მანანა გელაშვილი

მოდერნისტული ქრონოტოპი



გამომცემლობა „უნივერსალი"
თბილისი 2018

წიგნი ეძღვნება მოდერნისტული ლიტერატურის პოეტიკის ერთ-ერთი კარდინალური საკითხის – მოდერნისტული ქრონოტოპის – შესწავლას. ნაშრომში ამ კუთხით გაანალიზებულია ეზრა პაუნდის, ტომას ვულფის, უილიამ ფოლკნერის, ჯეიმზ ჯოისისა და ვირჯინია ვულფის ნაწარმოებები.

წიგნი განკუთვნილია ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურის სპეციალისტების, სტუდენტებისა და XX საუკუნის დასავლური ლიტერატურით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის.

რედაქტორი: **თემურ კობახიძე**
ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი

რეცენზენტები: **ირაკლი ცხვედიანი**
ფილოლოგიის დოქტორი, პროფესორი

დავით მაზიაშვილი
ფილოლოგიის დოქტორი, ასოცირებული
პროფესორი

© მ. გელაშვილი, 2018

გამომცემლობა „უნივერსალი", 2018
თბილისი, 0179, ი. ვაჩნაძის გამზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30
E-mail: universal505@ymail.com; gamomcemlobauniversali@gmail.com

ISBN 978-9941-26-271-5

MANANA GELASHVILI

MODERNIST CHRONOTOPE

TBILISI, 2018

სარჩევი

შესავალი: ქრონოტოპის გაგებისთვის .....

I. პაუნდის „კანტოები“: სამყარო კონტრაპუნქტში

II. ტომას ვულფი: ბნელი და იდუმალი დრო
დროის სამი ელემენტის გაგებისათვის დაკარგული
დროის ძიებაში: მარსელ პრუსტი თუ ჯოისი .....

III. უილიამ ფოლკნერი: დრო და ბედისწერა .....
პერსონაჟები და დროის პრობლემა .....
„აგვისტოს ნათელი“ – დასაწყისისა და ფინალის
პოეტიკა.....
ქრისტიანული მითის როლი რომანში „ხმაური და
მძვინვარება“
გზის მითოლოგემა .....
დროისა და სივრცის მოდელირება რომანში „ნეშტის
შემბილწველი“.....

IV. ჯაკომო ჯოისი: შეყვარებული ხელოვანის ირონიული
პორტრეტი.....

V. ვირჯინია ვულფი: შინაგანი რიტმი თუ სიუჟეტი
სუბიექტური ქრონოტოპის გაგებისთვის რომანში
„შუქურისკენ“.....
ყოფიერების მომენტები

VI. „გაყინული წამი“ და რომანის სივრცული ფორმა .....

VII. Modernist Chronotope.....

დამოწმებები

დამატება – APPENDIX

I. Faulkner’s Characters and Time .....

II. Faulkner’s Sartoris: In Search of a New Form

III. Time and Space in *The Manager*

შესავალი: ქრონოტოპის გაგებისთვის

> რა არის დრო? ვინ განმარტოს ეს მარტივად და სხარტად? ვინ ჩასწვდეს ამას გონებით, რათა შემდეგ აგვიხსნას ცხადად? მაგრამ რა არის ჩვენთვის უფრო ჩვეულებრივი და ცნობილი? განა საუბრისას სწორედ ასე არ აღვიქვამთ მას? როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ დროზე, რა თქმა უნდა, მშვენივრად გვესმის, რა არის ეს, და როცა სხვა ლაპარაკობს მასზე, ასევე მშვენივრად გვესმის ჩვენი თანამოსაუბრის სიტყვებიც. კეთილი და პატიოსანი; მაგრამ მაინც რა არის დრო? თუ არავინ მეკითხება ამას, დიახაც ვიცი, რა არის დრო, მაგრამ თუ მოვინდომებ შემკითხველს ავუხსნა დროის რაობა, მაშინ კი არაფერიც არ მესმის.
>
> ნეტარი ავგუსტინე, „აღსარებანი“[1]

დროის ფენომენი, მისი რაობა, მიმართება სივრცესთან, ადამიანთან, მისი როლი ყოფასა და ხელოვნებაში ის პრობლემაა, რომლის გადაჭრასაც ანტიკური სიბრძნის მეტყველებიდან მოყოლებული შუა საუკუნეების, რენესანსისა თუ ახალი დროის სხვადასხვა სფეროს მოღვაწეები ცდილობდნენ და ცდილობენ. ფილოსოფოსები, ფიზი-

---

[1] ნეტარი ავგუსტინე აღსარებანი, ლათინურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ. თბილისი. გამომცემლობა „ნეკერი“, 1995

კოსები, სოციოლოგები, ანთროპოლოგები, ფსიქოლოგები ლიტერატურის თეორეტიკოსები და მწერლები ყველა სხვადასხვა კუთხით განიხილავს დროის კატეგორიას და ერთადერთი რაზეც ყველა თანხმდება ის არის, რომ ყველა ამგვარი მცდელობა დროის ფუჭად ფლანგვაა, რაც ჯერ კიდევ IV საუკუნეში ასეთი სიღრმითა და გულწრფელობით ჩამოაყალიბა ნეტარმა ავგუსტინემ.

„... მე რომ მოგიყვეთ...
დღეს დღე რად ჰქვიან, ღამეს ღამე და ან
დრო დროსა,
ეგ ხომ იქნება დროს დაკარგვა დღისაც, ღამისაც.“[2] –

ასე „ფილოსოფოსობდა“ პოლონიუსი, მაგრამ ჰამლეტი მაინც ფიქრობდა.

მსგავს აზრს გამოთქვამდა ჰანს რეიხენბახიც (რეიხენბახი 1967), როდესაც წერდა, რომ დროის პრობლემა ყოველთვის ჩიხში აქცევდა ადამიანის გონებას. თუმცა ამგვარ განაცხადს ხელი არ შეუშლია მისთვის ნაშრომი შეექმნა სწორედ დროის კატეგორიაზე.

ასე მობოდიშებით იწყებს თავის ნაშრომს „დროის აღქმის შესახებ“ (“On the Perception of Time”, 1915) ბენტრან რასელიც: დროის პრობლემა ნებისმიერ მოაზროვნეს დააბნევსო. ფილოსოფიის ისტორიაში კი ითვლება, რომ მან ერთ-

---

[2] უილიამ შექსპირი, ჰამლეტი. ინგლისურიდან თარგმნა ივანე მაჩაბელმა. წიგნში: „ტრაგედიები“, გივი გაჩეჩილაძის რედაქციით, წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით, თბილისი: საბჭოთა მწერალი , 1954. ტომი II.

ერთმა პირველთაგანმა განასხვავა ერთმანეთისაგან ფიზიკური/ობიექტური და აღქმისმიერი/მენტალური ე.წ. „პერცეპტუალური“ დრო[3] და სივრცე. თუმცა ამ განსხვავებამ კი არ გაამარტივა, არამედ გაართულა მდგომარეობა, რადგანაც აღქმისმიერი/მენტალური დრო და სივრცე ახალ თავსატეხად დაემატა ისედაც ჩახლართულ პრობლემას. ასე რომ, მობოდიშება იქნება არც იყო უსაფუძვლო.

ჩვენც ასე ვქნათ, მობოდიშებით დავიწყოთ: იქნებ ფუჭი მცდელობა იყოს, ამაო და უმადური, დროის უქმად კარგვა. მით უფრო, რომ ჩვენი კვლევის საგანს სწორედ აღქმისეული, სუბიექტური დრო წარმოადგენს, ადამიანის გრძნობათა და განცდათა დრო, მეხსიერების დრო. ობიექტური დროისაგან განსხვავებით, რომელიც პირობითად მაინც იზომება, მიმართულება აქვს და მიზეზ-შედეგობრიობა ახასიათებს და ამიტომ, როგორც რასელმა შენიშნა „უფრო მარტივია“[4], სუბიექტური დროის გაზომვა შეუძლებელია, მას არც მიმართულება აქვს და არც მიზეზ-შედეგობრიობა ახასიათებს, ანუ აქ შეიძლება შედეგს გავყვეთ მიზეზისაკენ.

თუმცა XX საუკუნის დასაწყისში რელატიურობის თეორიამ ისააკ ნიუტონის მიერ ჩამოყალიბებული მექანიკის კანონებს კვანტური მექანიკა დაამატა, რომელმაც არსებითად შეცვალა ჩვენი შეხედულებები ობიექტურ დროსა და

---

[3] “Let us give the name of mental time to the time which arises through relations of subject and object, and the name of physical time to the tima which arises through relations of object and subject“ (Russel 2015: 212).

[4] “Physical time is simpler“ (Russel 2015: 212).

სივრცეზე, რადგან სუკუნეების მანძილზე დამკვდრებულ მოსაზრებას ფიზიკური დროის ობიექტურობის, ანუ გაზომვადობის შესახებ ახალი თეორია დროის რელატიურობის შესახებ დაემატა. ამრიგად, XX საუკუნის დასაწყისში თვით ფიზიკური, ობიექტური დროის ობიექტურობაც კი ეჭვქვეშ დადგა. ბუნებრივია, რომ ამგვარი გარღვევა მეცნიერებაში ჰუმანიტარულ დარგებშიც დროისა და სივრცის რელატიურობა-სუბიექტურობის აღქმას კიდევ უფრო გააღრმავებდა. საქმე იქამდე მივიდა, რომ სტივენ ჰოკინგი წიგნში „დროის მოკლე ისტორია" (*A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*, 1988) პარადოქსულად „ნამდვილ დროს"[5] ადამიანის გამოცდილების, ანუ სუბიექტურ დროს უწოდებს, ხოლო „წარმოსახვით დროს"[6] კი – დროს, რომელიც ზუსტი მეცნიერებების კვლევის ობიექტია.

მხატვრული ნაწარმოების დრო სუბიექტური დროის ერთ-ერთი კერძო გამოვლინებაა. „დრო თხრობის საშუალებაა" – წერდა თომას მანი რომანში „ჯადოსნური მთა". ამიტომ ყველა მწერალი, ნებით თუ უნებლიედ, თავისებურად ჭრიდა და ჭრის დროისა და სივრცის პრობლემას, ჭრის უკვე იმით თუ როგორ აგებს მისეულ სამყაროს, როგორ განალაგებს სივრცეში და დროში პერსონაჟებსა და ხდომილებათ, ანუ, როგორ ააგებს ქრონოტოპს, რომელიც დროისა და სივრცის კორელაციაა.

მიუხედავად ამისა, XX საუკუნემ თვისობრივად ახალი დამოკიდებულება მოიტანა დროის კატეგორიისადმი. ძველი მწერლები, როგორც წესი ნაკლებად ფიქრობდნენ დროსა და სივცეზე, მათ ურთიერთმიმართებასა თუ რაო-

---

[5] "real time"

[6] "imaginary time"

ბაზე; უფრო ინტუიტიურად აღიქვამდნენ ამ საკითხს, ბუნებრივად და უწვალებლად. ანუ იღებდნენ დროსა და სივრცეს როგორც მოცემულობას და არა პრობლემას. მაშინ როდესაც თანამედროვე მწერალთა უმეტესობისათვის იგი ურიცხვ რეფლექსიათა წყაროდ იქცა, ხშირად კი ესთეტიური თამაშის საგნადაც. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ დრო ხშირად გვევლინება არა მხოლოდ ნაწარმოების სტრუქტურულ ელემენტად, ანუ თხრობის საშუალებად, არამედ ნაწარმოების ერთ-ერთ თემად, რომელსაც დასტრიალებს ავტორისა და პერსონაჟთა ფიქრები.

ასე იქცა „დაკარგული დროის ძიება“, სერგეი ეიზენშტეინის სიტყვებით, „მეოცე საუკუნის პერსონაჟთა ცენტრალურ დრამად“, ხოლო რობერტო როსელინიმ ამგვარი ძიება კაცობრიობის ისტორიის დედააზრად გამოაცხადა.

დროის პრობლემით დაინტერესება, ბუნებრივია, ლიტერატურათმცოდნეობაშიაც აირეკლა. მხედველობაში მაქვს არა მხოლოდ გამოკვლევები მოდერნისტ მწერლებზე, რომელთა შემოქმედების ანალიზისას დროის პრობლემას გვერდს ვერ ავუვლით (მაგ: ისეთი მწერლების, როგორიცაა უილიამ ფოლკნერი, მარსელ პრუსტი, ვირჯინია ვულფი, ჰერმან ჰესე, ტომას ელიოტი, ჯეიმზ ჯოისი, ეზრა პაუნდი და სხვ.), არამედ დროის პრობლემის კვლევა ისეთი ტრადიციული მწერლების შემოქმედებაში, როგორიც ტომას ჰარდი, ონორე დე ბალზაკი ან გუსტავ ფლობერია. ამასთანავე, მხატვრული დროის კვლევა არაერთი მნიშვნელოვანი თეორიული ნაშრომის საგნადაც იქცა (ჰანს მეიერჰოფი, ჟორჟ პულე, ვიქტორ შკლოვსკი), ნიშანდობლივია ისიც, რომ მკვლევართა ერთი ნაწილი (მ.ბახტინი, ე.მუირი) რომანის ტიპოლოგიურ კლასიფიკაციას სწორედ დროის კატეგორიას უდებს საფუძვლად.

მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე მწერლებისა და მოაზროვნეების ყურადღება უპირატესად დროზე მახვილდება და სივრცე თითქოს მეორხარისხოვან ფაქტორად იქცა, მისი უგულვებელყოფა შეუძლებელია, რადგან ეს ორი ფენომენი ერთმანეთთან არის დაკავშირებული, რომელიც ქრონოტოპში ზუსტად არის გამოხატული.

ტერმინი ქრონოტოპი, ლიტერატურის თეორიაში მიხეილ ბახტინმა შემოიტანა ორი ბერძნული სიტყვის *χρόνος* („დრო“) და *τόπος* („სივრცე“) დაწყვილებით. ამრიგად ქრონოტოპი „დრო-სივრცეს“ ანუ დროისა და სივრცის კორელაციას აღნიშნავს, რომელიც ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში არსებობს და ყოველი ეპოქის მწერალი მას ნებითა თუ უნებლიედ თავისებურად წყვეტდა და წყვეტს უკვე იმით, თუ როგორ განალაგებს პერსონაჟებსა და ხდომილებათ დროსა და სივრცეში, როგორ მიმართებაში იქნება ერთმანეთთან ფაბულა და სიუჟეტი და სხვ. ბახტინის განმარტებით: „მხატვრულ ქრონოტოპში დროისა და სივრცის ინდიკატორები ერთ გულდასმით გააზრებულ კონკრეტულ მთლიანობას წარმოქმნის. დრო, თითქოს შესქელდება, ხორცს შეისხამს და მხატვრულად ხილული ხდება; შესაბამისად, სივრცეც იმუხტება და დროის, სიუჟეტისა და ისტორიის სვლას შეესაბამება.“ (ბახტინი 2011: 84).[7]

ბახტინმა ქრონოტოპი ჟანრების კლასიფიცირებისათვის გამოიყენა და ისიც დამაჯერებლად აჩვენა, თუ როგორ განსხვავებულ სახეს იძენს იგი სხვადასხვა ტიპის რომანში (მაგალითად: პიკარესკულ, აღზრდის, სათავგა-

---

[7] აქ და მთელი წიგნის მანძილზე, თუ სხვაგვარად მითითებული არ არის, ციტატების თარგმანი ეკუთვნის ავტორს.

დასავლო და სხვ.). ბუნებრივია, რომ მოდერნისტულ ლიტერატურაში, რომელმაც ახალი ესთეტიკა მოიტანა, რომანის ქრონოტოპიც, რომელიც რომანის პოეტიკის ერთერთი კარდინალური საკითხია, ძირეულ ცვლილებას განიცდიდა. თუმცა, მე-20 საუკუნის ლიტერატურული ქრონოტოპი ბახტინის კვლევების მიღმა დარჩა. ქრონოლოგიურად ბოლო ავტორი, რომელსაც ბახტინმა ბრწყინვალე გამოკვლევა მიუძღვნა დოსტოევსკია. ხოლო მის ტექსტებში მოხსენიებული მე-20 საუკუნის ავტორებიდან (ჯეკ ლონდონი, ბერტოლდ ბრეხტი, ანდრე ჟიდი, ერნესტ ჰემინგუეი) ერთადერთი თომას მანია, რომლის ნაწარმოებებიც „ბუდენბროკები“, „ჯადოსნური მთა“ და „დოქტორი ფაუსტუსი“ გასცდა უბრალოდ მოხსენიებას და კვლევის ობიექტად იქცა აღზრდის რომანის ქრონოტოპის განხილვისას. იქვე ბახტინი იმასაც შენიშნავს, რომ რომანის პოლიფონიურობასთან დაკავშირებით „დოქტორი ფაუსტუსი“ „მისი თეორიის ირიბი დადასტურებაა.“ თუმცა დაწვრილებით არც ამაზე დაუწერია არაფერი. დღეს ძნელია ზუსტი პასუხის გაცემა რამ განაპირობა ეს ფაქტი. ერთერთი შესაძლოა ისიც იყოს, რომ იგი თავის მოსაზრებებს 20-30-იან წლებში ქმნის, როდესაც მოდენიზმი ჯერ დულილის პროცესშია და კონტურები ჯერ კიდევ არ არის მკაფიოდ გამოკვეთილი. შეფასებასა და ანალიზს, კი, ჩვეულებრივ, გარკვეული დისტანცია სჭირდება. ამას ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ სიცოცხლის დიდი ნაწილი ბახტინმა დევნილობასა და პროვინციულ ქალაქებში გაატარა, სადაც მაშინ სალანძღავი მოდენისტების ტექსტებზე ნაკლებად მიუწვდებოდა ხელი. ამასთანავე თამამი თეორიული კვლევები, ალბათ, ნაკლებ სახიფათო იყო რაბლესა და დოსტოევსკიზე ყოფილიყო დაფუძნებული.

თუმცა, მე-20 საუკუნის ლიტერატურის თეორიამ აჩვენა, რომ ბახტინის მოსაზრებები ქრონოტოპის, რომანის ჰეტეროგლოსურობისა და პოლიფონიურობის შესახებ ძალიან კარგი ამოსავალი წერტილია თანამედროვე ლიტერატურის კვლევისთვის, ანუ იმ ლიტერატურისათვს, რომელიც ბახტინის კველევების მიღმა დარჩა.

შემთხვევითი არ არის, რომ დროის პრობლემისადმი ინტერესის გამძაფრება XX საუკუნის 20-იან წლებს დაემთხვა. იგი ერთ-ერთი გამოვლინებაა ფასეულობათა გადაფასების იმ მტანჯველი პროცესის, რომელმაც ხელოვნების ყველა დარგში ჰპოვა ასახვა.

„თანამედროვე მწერალთა უმეტესობა", – წერდა ჟან-პოლ სარტრი ცნობილ ესეში „დრო ფოლკნერის რომანში „ხმაური და მძვინვარება" – „პრუსტი, ჯოისი, დოს პასოსი, ფოლკნერი, ჟიდი, ვირჯინია ვულფი, თითოეული თავისებურად შეეცადა დაემახინჯებინა დრო. ზოგიერთმა დროს წარსული და მომავალი წაართვა, რათა წამის წმინდა ინტუიციამდე შეემცირებინა, სხვებმა დოს პასოსის მსგავსად ის მექანიკურ და დახშულ მოგონებად აქციეს. პრუსტმა და ფოლკნერმა უბრალოდ თავი მოჰკვეთეს დროს. მათ დროს მომავალი წაართვეს, ანუ მოქმედებისა და არჩევანის განზომილება".[8]

---

[8] "Most of the great contemporary authors, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, and Virginia Woolf, have tried, each in his own way, to distort time. Some of them have deprived it of its past and future in order to reduce it to the pure intuition of the instant; others, like Dos Passos, have made of it a dead and closed memory. Proust and Faulkner have simply decapitated it. They have deprived it of its future, that is, its dimension of deeds and freedom".

ამრიგად, დროის პრობლემა ერთ-ერთ კარდინალურ საკითხად წარმოგვიდგება XX საუკუნის მოდერნისტულ ლიტერატურაში. მიუხედავად იმისა, რომ დრო და სივრცე ერთმანეთთან იმდენად მჭიდროდ არის დაკავშირებული, და რომ მათი ერთმანეთისაგან განცალკევება შეუძლებელი ჩანს, ლიტერატურაში აქცენტი დროზე კეთდება, რასაც უთუოდ გარკვეული საფუძველი აქვს: მთავარ მიზეზად ის უნდა მივიჩნიოთ, რომ ლიტერატურა მუსიკის მსგავსად ტემპორალური, დროული ჟანრია, ანუ მისი არსებობის, თხრობის საშუალება დროა. თუმცა, არც იმისი უგულვებელყოფა შეიძლება, რომ დროის კატეგორიის ახლებურ გააზრებასა და რომანის ფორმაში ექსპერიმენტირებას თავისთავად მოჰყვა შედეგად ცვლილება სივრცის მოდელირებაშიც, რაც ყველაზე რადიკალურად „გაყინული წამის“ მხატვრულ ხორცშესხმაში გამოვლინდა. მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის ყველა მოდერნისტი ამ მოვლენას სხვადასხვა სახელს არქმევს და სხვადასხვა მხატვრულ ხერხებს იყენებს მის გამოსახატავად, არსებითად ისინი ერთსა და იმავე მოვლენის მხატვრულ ხორცშესხმას ცდილობენ. ეს არის დროის გაყინვა-შეჩერების და ამით მისი გაუქმების მცდელობა. მხატვრული ნაწარმოების ქსოვილში nunc stans-ის ეფექტს, რასაც ყველა მოდერნისტის შემოქმედებაში ვხვდებით მოდერნისტული ნაწარმოების სივრცული ფორმა მოჰყვა, რომლის ანალიზსაც ცალკე თავი ეთმობა.

მიუხედავად იმისა, რომ ყველა მნიშვნელოვანი მწერალი დროის თავისებურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, მაინც შესაძლებელია ორი ძირითადი ტენდენციის გამოყოფა. მათგან პირველი დროს წარმოადგენს, როგორც ბერგსონისეულ „ხანიერებას“ (duree). ამ შემთხვევაში ნა-

წარმოებში მოქმედებს სუბიექტური, ინდივიდუალური დრო, ხოლო ობიექტური დრო თუ უარყოფილი არა, მნიშვნელოვნად იგნორირებულია, ან მხოლოდ ფონის ფუნქცია აკისრია. დროის ამგვარი პერცეფციის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიება“ წარმოადგენს, ინგლისურ ლიტერატურაში კი – ვირჯინია ვულფის რომანები.

მეორე მხრივ, მოდერნისტული ლიტერატურა ახდენს რა მითოსისაკენ შეგნებულ მიბრუნებას, მითოსის ქცევას ფორმისმიმცემ, გაცნობიერებულ მხატვრულ ხერხად, იგი დროსაც ციკლურად წარმოადგენს, სადაც ყოველი მოქმედება ერთჯერადი აქტი კი არ არის, არამედ განმეორებადი. დროის ამგვარი ინტერპრეტაციისას ინდივიდუალური დრო კარგავს ყოველგვარ ღირებულებას, ხოლო ნაწარმოების სამყარო მითის ზედროულ სამყაროდ წარმოგვიდგება, როგორც ეს პაუნდის „კანტოებში“, ელიოტის „უნაყოფო მიწასა“, ან ბეკეტის „გოდოს მოლოდინშია“.

რაც შეეხება ტომას ვულფსა და უილიამ ფოლკნერს, მათი შემოქმედება დროის ინტერპრეტირების ორივე ტიპს მოიცავს: ბერგსონისეულ ხანიერებასაც და მითოსურ-ციკლურ დროსაც, რაც, ვფიქრობთ სრულიადაც არ უშლის ერთმანეთს ხელს არსებობაში. ფოლკნერის გამონათქვამები დროის შესახებ ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგოა, რასაც ზოგიერთი მკვლევარი გულდაწყვეტით აღნიშნავს, რადგან ავიწყდებათ, რომ ფოლკნერი თანმიმდევრული მოაზროვნე კი არ არის და დროის შესახებ მწყობრ თეორიას კი არ ქმნის, არამედ დიდი მხატვარი, რომელიც ერთნაირი ინტერესითა და სისავსით ხატავს სამყაროს მრავალფეროვნებას, მათ შორის დროის მანიფესტაციის მრა-

ვალგვარობასაც, რაც მის რთულ და მრავალნიშნად ქრონოტოპში აისახა.

ის რაც აერთიანებს ამ მწერლებს არის დროისა და სივრცის სრულიად ახალი ქრონოტოპის ძიება. მიმეტურ ხელოვნებაში დრო/სივრცე ასევე ცდილობდა მაქსიმალურად შეექმნა რეალურობის ილუზია. მაშინ, როდესაც მოდერნისტული ლიტერატურა „ზედროულ-მითოსურ ქრონოტოპს“ (კობახიძე 2004: 20) წარმოქმნის.

როგორც აღვნიშნეთ დროის პრობლემა მოდერნისტულ ლიტერატურაში ორ ასპექტში ვლინდება: აზრობრივ და ფორმალურ დონეზე. ამიტომ, კვლევა ორი მიმართულებით უნდა წარიმართოს. ერთი მხრივ დროის კატეგორია, როგორც თემა, პრობლემა, რომელსაც თითქმის ყველა მოდერნისტი მწერალი სვამს და თავისებურად გაიაზრებს და მეორე მხრივ დრო, როგორც ნაწარმოების თხრობის, მისი კონსტრუქციის საშუალება ანუ დროის ფენომენის გამოვლენა თვით ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში. ამ შემთხვევაში ქრონოტოპი ნარატივის აგების თავისებურებებში ვლინდება, რადგან თხრობისას წარმოიქმნება გარკვეული სისტემა, რომელიც ავტორის მიზნებისა და ჩანაფიქრის რეალიზაციას წარმოადგენს. ქრონოტოპი უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს სიუჟეტის (იგივე ნარატივის) შექმნაში, უფრო მეტიც, არსებითად სწორედ ქრონოტოპია, რაც ფაბულას (ამბავს) სიუჟეტისაგან განასხვავებს.

ვფიქრობ, რომ მხოლოდ ორივე ასპექტის მთლიანობაში შესწავლა იძლევა პრობლემის მეტ-ნაკლებად სრულ სურათს. ამასთანავე ორივე ასპექტი ერთმანეთთან მჭიდროდ არის გადახლართული და ურთიერთგანპირობებული, რადგან ავტორის დროის პერცეფცია გამოხატულებას

ჰპოვებს რომანის პოეტიკაში და, თავის მხრივ, რომანის პოეტიკა, როგორც ამ პერცეფციის მხატვრული ხორცშესხმა, საშუალებას გვაძლევს ვიმსჯელოთ ავტორის მიერ დროის პრობლემის ინტერპრეტაციაზე.

ნაშრომში ქრონოტოპი განხილულია XX საუკუნის რამდენიმე დიდი მწერლის შემოქმედებაში: ეზრა პაუნდის, ტომას ვულფის, ჯეიმზ ჯოისის, უილიამ ფოლკნერისა და ვირჯინია ვულფის. ამ ავტორთაგან ტომას ვულფი და უილიამ ფოლკნერი ამერიკელები არიან, ვირჯინია ვულფი – ინგლისელი, წარმოშობით ამერიკელი ეზრა პაუნდი და ირლანდიელი ჯეიმზ ჯოისი კი ალბათ მსოფლიოს მოქალაქეები უფრო იყვნენ, ვიდრე რომელიმე ქვეყნის. რაც თავისთავად მოწმობს იმას, რომ მაღალი მოდერნიზმი ერთიანი კულტურული მოვლენა იყო.

გარდა აღნიშნული ავტორებისა, ნაშრომს დამატების სახით ერთვის ინგლისურ ენაზე დაწერილი სამი სტატია, რომელიც იგივე პრობლემას იკვლევს. პირველი ორი ფოლკნერის ადრეულ რომანს „სარტორისები" და მის პერსონაჟებს იკვლევს ქრონოტოპთან მიმართებაში, მესამე კი – პოსტმოდერნისტულ ქრონოტოპს შეეხება, კემბრიჯელი პოეტის რიჩარდ ბერენგარტენის პოემაში „მენეჯერი". პოსტმოდერნისტული ქრონოტოპი სივრცით უფროა დაინტერესებული, ვიდრე დროით. მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ქრონოტოპების ერთმანეთთან შედარება, ისევე როგორც პოსტმოდერნისტული ქრონოტოპის კვლევა, სცილდება ამ ნაშრომის ფარგლებს, მაგრამ უდაოდ საინტერესო იქნება ორივე მიმართულების ესთეტიკის თავისებურებების შესასწავლად, რაც შემდგომი კვლევის საგანი შეიძლება გახდეს.

I. პაუნდის კანტოები: სამყარო კონტრაპუნქტში

„ნებისმიერ სწავლულს შეუძლია არნო დანიელი ან გვიდო კავალკანტი ლიტერატურულ ფიგურებად აღიქვას, მაგრამ მათი ცოცხალ არსებებად დანახვის უნარი, მხოლოდ პაუნდს შესწევს. დროის ფაქტორი ამ შემთხვევაში აზრს კარგავს და მნიშვნელობა არა აქვს ის ადამიანი, რომელსაც როგორც ცოცხალს ისე აღიქვამ, არნო დანიელია თუ თქვენი მემწვანილე“[9] (ელიოტი 2010: 365). ტომას ელიოტის ეს ერთი შეხედვით პარადოქსული მოსაზრება (აბა რა საერთო შეიძლება იყოს XII ს-ის პროვანსალელ ტრუბადურ არნო დანიელსა და პაუნდის მემწვანილეს შორის?) სინამდვილეში ძალიან ზუსტად გამოხატავს პაუნდის მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თავისებურებას: ქრონოლოგიურად განფენილი ისტორია მითის ზედროულ სამყაროდ აღიქვას.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა „კანტოები“ – პაუნდის მაგნუმ ოპუსი. 20-იანი წლებიდან გარდაცვალებამდე, განსაკუთრებით კი მას შემდეგ, რაც იგი პარიზიდან იტალიაში, ქალაქ რაპალოში გადასახლდა, „კანტოები“ იყო ერთადერთი პოეტური ქმნილება, რომელზეც იგი მუშაობდა.

---

[9] “Any scholar can see Arnaut Daniel or Guido Cavalcanti as literary figures, only Pound can see them as living beings. Time in such connexions does not matter; it is irrelevant whether what you see really see, as a human being, is Arnaut Daniel or your greengrocer.“

ავტორის აზრით, ამ ნაწარმოებს კაცობრიობის ისტორია უნდა მოეცვა. „კანტოებში“ ისტორიული აზროვნების ადგილს, რომელიც კაცობრიობის ისტორიას დროში ქრონოლოგიურად განალაგებდა, მითოსური აღქმა იკავებს, რომლისთვისაც დრო ციკლურია და ამდენად ესა თუ ის ხდომილება ერთჯერად აქტად კი არ აღიქმება, არამედ განმეორებადად. როგორც ჯოზეფ ფრენკმა შენიშნა: „დროში განფენილი სამყარო, რომელიც ისტორიის კუთვნილებას წარმოადგენდა მითოსურ ზედროულ სამყაროდ ტრანსფორმირდება“ (ფრენკი 1948: 59).

შემთხვევითი არ არის, რომ ტომას ელიოტმა თავისი „უნაყოფო მიწა“ პაუნდს მიუძღვნა სიტყვებით „ჩემზე დიდ ოსტატსო“, რითაც არა მხოლოდ თავისი მადლიერება გამოხატა იმ ღვაწლის გამო რომელიც პაუნდს მიუძღვის ელიოტის ამ ნაწარმოებისათვის საბოლოო ფორმის მიცემაში (პაუნდმა რედაქცია გაუკეთა „უნაყოფო მიწას“), არამედ პატივი მიაგო პაუნდის დამსახურებას ზოგადად მოდერნისტული ესთეტიკის, შემოქმედებითი პრინციპების დამკვიდრებაში.

„კანტოები“ შესანიშნავი ნიმუშია იმისა, თუ როგორია მოდერნისტი მწერლის დამოკიდებულება დროისა და სივრცისადმი, კერძოდ მასში ადგილი აქვს დროის მითოლოგიზაციასა და დროის სივრცედ ქცევას. ამასთანავე მითოსისადმი მიბრუნება სავსებით ცნობიერია, ანუ გარკვეულ მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს, გაცნობიერებულ, გააზრებულ, დამუშავებულ მხატვრულ ხერხს და არა სამყაროს მითოპოეტური აღქმის თანდაყოლილ უნარს, რომელიც ინტუიტიური მოცემულობაა და არა მხატვრული ხერხი.

„კანტოები“ ობიექტური დროის უზარმაზარ მონაკვეთს მოიცავს, უფრო სწორად კაცობრიობის ისტორიას

მთლიანად, ანუ დასაბამიდან თანამედროვეობამდე. პირველი 30 კანტო ოდისევსის, პოეტის ალტერ ეგოს მოგზაურობით იწყება, რასაც ქვესკნელში ჩასვლა, შემდეგ კი აფროდიტეს და დიონისეს დაბადება მოჰყვება (შესაბამისად: პირველი კანტოს და მეორე კანტოს დასასრული), შემდეგ კი – ვენეციაში, ზღვაში ჩამავალი კიბის საფეხურზე ჩამომჯდარი ახალგაზრდა პოეტის სახე. ბერძნული მითების სამყარო, სიდის ისტორია (XI საუკუნე), ინეზ დე კასტროს სიკვდილი (XIV საუკუნე), მანტენას მიერ XV საუკუნეში მოხატული მონასტერი მანტუაში – აი, არასრული ჩამონათვალი იმ დროთა სპექტრის, რომელსაც მხოლოდ პირველი სამ კანტო მოიცავს.

პირველი სამი კანტოს შემდეგ ისტორიული დროის არეალი კიდევ უფრო ფართოვდება. ახალგაზრდა პოეტი (ალბათ თვით პაუნდი) ვერონაში რომაული არენის ნანგრევებთან ჩამომჯდარა და თითქოს მის თვალწინ ჩაივლის კაცობრიობის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი მომენტები: პირველი მსოფლიო ომი, რუსეთის რევოლუცია (კანტო XVI), კონფუცის ეპოქის ჩინეთი (კანტოXIII), რენესანსის ხანა ვენეციაში (კანტოები XXV-XXVI), ხელოვნებათა მფარველის სიგიზმუნდო მალატესტას მოღვაწეობა (კანტოები VII-XI).

მიუხედავად იმისა, რომ ალბათ გაძნელდება დავასახელოთ მეორე პოემა, რომელიც ამდენ ისტორიულ მოვლენას მოიცავს, „კანტოები“ ისტორიული პოემა არ არის. უფრო მეტიც, პაუნდის პოემაში მთელი ეს ისტორიული მასალა, სრულიად სხვა მიზანს ემსახურება. კერძოდ, წარსულის ან უფრო სწორად წარსულების (რადგან ნაწარმოებში , როგორც აღვნიშნეთ არ არის ერთი რომელიმე ეპოქა, ან ადგილი) გარკვეული მომენტების პროეცირებას აწ-

მყოს გარკვეულ მომენტზე მითის ზედროულ სამყაროში გადავყავართ, სადაც „მშვენიერი ელენე" ერთსა და იმავე დროს ელენე აკვიტანელიცაა, ტროელი ელენეც, მშვენიერი დანაიაც და პროვანსალელ ტრუბადურთა ტრფობის ობიექტიც. პაუნდის სიტყვები რომ ვიხმაროთ, „მეტამორფოზის მაგიურ მომენტში"[10] ყველა დრო თანაარსებობს მითოსის ერთ ზედროულ დროში.

მაგრამ ერთია, რისი გამოსახვა სურს ავტორს და მეორეა, რამდენად და რა ხერხებით ახერხებს იგი თავისი ჩანაფიქრის მიღწევას. რადგან არსებითად მხატვრული ტექსტი უპირველესად იმით ფასდება, რამდენად ახერხებს ავტორი ადეკვატური ფორმის მორგებას სათქმელისათვის, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ყველაზე კეთილშობილური ჩანაფიქრიც კი მხოლოდ დეკლარაციად დარჩება და ლიტერატურული ტექსტი არ შეიქმნება. პაუნდის ტექსტის ზემოქმედების ძალა სწორედ მის მხატვრულობაშია, ანუ იმ ხერხებისა და მხატვრული მიგნებების მთელ არსენალში, რომელიც მის თეორიულ მოსაზრებებს ნაწარმოების ქსოვილში განაცხადებს.

დროის მითოლოგიზირებისა და ზედროულობის მიღწევის ერთ-ერთი ხერხი „კანტოებში" ჩანაცვლების პრინციპია. „კანტოებს" არ ჰყავთ ერთი ან რამდენიმე მთავარი პერსონაჟი, არამედ პერსონაჟთა მთელი წყება, რომლებიც ერთნაირ ან მსგავს სიტუაციებში ერთმანეთს ჩაენაცვლებიან. უფრო სწორად, მათ მხოლოდ პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ პერსონაჟები, რადგან „კანტოების" მრავალრიცხოვანი პერსონაჟები, რომელთაგან ზოგი მხოლოდ რამდენჯერმეა ნახსენები, ზოგი კი ხშირად გვხვდება, არ-

---

[10] "the magic moment of metamorphosis"

სებითად ორი ძირითადი არქეტიპის სახეცვლილებებს წარმოადგენენ, რომლებიც სხვადასხვა დროსა და ეპოქაში სხვადასხვაგვარ ხორცშესხმას იღებენ. ეს ორი ძირითადი არქეტიპია: ერთი მხრივ მამრობითი საწყისი, რომელიც პაუნდისათვის ასოცირდება ახლის და აქამდე შეუცნობის ძიებასთან, ხეტიალთან, ქმნა-შემოქმედებასთან და მეორე მხრივ, მდედრობითი საწყისი, რომელიც „კანტოებში" წარმოგვიდგება, როგორც ქაოსი, უფორმობა, ბიოლოგიური პროცესი, რომელიც დასრულებას ეძიებს. პირველი არქეტიპის განსხეულება „კანტოებში" სხვადასხვა პერსონაჟით წარმოგვიდგება. ესენია ლიტერატურული და ისტორიული გმირები: ოდისევსი, როლანდი, სიდი, პროვანსალელი ტრუბადურები, ამერიკელი ლიდერები: ჯონ ადამსი, ტომას ჯეფერსონი და სხვ. ხოლო მეორე მხრივ ჯგუფდებიან: მშვენიერე ელენე, ელეონორ აკვიტანელი, ინეზ დე კასტრო, დემეტრე, მთვარე, სიყვარულის ქალღმერთი აფროდიტე, რომელიც „კანტოებში" სხვადასხვა სახელით წარმოგვიდგება: ვენერა, კითერა ანუ ციტერა, პრიმავერა. იგი არის ხელოვანის მუზა, მისი „ერთგული პენელოპე", ("Poet's true Penelope") როგორც პაუნდი უწოდებს ხელოვნებას თავის ერთ-ერთ ადრეულ ნაწარმოებში ("Hugh Selwyn Mauberley", 1920). ყველა ეს პერსონაჟი ერთმანეთს ენაცვლება „კანტოებში", რაც საშუალებას აძლევს ავტორს კაცობრიობის ისტორია და კულტურა არა დიაქრონულად, არამედ სიმულტანურად წარმოადგინოს.

პერსონაჟთა ჩანაცვლება არა მხოლოდ გარკვეული მხატვრული ხერხია, რომელიც ნაწარმოების პოეტიკას განსაზღვრავს, არამედ ამასთანავე პაუნდის შემოქმედების ერთ-ერთ ცენტრალურ თემასაც უკავშირდება: ეს

არის პიროვნების მეტამორფოზის თემა, რომელიც პირველად მის ერთ-ერთ ადრეულ ლექსში გაისმა:

ვიცი, რომ ყველა დიდი ადამიანის სული
დროდადრო ჩვენშია
ასე, რომ ზოგჯერ დანტე ვარ,
ზოგჯერ ფრანსოა ვიონი – ბალადის მეფე და ქურდბაცაცა
(„ჰისტრიონი“)[11]

პაუნდს მიაჩნია, რომ როგორც კი ადამიანი ამბობს „მე ვარ ეს“ იგი კლავს საკუთარ თავს, რადგან ყოველგვარი დეფინიცია სპობს ცვალებადობას, კლავს პროცესს, ხოლო არსებობა თავად პროცესია. პიროვნების მიერ თვითობის ძიება მრავალი სხვადასხვა ნიღბის მორგებასა და მოცილებას გულისხმობს. ნიშანდობლივია, რომ პაუნდის ერთ-ერთ კრებულს „ნიღბები“ ეწოდება, ხოლო ტომას ელიოტმა პაუნდის მხატვრულ მეთოდს ნიღბების უსასრულო მონაცვლეობა უწოდა.

„კანტოებში“ პაუნდი ხშირად მიმართავს მონტაჟის ტექნიკას, რომლის დროსაც დროსა და სივრცეში ერთმანეთისგან დაშორებული ხდომილებანი ერთმანეთს ენაცვლებიან და მოზაიკურ მთლიანობას წარმოქმნიან. მაგ. მე -17 კანტოში სამი მოვლენა ენაცვლება ერთმანეთს: ოდისევსის მოგზაურობა ითაკაში დასაბრუნებლად, იაზონისა კოლხეთისაკენ და გემის შემოსვლა თანამედროვე ვენეციაში. და თუ პირველი ორი არსებითად ერთსა და იმავე სიმბოლოს

---

[11] “I know that souls of all great man
At times pass through us,…
Thus I am Dante for a space and I am
One Francois Villon, ballad-lord and thief…” (“Histrion”)

მიგვანიშნებს, (კერძოდ, სიბრძნის, თვითობის ძიებასა და ამ ძიებაში გამოვლილი გზის ხიფათსა და სიძნელეზე), თანამედროვე მერკანტილურ სამყაროში მოგზაურობაც მერკანტილურ მიზნებს ემსახურება. ხოლო ამ უკანასკნელის პროეცირება იაზონისა და ოდისევსის გმირულ სამყაროზე კიდევ უფრო ამძაფრებს თანამედროვე ადამიანის დაცემის, თანამედროვე სამყაროს დეჰეროიზაციის თემას.

მონტაჟის ტექნიკა დროსა და სივრცეში თავისუფალი გადაადგილების საშუალებას იძლევა. თუმც თავისუფლება მოჩვენებითია და მონაცვლეობას მოდერნისტულ ნაწარმოებში მკაცრად მოტივირებული შინაგანი ლოგიკა აქვს. ფრაგმენტულობა სინამდვილეში უბრალოდ სხვაგვარად ორგანიზებულ ტექსტს ნიშნავს, სადაც სიუჟეტის ნაცვლად ფორმისმიმცემ ელემენტად მითოსური სქემა წარმოგვიდგება. ამ თვალსაზრისით პაუნდი იგივე მეთოდს იყენებს, რომელსაც სხვა მოდერნისტებიც მიმართავდნენ, კერძოდ ჯოისი „ულისესა“ და „ფინეგანისთვის ღამისთევაში“, ხოლო ელიოტი პოეზიაში. ელიოტივე იყო პირველი, რომელმაც ესსეში „ულისე: მითი და წესრიგი“ მითოსის გამოყენების ახალი ხედვა ჩამოაყალიბა, რომელიც მოდერნიზმმა მოიტანა. ელიოტი წერდა: „ეს უბრალოდ საშუალებაა ვაკონტროლოთ, წესრიგი, ფორმა და აზრი მივცეთ ამაოებისა და ანარქიის იმ უზარმაზარ პანორამას, რაც თანამედროვე ისტორიაა.... ნარატიული მეთოდის ნაცვლად, ახლა მითოსური მეთოდი შეიძლება გამოვიყენოთ. ეს კი... ერთი ნაბიჯია რათა თანამედროვე სამყარო ხელოვნებისათვის შესაძლებელი გავხადოთ, ნაბი-

ჯია წესრიგისა და ფორმისაკენ"[12] (ელიოტი 1975: 178).

მართლაც, „კანტოებში" მითოსი ფორმისმიმცემ ფუნქციას ასრულებს და ერთ მთლიანობად კრავს უზარმაზარ, არაერთგვაროვან მასალას; ხოლო კაცობრიობის მთელი ისტორია აღიქმება და მოიაზრება, როგორც სივრცეში განფენილი და სიმულტანური მოცემულობა, სადაც ყველაფერი ერთმანეთზე ზემოქმედებს, რადგან ერთდროულად არსებობს. ამიტომ ისტორიული ქრონოლოგია ნაკლებ მნიშვნელოვანია და კულტურული დიალოგი ორმხრივია, სადაც წარსული და აწმყო მუდმივად ურთიერთზემოქმედებენ. ანუ არა მხოლოდ „ოდისეა" ახდენს ზემოქმედებას პაუნდის კანტოებზე, არამედ პირუკუც, „კანტოებიც" ზემოქმედებს ჰომეროსის „ოდისეაზე".

ამ თვალსაზრისით „კანტოები" ბრწყინვალე განხორციელებაა ტრადიციის გაგების, რომელსაც ტომას ელიოტი პოეტისაგან მოითხოვს და რომლის არსიც იმაში მდგომარეობს, რომ პოეტმა ისე უნდა წეროს, თითქოს მთელი ევროპული ლიტერატურა ჰომეროსიდან მოყოლებული დღემდე ერთდროულად არსებობს. ამიტომ მოდერნისტებისათვის საშენ მასალად ხშირად წარმოგვიდგება კაცობრიობის კულტურული მემკვიდრეობა და პაუნდის „კანტოებში" ბერძნულ-ლათინური მითების სამყარო, კონფუცის დროის ჩინეთი, აღორძინების ხანის იტალია და ჯეფერსონის ამერიკა ერთდროულად არსებობს.

---

[12] "It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history... Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is ...a step toward making the modern world possible for art, toward the order and form."

ერთდროულობის მიღწევის ერთ-ერთ ხერხს ნაწარმოებში სხვადასხვა ენაზე ჩართული ციტატებიც წარმოადგენს. „კანტოების“ მრავალენოვანებას რამდენიმე ფუნქცია აქვს: ჯერ ერთი თარგმნის პროცესი, პაუნდის აზრით შემოქმედებაა, ქმნაა, რადგან მთარგმნელი სხვა ენობრივ სამყაროში არსებულ მოვლენას ახლად ქმნის სხვა ენობრივ სამყაროში. იგი სახელდებას ახდენს და ამით სიცოცხლეს ანიჭებს, ანუ სიტყვით იღწვის შემოქმედის დარად. ამასთანავე ამა თუ იმ ფრაზის სხვადასხვა ენაზე წარმოდგენა-გაჟღერება ნაწარმოებში კონტრაპუნქტის ეფექტს წარმოქმნის, ნაწარმოების სწორხაზოვან განვითარებას სპობს და წრეზე ბრუნვის ეფექტს წარმოქმნის, რაც თვისობრივად ახალ პრინციპზე დაფუძნებულ სტრუქტურას ქმნის.

გარდა ამისა, ამგვარი ვარირება ხშირად ქვეტექსტად დამატებით ინფორმაციასაც შეიცავს. მაგალითად კირკეს რჩევა ოდისევსისადმი რამდენჯერმე მეორდება სხვადასხვა კანტოში სხვადასხვა ენაზე (ბერძნულად, ლათინურად, იტალიურად, ინგლისურად). ამ ტრანსფორმაციის არსს პაუნდის შემოქმედების ერთ-ერთი ავტორიტეტული მკვლევარი ფორესტ რიდი (რიდი 1961) იმაში ხედავს, რომ თავდაპირველად ოდისევსიცა და მასთან ერთად მკითხველიც მხოლოდ ისმენს კირკეს რჩევას, მის აზრს კი ვერ სწვდება და მხოლოდ თანდათან, მძიმე გზის გავლისა და სიბრძნესთან ზიარების შემდეგ აცნობიერებს კირკეს სიტყვების სიბრძნეს:

> ცოდნა ჩრდილის ჩრდილია, და მაინც უნდა გასცურო მის საძიებლად.[13]

---

[13] **“Knowledge the shade of a shade, / yet must thou sail after knowledge“**

ეს სიტყვები, რომელიც მრავალგვარი ვარირებით, მათ შორის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სხვადასხვა ენაზე წარმოდგენით, რეფრენივით გასდევს „კანტოებს“, ერთხელ კიდევ უსვამს ხაზს, რომ თანამედროვე ოდისევსის მოგზაურობა ყოფიერების შეცნობის, პიროვნული მეობის ძიებაა. ხოლო რადგან „ყოფიერების შეცნობის ჰორიზონტი დროა“ (მარტინ ჰაიდეგერი) , ყოფიერების „გახსნის“ (“ Erschlossen“) პრობლემას ისევ დროის პრობლემასთან მივყავართ, რადგან ყოფიერების გამჭვირვალება გულისხმობს სამივე დროის სიმულტანურ ჭვრეტას ერთ მომენტში, რისკენაც ისწრაფვიან პაუნდის გმირები.

ამრიგად, პერსონაჟთა ჩანაცვლება და ხდომილებათა ციკლურობა გარკვეული მხატვრული ხერხია, რომელიც, ერთი მხრივ, კონკრეტულ დროსა და სივრცეს სპობს და მეორე მხრივ, ნაწარმოების გამთლიანებასაც ემსახურება გარკვეული მუსიკალური პრინციპის საფუძველზე, კერძოდ კი კონტრაპუნქტის საშუალებით. წერილებში პაუნდი „კანტოებს“ ფუგას უწოდებს, ხოლო უილიამ ბატლერ იეიტსის მოგონების თანახმად, პაუნდს სურდა შეექმნა „უსიუჟეტო, ქრონოლოგიას მოკლებული, ორი ძირითადი თემის ვარირებით გამართული“[14] ნაწარმოები.

თვით პაუნდი 1927 წელს იტალიიდან, რაპალოდან მამისადმი მიწერილ წერილში ასე აყალიბებს იმ სამ ძირი-

---

[14] „There will be no plot, no chronicle of events, no logic of discourse, but two themes, the descent into Hades from Homer, a Metamorphosis from Ovid and mixed with these medieval or modern historical characters.“

თად თემას, რომელთა ვარირებითაც აპირებს ააგოს ფუგა ლიტერატურაში:

A.A ცოცხალი ადამიანი მიცვალებულთა საუფლოში ჩაეშვება.
C.B. განმეორება ისტორიაში
B.C. მეტამორფოზის მაგიური მომენტი.[15]

პაუნდის ეს წერილი არა მხოლოდ იმ თვალსაზრისით არის საგულისხმო, რომ მკაფიოდ აყალიბებს „კანტოების" აგების პრინციპს, არამედ იმითიც, რომ სამივე თემა, რომელთა ვარირებასაც პაუნდი აპირებს თავის ნაწარმოებში, ცალკე აღებულიც, თვითონვე თავის თავში იძლევა შესაძლებლობას ისტორიის, ტრადიციის მითოსურ ასპექტში წარმოდგენის, ანუ სამივე თემა დროის წრიულ, ან სიმულტანურ აღქმას გულისხმობს და არა წრფივ-პროგრესირებადს.

დროის პრობლემა თავს იჩენს არა მხოლოდ ნაწარმოების აღნაგობაში, არამედ „კანტოების" ერთ-ერთ წამყვან თემადაც გვევლინება, რომელიც ვლინდება ავტორის ან ცალკეულ პერსონაჟთა დამოკიდებულებაში დროისადმი. ნაწარმოებში ხშირად გაისმის, რომ დრო ბოროტებაა, რომ ყველაფერი ცამტვერდება და მხოლოდ დროის მდინარებაა მარადიული (დრომ დასცა ტროა, დაამარცხა როლანდი და სხვ.) დროის მდინარებისაგან თავის დაღწევის მცდელობა არაერთხელ გვხვდება „კანტოებში". მაგალი-

---

[15] „A.A. Live man goes down into world of Dead.
C.B. The Repeat in History
B.C. The magic moment or moment of metamorphosis."

თად „ვენეციურ კანტოების“ მარმარილოს ტყე, რომელიც მშვენიერია, სტატიური, ხელოვნური და ერთი შეხედვით ზედროული. მაგრამ დროის გაყინვა უფრო დიდი ბოროტებაა ვიდრე მისი წარმავლობა, რადგან მცდელობა სტატიური დროის შექმნისა „არაბუნებრივია“. („contra naturam“,კანტო, XLV)

„Contra naturam“ ტრაგიკულ აბსურდამდე მიდის, როდესაც პაუნდი ხატავს პორტუგალიის მეფის პედროს მცდელობას დროის დინებას იმით შეებრძოლოს, რომ გარდაცვლილი დედოფალი ტახტზე დააბრძანოს და დიდებულებისაგან მოითხოვოს მისთვის თაყვანისცემა.

დრო ბოროტებაა, ბოროტება
დღე დღეს მისდევდა...
თაყვანსა სცემდნენ ლისაბონის ლორდები მაინც
დღე დღეს მისდევდა
თაყვანსა სცემდნენ.
ტახტზე ჩამომჯდარს -ჩამქვრალ თვალებს...[16]

დრო ბოროტებაა, ამბობს პაუნდი, მაგრამ ამგვარი მცდელობა დროის ხელოვნურად შეჩერების, გაყინვის, დროის სტატიურობის კიდევ უფრო დიდი ბოროტებაა, ვიდრე დროის მდინარება. სტატიურობა სიკვდილია. ამი-

---

[16] Time is evil. Evil
A day and a day....
Came the Lords of Lisboa
A day and a day
In homage. Seated there
Dead eyes...

ტომ არის მკვდარი ზემოთ აღნიშნული ვენეციელთა მიერ ხელოვნურად შექმნილი მარმარილოს ტყეც.

სტატიურობა „კანტოებში“ ხშირად უნაყოფობას, სტერილურობას უკავშირდება, „ზაფხულში გადასული გაზაფხულია“ (''spring overborn in summer'), რომელსაც შემოდგომის ნაყოფიერება არ მოჰყვება. საპირისპირო სქესთა შეყრა რომელიც „კანტოების“ მანძილზე მრავალჯერ მეორდება სხვადასხვა წყვილთა ჩანაცვლებით (ოდისევსი და კირკე, ოდისევსი და პენელოპე, დანაე და იუპიტერი, ზევსი და ცერერა, კიბელე და ატისი, ვენერა და ადონისი და სხვ.) ამ შემთხვევაში დამანგრეველ ძალად იქცევა და ელიოტის „უნაყოფო მიწის“ მსგავსად უღმერთო, დაცემული სამყაროს უნაყოფობის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება.

ერთ-ერთ „კანტოში“ პაუნდი წერს: „ელევსინისთვის მეძავები მოუყვანიათ.“[17] ელევსინის მისტერიებში, სადაც სქესობრივი აქტი საკრალურ რიტუალს წარმოადგენს, მეძავთა შემოყვანა თანამედროვე სამყაროში ზოგადად მისტერიისა და საკრალურის შეუძლებლობას გამოხატავს, მაშინ, როდესაც წყვილთა ნამდვილი შეერთება, რომელიც „კანტოებში“ პენელოპეს საქორწინო რიტუალით არის წარმოდგენილი, სწორედ დროის მდინარების დაძლევას, წარმავალობისაგან თავის დაღწევას წარმოადგენს განახლების გზით. ამ დროს გაზაფხული „ახლად იქმნება“ (“made new“). ამრიგად, დროის დაძლევა არ ნიშნავს მის გაყინვას, სტატიურობას. არამედ წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთ მაგიურ წამში თავმოყრას, რომელიც nunc stan-ს წარმოადგენს.

---

[17] They have brought whores for Eleusis“.

პაუნდის მთელ ნაწარმოებს ლაიტმოტივად გასდევს მარადიული ცვალებადობის თემა: ჰერაკლიტეს „ყოველი მიედინება“ და კონფუცის „მარადიული განახლება“, რადგან „ ყოველი არც დაიწყო და არც მთავრდება“ (“nor began nor ends anything“, Canto 114). სიკვდილისა და განახლების თემა გამოიხატება მომაკვდავი და მკვდრეთით აღმდგარი ღმერთების სახითაც. ადონისი, პროზერპინა, თამუზი და მათთან დაკავშირებული სიმბოლოები (ბროწეული – პროზერპინა, ანემონები – ადონისი) „კანტოების“ განუყოფელი ნაწილია. ასეთ მარადიულ ცვალებადობა-განახლების სურათს წარმოქმნის აფროდიტეს დაბადება ტალღებიდან (XXIII კანტო), სადაც ხაზგასმულია, რომ მარადიული მშვენიერება მხოლოდ ამგვარად შეიძლება შეიქმნეს:

and saw then, as of waves taking form,
As the sea, hard, a glitter of crystal,
And the waves rising, but formed, holding their form.

შემთხვევითი არა არის, რომ მარადისობასთან ზიარება ყველაზე მეტად „პიზის კანტოებში“ ხდება. პაუნდი ხშირად იმეორებდა, რომ მისი „კანტოები“ თანამედროვე „ღვთაებრივ კომედიას“ წარმოადგენს. იგი დანტეს პოემასავით ჯოჯოხეთში შთასვლით იწყება, შემდეგ ადამიანურ ცოდვათაგან განსაწმენდელს გაივლის და სინათლით, ანუ სამოთხეში მისვლით დამთავრდება. თუმც პაუნდი იმასაც აღნიშნავდა, რომ დანტეს მოწესრიგებული კოსმოლოგია თანამედროვე პოეტისათვის აღარ არსებობს. პაუნდი არაერთხელ ახსენებს თომას აქვინელს და მის რუქას, რომელიც დღეს აღარ გამოდგება (“Aquinas-map; Aquinas not

valid now"). საფიქრებელია, რომ აქვინელის რუქა პაუნდის აღქმაში არა მხოლოდ დანტეს პოეტური წარმოსახვის გეოგრაფიას წარმოადგენს, არამედ ეპოქის კონცეპტუალურ-მორალურ ღირებულებებსაც, რომელიც თანამედროვე დაცემულ სამყაროს აღარაფერში არგია.

„აბსოლუტი გაქრა სამყაროდან, ან ბრედლის[18] აბსოლუტად იქცა, ანუ მხოლოდ და მხოლოდ სიტყვად, რომელსაც ფილოსოფოსები პრობლემების გადაჭრაში მოიხმარენ და რომელიც, საუკეთესო შემთხვევაში გამოგონებაა, ღმერთის სიკვდილითა და მისტიციზმის ჩაკეტვით წარმოქმნილ სივრცეზე ნოსტალგიის დასაკმაყოფილებლად – ასე დაასკვნა პაუნდის მეგობარმა ელიოტმა თავის ჰარვარდში დაცულ დისერტაციაში"[19] (კირნზი 1989: 7).

ამიტომ კანტოებში დანტესაგან განსხვავებით ჯოჯოხეთი, სამოთხე, განსაწმენდელი არ არის მკაფიოდ გამიჯნული და პაუნდის სამოთხეში ინფერნალური მოტივი ხშირად ჟღერს ხოლმე. თუმც ამაში გასაკვირი არაფერია. 60-ინ წლებში მიცემულ ინტერვიუში პაუნდი თავს იმ პატარა ბიჭს ადარებს, რომელიც ღმერთს ხატავდა და უფროსების შენიშვნას, რომ არავინ იცის ღმერთი როგორია, პასუხობდა, რომ მისი ნახატის შემდეგ ეცოდინებოდათ. პაუნდი ფიქრობს, რომ ამ ბიჭივით ისიც, ნახევარი საუკუ-

---

[18] ფრენსის ჰერბერტ ბრედლი (1846–1924) – ბრიტანელი ფილოსოფოსი, რომელსაც ეძრვნება ტომას ელიოტის სადოქტორო ნაშრომი ჰარვარდის უნივერსიტეტში სწავლისას.

[19] That Absolute had vanished or become something like Bradley's Absolute, a word to solve philosopher's problems, at best an invention to satisfy the nostalgic space created by the Death of God and the shutdown of mysticism so Pound's friend, Eliot, had decided, in his Harvard dissertation.

ნის მანძილზე ცდილობდა ღმერთის მისეული სურათი დაეხატა, სინკრეტული რელიგია შეექმნა, რომელიც ბერძნულ-რომაულ მითოლოგიას, ელევსინის მისტერიებს, ქრისტიანულ და წარმართ ნეო-პლატონიზმს, კონფუცის, ეზოთერულ ბუდიზმს და ვინ იცის კიდევ რამდენ რამეს მოიცავდა. თუმც იმავე ინტერვიუში იმასაც დასძენს, რომ სურათი არ დახატულა, სამოთხე, რომლისკენაც პოემა მიდიოდა მიუღწევადია, რადგან თანამედროვე სამყაროში რწმენა შეუძლებელი გამხდარა ("Confidence is no longer attainable"). თუ აქვე იმასაც გავიხსენებთ, რომ პაუნდი თავის Paradiso-ს (ასე უწოდებდა იგი „პიზის კანტოებს") პიზის სამხედრო ბანაკში დატყვევებული წერდა, სადაც მან 1945 წელს ექვსი თვე დაჰყო, ალბათ გასაკვირი აღარ იქნება, რომ მისი სამოთხე დანტეს სამოთხისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავდება.

ეს თერთმეტი კანტო არსებითად ჯოჯოხეთში სულიერი სიმშვიდისა და ნათელის ძიების მცდელობაა, რომელშიც ერთმანეთშია გადახლართული რეალური მოგონებები: ამერიკაში გატარებული ბავშვობა, ახალგაზრდობის წლები ლონდონსა და პარიზში; მეგობრობა ტომას ელიოტთან, ჯოისთან, იეიტსთან; საყვარელი ქალები, ლიტერატურული და ისტორიული რემინისცენციები, რომელიც რეალურ დროში არ არის ლოკალიზებული და პაუნდის სიტყვები რომ ვიხმაროთ „უდროობის ელფერი დაჰკრავს."[20] მეორე მხრივ კი ტყვეთა ბანაკის „რეალური დროა", რომელიც მკაცრად განსხვავდება წარმოსახვითისაგან, და რომელიც მხოლოდ ნაკლებ მნიშვნელოვანი ფო-

---

[20] "The timeless air"

ნია. ამრიგად, „პიზის კანტოებიც“ სხვადასხვა დროთა კონტრაპუნქტს წარმოქმნის და ავტორი ერთხელ კიდევ იმეორებს 79-ე კანტოში, რომ მისი ნაწარმოების აგების პრინციპს კონტრაპუნქტი წარმოადგენს. „Some minds take pleasure in counterpoint“- წერს პაუნდი.

როგორც აღვნიშნეთ, „პიზის კანტოების“ ცენტრალური თემა ნათლის ძიებაა. ამ პროცესში სხვადასხვა „წარსულები“ ერთიანდებიან აწმყოს ერთ მომენტში, რომლის დროსაც სუბიექტი და ობიექტი ერთ მთლიანობად იქცევა, ანუ სუბიექტი გარედან კი აღარ აღიქვამს ობიექტს, როგორც სხვას, არამედ, ობიექტი მის შინაგან გამოცდილებად გარდაიქმნება. ამ კონტექსტში საინტერესო იქნება, თუ პაუნდის მიერ შემოთავაზებულ შემეცნების სამ საფეხურს ვახსენებთ, რომელიც, როგორც თვითონ აღნიშნავდა, მეთორმეტე საუკუნის მისტიკოსსა და თეოლოგს რიჩარდ სენ ვიქტორს ეკუთვნის (სხვათა შორის მისი სახე დანტეს სამოთხეშიც გაილვებს, რაც, უთუოდ, ასევე მნიშვნელოვანი მომენტი უნდა ყოფილიყო პაუნდისათვის). პაუნდის აზრით, შემეცნების პროცესის პირველი ფაზა ობიექტის ჭვრეტაა, რომლის დროსაც მჭვრეტელის გონება უმიზნოდ ეხება ობიექტს, მეორე მედიტაციის საფეხურზე – უკვე გამიზნულად დასტრიალებს ობიექტს, ხოლო მესამე შემეცნების საფეხურზე ობიექტს ერწყმის.[21] პაუნდის ეს მოსაზრება გარკვეულწილად ნათელს ჰფენს იმ ფაქტს, რომ შემეცნება, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, პაუნდისათვის სუბიექტისა და ობიექტის შერწყმაში მდგომა-

---

[21] **“The mind flits aimlessly about the object, in the second it circles about it in a methodical manner, in the third it is unified with the object.“**

რეობს, ანუ ობიექტი შემმეცნებლის გამოცდილების ნაწილად იქცევა და ამით შემმეცნებელიც მდიდრდება და იცვლება და ობიექტიც ახალ „ნამდვილ“ სახეს იღებს (გავიხსენოთ, რომ არა მხოლოდ „ოდისეა“ ახდენს გავლენას „კანტოებზე“, არამედ პირუკუც).

„პიზის კანტოებში“ პაუნდი-ოდისევსი თავს „აქრონოსს“ („დროისაგან გათავისუფლებულს“) უწოდებს, მას უკვე გრძელი გზა გამოუვლია, გარდაცვლილთა საუფლოშიც ჩასულა, (ინიციაციის მრავალსაუკუნოვანი სიმბოლო), რასაც სიბრძნის, მშვენიერების, ჰარმონიის გამოცხადება უნდა მოჰყვეს. „კანტოებში“ იგი ქალის სახით წარმოგვიდგება, რომელიც ერთსა და იმავე დროს ბეატრიჩეც არის, პენელოპეც, გეაც, მთვარეც, მარადიული სატრფო, დედა და მეუღლე.

ამ კანტოებში ფრაზა „დრო ბოროტებაა“, რომელიც მთელ ნაწარმოებს ლაიტმოტივად გასდევდა, ისევ მეორდება, მაგრამ იგი უკვე სულ სხვაგვარ კონტექსტშია წარმოდგენილი. დონ პედროს კანტოს დაძაბული და სასოწარკვეთილი ტონის ნაცვლად საგანთა ბუნების ღრმა მცოდნე ადამიანის ხმა ისმის, რომელმაც შეიცნო, რომ ყოველი წარმავალია, ისიც შეიცნო, რომ დროის შეჩერება-გაყინვა აბსურდია და დროის დინებაზე დიდი ბოროტება, ისიც იცის, რომ ყველაფერი ამაოებაა და მაინც, რაოდენ პარადოქსულადაც უნდა ჟღერდეს, ისიც იცის, რომ ყველაფერი ამაოება არ არის:

დრო აღარ არსებობს. დრო ბოროტებაა.[22]

---

[22] “Time is not, Time is evil, beloved.“

დრო აღარ არსებობს, რადგან წამმა მოიცვა მარადისობა. საყვარელი ქალის პროფილი, რომელსაც პაუნდი კამეის კონტურს უწოდებს ფანჯარაზე არეკლილი ცოცხლდება მის შინაგან ხედვაში. ფანჯრის მიღმა კი ზღვაა, რომელიც არა მხოლოდ მოძრავი, დინებადი, მრავალი ფერისმომცველი ფონის ფუნქციას ასრულებს, რომლისგანაც მშვენიერი აფროდიტე ამოდის (ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხატი კანტოების), არამედ ამავე დროს სიმბოლურად ქალური საწყისის არქეტიპსაც უკავშირდება.

ხოლო თავად პაუნდი-ოდისევსი პიზაშიც არის, სამხედრო ბანაკში დატყვევებული, როგორც სამხედრო დამნაშავე, პარიზის კაფეშიც და ტაიშანის წმინდა მთაზეც, სადაც ბრძენნი განმარტოვდებიან, რათა „დადგინება", „მდინარება" (flux), „უცვლელი ცვალებადობა", შეიგრძნონ რომლისკენაც მთელი „კანტოების" მანძილზე ილტვოდა პაუნდი -ოდისევსი. ამ მთაზე „ზღვა კარგად მახსოვს".[23] რადგან გზა იყო გამოცდილება, თვითგადგინების მტანჯველი პროცესი.

„პიზის კანტოების" ერთ-ერთ ცენტრალურ სიმბოლოს ქალაქი და მთა წარმოადგენს: ორივეს პაუნდი „ხილვას" უწოდებს. პაუნდის ქალაქი, რომელიც სხვადასხვა სახელით მოიხსენიება, ყოველგვარ გეოგრაფიულ ლოკალიზებას მოკლებულია და მხოლოდ გონებაში არსებობს, როგორც მარადი ქალაქის სიმბოლო, რომელიც „პიზის კანტოებში" სხვადასხვა სახელით წარმოგვიდგება. მისი სახელდება ღრმადნიშნადია: ერთი მათგანია ჰეროდოტეს მიერ ნახსენები შვიდი კედლით შემოსაზღვრული და გან-

---

[23] „The sea is remembered"

საწმენდელის ფორმის ქალაქი დაიოსი (Dioce), ხოლო მეორე ქალაქის ვოგადუს (Wagadu), შესახებ პაუნდმა ფრობენიუსის[24] წიგნში ამოიკითხა. (ფრობენიუსის გამოკვლევებით პრიმიტიულ ხელოვნებასა და კულტურაზე არა მხოლოდ პაუნდი იყო დაინტერესებული. მისმა თეორიამ მითოლოგიაზე დიდი გავლენა იქონია იუნგზე, იეიტსის პოეზიაზე: ფრობენიუსის პრიმიტიული ხელოვნების კოლექციით გატაცებული იყო აპოლინერი, და მხატვრების მატისის, დერენის, პიკასოს პრიმიტივიზმით დაინტერესებაშიც უთუოდ გარკვეული როლი ითამაშა. (დავენპორტი 1961: 53). ეს ქალაქი ოთხჯერ ააგეს და ოთხჯერვე დაინგრა, ამასთანავე ყოველი აგებისას სახელს უცვლიდნენ და ახლა მხოლოდ წარმოსახვაში არსებობს ("In mind indestructable"- ამბობს პაუნდი).

ნაწარმოებში მარადიული ქალაქის სხვადასხვა სახელი ისევე მონაცვლეობს, როგორც პერსონაჟთა ურთიერთჩანაცვლება. იგი თითქმის ყველა „პიზის კანტოში" გვხვდება, სადაც მარადიული ქალაქის აგება ნათელის ძიებას უკავშირდება. ყველაფერი მის არამატერიალურობაზე მეტყველებს, ისიც, რომ მისი ტერასები ვარსკვლავების ფერია, ისიც, რომ იგი სიტყვით იგება, ისიც, რომ აგება მთვარის სინათლის ქვეშ ხდება (მთვარე, როგორც წარმოსახვის განმგებელი და ამასთანავე ქალური საწყისის სიმბოლო). მარადიული ქალაქი არის ის, რაც უნდა დარჩეს და დაუპირისპირდეს დროის რბოლას. ასეთი კი შემოქმედე-

---

[24] ფრობენიუსი, ლეო ვიქტორ 1(873 – 1938) გერმანელი ეთნოლოგი, ეთნოგრაფი და არქეოლოგი.

ბაა. ამ მოსაზრებას პაუნდის მიერ 1953 წელს მიცემული ინტერვიუც ადასტურებს:

> „ჩემს სამოთხეს არც წმ. დომენიკი ეყოლება და არც ნეტარი ავგუსტინე... ქალაქის მშენებლობას მივადექი, მთელი ტრადიციის.“[25]

ეს ინტერვიუ მიუთითებს, რომ პაუნდის ცნობიერებაში ქალაქის მშენებლობა მთელი ტრადიციის გააზრებას უკავშირდება, რაც ფაქტიურად მისთვის იგივე იყო, რაც შემოქმედება. რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ პაუნდი მხატვრულ შემოქმედებას ტრადიციის მთლიანობაში მოაზრებად მიიჩნევდა. ამრიგად, ის რაც რჩება, შემოქმედებაა, რადგან მითოპოეტურ სამყაროში დროისა და სივრცის სრულიად სხვა კანონები მოქმედებს და „უცვლელი ცვალებადობის“ მაგიურ მომენტში კაცობრიობის მთელი ისტორია სიმულტანურად არსებობს, როგორც ეს „კანტოებშია“.

---

[25] “My paradise will have no St Dominic or Augustine...I’m getting at the building of the city, that whole tradition.“

II. ტომას ვულფი: ბნელი და იდუმალი დრო

> იგი შეეცადა მთელი ადამიანური გამოცდილება, რაც კი შეეძლო ეხილა და წარმოედგინა ერთ წიგნში მოექცია, თითქოს და ქინძისთავზე მოეთავსებინა. მას ეყო გამბედაობა ექსპერიმენტირებისა, იმის, რომ სისულელეები ეწერა, ემასხარავა, სენტიმენტალური ყოფილიყო – და ეს ყველაფერი იმისათვის, რომ ადამიანის თავგანწირული და სულისშემძვრელი გაბრძოლების თუნდაც ერთი ნიმუში შეექმნა.[26]
>
> *ფოლკნერი ტომას ვულფზე*

დროის სამი ელემენტის გაგებისათვის

„მთელი ამ დროის განმავლობაში რომანში დროის ელემენტის არსებობა საგონებელში მაგდებდა: ცხადი იყო, რომ მას თავს ვერ ავარიდებდი და მეც თავგადაკლუ-

---

[26] "...had tried hardest to take all the experience that he was capable of observing and imagining and put it down in one book, on the head of a pin. He had the courage to experiment, to be—to write nonsense, to be foolish, to be sentimental, in the attempt to get down the—that single moving and passionate instance of man's struggle" (ფოლკნერი 1958).

ლი ვცდილობდი რომანის სტრუქტურაში მის გამოსახატავად რაღაც ფორმა მომეძებნა."[27] – წერდა ცნობილი ამერიკელი მწერალი ტომას ვულფი ნაწარმოებში „ამბავი ერთი რომანისა" (The Story of the Novel, 1936), რომელიც მისი პირველი რომანის შექმნის ისტორიას მოგვითხრობს. მართლაც, არა მხოლოდ ამ რომანის, არამედ ვულფის მთელი შემოქმედების ერთ-ერთ ცენტრალურ თემას დროის ფენომენის გააზრება წარმოადგენს. „ბნელი", „იდუმალებით მოცული", „უცნაური" დრო ("dark time", "mysterious time", "strange time") ვულფის ოთხივე რომანის („შინისაკენ მოიხედე, ანგელოზო", „დროისა და მდინარის შესახებ", „კლდე და ქსელი" და „შინ ვერ დაბრუნდები") ერთ-ერთი ცენტრალური პერსონაჟია; ხოლო ავტორისეულმა დროის პერცეფციამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ვულფის რომანის პოეტიკა.

ამავე ნაწარმოებში ვულფი აყალიბებს თავის მოსაზრებას დროის რაობაზე და მიიჩნევს, რომ რომანში დროის სამი ასპექტი ვლინდება. პირველი ამათგან გმირების აწმყოა, ანუ ის დრო, რომელშიც გმირები არსებობენ და რომელშიც რომანის მოქმედება ვითარდება. მეორე დრო რომანის გმირების წარსულია, უფრო ფართოდ გაგებული კი – მთელი კაცობრიობის გამოცდილება. ის ყოველი გმირის განცდაშია, და მთელი იმ გამოცდილების ნაყოფია, რომელიც ამ წუთამდე დაგროვდა გმირის, უფრო ვრცლად კი – მთელი კაცობრიობის მეხსიერებაში. დროის გამოვლინე-

---

[27] All of this time I was being baffled by a certain time element in the book, by a time relation which could not be escaped, and for which I was now desperately seeking some structural channel. (ვულფი 1936),

ბის მესამე ასპექტად ვულფი „უცვლელ დროს“ (''time immutable“) მიიჩნევს __ ეს არის ბუნების დრო, ანუ ბუნებრივი დრო: მდინარეებისა და მთების, ოკეანებისა და დედამიწის დრო.

ამ პასაჟს, რომელიც ვულფის შემოქმედებაზე შექმნილ თითქმის ყველა გამოკვლევაშია ციტირებული, ჩვეულებრივ ამგვარი კომენტარი ახლავს ხოლმე, რომ ვულფი თეორეტიკოსი არ ყოფილა, მას დროის შესახებ რაიმე კონცეფცია არ შეუქმნია და ამრიგად, მისი გამონათქვამებისათვის დიდი მნიშვნელობის მინიჭება საჭირო არ უნდა იყოს. რა თქმა უნდა ვულფი თეორეტიკოსი არ ყოფილა, მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ იგი ჰარვარდში ლიტერატურას სწავლობდა და მისი მასწავლებლები ისეთი ცნობილი კრიტიკოსები იყვნენ, როგორიც ირვინგ ბებიტი და ჯ.ს. ლოუზია. ისიც ცნობილია, რომ ვულფი არა მარტო ამერიკულ ლიტერატურასა და კრიტიკას იცნობდა საფუძვლიანად, არამედ ორგინალში კითხულობდა ფრანგ და გერმანელ ავტორებს და თანამედროვე ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესებს მშვენივრად იცნობდა. ამიტომ, მისი ამ გამონათქვამის, ისევე, როგორც ლიტერატურის სხვადასხვა საკითხებზე მისი შეხედულებების უგულვებელყოფა სწორი არ უნდა იყოს.

ვფიქრობ, რომ ზემოთმოყვანილ ფრაგმენტში ვულფმა მშვენივრად ჩამოაყალიბა რომანში დროის მანიფესტაციის მისეული მოდელი, რომელიც ვულფის მხატვრული სამყაროს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს წარმოადგენს, რადგან დროის ამ სამი ასპექტის ურთიერთმიმართების მხატვრული ხორცშესხმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მისი რომანების პოეტიკას.

დროის პირველი ელემენტი, რომელსაც ვულფი გა-

მოყოფს, ფაბულურ დროდ უნდა მივიჩნიოთ, ანუ რომანის იმ დროდ, რომელიც ხდომილებათა ქრონოლოგიურ ჯაჭვს წარმოადგენს და რომელიც მეტ-ნაკლებად ყველა რომანში ფიგურირებს, ტრადიციული იქნება თუ მოდერნისტული. გაცილებით უფრო საინტერესოა დროის მეორე ელემენტი, რადგან სწორედ მისი თავისებური გააზრება და მხატვრული ხორცშესხმა წარმოადგენს ვულფის რომანის ნოვატორობას.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რომანში არსებული დროის მეორე ელემენტი, ვულფის აზრით, გმირების წარსულია, ანუ „დაკარგული დროის ძიება", რაც მარსელ პრუსტიდან მოყოლებული XX საუკუნის გმირების ერთერთ ცენტრალურ თემად და უხვ რეფლექსიათა საგნად იქცა. დაკარგული დროის დაბრუნება მხოლოდ მეხსიერების მეოხებით შეიძლება, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მოგონება მოგონებად კი არ რჩება, არამედ აწმყოს ჩაენაცვლება და მის ადგილს იკავებს. ამ შემთხვევაში დაბრუნებული დრო, ანუ მოგონება უფრო რეალური და მნიშვნელოვანი ხდება, ვიდრე რეალობა; ხოლო ადამიანები, საგნები და მოვლენები მხოლოდ ამგვარ მოგონებაში იძენენ ნამდვილ არსებობას. ასე მაგალითად, სამრეკლოდან გაგონილი ზარების ხმა რომანის მთავარ გმირს იუჯინს ბავშვობას კი არ აგონებს, არამედ უბრუნებს; იმ ბავშვად აქცევს, რომელსაც კოლეჯის ზარის ხმა ჩაესმის.[28] ხოლო მშობლიური ქალაქიდან ალტამონტიდან გაქცეული დიდი ხნის შემდეგ საფრანგეთის პატარა ქალაქ დიჟონში ხელახლა პოულობს თავისი ბავშვობის ქალაქს, მაგრამ იმგვარს კი არა, როგორიც აღიზიანებდა თავისი შეზღუდულობითა

---

[28] "Suddenly he was a child and it was noon and he was waiting..."

და ერთფეროვნებით, არამედ იმ ალტამონტს, რომელიც უყვარს:

> ...შემდეგ კი გარშემო სიჩუმე ჩამოწვა: დედამიწის მძლავრი სურნელი, ღამის მთელი ჯადოქრობა და იდუმალება და აუტანელი სურვილის შეგრძნება... და ამ ყველაფრის უზარმაზარი და მოუშორებელი სიახლოვედან დროის ათასობით უარყოფილი და გამოუთქმელი მოგონება ამოტივტივდა... შინ... აი რაზე ფიქრობდა. [29]

ვულფის გმირებისათვის პარიზის ერთ-ერთ კაფეში შეიძლება ანაზდად ატლანტიკ სიტის რომელიმე ქუჩა გაცოცხლდეს, ბულონის პატარა სასტუმროში კი – ოცი წლის წინანდელი საღამო.

ამგვარი მოგონება ჩვეულებრივ გონების უნებლიე აქტივობის შედეგია, ხოლო გადამყვანის ფუნქცია უპირატესად სენსორულ მსგავსებას აკისრია: ბგერას, სუნს, ფერსა და ფორმას. ვულფმა თვითონვე აღნიშნა თავისი მეხსიერების უჩვეულო უნარი – წარსული „კონკრეტული სიცხადით" შეიგრძნოს და ორივე მთავარი გმირი, რომელიც ფაქტიურად ერთი და იგივე პერსონაჟია და ავტორის ალტერ ეგოს წარმოადგენს, ამ უნარით დააჯილდოვა.

დაკარგული დროიდან აღდგენილ მომენტს მორის ბეჟამ „რეტროსპექტული ეპიფანია" [30]უწოდა (ბეჟა 1965), რადგან

---

[29] ...and then, all around there was a silence: the overpowering fragrance of the earth, the huge thrill and mystery of night and the sense of intolerable desire...and from the huge and haunting familiarity of all these things a thousand receding and unuttered memories of time arose...He thought of home."

[30] retrospective epiphany"

მხოლოდ ამ დროს ხდება ჩავლილი მოვლენის მთელი სისრულით შეგრძნება, გააზრება და ამდენად მისი ნამდვილი მნიშვნელობის შეფასება. რეტროსპექტული ეპიფანიის საუკეთესო მაგალითს რომანის „შინისაკენ მოხედე, ანგელოზო“ ფინალი წარმოადგენს. ამ დროს იუჯინი თავის რამდენიმე მე-ს ხედავს ერთდროულად, რადგან „დაკარგული დროის ყოველი წუთი თითქოს ერთად შეიკრიბა და შეჩერდა“(“And all the minutes of lost time collected and stood still.“) იუჯინი ამ სცენაში ხედავს თავის გარდაცვლილ ძმას – ბენს, რომელმაც მთელი სიცოცხლე „მოჩვენებასავით“ შეუმჩნევლად განვლო (მთელი რომანის მანძილზე იგი ხშირად მოიხსენიება როგორც „უცხო“, „აჩრდილი“), ახლა კი, მოგონებაში იგი სიცოცხლითა და ფერადოვნებით არის სავსე, რადგან მოგონებაში იღებს ნამდვილ სახესა და ნამდვილ სიცოცხლეს. (“And through the Square, unwoven from lost time, the fierce bright horde of Ben spun in and out its deathless loom…“).

რეტროსპექტულ ეპიფანიაში წარსული და აწმყო ერთმანეთს გადაჰფარავს და ერთ „მარადიულ აწმყოს“ წარმოქმნის, რომელიც ფაქტიურად უდროობას უდრის. რომანის სტრუქტურაში რეტროსპექტული ეპიფანია არსებით ცვლილებებს იწვევს: ფაბულური დრო არაარსებით, მეორეხარისხოვან ფონად იქცევა, ლინეარული თხრობა კი იმდენჯერ წყდება, რომ ფაქტიურად კარგავს ტრადიციული რომანისათვის დამახასიათებელ პროგრესირებას და ციკლურ ფორმას იჩენს.

ვულფის რომანებში მოგონება ხშირად არა მხოლოდ ერთი კონკრეტული ადამიანის წარსულის გახსენებაა, არამედ იმისაც, რაც ამა თუ იმ კონკრეტული ადამიანის პირადი გამოცდილების მიღმა არსებული გამოცდილებაა. ანუ ვულფის სიტყვებით რომ ვთქვათ ადამიანი „იმ მირიად შე-

საკრებთა ჯამია,რომელსაც იგი ვერასდროს გათვლის, რადგან ყოველი წამი ასეულობით ათასწლეულების ნაყოფია და შეიძლება „რამდენიმე ათასწლეულის წინ კუნძულ კრეტოსზე დაიწყო ის სიყვარული, რომელიც გუშინ დამთავრდა ტეხასში“[31] იგივე აზრს ნაკლებ ხატოვნად, არამედ, როგორც მოსაზრებას ვულფი თავისი მეგობრისა და გამომცემლისადმი მაქსუელ პერკინსისადმი მიწერილ წერილშიც იმეორებს: „ღრმად მწამს, რომ ადამიანი თავისი ერის მთლიან ცნობიერებას მოიცავს საკუთარ თავში, მთლიან ცოდნას, ყოველ ხმას, მთელი ერის მეხსიერებას.“[32] ამ კოლექტიური ცნობიერების ერთ-ერთი რგოლია ყოველი ინდივიდი და ამრიგად ვულფის რომანების ორივე გმირი.

კოლექტიური ცნობიერება მითოსური არქეტიპებით ოპერირებს და ამიტომ მისთვის ინდივიდი ჩვეულებრივ ნაკლები მნიშვნელობისა და ღირებულებისაა, როგორც, მაგალითად ეზრა პაუნდის „კანტოებში“, ან ტომას ელიოტის „უნაყოფო მიწაში“. ტომას ვულფისათვის კი მიუხედავად იმისა, რომ ინდივიდი ჯაჭვის ერთ-ერთი რგოლია, სწორედ ინდივიდია საინტერესო. „შენ თვითონ შეიცავ მთელ სამყაროს“ – ოუჯინის მიმართ წარმოთქმული ეს სიტყვები ზუსტად გამოხატავს ვულფის მრწამსს. რადგან მწერალს ღრმად სწამს, რომ ინდივიდის შინაგან სამყაროში ჩაღრმავებით შეიძლება ოდნავ მაინც შეაღწიოს „დაბადებამდე არსებულ ცნობიერებაში“, იპოვოს „დაკარგული ენა, დაკარგული კარი.“

ამიტომ ვულფის რომანებში გმირის ცხოვრებაში მომ-

---

[31] “You shall see begin in Crete four thousand years ago the love that ended yesterday in Texas”

[32] “My conviction is that a native has the whole consciosness of his people and nation in him; that he knows everything about it, every sound and memory of the people”.

ხდარი ცალკეული ეპიზოდები ხშირად ასოცირდება ისტორიულ და მითოლოგიურ ამბებთან და ამით თითქოს მარადისობაში იბმება ძაფი, თითქოს იხსნება სარკმელი ყველა დროში (ვულფის აზრით ასეთი უნდა იყოს კიდეც რომანი. იგი „სარკმელი უნდა იყოს ყველა დროში“)

ამ მხატვრულ ხერხში ჩნდება ავტორის მიდრეკილება მისი რომანის სამყაროს მითოლოგიზაციისაკენ. იგი გამოსჭვივის რომანის „დროისა და მდინარის შესახებ“ ცალკეული თავების დასათაურებიდანაც: ფაუსტი, ტელემაქე, კრონოსი და რეა, ელენე... მითოლოგიური სათაურების დანიშნულებაზე პერკინსისადმი მიწერილ წერილში ვულფი აღნიშნავდა, რომ მითოსს მაორგანიზებელი, წიგნის გამთლიანების ფუნქცია აკისრია. (“Gives unity to the book.“) მისი ეს კომენტარი კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ ვულფი გულდასმით ადევნებდა თვალს თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესს, მშვენივრად იცნობდა ჯოისის მიერ „ულისეში“ გამოყენებულ მხატვრულ მეთოდს, ისევე როგორც ელიოტის ესეს, რომელშიც მითოსური მეთოდის ფორმისმიმცემ ფუნქციაზეა მსჯელობა.

უფრო მეტად და საინტერესოდ ვულფის ეს მიდრეკილება მჟღავნდება იმ მრავალრიცხოვანი ალუზიებისა და რემინისცენციების გამოყენებაში, რომელთაც ასე ხშირად მიმართავს ვულფი, მიმართავს ძალდაუტანებლად და სიამოვნებით, ისე თითქოს თამაშობსო. ვთქვათ, თუნდაც ასე: „და სწორედ იმ თვეში, როცა პროზერპინა უკან ბრუნდება და ცერერას მკვდარი გული გამოცოცხლდება, როცა ტყეები ნაზ ნისლში არიან გახვეულნი... სწორედ მაშინ დაესო იუჯინის გულს ბასრ დანად გაზაფხული. გოგონები სკოლისაკენ მიიჩქარიან, ახალგაზრდა ღმერთები კი იგვიანებენ. ესმით სალამურის რაკრაკი... აქედან, იქიდან, ყოველი მხრიდან...

ისინიც ჩერდებიან და უსმენენ, შემდეგ კი დაბნეულნი მიეხეტებიან, რადგან დედამიწა სავსეა მარადიული დუდუნით და ისინი კი გზას ვერ პოულობენ. ღმერთებს ყველას დაუკარგავთ ეს გზა" ("შინისაკენ მოიხედე, ანგელოზო").

ეს ახალგაზრდა ღმერთი იუჯინია, ან კიდევ ნებისმიერი მისი ტოლი, რომელსაც იუჯინამდე დაუკარგავს ეს გზა, ან მის შემდეგ დაკარგავს. რა გზაო, იკითხავთ. ისეთი არაფერი – უბრალოდ იუჯინის ბავშვობა დამთავრდა. გზა კი უკან, ბავშვობისკენ მიმავალი გზაა.

ამგვარი ადგილების მოყვანა უხვად შეიძლება ვულფის ოთხივე რომანიდან. ამ საშუალებით ნაწარმოებში მომხდარი ესა თუ ის ეპიზოდი ერთჯერად ხდომილებად კი არ აღიქმება, არამედ განმეორებადად, ციკლურად და ამით განზოგადებასა და ზედროულობას იძენს.

ამრიგად, „რეტროსპექტული ეპიფანია" არა მხოლოდ გმირის სულიერი ბიოგრაფიის რომელიმე ფრაგმენტის აღდგენას წარმოადგენს, არამედ ამ ბიოგრაფიის მითოსურ კონტექსტში მოქცევის მცდელობასაც. ორივე შემთხვევაში იგი რომანის მხატვრულ დროს ციკლურ ფორმას აძლევს, რომელსაც რომანში ორმხრივი დატვირთვა აქვს. ერთი მხრივ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ იგი რომანის მხატვრული დროა და ამრიგად რომანის პოეტიკის, მისი სტრუქტურის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს, ხოლო მეორე მხრივ ციკლური დრო ვულფისა და მისი მთავარი გმირების იუჯინისა და ჯორჯის მსოფლხედველობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია. ამიტომ დროის ციკლურობა მჟღავნდება ნაწარმოების კომპოზიციაშიც და ამასთანავე რომანის ერთ-ერთ თემასაც წარმოადგენს.

სწორხაზოვანი დროისაგან განსხვავებით, რომელსაც ერთი ათვლის წერტილი აქვს – დასაბამი და იქიდან უსას-

რულოდ მიედინება დასასრულისაკენ, ციკლურ დროს ორი ათვლის წერტილი უნდა ჰქონდეს; დასაბამიდან დასასრულისაკენ და პირუკუ. ასეთი ორი ათვლის წერტილი გვხვდება ვულფის ყველა რომანში: აპრილი და ოქტომბერი. პირველი ამათგან განახლება-დაბადებას უკავშირდება, მეორე კი- შინ, უკან, მამასთან დაბრუნებას. თუმც პირველიც ვულფისათვის ისეთივე მტანჯველი პროცესია, როგორც მეორე. ტომას ელიოტის მსგავსად, ვულფიც აპრილს წყეულ და უმოწყალო თვედ მიიჩნევს, რადგან ბუნების გამოღვიძებასთან ერთად იგი ადამიანის სულში მივიწყებულ სურვილებსა და იმედებს აღვიძებს და ილუზიას ქმნის, რომ ადამიანის გამოცდილების დროც შეიძლება ციკლური იყოს, რომ არსებობს უკან მიმავალი გზა. (განა სულ რაღაც საუკუნენახევრის წინ ნოვალისი არ გვასწავლიდა, რომ ყველა იდუმალი გზა შინისკენ მიდის).

ნოვალისთან შინისაკენ მიმავალი გზა თვითობის ძიებაა და ვულფის გმირებიც მიუხედავად იმისა, რომ შინისაკენ მიმავალი გზის პოვნა შეუძლებლად მიაჩნიათ, მაინც მთელ სიცოცხლეს „დაკარგული კარის, ფოთლის, ენის ძიებაში ატარებენ: „ოქტომბერი ისევ დაბრუნდა, ისევ დაბრუნდა... და მეც დავბრუნდი შინ... ოქტომბერი უკან დაბრუნების დროა... წარმტაცი აპრილი, უმოწყალო და ყვავილოვანი ისევ დაფლეთს ახალგაზრდათა გულებს მწვავე სიხარულითა და გამოუთქმელი ვნებით... ხოლო აპრილზე უმოწყალო ასპიტი – დროა.“ [33]

---

[33] October has come again, has come again... I have come home again... October is the season for returning... lovely April, cruel and flowerfull will tear them with sharp joy and wordless last... but crueller than April is the asp of time“. (ვულფი 1984:385)

ამრიგად, ვულფის გმირებისათვის ყოველი მცდელობა ადამიანის გამოცდილების დროც ბუნების დროსავით ციკლური იყოს კიდევ უფრო ამძაფრებს ადამიანის არსებობის სწრაფწარმავალობის შეგრძნებიდან აღმოცენებულ ტრაგიზმს. დროის ამგვარი ტრაგიკული აღქმით ხასიათდება ორივე მთავარი გმირი – ჯორჯ ვებერიცა და იუჯინ განტიც.

საკუთარი თავის ძიებას ავტორი ხშირად ანარეკლის მხატვრული სახით წარმოგვიდგენს. მითო-პოეტურ აღქმაში ანარეკლი იგივე „მე“-ა, იმ გაორების ჯამი, რომელიც ჯამში ისევ ერთს იძლევა. ვულფის რომანებში მთავარი გმირი და მისი ანარეკლი თითქოს ერთი ადამიანის ორმაგობის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება: ერთი მხრივ „არსი“ და მეორე მხრივ „შემთხვევითი“, „არაარსებითი“ („essence“ და „accidence“). ამგვარი სცენები უხვად არის ვულფის ყველა რომანში. მაგ. ჯორჯ უებერი სარკის წინ საავადმყოფოში („კლდე და ქსელი“), ან მის მიერ პარიზის მაღაზიის ვიტრინაში დანახული ანარეკლი („დროისა და მდინარების შესახებ“). ამ დროს ვულფის გმირები ცდილობენ ეგზისტენციური „არსი“ მოიძიონ, რაც წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთდროულ აღქმას მოითხოვს ერთ „უცვლელ ცვალებადობაში“. ჰანს მეიერჰოფმა სრულიად სამართლიანად შენიშნა, რომ თანამედროვე ლიტერატურაში დროისა და თვითობის აღსანიშნავად ერთი და იგივე სიმბოლოების გამოყენების ტენდენცია იგრძნობა (მეიერჰოფი 1960). ვულფთან ამგვარ სიმბოლოდ მდინარე გვევლინება, რომელიც დროის მდინარებასაც გამოხატავს და ადამიანის სახეცვლილების პროცესსაც პიროვნული ზრდისა და თვითდადგინების გზაზე.

ბუნებრივია, რომ ვულფის რომანებში ადგილი აქვს

დროის სუბიექტივიზაციას, რომელიც თავს იჩენს, როგორც აზრობრივ ისე ნარატიულ დონეზე. აზრობრივ დონეზე იგი ვლინდება გმირების ან ავტორის მსჯელობაში, სადაც ხაზი აქვს გასმული დროის აღქმის რელატიურობას მაგალითად: „ჩარლსტონი... სხვა დროში ცხოვრობდა. საათები აქ დღეებს უდრიდა, დღეები კვირეებს... იუჯინი იქ დილით ჩავიდა. შუადღემდე უკვე რამდენიმე კვირა გავიდა“ („შინისაკენ მოიხედე, ანგელოზო“). ჯორჯის პირველი წიგნის გამომცემელი ამტკიცებს, რომ წიგნის ავტორები და კრიტიკოსები დროის სხვადასხვა განზომილებაში ცხოვრობენ; ხოლო ჯორჯის ერთ-ერთი მეგობარი წუწუნებს, რომ როცა ადამიანი მოტყდება, გარეთ შეიძლება ივლისი იყოს, მისთვის კი უკვე სექტემბერია. ამგვარ გამონათქვამებს უხვად წავაწყდებით ვულფის რომანებში.

ნარატივის პლანში დროის სუბიექტივიზაციას დროის თემატიზაციასთან მივყავართ: მთხრობელი ხან წინ უსწრებს მოვლენებს, ხან კი უკან იხევს და ერთმანეთს უკავშირებს დროის სხვადასხვა პლასტებს. ბუნებრივია, რომ დროის ექსპერიმენტირება გრამატიკულ დროზეც აისახა: მაგ. მოგონებები შეიძლება აწმყო განუსაზღვრელ დროში იყოს, რაც მათ განსაკუთრებული ემოციური ზეგავლენით მუხტავს და აცოცხლებს.

ამასთანავე, გამოიყოფა ხდომილებათა დრო და შუალედური დრო. ცნობილია, რომ ყოფიერების დრო ყოველთვის შედგება გარკვეული ეტაპებისაგან, რომელთაც სხვადასხვა ღირებულება აქვთ ინდივიდის განვითარებაში. ეგზისტენციის იმ მონაკვეთს, რომელიც ადამიანის თვითდადგინებას არ ემსახურება, რომლის დროსაც ადამიანი შემთხვევითი და არაარსებითი საქმიანობით არის დაკავებული, ჰაიდეგერი ზედაპირულ და არანამდვილ ყოფიერე-

ბას უწოდებს და მიიჩნევს, რომ სიუჟეტურ დროში მისთვის ადგილი არ უნდა იყოს დათმობილი. ალბათ არც არის, როცა მაღალმხატვრულ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე, რადგან მხატვრული დროის შუალედურ და ხდომილებათა დროდ დაყოფა მხატვრული ნაწარმოების არსებობის აუცილებელი პირობაა, რომელიც მანამდეც, რა თქმა უნდა, არსებობდა, ვიდრე თეორიულ პრინციპად ჩამოყალიბდებოდა. განსხვავება ამ შემთხვევაში, ისევე როგორც დროისა და სივრცის მოდელირების ბევრ სხვა ასპექტში, იმაში მდგომარეობს, რომ მოდერნიზმში მან გაცნობიერებული მხატვრული ხერხის სახე მიიღო.

ხდომილებათა დრო გმირის შინაგანი განვითარების მნიშვნელოვან მომენტებს მოიცავს, ხოლო შუალედურ დროს, რომელიც ობიექტური დროის საკმაოდ ვრცელ მონაკვეთს შეიძლება მოიცავდეს, მხატვრული დროის მინიმუმი აქვს დათმობილი. „ამ თვეების შესახებ (ლაპარაკია იუჯინის ცხოვრების გარკვეულ ეტაპზე) მხოლოდ მოკლედ გადმოგცემთ, გაკვრით ვახსენებთ ადამიანებსა და ხდომილებათ, რომელსაც დაკარგული ბიჭი გადაეყარა“ – წერს ვულფი და იქვე მიზეზსაც ასახელებს: „ეს თვეები მხოლოდ პრელუდიაა და მათ კოშმარულ ქაოსში ჭირს რაიმე დანიშნულების გარჩევა.“ („შინისაკენ მოიხედე, ანგელოზო“).

ამით აიხსნება, რომ ჯორჯ უებერის მიერ ბრუკლინში გატარებული ოთხი წელი სულ რამდენიმე გვერდში ეტევა, ხოლო ესთერის ერთი მიღების დღე ას გვერდზე მეტს ითვლის. შესაბამისად მკვეთრად იცვლება თხრობის ტემპი და მანერა. მთხრობელის ობიექტურ-განყენებულ ტონს, რომელიც შუალედურ დროში გაისმის და მხოლოდ ამბავს გვაწვდის, ეგზისტენციურ დროში ლირიკულ-აღსარებითი

ტონი ცვლის, რომელიც გმირის შინაგან მონოლოგში, ან ცნობიერების ნაკადში გადადის. ამასთანავე ეს მონაცვლეობა მეტწილად ყოველგვარი წინასწარი შემზადების გარეშე ხდება და ვულფი ხშირად სინონიმურად ხმარობს „მე“-სა და „იუჯინს“.

დრო სივრცედ იქცევაო, ვთქვით. ხდება პირიქითაც. ანუ სივრცე იძენს ტემპორალურ მნიშვნელობას. ამ დროს პერსონაჟთა სივრცეში გადადგილება დროში გადაადგილების მცდელობას წარმოადგენს, ამაო მცდელობას უკან მიბრუნებისა და დაკარგული დროის მოპოვების. ამგვარი მცდელობაა ჯორჯ უებერის ჩასვლა მშობლიურ ქალაქში ლიბია ჰილში- მცდელობა დაიბრუნოს ბავშვობა და მხოლოდ დაბრუნებული ხვდება, რომ „დასრულდა რაღაც ეპოქა მის ცხოვრებაში... გაწყდა უკანასკნელი ძაფი, რომელიც მშობლიურ მხარეს აკავშირებდა... დროის მთელი ციკლი დაიხურა მისთვის.“ ასეთივე უკან დაბრუნების მცდელობაა ჯორჯის გამგზავრება გერმანიაში, ქვეყანაში, რომელიც ჭაბუკობისას ასე ძლიერ უყვარდა, და რომელიც მისთვის უფრო მეტს ნიშნავდა, ვიდრე ადგილს დედამიწაზე. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ჯორჯი ხვდება, რომ „შინ ვერ დაბრუნდები, ვერასოდეს. უკან მიმავალი გზა არ არსებობს.“

ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ ვულფის რომანების სივრცე ყოველთვის ზუსტად არის გეოგრაფიულად ლოკალიზებული, ამავე დროს არასდროს არ მოიაზრება, როგორც კონკრეტული ადგილი, არამედ, როგორც გმირის სულიერი მდგომარეობის ერთგვარი რეალიზაცია. ამგვარ სივრცეში ყველაფერი დასაშვებია და შესაძლებელი. მასში გადაადგილება შეუზღუდავია და იგი არა მხოლოდ იმ სივრცეებს მოიცავს, რომელიც გმირს არასოდეს უნახავს,

არამედ ლიტერატურულ და ისტორიულ შრეებსაც. იგი აბსოლუტურია და უსაზღვრო, როგორც გმირის სული, რომელიც, ვულფის სიტყვებით, „მთელ სამყაროს მოიცავს":

> Spring lay abroad through all the garden of this world. Beyond the hills the land bayed out to other hills, to garden cities, to rich meadows, to deep forests, to the sea. Forever and forever.
>
> Beyond the hills were the mines of King Solomion, the toy republics of Central America, and the tinkling little fountain in a court; beyond the moonlit roofs of Bagdad, the little grates blinds of Samarkand and, the moonlit camels of Bithynia... Lorna Doone; and the hanging gardens of Babylon...

როგორც ამ პასაჟიდან ჩანს სივრცე თითქოს იცვლის თავის ტრადიციულ ფუნქციას და იგი გმირის სულიერი ზრდის გამომხატველად წარმოგვიდგება, მასში გადაადგილება კი ცნობიერების ახალ საფეხურს უკავშირდება. სივრცის ამგვარი გააზრება არა მხოლოდ ვულფის რომანებში გვხვდება, არამედ ფოლკნერის (რასაც დაწვრილებით მისი რომანის „აგვისტოს ნათელის" ანალიზისას განვიხილავთ), ჰერმან ჰესსეს რომანში „რიოში მარგალიტებით თამაში", სადაც „საფეხურები" გაგებულია, როგორც გარკვეული ეტაპები გმირის სულის ბიოგრაფიაში.

ჯორჯ უებერიცა და იუჯინ განტიც ჩვეულებრივ გაქცევით, ან დაბრუნებით იწყებენ მორიგ ახალ ცხოვრებას. „ამ უკანასკნელი ზღუდის იქით სიკვდილი კი არ არის, არამედ ახალი ცხოვრება და ახალი ქვეყნები" – ფიქრობს იუჯინი, იგივეს გრძნობს ჯორჯიც: „თითქოს იგი გარდაიცვალა და მკვდრეთით აღდგა, დაკარგულმა ხელახლა

იპოვა საკუთარი თავი... მარტოობასა და წყვდიადში სისხლით მოიპოვა ახალი სიცოცხლე."

ეს აზრი ორგანულია ტომას ვულფის მთელი შემოქმედებისათვის, რადგან ადამიანის სიცოცხლე მის აღქმაში გარდაცვალება-განახლების უწყვეტ ჯაჭვად წარმოგვიდგება: კვდება ბავშვი და მის ადგილს მოზარდი იკავებს, მოზარდის ადგილს – ახალგაზრდა, შემდეგ ზრდასრული და ხანდაზმული... და ასე თვითდადგინების ხანგრძლივ გზაზე ადამიანი მრავალჯერ გარდაიქმნება, რათა თავისი თავი იპოვოს. ამიტომ იქცა მდინარე ვულფის საყვარელ ხატად ადამიანის ცხოვრების და დროის მდინარების. რადგან მდინარე დროსავით მარად ცვალებადი და მაინც უცვლელია, ერთ „მარადიულ აწმყოში" არსებობს, რომელშივ თავს იყრის წარსულიც, აწმყოცა და მომავალიც. მაგრამ იმის ახსნა, თუ როგორ ხდება ეს მაგიური პროცესი ისეთივე შეუძლებელია, როგორც „ბნელი და იდუმალი" დროის ფენომენის ახსნა.

„დროის ტყვეობაში მყოფი ადამიანი"[34] – ასე ახასიათებს ვულფის შემოქმედების მთავარ თემას ლუის დ. რაბინი (რაბინი 1955: 131) და მართლაც ვულფის თითქმის ყველა გმირი დროსთან კონფლიქტშია. ერთადერთ და ძალიან საინტერესო გამონაკლისს ელიზა წარმოადგენს, რომლის პროტოტიპი ტომას ვულფის დედა ჯულია ვულფია. ამიტომ საინტერესოა თუ როგორ ახასიათებს მას ვულფის მეგობარი ჯ.ს.ტერი, რომელმაც გამოსცა „ვულფის წერილები დედისადმი" და ასევე „ინტერვიუ ჯულია ვულფთან": „იგი (ჯულია ვულფი – მ.გ.) დროს ისე მოიაზ-

---

[34] „Man caught up in time"

რებდა, როგორც კოლონიური ხანის ამერიკის პრიმიტიული მცხოვრები: ჩიტების, ყვავილების, მზისა და მთვარის, ვარსკვლავების მიხედვით... დრო მას ეკუთვნოდა.“ საინტერესოა, რომ რომანშიც ელიზა დროისადმი ამგვარი ბუნებრივი დამოკიდებულებით ხასიათდება. მაგალითად, მისი კომერციული მოღვაწეობა იმაში გამოიხატება, რომ მიწის ნაკვეთს შეიძენს და იცდის. „დრო ნაკვეთის ფასს გაზრდიდა, მას უნდა მხოლოდ მოეცადა.“ – წერს ვულფი. უნდა მოეცადა, ანუ ბუნებრივად მიეღო დროის მდინარება, ისე, როგორც ბუნება იღებს წელიწადის დროთა ცვალებადობას. ეს კი სწორედ ის არის, რაც ასე უჭირთ ვულფის გმირებს.

ამრიგად, ტომას ვულფის მიერ ჩამოყალიბებული რომანში არსებული დროის სამი ელემენტი მის რომანებში მხატვრული სახით არის ხორცშესხმული. დროის მანიფესტაციის მრავალგვაროვნება, რომელიც ერთსა და იმავე დროს სწორხაზოვნებასაც მოიცავს და ციკლურობასაც, უცვლელში მარად ცვალებადობას გულისხმობს, ხოლო ცვალებადში მარადიულისა და უცვლელის გამოსხივებას, ვულფისათვის ერთ-ერთ უდიდეს საიდუმლოებას წარმოადგენს, რომლის ახსნა ლოგიკური ცნებებით შეუძლებელია და რასაც მისი გმირები ინტუიტიურად გრძნობენ, ვულფი ცდილობს, ეს მრავალფეროვნება რომანის ფორმამ მოიცვას.

დაკარგული დროის ძიებაში: პრუსტი თუ ჯოისი

ნებისმიერი მწერლის შემოქმედებაში დროის პრობლემის კვლევისას შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ მარ-

სელ პრუსტის სახელს, რომლის ნაწარმოები „დაკარგული დროის ძიება“, სახელიდან დაწყებული გამომსახველობითი ფორმებით დამთავრებული, პირველი ნაწარმოებია, რომელშიც მთელი სისავსით გაისმა მოდენისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტენედენცია – დროის პრობლემის ნაწარმოების ერთ-ერთ თემად წარმოდგენა, სუბიექტურ დროზე აქცენტირება და ნაწარმოების ნარატივიში დროით ექსპერიმენტირება.

მით უფრო ძნელია გვერდი ავუაროთ მარსელ პრუსტის სახელს, როდესაც საქმე ტომას ვულფის შემოქმედებაში დროის პრობლემის კვლევას შეეხება, რადგან ტომას ვულფი, რომელიც ჰარვარდში სწავლობდა დრამატურგიას და ლიტერატურის თეორიასა მის თანამედროვე მწერლობას კარგად იცნობდა. დღიურებიდან და მიმოწერიდან ცნობილია, რომ ვულფმა ჯერ კიდევ 1925 წელს, 25 წლის ასაკში ფრანგულად წაიკითხა „დაკარგული დროის ძიება“, როცა მისი პირველი რომანი „შინისაკენ მოიხედე ანგელოზო“ (“Look Homewards, Angel”, 1929) ჯერ კიდევ არ იყო დასრულებული. ისიც ცნობილია, რომ ვულფი იმდენად აღფრთოვანდა ამ ნაწარმოების ნოვატორობით, რომ რამდენიმე წლის შემდეგ ისევ დაუბრუნდა რათა ხელახლა გადაეკითხა. ერთ-ერთ წერილში კი იმასაც აღნიშნავს, რომ მისი რომანის „შინ ველარ დაბრუნდები“ (You Can't Go Home Again,1940) ერთ-ერთი მონაკვეთი („წვეულება ჯეკთან“) პრუსტის გავლენით შეიქმნა.

თუმცა, უცნაურია ის ფაქტი, რომ წერილებში, სადაც ვულფი პრუსტს ახსენებს და მის დიდ გავლენაზე საუბრობს, არსად გაკვრითაც კი არ არის ნახსენები პრუსტის დროის პერცეფცია. ვულფი აღნიშნავს, რომ იგი პრუს-

ტისგან დავალებულია პერსონაჟთა ხატვის თვალსაზრისით და თავის პერსონაჟებს „პრუსტის პერსონაჟებს"[35] უწოდებს (ვულფი 1956: 194). თუმცა, მსგავსება, ვფიქრობ, საკმაოდ მკრთალია და მხოლოდ იმაში გამოიხატება, რომ პრუსტი პარიზელ სნობებს ხატავს, ტომას ვულფი კი – ნიუ იორკელ სნობებს და ამასთანავე, გაცილებით უფრო ირონიულად, ვიდრე ამას პრუსტი აკეთებს.

ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი გავლენა, რომელზეც ვულფი არაფერს ამბობს, მაგრამ მისი შემოქმედების მკვლევრებმა აღნიშნეს, დროის პრობლემით დაინტერესებაა. ფსიქოლოგიური დროის წინა პლანზე წამოწევა, მეხსიერების დროის გადმოცემის მცდელობა, წარსულის ძიება, დაკარგული, ჩავლილი დროის ძიება, მისი მეხიერებაში გაცოცხლება და აწმყოს გამოცდილების მოგონებით ჩანაცვლება – ყველა ეს ნიშან-თვისება, რომელიც მოდერნისტ მწერლებთან ძალიან მნიშვნელოვანია და მოდერნისტული რომანის პოეტიკის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს – მარსელ პრუსტის რომანთა ციკლის – „დაკარგული დროის ძიება" – მთავარ თემასა და ამავე დროს ნაწარმოების აგების ესთეტიკურ პრინციპსაც წარმოაგენს. სწორედ ამიტომ აღვნიშნე, რომ ამ პრობლემის კვლევისას პრუსტის სახელსა და შემოქმედებას გვერდს ვერ ავუვლით.

წარსულის აღდგენის ორი გზა არსებობს: გაცნობიერებული და ინტუიტიური. პირველი, ამათგან, შეგნებული, მიზანდასახული აქტივობაა, რომლის დროსაც მიზანდასახულად და მიზანმიმართულად ხდება მასალის მოძიება და წარსულის ამა თუ იმ მონაკვეთის კვლევით მისი მაქსიმა-

---

[35] "Prustian Characters"

ლურად ზუსტი და ობიექტური სურათის შექმნა. მეორე, ინტუიტიური გზა უნებლიე მეხსიერების ნაყოფია. პირველი ამათგან წარსულის ობიექტური სურათის შექმნას ისახავს მიზნად, მეორე კი – სუბიექტურია.

ორივე პრუსტიცა და ვულფიც წარსულის ინტუიტიური, სუბიექტური რეკონსტრუქციით არიან დაინტერესებული, რადგან მიაჩნიათ, რომ დაკარგული დროის დაბრუნება მხოლოდ მეხსიერების მეოხებით შეიძლება, და ისიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მოგონება მოგონებად კი არ რჩება, არამედ აწმყოს ჩაენაცვლება და მის ადგილს იკავებს. ამ შემთხვევაში დაბრუნებული დრო, ანუ მოგონება უფრო რეალური და მნიშვნელოვანი ხდება ადამიანისათვის, ვიდრე რეალობა; ხოლო ადამიანები, საგნები და მოვლენები მხოლოდ ამგვარ მოგონებაში იძენენ ნამდვილ არსებობას.

პრუსტიცა და ვულფიც მსგავს ტექნიკას იყენებენ მოგონებების შემოსაყვანად. ეს არის სენსორული შეგრძნებები. ფერი, სურნელი, გემო ძალიან ხშირად წარმოადგენენ ბიძგს იმ ასოციაციური ბმებისა, რომლითაც წარსული ამოტივტივდება გმირის ცნობიერებაში. პრუსტის უკიდურესად ფაქიზი სენსორული აღქმის უნარი, რომელიც ნაწილობრივ მისი მძიმე დაავადებითაც იყო განპირობებული, ცნობილია და ამაზე აქ აღარ შევჩერდები. „უნებლიე მეხსიერების“ აქტივობას პრუსტთან ხან ჩაიში ჩალბობილი ორცხობილის გემო იწვევს, ხან უსწორმასწორო ფილაქანი, ხან გახამებული ხელსახოცი.

რაც შეეხება ტომას ვულფს, თავის ნაწარმოებში „ამბავი ერთი რომანისა“ (The Story of a Novel, 1936) იგი თავისი პირველი რომანის შექმნის ისტორიას ყვება და ასე ახასიათებს თავის მეხსიერებას: „მას უნარი შესწევს დააბრუნოს სურნელი, ხმები, ფერები, ფორმა. და ამით საგნები

კონკრეტული სიცხადით იგრძნოს."[36] ვულფის პროტაგონისტები იუჯინ განტიცა და ჯონ ვებერიც, რომლებიც ავტორის ალტერ ეგოს წარმოადგენენ, ბუნებრივია, რომ იგივე თვისებებით ხასიათდებიან. ამიტომ ვულფის გმირი შეიძლება პარიზში, ავენიუ დე ლ'ოპერაზე კაფეში იყოს და უეცრად ატლანტიკ სიტის რომელიმე ეპიზოდი გაახსენდეს. თუმცა, სიტყვა გახსენება ვერ გამოხატავს იმას, რასაც ამ დროს პერსონაჟი გრძნობს: იგი ხელახლა ცხოვრობს იმ დროში, რომელიც აგონდება, აწმყო კი სრულიად უფერულდება და ყოველგვარ მნიშვნელობასა და რეალურობას კარგავს.

ასეთი უნებლიე მოგონებებით არის გაჯერებული ვულფის ოთხივე რომანი, ამგვარი „რეტროსპექტული ეპიფანიის" მაგალითები უკვე უხვად წარმოვადგინეთ წინა თავში ამიტომ აქ ამაზე მსჯელობას აღარ გავაგრძელებ. ამ შემთხვევაში ის არის საინტერესო, თუ რამდენად არის დავალებული ვულფის „ეპიფანია" პრუსტისაგან.

მოყვანილი მაგალითებიდან კარგად ჩანს, რომ ვულფის რომანებში წარსულის შემომყვანის ფუნქცია სენსორულ შეგრძნებათა მსგავსებას აკისრია, როგორც ეს პრუსტთანაა. მაგრამ ამით პრუსტსა და ტომას ვულფს შორის მსგავსება მთავრდება, განხვავება კი ბევრად უფრო დიდია, ვიდრე მსგავსება. ჯერ ერთი ის მოვლენები, რომლის რეკონსტრუირებაც მოგონებებით ხდება ამ ორი მწერალთან რადიკალურად განსხვავებულია და მეორეც, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, განსხვავებულია ის

---

[36] bring back the odours, sounds, colours, shapes, and feel of things with concrete vividness").

მხატვრული ფუნქცია, რაც წარსულის აწმყოში ჩანაცვლებას ეკისრება.

ამ ორივე განსხვავებიდან ჯერ პირველი განვიხილოთ, რომელიც ნებისმიერი მკითხველისთვის მაშინვე თვალშისაცემია. პრუსტის მოგონებები უკიდურესი ფსიქოლოგიური და მეტაფიზიკური რეფლექსიებით არის გაჯერებული, ზოგჯერ ავადმყოფურად გაჯერებული დეტალებით. მისი „უნებლიე მეხსიერება“ დაკარგულ დროს იმისათვის დაეძებს, რომ დროისგან გათავისუფლდეს, მაშინ როცა ვულფის მცდელობა წარსულის გახსენებისა, მისი გააზრება-გაცოცხლებაა და ამით მისი გამოცდილების გამდიდრება. ვულფის მოგონებები ყოველთვის სენსუალურია, ხან რომანტიული, ხან ნატურალისტური, მაგრამ ყოველთვის სიცოცხლის წყურვილით სავსე. თავისი ხატოვანებით ვულფის გმირების მოგონებები ჯოისის გმირების ცნობიერების ნაკადთან უფრო ახლოსაა. ერთ-ერთ წერილში თვით ავტორმაც შენიშნა, რომ ჯოისის არომატი შემომეპარა რომანშიო[37] (ვულფი 1956: 254).

ვულფისთვის „უნებლიე მეხსიერება“ რეალობიდან თავის დაღწევის საშუალება კი არ არის, არამედ მისი წვდომის საუკეთესო შესაძლებლობა. ამ თვალსაზრისით, იგი ჯოისის გავლენას უფრო განიცდის, ვიდრე პრუსტისას. „ულისეს“ შეფასებისას ვულფმა უპირველეს ყოვლისა მისი რომანის ამ მხარეს გაუსვა ხაზი – ეს არის „ჯოისის

---

[37] ჯოისის გავლენა მხოლოდ „ულისეთი“ არ შემოიფარგლება. მაგალითად ჯოისის სხვა რომანის „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“ (“A Portrait of the Artist as a Young Man”) გავლენა იგრძნობა ვულფის მეორე რომანის – „დროისა და მდინარის შესახებ“ – თავდაპირველ სათაურში „სახება მძვინვარებისა ხელოვანის ახალგაზრდობისას“ (“The Image of Fury in the Artist’s Youth”).

მცდელობა „ულისეში“ ჩაწვდეს და ახლად განიცადოს დაკარგული დროის ერთი მომენტი იმდენად დიდია, რომ იგი ახერხებს შეაღწიოს რეალობაში და ამით შემნას რაღაც, რაც რეალობის თითქმის სხვა განზომილებას წარმოადგენს“[38] (ვულფი: 1956, 321-2).

ამრიგად, მიმართავენ რა ერთსა და იმავე მხატვრულ ხერხს, ვულფი და პრუსტი სულ სხვადასხვაგვარ შედეგს იღებენ. სხვაგვარად შეუძლებელიცაა რომ იყოს, რადგან მათი წარმოშობა, განათლება, სოციალური წრე, ენობრივი და კულტურული წანამძღვრები, პიროვნული თვისებები ერთმანეთისაგან ძალიან განსხვავდება.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ვულფის რომანში, პრუსტისაგან განსხვავებით, მოგონებები, არა მხოლოდ ერთი კონკრეტული ადამიანის წარსულია, არამედ ხშირად მისი წინაპრების, ერის და ზოგადად კაცობრიობის ისტორიაც კი. როგორც იგი წერდა თავისი გამომცემელსა და რედაქტორს მაქსუელ პერკინსს: „ღრმად მწამს, რომ ადამიანი თავისი ერის მთლიან ცნობიერებას მოიცავს საკუთარ თავში, მთლიან ცოდნას, ყოველ ხმას, მთელი ერის მეხსიერებას.“[39] ვულფის რწმენით, ყოველი ინდივიდი ამ კოლექტიური ცნობიერების ერთ-ერთი რგოლია.

კოლექტიური არაცნობიერი მითოსური არქეტიპებით ოპერირებს და ამიტომ მისთვის ინდივიდი ჩვეულებრივ

---

[38] “The effort to apprehend and make live again a moment in lost time is so tremendous that some of us feel that Joyce really did succeed, at least in places, in penetrating reality and in so doing creating what is almost another dimension of reality”.

[39] “My conviction is that a native has the whole consciosness of his people and nation in him; that he knows everything about it, every sound and memory of the people”.

ნაკლები მნიშვნელობისა და ღირებულებისაა, როგორც, მაგალითად ეზრა პაუნდის „კანტოებში“, ან ტომას ელიოტის „უნაყოფო მიწაში“. ტომას ვულფისათვის კი მიუხედავად იმისა, რომ ინდივიდი ჯაჭვის ერთ-ერთი რგოლია, სწორედ ინდივიდია საინტერესო. “შენ თვითონ შეიცავ მთელ სამყაროს“ – იუჯინის მიმართ წარმოთქმული ეს სიტყვები ზუსტად გამოხატავს ვულფის მრწამსს, რომ ინდივიდის შინაგან სამყაროში ჩაღრმავებით შეიძლება ოდნავ მაინც შეაღწიოს „დაბადებამდე არსებულ ცნობიერებაში“, იპოვოს „დაკარგული ენა, დაკარგული კარი.“

ზევით უკვე ვწერდი ვულფის მიდრეკილებაზე მისი რომანის სამყაროს მითოლოგიზაციისაკენ, იმაზეც რომ ვულფი გულდასმით ადევნებდა თვალს თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესს, მშვენივრად იცნობდა ჯოისის მიერ „ულისეში“ გამოყენებულ მხატვრულ მეთოდს, ისევე როგორც ელიოტის ესეს, რომელშიც მითოსური მეთოდის ფორმისმიმცემ ფუნქციაზეა მსჯელობა. ამ თვალსაზრისით ვულფის რომანები გაცილებით უფრო ახლოს დგას ჯოისის შემოქმედებასთან, ხოლო „რეტროსპექტული ეპიფანია“ კი ჯოისის ეპიფანიასთან. ჯოისი ეპიფანიას უწოდებდა იმ გამორჩეულ მომენტს, რომლის დროსაც საგნის „რა-ობა ვლინდება“ (‘‘What-ness of a thing“).

ვულფის რომანებში „რეტროსპექტული ეპიფანია“ და შეჩერებული დროის ეფექტის შექმნა რომანის სტრუქტურაში არსებით ცვლილებებს იწვევს: ფაბულური დრო არაარსებით, მეორეხარისხოვან ფონად იქცევა, ლინეარული თხრობა კი იმდენჯერ წყდება, რომ ფაქტობრივად კარგავს ტრადიციული რომანისათვის დამახასიათებელ პროგრესირებას და ციკლურ ფორმას იღებს.

ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ ტომას ვულფის შემოქმედებაში „რეტროსპექტული ეპიფანია“ გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებს მარსელ პრუსტის უნებლიე მეხსიერებასთან, განსხვავება მათ შორის ჭარბობს მსგავსებას, რადგან მსგავს მხატვრულ ხერხს ვულფი და პრუსტი სხვადასხვა მიზნით იყენებენ და შესაბამისად სხვადასხვა შედეგს იღებენ. თუ პრუსტისათვის წარსულის გახსენება დროისაგან თავის დაღწევის მცდელობაა, ვულფისთვის პირიქით რეალობის, საკუთარი თავისა და დროის შეცნობის საუკეთესო საშუალებაა. დროის ციკლური ფორმით წარმოდგენით, მისი მითოლოგიზირებით, მითის ფორმისმიმცემ ფუნქციაზე აქცენტირებით ვულფის დროის რეცეფციას გაცილებით მეტი საერთო აქვს ჯოისის შემოქმედებასთან.

IV. უილიამ ფოლკნერი: დრო და გედისწერა

> ადამიანი მომავალს მემკვიდრეობით იღებს... *იყო* არ არსებობს. დრო მხოლოდ *არის*. და თუ *იყო* არ არსებობს, მაშინ არც *იქნება* იასებებს. დრო მუდმივი მდგომარეობა კი არ არის. დრო გარკვეულწილად გაერთიანებული გონია ყველა იმ ადამიანისა, რომელიც იმ მომენტში სუნთქავს.[40]
>
> ფოლკნერი

ფოლკნერის მთელი შემოქმედება დროის პრობლემის მრავალ სხვადასხვა ასპექტს მოიცავს. დროის თავისებურმა გააზრებამ გამოხატულება ჰპოვა ერთი მხრივ მის ნაწარმოებთა ნოვატორულ პოეტიკაში, მეორე მხრივ კი ერთ-ერთ ცენტრალურ პრობლემადაც იქცა, რომელსაც ფოლკნერის პერსონაჟები სხვადასხვაგვარად აღიქვამენ და შესაბამისად, სხვადასხვაგვარაც პასუხობენ მის გამოწვევას. ამიტომ, ფოლკნერის სამყაროში ქრონოტოპის კვლევას ისეთ საკითხებთან მივყავართ, როგორიცაა მაძი-

---

[40] ''A man's future is inherited in that man . there is no such thing as was. That time is; and if there is no such thing as was, then there is no such thing as will be. That time is not a fixed condition, time is in a way the combined intelligences of all men who breathe at that moment" (ფოლკნერი 1995: 139).

ებელი გმირისა და გზის მითოლოგემის ფუნქცია, ქრისტიანული სიმბლიკის როლი, პერსონაჟები და დრო. ამასთანავე, ქრონოტოპის ნოვატორული გააზრება რომანის კონვენციურ ფორმის რღვევას იწვევს, რაც ნარატიულ სტრუქტურაში კარდინალურ ცვლილებებში გამოიხატება.

პერსონაჟები და დროის პრობლემა

ცნობილმა ფოლკნეროლოგმა ო. ვიკერიმ ფოლკნერის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ რომანს – „ხმაური და მძვინვარება" – მოსწრებულად „დროის წინააღმდეგ ამბოხი"[41] უწოდა (ვიკერი 1959: 24). ვფიქრობ, რომ ეს ფრაზა ფოლკნერის მთელ შემოქმედებაზე შეიძლება განვავრცოთ, რადგან მის რომანებში თითქმის ყველა გმირი დროსთან კონფლიქტშია. თუმცა, ბუნებრივია, რომ ეს კონფლიქტი სხვადასხვა სახეს იღებს, რადგან სხვადასხვა პერსონაჟი სხვადასხვაგვარად რეაგირებს „დროთა კავშირის რღვევაზე" და სხვადასხვაგვარ გამოსავალს ეძიებს. იმის მიხედვით თუ რა მიმართებაში არიან ფოლკნერის პერსონაჟები დროის პრობლემასთან, ისინი რანდენიმე ჯგუფად შეიძლება დავყოთ.

ამათგან ყველაზე საინტერესო გმირთა ის ჯგუფია, რომელსაც პირობითად „მაძიებელი პერონაჟი" შეიძლება ვუწოდოთ, რადგან მათი ცხოვრება ჩვეულებრივ ცხოვრების საზრისის, და მასში საკუთარი ადგილისა და დანიშნულების, ანუ პიროვნული თვითობის ძიებაა. ამ ძიებაში დროის გააზრებას ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია. მაძიებელი გმირი დროის შეუცნობადობასა და შე-

---

41 "A revolt agains time"

უქცევადობას მძაფრად ტრაგიკულად აღიქვამს. ჟან-პოლ სარტრი მაძიებელ გმირს „ფოლკნერის ადამიანს“ უწოდებს, რადგან ეს პერონაჟი მეტწილად ფოლკნერის რომანების პროტაგონისტს წარმოადგენს. სარტრი მიიჩნევს, რომ „ფოლკნერის ადამიანი დიადი, უღმერთო, ღვთაებრივი ცხოველია, დაბადებიდანვე დაკარგული და თვითგანადგურებისაკენ მიდრეკილი.“ (სარტრი 1958: 74). ამგვარ გმირებს მიეკუთვნებიან ბაიარდ სარტორისი („სარტორისები“), კვენტინ კომპსონი („ხმაური და მძვინვარება“ და „აბესალომ, აბესალომ“), ჯო ქრისმასი („აგვისტოს ნათელი“), დარლ ბანდრენი („მომაკვდავი რომ ვესვენე“). ამ პერსონაჟთა არსებობა ფოლკნერის ცნობილი გამონათქვამის – „არ არსებობს არავითარი იყო, წარსული არის“ – მხატვრულ ხორცშესხმას წარმოადგენს. აღსანიშნავია ისიც, რომ წარსული, ფოლკნერის მაძიებელი პერსონაჟისათვის არა მხოლოდ საკუთარი წარსულია, არამედ უმეტეს შემთხვევაში ოჯახის, უფრო ვრცლად კი მთელი სამხრეთის კოლექტიური წარსულია, რომელიც ფოლკნერის ყველა მაძიებელი გმირის ბედისწერად წარმოგვიდგება. ბაიარდ სარტორისიცა და კვენტინ კომპსონიც თავისი არისტოკრატიული ოჯახებისა და სამხრეთის რაინდული წარსულის შესახებ შეთხზული მითისა და მისი ეთიკური ნორმების დაცვას უძღვნიან სიცოცხლეს. ამიტომ, დრო მათი ყველაზე დიდი მტერია, რადგან მას ცვალებადობა მოაქვს და მითის ხელოვნურობას ააშკარავებს.

დროის წინააღმდეგ ამბოხი ყველაზე მძაფრ გამოხატულებას კვენტინ კომპსონის სახეში პოულობს, რომელიც ივიწყებს მამის შეგონებას, რომ დროსთან ჭიდილი შეუძლებელია, რადგან არა თუ გამარჯვება, არამედ შებრძოლებაც კი მხოლოდ ფოლოსოფოსთა და ბრიყვთა

ილუზიაა. ამბოხის ნიშნად იგი მამის ნაჩუქარ საათს ამტვრევს. კვენტინის აზრით საათი მატყუარაა, რადგან იგი დროს წრეზე მბრუნავად წარმოადგენს და ამით ილუზიას ქმნის, რომ ადამიანის გამოცდილების დროც შეიძლება ციკლური იყოს. (ეს საათი, რომელიც კვენტინის მამისთვის თავის მხრივ მამას უჩუქებია, ალბათ ერეთხელ კიდევ მიგვანიშნებს წარსულის ტვირთზე, იმაზე, რომ წარსული კი არ იყო, არამედ არის.) ეს ისრებმოტეხილი საათი, რომელიც დროს უკვე ველარ აჩვენებს, თუმც ჯიუტად წიკწიკს ისევ განაგრძობს (ალბათ იმისათვის, რომ დროის არსებობა და მისი საქციელის აბსურდულობა შეახსენოს კვენტინს), კვენტინ კომპსონის მონაკვეთის უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოს წარმოადგენს.

მაძიებელი გმირის მიმართება დროის პრობლემისადმი მჭიდროდ უკავშირდება პიროვნების მიერ საკუთარი ადგილის ძიებას სამყაროში. ცნობილი ფოლკნეროლოგი დ. აბელი, რომელიც ბევრ საგულისხმო პარალელს ავლებს ფოლკნერის რომანის სამყაროსა და ბერგსონის შეხედულებებს შორის, ფოლკნერის ამ ტიპის პერსონაჟთა გაუცხოებას დროის მიმართ ბერგსონის ერთ-ერთ გამონათქვამს უკავშირებს: „რაც უფრო მაღალ განვითარებულია ცნობიერება, მით უფრო მეტია დაძაბულობა, რომელიც პიროვნების კერძო ხანიერებასა და გარესამყაროს ხდომილებათა შორის არსებობს.“[42] (აბელი 1969, 105). მართლაც, ფოლკნერის გმირი რაც უფრო მეტ გზას გადის თვითობის, პიროვნული მეობის ძიების გზაზე, რაც უფრო მეტ კითხვას სვამს, მით უფრო იძაბება მისი და გარესამყაროს

---

[42] “The higher the consciousness, the stronger is the tension of its own duration to that of things.”

მიმართება და იმატებს უპასუხოდ დარჩენილი კითხვების რაოდენობა. ამ თვალსაზრისით ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო გმირი ჯო ქრისმასია („აგვისტოს ნათელი“), რომლის მთელი ცხოვრება კითხვების დასმაა, საკუთარი პიროვნულობის ძიებაა. ქრისმასის წარსული მისი წარმომავლობის საიდუმლოებას მალავს და ამიტომ მის იდეაფიქსად და მისი გაუცხოების მიზეზად ქცეულა. მისი გარიყულობა, სიმბოლურად წრეზე ბრუნვით არის გამოხატული, რომელიც სიზიფეს მითივით მთელი მისი რბოლის ამაოებასა და აბსურდულობაზეც მიუთითებს. ფოლკნერის რომანებში წრე ხშირად წარმოადგენს ერთი მხრივ ნაწარმოების კონსტრუქციის საშუალებას, მეორე მხრივ კი ერთერთ ცენტრალურ სიმბოლოს: ყოველი ადამიანი საკუთარ წრეზე ბრუნავს, რომელსაც იგი თავს ვერ აღწევს და ამიტომ ვერც სხვას უშვებს საკუთარ წრედშეკრულ გაუცხოებულ და ჩაკეტილ სამყაროში. ამგვარი უკიდურესი გაუცხოების ბრალია, რომ ფოლკნერის მაძიებელ პერსონაჟებს ხშირად „უცხოდ“, „სხვად“, „ჩრდილად“, „მოჩვენებად“, „დაკარგულად“ მოიხსენიებენ. (ალბათ შემთხვევითი არ არის, ფრანგი ეგზისტენციალისტების დიდი ინტერესი ფოლკნერისადმი. სარტრიც, რომელმაც ესსეები მიუძღვნა ფოლკნერის ორ რომანს „სარტორისები“ და „ხმაური და მძვინვარება“, და „უცხოს“ ავტორი ალბერ კამიუც, რომელმაც ფოლკნერის ერთ-ერთი ნაწარმოები პიესად გადაიკეთა სათაურით „რექვიემი მონაზვნისათვის“, ფოლკნერს ეგზისტენციალური გაუცხოებისა და აბსურდის ერთ-ერთ უდიდეს წინამორბედად მიიჩნევდნენ.)

ჩრდილის სიმბოლიკა მჭიდროდ უკავშირდება დროის პრობლემას. ე. თოფურიძე შენიშნავს, რომ ჩრდილის, როგორც სიცოცხლის განუყრელი ატრუბუტის ხატი მაკბე-

ტის მონოლოგში კარგად ჩანს და ამიტომ გასაკვირი არაფერია, რომ რომანში „ხმაური და მძვინვარება“, რომელსაც მაკბეთური სათაური აქვს, ჩრდილი ერთ-ერთ ცენტრალურ სიმბოლოს წარმოადგენდეს. (თოფურიძე 1984, 78) ყველაზე მკაფიოდ ეს ხატი კვენტინ კომპსონის მონაკვეთში ვლინდება, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ ჩრდილი უპირატესად ფოლკნერის მაძიებელი გმირის ატრიბუტია. ჩრდილი საფიქრებელია, რომ გმირის „მეორე მე“, „მისი შემაძრწუნებლად სხვა“ უნდა იყოს, ანუ ქვეცნობიერში განდევნილი სურვილები და ის წარსული, ან უფრო სწორად ლეგენდა ჰეროიკულ წარსულზე, რომლის დაკნინებაც კვენტინისათვის მისი დის დაცემასთან ასოცირდება. ამიტომ ცდილობს კვენტინ კომპსონი მის მოცილებას, ხან ფეხს ურტყამს საკუთარ ჩრდილს და ხან მდინარეში სურს მისი დახრჩობა. თუმც, რაღა თქმა უნდა ვერ იცილებს. კვენტინ კომპსონის მონაკვეთს ფოლკნერი ორპლანიან სტრუქტურას აძლევს, რაც საშუალებას იძლევა, რომ ავტორის ცნობილი ფრაზა იმის შესახებ, რომ წარსული კი არ იყო, არამედ არის, არა მხოლოდ განაცხადს წარმოადგენდეს, არამედ მხატვრულ ქსოვილში განხორციელდეს და გარკვეული მხატვრული ფუნქცია ჰქონდეს. რეალურ აწმყოში კვენტინი მთელი დღის მანძილზე მექანიკურად ასრულებს ყველაფერს, რასაც დღევანდელი დღე ახვევს თავს და რაც ხელისშემშლელ ფაქტორად აღიქმება მის მიერ: აწმყოს კიდევ ერთი ხრიკია, ისეთივე, როგორც მისი უისრო საათის წიკწიკი ან სამრეკლოს საათის ჩამოკვრა.

ჩვენ ამ ჯგუფში ვაერთიანებთ ჰორას ბენბოუსაც („სარტორისები“, „განსაწმენდელი“). რომანში „სარტორისები“ იგი ერთი შეხედვით ბაიარდ სარტორისის ანტითე-

ზას წარმოადგენს. ხმაურითა და მძვინვარებით სავსე ბაიარდის ფონზე იგი გაცილებით უფრო მშვიდი, გაწონასწორებული, შეიძლება ითქვას უფრო რომანტიული და ინტელექტუალი ჩანს. თუმცა, თუ უფრო ღრმად დავუკვირდებით ორივე გმირი ერთი და იგივე, „დაკარგული თაობის“ ტრაგედიას გამოხატავს და ორივე აუტანელი რეალობიდან სხვადასხვა გზით ცდილობს გაქცევას. ბაიარდის მიერ ავტომობილის გიჟური რბოლაცა და ჰორას ბენბოუს მიერ მინის ლარნაკების ბერვით გატაცება, ორივე ისკეიპიზმის გამოვლინებაა სხვადასხვა ფორმითა და სახით. თუმცა, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ ჯგუფის გმირებიდან ერთადერთი ჰორას ბენბოუა, რომელსაც ეკუთვნის ერთადერთი მცდელობა ოპტიმისტურად აღიქვას დრო:

> „ბოლოს და ბოლოს დრო არც ისეთი ცუდი რამაა. თუ სწორად გამოიყენებ ყველაფერი შეიძლება გამოსტყუო, რეზინასავით გაწელო... სანამ სადმე გაწყდება და მაშინ მთელი შენი ტრაგედია და სასოწარკვეთა ორ პაწაწა კვანძში მოექცევა...“.

თუმცაღა, როგორც ამ ფრაზიდან ჩანს მცდელობა მცდელობადვე რჩება და ომახიანად დაწყებული დროის შეფასება საბოლოოდ არანაკლებ ტრაგიკულად ჟღერს, ვიდრე ბაიარდ სარტორისის ან კვენტინ კომპსონის სასოწარკვეთილი სენტენციები. მისი ოპტიმისტურად დაწყებული და ტრაგიკულად დასრულებული ფრაზა ძალიან გავს მის მცდელობას უდანაშაულო ლი გუდვინი გადაარჩინოს, რომლის დროსაც იგი ყველანაირი ილუზიებისაგან განიხიბლება და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ სიცრუე და ორპირობა ადამიანის ბუნებაში ძევს.

ამ კონტექსტში კიდევ ერთი პერსონაჟი გეილ ჰაიტაუერი („აგვისტოს ნათელი“) უნდა მოვიხსენიოთ, თუმც აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ ჯგუფის სხვა გმირებისაგან განსხვავებით, რომელთათვისაც დროსთან კონფლიქტი ტრაგიკული ბედისწერაა, ჰაიტაუერის სიცოცხლე წამიერად მაინც განათდა „აგვისტოს ნათელით“. ჰაიტაუერი ერთადერთი პერსონაჟია ფოლკნერის მაძიებელ გმირთა შორის, რომელმაც ბოლოს და ბოლოს წამიერად მაინც მოახერხა „მექანიკურ დროს“ გაქცეოდა. მან განვლო ჯოჯოხეთის ფაზა, მოწმე და მონაწილე გახდა ადამიანური ცოდვის, სამსჯავროსი, მოწამებრივი სიკვდილის: განვლო განსაწმენდელი ახალი სიცოცხლის დაბადებითა და აგვისტოს ნათელის სახით და ბორბალის (წრის) ხილვაში ბოლოსდაბოლოს გათავისუფლდა წარსულისგან, უფრო სწორად დროისგან, რადგან ხილულ ბორბალში ყველა დრომ ერთ მარადიულ „ახლაში“ მოიყარა თავი. „ახლა“ ჰაიტაუერის ხილვაში არის „უჟამო ჟამი“, რომელიც უდროობას ნიშნავს. ამ ეპიზოდში ჰაიტაუერის მიერ ხილული ცეცხლოვანი ბორბალი, რომელშივ ყველა პერსონაჟის „განმხოლოებული წრე“ ბრუნავს არქეტიპული ხატია, რომელსაც ფოლკნერის ნაწარმოებებში და ამ კონკრეტულ ეპიზოდში არა მხოლოდ სიმბოლური დატვირთვა აქვს, არამედ ნაწარმოების სტრუქტურულ ელემენტსაც წარმოადგენს, რაც იმას გულისხმობს, რომ თავად მონაკვეთს წრიული ფორმა აქვს, რითაც სიმბოლო მხატვრულ ქსოვილში რეალიზდება და ფორმა ნიშნადი ხდება.

პერსონაჟთა მეორე ჯგუფს პატრიარქები წარმოქმნიან: ტომას სატპენი, ჯონ სარტორისი, მაიორი დე სპეინი. დროის დინებასა და წარმავალობას ისინი აქტიურ საქმიანობას უპირისპირებენ: განავრცობენ მამულებს, აგებენ

შენობებს, გაჰყავთ გზები, რკინიგზა და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ცდილობენ ჰყავდეთ მემკვიდრე, რომელსაც გადასცემენ ლეგენდას მათი ოჯახის, გვარის, უფრო ვრცლად სამხრეთის დიადი წარსულის შესახებ. ეს პერსონაჟები, როგორც წესი, ნაწარმოებში თავად არ მოქმედებენ: მათზე ყვებიან, მათი დანატოვარი, მათ მიერ შექმნილი ქცეულა იმ მითად, რომელც ცოცხლობს და მოქმედებს ნაწარმოებში. გარდაცვალების შემდეგაც კი (ყველა ეს პერსონაჟი კარგა ხნის გარდაცვლილია, ნაწარმოების ობიექტური დროით) მათი ყოფნა რეალურ სამყაროში იმდენად ხელშესახებია, რომ განსხვავებით ცოცხალი პერსონაჟებისა, რომელთაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხშირად „მოჩვენებად“, „ჩრდილად“, „სხვად“ მოიხსენიებენ, პატრიარქები არსად არ აღიქმებიან მოჩვენებად.

პატრიარქთა შორის ყველაზე მკაფიოდ გამოკვეთილი სახე ტომას სატპენია („აბესალომ, აბესალომ“), რომლის ამბის აღდგენა-გააზრებით იმდენად არიან დაკავებული ნაწარმოების პერსონაჟები, რომ მათთვის საკუთარ ცხოვრებასა და აწმყოზე უფრო მნიშვნელოვანი დიდი ხნის წინათ მომხდარი ისტორია ქცეულა. როგორც ყველა პატრიარქი, სატპენიც ცივი და პრაქტიკული ჭკუით გათვლის, თუ როგორ უნდა განახორციელოს თავისი დიადი გეგმა. დროის დასამარცხებლად სატპენმა სული ეშმაკს მიჰყიდა. შემთხვევითი არ არის, რომ რომანის ნაწარმოებში ორი მთხრობელი შრივი და როუზ კორნფილდი მას ნახევრად სერიოზულად ნახევრად ხუმრობით ფაუსტს ადარებენ. თუმც თანამედროვე ფაუსტი რაციონალისტია და თავისი სულის ეშმაკისათვის მიყიდვის საზღაურად ფაუსტსავით ცოდნასა და ახალგაზრდობას კი არ ითხოვს, არამედ თა-

ვისი გეგმის განხორციელებას, რაც თვითდამკვიდრებასა და ამით დროის დამარცხებას ნიშნავს.

ფოლკნერის პერსონაჟთა მესამე ჯგუფი მისი რომანების იმ გმირებს მოიცავს, რომლებიც ფოლკნერს ყველაზე მეტად ეჯავრება. ამ პერსონაჟებისათვის არც წარსული არსებობს და არც მომავალი, არამედ მხოლოდ აწმყო, რომელიც საკუთარი წარმატებისა და მოგებისათვის უნდა გამოიყენონ. ამგვარი პერონაჟებია ბაირონ სნოუპსი („სარტორისები"), ფლემ სნოუპსი („სოფელი", „ქალაქი", „სახლი") ჯეისონ კომპსონი („ხმაური და მძვინვარება") და ბოლოს პოპაი („განსაწმენდელი"), რომლის სახითაც ფოლკნერმა თანამედროვე „მექანიკური" ადამიანის განზოგადებული სახე შექმნა, რომელიც შემაძრწუნებელია თავისი არაადამიანურობით. ამ ტიპის ადამიანი თანამედროვე მექანიკური, გაუცხოებული ცივილიზაციის პირმშოა, რომლისთვისაც ყველაფერი, მათ შორის დროც, მხოლოდ და მხოლოდ მოხმარების საგანია, როგორც, ვთქვათ ჯეისონისთვის, რომელსაც ზუსტად აქვს დათვლილი, რა ღირს დისთვის საკუთარი შვილის ჩვენების თითოეული წუთი, ან ამ ბავშვის გაზრდით ყოველთვიურად რა მოგება შეიძლება ნახოს. და მხოლოდ დისშვილის სახლიდან გაქცევისა და ფულის დაკარგვის შემდეგ ხვდება, რომ მისი მტერი კვენტინი და მისი სატრფო კი არ არიან, არამედ „ბუნებრივ მოვლენათა თანმიმდევრობა და მათი მიზეზები, რომელიც ყოველ ადამიანს შუბლზე აწერია." „მოვლენათა თანმიმდევრობა კი სხვა არაფერია, თუ არა დროის მდინარება, რომელსაც მისთვისაც საბოლოოდ მხოლოდ დანაკარგი მოაქვს.

ფოლკნერის ნაწარმოებში ძალზე ცოტაა ისეთი გმირი, რომელიც დროსთან კონფლიქტში არ არის და უნარი

შესწევს ბუნებრივად და უწვალებლად, რეფლექსიების გარეშე მიიღოს დროის დინება და ის, რასაც იგი მოიტანს. ამ გმირს ჩვეულებრივ არც კომპსონთა და სარტორისთა საგვარეულოს დიადი წარსული აქვს, არც კვენტინის განათლება ან ჯეისონის ან სნოუპსების გაქნილობა. ის, რასაც ისინი ფლობენ ბუნებასთან სიახლოვე და ბუნებრივი სიბრძნეა. ამგვარი გმირებია: მონადირე მაკკალუმები, მოხუცი ფოლზი („სარტორისები"), რომელიც მთელი სიცოცხლე „უბრალო ბარაქიან მიწაზე" მუშაობდა და „მხოლოდ 93 წლისაა". (შეადარეთ ბაიარდ სარტორისს, რომელიც მხოლოდ 26 წლისაა, მაგრამ სიცოცხლე მობეზრებია).

ამგვარ პერსონაჟებს ჩვეულებრივ მცირე, მაგრამ არცთუ უმნიშვნელო როლი აკისრიათ ფოლკნერის რომანის სამყაროში. ერთი მხრივ ისინი კონტრასტულ ფონს წარმოქმნიან პროტაგონისტის „ხმაურითა და მძვინვარებით" სავსე ქმედებებისათვის (მაგ: კვენტინ კომპსონის მიერ დანახული ზანგი ბიჭი თავისი ჯორით, რომელსაც იგი ლანდშაფტის ნაწილად აღიქვამს და რომელიც სხვა დროით განზომილებაში ცხოვრობს, ვიდრე დროის წინააღმდეგ ამბოხებული კვენტინი) და ამასთანავე, მცირე, მაგრამ მაინც გარკვეული ნათელი შეაქვთ მასში, როგორც, მაგალითად ლინა გროუვს („აგვისტოს ნათელი"), რომელიც კლასიკური სიმპლეტონის ფოლკნერისეულ ვარიანტს წარმოადგენს და რომლის თავგადასავალი ერთგარ ბუკოლიკურ ჩარჩოს წარმოქმნის ჯო ქრისმასის ტრაგიკული ცხოვრებისა და მოწამებრივი სიკვდილისათვის.

ბუნებრივი დრო, ბუნების დრო ფოლკნერის რომანში ყოველთვის სიმშვიდისა და ჰარმონიის მომტანია, თვით მაძიებელი გმირიც კი, როგორიც ვთქვათ ბაიარდ სარტორისია, რომელიც რომანის ერთ მონაკვეთში მცირე ხნით

მიწას უბრუნდება, მიწათმოქმედებას მისდევს, წისქვილს აამუშავებს, „ბუნების რიტმით“ ცხოვრობს, მცირე ხნით ივიწყებს დროსთან ჭიდილს. ბუნებრივი დროის მდინარების ერეთერთ ხატს ფოლკნერის რომანებში ჯორებშებმული ფურგონი წარმოადგენს, რომელიც პირველად იოკნაპატოფის ციკლის პირველ რომანში „სარტორისები“ გამოჩდა და შემდეგ ბევრ ნაწარმოებში („ხმაური და მძვინვარება“, „აგვისტოს ნათელი“, „მომაკვდავი რომ ვესვენე“) განმეორდა.

პერსონაჟთა ამ ჯგუფში მის ყველაზე უკიდურეს გამოვლინებას ფოლკნერის რომანში გონებრივად ჩამორჩენილი პერსონაჟი ან პატარა ბავშვი წარმოადგენს: ბენჯი („ხმაური და მძვინვარება“), აიკ სნოუპსი („სოფელი“), ვარდამანი („მომაკვდავი რომ ვესვენე“). ფოლკნერს განსაკუთრებით უყვარს ასეთი დაუცველი და ანალიზის უნარს მოკლებული გმირის მთხრობელად შემოყვანა. რადგან ამგვარი მთხრობელი ერთ-ერთ მნიშვნელოვან წახნაგს წარმოადგენს მათი გულუბრყვილობა და განსჯის ნაცვლად გრძნობა არის ამ ტიპის პერსონაჟთა მთავარი ძალა.

და ბოლოს, ამ ჯგუფს მიეკეუთვნება ფოლკნერისათვის ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი პერსონაჟი დილსი („ხმაური და მძვინვარება“), რომლისთვისაც კომპსონების სახლში დაკიდებული ერთისრიანი, მოშლილი საათი, კვენტინისაგან განსხვავებით ურიცხვ რეფლექსიებს კი არ იწვევს, არამედ უბრალოდ ძველი საათია, რომელიც ხუთჯერ ჩამოკრავს, როცა სინამდვილეში რვა საათია. ხოლო იმას, რომ სინამდვილეში რვა საათია, დილსის სიტყვებით ვიგებთ. ეს ეპიზოდი, სადაც დილსი საათს არაფრად აგდებს საინტერესო კონტრასტს წარმოქმნის კვენტინ კომპსონის დროსა და საათთან მიმართებასთან. ფოლკნერო-

ლოგები (პ. ზუიგარტი, მ. მილგეიტი) საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობენ, რომ აღდგომის წირვის დროს დილსის სახე თავად იქცევა დროის სიმბოლოდ, რომელიც ყოველთვის არსებობდა და ყოვლისმომსწრეა. ამას ადასტურებს დილსის სიტყვებიც, რომ კომპსონთა გვარის დასაბამი უნახავს, ახლა კი დასასრულს ხედავს. თუ ამ პერსონაჟებზე საუბრისას ბერგსონის უკვე ციტირებულ მოსაზრებას გავიხსენებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ფოლკნერის სამყაროში ნაივური ადამიანი არის ის ვისაც ყველაზე იოლად იღებს ცხოვრება, ალბათ იმიტომ, რომ თვითონაც ასევე იოლად იღებს ცხოვრებას.

გამოყოფილი ოთხი ჯგუფი მეტ-ნაკლებად სრულად ასახავს ფოლკნერის პერსონაჟთა დროისადმი სხვადასხვაგვარ მიმართებას, ერთიანობაში კი – დროის აღქმის იმ მრავალფეროვნებას, როგორც ამას ავტორი მოიაზრებდა.

„აგვისტოს ნათელი“ – დასაწყისისა და ფინალის პოეტიკა

„აგვისტოს ნათელს“ (*Light in August*) , რომელიც 1932 წელს გამოქვეყნდა, წინ ორი რადიკალურად ნოვატორული ნაწარმოები უსწრებდა – „ხმაური და მძვინვარება“ *(The Sound and the Fury*, 1929) და „მომაკვდავი რომ ვესვენე“ (*As I Lay Dying,* 1930). ორივე რომანში ფოლკნერმა ყოვლისმცოდნე, ნეიტრალური მთხრობელის ნაცვლად რამდენიმე მთხრობელი შემოიყვანა, ტრადიციული რომანის მეტ-ნაკლებად სწორხაზოვან-პროგრესირებადი თხრობა დაარღვია და მის მიერ დახატული სამყაროს ფრაგმენტულ–მოზაიკური სურათი შექმნა, რომელშიც

დროისა და სივრცის ახლებურ, მოდერნისტული რომანისათვის დამახასიათებელ მოდელირებას აქვს ადგილი. ორივე ნაწარმოებში ფოლკნერი რომანის, როგორც ეპიკური სტრუქტურის დამკვიდრებულ ნორმებს არღვევს და ახალი მოდერნისტული რომანის პოეტიკას ამკვიდრებს.

ამ ორ რადიკალურად ნოვატორულ რომანს მოჰყვა „აგვისტოს ნათელი“ – ახალგაზრდული ხმაურითა და მძვინვარებით სავსე შეტევა რომანზე, მის ტრადიციულ ფორმასა და თხრობის საშუალებებზე უკვე განხორციელდა და ფოლკნერი ახალ ნაწარმოებს მისთვის უჩვეულო, რეალისტური რომანის სტილით იწყებს.

„აგვისტოს ნათელის“ დასაწყისი უნებლიედ XIX საუკუნის რომელიმე ტრადიციული რომანის ასოციაციას უფრო იწვევს (ვთქვათ, ტომას ჰარდის რომანების), ვიდრე თვით მისი ავტორის აქამდე შექმნილი ნაწარმოებებისა.

ბუკოლიკური პეიზაჟი და კლასიკური სიმპლეტონის ერთ-ერთი ვარიანტი ლენა გროუვის სახით – სწორედ მისი მოგზაურობით იწყება და მთავრდება ფოლკნერის ეს რომანი. წინა ორი რომანისაგან განსხვავებით, როდესაც პირველივე აბზაციდან ნათელი იყო, რომ პრინციპულად განსხვავებული სტრუქტურის ნაწარმოებთან გვქონდა საქმე, ფოლკნერი ამ რომანს თითქოს არა შუიდან, ან ბოლოდან, არამედ თავიდან იწყებს, იწყებს მსუბუქი იუმორით ოდნავ სენტიმენტალურადაც კი. ტრადიციული თხრობის მანერითო, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იმდენად ტრადიციულით, რომ კარგ მკითხველს დააეჭვებს კიდეც ფოლკნერის ასეთი გულმოდგინება...

მართალია, მეორე და მესამე თავებში უკვე გამოჩნდება ძირითად სათხრობთან დაუკავშირებელი მასალა, მაგრამ თავდაპირველად ისიც კი არ ეხამუშება კლასიკური

რომანის ტრადიციაზე აღზრდილ მკითხველს, რადგან მეორე და მესამე თავის ბოლოში სათხრობი წრეს მოხაზავს და ისევ ლენას დაუბრუნდება. ერთი კია, რომ ეს წრე იმდენად დიდია და მასში ლენას ფუნქცია, რომელიც ამ დროს ნაწარმოების პროტაგონისტი ჰგონია მკითხველს, იმდენად უმნიშვნელო ხდება, რომ გამახვილებული ალღოთი დაჯილდოებული მკითხველი უდაოდ მიხვდება, რომ ფოლკნერი რაღაცას გვატყუებს, რაღაცას გვიმზადებს. მერე და მერე კი ცხადი ხდება, როგორ ირღვევა მოჩვენებითი ტრადიციულობა და მეცხრამეტე საუკუნის რეალისტური რომანის ყაიდაზე დაწყებული ფოლკნერის ეს რომანი ფორმის თვალსაზრისით ერთ-ერთ ურთულეს და ნოვატორულ ნაწარმოებად წარმოგვიდგება.

ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თავისებურება ფოლკნერის მიერ დროისა და სივრცის ახლებური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მოდელირებაა, რომელიც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მისი რომანების კომპოზიციას.

რომანის კომპოზიციურ სირთულეს ისიც განაპირობებს რომ იგი თითქოს ერთმანეთთან დაუკავშირებელ ორ ისტორიას შეიცავს: ამათგან ერთი პრიმიტიული, გულუბრყვილო ლინა გროუვის თავგადასავალია, რომელსაც არც წარსული აფიქრებს და არც მომავალი ადარდებს, უბრალოდ მიჰყვება ცხოვრებისა და დროის დინებას და მარტივად და უწვალებლად იღებს ცხოვრებას. ცხოვრებაც და ადამიანებიც ასევე იღებენ მას. მეორე ამბავი კი ჯო ქრისმასის რადიკალურად განსხვავებული ისტორია, რომლის ისტორიაა მთელი სიცოცხლე პიროვნულობის, მეობის, თვითობის ძიებაა, კითხვების დასმაა, რომლის პასუხსაც იგი ვერ პოულობს. ამ ორი გმირის სიუჟეტური ხაზი რო-

მანში პრაქტიკულად თითქმის არ გადაიკვეთება, მაგრამ რომანის პოლიფონიურ ყღერადობას წარმოქმნის.

ამჯერად ყურადღებას ამ რომანის დასაწყისისა და ფინალის პოეტიკაზე შევაჩერებთ, რადგან სწორედ ამ ორ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტში გამოჩნდა ყველაზე მეტად ნაწარმოების სტრუქტურის არსებითი სიახლე.

„აგვისტოს ნათელს“ ფაქტობრივად არა აქვს დასაწყისი და ფინალი, როგორც ეს კონვენციურ რომანშია. ფოლკნერის „აგვისტს ნათელი“, ისევე როგორც, ბევრი სხვა მოდერნისტის ნაწარმოებები „ღია“ სტრუქტურით ხასიათდება. რომანი მთავრდება, მაგრამ სათხრობი არა, რადგან ავტორი მკაფიოდ და ხაზგასმით აგრძნობინებს მკითხველს, რომ იქამდე ვიდრე თხრობა დაიწყო და იმის შემდეგ, რაც თხრობა დამთავრდა ძევს ის, რაც ახლა მონათხრობის მიღმა დარჩა, მაგრამ რასაც ოდესმე უსათუოდ გვიამბობენ, ან უკვე გვიამბეს სხვაგან.

ფოლკნერის რომანის ამ თავისებურებას არ განაპირობებს მხოლოდ ის ფაქტი, რომ თითქმის მთელი მისი შემოქმედება ერთ იოკნაპატოფას ციკლში ერთიანდება და ამიტომ ერთი და იგივე გმირები სხვადასხვა ნაწარმოებებში ფიგურირებენ, ზოგან როგორც მთავარი გმირი, ზოგან კი როგორც მეორეხარისხოვანი, ან სულაც მხოლოდ გაკვრით ნახსენები. რომანთა ციკლიზაციისათვის ფოლკნერამდეც მიუმართავთ და ამ თვალსაზრისით ფოლკნერის ნოვატორობა მხოლოდ ჩანაფიქრის მასშტაბურობით თუ განისაზღვრება.

გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია თვით ამ რომანის შიგნით განხორციელებული „ღიაობა“ რომანის ჩარჩოსი, რაც ყველაზე მკაფიოდ დასაწყისისა და ფინალის არარსებობაში ვლინდება, რომლის დროსაც განვითარებადი სიუ-

ჟეტის ადგილს დანაწევრებულ-ფრაგმენტული, ან ციკლური თხრობა იკავებს.

“აგვისტოს ნათელში“ ფოლკნერი ოთხჯერ თავიდან იწყებს თხრობას. ყველა ეს მონათხრობი ერთმანეთს ავსებს და ერთსა და იმავე მოვლენას სრულიად სხვადასხვაგვარად წარმოგვიდგენს, იმისდა მიხედვით თუ როგორ იცვლება ხედვის რაკურსი. ასე მაგალითად, ნაწარმოების ცენტრალური ეპიზოდი – ჯო ქრისმასის მიერ ჯოან ბერდენის მკვლელობა და მისი სახლის გადაწვა – თავდაპირველად მეორეხარისხოვანი ეპიზოდივით შემოდის ნაწარმოებში, ლენას თვალით დანახული, რომელსაც ეს ამბავი სრულიად არ აინტერესებს და არ აღელვებს და ვერც იმას წარმოიდგენს, რომ მის ცხოვრებასთან ამ მოვლენას რაიმე შეხება შეიძლება ჰქონდეს.

ამ ეპიზოდს ხელახლა ვუბრუნდებით ჯო ქრისმასის თავგადასავლის მოყოლის შემდეგ, რომელიც მისი ცხოვრების დიდ პერიოდს მოიცავს – ბავშვობიდან დანაშაულამდე. მაგრამ ახლა ლენას თვალით კი არ ვხედავთ ამ მოვლენას, არამედ ჯო ქრისმასის თვალით. ამიტომ ყველაფერი სრულიად სხვაგვარად წარმოგვიდგება. შესაბამისად იცვლება თხრობის ტექნიკა და სტილი. განზემდგომი, დაუინტერესებელი, შორიდან მაყურებელი მთხრობელის „გარეგან რეალიზმს“[43] (ბლოკერი 1966:) მოქმედებაში უშუალოდ ჩართული გმირის შინაგანი მონოლოგი ცვლის.

და აი, მეცამეტე თავში ფოლკნერი კიდევ ერთხელ იწყებს თხრობას თავიდან: „ხუთი წუთის შემდეგ, როდესაც სოფლელებმა ხანძარი შეამჩნიეს, ხალხმა მოგროვება და-

---

[43] “external realism“

იწყო". – წერს ფოლკნერი ისეთი გულგრილობით, სიდინჯითა და სიზუსტით (ცეცხლის ავარდნიდან 5 წუთის შემდეგო – ესეც კი დააზუსტა) თითქოს წიგნის ნახევარი უკვე დაწერილი არ იყოს.

სათხრობმა კიდევ ერთხელ მოხაზა წრე და ისევ იმ საბედისწერო დღეს დაუბრუნდა, რომლითაც თხრობა დაიწყო. ოღონდ მაშინ ლენას თვალით დავინახეთ ავარდნილი ალი და რა თქმა უნდა ვერ მივხვდით რომ რომანის ცენტრალური მოქმედება იყო, რომელიც ტრადიციულ რომანში გარკვეული მომზადების შემდეგ შემოდის, ფოლკნერთან კი მანამდე მოხდა, სანამ რომანის სიუჟეტური დრო დაიწყო.

დასაწყისივით რომანს რამდენიმე ფინალი აქვს. პირველ ფინალს მე-19 თავი წარმოადგენს, რომელიც რომანის პროტაგონისტის ჯო ქრისმასის ლინჩითა და კასტრირებით მთავრდება. ეს არის ამაღლებული, პათეტიკური ფინალი, რომლის სიმბოლურობასაც ავტორი თითქოს განგებ უსვამს ხაზს. ფოლკნერი თითქოს მკითხველს ეთამაშება. განა არ იცის, რომ გმირს, რომ ქრისმასს (ინგლ. შობა) დაარქმევს და მას მოწამებრივი სიკვდილით მოკლავს, თანაც პარასკევს, მკითხველიცა და კრიტიკოსებიც მაშინვე ამ სახის სიმბოლური მნიშვნელობის ძიებასა და დასაბუთებას დაიწყებენ.[44]

---

[44] ამგვარ გამოკვლევათაგან ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ბ.უ.კოტრელის სტატიაა სათაურით „ქრისტიანული სიმბოლიკა „აგვისტოს ნათელში" (კოტრელი 1957), სადაც ავტორი მრავალ ისეთ საგულისხმო მომენტზე ამახვილებს ყურადღებას, როგორიცაა მთავარი გმირის სახელი, ასაკი, მისი გამოჩენა შობის დღეს და პარასკევს წამება. ამავე სტა-

ფოლკნერი კი თითქოს გვეუბნება: რა ძიება უნდა. მე ხომ თვითონ ვუწოდებ ქრისმასის მკვლელობას ჯვარცმას და მის ლინჩსაც ისე აღვწერ, რომ მის ღრმა ნიშნადობას მტკიცება არ დასჭირდება:

> სისხლი ისე გადმოსკდა, თითქოს ერთი თავისუფლად ამოისუნთქაო... და კაცი აღდგა, რათა მათ მეხსიერებაში დაედო ბინა აწ და მარადის. აღარ უნდა დაკარგონ, რაოდენ შვებისმომგვრელ ველზეც არ უნდა დაბინავდნენ, რაოდენ აუმღვრევლად და უდვრტვინველადაც არუნდა მიედინებოდეს მათი სიბერე მაშინაც,როდესაც საკუთარი შვილების სახე ერთსა და იმავე დროს ძველ უბედურებებსაც მოაგონებთ და მომავლის იმედსაც აღუძრავთ, ეს სახე ყოველთვის მათთან იქნება: ჩამაფიქრებელი, წყნარი, გაუხუნარი და არც თუ მაინცადამაინც საშიში, არამედ უდრტვინველი და მხოლოდ საკუთარ თავზე გამარჯვებული.[45]

ტიაში ლინა, მისი ახალშობილი და ბაირონ ბანჩი წმინდა ოჯახთან არის დაკავშირებული (ბაირონიც იოსებივით ხუროა, მისი განუყრელი ატრიბუტი ვირია, იგი არ არის ბავშვის მამა, რომელზე ზრუნვაც იტვირთა), ხოლო გეილ ჰაიტაუერი კი, რომელმაც ხელი დაიბანა და ჩაურევლობა არჩია – პილატესთან.

[45] Black blood seemed to rush like released breath... the man seemed to rise soaring in their memories forever and ever. They are not to lose it, in whatever peaceful valleys, whatever placid and reassuring streams of old age in the mirroring faces of whatever children they will contemplate old disasters and new hopes it will be there, musing, quiet, steadfast, not fading and not particularly threatful, but of itself alone serene, of itself alone triumphant.

ოღონდ ესაა, თვით ჯვარცმულის სახე აბნევს და საგონებელში აგდებს მკითხველს – ჯო ქრისმასი ხომ ზნეობრიობის ნიმუში ნამდვილად არ არის, როგორც ეს წამებულის ტრადიციულ ხატს შეჰფერის. იგი ვნებულია, დამნაშავე, ცოდვებით დამძიმებული, გარიყული და მოკვეთილი. ძველი აღთქმის გმირების დარად, რომელთაც თვითონვე ვერ გაუგიათ, რატომ აირჩია ისინი ღმერთმა თავისი ნების აღსასრულებლად, ჯო ქრისმასზე არჩევანის შეჩერებაც ამგვარ გაოცებას იწვევს და მხოლოდ თანდათან აცნობიერებ, რომ, ამ არჩევანს ადამიანისადმი დიდი სიყვარული უდევს საფუძვლად. როგორც სარტრმა შენიშნა -

> „ფოლკნერის ადამიანი დიადი, უღმერთოდ დარჩენილი ცხოველია, დაბადებიდანვე ცოდვილი და თვითგანადგურებისაკენ მიდრეკილი. მაგრამ მიტევებული, არა სიკვდილით, ან გარდაცვალების შემდეგ, არამედ სიკვდილამდე, სიცოცხლის უკანასკნელ მომენტში“ (სარტრი 1975: 74).

ამრიგად, პირველი ფინალი ტრაგიკული და ამაღლებულია. იგი შესანიშნავ მასალას წარმოადგენს იმ კრიტიკოსებისათვის, რომლებიც ფოლკნერის სტილის მთავარ ნაკლოვანებად სამხრეთულ რიტორიკასა და პათეტურობას მიიჩნევენ. ეს უკანასკნელი მართლაც არაერთხელ იჩენს ხოლმე თავს ფოლკნერის ნაწარმოებებში, როგორც თუნდაც ამ ეპიზოდში. ოღონდ მართებული არ უნდა იყოს იგი ავტორის სტილის ნაკლად ან ღირსებად მივიჩნიოთ: ფოლკნერის სტილი სტილთა ფართო დიაპაზონსა და მრავალფეროვნებას მოიცავს და მასში მრავალი ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული სტილი თანაარსებობს; თანაც არა მხოლოდ მაშინ, როდესაც თხრობა პირველ

პირში მიმდინარეობს, ანუ, როდესაც მთხრობელი რომელიმე პერსონაჟია, არამედ მაშინაც კი, როდესაც მთხრობელი თავად ავტორია და როგორც წესი ამ მრავალფეროვნებას გარკვეული ფუნქცია გააჩნია, როგორც ეს „აგვისტოს ნათელის“ პირველ ფინალშია.

ნაწარმოების მეორე ფინალს გეილ ჰაიტაუერის შინაგანი მონოლოგი წარმოადგენს, რომელიც ცეცხლოვანი ბორბლის ხილვით მთავრდება. ამ წრეში ბრუნავენ იმ ადამიანთა სახეები, რომელთაც იგი თავისი სიცოცხლის მანძილზე შეხვედრია და მათიც, ვისაც არ შეხვედრია. ამ წრეშია მოქცეული ჯო ქრისმასიცა და მისი მკვლელიც, ლენა და მისი ჩვილი, ჰაიტაუერის გარდაცვლილი მეუღლე...

ვფიქრობ, ამ არქეტიპული ხატის სიღრმესა და მნიშვნელობას ლიტერატურული პარალელები უკეთ გამოხატავს, ვიდრე ინტერპრეტირება. წრის სიმბოლიკისათვის დანტედან მოყოლებული ელიოტითა და პაუნდით დამთავრებული ვის არ მიუმართავს. მაგრამ მოდერნისტებთან ერთი პრინციპული სხვაობაა, წრე არა მხოლოდ სიმბოლოდ წარმოგვიდგება, არამედ ნაწარმოების სტრუქტურის ელემენტადაც, ანუ წრე, როგორც ფორმა ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილშია განხორციელებული.

„აგვისტოს ნათელში“ წრეს სწორედ ამგვარი ორმაგი ფუნქცია აქვს – სიმბოლური და ფორმისმიერი. ერთი მხრივ სიუჟეტის ლინეარულ-პროგრესირებადი განვითარების ნაცვლად სპირალურმა მოძრაობამ რომანის წრიული ფორმა წარმოქმნა, ხოლო მეორე მხრივ წრე წარმოადგენს ნაწარმოების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს და მრავალნიშნად სიმბოლოს. ამ ნაწარმოებში წრე ხშირად წარმოგვიდგება, როგორც გმირის ეგზისტენციური გაუცხოე-

ბის სიმბოლო. ასეთ შეკრულ წრეზე ბრუნვად წარმოუდგება თავისი სიცოცხლე ჯო ქრისმასს.

ამ ფონზე კიდევ უფრო მეტ დატვირთვას იძენს ჰაიტაუერის ხილვა, რადგან მასში ყველა „განმარტოებული წრე“[46] თავს იყრის და ერთ წრეში ბრუნავს, ანუ თავს იყრის ერთ მარადიულ აწმყოში. „ახლა შესაძლებელი იყო ყოფილიყო **ახლა**“.[47] ეს „ახლა“ ჰაიტაუერის ხილვაში არის ის უჟამო ჟამი, რომელიც ყველა დროს მოიცავს და ამით ფაქტიურად სპობს დროს. ამრიგად, ნაწარმოების მეორე ფინალს ე.წ. „გაყინული წამი“ წარმოადგენს. ამ ეპიზოდში წრეს არა მხოლოდ სიმბოლური დატვირთვა აქვს, არამედ ფორმისმიერიც. ანუ მონაკვეთის სტრუქტურა მთლიანად წრიულ ფორმას ეფუძნება, რითაც სიმბოლო მხატვრულ ქსოვილში რეალიზდება. ხოლო მხატვრული ფორმა სიმბოლურად ნიშნადი ხდება.

და ბოლოს წიგნს ამთავრებს 21-ე თავი. ფოლკნერი კიდევ ერთ სიურპრიზს გვთავაზობს, როდესაც წიგნის ბოლო თავში ახალი პერსონაჟი შემოჰყავს, რომლის სახელიც კი არ ვიცით და რომელსაც მთელ ისტორიასთან არავითარი კავშირი არა აქვს, ხეირიანად არც კი იცის, რა მოხდა ჯეფერსონში. ამ ნეიტრალური მთხრობელის ნაამბობი იმის შესახებ, თუ როგორ დაემგზავრა მას ჯეფერსონიდან ვიღაც სოფლელი გოგო ადრეული აღორძინების ნოველებს ან ფაბლიოს ჩამოჰგავს და მძაფრად კონტრასტულია წინა ორ ფინალთან. ეს მონათხრობი ფაქტიურად წრედ კრავს რომანის ჩარჩოს. ეს სოფლელი გოგო ლინა გროუვია, რომელსაც თან ახლადშეძენილი ბავშვი და ასე-

---

[46] “solitary circles”.

[47] “So that it can be now **Now**”.

ვე ახლადშეძენილი საქმრო – ბაირონ ბანჩი – ახლავს, რომელიც მზად არის სხვისი შვილის მამობა იტვირთოს. ხშირად ამ სამეულში წმინდა ოჯახის ფოლკნერისეულ ხატს ხედავენ (ბაირონის პროფესია – იგი ხუროა – დამატებით არგუმენტს ატებს ამ მოსაზრებას), რომელიც ამავე დროს ირონიულ-პაროდიულია.

ფოლკნერმა „აგვისტოს ნათელის“ დიდი ტილო ლინა გროუვის ჯეფერსონიდან გამგზავრებით დაასრულა. როგორც დარელ აბელმა მოსწრებულად შენიშნა ფოლკნერმა მაღალი ტრაგედია ყოფით ჩარჩოში მოათავსა და ამით „ღვთაებრივი კომედია“ „ადამიანურ კომედიად“ აქცია. (დარელი 1969: 45) მართლაც რომანის ჩარჩოს ბუკოლიკური პეიზაჟი წარმოადგენს (ლინას გვარი – ვეგეტაციურ სამყაროს უკავშირდება, ხოლო ფეხმძიმობა კი – მის სიცოცხლესთან კავშირზე მიგვანიშნებს), რომელშიც ჩასმულია სულისშემძვრელი ტრაგედია სისხლში ამოსვრილი წამებულით. და თუმც ტრაგედია ერთი შეხედვით თითქოს უფრო მნიშვნელოვანია, წიგნის ბოლო სიტყვები მაინც ლენას ეკუთვნის. ეს არის დამახინჯებული ინგლისურით წარმოთქმული მარტივი წინადადება, რომელიც ლენას გაოცებას გამოხატავს (მას ხომ ყველაფერი უკვირს), რომ უკვე ჯეფერსონიდან წამოვიდა, ზუსტად ისე როგორც პირველი თავის დასასრულში უკვირდა, რომ უკვე ჯეფერსონში ჩავიდა.

წიგნის ბოლოს ფოლკნერი ლენას თითქმის სიტყვა-სიტყვით ამეორებინებს იმ ფრაზას, რითაც პირველი თავი დამთავრდა (ანუ ფაქტობრივად რითიც დაიწყო ამბის თხრობა). ამით ფოლკნერი არა მხოლოდ წრიულ ფორმას აძლევს ნაწარმოებს, რაც თავისთავად ძალიან მნიშვნელოვანია, არამედ ამასთანავე მკაფიოდ გამოხატავს, რომ

წიგნი დამთავრდა და არა სათხრობი, ანუ რომანის ფინალი არ არის დასასრული, იგი შეიძლება სხვა სათხრობის დასაწყისი იყოს. ხოლო ლენა თავად ცხოვრების სიმბოლოდ წარმოგვიდგება მთლიანობაში, რომლის ნაწილი შეიძლება მაღალი ტრაგედია იყოს.

ქრისტიანული მითის როლი რომანში „ხმაური და მძვინვარება“

ვირჯინიის უნივერსიტეტში სტუდენტების შეკითხვაზე, რომელიც „ხმაურისა და მძვინვარების“ სიმბოლიკას შეეხებოდა, ფოლკნერმა უპასუხა, რომ ბენჯის ასაკი, ისევე როგორც რომანის ნაწილების დათარიღება წინასწარ გამიზნული სიმბოლო არ ყოფილა და მხოლოდ და მხოლოდ თხრობის საშუალებას, ხერხს, იარაღს წარმოადგენს. ფოლკნერმა მაგალითიც კი მოიშველია, რომ ეს ყველაფერი ავტორისთვის ისეთივე იარაღია, როგორც, ვთქვათ, დურგლისთვის, რომელიც საქათმის აშენებას აპირებს და ხელთ არსებულ ხელსაწყოებიდან იმას შეარჩევს, რომელიც ყველაზე უკეთ გამოადგება. ასე, რომ თუ ფოლკნერს დავუჯერებთ რომანის სამი ნაწილის ვნების კვირით დათარიღება, ბენჯის ასაკი, თევზი, რომლის დაჭერასაც მეთევზეები ცდილობენ და რომლის გადარჩენასაც კვენტინი ნატრობს და კიდევ არაერთი მხატვრული სახე, სიმბოლო, ბიბლიური ალუზია მხოლოდ და მხოლოდ თხრობის საშუალებაა.

თუმც იგივე ფოლკნერი იმასაც ამბობს, რომ იმას თუ რაზე და როგორ წერს მწერალი მისი კულტურული მემკვიდრეობა განსაზღვრავსო და იმასაც დასძენს, რომ

ქრისტიანული ლეგენდა ნებისმიერი ქრისტიანული კულტურის განუყოფელი ნაწილია, განსაკუთრებით კი „სამხრეთელი სოფლელი ბიჭისთვის“. სამხრეთელი სოფლელი ბიჭი, რაღა თქმა უნდა თვითონვეა და ის მინიშნებებიც, რომელთა მიფუჩეჩებასაც ასე ცდილობს ავტორი სტუდენტებთან საუბარში, „ხმაურსა და მძვინვარების“ ტექსტში ობიექტურად არსებობს და თუნდაც არ გინდოდეს მაინც გხვდება თვალში: მაგალითად თუნდაც ბენჯის სახელი, ასაკი, ანდა ნაწარმოების ნაწილთა დათარიღება იკმარებდა, სადაც სამი თარიღი ვნების კვირის უმთავრესი დღეებია: წითელი პარასკევი, შაბათი და აღდგომის კვირა. ყველაფერ ამას, რაიმე განსაკუთრებული კვლევა და ძიებაც არ უნდა, გაუწაფავი მკითხველიც კი უსათუოდ შეანჩნევს ისე გამომწვევად და თვალშისაცემად ძევს ზედაპირზე... ფოლკნერი კი ჯიუტად იმეორებს მხოლოდ და მხოლოდ ხერხია, იარაღიაო... არავითარი ვნების კვირის სიმბოლიკა გამიზნულად არ ჩამიფიქრებიაო.

იქნებ არც ტყუის..

თუმცა, რაოდენ გააზრებული და გამიზნული ან ინტუიტიური და გაუაზრებელი შეიძლება იყოს ავტორის მიერ ნაწარმოების ასაგებად გამოყენებული ხერხები, ნაწარმოების ანალიზისათვის არსებითი მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონდეს. რადგან, სწორედ ის თუ რა ხერხებს იყენებს ავტორი სათხრობის გადმოსაცემად (მითუმეტეს, როცა საქმე გვაქვს ისეთ მწერალთან, როგორიც ფოლკნერია, რომელთანაც ფორმა ყოველთვის ნიშნადია), აქცევს ნაწარმოებს ესთეტურ მოვლენად და მხატვრულ ტექსტს სხვა ტიპის ტექსტისაგან განასხვავებს.

ფოლკნერის თითქმის ყველა რომანი შეიცავს ბიბლიურ ალუზიებს, მაგრამ „ხმაური და მძვინვარება“ გამორჩე-

ულია, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მასში ფოლკნერის რომანებიდან ყველაზე დიდი რაოდენობით არის გამოყენებული ამგვარი მინიშნებები (ჯესი კოფიმ, რომელმაც საგულდაგულოდ აღნუსხა ყველა ბიბლიური ალუზია ფოლკნერის რამდენიმე რომანში, „ხმაურსა და მძვინვარებაში 50-ზე მეტს მიაკვლია), არამედ იმიტომაც, რომ ქრისტიანული მითი რომანში წაროგვიდგება, როგორც ის უზოგადესი პარადიგმა, რომელიც რომანის აზრობრივ და ფორმალურ გამთლიანებას ემსახურება, ანუ ნაწარმოების მითოსურ ფორმას განსაზღვრავს.

მითოსური მეთოდის როლი მოდერნისტულ ლიტერატურაში საკმაოდ კარგად არის შესწავლილი ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. საკმარისია ვახსენოთ თ.კობახიძის ნაშრომები ელიოტზე და ი. ცხვედიანის მონოგრაფია ულისეს მითოპოეტიკაზე.

მითის, როგორც იარაღის, როგორც ფორმისმიმცემი უზოგადესი სქემის გამოყენებით ფოლკნერი იგივე ტენდენციას ამჟღავნებს, რომელიც სხვა მოდერნისტებისათვის, კერძოდ ჯოისის, პაუნდის და ელიოტისთვისაც ორგანულია. ეს სახელები შემთხვევით არ მიხსენებია: ცნობილია, პირველმა სწორედ ელიოტმა შენიშნა ჯოისის „ულისეში“ მითოსის, როგორც „ფორმის მოწესრიგების საშუალების“ ფუნქცია, ხოლო რამდენიმე წლის შემდეგ თავის ცნობილ ესეში „ულისე: მითისა და წესრიგის ძიება“ მოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთ თავისებურებად ნარატიული მეთოდის მითოსურით ჩანაცვლება მიიჩნია.

ქრისტიანული მითი გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის რიტუალურ-მითოსური სქემის, ანუ მონომითის ერთ-ერთ ხორცშესხმას წარმოადგენს. ამასთანავე კაცობრიობის ისტორიაში იგი ყველაზე დიდი გავლენისა და ღი-

რებულების კულტურული მემკვიდრეობაა და ამიტომ ფოლკნერისათვის, ისევე როგორც ბევრი სხვა მოდერნისტისათვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პარადიგმას წარმოადგენს, რომელიც ნაწარმოების ერთ-ერთ შიდა შრეს წარმოადგენს და ამით კონკრეტულ ისტორიას უნივერსალურობასა და ზედროულობას ანიჭებს. ცნობილი მკვლევარის ჯ.ფრენკის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ მოდერნისტი მწერლების შემოქმედებაში ისტორიული დროის ადგილს, რომელსაც კაცობრიობა რენესანსის ეპოქიდან მოყოლებული ასეთ მნიშვნელობას ანიჭებდა, მითოსური დრო იკავებს და ისტორიის დიაქრონულ აღქმას სიმულტანური ცვლის. ამიტომ ნაწარმოებში „წარსული და აწმყო ზედროულ სივრცედ წარმოგდვიდგება, [...] რომელშიც გარკვეული ეპოქის მოქმედებები და მოვლენები მარადიული არქეტიპების ხორცშესხმას წარმოადგენენ.“ (ფრენკი 1948). ამიტომ მოდერისტული ქრონოტოპის კვლევისას ლიტერატურაში მითოსის ფუნქციის უგულვებელყოფა შეუძლებელია, რადგან იგი არსებით როლს ასრულებს დროისა და სივრცის გააზრებაში.

ქრისტიანული მითის შესწავლისათვის რომანში „ხმაური და მძვინვარება“ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია IV ნაწილი. არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს ნაწილი აღდგომა დღეს ხდება, არამედ იმიტომაც, რომ ამ მონაკვეთში თავს იყრის ყველა ის თემა, ბიბლიური ალუზია და მინიშნება, რომელმაც დანარჩენ სამ ნაწილში გაიჟღერა.

აღდგომის დღის აღწერა ნაცრისფერი გარიჟრაჟით იწყება. წვიმას ახლახანს გადაუღია, მაგრამ მზე ძლივს ჩანს. ფოლკნერის მიერ დახატული სამყარო პირქუში და ცივია, თითქოს გაზაფხულმა მას გვერდი აუარა და დაავიწყდა (არადა, კალენდარზე რვა აპრილია). განთიადი და

გაზაფხული, რაც ჩვეულებრივ განახლება/აღდგომას უნდა უკავშირდებოდეს ამგვარ განწყობას სრულიადაც არ უქმნის მკითხველს. პირიქით, იგი თავისი უიმედობითა და სიმკაცრით ელიოტის „უნაყოფო მიწის“ ასოციაციას უფრო იწვევს.

ლეგენდარული სამხრეთი, რომლის დაკარგვასაც ასე ტრაგიკულად განიცდის ფოლკნერის თითქმის ყველა მაძიებელი გმირი (ამ ნაწარმოებში ასეთი გმირი კვენტინ კომპსონია), დაკარგულ სამოთხეს შეიძლება დავუკავშიროთ, რომლის კონტრასტსაც ის დაცემული და ღმერთდაკარგული „უნაყოფო მიწა“, წარმოადგენს სადაც ნაწარმოების გმირები ცხოვრობენ და მოქმედებენ. ნიშანდობლივია, რომ გარემო, რომელსაც IV ნაწილში აღწერს ფოლკნერი ძალიან გავს რომანის II ნაწილში კვეტინის თვალით დანახულს, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ფოლკნერის მიზანი ის კი არა არის, რომ ბუნების რეალისტური სურათი შექმნას (ამ შემთხვევაში IV ნაწილში აღწერილი ღრმა სამხრეთის პეიზაჟი და II ნაწილში აღწერილ ჰარვარდის გარეუბანი ერთმანეთის მსგავსი ვერ იქნებოდა), არამედ გარემოს აღწერაც ცენტრალურ თემასა და მიზანს დაუმორჩილოს.

სწორედ ამგვარ პირქუშ ფონზეა წარმოდგენილი სააღდგომო წირვა, რომელიც მკვლევართა შორის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციისა და კამათის ობიექტს წარმოადგენს. ერთი ნაწილი მას ქრისტიანული რწმენის აპოთეოზად მიიჩნევს, რომელიც დამსწრეთა სულებს გარდაქმნის და აამაღლებს. ამ დროს მქადაგებლის ხმა, თითქოს ღვთის სიტყვის გაჟღერებად იქცევა, ხოლო თავად მქადაგებელი იარაღად ღმერთის ხელში. ფოლკნერი საგანგე-

ბოდ უსვამს ხაზს ამ ხმის იმპერსონალურობას და მის უდიდეს ზეგავლენას მრევლზე:

> ...და სამწყსო თითქოს საკუთარი თვალით ხედავდა როგორ შთანთქავდა ხმა მქადაგებელს, სანამ იგი აღარაფერს წარმოადგენდა და ისინიც აღარაფერს წარმოადგენდნენ და ხმაც კი აღარ არსებობდა და ნაცვლად ამისა მათი გულები ესაუბრებოდნენ ერთმანეთს გალობით, სადაც სიტყვები აღარ იყო საჭირო.[48]

ეს ქადაგება, მართლაც ახერხებს მცირე ხნით მაინც გააერთიანოს მრევლი. რომანში პერსონაჟთა შორის არსებული გაუცხოება წამიერად მაინც ქრება და მის ადგილს ურთიერთგაგება და სიყვარული იკავებს.

სააღდგომო ქადაგება მხოლოდ ამიტომ არ არის მნიშვნელოვანი. მასში გაიჟღერებს ყველა ის თემა, რომელიც ლაიტმოტივად გასდევს ნაწარმოებს. ასეთია გარდაცვალებისა და მკვდრეთით აღდგომის თემა, რომელსაც, კვენტინ კომპსონის ცნობიერების ნაკადში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მასთან მჭიდრო კავშირშია სიკვდილის, როგორც მსხვერპლადშეწირვის თემა. კვენტინის წარმოსახვით დიალოგში მამასთან კარგად ჩანს, რომ სიკვდილი მსხვერპლადშეწირვად არის გაგებული და სხვების ცოდვების ტვირთებას ემსახურება, რაც სულიერი განახლების

---

[48] And the congregation seemed to watch with its own eyes while the voice consumed him, until he was nothing and they were nothing and there was not even a voice but instead their hearts were speaking to one another in chanting measures beyond the need for words...

საწყისს უნდა წარმოადგენდეს. (ამიტომ თავის ცნობილ ესეში „დრო ფოლკნერის რომანში „ხმაური და მძვინვარება“ კვენტინის თვითმკვლელობას სარტრი მსხვერპლადშეწირვას უწოდებს).

ამავე ქადაგებაში დიდი ადგილი ეთმობა ბავშვის უმანკოებას, უცოდველობას და ამით მის სიახლოვეს ღვთაებრივთან. ეს კი ნაწარმოებში ბენჯისთან ასოცირდება, რომელსაც 33 წლის ასაკშიც კი პატარა ბავშვის გონება და რაც მთავარია, მისი გულუბრყვილობა შერჩა. ჩარლზ პივი ვარაუდობს, რომ ფოლკნერი, რომელიც ყოველ სიტყვას დიდი გულისხმიერებით წონიდა, შემთხვევით არ უსვამს ხაზს ბენჯის თვალების ფერს და მას ცისფერსა და ღიღილოსფერს უწოდებს. ჩარლზ პივის (პივი, 2012) ინტერპრეტაციით ორივე სიტყვა არა მხოლოდ ფერს გულისხმობს არამედ ასოციაციურად სიწმინდესაც უკავშირდება, რადგან ღიღილოს ერთ-ერთ სახელს Innocence (უცოდველობა) წარმოადგენს.

სააღდგომო ქადაგებაში ქრისტე ჯვარცმული უმანკოების პარადიგმად წარმოგვიდგება. ხოლო მთელი რიტუალი ხაზს უსვამს ამ პარადიგმის ტრაგიზმს თანამედროვე სამყაროში ამავე წირვაზე დამსწრე ბენჯის სახით.

მეოთხე ნაწილი პირველი სამისაგან ფორმალური თვალსაზრისითაც გამოირჩევა. ცნობილია, რომ „ხმაურის და მძვინვარების“ ოთხ ნაწილად დაყოფის მრავალგვარი ინტერპრეტაცია არსებობს. მას აანალიზებენ, როგორც ცნობიერების სხვადასხვა დონეების გამოვლინებას, სიმფონიის ოთხ ნაწილს და სხვ. ამგვარ ინტერპრეტაციათა სიმრავლე მხოლოდ ნაწარმოების მრავალნიშნადობაზე მიუთითებს და ერთმანეთს კი არ გამორიცხავს, არამედ ავსებს. ვფიქრობთ, რომ წიგნის ოთხ ნაწილად დაყოფა სახა-

რების ოთხ წიგნსაც შეიძლება დავუკავშიროთ: ორივე შემთხვევაში ოთხი განსხვავებული მთხრობელი სხვადასხვა კუთხით დანახულ ერთსა და იმავე ისტორიას ყვება და ამათგან პირველი სამი მონათხრობი მეტ-ნაკლებად წააგავს და ავსებს ერთმანეთს, მეოთხე კი უფრო განზოგადებულ სურათს ხატავს, სადაც ხედვის პერსპექტივა მომხდარიდან გარკვეულ დისტანციას იცავს და ამდენად უფრო სრული და ყოვლისმომცველია.

მართლაც „ხმაურსა და მძვინვარებაში“ ნაწარმოების პირველი სამი ნაწილის სუბიექტურ თხრობას, რომელიც, ბუნებრივია, უკიდურესად ცალმხრივ, მხოლოდ ერთი მთხრობელის თვალთახედვის კუთხიდან დანახულ და დანაწევრებულ, ფრაგმენტულ სურათს იძლევა, მეოთხე ნაწილში განზემდგომი მთხრობელის მეტ-ნაკლებად მოწესრიგებული ნარატივი ცვლის. ფორმა კი ფოლკნერთან ყოველთვის ნიშნადი და ინფორმატიულია. ამიტომ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ დანაწევრებულ, ეგოისტურ, „ხმაურითა და მძვინვარებით“ სავსე სამყაროში, რომელსაც პირველ სამ ნაწილში ხატავს ფოლკნერი, ბოლოსდაბოლოს გამოჩნდა ჰარმონია თუ არა, რაღაც იმედისა და სინათლის სხივის მაგვარი თუნდაც დილსის დაუვიწყარი იმედიანი მხატვრული სახით.

თუმცა, მხოლოდ პოზიტიური მხარის შემჩნევა და მასზე აქცენტირება ნაწარმოების ცალმხრივად წარმოდგენა იქნებოდა. რადგან, მეორე მხრივ, შეუძლებელია ვერ შევნიშნოთ თუ რაოდენ გროტესკულია მამა შეგოგის ფიგურა., რომელიც ფოლკნერის სიტყვებით „ბებერ მაიმუნს“, „ჯუჯას“ წააგავს. რამაც ალბათ იმაზე უნდა დაგვაფიქროს, თუ რამდენად მართებულია საალდგომო წირვის ცალსახად პოზიტიური ინტერპრეტაცია.

იგივე შეიძლება ითქვას დილსის სახეზეც. წირვის მომენტში, მითი და რელობა ერთმანეთს იმდენად ღრმად ერწყმის, რომ როგორც ფოლკნერის შემოქმედების ცნობილმა მკვლევარმა ა.ბლეიკასტენმა შენიშნა: „უხსოვარი წარსულზე პროეცირებული ბენჯისა და დილსის ფიგურები ქრისტესა და ღვთისმშობლის არქეტიპულ ფიგურებად წარმოგვიდგებიან“ (ბლეიკასტენი: 1976). მიუხედავად იმისა, რომ მოსაზრება სავსებით მისაღებია, შეუძლებელია ვერ შევნიშნოთ, რომ ფოლკნერის მიერ დახატული ღვთისმშობლისა და ქრისტეს სახეებიც ისეთივე ამბივალენტურია, როგორც მქადაგებლის.

აქვე ისიც უნდა აღვნიშნო, რომ სააღდგომო წირვის პარალელურად, მის ერთგვარ კონტრაპუნქტს ჯეისონის მიერ საკუთარი დისწულის დევნა წარმოადგენს. ფოლკნერი ამ ორი მოქმედების ერთდროულობას საგანგებოდ უსვამს ხაზს: ზარების რეკვის ხმა, რომელიც ჯეისონის სახლიდან გამოსვლისას ისმის, მთელი მისი მოძრაობის მანძილზე გარკვეული რიტმით მეორდება. ხოლო პარალელური მოქმედებების მონტაჟი, რომელიც ფოლკნერის ერთერთ საყვარელ ხერხს წარმოადგენს, არა მხოლოდ კონტრასტის შექმნას ემსახურება (ერთი მხრივ წირვაზე მშვიდად მიმავალი ზანგები და მეორე მხრივ რელიგიური დღესასწაულის ტრავესტი კარნავალის სახით, სადაც ჯეისონი, თავქუდმოგლეჯილი დაეძებს სახლიდან გაქცეულ კვენტინსა და მის კავალერს), არამედ პაროდირებასაც: ჯეისონის „ვნებანი“ მისი ვითომ „გარდაცვალებით“ მთავრდება. ანუ თანამედროვე ღმერთდაკარგული და შემაძრწუნებლად პრაგმატული პერსონაჟის ამბავი ვნების კვირისა და გარდაცვალების გროტესკულ პაროდირებას შეიცავს.

ამ შემთხვევაში, ქრისტიანული მითის ფუნქციას კონტრასტის შექმნა და პაროდირება წარმოადგენს, რითაც იგი ერთ-ერთ წახნაგს წარმოქმნის ნაწარმოების მრავალნიშნად სისტემაში.

ამრიგად ქრისტიანული მითი ფოლკნერისათვის იმ ტრადიციას წარმოადგენს, რომლის უძირო სიღრმეებში დავანებული სიბრძნე, ხატები, სიუჟეტები, სიმბოლიკა, ფოლკნერისავე სიტყვებით, იმ იარაღს წარმოადგენს, რომლითაც მისი ნაწარმოებები აიგება. ამიტომ მითი ერთი მხრივ ნაწარმოების ფორმალური, სტრუქტურული ელემენტია, რომელიც ელიოტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ფორმასა და შინაარსს აძლევს ამაოებისა და ანარქიის იმ უზარმაზარ პანორამას, რომელსაც თანამედროვე ისტორია წარმოადგენს.“ ამასთანავე ქრისტიანული მითი, რომანის მრავალნიშნადობასაც განაპირობებს. მთლიანობაში კი ვიღებთ ნაწარმოების სუგესტურ ტექსტს, რომლის ცალსახა ინტერპრეტაცია შეუძლებელია და შესწავლის ერთადერთ გზად იმ მხატვრულ სახეთა მრავალნიშნადობისა და ამბივალენტურობის წარმოჩენა შეიძლება იყოს, რაც მთლიანობაში რომანის რთულ და მრავალწახნაგოვან ქსოვილს წარმოქმნის.

გზის მითოლოგემა

„გზამ მარჯვნივ შეუხვია“, „ქუჩამ წრე მოხაზა“, „გზა ზლაზვნით მიუყვებოდა აღმართს.“ – ამგვარ ფრაზებს ყოველი ფეხის ნაბიჯზე შევხვდებით ფოლკნერის რომანის სამყაროში, სადაც თითქოს პერსონაჟი კი არ უხვევს მარჯვნივ, ან მარცხნივ, ან ჯორებშებმული ფურგონი კი არ

მიიზლაზნება აღმართში, არამედ გზა თვითონ ირჩევს პერსონაჟს, წარმართავს მის ბედს და მის ბედისწერად იქცევა.

გზის სიმბოლიკას კაცობრიობის აზროვნების ისტორიასა და შესაბამისად ლიტერატურის ისტორიაშიც მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. გზას დამდგარი გმირის თავგადასავალი, მისი ფათერაკებით აღსავსე მოგზაურობა და ის საზღაური, რომელსაც იგი ამ ხეტიალის შედეგად მოიპოვებს (რადგან იგი, ვინც ფათერაკებიან გამოცდას წარმატებით გადალახავს, უსათუოდ გამოვლილი განსაცდელის ტოლსა და გადასალახი სირთულის შესაბამის საზღაურს იღებს), უძველესი მითების, ლეგენდებისა და ზღაპრების, შემდეგ კი – არაერთი ლიტერატურული ძეგლის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სიუჟეტურ ქარგად წარმოგვიდგება. გზის მითოლოგემა და მაძიებელი გმირის არქეტიპული სახე ის მარადიული სქემაა, რომელსაც ყოველი ეპოქა თავისებურად გაიაზრებს და გამოიყენებს იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი პრობლემატიკის გათვალისწინებითა და გამომსახველობითი ხერხების გამოყენებით.

ბუნებრივია, მოდერნისტულ ლიტერატურაში, რომელსაც მითოსით დაინტერესება და მისდამი ცნობიერი მიბრუნება ახასიათებს, გზის მითოლოგემამ საინტერესო და ნოვატორული გააზრება ჰპოვა. მაგალითად ჯოისის „ულისეს“ ან ელიოტის „მოგვთა მოგზაურობის“ დასახელებაც იკმარებდა.

ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს უილიამ ფოლკნერის შემოქმედება, რომელშიც გზას დამდგარი პერსონაჟის ან პერსონაჟების თავგადასავალი შემოქმედების სხადასხვა პერიოდში შექმნილი სამი რომანის – „მომაკვდავი რომ ვესვენე“, „აგვისტოს ნათელი“ და „გამ-

ტაცებლები“ – სიუჟეტურ სქემად წარმოგვიდგება. თუმც აქვე აღვნიშნავ, რომ ზოგადად მაძიებელი გმირისა და გზის სიმბოლიკა ფოლკნერის სხვა რომანებშიც გვხვდება („სარტორისები“, „ხმაური და მძვინვარება“), როგორც ერთ-ერთი, მაგრამ არა დომინანტური ელემენტი.

– XX საუკუნის მოდერნისტული რომანისათავის დამახასიათებელი „ჩაშინაგანება“ და სივრცეში გადაადგილებისადმი ინტერესის დაკარგვამ გარკვეულად ასახვა ჰპოვა გზის მითოლოგემის გააზრებაშიც. ფოლკნერის რომანის სამყაროში გზა და შესაბამისად მოგზაურობა პერსონაჟის სულიერი ზრდის, მის „თვითობის“, საკუთარი თავის ძიების, საკუთარი თავისა და სამყაროს შეცნობის პროცესისა და გზაზე გამოვლილ სირთულეთა სიმბოლოდ წარმოგვიდგება. რა თქმა უნდა, ეს კავშირი ისტორიულადაც არსებობდა, კერძოდ უძველეს ზღაპრებსა და თქმულებებში, მაგრამ მათში იგი უფრო ინტუიტიურ დონეზე იყო წარმოდგენილი, მაშინ როცა ფოლკნერი, რომელსაც გააზრებული აქვს ეს კავშირი, მას არაერთხელ საგანგებოდ უსვამს ხაზს. მაგ. რომანში „აგვისტოს ნათელი“ ფოლკნერი ასე ახასიათებს ჯო ქრისმასის გაქცევას: „ბოლო შვიდი დღის მანძილზე უფრო შორს მოახერხა მოგზაურობა, ვიდრე სიცოცხლის მთელი 30 წლის მანძილზე“ (ფოლკნერი 1978: 255), რაც ნათლად მიგვანიშნებს, რომ ეს შვიდდღიანი მოგზაურობა სხვა არაფერია თუ არა ინდივიდუაციის გზა, ანუ საკუთარი იდენტობის ძიება.

ბუნებრივია, რომ ნებისმიერი მოგზაურობის პირველი საფეხური ზღურბლის გადალახვაა. ფოლკნერის რომანებში ზღურბლი ორ დიამეტრალურად განსხვავებულ სივრცეს ყოფს და ამავე დროს აკავშირებს კიდეც: სახლსა და სახლს გარეთ არსებული სამყაროს. სახლი, წარმოგვიდგე-

ბა, როგორც დაცული და ნაკლებ საინტერესო გარემო, გარე სივრცე კი – როგორც უცნობი და ფათერაკებით სავსე სამყარო, რაც მისი მიმზიდველობის საწინდარია. ზღურბლის გადალახვა ნებისყოფის დაძაბვას მოითხოვს, რადგან არჩევანს გულისხმობს, რომელზეც უარის თქმა უფრო ადვილია, ვიდრე არჩევანის გაკეთება. ფოლკნერის გმირებისთვის არჩევანის გაკეთება მეტწილად რთული და მტკივნეული პროცესია: „თავისუფალი არჩევანი აღარ მინდოდა. შინ მინდოდა დაბრუნება, დედასთან." (ფოლკნერი 1965: 43) – ამბობს რომანის „გამტაცებელნი" მთავარი გმირი. ამიტომ, სარკმელი და კარი ფოლკნერის რომანებში ხშირად იძენს სიმბოლურ დატვირთვას და გმირის თავისუფალი არჩევანის პირველი საფეხურია. ხოლო, გარდატეხა, რომელიც ზღურბლის გადალახვისას ხდება მეყსეულია; რადგან პერსონაჟი მაშინვე ხვდება, რომ ზღურბლის გადალახვის შემდეგ უკან მარტივად დასაბრუნებელი გზა მოჭრილია და ბავშვობა და უცოდველობა და მასთან ერთად მიამიტობა უკან დარჩა. ამიტომ ლუციუსი ერთ დღეში ემშვიდობება ბავშვობას: „გუშინ ჯერ კიდევ შეიძლებოდა, როცა ჯერ კიდევ ბავშვი ვიყავი, მაგრამ ახლა უკვე ვეღარ... უმწიკვლობა და ბავშვობა სამუდამოდ დამკარგვოდა".[49] ფოლკნერის გმირები ზღურბლის გადალახვისთანავე ხვდებიან, რომ უკან დაბრუნება მხოლოდ მას შემდეგ გახდება შესაძლებელი, როდესაც იგი იმ გამოცდილებას მიიღებსა და გადაიტანს, რაც მითვისაა განკუთვნილი.

---

[49] 'Maybe yesterday, while I was still a child, but not now... innocence and childhood were forever lost'.

მაძიებელი პერსონაჟის ისტორიას ფოლკნერი ერთსა და იმავე დროს რეალურ პლანშიც ყვება, რომელიც ყოფითი დეტალებით არის დახუნძლული და ამასთანავე ზედროულ მითსაც წარმოქმნის. რომანში „მომაკვდავი რომ ვესვენე“ მივარდნილი სამხრეთის ღარიბ ფერმერთა ტრაგიკომიკური თავგადასავალი თავისი პრიმიტიულობით, პირველყოფილი ატმოსფეროთი, ზედროულ პრე-ისტორიულ სამყაროს წარმოქმნის, რომელსაც მითოსური განზოგადება და სიდიადე აქვს, ხოლო პერსონაჟთა თავგადასავალი და მოქმედებები ერთსა და იმავე დროს რიტუალის სახესაც იძენს და ამავდროულად მითისა და რიტუალის პაროდირებასაც წარმოადგენს: მთელი გზა, რომელიც მიზნად გარდაცვლილი ოჯახის დედის დაკრძალვას ემსახურება, ამ რიტუალის აბსურდულობის დასტურია, ხოლო გავლილი გზის შემდეგ ცრუ გმირის მიერ მოპოვებული „მშვენიერი ელენეს“ ადგილს გრამაფონიანი ფაშფაშა დედაკაცი იკავებს, რომელიც პატრიარქმა – ენსი ბანდრენმა – გზის ბოლოს მოიპოვა. დარლ ბანდრენი კი – ის პერსონაჟი, რომელიც ამ გზაზე მართლა გაიზარდა, რომელიც ხედავდა მთელი ამ ოდისეის აბსურდულობას და მოგზაურთა მერკანტილურ სურვილებს – სულით დაავადებულთა საავადმყოფოში აღმოჩნდება. რადგან ის ვინც ინიცირებულია სახიფათოა საზოგადოებისთვის. ყველაზე მოგებული ამ მოგზაურობით მდაბალი სურვილებით აღძრული ენსი ბანდრენი რჩება, რომლის მიერ მოპოვებული ცრუ „მზეთუნახავი“ ფარსად ქცეული ჰეროიკული მოგზაურობის შესაფერ ფინალის წარმოქმნის. თანამედროვე დაცემულ სამყაროში მითის პროფანირებაზე მიგვანიშნებს ის ფაქტიც, რომ ბოსელი/ბეღელი, რომელიც მითოსში ის საკრალური საშოა, სადაც საუკუნეების მანძილზე ხდება

კაცთა მოდგმის უმნიშვნელოვანესი დაბადება, რომანში მიცვალებულის დასასვენებლად ქცეულა.

ფოლკნერის კომენტარი ამ რომანზე, რომ მან მოინდომა კაცობრიობის მოდგმისათვის ორი ყველაზე დიდი განსაცდელის – წყალდიდობისა და ცეცხლის პირისპირ დაეყენებინა თავისი გმირები – ძალზე საგულისხმოდ მეჩვენება. ბუნების ელემენტები და მათთან ჭიდილი არა მხოლოდ ამ რომანში წარმოადგენს მაძიებელი გმირისათვის დაბრკოლებას. მაშინაც კი, როცა ფოლკნერი შედარებით „რეალისტურ" ნაწარმოებს ქმნის, როგორიც მისი ბოლო რომანი „გამტაცებელნი"-ია, გზაზე დამდგარ ლუციუსსა და მის მეგობრებს პირველ წინაღობად ტალახი შეეჩეხებათ, რომელშიც ბაბუის არყოფნის დროს გატაცებული მანქანა ეფლობა. ამ ერთი შეხედვით უმნიშვნელო მომენტს, ფოლკნერი საგულდაგულოდ აღწერს. ადგილს „ჯოჯოხეთის შესართავს" უწოდებს და ლიმბოდ მოიხსენიებს. ელემენტთა მტრობასაც უსვამს ხაზს: მიწისა და წყლის, რომელიც სიცოცხლის საწყისისაცაა და სიკვდილისაც. ოლონდ ესაა, რომ მონომითისათვის დამახასიათებელი ზღურბლის, ჯოჯოხეთის მისადგომების გადალახვა, რომელშიც ჩვეულებრივ დამხმარე უნდა გამოჩნდეს, აქ ისევ და ისევ ტრავესტირებულია. რადგან ფოლკნერის გმირებს დამხმარედ ბრძენის ან მეგობრის ნაცვლად ფულისკეთების მსურველი გაიძვერა მოევლინებათ, რომელიც თავადვე ზრუნავს იმაზე, რომ გზის ეს მონაკვეთი მუდმივად ატალახებული იყოს, რათა თავისი ჯორებით ამოიყვანოს ტალახში ჩაფლული ფურგონი ან მანქანა და ამით მოგება ნახოს. ტრაგიკულისა და კომიკურის ერთმანეთის გვერდით არსებობა, რომელიც ფოლკნერის პოეტიკის განუყოფელი მახასიათებელია, ამ შემთხვევაშიც იჩენს

თავს, როდესაც ფოლკნერი ერთსა და იმავე დროს მითოსურ სამყაროსაც ქმნის და ამავე დროს მის პაროდირებასაც ახდენს.

ურბანისტულ გარემოში გზის ერთ-ერთ მოდიფიკაციას ქუჩა წარმოადგენს, („აგვისტოს ნათელი"), რომლის ჩაკეტილობა პროტაგონისტის ეგზისტენციურ გაუცხოებასა და მისი ძიების ამაოებასა და ტრაგიზმზე მიგვანიშნებს: „ისევ იმ ქუჩას მიადგა, რომელზეც 30 წელი დარბოდა. გზა მოკირწყლული იყო და გადაადგილება სწრაფად უნდა ყოფილიყო შესაძლებელი. მაგრამ გზას წრე შეეკრა და იგი ამ წრეში მოქცეულიყო." (ფოლკნერი 1978: 255). ურბანული გარემო და ჩაკეტილ წრედ ქცეული ქუჩა საინტერესო კონტრასტს წარმოქმნის ამავე რომანის ბუკოლიკურ ჩარჩოსა და მაში არსებულ გაშლილ გზასთან, რომელსაც რომანის დასაწყისსა და ფინალში კლასიკური სიმპლეტონი ლინა გროუვი ირჩევს. ხოლო მისი ფეხმძიმობა, რომლითაც იწყება რომანი და ახალი სიცოცხლის დასაწყისი, რომელიც ქრისმასის წამებისა და მკვლელობის პარალელურად ხდება, გარდაცვალება-განახლების მითის ასოციაციას იწვევს.

პერსონაჟის ინიციაცია „ახლად დაბადება" ან ნათლისღება მისი ცხოვრებისეულ ასპარეზზე აქტიური ქმედების შედეგად მიღებული ცოდნის ზიარებაა, რასაც წინ მითში ფიგურალური სიკვდილი უსწრებს. რომანში, რომელიც თავისი არსით სეკულარულია, ქვესკნელში, სულთა სამყაროში ჩასვლაცა და მიღებული ცოდნაც ყოფით ჩარჩოში ექცევა. ამასთანავე, მითის გზა, რომელიც ყოველთვის წრიულია, რათა გმირი აუცილებლად შინ, უკან დაბრუნდეს და მოპოვებული ცოდნა/საზღაური გამოიყენოს, ფოლკნერის რომანში წრიულობას ინარჩუნებს, მაგრამ

საგრძნობლად სცილდება არსებულ ჩარჩოს. დაბრუნება, როგორც წესი, ან ნაკლებ მნიშვნელოვანია და ნაკლებ ან არავითარ ყურადღებას არ იმსახურებს მონათხრობში, ან შეუძლებელია, რადგან მაძიებელი გმირი იღუპება (ჯო ქრისმასი, კვენტინ კომპსონი), ან მოიკვეთება (დარლი). ამ ცვლილების მიზეზი იმ კრიზისულ მსოფხედველობაში უნდა ვეძიოთ, რომელიც მოდერნიზმს ახასიათებს: XX საუკუნის უღმერთო და დაცემულ სამყაროში მაძიებელი გმირიც სახეს იცვლის: ფსიქიურად გაუწონასწორებელი, გარიყული, ტრაგიკული და განწირულია, რომლის არასტანდარტულობა ხშირად მის მოკვეთას ან დაღუპვას იწვევს. ძნელი სათქმელია ამგვარი გმირის მიერ საკუთარი თავის ძიება და რეფლექსიები, რომელიც მას რა თქმა უნდა, გამოარჩევს სხვებისგან და მას ზრდის, მხოლოდ მის შინაგან გამოცდილებად რჩება, თუ გარკვეულ წილად გარშემომყოფებზეც ახდენს გავლენას, როგორც ჯო ქრისმასის მკვლელობა. ფოლკნერს სურს სჯეროდეს, რომ „აგვისტოს ნათელი" წამიერად მაინც მივიდა მის გმირებთან, თუმცა იმასაც ხვდება, რომ ამაღლებული ტრაგედია ბანალური ცხოვრების მხოლოდ მცირე ნაწილია და ამიტომ ორივე რომანში – „აგვისტოს ნათელი" და „მომაკვდავი რომ ვესვენე" – ბოლო სიტყვას (ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით) პრიმიტიული გმირი ამბობს და არა მაძიებელი.

გამონაკლისს, მხოლოდ ფოლკნერის ბოლო რომანი „გამტაცებლები" წარმოადგენს, სადაც მთხრობელი შვილიშვილს უამბობს იმ ისტორიას, რაც ბიჭობაში გადახდენია თავს და რამაც ღრმა კვალი დატოვა მის ცხოვრებაში, რადგან სწორედ ამ მოგზაურობის დროს დამთავრდა მის ცნობიერებაში ბავშვობა. ამიტომ, ამ რომანში გზა არა

მხოლოდ პატარა ბიჭის მიერ დიდი ხნის წინ გავლილი გზაა, არამედ უკვე ხანშიშესული და დაბრძენებული ადამიანის მოგონებები, რომლითაც იგი შვილიშვილს მოძღვრავს, მხარის ისტორიასაც აცნობს, როგორც თვითონ გაეცნო ამ მოგზაურობისას და რაც მთავარია იმ ადამიანური ურთიერთობების შესახებ უამბობს, რომელსაც თვითონ გაეცნო.

რაც ამ მოგზაურობისას შეიძინა ერთი შეხედვით უბრალო ცხოვრებისეული სიბრძნეა, ერთი შეხედვით მარტივი და ბანალურიც კი, როგორც ყველა ჭეშმარიტება: „უნარი თავი გაართვა გარემოს და თან პიროვნული თავისუფლება შეინარჩუნო“[50] (ფოლკნერი 1965; 121)

გზა არა მხოლოდ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოს წარმოადგენს ფოლკნერის რომანში, არამედ ფორმისმიერ ელემენტსაც. ფოლკნერი ხშირად ადარებს გზას „ძაფს, რომელზეც მძივებივით აცმულა“ სხვადასხვა რამ, მაგ: ერთი ასეთი მძივის მარცვალი ჯორშებმული ფურგონია ლინა გროუვით, სხვა მარცვალი ლინას მეხსიერებაში დარჩენილი მშობლიური სახლია. ეს მხატვრული სახე მშვენივრად გამოხატავს გზის, როგორც სიუჟეტის მომწესრიგებელ, ფორმისმიმცემ ფუნქციას. ანუ იმ ძაფის, რომელზეც ფოლკნერი მძივის მარცვლებივით აცვამს სათხრობს და რასაც ფოლკნერის სამყაროში ჯოისის სიტყვებით რომ ვთქვათ „ფორმა და წერსიგი“ შემოაქვს „ამაოებისა და ქაოსის იმ უზარმაზარ პანორამაში, თანამედროვეობა რომ ჰქვია“ (ჯოისი 1989: 420)

---

[50] “ability to cope with environment and retain something of personal liberty”.

დროისა და სივრცის მოდელირება რომანში „ნეშტის შემბილწველი“

უილიამ ფოლკნერის „ნეშტის შემბილწველს“ (*Intruder in the Dust*), რომელიც 1948 წელს დაიწერა, მაშინვე კრიტიკოსთა მწვავე შეფასებები მოჰყვა. ფოლკნერი თავად ამბობდა, რომ თავისი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები „იგავი“, რომლის შექმნაზეც იგი უკვე რამდენიმე წელი მუშაობდა, ცოტა ხნით გვერდზე გადადო და დეტექტივის დაწერა გადაწყვიტა იმ პერსონაჟის გამოყენებით, რომელიც მის მკითხველებს კარგად ახსოვდათ მოთხრობების კრებულდან „ჩამოვედ, მოსე“ / „ნეშტის შემბილწველი“/ ფოლკნერმა არა მხოლოდ ძალიან სწრაფად დაწერა და გამოაქვეყნა, არამედ ამ ნაწარმოების მიხედვით ფილმის გადაღების უფლებაც მაშინვე გაყიდა და ერთ წელიწადში ფილმის პრემიერაც შედგა. ასე რომ, ნაწარმოების შექმნის ისტორიაში თითქოს ყველაფერი იმაზე მეტყველებს, რომ ფულის შოვნის მიზნით დაწერილ დეტექტივთან გვაქვს საქმე, რომელსაც თვით ავტორიც არ აღიქვამდა სერიოზულად.

ნაწარმოების დეტექტიურ სიუჟეტს ისიც ემატება, რომ „ნეშტის შემბილწველი“ სამხრეთისათვის იმდენად აქტუალურ თემას ეხება, რომ მკვლევართა ნაწილმა მას გამოქვეყნებისთანავე „იდეების რომანი“ “A Novel of ideas“ უწოდა და განაცხადა რომ თავისი რიტორიკულობით ნაწარმოებმა იმედი და მოლოდინი გაუცრუა ფოლკნერის ერთგულ მკითხველს, რადგან „ამ ნაწარმოებში ფოლკნერი იმ განდეგილს გავს, რომელმაც შემთხვევით აიღო ხელში გუშინდელი გაზეთი, ქვეყანაში შექმნილმა მდგომარეობამ გააღიზიანა და თავისი სიმაღლიდან იმისათვის დაეშვა

ძირს, რომ მოედანზე საჯარო სიტყვა წარმოეთქვა“ /ჰარდუიკი 1951: 246).

„ნეშტის შემბილწველის“ / შინაარსი ერთი შეხედვით მართლაც იძლევა ამგვარი განცხადის საფუძველს. ღრმა სამხრეთში ფოკლნერის მიერ შეთხზულ იოკნაპატოფას ოლქში გათამაშებული დრამა, რომელშიც თექვსმეტი წლის ბიჭი ჩარლზ მალისონი თეთრკანიანის მკვლელობისათვის დატყვევებული და ლინჩისათვის განწირული მოხუცი ზანგის ლუკას ბიჩემის უდანაშაულობას დაამტკიცებს, სამხრეთის იმ უმწვავეს პრობლემას შეეხება, რომელიც მონობის გაუქმების შემდეგაც დიდხანს არ კარგავდა აქტუალობას. თუმცა, დაკვირვებული მკითხველი აუცილებლად მიხვდება, რომ „ნეშტის შემბილწველი“ არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება განვიხილოთ როგორც აქტუალური პრობლემის გაშუქების მიზნით შექმნილი დეტექტივი. ასე რომ იყოს, ნაწარმოები მაშინვე დავიწყებას მიეცემოდა, როგორც კი მასში წამოჭრილი პრობლემა აქტუალობას დაკარგავდა (ცნობილია, რომ ბოლო ლინჩის წესით დასჯა 1930 წლით თარიღდება). ფერადკანიანთა მდგომარეობა ამერიკაში დღეს დამდ. აღარ წარმოადგენს პრობლემას, რომელმაც შეიძლება ამერიკელი, და მით უფრო, არაამერიკელი მკითხველი დააინტერესოს. ფოლკნერის ნაწარმოებისადმი ინტერესი კი არ განელებულა, რასაც წიგნის არაერთი ახალი გამოცემა და მის შესახებ შექმნილი სამეცნერო ლიტერატურა მოწმობს.

დეტექტიური სიუჟეტისა და მწვავე პოლიტიკური პრობლემატიკის მიღმა გაცილებით უფრო ღრმადნიშნადი თემა იმალება: ადამიანის, როგორც პიროვნების ღირსებისა და ღირებულების ფასი, სტერეოტიპები და მათი რღვევის აუცილებლობა, და რაც მთავარია, თექვსმეტი წლის

ბიჭის სულიერი ზრდა. რადგან ყველაფერი რაც ნაწარმოებში ხდება, სწორედ უმცროსი ჩარლზ, იგივე ჩიკ მალისონის თვალთახედვით არის მოთხრობილი და ჩიკის, როგორც მაძიებელი გმირის კაცად ჩამოყალიბების ძნელი გზის ასახვას ემსახურება. ფოლკნერი არსებითად თანამედროვე ჰაკლბერი ფინის ისტორიას ყვება, რომელმაც იმ სტერეოტიპებს უნდა დააღწიოს თავი, რომელიც მის გარშემოა გამეფებული. სწორედ ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ლუკას ბიჩემი ფოლკნერის ერთ-ერთი ყველაზე შთამბეჭდავი გმირია, ავტორისა და მკითხველის ყურადღება მთლიანად ჩიკზეა კონცენტრირებული, რასაც ფოლკნერის მიერ დიდი ოსტატობით აგებული ნარატივი უზრუნველყოფს. სწორედ იმ მხატვრულ ხერხთა ერთობლიობა, რომელიც ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილს წარმოქმნის განსაზღვრავს ნაწარმოების ღირებულებას უპირატესად, ვიდრე მისში დასმული პრობლემები. ამ თვალსაზრისით ფოლკნერის ეს გვიანი ნაწარმოები მართლაც საყურადღებოა, რადგან უკიდურესად ჩახლართული დეტექტური სიუჟეტის მქონე „ნეშტის შემბილწველი“ თავისი პოეტიკით რადიკალურად განსხვავდება დეტექტივის ჟანრისაგან და ფოლკნერის ბოლო მოდერნისტული ნაწარმოებია, მოდერნისტული რომანის პოეტიკისათვის დამახასიათებელი ისეთი ნიშნებით, როგორიც ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის გამოყენებაა, დროისა და სივრცის არარეალისტური მოდელირება, დროის მითოლოგიზირება და სხვ.

„ნეშტის შემბილწველის“ რეალური დრო ახლო წარსულია – XX საუკუნის ამერიკის 30-40-იანი წლები. ხოლო მხატვრული დრო უკიდურესად შეკუმშულ ერთ დღეს მოიცავს, რომელშიც მოგონებების სახით შემოდის წარსული.

რომანი ფოლკნერის საყვარელი ხერხით იწყება – აწმყოზე წაფენილი ვრცელი მოგონება (Flashback). რომანის ორი მთავარი ხდომილება, როგორც ეს ფოლკნერის ბევრ რომანშია, ნაწარმოების დაწყებამდე მომხდარა. ამათგან ერთ-ერთი ვინსენტ გაურის მკვლელობაა, რომელიც ლუკასს ბრალდება, ვისი დაპატიმრებითაც იწყება ნაწარმოები. მეორე კი – სანადიროდ წასული ჩიკის ფათერაკი და ლუკასის ჩარევა, რითაც იწყება ჩიკისა და ლუკასის უცნაური ნაცნობობა. ეს უკანასკნელი, შეიძლება ითქვას, ნაწარმოების ცენტრალურ ეპიზოდს წარმოადგენს და გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანიც კია, ვიდრე მკვლელობა, რომლის გამოძიება ნაწარმოების სიუჟეტს წარმოქმნის. რადგან მკვლელობა მხოლოდ სიუჟეტის განვითარებისათვის აუცილებელი ელემენტია, მაშინ, როცა ჩიკის პირველი შეხვედრა ლუკასთან, იმდენად მნიშვნელოვანი მომენტია ბიჭის განვითარებასა და ჩამოყალიბებაში, იმდენად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს გამეფებული სტერეოტიპების რღვევასა და ჩიკის სულიერ ზრდაში, რომ მუდმივად ფიგურირებს მის ფიქრებში და განსაზღვრავს და წარმართავს მის მოქმედებებს.

სწორედ მოგონებების სახით აღდგენილი წარსული, რომელიც ჩიკის ცნობიერების ნაკადის განუყოფელი ნაწილია, წარმოქმნის „ნეშტის შემბილწველის“ ნარატივის ერთ-ერთ გამოკვეთილ თავისებურებას. მოგონებები თხრობის სწორხაზოვნებასა და სიუჟეტის განვითარებას აფერხებს. ფოლკნერი ამ ნაწარმოებშიც, როგორც მის სხვა არაერთ ნაწარმოებში, ტექსტის ქსოვილშივე ცდილობს გამოხატოს მის მიერ უნივერსიტეტის სტუდენტებთან გამოთქმული მოსაზრება რომ „იყო“ არ არსებობს,

დრო მხოლოდ „არის"და ადამიანის წარსული მისი მემკვიდერობაა.

„ნეშტის შემბილწველში" იგივე აზრს გევინს სტივენსი ახმოვანებს, როდესაც ჩიკს ეუბნება, რომ ხვალინდელი დღე ათასი წლის წინ დაიწყო. ("It's all now you see. Yesterday won't be over until tomorrow and tomorrow began ten thousand years ago.") (ფოლკნერი 1948: 112).

ამრიგად, ადამიანი მომავალს მემკვიდრეობით იღებს, წარსულის სახით. ხოლო ეს წარსული არა მხოლოდ ერთი კონკრეტული ადამიანის, ამ შემთხვევაში ჩიკ მალისონის წარსულია, არამედ თავის თავში მოიცავს „მშობლიურ მხარეს, თავის კერას – იმ ჭუჭყს, იმ მიწას, რომელმაც მისი ძვლები და მისი წინაპრების ძვლები ასაზრდოვა ექვსი თაობის მანძილზე"[51] (ფოლკნერი 1948: 78)

ამრიგად, „ნეშტის შემბილწველში" ერთი კონკრეტული ადამიანის წარსული არა მხოლოდ მისი პირადი გამოცდილებაა, არამედ მისი პირადი გამოცდილების მიღმა არსებული კოლექტიური წარსული, რომელიც მისი ხალხის, მისი ქვეყნის, უფრო ვრცლად კაცობრიობის ისტორიასაც შეიძლება მოიცავდეს. ფოლკნერი ხაზს უსვამს, რომ ადამიანი ერთ-ერთი რგოლია ტრადიციის უწყვეტი ჯაჭვის და რომ გამოსავალი არა ინდივიდის ღვთაებრიობის რწმენა-

---

[51] "...and now he seemed to see his whole native land, his home -- the dirt, the earth which had bred his bones and those of his fathers for six generations and was still shaping him into not just a man but a specific man, not with just a man's passions and aspirations and belief but the specific passions of hopes and convictions and ways of thinking and acting of a specific kind and even race: and even more: even among a kind and race specific and unique...

შია, არამედ მისი, როგორც ადამიანის განგრძობადობის ღვთაებრიობაში.[52] (ფოლკნერი 1948: 114).

ამიტომ, ნაწარმოებში ესა თუ ის მოქმედება ერთჯერად აქტად კი არ აღიქმება, არამედ განმეორებად, ციკლურად, რაც დროის მითოსურ აღქმას ახასიათებს. კოლექტიური ცნობიერება მითოსური არქეტიპებით ოპერირებს და ამიტომ მისთვის ინდივიდი ჩვეულებრივ ნაკლები მნიშვნელობისა და ღირებულებისაა, როგორც, მაგალითად ეზრა პაუნდის „კანტოებში", ან ტომას ელიოტის „უნაყოფო მიწაში". ფოლკნერისთვის კი მიუხედავად იმისა, რომ ინდივიდი ჯაჭვის ერთ-ერთი რგოლია, სწორედ ინდივიდია საინტერესო. ვფიქრობ, სწორედ ეს საინტერესო შერწყმა ინდივიდუალურისა და მითოსურის – არქეტიპულის, წარმოადგენს ფოლკნერის ნაწარმოებების პოეტიკის ერთ-ერთ საგულისხმო თავისებურებასა და ღირსებას.

მითოსური დროისათვის დამახასიათებელი ციკლურობით ხასიათდება, როგორც ნაწარმოების სიმბოლიკა, ისე ნარატივი. ამიტომ, ნაწარმოების სათაურში გამოტანილი ქმედება – ნეშტის დამარხვა/ამოთხრა, რომელიც ნაწარმოების ერთი დღე-ღამის მანძილზე რამდენჯერმე მეორდება, არა მხოლოდ საინტერესო სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია, არამედ რომანის პოეტიკის ნაწილიც, რადგანაც ტექსტის თხრობაც ციკლურად ვითარდება და ტექსტიც ნეშტის შემბილწველებივით ვინ იცის რამდენჯერ უბრუნდება ერთსა და იმავეს. და მხოლოდ ასე მრავალჯერადი გამოჩენა-დაფარვის შედეგად თანდათან ცნაურდე-

---

[52] "...belief in more than the divinity of individual man .... but in the divinity of his continuity as Man".

ბა სიმართლე. ამ ნაწარმოებშიც, როგორც ისევე, ფოლკნერის ბევრ ნაწარმოებში ფორმა ნიშნადია და რომანის პოეტიკა და მხატვრული ქსოვილი სათხრობთან ორგანულ მთლიანობას წარმოქმნის. ამიტომ, ძნელია დავეთანხმო ედმუნდ უილსონის მოსაზრებას, რომელიც შემდეგ არაერთმა კრიტიკოსმა გაიზიარა, რომ ფოლკნერის რომანებს სიმწყობრე აკლია „წინადადების, აბზაცისა და ბოლოს, რომანის, როგორც მთლიანის დონეზე." [53] (ჰარდუიკი 1951: 246).

ვფიქრობ, რომ ფოლკნერის რომანის შემთხვევაში, საქმე გვაქვს არა „სიმწყობრის ნაკლებობასთან", არამედ ტრადიციული რომანისაგან განსხვავებულ ფორმასთან. ნარატივის ციკლურობასა და ფრაგმენტულობას გარკვეული მხატვრული ფუნქცია აქვს: წინადადებისა და აბზაცის დონეზე იგი გმირის ცნობიერების ნაკადს გადმოსცემს, რომელიც ფრაგმენტული და მოუწესრიგებელია, ასოციაციებით ოპერირებს და ამიტომ პერიოდულად უბრუნდება იმ მოვლენებს, რაც მისთვის მნიშვნელოვანია. ამასთანავე ყოველი ასეთი მიბრუნება ახალი დეტალებით ავსებს ამ მოვლენას, რითაც ერთიანი სურათი თანდათან იკვეთება. ხოლო თავებისა და მთელი რომანის დონეზე ნაწარმოები არა სიუჟეტის წრფივ განვითარებას მიყვება, არამედ ციკლურს.

ფორმის ფუნქციურობასა და ნიშნადობაზე მეტყველებს გევინ სტივენსის გრძელი და გადამეტებულად მჭევმეტყველური მონოლოგებიც, რომელსაც ხშირად მკვლე-

---

[53] "The weaknesses of Faulkner result... from his not having mastered ... the design of his books as wholes as well as that of his sentences and paragraphs".

ვარები ნაწარმოების ერთ-ერთ სისუსტედ მიიჩნევენ. სინამდვილეში, საფიქრებელია, რომ ესეც მხატვრული ხერხია და ისეთივე ნიშნადია, როგორც თითქმის ყველა მხატვრული ხერხი, რომელსაც ფოლკნერი მიმართავს. უნივერსიტეტდამთავრებული და პროგრესული შეხედულებების გევინ სტივენსი მხოლოდ და მხოლოდ სიტყვების კაცია, მხოლოდ ლაპარაკობს იდეალებზე, მაშინ, როცა მოზარდი და ხანდაზმული ქალბატონი (ჩიკი და მის ჰაბერშემი), რომლებსაც ინტუიტიურად სჯერათ ლუკასის უდანაშაულობის, მოქმედებენ. ეს დიქოტომია სიტყვასა და მოქმედებას შორის არაერთხელ არის ხაზგასმული ნაწარმოებში.

ფორმის ფუნქციულობაზე საუბრისას არ შეიძლება არ ვახსენოთ ფოლკნერის პუნქტუაციის უჩვეულობა. ცნობილია, რომ ფოლკნერს არ უყვარს წერტილი და უპირატესობას მძიმეს, წერტილმძიმესა, ტირესა და ორ წერტილს ანიჭებს. პარენთეზისის უხვი გამოყენება კი ერთ წინადადებას ლამის ერთ გვერდად აქცევს. „ნეშტის შემბილწველში“ ყველაზე გრძელი წინადადება 800-მდე სიტყვას შეიცავს. ამ შემთხვევაშიც პუნქტუაციაც გარკვეულ კანონზომიერებას ექვემდებარება. ფოლკნერი გმირის ცნობიერების უწყვეტი ნაკადის გადმოცემას ცდილობს. ხოლო ამ დინების ილუზიას წერტილი ყველაზე ნაკლებ შეეფერება. (არ შეიძლება არ გავიხსენოთ, ჯოისის მიერ პუნქტუაციის ნიშნების გარეშე დაწერილი „ულისეს“ ბოლო ეპიზოდი). ფოლკნერის სტილის კომპლექსურობა, მისი ბუნდოვანი და ჩახლართული, პარენთეზისებით დახუნძლული წინადადებები სწორედ იმას ემსახურებოდა, რომ რომ სამივე დროის ერთიანობა მოიცვას და ამით მაქსიმალურად მიახლოებული სისავსით დახატოს ადამიანი, რო-

მელიც, ფოლკნერის აზრით, მხოლოდ აწმყოში არ არსებობს და ყოველი მისი ფიქრი და მოქმედება ერთობას წარმოადგენს მისი წარსულისა და პოტენციური მომავლის. ამიტომ გრძელი წინადადება იმის მცდელობაა, რომ მოქმედი პირის არა მხოლოდ აწმყო. არამედ მისი წარსული და პოტენციური მომავალიც მოიცვას.

დროის სხვადასხვა პლასტების ერთ სიბრტყეში თავის მოყრის მხატვრული გადმოცემის ერთ-ერთ საინტერესო და რადიკალურად ნოვატორულ ხერხს დროის გაყინვა-შეჩერება, ანუ გაყინული წამის ტექნიკა წარმოადგენს, რაც დროის რელატიურობის, სუბიექტური დროის ლიტერატურაში გამოხატვის ყველაზე რადიკალურ ფორმას წარმოადგენს. უნდა აღინიშნოს, რომ სუბიექტური დროის რელატიურობის ფაქტს ტრადიციული რომანიც იცნობდა. მაგრამ მოდერნისტულ რომანში „გაყინული დროის“ გამოსახატავად ადგილი აქვს დროისა და სივრცის პრინციპულად ახლებურ მოდელირებას. არსებითი განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ ტრადიციული რომანი მხოლოდ აფიქსირებდა დროის აღქმის რელატიურობის ფაქტს (ანუ პერსონაჟს ეჩვენებოდა, რომ დრო გაჩერდა, ან პირიქით სწრაფად გაირბინა და ამას ან ავტორი გვამცნობდა, ან თვით პერსონაჟი), მაშინ როდესაც მოდერნისტული ნაწარმოები ისწრაფვის ეს მოვლენა ესთეტიკურ ფენომენად აქციოს, ანუ თვით ტექსტმა შექმნას დროის შეჩერების ილუზია, nunc stans ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილიდან გამომდინარეობდეს.

დროის რელატიურობის ტრადიციული გამოხატვის კარგ მაგალითს „ნეშტის შემბილწველის“ მე-10 თავის დასაწყისი წარმოადგენს, როდესაც ჩიკი ჭამის დროს იმაზე დაფიქრდება რამდენი ხანი გავიდა, მას შემდეგ, რაც ბო-

ლოს ჭამა. და მხოლოდ იმის გახსენების შემდეგ, რომ იმ დილით 4 საათზე შერიფთან იყო, ხვდება თვითონაც და მასთან ერთად მკითხველიც, რომ მხოლოდ ერთი დღე გასულა.მაგრამ ეს ერთი დღე მოქმედ პირსაც და მკითხველსაც მარადისობად ეჩვენება.

თუმცა, ამავე ნაწარმოებში გვხვდება ის არსებითი სიახლეც, რითიც ფოლკნერის ნოვატორობაზე შეიძლება ვილაპარაკოთ. ეს არის დროის შეჩერება, გაყინვის მხატვრულ ფორმაში გამოხატვის მცდელობა. ავტორი ცდილობს შექმნას ილუზია დროის შენელების და ამით მიაღწიოს იმას, რომ მკითხველიც თანამოზიარე გახდეს იმ სიზმარეული, გაყინული დროის აღქმის, რომელიც მის პერსონაჟს აქვს. ამით დროის რელატიურობის ფენომენი არა მხოლოდ აღნიშნულია, როგორც მოვლენა, არამედ გარკვეულ მხატვრულ ფუნქციას იძენს. ასეთი თხრობის დროს ობიექტური, ასტრონომიული დროის უმცირესი მონაკვეთი სუბიექტის აღქმაში შეიძლება უზომოდ ტევადად იქცეს; ერთმა წამმა შეიძლება ადამიანის მთელი ცხოვრების გააზრება მოიცვას, უფრო ფართოდ კი კაცობრიობის ისტორიის რაღაც ნაწილიც. ამ შემთხვევაში დროის მონაკვეთის დატვირთვა მოგონებებით, ასოციაციებით, ალუზიებით, ადამიანის ცნობიერებაში დროის შეჩერების, უდროობის, ან ყველა დროის თანაარსებობის ილუზიას წარმოქმნის.

ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა საშუალებას იძლევა დროში თავისუფალი გადაადგილების, რაც სხვადასხვა დროის პლასტების საინტერესო ზედდებას იწვევს. ამგვარი ეფექტი უპირატესად სხვადასხვა დროს განცდილ მსგავს სულიერ მდგომარეობას ან სიტუაციას აკავშირებს ერთმანეთთან, როგორც მაგალითად იმ ეპიზოდში, როდე-

საც გევინ სტივენსი იმაზე ფიქრობს, თუ როგორ დაარწმუნოს ჩიკის დედა, რომ ბიჭი მასთან ერთად გამოუშვას. ამ ეპიზოდში კონკრეტულ საფიქრალს ჯერ გევინის განზოგადებული ფიქრები მოჰყვება ქალის/დედის თვისებებზე, შემდეგ კი ჩიკის მოგონება, პირველად როგორი ძალისხმევით მოიპოვა მატჩში მონაწილეობისათვის გუნდთან ერთად სხვა ქალაქში წასვლის ნება. დროის ამგვარი თემატიზირება ისევ და ისევ იმ მიზანს ემსახურება, რომ ის მომენტები დააფიქსიროს და ერთმანეთთან დააკავშიროს, რომელიც ჩიკის ზრდისათვის იყო ნიშნადი. სხვა ასეთი დეტალებიც უხვად არის ნაწარმოებში: მამის მიერ ნაჩუქარი ნამდვილი თოფი, ბიძის ნაჩუქარი პონი – ყველაფერი ის, რაც მას „ბავშვობას კიდევ ერთი ნაბიჯით აშორებდა“ (VI თავი).

გარდა ცალკეული მონაკვეთებისა, მთელი ნაწარმოებიც არსებითად შეჩერებული, შენელებული „მითოსური ქრონოტოპით“ ხასიათდება, რომლის ობიექტური ქრონოლოგია მხოლოდ დროის ძალიან მცირე მონაკვეთს მოიცავს, მაგრამ იმდენად არის გაჯერებული მოქმედებებით, ფიქრით, გმირის ცნობიერების ნაკადში შემოსული წარსულის მოგონებით, რომ ზედროულის შთაბეჭდილებას ქმნის.

დროის მითოლოგიზირებისას, ბუნებრივია, რომ დროსთან მჭიდროდ ასოცირებული ისეთი მოვლენის ახლებური გააზრება მოხდებოდა, როგორიც სივრცეა, რადგან ქრონოტოპში დრო და სივრცე ერთმანეთთან არის გადაჯაჭვული. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ეს უკანასკნელი ბევრად ნაკლები მნიშვნელობისაა. მიზეზი უთუოდ იმაში უნდა ვეძიოთ, რომ დრო როგორც თხრობის საშუალება გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია ნაწარმოების პოეტი-

კაში. თუმცა, არ შეიძლება ის ცვლილებებიც არ აღვნიშნოთ, რომელსაც სივრცის მოდელირება განიცდის.

„ნეშტის შემბილწველის“ სივრცე არა მხოლოდ ადგილმდებარეობაა, არამედ სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. რომანში ორი პოლარულად დაპირისპირებული სივრცეა წარმოდგენილი: ერთი მხრივ, ქალაქის ცენტრის მოედანი, რომელიც ჩაკეტილი სივრცეა და რომელიც ვითომ მოქმედების ეპიცენტრს წარმოადგენს, რადგან აქ არის დაპატიმრებული ლუკასი, რომლის ლინჩის წესით გასამართლება მოკლული ვინსენტ გაურის ახლობლების მიერ ყოველ წუთშია მოსალოდნელი. და მეორე მხრივ, მოქმედების ნამდვილი სივრცე – ჯეფერსონის გარეთ, სადაც ჩიკი, მის ჰაბეშემთან და თავისივე თანატოლ ალექს სანდერთან ერთად მოკლული ვინსენ გაურის საფლავს თხრიან, რათა სიმართლე დაადგინონ. მოედნის ჩაკეტილი სივრცე უპიროვნო, კოლექტიური ადამიანის მოქმედების არეალია, რომელიც სტერეოტიპებით აზროვნებს: ზანგს ღირსება არ შეიძლება ჰქონდეს. შემთხვევითი არ არის, რომ ჩიკი მოედანზე მოგროვებულ ადამიანებს, რომლებიც სანახაობის საცქერლად შეყრილან, ერთ სახედ აღიქვამს. ხოლო ლუკასის გამართლების შემდეგ – ერთ კეფად, რადგან ყველამ ერთად ისეთივე სისწრაფით დატოვა მოედანი, როგორც მოვიდა.

სივრცე რომ სულიერი მდგომარეობაა და არა მხოლოდ გეოგრაფიული ტოპოსი, კარგად ჩანს სხვა ეპიზოდშიც, როდესაც ჩიკი მდინარეს გაჰყურებს, რომელიც ჩრდილოეთიდან მოდის.

ამ ნაწარმოებშიც, ისევე, როგორც ფოლკნერის ბევრ რომანში, გვხვდება ქალაქისა და სოფლის ანტითეზა. „ნეშტის შემბილწველის“ კოშმარული ჩახლართული სიუჟეტი,

მკვლელობით, ლინჩის მოლოდინით, რამდენჯერმე გათხრილი საფლავით და ბოლოს ერთის ნაცვლად ორი გვამით, ისეთი პრიმიტიული და ბუნებრივი მოქმედების პარალელურად მიმდინარეობს, როგორიც თესვაა. ზანგი მთესველები ჯორშებმული გუთნით, რომელთაც დილაადრიან ჯეფერსონიდან საფლავის გასათხრელად მიმავალი გევინი და ჩიკი ხედავენ, თავისი ბუკოლიკური ელფერით, თავისი პრიმიტიულობითა და ბუნებასთან სიახლოვით, საინტერესო კონტრასტს წარმოქმნის იმ „ხმაურითა და მძვინვარებით“ შეპყრობილ სამყაროსთან, რომელიც ჩვეულებრივ სისხლიანი ტრაგედიებით არის სავსე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ფოლკნერთან ამგვარი ბულოლიკური სცენები ჩვეულებრივ პრიმიტიული რიტუალის სახეს იღებს, რომელიც დროს არ ექვემდებარება და მითოლოგიზირებულია. ამრიგად, „ნეშტის შემბილწველში“ ფოლკნერი დიდი ოსტატობით ახერხებს დეტექტურ სიუჟეტსა და აქტუალურ პრობლემატიკას ზედროული, საკაცობრიო ჟღერადობა შესძინოს და ერთი კონკრეტული მოზარდის სულიერი ზრდის ისტორიის თხრობა მაძიებელი პერსონაჟის ერთერთ ხორცშესხმად წარმოგვიდგინოს, რომლის მიმართ ინტერესი არასდროს განელდება.

IV. ჯაკომო ჯოისი: შეყვარებული ხელოვანის ირონიული პორტრეტი

ჯოისის შემოქმედება იმდენად მრავალფეროვანია, თავის შემოქმედებით გზაზე იგი იმდენ ტრანსფორმაციას განიცდის, რომ ერთიანი ქრონოტოპის დადგენა უბრალოდ შეუძლებელია. „დუბლინელების“ პოეტიკა და შესაბამისად ქრონოტოპი განსხვავებულია „ახალგაზრდა ხელოვანის პორტრეტის“ სტილისტიკისაგან. ხოლო „ულისესა“ და „ფინეგანის“ გამაოგნებლად ნოვატორული და ექსპერიმენტალური სამყარო იმდენად რთულ სიმბიოზს წარმოქმნის მითოსური და ინდივიდუალურ/ფსიქოლოგიური ქრონოტოპებისა, რომ მისი მცირე ფორმის ნაშრომში ჩატევა შეუძლებელია და ცალკე ვრცელი გამოკვლევის საგანი უნდა გახდეს.

თუმცა „ულისეს“ წინ უსწრებდა ჯოისის ტექსტი, რომელშიც ჯოისმა პირველად მოსინჯა ის მხატვრული მეთოდი, რომელიც შემდეგ ბევრად უფრო ფართო ტილოზე – „ულისეში“ – აისახა. ეს ტექსტი თავისი მცირე ზომიდან გამომდინარე არაჩვეულებრივ საშუალებას იძლევა მისი დაწვრილებით ანალიზისა და ქრონოტოპის იმ თავისებურებების დადგენის, რომელიც „ულისესა“ და „ფინეგანში“ მუშაობს.

„ჯაკომო ჯოისი“, რომელიც ჯოისის გარდაცვალების შემდეგ აღმოაჩინეს ჯოისის ხელნაწერებში, პირველად ჯოისის ცნობილი მკვლევარის რიჩარდ ელმანის მიერ 1959 წელს დაბეჭდილ ჯოისის ბიოგრაფიაში გამოჩნდა, სადაც ელმანმა ამ, მანამდე უცნობი ტექსტის ფრაგმენტე-

ბი ჩაურთო. დაახლოებით ათი წლის შემდეგ (1968) ელმანმავე დაბეჭდა სრული ტექსტი შენიშვნებითა და შესავალით. ელმანის დიდმა ავტორიტეტმა განაპირობა, რომ ჯაკომო კარგა ხანს აღიქმებოდა, როგორც ჯოისის ჩანახატი, მისი ბიოგრაფიული ფრაგმენტი, რომელსაც თავად ავტორი არ აღიქვამდა სერიოზულად, დაბეჭდვის ღირსად და ამ ტექსტის გარკვეული ფრაგმენტები გადამუშავებული და სახეცვლილი მის უფრო დიდ და ამბიციურ პროექტში „ულისეში" გამოიყენა.

თუმცა, ეს თექვსმეტგვერდიანი ხელნაწერი, რომელიც ჯოისს რვა, დიდი ფორმატის ქაღალდის ორივე გვერდზე გადაუწერია, მრავალ შეკითხვას აღძრავს. რატომ უნდა გადაეწერა ავტორს არასტანდარტულ ქაღალდზე, რომელიც ჩვეულებრივ ფანქრით ჩანახატებისთვის გამოიყენება და არა ნაწერისთვის, და თანაც გადაეწერა, როგორც ელმანი ამბობს „საუკეთესო კალიგრაფიული ხელწერით" ჩასწორებებისა და გადაშლების გარეშე (მაშინ, როცა ჩვეულებრივ ჯოისის ხელნაწერები ძალიან ძნელად იკითხება უხვი ჩასწორებებისა და მინაწერების გამო) ისეთი ტექსტი, რომელიც მისთვის არაფერს ნიშნავდა? საფიქრებელია, რომ ჯოისი დარწმუნებული იყო, რომ ეს ტექსტი ადრე თუ გვიან ყურადღებას მიიქცევდა, გამოქვეყნდებოდა და მისი ბოლო გზავნილი გახდებოდა მკითხველისა და მკვლევარებისთვის, რითაც კიდევ ერთ თავსტეხად იქცეოდა მის მრავალ ენიგმათა შორის.

„ჯაკომოსადმი" ინტერესი განსაკუთრებით XXI საუკუნეში გააიზარდა, რასაც 2002 წელს ამერიკაში გამოცემული კრებულიც ადასტურებს, რომელიც მთლიანად ჯოისის ამ მცირე ზომის ნაწარმოების ანალიზს ეძღვნება. კრებულში წარმოდგენილი ცნობილი ევროპელი და ამერი-

კელი ჯოისოლოგების მიდგომა ამ ტექსტისადმი აღარ არის ბიოგრაფიული და ტექსტის მხტვრულ ღირსებასა და მის ინტერპრეტაციაზე აკეთებს აქცენტს.

ტექსტი ჯოისის ბიოგრაფიის ერთ მომენტს მოგვითხრობს – ეს არის მისი გატაცება მისი ტრიესტელი მოწაფით ამელია პოუპერით. თუმც, ნაწარმოები ყველაფერია, გარდა ავტობიოგრაფიული ჩანახატისა. „ჯაკომო“ ალუზიებით დახუნძლული, მრავალშრიანი ტექსტია, რომელშიც, „ახალგაზრდა ხელოვანის პორტრეტის“ შემდეგ ჯოისი ხელოვანის კიდევ ერთ პორტრეტს ქმნის. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ ნაწარმოებში, რომელიც ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს „ულისეს“ პირველად გამოჩნდა ჯოისის ის მხატვრული მეთოდი, რომელსაც იგი დიდი მასშტაბით ჯერ „ულისეში“, შემდეგ კი „ფინეგანში“ გამოიყენებს. ეს არის მითოსური მეთოდი, რომელზეც პირველი ტომას ელიოტი წერდა თავის ცნობილ ესეში: „ულისე: მითისა და წესრიგის ძიება“.

ამიტომ ნაწარმოების დრო ბიოგრაფიული დრო არ არის (როგორც ეს ჯოისის „ახალგაზრდა ხელოვანის პორტრეტშია“, სადაც აღზრდის რომანის ქრონოტოპი გვხვდება გარკვეული მოდიფიკაციებით). ტექსტის მითოსურ ქრონოტოპში, რომელიც არის „აქ და ახლა“, ან სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მარადიული აწმყოა, რომელიც ყველა დროს მოიცავს, ნაწარმოების პროტაგონისტები არა მხოლოდ რეალური პერსონაჟები არიან, რომლებიც რეალურ დროსა და სივრცეში არსებობენ (ტრიესტე, საუკუნის დასაწყისი), არამედ ქალურისა და მამაკაცურის არქეტიპული ფიგურები. ასე რომ, „ჯაკომოს“ პროტაგონისტი ქალი, რომლის სახელი ტექსტში არ არის ნახსენები და მხოლოდ მდედრობითი ნაცვალსახელით მოიხსენიება, ერ-

თსა და იმაავე დროს ამელია პოპერიცაა[54] (რეალური ფიგურა, რომელსაც ჯოისი ტრიესტეში ინგლისურს ასწავლიდა და რომელიც, მკვლევარების აზრით, ნაწარმოების გმირი ქალის პროტოტიპია), ავტორის ეგზოტიკური ვნებებისა და ფანტაზიების ობიექტიც („ოდალისკ-ნაკვთებიანი"), და ამასთანავე შელის ბეატრიჩე ჩენჩიც, იბსენის ჰედა გაბლერიცა და დანტეს ბეატრიჩეც. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იგი ის terra incognita, ანუ ფროიდის „ბნელი კონტინენტია", რომლის არსში წვდომა, დაუფლება ხელოვანის შემოქმედებითი იმპულსია. როგორც ეზრა პაუნდი წერდა ერთ-ერთ ადრეულ ლექსში „იგია პოეტის ერთგული პენელოპე".

ტექსტში ქალის ფიგურა მრავალწახნაგოვანი სახეა, რომელიც ურთიერთსაწინააღმდეგო თვისებებს ინივთებს, ევას დაცემული სახიდან მოყოლებული დანტეს ბეატრიჩეთი დამთავრებული. ამ სახის შესაქმნელად ჯოისი მეტაფო-

---

[54] რიჩარდ ელმანის მიერ დაწერილ ჯოისის ბიოგრაფიის სამივე გამოცემაში (1959, 1982, 1983) „ჯაკომოს" ადრესატად ამელია პოპერია დასახელებული. თუმც ჯოისის სხვა მკვლევარები მიუთითებენ, რომ ლორნეტს, რომელიც ჯოისის ტექსტშია ნახსენები, ამელია კი არა ჯოისის სხვა მოსწავლე ანი შლაიმერი ხმარობდა და ქოლგებითაც, რომელიც ასევე ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხატია ამ ტექსტში ის იყო გატაცებული (მადოქს 1989), ისევე როგორც ტექსტში ნახსენები აპენდიციტის ოპერაცია, რომელიც ვითომ ამელიამ გადაიტანა, დადგინდა, რომ სინამდვილეში ჯოისის სხვა სტუდენტს – ემა ქუზის – დასჭირვებია. ამ ფაქტებზე დაყრდნობით ჯოისის შემოქმედების ცნობილი მკვლევარი ჯონ მაკკურტი საინტერესო და, ვფიქრობ, სწორ დასკვნას აკეთებს, რომ „ჯაკომო ჯოისის" ტრფობის საგანი ზოგადი, კრებსითი სახეა (მაკკურტი 2000).

რათა მთელ არსენალს მიმართავს რომელიც ერთსა და იმავე დროს საკრალურიცაა, ეროტიულიც და ირონიულიც.

ირონია ვახსენეთ და აუცილებლდ უნდა ითქვას, რომ მოდერნისტული ლიტერტურისათვის დამახასიათებელი სამყაროს ირონიულ-პაროდიული ჭვრეტა ძალიან საინტერესო სახეს იღებს „ჯაკომოში“, სადაც ავტორის ტრფობის ობიექტი ხან „განებივრებული ფრინველია“, ხან „ულურტულა ჩიტი“, ან „შავი დედალი“, გულუბრყვილო მოწაფე, რომელიც „ცხვირს არასდროს იხოცავს ხმაურიანად“[55] და ბევრი არაფერი გაეგება იმ „კულტურის“ შესახებ, რომლითაც მისი პედაგოგი თავს იწონებს მის წინაშე: სვედენბორგის, ფსევდო დიონისე არეოპაგელისა და მიგელ დე მოლინას შესახებ საუბრით. ჯოისს არ აშინებს იყოს უკიდურესად ირონიული და მრავალწახნაგოვანი პორტრეტი შექმნას, რომელშიც ამაღლებული და პაროდიულ-ირონიული ერთმანეთს ერწყმის.

„ჯაკომოში“ ქალის სახე ამავდროულად ევასაც უკავშირება და გველთან დაკავშირებული მეტაფორები (მოძრაობაში, მზერაში: მაგ: მისი მზერა ბასილისკისაა) ედემსა და პირველქმნილ ცოდვაზე მიგვანიშნებს, სადაც ქალისა და გველის სახე ერთმანეთს ერწყმის, როგორც ცდუნების სათავის:

> ვარსკვლავმოსილმა გველმა მაკოცა: ცივმა, ღამის გველმა. დაკარგული ვარ ![56]

---

[55] აქ და ქვემოთ „ჯაკომო ჯოისის“ თარგმანი მოყვანილია წიგნიდან: ჯეიმზ ჯოისი. ჯაკომო ჯოისი. ინგლისურიდან თარგმნა, კომენტარები დაურთო და ილუსტრაციები გაუკეთა თამარ გელაშვილმა. გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბილისი, 2017.

[56] A starry snake has kissed me: a cold nightsnake. I am lost!

ამრიგად, აშკარაა, რომ „ჯაკომო ჯოისში“ ხდება პერსონაჟი ქალის მითოლოგიზირება. იგი მრავალწახნაგოვანია და ერთ თუმც კონკრეტულ დროსა და სივრცეში არსებობს, მაგრამ ამავდროულად მითოსურ, ზედროულ სახეს იღებს. ზუსტად ისევე, როგორც ნაწარმოების ქრონოტოპი, რომელშიც რეალური, ბიოგრაფიული დრო მითოსურ დროდ წარმოგვიდგება, ისევე როგორც სივრცე, რომელიც თუმც ერთ კონკრეტულ ტოპოსს ეყრდნობა, მაგრამ ალუზიების საშუალებით სცილდება მას, ხდება მისი მითოლოგიზირება, რითაც ერთი კონკრეტული ადგილი რეალურობას კარგავს და იმ სივრცედ იქცევა, სადაც ესა თუ ის მოვლენა თამაშდება მარადიულ წრებრუნვაზე. მაგ: ჯაკომოს ცდუნების სცენა, რომელიც პარიზში თამაშდება, ამავდროულად შეიძლება ავტორის ზმანება ან სიზმარი იყოს. ეს სცენა ამასთანავე ადამიანის პირველქმნის ცოდვაზეც მიანიშნებს. ყოველივე ერთად კი (რეალობა-ზმანება-პირველქმნილი ცოდვა) იმ საინტერესო ნაზავს წარმოქმნის, რომელიც ჯაკომოს ცდუნების სცენას მითოსურ, განმეორებად ხდომილებად წარმოადგენს.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „ჯაკომო ჯოისში“ ცოდვა და უმანკოების დაკარგვა ცოდნის მოპოვებასთან ასოცირდება, როგორც ეს პირველქმნილ ცოდვის დროს იყო. ეს კავშირი: სატრფო-სიტყვა-შემოქმედება – ორგანულია ჯოისის მითოპოეტიკისთვის. როგორც კრიტიკოსები აღნიშნავენ ჯოისის „კამერული მუსიკის“ ხატოვანება „ქება ქებათას“ ხატოვანებას უკავშირდება, სადაც სარძლოს ღვთის სიტყვის აღსრულების აღთქმა მოაქვს. როგორც ზაკ ბაუენმა შენიშნა: „იგი, (ქალი – ავტორის შენიშვნა) ის საშუალებაა, რომელიც სამყაროს ერთობას მო-

უტანს. იგი კატალიზატორია, იარაღი და ძალაა, რომელიც პოეტის სიტყვას სიცოცხლეს ანიჭებს“ [57]

იგივე თემა ჟღერს „ჯაკომოშიც“, სადაც ეროსი-ქმნა-შემოქმედება-ცოდნა-შემეცნება ერთიან პროცესად მოიაზრება:

> მისი თვალები ჩემს აზრებს ისრუტავენ: და მისი ქალურობის ნოტიო, თბილ, სასურველ სიბნელეში ჩემი სული დაიშალა, ნაკადად ჩაედინა, ჩაიღვარა, სითხით დატბორა და დიდძალი თესლით... [58]

ამ კონტექსტში „ჯაკომოში“ მოხსენიებული ყვავილი მნიშვნელოვან დატვირთვას იძენს. იგი სიყვარულისა და ცოდვის ყვავილად წარმოგვიდგება, რომელიც ამავე დროს კათოლიკური სიმბოლიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ხატთან ღვთისმშობლის ყვავილთან – ვარდთანაც ასოცირება (ეს ხატი ჯოისის „ულისეშიც“ მნიშვნელოვანი სიმბოლოა). ამგვარი დუალიზმი, სიწმინდისა და ამაღლებულისა და ცოდვა-დაცემის ერთიანობაში აღქმა კარგად ასახავს ჯოისის „ჯაკომოსათვის“ დამახასიათებელ დუალიზმს. ამგვარი ორმაგი ბუნებით ხასიათდება ავტორისა და მისი ტრფობის ობიექტის შეყრა, რომელიც ხან გოთური ტაძრის ფონზე მიმდინარეობს, სადაც სატრფოსთან მიახლოება, შეხება და კოცნაც კი წარმოუდგენელ სირთუ-

---

[57] “She is the means by which the world will be made whole. She will be the catalyst, the means and the force giving life to the poet's words”. (ბოუენი 1974:157)

[58] Her eyes have drunk my thoughts: and into the moist warm yielding welcoming darkness of her womanhood my soul, itself dissolving, has streamed and poured and flooded a liquid and abundant seed.....

ლედ ესახება მამაკაცს, ხან კი ეროტიზმით სავსე სცენად წარმოგვიდგება.

პერსონაჟის მრავალნიშნადობა და მისი სხვადასხვა ალუზიებით სხვადასხვა დროით პლასტებში წარმოდგენა ნაწარმოებს ბიოგრაფიული დროისაგან ათავისუფლებს. დროის მსგავსად „ჯაკომო ჯოისის“ სივრცეც მითოლოგიზირებულია. მიუხედავად იმისა, რომ ჯოისი ყოველთვის სკრუპულოზურად ზუსტია ტოპოსის მიმართ, ყოველი კონკრეტული ადგილი ამავე დროს ასოციაციური ბმებით იმ საკრალურ ადგილად იქცევა, სადაც ესა თუ ის არქეტიპული მოვლენა ხდება და მეორდება მარადიულ წრებრუნვაზე. ამიტომ, „ჯაკომოს“ სივრცე ყოველთვის ემოციური მუხტის და სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია, როგორც მაგ: სივრცის ვერტიკალური დაყოფა „მაღლა“ და „დაბლა“, სადაც ჯაკომოს პროტაგონისტი კაცი ყოველთვის დაბლიდან (ქვესკნელიდან/ჯოჯოხეთიდან) შესცქერის თავის ტრფობის საგანს. ნიშანდობლივია, რომ სივრცის ასეთივე დაყოფა გვხვდება ჯოისის ადრეულ მოთხრობაში „წყალობა“ (კრებულიდან „დუბლინელები“), რომელსაც ჩვეულებრივ ჯოისის „ღვთაებრივ კომედიას“ უწოდებენ, სადაც სამი ვერტიკალურად განლაგებული სივრცე ჯოჯოხეთის, სალხინებელისა და სამოთხის პაროდიული სურათია.

„ჯაკომო ჯოისის“ მეორე მთავარი გმირი თავად მთხრობელია. ცნობილია, რომ, იმისდა მიუხედავად მიუხედავად ტექსტი პირველ პირშია დაწერილი, თუ მესამეში, ჯოისის ბევრი ნაწარმოების („ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“, „დევნილნი“ „ულისე“) პროტაგონისტი თავად ავტორის alter ego-დ წარმოგვიდგება ასეა „ჯაკომოშიც“. ოლონდ „პორტრეტის“ სტივენ დედალოსისაგან

განსხვავებით, რომელიც ჯერ საკუთარ გზას და საკუთარ თავს ეძიებს, „ჯაკომოს“ მთავარი გმირს ამ ძიებათა გზის ნაწილი უკვე გაუვლია, მწერლობაშიც მოუსინჯავს ხელი და კარგად იცის, რომ შემოქმედებითი აქტი საკრალური რიტუალია.

ქალი-პროტაგონისტის მსგავსად, ხელოვანის პორტრეტიც მრავალშრიანია: ქრისტე, დანტე, ჰამლეტი – აი, არასრული სია იმ პერსონაჟთა, რომელთაც იგი მოიცავს. სტივენ დედალოსივით რომელიც „პორტრეტში“ თავს ქრისტესთან აიგივებს. ჯოისის alter ego – ჯაკომო – თავს ბრძენად და პოეტად ხედავს, საკუთარ თხზულებას კი საკრალურ წიგნად, რომელიც ახალი რელიგიის დასაბამია, რომლის წინსწარმეტყველიცა და ქურუმიც თავადვეა. „ჯაკომოს“ მე-15 გვერდის მეორე პარაგრაფი ქრისტეს იერუსალიმში შესვლის მკაფიო ალუზიას შეიცავს.

ფერხთით ხალიჩას მიგებენ, ძეს კაცისას. [59]

ნაწარმოების ქრონოტოპი აშკარა მინიშნებას წარმოადგენს ვნების კვირაზე, რომელიც ტექსტში რამდენიმე ალუზიით არის წარმოდგენილი: იგი წითელი პარასკევით იწყება, როდესაც მთავარი მოქმედი პირი პარიზის ერთერთ ეკლესიაში შედის წირვის მოსასმენად... ამ აბზაცის ბოლო სიტყვები ქრისტეს სიტყვებს იმეორებს ქალთა გუნდის მიმართ, რომელიც მას მოთქმით მიაცილებდა გოლგოთის გზაზე „ასულნო იერუსალიმისა! ნუ სტირით ჩემ ზედა.“ (ლუკა: 23:28). ქრისტეს გაყიდვის სცენაზე მიგ-

---

59 They spread under my feet carpets for the son of man. They await my passing.

ვანიშნებს ეს ფრაზებიც: „ანთებული კელაპტრებით მოიჩქარიან, დაუნდობელი თვალები“ და ბოლოს ცნობილი ფრაზა ‘Non hunc sed Barrabbam!’ – ბრბოს არჩევანი, რომელმაც სახარების მიხედვით ავაზაკი ბარაბას გადარჩენა აირჩია.

ნიშანდობლივია, რომ ჯოისის ტექსტში ეს ხმა ბრბოს ნაცვლად ქალს ეკუთვნის, მთხრობელის ტრფობის საგანს. მის მიერ შემოქმედის (მწერლის, როგორც ქრისტეს) უარყოფა ის მძიმე, მტკივნეული, მაგრამ გარდაუვალი გამოცდილებაა, რომელიც, ამ ნაწარმოების მიხედვით, შემოქმედებითი პროცესის იმპულსად უნდა იქცეს:

დაწერე, ჯანდაბას შენი თავი, დაწერე! სხვა რისთვის ვარგიხარ განა?[60]

– ეს სიტყვები, რომლითაც ჯაკომოს მიმართავს მისი ტრფობის ობიექტი, რომელიც მისი მუზაა, მეტნაკლებად აჯამებს ტექსტის სათქმელს, სადაც უკვე არც თუ ახალგაზრდა ხელოვანის ვნების კვირა გათამაშდა.

თუმცა, ამ სცენის შემდეგ ჯოისი ჯიდევ ერთ თავსატეხს გვთავაზობს, რომლის ანალიზი ერთხელ კიდევ გვარწმუნებს, რომ ამ რთული, სუგესტური ტექსტის მითოსურ ქრონოტოპში ყველა ხატი ბევრ მინიშნებას მოიცავს და საბოლოო ჯამში სამყაროს წრეზე მბრუნავ სურათს წარმოქმნის, სადაც დრო და სივრცე ერთ წერტილშია თავმოყრილი და სხვადასხვა დროის პლასტები და სივრცეები ერთდროულად არსებობს. ქვემოთ ციტირებული

---

[60] “Write it, damn you, write it! What else are good for?”

აბზაცი კიდევ ერთ ასეთ მინიშნებას შეიცავს, რომელიც რეალურსა და ისტორიულს ერთ ხატად წარმოადგენს:

> გრძელი შავი პიანინო: მუსიკის განსასვენებელი. კიდესთან ქალის შლაპა წითელ ყვავილიანი, და დაკეცილი ქოლგა. მისი მკლავები: ჩაფხუტი, ბორდოსფერი, და ბლაგვი შუბი ველზე, გიშრისფერი. [61]

მკვლევარები სხვადასხვა ვარაუდს გამოთქვამენ, თუ რა სიმბოლური დატვირთვა შეიძლება ჰქონდეს აქ ჩამოთვლილ, ერთმანეთთან დაუკავშირებელ ხატოვანებებს. არსებობს მოსაზრება, რომ ქუდი და ქოლგა ასოებს A და J-ს შეიძლება უკავშირდებოდეს, ანუ ტექსტის მთავარი მოქმედი პირების ამელიას და ჯეიმზის სახელებს. ნიკო ყიასაშვილმა შენიშნა, რომ ჯოისი შექსპირის გერბს აღწერს, რომლის ჰერალდიკური ნიშნები ჩაფხუტი, და ფარზე გამოსახული შუბია. ცნობილია, რომ შექსპირის ცხოვრება და შემოქმედება ჯოისის ყველა ნაწარმოების ყველაზე მნიშვნელოვანი იმპულსია. დაახლოებით იგივე წლებში, როცა „ჯაკომო" იქმნებოდა, ჯოისმა ტრიესტეში ლექციათა ციკლი წაიკითხა შექსპირის შემოქმედებაზე, რასაც „ჯაკომოს" ტექსტში ახსენებს კიდეც. ვარაუდობენ, რომ „ულისეს" მეცხრე (ბიბლიოთეკის) ეპიზოდი, სადაც სტივენი შექსპირის შემოქმედების ინტერპრეტაციითა და ჰამლეტის საკუთარი თეორიის წარმოდგენით არის დაკავე-

---

[61] A long black piano: coffin of music. Poised on its edge a woman's hat, red-flowered, and
umbrella, furled. Her arms: casque, gules, and blunt spear on a field, sable.

ბული, ამავე დროს დაიწერა. ამ ეპიზოდში სტივენი შექსპირის გერბსაც ახსენებს, „სააზნაურო გერბი, რომლისთვისაც თითლიბაზობა დასჭირდა, დახრილ შავ ზოლზე, მოვერცხლილი ფოლადის ოროლი“[62].

თუ ეს ალუზია შექსპირთან მიდის, როგორც ნიკო ყიასაშვილი ფიქრობდა და რაც სავსებით სარწმუნო ჩანს, მაშინ ჯაკომოს მეტოქე ტრფიალში მხოლოდ სატრფოს ქმარი კი არ არის, რომელიც ბოლთას სცემს კორიდორში ვიწრო ფეხსაცმელებში ან თავის თავს ჭადრაკს ეთამაშება, არამედ ჯოისის უდიდესი მეტოქე – უილიამ შექსპირი. ამრიგად ერთხელ კიდევ ვრწმუნდებით, როგორი ოსტატობით ქმნის ჯოისი მითოლოგიზირებულ ტექსტს, რომელშიც ერთი და იგივე პერსონაჟი მრავალსახოვანია და სხვადასხვა დროში არსებობს.

ამრგად, ამ შემთხვევაშიც მეტოქის სახის შექმნისას ჯოისი ერთმანეთს უხამებს კომიკურსა (ბურჟუა ქმარი) და ამაღლებულს (შექსპირი). უფრო მეტიც, ამ სახეს კიდევ ერთი განზომილება ემატება. ეს არის „ავხორცი ღმერთი“, „ეპილეფსიით შეპყრობილი მბრძანებელი და სიცოცხლის მიმნიჭებელი“[63], რომლის გამოწვევითაც მთავრდება სტივენ დედალოსის დღიური „პორტრეტის“ ფინალში. სტივენ დედალოს/ჯოისისთვის ეს ამბოხი ღმერთის მიმართ, სინამდვილეში მთელი არსებული ტრადიციის წინააღმდეგ ამბოხიაა. „ჯაკომო ჯოისშიც“ ამბოხისა და გამოწვევის ობიექტი ყველა ის ფიგურაა, რომელიც ამ ტრადიციასთან ასოცირდება: იგი ერთსა და იმავე დროს

---

[62] ჯეიმზ ჯოისი, ულისე. ინგლისურიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და კომენტარები დაურთო ნიკო ყიასაშვილმა. 1983

[63] Libidinous God', ' Epileptic lord and giver of life'.

ღმერთიც არის (აბრაამისა და მისი შთამომავლების, ანუ ამელია პოპერის მამის ღმერთი, ან უფრო ზოგადად წინაპრების ღმერთი), და დიდი უილიამ შექსპირიც, რომელსაც ჯოისი თავის ყველაზე დიდ წინაპრად და მეტოქედ მიაჩნდა. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ „ჯაკომოში“ ღმერთის ერთ-ერთი ატრიბუტი შექსპირს უკავშირდება:

აზანზარებს დედამიწის დამზანზარებელს[64]

ღმერთის ამგვარი დახასიათება, აშკარად შეიცავს მინიშნებას შექსპირის გვარზე, რაც ამყარებს მოსაზრებას, რომ ღმერთი-ტრადიცია-შექსპირი ის ტრიადაა, ის რელიგიურ-ფილოსოფიური და ლიტერატურული კანონი, რომლისგან განთავისუფლება ჯოისს აუცილებელ პირობად მიაჩნია შემოქმედებისათვის. ამრიგად „ჯაკომო ჯოისში“ მეტოქის სახეც, ისევეა მითოლოგიზირებული და მრავალ მინიშნებას მოიცავს, როგორც ორივე პროტაგონისტის (ხელოვანის და მისი მუზის) სახე. სწორედ ამგვარი მითოლოგიზირებული პერსონაჟებითა და მითოსური ქრონოტოპით ქმნის ჯოისი „ჯაკომო ჯოისის“ უკიდურესად კონკრეტულ, ზოგჯერ ნატურალისტურ ტექსტს, რომელიც ამავდროულად ასევე უკიდურესად მრავლისმომცველი და მრავალშრიანია.

---

[64] shaking shaker of the earth – shaking.

V. ვირჯინია ვულფი: შინაგანი რიტმი თუ სიუჟეტი

„დროის მოწესრიგებული თანმიმდევრობა
მხოლოდ მოსახერხებელი ტყუილია."
ვირჯინია ვულფი

„დაახლოებით 1910 წლის დეკემბერში ადამიანის ბუნება შეიცვალა" – წერდა ვირჯინია ვულფი ესეში „მისტერ ბენეტი და მისის ბრაუნი" – „ადამიანთა შორის ურთიერთობები შეიცვალა – ურთიერთობა ბატონსა და მსახურსა, ცოლსა და ქმარს, მშობლებსა და შვილებს შორის. ხოლო როცა ადამიანებს შორის ურთიერთობები იცვლება, ამავდროულად, ცვლილებებია რელიგიაში, ქცევასა, პოლიტიკასა და ლიტერატურაში". (ვულფი 1924: 5)

ადამიანის ბუნების ცვლილება, რაზეც ვულფი წერს, იმ დიდი კატაკლიზმების შედეგია, რომლითაც აღბეჭდილია მეოცე საუკუნის დასაწყისი და რომელსაც შედეგად კრიზისული მსოფლშეგნება მოჰყვა. ბუნებრივია, რომ ამგვარ ცვლილებას ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიება უნდა მოჰყოლოდა. მართლაც, მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში მოდერნიზმმა რადიკალურად ახალი ესთეტიკა მოიტანა და მკვეთრად დაუპირისპირდა ტრადიციულ სალიტერატურო ნორმებს. ვირჯინია ვულფი ერთ-ერთი იმათგანია, ვინც მთელი თავისი შემოქმედებით, ნაწარმოებები იქნება ეს თუ ესეები ცდილობს მოდერნიზმის პოეტიკის გააზრებასა და დამკვიდრებას ინგლისურ ლიტერატურაში.

სუბიექტური ქრონოტოპის გაგებისთვის რომანში „შუქურისკენ“

მოდერნისტულ რომანში ქრონოტოპი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ძირითადად ორი სახით არის წარმოდგენილი. ერთი მხრივ ადგილი აქვს დროისა და შესაბამისად სივრცის მითოლოგიზირებას და მეორე მხრივ მის უკიდურეს სუბიექტივიზაციას. ვირჯინია ვულფი სწორედ ის მწერალია, რომლის შემოქმედებაში დროის აღქმა ფსიქოლოგიურ-სუბიექტურია. ვულფის რომანის დრო ხშირად წიგნის პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროა. შესაბამისად, მისი რომანის ქრონოტოპი სწორედ ფსიქოლოგიურ დროს ეფუძნება, რომელიც ვლინდება, როგორც აზრობრივ, ისე ფორმალურ დონეზე.

რომანში „ორლანდო“ ვულფი შენიშნავს:

> Time, unfortunately, though it makes animals and vegetables bloom and fade with amazing punctuality, has no such simple effect upon the mind of man. The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second.

ამ აბზაცში გამოხატული დროის რელატიურობა და სუბიექტურობა ვულფის ყველა ნაწარმოებში ვლინდება და არა მხოლოდ აზრობრივ დონეზე, არამედ ფორმალურადაც, რაც დროის სუბიექტურობის გამოხატვის ადექვატური ფორმის ძიებაში გამოიხატა. ეს ძიებები ჩანს რომანებში „იაკობის ოთახი“ (*Jacob's Room, 1922*), „მისის დე-

ლოუეი" (*Mrs Dalloway,* 1925), მაგრამ „შუქურისკენ' (1927) უკვე შემდგარი ოსტატის მიერ შექმნილი ნაწარმოებია, რომელშიც მთელი სისავსით გამოვლინდა ის ნოვატორობა, რაც მოდერნისტულმა ლიტერატურამ მოიტანა. მოდერნისტული ქრონოტოპიც ერთ-ერთი მათგანია.

რომანში „შუქურისკენ" დრო და სივრცე უკიდურესად შეკუმშულია და რეალისტური რომანისაგან თვისობრივად განსხვავებულ ქრონოტოპს წარმოქმნის, სადაც დროცა და სივრცეც სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. ობიექტური, ლინეარული დროის ადგილს სუბიექტური დრო, ან რამდენიმე პერსონაჟის სუბიექტური დროები იკავებს, რომელსაც მიმართულება არ გააჩნია, არ პროგრესირებს და ფრაგმენტულია.

რომანი სამი ნაწილისაგან შედგება, რომელთა სათაურები – „ფანჯარა", „დრო გადის" და „შუქურა"- სიმბოლურია და ამასთანავე უაღრესად მნიშვნელოვანი რომანის ქრონოტოპის შექმნასა და აღქმაში. პირველი და მესამე ნაწილის სათაურები („ფანჯარა" და „შუქურა") ტოპოსზე აკეთებს აქცენტს და მათში დრო სივრცულ ფორმას იღებს. ორივე ნაწილი გმირების ცხოვრების ერთ დღეს მოიცავს, დაახლოებით ერთნაირი მოცულობისაა და ძირითადად პერსონაჟების ცნობიერების ნაკადის შინაგანი მონოლოგით არის წარმოდგენილი.

ვულფი ერთ-ერთი პირველია მოდერნისტ მწერლებს შორის, რომლის შემოქმედებაში რომანმა გმირის ფსიქოლოგიაში უკიდურესი ჩაღრმავება დაიწყო. ამ მიზნით მოდერნისტებმა გმირის შინაგანი სამყაროს გამოსახატავად ცნობიერების ნაკადის ტექნიკით დაწერილ შინაგან მონოლოგს მიმართეს. ესეში „თანამედროვე პროზა" ("Modern Fiction", 1925), სადაც ვულფი თანამედროვე რომანისათ-

ვის სასიცოცხლო ცვლილებებზე საუბრობს, უპირველეს ყოვლისა რომანისგან გმირის შინაგანი სამყაროს ასახვასა და ამ ასახვისათვის შესაფერისი ფორმის მოძიების აუცილებლობას აღნიშნავს:

> წარმოვიდგინოთ ერთი წუთით ჩვეულებრივი ადამიანის გონება ერთ ჩვეულებრივ დღეს. გონება მირიად შთაბეჭდილებას იღებს – ტრივიალურს, ფანტასტიკურს, წარმავალს ან ფოლადივით მტკიცედ აღბეჭდილს. ყოველი მხრიდან მოდიან ეს შთაბეჭდილებები, უთვალავ ატომთა უწყვეტი ნაკადი.[65]

ეს შთაბეჭდილებები, რომლებიც ადამიანის გონებას „აწვიმს" რომელიმე ორშაბათს ან სამშაბათს ცნობიერების ნაკადს წარმოქმნის.

სწორედ ამგვარი ცნობიერების ნაკადის შინაგანი მონოლოგებით არიან წარმოდგენილი რომანის მთავარი პერსონაჟები – ფილოსოფიის პროფესორი მისტერ რემზი და მისი მეუღლე, რომლებიც რომანის პირველ ნაწილში შვილებთან და მეგობრებთან ერთად შოტლანდიაში, კუნძულ სკაიზე, საკუთარ აგარაკზე ისვენებენ. ორივე პერსონაჟის, მისტერ და მისის რემზების პროტოტიპებს ვირჯინია ვულფის მშობლები წარმოადგენენ. მამა – ლესლი სტივენი, ინტელექტუალი, კემბრიჯისა და ოქსფორდის უნივერ-

---

[65] "Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions--trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday" (Woolf www).

სიტეტების საპატიო დოქტორი, კრიტიკოსი, ლიტერატორი, ოცზე მეტი წიგნის ავტორი და ეროვნული ბიოგრაფიის ლექსიკონის პირველი რედაქტორი იყო. რომანში მისტერ რემზი ფილოსოფოსია, რომელსაც ახალგაზრდობაში ბრწყინვალე ნაშრომი შეუქმნია. ვულფი ძალიან ღრმა და საინტერესო პორტრეტს ქმნის ინტელექტუალისა, რომელსაც ადამიანური ურთიერთობები ძალიან ცუდად გამოსდის, რადგან მასში ინტელექტი სჭარბობს გრძნობას და ემოციური მხარე ნაკლებად აქვს განვითარებული.

სრულიად განსხვავებულია მისის რემზი, რომლის პროტოტიპს ვირჯინია ვულფის დედა, სილამაზით განთქმული ჯულია სტივენსი წარმოადგენს. მისი მშვენება რამდენიმე მხატვრისა და ფოტოგრაფის შთაგონების წყაროდ იქცა, მათ შორის პრე-რაფაელიტი მხატვრის ედვარდ ბერნ-ჯონსის. რომანში მისის რემზის სულიერი სიფაქიზე, ადამიანებზე ზრუნვა და ყოვლისმომცველი სიყვარული განუზომელია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რომანის პირველი ნაწილი ძირითადად ამ ორი პერსონაჟის შინაგანი მონოლოგით არის წარმოდგენილი, რომელსაც დროდადრო სხვადასხვა სიხშირით სხვა პერსონაჟთა (ლილი ბრისკო, მისტერ ტენსლი, პატარა ჯეიმზი) შინაგანი მონოლოგები ენაცვლება. პერსონაჟთა შინაგანი მონოლოგები ფრაგმენტულია, წინადადებები ხშირად ელიფსს წარმოადგენს. ხოლო თხრობა კი არ ვითარდება, არამედ სპირალს წარმოქმნის. ვულფს მიაჩნია, რომ ამა თუ იმ მოვლენის გააზრება ერთი კუთხიდან ვერ მოგვცემს სრულ სურათს, ამიტომ ყველაფერი მრავალი სხვადასხვა წახნაგიდან არის წარმოდგენილი, სხვადასხვა პერსონაჟის თვალთახედვის პრიზმაში გატარებული. თხრობისას ვულფი ხშირად მიმართავს მონ-

ტაჟის ტექნიკას, რაც საშუალებას აძლევს დროში სიმულტანური და სივრცულად დაშორებული მოვლენები ერთმანეთზე „წააფინოს“. კუბისტი მხატვრების მსგავსად, სადაც საგანი ერთდროულად რამდენიმე განზომილებაშია წარმოდგენილი, ვულფი თხრობის ერთგანზომილებიან სივრცეს არღვევს და მრავალპერსპექტივიან თხრობას გვათავაზობს.

ცნობილია, რომ ლიტერატურა და მუსიკა დროული ჟანრებია, მხატვრობა და ქანდაკება კი – სივრცული. თუმცა ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიამ ამ ჟანრული კანონზომიერების გაფართოების მცდელობის არაერთი მცდელობა იცის. ვირჯინია ვულფიც ერთ-ერთი მათგანია, ვინც ყველგან და ყოველთვის ბარიერებისა და არსებული სტერეოტიპების რღვევას ცდილობს. მისი ჩანაწერები რომანისათვის დამახასიათებელ წრფივ ნარატივში სიახლის შეტანის სურვილსა და მცდელობას ცხადყოფს. ვულფის წერილებშიც არაერთხელ მეორდება მისი სურვილი, რომ რომანმა დროის სიმულტანურობა გამოხატოს: „ვისურვებდი ერთდროულად ოთხი ადამიანის ცხოვრებაზე მეწერა, მათი ერთი და იგივე გრძნობა ერთდროულად გამომეხატა, როგორც ამას მუსიკოსი აკეთებს, რადგან მგონია, რომ იმდენი რამ ხდება სხვადასხვა დონეზე ერთდროულად.“

სწორედ ამგვარ მცდელობას, რამდენიმე ამბის ერთდროული თხრობისა ან ერთი და იმავე მოვლენის სხვადასხვა პრიზმაში ჭვრეტისა წარმოადგენს მისი რომანების რთული კომპოზიცია (რომანში „მისის დელოუეი“ ორი პერსონაჟის, კლარისასა და სეპტიმუსის ერთი დღის ერთმანეთზე „წაფენა“, რომანში „შუქურისკენ“ რამდენიმე პერსონაჟის შინაგანი მონოლოგებით ერთი და იმავე მოვ-

ლენის გარშემო ტრიალი, რომანში „ტალღები" თხრობის ექვსი პერსონაჟისათვის განაწილება და მათი ცხოვრების ერთ დღეზე „წაფენა").

თხრობის ამგვარი მეთოდი კარგად გამოხატავს განცდის ფრაგმენტულობასა და სპონტანურობას, პიროვნების ეგზისტენციურ გაუცხოებას და კომუნიკაციის შეუძლებლობას. ვულფის რომანებში მთხრობელი/ავტორი კი არ აღნიშნავს, რომ მის გმირები მეტწილად საკუთარ თავში არიან შეკეტილნი და ადამიანებთან ურთიერთობა უჭირთ, არამედ თავად ფრაგმენტული, წყვეტილი და ნერვიული მოკლე ფრაზები, რომლითაც სავსეა პერსონაჟთა შინაგანი მონოლოგები, გვაგრძნობინებს ამ განწყობილებას.

ამ რომანშიც, ისევე როგორც ვულფის სხვა ნაწარმოებებში, მკაფიოდ ჟღერს ადამიანების გაუცხოების, მარტოობის, კომუნიკაციის შეუძლებლობის თემა. ამიტომ არის ასეთი გამორჩეული ამ რომანში მისის რემზი – იგი აერთიანებს, კრავს, იმედს ასხივებს, ისევე როგორც მისის დელოუეი, (ვულფის მეორე რომანიდან „მისის დელოუეი"), სადაც კლარისას წვეულება, რომლითაც მთავრდება ნაწარმოები, სწორედ ამგვარ მცდელობად უნდა აღვიქვათ, მცდელობად წამიერად მაინც მოისპოს გაუცხოება ადამიანებს შორის. რა თქმა უნდა ვულფი შორსაა იმ აზრისაგან, რომ მარტოობის დაძლევა შესაძლებელია, ხვალინდელი დღე ალბათ ისევ უღიმღამო იქნება, მაგრამ „აქ და ახლა" ერთი წამით მაინც შესაძლებელია ცხოვრების მშვენიერებისა და სისავსის შეგრძნება, რასაც ვულფი „ყოფიერების მომენტებს" უწოდებს.

როგორც აღვნიშნეთ, რომანის პირველი ნაწილის სათაურია „ფანჯარა" და მას ძალიან საინტერესო დატვირ-

თვა აქვს რომანის სივრცული ორგანიზების გააზრებააში: ფანჯარა ზღურბლია, იგი ერთსა და იმავე დროს გამოყოფს და აკავშირებს შიდა და გარე სივრცეს (სხვათა შორის, ვულფს ესეც აქვს დაწერილი სათაურით „კაცი ზღურბლთან“ (“The Man at the Gate”) ინგლისელი რომანტიკოსის სემუელ ტეილორ კოლრიჯის შესახებ, სადაც ზღურბლის სიმბოლიკაზე მსჯელობს.) ვულფის საოჯახო ალბომში ინახება ფოტო, რომელზეც ვულფის დედაა სარკმელთან აღბეჭდილი. თვითონ ვირჯინიასაც აქვს ფოტო გადაღებული იგივე პოზაში, რაც ერთხელ კიდევ გვაწრმუნებს იმაში, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო ეს ხატი მისთვის.

რომანში ფანჯარას ორმაგი პერპექტივიდან ვხედავთ: ერთი მხრივ, იგი ის ადგილია, საიდანაც მისის რემზი და პატარა ჯეიმზი ზღვასა და შუქურას გასცქერიან და ჯეიმზი შუქურაზე წასვლაზე ოცნებობს; ოცნება, რომელიც მხოლოდ წიგნის ბოლოს განხორციელდება მისის რემზის გარდაცვალების შემდეგ. მეორე მხრივ, ფანჯარასთან ჩამომჯდარ მისის რემზისა და მის კალთაში მოკალათებულ ჯეიმზს ეზოდან უმზერს სხვა პერსონაჟი – მხატვარი ლილი ბრისკო, რომელიც მათ დახატვას ცდილობს. ეს ნახატი მხოლოდ წიგნის ბოლოს, მისის რემზის გარაცვალების შემდეგ დასრულდება. ამრიგად, ამ შემთვევაშიც რომანის პირველი და მესამე ნაწილების შედარებისას დრო თითქოს სპირალს წარმოქმნის, სადაც ერთსა და იმავე მოვლენას ვუბრუნდებით, მაგრამ უკვე შემდგარი, განხორციელებული სახით.

რომანის ნოვატორული ფორმა, რომელშიც მოდერნისტული ძიებები ირეკლება, მეორდება ლილი ბრისკოს ნახატზეც, რომელიც ასევე გამოიჩევა არაორდინარული,

ახალი ხედვით. ლილის ნახატი, რომელიც მისის რემზისა და პატარა ჯემზის რეალისტური ხატის შექმნის ნაცვლად ფერითა და ფორმით ცდილობს გამოხატოს თავისი სათქმელი, გაკვირვებასა და გაუგებრობას იწვევს ადამიანებში.

> რის გადმოცემა სურდა ამ სამკუთხა იისფერი ფორმით, „აი აქ?“ ჰკითხა მან. მისის რემზის, რომელიც ჯეიმზს წიგნს უკითხავს, მიუგო ლილიმ. მან იცოდა რას ეტყოდა მისტერ ბენქსი – რომ ვერავინ შეიცნობდა მასში ადამიანს. მაგრამ მე ხომ არ მიცდია რაიმე მსგავსებისთვის მიმეღწია. მაშ გამოდის, რომ დედა და შვილი – ეს საყოველთაო თაყვანისცემის ობიექტები, და ამ შემთხვევაში დედა, განთქმული თავისი სილამაზით – შეიძლება დავიყვანოთ, გავიაზროთ, როგორც იასამნისფერი ჩრდილი (ვულფი 2014: 73).

ლილის საუბრიდან მისტერ ბენქსთან კარგად ჩანს, რომ ლილი ბრისკოს ნახატი ტრადიციული პორტრეტისგან განსხვავდება, ფერსა და ფორმაშია გადაწყვეტილი და იმ ახალ ტენდენციებს ასახავს, რომელმაც მე-20 საუკუნის დასაწყისში იჩინა თავი მხატვრობაში და რითაც ვულფი და ბლუმსბერის ჯგუფი დიდად იყვნენ დაინტერესებული. ვულფის და – ვანესა და მისი ქმარი დანკან ბელი – ორივე მხატვრები იყვნენ. ვულფების მეგობრისა და ბლუმსბერის ჯგუფის წევრის ხელოვნებათმცოდნე და მხატვარის როჯერ ფრაის ინიციატივით ლონდონში 1910 წელს პირველად მოეწყო თანამედროვე მხტვრობის გამოფენა „მანე და პოსტიმპრესიონისტები (თავად ტერმინი პოსტიმპრესიონისტებიც პირველად ფრაიმ იხმარა. ფრაის მცდელობა ფრანგული ავანგარდული მხტვრობა გააცნოს ინგლისის

საზოგადოებას ზუსტად ასახავს ბლუმსბერის ჯგუფის მიზნებს, რომელიც ახალი ესთეტიკის გაცნობასა და დამკვიდრებას ისახავდა მიზნად, რაც საკუთარ შემოქმედებასთან ერთად სხვა მოდერნიზმისათვის მნიშვნელოვანი ავტორების პოპულარიზაციასაც ემსახურებოდა. საკმარისია ითქვას, რომ ვირჯინია და ლეონარდ ვულფებმა პირველებმა დაბეჭდეს ინგლისში ტომას ელიოტის პოეზია და ესეები, ფროიდის შრომები, დოსტოევსკის „ეშმაკები“, ბუნინის ნაწრმოებები და სხვ. ეს ყველაფერი კი იმაზე მეტყველებს, რომ ვულფი არა მხოლოდ კარგად იცნობდა იმ ძიებებს, რომელიც ევროპულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში და მიმდინარეობდა, არამედ იგი, თავად აქტიურად იყო ჩართული ახალი ესთეტიკის შექმნისა და დამკვიდრების პროცესში.

რომანის მეორე ნაწილი ერთადერთია, რომლის სათაური „დრო გადის“ დროის დინებაზე აკეთებს აქცენტს და არა სტატიკურ ხატზე, როგორიც ფანჯრისა და შუქურის სიმბოლოებია. ეს ნაწილი წიგნის პირველ და მეორე ნაწილთან შედარებით ოთხჯერ-ხუთჯერ მცირე მოცულობისაა, მაგრამ დროის ათ წელს მოიცავს და არა პირველი და მესამე ნაწილივით ერთ დღეს. იცვლება თხრობის ტემპი და მანერა. თუ პირველ ნაწილში თხრობა ძირითადად შინაგან მონოლოგს წარმოადგენდა, ეს მონაკვეთი განყენებული, ობიექტური მთხრობელის მიერ არის გადმოცემული და რემზების მიტოვებულ სახლში დასადგურებულ ნგრევაზე მოგვითხრობს. ადამიანები თითქოს უმნიშვნელონი გახდნენ და მათი ამბავი (მაგალითად რემზების ორი შვილის – ფრუსა და ენდრიუს გარდაცვალების ამბავი ასე სხვათაშორის არის მოხსენიებული. მშვენიერი ფრაუ მშობიარობას გადაჰყოლია, ენდრიუ კი რომელიც მეცნიერე-

ბაში დიდ იმედებს იძლეოდა, პირველ მსოფლიო ომში დაღუპულა. ასე გაკვრით ვიგებთ, რომ მსოფლიო ომიც ყოფილა.) ასე გაკვრით სხვათაშორის, ერთ წინადადებაში, რომელიც ამასთანავე ფრჩხილებშია მოთავსებული რათა მის უმნიშვნელობას კიდევ უფრო მეტად გაესვას ხაზი, ისიც არის ნახსენები, რომ მისის რემზი გარდაცვლილა. ამრიგად, რომანის მთავარი გმირი ნაწარმოების შუაში კვდება, ისე რომ არც გარდაცვალების მიზეზი ვიცით, არც ახლობელთა მწუხარებაა გადმოცემული. რაც ჟანრის ყოველგვარ კანონს ეწინააღმდეგება. ვფიქრობ, ამ შემთხვევაშიც, ისევე როგორც ყველაფერში, რასაც ვულფი აკეთებს, ჩანს კონვენციური ფორმების, ლიტერატურული კანონის რღვევის მცდელობა. ამ შემთხვევაში ვულფს სურს პერსონაჟის შესახებ არსებული სტერეოტიპები დარღვიოს. ეს პროცესი კიდევ უფრო რადიკალურად ექსპერიმენტულ სახით მის შემდგომ რომანებში „ორლანდო“ და „ტალღები“ ვლინდება. ამათგან პირველში მთავრი პერსონაჟი, პოეტი ორლანდო სამ საუკუნეზე მეტ ხანს გამოივლის (ელისაბედის ხანიდან მოკიდებული იმ დრომდე, როცა ვულფი რომანის „ორლანდოს“ წერას ამთავრებს), კაციდან ქალად გარდაიქმნება და ელისაბედის ეპოქაში დაწყებულ ნაწარმოებს მე-20-ში ასრულებს. რომანში „ტალღები“ კი ექვსი პერსონაჟია – სამი ქალი და სამი კაცი (ამათგან ერთ-ერთის პროტოტიპად ტომას ელიოტი ითვლება), რომლებიც, ვულფის განცხადებით, ერთი ადამიანის, თავად ავტორის საკუთარი მე-ს სხვადასხვა წახნაგებია.

რომანის ამ ნაწილის პროტაგონისტი ობიექტური დროა (პოლ შიჰანი მთელი რომანის პროტაგონისტად დროს მიიჩნევს (შიჰანი 2015), რომელსაც მხოლოდ ნგრევა

და სიკვდილი მოაქვს და რომელთან შედარებით პერსონაჟები უმიშვნელო და უსუსურები ჩანან. თხრობისას მთელი ყურადღება შიგნიდან გარეთ გადადის: სახლის, ბუნების აღწერაზე. ერთი წინადადებაც კი არ არის რომელიმე პერსონაჟის შინაგანი მონოლოგიდან, რომლითაც წიგნის პირველი და მესამე ნაწილებია დაწერილი.

თუმც, შეიძლება პარადოქსად მოგვეჩვენოს, მაგრამ ობიექტური დროის ხატვისას ვულფი უკიდურესად სუბიექტურია. იგი იმპრესიონისტული მინიშნებებით, ფაქიზი დეტალებით ქმნის რემზების ოჯახისა და სახლის დაკნინების ტრაგიკულ ისტორიას და ხატავს ბუნების შემაძრწუნებელ და დამთრგუნველ ძალას. ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ რომანის ამ ნაწილის პროტაგონისტი ობიექტური დროა, ნაწარმოების მხატვრული დრო ისევ სუბიექტურია, ოღონდ ამჯერად არა პერსონაჟების, არამედ მთხრობელის.

რომანის ბოლო ნაწილი „შუქურა“ რომანის პირველი დღის ერთგვარი გაგრძელებაა. ათი წლის შემდეგ იგივე კუნძულ სკაიზე რემზების აგარაკზე ისევ თავს იყრიან მისტერ რემზი და ის პერსონაჟები, რომლების დროის სისატიკეს გადაურჩნენ. ვულფის თხრობის ტექნიკა პირველი ნაწილისას იმეორებს, როგორც პერსონაჟები იმეორებენ იმას, რასაც პირველ ნაწილში გეგმავდნენ და ვერ განახორციელეს.

აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ რომანის ფინალში ვულფი მონტაჟს მიმართავს: ათი წლის წინ განუხორციელებელი ორი მოქმედება (შუქურაზე გამგზავრება და ლილი ბრისკოს ნახატი) დროში სიმულტანურად არის წარმოდგენილი. იმ დროს, როდესაც მისტერ რემზიმ და ჯეიმზმა შუქურას მიაღწიეს და ჯეიმზმა, როგორც იქნა მამის

შექება და აღიარება დაიმსახურა, ლილი ბრისკომაც დაასრულა ხატვა დარწმუნებულმა, რომ მიუხედავად იმისა, რომ მისი სურათი „მწვანე და ლურჯი ფერების მთელი სიხასხასით, და აღმა-დაღმა კვეთილი ხაზების ორომტრიალით, აშკარა თამამ მცდელობას წარმოადგენდა“ და „ნათხაპნს გავდა“ (ვულფი 2015: 278), ნახატი მაინც შედგა. ამ სურათზე საკმელთან ჩამომჯდარი მისის რემზია გამოსახული პატარა ჯეიმზთან ერთად (მინიშნება ღვთისმშობელსა და ყრმაზე) იმ პოზაში, რომელზეც რომანის პირველ ნაწილში გამახვილდა ყურადღება. ანუ მისის რემზი ათი წლის შემდეგ ნახატის სახით დაბრუნდა ნაწარმოებში. ლილის სიტყვები: „აი, როგორი ყოფილა ჩემი ხილვაო“, რომლითაც სრულდება ნაწარმოები, დაუსრულებლობის, ფინალის ღიაობის შეგრძნებას წარმოქმნის, რაც ზოგადად დამახასიათებელია ვულფის რომანის პოეტიკისათვის.

ამრიგად, რომანის ქრონოტოპის ანალიზი ცხადყოფს, რომ ვულფის ამ რომანში დრო და სივრცე უკიდურესად სუბიექტურია, დრო მოკლებულია პროგრესირებას და წყვეტილი, ფრაგმენტული მონაკვეთებისაგან შედგება, რაც რომანს სივრცულ ფორმას აძლევს. ქრონოტოპი წარმოდგენილია როგორც მეყსეული აწმყო, რომელიც „ყოფიერების მომენტებს“ ასახავს, რომელიც ინდივიდუალურ „აქ“ და „ახლა“-ს წარმოადგენს.

ყოფიერების მომენტები

„წამი ყველაფერია. წამი არაფერია“ – ვკითხულობთ ვირჯინია ვულფის რომანში „ტალღები“ (The Waves, 1929). ეს რომანი ისევე, როგორც ყველაფერი, რასაც

ვულფი ქმნიდა, ბიოგრაფიული რომანი იქნება, აღზრდის რომანი, თუ ესე, ჟანრის დამკვიდრებული ფორმის ეჭვქვეშ დაყენებას, მის მეტ-ნაკლებად მიღებული საზღვრების გაფართოებას, ან სულაც საფუძვლიან შერყევას ისახავდა მიზნად. „საუკუნეების მანძილზე თუმც ბევრი შეგვითვისეთ მანქანების დამზადების შესახებ, საეჭვოა რაიმე ახალი გვესწავლოს ლიტერატურაში. ჩვენ უკეთ წერა არ გვისწავლია“[66] – ასე მკაცრად აფასებდა თანამედროვე რომანს ვირჯინია ვულფი ესეში „თანამედროვე პროზა“.

ამ რომანის ნოვატორულობა, ისევე როგორც ბევრ მოდერნისტულ რომანში დროისა და სივრცის ახლებური მოდელირებით არის განპირობებული, რომელსაც თავის მხრივ რომანის სტრუქტურაში კარდინალური სიახლეები მოჰყვა. თვითონ ვირჯინია ვულფი მიიჩნევდა, რომ ამ რომანის წერისას, იგი უფრო შინაგან რიტმს მისდევდა, ვიდრე სიუჟეტს. „გამოხატავს კი იგი რაიმეს? და თუმც ამგვარი თხრობა ჩემთვის უფრო ბუნებრივია, იგი სრულიად ეწინააღმდეგება ლიტერატურულ ტრადიციას.“[67] – ვკითხულობთ ვირჯინია ვულფის წერილებში.

„ტალღები“ კიდევ უფრო რადიკალურად ნოვატორულია, ვიდრე ვულფის მანამდე შექმნილი რომანები: „მისის დელოუეი“, „შუქურისაკენ“, ან „ორლანდო“. თუმცა ამ

---

[66] It is doubtful whether in the course of the centuries, though we have learnt much about making machines, we have learnt anything about making literature. We do not come to write better;

[67] I am writing to a rhythm and not to a plot. Does this convey anythimg? And thus though the rhythmical is more natural to me than the narrative, it is completely opposed to the tradition of fiction...

რომანებშიც უკვე იჩინა თავი დროისა და სივრცის ქრონოტოპის არატრადიციულმა გააზრებამ.

მიუხედავად იმისა, რომ „მისის დელოუეიში“ არის ჰაიდ პარკიცა და ბონდ სტრიტიც, დასახელებულია ზუსტი თარიღიც, 1923 წლის 13 ივნისი, დღე, როდესაც კლარისა დელოუეი 52 წლის ხდება და წვეულებას მართავს; არის კლარისას, პიტერ უოლშისა და სეპტიმუსის მოძრაობა ლონდონის ქუჩებში, ნაწარმოებში მაინც არ არსებობს ერთი კონკრეტული დღე და ერთი კონკრეტული ქალაქი. დეივიდ დეიჩისმა თავის ნაშრომში ვულფის ამ რომანზე დამაჯერებლად აჩვენა, რომ სინამდვილეში ერთი დღე არ არსებობს და ვულფი ნაწარმოებში ერთ დღეს იმისთვის იყენებს, რომ აჩვენოს მისი ილუზორულობა (დეიჩისი 1963). ობიექტური დროის „მოწესრიგებელი თანმიმდევრობა“ კი მთავარი გმირისთვის (ისევე როგორც ავტორისთვის) მხოლოდ და მხოლოდ მოსახერხებელ ტყუილს წარმოადგენს, რომელსაც მხოლოდ ბრედშოები და ჰოლმსები იღებენ სერიოზულად, რადგან ისინი, მისის დელოუეის აზრით „ხილვასა და კარადას ერთმანეთში ურევენ“.[68]

ბიგ ბენის რეკვის ხმა, რომელიც პერიოდულად გაისმის რომანში და ობიექტურ დროის ფონად შენარჩუნებას ემსახურება, ამავე დროს იმასაც ახსენებს კლარისას, რომ ერთადერთი რეალობა, რომელსაც რაიმე ღირებულება აქვს არის „ახლა და აქ“, წამი, რომელიც მარადისობას მოიცავს: „First a warning, musical; then the hour irrevocable. The leaden circles dissolved in the air... For Heaven knows why one loves it so, how one sees it so, making it up... every moment afresh... in the triumph and the jingle and the strange

---

[68] mix the vison and the sideboard.

high singing of some aeroplane overhead was what she loved: life; London: this moment of June."

ვულფის შემოქმედების ცნობილი ფრანგი მკვლევარი ჟან ჟიჟე მიიჩნევს, რომ შეუძლებელია უფრო ცხადად იმის გამოხატვა, რომ მთელი ცხოვრება ერთი მომენტის აღქმაშია მოცემული და რომ დრო და სივრცე მხოლოდ ცნობიერების კატეგორიებია, ვიდრე ეს ვულფმა გააკეთა ამ პასაჟში.

დროის ექსპერიმენტირების თვალსაზრისით ვულფი უფრო შორს მიდის, ვიდრე მარსელ პრუსტი, რადგან პრუსტი ცდილობდა თავისი გმირის ინდივიდუალური წარსულის ესა თუ ის სურათი აღედგინა, გაეცოცხლებინა და ამით მოეპოვებინა დაკარგული დრო, მაშინ, როდესაც, როგორც მ. ჩერჩი შენიშნავს, „Mrs Woolf has a deep sense of the nearness of earlier events on which the human race has built its present existence" (ჩერჩი 19630). წარსულის ამგვარი აღქმის პირველ ნიმუშად მას ვულფის ერთ-ერთი ადრეული რომანიდან „ჯეკობის ოთახი" ("Jacob's Room", 1922) რამდენიმე ეპიზოდი მოჰყავს, რომელშიც ჯეკობი კემბრიჯში თავს არა მხოლოდ საკუთარი წარსულის, არამედ ზოგადად ადამიანური გამოცდილების წარსულის მემკვიდრედ აღიქვამს. ამასთანავე, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ჯეკობი წარსულს აღიქვამს, არა როგორც მოგონებას, არამედ, როგორც მის პირად გამოცდილებას: „The sound of the clock conveying to him ... a sense of old buildings and time; and himself the inheritor... The bitter eighteenth- century rain rushed down the kennel".

აქვე, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „ჯეკობის ოთახი" ვულფის პირველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია, რომელშიც იგი აღზრდის რომანის ტრადიციულ სქემას არღვევს

და ჯეკობის ცხოვრებასა და ჩამოყალიბებას ბავშვობიდან მოყოლებული ზრდასრულობამდე კი არ ყვება, როგორც ეს ტრადიციულ აღზრდის რომანს შეეფერება, არამედ ფრაგმენტულად, დანაწევრებულად. ასე რომ მიუხედავად იმისა, რომ რომანში ჯეკობის ბიოგრაფიის ყველა მნიშვნელოვანი მომენტია მოცემული (ბავშვობა, კემბრიჯში სწავლა, ლონდონში ცხოვრება, საბერძნეთში მოგზაურობა, მეგობრებთან ურთიერთობა და სხვ.) პროგრესირებადი სიუჟეტის ნაცვლად ფრაგმენტული, მოზაიკური თხრობის გამოყენება პრინციპულად სხვა ფორმის ნაწარმოებს წარმოქმნის. ამ რომანშივე პირველად გამოჩნდა ვულფის რომანის პოეტიკისათვის დამახასიათებელი ფინალის ღიაობა. (ეს რომანი უპასუხო კითხვით მთავრდება). ასეთივე ღია ფინალით მთავრდება „მისის დელოუეიც“ (''And there she was"), ხოლო რომანს „შუქურისაკენ“ რამდენიმე ფინალი აქვს, რაც ფაქტიურად სპობს დასასრულის არსებობას და მის ნაცვლად ერთი და იგივე მოვლენის კონტრაპუნქტულ გამეორებას გვთავაზობს, რომელიც ნაწარმოებში სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. ასე მაგ. რომანში ორჯერ ვუბრუნდებით მგზავრობას შუქურისაკენ: პირველ ნაწილში ის დაგეგმილია და განუხორციელებელი, ხოლო მესამე ნაწილში განხორციელებული; ასევე ორჯერ მეორდება ლილი ბრისკოს ნახატი: ამასთანავე, რომანის ბოლო ეპიზოდში ამ სურათზე მისის რემზია გამოსახული შვილთან ერთად (მინიშნება ღვთისმშობელსა და ყრმაზე) იმ პოზაში, რომელზეც რომანის პირველ ნაწილში გამახვილდა ყურადღება. ანუ მისის რემზი ათი წლის შემდეგ დაბრუნდა ნახატის სახით. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ რომანის ფინალში ვულფი მონტაჟს მიმართავს: ანუ იმ დროს, როდესაც მისტერ რემზიმ და ჯეიმზმა შუქურას მიაღწიეს,

ლილი ბრისკომ დაასრულა ხატვა დარწმუნებულმა, რომ ნახატი შედგა.

ოსტატობის დახვეწასთან ერთად, იზრდება ვულფის მხატვრული სითამამე, რაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ ყველაზე რადიკალურად „ტალღებში“ გამოვლინდა.

„ტალღებში“ აღარ არსებობს ის მინიმალური სიუჟეტიც კი, რომელსაც მხოლოდ პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ სიუჟეტი და რომელიც წინა რომანებს ჰქონდათ. რომანი რამდენიმე სტატიური მონაკვეთისაგან შედგება, რომლებიც პერსონაჟთა მონოლოგებს შეიცავს. ხდომილება, ან თხრობის განვითარება პრაქტიკულად არ არსებობს და დრო, როგორც თხრობის საშუალება ასევე სტატიურია. ვულფის შემოქმედებაში ეს ნაწარმოები ყველაზე უფრო სივრცული რომანია.

ნაწარმოებს, რომელიც ავტორის განმარტებით სულის ბიოგრაფიაა (ან, იქნებ, ავტობიოგრაფიაც) ექვსი მთხრობელი ჰყავს, რომელთაგან თითოეული ავტორის (ან ზოგადად ადამიანის) შინაგანი სამყაროს სხვადასხვა, ზოგჯერ ძალიან განსხვავებულ მხარეს წარმოადგენს. ამდენი მთხრობელის შემოყვანა უკვე თავისთავად გულისხმობს რომანის კონვენციურ ფორმაზე უარის თქმას, სათხრობის ფრაგმენტირება-დანაწევრებას.

თუ აქამდე „მისის დელოუეიში“ ერთმა დღემ მოგონებების საშუალებით კლარისა დელოუეის მთელი სიცოცხლე მოიცვა, „ტალღებში“ ვულფი უფრო შორს წავიდა, როდესაც ბუნების ერთ დღეზე განათავსა თავის პერსონაჟთა არა ერთი დღე, არამედ მთელი ცხოვრება ბავშვობიდან გარდაცვალებამდე. – პრაქტიკულად ეს ჩანაფიქრი ამგვარად ხორციელდება მთელი ნაწარმოები ცხრა მონაკვეთად იყოფა, რომელთაგან თითოეულს ბუნების აღწერის

ერთგვერდღიანი მონაკვეთი უსწრებს: მზის ამოწვერვით დაწყებული და მზის ჩასვლით დამთავრებული. ამასთანავე ცხრავე მონაკვეთი ისეა აგებული, რომ დღის მონაკვეთი და გმირების ცხოვრების ესა თუ ის ეტაპი ერთმანეთთან კავშირშია. მაგალითად პირველი მონაკვეთი, რომელიც ზღვის ჰორიზონტზე მზის გამოჩენას აღწერს, როდესაც ცისა და ზღვის ერთიანობიდან თანდათან გამოიკვეთა ჰორიზონტის ხაზი, შემდეგ კი ტალღებიც გამოჩნდა, პერსონაჟთა ცნობიერების გამოღვიძებას უკავშირდება. ამასთანავე იმას თუ როგორ აღიქვამენ მზესა და ტალღებს ბავშვები თვით მათ ახასიათებს, რადგან გამოღვიძებაში ჩანასახის სახით იგულისხმება მათი მომავალი: ბუნებრივი, მარტივი სუზანი, მომავალი დიასახლისი, მაცდური ჟინი და უცნაური, მარტოობისა და თვითმკვლელობისათვის განწირული როდა – ასეთია ვირჯინია ვულფისათვის სამწახნაგოვნება ქალური ბუნებისა.

ექვსი მთხრობელიდან სამი ქალია და სამი კაცი. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყველა პერსონაჟი ამავე დროს ერთი ადამიანის პოტენციაში არსებული მრავალსახეობაა, ამ სამ მამაკაცშიც თავად ავტორის კაცური ბუნების სამწახნაგოვანებაა წარმოდგენილი. ამათგან ერთ-ერთი ბერნარია, მწერალი, რომლის მონოლოგითაც მთავრდება „ტალღები“. ამ მონოლოგში გამოხატული ადამიანის მარტოობა, კომუნიკაციის შეუძლებლობა, ტრაგიკული გაუცხოება, ვულფის მთელი შემოქმედების ერთ-ერთი ცენტრალური თემაა. ბერნარი იმასაც აფიქსირებს, რომ რუტინა, ცხოვრების მატერიალური მხარე სწორედ ის არის, რაც სიმყარესა და ერთგვარ სტაბილურობას ანიჭებს ცხოვრებას, რომ გარდა სუბიექტური დროისა, რომელიც მისთვისაც ისეთივე თავსატეხია, როგორც წიგნის ავტო-

რისათვის, არსებობს ობიექტური დრო, რომელიც ცხოვრებას მისაღებს, ზოგჯერ სასიამოვნოსაც ხდის:

> ცხოვრება სასიამოვნოა; ცხოვრება კარგია. ორშაბათს სამშაბათი მოსდევს, შემდეგ კი ოთხშაბათი.[69]

ხოლო ყოველი აბსტრაქტული, ფილოსოფიური პასაჟის შემდეგ ბერნარი რეალობის შეგრძნებას იმით იბრუნებს, რომ ყოფით ნივთებს ეხება. მაგიდა, ფუნთუშებით სავსე კალათა – აი, ის, რაც მას სიმყუდროვესა და სიმშვიდეს უბრუნებს, რადგან საშუალო ადამიანის ყოფა: ოჯახი, შვილები, სურათები ის თავშესაფარია, სადაც ადამიანი დროისა და მარტოობის შეგრძნებისაგან თავს აფარებს. ხოლო ბერნარის წერის მანერა „ხატოვანება ხატოვანებაზე" ("image on top of image"). რომელიც ამავე დროს მოუწესრიგებლობა კი არ არის არამედ „მიხვეულ-მოხვეული ძაფი, რომელიც მსუბუქად აკავშირებს ერთ საგანს მეორესთან" ("..a wandering thread lightly joining one thing to another"), ძალიან ჰგავს ვირჯინია ვულფისას. ბერნარის მონოლოგებით ვირჯინია ვულფი არაერთ ისეთ კითხვას სვამს, რომელიც არსებითია მისი ესთეტიკისთვის. მაგალითად, სიუჟეტის, ან როგორც ბერნარი უწოდება, ამბის ფუნქცია, ან უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ ამბის მიერ თავისი ისტორიული ფუნქციის დაკარგვა მოდერნისტულ რომანში, სადაც აღარც ექსპოზიციაა, აღარც კვანძის შეკვრა და აღარც მისი გახსნა, როგორც ამას ტრადიციულ რომანში ვხვდებოდით. ბერნარის პირით ვულფი წერს:

---

[69] Life is pleasant; life is good. After Monday comes Tuesday, and Thursday follows.

But what are stories? Toys. I twist bubbles to blow, one ring through another And I begin to doubt if there are stories.

ბერნარის ამ გამონათქვამში არა მხოლოდ ამბავი-სიუჟეტის არსებობა დგება ეჭვქვეშ, არამედ ისიც არის მინიშნებული, რომ ტრადიციული თხრობა წრემ ან წრეებმა შეცვალა.

მეორე პერსონაჟი ნევილია – გამორჩეული სწავლული, რომელსაც არ მოსწონს ბერნარის ბაირონული მოუწესრიგებლობა, ყველაფერში წესრიგს ეძიებს და თუ ვერ პოულობს „ფარდებს ჩამოაფარებს და კარს ჩარაზავს“, რათა ცხოვრება არ შემოუშვას. ესეც ნაწილია ავტორის სამყაროსი, რომლისთვისაც არტისტულ მოუწესრიგებლობასთან ერთად ასეთი ძვირფასი და ახლობელი იყო კემბრიჯის უნივერსიტეტის მკაცრად აკადემიური სამყარო, სადაც მისი ძმა და მეუღლე სწავლობდნენ და სადაც იგი არაერთხელ გამოსულა ლექციებით, რომელიც შემდეგ მის ცნობილ ესეებს დაედო საფუძვლად.

ამ ტრიადის მესამე პერსონაჟი ლუისია, რომელზეც განსაკუთრებული ყურადღება უნდა შევაჩერო. კრიტიკოსებს არა ერთხელ აღუნიშნავთ, რომ მის პროტოტიპს ტომას ელიოტი წარმოადგენს, „დიდი თეო“ (Great Theo), როგორც მას ვირჯინია უწოდებს თავის დღიურებში და იქვე დასძენს, რომ ის და ელიოტი შეთანხმებულან, რომ ერთმანეთის მოსაზრებები არ ჩაეწერათ. ელიოტმა ჯენტლმენურად შეასრულა ეს შეთანხმება, ვულფს კი სულმა წასძლია და ლუისად მონათლული „დიდი თეო“ (ტომას ელიოტი წარმოშობით ქალაქ ლუისიდან იყო) თავისი სულის ერთ-ერთ განსხეულებად წარმოადგინა. თუმც, აღმოჩნდა, რომ ელიოტის ერთ-ერთ ნაწარმოებში პრინცესა

ვოლუპინი, რომელიც ვენეციის, უფრო ზოგადად კი დასავლური დეკადენტური კულტურის სიმბოლოა, ამავე დროს ბლუმსბერის ინტელექტრუალური სალონის დიასახლისთან ვირჯინია ვულფთანაც ასოცირდება (კობახიძე 2004).

„ტალღების" ტომას ელოიტი – ლუისი პოეტია; მისი ლექსები დროს გაუძლებსო, შენიშნავს ბერნარი. ამავე დროს იგი ბანკში მუშაობს კლერკად. (კიდევ ერთი დეტალი ელიოტის ბიოგრაფიიდან). იგი ერთადერთია რომანის ექვსი პერსონაჟიდან, რომელსაც ცხოვრების ქაოსი არ აშინებს და ამ ქაოსიდან წესრიგს ქმნის ცხოვრებაშიც და ლიტერატურაშიც. კიდევ ერთი წახნაგი თავად ავტორის სულის ბიოგრაფიის, რომელმაც ის პრობლემატიკა და მსოფლაღქმა უნდა გამოსახოს, რომელიც ისევე ორგანულია ვულფის პოეტიკისათვის, როგორც ელიოტისათვის: კერძოდ ეს არის პიროვნების მრავალსახეობის, თვითობის ძიების, დროის ციკლურობის პრობლემები.

მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე ვულფი ჯიუტად ცდილობდა გამოეხატა პიროვნების მრავალსახეობა, რომ ყოველი ადამიანი, და ამდენად პერსონაჟი, რამდენიმე პიროვნებას მოიცავს. (ამგვარი მრავალსახეობის საუკეთესო მაგალითს ორლანდო წარმოადგენს ამავე სახელწოდების რომანიდან, რომელმაც ელიზაბეთის ეპოქიდან მოყოლებული XX საუკუნის 20-იან წლებამდე ყველა ეპოქა გამოიარა და სახე და სქესიც კი გამოიცვალა).

„ტალღებში" ეს პრობლემა ყველაზე მკაფიოდ ლუისის სახით შემოდის, რომელიც ამ მრავალ მე-ში ცდილობს მოიპოვოს საკუთარი მე. შემთხვევითი არ არის, რომ თითქმის ყოველი მისი მონოლოგი „მე"-ს მრავალჯერადი გამეორებითა და საკუთარი თავისათვის იმის შეხსენებით

იწყება, რამდენჯერ მოუწერია ხელი საქმიან ქაღალდებზე, ანუ რამდენჯერ დაუფიქსირებია საკუთარი ვინაობა: „I have signed my name already twenty times. I, and again I, and again I. Clear, firm unequivocal, there stands my name". თუმც ყოველი ასეთი შეხსენება სწორედ იმის მაჩვენებელია, თუ რაოდენ მწვავეა ეს პრობლემა ლუისისთვის, ზუსტად ისევე, როგორც მისი მრავალჯერადი გასმონათქვამი: „ცხოვრება ესაა: მისტერ ფრენთისი 4 საათზე, მისტერ ეირზი კი – 4-სა და 30 წუთზე", რომლითაც იგი საკუთარ თავს ახსენებს, რომ არსებობს ობიექტური, მექანიკური დრო, რომლის გარეშეც ცხოვრება ქაოსად იქცეოდა. ლუისი ცხოვრებაშიც და შემოქმედებაშიც ცდილობს ქაოსიდან წესრიგი შექმნას ("From chaos making order").

შინაგანად ლუისისათვის მითოსური დრო წარმოადგენს დროის ნამდვილ ბუნებას. იგი საკუთარ ცხოვრებას „მრავალჯერადს ("manifold") უწოდებს და ისტორიას დროში დიაქრონულად განფენილად კი არ აღიქვამს, არამედ სიმულტანურად, ერთ მარადიულ „ახლად":

> ... ახლა ჰერცოგი ვარ, ახლა კი – პლატონი, სოკრატეს მეგობარი;.....ახლა მაწანწალა ვარ. ქალები სტრენდზე ზუსტად ისე მიაბიჯებენ, როგორც ნილოსის ნაპირზე.

რადგან არსებობს მხოლოდ აქ და ახლა ამით ლუისის აღქმა ფაქტობრივად იმეორებს ტომას ელიოტის მითოსურ მეთოდს,რომელშიც პერსონაჟები არქეტიპებად წარმოგვიდგებიან. ამგვარ მითოსურ პლანშია წარმოდგენილი რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟის, პერსივალის სიკვდილი. ლუისის ფიქრებში იგი დაილუპა ინდოეთში, ეგვიპტეში,

საბერძნეთში, რადგან ყველა სიკვდილი ერთი სიკვდილია.[70] პერსივალი ერთადერთი გმირია ამ ნაწარმოებში, რომელიც თვითონ არ ლაპარაკობს და მხოლოდ ამ ექვსი პერსონაჟის მონოლოგებში ჩნდება. საფიქრებელია, რომ მისი სახელი გარკვეულ მინიშნებას შეიცავს: პარციფალივით ისიც უშიშარი და უნაკლო რაინდად აღიქმება მისი მეგობრების მიერ. იგი დიდი ბრიტანეთის იმ ფენას მიეკუთვნება, რომელმაც ეს დიადი იმპერია შექმნა და რომელზეც სახელმწიფო დგას და რომელიც ექვსივე გმირისთვის ძვირფასია, მაგრამ „სხვაა". პერსივალს აქვს ის, რაც მათ აკლიათ და რასაც ბერნარი ასე აყალიბებს: „იგი დიდოსტატი იყო ცხოვრების ხელოვნებაში"[71] დროსთან სხვადასხვაგვარი მიმართება აქვს სამივე მდედრობითი სქესის პერონაჟსაც. როდას, რომელიც ამ სამიდან ყველაზე ტრაგიკული ბედისაა და სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ამთავრებს, დრო აშინებს. ეს შიში ბავშვობის ერთი ეპიზოდიდან იღებს სათავეს, როდესაც მათემატიკის გაკვეთილზე, ყველამ გამოიყვანა დავალება და კლასი დატოვა, როდა კი კლასში მარტო დარჩა. საათის წიკწიკი, ნული, (იგივე წრე) მარტოობა მისთვის ერთ ხატად ჩამოყალიბდა, საიდანაც გამოსავალი არ არსებობს:

> Look, the loop of the figure is beginning to fill with time; it holds the world in it... the world is entire, and I am outside of it crying 'O save me, from being blown for ever outside the loop of time'.

---

70 Percival died. He died in Egypt, he died in Greece; all deaths are one death.

71 He was a great master of the art of living

მისგან განსხვავებით ჯინისთვის დროის პრობლემა უბრალოდ არ არსებობს. იგი ერთადერთი პერსონაჟია, რომელის თავს ჩინებულად გრძნობს საგანთა სამყაროში, არასდროს დაფიქრებულა საგანსა და იდეას შორის მიმართებაზე, ან რაიმეს დანიშნულებაზე:

> ვხედავ იმას, რაც ჩემს თვალწინაა... ეს შარფი, ღვინის ლაქები. ეს ჭიქა...ეს ყვავილი. – მიყვარს ის, რასაც ხელით შეეხები, გემოს გაუსინჯავ.[72]

მესამე პერსონაჟი სუზანი „ბუნებრივი ბედნიერების" ("natural happiness") სიმბოლოა. მისთვის დრო წელიწადის დროის ცვალებადობას და მასთან დაკავშირებულ მოვლენებს წარმოადგენს: „ზაფხული მოდის, მერე ზამთარი. წელიწადის დროები ერთმანეთს ენაცვლებიან. მსხალი აივსება და მერე ხეს წყდება" ("Summer comes, and winter. The seasons pass. The pear fills itself and drops from the tree"). უფრო მეტიც იგი თავს აიგივებს წელიწადის დროებთან, თვეებთან, შვილის შეძენის შემდეგ კი ბავშვის აკვანი იქცევა მისთვის სამყაროს ცენტრად. „I am no longer January, May or any other season". – ფიქრობს სუზანი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ექვსივე პერსონაჟი ერთი სულის სხვადასხვა წახნაგია და მათი სხვადასხვაგვარი მიმართება დროის პრობლემისადმი დროის მრავალწახნაგოვანებისა და მრავალფეროვნების ერთდროულად არსებობის საშუალებას იძლევა.

---

[72] I see what is before me... this scarf, these wine-coloured spots. This glass... this flower – I like what one touches, what one tastes

დროის ახლებურ გააზრებასთან ერთად, ბუნებრივია, სივრცის მოდელირებაც სახეს იცვლის. „ტალღებში“ ადგილს როგორც წესი არა აქვს კონკრეტული რეალობა. სახლი, ბაღი, სკოლა, ლუისის ოფისი, ჯინის ოთახი, სუზანის ბაღი, რესტორანი ჰემპტონ კორტში მიუხედავად ერთი შეხედვით ზუსტი დასახელებისა სრულიად მოკლებულია ყოველგვარ გეოგრაფიულ ტოპოსს და მხოლოდ სახელებად ქცეულა, რომელსაც მოქმედი პირების მონოლოგებიდან ვიგებთ. ისევე, როგორც მხოლოდ მათივე მონოლოგში რომელიმე მოქმედი პირის ასაკის ხსენებით ვიგებთ, რომ წინა მონაკვეთსა და ამ მონაკვეთს შორის თურმე ათი წელი გასულა.

დრო/სივრცის ქრონოტოპი ვულფის რომანის პოეტიკაში არის „აქ და ახლა“ (“here and now“), ერთ წამში მთლიანობაში აღქმული სამყარო, რომელიც პრინციპულად განსხვავდება რეალობის რეალისტური აღქმისაგან. ვულფისათვის, ისევე, როგორც ზოგადად მოდერნიზმისათვის, ხელოვნება მიმეზისი არ არის. “What is meant by reality?” – კითხულობდა ვულფი კემბრიჯში წაკითხულ ლექციაში 1928 წელს, ხოლო პასუხი, რომელსაც იგი იძლევა მის შემოქმედებით პოზიციას გამოხატავს, რომელიც მკაფიოდ უპირისპირდება ე.წ. „მატერიალისტი მწერლების“ (ასე უწოდებდა იგი გოლზუორთის, უელსსა და ბენეტს) პოეტიკას. დეივიდ დეიჩისი მიიჩნევს, რომ ვულფის პოზიცია, არა მხოლოდ მის პოეტიკას გამოხატავს, არამედ ეპოქის სულსაც და რომ ქვემოთ ციტირებული განმარტება ფაქტიურად იგივეა, რასაც ჯოისი „ეპიფანიას“ უწოდებდა:

> რას ნიშნავს რეალობა?... ეს რაღაც ძალიან ცვალებადი და არასაიმედოა – მას ხან მტვრიან გზაზე შეიძლება

> მიაგნო, ხან ქუჩაში დაგდებულ გაზეთის ნაგლეჯში, ხანაც მზის ქვეშ გაშლილ ნარგიზში. უცბად რომელიმე ოთახში ადამიანთა ერთ ჯგუფში გამოანათებს, ან ანაზდად ნათქვამში...[73]

ჯოისი ეპიფანიად გონების მყისეულ განათებას მიიჩნევდა, რომლის დროსაც საგნის, მოვლენის არსი, რაობა ("whatness") მჟღავნდება და შემმეცნებლის შინაგან განცდად გარდაიქმნება, რაც არსებითად იგივეა, რაც ვულფის „ყოფიერების მომენტები", ფოლკნერისა და ტომას ვულფის „გაყინული წამი", ტომას ელიოტის „უძრავი წერტილი" ან პაუნდის „მაგიური წამი". ხოლო ამ მოვლენის მხატვრულ ხორცშესხმას ნაწარმოების სივრცულ ფორმასთან მივყავართ, რომლიც შემდეგი თავის კვლევის საგანს წარმოადგენს.

---

[73] "It would seem to be something very erratic, very undependable – now to be found in a dusty road, now in a scrap of newspaper in the street, now in a daffodil in the sun. It lights up a group in a room and stamps some casual saying".....

VI. „გაყინული წამი“ და რომანის სივრცული ფორმა

ტერმინი „გაყინული წამი“ პირველად ჟან-პოლ სარტრმა იხმარა ფოლკნერის რომანის „ხმაურისა და მძვინვარების“ ანალიზისას. სარტრის აზრით ამ რომანში მოქმედება არ პროგრესირებს, ხოლო დრო ცალკეული უძრავი, გაყინული მომენტებისაგან შედგება (სარტრი 1951). სარტრის ეს მოსაზრება შემდგომში არაერთმა ფოლკნეროლოგმა გაიმეორა და ხშირად ფოლკნერის მთელ შემოქმედებაზე განავრცო (ვ.ს.პრიტჩეტი, კ.ე.მანი). ეს მკვლევარები ფოლკნერის რომანის დროს „გაყინულს“ უწოდებენ (პროტჩეტი 1966: მანი 1966).

„გაყინული დროის“ ამგვარი აბსოლუტიზაცია ფოლკნერის, უფრო ზოგადად კი მოდერნიზმის (რადგან ფოლკნერი ერთ-ერთი კერძო გამოვლინებაა მოდერნისტთა ესთეტიკასა და პრაქტიკაში დროის პრობლემისადმი გამახვილებული ყურადღების), დროის პერცეფციას ცალმხრივად წარმოადგენს. მოდერნისტების რომანთა ანალიზი ცხადყოფს, რომ მათში დროის მანიფესტაცია მრავალფეროვანია და დიდი ოსტატობით თანაარსებობს გაყინული დრო და ციკლური დრო, ობიექტური დრო და სუბიექტური დრო (ან დროებიც კი). „გაყინული წამი“ ამ მრავალფეროვნების ერთ-ერთი გამოვლენაა, რომელსაც მნიშვნელოვანი აზრობრივი და მხატვრული დატვირთვა აქვს.

„გაყინული წამი“ სუბიექტური დროის რელატიურობის ერთ-ერთი გამოხატულებაა და მისი არსი შემდგომში მდგომარეობს: ობიექტური, ასტრონომიული დროის უმ-

ცირესი მონაკვეთი სუბიექტის აღქმაში შეიძლება უზომოდ ტევადად იქცეს; ერთმა წამმა შეიძლება ადამიანის მთელი ცხოვრების გააზრება მოიცვას, უფრო ფართოდ კი კაცობრიობის ისტორიის რაღაც ნაწილიც კი. ამ შემთხვევაში დროის მონაკვეთის დატვირთვა მოგონებებით, ასოციაციებით, ალუზიებით, ადამიანის ცნობიერებაში დროის შეჩერების, უდროობის, ან ყველა დროის თანაარსებობის ილუზიას წარმოქმნის.

აქვე აღვნიშნავ, რომ თვით მოდერნისტები ამ მოვლენას სხვადასხვა სახელით იხსენიებენ, თუმც ყოველი მათგანი არსებითად ერთსა და იმავე მოვლენის nunc stans-ის გადმოცემას ცდილობს: ტომას ვულფი და ფოლკნერი მას „გაყინულ მომენტს“ უწოდებენ, ეზრა პაუნდი – „მაგიურ მომენტს“, ვირჯინია ვულფი – „ყოფიერების მომენტებს“, ტომას ელიოტი – უძრავ წერტილს, ჯოისი კი – ეპიფანიას და მიიჩნევს, რომ ამ მომენტში საგნისა და მოვლენის „რაობა“ (‘’Whatness of a thing“) მჟღავნდება. იგივეს აზრს გამოთქვამდა ‚კანტოების“ შექმნამდე ბევრად ადრე პაუნდი, როდესაც „იმაჯიზმის მანიფესტში (1913) წერდა, რომ პოეტური ხატის დანიშნულებაა საგნის „საგნობას“ (“thingness“ of things), საგნის რაობას ჩაწვდეს და გამოსახოს.

პროფანულ სამყაროში ქრონოტოპი, რომელიც nunc stans -ისკენ ისწრაფვის, საკრალურ დროსა და სივრცეში გარღვევას წარმოადგენს, რომელიც პერონაჟის ცნობიერებაში გარკვეულ გარღვევას/ეპიფანიას იწვევს. თომას მანი რომანში „ჯადოსნური მთა“ საინტერესო მოსაზრებებს გამოთქვამს ამგვარ საკრალურ დროზე:

„ახლა“ არ არის „მაშინ“, „აქ“ არ არის „იქ“, რაკილა მათ შორის ყოველთვის არსებობს მოძრაობა. მაგრამ რაკი მოძრაობა, რომლითაც იზომება დრო, წრიულია, თავის თავშივე იკეტება, ეს მოძრაობა და ეს ცვალებადობა შეიძლება სრულად კვალიფიცირებულ იქნეს, როგორც სიმშვიდე და უძრაობა. „მაშინ“ განუწყვეტლივ მეორდება „ახლა“-ში, ხოლო „იქ“ – „აქ“-ში.[74]

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „გაყინული წამის“ ქრონოტოპი დროის უკიდურეს შეკუმშვას/შეჩერებას ისახავს მიზნად, რაც, რაღა თქმა უნდა, დროის აღქმის უკიდურეს სუბიექტურობას უსვამს ხაზს. სუბიექტური დროის რელატიურობის ფაქტს ტრადიციული რომანიც იცნობდა. მაგრამ მოდერნისტულ ნაწარმოებში „გაყინული წამის“ დროს ადგილი აქვს დროისა და სივრცის პრინციპულად ახლებურ მოდელირებას. არსებითი განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ ტრადიციული რომანი მხოლოდ აფიქსირებდა დროის აღქმის რელატიურობის ფაქტს (ანუ პერსონაჟს ეჩვენებოდა, რომ დრო გაჩერდა, ან პირიქით სწრაფად გაირბინა და ამას ან ავტორი გვამცნობდა, ან თვით პერსონაჟი), მაშინ როდესაც მოდერნისტული ნაწარმოები ისწრაფვის ეს მოვლენა ესთეტიკურ ფენომენად აქციოს, ანუ თვით ტექსტმა შექმნას დროის შეჩერების ილუზია, nunc stans ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილიდან უნდა გამომდინარეობდეს. ამიტომ ეს მოვლენა არსებითად ცვლის მოდერნისტული რომანის ქრონოტოპს, რადგან დროის ამ-

---

[74] თომას მანი, „ჯადოსნური მთა“. ციტატა წიგნიდან: ნეტარი ავგუსტინე, აღსარებანი. თარგმნა და კომენტარები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ, 2013.

გვარი უკიდურესი რელატივიზმი, მისი გაყინვა, შეჩერება ცვლის ნარატივის სტრუქტურასა და ტრადიციული რომანისათვის დამასახიათებელ ლინეარობას არღვევს.

ამ თვალსაზრისით ძალიან საინტერესოა ფოლკნერის რომანი „სარტორისები" (*The Sartoris,* 1928), რომელიც იოკნაპატოფას ციკლის პირველი რომანია. მასში ფოლკნერმა არა მხოლოდ თავის სათხრობს მიაგნო, არამედ მეტ-ნაკლებად თხრობის ფორმასაც. ფოლკნერის ამ ადრეულ ნაწარმოებში დროის შეჩერების ორივე ხერხია გამოყენებული, როგორც ტრადიციული, ისე მოდერნისტული. ორივე შემთხვევა გმირს კრიტიკულ სიტუაციაში წარმოგვიდგენს, მაგრამ სრულიად სხვადასხვა ტექნიკაა გამოყენებული. პირველ შემთხვევაში ფოლკნერი ტრადიციული რომანის სტილში მხოლოდ ფაქტის აღნიშვნით შემოიფარგლება (მოხუც ბაიარდს ეჩვენება, რომ დრო გაჩერდა და მთელი სიცოცხლე გავიდა, სანამ მან ეზო გადაჭრა, იანკის თვალს მოეფარა და სიკვდილს გადაურჩა.[75])

ამ ეპიზოდში დროის რელატიურობა მხოლოდ გმირის აღქმაში არსებობს, მკითხველისათვის ის მხოლოდ ფაქტია, რომელზეც მას ვიღაც, ამ შემთხვევაში ბაიარდის ძველი მეგობარი უილ ფოლზი, მოუთხრობს. განცდა ფსიქოლოგიურად მოტივირებულია, თუმცა ეს მხოლოდ დეკლარაციულ დონეზე არსებობს და მკითხველისათვის, მხოლოდ და მხოლოდ გმირის სუბიექტური განცდაა რომელზეც მას უამბობენ.

---

[75] "That was the hardest thing he ever done in his life...It seemed like he had been walkin' a year without gettin' no closer and not darin' to look back".

სამაგიეროდ, წიგნის მეოთხე ნაწილში ახალგაზრდა ბაიარდის შინაგან სამყაროში ჩაღრმავებითა და მისი შინაგანი მონოლოგის შემოტანით ავტორი დროის შეჩერების ეფექტს ქმნის, რაც „გაყინული წამის" პირველ მხატვრულ ხორცშესხმას წარმოადგენს ფოლკნერის შემოქმედებაში. „წვეთს წვეთი მოჰყვა და წვიმამ ღამე გალია, დროც გალია, მაგრამ ისეთი გრძელი იყო, ისე საშინლად გრძელი."[76] – წერს ფოლკნერი, მაგრამ ამ კომენტარის გარეშეც უდროობის შეგრძნებას თვით მონაკვეთის მხატვრული ქსოვილი წარმოქმნის, რომელიც უკიდურესად დატვირთულია ასოციაციებით, რომელიც დროში თავისუფლად მონაცვლეობს და ამით დროის ლინეარობას არღვევს და ერთგვარ კალეიდოსკოპურ სურათს წარმოქმნის. ბაიარდის შინაგანი ხედვის წინ ერთ წამში ჩაიქროლებს მთელი მისი ცხოვრება მთელი თავისი სიშმაგითა და ხმაურით, სავსე სასოწარკვეთილებითა და ამაოებით. ხოლო უმცირესი დეტალების გამახვილებული აღქმა, ადამიანის შინაგან სამყაროსა და გარე სამყაროში (რომელიც, არა მხოლოდ ამ ერთი კონკრეტული ადამიანის გარე სამყაროა, არამედ ადამიანის ზოგადად) მიმდინარე პროცესების, საკუთარი, თუ თავისი წინაპრების (ან ისევ მთელი კაცობრიობის წარსულის) ერთ მთლიანობაში აღქმა nunc stans-ის ეფექტს წარმოქმნის და მონაკვეთს ღრმა სიმბოლურ ნიშნადობას ანიჭებს.

დროის გაწელვა-შეჩერების ეფექტი შეიძლება მონტაჟის ტექნიკის გამოყენებითაც მივიღოთ, როგორც, მაგალითად, ტომას ვულფის რომანში „შინ ვერ დაბრუნდები",

---

[76] "...drop after drop the rain wore the night away, wore time away, but it was so long, so damn long".

სადაც ერთ-ერთ ეპიზოდში რომანის მთავარ გმირს ჯორჯ უებერს საყვარელი ქალი ეკითხება ხომ მარად ეყვარება. ეს ბუნებრივი და მარადიული კითხვა ჯორჯს საგონებელში აგდებს და ათასგვარ ფიქრს აუშლის, რადგან მის ცნობიერებაში სიტყვა მარად მარადისობას უკავშირდება და ამრიგად „ბნელსა და იდუმალ დროს“)[77], რომელიც ტომას ვულფის რომანთა პროტაგონისტებისათვის როგორც წესი ერთ-ერთ ურთულეს პრობლემას წარმოადგენს. ამიტომ პასუხის ნაცვლად ჯორჯი ფანჯარასთან მიდის და ქუჩას გაჰყურებს. მის წინ ხმაურით მიჰქრიან ავტომობილები, მიიჩქარიან გამვლელ-გამომვლელები, კრთებიან სახეები, რომელთაც იგი არ იცნობს, თუმც შეიძლება მრავალჯერ შეხვედრია, იქით ... ქუჩაზე ალბათ ბავშვები თამაშობენ, ცა ლურჯია და უღრუბლო... ჯორჯს სახე ემანჭება; სურს თქვას, რომ ადამიანი დაბნეული და უმეცარი შიშით აღვსილი დააბიჯებს ცოცხალსა და მშვენიერ დედამიწაზე და ვერაფერს ხედავს. ნაცვლად ამისა კი ესტერს მიუბრუნდება და გაღიზიანებული პასუხობს: ეგე მარადისობა, ეგე შენი მარადისობა.

ეს ფრაგმენტი მხოლოდ მოკლე მონათხრობია იმ ვრცელი სურათისა, რაც ჯორჯის გონების თვალწინ გაირბენს დროის უმცირეს მონაკვეთში. მაგრამ ეს მონაკვეთი ისეა გაჯერებული სივრცით, რომ დროის სივრცედ გაშლის ეფექტს წარმოქმნის.

ამგვარ მონაკვეთებში გამოყენებული მასალა ერთი შეხედვით თითქოს სცოდავს სიუხვითა და მოუწესრიგებლობით, თითქოს არ ხდება გამიჯვნა ცნობიერებაში შემოსულ მნიშვნელოვან და მეორეხარისხოვან, უმნიშვნელო მასა-

---

[77] “dark time, mysterious time”.

ლას შორის და ფიქსირდება უმნიშვნელო დეტალიც კი, რომელიც მხედველობის არეში ხვდება, ან ასოციაციით მეხსიერებაში ამოტივტივდება. რის გამოც მკვლევართა ერთი ნაწილი (რობერტ პენ უორენი, მაქსუელ გაიზმარი) მიიჩნევენ, რომ ორგანიზებული მთლიანობის ნაცვლად ვიღებთ ქაოტურ გამოცდილებას, რომელსაც კომპოზიციური სიმწყობრე აკლია. თუმც ამ ნაკლის აღნიშვნის შემდეგ ორივე მკვლევარი იმასაც აღნიშნავს, რომ ეს გარკვეული მხატვრული ხერხია, რომლის პირველ ნიმუშებს დოსტოევსკისთან, შემდეგ კი პრუსტთან ვხვდებით; რითაც ფაქტობრივად თვითონვე აბათილებენ საკუთარ შენიშვნას, რადგან კომპოზიციური მოუწესრიგებლობის ნაცვლად პრინციპულად სხვა სახის კომპოზიციის არსებობას აღიარებენ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „გაყინული წამი“ უმეტესად გმირის ფსიქიკაში მიმდინარე ძლიერი განცდების, გმირის სულიერი ბიოგრაფიის საკვანძო მომენტების გამოსახატავად გამოიყენება. თუმც იგი ხშირად არა მხოლოდ ერთი ან რამდენიმე კონკრეტული ეპიზოდს, არამედ რომანის მთელ თავს ან ნაწილს წარმოადგენს (მაგ. კვენტინ კომპსონის ნაწილი „ხმაურსა და მძვინვარებაში“ ან ჰაიტაუერის ხილვა რომანში „აგვისტოს ნათელი“). უფრო ფართოდ მთელი ნაწარმოები ერთ „გაყინულ წამად“ შეიძლება იქცეს, რომლის შიგნით დროის მრავალფეროვანი მანიფესტაციის მთელი სპექტრი შეიძლება არსებობდეს, როგორც, მაგალითად პაუნდის „კანტოებში“, ფოლკნერის რომანში „მომაკვდავი რომ ვესვენე“, ან ვირჯინია ვულფის „ტალღებში“. ყველა ეს ნაწარმოები მთლიანობაში არაპროგრესირებადი დროის მოდელს წარმოგვიდგენს, მაგრამ, როგორც წესი მეტ-ნაკლებად ყველა ინარჩუნებს

ობიექტურ დროს, როგორც ფონს. როგორც დ.დეიჩისმა აღნიშნა:

> ჯოისს ცნობიერების ნაკადში საათები შემოყავს, ისე, როგორც ისინი მიედინებიან დუბლინის ერთი დღის განმავლობაში. ვირჯინია ვულფი განსაცვიფრებელ კონტრაპუნქტულ ეფექტს აღწევს იმით, რომ სხვადასხვა ცნობიერების ნაკადებში დროის დინებას ბიგ-ბენის ჩამორეკვით გაწყვეტს-ხოლმე"[78] (დეიჩისი 1963: 57).

ამგვარ ნაწარმოებთა რთული კომპოზიცია (რომანში რამდენიმე მთხრობელის შემოყვანა, ერთი და იმავე ისტორიის სხვადასხვა რაკურსით წარმოდგენა, დროში სიმულტანური და სივრცეში დაშორებული მოქმედებების მონტაჟის ტექნიკით გადმოცემა, და სხვ.) ამ ნაწარმოებებს სივრცულ ფორმას ანიჭებს, დროულის ნაცვლად, რასაც თანამედროვე კრიტიკა მოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მახასიათებლად მიიჩნევს.

ეს განაცხადი, რომ თანამედროვე რომანი სივრცული რომანია ერთი შეხედვით პარადოქსად შეიძლება აღვიქვათ, რადგან ტრადიციულ რომანთან შედარებით მოდერნისტული რომანი გაცილებით უფრო შეზღუდულ სივრცეს მოიცავს და გმირის გადაადგილებისადმი, უფრო მეტიც მისი თავგადასავლებისადმი ინტერესი თითქმის სრულიად დაკარგა. თუ „გარგანტუასა და პანტაგრუელის" ან დონ კიხოტის თავგადასავლებს გავიხსენებთ, ან თუნდაც

---

[78] "„Joyce injects into the stream of consciousness, the hours as they roll by during the day in Dublin. Virginia Woolf achieves a striking contrapuntal effect by interrupting the time flow of the various streams of consciousness with the booming of Big Ben."

ქრონოლოგიურად უფრო თანამედროვე გმირების გულივერის, ტომ ჯონსის, ან მისტერ პიკვიკის ფათერაკებით აღსავსე თავგადასავლებს ვახსენებთ, სავსებით ცხადი იქნება, რომ ფოლკნერის, ჯეიმზ ჯოისის, ვირჯინია ვულფის, თომას მანის გმირები ერთგვარ დახშულ, შეზღუდულ სივრცეში მოქმედებენ. მაგრამ ამავე დროს ისიც აშკარაა, ტრადიციულ რომანში ვრცელ სივრცეს ჩვეულებრივ შესაბამისი დროის მონაკვეთი ესადაგებოდა და ტრადიციული რომანის დრო ჩვეულებრივ ათწლეულებს მოიცავდა. სარაინდო, პიკარესკულ, ბიოგრაფიულ ქრონოტოპებს ერთი რამ ჰქონდათ საერთო ეს იყო დროისა და სივრცის თანაზომიერება. ხოლო დროის შეყოვნება-გაყინვა, მისი შედედება დროის შეჩერების გამოხატვის მიზნით, როგორც ეს მოდერნიტულმა ლიტერატურამ მოიტანა, სრულიად უცხო იყო.

თანამედროვე რომანის სივრცე იშვიათად სცილდება ერთი ქალაქის, ვთქვათ დუბლინის, ლონდონის საზღვრებს, იგი შეიძლება სულაც ერთ ოთახს, ციხის საკანს, ან საავადმყოფოს პალატას არ გასცილდეს. მაგრამ ეს დახშული სივრცე სიმბოლოს რანგში ადის და მთელი სამყაროს ხატად იქცევა, რადგან მასში ხორციელდება გმირის „მოგზაურობა“ საკუთარი თავისა და სამყაროს შესამეცნებლად.

თ. კობახიძე დრო-სივრცის ამგვარ მიმართებას მითოსურ ქრონოტოპს უწოდებს და ასე ახასიათებს:

> „შედედებული“ სივრცე-დროის ფარგლებში უსაზღვროდ კონდენსირებული და გამძაფრებულია დრო. მითოპოეტიტიკურ ნაწარმოებში ის მარადიულ აწმყოდ წარმოგვიდგება; მასში მკაფიოდ არის ლოკალიზებული სივრცე, რომლის მიღმა თითქმის აღარაფერი არ-

სებობს... ჰერმან ჰესეს „დილის ქვეყნის მსგავსად, ყველა დროის, ადგილისა და მოქმედების მითოსური მოდელია, ის „ყველგან არის და არსად არ არის და ყველა დრო მასში ზედროულობას ერწყმის“ (კობახიძე 2004: 20).

საინტერესოა აღვნიშნოთ, რომ იგივე მოვლენას მუსიკაშიც აქვს ადგილი. ანალოგია მით უფრო საინტერესოა, რადგან მუსიკალური ნაწარმოების, ისევე, როგორც ლიტერატურის არსებობის საშუალება დროა, ანუ ორივე ხელოვნების ტემპორალურ ჟანრს მიეკუთვნება. ამ მიმართულებით პირველი მცდელობა იმპრესიონისტულ მუსიკაშიც შეინიშნებოდა, მაგრამ უფრო გამოკვეთილად არნოლდ შონბერგის დოდეკაფონიურ (12-ტონალურ) სისტემაში გამოვლინდა, რომელიც ავტორს მუსიკაში აინშტაინის ფარდობითობის თეორიის მსგავს გადატრიალებად მიაჩნდა. შონბერგის სისტემას მიმდევრები მისი მოწაფეების სახით გამოუჩნდნენ ვენის ახალ სკოლაში (Neue Wiener Schule), რომლის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი წამომადგენელი ანტონ ვებერნი იყო. ვებერნის შემოქმედებაში მუსიკალური ტექსტის ისტორიულად ჩამოყალიბებული ჰორიზონტალური სივრცე ვერტიკალურობისაკენ ისწრაფვის, რამაც შეკუმშული, სტატიური მუსიკა წარმოქმნა, რომელიც ქრომატულ გამას ამჯობინებს დიატონურს (ქრომატული გამა კი ერთი და იგივე ოქტავის სივრცეში დიატონურ გამაზე გაცილებით მეტ ბგერას მოიცავს). ამრიგად, დროის გაუქმებისა და სივრცობრიობისაკენ სწრაფვამ მუსიკაშიც იჩინა თავი.

ერთდროულობის გადმოცემის მცდელობაზე მუსიკასა და ლიტერატურაში საინტერესო აზრს გამოთქვამდა ტო-

მას ელიოტი, რომელიც პოლ ვალერის წიგნის „პოეტური ხელოვნება“ წინასიტყვაობაში წერდა:

> თავად მუსიკა შეიძლება აღვიქვათ, როგორც ზედროულობისაკენ, განუხორციელებელი სწრაფვა. და თუ ხელოვნების სხვა დარგები შეიძლება ვთქვათ, რომ ხანგრძლივობისაკენ ისწრაფიან, მაშინ მუსიკა ფერწერისა და ქანდაკების უძრაობისაკენ მიილტვის... იდეალური იქნებოდა, რომ შემეძლოს დიდებული სიმფონიის ერთდროულად აღქმა, როგორც მთელის“[79] (ელიოტი 1958: xiv).

ვირჯინია ვულფიც მიიჩნევდა, რომ თუმც მუსიკასაც ლიტერატურასავით სეკვენციურობა, დროში თანმიმდევრულობა ახასიათებს, მაგრამ მუსიკას მეტი საშუალება აქვს სიმულტანურობის, ერთდროულობის გამოხატვის, რაც აკორდის საშუალებით მიიღწევა. ვულფი ფიქრობდა, რომ თავის რომანში ამ მუსიკალური ხერხის შემოტანა საშუალებას მისცემდა „წამის სისრულე გადმოეცა“ (“To give the moment whole“). ვულფი წერილებშიც არაერთხელ მეორდება მისი მოსაზრება, რომ რომანმა დროის სიმულტანურობა გამოხატოს: „ვისურვებდი ოთხი ადამიანის სიცოცხლეზე ერთდროულად მომეთხრო, ისე რომ მუსიკოსივით შემძლებოდა ერთი და იგივე გრძნობის აღწერა,

---

79 “Music itself may be conceived as striving towards an unattainable timelessness; and if the other arts may be thought of as yearning for duration, so Music may be thought of as yearning for the stillness of painting or sculpture... Ideally I should like to be able to hold the whole of the great symphony in my mind at once”.

რადგან სულ მგონია, რომ იმდენი რამ ხდება ერთდროულად სხვადასხვა დონეზე".[80]

ამგვარი სიმულტანურობის ერთ-ერთ გამოვლინებად უნდა მივიჩნიოთ ვულფის „მისის დელოუეი"-სა და ფოლკნერის „აგვისტოს ნათელში" ორი ისტორიის ერთდროული თხრობა. ყველაზე მეტად კი ეს მოვლენა ვულფის ყველაზე ექსპერიმენტულ რომანში „ტალღები" გამოიხატა, სადაც იგი ექვსი პერონაჟის სიცოცხლეზე ერთდროულად მოგვითხრობს და ამასთანავე ექვსივე პერსონაჟი ერთი ადამიანის, ავტორისავე სხვადასხვა წახნაგს წარმოადგენს.

თუმცა, სიმულტანურობის ეფექტის მისაღწევად სხვადსხვა ხერხი შეიძლება გამოიყენებოდეს, მათ შორის მონტაჟის ტექნიკა, რომელსაც თითქმის ყველა მოდერნისტი მიმართავს და რომლის საუკეთესო მაგალითად ჯოისის „ულისეს" X ეპიზოდი („მოხეტიალე კლდეები") შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელშიც ბლუმის, დედალოსის და რამდენიმე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის ცნობიერების ნაკადი და დუბლინში გადაადგილება ხდება დღის 3 საათზე. 19 პარაგრაფად დაყოფილი თავი სივრცეში გაშლილ თხრობას წარმოადგენს, სადაც ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის ნაცვლად ჯოისი ერთდროულად მიმდინარე მოვლენების ახლო პლანების მონაცვლეობას ახდენს მონტაჟის ტექნიკით (იმ დროს როცა ჰაინზი და ბაკ მალიგანი სტივენზე ჭორაობენ, ლეოპოლდ ბლუმი წიგნების მაღაზიაში მოლისათვის წიგნს არჩევს, მამა კონმი ტრამვაის გა-

---

[80] "I should like to write four lives at a time, describing the same feeling, as a musician does, because it always seems to me that things are going on at so many different levels simultaneously."

ჩერებისკენ მიდის გარეუბნის ერთ-ერთ სკოლაში წასასვლელად, რათა გარდაცვლილი პედი დიგნამის ვაჟი ამ სკოლაში უფასოდ მოაწყოს და ა.შ.).

მეორე ხერხი, რომლითაც დროის შეჩერება/გაყინვა მიიღწევა რამდენიმე მთხრობელის შემოყვანა და ერთი და იგივე ისტორიის მრავალჯერადი თხრობაა სხვადასხვა რაკურსიდან. ზუსტად ისევე, როგორ ეს კუბიზმშია, რომელიც ცდილობს ობიექტი სიმულტანურად სხვადასხვა ხედვის კუთხიდან გამოხატოს, ანუ რამდენიმე პერსპექტივის კომბინირება მოეხდინოს. ასეა დაწრილი ფოლკნერის „აბესალომ, აბესალომ", „მომაკვდავი რომ ვესვენე" „ხმაური და მძვინვარება"; ვულფის „მისის დელოუეი", „ტალღები". მოდერნისტი მწერალი თხრობის კონვენციურ სიბრტყეს ანგრევს, როგორც ამას კუბიზმი აკეთებს. ამ შემთხვევაში სიუჟეტი ან მხატვრული სახე წრფივად კი არ ვითარდება, არამედ თითქოს იშლება-იხსნება, ან წრიულად ბრუნავს, რაც საბოლოო ჯამში ნაწარმოების სივრცული ფორმას წარმოქმნის.

ხელოვნებათმცოდნე, მხატვარი, კრიტიკოსი და „ბლუმსბერის ჯგუფის" წევრი როჯერ ფრაი[81], რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღვის ინგლისში ავანგარდული ხელოვნების შემოტანის საქმეში, ასე ახასიათებდა ანრი მატისის ნოვატორობას:

> სამყარო, სადაც მატისის მოლბერტის წინ ხალიჩაზე მოდელი იჯდა, ნამსხვრევებად იქცა ისე, თითქოს გატეხილ-

---

[81] როჯერ ფრაიმ (1866 – 1934) პოსტიმპრესიონისტების ორი გამოფენა მოაწყო ინგლისში 1910-12 წლებში. მასვე ეკუთვნის ტერმინი „პოსტიმპრესიონიზმი".

მა სარკემ აირეკლაო და შემდეგ ისევ გამთლიანდა უფრო შეკრულ მთლიანობად.[82]

1908 წელს, ე.ი. ორი წლით ადრე, ვიდრე ფრაის გაიცნობდა იგივეს წერდა ვირჯინია ვულფიც:

„მე განსხვავებული სახის მშვენიერებას და სიმეტრიას ვაღწევ უსასრულო დისონანსებით, ყველა იმ კვალს მივდევ ადამიანის გონება რასაც გაივლის ამ ქვეყანაზე, რათა ბოლოს და ბოლოს ამ ათრთოლებული ფრაგმენტებით მთლიანობა მივიღო".[83]

ამრიგად, მოდერნისტული ხელოვნება მიმეტური ხელოვნების მრავალსაუკუნოვან სიმბოლოს – სარკის ნაცვლად, რომელიც რეალობის მაქსიმალურად ზუსტად ასახვას მიიჩნევდა ხელოვნების დანიშნულებად, სახეს უცვლის. მოდერნისტული ესთეტიკა რეალობას თითქოს შემადგენელ ნაწილებად შლის, რათა ამ მასალით ახალი, უფრო მაღალორგანიზებული, საკუთარი რეალობა შექმნას, რომელიც ცდილობს „უძრავ მოძრაობაში" მოიცვას მარადისობა, სადაც დრო სივრცედ იქცევა, რადგან მთელი არსებობა, ანრი ბერგსონის სიტყვებით რომ ვთქვათ „ცნობიერების გამოღვიძებიდან მოყოლებული დღემდე ერთი წინადადებაა, რომელშიც მხოლოდ მძიმეები არსე-

---

[82] "the world where a model sat on a carpet in front of Matisse's easel, has been broken to pieces as though reflected in a broken mirror and then put together again into a more coherent unity."

[83] "I attain a different kind of beauty, achieve a symmetry by means of infinite discords, showing all traces of the mind's passage through the world: achieve in the end, some kind of whole made by shivering fragments" ("Between the Acts").

ბობს, მაგრამ არა წერტილი“ და რომლის ლოგიკურ ცნებებში მოქცევა და ახსნა ისეთივე შეუძლებელია, როგორც „ბნელი და იდუმალი“ დროის შეცნობა.

ასე რომ, იქნებ სწორი იყო პოლონიუსი, რომ იმაზე ფიქრი „დღეს დღე რად ჰქვიან, ღამეს ღამე და ან დრო დროსა“ მხოლოდ დროის ფუჭი კარგვაა. ან იქნებ ადამიანს მხოლოდ ფიქრი შეუძლია დაუპირისპიროს დროის მდინარებას და ამით დაიბრუნოს დაკარგული დრო.

MODERNIST CHRONOTOPE
A SUMMARY

INTRODUCTION: FOR THE UNDERSTANDING OF CHRONOTOPE

The term chronotope was first introduced by Mikhail Bakhtin, who described it as the intersection of time and space in literature and convincingly showed its high sensitivity to historical change. Indeed, Literature as a temporal art has always had to deal with time/space correlation. Hence any writer encounters and solves this problem giving his or her interpretation the way he constructs the plot, or in other words the way he uses time as the means of narration

But it is only in the XX century that Literature became literally obsessed with the problem of time. Differently from old writers, who perceived time/space correlation in the novel intuitively, taking time and space for granted and not as a problem, most modernist writers view time as a source of countless reflections and even as a subject for aesthetic games. This can explain the fact that in a number of Modernist works time category is not only the means of narration, but also a problem perceived by the author and the characters in various ways. Therefore, the problem of time has become one of the central themes of modernist literature, and seeking for lost time the driving impulse of many of its characters.

At the same time modernist writers increasing preoccupation with time as a medium of narration leads to a basic shift in the traditionally accepted narrative forms. If in the conventional novel plot structure meant a sequence of events leading up to a climax and then to a denouement in modernist literature the sequence is ordered by the emotional relevance of events rather than their logical interrelation.

Modernist writers tend to develop a metaphoric or rather to say a symbolic or mythopoetic representation of their experience of the universe. Thus the chronotope also acquires a new purpose which

tends to transcend time through symbol and myth in order to express timelessness or *nunc stans.*

A study of the modernist chronotope must comprise two aspects: one of them is time as a theme of the literary work and the other – time as a means of narration which affects every aspect of fiction or how a writer's time perception is realized in the text and becomes an aesthetic phenomenon.

The book deals with the problem of time in the works of the following modernist writers: Ezra Pound, Thomas Wolfe, William Faulkner, James Joyce and Virginia Woolf.

I.EZRA POUND: THE WORLD IN THE COUNTERPOINT.

Pound intended his *magnum opus* to be a poem based on a musical principle of a fugue in which themes and counter themes appear, are repeated, varied and metamorphosed without adhering to a pattern of any pre-existent literary work. The three major themes of the poem as Pound conceived them are the following: live men's journey in the world of the Dead, a Repeat in history and the magic moment of metamorphoses.

In *The Cantos,* Pound attempts to give a mythical perception of human history. Hence, historical linear time is replaced by mythical time. As a result although Pound aims to create a history of mankind's spiritual and intellectual experience comprising all important stages of its development from Homer's *Odyssey* to World War II, *The Cantos* is not a historical poem and numerous historical events mentioned in the poem serve to a completely different purpose: to creates a timeless universe of a myth where all time is one. By projecting various layers of history on the present Pound creates a cyclical world where all characters function as archetypes. E.g. fair Helen is at one and the same time the Helen of Troy, the reason of the Trojan War, Helen of Aquitaine, Dannay, the Moon, Pound's muse (or 'his true Penelope') etc. – i.e. female archetype.

In the 'magic moment of metamorphosis' (Pound) all times merge into one timeless mythical time of *The Cantos.*

Thus, *The Cantos* present the history of mankind as simultaneity where modern world, Homer's time, Renaissance history of Sigizmundo Malatesta, Confucian China, Thomas Jefferson's America, times of Provencal troubadours and many more c-exist. This juxtaposition of present and various pasts open up the world of myth where all times co-exist in a magic moment of metamorphoses.

The Cantos don't have the main hero or a number of heroes, but a two main archetypes: male and female which can be represented by different characters. Thus: Odysseus, Sid, Roland, the Sun, Sigizmundo Malatesta, Guido Cavalcanti, American Leaders, etc. merge into one male archetype. On the other side Penelope, Helen of Troy, Venus or Aphrodite, the Moon, Inez de Castro, etc – represent one and the same – female archetype, which is Poet's „true Penelope".

The Odyssean voyage in quest of knowledge which starts the poem is at the same time Pound's Dantesque journey from darkness and despair towards light. In *Pisan Cantos,* which Pound viewed as his Paradise what is opposed to the flow of time is Creative Process, which according to Pound was to see the whole tradition simultaneously, as existing in a single moment of present. In fact, this is what he endeavoured to do in *the Cantos.*

II. THOMAS WOLFE: DARK AND MYSTERIOUS TIME

Three Aspects of Time

In *The Story of a Novel* Thomas Wolfe formulated his time-concept, cited by almost all Wolfe scholars, but never taken seriously and thus never given due attention. What we argue in this chapter is that

although Wolfe was by no means a systematic thinker and didn't create a theory, his time-concept should not be underestimated. After all Wolfe studied literary criticism under J.S. Lowes and I.Babbit and had a very good knowledge of the current trends in European literature. Hence, his time-concept is a very subtle representation of his time perception which is embodied in his four novels.

The first element of time according to Wolfe is real present or the present of the book characters, i.e. the more or less retained chronological order of the plot sequence.

The second element of time is the past. Wolfe sees each moment of the present to be conditioned not only by the past of the protagonist, but the collective experience of mankind. But remembering things past is not the recollection of the past, but a re-living of the past and recapturing the lost moment by an involuntary memory, which M.Beja termed as a *Retrospective Epiphany.* Wolfe uses different devices to render *frozen moment*: mythological and literary allusions, montage technique etc.

And finally the third aspect of time is Time Immutable , i.e. the timeless time of Nature.

Problem of time is closely connected with the quest for the self. Wolf uses one and the same symbol for both of them, namely the image of the river that can render both permanence and change at the same time which Wolfe thought one of the greatest mysteries of the „dark time"

In Search of Lost Time: Marcel Proust or James Joyce

The aim of the present chapter is to study Thomas Wolfe's concept of time and trace the influence of Marcel Proust and James Joyce on it. It well-known from Wolfe's letters that he had read Proust's *In Search of Lost Time* in the original as early as in 1925 and was greatly impressed by it.

Wolfe's search of lost time like that of Proust's is based on an involuntary memory which operates through associations. However, the similarity between these two writers does not stretch further than that. Proust and Wolfe use the same method for different purposes and come to different results: for Proust reconstruction of the past is a possibility to escape time and reality, for Wolf – to penetrate and perceive time, human nature and reality.

What we argue is that Wolfe's 'retrospective epiphany' (a term by Moris Beja) has more affinity with Joyce's epiphanies. Wolfe uses 'retrospective epiphany' to mythologize time and give it a cyclical form resulting in a non-linear narrative.

III. WILLIAM FAULKNER:TIME AND DESTINY

The works of the XX century American writer, William Faulkner, cover different aspects of the problem of time. His specific time perception found its expression in the innovative poetics of his novels, as well as became one of the central problems to which Faulkner's characters respond differently. Thus a study of chronotope in the works of Faulkner is closely associated with such problems as mytheme of road and the quest hero, Christian symbolism, etc.

Characters and Problem of Time

"Past is never dead. It is not even past" – this many times cited phrase which is a remarkable summing up of Faulkner's time concept finds its appearance in all his novels where the pressure of the past affecting the psychology and morality of an individual is explored in a variety of complex ways. Nearly all Faulkner's characters are concerned with time problem and most of them are in

conflict with time. According to their time-perception Faulkner's characters can be divided into several groups:

a) 'Faulknerian Man' (Jean-Paul Sartre's term) who is obsessed with past. For them life is remembering and preserving the myth of the glorious past inherited from their ancestors. These characters who are nealy always protagonists (Bayard Sartoris, Quentin Compson, Joe Christmas, Darl Bundren) can be viewed as a quest-hero who attempts to gain his personal identity by rage against time. Their extreme isolation is often expressed by the image of a circle, which stresses impossibility of communication, the hero's inability to admit another person into it. Another image associated with this type of character is the shadow, which can be viewed as their alter ego , their dark, irrational self which they vainly attempt to get rid of either by running away from the shadow (Joe Christmas in Light in August) or by drowning it (Quentin Compson in The Sound and the Fury). These heroes often frantically seek their own destruction as nearly all of them see death as a means to escape time.

b) The patriarchs (Thomas Sutpen, Colonel John Sartoris, Major De Spain) are men of action who oppose action to the flow of time. They attempt to control the future by realizing their design to build a dynasty and to leave descendents who will inherit and cherish the myth of the great past. It is this myth which appears as a doom for many of Faulkner's favourite heroes. The patriarchs are never presented in Faulkner's novels alive. Instead we see the effect of their deeds and their influence on the present. Their life stories are told and retold a number of times from different view-points (Aunt Jenny's stories in The Sartoris: Quentin Compson and Shreve reconstructing Thomas Sutpen's life-story in Absalom, Absalom) until they turn into a timeless myth.

c) The mechanical man (Jason Compson, Byron Snopes, Flem Snopes, Popeye) is a product of the mechanical civilization with its consumer attitude towards everything including time. The Snopeses who appears in Faulkner's later works crowd out, rob or replace in their positions of influence the futile aristocrats like the Sartorises

and the Compsons. Their frightening advance reinforces Faulkner's vision of destruction and futility and disintegration brought about by time.

The most violent image of this group is Popeye (The Sanctuary) whose sadism and impotence symbolize the evils of the dehumanized mechanical world.

d) The fourth group consists of characters whose degree of time awareness and thus degree of concern is very low. Among them are Benjy (The Sound and The Fury), Ike Snopes (The Hamlet) whose idiocy reduces them to the existence where time does not matter.

Besides the above mentioned there is a small number of characters in Faulkner's novels, mostly simpletons like Lena Grove (Light in August), Eula Varner (The Hamlet) who live in harmony with nature and natural time, intuitively accepting time as something given and not as a problem to reflect on or fight against. And finally above all there is Dilsey (The Sound and the Fury) whose ability to accept time and change while preserving her sense of continuity and dignity makes her one of the most memorable characters in Faulkner's novels.

Light in August: Poetics of the Beginning and the Ending

Light in August is one of Faulkner's major works which at a glance seems less experimental than the two novels that it follows, namely *The Sound and the Fury* and *As I Lay Dying.* But the analysis makes it clear that characterized by a number of innovations in the novel structure which may be less apparent than in the novels of *Sturm und Drang* period but they reveal Faulkner's more mature concern with the novel as a form,

Instead of a linear-progressive plot-structure *Light in August* has a circular development created by telling two stories at a time (the story of a simpleton Lena Grove and Joe Christmas's tragic quest for his identity) and by rendering one and the same story by different narrators or presenting it from different view-points.

The result is an absence of the marked beginning or of the end typical for a conventional novel. *Light in August* has a number of beginnings and at least three strikingly different finals: one highly pathetic and tragic (Joe Christmas's death or crucifixion), another – Hightower's vision of a circle which has a deep symbolic significance and finally the novel closes with a simpleton Lena Grove's story told by an indifferent narrator in the genre of *a fablio* which gives to the novel a circular form by returning to the end of the first chapter. Nearly the same phrase which ends the first chapter closes the book i.e. starts and ends the plot structure.

Thus the circle which is one of the central symbols (denoting Joe Christmas's existential alienation, and at the same time unity of all beings in the Universe, as in Hightower's vision where all solitary circles merge into one) is also the structural element of the novel.

The Mytheme of Road

The mytheme of road is crucial for understanding William Faulkner's three major novels: *As I lay Dying, Lights in August* and *The Rievers*. In all of them road imagery is closely connected to the protagonist's spiritual quest and is characterized by a number of stages which the hero goes through.

In the urban area the street becomes one of the modifications of the road. Its circular form in Light in August stresses the

existential solitude and alienation of the protagonist and his futile quest for his personal identity. At the same time it creates a dramatic contrast with the open road on which simpleton Lena Grove travels and the whole bucolic frame in which Joe Christmas's tragic story is set.

The reward for the quest in the modern world is mostly profaned and the quest leads to the protagonist's death or isolation (Darl Bundren, Quentin Compson, Joe Christmas), except the last novel The Rievers where Faulkner demonstrates a more positive attitude.

The road mytheme functions not only on a symbolic level, but also as a structural element, as a universal scheme bringing form and order in Faulkner's novels

Christian Myth in *The Sound and the Fury*

Faulkner's novels are heavily indebted to the Christian tradition. For him as for many other modernists the Christian myth was one of the most important paradigms, or in other words in his use of Christian myth Faulkner falls in with the main stream of modernists /Eliot, Joyce, Pound/.

Although Faulkner himself denied the existence of any special symbolism of the Passion Week in the novel, referring to the Christian myth as a 'tool', but his extensive use of this 'tool' proves its crucial importance. The analysis of the novel shows that the Christian myth serves as an ever-present paradigm, an ordering scheme which enables the author to present his story on the background of eternity.

Besides being the structural element of the novel Christian myth is one of the major themes of *The Sound and the Fury*. Although there is no coherent system of religious values in the novel the existence of God does not seem doubtful and in this novel (as

throughout his entire career) Faulkner explores the human quest for God.

The function of various Christian allusions and symbols which greatly contribute to the complexity of the text has been explored.

Time and Space in *Intruder in the Dust*

Faulkner's novel *Intruder in the Dust* (1948) in in spite of its detective plot is in fact the author's last novel bearing such cardinal characteristics of the modernist novel as stream of consciousness technique and specific modelling of time/space relationship.

The narrative of a relationship between an adolescent boy, Chick Mallison, and an elderly, dignified negro, Lucas Beauchamp, is rendered mainly through Chick's stream-of-limitations and prejudices of the society. As in many novels by Faulkner, the two most important events of the story take place before the story itself starts and are introduced in the book by a number of flashbacks that falter the development of the plot structure and gives to the narrative a circular development rather than a conventional linear plot structure. In other words the narrative mirrors the process of burial and retrieval which takes place in the novel a number of times.

Particular attention is paid to the analysis of the stylistic devices (flashbacks, cuttings, montage, stream-of-consciousness technique) used by the author to render an arrested motion in time and create an impression of timelessness, or frozen time.

IV. *GIACOMO JOYCE:* AN IRONIC PORTRAI OF AN ARTIST IN LOVE

Joyce's posthumously published work *Giacomo Joyce* was long considered as a marginal text, a biographical sketch, as one of its author's many enigmas. Richard Ellmann who had kept the text unpublished for many years laid foundation to *Giacomo's*

biographical study by inserting its long portions in his 1959 monumental biography of Joyce (Ellmann 1959) and finally in 1968 by publishing the full text with notes and an introduction (Ellmann 1968). Ellmann's authority was crucial in seeing *Giacomo Joyce* as a biographical sketch, a draft that the author himself did not take seriously, did not intend to publish and recycled or incorporated its parts in his more ambitious project *Ulysses.*

However, this sixteen page manuscript written on both sides of eight oversized sheets of heavy paper, ordinarily used for pencil sketches rather than writing, written in Joyce's best calligraphic hand without any changes naturally raises a number of questions: Why should a writer ever copy and what is more, copy in one's 'best calligraphic hand' (this is how Ellmann characterizes Joyce's handwriting) on a parchment-like paper a text destined to oblivion? Surely, Joyce was well-aware that sooner or later the text will be published and was willing to leave *Giacomo* as one of his many enigmas, or rather as his last envoy to the readers and scholars.

Joyce's posthumously published work *Giacomo Joyce* was long considered as a marginal text, a biographical sketch, as one of its author's many enigmas. Richard Ellmann who had kept the text unpublished for many years laid foundation to *Giacomo's* biographical study by inserting its long portions in his 1959 monumental biography of Joyce (Ellmann 1959) and finally in 1968 by publishing the full text with notes and an introduction (Ellmann 1968). Ellmann's authority was crucial in seeing *Giacomo Joyce* as a biographical sketch, a draft that the author himself did not take seriously, did not intend to publish and recycled or incorporated its parts in his more ambitious project *Ulysses.*

Giacomo's popularity increased in the last decade, particularly with the publication of a book of collected articles dedicated entirely to the study of *Giacomo Joyce* (Academia Press, 2002). This study goes far beyond biographical criticism and seeks to address the complexities of the text itself.

Giacomo is a highly allusive, complex text. Created between *A Portrait of the Artist* and *Ulysses, Giacomo* is the first text where Joyce uses a mythical method as an ordering principle.

V. VIRGINIA WOOLF: INNER RHYTHM OR PLOT SGTRUCTURE

Individual Chronotope in the Novel *To the Lighthouse*

One of the major innovations of the modernist novel is an innovative modeling of the Time and Space. One of the most interesting novels in this respect is *To the Lighthouse* by Virginia Woolf, the author who with her essays and novels played an important role in the establishment of modernist aesthetics.

To the Lighthouse as well as most Woolf's novels tend to apprehend time as extremely subjective dependent on the individual's perception. Thus the chronotope of the first and third parts (''Window" and ''The Lighthouse") of the novel could be termed as an individual psychological space/time of the characters. Even the second part – ''Time Passes" which is told by a narrator who seems much more neutral than in the other parts, treats the time/space in a most unconventional way by extended the time span of one night in the narrative and at the same time squeezing a decade in a single sentence.

The chapter studies some characteristic features of the modernist chronotope as they appear in *To the Lighthouse*. Particular attention is paid to the analysis of how the usage of stream-of-consciousness technique and non-linear narrative lead to a correlation between Time and Space which is different from the traditional novel.

Moments of Being

In her essays V.Woolf claimed that the traditional novel with its ordered plot-structure is inapt to express life. Thus in her novels she attempted to develop a new technique of expression that would capture the essence of flow and convey elusiveness of characters. For this purpose she reduced the plot and story element and developed a stream-of-consciousness narrative, in which boundaries between past and present are fluid.

Remembering of the past not as the past but as „here and now" fills the moment with a special meaning which has a sharpness and intensity of a vision. Such moments redeemed from time, or „moments of being" is what V. Woolf opposed to her tragic vision of life and also what she used as the building material for her novels.

The chapter studies how the moments of being are expressed in some of her novels: *Jacob's Room, Mrs. Dalloway* and *To the Lighthouse*. In all of them past symbolically returns and shapes the present (as Mrs. Ramsay comes back in Lily Briscoe's picture). Woolf endeavours to embody the essence of moments of being in the very form of the novel which leads to the conscious faltering of the structure in order to give significance to the form.

Special attention is paid to the analysis of *The Waves* as the most radically innovative of all Wolfe's works. Instead of a life narrated in the linear time, the novel breaks into nine episodes placed on the background of a single day. Authorial narration gives way to short monologues (or maybe better to say, interior monologues, as there is no listener) by six different characters (three male and three female) who Woolf conceived as different facets of one personality.

Moments of Being is viewed in Woolf's novels as representations of *nunc stans* , the experience of timelessness or existence redeemed of time, which all modernist writers endeavored to render under different names: T.S.Eliot's ''still points", Yeats's ''unity of being" ,

Joyce's "epiphanies", Faulkner's "frozen moment" or Pound's "magic moment".

VI. FROZEN MOMENT AND SPATIAL FORM IN LITERATURE

The term *frozen moment* was first used by J.P.Sartre who assumed that time in Faulkner's novel *The Sound and the Fury* does not progress and consists of motionless, separate frozen moments. Later Sartre's assumption has been repeated by several critics, who have applied it to the modernist concept of time in general.

What we argue in this chapter is that time manifestation in modernist literature is manifold and frozen time and cyclical time, objective time and subjective time (or even subjective times of different characters) co-exist. *Frozen moment* is viewed as one of the aspects of this diversity, as a representation of *nunc stans*. It is an essentially different modeling of time/space correlation than in the traditional novel because the former only stated the fact whereas modernist writers tend to express an arrested motion in time in the text and create an illusion of stasis, thus turning it into an aesthetic phenomenon.

Frozen moment may be used either in a single episode of a novel to express a turning point in character evolution (Hightower's vision in *The Light in August* by Faulkner) or in a chapter (or a section) of a book (Benji's and Quetin's sections in *The Sound and the Fury*). In some cases an entire novel or a poem can take a form of one *frozen moment* comprising in itself all the diversity of time-manifestation (Woolf's *The Waves*, Pound's *The Cantos).*

Complicated structure of such works (introducing several narrators and presenting one and the same story from different view-points, conscious faltering of the sequence of events by using flashbacks, cuttings, montage, stream-of-consciousness technique etc.) creates a new form which tends to be spatial rather than temporal. Spatiality of form is considered by literary scholars (J.Frank) as one of the major characteristics of modernism.

It not only literary works of the period that reveal the tendency of expressing simultaneity. In music A.Webern and Vienna New school of music endeavoured to express nunc stans. In cubism painters attempted to render the object simultaneously from several points of view and to combine multiple perspectives.

დამოწმებანი

ავგუსტინე 1995: ავგუსტინე ალსარებანი, ლათინურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ. თბილისი. გამომცელობა „ნეკერი", 1995

ბაუენი 1974: Bowen, Zack. Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses. State University of New York Press, Albany, 1974.

ბახტინი 2011: Bakhtin, M. The Dialogic Imagination – four essays. Austin: University of Texas press, 2011

ბენეტი 1945: Bennett J., Virginia Woolf: Her Art As a Novelist. Cambridge University Press, 1945

ბეჯა 1965: Beja, M., You Can't Go Home Again: Thomas Wolfe and „The Escapes of Time and Memory". Modern Fiction Studies, 1965

ბეჯა 1967: Beja, M. [Ed] Critical Essays on Virginia Woolf. L., 1967

ბიჩი 1942: Beach.J.B., American Fiction 1920- – 1940. N.Y., 1942.

ბლეიკასტენ 1976: Bleikasten A. The Most Splendid Failure: Faulkner's The Sound and the Fury. Indiana University Press, 1976

ბლოკერი 1966: Blocker, G., William Faulkner in Faulkner.In: Faulkner: A Collection of Critical Essays, edited by Robert Penn Warren. Prentice-Hall, 1966.

დარელი 1969: Darrel Abel. Frozen Movement in Light in August. In: XX Century Interpretations of Light in August. Ed D .L .Minter. N. Y. 1969

დეიჩისი 1963: Daiches, D., Virginia Woolf. A new Directions Paperback, 1963

დევენპორტი 1961: Davenport, G., Pound and Frobenius. In.: Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound. Edited by Lewis Leaky, Columbia University Press, N.Y., 1961

ეგოროვი 1967: Егоров Б.Ф. (ред). Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград. 1967

ელიოტი **1928:** Eliot, T. S. „Introduction: 1928". Ezra Pound.Selected Poems and Translations.
London: 1975.
ელიოტი **1975:** Eliot, T.S. Selected Prose. Ed with an Introduction by F.Kermode.Faber &Raber, 1975
ელიოტი 1989: **Eliot T.S., Introduction to ''The art of poetry" by Paul Valéry ; translated by Denise Folliot ; Princeton University Press, 1989**
ვიკერი **1959:** Vickery, O.W., The Novels of William Faulkner. A Critical Interptetation. Louisiana State University Press, 1959
ვულფი **1956:** Wolfe, Thomas. *Letters.* Ed. By Elizabeth Nowell. N.Y., 1956.
ვულფი **1936:** Wolfe, Thomas. *The Story of a Novel.* Macmillan Pub Co., 1936
ვულფი **1968:** Wolfe, Thomas,Three Decades of Criticism. Ed. By L.A. Field. N.Y.,1968
ვულფი **1984:** Wolfe, Thomas, Look Homeward, Angel. Penguin Books, 1984
ვულფი 1963: Wolfe, Thomas, Of Time and the River. Penguin books, 1963
ვულფი **1939:** Wolfe, Thomas, The Web and the Rock. N.Y. and London, 1939
ვულფი **1968:** Wolfe, Thomas, You Can't Go Home Again. Penguin Books, 1968
ვულფი **1996**Woolf , Virginia., Mrs. Dalloway. Penguin Books, 1996
ვულფი Woolf, Virginia, The Waves .Ed. with an Introduction and Notes by Gillian Beer. Oxford University Press .
ვულფი **1996:** Woolf , Virginia, To the Lighthouse. Penguin Books, 1996
ვულფი **www:** Woolf Virginia. The Common Reader. The University of Adelaide Library, University of Adelaide. https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/index.html

ვულფი 2014: ვულფი ვ. შუქურისკენ. ინგლისურიდან თარგმნა ლ. დუმბაძემ. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2014

ზუიგარტი 1969: Swiggart P., The Art of Faulkner's Novels. University of Texas Press,1969.

თოფურიძე 1984: თოფურიძე ე., უილიამ ფოლკნერის რომანის პოეტიკა. თბილისი, 1984

კენედი 1982: Kennedy, R.S. [ed] Thomas Wolfe: A Harvard Perspective. Ohio,1982

კენედი 1962: Kennedy R.S. The Windows of Memory. Chapel Hill. The University of North Carolina Press, 1962

კირნსი 1989: Kearns, G., Pound. The Cantos. Cambridge University Press, Cambridge, 1989

კობახიძე 1991: კობახიძე თ., თ.ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 1991.

კობახიძე 2004: კობახიძე თ., მოდერნისტული კარნავალი ტომას ელიოტის ვენეციაში. არილი. #11, ნოემბერი, 2004.

კოტრელი 1957: Cottrell, B.W., Christian Symbols in Light in August. In: Modern Fiction. Winter, 1956-57.

კოფი 1991: Coffee J.M. Faulkner's Un Christ like Christians. Biblical Allusions in the Novels. N.Y..1971.

მედოქსი 1989: Maddox B., Nora: A Biography of Nora Joyce. 1989

მაკკორთი 2000: McCourt J., The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904-1920. Madison University of Visconsin Press, 2000.

მანი 1966: Magney, C.E., Faulkner or Theological Invention. In: William Faulkner: A collection of Critical Essays. Ed by R.P.Warren. Prentice Hall, New Jersey.

მარგველაშვილი 1976: Маргвелашвили Г. С.жетное время и время екзистенциию Тбилиси. 1976

მეიერჰოფი 1960: Mayerhoff H., Time in Literature. University of California Press. Berkley and Los Angeles, 1960

მენდილოუ 1952: Mendilow, A.A. Time and the Novel. London,1952

მილგეიტი 1989: Millgate M., The Achievement of Faulkner., The University of Georgia Press, 1989

მინტერი 1969: Minter D.L. [Ed] XX Century Interpretations of Light In August. Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, M.Y., 1969

მილგეიტი 1987: New Essays on Light in August. Ed. by Michael Millgate. Cambridge University Press, Cambridge, 1987

პაუნდი 1968: Pound, E., The Cantos. Faber and Faber, 1968.

პივი www: Charles D. Peavy. The Eyes of Innocence: Faulkner's "The Kingdom of God". www.usask.ca/english/faulkner/

პოლკი 1996: Polk,N., Children of the Dark House. Text and Context in Faulkner. Unoversity Press of Mississippi, Jackson, 1996.

პრიტჩეტი 1966: Pritchet, V.S., Time Frozen. In: William Faulkner: A collection of Critical Essays.Ed by R.P.Warren. Prentice Hall, New Jersey, 1966

პულე 1956: Poulet, G., Studies in Human Time. Baltimore. The John Hopkins Press, 1956

რასელი 1915: Rassel B., On the Experience of Time, The Monist, Volume 25, Issue 2, 1 April 1915, pp. 212–233.

რაბინი 1955: Rubin, L.D., Thomas Wolfe: The Weaver of His Youth. Louisiana State University Press. Baton Rouge, 1955

რეიხენბახი 1967: Рейхенбах Г. Направление времени Москва, 1967

რიდი 1961: Read, Forest, „A Man of No Future". Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound. Columbia University Press, New York: 1961.

სარტრი 1955: Sartre Jean-Paul, Literary and Philosophical Essays. Rider and Co. 1955

სარტრი 1951: Sartre, Jean-Paul, Time in Faulkner: The Sound and the Fury. In: William Faulkner: Two Decades of Criticism.

Ed. By J.Hoffman and O.Vickery. Michigan State College Press, 1951.

უილსონი 1948: Wilson E., ''Faulkner's reply to Civil Right's Program", New Yorker, 24 (1948), 109-112

უორენი 1966: Warren, R.P.,[Ed] Faulkner: A Collection of Critical Essays. ,Prentice Hall, Inc.,Englewood Cliffs, N.Y., 1966

ფრენკი 1948: Frank, J., Spatial Form in Modern Literature. In Criticism. Foundations of Modern Literary Judgment. Ed.by M.Schorer. N.Y.,1948

ფოლკნერი 1948: Faulkner W., Intruder in the Dust, Random House, Inc., New York, 1948. **ფოლკნერი 1995:** Faulkner in the University. Ed. Frederick Landis Gwynn, Joseph Blotner University of Virginia Press, 1995

ფოლკნერი 1984: ფოლკნერი. საუბრები. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. გამომცემლობა „ნაკადული", თბილისი, 1984.

ფოლკნერი 1958: Faulkner at Virginia; At Washington & Lee University. DATE: 15 May 1958 http://faulkner.lib.virginia.edu/display/wfaudio31

ფოლკნერი 1965: William Faulkner. Light in August. Penguin, Chatto and Windus, 1978

ფოლკნერი 1965: Faulkner, William. The Rievers. Random House. New York, 1965

ფოლკნერი 1987: Faulkner, William. As I lay Dying. In: The Norton Introduction to the Short Novel. Ed. By Jerome Beaty. Norton & Co., New York. London, 1987

ფოსტერი 1942: Forster, E.M., Virginia Woolf., Cambridge University Press, 1942

ფრენკი 1948: Frank, Joseph. „Spatial Form in Modern Literature". Criticism. Foundations of Modern Literary Judgment. Ed.by M.Schorer. New York: 1948.

ყარალაშვილი 1980: ყარალაშვილი რევაზ. ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები. თბილისი, თსუ გამომცემლობა, 1980

ყარალაშვილი 1984: Каралашвили Р. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984

შიჰანი 2015: Sheehan, P. Time as Protagonist in To the Lighthouse.In: The Cambridge Companion to To The Lighthouse. Ed.by Allison Pease. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

ჩერჩი 1963: Church, M., Time and Reality. Studies in Contemporary Fiction. Chapel Hill. The University of North Carolina Press, 1963.

ცხვედიანი 2006: ი. ცხვედიანი. ულისეს მითოპოეტიკა. ქუთაისი, 2006.

ჯოისი 1989: ჯოისი ჯეიმზ. „ულისე": მითი და წერსიგი. ესეები. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. თბილისი, „მერანი", 1989

ჯოისი 2017: ჯოისი ჯეიმზ, ჯაკომო ჯოისი. ინგლისურიდან თარგმნა, კომენტარები დაურთო და ილუსტრაციები გაუკეთა თამარ გელაშვილმა. გამომცემლობა „უნივერსალი", თბილისი, 2017.

ჰარდუიკი 1951: Hardwick E., "Faulkner and the South Today". In: Faulkner: Two Decades of Criticism. Ed. By F.J.Hoffman and O.W.Vickery, Michigan State College Press, 1951, 244-250.

ჰოუკინგი 1988: Hawking S., A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes, Bantam Dell Publishing Group, 1988

დამატება

APPENDIX

I. FAULKNER'S CHARACTERS AND PROBLEM OF TIME

One of the characteristics of Modernist Literature is its increased interest towards the problem of time. Differently from old writers, who perceived time/space correlation in the novel intuitively, taking time and space for granted and not as a problem, most modernist writers view time as a source of countless reflections and even as a subject for aesthetic games. This can explain the fact that in a number of Modernist works time category is not only the means of narration, but also a problem perceived by the author and the characters in various ways. Therefore, the problem of time has become one of the central themes of modernist literature, and seeking for lost time the driving impulse of many of its characters.

The works of the XX century American writer, William Faulkner, cover different aspects of the problem of time. His specific time perception found its expression in the innovative poetics of his novels, as well as became one of the central problems to which Faulkner's characters respond differently. This article will focus on one aspect of time problem in Faulkner's works, namely on the attitude of characters towards time. Such an analysis allows us not only to understand more deeply the characters themselves, but also to reflect on different aspects of Faulkner's time concept, as one of the major factors in the poetics of his novels.

O.W. Vickery wittily referred to Faulkner's novel "The Sound and The Fury" as "a revolt against Time"[1]. These words can be expanded on the whole of Faulkner's works where almost all his characters are in conflict with time. However, this conflict has various facets and each of

Faulkner's characters differently reacts at what Hamlet termed as "time is out of joint''. Consequently, each seeks his/her solution to how to "set it right", which seems to play a crucial role in the character's development and destiny. Different as Faulkner's characters are, some of them still bear some resemblance in this respect. There seem to be recurrent themes and motifs in novels written at different stages of his career and certain characters which appear in them can be grouped together according to their attitude towards the problem of time. And it is this attitude that mainly determines the function and significance of the character in Faulkner's works.

2. Quest Heroes

One of the most interesting among Faulkner's characters is a group that can be termed as "Quest Heroes". However, modern knight-errant's journey is mostly spiritual: it is their quest for themselves, their place and purpose in life. In this quest the philosophical question of understanding time plays a vital role. The quest hero tragically perceives the non-cognition and irreversibility of time. Jean-Paul Sartre calls such a character a "Faulknerian Man", who is nearly always the protagonist of Faulkner's Novels. Sartre believes that "Faulknerian Man is a big, Godless, divine animal, lost from birth and bent on self-destruction."[2] Such characters are Bayard Sartoris (*Sartoris*), Quentin Compson (*The Sound and The Fury* and *Absalom, Absalom*), Jo Christmas (*Light in August*), Darl Bundren (*As I lay dying*). These characters are an artistic realization of William Faulkner's famous words that "The past is never dead. It's not even past."[3]

It should be noted that the past for Faulkner's quest heroes is not only their own private past, but in most cases the past of their families and even the collective past of the South, which

turns into their destiny. Both Bayard Sartoris and Quentin Compson become enslaved by the history of their aristocratic families and the trumped myths about the chivalric past of the South. Therefore, Time for them is their main enemy as it brings change, destroys the legend and reveals how artificial the myth is.

Revolt against time most vividly can be seen in the character of Quentin Compson (*The Sound and The Fury*). Quentin forgets his father's words that it is impossible to struggle with time, "Because no battle is ever won... They are not even fought. The field only reveals to man his own folly and despair, and victory is an illusion of philosophers and fools."[4] As a sign of his revolt Quentin smashes the watch given by his father who had inherited it from his father. This detail that the watch is inherited once again reinforces the burden of the past, which stretches far beyond a person's own memory. Quentin hates clocks and watches as he believes that they lie: their hands go round a circle and thus create an illusion that human time can be cyclical and spiritual renewal is possible. Quentin removes the hands from his watch so that it cannot show time. However the watch continues to tick reminding Quentin that time exists and his futile attempt to escape it is absurd. Throughout Quentin's section reminders of time are everywhere: clocks, bells, train whistles, and moving shadows. Later, passing a jeweler's shop, he cannot resist entering, as if to consult the proprietor about his broken watch, but in reality what interests him is "about a dozen watches in the window, a dozen different hours and each with the same assertive and contradictory assurance that mine had, without any hands at all".[5] The episode is a good illustration of how conventional time is and convinces Quentin that the only bearable watch is his one which does not tell any time at all and therefore at least does not lie.

The relation of Faulkner's protagonists towards the problem of time is closely associated with the hero's quest for his identity and self-realization. Famous Faulkner scholar D. Abel, shows many parallels between the world of Faulkner's novels and Henri Bergson's theory of Duration and explains the alienation of such characters towards time and society by Bergson's following thesis: 'The higher the consciousness, the stronger is the tension of its own duration to that of things."[6] Indeed, the more Faulkner's character is in search for his identity and self, and the more questions he asks, the more complicated does his relation become with the reality and the more questions remain unanswered.

Another interesting character in this respect is Jo Christmas (*Light in August*), whose whole life consists of asking questions and seeking for self, which is determined by his past. As Michael Millgate put it: "...the recurrent Faulknerian insistence upon the need to break free from the dead hand of the past takes on an additional urgency. To see the past as devoid of value and meaning is to remove the last justification for its perpetuation in the present, and it seems significant that some of the most disastrous actions in *Light in August* are performed by those seeking to compensate for lives not lived."[7] It is indeed Christmas' past that hides the secret of his origin which becomes his idea fix and the reason for his alienation and violence. In the novel his being cast away is depicted by the symbolic rotation across the circle. His futile attempt to escape from the circle recalls Myth on Sisyphus and shows the absurdity and vanity of his quest. In Faulkner's novels circle often works on several levels: as an important construction tool of the novel and at the same time as one of the central symbols: each person goes round and round his circle and can neither get out of it, nor let anyone inside the alienated and closed world where he dwells. The best example of the circle symbolism is the episode where Joe Christmas is trying to escape and hide

away. Faulkner writes: "It had been a paved street where going should be fast. It had made a circle and he is still inside of it... And yet I have been further in these seven days than in all my thirty years; but I have never got outside that circle."[8]This utter alienation is the reason why Faulkner's quest hero in many cases is called "a stranger", "a phantom", "other", "a shadow", "a ghost", "lost" (It is interesting to mention French existentialists' interest towards Faulkner. The author of *The Stranger* Albert Camus adapted one of Faulkner's *Requiem for a Nun* for the theatre and wrote a preface to its French edition and Jean-Paul Sartre was one of the pioneers of Faulkner studies with his essays on Faulkner's two novels *Sartoris* and *The Sound and The Fury*. Both Camus and Sartre saw Faulkner as an important forefather of existential alienation and absurd).

The symbolism of the shadow is closely connected with the problem of time. As E. Topuridze notes, the image of a shadow which is an inseparable attribute of life is an important symbol in Shakespeare's Macbeth's monologue. Thus there is no surprise that Faulkner's Novel *The Sound and The Fury* with its Macbethian title should have a shadow as a central symbol.[9] This image is present throughout the entire book, but it is particularly important in Quentin Compson's section. It can be argued that the shadow is the Hero's "alter ego", or in other words it symbolizes the hero's unconscious with his hidden desires and his past, or to be more precise the myth about the heroic past, whose decline for Quentin is associated with the fall of his sister. This is why Quentin Compson tries hard to get rid of his shadow; sometimes he kicks it and sometimes wants to drown it in the river. But of course he fails. Faulkner builds Quentin's section as a two-dimensional structure where past and present co-exist. In this co-existence past dominates over present: anything Quentin does in the present is associated and overshadowed with something in the past. The past is not mere recollection; it is more palpable than present. E.g. In the

present Quentin fights with Gerald Bland who blackens his eye, however in his flashbacks he confuses this encounter with his fight with Caddy's lover. So what the reader has in this episode is his past fight not present. In the real present Quentin does everything mechanically, what this day offers him and what he perceives as an obstacle: Present is just another trick like the ticking of the watch without hands and the ringing of the clock bell on the cloister.

All Faulkner's protagonists end their life tragically: Quentin commits suicide, Bayard kills himself in test-flying, Joe is lynched. Thus the usual pattern of the quest hero myth – crossing of the return threshold – does not happen. Faulkner's hero is cast off by the society because he is different; he is "a stranger" who is dangerous because he does not fit in with the existing pattern. This idea is reinforced once more in *As I Lay Dying*, where Darl Bundren is sent to the insane asylum by his own family. His being "a stranger" is hinted at the very beginning of the novel by stressing physical distance between him and others, say his brother Jewell. It appears repeatedly throughout the novel, thus making it apparent that the physical distance hints to the distance of perception between him and the rest of the family. Darl is the only member the Bundrens who realizes absurdity of the journey and to bring it to halt first attempts to drown the coffin and later sets fire to the barn to burn the coffin. In this novel where the quest/journey itself is profaned and becomes a farce Darl is the only character who realizes the absurdity of the journey, just as he knows many things "without the words". This is why he is dangerous for other family members who have secrets. Like all Faulkner's quest heroes his philosophical musings are mostly centered on the search of his self. As Arnold Weinstein remarked: "Darl Bundren, a Mississippi Farmer sounds at times as Descartes or Hamlet"[10]

We attribute Horace Benbow (*Sartoris*, *Sanctuary*) to this group, despite the fact that at a glance he can be seen as an anti-these of Bayard Sartoris. Indeed, in contrast to Bayard Sartoris, whose life is full of the sound and the fury, Horace is calm, balanced, and romantic. But if we look deeper both of the characters represent the tragedy of "The Lost Generation" and both try to escape from reality by different means. Bayard's reckless driving and test-flying and Horace Benbow's fascination with blowing glass vases both represent their futile attempt to escape from reality. However, it should be noted that from all Faulkner's heroes from the group it is only Horace Benbow who at least tries to perceive time optimistically: "Time is not such a bad thing after all. Use it right and you can stretch anything out, like a rubber band, until it bursts somewhere and there you are with all tragedy and despair in two knots between thumb and finger of each hand."[11]However, this utterance which starts at a highly optimistic note ends in acknowledging the futility of human existence, just as Horace Benbow's attempt to save an innocent man from lynching (*Sanctuary*).

Another character which can be attributed to this group is Gail Hightower from *Light In August.* Hightower is also trapped in the past with his obsession of the Civil War and his dead grandfather's deeds. However, unlike other heroes for whom conflict with time is a tragic fate; Hightower's life at least for a brief moment was enlightened by the "light of August". Hightower is the only character among the quest heroes, who managed to escape from the tyranny of "mechanical time". In his search of identity he passed through Hell, became a witness and participant of human sin, judgment, martyrdom. Hightower passed through purgatory by bearing a new life. It is only after accepting life in the form of delivering Lena's baby that "Light in August " came to Hightower in a vision of a wheel which contained all concentric circles of

other characters' lives. In this process Hightower re-lived his life from the beginning to the present. In his vision of the wheel all times – past, present and future – are combined in the eternal "now" or "timeless time", which in fact is timelessness. The archetypal image of the wheel or circle, which has long had a deep symbolic meaning in the world culture, serves in this novel as in many other modernist novels not only as a symbol, but becomes a structural element of the work. The novel "Light in August" has a circular form and thus the symbol of the circle functions on the formal level as well and gives significance to the form that is one of the characteristic features of the poetics of the modernist novel.

All in all, it can be said that the quest hero's being trapped in time, his existential alienation, quest to find answers to his questions and escape from the tyranny of time gives one facet of time perception in Faulkner's novels.

3. The Patriarchs

The second group of characters is the patriarchs: Thomas Sutpen, Colonel John Sartoris, Major de Spain. They confront the flow of time by active actions: expand their lands, construct buildings, build roads, railways and what is more they try to have an heir, who will inherit not only their name and 'empire', but also the legend of the family, which as it was already noted turns into the burden of the great past of the South. These characters, as a rule do not act themselves in the novels (most of them are dead long ago when the objective time of the novel begins), but their presence is imminent as stories about them are told and retold until they become a myth. The patriarch's presence in the present time of the novels is tangible in contrast to the quest heroes, who as noted above are often referred to as "ghosts", "shadows", "others". The patriarchs are never considered as "ghosts".

If we compare several generations of the Sartorises this difference is clearly evident. The first Bayard Sartoris, "*le chevalier sans peur et sans reproche*", who was a military hero taking part in Italian campaigns and his name-sake who served in Jeb Stuart's Cavalry and was killed during the Civil War, both are part of the living myth of chivalry. Later, there is Colonel Sartoris, who hated violence, but demonstrated his bravery by facing his enemy unarmed. He became a mayor and founded the Merchants and Farmers Bank of which he served as president. It is compared to his ancestors that Young Bayard feels inferior and cowardly.

One of the most impressive figures among the patriarchs is Thomas Sutpen from *Absalom, Absalom*, where the quest hero Quentin Compson is so obsessed by finding out the true story of Sutpen's life that it dominates his own present. Better than any other character in Faulkner's works Sutpen knew how to carry out his great plan to overcome time: it was to create a dynasty of wealth and power. According to Rosa Coldfield's half-serious, half-ironical phrase he had sold his soul or "..whatever, it was to the Creditor...since he had never had soul"[12] However, this Faust whom H. Waggoner calls a "post-Machiavellian man"[13]is a rationalist and demands neither knowledge nor youth but an execution of the great plan, which means self-inculcation and defeating the flowing nature of time.

4. Mechanical Man

The third group of Faulkner's characters is the ones whom Faulkner hates most. For these characters there exists neither past nor future, but only present time which they use as a commodity for their success and gain. Their actions are mostly unethical even when they are within the law. These characters have no dignity - the main commodity in Faulkner's World.

Such characters are Byron Snopes (*Sartoris*), Flem Snopes (*The Hamlet, The Town* and *The Mansion*), Jason Compson (*The Sound and The Fury)* and finally Popeye (*Sanctuary*) who represents the generalized image of contemporary "mechanical" man horrifying because of his inhumanity. In describing Popeye's appearance Faulkner with great subtlety stresses not so much his physical deformity, but his being unnatural: "His face had a queer bloodless color as though seen by electric light, against the sunny silence."[14] Popeye's impotence and sadism for Faulkner is the expression of fallaciousness that awaits the mechanical person, who has no more ideals left.

This type of character is the firstling of the contemporary, mechanical, alienated civilization, for whom time, is just a consumer commodity, as for example for Flem Snopes (*The Hamlet; The Town; The Mansion*) who swindles to gain fortune. No less disgusting is Jason Compson in *The sound and the Fury* whose basic human currency is money. He accurately calculates how much his sister will have to pay for every minute in which she will be allowed to see her own daughter and what he will gain from raising up his niece. It is only when his niece runs away with all the money that he realizes that his enemies are neither Miss Quentin nor the Carnival worker with whom she escapes, but "... the sequence of natural events and their causes which shadow every mans [sic] brow"[15] But the sequence of events is nothing but the flow of time that brings nothing but loss even for those characters who don't care much about anything except their own personal gain.

5. In Harmony with Time

There is only a small number of characters in Faulkner's novels who are not in conflict with time and have the ability to

accept the flow of time and what time brings with it naturally without any torture, without any reflexion. Such characters generally do not have the great past of the Compsons or the Sartoris, nor do they have the education of Quentin Compson, or adroitness of Jason and Flem Snopes. What they have is being near to the nature and natural, intuitive knowledge. Such characters are: the hunters McCallums, Old Will Falls (*Sartoris*), who has been working "on the plain abundant ground" and is "only 93 years old". (In contrast to him Bayard Sartoris, who is only 26 years old, is horrified that there are still so many years ahead). They are mostly secondary characters, but we cannot say that because of it they are insignificant in Faulkner's novels. They often serve to create a bucolic background for the protagonist's actions which is full of "the sound and the fury" (for example, the black boy with a mule seen by Quentin Compson, whom he views as an inseparable part of the landscape: "As if they had been there with the fence and the road or with the hill, carved out of the hill itself.."[16] The Negro boy and his mule dwell in natural time, which is inaccessible for Quentin with his tormented sensibility and revolt against time. These primitive characters often create a bucolic background, on which Faulkner's protagonists' tragic and often futile quest is enacted.

One of the most significant and fully developed characters among them is Lena Grove (*Light in August*) a simpleton whose journey, which begins and ends the novel, serves as a framework for the tragic life of Joe Christmas and his martyrdom. It is through assisting her that Hightower emerges from his solitude. He characterizes her as "the good stock peopling in tranquil obedience to it the good earth" [17]

Natural time, the time of nature brings harmony and sense in Faulkner's Novels, even Quest Heroes, for example such as Bayard Sartoris, for a brief moment when he goes back to land, ploughs the lands, puts a mill into motion and lives according

to "the rhythm of Nature" forgets about his rage against time and settles down.

One of the persistent images associated with the natural time is the wagon with mules, which first appears in *Sartoris* - the first novel of Yoknapatawpha country - and then becomes a recurrent symbol in Faulkner's other works (*The Sound and the Fury, Light in August, As I Lay Dying*).

The radical images of the characters that live with natural time are mentally handicapped people and small children: Benjy ("The Sound and the Fury"), Ayk Snopes ("The Hamlet"), Vardaman ("As I Lay Dying"). Faulkner often uses defenseless and mentally retarded characters as narrators, as they open up a different view of the world, which Faulkner sees as one of the facets of the diversity of the World which he endeavors to represent in his novels. The main power of such characters is their naivety and the vision that comes from the heart not from the reason.

Finally, to this group belongs Faulkner's favorite character – Dilsey ("The Sound and The Fury") whose love and endurance is exceptional among Faulkner's characters. She is surely the only character in *The Sound and the Fury* who is not in conflict with time. The episode in Section Four when a one-handed cabinet clock "with a preliminary sound as if it had cleared its throat, struck five times" is highly significant, particularly if we compare this dilapidated timepiece to Quentin's broken watch in Section Two. It not only reprises the novel's major theme –problem of time, but also reveals the crucial difference between the approaches of a tormented intellectual and a natural, naïve person. It is Dilsey who interprets the clock's ambiguous signals: "Eight o'clock," she says, as for her the one-arrow, disordered clock standing in the Compson family, which provokes thousand thought in Quentin, is just an old clock which rings five times, when it is actually eight o'clock. And that it is eight o'clock in reality we find out

from Dilsey's words. Faulkner critics (P. Swiggart[18] M. Millgate[19]) give an interesting interpretation of Dilsey: On the Easter sermon, which is one of the final scenes of the novel, Dilsey's face becomes the symbol of Time, the witness of everything. This idea is conveyed by Disley's words: "I've seed de first en de last," [...] "I seed de beginnin, en now I sees de endin..."[20] In the appendix of the book Faulkner commented "They endured" meaning Dilsey and her family members who are minor characters in *The Sound and the Fury* and in some other works.

If we go back Bergson's above-cited suggestion, it could be argued that in Faulkner's world naïve person is the one, who is more easily accepted by Life, because he/she easily accepts Life, without reflections and asking questions, but patiently enduring what time and fate bring to them.

6. Conclusion

Analysis of Faulkner's novels convincingly demonstrates that what Faulkner was about is to create a complex world which comprised as many different characters with different viewpoints as possible. The same is true about his time concept as in his novels various time perceptions co-exist. The four groups outlined in the article reflect the multiplicity of the author's time perception:

a) 'Faulknerian Man' (Jean-Paul Sartre's term) who is obsessed with the past. For them life is remembering and preserving the myth of the glorious past inherited from their ancestors. These characters who are nearly always protagonists (Bayard Sartoris, Quentin Compson, Joe Christmas, Darl Bundren) can be viewed as a quest-hero who attempts to gain his personal identity by rage against time. Their extreme isolation is often expressed by the image of a circle, which stresses

impossibility of communication and the hero's inability to admit another person into his life. Another image associated with this type of character is the shadow, which can be viewed as their *alter ego*, their dark, irrational self which Faulkner's protagonists vainly attempt to get rid of either by running away from the shadow (Joe Christmas in *Light in August*) or by drowning it (Quentin Compson in *The Sound and the Fury).* These heroes often frantically seek their own destruction as nearly all of them see death as a means to escape time.

b) The patriarchs (Thomas Sutpen, Colonel John Sartoris, Major De Spain) are men of action who oppose action to the flow of time. They attempt to control the future by realizing their design to build a dynasty and to leave descendants who will inherit and cherish the myth of the South's great past. The patriarchs are never presented in Faulkner's novels. Their life stories are told and retold a number of times from different viewpoints (Aunt Jenny's stories in *The Sartoris*: Quentin Compson and Shreve reconstructing Thomas Sutpen's life-story in *Absalom, Absalom*) until they turn into a timeless myth.

c) The mechanical man (Jason Compson, Byron Snopes, Flem Snopes, Popeye) is a product of the mechanical civilization with its consumer attitude towards everything including time. The Snopeses who appear in Faulkner's later works crowd out, rob or replace in their positions of influence the futile aristocrats like the Sartoris and the Compsons. Their frightening advance reinforces Faulkner's vision of destruction and futility and disintegration brought about by time. The most extreme character of this group is Popeye (*The Sanctuary*) whose sadism and impotence symbolize the evils of the dehumanized mechanical world.

d) Characters whose degree of time awareness and thus degree of concern is very low. Among them we can distinguish two subgroups: a) mentally retarded like Benjy (*The Sound and The Fury*), Ike Snopes (*The Hamlet*) whose idiocy reduces them to the existence where time does not matter. b) Besides the above mentioned there is a small number of characters mostly simpletons like Lena Grove (*Light in August*), Eula Varner (The Hamlet) who live in harmony with nature and natural time, intuitively accepting time as something given and not as a problem to reflect on or fight against. And finally above all there is Dilsey (*The Sound and the Fury*) whose ability to accept time and change while preserving her sense of continuity and dignity makes her one of the most memorable characters in Faulkner's novels.

Notes

[1] Olga. W. Vickery, *The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation.* Louisiana State University Press, 1959, p. 59

[2] Jean-Paul Sartre, *Literary and Philosophical Essays.* Rider and Co., 1958, p.74

[3] William Faulkner, *Requiem for a Nun,* Chatto & Windus, London, 1953, p.80

[4] William Faulkner, *The Sound and the Fury, Penguin Books,* 1977, p.73

[5] *Ibid,* p.80

[6] Darl Abel. "Frozen Movement in Light in August".XX Century Interpretations of Light in August Ed.ByD.L.Minter. N.Y., 1969, p.105

[7] Michael Millgate, "A Novel: Not an Anecdote. Faulkner's Light in August" New Essays on Light in August, ed. Michael Millgate, 46. Cambridge University Press. Cambridge, 1987.

[8] William Faulkner, Light in August, Penguin Books, 1978, pp. 145-146

[9] Eter Topuridzee, *Poetics of Faulkner's Novel,* Tbilisi, 1984, p.78 (In Georgian)

[10] Arnold Weinstein, *Nobody's Home.Speech, Self and Place in American Fiction,* Oxford University Press, 1999. P.159

[11] William Faulkner, *Sanctuary,* The Corrected Text by William Faulkner, Vintage International Ed., 1993, p. 181

[12] William Faulkner, *Absalom, Absalom,* Vintage Books, 1972, p.80

[13] Hyatt Waggoner, "Past as Present: Absalom, Absalom." Faulkner: A Collection of Critical Essays. Ed.by R.P. Warren, Prentice Hall, 1966,p.175

[14] *Ibid, p.* 87

[15] William Faulkner, *The Sound and the Fury,* p. 95

[16] *Ibid, p.97*

[17] William Faulkner, *Light in August,* p. 157

[18] Peter Swiggart, The Art of Faulkner's Novels, Literary Licensing, LLC, 2011

[19] M.Millgate.The Achievement of William Faulkner,The University of Georgia Press, 1989

[20] William Faulkner, The Sound and the Fury, p.242

II. FAULKNER'S *SARTORIS*: IN SEARCH OF A NEW FORM.

Sartoris, published in 1929 is not one of Faulkner's major works, but it is of great significance as a source-book for Faulkner's literary development. Faulkner later referred to it as the first book which 'has the germ of my apocrypha in it' implying that this book sets the pattern for his future books and provides a key to them. *Sartoris* is the work in which Faulkner for the first time not only discovered and explored the imaginative world that features in nearly all his works, but also found his unique way of depicting it. Thus although it is not yet the work of a mature writer, it undoubtedly bears the mark of his growing assurance and skill. After all there is only a year between the time of its creation and the annus mirabilis when during a short period Faulkner produced his masterpieces: *The Sound and the Fury*, and *As I Lay Dying*. It is due to the dazzling novelty and complexity of these works that Sartoris has been largely overlooked by Faulkner scholars.

The present article is a study of one of the major problems that runs through all Faulkner's works: the author's intense preoccupation with time as a central theme of the novel and time as a means of narration. In *Sartoris* Faulkner explores the effects of time on the characters, while endeavouring to find a technique for rendering it.

'Past is never dead. It is not even past' - Faulkner wrote this frequently cited phrase, a remarkable summing up of his

perception of time, a year after Sartoris, but the concept first appears in this novel where the pressure of the past affecting the psychology and morality of individuals' actions is explored and expressed in a variety of complex ways.

The novel already bears the mark of Faulkner's characteristic use of different times, such as objective time, subjective time (or even subjective times), cyclical time, and frozen time. The objective time of the novel comprises the period between the spring of 1919 and the summer of 1920, i.e. a little over a year, which is relatively short compared with the objective time of a conventional novel, although not as radically innovative as basing a plot structure on a single day, or several days, a device used in a number of modernist novels by Joyce, Woolf, and Faulkner himself.

The objective time, or 'time present' of the novel is the story of young Bayard Sartoris, a lost-generation hero, whose disconnected actions are placed within the historical and genealogical framework provided by the lives and times of his immediate ancestors. Thus the past of the hero is not only his own past but turns into a timeless Sartoris legend. Later, in a speech at a university, Faulkner formulated his point of view on this question as follows:

A man's future is inherited in that man . . . there is no such thing as was. That time is; and if there is no such thing as was, then there is no such thing as will be. That time is not a fixed condition, time is in a way the combined intelligences of all men who breathe at that moment.

Thus the division between the past and present seemed to Faulkner a convenient illusion in our brains. To render their co-

existence Faulkner employed several techniques, such as stream-of-consciousness, snapshots, and flashbacks. But in Sartoris he does not yet go so far in experimenting with the novel form as he does just a year later in *The Sound and the Fury*, or in *As I Lay Dying*. The past in Sartoris enters mostly in reminiscences, and the novel on the whole retains a conventional, chronological order. However, these reminiscences are so abundant and the sense of the presence of the past is so palpable throughout the book that at times it tends to overwhelm the ostensible human action, or at least to cast over it a certain air of unreality. At the very beginning of the novel Will Falls brings with him the spirit of old John Sartoris. Colonel Sartoris, though dead, is 'a far more palpable presence than either of the two old men'.

Throughout the novel the reader is rarely aware of a pure present, nor is a pure past very often exclusively given. The particular time-perspective of Sartoris, the fact that the events of the Civil War are recorded not as they happened but as they are recalled after more than fifty years, makes it possible for them to be recounted endlessly until the facts are transformed into myths. Miss Jenny Sartoris Du Pre, the widowed sister of the earlier daredevils, told the story so many times that the tale grew richer and richer, until what had been a harebrained prank of two heedless and reckless boys became a gallant a finely tragic focal point to which the history of the race had been raised by two angels altering the course of human events and purging the souls of men.

It is not only Miss Jenny's stories that are recounted numerous times. Throughout the novel instead of the omniscient narrator the story is told and retold as if from

different points of view. For example the episode when young Bayard with his drunken friends is singing a serenade in front of Narcissa's window is told three times: first as viewed by Narcissa herself, then by an indifferent viewer and finally by Flam Snopes. A year later the omniscient narrator will altogether disappear from The Sound and the Fury and As I Lay Dying and the whole text will break up into a mosaic, but even in *Sartoris* this technique arrests the progress of the plot by turning a linear time-pattern into a cyclical one.

Sartoris establishes a pattern to two important ways of reconstructing the past. One is the gradual, painstaking reconstruction of the past by narrators who are in the present (such as Miss Jenny's stories), and the other is re-living of the past by means of an involuntary memory that operates by associations. In neither case do the characters or the author see the present or the past as separate times. Real time for Faulkner is the time of experience, it is not a chronology but a continuous attempt to assess real values. And although both means of reconstructing the past seem such an attempt, the second or the involuntary memory seems to be a more effective vehicle. It is only through such a memory that the past becomes not a memory but a present reality.

Faulkner uses several devices to make the past live on in the novel. One of them is mentioning landmarks of the past, such as the brick courthouse with stone arches, the monument of the Confederate soldier, the railroad built by Bayard's ancestors, Old Bayard's study at home, where a chest of family relics is kept, containing mementoes of the Colonel from the 1840s, such as his sword, and his cavalry sabre.

On the structural level of the novel the prevalence of the past is often realised by excluding present actions from the text. What is the actual present of the novel almost never unfolds before the reader: there is hardly any progress in the heroes' actions, no development of the plot structure as in the traditional novel. A great deal of the present action of the novel is not directly recounted but reflected in the minds and memories of witnesses after they become past, that is, they spring to existence only post factum.

As Jean-Paul Sartre put it in a brilliant essay published eight or so years after Sartoris's publication, which was the first favourable review of the novel and remains one of the best:

> Faulkner rarely describes acts . . . they slip between our fingers. Faulkner never speaks of Acts . . . He shows only their results: an old man dead in his seat, a car turned over in the river and two feet sticking out of the water.

We understand that an Act is to become a story in order to be told and retold, as Miss Jenny does, until it becomes a myth belonging not to the past or to the present but rather to no time at all. It is noteworthy that at the end of the book Miss Jenny stops telling stories about Jeb Stuart and gallant Confederates, and the heroes of her stories become Young Bayard and his brother Johnny killed in the First World War. Their lives already belong to the past, so they will be told and retold and turn into a timeless myth.

This is one of the reasons why nearly all Sartorises seek death: a glorious death, for example in battle, in a duel, or in a speeding car, 'to glare for a moment in the sky, then die away.'

[1, 358] This is why Colonel Sartoris 'had but waited for that to release him of the clumsy cluttering of bones and breath . . . to be evoked like a genie or a deity.' [1, 44]

The railroad built by him, his adventures, and mementoes such as his pipe haunt the living characters of the book. The glory and splendour of the past, or rather, the myth, turns into a burden for many of Faulkner's favourite characters and young Bayard is the first among those who relive the lives of their ancestors. Instead of gathering memories for their own age, they devote themselves to remembering and so preserving legends of a past they have never seen. [5, 233]

But it is not only Bayard who is characterised by the tragic perception of time; nearly all of Faulkner's characters face this dilemma in some way. Old Bayard's tragedy, for example, is the tragedy of a person born at the wrong time. He is too young to be a hero of the Civil War in which his father gloried, and too old for World War I in which his grandsons participated.

Perhaps the most interesting innovation in time/space modelling in the novel is the 'frozen moment'. The term was first used by Jean-Paul Sartre, who claimed that in Faulkner's The Sound and the Fury, time 'does not progress and consists of separate, motionless, frozen moments.' [2, 180] I accept the term, but with some reservations. What I argue is that time manifestation in Faulkner's novels is manifold and cannot be confined only to frozen time. In his works frozen time and cyclical time, objective time and subjective time (or even subjective times) co-exist. The frozen moment is only one aspect of this diversity. We think of it as an extreme manifestation of relativity of subjective time.

The relativity of subjective time was familiar to the traditional conventional novel, but modernism brought about an essentially different modelling of the space/time relationship. The former only stated the fact, whereas the latter tends to express an arrested motion in time in the literary text, creating an illusion of stasis and thus turning it into aesthetic phenomenon.

Faulkner creates stasis by a number of artistic devices. On the lexical level it is expressed by a cluster of related images, words and phrases repeated time and again and often gaining a symbolic value. for example motionless, arrested, frozen, immobile, or suspended.

On the structural level it is accomplished by means of a shift in the narrative structure: a linear narrative is replaced by a fragmentary, highly associative narrative, often rendered by an interior monologue, or stream-of-consciousness technique. It is noteworthy that, unlike Joyce, Faulkner never uses stream-of-consciousness throughout a whole novel. It is one of the techniques, just as the 'frozen moment' is one of the manifestations of time.

In *Sartoris* Faulkner successfully combined elements of both the traditional, conventional novel and of modernist literature. One example of the former is the following episode from the first chapter of the book: some Yankees looking for 'the rebel John Sartoris' approach his house and ask the first man they meet there (who is 'the rebel John Sartoris' himself) to show them where he lives. John Sartoris pretends he needs to put on his shoes and fetch a walking stick and walks to the back yard determined to slip behind the barn and escape. These few dramatic seconds, when he could feel the Yankee looking

right between his shoulder blades where the bullet would hit, seem like a year to the Colonel.

> That was the hardest thing he ever done in his life . . . It seemed like he had been walkin' a year without getting' no closer and not darin' to look back. [3, 42]

In this example the relativity of time perception is only declared. It is an experience of the hero not of the reader. The reader is only informed, told about it either by the author or by the hero, or as in this case by a narrator Will Falls. The experience is psychologically just, but it does not have any aesthetic function

In contrast, in another episode towards the end of the book, Faulkner for the first time in his career attempts to express through the text arrested motion in time and give an illusion of a 'frozen moment'. Here the reader is not told that a character has lost the sense of time, rather the feeling is conveyed through the text. Faulkner remarks 'drop by drop the rain wore the night away, wore time away, but it was so long, so damn long.' [1, 274], but even without this remark it is quite obvious. The interesting blending of an interior monologue and an objective narrative used in this episode in McCallum's hut where even minor details gain symbolic significance, enables the author to create a sensation of time-freezing. A sense of detachment from time and space creates stasis, a moment of recognition of value and meaning in this world of the sound and the fury.

Fr. Hoffman associates stasis with the vision of an Edenic past [4, 24-27] and although this term doesn't seem

quite appropriate to Faulkner's World, the idea he conveys is noteworthy. He views it as 'the state of innocence' which antedates or ignores or avoids experience, which is, one way or another, expressed as a point of reference for a major journey of the American personality from innocence to experience. I'd rather say that stasis does represent 'the state of innocence'; not the original nave innocence, but a higher kind which is achieved not by ignoring or avoiding experience, but through experience.

Sartoris establishes a pattern for yet another important characteristic of Faulkner's works: even in his radically experimental and innovative novels the objective time is never absent and always functions as a background to the novel, (e.g. 'Horace Benbow in his clean, wretchedly fitted khaki . . . got off the two-thirty train.') One can find a number of such examples in Faulkner's works. He seems so persistent in it that one starts to wonder whether it is perhaps yet another means of stressing the time problem, showing the difference between mechanical and subjective times. But even when time is not mentioned throughout the book we are constantly made aware of the movement of objective time, of the changing of seasons from early spring when young Bayard drives home, through summer and fall and winter when he escapes to the simplicities of life with the McCallums.

The objective time used as a background of the novel represents the inevitable movement of the seasons with their associated human activities, which possess an almost ritualistic significance, evoking a paradoxical sense of both the permanency of human life and experience and the passing of the generations.

Thus *Sartoris* is Faulkner's first attempt to blend the individual's past with the timeless, recurrent pattern to create a myth. While T. S. Eliot, James Joyce, and Ezra Pound stress the importance of impersonality and mythmaking, and Proust and Virginia Woolf have a deep sense of the importance of the individual, Faulkner endeavours to combine these two approaches to the time problem. By projecting individual experience onto the timeless legend he transcends a sense of past and present through symbol and myth.

Recurrent action that turns history into myth at the same time leads to an experimental change in narrative form. From Sartoris onwards technique and structure gain significant purpose in all Faulkner's novels.

Sartoris does seem fragmented and some episodes seem scattered and inadequately integrated within the whole. But in spite of its shortcomings, it still remains a much better novel than most critics allow. The lack of form, apparent incoherence, and repetitions are in fact a search for a new form, and search which was to be more fully realised in Faulkner's later works.

References:

1. William Faulkner. Sartoris. Signet books. N.Y. 1953
2. Jean Paul Sartre. Time in Faulkner: The Sound and the Fury. In: Four Decades of Criticism. Ed. by J. Hoffman and O. W. Vickery. Michigan State College Press. 1951
3. Jean Paul Sartre. Literary and Philosophical Essays. Rider an Co. 1958
4. Fr. J. Hoffman. William Faulkner. Michigan State College Press. 1965
5. O. W. Vickery. The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation. Louisiana State University Press. 1959

III. TIME AND SPACE IN *THE MANAGER*

'Poems are spacetime-travellers'

Richard Berengarten (ALF)

Literature as temporal art has always been concerned with time and space correlation. As Tomas Mann put it in *The Magic Mountain*: 'time is a medium of narration' (Mann 1939: 683). Mikhail Bakhtin, who was one of the first to give a thorough analysis of the phenomenon, described the intersection of time and space in literature as literary chronotope. He wrote, 'Time, as it were thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of plot and history. The intersection of axes and fusion of indicators, characterize the artistic chronotope' (Bakhtin 1981: 84).

Bakhtin convincingly showed chronotope's high sensitivity to historical change. Indeed, specific chronotopes shape themselves as a result of and in response to some shifts in the world outside as well as in the human perception of the outer and inner world. Hence, a study of a chronotope throws light not only at the poetics of a certain work, but also highlights some major trends of the time when this work is created.

Configuration of time and space is what gives a literary work a particular narrative structure and is inherent to any text. At the same time it reveals its author's worldview, which means that any writer expresses his specific chronotope by the way he organizes the text. However, until the 20th century most writers solved the time/space correlation problem intuitively, viewing it as something given and not as a problem. It was only with the advance of modernism that literature became literally obsessed with time and it turned into one of the major themes as well as a basis for formal innovations and artistic play.

With the emergence of postmodernism and its aesthetics which accumulates the experience of modernism ('Modernity constitutionally and ceaselessly pregnant with its postmodernity' (Lyotard 1991: 25) and at the same time reverses, parodies and rejects it, problems of time/space correlation also gained a new approach, which is in line with the main tendencies of postmodern poetics.

The defining characteristic of postmodern chronotope is closely tied to our condition of postmodernity, namely the shortening of commonsense perceptions of time caused mainly by little interest in the past and low future expectations. Modern man's conscious or repressed fears of the future, the loss of a sense of living and participating in a historical continuity anchor the postmodern chronotope in a continuous present. Time often focuses on the moment of the narrative present at the expense of larger temporal developments. These tendencies lead to a shift in attention from time to space which is noticeable in postmodern literature and literary theory.

If we compare modernist and postmodern world views it seems that the former (however pessimistic) had a feeling of being between something and nothing, whereas the latter seems to view humanity as moving from nothing to uncertainty. As Bertrand Westphal remarked: 'It is true that for the first time in the history of our culture an epoch has arrived that is not defined autonomously or in relation to a renewal (neo-), but is defined in the context of an inclusive passing away (post-). This terminology registers that uncertainty principle that has paradoxically ruled over the last decades' (Westphal 2011: 14).

The Manager by Richard Berengarten (Burns) written at the end of the 20th century as an answer to high modernism, in particular to Eliot' *The Waste land*, by the author's testimony, is a fascinating example of what postmodern Man inherited from the predecessors as well as what became an object of irony and parody. As a postmodern poem it is 'rewriting modernity' (Lyotard 1991, 20) in a parodic manner, which allows the text to reflect upon what is parodied as well as what is created. At the same time intertextuality of the postmodern text creates a tension between the origin and the innovation. Chronotope of *The Manager* reveals the same tendency: by recycling modernist chronotope the poem not only parodies it but also inherits from it the novelty brought about by modernist writers.

As was mentioned above the Postmodernist culture has often been analyzed as more concerned with space than time. But to say that the time problem, which plays such an important role in the works of high-modernist authors, disappeared in post-modern literature is not true – it has changed its form, but still constitutes a major concern in post-modern literature and art. As time escapes representation and

words transform time into space, or spatialize time, in the postmodern world it is space and place that inform aesthetics, culture, worldview. It is paradoxical that the high modernists initiated the spatialization of time (in fact, Joseph Frank, who introduced the concept of 'spatial form', declared it the major characteristic of high modernism). But this tendency takes on a different, more down-to-earth turn with the postmodernists. Space becomes much more pragmatic, limited. It does not serve to arrest time and create a stasis which is an existence outside time or a mythic time in which all times co-exist as it was in high modernist aesthetics with T.S. Eliot's 'still points', Virginia Woolf's 'Moments of Being', Ezra Pound's 'magic moments', Thomas Wolf's 'frozen moment'.

In *The Manager* Richard Berengarten criticizes high modernists' attempt to be outside time in the stasis of myth. In an interview with Joanna Limburg Richard Berengarten remarked about Bruno, the protagonist of the poem: 'And although he too can experience 'moments of timelessness in time' (who doesn't? and who can't? and isn't that what the acme of sex and the pinnacle of love blah blah are all about anyway?), *The Manager* simply isn't into this final cop-out.' (Limburg 2002: 23). Thus, the space of *The Manager*, although it is a spatialized time where the 'moments of being' of its character is enacted, is a secular, non-mythic world. It is exactly what the poem tells with great depth, honesty and poetic skill: problems of living in a secular world without myth, or better to say where new technologies create a mythical hyper-reality. And if in *The Manager* a sudden 'Now' does occur which 'has no end or beginning' (Burns 2001: 88), it has nothing to do with a high-modernists' stasis, but is

experienced at the airport which Bruno perceives as Babel with a variety of languages and voices where all speak together and people never attempt to listen and understand one another. A subtle allusion to Eliot's *The Waste Land* – 'Never upon this world had I known life had unleashed so many' – gives a hint that this 'No-Man's Land' (Burns 2001: 88) is a postmodern hell where tragic experience of human isolation is rendered with a 'non-self defeating irony' (Berengarten 2005: online)

In *The Manager* space becomes emotionally charged. Intrusion of the public world into the private largely due to technological innovation is conveyed with great skill and subtlety. This is why private space, lived space, the space of everyday life takes an increasing significance as a refuge and simple objects (houses, rooms, gardens) are elevated from their status of everyday objects and become externalized representations of human space. Although sometimes even home seems alienated: 'I am least at home in my home' (Burns 2001: 104). A search for human space gains such importance that in some verse-paragraphs the speaker creates the image of comfortable and ordinary domesticity that he and his addressee might have shared had things been different.

On the other hand the outer space seems alienated and hostile. Jameson terms postmodern space as Hyperspace which 'has finally succeeded in transcending the capacities of the individual to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world' (Jameson 1991: 44).

In *the Manager* the dichotomy between inner and outer space is stressed by the recurrent images of doors, windows, windowpanes – i.e. the threshold which at the same time sets

apart and unites these spaces. The outer space seems tempting but frightening. It is devoid of love ('the owls around the house. Screaming.') (Burns 2001: 87) and appears like a trap and a labyrinth. The outer space is often associated with social space – e.g. Bruno's work experience with its everyday routine full of lies, flatteries, hypocrisy. Sometimes it is various gatherings (parties, attending a lecture) described with wry humour. Perhaps the most striking image of space, which combines subtle lyricism and tragic perception with postmodern irony, is that of the garden enclosed in barbed wire (Burns 2001:118). A garden, which has always been associated with safety, peace, fertility (English Romantic poetry, Coleridge's poems in particular, abound in examples) in the postmodern perception of the poet turns into a woman 'under semi-narcosis' (Burns 2001: 118).

In most cases a happy experience of space is that of an imagined space. It is the ideal, abstract space that the protagonist either recalls in memory or mentally imagines and then applies to the world. In many cases this is Bruno's childhood, which in the poem is located not in time, i.e. in the past, but in the space to which he cannot find a way:

> One street on my citymap always eludes me. Though it lies in a zone I know...
> Here as a child I played. (Burns 2001: 146)

Thus a search for childhood, harmony, love, 'the lost joy' gains not a temporal, but a spatial dimension. This space is filled with passion, human nudity. It is here that the moments of real life rarely experienced by Bruno are enacted:

The fields the rivers the forests the unassailed peaks...
The glens and the dales. The vales and the veils. An the silence
Between them. This light that nothing fails. (Burns 2001: 35)

In such moments 'tarnished metaphors are somnolent' and silence is, one of the most impressive symbols throughout the poem, that speaks. Thus, the space in *The Manager* serves as a protagonist's thematic background and acquires poetological sense.

The Manager conveys the complexity of the metaphorical relationship of time and space: it gives a variety of ways to visualize time and watch it unfold in streets, highways, roads, paths (sometimes, even paths not taken). Once again factual and fictional spaces co-exist, which is particularly apparent in the names of the suburbia: Pain Alley, Alienation Avenue, Failure Alley along with Atlanta Road and Milton Drive (Burns 2001: 68). Hope Street, with a No Entry sign, is one of the recurrent symbols of the poem which in the final buffer paragraph finds a most impressive resolution in the image of a boy and a girl who had somehow found their way - the girl 'inspecting grass blades between two slabs in the pavement' and the boy scrawling 'on concrete with a blunt stick. As though writing in code.' [1]

[1] This image calls to mind the theme which runs through Richard Berengarten's other works: poetry as learning a new language, or learning to talk as he named one of his books (Richard Berengarten. *Learning to Talk. Poems.* London, Enitharmon Press, 1980), where a child 'on the verge of language' becomes a symbol of that freshness of apprehension which is the origin of poetry at large. ' *Seeing* waves, *hearing* waves' for the first time (15) and having no language to express - things- the five pebbles that the child picks off the beach to show mother – take the place of words.

On the whole, traversing space is not a happy experience in *The Manager*: Bruno's car drives to comfort his mate Sammy deserted by his wife about whose suicide we are told later. In another verse-paragraph which draws a most sarcastic picture of the impossibility of human communication, the conversation on the car-phone also takes place while Bruno is on the road (Burns 2001: 58-59). The following line summarizes Bruno's experience of the space: 'City to city. From one hell to another' (Burns 2001: 93)

In the postmodern world the Metropolis becomes an alienated and hostile machine peopled with lonely, alienated individuals. Paul Smethurst gives a good reason for the above mentioned phenomenon: 'The efficiency of modern city as a machine for producing goods, and moving goods, people, and at times army and the police, demands the dispersal of the social space by which individuals previously claimed attachment to the city. Space is, as it were, 'ironed out' in order to speed things up' (Smethurst 1994: 37).

Throughout its history English poetry offers very few examples of poems about a city (Wordsworth's 'On Westminster Bridge' and Blake's 'London' are among them). Modernists, (T. S. Eliot in *The Waste Land* in particular) were the first urbanists. No wonder that in the urban setting of *The Manager* there is a strong vein of mocking intertextuality of Eliot's *Waste Land.* The lines: 'There go the dead again' (Burns 2001: 93) echo Eliot's 'unreal city". The space of Section Fifty-Six is a post-modern simulacra where Eliot and 'Hollywood extras' meet. This is the space which contains 'Lamenting Jerusalem' and names of concrete locations ('Bishop's Avenue', platform 8) thus making it real, concrete and surreal

at the same time. Thus, in the complex web of localities of *The Manager* fictional/symbolic names and real names of locations co-exist, creating a subtle and intricate texture of the poem.

Although the author mixes historical data with fleeting memories and fiction, manipulating space-time, fracturing it, and revealing general cultural interest in short time spans, characteristic of the postmodern chronotope, the spatio/temporal relationship of the poem is not a typical postmodern chronotope. *The Manager* differs strongly from the postmodern attitude towards the past which is characterized by a drastic weakening of historical consciousness. On the contrary, Richard Berengarten recognizes the common malaise of 'historylessness' as the reason for a 'total lack of realization and perspective' (Burns 2001: 123). And although his protagonist is diagnosed with this illness, he refuses to accept the doctor's advice 'not to be too concerned about [...]' and seeks to find some threads connecting him to the past as well as to the future. This is why although many of the verse-paragraphs convey an immediate present, uninterested in the past or future, still the protagonist's address to 'the dead' and 'the unborn' opens up a time vista from the present into history and reveals its author's concern with past as well as future. The 'Nowhere', 'the No-More Space' of the poem is indeed where he, the dead and the unborn meet.[2]

---

[2] There are no national and linguistic boundaries here. In this context it is worth mentioning Richard Berengarten's project (together with George Gomori) *Homage to Mandelstam* - a volume of collected poems which contains the work of forty-seven poets in eight languages and from more than 12 countries, This project once again proves Berengarten's strong sense of such a unity of various languages and times.

As Richard Berengarten himself remarked, 'There are no temporal or spatial centres. Everywhere/everywhen is both centre and periphery. Octavio Paz answered Yeats' complaint that 'the centre cannot hold' (1919), with the assertion that 'for the first time in our history, we are contemporaries of all humanity' (1950). 'All humanity' means not only the living, but the dead and the unborn.'

The Manager does not have and is not meant to have the space and time depth and width of the high modernists (where Pound's Cantos are speckled with references to China, Provence, Italy and Eliot's *The Waste Land* combines history, myth and contemporary life). Nevertheless, it demonstrates a much wider chronotope than is characteristic of postmodernity. This is particularly apparent in the buffer-pieces which open and close the poem and create a frame in which the protagonist's quest takes place. These buffer-pieces are not concerned with the actual present/space, but give a highly imaginative, universal, symbolic image of human life or wider, of humanity:

> Under the plane tree an old woman knits. She has passed beyond Need or mourning. She neither frowns nor smiles.
> She is patterning our destiny. She is fashioning our future. She is re-working fate. She is making history.

Like the final buffer paragraph of *The Manager* these lines evoke a perfect image that will exist before all languages and all meaning, the image transcends time and space through symbol and myth.

The Postmodern chronotope finds its expression not only on the thematic level, but also in the construction of the poem.

Thus, like modernism, postmodernism endeavors to make literary form significant and through the 'How' of the literary work to express the meaning. As in the Postmodern world the ideas of unity, hierarchy of values, belief in progress are no longer conceivable, the poem should attempt to render the sense of chaos through its poetics. It is not that after Auschwitz poetry is no longer possible (Adorno 1967:34) but it has dramatically changed: it sees the world as too complex and alien for an individual to have any leverage on it. So in postmodern poetry the moment of reflection in most cases is not chronologically anchored in the way it is in the traditional first-person poem. Postmodern poet endeavors to express fragmented, dissociated personality in the limbo of chaos and does so by using the style characterized by break-down in structures, frameworks and order and diminished faith in the existence of a definite, objective 'outer-reality'.

In *The Manager* the theme of lost origins, the sense of need to dramatize the loss of self, finds its expression in the form of the poem. The author juxtaposes slices or fragments of city life to give a sensation of many broken perspectives. Perspective is not only multiplied but also destabilized. The traditional notion of wholeness is abandoned as the artist uses not objects but bits and pieces of objects. Hence, the primary reading experience of *The Manager* is that of the whole repertoire of discontinuities – of viewpoint, style, event, etc. The poem fragments time and space and emphasizes the fragmentation through a set of variations on lost unity without any unifying perspective.

All this said, however, it seems that reading *The Manger* as a typical postmodern poem whose chronotope is

characterized by discontinued, non-sequential entities is simplifying this multilayered and complex work. It is true that absence of sequentiality of events denies a closure–oriented spatio-temporal structure of the poem and offers an open ending which is in line with the Postmodern shift of artistic emphasis from the result of the creative act to the unfinished and unfinishable process of creation itself where its open-endedness is presented as a metaphor for human life. However, it is equally true that although there is no canonical development and coherence, *The Manger* still has a unity of a different order. The author himself was clear on this point in his interview with Joanna Limburg: 'And could it be said that in *The Manager*, interruption, hiatus, gap, *non sequitur*, absence, pause, caesura, and parataxis all convene to form a connecting, cohering, unifying principle in itself – because these all posit larger context and because they implicate an order? I'd like to think the latter is the case and that an implicated sense of order, or at least a search for order, is among the poem's core themes'. (IJL).

However, the 'implicate sense of order' as we have pointed out above results in a new, much more complicate sense of order which is different from what it conventionally meant. It is characterized by abandonment of single perspective, proliferation of perspectives which was obvious in cubism and basic to high modernists' poetry and what postmodernity inherits. Flashbacks and flashforwards, the use of temporal distortion, fragmentation and non-linear timelines in a narrative structure exercised by modernists are even more popular tools with the postmodern writers. However, unlike most postmodernists high-modernists although found it hard to

express still searched for order. Eliot's 'These fragments I have shored against my ruins' as well as his idea of a myth as an ordering element reveal his aspiration to order. The same is true about Pound's *Cantos*, which although as a whole do not and cannot have any predetermined form, still as Pound says, have the unity of Schifanoia frescos. It is noteworthy that in *The Manager* it is Pound who broods about the problem:

> I cannot make it cohere is what the old man said. Try though he did
> Through his art. Willing that bridges be built where none had
> ever existed. (Burns 2001: 144)

And it is again Pound who gives an answer to himself thus:

> The light sings eternal... i.e. it coheres all right. Even if my notes do
> not cohere...
> There is order in being. (Burns 2001:144)

The 'old man' seems to be the author's mouthpiece in this case. In this respect postmodern poet Richard Berengarten seems closer to high-modernist perception of order and coherence. It was his reason for abandoning the idea of publishing *The Manager* as a loose-leaf book, in a box or binder stressing that it has no narrative progression and no beginning and no end[3] and putting the book together in fixed sequence. Indeed, although there seem to be no causal relations among the verse-paragraphs and they seem to be easily

[3] His book 'book with no back cover' (2003) has two beginnings, a middle and no end.

replaced in a different order without damaging the poem, I still think that the poem has an order and there is a development. The fact itself that the poem was published as a book and not as a loose-leaf box surely speaks for itself as well as the beginning and the final buffer paragraphs which constitute one of the most impressive openings and endings I have ever come across. And surely nobody will argue that their position in the book can be changed without damaging the whole.

The coherence of the poem, its development or perhaps better to say the movement of the poem is based largely on the recurrent images, motifs (a telephone, a garden, a garment, snow), which run through it like a thread. It could be some minute observation which gains a symbolic value as in this line:

'A drop of water dies and turns to a round pebble'
(Burns 2001: 22).

It is only a pebble, a point that comes into attention for a brief moment of time before the mind moves on to other pebbles. However it is this pebble that he will come back to later maybe in other verse-paragraphs, and with such recurrent images the many-layered, closely woven texture of the poem is created.

Richard Berengarten remarked that 'poems are space-time travellers' (Berengarten 2005: online). Indeed, in *The Manager* chronotopic rigidities are suspended and utterance has no straightforward chronotopic fixity. The blurred boundaries between documentary, memory, and the fictive description of personal experience (and history) makes the

poem's chronotope extremely complicated and intriguing. Although rooted in the postmodern world, *The Manager* creates a microcosm whose time span and space dimensions are not limited only to the end of the 20th century. At the same time it is a good example that although Postmodernism originated as opposition to modernism, it has evolved into something much more complicated and multilayered than a mere rejection of modernism. Together with parodying and rejecting its predecessor it inherited a lot from the high-modernist canon and gave it a new life.

Works Cited

Adorno Theodor W. 1967 Prisms. Translated by Samuel and Shierry Weber. London: Searman.

Bakhtin, Michail. 1981. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. By Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: The University of Texas Press.

Brooker , Jewel Spears and Bentley, Joseph. 1990. *Reading "The Waste Land": Modernism and the Limits of Interpretation* Amherst: The University of Massachusetts Press.

Burns, Richard. 2001. The Manager. London & Bath: Elliot & Thompson.

Burns, Richard. 2002. "*The Manager*: Eliot's 'influence'". http://www.richardburns.eu/site/Eliot-influence.html, 25 February, 2015.

Burns, Richard. 2005. "A Little Further". http://www.richardburns.eu/site/A-little-further.html, 25 February, 2015.

Jameson, Fredrik. 1991. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso.

Limburg, Joanne. 2002. 'Human Above All: Richard Burns's *The Manager*' in *The Jewish Quarterly*, 185: 17-23.

Lyotard, Jean-Francois, 1991. *The Inhuman: Reflections on Time.* Stanford, California:

Stanford University Press.

Mann Tomas, 1939. *The Magic Mountain.* Translated by T.H. Lowe-Porter. N.Y.: Knopf.

Smethurst, Paul. 1994. *The Postmodern Chronotype: Reading Space and Time in Contemporary Fiction.* Amsterdam: Rodopi.

Westphal, Bertrand. 2011. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces.* New York. Palgrave Macmillan.

გამომცემლობა „უნივერსალი"

თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30

E-mail: gamomcemlobauniversali@gmail.com; universal505@ymail.com