახით ფიგურირებს. პაროდირებულია თვით იდეა ღმერთის გამოცხადებისა ყოვლად ზნედაცემულ, ბორდელად ქცეულ სამყაროში. არსებითად, ლექსის მხატვრული სისტემა მთელი არიადნე-მინოტავრ-თესევს-დიონისეს მითოლოგიური სიუჟეტისა და მასთან დაკავშირებული ყველა დროის ლიტერატურულ-კულტურული ასოციაციების ფასეულობითი შინაარსის პაროდიას წარმოადგენს. სიტუაციის ქრონოლოგიური სპექტრი აქ პრაქტიკულად უსასრულო, ან მარადიულია: კრეტა-მინოსის კულტურის არქაული რიტუალებიდან – პოსტვიქტორიანული ხანის აღვირახსნილობამდე.

უსასრულოდ ირონიულია ლექსის ფინალური აკორდიც, თვით დიონისეს გამოცხადება: „სუინი ერექტუსის“ პერსონაჟებსა და მათთან ერთად, მთელ გრძნობად-რეალურ სამყაროს თრობისა და ექსტაზის ეს მრისხანე ღვთაება შესასუნთქი მარილის (სალვოლატილის) და ჭიქა ბრენდის სახით მოევლინება. ლექსის წარმოსახვით სცენაზე ისინი „რიტუალურად განწმენდილ“ დორისს შემოაქვს:

But Doris, towelled from the bath,
Enters padding on broad feet,
Bringing sal volatile
And a glass of brandy neat.

ამრიგად, მარადიული სასწაული ისევ განხორციელდა: სული და ხორცი, ორი სამყარო, ჩვეულებრივ ერთმანეთისაგან გათიშული და ზოგჯერ დაპირისპირებულიც, დიონისეს ინკარნაციაში გადაიკვეთა. მაგრამ მისი გამოცხადება მხოლოდ პაროდიაა და სხვა არაფერი. სალვოლატილს იმ შემთხვევაში იყენებდნენ, როდესაც ვინმე გულწასული იყო გამოსაცოხლებელი; ზოგჯერ სურნელოვანი მარილი ახლადგარდაცვლილის ცხვირთანაც მიჰ-

ქონდათ იმისათვის, რომ გაერკვიათ, ის მართლა მკვდარი იყო თუ ცოცხალი. ამ შემთხვევაში ირონია ღმერთს ეხება – სალვოლატილით „აცოცხლებენ" დიონისეს, რათა მისი გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის ციკლი აღსრულდეს. გარდა ამისა, სალვოლატილი ეთეროვან ზეთს შეიცავს, რომელიც თავის მხრივ, მნიშვნელოვანი რაოდენობით შეიცავს სპირტს. სპირტს, როგორც სპირტიანი სასმელი, ცხადია, შეიცავს ბრენდიც. ელიოტის პაროდიული ნართაული აქ იმაში მდგომარეობს, რომ ჯერ ერთი, დიონისე სასმელისა და თრობის ღმერთია, ხოლო ბრენდი სწორედაც რომ თრობის გამომწვევი ალკოჰოლური სასმელია და მეორეც – როგორც ბრენდი, ისე სალვოლატილი სპირტზე მზადდება, სიტყვა spirit კი, „სპირტის" გარდა, „სულსაც" ნიშნავს.

დიონისე უკვე ლექსის სათაურშია წარმოდგენილი ეპითეტით „erect", როგორც ფალიკურ სიმბოლიკასთან ასოცირებული ღვთაება, რომელიც ბუნების მწარმოებელ ძალებს განასახიერებს – დიონისიების დროს მენადები ერეგირებული ფალოსის მულიაჟებს ეთაყვანებოდნენ, ხოლო ფალიკური დიონისეს უშველებელი ქანდაკებები დღესაც „ზეაღმართულია" კუნძულ დელოსზე, რომელიც ლექსში მოხსენიებულ კიკლადის კუნძულთაგან ერთ-ერთია [Burkert 1983: 70-71]. ერექციასთან დაკავშირებული ხატოვანება („სწორი", „სწორადმავალი", „ზეწრებიდან ამოწეული", „ჯაყვასავით ასხლეტილი") ლექსის ყველა ეპიზოდში სუინის ბიოლოგიურ აგრესიულობას გამოხატავს და მაშასადამე, დიონისეს „ფარულ" თანდასწრებაზე მეტყველებს. დიონისიების ასოციაციური არსენალიდან არის აღებული ბნედაც და კრუნჩხვებიც, რაც მენადურ ექსტატიკასა და დიონისეთი „შეპყრობილობას" გულისხმობს. საბოლოოდ, როგორც ვთქვით, თვით სუინიც, თავის ყველა დანარჩენ ნიშან-თვისებასთან ერთად, საგულდაგულოდ „შენიღბულსა" და პაროდიულად სახეშეცვლილ, ასოციაციურ დიონისეს განასახიერებს.

ლექსის შინაგანი სივრცე-დრო ერთდროულობის ეფექტს გამოხატავს: მითოლოგიური სიუჟეტის თავი და ბოლო ასოციაციურად ისეა ურთიერთჩანაცვლებული, რომ ლექსის ბოლოში შეგვიძლია მითის დასაწყისი აღვიქვათ, ხოლო თავში – მისი ფი-

ნალი. მსხვერპლშეწირვის რიტუალი კუნძულ კრეტადან მისის ტერნერის საროსკიპოშია გადმოტანილი და სექსის სცენად წარმოგვიდგება. თვით დიონისესა და არიადნეს შეხვედრაც, რომელიც მითოლოგიურ სიუჟეტში მინოტავრის მოკვლის ეპიზოდისაგან ქრონოლოგიურად დაშორებულია, აქვე არის წარმოსახული და ამ სცენის ერთ-ერთ ასოციაციურ ასპექტს შეადგენს. თვით დიონისეს ეპიფანია, რომელიც ლექსის ბოლოს ხორციელდება, ფაქტობრივად, უკვე ეპიგრაფშია მოცემული: ელიოტი ოდნავ სცვლის ასპათიას მონოლოგის ტექსტს და დედნისეული „მიხედეთ, მიხედეთ [საქმეს], ქალებო"-ს ნაცვლად („See, see, wenches"), ეპიგრაფში ვკითხულობთ „Look, look, wenches!" – „შეხედეთ, შეხედეთ, [ამას] ქალებო!"-ს, რაც უკვე სულ სხვა, სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი წამოძახილია: ამ „შეხედეთ, შეხედეთი" ელიოტის ასპათია ცოცხლად მოვლენილ დიონისეზე მიუთითებს მსახურებს. კრეტას და ლაბირინთის ასოციაციას შეიცავს ნაქსოსის კლდეთა აღწერილობაც: მეორე სტროფში ნახმარი სიტყვები **anfractuous** (დაგრეხილი, გადაკლაკნილი) და **snarled** (არეული, ერთმანეთში გადაჯაჭვული) გარდა იმისა, რომ ელიოტის დროს უკვე აქტიური მარაგიდან ამოღებული იყო (ამ არქაიზმების მოძიება ელიოტს მხოლოდ სემიუელ ჯონსონის ლექსიკონში (1756) თუ შეეძლოო, აღნიშნავს ბ. ს. საუთემი [Southam 1968: 95]), აზრობრივად შეუსაბამოდ ჟღერს, კონტექსტიდან ამოვარდნილია და უფრო რთულად ნაშენ სტრუქტურას, ლაბირინთს გულისხმობს, ვიდრე უბრალოდ, კლდეს. ელიოტი თითქოს ნაქსოსის პეიზაჟს აღწერს, არსებითად კი აღწერს კრეტას ლაბირინთს, ან უფრო სწორად, ორივეს ერთდროულად წარმოსახავს. ამიტომაა, რომ ლექსში არც ნაქსოსი და არც კრეტა უშუალოდ ნახსენები არ არის. ფაქტობრივად, ნაქსოსის ასოციაციური ხატის სახით, ლექსში სამი პირობითი სივრცე (კრეტა, ნაქსოსი, მისის ტერნერის საროსკიპო) და სამი სხვადასხვა დროს მომხდარი ამბავი (მინოტავრის მოკვლა, არიადნეს მიტოვება, არიადნესთან დიონისეს გამოცხადება) ერთიან, სიმულტანურ სივრცე-დროდ, მითოპოეტიკურ ქრონოტოპად იქცევა. ამიტომაა, რომ ლექსში

ყველაფერი ერთდროულად და ერთ ადგილას ხდება: ყველა პარალელური ასოციაციური მოტივი (მრუშობა, ძალადობა, ღალატი, მკვლელობა, მსხვერპლშეწირვა და ა.შ.) ეპიგრაფიდან ბოლო სტროფამდე პოლიფონიურად გასდევს მთელ ლექსს.

* * *

ცხადია, საგანგებო მომზადების გარეშე ლექსის ყველა ამ ასოციაციის „მიგნება", ისევე, როგორც მკითხველის მიერ ელიოტის 20-იანი წლების პოეზიის მრავალი სხვა ლიტერატურული ექოს გააზრება, ძნელად წარმოსადგენია. ასევე ძნელად წარმოსადგენია შეუმზადებელი მკითხველის მიერ ერთმანეთში გადახლართულ ასოციაციათა თამაშის „ერთდროული" აღქმა. იდეალში, ლექსის ამგვარი წაკითხვა ანტიკური (და არა მხოლოდ ანტიკური) ლიტერატურის საფუძვლიან ცოდნას ითხოვს. მკითხველს მუდმივად უნდა ჰქონდეს მეხსიერებაში გადანახული, ვთქვათ, ოვიდიუსის, ჰომეროსის, ან კატულუსის სტრიქონები და პერიოდულად ტკბებოდეს მათი გახსენებით, ხოლო როდესაც „უცებ" აღმოაჩენს მათ გამოძახილს ნაწარმოებში, დამატებითი ესთეტიკური განცდა და სხვა ალუზიათა "აღმოჩენის" სურვილი უნდა ეუფლებოდეს. იგივე ითქმის ჰუმანიტარული ცოდნის მრავალი სხვა სფეროს შესახებაც, რაც ელიოტის პოეზიაში აისახა, მისი დროის ანთროპოლოგიური, ფსიქოლოგიური თუ ფილოსოფიური წყაროების, ეკლესიის მამათა მოძღვრების, ან ინდუისტური და ბუდისტური სიბრძნის ჩათვლით.

ნაკლებად რეალურად გვესახება ისიც, რომ დღევანდელ მკითხველთა მასა მხოლოდ ესთეტიკური სიამოვნების მიღების მიზნით, ერთიანად დაეწაფოს მთელ ამ „ინტელექტუალურ ბაგაჟს". ამის როგორც სუბიექტური, ისე ობიექტური მიზეზი უამრავია. ჭარბი ინფორმაციის მოზვავება, დროის ქრონიკული დეფიციტი და ცხოვრების თანამედროვე ტემპი ბევრად უფრო მარტივი, თავშესაქცევი ლიტერატურისაკენ უბიძგებს მკითხველს. დღევანდელისგან განსხვავებით, ელიოტის თანადროულ აუდიტორიას შეადგენდა ზედაპირული ინფორმაციის მოძალებით ჯერ კიდევ გადაუღლელი იმჟამინდელი მკითხველი, რომელიც განათლებას მხოლოდ ლუკმა პურის საშოვნელად არ

ესწრაფვოდა და რომლისთვისაც ეს განათლება უფრო თვითმიზანი იყო, ვიდრე არსებობის წყარო. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ხარისხიანი ჰუმანიტარული განათლება დასავლეთში დღესაც გარკვეულ ფუფუნებას წარმოადგენს (ის არც ადვილად ხელმისაწვდომია და არც პერსპექტივაში „სარფიანი"), უნდა ვივარაუდოთ, რომ ელიოტის თანადროული მკითხველი იყო ბრიტანული (ან ამერიკული) საშუალო კლასის უზრუნველყოფილი წარმომადგენელი, რომელიც გულმოდგინედ კითხულობდა წიგნებს და რომლისთვისაც ეს კითხვა წარმოადგენდა მატერიალურად ხელმისაწვდომი ინტელექტუალური განცხრომის ფორმას. ამიტომ, სულაც არ არის აუცილებელი, რომ დღევანდელმა, მითუმეტეს – სულ სხვა გეოგრაფიულ, ისტორიულ და კულტურულ გარემოში მცხოვრებმა მკითხველმა ბოლომდე გააცნობიეროს ელიოტის ლექსის მთელი სირთულე, ან საგანგებოდ აღნუსხოს ყოველი მისი ინტელექტუალრი ნიუანსი. ბრიტანელ მკითხველთან დაკავშირებით, ამას დამაჯერებლად ასაბუთებდა ჯერ კიდევ ჰელენ გარდნერი წიგნში „ტ.ს. ელიოტის ხელოვნება" [Gardner 1969:134], სადაც ის მთელ ინგლისურენოვან მკითხველ საზოგადოებას გულისხმობდა და არა მხოლოდ რჩეულთა წრეს, ან ინტელექტუალურ ელიტას. საბოლოოდ, თუ გვსურს განვსაზღვროთ ელიოტის პოეზიისა და მისი აუდიტორიის ურთიერთდამოკიდებულება, ალბათ მართებული იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ნებისმიერ კეთილგანწყობილ მკითხველს ელიოტის ლექსი თავად შესთავაზებს აღქმის იმ დონეს, რა დონეზე აღქმაც ამ მკითხველს ძალუძს.

V. სამეგის გამოცხადება და ბ-ნ ელიოტის „მეტაფიზიკური“ დაეჭვებანი

„..ერთია ლოგოსი, რომელიც ღერს ყველა წმიდა მწერლისა პირით, და რომელიც, დაბადებიდანვე ღმერთი და ღვთისა თანა მყოფი, არ სცნობს დანაწევრებას, რადგან ჟამთასვლის მიღმაა.“

ნეტარი ავგუსტინე,
Enarratio in Psalmos, 103,4,1

„მწერლისათვის აზრს თავისთავადი ღირებულება არ გააჩნია; მისთვის მნიშვნელოვანია მხოლოდ აზრის ქმედითობა ნაწარმოების ინტელექტუალურ მექანიზმში“.

თომას მანი, „დოქტორ ფაუსტუსი: რომანი რომანის შესახებ“

კიდევ ერთხელ, ელიოტის „საყვარელი“ პერსონაჟი სუინი გამოჩნდება ლექსში „ბ-ნ ელიოტის დილის საკვირაო წირვა“ (1919). აქ ის, აბაზანაში ჩამდგარი, „ლაჯიდან ლაჯზე ბაჯბაჯებს და ნიჟარაში წყალს ამღვრევს“:

Sweeney shifts from ham to ham
Stirring the water in his bath.

ამ სახეს აქაც მეტად მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს, მაგრამ თვით ლექსი, თეოფილ გოტიესგან ნასესხები სტროფული ლექსთწყობის გარდა, სხვა ყველა თვალსაზრისით განსხვავებულია როგორც „სუინი და ბულბულების“, ისე „სუინი ერექ-

ტუსისაგან“. მთავარი თემა აქაც სული და ხორცია, სულიერი საწყისისგან განდგომილ სამყაროში ადამიანთა ზნეობრივი უუნარობა, მაგრამ ხატოვანება და შესაბამისად, ლექსის განწყობილებაც ასოციაციური ქვეტექსტიდან „ზედაპირზეა“ გამოტანილი და ერთი შეხედვით, „უშუალო“ თეოლოგიურ დისკურსს წააგავს. სუინისადმი მიძღვნილი სხვა ლექსებისაგან განსხვავებით, პოეტი აქ არ იხმობს დიონისურ თემატიკას; არ გვხვდება დიონისესთან დაკავშირებული ასოცირებული სახეებიც, თუმცა თვით სუინი, როგორც ყოველთვის, მდაბალ ინსტინქტთა მოზვავებასა და ხორცის წარმართულ აპოთეოზს განასახიერებს. ელიოტის ამ ერთ-ერთი ყველაზე ინტელექტუალური და ირონიული ლექსის სირთულე მის თეოლოგიურ კონცეფციაში, ან უფრო სწორად, ამ კონცეფციის უქონლობაში მდგომარეობს, რაც პოეტის იმჟამიდელ რელიგიურ მისწრაფებებსა და მათთან დაკავშირებულ ეჭვებს ასახავს.

„საკვირაო წირვის“ შექმნისას (1918-19) ელიოტი სერიოზულად იყო დაინტერესებული ეკლესიის მამათა მოძღვრებით, ბევრს ფიქრობდა ქრისტიანული რელიგიის არსზე და თანადროულ სამყაროში მის დანიშნულებაზე. ის ეძიებდა, გაორებული იყო და ამ გაორებას ამერიკელად დაბადებულსა და რწმენით უნიტარ პოეტს უმძაფრებდა როგორც ანგლიკანური ინგლისის კულტურული ატმოსფერო, რომელიც მისთვის ახალი იყო, ისე მხურვალე სურვილიც, ბუნებრივად შერწმყოდა ამ მისთვის ახალ გარემოს. ერთი სიტყვით, ელიოტის იმჟამინდელი მსოფლაღქმა უნიტარული აღზრდის, კათოლიკური სიმპათიებისა და ანგლიკანური გარემოცვის ზეგავლენით ყალიბდებოდა. თანაც ანგლიკანიზმი ელიოტის ცნობიერებაში მხოლოდ რელიგია არ იყო, ის მისთვის ესოდენ ძვირფასი ინგლისის დიად კულტურულ წარსულთან ასოცირდებოდაო, აღნიშნავს პიტერ ეკროიდი [Ackroyd 1994: 160]. ყოველივე ეს, ცხადია, რელიგიურსა და ზნეობრივ არჩევანს ურთულებდა სულიერი ძიების გზაზე დამდგარ პოეტს. ამიტომაც არის, რომ „საკვირაო წირვაში“ ყურადღება გამახვილებულია არა რომელიმე კონკრეტულ ქრისტიანულ კონფესიაზე, არამედ უმთავრეს, ზოგადქრისტიანულ წარმოდგენებზე. სერიოზული რელიგიური მედიტაცია უშუალოდ ეხება ქრისტიანულ საიდუმლო-

ებებს, შეიცავს ღვთაებრივი არსის წვდომისა და დასავლური საეკლესიო დოგმატიკის გააზრების ცდას, პოეტურ მსჯელობას ორიგენეს მოძღვრებაზე და ნათლისღების მისტიკურ არსზე. მაგრამ ელიოტი ელიოტად არ დარჩებოდა, მას რომ მთელი ეს უაღრესად სერიოზული, „მეტაფიზიკური" შინაარსი ჩვეული გროტესკულ-ირონიული, თამაშისებრი ფორმით არ გადმოეცა. „Wit and high seriousness", – მახვილგონივრული თამაში და ამაღლებული სერიოზულობა – ეს განსაზღვრება, რომელსაც ქლეანთ ბრუქსი მეჩვიდმეტე საუკუნის „მეტაფიზიკურ" პოეზიას უყენებს, სავსებით შეესაბამება ელიოტის ამ ლექსსაც, ისევე, როგორც მთელ მის 20-იანი წლების პოეზიას. „საკვირაო ნირვის" პოეტიკა „თამაშისებურია", განწყობილება – ხან თითქოს სახუმარო, ხან ირონიული, ხან გროტესკით და ხანაც სარკაზმით აღსავსე; სახეები – არა უბრალოდ ირონიული, არამედ ფანტასმაგორიული, თითქოს რელობაში არც არსებული. კითხვისას წარმოიქმნება პოეტური ენის „სიმჩატისა" და არაადეკვატურობის ილუზია, რომელიც არსებითად, სხვა არაფერია, თუ არა ირონიული სათქმელის გამოხატვის სპეციფიკურად მოდერნისტული, პაროდიული ხერხი. „ლექსში საგრძნობია მეტად მნიშვნელოვანი ქვეტექსტი, რომელიც იმას მოწმობს, რომ აქ ელიოტი შეეჭიდა ქრისტიანული ტრადიციის ჭეშმარიტობის, თანამედროვე სამყაროში მისი სიცოცხლისუნარიანობის გააზრების პრობლემასო", წერს ფ. უ. დილისტოუნი [Dillistone 1976: 18]. სახალისოა ის ფაქტი, რომ ამ კომენტარის ავტორი ფრედრიკ დილისტოუნი ანგლიკანური თეოლოგიის პროფესორი და წლების მაძილზე, ლივერპულის ტაძრის დეკანოზი იყო. თუ 20-იანი წლების ელიოტის უსაზღვროდ ირონიულსა და ლამის სარკასტულ ინტონაციას „ქრისტიანული ტრადიციის ჭეშმარიტობის" წვდომის საშუალებად გავიაზრებთ, შესაძლოა მისი აზრი საფუძველს მოკლებული არც იყოს. მაგრამ საფიქრალია, რომ ამ ლექსში უფრო საქმე გვაქვს დახვეწილ ინტელექტუალურ თამაშთან, ასოციაციური ტექნიკის ვირტუოზულ ფლობასთან და რაც მთავარია, მძაფრ ანტიკლერიკალურ ირონიასთან.

საინტერესოა, რომ მართლმადიდებლობისგან განსხვავებით, რომელიც არასოდეს არ ესწრაფვოდა ირაციონალური ზე-

არსის რაციონალურ წვდომას, კათოლიკურ თეოლოგიაში ყოველთვის მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა ღმერთთან ერთგვარ „რაციონალურ“ დამოკიდებულებას, ყოველ შემთხვევაში – მისი არსებობის რაციონალური დამტკიცების ცდას. როგორც თანამედროვე კათოლიკური კატეხიზმო გვამცნობს, „წმინდა ეკლესია, ჩვენი დედა, მიიჩნევს და ასწავლის, რომ ღმერთი, ყოველივე შექმნილის დასაბამი და მიზანი, შესაძლოა გარკვეულწილად იქნას შეცნობილი კაცობრივი გონების ბუნებრივი ნათელის მიერ, შექმნილ ნივთებზე დაყრდნობით“ [კატეხიზმო 1997: 17]. დასავლური რელიგიური ცნობიერების ეს თავისებურება ჯერ კიდევ ანსელმ კენტერბერიელის და თომა აქვინელის ღმერთის არსებობის მტკიცებულებებში აისახა, რაც დღესაც კათოლიკური დოგმატიკის ერთ-ერთ საფუძველს შეადგენს. პოპულარული ლეგენდა იმანუილ კანტსაც მიაწერს ღმერთის არსებობის მტკიცებულებათა შექმნას, თუმცა რეალურად, კანტი ამ მტკიცებულებებით არასოდეს ყოფილა დაკავებული. ეს მსოფლმხედველობრივი განსხვავება დასავლურ და აღმოსავლურ ქრისტიანობას შორის, ხატოვნად არის მინიშნებული დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვებში“: იქ, ხუცესი ზოსიმას გარდაცვალებისას, ბერები დიდი ინტერესითა და ცნობისმოყვარეობით ელოდებიან, აუვა თუ არა სუნი მის ცხედარს და განმტკიცდება თუ არა ღვთისაგან ზოსიმას „ნეტარობა“, რომელიც, როგორც მათ მიაჩნდათ, სხეულის უხრწნელობაში უნდა გამოხატულიყო. ანუ ბერები იდეალური ზეარსის მატერიალურ მტკიცებულებებს მოელოდნენ, რასაც ფარული ირონიით აღწერს რწმენით მართლმადიდებელი მწერალი.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ დასავლური რელიგიური ცნობიერების ეს „რაციონალური“ სპეციფიკა იმ თავისებური მსოფლმხედველობრივი პრაგმატიზმითა და ალბათ, ყოფითი მერკანტილიზმითაც არის ნაკარნახევი, რომელიც დასავლურ მენტალობას ოდითგანვე ახასიათებდა. რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჩანდეს, დასავლურ ცნობიერებაში თვით ყველაზე ამაღლებული სულიერებაც ხშირად რაციონალურად გაცნობიერებულ საფუძველს ითხოვს, ან ამ საფუძველს გულისხმობს, ან მას ეყრდნობა. „Credo quia absurdum est“ (მწამს, რამეთუ აბ-

სურდია) – ტერტულიანეს ეს ცნობილი სენტენციაც, შეიძლება აღვიქვათ, როგორც რწმენისადმი რაციონალური მიდგომის სასურველობის, მაგრამ მისი შეუძლებლობის დამწუხრებული აღიარება. მეორე მხრივ, ცხადია, დიდი გულუბრყვილობა იქნებოდა მხოლოდ ამ კუთხით კათოლიკური მსოფლმხედველობის, ან მთლიანად დასავლური მენტალობის განსჯა, თუნდაც იმიტომ, რომ ამგვარ „რაციონალიზმსა“ თუ „პრაგმატულობას“ კოლოსალური სულიერი მემკვიდრეობა და უმდიდრესი კულტურული ტრადიცია ეყრდნობა, ფაქტობრივად – კაცობრიობის სულიერი საუნჯე, მისი უდიდესი ნაწილი. ჩვენთვის უპირველესად ისაა საინტერესო, რომ „საკვირაო წირვაში“ სამებასა და ინკარნაციაზე საუბართან ერთად, ირონიულად განიხილება სწორედ ეს საკითხი – თანამედროვე რაციონალურ სამყაროში ირაციონალურის წვდომის შესაძლებლობა და ის შედეგი, რაც მას შეიძლება მოჰყვეს. სათაურში მოხსენიებული პირობითი „ბ-ნ ელიოტის“ ნეოფიტურ ეჭვებასაც, სწორედ ამგვარი მიდგომის შესაძლებლობა იწვევს. მისი ფიქრები სამების დოგმატს დასტრიალებს და ლექსის მთელი თემატური სტრუქტურა სხვა არაფერია, თუ არა სამებისა და უპირველესი ქრისტიანული საიდუმლოს – ნათლისღების თემაზე „ბ-ნ ელიოტის“ ინტელექტუალურად დახვეწილი, ირონიული მედიტაცია.

დასავლური თეოლოგიის თანამედროვე წარმომადგენლებსაც და ადრეული ქრისტიანობის წმინდა მამებსაც ელიოტს ირონიულად მოიხსენიებს, როგორც „უფლის განსწავლულ ჩარჩებს,“ ან „ვაჭრებს“ (sapient sutlers of the Lord) – ესენი არიან ბრძენი თეოლოგები და თეორეტიკოსები, რომელთაგან ყოველი თავის ყაიდაზე ხსნის და კომენტარს უკეთებს სამების დოგმატს, ნათლისღებას და ღვთის გამოცხადებას. სამების ერთარსება კი ქრისტიანული სარწმუნოებისათვის ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც ქრისტეს ღვთაებრივი ბუნების რწმენა, ანუ რწმენა მამა ღმერთთან და სულიწმიდასთან ქრისტეს ერთარსებისა (consubstantialis) და თანამარადიულობისა (coaeternitas). როგორც კათოლიკური კატეხიზმო გვამცნობს, „ეკლესიამ 325 წელს, ნიკეის პირველ მსოფლიო საეკლესიო კრებაზე აღიარა,

რომ ძე მამის ერთარსია, ანუ მამასთან ერთად ერთი და იგივე ღმერთია" [კატეხიზმო 1997: 57]. ცხადია, რომ ქრისტეს განკაცებაც, ანუ სიტყვის ხორცად ქმნა არა მხოლოდ კათოლიკური, არამედ საერთოდ ქრისტიანული რწმენის უმთავრესი ნაწილია: „და სიტყუაჲ იგი ხორციელ იქმნა და დაემკჳდრა ჩუენ შორის, და ვიხილეთ დიდებაჲ მისი, დიდებაჲ ვითარცა მხოლოდ შობილისაჲ მამისა მიერ, სავსე მადლითა და ჭეშმარიტებითა" (იოანე, 1:14).

ელიოტის მხატვრულ მსოფლაღქმაში ქრისტეს ორგვარი ბუნება რამდენიმე სერიოზულ ეჭვსა და ლოგიკურად გადაუჭრელ კითხვას წარმოშობს. ის, რომ იოანე მახარებელი ქრისტეს ლოგოსად, ანუ ხორცად ქმნილ სიტყვად წარმოსახავს, მისთვის აშკარად ართულებს მაცხოვრის ქვეყნად მოვლინების აღქმა-გააზრებას. ერთი მხრივ, სამების ერთარსება სივრცეზე, დროსა და თვით სიკვდილზე მეუფებას გულისხმობს, ხოლო მეორე მხრივ, ქრისტეს ხორცად ქმნისას მისი ღვთაებრივი ბუნება დროში, სივრცეში და სიკვდილში ხორციელდება, ანუ მატერიალური სამყაროთი იფარგლება და გარკვეულწილად, ამ სამყაროთი დეტერმინირდება. ის, რომ ქრისტე მკვდრეთით აღდგება და რომ ის „სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველია", ელიოტისათვის პრობლემის სხვა მხარეა – მას უპირველესად საგნობრივ რეალობაში ღმერთის მოვლინების, მისი განკაცების მხატვრული ანალიზი აინტერესებს. თავის ეჭვებს პოეტი სათაურის „ბ-ნ ელიოტში" აობიექტურებს, რომელიც ერთდროულად არის კიდეც და არც არის ავტორი. ბ-ნი ელიოტი „ხედავს" თეოლოგიურ სამყაროზე პროეცირებულ, ელიოტ-პოეტის „გაობიექტურებულ" ეჭვებს და მას ეს ეჭვები ისე ესახება, როგორც ნათლისღებაში გამოცხადებული ღვთის ერთარსებისა და ქრისტიან თეოლოგთა მოძღვრებების კომიკური შეუთავსებლობა:

Polyphiloprogenitive
The sapient sutlers of the Lord
Drift across the window-panes.
In the beginning was the Word.

[უფლის მრავალძეთგამჩენი სწავლული ვაჭრები ფანჯრის რაფებზე გადაადგილდებიან. პირველითგან იყო სიტყვა.]

ლექსის პირველი სტროფები გადატვირთულია ჩასახვის, ნაყოფიერებისა და წრეგადასული „ძეთმოყვარეობის" გამომხატველი ირონიული სახეებით. ელიოტის შეთხზული ხელოვნური კომპოზიტი, სიტყვა, რომელიც კურიოზულად ჟღერს – Polyphiloprogenitive („მრავალძეთგამჩენი"), უკავშირდება „უფლის სწავლულ ჩარჩებს" (Sapient sutlers of the Lord), როგორც განსაზღვრება, ხოლო თვით ეს „ჩარჩები" ფანჯრის რაფებზე ისე „გადაადგილდებიან", როგორც ფუტკრები დაფრინავენ კედლის გასწვრივ ლექსის მეშვიდე სტროფში. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სათაურის პირობითი „ბ-ნი ელიოტი" წირვისას თვალს ავლებს ფერადი მინის სარკმელებზე გამოსახულ წმინდა მამებს და სწავლულ თეოლოგებს (sapient sutlers), რომლებიც მის თვალწინ ერთი ვიტრაჟიდან მეორეზე მონაცვლეობენ. ჩარჩებში, ანუ „მიმწოდებლებში" თეოლოგიურ თეორიათა მიმწოდებლები იგულისხმება – „sutler" ერთდროულად „საქონლის მიმწოდებელსაც" ნიშნავს და ამ საქონლით მოვაჭრესაც; „საქონელი" ამ პაროდიულ კონტექსტში „სულიერი საზრდო", ანუ თეოლოგიური კონცეფციებია. ასე რომ, „Polyphiloprogenitive / The sapient sutlers of the Lord" სიტყვასიტყვით „უფლის მრავალძეთმშობელ, სწავლულ და სულიერი საზრდოს მიმწოდებელ ვაჭრებს", ანუ სულიერებით მოვაჭრეებს ნიშნავს. ამ გროტესკულ-ირონიული ეპითეტით, ლექსში როგორც თანადროული, ისე წარსულის კლერიკალური სამყარო შეიმკობა. გარდა ამისა, „ძე" ამ თვით ინგლისურენოვანი მკითხველისათვის ძნელად წარმოსათქმელ („Polyphiloprogenitive") კომპოზიტში ლოგოსს გულისხმობს, ძე ხორციელს და, ამავე დროს, ჩვეულებრივ სიტყვასაც. მრავალძეთმოყვარეობა ჭარბსიტყვაობის ირონიული მეტაფორაა; მისი ნონსენსამდე ჩახლართული აზრი და საგანგებოდ აბსურდული ფორმა სქოლასტიკური ტექსტებისა და თეოლოგიური კაზუისტიკის სტილურ პაროდიად არის ჩაფიქრებული. სწორედ ამგვარი შარადების მოყვარულები განასახიერებენ საზოგადოების იმ „სწავლულ" ნაწილს, რომელიც ზეარსის

ჭეშმარიტი ბუნების ინტერპრეტაციას იბრალებს, არსებითად კი მისგან ძალზე შორს დგას.

„შავად შემოსილი მღვდლები“ (sable presbyters) ღმერთის სადიდებლად უამრავ სიტყვას იხმობენ, მაგრამ თვით სიტყვისა არა გაეგებათ რა. ლექსის ასოციაციურ ჭრილში პაროდიულად არის გათამაშებული „სიტყვის“ ორმაგი, თეოლოგიური და საერო მნიშვნელობა: უმანკოდ ჩაისახა და შემდეგ იშვა ძე უფლისა, სიტყვა, ლოგოსი. ღვთისმეტყველები კი „მრავალძეთმოყვარეობით“ (მრავალსიტყვაობით) ყალბ „სიტყვებს“ ქმნიან, ანუ უკვე ჩასახულის, „το-εν“-ის (ღვთის ერთარსებას, „ერთარსს“ ნიშნავს ძველბერძნულად) „სუპერფეტაციას“ ახდენენ (სამედიცინო ტერმინი „სუპერფეტაცია“ ნიშნავს უკვე ჩასახულ ნაყოფზე თავიდან ჩასახვას და ამგვარი „ზედჩასახვიდან“ მრავალ ნაყოფთა განვითარებას). „სულიერი საზრდოს მომწოდებლებს,“ ნათლისღების მისტიკური არსის წვდომის სანაცვლოდ, მრავალ „ჩანასახთა ჩასახვა“ გამოსდით, სიტყვას ისინი „სიტყვებით“ სცვლიან, რაც ღვთაებრივ არსთან დაპირისპირება უფროა, ვიდე მისი ინტერპრეტაცია. თვით სიტყვა „Service“, ლექსის კონტექსტში აშკარად ორმაგ, ირონიულ კონოტაციას იძენს: ერთი მხრივ, ესაა წირვა, საეკლესიო ღვთისმსახურება კვირადღის დილას, მეორე მხრივ – ესაა „სერვისი“, რომელსაც მისი „მომწოდებელი ვაჭრები“ თავიანთ „კლიენტებს“ – საეკლესიო კონგრეგაციის წევრებს, მრევლს და ყველა ჩვენთაგანს სთავაზობენ.

თეოლოგიურ უუნარობას ფიზიკური უუნარობაც ერთვის და სიმბოლურად მასვე გამოხატავს. ის, რომ ეკლესიის მამათა შორის ერთ-ერთმა უდიდესმა, „დაუძლურებულმა“ („enervate“) ორიგენემ ზეარსის წვდომა ავტოკასტრაციის გზით განიზრახა (ყმაწვილკაცობაში მას სიტყვასიტყვით გაუგია მათეს სახარება: „არიან საჭურისნი, რომლებმაც თვითონ დაისაჭურისეს თავი ცათა სასუფევლისათვის“, 19:12), ელიოტისათვის ხორცის გვემისა და სულის ამაღლების ნიშანს კი არ წარმოადგენს, არამედ უუნარობის, სულიერი კასტრაციისა და უნაყოფობის სიმბოლოა:

In the beginning was the Word.
Superfetation of το-εν,
And at the mensual turn of time
Produced enervate Origen.

[პირველითგან იყო სიტყვა. το-εν-ის (ერთარსის) სუპერფეტაციამ მენსტრუაციის დროს წარმოშვა დაუძლურებული ორიგენე]

„სიტყვათსიმრავლის" თვალსაზრისით, ორიგენე სწორედაც რომ ძალზე ნაყოფიერი მოღვაწე და თეოლოგი იყო. მისი თანამედროვისა და ადეპტის, „ორიგენეს აპოლოგიის" ავტორის, პამფილიუს კესარიელის ცნობით, ორიგენემ „დაწერა ძალიან ბევრი წიგნი, აღსავსე კეთილისმყოფელი და ბრძნული აზრებით" [Pamphilius 2010: 45]. ლექსის ასოციაციურ პლანში ეს გარემოებაც ოსტატურად არის გამოყენებული, როგორც „კასტრაციისა" და „ნაყოფიერების" ირონიულ-პაროდიული შეუთავსებლობა, როგორც ორიგენეს „სიტყვიერი" ნაყოფიერებისა და მისი რეალური, სულიერი (ფიზიკური) უნაყოფობის კონტრასტი. თვით ორიგენეც, თავისი მოძღვრებით, „სუპერფეტაციის" ნაყოფია და ის „მენსუალურ" დროს იშვა. ლექსიკონებში ძალზე იშვიათად დაფიქსირებული სიტყვა „mensual" (ყოველთვიური), ფაქტობრივად ელიოტის მიერ შეთხზულ ევფემიზმს წარმოადგენს სიტყვისათვის „menstrual" (მენსტრუალური). ის, რომ ორიგენე „მენსტრუალურ დროს" იშვა ლექსში მისი სულიერი უნაყოფობის კიდევ ერთ სიმბოლურ-ირონიულ მინიშნებას წარმოადგენს, რადგან მენსტრუაციისას როგორც შობა, ისე ჩასახვა შეუძლებელია. როგორც ვხედავთ, საგანგებოდ ნატურალისტურსა და პოეტური ტექსტისათვის ერთობ უჩვეულო სახეებს ელიოტი ხშირად სულიერ და ინტელექტუალურ მოვლენათა მეტაფორად იყენებს, რაც მის იმჟამინდელ ავანგარდისტულ შეხედულებებს შეესაბამება. ელიოტს მიაჩნდა, რომ „არაპოეტური" თემა ბუნებაში არ არსებობს და თვით ყველაზე „ბინძური რეალობაც" (sordid reality) შესაძლოა და უნდა იქცეს კიდეც პოეტური წარმოსახვის საგნად.

ორიგენეს სახე ლექსში მხოლოდ ანტიკლერიკალური ირონიის ობიექტად არ მოიხმობა, მას სხვა მნიშვნელოვანი დატვირთვაც აქვს – პოეტი აქაც არ ღალატობს ჩვეულ ორაზროვნებასა და ირონიულ ინტელექტუალურ თამაშს. ორიგენეს მსგავსად, ორმაგ კონოტაციას – პოზიტიურსა და ნეგატიურს, „საკვირაო წირვის“ სხვა სახეებიც შეიცავს. მთლიანად ლექსის სულისკვეთება ერთდროულად, მძაფრად ანტიკლერიკალურიც არის და რელიგიურად ორიენტირებულიც; მისი განწყობილება უაღრესად სერიოზულიცაა და სარკასტულ-ირონიულიც, ხოლო პოეტიკური წყობა – „ქრონოლოგიურიც“ და „ზედროულიც“. საქმე ისაა, რომ ორიგენეს ეგზეგეტიკას უშუალო კავშირი აქვს თვით ელიოტის რელიგიურ ეჭვებთან და რომ წმინდა წერილის ამ კომენტატორს განსაკუთრებით ვრცლად, სწორედ იოანეს სახარების პირველი თავი ჰქონდა კომენტირებული. შემთხვევითი როდია, რომ იოანეს სახარების ცნობილი დასაწყისი – „პირველითგან იყო სიტყვა", – ლექსში ორჯერ არის ციტირებული. თუ სიტყვა „პირველითგან იყო“, მაშინ როგორღა „იქმნა“ იგი? მაშასადამე, ქრისტეს „დასაბამი" ჰქონია და რადგან მამა ღმერთმა შვა იგი დროსა და სივრცეში, აქედან გამომდინარე, ის არც მარადიული ყოფილა. მაგრამ პავლე მოციქული ცხადად და არაორაზროვნად აღნიშნავს, რომ ქრისტე თვით ქრისტესშობამდე მარადიული იყო (ტიმოთე, 1:9). იგივეს ღაღადებენ სხვა მოციქულნიც და ქრისტიანული სარწმუნოების თანახმად, მთლიანად წმინდა წერილის ორივე აღთქმა. და მაშინ, იქნებ მართალი იყო ორიგენე, რომელიც ქადაგებდა თვით შესაქმემდე ყველა სულის წინაარსებობას („De Principiis“), მათ მარადიულობასა და უკვდავებას არა მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ, არამედ ფიზიკურ დაბადებამდეც? იქნებ მართებული იყო მისი წარმოდგენა ადამიანის შექმნამდე მისი სულის „უკვე" მარადიულობის შესახებ, რომელიც, ცოდვათა გამო დასჯის მიზნით, ღმერთმა დროებით სხეულში დაატყვევა? იქნებ არ სცდებოდა ორიგენე თვით ქრისტეს ადამიანური სულის წინაარსებობის შესახებაც, რომელიც თითქოს განხორციელებამდე არსებობდა ღვთაებრივი არსის ნაწილად? განა ორიგენე არა სთვლიდა, რომ

ქრისტეს უსასრულო სიკეთისა და მადლის წყალობით, თვით ჯოჯოხეთში მოვლენილი ტანჯვაც სასრულია, რომ საბოლოოდ, ქრისტეს ნებით ყველა ცოდვილ სულსა და ანგელოზს, თვით ეშმაკსაც კი (!) პირველადი, უმანკო არსებების ეთეროვანი მდგომარეობა დაუბრუნდება და რომ ყველაფერი საყოველთაო ხსნით დაგვირგვინდება? ყველა ეს და ანალოგიური კითხვები ლექსის ასოციაციურ ქვეტექსტში ნათლად იკითხება და „ბ-ნი ელიოტის" დაეჭვებებს გამოხატავს. აქ უადგილო არ იქნება იმის გახსენებაც, რომ სწორედ „მრავალძეთმოყვარეთა" საძმომ გადასცა ანათემას ორიგენეს სახელი კონსტანტინეპოლის მეორე საეკლესიო კრებაზე (553 წელს), მაშინ, როდესაც თვით ორიგენე უკვე სამასი წლის გარდაცვლილი იყო.

მრავალნიშნად აზრობრივ-ემოციურ დატვირთვას შეიცავს ლექსის ეპიგრაფი, რომელიც ქრისტოფერ მარლოს „მალტელი ებრაელიდან" (1590) არის აღებული: „შეხედეთ, შეხედეთ ბატონო, აი, ორი რელიგიური მატლი მოხოხავს!" (მოქმ. IV, სურ. I). ამ სიტყვებით მიმართავს მსახური იტამორი მდიდარ ებრაელ ბარაბას, კათოლიკე ბერების დანახვისას. ეპიგრაფი ნასესხებია პიესის იმ სცენიდან, სადაც ბარაბა და მისი მსახური, რომლებმაც მანამდე მთელი დედათა მონასტერი მოწამლეს, უღირსი ბერების მდაბალ მორალს ააშკარავებენ. ბარაბა, რომელსაც დანაშაულის გამოაშკარავების ეშინია, თვალთმაქცურად ჰპირდება ბერებს, ჯაკომოსა და ბერნარდინს, რომ ქრისტიანად მოექცევა და მათ მთელი თავისი ქონებით დაასაჩუქრებს. ბერები ამ შემოთავაზებას ენთუზიაზმით ხვდებიან და დაპირებული ქონების დაყოფის გამო, ერთმანეთში კამათიც კი მოსდით. მარლოს დრამაში საუბარია ღვთისმსახურთა სიმსუნაგეზე, ელიოტის ლექსში კი ისინი დანტეს „სალხინებლის" მეათე ქების ასოციაციას უკავშირდებიან. „Caterpillar", რომელიც მატლის გარდა, ელიზაბეთის დროინდელ ინგლისურში „გამომძალველსაც" ნიშნავდა, სიტყვასიტყვით იმ აბრეშუმის ჭიასაც ნიშნავს, რომლისგანაც შემდეგ პეპელა ვითარდება, ანუ სწორედ იმ მეტამორფოზის შესაძლებლობას შეიცავს, რომლითაც ლექსში „სალიხინებელია" მინიშნებული. ერთი მხრივ, ბერები ის

„მატლები“ არიან, რომლებიც, „ანგელოზთაებრ პეპლებად ქცევისთვის დაბადებულნი, უმანკოდ აფრინდებიან ღვთის სამსჯავროზე“ („სალხინებელი“, ქება X), ხოლო მეორე მხრივ, ისინი უბრალოდ, ანაფორებში გამოწყობილი გამომძალველები არიან. ელიოტის ლექსში ყველა ეს ასოციაცია ერთდროულად „მუშაობს“, კონტრასტი ირონიულ ეფექტს ქმნის. ბერები სულიერი ამაღლებისაკენ არიან მოწოდებულნი, მაგრამ მატერიალური სამყაროს ტრფიალსა და მომხვეჭელობის მორევში არიან ჩაფლულნი, თვითვე განასახიერებენ ამ რეალობას.

შავად მოსილი მღვდლების ირონიულ სახეებს ლექსის მეხუთე სტროფშიც ვხვდებით. ისინი უკვე „მონანიების გზაზე შემდგარნი“ ჩანან და მათ შორის ყველაზე ახალგაზრდებს, აკნეთი გადასერილი წითელი სახეებით, ხარბად აქვთ მუშტებში მომწყვდეული მრევლის შემონაწირი პენსები. აკნე – მოზარდთა ჰიპერსექსუალობისა და დაუკმაყოფილებლობის სიმბოლო განუხორციელებელ სქესობრივ ფანტაზიებს, არშემდგარ სექსსა და უნაყოფობას განასახიერებს. პირფერული თავშეკავება, ისევე, როგორც უაზრო ასკეზა (ორიგენეს ავტოკასტრაცია), ლექსში ფუჭი თეოლოგიური ეგზერსისებისა და თეორიული სიტყვათმრუშობის ირონიული ანალოგიაა. ახალგაზრდა მღვდლების აკნეც მათ თეოლოგიურ უუნარობაზე მიანიშნებს – „მრავალძეთმშობელთა“ ახალი თაობა წინამორბედთაგან არაფრით არ განსხვავდება, ხოლო ასკეტიზმთან დაკავშირებული ირონია მარლოს ასოციაციათა ჭრილშიც იღებს დასაბამს. ბერებთან შეხვედრამდე, „მალტელ ებრაელში“ იტამორი ეკითხება თავის ბატონს, ბარემ მამათა მონასტერიც ხომ არ მოგვეწამლაო, ხოლო ბარაბა პასუხობს, რომ ბერები თვითონ მოიკლავენ თავს, როცა შეიტყობენ, რომ მონაზონთა დახოცვით სიამოვნების ასეთი წყარო მოვუსპეთო. აქ უკვე წინ არის წამოწეული ბერ-მონაზონთა პირფერობის, მოჩვენებითი სათნოებისა და მრუშობის მოტივი.

„საკვირაო წირვის“ მეექვსე და მეშვიდე სტროფები სწორედ „ორიგენისტულად“ გაგებულ სალხინებლურ თემატიკასა და ხსნის მომლოდინე სულთა ხსენებას ეთმობა. ელიოტის პა-

როდიული ინსექტარიუმი (მატლები, პეპლები, აბრეშუმის ჭიები) კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სახით ივსება: ტაძარი ბაღად გადაიქცევა, სწავლული თეოლოგები კი – ფუტკრებად, რომლებიც ისევე დაფრინავენ ღობის გასწვრივ, როგორც „მომწოდებლები" გადაადგილდებიან ტაძრის ვიტრაჟებზე. თეოლოგების მწერებად გარდასახვა ლექსის ასოციაციურ სახეთა კონტექსტში უცილობლად იწვევს იერონიმუს ბოსხის ცნობილი სურათის, „განკითხვის დღის" ასოციაციას, სადაც ჯოჯოხეთურ ქმნილებებად და სულთა მტანჯველ დემონებად სწორედ მწერები არიან წარმოსახული. სალხინებლური სიმბოლიკის ამ პაროდიას ლექსის მეშვიდე სტროფში ვხვდებით:

Along the garden-wall the bees
With hairy bellies pass between
The staminate and pistilate,
Blest office of the epicene.

[ბაღის კედლის გასწვრივ, მტვრიანებსა და ბუტკოებს შორის, დაფრინავენ ფუტკრები ბალნიანი მუცლებით. ნეტარკურთხეულ სამსახურს აღასრულებენ, უსქესონი.]

„მომნანიებელთათვის განკუთვნილ" ბაღის კარიბჭეს ელიოტის ლექსში „თვალებდაჭყეტილი" სერაფიმი დარაჯობს, ხოლო შიგ ბაღში, ცოდვილთა „მორჩილი სულები, ნელ ცეცხლზე უჩინრად იწვიან". ფუტკრები ისე დაფრინავენ წარმოსახვით ყვავილებს შორის, რომ „მამრობითი" მტვერი „მდედრობით" ბუტკოებზე არ გადააქვთ, რითაც თავიანთ „მომწოდებლურ" (გამანაყოფიერებელ) ფუნქციას ვერ ასრულებენ და, ფაქტობრივად, ფუჭად ცდებიან, თუმცა, როგორც მათ თვითონ ჰგონიათ, „ნეტარკურთხეულ მსახურებას" აღასრულებენ. ირონიის მთელი გესლი აქ იმაში გამოიხატება, რომ „ნეტარკურთხეული მსახურება" („Blest office") დასავლური თეოლოგიური კლიშეა და ღვთისმსახურის მიერ ქრისტეს (ლოგოსის) სიტყვიერ დიდებას ნიშნავს.

უნდა ითქვას, რომ ყოველივე ეს – მღვდლებთან დაკავშირებული სარკაზმი, ორიგენესადმი არაერთნიშნადი დამოკიდებულება, იოანეს სახარებასთან დაკავშირებული ეჭვები, ბერების მატლებად, ხოლო თეოლოგების „უსქესო“ ფუტკრებად მოხსენიება – მაინც ლექსის თემატური მასალაა, მისი პოეტიკური სტრუქტურის ზედაპირი. ძირითადი სათქმელი აქაც, როგორც ელიოტის პოეზიაში საერთოდ, თვალნათლივ არ ჩანს და უშუალოდ არ გამოიხატება.

ნაწარმოების ბირთვს, მის ძირითად მეტაფორას შეადგენს ნათლისღების სცენის აღწერილობა, რომელიც, როგორც პოეტი გვამცნობს, „უმბრიული სკოლის ფერმწერის" მიერაა წარმოსახული, ანუ წარმოადგენს სახვითი ხელოვნების ნიმუშს:

A painter of the Umbrian school
Designed upon a gesso ground
The nimbus of the Baptized God.
The wilderness is cracked and browned

[უმბრიული სკოლის ფერმწერმა თაბაშირის გრუნტზე გამოსახა მონათლული ღმერთის შარავანდედი. უდაბნო გადასერილია და ჩამუქებული]

ცალკეული მხატვრების ან ტილოების ხსენება, მათი პოეტური კომენტარი ელიოტის პოეზიის მნიშვნელოვან თავისებურებას შეადგენს. ეს თემა ნამდვილად ღირსია ცალკე შესწავლის, თუმცა ზოგადად აქაც შეიძლება ითქვას, რომ ფერწერულ ანალოგიებს ელიოტი უმთავრესად ორი მიზნით იყენებს. ესაა ტექსტში ფერწერული ასოციაციის შემოტანა, როდესაც პოეტს სჭირდება რომელიმე ექსტრატექსტუალური, ჩვეულებრივ – ირონიული მოტივის წინ წამოწევა (როგორც, ვთქვათ, მიქელანჯელოს ხსენება „ჯ. ელფრიდ პრუფროკის სამიჯნურო სიმღერაში“ (1915), სადაც „ქალები ოთახში მიდი-მოდიან და საუბრობენ მიქელანჯელოზე"), ან ვიზუალური ანალოგიის პოეტიკური ადაპტაცია, როგორც „ბერბანქში“, სადაც კანალეტოს ტილოს ასოციაცია თვით ლექსის „სივრცობრივობას“ და ამ სივრცის მყისიერებას უდევს საფუძვლად.

ტრადიციულად, კუატროჩენტოს ეპოქის უმბრიული ფერწერა სიენის დიდებულ მხატვრობასთან ერთიან კონტექსტში განიხილება, როგორც ამ დიდი სკოლის განშტოება და მას რამდენიმე მნიშვნელოვან მხატვარს მიაკუთვნებენ. თანამედროვე ელიოტისტიკაში აზრთა სხვადასხვაობა იმის თაობაზე სუფევს, თუ საკუთრივ რომელი უმბრიელი ფერმწერის რომელ ტილოს აღწერს ელიოტი „საკვირაო წირვაში". ეს საკითხი კარგა ხანია, დავას იწვევს და მას ცალკე ნაშრომებიც ეძღვნება [Watkins 1964]. ელიოტის ადრეული შემოქმედების ერთ-ერთი მკვლევარი პეტ სლოუნი ვარაუდობს, რომ ლექსში აღწერილი ტილო სულაც არ ეკუთვნის ფერმწერს, რომ ასეთი ტილო, საერთოდ არც არსებობს და რომ ელიოტი გულისხმობს არა ფერმწერს, არამედ დანტეს თანამედროვე მინიატიურისტსა და ხელნაწერების დამსურათებელს, ოდერიზი დელ გუბიოს [Sloane 2000: 239]. ოდერიზი უმბრიის დაბა გუბიოდან იყო წარმოშობით და მხატვრული აზროვნების ისტორიას იმით შემორჩა, რომ მას დანტე „სალხინებლის" XI ქებაში მოიხსენიებს. ოდერიზის ცოდვილი სული, პირქვედამხობილი და მატლივით (sic!) მხოხავი, ზურგზე გადებული უშველებელი ლოდით, „სალხინებლის" სცენაზე სწორედ მას შემდეგ გამოჩნდება, რაც მეათე ქებაში (123-125) ვირგილიუსი იტყვის: „ნუთუ ვერ ხედავთ, რომ ჩვენ ვართ მხოლოდ მატლები, /ანგელოზთაებრ პეპლებად ქცევისთვის დაბადებულნი, / რომლებიც უმანკოდ აფრინდებიან ღვთის სამსჯავროზე". აზრობრივად და თემატურად, დანტეს ეს ასოციაცია ელიოტის ლექსის ეპიგრაფს ეხმაურება და „სალხინებლის" ასოციაცია პეტ სლოუნს მართებულად აქვს მიგნებული, თუმცა დელ გუბიოს კავშირი ელიოტის ლექსთან ტექსტუალურად არ მტკიცდება. აღწერის კონკრეტულობა ლექსში ნათლად მოწმობს, რომ ელიოტი ფერწერულ ნამუშევარს, ფრესკას გულისმობს, იგივეს გვკარნახობს ლექსის მხატვრული ლოგიკაც. მეტიც, ელიოტის ამ ძალზე პესიმისტური, პირქუში ირონიით აღსავსე ლექსის „შიშველი" კონცეფცია სწორედ ის არის, რომ ზნეობრივი იდეალი სადღაც „იქ", ტაძარში, ფრეს-

კაზეა წარმოსახული, ხოლო უკუღმართ რეალობაში მას აღმაშფოთებლად ვულგარული სუინი სცვლის.

ელიოტის პოეზიის ალუზიათა დაწვრილებით ცნობარში ბ. ს. საუთემი ლექსში აღწერილ სურათს უმბრიელი ფერმწერის, პიერო დელა ფრანჩესკას „ნათლისღებად" მიიჩნევს [Southam 1994: 117]. მისი ნახვა პოეტს ლონდონის ნაციონალურ გალერეაში შეეძლო, რომელსაც ახალგაზრდობისას ის ხშირად სტუმრობდა. შემონახულიც არის ელიოტის კუთვნილი ლონდონის სამხატვრო გალერეათა გზამკვლევი, რომლის მინდვრებზეც პოეტს საკუთარი ხელით დეტალურად აქვს აღნუსხული ის სურათები, რომელთა წინაშეც ის ხანგრძლივად შეჩერებულა და მათ შორის ერთ-ერთი პიერო დელა ფრანჩესკას „ნათლისღებაა". მაგრამ ნაზი, ლირიკული განწყობილებით, ღია ფერების ოპტიმისტური ჟღერადობით ეს ტილო არ შეესაბამება არც ელიოტის ლექსის პირქუშსა და მკვახე ირონიას და არც მის „შინაგან" თეოლოგიურ განზოგადებათა დონეს. რაც მთავარია, ლექსში აღწერილი ფიგურათა განლაგება ამ ტილოზე არ გვხვდება. ზოგ მკვლევარს გამოთქმული აქვს ვარაუდი, რომ ელიოტის პოეტური სურათი იმეორებს იმავე ნაციონალურ გალერეაში განთავსებულ სხვა დიდი მხატვრის – პიეტრო პერუჯინოს ტილოს, მაგრამ ჯერ ერთი, ლონდონში გამოფენილია პერუჯინოს „ნათლისღების" მე-19 საუკუნის საკმაოდ დაბალხარისხოვანი ასლი, რომელიც ელიოტის დონის ესთეტს თვალს ნამდვილად ვერ მოსჭრიდა და მეორეც, „საკვირაო წირვის" აღწერილობას იკონოგრაფიულად არც ეს სურათი შეესაბამება.

უცნაურია, რომ „უმბრიელი ფერმწერის" ვინაობის დადგენისას „საკვირაო წირვის" კომენტატორები უმთავრესად ელიოტის ლონდონურ შთაბეჭდილებებს ეყრდნობიან, თუმცა ცნობილია, რომ 1911-1916 წლებში პოეტი ინტენსიურად მოგზაურობდა იტალიაში, სწავლობდა რომის, ვენეციისა და ფლორენციის მუზეუმებს და იღრმავებდა ჯერ კიდევ ჰარვარდში, ხელოვნების ისტორიის მეტად საფუძვლიანი კურსის მოსმენისას შეძენილ ცოდნას. საინტერესოა, რომ იტალიაში მოგზაურობისას ელიოტს, იმ დროისათვის უკვე საკმაოდ განსწავლულ

ესთეტს, ნაკლებად იზიდავდა საქვეყნოდ ცნობილ ტილოთა დიდებულება და უფრო სპეციფიკური ნამუშევრები აინტერესებდა, როგორც ჩანს, თავის საკუთარ მხატვრულ მიზანთა მისაღწევად. ელიოტის ხელოვნებათმცოდნეობით განსწავლულობას მისი წერილებიც ცხადყოფს, სადაც ის აღნიშნავს, რომ მასზე უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს, ვთქვათ, ვენეციელი ანდრეა მანტენიას ფერწერა, მაშინ, როდესაც იტალიაში პირველად ჩასული ახალგაზრდა ამერიკელი ტურისტისაგან, წესით, უფრო თვალში საცემი შედევრებით აღტაცებაა მოსალოდნელი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ელიოტის ფერწერული სიმპათიაანტიპათიები მისივე პოეტური ხელოვნების საუკეთესო კომენტარს წარმოადგენს. მას იზიდავს ის, რაც მის პოეტურ ალღოს შეესაბამება და რაც მას საკუთარ პოეტურ ტილოთა შექმნისას გამოადგება. ალბათ ამით აიხსნება ისიც, რომ „საკვირაო წირვაში" პოეტი პიეტრო პერუჯინოს სულ სხვა ნამუშევარს აღწერს – სიქსტის კაპელაში ნანახ ფრესკას „ნათლისღება", რომელსაც იქ პირველად შესული დამთვალიერებელი მიქელანჯელოს ჭერის მოხატულობის, მისივე „განკითხვის დღის" და სანდრო ბოტიჩელის ფერწერის ფონზე ძნელად თუ დააკვირდება. სასიამოვნოა, რომ ჩემს ამ მოსაზრებას ოქსფორდის უნივერსიტეტის პროფესორი კარლ შმიდტიც ეთანხმება და თავის მეტად საყურადღებო წერილში ჩვენს პირად საუბარს იმოწმებს [Schmidt 2011: 114]. ის, რომ ლექსში სწორედ ფრესკა იგულისხმება და არა ფერწერული ტილო, იქიდან ჩანს, რომ ელიოტის „უმბრიული სკოლის მხატვარი" თავის ნამუშევარს კედლის ფრესკისათვის განკუთვნილ სპეციფიკურად „დაგრუნტულ", თაბაშირის ზედაპირზე ჰქმნის (gesso ground – ე.წ. „ლევკასის ფუძე") და არა ტილოზე. ლექსი სიტყვასიტყვით გადმოსცემს პერუჯინოს ფრესკის სიმბოლიკას, მაცხოვრის „უმანკო ტერფებს, გამჭვირვალე მეჩხერ [მდინარის] წყალში რომ ბრწყინავენ". ელიოტის ტექსტს ზუსტად შეესატყვისება ფრესკის იკონოგრაფია: ქრისტე სურათის ცენტრშია გამოსახული, მის თავზე სულიწმიდა, ხოლო ზეცაში – მამა ღმერთი, რაც სამების დოგმატზე ლექსის შინაგან, უმნიშვნელოვანეს აქცენტს გამოხატავს:

But through the water pale and thin
Still shine the unoffending feet
And there above the painter set
The Father and the Paraclete.

[მაგრამ მეჩხერ, გამჭვირვალე წყალში მაინც ბრწყინავენ უმანკო ტერფები და იქვე, ზემოთ, მხატვარი აჩენს მამა-ღმერთს და სულიწმინდას.]

ერთადერთი „გადახვევა“ პერუჯინოს ფრესკიდან ისაა, რომ ელიოტს თავისი სურათის ფონად „ყავისფრად გადასერილი უდაბნო“ შემოაქვს, ფრესკაში კი ფონი ციხე-დარბაზითა და გალავნით დამშვენებულ, აყვავებულ გარემოს წარმოადგენს. როგორც პეთ სლოუნი აღნიშნავს, შესაძლოა უდაბნოს ფონი ანდრეა დელ ვეროკიოს „ნათლისღებიდანაც“ იყოს ნასესხები, მით უმეტეს, რომ ვეროკიო დიდ რენესანსულ მხატვართაგან ერთადერთია, ვინც ნათლისღების ფონად უდაბნოს სახავს. მაგრამ ვეროკიოს ფერწერა „უმბრიულ სკოლას“ არ განეკუთვნება და მის ტილოზე არც მამა ღმერთის სახება ჩანს, გარდა ზეციდან გამოწვდილი ხელებისა, რომლებიც ნათლისღების სცენას აკურთხებენ. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ელიოტი სწორედ ამიტომ არ ახსენებს ლექსში არც პერუჯინოს და არც ვეროკიოს: ნათლისღების თემაზე მრავალი რენესანსული ტილო იყო შექმნილი და ელიოტის აღწერილობა მათ კრებით ასოციაციას შეიცავს. მართალია, „საკვირაო წირვა“ უმთავრესად პერუჯინოს ფრესკას აღწერს, მაგრამ ამავე დროს, ის ამ თემაზე შექმნილი რენესანსული ტილოების განზოგადებულ სურათსაც წარმოაჩენს. მთელ ამ თემატურ იკონოგრაფიაში პოეტს ძირითადი მომენტი – სამების ერთდროული წარმოსახვა – იმდენად იზიდავს, რომ ის არც კი ახსენებს ტრადიციული კომპოზიციის კიდევ ერთ კანონიკურ ფიგურას, იოანე ნათლისმცემელს, რომელიც ნათლისღებისას თავზე აპკურებს მაცხოვარს იორდანის წყალს.

ნათლისღების მისტიკური არსი ელიოტს წარმოდგენილი აქვს, როგორც ღმერთის სამივე იპოსტასის ერთდროული, მყისი-

ერი გამოცხადება. ის დროისმიერია ფორმით, რადგან წამი დროში არსებობს – ღვთის განკაცება დროში განხორციელდა – მაგრამ ზედროულია შინაარსით, რადგან ეს წამი დრო კი არ არის, არამედ მყისიერების სახით ცნობიერებაში აღბეჭდილი მარადისობაა. მრავალი წლის შემდეგ, „ოთხ კვარტეტში“ ელიოტი იტყვის, რომ ესაა „ზედროულობისა და დროის გადაკვეთის წერტილი... წამი, რომელიც დროშია, მაგრამ დროში არ არის“ (The moment in and out of time) და ამ მარადიულ წამს ღვთის განკაცების სიმბოლოდ წარმოსახავს. მეოთხედი საუკუნით ადრე, „საკვირაო წირვაში“, ინკარნაციის პოეტიკური რეალიზაცია ფერწერული ანალოგიის მოხმობით ხდება — წმინდა პოეტიკური თვალსაზრისით, დროისა და ზედროულობის დიქოტომია უკვე ამ ადრეულ ლექსში ფერწერული ასოციაციით დაიძლევა. პოეზიისაგან განსხვავებით, რომლის სახეები დროისმიერ, პროცესუალურ თანმიმდევრობაში აღიქმება, სახვითი ხელოვნების ელემენტები „ერთდროულ“ აღქმას გულისხმობს — ფერწერულ ტილოში დროისმიერ ქრონოლოგიას სივრცის მყისიერება სცვლის. პოეტი თითქოს „ჰყვება“ ფრესკას, მაგრამ თუ მისი პოეტური „მონაყოლი“ ქრონოლოგიურია და დროის გარკვეულ მონაკვეთს ითხოვს, ის, რასაც ის „ჰყვება“ – ფერწერულ სახეთა კომპლექსი, ტილო – აღქმაში ნამდვილად სინქრონულია. ასე იქმნება მარადისობასთან წილნაყარი დროის პოეტიკური მოდელი – „დრო, რომელიც მარადისობას ბაძავს“. „საკვირაო წირვის“ გააზრებისას მთავარი ის არის, რომ ნათლისღების აღწერის აღქმას დროის მონაკვეთში მისი წაკითხვა სჭირდება, მაგრამ ის „ესთეტიკური სუბსტანცია“, რომელიც აღიქმება და რომელზედაც ის მიანიშნებს, – ამ შემთხვევაში, სამების გამოცხადების ფრესკა – მყისიერია და „ზედროული“. არა მხოლოდ რელიგიური გაგებით, არამედ ესთეტიკურადაც – ის ფრესკაა, კედელზე გამოსახული, რომლის აღქმა ქრონოლოგიას არ საჭიროებს. ელიოტისათვის ეს წამი ის „სუფთა პროცესუალობაა“, რომელიც ყველაზე მიახლოვებულად გამოხატავს ღვთაებრივი არსის ემანაციით შექმნილ შთაბეჭდილებას.

განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ლექსის ფინალი, სადაც სუინის ბანაობის სცენაა წარმოდგენილი. სიმბოლური კონტექ-

სტის მავალნიშნადობა ამ სახეში კულმინაციას აღწევს, რადგან ის ლექსის პრაქტიკულად ყველა სიმბოლურსა და ასოციაციურ მოტივს აერთიანებს. წყალში სუინის უშნო ტლინკაობა ნათლისღების პაროდიად არის წარმოსახული. მდინარე იორდანეს აქ აბაზანის აქაფებული წყალი სცვლის, მაცხოვრის „უმანკო ტერფებს“ – ძონძროხა სუინის ლაჯები, ხოლო ფრესკაზე გამოსახულ მაცხოვარს თვით ხაზგასმულად ხორციელი, ტლანქი და უხამსი სუინი განასახიერებს. მაცხოვარი ფრესკაზეა გამოსახული, მისი „უმანკო ტერფები“ მარადიულ „ახლაში“ ბრწყინავენ, სუინის „ახლა“ კი, დღევანდელ საგანთა სინამდვილეა, ის ფიზიკური დროისა და გრძნობად-აღქმადი, ემპირიული რეალობის მკვიდრია. კონრასტი იმდენად ირონიული არ არის, რამდენადაც სარკასტულია. ეს ორი სახე ბოეციუსის ცნობილი ფრაზის პაროდიულ ილუსტრაციად აღიქმება: **nunc fluens facit tempus, nunc stans facit aeternitatum** (მოძრავი ახლა ჰქმნის დროს, უძრავი ახლა ჰქმნის მარადისობას).

ვულგარულსა და ზნეობრივად დეგრადირებულ დროში, რადაც ელიოტს ევროპის წარსული და აწმყო ერთნაირად წარმოუდგენია, პრესვიტერებმა „ჩასახეს“ და შემდეგ „ხორცად ჰქმნეს“ ქრისტეს გროტესკული ანალოგია, სუინი. მათი წყალობით, რელურ სამყაროში განკაცებული ღმერთის ადგილი ადამიანისმაგვარმა მაიმუნმა დაიკავა და მრევლსაც სწორედ ის „ღმერთი“ ჰყავს, რომელსაც ის იმსახურებს. „დახვეწილ სკოლათა მაგისტრები“, – მომაკვდინებელი ირონიით დასძენს ელიოტი ლექსის ბოლოს, – „წინააღმდეგობრივნი არიან, მრავალმხრივ განსწავლულნი“:

The masters of the subtle schools
Are controversial, polymath.

კომპოზიციური თვალსაზრისით, ლექსის ფინალი პაროდიულად იმეორებს პერუჯინოს ფრესკის აღწერილობას, ხოლო მისი უკანასკნელი სიტყვა – პირველ, გროტესკულ სახეს. თუ „**polyphiloprogenitive**“-ს ირონიულ და საგანგებოდ ჩახლართულ,

„სქოლასტურ“ ასოციაციებს ჩამოვაცილებთ, აზრობრივად ის სწორედ „მრავალმხრივ განსწავლულს“ („polymath“-ს) გულისხმობს. მაგრამ „საკვირაო წირვის“ სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ ამგვარი „ოპერაციის“ ჩატარება შეუძლებელია. თუ ლექსს მის მეტაფორიკასა და ასოციაციურ სირთულეს ჩამოვაშორებთ, წასაკითხი ან აღსაქმელიც აღარაფერი დაგვრჩება. სწორედ აქ ვლინდება მეტაფიზიკოს პოეტთა „მახვილგონივრული“ ტრადიცია, რომელიც ელიოტს თვისებრივად ახალ საფეხურზე აჰყავს. ინტელექტუალური ხსნარის „გაჯერება“ ელიოტის პოეზიაში ზუსტად იმ ეტაპზეა შეჩერებული, სადაც აზრი მთლიანად ხატოვანებაში „იხსნება“, მაგრამ ჭურჭლის ფსკერზე ნალექის სახით, პროზაულ „აზრად“ არ გამოიყოფა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლექსის სათქმელი მთლიანად მის ასოციაციურ ხატოვანებად ხორციელდება, ურომლისოდაც ამ სათქმელის აღქმა შეუძლებელია – „ცალკე აღებული“, არახატოვანი სახით, ის არც არსებობს რეალურად. თვალსაჩინოების მიზნით, სავსებით შესაძლებელია იმ მასალის, რომელსაც პოეტი იყენებს (ცალკეული ასოციაციური წყაროს, ნასესხები სახის, აზრისა თუ „იდეის“), კომენტირება, მაგრამ მთლიანობაში ლექსის პერიფრაზი, მისი პოეტიკის „მოყოლა“ შეუძლებელია – ნაწარმოებს არამხატვრული „დედააზრი“ საერთოდ არ გააჩნია. თვით ლექსი, მთელი თავისი ხატოვანებითა და ასოციაციური სირთულით არის ის, რასაც პოეტი „გულისხმობს“, ანუ ის (როგორც დღესაც, სამწუხაროდ, იტყვიან ხოლმე), „რისი თქმაც პოეტს სუდა“.

VI. ქარის ქსოვა სარკეებიან უდაბნოში: „ჯერონტიონი“

> რაც შესაძლოა მომხდარიყო, არის აბსტრაქცია,
> რომელიც მუდმივ შესაძლებლობად
> მხოლოდ ფიქრის სფეროში რჩება.
> ის, რაც შესაძლოა მომხდარიყო და ისიც, რაც მოხდა
> მხოლოდ ერთ დროს გულისხმობს, ყოველთვის აწმყოს.
>
> ელიოტი, „ოთხი კვარტეტი“

როგორც სერიოზული ლიტერატურის ყველა გამორჩეულ ნიმუშს, „ჯერონტიონსაც“ სხვადასხვა დროსა და გეოგრაფიულ გარემოში მცხოვრები მკითხველი თავისი კულტურული სივრცის ასოციაციებს უკავშირებს და საბოლოოდ, საკუთარი ფსიქოლოგიური სამყაროს ნაწილად აღიქვამს. „ჯერონტიონი“ არ არის უბრალოდ ლექსი, რომელიც ევროპაში ოდესღაც გამეფებულ კრიზისულ განწყობილებებს გამოხატავს და დღეს უკვე მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიის ფაქტად ან „ეპოქის დოკუმენტად“ აღიქმება. დიდი ლიტერატურით დაინტერესებულთა ყოველ თაობას ის ახლებური, ამ თაობისათვის აქტუალური კუთხით წარმოუდგება, რომ აღარაფერი ვთქვათ ანგლო-ამერიკული მაღალი მოდერნიზმის იმ განუმეორებელ ხიბლზე, რომელიც ელიოტის ყველა ძირითად ქმნილებასთან ერთად, ამ ლექსსაც თან ახლავს.

დღეს ადვილად ვაცნობიერებთ, რომ „ჯერონტიონსა“ და „უნაყოფო მიწაში“ ნაწინასწარმეტყველები მოდერნისტული აპოკალიფსი არ შედგა. ან უფრო, შედგა სწორედ ის, რაც ელიოტს, თავისი დროის გადასახედიდან, აპოკალიფსად მიაჩნდა: „კაცის ფიტულების“ შემდგომ, ჰერმან ჰესეს „ფელეტონური

ეპოქა“ სამოციანი წლების „ჰომო ფაბერთა“ საზოგადოებამ შეცვალა, რომელმაც წარმატებული სვლა განაგრძო და გასული საუკუნის მიწურულს, მაღალი ტექნოლოგიების სახით, დამატებითი ტექნიზაცია განიცადა. დღეს ჩვენ „ციფრულ რეალობაში“ ვცხოვრობთ, აიფონებით ვურთიერთობთ და ელექტრონულ წიგნებს აიფედებში ვკითხულობთ (როცა ვკითხულობთ). თანამედროვე ადამიანს ჰაქსლის „მშვენიერი ახალი სამყაროს“ წინასწარმეტყველებათა აღსრულება ჯერ კიდევ წინ აქვს, მაგრამ არის ბევრი რამ, რაც მან უკვე წარმატებით უკან ჩამოიტოვა. კაცობრიობის წამყვანი, საუკეთესო ნაწილი კარგა ხანია, პოსტ-პოსტ-ინდუსტრიულ ცივილიზაციად ჩამოყალიბდა, რომელმაც მთლიანად შეცვალა მოძველებული სულიერი კულტურა და მისი ზნეობრივ-ესთეტიკური იდეალები. სიტუაციას ახალისებს ისიც, რომ ზოგი კონკრეტული საზოგადოება, ან მის გამორჩეულ წარმომადგენელთა ჯგუფები, ამ პოსტ-პოსტ-ინდუსტრიულ ეპოქაში ეტაპთა გაუვლელად, პირდაპირ ჯორჯ ორუელის სარომანო სამყაროდან მოხვდა. ეს რადიკალური პროგრესი საგრძნობია ყველგან – როგორც ყოფით კულტურაში, ისე ინდივიდუალურ თუ კოლექტიურ ცნობიერებაში და განსაკუთებით – ესთეტიკურ ფასეულობათა სფეროში, ლიტერატურაში.

ახალი დროის მაქსიმალიზმი, როგორც ყოველთვის, კულტურული მემკვიდრეობის დამკვიდრებულ სტანდარტებთან დაპირისპირებაში გამოიხატა: კარგა ხანია, რაც ინგლისურენოვანი ჰუმანიტარიის ნაწილი უპირისპირდება ელიოტის კულტუროლოგიურ წარმოდგენებს, მის ლიტერატურულ თეორიას [Kimball 1999]. ამ პროცესში განსაკუთრებით დაწინაურბულნი დაახლოებით ისე აღიქვამენ „უნაყოფო მიწის“ ავტორს, როგორც თავის დროზე თვით ელიოტის თაობა აღიქვამდა 30-იან წლებში ჯერ კიდევ ცოცხალ, მაგრამ შემოქმედებითი თვალსაზრისით უკვე ვეღარაფრის შემქმნელ რადიარდ კიპლინგს [კობახიძე 2007: 35-36]. ეს ბუნებრივია: ახალ კულტურულ ცნობიერებას ახალი ესთეტიკური იდეალი მოჰყვება და შესაბამისად, იცვლება მხატვრული შემოქმედების სახეც. გასაკვირი არ არის, რომ დღეს, უკვე მილევადი პოსტმოდერნისა და საკმაოდ გა-

მარტივებული გემოვნების ეპოქაში, მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკას ეტალონური მნიშვნელობა დაკარგული აქვს, თუმცა ელიოტის თეორიული შეხედულებების, ან მთლიანად ამ ესთეტიკის წინააღმდეგ გამართული პოლემიკა ზოგჯერ კურიოზულ სახეს იღებს [Ozrik 1989; Julius 1996].

თეორიულ საკითხებში ჩახედული მკითხველისათვის ნათელია, რომ ლიტერტურის გლობალურ კონტექსტში ესთეტიკური იდეალის ცვლასთან დაკავშირებული ტექტონიკური ძვრები მუდმივად მიმდინარეობს (სხვა საქმეა, რომ ყოველდღიური ლიტერატურული პროცესი, მასზე მიბმული ლიტერატურული კრიტიკა და ზოგადსტატისტიკური მკითხველი ამ ცვლილებებს ნაკლებად ამჩნევს). ელიოტის „ესთეტიკური და არა უბრალოდ, ისტორიული კრიტიკის პრინციპები" [Eliot 1999:15], მათი მკაფიოდ გაცხადებული ანტიისტორიზმი და ლიტერატურის „ერთდროული" ხედვა სწორედ ცვლილებათა ამ იმანენტურ, გლობალურ პროცესს გამოხატავს და მას შეესატყვისება. ელიოტმა, როგორც კონცეპტუალისტმა, „ჰომეროსიდან დღემდე არსებული მთელი ლიტერატურის" მოდელი შექმნა და ეს მოდელი ესთეტიკური კრიტერიუმის ცვლილებებს აპრიორულად ითვალისწინებს. მისი „იდეალური წყობა" მზად არის ყოველი „ახალი, ჭეშმარიტად ახალი ნაწარმოების" მისაღებად, რომლის გამოჩენისთანავე ეს წყობა „ოდნავ მაინც, მაგრამ მთლიანად იცვლება" [Eliot 1999: 23].

ელიოტის ესთეტიკის სიცოცხლისუნარიანობას მოწმობს მისი შემოქმედების მძლავრი განცდით-ინტელექტუალური მუხტი, რომელიც დღესაც მოქმედებს. ამიტომ არის, რომ „ჯერონტიონი", ისევე, როგორც ელიოტის სხვა „1920 წლის ლექსები" დღესაც უჩვეულო პოეტიკით გამართულ, მძაფრი განცდითი შინაარსის გამომხატველ ნაწარმოებად აღიქმება და არა იმ გარდასული ეპოქის „საარქივო დოკუმენტად", რომელსაც ის შექმნის თარიღით განეკუთვნება. პირწმინდად მხატვრული ასპექტის გარდა, ლექსი ნამდვილად შეიცავს თავისი დროის მსოფლმხედველობრივ „დიაგნოზსაც", თუმცა თვით პოეტს ხშირად განუცხადებია, რომ ამგვარი „დიაგნოსტიკა" მის გაცნობიერებულ მიზანს არასოდეს შეადგენდა [Eliot 1999: 368]. პო-

ეზია მისთვის ყოველთვის ამაღლებული ესთეტიკური ტკბობისათვის შექმნილი განცდით-ინტელექტუალური კომპლექსი იყო და არა სოციალურ პროცესთა კვლევის ლაბორატორია. ალბათ ამიტომაც არის, რომ ელიოტის შემოქმედების თანამედროვე აღქმაში აშკარად შეიმჩნევა განსხვავებული ტენდენციაც: დეფიციტურ სულიერ საყრდენთა ძებაში მყოფი დღევანდელი ჰუმანიტარიის მნიშვნელოვანი ნაწილი სულ უფრო ხშირად უბრუნდება 20-იანი წლების ელიოტის პირქუშსა და ირონიულ მუზას. ხშირად გაისმის ისეთი ხალასი, აღტაცებული შეფასებებიც, თითქოს საქმე ინგლისურენოვანი ლიტერატურის აღიარებულ კლასიკოსს კი არ შეეხებოდეს, არამედ ახლახან სახელმოხვეჭილ პოეტს, რომელიც „დამატებით" შექება-წახალისებას საჭიროებდეს კრიტიკოსებისაგან.

* * *

როგორიც არ უნდა იყოს „ჯერონტიონის" კულტუროლოგიური დატვირთვა, ის უპირველეს ყოვლისა საინტერესოა, როგორც ლექსი, რადგან საბოლოოდ, მთელ მის მხატვრულ ღირებულებას სწორედ პოეტიკა განსაზღვრავს. როგორც ერთი მეტად საინტერესო ლიტერატურული ბლოგის ავტორი აღნიშნავს, ესაა „კულტურულ ტრადიციათა ქაოსის ასახვა ღრმად მედიტაციურ შინაგან მონოლოგში, ვერლიბრის ფორმით გამოხატული... არაფერი ამ ლექსის მსგავსი ინგლისურ ენაზე მანამდე არ შექმნილა" [Godwin-Adams 2009]. „ჯერონტიონის" შესახებ სავსებით შესაძლებელია იმის თქმა, რომ „უნაყოფო მიწის" გამოკლებით, ინგლისურ ენაზე არც მას მერე შექმნილა მსგავსი პოეტური ნაწარმოები. თავიდან ლექსი ისედაც ჩაფიქრებული იყო, როგორც „უნაყოფო მიწის" შესავალი, მაგრამ პაუნდმა გადააფიქრებინა ელიოტს პოემის მოცულობის გაზრდა და „ჯერონტიონიც", საბოლოოდ, ცალკე გამოქვეყნდა, კრებულში „ლექსები, 1920".

უნდა ითქვას, რომ „ჯერონტიონისადმი" უკვე თანადროული კრიტიკის დამოკიდებულებაც არაერთგვაროვანი იყო და მას ქრონიკული კამათის სახე ჰქონდა. ერთადერთი, რის შესახებაც ყოველთვის სუფევდა თანხმობა, ის იყო, რომ ნაწარ-

მოები უკიდურესად კრიზისულ განწყობილებებს გამოხატავს და რომ მასში დომინირებს ოთხი მთავარი სიმბოლური ხატი: თვით ჯერონტიონი (სიტყვასიტყვით, „ბებრუხანა“), ქარი, გვალვა და წვიმა, რომელსაც ეს მოხუცი მთელი ლექსის მანძილზე ამაოდ ელოდება. არ დავობენ იმაზეც, რომ ლექსის „მოქმედება“ (თუკი ლექსის უჩვეულო სახეთა მონაცვლეობას საერთოდ შეიძლება მოქმედება ეწოდოს) მოხუცის ფსიქიკაში, ან უფრო სწორად, მის ცნობიერების ნაკადში ხდება. ყველა ნახსენები თუ ნაგულისხმევი მოვლენა, ისტორიული, თუ პოეტის მიერ შეთხზული ფაქტის მინიშნება, მკაფიოდ გამოკვეთილ, გროტესკულ პერსონაჟთა სახეები და ასოციაციურ დეტალთა უსასრულოდ ჭრელი კალეიდოსკოპი – ყოველივე ეს მხოლოდ ჯერონტიონის ცნობიერებაში არსებობს, მსგავსად იმისა, როგორც მთელი „უნაყოფო მიწა“ ჰერმოფროდიტ ტირესიას ცნობიერებაში ხდება. აქაც ვლინდება ელიოტის ასოციაციური პოეტიკის აზრობრივ-ემოციური მრავალნიშნადობა: საკვანძო სიმბოლოების მნიშვნელობასა და აღქმის მიმართულებას ის თითქოს თავად ჰკარნახობს მკითხველს, მაგრამ ინტელექტუალური ნიუანსებისა და ასოციაციური დეტალების ინტერპრეტაციას ის უკვე თვით მკითხველს, მის გემოვნებასა და განათლების დონეს მიანდობს. ამიტომ არის, რომ ელიოტის პოეზიის აღქმა, როგორც აქ უკვე არაერთხელ ავღნიშნეთ, მომზადებულ მკითხველს გულისხმობს.

ჯერონტიონის მოგონებათა მდორე, სიზმრეული დინება წარმოგვიდგება, როგორც მთვლემარე მოხუცის შინაგანი მონოლოგი, სანახევროდ ცხადში ნაფიქრი და სანახევროდ სიზმრად ნანახი. გარეგნულად, ესაა ლოგიკურ კავშირს მოკლებულ აზრთა და სიტუაციურ შთაბეჭდილებათა კორიანტელი, რომელიც თითქოს ამ მოხუცის ცნობიერების სივრცეში, ან უფრო მის სიზმრეულ ფანტაზიებში „დაფარფატებს“. ზანტი თვლემის განწყობილებას თავიდანვე წარმოქმნის ლექსის შექსპირული ეპიგრაფი პიესიდან „საწყაული საწყაულის წილ“ (მოქმ. III, სურ. I, 32-34), სადაც ჰერცოგი ეუბნება სიკვდილმისჯილ კლოდიოს, რომ ის არც ახალგაზრდაა და არც მოხუცი, მაგრამ მას,

როგორც ნასადილევს ჩაძინებულს, ესიზმრება, თითქოს ორივე იყოს:

Thou hast neither youth nor age
But as it were an after dinner sleep
Dreaming of both.

იმას, რომ კლოდიო „არც ახალგაზრდაა და არც მოხუცი" და თან ეზმანება, რომ ერთდროულად ორივეა, ელიოტი სიმბოლურად იყენებს. ჯერონტიონის სახით ის წარმოსახავს „დროისაგან თავისუფალ" ცნობიერებას, როგორც წარსულისა და აწმყოს „ერთდროულობას". შექსპირისეულ ეპიგრაფს სიტყვასიტყვითი კავშირიც აქვს ლექსთან: ჯერონტიონის აზრთა დინება მართლაც წააგავს ნასადილევს ჩაძინებული მთვლემარე მოხუცის წყვეტილ ასოციაციებს. წააგავს ის ჯოისის ლეოპოლდ ბლუმის ცნობიერების ნაკადსაც, რომელიც „ულისეს" მე-17 ეპიზოდში („ითაკა") ჩაძინებისას, მთელ ტირადას წაიბუტბუტებს სინდბად-მეზღვაურზე: „Sinbad the Sailor and Tinbad the Tailor and..." და ბოლოს ფშვინვას ამოუშვებს: „.... Linbad the Yailer and Xinbad the Phthailer". ამ ცნობილ პასაჟში ჩაძინების ფონეტიკური იმიტაციით, ლეოპოლდ ბლუმის თვლემას ჯოისი უკიდურესი ნატურალიზმით წარმოსახავს (თუმცა ზედმეტსახელები, რომლებითაც ბლუმი სინდბადს მოიხსენიებს, მისივე დუბლინელი ნაცნობების სახელთა პაროდიებია და სიმბოლურ დატვირთვას შეიცავს). ელიოტის მიზანი სხვაა: სიმბოლურად, ჯერონტიონის სიზმრეული „ანალიზის" საგანი არც მეტი, არც ნაკლები. ევროპის მთელი ისტორიაა, ძველი წელთაღრიცხვის 480 წლიდან, ისტორია, რომლის თვითმხლიველი ის ერთდროულად იყო კიდეც და არც ყოფილა, ან პირიქით, არ იყო, მაგრამ „ახლა არის", რადგან ყველაფერი, რაც მომხდარა, ან შესაძლებელია რომ მომხდარიყო, „ახლა" და „აქ", მის ცნობიერებაში ხდება.

„Here I am..." – აი, აქა ვარო, ამ სიტყვებით იწყებს ჯერონტიონი თავის მონოლოგს და ეს მისი „აქ ვარ" ხაზს უსვამს ლექსის აწმყო სიტუაციას. მეორე მხრივ, ის, რომ ჯერონტიონი უბრალოდ კი არ „არის", არამედ სწორედ „აქ" არის, ადგილმდე-

ბარეობის, სივრცის აღმნიშვნელია და „აქა ვარ" სივრცე-დროის, ანუ სივრცედ ქცეული დროის ხატად აღიქმება. ცხადია, ფრაზა „Here I am, an old man..." შეიძლება ისეც ითარგმნოს, როგორც მარტივი „აი, მეც, მოხუცი...", მაგრამ ლექსის მთლიანი კონტექსტის გააზრებისას ძნელი მისახვედრი არ არის, რომ ელიოტის ტექსტუალური პედანტიზმი და უმკაცრესი პოეტური ეკონომია ამ ფრაზაში სულ სხვა აზრს აქსოვს. დაუკვირვებელი მკითხველი ასეთ, ერთი შეხედვით, „წვრილმანს" ნაკლებად მიაქცევს ყურადღებას, არა და სწორედ ამ დასაწყისში ეყრება საფუძველი არა მხოლოდ ნაწარმოების თემატიკას, არამედ მის პოეტიკურ წყობასაც:

Here I am, an old man in a dry month...

საქმე ის არის, რომ სიმბოლური მნიშვნელობისა და პოეტიკური ჩანაფიქრის გამოსახატავად ელიოტი აქ სახის აზროვრივ დატვირთვას კი არ იხმობს, არამედ სიტყვათა ლექსიკურ და გრამატიკულ ფორმას. იმას, რომ „ჯერონტიონის" უკიდურესად სუბიექტური სივრცე-დრო არა მხოლოდ „ერთდროულია", არამედ პროცესუალურიც, ის ყოფნა-ზმნის კონტინიუსის ფორმით გამოხატავს. ჯერონტიონს ბიჭი წიგნს უკითხავს, ის ელოდება წვიმას, ანუ გარდა იმისა, რომ ის „აქ არის", მისი აწმყო ცნობიერებაც ერთგვარ პროცესშია „ჩართული":

Being read to by a boy, waiting for rain...

ამგვარად იქმნება პროცესუალური სივრცე-დროის ხატი, მითოპოეტიკური ქრონოტოპი [Топоров 1983: 231], რომელიც აქაც მთელ მხატვრულ სისტემას უდევს საფუძვლად. არსებითად, ეს გაცნობიერებული რეალიზაციაა ი. ლოტმანის მიერ მოგვიანებით გამოთქმული მოსაზრებისა იმის თაობაზე, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში ხდება სამყაროს მოდელირება და რომ თვით ნაწარმოები თავისი პოეტიკური წყობით სამყაროს მინიატურულ მოდელს წარმოადგენს [Лотман 1970: 256, 264, 266]. „ჯერონტიონში" ეს მხატვრული ხერხი სივრცობრივ და დროისმიერ წარმოდგენათა მოდელირების საშუალებით ხორციელდება. როგორც გროვერ სმიტი აღნიშნავს [Smith 1966: 58], ლექსის პოეტიკური ჩანაფიქრი იმაში მდგომარეობს, რომ წარსული

აღიქმებოდეს აწმყოდ, რომ ის წარმოგვიდგეს აწმყო ცნობიერებად, რომელიც, თავის მხრივ, სხვა არაფერია, თუ არა მეხსიერებაში შემონახული წარსული. ცხადია, აქ თავს იჩენს ანრი ბერგსონის გავლენა, რომლის ლექციებს „ხანიერების“, „გახანგრძლივებული აწმყოს“, ანუ სუბიექტური დროის შესახებ ახალგაზრდა ელიოტი ჯერ კიდევ სორბონში სწავლისას ისმენდა. აწმყო, რომელიც დრო კი არ არის, არამედ დროთა აღრევის შედეგად წარმოქმნილი კონტინუუმია, მეხსიერების ძალით შეიცავს წარსულს და შესაძლებლობათა წარმოდგენის ძალით – მომავალს. სწორედ ეს მომენტია ასახული „ჯერონტიონის“ პოეტიკაშიც, თუმცა თვით ელიოტი თანმიმდევრული ბერგსონიანელი არასოდეს ყოფილა. ის უბრალოდ იყენებდა ბერგსონის იდეებს თავისი ნაწარმოების მხატვრული სტრუქტურის შესაქმნელად, რასაც დამაჯერებლად ასაბუთებს პოლ დაგლასი [Douglass 1986: 49-82].

ჯერონტიონის ცნობიერებაში ნაშლილია დიქოტომია თვით ზმანებასა და იმ ოდესღაც არსებულ საგანთა თუ მოვლენათა შორის, რომლებიც მას ეზმანება. მისთვის წარსულის რეალობა სწორედ იმ ფიქრად არსებობს, რომელიც ამ წარსული რეალობის შესახებ აწმყოში ფიქრობს. ელიოტის მხატვრულ ჩანაფიქრს წარსულის აწმყოდ წარმოსახვა შეადგენს და ამიტომ, ჯერონტიონის ნაზმანევიც „ქრონოლოგიური“ კი არ არის, არამედ თანმიმდევრულობას მოკლებული, „კალეიდოსკოპური“ და სინქრონულია. მომავალი ლამის წინ უსწრებს აწმყოს, ხოლო წარსული აწმყოს თანადროულია. ესაა ერთგვარი პარადოქსი, „მყისიერი კონტინუუმი“, რომლის მიღმა ისტორია არ არსებობს, მაგრამ რომელიც ამ ისტორიას თავად მოიცავს, თანაც მოიცავს მას არა ქრონოლოგიურ, არამედ სინქრონულ ჭრილში, როგორც აწმყო ხანგრძლივობას, ამ შემთხვევაში – აწმყო მეხსიერებას იმის შესახებ, რაც უწინ ხდებოდა.

სამყაროს მოდელირება „ჯერონტიონში“ „აპრიორთა ოთხების" სიმბოლოთა მოხმობითაც ხორციელდება. ლექსში გაუთავებლად უბერავს ცხელი, ორპირი ქარი (ჰაერი, ამაოება), ჯერონტიონის სახლი ბორცვის ძირასაა განლაგებული, მიწაზე,

რომელსაც გვალვის ცეცხლი უკიდია და ის წვიმას (წყალს) ელოდება. იმას, რომ მოვლენათა შორის კავშირები მოშლილია და სამყაროს გლობალური ლოგიკური სტრუქტურა დეფორმირებულია, ისიც განასახიერებს, რომ ოთხი აპრიორული სტიქიიდან ქარს (ჰაერს) ძირითადი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ცეცხლი მხოლოდ გვალვისმიერი სიცხით არის წარმოსახული, წყალი კი (იუდეო-ქრისტიანულ ტრადიციაში – ხსნა) ლექსში ფიზიკურად არ არსებობს, თუმცა წვიმის დეკლარირებული მოლოდინი სიმბოლურად არანაკლებ ტევადია, ვიდრე გვალვა (სულიერი უდაბნო) ან ქარი. როგორც ჟ. ე. ლანგი აღნიშნავს, „ერთადერთი უშუალო მინიშნება იობის წიგნზე, რომელიც „ჯერონტიონში“ გვხვდება,

Vacant shuttles
Weave the wind
[ქარს ქსოვენ უძაფო დაზგები]

ცხადად მეტყველებს იმ მნიშვნელობაზე, რომელიც ამ ლექსში ქარს ენიჭება. ბიბლიის სხვა წიგნებისაგან განსხვავებით, სადაც ქარში ღმერთის სიტყვები გაისმის, იობი და მისი „მეგობრები“ ქარს ახსენებენ, როგორც ფუჭი საუბრისა და უაზრო სიტყვების მეტაფორას (იობი, 6:26, 8:12, 15:2)... „ჯერონტიონში“ ქარს ფუჭსიტყვაობისა და დესტრუქციის გარდა, გამოშრობისა და გამოხმობის, ელემენტთა დეჰიდრატაციის სიმბოლური მნიშვნელობაც ენიჭება“ [Lang 2000: 241]. ასე რომ, „ჯერონტიონის“ დეფორმირებულ, დისონანსურ სამყაროში თვით პირველსტიქიებიც ტრადიციული თვალსაზრისით მოუაზრებად, ალოგიკურ ურთიერთობაში იმყოფებიან. მიწიდან ამოდის ცეცხლი (გვალვა), რომელიც ჰაერში კი ადის (ქარი), მაგრამ წვიმის (წყლის) სახით მიწასვე აღარ უბრუნდება. საგანთა და მოვლენათა საყოველთაო კავშირი დარღვეულია, ბუნებრივი ციკლი ვერ სრულდება, სამყაროში ქაოსი სუფევს.

ლექსი იწყება „ნეგატიური" მოგონებებით, ანუ იმის გახსენებით, რასაც ჯერონტიონი სიფხიზლისას ვერ გაიხსენებდა იმიტომ, რომ ამ მოვლენებს ის არ შესწრებია:

I was neither at the hot gates
Nor fought in the warm rain
Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,
Bitten by flies, fought.

[მე არც ცხელ ჭიკრებთან ვყოფილვარ, არც თბილ წვიმაში არ მიბრძოლია, არც მარილიან ჭაობში, ხმალაწეულს, ბუზებით დაკბენილს, არ მიბრძოლია.]

„Hot gates", სადაც ჯერონტიონს „თბილ წვიმაში არ უბრძოლია", არც „მძიმე ხმალი არ უთრევია და არც ჭაობებში ჩაფლულა, ბუზებით დაკბენილი", სიტყვასიტყვითი თარგმანია გეოგრაფიული სახელწოდება თერმოფილების (Θερμοπύλαι, ლათ. Thermopylae) – ბერძნული ადგილმდებარეობისა, სადაც ძველი წელთაღრიცხვის 480 წელს ბერძნებსა და სპარსეთის იმპერიას შორის სისხლისმღვრელი ბრძოლა მოხდა. თერმოფილები და იქ მომხდარი ბრძოლა ისტორიულ რეალობაში, ანუ კონკრეტულ სივრცე-დროში არსებული ის ერთგვარი „ათვლის წრტილია", რომლის ხსენების შემდეგაც ჯერონტიონის ცნობიერებაში იწყება ერთმანეთთან ლოგიკურად დაუკავშირებელ ასოციაციურ სახეთა და სიტუაციათა დინება.

ასოციაციური თვალსაზრისით, მრავალნიშნადია თვით ჯერონტიონის სახე. ერთი მხრივ, ის ელიოტის „ბებრუხანაა", რომლის ცნობიერებაც სიმბოლურად მთელ ევროპულ ისტორიასა და თანამედროვეობას იტევს, ხოლო მეორე მხრივ, ის აგრეთვე ჯონ ჰენრი ნიუმანის (1801-1890) პოემის, „ჯერონტიუსის სიზმრის" მთავარი გმირის პაროდიული ასლია. გარდა ამისა, ჯერონტიონის სახე ომარ ხაიამის პოეზიის ცნობილი ინგლისელი მთარგმნელის, ედუარდ ფიცჯერალდის ასოციაციასაც შეიცავს. ბ. ს. საუთემის ცნობით [Southam 1994: 69], თვით ელიოტს პირად საუბარში დაუზუსტებია, რომ ლექსის პირველი

ორი ხაზი სიტყვასიტყვით არის ნასესხები ე. ს. ბენსონის „ედუარდ ფიცჯერალდის ბიოგრაფიიდან“, სადაც ფიცჯერალდის სიცოცხლის ბოლო დღეები ერთობ მხატვრულადაა აღწერილი: „აი, აქ ზის, გამომშრალ თვეში, უსინათლო მოხუცი... მას სოფლელი ბიჭი უკითხავს წიგნს და ის ელოდება წვიმას”.

როგორც ჩანს, ახალგაზრდა ელიოტისათვის ფსიქოლოგიურად და მსოფლმხედველობრივად ახლობელი იყო ცნობილი რელიგიური მოღვაწის, კარდინალ ნიუმანის სახე, რომელმაც თავისი კარიერის შუა ეტაპზე ანგლიკანიზმი უარყო და კათოლიკედ მოიქცა (მოგვიანებით, სულიერი ევოლუციის ანალოგიურ გზას თვით ელიოტიც დაადგება). ნიუმანი თავის პოემაში აღწერს გარდაცვლილი მოხუცის, გერონტიუსის სულის მოგზაურობას იმქვეყნად, ღვთის სამსჯავროზე, რომელიც ცოდვათა გამოსყიდვითა და მისი ინდივიდუალური ხსნით მთავრდება. მისგან განსხვავებით, წარსულის შთაბეჭდილებათა სამყაროში ჯერონტიონის შინაგანი მოგზაურობა პირქუშია და ირონიული; მისთვის არ არსებობს ხსნა, იგი ამაოდ ელოდება წვიმას. ნიუმანის ჯერონტიუსი საიქიოში მოგზაურობს, ჯერონტიონის მოგზაურობის მიმართულება კი მისივე ნაზმანევი წარსულია. გარდაცვლილი ჯერონტიუსის „მოგზაურ“ სულს უფალი შეიწყალებს, ჯერონტიონის სიზმრეული მოგზაურობა კი ფაქტობრივად, ცოცხლად კვდომის პროცესია. „სიზმარი“ ნიუმანის პოემაში სიკვდილის მეტაფორაა, მაგრამ ჯერონტიუსის სული სიკვდილის გზით ჭეშმარიტ სიცოცხლეს ეზიარება. სიზმარი „ჯერონტიონშიც“ სიკვდილის მეტაფორაა, მაგრამ არა „უკვე მომხდარის“, არამედ უსაშველოდ გაჭიანურებულის. მისი სიზმარი მატაფორულად წარმოსახულია, როგორც მთელი ევროპული ცივილიზაციის სიბერე, ხრწნა და გაჭიანურებული კვდომა. ამ მოტივს, რომელიც ელიოტისტიკაში „ცოცხლად კვდომის“ მოტივად (death-in-life motif) არის ცნობილი, „უნაყოფო მიწაში“ პირველივე ასციაციური სახე, კუმეს სიბილა განასახიერებს, რომელიც უკვდავია, მაგრამ უსასრულოდ ბერდება და გაუთავებლად კვდება. ჯერონტიონი, რომელიც თავიდან „უნა-

ყოფო მინის" პროტაგონისტად იყო ჩაფიქრებული, პოემაში ამ სიმბოლური თემატიკის შემომტან სახედ მოიაზრებოდა.

მკითხველი ლექსის დასაწყისშივე შეიტყობს, რომ ჯერონტიონის სახლი "ჩამონგრეულია" და რომ ის აქ მხოლოდ მდგმურია; რომ სახლის მეპატრონე ებრაელი იქვე ფანჯრის რაფაზეა მიმჯდარი; რომ ქალი, რომელიც მას ჩაის უდუღებს, საღამოობით აცემინებს და რომ ველად მობოდიალე თხა ღამ-ღამობით „ახველებს". ანტიკური წარსულის (თერმოფილებთან ბრძოლის, ლეონიდეს გმირობის) მოგონებების შემდეგ, უცებ თვალწინ წარმოგვიდგება პროზაული და ერთობ ნატურალისტურად აღწერილი აწმყო, თუმცა თვით ევროპის სურათი, როგორც „ჩამონგრეული სახლისა", სადაც ჯერონტიონის წარსულის მოგონებები ირევიან, ასოციაციურად საოცრად ტევადია. ეპიზოდს ერთგვარ სიმბოლურ მთლიანობად წარმოაჩენს ევროპული სივრცის ხსენება (ბრიუსელი, ანტვერპენი, ლონდონი), სახლის მეპატრონე ებრაელის სახე, რომელიც ფანჯრის რაფაზეა მიმჯდარი და ამავე დროს, მთელ ამ სივრცეს განასახიერებს: ის „ანტვერპენის კაფეებში გამოიჩეკა, მეჭეჭებით ბრიუსელში დაიფარა, ლონდონში დაიბლანდა და გაითალა":

> **And the jew squats on the window sill, the owner,**
> **Spawned in some estaminet of Antwerp,**
> **Blistered in Brussels, patched and peeled in London.**

ეპიზოდის ბოლოს ჯერონტიონი ერთგვარი შეჯამების სახით იმეორებს საკუთარი თავის შესახებ: „მე, მოხუცი კაცი, – ფუტურო თავი, ქარიან სივრცეებს შორის გაჩხერილიო":

> **I an old man,**
> **A dull head among windy spaces.**

ჯერონტიონის სულიერი და ფიზიკური სიძაბუნე, მისი „ფუტურო თავი", მისი პასიური და დეგრადირებული ყოფა სრულ აზრობრივ-ემოციურ კონტრასტში იმყოფება იმ ექსტრა-

ტექსტუალურ სახეებთან, რომლებსაც ის ასოციაციურად შეიცავს – იმქვეყნად მოგზაურ ღვთისმოსავ ჯერონტიუსთან, თვით კარდინალ ჯონ ჰენრი ნიუმანთან და, რაღა თქმა უნდა, თავისი დროის ერთ-ერთ ცნობილ ინტელექტუალთან, ხაიამის მთარგმნელ ედუარდ ფიცჯერალდთან. არა მხოლოდ იმჟამინდელი ნაკითხი ინგლისელისათვის, არამედ თანამედროვე ინგლისურენოვანი ჰუმანიტარისთვისაც ეს მნიშვნელოვანი სახელებია, რომლებიც, არსებითად, ვიქტორიანული ეპოქის ფილოსოფიას, თეოლოგიას, მხატვრულ ლიტერატურასა და აღმოსავლური კულტურისადმი ინტერესს, ანუ მთელი ვიქტორიანული მსოფლმხედველობის მნიშვნელოვან ნაწილს განასახიერებენ. ჯერონტიონის კომბინირებულ სახეში ამ პაროდიულ ასოციაციათა შემოტანით, ვიქტორიანული კულტურული ტრადიცია პაროდირდება; ნაჩვენებია თანადროულ სამყაროში ამ ტრადიციის სიძაბუნე, უუნარობა, მის ფასეულობათა დეგრადაცია. თუმცა ელიოტი კიდევ უფრო შორს მიდის: მისი ჯერონტიონის სიზმრეული ცნობიერება არა მხოლოდ ვიქტორიანულ, არამედ მთლიანად დასავლური კულტურის წიაღშიც „მოგზაურობს". პაროდიისა და ირონიის საგნად პოეტს ორი ძირითადი, ერთმანეთში გადაჯაჭვული თემა აქვს არჩეული: რელიგია და ისტორია. საგანგებოდ არაერთგვაროვან ასოციაციებს ელიოტი ისე ალაგებს, რომ არსებითად, ჯერონტიონის სიზმარი წარმოადგენს რეფლექსიას მთელი ევროპული ისტორიის, კულტურისა და თანამედროვეობის შესახებ. ეს პაროდიული რეფლექსია ხან მკაფიო, ვიზუალური ხატების, ხან თეოლოგიური დებულებებისა და ხანაც ციტატების სახით წარმოგვიდგება. შემდეგ სტროფებში ჯერონტიონის სახე, ფაქტობრივად, „იშლება დამსხვრეული ევროპული ცივილიზაციის ატომებად, რომელთა გაერთიანება მხოლოდ მათი საერთო, მოჩვენებისმაგვარი ხასიათითა და თვით ჯერონტიონის რიტორიკით ხდება" [Spender 1975: 61].

ასოციაციურ სახეთა მთელ ამ კორიანტელში პირველივე ალუზია რელიგიურია. ეს არის ციტატი მე-17-ე საუკუნის ცნობილი მოღვაწის, ეპისკოპოს ლენსლოთ ენდრუსის (1555-1626)

საშობაო ქადაგებიდან, რომელიც თავის მხრივ, სახარებიდან ნასესხები სახეებისაგან შედგება:

> Signs are taken for wonders. „We would see a sign!"
> The word within a word, unable to speak a word,
> Swaddled with darkness.

[ნიშნები სასწაულებში ერევათ. „გვინდა ნიშანი ვიხილოთ შენგან!" სიტყვა სიტყვაში ვერ ამბობს სიტყვას, ბნელით მოცული.]

„გვინდა ნიშანი ვიხილოთ შენგან" („We would see a sign!"), ანუ შენი ღვთაებრიობის ნიშანი მოგვავლინეო – ამ კითხვით მწიგნობარნი და ფარისეველნი მიმართავენ მაცხოვარს, რომელიც მიუგებს: „ბოროტი და მრუში მოდგმა ეძებს ნიშანს, მაგრამ ნიშანი არ მიეცემა მას..." (მათე, 12:38-39). ლექსის ამ ნაწილის საინტერესო ინტერპრეტაციას იძლევა ჯ. ს. ბრუკერი, რომელიც აღნიშნავს, რომ ფარისეველთა მიერ ნიშნის ვერ ცნობა „იმ მენტალობის ბრალია, რომელშიც გონება, სურვილი და რწმენა ერთმანეთისაგან იზოლირებულია... ქრისტეს მოღვაწეობის დიდი ნაწილი სწორედ ის იყო, რომ ის ნიშნებს აძლევდა სამართლისა და რელიგიათმცოდნეობის ამ პროფესორებს (მწიგნობრებსა და ფარისევლებს – თ.კ.). მაგრამ როგორც კი მათ საწადელი ნიშანი მიეცემოდათ, ეს ამაყი, თუმცა არსის ბოლომდე ვერ ჩამწვდომი მეცნიერები მას სასწაულად აღიქვამდნენ და რაც ყველაზე ირონიულია, თავიდან წამოიწყებდნენ ხოლმე კამპანიას მათთვის ნიშნის მიცემის თაობაზე. ...ის, რაც მათ სასწაულების სახით ეძლეოდათ, სწორედაც რომ ნიშანი იყო, მაგრამ საკუთარ განსწავლულობაზე დამყარებული ურწმუნობის გამო, ისინი ამ ნიშანს ვერ აღიარებდნენ" [Brooker 1994: 154]. ერთი სიტყვით, სკეფსისი, ფარისევლობა და ურწმუნობა ფუჭ განსწავლულობაში („მწიგნობრობაში") იღებს დასაბამს, რომელსაც ჭეშმარიტ ცოდნასთან არაფერი აქვს საერთო. ამგვარი „ცოდნა" სიბრძნის დათმობის ხარჯზე მიიღწევა. როგორც ელიოტი მოგვიანებით აღნიშნავს „კლდეში" (The Rock, 1934),

Where is the wisdom we have lost in knowledge?
Where is the knowledge we have lost in information?

სად არის სიბრძნე, ცოდნამ რომ დაგვაკარგვინა?
სად არის ცოდნა, ინფორმაციამ რომ იმსხერპლა?

აქვე, ლექსში ციტირებულია ლენსლოთ ენდრუსის იმპროვიზაცია იოანეს სახარების ცნობილ დასაწყისზე, სადაც სიტყვა, ლოგოსი, წარმოსახულია როგორც პარადოქსი: Verbum Infans, the Word without a word; the eternal Word not able to speak a word („Verbum Infans, უსიტყვო სიტყვა, მარადიული სიტყვა, რომელსაც სიტყვის წარმოთქმა არ ძალუძს") [Andrewes 1841: 204; Atkins 2013: 47] , ანუ ყრმა იესო, რომელიც ხმას ჯერ ვერ იღებს იმიტომ, რომ ჩვილია (რაც თავისთავად უკვე პარადოქსია, რადგან ეს ჩვილი სიტყვა მარადისობაა). ელიოტს ეს ციტატი სახეშეცვლილად გადმოაქვს: ენდრუსის ქადაგებაში საუბარია „უსიტყვო სიტყვაზე", ჯერონშენში კი ვკითხულობთ ფრაზას „სიტყვა სიტყვაში" (The word within a word). თანაც, სიტყვა (ლოგოსი) მთავრული ასოთი არ არის გამოყოფილი და მას „ბნელი მოსავს" (შდრ. სახარება: „ბნელი მას ვერ ეწია"). „ჯერონტიონში" ეს სახე ერთი მხრივ, ევროპული კულტურული ტრადიციის სეკულარიზმსა და სულიერ სიბნელეზე მიუთითებს, ხოლო მეორე მხრივ, ამ ტრადიციაში უბრალოდ „სიტყვათა", ანუ ფუჭსიტყვაობის თაყვანისცემაზე. თუმცა „წლის სინორჩისას" სამყაროს მრისხანე „ქრისტე-ვეფხვი" მოევლინება (უილიამ ბლეიკის ცნობილი სახის ალუზიაა ლექსიდან „The Tyger"), თვით სამყაროში ეს ბევრს ვერაფერს შეცვლის:

In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,
To be eaten, to be divided, to be drunk
Among whispers....

რყვნა შეეპარა მაისის თვეს, შვინდიც და წაბლიც, იუდას ხეც გაირჩევა, შეიჭმება, შეიხვრიპება ჩურჩულსა შინა.

(ზ. რატიანის თარგმანი)

თანაც ამ სამყაროში უცნაური სახეები ირევიან: სახლის მფლობელი ებრაელი, რომელსაც მთელი ევროპა მოუვლია და ახლა ფანჯრის რაფაზეა მიმჯდარი; ქალი, რომელიც ჯერონტიონს ჩაის უდუღებს და ღამღამობით სამზარეულოს ნიჟარაში იქექება; „მოალერსე ხელებიანი“ ბ-ნი სილვერო, რომელიც „ლიმოჟში იმყოფება“ (ლიმოჟის დახვეწილ ფაიფურს „ეალერსება”?) და იმავდროულად, მთელი ღამე გაუთავებლად ბოლთას სცემს გვერდით ოთახში; ვინმე ჰაკაგავა, „თავს რომ ხრის ტიციანის სურათებს შორის" (ირონიული შეხვედრა დასავლური და აღმოსავლური ცივილიზაციებისა, რომელთაც ერთმანეთის არაფერი გაეგებათ); მადამ დე ტორნკვისტ, „ბნელ ოთახში სანთლებს რომ გადააადგილებს“; ფროილაინ ფონ კულპ, „ჰოლში რომ მოტრიალდება და ხელი კარის სახელურზე შერჩება...“:

...Mr. Silvero
With caressing hands, at Limoges
Who walked all night in the next room;
By Hakagawa, bowing among the Titians;
By Madame de Tornquist, in the dark room
Shifting the candles; Fraulein von Kulp
Who turned in the hall, one hand on the door.

ეს მოჩვენებები მექანიკურსა და არაადეკვატურ ქმედებებს ჩადიან. ლექსში თავიდანვე ისეთი მაღალი პოეტურ-ფილოსოფიური ნოტაა აღებული, რომ მის ფონზე ტრივიალური ყოფითი დეტალების ხსენება მეტად უჩვეულო ეფექტს წარმოქმნის: რა მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს, ვთქვათ, ჰაკაგავას ტრადიციულ იაპონურ თავის დაკვრას, ან იმას, თუ რატომ სცემს ბოლთას მთელი ღამე მეზობელ ოთახში ბ-ნი სილვერო, რომელსაც ალერსიანი ხელები აქვს? ვინაა ფროილაინ ფონ კულპ, კა-

რის სახელურს ჩეჭიდებული, უცებ რომ მოტრიალდება, ან მადამ დე ტორნკვისტ, ბნელ ოთახში სანთლებს რომ გადააადგილებს, ან ვინ არიან მისის ქემელ, ფრესკა და ვინმე დე ბეილაში, ბოლოს ცაში რომ აფრინდებიან და დათვის თანავარსკვლავედს გარს უვლიან? „გარყვნილი მაისის“ თვეში ხომ სწორედ ამათ მიერ „გაირჩევა, შეიჭმება, შეიხვრიპება“ ქრისტე-ვეფხი (ზიარების პაროდიაა), რომელიც „წლის სინორჩისას“ ევლინება კაცობრიობას. უცნაურია ამ ხალხის გვარები: ისინი თითქოს ევროპულ ყაიდაზეა „მოჭრილი“, მაგრამ რომელიმე კონკრეტულ ევროპულ ეთნოსთან მათი ასოცირება შეუძლებელია და თვით ამ „მიმსგავსებაშიც“ ირონიაა ჩაქსოვილი. ჟღერადობით, ეს „ზოგადევროპული“ (და არა კონკრეტულ-ეთნიკური) გვარები ევროპაში გამეფებულ კოსმოპოლიტიზმს, კულტურულ ქაოსსა და ტრადიციულ სოციალურ, ან ეთნიკურ ფესვთა მოშლას გამოხატავენ. საკუთრივ ევროპასთან ამ ხალხს ისეთივე კავშირი აქვს, როგორიც ჰაკაგავას ტიციანთან. ეს მოჩვენებები იმ თანამედროვე „სარკეების უდაბნოს“ (Wilderness of mirrors) მკვიდრნი არიან, რადაც ქცეულა ევროპული ცივილიზაცია. მათ მექანიკურ, უმიზნო ქმედებებს და ერთი შეხედვით ტრივიალურ ჟესტებს (თავის დაკვრა, სანთლების გადაადგილება, ოთახში აქეთ-იქით სიარული, შემოტრიალება, კარის სახელურზე ხელის წავლება) ელიოტი მკაფიო ვიზუალურ შთაბეჭდილებებად გარდასახავს. ერთიან ლოგიკურ შეუსაბამობაში ისინი თანადროული ყოფის აბსურდულობის გამომხატველ ხატებად აღიქმებიან და ერთობ დამთრგუნველ ემოციას ასხივებენ.

ნიშანდობლივია, რომ ლექსის ყველა პერსონაჟის მოქმედება (ფინალში მისის ქემელის, ფრესკას და დე ბეილაშის „გაფრენის“ გარდა) ინტერიერში ხდება, ჯერონტიონის მონგრეული სახლის ოთახებში, ხოლო ეს სახლი კი სიმბოლურად ევროპას განასახიერებს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ჯერონტიონის მთელი „სიზმრეული სურათი“ არა მხოლოდ თანადროული ევროპისა და მისი წარსულის პოეტური ჩანახატი, არამედ გარკვეულწილად, ევროპული მომავლის ელიოტისეული პროგნოზიცაა. უკვე „ჯერონტიონის“ შექმნის პერიოდში, მისთვის მიუ-

ღებელი იყო ინდუსტრიალიზაციის გზაზე დამდგარი საზოგადოების ის ტენდენცია, რომელიც, მისი აზრით, კონკრეტული კულტურულ-ისტორიული ფესვებისაგან ადამიანთა მოწყვეტას და აქედან გამომდინარე, მათ ზნეობრივ ნიველირებას იწვევდა. როგორც ის მოგვიანებით აღნიშნავდა, „შეუზღუდავი ინდუსტრიალიზაციის შედეგად წარმოიქმნება კულტურული ტრადიციისაგან გასხვისებულ, რელიგიისაგან გაუცხოებულ და მასობრივ წარმოდგენებზე დამოკიდებულ მამრთა და მდედრთა ერთობლიობა, სხვანაირად რომ ვთქვათ, ბრბო. და ეს ბრბო იმ შემთხვევაშიც ბრბოდ რჩება, თუ ის მაძღარი, კარგად ჩაცმული, კარგ ბინებში ცხოვრებას ჩვეული და საერთოდ, ცხოვრებაა-ნყობილია.“ [Eliot 1982: 19]. მთელი პარადოქსი და ბედის ირონია იმაში მდგომარეობს, რომ თვით ელიოტიც, ლამის ცხოვრების შუაგზაზე „გაინგლისელებული“ ამერიკელი ექსპატრიატი, თავად წარმოადგენდა საკუთარ სოციალურ-ისტორიულ ფესვებს მოწყვეტილი კოსმოპოლიტის მშვენიერ მაგალითს, ანუ იმ სოციოკულტურულ ტიპს, რომლის პირველი ტალღაც ვრცლად მოედო იმჟამინდელ ევროპას და რომლიც მას, კულტურულ ტრადიციათა უდავო მატარებელსა და დიდ ჰუმანიტარს, ესოდენ აღიზიანებდა.

ლექსის ინტელექტუალური და ემოციური სიმძიმის ცენტრი გამოიხატება ჯერონტიონის რიტორიკულ შეკითხვაში –

After such knowledge, what forgiveness?
ამის შემცნობელს, რაღა მრჩება მისატევები,

რომელიც რელიგიურ და ისტორიულ მოტივთა ერთგვარ სინთეზს შეადგენს, რადგან ის, რასაც ჯერონტიონი სიზმარში ხედავს, ისტორიაა, ხოლო ხსნასა და მიტევებას სიმბოლურად ის წვიმა განასახიერებს, რომელსაც ის გვალვიან სეზონში ამაოდ ელოდება. სახე-სიმბოლოებით ლექსი აშკარად ბიბლიურ განწყობილებებს გამოხატავს და ჯერონტიონის ეს შეკითხვაც აღიქმება, როგორც ექო ეკლესიასტეს ცნობილი გამონათქვამისა – „მრავლის შეცნობა ადამიანს წუხილს უმრავლებს“. (ეკლ.

1:18). მართლაც, „ამგვარი განსწავლულობის" შემდეგ, რომელ მიტევებაზე, რომელ ხსნაზეა საუბარი? აქ სიმბოლურად ვითარდება მწიგნობრებისა და ფარისევლების თემა, რომლებიც ქრისტეს შესთხოვდნენ, ნიშანი მოგვივლინეო. ჩვენ ყველას, „მრავლის შეცნობის" გამო „წუხილით" აღვსილებს, ისტორია „ამპარტავნობის გზით დაგვატარებს" და „პატივმოყვარეობის ჩურჩულით გვეთვალთმაქცება":

> History has many cunning passages, contrived corridors
> And issues, deceives with whispering ambitions,
> Guides us by vanities.

ცხადია, ლექსში კონკრეტული ისტორიული ფაქტების მიზეზ-შედეგობრივ კავშირზე კი არ არის საუბარი, არამედ მხატვრულად ხორცშესხმულია ისტორიის ზოგადი კონცეფცია. პრაგმატიზმით აღსავსე ცივილიზაციის მკვიდრთათვის ხსნა მიუწვდომელია. გაჭიანურებული კვდომისა და ზნეობრივი დეგრადაციის ხანგრძლივი პროცესი თანადროული სულიერი და ფიზიკური სტაგნაციით სრულდება. პოეტი სულაც არ ამარტივებს ისტორიულ პროცესს (უთვალავ „ხვეულ დერეფანთა", გასასვლელ-გამოსასვლელთა, ფარულ „საძრომთა" ერთობლიობად წარმოაჩენს მას), მაგრამ მთავარი მისთვის ამ პროცესის ზნეობრივი პათოსია, მისი ფასეულობითი მხარე, სულიერებასთან კავშირი, რომელიც ადამიანს დაკარგული აქვს. ზნეობრივ კომპრომისსა და ამპარტავნობას ჩვეული კაცობრიობა ასცდა ღმერთთან აღმავალ გზას, „ცოდნა" „ინფორმაციაზე" გაცვალა და ამიტომ, ხსნა მისთვის მიუღწეველია.

თვით ჯერონტიონს ჯოისის სტივენ დედალოსივით სავსებით შეეძლო ეთქვა, რომ „ისტორია... ის კოშმარია, რომლისგან გამოღვიძებასაც ვცდილობ". ნიშანდობლივია, რომ ელიოტი ისტორიის ერთგვარ პერსონიფიკაციასაც ახდენს, თავნება და მაცდურ ქალბატონად წარმოსახავს მას და ლექსში ამ სახეს მდედრობითი სქესის მესამე პირის ნაცვალცახელით (She) გამოხატავს:

... deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities.
She gives when our attention is distracted
And what she gives, gives with such supple confusions
That the giving famishes the craving. Gives too late
What's not believed in, or if still believed,
In memory only, reconsidered passion.

.....თვითგანდიდებას გვიჩიჩინებს, გვაცდუნებს ამით,
და ჩვენივე ქედმაღლობის კვალში მიგვათრევს...
ის წყალობას იმეტებს მაშინ, მოდუნებული არის როცა სიფხიზლე
ჩვენი
და რასაც გვწყალობს, გვწყალობს მუდამ პირმთონე თრთოლვით
და მით უფრო ამძაფრებს შიმშილს.ნაგვიანები არის მუდამ
წყალობა მისი
როს გვეშრიტება უკვე რწმენა ნაწყალობევის, ანკი, ჯერ თუკი არ
გვეშრიტება,
გვწამს მხოლოდ ხსოვნით გამოხმობილ, უძალო ჯინით.
(ზ. რატიანის თარგმანი)

„ჯერონტიონის“ შექმნისას პოეტს ძალიან გართულებული ჰქონდა ურთიერთობა ფსიქიურად დაავადებულ ცოლთან, რის გამოც ის ერთი პერიოდი დეპრესიასაც მკურნალობდა. თანამედროვენი იხსენებენ ვივიენ ჰეივუდს, როგორც მიმზიდველსა და ნიჭიერ ქალბატონს, მაგრამ ამავე დროს, როგორც მკაფიოდ გამოხატულ ფსიქოპატს. პოეტი აქ სწორედ იმ „მძაფრ პირად შთაბეჭდილებაზე დაფუძნებულ განზოგადებულ სიმბოლოს“ წარმოსახავს, რომლის შექმნასაც ის თეორიულ წერილებში ჭეშმარიტი პოეზიის ერთ-ერთ ძირითად ნიშნად მიიჩნევს. ამგვარი შთაბეჭდილების გაობიექტურებასა და „შეუთავსებელთა შეთავსებას“ (discordia concors) ელიოტი ასოციაციურ სახეთა ვირტუოზული კომბინაციით აღწევს. ზემოთ მოყვანილი ეპიზოდი ერთდროულად წარმოადგენს ისტორიის შესახებ ელიოტის პოეტურ მსჯელობასაც და ვივიენ ჰეივუდის ერ-

თგვარ ფსიქოლოგიურ პორტრეტსაც. ეპიზოდის „She“, იმავდროულად მინიშნებაა ცნობილი ამერიკელი ისტორიკოსის, მწერლისა და მოგზაურის, ჰენრი ადამსის (1838-1918) ავტობიოგრაფიულ ნაშრომზე, რომელშიც ის ისტორიის პოზიტიურ მამოძრავებელ ძალად, ლიბერალიზმისა და პროგრესის სიმბოლოდ, „ქალწულად“ (Virgin) სახავს, „მანქანის“ (Dynamo) საპირისპიროდ, რომელიც მისთვის საზოგადოების უსულგულო ტექნიზაციას განასახიერებს. „ქალწულმა, – წერდა ადამსი, – იმოქმედა, როგორც იმ უდიდესმა ძალამ, რომელიც კი დასავლურ სამყაროს ოდესმე შეუგრძვნია. ის ყველა სხვა, ბუნებრივ თუ ზებუნებრივ ძალაზე უფრო ძლევამოსილად გაუძღვა წინ ადამიანთა ქმედებას. ისტორიკოსის საქმე ისაა, რომ მიჰყვეს ამ ენერგიის კვალს, გაარკვიოს, საიდან მოდის და სად მიემართება, შეისწავლოს მისი რთული სათავეები და ის ხვეული არხები, რომლებითაც ის მიედინება, მოიკვლიოს მისი ფასეულობები, ექვივალენტები და სახეცვლილებები“ [Adams 1996: 400]. ისტორიის ამ ერთობ პათეტიკურ, გვიანრომანტიკულ კონცეფციას ელიოტი მძაფრ პაროდიად გარდასახავს. „ჯერონტიონში“ ისტორიას სათნოება ოდითგანვე დაკარგული აქვს; უთვალავ ზნეობრივ კომპრომისთა გამო, მას იმგვარი ცოდნა და გამოცდილება აქვს შეძენილი, რომ ის „ქალწულის“ სიმბოლურ სახედ უკვე ვერასგზით ვეღარ მოიაზრება და პოეტისათვის უფრო მის საკუთარ ფსიქიურად დაავადებულ მეუღლესთან ასოცირდება. ცხადია, ეს ასოციაციური ანალოგია, მისი პირადული ხასიათის გამო, ლექსში მაქსიმალურად შენიღბულია.

ელიოტის გვიანდელი პოეზიისაგან განსხვავებით, სადაც უკვე ხსნის გზაც იკვეთება და აქცენტიც „მბრუნავი სამყაროს უძრავ წერტილზეა“ გადატანილი, „ჯერონტიონი“ მხოლოდ სიტყვის წინააღმდეგ „აწრიალებულ“ ქვეყნიერებას ასახავს – თვით საწუთროს ჩარხს, „მბრუნავი ბორბლის“ კიდეს, „ხვეულ დერეფნებს“, „უშველებელი და ცარიელი საავადმყოფოს ქვით ნაშენ გასასვლელებს“, და არა „ბაღნარს, სადაც ყველა სიყვარული აღესრულება“ („ნაცრისყრის ოთხშაბათი“). ის „ვარდების ბაღი“, ის „უძრავი წერტილი“, სადაც დრო ქრება და მარა-

დიული სიტყვა ქვეყნიერებას „აბრუნებს“ (ანუ „ნაცრისყრის ოთხშაბათისა“ და „ოთხი კვარტეტის“ ტრანცენდენტალური სამყარო), „ჯერონტიონში“ მინიშნებულიც არ აირს. ლექსში „გვალვის სეზონი“ დგას, წვიმა არ მოდის, შვება არსაიდან ჩანს და მხოლოდ ამაოების ქარი უბერავს.

ზოგადი განწყობილებით, „ჯერონტიონი“ უილიამ ბატლერ იეიტსის იმავე პერიოდში შემნილ ცნობილ ლექსს, „მეორედ მოსვლას“ („The Second Coming“, 1920) წააგავს. უფრო მეტიც, იეიტსი თითქოს სულ ექვსიოდე სტრიქონში გამოხატავს იმ სათქმელს, რომლის გადმოსაცემადაც ელიოტს მთელი „ჯერონტიონი“ დასჭირდა:

Things fall apart: the centre cannot hold;
More anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;

[ყველაფერი ინგრევა: ცენტრი ვეღარ იჭერს; სულ უფრო მეტი ანარქია იფრქვევა ქვეყნად, მოდის უშველებელი, სისხლით შეფერილი ტალღა და უმანკოება ყველგან ნადგურდება.]

ცხადია, ორივე ლექსი ერთი და იგივე კრიზისული ეპოქის განწყობილებებს გამოხატავს, მაგრამ სინამდვილეში, თვით ამ განწყობილების გარდა, აქ საერთო თითქმის არაფერია. მხატვრული სათქმელი რთულ ინტელექტუალურსა და განცდით კომპლექსს წარმოადგენს, სადაც ის, რაც უშუალოდ ითქმის, ხშირად მხოლოდ საშუალებაა სულ სხვა აზრობრივ-ემოციური დატვირთვის გამოსახატავად. თავის, ერთი შეხედვით, ქაოტურ შთაბეჭდილებებს ელიოტი იეიტსისაგან სრულიად განსხვავებული პოეტიკით აწესრიგებს. იეიტსის შედარებითი „პირდაპირობისაგან“ განსხვავებით, ის ყოველთვის ქარაგმულია, ასოციაციურად მრავალნიშნადი, „ირიბად“ მთქმელი, არადეკლარაციული და სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი ლექსის პოეტიკური თავისებურება. ფაქტობრივად, ელიოტის ალუზია რთული, მრავალნიშნადი მწიგნობრული მეტაფორაა, რომელშიც აღსა-

ნიშნის როლს არა გარესამყაროს რაიმე საგანი ან მოვლენა, არამედ მხატვრული ლიტარატურის სხვა ტექსტები ასრულებს, ხშირად – რამდენიმე ერთდროულად. თანაც, როგორც წესი, ელიოტის პოეზიაში ამ ხერხს თავისთავადი ემოციური ზემოქმედების უნარი გააჩნია, რომელიც მის პირველწყაროზე ნაკლებად არის დამოკიდებული. „ჯერონტიონის“ შეუმზადებელმა მკითხველმა შეიძლება ისე ჩაიკითხოს „მეფე ლირის“, „ანტონიოს და კლეოპატრას“, „ვენეციელი ვაჭრის“, ელიზაბეთის ხანის დრამატურგების – ჩეპმენის, მიდლტონის, ბენ ჯონსონის, შემდეგ ისევ ჩეპმენის ალუზიები, რომ ვერც გააცნობიეროს, რომ მას საქმე აქვს ინგლისური რენესანსული დრამატურგიის პაროდირებასთან. გარკვეულწილად, მთელი ლექსი ელიზაბეთისა და ჯეიმზ პირველის დროინდელი დრამატურგების აზრობრივი და სტილური იმიტაციისაგან შედგება. მათი ცალ-ცალკე განხილვა ბევრს ვერაფრს ეტყვის ქართველ მკითხველს, მაგრამ ინგლისურენოვანი მკითხველისათვის ეს ყოველივე მახვილგონივრულ, ირონიულ თამაშად აღიქმება, „ოდესღაც გაგონილი მელოდიის“ გახსენებისა და წყაროს „მიხვედრის“ სურვილს აღუძრავს მას. ამასთან, ელიზაბეთისა და ჯეიმზ პირველის ეპოქის დრამატურგთა პაროდირება ისე ორგანულად არის შერწყმული „ჯერონტიონის“ სხვა ასოციაციურ ელემენტებთან, რომ შეუმზადებელი მკითხველი ხშირად ვერ აღიქვამს ლექსის მსუბუქ არქაულ ინტონაციას, ვერც მის მძაფრ პაროდიულ მუხტს, ვერც ალუზიებსა და მათთან დაკავშირებულ წყაროებს. მაგრამ ის, რაც ყოველივე ამის ვერ-აღქმის მიუხედავად, მაინც ახდენს განცდით შთაბეჭდილებას, ძირითადია. ეს არის დახვეწილი ემოციით გაჯერებული ელიოტის ლექსის ტექნიკური სრულყოფილება, რომელიც იმის საშუალებასაც იძლევა, რათა „ჯერონტიონის“ რთული განცდით-ინტელექტუალური კომპლექსი ჯეროვნად იქნას აღქმული. ამით გამოიხატება ალუზიის ხატოვანი ბუნების უშუალო ზემოქმედების შედეგიც, განურჩევლად იმისა, თუ რამდენად რთულ ასოციაციურ მექანიზმს შეიცავს ის როგორც „უჩვეულო“, პაროდიული, მოდერნისტული ტროპი.

თუ მაგალითს ქართული პოეტური ტრადიციიდან მოვიხმობთ, როდესაც ვკითხულობთ, რომ ნესტან-დარეჯანი „ქვე წვა, ვით კლდისა ნაპრალსა ვეფხი პირ-გამეხებული“, იშვიათად ვაცნობიერებთ (ან საერთოდ არ ვაცნობიერებთ), რომ „კლდისა ნაპრალი“, სადაც ნესტანი „ქვე წვა“, მხოლოდ ტახტია, სარეცელია. ეჭვგარეშეა, რომ უბრალოდ „ქალი ტახტზე წამოწვა“-ს სათქმელად რუსთველი ამ სახეს არ შექმნიდა – მისთვის ძირითადი სწორედ „პირ-გამეხებული ვეფხი“ და ”კლდის ნაპრალია“. იგივე ითქმის გალაკტიონის „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“-ზეც, სადაც რაციონალური აღსანიშნი საერთოდ არ ჩანს. საქმე ისაა, რომ დიდ პოეზიაში მეტაფორის აღსანიშნი ხშირად უკიდურეს პირობითობას იძენს და მხოლოდ განცდითს კი არა, ხშირად ცნებით ფასეულობასაც კარგავს. ასე რომ, ისევ ელიოტის პოეტიკურ არსენალს თუ დავუბრუნდებით, „ჯერონტიონის“ უშუალო, შეუმზადებელი აღქმისას მკითხველისათვის სულაც არ არის აუცილებელი მთელი ასოციაციური ქვეტექსტის გაცნობიერება. ლექსის უჩვეულო მეტაფორიზაციის დონე მასზე ყველა შემთხვევაში სასურველ განცდით ეფექტს მოახდენს. მეორე მხრივ, ცხადია ისიც, რომ მოდერნისტული ესთეტიკის სპეციფიკიდან გამომდინარე, რაც უფრო მეტ ასოციაციას გააცნობიერებს მკითხველი, მით უფრო მძაფრი იქნება კითხვისგან მიღებული შთაბეჭდილება და განცდითი ეფექტიც შესაბამისად გამდიდრდება. იდეალში, სასურველია, მკითხველი ძალიან კარგად იცნობდეს ლექსს, რამდენჯერმე ჰქონდეს ის წაკითხული და პერიოდულად იხსენებდეს მას, რადგან „ჯერონტიონის“ მთავარი აღქმა, ასოციაციათა ურთიერთშეღწევის „ქიმია“ და საბოლოოდ, აღმქმელის ცნობიერებაში ნაწარმოების განცდით მთლიანობად ჩამოყალიბება უკვე ტექსტის საფუძვლიანი გაცნობის შემდეგ, „დაგვიანებული“ ეფექტის სახით ხდება.

საქმე ის არის, რომ პოეტური ხატოვანება ელიოტისათვის „აზრის მხატვრული ფორმით გადმოცემის“ საშუალება კი არ არის, ის მისთვის მხატვრული აზროვნების არსია. „ჯერონტიონის“ უკიდურესად პესიმისტური, პირქუში ჟღერადობა მთელი ეპოქის ემოციურ განწყობილებას გამოხატავს, მაგრამ აზრები, იდეები, წარმოდგენები, რომელთა გადახლართვითაც

ლექსის ემოციური მუხტი მიიღწევა, ელიოტისათვის უფრო გამოხატვის საშუალებაა, ვიდრე მსოფლმხედველობრივი კრედოს დეკლარაცია. სხვადასხვა ნასესხებ „იდეათა“ მოხმობით, პოეტმა შესაძლოა განზრახ გაამუქოს, ან პირიქით, „გაახალისოს“ კიდეც ლექსის სიტუაცია, მისთვის სასურველი განცდითი ეფექტის მისაღწევად, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მას ყველა ამ „გამოყენებული“ აზრის სჯერა, ან „იდეების“ სწამს. რაღა თქმა უნდა, პოეტი სრულიად გულგრილი ვერ იქნება იმ აზრთა მიმართ, რასაც მისი პოეზია გამოთქვამს, ან თუნდაც იყენებს მხატვრული ეფექტის შესაქმნელად, მაგრამ ელიოტის პოეტური „ფილოსოფიის“ აღქმისას ზომიერი სკეფსისი ნამდვილად გამოსადეგია.

ამიტომაა, რომ „ჯერონტიონის“ საკმაოდ ხისტი და ნაკლებად ტოლერანტული ფილოსოფია, რომელიც დღევანდელ ლიბერალურ ფასეულობათა მატარებელ მკითხველს, შესაძლოა, „რეტროგრადულადაც“ მოეჩვენოს, სიტყვასიტყვით არ უნდა იქნას აღქმული. ელიოტის მიზანი ბრძნული აზრების პოეტურად ჩამოყალიბება რომ ყოფილიყო, მისი ლექსი, როგორც მხატვრული ნაწარმოები, ვერც შედგებოდა. „ჯერონტიონის“ განცდით-ინტელექტუალური სინთეზი, ევროპის სულიერი ცხოვრების მთელი ეს უკიდეგანო პესიმიზმით აღსავსე პანორამული ტილო, შეუდარებლად უფრო რთულსა და დახვეწილ ესთეტიკურ მთლიანობას წარმოადგენს, ვიდრე ის „იდეური“ მასალა, რომლითაც „მის ეპოქას მოუხდა აზროვნება”. მითუმეტეს, რომ ლექსში ასახულ ყველა კულტუროლოგიურ, თეოლოგიურ, ისტორიულ და სხვა თვალსაზრისთა ამოკითხვა მე-20 საუკუნის დამდეგის, ან დღევანდელ სამეცნიერო გამოკვლევებშიც შეიძლება, მაგრამ ამგვარ შემეცნებით ვარჯიშს პოეზიით ტკბობასთან საერთო აღარაფერი ექნება.

VII. უნაყოფო მიწის მითოსი

ინგლისის და არა მარტო ინგლისის – მთელი ევროპის სულიერი ცხოვრებისათვის 1922 წელი უჩვეულოდ იღბლიანი გამოდგა. ლიტერატურული „მოსავლის“ სიუხვის და მრავალფეროვნების გამო ზოგიერთი მკვლევარი მას Anno mirabilis-ს (სასწაულების წელს), ზოგიც – „Vintage year“-ს, რთველის წელიწადს უწოდებს. ამ წელს შეიქმნა ფრანც კაფკას „კოშკი“ და ოსიპ მანდელშტამის „Tristia“, რაინერ მარია რილკეს „დიუნური ელეგიები“ და „სონეტები ორფეოსს“; ამ წელს გამოქვეყნდა პოლ ვალერის „მომხიბლაობანი“, უილიამ ბატლერ იეიტსის „უკანასკნელი ლექსები“, ე. ე. კამინგზის „უზარმარზარი ოთახი“. მარსელ პრუსტმა ამ წელს დაასრულა ცხოვრების გზაც და „დაკარგული დროის ძიებაც“ – მთელი თავისი ცხოვრების რომანი. მისგან განსხვავებით, რობერტ მუზილმა სწორედ ამ წელს დაიწყო „უთვისებო კაცის“ შექმნა, რომელიც აგრეთვე მთელი ცხოვრების რომანად ექცა მის ავტორს.

1922 წელი გამორჩეული იყო როგორც ტრადიციონალისტი მწერლების, ისე მათი შედარებით ახალგაზრდა მოდერნისტი თანამედროვეების პროდუქტიულობითაც. ინგლისში ამ წელს გამოქვეყნდა ჯონ გოლზოურთის „ფორსაიტების საგა“; ამერიკაში დაისტამბა სინკლერ ლუისის „ბებიტი“, სკოტ ფიცჯერალდის „ჯაზის ეპოქის ზღაპრები“, იუჯინ ო’ნილის „ენ ქრისტი“ და „ბანჯგვლიანი მაიმუნი“. ნაწარმოებებს აქვეყნებდნენ უფროსი თაობის ინგლისელი მწერლები – გილბერტ კით ჩესტერტონი, არნოლდ ბენეტი, ტომას ჰარდი და, მათთან ერთად, ჯოზეფ კონრადიც, ოლდოუზ ჰაქსლიც, ვირჯინია ვულფიც, პარიზში მცხოვრები ამერიკელი ექსპატრიატი გერტრუდ სტაინიც. ინგლისურენოვანი ლიტერატურული სამყაროსთვის 1922 წელი უპირველესად ორი მნიშვნელოვანი მოვლენის გამოა ღირსშესა-

ნიშნავი: წელიწადი დაიწყო სილვია ბიჩის მიერ გაზაფხულზე ჯეიმს ჯოისის „ულისეს“ გამოცემით და დასრულდა შემოდგომის ხანს, ჟურნალ „კრაიტერიონის“ ფურცლებზე ტომას ელიოტის „უნაყოფო მიწის“ გამოქვეყნებით.

„უნაყოფო მიწის“ შექმნა ელიოტმა ჯერ კიდევ 1921 წელს, შემოდგომის მიწურულს დაასრულა შვეიცარიაში, ტბისპირა სანატორიუმში, სადაც ის მძიმე შრომით გამოწვეული გონებრივი გადაღლისაგან ისვენებდა. ემოციურად არც მაინცდამაინც განონასწორებულ პოეტს სულიერ მდგომარეობას უმძიმებდა მოუწყობელი პირადი ცხოვრება, ფსიქიურად დაავადებულ ცოლთან გართულებული ურთიერთობა, მის განუწყვეტელ მკურნალობასთან დაკავშირებული ფინანსური პრობლემები და ამით გამოწვეული საერთო დეპრესია. მოკლედ, „ღვთაებრივი კომედიის“ ავტორის მსგავსად, ოცდაცამეტ წელს მიღწეული პოეტი უარყოფით ემოციათა უსიერ ტყეში აღმოჩნდა, რამაც, რასაკვირველია, თავისი დაღი დაასვა მისი ნაწარმოებების პესიმისტურ ჟღერადობას. ხელნაწერი ელიოტმა იმჟამად პარიზში მცხოვრებ ეზრა პაუნდს ჩაუტანა. პაუნდმა დიდი საქმე — პოემის რედაქტორობა იტვირთა და ძალზე გრძელი, ურთულესი სახე-სიმბოლოებითა და ასოციაციური ხატოვანებით გადატვირთული ნაწარმოების მოცულობა თითქმის გაანახევრა [Eliot 1971]. 1921 წლის დეკემბერში ელიოტისადმი მიწერილ გამამხნევებელ წერილში პაუნდი საქმიანად აქებს ნაწარმოებს, ხსნის, თუ რატომ შეიტანა მასში ესა თუ ის ცვლილება და ჩასწორებულ ხელნაწერს სახუმარო ლექსსაც ურთავს:

These are the poems of Eliot
By the Uranian Muse begot;
A Man their Mother was,
A Muse their Sire...
If you must needs enquire
Know diligent Reader

That on each Occasion
Ezra performed the Caesarean Operation

[Paige 1971:170]

[ეს ელიოტის ლექსებია, ზეციური მუზის მიერ შობილი (ურანია ასტრონომიის მფარველი მუზა იყო – თ.კ.). მამაკაცი იყო მათი დედა, მუზა – მათი შემქმნელი... თუ მაინცდამაინც დაგაინტერესებს, იცოდე, ბეჯითო მკითხველი, რომ სადაც კი საჭირო იყო, ეზრამ საკეისაროს ოპერაცია ჩაატარა.]

პაუნდისადმი მადლიერების გრძნობა ელიოტმა იმით გამოხატა, რომ თავისი პოემა სწორედ მას უძღვნა და თანაც მიაწერა: „Il miglior fabbro" — ჩემზე დიდ ოსტატსო (ამგვარ შეფასებას დანტეს „სალხინებელში" პოეტი გვიდო გვინიჩელი აძლევს პროვანსელ ტრუბადურს არნო დანიელს).

„უნაყოფო მიწა" თითქმის ერთდროულად, ოქტომბერ – ნოემბერში გამოქვეყნდა ორ ჟურნალში – „კრაიტერიონსა" და „დაიალში", ხოლო უკვე დეკემბრის თვეში ის ცალკე წიგნად გამოიცა ნიუ-იორკში. ამ უკანასკნელ გამოცემას დართული ჰქონდა ავტორისეული შენიშვნები, რომელთა გარეშეც ინგლისურ ენაზე „უნაყოფო მიწა" აღარასოდეს გამოსულა და რომლებმაც, გაადვილების ნაცვლად, კიდევ უფრო გაართულეს ამ ნაწარმოების აღქმა.

შემფასებლისათვის – კრიტიკოსის უპირველესი ამოცანა კი უდავოდ შეფასებაა – შედარებით ადვილია დადგენილ კრიტიკულ ნორმათა მოშველიებით წარსულის მხატვრული ქმნილების ავ-კარგზე მსჯელობა და მანამდე გამოთქმულ მოსაზრებებთან კამათში საკუთარი პოზიციის გამოკვეთა. შეუდარებლად უფრო ძნელია საკუთარი თაობის თვალწინ აღმოცენებული რთული მოვლენის ჭეშმარიტი აზრის წვდომა, ისეთი თანადროული ნაწარმოების შეფასება, რომელიც სწორედ დაკანონებულ ნორმებს უარყოფს და დამკვიდრებულ ფასეულობებს ემიჯნება. ასეთი ქმნილება თავად მოითხოვს შემფასებლისაგან ახალ კრიტერიუმთა შექმნას და მისი სწორი გააზრება მართლაც რომ იშვიათი კრიტიკული ალღოს ნიშანია. ამიტომაც იყო, რომ გამოქვეყნებისთანავე „უნაყოფო მიწამ" მძაფრი პოლემიკა გამოიწვია. საკა-

მათო ელიოტის ნაწარმოებში ახლაც ბევრია და სპეციალისტები დღესაც ბჭობენ იმის თაობაზე, თუ რა ადგილი უჭირავს მას მხატვრული აზროვნების ისტორიაში, მაგრამ მაშინ მაინც სულ სხვა იყო – ახალ და მოულოდნელ, შემძვრელ მოვლენად აღიქმებოდა თვით ფაქტი ამგვარი პოეტური ქმნილების გამოჩენისა [Brooker 2004: 75-120]. ელიოტს საყვედურობდნენ საგანგებო, მიზანდასახულ მწიგნობრულობას, მკითხველის დაბნევისა და მისტიფიკაციის სურვილს. ზოგნი წერდნენ, რომ პოემა მთლიანობას მოკლებულია, რომ ის ცალკეული ფრაგმენტებისაგან და ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ასოციაციებისაგან შედგება. სხვანი ისეთ რამეს „აღმოაჩენდნენ“ ხოლმე პოემაში, რაც თავად ელიოტს აზრადაც არ მოსვლია და რის უარყოფაც მას შემდგომ არაერთგზის უცდია. ზოგიერთ კეთილგანწყობილ კრიტიკოსსა თუ პოეტს „უნაყოფო მიწა“ სოციალურ მანკიერებათა მამხილებელ ნაწარმოებად წარმოედგინა, ხოლო მისი ავტორი ლამის რევოლუციონერად შეერაცხა. მაგრამ ელიოტს, რაფინირებულ მოდერნისტსა და ესთეტს, თავისი შემოქმედების არც ერთ ეტაპზე არ უტვირთავს სოციალური პროგრესის მქადაგებლის ან საზოგადოებრივი აქტივისტის როლი. მოგვიანებით, უკვე პოეტის ცხოვრების უკანასკნელ წლებში, კრიტიკოსი ვენ ვიკ ბრუკსი ირონიულად შენიშნავდა, რომ „ყველასათვის ცნობილია ბ-ნ ელიოტის შეხედულებანი ათასი ჯურის პროგრამებზე, პოლიტიკურ პლატფორმებზე, მეცნიერულ პროგრესზე, ჰუმანიზმის მქადაგებლობასა და რევოლუციებზე, რომლებმაც ვერაფერი შეცვალეს“ [Brooks 1953: iii]. სხვადასხვა სახის პოლიტიკური საქმიანობა ერთგვარ „მოდად“ იყო ქცეული ოციანი – ოცდაათიანი წლების ინგლისის ინტელექტუალურ და შემოქმედებით წრეებში, მაგრამ ელიოტის „ბუნტი“, რომელიც ამ პერიოდის ბევრ ახალბედა პოეტსა თუ კრიტიკოსს სოციალურ პროტესტად ესახებოდა, არსებითად წმინდა მხატვრულ ხასიათს ატარებდა. ის მოძველებულ, გვიანრომანტიკულ და ვიქტორიანულ გამომსახველობით საშუალებათა წინააღმდეგ იყო მიმართული და ახალი პოეტიკის დამკვიდრებას ემსახურებოდა. ელიოტის უპირველესი საზრუნავი ყოველთვის პოეზია იყო და უკვე შემოქმედების ადრეულ ეტაპ-

ზე, „უნაყოფო მიწის“ შექმნით, მან ლიტერატურული გემოვნების კანონმდებლის სახელი დაიმკვიდრა. მისმა საგანგებოდ „არაპოეტურმა“, ტრაგიკომიკური პათოსით აღსავსე ქმნილებამ ერთხელ და სამუდამოდ შეცვალა მოძველებული პოეტური კრიტერიუმები და ახალი შინაარსი შესძინა მხატვრული სრულყოფილების ცნებას. „უნაყოფო მიწის“ გამოქვეყნების შემდეგ უკვე შეუძლებელი გახდა ისე წერა, თითქოს ეს ნაწარმოები არასოდეს ყოფილიყო შექმნილი.

მითოსი და მითოლოგია

რეალისტური მწერლობის შემსწავლელ კრიტიკულ ნაშრომთა ავტორები ხშირად აღნიშნავენ, რომ მხოლოდ სიუჟეტის გადმოცემით (ანუ, ამბის მოყოლით, ან როგორც სამწუხაროდ, დღესაც იტყვიან ხოლმე, „მოკლე შინაარსის“ თხრობით) ნაწარმოების ახსნა შეუძლებელია. ეს ერთდროულად ასეც არის და არც მთლად ასეა. ტრადიციული მანერით დაწერილ, მეცხრამეტე, ან თუნდაც მეოცე საუკუნის რეალისტურ ნაწარმოებებში სიუჟეტი გამომსახველობით საშუალებათა მთელი სისტემის საფუძველია, ის მთელ მხატვრულ ქსოვილს მსჭვალავს და მთლიანობად გარდასახავს. სიუჟეტს თავისი შემადგენელი ნაწილებიც აქვს და ყოველი მათგანი, უკვე ცალ-ცალკეც ნაწარმოების პოეტიკური წყობის უმნიშვნელოვანესი ელემენტია. სიუჟეტის განმსაზღვრელი როლის გარეშე ტრადიციული რეალისტური ნაწარმოები საერთოდ წარმოუდგენელია. ამიტომ, მისი კარგი გადმოცემით ამ ნაწარმოებზე რაღაც გარკვეული შთაბეჭდილების შექმნა სავსებით შესაძლებელია. სულ სხვაა, როდესაც საქმე ეხება მოდერნისტული მწერლობის ნიმუშს, ვთქვათ, „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკით დაწერილ ნაწარმოებებს. ვინმემ საგანგებოდ რომ განიზრახოს კიდეც ჯოისის „ფინეგანის ქელეხის“ ან ვირჯინია ვულფის „მისის დელოუეის“ მოყოლა, მაინც ვერაფერი გამოუვა – „მონაყოლი“ ვერაფერს ეტყვის მსმენელს, ვერავითარ შთაბეჭდილებას ვერ შეუქმნის მას. მითუმეტეს შე-

უძლებელი ხდება სიუჟეტის გადმოცემა, როდესაც საქმე მოდერნისტულ პოეზიას ეხება. პოეტური ნაწარმოების ბირთვი – უკიდურესად დაძაბული, აზრობრივ ემოციურად კონდენსირებული პოეტური სახე, ან, მით უფრო, სახეთა სისტემა, საერთოდ ვერ ემორჩილება ვერანაირ „მოყოლას“. რეალისტურ-პროზაული გაგებით სიუჟეტი ნიჭიერ პოეტურ ნაწარმოებს (ლირიკულს, ან თუნდაც ეპიკურს) საერთოდ არ გააჩნია – „იქ, სადაც შესაძლებელია მოყოლა, — წერდა ოსიპ მანდელშტამი, – იქ საწოლი აშლილი არ არის, იქ პოეზიას არა თუ არ სძინებია, თვალიც არ მოუხუჭავსო“, წერდა ოსიპ მანდელშტამი [Мандельштам 1967: 5]. სიუჟეტი არ გააჩნია არც მითოსური მეთოდით შექმნილ, ლიტერატურულ, მითოლოგიურ და სხვა ასოციაციათა პოეტიკით გამართულ ელიოტის პოემას. მის 434 პწკარსა და ავტორისეულ „შენიშვნებში“ კონდენსირებულია უდიდესი აზრობრივი და ემოციური ინფორმაცია, მაგრამ ეს ინფორმაცია ჩვეულებრივი, სამეტყველო, ცნებით-ინტელექტუალური ხასიათისა კი არ არის, არამედ უაღრესად განზოგადებული მხატვრული ინფორმაციაა. ამიტომ, მისი გადმოცემა არა იმ ფორმით, რომლითაც ის არსებობს, არამედ სხვა, თუნდაც „მოკლე შინაარსის“ სახით წარმოუდგენელია. მართებული იქნება, თუ ვიტყვით მხოლოდ, რომ ეს ენციკლოპედიური ხასიათის პოემა თვალწინ წარმოგვიჩენს მე-20 საუკუნის დასაწყისის ევროპული ცივილიზაციის ერთ-ერთ ყველაზე მასშტაბურსა და მაღალმხატვრულ სურათს.

პროფესიულად დაინტერესებული მკითხველისთვის „უნაყოფო მიწის“ მხატვრული სამყარო პრობლემათა ურიცხვ რაოდენობას მოიცავს, მაგრამ მათ შესახებ მსჯელობისას არც თუ ისე ადვილია მხოლოდ ძირითადის ხაზგასმა და „წვრილმანების“ უგულებელყოფა (მითუმეტეს, რომ ასეთი დონის ნაწარმოებში „წვრილმანი“ არც არსებობს რეალურად). მეორე მხრივ, შედარებით მოკლე კრიტიკულ ანალიზში პრაქტიკულად შეუძლებელია პოემის ყველა სირთულის ახსნა, ყველა იმ მხატვრული ხერხის განხილვა, რომელთა ერთობლიობაც, გარეგნული ქაოტურობის მიუხედავად, ნაწარმოების შინაგან, სიღრმისეულ

მთლიანობას წარმოქმნის. „უნაყოფო მიწის“ შესახებ დაწვრილებითი მსჯელობისას მიზანშეწონილი იქნებოდა მისი აზროვნების სტრუქტურის ვრცელი განხილვა, ყველა იმ „ინტელექტუალური სირთულის“ ახსნა, რაც ესოდენ უძნელებს მკითხველს ნაწარმოების გააზრებას. აუცილებელი იქნებოდა პოემის ასოციაციური პოეტიკის, მითოლოგიურ და ლიტერატურულ სიუჟეტთა პაროდირების, წარმართული და ქრისტიანული, ბუდისტური და ინდუისტური სიმბოლიკის მხატვრული დანიშნულების განხილვა. „უნაყოფო მიწის“ სრულყოფილი ანალიზი იმ სიღრმისეულ კავშირების შესწავლასაც გულისხმობს, რაც ნაწარმოების პოეტიკურ სტრუქტურის, ან მის უშუალო-აზროვნებრივ დონეს მჭიდროდ უკავშირებს დანტეს „ღვთაებრივ კომედიას“, შექსპირისა და ელიზაბეთის ხანის სხვა დრამატურგთა შემოქმედებას, მეჩვიდმეტე საუკუნის ინგლისური ბაროკოს პოეზიას და სხვა უამრავ ლიტერატურულ, ფილოსოფიურ, თუ ანთროპოლოგიურ წყაროს. ასოციაციური თვალსაზრისით, „უნაყოფო მიწის“ პოეტური სამყარო უკიდეგანო სივრცეს მოიცავს – ის გადაშლილია ოვიდიუსსა და პეტრონიუსიდან ჯეიმზ ჯოისსა და ჰერმან ჰესემდე, უპანიშადებიდან და ნეტარი ავგუსტინედან ბერგსონსა და ბრედლიმდე. რასაკვირველია, ასეთ ვითარებაში უმთავრესია იმ ძირითადის მიგნება, რაც სხვა ყველაფერს აერთიანებს – მხედველობაში მაქვს ის განმსაზღვრელი პოეტიკური ელემენტი, რომლის როლსაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რეალისტურ ნაწარმოებში სიუჟეტი ასრულებს.

„უნაყოფო მიწის“ მხატვრული სამყაროს ამგვარ ქვაკუთხედად გევლინება მითოსი და პირველი, რაც უნდა ირწმუნოს იმან, ვინც ელიოტის პოეზიაში მითოსის როლის გარკვევას დაეპირება, ისაა, რომ ამ შემთხვევაში შესასწავლი საგანი განუზომლად შორს დგას მითოლოგიის პოპულარულ კრებულებში მოყოლილი თავშესაქცევი ისტორიებისაგან. როგორც ს. ავერინცევი აღნიშნავს, „ლიტერატურათმცოდნე... უკვე სტუდენტობისას უნდა ხვდებოდეს, რომ როდესაც საუბარია კაფკას „მითოლოგიაზე“, საქმე ეხება ისეთ რაღაცას, რასაც ნ. კუნის

„ძველი საბერძნეთის მითების და ლეგენდების“ თემატიკისთან საერთო არაფერი აქვს“ [Аверинцев 1973: 113]. მკვლევარმა ისიც უნდა იცოდეს, რომ იგივე ითქმის მთელ მოდერნისტულ მხატვრულ მეთოდზე, მოდერნისტულ ლიტერატურაში მითოსის დანიშნულებაზე საერთოდ. ხოლო რაც შეეხება „უნაყოფო მიწას“, ეს პოემა კაფკას, ჯოისის, მანის ნაწარმოებებთან ერთად, სამართლიანად არის მიჩნეული მაღალი მოდერნიზმის მწერლობაში მითოსის გამოყენების ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიო ნიმუშად.

რაც შეეხება საკუთრივ მითოსს, მასთან დაკავშირებით სპეციალურ ლიტერატურაში აზრთა უკიდურესი სხვადასხვაობა სუფევს. ჰუმანიტარული აზროვნების თითქმის ყველა დარგს მითოსის საკუთარი (ხშირად რამდენიმე და ურთიერთსაწინააღმდეგო) კონცეფცია გააჩია. მითოსს, როგორც ობიექტურად არსებულ ფენომენს რომ თავი დავანებოთ, უკვე მისი აღმნიშვნელი სიტყვის ტერმინოლოგიური ფარგლების დადგენაც (ვთქვათ, მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობის და არა ფილოსოფიის, ფსიქოლოგიის, ანთროპოლოგიის, ეთნოგრაფიის, ფოლკლორისტიკის, სემიოტიკის, სტრუქტურალიზმის, და ა. შ. თვალსაზრისით) სპეციალურ გამოკვლევას ითხოვს. „მითოსის“, „მითოსური სქემის“ თუ „მითოსური მოდელის“, მათი სინონიმების და მათგან ნაწარმოები ტერმინების უთვალავ კონტექსტში განსხვავებული მნიშვნელობებით ხმარებამ ამ ცნებათა ტერმინოლოგიური გაუფასურება გამოიწვია. „თუ ძველმოდური დეკორატიულ–მითოლოგიური ალუზიის გამოყენება ჯერ კიდევ ნებადართულია, ვიტყოდი, რომ ეს სიტყვა პროტეულია, მისი ბედი კი პროკრუსტული“, ირონიულად შენიშნავდა ჯერ კიდევ 60-იან წლებში უ. უ. დაგლასი, გულისხმობდა რა ტერმინ „მითოსს“, რომელიც პროტეოსის მსგავსად, სხვადასხვა სახეს იღებს და სხვადასხვა თეორიულ ნაშრომებში ისე იცვლის ფორმას, როგორც პროკრუსტეს სარეცელზე [Douglas 1966: 119]. ჰუმანიტარული ცოდნის სხვა დარგებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობაში მითოსთან დაკავშირებით უამრავი ავტორის მიერ ათასგზის გამოთქმულმა

ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებებმა კურიოზული შედეგი გამოიღო: ერთადერთი, რაც დღესდღეობით დაბეჯითებით, არაორაზროვნად და სრული პასუხისმგებლობით შეიძლება ითქვას ლიტერატურაში მითოსის არსებობის შესახებ ის არის, რომ ლიტერატურაში მითოსი ნამდვილად არსებობს. ასე რომ, გლობალური, ზოგადკულტურული თვალსაზრისით კი არა, უკვე „ვიწრო" ლიტერატურული თვალსაზრისითაც, მითოსი მეტად რთულ და არაერთნიშნად მოვლენას წარმოადგენს. ამ სირთულეს ის ინარჩუნებს „უნაყოფო მიწაშიც", რომლის პოეტიკა მთლიანად ელიოტის „მითოსურ მეთოდს" ეფუძნება.

როდესაც ვამბობთ, რომ მითოსი „უნაყოფო მიწის" პოეტიკის ქვაკუთხედია, ვგულისხმობთ, რომ პოემას საფუძვლად უდევს რთული, მრავალწახნაგოვანი მითოსური სქემა. მთელი „უნაყოფო მიწა" ამ სქემაზე არც ერთი თვალსაზრისით არ დაიყვანება, მაგრამ მისდამი ანგარიშის გაუწევლად ამ ნაწარმოების ვერც ერთი ელემენტი მხატვრული მთლიანობის ნაწილად ვერ გაიაზრება. ყოველი ასოციალური დეტალის აზროვრივემოციური დატვირთვას მითოსური სქემის განმსაზღვრელ მნიშვნელობამდე მივყევართ, რადგან თვით ეს სქემა ნაწარმოების სტრუქტურის და კომპოზიციის ღერძია, ის აზრობრივი სათავეა, რომელსაც ყველა სახე აღსანიშნით უკავშირდება.

„უნაყოფო მიწის" მითოსი ელიოტის „შეთხზული" არ არის და არც მისი გაუცნობიერებელი შემოქმედებითი ინტუიციის ნაყოფია. პოეტმა ის ანთროპოლოგიური და ფსიქოლოგიური წყაროებიდან ისესხა და სრულიად შეგნებულად დააფუძნა მასზე თავისი ნაწარმოების გამომსახველობით საშუალებათა ერთობლიობა. პოემისადმი დართულ შენიშვნებში ელიოტი თავის უშუალო წყაროდ ჯეიმს ფრეიზერის „ოქროს რტოსა" და ინგლისელი ანთროპოლოგი ქალის, ჯესი უესტონის წიგნს „რიტუალიდან სარაინდო რომანამდე" ასახელებს, მაგრამ უნდა ვიფიქროთ, რომ მის მხატვრულ ჩანაფიქრზე სხვა, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანმა ფაქტორებმაც მოახდინა გავლენა. ამ უკანასკნელთაგან საგანგებოდ გამოვყოფთ ორ ძირითად, ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ მომენტს – მითოსის პრობლემას-

თან საუკუნის დასაწყისის ჰუმანიტარული, ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური აზრის განახლებულ ინტერესს და ათიანი – ოციანი წლების ევროპული მხატვრული აზროვნების საერთო რემითოლოგიზაციის პროცესს.

ცხადია, მითოსთან ახლებური დამოკიდებულება ზოგადევროპულ კულტურულ პროცესს წარმოადგენდა და მხოლოდ მაღალი მოდერნიზმის კუთვნილებად მისი გამოცხადება არ იქნებოდა მართებული. მოდერნისტებს ქრონოლოგიური პირველობა ეკუთვნით მითოსის „ახლად აღმოჩენაში", თორემ ოციანი წლების შემდგომ ვინ აღარ ნერდა „მითოსური მეთოდით", ვინ აღარ იყენებდა მითოსს დიდ და უმნიშვნელო, მაღალმხატვრულ და მდარე ნაწარმოებებში. საქმე ისაა, რომ თავისთავად მითოსის გამოყენების ფაქტი სრულიადაც არ განაპირობებს ნაწარმოების მხატვრულობას. მთავარი მითოსის „გამოყენება" კი არ არის, არამედ მისი მხატვრული ხორცშესხმის დონე, რომელიც სხვადასხვა მწერალთა ნაწარმოებებში ვერასგზით ვერ იქნება თანაბარი. მაგალითისთვის, თომას მანის „დოქტორ ფაუსტშიც" (1947) და ლიონ ფოიხტვანგერის „ძმებ ლაუტენზაკებშიც" (1943) მითოსურ-სქემატურ საფუძვლად ფაუსტის ლეგენდაა არჩეული, მაგრამ მხატვრულობის თვალსაზრისით ამ ორ რომანს ერთმანეთისაგან უფსკრული აშორებს. მითოსი, როგორც სამყაროს მხატვრული შეცნობის ინსტრუმენტი, უსაზღვროა და ამოუწურავი, მაგრამ გააჩნია მასთან მიდგომას – დიდი ხელოვანის ხელში ის ჭეშმარიტების წვდომის საშუალებად გარდაიქმნება, ხოლო მოკრძალებული ნიჭით დაჯილდოებული ავტორის ნაწარმოებებში ის, შესაძლოა, ზედაპირულ და უმწეო ხერხადაც გამოჩნდეს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მითოსი ძალზე ძვირფასი და ხელსაყრელი „საშენი მასალაა", მაგრამ ტაძრის აღმართვა მთლიანად ხუროთმოძღვარზეა დამოკიდებული, მის ნიჭზე და იმაზე, თუ რამდენად გაამართლებს ის თავის განაცხადს, რამდენად მიაღწევს იმ მიზანს, რომელსაც თვითვე ისახავს.

მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურით სერიოზულად დაინტერესებულმა მკითხველმა მკაფიო ზღვარი უნდა გაავლოს ორ მოვლენას და შესაბამისად, ორ ტერმინს – „მითოსსა" და

„მითს“ (ან „მითოლოგიას“) შორის. რუსულისაგან განსხვავებით, სადაც ეს ორი მოვლენა ერთი სიტყვით აღინიშნება, ქართული საშუალებას იძლევა „მითი“ და „მითოსი“ არა მხოლოდ აზრობრივად, არამედ ტერმინოლოგიურადაც განვასხვაოთ. ბერძნული სიტყვის ტრანსლიტერაცია, ტერმინი „Mythos“ ხშირად გვხვდება ინგლისურენოვან სპეციალურ ლიტერატურაშიც, სადაც ის აგრეთვე „მითისაგან“ (Myth) განსხვავებული მნიშვნელობით იხმარება. როდესაც „მითს“ ან „მითოლოგიას“ ვახსენებთ, ვგულისხმობთ ადრეული ისტორიული ეპოქების ადამიანთა მიერ შექმნილ ზეპირსიტყვიერ სიუჟეტებს, რომლებშიც აისახა მათ ფსიქოლოგიური სამყარო და რომლებიც თავად აისახნენ უძველეს (ბერძნულ-რომაულ, ბიბლიურ, შუმერულ, ინდუისტურ, ბუდისტურ, სკანდინავიურ და სხვა) ლიტერატურულ ძეგლებსა და წყაროებში. არსებითად, სიტყვა „მითი“ ნიშნავს მითოლოგიურ სიუჟეტს, რომელიც ამა თუ იმ სახითა თუ დანიშნულებით, მხატვრულ ლიტერატურაში უხსოვარი დროიდან გამოიყენება. მისგან განსხვავებით, მითოსი სიუჟეტი კი არ არის, არამედ უამრავი (მათ შორის, მითოლოგიური) სიუჟეტის უზოგადესი, სქემატური საფუძველია. მითოსი შეიძლება აგრეთვე დავახასიათოთ, როგორც ერთგვარი პოტენციური სიუჟეტი, რომელიც კონკრეტული რეალიზაციის გარეშე მხოლოდ „შესაძლებლობის“ (სქემის, „თარგის“, „ყალიბის“) სახით არსებობს ადამიანის ფსიქიკაში. ფაქტობრივად, უძველესი მითოლოგია სხვა არაფერია. თუ არა მითოსურ სქემათა სიუჟეტური ხორცშესხმის ისტორიულად ყველაზე ადრეული, არქაული ფორმა.

ჩვენ არ შევჩერდებით იმის განხილვაზე, თუ საიდან მომდინარეობს, ან რას უკავშირდება „უნაყოფო მიწის“ მითოსი – პირველყოფილ რიტუალსა თუ არაცნობიერში დალექილ არქაული აზროვნების პირველყოფილ მოდელებს. ლიტერატურული შესწავლის საგანს მითოსი შეიძლება წარმოადგენდეს მხოლოდ როგორც ლიტერატურული მოვლენა და არა როგორც ანთროპოლოგიურ-ეთნოლოგიური რეალია ან ფსიქოანალიტიკური

(თუ გნებავთ ანალიტიკურ-ფსიქოლოგიური) ფენომენი. უეჭველად ხაზგასასმელია, რომ ფსიქოლოგის ან ანთროპოლოგისაგან განსხვავებით, ლიტერატორის უპირველეს ამოცანას ნაწარმოებში გამოყენებული მასალის მხატვრული დანიშნულების გარკვევა შეადგენს, თუმცა მითოსის სხვა სიღრმისეულ განზომილებათა ცოდნაც არაფერს აკლებს ამ პროცესს, პირიქით, სიღრმესა და კომპეტენციას შემატებს მას. თუ ნაწარმოებს ფსიქოლოგიური კვლევის ობიექტად მივიჩნევთ (და აქ უჩვეულო არაფერია), ადვილად დავრწმუნდებით, რომ ანალიტიკური ფსიქოლოგიის (ან ფსიქოანალიზის) თვალსაზრისით, ლიტერატურა საერთოდ მითოსურია: ფროიდისა და იუნგის მეთოდებს ნაზიარევი ფსიქოლოგი ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში ადვილად მიაგნებს ავტორისეული არაცნობიერის კვალს, ან გაუცნობიერებელი გზით მასში ასახულ არქაული აზროვნების პირველსქემებს. შესაძლოა ამგვარმა მიდგომამ ბევრი რამ გვითხრას მწერლის, როგორც ფსიქოლოგიური ინდივიდის გაუცნობიერებელ მოტივებზე, მაგრამ მის მიერ შექმნილი ნაწარმოების მხატვრული სპეციფიკის შესწავლისთვის ის სრულიად გამოუსადეგარია. იუნგის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ერთ პოეტზე, შესაძლოა, მამასთან ურთიერთობამ მოახდინოს გავლენა, მეორეზე – დედასთან კავშირმა, ხოლო მესამის პოეზიაში შეიმჩნეოდეს სქესობრივი რეპრესიის მკვეთრად გამოხატული კვალი. ყოველივე ეს მხატვრული ნაწარმოების შეფასებისათვის არაფერს ნიშნავს, რადგან ზუსტად იგივე შეიძლება ითქვას არა მხოლოდ ნებისმიერი ნევროტიკის, არამედ საერთოდ, ყველა ნორმალური ადამიანის შესახებაც“ [Jung 2001: 78]. საქმე ისაა, რომ ლიტერატურულ ფენომენად მითოსი მაშინ იქცევა, როდესაც მითოსური სქემა შეგნებულად და მიზანდასახულად გამოიყენება ავტორის მიერ, როგორც ნაწარმოების გაცნობიერებული პოეტიკის, მისი მხატვრული ჩანაფიქრის ელემენტი. სწორედ მითოსის ამგვარ, გაცნობიერებულსა და შერჩევით გამოყენებაშია მეოცე საუკუნის მხატვრული აზროვნების რემითოლოგიზაციის არსი, თორემ, როგორც ვთქვით, გაუცნობიერებელი არქეტიპული სიტუაციების „აღმოჩენა“ ისეთ ნაწარმოებებშიც

შეიძლება, რომელთა პოეტიკა არა თუ უბრალოდ შორს დგას მითოსური მეთოდისაგან, არამედ ასახვის ხერხით უპირისპირდება კიდეც მოდერნიზმის მითოპოეტიკურ ექსპერიმენტს.

ამრიგად, ელიოტის მითოსური მეთოდის განმსაზღვრელი სპეციფიკა ისაა, რომ ის სრულიად გამორიცხავს „ვიზიონეროზას", „არაცნობიერ მითოლოგიზაციას", არქეტიპთა სტიქიურ გამოხატვას იმ სახით, რა სახითაც ყოველივე ამას მიაგნებენ ხოლმე შექსპირის, ან, ვთქვათ, უილიამ ბლეიკის ნაწარმოებებში. პირიქით, ელიოტი სრულიად მიზანდასახულად (შეიძლება ითქვას, საკმაოდ პრაგმატულადაც) იყენებს მითოსის ფარულ და აშკარა შესაძლებლობებს, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ „უნაყოფო მიწის" ავტორი მშვენივრად იცნობდა არა მხოლოდ თავის თანამედროვე „მითშემოქმედ" მწერალთა ნაწარმოებებს, არამედ მითოსისადმი მიძღვნილ უახლეს ფილოსოფიურ, ფსიქოლოგიურ და ანთროპოლოგიურ ლიტერატურასაც. ერთი სიტყვით, „უნაყოფო მიწის" მითოსური სქემატიკა, ისევე, როგორც მისი მხატვრული სისტემის ნებისმიერი სხვა ელემენტი, უმკაცრესი შერჩევის შედეგია; ის ელიოტის შემოქმედებითი ჩანაფიქრის უმნიშვნელოვანეს და სავსებით გაცნობიერებულ ნაწილს შეადგენს. ამიტომაც არის, რომ პოემას რომელიმე კერძო მითოლოგიური სიუჟეტით ნაკარნახევი მოდელი კი არ უდევს საფუძვლად, არამედ რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი მითის გამაერთიანებელი, საკვანძო მითოსური სიტუაცია, რომელიც ელიოტის მიერ გადამუშავებული სახით უამრავ ასოციაციურ პლანს, წახნაგსა თუ ასპექტს იძენს და ფაქტობრივად, მისი პოემის მთელ მხატვრულ სისტემას განსაზღვრავს.

ნაწარმოებში გამოყენებული მითოლოგიური მასალიდან, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია მითები მცენარეული სამყაროს მოკვდავი და გაცოცხლებადი ღმერთების – ატისის, ოზირისისა და ადონისის (თამუზის) შესახებ, რომლებშიც სიმბოლურად აისახა ზამთარში ბუნების კვდომისა და გაზაფხულზე მისი განახლების ყოველწლიური ციკლი და რომელთა საფუძველს, ჯ. ფრეიზერის თანახმად, ნაყოფიერების წარმართუ-

ლი რიტუალები შეადგენს. უძველესი ადამიანის გულუბრყვილო ოპტიმიზმით გასხივოსნებული ეს მითები აშკარად საერთო სქემატურ ხაზს ეფუძნება: პირმშვენიერი ჭაბუკი-ღმერთი ან მოშურნე ძმის (ოზისირი), ან მოქიშპე სატრფოების (ადონისი), ან უბედური შემთხვევის (გარეულ ტახთან შეჯახების, ატისი) მსხვერპლი ხდება, რის გამოც ის ქალღმერთ მეუღლეს, ან თავის ღვთაებრივ სატრფოს შორდება (ადონისი – ვენერას, ოზირისი – იზიდას, ატისი – კიბელას, თამუზი – იშთარს) და ქვესკნელს ჩადის, აჩრდილთა საუფლოს მკვიდრი ხდება. მაგრამ მისი გარდაცვალება დროებითია – იმავე სატრფოს მეცადინეობით, თუ უზენაესი ღმერთის (ადონისის შემთხვევაში – ზევსის) ნება-სურვილით, ის გაზაფხულზე მკვდრეთით აღდგება და აღტაცებულ მოკვდავებს ან ანტროპომორფული, ან მცენარეული (ატისი – ნაძვის, ოზირისი – პურის მარცვლის, ადონისი – სუმბულის, ვარდის ან ანემონის) სახით მოევლინება. არა მხოლოდ მითები, არამედ მათი შესაბამისი „მისტერიები, რომლებიც ნაყოფიერების ძალთა მაცოცხლებელ კავშირს, ღვთაებრივი მეუღლის ტრაგიკული სიკვდილისა და სიხარულით აღსავსე მისი გაცოცხლების ინსცენირებას წარმოადგენდნენ“ [Frazer 2009: 324] არსებითად (თუ სიუჟეტურ დეტალებს უგულებელვყოფთ), გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის რიტუალურ სქემას ეფუძნება. „უნაყოფო მიწაში“ ამ სქემას ელიოტი ძალზე პროდუქტიულად იყენებს – მისი საშუალებით ურთულეს, არაერთგვაროვან ასოციაციათა პოეტიკით გამართულ ნანარმოებში სწორედ ის „წესრიგი“ მიიღწევა, რომელიც მის ავტორს „მითოსური მეთოდის“ უმნიშვნელოვანეს თავისებურებად მიაჩნდა.

ნაყოფიერების მითებთან ერთად, პოემის მითოსური სტრუქტურის განუყოფელ ნაწილს შეადგენს ასოციაციური პარალელი გრაალის ციკლის სარაინდო რომანებთან, რომელთა რიტუალურ ინტერპრეტაციას ელიოტი ჯ. უესტონის ნაშრომით გაეცნო. თავის ამოსავალ კონცეფციას უესტონი ჯ. ფრეიზერის მოძღვრებას, კერძოდ, იმავე ნაყოფიერების რიტუალთა თეო-

რიას უმადლოდა, თუმცა ამ უკანასკნელს ის უკვე სულ სხვა სფეროზე – გრაალის შესახებ კელტურ თქმულებებსა და შესაბამის სარაინდო რომანებზე განავრცობდა. უესტონის თქმით, „გრაალის ლეგენდა არც ლიტერატურული წარმოსახვისა და არც ხალხური ფანტაზიის ნაყოფს არ წარმოადგენს. მას საფუძვლად უდევს უძველესი რიტუალის რამდენადმე სახეშეცვლილი ჩანაწერი, რიტუალისა, რომლის არსს სიცოცხლის ფიზიკური და სულიერ წყაროთა საიდუმლოებასთან ზიარება შეადგენს“ [Weston 1920: 191]. ნაყოფიერების უძველეს მითებსა და გრაალის ციკლის რომანებსაც ელიოტი ერთიან მითოსურ კონტექსტში აღიქვამდა, როგორც საერთო მითოსური განზომილების მქონე განსხვავებულ სიუჟეტებს, რაც სავსებით შეესაბამება ჯ. უესტონის ძირითად დებულებებს. ელიოტის პოემაში სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის, უნაყოფობისა და განაყოფიერების მითოსური მოდელი არა მხოლოდ ორ მაგისტრალურ მითოლოგიურ სიუჟეტს (ვთქვათ, ადონისის გაცოცხლებას და „მეთევზე-მეფის“ განკურნებას), არამედ სხვა მრავალ სიუჟეტურ მოტივსაც აერთიანებს. ამ მოდელთან ერთად, პოემის მითოსურ საფუძველს შეადგენს გრაალის ლეგენდიდან ნასესხები სულიერ ფასეულობათა ძიების სქემაც, რომელიც უესტონის ნაშრომში აგრეთვე ნაყოფიერების აღდგენისაკენ მიმართულ რიტუალურ ქმედებას გულისხმობს. სქემას, ბუნებრივია, უკავშირდება გრაალის ძიების ამსახველი სიუჟეტი, რომელიც, მეტად მნიშვნელოვან ასოციაციურ ფონს ჰქმნის „უნაყოფო მიწაში“.

საუკუნეთა მანძილზე გრაალის თემა უამრავ ფოლკლორულსა თუ ლიტერატურულ წყაროში აისახა და ბევრი სახეცვლილება განიცადა. „კლასიკური“ სახით, ეს სიუჟეტი „მაღალი“ გოთიკის ეპოქაში, მეცამეტე საუკუნეში გაფორმდა, როდესაც კელტური და ქრისტიანული სიმბოლიკის სინთეზის შედეგად შეიქმნა კრეტიენ დე ტროას და ვოლფრამ ფონ ეშენბახის დიდებული შუასაუკუნეობრივი რომან-მითები. გრაალთან დაკავშირებულ ლიტერატურას ელიოტი შესანიშნავად იცნობდა, მაგრამ პოემის ასოციაციური ფონის უშუალო წყაროდ მან ეს რომანები კი არ გამოიყენა, არამედ რიჰარდ ვაგნერის მუსიკალური დრამის, „პარციფალის“ ლიბრეტო (ელიოტის ასოციაციური

ტექნიკის თვალსაზრისით აქ უჩვეულო არაფერია – „უნაყოფო მიწაში“ გვხვდება ვაგნერის სხვა მუსიკალური დრამების, კერძოდ, „რაინის ოქროს“, „ღმერთების აღსასრულის“, „ტრისტან და იზოლდას“ რემინისცენციებიც). როგორც ჩანს, პოეტს ხელს აძლევდა ის გარემოება, რომ ვაგნერის მიერ გადამუშავებული სახით, გრაალის ლეგენდამ მკვეთრად გამოხატული ქრისტიანულ-რელიგიური ელფერი შეიძინა და სიუჟეტის პაროდიული ინტერპრეტაციისათვის უფრო მომგებიანი გახდა.

მსურველს ადვილად მიუნვდება ხელი გრაალის ლეგენდის სიუჟეტზე, თუნდაც იმავე „პარციფალის“ ლიბრეტოზე. ამიტომ, აქ მოკლედ ვიტყვით, რომ გრაალი საიდუმლო სერობის თასია, რომელშიც ჯვარცმის დროს ოსებ არიმათიელმა მაცხოვრის სისხლი შეაგროვა და რომელიც ანგელოზებმა დასაცავად გადასცეს საგანგებოდ ჩამოყალიბებულ გრაალის რაინდთა ორდენს. გამოხდა ხანი და გრაალის რაინდებს, მათ ციხე-სიმაგრესა და აყვავებულ მიწა-წყალს ქვესკნელის ძალები (ვაგნერთან – ბოროტი ჯადოქარი კლინგზორი) დაეპატრონა, რის გამოც მძიმედ დასნეულდა გრაალის „მეთევზე-მეფე“, ხოლო ციხე-სიმაგრის მიდამოები გაუდაბურდა, უნაყოფო მიწად იქცა. მრავალი თავგადასავალი გადახდება გრაალის მაძიებელ რაინდს, ჭაბუკ პარციფალს; ის დიდ ცდუნებებს გაუძლებს (ვაგნერის დრამაში მას კლინგზორის მსახური, მშვენიერი კუნდრი მოუნდომებს „შეცდენას“); ის „ხიფათის სამრეკლოში“ მაგიურ კითხვებს დასვამს, ან პირიქით, ამ კითხვებზე უპასუხებს და ა.შ., სანამ გრაალს დაიხსნის, სნეულ მეფეს განკურნავს და უდაბნოდ ქცეულ, უნაყოფო მიწას კვლავ წალკოტად აქცევს.

აშკარაა, რომ გრაალის მითის მაგისტრალური სიუჟეტი ჩვენთვის უკვე ნაცნობ მითოსურ სქემას ემყარება. გრაალის „მეთევზე-მეფე“ მითის ზოგიერთ ვერსიაში გარდაცვლილია, ზოგში – მძიმედ დაჭრილი, ხოლო ზოგშიც იმპოტენციითაა დაავადებული. რამდენიმე მნიშვნელოვან წყაროში მისი იმპოტენცია უშუალოდ უკავშირდება (განაპირობებს კიდეც) ბუნების მწარმოებელ ძალთა უძლურებას, მიწის უნაყოფობას და მის უდაბნოდ ქცევას [Weston 1920: 19]. გრაალის ხსნა და სნეული მეფის განკურნება (ან მისი გაცოცხლება, ან, ზოგი მითის თა-

ნახმად, ღრმად მოხუცებული, უძლური მეფისათვის სისხლსავსე სიჭაბუკის დაბრუნება) მიწის განაყოფიერებას, სიცოცხლის ძალთა დღესასწაულს, ბუნების განახლებას გულისხმობს. სიმბოლური თვალსაზრისით, ეს თემა ადვილად გაიაზრება, როგორც ღვთაებრივ საწყისთან ზიარების, უმაღლესი ზნეობრივი იდეალისა და სიცოცხლის არსის ძიება, რაც, რაღა თქმა უნდა, პოტენციურად დიდ მხატვრულ შესაძლებლობას შეიცავს.

გრაალის ლეგენდა არ ყოფილა „უნაყოფო მიწის" სათაურისა და ძირითადი თემის ერთადერთი წყარო, თუმცა უესტონის ნაშრომში ცნებები „Waste Land" და „Quest" (ძიება) დაწვრილებით არის გაშიფრული და ლამის სამეცნიერო ტერმინებად იხმარება. პოემის უმთავრესი სიმბოლოს ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა წიგნებს (იხ., მაგ. ეზეკიელი, 6:6, 14), სულიერი და ფიზიკური უდაბნოს საერთო-ბიბლიურ თემატიკას და შესაბამის უნივერსალურ სიმბოლურ ხატს, რომელიც წითელ ზოლად გასდევს მთელ საღმრთო წერილს „დაბადებიდან" „იოანეს გამოცხადებამდე". „კონკრეტული" უნაყოფო მიწის აღწერილობა მოცემულია ფრეიზერის მონოგრაფიის ოზირისისადმი მიძღვნილ თავშიც, სადაც უშუალოდ არის წარმოსახული გვალვისა და ნილოსის გამეჩხერების შედეგად მიწის უდაბნოდ ქცევის სურათი. ამ სურათის კონკრეტულობა ელიოტის პოემაში მეტად ნიშანდობლივ სიმბოლურ დატვირთვას იძენს: „ზაფხულის მოახლოებასთან ერთად, წყლის დონე ნილოსში კიდევ უფრო კლებულობს. ივნისის დასაწყისისათვის ნილოსში წყალი განახევრებულია და მცხუნვარე მზისაგან ამომწვარი, მრავალი დღის განმავლობაში საქარის ქართა თარეშს მინდობილი ეგვიპტე თავადაც ამ უდაბნოს გაგრძელებას ემსგავსება... ნაპრალებითა და ჯურღმულებით გადასერილი, ნაცრისფერი, მტვრიანი უნაყოფო ველი მცხუნვარე მზის სხივების ქვეშ სიცხისაგან იხრჩობა. აპრილის შუიდან შუა ივლისამდე ეგვიპტის მიწა ნახევრადმკვდარია" [Frazer 2009: 369].

ცხადია, ელიოტის პოემის უნაყოფო მიწა არც ერთ გეოგრაფიულ გარემოს არ გულისხმობს (და თუ გულისხმობს კიდეც,

ალბათ ყველაზე ნაკლებად ეგვიპტეს). თომას მანის „კაიზერსა-შერნის“, ან ჰესეს „დილის ქვეყნის“ მსგავსად, ის ყველგან არის, მაგრამ ამავე დროს, კონკრეტულად არსად არ არის და იმდენად საგნობრივ რეალობას არ მოიცავს, რამდენადაც ადამიანის სულიერ სამყაროს, ზნეობრივ ფასეულობათა სფეროს. ელიოტის მიერ სიმბოლურად ლოკალიზებული „უშენი ადგილი“ (დედანში პოემის სათაური სწორედ „უშენ ადგილს“ ნიშნავს) თვისებრივად მთელ სამყაროს იტევს და ყოველგვარი ფიზიკური თუ სულიერი, შინაგანი და გარეგნული მდგომარეობის სინთეზს გამოხატავს. დრო და სივრცე მასში უკიდურესად შეკუმშულია და ამიტომ, „გარესამყაროსთვის“ დამახასიათებელი ყველა ძირითადი პროცესი მის ფარგლებში განუზომლად უფრო ინტენსიურად, შეუდარებლად უფრო დაძაბულად მიმდინარეობს. რაღა თქმა უნდა, ამგვარი ხელოვნურად შევიწროვებული სივრცის, ამ „პოეტური ლაბორატორიის“ შექმნა მხატვრული ანალიზის გამძაფრებას, ნარმოსახვის განზოგადებას და უნივერსალიზაციას ემსახურება. ანალოგიური ხერხი მეოცე საუკუნის მწერლობის სხვა ნიმუშებშიც გვხვდება; როგორც ჩანს, მისი მოდერნიზმამდელი პრეცენდენტი დოსტოევსკისთან უნდა ვეძიოთ, რომელმაც „ძმები კარამაზოვების“ გრანდიოზული სარომანო სამყარო აგრეთვე სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი ლოკალის – პროვინციული „სკოტოპრიგონიევსკის“ ვიწრო ფარგლებში მოათავსა. ტიპოლოგიურ კავშირში ამ მოვლენას არ განვიხილავთ – ვიტყვით მხოლოდ, რომ „უნაყოფო მიწის“ მითოსური ხატი დაახლოებით იმ როლს ასრულებს ელიოტის პოემაში, რასაც „ჯადოსნურ მთაში“ სანატორიუმი, „ულისეში“ – დუბლინი, „რიოში მარგალიტებით თამაშში“ – კასტალია, ფოლკნერის რომანებში – იოკნაპატოფა, „მარტოობის ას წელიწადში“ მაკონდო და ა.შ.. თუ თვალსაჩინოების მიზნით ანალოგიას კინემატოგრაფზე გადავიტანთ, ბერგმანის ცნობილ ფილმში იგივე ფუნქცია ეკისრება „მარწყვის მდელოს“, ფორმანის „გუგულის ბუდეზე გადაფრენაში“ (და შესაბამისად, კენ კიზის რომანშიც) – ფსიქიატრიულ საავადმყოფოს, ტარკოვსკის „სტალკერში“ – ზონას და ა.შ. თითქოს საფუძველს მოკლებული არ უნდა იყოს იმის მტკიცება, რომ ეს სიმბოლო მოარულია, მაგრამ გააჩნია ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში მისი საშუა-

ლებით გამოხატულ სათქმელს, რომელიც ორი სხვადასხვა ხელოვანის ნაწარმოებში ვერასოდეს ვერ იქნება ერთნაირი. სხვა, ზოგადი თვალსაზრისით კი მხატვრულ ლიტერატურაში უამრავი სიმბოლო, მოტივი თუ სქემაა „მოარული", რადგან როგორც ნორთროპ ფრაი აღნიშნავს, „ლიტერატურა გარედან არ ყალიბდება, ის თვითვე აყალიბებს საკუთარ თავს." [Frye 1966: 97].

„უნაყოფო მიწის" სიმბოლური ხატის განმსაზღვრელი სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ ის ასოციაციურია და უამრავ არაერთგვაროვან პირველწყაროთა წარმოსახვით სინთეზს გულისხმობს. ეს გარემოება ზრდის ნაწარმოების გამჭოლი სიმბოლოს მრავალნიშნადობას, ამდიდრებს მისი ემოციური ზემოქმედების სპექტრს, რადგან ყოველი ასოციაციური წყაროსა და პარალელის „მიგნება", პოემის ტექსტთან მისი კავშირის გააზრება დამატებით განცდით ეფექტს ახდენს მკითხველზე. ფაქტობრივად, პოემის სქემატური საფუძველი ოთხი მჭიდროდ დაკავშირებული, ურთიერთშეღწევადი და ერთმანეთში გარდამავალი მითოპოეტიკური ელემენტისაგან შედგება. ესაა „გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის", „ნაყოფიერების ძიების", „საწინააღმდეგო სქესთა შეხვედრის" და „უდაბნოს განაყოფიერების" მითოლოგემები. პოემის სათაურში, ისევე, როგორც მთელ მის ტექსტში, მეტად მნიშვნელოვანი პარადოქსია ჩაქსოვილი – ნაწარმოები, რომლის სათაურს, თემას და აზრობრივ სათავეს ფართოდ გაგებული უნაყოფობა შეადგენს, ზუსტად საპირისპირო პათოსით გაჟღენთილ ნაყოფიერების მითოლოგიას ეფუძნება. ე. მელეტინსკი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ „ელიოტის „უნაყოფო მიწად" ქცეულ სამყაროში გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის მითოლოგემა პარადოქსულად გადაიქცევა აღდგომის მიუღებლობისა და მისი შეუძლებლობის მოტივად." [Мелетинский 1976: 60]. საქმეც ისაა, რომ აქ თავს იჩენს მაღალი მოდერნიზმის პოეტიკისათვის მეტად დამახასიათებელი ლიტერატურულ და მითოლოგიურ სიუჟეტთა პაროდირების ხერხი, რომლის გააზრების გარეშეც „უნაყოფო მიწის" სრულფასოვანი აღქმა შეუძლებელია. მოკლედ შევნიშნავთ, რომ მოდერნისტული პაროდია შორს დგას იმ ზედაპირული

ხერხისაგან, რომელიც მწერლის მიერ თავისი უშუალო წინამორბედის, ან რომელიმე კლასიკოსის „დაცინვას“, „აბუჩად აგდებას“, ან „გამასხრებას“ გულისხმობს. პაროდიის არსი ელიოტთან ლიტერატურულ-ფილოსოფიური განზოგადების შემცველია; ეს წარსულის მხატვრულ (ან ფილოსოფიურ, რელიგიურ, მითოლოგიურ და ა. შ.) ნააზრევთან მხატვრულ-ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი არდათანხმებაა, ყოველთვის არგუმენტირებული, ხშირად პირქუში იუმორით შეფერილიც, მაგრამ არასოდეს – გამქილიკებელი ან დამამცირებელი. პაროდიის გამოყენებას თან თავისი ეთიკა ახლავს; ელიოტთან ის იმ უდიდესი ჰუმანიტარული კულტურის ნაწილია, რასაც საერთოდ, მთელი მისი შემოქმედება ეყრდნობა.

„უნაყოფო მიწას“ მითოსი უდევს საფუძვლად, მაგრამ ეს იმას სრულიადაც არ ნიშნავს, თითქოს პოემა შინაარსობრივადაც შეესაბამებოდეს იმ სიუჟეტებს, საიდანაც ეს მითოსია ნასესხები (ისე, როგორც ვთქვათ, ბერნარდ შოს „პიგმალიონში“, რომლის ოპტიმისტური პათოსი ძველბერძნული მითის სიუჟეტურ ასოციაციასთან ურღვევ ჰარმონიაში აღიქმება). ელიოტი სესხულობს მითოსურ სქემას, მაგრამ ამ სქემის შესაბამისი მითოლოგიური (ან ლიტერატურული) სიუჟეტები მისი პოემის მხატვრულ ქსოვილში სრულ პაროდიულ სახეცვლილებას განიცდის. ყოველი ასოციაციური დეტალი თავდაპირველი ჟღერადობისაგან სრულიად განსხვავებულ, ხშირად პირველწყაროს შინაარსთან დაპირისპირებულ აზრობრივ-ემოციურ დატვირთვას იძენს. ელიოტის მხატვრული მეთოდი „მითის კრიტიკას“ (ქ. ბრუქსი), თანამედროვეობისა და ღრმა წარსულის კონტრასტულ შეპირისპირებას, ამ კონტრასტის საშუალებით თვით თანამედროვე სიტუაციის „მითოლოგიზაციას“ გულისხმობს. პოემაში იქმნება თანამედროვეობის სულიერი იმპოტენციის ამსახველი ერთგვარი „ანტი-მითი“, პაროდია წარმართული და ქრისტიანული მითოლოგიის ოპტიმისტურ არსზე (ბოლოს და ბოლოს მიღწეული დაწყევლილი მიწის ხსნა, ღმერთის აღდგომა, სულიერი ფასეულობების აღდგენა, გრაალის მოპოვება და ა.შ.),

რომელიც აღსავსეა პესიმისტური ჟღერადობით. თანამედროვე ცივილიზაციის უნაყოფო მიწაში სრული უიმედობა სუფევს: ზნეობრივი იდეალი არ არსებობს – ღმერთი მკვდარია (პოემა სწორედ „მიცვალებულის დაკრძალვით“ იწყება), გრაალი ცხოვრებისაგან მოწყვეტილ ფუჭ აბსტრაქციად აღიქმება, ხოლო თანამედროვეთა უსახური ბრბო სულიერ უდაბნოში ზნეობრივად ნიველირებულ არსებობას ეწევა. საზოგადოებაში, სადაც ეთიკური ნორმები მოშლილია და მომხმარებლური პრაქტიციზმის სული ბატონობს, ხსნის, ღმერთის აღდგომის, ღვთაებრივ საწყისთან ზიარების – და, აქედან გამომდინარე, უმაღლესი ზნეობრივი იდეალის აღდგენის – ყველა ცდა უშედეგოა და განწირული. ამგვარ ვითარებაში თვით სიცოცხლეც მხოლოდ ბიოლოგიურ არსებობად, ან უფრო სიკვდილისაკენ სწრაფვად, გაჭიანურებულ კვდომად იქცევა. საყოველთაო ზნეობრივი დაკნინების ეს სურათი იმდენად შთამბეჭდავია, ხოლო ელიოტის ირონია იმდენად მძაფრი, რომ მკითხველი ოდესღაც, მითოლოგიურ წარსულში მიღწეულ ხსნასაც აღიქვამს, როგორც საეჭვოსა და, საბოლოო ჯამში, არარეალურს. საქმე ისაა, რომ მითოლოგიურ რეალიებს ელიოტი მხოლოდ თანამედროვეობასთან დასაპირისპირებულად კი არ იხმობს, არამედ ის „მითოლოგიზირებული“ აწმყოს პოზიციებიდანაც უპირისპირდება წარსულს, ტრადიციად ქცეულ „ურყევ“ ფასეულობებს. ერთი შეხედვით, თანადროული დეგრადაცია პოემაში ნარსულის მითოლოგიური სიდიადის ფონზეა წარმოჩენილი, მაგრამ ელიოტს ეჭვი შეაქვს თვით მითოლოგიური (და არა მხოლოდ მითოლოგიური) წარსულის სიდიადეშიც. სხვადასხვა დროის რეალიებს ელიოტი იმდენად არ უპირისპირებს ერთმანეთს, რამდენედაც ახდენს მათ ურთიერთჩანაცვლებას. საბოლოოდ, ეს ჟამთა აღრევა ყველა დროისათვის დამახასიათებელი ამაოების, ადამიანისათვის საერთოდ ჩვეული სულიერი სიძაბუნის, მისი ზნეობრივი უუნარობის მტკიცებას ემსახურება, თუმცა აქ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი მომენტია გასათვალისწინებელი. ელიოტის უკიდურესი პესიმიზმი და ადამიანის შესაძლებლობებში სრული იმედგაცრუება იმდენად მრწამსი არ არის, რამდენადაც ხერხია.

„უნაყოფო მიწაში“ ხორცი ესხმება მოდერნისტული მნერლობისათვის დამახასიათებელ თვისებას – იმას, რასაც პირობითად შეიძლება ნაწარმოების ფასეულობათა სისტემიდან პოზიტიური იდეალის გასხვისება, მისი „ფრჩხილებს გარეთ გატანა“ ვუწოდოთ. საქმე ისაა, რომ უსასრულო კოშმარის ასახვა, შესაძლოა, ძალზე ეფექტურ მხატვრულ საშუალებად იქცეს, მაგრამ ხელოვნების თვითმიზანი ის ვერასოდეს იქნება. თუ მწერალს მხოლოდ ქაოსის, დეგრადაციის და ფასეულობათა განადგურების გამოხატვა სურს, ან უფრო სწორედ, თუ ეს ყოველივე მისთვის ხერხი კი არ არის, არამედ სათქმელია, მაშინ მისი ნაწარმოები ჩანაფიქრშივე განწირულია. მხოლოდ ნეგატივის წარმოსახვა თვით კრეატიულობის უზენაეს პრინციპთან შედის კონფლიქტში: ბიბლიურ მეტაფორიკას თუ მოვიხმობთ, ღმერთს რომ სატანისა და ჯოჯოხეთის გარდა არაფერი არ შეექმნა, ამით ის საკუთარ ეგზისტენციას მოხსნიდა.

თავის დროზე ელიოტის გულისწყრომა გამოიწვია რიჩარდ ოლდინგტონმა, რომელმაც „ადამიანის დამცირებისა“ და „კაცობრიობის ცილისწამების“ ბრალდება წაუყენა ჯოისს. „„ულისე“ რომ ცილისწამება ყოფილიყო, მაშინ ის მხოლოდ ყალბი დოკუმენტი იქნებოდა, უნიათო მონაჩმახი, რომელიც ბ-ნ ოლდინგტონის ყურადღებას წუთითაც ვერ მიიპყრობდაო,“ წერდა „უნაყოფო მიწის“ ავტორი [Eliot 1975: 176]. რა თქმა უნდა, ეს ელიოტის მიერ საკუთარი მხატვრული მრწამსის გამხელაც არის და არა უბრალოდ, ჯოისის „დაცვა“: „უნაყოფო მიწაში“ ისევე, როგორც „ულისეში“ ზნედაცემულობის ასახვა სრულიადაც არ გულისხმობს ფასეულობათა დეგრადაციით „ტკბობას“. პირიქით, ელიოტის, ჯოისის, კაფკას, ბეკეტის და სხვათა ნაწარმოებებში ადამიანის ბუნების ჩრდილოვან მხარეთა ხაზგასმა, პათოლოგიის წინ წამოწევა და საყოველთაო დაკნინების აპოკალიფსურ სცენათა წარმოსახვა თანადროული დეგრადაციის მძაფრ უარყოფაში იღებს დასაბამს. მოდერნისტული ლიტერატურა სწორედაც რომ კრიზისის უარყოფას და ფასეულობათა აღდგენისაკენ სწრაფვას გულისხმობს, თუმცა არავითარ ქცევის რეცეპტს ან ზნეობრივი ორიენტაციის ნიმუშს არ გვთავა-

ზობს. მისი ზნეობრივი პათოსი დაკნინებული ყოფის ასახვის გზაში, ამ ყოფის ტრაგიკომიკურ გაზვიადებაში და პაროდიულად დეფორმირებულ წარმოსახვაშია ჩაქსოვილი. მოდერნისტი მწერალი შეგნებულად ამუქებს ფერებს, ჩანაფიქრშივე გამორიცხავს ნათელი იდეალის გამოხატვას, რათა ხსნის, ფასეულობათა აღდგენის, ადამიანის გადარჩენის აუცილებლობა წარმოაჩინოს არა უბრალოდ, როგორც წუხილი, არამედ როგორც ტკივილი. ნორთროპ ფრაის ერთგან ნათქვამი აქვს, რომ კაფკას მთელი შემოქმედება შეიძლება ბიბლიური იობის წიგნის ერთგვარ კომენტარად გავიაზროთ [Frye 1966: 42]. თუ ამ ღრმა და მეტად საგულისხმო მოსაზრებას ელიოტის პოეზიაზე გადავიტანთ, სიმბოლურად „უნაყოფო მიწაც“ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც 129-ე ფსალმუნის („ღრმით ამოღაღად-ვყავ შენდამი, უფალო...“) ვრცელი პოეტური კომენტარი. ფაქტობრივად, ეს De profundis, ეს „ღრმით“ აღმომხდარი ღაღადისი არა მხოლოდ „უნაყოფო მიწის“, არამედ ელიოტის მთელი20-იანი წლების პოეზიის განცდათა სამყაროს გამოხატავს.

ამრიგად, პოემის აზრობრივ საფუძველს თანადროული ზნეობრივი დეგრადაციის უარყოფა და ფასეულობათა აღდგენისკენ სწრაფვა შეადგენს. მაგრამ ამავე აზრზე (ან, თუ გნებავთ, „იდეაზე“) სხვა მწერლებმა, შესაძლოა, სუსტი ნაწარმოებიც ააგოს – აზრობრივად იგივე გამოხატოს უსუსური მხატვრული ხერხების საშუალებით. ასეთ შემთხვევაში „იდეური“ საფუძველი ერთი იქნება, მხატვრული სათქმელი კი განსხვავებული, როგორც ცა და დედამიწა. საქმე ისაა, რომ ადამიანის სულიერი მშვენიერებისაკენ სწრაფვა ერთნაირად შეიძლება იყოს დოსტოევსკის „იდიოტის“ დედააზრიც და ბულვარული რომანის თემაც – გაჩნია, თუ რა საშუალებებს მოიხმობს მწერალი მის გამოსახატავად და რაგვარად განხორციელდება ის ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში. ლიტერატურაში, ისევე, როგორც საერთოდ ხელოვნებაში, ყოველთვის მთავარია რ ო გ ო რ: ელიოტთან მხატვრული ხორცშესხმის გზაა განუმეორებელი, თორემ მე-20 საუკუნის დასაწყისის რომელ მწერალსა თუ პოეტს აღარ გაუხდია კრიზისული სიტუაცია ასახვის საგნად, რომელ

მეცნიერს – ეკონომისტს, ისტორიკოსსა თუ კულტუროლოგს – აღარ შეუსწავლია ეს პერიოდი ღრმააზროვან სამეცნიერო თხზულებებში. აქ უადგილო არ უნდა იყოს იმ ჭეშმარიტების გახსენებაც, რომ ნებისმიერი ეპოქის საზოგადოებრივი ვითარება ესთეტიკურად ნეიტრალურია და განცდით შინაარსს ის მხოლოდ ნაწარმოებში მხატვრული გარდასახვის შედეგად იძენს. დღეს ვიღას ააღელვებს 2600 წლის წინ, უძველეს ბაბილონში ებრაელთა ტყვეობის ისტორია, ან შუასაუკუნეობრივ იტალიაში გველფებისა და გიბელინების ქიშპი, მაგრამ 136-ე ფსალმუნი („მდინარეთა ზედა ბაბილოვნისათა...“) და დანტეს გიბელინის, გვიდო და მონტეფელტროს მონოლოგი „ჯოჯოხეთიდან“ (ქება XXVII) სულით ხორცამდე შემძვრელია ლიტერატურაში ჩახედული ნებისმიერი მკითხველისთვის. ეს იმიტომ ხდება, რომ ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნაწარმოები უბრალოდ სინამდვილის ამსახველი კი არ არის, არამედ მისი გარდამსახველია; მის შექმნასთან ერთად თვისებრივად ახალი რეალობა იქმნება და ეს რეალობა უკვე სულ სხვა შინაგანი კანონზომიერებებით არსებობს.

ოციან წლებში ელიოტი წერდა, რომ შექსპირის ძირითადი საზრუნავი „თავისი დროის უდიდესი ემოციური დაძაბულობის გამოხატვა იყო“, რაც, თავის მხრივ, „იმ ფილოსოფიას ეყრდნობოდა, რომლითაც მის ეპოქას მოუხდა აზროვნება“. [Eliot 1999: 17]. თვით ელიოტის ეპოქის ინტელექტუალური ატმოსფერო აღსავსე იყო დიდი კულტურული პერიოდის დასასრულისთვის დამახასიათებელი აპოკალიფსური ნარმოდგენებით, რაც აისახა კიდეც მისი პოემის აზრობრივ სტრუქტურაში. მაგრამ უპირველეს მიზანს მისთვისაც „თავისი დროის ემოციური დაძაბულობის გამოხატვა“ შეადგენდა და არა საუკუნის დასაწყისის სოციალურ პროცესთა ფიქსირება, ან მითუმეტეს, „დასასრულის ფილოსოფიის“ ხატოვანი გადმოცემა. ამიტომაა, რომ „უნაყოფო მიწა“ არ წარმოადგენს არც ისტორიული ეპოქის დოკუმენტს და არც სოციოლოგიურ ტრაქტატს – ის პოეტური ნაწარმოებია, რომლის მხატვრულ მიზანს ურთულესი განცდითი შინაარსის გადმოცემა შეადგენს. ა. ა. რიჩარდზის ლაკონური თქმით, ელიოტის პოემა „იდეათა მუსიკაა“ და სწორედ ამიტომ

არის ის განუმეორებელი, თორემ, როგორც ვთქვით, ოციანი წლების სოციალურ ანალიზს სხვა, ბევრად უფრო კომპეტენტურ წიგნებშიც ამოიკითხავს მსურველი. ტყუილად არ წერდა კრიტიკოსებისაგან განბილებული პოეტი: „...როდესაც „უნაყოფო მიწა" დავწერე, ზოგმა თანაგრძნობით განწყობილმა კრიტიკოსმა აღნიშნა, თითქოს მე ჩემი თაობის „იმედგაცრუება" გამოვხატე, რაც სისულელეა. მე შემეძლო მათთვის გამომეხატა მათივე იმედგაცრუების ილუზია, მაგრამ ეს სრულებით არ შეადგენდა ჩემს მიზანს..." [Eliot 1999: 368]. ამიტომაა, რომ ელიოტის პოემის უშუალო-აზრობრივ მხარეს არ უნდა წავუყენოთ ის მოთხოვნები, რაც პოეზიას არ წაეყენება, არ უნდა „გამოვიყვანოთ" მისგან პოეტის „ფილოსოფია" და არ უნდა წარმოვიდგინოთ თვით პოეტი ობიექტური რეალობის ან ადამიანის შინაგანი სამყაროს რაციონალური შემმეცნებლის – ფილოსოფოსის, ფსიქოლოგის, ან ისტორიკოსის როლში. ყოველი ლიტერატურულ-კრიტიკული მსჯელობა, რომელიც იწყება ფრაზით „პოეტს იმის თქმა სურდა, რომ..." იმთავითვე მცდარია, რადგან მას მოჰყვება მშრალი, არაპოეტური აზრის კონსტატაცია, რაც პოეტურად განცდილი, ანუ „ემოციურად გარდასახული" აზრის დამახინჯებაა, მისი წმინდა ცნებითი, არამეტამორფული აზროვნების სფეროში „დაბრუნებაა" და საბოლოოდ, სწორედ იმ მასალაზე დაყვანაა, რომლისგანაც შემდგომ პოეზია იქმნება. შესაძლოა, ამგვარი აზრი ღრმა ფილოსოფიურ დებულებასაც შეიცავდეს, მაგრამ საკუთრივ პოეზიასთან მას აღარაფერი ექნება საერთო. ჭეშმარიტი პოეტის მსოფლმხედველობრივი მრწამსი აბსურდული „რისი თქმა სურდა"-ს დონეზე კი არ არის საძიებელი, არამედ იქ, სადაც ის მართლაც ვლინდება – მის მხატვრულ მეთოდში, იმაში, თუ რ ო გ ო რ, რა საშუალებებით გარდასახავს ის გარესამყაროს თავისი ნაწარმოების მხატვრულ რეალობად.

პერსონაჟთა სამყარო:
წყვილები, წინასწარმეტყველები, ტირესია

„უნაყოფო მიწის“ გამომსახველობით საშუალებათა სისტემაში მითოსური სქემის შემოტანის ტექნიკური საშუალებაა მითოლოგიური, ლიტერატურული, ან ისტორიული რემინისცენცია („ტექნიკურს“ ვამბობთ, თორემ ვინ განსაზღვრა ზუსტად, სად მთავრდება „ტექნიკა“ და იწყება პოეტიკა, ან სად მთავრდება პოეტიკა და იწყება მხატვრული მეთოდი?). ის ლიტერატურულ ან მითოლოგიურ სიუჟეტზე მიანიშნებს მკითხველს, ან ისტორიულ ფაქტზე, რის შედეგადაც ეს სიუჟეტი ან ფაქტი პოემის ასოციაციური სისტემის კომპონენტად იქცევა. ასოციაციურად, რემინისცენციას „უნაყოფო მიწაში“ შემოაქვს იმ პირველწყაროს მთელი აზრობრივ-ემოციური დატვირთვა, საიდანაც ის არის ნასესხები. აქედან გამომდინარე, პოემის ყველა ასოციაციურ დეტალს ინფორმაციის „შეკუმშვის“, ქვეტექსტის გაზრდისა და აზრობრივი მრავალნიშნადობის შექმნის ფუნქციაც ეკისრება – ა. ა. რიჩარდზის თქმით, ეს ხერხი რომ არა, „უნაყოფო მიწა“ თორმეტ ტომს მაინც დაიკავებდა [Richards 1995: 232]. ერთი შეხედვით, პოემის ტექსტი ეკლექტიკური ციტატების, ფარული თუ აშკარა მინიშნებებისა და ბუნდოვანი ასოციაციების მექანიკური მონაცვლეობისაგან შედგება. ფრაგმენტულობისა და ქაოსის განცდას ამძაფრებს ისიც, რომ ტექსტში მრავლადაა ჩართული არაინგლისუროვანი – ფრანგული, გერმანული, ბერძნული, ლათინური, იტალიური, პროვანსული და სანსკრიტული სიტყვები და ფრაზები. საერთო შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ავტორისეული აზრთა დინება წამდაუწუმ წყდება და არაერთგვაროვან სახეთა „თავისუფალი“ მონტაჟი არავითარ ლოგიკას არ ექვემდებარება. მაგრამ, როგორც ვთქვით (და ამას ქვემოთაც თვალნათლივ დავინახავთ), პოემის გარეგნული ქაოტურობა მკაცრ შინაგან წესრიგს ეფუძნება, ხოლო ყოველივე ის, რასაც ელიოტი „სესხულობს“, მისი ნაწარმოების ორგანულ ნაწილად, მისი პოეზიის უდავო კუთვნილებად იქცევა. ამიტომაა, რომ სხვადასხვა ეპოქის მწერალთა ნაწარმოებებთან პოემის ასოციაციური კავშირი არ აღიქმება ელიოტის მიერ მათი „ტრადიციის გაგრძელებად“, ან

ელიოტზე მათი „გავლენის“ ფაქტად. მაგალითისათვის, „უნაყოფო მიწის“ პირველსავე ნაწილში გამოყენებულია ვრცელი მინიშნება კონტესა მარი ლარიშის მემუარებზე „ჩემი წარსული“ [Larisch 1913], მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს ელიტი მაღალი საზოგადოების მემუარისტთა „ტრადიციას“ აგრძელებდეს, ან რომ ის ავსტრიის საიმპერატორო კართან დაახლოებული სეფექალის „მხატვრულ პოზიციას“ იზიარებდეს. მეორე მხრივ. პოემის მითოსურობას სწორედ რემინისცენციების საშუალებით დამოწმებულ წყაროებთან ასოციაციური ანალოგია განაპირობებს, რაც ყველაზე თვალნათლივ მასში გამოყენებული მითოლოგიური სახე-სიმბოლოებისა და სიუჟეტური მოტივების მხატვრულ დანიშნულებაში ვლინდება.

ასოციაციურ სახეთა ეს ფუნქცია მკაფიოდ ჩანს პოემის ორენოვან, ლათინურ-ბერძნულ ეპიგრაფში, რომელიც წარმოადგენს ციტატს ნერონის დროინდელი რომაელი მწერლის, პეტრონიუსის რომანიდან „სატირიკონი“. ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი გმირი, ტრიმალქიონი ამბობს, რომ მან საკუთარი თვალით იხილა შუშის ბოთლში გამომწყვდეული კუმეს სიბილა, რომელსაც ბავშვები ეკითხებოდნენ, რა გსურსო და რომელიც პასუხობდა, სიკვდილი მინდაო. მითის თანახმად, ცნობილ მისანს, კუმეს სიბილას აპოლონმა უკვდავება უბოძა, მაგრამ სიბილას დაავიწყდა უკვდავებასთან ერთად ღმერთებისათვის მარადიული ახალგაზრდობაც ეთხოვა. ამიტომ ის უსასრულოდ ცხოვრობდა და უსასრულოდ ბერდებოდა. ზიმერმანის „მითოლოგიური ლექსიკონის“ ცნობით, იმ დროისათვის, როდესაც მან ენეასს ჰადესში ჩასვლის გზა მიასწავლა, სიბილა უკვე შვიდასი (!) წლის უნდა ყოფილიყო. [Zimmerman 1980: 76]. ელიოტთან ამ სახეს ორგვარი სიმბოლური დატვირთვა ენიჭება – ერთი მხრივ, კუმეს სიბილა განასახიერებს სიცოცხლეს „უნაყოფო მიწაში“ – ცალკეული ადამიანებისა და მთელი ცივილიზაციის სიბერეს, უუნარობას, უნაყოფობას, კვდომას („ცოცხლად კვდომის“, „გახანგრძლივებული“ კვდომის, ანუ კვდომის, როგორც პროცესის მოტივი ერთ-ერთი ძირითადი თემატური ხაზია პოემაში). მეორე მხრივ, სიბილა ჰადესის კარიბჭის მცველია – როგორც ვთქვით,

„ენეიდის“ მეექვსე ეკლოგაში სწორედ ის მიასწავლის ენეასს აჩრდილთა საუფლოს გზას, რომელიც მისი გამოქვაბულიდან იწყება. სიმბოლურად, ელიოტის პოემის ეპიგრაფში კუმეს სიბილას ხსენება თანამედროვე უნაყოფო მიწის წარმოსახვით ჯოჯოხეთში „მოპატიჟებას“ ნიშნავს. სიბილას სახეს ასოციაციურად უკავშირდება პოემის პირველ ნაწილში ნახსენებ „ერთ მუჭა მტვერში დაბუდებული შიშიც“ (აპოლონმა სწორედ იმდენი წლის სიცოცხლე უბოძა მისანს, რამდენი მტვრიანაც დაეტეოდა მის მუჭში), რომელიც კონცენტრირებული სახით გამოხატავს უნაყოფო მიწის“ მკვიდრთა ყოფის აბსურდულობას. „მტვერი“, როგორც ამქვეყნიური ამაოების ტრადიციული სიმბოლო, უკვე თავისთავადაც უამრავი (უპირატესად ბიბლიური) ასოციაციის აღმძღვრელია, რაც კიდევ უფრო ამდიდრებს სიბილას სახით გამოწვეულ ასოციაციათა სპექტრს. რაღა თქმა უნდა, არც ვერგილიუსის „ენეიდაში“, არც ოვიდიუსის „მეტამორფოზებში“ (ესეც ერთ-ერთი წყაროა პოემის ასოციაციებისა) და არც მასთან დაკავშირებულ მითებში ამგვარ სიმბოლურ დატვირთვას სიბილას სახე არ შეიცავს. რაც შეეხება პეტრონიუსს, მის ნაწარმოებში ელიოტის მიერ ნასესხები ფრაგმენტი სიუჟეტურ გაგრძელებას მოკლებულია – შემთვრალი ტრიმალქიონი ამ სიტყვებს ტრაბახის სახით წარმოთქვამს თანამეინახეთა წრეში.

ლიტერატურული და მითოლოგიური მოტივის პაროდიული სახეცვლილების სხვა მაგალითად შეიძლება მოვიხმოთ თვით ელიოტის მიერ პოემის კომენტარში დამოწმებული მინიშნება ელიზაბეთ პირველის დროის დრამატურგის, ჯონ დეის ნაწარმოებზე „ფუტკართა პარლამენტი“, რომელშიც ნახსენებია აქტეონისა და დიანას შეხვედრის სიუჟეტი. „ფუტკართა პარლამენტში“ ვკითხულობთ:

> When of the sudden, listening, you shall hear,
> A noise of horns and hunting, which shall bring
> Actaeon to Diana in the spring,
> Where all shall see her naked skin...

როცა უეცრად, სმენადქცეული, გაიგონებ / საყვირებისა და ნადირობის ხმას, რომელიც გაზაფხულზე აქტეონს დიანასკენ მიუძღვება / სადაც იხილავს მას შიშველს...

(აქ და შემდგომ „უნაყოფო მიწის“
პოეტური თარგმანი ეკუთვნის ზვიად რატიანს).

ნადირობის ქალღმერთის შესახებ არსებული ცნობილი მითის თანახმად, მონადირე აქტეონმა ტყეში ხეტიალისას თვალი მოჰკრა მდინარეში მობანავე შიშველ არტემისს (რომაულ ვარიანტში – დიანას) და იმის ნაცვლად, რომ გასცლოდა იქაურობას, მზერა დაუწყო ქალღმერთს. მონადირის თავხედობით განრისხებულმა არტემისმა აქტეონი შვლად აქცია და მისსავე ძაღლებს დააგლეჯინა. ელიოტი ერთდროულად ახდენს როგორც ჯონ დეის ნანარმოების, ისე ქალღმერთისა და მონადირის შეხვედრის მითოლოგიური სიუჟეტის პაროდირებას. „ფუტკართა პარლამენტის“ ტექსტი „უნაყოფო მიწაში“ შემდეგ სახეცვლილებას განიცდის:

But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.

მე კი დროდადრო ზურგსუკნიდან მესმის საყვირის /და მოტორის ხმა: გაზაფხულზე ღამის სათევად / მისის პორტერთან ვინმე სუინი მიემართება

უშუალო ირონიული ეფექტი, რომელსაც მოყვანილი ციტატი აღძრავს, ეფუძნება კონტრასტს ღრმა ნარსულის მითოლოგიურ სიდიადესა და თანამედროვე დეგრადირებულ ყოფას შორის: თუ ოდესღაც, ძველ ელადაში გმირი მონადირე ხვდებოდა ნადირობის ქალღმერთ დიანას, ახლა, ჩვენს დროში, „ადამიანისმაგვარი“ სუინი არაორაზროვანი ვიზიტით ეწვევა კახპას – მისის პორტერს. თანამედროვეობა აქ მითოლოგიური წარსულის პაროდიულ ვარიანტად არის წარმოდგენილი. მაგრამ ელი-

ოტის პაროდიას, ისევე, როგორც მის თანმხლებ ირონიულ ეფექტს, უფრო ღრმად აქვს გადგმული ფესვები „უნაყოფო მიწის" მითოსურ სისტემაში. სხვადასხვა დროის რეალიათა შეპირისპირების პრინციპი ძალაში რჩება, მაგრამ მთელ პოემაში ხდება მისი ვარირება ასოციაციურ ნაკადში ანალოგიურ მითოლოგიურ ან ლიტერატურულ მოტივთა წინ წამოწევის გზით. ელიოტი შეგნებულად უნდა მიანიშნებდეს მკითხველს მითის სწორედ იმ ვერსიაზე, სადაც, როგორც ეს მოსალოდნელია, არტემისი კი არ არის ნახსენები, არამედ მისი რომაული პროტოტიპი – დიანა. საქმე ისაა, რომ დიანას კულტი, სანამ ის არტემისის კულტს შეერწყმებოდა, ძველრომაულ ნაყოფიერების ღვთაებას განასახიერებდა. ეს გარემოება ელიოტს სჭირდება, რათა თავისი პოემის ანტიკური მითოლოგიის ფონი ნაწარმოების ძირითად პრობლემატიკას შეუსაბამოს. ნიშანდობლივია, რომ სუინის (აქტეონის) ვიზიტი მისის სპორტერთან (დიანასთან, ნაყოფიერების ქალღმერთთან), გაზაფხულზე ხდება, სამყაროს განახლების, ცხოველთა და მცენარეთა განაყოფიერების ჟამს. მინიშნების „რიტუალური" ქვეტექსტი ნათელია – შეხვედრას განაყოფიერება უნდა მოჰყვეს. მაგრამ მისის პორტერი, უნაყოფო სექსსა და თანამედროვე სამყაროს სულიერ სტერილურობას რომ განასახიერებს, მხოლოდ და მხოლოდ დიანას პაროდიული ასლია. მასთან ერთად, მძაფრად პაროდიულია ელიოტის „საყვარელი" პერსონაჟი სუინიც: ის ისევე წააგავს ანტიკური მითის ჭაბუკ მონადირეს, როგორც მისის პორტერი – დიანას. გაზაფხულზე მათი შეხვედრა ვერ იქნება ნაყოფიერების საწინდარი, ხოლო განახლების გარეშე წელიწადის ეს დრო ზნეობრივ დეგრადაციას მოასწავებს. სტერილურობის შთაბეჭდილებას ამძაფრებს მომდევნო სახეც – სოდიანი წყალი (ბიკარბონატის ხსნარი) – ანტისეპტიკური საშუალება, რომლითაც მისის პორტერი და მისი ქალიშვილი ფეხებს იბანენ.

„უნაყოფო მიწაში" საერთოდ ძალზე ხშირია სქესობრივი ნიშნის მიხედვით პერსონაჟთა დაწყვილება და ეს გასაგებიცაა – სტერილური ეროტიზმის, უნაყოფო სექსის თემა პოემაში ძირითადია. საწინააღმდეგო სქესთა შეხვედრის მითოსურ სიტუაციას ეფუძნება არაერთგვაროვან ასოციაციურ სახეთა მთელი რიგი, რომელიც უამრავ პარალელურ ლიტერატურულ და მი-

თოლოგიურ სიუჟეტზე მიანიშნებს მკითხველს. სუინისა და მისის პორტერის (აქტეონისა და დიანას) შეხვედრა პოემაში ასოციაციურად უკავშირდება მთავარი პერსონაჟის – ჰერმაფროდიტ ტირესიას შესახებ არსებულ მითსაც. აქტეონის მსგავსად, ტირესიაც შიშველი ქალღმერთის ხილვის მსხვერპლია – ის დაბრმავა ათენამ, რომელსაც ამ ორსქესოვანმა წინასწარმეტყველმა შემთხვევით ბანაობისას მოუსწრო. გარდა ამისა, პოემაში ასოციაციური ანალოგიის, ან უშუალო ხსენების სახით მოტანილია ანტონიოსისა და კლეოპატრას შეხვედრა მდინარე სიდნუსზე, ელიზაბეთ პირველისა და ლორდ ლესტერის პაემანში ნავში, გრაალის მაძიებელი რაინდის (პარციფალის, გოეთეს, ან გალაჰადის) და გრაალის მცველი ქალწულის (ვაგნერთან – კუნდრის) შეხვედრა „სუმბულის ბაღში“, „მუწუკიანი ყმანვილისა“ და მბეჭდავი ქალის მრუშობის სცენა ნაგვიან ოთახში. „უნაყოფო მინაში“ ერთმანეთს ხვდებიან ადონისი და ვენერა, ატისი და კიბელა, ოზირისი და იზიდა, ფერდინანდი და მირანდა, თამუზი და იშთარი, ტრისტანი და იზოლდა, ტერევსი და ფილომელა, ადამი და ევა, ლილი და ალბერტი, ჰამლეტი და ოფელია, ერცჰერცოგი რუდოლფი და მარი ვეჩერა, ენეასი და დიდონა, აპოლონი და კუმეს სიბილა, „პროტალამიონის“ ფერიები და მათი საქმროები, „სიტის ბიზნესმენთა ყალთაბანდი მემკვიდრეები“ და მსუბუქი ყოფაქცევის ქალები — ასოციაციურ წყვილთა ჩამოთვლა აქ მართლაც უსასრულოდაა შესაძლებელი. ელიოტის მითოსური მეთოდი პერსონაჟთა ურთიერთჩანაცვლების საშუალებას იძლევა, რის შედეგადაც, ასოციაციური ანალოგიის ძალით, იგივე მისის პორტერი ერთდროულად ელიზაბეთიცაა, ათენაც, დიანაც, კუნდრიც, კლეოპატრაც, იზოლდაც და ოფიელიაც, ხოლო სუინი კი შესაბამისად, ლორდ ლესტერიც, ტირესაიც, აქტეონიც, პარციფალიც, ანტონიოსიც, ტრისტანიც და ჰამლეტიც. თვით ელიოტის კომენტარის თანახმად, პოემის ყველა კაცი ერთი კაცია, ხოლო „ყველა ქალი – ერთი ქალი. ტირესია კი ორივე სქესს აერთიანებს“. მოქმედ პირთა ასოციაციური იდენტურობა მათი მოქმედების იდენტურობას გულისხმობს. ამიტომ, სქესობრივი ნიშნის მიხედვით დაწყვილებული პოემის ყველა პერსონაჟი ფაქტობრივად წარმოადგენს ერთადერთ წყვილს, რომელიც შეერთდა უნაყოფო სიყვარულის,

სტერილური სექსის პირქუში რიტუალის შესასეულებლად. ამ რიტუალის სიმბოლოდ კი „უნაყოფო მიწაში გამოყვანილია ორსქესოვანი არსება – ბრმა წინასწარმეტყველი ტირესია. სწორედ მის ცნობიერების ნაკადში ირევა ის არაერთგვაროვანი ასოციაციები, რომლებისგანაც შედგება პოემა: „ის, რასაც ტირესია ხედავს (იგულისხმება, შინაგანი მზერით – თ.კ.), ფაქტობრივად, პოემის შინაარსია“, აღნიშნავს ელიოტი თავის „შენიშვნებში“. ამიტომ, აქ უადგილო არ უნდა იყოს ამ სახის უფრო ვრცელი განხილვა, მით უმეტეს, რომ ის, რაც ტირესიას შესახებ ითქმის, ზოგადი თვალსაზრისით, პოემის ყველა სხვა პერსონაჟსაც ეხება.

ტირესია ანტიკური მითოლოგიური სამყაროს ძირითადი წინასწარმეტყველია, რომლის რჩევას არა მხოლოდ მოკვდავები, არამედ ღმერთებიც დიდად აფასებდნენ. მის შესახებ არსებული რამდენიმე მითი მრავალი ანტიკური ავტორის (მათ შორის ჰომეროსის, ესქილეს, სოფოკლეს) ნაწარმოებებში აისახა. ნიშანდობლივია, რომ ინგლისელთაგან ეს მითები ტინესონმა, სუინბერნმა და მეთიუ არნოლდმა დაამუშავეს – სხვა ყველაფერთან ერთად, ელიოტის „მოდერნისტული“ ტირესია ვიქტორიანელ პოეტთა პაროდირების ელემენტსაც შეიცავს. ღმერთებმა ტირსია დააჯილდოვეს ხანგრძლივი სიცოცხლით (ის ქალაქ თებეს დაარსებას და მის საბოლოო დაცემას მოესწრო) და წინასწარმეტყველების ნიჭით (მან ღმერთების ნება აუწყა ოდისევსს, ოიდიპოსს და ბევრ სხვა მითოლოგიურ პერსონაჟს). მისი უსინათლობაც, როგორც ვთქვით, ღმერთების განსაკუთრებული „წყალობის“ ნიშანია, თუმცა სხვა მითის თანახმად, ის ათენამ კი არ დააბრმავა, არამედ ჰერამ. ზევსი და მისი მეუღლე ვერ მორიგდნენ იმის შესახებ კამათში, თუ ვინ უფრო მეტი სიამოვნებას იღებს სქესთა ურთიერთობისას – ქალი თუ მამაკაცი – და როდესაც დავის გადასაწყვეტად მოხმობილმა ტირესიამ თქვა ქალიო, განრისხებულმა ჰერამ მას მხედველობა წაართვა. ამრიგად, ორსქესოვნებასთან ერთად, ტირესიას სიბრმავეც ელიოტის პოემაში მხოლოდ ბიოლოგიური სიამოვნების მომგვრელი სტერილური ეროტიზმის თემატიკას უკავშირდება. ასოციაციურად ტირესია გაიგივებულია კუმეს სიბილასთან – უნიკალუ-

რი ხნიერებისა და წინასწარმეტყველების ნიჭის გარდა, ამ ორ სახეს „ჯოჯოხეთის თემაც“ აერთიანებს (თუ სიბილა ენასს მიასწავლის ჰადესის გზას, ტირესია მომვალზე თვალს აუხელს სულთა საუფლოში ჩასულ ოდისევსს).

სიბილას გარდა, პოემაში თებელი წინასწარმეტყველის სხვა, მეტად მნიშვნელოვანი „იპოსტადია“ სურდოშეყრილი მადამ სოზოსტრისი – „ცნობილი ნათელმხილველი“ და „ევროპის უჭკვიანესი ქალი“, რომლის მარჩიელობაც პოემის დასაწყისშივე განსაზღვრავს ძირითად ასოციაციათა ნაკადის მიმართულებას. სახელი „სოზოსტრისი“ ელიოტმა ოდნავ შეცვლილი სახით ჰაქსლის „ყვითელი კრომიდან“ ისესხა; ამ რომანში ვინმე ბ-ნი სკოუგანი პროვინციული დღესასწაულის დროს ხალხის გასართობად „ეკბატანელი ჯადოქარი ქალის – სეზოსტრისის“ სახელს ირქმევს და ამ ფსევდონიმით იწყებს „მარჩიელობას“. რაღა თქმა უნდა, ამ ასოციაციაშიც მეტად მნიშვნელოვანია პერსონაჟის ირონიულ-პაროდიული „ორსქესოვნება“, რომელიც უშუალოდ აკავშირებს მადამ სოზოსტრისს ტირესიასთან. ტირესიას და კუმეს სიბილასაგან განსხვავებით, მადამ სოზოსტრისი უშუალოდ ელიოტისდროინდელ ევროპასთანაა ასოცირებული – ეს „ულტრამოდური“ მარჩიელიც თანამედროვეობის სულიერი დაკნინების გამომხატველი ერთ-ერთი საკვანძო სიმბოლოა. ამავე დროს, საკმაოდ პარადოქსულად, მისი სახელი პოემის ძველეგვიპტურ ასოციაციათა ფონს უკავშირდება – სეზოსტრისი ერთდროულად სამი ეგვიპტელი ფარაონის სახელია, რომლებიც სხვადასხვა ეპოქებში ცხოვრობდნენ... ცხადია, რომ საგანგებო მომზადების გარეშე მთელ ამ ლაბირინთში გზის გაკვლევა (მითუმეტეს, სიღრმისეული პაროდიული ეფექტის აღქმა), არც ისე ადვილია. ამიტომ ტირესიას სახესთან დაკავშირებით, გამოვყოფთ მხოლოდ იმ უმთავრესს, რის გარეშეც პოემის დახასიათება ვერ მოხერხდება.

ტირესია „უნაყოფო მიწის“ მთხრობელია – თხრობა (თუკი პოემის ასოციაციურ სახეთა მონაცვლეობას საერთოდ შეიძლება თხრობა ეწოდოს) ნაწარმოებში სწორედ მისი პირით მიმდინარეობს, თუმცა ეს გვიან, მხოლოდ პოემის მესამე ნაწილში ირკვევა. გარდა ამისა, სხვა ასოციაციურ პერსონაჟთა მსავსად,

ელიოტის ტირესიაც პოემაში ახალ, მისთვის სრულიად უჩვეულო როლს ასრულებს – „უნაყოფო მიწაში“ ის გრაალის მაძიებელ რაინდად წარმოგვიდგება (თუმცა, ამავე დროს ის სნეული მეფეცაა, გრაალის მცველიც და, ასე განსაჯეთ, კლინგზორის მიერ მოჯადოვებული მშვენიერი კუნდრიც). რაღა თქმა უნდა, ელიოტის ტირესია თავდაყირა დაყენებული, პაროდიული პარციფალია – ის ისევე წააგავს შუასაუკუნეობრივ რომანთა გულუბრყვილო გმირს, როგორც ჯოისის ლეოპოლდ ბლუმი ასოციაციურად მასთან გაიგივებულ ოდისევსს. პარდოიული ეფექტი აქ იმით მიიღწევა, რომ საერთო მითოსურ-სქემატური როლის („ძიების“ მითოლოგემის) გარდა, ტირესიას და პარციფალს არც ერთი ნიშანი არ აკავშირებს, ისინი ერთმანეთის სრული ანტიპოდები არიან. ელიოტის პროტაგონისტი ლეგენდარული პარციფალივით უბიწო ყმაწვილი კი არ არის, რამედ დიდად გაწაფული და ცხოვრებისაგან გამობრძმედილი ბრმა ჰერმაფროდიტი ტირესიაა. თუ პარციფალი ახალგაზრდაა, ტირესია ღრმა მოხუცია; თუ პარციფალი მამაკაცია, ტირესია სანახევროდ ქალია; თუ პარციფალი ჯან-ღონით აღსავსეა, ტირესია უძლურია და თანაც ხეიბარი. ყველა თვალსაზრისით ნორმალური, ჯანსაღი პარციფალისაგან განსხვავებით, ელიოტის ტირესია ხორცშესხმული, ორ ფეხად მოსიარულე ანომალიაა. გრაალის ლეგენდარული მაძიებელი იმდენად გამოუცდელი, მიამიტი და გულუბრყვილოა, რომ რიგიანად არც კი იცის, თუ რას ეძიებს, ან რატომ. კარგა ხნის მანძილზე (თითქმის ბოლომდე) ღვთაებრივი თასის ძიება თითქოს მისდაუნებურად, მის მიერ გაუცნობიერებლად, რაღაც იდუმალ ძალთა შეწევნით მიმდინარეობს. პარციფალის საპირისპიროდ, ელიოტის პროტაგონისტის ძირითადი თვისებაა უსასრულოდ მდიდარი გამოცდილება – წინასწარმეტყველების ნიჭზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, უკვე ორსქესოვნების სახით ტირესიას ისეთი რამ აქვს გამოცდილი, რაც მკვეთრად გამოარჩევს მას ნორმალურ ადამიანთა წრიდან. ტირესია ზებუნებრივად განსწავლულია („მე, ტირესიამ, ეს ყოველივე წინასწარ განვიცადეო“, აუწყებს ის პოემის მესამე ნაწილში წარ-

მოსახვით თანამოსაუბრეს); მას სამუდამოდ დაკარგული აქვს სულის სიწმინდე, ის sancta simplicitas, რაც გრაალის დაუფლების აუცილებელ პირობას შეადგენს, ამიტომაც მისი ძიება უშედეგოდ მთავრდება. თებელი წინასწარმეტყველი ამ „აკრძალულ სფეროთა" წვდომას განასახიერებს, რომელსაც ადამიანი არ უნდა შეეხოს, თუ მას სურს ადამიანად დარჩეს და ზნეობრივი ფასეულობები შეინარჩუნოს (გავიხსენოთ „ჯერონტიონის" After such knowledge, what forgiveness?). თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ თვით ეს „ზედმეტი" განსწავლულობაც და „აკრძალული" ცოდნაც პოემაში უკიდურესად „დადაბლებული", „დამიწებული" და (მადამ სოზოსტრისის მარჩიელობის სახით) გამასხრებულიც კია, რაც ელიოტის ირონიის არაერთნიშნად, ამბივალენტურ ხასიათზე მეტყველებს.

სულის დაკარგული უმანკოება და „შეძენილი" მანკიერი განსწავლულობა (რომელიც, ამავე დროს, ნეგატიურ გამოცდილებაში გამობრძმედილობაც არის და განაფულობაც) ერთ-ერთი მიზეზია იმისა, რომ უნაყოფო მიწაში გრაალის ძიება უშედეგოდ მთავრდება. არსებითად, ეს თემატიკა ბიბლიურია – პოემის სიმბოლიკა პირველქმნილი ცოდვის (ადამისა და ევას მიერ „ხე ცნობადისას" ნაყოფის მირთმევისა და შესაბამისად, სამოთხიდან მათი გაძევების) პრობლემასაც ასახავს. სხვათა შორის, თვით ელიოტის მიერ დამოწმებული ერთ-ერთი ასოციაციის (მილტონის „დაკარგული სამოთხის" მინიშნების) ძალით, ორსქესოვანი ტირესია პირველი ბიბლიური წყვილის – ადამისა და ევას „შეხვედრასაც" მოიცავს. საერთოდ, ტირესია, პოემაში სიმბოლურად განსახიერებული „ყველა კაცია" (Everyman) ადამიანის „პარადიგმაა", ტიპოლოგიურად იმ H.C.E.-სა და A.L.P-ის მსგავსი, რომელთაც ჯეიმს ჯოისი ჩვიდმეტი წლის შემდეგ (1939), ცნობილ რომან-კრიპტოგრამაში, „ფინეგანის აღორძინება-ქელეხში" წარმოსახავს.

„ყველაკაცის“ მოქმედება ყველა დროისა და სივრცის აღმნიშვნელი სიმბოლური ლოკალის – „უშენი ადგილის“ ფარგლებში ხდება, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ პოემის პეიზაჟი, მისი უკიდურესი ზოგადობის მიუხედავად, უპირატესად მაინც ურბანისტულია. მითოსური მეთოდი არა მხოლოდ პერსონაჟთა ურთიერთჩანაცვლებას, არამედ პოემაში ნახსენები ყველა ქალაქის ასოციაციურ იდენტურობას გულისხმობს. „უნაყოფო მიწის“ ნარმოსახვითი გეოგრაფია უსაზღვროდაა განფენილი როგორც სივრცეში, ისე დროში – სხვა ტოპონიმთა შორის, მასში მოხსენიებულია ათენი, თებე, კართაგენი, კუმე, იერუსალიმი, ალექსანდრია; ელიოტის თანამედროვე ქალაქები – ლონდონი, პარიზი, ვენეცია, მიუნხენი, ვენა; ქვეყნები – ინგლისი, ეგვიპტე, ინდოეთი, გერმანია, რუსეთი, ლიტვა, საბერძნეთი, ფინიკია; მდინარეები – ტემზა, განგი, ნილოსი, ციდნოსი, რაინი და ა.შ. ყველა ამ ლოკალის კრებით სიმბოლოდ პოემაში გამოყვანიალია „ირრეალური ქალაქი“ — ჭიანჭველების ბუდესავით მჭიდროდ დასახლებული „Fourmillante cité“ (შ. ბოდლერის ლექსის, „შვიდი მოხუცის“ რემინისცენციაა „ბოროტების ყვავილებიდან“) – ის პირობითი მხატვრული სივრცე, რომელიც არქეტიპულ, მითოსურ ტოპოსს განასახიერებს. სწორედ აქ შეყრილა უნაყოფო მიწის ყველა მკვიდრი; სწორედ აქ იმართება უნაყოფო სქესის ყალბი მისტერიები; სწორედ აქ ხვდება ერთმანეთს ყველა დროც და ყველა დროში ყველა პერსონაჟის მიერ ჩატარებული ყველა მოქმედებაც. ყოველივე, რაც კი პოემაში წარმოსახულია, ერთდროულად ერთადერთიცაა და უამრავიც – დრო ცალკეულ მომენტთა უსაზღვრო რაოდენობას მოიცავს, მაგრამ ყოველთვის აწმყოა, ტირესია ყველა პერსონაჟს განასახიერებს, „ირრეალური ქალაქი“ – ყველა ადგილს, ხოლო სტერილური ეროტიზმი ყველა მოქმედების ფარულ თუ აშკარა ქვეტექსტს შეადგენს. პოემის შინაგანი, სტრუქტურული ორგანიზაცია იმდენად მკაცრი და რაციონალურია, რომ ბუალოს „პოეტური ხე-

ლოვნების“ მოთხოვნას – ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობის კლასიცისტურ კანონს დააკმაყოფილებდა. განსხვავება წარმოსახული სურათის გლობალურ, ყოვლისმომცველ, მითოსურ-უნივერსალურ ხასიათში მდგომარეობს, რაც ტრადიციულ სიუჟეტურ კავშირთა რღვევისა და ასოციაციათა ლოგიკის წინ წამოწევით მიიღწევა. აქედან – უჩვეულო გამომსახველობით საშუალებათა ის მრავალფეროვნება, რომელიც არც ერთ მანამდე დადგენილ სალიტერატურო „ნორმასა“ თუ „კანონს“ არ შეესაბამება და ახლი კრიტერიუმებით მიდგომას ითხოვს მკითხველისაგან.

„უნაყოფო მიწის“ ზოგიერთ ეპიზოდში კონკრეტული მითოლოგიური სახეები ან პერსონაჟები საერთოდ არ არის ნახსენები. როგორც წესი, ამ ეპიზოდთა მითოსურობა „მიხვედრილ“ მკითხველზე გაანგარიშებული ფარული ასოციაციის საშუალებით მიიღწევა. მაგალითისათვის, პოემის ცნობილ დასაწყისს, ერთი შეხედვით, არაფერი აქვს საერთო არც მითოსთან და არც მითოლოგიურ სიუჟეტებთან:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.

დაუნდობელი თვეა აპრილი, ამოზრდის / მკვდარი მიწიდან იასამანს, აურევს / ხსოვნას და სურვილს, აღაგზნებს გაზაფხულის წვიმებით ფესვებს. / ზამთარი გვათბობდა, ფარავდა / მიწას დავიწყების თოვლით, კვებავდა / გამხმარი ბოლქვებით სიცოცხლის ნამსვრევს.

აქ მკითხველს თვალში ეცემა საპირისპირო ცნებათა, ერთი შეხედვით, სრულიად გაუმართლებელი ერთიანობა. მარ-

თლაც, მთელი ნაწყვეტი პოზიტიური და ნეგატიური დატვირთვის მატარებელი სახეების მონაცვლეობად წარმოგვიდგება. დასაწყისშივე მოცემული აპრილის, როგორც „დაუნდობელი თვის“ თითქოს-და აბსურდული დახასიათება შემდგომ ვითარდება: აპრილში მკვდარი მიწიდან იასამანი იზრდება, გაზაფხულის ამ თვეს სჩვევია სურვილისა და მოგონების აღრევა, ის წვიმით ათრთოლებს ხოლმე გამხმარ, უსიცოცხლო ფესვებს. სასტიკ, ულმობელ აპრილს არა ჰგავს ზამთარი, რომელიც სითბოსთან არის ასოცირებული. გაზაფხულის საწინააღმდეგოდ, ზამთარს სიცოცხლის ნიშანწყალი შეაქვს მკვდარ მინაში, ფარავს რა არემარეს „დავიწყების თოვლით“.

მოყვანილ ნაწყვეტში განცდითი ეფექტი ძირითადად კონტრასტის ორი სახესხვაობით მიიღწევა – სახეთა შორის კონტრასტის გარდა, ყურადღებას იპყრობს თვით ამ სახეების აღსანიშნ-აღმნიშვნელის კონტრასტულობაც. პოემის „აპრილი, დაუნდობელი თვე“ ეწინააღმდეგება ნებისმიერი ადამიანის ცნობიერებაში არსებულ წარმოდგენას „აპრილი, აყვავების ხანა“, აპრილის მთელი აღწერილობა პოემაში ნეგატიურ დატვირთვას შეიცავს და მკითხველის პოზიტიურ წარმოდგენას უპირისპირდება. იგივე ითქმის „თბილი ზამთრის“ შესახებაც, რომელიც კონტრასტს ჰქმნის „ცივი ზამთრის“ მკითხველისეულ ბუნებრივ ასოციაციასთან. ერთი შეხედვით, აქ საქმე გვაქვს პოეტის უშუალო ემოციურ შთაბეჭდილებასთან; სახეთა შორის კონტრასტი თითქოს ელიოტის მიერ სინამდვილის წმინდა სუბიექტურ, იმპრესიონისტულ ხედვას ემსახურება. მაგრამ ამგვარი შთაბეჭდილება მცდარი იქნება იმ ჭეშმარიტების მიუხედავად, რომ „უნაყოფო მიწა“ ისევე, როგორც ნებისმიერი სხვა ნაწარმოები, მისი შემქმნელის ემოციური განწყობილების კვალს ატარებს. თუ გაზაფხულისა და ზამთრის ამ აღწერილობას პოემის მთლიან კონტექსტში გავიაზრებთ, თუ, ამასთანავე, ნაყოფიერების მითოლოგიისა და გრაალის თქმულების ასოციაციურ ფონს გავითვალისწინებთ, ნათელი გახდება კონტრასტული ხატოვანების აზრობრივი სათავე. აპრილი დაუნდობელი თვეა იმიტომ, რომ ფიზიკურ აღორძინებას, ხორციელი, ბიოლოგიური საწყისის დღესასწაულს, რომელიც ამ თვეს თან ახ-

ლავს, უნაყოფო მინაში სულიერი საწყისის აპოთეოზი არ მოსდევს. მიწა სტერილური, მშრალი და უნაყოფოა, ვინაიდან ნაყოფიერების საწინდარი მხოლოდ დაკარგული სულიერების დაბრუნება, გრაალის დაუფლება და ღმერთის აღდგომაა. მშრალი, ბერწი მიწიდან იასამნის აღმოცენებაც წარმართული მითოლოგიის ირონიულ გადამღერებას წარმოადგენს – იასამანი ნაყოფიერების ერთ-ერთი სიმბოლოა მითებში. „უნაყოფო მიწის“ მითოსური სქემა და მასზე დაფუძნებული ასოციაციათა სისტემა პოემის საგნისადმი ავტორის უშუალო-ემოციურ მიმართებას ფარავს; ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს აპრილი ულმობელი თვეა უფრო მითოსური სიტუაციის შესაბამისად, ვიდრე თანახმად ავტორისეული ნება-სურვილისა. რა თქმა უნდა, თვით ეს სიტუაცია ავტორის მიერ არის შემოტანილი და მოდიფიცირებული პოემაში, მაგრამ ის, ამავე დროს, მისი სუბიექტურ-ემოციური განწყობილების მიმართ ერთგვარი „ბარიერის“ როლსაც ასრულებს. ელიოტი პირადი მიმართების კუთხით კი არ განიხილავს თანამედროვეობის სულიერ ტრაგედიას, არამედ განაზოგადებს მას ზნეობრივ ფასეულობათა ძიების უცვლელი, მარადიული მითოსური სიტუაციის ჭრილში, რითაც გლობალურ, უნივერსალურ ხასიათს ანიჭებს პოემაში წარმოსახულ სურათს.

პოემაში თითქმის არ გვხვდება ერთი ასოციაციური წყაროს მიმნიშნებელი რემინისცენციები – ელიოტის სიტყვათხმარება უკიდურესი ეკონომიურობით ხასიათდება და როგორც წესი, ყოველი ასოციაციური დეტალი ერთდროულად რამდენიმე სიუჟეტურ მოტივზე მიანიშნებს მკითხველს (სხვა საქმეა, რომ ამ მრავალნიშნადობის „მიკვლევა“ ლამის სპეციალურ განათლებას ითხოვს). ჩვეულებრივ, ელიოტი მითოლოგიურ მოტივს უშუალოდ კი არ იმოწმებს, არამედ იმ ნაწარმოების მინიშნების გზით, სადაც ეს მოტივი ამა თუ იმ ფორმით უკვე ასახულია. მაგალითად, პოემის მეორე ნაწილი იწყება მდიდარი ქალბატონის ოთახის აღწერილობით, რომელიც ერთმანეთში გადახლართული შექსპირული და მითოლოგიური რემინისცენციებისაგან შედგება:

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Gglowed on the marble...

ქალი სავარძელში, რომელიც, როგორც სამეფო ტახტი /
ელვარებდა მარმარილოს იატაკზე...

„ანტონიოს და კლეოპატრაში" ენობარბოსი შემდეგნაირად აღწერს საზეიმოდ მორთულ ხომალდს, რომელზედაც ეგვიპტის დედოფალი პირველად სხვდება თავის სატრფოს მდინარე ციდნოსზე:

The barge she sat in, like a burnished throne,
burn'd on the water...

ის ხომალდ, რაშიაც იჯდა, ელავდა წყალზედ, ვით სამეფო ბრწყინვალე ტახტი...

(ივ. მაჩაბლის თარგმანი, მოქმ. II, სურ. II.)

ელიოტის ტექსტში ამ პაროდიულ სახეს უშუალოდ მოსდევს „ოქროსფერ კუპიდონთა" ხსენება, რაც აგრეთვე კლეოპატრას ნავის აღწერაზე მიანიშნებს მკითხველს, თუმცა ამავე დროს, ეს დეტალი ასოციაციურად „ციმბელინსაც" უკავშირდება. „უნაყოფო მიწაში" ვკითხულობთ:

...the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)

... ეკავა სარკე
ვაზის ფოთლებით ნაჩუქურთმებ ლითონის სადგარს,
იჭვრიტებოდა მტევნებიდან ოქროს ამური
(იყო მეორეც, ფრთას თვალებზე რომ იფარებდა)

„ანტონიოს და კლეოპატრაში" კი, ენობარბოსის თქმით,

...on each side of her
Stood pretty-dimpled boys, like smiling Cupids
With diverse-coloured fans...

... აქეთ და იქით მოღიმართა კუპიდონთ მსგავსად ლამაზნი ბავშვნი, ლოყებ ოდნავ ჩაღრმავებულნი, მარაოებით უგრილებდნენ სხვადასხვა ფერით (ივ. მაჩაბლის თარგმანი, მოქმ. II, სურ. II.),

ხოლო „ციმბელინში" იმოჯენის ბუდუარის აღწერისას იაქიმო აღნიშნავს:

...The roof of the chamber
With golden cherubins is fretted; her andirons –
I had forgot them – were two winking cupirds...

... ოთახის ჭერი ოქროსფერი ქერუბიმებით იყო მორთული; ბუხრიდან კი – სულ დამავიწყდა – ორი კუპიდონი მიჭუტავდა თვალებს..
(მოქმ. II, სურ. IV.).

რაღა თქმა უნდა, ელიოტის მითოლოგიზმი დეკორატიულ კუპიდონთა ხსენებით არ ამოიწურება. ეს სახე უფრო იმოჯენის ბუდუარის მთელი ინტერიერის ასოციაციურ დამოწმებას ემსახურება, თუმცა სიყვარულის ღმერთების, ყრმა კუპიდონების დეკორაციად გამოყენებასაც პაროდიისაგან თავისუფალი როდია (სწორედ ამ დეკორაციის ფონზე მრუშობენ პოემის „მოქმედნი პირნი"). ბევრად უფრო საგულისხმოა მდიდარი ქალბატონის ოთახის, კლეოპატრას ხომალდისა და იმოჯენის ბუდუარის ასოციაციური გაიგივება, რაც კუპიდონთა ხსენების გარდა, სხვა საშუალებებითაც მიიღწევა. კლეოპატრას და ანტონიოსის შეხვედრა ნახსენებია იაქიმოს („ციმბელინი") მონათხრობშიც – იმოჯენის ბუდუარში ეს სცენა გობელენზეა გამოხატული და ოთახის მდირული მორთულობის ნაწილს შეადგენს. „უნაყოფო მიწის" მხატვრულ სამყაროსთან იმოჯენის ბუდუარს ისიც

ანათესავებს, რომ აქ ბუხრის თავზე მობანავე დიანაა გამოსახული:

The chimney
Is south the chamber, and the chimney-piece
Chaste Dian bathing...

[ბუხარი ოთახის სამხრეთ მხარესაა და მის თავზე უმწიკვლო დიანა ბანაობს]

ეს ალუზია ასოციაციურად უკავშირდება როგორც აქტეონისა და დიანას შეხვედრის სიუჟეტს, ისე მობანავე ქალღმერთის მიერ ტირესიას დაბრმავების მითსაც. აშკარაა, რომ სხვადასხვა ლიტერატურულ წყაროებიდან ნახსენებ სახეებსა და სიუჟეტურ მოტივებს ელიოტი საწინააღმდეგო სქესთა შეხვედრის მითოსური სიტუაციით აერთიანებს. ერთ შემთხვევაში მინიშნებულია „ფუტკართა პარლამენტი", მეორეში – „მეტამორფოზები", მესამეში – „ანტონიოს და კლეოპატრა", მეოთხეში – „ციმბელინი", მაგრამ არსებითად, ელიოტს მინიშნებული სიუჟეტი კი არ იზიდავს, არამედ მასთან პაროდიული დაპირისპირების შესაძლებლობა, ის მითოსურ-სქემატური ნიშანი, რომელიც რამდენიმე განსხვავებული ნაწარმოების ერთდროული დამოწმების, მათი პაროდიული გაიგივების საშუალებას იძლება. შექსპირულ და მითოლოგიურ ასოციაციათა ამ ფონს ავსებს მინიშნება მძინარე იმოჯენთან იაქიმოს სტუმრობის სცენაზე, სადაც ის აღმოაჩენს, რომ ძირის წინ ციმბელინის ქალიშვილი ტერევსის მიერ ფილომელას გაუპატიურების ძველბერძნულ მითს კითხულობდა:

She hath been reading late
The tale of Tereus; here the leaf's turn'd down
Where Philomel gave up...

[ის კითხულობდა გვიანობამდე ტერევსის ამბავს; გვერდიც იქ არის გადაკეცილი, სადაც ფილომელა დანებდა...]

„უნაყოფო მიწაში“ ეს რემინისცენცია მდიდარი ქალბატონის ოთახის აღწერაშია „მოთავსებული“. საყურადღებოა, რომ ტერევსის და ფილომელას სიუჟეტი აქაც ბუხრის თავზეა წარმოსახული – იმ ადგილას, სადაც „ციმბელინში“ დიანას ბანაობის სცენა გვხვდება:

Above the antuque mantel was displayed...
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice...

ილანდებოდა ძველისძველი ბუხრის დაფაზე / ...სცენა ფილომელას გარდასახვის, მოძალადე ხელმწიფის მიერ / ასე სასტიკად დაძლეულის. ხოლო ბულბული / გაუბზარავი ხმით ავსებდა უდაბნოს ჰაერს...

როგორც ვხედავთ, ელიოტის ტექსტში ეს რემინისცენცია იმდენად იცვლის იერს, რომ იაქიმოს მონათხრობთან მისი დაკავშირება მხოლოდ იმოჯენის ბუდუარის სხვა ალუზიათა გათვალისწინებით არის შესაძლებელი. გარდა ამისა, თვით ელიოტი „შენიშვნებში“ ამ მითოლოგიური სიუჟეტის სხვა წყაროს – „მეტამორფოზებს“ მიუთითებს, დანარჩენს კი, როგორც ყოველთვის, თვით მკითხველსა და მის ასოცირების უნარს მიანდობს. ცხადია, აქ მხედველობაში მისაღებია ის გარემოება, რომ განათლებული ინგლისელის აღზრდასა და ჩამოყალიბებაში შექსპირის სწავლება მეტად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ამიტომ, ზოგიერთი ჩვენთვის საკმაოდ ბუნდოვანი შექსპირული მინიშნება ინგლისურენოვანი მკითხველისათვის ბავშვობიდან ნაცნობი და გასაგებია.

„უნაყოფო მიწაში“ ფილომელას გაუპატიურების ასოციაცია რამდენჯერმე ამოტივტივდება (პოემის მეორე, მესამე და მეხუთე ნაწილებში) ხან ბულბულის გალობის ტრადიციული იმიტაციის, ხან კი (ფინალში) მერცხლის ხსენების სახით. პოემის წარმოსახვით პლანში, სიმბოლურ დონეზე ძალადობის მოტივიც, ბულბულის გალობაც და მერცხლის ჟღურტულიც ისევ

და ისევ სტერილური ეროტიზმის, ზნეობრივი დეგრადაციის და ცივილიზაციის აპოკალიფსური დასასრულის მანიშნებელია: ელიოტის პოეზიაში ბულბულები ღალატის, ძალმომრეობის და ნაყოფიერების დაქვეითებისას გალობენო, აღნიშნავს დ. ი. ს. მაქსუელი [Maxwell 1952: 86]. პროკნეს მიერ საკუთარი შვილის, იტილოსის მკვლელობაც ძალადობისა და ნაყოფიერების განადგურების, განწირულობისა და უმომავლობის მაუწყებელი ასოციაციური დეტალია. ბულბულს, როგორც სიმბოლურ სახეს, „უნაყოფო მიწაში" მრავალმხრივი ირონიული დატვირთვა ენიჭება. შექსპირული და მითოლოგიური ასოციაციის გარდა, ის შეიცავს მინიშნებას თვით ელიოტის ლექსზე „სუინი და ბულბულები", სადაც, როგორც აღვნიშნეთ, საროსკიპოს სცენაა წარმოსახული. გარდა ამისა, – სიტყვა „ბულბული" ოციანი წლების ინგლისურ ჟარგონში „კახპას" ნიშნავდა. „უნაყოფო მიწაში" ელიოტი წარმატებით იყენებს ამ სიტყვის როგორც „მაღალ", მითოლოგიურ ჟღერადობას, ისე მის „მდაბიურ", ჟარგონულ მნიშვნელობასაც. „ბულბულის" ცნებაში ორაზროვნების შემოტანით პოემაში პაროდირდება მითოლოგიური სიუჟეტიც („ბარბაროსი" მეფის მიერ უმანკო ფილომელას გაუპატიურება) და რენესანსული დრამატურგიის ზნეობრივი პათოსიც (ქმრისადმი იმოჯენის ერთგულების შექსპირული მოტივი). პაროდიულად სახეშეცვლილ ფილომელასთან და „თავისუფალი" ყოფაქცევით ცნობილ კლეოპატრასთან ერთად, ელიოტის იმოჯენიც და „მდიდარი ქალბატონიც" თანამედროვე ლუდხანაში შეყრილ „მდაბიო" კახპებთან – ლილთან და მეისთან არიან გაიგივებულნი (ე.წ. „სცენა ლუდხანაში", II ეპიზოდის ფინალი). თავიანთი მითოლოგიური, ისტორიული და ლიტერატურული სიდიადის მიუხედავად, ეს „მაღალი წრის" ქალბატონებიც ისევე ჩაბმულან სტერილური სექსის შემაძრწუნებელ რიტუალში, როგორც კბილებჩამტვრეული ლილი, რომელსაც აბორტი აქვს გასაკეთებელი და შიშით ელოდება ომში წასული „საქმროს" – ალბერტის დემობილიზაციას. ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს, რომ ეს პაროდიული წყვილი (ლილი და ალბერტი) პოემაში

ასოციაციურად გაიგივებულია ოფელიასთან და ჰამლეტთან, ხოლო მთელი „ლუდხანის სცენა“, სადაც ლილისა და მისი „ახლობლების“ ცინიკური საუბარია წარმოსახული, ოფელიას სიგიჟის სცენის („ჰამლეტი“, მოქმ. IV, სურ. V) პაროდირებას წარმოადგენს.

როგორც ვხედავთ, შექსპირული და მითოლოგიური ასოციაციები პოემაში ისეა გადაჯაჭვული, რომ რომელიმე მათგანზე განცალკევებით მსჯელობა თითქმის შეუძლებელია, თუმცა უნდა ითქვას, რომ „უნაყოფო მიწაში“ ხშირია ნმინდა ლიტერატურულ სიუჟეტთა მინიშნებაც, ანტიკურ მითოლოგიასთან მათი უშუალო დაკავშირების გარეშე. ასეთ შემთხვევაში ასოციაციური სიუჟეტი გარეგნული „მითოლოგიზმისაგან“ თავისუფალია, სამაგიეროდ, რომელიმე სქემატური ნიშნის (თუნდაც იმავე „სქესთა შეხვედრის“ სიტუაციის) წყალობით ის პოემის საერთო-მითოსური სტრუქტურის ნაწილად იქცევა. ამ ჭრილში ნათლად ჩანს მითოსისა და მითოლოგიის პრინციპული განსხვავება, რადგან წმინდა ლიტერატურული, არამითოლოგიური სიუჟეტის პაროდირებაც ისევ და ისევ მითოსურ-სქემატური ანალოგიის ხარჯზე ხორციელდება. არსებითად, ეს პარალელიზმი რომ არა, ასოციაციურ სიუჟეტთა დამოწმება შეუძლებელიც იქნებოდა და აზრს მოკლებულიც, რადგან პაროდია სწორედ ანალოგიურთან დაპირისპირებას გულისხმობს და არა სრულიად არაერთგვაროვან ელემენტთა მექანიკურ შეუთავსებლობას.

ლიტერატურული მოტივის პაროდიული სახეცვლილების ნიმუშად შეიძლება მოვიხმოთ ედმუნდ სპენსერის (1553-1599) „პროტალამიონის“ რემინისცენცია, რომელიც პოემის მესამე ნაწილში გვხვდება:

The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends

Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of city directors;
Departed, have left no addresses.

მდინარის კარავი დაემხო; უკანასკნელი თითებით ფოთლები / ეჭიდებიან და ეკვრიან სველ ნაპირებს. ქარი / უხმოდ გადარბის რუხ მიწაზე. ნიმფები გაქრნენ. / იდინე წყნარად, ტკბილო ტემზავ, ვიდრე მე ვმღერი. / არ მოაქვს მდინარეს დაცლილი ბოთლები, მუყაოს ყუთები / სენდვიჩების საფუთები, სიგარეტის ნამწვები და ცხვირსახოცები, / არც სხვა სამხილები ზაფხულის ღამეთა. ნიმფები გაქრნენ. / და გაქრნენ მათი ძმობილებიც, სიტის მმართველთა უსაქმური ნაშიერები / გაუჩინარდნენ, მისამართიც არ დარჩენიათ.

„უნაყოფო მიწის“ ამ ნაწყვეტში ციტირებულია „პროტალამიონის“ ლირიკული რეფრენი: „იდინე წყნარად, ტკბილო ტემზავ, ვიდრე მე ვმღერი.“ გარდა ამისა, აქვე საუბარია „ნიმფებზე“, რომლებსაც აგრეთვე ვხვდებით სპენსერის პოემაში. დეკორატიულმა „ნიმფებმა“ შეცდომაში არ უნდა შეგვიყვანონ – ეს სპენსერის ეპოქისათვის დამახასიათებელი პოეტური სტილიზაციაა, რომელსაც კონკრეტულ მითოლოგიურ სიუჟეტთან არავითარი კავშირი არ აქვს. უბრალოდ, „პროტალამიონში“ წარმოსახულია მდინარისპირა იდილიური მდელო, სადაც სეირნობითა და ყვავილების კრეფით ერთობიან მშვენიერი ფერიები – „ნიმფები“, ანუ იქვე მოჩუხჩუხე „ნაკადულის ქალწულები“ – ყვავილებს ისინი თავიანთი საქმროებისთვის კრეფენ; ქორწინების დღე მოახლოებულია და მათ სურთ ეს დღესასწაული სურნელოვანი გვირგვინებით შეამკონ.

„პროტალამიონის“ მინიშნებით, ელიოტი ახდენს ორი არსებითად განსხვავებული პოეტური პეიზაჟის ასოციაციურ გაიგივებას, რაც დაკვირვებული მკითხველის თვალში ორი მხატვრული სამყაროს პაროდიულ სინთეზად იქცევა. – ელიზაბეთის დროინდელი ავტორის იდილიურ, ეფექტურ ფერებში დახატულ, ფანტასტიკურ-ნარმოსახვით სცენას პაროდიულად უპირისპირდება თანამედროვე ლონდონის გარეუბნის მკაცრი, პესიმისტური, საგანგებოდ ნატურალისტური აღწერა. სპენსერის

იდილიური ფერიების ნაცვლად, თანამედროვე „ნიმფები“ – მსუბუქი ყოფაქცევის ქალები „ერთობოდნენ“ ტემზისპირა მიდამოებში. ნიმფების საქმროებს ელიოტის პოემაში მათი „ძმობილები“ – სიტის საქმოსანთა ყალთაბანდი მემკვიდრეები ცვლიან. მათი დროებითი კავშირი და დროსტარება ტემზის ნაპირებზე ისევ უნაყოფო სექსის თემას უკავშირდება: „საქმროები“ ისე შორდებიან „ნიმფებს“, რომ მისამართებსაც არ ტოვებენ. ტემზის მიდამოები უკაცრიელია და განძარცვული – მხოლოდ „ქარი უხმოდ გადარბის რუხ მიწაზე.“ ასეთი სურათის ფონზე სპენსერის ლირიკული რეფრენის მოტანა (პოემაში ის სამჯერ მეორდება – „იდინე წყნარად, ტკბილო ტემზავ, ვიდრე მე ვმღერი“) მწარე ირონიით აღავსებს მთელ ეპიზოდს. რაც შეეხება რემინისცენციის სხვა ნაწილს – სიტყვას „ნიმფა“, ამ კონტექსტში ის „ბულბულის“ მსგავსად, ირონიულ-პაროდიულ ორაზროვნებას იძენს, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ელიოტის მიერ წარმოსახული სიტუაციის ტრაგიკომიზმს. „პროტალამიონის“ პეიზაჟის ძირფესვიანი შეცვლით, თანამედროვე პერსონაჟებით სპენსერის პასტორალური ნიმფებისა და მათი საქმროების ჩანაცვლებით, „უნაყოფო მიწაში“ წარმოჩენილია ელიზაბეთის დროინდელი სიუჟეტური მოტივის ბუტაფორულობა, თანადროული აღქმისათვის მისი მიუღებლობა. მაგრამ სპენსერისა და ელიოტის პერსონაჟთა გარეგნული კონტრასტი მათ სიღრმისეულ, პაროდიულ გაიგივებასაც გულისხმობს: ელიოტის „ნიმფები“ და მათი „მეგობრები“ უპირისპირდებიან და ამავე დროს, განასახიერებენ კიდეც სპენსერის იდილიურ წყვილებს. მოკლედ, სინამდვილეში ყველაფერი ისე ლამაზად როდი ხდება, როგორც ეს ფეერიულ დეკორაციათა ავტორს, ედმუნდ სპენსერს წარმოედგინა, ან, თუ ოდესღაც ხდებოდა კიდეც (რაც ძალიან, ძალიან საეჭვოა), ახლა სულ სხვანაირად ხდება – აი, ასე...

ტირესიას ცნობიერების ნაკადში ტემზის „ნიმფები“ ასოციაციურად უკავშირდებიან ვაგნერისეულ „რაინის ქალწულებს“. აქაც მძაფრი კონტრასტია მიამიტ და მშვენიერ ვაგნერის პერსონაჟებსა და ტემზის „ქალწულებს“ შორის, „რაინის ოქროსა“ და „ღმერთების აღსასრულის“ იდეალისტური პათოსით აღსავსე სიტუაციასა და იმ დეგრადირებულ ყოფას შორის, რომელსაც ელიოტის „ფერიები“ განასახიერებენ. ვაგნერის

ქალწულები რაინის ოქროს დარაჯობენ და ბოროტი ნიბელუნგი ალბერიხი, რომელსაც ისინი გულუბრყვილოდ მიენდობიან, მხოლოდ სიყვარულზე სამუდამოდ უარის თქმის ფასად შეძლებს ამ ოქროს დაესაკუთროს. „ტემზის ქალწულები“ კი თავად უარყოფენ ამაღლებულ გრძნობას, თავად განასახიერებენ სტერილურ ეროტიზმს და, აქედან გამომდინარე, ხსნის შეუძლებლობას. საერთო ირონიულ-პაროდიული სულისკვეთების ფონზე „რაინის ქალწულთა“ ასოციაციაც დამდაბლეულ, ტრაგიკომიკურ ჟღერადობას იძენს: ელიოტის „ტემზის ნიმფებთან“ ასოციაციური კავშირის წყალობით, რაინის ქალწულებსაც ისეთივე პაროდიული ელფერი დაკრავთ, როგორც „პროტალამიონის“ ფერიებს და საერთოდ, პოემის ყველა „ნასესხებ“ პერსონაჟს.

ამ და სხვა მრავალ, საგანგებოდ „გამოყოფილ“ მოქმედ პირთა გარდა, „უნაყოფო მიწის“ მხატვრული სივრცე დასახლებულია ტრაგიკომიკური სიტუაციის სტატისტთა უსახური მასით, რომლის საერთო ნიშანს სრული ზნეობრივი „ნეიტრალიტეტი“ შეადგენს. ესეც, რა თქმა უნდა, ზნეობრივი უუნარობის ერთ-ერთი ფორმაა: უნაყოფო მიწის მკვიდრნი არც ღმერთს, არც ეშმაკს არ სცემენ თაყვანს, ისინი უბრალოდ ზურგს აქცევენ ერთსაც და მეორესაც და უაზრო, პასიურ, დამბლადაცემულ არსებობას ეწევიან. აქაც მკაფიოდ გაისმის ბიბლიური პრობლემატიკის გამოძახილი – „უნაყოფო მიწის“ სტატისტთა მასა სწორედ ის უგვანი, ზნეობრივ ორიენტაციას მოკლებული ბრბოა, რომლის შესახებაც „აპოკალიფსისში“ ნათქვამია, რომ ის „არცა გრილი, არცა ტფილი“ არ არის, არამედ „ნელ-ტფილია“ (3:15-16), ანუ ეთიკურად ნეიტრალურია. პოემის პირველ ნაწილში, „ზამთრის ნაცრისფერნისლიან დილას“ მთელი ეს ხალხი ლონდონის ხიდს შესევია და მასზე გადასვლას ლამობს:

Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.

ზამთრის დილის მღვრიე ბურუსი, / ლონდონის ხიდზე მიირნევა ხალხის ნაკადი, / ვერ ვიფიქრებდი, რომ სიკვდილმა მოინელა უკვე ამდენი. / იშვიათად ისმის ოხვრაც, მოკლე, წყვეტილი. / დასჩერებია თავის ფეხებს ყველა მათგანი.

აქ ჩართულია დანტეს „ჯოჯოხეთის“ მესამე ქების ოდნავ სახეშეცვლილი ციტატი: „ვერ ვიფიქრებდი, რომ სიკვდილმა მოინელა უკვე ამდენი.“ ამ სიტყვებს წარმოსთქვამს დანტე, რომელიც განცვიფრებულია ჯოჯოხეთის კარიბჭესთან „აჩრდილთა ურიცხვი დასის“ ხილვით. ვირგილიური აუწყებს მას, რომ ამ ცოდვილთათვის დახშულია როგორც სამოთხის, ისე ჯოჯოხეთის კარი – მათთვის „იმედი არ არსებობს გარდაცვალების“. ეს ის ხალხია,

> მოკვდავთა შორის უბადრუკნი ვინც იყვნენ; ვინაც
> ვერ გახდა ღირსი იქ ვერც ქების, ვერც გინებისა...
> ზეცამ დაიცვა სისპეტაკე თავისი მათგან,
> თვით ჯოჯოხეთიც არ განიხვნა იმათ წინაშე,
> არარაობას ბოროტებამ შეხედა ზიზღით.
>
> (კ. გამსახურდიას და კ. ჭიჭინაძის თარგმანი)

დანტეს პერსონაჟთა ეს „ნელთბილი“, უსახო მასა „უნაყოფო მიწაში“ პაროდიულ მაძიებლებად გვევლინება. სიმბოლურად, ლონდონის ხიდი ხსნის გზას განასახიერებს და „მაძიებლებიც“ შეძლებისდაგვარად გრაალს „ეძიებენ“, ხიდზე გადასვლას ცდილობენ. ამავე დროს, ყოველი მათგანი „ფეხებქვეშ მიაპყრობს მზერას“, რადგან ხიდის ჩანგრევისა და ძიების ჩაშლის ეშინიათ. მაგრამ „არარაობისათვის“, რომელსაც „თვით ბოროტებამ შეხედა ზიზღით“, ხსნა მიუღწეველია. პოემის ფინალში, სადაც თავს იყრის ყველა ძირითადი მოტივი, „ლონდონის ხიდი ინგრევა, ინგრევა, ინგრევა...“ და ცოდვილებს ალი შთანთქავს.

ეს და სხვა აქ განხილული რემინისცენციები პოემის ასოციაციური სტრუქტურის ძალიან მცირედ ნაწილს შეადგენს, მაგრამ პოეტიკურად, „უნაყოფო მიწა“ იმდენად სრულყოფილ და ლოგიკურად შეკრულ მთლიანობას წარმოადგენს, რომ

ვფიქრობთ, ესეც საკმარისია – კერძოსა და კონკრეტულში სავსებით შესაძლებელია ძირითადისა და ზოგადის დანახვა. მითოლოგიურ რემინისცენციებს ელიოტი იმავე მხატვრული მიზნებისთვის იყენებს, რისთვისაც ლიტერატურულს, ან ნებისმიერ სხვას – ვთქვათ, თეოლოგიურს ან ისტორიულს. ამიტომ, როდესაც „უნაყოფო მიწაში" გამოყენებული მითების გამო მას „მითოლოგიურ პოემას" უწოდებენ (რაც საკმაოდ ხშირია), ეს ისეთივე უაზრობად ჟღერს, როგორც ლიტერატურულ ასოციაციათა გამო მისი „ლიტერატურულ პოემად" გამოცხადება. „უნაყოფო მიწა" „მითოლოგიური" პოემა არ არის – ის მითოსური პოემაა, იმ თვალსაზრისით, რომ მთელი მისი მხატვრული სამყარო მითოსს ეფუძნება. „უნაყოფო მიწა" მითოსურია არა იმიტომ, რომ თვით ავტორი კომენტარში გაშიფრავს იქ გადამალულ „ჩამოხრჩობილ ღმერთს", რომელიც ფრეიზერის მრავალტომეული გამოკვლევიდან არის ნასესხები, არამედ ნაწარმოების შინაგანი, ობიექტური სტრუქტურის შესაბამისად" [Аверинцев 1973: 117]. პოემის ეს შინაგანი, სტრუქტურული ასპექტი იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ ელიოტს ის სათაურში გამოაქვს – უნაყოფო მიწის მითოსზე აგებულ პოემას „უნაყოფო მიწა" ჰქვია (მსგავსად „ოთხი კვარტეტისა", რომელთა პოეტიკურ საფუძველს „ოთხებისა" და მის სიმბოლურ შესატყვისთა „მუსიკალური" ფორმა შეადგენს, ან ჰესეს „რიოში მარგალიტებით თამაშისა", რომლის სარომანო პოეტიკაც, სათაურის შესაბამისად, „თამაშისებურია"). პოემას სიუჟეტი არ გააჩნია, მაგრამ, ამავე დროს, ის უამრავ არაერთგვაროვან ასოციაციურ სიუჟეტთა პაროდიული სინთეზისაგან შედგება. მითოსი მთელი ამ ასოციაციური სამყაროს მომაწესრიგებელი საწყისია, ის უზოგადესი სქემაა, რომელიც ყველა ნასესხებ სიუჟეტსა თუ სახე-სიმბოლოშია გამოხატული და მათ ახალ მთლიანობად აერთიანებს. ელიოტის ამ პოემასთან დაკავშირებით, მართებულად ჟღერს ნორთროპ ფრაის ზოგადი თეორიული დებულება იმის შესახებ, რომ „მითოსი ლიტერატურული ფორმის სტრუქტურული, მაორგანიზებელი პრინციპია" [Frye 1966: 341]. უნდა ითქვას, რომ ამ ძირითადი, მაორგანიზებელი ფუნქციის გარდა, მითოსი პოემაში სხვა მეტად მნიშვნელოვან როლსაც ას-

რულებს – ესაა მხატვრული შთაბეჭდილების უნივერსალიზაცია, მისი ზეპიროვნულ, „იმპერსონალურ“ მოვლენად გარდასახვა და, ამასთანავე, ნაწარმოების ქვეტექსტის უკიდურესი გაზრდა, აზრობრივ-ემოციური მრავალნიშნადობის წარმოქმნა. ყველა ამ საკითხს საჭიროებისამებრ აქაც შევეხეთ, მაგრამ მათი საფუძვლიანი, სიღრმისეული განხილვა უკვე ცალკე მსჯელობის საგანია.

VIII. დანტე, ჯოზეფ კონრადი და იოანეს გამოცხადება „კაცის ფიტულებში“

ვლადიმირი: წავიდეთ
ესტრაგონი: წავიდეთ
(დგანან)
სემიუელ ბეკეტი. „გოდოს მოლოდინში“

„კაცის ფიტულები“ ელიოტმა 1925 წელს გამოაქვეყნა, როდესაც „უნაყოფო მიწის“ გარშემო ამტყდარი პოლემიკა ჯერ კიდევ მიმცხრალი არ იყო და პირველი სერიოზული ლიტერატურულ-კრიტიკული შთაბეჭდილებები ჩამოყალიბების, ან სულაც მოფიქრებისა და დაღვინების პროცესში იმყოფებოდა. მკითხველმა საზოგადოებამ ლექსი ნეიტრალურად მიიღო და ვერც შეამჩნია, რომ ფაქტობრივად, მისი შექმნით, ინგლისურენოვან მოდერნისტულ პოეზიაში მთელი ეტაპი დასრულდა. ინგლისურენოვან პოეზიაში-თქო ვამბობთ, რადგან 1920-იან და მომდევნო წლებში ელიოტი ამ პოეზიის შემოქმედებით და ინტელექტუალურ ასპექტს ლამის ერთპიროვნულად განასახიერებდა. არსებითად, იმ დროის ანგლო-ამერიკულ პოეზიაში და ლიტერატურულ თეორიაში ხდებოდა ის, რაც ხდებოდა ელიოტის პოეზიაში და მის ლიტერატურულ წერილებში. ათწლეულების მანძილზე, ელიოტის შემოქმედება ყველა ამ „ხდომილებათა“ ეპიცენტრს განასახიერებდა.

„კაცის ფიტულების“ შედარებით გულგრილი დახვედრა სავსებით გასაგები გახდება, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ „უნაყოფო მიწის“ გამოქვეყნებას მართლაც დიდი რეზონანსი მოჰყვა და მკითხველმა საზოგადოებამ ელიოტის ახალი ნაწარმოები ამ დიდი პოემის ფარვატერში აღიქვა. უფრო მეტიც, ეზრა პაუნდისადმი მიწერილ, შემოქმედებითი ეჭვებით აღსავსე

წერილში თვით ელიოტი „პოსტ-უნაყოფოს“ („post-Waste“) უწოდებს [Southam 1994: 202] „კაცის ფიტულებს“ და მერყეობს კიდეც მის გამოქვეყნებაზე, რაც, უნდა ვივარაუდოთ, მწერლისა თუ პოეტის მიერ საკუთარი ნაწარმოების სუბიექტური შეფასების კლასიკური მაგალითია. ანალოგიურ ნევროზულ სიტუაციაში კაფკა საერთოდ, თავისი ნაწერების დაწვას სთხოვდა მაქს ბროდს. ფაქტია, რომ „კაცის ფიტულებით“ ელიოტის პოეზიაში მთავრდება „ინფერნალური“ ეტაპი, თანადროული სამყაროს პოეტური აღქმა, როგორც ჯოჯოხეთისა, ანუ ის ტრადიცია, რომელსაც ელიოტის წინამორბედთაგან ჯერ კიდევ ბოდლერმა და ფრანგმა სიმბოლისტებმა ჩაუყარეს საფუძველი და რომელიც შორეულ სათავეს დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ იღებს. 20-იანი წლების ლექსებისა და „უნაყოფო მიწისათვის“ დომინანტურ, ამქვეყნიური ჯოჯოხეთისა თუ ქვეყნიერების აღსასრულის მეტაფორიკას ელიოტი აღარასოდეს დაუბრუნდება. „კაცის ფიტულებში“ პოეტი აჯამებს თავის ესქატოლოგიურ ხილვებს, რის შემდეგადაც, ფ. ო. მატისენის ხატოვანი თქმით, მის შემოქმედებაში უკვე თანდათან იკვეთება სალხინებლის წრეები [Matthiessen 1958: 66].

თანადროულობის ჯოჯოხეთად წარმოსახვა, როგორც ევროპული მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი ტრადიცია, უსასრულოდ მრავალფეროვანია. საოცრად მდიდარი და ასოციაციებით დახუნძლულია განათლებული ევროპელის ცნობიერებაში არსებული შესაბამისი ზოგადკულტურული ხატიც. საუკუნეთა მანძილზე, უამრავი ევროპელი ხელოვანი დაინტერესებულა ინფერნალური თემატიკით, შეუქმნია კიდეც კალმით, ფუნჯითა თუ საჭრეთლით, თავისი საკუთარი, „პერსონალური“ ჯოჯოხეთი. ქვესკნელში „ჩასვლით“ იწყება თომას მანის „იოსები და ძმანი მისნი“ პირველივე გვერდები, დანტეს „ჯოჯოხეთის“ ციტატი წინ უძღვის ეპიგრაფად მის „დოქტორ ფაუსტუსს“. ჯოჯოხეთის შემზარავ სცენებსა და „სიკვდილის როკვებს“ ვხვდებით ევროპულ გოთიკურ ტაძართა დიდებულ ფასადებზე და ინტერიერების მორთულობაში, ჩონჩხებსა და (რაც კიდევ უფრო შემზარავი ხატია) „გაღიმებულ“ თავის ქა-

ლებს – მათ უთვალავ საძვალეებსა და მიწისქვეშა სამარხებში, ძველებურ გრავიურებსა და ძველისძველ წიგნთა ილუსტრაციებში. ყოველივე ეს. ცხადია, იმ ფსიქოლოგიური სამყაროს ერთი, თუნდაც მცირედი ნაწილია, რითაც კულტურული ევროპელი დღესაც ჰკვებავს თავის მეტაფიზიკურ აზროვნებას, ან ის უხილავი ძარღვი, რომელიც მის არაცნობიერში დღესაც თრთის. საინტერესოა, რომ თვით ამ პირქუში ჟანრის გენიალური „ექსტრემალებიც“ – იერონიმუს ბოსხი, პიტერ ბროიგელი, ალბრეხტ დიურერი, ნაწილობრივ ელ გრეკო და ალბათ გოიაც (ზოგიერთ თავის ტილოში) – ელიოტზე ბევრად უფრო ლმობიერნი, შეუდარებლად უფრო ჰუმანურნი და ფერადოვანნი არიან თავთავიანთი „ჯოჯოხეთების“ წარმოსახვისას. თვით დანტეს ტანჯულთა სულების უმრავლესობაც უბადლო დრამატიზმით დახატულ, დინამიურსა და სისხლავსე, ტრაგიკულ პერსონაჟებს წარმოადგენს. აღარაფერს ვამბობთ იმაზე, რომ მიქელანჯელოს „განკითხვის დღეში“ ჯოჯოხეთიდან აღმდგარი სულები, ობიექტურად, რენესანსულ პიროვნებას უმღერიან ხოტბას. ყველა ამათგან განსხვავებით, „კაცის ფიტულების“ ჯოჯოხეთი მშრალი, შავ-თეთრი და თავისი ერთფეროვნებით უსასრულოდ სასოწარმკვეთია. კაცის ფიტულები აბსოლუტურად ერთსახოვანნი არიან. მათში ჩამქრალია თვით ავტორისეული ირონიაც – ხერხი, რომელიც ელიოტის მთელ ადრეულ პოეზიას ერთგვარად მაინც აფერადოვნებდა, „ჯ. ელფრიდ პრუფროკის სამიჯნურო სიმღერიდან“ (1917) „უნაყოფო მიწის“ ჩათვლით.

საქმე ის არის, რომ ამ საკმაოდ მოზრდილ, ასოციაციურად ძალზე ტევად ლექსში ელიოტი ძირფესვიანად სცვლის ჯოჯოხეთის ტრადიციულ, მხატვრულსა და ზოგადკულტურულ ხატს. შავბნელ ჯურღმულებში ცოდვილთა სულების შიშისმომგერელი ტანჯვა-წამების ნაცვლად, ის წარმოსახავს სრული ზნეობრივი და ფიზიკური პარალიჩის შემზარავ სურათს. „კაცის ფიტულების“ პერსონაჟთა სამყაროში არ არსებობს პროტაგონისტი, აქ არც გმირს ვხვდებით, არც ანტიგმირს. ნარმოსახულია უბრალოდ, დამბლადაცემულ სტატისტთა მასა, რომელიც ავტორისეულ ჩანაფიქრშივე უმოძრაოა, უსახურია, უფერულია.

ელიოტამდე ალბათ არავის არ გამოუხატავს ფასეულობათა დეგრადაციის შედეგად შექმნილი ჩიხის ესოდენ შემაძრწუნებელი განცდა, განცდა ქვეყნიერების ზნეობრივი აღსასრულისა, რომელიც ყოველგვარ პოპმპეზურ თუ საზეიმო ხასიათს მოკლებულია და უსუსურ სლუკუნში გამოიხატება:

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.

[ასე მთავრდება სამყარო, ასე მთავრდება სამყარო, ასე მთავრდება სამყარო, აფეთქებით კი არა, სლუკუნით.]

თანამოაზრე ლიტერატორთა წრეში ლექსის ეს ფინალი იმდენად ეფექტური აღმოჩნდა, რომ მან ელიოტის მეგობარს, ცნობილ პოეტსა და კრიტიკოსს ელინ ტეიტს ჯერ კიდევ 1926 წელს ათქმევინა: „ბატონ ელიოტს ზედმიწევნით ფაქიზი და ეკონომიური აზროვნება აქვს. შესაძლოა, მას მეტი აღარც არაფერი ჰქონდეს პოეზიაში სათქმელი. ყოველ შემთხვევაში, „კაცის ფიტულები", სულ ცოტა, მთელი ეტაპის დასასრულიაო" [Brooker 2004: 145].

ლექსი უდავოდ კრიზისულია, იმ თვალსაზრისით, რომ მასში წარმოსახული უსასრულოდ ტევადი, სიმბოლური სურათი ყოვლისმომცველ კრიზისს, ზნეობრივ იდეალთა განადგურებას, სრულ ურწმუნობასა და იმედგაცრუებას გამოხატავს. მაგრამ ლიტერატურაში ჩახედულ მკითხველს არ დასჭირდება იმის შეხსენება, რომ კრიზისის მხატვრული წარმოსახვა სულაც არ გულისხმობს მისი წარმომსახველი ავტორის შემოქმედებით კრიზისს. ყალბი და ნაძალადევი, ჰარმონიული „ოპტიმიზმის" საწინააღმდეგოდ, ხშირად სწორედ დისონანსი, დეფორმაცია, სამყაროს კრიზისული, გაორებული ხედვა იძლევა მძლავრ ბიძგს, რათა მაღალი ესთეტიკური ფასეულობა შეიქმნას. მხატვრული აზროვნების ისტორიაში ამის მაგალითი უამრავია, მიქელანჯელოს გვიანდელი, ე. წ. „დაუმთავრებელი" პიეტებიდან

დოსტოევსკის დიდებული პროზის ჩათვლით, რომ აღარაფერი ვთქვათ მთლიანად მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურაზე, ფრანც კაფკას, ჯეიმზ ჯოისის და სხვათა შემოქმედებაზე – ყოველივე ეს კრიზისული ხანის ლიტერატურა და ხელოვნებაა, ყოველგვარი ჰარმონიული იდეალებისა და ტრადიციული ჰუმანისტური პათეტიკისგან სრულიად დაცლილი.

მეორე მხრივ, მაინცდამაინც და „სავალდებულოდ“ პრიქუში თემატიკა მაღალი მოდერნიზმის პრინციპულ განმასხვავებელ ნიშანთა რიცხვს ნამდვილად არ განეკუთვნება. ნაწარმოების ასოციაციური მრავალპლანოვნება, შესაძლოა, სულ სხვა განცდით შინაარსს გამოხატავდეს (რეფლექსიურს, მედიტაციურს, ანალიტიკურს, ირონიულს, გროტესკულს, სარკასტულს და ა.შ.). თემატიკა, შესაძლოა, ირონიულად „პედაგოგიურიც“ იყოს (როგორც, ვთქვათ, თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“), ან „თამაშისებრი“, როგორც ჰერმან ჰესეს „რიოში მარგალიტებით თამაშში“, ან „რელიგიური“, როგორც ელიოტის „ოთხ კვარტეტში“, მაგრამ საკუთრივ პოეტიკური თვალსაზრისით მოდერნისტული ნაწარმოები ყოველთვის მრავალნიშნადი და რთულია. „კაცის ფიტულებში“ ელიოტი უსაზღვროდ ამძაფრებს და მხატვრულად განაზოგადებს კრიზისის მოტივს. ფასეულობათა ნიველირების შედაგად წარმოქმნილ დეგრადაციას ის ამ დეგრადაციის კულმინაციურ სურათად წარმოსახავს. კრიზისული თემატიკის გახსნისას, „ფიტულებში“ მხატვრული მიზანშეწონილების ის ზღვარია მიღწეული, რომლის იოტისოდენი გადაცდენაც კი შემოქმედებით მარცხს გამოიწვევდა. აქ განმსაზღვრელ როლს ასრულებს შემოქმედებით განაცხადსა და მის „გამართლებას“ შორის ის ზუსტი შესაბამისობა, რომელიც მხოლოდ ავტორის მხატვრული ინტუიციით მიიღწევა. როგორც სიტყვის ჭეშმარიტ ოსტატს, ელიოტს არც აქ ღალატობს ხელოვანის ალღო და მაღალი გემოვნება. პაუნდის მიერ განსაზღვრული პოეტური სახე, როგორც „დროის მომენტში მოცემული განცდით-ინტელექტუალური კომპლექსი“ [Pound 1935: 4] მის პოეზიაში ზედმიწევნით დახვეწილი საშუალებებით, ღრმა ასოციაციური ქვეტექსტების მოხმობით ხორციელდება.

ნაშრომში „პროტესტანტული ერა“ (1948), ქრისტიანი ეგზისტენციალისტი პაულ ტილიხი (1886-1965) საოცარი სიზუსტით ახასიათებს „კაცის ფიტულთა“ ხანის ზოგადევროპულ განწყობლიებებს: „დიდი ბრიტანეთიდან იტალიამდე მთელი ევროპა... წარმოადგენდა სრული კულტურული მოშლილობისა და დეგრადაციის სურათს... ეს იყო შიშის, ან უფრო – რაღაც გაურკვეველი ძრწოლვის გაბატონებული განცდა. არა მხოლოდ პოლიტიკასთან ან ეკონომიკასთან, არამედ კულტურასთან და რელიგიასთან დაკავშირებული. გამქრალი იყო დაცულობის შეგრძნება, დანგრეული იყო ყველა არსებული საფუძველი და სიახლის ასაშენებლად არ არსებობდა არავითარი საყრდენი... დაუცველობის განცდას ემატებოდა საერთო დაბნეულობა, ხალხს აღარ შეეძლო ცხოვრება სამყაროში, სადაც ყველაფერი გაურკვეველი იყო... კულტურული დეგრადაციის მთავარი სიმპტომი იყო სრული სიმარტოვის, არსებობის უაზრობის შეგრძნება და ამით გამოწვეული ცინიზმი. ადრეულ ეპოქათა რელიგიური სიმბოლოები, ან თითქოსდა მათი შემცვლელი ფილოსოფიური თუ პოლიტიკური იდეები ვეღარ გამოხატავდნენ ცხოვრების საზრისს“ [Tillich 1957: 284].

ტილიხი ძირითადად 30-იან წლებზე საუბრობს, მაგრამ ელიოტმა ეს განწყობილებები ბევრად უფრო ადრე გამოხატა. ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ევროპასა და ამერიკაში ოციანი წლები ბობოქრობდა – „ჯაზის ეპოქის ზღაპრებისა“ და „ოქროს ოციანების“ ხანა (ქართველ მკითხველს საშუალება აქვს ამ ეპოქას გაეცნოს ვასილ კაჭარავს მშვენიერი წიგნით „ამერიკა, 1920-იანი წლები“ (2008) რომელიც სხარტი, ხატოვანი ენით გადმოსცემს იმ მხიარული დროის განუმეორებელ სურნელს). ახალგაზრდული მასკულტურა ევროპასა და ამერიკაში მხოლოდ დიდი ხნის შემდეგ, 60-იან წლებში აღმოცენდება, მაგრამ მის ამ ადრეულ ანალოგსა და წინამორბედს – „მოღრიალე ოციანებს“ – უკვე 1929 წელს დაწყებულმა დიდმა დეპრესიამ მოუღო ბოლო. ელიოტი ყველაფერში, მათ შორის, როგორც ჩანს, წინათგრძნობებშიც ექსკლუზივი იყო: დიდი ხელოვანისათვის ჩვეული ინტუიციით, მომავალი კრახის განწყობილებას ის უკვე „უნაყოფო მიწასა“

(1922) და „კაცის ფიტულებში“ (1925) გამოხატავს. ამერიკიდან შემოსული მოულოდნელი თავისუფლების, სინკოპირებული რიტმებითა და ადრეული ჯაზით გატაცების, ბუტლეგერების, „ფლეპერებისა“ და განგსტერული ისტორიების, გაუთავებელი სმისა და ეპატაჟური დროსტარების მიღმა პოეტი სულ სხვა სიღრმეებს ხედავს, რასაც წარმოსახავს კიდეც „კაცის ფიტულებთან“ თითქმის ერთდროულად შექმნილ „სუინი აგონისტში, ანუ არისტოფანული მელოდრამის ნაწყვეტებში“, რომელიც მხოლოდ შვიდი წლის შემდეგ, 1932 წელს გამოქვეყნდება.

ფაქტია, რომ იმჟამინდელი მას-კულტურა ვერ ჰქმნის ელიოტის 20-იანი წლების პოეზიაში ინტელექტუალურ, ან თუნდაც თემატურ დომინანტას. მისი შემოქმედება ვერც თვითონ ექცევა ამ სუბკულტურის სათავეში და ვერც ისისხლხორცებს მას (ვთქვათ, ჰემინგუეის „ფიესტას“, ფ. სკოტ ფიცჯერალდის „ნაზია ღამის“, ან „დიადი გეტსბის“ მსგავსად). მიუხედავად იმისა, რომ პოეტი „დაკარგული თაობის“ მწერლური აღზევების პერიოდში საოცრად ნაყოფიერი იყო, მისი შემოქმედება „დაკარგული თაობის ლიტერატურას“ ნამდვილად არ განეკუთვნება. კაფკას, ჯოისის, მანის, ჰესეს და მაღალი მოდერნიზმის სხვა წარმომადგენელთა დარად, თავის უშუალო მხატვრულ შთაბეჭდილებებს ელიოტი სულ სხვა, რიტუალურ-მითოსური და სიმბოლური საყოველთაობის ჭრილში განაზოგადებს. მოგვიანებით, უკვე „ოთხ კვარტეტში“, მთელ ამ პერიოდს ის ორ ომს შუა „უაზროდ გაფლანგულ ოცწლეულს“ უწოდებს, რაც, წესით, თანამედროვე გემოვნებიან მკითხველში ოციანი წლების პოპულარულ-ნოსტალგიური ხატის გადაფასებას უნდა იწვევდეს. აღსანიშნავია ისიც, რომ „კაცის ფიტულები“ კონკრეტული ისტორიული ეპოქის ტრაგიზმს მხოლოდ ნაწილობრივ გამოხატავს. ძირითადად, ლექსში ადამიანის არსებობის ურთულეს საკითხთა „განცდითი ეკვივალენტია“ შექმნილი: ელიოტი სხვა ნიშანთა სისტემით გამოხატავს იმას, რასაც ტილიხი და მისი დროის სხვა მოაზროვნეები „მშრალი“, არამხატვრული ფორმით, კონკრეტული ისტორიული პერიოდის შესახებ წერდნენ. პოეტი მეტყველებს არა ფილოსოფიურ ან თეოლოგიურ

ცნებათა, არამედ პოეტურ სახე-სიმბოლოთა ენით, რაც უსაზღვროდ ზრდის ლექსის ასოციაციურ სპექტრს, განაზოგადებს მის ინტელექტუალურ კონტექსტს და მძაფრ ემოციურ ქვეტექსტს წარმოქმნის.

„კაცის ფიტულების" გარდამავალი, ელიოტის ადრეული პოეზიისაგან განსხვავებული ხასიათი იმითაც გამოიხატება, რომ მასში არაორაზროვნად გაისმის თანაგრძნობის ნოტა, ადრეულ ლექსთა ირონიული ღიმილისაგან ძალზე შორს მდგარი წ უ ხ ი ლ ი იმის თაობაზე, რომ „კაქტუსის მიწის" მკვიდრნი არიან არა „დაკარგული, მძვინვარე სულები", არამედ „კაცის ფიტულები, ჩალით გამოტენილნი":

Remember us – if at all – not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men.

ლექსს ორი ეპიგრაფი აქვს წამძღვარებული. პირველი მათგანი წარმოადგენს ფრაზას, რომელსაც ჯოზეფ კონრადის „წყვდიადის გულში" ერთ-ერთი ზანგი წარმოსთქვამს თეთრკანიანი კოლონისტის, ვინმე კურცის სიკვდილისას: „მისტა კურც იგი მკვდარი". მეორე ეპიგრაფად ელიოტი ტრადიციული საბავშვო თამაშობის სიტყვებს იყენებს: „გაიღეთ პენი საბრალო გაისთვის!" გაი ფოქსის სიკვდილით დასჯის ყოველ წლისთავზე (1605 წელს ფოქსმა შეთქმულება მოაწყო ინგლისის პარლამენტის აფეთქების მიზნით) ბავშვები მის სიმბოლურ ფიტულს ქუჩა-ქუჩა დაატარებენ და ყველა შემხვედრს ეხვეწებიან, გაიღეთ პენი საბრალო გაისთვისო. ამ ხატოვანი სახალხო დღესასწაულის დროს, ყოველი წლის 5 ნოემბერს, მთელს ინგლისში დაბინდებისას ისმის ფოიერვერკის ტკაცანი, ისვრიან შუშხუნებს და მოედნებზე წვავენ გაი ფოქსის ჩალით გატენილ ფიტულებს. ლექსის კონტექსტში ორივე ეპიგრაფი პირქუშად და აბსურდულად ჯღერს. ჯერ ვიღაც შავკანიანი მსახურის წამოძახილი უსაშველოდ დამახინჯებულ ინგლისურზე, შემდეგ – ასეთივე

უაზრო თხოვნა გაი ფოქსის სიმბოლური ფიტულის შეწყალებისა თუ მისი „დახმარების" თაობაზე, რასაც ლექსის დასაწყისშივე მოსდევს შემაძრწუნებელ, ფიტულისმაგვარ სახეთა ერთფეროვანი რიგი, მათი

Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion...

[უფორმო მოცულობა, უფერული ჩრდილი, პარალიზებული ძალა, უძრავი ჟესტი]

ფიტულები არც კი მოძრაობენ – ისინი დგანან, რაც „თივით გატენილობასთან" ერთად, მინდვრის საფრთხობელას ასოციაციას წარმოჰქმნის. გარემო, სადაც ისინი დგანან და ჩურჩულებენ, უდაბნოა – „კაქტუსის მიწა", – აქ ეს ფიტულები ჯოხებად არიან ჩარჭობილი.

Let me also wear
Such deliberate disguises
Rat's coat, crowskin, crossed staves
In a field

[მოდი ვატარებ საფრთხილო ნიღბებს: ვირთხის დაძონძილს, ყორნის კანს, ჯვარედინ ყავარჯნებს, მინდორში.]

ცოცხალ ფიტულთა ბრბო მხოლოდ ფორმალურად არის ცოცხალი, არსებითად ის მკვდარია, პარალიზებულია. მკვდარი მიწაა ის მიწაც, სადაც ეს ფიტულები სახლობენ. „აქაურსა" და „იქაურ" ჯოჯოხეთს შორის ზღვარი ნაშლილია, ლექსში ისინი მხოლოდ ტერმინოლოგიურად თუ განსხვავდებიან. თუმცა, როგორც ჩანს, „იქ" ყოფნა მაინც უკეთესი უნდა იყოს (იქ, „სიკვდილის სხვა საუფლოში" თითქოს იმედის ნაპერწკალიც გაიელვებს დანტეს „სამოთხიდან" ნასესხები სიმბოლოს, ათასფურცლიანი ვარდის სახით). მაგრამ საბოლოოდ, ესეც ილუზიაა, რადგან ჭეშმარიტი ყოფა იმქვეყნად კი არა, სწორედ აქ ხორციელდება, „სიკვდილის აქაურ სიზმრეულ საუფლოში", კაქტუსის

მიწაზე, სადაც „მიმქრალ ვასკვლავთა ციმციმში აღმართულან ქვის კერპები, მიცვალებულთა ხელები რომ ეპოტინებიან":

Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.

ლექსი გარდამავალია პოეტიკური თვალსაზრისითაც. „უნაყოფო მიწისაგან" განსხვავებით, „ფიტულებში" ელიოტის პოეტური მეტყველება შეუდარებლად უფრო სადაა. აქ ის ნაკლებად არის გადატვირთული მრავალნიშნადი ასოციაციებით და უფრო „ნაცრისყრის ოთხშაბათისათვის" დამახასიათებელ აზრის მელოდიკას ენთესავება, თუმცა განწყობილებით ამ პოემისგან ძალზე შორს დგას. კაქტუსის მიწის აპოკალიფსურ ხილვათა ფონზე შემაძრწუნებელ ეფექტს ჰქმნის, ერთი მხრივ, საბავშვო თამაშის ტექსტისა, ხოლო მორე მხირვ – ლიტურგიის ტექსტის იმიტაცია („ფიტულებში" სწორედ „ანა-ბანა-ნიცას" მაგვარი ინგლისური ტექსტია პაროდირებული):

Here we go round the prickly pear
Prickly pear prickly pear
Here we go round the prickly pear
At five o'clock in the morning.

განათლებული ინგლისელის ყურს ჯოჯოხეთურ კაკოფონიად უნდა ჩაესმოდეს ამ ორი სტილური და აზრობრივი პაროდიის სინთეზი. მართლაც, სად „ანა-ბანა-ნიცა" და სად „რამეთუ შენი არს სუფევა..." (Thine is the Kingdom – რეფრენია ლექსის ბოლო ეპიზოდის), თუმცა პოეტი, რომელსაც ამ დროისათვის „უნაყოფო მიწის" შექმნის ეტაპი უკვე გამოვლილი აქვს, ადვილად აერთიანებს მათ ერთგვარი რიტუალური ნიშნით და ლიტურგიული მოტივებიც, ლექსის მთლიანობის დაურღვევლად, პაროდიულად სახეშეცვლილ საბავშვო თამაშად იქცევა იქ, სა-

დაც ყოველგვარ „იმქვეყნიურ“ ილუზიებს მოკლებული, მშრალი და ერთფეროვანი სიკვდილი სუფევს.

ლექსი თავიდანვე იქმნებოდა, როგორც „უნაყოფო მიწის“ ფინალის ერთ-ერთი ვარიანტი და ის გამოხატავს კიდეც არა მხოლოდ ამ პოემის, არამედ ელიოტის მთელი 20-იანი წლების პოეზიის ცენტრალური თემის, მაძიებლობის ფინალს. „კაქტუსის მიწის“ მკვიდრნი დამბლადაცემული არსებები არიან, „უნაყოფო მიწის“ პაროდიული პარციფალის ტირაჟირებული და საბოლოოდ დეგრადირებული ავატარები, სტატისტებად ქცეული და არარეალიზებული „მაძიებლები“. ეს ბრბო ევროპული სულის მაძიებლობის დასასრულის სიმბოლოა: გრაალის ძიება უმწეო სლუკუნით დასრულდა და ახლა მხოლოდ პარალიზებულ ნახევრადგვამთა ჩუმი ხრიალი გაისმის, როგორც ქარის ხმა მიმხმარ ბალახში, ან როგორც ვირთხების ფაჩუნი დამსხვრეულ მინაზე, მტვრიან სარდაფში:

Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar .

საინტერესოა, თუ რას წარმოადგენს „კაცის ფიტულების“ პირწმინდად პოეტიკური ასპექტი, საიდან აისახება მასში მაძიებლობა, სად არის თვით ამ ასოციაციური მოტივის თემატური ძირი. თუ ყოველივეს „სლუკუნით დასრულება“ მართლა ფინალია და შეჯამება, უძღოდა კი წინ ამ ფინალს რაიმე, თუნდაც სიმბოლური ძიება? „უნაყოფო მიწაში“ ძიება მაგისტრალური თემაა, ყველა სხვა თემატურ ნაკადთა გამაერთიანებელი, მაგრამ „კაცის ფიტულების“ კითხვისას ძიების მოტივი, როგორც პოეტიკური სტრუქტურა, რომელზედაც რაიმე თემატური ხაზი ყოფილიყოს დაფუძნებული, პრაქტიკულად არ იკითხება. არა მხოლოდ ზოგად-სიმბოლური, არამედ კონკრეტული სიტუაცი-

ის სტატიკაც (ის, რომ ფიტულები ლექსში ფაქტობრივად, კი არ მოძრაობენ, არამედ დგანან) თითქოს გამორიცხავს ძიების მომენტს, რადგან ძიების მოტივში პროცესი, დინამიკა. საძიებლისკენ სიმბოლური გადაადგილება (ან საკუთარ თავში ძიება-ჩაღრმავება) უმნიშვნელოვანესია. გზის და შესაბამისად, ძიების მითოლოგემა, როგორც ხსნის წინაპირობა უშუალოდ ტექსტში არ გვხვდება. მაგრამ როგორც ელიოტის პოეზიაში საერთოდ, აქაც მთავარია სახეთა ასოცირება და ამ შემთხვევაში ლექსის აღქმისათვის უმნიშვნელოვანესია ჯოზეფ კონრადის „წყვდიადის გულიდან“ ნასესხები ეპიგრაფი „Mistah Kurz – he dead“, ისევე, როგორც ლექსის სხვა კონრადისეული ასოციაციები.

* * *

კონრადის ამ უსაშველოდ გაწელილი ნოველის (მცირე რომანის?) ასოციაციური ფონი „კაცის ფიტულებში“ ძირითადია. ელიოტის გაცნობიერებულ მიზანს შეადგენდა ის, რომ „კაცის ფიტულების“ კითხვისას, სხვა ასოციაციებთან ერთად, მკითხველის ცნობიერებაში „წყვდიადის გული“ ამოტივტივებულიყო, როგორც პარალელური ასოციაციური ტექსტი. კონრადის მინიშნებების გარდა, ამას ისიც მოწმობს, რომ იდელაში, მოდერნისტული ასოციაციური პოეტიკა მრავალგზის გადამოწმებულსა და ზედმიწევნით გათვლილ-გაანგარიშებულ მხატვრულ სტრუქტურას გულისხმობს. „კაცის ფიტულები“ არ წარმოადგენს და ვერც შეიძლება წარმოადგენდეს სპონტანურ ასოციაციათა თავისუფალ ნაკადს. სწორედ ამ თვისებით გამოიხატება „ფიტულების“, როგორც მოდერნისტული პოეზიის ნიმუშის, მნიშვნელოვანი თავისებურება – მისი ინტერტექსტუალობა, ანუ საკუთრივ ელიოტის ტექსტისა და მასში დამოწმებული ტექსტების ასოციაციური ურთიერთშეღწევადობა. ცხადია, „ურთიერთშეღწევადობაში“ ვგულისხმობთ იმასაც, რომ ელიოტის პოეზიას საფუძვლიანად გაცნობილი მკითხველი ვერასოდეს ვერ აღიქვამს კონრადის „წყვდიადის გულს“ ისე, თითქოს მას მანამდე „კაცის ფიტულები“ არ ჰქონდეს წაკითხული – ერთი ნაწარმოები აუცილებლად შესცვლის მეორის აღ-

ქმას. ლექსში მრავლადაა სხვა აშკარა თუ ფარული მინიშნებებიც, რომელთაგან უმთავრესია დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ალუზიები. მნიშვნელოვანია ბიბლიის, ფრეიზერის „ოქროს რტოს“, შექსპირის „იულიუს კეისრის“ მინიშნებებიც, მაგრამ საერთო პირქუში ატმოსფეროთი, „ვერშემდგარი“ მაძიებლობის მოტივითა და პოეტური ენის სპეციფიკით, „კაცის ფიტულებში“ ელიოტის სათქმელს ყველაზე მეტად „წყვდიადის გულის“ მხატვრული სამყარო შეესაბამება.

რომანში ვინმე ჩარლი მარლოუ, შორეული ზღავოსნობის კაპიტანი, ჰყვება აფრიკის ერთ-ერთი უდიდესი მდინარით (იგულისხმება კონგო) შავი კონტინენტის სიღრმეში, „წყვდიადის გულში“ თავისი მგზავრობის ამბავს. მოგზაურობის ფორმალური მიზეზი სპილოს ძვლის მომპოვებელ კომპანიასთან კონტრაქტია, არსებითად კი მგზავრობა გადაიქცევა ვინმე კურცის, უკვე დიდი ხნის წინ ჯუნგლების გულში დამკვიდრებული ლეგენდარული თეთრკანიანის ძიებად. კურციც სპილოს ძვლის ბიზნესშია, მაგრამ ის აფრიკული ჯუნგლების „თავის“ შემოგარენს მართავს, როგორც ტომის ბელადი, პირველყოფილი ღვთაება, ან ამ ღვთაების განმსახიერებელი შამანი. ერთი მხრივ, კურცი შიშის ზარს სცემს ყველას, ხოლო მეორე მხრივ – როგორც ზანგებში, ისე იმავე ბიზნესში ჩართულ თეთრკანიანებში ის ლამის რელიგიური თაყვანისცემის განცდასაც იწვევს. გზად მის შესახებ გაგონილის გამო, მარლოუც კურცის პიროვნების გავლენის ქვეშ ექცევა და არსბითად, მისი მგზავრობის მიზანს უკვე ბიზნესი კი აღარ წარმოადგენს, როგორც ეს დასაწყისში იყო, არამედ კურცის გაცნობა, რომელიც ახლა უკვე მასშიც დაუოკებელ ინტერესს იწვევს. საბოლოოდ, მდინარეზე ურთულესი მოგზაურობის შემდეგ, მარლოუ კურცს შეხვდება, მაგრამ ფაქტობრივად, ხელში შერჩება მისი ცოცხალი გვამი – მომაკვდავი ადამიანი, რომელიც სულ მალე გარდაიცვლება. მარლოუ მასთან ხეირიან კონტაქტსაც კი ვერ ამყარებს და მისი ძიება, არსებითად, უშედეგოდ მთავრდება.

კონრადის ეს პროტომოდერნისტული ნაწარმოები ყველაზე ნაკლებად სწორედ სიუჟეტით არის საინტერესო, რო-

მელიც მასში წარმოსახული მდინარესავით მდორედ მიედინება. „წყვდიადის გულში“ გვხვდება ისეთი პირწმინდად მოდერნისტული ხერხებიც, როგორიცაა პაროდიული მითოლოგიური ალუზია, მთელი თავისი მრავალნიშნადობით. მგზავრობის დასაწყისში, კონტრაქტზე ხელის მოსაწერად მოსულ მარლოუს თითქოს გზას ულოცავენ ღრმად მოხუცებული, შალის ძაფის მრთველი ქალბატონები, რომლებიც მითოლოგიურ ბედის ქალღმერთებს – მოირებს განასახიერებენ (ძაფი ბედია ადამიანის). მათგან ერთ-ერთის იდუმალებით აღსავსე მზერა მარლოუს ათქმევინებს: „Ave, შალის ძაფის ბებერო მრთველებო! Morituri te salutant“. ანალოგიური შეძახილით – Ave Caesar, morituri te salutant! – გლადიატორები მიმართავდნენ რომის იმპერატორს ბრძოლის დაწყების წინ, კოლიზეუმში გამოსვლისას. კონრადის პოეტიკის ირონიულ-ასოციაციური მრავალნიშნადობა აქაც აშკარაა, მაგრამ ალბათ ძირითადი, რის გამოც მისი ნაწარმოები მაღალი მოდერნიზმის წინამორბედად აღიქმება ისაა, რომ „წყვდიადის გულის“ გამომსახველობით საშუალებათა მთელი სისიტემა ეფუძნება ძიების მითოლოგემას, როგორც გაცნობიერებული პოეტიკის ბირთვს და ნაწარმოების ჩანაფიქრის უმნიშვნელოვენეს ნაწილს. „ძიების“ მოტივის გასაძლიერებლად თვით იმ სპილოს ძვლის მომპოვებელ კომპანიას, რომელშიც მარლოუ იწყებს სამსახურს, „ელდორადოს კვლევა-ძიების ექსპედიცია“ (Eldorado Exploring Expedition) ჰქვია. არსებითად, კონრადის კაპიტანი მარლოუ (ჰერმან მელვილის კიდევ უფრო ადრეულ კაპიტან აჰაბთან ერთად), ინგლისურენოვანი ლიტერატურის ერთ-ერთი პირველი გაცნობიერებულად „მითოლოგიზირებული“ პერსონაჟია, ერთ-ერთი პირველი პაროდიული „მაძიებელი რაინდი“ (Quester Knight).

„წყვდიადის გულის“ ყველა პერსონაჟი – ისინი, ვინც მარლოუს ამ ჯოჯოხეთში მოგზაურობისას თან ახლავს, ან იქ ჩასვლისას ხვდება – ცენტრალური სადგურის თეთრკანიანი თანამშრომლები, ზანგი მუშები და მტვირთავები, გემის მეზღვაურთა გუნდის წევრები, „არსაიდან“ გაჩენილი მომლოცვე-

ლები (სრულიად გაურკვეველია, რაღაც „წმინდა ადგილების“ მოსანახულებლად მიემართებიან ისინი მარლოუსთან ერთად, თუ იმისთვის, რათა კურცს სცენ თაყვანი). – სავსებით მიზანდასახულად, ფუტურო, ცარიელ, უსახურ სტატისტებად არიან წარმოსახული. არც ერთი მათგანის ხასიათი არ არის გამოკვეთილი, რაც, ცხადია, ავტორისეული ჩანაფიქრის ნაწილს შეადგენს და არა ნაწარმოების „სისუსტეს“. ერთადერთს, ამათგან გროტესკულად გამორჩეულს – კომპანიის „არისტოკრატ“ აგენტს, რომლის კარიერულ გეგმებს მარლოუს გამოჩენასთან ერთად ელება ბოლო, თვით მარლოუ ზიზღნარევი ირონიით მოიხსენიებს, როგორც ცარიელ, ფიტულისმაგვარ არსებას: „მე ვაცალე ლაქლაქი ამ პაპიე-მაშესგან შეთითხნილ მეფისტოფელს და უცებ მომეჩვენა, რომ თუ მის სხეულში თითს ჩავთხრიდი, შიგ ექნებოდა სიცარიელე და ცოტაოდენი თხევადი ჭუჭყი...“ [Conrad 2005: 34]. ის, რომ ელიოტის ფიტულები ხმამაღლა ვერ მეტყველებენ და მხოლოდ ჩურჩული შეუძლიათ, ასევე კონრადის ასოციაციაა: მარლოუ იხსენებს, როგორ „უჩურჩულებდა [კურცს] უდაბნო მის შესახებ ისეთ რამეებს, რაც მან თვითონ არ იცოდა... და ეს მომაჯადოვებელი ჩურჩული მასში ხმაურიან ექოს გამოსცემდა, რადგანაც ის სრულიად ცარიელი იყო (he was hollow at the core)“ [Conrad 2005: 79]. კონრადის პოეტიკური სამყაროს გამოძახილია ისიც, რომ „კაცის ფიტულებში“ გამომშრალი ქარი ზუზუნებს: „წყვდიადის გულში“ ერთ-ერთი ანორექსიული ზანგი მხოლოდ იმიტომ ეცემა და კვდება, რომ დარაბა რჩება მიუხურავი და იქიდან ქარი უბერავს – „ისევე, როგორც კურცს, მას არა ჰქონდა საყრდენი, როგორც ფულურო ხეს, ქარის ქროლვას მინდობილს“ [Conrad 2005: 78].

კონრადის სამყარო ბუნდოვანია, რთულია, გაურკვეველია. მარლოუს მოგზაურობაც (თვით მდინარეზე გემით მგზავრობის ფაქტისა და სპილოს ძვლის ფრომალური მიზეზის გარდა) აგრეთვე ბუნდოვანებით არის მოცული. ბუნდოვანი და გაურკვეველია თვით კურცი – „ძლიერი, მბრძანებლური ხმის“ პარტონი და ამავე დროს მომაკვდავი, მისი და მარლოუს შეხ-

ვედრისას უკვე თითქმის გვამად ქცეული თეთრკანიანი შამანი. კურცის „დემონურ ღვთაებრივობას“, რომელსაც მარლოუს თქმით, „ადგილობრივ ეშმაკთა იერარქიაში ძალიან მაღალი რანგი ეჭირა“, ველურები ეთაყვანებიან, როგორც განსახიერებულ ბოროტებას. თითქოს პარადოქსია, მაგრამ ეს ადგილობრივი „მოლოქი“ თეთრკანიანებშიც უსაზღვრო პატივისცემას და ლამის თაყვანისცემას იწვევს. კურცი როგორც მინიმუმ, ბიპოლარულია: ჯუნგლების თეთრკანიანი ბოროტი ღვთაება, ის ზანგთა მშობლიური წყვდიადის გულს განაგებს, მაგრამ მას თეთრკანიანებიც ეთაყვანებიან. ამ თავის ამპლუაში ის მედიდურიც არის, მაგრამ ამავე დროს, საცოდავია, ღრმად ავადმყოფია, მომაკვდავია, „ცარიელია“.

თვით კონრადისათვის ამგვარი მრავალნიშნადობა. თხრობის აშკარა ბუნდოვანება და ამ გზით, მკითხველდლისათვის ნაწარმოებში ორიენტაციის გართულება სავსებით გაცნობიერებული ხერხი იყო, რომელსაც ის განგებ მიმართავდა. „გარკვეულობა, ჩემო კარგო, მხატვრული ნაწარმოების ხარისხისათვის საბედისწეროა, ის მას მრავალნიშნადობას უკარგავს, ანადგურებს ყოველგვარ ილუზიას,“ სწერდა კონრადი მეგობარს. „თქვენ, როგორც ჩანს, სიტყვასიტყვითი გარკვეულობის, ფაქტის გამოხატვის გწამთ. ამ დროს, ცხადი და ნათელი დებულება უმნიშვნელოა. მისი დანიშნულება მხოლოდ ის არის, რომ მან მკითხველის ყურადღება შეიტყუოს და ისეთი რამეებიდან გადაიტანოს, რაც ხელოვნებაში მართლა მნიშვნელოვანია“ [Conrad 2005: 457]. აქედან – კონრადისეული თხრობის პარადოქსული სიმარტივე, რომელიც მის მიერ რეალურად მოთხრობილის სირთულეს არ შეესაბამება და ნაწარმოების აღქმისას დამაბნეველად მოქმედებს. ეს აზრის გამოხატვის უშუალოება და ამავე დროს, რეალური სათქმელის სირთულე, შეუსაბამობა იმისა, რაც ითქმის იმასთან, რაც იგულისხმება, ანუ კონრადის მწერლური სტილი, ან უფრო ფართო გაგებით, მისი მხატვრული მეთოდი, „წყვდიადის გულს“ ანათესავებს როგორც „კაცის ფიტულებთან“, ისე „უნაყოფო მიწასთან“, „1920 წლის ლექსებთან“ და ელიოტის სხვა, უფრო ადრეულ ნაწარმოებებთან. ელიოტის „მი-

თოსური“ პოეტური სამყაროსათვის კონრადი იმითაც არის ახლობელი, რომ „მისი ბოლომდე გაგება ხშირად მხოლოდ პირველყოფილი მემკვიდრეობის წესის, ინიციაციისა და ნაყოფიერების რიტუალების შესწავლით არის შესაძლებელი“ [Smith 1966: 104].

თუმცა „კაცის ფიტულები“ ნამდვილად არ წარმოადგენს „უნაყოფო მიწის“ ნაწილს, მისი წაკითხვა, როგორც ძიების და და ამ ძიების ჩაშლის ფინალური ეპიზოდის, შესაძლებელიც არის და მართებულიც. ძიება, მოგზაურობა, „წასვლა“ (როგორც წესი, ფასეულობათა საძიებლად) ელიოტის მთელი ადრეული პოეზიის მთავარი ასოციაციური მოტივია თვით „ჯ. ელფრიდ პრუფროკის სამიჯნურო სიმღერის“ (1915) ცნობილი დასაწყისიდან:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table...

[მოდი *წავიდეთ*, მე და შენ, სანამ საღამო გაკრულია ცაზე, როგორც ეთერიზებული ავადმყოფი (საოპერაციო) მაგიდაზე.]

„კაცის ფიტულები“ მთელი ამ მაგისტრალური თემის ფინალური ეპიზოდია. ლექსის პერსონაჟები უკვე კი აღარ „მიდიან“ სადღაც, არამედ საბოლოოდ და ძალიან საფუძვლიანად „დგანან“: ელიოტის ამ ლექსში გრაალის ვერ მოპოვება, „მეთევზე მეფის“ ვერ განკურნება და ღვთაებრივ საწყისს ვერ ზიარება სიმბოლურად, ასოციაციურად და პაროდიულად უკვე ეპიგრაფშია განცხადებული. ზანგი ბიჭის წამოძახილი, რომ „კურცი მკვდარია“, სიმბოლურ-ასოციაციურსა და პაროდიულ კონტექსტში არ ნიშნავს იმას, რომ მკვდარია უბრალოდ, აფრიკელთა ტომის ოდიოზური თეთრი „ბელადი“ – მკვდარია ღმერთი, მკვდარია კელტური მითოლოგიის მეთევზე-მეფეც და ძიება დასრულებულია კრახით. აღარსად წასვლას აზრი არა აქვს და მითუმეტეს, აზრი აღარ აქვს ძიებას. ფიტულები – არარეალიზებულ „მაძიებელთა“ უსახური ბრბო – ფაქტობრივად, იმ-

ქვეყნად ცხოვრობს, რადგან როგორც ვთქვით, ლექსში სააქაოს და საიქიოს შორის ზღვარი წაშლილია.

* * *

„ამქვეყნიური ჯოჯოხეთის“ ელიოტისეული ხილვა რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი ალუზიით არის დაკავშირებული დანტეს „ღვთაებრივ კომედიასთან“, რომელიც, ცხადია, აგრეთვე „ხილვას“ წარმოადგენს. თვით კაცის ფიტულების – ცარიელი, უუნარო ადამიანების ცენტრალური სახე, სიტყვასიტყვით არის ნასესხები შექსპირის „იულიუს კეისრიდან“, სადაც ბრუტუსი „სიყვარულისგან დაცლილ“ ადამიანებზე საუბრობს, რომლებიც ადვილად ითრგუნებიან, როგორც ბებერი ჯალაგი, ფაფარს რომ დასცემს, როცა დეზი მოხვდება:

> But hollow men, like horses hot at hand,
> Make gallant show and promise of their mettle;
> But when they should endure the bloody spur,
> They fall their crests, and, like deceitful jades,
> Sink in the trial.
>
> (Julius Caesar, Act.4, Sc.2)

შექსპირული ნასესხობა აქ უშუალოა და სიტყვასიტყვითი. ლექსში რაიმე ღრმა, სტრუქტურული დატვირთვა მას არ გააჩნია. სხვა მინიშნებებთან ერთად, ის ნანარმოების ერთიან შექსპირულ ასოციაციურ ფონს ჰქმნის, მაგრამ ეს ფონი მნიშვნელობით მეორადია და მის დეტალურ განხილვას ყოველი სტროფის დაწვრილებითი კომენტარი დასჭირდებოდა, რაც ქართველი მკითხველისათვის ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ნაკლებად საინტერესო უნდა იყოს. ბევრად უფრო მნიშვნელოვნად გვესახება ის, რომ მთელ ლექსში, „წყვდიადის გულის“ გარდა, ასოციაციურ ფონად გამოყენებულია დანტეს „ჯოჯოხეთი“ და იოანეს გამოცხადება.

ელიოტის „კაცის ფიტულებს“ დანტე და ვირგილიუსი „ჯოჯოხეთის“ მესამე ქებაში, საიქიოს კარიბჭესთან ხვდებიან.

აქ, „უვარსკვლავო წყვდიადში“, მათ შემოესმით აჩრდილთა „ოხვრა, გოდება და განწირული კვნესა ყველა არსებულ ენაზე“. სულთა ამ შემზარავი გმინვით დათრგუნული დანტე ეკითხება მეგზურს, ვისი ხმებია ეს, რომელი ტანჯული ბრბოსიო. და ვირგილიუსი პასუხობს:

... Questo misero modo
tegnon l'anime triste di coloro
che visser sanza 'nfamia e sanza lodo.
Mischiate sono a quel cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli
né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.
Caccianli i ciel per non esser men belli,
né lo profondo inferno li riceve,
ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli...
... Questi non hanno speranza di morte,
e la lor cieca vita è tanto bassa,
che 'nvidïosi son d'ogne altra sorte.
Fama di loro il mondo esser non lassa;
misericordia e giustizia li sdegna:50
non ragioniam di lor, ma guarda e passa.

(Inferno, Canto III, 36-42; 46-51)

[ეს უბადრუკი ხალხია, ვინც ისე იცხოვრა, რომ ვერც დიდება ნახა და ვერც სირცხვილი ამქვეყნად. მათ ახლავს უგვან ანგელოსთა დასი, რომლებიც არც აუმხედრდნენ უფალს და არც ერთგულენი დარჩნენ მისი. ეს ლაქა ზეცამ მოიშორა, მაგრამ მათ არც ქვესკნელი ღებულობს... სიკვდილი მათთვის მიუღწეველია, მათი სიცოცხლე კი იმდენად აუტანელი, რომ სხვას ყველაფერს ისინი მიითვლიდნენ შვებად. ქვეყნად მათ არავინ არ გაიხსენებს, მათ ზურგი აქცია სამსჯავრომაც და მადლმაც. დახედე და გაიარე – არ ღირს ესენი ბჭობად.]

სწორედ ეს ზნეობრივად ნეიტრალურ აჩრდილთა ბრბო, რომელთაც ცხოვრებაში არც სიკეთე, არც ბოროტება არ უქმნიათ,

არის ელიოტის პოემის ცოცხლად მკვდარ პერსონაჟთა ერთობლიობა, მისი პოემის „კაცის ფიტულები“. ამ გლახაკებს თვით უფლის სამსჯავრომ, მათი ბედის გადაწვეტის ნაცვლად, ზურგი აქცია და ამიტომ, მათ ზეცა არ იღებს, მაგრამ მათთვის დახშულია ჯოჯოხეთის კარიც. ისინი არც ცოცხალნი არიან, მაგრამ არც მკვდარნი, მათთვის არც საიქიო არსებობს, არც სააქაო.

ელიოტის პოეზიის აღქმა-გააზრებისათვის „ჯოჯოხეთის“ მესამე ქებას საერთოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში მხოლოდ სულისკვეთებით სიახლოვესთან კი არ გვაქვს საქმე, არამედ ელიოტის ტექსტში დანტეს უშუალო მინიშნებასთან, რომელიც კონრადის ასოციაციურ ფონთან ერთად, ნაწარმოების კონცეპტუალურ საფუძველს ჰქმნის. უფრო მეტიც, ელიოტის პოეზიაში და კრიტიკულ წერილებში „ზნეობრივი ნეიტრალიტეტის“ თემა მთელი ლიტერატურული და ღვთისმეტყველური ტრადიციის გაგრძელებად წარმოგვიდგება. პოეტი მასზე ყურადღებას ამახვილებს შარლ ბოდლერისადმი მიძღვნილ ესეშიც, სადაც აღნიშნავს, რომ „რადგან ადამიანები ვართ, ის, რასაც ვაკეთებთ, ან სიკეთე უნდა იყოს, ან ბოროტება და ადამიანებიც იმ შემთხვევაში ვართ თუ, ან ერთს ვაკეთებთ, ან მეორეს. პარადოქსივით ჟღერს, მაგრამ უმჯობესია ბოროტება ჩავიდინოთ, ვიდრე საერთოდ არაფერი ვქნათ: ასე ვარსებობთ მაინც“ [Eliot 1999: 429]. სხვანაირად რომ ვთქვათ, პოეტის წარმოდგენით, ზნეობრივი ნეიტრალიტეტი სრულ უზნეობაზე, თვით „ბოროტის ქმნაზეც“ უარესია. არც ღმერთს, არც ეშმაკს არ მინდობა, ზნეობრივი სახის საერთოდ უქონლობა არსებობაც კი არ არის, ის „არარსებობაა“. მეტაფორულად, ეს ისეა წარმოსახული, რომ სრულიად უსახურთაგან განსხვავებით, ბოროტის მქმნელს ჯოჯოხეთში ადგილი მაინც გარანტირებული აქვს. ყოველ შემთხვევაში, ქვესკნელის კარიბჭესთან მარადიული „აყუდება“ მას არ უწევს, რაც თავისთავად, იმის საბუთია, რომ ეს ბოროტი სული გარდაცვალებამდე მაინც ცოცხალი იყო და არა „ცოცხლად მკვდარი“.

ბ. საუთემი მართებულად აღნიშნავს, რომ „„კაცის ფიტულების“ კომენტირება უსაზღვროდ ძნელია. მისი ენა და ხატოვა-

ნება თავისი სიმატრივით განაიარაღებს მკითხველს, მაგრამ ეს სიმარტივე უსასრულოდ ქარაგმულია, ალუზიებით აღსავსეა, ბუნდოვანია“ [Southam 1994: 202]. ლექსის ყოველი სახისა თუ სიმბოლოს დაწვრილებითი ანალიზი მხატვრული შინაარსისაგან მის განძარცვას იწვევს, რადგან ალუზიების ერთობლიობა მხოლოდ მკითხველის ცნობიერებაში შეკავშირებული სახით იძლევა განცდით-ინტელექტუალურ ეფექტს; ლიტერატურული ანალიზის საშუალებით ამ ეფექტის რეკონსტრუირება შეუძლებელია. მსგავსად იმისა, როგორც მოზაიკის აღქმა სივრცეში დისტანციას საჭიროებს იმისათვის, რომ ფერადი მინის ნატეხებმა ერთიანი სურათი შექმნას, მოდერნისტული ტექსტის აღქმა საჭიროებს დისტანციას დროში. სწორედ ამგვარი „დისტანცირების“ შემდეგ იწყება მკითხველის ცნობიერებაში ის „ქიმია“, რასაც ასოციაციური პოეტიკით გამართული ნაწარმოების აღქმა ჰქვია. განცდით-ინტელექტუალური აღქმის ამ პროცესთან შედარებით, ცალკეული ალუზიებისა თუ რემინისცენციების „ფილოლოგიური“ გაშიფვრა უფრო გვამის ანატომიურ გაკვეთას ემსგავსება, ვიდრე ცოცხალი პოეტური ქსოვილის კომენტარს და საბოლოოდ, მკითხველი პოეზიის ნაცვლად, სწორედ იმ „მასალის“ წინაშე აღმოჩნდება, რომლისგანაც ლექსი მხოლოდ შემდეგ იქმნება. თუ მაინც, თვალსაჩინოების მიზნით, უკიდურესად გავამარტივებთ პოეტის სათქმელს, ანუ თუ ლექსს მის მთავარ ღირსებას – ასოციაციურ ხატოვანებას ჩამოვაცილებთ და „მშრალი“ დებულების სახით ჩამოვაყალიბებთ მის კონცეფციას, მაშინ ტრადიციულ თეოლოგიურ თვალსაზრისამდე მივალთ. სხვა საკითხია, თუ რამდენად მხატვრული იქნება ლექსის ასეთი ცარიელი „საზრისი“, რადგან ნებისმიერი აზრი, იდეა, ან თუნდაც მთელი ფილოსოფიური სისტემა მხოლოდ ნარანმოების მხატვრულ კონტექსტში გარდასახვისას იძენს ესთეტიკურ ღირებულებას, მის გარეთ ის მხატვრულად ნეიტრალურია.

ელიოტის ბიოგრაფიასა და მის შემოქმედებას შორის პირდაპირი კავშირების ძიება მთლად მართებული გზა არ უნდა იყოს, მაგრამ ფაქტია, რომ თუნდაც გაშუალებული სახით, პოეტის შნაგანი მსოფლმხედველობრივი ძიებანი უკვე მის ადრეულ ნაწარმოებთა თემატიკაში აისახა. ერთი მხრივ, ელიოტის პოე-

ტიკა თამაშისებურია, ასოციაციურია და მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, რაც ავტორისეული ჩანაფიქრის გაცნობიერებულ ნაწილს შეადგენს. მეორე მხრივ, ლინდალ გორდონის ცნობით, თუმცა ოფიციალურად ელიოტი ანგლოკათოლიკედ მხოლოდ 1928 წელს მოიქცა, ის უკვე 1921 წლიდან აქტიურად ესწრებოდა ანგლიკანურ წირვებს და ფაქტობრივად, ეკლესიურ ცხოვრებას ეწეოდა. ხსნა, ცოდვათაგან განწმენდა, ღვთაებრივ საწყისთან ზიარება ცხოვრების იმ კონკრეტულ პერიოდში მისთვის ძირითადი ზნეობრივი პრობლემა იყო [Gordon 1998: 211]. შესაძლოა, სწორედ ელიოტის რელიგიური მედიტაციებით, ან ახლადმოქცეულის ერთგვარი რადიკალიზმით აიხსნება ის, რომ „კაცის ფიტულების" პერსონაჟები ზნეობრივი ნორმის ფარგლებში საერთოდ ვერ მოიაზრებიან, რომ მათ თვით „ნეგატიური ზნეობაც" არ გააჩნიათ. რელიგიური ფესვებით, ეს აზრი დანტეს „ჯოჯოხეთის" გარდა, იოანეს გამოცხადებას უკავშირდება და „ჯოჯოხეთის" მესამე ქებაც, უნდა ვივარაუდოთ, სწორედ იოანეს გამოცხადების ერთ-ერთი ეპიზოდით არის შთაგონებული. აპოკალიფსში საუბარია ლავდიკიელთა ეკლესიის „ნელ-თბილ", უსახო მრევლზე: „ვიცნი საქმენი შენნი, რამეთუ არცა გრილი ხარ, არცა ტფილი... მეგულების აღმოგდებაჲ შენი პირისაგან ჩემისა. ... რამეთუ შენ ხარ უბადრუკ და საწყალობელ და გლახაკ და ბრმა და შიშუელ" (3:15-17).

„უბადრუკ და საწყალობელ და გლახაკ და ბრმა და შიშუელთა" ბრბო უკვე „უნაყოფო მიწაშია" აღწერილი, სადაც პირველი ეპიზოდის ფინალში ეს ბრბო ლონდონის ხიდზე მიედინება და შემდეგ, კინგ უილიამ სტრიტით, ტაძრებს ჩაუვლის. იქვე მოყვანილია დანტეს ციტატი, ისევ „ჯოჯოხეთის" მესამე ქებიდან: „ვერც ვიფიქრებდი, რომ სიკვდილმა მოსპო ამდენი" (დანტე ამას თავის ნელ-ტფილ პერსონაჟებზე ამბობს, ელიოტის ტექსტში კი ლონდონის ხიდზე მიმავალნი იგულისხმებიან). მაგრამ „უნაყოფო მიწა" მხატვრული აზრის მთელი სიმფონიაა, მრავალი მისი პერსონაჟი, „კაცის ფიტულებთან" შედარებით, რელიეფურიცაა და მკაფიოდ გამოკვეთილიც, ლონდონის ხიდზე მიმავალი ბრბოს აღწერილობა იქ თუმც მნიშვნელოვანი,

მაგრამ მაინც ეპიზოდია. აქ კი, „კაცის ფიტულებში“ – ამ უდაბნოში მდგარ, თივით დატენილ საფრთხობელათა გარდა თითქოს არავინ არის; შემზარავ, უსახურ ფიტულთა „მასოვკა“, ფაქტობრივად, მთელ კაცობრიობას განასახიერებს. დანტეს ალუზიებთან ერთად, აპოკალიფსისის მოყვანილი ეპიზოდი, სადაც „აღმოგდებაი პირისაგან“ შეგვიძლია ბევრად უფრო „მარილიანი“ სიტყვის ევფემიზმადაც წარმოვიდგინოთ, ნათლად მოწმობს არა მხოლოდ ზნეობრივად ნიველირებულთა მიმართ ობიექტურ, „თეოლოგიურ“ პოზიციას, არამედ ელიოტის პირად, სუბიექტურ განწყობილებასაც. აქ თავს იჩენს ასოციაციური წყაროსადმი ელიოტისათვის ერთობ უჩვეულო დამოკიდებულება, როდესაც პოეტი აღარ ახდენს დამოწმებული ტექსტის აზრობრივი მნიშვნელობის, ან მისი ზნეობრივი პათოსის პაროდირებას. ფაქტობრივად, ლექსის სათქმელი მასში დამოწმებულ წყაროებთან სრულ ჰარმონიაში აღიქმება. „კაცის ფიტულები“ ამ მხრივაც მოასწავებს ელიოტის შემოქმედებაში ახალი ეტაპის დასაწყისს.

ლექსის უკიდურესად პესიმისტური ფინალი შემაძრწუნებელ განცდას იწვევს. წარმოსახული სიტუაციის განზოგადება ელიოტისათვის ჩვეული ხერხია, მაგრამ ამ შემთხვევაში ის რთული ინტელექტუალური თამაშით კი არ მიიღწევა, არამედ პირდაპირი განცხადებით იმის თაობაზე, რომ „ასე მთავრდება ქვეყანა (წუთისოფელი)“. დროის „შედედებასთან“ ერთად, ელიოტის პოეზიაში ჩვეულებრივ, სივრცეც შემოფარგლულია, მაგრამ „კაცის ფიტულების“ კიდევ ერთი სიახლე ის არის, რომ მასში ამ სივრცედ რომელიმე კონკრეტული ადგილის ნაცვლად მთელი სამყაროა წარმოდგენილი. დრო, როგორც ყოველთვის, აქაც აწმყოა – კაცის ფიტულები აწმყოში „ჩურჩულებენ“, მაგრამ მოხსნილია ტოპოსის საზღვრები. მხატვრულ სივრცედ ლექსში მთელი თანადროული ცივილიზაციაა წარმოსახული.

ერთი შეხედვით, იმით, რომ სამყარო „მთავრდება“ ლექსში ქრონოტოპული სიტუაცია ირღვევა, რადგან თუკი რაიმე (მითუმეტეს – სამყარო) „მთავრდება“, მაშინ ბზარს უნდა იძლეოდეს ელიოტის მითოპოეტიკაც – „სასრული“ სიდიდეებით ქრონოტოპი ვერ შედგება, მითოსის უნივერსალობა მის

უსასრულობაშია. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ სამყარო „კაცის ფიტულებში“ ს ა ე რ თ ო დ „მთავრდება“ (This is the way the world ends). ანუ მას ერთგვარ წესად აქვს „დამთავრება“, რაც იმას არ ნიშნავს, რომ ის მაინცდამაინც ახლა, ჩვენს თვალწინ მთავრდება, ან დამთავრდა ცოტა ხნის წინ, ან უახლოეს მომავალში დამთავრდება. განუსაზღვრელი აწმყოს გრამატიკული დრო („ends“), რომელსაც ქართულ თანრგმანში აწმყო პროცესუალობის ასოციაცია ვერ მოსცილდება („მთავრდება“), ხელს აძლევს ელიოტს, რათა ეს „სამყაროს დასასრული“ წარმოსახოს, როგორც მარადიული ხდომილება, რომელიც „საერთოდ“ და „ყოველთვის“ ხდება. სამყარო „დამთავრებადია“, იმიტომ, რომ ის ზნეობრივად ნეიტრალურია, ნელ-თბილია. მისი „დამთავრება“ არ არის ერთჯერადი გეოპოლიტიკური ან ასტრონომიული კატასტროფა, ის ქრონიკული ზნეობრივი კატასტროფაა, ზნეობრივი სივრცის დასასრულია. ამგვარი დასასრული, როგორც ელიოტი „ოთხ კვარტეტში“, ღამის ლონდონზე საჰაერო შეტევის აღწერისას აღნიშნავს, „დაუსრულებლის განმეორებადი დასასრულია“:

...the recurrent end of the unending.

შესაძლოა, საშინელი დასასრული უსასრულოდ გაწელილ საშინელებაზე უკეთესიც იყოს, მაგრამ არსებობს კიდევ ერთი, „კაცის ფიტულებში“ წარმოსახული ალტერნატივა – ეს თვით ამ საშინელი დასასრულის დაუსრულებლობაა. ელიოტის ღრმა, კოშმარნარევ პესიმიზმს კონკრეტული მისამართი აქვს: სამყაროს უსასრულოდ გაწელილი აღსასრულის მიზეზი სხვა არავინ არის, თუ არა თვით კაცის ფიტულები და მათი ზნეობრივი უუნარობა. ნაწარმოების ტექსტში ბიბლიის, დანტეს, შექსპირის, კონრადის, ბოდლერის და სხვათა დამოწმებაც სათქმელის უნივერსალიზაციას ემსახურება, იმის მინიშნებას ისახავს მიზნად, რომ კაცის ფიტულები არ არიან მხოლოდ რომელიმე კონკრეტული დროის (ამ შემთხვევაში, გასული საუკუნის 20-იანი წლების) ზნეობრივი პრობლემა, რომ ისინი ყოველთვის იყვნენ, არიან და იქნებიან.

IX. DANSE MACABRE: „სუინი აგონისტი, ანუ არისტოფანული მელოდრამის ფრაგმენტები“

> „საბოლოოდ, საშინელება და სიცილი შეიძლება გაერთიანდნენ... პოტენციური კომედია ისევე მოიპოვება სოფოკლესთან, როგორც პოტენციური ტრაგედია არისტოფანესთან.“
>
> ტომას ელიოტი, „სარგებელი პოეზიის და სარგებელი კრიტიკის“

„1920 წლის ლექსების“ შემდეგ, სუინის სახეს ელიოტი პირველად „უნაყოფო მიწაში“ უბრუნდება, მაგრამ სუინი იქ მხოლოდ ერთ „ეპიზოდურ როლში“ გვხვდება, როგორც ტირესიას ერთ-ერთი „ავატარი“, ანუ როგორც ერთ-ერთი სახე სხვა უამრავ ასოციაციურ სახეთა რიგში. „უნაყოფო მიწა“ იმდენად რთულსა და დახვეწილ მხატვრულ სტრუქტურას წარმოადგენს, რომ მისი კონტექსტიდან ამოგდებით, სუინის შესახებ ცალკე მსჯელობა მართებული არ უნდა იყოს. ამ სახესთან ელიოტის ახლებური მიდგომის დასახასიათებლად, უფრო საინტერესოა „სუინი აგონისტის, ანუ არისტოფანული მელოდრამის ფრაგმენტების“ მხატვრული სპეციფიკის გარკვევა, მით უფრო, რომ ამ ნაწარმოებში პოეტმა პირველად მიმართა მისთვის სრულიად ახალ, უჩვეულო ფორმას. „ფრაგმენტები“ წამოადგენს ვოდევილის სტილში დაწერილ, კომიკურ-ირონიული ელემენტების შემცველსა და ამავე დროს, პირქუში სიმბოლიკით დატვირთულ, დაუმთავრებელ „მელოდრამას“.

პირობითი „სუინიადას“ პირველი ლექსები, სადაც ეს ადამიანისებრი არსება მთავარ „გმირად“ გვევლინება, 1915-1919

წლებში იქმნებოდა. რადგან „არისტოფანული მელოდრამის ფრაგმენტები“ „უნაყოფო მიწის“ შემდეგ, 1923-1925 წლებში შეიქმნა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ელიოტისათვის სუინის სახე მთელი ათი წლის განმავლობაში ინარჩუნებდა შემოქმედებით აქტუალობას. როგორც პიტერ ეკროიდი აღნიშნავს, იმ პერიოდში პოეტი ყველა ღონეს ხმარობდა, რათა ემოციურად გასცლოდა, ჩამოსცილებოდა „უნაყოფო მიწის“ პირქუშ სამყაროს [Ackroyd 1993: 145-148]. მაგრამ ფაქტია, რომ „სუინი აგონისტი“ კიდევ უფრო პირქუშ „კაცის ფიტულებთან“ (1925) ერთდროულად იწერებოდა და ამიტომ, პესიმისტური განწყობილებებისაგან „გაქცევა“ არ უნდა ყოფილიყო მისი შექმნის ძირითადი მიზეზი. მითუმეტეს, რომ გროტესკის, კარიკატურის, ირონიული ინტონაციისა და საგანგებოდ ვულგარული იუმორის საშუალებით, „სუინი აგონისტი“ იმავე „სასოწარკვეთილების ფილოსოფიას“ გამოხატავს, რაც საფუძვლად უდევს „კაცის ფიტულების“ პოეტურ ესქატოლოგიას.

თავდაპირველად, 1926 და 1927 წლებში, პიესა ორ ნაწილად გამოქვეყნდა ჟურნალ „კრაიტერიონში“ სათაურით „შინ ხომ არ გინდა წასვლა, პატარავ?“ („Wanna Go Home, Baby?“). 1932 წლს, უკვე საბოლოოდ დასათაურებული, ის ცალკე ბროშურად გამოიცა და სულ ცოტა ხანში, რამდენჯერმე დაიდგა კიდეც სცენაზე. ამ დროისათვის ელიოტის ამაღლებულად სერიოზული, პრინციპულად ანტიბოჰემური და ელიტარული ხატება ინგლისურენოვან ლიტერატურულ ცნობიერებაში უკვე საბოლოოდ დამკვიდრებული იყო. მისგან ცივი ღიმილითა და პირქუში ირონიით აღსავსე ლექსებს უფრო მოელოდნენ, ვიდრე „მსუბუქი ჟანრის“ ნაწარმოებთა შექმნას. მაგრამ ლინდალ გორდონის და განსაკუთებით, პიტერ ეკროიდის [Ackroyd 1993: 105, 145] ბიოგრაფიები ცხადყოფს, რომ „გასართობი“ ხასიათის შემოქმედებითი ინტერესები ელიოტისათვის უცხო არასოდეს ყოფილა, მას ყოველთვის იზიდავდა კინემატოგრაფის ფართო გავრცელებამდე არსებული გასართობი ინდუსტრია. ერთ დროს ის აღტაცებულიც იყო მიუზიკ-ჰოლის მსახიობებით, მეგობრობდა კიდეც მათთან და მათ მეგობარ ლონდონელ დემი-

მონდენებთან. პოეტი, რომელიც ბევრს დღესაც მაღალი მოდერნიზმის წარბშეკრულ ქურუმად წარმოუდგენია, რეალურ ცხოვრებაში ისე ყოფილა გატაცებული მიუზიკ-ჰოლის მხიარული ჟანრით, რომ რამდენიმე წარმოდგენაზე რეცენზიაც დაუწერია და პოპულარული შემსრულებლის, მერი ლოიდის გარდაცვალებაზე ნეკროლოგიც გამოუქვეყნებია. ელიოტი თვითონაც წერდა თავშესაქცევ, სახუმარო ლექსებს. მისი „ბებერი პოსუმის ნიგნი პრაქტიკულ კატებზე“ (1939). მრავალი წლის შემდეგ, ენდრიუ ლოიდ უებერის ცნობილ მიუზიკლს, „კატებს“ დაედო საფუძვლად. შესაძლოა, სწორედ ამგვარმა და მსგავსმა ინტერესებმა განაპირობა ის, რომ სუინის დრამატურგიული ხორცშესხმისათვის ელიოტმა ვოდევილის ფორმა აირჩია. „მელოდრამა“ ნაწარმობს პირობითად დაერქვა, იმ აზრით, რომ ის უნდა ყოფილიყო მუსიკის თანხლებით შესრულებული წარმოდგენა. ფაქტობრივად კი „ფრაგმენტები“ წარმოადგენს მიუზიკ-ჰოლში შესასრულებელ ტექსტს, რომელსაც მსახიობები ცეკვა-თამაშითა და სიმღერით წარმოსთქვამენ.

ნაწარმოების სიუჟეტი პირობითია, ხასიათები – საგანგებოდ სქემატური და ორგანზომილებიანი. დორისი და დასთი მკითხველს პირველი ნაკითხვისას ადვილად აერევა ერთმანეთში; ასევე უსახურნი და ლამის ურთიერთჩანაცვლებადნი არიან სნოუ, სუორთსი, უოჩოუპი, ჰორსფოლი, კრამპეკერი და კლიპსტაინი. პიესის პირველ ნაწილში სუინი საერთოდ არ ჩანს. დორისი და დასტი სხედან ბინაში და დროს იმით ჰკლავენ, რომ კარტს შლიან და მეგობრებზე ჭორაობენ. უსიამოვნო განცდა, რომელიც მათ ვინმე პერეირას სატელეფონო ზარისა და კარტში ამოსული „კუბოს“ გამო ეუფლებათ („კუბოს“ დორისის მარჩიელობაში ყვავის ორიანი განასახიერებს), მათთან მხიარული კომპანიის სტუმრობით იფანტება. შემოდიან გოგონების მეგობარი სემ უოჩოუპი და მისი ყოფილი ფრონტელი მეგობრები, კანადელი სამხედროები ჰორსფოლი, კლიპსტაინი და კრამპეკერი.

მეორე ნაწილში ამ საზოგადოებას ემატება სუინი, რომელიც შემოსვლისთანავე იწყებს დორისთან არშიყს. მათ უერ-

თდებიან სნოუ და სუორტსი – როგორც ჩანს, მოწვეული პროფესიონალი კონფერანსიეები, რომელთა მიზანს დამსწრეთა გართობა და სიტუაციის გახალისება წარმოადგენს. სუინის თითქოსდა მხიარულ ხუმრობებს შიშისმომგვრელი ელფერი დაჰკრავს. ის ეუბნება დორისს, რომ მოიტაცებს მას და „კაციჭამიათა კუნძულზე" შესანსლავს. ის იქნება კანიბალი, დორისი კი მისიონერი და ის სიამოვნებით მიირთმევს მისიონერისაგან დამზადებულ ჩაშუშულს:

I'll gobble you up. I'll be the cannibal....
Yes I'd eat you!
I'll convert you!
Into a stew
A nice little, white little, soft little, tender little,
Juicy little, right little, missionary stew.

ცოცხლად შეჭმის პერსპექტივა, თუნდაც ხუმრობით გამოთქმული, დორისში უსიამო შეგრძნებას აღძრავს: „მართლა შემჭამ?" ეკითხება ის სუინის.

კუნძულზე, რომელსაც სუინი „ნიანგთა კუნძულსაც" უწოდებს, ცხოვრება მარტივია და პირველყოფილი იდილიით აღსავსე: იქ არც ტელეფონებია, არც გრამოფონები, არც სიტროენები და არც როლს-როისები. არც ორკარიანი, არც ოთხკარიანი. ვერაფერს მიირთმევ ხეზე მოსული ნაყოფის გარდა, ვერც რამეს დაინახავ ზღვის და პალმების იქით და ვერც ტალღის ხმაურის გარდა გაიგონებ რამეს – ცხოვრება იქ სამი რამ არის მხოლოდ:

That's all the facts when you come to brass tacks:
Birth, and copulation, and death.

[სულ ეს არის მხოლოდ, თუ მთავარს შევეხებით: დაბადება, შეწყვილება და სიკვდილი]

სუინი იხსენებს ნაცნობს, რომელმაც საშინელი დანაშაული ჩაიდინა – „გაასაღა“ გოგონა და მისი გვამი ლიზოლით სავსე აბაზანაში „გაალღვო“. ის შეძრწუნებული ჩანს თავისივე მოგონებით (იქნებ თვითონ იყო მკვლელი?), დორისს კი მისი ნაამბობი და კარტში ამოსული „კუბო“ თავის საკუთარ შესაძლებელ სიკვდილზე დააფიქრებს. თანაც სუინი რამდენჯერმე იმეორებს, რომ ყველა მამაკაცს სურს, „ცხოვრებაში ერთხელ მაინც გაასაღოს ვინმე გოგოო“, რაც თითქოს სახუმარო, ლამის საცეკვაო-ჯაზური ინტონაციით ითქმის, მაგრამ ამავე დროს, შემზარავ შთაბეჭდილებას ახდენს დორისზე:

I knew a man once did a girl in
Any man might do a girl in
Any man has to, needs to, wants to
Once in a lifetime, do a girl in.

[მე ვიცი, ერთმა გაასაღა გოგონა. ყველა კაცმა უნდა გაასაღოს გოგონა. ყოველ კაცს სჭირდება, უნდა, მოეთხოვება, რომ ერთხელ მაინც, ცხოვრებაში, გაასაღოს გოგონა]

საერთო პირქუშ (თუმცაღა იუმორისტულსა და კარიკატურულ) განწყობილებას ამძაფრებს ისიც, რომ სუინი რამდენჯერმე იმეორებს: „ქირა ვილაცამ აუცილებლად უნდა გადაიხადოსო“, რაც მსუბუქი, სასუბრო ინტონაციისა და სიტუაციის გარეგნული მხიარულების მიუხედავად, ავისმაუწყებლად ჟღერს. ფრაზა აშკარად „ყველას საკადრისი მიეზღვება“-ს, ან „ყველას ადრე თუ გვიან ვალი მოეკითხება“-ს ქვეტექსტს შეიცავს და ლამის მუქარად აღიქმება. დიალოგი პიესაში ისეა აგებული, რომ ფაქტობრივად „ქირა“ ძალადობრივი სიკვდილის ევფემიზმად, ან უფრო მის მეტაფორად აღიქმება. ბოლოს, როდესაც დორისი ამბობს, რომ არ იცის ვინ გადაიხდის ქირას („იქნებ პერეირა?“), მამაკაცთა გუნდი შემოსძახებს სიმღერას, რომელიც მარტოსულის ღამეულ კოშმარებსა და სულის ძრწოლას ასახავს. ფინალში ისმის კაკუნი შემოსასვლელ კარზე. კაკუნის მოტივი ამგვარ კონტექსტში ამბივალენტურია და ნიშნავს რო-

გორც ბედის კაკუნს, ისე სიკვდილის მოკაკუნებას, „ჩამოხრჩობილის“ (ნაწარმოების ერთ-ერთი სახეა) სტუმრობას, ან „ქირის ამკრეფის“ (მიქელ-გაბრიელის?) მოსვლას, რაც ლექსის სიმბოლურ პლანში ერთი და იგივეა.

კარიკატურისა და შავი იუმორის, მხიარულებისა და ძრწოლის, კომიკურისა და საშინელის ეს „ჯოჯოხეთური“ კაკოფონია ერთი მხრივ შემაძრწუნებელია, ხოლო მეორე მხრივ, აგებულია 20-იანი წლების ჯაზის სინკოპირებულ რიტმსა და თითქოს უდარდელ, მხიარულ ინტონაციაზე; მთელი მოქმედება (განსაკუთრებით მეორე ნაწილი) ელიოტს ჩაფიქრებული და განხორციელებული აქვს, როგორც ცეკვა-თამაშის, სიმღერისა და სასაუბრო ტექსტის რიტმული ერთიანობა. კომიკური და კოშმარული საწყისები პიესაში ისეა მოწოდებული, რომ ამ ორმხრივ ემოციურ დატვირთვას ნაწარმოების ყველა სახე თუ ასოციაციური დეტალი თითქმის თანაბრად შეიცავს, თუმცა შეუმზადებელი მკითხველი (ან მაყურებელი) ხშირად ვერ ხვდება, რომ სახუმაროსა და გასართობს მიღმა ძალზე სერიოზული, ხშირად, საკმაოდ პირქუში აზრი იმალება. „მისი პიესების თხრობითი ელემენტები, – წერს გროვერ სმიტი, – იმგვარად მიეწოდება რიგით მკითხველს, რომ ის, რაც მათში მისტიკური ან რიტუალისტურია, სულ სხვაგან ძევს, მარტივი რეალიზმისაგან განსხვავებით, რომელიც ზედაპირზე ადვილად აღიქმება“ [Smith 1966: 111]. თვით იმ ისტორიას, რომ სუინის ნაცნობმა ქალი „გაასაღა“ და მისი გვამი ლიზოლით (ანტისეპტიკური სარეცხი საშუალებაა) სავსე აბაზანაში „ჩაალბო“, სუინი პირქუში ანეკდოტივით ჰყვება:

Well he kept her there in a bath
With the gallon of Lysol in a bath...

ხოდა ინახავდა მას. აბაზანაში,
ლიზოლში ჩამბალს, აბაზანაში...

საინტერესოა, რომ მკვლელობის ეს ისტორია რეალურად მომხდარ ამბავს ეყრდნობა. 1923 წელს ვინმე სესილ მოლტბიმ [Smith 1966: 118;], გალოთებულმა თერძმა, რომელსაც ლონდონში ელიოტის მახლობლად ეჭირა ბინა („ის მოდიოდა ჩემთან, მე ვისკის ვუდგამდი და ვამშვიდებდიო", ამბობს სუინი), მოჰკლა თავისი საყვარელი და შემდეგ მის ცხედარს თითქმის ნახევარი წლის განმავლობაში აბაზანაში „ინახავდა" [Howse 2010: 153]. მთელი ნახევარი წელი, მკვლელობიდან დანაშაულის გახსნამდე (პიესაში ორი თვე), მოლტბიმ სრულ მარტოობაში, ბინიდან თითქმის გამოუსვლელად, ცხედართან ერთად გაატარა. აბაზანის ნიჟარაზე მოლტბის ფიცრები ჰქონდა გადაფარებული და ამ იმპროვიზირებულ „მაგიდაზე" ის საჭმელს შეექცეოდა. როდესაც დანაშაული გამოაშკარავდა, მოლტბიმ თავი მოიკლა, ქალის სხეული კი ისე იყო ჩაშლილი ხსნარში, რომ პოლიციელებმა გვამი ნიჟარიდან ვერ ამოიღეს და განყოფილებაში მთელი აბაზანის გადატანა მოუხდათ. თავის დროზე ეს ისტორია დიდად გახმაურდა „ტაიმსის" ფურცლებზე. ბრიტანულ კრიმინალისტიკაში მას დღესაც მოიხსენიებენ, როგორც ბოროტმოქმედების ფსიქოლოგიის ქრესთომატიულ მაგალითს.

როგორც ეს დიდ ლიტერატურაში საერთოდ ხდება, ეროსი და ტანატოსი „სუინი აგონისტშიც" განუყოფელია, მაგრამ სიყვარული აქაც, როგორც „სუინი ერექტუსში", მრუშობად იქცევა, სიკვდილი კი – მკვლელობად. „ფრაგმენტებში" ელიოტი ამ მოტივს მკაფიო ტრაგიკომიკურ ჟღერადობასა და რთულ სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებს. „გოგონას გასაღება" ნაწარმოების აზრობრივ სტრუქტურაში მხოლოდ ძალადობასა და მკვლელობას კი არ გამოხატავს, არამედ ადამიანის ყოვლისმომცველი მარტოობის თემას უკავშირდება. მკვლელობა თითქოსდა რუტინულ მოვლენად, ყოველდღიურობის ნაწილად არის წარმოსახული (რა მოხდა მერე, ამქვეყნად ყველა კაცს უნდა, ცხოვრებაში ერთხელ მაინც გაასაღოს ვინმე გოგოო, ამბობს სუინი), მაგრამ თვით მკვლელისათვის ის ცხოვრების არარეალურობის შეგრძნების წყაროდ იქცევა:

This went on for a couple of months
Nobody came and nobody went
But he took in the milk and he paid the rent.

[ასე გრძელდებოდა ორიოდე თვე, არავინ შემოდიოდა და არც გადიოდა, ის იხდიდა ქირას რა რძე შინ შემოჰქონდა.]

ეპიზოდი ადამიანის მეტაფიზიკურ მარტოობას, ალოგიკურ სამყაროში მის სრულ გაუცხოებას გამოხატავს. ამგვარი მარტოობისას იშლება ზღვარი სიკვდილსა და სიცოცხლეს, რეალურსა და ირრეალურს, ცხოვრებასა და კოშმარულ ზმანებას, „ამქვეყნიურ" და „იმქვეყნიურ" სამყაროს შორის. „სუინი აგონისტში" ამგვარ სახეს იღებს ჯერ კიდევ „უნაყოფო მიწაში" გაჟღერებული „ცოცხლად კვდომის", ანუ „სიცოცხლეში სიკვდილის" მოტივი (death-in-life motif). გოგონას „გამსაღებელმა" უკვე აღარ იცოდა, ის თვითონ იყო მკვდარი თუ მკვდარი იყო მისი მსხვერპლი. ის ქირასაც იხდიდა და მერძევის ბოთლებიც შინ შემოჰქონდა, მაგრამ

He did not know if he was alive
and the girl was dead
He didn't know if the girl was alive
and he was dead
He did not know if they were both alive
or both were dead
If he was alive then the miklman wasn't
and the rent-collector wasn't
And if they were alive then he was dead.

[მას ვერ გაეგო, თვითონ იყო ცოცხალი, / თუ ის გოგო მკვდარი / ვერც ის გაეგო, გოგო იყო ცოცხალი, / თუ თვითონ იყო მკვდარი / ისიც ვერ გაეგო, ცოცხლები იყვნენ ორივე, თუ ორივენი მკვდარი / და თუ ის ცოცხალი იყო, მაშინ მერძევე იყო მკვდარი / და ქირის ამკრეფიც – მკვდარი. / და თუ ყველანი ცოცხლები იყვნენ, მაშინ თვითონ ის იყო მკვდარი.]

მთლიანობაში, „სუინი აგონისტის“ ეს ეპიზოდი კონცენტრირებული სახით გამოხატავს 20-30-იანი წლების მიჯნის ევროპულ ინტელექტუალურ წრეებში გამეფებულ განწყობილებებს –

ოცი წელი უაზროდ გაფლანგული,
L'entre deux guerres გაჩხერილი წლები, –

წერს ამ დროის შესახებ თვით ელიოტი „ოთხ კვარტეტში“. დაახლოებით იმავე პერიოდში პოეტი აღნიშნავდა, რომ „ადამიანი შეიძლება გაანადგუროს იმის შეცნობამ, თუ რამდენად არის იგი იზოლირებული სხვა ადამიანებისაგან, რამდენად არის დარჩენილი მატროდმარტო საკუთარ თავთან, თავის ეგოიზმთან და უსარგებლობასთან, თვით ღმერთისგანაც მიტოვებული“ [Eliot, 1938:382]. ფაქტობრივად, იგივე განწყობილებას გამოხატავს უკვე ხსენებული ტილიხის ნაშრომიც [Tillich 1957] და იმ დროის საერთო წარმოდგენების ამსახველი მრავალი სხვა წყარო.

ეპოქის ამ განწყობილებებს, ლამის უშუალოდ დეკლარირებული დებულებების სახით, ელიოტი ეფექტურად იყენებს, მაგრამ როგორც პოეტი, თავის მხატვრულ სათქმელს ის უშუალოდ გამოთქმული აზრის დონეზე არასოდეს არ გამოხატავს. ელიოტისათვის არც სულიერი დეგრადაციის გამომხატველ აზრთა დეკლარირება, არც გოგონას მკვლელობის ისტორიის „მოყოლა“ და არც ამ ისტორიის „ფილოსოფიური“ განზოგადება არ არის მთავარი (ნიშანდობლივია, რომ სწორედ სუინი „განაზოგადებს“ მომხდარ ამბავს და ლამის „ეგზისტენციალისტ მოაზროვნედ“ წარმოგვიდგება, რაც უკვე თავისთავად პაროდიაა). ელიოტისათვის უმთავრესია პოეტიკა, მთელი ამ თემატური მასალის ისეთი დალაგება, სახეთა კომბინირების ისეთი გზისა თუ მეთოდის მიგნება, რომელიც მკითხველში მისთვის სასურველ განცდითსა თუ მოყოლილი „ამბისადმი“ თანაგანცდით ეფექტს აღძრავს. „მე იძულებული ვარ სიტყვები ვიხმარო, რომ გელაპარაკოო“, – ეუბნება სუინი დორისს და ამით თითქოს მარტოობისა და არაკომუნიკაბელობის დაძლევას ცდილობს, მაგრამ აქაც

ირონიაა ჩაქსოვილი. გაუცხოების რეალურად არსებულ, გლობალურ პრობლემას ელიოტის პერსონაჟები ირონიული „სიმსუბუქით“ გამოხატავენ, როგოც გამზადებულ, დალაგებულ დებულებებს; ის მათ ქცევაში (პიესის დრამატურგიაში) იმდენად არ ჩანს, რამდენადაც დეკლარირებული ტექსტის სახით წარმოითქმება. მისი პერსონაჟის არ იყოს, ელიოტი თვითონაც „იძულებულია“ თავისი დროის ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური და სხვა იდეები მოიხმოს, რათა გამოხატოს თავისი ნაწარმოების (და მასთან ერთად, ეპოქის) ემოციური დაძაბულობა. მისი პირქუში, პაროდიული და ირონიული მუხტი. „სუინი აგონისტის“ ღირსებაც და მისი შეზღუდულობაც იმაში მდგომარეობს, – აღნიშნავდა სტივენ სპენდერი, – რომ მთელი პიესა წარმოადგენს პირქუში იუმორით გადმოცემული, შემზარავი და გამოუვალი სიტუაციის ხილვას... კაცი წამითაც ვერ გაიფიქრებ, რომ აქ პოეტს ხუმრობა სურდა – როგორც, ვთქვათ, „პრაქტიკული კატების წიგნის“, ან ელიოტის კომედიების კითხვისას. ამგვარი იუმორის სახით, რაღაც ძალიან პირქუში, ღრმად სარდონიული გადმოინთხა მისი ბუნებიდან“ [Spender: 1975, 189].

ჟანრობრივად, ელიოტი „სუინი აგონისტს“ ქვესათაურშივე განსაზღვრავს, როგორც მელოდრამას (რაც ისევ და ისევ პაროდიული ილეთია, იმიტომ, რომ არსებითად, მელოდრამასთან „სუინი აგონისტს“ არავითარი კავშირი არა აქვს), მაგრამ მხატვრულ ქსოვილში ასახული ავტორისეული ხედვით, ის უფრო პირქუში და გესლიანი იუმორით აღსავსე ტრაგიკომედიას წააგავს, რომელიც ფარსს უახლოვდება და დროდადრო კლოუნადაში გადადის. ფორმალურად, პიესა ვოდევილია, მაგრამ ტრაგიკომიკურია მასში ასახული სამყაროს ხედვა, ტრაგიკომიკურია თვით სუინი და ის მოქმედებაც, რომელშიც სხვა პერსონაჟები არიან ჩართულნი. ამავე დროს, ტრადიციული ტრაგიკომედიისაგან „სუინი აგონისტი“ უკვე იმით განსხვავდება, რომ ის „ჰეპი ენდით“ არ მთავრდება – პიესის ფინალში, სუინის მიერ ნაამბობისა და მის მეგობართა მიერ ნამღერი კოშმარების შემდეგ, კარზე საბედისწერო კაკუნი გაისმის. ასე რომ, ფორმალურად ვოდევილი, სათაურით მელოდრამა, არსებითად კი პირქუ-

ში ირონიით აღსავსე ტრაგიკომედია, „სუინი აგონისტი“ რამდენიმე სასცენო ჟანრის სინთეზს შეიცავს. ფარსის, ბურლესკისა და ბუფონადის ეკლექტიკაზე, ვარიეტესა და მიუზიკ-ჰოლზე რომ არაფერი ვთქვათ, პიესაში იკითხება „პირქუში კომედიის“ ძველი ინგლისური ტრადიციის ქვეტექსტიც. თუ პერეირას, რომელიც დორისს ურეკავს, მაგრამ „კადრში“ არ ჩანს, ასაკოვან მამაკაცად წარმოვიდგენთ, ძნელი მისახვედრი არ იქნება, რომ პიესა ბალაგანური Commedia dell'Arte-ს ფორმალურ ასოციაციასაც შეიცავს და ამ რემინისცენციას ყველა პერსონაჟი თითქმის თანაბრად ინაწილებს. პერეირა (პანტალონე) – „Sugar Daddy“ („პაპაშა“), რომელიც ბინის ქირას უხდის და „სპონსორობს“ ახალგაზრდა ლამაზმანს; სუინი (არლეკინი), რომელიც ამ ლამაზმანს უკაცრიელ კუნძულზე მოტაცებას უპირებს; დორისი (კოლომბინა), რომელსაც პერეირა არ უყვარს და სუინის ეარშიყება. მათ მხარს უბამს ტრაგიკულ ჯამბაზთა (პიერო) სევდიან-კარიკატურული ქორო, რომელიც უოჩოუპის, ჰორსფოლის, კრამპაკერის, კლიფსტაინის, სუორთსისა და სნოუსგან შედგება და კოშმარნარევ სასაცილო სიმღერებს ასრულებს დაირისა და კასტანიეტების თანხლებით. ერთი სიტყვით, სიტუაცია პოლონიუსის აღწერილს წააგავს: „მაგათ ქვეყანაზედ აქტიორი ვერა სჯობს: ვერც ტრაგედიაში, ვერც კომედიაში, ვერც ისტორიკულ წარმოდგენაში, ვერც იდილიაში, ვერც იდილიკურ-კომიკურში, ვერც ისტორიკულ-იდილიკურში, ვერც ტრაგიკულ-ისტორიკულში, ვერც ტრაგიკულ-კომიკურ-ისტორიკულ-იდილიკურში... ოხუნჯობასა და თავისუფალ ლაპარაკში კიდევ მაგათ ვერავინ შეედრება.“ (ჰამლეტი, მოქმ. II სურ. 2).

კიდევ ერთი და ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანი ჟანრობრივი ასოციაცია, რომელიც ელიოტმა თავის დაუმთავრებელ პიესაში შემოიტანა, არის ე.წ. „მინსტრელ შოუ“, რომელიც ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის შუაწლებიდან იყო გავრცელებული ამერიკაში და ელიოტის დროისათვის უკვე მივიწყებას ეძლეოდა. მოგვიანებით, „მინსტრელ შოუს“ წარმოდგენები ეთიკური მიზეზითაც აღიკვეთა, რადგან მას, ძირითადად, ზანგებად გადაღებილი თეთრკანიანები ასრულებდნენ, ხოლო ტრადიციუ-

ლი ტექსტი უხვად შეიცავდა შავკანიანთა გაქილიკების, მათი აქცენტის მასხარად აგდების, მათი გონებრივი ჩამორჩენილობის მტკიცებისა და სხვა არაკორექტულ მოტივებს. ტრადიციულად, „მინსტრელ შოუს" რამდენიმე მსახიობი მამაკაცი ასრულებდა, რომლებიც დასაწყისში რიტმული ინსტრუმენტების თანხლებით, დიალოგური ფორმით წარმოთქვამდნენ ხუმრობებს, ხოლო შემდეგ სიმღერითა და ცეკვა-თამაშით იწყებდნენ სვლას მაყურებელთა შორის. ჩვეულებრივ, ამ მსვლელობას წინ უძღოდა დაირის, ან დოლის დამკვრელი (თვით შოუს პერსონაჟს, ტრადიციულად, „Tambo"- „დაირა" ერქვა), ხოლო ბოლოს მიჰყვებოდა მსახიობი კასტანიეტებით (რომელსაც შესაბამისად, ერქვა „Bones" – „ძვლები", ანუ „კასტანიეტები"). „სუინი აგონისტში" დაირა სნოუს უჭირავს, „ძვლები" კი სუორთს. ავტორისეულ რემარკაში პირდაპირ არის ხაზგასმული, რომ სნოუ „დაირის" როლს ასრულებს, ხოლო სუორთსი – „კასტანიეტებისას". თვით პერსონაჟთა გვარებიც: სუორთსი (გერმ. Schwartz, „შავი") და სნოუ („Snow", თოვლი, ანუ თეთრი), „მინსტრელ შოუს" მიმნიშნებელი პერსონაჟთა სახელებია. სნოუს, სუორთსის, კრამპაკერისა და კლიპსატინის სიმღერა, პიესის გარემომცველ კოშმარში მათი კომიკური მსვლელობა, რომელმაც შოუს ტრადიციის თანახმად, სხვა მოქმედი პირებიც უნდა აიყოლიოს, „სიკვდილის მსვლელობის", ანუ ძველევროპული „Danse Macabre" -ის მძაფრ ასოციაციას აღძრავს. იგივე ასოციაციას იწვევს პიესის ფინალში მამაკაცთა გუნდის ერთდროულად შიშისმომგვრელი და პაროდიული შეძახილებიც: „Ho ha ha / Ho ha ha / Hoo Hoo Hoo".

სიკვდილი პიესაში თავიდანვე მთელი მოქმედების დამსწრეა და მისი თანაზიარი. ფაქტობრივად, ის პერეირას მსგავსი უხილავი პერსონაჟია, თუმცა მას ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი აზრობრივ-ემოციური და სიმბოლური დატვირთვა ეკისრება. ამას მოწმობს პიესის ტექსტის თითქმის ყველა დეტალი, მთელი მისი ერთდროულად პირქუში და „სახუმარო" განწყობილება: სიკვდილი აქ ყველგან სუფევს და ყველა წვრილმანიდან გამოს-

ჭვივის. პარადოქსულად, ის თვით სიცოცხლესთან არის გაიგივებული:

DORIS: What is?
What's that life is?
SWEENEY: Life is death.

[დორისი: რაო? რა არის სიცოცხლე? სუინი: სიცოცხლე სიკვდილია.]

რადგან სიცოცხლე სიკვდილია, მკვდრები არიან პიესის ცოცხალი პერსონაჟებიც. ისინი „არიან კიდეც და არც არიან" ამქვეყნად, იმ ყმაწვილის მსგავსად, თავისი საყვარელი რომ „გაასაღა" და აღარ იცოდა, თვითონაც მკვდარი იყო, თუ ცოცხალი,

For when you're alone
When you're alone like he was alone
You're either or neither...

[რადგანაც როცა ხარ მარტო / როცა ისე მარტო ხარ, როგორც ის იყო, / მაშინ ან ხარ და ან კიდევ არც ხარ...]

იგივეს მღერის მამაკაცთა ფინალური ქორო:

And perhaps you're alive
And perhaps you're dead

[და იქნებ ცოცხალი ხარ / და იქნებ კიდეც – მკვდარი]

იგივეს (უკვე მერამდენედ!) იმეორებს სუინიც:

Death or life or life or death
Death is life and life is death.

[სიკვდილი თუ სიცოცხლე, სიცოცხლე თუ სიკვდილი / სიკვდილია სიცოცხლე და სიცოცხლე – სიკვდილი.]

სუორთსის, უოჩოუპის, ჰორსფოლისა და სნოუს კომიკური მანჭვა-გრეხა, მათი პირქუში და ამავე დროს კარიკატურული აღლუმი, დაირისა და კასტანიეტების თანხლებით მათი შემზარავი პაროდიული მსვლელობა, მათი სიმღერა კუნძულზე, რომელიც იმქვეყნიურობად აღიქმება, – ყოველივე ეს უამრავ შუასაუკუნეობრივ გრავიურაზე წარმოსახული და პოპულარულ ტექსტში აღწერილი „სიკვდილის მსვლელობის", ანუ „სიკვდილის როკვის" ანალოგიაა. შუასაუკუნეობრივ რელიგიურ ტრადიციაში სიკვდილის სახება – მოცეკვავე ჩონჩხი მხოლოდ ცელით კი არა, ხშირად დაირით, ან დოლით, ან ძვლების ჩხრიალით („კასტანიეტებით") წარმოუდგებოდა ხოლმე მისი „ხილვით" შეძრწუნებულ ხალხს. მხიარული და მოცეკვავე სიკვდილი გვხვდება ჰანს ჰოლბაინის და ალბრეჰტ დიურერის გრავიურებში. ასეთივეა ის გერმანიისა და საფრანგეთის დიდებული ტაძრების ინტერიერთა მოხატულობაშიც. მას, დამკვრელსა და მოცეკვავეს, ერთდროულად კომიკურსა და ტრაგიკულს, მხიარულსა და პირქუშს, მასხარასა და მბრძანებელს, მეფეები და იმპერატორები, აზნაურები და გლეხები, ვაჭრები და რაინდები, მევახშეები და მიჯნურები, ქალები და კაცები ერთნაირად მიჰყავს იქ, საიდანაც დაბრუნება შეუძლებელია. ხშირად ეს „წაყვანის" პროცესიც ისეა წარმოდგენილი, როგორც მსვლელობა, რომელსაც წინ მოცეკვავე და მომღიმარი, თანაც ინსტრუმენტზე დამკვრელი სიკვდილი მიუძღვის. პიესის ფინალში, სწორედ უოჩოუპის, ჰორსფოლის, კლიპსტაინისა და კრამპეკერის კოშმარული ზმანებებით აღსავსე „მინსტრელ შოუს" შემდეგ გაისმის ის საბედისწერო კაკუნი, რომელსაც წესით შემზარავი სტუმარი უნდა შემოჰყვეს. მაგრამ კარზე კაკუნს არავინ და არაფერი აღარ მოჰყვება, წარმოსახვით სცენაზე არავინ არ შემოდის, რადგან ის, ვინც მომსვლელი იყო, არსებითად, მთელი პიესის განმავლობაში იღებდა მოქმედებაში მონაწილეობას.

Danse macabre-ის გაშლილი ასოციაცია პიესის მხატვრულ ქსოვილზე მხოლოდ თემატურსა და სიმბოლურ გავლენას არ ახდენს. ის მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მის პოეტიკასაც. „კოშმარული ცეკვა-თამაშისა" და „პირქუში მხიარულების"

განწყობილება, რომელიც პიესაში სუფევს, დიდწილად სწორედ მოცეკვავე ჩონჩხის ორსახოვნებითაა ნაკარნახევი: კომიკური მანჭვა-გრეხით, ლამის კარიკატურული ჰაბიტუსითა და ვულგარული მანერებით, სიკვდილის ეს სახება ტრადიციულად შემზარავია. ელიოტსაც ისე აქვს დალაგებული თავისი დრამის პოეტიკა, რომ ყოფიერების კოშმარი მკითხველს პირქუშ კლოუნადად წარმოუდგება, რომელიც ცოცხალი რიტმისა და მხიარული მელოდიის თანხლებით სრულდება. არ არის გამორიცხული, რომ უამრავ ფერწერულ, გრაფიკულსა და მუსიკალურ ნაწარმოებთან ერთად, სადაც „სიკვდილის როკვაა“ წარმოსახული, კონკრეტული გავლენა ელიოტზე ბოდლერის ცნობილმა ლექსმა, „Danse Macabre“-მა მოახდინა („ბოროტების ყვავილებიდან“). გარდა ამისა, ელიოტის ერთ-ერთი ასოციაციური წყარო აქაც ჯოზეფ კონრადის „წყვდიადის გულია“, სადაც აგრეთვე გამოყენებულია „სიკვდილის როკვის“ სიმბოლიკა. [Sundelson 1981: 41-44; Murfin: 1989, 123-136]. შთამბეჭდავი „სიკვდილის როკვაა“ წარმოსახული პიტერ ბროიგელის ცნობილ ტილოზე „სიკვდილის ტრიუმფი“ (1562), სადაც გადმოცემულია ამ შემზარავი ცეკვის წრიული, განმეორებადი რიტმიც და ის პაროდიული მსოფლაღქმაც, რომელიც ახლოს ენათესავება ელიოტის ტრაგიკომიკური ფარსის განწყობილებებს. ელიოტი ლექსში ფერწერულ ასოციაციათა შემოტანის დიდოსტატი იყო: ბოსხისა და ბროიგელისაგან „ნასესხები“ სახეები მის სხვა ნაწარმოებებშიც გვხვდება. რაც შეეხება ბროიგელის ამ კონკრეტულ სურათს, მისი ძირითადი ფრაგმენტი იმდენად ახლოს დგას „სუინი აგონისტთან,“ რომ დაკვირვებულმა მკითხველმა შესაძლოა, მასში ამ პიესის ერთგვარი „ილუსტრაციაც“ შეიცნოს.

პიესის გამომსახველ საშუალებათა სისტემაში „მინსტრელ შოუდან“ ნასესხები ასოციაციური სტრუქტურის შემოტანით, ელიოტი მიანიშნებს მოქმედების რიტუალურ ხასიათზე. ცხადია, იგივე მიზანს ემსახურება „დანს მაკაბრის“ ვრცელი ასოციაციაც. იქ, სადაც მხოლოდ სიკვდილი, ძალადობა და მრუშობა სუფევს, რიტუალი, სულ ცოტა, ჰალუცინაციების მოსაწესრიგებლად მაინც არის საჭირო, რათა პარანოიდალურ

ზმანებას მიმსგავსებულმა, ზნეობრივად ნიველირებულმა და უსაზღვროდ პირქუშმა სამყარომ ნაწარმოებში მთლიანობის ილუზია შეინარჩუნოს. თუნდაც იმისათვის, რომ მხატვრული ხორცშესხმისათვის შესაძლებელი გახდეს. ამდენად, რიტუალი „სუინი-აგონისტში" დრამატურგიული მასალის მხატვრულ მთლიანობად გარდასახვის ფუნქციას ასრულებს.

რიტუალური ფორმათქმნადობა პიესის მხატვრული სტრუქტურის უმნიშვნელოვანეს ფუნქციონალურ ელემენტში ვლინდება. ესაა განმეორებადი რიტმი, რომელიც პიესის მთელ მხატვრულ ქსოვილს გასდევს, რიტმული დიალოგით დაწყებული და სპეციფიური, მიუზიკ-ჰოლისა თუ „მინსტრელ შოუსათვის" დამახასიათებელი ცეკვითი მოძრაობებით დამთავრებული (ესენი ტექსტში მხოლოდ იგულისხმება, მაგრამ პიესის შესრულებისას რიტუალური ცეკვების პაროდიად უნდა აღიქმებოდეს). დიალოგი პიესაში ინტონაციურად ისეა აგებული, რომ ის ადვილად იწვევს მკითხველში მარტივი ჯაზური მელოდიის სინკოპირებული რიტმის ასოციაციას:

DUSTY: How about Pereira?
DORIS: What about Pereira?
I don't care.
DUSTY: You don't care!
Who pays the rent?
DORIS: Yes he pays the rent
DUSTY: Well some men don't and some men do
Some men don't and you know who.

თვით უოჩოუპის, ჰორსფოლის, სუორთსისა და სნოუს სიმღერა, დეივიდ ჯოუნზის ცნობით [Jones 1960: 28], ნასესხებია 1905 წელს ბობ კოულის და როზამუნდ ჯონსონის პოპულარული რიტმული მელოდიიდან „Under the Bamboo" („ბამბუკის ხის ქვეშ"). ელიოტს პოპულარული ლირიკა შეუცვლია, მაგრამ რიტმი, „ბამბუკის ხე" და ტექსტის დასასრული უცვლელად დაუტოვებია.

მთელი პიესის მანძილზე, ლექსიკურსა თუ სინტაქსურ დონეზე ტექსტის ცალკეული ელემენტების განმეორებადი მონაცვლეობა ციკლურობის, წრისმაგვარი მოძრაობის შთაბეჭდილებას ახდენს. რიტმის განმეორებადობის, მისი ციკლურობისა და შესაბამისად, თემატური მასალის „წრებრუნვის“ ეს ხერხი თავს იჩენს უშუალო-აზრობრივ დონეზეც, როგორც, მაგალითად, დაბადება-გარდაცვალების უსასრულო წრებრუნვა, რომელიც ინდუისტური „სამსარას ბორბლის“ ასოციაციას იწვევს და რომელსაც გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის მითოლოგემა უდევს საფუძვლად. სუინი ამბობს, რომ კუნძულზე ცხოვრება სხვა არაფერია, თუ არა „სამი რამ მხოლოდ“:

Birth, and copulation, and death.
That's all, that's all, that's all, that's all,
Birth, and copulation, and death.

[დაბადება, შეწყვილება, სიკვდილი./ სულ ეს არის, სულ ეს არის, სულ ეს არის, სულ ეს არის: / დაბადება, შეწყვილება, სიკვდილი.]

ტექნიკური თვალსაზრისით, ეს რიტმული წრებრუნვა, პაროდიული „საწუთროს ჩარხის“ ეს განმეორებადი, რიტმული ტრიალი, ელიოტს ცოცხალ დიალოგში თეატრალური დინამიკის წამოსაჩენად სჭირდება (მითუმეტეს, რომ იგივე რიტმზეა აგებული მსახიობთა მოძრაობებიც), მაგრამ ამავე დროს ის ადამიანის არსებობის უცვლელობას, ერთგვარ „მანკიერ წრეში“ მის დატყვევებულობასა და ქრონიკულად ნეგატიურ სიტუაციაში მის მარადიულ „გაჭედილობას“ გამოხატავს.

განმეორებადი რიტმი პიესაში არა მხოლოდ პოეტიკურ, ლექსიკურ და სინტაქსურ, არამედ სიმბოლურ დონეზეც გამოიხატება, რიტმული ინსტრუმენტების – დაირისა და კასტანიეტების ხსენებით. გარდა ამისა, დაირა დოლის, ან ტამტამის მსგავსად, ის დასარტყმელი ინსტრუმენტია, რომლის ხმაც მელოდიის „გვერდის ავლით“, უშუალოდ ზემოქმედებს ადამიანზე, მის ბიორიტმსა და არაცნობიერზე, აღვიძებს მასში მივიწყებულ, პირველყოფილ, რიტუალურ იმპულსებს. ტყუილად არ უპირებს

სუინი დორისს უკაცრიელ კუნძულზე შეჭმას და ამასთან, საკუთარ თავს კანიბალად წარმოსახავს. ესეც ერთგვარი სიმბოლური მინიშნებაა პაროდიულ რიტუალიზმზე. ნიშანდობლივია ისიც, რომ შამანისტურ რიტუალებში დაირისა და დოლის გამოყენება ფართოდ გავრცელებულ პრაქტიკას წარმოადგენს; დაირაზე და ხშირად, სწორედ დოლზე უკრავენ „დანს მაკაბრის“ ცნობილი გრავიურების მოცეკვავე ჩონჩხებიც (ალბრეხტ დიურერის გრავიურების სერია). „თავდაპირველად, – აღნიშნავდა ელიოტი ესეში „The Beating of the Drum" (1923), – დრამა სხვა არაფერი იყო, თუ არა რიტუალი. ხოლო რიტუალი, რომელიც განმეორბად მოძრაობათა თანმიმდევრობისაგან შედგება, არსებითად, იყო ცეკვა... ჩვენ სავსებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პირველყოფილი ადამიანი ჯერ გარკვეული წესით იქცეოდა და უკვე შემდეგ ეძიებდა ამ თავისი ქცევის მიზეზს. მოცლილ კაცს, თუ ის დოლს იპოვის, შეიძლება გაუჩნდეს ამ დოლზე დაკვრის დაუოკებელი სურვილი. მაგრამ თუ ის იმბეცილი არ არის, ის ვერ შესძლებს დოლზე გაუთავებლად დაკვრას ისე, რომ მას სხვა რამ მიზეზიც არ ამოძრავებდეს.... მიზეზი კი შეიძლება იყოს, ვთქვათ, გაუთავებელი გვალვა. შემდეგი თაობა, ან შემდეგი ცივილიზაცია იპოვის კიდევ უფრო დამაჯერებელ მიზეზს, რათა დოლზე იმანაც დაუკრას... დღეს ეს მიზეზები შეიძლება დავყოთ ტრაგედიად და კომედიად. ანუ შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ დღესაც იგივე მიზეზები გვამოძრავებს, მაგრამ დოლი... დოლი კი დაკარგული გვაქვს.“ [Eliot, 1923: 11-12]

ფაქტობრივად, „სუინი გონისტში“ ელიოტმა ეს „დოლი“ ჯაზური მელოდიისა და მისი რიტმიკის პოეტური იმიტაციის სახით, „თავიდან აღმოაჩინა“. მე-20 საუკუნის დასაწყისის ჯაზური ინტონაცია ნაწარმოებში წარმოდგენილია, როგორც რიტუალური რიტმის პაროდიული იმიტაცია, რომელმაც თანამედროვე სამყაროში დოლის ხმა შეცვალა. ამავე დროს, საცეკვაო რიტმს ობიექტურად ენიჭება მითოპოეტიკური დატვირთვა; პირველყოფილ რიტუალსა და მარადიულ მითოსურ წრებრუნვას ის ობიექტურად უკავშირდება. როგორც მ. ელიადე აღნიშნავს, „საცეკვაო რიტმები ადამიანის ამქვეყნიური ყოფის

მიღმა იღებენ დასაბამს, განურჩევლად იმისა, განასახიერებენ ისინი ტოტემური ცხოველის მოძრაობებს, ვარსკვლავთა გადანაცვლებას, თუ თავისთავად წარმოადგენენ რიტუალს... ცეკვა ყოველთვის ეტალონურ, ანუ მითოსურ ქმედებას განასახიერებს. ის წარმოადგენს მითოლოგიური დროის ხორცშესხმას და, აქედან გამომდინარე, მის რეაქტუალიზაციას." [Eliade 2005: 28-29]

ელიოტის პაროდიული პერსონაჟები ვერ აცნობიერებენ, თუ რაოდენ დიდი ადგილი უჭირავს მათ ტრივიალურ ყოფაში, მათ საგანგებოდ ბანალურსა და ვულგარულ ქცევაში რუდიმენტალურ, სეკულარიზებულ, მოქმედების ჩვეულ სქემად ქცეულ რიტუალს. ცხადია, ელიოტი სავსებით გაცნობიერებულად იყენებს ნაწარმოების რიტუალიზაციისა და დროის მითოლოგიზაციის ხერხს. სუინი, დორისი, უოჩოუპი და სხვანი არ არიან ლონდონის იაფფასიანი უბნის ერთ-ერთ ბინაში მაინცდამაინც „დღეს" შეკრებილი პერსონაჟები. მათ მიერ გათამაშებული პირქუში ტრაგიკომედია მითოსური და რიტუალური დროის რეაქტუალიზაციას ახდენს და ამ თვალსაზრისით, „მარადიულია". ელიოტის უდავო შემოქმედებით მიღწევად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ ამ ურთულეს მხატვრულ ეფექტს ის შედარებით მარტივი პოეტიკური ხერხით – დიალოგში განმეორებადი რიტმული ინტონაციის შემოტანით და სახეთა ლაიტმოტივური მონაცვლეობით აღწევს.

საინტერესოა, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ელიოტი გარკვეულწილად დავალებულია ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდისაგან, რომლის რომანი „დიდი გეტსბი" დღესაც ჯაზური ინტონაციების ლიტერატურული ადაპტაციის ნიმუშად ითვლება. ფიცჯერალდმა თავადაც განიცადა ელიოტის გავლენა, როდესაც თანადროული დასავლური ცივილიზაციის სიმბოლოდ „თავისი" უნაყოფო მიწა – „საწარმოო ნაგვის ველი" (valley of ashes) წარმოსახა, რომელსაც მის რომანში „ექიმ ჯ. ეკლბერგის სათვალეების" სარეკლამო ფარი დაჰყურებს. გრ. სმიტის ცნობით [Smith, 1966: 114], ელიოტს სამჯერ ზედიზედ გადაუკითხავს ფიცჯერალდის მიერ საჩუქრად გამოგზავნილი „გეტსბი" და სა-

პასუხო ჟესტად, „სუინი აგონისტში“ ამ რომანის რამდენიმე ალუზია შეუტანია (მისი კლიპსტაინი ფიცჯერალდის კლიპსპრინგერს წააგავს, ხოლო მამაკაცთა გუნდის „დიმინუენდო“, ფაქტობრივად, „დიდი გეტსბის“ მე-5 თავში მოყვანილი ბალადის პაროდიული დუბლიკატია). მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ ძირითადი, რაც ელიოტმა ფიცჯერალდისგან „ისესხა“, ჯაზური რიტმიკის ლიტერატურული ადაპტაცია იყო, რომელიც მან ასოციაციურად რიტუალს დაუკავშირა და განმეორებადი რიტმი თავის ნაწარმოებში სწორედ ამ გზით შემოიტანა. „პლაგიატზე“ მსჯელობა აქ უადგილოა, რადგან „დიადი გეტსბის“ ავტორი ვერც წარმოიდგენდა, რომ შესაძლებელი იქნებოდა მისი ორიგინალური მიგნების რიტუალემად გამოყენება, მისთვის მითოსურ-ზედროული განზომილების მინიჭება და „სუინი აგონისტის“ რთული ასოციაციური პოეტიკის ღერძად გარდაქმნა.

საინტერესოა, რომ მითოსი „სუინი აგონისტში“ არ არის რიტუალაზე უშუალოდ „მიბმული“, თუმცა ელიოტის თანამდეროვე ჰუმანიტარულ წრეებში ითვლებოდა, რომ რიტუალი სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის განმეორებად კოლექტიურ ქცევაში განხორციელებული თანდაყოლილი მენტალური სტრუქტურა, იგივე არქეტიპი. ასე სთვლიდა თვით ელიოტიც, ამასვე მოწმობდნენ კ. გ. იუნგის და ჯ. ჯ. ფრეიზერის იმჟამად უკვე ქრესთომატიულ ნაშრომებად ქცეული წიგნები. საქმე ისაა, რომ „სუინი აგონისტში“ ელიოტს შემოაქვს მნიშვნელოვანი სიმბოლური სახე, რომელიც ფაქტობრივად მთელი ნაწარმოების მითოპოეტიკურ ბირთვს შეადგენს, მაგრამ რიტმის ასოციაციას არ შეიცავს (ცხადია, თუ არ ჩავთვლით, რომ თვით მისი ხშირი ხსენება ნაწარმოების რიტმული ქსოვილის ნაწილს შეადგენს). ესაა „სუინი აგონისტის“ მითოპოეტიკური ქრონოტოპი, ის „შედედებული“ სივრცე-დრო, რომელსაც პიესაში „ნიანგთა კუნძული“ განასახიერებს. ამ კუნძულის შესახებ მღერიან უოჩოუპი, ჰორსფოლი, სუორთსი და სნოუ, სწორედ იქ იტაცებს სუინი დორისს. „კანიბალების კუნძულზე“ ბამბუკისა და პალმების მეტი არაფერი იზრდება, იქ სივრცე შემოფარგლულია, დრო კი ისე უსაშველოდაა

განელილი, რომ თითქმის შეჩერებულია. თანაც, ეს მდორე და ზანტი დრო ციკლურია, ის წრიულად მიედინება:

We'll gather hibiscus flowers
For it won't be minutes but hours
For it won't be hours but years

diminuendo {
And the ,morning
And the evening
And the noontide
And night
Morning
Evening
Noontime
Night
}

[ჩვენ დავკრეფთ ჰიბისკუსის ყვავილებს/და ეს არ იქნება წუთები, ეს საათები იქნება/და ეს არ იქნება საათები, ეს იქნება წლები/და დილა/და საღამო/და შუადღე/და ღამე/დიმინუენდო/დილა/საღამო/შუადღე/ღამე.]

დროის შესაბამისად, ამ კუნძულზე ცხოვრებაც დაბადება-შენყვილება-სიკვდილის გაუთავებელი წრებრუნვაა, პირწმინდად ბიოლოგიური და ყოველგვარი ზნეობრივი წარმოდგენებისაგან თავისუფალი („Birth, and copulation, and death").

კუნძული პაროდიულ იმქვეყნიურ სამყაროს განასახიერებს. შესაბამისად, სუინის ტექსტშიც რელიგიური ტერმინოლოგიის პაროდია ჩნდება. ის „ხუმრობს", რომ კუნძულზე მისიონერად ქცეულ დორისს „მოაქცევს", მაგრამ არა რომელიმე რელიგიის ადეპტად, არამედ „მოაქცევს" მას ჩაშუშულ ხორცად. ის, რომ კანიბალი-სუინი „გამისიონერებულ" დორისს ცოცხლად შესანსვლას უპირებს და ისიც, რომ ნიანგთა კუნძული ღორმუცელა რეპტილიებით არის დასახლებული, ჯოჯხეთის მსგავსი ჯურღმულის ასოციაციას იწვევს. მაგრამ სნოუ,

სუორთსი და სხვანი თავიანთ სიმღერაში პირიქით, ამ კუნძულს „განცხრომის კუნძულად“ და პაროდიულ სამოთხედ სახავენ, სადაც ყველა პრობლემა მოხსნილია. იქ „გოგენის ქალწულები პალმის ფოთლებით იმოსებიან“ და მოსიყვარულე წყვილებისათვის იდეალური პირობებია შექმნილი:

Tell me, in what part of the wood
Do you want to flirt with me?
Under the breadfruit, banyan, palmleaf
Or under the bamboo tree?

[მითხარ, ტყეში სად / გინდა, გამეარშიყო / პურის ხის, ლეღვის, პალმის / თუ ბამბუკის ძირში?]

მაგრამ „იმქვეყნიური“ კუნძული ისეთივე ორსახოვანია, როგორც პიესის მოქმედების უშუალო სასცენო პლანი – ნაწარმოების მთელი სიმბოლიკა მხიარულებისა და კოშმარის, სუორთსის და სნოუს, „შავის“ და „თეთრის“ დიქოტომიას ეფუძნება. საგულისხმოა, რომ როგორც სუინის სიტყვებზე, ისე მამაკაცთა გუნდის სიმღერაზე, ანუ კუნძულის როგორც ნეგატიურ, ისე პოზიტიურ ხსენებაზე, დორისს ერთნაირად უარყოფითი რეაქცია აქვს:

I don't like life on your crocodile isle...
That's not life, that's no life
Why I'd just as soon be dead.

[არ მომწონს ცხოვრება თქვენს ნიანგთა კუნძულზე, ეგ ცხოვრება არ არის, ეგ ცხოვრება არ არის, მკვდარი ვიყო, ის მირჩევნია]

მართალია, მას „კუბო“ ამოუვიდა კარტში, მაგრამ სიკვდილი მაინც არ უნდა, რაზედაც სუინი „დამაჯერებლად“ პასუხობს, რომ ცხოვრება ნებისმიერ შემთხვევაში სიკვდილია და სხვა არაფერი.

„იმქვეყნიური“ კუნძული ამქვეყნიური რეალობის კონცენტრირებული ასლია იმ განსხვავებით, რომ „აქაური“ პრო-

ცესები „იქ" უფრო ინტენსიურად მიმდინარეობს. „ამქვეყნად", სუინის ნაცნობმა გოგონა „გაასაღა" და თვეების მანძილზე ინახავდა მის ცხედარს ხსნარში, იმქვეყნად კი თვით სუინი მალევე მოუღებს ბოლოს „ჩაშუშულად მოქცეულ" დორისს. „დორისი მსხვერპლის განსახიერებაა, – აღნიშნავს სტივენ სპენდერი, – სუინისთან მისი ურთიერთობა არის შესასანსლის ურთიერთობა შემსანსვლელთან, რომელიც მასზე თავის სექსუალურ ფანტაზიებს ახორციელებს..." [Spender, 1975: 188]. ამავე დროს, პიესის პერსონაჟთაგან დორისი ერთადერთია, რომელიც არსებულ სიტუაციასთან დაკავშირებით გამოთქვამს უმწეო, მაგრამ მკაფიოდ გამოხატულ პროტესტს. მეორე მხრივ, მასაც, როგორც „ტიპიურ მსხვერპლს", კარტში კუბო ამოსდის, რაც სიმბოლურად იგივე აბაზანაა, სადაც სხვა მსხვერპლი – „გასაღებული" გოგონა არის ჩასვენებული. მაგრამ აბაზანა ლიზოლითაა სავსე და არა ნაკურთხი წყლით, კუბო კი მხოლოდ კარტში ამოდის, მარჩიელობისას. „სუინი აგონისტში" ხსნა ვერ შედგება ვერც სიკვდილის, ვერც განბანვის, ვერც მსვერპლშეწირვის გზით, ვერც „იმქვეყნიურ" და ვერც „ამქვეყნიურ" დონეზე, რადგან თვით საიქიო ამქვეყნიურობის პაროდიული ასლია, გესლიანი და ენაჭარტალა მასხარების მიერ მოყოლილი.

„კუნძული", როგორც სიმბოლური ხატი, „სუინი ერექტუსშიც" გვხვდება, სადაც ის ანალოგიურ დატვირთვას ატარებს: მრუშობა, მკვლელობა, მარტოობა და ძრწოლა იქაც ძირითად თემატიკას შეადგენს. მაგრამ „ნიანგთა კუნძულზე" არ მოიპოვება საშუალო კლასის კეთილდღეობის ჩვეული ატრიბუტები („როლს-როისები, სიტროენები, გრამოფონები, ტელეფონები"), იქაც მარტოობა, მრუშობა და მკვლელობაა გამეფებული, თუმცა თვით სუინი ყველაფერს ამას მხიარული თვალით უყურებს. უკიდეგანო მარტოობას განიცდის გოგონას „გამსაღებელიც", რომელიც ველარ გრძნობს სხვაობას სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის და რომლისთვისაც ზღვარი რეალურსა და ირეალურს, აწმყოსა და წარსულს შორის წაშლილია. თუ დორისის უმნიშვნელო პროტესტს არ ჩავთვლით, ეს ზღვარი პიესის ყველა სხვა პერსონაჟისთვისაც არ არსებობს: „იმქვეყნიუ-

რი“ კუნძულის ყოფა ამქვეყნიურ ყოფად იქცევა და პირიქით. საერთო კოშმარს ამძაფრებს ისიც, რომ სიმღერა „განცხრომის კუნძულის“ სიამტკბილობათა შესახებ, რომელსაც მამაკაცთა გუნდი ასრულებს, ფაქტობრივად, „სიკვდილის როკვის“ მეტაფორის ნაწილია. „მხიარული“ სიმღერით, დაირისა და ძვლების ჩხრიალით, აქ თვით სიკვდილი ხატავს „იმქვეყნიურობის“ მაცდურ სურათს და ახალ მსხვერპლს ეპატიჟება. მაგრამ თუ სიცოცხლე სიკვდილია, მაშინ დორისს და მის სტუმრებს გინდ „იმქვეყნიური“ კუნძულისაკენ გაუწევიათ და გინდ დორისის „ამქვეყნიურ“ ბინაში დარჩენილან დროის გასატარებლად.

„სუინი აგონისტი“ ელიოტს დაუმთავრებელი დარჩა, რასაც, უნდა ვიფიქროთ, რამდენიმე მიზეზი ჰქონდა. ჯერ ერთი, წერის პროცესში თავი იჩინა ავტორისეული სათქმელის მზარდმა შეუსაბამობამ იმ მხატვრულ ფორმასთან, რომელშიც პიესა თავიდანვე იყო ჩაფიქრებული. აღმოჩნდა, რომ ვოდევილის თუნდაც პირობითი ჟანრი ბოლომდე ვერ დაიტევდა ელიოტის მხატვრული სათქმელის სირთულეს, მის ასოციაციურ პოეტიკას და იმ გლობალური ხასიათის კულტურფილოსოფიურ თემატიკას, რომელიც პოეტს იმჟამად აიტერესებდა. საბოლოოდ, ვრცელი და დასრულებული დრამატურგიული ტილო არ აღმოჩნდა აუცილებელი იმის განსახორციელებლად, რაც შედარებით კომპაქტურ, დაუმთავრებელ „ფრაგმენტებში“ მოხერხდა - „ვულგარული იდიომის საშუალებით სერიოზული თემებისა და „თამაშისებრი“ პოეტიკით კრიზისული განწყობილებების გადმოცემა“ [Williamson 1949: 195]. მიუზიკ-ჰოლმაც თავისი ჟანრობრივი არსით, ბოლომდე „ვერ მიიღო“ ის განცდით-ინტელექტუალური სიღრმე, რომლის „ჩატევასაც“ ელიოტი ამ ჟანრში ცდილობდა. მაგრამ უკვე იმ სახით, რა სახითაც ის ჩვენ ხელთ გვაქვს, ელიოტის რთული და მწიგნობრული „ვოდევილი“ ნამდვილლად წარმოადგენს დიდი მწერლური ოსტატობის ნიმუშს. როგორც კეტრინ უორთი აღნიშნავს, „სუინი აგონისტმა“ იმდენად წინ გაუსწრო თავისი დროის ორთოდოქსალულ თეატრალურ პრაქტიკას, რომ წლების განმავლობაში მას ლექსად უფრო აღიქვამდნენ, ვიდრე იმად, რაც ის სინამდვილეში არის:

განსაცვიფრებელი (თუმც დაუმთავრებელი) პიესა თეატრისათვის, მომავლის ავანგარდისტული დრამის შთამაგონებელი წინამორბედი და მისი წინასწარმეტყველება" [Worth 1980: 60]. მართლაც, სემიუელ ბეკეტის. ჰაროლდ პინტერის და სხვა დრამატურგთა დიალოგების შედარება „სუინი აგონისტთან" მოულოდნელად ამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას იმ ლიტერატურულ ტრადიციაზე, რომლის ნიადაგზეც აღმოცენდა აბსურდის თეატრი. თემატური და მსოფლმხედველობრივი სიახლოვის გარდა, ხშირად ყურადღებას იპყრობს პირწმინდად ტექსტუალური ხასიათის მსგავსებებიც. მაგალითისათვის, საკუთარ სახელთა სხვაობა რომ არა, ალბათ გაძნელდებოდა ელიოტის ტექსტისაგან („How about Pereira? / What about Pereira?") ჰაროლდ პინტერის „დაბადების დღის წვეულების" (1958) თუნდაც ამ ფრაგმენტის გარჩევა:

GOLDBERG: Don't worry yourself, McCann. Take a seat.
McCANN: What about you?
GOLDBERG: What about me?
McCANN: Are you going to take a seat?
GOLDBERG: We'll both take a seat.

შემდგომი თაობების ინგლისურ (და არა მარტო ინგლისურ) დრამაში „სუინი აგონისტთან" ანალოგია სხვაც მოიპოვება. ცხადია, აქ საქმე უშუალო გავლენას იმდენად არ ეხება, რამდენადაც გასული საუკუნის შუანლების იმ ზოგადკულტურულ, განცდითსა და ინტელექტუალურ კონტექსტს, რომელიც ელიოტმა ძალიან ადრე, ჯერ კიდევ 20-იან წლებში შეიცნო და დრამატურგიულად განახორციელა. უკვე მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ აღმოცენებულ აბსურდის თეატრს, კიდევ უფრო „ცინიკურს", „მშრალსა" და „შავ-თეთრს" (ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში" „სუინი აგონისტის" შექმნიდან მხოლოდ მეოთხედი საუკუნის შემდეგ გამოქვეყნდება) მტკივნეულად დააკლდა ის, რაც ჯერ კიდევ ნათლად იყო წარმოსახული ელიოტის პიესაში: თუმც იმთავითვე ილუზორული და საბოლოოდ არშემდგარი, მაგრამ მაინც ხსნის შესაძლებლობა და ამ შესაძლებლობისკენ დორისის გაუცნობიერებელი სწრაფვა.

X. საკრალური დრო და გზის მითოლოგემა „მოგვთა მგზავრობაში“

> „ჩვენი მგზავრობის მიზანი, ეს ჩვენი აღმოსავლეთის ქვეყანა, არ იყო გეოგრაფიული ცნება. ის იყო სულის სამშობლო, ის მდებარეობდა ყველგან და არსად და ყველა დრო მასში ზედროულობას ერწყმოდა. ამის ცოდნა მე მხოლოდ წამიერად მომეცა და იმჟამად ეგ იყო ჩემთვის უდიდესი ბედნიერება.“
>
> ჰერმან ჰესე, „მოხილვა დილის ქვეყნისა“

როდესაც სახარების ტრადიციულ სიუჟეტზე ახალი, ორიგინალური განცდითი შინაარსის პოეტური ნაწარმოები იქმნება, როგორც წესი, მნიშვნელობა არა აქვს ხოლმე სიუჟეტურ დეტალთა დაცვას, ან სახარების ტექსტთან მათ ზუსტ თანხვედრას. ჩვეულებრივ, ასეთი დამთხვევა ჩანაფიქრშივე გამოირიცხება, რადგანაც საერო პოეზია არც ლიტურგიის ტექსტი და არც ხატწერა არ არის, ის არც უნდა მისდევდეს სიტყვასიტყვით საღმრთო წერილს, ან საეკლესიო ტრადიციას. მითუმეტეს, რომ სწორედ დამკვიდრებული კანონიდან გადახვევაში, ამ ტრადიციის „გამოყენებაში“ ჩანს ხოლმე ავტორის შემოქმედებითი კრედო და მისი სათქმელის არსი. ალბათ ამიტომ არის, რომ „თავის“ მოგვთა მგზავრობის მარშრუტს ტომას ელიოტი ძალიან სპეციფიკურ გარემოში და ლამის წარმოუდგენელ კლიმატურ პირობებში წარმოსახავს: ეს რთული და წვალებით აღსავსე მოგზაურობა ზამთრის სუსხიან დღეებში ხდება. მიუსაფარ მოგვებს თავზე ათოვთ, ისინი სიბნელეში, ჭუჭყსა და სიბინძურეში, ხან შარაგზით, ხან ვიწრო ბილიკებით მოგზაურობენ, „მტრულად განწყობილი“ ქალაქებისა და „ვერაგი დაბების“ გავლით. მგზავრობისაგან წელგაწყვეტილი აქლემები თოვლზე

ეცემიან, მექარავნეები იგინებიან, სასმელს და ქალებს ითხოვენ, ან გარბიან. თვით მოგვები ლამის ნანობენ, რომ ამ სიშორეს საერთოდ წამოვიდნენ. ღამ-ღამობით მათ ცეცხლი უქრებათ და სუსხიან სიბნელეში მარტო დარჩენილებს, ენატრებათ შინ დატოვებული სიმდიდრე, მთის ფერდობებზე აღმართული სასახლეები და „აბრეშუმისკანიანი" ქალწულების ხელით მორთმეული შერბეთი:

There were times we regretted
The summer palaces on slopes, the terraces,
And the silken girls bringing sherbet.
Then the camel men cursing and grumbling
And running away, and wanting their liquor and women,
And the night-fires going out, and the lack of shelters,
And the cities hostile and the towns unfriendly
And the villages dirty and charging high prices:
A hard time we had of it.

საინტერესოა, რომ მოგვთა თაყვანისცემის რეალური, სახარებისეული სიუჟეტი მგზავრობის მთელი ამ შთამბეჭდავი სურათის გარეთ არის დატოვებული. ლექსში ნახსენები არ არის არც აღმოსავლეთის ვარსკვლავი, არც ჰეროდესთან მოგვთა შეხვედრა, არც მათ მიერ შეწირული ძღვენი, არც ძილში მიღებული უფლის შეგონება, სხვა გზით გასცლოდნენ იერუსალიმს, რომ აღარაფერი ვთქვათ ყრმათა ჟლეტაზე, როგორც ამ სიუჟეტის გაგრძელებაზე. „მოგვთა მგზავრობაში" ყურადღება გამახვილებულია თვით გზაზე და იმ მიზანზე, რომელიც მასზე მიმავალ მოგვებს ასულდგმულებს. თუმცა თვით შობაც ლექსში თითქოს გაკვრითაა ნახსენები: კი, რა თქმა უნდა, იყო იქ დაბადება, მისი მომსწრენი ვართ და ეჭვი არ გვეპარებაო, ამბობს ლექსის ლირიკული გმირი:

There was a Birth, certainly,
We had evidence and no doubt.

მაგრამ თვით სახარებაში არაფერია ნათქვამი იმის თაობაზე, თუ რა უძღოდა წინ იერუსალიმში მოგვთა მოსვლას. მათე მხოლოდ მოგვთა გამოჩენის ამბავს მოგვითხრობს: „აჰა მოგუნი აღმოსავალით მოვიდეს იერუსალჱმდ და იტყოდეს: სადა არს, რომელი-იგი იშვა მეუფე ჰურიათაჲ? რამეთუ ვიხილეთ ვარსკულავი მისი აღმოსავალით და მოვედით თაყუანის-ცემად მისა“ (მათ. 2:1-2). ამიტომაც არის, რომ მოგვთა მგზავრობის ნაცვლად, ტრადიციული ქრისტიანული მსოფლაღქმისათვის ბევრად უფრო სისხლხორცეულია „მოგვთა თაყვანისცემის“ ზოგადკულტურული ხატი, თავისი დადგენილი იკონოგრაფიითა და რელიგიურ წარმოდგენაში მკაფიოდ დამკვიდრებული ადგილით.

ქრისტეს შობისა (Nativity) და მოგვთა თაყვანისცემის (Adoration of the Magi) გენეტიკურად დაკავშირებული სიუჟეტები უთვალავ მხატვრულ ტილოზეა წარმოსახული და მათი დიდი ნაწილი მსოფლიო სულიერების საგანძურს შეადგენს. მათგან განსხვავებით, ადრექრისტიანული ლიტერატურიდან წარმომდგარი „მოგვთა მგზავრობის“ ზოგადკულტურული ხატი ყრმის თაყვანისცემის დრამატურგიას მოკლებულია და უბრალოდ, ბეთლემის ვარსკვლავის კვალდაკვალ მიმავალ პროცესიას წარმოსახავს. პირველადი სიუჟეტი ამ ხატოვან წარმოდგენაშიც დარღვეულია, რადგან სახარებაში მოგვებმა მხოლოდ იხილეს „ვარსკულავი მისი აღმოსავალით“ და მათე არ აზუსტებს, გამოჰყვნენ ისინი ამ ვარსკვლავს, თუ „თავისით“ მოვიდნენ იერუსალიმს მას შემდეგ, რაც ეს ვარსკვლავი ნიშნად იწამეს. ფაქტია, რომ იერუსალიმში, ჰეროდესთან შეხვედრის შემდეგ, მოგვები ვარსკვლავს უკვე მეორედ ხედავენ: „მათ ვითარცა იხილეს ვარსკულავი იგი, განიხარეს სიხარულითა დიდითა ფრიად”. (მათე, 2:9-10). ერთი სიტყვით ის, რომ მოგვები ვარსკვლავს გამოჰყვნენ, იმოგზაურეს, უშველებელი გზა გამოიარეს და სხვა ყოველივე, რაც დღეს ჩვენ ამ თემაზე ვიცით, სიუჟეტურად სახარებაში დაფიქსირებული არ არის. ეს სიუჟეტი ადრექრისტიანული მწერლობის, საეკლესიო ტრადიციისა და გადმოცემისგან წარმოსდგება, რამაც ფაქტობრივად შექმნა მოგვთა მგზავრობის პოპულარული ისტორია და ხატოვანი დეტალებით „გაამდიდრა“ სახარების ერთობ „სიტყვაძუნწი“ ტექსტი. ამას ისიც მოწმობს, რომ

მათესთან მოგვთა დაუზუსტებელი რიცხვი გვიანდელ გადმოცემებში უკვე სამია, შემდეგ წარმოდგენებში ისინი „აღმოსავლეთის მეეფეებად“ იქცევიან, მათ სახელებიც ერქმევა – კასპარი, მელქიორი, ბალთაზარი და ა.შ. ცხადია, სახარებაში ყოველივე ეს ნახსენები არ არის. რენესანსული იტალიის ფერწერულ ტრადიციაში მოგვთა მგზავრობა, როგორ წესი, ხალისიან ფერებში დახატულ, სასიხარულო და დიადი მიზნით გასხივოსნებულ მსვლელობად (სტეფანო დი ჯოვანი სასეტას „მოგვთა მგზავრობა“ (1435)), ან მდიდრულ და პოპმპეზურ პროცესიად წარმოგვიდგება, როგორც მაგალითად, ბენოცო გოცოლის ცნობილ ფრესკაში (1459-1461), სადაც „მოგვებად“ ლორენცო მედიჩი და მისი დინასტიის სხვა წევრები, ხოლო მხლებლებად (მეჯინიბეებად) რიმინის ტირანი სიგიზმონდო მალატესტა და მილანოს დუკა გალეაცო სფორცა წარმოგვიდგებიან. თითქოს ტრადიციად დამკვიდრებულ აქლემებსაც აქ ცხენები სცვლიან. ცხადია, ყოველივე ამის მიზეზი სახარებაში შესაბამისი ტექსტის არარსებობაა, რაც საშუალებას აძლევდა ნებისმიერი ეპოქის ავტორს თავის ნებაზე წარმოედგინა ეს სიუჟეტი, თუმცა მის ხატოვან ხორცშესხმათა რიცხვი „მოგვთა თაყვანისცემების“ რიცხვთან შედარებით მაინც განუზომლად მცირეა.

მოგვნი „აღმოსავლეთით“, ანუ გადმოცემის თანახმად, სპარსეთიდან და შუამდინარეთიდან მოემართებოდნენ ისრაელს და მათ უნდა გამოევლოთ ის გეოგრაფიული სივრცე, სადაც კლიმატური პირობები საკმაოდ რბილია. ქრისტესშობისას თბილი ამინდი დგას სახარებაშიც, რადგან მწყემსები, რომელთაც ანგელოზი ქრისტეს მოვლინებას ახარებს, ბეთლემის ახლომდებარე ველზე აძოვებენ ცხვარს და ღამითაც ამ ცხვართან ერთად სძინავთ (ლუკა, 2:8-20). ადრექრისტიანულ ლიტერატურაში მოგვთა სამშობლოდ არაბეთის ნახევარკუნძულიც მოიხსენიება, რის საშუალებითაც ეს სიუჟეტი ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველებას უკავშირდება: „არაბეთისა და შებას მეფენი ძღვენს მოართმევენ და ყველა მეფე თაყვანსა სცემს მას, ყველა ხალხი დაემორჩილება“ (ფსალმ. 71(72):10-11). ცხადია, ზამთარი არც სპარსეთ-მესოპოტამიის გეოგრაფიულ არეალში, არც არაბეთში და არც ისრაელში არასოდეს არ ყოფილა ცივი,

ან თოვლიანი და ის, რომ შობა მაინცდამაინც სიცივესთან და თოვლთან არის ასოცირებული, არა საერთო-ქრისტიანული, არამედ ჩრდილოურ საშობაო ესთეტიკაში ჩამოყალიბებული ზოგადკულტურული ხატია. მის მკაფიო სახესხვაობას ვხვდებით, მაგალითად, პიტერ ბროიგელის ტილოებში, სადაც მოგვთა თაყვანისცემა იმჟამინდელი ნიდერლანდების ზამთრის პეიზაჟის ფონზეა წარმოსახული და სადაც ქრისტესშობისას, „ბიბლიურ" ბეთლემს უხვად ათოვს. დიდთოვლობაა ბროიგელის „ყრმათა ჟლეტაშიც" (1567), რაც იმას მეტყველებს, რომ დიდ ჰოლანდიელს და მასთან ერთად ბევრ სხვა ჩრდილოელ ფერმწერს შობასთან დაკავშირებული სიუჟეტები თოვლისა და სიცივის გარეშე ვერ წარმოედგინა. საზოგადოდ, სულერი სიცივე და თოვლი ჩრდილოურ კულტურულ ტრადიციაში ღმერთის გამოცხადების ისეთივე სიმბოლური მაუწყებელია, როგორც სამხრეთულში – სიცხისგან გადამწვარი სულიერი უდაბნო.

მოგვთა მგზავრობის „საკუთარ" კლიმატურ ასოციაციად ელიოტი არ ირჩევს არც მათი მარშრუტის დედნისეულ, ბიბლიურ პირობებს და არც იტალიური რენესანსის მზით გამთბარ პეიზაჟებს. მას აშკარად უფრო იზიდავს მოგვთა მგზავრობის ჩრდილოური ინტერპრეტაცია. ნიდერლანდური ფერწერისადმი ინტერესი ელიოტს ხშირად გამოუთქვამს, გამოუყენებია კიდეც ის თავისი ლექსების ასოციაციურ ფონად, მაგრამ „მოგვთა მგზავრობა" სულ სხვა ჩრდილოელის, მე-17 სუკუნის ინგლისელი საეკლესიო მოღვაწის, ეპისკოპოს ლენსლოთ ენდრიუსის ნააზრევს ეყრდნობა. შობასთან დაკავშირებულ „სიცივის ესთეტიკას", ცხადია, რენესანსულ ინგლისშიც იზიარებდნენ და ენდრიუსიც, ჯეიმზ I-ის წინაშე 1622 წლის წარმოთქმულ საშობაო ქადაგებაში სწორედ ზამთრის სუსხზე საუბრობს: „Last we consider the time of their coming, the season of the year. It was no summer progress. A cold coming they had of it at this time of the year, just the worst time of the year to take a journey, and specially a long journey. The ways deep, the weather sharp, the days short, the sun farthest off, *in solsitio brumali*, in the very dead of winter" [Andrewes 1841: 257]. [...ის დრო, როცა მოვიდნენ, ის წელიწადის დრო, ნამდვილად არ იყო შუაზაფხული. სციოდათ, როდესაც მოდიოდნენ,

წელიწადის ამ დროს, სამოგზაუროდ, განსაკუთრებით – შორს სამოგზაუროდ მართლაც ყველაზე ცუდ დროს. გზა იყო ულევი, ამინდი მკაცრი, დღეები მოკლე, მზე თითქმის არ ჩანდა, *in solsitio brumali*, ამ ზამთრის სიმყინვარეში".]

წარმოსახვითი ხედვის სიახლოვე უდავოდ შეადგენს ლიტერატურის „ძირითადი ნაკადის" ერთ-ერთ ნიშანს და მწერალთა სხვადასხვა თაობებში ის, ერთი შეხედვით, მოულოდნელად ვლინდება. შემთხვევით არ წერდა ნორთროპ ფრაი, რომ „ლექსები მხოლოდ სხვა ლექსებისგან იქმნება, რომანები – სხვა რომანებისგან. ლიტერატურა გარედან არ ყალიბდება, ის თვითვე აყალიბებს საკუთარ თავს" [Frye 1966: 97]. მაგალითისათვის, საშობაო ამინდი ქრისტინა როსეტისაც ცივ და თოვლიან, „პირქუშ შუაზამთრად" წარმოედგინა:

> In the bleak midwinter, frost wind made moan,
> Earth stood hard as iron, water like a stone;
> Snow had fallen, snow on snow, snow on snow,
> In the bleak midwinter, long ago.
>
> („In the Bleak Midwinter", 1872)

როსეტიზე ორნახევარი საუკუნით ადრე, „ველურ ზამთრად" (the winter wild) წარმოსახავდა შობის ამინდს ჯონ მილტონი თავის ოდაში (On the Morning of Christ's Nativity, 1629). აქ ბუნება „ქალწულური, წმინდა სითეთრის ფარდას" ისხავს (The saintly veil of maiden white), რათა თავისი ბიწიერი სახე „უმანკო თოვლით დაფაროს" (To hide her guilty front with innocent snow). როსეტის „პირქუში შუაზამთარი" (bleak midwinter) და მილტონის „ველური ზამთარი" (wild winter) აშკარად ენდრიუსის „ზამთრის გამყინვარების" (dead of winter) თანაჟღერადია, მითუმეტეს, რომ სამივე სახე ერთი და იგივე თემატური კონტექსტის ნაწილს შეადგენს, ყველგან შობაზეა საუბარი. საინტერესოა, რომ ამავე სახეს იყენებს უისტან ჰიუ ოდენიც, 1936 წელს იეიტსის გარდაცვალებაზე დაწერილ ცნობილ ელეგიაში:

He disappeared in the dead of winter:
The brooks were frozen, the airports almost deserted,
The snow disfigured the public statues;
The mercury sank in the mouth of the dying day.
What instruments we have agree
The day of his death was a dark cold day.

(In Memory of W.B. Yeats)

იგივე სახის აშკარა გამოძახილი ისმის ოდენის მეგობრის, იოსიფ ბროდსკის ელეგიაშიც, რომელიც მან 1965 წელს, უკვე თვით ელიოტის გარდაცვალებაზე შექმნა:

Он умер в январе, в начале года.
Под фонарем стоял мороз у входа.
Не успевала показать природа
ему своих красот кордебалет.
От снега стекла становились уже.
Под фонарем стоял глашатай стужи.
На перекрестках замерзали лужи.
И дверь он запер на цепочку лет.

(На смерть Т. С. Элиота)

თუმცა ოდენისა და ბროდსკისაგან განსხვავებით, თვით ელიოტი ფარულ ასოციაციურ მინიშნებას არ მიმართავს. ოდნავ შეცვლილი სახით, მისი ლექსის დასაწყისშივე თითქმის სიტყვასიტყვით არის ციტირებული ენდრიუსის ქადაგების სწორედ ის ნაწყვეტი, რომელიც „ზამთრის გამყინვარებაში" მოგვთა მგზავრობის სირთულეებს ასახავს:

„A cold coming we had of it,
Just the worst time of the year
For the journey, and such a long journey:
The ways deep and the weather sharp,
The very dead of winter."

ლექსში თხრობა პიველ პირში მიმდინარეობს. ენდრიუსის „ისინი“ შეცვლილია „ჩვენ“-ით და მთელი ნაწარმოები წარმოადგენს ერთ-ერთი მოგვის დრამატულ მონოლოგს იმ შინაგან გარდატეხაზე, რაც ამ მოგზაურობამ მისსა და მისი თანამგზავრების ცხოვრებაში მოახდინა.

ელიოტმა „მგზავრობა“ 1927 წელს, ანგლო-კათოლიკედ მოქცევის შემდეგ შექმნა და ობიექტურად, ლექსიც ამ გადაწყვეტილების მიღებისას პოეტის რთულ განცდით მდგომარეობას ასახავს, რომელიც ფსევდობიბლიურ სიუჟეტზეა პროეცირებული. მოგვთა სულიერი ძიების ფათერაკები და მათი სიმბოლური მგზავრობის ფსიქოლოგიური დაძაბულობა ლამის ფიზიკური შეჭირვების ქარაგმული ხატოვანებით არის გადმოცემული. მეორე მხრივ, ლექსი არ წარმოადგენს არც მოგვთა მგზავრობის ამბის „თავიდან მოყოლას“ და მითუმეტეს არც, პოეტის ცხოვრების ერთ-ერთი ეპიზოდის დასურათხატებას. „ესაა ლექსი მოგზაურობისა და ჩასვლის, ლექსი მოქცევის შესახებ,“ წერს რონალდ ტემპლინი. „მისი ემოციური ნაკადი მძლავრად მიედინება, მაგრამ ეს მიწისქვეშა ნაკადია, მისაგნები და აღმოსაჩენი“ [Tamplin 1997: 142]. ესეიში „იეიტსი“ (1940) ელიოტი აღნიშნავდა, რომ პოეტმა უნდა შესძლოს ინტენსიური პირადი შთაბეჭდილებისგან განზოგადებული სიმბოლური ხატის შექმნა [Eliot, 1999 201]. ამიტომაა, რომ მთელი თავისი სიმბოლურ-ასოციაციური სირთულით და მითოსური განზოგადების ლამის უნივერსლური დონით, ლექსი გამოხატავს ღვთაებრივი იდეალისაკენ ინდივიდუალური სულის სწრაფვას, ამ სწრაფვის ფსიქოლოგიურ სირთულეს, სულიერ ძიებასთან დაკავშირებულ ტანჯვას და ბოლოს – იმ გარდატეხას, რითაც ეს ძიება სრულდება.

* * *

პოეტიკური თვალსაზრისით, „მოგვთა მგზავრობა“ ყურადღებას იპყრობს, როგორც „უნაყოფო მიწისა“ და 20-იანი წლების ასოციაციური პოლიფონიიდან ემოციურად დამუხტულ, დრამატულ ერთხმოვანებაზე გადასვლა. ესაა ერთგვარი ხიდი, რომელიც ელიოტის ადრეულ პოეზიას „ნაცრისყრის ოთხშაბათის“ საოცრად პირად და ნატიფ განცდით სამყაროსთან

აკავშირებს. ლექსი დაწერილია ვერლიბრით. მოგვიანებით, ესეში „პოეზიის მუსიკა“ (1942) ელიოტი იტყვის, რომ „ვერავითარი ლექსი ვერ იქნება „თავისუფალი“ პოეტისათვის, რომელიც კარგი ნაწარმოების შექმნას აპირებს“ [Eliot 2009: 37] და აქაც, მეტრული საზომის ნაცვლად, „მოგვთა მგზავრობის“ მთელი პროსოდია თავიდანვე ენდრიუსის ციტატით იქმნება, რაც ნაწარმოების ესთეტიკურ მთლიანობად გარდასახვის ერთ-ერთ ხერხს შეადგენს. ამ გარდასახვის „ტექნიკურ საშუალებად“ ლექსში გამოყენებულია ბგერითი ალიტერაცია, გამეორებადი სიტყვები (კავშირი „and“ პირველ ეპიზოდში თოთხმეტჯერ მეორდება) და სტრუქტურულად დაახლოებული ფრაზები (And the cities hostile and the towns unfriendly / And the villages dirty and charging high prices). სასაუბრო ლექსიკა ხშირად გამოიყენება ვერლიბრში რიტმის შესაქმნელად და ენდრიუსის ლაკონურ ფრაზეოლოგიასაც ლექსში თავიდანვე საგანგებოდ მარტივი, სასაუბრო ინტონაცია შემოაქვს. მთხრობელის დრამატული მონოლოგი აზრობრივად ძალზე უშუალოა. ლამის გულუბრყვილობამდე უშუალოა დასაწყისში გადმოცემული განცდაც – მოგვი ჩივის, სულ რაღაც ხმები ჩაგვჩიჩინებდნენ, რომ ჩვენი მგზავრობა თავიდანვე სისულელე იყო და უგუნურობაო:

> With the voices singing in our ears, saying
> That this was all folly.

მეორე ეპიზოდში ლექსის განწყობილება მკვეთრად იცვლება: თოვლიდან და სიბნელიდან გამოსული მოგვნი გამთენიისას „ზომიერ მდელოს“ მიაღწევენ, სადაც მიმდნარი თოვლის ქვეშ „მცენარეული სურნელი“ იგრძნობა, იქვე წყალი ჩამოდის და აბრუნებს წისქვილის ქვას, რომელიც „ამარცხებს წყვდიადს”. სამი ხე დგას დაბალი ცის ქვეშ და ბებერი თეთრი ცხენი ველად არის გაჭრილი:

> Then at dawn we came down to a temperate valley,
> Wet, below the snow line, smelling of vegetation;

With a running stream and a water-mill beating the darkness,
And three trees on the low sky,
And an old white horse galloped away in the meadow.

ლექსის მთელი ეს ეპიზოდი დახუნძლულია სახარებისა და ბიბლიის მინიშნებებით: ცივი, გაყინული სიბნელიდან გამთენიისას ველზე გამოსვლა განახლების, შობის მანიშნებელია, ამასვე მოწმობს ველის „მცენარეული სურნელი", რომელიც ელიოტის წარმოსახვაში, ქრისტეს მცენარეული სამყაროს უძველეს გაცოცხლებად ღმერთებთან და მცენარეულობასთან, როგორც მკვდრეთით აღდგომის სიმბოლოსთან აკავშირებს. იმ ტავერნის კარი, რომელშიც მოგვნი თავშესაფარს ეძიებენ, ვაზის ფოთლებითაა მორთული (ზამთარში!), ხოლო შიგ ტავერნაში კამათელს თამაშობენ ვერცხლზე და ღვინის ცარიელ ტიკს სიმთვრალეში ფეხს ჰკრავენ:

Then we came to a tavern with vine-leaves over the lintel,
Six hands at an open door dicing for pieces of silver,
And feet kicking the empty wine-skins...

ზერელე მკითხველმა ყველა ამ სახეში შესაძლოა არც აღიქვას (ან ვერ „გამოიცნოს") რელიგიური ქვეტექსტი, მაგრამ არსებითად, ლექსში ოსტატურად არის გამოყენებული ის, რასაც მოგვიანებით მირჩე ელიადე ჰიეროფანიას – ყოველდღიურ, "პროფანულ" საგნებსა და მოვლენებში „საკრალური რეალობის მანიფესტაციას" უწოდებს [Eliade 1987: 11]. იმ განსხვავებით, რომ ელიოტის „ჰიეროფანიები" საგნის აბსტრაქტულ საკრალიზაციას კი არ გულისხმობს, არამედ ასოციაციურად (ცხადია, თუ ეს ასოციაცია გაცნობიერდა მკითხველის მიერ), კონკრეტულ ბიბლიურ და სახარებისეულ სიუჟეტურ დეტალებს უკავშირდება. მაგალითისათვის, ტავერნის კარი მკითხველმა, შესაძლოა, ჩვეულებრივ კარად აღიქვას და არა მაცხოვრის სიმბოლოდ, თუ ის არ გაიაზრებს მას, როგორც სახარების რემინისცენციას („მე ვარ კარი. ჩემ მიერ თუ ვინმე შევიდეს, ცხონდეს" (იოანე, 10:9)). ზუსტად ასევე, გზის, ან მოგვთა მაძიებლო-

ბის მითოლოგემა შეიძლება აღქმულ იქნას, როგორც ჩვეულებრივი გზა, ანუ გეოგრაფიულ სივრცეში ფიზიკური გადაადგილება. დაახლოებით, ეს იგივეა, რომ რემბრანდტის „უძღები ძის დაბრუნების“ მხილველმა ამ ტილოში მხოლოდ გზააბნეული ჭაბუკის შინ დაბრუნება დაინახოს და ვერ აღიქვას ის de profundis, ის „ღრმით აღმომხდარი“ ღაღადისი, ის სულის დაბრუნება ღმერთთან, რაც, უნდა ვივარაუდოთ, ამ ნაწარმოების კონცეპტუალურ საფუძველს შეადგენს.

„მოგვთა მგზავრობის“ მეორე ეპიზოდის მთელი სიმბოლიკა წინ უსწრებს როგორც თვით ლექსის, ისე სახარების მთელ სიუჟეტს, რომელიც მოგვთა მგზავრობის შემდეგ უნდა განხორციელდეს. ესაა გოლგოთის სამ ჯვართან ასოცირებული სამი ხე; თოვლის საფარქვეშ გაჩენილი სისველე (წყალი, ანუ ხსნა); იქვე მომდინარე წყლის ნაკადი, „წყვდიადის დამთრგუნველი“ წყლის წისქვილი; თვით თოვლი, რომელიც ამ ეპიზოდში უკვე ქალწულ მარიამის სისპეტაკეს განასახიერებს, „გამოცხადების“ თეთრი ცხენი, რომელზედაც იოანეს გამოცხადებაში ქრისტეა ამხედრებული („აჰა ცხენი სპეტაკი, და მჯდომარესა მას ზედა ეწოდებოდა სარწმუნოჲ და ჭეშმარიტი“ (19:11-12)), ტავრენა, რომელშიც მოგვნი შ ე დ ი ა ნ („შევიდე მე წინაშე საკურთხეველსა ღმრთისასა“ (ფსალმ. 42:4)); ვაზით მორთული ტავერნის კარი („მე ვარ ვენახი ჭეშმარიტი“ (იოანე, 15:1)), ისევე, როგორც იუდას გასამსჯელოს (ვერცხლის) ხსენება, კამათლის თამაში (ჯვარცმული ქრისტეს ფერხთით ჯარისკაცების თამაში (მათე 27:35, მარკოზი 15:24, ლუკა 23:34 იოანე 19:.24)) და ღვინისგან დაცლილი ძველი ტიკი, რომელიც ახალი ღვინისთვის უვარგისია (მათე, 9:17, მარკოზი 2:21-22; ლუკა, 5:37-39). ყოველივე ეს, ქრისტეს ამქვეყნიური გზის მთელი ტრაგედია, მთელი მისი via dolorosa, ქრონოლოგიურად ჯერ კიდევ წინ არის. მოგვნი ჯერ მხოლოდ მიდიან, რომ თაყვანი სცენ ახალშობილ მაცხოვარს, მაგრამ ის, რაც მომავალში უნდა მოხდეს, მარადიულია, მარადიულს კი დასაბამი ისევე არა აქვს, როგორც არა აქვს დასასრული. პავლე მოციქული არაორაზროვნად განმრტავს, რომ ქრისტე თვით ქრისტესშობამდეც მარადიული იყო: ღმერთმა გვიხსნა ჩვენ... „თჳსითა ნებითა და მადლითა,

რომელი მომცა ჩუენ ქრისტე იესუჲს მიერ უპირატეს ჟამთა მათ საუკუნოთა“ (II ტიმოთეს მიმრთ, 1:9). „პროფანულ“ სამყაროში მცხოვრები მოგვნი ვერც კი აცნობიერებენ, რომ ჯერ კიდევ გზად მიმავალნი, ისინი უკვე ქრისტეს განსხეულების მონწმენი და მარადისობის თანაზიარნი არიან. ნიშნები იმისა, თუ რა მ ო ხ დ ე ბ ა მომავალში, მათ აწმყოში ეძლევათ, ანუ იმ რეალობაში, რაც მათ თვალწინ ხ დ ე ბ ა და რის თვითმხილველნი ისინი თვითვე არიან. დროთა ამგვარი აღრევა მათი მგზავრობის საკრალური ბუნებიდანდან გამომდინარეობს: მოგვთა მოგზაურობა ხდება არა რეალურ, „საათის“ დროში, არამედ მისტიკურ, მარადიულ კონტინუუმში, სადაც ის, რაც მომავალში მოხდება, მათი თანდასწრებითაც ხდება და უკვე მომხდარიც არის წარსულში, „უპირატეს ჟამთა მათ საუკუნოთა”.

უშუალო, აღქმადი ფორმით და თავის კონკრეტულ გამოვლინებაში საკრალური დრო იგივე რიტუალის დროა. ელიადე აღნიშნავს, რომ „რიტუალს შესწევს ძალა, რათა პროფანული დროის დინება შესცვალოს საკრალური, არაისტორიული დროის პერიოდებით და ეს პერიოდები არ განეკუთვნებიან დღევანდელი ისტორიული დროის აწმყოს. როგორც ეკლესიის შენობაა „ამოვარდნილი“ დიდი თანამედროვე ქალაქის პროფანული სივრციდან, ისე მასში მიმდინარე წირვაც „ამოვარდნილია“ პროფანული დროის დინებიდან. ეს დრო არ არის ისტორიული დროის აწმყო, აწმყო იმ დროისა, რომელიც, ვთქვათ, ეკლესიის მიმდებარე ქუჩებში მიედინება. ეს იესო ქრისტეს ქვეყნად მოვლინების, მისი ქადაგებების, მისი ვნების, ჯვარცმისა და მკვდრეთით აღდგომის დროა“ [Eliade 1987: 72] ფაქტობრივად, აქ ელიადე გავრცობილი, ხატოვანი ფორმით იმეორებს ბოეციუსის ცნობილ თეზისს იმის თაობაზე, რომ „წარმავალი „ახლა“ ჰქმნის დროს, ხოლო უძრავი „ახლა“ ჰქმნის მარადისობას“ (Nunc fluens facit tempus, nunc stans facit aeternitatum). მოგვთა სულიერი ძიებაც სწორედ nunc stans-ში (საკრალურ დროში) ხდება, თუმცა მათი მგზავრობა რეალურ დროშიც მიმდინარეობს – ესაა ყოველდღიურ საგანთა და მოვლენათა ქრონოლოგიური დრო, რომელშიც ისინი უბრალოდ, გზას ადგანან – აღმოსავლეთიდან ბეთლემს მიეგზავრებიან და ბოლოს შინ, თავ-თა-

ვიანთ სამეფოებში ბრუნდებიან. სწორედ ესაა **ridiculous the waste sad time stretching before and after** – საკრალურის „გარეთ“ გაწელილი „სასაცილო და უაზრო, სამწუხარო დრო“ („ოთხი კვარტეტი“), ანუ „პროფანული“ დროის ის მონაკვეთი, რომელიც მოგვებს სჭირდებათ თავიანთი „ფიზიკური“ მგზავრობის განსახორციელებლად. ლექსის ყველა გამომსახველობითი საშუალება იქითკენ არის მიმართული, რომ გამოჩნდეს ამ დროისა და მისი რეალიების ილუზორულობა, რომლებიც მოგვებმა თავიანთი სულიერი ძიების გზაზე უკან მოიტოვეს (სიმდიდრე, სასახლეები, „შერბეთის მიმრთმევი ქალწულები“ და ა.შ.). პოეტიკურად, ლექსი ისეა დალაგებული, რომ უშუალო აღქმაში მკითხველს მხოლოდ „პროფანულ“ დროში მოგვთა მგზავრობის სიუჟეტი ეძლევა. წაკითხულის ჭეშმარიტ აზრსა და „ზედროულობის“ ეფექტის აღქმას ის მხოლოდ ნაწარმოების მრავალგზის გააზრებისა და წარმოსახვაში მის სახე-სიმბოლოთა სინთეზირების შედეგად მოახერხებს. ნარმოსახვისა და აღქმის ერთიანობა, რომლის გარეშეც მხატვრული ნაწარმოები უბრალოდ, ვერ შედგება, აქ მკითხველის განცდით-ინტელექტუალურ სიმწიფესა და სახეთა ასოცირების უნარს გულისხმობს.

გზის მითოლოგემის კავშირი საკრალურთან ალბათ ისეთივე მარადიულია, როგორც თაყვანისცემის საკრალური შინაარსი, მისი კავშირი დროსთან და სივრცესთან. გზის (და შესაბამისად, „მგზავრობის“) არქეტიპი უნივრსალურია და თითქმის ყველა რელიგიურ სისტემას უდევს საფუძვლად. ფართო გაგებით, „გზის“ შესახებ მოძღვრებებს წარმოადგენს დაოსიზმიც და კონფუციანელობაც, ნირვანას წვდომის „გზას“ წარმოადგენს ინდუიზმი, „გზებია“ ბუდიზმის ორი ძირითადი განშტოება – ჰინაიანა და მაჰაიანა, – შესაბამისად, „ვიწრო“ და „განიერი“ გზა. საკუთრივ ქრისტიანობაში, გზის საკრალურობა ძველი აღთქმის მონოთეიზმიდან მოდის და უფლის გზას განასახიერებს: „გზანი შენნი უფალო მაუწყენ“ (ფსალმ. 24:4); „ყოველნი გზანი უფლისანი წყალობაჲ და ჭეშმარიტებაჲ (ფსალმ. 24:10); „მაუწყენ მე გზანი ცხოვრებისანი“ (ფსალმ. 15:11), „შჯულიერ-მყავ მე, უფალო, გზასა შენსა“ (ფსალმ. .26:11); „დაუთმე უფალსა და დაიცავ გზა მისი“ (ფსალმ. 36:34); „მართალ არს უფალი

ყოველთა შინა გზათა მისთა" (ფსალმ. 144:17) და ა.შ. მითოპოეტიკურ ტექსტებში, წერს ცნობილი რუსი მკვლევარი ტოპოროვი, „გზის მითოლოგემა ნარმოგვიდგება არა მხოლოდ როგორც ხილული, რეალური გზა, არამედ მეტაფორულადაც, როგორც ზნეობრივი, სულიერი ქცევის განსაზღვრება, როგორც ერთგვარი სასულიერო მოძღვრება, რელიგია" [Топоров 1988: 267]. ჩვენს შემთხვევაში გზა საგანთა „პროფანული" სინამდვილის პარალელური და ამავე დროს, „მიღმული", საკრალური რეალობაა, მისი ფარული, ჭეშმარიტი არსი. ის მოგვთა „ისტორიული" მგზავრობის (ანუ ლექსში უშუალოდ „მოყოლილის") მიღმა, ექსტრატექსტუალურად არსებობს და სწორედ იმ „მძლავრ წყალქვეშა დინებას" შეადგენს, რომელსაც ახსენებს ტემპლინი.

ამგვარად, მოგვთა მგზავრობის ხასიათი, თვით ეს მათი „გზა", როგორც უნივერსალური ხატი, ორგვარი კონოტაციის შემცველია. ერთი მხრივ, ესაა წმინდა „სიუჟეტური", „ისტორიული" გზა, რომელზედაც ხდება რეალური, ყოველდღიური ამბები და რომელსაც აქვს დასაწყისი, მიზანი და ლოგიკური დასასრული, მოგვთა შინ დაბრუნება. მეორე მხრივ, ესაა საკრალური გზა, გზა ღმერთთან ერთობისა, სადაც დრო მარადიულია, რადგან ამაღლებული, მისტიკური გაგებით, თვით ქრისტეც პერსონიფიცირებული გზაა: „მე ვარ გზა, ჭეშმარიტება და სიცოცხლე," აუწყებს ის მოციქულ თომას (იოვ. 14:5). საკრალურ, მყისიერსა და ამავე დროს მარადიულ კონტინუუმში, რომელიც „ყოველთვის აწმყოა", მოგვნი დასაბამიდანვე ქრისტესთან არიან. ამ დროს (და შესაბამისად, მოგვთა სულიერ მგზავრობას) არ გააჩნია ქრონოლოგია, საგნები და მოვლენები მასში თანმიმდევრობითობას მოკლებულნი არიან. „საკრალური დრო", წერდა ელიადე, „წარმოადგენს... მარადიულ მითოსურ აწმყოს, რომელიც რიტუალის მეშვეობით რეინტეგრირდება. მორწმუნე ადამიანი არ ცხოვრობს მხოლოდ იმ დროში, რომელსაც ჩვენ ისტორიულს ვუწოდებთ, ის ყოველთვის ესწრაფვის, რათა აღიდგინოს და გაითავისოს საკრალური დრო, რომელიც გარკვეულწილად, მარადისობის იდენტურია" [Eliade 1987: 70]. ეს დრო ერთდროულად შეიცავს აწმყოს, წარსულს და მომავალს, ის „ერთდროული" და, მაშასადამე, სივრცობრივია, ანუ

სივრცედ ქცეული დროა. როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, „დროის სივრცედ ქცევა“ საუკუნეთა მიჯნის ევროპული მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება იყო, რომელიც შესაბამის პოეტიკაშიც გამოვლინდა. განსაკუთებით მკაფიოდ ეს ხერხი მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკაში გამოიკვეთა: ”თანამედროვე ლიტერატურაში „ისტორიული წარმოსახვა გადაიქცა მითოსად, რომლისთვისაც ისტორიული დრო არ არსებობს,“ წერდა 1945 წელს ჯოზეფ ფრენკი. „მითოსის ეს ზედროული სამყარო ქმნის თანამედროვე ლიტერატურის საერთო შინაარსს, რომელიც თავის ესთეტიკურ გამოხატვას სივრცობრივ ფორმაში ჰპოვებს“ [Frank 1963: 60]. დავამატებდით მხოლოდ, რომ დასაბამს დროის სპაციალიზაცია ჯერ კიდევ ვაგნერის მუსიკალურ დრამაში იღებს, არა მხოლოდ ექსპერიმენტალური მუსიკალური ფორმის სახით, არამედ სიტყვიერი დეკლარაციის სახითაც: „გაჰყევი ამ გზას, აქ დრო იქცევა სივრცედ“-ო, აუწყებს გუნემრანცი გრაალის მაძიებელ რაინდს პარციფალს ამავე სახელწოდების „საზეიმო სასცენო მისტერიაში“ [Berry 2014: 67].

ამგვარად, „მოგვთა მგზავრობაში“ მკაფიოდ არის გამოკვეთილი სამი ძირითადი მითოპოეტიკური ელემენტი: გზა, დრო და სივრცე, რომელთა სინთეზი ლექსის შეკრულ მხატვრულ სამყაროს, მის მითოპოეტიკურ ქრონოტოპს წარმოქმნის. ამათგან გზის მითოლოგემა პოეტიკური თვალსაზრისით განმსაზღვრელია: იმავე ტოპოროვის თქმით, „არა მხოლოდ ტოპოგრაფიული, არამედ საკრალური ობიექტებით კონსტრუირებული... გზა წარმოადგენს უმნიშვნელოვანეს დროისმიერსა და სივრცობრივ კლასიფიკატორს, ანუ... დროის „სპაციალიზაციის“ ერთ-ერთ მოდელს“ [Топоров 1988: 263].

„მოგვთა მგზავრობის“ ლირიკული გმირის – „მთხრობელი“ მოგვის – ძირითადი მახასიათებელი ნიშანია მისი მაძიებლობა, რომელიც სწორედ ამ სპაციალიზებულ, საკრალურ დროში ხორციელდება. ძიებისა და მაძლიებელი გმირის მითოლოგემა, როდესაც ის ნაწარმოების ხატოვან სტრუქტურას უდევს საფუძვლად, ნათლად გამოხატავს მოგზავრობის მაგისტრალური სიუჟეტის ფასეულობით ასპექტს: ძიება ლიტერტა-

ტურაში ყოველთვის ზნეობრივ ფასეულობათა ძიებაა, ხოლო მაძიებელი გმირი ყოველთვის ზნეობრივ ფასეულობათა მაძიებელი გმირია. საგულისხმოა, რომ მოგვი, როგორც „პროფანული" სამყაროს მკვიდრი, მთელ ამ მისტერიაში თითქმის გაუცნობიერებლად არის ჩართული, ღვთაებრივი საწყისის ძიება თითქოსდა მისდაუნებურად მიმდინარეობს. ჰესეს მევიოლინეს მსგავსად, რომელიც აგრეთვე საკრალურ სივრცე-დროში მოგზაურობს და მხოლოდ მის „გარეთ" აღმოჩენისას აცნობიერებს, თუ რა გადახდა თავს („მოხილვა დილის ქვეყნისა"), მოგვსაც არ ესმის თავისი მისიის ჭეშმარიტი აზრი. რამ გამოგვატარა მთელი ეს გზა, რა იყო ეს, დაბადება თუ სიკვდილიო, კითხულობს ის ლექსის ბოლო ეპიზოდში:

All this was a long time ago, I remember,
And I would do it again, but set down...
This set down
This: were we led all that way for
Birth or Death?

[ეს ყველაფერი დიდი ხნის წინ მოხდა, მახსოვს, მაგრამ საკითხავია... საკითხავი ეს არის: მთელ ამ გზას დაბადებიკენ მივყავდით, თუ სიკვდილისაკენ?]

ერთგვარი გულუბრყვილობა, რომელიც აშკარად ჩანს მოგვის მონაყოლში, „მაძიებლური" ლიტერატურის ტრადიციისადმი ელიოტის ერთგულებას ასახავს. „თავის" მაძიებელ რაინდზე, ჰანს კასტორპზე საუბრისას, თომას მანი აღნიშნავდა, რომ ამ ტრადიციის ყველაზე ტიპიური გმირის, პარციფალის სახელიც ეტიმოლოგიურად „გულუბრყვილოს" ნიშნავს [Манн 1960: 169]. თუ მაძიებლობის მითოსს ნარაწმოების გამომსახველობით საშუალებათა პოეტიკურ ღერძად აღვიქვამთ და არა უბრალოდ, ფსიქოანალიტიკურ სქემად, წარმატებული ძიების (Mythical Quest) დასასრულს ყოველთვის ზნეობრივ ფასეულობათა აღდგენა მოსდევს, ან საკრალურთან ზიარება, ან სულიერი ამაღლება და გასხივოსნება (რომელიც „ოთხ კვარტეტში" Erhebung-ად მოიხსენიება). მთელი თავისი ძიების მნიშვნელობა მოგვს მხოლოდ მრავალი წლის შემდეგ, უკვე პროფანულ დრო-

ში და „თავისი სამეფოს" პროფანულ სივრცეში დაბრუნებულს გაეხსნება. თუ „უნაყოფო მიწაში" ტირესიას (იგივე გრაალის მაძიებელი რაინდის) ძიება თავიდანვე განწირულია და უშედეგოდ მთავრდება, „მოგვთა მგზავრობის" ფინალში გმირი აღწევს მიზანს და ეს გასხივოსნება მის ცნობიერებაში სწორედ საკრალური სივრცე-დროის გაელვების სახით ხორციელდება.

მოგვი ეპიფანიის მოწმე შეიქნა, მაგრამ მომხდარის ჭეშმარიტობას ის მხოლოდ ემოციური განცდის დონეზე აღიქვამს, მას არ ძალუძს ღმერთის გამოცხადების ინტელექტუალური გაცნობიერება, რახან „გაცნობიერება დროში არყოფნას ნიშნავს" (To be conscious is not to be in time, „ოთხი კვარტეტი"). მოგვს ვერ გაუგია, თუ როგორ, რა გზით შეიცავს უზენაესი Causa Sui დაბადებისა და სიკვდილის იდენტურობას. ადრეც მოვსწრებივარო, ამბობს ის, დაბადებას და სიკვდილს, მაგრამ ვფიქრობდი, რომ ისინი სხვადასხვა იყო:

I had seen birth and death,
But had thought they were different; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.

მაგრამ საკრალურ დროში, ანუ სიტყვის ხორცად ქმნის დროში, იმ მარადიულად აწმყო მომენტში, რომელიც ელიოტისათვის „დროშიც არის და მის გარეთაც", დაბადება და სიკვდილი მისტიკური თვალსაზრისით იდენტურია. ანგლიკანურ (და არა მხოლოდ ანგლიკანურ) თეოლოგიაში ისევე, როგორც ჯონ დონის გვიანდელ, საალმსარებლო ლირიკაში, დაბადება-სიკვდილის დიქოტომია მარადისობის ტრიუმფით დაიძლევა. სიკვდილი სხვა არაფერია, თუ არა მარადიული ცხოვრებისათვის დაბადება:

One short sleep past, we wake eternally,
And death shall be no more; death, thou shalt die.
(Holy Sonnet X)

[ხანმოკლე სიზმარი გაივლის და სამარადისოდ აღვდგებით, / სიკვდილი აღარ იქნება, სიკვდილო, გარდაიცვლები.]

სწორედ ასეთ სიკვდილს (ანუ მარადიულ სიცოცხლეს) ნატრობს მრავალი წლის შემდეგ თავის სამეფოში დაბრუნებული მოგვი, სადაც მისთვის უკვე უცხოდ ქცეული ხალხი „თავიანთ ღმერთებს ებღაუჭება". ის ისევ საკრალური სივრცე-დროისკენ, ისევ მარადისობისკენ მიილტვის, რახან პროფანულ დროში დაბრუნებულს, ისევ ზეარსთან ერთობა ენატრება:

We returned to our places, these Kingdoms,
But no longer at ease here, in the old dispensation,
With an alien people clutching their gods.
I should be glad of another death.

[ჩვენ დავუბრუნდით ჩვენ-ჩვენს ადგილებს, ამ სამეფოებს, მაგრამ ლაღად ვეღარ ვართ აქ, ჩვენს ძველ მიწებზე, სადაც უცხო ხალხი თავიანთ ღმერთებს ებღაუჭება. გამიხარდებოდა ისევ სიკვდილი.]

მაგრამ სიკვდილს მოხუცი მოგვი ისევ გაუცნობიერებელ, ემოციურ დონეზე ნატრობს. ის ვერ გარკვეულა, თუ დიდი ხნის წინ, ვისი დაბადება-სიკვდილის მოწმედ ყოფნა არგუნა განგებამ. შობის მოხსენიება ჩვეულებრივ ფაქტად („ჰო, რა თქმა უნდა, იყო იქ დაბადება...") და იმის ხაზგასმა, რომ „ჩვენ ამის მტკიცებულება გვაქვს და ეჭვი არ გვეპარება" იქნებ არც შეიცავდეს დაეჭვებას, მაგრამ მოვლენის ჭეშმარიტი მასშტაბის გააზრებისგან ძალზე შორს დგას. მოგვის ეს ორმხრივი განწყობილება, ანუ დაკისრებული მისიით გამოწვეული აღმაფრენა და ამავე დროს, ეპიფანიის მნიშვნელობის გულრწფელი ვერგაცნობიერება ძალზე ფაქიზი ფსიქოლოგიური მომენტია, რომელიც, სავარაუდოდ, თვით ელიოტის შინაგან მერყეობას გამოხატავს. როგორც ჩანს, თვით ელიოტმაც, როგორც ახლადმოქცეულმა ანგლოკათოლიკემ, იმჟამად მთლად ვერ გაითავისა (ან ბოლომდე ვერ ირწმუნა) სიტყვის ხორცად ქმნის მთელი მისტერია და როგორც ყოველთვის, თავისი პირადი განცდა ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში განაზოგადა. ამიტომაც იხ-

მობს ის წარმართული მითოლოგიის ასოციაციურ სახეებს და თავის ნაწარმოებს, ქრისტიანულის გარდა, გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის წარმართულ მითოლოგიასაც აფუძნებს: ლექსში ხსნის თემატიკა სწორედ თოვლქვეშ აღმოცენებული მცენარეულობის სიმბოლური სახით იწყება. თავისი შემოქმედების ამ რთულ, შინაგანი ეჭვებით აღსავსე, გარდამავალ პერიოდში ელიოტს თითქოს სჭირდება, რომ „მოგვთა მგზავრობის" მხატვრული სტრუქტურა, ზამთარში ქრისტეს შობისა და გაზაფხულზე მისი მკვდრეთით აღდგომის თემა კიდევ ერთ, დამატებით „საბუთს" – მცენარეული სამყაროს მოკვდავი და გაცოცხლებადი ღმერთების არქაულ მითოლოგიას დააფუძნოს.

XI. ზეაღსვლა სალხინებილის მთაზე: „ნაცრისყრის ოთხშაბათი“

თავისი „სალხინებელი“ – პოემა „ნაცრისყრის ოთხშაბათი“ ელიოტმა 1930 წელს გამოაქვეყნა. ამ დროისათვის მისი ანგლოკათოლიკედ მოქცევის პროცესი უკვე დასრულებული იყო – ოდესღაც ანტიკლერიკალურად განწყობილი პოეტი 1928 წელს გამოქვეყნებულ ესეთა კრებულში თავად ახასიათებს საკუთარ მრწამსს, როგორც „კლასიციზმს ლიტერატურაში, როიალიზმს პოლიტიკაში და ანგლოკათოლიციზმს რელიგიაში“ [Eliot 1928: 11]. ცხადია, ამგვარი მეტამორფოზა პოეტის შინაგანი, მსოფლმხედველობრივი ევოლუციის შედეგი იყო და მიზნად ისახავდა იმ ზნეობრივ იდეალთა ძიებას, რომელთა დაკნინებასაც ის ესეოდენ მძაფრად აღიქვამდა ჩიხში მოქცეული სამყაროს მხატვრული გააზრებისას. უკვე „კაცის ფიტულების“ პოეტური ესქატოლოგია ობიექტურად ცხადყოფს, რომ სრული სასოწარკვეთილების იქით გზა აღარ ჩანდა, რომ ამგვარი განწყობილებებით შემოქმედების გაგრძელება შეუძლებელი იყო და რომ ელიოტის პოეზიაში ნელ-ნელა გამოჩნდებოდა სალხინებლის წრეები. ამიტომაა, რომ ოციანი წლების მიწურულიდან მის ლექსებში ჭარბობს სალხინებლური თემატიკა; პოეტი სულ უფრო ხშირად მიმართავს კათოლიკურ სიმბოლიკას და ღვთისმეტყველებას, რომელთა მხატვრული გარდასახვის გზით მაღალი ესთეტიკური ღირებულებების მქონე ლირიკულ პოეზიას ქმნის. უპირველეს ყოვლისა, ეს ეხება ელიოტის პოეტური შემოქმედების დამაგვირგვინებელ ქმნილებებს – „ნაცრისყრის ოთხშაბათს“ (1930) და „ოთხ კვარტეტს“ (1943).

კათოლიკური წეს-ჩვეულების თანახმად, ნაცრისყრის ოთხშაბათი წინასააღდგომო მარხვის პირველი დღეა, როდესაც ტაძარში მოსულ მორწმუნეს მღვდელი ნაცრით დააწერს შუბ-

ლზე ჯვარს და აუწყებს: გახსოვდეს, რომ მიწა ხარ და მიწადვე მიიქცევიო (დაბადება, 3:19). ეს დღე პირველქმნილ ცოდვასა და, აქედან გამომდინარე, საერთოდ ადამიანის ცოდვილ ბუნებას მოაგონებს მორწმუნეს; ამ დღეს იხსენიებენ უდაბნოში ქრისტეს ორმოცდღიან ასკეზას და ეშმაკის მიერ მის ცდუნებასაც (მათე, 4: 1-11, ლუკა, 4: 1-13). ნაცრისყრის ოთხშაბათით იწყება სულისა და ხორცის სიმბოლური განწმენდა, ხანგრძლივი მზადება ქრისტეს აღდგომის შესახვედრად. ესაა ცოდვათა მონანიებისა და მხურვალე ლოცვის დღე, როდესაც მორწმუნე ევედრება უფალს, რათა მისი შეწევნით უარი თქვას ამქვეყნიურ ამაოებაზე და მთელი არსებით ღვთაებრივ ნებას მიენდოს. „Our peace in His will" (მის ნებაშია ჩვენი მშვიდობა) – დანტეს „სამოთხიდან" ნასესხები ეს ფრაზა, რომელიც პოემის ადრეულ რედაქციაში მისი მეხუთე ნაწილის სათაურს შეადგენდა, „დიდმარხვის ოთხშაბათის" საერთო განწყობილებას გამოხატავს.

პოემა შეიცავს ნაცრისყრის ოთხშაბათის სალიტურგიო ტექსტის მრავალ მინიშნებას, მათ შორის – რამდენიმე საკვანძო ფსალმუნის რემინისცენციას, რომელთაგან უმნიშვნელოვანეს ასოციაციურ ფონს ქმნის ცნობილი „Miserere secundum." (ინგლისურ ბიბლიაში ეს ფსალმუნი რიგით 51-ეა: „Have mercy upon me, O God..."). ფსალმუნის გარდა, პოემის სიმბოლიკის მნიშვნელოვანი წყაროა ამ დღის შესაფერისი საკითხავიც – წინასწარმეტყველება ესაიასი (58), წინასწარმეტყველება იოველისა (12), ეპისტოლე ებრაელთა მიმართ (2) და სხვა. ყოველივე ამის ხსენება ზედმეტად არ გვესახება, რადგან ფაქტობრივად, პოემა სალიტურგიო ტექსტის პოეტურ იმიტაციას წარმოადგენს, რაც მისი მხატვრული სპეციფიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხარეა. მეორე მხრივ, „ნაცრისყრის ოთხშაბათი" იმგვარად არის აგებული, რომ მისი აღქმისას საეკლესიო რიტუალისა და ტრადიციული სიმბოლიკის ცოდნა, თუმც სასურველი, არც მაინცდამაინც აუცილებელია – პოემის სევდიანი და საზეიმო ლირიზმი ისედაც მძაფრ განცდით ზემოქმედებას ახდენს მკითხველზე.

„ნაცრისყრის ოთხშაბათის" სხვა ასოციაციურ წყაროთა შორის უმნიშვნელოვანესია XVI საუკუნის ესპანელი მისტიკო-

სის, სან ხუან დე ლა კრუსის წიგნი „ზეაღსვლა კარმელის მთაზე“ (1578) და ლენსლოთ ენდრიუსის ქადაგებები, რომ აღარაფერი ვთავათ დანტეზე, რომლის გავლენა, როგორც თემატური, ისე პოეტიკური თვალსაზრისით, აქ უმთავრესია. ასოციაციათა მთელი ეს „არსენალი“ პოემაში იმგვარად არის გარდასახული, რომ მკითხველი, რომლისთვისაც ჩამოთვლილი წყაროები სრულიად უცნობია, უცხო სხეულად არ აღიქვამს ნაწარმოებში ჩართულ ციტატებსა და მინიშნებებს, უფრო სწორად, ვერც კი შეამჩნევს მათ. პოემაში ყურადღების კონცენტრაცია ლირიკული გმირის განცდაზე ხდება, თუმცა იგრძნობა, რომ უშუალოდ თქმულის მიღმა მეტად მნიშვნელოვანი, სიმბოლური აზრიც „იმალება“. რეალურ სათქმელსა და უშუალოდ თქმულს შორის „შეუსაბამობა“ „დიდმარხვის ოთხშაბათში“ ისე მკაფიოდ არ არის გამოხატული, როგორც ეს, ვთქვათ, „უნაყოფო მიწაშია“, მაგრამ სათქმელის ირიბად მოწოდება აქაც მნიშვნელოვანი ხერხია, რომელიც ამძაფრებს მხატვრული ქსოვილის დაძაბულობას და ზრდის ელიოტის უაღრესად ლაკონური პოეტური ფრაზის განცდითი ზემოქმედების უნარს. პოეტური ხელოვნება აქ ისეთ დონეს აღწევს, რომ ნაწარმოების რელიგიური თემატიკისაგან დამოუკიდებლად, ანუ განურჩევლად იმისა, ახლობელია თუ არა ეს თემატიკა მკითხველისათვის, ის ძალიან მძლავრ ემოციურ „პასუხს“ იწვევს. ზოგადად, ეს განცდა იმ ზემოქმედებას ენათესავება, რომელსაც ბიბლიურ თემაზე შექმნილი ნებისმიერი დიდი ევროპელი მხატვრის ტილო ახდენს გემოვნებიან ადამიანზე, განურჩევლად მისი პირადი რელიგიურობისა.

„ნაცრისყრის ოთხშაბათის“ მთავარი თემაა ცოდვათა მონანიების გზით სულის განწმენდა და ამაღლება. პოემის უმთავრეს სიმბოლოთა როლს ამ თემატიკის შესაბამისი, „სალხინებლური“ სახეები ასრულებს – ესაა უდაბნო, ბაღი და მათ შორის მოთავსებული კიბე. ცხადია, ყოველი მათგანი პოემის კონტექსტში უამრავ ასოციაციას შეიცავს – უდაბნო და ბაღი ჩვენი ლიტერატურული და რელიგიური ტრადიციის ცენტრალური სიმბოლოებიაო, აღნიშნავს ნორთროპ ფრაი [Frye 1965: 72]. რაც შეეხება კიბეს, ეს სახე ტრადიციულად ზეაღსვლას, ამაღლებას, მიუწვდომლისაკენ სწრაფვას აღნიშნავს და, სხვა სიმბოლოებ-

თან ერთად, დანტეს „სალხინებელთან“ აკავშირებს „დიდმარხვის ოთხშაბათს“. ანალოგიური ასოციაციური დატვირთვის მატარებელია პოემაში ნახსენები და ხოტბაშესხმული ქალბატონიც (Lady), სიმბოლურად ბეატრიჩეს რომ შეესატყვისება და ნაწარმოების ფინალში ღვთისმშობელთანაა გაიგივებული.

პოემა ექვსნაწილიანია და ნაწილთა მიხედვით, თემატური მასალა მასში მკაფიოდ არის დიფერენცირებული. პირველ ნაწილში უმთავრესია განდევნის, მიუსაფრობის, მოკვეთილობისა და განწირულობის თემა, რომელიც ასოციაციურად უკავშირდება დანტეს უფროსი თანამედროვის, პოეტ გვიდო კავალკანტის (1250-1300) „ბალადას, დაწერილს სარანცაში განდევნილობისას“. „ნაცრისყრის ოთხშაბათში“ ციტირებულია ამ „ბალადის“ პირველი პწკარის თარგმანი: „Because I do not hope to turn again...“ („რამეთუ იმედი აღარ მაქვს დაბრუნების...“), რაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მთელი პოემის თემატურ მიმართულებას. კავალკანტის ნაწარმოებში სამშობლოდან განდევნით, სატრფოსთან განშორებით და სიკვდილის მოლოდინით გამოწვეული განცდაა გამოხატული. ელიოტი ამ თემატიკას უსაზღვროდ განაზოგადებს – მისთვის ტრაგიკული განცდის გამომწვევია საერთოდ დაბრუნების, განვლილის გამეორების, დაკარგული ნეტარების აღდგენისა თუ წარსულის ცოდვათა გამოსყიდვის შეუძლებლობა. ესაა დროსა და სივრცეში ადამიანის შეზღუდულობის, ჯერ-არყოფნისა და უკვე აღარ ყოფნის უსასრულობათა წინაშე მისი უმწეობით გამოწვეული სევდა:

Because I know that time is always time
And place is always and only place
And what is actual is actual only for one time
And only for one place

[რამეთუ ვიცი, რომ დრო ყოველთვის დროა და ადგილი – ყოველთვის და მხოლოდ ადგილი და ის, რაც რეალურია, მხოლოდ ერთი დროისა და ერთი ადგილისათვის არის რეალური.]

დროისა და მარადისობის ანტინომია, რომლის დაძლევასაც ელიოტი მხოლოდ მოგვიანებით, „ოთხ კვარტეტში“ ახერხებს, „ნაცრისყრის ოთხშაბათში“ საერთო დრამატული განწყობილების საფუძველია. იმედისმომცემი მოტივის სახით, ამ ნაწილის ფინალში ჩართულია ლათინური „Ave Maria”-ს ინგლისურად თარგმნილი ნაწყვეტი, რაც იმის მიმნიშნებელია, რომ ყოველივე აქამდე თქმული, სხვა ყელაფერთან ერთად, ღვთისმშობლისადმი აღვლენილ ლოცვასაც წარმოადგენს. პოემის მომდევნო ნაწილებში ქალწული მარიამის, როგორც ღვთის წინაშე შუამავლისა და ცოდვილთა ქომაგის სახე (Virgin the Intercessor) უკვე განმსაზღვრელი მნიშვნელობის მქონე სიმბოლოდ იქცევა.

ღვთისმშობელთან ერთად, მეორე ნაწილის უმთავრესი სიმბოლური სახეებია „ქალბატონი, რომელიც პატივს მიაგებს ქალწულს ფიქრებში“, ღვიას ხის ძირას წამოწოლილი სამი ლეოპარდი და უდაბნოში მიმოფანტული გათეთრებული ძვლები. „ქალბატონის“ სახე მრვალნიშნადია – ის ლირიკული გმირის ამაღლებული ტრფობის საგანს წარმოადგენს და, ამავე დროს, ირრეალურ სამყაროში მისი მეგზურია, რომელიც უკვე პოემის ამ ნაწილში ასოციაციურად ღვთისმშობელთანაა დაახლოებული. ამ შემთხვევაში „ქალბატონი“ განსახიერებული მადლი და სიყვარულია; ის მკვდრეთით აღდგომის, სიცოცხლის გაგრძელებისა და სულიერი საწყისის განახლების, ცოდვათა გამოსყიდვის აღმნიშვნელი სიმბოლური სახეა. ღვიას ხეს სიცოცხლის ხის სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება, მაგრამ, ამასთან ერთად, ეს ის ღვიაა, რომელთანაც ჩამოჯდა უდაბნოში მოხეტიალე წინასწარმეტყველი ელია და ღმერთს სიკვდილი შესთხოვა (მე-3 წიგნი მეფეთა, 19:4). სიკვდილი „ნაცრისყრის ოთხშაბათშიც“ უბრალოდ, ფიზიკური არსებობის დასასრული კი არ არის, არამედ ზეარსთან ამაღლებისა და ღმერთთან ზიარების გზაა: ელია წინასწარმეტყველიც, თავისი ვედრების შემდეგ, ორმოც დღე-ღამეს ანდომებს ჰორების მთაზე ასვლას და იქ, ღმერთისაგან მორიგ შეგონებას ისმენს (მე-3 წიგნი მეფეთა, 19:8-10). სამი ლეოპარდიც, დანტეს ალეგორიულ ცხოველთა მსგავსად, იმ ზღვარს მიანიშნებენ, რომლის შემდეგაც „თხრობა“ ირრეალურის სფეროში გადადის. აქ მწარე მონანიებითა და უსასოობის განცდით სულის განწმენდა სრულდება, ხოლო უდაბნოში მიმო-

ფანტული ძვლები ღვთისმშობლისადმი ქებას აღავლენენ. ეს „ქება“, (ანუ, როგორც მას სპეციალურ ლიტერატურაში მოიხსენიებენ, „გამხმარი ძვლების სიმღერა“) თითქმის თანაბრად ეხება „კდემამოსილ ქალბატონსაც“ და ქალწულ მარიამსაც. მარიამი აქ „წყნარ და ნაღვლიან მდუმარებათა ქალბატონად“ არის წარმოსახული და, კათოლიკური ლიტანიის იმიტაციის გზით, „მეხსიერების და თავდავიწყების ვარდთანაა“ გაიგივებული. აქვე ვარდი იქცევა „ბაღად, სადაც ყველა ტრფობანი აღესრულება“ – ანუ მიწიერ სამოთხედ, რომელიც კათოლიკურ ტრადიციაში განწმენდის უკანასკნელ საფეხურს განასახიერებს:

The single Rose
Is now the Garden
Where all loves end

[ის ერთადერთი ვარდი ახლა ბაღია, სადაც ყველა ტრფობანი აღესრულება.]

პოემის მესამე ნაწილი მთლიანად ეთმობა უშუალოდ ზეაღსვლისა და კიბის აბსტრაქტულ სიმბოლიკას. აქ წარმოსახულია ის ცდუნებები და კოშმარული ზმანებანი, ღმერთთან აღმავალ სულს რომ ელტვიან, მათ შორის – დემონი, რომელიც ერთდროულად „იმედისა და სასოწარკვეთილების მაცდურ ნიღაბს ატარებს“; თვით კიბე შედარებულია „მოხუცის დორბლიან, უკბილო პირთან“, „ბებერი ზვიგენის ხახასთან“ და ა.შ. ნაწილის უმთავრეს ასოციაციურ ფონს ქმნის სულის განწმენდის მისტიკური კიბის სიმბოლო სან ხუან დე ლა კრუსის მედიტაციებიდან და ამაღლება-ზეაღსვლის დანტესეული სიმბოლიკა, რომლითაც იწყება „ღვთაებრივი კომედიის“ სამივე ნაწილი – თვით ჯოჯოხეთში ჩასვლის წინ დანტე „ხსნის გორაკზე“ ა დ ი ს (ქება I, 13-30; იხ. აგრ. სალხინებლის კარიბჭესთან სამი საფეხურის აღწერა, ქება IX, 94 – 100). კიბეზე ასვლას ახსენებს არნო დანიელიც თავის პროვანსულ მონოლოგში, რომლითაც ის დანტეს „სალხინებელში“ მიმართავს (ქება XXVI, 145-147):

Ara vos prec, per aquella valor

que vos guida al som de l'escalina,
sovenha vos a temps de ma dolor

[გემუდარებით, იმ ძალის გულისათვის, რომელიც ამ კიბეზე წინ მიგიძღვებათ, საჭირო დროს გაიხსენეთ ჩემი ტანჯვა.]

კიბე ხელთ უპყრია იერონიმუს ბოსხის ცნობილი ტრიპტიხის, „თივის ზვინის გადატანის" ერთ-ერთ ცენტრალურ პერსონაჟსაც, იქვე წარმოსახულ მიწიერ სამოთხეში ასვლას რომ ლამობს. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ელიოტის „სალხინებლური" სიმბოლიკა (შადრევნები, ბაღები, ფრინველები, თევზები და ა.შ.) სხვა წყაროთა გარდა, ბოსხის ფერწერითაც არის ნაკარნახევი (იხ. განს. ტრიპტიხი „მიწიერ განცხრომათა ბაღი"). ამ დიდებული მხატვრის ღრმად რელიგიური და ამავე დროს, ირონიულ-პაროდიული მსოფლაღქმა „უნაყოფო მიწისა" და „ოთხი კვარტეტის" ავტორისათვის ყოველთვის ახლობელი იყო. ნაწილი მთავრდება სახარების ციტატით: „უფალო, არა ღირს ვარ მე". ამ სიტყვებით კაპერნაურმს ჩასულ ქრისტეს მიმართავს ასისთავი, რომელიც შესთხოვს, მომაკვდავი მონა განმიკურნეო: „სიტყვითა მხოლოდ თქუ და განიკურნოს მონა ჩემი" (მათე, 8:8). ციტატი სიმბოლურად გამოხატავს ჭეშმარიტი რწმენით სულის განკურნების აუცილებლობას – ამ სიტყვებს, კათოლიკური წესის თანახმად, მღვდელიც წარმოსთქვამს ზიარებისას.

თემატურად, პოემის მეოთხე ნაწილი მეორეს წააგავს, იმ მხრივ, რომ ის ისევ ღვთისმშობელსა და ქალბატონს ეხება, მაგრამ მახვილები აქ სხვაგვარადაა განაწილებული, განსხვავდება ხატოვანებაც. წინა პლანზე ღვთისმშობელია წამოწეული, ხოლო კდემამოსილი ქალბატონი, რომელმაც ერთდროულად „უწყის და არც უწყის მარადიული მწუხარება", მხოლოდ დასაწყისშია მასთან გაიგივებული, როგორც „თეთრსა და ლურჯში, მარიამის ფერებში მავალი". თავად ღვთისმშობელი ნარმოსახულია, როგორც „შადრევანთა გამმართველი" და „გაზაფხულის განმაახლებელი", მაგრამ ამავე დროს, როგორც უსაზღვროდ სევდიანი, მწუხარე დედა. ასოციაციათა სპექტრი აქ უსასრულოდ მდიდარია – მწუ-

ხარე ღვთისმშობელი (Mater Dolorosa) უთვალავ მხატვრულ ქმნილებაშია განსახიერებული, მათ შორის, მუსიკალურშიც – „Stabat Mater" პერგოლეზისა, როსინისა და ა.შ. პოემაში ის ურთხელთა შორის დგას (ურთხელი სიკვდილის შუასაუკუნეობრივი სიმბოლოა), „თავს ხრის.. მაგრამ ხმას არ იღებს", ხოლო მიცვალებული, რომელსაც მითოლოგიური მარტორქები (მარტორქა ცხენები, unicorns) „მოოქროვილი საცხედრით" მიეზიდებიან, განსვენებული ღმერთია – თანამედროვე სამყაროში რწმენის მდგომარეობის ირონიული ალეგორია. და მაინც, „იქ", ბაღში, ფრინველები გალობენ და შადრევნები იფრქვევიან – „დრო გამოსყიდულია", ღვთისმშობლის მადლითა და თანადგომით მას აზრი და მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. დასასრულ, აქაც ციტირებულია ღვთისმშობლისადმი ლოცვის, ამჯერად „Salve Regina" -ს ლათინურიდან თარგმნილი ფრაგმენტი „And after this our exile..." („და ამ ჩვენი განდევნილობის შემდეგ..."), რომელიც გაუგრძელებლად წყდება. ასოციაციური ქვეტექსტის დედააზრს სწორედ ეს გაგრძელება შეადგენს: „... მოგვავლინე კურთხეული ნაყოფი მუცლისა შენის, იესო" (...show unto us the blessed fruit of thy womb, Jesus). პოემის მომდევნო ნაწილიც სწორედ ღვთის გამოცხადების თემას ეძღვნება.

„ნაცრისყრის ოთხშაბათში" ღმერთი წარმოსახულია, როგორც სიტყვა. ეს სიმბოლური სახე უმდიდრეს ლიტერატურულსა და ღვთისმეტყველურ ტრადიციას ეფუძნება, მაგრამ ელიოტის პოემაში მისი უშუალო წყაროებია იოანეს სახარება და ლენსლოთ ენდრიუსის ქადაგებები. ყურადღებას იპყრობს ის უშველებელი კონტრასტი, რომელიც აქ წარმოსახულ სიტყვას „საკვირაო წირვაში" წარმოსახული ლოგოსისაგან განასხვავებს, სადაც ის, პაროდიერბის მიზნით, „ბნელითაა მოცული" და ნათელი მას ვერ ეწევა. როგორც ზემოთ, „ჯერონტიონისადმი" მიძღვნილ თავში ვახსენეთ, ღმერთის, როგორც „უსიტყვო სიტყვის" სიმბოლური სახე სწორედ ენდრიუსის ქადაგებიდან არის ნასესხები. ესაა „Verbum Infans, the Word without a word, eternal Word not able to speak a word", ანუ ყრმა იესო, რომელსაც ჯერ სიტყვის თქმა არ ძალუძს, მაგრამ ამავე დროს, ის თვითვეა სიტყვა, ლოგოსი [Andrewes 1841: 204].

ცნობილია, რომ თავის ჭეშმარიტებათა გადმოსაცემად, ღვთისმეტყველება ხშირად მიმართავს პარადოქსების ენას. ინგლისურ ლიტერატურაში ამ ხერხს ოდითგანვე იყენებდა რელიგიურად ორიენტირებული პოეზიაც (საკმარისია ჯონ მილტონის, ან „მეტაფიზიკოს“ პოეტთა გახსენება), რაც გვაფიქრებინებს, რომ „უსიტყვო სიტყვის“ სახე „დიდმარხვის ოთხშაბათში“ მხოლოდ ენდრიუსის ქადაგებით არ უნდა ყოფილიყო შთაგონებული. გარდა ამისა, პოემის მხატვრულ კონტექსტში ეს სიმბოლო მეტამორფულად გავრცობილია, გაშლილია და ენდრიუსის რიტორიკული სახის მექანიკურ „სესხებად“ კი არ აღიქმება, არამედ მის გავრცობილ ინტერპრეტაციად:

> If the lost word is lost, if the spent word is spent
> If the unheard, unspoken
> Word is unspoken, unheard;
> Still is the unspoken word, the Word unheard,
> The Word without a word, the Word within
> The world and for the world;
> And the light shone in darkness...

[თუ დაკარგული სიტყვა დაკარგულია, თუ დახარჯული სიტყვა დახარჯულია, თუ ჩუმი, უთქმელი სიტყვა უთქმელია, ჩუმია, მდუმარეა უთქმელი სიტყვა, სიტყვა უხმო, უსიტყვო სიტყვა, სიტყვა სამყაროში და სამყაროსთვის; და ნათელი იგი ბნელსა შიგან ჩანს...]

გამოცხადების მოწმენი ვერ გახდებიან ისინი, ვინც „დღისით და ღამით ბნელში დაიარებიან“ (იხ. ეკლესიასტე, 2:4 – „ბრძნისა თუალნი თავსა მისსა და უგუნური ბნელსა შინა ვალს“). მაგრამ „მოსასხამიანმა დამ“ („Veiled sister“) – იმავე ღვთისმშობელმა, იმავე ბეატრიჩემ, თეთრ მოსასხამში რომ მოევლინება დანტეს („სალხინებელი“, ქება XXX, 31-33), ეს „უგუნურნიც“ უნდა შეავედროს უფალს, თუმცა ისინი „სიტყვის წინააღმდეგ აწრიალებულ“ სამყაროს განასახიერებენ – „ხმაურში დადიან და ხმა კი არ ესმით“.

პოემის უკანასკნელ ნაწილში თავს იყრის ყველა ძირითადი მოტივი და სიმბოლური სახე – ელიოტი აქაც არ ღალატობს

„უნაყოფო მიწისა“ და „ოთხი კვარტეტის“ კომპოზიციურ პრინციპს, რომლის თანახმადაც ფინალში, მუსიკალური ნაწარმოების დასასრულის მსგავსად, ყველა უმთავრესი თემა არის წარმოდგენილი. „დიდმარხვის ოთხშაბათი“ ღვთისმშობლისადმი ლოცვის პოეტური იმიტაციით მთავრდება. ასოციაციური ქვეტექსტი აქაც საოცრად ტევადია, მაგრამ პოეტური ფრაზეოლოგია დანტეს უკვე ნასესხები ციტატის გარდა, რაიმე კონკრეტული წყაროდან ნასესხებ დეტალს აღარ შეიცავს. დახვეწილი უბრალოებითა და ლირიკული განცდის სიფაქიზით ეს ფინალი მეოცე საუკუნის პოეტური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშთა რიცხვს განეკუთვნება, რის გამოც ის აქ მთლიანად მოგვყავს:

Blessed sister, holy mother, spirit of the fountain, spirit of the garden,
Suffer us not to mock ourselves with falsehood
Teach us to care and not to care
Teach us to sit still
Even among these rocks,
Our peace in His will
And even among these rocks
Sister, mother
And spirit of the river, spirit of the sea,
Suffer me not to be separated
And let my cry come unto Thee.

[დავ კურთხეულო, წმინდაო დედავ, სულო ბაღის და სულო შადრევნის, არ დაგვრთო ნება სიყალბით თავის მოტყუების. გვასწავლე ზრუნვა და უზრუნველობა გვასწავლე სიმშვიდე აქაც კი, ამ კლდეთა შორის ჩვენი მშვიდობა მის ნებაშია და აქაც, ამ კლდეთა შორის დაო, დედავ, სულო ზღვისა და სულო მდინარის, არ დამრთო ნება განცალკევების და ამოვიდეს ჩემი ღაღადისი შენამდის.]

აღსანიშნავია, რომ ანგლოკათოლიკედ მოქცევის მიუხედავად, არც „ნაცრისყრის ოთხშაბათის“ შექმნამდე და არც მას შემდეგ, ელიოტის პოეზიაში არ ჩანს რომელიმე კონკრეტული რელიგიური დოგმისადმი მკაფიოდ გამოხატული ერთგულება. მისი ადრეული პოეზია ანტილკერიკალურია და ფაქტობრივად,

რელიგიისადმი გულგრილი; „უნაყოფო მიწაში“ რელიგიური თემატიკა ინდუისტური მოტივებით ისევეა წარმოდგენილი, როგორც კათოლიკური სიმბოლიკით, ხოლო „ოთხ კვარტეტში“ პოეტი მრავალ არაერთგვაროვან, როგორც რელიგიურ, ისე საერო მსოფლმხედველობრივ თვალსაზრისს იყენებს სამყაროს მითოპოეტიკური მოდელის შესაქმნელად.

„ნაცრისყრის ოთხშაბათი“ იმ მხრივ არის გამონაკლისი, რომ ის თითქოს მთლიანად ეფუძნება სალხინებლის კათოლიკურ დოგმატს, თუმცა გასათვალისწინებელია, რომ პოეტის მიერ აღიარებულ ანგლოკათოლიციზმში, როგორც ანგლიკანური ეკლესიის განშტოებაში, ეს დოგმატი უგულებელყოფილია. არსებითად, პოემა დანტეს „სალხინებელს“ უკავშირდება და არა საკუთრივ დოგმატს. „ღვთაებრივ კომედიასთან“ თემატურ და ასოციაციურ სიახლოვესთან ერთად, აქ თვალნათლივ ჩანს განსხვავებაც (ცხადია, იმ უფსკრულის გარდა, რომელიც დიდ ფლორენციელს საერთოდ გამოჰყოფს მთელი მის შემდგომ შექმნილი პოეზიისაგან): „„სალხინებელი“ კონკრეტულია, ის დანტეს თანამედროვე სისხლსავსე ფლორენციელებით არის დასახლებული. ელიოტის ლირიკული გმირის განცდები კი არამატერიალურია“, ის წმინდა სულიერებისა და აბსტრაქციის სფეროში ეძიებს ხსნას და მასთან ერთად ჭეშმარიტებას [Rodgers 1970: 98]. პოემის სიმბოლიკა ამაღლება-ზეაღსვლის იმ ზოგადკულტურული წარმოდგენის ნაწილია, რომლის ბირთვსაც დასავლურ კულტურაში დანტეს პოემა განასახიერებს, მაგრამ, ამავე დროს, „ნაცრისყრის ოთხშაბათი“ ყველა თავისი მხატვრული ხერხითა და ავტორისეული ხედვით, „სალხინებლისგან“ სრულიად განსხვავებული ნაწარმოებია. იგივე ითქმის პოემის სხვა ასოციაციურ წყაროთა შესახებაც და ამიტომ არის, რომ დანტეს, სახარების, სან ხუან დე ლა კრუსის, ან გვიდო კავალკანტის ციტატები „ნაცრისყრის ოთხშაბათში“ ასოციაციურ ფონად აღიქმება და არა „მიმბაძველობად“, ან ძველი და ნაცნობი მოტივების ახლებურ გადამღერებად.

აღსანიშნავია ისიც, რომ რელიგიური თემატიკის მიუხედავად, პოემა სრულიად მოკლებულია რაიმე სახის დიდაქტიკას. ის ერთდროულად წარმოადგენს ლირიკულ აღსარებასა და ზეარსის თემაზე პოეტურ მედიტაციას, მაგრამ კონცეპტუალუ-

რად, არავითარ „დამრიგებლურ“ ტენდენციას ის არ შეიცვას. აქაც, ისევე, როგორც რელიგიასთან ასოცირებულ ელიოტის სხვა ნაწარმოებებში, აშკარად „მუშაობს“ პოეტის ერთ-ერთი ფუძემდებლური თეორიული დებულება, რომელიც მას „ღვთაებრივ კომედიასთან“ დაკავშირებით აქვს გამოთქმული: „დანტეს, როგორც პოეტს, არც სწამდა და არც არ სწამდა თომისტური კოსმოგონია ან სულის თეორია. ის უბრალოდ, იყენებდა ერთსაც და მეორესაც... პოეზიის შესაქმნელად“ [Eliot 1999: 138].

XII. „ოთხი კვარტეტი,“ როგორც სამყაროს მითოპოეტიკური მოდელი

„ვინ შეაჩერებს კაცის გულს, რათა უძრავად შემდგარმა იხილოს, როგორ გნაპირობებს წარსულსაც და მომავალსაც მარად უძრავი მარადისობა, რომლისთვისაც უცხოა წრსულიც და მომავალიც.“

ნეტარი ავგუსტინე. აღსარებანი, თავი XI

„სწორად გამიგე, სანჩო. . . ეგ მხოლოდ ღმერთმა იცის, რადგან მისთვის არც წარსული არსებობს, არც მომავალი და ყველაფერი აწმყოა“.

სერვანტესი. დონ კიხოტი. წიგნი II, თავი 25

წარმოსახვის მთლიანობა და აღქმა

„ოთხი კვარტეტის“ შექმნისა და გამოქვეყნების ხანგრძლივი ისტორია საინტერესო დაკვირვებების და დასკვნების გამოტანის საშუალებას იძლევა. ხშირად ის, რაც ამ ისტორიაში ერთი შეხედვით გარეგნულ, შემთხვევით, ან „ტექნიკურ“ წვრილმანად მოჩანს, ღრმა შინაგან კანონზომიერებებს გამოხატავს და შუქს ჰფენს მთელი გვიანდელი ელიოტის შემოქმედებით პროცესს. ნაწარმოები, რომელიც განცვიფრებას იწვევს ჩანაფიქრის სიმწყობრით, პოეტიკური, თემატური და საერთო-კომპოზიციური მთლიანობით, ფაქტობრივად, სხვადასხვა დროს შექმნილი ფრაგმენტებისაგან, ზოგჯერ – სხვა სათაურებით გამოქვეყნებული, დასრულებული ლექსებისაგან შედგება.

„კვარტეტებში“ სრულად და ბოლომდე გამოვლინდა ცალკეული, ხშირად არაერთგვაროვანი ელემენტებისაგან ერთიანი, ორგანული მთლიანობის შექმნის ელიოტისეული უნარი. ცხადია, აქ იმდენად თემატურ ერთიანობას არ ვგულისხმობთ, რამდენადაც სწორედ პოეტიკურსა და კონცეპტუალურს, ან უფრო ფართო გაგებით – ესთეტიკურ მთლიანობას. .

„ოთხი კვარტეტის“, როგორც ერთიანი ნაწარმოების შექმნა, შეიძლება ითქვას, შემთხვევით, ან უფრო – გაუცნობიერებლად დაიწყო [Smith 1966: 255]. როდესაც ელიოტმა პირველი კვარტეტი, „ბერნტ ნორტონი“ გამოაქვეყნა, მას ის „კვარტეტად“ არც წარმოედგინა, ანუ „ოთხი კვარტეტი“, როგორც ოთხნაწილიანი პოემა, პოეტს მაშინ ჩაფიქრებულიც არ ჰქონდა. არც თვით „ბერნტ ნორტონი“ შექმნილა ცალკე, ორიგინალურ ნაწარმოებად – ელიოტმა თავისი ახალდასრულებული პოეტური დრამის, „მკვლელობა ტაძარში“-ს გამოტოვებული ფრაგმენტები შეაკავშირა და „ბერნტ ნორტონის“ სათაურით, „რჩეული ლექსების“ (1936) კრებულში გამოაქვეყნა. „ბერნტ ნორტონის“ მსგავსად, „ისტ კოუკერიც“ ჯერ „ნიუ ინგლანდ უიკლი“-ს 1940 წლის სააღდგომო ნომერში გამოქვეყნდა და შემდეგ გამოიცა ცალკე ბროშურად. მაგრამ არც ამ მეორე კვარტეტის გამოქვეყნების შემდეგ არ უფიქრია პოეტს ოთხნაწილიანი ციკლის შექმნა. თავიდან ის ნაწარმოების „სამხრეთ-კენსინგტონურ კვარტეტებად“ დასათაურებას ვარაუდობდა [Dyson 1981: 205], ლონდონის იმ უბნის მიხედვით, სადაც იმჟამად ცხოვრობდა. ერთი სიტყვით, ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესში ელიოტს არ ჰქონდა ბოლომდე გააზრებული „ოთხი კვარტეტის“ მთლიანი კომპოზიცია, არ გააჩნდა „კვარტეტების“ თემატიკისა თუ ხატოვანების მთლიანი მონახაზი, არ ჰქონდა წარმოდგენილი მათი ერთიანი კონცეფცია და ეს ყველაფერი, სულ ცოტა შვიდი წლის მანძილზე მაინც, მის ცნობიერებაში შემოქმედებითი „დუღილის“, დამწიფებისა და დაღვინების პროცესში იმყოფებოდა. ბოლოს, 1941 და 1942 წლებში, ჯერ ჟურნალებში და შემდეგ ცალკე ბროშურებად გამოქვეყნდა „დრაი სელვეიჯიზ“ და ელიოტის უკანასკნელი, ყველაზე რთული კვარტეტი – „ლიტლ გიდინგი“. მთლიანად, როგორც ცალკე ნაწარმოები, „ოთხი კვარტეტი“ ჯერ ამერიკაში დაიბეჭდა 1943 წელს, ხოლო ბოლოს,

1944 წელს, წიგნი მთლიანი სახით ლონდონში გამოაქვეყნა ფეიბერის გამომცემლობამ.

კრიტიკოსი სტეფან ბერგსტენი მართებულად აღნიშნავს, რომ „რაც უფრო ვუღრმავდებით „კვარტეტებს“, მით უფრო მეტ განცვიფრებას იწვევს მათი მთლიანობა. ოთხივე პოემის გამაერთიანებელი თემები და მეტაფორები ისე ვითარდება, რომ თანდათან სულ უფრო მეტ სისავსეს და მრავალნიშნადობას იძენს და მეოთხე კვარტეტში აღწევს გარდატეხის წერტილს, რომელსაც ავტორი თითქოს მთელი ციკლის დასაწყისიდან ამზადებდა“ [Bergsten 1960:72]. აქ საყურადღებოა ეს "თითქოს“, რადგან დოკუმენტები ცხადყოფს, რომ "ბერნტ ნორტონზე" მუშაობის დასაწყისში და შემდეგაც, მესამე კვარტეტის შექმნამდე, პოეტს ოთხნაწილიანი პოემის (ან პოემათა ციკლის) კონრეტული გეგმა არ გააჩნდა. საკვირველია, მაგრამ ელიოტის ზედმიწევნით „გაცნობიერებულ“ პოეზიაში, სადაც ლექსის ყოველი სახე, ყოველი ასოციაციური დეტალი საგულდაგულოდ გათვლილ-გაანგარიშებულია, მთელი ეს „ქმნადობის“ პროცესი თუ არა, მისი დიდი ნაწილი მაინც ინტუიციურად, შინაგან განცდათა ხარჯზე, ან სულაც „ღვთაებრივი ნაპერწკლის“ შუქზე მიმდინარეობდა. ერთ მთლიან, სრულყოფილ, საბოლოო ფორმად ჩამოყალიბებას „ოთხი კვარტეტის“ განცდითი შინაარსი, როგორც ჩანს, მაინც ინტუიციურად ესწრაფვოდა. იმედს ვიტოვებთ, რომ ელიოტის შემოქმედების ამ ფარულ, სტიქიურ საწყისს მომავლის ლიტერატურათმცოდნეობა ჯეროვნად შეისწავლის, ჩვენთვის კი მთავარი ისაა, რომ „ოთხი კვარტეტის“ შექმნის ამ რთულმა და დროში არათანაბრად გაწელილმა პროცესმა, საბოლოოდ, საოცრად მწყობრი და კომპოზიციურად შეკრული ნაწარმოების სახე მიიღო. პირველსავე „მთლიან“ გამოცემაში, სწორედ ამ მთლიანობის ხაზგასმის მიზნით, ელიოტი საგანგებოდ ითხოვს მკითხველისაგან „კვარტეტების“ ერთიან აღქმას. „წიგნში გაერთიანებული ოთხივე პოემა ცალ-ცალკე იყო გამოქვეყნებული, მაგრამ ავტორს ყოველთვის სურდა მათი ერთ წიგნად გამოცემა და მკითხველის სამსჯავროზე ერთიანი ნაწარმოების სახით გამოტანაო“, აღნიშნულია ფეიბერის პირველი გამოცემის გარეკანზე [Tamplin 1988: 154].

საბოლოო მიზნის ეს ერთგვარი გაუცნობიერებლობა,

ანუ თავში გაურკვევლობა იმისა, თუ ბოლოს „რა გამოვა“, დღეს შესაძლოა არც ისე მნიშვნელოვან მომენტად მოგვეჩვენოს, მაგრამ პოემის რელიგიური თემატიკის გათვალისწინებით, ის მეტად საყურადღებოა. ელიოტის ამგვარ „დაუდევრობას“ სტივენ სპენდერი პოეტის მხატვრული პოზიციის პრინციპულ „ანტიდიდაქტიზმს“ უწოდებს. მისი თქმით, ელიოტი „მიზნად არ ისახავდა დიდაქტიკური (შთაგონებითი, მქადაგებლური – თ.კ.) პოეზიის შექმნას, სადაც თემა, იდეათა ინტელექტუალური სისტემა, უკვე წინასწარ არის გამზადებული და მასთან მიმართებაში საკუთრივ პოეზია ილუსტრაციად იქცევა. პირიქით, ელიოტს სურდა, თავისი მასალა „მდიდრულ და საუცხოო“ ენად გარდაესახა“ [Spender 1975: 160]. რელიგიური თემატიკის მიუხედავად, „ოთხი კვარტეტი“ არც ურწმუნოთა „მოსაქცევად“ და არც მერყეთა რწმენაში განსამტკიცებლად არ ყოფილა შექმნილი. პოეტი მასში არც რაიმე ქცევის რეცეპტს და არც ზნეობრივი ორიენტაციის ნიმუშს არ წარმოსახავს. ნაწარმოები აშკარად დესკრიფციულია და არა პრესკრიფციული, არავითარი „მოწოდების“ ან დამოძღვრის მსგავს ელემენტს ის არ შეიცავს.

ამ ფაქტის მიუხედავად, დავა „კვარტეტების“ რელიგიურობის თაობაზე დღესაც არ წყდება. მაშინ, როდესაც ავსტრალიელი კრიტიკოსი ბარი სპერი ეჭვებს გამოთქვამს იმის თაობაზე, თუ მაინც რა უფროა „ოთხი კვარტეტი“ – ანგლიკანური, ანგლო-კათოლიკური, თუ „პირწმინდად კათოლიკური“ პოემა [Spurr 2010: 217], ინგლისელი რასელ კერკი უფრო ახლოს დგას ჭეშმარიტებასთან, როდესაც აღნიშნავს, რომ „თავის პოემაში ელიოტს არ მოუხდენია რომელიმე რელიგიური დოგმის ჭეშმარიტობის დემონსტრაცია“ [Kirk 2008: 264]. ასეთ შემთხვევაში კი არ არის აუცილებელი, რომ რწმენა მაინცდამაინც კათოლიკური, ანგლიკანური, ან ბუდისტური იყოს. სპენდერს და კერკს არსებითად ეთანხმება ჯუელ სპეარს ბრუკერი, რომელიც სთვლის, რომ მართალია, „კვარტეტების“ შექმნაში ელიოტის რელიგიურმა მრწამსმა გარკვეული როლი შეასრულა, მაგრამ პოემა, არსებითად, მოდერნიტული ესთეტიზმის ნიმუშს წარმოადგენს: „იეიტსის მსგავსად, – აღნიშნავს ბრუკერი – ელიოტიც გრძნობდა, რომ პოსტ-დარვინულმა მატერიალიზმმა და პროტესტანტიზმის დაკნინებამ მას სულის სამყაროსაკენ

გზა მოუჭრა. ამ რელიგიურ ვაკუუმში ის მიეძალა ესთეტიზმს – ადრეულ მოდერნისტულ მიმდინარეობას, რომელიც თვით ხელოვნებას აქცევდა რელიგიად, თავისი საკუთარი საიდუმლოებებით და რიტუალებით. თუმცა ის ეწინააღმდეგებოდა ხელოვნებისა და რელიგიის გაიგივებას, მისთვის სავსებით მისაღები იყო ის აზრი, რომ მისტიკურს და მხატვრულ წარმოსახვას ბევრი რამ აქვს საერთო" [Brooker 2009: 71]. საკითხისადმი თვით ელიოტის თეორიული დამოკიდებულება ირკვევა მის წერილში „შექსპირი და სენეკას სტოიციზმი", სადაც ის იხმობს დანტეს მაგალითს და საკუთარ პოზიციას ამ გზით გამოხატავს: „არა მგონია, რწმენას რაიმე საერთო ჰქონდეს დიდი პოეტის (როგორც პოეტის) შემოქმედებით საქმიანობასთან." [Eliot 1999: 138]. კიდევ უფრო ნათლად, დებულების სახით, ეს პოზიცია სხვა წერილშია ჩამოყალიბებული: „ჩვენთვის ლიტერატურა რელიგიის შემცვლელია. იგივე ითქმის ჩვენს რელიგიაზეცო", ხაზგასმით აღნიშნავს პოეტი „დიალოგში დრამატული პოეზიის შესახებ" [Eliot, 1999: 44].

ცხადია, „ოთხი კვარტეტის" შინაგანი სიმწყობრე და მათი მხატვრული ფორმის სრულყოფილება მხოლოდ გაუცნობიერებელი „შემოქმედებითი ღვივით" არ ყოფილა მიღწეული – იშვიათი მხატვრული ინტუიციისა და მაღალი გემოვნების გარდა, ელიოტის სწრაფვას მთლიანობისაკენ განაპირობებდა მისი ერუდიციაც. ამ თვალსაზრისით, ერთ-ერთი უშუალო წყარო და ნიმუში მისთვის ჯონ დონის პოეზია იყო. „დონი პოეტური წარმოსახვის მთლიანობის აკვიატებული იდეით იყო შეპყრობილიო", სწორედ ელიოტის პოეზიის მთლიანობაზე მსჯელობისას აღნიშნავს ქლეანთ ბრუქსი [Brooks 1947: 18]. მაგრამ თუ მხედველობაში მივიღებთ"კვარტეტების" მთელ არქიტექტონიკას, მათი მხატვრული ფორმის სისრულეს და მთლიანად, მათი პოეტური სამყაროს სრულყოფილებას, ელიოტის ძირითად შემოქმედებით ორიენტირად ისევ დანტეს „ღვთაებრივი კომედია" წარმოგვიდგება.

ესეში „პოეზიის მუსიკა" ელიოტი აღნიშნავდა, რომ „როდესაც პოეტი პოეზიის შესახებ საუბრობს, ის... ყოველთვის ცდილობს იმ ტიპის პოეზიის დაცვას, რომელსაც თვითონ ჰქმნის, ან რომლის შექმნასაც აპირებს" [Eliot 2009: 26]. ამ კონ-

ტექსტში უნდა გავიაზროთ ელიოტის მიერ ნაწარმოების მხატვერული მთლიანობის მოთხოვნაც, რომელიც, როგორც აღქმის, ისე წარმოსახვის ჭრილში, მთელი მისი ესთეტიკისათვის უმთავრესია. ლიტერატურა და საკუთრივ, პოეზია მას მხატვრულ ტექსტში განცდით და ინტელექტუალურ შთაბეჭდილებათა მოწესრიგების, გარესამყაროს ქაოსის დაძლევის საშუალებად წარმოედგინა. ესეში „ულისე, წესრიგი და მითი“ (1923) ჯოისისა და იეიტსის „მითოსურ მეთოდს“ ის მომაწესრიგებელ საწყისად, თანადროული „ისტორიის ქაოსის“ ესთეტიკურ მთლიანობად გარდასახვის მეთოდად მიიჩნევს. „იდეალურ წესრიგის“ (Ideal order), ანუ იმავე ესთეტიკური მთლიანობის პრინციპს ეფუძნება პოეტის მიერ მხატვრული ლიტერატურის ზეისტორიული, ფაქტობრივად, ლიტერატურის ისტორიასთან დაპირისპირებული ხედვაც [Eliot 1999: 23]. „მეტაფიზიკოს პოეტებშიც“ (1921) ის ისევ და ისევ ხაზს უსვამს პოეტური აღქმის მთლენობას, სადაც აღნიშნავს, რომ ჩვეულებრივი ადამიანისაგან განსხვავებით, რომლის „შთაბეჭდილებები ქაოტურია, მოუწესრიგებელია, ფრაგმენტურია“, პოეტის ცნობიერებაში „ისინი (ეს შთაბეჭდილებები – თ.კ.) ახალ მთლიანობას ჰქმნიან“ [Eliot 1999: 287].

„ოთხ კვარტეტის“ არაერთგვაროვანი შთაბეჭდილებები და სახე-სიმბოლოები მუსიკალურ თემათა განვითარება-გამეორების პრინციპით ერწყმიან ერთმანეთს და მთლიანობას ამ გზით ჰქმნიან. თვით ელიოტის თქმით, „გამეორებად თემათა გამოყენება პოეზიაში ისევე ბუნებრივია, როგორც მუსიკაში“ [Eliot 1958: 67], თუმცა თავისთავად ცხადია, ერთფეროვნად და უცვლელად „ოთხ კვარტეტში“ არაფერი მეორდება. მათი პოეტიკა გულისხმობს სხვადასხვა აზრობრივ კომბინაციაში სიმბოლურ სახეთა შეპირისპირებას, ვაგნერისეული ლაიტმოტივის მსგავსად, უკვე ციტირებულ თემათა ახლებურ „გახსენებას“, გამეორებული თემებისათვის განსხვავებული, ზოგჯერ საწინააღმდეგო სიმბოლური მნიშვნელობის მინიჭებას და პოემის თემატური მასალის საერთო-წრისმაგვარი, ციკლური პრინციპით ვარირებას. პოემის წაკითხვისას „სახეთა მონაცვლეობა განუწყვეტლივ მოგვაგონებს მუსიკას. ისინი სისტემატურად მეორდებიან და სხვა, აგრეთვე გამეორებად სახეებთან ერთად, გამუდმებით იცვლებიან იმ მოტივების მსგავსად, რამდენჯერმე, სხვადასხვა სა-

ხით რომ ჟღერენ მუსიკალურ ნაწარმოებში. პირველი აღქმისას ეს სახეები და ძირითადი სიმბოლოები ჩვეულებრივად, ცხადად და ნაცნობად გვესახება. გამეორებისას ისინი ისე იცვლებიან, როგორც მუსიკალური თემა, როდესაც მას სხვადასხვა ინსტრუმენტის შესრულებით, ან სხვა ტონალობაში ვისმენთ, ან როდესაც ის შერწყმულია, გაერთიანებულია სხვა თემასთან, ან ერთგვარად შეტრიალებულია, ან ადგილშეცვლილი" [Gardner 1969: 129]. უმთავრესი სახე-სიმბოლოებისა და პოეტური თემების ამგვარი მონაცვლეობის წყალობით, „ოთხი კვერტეტი" რთულ კომპოზიციურ მთლიანობად აღიქმება – დაახლოებით ისეთად, რიხარდ ვაგნერი რომ განსაზღვრავს თავის თეორიულ წერილებში, როგორც მუსიკალური ნაწარმოების პოეტიკური წყობის ნიმუშს: „მთლიანობა ძირითად თემათა სინთეზით ხორციელდება, რომელიც მთელ ნაწარმოებს მსჭვალავს. ეს ძირითადი თემები ერთმანეთს უპირისპირდება, ავსებს ერთმანეთს, შემდეგ იყოფა და ისევ ერთიანდება, როგორც ეს სიმფონიურ ნაწამოებებში ხდება" [Вагнер 1935: 101].

„კვარტეტების" სწორედ ამგვარ, „მუსიკალურ" მთლიანობას გულისხმობს ელიოტიც, როდესაც პოეზიის მუსიკაზე მსჯელობისას ხაზგასმით შენიშნავს, უმთავრესი მნიშვნელობა ლექსის მთლიანობას აქვსო [Eliot 1958: 59]. საერთოდ, ეს „მთლიანობის" თემა და შესაბამისი იმპერატივი წითელ ზოლად გასდევს ელიოტის მთელ კრიტიკულ მემკვიდრეობას. იმ ეპოქაში, როდესაც, როგორც უ. ბ. იეიტსი წერდა, „ყველაფერი ინგრევა, ღერძი ველარაფერს იჭერს და სრული ანარქია სუფევს ამქვეყნად" („მეორედ მოსვლა" (1920)), ქაოსთან ესთეტიკური მთლიანობის იდეით დაპირისპირება, არც მეტი, არც ნაკლები, მთელ შემოქმედებით და ფილოსოფიურ პოზიციას წარმოადგენდა. ცხადია, რომ ეს პოზიცია არა მხოლოდ ინტუიციური ან გემოვნებისმიერი, არამედ დიდი ინტელექტუალური ძალისხმევის შედეგიც იყო. ამას მოწმობს ელიოტის მთელი პოეზიის ურთულესი ინტელექტუალური ქარგა, მთელი მისი ლიტერატურულ-კრიტიკული ნააზრევის სიღრმე, რომელიც, ფაქტობრივად, კონცენტრირებული სახით შეიცავს ინგლისურენოვანი (და არა მხოლოდ ინგლისურენოვანი) მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკურსა და მსოფლმხედველობრივ კონცეფციას.

ჩვენ ვერასოდეს ჩავიხედავთ პოეტის პირად „ლაბორატორიაში“, ვერ შევისწავლით მისი შემოქმედებითი ღწვის ფსიქოლოგიურ მოტივებს და ვერ გავარკვევთ, თუ საბოლოოდ, რა შინაგან განცდათა ხარჯზე იქმნებოდა „ოთხი კვარტეტი“. ბიოგრაფიული ფაქტები (რომლებიც ჯერ თავისთავად ითხოვენ დაზუსტებას, ანალიზს, ინტერპერეტაციას, შემდეგ კანონზომიერებად გააზრებას და ა.შ.) ასეთი დონის მხატვრულ შემოქმედებაში ყოველთვის ძალიან გაშუალებულია და მათზე დაყრდნობით გამოტანილი დასკვნები, არსებითად, მხოლოდ ვარაუდებია. ერთადერთი, რაც მთლიანად ჩვენს განკარგულებაშია და ობიექტურად არსებულ რეალობას წარმოადგენს, არის თვით „კვარტეტების“ ტექსტი, ანუ პოეტის შემოქმედებითი ინტუიციისა და ინტელექტუალური ძალისხმევის იშვიათი სინთეზი, რომელიც ლამის განასახიერებს მხატვრული მიზანშეწონილების ცნებას. ხოლო რადგან ხელთ გვაქვს ტექსტი, რომელშიც ავტორი უკვე ველარაფერს შესცვლის, ჩვენ მასში სწორედ იმ თვისებრიობას აღვიქვამთ, რომელიც მას ამ ობიექტურად არსებულ, პოეტის პიროვნებისაგან (მისი დროისგან, გარემოცვისგან, პირადი ფაქტორებისგან) დამოუკიდებელ მხატვრულ რეალობად აქცევს. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ მხატვრული ნაწარმოები წარმოსახვისა და აღქმის განუყრელ ერთიანობას წარმოადგენს და რომ აღქმის გარეშე ის ისევე ვერ იარსებებს, როგორც ვერ იარსებებდა შეუქმნელად, უნდა გავაცნობიეროთ ისიც, რომ წარმოსახვის დასრულების შემდეგ ტექსტი უკვე მისი ავტორისაგან დამოუკიდებელი აღქმა-გააზრების საგნად, ობიექტური მხატვრული რეალობის ფაქტად იქცევა. რაც არ უნდა ყოფილიყო შექსპირის მოტივები „ჰამლეტის“ შექმნისას, დღეს ჩვენ ვკითხულობთ მარადიული პრობლემატიკით ობიექტურად დახუნძლულ ტრაგედიას და არა შექსპირის პირად მოტივებს, რომლებმაც, შესაძლოა, მას ეს ტრაგედია შეაქმნევინა.

თვით ელიოტი აღნიშნავდა, რომ "სხვადასხვა მკითხველისათვის ლექსი, შესაძლოა, სულ სხვადასხვა რამეს ნიშნავდეს და ყველა ეს მნიშვნელობა განსხვავდებოდეს იმისგან, რაც ავტორს ჰქონდა ჩაფიქრებული. მაგალითისათვის, პოეტი შეიძლება აღწერდეს რომელიმე კონკრეტულ პირად შთაბეჭდილებას და სხვას არაფერს გულისხმობდეს, მაგრამ მკითხველისათ-

ვის მისი ლექსი შესაძლოა იქცეს რომელიმე ზოგადი სიტუაციის, ან მისი საკუთარი პირადი შთაბეჭდილების გამოხატულებად. მკითხველის ინტერპრეტაცია შეიძლება განსხვავდებოდეს ავტორისეულისაგან და ისეთივე მართებული, ან უკეთესიც იყოს" [Eliot 2009:30-31]. დღეს „კვარტეტები", როგორც აზრისა და განცდის სინთეზი, მხოლოდ მკითხველის აღქმაში არსებობს. მისი წარმოსახვა დასრულებულია, ტექსტი – დადგენილი. მაგრამ თავად მკითხველი სოციალურად, კულტურულად და ფსიქოლოგიურად დეტერმინირებული აღმქმელია, ნაწარმოებს ის თავისი გემოვნების, განათლების, კულტურული დონის, სოციალური ფონის და ა.შ. შესაბამისად აღიქვამს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, „კვარტეტების" აღქმა იმდენი სახის არსებობს, რამდენიც მკითხველია და „ობიექტურობის გარანტი" აქ ისევ და ისევ ობიექტურად არსებული ნაწარმოები, ანუ პოემის ტექსტია. მართებულია „ოთხი კვარტეტის" შესახებ ყველა მსჯელობა, რომელიც მასში ტექსტუალურად მტკიცდება, აღსაქმელად ის არ საჭიროებს რაიმე დამატებით (ვთქვთ, ისტორიულ, ან პოეტის პიროვნულ-ბიოგრაფიულ) კონტექსტში „ჩასმას". როგორც „ობიექტურ", უზოგადეს, მითოსურ და მელოსურ პრინციპებზე დაფუძნებული სამყაროს პოეტიკური მოდელი, „ოთხი კვარტეტი" თავისი საკუთარი, შინაგანი კანონზომიერებებით არსებობს. ჩვენს ამოცანასაც სწორედ ამ კანონზომიერებათა დადგენა შეადგენს. პარადოქსია, რომ ამ ერთი შეხედვით საოცრად პირადულსა და ნატიფი აღმსარებლური ლირიზმით აღბეჭდილ პოემას, ამავე დროს, სრულიად თავისთავადი, მითოსურ ჭრილში განზოგადებული და ავტორის პიროვნული მოტივებისაგან დამოუკიდებელი თვისებრიობა გააჩნია.

მწერლის ან პოეტის პიროვნული, სუბიექტური საწყისი ნაწარმოებში ყოველთვის დროისმიერი, ქრონოლოგიური და საბოლოოდ, ისტორიული რეალობის შემომტანი საწყისია. როგორც საქსოფონისტი პაბლო მიმართავს ჰარი ჰალერს ჰესეს „ტრამალის მგელში," მაგიურ თეატრში სტუმრობისას, „თქვენ, რა თქმა უნდა, მშვენივრად მოგეხსენებათ, რომ დროის დაძლევა და რეალობისგან თავის დაღწევა.... სინამდვილეში ეგრეთ წოდებული პიროვნების მოშორების სურვილია... ამიტომაც გთავაზობენ, რომ ეს თქვენი პატივცემული პიროვნება აქაურ გარ-

დერობში ჩააბაროთ" [Hesse 2010: 132]. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ლექსის სწორედ ამგვარ სპეციფიკას გულისხმობდა თვით ელიოტიც, როდესაც წერდა, რომ პოეზიის შექმნა ემოციების აღზევება კი არ არის, არამედ ემოციისგან თავის დაღწევაა, მაგრამ „მხოლოდ იმან, ვისაც პიროვნება და ემოციები გააჩნია, იცის, თუ რას ნიშნავს ამ ორი რამისგან თავის დაღწევა" [Eliot 1999: 21]. პოეტოლოგიური თვალსაზრისით, ანუ იმ ეფექტის თვალსაზრისით, რომელსაც პოემა მკითხველზე ახდენს, „კვარტეტების" მხატვრული სტრუქტურა მუსიკის ხერხთა საშუალებით დროსთან ბრძოლას, მის დაძლევას, დროის სივრცედ ქცევას გულისხმობს. პოეზიის, როგორც ჟანრის სტრუქტურულ საკითხთა გადაწყვეტისას, ელიოტი მიმართავს მუსიკას და სწორედ მასში ხედავს ამ გარდასახვის საშუალებას. ამავე დროს, მუსიკას ის გაიაზრებს არა მხოლოდ როგორც ხელოვნების ცალკე დარგს, არამედ როგორც თავისი საკუთარი ნაწარმოების რიტმულ, ინტონაციურ და თემატურ ორგანიზაციას, როგორც მის მხატვრულ საშუალებათა ერთობლიობას, რომელიც აუქმებს ნაწარმოების შინაგან, დროისმიერ ქრონოლოგიას და ანიჭებს მას „ერთდროულ", სივრცობრივ ფორმას.

შინაგანი დრო და მუსიკა

მუსიკის მოყვარულსა და მხატვრულ ლიტერატურაში კრგად ჩახედულ მკითხველს უთუოდ გაახსენდება თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის" ის ფრაგმენტი, სადაც ვენდელ კრეჩმარი ერთგვარად „აჯამებს" ბეთჰოვენის გვიანდელ ნაწარმოებთა „საკუთარ" ანალიზს: „ამ ნაწარმოებში, დასძინა ორატორმა, სუბიექტური და პირობითი საწყისები ახალ ურთიერთობას ამყარებენ – ურთიერთობას, რომელიც სიკვდილითაა გაპირობებული... იქ, სადაც სიდიადე და სიკვდილი შეყრილან, აღმოცენდება პირობითობასთან წილნაყარი ობიექტურობა, კიდევ უფრო მძლავრი და მომთხოვნი, ვიდრე თვით დესპოტური სუბიექტივიზმია, რადგან თუ პირწმინდად სუბიექტური საწყისი უმაღლეს წერტილამდე აღზევებული ტრადიციის გადამეტებას წარმოადგენს, აქ ინდივიდუალიზმი მეორედ აჭარბებს საკუთარ თავს და დიდებული აჩრდილის სახით, უკვე ზებუნებრივი, მი-

თოსური საყოველთაობის სფეროში გადადის“ [Mann 1999: 53]. ცნობილია, რომ ეშმაკი „დოქტორ ფაუსტუსში“ თეოდორ ადორნოს ლამის უცვლელი ციტატებით მეტყველებს [Paddison 1993: 1,9]. ადორნოს მუსიკის ფილოსოფიას გადმოსცემს რომანში კრეჩმარიც, რომელიც ცდილობს, ბეთჰოვენის გვიანდელ ნაწარმობთა „საკუთარ“ ანალიზზე აღზარდოს მოდერნისტი ხელოვანი ლევერკიუნი. შემთხვევითი ნამდვილად არ არის, რომ მისი ზემოთმოყვანილი თეზისი (თუ მას „სიკვდილისა“ და „დემონიურთან ზიარების“ მეტაფორიკას ჩამოვაცილებთ), მუსიკის სწორედ იმგვარ ინტერპრეტაციას შეიცავს, რომელიც პოეტურად „კვარტეტებში“ ხორციელდება. საზოგადოდ, მძაფრი სუბიექტური შთაბეჭდილების საყოველთაოსა და ობიექტურში გადაზრდის ეს ესთეტიკა, განურჩევლად იმისა, მუსიკას ეხება ის, პროზას, თუ პოეზიას, მაღალი მოდერნიზმის კულტურული კონტექსტის ორგანულ ნაწილს შეადგენს. პირად, სუბიექტურ შთაბეჭდილებათა უნივერსალიზაციას (და არა ტიპიზაციას!) ახდენდნენ ჯოისი და კაფკა, ჰესე და ფოლკნერი, პრაქტიკულად ყველა მოდერნისტი მწერალი თუ პოეტი, გვიანდელი იეიტსისა და, რაღა თქმა უნდა, ეზრა პაუნდის ჩათვლით. ამიტომაა, რომ მანის ტერმინოლოგიით, ელიოტის „კვარტეტებიც“ შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც აზრობრივ პირობითობებში გამოვლენილი ღრმად ინდივიდუალურ, სუბიექტურ შთაბეჭდილებათა ერთობლიობა, რომელიც, პოემის „მუსიკალურ“ ქსოვილში გარდასახვისას, თვისებრივ სახეცვლილებას განიცდის და პოეტური წარმოსახვის კულმინაციაში მითოსურ, ზეპიროვნულ, ობიექტურ საყოველთაობას იძენს. როგორც გვახსოვს, ესეში იეიტსის შესახებ თვით ელიოტიც აღნიშნავდა, რომ პიროვნული საწყისისაგან თავის დაღწევა, ჭეშმარიტად „იმპერსონალური“ პოეზიის შექმნა მხოლოდ „იმ პოეტს ძალუძს, ვისაც შეუძლია ინტენსიური პირადი შთაბეჭდილების საფუძველზე ზოგადი ჭეშმარიტების გამოხატვა.. და უზოგადეს სიმბოლოდ მისი გარდასახვა“ [Eliot 1999: 201].

როგორც პოემის უშუალო-აზრობრივი სისტემა, ისე მისი პოეტიკური წყობაც უმდიდრეს მხატვრულ და ზოგადკულტურულ ტრადიციას (ან უფრო – მრავალ, მათ შორის მუსიკალურ, ტრადიციათა სინთეზს) ეფუძნება, რომლის გარეშეც „კვარტე-

ტების“ მითოპოეტიკური სტრუქტურა წარმოუდგენელია. მაგრამ ეს ტრადიცია ელიოტს იმდენად შესისხლხორცებული აქვს და ძვალ-რბილში გამჯდარი, რომ ის მისთვის სუბიექტური აღქმისა და წარმოსახვის ინსტრუმენტად იქცევა. მასზე დაყრდნობით, პოეტი „აწესრიგებს“ თავის სუბიექტურ განცდას და ამავე დროს, მითოსური საყოველთაობის ჭრილში განაზოგადებს მას, რითაც საკუთარი განცდითი შთაბეჭდილებების უნივერსლაიზაციას ახდენს. თომას მანის ზემოთმოყვანილ ციტატშიც მუსიკისა და მითოსის შინაგანი კავშირი, მათი სიღრმისეული მსგავსებაა მინიშნებული, რაც არა მხოლოდ ბეთჰოვენის გვიანდელი ნაწარმოებების, არამედ საერთოდ მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთ არსებით მხარეს გამოხატავს და დიდწილად განსაზღვრავს ელიოტის „მუსიკალური“ პოემის თავისებურებებსაც. ის, რომ „ოთხ კვარტეტში“ განცდითი შთაბეჭდილების უნივერსალიზაცია მუსიკალური სტრუქტურების ადაპტაციის საშუალებით ხდება, მათი პოეტიკის უმნიშვნელოვანეს, სიღრმისეულ ნაწილს შეადგენს. ელიოტი შეგნებულად მიმართავს ყველაზე აბსტრაქტული ხელოვნების ხერხებს, რათა უკიდურესად განაზოგადოს თავისი განცდა, გასცდეს შემზღუდველ კონკრეტიკას, ზოგჯერ – გასცდეს თვით ლექსის თანდაყოლილ, ენობრივ ცნებითობასაც და შექმნას „ყოველგვარ გარეგნულ პოეტურობას მოკლებული, ძვლებამდე გაშიშვლებული და იმდენად გამჭვირვალე პოეზია, რომ მისი კითხვისას თვით ლექსს კი არ აღვიქვამდეთ, არამედ მხოლოდ იმას, რაც იგულისხმება“ [Matthiessen 1958: 89-90]. ცხადია, „ის, რაც იგულისხმება“ ნატიფი ინტელექტუალური ფორმითა და მომნუსხველი ლირიზმით გადმოცემული რთული ემოციაა, პოემის განცდითი შინაარსი, და არა ის, თუ პოეტს „რისი თქმა სურდა“.

ალღოიანი და დაინტერესებული მკითხველის წინაშე „ოთხი კვარტეტი“ უცილობლად წამოჭრის კონკრეტულ მუსიკალურ კვარტეტებთან კავშირის საკითხსაც და ელიოტისტიკაში მის შესწავლას საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორია აქვს. გარკვეულწილად, ამას ხელი შეუწყო თვით ელიოტის ხშირმა გამონათქვამებმა მუსიკისა და პოეზიის სიახლოვის შესახებ, მაგრამ ნამდვილი „ციებ-ცხელება“ ლიტერატურულ კრიტიკაში მას შემდეგ დაიწყო, რაც ფრენსის ოტო მატისენმა გამოაქვეყნა პოე-

ტის ერთ-ერთი საჯარო ლექციის ციტატი, სადაც ის აღნიშნავდა, რომ „...პოეზიაზე უნდა ამაღლდე ისე, როგორც ბეთჰოვენი, რომელიც თავის გვიანდელ ნაწარმოებებში ცდილობდა, მუსიკაზე მაღლა მდგარიყო“ [Matthiessen 1958: 89-90]. ის აზრი, რომ მაინცდამაინც ბეთჰოვენის გვიანდელმა ნაწარმოებებმა შეასრულეს ელიოტისათვის მუსიკალური „მოდელის“ როლი, სწორედ ამ პუბლიკაციის შედეგად ჩამოყალიბდა და შემდეგ, რადგან პოემის სათაურში „კვარტეტები“ ფიგურირებს, კრიტიკოსთა ნაწილმა ეს გამონათქვამი ბეთჰოვენის გვიანდელ კვარტეტებს დაუკავშირა. მას აქეთ, შესაბამის აკადემიურ წრეებში უკვე კარგა ხანია, ტრადიციად დამკვიდრდა ხან მე-15 (Opus 132), ხან მე-16 (Opus 135) და ხანაც ბეთჰოვენის სხვა გვიანდელ კვარტეტებთან ერთგვარი „გაკეკლუცება“, მათსა და „ოთხ კვარტეტს“ შორის უშუალო ანალოგიების ძიება, თუმცა საკითხის კონკრეტული, კომპეტენტური კვლევა ჩვენთვის ხელმისაწვდომ საკმაოდ ვრცელ ლიტერატურაში თითქმის არ გვხვდება. პირიქით, კრიტიკოსი ტომას რისი დამაჯერებლად ამტკიცებს, რომ „ელიოტის „კვარტეტებსა“ და კონკრეტულ მუსიკალურ კვარტეტებს შორის მკაფიო შესატყვისების ძიებამ... შესაძლოა უხერხულ გაუგებრობამდე და გადამეტებულ გამარტივებამდე მიგვიყვანოს“ [Rees1981: 141]. დაახლოებით იგივეს აღნიშნავს სტეფან ბერგსტენი პოემის სტრუქტურისადმი სპეციალურად მიძღვნილ ნაშრომში: „ოთხი კვარტეტის“ შემსწავლელმა სიფრთხილე უნდა გამოიჩინოს და პოემის ანალიზისას რთულ მუსიკალურ პარალელებს ზედმეტად არ უნდა ჩაუღრმავდეს... ბეთჰოვენთან ასოცირება შესაძლოა მართებულიც იყოს, მაგრამ არ ღირს ამ ანალოგიის ბოლომდე მიყოლა“ [Bergsten 1960: 134, 136]. მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს დეივიდ ბარნდოლერიც წერილში, რომელიც „ოთხ კვარტეტსა“ და ბეთჰოვენის გვიანდელ კვარტეტებს შორის შესაძლო პარალელს უშუალოდ ეხება: „პოემის სათაური ეხმიანება ამ ანალოგიას და მუსიკალური კვარტეტის ფორმის შესახებ ზოგადმა წარმოდგენამ, შესაძლოა, გარკვეული შუქიც მოჰფინოს ელიოტის მიზნებს. მაგრამ... ეს ანალოგია აქვე მთავრდება. ორი სხვადასხვა ხელოვნება ნამდვილად არ არის ერთმანეთის ეკვივალენტური, მიუხედავად

იმისა, რომ ლიტერატურულ ფორმათაგან პოეზია ყველაზე მეტად მართლაც მუსიკას ენათესავება“ [Banrdollar 2000: 179].

მართლაც, საუბარი ამ შემთხვევაში მხოლოდ ხელოვნებათა შორის არსებულ ზოგად, სტრუქტურულ ანალოგიებს შეიძლება შეეხებოდეს: თვით პრობლემა სცილდება საკუთრივ ლიტერატურათმცოდნეობით (ისევე, როგორც მუსიკათმცოდნეობით) ფარგლებს და უფრო ზოგად-კომპარატივისტურ, ან სულაც ზოგადესთეტიკურ ხასიათს იძენს. ცხადია, პოეზიაში, ისევე, როგორც მთლიანად ლიტერატურაში, ხშირია ცალკეული „სტილური“ ილეთების, ან სულაც პოეტიკური პრინციპების მუსიკიდან სესხება (ისეთების, როგორიცაა კონტრაპუნქტი, ლაიტმოტივი, ან ფრაზის აწყობის „სინკოპირებული“ რიტმი, ჯაზური ინტონაციები და ა.შ., ტრადიციულ „მუსიკალურ კეთილხმოვანებაზე“ რომ აღარაფერი ვთქვათ), მაგრამ წარმოუდგენელია ორ კონკრეტულ, ლიტერატურულ და მუსიკალურ ნაწარმოებს შორის ისეთი სიახლოვის მიგნება, რომ შესაძლებელი იყოს უშუალო ანალოგიაზე, როგორც ფაქტზე მსჯელობა. მუსიკის მოსმენისას წარმოქმნილმა განცდამ, შესაძლოა, ბიძგი მისცეს პოეტს რაიმე მნიშვნელოვანი ლექსის შესაქმნელად, მაგრამ იდეალურ შემთხვევაშიც კი, ეს ანალოგია მხოლოდ ორი სხვადასხვა ხელოვნების განწყობილებით სიახლოვეში შეიძლება გამოიხატოს და არა ორი კონკრეტული ნაწარმოების სტრუქტურულ იდენტურობაში. მუსიკალური ნაწარმოების თარგზე ლექსი ისევე ვერ „მოიჭრება“, როგორც პოემის ტექსტი ვერ იქცევა სიმფონიის პარტიტურად. სხვა საქმეა, რომ ორ ხელოვნებას – სიტყვიერს და ბგერითს – გარკვეული სტრუქტურული ნათესაობა ნამდვილად აკავშირებს. ესეში „პოეზიის მუსიკა“ თვით ელიოტი წერდა, რომ "პოეტს, შესაძლოა, ძალიან გამოადგეს მუსიკის შესწავლა. არ ვიცი, რა მოცულობით არის ამისთვის საჭირო მუსიკალური ფორმის თეორიული ცოდნა. . . მაგრამ ვფიქრობ, რომ რიტმისა და სტრუქტურის განცდის თვალსაზრისით მუსიკა ძალიან უშუალოდ უნდა აღელვებდეს პოეტს“ [Eliot 2009: 38].

სწორედ მუსიკასთან ეს სტრუქრუტტურული და რიტმული ნათესაობაა წარმოჩენილი „კვარტეტებში“, სადაც ის მხატვრული სივრცისა და მხატვრული დროის კატეგორიებში გამოიხა-

ტება. ნორთროპ ფრაის თქმით, „ზოგი ხელოვნება დროში არსებობს, ზოგიც – სივრცეში... ორივე შემთხვევაში მაორგანიზებელი პრინციპია გამეორება, რომელსაც ჩვენ „რიტმს“ ვუწოდებთ, როდესაც ვსაუბრობთ დროზე და „მოდელს“, როდესაც ვსაუბრობთ სივრცეზე. მაგრამ შემდეგ, თუ გვსურს, რომ ჩვენი განსწავლულობა გამოვაჩინოთ, უკვე ფერწერულ რიტმსა და მუსიკალურ მოდელებზე ვიწყებთ საუბარს. ერთი სიტყვით, ყველა ხელოვნების აღქმა შესაძლებელია როგორც დროში, ისე სივრცეში...ლიტერატურას ამ მხრივ მუსიკასა და ფერწერას შორის შუალედური საფეხური უჭირავს“ [Frye1998: 224]. თვით ლიტერატურის სახეობათაგან ეს მოსაზრება ყველაზე მეტად პოეზიას ეხება, განსაკუთრებით კი მოდერნისტულ პოეზიას, ან უფრო ფართოდ – მოდერნისტულ ლიტერატურას, სადაც ეს „ორსახოვნება“ – ერთი მხრივ, დროისმიერება, ხოლო მეორე მხრივ, მყისიერი სივრცულობისკენ სწრაფვა – გაცნობიერებული პოეტიკის პრინციპად გვევლინება. „ოთხ კვარტეტთან“ დაკავშირებით, რონალდ ტემპლინი მართებულად შენიშნავს, რომ „ეს პოემა, თუმცა ის დროსა და სივრცეშია განფენილი (48 გვერდს მოიცავს!), ერთდროული აღქმისა და მყისიერების ატმოსფეროს წარმოქმნის, მყისიერებისა, რომელიც უსასრულო მნიშვნელობებს მოიცავს“ [Tamplin 1988: 161].

ელიოტის გამონათქვამები, რომლებშიც ის მუსიკისა და პოეზიის ზოგადესთეტიკურ სიახლოვეს ეხება, შუქს ჰფენს მისი საკუთარი მხატვრული მეთოდის თავისებურებებს და უპირველესად გულისხმობს პოეზიას. პოლ ვალერის „პოეზიის ხელოვნების“ წინასიტყვაობაში პოეტი აღნიშნავდა, რომ ვალერისათვის „პოეზიის მუსიკასთან დაახლოება ყოველთვის სიმბოლური პრინციპი იყო... რადგანაც თვით მუსიკა შეიძლება აღქმულ იქნას, როგორც ზედროულობისაკენ, დროის გაუქმებისაკენ (Timelessness) სწრაფვა. და თუ სხვა ხელოვნებებზე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ისინი ხანგრძლივობისკენ, დროში გავრცობისაკენ (Duration) ისწრაფვიან, მუსიკის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ ის ფერწერის, ან ქანდაკებისათვის დამახასიათებელი უძრაობისკენ მიიღწვის. მე ვსაუბრობ, როგორც ადამიანი, რომელსაც არ გააჩნია სპეციალური მუსიკალური განათლება, მაგრამ უფრო დიდ სიამოვნებას ვიღებ მუსიკალური ნაწარმოების

მოსმენით და უკეთ „მესმის“ ის, თუ ეს ნაწარმოები ჩემთვის კარგად არის ნაცნობი, თუ მისი შესრულებისას ყოველ წამს მახსოვს უკვე მოსმენილი ნაწილიც და ისიც, ჯერ კიდევ რომ მოსასმენია. იდეალურ შემთხვევაში, ვამჯობინებდი, რომ შემეძლოს დიდებული სიმფონიის ერთიანად აღქმა, როგორც მთლიანობისა“ [Eliot 1958: XIV].

ნიშანდობლივია, რომ ანალოგიურ აზრს ელიოტი საკუთრივ პოეზიისა და პოეტური აღქმის შესახებაც გამოსთქვამს და სწორედ მასში ხედავს პოეტური სიტყვის მუსიკალობას, რომელიც, მისი აზრით, სინქრონულ და ქრონოლოგიურ კავშირთა რთული სისტემის სახით ვითარდება: „სიტყვის მუსიკა ერთგვარ გადაკვეთის წერტილს წარმოადგენს; ის წარმოიქმნება მისი მიმართებისგან სხვა სიტყვებთან, რომლებიც მას უშუალოდ წინ უძღვის და უშუალოდ მოსდევს, ისევე, როგორც მისი მიმართებიდან მთელ დანარჩენ კონტექსტთან და ამ სიტყვის მნიშვნელობის მიმართებისგან ყველა იმ მნიშვნელობებთან, რომლებიც მას სხვა კონტექსტებში ჰქონდა" [Eliot 2009: 32]. ცხადია, ამგვარად აღქმული სიტყვა, ან სიტყვათშეთანხმება მუსიკალური ბგერის, ფრაზის ან ინტონაციის მრავალსახოვნებასა და ასოციაციურ სიმდიდრეს იძენს. ამ გზით ყალიბდება ნაწარმოებში სიტყვიერი კონოტაციების „ერთდროული“ აღქმის ხერხიც, მოდერნისტული პოეტიკის ბირთვი – ის „ხანგრძლივი აწმყო“, რომელშიც, ვ. ნ. ტოპოროვის თქმით, „ხდება დროის შედედება, ის ლამის უქმდება და სივრცის ფორმად იქცევა... დრო 'სპაციალიზაციას' განიცდის, მაშინ, როდესაც სივრცეს – პირიქით, გადაედება დროის შინაგანი, ინტენსიური თვისებები და ხდება მისი „ტემპორალიზაცია“ [Топоров 1983: 231].

„ოთხ კვარტეტში“ მითოსისა და მელოსის სინთეზირების საკითხს ჩვენ ვრცლად შევეხეთ ელიოტის პოეზიისადმი მიძღვნილ სხვა ნაშრომში [კობახიძე 1992]. აქ ვიტყვით მხოლოდ, რომ მითოსთან მიმართებაში ეს აზრი გვხვდება მრავალ გავლენიან კრიტიკოსთან, მწერალთან, ლიტერატურის თეორეტიკოსთან თუ სხვა ჰუმანიტართან, რომლებიც, ხშირად ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებლად აღნიშნავენ, რომ მითოსი, როგორც უნივერსალური ენა, ძალზე ახლოს დგას მუსიკასთან და ძირეულ მუსიკალურ სპეციფიკას იზიარებს მის მთავარ, ეს-

თეტიკურ ასპექტში. ნაწარმოების შინაგან დროსთან, როგორც მხატვრული ფორმათქმნადობის პრინციპთან მიმართებაში მითოსი და მელოსი იგივეიობრივია. იმას, რომ მუსიკისა და მითოსის საშუალებით ადამიანი ცდილობს თავი დააღიწოს დროის მარწუხებს, აღნიშნავდა კლოდ ლევი-სტროსიც. ამ, სტრუქტურული ანთროპოლოგისათვის ერთი შეხედვით, განყენებულ საკითხს ის ვრცლად განიხილავს თავისი ცნობილი ნაშრომის, „ნედლისა და მომზადებულის“ პირველი ტომის წინასიტყვაობაში: „ფერწერისაგან განსხვავებით, – აღნიშნავს იგი, – მუსიკა და მითოლოგია წარმოადგენენ ენებს, რომლებიც... ითხოვენ დროში გავრცობას, რათა მასში გამოვლინდნენ და დროსთან მათი ეს მიმართება ძალიან სპეციფიკური ხასიათისაა. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მუსიკას და მითოლოგიას დრო მხოლოდ იმისთვის სჭირდებათ, რომ ის გააუქმონ – მართლაც, მუსიკაც და მითოლოგიაც დროის განადგურების ინსტრუმენტებია. ბგერისა და რიტმის მიღმა, მუსიკა მოქმედებს პირველყოფილ დონეზე, რომელიც მსმენელის ფსიქოლოგიური დროა. მუსიკა დროის იმ მონაკვეთს, რომელშიც მას ვუსმენთ, გადააქცევს საკუთარ თავში ჩაკეტილ, სინქრონულ მთლიანობად. მუსიკალური ნაწარმოების შინაგანი ორგანიზაციის გამო, თვით მისი მოსმენის ფაქტი აჩერებს წარმავალ დროს. ამიტომაც არის, რომ როდესაც მუსიკას ვუსმენთ და სანამ მას ვუსმენთ, ჩვენ უკვდავებას ვეზიარებით“ [Levi-Strauss 1983: 15]. ამ თვალსაზრისით, მითების სტრუქტურული ანალიზის მამამთავრად ლევი-სტროსი ვაგნერს მოიხსენიებს, ვის მუსიკალურ დრამაშიც, მისი აზრით, მითოსსა და მუსიკის სწორედ ეს სინთეზია მიღწეული.

„ოთხი კვარტეტის“ მუსიკალობაც სწორედ იმაში გამოიხატება, რომ დროის სივრცედ ქცევის საშუალებად მასში მუსიკალურ ხერხთა პოეტიკური ანალოგიებია მოხმობილი, იმ ძირეული თვისებით, რომელიც მათ მითოსთან აქვთ საერთო. ცნობილი მუსიკათმცოდნე ერნსტ კურტი ამ ესთეტიკურ მოვლენას „მელოსის ენერგიად“ მოიხსენიებს, ხოლო იგორ სტრავინსკი თვის თეორიულ ნაწერებში მას „მუსიკის ფენომენს“ უწოდებს. სტრავინსკის წარმოდგენით, „მუსიკის ფენომენს“ წესრიგი შეაქვს ყოველივე არსებულში და უპირველეს ყოვლისა, ის აწეს-

რიგებს ადამიანის მიმართებას დროსთან. „იმისათვის, რომ განხორციელდეს, ერთადერთ და აუცილებელ პირობად ეს ფენომენი ითხოვს იმას, რისკენაც ის მუდმივად ისწრაფვის – გარკვეულ ფორმად ჩამოყალიბებას“ [Стравинский 1966: 99]. საგულისხმოა, რომ ეს აზრი ზუსტად შეესაბამება ელიოტის წარმოდენას მითოსზე, როგორც ნაწარმოებისადმი ფორმის მიმნიჭებელ და მის მომაწესრიგებელ საწყისზე. არსებითად, ეს აზრი მთელი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკის ერთ-ერთი ქვაკუთხედია და მისი შესწავლის თვალსაზრისით ის დღესაც ზედმიწევნით აქტუალურია. ასებითად იგივე აზრი აქვს ჩამოყალიბებული ნორთოპ ფრაისაც თავის ფუძემდებლურ მონოგრაფიაში „კრიტიკის ანატომია“: „ლიტერატურულ კრიტიკაში, — აღნიშნავს იგი, — მითი საბოლოოდ ნიშნავს *მითოსს*, ლიტერატურული ფორმის სტრუქტურულსა და მაორგანიზებელ პრინციპს“ [Frye1966: 341]. ცხადია, ყველა ამ აზრთა „დამთხვევა“ სცილდება ლევი-სტროსის, სტრავინსკის, ფრაის, კურტისა და ელიოტის თეორიულ პოზიციათა ნათესაობის საკითხს და ისევ იმ ზოგადესთეტიკური ფენომენის არსებობაზე მიუთითებს, რომელიც ჯერ კიდევ ოციან წლებში ლაკონურად ჩამოაყალიბა იმჟამად ახალგაზრდა ა.ფ. ლოსევმა. "მუსიკის სტრუქტურა ძალიან მკაფიოდ და ზუსტად შეესაბამება მითოსის სტრუქტურას“, წერდა იგი ნარკვევში „მუსიკა, როგორც ლოგიკის საგანი“ [Лосев 1927: 241].

მაინც, რა არის ამ მოვლენის არსი, რომელიც, ლოსევის აზრით, ასე „მკაფიოდ და ზუსტად“ ანათესავებს მუსიკასა და მითს, მელოსსა და მითოსს? ერნსტ კუტრის განმარტებით, მელოსი არის ფორმათქმნადობის მუხტი, რომელიც ჩვენში არსებობს თვით მუსიკალური ფორმის შექმნამდე. მელოსი მას წარმოუდგენია ერთგვარ „ფორმამდელ ფორმად“, ან „მუსიკამდელ მუსიკად“ – ფიზიოლოგიურ გამაღიზიანებლად, რომელიც ჩვენს ფსიქიკაში „თრთის“ და სტრავინსკის „მუსიკალური ფენომენის“ მსგავსად, ფორმად რეალიზაციისაკენ ისწრაფვის. ეს არის „ფორმათქმნადობის ძალა, რომელიც თვით ფორმის შექმნამდე არსებობს“, აღნიშნავს კურტი. „...ბუნებაში მუსიკალური ქმნადობის მხოლოდ ნაწილი ვლინდება (ანუ აღქმად მუსიკად ისმის – თ.კ.)... მელოსის არსი, მისი ბირთვი, შორს არის

მიმალული მისივე ფორმალური ხორცშესხმის (ანუ ჟღერადი მუსიკის – თ.კ.) უკან" [Курт 1931: 38-39, 45]. ამასთან, კურტის თქმით, მელოსი ისე შეესაბამება თავის „აღქმად ფორმას" (ჟღერად მუსიკას), როგორც პოტენცია – რელიზაციას [Курт 1931:38], ანუ, ჩვენს უშუალო სათქმელს რომ დავუბრუნდეთ, როგორც მითოსი – სიუჟეტებს, მხატვრულ სახეებსა და სახეთა კომბინაციებს. ნიშანდობლივია, რომ პრაქტიკულად იგივე აზრს, მაგრამ უკვე პოეზიასთან დაკავშირებით, გამოთქვამს ელიოტი, როდესაც აღნიშნავს, რომ „ლექსი, სანამ ის სიტყვიერ გამოხატულებას ჰპოვებდეს, ჯერ კონკრეტული რიტმული რეალიზაციისაკენ ისწრაფვის და შემდეგ უკვე თვით ეს რიტმი წარმოქმნის იდეას და ხატოვანებას" [Eliot 2009: 38]. ფაქტობრივად, მითოსიც და მელოსიც ერთი მეტად მნიშვნელოვანი მოვლენის ორი მხარეა – მათი სინთეზი გამოხატავს ადამიანის თანდაყოლილი ფორმათქმნადობის უნარს, რომელიც, შემოქმედებითი აქტივობისას, ხან მითოლოგიის, ხან მუსიკის სახით ხორციელდება, ხან კი მათ განუყრელ ერთიანობაში წარმოჩინდება. როგორც კ. ლევი-სტროსი აღნიშნავს, „აღქმისას, მუსიკა და მითები... ერთსა და იგივე მენტალურ სტრუქტურებს სწვდებიან" [Levi-Strauss 1983: 17].

ყველაზე არქაულ, პირველქმნილ ხორცშესხმას ეს სიღრმისეული „მენტალური სტრუქტურები" რიტუალურ ქმედებაში ჰპოვებენ, რომლისგანაც უკვე შემდგომ, მეტ-ნაკლებად რაციონალური ფორმით, ქრონოლოგიურად გამოიყოფა ცნობიერი ესთეტიკური აქტივობის სფეროები, მათ შორის – პოეზია და მუსიკა (იმ სახით, რა სახითაც მათ ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვხვდებით). ამავე დროს, როგორც პოეზია, ისე მუსიკა, თავის არსობრივ გამოვლინებაში თანდაყოლილად შეიცავს რიტუალის, ანუ პირველყოფილი კოლექტიური ფორმათქმნადობის მუხტს, რომელიც მრავალი დიდი ხელოვანის შემოქმედებითი აქტივობის უხილავ არსს შეადგენს. ეს „მუხტი" უშუალო-აღქმადი ფორმით იმ შინაგან რიტმში ვლინდება, რომელიც მითოსისა და მელოსის მასინთეზირებელ საწყისს წარმოადგენს და რომლის გარეშეც საერთოდ წარმოუდგენელია მხატვრული შემოქმედება, კერძოდ კი – პოეზია და მუსიკა. სწორედ მხატვრული ფორმათქმნადობის ამ რიტმულ, რიტუალურ ფესვებს გულის-

ხმობდა ელიოტი, როდესაც აღნიშნავდა, რომ „პოეზია იწყება მაშინ, როდესაც ველური ჯუნგლებში იწყებს დოლზე დაკვრას და ის (პოეზია – თ.კ.) შემდგომშიც ინარჩუნებს ამ რიტმული დარტყმების აუცილებლობას“ [Eliot 1933: 148]. საინტერესოა, რომ თვით კ. გ. იუნგიც მითოსს წარმოიდგენს არა როგორც ჩამოყალიბებულ შინაარსობრივ და ხატოვან ფორმას, არამედ როგორც პოტენციას, როგორც ცნობიერი ხატოვანი ფორმის ჩამოყალიბების შესაძლებლობას: „შინაარსობრივ დატვირთვას პირველსახეები მხოლოდ მაშინ იღებენ, როდესაც ისინი (არაცნობიერიდან – თ.კ.) ცნობიერებაში შემოდიან და ცნობიერი გამოცდილების შინაარსით ივსებიან... თავისთავად, არქეტიპი სხვა არაფერია, თუ არა ფორმათქმნადობის შესაძლებლობა და წარმოდგენათა გაფორმების აპრიორული ტენდენცია“ [Jung 1990: 79].

მითოსის ან მელოსის ხატოვან ფორმად რეალიზაციის ილუსტრირება ყველაზე უკეთ შესაძლებელია „ენტელექიის“ შესახებ არისტოტელეს მოძღვრებით, რომლის არსსაც ის „მეტაფიზიკის“ მერვე და მეცხრე წიგნებში გადმოსცემს. ამ მოძღვრების თანახმად, შესაძლებლობას ან პოტენციას (dunamis), მოძრაობის (kinesis) საშუალებით, დროის შესაბამის მომენტში (kairos) შეუძლია მიაღწიოს განხორციელებას (რეალიზებულობას, სრულქმნილობას, entelecheia-ს). ამასთან, „მოძრაობაში“ არისტოტელე, ზოგადად, საგნის ყველანაირ ცვლილებას გულისხმობს, ხოლო დრო კი მას ესმის, როგორც მოძრაობის საზომი. თუ ჩვენს შემთხვევაში მოძრაობას გავიაზრებთ, როგორც შემოქმედებით აქტს (ქმნადობას), მაშინ ნათელი გახდება, თუ როგორ გადაიქცევა თანდაყოლილი გაუცნობიერებელი „შესაძლებლობა“ ან „პოტენცია“ ცნობიერ-ესთეტიკურ და ხატოვან-სიუჟეტურ (ანუ ლიტერატურულ, მელოდიურ, ქორეოგრაფიულ, ფერწერულ, არქიტექტურულ და ა.შ.) „განხორციელებულობად“, მხატვრულ ფორმად. მოდერნისტულ ლიტერატურაში, სადაც მითოსი გაცნობიერებულად გამოიყენება, მისი, როგორც პოტენციის, ენტელექიად ქცევას სხვა ხასიათი აქვს, ვიდრე მანამდე არსებულ, ტრადიციულ მწერლობაში. მოდერნისტ ავტორთან პოტენციური შესაძლებლობა (მითოსი, მელოსი) მოკლებულია გაუცნობიერებელ ფსიქლოგიურ შინაარსს და

გააზრებულია, როგორც მხატვრული ხერხი. როგორც იუნგი აღნიშნავს „ულისეს" შესახებ თავის ცნობილ წერილში, „გაუცნობიერებელი არქეტიპული ფონი ასეთ ნაწარმოებებში, რა თქმა უნდა, საგრძნობია" [Jung 2001: 144], მაგრამ მითოლოგიზმი აქ პირწმინდად ლიტერატურული ხერხებით გამოიხატება და არა ამ არაცნობიერი ფონით. ასეთ შემთხვევაში, მითოსიც და მელოსიც გამოიკვეთება არა როგორც გაუცნობიერებელი ფსიქოლოგიური სტრუქტურა, არამედ როგორც გაცნობიერებული შემოქმედებითი ჩანაფიქრის "ფარული" ნაწილი, ის „პოტენცია", რომელიც ნაწარმოების გამომსახველ საშუალებათა ერთობლიობაში რეალიზდება და მისი სახით აღწევს "ენტელექიას". ცხადია, ნაწარმოები, რომელიც მითოსურ და მელოსურ საწყისთა სინთეზს არ შეიცავს, ვერ ჩამოყალიბდება, როგორც მითოლოგიური ან მელოდიური ქმნილება, რადგან თვით არისტოტელეს სიტყვები რომ მოვიხმოთ,"შეუძლებელია იდგეს ის, რასაც დგომის შესაძლებლობა არ გააჩნია" [Aristotle 1942: 1047].მაგრამ ჩვენთვის პრინციპული მნიშვნელობა პრიუკუ კვშირსაც აქვს: დგომის შესაძლებლობის შესახებ მსჯელობა ჩვენ მხოლოდ „უკვე შემდგარი" დგომის მიხედვით შეგვიძლია. სხვანაირად რომ ვთქვათ, მითოსურ და მელოსურ პოტენციას ჩვენ აღვიქვამთ არა უშუალოდ, როგორც შესაძლებლობას (რაც შეუძლებელი იქნებოდა), არამედ მისი უკვე განხორციელებული სახით, როგორც ნაწარმოების სიუჟეტურ-ხატოვან და მელოდიურ ფორმას.

მითოსისა და მელოსის პოტენციურ მხატვრულ ფორმად გააზრება შუქს ჰფენს „პოეზიაზე ამაღლების" და მის „გარეგნულ გამოვლინებათა" უგულებელყოფის შესახებ ელიოტის მოთხოვნას. მაგრამ ერთია მითოსისა და მელოსის, როგორც პოტენციური ფორმის თეორიული გააზრება და სულ სხვა – ამ პოტენციის კონკრეტული ხორცშესხმა, პოეტური ნაწარმოების სახით მისი რეალიზაცია. სწორედ აქ იჩენს თავს ფორმათქმნადობის პროცესი, რომელსაც თომას მანი „მუსიკალურ კონსტრუქტივიზმს" უწოდებს, ხოლო სტრავინსკი – „მუსიკალური ფენომენის განხორციელებას". მელოსს ადეკვატურად მხოლოდ მაღალორგანიზებული პოეტიკური სტრუქტურა, მუსიკალური პოეტიკის პრინციპებზე აგებული მხატვრული ფორმა გამოხა-

ტავს. აღქმადი სახით მელოსი დროში ხორციელდება, როგორც ბგერების (მუსიკა) ან სიტყვების (პოეზია) რიტმული, ლოგიკურად გაპირობებული და მხატვრულად მიზანშეწონილი მონაცვლეობა. ნიშანდობლივია, რომ „მუსიკის ფენომენს" სტრავინსკიც „უკვე რეალიზებული", ფორმაში განხორციელებული სახით წარმოიდგენს, როგორც „ბგერისა და დროის წარმოდგენებში გამოყვანილი ლოგიკური დანასკვის ნაირსახეობას" [Шахназарова 1971: 23]. მელოსით გამსჭვალულ პოეზიას ელიოტი მეტაფორულად წარმოსახავს, როგორც პარადოქსს – „მეტყველ მდუმარებას", ან „უძრავ მოძრაობას". ასე იქმნება „მდუმარე", „უძრავი" და „ზედროული" არსის დროში გავრცობილი, „მეტყველი" და „მოძრავი" ხატი, ანუ (თუ მუსიკისმცოდნე ბ. ვ. ასაფიევს მისი ცნობილი წიგნის სათაურს დავესესხებით) „მუსიკალური ფორმა, როგორც პროცესი". აღმქმელისა და აღსაქმელის ეს „ჩუმი" ექსტატიკური სინთეზი, ეს უმაღლესი ესთეტიკური ტკბობის აქტი ელიოტს ხატოვნად აქვს წარმოსახული, როგორც

...music heard so deeply
That it is not heard at all
But you are the music while the music lasts.

[მუსიკა, ისე ღრმად აღქმული, რომ ის საერთოდ არ ისმის, მაგრამ შენ თვითვე ხარ მუსიკა, სანამ ეს მუსიკა გრძელდება]

პოეტურ მსჯელობაში, ამ „პროცესუალურ ფორმას" ელიოტი აგრეთვე მოიხსენიებს, როგორც „ჩინურ ლარნაკს, უსასრულოდ რომ ბრუნავს თავის უძრაობაში":

Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.

[სიტყვებიც და მუსიკაც მხოლოდ დროში იძვრიან. მაგრამ იმას, რაც ცოცხლობს, მხოლოდ სიკვდილი თუ უწერია. მეტყველების შემდეგ, სიტყვები მდუმარებაში აღწევენ. მხოლოდ ფორმის, მოდელის საშუალებით შეუძლია სიტყვას ან მუსიკას უძრაობასთან (მდუმარებასთან) ზიარება, როგორც ჩინურ ლარნაკს, უსასრულოდ რომ ბრუნავს თავის უძრაობაში (მდუმარებაში)].

აღსანიშნავია, რომ სიტყვა „stillness“ ერთდროულად "უძრაობასაც“ ნიშნავს, „სიმშვიდესაც“ და „მდუმარებასაც“, რასაც ელიოტი ოსტატურად იყენებს: პოემის თეოლოგიურ ჭრილში როგორც „უძრაობა“, ისე „მდუმარება“ ღვთაებრივი საწყისის ატრიბუტებად იქცევა. სიტყვებიც და ბგერებიც მხოლოდ ფორმის, ლოგიკურად მოწესრიგებული აზრობრივ-ემოციური სტრუქტურის საშუალებით გამოხატავენ მელოსს – იმ „უძრაობასა“ და „მდუმარებას“, რომელიც განსაზღვრავს მათს „დროში მოძრაობას“ – პოეტურ მეტყველებასა და მუსიკალურ ჟღერადობას. არსებითად, „კვარტეტების“ პოეტიკური წყობა სხვა არაფერია, თუ არა მელოსით გამსჭვალული „მუსიკალური“ ქსოვილი, სადაც სიტყვები და დებულებები ბგერებისა და მუსიკალური თემების როლს ასრულებენ, თუმცა, როგორც ჰელენ გარდნერი აღნიშნას, ეს ანალოგია სიტყვასიტყვით არ უნდა გავიაზროთ (როგორც, ვთქვათ, „ოთხი კვარტეტისა“ და რომელიმე კონკრეტული მუსიკალური კვარტეტის, სონატის, ან სიმფონიის სტრუქტურულ მახასიათებელთა მექანიკური „დამთხვევა“) [Gardner 1969: 120].

როგორც ჩანს, მუსიკალურ სტრუქტურათა ლიტერატურული ადაპტაციის შესახებ მსჯელობისას ვერავინ აუვლის გვერდს თომას მანის ხშირ ციტირებას და ამიტომ, ისევ მის ავტორიტეტს მივმართავთ. მანი მკითხველისაგან მოითხოვს „ჯადოსნური მთის“ სულ ცოტა, ორჯერ წაკითხვას, რადგან მისი თქმით, „მუსიკალური კანონების მიხედვით შეკავშირებულ იდეათა ამ კომპლექსის აღქმა და მისი სწორად შეფასება მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, როდესაც რომანის თემატიკა უკვე ნაცნობია მკითხველისათვის და ის შეძლებს ერთმანეთთან დაკავშირებული სიმბოლური ფორმულების არა მხოლოდ რეტროსპექტულ აღქმას, არამედ მათ წინდაწინ გააზრებასაც“ [Манн 1960: 164]. იგივე ითქმის „ოთხი კვარტეტის“ შესახებაც –

მათი მუსიკალური მთლიანობის სრულფასოვანი აღქმა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ მკითხველი კარგად იცნობს ნაწარმოების ტექსტს, თუ მას ადრეც განუცდია „კვარტეტების“ სევდიანი და საზეიმო ლირიზმი. ამგვარად შემზადებული მკითხველი შეუდარებლად უფრო მეტ შინაგან მთლიანობასა და ემოციურ დაძაბულობას „აღმოაჩენს“ პოემაში, ვიდრე ის, ვინც პირველად შეეცდება მის აღქმას. პოემის კითხვისას ყოველ კონკრეტულ მომენტში მოგონებისა და მოლოდინის განწყობილებათა სინთეზი (წასაკითხისა და წაკითხულის ერთდროული თანაგანცდა) მთლიანი ნაწარმოების ერთდროული, ან, თუ გნებავთ, ზ ე დ რ ო უ ლ ი აღქმის განცდით შთაბეჭდილებას წარმოქმნის, რაც ისევ და ისევ სიღრმისეულ მუსიკალურ ანალოგიას გულისხმობს. „მე... ვერავითარ სიამოვნებას ვერ მივიღებ კლასიკური სიმფონიის მოსმენით, თუ ყოველ წამს ვერ დავაკავშირე ის, რასაც ვუსმენ, იმასთან, რასაც უკვე მოვუსმინე და იმასთან, რაც მოსასმენია, ანუ თუ არ მექნა მუსიკის მთლიანობის შეგრძნება...“ წერდა კ. ლევი-სტროსი. „ეს ზუსტად ის შემთხვევაა, როდესაც მუსკა თითქოს იგონებს ახალ ფორმებს და ფაქტობრივად, თავიდან აღმოაჩენს იმ სტრუქტურებს, რომლებიც უკვე არსებობენ ცნობიერების მითოსურ დონეზე“ [Levi-Strauss 1983: 37]. ანუ ლევი-სტროსიც არსებითად იმეორებს ელიოტის, მანის და სხვათა აზრს იმის თაობაზე, რომ მუსიკა, როგორც დროისმიერი ხელოვნება, აღქმის პროცესში საკუთარ თვისებრიობას უარყოფს და დროის გაუქმებისაკენ ისწრაფვის. სრულიად განსხვავებულ ავტორთა მიერ სხვადასხვა პროფესიულ, მიზნობრივ და მსოფლმხედველობრივ კონტექსტში გამოთქმული აზრების ლამის სიტყვასიტყვითი დამთხვევა მნიშვნელოვანწილად გამოხატავს მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას. ეს თავისებურება წარმოადგენს ნაწარმოების შინაგანი სტრუქტურის სიქრონიზაციას, აღქმაში გახანგრძლივებული აწმყოს, ანუ ჰერმან ჰესეს სიტყვები რომ მოვიხმოთ, „ესთეტიკურად განცდილი დროის“ ეფექტის შექმნას.

თუ „ოთხ კვარტეტს“ წავიკითხავთ, როგორც „მუსიკალურ თემათა მონაცვლეობას“ (ჰ. გარდნერი), დავინახავთ, რომ პოემის ძირითადი თემა, რომელიც შემდგომ უამრავ ვარიაცია-

ში ვითარდება, სხვადასხვა „ინსტრუმენტის“ შესრულებით ჟღერს, იცვლება, იყოფა, შემდეგ ისევ ერთიანდება, თავიდან ისმის, ახლებურ ელფერს იძენს, თითქოს განსხვავებულ რიტმულ სურათს მისდევს და ბოლოს ისევ საზეიმოდ ჟღერს, არის დრო. ამ თემის წარმოდგენით იწყება პირველივე კვარტეტი, ბერნტ ნორტონი“:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.

ჟამი აწმყო და ჟამი წარსული / ალბათ არსებობენ მომავალ ჟამში / და ჟამი წარსული შემცველია მომავლის. / თუ მთელი ჯამი არის აწმყო მარადიული, / ვერარა შესძლებს გამოსყიდვას მარადიულისას.
(ზ. გამსახურდიას თარგმანი)

დროის ფილოსოფია, რომელიც ამ დასაწყისშია პოეტურად გაჟღერებული, ანტიკურ ხანაში იღებს დასაბამს, მაგრამ ყველაზე ლაკონურად, ის ჩამოყალიბებული აქვს ნეტარ ავგუსტინეს „აღსარებანში“: „...წარსული და მომავალი საიდან არიან დრონი, როდესაც ახლა-ში წარსული უკვე აღარ არის, ხოლო მომავალი ჯერ არ არის? მაგრამ თუ აწმყო ყოველთვის აწმყოა და წარსულში არ გადადის, დრო ის მართლაც ვერ იქნება, რადგან ის მარადისობაა“ [ავგუსტინე 1995: 233]. გარდა იმისა, რომ „ოთხი კვარტეტი“ შინაგანი, მხატვრული დროის გაცნობიერებულ პოეტიკაზე აგებული ნაწარმოებია, ის აგრეთვე არის პოემა დროის *შესახებ*, ანუ მისი ძირითადი თემა არის დრო.

დროს, როგორც პოეტიკურ კატეგორიას, ელიოტი პარადოქსისებურად იყენებს: პოემის უშუალო-აზრობრივ დონეზე თემატური მასალის ვარირება, მისი გამეორებადი მონაცვლეობა ციკლურ, წრისმაგვარ, შექცევად დროში ხორციელდება, მაგრამ ნაწარმოების სიღრმისეულ განზომილებაში, მითოსისა და მელოსის სინთეზირების დონეზე, იგივე დრო თავის უარყოფად – მარადიულ აწმყოდ, გასხივოსნების მომენტად, მყისიე-

რებაში წარმოჩენილ უსასრულობად, ანუ „მბრუნავი სამყაროს უძრავ წერტილად" წარმოგვიდგება,

At the still point of the turning world.

როგორც ვთქვით, დროის"ესთეტიკური აღქმისაკენ", ანუ ნაწარმოების შინაგან სამყაროში ზედროულობის დამკვიდრებისაკენ ეს მისწრაფება მთელი მოდერნიზმის ესთეტიკურ კონცეფციას გამოხატავს. თომას მანი აღნიშნავდა, რომ მისი „ჯადოსნურ მთაც", „...მხატვრულ საშუალებათა გამოყენებით, დროის გაუქმებისაკენ ისწრაფვის. ამის მიღწევას ის იმით ცდილობს, რომ გამუდმებით ხაზს უსვამს იმ მუსიკალურ კანონებზე დაფუძნებული, მთლიანი სამყაროს უნივერსალობას, რომელსაც ის თვითვე შეიცავს და მიიღწვის, რათა დაამკვიდროს მაგიური nunc stans" [Манн 1960: 165]. რადგან ჯერ კიდევ არისტოტელეს დროიდან, ფილოსოფიურ და შემდეგ უკვე ზოგადკულტურულ წარმოდგენათა თანახმად, დრო მოძრაობის საზომია, ბოეციუსის ეს „მაგიური" nunc stans („უძრავი ახლა") უპირველეს ყოვლისა, დროის გაყინვის „მაგიას" გულისხმობს, თუმცა ემპირიული დრო „ოთხ კვარტეტში" გაყინული სულაც არ არის – ის ციკლური, მოძრავი და შექცევადია. მ. გელაშვილის თქმით, მოდერნისტულ რომანში „თანაარსებობს გაყინული დრო და ციკლური დრო, ობიექტური დრო და სუბიექტური დრო (ან დროებიც). „გაყინული წამი" ამ მრავალფეროვნების ერთ-ერთი გამოვლენაა, რომელსაც მნიშვნელოვანი აზრობრივი და მხატვრული დატვირთვა აქვს" [გელაშვილი 2005: 69]. ანალოგიური ვითარებაა მოდერნისტულ პოეზიაშიც, სადაც "სრული უძრაობა" და „ზედროულობა", პარადოქსულად, სწორედ დროში მოძრაობის ინტენსიფიკაციით გამოიხატება. „წამის გაყინულობისა" და უძრაობის მომენტი „ოთხ კვარტეტში" ქვეყნიერების დროისმიერი ორომტრიალის ცენტრშია მოთავსებული – ესაა დროისა და ზედროულობის გადაკვეთის წამი, The point of intersection of the timeless / With time. „კვარტეტების" თემა და მათი პოეტიკა ერთმანეთისგან განუყოფელია: უძრაობა და დროში გაყინულობა, ერთი მხრივ, პოემის ტექსტშია დეკლარირებული, როგორც მისი ერთ-ერთი თემატური ასპექტი, ხოლო მეორე მხრივ, ნაწარმოების ყველა მხატვრუ-

ლი საშუალება სწორედ იქითკენ არის მიმართული, რომ ეს უძრაობა, ეს მყისიერი და ამავე დროს პროცესუალური აწმყო აღმქმელის ცნობიერებაში უმნიშვნელოვანეს პოეტურ ეფექტად განხორციელდეს. დროსთან დაკავშირებული ასოციაციები „ოთხი კვარტეტის" ყველა ხატისა თუ სიმბოლური მოტივის მნიშვნელოვან ქვეტექსტს შეადგენს – იმ თვალსაზრისითაც, რომ ეს ხატები და მოტივები დროისმიერ (ან „ზედროულ") მომენტზე მიანიშნებენ მკითხველს და იმითაც, რომ თვით მათი წარმოსახვისა და შეკავშირების მეთოდი ისევ და ისევ მხატვრული დროის სინქრონიზაციას, აღქმაში მის გაუქმებას გულისხმობს.

დისკურსი დროის ბუნების შესახებ არა მხოლოდ მხატვრული ლიტერატურის, არამედ მთლიანად ესთეტიკური აზრის ისტორიაში უსასრულოდ რთული და წინააღმდეგობრივია. უკვე „მშრალი" ფილოსოფიურ-შემეცნებითი, ან ღვთისმეტყველური სახით, „მყისიერებაში გამოხატული მარადისობის" კონცეფცია ძველისძველია და მას უამრავი დიდი და მცირე ზოგადკულტურული ხატი ეფუძნება, გრანდიოზული მსოფლმმხედველობრივი და ინტერკულტურული წარმოდგენებიდან, კონკრეტულ მოდერნისტ და არამოდერნისტ ავტორთა მხატვრული მიგნებებამდე. დროის პრობლემასთან ფილოსოფიური მიდგომის ის კონკრეტული ტრადიცია, რომელიც „კვარტეტებშია" ასახული, პლატონის მოძღვრებიდან იღებს დასაბამს. როგორც ბ. ბრეგვაძე აღნიშნავს პლატონის მისეული თარგმანის კომენტარში, „ტიმეოსში" დრო, როგორც „ამქვეყნიურ საგანთა და მოვლენათა არსებობის, მათი მოძრაობისა და ცვალებადობის ფორმა – უცვლელი და უძრავი მარადისობის ანალოგიურ პროექციად გვევლინება. „მარადისობა"... ერთგვარი ექსტრატემპოლარული (დროის მიღმური, დროის გარეშე არსებული) რეალობაა (ჩვენი „უჟამო ჟამი", ალბათ, ყველაზე სრულად და ამომწურავად გამოხატავს ამ ცნების შინაარსს)... „ტიმეოსის" მარადისობა ინტეგრალური, ცალკეულ მომენტებად განუწილველი დროა, ... მარადიული, წარუვალი აწმყო, რომელიც ხასიათდება ერთადერთი პრედიკატით – „არის"... პლატონის მიხედვით, [„არის"] მარტოოდენ მარადისობის ატრიბუტია" [ბრეგვაძე 1994: 235-236]. მთლად ანალოგიურს თუ არა, აშკარად მონათესავე აზრს გამოთქვამს არისტოტელეც „ფიზიკაში", ოღონდ უკვე თავისი

საკუთარი ფუძემდებლური კატეგორიის, „ახლას" განმარტებისას: „თუ ერთდროული – არა ადრინდელი და არა მერმინდელი – ერთსა და იმავე „ახლა"-ში არსებობას ნიშნავს, ამიტომ თუ ამ „ახლა"-ში მოქცეულია ადრინდელიც და მერმინდელიც, მაშინ ერთდროული იქნება ათი ათასი წლის წინანდელი ამბავიც და ისიც, რაც დღეს მოხდა, და არაფერი იქნება ერთმანეთზე ადრინდელი ან გვიანდელი („ფიზიკა", IV, 10, 218a).

საბოლოოდ, ელიოტისათვის გამოკვეთილად ახლობელი სახით, აწმყოს „ზედროულობის" კონცეფცია ნეტარი ავგუსტინეს „აღსარებანში" გვხვდება, დასავლური ეკლესიის ამ მართლაც დიდი მამის საოცრად გურწფელი ემოციით გაჯერებულ ტექსტში: „ვინ შეაჩერებს და არ მისცემს გასაქანს მას (დროს – თ.კ.), რათა თუნდაც წამით შემდგარმა აღიქვას მარად უძრავი მარადისობის სხივოსანი ათინათი და დროის უწყვეტ დინებას შეადაროს იგი?... დროის ხანგრძლივობას ურიცხვი მსწრფლმავალი წამის სიმრავლე განაპირობებს, გამუდმებით რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს. მარადისობაში არა არის რა წარმავალი, არამედ მარადი აწმყოა, მთელი თავისი სისავსით. დრო კი ვერასოდეს ვერ იქნება პირწმინდად აწმყო... მთელ წარსულს მომავალი მიერეკება, მთელი მომავალი წარსულს მისდევს, ხოლო ერთიცა და მეორეც იმისგან იღებს დასაბამს, იმისგან მომდინარეობს, რასაც მარადი აწმყო ჰქვია." [ავგუსტინე 1995: 230].

„კვარტეტებში" თვით ისტორიაც, ანუ „ხილული" დრო – გლობალური დროის ის მონაკვეთი, რომელზედაც შესაძლებელია დაკვირვება – სწორედ ამ ავგუსტინესეულ „მსწრაფლმავალ", „ზედროულ" წამთა თანმიმდევრობად მოიხსენიება, რომელიც დროის ხანგრძლივობას განაპირობებს:

. . . history is a pattern
Of timeless moments.

საინტერესოა, რომ პოეტური დეკლარციის სახით, „წამის მარადიულობის" აზრი გვხვდება გოეთეს ცნობილ ლექსში „ანდერძი" („Vermächtnis") – წარსული არსად არ ქრება, მომავალი წინდანინ გვიხმობს და „მარადისობით აღვსილა წამი" – (Der Augenblick ist Ewigkeit), ელიოტი კი ბეჯითი მკითხველი იყო

ვაიმარელი ბრძენკაცის. უნდა ვივარაუდოთ, რომ უშუალო თანამედროვეთაგან ამ მხრივ მასზე გავლენა მოახდინა ანრი ბერგსონმაც, რომლის ლექციებს დროთა აღრევისა და სუბიექტური, ფსიქოლოგიური დროის, როგორც აწმყო პროცესუალობის, ანუ „ხანგრძლივობის" (durée) შესახებ, ის სორბონში ისმენდა.

„ოთხ კვარეტეტს" რომ დავუბრუნდეთ, მის დაკვირვებულ მკითხველს ყოველთვის უნდა ახსოვდეს, რომ პოემაში დროის პრობლემის გარშემო არსებული ინფორმაციის სიჭარბის მიუხედავად, ელიოტის ამოცანას არ შეადგენდა ამ პრობლემის ფილოსოფიური ან თეოლოგიური შესწავლა-ინტერპრეტაცია. პოემის ინტელექტუალური სისტემის მისივე მხატვრული კონტექსტისგან განცალკევებას აზრი არა აქვს – განცდით შინაარსს მოკლებული და ნაკლებად კონცენტრირებული სახით, „კვარტეტების" მთელი „ფილოსოფია" შესაბამის მოაზროვნეთა თხზულებებშიც მოიპოვება. ამავე დროს, პოემის გამომსახველობით საშუალებათა მთელი ერთობლიობა ცხადჰყოფს, რომ პოეტი სრულიად გაცნობიერებულად ესწრაფვოდა, რომ მის მხატვრულ ნააზრევს არ ჰქონოდა დეკლარაციული ხასიათი, რომ მისი „მუსიკალური" პოემის მკითხველი იმდენად დროის რაობაზე კი არ დაფიქრებულიყო (თუმცა ამგვარი „დაფიქრების" გარეშე პოემის აღქმა ერთობ ძნელია), არამედ თვით აღქმის პროცესში ესთეტიკურად განეცადა სწორედ ის მარადიული „ახლა", სწორედ ის „ხანგრძლივი" ნამი, რომლის შესახებაც, როგორც ვთქვით, ლევი-სტროსი აღნიშნავდა, რომ ის „უკვდავებას გვაზიარებს".

„ოთხ კვარტეტში" ასახული დროისა და მარადისობის კონცეფციას კულტურის ისტორიაში უამრავი "თანაავტორი" ჰყავს, მაგრამ ავგუსტინეს „აღსარებანში" მკაფიოდ არის ჩამოყალიბებული დროის სწორედ ის გაგება, რომელიც არა მხოლოდ ელიოტის „ოთხ კვარტეტს", არამედ მთელი მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკას უდევს საფუძვლად. ცხდია, ავტორთა ნაწილს ავგუსტინე საერთოდ არ ჰქონდა ნაკითხული, სხვანი პირიქით, ან საგანგებოდ შტუდირებდნენ „აღსარებანს" მკაცრ კათოლიკურ სასწავლებლებში, ან ინტელექტუალური განცხრომის ჟამს ეძლეოდნენ მის კითხვას, მაგრამ ფაქტია, რომ დროსა და დროის „გაუქმებაზე" წარმოდგენებით იყო გაჟღენ-

თილი თვით ის კულტურული კონტექსტი, რომელიც მოდერნიზმს ასულდგმულებდა. მისი საშუალებით, მოდერნისტები როგორც პრაქტიკულად, ისე თეორიულად უპირისპირდებოდნენ იმჟამინდელ ვულგარულ ისტორიზმს, ხელოვნებაში პროგრესის მქადაგებლობას და მის საპირისპიროდ, წინ წამოსწევდნენ ესთეტიკური ფორმათქმნადობის პრინციპებს, „ჰომეროსიდან დღემდე არსებული“ ლიტერატურის ზეისტორიულ, მითოსურ გაგებას.

ალბათ სწორედ ეს ესთეტიზმი და გარკვეულ სტაბილურ ფასეულობათა სისტემის ერთგულება არის ის ძირითადი, რაც მკაფიოდ გამოარჩევს მაღალ მოდერნიზმს მეოცე საუკუნის საკმაოდ ჭრელ ლიტერატურულ ფონზე და, უპრიველეს ყოვლისა, განასხვავებს მას პოსტმოდერნიზმისგან. გვიანდელი იეიტსის, ჯოისის, თომას მანის, ელიოტის, ფოლკნერის, პაუნდის, კაფკას, რილკეს, ნაწილობრივ – ჰესეს და სხვათა მაღალი ხელოვნება, თავისი ინტელექტუალური და ალბათ სოციალური ელიტარულობითაც, გამოხატავდა ეპოქის მთავარ ესთეტიკურ წარმოდგენათა ერთობლიობას, მთელი ლიტერატურული პერიოდის „დასავლურ კანონს“ (ჰაროლდ ბლუმის ტერმინია). პოსტმოდერნი ამ კანონს უკვე 50-იანი წლებიდან (დაახლოებით, ვლადიმერ ნაბოკოვის „ლოლიტას“ გამოქვეყნების დროიდან) დაუპირისპირდა ნაწილობრივ მისგანვე ნასესხები, მაგრამ მთლიანობაში მკაფიოდ განხვავებული ესთეტიკური წარმოდგენებით: თამაშისებრი ექსცენტრიკით, ფსევდო-“დაბალი კულტურით“ (ან მისი „გათამაშებით“), ფიქციის რეალობად და რეალობის ფიქციად „გასაღებით“, ნაწარმოების, ლოგიკური სტრუქტურის რღვევით, მყარი ესთეტიკური ორიენტირების იგნორირებით, მასკულტურისადმი მიდრეკილების იმიტაციით და ა.შ. ეს სწორედ იმ იმპულსთა რიგია, რომელმაც გონიერსა და სხვა სიტუაციებში სვსებით გაწონასწორებულ ამერიკელ ავტორს, სინთია ოზიკს უბიძგა, ელიოტის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ წერილში ერთობ უცნაური ენთუზიაზმით წამოეძახა, „მადლობა ღმერთს, თანამედროვე სამყაროში მაღალი კულტურა მკვდარიაო“ [Ozik 1989: 119]. ცხადია, არა ასეთი პათეტიკური ფორმით, მაგრამ ნამდვილად ღირს იმის აღნიშნვა (და დღეს ეს ისტორიულ პერსპექტივაშიც ნათლად ჩანს), რომ 50-იანი წლე-

ბის დამდეგს, ევროატლანტიკურ კულტურულ სივრცეში მოხდა ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ცვლა – არსებითად, ჩვეულებრივი რამ, რაც მხატვრული აზროვნების ისტორიაში ხშირად ხდება. პოსტმოდერნიზმმა შექმნა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის უაღრესად საინტერესო ლიტერატურა, განსაკუთრებით, დრამატურგია და პროზა. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის სახით, დასავლეთის სულიერმა ცხოვრებამ ლამის ჩვენს დრომდე ჩვეული, კანონზომიერი სვლა განაგრძო. შეუძლებელი გახდა მხოლოდ ერთი რამ – რაიმე ფასეული სიახლის შექმნა ლიტერატურაში ისე, თითქოს მაღალი მოდერნიზმის მწერლობა საერთოდ არც არსებულიყო ამქვეყნად. ყველაფერ მნიშვნელოვანს, რაც დასავლურ ლიტერატურაში შეიქმნა მოდერნიზმის შემდეგ, ან მისი აშკარა გავლენის, ან მისი კატეგორიული უარყოფის, ყველა შემთხვევში – მასზე ორიენტაციის კვალი ეტყობა.

ჩვენს მთავარ სათქმელს რომ დავუბრუნდეთ, აზრი იმის შესახებ, რომ პოეტიკურ საშუალებათა მოხმობით შესაძლებელია ნაწარმოებში დროის მარწუხებისგან თავის დაღწევა, ეპოქის ლიტერატურული ცნობიერების არსს გამოხატავდა. ის, რომ უსასრულოდ გაწელილი წამი, რომელშიც წარსული და მომავალი შინაარსობრივ რეალობას კარგავს, დროის ობიექტურ დინებას უპირისირდება და მარადისობას გამოხატავს, გავრცელებული იყო თვით იმ მწერალთა და პოეტთა შორის, რომლებსაც ერთმანეთის ნაწარმოებები არც წაეკითხათ. მოვლენის არსი მკაფიოდ ჩამოაყალიბა უილიამ ფოლკნემა, რომელმაც ერთერთ ინტერვიუში კითხვაზე, ხომ არ მოუხდენია ჯოისს მის „ხმაურსა და მძვინვარებაზე“ გავლენა, უპასუხა: „ზოგჯერ ვფიქრობ, რომ ჰაერში დაფრინავს რაღაც იდეური მტვერი, რომელიც აქა-იქ, ერთნაირად ანაყოფიერებს ისეთ ტვინებს, რომლებსაც ერთმანეთთან უშუალო კონტაქტი არასოდეს ჰქონიათ. მე, რა თქმა უნდა, მსმენია ჯოისის შესახებ. ვიღაცამ მომიყვა, თუ როგორ მუშაობდა იგი და არ არის გამორიცხული, რომ ჩემზე გავლენა სწორედ ამ მონაყოლმა მოახდინაო“ [Meriwether 1968: 30]. საგულისხმოა, რომ თვით ფოლკნერის „ხმაურსა და მძვინვარებაში“ მთელი სარომანო პოეტიკა სწორედ იქით არის მიმართული, რომ დრო ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილიდან გამოითიშოს, გაუქმდეს და „უმომავლო“ ამერიკული სამხრეთის

წარსული იდიოტ ბენჯის მონოლოგში ქაოტური აწმყოს ენით ამეტყველდეს. ამ თემაზე არსებობს ჟან-პოლ სარტრის შესანიშნავი ესე, რომელიც ლიტერატურული ესეისტიკის ჟანრის ცალკე კლასიკად არის მიჩნეული [Sartre 1987]. საერთოდ, ელიოტის თანამედროვეთაგან დროის მხატვრულ გააზრებასთან დაკავშირებული პრობლემები შეუმჩნეველი არ დარჩენია არა მხოლოდ ლიტერატორებსა და ესთეტიკოსებს, არამედ მომიჯნავე დარგების სპეციალისტებსაც. მაგალითისათვის, რელიგიათმცოდნე მირჩა ელიადე, რომელიც ყოველთვის მგრძნობიარე იყო თანადროულ ლიტერატურულ პროცესთა მიმართ, მართებულად აღნიშნავდა, რომ „თანამედროვეობის ორი უმნიშვნელოვანესი ავტორის, ტომას ელიოტისა და ჯეიმზ ჯოისის შემოქმედება გაჟღენთილია მარადიული განმეორების მითოსისადმი ნოსტალგიით და საბოლოოდ, დროის გაუქმების სურვილით“ [Eliade 2005: 153]. ჟაკ მერკარტონთან საუბარში, თვით ჯოისი შემდეგნაირად ახასიათებდა თავის მთავარ რომანს: „ულისეს“ ჰალუცინაციები წარსულის ელემენტებისაგან შეიქმნა, რომლებსაც მკითხველი იცნობს, თუ ის რომანს ხუთჯერ, ათჯერ, ან ოცჯერ წაიკითხავს. მაგრამ სწორედ აქ ძევს გამოუცნობი: [რომანში] არც წარსული არსებობს, არც მომავალი და ყველაფერი მარადიულ აწმყოში მიედინება“ [Mercanton 1962: 702] ერთი სიტყვით, დროსთან დაკავშირებული მხატვრული ექსპერიმენტი მაღალი მოდერნიზმის მწერლობის ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი თვისება და განმასხვავებელი ნიშანი იყო.

ამ მხრივ, მოდერნიზმის ცნობილ თეორეტიკოსთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ამერიკული ლიტერატურათმცოდნეობის პატრიარქი, სტენფორდის უნივერსიტეტის პროფესორი ჯოზეფ ფრენკი. ის იმჟამად (1945 წელს) პირველი იყო, ვინც გიუსტავ ფლობერის „მადამ ბოვარის“ და ჯოისის „ულისეს“ შედარებითი ანალიზიდან გამოიტანა დასკვნა, რომ მოდერნისტული მწერლობა არაერთდროულ ელემენტთა ერთდროული აღქმის გზით სივრცობრივი ფორმათქმნადობისაკენ ისწრაფვის. სივრცე და დრო ფრენკს მართებულად წარმოედგინა ნაწარმოების პოეტიკურ, მაორგანიზებელ საწყისად, მის მხატვრულ ძარღვად და არა სიუჟეტურ, ან თემატურ"მასალად". მი-

თოლოგიზირებულ სივრცედ ნაწარმოებში შეიძლება „იმუშავოს“ ნებისმიერმა ინტერიერმა, ან სიმბოლურმა ლოკალმა, იქნება ეს ბინა, კუნძული თუ მაღალმთიანი სანატორიუმი, ალი-ბაბას გამოქვაბული, ჯოისის დუბლინი, დოსტოევსკის პეტერბურგი, მანის ჯადოსნური მთა, „უნაყოფო მიწის“ ლონდონი, ან სულაც მთელი ევროპა. ანალოგიური სიმბოლური სივრცეა ჰესეს კასტალია და მისი ზედროული „დილის ქვეყანა“, მდინარე, გზა და ჯუნგლები ჯოზეფ კონრადის „წყვდიადის გულში“, მარკესის მიკარგული დაბა მაკონდო, ხელმოცარულ ადამიანისმაგვართა სამყარო ელიოტის „კაცის ფიტულებში“, ან მთლიანად უნივერსუმი, როგოც „ოთხ კვარტეტში“. მოდერნისტული მწერლობის იმ ნიმუშთა ნუსხა, რომელთა ჩაღრმავებული, ინტენსიური კითხვის პროცესი აღმქმელის ცნობიერებიდან დროს გამორიცხავს, საკმაოდ გრძელია. „ელიოტის, ეზრა პაუნდის, მარსელ პრუსტის და ჯეიმზ ჯოისის სახით, თანამედროვე ლიტერატურა სივრცობრივი ფორმის შექმნის მიმართულებით მოძრაობს და იგივე ტენდენციას ვხვდებით ჯუნა ბარნსის შესანიშნავ წიგნში „ნაითვუდ,“ აღნიშნავდა ჯოზეფ ფრენკი. „იდეალში, ყველა ეს მწერალი ამჯობინებდა მკითხველის მიერ მათი ნაწარმოებების მყისიერ, სივრცობრივ აღქმას, ვიდრე მათ აღქმას, როგორც პროცესის და თანმიმდევრობისას... თანამედროვე ლიტერატურაში მოხდა ის, რაც შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც ისტორიული წარმოსახვის გადაქცევა მითოსურ წარმოსახვად, რომლისთვისაც ისტორიული დრო არ არსებობს. მოდერნისტული ლიტერატურის საერთო შინაარსს სწორედ ეს მითოსის ზედროული სამყარო ქმნის, რომელიც შესაბამის ესთეტიკურ გამოხატვას სივრცობრივ ფორმაში ჰპოვებს“ [Frank 1963: 8, 60].

ფორმათქმნადობის თვალსაზრისით, მხატვრული დრო არასოდეს არ ემთხვევა საათის დროს და მასთან შედარებით შეიძლება იყოს ან უსასრულოდ გაწელილი, ან პირიქით, სასწაულებრივად შეკუმშული, ან შესაძლოა სულაც აღვიქვამდეთ ზედროულობის ეფექტს, რომელსაც ჩვენს ყოველდღიურ აღქმაში მოცემულ, ქრონოლოგიურ დროსთან არაფერი აქვს საერთო. როგორც რ. ყარალაშვილი აღნიშნავს, „მთხრობელი (ავტორი) მის ხელთ არსებული დროიდან ირჩევს იმ მონაკვეთებს, რომელებიც მას უფრო ესაჭიროება და მათ თავს მხატვრულ მიზანთა

შესაბამისად განალაგებს... თხრობა იმის შესახებ, რაც ადრე მოხდა, შესაძლოა დაიწყოს მოგვიანებით, აწმყო შეიძლება წინ უძღოდეს წარსულს და მთელი ისტორია ბოლოდან იყოს გადმოცემული" [Каралашвили 1984: 210].ეს დროთა აღრევა, როდესაც საგნები და მოვლენები ქრონოლოგიურ რიგში კი არ აღიქმებიან, არამედ ერთდროულად, როგორც ინტერიერში განლაგებული საგნები, ან არქიტექტურული ნაგებობის ნაწილები, ჰქმნის ნაწარმოების აღქმის სივრცობრივ ეფექტს. სივრცის, სტატიკის და ამ სტატიკაში მყოფი საგნების აღქმა ყოველთვის აწმყოა. ის აწმყო, რომლის პოეტური დეკლარაცია გვხვდება, მაგალითად, ჰესეს ლექსში „ფლეიტაზე დაკვრა" („Floetenspiel"), რომლის ბოლო სტიქონიც („და მთელი დრო იყო აწმყო"), თვით ჰესეს თქმით, „წარმოადგენს მუსიკის არსის თაობაზე მრავალწლიანი დაფიქრების შედეგს. თუ მას ფილოსოფიურად ჩამოვაყალიბებთ, ის, როგორც მე წარმომიდგენია, არის ესთეტიკურად აღქმული დრო. და აქაც, ისევ, აშკარაა მყისიერებისა და მარადისობის იგივეობა" [Schneider 2009: 391].

არსებითად, დროის ამგვარი გაგება სხვა არაფერია, თუ არა პარადოქსი: მუსიკაც, პოეზიაც, დროში გავრცობილი ხელოვნებებია, ისინი მყისიერი ვერ იქნება, მაგრამ, ამავე დროს, მათი აღქმის სუბიექტური, ესთეტიკური დრო – „პროცესუალური აწმყო" სხვა არაფერია, თუ არა აწმყო ცნობიერებაში წარსულისა და მომავლის თანაარსებობა, ანუ აწმყოში მათი „ერთდროულობა". აწმყო ცნობიერება მეხსიერების ძალით შეიცავს წარსულს და შესაძლებლობათა წარმოდგენის ძალით – მომავალს, მაგრამ რეალურად მხოლოდ აწმყო მომენტი არსებობს, ანუ ის „ახლა", რომელშიც ვცხოვრობთ და აღვიქვამთ:

What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

[რაც შესაძლოა მომხდარიყო, არის აბსტრქცია, რომელიც მუდმივ შესაძლებლობად მხოლოდ განსჯის სფეროში რჩება. რაც შესაძლოა

მომხდარიყო და ისიც, რაც იყო, ერთი მიზნისკენ მიუთითებს, რომელიც ყოველთვის აწმყოა]

პოეტური დებულების სახით,დროის ეს კონცეფცია ელიოტს ჯერ კიდევ „უნაყოფო მიწაში" აქვს განცხადებული, როგორც აწმყო ცნობიერებაში მოგონებისა და სურვილის, წარსულისა და მომავლის აღრევა (mixing memory and desire). „ოთხ კვარტეტში" ის უკვე არა მხოლოდ დეკლარირებულ, არამედ თვით ნაწარმოების სტრუქტურაში რეალიზებულ კონცეფციად წარმოგვიდგება. „კვარტეტების" მხატვრული ქსოვილი დროშია გავრცობილი – იმ თვალსაზრისით, რომ პოემის წაკითხვა ობიექტური, არამხატვრული დროის გარკვეული მონაკვეთის „შევსებას" გულისხმობს. მაგრამ თვით მისი კითხვის პროცესი იქითკენ არის მიმართული, რომ აღმქმელი იმ „უძრაობასა" და „ზედროულობას" ეზიაროს, რაც პოემის მუსიკალური სტრუქტურის cor cordium-ს შეადგენს. ეს სწორედ იმგვარი აღქმაა, რომელსაც „ბერნტ ნორტონში" ელიოტი მეტაფორულად მოიხსენიებს, როგორც „უძრავ ეგზალტაციას", „ამაღლებას", ან „გასხივოსნებას" – Erhebung without motion. ამგვარ მდგომარეობაში, არსთა არსის წვდომამდე ამაღლებისას, წარსული და მომავალი შინაარსობრივ რეალობას კარგავს და რჩება მხოლოდ ის ზედროული მომენტი, რომელიც დროშია მოთავსებული, მაგრამ თავისთავად დრო კი არ არის, არამედ ცნობიერების შინაარსია, რადგან

Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time

[წარსული და მომავალი თითქმის არ იძლევიან გაცნობიერების საშუალებას. გაცნობიერება დროში არყოფნას ნიშნავს...]

ეს თვისება – ნაწარმოების შინაგანი სტრუქტურის სინქრონიზაცია და „უძრავი", მარადიული საწყისის პოეტიკური განხორციელება მხოლოდ მუსიკის, ან „მუსიკალური" პოეზიისათვის არ არის დამახასიათებელი – როგორც წარმოსახვის, ისე აღქმის ჭრილში, ის საერთოდ დიდი ხელოვნების თვისებაა. ხანგრძლივი, დაკვირვებული ცქერის შემდეგ, ასე იწყებს ხოლმე

შემზადებულ მაყურებელზე რეაგირებას, მასში „შემოსვლას“ ფერწერული ხელოვნების ნებისმიერი შედევრი – პროცესი, რომლის დროსაც გარემომცველი სამყარო დროისმიერ რეალობას კარგავს და რჩება მხოლოდ „მუსიკა, რომელიც შენ თვითონვე ხარ, სანამ მუსიკა გრძელდება“. ანუ სანამ ის, რასაც ვუმზერთ (იქნება ეს ფერწერა, ქანდაკება, გოთიკური ტაძარი თუ ჩაის ცერემონიისათვის განკუთვნილი იაპონური ბაღი, ოთახი და კედლის ლარნაკში მდგარი ქრიზანტემა), გვიუქმებს ფსიქოლოგიური დროის დინებას და აწმყო პროცესუალობის ფარგლებში აქცევს მაყურებლის აღქმას. ანალოგიური რამ ხშირად ხდება ლიტერატურაშიც, იმ განსხვავებით, რომ სახვითი ხელოვნებისა და არქიტექტურის აღქმა იმთავითვე სივრცობრივია; მათი მთლიანი, ერთიანი „წაკითხვა“ ყველა შემთხვევაში სინქრონულია და არა ქრონოლოგიური. პოეზიასთან დაკავშირებით, ეს მოვლენა ჯერ კიდევ 1918 წელს აღწერილი აქვს ეზრა პაუნდს მანიფესტური ხასიათის ნაშრომში „A Retrospect“. „მხატვრული სახე, – აღნიშნავს იგი, – წარმოადგენს დროის მომენტში მოცემულ ინტელექტუალურ-ემოციურ კომპლექსს.... ამ კომპლექსის მყისიერი აღქმა იძლევა მოულოდნელი თავისუფლების, დროისა და სივრცის შეზღუდულობისაგან თავის დაღწევის შეგრძნებას, იმ ამაღლების განცდას, რომელიც გვეუფლება ხელოვნების უდიდეს ნაწარმოებთა წინაშე დგომისას“ [Pound 1968: 4].

სივრცის მოდელირების პირველსქემები

ლიტერატურის კრიტიკოსთა შორის კარგა ხანია აქსიომად არის მიჩნეული აზრი, რომ "ოთხ კვარტეტში" ელიოტმა მის მიერვე ადრე გამოცხადებული „მითოსური მეთოდი“ უარჰყო და სხვა, არამითოსურ, თუმცა კიდევ უფრო რთულ პოეტიკას მიმართა [Bergsten 1960: 122]. მაგრამ არსებითად, ელიოტმა მითოსზე კი არ თქვა უარი, არამედ ლიტერატურულ და მითოლოგიურ სიუჟეტთა პაროდირების ხერხზე. მითოსური პირველსქემები „კვარტეტებშიც“ არანაკლებ მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ, ვიდრე „უნაყოფო მიწაში“, ან „1920 წლის ლექსებში.“ სხვა საქმეა, რომ ეს პირველსქემები ირონიულ-პაროდიული მსოფლშეგრძნების საფუძველს კი აღარ გამოხატავენ, არამედ,

მელოსურ საწყისთან სინთეზში, შეადგენენ ნაწარმოების შემკვრელ და მაორგანიზებელ პრინციპს.ეს მაორგანიზებელი, მომაწესრიგებელი ფუნქცია უშუალოდ ანათესავებს „ოთხი კვარტეტის" მითოსს „უნაყოფო მიწის" მრავალპლანოვან მითოსურ სიტუაციასთან. ძირითადი სხვაობა ის არის, რომ „მუსიკალური" სპეციფიკის შესაბამისად, „კვერტეტებში" ელიოტის მითოსური სქემატიკა კიდევ უფრო „დაიხვეწა", ჩანასახობრივადაც კი ნარატიული მომენტისაგან „გათავისუფლდა", რის შედეგადაც პირველწყაროთა პაროდირების მომენტი ნაწარმოების მხატვრული სისტემიდან სრულიად გამოირიცხა. „უნაყოფო მიწის" მითოლოგემები, შესაბამის სიუჟეტურ სიტუაციათა პაროდირების მიზნით, მაინც პროცესუალურ ხასიათს ატარებენ და მიზანდასახულად წარმართულ ქმედებას გულისხმობენ (გრაალის ძ ი ე ბ ა, მიწის გ ა ნ ა ყ ო ფ ი ე რ ე ბ ა, საწინააღმდეგო სქესთა შ ე ხ ვ ე დ რ ა, გარდაცვალება-მკვდრეთით ა ღ დ გ ო მ ა და ა.შ.), ანუ ყოველი მათგანი გულისხმობს გარკვეული სახის უზოგადეს „ხდომილებას". თვით ლორენს კუპი, მითოსთან ტრადიციული მიდგომისგან ძალზე შორს მდგარი მკვლევარი, რომელიც თავის ზოგად თეორიაში „უნაყოფო მიწასაც" განიხილავს, ერთმანეთისაგან განასხვავებს ნაყოფიერების, სამყაროს შექმნის, ხსნის („თავის დაღწევის") და საგმირო მითოსს, რომელთა საერთო თვისებად მიიჩნევს ნ ა რ ა ტ ი ვ ს. [Coupe 2009: 3]. არანარატიული სახის მითოსს კუპი საერთოდ არ განიხილავს, თუმცა ფაქტია, რომ მრავალ ანალოგიურ ნარატივთა ერთობლიობა ხშირად საერთო პირველსქემას ეფუძნება და მხოლოდ მის საფუძველზე ხდება ნარატიული მითოსის ჯერ საკუთრივ მითოსად ცნობა და შემდეგ – ცალკე ჯგუფებად გამოყოფა. საქმე ის არის, რომ „ოთხ კვარტეტში" ნარატიული მითოსური სტრუქტურები საერთოდ უგლებელყოფილია. მათ სანაცვლოდ, გამოყენებულია ისეთი უზოგადესი და ელემენტარული პირველსქემები, როგორიცაა „წრე", „წერტილი", „კვადრატი", „ოთხება", „გადაკვეთილი წრფეები", ან მოქმედების პროცესის გამომხატველი აბსტრაქტული წარმოდგენები: „წრებრუნვა", „რიტმი", „ცეკვა", „მოძრაობა", „უძრაობა" და ა.შ.. „კვარტეტებში" წარმართულ და ქრისტიანულ მითოლოგიურ სტრუქტურათა შედარებითი „რელიეფურობა", კონკრეტულ მითოლოგიურ

სიუჟეტებთან მათი პოტენციური კავშირი უარყოფილია და მახვილი სამყაროს მოდელირების უზოგადეს, გეომეტრიულ და რიცხვობრივ (ან მოქმედების იდეის აღმნიშვნელ) წარმოდგენებზეა გადატანილი. ეს ის სქემებია, რომლებიც, როგორც ს. ავერინცევი აღნიშნავს, „საფუძვლად უდევს ბევრ ურთულეს მხატვრულ სტრუქტურას... ეს არა იმდენად ხატოვანი ტიპებია, რამდენადაც რიცხვში, სივრცესა და დროში სამყაროს მოდელირების აბსტრაქტული პირველსქემები. დასავლურ კულტურაში მითოლოგემების ამ სახეობის მიმართ მეცნიერება სულ უფრო მგრძნობიარე ხდება“ [Аверинцев 1972: 114, 172].

მნიშვნელოვანწილად, თავისი პოემის სქემატიკას ელიოტი დანტეს „პოეტური გეომეტრიიდან“ სესხულობს: როგორც „ღვთაებრივ კომედიაში“, ისე „ახალ ცხოვრებაში“ დიდ ფლორენციელს უხვად აქვს გამოყენებული რიცხვთა მისტიკაც და წრის, წერტილისა თუ ოთხების პირველსქემებიც, ხოლო რაც შეეხება სამებას, ის „ღვთაებრივი კომედიის“ მთელი პოეტური არქიტექტონიკის საფუძველია. უკვე „ახალ ცხოვრებაში“ ბეატრიჩეს გულგრილობით გაწბილებულ პოეტს სიზმრად გამოეცხადება სიყვარულის ღვთაება – ღმერთი, რომელიც აუწყებს, რომ ის „წააგავს წრის ცენტრს“, რომლის გარშემოწერილობის ნაწილები მისგან თანაბარ მანძილზეა დაშორებული: **Ego tanquam centrum circuli cui simili modo se habent circumferentiae partes.** როგორც ჯ. შო აღნიშნავს ამ სიმბოლური სახისადმი სპეციალურად მიძღვნილ წერილში, დასავლურ თეოლოგიაში „....ცენტრისა და წრის თვალსაჩინოება ადრეც ყოფილა გამოყენებული, კერძოდ, წმ. თომა აქვინელის მიერ, ღმერთის ზედროულობის წარმოსაჩენად. მსგავსად იმისა, როგორც ცენტრისთვის ერთია წრის ნებისმიერი წერტილი, ისე ღმერთისთვის აწმყოა დროში არსებული ნებისმიერი წამი“ [Shaw 1947: 113]. ღმერთის, როგორც წერტილის სიმბოლოს ვხვდებით „სამოთხის“ XVII ქებაშიც (16-18), სადაც დანტე მიმართავს თავის წინაპარს, კაჩაგვიდას:

> . . . così vedi le cose contingenti
> anzi che sieno in sé, mirando il punto
> a cui tutti li tempi son presenti.

[... რომელიც განსჭვრეტ შესაძლებლობებს, სანამ ისინი განხორციელდება და უმზერ წერტილს, რომელშიც ყველა დრო აწმყოა.]

ღმერთის ეს სიმბოლო, ეს il punto a cui tutti li tempi son presenti „სამოთხის" სხვა თავებშიც გვხვდება, მაგრამ ჩვენი მსჯელობისათვის მეტად ნიშანდობლივი ის არის, რომ ბოლო, XXXIII ქებაში (133-135) უკვე თვით ღვთაებრივი არსის წვდომაა წარმოდგენილი, როგორც პრაქტიკულად გადაუწყვეტელი გეომეტრიული ამოცანა, როგორც წრის კვადრატურის დადგენა:

Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond' elli indige..

[როგორც გეომეტრი, რომელიც ცდილობს, რადიუსებით დაადგინოს წრის კვადრატურა და გონებით ვერ პოულობს საჭირო პრინციპს...]

უკვე დანტეს შემდეგ, თითქმის ორი საუკუნით გვიან, მარსილიო ფიჩინოც – ფლორენციელი ჰუმანისტი და ლორენცო დიდებულის „პლატონის აკადემიის"ერთ-ერთი დამაარსებელი, „ნადიმის" კომენტარებში ღმერთს ხან წრიული ოთხების (Centrum Quattuor Circulorum), ხან ერთი ყოვლისმომცველი წრის ცენტრად წარმოიდგენს: Centrum circuli puntum est, unum, indivisibile, stabile („წრის ცენტრი არის წერტილი, ერთადერთი, განუყოფელი, უცვლელი)" [Ficino 1944: 136]. ცნობილია, რომ ფიჩინოს ნეოპლატონიკურმა იდეებმა დიდი გავლენა მოახდინა მაღალი რენესანსის ხელოვანთა შემოქმედებაზე, ბოტიჩელისა და განსაკუთრებით, მიქელანჯელოზე [Varghese 2007: 66].

დანტესთან დაკავშირებით, „ოთხი კვარტეტის" ამ რთულ სიმბოლოს უფრო დაწვრილებით ქვემოთ განვიხილავთ (იხ. Appendix III, The Point of Intersection...). აქ კი, თუ ისევ მოდერნიზმს დავუბრუნდებით, საინტერესოდ გვესახება, რომ ანალოგიური სქემატიკა ლამის პირვანდელი, „გაშიშვლებული" სახით ვხვდება კაზიმირ მალევიჩის ნამუშევრებში, რომლის სუპრემატისტული ექსპერიმენტიც სწორედ „შავი კვადრატის", „შავი წრისა" და „შავი ჯვრის" ტილოთა შექმნაში გამოიხატა. ის, რომ

ეს ნამუშევრები რამდენიმე ვარიანტის სახით არსებობს, მხოლოდ ხაზს უსვამს მალევიჩისათვის მათ მნიშვნელობას. "შავი" ფერი (რომელიც დედანზე დაკვირვებისას სულაც არ არის შავი და უფრო მრავალ მუქ ფერთა კომბინაციას წარმოადგენს) მალევიჩს წარმოედგინა, როგორც პირველსაწყისი ფერი, რომლითაც ყოფიერება წარმოსდგა, ან პირველქმნადობის პროცესში იყო. ამავე დროს, კვადრატი, ჯვარი და წრე მისთვის ყოფიერების პირველსაწყის ფორმებს განასახიერებდნენ. ამ ფიგურათა ერთმანეთზე „დაწყობით" სქემატურად იკვეთება წრეში ჩასმული ჯვარი და კვადრატი, ან კვადრატში ჩასმული წრე, რაც კონცეპტუალურად ერთი და იგივეა და რაც, თავისი უთვალავი სახეცვლილებებითა და ვარიაციებით, ადამიანის ცნობიერებაში ასახული სამყაროს ერთ-ერთ პირველსაწყის ხატს წარმოადგენს. თუ ამ თვალსაზრისით განვავრცობთ რუსულ მოდერნიზმთან პარალელს და ისევ პოეზიის სფეროში გადავინაცვლებთ, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ იგივე სქემატიკას ეყრდნობა, მაგალითად, ა. ბლოკის ცნობილი ლექსიც:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи ещё хоть четверть века –
Всё будет так. Исхода нет.

Умрёшь – начнёшь опять сначала
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь. (1912)

დაკვირვებული მკითხველი ადვილად შეიცნობს ამ ლექსის პოეტიკურ „წრისმაგვარობას", რომელიც მას კომპოზიციურად ჰკრავს და ესთეტიკურ მთლიანობად აქცევს. აქვეა ოთხების ხატოვანი ელემენტები, ლექსის ძირითადი სახეები („**Ночь, улица, фонарь, аптека**"), ოთხების ასოციაციის უშუალოდ შემცველი „**четверть века**" და საბოლოო ირონიული განზოგადების მიზნით შემოტანილი გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის

მითოლოგემაც, რომელიც წრებრუნვის ასოციაციას შეიცავს: „Умрешь – начнешь опять сначала". მინიშნებულია დროის ციკლურობაც და ლამის „მარადიული დაბრუნების მითოსიც" („И повторится всё, как встарь"), რომლის შესახებ მირჩა ელიადე მხოლოდ ათწლეულების შემდეგ გამოაქვეყნებს თავის ცნობილ ნაშრომს (Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et repetition.* Librerie Gallimard, NRF: Paris, 1949).

გამომსახველ საშუალებათა „წრებრუნვით" და ანალოგიური პირქუში განწყობილებით გამოირჩევა ბლოკისგან სრულიად განსხვავებული, სულ სხვა კულტურულ, ისტორიულ და გეოგრაფიულ გარემოში შექმნილი უ. ბ. იეიტსის ლექსი „ბორბალი" (The Wheel) კრებულიდან The Tower (1928), სადაც აგრეთვე წრისა თუ ბორბლის სიმბოლოს ყველა „კანონიკური" ელემენტია დაცული. აქ ოთხება უკვე წელიწადის დროთა ასოციაციით გამოიხატება, წრებრუნვის იდეა უშუალოდ სათაურშია გამოტანილი, ხოლო წრებრუნვის ცენტრი – როგორც ყოველთვის, იმქვეყნიურობის აღმნიშვნელი სახით, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში – სამარით არის წარმოდგენილი:

Through winter-time we call on spring,
And through the spring on summer call,
And when abounding hedges ring
Declare that winter's best of all;
And after that there s nothing good
Because the spring-time has not come -
Nor know that what disturbs our blood
Is but its longing for the tomb.

ერთი სიტყვით, სამყაროს მოდელირების უზოგადეს სქემატიკას – წრეს, ოთხებას, კვადრატს, ჯვარს და მათ „მამოძრავებელ" უძრავ წერტილს (punctum immobile) – სტრუქტურული თვალსაზრისით მრავალი ზოგადკულტურული ხატი, მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენა და კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოები ეყრდნობა. ხშირად დიდია ასეთ ნაწარმოებთა როლი არა მხოლოდ პოეზიისა და ლიტერატურის, არამედ საერ-

თოდ, მსოფლიო კულტურის ისტორიაში. მათ შორის გამორჩეულია მიქელანჯელოს უსასრულოდ რთული, მაღალი რენესანსული სიმბოლიკით დახუნძლული, იდუმალი შედევრი – მედიჩების განსასვენებელი (Capella Medicea), რომელიც სიმბოლურად, ქვეყნიერების არქიტექტურულ და სკულპტურულ მოდელს წარმოადგენს, ანუ განასახიერებს მთელს დროში არსებულ რეალობას, რომლის წიაღშიც მედიჩების საგვარეულოს სარკოფაგებია განთავსებული. თავის გრანდიოზულ ჩანაფიქრს მიქელანჯელოც პირველსაწყისთა სქემატიკაზე – წრის, ოთხების (კვადრატის) და ჯვრის მამოდელირებელ საწყისებზე აგებს. კვადრატული სივრცის ცენტრში მდგარ აღმქმელს სრული ილუზია ექმნება იმისა, რომ ის მბრუნავი სამყაროს უძრავი ცენტრიდან უმზერს დროის მარადიულ დინებას, დილის, დღის, საღამოს, ღამის და ისევ დილის უსასრულო მონაცვლეობას, რომელსაც წრიული გუმბათის ცენტში გაჭრილი ვიწრო სარკმლიდან (წერტილი) ღვთაებრივი შუქი ეფინება.

წრის, ოთხკუთხედისა და გადაკვეთილი წრფეების სქემატიკას ეფუძნება ადამიანის სხეულის პროპორციებში გამოხატული უნივერსალური ჰარმონიის სხვა არანაკლებ ცნობილი ხატებაც – ლეონარდო და ვინჩის „ვიტრუვიელი ადამიანი," რომელიც მის ავტორს ვიზუალურადაც წრესა და კვდრატში ჰყავს ჩასმული. ცხადია, მთელი ეს არქეტიპული სქემატიკა ადამიანის ფსიქიკის, მისი ცნობიერების ნაწილია, ანუ კ. ლევი-სტროსის ტერმინოლოგიით, „თავის ტვინის სტრუქტურაა". იმავდროულად, ის გარესამყაროზე ფსიქიკურ წარმოდგენათა პროეცირების ინსტრუმენტია, რომლის საშუალებითაც ადამიანს ამ გარესამყაროში შეაქვს წესრიგი, რათა ის შესაძლებელი გახადოს თავისივე როგორც რაციონალური, ისე სიმბოლური გააზრებისათვის.უნდა ვივარაუდოთ, რომ ე. კასირერი სწორედ ამ და ამგვარ მითოსურ განზოგადებათა უნარის გათვალისწინებით უწოდებდა ადამიანს „სიმბოლურ ცხოველს". მრავალ, როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლურ კოსმოგონიურ წარმოდგენებში და მათ საფუძველზე შექმნილ მხატვრულ სტრუქტურებში, ეს სქემატიკა განმსაზღვრელი მნიშვნელობისაა. მის გარეშე მხატვრულ შემოქმედებაში სამყაროს სიმბოლური ხატის შექმნა ან მისი რელიგიურ-მსოფლმხედველობრივი კონსტრუირება წარ-

მოუდგენელია:ჯერ კიდევ დაოსიზმის უძველეს, ფუძემდებლურ ტრაქტატში,"დაო-დე-ძინში" ნათქვამია, რომ „უდიადეს კვადრატს კუთხეები არ გააჩნია" [Laozi 2003: 44].

მხატვრული აზროვნების ისტორია ცხადყოფს, რომ ჩვეულებრივ მოკვდავთაგან განსხვავებით, დიდი შემოქმედები ამ სქემატიკის მიმართ გამორჩეულად მგრძნობიარენი იყვნენ და ხშირად გაუცნობიერებლადაც მიმართავდნენ მას, თუმცა მე-20 საუკუნის დამდეგს, მოდერნიზმის მხატვრულმა აზროვნებამ არსებულ მდგომარეობაში მნიშვნელოვანი კორექტივი შეიტანა. როგორც ვთქვით, თანადროული მეცნიერების მიღწევებზე დაყრდნობით, მოდერნისტებმა დაიწყეს ადამიანის ფსიქიკის ახლადაღმოჩენილ არაცნობიერ მოცემულობათა გაცნობიერებული და მიზანდასახული მხატვრული ადაპტაცია. „ოთხ კვარტეტში" ეს გაცნობიერებული არქეტიპული სქემატიკა მელოსურ საწყისთან იმგვარად არის შერწყმული, რომ პოემაში გამოყენებულ პირველსქემებზე მისგან განცალკევებით მსჯელობა შეუძლებელია. არსებითად, ვინც პოემის მითოსს სწავლობს, სწავლობს მის მელოსსაც, რადგან, „კვარტეტების" პოეტიკის ბირთვს ამ ორი საწყისის პირველქმნილი, დაუნაწევრებელი, სიუჟეტურად და მელოდიურად გაუფორმებელი სინთეზი შეადგენს. ამ სინთეზის ერთგვარი დეკლარირება უკვე პოემის სათაურში ხდება: „ოთხი კვარტეტი" სიტყვათშეთანხმებაა, რომლის ორივე ნაწილი აზრობრივად და ემოციურად ურთიერთშეღწევადია; ის ერთდროულად შეიცავს როგორც უზოგადესი მითოსურობის („ოთხება"), ისე უზოგადესი მუსიკალობის იდეას. პოემის კონტექსტში როგორც „კვარტეტების" სიმბოლური ოთხება, ისე ო თ ხ ი ს სიმბოლური მუსიკალობა უამრავი ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი, კულტურული, რელიგიური, მისტიკურ-ოკულტური და სხვა ასოციაციის შემცველია. მუსიკის „მათემატიზაციას" ხომ საოცრად ხანგრძლივი ისტორია აქვს – ჯერ კიდევ პითაგორელებს „ზეციურ სფეროთა ჰარმონია" რიცხვობრივ-მუსიკალური სინთეზის სახით წარმოედგინათ. მუსიკის რიცხვებთან დაკავშირება და აქედან სიმბოლური დასკვნების გამოტანა ტრადიციულ ეზოთერიკაშიც ოდითგანვე მიღებული, საკმაოდ გულუბრყვილო ხერხია. ცნობილია, მაგალითად, რომ ჯერ კიდევ ი. ს. ბახი თავისი გვარის დაწერილობის

(Bach) საფუძველზე რიცხვებსა და ბგერებს ერთმანეთს უთანხმებდა და ამ გზით იღებდა „მისტიკურ" რიცხვს 14. მისთვის ეს რიცხვი ერთდროულად ღვთის ერთარსების, წმინდა სამების, ოთხთავის (სახარების), მოსეს ხუთწიგნისა და ტრადიციულ მისტიკაში „საკვანძოდ" მიჩნეული რიცხვების – 2-ისა და 7-ის აღმნიშვნელი იდუმალი სიმბოლო იყო. უკვე სიკვდილის პირას მიმდგარმა, სნეულმა მაესტრომ სწორედ ამ რიცხვებზე დაფუძნებული თემა (b-a-c-h) ჩართო თავის უკანასკნელ, დაუმთავრებელ ფუგაში („ფუგის ხელოვნების" მე-14 კონტრაპუნქტი), რითაც ერთგვარად „ხელი მოაწერა" მთელ თავის შემოქმედებას [Rumsay 1997: 151; Bernstein 1962: 250-251]. ცხადია, როდესაც ამგვარი ხერხი ნაწარმოების პოეტიკურ ქსოვილში გადაინაცვლებს, ის სრულ თვისებრივ სახეცვლილებას განიცდის და ესთეტიკურ ღირებულებას იძენს (მითუმეტეს, თუ ამ შემოქმედებითი ოპერაციის ავტორი არც მეტი, არც ნაკლები, ი.ს. ბახია).

„კვარტეტების" ო თ ხ ი, უპირველეს ყოვლისა, დროის სიმბოლოა; ის წელიწადის დროთა ციკლურ, წრისმაგვარ მონაცვლეობას აღნიშნავს. ო თ ხ ი სივრცესაც განასახიერებს – ქვეყნიერების ოთხ მხარეს, ხოლო რადგანაც სამყარო სფეროსებრია, ადვილია ამ ოთხი მხარის გრაფიკული წარმოდგენა, როგორც კიდეებზე ერთმანეთის გადამკვეთი ორი წრისა. "იქ, სადაც სამყაროს მხარეებად ჩრდილოეთსა და სამხრეთს, აღმოსავლეთსა და დასავლეთს განასხვავებენ, – აღნიშნავს კასირერი, – ეს სპეციფიკური განსხვავებები აღიქმება მოდელად, სამყაროს შინაარსისა და მასში ხდომილის დანაწევრების ნიმუშად. ოთხი მართლაც რომ „წმინდა რიცხვად" იქცევა, რადგანაც სწორედ მასში აირეკლება ყოველი კერძო ყოფიერების კავშირი უნივერსუმის ძირითად ფორმასთან. ყველაფერი, რაც შეიცავს ფაქტობრივ ოთხნაწილიან დაყოფას... უკვე ამ ნიშნითა და თითქოს შინაგანი მაგიური ძალით, უშუალოდ უკავშირდება სივრცის ნაწილებს. მითოსური აზროვნება... ყოველ კონკრეტულ ოთხნაწილიანობაში აღიქვამს კოსმოსის მოწყობის ოთხნაწილიან, უნივერსალურ ფორმას" [Cassirer 1975: 153-154]. ო თ ხ ი ანტიკური ხანისა და შუა საუკუნეების მოაზროვნეთათვის ცნობილ „აპრიორთა ოთხებას" – მიწას, ცეცხლს, ჰაერსა და წყალსაც შეესატყვისება. აქაც წრისმაგვარი პრინციპია დაცუ-

ლი: მიწიდან ამოსული ალი ჰაერში აღწევს და წყლის, წვიმის სახით, ისევ მიწას უბრუნდება. შუასაუკუნეობრივ რიცხვთა მისტიკაშიც ო თ ხ ი ცხოვრებისეული ორომტრიალის, სამყაროს წ რ ე ბ რ უ ნ ვ ი ს რიცხვია; ის დროსა და სივრცეში განფენილ, გრძნობად რეალობას გამოხატავს და სულის აღმნიშვნელ ს ა მ ს უპირისპირდება. საერთოდ, „ო თ ხ ი როგორც ინდურ, ასევე ქრისტიანულ-ევროპულ სიმბოლიკაში ქვეყნის რიცხვია... ქვეყნის ყველა ცნობილი სამხრეთ-აღმოსავლურ-აზიური მოდელი ავლენს ო თ ხ ნ ა წ ი ლ ი ა ნ სტრუქტურას“ [ყარალაშვილი 1980: 81]. საბოლოოდ, ო თ ხ ი, როგორც ადამიანის ცნობიერებაში სამყაროს მოდელირების რიცხვი, „უნივერსალური არქეტიპია, რომელიც შეადგენს ნებისმიერი სრული მსჯელობის საფუძველს, რადგან ასეთი მსჯელობისათვის აუცილებელია ოთხნაწილიანობის ცნება. ვთქვათ, თუ თქვენ გსურთ, რომ სრულად აღწეროთ ჰორიზონტი, როგორც მთლიანობა, უნდა ვახსენოთ მისი ოთხი მხარე. თქვენ ყველგან შეხვდებით ოთხ სტიქიას, ოთხ პირველთვისებას, ოთხ ფერს, ოთხ კასტას (ინდოეთში), სულიერი სრულყოფის ოთხ გზას და ა.შ. ... სისრულისა და სრულყოფილების იდეალი არის წრე ან სფერო, ხოლო ოთხება – მისი ბუნებრივი მინიმალური დაყოფა“ [Jung 1970: 165].

რაღა თქმა უნდა, ასოციაციათა მთელი ეს მრავალფეროვნება „ოთხი კვარტეტის“ პოეტური სიმბოლიკის ბირთვს შეადგენს. პოემის მხატვრულ კონტექსტში ო თ ხ ი და მასთან დაკავშირებული „მუსიკა“ კოსმიური წესრიგის აღმნიშვნელ ხატად, უზენაესი რიცხვობრივი და მუსიკალური ჰარმონიის გამოხატულებად აღიქმება. ოთხების შინაგან ასოციაციას „კვარტეტების“ მრავალი მნიშვნელოვენი სახე შეიცავს – ეს ან „გაკვრით“ ნახსენები წელიწადის რომელიმე დროა, ან მუსიკალური კვარტეტის წამყვანი ინსტრუმენტი (ვიოლინო), ან ლოტოსი, რომელიც ინდუისტურ ტრადიციაში აგრეთვე ოთხი სტიქიის გამაერთიანებელ სიმბოლოს წარმოადგენს: „ფესვები მას მიწაში აქვს გადგმული, ღერო წყალში გადის, ხოლო გვირგვინი ზედაპირზე, ჰაერშია ამოსული და მზის სხივებზე (ცეცხლზე) იფურჩქნება“ [Махабхарата 1960: 316]. „ლიტლ გიდინგში“ – რიგით მეოთხე, უკანასკნელ „კვარტეტში“, უშუალოდ არის მოცემული პოეტური მსჯელობა ოთხ პირველსაწყის ელემენტზე და მათთან ერ-

თად, „შუაზამთრის გაზაფხულზე“ – დროში გაყინულ წელიწადის „ცალკე დროზე“, ანუ, ფაქტობრივად, „მეხუთე“ პირველსაწყისზე. ეს „მეხუთე ელემენტი“, ანუ **quinta essentia** შუა საუკუნეების სქოლასტიკაში ტრადიციულად განიხილებოდა, როგორც „ღვთაებრივი მატერია“, ეთერი, რომელიც დანარჩენ ოთხ პირველსაწყისს აერთიანებს. „კვარტეტებში“ ის დროიდან „ამოვარდნილ“ მარადიულ მომენტად, სიტყვის განკაცების, ქრისტესშობის სიმბოლოდ არის წარმოსახული:

Midwinter spring is its own season
Sempiternal though sodden towards sundown,
Suspended in time, between pole and tropic.

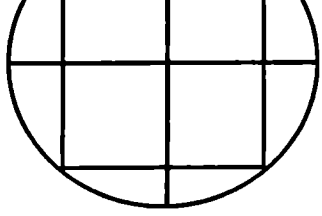
[შუაზამთრის გაზაფხული წელიწადის ცალკე დროა, თავი და ბოლო არა აქვს, თუმც გამსჭვალულია მზის დასავალით, პოლუსსა და ტროპიკებს შორის დროში შეჩერებული.]

ერთი სიტყვით, „კვარტეტების“ **ო თ ხ ი** მხოლოდ ოთხნაწილიანი პოემის ზოგადი კომპოზიციური პრინციპის გამომხატველი რიცხვი არ არის, ის ამ ნაწარმოებში სამყაროს მამოდელირებელი მითოპოეტიკური ელემენტია. „კვარტეტების“ გამომსახველობით საშუალებათა სისტემაში ის წრისა და წრებრუნვის ასოციაციისაგან განუყოფელია.

ჰერმან ჰესეს რიცხვთა სიმბოლიკის კვლევისას რ. ყარალაშვილი აღნიშნავს, რომ „**წ რ ე** გარკვეულად **ო თ ხ ი ს** გრაფიკული შესატყვისიც შეიძლება იყოს [ყარალაშვილი 1980: 87]. „ზიდჰართას“ მაგალითზე გამოთქმული ეს ვარაუდი „ოთხი კვარტეტისთვისაც“ მართებულია. მაგრამ ცხადია, ელიოტის პოემაში მახვილები სხვაგვარადაა განაწილებული, ვიდრე ჰესეს პროზაში და აქ ეს დებულება უფრო შებრუნებული სახით ივარგებს: „კვარტეტების“ **ო თ ხ ი** სხვა არაფერია, თუ არა წრის აბსტრაქტული პირველსქემის რიცხობრივი შესატყვისი და, ამავე დროს, ამ სქემის გამომხატველი მეტად მნიშვნელოვანი სიმბოლური სახე (იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ ელიოტს ის სათაურში გამოაქვს). არსებითად, „კვარტეტების“ მთელი მითოპოეტიკური სამყარო სწორედ **წ რ ე ს** ეფუძნება; **წ რ ი ს ა** და **წ რ ე ბ რ უ ნ ვ ი ს** მამოდელირებელი სქემა ნაწარმოების ყველა პოე-

ტიკურსა თუ უშუალო-აზრობრივ ელემენტს ერთიანი მხატვრული სისტემის ნაწილებად გარდასახავს.

პოემის ეს ძირეული სპეციფიკა შეუმჩნეველი არ დარჩენია მაღალი მოდერნიზმის სიღრმისეულ შესწავლაზე ორიენტირებულ ანგლო-ამერიკულ ლიტერატურულ კრიტიკას. მაგალითად, ნორთროპ ფრაი შემდეგ ვიზუალურ ხერხს სთავაზობს მკითხველს „კვარტეტების“ სიმბოლური სტრუქტურის გასაცნობიერებლად: „გაავლეთ ჰორიზონტალური წრფე, შემდეგ – ამავე სიგრძის ვერტიკალური ხაზი, რომელიც ამ წრფეს შუაზე გადაჰკვეთს და მასთან ერთად ჯვარს შექმნის. შემდეგ შემოავლეთ წრე, რომლის დიამეტრიც ეს ორი ხაზი იქნება. ჰორიზონტალური ხაზი საათის დროა, ჰერაკლიტეს ნაკადი, მდინარე, რომელშიც ორჯერ ვერავინ შევა. ... ვერტიკალური ხაზი დროში გარდამომავალი ღმერთია, ხოლო წრფეთა გადაკვეთის წერტილი – განხორციელება ძისა ღვთისა (Incarnation), რომელიც ამგვარად „მბრუნავი სამყაროს უძრავ წერტილს“ წარმოქმნის“ [Frye 1965: 77]. თუ წრის, ოთხებისა და კვადრატის შესახებ ჩვენს წინა მსჯელობასაც გავითვალისწინებთ, საბოლოოდ შეიძლება წარმოვიდგინოთ შემდეგი გრაფიკული ფიგურა, რომელშიც ელიოტის სქემატიკა საგრძნობლად არის გამარტივებული, მაგრამ უარსებითესი მომენტები ნამდვილად დაცულია:



ანალიტიკურ ფსიქოლოგიაში დიდი განსწავლულობა არ არის საჭირო იმის მისახვედრად, რომ ეს ფიგურა ზუსტად შეესატყვისება კ. გ. იუნგის მიერ მრავალგზის აღწერილ და დახასიათებულ „მაგიური წრის“ მითოსურ პირველსქემას – ე.წ. „მანდალას“, რომელიც თავის უთვალავ ხატოვან სახეცვლილებათა

მიუხედავად, ყოველთვის შეიცავს ოთხ ნაწილად გაყოფილი, მბრუნავი წრის ან ბორბლის და მის შუაგულში განლაგებული ცენტრის უმთავრეს, „კანონიკურ“ ელემენტებს. იუნგის თანახმად, კოლექტიური არაცნობიერის ამ ცენტრალური სიმბოლოს უსასრულოდ მრავალფეროვანი ხატოვანი ვარიანტები ყველა დროსა და ყველა კულტურაში მოიპოვება. ის გვხვდება ადამიანის ესთეტიკური აქტივრობის ყველა სფეროში, მისი არსებობის ყველა ისტორიულ თუ პრეისტორიულ ეტაპზე, ყველა სივრცეში, ყველა კონტინენტზე, ყველა ქვეყანაში. იუნგის თქმით, „ქვის ხანის როდეზიულ კლდის მხატვრობაშიც კი, ცხოველთა განსაცვიფრებლად დამაჯერებელი სურათების გვერდით, ხშირად არის გამოსახული აბსტრაქტული სქემა – წრეში ჩასმული ჯვარი. ეს სქემა პრაქტიკულად ყველა კულტურაში წარმოჩინდება და დღეს მას არა მხოლოდ ქრისტიანულ ტაძრებში, არამედ ტიბეტის მონასტრებშიც ვხვდებით. ესაა ე.წ. მზის ბორბალი, რომელიც ჯერ კიდევ მაშინ გაჩნდა, როდესაც თვით ბორბალი გამოგონებული არ იყო. ამიტომ, ის გარესამყაროს არც ერთი შთაბეჭდილებიდან არ წარმოსდგება, ის უფრო შინაგანი გამოცდილების სიმბოლოა“ [Jung 2001: 113], ანუ, იუნგის აზრით, კოლექტიურ არაცნობიერში არსებული არქეტიპი, რომელსაც საყოველთაო, მითოსურ-უნივერსალური მნიშვნელობა გააჩნია.

წრის პირველსქემაზე „კვარტეტებში“ მრავალი სიმბოლური სახე აიგება. პოემაში ის ხან კონკრეტული, ვიზუალური ხატის („წრე", „ფერხული“, "წრიულად დარგული ბუჩქები“, „ზამთრის ღამეში ქუჩის ლამპიონზე მომდგარი შარავანდედი“ და სხვ.), ხან მოძრაობის მიმართულების („სამყაროს წრებრუნვა“, „ლიმფის ცირკულაცია“, „ვარსკვლევთა გადანაცვლება“ და სხვ.), ხან დახვეწილი პოეტური რეფლექსიის სახით გვხვდება. როგორც ვთქვით, პირველივე კვარტეტი, „ბერნტ ნორტონი“ დროის ციკლურობის, მისი შექცევადობის მტკიცებით იწყება და ამდენად, პოემის „წრიული“ სქემატიკა დაკვირვებული მკითხველისათვის პოემის პირველივე სტრიქონებიდან საცნაური ხდება. უკვე აქედან ჩანს, რომ ამა თუ იმ სახითა თუ ხატოვანი ფორმით, „ოთხი კვარტეტის“ მთელი მხატვრული სამყარო ბ რ უ ნ ა ვ ს, რაც მნიშვნელოვანწილად პოემაში ასახული წრისმაგვარი, შექცევადი დროის კონცეფციითაა გაპირე-

ბებული. სპეციალურ ლიტერატურაში ამ კონცეფციის უშუალო წყაროდ ბერგსონის მოძღვრებაა მიჩნეული, თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ჩამოყალიბებული სახით, ანალოგიური თვალსაზრისი უკვე ანტიკურ ფილოსოფიაში გვხვდება: წრე ჯერ კიდევ პლატონს წარმოედგინა სამყაროს ყველაზე სრულყოფილ, იდეალურ ფორმად [Plato 2003: 121]. საერთოდ, „კვარტეტების" მთელი სიმბოლური წყობა შეიძლება წარმოვიდგინოთ პლატონის ერთ-ერთი ცნობილი დებულების გავრცობილ პოეტურ ინტერპრეტაციად (თუმცაღა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც საერთოდ არის შესაძლებელი „წმინდა" ფილოსოფიაზე მსჯელობა, როდესაც საქმე სწორედ მის ძირეულ მხატვრულ გარდასახვას ეხება). ამ დებულების თანახმად, დრო, რომელსაც ზეციურ სფეროთა წრებრუნვა განაპირობებს, უძრავი მარადისობის მოძრავი ხატია და მარადისობას ის იმით ბაძავს, რომ უსასრულოდ განმეორებად ციკლებს მოიცავს, ანუ წრიულად მიედინება. წარსული, ანმყო და მომავალი "...გულისხმობს დროში ქმნადობას და აზრს კარგავს მარადისობის ბუნებასთან მიმართებაში, რომელიც ყოველთვის არის და არასოდეს არ იყო, ან იქნება, რადგანაც უცვლელი ვერასოდეს იქნება ხნიერი, ან ახალგაზრდა და როდესაც ჩვენ ვამბობთ „იყო", ან „იქნება", შეცდომას ვუშვებთ.... ეს მხოლოდ ფორმებია დროის, რომელიც მარადისობას ბაძავს და რ ი ც ხ ვ ი ს კანონთა მიხედვით, წ რ ი უ ლ ა დ მიედინება (გაშლა ჩემია – თ.კ.) "[Plato 2003: 120]. „კვარტეტების" პოეტიკურ სისტემასთან ანალოგია აქ იმდენად აშკარაა, რომ დაკვირვებული მკითხველისათვის ის უკომენტაროდაც გასაგები უნდა იყოს. ვიტყვით მხოლოდ, რომ ციკლურია კვარტეტების მხატვრული დროც, რომელიც აპრიორთა ოთხების სქემით, მარადიული ცენტრის გარშემო „წრიულად მიედინება." კვარტეტების პოეტიკური წყობის სწორედ ამ თავისებურებას გულისხმობს ნორთროპ ფრაიც, როდესაც წერს, რომ „ოთხი კვარტეტი" შეადგენს ერთიან ციკლს, რომელიც იწყება იქ, სადაც მთავრდება" [Frye 1963: 79]. მთლიანობაში, ელიოტის პოემის "სიბრძნისმეტყველება", მასში გამოყენებულ ფილოსოფიურ თვალსაზრისთა სინთეზი დღესაც ბოლომდე შეუსწავლელ და მეტად საინტერესო პრობლემას შეადგენს. ეს, უეჭველად, საგანგებო კვლევის საგანია, ჩვენ კი ისევ „კვარტეტების" მი-

თოპოეტიკურ სტრუქტურას დავუბრუნდეთ, რადგან სწორედ მის წიაღში იძენს ფილოსოფიური თვალსაზრისი პოეტურ ღირებულებას.

როგორც ვთქვით, მანდალას სქემაზე დაფუძნებულ სიმბოლურ სახეთა შორის კვარტეტებში უმთავრესია მბრუნავი სამყაროს უძრავი წერტილი (The Still Point of the Turning World).ეს სიმბოლური ხატი პოემის ასოციაციურ სახეთა მთელი იერარქიის თავშია მოქცეული და მხატვრულად გარდასახავს უამრავ, ოდითგანვე არსებულ მსოფლხედველობრივ თუ ზოგადკულტურულ წარმოდგენას. სრულიად აშკარაა, მაგალითად, რომ ის უკავშირდება სამყაროს თეოცენტრულ მოდელს, რომელიც შუა საუკუნეებში იყო გავრცელებული და რომელშიც „წრე სრულყოფილების სიმბოლოდ იყო მიჩნეული. წრის იდეა გამოხატავდა სამყაროს და ღმერთის სურათს. ასეთად წარმოედგინათ კოსმოსი პოეტ დანტეს და თეოლოგ თომა აქვინელს... ცენტრი, რომლის გარშემოც განლაგდებოდა შუა საუკუნეების მხატვართა მიერ წარმოსახული სამყარო, იყო ღმერთი“ [Гуревич 1972: 78-80, 129-30]. როგორც აღვნიშნეთ, ელიოტი ამ სიმბოლური სახის გამოყენებით უპირატესად დანტეს ტრადიციას აგრძელებს, მაგრამ „მბრუნავი სამყაროს უძრავი წერტილი“ ბევრ სხვა, არსებითად არაერთგვაროვან წყაროსაც უკავშირდება, არისტოტელეს „უძრავი მამოძრავებლის“ იდეიდან, „ფორტუნას ბორბლის“, ან „საწუთროს ჩარხის“, ან თუნდაც „ამქვეყნიური ორომტრიალის“ ტრივიალურ წარმოდგენამდე. საერთოდ, წრე ან ბორბალი უნივერსალური ინტერკულტურული ხატია – სოფელი რუსთველთანაც „ბრუნავს“ და ბრუნავს დანტესთანაც, მაგრამ ელიოტის უშუალო წყაროთაგან უმნიშვნელოვანესად გვესახება მოძღვრება დაბადებისა და სიკვდილის მტანჯველი ბორბლის შესახებ, რომელიც როგორც ინდუიზმის, ასევე ბუდიზმის ზნეობრივი დოქტრინის არსს შეადენს.

ცხადია, მკითხველისათვის არ არის აუცილებელი „ოთხი კვარტეტის“ სიმბოლურ სახეთა ყველა ასოციაციური წყაროს წვდომა, თუმცა არც ისაა მთლად მართებული, როდესაც ჰელენ გარდნერი აღნიშნავს, წყაროებს საერთოდ არავითარი მნიშვნელობა არა აქვსო [Gardner 1969: 134]. წყაროთა გაცნობიერება უმნიშვნელო ფაქტორი ნამდვილად არ არის, რადგანაც ყოველ

კონკრეტულ ასოციაციას თან ახლავს პირველწყაროს აზრობრივ-ემოციური დატვირთვა, რაც უსასრულოდ ამდიდრებს პოემის აღქმას. მეორე მხრივ, უფრო მნიშვნელოვნად გვესახება იმის გააზრება, რომ ერთი და იგივე სქემატიკა (მაგალითად, იმავე მბრუნავი წრისა და მისი უძრავი ცენტრის მოდელი), სხვადასხვა ხატოვანი ფორმით, ნაწარმოებში განუწყვეტლივ მეორდება, რაც, როგორც ვთქვით, "კვარტეტების" მუსიკალური სტრუქტურის მნიშვნელოვანი ელემენტია. "ისტ კოუკერში" ელიოტი ერთგვარად მიანიშნებს კიდეც მკითხველს ამ თავის ხერხზე:

You say I am repeating
Something I have said before. I shall say it again.
Shall I say it again?

[თქვენ მეუბნებით, რომ ვიმეორებ იმას, რაც უკვე მითქვამს. კიდევაც ვიტყვი. გავიმეორო?]

„ისტ კოუკერში" წრისა და წრებრუნვის სქემა ყველაზე ლაკონურად დასაწყისსა და დასასრულში არის გადმოცემული. კვარტეტი იწყება სიტყვებით „ჩემს დასაწყისშია ჩემი დასასრული" და მთავრდება თითქოს საპირისპირო, მაგრამ არსებითად, იგივე დებულებით „ჩემს დასასრულშია ჩემი დასაწყისი." აშკარაა, რომ ორივე დებულება ერთად (ისევე, როგორც თითოეული ცალ-ცალკე) აზრობრივ წრეს ჰქმნის და კომპოზიციურად ჰკრავს კვარტეტს, რომლის კონტექსტშიც წრებრუნვის სქემა სხვა საშუალებებითაც გამოიხატება. ამის მაგალითია პირველსავე ეპიზოდში აღწერილი წყვილების ცეკვა გლეხთა ქორწილში, რომელიც პიტერ ბროიგელის ცნობილი ტილოს ასოციაციასაც შეიცავს: ეს წყვილები

გარს უვლიან დანთებულ კოცონს.
ცეცხლის ენებს ზედ ველებიან, *ფერხულს აბამენ,*
წრეში ცეკვავენ, ტრიალებენ ცეცხლის *გარშემო.*
(ა. ბეშიძის თარგმანი)

Round and round the fire
Leaping through the flames, or joined in circles,
Rustically solemn or in rustic laughter

დასაწყისისა და დასასრულის ლირიკული თემა მხოლოდ „ისტ კოუკერში" არ ჟღერს – ვაგნერისეული ლაიტმოტივის მსგავსად, ის სხვადასხვა ვარიაციების სახით, ოთხივე „კვარტეტში" წარმოჩინდება. ვარიაციული ცვალებადობა რომ არა, ეს თემა პოემის რეფრენად აღიქმებოდა, მაგრამ როგორც უკვე ვთქვით, უცვლელად, „მისამღერის" სახით „კვარტეტებში" არც ერთი ფრაზა, არც ერთი სახე არ მეორდება.

დახვეწილი ლირიკული მსჯელობის, ფილოსოფიური რეფლექსიის სახით, დასაწყისისა და დასასრულის თემა პირველსავე კვარტეტში", ბერნტ ნორტონში" იპყრობს ყურადღებას:

...Or say that the end precedes the beginning,
And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end.
And all is always now.

[...ან, ვთქვათ, დასასრული წინ უსწრებს დასაწყისს, ხოლო დასასრულიც და დასაწისიც ყოველთვის იქ იყვნენ – დასაწყისამდე და დასასრულის შემდეგ. და ყველაფერი ყოველთვის ახლაა.]

აქ ეს თემა, წრებრუნვის ასოციაციის გარდა, „უძრავ წერტილზეც" მიანიშნებს, რადგან ის „ადგილი", სადაც დასაწყისიც და დასასრულიც „ყოველთვის იყვნენ", ის, რაც ყველაფერს ეართიანებს და „ყოველთვის ახლაა", სხვა არაფერია, თუ არა მარადისობა, ღვთის სასუფეველი, ანუ მბრუნავი სამყაროს უძრავი ცენტრი. „ბერნტ ნორტონის" ამაღლებული მედიტაციისაგან განსხვავებით, „ლიტლ გიდინგში" იგივე თემა საუბრის ინტონაციითაა მოწოდებული და მკითხველისადმი განდობილი გულისნადებივით ჟღერს:

What we call the beginning is often the end
And to make and end is to make a beginning,
The end is where we start from.

[რასაც ჩვენ დასაწყისს ვუწოდებთ, ხშირად დასასრულია, ხოლო დასრულება დაწყებას ნიშნავს. დასასრულია ის, საიდანაც ვიწყებთ.]

აქვე ეს თემა პოეტური ხელოვნების სირთულეებთან არის დაკავშირებული და მას, როგორც ეს „კვარტეტებში" ხშირად ხდება, ავტორის ლირიკული აღსარების ელფერი დაჰკრავს:

Every phrase and every sentence is an end and the beginning,
Every poem an epitaph...

[ყოველი ფრაზა, ყოველი წინადადება დსასრულიც არის და დასაწყისიც, ყოველი ლექსი – ეპიტაფია...]

ამავე კვარტეტში, ორიოდ პწკარის შემდეგ, წრიული სქემატიკა უკვე განსხვავებული ხერხით – სულთა გადანაცვლებისა და „ყოფიერების მტანჯველი ბორბლის" ასოციაციითაა მოწოდებული:

We die with the dying:
See, they depart, and we go with them
We are born with the dead:
See, they return, and bring us with them.

[ჩვენ მომაკვდავებთან ერთად ვკვდებით: ხედავ, ისინი მიდიან და ჩვენც მივყვებით. ჩვენ მკვდრებთან ერთად ვიბადებით: ხედავ, ისინი ბრუნდებიან და ჩვენც მათ მოვყვებით].

გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის მითოლოგემა აქ შეუიარაღებელი თვალითაც ჩანს, მაგრამ არსებითად, ისიც დასასრულ-დასაწყისისა და წრებრუნვის სქემისგან განუყოფელია. მთელი ეს „პოეტური დიალექტიკა" პოემის ძველბერძნულ ეპიგრაფში იღებს დასაბამს – ესაა ჰერაკლიტეს სიტყვები იმის შესახებ, რომ „აღმავალი გზა და დაღმავალი გზა ერთი და იგივე გზაა". თავდაპირველ ფილოსოფიურ კონტექსტს მოწყვეტილი ეს ფრაზაც „ოთხი კვარტეტის" სიმბოლოთა სისტემაში ბორბლის კიდეზე ტრიალის ასოციაციას აღძრავს, დასაწყის-დასასრულის თემატიკას უკავშირდება, ანუ „ლიტლ გიდინგში" ნახსე-

ნები ერთობ უჩვეულო სახე რომ მოვიხმოთ, „დაუსრულებლის განმეორებად დასასრულს“ გამოხატავს:

The recurrent end of the unending.

ვიზუალურად, ასეთი ხატი ისევ და ისევ მხოლოდ მბრუნავი ბორბლის სახით თუ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, მასზე პირობითად მონიშნული „დასაწყისით“ (იგივე „დასასრულით“). ერთი სიტყვით, დასასრულისა და დასაწყისის გაიგივების სიმბოლიკა პოემის ასოციაციური ჯაჭვის უმნიშვნელოვანესი რგოლია, რომელიც მკაფიოდ გამოხატავს „კვარტეტების“ ძირითად პირველსქემას – წრეს და შესაბამის მოძრაობას – წრებრუნვას.

უნდა ითქვას, რომ „კვარტეტების“ საოცრად დინამიურ, „მბრუნავ“ სამყაროში გვხვდება „სტატიკური“ სახეებიც, რომლებიც წრებრუნვის ასოციაციას არ შეიცავს და უძრავი, „დაფიქსირებული“ წრის სქემას ეფუძნება. მათ რიცხვს განეკუთვნება „დრაი სელვეიჯიზ“-ში წარმოსახული

...the evening circle in the winter gaslight,

რომლის პოეტური თარგმნა ერთობ ძნელია. აზრობრივად ის ნიშნავს შუქის შარავანდედს, რომელითაც ზამთრის საღამოს ანთებული ქუჩის ფარანი იმოსება. საგულისხმოა, რომ წრის ცეტრი ამ შემთხვევაშიც, ისევე, როგორც მთლიანად პოემაში, სინათლესთან და ცეცხლთან არის ასოცირებული. ცეცხლი პოემის უკანასკნელ პწკარში ვარდთანაა გაიგივებული და ისედაც, ვარდი ან ვარდების ბაღი ელიოტისათვის ტრანსცენდენტალური სამყაროს სიმბოლოა. ცხადია, „ღვთაებრივი კომედიის“ გავლენა აქ დიდ როლს ასრულებს, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია პოეტის პირადი ვიზუალური შთაბეჭდილებაც, მის მიერ უშუალოდ ნანახი და განცდილი, რაც შემდგომ, მისსავე შემოქმედებით ცნობიერებაში ლიტერატურულ (ან თეოლოგიურ) ასოციაციასთან ერთიანდება და ობიექტურ, „ზეპიროვნულ“ სიმბოლოდ გარდაიქმნება. მაგალითად, „ბერნტ ნორტონის“ პირველსავე ეპიზოდში აღწერილი ვარდების ბაღი სრულიად რეალური ბაღია, რომელიც ოცდაათიან წლებში ელიოტის ახ-

ლობლებს ეკუთვნოდა და გლოსტერშირის საგრაფოში მათ კარ-მიდამოს ამშვენებდა.კვარტეტის სათაურიც აქედან წარმოსდგება – ბერნტ ნორტონი იმ მამულის სახელწოდებაა, სადაც პოეტს 1934 წელს რამდენიმე დღე გაუტარებია. პოემაში ხშირად გვხვდება ელიოტის ბიოგრაფიასთან დაკავშირებული სხვა ასოციაციებიც – საკმარისია ითქვას, რომ დანარჩენი სამი კვარტეტის სათაურიც პოეტისათვის სუბიექტურად მნიშვნელოვან დასახელებებს წარმოადგენს (ისტ კოუკერი ის სოფელია სამერსეტის საგრაფოში, საიდანაც ელიოტის შორეული წინაპრები ამერიკაში გადასახლდნენ, დრაი სელვეიჯიზ ზღვაში აღმართული კლდეების ჯგუფია მასაჩუზეტსის სნაპიროსთან, სადაც ბავშვობაში პოეტი არდადეგებს ატარებდა, ხოლო ლიტლ გიდინგი ანგლიკანური ტრადიციებით ცნობილი დაბაა ჰატინგდონშირში, რომელსაც ელიოტი 1936 წელს ესტუმრა) [Smith 1966: 255].

„ოთხი კვარტეტის“ სიმბოლურ კონტექსტში ეს დასახელებანი ოთხების პირველსქემით ერთიანდება და მის საფუძველზე უკიდურესად განზოგადებულ, უნივერსალურ მნიშვნელობას იძენს, ქვეყნიერების სიმბოლურ ხატად იქცევა. პარადოქსია, მაგრამ სწორედ ამ ყველაზე ავტობიოგრაფიულ და „სუბიექტურ“ ნაწარმოებში აღწევს პოეტი გაუპიროვნების, იმპერსონალობის, ობიექტურობის მაქსიმალლურ გამოხატვასო, ღნიშნავს ლილიან ფიდერი [Feder 1971: 236]. იგივე ითქმის „ვარდების ბაღის“ შესახებაც – პოემის მხატვრულ ქსოვილში ეს სუბიექტური შთაბეჭდილება საოცრად ტევად, უამრავი ასოციაციის შემცველ, ობიექტურ სიმბოლოდ გარდაიქმნება. „კვარტეტებში“ ის დასაწყის-დასასრულის მიმნიშნებელი სახეცაა – „ბაღი, სადაც ყველა ტრფობანი აღესრულება“ („ნაცრისყრის ოთხშაბათი“ 1930), ამავე დროს ის ადგილია, საიდანაც ყოველგვარი ტრფობა იწყება, რადგან თვით ეს ბაღი განსახიერებული სიყვარულის – ღმერთის სასუფეველია. სიყვარული კი „კვარტეტებში“, ისევე, როგორც დანტეს პოემაში, ის ცენტრიდანული ძალაა, რომელიც, თავად უძრავი და უჭკნობი, „აბრუნებს მზეს და სხვა ვარსკვლავებს“, ყოველგვარი მოძრაობის დასაწყისი და დასასრულია:

Love is itself unmoving,
Only the cause and the end of movement...

[სიყვარული თავად უძრავია, ის მხოლოდ დასაბამი და დასასრულია მოძრაობის]

დასასრულ-დასაწყისის დიალექტიკას „კვარტეტებში" ასოციაციების მართლაც უსასრულო რიგი მოსდევს, რომელიც, თავს მხრივ, კიდევ სხვა ასოციაციებს იწვევს და მათი უმრავლესობა ტექსტუალურად მტკიცდება, ანუ პოეტის გაცნობიერებული ჩანაფიქრის ნაწილს შეადგენს. მაგალითად, უკვე ნახსენები წრიული იმპლიკაციის გარდა, „ისტ კოუკერის" პირველსავე პოეტურ დებულებას („In my beginning is my end") ისტორიული დატვირთვაც აქვს – ის შოტლანდიის დედოფლის, მარიამ სტიუარტის „შებრუნებულ" დევიზს წარმოადგენს. „ჩასწორებული" სახით („In my end is my beginning"), ეს რემინისცენცია „ისტ კოუკერის" ბოლოს მეორდება და პოემის „ტიუდორულ" ასოციაციათა ფონს აძლიერებს (ინგლისის ტახტზე მარიამ სტიუარტის გაუთავებელი პრეტენზიები იმით დასრულდა, რომ ელიზაბეთ ტიუდორის ბრძანებით, 1587 წელს მას ფოთრინგეის ციხე-დარბაზში თავი მოჰკვეთეს). გარდა ამისა, დასაწყის-დასასრულის წრებრუნვა მიანიშნებს ჯონ დონის ცნობილ ლექსზე „გამოთხოვება, რომელიც გლოვას კრძალავს" („A Valediction Forbidding Mourning", 1611). ინგლისური „მეტაფიზიკური" ლირიკის ამ ცნობილ შედევრში შეყვარებულთა სულების ურთიერთობა მეტაფორულად გაიგივებულია ფარგალთან, რომლის ცალი ფეხი ერთ წერტილზე დგას, ხოლო მეორე კი მის გარშემო წრის მოხაზვას „იქ ასრულებს, სადაც დაიწყო":

...Thy firmness makes my circle just,
And makes me end where I begun.

მეტად საგულისხმოა, რომ წრიული სქემატიკა პოემაში მხოლოდ დასავლურ კულტურულ ცნობიერებას არ გამოხატავს. მნიშვნელოვანწილად, ის აღმოსავლურ ზოგადკულტურულ წარმოდგენებსაც ეყრდნობა.

„როდესაც უპანიშადების შემქმნელი ბრძენკაცები სამყაროს აცნობიერებდნენ, ისინი მას ნაცნობი ხატის – ურმის ბორბლის სახით წარმოიდგენდნენ. მათ სწამდათ, რომ ცხოვრება არის სამსარას დიადი ბორბალი – სახეცვლილებათა უსასრულო მონაცვლეობა, სადაც სიკვდილს თავიდან დაბადება მოსდევს... ცვალებადია ყველაფერი, გარდა ბრაჰმანის – მარადიულის და უცვლელის, რომელიც ყველაფრის საფუძველია. და რახან სიკვდილს მხოლოდ თავიდან დაბადების, შემდეგ დაბერების, ტანჯვისა და ისევ სიკვდილის მორიგი წრე მოსდევს, წუთისოფლის წარმავლობაზე ერთადერთი პასუხი უნდა იყოს დაბადებისა და სიკვდილის ბორბლისგან თავის დაღწევა... ეს დიადი კოსმიური დრამაა, რომელიც ინდუიზმსა და ბუდიზმს აერთიანებს“ [Darrell 2011: 139]. მაგრამ ყოფიერების მტანჯველი ბორბლისგან „თავის დაღწევა“ მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ ადამიანი ზნეობრივად განიწმინდება, რაც, როგორც ინდუისტური, ისე ბუდისტური წარმოდგენით, „ალმოდებულ“, მატერიალურ სამყაროზე და მასთან დაკავშირებულ სურვილებზე უარის თქმას ნიშნავს. "ბერნტ ნორტონში" სრულყოფილების ეს გზა წარმოსახულია, როგორც

> The inner freedom from the practical desire,
> The release from action and suffering, release from the inner
> And the outer compulsion, yet surrounded
> By a grace of sense, a white light still and moving.

[პრაქტიკული სურვილისაგან შინაგანი თავისუფლება, თავისუფლება მოქმედებისა და ტანჯვისაგან, თავისუფლება შინაგანი და გარეგანი იძულებისგან, მაგრამ მოცული გონების მადლით, თეთრი ნათელით, მოძრავიც რომ არის და უძრავიც.]

მხოლოდ ამ გზით დააღწევს ადამიანი თავს ტანჯვას და მიაღწევს უზენაეს ნეტარებას, ნირვანას, რომლის სიმბოლოდ, ჩვეულებრივ, ყოფიერების მტანჯველი ბორბლის ცენტრში ლოტოსს, ბუდას, ან სხვა ბუდისტურ ან ინდუისტურ ღვთაებას გა-

მოსახავენ. სულიერი სრულყოფილების ეს მდგომარეობა ელიოტს აღწერილი აქვს, როგორც

A condition of compete simplicity
(Costing not less than everything)

[სრული უბრალოების მდგომარეობა, რომელიც, სულ ცოტა, ყველაფრად ღირს]

საინტერესოა, რომ ელიოტის მთელი ეს პოეტური მედიტაცია ძალიან ახლოს დგას არა მხოლოდ ტრადიციული ინდური (ან ტიბეტური) ბუდიზმის დოქტრინასთან, არამედ მის იაპონურ განშტოებასთან, ძენ ბუდიზმთან. ძენის და ინდური იოგის პრაქტიკას (ფიზიკურ და სულიერ ვარჯიშებს) ელიოტი ლოზანში ეზიარა, იმხანად ცნობილ შვეიცარიელ ექიმ როჟე ვიტოზთან მკურნალობისას, რომლის მეთოდი ძენ-ბუდისტური, ინდუისტური და კათოლიკური რელიგიური მედიტაციების სინთეზს წარმოადგენდა [Kearns 1987: 152]. საგულისხმოა ისიც, რომ "კვარტეტებში" მინიშნებული სრულყოფილების გზა პირდაპირ არის ნახსენები დაოსიზმის სულიერი საგანძურის მთავარ ტრაქტატში, „დაო დე ძინში", რომლის ერთ-ერთი პირველი დებულება სწორედ იმას გვამცნობს, რომ "მის" (ანუ უსახელო, უცვლელი პირველსაწყისის) ხილვას მხოლოდ ის შესძლებს, ვინც მიწიერი სურვილებისგან გათავისუფლდება, ხოლო ვინც ამ სურვილებისგან ვერ გათავისუფლდება, ის მხოლოდ „მის" შექმნილს იხილავს" [Laozi 2002: 1].

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ „ოთხი კვარტეტის" ყველა პოეტური სახე და სიმბოლო, სულ ცოტა, ორმაგი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა და მინიმუმ ორ სხვადასხვა ტრადიციას განეკუთვნება – დასავლურსა და აღმოსავლურს, კათოლიკურს და ბუდისტურს, ან ინდუისტურს. პოეტი ღრმად იყო განსწავლული აღმოსავლურ სიბრძნეში [Jeffry 1985: 116-131] და „კვარტეტებიც", შესაბამისად, მრავალ ინდუისტურ და ბუდისტურ ასოციაციას შეიცავს, „დრაი სელვეიჯიზში" კრიშნას ხსენებიდან („ბჰაგავად-გიტას" ვრცელი რემინისცენცია), დროის ბორბლის (კალაჩაკრას) ყოვლისმომცველ სიმბოლიკამდე. ეს ყოველივე კიდევ ერთხელ ცხადჰყოფს, რომ რელიგიური თემა-

ტიკის მიუხედავად, „ოთხი კვარტეტი“ არ ყოფილა ჩაფიქრებული არც როგორც რელიგიური ჰიმნი და არც როგორც პოეტური ფორმის რელიგიური ტრაქტატი. რამდენიმე სრულიად განსხვავებული აღმსარებლობის სიმბოლოები მასში სამყაროს პოეტიკური მოდელის შესაქმნელად არის მოხმობილი და რომელიმე კონკრეტული კონფესიის მიზნებს ის ნამდვილად არ ემსახურება. იგივეს მოწმობს პოემის ცალკეულ სახეთა ეკლექტიკაც: იმავე "დრაი სელვეიჯისში“ კრიშნას ხსენებით გამოწვეული რეფლექსია ძალდაუტანებლად გადადის „სამეფო ვარდის“ (Royal Rose) სახეში, რომელიც, კათოლიკურ სიმბოლოსთან ერთად, საკმაოდ პარადოქსულად, ტიუდორების ვარდსაც გულისხმობს (გრაფიკულად – იგივე მანდალას), ხოლო ტიუდორების ასოციაცია დაკვირვებული მკითხველის მეხსიერებში ბუნებრივად იწვევს „კვარტეტების“ ერთ-ერთ ძირითად თეზისს იმის შესახებ, რომ „ისტორია არის ახლა და ინგლისი“ –

History is now and England.

ერთი მხრივ, ეს საოცრად საზეიმო პოეტური განცხადებაა, რომლის უშუალო-აზრობრივი დატვირთვა ინგლისის ისტორიული დიდებულების, მისი ტაძრებისა და სასახლეების, მთელი მისი მითოლოგიური სიდიადის ასოციაციას აღძრავს. მეორე მხრივ, პოემის სიმბოლურ კონტექსტში ეს ფრაზა, მკაფიო ემოციური დატვირთვის გარდა, „კვარტეტების“ მთელი პოეტიკური სამყაროს ერთგვარ გასაღებს, მის ლაკონურ მინიშნებასაც შეიცავს. თითქოსდა უადგილოდ ნახსენები „ახლა“ აქ პლატონის და არისტოტელეს „ახლა“ და „აქ“ არის, აწმყო მყისიერებაში მოცემული უსასრულობის ხატი. ამავე დროს, ის ჰერაკლიტეს ნაკადის „ახლაა“, სადაც ფეხს ორჯერ ვერ შედგამ, ანუ ის ერთდროულად თვით მარადისობაცაა და მისი წარმავალი, დროისმიერი ხატებაც. გარდა ამისა (და ალბათ უპირველესად), „კვარტეტების“ „ახლა“ ნეტარი ავგუსტინეს დროის მიღმა არსებული აწმყოა, ანუ ღმერთის ყოფიერება. პირობითი „ინგლისი“ კი, როგორც სივრცეში განფენილი რეალობა, ის უნივერსუმია, სადაც ეს „ახლა“ ხორციელდება, იმიტომ, რომ

ზედროული მომენტის დროსთან გადაკვეთა სწორედ აქ ხდება, ყოველთვის და არასდროს, ინგლისში და არსად:

Here, the intersection of the timeless moment
Is England and nowhere. Never and always.

პოეტი ისტორიასაც, ფაქტობრივად, დროის გასაუქმებლად იხმობს, მას თითქოს „არ ემეტება" წარსულისათვის ის, რაც მის წარმოდგენაში მარადიულად „ახლაა". ეს განწყობილება მკაფიოდ ჩანს კრიშნას ხსენებით დაწყებულ და დასრულებულ მთელ ეპიზოდში, რომლის ხატოვანებაც სწორედ წარსულისა და მომავლის ილუზორულობას გულისხმობს, ანუ ბორბლის კიდეზე ტრიალს, სადაც ზევით ასვლა და ქვემოთ ჩამოსვლა ერთი და იგივეა:

I sometimes wonder if that is what Krishna meant-
Among other things – or one way of putting the same thing:
That the future is a faded song, a Royal Rose or a lavender spray
Of wistful regret for those who are not yet here to regret,
Pressed between yellow leaves of a book that has never been opened.
And the way up is the way down, the way forward is the way back...
[ზოგჯერ ვფიქრობ ხოლმე, ამასაც ხომ არ გულისხმობდა კრიშნა, იგივე აზრის დალაგების ფორმად: რომ მომავალი არის გამქრალი სიმღერა, სამეფო ვარდი, ან ლავანდის ტოტი, გაუხსნელი წიგნის ყვითელ ფურცლებში დატანებული, იმათი მწუხარე სინანული, ვინც ჯერ აქ არ არის დასამწუხრებლად. და აღმავალი გზა დაღმავალი გზაა, წინსვლა – უკან დაბრუნება...]

ამიტომ, ნურც იფიქრებ, რომ წარსული დასრულდა, ან რომ მომავალი წინაა. სანამ დრო გამქრალია, „ერთიანად აღიქვი" წარსულიც და მომავალიცო, მოძღვრავს ელიოტის ტექსტში კრიშნა არჯუნას:

You shall not think „the past is finished~
Or „the future is before us".
While time is withdrawn, consider the future

ფორმალურად, მთელი „ბჰაგავად-გიტა" სხვა არაფერია, თუ არა კრიშნას და არჯუნას დიალოგი, რომელიც რაღაც მომენტში, ბრძოლის ველზე, უშუალოდ ბრძოლის წინ ხდება. ეს წარმოუდგენლად გაწელილი საუბარი, რომელიც სულის ყოფიერებაში ხორციელდება და რომელსაც ობიექტური დროისმიერება არ გააჩნია (საათის დროით, ის შეიძლება სულაც „ერთის იოტის წამისად" წარმოვიდგინოთ), შინაარსობრივად უსასრულობას ეხება (ის ბრაჰმანის, აბსოლუტის ბუნების, მისი ავატარების და სულიერი სრულყოფის საგნობრივი რეალობისგან გათავისუფლების თემატიკას მოიცავს). ამასთან ერთად, საუბრისას უსასრულოა თვით კრიშნა, რომელიც მთელი თავისი სისავსით (როგორც უსასრულო ღვთაება და უნივერსალური ცნობიერება) გამოეცდხადება არჯუნას [The Bhagavad Gita 1973: 305-307].

სხვა სიმბოლურ სახეებთან ერთად, დასაწყისის და დასასრულის გაიგივება „ოთხი კვარტეტის" ძირეულ მხატვრულ თავისებურებას, ე.წ. „პარადოქსების ენასაც" გამოხატავს. ჯერ კიდევ ქლეანთ ბრუქსი აღნიშნავდა, რომ „პოეზიის ენა პარადოქსების ენაა, ესაა სოფისტიკის ენა – რთული, ჭკვიანი, მახვილგონივრული... ჭეშმარიტებას, რომელსაც პოეტი გამოთქვამს, მხოლოდ ისე შეიძლება მივუდგეთ, როგორც პარადოქსს" [Brooks 1947: 1]. ინგლისურენოვან პოეზიას ეს ხატოვანი „ენა" მნიშვნელოვანწილად ღვთისმეტყველებისგან აქვს ნასესხები. პარადოქსს ფართოდ იყენებს ქრისტიანული თეოლოგია და საერთოდ, ყველა განვითარებული რელიგიური მოძღვრება, მათ შორის მაგისტრალურ საკრალურ სიუჟეტებშიც (ქრისტე ღმერთია და ამავე დროს, ქალწულისაგან უმანკო ჩასახვის შედეგად შობილი ადამიანი; მისი, როგორც "დამნაშავის" ჯვარცმა მისივე, როგორც იუდეველთა მეფის ტრიუმფია; ის „სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველია", რომლის სისხლსა და ხორცს ზიარებისას მორწმუნე ღვინისა და პურის სახით აგემოვნებს და ა.შ.). პარადოქსია თვით სამებაც, რადგან ერთის სამობა და სამის ერთობა ჩვეულებრივი საერო ლოგიკის ფარგლებში წარმოუდგენელია. ადრექრისტიანული თეოლოგის, ტერტულიანუსის (160-225) ცნობილი თეზისიც, Credo quia absurdum est – მწამს,

რამეთუ ეს აბსურდია – ქრისტეს ჯვარცმასა და მის მკვდრეთით აღდგომას შეეხებოდა და სწორედ ტერტულიანეს ეხმაურებოდა ცნობილი ძენ-ბუდისტი სწავლული დაიზეც ტეიტარო სუძუკი: „მწამს, რამეთუ აბსურდია“ – განა ეს ძენის ძალიან კვალიფიცირებული დასტური არ არის?" [Suzuki 1963: 62].

პარადოქსებით მეტყველება დამახასიათებელია ელიოტის ადრეული პოეზიის ასოციაციური წყაროებისთვისაც, განურჩევლად იმისა, ის ამ წყაროებიდან რომელიმე კონკრეტულ სახეს იმოწმებს, თუ მთელ პოტიკურ პრინციპს „სესხულობს“ მისგან. ეს ენა ორგანულია როგორც დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“, ისე მთლიანად ინგლისური ბაროკოს და კერძოდ, ჯონ დონის პოეტური აზროვნებისათვის. რთული, უჩვეულო მეტაფორებით დახუნძლულ დონის პოეზიაში სიკვდილი ხშირად დაბადებასთან არის გაიგივებული, მიცვალებული – სტუმართან, სამარე – ქალთან, დაკრძალვა – გართობასთან („The Relic“), გარდაცვალების შედეგად ადამიანი კი არა, თვით სიკვდილი „გარდაიცვლება“ (მე-10 „წმინდა სონეტი“) და სხვა. ლექსში „ხარება“ („Annunciation“) დონი ღვთისმშობელს მიმართავს, როგორც მისი „შემქმნელის შემქმნელს“, მისი შვილის დას“ და მისი „მამის დედას“:

> Ere by the spheres time was created, thou
> Wast in His mind, who is thy Son and Brother;
> Whom thou conceivst, conceived; yea thou art now
> Thy Maker's maker, and thy Father's mother;

[სანამ სფეროთა მიერ დრო შეიქმნებოდა, შენ უკვე იყავი მის ჩანაფიქრში, ვინც არის შენი შვილი და ძმა; ვინც ჩაგესახა, თავად იყო ჩამსახველი და ახლა შენ ხარ შენი შემქმნელის შემქმნელი და შენი მამის დედა].

საინტერესოა, რომ ანალოგიურ პარადოქსს დონამდე სამი საუკუნით ადრე იყენებს დანტეც, ღვთისმშობლისადმი ცნობილ პოეტურ მიმართვაში „Vergine madre, figlia del tuo figlio“ („ქალწულო დედავ, შენი ვაჟის ასულო“ („სამოთხე“, ქება XXXIII). ელიოტს უცვლელად გადმოაქვს ეს სახე თავისი პოემის მხატვრულ ქსოვილში:

Repeat a prayer also on behalf of
Women who have seen their sons or husbands
Setting forth, and not returning:
Figlia del tuo figlio,
Queen of Heaven.

[იმ ქალების სახელითაც წარმოსთქვი ლოცვა, რომელთაც თავიანთი შვილები წასული უნახავთ, მაგრამ არ უნახავთ დაბრუნებული, შენი ვაჟის ასულო, დედოფალო ზეცათაო.]

პარადოქსი, როგორც პოეტური ფორმათქმნადობის უნივერსალური პრინციპი, გვხვდება რუსთველთანაც, „მზიანი ღამის", „უჟამო ჟამის" და სხვა სიმბოლოთა სახით. ცხადია, აქ საუბარი გვაქვს საკუთრივ პოეტიკურ პრინციპზე, თორემ მისი ხატოვანი ხორცშესხმა ყველა დიდ პოეტთან ღრმად ინდივიდუალური და უნიკალურია. ელიოტის ადრეულ პოეზიაში პარადოქსულია თვით ლიტერატურულ წყაროთა ასოცირების პრინციპიც, რადგან მისი ტექსტი, როგორც წესი, მასშივე დამოწმებულ წყაროთა საპირისპირო ფასეულობით კონოტაციას გამოხატავს. „ოთხ კვარტეტში" ეს ხერხი ასოციაციური სიღრმეებიდან ლექსის „ზედაპირზეა" გამოტანილი, 20-იანი წლების ლექსთა ირონიულ განწყობილებას სრულიად მოკლებულია და უშუალო-აზრობრივი პარადოქსის სახით გვხვდება. ამ მხრივ საგულისხმოა, რომ პარადოქსს წარმოადგენს პოემის ძირითადი სიმბოლური ხატიც, „მბრუნავი სამყაროს უძრავი წერტილი". პარადოქსია ისიც, რომ „უძრავი წერტილი", გარდა იმისა, რომ უძრავია, ამავე დროს, „მოძრავიც" არის. ის არ არის „დაფიქსირებული" და ასოცირებულია „ცეკვასთან":

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,

Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.

[მბრუნავი სამყაროს უძრავ წერტილში. არც ხორცი, არც უხორცობა; არც გამოქცევა, არც სწრაფვა; უძრავ წერტილში მხოლოდ ცეკვაა, მაგრამ არც შეჩერება, არც მოძრაობა. და ნუ უწოდებთ მას გაშეშებას, სადაც წარსული და მომავალი შეყრილან. არც მოძრაობა აქეთ, არც იქით. არც აღზევება, არც დაკნინება. წერტილის, უძრავი წერტილის გარდა, ცეკვა სხვაგან ვერ იქნება და იქ კი მხოლოდ ცეკვაა.]

ამრიგად, უძრავი მამოძრავებლის მარადიულ „ახლაში“, იქ, სადაც წარსული და მომავალი მყისიერ მარადისობაში შეყრილან, „მოძრაობა არ არის, მაგრამ ცეკვაა“, თან ცეკვა მხოლოდ იქ არის, ის სხვაგან ვერ იქნება. ეს ცეკვა კოსმიური რიტმია, უნივერსუმის მომაწესრიგებელი ძალა, ცთომილთა გადანაცვლების წესი და ადამიანის სხეულის მოძრაობა, მისი მაჯისცემა, სისხლისა და ლიმფის ცირკულაცია. ყოველივე არსებულისთვის – როგორც მიკრო, ისე მაკროსამყაროსთვის – ეს რიტმი ერთია:

The dance along the artery
The circulation of the lymph
Are figured in the drift of stars.

[ცეკვა არტერიის გასწვრივ, ლიმფის წრებრუნვა აღბეჭდილია ვარსკვლავთა მოძრაობაში.]

წრის ცენტრში ცეკვის ხსენება იწვევს ინდუიზმის მოცეკვავე ღვთაების, შივას მდგრად ვიზუალურ ასოციაციას (სხვა ასოციაციას „ცეკვა“ პოემის ინდუისტურ სახე-სიმბოლოთა კონტექსტში უბრალოდ ვერ გამოიწვევს), რომელიც თავის უამრავ გამოსახულებაში სწორედ ცეცხლოვანი წრით გარემოცული ცეკვავს. ინდუისტურ პანთეონში შივა ერთ-ერთი უმთავრესი ღვთაებაა – ბრაჰმასა და ვიშნუსთან ერთად, ეს მოცეკვავე კოსმიური ინტელექტი ინდუისტური სამების (ტრიმურტის) ერთ-ერთ სახეს წარმოადგენს, რომელიც „უმეცრების მრისხანე დამთრგუნველის“ ფუნქციითაც არის აღჭურვილი (ალმოდებულ წრეში ცეკვისას, ცალი ფეხით, ის „უმეცრების ჯუჯას“ – აპასმარას თელავს). ფაქტობრივად, წრეში მოცეკვავე შივა იგი-

ვე მანდალას ნაირსახეობაა, რადგან, როგორც ვთქვით, ინდუისტური მანდალას ცენტრში, ჩვეულებრივ, ან ლოტოსი (ბრაჰმას, ნირვანას სიმბოლო), ან ერთ-ერთი ინდუისტური ღვთაება წარმოისახება [Verma 1979: 23-24].

„უძრავი ცენტრის" სიმბოლოში ცეკვის ასოციაციის შემოტანით (ანუ, ფაქტობრივად, პარადოქსის შექმნით), ელიოტი ახდენს დასავლური და აღმოსავლური ინტერკულტურული ხატების სინთეზირებას და ეს სინთეზი სულაც არ გამოხატავს პოეტის რაიმე შინაგანი მსოფლმხედველობრივი გაორების, ან კონფლიქტის დაძლევას. მრავალნიშნადი პოეტური აზროვნება „კვარტეტების" ხატოვანი სტუქტურის ძირეული თავისებურებაა. ელიოტი სთვლიდა, რომ „თავის დღევანდელ, დაკნინებულ მდგომარეობაში მყოფ ქრისტიანობას აღმოსავლეთისაგან ბევრი რამის ათვისება შეუძლია" [Eliot 1982: 142]. როგორც ჩანს, მას მიაჩნდა, რომ „ოთხი კვარტეტი", როგორც სამყაროს პოეტიკური მოდელი, ვერ შედგებოდა, მისი ხატოვანება ცალსახად დასავლურ ზოგადკულტურულ წარმოდგენებზე რომ ყოფილიყო „მიბმული". ამით აიხსნება პოემაში აღმოსავლური რელიგიური სიმბოლიკის სიჭარბე და დასავლურ-თეოლოგიურთან ერთად, მისი მკაფიოდ გამოხატული „აღმოსავლური" სულისკვეთებაც. ისიც, რომ „ბერნტ ნორტონის" ვარდების ბაღის გუბურაში ლოტოსი აღმოცენდება და იშლება, სწორედ ინდუისტური და კათოლიკური სიმბოლიკის სინთეზს გამოხატავს. საერთოდ, პოემის ყველა ძირითად სიმბოლურ სახეს, ან ტექსტში უხვად მიმობნეულ დასავლურ-თეოლოგიური ხასიათის პოეტურ მსჯელობას თავისი ინდუისტური, მაჰაიანისტური, ან ძენ-ბუდისტური ეკვივალენტი გააჩნია. წრეში ჩასმული ჯვრისა და კვადრატის სქემა ერთნაირად ასოცირდება როგორც კალაჩაკრა მანდალასთან ან დჰარმაჩაკრასთან (ბუდას სწავლების სიმბოლოა, რვა სეგმენტად დაყოფილი წრე), ისე კათოლიკური ტაძრების „ვარდის სარკმელთან", ან შუა საუკუნეების სამყაროს თეოცენტრულ მოდელთან, ან პირველყოფილი გამოქვებულის კედელზე გამოსახულ მზის ბორბალთან. პარადოქსების ენას პოეტი განსაკუთრებით ხშირად მაშინ მიმართავს, როდესაც მას აღმოსავლური მისტიციზმის შთაბეჭდილებათა გამოხატვა და პოემის მხატვრულ სისტემაში მათი ინტეგრირება სურს.

„პოეზიაში, – წერდა ელიოტი, – სავსებით შესაძლებელია სხვადასხვა ფილოსოფიური ნააზრევის და თვით ერთიანი ფილოსოფიური დისკურსისათვის შეუთავსებელი, ურთიერთდაპირისპირებული თვალსაზრისების გაერთიანება“ [Eliot 1952]. როგორც უკვე ავღნიშნეთ, ჯერ კიდევ ჰარვარდში სწავლისას ელიოტის ერთ-ერთი მენტორი იყო თავისი დროის ბრწყინვალე ინტელექტუალი, ფილოსოფოსი და თეოლოგი ირვინგ ბებიტი. სწორედ მან აზიარა ახალგაზრდა პოეტი აღმოსავლურ რელიგიურ აზრს – არა მხოლოდ იმას, თუ როგორ განესხვავებინა, ვთქვათ, მაჰაიანას ბუდიზმი ჰინაიანას ბუდიზმისაგან, არამედ განუმარტა დაოსიზმის საფუძვლები, ძენი და ნაწილობრივ – კონფუციანური სიბრძნეც. ახალგაზრდა პოეტის ამ ორიენტალისტურმა შტუდიებმა ის შედეგი გამოიღო, რომ სტივენ სპენდერის თქმით, „უკვე 1922 წლისათვის ელიოტი კინაღამ ბუდისტად მოიქცა“ [Spender 1975: 20].

ნიშანდობლივია, რომ აღმოსავლური რელიგიები და ფილოსოფიური სისტემები ფართოდ იყენებენ პარადოქსს სასულიერო პრაქტიკასა და მედიტაციებში, ხოლო რაც შეეხება ძენ-ბუდიზმს, მისი „ერთ-ერთი მთავარი და ალბათ ყველაზე მიმზიდველი პარადოქსი ისაა, რომ შეიძლება მთელი მისი ტრადიცია უარყო და სწორედ ამ უარყოფის წყალობით, ისევ მის ტრადიციაში დარჩე“ [Radcliffe 1993: 9]. ისეთი ძენური პარადოქსები, ცოდნა რომ არცოდნას ნიშნავს და ქონება – არქონას, ელიოტს პოეტურად გაშლილი აქვს „ისტ კოუკერის“ იმ ეპიზოდში, რომელიც ერთდროულად იწვევს როგორც ამ აღმოსავლური სიბრძნის, ისე სოკრატეს ცნობილი ფრაზის („მე ვიცი, რომ არაფერი არ ვიცი“) და ქრისტიან მისტიკოსთა ნააზრევის ასოციაციას:

To arrive where you are, to get from where you are not,
You must go by a way wherein there is no ecstasy.
In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.
In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.
In order to arrive at what you are not

You must go through the way in which you are not.
And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not.

[რომ მიხვიდე იქ, სადაც ხარ და გამოაღწიო იქიდან, სადაც არა ხარ, უნდა დაადგე გზას, რომელზეც არ არსებობს ექსტაზი. რომ შეიმეცნო რაც ჯერ არ იცი, უმეცრების გზას უნდა შეუდგე. რომ დაეუფლო იმას, რაც არა გაქვს, უნდა უქონლობის გზით იარო, იმისათვის, რომ მიაღწიო იმას, რაც არ ხარ, უნდა გამოიარო ის, რაც არ ხარ და რაც არ იცი, არის ის ერთადერთი, რაც იცი და რასაც ფლობ, არის ის, რასაც არ აფლობ და სადაც ხარ არის ის, სადაც არა ხარ.]

როგორც უკვე ითქვა, პოეტი ლიტერატურას მეტაფორულად რელიგიასთან აიგივებდა, თანაც მას მიაჩნდა, რომ მისტიკურ და პოეტურ წარმოსახვას ბევრი რამ აქვს საერთო [Eliot 1999: 382-93]. საგულისხმოა, რომ „ისტ კოუკერის" ზემოთმოყვანილი ეპიზოდი, რომელიც ასე ბუნებრივად ესადაგება „ოთხი კვარტეტის" აღმოსავლურ ასოციაციათა ფონს, სინამდვილეში წარმოადგენს დიდი ესპენელი მისტიკოსის, სან ხუან დე ლა კრუსის (1542-1591) სახეშეცვლილ ციტატს ტრაქტატიდან „ზეაღსვლა კარმელის მთაზე":

In order to arrive at being everything,
Desire to be nothing.
In order to arrive at knowing everything,
Desire to know nothing.
In order to arrive at that wherein thou hast no pleasure,
Thou must go by a way wherein thou hast no pleasure.
In order to arrive at that which thou knowest not,
Thou must go by a way that thou knowest not.
In order to arrive at that which thou possessest not,
Thou must go by a way that thou possessest not.
In order to arrive at that which thou art not,
Thou must go through that which thou art not.

[იმისათვის, რომ გახდე ყველაფერი, ისურვე, რომ იყო არაფერი. იმისათვის, რომ მიაღწიო ყველაფრის ცოდნას, ისურვე, რომ არ იცოდე არაფერი. იმისათვის რომ მიაღწიო იქ, სადაც არ გელის სიამოვნება, უნდა იარო გზით, რომელზეც სიამოვნებას ვერ დაიმგზავრებ. იმისთვის, რომ მიაღწიო იმას, რაც არ იცი, უნდა იარო გზით, რომელიც არ იცი. იმისათვის რომ მიაღწიო იმას, რაც არ გაგაჩნია, უნდა იარო იმ გზით, რომელიც არ გაგაჩნია. იმისათვის, რომ მიაღწიო იმას, რაც შენ არ ხარ, უნდა გამოიარო ის, რაც შენ არ ხარ] [John of the Cross 1987: 78-79].

ელიოტის ტექსტში, ისევე, როგორც ხუან დე ლა კრუსის ტრაქტატში, პარადოქსულია არა რომელიმე ცალკე სიმბოლო, არამედ მთელი პოეტური მსჯელობა, რომელიც ყოფიერების უზოგადეს პრობლემებს ეხება. ამგვარი მიდგომა დამახასიათებელი იყო „ნეგატიური" (აპოფატიკური) თეოლოგიის უძველესი ტრადიციისათვის, რომელსაც ესპანელი მისტიკოსიც ეკუთვნოდა. ამ მოძღვრების თანახმად, ღმერთი ცნობიერებისათვის იმდენად მიუწვდომელია, რომ უმჯობესია ის „ნეგატიური" ატრიბუტებით განვსაზღვროთ (იმით, რაც ის „არ არის"), იმიტომ, რომ იმის ჩამოყალიბება, თუ ის რა "არის", ჩვენთვის წარმოუდგენელია. „ღმერთი იმდენად ყველა ჩვენი წარმოდგენის მიღმაა, რომ მხოლოდ ჩვენს მიერ მისი შეცნობის უუნარობა თუ შეგვიქმნის წარმოდგენას იმის შესახებ, სინამდვილეში რა არის ღმერთი" [Tertulliani 2012: 57].

ელიოტი ამ შემთხვევაშიც თანაბრად სესხულობს პარადოქსების ენას როგორც კათოლიკური მისტიკიდან, ისე აღმოსავლური სიბრძნის საგანძურიდან, რათა „კვარტეტების" მხატვრული ფორმა არ იქცეს რაიმე „იდეის" შეფუთვად, ხისტი დებულების სახით ლექსის ზედაპირზე არაფერი „გამოჩნდეს" და მკითხველს, უშუალოდ თქმულის უკან, თავისუფალი ასოცირებისათვის რაც შეიძლება მეტი სივრცე დარჩეს. ეს სწორედ ის საგანგებო „ბუნდოვანება", „ბოლომდე უთქმელობა" და მრავალნიშნადობაა, რომელსაც ჯოზეფ კონრადი მიიჩნევდა დიდი ლიტერატურის ნიშან-თვისებად [Conrad 2005: 457]. ცხადია, ეს თვისება მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს „კვარტეტების" მუსიკალობასაც, რადგან პარადოქსის საშუალებით, პოემის ენა

ხშირად თვით ლოგიკური ცნებითობისგან დისლოცირებულია და სიტყვის უშუალო მნიშვნელობა „მუსიკალურ" პირობითობას იძენს, საგნობრივ რეალობასთან შემეცნებით კავშირს კარგავს.

ღვთაებრივ საწყისთან ზიარების „ნეგატიური" გზაც „ოთხ კვარტეტში" ისევ პარადოქსით მთავრდება, მაგრამ ეს ფინალური პარადოქსი პოეტურ მსჯელობაში „ნეგატიურ" დებულებათა მთელ თანმიმდევრობას მოსდევს: სული უნდა „დადუმდეს" და „იცადოს" სიყვარულის, რწმენისა და იმედის გარეშე:

> I said to my soul, be still, and wait without hope
> For hope would be hope for the wrong thing; wait without love
> For love would be love of the wrong thing; there is yet faith
> But the faith and the love and the hope are all in the waiting...

იმედი და სიყვარული საგნობრივ რეალობასთან დაკავშირებული სურვილებია. მათი განცდა ისევ საკუთარი თავის „დროში დაფიქსირება" იქნებოდა და, შესაბამისად, ისევ სამსარას ბორბლის კიდეზე ტრიალი. სრულყოფილების ამ გზაზე საჭირო არ არის თვით რწმენაც, ხოლო ცნობიერება უნდა იყოს „ცნობიერება არაფრის" (... the mind is conscious but conscious of nothing), იმიტომ, რომ ჭეშმარიტი ყოფიერების გაცნობიერება მისტიკური თავისუფლების უკვე შემდგარი რეალობაა, ის მთელი ამ გზის მიზანია და მხოლოდ დროის მარწუხებისგან თავის დაღწევის შემდეგ მიიღწევა. „წარსული და აწმყო მხოლოდ მცირედ ცნობიერებას თუ შეიცავენ. გაცნობიერება დროში არყოფნას ნიშნავს" – To be conscious is not to be in time. არსებითად, ყოველივე ეს ისევ ბუდისტური და ინდუისტური „სურვილთაგან გათავისუფლების კეთილშობილი ბილიკია", ანუ განწმენდისა და საგნობრივ რეალობაზე უარის თქმის გზა, რომლის შედეგადაც ადამიანი სამსარას ბორბალზე ტრიალს თავს დააღწევს და უზენაეს მიზანს, ნირვანას ეზიარება. ხოლო ნირვანას ზიარება, „მარადიული წამისა" და „ლოტოსის გულში დაფარულის" წვდომა – ქრისტეს, ან ბუდას ეპიფანია – ელიოტს ისევ პარადოქსის სახით წარმოუდგება:

So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing.
[და ბნელი იქცევა ნათელად, ხოლო უძრაობა – ცეკვად.]

არსებითად, ეს პოემის ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო ფორმით გამოხატული გამოცხადებაა და მასაც აბსტრაქტული პარადოქსის სახე აქვს: ნათლად ქცეული ბნელი და აცეკვებული უძრაობა. ასოციაციური რიგი აქაც, უპირველეს ყოვლისა, იოანეს სახარებასა და შივას კოსმიურ ცეკვას მოიცავს, ანუ აღმოსავლურ-დასავლური სინთეზი აქაც დაცულია. მაგრამ ჩვეულებრივ, „ოთხ კვარტეტში" ზედროულობა და მყისიერი მარადისობა მხოლოდ მინიშნებულია, ასე „პირდაპირ" განცხადებული არ არის. ბევრ ამგვარ სახეს გამოუცდელი მკითხველი უბრალოდ ვერც ამჩნევს კითხვისას. ეპიფანიის წარმოსახვა რომელიმე ადგილის („ახლა და ინგლისი", now and England), ან რაიმე ხმის (ფარული ჩანჩქერის ხმაურის, „the voice of the hidden waterfall"), ან „უხმო მუსიკის" („unheard music hidden in the shrubbery"), ან ბუნების მოვლენის („stillness between the two waves"), ან სეზონური ანომალიის („შუაზამთრის გაზაფხული", midwinter spring) ხსენებით ხდება. ელიოტის პოეზიაში „ზედროული მომენტი ძალიან სპეციფიკურ ადგილებში წარმოჩინდება, – წერს ჯუელ სპეარს ბრუკერი. – ის მხოლოდ გამოკრთის ხოლმე, როგორც რაღაც, რაც ამ ადგილთა უკან იმალება და ამიტომ, ეს ადგილები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას გამოხატავენ, ისინი წარმოადგენენ გზას ტრანსცენდენტალურისკენ" [Brooker 1993: 95].

„ოთხ კვარტეტში" ამგვარი ტრანსცენდენტალური ფუნქციის მატარებელი „ადგილი" და ძირითადი სიმბოლური ხატი ვარდების ბაღია. როგორც ვთქვით, ის პოემაში ღვთაებრივი სასუფევლის სიმბოლოა, რომელსაც ბიბლიური ედემის არქეტიპი უდევს საფუძვლად. „მომენტი," რომელიც მასში გვეძლევა, დროში არ არის, ის დროის მიღმაა, მაგრამ მხოლოდ დროშია შესაძლებელი ამ მომენტის მიგნება, რადგან „მხოლოდ ჟამით დაიძლევა ჟამი":

But only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,

The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered; involved with past and future.
Only through time time is conquered.

უნდა ითქვას, რომ უკვე დანტეს დროისათვის ვარდი ღვთაებრივი საწყისის აღმნიშვნელი ტრადიციული კათოლიკური სიმბოლო იყო."ღვთაებრივ კომედიაში" სამოთხე უშველებელ თეთრ ვარდად არის წარმოსახული – მის ფურცლებში „იმქვეყნად მოგზაური" დანტე ძველი და ახალი აღთქმის წინასწარმეტყველთა ნეტარებაში მყოფ სულებს და სხვა წმინდანებს სცნობს. მთელ ვარდს „ფუტკართა მსგავსად" ზედ დაჰფარფატებს ანგელოზთა ურიცხვი დასი, რომელიც ღვთაებრივ მადლსა და სიკეთეს აფრქვევს. სამი ცეცხლოვანი წრისა და „წერტილის" (un punto) სახით, აქვეა პირველსაწყისი, რომელიც მთელ ამ სურათს ღვთაებრივ ნათელს ჰფენს. ელიოტი ვარდის სიმბოლოს ჯერ კიდევ "ნაცრისყრის ოთხშაბათში" იყენებს, როგორც „ღვთაებრივი კომედიის" ასოცოაციას, თუმცა მანამდეც, "კაცის ფიტულებში", გაკვრით არის ნახსენები „მრავალფურცლოვანი ვარდი", როგორც „კაქტუსების მიწის" პარალიზებულ მკვიდრთა ფუჭი იმედებისა და მიუწვდომელი ოცნების საგანი.

ვარდების ბაღი ელიოტისათვის მისტიკური გამოცდილების, ღვთაებრივი საწყისის წვდომისა და გასხივოსნების სიმბოლოა. თვით „ვარდი", როგორც სიმბოლური სახე, „ოთხ კვარტეტში" ოთხჯერ არის ნახსენები და უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს შემთხვევითი არ არის. ის, რომ ვარდებთან ერთად, ბაღში ე.წ. „საჰასრარაც" იფურჩქნება – ტანტრული ბუდიზმის „ათასფურცლოვანი ლოტოსი", რომელიც კათოლიკური ვარდის ინდუისტურ-ბუდისტურ ექვივალენტს წარმოადგენს – „მოწმობს პოეტის მიერ კაცობრიობის უჭკნობ ჭეშმარიტებათა ცოდნას, იმის გაცნობიერებას, რაც უნივერსალური და მარადიულია როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთში" [Sri 2011: 51].

მართლაც, ეჭვს არ იწვევს, რომ ელიოტს კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული ტანტრულ ბუდიზმში ლოტოსის სიმბოლური მნიშვნელობა, რომელიც, ტრადიციულად, მანდალას ცენტრშია განთავსებული და ტრანსენდანტალურ რეალობას განასახიე-

რებს. „ბერნტ ნორტონის" ლირიკული გმირი ვარდების ბაღში „პირველი კარიბჭედან" შეღწევაზე საუბრობს, რაც ბუნებრივად გულისხმობს დანარჩენი კარიბჭეების არსებობასაც (ტრადიციულად, მანდალას ოთხი "კარიბჭე" აქვს). შემდეგ შედის ის „box-circle"-ში, რომელიც ინგლისური ბაღის ტრადიციული დიზაინის ნაწილია – კონცენტრირებულ წრეებად დარგული ყვავილოვანი ბუჩქნარის ცენტრლური ბუჩქი. მისგან სხივებად გამავალი ოთხი ბილიკი თანაბრად ჰყოფს წრიულად შემოსაზღვრულ ლანდშაფტს ისე, რომ ზემოდნ დახედვისას ის ოთხად გაყოფილ წრედ ან კვადრატად მოჩანს. ბოლოს, ლირიკული გმირი მზერას მიაპყრობს ამომშრალ გუბურას, რომელიც უცებ მისტიკური „მზის სხივებისგან შემდგარი წყლით" ივსება. წყლის ზედაპირი „ნათელის გულიდან გამოსული სინათლით ბრწყინდება" და მთელ ამ სხივოსნობაში „ნელ-ნელა, ნელ-ნელა ლოტოსი იწებს ამოსვლას"– იქ, სადაც ბუჩქნარში „უხმო მუსიკა" ისმის და სადაც „უხილავ მზერათა გადაკვეთაზე ვარდები გრძნობენ, რომ მათ უმზერენ":

The unheard music hidden in the shrubbery,
And the unseen eyebeam crossed, for the roses
Had the look of flowers that are looked at.
So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light...

ის, რომ შემსვლელი, სხვა უხილავ თანადამსწრესთან ერთად („We", „they"), ცენტრისკენ მიისწრაფვის, ბილიკს გაივლის და ლოტოსის მისტიკური ზეაღმოსვლის მოწმე ხდება, თავისთავად უამრავი ინდუისტური და მაჰაიანისტური ასოციაციის აღმძვრელია. ვიზუალურად, ლირიკული გმირი ამ შემთხვევაში ბოდჰისატვა ავალოკიტეშვარას მისტიკური სრულყოფილების

გზას იმეორებს, სვლას მანდალის კიდიდან („კარიბჭედან“) მის ცენტრამდე – ლოტოსამდე, რომელიც ბუდიზმის ერთ-ერთ ძირითად ტექსტში, „ლოტოსის სუტრაში“ „დჰარმის“, ანუ კოსმიური წესრიგისა და ჰარმონიის ყვავილად მოიხსენება. მისკენ გზა გასხივოსნებისა და ბუდად ქცევის გზაა. „თვით ეს შიგ შეღწევის პროცესი – როგორც ფიზიკური, ისე ფსიქიკური ინტერიორიზაცია რეალობის მყისიერი აღქმის წინაპირობაა“, აღნიშნავს პ. შრი. „ის თითქოს ტოტალური ამაღლებაა დროში შეზღუდულ არსებობაზე, რაც საშუალებას აძლევს პოეტს, ღრმა რეფლექსიას მიეცეს დროსა და მარადისობაზე, დაბადებასა და სიკვდილზე, ტანჯვასა და მოქმედებაზე. ერთი სიტყვით, თუ ვარდების ბაღის სიმბოლიკას განვაზოგადებთ, "ოთხი კვარტეტი“ შეიძლება აღვიქვათ, როგორც მანდალა, რომელსაც ერთიანობისა და მრავალფეროვნების გაცნობიერების ახალ საფეხურზე აჰყავს როგორც თვით პოეტი, ისე მისი მკითხველიც“ [Sri 2011: 49].

პოეზიაში, მუსიკაში, ან ხელოვნების ნებისმიერ სხვა დარგში ამგვარ სიმბოლურ სქემებზე, ან რიცხვთა სიმბოლიკაზე უამრავი ნაწარმოებია აგებული. ხშირია მათი ცალკე სიმბოლოდ, კომპოზიციურ პრინციპად, ან კონკრეტულ ხატად, ან თუნდაც დეკორაციულ ელემენტად გამოყენება. ამას მოწმობს, მაგალითად, „სამის“ (სამების) ყოვლისმომცველი სიმბოლო დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“, ან უკვე ნახსენები ბახის ფუგების „ნუმეროლოგია“, ან მანის „დოქტორ ფასუტუსის“ თავების ნუმერაცია, სადაც ანტროპომორფული სახით, ეშმაკი (პრივატდოცენტი ებერჰატ შლეპფუსი) პირველად მაინცდამაინც მე-13 თავში გამოჩნდება. ოთხთავის სქემას ეფუძნება ფოლკნერის „ხმაური და მძვინვარება“, სადაც პირველი სამი ნაწილი პირობითად, პირველ სამ („სინოპტიკურ“) სახარებას შეესატყვისება, მეოთხე კი (იოანეს სახარების მსგავსად) მათგან მნიშვნელოვნად გასხვავებულია. ჯოჯოხეთის, სალხინებლის და სამოთხის სქმას იმეორებენ „ძმები კარამაზოვების“ ივანე, მიტია და ალიოშა, რაც რომანის სხვა უამრავ, მათ შორის ფაუსტურ ასოციაციებთან ერთად, იმაზეც მეტყველებს, რომ დოსტოევსკის სარომანო სამყარო (მთელი მისი სლავიანოფილობის მიუხედავად) დიდი ევროპული კულტურისაგან განუყოფელია. ანა-

ლოგიურ სქემას იმეორებს დოსტოევსკისგან ძალზე შორს მდგარი ჯოისის მოთხრობა „წყალობა“ (“Grace”), სადაც დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ (და მასთან ერთად, მთელი კათოლიკური საიქიო) ერთი დუბლინელი ლოთის ცხოვრების ეპიზოდით პაროდირდება. არქიტექტურულად, ჯვრის ფორმას ეფუძნება შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ტაძართა დიდი უმრავლესობა, ხოლო აღმოსავლურ ხუროთმოძღვრებაში მანდალას განასახიერებს ყველა ბუდისტური სტუპა, ისეთი გრანდიოზული ტაძრების ჩათვლით, როგორიც ანკგორ-ვატია ბირმაში, ან ბორობუდური ინდონეზიაში. მსგავსი და ანალოგიური მაგალითების რიცხვი უსასრულოდ მრავალფეროვანია. რიცხვში, სივრცესა და დროში სამყაროს მოდელირების პირველსქემები უნივერსალურია ყველა დროისა თუ გეოგრაფიული გარემოსთვის, სადაც კი ოდესმე განხორციელებულა ადამიანის სიმბოლური და ესთეტიკური აქტივობა. განურჩევლად იმისა, იქნება ეს ზოგადი მოფლმხედველობრივი წარმოდგენა, ინტერკულტურული ხატი, სახვითი ხელოვნების თუ პოეტური მეტყველების ნიმუში, „უხმო მუსიკის“ ეს აბსტრაქტული პირველსქემები ყველგან სამყაროს სიმბოლურ ხატს, მის მითოპოეტიკურ მოდელს გამოხატავენ. ელიოტის „ოთხი კვარტეტიც“ ამ გლობალური მითოპოეტიკური ტრადიციის განუყოფელი ნაწილს შეადგენს.

დ ა მ ა ტ ე ბ ა

APPENDIX

I. PARODIC DIONYSIA: „SWEENEY AMONG THE NIGHTINGALES"

It was the time when the young Thracian women used
to celebrate the triennial festival of Bacchus
Ovid, *Metamorphoses*, VI.

Like most of T.S. Eliot's earlier poems, „Sweeney among the Nightingales" (1918) attracts attention by references to mythological plots and the contrast of modern situation with the mythological past. However, as F. R. Leavis has pointed out, „The contrast is clearly something more than a sordid incident in a modern brothel and the murder of Agamemnon" (Leavis 1932: 69). Eliot placed the epigraph from Aeschylus's play in its original Greek wording. In modern English, the quotation says, „Alas, I am struck deep with a mortal blow."

The situation of the poem represents a scene of specially accentuated schematic and mechanical actions, which, considering the relevant implications, might equally take place in a European restaurant or a Southern-American cantina, or in a brothel just anywhere in the world. As a matter of fact, nothing „happens" in the poem; there is neither a consistent action nor a coherent plot to be found in it; nevertheless, the artistic space is densely populated by the characters. From the point of view of the „contents", the whole scene resembles defective fragments of a film discarded during the montage process: it is open on both sides having neither a logical start nor an end asserting any possible outcome. The images as though torn out of the context, as well as particular associative details are intensifying the feeling of fragmentary perception. But for the general schematic

structure, nothing is uniting the characters – their actions are brought down to a minimum and are limited to the physical gestures, bodily movements, and mimicry. Yet the poem is „emanating" internal tension, irony and grotesque: it shows that a very important meaning is veiled beyond the external expression, whereas the outer picture remains dry and schematic, with the personages being involved in trivial, insignificant and hollow actions. The „apeneck" Sweeney, with his legs widely spread apart and the arms hanging down, is roaring in wild laughter; the waiter brings in oranges, figs, bananas and the hothouse grapes; „The vertebrate" – a man in brown – „contracts and concentrates"; a woman „in the Spanish cape tries to sit in Sweeney's knees /Slips and pulls the table cloth /Overturns a coffee-cup"; „Rachel nee Rabinovitch, /Tears at the grapes with murderous paws"; „The host with someone indistinct /Converses at the door apart"; „the man with heavy eyes.../Leaves the room and reappears/Outside the window, leaning in". The constellations are watching all these from above – „Gloomy Orion and the Dog" and the Raven together with Death „drift above". This entire irrelevant and absurd picture ends with the nightingales singing near the Convent of the Sacred Heart, staining Agamemnon's „dishonoured shroud".

Despite the grotesque characters of Sweeney and others (or perhaps, at the very expense of this grotesque), the poem creates a rather gloomy atmosphere. It seems that the author, as well as all the characters perceives everything what is happening around, as a day-to-day routine. The poem starts and ends with the gloomy associations of Agamemnon's murder by Clytemnestra: betrayal, lechery, murder and blood constitute the direct components of the poem's design, which, in the form of three constellations, is being looked upon by heavens in cold blood. Perhaps, it is for the first time that in this poem Eliot employs the archaic mythology of the mortal Gods of vegetation. The system of artistic expression in „Sweeney among the Nightingales" is based on the mythical pattern of death and rebirth, which according to James G. Frazer, constitutes the ritualistic basis of the archaic

mythology of fertility. The association to Agamemnon's death refers to the ritual of murdering a king, deified by the primitive community, in the course of which he should be removed by a young heir, thus introducing renovation in the life of the tribe, in order to affect the fertility of the earth and revive the reproduction potential of the nature. Echoing Freud's *Totem and Taboo*, 20th century comparative religion also maintained that murder of the kings, so frequently occurring in the imaginative thinking of different nations remotely derives from the ritual murder of the *Primal Father*, identified with a fertility god, committed by a „horde of brothers" (Roheim 2005: 328). In primitive consciousness, the ritual murder of the deified king is mystically associated with the natural cycle of revival or the rhythmic sequence of the seasons and consequently, is connected with the death of the deities of fertility, as well as with their consequent resurrection.

As the critic Herbert Foltinek points out, „the tragedy of Agamemnon, from which the epigraph of the poem is taken, deals with a subject which modern research has tried to explain as the reflection of an ancient sacred rite. The Greek tragic hero is said to derive from human representatives of Dionysus, god of vegetation and fecundity; the Agamemnon myth itself may have originated in the ritual of a local form of the god. As the divine king or man-god he had to die in his prime to rise again in his young successor" (Foltinek 1958: 28). In fact, Eliot undertakes the synthesis of the Dionysus myth with the story of Agamemnon. He seems to be exploring the ritual roots of myth, as though 'checking' its viability, by way of which he accomplishes the task of ultimate generalization of the modern situations depicted in his work. The poem seems to be saturated with myth: apart from its traditional metaphorical meaning, every one of its characters contains an associative detail indicating a number of mythological plots, as well as a complex mythological structure. By way of constructing the joint scene with participation of Sweeney and the unknown men and women of unseemly behavior, mythical universality is achieved – all the characters of the poem are involved in the parodied ritual activities,

these actions being the embodiment of the tragicomic theatricals of the primal mythical structure.

At a first blush, the mythological allusions of „Sweeney among the Nightingales" are deprived of any specific associative connotation. The fact that Rachel „Tears the grapes with murderous paws", within the framework of quite extravagant but traditional poetics, can be perceived as a quite rational poetic image. It is true, that it proves hardly possible to find another character similar to this in any other poetic text, but its perception in terms of an image creating certain emotional background, is quite feasible and justified. This is how an unprepared reader would comprehend the poem, for whom the direct metaphoric connotation is of decisive importance. On the other hand, portrayal of the behavior of the same Rachel would by no means be an impressionistic sketch, designed for creating only a concrete mood or disposition. Its main function is profoundly symbolic being rationally prone to disclosure at the same time:

Rachel née Rbinovitch
Tears the grapes with murderous paws.

The key-word in these lines is „tears": in normative English its usage with the word „grapes" is unimaginable and even in Eliot's text, this kind of word-combination sounds almost ridiculous, being absolutely improperly adopted. Actually, the grapes, as if casually used in the context of the poem, represent a symbolic image of the formidable god Dionysus, as of one of the major deities of fertility and wine drinking. Bringing together several associative plots by means of one single image is a rather characteristic method for Eliot and here as well, „tearing of the grapes" simultaneously implies a number of mythological motifs: first of all, Dionysus is a „dithyrambos", or „he who entered the door twice", i.e. a twice born god. Once dead and then brought to life, this mortal and resurrective god of fertility closely resembles Osiris: as Herodotus puts it in his *Histories*, „Osiris is he who

is called Dionysus in the Greek tongue" (Johnson 1978: 148). In his first life he was torn apart and devoured by the Titans, when in order to escape from them, he was trying to change into a lion, a goat and a bull. It is notable that it was in the image of a bull, that the Titans caught hold of him; therefore, the fact that it is Rachel who is tearing the grapes, is an association related with the Maenads, the ecstatic admirers of Dionysus, by way of which Sweeney's „nightingales" are turned into the women-escorts of Dionysus. According to the myth, Dionysus was regularly seen in the company of those incredibly vigorous and hyperactive ladies as they, plunged in the ritual ecstasies, would tear the bulls alive and devour their flesh raw. As Frazer points out, „The rending and devouring of live bulls and calves appear to have been a regular feature at Dionysiac rites" (Frazer 2009: 918). Rachel's tearing the grapes with „murderous paws" is a clear indication of the rise of animal instincts in the modern „Maenad" or „Bacchant" she symbolizes. After the tearing of zoomorphic Dionysus, the Maenads devoured his flesh the same way as, Rachel, apparently is tearing and gobbling the grapes in Eliot's poem.

It is no coincidence that the Maenad Rachel is mentioned as having „murderous paws", for violence used to be an organic constituent of the Dionysia. Actually, adoration of the orgiastic cult of Dionysus did not at all imply innocent revels and merry pass-time. In the course of the entire history of ancient world, adoration of Dionysus' cult was notorious for its rather stern and bloodthirsty rituals. The surviving annals of the ancient scripts describe the overwhelmingly unleashed behavior, collective ecstatic libertinism, murders committed in a state of alcoholic intoxication and the ultimate aggressiveness of the participating mob. At the close of ancient times, the Dionysias terrified even the Roman Senate, although Rome itself had never been renowned for any particular virtue or genteel behavior either. Titus Livy indicates in *History of Rome*, that „from the time when the rites were held promiscuously, with men and women mixed together, and when the license offered by darkness had been added, no sort of crime, no kind of immorality, was left unattempted ... Anyone refusing to submit

to outrage or reluctant to commit crimes was slaughtered as a sacrificial victim. To regard nothing as forbidden was among these people the summit of religious achievement" (Meyer 1987: 86).

With reference to the Dionysus rituals, Rachel with the „murderous paws" as well as „the lady in the Spanish cape" trying to sit in Sweeney's knees, turn into the parodic Maenads. Consequently, the dull men mentioned in the poem, are portrayed as the Satires, accompanying Dionysus whereas the entire ritual gathering of these men and women represents a parodied Dionysian revel in the interior of a restaurant or a brothel. It is obvious that the interior, equally resembling a restaurant and a brothel is accentuating the symbolic motifs of alcohol consumption, eating and libertinism, more closely related to the theme of the Dionysian orgies. The Maenads – Rachel and the lady in the cape are pursuing the same goals (She and the lady in the cape/ Are suspect, seem to be in the league); besides lechery, these ladies are preparing themselves for the sacrifice – they are plotting to kill Sweeney or „the man with heavy eyes", who in his turn, tries to keep himself away from them and „declines the gambit" with the lady in the cape. Yet, symbolically the act of sacrifice is in operation, for Rachel already „tears at the grapes with murderous paws"; meanwhile, Sweeney, who, simultaneously, is a parodied Agamemnon, a deified king ready for the sacrifice and a deity of fertility, turns into a torn cluster of grapes or a parodied Dionysus.

As far as Sweeney is just a parody, his possible murder or his assumed death is by no way a pre-condition of his resurrection. Sweeney, a „sacrifice" to be, is also a grotesque caricature, just like a Sweeney identified with the fatally wounded Agamemnon. The ritual, even in case of fulfillment, will never bring about a positive outcome, because the act of sacrifice has turned to a mere murder in this context. In general, Sweeney acts as a dominant figure through the entire situation of the poem being a parodied sovereign on one hand and an expected sacrifice of a parodied ritual on the other. Actually, Sweeney is portrayed in three imaginary faces: in the beginning he is associated with an ape, a zebra and a giraffe, while in the epigraph and

the finale of the poem he is presented as the dying Agamemnon and in the middle of the poem he is identified with a cluster of grapes. Within the symbolic framework this means the three eternal forms of divine manifestation – zoological, biological and botanical, this one more time, adding mythical dimension to the poem. Likewise, in the archaic mythology, the deities of fertility appeared before the mortals in the disguise of botanical, zoomorphic and anthropomorphic creatures. In Sweeney's case, their similarity is accomplished by means of parodic adaptation of the mythical patterns of death and rebirth. The poem full of gloomy irony, together with the murders expected or already committed, is extending to the reader a message on resurrection, yet not destined for future fulfillment. The theme of fertility is often mentioned in the poem but the ritual of fertility itself, extremely „degraded" and devoid of any pathos is also turned into a sheer parody. There is no place left for resurrection there, because a ritual turned into grotesque will never bear any positive result.

The associative structure of the poem is arranged in such a way that the process of eating at the restaurant (the ritual „nibbling" at the flesh of the killed god) occurs as a parodied act of Communion, associated with the murder and lechery taking place at the brothel: the victim should be killed in order to be eaten afterwards. Of course, no act of murder is being committed on the realistic or 'narrative' level of the poem – Rachel simply reaches for the grapes, yet on the level of symbolic associations, the Maenads 'with murderous paws' tear apart and devour the zoomorphic Dionysus. The moment of parodic Communion is emphasized here because in fact, Rachel is consuming consecrated flesh and blood of the deity (according to Fraser, the participants of Dionysian revels believed that by eating the sacrificial flesh of the victim, they, like Dionysus, would also become gods). Following this pattern, the lady in the Spanish cape really sits on Sweeney's lap and later on – sitting in a pool of coffee split on the floor, she „draws a stocking up". Yet, considering the whole set of symbolic associations, this extremely laconic obscenity is nothing more than a

parodied „ritual adultery", committed while drinking wine (or drinking coffee in Eliot's poem):

> The person in the Spanish cape
> Tries to sit on Sweeney's knees
> Slips and pulls the table cloth
> Overturns a coffee-cup,
> Reorganized upon the floor
> She yawns and draws a stocking up;

The overturned coffee cup also attracts attention as a ritual wine chalice, expressing the orgiastic contents of the cult of Dionysus who, being a deity of drunken revels can often be observed in many portraits and sculptures with the cup in his hand. Instead of wine, it is coffee that plays the role of a ritual drink, causing exaltation. The association related to coffee also pops out in the portrayal of a „silent man" standing at the windowsill, dressed in the „mocha brown" (mocha is a sort of coffee) clothes. The reader gets another message about this man in the sixth line as well, where he is qualified as a „vertebrate", this word implying sharp irony and grotesque. A part of this associative background is River Plate or Rio de La Plata, which together with its estuaries flows in Brazil, Argentina and Uruguay, its basin even nowadays being one of the most important centers of coffee production. If, in the days of yore or in the mythological past, Communion with the divine initial was conducted through wine, among Eliot's contemporary society the similar procedure is accomplished by coffee and the connotation that apparently, nothing will be changed by this, fills the whole verse with infinite irony. The only discernable difference is that the past was full of burning passions and aggressiveness, whereas the present is rather inert and apathetic. The main mythopoeic device for Eliot is reshuffling time-realities and not the ironic confrontation with the mythological glory of the past. Eventually, irony is being shared evenly between the past and the present and Eliot's Sweeney contains the parody on Dionysus the same

way as Eliot's Dionysus holds Sweeney in himself. It is not only today that wine has turned into coffee, but starting from the mythical past, notorious for its violence and lechery, it has always been a surrogate.

The parodic set of associations is complemented by the exotic fruit mentioned in the fifth line – bananas, figs, oranges and hothouse grapes, served by the waiter for the pleasure of the customers. Correct reading of these images within the symbolic context of the poem commands serious observation: the grapes being necessarily from a greenhouse comprises one more parodied epithet to Dionysus, expressing the „taming" and civilized „conversion" of this ecstatic deity in the post-Victorian society. Mentioning another parodied hypostasis of the fertility god – bananas would cause almost a shocking impact on the comprehension of the readers of that period. Dionysus, whose traditional epithets are „the phallic one", „the erect", „the bi-testicular" etc., in this poem is parodied through the traditionally obscene associations related to the phallic shape of bananas. The abundance of the fruit in Eliot's poem facilitates the general mythological background of fertility: apart from grapes, Dionysus was considered the god of all kinds of fruit. Together with bananas, figs, served by the waiter also represent one of Dionysus' avatars; according to Frazer, the Greeks considered him the creator of all fruits existing, yet he was mostly associated with figs. In some of Greek towns he even was mentioned as „Fig Dionysus" and they would carve his sculptures exclusively from fig trees (Frazer 2009: 387).

Universalization of the specifically banal background in „Sweeney among the Nightingales" is provided by means of associative recollection of other mythological plots as well: Sweeney's nightingales are not only the Maenads of Dionysus or the sweetly singing birds from Elizabeth Barrett Browning's poem: Eros and Tanatos in Eliot's poetry, as in poetic art in general, are inseparable, but in the grim and ironic artistic realm of his poems death turns into murder and love – into lechery. The main associative image of the nightingales, apart from Eliot's contemporary slangy meaning of the word ('harlot' or 'prostitute'), is also associated with the ancient Greek myth of the rape

of Philomel, accentuating more strongly the dominant theme of the poem – the motif of violence, lechery and murder. In the sixth book of *Metamorphoses*, Ovid writes, that Philomel was raped by her brother in-law, the barbaric king of Thrace, Tereus, and in order to conceal his crime, he cut out his victim's tongue. Procne, infuriated by her husband's deed and inspired for revenge, committed even graver a crime and having killed her infant son Itylus, let her husband eat his own son's flesh. When Tereus learned that he was given his dead son's flesh for dinner, he drew out the sword and started after the sisters for death. But the gods turned Procne into a swallow and Philomel into a nightingale. According to another version of the myth, both sisters were converted into nightingales. Since then, following the ancient tradition, the nightingales only sing at the time when violence, murder, lechery or other crimes are being committed.

Infinitely gloomy and tragic sound of this myth, in which only the evil fights the evil, and not even the slightest chance of salvation is hinted upon, surprisingly well echoes the spirit of the situation given in „Sweeney among the Nightingales". The poetic interpretation of the myth told by Ovid is very close to Eliot's parodic Bacchanalia: according to the Roman poet, Procne murders her son during the Dionysian celebrations (Bacchanalia in Rome). Procne herself, when preparing to take revenge upon Tereus, put on a costume of a Maenad or Bacchant: „By night the queen left her palace, prepared herself for the rites of the god, and took up the weapons of that frenzied religion. Tendrils of vine wreathed her head; a deerskin was draped over her left side; a light javelin rested on her shoulder. Hurtling through the woods with a crowd of her companions, terrifying, driven by maddening grief, ... she dresses Philomel too in the Bacchant fashion, and surrounded by the accompanying hoard of other Bacchants rushes forward into the woods, „...as if pushed forward by you, Bacchus" (Ovid, *Metamorphoses*, VI). It is noteworthy that the associative image of the nightingales relates Eliot's poem to Cassandra's loud mourning from the relevant tragedy by Aeschylus. The chorus of *Agamemnon* compares her prophesies, concerning her own future and

Agamemnon's upcoming murder, with the symbolic lamentations of the nightingales, in which Procne is mourning her dead son Itylus and on the other hand, is calling him up.

A tragicomic scene taking place in a banal cafe reaches cosmic significance and universality, for it is mirrored in the circulation of the constellations and in the drift of stars. The private situation in „Sweeney among the Nightingales" turns no more a private one, but like all other individual dramas considered on the level of mythical generalization. Eternity, revealing itself in the rotation of the moon and the twinkling of the stars contains the same type of synthesis of Eros and Tanatos as a single vulgar scene described in a restaurant, which also represents a brothel. Gloomy Orion and the Dog are veiled by the clouds; the „stormy" moon „slides westward", „Death and the Raven drift above", etc. In English speech of the beginning of the 20th century „sliding westward" or „going westward" used to be euphemistic expressions of death or dying, something like Georgian – „taking a letter (to the ancestors)". Joyce is using it in a symbolic meaning in the end of „The Dead" (*Dubliners*, 1919), where the snow of decline is falling upon the whole country of Ireland, to make Gabriel Conroy contemplate on „setting out on his journey westward." In such a context, a huge, muddy Rio de la Plata, towards which the moon is sliding, is presented as the „western river" or the Styx.

In Eliot's poems, just like in the tragedy of Aeschylus, murders are never directly portrayed, not counting the roaring cry of fatally wounded Agamemnon, being heard beyond the closed gates of the palace. It is only the chorus, which discusses the murder together with Cassandra uttering mourning cries, all followed by Clytemnestra's commentary on the deeds she had committed. It is obvious, that the murder is really taking place in the tragedy, and so it does in Eliot's poem, although in the latter it is committed in the parodic manner – by tearing the grapes with the „murderous paws". In this poem, Agamemnon as well as Sweeney is personifying manifold masques of Dionysus and so is the waiter, emerging out of the blue with the fruit,

coffee, grapes and partly the man dressed in „mocha brown", being the symbols of the same scale. The nightingales are singing ominous songs over Agamemnon's dead body in the „bloody wood", for the victims of lechery will never rise from dead. The rite related to his death is a false ritual, Communion being an immoral parody of serving God: for all actions are accompanied by coffee drinking and lechery during the modern „Dionysia", held in an indecent place. Therefore

> The nightingales are singing near
> The convent of the Sacred Heart.
> And sang within the bloody wood
> When Agamemnon cried aloud...

It is notable, that the nightingales are singing near the Convent of the Sacred Heart, this being an association of Christ as the resurrected God of fertility. On the other hand, the symbolic images related to Dionysus become apparent here as well, for Athena saves the heart of infant Dionysus, torn apart by the Titans. Immediately afterwards, Zeus puts Dionysus' heart in his thigh and later on, gives him birth anew or delivers him back to being. The finale of the poem is deliberately open, and by no means simple – the possibility of rebirth is manifested through the associations of Christ and the heart of Dionysus, but the entire associative system is imbued by the somber irony: the resurrection was possible but it could not be realized, because the sacrifice itself turned to be a parody. An imaginary tragedy of this kind will by all means turn into a farce at all times and in all circumstances: God is dead and only the nightingales are letting „their liquid siftings" to stain Agamemnon's shroud.

II. THE QUEST FOR SACRED TIME IN „JOURNEY OF THE MAGI"

Eliot's „Journey of the Magi," which depicts the journey of the „wise men from the east" (Matt. 2.1) to worship the new-born Christ, makes no attempt to replicate the details of the biblical account. There is no mention of the eastern star, the meeting with Herod, the offering of gifts, or the revelation that the Magi should return home by a different route; there is nothing of the flight to Egypt or the massacre of the innocents. In the poem, attention is focused on the way itself- the hardships endured and the uncertain goal pursued by the Magi. The birth of Christ is mentioned only casually: „There was a Birth, certainly, / We had evidence and no doubt" (ll. 36-37). The poem, then, is primarily about the journey, not about the destination. The gospel account, on the other hand, emphasizes the arrival in Jerusalem and Bethlehem. All that Matthew says is that „there came wise men from the east to Jerusalem, saying, Where is he that is born King of the Jews? For we have seen his star in the east, and we are come to worship him" (Matt. 2.1-2). The narrative that is so familiar from Christmas festivals comes from early Christian writings and ecclesiastical traditions. These sources enrich the biblical account, with most of the emphasis on the arrival at the manger and the Adoration of the Magi, major motifs in both literary and visual art.

As legend has it, the Magi came either from Persia or Mesopotamia, and they had to travel through a vast area, presumably with a mild winter. In Israel on Christmas some two thousand years ago, the weather must have been warm, because the shepherds, to whom the angel announced the birth of Christ, stayed with their flocks

overnight. As recorded in the gospel of Luke, „there were in the same country shepherds abiding in the field, keeping watch over their flocks by night" (2.8). In early Christian sources, the Arabian Peninsula is also mentioned as a possible point for the Magi's departure, a connection which became part of later associations of the Magi with books of the Old Testament, particularly the Psalms. In the tradition, though not in the gospels, the wise men were considered to be kings. As noted in Psalm 72, „The kings...shall bring presents: the kings of Sheba and Seba (supposedly, princedoms of Arabia) shall offer gifts. Yea, all kings shall fall down before him: all nations shall serve him (72.10-11).

In Persia, Arabia, and Israel, it does not normally snow in winter, so associating Christmas with cold weather should be seen as part of northern European aesthetics per se, not of Christian aesthetics in general. Numerous northern European artists depict the Nativity as occurring in snowy winter. The work of Peter Brueghel the Elder, for instance, depicts the Adoration of the Magi against the background of a severe Dutch winter landscape, with Bethlehem in heavy snow. The winter is also snowy in Brueghel's *Massacre of the Innocents*, which means that for northern Europeans, Christmas was associated with cold and snow. In other words, in the European religious tradition, the birth of Christ is preceded by spiritual and physical cold as a form of anticipation of the coming salvation. Similarly, the Old Testament draught and desert are key images suggesting the revelation or appearance of god. But Eliot's own reference to the climate conditions of the journey of his Magi is not bound to either the biblical imagery of the desert or that of the flowery and optimistic landscapes of the Italian Renaissance art. In a 1914 letter to Conrad Aiken, Eliot expressed his admiration for the work of Dutch and Flemish Old Masters (Eliot 1988: 41). However, for this poem, he turns to another northerner, the English preacher Lancelot Andrewes. The aesthetic of a cold Christmas was widely held in seventeenth-century England, and in his Nativity sermon preached before James I on Christmas Eve 1622, Bishop Andrewes draws on the cold weather that accompanied the journey of the Magi from the east to Jerusalem: „Last we consider the

time of their coming, the season of the year. It was no summer progress. A cold coming they had of it at this time of the year, just the worst time of the year to take a journey, and especially a long journey. e ways deep, the weather sharp, the days short, the sun farthest o , *in solsticio brumali*, in the very dead of winter" (Andrewes 1841: 257).

The imagery of Andrewes' sermon belongs to the main current of English poetry. Northrop Frye was correct in suggesting that „Poetry can only be made out of the other poems; novels out of the other novels. Literature shapes itself, and is not shaped externally" (Frye 1966: 97) Echoes and parallels of „the very dead of winter" can be traced in many poems, including such diverse works as Milton's „On the Morning of Christ's Nativity" (1629) and Christina Rossetti's „In the Bleak Midwinter" (1872). Midwinter, whether bleak or dead or wild, is analogous to the „very dead of winter", especially since all these images are united by the Christmas motif. The image was appropriated by W. H. Auden in his elegy „In Memory of W. B. Yeats" (1939):

> He disappeared in the dead of winter:
> Thee brooks were frozen, the airports almost deserted,
> And snow disfigured the public statues;
> The mercury sank in the mouth of the dying day.
> What instruments we have agree
> The day of his death was a dark cold day.

This in its turn is clearly echoed by Auden's friend Joseph Brodsky for his elegy on the death of T. S. Eliot himself (1965):

> He died at start of year, in January.
> His front door flinched in frost by the streetlamp.
> There was no time for nature to display
> the splendors of her choreography.
> Black windowpanes shrank mutely in the snow.
> The cold's town-crier stood beneath the light.
> At crossings puddles stiffened into ice (Brodsky 1968: 196).

Unlike Auden and Brodsky, Eliot did not load his poem with intricate implications; he simply borrowed a passage from Andrewes' sermon. He changes Andrewes' „They" to „We," thus telling the story from the first person. The poem is a dramatic monologue by one of the Magi who relates a spiritual turning point in his and his companions' lives.

„A cold coming we had of it,
Just the worst time of the year
For the journey, and such a long journey:
The ways deep and the weather sharp,
The very dead of winter."

Eliot composed the poem after his conversion to Anglo-Catholicism, and it reflects a complex emotional state of mind on the verge of making an important decision. This is projected on the pseudo-biblical plot: the dangers of the Magi's symbolic journey are depicted in the form of psychological tension and physical sufferings. As Ronald Tamplin observes, „it is a poem about a journey and arrival, a poem about conversion. It is a considered, not ecstatic, statement. The emotional power of the poem flows strongly, but it is underground and has, perhaps, to be divined" (Tamplin 1997: 142).

"Journey of the Magi" is an exceptionally well-considered poem with a brilliantly calculated image-structure. Eliot was the poet of consciousness; as usual, his best work represents a conscious intellectual and emotional effort, and almost never an inspiration provided by the wayward muse of naïve poetry.

In his memorial lecture on Yeats, Eliot praises the impersonality „of the poet who, out of his intense and personal experience, is able to express a general truth; retaining all the particularity of this experience, to make of it a general symbol." (Eliot 1999: 201).

With all its symbolic and allusive complexity and its mythical generalization, the poem depicts the aspiration of an individual soul to

God along with the spiritual sufferings that accompany that quest. e personal situation of the poem is generalized so that it is barely recognizable unless one is aware of Eliot's conversion as the turning point in his life.

From the viewpoint of Eliot's poetic evolution, the poem is significant as a transition from the associative polyphony of his early poetry to the emotionally tense poetry of the single voice. It is like a bridge connecting the impersonal poetics of *e Waste Land* with the amazingly personal and re ned religious emotion radiated by *Ash-Wednesday.*e poem is written in *vers libre*, with rhythm set from the beginning by the citation from Andrewes, which is one of the devices of turning it into a poetic whole. The dramatic monologue of the magus is simple and straightforward, almost to the point of naive in the first episode, where he comments on the journey undertaken and seems to be unsure of its relevance,

> With the voices singing in our ears, saying at this was all folly.

However, in the next episode the mood of the narration changes. Having come out of the snow and darkness, the Magi reach a temperate valley, smelling of vegetation.

> With a running stream and a water-mill beating the darkness,
> And three trees on the low sky,
> And an old white horse galloped away in the meadow.
> Then we came to a tavern with vine-leaves over the lintel,
> Six hands at an open door dicing for pieces of silver,
> And feet kicking the empty wine-skins.

The whole of this episode is replete with biblical and evangelical associations. Coming out of the frosty night into the temperate valley, which is „wet, below the snow line," this stanza alludes to the possibility of salvation, since water in this context is the symbol of redemption. Here again, the smell of vegetation in Eliot's imagination

links Christ with the archaic cults of the dying and resurrected gods of vegetation (Attis, Adonis, Osiris, et al.), which in turn hints of the resurrection. The door of the roadside tavern where the Magi seek shelter is adorned with vine leaves (in winter!), while in the tavern itself the dice is thrown and someone's feet are kicking the empty wine-skins.

An inexperienced reader may not recognize the religious subtexts and undertones of this episode, but the poem reveals a masterful use of what Mircea Eliade would later refer to as *hierophany*, or the manifestation of sacred reality in everyday „profane" objects and events (Eliade 1987: 12). The difference is that Eliot's *hierophanies* do not imply an abstract sacralization of objects; instead they connect the imagery of the poem with the specific scriptural stories or their details. For example, a reader might not perceive the tavern door as a symbol of the Savior, but in the gospel Christ speaks of himself as the door: „I am the door: by me if any man enter in, he shall be saved, and shall go in and out, and find pasture" (John 10.9), and that is very important for understanding the poem. Similarly, the mytheme of the way of the Magi's quest can be perceived as a mundane road, and their quest as a physical movement in a geographical area. This would be the same as to view Rembrandt's *The Return of the Prodigal Son* as a simple story of a wayward youngster returning home, and a failure to perceive the *de profundis*, the ascent of an individual soul to God, which is the spiritual basis of this masterpiece.

The whole symbolism of the second episode is religious. The three trees on the low sky are associated with the three crosses of the Crucifixion; humidity appearing below the snow line implies water as a symbol of salvation; the snow itself is a symbol of both spiritual sterility in the anticipation of Nativity and of purity of the Virgin; the white horse galloping away calls up the biblical image of Christ as the horseman („And I saw heaven opened, and behold a white horse; and he that sat upon him was called Faithful and True" (Rev. 9.11)). The tavern, which the Magi entered, is the scene of a symbolic enactment of *introibo ad altare Dei*: „Then I will go unto the altar of God, unto God

my exceeding joy" (Psalms 43.4), its door open („I am the door." John 10.9) and adorned with vine leaves („I am the true vine." John 15.1). Six hands are dicing, as at the Crucifixion, for „pieces of silver," the payment for Judas' betrayal, and the „empty wine-skins" are kicked as „new wine must be put into new bottles" (Mark 2.22).

The whole of the poem's image-structure is arranged in such a way that the story behind these symbols precedes the same story as it is told in the Gospel, where it is only to happen after the birth of Christ, and consequently after the visit of the Magi, but in the poem they are still on their way. The passions of Christ, the whole of his worldly way is only to take place in the future, after the Magi arrive in Bethlehem. In the poem, they are yet traveling to the place of their worship, but the events to take place in the future are miraculously given to them in the present, as those events belong to eternity, and in eternity, there is no „before" and „after". According to Paul the Apostle, Christ is eternal in the sense that he pre-existed his own birth and all things that have existence: God „hath saved us...according to his own purpose and grace, which was given us in Christ Jesus *before the world began*" (2Tim. 1.9). In other words, the divine nature of Christ had been eternal before the Word was made flesh, before „the moment in and out of time."

As the dwellers in the profane world, the Magi do not realize that on their way to Christ they are already witnessing the Incarnation. Having not yet come to the beginning, they are already witnessing the end, and thus commune with eternity from the very first lines of the poem. The signs of what will happen in the future are given to them in the present. Though unrecognized by the Magi, the events of the gospel are symbolically occurring in front of them, in the reality of which they are unaware but which surrounds them. Thus, their journey occurs not in the real, historic, or „profane" time, but in a kind of timeless continual duration, where things that happen in their presence are those that will happen and those that had happened, as the Apostle Paul puts it, „before the world began."

The mytheme of the road or way is perhaps as significant as the

Adoration itself in its connection with the sacred time and space of ritual practice. If directly perceived, sacred time is the time of a ritual. As Eliade points out, „certain rituals have power to interrupt profane time by periods of a sacred time that is non-historical (in the sense that it does not belong to the historical present). Just as a church constitutes a break in plane in the profane space of a modern city, the service celebrated inside it marks a break in profane temporal duration. It is no longer today's historical time that is present-the time that is experienced, for example in the adjacent streets-but the time in which the existence of Jesus Christ occurred, the time sanctified by preaching, by his passion, death and resurrection (Eliade 1987: 71-72). The spiritual quest of the Magi occurs in this non-historical or sacred time of a ritual, but their journey also implies movement in profane time, which is the chronological sequence of events that follow their departure from the east, coming to Jerusalem, and finally returning to their own countries. All the devices of the poem are aimed at a demonstration of delusiveness of the life that the Magi left behind in their quest (all the riches and summer palaces and the „silken girls bringing sherbet"). For a general reader, the immediate effect is that of perceiving the plot of „Journey of the Magi" in profane time. It is only after having read the poem several times and pondered its significance that its real „chemistry" and timelessness are revealed to the understanding. This delayed effect in grasping the poem's significance can be compared to the effect of perceiving a mosaic. The poem requires deferral in time; the mosaic requires distance in space.

Thus, the realistically depicted way that the Magi have to pass on their way to their goal, with all those

> ...camel men cursing and grumbling,
> And running away, and wanting their liquor and women,
> And the night-fires going out, and the lack of shelters,
> And the cities hostile and towns unfriendly
> And the villages dirty and charging high prices ...

is a sacred way, the way of communion with God, where time is both eternal and instantaneous, as in the mystical sense, Christ himself is a personified way. „I am the way, the truth and the life," as he says of himself in the gospel (John 14.6).

In the sacred timeless continuum which is both eternal and instantaneous, and which is „always present", the Magi are always with Christ in their spiritual quest; there is no part of the way which they have passed or still have to pass, as in sacred time here is no past and no future, and all is present. As St. Augustine observes in Chapter XI of his *Confessions,* „in the Eternal nothing passeth, but the whole is present...and all past and to come, is created and flows of that which is ever present" (Augustine 2008: 329). Likewise, for Eliade sacred time is „a sort of eternal mythical present that is periodically reintegrated by means of rites...religious man...refuses to live solely in what, in modern terms, is called the historical present; he attempts to regain a sacred time that, from one point of view, can be homologized with eternity (Eliade 1987: 70).

This time is devoid of chronology; it is timeless and therefore spatial, or it is the time apprehended spatially, in an instant, as one apprehends space where there is no sequence of things and events and they are presented simultaneously. This transformation of time into space was one of the formative qualities of creative minds in the beginning of the past century. Joseph Frank pointed out as early as the 1940s that "What has occurred, at least so far as literature is concerned, may be described as the transformation of the historical imagination into myth – an imagination for which historical time does not exist, and it is this timeless world of myth, forming the content of modernliterature, that finds its appropriate aesthetic expression in spatial form" (Frank 1991: 64). One can only add that the spatialization of time in European creative minds started earlier in the nineteenth century, with Richard Wagner and his musical drama, not only in terms of form, but also in terms of verbal statement: „You see, my son, time here becomes space," Gurnemanz sings when he addresses Parsifal in the cognominal musical drama (Bassett 2008: 48).

Thus, there are three clearly discernible mythopoeic elements in „Journey of the Magi" that have crucial importance for its understanding: the way, the time, and the space. Their synthesis forms the bone structure of the poem, which can be defined as its mythopoeic chronotope, or time-space. The mytheme of the road or way is a form-creating principle of a primary importance. As Mikheil Bakhtin's disciple critic Toporov observes, „the road-image, constructed not only of topographic, but also of sacral objects, is the most significant spatial and temporal classier. In other words, it is a model for spatialization of time" (Toporov 1983: 263).

Since the poem was written in the year of Eliot's conversion, the quest of the Magi for the infant Christ can be seen as a parallel to Eliot's own religious quest and a depiction of his personal uncertainties at the crucial moment in his life. In the poem, this personal drive is extremely generalized, and in Eliot's own terms, „depersonalized." In fact, two separate journeys are represented in the poem by the „historic" narrative on the one hand and the underlying spiritual experience that pushes the Magi to their purpose on the other. The historic journey takes place in the profane time of everyday events, while the spiritual quest endures in the sacred time-space of a Christian ritual, and transcends the temporality of the secular world.

III. SQUARING THE CIRCLE: „THE POINT OF INTERSECTION OF THE TIMELESS WITH TIME"

His was the true Dantescan voice.
Ezra Pound

Eliot's poetry is rife with crucial recurring imagery in the manner of Wagnerian *Leitmotif*, which explains the frequent comparison of his poetic structures to music. That critical commonplace was formulated as early as 1949 by Dame Helen Gardner in her famous essay on the music of *Four Quartets*. Gardner's observation was made from the viewpoint of poetic syntax, not *morphology*, to borrow the term from linguistics. The musical patterning—the recurrence of images—in Eliot's poetry is realized not only syntactically, as Gardner emphasized, or through the „music of ideas" as I. A. Richards puts it (1995: 234), but also through the recurrence of their latent and often complex intellectual meanings, which take different imaginative, symbolic, and poetical forms in different works. Recognizing the poetic morphology of some of Eliot's central images reveals not merely the structure of their literal and symbolic meaning, but also their indebtedness to Dante. This often manifests itself in the language of paradox, which is perhaps common to Christian theology as well as to the religiously-oriented poetry of all time but in this particular case should be viewed as Dante's direct influence. What I mean here is not simply borrowing of phrases like „figlia del tuo figlio" in *Four Quartets* but also the putting images together, creating a paradox, as in this passage from *Burnt Norton*: „Except for the point, the still point, / There would be no dance, and there is only the dance".

From the very beginning of his literary career Eliot seems obsessed with the poetical depiction of the moment of Incarnation, the moment „in and out of time." All things and events „which have been and might have been... point to one end, which is always present," and the present is not time, but the essence of the perceiving consciousness which expands into eternity. In his poetic vision this moment is sometimes depicted as the revelation of the holy trinity in Baptism („Mr. Eliot's Sunday Morning Service"), or the parodic apotheosis of the Lamb („The Hippopotamus"), or in the quite different context of the epiphany of Dionysus („Sweeney Erect" and „Sweeney Among the Nightingales~). In his earlier poetry, Eliot generally adopts the idea of Incarnation for parody purposes, for witty artistic analysis of the eternal truths of the Christian faith. This reflects young Eliot's deep interest in Christian mysticism, and his aspiration to find a contemporary poetic medium for conveying these truths, rather than mere mockery or caricature. Although parodic devices, including the grotesque, are widely put to use in *Poems* (1920), beneath the superficial layer of ironic imagery, the young Eliot's wish to apprehend reality in terms of basic Christian values is easily perceived. As Cleanth Brooks observes, commenting on *The Waste Land*, the poem makes a „statement of surface similarities" which are then „ironically revealed to be dissimilarities, which culminates in a later realization that the dissimilarities are only superficial—that the chains of likeness are in reality fundamental. In this way the statement of beliefs emerges *through* confusion and cynicism—not in spite of them" (Brooks 1939:172). Although at a first glance Eliot is estranged from Christian values, which he appears to parody—exhibiting cynicism—they nonetheless serve as the point of departure toward the formation of his own morals and ethics. Eliot exhibits what Cleanth Brooks (in an Arnoldian chapter title) dubbed „wit and high seriousness" (Brooks 1939: 18-38), reminiscent in this case of the seventeenth century Metaphysicals and their conceits.

The image of „the point of intersection of the timeless with time," or „the still point of the turning world," represents a whole complex of erudite and intellectual aspects, and is, in a sense, akin to the famous „familiar compound ghost" of *Little Gidding*, for it also reconciles seemingly contradictory ideas in one image. In his illuminating study of *Four Quartets* Northrop Frye suggests that we imagine Eliot's intersection-point by the following physical exercise:

Draw a horizontal line, then a vertical line of the same length cutting it in two and forming a cross, then a circle of which these lines are diameters.... The horizontal line is clock time, the Heracleitan flux, the river into which no one stepped twice. The vertical line is the presence of God descending into time, and crossing it at the Incarnation, forming the „still point of the turning world." (Frye 1963: 77)

The still point, Frye argues, becomes also „the moment in and out of time," and the circle, we should presume, represents the world. The circle rotates, the world turns, but the movement slows down closer to the centre, and at the very centre, at the mathematical still point, which is real and actual, and ideal and transcendental at the same time, there is complete stillness, or „only the dance," both stillness and dance being parts of the paradox, just like „the moment" itself, which implies the timelessness of the seemingly temporal.

Eliot's image of the still point of the turning world, with all its symbolic, geometrical, and numerical complexities, is certainly not solely a Dantesque borrowing. He could have been referring to Aristotle's idea of the „Unmoved Mover," or to the Platonic concept of time revealed in *Timaeus*, where definitely a similar concept of time and the universe is described. As Plato states, „we say that he 'was,' he 'is,' he 'will be,' ... These are the forms of time, which imitates eternity and revolves according to a law of number" (Plato 2003: 120). As is well known, the number four, or quaternity, is the numerical designation of a circle: it is not a coincidence that Eliot's quartets are so named, and that they are four in number. These ideas may be as old as

philosophical thought itself, but Eliot could have borrowed them from the works of early Christian thinkers, like Boethius's *Consolation of Philosophy,* or the Pseudo-Dionysius's *Mystic Theology,* widely recognized as among Dante's minor sources. And Eliot could have borrowed his extremely complex image from countless other sources, starting with the popular depiction of „the wheel of Goddess Fortune" or even the trivial metaphor „the whirlpool of life," not to mention the non-European religious traditions he really adopts, like Hinduism and Buddhism (I mean not only Tibetan graphic symbols of meditation, but also the wheel of Samsara, or the Great Wheel of Death and Rebirth).

The pattern of a rotating circle with a fixed center implies the essential canonical features of the magic circle, or *mandala,* which is often referred to and described by Carl Gustav Jung as one of the central archetypes of collective unconscious. This aspect of the image demonstrates its psychological and mythical depth which is combined with extensive associative richness. Myth, as described by Frye in his *Anatomy of Criticism,* is the structural organizing principle of a work of art (Frye 1966: 341), and in this sense the abstract patterns that model the world in terms of time, space, and number, are essentially mythical in quality. In *Four Quartets* these are the patterns of quaternity—a point, a circle, a square, and straight lines forming a cross, as well as the generalized ideas of the process of action or state (rotation, recurrence, rhythm, stillness, etc.).

The whole poetical world of *Four Quartets* is based not only on the pattern of a rotating circle and a still point, but also on the corresponding numerical designation of the process of circulation and of the circle itself—the all-important four. The cyclical time of *Four Quartets* suggests not only the „rotation" of the entire poetic structure of the poem, as of „a single cycle that begins and ends at the same point" (Frye 1963: 77); it also determines the poetic realization of the effect of stillness in the centre, the very *nunc stans,* or the *everlasting Now,* that was defined (by Eliot in poetry and by Thomas Mann in fiction) as the essence of perception of a work of art as an aesthetic whole. This reminds us of Claude Lévi-Strauss' statement in *The Raw*

and the Cooked about „music which turns the time-span needed to listen to it into a synchronic and self-contained whole" (Levy-Strauss 1983: 43). Thus, listening to music we may be approaching a kind of timelessness or immortality. Music constitutes both the formal subject-matter and the poetical structure of *Four Quartets*, for it is

> music heard so deeply
> That it is not heard at all, but you are the music
> While the music lasts.

But I would like to return to the mythical quality of the still point and the circle, with a cross (a quaternity symbol) contained in it. In analytical psychology mandala is man's inner experience, an unconscious symbol of a universal mythical quality, „Das Selbst," which expresses the unity of man with the universe. As early as his essay „The Function of Criticism" (1923), Eliot shed light on the creative techniques he employed in some of his most complex and erudite poetic experiments. He argued that „as our instincts of tidiness imperatively command us not to leave to the haphazard of unconsciousness what we can attempt to do consciously, we are forced to conclude that what happens unconsciously, we can bring about, and form into a purpose, if we make a conscious attempt" (Eliot 1999: 24). What Eliot suggests here is the need for a poet to use acquired bookish knowledge in the field of psychology instead of putting himself in the hands of his unconscious creative instincts. That's why the mythical patterns in Eliot's poetry, however complicated and sometimes even overburdened with intellectual imagery, always constitute part of his conscious creative activity. There are many examples of such imagery that cannot be adequately described as Jungian archetypes, like „the still point of the turning world," or „the point of intersection of the timeless with time," or „the evening circle in the winter gaslight," or „the circulation of the lymph," which is „figured in the drift of stars,",

or peasants dancing „round and round the fire / Leaping through the flames, or joined in circles," or phrases like „in my beginning is my end," and „in my end is my beginning.". These are not simply unconscious Jungian archetypes, since they are created in the full light of consciousness and form part of Eliot's conscious creative design. Their main source and decisive influence here is Dante.

As early as *Vita Nuova*, Dante is visited in his dream by the God of Love in human guise, who tells him: „Ego tamquam centrum circuli, cui similimodo se habentcircumferentiepartes,tuautem non sic" („I am similar to the centre of the circle, equidistant from all parts, but you are not"—12).If we take the scene literally, or in a „myth-criticism" manner, it will appear that being bitterly in love with Beatrice, young Dante dreamt of Jungian mandalas. But „centrum circuli~—for the Point most powerfully appears in his much later visions, as the symbol of God or divine presence. In *Paradiso* 17 Dante addresses his ancestor Cacciaguida: „you gazing upon the point to which all times are present~—a phrase identical to Eliot's own concept of time in *Four Quartets*, i.e. of the eternal moment „to which all times are present~:

What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.

What might have been and what has been

Point to one end, which is always present.

The blazing Point (*un punto)*, or God as Primum Mobile, recurs in *Paradiso* 28, where it is surrounded by glittering circles of multitudes of angels singing Hosanna:

I saw a point that flashed a beam of light
So sharp the eye on which it burns
must close against its piercing brightness.

... and there whirled about that point a ring of fire.

Beatrice tells Dante that:

From that point are strung the heavens and all nature.
Observe that circle nearest it,
And understand its motion is so swift...

Dante sees the truth of this, and the nine concentric angelic circles glitter with sparks. Beatrice explains that there is a spiritual rather than a spatial correspondence between the point and the circle, and God is both centre and circumference.

Beyond doubt, Eliot's central image of the Still Point and the turning world is greatly influenced by the last cantos of *Paradiso*. Of course the pattern is changed and the symbolic meaning is modified a great deal too, as Eliot adopts it to his own poetic design and his own poetic vision, but Dante's fundamental influence is not in question.

In the last cantos, Dante is clearly puzzled by the impossibility to perceive the divine essence—he is definitely unable to grasp his own vision. In Canto 33, within the depths of divine light he perceives a geometric image of the Holy Trinity; he „sees" three circles of the same circumference. No man can see God face to face in this world, as stated in John, but Dante manages to in his afterworld vision, and he is greatly perplexed by what he sees, when he is faced with the paradox of the Incarnation. His sight is~all absorbed," as he says, in detecting „our (i.e. human) likeness" in one of the three circles (the Son). To put it otherwise, he is completely at a loss, encountering the double nature of Christ as Man and God at the same time. He „tried to see how the image fit the circle / And how it found its where in it. / But my wings had not sufficed for that" (33.137-139). This leads him to adopt again (as in the beginning of Canto 33 and elsewhere), the language of paradox („Vergine Madre, figlia del tuo figlio").

The paradox Dante uses to demonstrate the impossibility of grasping God is that of quadrature, or squaring the circle, which is an

ancient mathematical riddle, unsolvable since the times of Anaxagoras, who first attempted it. Dante's poetics of Euclidian geometry is extremely interesting, as he recurs to geometry as a metaphor here. He wishes to illustrate the impossibility of achieving the Beatific Vision by human efforts alone—God's saving grace is required, a gift of love. This metaphor for that which is unattainable (except as a gift from God) occurs in the final lines of the *Commedia*:

> Like the geometer who fully applies himself
> to square the circle and, for all his thought,
> cannot discover the principle he lacks,
> such was I at that strange new sight.
> (*Paradiso* 33.133-136)

In the literal sense, not in imagery, this very closely resembles Eliot's meditation on the same subject:

> Men's curiosity searches past and future
> And clings to that dimension. But to apprehend
> The point of intersection of the timeless
> With time, is an occupation for the saint—
> No occupation either, but something given
> And taken, in a lifetime's death in love,
> Ardour and selflessness and self-surrender.
> But for most of us sinners, who are by far not saints,
> ... there is only the unattended
> Moment, the moment in and out of time,
> The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
> The wild thyme unseen, or the winter lightning
> Or the waterfall, or music...

What is implied in Dante's image is that the circle can be squared only approximately, never exactly or fully. This is how Dante designates the infinite nature of God and the impossibility for the human mind to

perceive the nature of God. Implied here is the irrationality of the most important mathematical constant used to square the circle, namely π (*pi*), which is defined as the ratio of a circle's circumference to its diameter: 3.14159... The numerical value of *pi*, even truncated to fifty decimal places has been explored many times, but in fact the fractions are infinite and the combinations of digits in these fractions never repeat. So *pi* was described as an irrational and transcendent number. Dante never mentions *pi* but it is evident that he is aware of its existence and uses it as an extended metaphor.

It is the very association of quaternity that matters here in the first place, as it echoes Dante's final vision in Eliot's image. Eliot does not square the circle; the connection between Dante's squaring the circle and „the still point" of *Four Quartets* is by no means direct or literal, although there still are strong resemblances that point to Dante's profound influence. These resemblances are for the most part associative. In the first place the subject-matter of both images is the same—apprehension of God as the Primal Cause of the universe and its movement.

It should be remembered that Eliot's poetry is essentially associative and referential, and associations and references are much more important in it than is direct logic. Constantly recurrent „circular" imagery in *Four Quartets* is masterly intertwined with images implying quaternity and generalized quaternaries of many kinds, sometimes vivid and certain (like the title of the poem and the actual number of quartets, and the quartets themselves). Sometimes generalized quaternity is just hinted at, like an occasional mention of a violin (one of the instruments of the string quartet), or of a lotos flower, which also denotes the Four Elements in the Eastern tradition, as its roots grow in the earth, and it's stem goes through the water, while the flower comes to air and bursts into blossom in the sunshine (fire). Besides, the lotos if often depicted in the centre of the Eastern mandalas, which also have a quaternary structure. There are also four corners of the world, symbolized by the titles of each separate quartet, four seasons, four elements, four cardinal directions, four gospels, four

stages of human life, etc. The succession of symbolic associations is practically endless.

Thus, to borrow an expression from the Russian structuralist Yuri Lotman, the poem, which demonstrates utmost generality of semantic, associative and symbolic connotations, turns into „a poetic model of the universe" (Lotman 1970: 254-66). And this does not happen intuitively, in the sense that any literary form, whether novel, play, or poem, objectively represents a model of the world. Quite to the contrary, with Eliot it is asserted „subjectively," on the level of the author's conscious intention, as he sets himself the task of creating a miniature model of the universe using to this end a most comprehensive and generalized means of expression. Therefore, myth should be considered as a modelling and form-creating principle that confers universality to the whole emotional content of the poem; it brings the imagery to the utmost generality and re-creates aesthetic order from the chaos of the surrounding world.

Symbolically, Eliot places a square within his rotating circle, or rather a multitude of squares which fit the diameter. Eliot is not squaring the circle, although the very image of quaternity and square refers to Dante's poetics of geometry. Eliot chooses a reverse path: for him the aspiration to grasp the inconceivable is movement towards the centre, which distantly resembles Zeno's paradox of Achilles and the Tortoise. No matter how and to what extent you square the world or the circle, you will never be able to grasp the divine essence, or perceive God. The way of Salvation is movement towards the centre until complete stillness is reached, but you can never attain it, and this is also a paradox. Thus, Dante fails to square the circle, but for Eliot the square and the circle are one.

დამოწმებანი

ავგუსტინე. აღსარებანი. ლათინურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ. თბ.: ნეკერი, 1995

ბრეგვაძე, ბაჩანა. ანტიკური ცივილიზაციის გვირგვინი. წიგნში: პლატონი. ტიმეოსი. ძვ. ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და კომენტარები დაურთო ბ. ბრეგვაძემ. თბ.: ირმისა, 1994

გელაშვილი, მანანა. დროის პრობლემა მოდერნისტულ ლიტერატურაში. თბ.: ზეკარი, 2005

ელიოტი, ტომას სტერნზ. უნაყოფო მიწა. ზ. რატიანის თარგმანი. თბ.: ინტელექტი, 2014

კათოლიკური ეკლესიის კატეხიზმო. Citta del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1997

კობახიძე, თემურ. ტ. ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი. თბ.: თსუ, 1991

კობახიძე, თემურ. „რადიარდ კიპლინგის დილემა: ოფიციოზი და მხატვრული შემოქმედება". ლიტერატურა. ცხელი შოკოლადი №9, 2007

ოვიდიუსი. მეტამორფოზები. ნათელა მელაშვილის და ნანა ტონიას თარგმანი. თბ.: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა. 2013

ყარალაშვილი, რევაზ. ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები. თბ.: თსუ 1980

Adams, Henry. *The Education of Henry Adams.* Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1996

Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot.* London: Penguin Books, 1993

Andrewes, Lancelot. *Ninety-Six Sermons.* Ed. J. Bliss and J.P. Wilson. Oxford: John Henry Parker, MDCCCXLI (1841)

Aristotle. *Metaphysics.* Transl. W. D. Ross. *Student's Oxford Aristotle.* Oxford UP, 1942

Arrowsmith, William. "The Poem as Palimpsest: A Dialogue on Eliot's 'Sweeney Erect,'" *The Southern Review* 17 (1981): 17-68

Atkins, G. Douglas. *T. S. Eliot, Lancelot Andrewes, and the World: Introspections of Literature and Christianity.* New York: Palgrave Macmillan, 2013

Auden, W. H. *Collected Poems.* London: Faber and Faber, 2007

Augustine. *The Confessions of Saint Augustine*. Transl. E. B. Pusey. Rockville: Arc Manor, 2008.

Badenhausen, Richard. *T.S. Eliot and the Art of Collaboration.* Cambridge: Cambridge UP, 2004.

Barndollar, David. "Movements in Time. *Four Quartets* and the Late String Quartets of Beethoven". *T. S. Eliot's Orchestra. Critical Essays on Poetry and Music.* Ed. John Xiros Cooper. New York and London: Garland Publishing Inc., 2000

Bassett, Peter. *Wagner's Parsifal: The Journey of the Soul. Complete Text with Original Stage Directions*. Kent Town: Wakefield Press, 2008.

Bateson, F. W. "Burbank". *T. S. Eliot: 'Prufrock', 'Gerontion', 'Ash Wednesday' and Other Shorter Poems. A Collection of Critical Essays.* Ed. B. C. Southam. London: Macmillan, 1978

Bergsten, Staffan. *Time and Eternity. A Study in the Structure of T.S.Eliot's Four Quartets.* Stockholm: Svenska Bokforlaget, 1960

Bernstein, Leonard. *The Joy of Music.* New York: Simon & Schuster, 1962

Berry, Mark. *After Wagner. Histories of Modernist Music Drama from Parsifal to Nono.* Woodbridge: The Boydell Press, 2014

The Bhagavad Gita. Transl. R. C. Zaehner. Oxford: Oxford UP, 1973

The Bible. Authorized King James Version with Apocrypha. New York: Oxford UP, 1997.

Brodsky, Joseph. "Verses on the Death of T. S. Eliot." Transl. with an Intr. by George L. Kline. *The Russian Review* 27.2 (1968): 195-98

Brooker, Jewel Spears. "The Fire and the Rose: Theodicy in Eliot and Julian of Norwich." *Julian of Norwich's Legacy. Medieval Mysticism and Post-Medieval Reception.* Sarah Salih, and Denise N. Baker, ed. New York: Palgrave Macmillan 2009

_____. ed. *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews.* Cambridge: Cambridge UP, 2004.

_____. *Mastery and Escape: T.S. Eliot and the Dialectic of Modernism.* Amherst: U of Massachusetts P, 1994

_____. "From *The Waste Land* to *Four Quartets*: Evolution of a Method." *Words in Time: New Essays on Eliot's* Four Quartets. Lobb, Edward ed. Ann Arbor: U of Michigan P, 1993.

Brooks, Cleanth. *Modern Poetry and the Tradition.* Chapel Hill, NC:

Carolina UP, 1939
_____. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1947.
Brooks. Van Wyck. *The Writer in America.* New York: E.P. Dutton & Co, 1953
Bucknell, Brad. *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce and Stein.* Cambridge: Cambridge UP, 2001
Burkert, Walter. *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth.*Transl. Peter Bing. London, England: U of California P, 1983
Cassirer, Edmund. *The Philosophy of Symbolic Forms: Mythical Thought.* Vol 2. New Haven: Yale UP, 1975
Conrad, Joseph. *The Collected Letters* v.7, 1920-1922. Cambridge: Cambridge UP, 2005
_____. *Heart of Darkness.* New York: W. W. Norton & Co, 2005.
Coupe, Laurence. *Myth (The New Critical Idiom).* London: Routhedge, 2009
Crellin, Clare. *Jung's Theory of Personality. A Modern Reappraisal.* New York: Routledge, 2014
Dillistone, F. W. "The Holy Hush of Sunday Morning". *Theology Today.* April 1976 vol. 33 no.1: 15-23
Douglas, W. W. "The Meaning of "Myth" in Modern Criticism." Ed. J. B. Vickery. *Myth and Literature.* Lincoln: U of Nebraska P, 1966
Douglass, Paul. *Bergson, Eliot, and American Literature.* Lexington: UP of Kentucky, 1986
Dyson, A. E. *Yeats, Eliot and R. S. Thomas: Riding the Echo.* London: Macmillan, 1981
Eliade, Mircea. *The Myth of Eternal Return. Cosmos and History.* Transl. Willard Trask. Princeton: Princeton UP, 2005
_____. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion.* Transl. W. R. Trask. Orlando: Harcourt, 1987.
Eliot, T. S. *On Poetry and Poets.* New York: Farrar, Straus & Giroux, 2009
_____. *Selected Essays.* London: Faber and Faber, 1999
_____. *The Letters of T. S. Eliot.* Volume I, 1898-1922. Valerie Eliot ed. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1988
_____. *The Idea of a Christian Society.* London: Faber & Faber, 1982
_____. "*Ulysses,* Order and Myth." Ed. Frank Kermode. *Selected Prose*

of T.S. Eliot. London: Faber and Faber, 1975

_____. *The Complete Poems and Plays 1909-1950*. London: Faber and Faber, 1971. (All quotations from Eliot's poetry in the text are from this edition.)

_____. *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Valerie Eliot, ed. Harcourt, Brace & Co: San Diego, New York, London, 1971

_____. "Introduction." Valery, Paul. *The Art of Poetry*. London, Routledge and Kegan Paul, 1958

_____. "Scylla and Charybdis", lecture delivered at Nice, February 1952. Hayward bequest, Modern Archive Centre, King's College, Cambridge

_____. "On Henry James." Ed. F. W. Dupee. *The Question of Henry James*. New York, 1948

_____. "Literature in the Modern World". A. T. Johnson, Allen Tate, eds. *America through the Essay*. New York: Oxford UP, 1938

_____. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber, 1933

_____. "The Beating of a Drum." Nation and Athenaeum, xxxiv. 1 (Oct. 6, 1923) 11-12.

_____. For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order. London, Faber & Gwyer, 1928

Ellmann, Richard. *James Joyce: New and Revised Edition*. Oxford: Oxford UP, 1982

Fasching, Darrell J., Dechant , Dell, and Lantigua, David M. *Comparative Religious Ethics*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011

Feder, Lilian. *Ancient Myth and Modern Poetry*. Princeton: Princeton UP, 1971

Ficino, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium. (Commentarium... in convivium Platonis de amore)*. Transl. Sears Reynolds Jayne. Columbia: U of Missouri P, 1944

Foltinek, Herbert. "The Mythical Method in the Early Poems of T. S. Eliot". *Anglistische Studien: Festschrift zum 70 Geburtstag von Friedrich Wild*. Ed. Karl Brunner et al. Wiener Beiträge zur englischen Philologie, Vol. 66. Wien: Braumüller, 1958

Frank, Joseph. *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick: Rutgers UP, 1963

Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and*

Religion. New York: Cosimo Inc., 2009
Frye, Northrop. "The Archetypes of Literature." Ed. Edward A. Segal *The Myth and Rirtual Theory. An Anthology.* Oxford: Blackwell Publishers, 1998
_____. *Anatomy of Criticism. Four Essays.* New York: Athenaeum, 1966
_____. *T. S. Eliot.* Edinburgh and London: Oliver & Boyd, 1963
Gardenr, Helen. "The Music of Four Quartets." Ed. B. Bergonzi. *T. S. Eliot. Four Quartets. A Casebook.* London: Macmillan, 1969
Gish, Nancy K. *Time in the Poetry of T. S. Eliot: A Study in Structure and Theme.* Totowa, NJ: Barnes and Noble, 1981
Godwin-Adams, Debbie. "The Molecularity of Being." Web. 15 March 1915 <http://lometa.blogspot.com/2009/12/gerontion.html>
Gordon, Lyndall. *T. S. Eliot. An Imperfect Life.* London: Vintage, 1998
Hesse, Hermann. *Steppenwolf.* Transl. Thomas Wayne.New York: Algora Publishing, 2010
_____. *Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe.* Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1977
Hoffman, Fredrick J., Vickery, Olga W. , eds. *William Faulkner: Three Decades of Criticism.* Michigan State UP, 1960
Howse, Geoffrey. Murder and Mayhem in North London. Barnsley, South Yorkshire: Wharncliffe Local History, 210
Hulme, T. E. *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art.* Herbert Read, ed. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., 1936
John of the Cross. *Selected Writings.* Transl. Kieran Kavanaugh. Mahwah, NJ: Paulist Press, 1987
Johnson, Paul. *The Civilization of Ancient Egypt.* New York: Atheneum, 1978
Jones, David E. *The Plays of T.S.Eliot.* London: Routledge and Kegan Paul, 1960
Julius, Anthony. *T. S. Eliot, Anti-Semitism and Literary Form.* Cambridge: Cambridge UP, 1996
Jung, C. G. *The Spirit in Man, Art and Literature.* Transl. R. F. C. Hull. London: Routledge, 2001
_____. *The Archetypes and the Collective Unconscious.* Transl. R.F.C. Hull. Princeton UP, 1990
_____. *Psychology and Religion: East and West. The Collected Works.*

Vol.11. Transl. G. Adler and R. F. C .Hull. Princeton UP, 1970
Kearns, Cleo McNelly. *T. S. Eliot and Indic Tradition: A Study in Poetry and Belief.* Cambridge: Cambridge UP, 1987
Kerényi, Karl. *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life.* Transl. Ralph Manheim. Princeton: Princeton UP, 1976
Kimball, Roger. " A Craving for Reality: T. S. Eliot Today. " *New Criterion*; Oct. 1999, Vol. 18 Issue 2. Web. 2 Nov. 2014 <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/A-craving-for-reality--T-S--Eliot-today-2798>
Kirk, Russell. *Eliot and His Age. T. S. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century.* Wilmington: ISI Books, 2008
Láng, Zsuzsa Angela. ""After such knowledge, what forgiveness?" The quest for spiritual integrity in "Gerontion" and the Book of Job." *The Anachronist,* Budapest: ELTE, 2000. Web. 2 February 2015 < http://seas3.elte.hu/anachronist/2000Lang.htm>
Laozi.*The Daodejing.* Transl. Philip J. Ivanhoe. Indianapolis: Hackett, 2003
Larisch, Marie. *My Past.* New York and London: G.P. Putnam's Sons, 1913
Leavis, F. R. *Revaluation*: *Tradition and Development in English Poetry.* London: *Chatto* and *Windus, 1936*
_____. *New Bearings in English Poetry.* London: Chatto & Windus, 1932
Lees, Heath. "The Introduction to "Sirens" and the "Fuga per Canonem." *James Joyce Quarterly* Vol. 22, No. 1 (Fall, 1984): 39-54
Levi-Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked. Mythologiques.* Volume One. Transl. John and Doreen Weightman. U of Chicago Press, 1983
Livy. *History of Rome, Volume XI. Books 38-39.* Transl. Evan T. Sage. Harvard UP, 1936
Lotman, Y. M. *The Structure of the Literary Text.* Moscow: Iskusstvo, 1970
MacLiesh, Archibald. 'Ars Poetica'. Ed. William T. Stafford.*Twentieth Century American Writing.* New York: The Odyssey Press, 1965
Mann, Thomas. *Doctor Faustus.* Transl. Martin Secker. London: Vintage Random House, 1999
Matthiessen, F. O. *The Achievement of T. S. Eliot. An Essay on the*

nature of Poetry. New York and London: Oxford UP, 1958.
Maxwell, D. E. S. *The Poetry of T. S. Eliot*. London: Routledge and Kegan Paul, *1952*
Mercanton, Jacques and Parks, Lloyd C. „The Hours pf James Joyce, Part I" The Kenyon Review, Vol. 24, no. 4 (Autumn, 1962): 700-730
Meriwether, James B., Millgate, Michael, eds. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962*. U of Nebraska Press: Lincoln and London, 1968
Meyer, Marvin W., ed. *The Ancient Mysteries: A Sourcebook of Sacred Texts*. U of Pennsylvania P, 1987
Miller, J. E. *T. S. Eliot: The Making of the American Poet, 1882-1922*. Pennsylvania State UP, 2007
Moody, David A. *Thomas Stearns Eliot: Poet*. Cambridge: Cambridge UP, 1994
Moore, Henry. „Statement for Unit One." Ed. Herbert Read. *Unit One: The Modern Movement in English Architecture, Painting and Sculpture*. London: Cassell, 1934
Mohasky, Il. "The Legend of the Unicorn: An Illumination of the Maternal Split." *Journal of American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*, 1984 Jul;12(3):387-412.
Murfin, Ross C., ed. *Joseph Conrad: Heart of Darkness*. New York, St. Martin's, 1989
Mursell, Gordon. *English Spirituality: From Earliest Times to 1700*. Louisville: Westminster John Knox Press, 2001
Ortega y Gasset, José. *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art and Culture*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1968
Otto, Walter Friedrich. *Dionysus: Myth and Cult*. Transl. with and Intr. by Robert B. Palmer. Bloomington: Indiana UP, 1965
Ozick, Cynthia "T.S. Eliot at 101. " *The New Yorker*. November 20, 1989: 119-154.
Paddison, Max. *Adorno's Aesthetic of Music*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
Paige, D. D., ed. *Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941*. New York: New Directions, 1971
Pamphilius, St., Rufinus. *The Fathers of the Church: Apology for Origen. On the Falsification of the Books of Origen*. Translated by

Thomas P. Scheck. Washington, DC: CUA Press, 2010
Perl, Jeffry M., Tuck, Andrew P. "The Hidden Advantage of Tradition: On the Significance of T. S. Eliot's Indic Studies." *Philosophy East & West* V. 35 No. 2 (April 1985): 116-131
Plato. *Gorgias and Timaeus.* Transl. B. Jowlett. Dover Thrift: Mineola, N.Y. 2003
Polka, Brayton. *Depth Psychology, Interpretation, and the Bibli: An Onthological Essay on Freud.* Quebeck: McGill-Queen's UP, 2001
Potter, Rachel. *Modernist Literature.* Edinburgh: Edinburgh UP, 2012
Pound, Ezra. "A Retrospect." Ed. Melissa Kwansky. *Towards the Open Fireld. Poets on the Art of Poetry 1800-1950.* Middletown CT: Wesleyan UP, 2004
_____. *Literary Essays of Ezra Pound.* New York: New Directions, 1968
_____. *Literary Essays.* Ed. with an Intr. T. S. Eliot. New York: New Directions, 1935.
Rees, Thomas R. "The Orchestration of Meaning in T. S. Eliot's *Four Quartets.*" Ed. Nancy Anne Cluck. *Literature and Music. Essays on Form.* Provo, Utah: Brigham Young UP, 1981
Richards, I. A. *Principles of Literary Criticism.* London: Routletge, 1995
Rodgers, Andrew T., "T. S. Eliot's "Purgatorio": The Struchture of Ash-Wednesday". *Comparative Literature Studies* Vol. 7, No. 1 (Mar., 1970): 97-112
Roheim, Geza. *Animism, Magic, and the Divine King.* New York: Cosimo Inc., 2005
Rousseau, Jean-Jaques. "Discuorse on the Origin and Foundations of Inequalty Among Men." Ed. David Wootton. *Modern Political Thought: Readings from Machiavelli to Nietzsche.* Indianapolis, Indiana: Hackett P.C., 1996: 404-463
Rumsey, David. "Bach and Numerology: "Lry Mathematical Stuff?" *Literature & Aesthetics* Vol 7 (1997): 143-165
Sartono, S. "Implications Arising from Pithecanthropus VIII." Ed. Russell H. Tuttle. *Paleoanthropology: Morphology and Paleoecology.* The Hague: Mouton Publishers, 1975
Sartre, Jean-Paul. "On *The Sound and The Fury*: Time in the Work of Faulkner." Ed. D. Minter. *William Faulkner. The Sound and the Fury. A Norton Critical Edition.* New Yourk: Norton, 1987
Saul, Norman E., McKinzie Richard D., eds. *Russian-American Dialogue on*

Cultural Relations 1776-1914. Columbia, U of Missouri P, 1997
Schafer, Murray R., ed. *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism.* Toronto: McClelland & Stewart Ltd., 2008
Schmidt, Carl. "T. S. Eliot, Bernard Berenson, and the Theory of Impersonality in Art." *Oxford Journals. Arts & Humanities.* Vol. 58, 2011: 112-117
Schmidt, P. *The Ghent Alterpiece.* Ghent, Amsterdam: Ludion, 2001
Schneider, C. Immo. "Hermann Hesse and Music." Ed. Ingo Cornils. *A Companion to the Works of Hermann Hesse.* Rochester, NY: Camden House, 2009
Schuchard, Ronald. *Eliot's Dark Angel. Intersections of Life and Art.* New York: Oxford UP, 1999
Shaw, J. E. "'Ego Tamquam Centrum Circuli etc.' *Vita Nuova,* XII." *Italica* Vol. 24, No.2 (Jun., 1947): 113-18
Sloane, Patricia. *T.S. Eliot's Bleistein Poems: Uses of literary allusion in "Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar" and "Dirge". Bethesda,* Maryland: International Scholars Publications, 2000
Smith, Grover. *T. S. Eliot's Poetry and plays. A Study in Sources and Meaning.* Chicago: U of Chicago Press, 1966
Southam, B .S. *A Guide to the Selected Poems of T.S.Eliot.* San Diego: Harcourt Brace & Co, 1994
Spender, Stephen. *T.S.Eliot.* Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1975
Spengler, Oswald. *The Decline of the West.* Transl. Charles F. Atkinson. Ed. Arthur Helps and Helmut Werner. Preface H. Stuart Hughes. New York: Oxford UP, 1991
Spurr, Barry. *"Anglo-Catholic in Reliogion." T. S. Eliot and Christianity.* Cambridge: The Lutterworth Press, 2010
Sri, P. S. "The Dantean Rose and the Hindu-Buddhist Lotus in the Poetry of T. S. Eliot." Ed. Paul Douglass. *T.S. Eliot, Dante, and the Idea of Europe.* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011
Sundelson, David. "Danse Macabre". *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies* 1981 v.13 (1): 25-37
Suzuki, Daisetz Teitaro. *An Introduction to Zen Buddhism.* With a foreword by Carl Jung. Newy York, NY: Grove Press, 1963
Tamplin, Ronald. *A Preface to T. S. Eliot.* London & New York: Longman, 1997

Tertulliani, Q. Septimi. *Apologeticus.* Transl. Alexbder Souther. Ed. Franz Oehler. Cambridge UP, 1012

Tillich, Paul. *The Protestant Era.* Chicago: U of Chicago P, 1957

Toporov, V. N. "Space and Text." *Text: Semiotics and Structure.* Moscow: Nauka, 1983

Varghese, Kleetus K. *Michelangelo and the Human Dignity: An Anthropological Reading of the Sistine Frescoes.* Adelaide, Australia: ATF Press, 2007

Verma, Rajendra. *Time and Poetry in Eliot's Four Quartets.* Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1979

Voltaire. *Candide and Related texts.* Transl. with an Intr. Davis Wootton. Indianapolis, IN: Hackett P.C., 2000

Watkins Floyd C. "T. S. Eliot's Painter of the Umbrian School." *American Literature,* Vol. 36, No. 1 (Mar., 1964): 72-75

Wellek, René. *Concepts of criticism.* New Haven and London: Yale UP, 1965

Weston J. L. *From Ritual to Romance.* Cambridge: Cambridge UP, 1920

Whitworth, Michael H. "Part I. Introduction." Ed. Michael H. Whitworth. *Modernism.* Oxford: Blackwell Publishing, 2007

Wilkinson, Alan G. ed. *Henry Moore: Writings and Conversations.* Berkeley and Los Angeles: U of California P, 2002

Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf,* Volume 1: 1915-1919. London: Hogarth Press, 1977

Worth, Katharine J. "Precursor and model". T. S. Eliot: Plays, Casebook Series. Arnold P. Hinchcliffe, ed. London: Masmullan, 1980

Zimmerman, J. E. *Dictionary of Classical Mythology.* Toronto: Bantam, 1980.

Zimmerman, Nadya."Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's *Ulysses." Journal of Modern Literature,* Vol. 26, No. 1, *Joycean Possibilities* (Autumn, 2002): 108-118

Аверинцев, С. С. «Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии». Вопросы литературы, 1973, №3

Бахтин, М. М. Эстетика словестного творчества. М.: Искусство 1986

Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. В кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975

Бердяев, Н. А. Предсмертные мысли Фауста. В кн.: *Освальд Шпенглер и закат Европы. М.: Берег, 1922.*

Вагнер, Рихард. Избранные статьи. Редакция, примечания Р. Грубера. Перевод Н. Леви, В. Поповой. М.: Гос.муз.изд., 1935.

Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972

Каралашвили, Р. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси : Сабчота Сакартвело, 1984

Курт, Э. Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. Пер. с нем. под ред. Б. В. Асафьева. М. 1931

Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970

Лосев, А. Ф. *Музыка как предмет логики.* М. 1927

Мандельштам, О. Э. Шум времени. СПб.: Азбука-классика, 2007

Мандельштам, О. Э. Разговор о Данте. Избранное. М.: СП Интерпринт, 1991.

Мандельштам, О. Э. Разговор о Данте. М.: Искусство, 1967

Манн, Томас. Собр. Соч. в 10 томах. Т. 9. М.: Художественная литература, 1960

Махабхарата, т. 2. Бхагавадгита. Пер. и коммент. Б. Л. Смирнова. Ашхабад, 1960

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976

Стравинский, И. Хроника моей жизни. М.-Л., 1966

Топоров, В.Н. „Пространство и текст." В кн: Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983

Шахназарова, Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М.: 1971


გამომცემლობა „უნივერსალი"
თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30
E-mail: universal@internet.ge