

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა - ამერიკისკენ მიმართული

გვანცა ჩიქოვანი

30-იანი წლების დიდი დეპრესიის ასახვა ჯონ სტაინბეკის შემოქმედებაში

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, პროფესორი თემურ კობახიძე

თბილისი

2022

სარჩევი

შესავალი	3
თავი I. დიდი დეპრესია და 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურა	15
1.1 დიდი დეპრესია: ისტორიული და კულტურულ-ინტელექტუალური კონტექსტი	15
1.2 დიდი დეპრესიის მხატვრული ინტერპრეტაციები 1930-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურაში	42
თავი II. დიდი დეპრესიის ასახვა ჯონ სტაინბეკის რომანში <i>თაგვებსა და ადამიანებზე</i> ..	64
2.1 ჯონ სტაინბეკი და დიდი დეპრესია	64
2.2 <i>თაგვებსა და ადამიანებზე</i> : დიდი დეპრესია და რომანის ექსპერიმენტული ფორმა ...	82
2.3 <i>თაგვებსა და ადამიანებზე</i> : სტაინბეკის ფილოსოფია და სიმბოლიკა	94
თავი III. დიდი დეპრესიის ასახვა რომანში <i>მრისხანების მტევნები</i>	105
3.1 ჯოუდების საგა: დიდი დეპრესია და სოციალური უსამართლობა <i>მრისხანების მტევნებში</i>	105
3.2 მასალა და სტრუქტურა. ალეგორია და თხრობის სიმბოლური პლანი	122
3.3 კოსმოპოლიტიზმი, გლობალური ლიტერატურა და „ჩვეულებრივი ადამიანის“ კონცეპტი	161
დასკვნა	177
გამოყენებული ლიტერატურა	191

შესავალი

1920-იანი წლები ამერიკაში ეკონომიკური აყვავების და მშრალი კანონის ათწლეულია, ხოლო 1930-იანი წლები ამერიკელებმა დიდი დეპრესიის შავ-ბნელ ხანად მონათლეს. 20-იან წლებში ქვეყნის სათავეში რესპუბლიკური პარტია იყო. ამ პერიოდში აშშ-ს ეკონომიკური წილი მსოფლიო ბაზარზე გაიზარდა, მსოფლიო სამრეწველო საქონლის ნახევარს აშშ აწარმოებდა. ასეთი წარმატების ფონზე ქვეყანაში წამოიწყეს პროპაგანდა, რომლის მიხედვითაც ქვეყანას დაუდგა მარადიული აყვავების ხანა, აღმოიფხვრა მატერიალური სიდუხჭირე, მაგრამ 1929 წლის მსოფლიო ეკონომიკურმა კრიზისმა დაამსხვრია ეს ილუზიები. კრიზისის გამო დაიხურა ათასობით საწარმო და გაკოტრდა ათასობით ბანკი, უმუშევართა რაოდენობამ 17 მილიონს გადააჭარბა. 1929 წლის კრიზისმა შეერთებული შტატების ეკონომიკა პრაქტიკულად მიწასთან გაასწორა, მისი გავლენის ქვეშ მოექცა არა მხოლოდ აშშ, არამედ კანადა, დიდი ბრიტანეთი, გერმანია, საფრანგეთი და ევროპის კიდევ რამდენიმე ქვეყანა (აშშ-ს ძირითადი სავაჭრო პარტნიორები). თავისი არსით ეს იყო გლობალური ეკონომიკური კრიზისი, თუმცა მისი სახელწოდება - დიდი დეპრესია - უფრო გამოხატავს იმ დროის სულისკვეთებას - საზოგადოება ჩაიძირა დეპრესიულ მდგომარეობაში. 1929 წლის 29 ოქტომბერს მიიჩნევენ აშშ-ს დიდი დეპრესიის დასაწყისად - ათვლის წერტილია ე. წ. „შავი სამშაბათი“, როცა საფონდო ბაზარი ერთ დღეში ერთბაშად 10 მილიარდი დოლარით ჩამოიშალა. ამას მოყვა საბანკო კრიზისი - გაკოტრდა და დაიხურა უამრავი ბანკი. კრიზისის პირველ ოთხ წელიწადში წარმოება შემცირდა 46 პროცენტით, ხოლო შრომისუნარიანი მოსახლეობის მესამედი უმუშევარი დარჩა, რასაც მოყვა მოსახლეობის ფსიქოლოგიური დეგრადირება, იმატა სუიციდის შემთხვევებმა, მშვიერი მოსახლეობა ქუჩაში გამოვიდა.

დიდმა დეპრესიამ მრავალმხრივი გავლენა იქონია ამერიკულ ლიტერატურაზე, ისეთ ავტორებზე, როგორც იყვნენ ჯონ სტაინბეკი და რობერტ პენ უორენი, ერნესტ ჰემინგუეი და ლენგსტონ ჰიუზი, ჯონ დოს პასოსი და თეოდორ დრაიზერი, შერვუდ ანდერსონი და უილიამ ფოლკნერი.

კვლევის ობიექტი და ემპირიული მასალა.

დიდი დეპრესიის ზეგავლენა ამერიკულ საზოგადოებაზე და მისი სოციალურ-ეკონომიკური შედეგები სხვადასხვა ფორმით აისახა ჯონ სტაინბეკის 1930-იანი წლების პროზაში. წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის საგანია დიდი დეპრესიის გამოსახვის ფორმები ჯონ სტაინბეკის რომანებში *თაგვებსა და ადამიანებზე (Of Mice and Men, 1937)* და *მრისხანების მტევნები (The Grapes of Wrath, 1939)*. ბუნებრივია, კვლევის ობიექტად ამ რომანთა შერჩევა არ არის შემთხვევითი: ეს სწორედ ის სანიშანსვეტო ნაწარმოებებია, რომლებშიც ყველაზე მკაფიოდ გამოვლინდა დიდი დეპრესიის ათწლეულის სტაინბეკისეული მხატვრული პერცეფცია და მისი მხატვრული მეთოდის ძირეული ნიშნები. ამასთანავე, ორივე რომანი სხვადასხვა რაკურსით, სხვადასხვა ჭრილში, სრულიად განსხვავებული მხატვრული ფორმებით გამოხატავს დიდი დეპრესიით გამოწვეული კრიზისის შედეგებს.

ამასთანავე, საკვლევი ემპირიული მასალაა ჯონ სტაინბეკის ჟურნალისტური რეპორტაჟები და საგაზეთი წერილები, სადაც მწერალი პირად დაკვირვებებზე დაყრდნობით, პირადი გამოცდილების საფუძველზე აგვიღწერს იმ მძიმე მდგომარეობას, რომელშიც აღმოჩნდა ათასობით მუშა, ფერმერი და მიგრანტი.

ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე და პრობლემის აქტუალობა.

1930-იანი წლების ამერიკის საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე დიდი დეპრესიის ზეგავლენის შესწავლას აურაცხელი რაოდენობის კვლევა მიემდვნა და ემდვნება დღემდე. იკვლევენ დიდი დეპრესიის გამოწვევ მიზეზებს, მის სოციალურ, პოლიტიკურ, ისტორიულ კონტექსტებსა და ეკონომიკურ შედეგებს; არსებობს სპეციალური ენციკლოპედიები, რომლებიც მკითხველს ამომწურავ ინფორმაციას აწვდიან დიდი დეპრესიის სხვადასხვა ასპექტის შესახებ. ასეთია, მაგალითად, *Encyclopedia of Greast Depression* ორ ტომად რობერტ მაკელვეინის რედაქციით (McElvaine 2004, Vol. 1; McElvaine 2004, Vol. 2) და *The Great Depreession in America: A Cultural Encyclopedia* ორ ტომად უილიამ და ნენსი იანგების რედაქციით (Young & Young, 2007, Vol. 1; Young & Young, 2007, Vol. 2). ცხადია, სწვალაობენ დიდი დეპრესიის

ზეგავლენას 1930-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურაზე, იკვლევენ მისი მხატვრული ინტერპრეტაციის ფორმებს. ნაშრომები, სადაც გამოკვლეულია დიდი დეპრესიის ხანის მხატვრული გარდასახვის თავისებურებანი ჯონ სტაინბეკის 1930-იანი წლების შემოქმედებაში, შეიძლება რამდენიმე ჯგუფად დაიყოს:

1. შრომები, სადაც ზოგადადაა შესწავლილი 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურული პროცესები დიდი დეპრესიის კონტექსტში და წარმოჩენილია ზოგადი სურათი; ამ ტიპის შრომებში დიდი დეპრესიისადმი ჯონ სტაინბეკის დამოკიდებულება მხოლოდ მრავალწახნაგოვანი კვლევის ერთი ასპექტია და მისი ადრეული პროზა განხილულია როგორც მთლიანი ლიტერატურული პეიზაჟის ორგანული ნაწილი. ამ თვალსაზრფისით განსაკუთრებით საინტერესოა დევიდ ელდრიჯის *American Culture in the 1930s*, სადაც გამოკვლეულია დიდი დეპრესიის ინტელექტუალური და კულტურული კონტექსტი, ნაჩვენებია, თუ რა გავლენა იქონია დიდი დეპრესიით გამოწვეულმა მრავალმხრივმა, ტოტალურმა კრიზისმა ლიტერატურულ პროცესებზე, როგორ აისახა ათწლეულის ატმოსფერო პროზასა და დრამატურგიაში, კინემატოგრაფში და ხელოვნების სხვა დარგებში (Eldridge 2008). ასევე საყურადღებოა ფილიპ იანელას მონოგრაფია *American Literature in Context after 1929*, სადაც ავტორი 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურის პროცესებსა და ტენდენციებს სწორედ დიდი დეპრესიის კონტექსტში იკვლევს (Yannela 2011);
2. შრომები, სადაც ზოგადადაა გაანალიზებული თვით ჯონ სტაინბეკის დამოკიდებულება დიდი დეპრესიისადმი და ნაჩვენებია, თუ როგორ ვლინდება ეს დამოკიდებულება მწერლის 1930-იანი წლების მხატვრულ თუ დოკუმენტურ პროზაში. ასეთია, მაგალითად, მორის დიკსტეინის სტატია “Steinbeck and the Great Depression”, სადაც ავტორი ზოგადად მიმოიხილავს დიდი დეპრესიის ასახვას სტაინბეკის ადრეულ პროზაში *სამოთხის იალაღებიდან* (*The Pastures of Heaven*, 1932) *მრისხანების მტევნებამდე* (Dickstein 2008: 141-160). სტაინბეკის ნაწარმოებთა ისტორიული და

კულტურული კონტექსტები ასევე შესწავლილია ჯენიფერ ბანაჩის სტატიაში “Roar Like a Lion”: The Historical and Cultural Contexts of the Works of John Steinbeck” (Banach 2011: 38-58);

3. სტატიები, სადაც გაანალიზებულია დიდი დეპრესიის მხატვრული ინტერპრეტაციის ფორმები სტაინბეკის ერთ რომელიმე ნაწარმოებში. ასეთია, მაგალითად, ლუის ოუენსის “Of Mice and Men: The Dream of Commitment” (Owens 2008: 17-22) და მისივე “The American Joads” (Owens 2007: 67-76). ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ამავე ავტორის მონოგრაფია *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*, სადაც დიდი დეპრესიის კონტექსტში გამოკვლეულია *მრისხანების მტევნები*. აქვე უნდა აღინიშნოს შარლოტე ჰადელას და პიტერ ლისკას სტატიები რომანის *თავგებობა და ადამიანებზე* პოლიტიკური ფილოსოფიის, ექსპერიმენტული ფორმისა და სიმბოლიკის შესახებ (Hadella 2006: 59-62; Hadella 2006: 63-68; .Lisca 2006: 69-73);
4. შრომები, სადაც დიდი დეპრესიის გამოძახილი სტაინბეკის პროზაში შესწავლილია ერთი რომელიმე მხატვრული სახის ანალიზის საფუძველზე. ასეთია, მაგალითად, ჯ. პოლ ჰანტერის “The Bible and the Novel and the Characters of Jim Casy and Rose of Sharon” (Hunter 2005: 57-61); ნელი მაკკეის “Happy[?]-Wife-and-Motherdom”: The Portrayal of Ma Joad in John Steinbeck’s *The Grapes of Wrath* (McKay 2007: 93-112); მიმი გლედშტეინის “From Heroine to Supporting Player: The Diminution of Ma Joad” (Gladstein 2007: 77-92); მისივე “Creating and Re-Creating Curley’s Wife” (Gladstein, 2009: 203-2019);
5. შრომები, სადაც კვლევის ძირითადი ობიექტი არ არის დიდი დეპრესიის ასახვა სტაინბეკის პროზაში და ყურადღება პოეტიკის თუ სამწერლო ტექნიკის სხვა საკითხებზეა გამახვილებული, მაგრამ ავტორი საჭიროებისამებრ ეხება სტაინბეკის მსოფლმხედველობისა თუ ესთეტიკური კრედოს ჩამოყალიბებაზე დიდი დეპრესიის ზეგავლენის საკითხსაც; ასეთია, მაგალითად, უორენ ფრენჩის “Steinbeck and Modernism” (French 2005: 65-66); ბრაიან რეილსბეკის “The Darwinian *Grapes of Wrath*” (Railsback, 2007: 149-158); ნელი მაკკეის “Social

Change, the Redefinition of Family, and Motherhood” (Mckay 2005: 62-64); გერდიპ ჰანესარის “John Steinbeck, Frank Norris, and Literary Naturalism” (Panesar 2011: 59-74); ჯონ ტიმერმანის “Steinbeck’s Environmental Ethic: Humanity in Harmony with the Land” (Timmerman 2011: 227-241); მიმი გლედშტეინის “Steinbeck and the Woman Question: A Never-Ending Puzzle” (Gladstein 2011: 242-251); სიუზენ შილინგლოს “Steinbeck and Ethnicity” (Shillinglaw 2011: 252-274); რობერტ მორსბერგერის “Steinbeck’s War” (Morsberger 2011: 275-309); ჰოვარდ ლევანტის “The Fully Matured Art: *The Grapes of Wrath*” (Levant 2007: 7-36) და სხვ.;

6. დიდ დეპრესიას, როგორც სტაინბეკის შემოქმედების კონტექსტს, და მის გავლენას მწერლის პოლიტიკურ თუ ფილოსოფიურ შეხედულებებზე, ასევე მისი ასახვის ფორმებს სტაინბეკის 30-იანი წლების პროზაში გარკვეული ყურადღება ეთმობა სტაინბეკისადმი მიძღვნილ ენციკლოპედიური ხასიათის გზამკვლევებსა და ცნობარებში, როგორცაა, მაგალითად, *A John Steinbeck Encyclopedia* ბრაიან რეილსბეკისა და მაიკლ მეიერს რედაქციით (Railsback & Meyer 2006) და *Critical Companion to John Steinbeck: A Literary Reference to His Life and Work* ჯეფრი შულცისა და ლუჩენ ლის რედაქციით (Schultz & Li 2005).

როგორც სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზი აჩვენებს, სხვადასხვა ტიპის სამეცნიერო შრომებში - მონოგრაფიებში, სამეცნიერო ნარკვევების კრებულებში, გზამკვლევებსა თუ ცალკეულ სტატიებში - წინამდებარე დისერტაციის კვლევის ობიექტი ან მრვალწახნაგოვანი კვლევის მხოლოდ ერთი ასპექტია და ზოგად შტრიხებშია განხილული, ან ფრაგმენტულადაა გაშუქებული, ან მისი რომელიმე ცალკეული პრობლემური საკითხი თუ ასპექტია გაანალიზებული; პრაქტიკულად არ არსებობს მონოგრაფიული გამოკვლევა, რომელიც კომპლექსურად შეისწავლიდა დიდი დეპრესიის ნასახვას ჯონ სტაინბეკის რომანებში *თავგებზა* და *ადამიანებზე* და *მრისხანების მტვენები* და პრობლემატიკის მთელ წრეს მოიცავდა. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ქართულ ამერიკანისტიკაში, ორიოდე ნარკვევს თუ არ ჩავთვლით,

ფაქტობრივად, ამ თემაზე სამეცნიერო ხასიათის ნაშრომები არ არსებობს. წინამდებარე ნაშრომი საქართველოში შესრულებული პირველი სადოქტორო დისერტაციაა,

რომელიც ჯონ სტაინბეკის შემოქმედებას ეძღვნება.

აქედან გამომდინარე, **ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე** ისაა, რომ მასში კომპლექსურად, მონოგრაფიულად იქნება შესწავლილი ჯონ სტაინბეკის რთული, ამბივალენტური მიმართება დიდი დეპრესიის ეპოქასთან და ამ კრიზისული ათწლეულის მხატვრული ინტერპრეტაციის ფორმები ჯონ სტაინბეკის 1930-იანი წლების შემოქმედების ორ ცენტრალურ ტექსტში (*თაგვებსა და ადამიანებზე; მრისხანების მტევნები*); ამ რომანთა პოეტიკის შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ნაჩვენებია, თუ თუ რა ცვლილებებს განიცდის მწერლის მხატვრული მეთოდი ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკური, ეკონომიკური, ეკოლოგიური თუ კულტურული პროცესების წარმოჩენისას; **ნაშრომის სამეცნიერო სიახლეა** ისიც, რომ მასში ფართო კულტურულ-ისტორიული და ინტელექტუალური კონტექსტის გათვალისწინებით შესწავლილია 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურული პროცესები და ამ ფონზე გამოკვეთილია ჯონ სტაინბეკის, როგორც დიდი დეპრესიის მხატვრული მემკვიდრის, რთული, წინააღმდეგობრივი მიმართებები იმდროინდელ აქტუალურ პოლიტიკურ, კულტურულ თუ მხატვრულ ტენდენციებთან, ეპოქის დომინანტურ (მეტა)ნარატივებსა და დისკურსებთან; გამოკვლეულია, თუ როგორ ტრანსფორმირდება სტაინბეკის წინააღმდეგობრივი მსოფლმხედველობა მის მხატვრულ სამყაროში.

საკვლევი **პრობლემის აქტუალობას** რამდენიმე ფაქტორი განსაზღვრავს: 1. იმ პრობლემების ნაწილი, რომლებმაც ამერიკის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში განსაკუთრებული სიმწვავეთ დიდი დეპრესიის დროს იჩინა თავი, დღემდე არანაკლებ აქტუალურია; ასეთია, მაგალითად, ეკოლოგიური პრობლემები, ადამიანის უმწეობა ინდიფერენტული ფინანსურ-ეკონომიკური სისტემის წინაშე, ადამიანისა და ბუნებრივი სამყაროს ურთიერთმიმართება, მიგრანტთა პრობლემები; დიდი დეპრესიის მიზეზებისა და შედეგების სტაინბეკისეული მხატვრული გააზრების შესწავლა კიდევ უფრო აქტუალურია სულ ახლახანს გადატანილი მსოფლიო ფინანსური კრიზისისა და

თანამედროვე მიგრაციის ტალღების გათვალისწინებით; 2. სტაინბეკი წერს დიდი დეპრესიის შესახებ, მაგრამ ამავე დროს იგი ეხება ადამიანის ცხოვრების უნივერსალურ პლასტებს, წამოჭრის ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებს, რომლებიც მუდამ აქტუალურია და რის გამოც მისი ნაწარმოებები გლობალური ლიტერატურის ნაწილად იქცევა; 3. და რაც მთავარია, ესაა დიდი ლიტერატურა, რომლის აქტუალობასაც, უპირველეს ყოვლისა, მისი მხატვრული დონე განსაზღვრავს. მწერალი ისე გვიყვება დიდი დეპრესიის ეპოქის შესახებ, რომ მისი მონათხრობი საინტერესოდ დარჩება ყველა დროის მკითხველისათვის. ფაქტობრივად, იგი 1930-იანი წლების - დიდი დეპრესიის ხანის - მთავარი მხატვრული მემკვიდრეა, რომლის შემოქმედებაშიც სრული სისავსით აისახა ამ მძიმე ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკური, ფინანსურ-ეკონომიკური თუ კულტურულ-ინტელექტუალური ასპექტები.

ნაშრომის მიზნები და ამოცანები.

ნაშრომის მიზანია, შეისწავლოს 1930-იანი წლების დიდი დეპრესიის გამომწვევი მიზეზები და მისი სოციალურ-პოლიტიკური და ფინანსურ-ეკონომიკური შედეგები, წარმოაჩინოს ამ კრიზისული ათწლეულის ზეგავლენა ამერიკის საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და ცნობიერებაზე, მიმოიხილოს ეპოქის ძირითადი იდეოლოგიური ტენდენციები; დაახასიათოს ათწლეულის კულტურულ-ინტელექტუალური ატმოსფერო და გააანალიზოს, თუ რა გავლენას ახდენს დიდი დეპრესიით გამოწვეული ტოტალური კრიზისი ამერიკულ ლიტერატურულ პროცესებზე; 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურული პეიზაჟი გამოიკვლიოს დიდი დეპრესიის კონტექსტში და წარმოაჩინოს ის ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენციები მხატვრულ აზროვნებაში, რომელთა რთული ურთიერთქმედება განსაზღვრავს ათწლეულის ამერიკული ლიტერატურის სპეციფიკას; ამ ფონზე გამოიკვლიოს ჯონ სტაინბეკის მიმართება ათწლეულის ძირითად იდეოლოგიურ და მხატვრულ პროცესებთან, დომინანტურ ნარატივებთან და გაარკვიოს მისი, როგორც დიდი დეპრესიის მხატვრული მემკვიდრის, ადგილი ათწლეულის ლიტერატურულ პეიზაჟში; შეისწავლოს მწერლის რთული, წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება ამერიკის საზოგადოებრივი

ცხოვრებისა და კაპიტალიზმის პოლიტიკური თუ ფინანსური სისტემისადმი 1930-იან წლებში; სტაინბეკის ადრეული - 1930-იანი წლების - პროზის ორი ცენტრალური ტექსტი *თაგვებსა და ადამიანებზე* და *მრისხანების მტევნები* გააანალიზოს დიდი დეპრესიის კონტექსტში და შეისწავლოს ეპოქის მხატვრული ინტერპრეტაციის ფორმები აღნიშნულ რომანებში; *თაგვებსა და ადამიანებზე* გააანალიზოს როგორც ექსპერიმენტული „რომანი-პიესა“, სადაც დიდი დეპრესია უაღრესად სპეციფიკური ფორმით აისახა; *მრისხანების მტევნები* გამოიკვლიოს როგორც ეპოქის პანორამული ტილო და აჩვენოს, თუ როგორ ახერხებს მწერალი ერთი ოჯახის თავგადასავლის განზოგადოებას უნივერსალურ, ზოგადსაკაცობრიო ჭრილში; ამ ორი რომანის პოეტიკის შედარებითი ანალიზის საფუძველზე აჩვენოს, თუ რა მოდფიკაციებს განიცდის მწერლის მხატვრული მეთოდი ერთი რომანიდან მეორემდე.

ნაშრომის მიზანი განსაზღვრავს მის კონკრეტულ **ამოცანებს**:

1. 1930-იანი წლების, როგორც დიდი დეპრესიის ათწლეულის, იდეოლოგიური და კულტურულ-ინტელექტუალური ატმოსფეროს შესწავლა;
2. 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციების შესწავლა დიდი დეპრესიის კონტექსტში;
3. ათწლეულის იდეოლოგიური თუ ლიტერატურული პროცესებისადმი სტაინბეკის რთული, ამბივალენტური მიმართების გარკვევა;
4. იდეოლოგიური, პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციო-კულტურული და ინტელექტუალური კონტექსტების გათვალისწინებით ჩვენება, თუ როგორ აისახება ეს რთული და წინააღმდეგობრივი ეპოქა სტაინბეკის 1930-იანი წლების რომანებში *თაგვებსა და ადამიანებზე* და *მრისხანების მტევნები*.

კვლევის მეთოდოლოგია. ნაშრომის მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძველია ჯონ სტაინბეკის შემოქმედებისა და დიდი დეპრესიის ათწლეულის შემსწავლელი მკვლევარებისა და ლიტერატურის კრიტიკოსების მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო შრომა, ასევე ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა, სადაც

სტაინბეკის 1930-იანი წლების პროზის პოეტიკის საკითხები განხილულია დიდი დეპრესიის კონტექსტში ანუ, სხვაგვარად, საკვლევი ტექსტები გაანალიზებულია ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში - კულტურის სწავლებების (cultural studies) პერსპექტივიდან, რომელიც, როგორც წესი, ითვალისწინებს ლიტერატურული ტექსტის არა მარტო საკუთრივ მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას, არამედ ისეთ ექსტრა-ლიტერატურულ ფაქტორებსაც, როგორცაა იდეოლოგიური, სოციოლოგიური, ეთნიკური, რასობრივი, ეკონომიკური საკითხები. ერთი სიტყვით, კვლევა ეფუძნება ლიტერატურული კრიტიკის იმ მიდგომას, რომელიც მხოლოდ ტექსტის წმინდად „მხატვრულ და უნივერსალურ ღირებულებებზე“ კი არ აკეთებს აქცენტს, არამედ ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ ფაქტორს, რომელიც შეიძლება პირობითად გავაერთიანოთ ტერმინით „ტექსტის პოლიტიკური ასპექტი“, განიხილავს როგორც ტექსტის შემადგენელ ელემენტს, მის *raison d'être*-ს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კონტექსტზე ორიენტირებული მიდგომა გამოყენებულია ისე, რომ კონტექსტის შესწავლამ არ დაჩრდილოს ტექსტუალური ანალიზი. ფაქტობრივად, ნაშრომი ამ ორი მიდგომის დაბალანსების გზით სტაინბეკის რომანებში დიდი დეპრესიის მხატვრული ინტერპრეტაციის თავისებურებათა ჩვენების მცდელობაა. კვლევისას ძირითადად ვეყრდნობი შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის, „ახალი კრიტიკის“ (ე.წ. ‘close reading’), კულტუროლოგიური კვლევების (culture studies) კრიტიკულ მეთოდოლოგიას. შესაბამისად, საკვლევი ობიექტის სპეციფიკიდან გამომდინარე, გამოყენებული იქნება ინტერდისციპლინარული კვლევის ელემენტებიც.

ნაშრომის თეორიული ღირებულება და პრაქტიკული მნიშვნელობა.

ნაშრომის თეორიულ ღირებულებას განაპირობებს საკვლევი პრობლემისადმი კომპლექსური მიდგომა და თანმიმდევრული კვლევითი მეთოდოლოგია, რომელიც გულისხმობს კონტექსტუალური და ტესტუალური ანალიზის სინთეზს. ამგვარი მიდგომა შესასწავლი პერიოდის ლიტერატურული პროცესების ზოგადი კანონზომიერებების დადგენის საშუალებას იძლევა.

ნაშრომის პრაქტიკულ მნიშვნელობა. ნაშრომის ძირითადი დებულებები და კვლევის შედეგები შეიძლება გამოყენებულ იქნას ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურის და ჯონ სტაინბეკის შემოქმედების შემდგომი შესწავლისათვის, მე-20 საუკუნის ამერიკული ლიტერატურის სალექციო კურსებისა და სპეცკურსებისათვის. იგი გარკვეულ სამსახურს გაუწევს სპეციალისტებს ჯონ სტაინბეკის შემოქმედებაში დიდი დეპრესიის ასახვის ფორმებისა და მისი მხატვრული მეთოდის თავისებურებათა გასარკვევად, საინტერესო იქნება საერთოდ ჯონ სტაინბეკის შემოქმედებითა და მე-20 საუკუნის ამერიკული ლიტერატურით დაინტერესებული პირებისათვის.

ნაშრომის სტრუქტურა.

ნაშრომის სტრუქტურას განსაზღვრავს მისი მიზნები და კონკრეტული ამოცანები. იგი შედგება შესავლის, სამი თავისა და დასკვნითი ნაწილისგან. მას თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა.

შესავალი

თავი I. დიდი დეპრესია და 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურა

1.3 დიდი დეპრესია: ისტორიული და კულტურულ-ინტელექტუალური კონტექსტი

1.4 დიდი დეპრესიის მხატვრული ინტერპრეტაციები 1930-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურაში

თავი II. დიდი დეპრესიის ასახვა ჯონ სტაინბეკის რომანში *თაგვებსა და ადამიანებზე*

2.1 ჯონ სტაინბეკი და დიდი დეპრესია

2.2 *თაგვებსა და ადამიანებზე*: დიდი დეპრესია და რომანის ექსპერიმენტული ფორმა

2.3 *თაგვებსა და ადამიანებზე*: სტაინბეკის ფილოსოფია და სიმბოლიკა

თავი III. დიდი დეპრესიის ასახვა რომანში *მრისხანების მტევნები*

3.1 ჯოუდების საგა: დიდი დეპრესია და სოციალური უსამართლობა *მრისხანების მტევნებში*

3.2 მასალა და სტრუქტურა. ალეგორია და თხრობის სიმბოლური პლანი

3.3 კოსმოპოლიტიზმი, გლობალური ლიტერატურა და „ჩვეულებრივი ადამიანის“ კონცეპტი

დასკვნა

ნაშრომის შესავალში განსაზღვრულია კვლევის ობიექტი და საკვლევო ემპირიული მასალა; განხილულია საკვლევო პრობლემატიკის ირგვლივ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა, დასაბუთებულია საკვლევო თემატიკის აქტუალობა და ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე; ჩამოყალიბებულია დისერტაციის მიზნები და ამოცანები, განვსაზღვრულია კვლევის მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძველი, მოკლედ გადმოცემულია დისერტაციის თავებისა და ქვეთავების შინაარსი.

პირველ თავში - „**დიდი დეპრესია და 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურა**“ - განხილულია 1930-იანი წლების დიდი დეპრესიის გამომწვევი მიზეზები და სოციალურ-პოლიტიკური, ფინანსურ-ეკონომიკური და სულიერი შედეგები; ნაჩვენებია ტოტალური კრიზისის წახნაგები და ათწლეულის ძირითადი იდეოლოგიური კულტურულ-ინტელექტუალური ტენდენციები; 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები შესწავლილია დიდი დეპრესიის კონტექსტში.

მეორე თავში - „**დიდი დეპრესიის ასახვა ჯონ სტაინბეკის რომანში *თაგვებსა და ადამიანებზე***“ - გაანალიზებულია ჯონ სტაინბეკის რთული, წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება დიდი დეპრესიის ათწლეულის ამერიკის იდეოლოგიური და მხატვრულ-ესთეტიკური ტრენდენციებისადმი, კაპიტალიზმის პოლიტიკური და ფინანსური სისტემისადმი, პოპულარული სოციალისტური და კომუნისტური დოქტრინებისადმი; გამოკვლეულია დიდი დეპრესიის მხატვრული ინტერპრეტაციის თავისებურებანი ექსპერიმენტულ „რომან-პიესაში“ *თაგვებსა და ადამიანებზე*; შესწავლილია რომანში მხატვრულად განსხეულებული სტაინბეკის ფილოსოფიური თვალთახედვა და რომანის სიმბოლიკა.

მესამე თავში - „**დიდი დეპრესიის ასახვა რომანში *მრისხანების მტევნები***“ - რომანი გაანალიზებულია როგორც პანორამული ტილო, რომელიც ერთი ოჯახის თავგადასავლის მაგალითზე გვიხატავს ათწლეულის ყოვლისმომცველ სურათს, დიდი დეპრესიით გამოწვეული ტოტალური კრიზისის სოაციალურ, ეკონომიკურ, ფინანსურ

და პოლიტიკურ ასპექტებს; ამ თავში გაანალიზებულია სტაინბეკის დამოკიდებულება უსამართლო და ინდიფერენტული სოციალური და ფინანსურ-ეკონომიკური სისტემისადმი; გამოკვლეულია მასალის ორგანიზების სტაინბეკისეული პრინციპები, ნაჩვენებია მასალის და სტრუქტურის ურთიერთმიმართების სპეციფიკა, შესწავლილია ალეგორია, როგორც მხატვრული მეთოდი, რომელსაც ხშირად მიმართავს მწერალი ადამიანის ცხოვრების უნივერსალური პლასტების გადმოსაცემად; აქვე გაანალიზებულია რომანის თხრობის სიმბოლური პლანი; ამავე თავში გარკვეული ყურადღება ეთმობა სტაინბეკისეულ კოსმოპოლიტიზმს და „ჩვეულებრივი ადამიანის“ კონცეპტს, როგორც იმ შემთხვევებზელ ქსოვილს, რომელიც *მრისხანების მტევნებს* გლობალური ლიტერატურის ნაწილად აქცევს.

ნაშრომის ბოლოს შეჯამებულია კვლევის შედეგად გამოტანილი დასკვნები.

თავი I. დიდი დეპრესია და 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურა

1.1 დიდი დეპრესია: ისტორიული და კულტურულ-ინტელექტუალური კონტექსტი

1920-იანი წლები ამერიკაში ეკონომიკური აყვავების და მშრალი კანონის ათწლეულია¹, ხოლო მომდევნო ათწლეული - 1930 იანი წლები - ამერიკელებმა შავ-ბნელ დიდ დეპრესიის ხანად მონათლეს. 1930-იანი წლების ყოვლისმომცველი სოციალურ-ეკონომიკური და ფინანსური კრიზისის მიზეზებისა და საზოგადოებრივ-კულტურული შედეგების კომპლექსურად გასააზრებლად აუცილებელია თვალი იმ სოციალურ-პოლიტიკური პროცესების გათვალისწინება, რომლებიც წინ უსწრებდა „დიდი დეპრესიის“ ხანას.

პირველი მსოფლიო ომის (1914-1918) დასრულების შემდეგ აშშ უაღრესად ხელსაყრელ პირობებში აღმოჩნდა. ომში მონაწილე ორივე მხარეს აურაცხელი დანაკარგი ჰქონდა, მთლიანად მოკლული იყო 10 მლნ. ადამიანი, მთავარმა მოწინააღმდეგეებმა - საფრანგეთმა, რუსეთმა და გერმანიამ - 1,5 მლნ. ადამიანი დაკარგეს, ბრიტანეთმა და ავსტრია-უნგრეთმა 1 მლნ., იტალიამ კი 500 000. ამ ფონზე აშშ-ის დანაკარგი ფრიად „მოკრძალებულად“ გამოიყურება და სულ რაღაც 106 000 სამხედროს შეადგენს. 1918 წელს ვილსონი მიიწვიეს მშვიდობის კონფერენციაზე პარიზში, სადაც მან განაცხადა, რომ მოკავშირეების მიზანი უნდა იყოს მშვიდობა ხალხებს შორის. 1918 წელს მან კონგრესს წარუდგინა 14 პუნქტიანი დოკუმენტი (ეს იყო პროგრამა, თუ როგორ უნდა ემუშავათ მშვიდობის განსამტკიცებლად). მათ შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო რამდენიმე პუნქტი:

- საიდუმლო ხელშეკრულებების გაუქმება;
- თავისუფლება ზღვაზე ომისა და მშვიდობის დროს;

¹ ვრცლად და, შეიძლება ითქვას, ამომწურავად 1920-იანი წლების ამერიკის სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიკური ცხოვრება განხილულია ვასილ კაჭარავას მონოგრაფიაში *ამერიკა 1920-იან წლებში: ამერიკული ინდივიდუალიზმი, ეკონომიკური აყვავება, ჯაზის ეპოქა, მშრალი კანონი, დეპრესია*. (კაჭარავა 2008) ამავე ათწლეულის ამერიკის ლიტერატურული და კულტურული ცხოვრების შესახებ დაწვრილებით იხ. ბაია კოლუაშვილის წიგნში *1920-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურა: ჯაზის ეპოქის გამოძახილი* (კოლუაშვილი 2017).

- სავაჭრო ბარიერების მოხსნა;
- არმიის შემცირება და ა. შ.

პირველ მსოფლიო ომში ამერიკა გადაურჩა საომარ ნგრევას. მან უდიდესი როლი ითამაშა ომის დასრულებაში მიუხედავად იმისა, რომ ომში მხოლოდ 1917 წელს ჩაება, გამარჯვებულთა ბანაკში იგი ტოლს არ უდებდა არც ბრიტანულ და არც ფრანგულ იმპერიას, ვინაიდან სწორედ ამერიკის პრეზიდენტის ვუდროუ ვილსონის ზემოხსენებულმა 14 პუნქტიანმა შეთანხმებამ შეასრულა მნიშვნელოვანი როლი დაზავების პროცესში. ერთა ლიგის შექმნის ინიციატორადაც ვუდროუ ვილსონი მოგვევლინა, თუმცა სხვა ქვეყნებისაგან განსხვავებით, აშშ არ ჩაბმულა ერთა ლიგაში. ლიგას შტაბი ჰქონდა ჟენევაში და შედგებოდა სამი ნაწილისგან: ასამბლეა; საბჭო; სამდივნო.

ომის დროს ამერიკა ანტანტის სახელმწიფოებს არა მარტო იარაღის მთავარი მწარმოებელი იყო, არამედ უდიდეს სესხებს აძლევდა ანტანტის სახელმწიფოებს იარაღის შესაძენად, რის შედეგადაც ევროპის მოვალე ქვეყნიდან ამერიკა ევროპის კრედიტორად იქცა - ფინანსური სამყაროს ცენტრმა ლონდონიდან ნიუ-იორკში გადაინაცვლა. პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ამერიკა ნამდვილ ზესახელმწიფოდ ჩამოყალიბების გზას დაადგა. (იხ.<https://sheimecne.wordpress.com/category/აშშ-მე-20-საუკუნის-ისტორია/>)

პირველი მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ამერიკის პოლიტიკური ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო 1920 წლის საპრეზიდენტო არჩევნები. 1920 წლის მთავარი მოვლენა - საპრეზიდენტო არჩევნები. ამ არჩევნებმა დაასრულა ე. წ. „პროგრესული ერა“ ამერიკის ისტორიაში და კვლავ გაუხსნა გზა, ამჯერად მოდიფიცირებული სახით, კლასიკურ ამერიკულ კონსერვატიზმს. ამ არჩევნებში ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ რესპუბლიკელი სენატორი ოჰაიოს შტატიდან უორენ ჰარდინგი, ასევე ოჰაიოს შტატის გუბერნატორი ჯეიმზ კოქსი. მიუხედავად იმისა, რომ ვუდრო ვილსონი 1919 წელს გადატანილი დამბლის შემდეგ გამოჯანმრთელდა, დემოკრატიულმა პარტიამ არ გაითვალისწინა მისი საერთაშორისო ავტორიტეტი და

დამსახურებები აშშ-ს წინაშე² და პრეზიდენტობის კანდიდატად კოქსი წარადგინა. საქმე ისაა, რომ ვილსონის პრეზიდენტობის დროს აიკრძალა 14 წლამდე ასაკის ადამიანთა შრომა ქარხნებში, მიღებულ იქნა ფედერალური კანონი, რომელიც ადვილებდა სესხების გაცემას ფერმერთათვის, ასევე მიღებულ იქნა კანონი, რომელიც აწესებდა 8 საათიან სამუშაო დღეს რკინიგზის მუშებისთვის, გაიზარდა გადასახადები მოგებაზე და ზემოგებაზე, რაც ბიზნეს-წრეებს არ მოწონდათ. შედეგად, ვილსონმა გავლენაც დაკარგა და ავტორიტეტიც. ამიტომაც 1920 წლის არჩევნებზე ბიზნესმენებმა ზურგი აქციეს ვილსონს, რამაც გადაწყვეტი გავლენა მოახდინა დემოკრატიული პარტიის გადაწყვეტილებაზე, სხვა კანდიდატი წარედგინა საპრეზიდენტო არჩევნებზე.

1920-იანი წლებში, რომელიც საზოგადოდ ეკონომიკური ბუმისა და სისხლსავსე კულტურული ცხოვრების ათწლეულად ითვლება, ამერიკის კულტურის ისტორიაში სხვადასხვა სახელით მოიხსენიება: ზოგი მას „დაკარგული თაობის“³ ეპოქას უწოდებდა, ზოგი „ჯაზის ეპოქას“⁴, ზოგიც კიდევ „მჩქეფარე 20-იანებად“ (The Roaring Twenties) ნათლავდა. რასაკვირველია, ამ ათწლეულში ყველაფერი იდეალურად არ ყოფილა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების მძაფრი წინააღმდეგობებიც იჩენდა თავს. მაგალითად, 1920-იან წლებზე მსჯელობისას შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ

² ვუდროუ ვილსონმა მთელი ახალგაზრდობა ამერიკის სამხრეთში გაატარა. იგი შეისწავლიდა ინგლისურ კულტურას და სახელმწიფოს განვითარების საკითხებს, იყო დიდებული ორატორი. აღსანიშნავია, რომ იგი ერთადერთია აშშ პრეზიდენტებს შორის, რომელიც პროფესორის წოდებას ატარებდა და 1902 წელს პრინსტონის უნივერსიტეტის პრეზიდენტადაც კი აირჩიეს. 1910 წლის ოქტომბერში იგი არჩეულ იქნა ნიუ ჯერსის შტატის გუბერნატორად დემოკრატიული პარტიიდან. მან პირველივე თვეებიდან მნიშვნელოვანი ცვლილებები გაატარა შტატში, გაამარტივა პარტიული კანდიდატების წამოყენების სისტემა, გაზარდა კონტროლი საკუთრების სფეროში, რკინიგზაზე, შემოიღო დაზღვევის სისტემა წარმოებაში დაკავებული მუშებისთვის, ზოგს მოსწონდა, რომ ვუდროუ ვილსონი არ იყო გათვითცნობიერებული პოლიტიკურ ინტრიგებში და ადვილი სამართავი ჩანდა. 1913 წელს ის ამერიკის პრეზიდენტად აირჩიეს. ვილსონის უდიდეს დამსახურებად ამერიკელი ხალხის წინაშე ითვლება 1913 წელს ფედერალური სარეზერვო სისტემის შექმნა, აღნიშნულმა სტრუქტურამ საბოლოოდ ჩამოაყალიბა აშშ-ს ფინანსური სისტემა და მოაწესრიგა ურთიერთობა მთავრობასა და კერძო ფინანსურ ინსტიტუტებს შორის. მიუხედავად ვილსონის საერთაშორისო ავტორიტეტისა, ამერიკის სენატმა უარი თქვა ერთა ლიგის საქმიანობაში ჩარევაზე, 1919 წელს ვილსონს დამბლა დაეცა, თუმცა მოგვიანებით გამოჯანმრთელდა და საპრეზიდენტო ვადის ამოწურვამდე მართავდა ქვეყანას.

³ ფრაზა ეკუთვნის გერტრუდ სტაინს, რომელმაც ერნესტ ჰემინგუეის უთხრა: “You are all a lost generation.” ერნესტ ჰემინგუეიმ აიტაცა ეს ფრაზა და თავის ერთ-ერთ რომანს *აღმობდების მზე* (*The Sun Also Rises*, 1926) ეპიგრაფადაც კი წარუმიძღვრა.

⁴ ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდმა 1920-იანი წლების დასაწყისში გამოცემულ მოთხრობების კრებულს *ჯაზის ეპოქის მოთხრობები* (*Tales of the Jazz Age*, 1922) დაარქვა.

„წითელი ტერორის“ ფენომენს, რამაც ანტისოციალისტური განწყობილებები წარმოშვა. 1919 წელს იუსტიციის მინისტრის, მიჩელ პალმერის, სახლთან ყუმბარა ააფეთქეს. უფრო დიდი ტერორისტული აქტი მოხდა 1920 წლის სექტემბერში, როცა უოლ სტრიტზე აფეთქებულმა ყუმბარამ 38 ადამიანის სიცოცხლე შეიწირა. ხელისუფლებას ყველგან „წითელი ტერორისტები“ ელანდებოდა და მრავალი ანტიკრიმინალური კანონი მიიღეს. პალმერის ინიციატივით ჩატარებული პოლიტიკური რეიდების დროს უამრავი ადამიანი დააკავეს. პალმერს მიაჩნდა, რომ ამერიკა სერიოზული საფრთხის ქვეშ იყო. კომუნიზმის, სოციალიზმის და უცხოელთა წინააღმდეგ მიმართული ეს განწყობა მკვეთრად გამოიხატა ნიკოლა საკოსა და ბართლომეო ვანცეტის წინააღმდეგ დაწყებულ სასამართლო პროცესში. მათ 1921 წელს სახელმწიფო მოხელეთა მკვლელობაში დასდეს ბრალი მიუხედავად იმისა, რომ მტკიცებულებები არ არსებობდა. ნაფიც მსაჯულთა სასამართლომ ისინი დამნაშავედ ცნო და სიკვდილით დასჯა მიუსაჯა. მსაჯულთა სიმკაცრე განაპირობა იმან, რომ ბრალდებულები იყვნენ იტალიელი ათეისტები და ანარქისტები. 1927 წელს იყო მცდელობა განაჩენის შეცვლისა, მაგრამ უშედეგოდ. ბევრი მკვლევარი თვლის, რომ ისინი პოლიტიკურმა დევნამ იმსხვერპლა და მათ საერთოდ არ ჩაუდენიათ დანაშაული.

ამავე პერიოდში ამერიკა კინონდუსტრიის ცენტრდაც იქცა, მისი კინოს პროდუქცია მსოფლიო ბაზრის 85 პროცენტს მოიცავდა. შესაბამისად, თუ ამერიკას მეოცე საუკუნის დასაწყისში აღიქვამდნენ როგორც ნახევრად პროვინციულ ქვეყანას, ომის შემდგომ მისი საერთაშორისო ავტორიტეტი განუზომლად გაიზარდა.

შეიცვალა ფინანსური მდგომარეობა, იგი მოვალე ქვეყნიდან გადაიქცა კრედიტორ ქვეყანად. 1920 წლისთვის უცხოეთისთვის მიცემული სესხების რაოდენობა 11 მილიარდ დოლარამდე გაიზარდა. 20-იანი წლებში ქვეყნის სათავეში რესპუბლიკური პარტია იყო. გაიზარდა აშშ-ს ეკონომიკური წილი მსოფლიოს ბაზარზე - მსოფლიოში წარმოებული სამრეწველო საქონლის 50% აშშ-ზე მოდიოდა. შეიქმნა ილუზია, რომ ქვეყანა შეუქცევადად დაადგა ეკონომიკური აყვავების გზას და ერთხელ და სამუდამოდ აღმოიფხვრა მატერიალური სიდუხჭირე. 1920 წლისთვის ამერიკის ტერიტორია მოიცავდა 3,022200 კვ. მილს, სადაც თითქმის 106 მილიონი ადამიანი

ცხოვრობდა. თუ მეცხრამეტე საუკუნეში მკვეთრად გაიზარდა ამერიკის ტერიტორია, მეოცე საუკუნის პირველი ათწლეულები მოსახლეობის რაოდენობის ზრდით გამოირჩეოდა. 1900 წელთან შედარებით 1920 წლისთვის მოსახლეობა 40 პროცენტით გაიზარდა, იმატა ეროვნულმა პროდუქტმა, 37 მილიარდი დოლარიდან 73 მილიარდ დოლარამდე გაიზარდა შტატებისა და ადგილობრივი ხელისუფლების ხარჯები. ფედერალური ხარჯები გაათკეცდა 500 მილიონიდან 5 მილიარდამდე (იხ.<https://sheimecne.wordpress.com/tag/ამერიკის-ეკონომიკა-1910-1920-წლე/>).

ცვლილებები იყო განათლების სფეროშიც. სხვა წლებთან შედარებით 1920 წელს სკოლადამთავრებულთა რაოდენობის ზრდა აღინიშნებოდა, რაც მნიშვნელოვნად უსწრებდა მოსახლეობის ზრდის პროცესს, ანუ განათლებულ ადამიანთა რიცხვმა კეთილდღეობის ხარჯზე იმატა. 1920-იანი წლისთვის ამერიკელი გოგონების უმრავლესობამ მიიღო საბაზისო საშუალო განათლება, ქალების რაოდენობა კი კოლეჯის ყველა სტუდენტის მესამედს შეადგენდა. მათ სურდათ გამოეყენებინათ ცოდნა რაიმე სამსახურში - ყოველ შემთხვევაში, ოჯახის შექმნამდე მაინც. იმავე დროს 1920-იან წლებში გაიზარდა საწარმოების და ქალაქების რაოდენობა, რამაც უზრუნველყო ქალებისათვის ახალი სამუშაო ადგილების შექმნა. ბევრი ახალგაზრდა ქალი მუშაობდა მაღაზიებსა და ოფისში, ზოგიერთი ხელფასს იღებდა და ხარჯავდა ტანსაცმელებზე და გართობაზე. ქალთა შრომის წილის გაზრდაზე გავლენა იქონია ასევე ომმა და ახალმა ტექნოლოგიებმა. თუ 1900 წელს 499 000 ქალი იყო დასაქმებული, 1920 წლისთვის ეს რიცხვი უკვე 8,299 000 გახდა. ახალი ტექნოლოგიების ხარჯზე შრომის ნაყოფიერებაც გაიზარდა როგორც მრეწველობაში, ასევე სოფლის მეურნეობაშიც. მრეწველობის აღმავლობა განსაკუთრებით აისახა ავტომობილების წარმოების ზრდაში - 1910 წელს ამერიკაში 468 000 ავტომობილი იყო, 1920 წელს კი 9 მილიონზე მეტი.

ბევრი მარტოხელა ქალი ტკბებოდა თავისუფლებით 1920-იან წლებში. ისინი ატარებდნენ მოკლე ქვედაბოლოებს, მოკლედ იჭრიდნენ თმას და აოცებდნენ ზრდასრულ თაობას სიგარეტის მოწევით, ალკოჰოლის მიღებით და გვიანობამდე გართობით. ამ დამოუკიდებელ ქალებს ხანდახან „ფლეპერებს“ ან „it-girls“

უწოდებდნენ 1927 წელს. “It” უკავშირდებოდა მაგნიტურ სექსუალურ მიმზიდველობას, მაგრამ ამ ტერმინის გამოყენება ზოგადად ყველა „ფლეპერს“ შეეხო. სექსუალური ურთიერთობის მიმართ მარტივ დამოკიდებულებასთან ერთად, ფლეპერებს უყვარდათ ჯაზის მოსმენა და ცეკვა, სწავლობდნენ ცეკვის ახალ სტილს, როგორც იყო, მაგალითად, ჩარლსტონი. შედარებით უფრო მდიდარი გოგონები კი უკვე საკუთარ მანქანებსაც ატარებდნენ.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში ქორწინების მიმართ დამოკიდებულება შეიცვალა; გოგონები აღარ ქორწინდებოდნენ პატარა ასაკში. ბევრმა კარიერის შექმნა ისურვა, ზოგიერთმა კარიერისტმა ქალმა კი გაცნობიერებულად ისურვა მარტო დარჩენა. მაგალითად, ჟურნალისტი დოროთი დეი ქორწინების გარეთ მარტივი ურთიერთობების მომხრე იყო, თუმცა, მიუხედავად ამისა, ბევრი ამერიკელი ქალი მაინც ცხოვრობდა ქორწინებაზე საყოველთაოდ მიღებული წარმოდგენების მიხედვით. განქორწინების ხვედრითმა წილმა, მართალია, შედარებით იმატა, მაგრამ იგი მაინც იშვიათ მოვლენად რჩებოდა აშშ-ში. 1920-1930-იანი წლებში ქალების უმრავლესობისათვის ოჯახური ცხოვრება პრიორიტეტული იყო. ქალის როლი მდგომარეობდა იმაში, რომ ქმრის მხარდამჭერი უნდა ყოფილიყო, აღეზარდა ბავშვები და ყოფილიყო დიასახლისი; მოემზადებინა კერძები, დაელაგა და გაერეცხა. 1920-იან წლებში შინამოსამსახურეების რაოდენობა უეცრად შემცირდა, ამიტომ მეტწილად ქალებს უწევდათ დამოუკიდებლად ამ ვალდებულებების შესრულება. სარეცხი მანქანები, მტვერსასრუტები და უთოები შეიქმნა ქალების ცხოვრების შესამსუბუქებლად, მაგრამ ამ ახალი აღჭურვილობითაც კი დიასახლისები დიდხანს მუშაობდნენ, რომ სახლი სიმყუდროვესა და სისუფთავეში ყოფილიყო.

ზოგიერთი ქალი ცდილობდა სამსახურის და სახლის საქმეების შეთავსებას, მაგრამ ეს საკმაოდ რთული იყო. მაგალითად, ეტელ პაფერ ჰოუზმა ჩაატარა კამპანია მომუშავე ცოლებისა და დედების ცხოვრების შესამსუბუქებლად. 1925 წელს მან დაარსა ქალების ინტერესების კოორდინაციის ინსტიტუტი სმიტის კოლეჯში, ნორტჰემპტონში, მასაჩუსეტის შტატში. აქ შეთავაზებული იყო სხვადასხვა მომსახურება, როგორცაა დღისით ბავშვების მოვლა, დახმარება როგორც სახლის,

ასევე მის გარეთ საქმეებში. აღნიშნული ინსტიტუტი მაგალითი გახდა სხვა ანალოგიური ორგანიზაციებისთვის აშშ-ში.

ქალები ღარიბი თემებიდან სერიოზული პრობლემების წინაშე იდგნენ. ამერიკულ ქალაქთა უმრავლესობაში იყო მიტოვებული რაიონები, სადაც მჭიდროდ დასახლებულ ოჯახებს უწევდათ არაჯანსაღ და სახიფათო პირობებში ცხოვრება. ქალები ამ ოჯახებში საშინლად იტანჯებოდნენ და ყველანაირად ცდილობდნენ მოეარათ ბავშვებისთვის და ქმრებისთვის, რომლებიც, ხშირად, ძალადობდნენ კიდევ მათზე. მე-20 საუკუნის დასაწყისში პროგრესული ქალების ჯგუფმა შექმნა მოძრაობა აღნიშნული პრობლემების გადასაჭრელად, რომელიც 1930-იან წლებამდე გაგრძელდა, განსაკუთრებით მარგარეტ სენჯერის, დოროთი დეის და გრეის ებოტის ძალისხმევით.

მარგარეტ სენჯერი და მისი მომხრეები შობადობის კონტროლში ხედავდნენ საშუალებას, დახმარებოდნენ გაჭირვებულ ქალებს და საშუალება მიეცათ მათთვის, ყოლოდათ უფრო პატარა ოჯახები. ისინი ამტკიცებდნენ, რომ შობადობის კონტროლი ყველა კლასის ქალებს მეტ თავისუფლებას მისცემდა. 1916 წლიდან ზანგერმა გახსნა შობადობის კონტროლის რამდენიმე ფილიალი, რომელიც ქალებს კონსულტაციებსა და კონტრაცეპტივებს თავაზობდა. 1921 წელს ნიუ იორკში მან მოაწყო პირველი ამერიკული კონფერენცია შობადობის კონტროლზე, რამაც გამოიწვია შობადობის კონტროლის ამერიკული ლიგის შექმნა მოსახლეობის ყველა ფენის განვითარებისა და კლინიკების შექმნის მიზნით აშშ-ს მთელ ტერიტორიაზე.

პროგრესული რეფორმატორებისათვის, მათ შორის გრეის ებოტისთვის, ღარიბი ოჯახებიდან ბავშვების ჯანმრთელობა მთავარი საზრუნავი იყო. კერძოდ, რეფორმატორებს აწუხებდათ დაბადებიდან პირველივე წელს გარდაცვლილი ბავშვების მზარდი რაოდენობა. 1912 წელს შექმნილმა ბავშვთა ბიურომ 1921 წელს აღმოაჩინა, რომ ბავშვებისა და დედების სიკვდილიანობის მაჩვენებლები აშშ-ში იყო ერთ-ერთი ყველაზე მაღალი სხვა განვითარებულ ქვეყნებს შორის. ამ შედეგებმა გამოიწვიეს შეპარდ-ტაუნერის კანონის მიღება დედებისა და ბავშვების დაცვაზე 1921 წლიდან, რომელმაც შესთავაზა სახელმწიფო დაწესებულებებს დაფინანსება სახელმწიფო კლინიკების ასაშენებლად, მომსახურება ორსულებისა და პატარა

ბავშვების მოვლის მიზნით. ამ კანონმა გააუმჯობესა ათასობით ორსულის და ბავშვის ჯანმრთელობა, მაგრამ სახელმწიფო დაფინანსება 1929 წელს შეწყდა. კამპანიის მონაწილეების ძალისხმევის მიუხედავად, ზომები ხელახლა არ შევიდა ძალაში 1935 წლამდე, როცა სახელმწიფომ წამოიწყო ბავშვების დახმარების პროგრამა.

როგორც ვხედავთ, „საყოველთაო კეთილდღეობაზე“ საუბარი, ცოტა არ იყოს, გადაჭარბებულია და 1920-იანი წლების ამერიკის ცხოვრებაში, არნახული ეკონომიკური ზრდის მიუხედავად, საკმაოდ სერიოზული სოციალური თუ გენდერული პრობლემებიც იჩენს თავს. მაგალითად, იმ პერიოდის ერთ-ერთი სერიოზული სოციალური პრობლემა ალკოჰოლის გადამეტებული მოხმარება იყო. 1870-იანი წლებიდან თავშეკავების მოძრაობის მონაწილეები, მათ შორის ქალებიც, გამოდიოდნენ ალკოჰოლის სრული აკრძალვის ინიციატივით და ამტკიცებდნენ, რომ სწორედ ალკოჰოლის ჭარბი მოხმარება იყო ისეთი სოციალური პრობლემების სათავე, როგორცაა ძალადობა ოჯახში, სიღარიბე და კრიმინალი. 1920 წელს თავშეკავების მოძრაობის მომხრეებმა მიაღწიეს მიზანს, როცა სახელმწიფომ მიიღო კანონი ალკოჰოლის გაყიდვის, წარმოების და ტრანსპორტირების აკრძალვაზე⁵.

„მშრალი კანონის“ მიღების შემდეგ მთელ აშშ-ში დაიკეტა ლუდსახარშები, ბარები და კლუბები. მშრალი კანონის 1500 ფედერალურმა აგენტმა მიიღო დავალება უზრუნველყოთ ამ კანონის დაცვა, რაც პრაქტიკულად შეუძლებელი აღმოჩნდა. კონტრაბანდისტებს შეეძლოთ დიდი რაოდენობით ალკოჰოლის შემოტანა აშშ-ში. ბუტლეგერობას - სპირტიანი სასმელებისა და ლუდის უკანონო შემოტანას, წარმოებასა და გაყიდვას ფართო გასაქანი მიეცა, იგი გადაიქცა იტალიური მაფიის ყველაზე სარფიან შემოსავლის წყაროდ 1920-იან წლებში. განუსაზღვრელი რაოდენობის ალკოჰოლი იწარმოებდა არალეგალურად, ამერიკულ ქალაქებში კი

⁵ „მშრალი კანონი“ - აშშ კონსტიტუციის მე-18 შესწორება, რომლის რატიფიკაციაც კონგრესმა მოახდინა 1919 წლის 16 იანვარს, ხოლო ძალაში შევიდა 1920 წლის 17 იანვარს. 1919 წლის 27 ოქტომბერს პრეზიდენტმა ვუდროუ ვილსონმა კანონპროექტს ვეტო დაადო, მაგრამ 28 ოქტომბერს კონგრესმა დაამტკიცა ე. წ. „აკრძალვის კანონი“ (“The National Prohibition Act”), რომელიც არაოფიციალურად ცნობილია როგორც „ვოლსტედის კანონი“ (“The Volstead Act”; ენდრიუ ვოლსტედი იურიდიული კომისიის თავმჯდომარე იყო), რითაც გადალახა პრეზიდენტის ვეტო. „მშრალმა კანონმა“ ხელი შეუწყო 20-იან წლებში წვრილფეხა ქუჩის ბანდების გადაქცევას მსხვილ, კარგად ორგანიზებულ კრიმინალურ სინდიკატებად.

შეიქმნა არალეგალური ბარები. ყველაზე ცნობილი კონტრაბანდისტი იყო ჩიკაგოს დანაშაულებრივი სინდიკატის თავკაცი ალ კაპონე, რომელმაც ამ საქმიანობით მილიონობით დოლარი იშოვა. კონტრაბანდასთან დაკავშირებულია რამდენიმე ქალიც, მათ შორის კინოვარსკვლავი კლარა ბოუ. ალკოჰოლის აკრძალვამ არ გამოიწვია სოციალური უზრუნველყოფის გაუმჯობესება, რომლის იმედიც ჰქონდათ თავშეკავების მოძრაობის წევრებს. საბოლოოდ, 1933 წელს სახელმწიფომ მიიღო გადაწყვეტილება აკრძალვის კანონის გაუქმების შესახებ.⁶

მიუხედავად ზემოთ აღწერილი სოციალური თუ ეკონომიკური ხასიათის პრობლემებისა, მთლიანობაში 1920-იანი წლები არნახული პოლიტიკური, სოციო-კულტურული და ეკონომიკური აღზევების ხანა იყო. სწორედ ასეთ ვითარებაში მოუსწრო ამერიკას დიდმა დეპრესიამ. 1929-32 წლების ფინანსური და ეკონომიკური კრიზისის გამო დაიხურა ათასობით საწარმო და გაკოტრდა ათასობით ბანკი, უმუშევართა რაოდენობამ 17 მილიონს გადააჭარბა.

1929 წლის კრიზისმა ამერიკის ეკონომიკა ძირფესვიანად შეარყია, რამაც, ბუნებრივია, გავლენა იქონია ამერიკის ძირითადი სავაჭრო პარტნიორების (კანადა, დიდი ბრიტანეთი, გერმანია, საფრანგეთი) ეკონომიკაზეც. ეს იყო გლობალური ეკონომიკური და ფინანსური კრიზისი, რამაც საზოგადოებაში ტოტალური დეპრესია და სიდუხჭირე გამოიწვია. 1929 წლის 29 ოქტომბერს, ე. წ. „შავ სამშაბათს“, საფონდო ბირჟამ ერთ დღეში 10 მილიარდი დოლარი იზარალა და პრაქტიკულად გაკოტრდა. დაიხურა უამრავი ბანკი, განახევრდა წარმოება, საგრძნობლად გაიზარდა უმუშევრობა, მოსახლეობა ლუკმა-პურის გარეშე დარჩა, მასები სასოწარკვეთილებამ მოიცვა.

დიდი დეპრესიის დროს იმედგაცრუებული ადამიანები ბანკებს მიაწყდნენ, კრიზისს განიცდიდა სოფლის მეურნეობაც, ბევრმა საქმოსანმა დაკარგა დანაზოგი. ფედერალურმა სარეზერვო სისტემამ ბანკები თავის ნებაზე მიუშვა, რის გამოც უამრავი ბანკი დაიხურა. რესპუბლიკური პარტიის ეკონომიკურმა პოლიტიკამ ვერ შეძლო ქვეყნის კრიზისიდან გამოყვანა, კატასტროფულად შემცირდა მოსახლეობის მსყიდველუნარიანობა.

⁶ „მშრალი კანონი“ გაუქმდა 1933 წლის 5 დეკემბერს აშშ კონსტიტუციის 21-ე შესწორებით.

ერთი სიტყვით, 1929 წელის საფონდო ბირჟის კოლაფსმა დიდი დეპრესია გამოიწვია. 1930 წლის მაის-ივნისის განმავლობაში აქციების ფასი კატასტროფულად დაეცა. დიდი დეპრესიის ხანგრძლივობა და სიმძიმე გამოწვეული იყო ოთხი ძირითადი მიზეზით: 1. ფულის გაუფასურება ფედერალური სარეზერვო სისტემის მიერ სამთავრობო ობლიგაციების მასობრივი გაყიდვის გამო და ფულის მასის შემცირება, რამაც ფასების ვარდნა განაპირობა; ყოველივე ამან გამოიწვია ის ფაქტი, რომ ბევრი ბიზნესი გაკოტრდა; 2) სმუთისა და ჰოლის 1930 წელს მიღებულმა კანონპროექტმა, რომელიც ცნობილია როგორც 1930 წლის ტარიფის კანონპროექტი (The Tariff Act of 1930)⁷, გაზარდა ტარიფები, ხოლო საერთაშორისო ვაჭრობის მოცულობა მკვეთრად შემცირდა. ამ კანონპროექტმა 50 პროცენტისა ზრდა გამოიწვია პროდუქტებზე. პრეზიდენტმა ჰუვერმა, სენატორმა სმუთმა და კონგრესმენმა ჰოლიმ ჩათვალეს, რომ სავაჭრო შეზღუდვები გადაარჩენდა სამუშაო ადგილებს. მათი აზრით გაზრდილი ტარიფები იქნებოდა დამატებითი შემოსავალი ფედერალური მთავრობისთვის. აქედან გამომდინარე, შევიწროვდა იმპორტი, რადგან პროდუქტზე ფასებმა აიწია, იმპორტის შევიწროებამ უცხოელი მწარმოებლების საპასუხო რეაქცია გამოიწვია - ტარიფები მათაც გაზარდეს; 3) ჰუვერის ადმინისტრაციამ დააწესა გადასახადების ისეთი მაღალი დონე, როგორც ამერიკის ისტორიას არ ახსოვს, რამაც გამოიწვია შემოსავლების შემცირება საოჯახო მეურნეობისათვის, სტიმული დაუკარგა ადამიანებს, რომლებსაც ყოველი გამომუშავებული დოლარიდან 21 ცენტი რჩებოდათ; 4) რუზველტი მიიჩნევდა, რომ საჭირო იყო ცვლილებების გატარება, რომლებმაც ვერ გამოიღეს შედეგი. ფერმერები აიძულეს, რომ გაენადგურებინათ თავიანთი ბამბა, ხორბალი, მარცვლეული, ჯანმრთელი პირუტყვი, მათ გაანადგურებინეს და მასობრივ საფლავებზე დაამარხვინეს ისინი, რათა ბაზარზე არ შემოეტანათ. ერთი სიტყვით, დიდი დეპრესია გამოიწვია როგორც ფინანსურ-ეკონომიკურმა ფაქტორებმა, ასევე მცდარმა ეკონომიკურმა და მიწის ფედერალურმა პოლიტიკამ.

⁷ The Tariff Act of 1930 - ასევე ცნობილია როგორც სმუთ-ჰოლის ტარიფი. კანონი ითვალისწინებდა პროტექციონისტული სავაჭრო პოლიტიკის გატარებას აშშ-ში. კანონპროექტი შექმნეს სენატორმა რიდ სმუთმა და კონგრესმენმა უილის ჰოლიმ. იგი ძალაში შევიდა 1930 წლის 17 ივნისს, როცა მას ხელი მოაწერა პრეზიდენტმა ჰუვერმა.

ამგვარი კატასტროფული სოციალურ-ეკონომიკური ფონის გამო პრეზიდენტმა ჰერბერტ ჰუვერმა, რომელმაც პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ მილიონობით ევროპელი შიმშილობას გადაარჩინა, პოპულარობა დაკარგა. ქვეყანა საშინელ სიღარიბეში შთაინთქა და ბანკი ბანკზე იხურებოდა. სწორედ ასეთ ვითარებაში, 1933 წლის 4 მარტს, ამერიკის პრეზიდენტად აირჩიეს ფრენკლინ დელანო რუზველტი. ამერიკის ხელისუფლებამ რადიკალური ნაბიჯები გადადგა და სახელმწიფო კონტროლი დააწესა ეკონომიკის ყველა სფეროზე; დაიწყო სოციალური პროგრამების განხორციელება მოსახლეობის ყველაზე დაზარალებული ფენების დასახმარებლად. ამ პროგრამით დასაქმდა 4 მილიონამდე ადამიანი, სახელმწიფო დაიწყო ხანდაზმულებზე, შშმ პირებსა და გაკოტრებულ ადამიანებზე ზრუნვა.

დიდი დეპრესიის გადალახვის მიზნით დაიწყო ბრძოლა უმუშევრობის წინააღმდეგ, კონტროლი დააწესა ინდუსტრიულ პროცესებსა და ბანკებზე, შრომის ბაზარსა და ფასებზე. ახალმა დემოკრატიამ პრეზიდენტმა 1933 წელს აამოქმედა პროგრამა „ახალი კურსი“ (New deal) - ფედერალური მთავრობა აქტიურად ჩაება ეკონომიკის რეორგანიზაციის პროცესში. ეს პროგრამა ასევე ითვალისწინებდა ჰიდრო-ელექტრო სადგურების დაპროექტებას, წყალდიდობის კონტროლს, ელექტროობის უზრუნველყოფას რეგიონებში. დასაქმების პროგრამით დასაქმდა 8,5 მილიონი 1935 წლიდან 1943 წლამდე.

ამ დროს გერმანიასა და იაპონიაში ვითარდება მძიმე მრეწველობა, მიმდინარეობს გამალებული შეიარაღების პროცესი - ეს ქვეყნები იწყებენ ომისათვის სამზადისს. რუზველტმა წამოიწყო მისი წინამორბედი პრეზიდენტის, ჰერბერტ ჰუვერის „ჩაურევლობის პრინციპის“ საწინააღმდეგო ეკონომიკური პოლიტიკა - სახელმწიფო აქტიურად შეუდგა ეკონომიკური პრობლემების მოგვარებას. მეინარდ კეინსის მასობრივი უმუშევრობის პრობლემებზე შექმნილი რევოლუციური ეკონომიკური თეორიები და მისი *ფულის ტრაქტატი* სამაგიდო წიგნად იქცა.

1935 წელს კონგრესზე განიხილეს „სოციალური უსაფრთხოების კანონპროექტი“ (“Social Security Act”), რომელიც ითვალისწინებდა უმუშევრობის დაძლევის და პენსიების გამოყოფას მოხუცებისთვის.

ფინანსურ-ეკონომიკურ კრიზისს დაემატა დაუსრულებელი გვალვები და ე. წ. „Dust Bowl“ - მტვრის ქარიშხლები, რომლებიც თავს დაატყდა ამერიკის სამხრეთს. ეს პერიოდი ასევე ცნობილია როგორც ”ბინძური ოცდაათიანები“. ქარმა და მახრჩობელა მტვერმა გადაუარა მთელ სამხრეთს ტექსასიდან ნებრასკამდე. 35 მილიონი აკრი მიწა გაუნადგურდათ ფერმერებს. ამ კატაკლიზმებს ადამიანები და მსხვილფეხა რქოსანი შინაური ცხოველები ემსხვერპლნენ, მოსავალი განადგურდა, სტიქიამ გააძლიერა ეკონომიკის გაპარტახება, უამრავი ფერმერი წავიდა მიგრაციაში სამსახურის და უკეთესის საცხოვრისის საძებნელად.

20-იან წლებში ბევრი ამერიკელი ქალის ცხოვრების დონე გაუმჯობესდა, ზოგიერთს თავისუფლების საოცარი გრძნობაც კი დაეუფლა, მაგრამ 1929 წლის დიდი დეპრესიის დაწყებისთანავე სოციალური პრობლემები გართულდა, მილიონობით ადამიანი უმუშევარი დარჩა, ათასობით კი - უსახლკარო. ზოგიერთმა გამბედავმა აქტივისტმა ქალმა დაიწყო ღარიბი ხალხის ცხოვრების გაუმჯობესებაზე ზრუნვა. (Bingham 2011: 40)

დიდმა დეპრესიამ გამოიწვია მასობრივი უმუშევრობა და უსახლკარობა, უამრავ ადამიანს რთულ პირობებში უწევდა ცხოვრება, ბევრი მათგანი კი ქალი იყო. ქალთა უფლებებს იცავდნენ ისეთი ორგანიზაციები, როგორც იყო, მაგალითად, YWCA (The Young Women’s Christian Association/ახალგაზრდა ქალთა ქრისტიანული ასოციაცია). ქალთა უფლებების დამცველთა შორის განსაკუთრებული აქტიურობით გამოირჩეოდა გრეის ებოტი, სოციალური მუშაკი, ბავშვების კეთილდღეობისათვის მებრძოლი და ემიგრანტების დაცვისა და ქალების პროფკავშირის ლიგის აქტიური მონაწილე. ის მუშაობდა აშშ-ს ბავშვთა შრომის ბიუროს დეპარტამენტში და იკვლევდა შრომით პირობებს გემთმშენებლობის ქარხნებსა და ფაბრიკებში აშშ-ს მთელ ტერიტორიაზე. 1934 წლიდან გარდაცვალებამდე, 1939 წლამდე, ებოტი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა სოციალური უზრუნველყოფის მართვის პროგრამის რეალიზაციაში („ახალი კურსის“ ნაწილი) და დიდ ყურადღებას აქცევდა ბავშვების კეთილდღეობას. სოციალური უზრუნველყოფის აქტივისტი გრეის ებოტი არასდროს არ ყოფილა გათხოვილი და მთელი თავისი ცხოვრება მიუძღვნა სოციალურ კამპანიებს, ცდილობდა უზრუნველყო

საცხოვრებელი პირობებითა და საკვებით უსახლკარო ადამიანები, მაგრამ ეს, ფაქტობრივად, შეუძლებელი იყო. YWCA-ს შეფასების მიხედვით, 1930-იან წლების დასაწყისში ამერიკაში დაახლოებით 145 000 უსახლკარო ქალი იყო. აღნიშნულ მდგომარეობასთან დაკავშირებით 1937 წელს საზოგადოებას აუწყებდა ბენ რეიტმანი⁸ თავის წიგნში *გზის და: სავაჭრო ვაგონის ბინადარი ბერტას ავტობიოგრაფია (Sister of the Road: The Autobiography of Boxcar Bertha)*. დოქტორ ბენ რეიტმანის მიერ დაწერილი წიგნი დაფუძნებული იყო ბერტა ტომპსონის რეალურ ამბავზე, რომელიც სიღარიბის გამო იძულებული გახდა ეცხოვრა მატარებლების სავაჭრო ვაგონებში და ემოგზაურა აშშ-ს გარშემო.

დიდი დეპრესიით გამოწვეულმა გარემოებებმა სოციალ-ეკონომიკურმა ფონმა გამოიწვია კანონდარღვევათა რაოდენობის მკვეთრი ზრდა, რადგან ზოგიერთისთვის ქურდობა გადარჩენის ერთადერთი საშუალება იყო. სასოწარკვეთილი ადამიანები პატარ-პატარა ქურდობებს ჩადიოდნენ, მაგრამ ხდებოდა სერიოზული დანაშაულიც, რომელსაც შეიარაღებული ბანდები ახორციელებდნენ, გადადიოდნენ ქალაქიდან ქალაქში, ამტვრევდნენ მალაზიებს, მარცვავდნენ ბენზინგასამართ სადგურებსა და ბანკებს. იმ პერიოდის ყველაზე ცნობილი კრიმინალები იყვნენ ბონი პარკერი და კლაიდ ბეროუ, რომლებიც მიეკუთვნებოდნენ კრიმინალურ დაჯგუფებას და მოგზაურობდნენ ტექსასსა და ახლომდებარე შტატებში. როგორც ცნობილია, ბანდის წევრებმა მოკლეს მინიმუმ ცხრა პოლიციელი და რამდენიმე მოქალაქე.

1933 წელს ახლად შერჩეულმა პრეზიდენტმა რუზველტმა დაიწყო რიგი კანონების დაწესება, რომლებიც უნდა დახმარებოდა ამერიკის მოსახლეობას დიდი დეპრესიის შემდეგ ფეხზე დადგომაში. რუზველტის ეკონომიკური პოლიტიკა მოიცავდა სოციალური დახმარების პროგრამებს, როგორცაა, სოციალური უზრუნველყოფის კანონი, რომელიც გულისხმობდა უმუშევრების ფინანსურ მხარდაჭერას, უსახლკაროთათვის საცხოვრებელი ადგილების გადაცემის პროექტები და სხვ. რუზველტმა წარადგინა რამდენიმე ფართომასშტაბიანი პროექტი სოფლის მეურნეობის და მშენებლობის სფეროში, ასევე დასაქმების ზრდის მიზნით; ამ პროექტებმა

⁸ ბენ ლუის რეიტმანი (1879-1943) - მედიცინის მეცნიერებათა დოქტორი, ანარქისტი და ღარიბთა მკურნალი (მეტსახელად "hobo doctor").

საშუალება მისცა ქალებს დასაქმებულიყვნენ. „ახალმა კურსმა“ ხელი შეუწყო ეკონომიკის აღდგენას აშშ-ში, მაგრამ ბევრი ამერიკელი ოჯახი მაინც დიდი პრობლემების წინაშე იდგა 1930-იანი წლების ბოლოს.

1920-დან 1940 წლამდე დასაქმებული ამერიკელი ქალების რაოდენობა გაიზარდა. 1920 წელს ქალები სამუშაო ძალის 23,6 პროცენტს შეადგენდნენ, 1940 წლისთვის ეს პროცენტი 25,4 - მდე გაიზარდა. ზოგიერთი წარმატება მიღწეულ იქნა დასაქმებული ქალების უფლებების დაცვაშიც, მაგრამ დიდი დეპრესიის დროს ბევრმა დაკარგა სამუშაო ან იძულებული გახდა, დათანხმებულიყო ხელფასის შემცირებაზე. იმდროინდელი რთული ეკონომიკური ვითარების მიუხედავად, ზოგი ქალი დიდ კომერციულ წარმატებასაც აღწევდა.

ქალებს ბევრად ნაკლებ ჯამაგირს უხდიდნენ, ვიდრე კაცებს, დიდი დეპრესიის გამო კი მათი ხელფასი კიდევ უფრო შემცირდა. ქარხნების მფლობელები მიზანმიმართულად იყვანდნენ ქალებს, რადგან მათთვის მეტი ვალდებულების დაკისრება და ნაკლების გადახდა შეეძლოთ. 1930-იან წლებში ყველა დასაქმებული ქალი დაახლოებით ნახევარ კვირაში ორმოცდაათ საათზე მეტს მუშაობდა. ეს განსაკუთრებით რთული იყო დედებისთვის, რომლებსაც ბავშვების დატოვება სახლში უწევდათ. დასაქმებული ქალის ტანჯვა, რომელსაც უწევდა ხანგრძლივად მუშაობა შვილებისგან შორს და მაინც არ შეეძლო მათი ყველა მოთხოვნილების დაკმაყოფილება, მკაფიოდაა გადმოცემული ელა მეი ვიგინსის ლექსებში, რომელიც თვითონაც ქარხანაში მუშაობდა და ქალთა შრომის პირობებისთვის გაუმჯობესებისათვის იბრძოდა.

ქალთა სახელფასო განაკვეთის ზრდის კამპანიის მონაწილეები დიდ ბრძოლაში ჩაერთვნენ, განსაკუთრებით, როცა გაჟღერდა აზრი იმაზე, რომ ქალების ხელფასს არ აქვს არსებითი მნიშვნელობა ოჯახის შემოსავლისათვის. 1933 წელს, პრეზიდენტ ჰერბერტ ჰუვერისთვის დატოვებულ ანგარიშში დასტურდებოდა, რომ ქალები მუშაობდნენ სიამოვნებისთვის და არა ოჯახის სარჩენად. ქალთა ბიურომ წარადგინა კვლევაზე დამყარებული საპირისპირო მტკიცებულება, რომლის მიხედვითაც დასაქმებული ქალების 90 პროცენტი ხელფასს მხოლოდ ოჯახის სარჩენად იყენებდა. ბიურომ ასევე აჩვენა, რომ დასაქმებული ქალების 25 პროცენტი ოჯახის მთავარი

მარჩენალი იყო, მარტოხელა ქალების 66 პროცენტს კი ხელფასი სოფლის მეურნეობაზე ეხარჯებოდა.

ქალების უმრავლესობა მუშაობდა ტექსტილის და სამკერვალო ქარხნებში, სადაც მათ ძალიან ცუდი სამუშაო პირობები ჰქონდათ: სამუშაო დღე ხანგრძლივი იყო, ხელფასი კი - მინიმალური. 20-30-იან წლებში მათი სამუშაო კიდევ უფრო დამძიმდა, რადგან ქარხნების მეკატრონეები ითხოვდნენ წარმოების უფრო მაღალ პროდუქტიულობას. საბოლოო ჯამში, პერსონალმა ვერ უძლებდა აუტანელ პირობებს, ისინი ერთმანეთის მიყოლებით ტოვებდნენ სამსახურს გაფიცვების ტალღის შედეგად, რომელიც მძვინვარებდა 1920-1930-იან წლებში. ერთ-ერთი პირველი გაფიცვა მოხდა 1929 წელს, ტენესის შტატის პროვინციულ ქალაქ ელიზაბეტონის ქარხანაში, რომელსაც მარგარეტ ბოუენი ხელმძღვანელობდა. გაფიცვაში მონაწილეობდა 523 ქალი. პროტესტი საბოლოოდ დასრულდა, როცა ქარხნის მეკატრონემ გამოიძახა შეიარაღებული ძალები, რათა ქალები ეიძულებინა. რომ დათანხმებულიყვნენ მეკატრონის პირობებს.

ელიზაბეტონის გაფიცვის დასრულებამდე ათასობით ფეიქარმა დატოვა მერიონის და გასტონის ქარხნები თუ სამკერვალო ფაბრიკები ჩრდილოეთ კაროლინაში. ზოგიერთი გაფიცვა წარმატებული აღმოჩნდა, თუმცა ზოგიერთი ქარხნის მეკატრონე მაინც მიმართავდა ძალოვან სტრუქტურებს. ყველაზე სასტიკი ძალის გამოყენება გასტონიაში მოხდა, სადაც ჯარისკაცები ჩასაფრდნენ და მოკლეს ელა მეი ვიგინსი.

1933 წლის ოქტომბერში ლოს ანჯელესში გაიმართა მკერავების დიდი გაფიცვა. მათი უმრავლესობა მექსიკელი ქალები იყვნენ, რომლებიც ცუდად საუბრობდნენ ინგლისურ ენაზე. დამსაქმებლები მათ სასტიკად ეპყრობოდნენ. 1933 წლის დასაწყისში ქალის ტანსაცმლის მუშაკებთა საერთაშორისო კავშირის საბჭომ (The International Ladies' Garment Workers' Union /ILGWU) გაგზავნა პროფკავშირების აქტივისტი როუზ პესოტი ნიუ-იორკიდან ლოს-ანჯელესში გაფიცული მუშაკების მხარდასაჭერად. პესოტა ორენოვან კამპანიას ატარებდა რადიოსა და გაზეთებში და ცდილობდა პროფკავშირებში ქალების გაწევრიანებას, რამაც დიდი როლი ითამაშა მათ გაფიცვაში. მკერავების გაფიცვა ლოს-ანჯელესში ერთი თვე მიმდინარეობდა, სადაც მონაწილეობდა 2000 ქალი

80 ქარხნიდან. გაფიცვის შემდეგ სამკერვალო ინდუსტრიის პირობები თანდათან გაუმჯობესდა.

1933 წელს კონი სმიტი სათავეში ჩაუდგა 900 შავკანიანი ქალის გაფიცვას, რომლებიც თხილის მწარმოებელ შვიდ ქარხანაში მუშაობდნენ მისურის შტატის ქალაქ სენტ-ლუისში. სმიტი ითხოვდა ხელფასების მომატებას, შრომის პირობების გაუმჯობესებას და თეთრკანიანებისა და შავკანიანების შრომის პირობებისა და ანაზღაურების გათანაბრებას. ქარხნის მეპატრონე ცდილობდა დასაქმებულების გაყოფას, სთავაზობდა თეთრკანიანებს გაზრდილ ხელფასს დაბრუნების შემთხვევაში. ამის საპასუხოდ 1500 ქალი მარშით გაემართა მერიისკენ და აიძულა ქარხნის მეპატრონე დათანხმებულიყო ქალების პირობებს. საბოლოოდ, გაიზარდა სახელფასო განაკვეთი, გაუმჯობესდა შრომის პირობები, და თეთრკანიან და შავკანიან ქალებს დაუწესდათ თანაბარი ხელფასი.

დასაქმებული ქალების უფლებებისათვის ბრძოლის გარდა ზოგიერთი ქალი მამაკაცებსაც მხარს უჭერდა უკეთესი ხელფასის და შრომითი პირობებისთვის ბრძოლაში. General Motors-ში მოწყობილი პროტესტის დროს ფლინტში, მიჩიგანის შტატში, 23 წლის ჯენორ ჯონსონ დოლინგერმა გადაწყვიტა, დახმარებოდა მამაკაცებს. პროტესტის დაწყებიდან რამდენიმე დღეში დოლინგერმა მოაწყო საგანგებო დახმარების ქალთა ბრიგადა, რათა მუშებისთვის ქარხანაში პროდუქტის მარაგი მიეწოდებინა. მან ასევე დახმარება გაუწია გაფიცულთა ოჯახებს. ბრიგადის წევრები შეიარაღდნენ, რათა დაეცვათ გაფიცულები პოლიციისგან და დაამტკრიეს ქარხნის ფანჯრები. ქალთა ბრიგადის მხარდაჭერით პროტესტი 44 დღე გაგრძელდა და გაფიცულების გამარჯვებით დასრულდა, როცა ქარხნების მეპატრონეებს მოუწიათ პროფკავშირთან შეთანხმების გაფორმება. დოლინგერმა კი პროტესტში მონაწილეობისათვის „შრომის ჟანა დარკის“ ტიტული მიიღო.

1920-დან 1940 წლამდე ბევრმა ქალმა სამსახური იმ მაღაზიებში იპოვა, რომლებიც ამერიკის სხვადასხვა ქალაქში იხსნებოდა. მაღაზიაში მუშაობა სასიამოვნო საქმიანობად ითვლებოდა, მაგრამ გამყიდველებს ძალიან დაბალ ხელფასს უხდიდნენ. 1937 წელს რამდენიმე მაღაზიაში მომუშავე ქალებმა და კაცებმა ჩაატარეს მჯდომარე პროტესტი,

მაღაზიაში ჩაკეტვით და ღამისთევით. მათი პროტესტი წარმატებული აღმოჩნდა და მათ ხელფასის მომატებას მიაღწიეს.

ზოგიერთმა ქალმა 1920-1930-იან წლებში დიდ კომერციულ წარმატებას მიაღწია. 1920-იანი წლების დასაწყისში ლილა აჩისონ უოლესი გახდა ჟურნალ *Reader's Digest*-ის ჟურნალის თანადამფუძნებელი, იდა კაგანოვიჩ როზენტალმა კი გახსნა ბიუსკალტერების პირველი ქარხანა Maidenform. 1930-იანი წლების ბოლოს ორივე ქალი მულტიმილიონერი გახდა. ამასობაში სამმა ამერიკელმა ქალმა გახსნა საკვები პროდუქტების მწარმოებელი მზარდი კომპანია. რუტ გრეივს უეიკფილდმა შექმნა Toll House-ის შოკოლადის ორცხობილა და იგი წარმატებულ ბრენდად აქცია, მარგარეტ ფოგარტი რუდკინმა კი დააფუძნა წარმატებული კომპანია Pepperidge Farm. 1927 წელს გრეტჰენ შენლბერი გახდა კომპანია Ambrosia Chocolate-ის პრეზიდენტი. მისი ხელმძღვანელობით კომპანიამ კრახი განიცადა უოლ-სტრიტზე, თუმცა ერთი წლის შემდეგ მან დაიწყო Ambrosia-ს ოთხსართულიანი ქარხნის მშენებლობა.

მე-20 საუკუნის პირველ ათწლეულებში ქალებმა დაიწყეს წვლილის შეტანა იმ პროფესიებში, სადაც აქამდე მამაკაცები დომინირებდნენ. სულ უფრო და უფრო მეტი ქალი ხდებოდა ექიმი, იურისტი და არქიტექტორი. 1932 წელს რუთ ნიკოლსი გახდა პირველი ქალი, რომელიც კომერციული სამგზავრო რეისების პილოტად აიყვანეს.

მიუხედავად იმისა, რომ ბევრმა ქალმა წარმატებულ კარიერას მიაღწია, 1930-იანი წლები მათთვის ცუდ პერიოდად ითვლება. საყოველთაო უმუშევრობის გამო სახელმწიფომ გადაწყვიტა ბევრი ოჯახისათვის სამუშაო შეეთავაზებინა. 1933 წლის კანონმა ეროვნული მრეწველობის აღდგენის შესახებ აკრძალა ოჯახის ერთ წევრზე მეტი ადამიანის სახელმწიფო სექტორში დასაქმება, რაც ქალთა უმრავლესობის უმუშევრად დარჩენას გულისხმობდა. სამუშაო ადგილების შექმნის პროგრამებმა საშუალება მისცეს ქალებს მოემიათ სამსახური, მაგრამ პირობები შეზღუდული იყო ქვრივებისა და ინვალიდი ქმრების ცოლებისათვის. იმ დროს, როცა კაცებს ხშირად ასწავლიდნენ ახალ ხელობას, ქალებს ისეთ საქმეს ავალბდნენ, რომელიც ნაკლებ კვალიფიკაციას მოითხოვდა (ტანსაცმლის კერვა ღარიბებისთვის, სკოლის მოსწავლეებისთვის პროდუქტების დარიგება და მოხუცების მოვლა). სამხრეთში შავკანიან ქალებს ხშირად

ავალებდნენ რთულ და სახიფათო სამუშაოებს, როგორცაა მიწის გაწმენდა, მუშაობა ნაგავსაყრელებზე და ნაგავსაწვავ ქარხნებში, ასევე თუთუნის ველების თოხნა.

1929 წლის 24 ოქტომბერს საფონდო ბირჟამ დიდი კრახი განიცადა. აქედან დაიწყო ეკონომიკური დეპრესია, რომელიც თორმეტი წლის მანძილზე გაგრძელდა იქამდე, სანამ პერლ ჰარბორზე იაპონიის თავდასხმის შემდეგ აშშ არ შეუერთდა მეორე მსოფლიო ომს 1941 წელს. ფაქტობრივად, ეს ათწლეული შეგვიძლია განვიხილოთ ცალკე, დამოუკიდებელ ეტაპად ამერიკულ კულტურასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში უაღრესად რთული იდეოლოგიური ბრძოლებით, სპეციფიკური სოციალურ-პოლიტიკური პროცესებითა და ინტელექტუალური ატმოსფეროთი. საფონდო ბირჟის კრახი, როგორც ფინანსური მოვლენა, იმ სიმბოლურ წყალგამყოფად იქცა ამერიკის ისტორიაში, რომელმაც დაასრულა „ხმაურიანი ოცინების“ კეთილდღეობა. მეორე მხრივ, პერლ ჰარბორმა წერტილი დაუსვა კრიზისს, რადგან ომში მონაწილეობამ ისევ ააღორძინა ამერიკის ეკონომიკა. აქედან იწყება საშინაო პრობლემებიდან ყურადღების გადატანა საერთაშორისო ასპარეზზე, საგარეო-პოლიტიკურ საკითხებზე.

რასაკვირველია, როგორც ეს საზოგადოდ ხდება ყველა ათწლეულის შემთხვევაში, „ოცდაათიანების“ ცნება post facto კონსტრუქტია, უფრო სიმბოლური აბსტრაქციაა, ვიდრე რეფლექსია ნამდვილ ისტორიულ გამოცდილებაზე. ფაქტობრივად, ამ ათწლეულის კატეგორიზაცია სხვა არაფერია, თუ არა არათანმიმდევრული, წინააღმდეგობრივი და დისონანსური სინამდვილის, ერთი სიტყვით, ხმათა კაკაფონიის მოწესრიგებისა და მასში მთლიანობის შეტანის მცდელობა. მიუხედავად ყოველივე ამისა, 1930-იანი წლების ამერიკის შეერთებული შტატების ფუნდამენტურ ნარატივად დიდი დეპრესია რჩება. ფაქტია, რომ ამ დეკადის ყველა სხვა ნარატივის კონცეპტუალიზაცია „წითელი ათწლეული“ (‘Red Decade’) იქნება ეს, „ახალი კურსის ეპოქა“ (‘New Deal era’), თუ „რუზველტის ხანა“ ფესვგადგმულია დიდი დეპრესიის კონტექსტში - ათწლეულის ინტელექტუალურ, პოლიტიკურ და კულტურულ სახეს განსაზღვრავს კრიზისზე რეაქცია.

ისეთი ეპითეტები, როგორცაა „მხურვალე წლები“ ('Fervent Years'), „გაბრაზებული ათწლეული“ ('Angry Decade') და „პროტესტის წლები“ ('Years of Protest') ხაზს უსვამს კონფლიქტების ნარატივს. მართლაც, ესაა ეპოქა, როცა სოციალური თუ იდეოლოგიური კონფლიქტები განსაკუთრებით მწვავე ხასიათს იძენს საზოგადოებრივი, პოლიტიკური თუ კულტურული ცხოვრების ყველა სფეროში. განსაკუთრებით აქტიურდებიან კომუნისტური ძალები, წაქეზებულნი იმით, რომ თითქოს მათ თვალწინ სრულდებოდა კარლ მარქსის წინასწარმეტყველება კაპიტალისტური სამყაროს კოლაფსის შესახებ. კრიზისის პირველ წლებში ამერიკის კომუნისტური პარტია რევოლუციური იდეებით გამოდიოდა და ამერიკული საზოგადოების საბჭოურ ყაიდაზე გადაწყობას მოითხოვდა. მათი რადიკალური გამოსვლები სოციალისტურ პარტიასთან დაპირისპირებაშიც კი გადაიზარდა, რადგან კომუნისტებს ეს უკანასკნელი ნაკლებად რადიკალურ პარტიად მიაჩნდათ და არ მოსწონდათ მისი ზომიერი რეფორმისტული მიდგომა საზოგადოებრივი გარდაქმნებისადმი.

კომუნისტურმა პარტიამ ბევრი ინტელექტუალი, ხელოვანი, მასწავლებელი თუ ადვოკატი მიიზიდა. პარტია აფინანსებდა ისეთ ჯგუფებს, როგორც იყო, მაგალითად, ჯონ რიდის ლიტერატურული კლუბი (John Reed Clubs), რაც მწერლებსა და ხელოვანთ უჩენდა ილუზიას, რომ ისინი მიეკუთვნებოდნენ თანამოაზრეთა სიცოცხლისუნარიან საზოგადოებას, მნიშვნელოვან საქმეს ემსახურებოდნენ და თავი ისტორიულ ასპარეზზე მნიშვნელოვან მოქმედ პირებად წარმოედგინათ. პარტია მათში აღვივებდა ჩაგრულთა მიმართ თანაგრძნობისა და სოლიდარობის განცდას, რამაც გარკვეულწილად შეასუსტა „გაუცხოების განცდა“, რომელითაც გამსჭვალული იყო ამერიკული კულტურულ-ინტელექტუალური ატმოსფერო 1920-იან წლებში. თვით ლიბერალი ინტელექტუალებიც უთანაგრძნობდნენ კომუნისტურ პარტიას მათი „ჰუმანიზმის“ გამო. 1936 წელს დაწყებულ ესპანეთის სამოქალაქო ომზე საბჭოთა კავშირის რეაქციამ - ფართო ანტიფაშისტური კოალიციის ჩამოყალიბების მცდელობამ ესპანელი რესპუბლიკელების მხარდასაჭერად გენერალ ფრანსისკო ფრანკოსა და მისი გერმანელი და იტალიელი მოკავშირეების წინააღმდეგ - დასავლეთში და განსაკუთრებით

ამერიკაში კიდევ უფრო გააღვივა განწყობილება, რომ საბჭოური გზა ფაშიზმის დამარცხებისა და კიდევ ერთი ომის თავიდან არიდების ბოლო შანსი იყო. და მაინც, მიუხედავად ადრეული 1930-იანების ასეთი აპოკალიპტური რიტორიკისა, რომლითაც ამერიკის კომუნისტური პარტია და „სახალხო ფრონტ“ ამერიკელ მემარცხენეებს აქეზებდნენ აქტიური მოქმედებისაკენ, ამერიკაში ფართომასშტაბიანი მარქსისტული მოძრაობისათვის ნიადაგი პრაქტიკულად არ არსებობდა. კომუნისტური პარტიის საპრეზიდენტო კანდიდატმა, უილიამ ფოსტერმა 1932 წლის არჩევნებში მხოლოდ 102,000 ხმა მიიღო. თანდათანობით იმ ინტელექტუალთა შორისაც კი, ვინც თავიდან უთანაგრძნობდნენ კომუნისტებს, იზრდებოდა კომუნისტური პარტიისადმი უკმაყოფილება. ფილოსოფოსი ჯონ დიუი, მაგალითად, აღნიშნავდა, რომ კომუნისტური პარტია უცხო იყო ამერიკელი ხალხის დემოკრატიული სულისათვის, ვინაიდან მას აკლდა „ინდივიდუალური თავისუფლებებისადმი პატივისცემა“ ('respect for individual freedoms') (ციტ. Schulman 2000: 221). მოკლედ, 30-იანი წლების შერაცხვა „წითელ ათწლეულად“ ამკარად გაზვიადებულია და კრიტიკას ვერ უძლებს. მეორე მხრივ, საზოგადოებრივ ასპარეზზე აქტიურობდნენ ისეთი მემარჯვენე მოფაშისტო ორგანიზაციებიც, როგორც იყო „შავი ლეგიონი“, რომელიც ძალიან ჰგავდა კუ კლუქს კლანს, გერმანულ-ამერიკული ფაშისტური დაჯგუფება, იტალიური „შავი პერანგები“. ამერიკულ ფაშიზმსაც საკუთარი ინტელექტუალური განზომილება ჰქონდა და ერთადერთ გამოსავლად, ისევე როგორც კომუნისტებს, რევოლუცია მიაჩნდა. თუმცა ფაშისტებს მიაჩნდათ, რომ ეს უნდა ყოფილიყო რევოლუცია ძალაუფლების, წესრიგისა და სამართლიანობის სახელით. მაგალითად, ლორენს დენისს, *ამერიკული ფაშიზმის ჩამოყალიბების (The Coming of American Fascism, 1936)* ავტორს და ჟურნალ *The Awakener*-ის რედაქტორს, მიაჩნდა, რომ სოციალურ წესრიგს წინ ეღობებოდა ისეთი გაბატონებული ლიბერალური ღირებულებები, როგორცაა ინდივიდუალიზმის გაფეტიშება, კონტრაქტის თავისუფლება და დემოკრატია (Leikin 2007: 15). სიუარდ ბიმოპ კოლინზი, *The American Review*-ს რედაქტორი, ამტკიცებდა, რომ საჭირო იყო „ავტორიტარული სახელმწიფო“, „ახალი მონარქი“ (Stone 1960: 6). კოლინზიც და

დენისიცი ჰიტლერს განიხილავდნენ იმ „ნედლ ძალად“, რომელსაც შეეძლო წესრიგის შექმნა და კომუნისტური საფრთხის განეიტრალება ((Leikin 2007: 18).

კიდევ ერთი სახელი, რომელიც 1930-იან წლებს შეარქვეს, „ახალი კურსის ხანა“ იყო. „ახალი კურსის“ მიზანი იყო შეესუსტებინა მარქსიზმის გავლენა ამერიკელ ლიბერალ ინტელექტუალებზე და დაეფიქრებინა ისინი, ხომ არ იყო მათი მოსაზრება კაპიტალიზმის მოსალოდნელი კოლაფსის შესახებ მეტისმეტად ნაჩქარები. მიუხედავად ამისა, ძალიან ბევრი ამერიკელი მწერალი სიმპატიით იყო განწყობილი კომუნისტური პარტიისადმი. 1932 წელს ორმოცდათორმეტმა გამოჩენილმა მწერალმა საჯაროდ გამოუცხადა მხარდაჭერა კომუნისტური პარტიის საპრეზიდენტო კანდიდატს უილიამ ფოსტერს და ვიცე-პრეზიდენტობის კანდიდატს ჯეიმზ ფორდს. მწერალთა ეს ჯგუფი საკუთარ თავს „ფოსტერისა და ფორდის მხარდამჭერთა ლიგას“ უწოდებდა (*“The League of Professional Groups for Foster and Ford”*). მათ გამოაქვეყნეს ღია წერილი *კულტურა და კრიზისი: ღია წერილი მწერლებს, ხელოვანებს, მასწავლებლებს, ექიმებს, ინჟინრებს, მეცნიერებს და სხვა პროფესიის მუშაკებს (Culture and Crisis: An Open Letter to the Writers, Artists, Teachers, Physicians, Engineers, Scientists, and Other Professional Workers)*. ხელისმომწერთა შორის იყვნენ შერვუდ ანდერსონი, ჯონ დოს პასოსი, რომანისტი და სოციალური ისტორიკოსი უალდო ფრენკი, აფრო-ამერიკელი პოეტი ლენგსტონ ჰიუზი, ლიტერატურის კრიტიკოსები ედმუნდ უილსონი და მალკოლმ კაული, ისტორიკოსი მეთიუ ჯოზეფსონი და ფილოსოფოსი სიდნი ჰუკი, თუმცა წერილის ძირითადი ნაწილის ავტორი იყო ლუის კორი, აშშ კომუნისტური პარტიის დამფუძნებელი წევრი (1919). წერილში გაკრიტიკებული იყო „ახალი დროის“ კაპიტალიზმი და ნაწინასწარმეტყველები იყო საერთ-სახალხო „გამოდვიძება“. ავტორი ამტკიცებდა, რომ ინტელიგენცია იდგა ორ სამყაროს შორის არჩევანის წინაშე - ერთი იყო მომაკვდავი სამყარო, მეორე კი ახლა იბადებოდა (Buhle 1994). „კულტურის კრიზისში“ იგულისხმებოდა ხელოვანთა, მწერალთა და ინტელექტუალობა დაუსაქმებლობა, მასწავლებელთა, მსახიობთა და დრამატურგთა დაბალი ანაზღაურება, თეატრების დაკეტვა და ა. შ. წერილის ავტორები ჩიოდნენ, რომ ტყუილად იფლანგებოდა

შემოქმედებითი ნიჭი, კაპიტალიზმი კი მტრულად იყო განწყობილი „ჭეშმარიტი კულტურისადმი“ (Fried 1997: 11).

მიუხედავად „ახალი კურსის“ მნიშვნელობისა და დიდი გავლენისა, კულტურის ისტორიკოსები მას, ისევე როგორც შინაურ კომუნიზმსა და ფაშიზმს, „სამყაროს გარდაქმნის“ მცდელობის მხოლოდ ერთ-ერთ გამოვლინებად განიხილავენ. დიდმა დეპრესიამ მხოლოდ ეკონომიკური ქაოსი კი არ გამოიწვია, არამედ თავდაყირა დააყენა ისეთი ტრადიციული ამერიკული ღირებულებები და კულტურული კონცეპტები, როგორცაა ინდივიდუალიზმი, ამერიკული ოცნების მითი, თვით პროგრესის რწმენაც კი. უორენ სუზმენის მიხედვით, ამგვარმა სიტუაციამ გამოიწვია ახალი კულტურის დამკვიდრებისაკენ სწრაფვა, რომელიც გარემომცველ სინამდვილეს ისევ გასაგებს გახდიდა. ამ იმპულსიდან, ამტკიცებს სუზმენი, იშვა „ნაციონალიზმის ახალი ერა“, რომელშიც „ამერიკული ცხოვრების წესის განსაზღვრა კულტურულ იმპერატივად იქცა“ (Susman 1973: 157).

1930-იანი წლების ნაციონალიზმი ხშირად ასოცირდება იზოლაციონიზმთან, საშინაო პრობლემებზე ფოკუსირებასთან და ევროპულ ომში კიდევ ერთხელ ჩათრევის შიშთან, ასევე კონსერვატიზმსა და „უკომპრომისო ნაციონალიზმთან“. კომუნისტური პარტიის ლოზუნგი, რომ „კომუნიზმი მე-20 საუკუნის ამერიკანიზმია“, მოწმობს, თუ რაოდენ ფართო პოლიტიკური სპექტრი მოიცვა ნაციონალისტურმა განწყობილებებმა. ეს ბუნებრივად იყო: სოციალური დეზინტეგრაციის წინაშე მდგარ ამერიკულ საზოგადოებაში ჩნდება ეროვნული ერთიანობის, ერთიანი ეროვნული კულტურული იდენტობის „გამოჭედვის“ მოთხოვნილება. წინა პლანზე გამოდის კულტურული რელატივიზმი, ეროვნული და სოციალური იდენტობის ახლებური გააზრების, გამოკვეთილად ამერიკული კულტურული მოდელის დამკვიდრების ტენდენცია. ანთროპოლოგიური მოდელები, რომლებსაც კულტუროლოგები სთავაზობდნენ საზოგადოებას, აქცენტს აკეთებდნენ რელატივიზმზე და ამტკიცებდნენ, რომ აუცილებელია ყოველი კულტურის შესწავლა ისეთის, როგორც ისაა და არა ისეთის, როგორც ის უნდა იყოს მიკერძოებული კრიტერიუმების მიხედვით. ჯილბერტ სელდესმა თავის წიგნში *შვიდი ცოცხალი ხელოვნება (The Seven Lively Arts, 1924)*

წამოაყენა იმ დროისათვის საკამათო დებულება, რომ პოპულარულ გართობას ისევე უნდა მივუდგეთ, როგორც ე. წ. „მაღალ ხელოვნებას“; კონსტანს რურკმა თავის *ამერიკულ იუმორში* (*America Humor*, 1931) აჩვენა, თუ რა დიდ როლს თამაშობენ პოპულარული პიესები, მინსტრელთაშოუბები და იუმორისტული ამბები ეროვნული ხასიათის გამოვლენაში. კიდევ ერთი ინტელექტუალური ტენდენცია, რომელმაც 30-იან წლებში იჩინა თავი, მკვიდრ ინდიელთა კულტურის ხელახლა აღმოჩენა და დაფასება იყო. ამ ტენდენციას ამკვიდრებენ, მაგალითად, ჯორჯ სანტაიანა 1911 წელს წაკითხულ ლექციაში “The Genteel Tradition in American Philosophy” და ვან ვინ ბრუკი თავის წიგნში *America's Coming of Age* (1915), რომლებმაც გავლენა იქონიეს უალდო ფრენკის, ჰარტ კრეინის, უილიამ კარლოს უილიამსის მსოფლმხედველობაზე და მათი კულტურული დამოუკიდებლობის ჩამოყალიბებაზე. მიუხედავად იმისა, რომ 1920-იან წლებში ბევრ ამერიკელ ინტელექტუალს ჯერ კიდევ ჯეროდა, რომ ამერიკა კულტურული თვალსაზრისით ჩამოუვარდებოდა ისეთ ევროპულ ქალაქებს, როგორცაა ლონდონი, პარიზი და ბერლინი, ეს დამოკიდებულება შეიცვალა 1930-იან წლებში, როცა დიდი დეპრესიისა და ჰიტლერის ძალაუფლებაში მოსვლის გამო ბევრი მათგანი იძულებული გახდა, ამერიკაში დაბრუნებულიყო. როგორც მალკოლმ კაული აღნიშნავს თავის წიგნში *გამეგებულთა დაბრუნება* (*Exile's Return*, 1934), ეს იყო მთავარი ფაქტორი, რამაც გამოიწვია „ეროვნული კულტურის აღორძინება“ - ექსპატრიატთა თაობა უკვე საკუთარი სამშობლოს შესწავლით დაინტერესდა. გარდა ამისა, განაგრძობს კაული, ევროპის კოლაფსმა საშუალება მისცა ამერიკას ეცადა რაღაც ახალი შეექმნა მშობლიურ ნიადაგზე (Cowley 1994).

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბევრი შემოქმედისათვის ეს ნიშნავდა შესაძლებლობას სპეციფიკურად ამერიკულ მასალაში ეძია შთაგონება „მაღალი კულტურის“ შესაქმნელად. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა სტივენ ვინსენტ ბენეტის პოეტური კრებული *ამერიკელების წიგნი* (*A Book of Americans*, 1933) და აარონ კოპლენდის ბალეტი *ბილი კიდი* (*Billy the Kid*, 1938). აკადემიურ წრეებშიც ჩნდება ამერიკის კულტურული გამოცდილების ევროპულისაგან გამორჩევის ტენდენცია, აქცენტის გადატანა ეროვნულ ისტორიასა და ლიტერატურაზე, რასაც სათავეში უდგანან ისეთი

მკვლევარები, როგორც იყვნენ მილერი, ვერნონ პარინგტონი, სემუელ ელიოტ მორისონი და ჰენრი ნემ სმიტი. ჰარვარდისა და იელის უნივერსიტეტების ძალისხმევით ვითარდება ამერიკისმცოდნეობის დარგი, რომელიც სწავლობს ამერიკის ისტორიასა და კულტურას როგორც სრულიად უნიკალურსა და მაღალხარისხოვანს. ეროვნული ისტორიის კონსტრუირებაშიც ჩანს ნაციონალისტური სენტიმენტების მომძლავრება - ეიზრეკემ ლინკოლნი იქცევა ისტორიულ ემბლემად; ლინკოლნს ეძღვნება ნაწარმოებები, ფილმები და ბიოგრაფიები, როგორცაა, მაგალითად, რობერტ შერვუდის პიესა *ეიზრეკემ ლინკოლნი ილინოისში* (*Abe Lincoln in Illinois*), ჯონ ფორდის ფილმი *ახალგაზრდა ბატონი ლინკოლნი* (*Young Mr Lincoln*), კარლ სენდბერგის ბიოგრაფია *ომის წლები* (*The War Years*), სადაც მეთექვსმეტე პრეზიდენტი ამერიკული დემოკრატიული ტრადიციის და ეროვნული ერთიანობის სიმბოლოდაა გამოყვანილი.

ამერიკულ კულტურულ მოდელების და საერთო-ეროვნული კულტურული იდენტობის შეგნების გამყარებას ხელს უწყობდა ისეთი მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებები, როგორცაა რადიო, კინო, რეკლამა, ჰოლივუდის ვარსკვლავები და კინოჟანრები. თუმცა ზოგიერთი ემიგრანტი ინტელექტუალისთვის, მაგალითად, გერმანელი ფილოსოფოსების, თეოდორ ადორნოს, მაქს ჰორკაიმერისა და ლეო ლოუნთალისათვის ეს მხოლოდ სამომხმარებლო, კომერციული პროდუქცია იყო და არა „ჭეშმარიტი კულტურული გამოცდილება“. ეს დაკვირვება, რომელზეც მარქსის გავლენა აშკარაა, იწვევდა პოპულარული კულტურის ინტელექტუალური კრიტიკის ტენდენციას, რომელიც, ამ კონცეფციის ავტორთა წარმოდგენით, საზოგადოებას მხოლოდ „სტანდარტიზაციას, სტერეოტიპებს და კონსერვატიზმს“ სთავაზობდა.

„ეროვნულ ნიადაგზე“ შექმნილი კულტურა ყოველთვის არ იყო ნაციონალური კულტურის სინონიმი. რეგიონალიზმის კონცეპტი განმეორებადი მოტივი იყო პოლიტიკურ და კულტურულ დისკურსში და მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ამერიკული კულტურის ეროვნულ ნიადაგზე დამკვიდრებაში. რეგიონალიზმის კონცეპტი ეფუძნებოდა იდეას, რომ ქვეყნის კულტურული გამოცდილების უნიკალურობა მომდინარეობს მისი სივრცითი თავისებურებებიდან და პეიზაჟიდან. ასეთი მიდგომა შეიძლება კულტურის ზღვარგამყოფიც იყოს. მაგალითად, მანიფესტი

I'll Take My Stand (1930) ამტკიცებდა, რომ ამერიკის სამხრეთის კულტურა იყო სრულიად უნიკალური და განსხვავდებოდა დანარჩენი ამერიკის კულტურისაგან. ეს მანიფესტი ე. წ. „სამხრეთელმა აგრარიანელებმა“ (*Southern Agrarians*) გამოაქვეყნეს, რომელთა შორის იყვნენ პოეტები ჯონ კროუ რენსომი, ელინ ტეიტი და პროზაიკოსი რობერტ პენ უორენი. ეს იყო რეგიონალიზმის მანიფესტი, რომელიც უპირისპირდებოდა ნაციონალურ „კომოგენიზაციას“ როგორც საფრთხეს რეგიონის „ორგანული“ კულტურისათვის. სვტორები ამტკიცებდნენ, რომ სამხრეთს აქვს საკუთარი ცხოვრების წესი და რეგიონული ავტონომიის უფლება. საპირისპირო პოზიციაზე იდგნენ ჰოუარდ ოდუმი და ჰარი ესტილ მური. წიგნში *ამერიკული რეგიონალიზმი* (*American Regionalism*, 1938) ისინი, ერთი მხრივ, აღიარებენ, რომ ამერიკის სხვადასხვა რეგიონს საკუთარი კულტურული სპეციფიკა გააჩნია და ამ თვალსაზრისით გამოყოფენ ექვს ძირითად ამერიკულ რეგიონს, მაგრამ, მეორე მხრივ, ისინი უპირისპირდებიან კულტურულ დანაწევრებას, „გამაერთიანებელი რეგიონალიზმის“ (*unifying regionalism*) პლურალისტური კონცეპტი, რომელიც გულისხმობს იმას, რომ თითოეულმა რეგიონმა საკუთარი წვლილი უნდა შეიტანოს საერთო-ეროვნული კულტურის (*'national whole'*) ჩამოყალიბებაში (Hegeman 1999: 130).

1930-იან წლებში ასევე ღვივდება ინტერესი ხალხური კულტურისადმი. იგი განიხილებოდა როგორც „კულტურის ძველი მოდელების“ შემონახვისა და გადარჩენის საშუალება, სანამ მას თანამედროვეობის აღმავალი ტალღა წაღვევდა. სხვები „ავთენტურ“ ხალხურ მუსიკასა და ხელოვნებაში კომერციალიზებული კულტურის გამოწვევას ხედავდა. ფაქტობრივად, ეს იყო ამერიკული კულტურის იმ ფესვების ძიება, რომლებიც არ წარმოდგებოდა ევროპული მოდელებისაგან.

ასეთი ხალხური მასალები კიდევ უფრო ამდიდრებდა ამერიკის მრავალფეროვან კულტურულ პეიზაჟს. „ახალი კურსის“ პროექტები მწერლებისათვის აფინანსებდა ისეთი ჯგუფების შესწავლას, როგორც იყო, მაგალითად, „ჯორჯიის სანაპიროს ზანგები“, ან „ნიუ იორკელი იტალიელები“ და „მასაჩუსეტსელი სომხები“, რითაც ეთნიკურ კულტურებს აცნობდა დანარჩენ მოსახლეობას. ფედერალურმა მთავრობამ ასევე დააფინანსა ჯონ ლომექსის კვლევა ამერიკული ხალხური სიმღერების არქივში;

„პროლეტარული რომანები“ ფართო აუდიტორიას სხვადასხვა ემიგრანტული თემის მუშათა კლასის წარმომადგენელთა გამოცდილებას აცნობდა, ხოლო პიესები და რომანები ამერიკელ ინდიელთა და აფრო-ამერიკელთა კულტურის შესახებ, ისევე როგორც დოკუმენტური ფოტოგრაფია, მიზნად ისახავდნენ „ამერიკელთათვის ამერიკა გაეცნოთ“ თავისი უპრეცედენტო კულტურული მრავალფეროვნებით. ბევრი მიიჩნევდა, რომ სწორედ ამ ჰეტეროგენულობაში ვლინდებოდა ამერიკული კულტურის უნიკალურობა და „ამერიკული ცხოვრების წესი“. ამავე დროს, სწორედ ამგვარი მრავალფეროვნები იყო გამაერთიანებელი ფაქტორი, რადგან იგი უფრო მეტს მოიცავდა და ყურადღების მიღმა არ ტოვებდა იმასაც კი, რაც ადრე ნიველირებული იყო - აფრო-ამერიკელებს, ინდიელთა ტომებს, ემიგრანტთა თემებს და ა. შ. ეს პლურალისტური კონცეფცია პირველად ჰორას კალენმა ჩამოაყალიბა 1909 წელს, შეადარა რა ამერიკული კულტურა „უზარმაზარ და ნაირგვაროვან სიმფონიურ ორკესტრს, რომლის მუსიკალურ სიმდიდრეს სწორედ მისი წევრების ტონალური ნაირგვაროვნება განაპირობებს“. ეს კონცეფცია უპირისპირდებოდა ასიმილაციონისტურ მიდგომას, „გადამდნობელი ქვაბის“ (‘melting pot’) იდეას და ემიგრანტებისადმი პოლიტიკურ მოწოდებას, გამხდარიყვნენ 100% ამერიკელები, ტოტალური ამერიკანიზაციის პროცესს, რაც, კალენის მიხედვით, „ბოლოს მოუღებდა სიმფონიურ სიმდიდრეს და მას ჰომოგენური უნისონით ჩაანაცვლებდა“ (ციტ. Eldridge 2008: 26).

1930-იან წლებში ამ არგუმენტს ყველა არ იზიარებდა. ბევრს არ მოსწონდა, რომ იგი აქცენტს ამერიკული იდენტობის ეთნიკურ განზომილებაზე აკეთებდა. გარდა ამისა, სახალხო ფრონტმა ამ კონცეფციის პოლიტიზაცია მოახდინა, რადგან კულტურული პლურალიზმი მემარცხენეთა მთავარ იარაღად იქცა ანგლო-საქსური კულტურის, ეთნიკურ მუშათა და აფრო-ამერიკული კულტურის მორიგების მცდელობის პროცესში. პლურალიზმის დამკვიდრება „ნაციონალიზმის ახალ ერაში“, ცოტა არ იყოს, პარადოქსულადაც ჟღერს, რადგან „ეთნიკური იდენტობით სიამაყისა“ და ამერიკანიზმის სინთეზს გულისხმობს. ეს კონცეპტუალური დაძაბულობა საყოველთაო „ამერიკულ ცხოვრების წესსა“ და უფრო „პატარა კულტურებს“, ეთნოგრაფიულ და რეგიონალისტურ სენტიმენტებს შორის თან გასდევს მთელ 1930-იან წლებს. ამ

თვალსაზრისით საინტერესოა ათწლეულის ტერი კუნისეული განსაზღვრება როგორც „დაბალანსების აქტის“ (Cooney 1995: Chapter IV).

თუმცა ნაციზმის განვითარების კვალდაკვალ ეს დამაბულობა ნელდებოდა, რადგან ძლიერდებოდა რწმენა, რომ აშშ-ისათვის დამახასიათებელი მრავალფეროვნება ტოტალიტარიზმსა და ფაშიზმს უპირისპირდებოდა. კულტურული პლურალიზმი და ჰეტეროგენულობა გამოიყენებოდა როგორც ამერიკის ჭეშმარიტი სიმდიდრისა და ევროპისგან დამოუკიდებლობის მტკიცებულება.

ამრიგად, 1930-იან წლების ამერიკის საზოგადოებრივ, ინტელექტუალურ და კულტურულ ცხოვრებაში რამდენიმე მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ნარატივი იკვეთება (კომუნისტური, ფაშისტური, ლიბერალური, მემარჯვენე-კონსერვატორული, „ახალი კურსი“, „ნაციონალიზმის ახალი ერა“, რეგიონალიზმი, კულტურული პლურალიზმი), მაგრამ, საბოლოო ჯამში, ყველა მათგანი ერთი მეტანარატივიდან - დიდი დეპრესიისაგან წარმოსდგება, მის კომპონენტს შეადგენს, მის კონტექსტშია ფესვგადგმული. სწორედ ამ ნარატივთა ურთიერთზემოქმედება და, ხშირ შემთხვევაში, მათი დაპირისპირება მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს იმ პერიოდის ამერიკულ კულტურულ და ლიტერატურულ პეიზაჟს.

1.2 დიდი დეპრესიის მხატვრული ინტერპრეტაციები 1930-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურაში

დიდმა დეპრესიამ დიდი ზეგავლენა იქონია 1930-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურაზე. სოციალურ-პოლიტიკური, ფინანსური და ეკონომიკური კრიზისი მკაფიოდ აირეკლა ათწლეულის მნიშვნელოვან მხატვრულ ქმნილებებში. შეიძლება ითქვას, რომ შეიქმნა ერთგვარი მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენი, რომელსაც „დიდი დეპრესიის ლიტერატურა“ შეიძლება ვუწოდოთ. ეპოქალური კატაკლიზმები და ისტორიული პროცესები მთელი თავისი წინააღმდეგობებითა და კანონზომიერებებით საინტერესოდ აისახა 1930-იანი წლების ამერიკულ პროზაში.

დიდ დეპრესიის დაწყებამდე სულ რაღაც 10-15 წლით ადრე აშშ-მ და ზოგადად სამყარომ გადაიტანა პირველი მსოფლიო ომი, რასაც მოჰყვა ე. წ. „ხმაურიანი 20-იანი წლები“ - ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ეკონომიკური ბუმის ათწლეული დასავლური სამყაროს ისტორიაში. ეს იყო მჩქეფარე კულტურული ცხოვრების ხანა, როცა ჯაზური მუსიკა უაღრესად პოპულარული გახდა და ლიტერატურაშიც შეაღწია; ესაა „მაღალი მოდერნიზმის“, „დაკარგული თაობისა“ და ჰარლემის რენესანსის ათწლეული, როცა ევროპაში დროებით თუ მუდმივად გადასახლებული ამერიკელი ინტელექტუალებისა და მწერლების მთელმა თაობამ შექმნა ამერიკული მოდერნიზმის ევროპული სკოლა. პირველმა მსოფლიო ომმა, „ხმაურიანმა 20-იანმა წლებმა“, ევროპაში ფაშიზმის დაბადებამ და ძალაუფლებაში მოსვლამ და დიდმა დეპრესიამ დიდი გავლენა მოახდინეს 1930-იანი წლების ამერიკულ საზოგადოებასა და ლიტერატურაზე.

პირველი მსოფლიო ომის გავლენა ლიტერატურაზე, პირველ რიგში, „დაკარგული თაობის“ შემოქმედებაში გამოიხატა. ერნესტ ჰემინგუეი, გერტრუდ სტაინი, ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი, ედვარდ ესლინ კამინგსი ამ თაობის გამორჩეული წარმომადგენლები იყვნენ. ოციან წლებში გაიზარდა მრეწველობის მასშტაბები, უპრეცედენტოდ განვითარდა ეკონომიკა, გაიზარდა მედიის როლი და გავლენა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. გავრცელდა რადიოს აუდიოჩანაწერები, ტელევიზორების წარმოება კი ათწლეულის ბოლოსკენ დაიწყო. რადიო მაუწყებლობის გავრცელებამ ხელი შეუწყო მხატვრული ლიტერატურის პოპულარიზაციას. „ხმაურიანი ოციანების“

ეკონომიკური ბუმი და, ზოგადად, კულტურულ-ინტელექტუალური ატმოსფერო იყო ფიცჯერალდის ინსპირაციის წყარო მისი შედევრის, „დიდი ამერიკული რომანის“ *დიდი გეტსბის (The Great Gatsby)* შესაქმნელად. რომანი 1925 წელს გამოქვეყნდა - დიდი დეპრესიის დაწყებამდე სულ რაღაც ოთხი წლით ადრე. რომანმა ერთგვარად იწინასწარმეტყველა მოსალოდნელი კატასტროფა. *გეტსბის* ხშირად კითხულობენ როგორც გაფრთხილებას „მოოქროვილი“ ამერიკული ოცნების ილუზორულობისა და სიმყიფის შესახებ. ბევრი თვლიდა, რომ ამერიკული ოცნება დიდი დეპრესიის დაწყების დროს უკვე მკვდარი იყო, ზოგს კი ეშინოდა, რომ ეკონომიკა არასდროს აღდგებოდა. დიდ დეპრესიამდე მომხდარი ამ მოვლენების გათვალისწინება არანაკლებ მნიშვნელოვანია იმის გასაგებად, თუ როგორ შეიცვალა ლიტერატურა დიდი დეპრესიის დროს და თვითონ დეპრესიის შედეგად. ლიტერატურა, ისევე როგორც სხვა მრავალი რამ სამყაროში, ექვემდებარება მიკროევოლუციას. ის თანდათან იცვლება და ადაპტირდება. 1930-იანი წლების ლიტერატურაში მომხდარი ცვლილებები 1910-20-იანი წლების ლიტერატურული პროცესების პროდუქტია, ისევე როგორც - 1930-იანი წლების და თავად დიდი დეპრესიის. მაგალითად, ჯონ სტაინბეკის 1930-იანი წლების პროზა თითქმის მთლიანად დიდ დეპრესიაზეა ფოკუსირებული. ამის ნათელი მაგალითია 1939 წელს გამოქვეყნებული რომანი *მრისხანების მტევნები (The Grapes of Wrath)*.

დეპრესია ყველას შეეხო, მაგრამ ყველა თანაბრად არ დაზარალებულა. რეალობისაგან თავის შესაფარებლად ხალხმა პოპ-კულტურას მიმართა. ადამიანის ლტოლვა სანახაობისაკენ ისეთი ძველი ცივილიზაციებიდან მოდის, როგორცაა ძველი საბერძნეთი და რომი (გლადიატორთა ასპარეზობა კოლიზეუმში, ოლიმპიური თამაშები და სხვ.). ისე მოხდა, რომ 1930-იანი წლების აშშ-ში რადიოს, კინოსა თუ თეატრის საშუალებით უადრესად პოპულარული გახდა სპექტაკლები, როგორც მასობრივი ხელოვნების ფორმა.

დიდმა დეპრესიამ მრავალმხრივი გავლენა იქონია დასავლურ ლიტერატურაზე. საბოლოო ჯამში, დიდი დეპრესიის პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური ასპექტები ვარიაციებით აირეკლა 1930-იანი წლების ამერიკულ მხატვრულ პროზაში.

ლიტერატურის ერთგვარი „პოლიტიზაცია“ უკვე შეიმჩნეოდა 1920-იანი წლების მიწურულს, როცა კაპიტალისტური სისტემით უკმაყოფილო ისეთი ავტორები, როგორც იყვნენ ერნესტ ჰემინგუეი და ლენგსტონ ჰიუზი, გარკვეულ სიმპათიებს ამჟღავნებდნენ აშშ-ს კომუნისტური პარტიის (The Communist Party of the USA/CPUSA) მიმართ. 1935 წელს, დიდი დეპრესიის ერთ-ერთ ყველაზე მძიმე ფაზაში, აშშ კომუნისტურმა პარტიამ დააფუძნა შექმნილი ამერიკელი მწერლების ლიგა, რომელიც იმთავითვე გამოდიოდა გერმანული ნაციზმის, იტალიური და ესპანური ფაშიზმის წინააღმდეგ. (Yannela 2011: 70)

საინტერესოა, რომ თუ ერნესტ ჰემინგუეის მიერ დიდ დეპრესიამდე დაწერილ რომანთა უმრავლესობაში, სადაც ძირითადი თემებია პირველი მსოფლიო ომი და ომით გამოწვეული ფიზიკური და სულიერი ტრავმები (ასეთია, მაგალითად, *მშვიდობით, იარაღო!* (*A Farewell to Arms*, 1929), რომელიც „შავ სამშაბათამდე“ ერთი თვით ადრე გამოქვეყნდა), დიდი დეპრესიის ექო ნაკლებად ისმის მის 1930-იანი წლების პროზაში. რეცესიის დროს ჰემინგუეი აქვეყნებს სამ წიგნს: *სიკვდილი დღისით* (*Death in the Afternoon*, 1932); *აფრიკის მწვანე ბორცვები* (*Green Hills of Africa*, 1935); *ვისთვის რეკს ზარი* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940. პირველი ორი მხატვრულ-დოკუმენტური პროზის ნიმუშია და ე. წ. „ნონფიქშენის“ („non-fiction“) ჟანრს განეკუთვნება. პირველი მოგვითხრობს ხარებთან ბრძოლის ესპანურ ტრადიციაზე, მეორე - აფრიკაში ერთთვიან საფარიზე და ცოლთან ერთად ჰემინგუეის აფრიკაში მოგზაურობაზე 1933 წლის დეკემბერში; მესამე რომანია და გვიყვება მოხალისე ამერიკელის ამბავს, რომელიც პარტიზანთა რაზმს შეუერთდება ესპანეთის სამოქალაქო ომში. რომანი გამოქვეყნდა 1940 წელს, დიდი დეპრესიის ბოლოს, მაგრამ სიუჟეტური მოვლენები 1937 წელს ხდება. აქ გადმოცემულია ამერიკელის მოგზაურობა სამოქალაქო ომის დროინდელ ესპანეთში, რომელიც 1936-დან 1939 წლამდე გრძელდებოდა. რომანში გაშუქებულია ქვეყნებისა და კონტინენტების პოლიტიკური თემები, კომუნისტური და ფაშისტური რეჟიმები, სადაც კომუნიზმი ფაშიზმთან შედარებით პოზიტიურ ჭრილშია დახატული, რაშიც შეიძლება დიდი დეპრესიის შორეული გამოძახილიც დავინახოთ. იმ დროს ბევრი სხვა ავტორი იყენებდა მსგავს პოლიტიკურ რიტორიკას. ერთი სიტყვით, უცნაურია, მაგრამ ფაქტია,

რომ ჰემინგუეი დიდი დეპრესიის ხანის სოციალურ პრობლემატიკას უშუალოდ არსად ეხება, თითქოს მთელი ეს ეპოქალური კატაკლიზმები ამერიკაში კი არა, სადღაც სხვა პლანეტაზე ხდებოდეს.

დიდი დეპრესიის გავლენა ამერიკულ ლიტერატურაზე განსაკუთრებით მკვეთრად გამოვლინდა მოდერნისტი მწერლის, ჯონ დოს პასოსის magnum opus-ში, პანორამულ ტრილოგიაში *აშშ (U.S.A.)*. ტრილოგიის შემადგენელი რომანებია: *42-ე პარალელი (The 42nd Parallel, 1930)*; *1919 (1932)*; *დიდი ფული (The Big Money, 1936)*. ტრილოგიის ბოლო ნაწილი, *დიდი ფული*, გვიხატავს ამერიკის კლასობრივ და სოციალურ-ეკონომიკურ სისტემებს. მიუხედავად იმისა, რომ სიუჟეტური მოვლენები დიდ დეპრესიამდე ვითარდება, რომანის ლაიტმოტივია კაპიტალიზმის დამანგრეველი ძალა. *დიდი ფულის* პერსონაჟები მიილტვიან მაღალი სოციალური მდგომარეობისა და სიმდიდრისაკენ, და ის, ვინც წარმატებას აღწევს, საბოლოო ჯამში, კარგავს ადამიანურ სახეს. ტრილოგიის ტონალობა, სიუჟეტური ქარგა და საერთო თემები გადმოსცემს დიდი დეპრესიის ეკონომიკურ მხარეს, ფინანსური სისტემის კრახისა და კაპიტალიზმის კრიზისის მიზეზებს. ანალოგიურ რიტორიკას ვხვდებით 21-ე საუკუნეში დაწერილ ისეთ წიგნებში, როგორცაა, მაგალითად, რიჩარდ ა. პოსნერის *კაპიტალიზმის დაცემა*, რომელიც 2008 წლის რეცესიასა და მსოფლიო ფინანსურ კრიზისს შეეხება.

დიდი დეპრესიის ხანის სოციალური, ეკონომიკური და ფინანსური პრობლემები ჯონ სტაინბეკის 1930-იანი წლების პროზის მთავარი თემაა. მის ადრეულ პროზაში აირეკლა ამ ათწლეულის ამერიკის ცხოვრების მრავალმხრივი სურათი. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია *მრისხანების მტევნები*. სკოტ ფიჯერალდის ჯეი გეტსბისგან განსხვავებით, სტაინბეკი ორიენტირებული იყო მშრომელთა კლასის წარმომადგენლებზე, ადამიანებზე, რომლებიც ყოველდღიურად იბრძოდნენ გადარჩენისათვის. დიდი დეპრესიის გამოძახილი ასევე მკაფიოდ ისმის სტაინბეკის რომანში *თაგვებსა და ადამიანებზე (Of Mice and Men, 1937)*, სადაც იგივე თემატიკაა დამუშავებული. რომანის მთავარი პერსონაჟებია სოფლის მეურნეობაში დასაქმებული ორი ღარიბი მიგრანტი.

1930-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურაში მიგრანტებსა და მუშათა კლასზე წერდნენ ასევე ნათანიელ უესტი, ჰენრი მილერი და მარგარეტ მიჩელი. ისინი დაინტერესებული იყვნენ მუშათა და საშუალო კლასის წარმომადგენელთა სოციალური გარემოთი, რაც თვალნათლივ ვლინდება მათ ნაწარმოებებში.

საბოლოო ჯამში, ლიტერატურა საკმაოდ შეიცვალა დიდი დეპრესიის დროს. იმდროინდელ ავტორებს აურაცხელი ნედლი მასალა დაუგროვდათ, საიდანაც იღებდნენ ინფორმაციას მოვლენებზე პირველი მსოფლიო ომიდან მოყოლებული დიდი დეპრესიის ჩათვლით. დიდმა დეპრესიამ დააჩქარა ლიტერატურული პროცესები - ავტორები ცდილობდნენ არ ჩამორჩენოდნენ დროის დინებას და მოეხელთებინათ ეპოქის სწრაფად ცვალებადი მოვლენები. 1930-იან წლებში მასმედია და ლიტერატურა უფრო პოპულარული და მასობრივი გახდა, ვიდრე ეს აქამდე იყო. გაიზარდა საზოგადოების ინფორმირებულობის დონე და რეალობისგან თავის დაღწევისაკენ სწრაფვა, რამაც გაზარდა მოთხოვნა წიგნებზე. ავტორებს უწევდათ იმის გათვალისწინება, რომ „საშუალო ჯოს“ სურდა კითხვის სწავლა და განვითარება. მე-20 საუკუნეში კითხვა უკვე აღარ იყო მაღალი კლასის წარმომადგენელთა პრეროგატივა, რამაც დიდი კვალი დააჩნია დიდი დეპრესიის ხანის ლიტერატურას (Currel 2009: 93).

საზოგადოდ, 1930-იანი წლების ამერიკულ პროზაში ორი ძირითადი ურთიერთსაპირისპირო ტენდენცია გამოიკვეთა თავთავიანთი განშტოებებითა თუ შენაკადებით: მოდერნისტული თხრობითი ექსპერიმენტები და რეალიზმი. საბოლოო ჯამში, ლიტერატურული პროცესის მაგისტრალური გეზი თუ ლიტერატურული კანონი მოდერნისტებმა (უილიამ ფოლკნერი, ჯონ დოს პასოსი, ნათანიელ უესტი, ჰენრი როთი, ფიცჯერალდი და სხვ.) განსაზღვრეს, თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო რეალისტური ხაზიც, რომელიც კრიტიკულად ხატავდა იმდროინდელი ამერიკის საზოგადოებრივ ცხოვრებას. სტაინბეკი და რიჩარდ რაითი 1930-იანი წლების სოციალურ რომანისტებად მოგვევლინენ, ხოლო დოს პასოსი, მართალია, თავისი თხრობითი ექსპერიმენტებით მოდერნისტთა ბანაკს ეკუთვნის, მაგრამ მის რომანებს არც მწვავე სოციალური ჟღერადობა აკლიათ.

ლიტერატურული მოდერნიზმი პირდაპირ უტევდა კომუნისტურ იდეოლოგიას და იცავდა კონსერვატორულ, ინდივიდუალისტურ, ანარქისტულ ან ლიბერტიანულ პოზიციებს. რამდენიმე სამხრეთელმა მწერალმა და ინტელექტუალმა 1930 წელს გამოაქვეყნა ზემოთ ერთხელ უკვე ნახსენები ესეების კრებული *I'll Take My Stand*. კრებულის ავტორები უარყოფდნენ „პროგრესულ“ ინდუსტრიულ კულტურას და კოლექტივიზმს. 1930-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურულ კულტურაში დომინანტური მემარცხენე ლიტერატურული კრიტიკა ამ კრებულს აფასებდა როგორც რეტროგრადულს და რასისტულს. მარქსისტული კრიტიკა ასევე ცალსახად უარყოფითად იყო განწყობილი ედვარდ ესლინ კამინგსის დღიურისადმი *Eimi* (1933), სადაც ავტორი აღწერს რუსეთში მოგზაურობის შთაბეჭდილებებს და გაოგნებულია სტალინის რეპრესიული, ტოტალიტარული და არაჰუმანური კომუნისტური „ჯოჯოხეთით“. ამ წიგნს ლიტერატურული საზოგადოება უპირატესად დუმილით შეხვდა, მაგრამ ეზრა პაუნდი მიიჩნევდა, რომ ეს იყო მნიშვნელოვანი ლიტერატურული მოვლენა. პაუნდი, რომელიც მრავალი წელი ცხოვრობდა იტალიაში და მე-2 მსოფლიო ომის დროს ფაშისტურ კოალიციას უჭერდა მხარს. იტალიურ პროფაშისტურ რადიოში თავისი ერთ-ერთი გამოსვლისას აღნიშნა, რომ უვიცმა ამერიკელებმა ეს წიგნი უნდა წაიკითხონ, რომ თვალი აეხილოთ კომუნიზმის ჭეშმარიტ სახეზე.⁹ არა მარტო კამინგსი და პაუნდი, ზოგადად 1930-იანი წლების ამერიკელი ანტიკომუნისტი ინტელექტუალები საბჭოთა კავშირს აღიქვამდნენ როგორც რეპრესიულ, მოძალადე სახელმწიფოს, რომლის მიზანიც იყო ინდივიდუალიზმისა და ადამიანის თავისუფლების აღმოფხვრა, ხოლო ამერიკელი კომუნისტები ან გულუბრყვილო იდიოტებად აღიქმებოდნენ მათი მხრიდან, ან თავისუფლების მოძულეებად. მათ მიაჩნდათ, რომ მუშათა პროფკავშირებიც და „ახალი კურსის“ რეფორმებიც კომუნისტების მიერ იყო შთაგონებული, ხოლო თვით კომუნიზმი ანტიამერიკული ანომალია იყო.

⁹ ყველაზე პოპულარულ და გავლენიან ლიტერატურულ ნაწარმოებად, რომელიც ინდივიდუალისტური პოზიციებიდან უპირისპირდებოდა სოციალისტურ/კომუნისტურ კოლექტივიზმს ეინ რენდის *The Fountainhead* (1943) ითვლება (იხ. Yannella 2011: 17- 20)..

საზოგადოდ 30-იან წლებში საგამომცემლო საქმიანობამ დიდი დაკნინება განიცადა და წიგნების გაყიდვაც დიდად შემცირდა, თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ მწერლობაც დეგრადაციის გზას დაადგა. ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოდიან მნიშვნელოვანი ავტორები, პიესებს დგამენ იუჯინ ო'ნილი, მაქსველ ანდერსონი, თორნტონ უაილდერი, უილიამ საროიანი და სხვები - ყველა დროის ამერიკული დრამატურგიის გამორჩეული წარმომადგენლები. ზოგიერთი კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ ესაა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ათწლეული ამერიკული რომანის ისტორიაში, რადგანაც სწორედ ამ დროს ქმნიან თავიანთ მნიშვნელოვან რომანებს ჯონ სტაინბეკი, უილიამ ფოლკნერი, ჯონ დოს პასოსი, ზორა ნილ ჰერსტონი და სხვები. პოეზიაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ლენგსტონ ჰიუზის, კენეთ ფეარინგისა და უილიამ კარლოს უილიამსის შემოქმედება. აქვე უნდა აღინიშნოს მნიშვნელოვანი მიღწევები ლიტერატურული კრიტიკის სფეროში: 1938 წელს გამოქვეყნდა ქლეანთ ბრუკსისა და რობერტ პენ უორენის სახელმძღვანელო *Understanding Poetry*, რომელმაც, ფაქტობრივად, შეცვალა ლიტერატურის ინტერპრეტაციისა და შეფასების გზები. დიდი დეპრესიის ხანა განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა ამერიკის სამხრეთისათვის - 1930-იანი წლები ამერიკული ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია როგორც „სამხრეთული რენესანსის“ ეპოქა. ნაციონალური თუ ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების წარმოსაჩენად სამხრეთულ მასალას მიმართავდნენ უორენი, ელინ ტეიტი და ჯონ ქროუ რენსომი პოეზიაში, ფოლკნერი, ტომას ვულფი, ქეთრინ ენ პორტერი, ერსკინ კოლდუელი, რიჩარდ რაითი და სხვები პროზაში. ეკონომიკური დაღმასვლის მიუხედავად, ათწლეულის მიწურულს მარკეტინგულმა სტრატეგიებმა შედეგი გამოიღო და წიგნის ბაზარი გაიზარდა იაფფასიანი გამოცემების წყალობით. განსაკუთრებით პოპულარული გახდა დეტექტიური და ეპიკური ისტორიული რომანები, როგორც იყო, მაგალითად, *ქარწყალებულნი* (*Gone With the Wind*), ე. წ. „ქალთა რომანები“ (ფანი ჰერსტის *Back Street*, რეიჩელ ფილდის *All This and Heaven Too*). ამავე ათწლეულის გავლენიანი ავტორებია არჩიბალდ მაკლიში და ორსონ უელსი.

შესაძლოა ლიტერატურის ასეთი აყვავება ამგვარი ეკონომიკური დეგრადაციის პირობებში საკმაოდ უცნაურია. ნაკლებად დამაჯერებლად ჟღერს უორენ ფრენჩის

მოსაზრება, რომ უმუშევრობის დიდმა მასშტაბმა მწერლებსაც და მკითხველსაც დიდი დრო მისცა ჭკრეტისათვის (French 1967: 2). ლიტერატურა იმანენტურ კანონზომიერებებს უფრო ექვემდებარება, ვიდრე ისტორიულ, იდეოლოგიურ, სოციალურ, პოლიტიკურ და ა. შ. პროცესებს. ალბათ მნიშვნელოვან ფაქტორად უნდა ჩაითვალოს 1920-იანი წლების ექსპატრიატთა თაობის მრავალი წარმომადგენლის დაბრუნება ამერიკაში. ამ ათწლეულის ამერიკული ლიტერატურის მთავარი თემაა ეკონომიკური კოლაფსი და ნაციონალური დეზინტეგრაციის საფრთხე. დევიდ მინტნერის აზრით, „სამხრეთული რენესანსი“ განაპირობა იმ ფაქტმა, რომ კრიზისს სამხრეთი მომზადებული დახვდა, რადგან ისტორიის გაკვეთილები - სიღარიბე, მარცხი, ხელმოცარულობა, დანაშაულის განცდა - უკვე არაერთხელ გადაეტანა (Mintner 1994: 204).

1930-იანი წლების ამერიკული მწერლობის კარდინალურ საკითხთაგანია დიდი დეპრესიის ზეგავლენა ამერიკულ კულტურულ იდენტობაზე. რად იქცა ამერიკა? რა ელის მას მომავალში? ამ კითხვებზე პასუხს ეძებენ სხვადასხვა მსოფლმხედველობისა თუ იდეოლოგიური მიმართულების მწერლები. იმ პერიოდის ამერიკული თეატრი (განსაკუთრებით კომუნისტურ პარტიასთან დაკავშირებული ისეთი ჯგუფები, როგორც იყო „თეატრალური კავშირი“ (Theatre Union, 1934-7) და მემარცხენე Group Theatre (1931-41), ასევე პროფკავშირების მიერ ორგანიზებული მუშათა თეატრები) ცდილობს აუდიტორიის წაქეზებას პოლიტიკური ქმედებებისაკენ (Ruland & Bradbury 1991: 332). დიდი დეპრესიის გავლენით ამერიკაში თავს იჩენს ახალი ტენდენცია - ე. წ. „პროლეტარული ლიტერატურა“. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჯეკ კონროის, ჯეიმზ ფარელის, ედუარდ დალბერგისა და კლარა ვეზერვექსის რომანები, რომ აღარაფერი ვთქვათ აურაცხელ ლექსზე, მოთხრობასა თუ ესეიზე, რომლებიც გრენვილ ჰიკსისა და მაიკლ გოულდის რედაქტორობით გამომავალ ჟურნალ *Proletarian Literature in the United States* (1935) იბეჭდებოდა. გარკვეული დროის მანძილოზე ეს მწერლები ფიქრობდნენ, რომ ცენტრალურ როლს თამაშობდნენ როგორც კულტურის აღორძინებაში, ასევე პოლიტიკური რევოლუციის მომზადებაში.

კომუნისტური პარტია ფინანსურ მხარდაჭერას უწევდა თავის მხარდამჭერ მწერლებს, რისთვისაც ჩამოაყალიბა ჯონ რიდის კლუბი (John Reed Clubs), რომელსაც 1934 წელს 30 ფილიალი ჰქონდა და 1200 წევრი ჰყავდა. ეს კლუბი გამოსცემდა ჟურნალო-გაზეთებს, აქვეყნებდა ე. წ. „პროლეტარულ რომანებს“, აფინანსებდა ისეთ პროლეტარ მწერლებს, როგორც იყვნენ რიჩარდ რაითი და ნელსონ ალგრენი. კლუბი დაიშალა 1935 წელს, თუმცა ამერიკელ მწერალთა კონგრესი კომუნისტური პარტიის დახმარებით განაგრძობდა მემარცხენე ლიტერატორთა დაფინანსებას ათწლეულის ბოლომდე, თუმცაღა ამ დროისათვის უკვე ფედერალურმა მთავრობამ უფრო მნიშვნელოვანი პროექტები შესთავაზა მწერლებს. პირველ რიგში, ეს იყო The Federal Writers Project, რომლის ფარგლებშიც დასაქმდა 6000 შემოქმედი, მათ შორის რიჩარდ რაითი, რალფ ელისონი, სოლ ბელოუ და ჯონ ჩივერი. დრამატურგიის განვითარებას ხელს უწყობდა The Federal Theatre Project. ეს პროექტი აფინანსებდა ისეთი მნიშვნელოვანი ავტორების პიესების დადგმას, როგორც იყვნენ, მაგალითად, სინკლერ ლუისი და მაქსველ ანდერსონი. აქ კიდევ ერთხელ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ლიტერატურის მაღალმხატვრული დონე შეუძლებელია დიდი დეპრესიით გამოწვეული აქტუალური პრობლემების წინა პლანზე წამოწევით ან გარეფაქტორებით აიხსნას. 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურის ძირითად ტენდენციებს ბევრი სხვადასხვა ფაქტორი განსაზღვრავდა. ესაა ურთიერთგადახლართულ ფაქტორთა მთელი კომპლექსი, რომელიც პოლიტიკურ და კულტურულ საკითხთა ერთობლიობასაც გულისხმობს. დიდი დეპრესიის ხანის ლიტერატურული პეიზაჟის მრავალფეროვნებას ქმნის ისეთი ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენციების რთული, დიალექტიკური და ამბივალენტური ურთიერთმიმართება, როგორცაა პოლიტიკური რადიკალიზმი და ე. წ. „ესკაპიზმი“, ლიტერატურული მოდერნიზმი და რეალიზმი, რეგიონალიზმი და ნაციონალიზმი, ბუნება და ადამიანი, ნოსტალგია და მომავლის იმედი. 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურის ისეთი ნიმუშები, როგორცაა ჯონ სტაინბეკის *მრისხანების მტევნები* ან თორნტონ უაილდერის *ჩვენი ქლაქი* მოწმობენ, რომ ამ ლიტერატურული ეპოქის სახელდება მხოლოდ „დიდი დეპრესიის ხანად“ ან „წითელ დეკადად“ სიტუაციის გამარტივება და ნაირგვაროვანი მხატვრული

პროცესების ვიწრო ჩარჩოებში მოქცევა იქნებოდა. ვერ დავეთანხმები 1930-იანი წლების ამერიკული კულტურის ტომ ვულფისეულ შეფასებას, რომლის მიხედვითაც ათ წელზე მეტი ხნის მანძილზე ამერიკელმა მწერლებმა შეაფერხეს თუ შეწყვიტეს მოდერნისტული მოძრაობა (ციტ. Denning 1998: 120). ამ ათწლეულს ხშირად აფასებენ როგორც მარქსისტული „სოციალური რეალიზმის“ მიერ მოდერნიზმის შევიწროვების, „უფრო მნიშვნელოვანი“ საზოგადოებრივი მიზნებისათვის „სიტყვიერი აკრობატიკისა“ და ესთეტიკური ფორმის უარყოფის ხანად (Bogardus & Hobson 1982: 3). თუმცადა ეს შეფასებები მემარცხენე ინტელექტუალების მიკერძოებულ, სუბიექტურ შეხედულებებს უფრო აირეკლავს, ვიდრე ეპოქის მხატვრულ ტენდენციებს.

მაიკ გოულდი, ჯოზეფ ფრიმენი, გრენვილ ჰიკსი და სხვას მარქსისტი კრიტიკოსები „პროლეტარული ლიტერატურისა“ და „მშრომელთა თეატრის“ პროპაგანდას ეწევიან. კაპიტალისტური სისტემის კრ4იზის პირობებში მათ ურყევად სჯერათ, რომ საჭიროა სოციალურად ანგაჟირებული ლიტერატურა, როგორც იარაღი რევოლუციისათვის ნიადაგის მოსამზადებლად. ლიტერატურის იდეოლოგიზაციის ამგვარ ტენდენციას უპირისპირდებოდა მოდერნისტთა ესთეტიკური ექსპერიმენტები და ხელოვნების ქმნილების თვითმიზნად, თვითკმარ ფენომენად გამოცხადება. კლასობრივი ცნობიერების ასამაღლებლად საჭირო იყო, რომ მშრომელებს გაეგოთ მხატვრული ნაწარმოები და იგი საკუთარი გამოცდილებისათვის დაეკავშირებინათ. გოულდის შეფასებით, მოდერნისტული ლიტერატურა გამოხატავს ბოჰემური უსაქმურების ავადმყოფურ მენტალურ მდგომარეობას, რასაც არანაირი კავშირი არა აქვს მშრომელთა კლასის, იმ ადამიანთა რეალურ კონფლიქტებთან, რომლებიც მძიმედ შრომობენ ლუკმაპურის მოსაპოვებლად (Gold 1972: 206). მარქსისტი კრიტიკოსები მხარს უჭერდნენ ლიტერატურას, რომელიც საყოველთაოდ გასაგები იქნებოდა რიგითი მკითხველისათვის, რომ მასში რევოლუციური, მეამბოხური სულისკვეთება გაედვივებინა. ეს მოძრაობა ახალგაზრდა მწერლებს პირდებოდა ერთდროულად „რენესანსსაც და რევოლუციასაც“ და მათ შთააგონებდა, რომ ეს იყო ბრძოლა „დიადი მომავლისათვის“ (ციტ. Mintner 1994: 185). ამ ტიპის ლიტერატურული ნაწარმოებები აქცენტს აკეთებს ინდივიდის კლასობრივი ცნობიერების ჩამოყალიბების პროცესს.

მაგალითად, გოულდის *უფულო ებრაელები* (*Jews Without Money*, 1930) აგვიღწერს მის საკუთარ ბავშვობას, რომელმაც ლოუერ ისტ საიდში ჩაიარა სილატაკესა და გაჭირვებაში. საბოლოოდ იგი მარქსისტის მიმდევარი ხდება და საკუთარ თავს რევოლუციას უძღვნის. ასნალოგიური ნარატივები იკვეთება სხვა კვაზი-ავტობიოგრაფიულ რომანებში, როგორცაა ედუარდ დალბერგის *ფსკერის ძაღლები* (*The Bottom Dogs*, 1930), აგნეს სმედლის *დედამიწის ასული* (*Daughter of the Earth*, 1929) და ჯეკ კონროის *მემკვიდრეობა ჩამორთმეულნი* (*The Disinherited*, 1933). კონროიმ თავისი გამოცდილება - მამის დაღუპვა ქვანახშირის მადაროში, მის დაბალანაზღაურებადი სამუშაოები ავტოქარხნებსა და ფაბრიკებში - გაცოცხლებულია ლარი დონოვანის პერსონაჟში. რომანის კულმინაციაა ლარის მიერ ფერმის მუშათა ორგანიზება - აღწერილია შრომის ორგანიზების პროცესი, რასაც მოსდევს ფაბრიკა-ქარხნების მუშათა გაფიცვების ეპიზოდები. სხვადასხვა ტიპის გაფიცვებია ასევე აღწერილი რობერტ კენტველის რომანში *Land of Plenty* (1934) და ლინ ზაგსმითის რომანში *Time to Remember* (1936).

ათწლეულის ყველაზე ცნობილი დრამა გაფიცვის შესახებ სცენაზე დაიდგა. ეს იყო კლიფორდ ოდეტსის *Waiting for Lefty*, რომელიც მთავრდება შეძახილით - “Strike! Strike! Strike!” ეს შეძახილი აიტაცეს როგორც მსახიობებმა, ასევე აუდიტორიამაც. იგი შეფასდა როგორც შეძახილი, საიდანაც იშვა 1930-იანი წლები (“the birth cry of the thirties”) (Conn 1989: 399). პიესა ფლეშბეკების საშუალებით აგვიღწერს სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენელთა გამოცდილებას, რომლებიც ამჟამად იძულებული არიან ტაქსის მძღოლებად იმუშაონ. უკიდურესი გაჭირვება და არაადამიანური მოპყრობა მათ აიძულებს გაიფიცონ.

მშრომელთა თეატრები პიესებს საგანგებოდ დგამდნენ პროფკავშირებისა და მშრომელთა საბჭოებისათვის, განსაკუთრებით ისეთ ინდუსტრიულ ცენტრებში, როგორც იყო პიტსბურგი და დეტროიტი. ზოგიერთი პროფკავშირი თვითონვე აყალიბებდა დრამატურგიულ წრეებს და დასებს. ერთ-ერთი ასეთი დასის მიერ დადგმული პიესა *Pins and Needles* იმდენად პოპულარული გახდა, რომ მან ბროდვეიზე გადაინაცვლა. არაერთი პიესა მიემდვნა აფრო-ამერიკელ თუ სხვა ეთნიკური

წარმომავლობის მშრომელთა პრობლემებს (პოლ პიტერსის და ჯორჯ სკლარის *Stevadore*; ალბერტ ბეინის *Let Freedom Ring*).

იდეოლოგიის მნიშვნელოვანმა როლმა ამ ტიპის პროზასა და დრამატურგიაში ე. წ. „ლიტერატურული ომები“ (‘literary wars’) გააღვივა. ანტიმარქსისტულად განწყობილი ლიტერატორები მკაცრად აკრიტიკებდნენ მარქსისტული დოქტრინების ლიტერატურისათვის მექანიკური მისადაგების ტენდენციას. ისეთი კრიტიკოსები, როგორც იყვნენ ფილიპ რავი და უილიამ ფილიპსი დამაჯერებლად აჩვენებდნენ, რომ ლიტერატურის კომუნიზმის პროგრამად გადაქცევის შედეგი იყო ლოზუნგური, არაორგანული მწერლობა (Wald 1982: 190).¹⁰ მარქსისტმა კრიტიკოსმა, ჰიკსმა აღიარა, რომ მას დასაშვებად მიაჩნდა ლიტერატურის ასეთი იდეოლოგიური ტენდენციურობა რევოლუციური ოპტიმიზმის გასაღვივებლად (Foley 1993: 354). მას შემდეგ, რაც მემარცხენეთა ფრთაზე განხეთქილება გაღრმავდა, „მოდერნისტული ფასეულობებისადმი“ ერთგულება ექსპლიციტურ პოლიტიკურ პოზიციად ჩამოყალიბდა (Howe 1982: 25). მემარცხენე მწერალთა ნაწილს საბჭოთა კავშირმა იმედეები გაუცრუა რეჟიმის სისასტიკით, ლეონ ტროცკის დევნითა და 1939 წელს ფაშისტურ გერმანიასთან დადებული პაქტით. ისეთმა პოლიტიკურად ანგაჟირებულმა მწერალმაც კი, როგორც იყო ჯეიმზ ფარელი, აღიარა, რომ მთელი ათწლეულის მანძილზე ისინი არასწორ გზას ადგნენ და მექანიკურად იმეორებდნენ პარტიის მზამზარეულ პოლიტიკურ ლოზუნგებსა და პროგრამებს, რაც, ფაქტობრივად, „ინტელექტუალური თვითმკვლელობა უფრო იყო, ვიდრე ინტელექტუალური თავგადასავლის ბილიკი“ (Farrel 1982: 205). მას შემდეგ, რაც რავმა და ფილიპსმა გადაახალისეს *Partisan Review*, მოდერნიზმის დაცვა აღიქმებოდა როგორც მწერლის დამოუკიდებლობის ნიშანი, „ძველ მემარცხენეებს“ კი აკრიტიკებდნენ დოგმატური და ფილისტერული ანტიმოდერნისტული ფილოსოფიის გამო.

¹⁰ კომუნისტური მწერლობის პირველ მნიშვნელოვან ნიმუშად ამერიკის შეერთებულ შტატებში ითვლება *Proletarian Literature in the United States: An Anthology* (Granville et al. 1935). როგორც ფილიპ იანელა აღნიშნავს, ამ ანთოლოგიას ახლა სპეციალისტების გარდა აღარავინ კითხულობს. „ათ შორის, ვისა ჯერაც კითხულობენ, არიან ჯონ დოს პასოსი, ჯეიმზ ფარელი, მაიკ გოულდი, ლენგსტონ ჰიუზი, რიჩარდ რაითი და კლიფორდ ოდეტსი (Yannela 2011: 14).

ასეთ ბრალდებებს გარკვეული საფუძველი გააჩნდა, მაგრამ სინამდვილეში მხატვრული ნაწარმოების შეფასების კრიტერიუმად კომუნისტური იდეოლოგიის ხორცშესხმას და მუშათა კლასის რევოლუციური სულისკვეთების გაღვივებას უფრო კრიტიკოსები მიიჩნევდნენ, ვიდრე თავად ავტორები. ბარბარა ფოლიმ და რობერტ შულმანმა დამაჯერებლად აჩვენეს, რომ ის ავტორები, რომლებიც თავიანთ ნაწარმოებებში სოციალური პოზიციის გამოხატვას ცდილობდნენ, საკმაოდ რთულ ესთეტიკურ ფორმებს მიმართავდნენ და არ შეიძლება მათი მხატვრული სამყაროს ფარგლების დავიწროვება იარლიყებით „პროლეტარული“ ან „სოციალური რეალიზმი“ (Foley 1993; Schulman 2000). რამდენიმე მემარცხენე პოეტი, მაგალითად, მიმართავდა „დაბალი“ ენის (რეკლამირების, ფოტოგრაფიის და ა. შ.) გამოყენების მოდერნისტულ სტრატეგიას რადიკალური პოლიტიკური პოზიციის გამოსახატად. ლენგსტონ ჰიუზი თავის ლექსში *Come to the Waldorf Astoria* (1931) ორგვერდიან რეკლამას აქცევს სატირულ მოწოდებად უსახლკაროთა და უპოვართადმი თავიანთი ძონძების ფონად ვალდორფი აირჩიონ (“choose the Waldorf as the background for your rags”) და ისაძილონ იმ ადამიანებთან ერთად, „რომლებიც თქვენი შრომით გამდიდრდნენ“ (“the men and women who got rich off of your labor” (ციტ. Schulman 2000: 266–9)). პოემა უხვად იყენებს მგზნებარე კომუნისტურ ლოზუნგებს, მაგრამ პაროდისა და აბსურდული შეპირისპირებების გზით ჰიუზი მათ ახალ ძალმოსილებას ანიჭებს. ანალოგიურად, მურიელ რაკეისერი თავის *მკვდრების წიგნში* (*The Book of the Dead*, 1938) მიმართავს რადიკალურ მონტაჟს, რომლის საშუალებითაც ერთმანეთს უხამებს პოეტურ ენასა და ამონარიდებს ეგვიპტური *მკვდართა წიგნიდან*, რაც მხატვრულად გაცილებით უფრო შთამბეჭდავია, ვიდრე ნებისმიერი მშრალი ლოზუნგი. ლექსში ერთმანეთს ერწყმის მაღალი ხელოვნება და მემარცხენე იდეოლოგია. იმ პიესებიც კი, რომლებიც მარქსისტულ იდეოლოგიას გამოხატავდნენ, ხშირად გამოიყენებოდა მოდერნისტული ტექნიკა. მაგალითად, დრამაში *Waiting for Lefty* წაშლილია ზღვარი აუდიტორიასა და სცენას შორის, მაყურებელში მსახიობებიც ურევიათ, რომლებიც გამოხატავენ პროფკავშირების „ხმას“. პოლიტიკური პიესებიდან ესთეტიკური თვალსაზრისით განსაკუთრებით გამოირჩევა მაქსველ ანდერსონის *Winterset* (1935). ანდერსონი

გვიხატავს პოლიტიკური მართლმსაჯულებითა და ბრუტალური ძალაუფლებით გამოწვეულ ტრაგიკულ შედეგებს. პიესა ნამდვილ ამბავს ეფუძნება - 1927 წელს გაასამართლეს და სიკვდილით დასაჯეს იტალიელი ემიგრანტი ანარქისტები ნიკოლა საკო და ბართოლომეო ვანცეტი. პიესა ლექსადაა დაწერილი, პოეტური დიქცია „არარეალისტურია“, ავტორს თანამედროვე ამერიკაში შემოაქვს თავისუფალი ლექსით გამართული დიალოგები, რითაც საკო და ვანცეტის საქმეს შექსპირული მასშტაბის ეროვნულ ტრაგედიადა აქცევს.

იმ რომანებს შორის, რომლებიც მარქსისტულ თეორიას ეყრდნობა, მაგრამ არც ლოზუნგურია და არც ანტიმოდერნისტული, აღსანიშნავია ჯოზეფინ ჰერბსტის ტრილოგია *სიბრალოელი საკმარისი არ არის* (*Pity is Not Enough*, 1933), *ჯალათი იცდის* (*Executioner Waits*, 1934) და *ოქროს თოკი* (*Rope of Gold*, 1939). ესაა კვაზიავტობიოგრაფიული ტრილოგია, რომელიც ჰერბსტის ოჯახის ისტორიას ეფუძნება. ტრილოგია. პირველ ორ წიგნში პროტაგონისტი გვიყვება თავისი ოჯახის ისტორიას, წარმოაჩენს კორუმპირებულ პოლიტიკურ და ფინანსურ სისტემას, საბანკო სექტორის მტაცებლობას და საზოგადოდ კაპიტალიზმის მანკიერ მხარეებს. იგი, ისევე როგორც თვით ტრილოგიის ავტორი, რადიკალურად მემარცხენე იდეოლოგიისაკენ იხრება და ცოლად მიჰყვება კომუნისტ მწერალს, თვითონ კი ჟურნალისტი ხდება და იკვლევს დაბალი ფენების ბრძოლას კეთილდღეობისათვის ჯერ პენსილვანიის სოფლებში, შემდეგ კი კუბაში. ჰერბსტის ტრილოგია განსაკუთრებით საყურადღებოა იმით, რომ იგი არ შემოიფარგლება „პროლეტარული პროზისათვის“ დამახასიათებელი ვიწრო სოციალური დიაპაზონით - მხოლოდ დაბალი ფენებისა და მუშათა კლასის ცხოვრების აღწერით. მის რომანებს ფონად გასდევს საშუალო კლასის ცხოვრება. აღსანიშნავია ისიც, რომ ავტორი არღვევს ლინეარულ ქრონოლოგიას - პროტაგონისტი, ვიქტორია ჩანსი, თავისი ოჯახის ისტორიას გადმოგვცემს აწმყოს პერსპექტივიდან; გარდა ამისა, ნარატივი ფრაგმენტირებულია „ინტერპრეტაციული ჩანართებით“ (“interpretative inserts”; თვით ჰერბსტის ტერმინია), სადაც ერთმანეთს ერწყმის ჟურნალიზმი და მხატვრული გამონაგონი.

ტექსტი, რომელიც ყველაზე მეტად არღვევს მარქსისტული ლიტერატურის სტერეოტიპებს, უდავოდ არის ჯონ დოს პასოსის ტრილოგია *აშშ (U.S.A.)*. რომანებში *42-ე პარალელი (The 42nd Parallel, 1930)*, *1919 (1932)* და *დიდი ფული (The Big Money, 1936)* დოს პასოსი საგანგებოდ იყენებს სტრუქტურის აგების ისეთ მოდერნისტულ პრინციპებს, როგორცაა თხრობის ფრაგმენტაცია, მულტიპერსპექტიული თხრობა, მულტიქრონოტოპია, სხვადასხვა სამწერლო ტექნიკის შეპირისპირება, ჟანრთა ნაირსახეობიდან აღებული რიტორიკული სტრატეგიები და კონვენციები, რომ ამერიკის მრავალხმიანობა (“sounds of America’s many voices”) (Pizer 1988). მწერალი მოგვითხრობს თორმეტი პერსონაჟის ცხოვრების ამბავს პირველი მსოფლიო ომიდან დიდ დეპრესიამდე; მათი სიუჟეტური ხაზები მხოლოდ ზოგჯერ იკვეთება, მაგრამ, როგორც „მაფებს ამერიკულ გობელენში“, მათი ცხოვრების ამბებს ფონად გასდევს ამერიკის ისტორიის ოცდაშვიდი ისეთი რეალური ფიგურის ბიოგრაფიები, როგორცაა, მაგალითად, პრეზიდენტი ვუდროუ უილსონი, არქიტექტორი ფრენკ ლოიდ რაითი, სოციალისტი იუჯინ დებსი და სხვ. ტრილოგიის 68 თავი სრულიად განსხვავებული ტექნიკითაა დაწერილი - აქ წარმოდგენილია საგაზეთო სტატიების სათაურების კოლაჟები, პოპულარული სიმღერებისა თუ საჯარო გამოსვლების ტექსტები, რაც ხშირად ქაოტურობის შთაბეჭდილებას იწვევს, როგორც „ვერბალური ექვივალენტი იმისა, რაც უყურადღებო მნახველმა შეიძლება აღიქვას კინოჟურნალიდან“ (McDonald 2007: 72). ორმოცდათერთმეტი თავი დაწერილია ტექნიკით, რომელსაც თვით დოს პასოსი „კამერის თვალს“ (‘the Camera Eye’) უწოდებდა - ეს იყო მოდერნისტული ექსპერიმენტი, რომელიც მიზნად ისახავდა ეპოქაზე ინტროსპექტული და პოეტური მედიტაციების გადმოცემას ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის, დაუსრულებელი წინადადებებისა და ინტენსიური სუბიექტურობის საშუალებით. თხრობის ყაიდის ყოველი ცვლილება იწვევს ნარატივის რღვევას, ხოლო ამგვარი ფრაგმენტაცია ზედმიწევნით ზუსტად გამოხატავს იმდროინდელი ამერიკის საზოგადოებრივი ცხოვრების ქაოტურობასა და შინაგან წინააღმდეგობებს. ეს ყოველივე, საბოლოო ჯამში, „ამერიკელი ერის დაკნინების“ ეფექტს ქმნის (Conn 1989: 408). ტრილოგიის გამჭოლი თემაა ადამიანური ღირსების გაყიდვა მატერიალური კეთილდღეობის მოსაპოვებლად.

მწერალი გვიჩვენებს, თუ როგორ ამსხვრევს რეალობა იმ იმედებსა და იდეალებს, რომლებიც ამერიკული ოცნების კონცეპტს უკავშირდება. საბოლოო ჯამში, შეიძლება ითქვას, რომ ტრილოგიის შემადგენელი რომანების ფორმა ზუსტად მიესადაგება დოს პასოსი პოლიტიკურ პერსპექტივას.

მიუხედავად იმისა, რომ მარქსისტი კრიტიკოსებისათვის დოს პასოსი სანიმუშო მწერალი იყო, თვით პასოსის რადიკალიზმი უფრო ამერიკული ტრადიციიდან მომდინარეობს, ვიდრე მარქსისტული იდეოლოგიიდან. ტრილოგიის ბოლო წიგნში *დიდი ფული* უკვე მკაცრად აკრიტიკებს კომუნიზმს და გვიჩვენებს, რომ მარქსიზმის დოგმატური მიღება ისევე იწვევს დეჰუმანიზაციას, როგორც კაპიტალისტური სისტემისათვის სულის მიყიდვა. მართალია, ზოგჯერ დოს პასოსი ეთანხმებოდა სიტუაციის მარქსისტებისეულ ანალიზს, მაგრამ მისთვის მიუღებელი იყო პრობლემების გადაწყვეტის ის გზები, რომლებსაც ისინი სთავაზობდნენ საზოგადოებას. 1934 წელს მან განაცხადა: „ის, რაც ახლა ქვეყანას ყველაზე მეტად სჭირდება, ანგლო-საქსური დემოკრატიის ანტიმარქსისტული აღორძინებაა“ (“a passionate un Marxian revival of Anglo-Saxon democracy”) (ციტ. Peeler 1987: 184).

ერთი სიტყვით, 1930-იან წლებში იქმნება მემარცხენე იდეოლოგიის გამომხატველი საკმაოდ მდიდარი და მრავალფეროვანი ლიტერატურა, რომელიც ფორმის თვალსაზრისით მოდერნიზმს კი არ უპირისპირდება, არამედ, პირიქით, თვითონ განიცდის მოდერნისტული ენობრივ-სტილური და ტექნიკური ექსპერიმენტების ზეგავლენას. ამ ლიტერატურის ნაწილი მარქსისტულ იდეოლოგიას გამოხატავს, ხოლო მეორე ნაწილი ტრადიციული ამერიკული რადიკალიზმის რეკონფიგურაციას ახდენს. მემარცხენეთა დისკურსი და პოეტიკა იმ მწერლებზეც კი ახდენდა გარკვეულ გავლენას, რომლებიც თავიანთი იდეოლოგიით საკმაოდ შორს იდგნენ მემარცხენეობისაგან. აქ თუნდაც მხოლოდ უოლეს სტივენსისა ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდის დასახელება იკმარებდა, რომელიც *ნაზია ღამეში* მარქსის მოძღვრებას საკმაოდ მაღალ შეფასებას აძლევს.

დიდი დეპრესიის ხანის ამერიკული ლიტერატურის გამორჩეული ფიგურაა ჯონ სტაინბეკი, რომლის პოლიტიკური ცნობიერებაც შედარებით გვიან ჩამოყალიბდა,

ვინაიდან მწერალი, ჩრდილოეთ კალიფორნიაში გამოკეტილი, შორს იყო ნიუ იორკის ლიტერატურული წრეების ცხარე დებატებისაგან. გარდა ამისა, დიდმა დეპრესიამ მის მშობლიურ შტატს მწვავედ მხოლოდ 1935 წელს დაარტყა, როცა კალიფორნიას შუა დასავლეთიდან ბუნებრივი კატასტროფის გამო დევნილ მიგრანტთა უზარმაზარი ტალღა მიაწყდა. ეს ყოველივე, ისევე როგორც დიდი დეპრესიის სხვა ასპექტები, მაღალმხატვრულად აისახა მის 1930-იანი წლების პროზაში.

უილიამ სტოტი 1930-იანი წლების სოციალურ პროზას „დოკუმენტური გამოხატვის“ (“documentary expression”) უფრო ფართო კულტურის ნაწილად განიხილავს (Stott 1973). ამას მოწმობს *მკვდრების წიგნი*, დოს პასოსის ტრილოგიის ე. წ. „კინოჟურნალები“, სტაინბეკის ჟურნალისტური პასაჟები *მრისხანების მტევნებში*. რომანის წერის დროსაც კი სტაინბეკი ფიქრობდა, სისტემის მხილებისათვის პროზას საგაზეთო სტატიები ხომ არ აჯობესო (ციტ. Cook 1982: 92). რა თქმა უნდა, დიდი დეპრესიის ათწლეულში ამერიკელი ხალხის გამოცდილების მხატვრული გამოსახვის სურვილი მხოლოდ მემარცხენეთა „დოკუმენტური იმპულსით“ არ შემოიფარგლებოდა და საკმაოდ მრავალფეროვან და რთულ ლიტერატურულ ფორმებს იძენდა. ათწლეულის ლიტერატურულ მოზაიკას გარკვეულწილად განსაზღვრავდა ისეთ დაპირისპირებულ დისკურსთა ერთობლიობა, როგორიცაა, მაგალითად, რეგიონალისტური და ნაციონალისტური, ეთნოგრაფიული და ინდივიდუალური დისკურსები. აქვე უნდა ითქვას, რომ შეუძლებელია მხატვრული ლიტერატურის მიზანი, რაოდენ მწვავეც უნდა იყოს იგი თავისი სოციალური თუ პოლიტიკური ჟღერადობით, ეპოქის დოკუმენტირება იყოს. 1930-იანი წლების ლიტერატურა ცდილობს მხატვრულად გაიაზროს ამერიკული კულტურული იდენტობის შინაარსი: რა ქმნის ამერიკულ კულტურულ იდენტობას? რა კომპონენტებისაგან შედგება იგი? როგორია ამერიკელი ერის გამოცდილება? ვინ არის ამერიკელი? ეპოქის დოკუმენტირება მხოლოდ ფონად გასდევს ამ და სხვა კარდინალური საკითხების მხატვრული ინტერპრეტაციის მცდელობას.

ზოგიერთ მწერალს, მაგალითად, თეოდორ დრაიზერს, ნიჰილიზმი იპყრობს და ეუფლება განცდა, რომ იმ პირობებში, რომელშიც ქვეყანა იმყოფება, პროზის წერა, უბრალოდ, სასაცილოა. როგორ შეიძლება კიდევ ერთი რომანი რამეს ნიშნავდეს ამ

კატასტროფულ პერიოდში? - კითხულობს დრაიზერი. თვითონ მწერალი მხატვრული პროზიდან ჟურნალისტიკაში გადავიდა და ხელი მიჰყო ჟურნალისტური რეპორტაჟების წერას, სადაც აღწერდა ფერმერებისა და მალაროელების ბრძოლას გადარჩენისათვის (ციტ. Stott 1973: 119). 1931 წელს იგი აქვეყნებს ოთხას გვერდიან დოკუმენტურ წიგნს *ტრაგიკული ამერიკა (Tragic America)*, სადაც მწვავედაა გაკრიტიკებული ამერიკული კორპორაციული, რელიგიური და საგანმანათლებლო ორგანიზაციები. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ უამრავმა მწერალი გადაერთო დოკუმენტურ და ჟურნალისტურ ოპუსებზე. ზოგი მათგანი, მაგალითად, ნათან ემი, მოგზაურობდა მთელი ქვეყნის მასშტაბით, რათა თავისი თვალთ ეხილა, თუ როგორ უმკლავდებოდა უბრალო ხალხი დიდ დეპრესიას. მოგზაურობის შედეგად მიღებული შთაბეჭდილებები მან ასახა წიგნში *გზა: ამერიკის ძიებაში (Road: In Search of America, 1937)*. ერთმანეთის მიყოლებით ქვეყნდებოდა სამოგზაურო-დოკუმენტური პროზის ნიმუშები. მხატვრული ლიტერატურიდან ჟურნალისტიკაში გადანაცვლება და დოკუმენტური პროზის ფართოდ გავრცელება 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურის კიდევ ერთი ტენდენციაა, რასაც ზოგიერთი მკვლევარი ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკური ატმოსფეროთი ხსნის, ზოგიც - მხატვრული წარმოსახვის კრიზისით. მაგალითად, უოლტერ ლოუენფელი აღიარებს, რომ ის, როგორც პოეტი, მკვდარია არა იმიტომ, რომ სათქმელი აღარაფერი აქვს, არამედ იმის გამო, რომ არ იცის, როგორ გამოხატოს ეს სათქმელი (ციტ. Mottram 1985: 151). მართალია, დოკუმენტური პროზა ზოგიერთი მწერლისათვის შემოქმედებითი მოღვაწეობის ძირითად სფეროდ იქცა, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი ავტორებისათვის, თუნდაც ჯონ სტაინბეკისათვის, იგი მაინც ერთგვარ დამატებით საქმიანობად რჩებოდა, მხატვრული შემოქმედების მასაზრდოებელ წყაროდ.

1930-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურაში აქტუალურია „გადამდნობელი ქვაბის“ (Melting Pot) კონცეპტი როგორც ამერიკის მეტაფორა. ამ ტიპის ლიტერატურა მოგვითხრობს სხვადასხვა ეთნიკური წარმომავლობის ემიგრანტების ამერიკანიზაციის შესახებ. ასეთია, მაგალითად, ფარელის ტრილოგია *Studs Lonigan*, პიეტრო დი დონატოს *Christ in Concrete* (1939) და სხვ. ამ ემიგრანტულ საგებში თუ „გეტოს პასტორალებში“, როგორც მათ ზოგჯერ უწოდებენ, ასახულია, თუ როგორ იმსხვრევა ამერიკული ოცნების

ნაივური რწმენა პირველი თაობის ემიგრანტებში დიდი დეპრესიის დროს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ებრაულ-ამერიკული ლიტერატურა. ასპარეზზე გამოდიან ისეთი ახალი მწერლები, როგორცაა ნელსონ ალგრენი, ისიდორე შნაიდერი, პოლ გუდმენი და დანიელ ფუქსი. მაიკლ გოლდის *უფულო ებრაელებში* (1930) სეკულარული ტონი დომინირებს - მჩაგვრელი სისტემის წინააღმდეგ ბრძოლის გზად რადიკალიზმი და სოციალური რეფორმა დასახული და არა - იუდაიზმი. რომანში *Call It Sleep* (1934) ჰენრი როთი მიმართავს ცნობიერების ნაკადის ტექნიკას, რათა გამოიკვლიოს, თუ რა გავლენას ახდენს გეტოში ცხოვრება მგრძნობიარე ბუნების ადამიანებზე. როთის პროზის სტილი ასევე ცდილობს მოიხელთოს “melting pot”-ის დამაბნეველი მულტილინგვისტური გარემო. მისი პერსონაჟები გაორებული არიან ამერიკული ოცნების დაპირებებსა და სიდუხჭირით გამსჭვალულ ურბანულ ყოფას შორის. საჭირო იყო მანამდე ნიველირებული რასობრივი და ეთნიკური პრობლემების წინა პლანზე წამოწევა, რომ ამერიკელი ერის ცნება უფრო მრავლისმომცველი გამხდარიყო.

1930-იანი წლების ამერიკელ ინდიელთა ლიტერატურის ძირითადი თემებიც დეგრადაცია და ასიმილაციაა. ლინ რიგის პიესის *The Cherokee Night* (1932) პერსონაჟები გაორებული არიან ორ სამყაროს - ინდიელთა და თეთრკანიანთა კულტურებს - შორის. ანალოგიური თემატიკაა მხატვრულად დამუშავებული ჯონ ჯოზეფ მეთიუზის და დ'არსი მაკნიკლის რომანებში *Sundown* (1934) და *The Surrounded* (1936).

ათწლეულის აფრო-ამერიკელი მწერლების შემოქმედებაშიც თავს იჩენს რასიზმისა და კულტურული იდენტობის საკითხების დრამატიზაციის ტენდენცია. ასეთია, მაგალითად, ლენგსტონ ჰიუზის *Not Without Laughter* (1930), კლოდ მაკკეის *Banana Bottom* (1933), ჰიუზის მოთხრობების კრებული *The Ways of White* (1933). ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა რიჩარდ რაითის *Native Son* (1940), სადაც მთელი სიმწვავეთ დგას აფრო-ამერიკელთა კულტურული და ეთნიკური იდენტობის საკითხი, ასევე რასობრივი დისკრიმინაციის პრობლემა.

1930-იანი წლების ლიტერატურული კრიტიკისათვის ნიშანდობლივია პოლიტიზაციის ტენდენცია. მემარცხენე კრიტიკოსები ხშირად აკრიტიკებდნენ ნაწარმოებებს, სადაც მთელი სიმწვავით არ იყო დასმული სოციალური, პოლიტიკური, თუ რასობრივი პრობლემები. ლიტერატურის ამ შენაკადს ხშირად ნათლავდნენ როგორც „ესკაპისტურს“. „ესკაპიზმი“ გამოიყენებოდა ისეთი „პოლიტიკური“ მხატვრული ნაწარმოებების დასახასიათებლად, დიდი დეპრესიის შედეგებისაგან თავდასაღწევად მიმართავდა იუმორსა და ნოსტალგიას. ასეთი იუმორისტები იყვნენ, მაგალითად, ჯეიმზ თერბერი და ს. ჯ. პერელმანი. ასევე თავს ესხმოდნენ ათწლეულის ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ ავტორს თორნტონ უალდერს, რომელსაც ნაკლებად აინტერესებდა 30-იანი წლების კონკრეტული სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემატიკა და უფრო უნივერსალური თემები, რთული ესთეტიკური და ფილოსოფიური საკითხები აინტერესებდა. მაიკ გოულდი მის რომანს *The Woman of Andros* (1930) აკრიტიკებს როგორც „დეკადენტურს“ და „ესკაპისტურს“. გოულდი უაილდერს ახასიათებს როგორც „მდიდარი უმცირესობის“ მწერალს, რომელიც თავს არიდებდა ეპოქის მწვავე პრობლემებს (Gold 1954: 45–50). ასეთი იყო საზოგადოდ მარქსისტული კრიტიკის პოზიცია, თუმცა „ესკაპიზმი“ ისეთივე ლეგიტიმური რეაქცია იყო თანამედროვე სიტუაციაზე, როგორც პროლეტარული პროზა. „ესკაპიზმი“ ხშირ შემთხვევაში გაქცევაზე უფრო რეალობასთან გამკლავების თავისებური ფორმაა.

მნელია არ დაეთანხმო რობერტ ესკარპიტს, რომელიც ამტკიცებს, რომ „ესკაპისტური“ კულტურის შეფასებისას არსებითი მნიშვნელობა აქვს, თუ რას გავუზიარებთ და სად ვაფარებთ თავს (Levine 1992: 1375). ისტორიული რომანების დიდი პოპულარობა მოწმობს, რომ წარსულისათვის თავის შეფარებისაკენ სწრაფვა ნიშანდობლივი იყო 1930-იანი წლების საზოგადოებისათვის. როგორც წესი, ბესტსელერების სათავეში სწორედ ისტორიული რომანები იდგა, რომელთეგანაც განსაკუთრებით დიდი პოპულარობით გამოირჩეოდა მარგარეტ მიჩელის *ქარწაღებულნი* (*Gone With the Wind*, 1936) - რომანმა გაყიდვების რაოდენობით ყველა წიგნს გადააჭარბა *ბიბლიის* გარდა. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში მოქმედება სამოქალაქო ომისდროინდელ ჯორჯიაში ხდება, აქ აღწერილი სამყარო არსებითად არც

ისე შორსაა 1930-იანი წლების ამერიკისაგან: ესაა სამყარო, რომელიც დიდი იმედიითა და სამომავლო პერსპექტივის რწმენით იწყებს, როგორც 1920-იანი წლების ამერიკა, მაგრამ მოულოდნელად ქაოსსა და არეულობაში იძირება.

1930-იანი წლებში უაღრესად პოპულარული იყო დეტექტიური ჟანრიც, რაც, გარკვეულწილად, ასევე „ესკაპისტური“ ტენდენციით აიხსნება. ბესტსელერთა რიცხვს ეკუთვნოდნენ ერლ სტენლი გარდნერის, ჯონ დიკსონ კარის, რექს სტაუტის და ელერი ქვინის დეტექტიური ჟანრის ნაწარმოებები. გაჩნდა ე. წ. კრიმინალური პროზაც, რომელიც ორგანიზებული დანაშაულის სამყაროს აღწერდა.

ათწლეულის ამერიკულ ლიტერატურაში ასევე იკვეთება უფრო ფართო შენაკადი, რომელიც ერთგვარი რეაქციაა დეპრესიის ხანის კულტურის „ესკაპისტურ“ ელემენტებზე. მაგალითად, ფოლკნერის *აბესალომ, აბესალომ!* (*Absalom, Absalom!*, 1936) შეგვიძლია გავიაზროთ როგორც ერთგვარი მოდერნისტული რეაქცია დეტექტიური და ისტორიული პროზის „ესკაპისტურ“ ელემენტებზე. ქვენტინ კომპსონის მიერ ტომ სატპენის აღზევებისა და დაცემის მიზეზების ძიება გამოავლენის, რომ სატპენის მთელ ამბავს და საერთოდ სამხრეთის ისტორიას საფუძვლად უდევს თეთრკანიანთა აღმატებულობის რასისტული კონცეფცია (Singal 1997). ამ ამბავში ქვენტინი ისეთ გამოსავალს ვერ ხედავს, რომელსაც აწმყოში სათანადო შედეგები არ მოჰყვება. საერთოდ 30-იანი წლები უაღრესად ნაყოფიერი პერიოდია ფოლკნერის შემოქმედებაში. 1929-1942 წლებში იგი ქმნის რამდენიმე რომანსა და მოთხრობების კრებულს, სადაც ასახულია მონათმფლობელობითა და სამოქალაქო ომით გამოწვეული დაუსრულებელი პრობლემები, ოჯახური, სოციალური და რასობრივი ურთიერთობების საკითხები. ამ პერიოდის მისი მთავარი ნაწარმოებებია: *ხმაური და მძვინვარება* (*The Sound and the Fury*, 1929); *სული რომ ამომდიოდა* (*As I Lay Dying*, 1930); *საგანე* (*Sanctuary*, 1931); *აგვისტოს ნათელი* (*Light in August*, 1932); *აბესალომ, აბესალომ!* (*Absalom, Absalom!*, 1936); *ჰამლეტი* (*The Hamlet*, 1940); *ჩამოვედ, მოსე* (*Go Down, Moses*, 1942). ამ ნაწარმოებებში ერთმანეთშია გადახლართული სამხრეთის წარსული და აწმყო, მითი და ისტორია, და ეს ყველაფერი უაღრესად რთულ, კომპლექსურ მხატვრულ მთლიანობას ქმნის. უნდა აღინიშნოს, რომ ის სოციალური პრობლემები, რომლებსაც ფოლკნერი ამუშავებს,

იმდენად დიდი დეპრესიის გამოძახილი კი არ არის, რამდენადაც მისისიპის შტატის ისტორიული სინამდვილისა თუ თანამედროვეობის, რადგან ეს შტატი ისტორიულად თითქმის ყოველთვის ღატაკი იყო.

რომანში *მომაკვდავი რომ ვესვენე* ვრცლად გვიხატავს ღარიბი სოფელი ადამიანების აზროვნების პროცესებსა და ყოფა-ცხოვრებას. *აგვისტოს ნათელში*, გარდა იმისა რომ ძალიან დიდი ოსტატობით გამოხატავს ადამიანის ცნობიერების სიღრმეებს, ძალიან დამაჯერებლადაა წარმოდგენილი სოფლის ხალხური კულტურა. *ჰამლეტი*, სადაც სოფელი რამდენადმე კომიკურ ჭრილშია დანახული, ე. წ. სნოუჰსების ტრილოგიის პირველი რომანია.

დიდი დეპრესიის პერიპეტიები ნაკლებად აირეკლა ისეთი ცნობილი ავტორების 30-იანი წლების შემოქმედებაში, როგორცაა ფიცჯერალდი, ერნესტ ჰემინგუეი და ედით უორტონი. ათწლეულის ლიტერატურული პეიზაჟის საერთო სურათის დასანახად ასევე აუცილებელია ისეთი განსხვავებული პოეტების გათვალისწინებაც, როგორცაა უოლეს სტივენსი და რობერტ ფროსტი. გასათვალისწინებელია ჯონ ჰოვარდ ლოსონისა და ფილიპ ბერის პიესებიც. განცალკევებით დგას თორნტონ უაილდერი, რომლის *ჩვენი ქალაქი* აჩვენებს, რომ ისეთი მწერლებიც კი, რომლებიც კარგად იცნობენ მათ თანამედროვე იდეოლოგიურ კრიტიკას და ათწლეულის პოლიტიკურ თუ სოციალურ ტრავმებს, სულაც არ მიისწრაფვიან განიხილონ დიდი დეპრესიის აქტუალური სოციალური პრობლემები. 1930-იან წლებში მწერალთა ინტერესი ზოგადსაკაცობრიო პრობლემატიკისა თუ უნივერსალური თემებისადმი ხშირად იძენდა პოლიტიკურ განზომილებას, მაგრამ მნიშვნელოვან მხატვრულ ქმნილებებში მათ ვერასოდეს ჩრდილავდა პოლიტიკური დოქტრინების გამოხატვა. ცალკე აღნიშვნის ღირსია ინდივიდუალური ხმები, რომლებიც არ ექვემდებარებიან კატეგორიზაციას.

ამრიგად, დიდი დეპრესიის მხატვრული გამოხატვის ფორმები 1930-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურაში საკმაოდ მრავალფეროვანი და რთულია. ათწლეულის საკმაოდ ჭრელი ლიტერატურული პეიზაჟის ანალიზი აჩვენებს, რომ ამ თვალსაზრისით რამდენიმე ძირითადი ტენდენციის გამოკვეთა შეიძლება.

- პროლეტარული პროზა;

- რეალისტური ნაკადი;
- მოდერნისტული ნაკადი;
- რეგიონალიზმი;
- „ესკაპიზმის“ ტენდენცია;
- „ეთნიკური“ ლიტერატურა

ეს ტენდენციები, რაოდენ ურთიერთსაპირისპირო მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმასაც უნდა ეკუთვნოდნენ, სულაც არ არიან ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნული; პირიქით, ხშირ შემთხვევაში ისინი ურთიერთზემოქმედებენ, ერთმანეთში იჭრებიან და ერთობლივად ქმნიან 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურის საკმაოდ ჭრელ, მაგრამ ამავედროულად ერთიან სურათს.

თავი 2. დიდი დეპრესიის ასახვა ჯონ სტაინბეკის რომანში *თაგვებსა და ადამიანებზე*

2.1 ჯონ სტაინბეკი და დიდი დეპრესია

ჯონ სტაინბეკი დაიბადა სალინაში, კალიფორნიაში, 1902 წელს. იგი იმთავითვე აკვირდებოდა სამართლიანი შრომითი პირობებისთვის ბრძოლას სოფლის მეურნეობის სფეროში, რომლის ეკონომიკური სიცოცხლისუნარიანობაც მიგრანტ მუშახელზე იყო დამოკიდებული. მე-19 საუკუნის მიწურულს სოფლის მეურნეობა ჩამოყალიბდა როგორც კალიფორნიის წამყვანი ინდუსტრია, რომელიც თავიდანვე მწვავე შრომითი პრობლემების წინაშე იდგა. კომერციული დაწესებულებები უფრო და უფრო მეტ ტერიტორიას ეპატრონებოდნენ და ოჯახურ ფერმებს ავიწროვებდნენ, რაც ზრდიდა მოთხოვნას იაფ, სეზონურ მუშახელზე და საზოგადოებრივი სტრუქტურების გაუარესებას იწვევდა. როგორც კლეტუს დანიელი აღნიშნავს, ტრადიციული სოფლის მეურნეობის მომხრეები/ტრადიციული აგრარიანელები ამტკიცებდნენ, რომ შრომითი

პრობლემების გადასაწყვეტად და სამოქალაქო არასტაბილურობის მოსაგვარებლად აუცილებელი იყო პატარა ფერმების აღდგენა, მაგრამ კომერციული მეურნეობის აღზევებამ და აგრობიზნესის ეკონომიკურმა წარმატებამ თავისი გაიტანა და ჩაახშო საზოგადოების დემოკრატიულად განწყობილი ნაწილის ეს იდეალისტური მოთხოვნები (Daniel 1982: 62-64).

სტაინბეკი ყურადღებით აკვირდებოდა ფერმაში მუშაობის სირთულეებს, ჩვეულებრივ, მუშის პოზიციიდან. სტენფორდის უნივერსიტეტის სტუდენტობისას, 1920 წლის დასაწყისში, როცა მას ხან გარიცხავდნენ სასწავლებლიდან და ხანაც უკან აბრუნებდნენ. იგი მუშაობდა შაქრის რანჩოზე სალინასის მახლობლად (Spreckles Sugar Ranches). ამ გამოცდილებამ დამწყები მწერალი უშუალო კონტაქტზე გაიყვანა მიგრანტ მუშებთან, რომელთაგანაც ბევრი უცხოელი იყო: იაპონელი, ფილიპინელი და მექსიკარლი. როცა მწარმოებლებმა ისარგებლეს ფედერალური საიმიგრაციო პოლიტიკის ლიბერალიზაციით მექსიკის მიმართ, მექსიკიდან არალეგალური იმიგრაციის ნაკადი გაიზარდა და, ფაქტობრივად, 1920-იანი წლების შუა პერიოდისათვის კალიფორნიის სოფლის მეურნეობაში საყრდენ სამუშაო ძალად მექსიკელები იქცნენ (Daniel 1982: 67). ამ ნარევს დაემატა ანგლოსაქსური წარმოშობის ამერიკული ოჯახები, რომელთა წინაპრებიც შეერთებული შტატების აღმოსავლეთისა და შუა დასავლეთის რეგიონებიდან გადასახლდნენ დასავლეთში მე-19 საუკუნეში. მიუხედავად იმისა, რომ მათ თავდაპირველად ოქროსმადიებლობასა და მიწათმოქმედებაში სცადეს ბედი, საბოლოოდ ბევრი მათგანი მოჯამაგირედ დაიქირავეს.

კალიფორნიის აგრობიზნესის მრავალეროვან მუშახელთან ურთიერთობამ სტაინბეკს თვალწინ გადაუშალა დიალექტების, ზნე-ჩვეულებებისა და ხასიათების მთელი კალიდოსკოპი, რაც მისი მხატვრული პროზის მასალად იქცა. მის ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ მოთხრობაში „ღრუბლის თითები“ (“Fingers of Cloud”, 1924) მოქმედება ფილიპინელების სამუშაო ბრიგადის ბანაკში ვითარდება. *ტორტილა ფლეთი* (*Tortilla Flat*, 1935) დეტალურად აღწერს პაისანოების - მონტერეს ყურის თავზე შეფენილ გორაკებზე მცხოვრები ესპანურ-მექსიკური წარმოშობის ხალხის - ცხოვრებას.

ხუან ჩიკოი, მექსიკელი ინდიელი, მთავარი გმირია *გზასაცდენილ ავტობუსში* (*The Wayward Bus*, 1947). ერთი სიტყვით, სტაინბეკის ადრეულ პროზაში შთამბეჭდავადია ასახული მულტიეთნიკური კალიფორნიის ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტი დიდი დეპრესიის ხანაში. როგორც მორის დიკშტეინი წერს:

{...} სტაინბეკი ჩემთვის რჩებოდა ძლიერ რეგიონალურ მწერლად, რომელმაც წარუშლელი შთაბეჭდილება შემიქმნა კალიფორნიის პატარა კუთხეზე, განსაკუთრებით სალინასის ველზე, სადაც ის დაიბადა, მონტერეის ნახევარკუნძულზე მისი კონსერვის ქარხნებითა და პაისანობით¹¹, რამაც მე, ახალგაზრდა მკითხველი, ფრიად მომხიბლა. როგორც კი შევიცანი დიდი დეპრესიის გავლენა ამერიკულ კულტურაზე, დამინტერესა სტაინბეკის შემოქმედების სხვა მხარემ: პროტესტით გამსჭვალულმა წიგნებმა, რომლებმაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრეს დეპრესიის საზოგადოებრივი აღქმა. (Dickstein 2008: 141

მართლაც, სტაინბეკი ერთ-ერთი მთავარი მემატანეა, რომელმაც იმ პერიოდის სოციალური ტრავმისა და ტანჯვის მხატვრული ქრონიკები შექმნა. მისმა რომანებმა, ისევე როგორც ჰარიეტ ბიჩერ სტოუს *ბიძია თომას ქობმა*, აპტონ სინკლერის *ჯუნგლებმა* და, შესაძლოა, რიჩარდ რაიტის *ამერიკის შვილმა*, დიდი ზეგავლენა მოახდინა საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე. სტაინბეკის *მრისხანების მტევნების* ჯონ ფორდისეულ ეკრანიზაციაში *ჯოუდების გაჭირვება და მიგრაცია* მკაფიოდ აისახა მთელი ის სიდუხჭირე, რომელიც დიდმა დეპრესიამ მოუტანა საშუალო და დაბალ ფენებს. მშობლიური სახლის დაკარგვა, სამსახურის ძიება, საშინელი პირობები სოფლის მეურნეობაში მომუშავე მიგრანტებისთვის, ბრძოლა ოჯახის ერთობის შენარჩუნებისათვის - ეს ყველაფერი ზოგადად დეპრესიის მეტაფორად იქცა. ამ ფილმა გამოიწვია როგორც მოწონება, ასევე აღშფოთებაც, რაც გაცდა ლიტერატურისა და ხელოვნების ფარგლებს და ამერიკის სოციალური ისტორიის ნაწილად იქცა.¹² პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ წარმატებამ, რომელიც სტაინბეკს სოციალურმა პროტესტმა მოუტანა, შელახა მისი ლიტერატურული რეპუტაცია. როცა 1962 წელს მას

¹¹ პაისანობები - ესპანური ან იტალიური ეთნიკური წარმომავლობის გლეხები.

¹² უფრო დაწვრილებით *მრისხანების მტევნების* ეკრანიზაციის შესახებ იხ. ჯორჯ ბლუსტონის მონოგრაფია *Novels into Films* (Bluestone 1968).

ნობელის პრემია მიენიჭა ლიტერატურის დარგში, ცნობილმა ლიტერატურათმცოდნემ, არტურ მიზენერმა *New York Times Book Review*-ში გამოაქვეყნა საპროტესტო წერილი სათაურით: „იმსახურებს თუ არა 30-იანი წლების მორალური ხედვა ნობელის პრემიას?“ (Mizener 1962: 172). თუმცა, არ შეიძლება აქ არ აღინიშნოს, რომ სტაინბეკი არასოდეს წერდა მხოლოდ 30-იან წლებზე - ფაქტობრივად, ის მკითხველს უყვებოდა მარადიულ, უნივერსალურ ამბებს, რომლებსაც არასოდეს გაუვიდოდა ყავლი. მისი ადრეული - 1930-იანი წლების პროზა - შეიძლება განვიხილოთ როგორც იმ კონცეპტუალურ-ესთეტიკური პოზიციის მხატვრული განსხეულება, რომელიც მწერალმა ასე ჩამოაყალიბა: „თუ მონათხრობი არ შეეხება მსმენელს, იგი მას არ მოისმენს ... დიადი ამბავი ისაა, რომელიც ყველას ეხება, სხვაგვარად მას ყავლი გაუვა ...“

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ, როგორც მერი მაკკარტის (MacCarthy 1936: 326-327)¹³, ედმუნდ უილსონის (Wilson 1950)¹⁴ და ალფრედ კაზინის (Kazin 1958: 1) ადრეული კრიტიკული გამოხმაურებებიდან ჩანს, სტაინბეკი არასდროს ყოფილა ინტელექტუალებისა და თანამოკალმეების რჩეული. თავის დროზე თვით ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდსაც კი აღიზიანებდა მისი წარმატება და მას მიიჩნევდა პლაგიატორად, რომელიც ფრენკ ნორისის და დევიდ ჰერბერტ ლორენსის საუკეთესო ნაწარმოებებიდან იპარავდა, თუმცა სტაინბეკი და რიჩარდ რაითი 1930-იანი წლების ერთადერთ სოციალურ რომანისტებად დარჩნენ, რომელთა ნაწარმოებებიც დღემდე ფართო ინტერესს იწვევს.

მიუხედავად იმისა, რომ სტაინბეკმა 1930-იან წლებში არაერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები შექმნა, პირველი და დიდი კომერციული წარმატება მისი რომანის -

¹³ სტაინბეკის ნაწარმოებებს მერი მაკკარტი უფრო ადრინდელ რეცენზიებშიც აკრიტიკებდა. რომანს *საეჭვო ბრძოლაში* იგი ახასიათებდა როგორც „მოუხეშავ, ინერტულ, ბავშვურ, მოსაბეზრებელ წიგნს.“ ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო დაწვრილებით იხ. Schultz & Li 2005:122; Benson 1984 (a): 45-59; ფლენერი 2002.

¹⁴ უილსონისათვის სტაინბეკის ბიოლოგიური შეხედულება ადამიანზე, ადამიანის აღქმა ბუნების ნაწილად, ხასიათის/პერსონაჟის მისეული კონცეფციის სუსტი წერტილი იყო, რაც ამ ორი მწერლის ფილოსოფიური პოზიციების განსხვავებით აიხსნება. ის თვისებრივად „ელიტისტური“ პოზიცია, რომელიც უილსონსა და მის მიმდევრებს ეჭირათ ლიტერატურასთან მიმართებაში, ფუნდამენტურად ეწინააღმდეგებოდა სტაინბეკის წარმოდგენას ლიტერატურაზე. კარგი ლიტერატურას, სტაინბეკის აზრით, ყველაში უნდა აღედგა ცხოვრებასა და საზოგადოებაზე დაკვირვების სურვილი და იგი სულაც არ იყო გამიზნული მხოლოდ გემოვნების კანონმდებელ „მცირედ რჩეულთათვის“. ამ საკითხზე უფრო დაწვრილებით იხ. Railsback & Meyer 2006: 432.

თავგებობა და ადამიანებზე - მიხედვით გადაღებულმა ფილმმა მოუტანა. ეს ნაწარმოები მისი დანარჩენი სამი რომანისაგან სოფლის მეურნეობაში მომუშავე მიგრანტების შესახებ ნაკლებად პოლიტიზირებული სტილით გამოირჩევა. დიდი წარმატება მოჰყვა წიგნსაც, ბროდვეის სპექტაკლსაც და ჰოლივუდურ ფილმსაც, რაც, ალბათ, იმით აიხსნება, რომ ეს იყო არა იმდენად სოციალური, რამდენადაც სიმბოლური და ფსიქოლოგიური რომანი ისევე, როგორც 30-იან წლებში სტაინბეკის მიერ დაწერილი ზოგიერთი სხვა პროზაული თხზულება (*სამოთხის იალაღები*, *ტორტილა ფლეტი* და *ზღაპრები დიდი ხეობიდან*). კრიტიკოსები, უგულვებელყოფდნენ რა მწერლის სოციალურ რომანებს, „ნამდვილ“ სტაინბეკს სწორედ მის ადრეულ, „წინაპოლიტიკურ“ ნაწარმოებებში ეძებდნენ, სადაც გადმოცემულია მოგონებები მშობლიურ კალიფორნიაზე, როგორც ბუნებრივ სამოთხეზე, იგრძნობა მისი ზიზღი საშუალო კლასის ამბიციებისა და სიხარბისადმი და თბილი დამოკიდებულება იმ ხალხის მიმართ, რომლებიც ქმნიან თანაგრძნობაზე დაფუძნებულ ბუნებრივ საზოგადოებას. ჩემი აზრით, მიუხედავად სტაინბეკის ზოგიერთი პროზაული თხზულების მკვეთრი სოციალური ჟღერადობისა და კრიტიკული პათოსისა, მას ნაკლები ჰქონდა საერთო პროლეტარულ მწერლებსა და სოცრეალისტებთან და დაბალი სოციალური ფენის ისეთივე თავისუფალი მკვლევარი იყო, როგორც იყვნენ, მაგალითად, ჰენრი მილერი, უილიამ საროიანი და ნელსონ ალგრენი. ისინი ხატავდნენ ანარქისტ ინდივიდებს, რომლებიც ინსტინქტურად, საკუთარი წესებით ცხოვრობდნენ და არად დაგიდევდნენ დამკვიდრებულ სოციალურ ღირებულებებს. სტაინბეკთან ამ ტიპის წარმოსახვითი გმირი ახლოს დგას, თუმცა იმავდროულად მის ტექსტებში ხშირად იგრძნობა კრიტიკული დამოკიდებულება იმ ადამიანებისადმი, რომლებიც აპროტესტებენ ყველანაირ სოციალურ წესსა თუ კოდექსს. 1934 წელს მეგობრის მიერ დასმულ კითხვაზე, თუ რა სურდა მას ყველაზე მეტად ცხოვრებაში, სტაინბეკმა უპასუხა:

როგორც ორგანიზმი, მე იმდენად მარტივი ვარ, რომ მინდა კომფორტულად ვიგრძნო თავი, კომფორტი კი ისაა, რომ მშრალ და რბილ ადგილას გემინოს, არ გმოოდეს, დროდადრო გათავისუფლდე სპერმისაგან სქესობრივი აქტის დროს, და მუშაობდე ... მე არ მსურს ვფლობდე, და არ მინდა წარმოვადგენდე რამეს. მე არ

გამაჩნია ამბიცია, რადგან ბოლოს მიღწეული მიზნები მოსაბეზრებელი ჩანს.
(Steinbeck 1975 (b): 92-93)

სტაინბეკის მოკრძალებულობა მის ქმნილებებშიც ვლინდება, რაც, თითქოს, ირეკლავს მისი ნერვული სისტემის ბიორითმებს. 1933 წლის წერილში, დიდი ხნით ადრე, ვიდრე პოპულარობას მოიპოვებდა, ის წერდა: „მე ვმუშაობ, რადგან ვიცი, რომ მუშაობა მე სიამოვნებას მანიჭებს. ეს ისეთი მარტივია, და მე არ მჭირდება ამისათვის სხვა მიზეზები. მე გარკვეულწილად ვკარგავ საკუთარი თავის შეგრძნებას და ეს სასიამოვნოა“.

საკუთარი თავის, როგორც ცხოველის, მარტივი ორგანიზმის აღწერა არა მარტო სტაინბეკის ავტოპორტრეტს გვიხატავს, არამედ ასევე ამჟღავნებს მისი ადრეული პროზის მსოფლმხედველობრივ საფუძველსაც. მისი ადრეული ტექსტები, რომლებსაც ის მარტივად ქმნიდა, მოკლე, ეპიზოდური და ერთმნიშვნელოვანია. თვითონ სტაინბეკი იმ დროს ღარიბი და ყველასთვის უცნობი იყო და არც მოელოდა, თუ ოდესმე საკუთარი შემოქმედებით ფულის შოვნას შეძლებდა. მას ფინანსურად მამამისი უწყობდა ხელს, რამაც ნაწილობრივ იმოქმედა მის თვითშეფასებაზე. *ტორტილა ფლეტის* შექმნა, როგორც ჩანს, მომაკვდავი მშობლების ავადმყოფობითა და მათზე მუდმივი ზრუნვით გადაღლილი მწერლისათვის ერთგვარი თავშესაფარი იყო. ამ წიგნის წარმატებამ ბიძგი მისცა დაეწერა ამერიკული პროზის შედეგები, მათ შორის - *მრისხანების მტევნები*. მეორე მხრივ, უეცარმა სახელის მოხვეჭამ, რასაც ის მუდმივად გაურბოდა, ცხოვრება გაურთულა: „მე სიკვდილივით მეშინია პოპულარობის“ - წერდა ის *ტორტილა ფლეტის* გამოქვეყნების შემდეგ. „ამან დალუპა ყველა, ვისაც ვიცნობდი“ (Steinbeck 1975 (c): 111-12). *ტორტილა ფლეტისთვის* დაჯილდოების დროს, მას არ სურდა პირადად აეღო ეს ჯილდო. „ჩემი ადრეული ცხოვრება მოწამლული იყო ეგოიზმით, საბოლოო ჯამში კი, მე დავკარგე ეს გრძნობა.“ - წერდა მწერალი. „შედეგად“, ამტკიცებს იგი, „ჩემს ბოლო რამდენიმე წიგნში ვიგრძენი უცნაური სიმდიდრე, თითქოსდა ჩემი ცხოვრება გამრავლდა იმით, რომ იგი სრულიად რეალურად გაუიგივდა იმ ადამიანებისას, რომლებიც მე არ ვიყავი [...]“ მწერალს ეშინია, რომ თუ იგი პოპულარული გახდება და მისი პიროვნება დაჩრდილავს მისსავე ქმნილებებს, ის ამას ვეღარ შეძლებს (სტაინბეკი

1975: 119). ლიტერატურულ შეხვედრებზე, ინტერვიუს მიცემაზე, რადიოპროგრამებსა და დაჯილდოებებში მონაწილეობაზე უარს სტაინბეკი შემდეგნაირად ხსნის: „მე ვერ ვწერ წიგნებს, თუ თვითცნობიერებისაგან ვერ ვთავისუფლდები. საჭიროა გარკვეული ანონიმურობის მიღწევა“ (Steinbeck 1975 (c): 138).

ის სახელი და მცირედი შემოსავალი, რომელიც სტაინბეკს *ტორტილა ფლეტმა* მოუტანა, ოდნავადაც ვერ შეედრება იმ დიდებასა და სიმდიდრეს, რომელიც მწერალმა ოთხი წლის შემდეგ *მრისხანების მტევნების* გამოქვეყნებით მოიხვეჭა, თუმცა მისი შიში გამართლდა - წიგნის წერისას სტაინბეკს, რომელის თავდაჯერებულობაც უკვე შერყეული იყო, მწვავე კონფლიქტი ჰქონდა საკუთარ თავთან, ხოლო მისი გამოქვეყნების შემდეგ იმედგაცრუებისა და სიცარიელის შეგრძნება დაეუფლა. “ეს წიგნი უბედურებად მექცა ჩემივე არაადეკვატურობის გამო“ - წერდა სტაინბეკი თავის დღიურში 1938 წელს. იმ პერიოდში სწორედ მისმა ამბიციებმა და გამბედაობამ მოუტანა მას ამდენი ტანჯვა. თუ დავაკვირდებით მხოლოდ მის ადრეულ წიგნებს, იგი შეიძლება მეორეხარისხოვან პროფესიონალ მწერლად აღვიქვათ, რომელმაც შემდგომ საოცრება მოახდინა სოციალურ პრობლემებზე ბელეტრისტიკის გამოქვეყნებით. საინტერესოა, თუ როგორ გახდა მისი შედარებით მარტივი და ზედაპირული ნაწარმოებები, რომლების წერაც მას სიამოვნებას ანიჭებდა, უფრო დიდი წიგნების შექმნის საფუძველი. სტაინბეკი არ იყო მტკიცე და მკაცრად თანმიმდევრული მოაზროვნე მიუხედავად ბიოლოგიური თეორიის მიმართ ლტოლვისა, რომლის გავლენითაც იგი მხატვრულ ლიტერატურაში „ჯგუფურ ადამიანს“ იკვლევს. დიდი დეპრესიის, როგორც სტაინბეკის მთავარი მოგონების, კვლევისას შესაძლოა ბევრ შეუსაბამობას წავაწყდეთ. როგორ გარდაიქმნა 1932 წლის *სამოთხის იალაღების* ნაყოფიერი ველი შრომითი კონფლიქტისა და ექსპლოატაციის მახინჯ ასპარეზად 1936 წლის *საეჭვო ბრძოლაში* და 1939 წელს გამოქვეყნებულ *მრისხანების მტევნებში*? როგორ გარდაიქმნა 1935 წლის *ტორტილა ფლეტის* პაისანოების უზრუნველი/უდარდელი სიღარიბე *მრისხანების მტევნების* უბადრუკ სილატაკედ? როგორ გარდაიქმნა საკუთრების, მესაკუთრეობისა და ბეჯითი შრომის ბოჰემური სიმულვილი *ტორტილა ფლეტში* ჯოუდების სასოწარკვეთილ ნატვრად, ჰქონოდათ სამუშაო ან ჯორჯისა და ლენის უბადრუკ ოცნებად, რომ მათ

ჰქონოდათ „მიწის პატარა ნაკვეთი“ და შეძლებოდათ ბაჭიების მომრავლება, რაც რომანის *თაგვებსა და ადამიანებზე* ემოციური საფუძველიცაა? დაბოლოს, როგორ გადაიქცა სტაინბეკის ლამის კლინიკურად ობიექტური სიმპათია გაფიცული მუშებისადმი და მისი წინააღმდეგობრივი გრძნობები მათი კომუნისტი ორგანიზატორების მიმართ *საეჭვო ბრძოლაში* ჯოუდების მძაფრ თანაგრძნობად *მრისხანების მტევნების* ეპიკურ და პოეტურ ფურცლებზე? სტაინბეკის ადრეული წიგნების ბუნებრივ სამოთხეშიც კი ადამიანები დაჯილდოებული არიან ნიჭით, გაიუბედურონ საკუთარი თავი. როგორ შეაღწია ამერიკული კაპიტალიზმისა და ექსპლუატაციის გველმა სტაინბეკის კალიფორნიულ სამოთხეში, რომელიც უბადრუკ და პირქუშ ადგილად აქცია?

სტაინბეკის ადრეული წარმოდგენა კალიფორნიაზე, როგორც ნაყოფიერ ბაღზე, იყო ის ფონი, რომელზეც დიდი დეპრესიის დრამა გათამაშდა. რომანები *საეჭვო ბრძოლაში*, *თაგვებსა და ადამიანებზე* და *მრისხანების მტევნები* ამ დრამის სამ ვერსიას გვთავაზობს, რასაც ემატება სტაინბეკის მკაცრი სტატიები ფერმებში დასაქმებული მიგრანტი მუშების აუტანელ პირობებზე, რომლებიც *San Francisco News*-სა და *The Nation*-ში გამოქვეყნდა 1936 წელს. მიგრანტები ვერასოდეს ისარგებლებენ ნაყოფიერი კალიფორნიული ველებისა და ვენახების უხვი მოსავლით - ეს აუხდენელი ოცნებაა. ეგოისტური, კონკურენტული და მანიპულატორული სისტემა შეუძლებელს ხდის მათი ელემენტარული მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებასაც კი. „კალიფორნიაში ყველაფერს პატრონი ჰყავს“ - ეუბნებიან ტომ ჯოუდს. „აღარაფერი დარჩა. და მესაკუთრეები თავიანთ საკუთრებას ბოლომდე ჩაებლაუჭებიან, თუნდაც საამისოდ მთელი მსოფლიოს ამოწყვეტა მოუხდეთ“ (Steinbeck 1958). მესაკუთრეობა ადამიანებს ამახინჯებს. უზარმაზარი სასოფლო-სამეურნეო სიმდიდრეა თავმოყრილი ერთეულების ხელში, რის გამოც უამრავი მუშა, რომელსაც ეს მოსავალი მოყავს, შიმშილის ზღვარზეა. ეს სისტემა ადამიანებს უბრალო იმედს, ადამიანურ ღირსებას, ცხოველურ კმაყოფილებასა და არსებობისათვის საჭირო ელემენტარულ სახსარსაც კი ართმევს ბუნების არაჩვეულებრივი სიუხვის ფონზე. მოჩვენებითი წინააღმდეგობანი სტაინბეკის პასტორალურ ნაწარმოებებსა და მის საპროტესტო რომანებს შორის სინამდვილეში

ერთი დიდი თავსატეხის ნაწილებია, რომლებიც, საბოლოო ჯამში, ერთ სრულყოფილ მთლიანობას ქმნის, თუმცადა, როგორც სტაინბეკის რეცენზენტები იმთავითვე აღნიშნავდნენ, მას არასოდეს დაუწერია ორი წიგნი, რომელიც ზედმიწევნით ჰგავს ერთმანეთს.

როგორი წიგნები იყო ეს? როგორ იყენებდა სტაინბეკი იმ მასალას, რომელსაც დიდი დეპრესია აწვდიდა მას? სტაინბეკი შრომითი მიგრანტების საკითხს იმიტომ კი არ იკვლევდა, რომ თავგამოდებული რეფორმატორი იყო, ან მას აღიქვამდა როგორც მოწამლულ ვაშლს კალიფორნიის ედემის ბაღში. როგორც მისი ბიოგრაფი, ჯექსონ ბენსონი აღნიშნავს, „ის ყოველთვის ამბის/სიუჟეტის ძიებაში იყო“ (Benson 1984 (b)). ამბების ერთ წყებას მან *სამოთხის იალაღებში* მოუყარა თავი, მეორეს - *ტორტილა ვლექტში*, მესამე კი იმ მოთხრობების სიუჟეტებად გარდაისახა, რომლებიც მწერალმა გააერთიანა კრებულში *დიდი ველი* (*The Long Valley*, 1938), თუმცა ეს უკანასკნელი განსხვავდებოდა წინა ნაწარმოებებისაგან. ბენსონის მიხედვით, 1934 წლის დასაწყისში მან გაიცნო პროფკავშირების ორი ძეგნილი ორგანიზატორი და მათი თავგადასავლების გამოყენების უფლება შეისყიდა, რომ ის მხატვრულ-დოკუმენტური თხზულება დაეწერა, რომელიც უკვე ჩაფიქრებული ჰქონდა. ერთ-ერთი მათგანი, სისილ მაკკიდი, გახდა რომანის *საეჭვო ბრძოლაში* მთავარი წყარო გახდა. სტაინბეკის მიერ აღწერილი გაფიცვა ტორგასის ველის ვაშლის ბაღებში ეფუძნებოდა ბამბის მკრეფავთა 1933 წლის ხანგრძლივ გაფიცვას, რომელშიც მაკკიდიც მონაწილეობდა, ასევე ატმის მკრეფავთა გაფიცვას, რომელმაც ოთხ დღეში მიაღწია გამარჯვებას. ამ პროტესტის შედეგად მიღწეულმა პატარა, დროებითმა წარმატებამ გამოიწვია ხილის მსხვილი მწარმოებლების გაერთიანება, რათა დაეხურათ პროფკავშირები, შეევიწროებინათ და დაეპატიმრებინათ ორგანიზატორები, და შრომის დაბალი ანაზღაურება შეენარჩუნებინათ. ბამბის შემგროვებლებს 1.5 დოლარს უხდიდნენ ათსაათიან სამუშაო დღეში, სტაინბეკის რომანში კი გაფიცვას იწვევს ის ფაქტი, რომ საათში თხუთმეტცენტიან გასამრჯელოს ხუთი ცენტით უმცირებენ მუშებს. ჭარბმა სამუშაო ძალამ აუცილებელი გახადა ანაზღაურების შემცირება არა მარტო „დასტ

ბაულერებისათვის“ (“Dust Bowlers”)¹⁵, არამედ მექსიკელთა და ფილიპინელთათვისაც, თუმცადა საბოლოოდ მხოლოდ თეთრკანიანი მუშების ჩაგვრამ და საშინელმა ცხოვრების პირობებმა გააღვიძა ეროვნული სინდისი.

რა უცნაურადაც უნდა ჟღერდეს, სტაინბეკის მიერ გამოგონილი გაფიცვა უფრო და ტრაგიკული გამოდგა, ვიდრე ის გაფიცვები, რომლებსაც იგი ეფუძნებოდა. მისი პერსონაჟებიც - გაფიცვის ორგანიზატორები და ლიდერები - ნაკლებად ჰეროიკული არიან, ვიდრე მათი რეალური პროტოტიპები. სტაინბეკი პოლიტიკურად არ აზროვნებდა, როცა ამ წიგნს წერდა. ამის ნაცვლად, იგი გვიხატავს გაფიცვას როგორც ბრძოლას ძალმომრეობითი სისტემის წინააღმდეგ ნაწარმოებში, რომლის სათაურშიც მილტონის ექოები ჟღერს (Steinbeck 1979). მწერალი ნაწარმოებს ერთგვარ ფატალურობის ელფერს ანიჭებს, რაც ლიტერატურული ნატურალიზმის ზოგიერთ ადრეულ ნიმუშს მოგვაგონებს. ეს დეტერმინისტული და ბნელი ნაკადი რომანში *თაგვებსა და ადამიანებზე* თავს იჩენს უმოწყალოდ დამსხვრეულ იმედებში, სადაც კერლი, ბოსის ფიცხი ვაჟი და მისი მარტოსული, მაცდური და დაუკმაყოფილებელი ცოლი იწვევენ კატასტროფას, რომელიც რომანის პირველივე გვერდიდან გარდაუვალი ჩანს (Steinbeck 1986). თუმცა *საეჭვო ბრძოლაში* ნათლად ჩანს, რომ სტაინბეკი თანაგრძნობითაა გამსჭვალული ჩაგრულთა და მათი ოჯახებისადმი, რომელთა ინდივიდუალიზაციასაც იგი ვერასოდეს ახერხებს. ესაა ცნობილი 30-იანი წლების „მასები“, რომლებიც თავიანთი ბოსების მსხვერპლად იქცევიან, ხელისუფალთა და ზედამხედველთა მხრიდან არაადამიანურ მოპყრობას, ხოლო მათივე არათანმიმდევრული ლიდერებისაგან მანიპულაციებს განიცდიან. *მრისხანების მტევნებისაგან* განსხვავებით, *საეჭვო ბრძოლაში* ნაკლებადაა ნაჩვენები მათი თვალით დანახული სამყარო. პირიქით, ესაა დოქტორ ბერტონის, „ჯგუფური ადამიანის“ თეორეტიკოსის, მიერ შექმნილი ჯგუფური ქცევის თეორიისა და კომუნისტების

¹⁵ Dust Bowl/ers - ამ სახელით ცნობილია ქვიშის ქარიშხლებისა და სასტიკი გვალვის პერიოდი კანადისა და ამერიკის პრერიებში 1930-იან წლებში, რომელმაც დიდი ზიანი მოუტანა ამერიკის სამხრეთის შტატების დაბლობების ეკოლოგიასა და სოფლის მეურნეობას. „დასტ ბაულერები“ შეერქვათ იმ ფერმერებს, რომლებიც ამ ბუნებრივი კატაკლიზმების გამო იძულებული გახდნენ აყრილიყვნენ თავიანთი ოდესღაც ნაყოფიერი მიწებიდან და სამუშაო სხვაგან ეძებნათ.

ტაქტიკის კვლევა, რომლებიც ცდილობენ ჯგუფის მართვას და ადამიანებით მანიპულირებას საკუთარი ინტერესების სასარგებლოდ.

30-იან წლებში, მძლავრი მასობრივი კომუნისტური და ფაშისტური მოძრაობების წარმოშობის გამო, მწერლები და რეჟისორები დაინტერესებული იყვნენ მასობრივი ფსიქოლოგიის და კოლექტიური ქცევის პრობლემებით. დიდი დეპრესიის პირობები იმდენად მძიმე იყო, რომ მათ ეჭვქვეშ დააყენეს ტრადიციული ამერიკული ინდივიდუალიზმი. *საეჭვო ბრძოლაც და მრისხანების მტევნებიც* კაცობრიობის კოლექტივისტური გააზრების ექსპერიმენტი იყო, რასაც თითქოს დიდი დეპრესია მოითხოვდა: თავდაპირველად ეს იყო ბიოლოგიური ხასიათის ლამის სამეცნიერო ექსპერიმენტი, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარა სტაინბეკის მეგობარმა, საზღვაო ბიოლოგმა ედ რიკეტსმა; შემდეგ, როცა სტაინბეკმა მასობრივი მიგრაცია ერთი ოჯახის ისტორიის მაგალითზე დახატა და ეს მოძრაობა მრავლისმომცველ სოციალურ ფენომენად განაზოგადა, ამ ექსპერიმენტმა ეპიკურ-ბიბლიური ფორმა შეიძინა. ორივე ლიტერატურული მიდგომა ეწინააღმდეგება ღრმად ფესვგადგმულ ამერიკულ ინდივიდუალიზმს და, რალა თქმა უნდა, ტრადიციული რომანის იმ კრიტერიუმს, რომლის მიხედვითაც პერსონაჟი უნდა იყოს მკაფიოდ გამოხატული, გამორჩეული პიროვნული ხასიათის მქონე ინდივიდი, რომელსაც აქვს შესაძლებლობა, განკარგოს საკუთარი ბედი. როცა 1942 წელს ალფრედ კაზინი წერდა, რომ „სტაინბეკთან ადამიანები ყოველთვის დგანან ადამიანად ქცევის ზღვარზე, მაგრამ ვერასდროს ხდებიან ადამიანები“ (Kazin 1958: 1), იგი მიუთითებდა იმ სუსტ მხარეზე, რომელიც სინამდვილეში სისუსტე კი არა, სტაინბეკის მხატვრული ჩანაფიქრის ნაწილი იყო. ამ საკითხს სტაინბეკი ეხება *სამუშაო დღეებში* (*Working Days*), თავის დღიურში, რომელსაც *მრისხანების მტევნების* წერის პარალელურად აწარმოებდა: „აქციე ადამიანები ცოცხალ არსებებად“ - ეუბნება ის საკუთარ თავს. „აქციე ისინი ცოცხალ არსებებად. მაგრამ ჩემი ადამიანები ადამიანზე მეტნი უნდა იყვნენ. ისინი უნდა განასახიერებდნენ ადამიანობის ზოგად არსს“ (Steinbeck 1989). სტაინბეკისთვის რეალიზმი უფრო კომერციული ვალდებულება იყო, ვიდრე რწმენის საგანი. „ამჟამად ბევრ მოთხრობას ვწერ“ - წერდა იგი რამდენიმე წლით ადრე დაწერილ წერილში. „რადგან მსურს, რომ ზოგიერთი მათგანი

გავყიდო, ვცდილობ ჩემი პერსონაჟები მაქსიმალურად დავამსგავსო ადამიანებს. ქვედინებები და ის შინაარსი, რომლითაც დაინტერესებული ვარ, შეიძლება უგულვებელყო“ (Steinbeck 1975 (c): 94). მას ყველაზე მეტად სწორედ ეს სიმბოლური და ალეგორიული განზომილება აინტერესებდა, ამბავი ამბავს მიღმა.

საექვო ბრძოლის წერის დროს სტაინბეკს ჯერ კიდევ არ მიაჩნდა, რომ ინდივიდუალური პერსონაჟების შექმნა აუცილებელი იყო მისი ნაწარმოებისათვის. სანაცვლოდ მასობრივ ადამიანს იგი განიხილავდა როგორც ეკოსისტემას, რომელიც სხვადასხვა წესებით ცხოვრობდა და მოქმედებდა, განსაკუთრებით დიდი დეპრესიით გამოწვეული სიღარიბის და უმწეობის პირობებში. ამ რომანით აღფრთოვანებული ანდრე ჟიდი აღნიშნავდა, რომ „მთავარი გმირი აქ ბრბოა“ (Gide 1951). სტაინბეკი აჩვენებს, თუ რამდენად სუსტი და უმწეო არიან ცალკეული მუშები და რამდენად ძლიერი შეიძლება გახდნენ ისინი, როცა მათ საერთო მიზანსწრაფვა აერთიანებს, თუმცაღა რომანის იმ პასაჟებში, სადაც ძალადობის სცენებია აღწერილი, სტაინბეკი, ისევე როგორც მასის ქცევაზე სხვა დამკვირვებლები, აჩვენებს როგორც ბრბოს ძლიერებას, ასევე მის ველურობას და დაუნდობლობას. რომანში აშკარად გამოხატულია ამბივალენტური დამოკიდებულება იმ პროლეტარული ფორმულების მიმართ, რომლებიც სტაინბეკმა მოდფიცირებულის ახით თავისი სხვა საპროტესტო რომანებიდან გადმოიტანა. ეს რომანები ფოკუსირებულია არა მხოლოდ ინდუსტრიულ და სამუშაო პირობებზე, არამედ ასევე ინიციაციის პროცესზე, რომლითაც ვეტერანი რადიკალი თავის ცოდნას და გამოცდილებას ახალგაზრდა განდობილს გადასცემს, რომელმაც უნდა ისწავლოს ბრძოლის ფასი და სისტემის ფუნქციონირების მექანიზმი. როცა უფროსი თაობის წარმომადგენელი (მაგალითად, მოძღვარი ქეისი *მრისხანების მტევნებიდან*) საქმეს მსხვერპლად ეწირება, ეს საქმე მისმა პროტეჟემ უნდა განაგრძოს. შესაძლოა ცალკეული ლიდერები დაილუპონ და ცალკეული ბრძოლაში მარცხი იწვნიონ, მაგრამ ბრძოლა მუდმივად უნდა გაგრძელდეს. *საექვო ბრძოლაში* სტაინბეკს ნაკლებად აინტერესებს ცალკეული მუშები, ვიდრე მათი მოდელირება და მართვა. ის აჩვენებს, თუ როგორ ისახავენ „წითლები“ შორსმიმავალ, გრძელვადიან მიზნებს, როგორ ქმნიან ადამიანებისაგან გაბოროტებულ მასას, ერთიან ძალას და ნაკლებად აღელვებთ მათი

პირადი ადამიანური მოთხოვნები. ჟიდი, რომელმაც წიგნი დაახასიათა როგორც „კომუნიზმის საუკეთესო (ფსიქოლოგიური) სურათი, რომელსაც მე ვიცნობ“, აღნიშნავს, რომ წიგნში ყველაფერი, „ისევე, როგორც თვით ბრძოლის შედეგი საექვოა. განსაკუთრებით საექვოა მოღალატური საშუალებების გამოყენება თუნდაც ყველაზე ლეგიტიმური მიზნების მსიაღწევად“ (ჟიდი 1951).

წიგნში სტაინბეკი არსად ავლენს კომუნიზმის მიმართ თეორიულ თუ პოლიტიკურ ინტერესს. დიკშტეინის აზრით, მიუხედავად სტაინბეკის რეპორტაჟებისა მიგრანტი მუშების მდგომარეობის შწესახებ, რომლებიც გამოქვეყნდა *The Nation*-სა და *San Francisco News*-ში ამ გაზეთებისვე დაკვეთით მას შემდეგ, რაც რომანმა მწერალს ამ საკითხების ექსპერტის სახელი მოუტანა, თვით მწერალს არანაირი როლი არ უთამაშია 30-იანი წლების იდეოლოგიურ დებატებში (Dickstein 2008: 148-49). რასაკვირველია, სტაინბეკი, უწინარეს ყოვლისა, მხატვარია და მისი მიზანი ეპოქის მხატვრული სურათის დახატვაა. შესაბამისად, მას 30-იანი წლების იდეოლოგიურ დებატებში მას უშუალო მონაწილეობა არ მიუღია, მაგრამ შეუძლებელია იმ ფაქტის უარყოფაც, რომ მისმა მხატვრულმა ნაწარმოებებმა და პუბლიცისტიკამ ამ დებატებზე მაინც იქონია თუნდაც ირიბი ზეგავლენა. მას აინტერესებდა არა კომუნიზმი, არამედ კომუნისტური როგორც ტიპაჟი, არა ურბანული ინტელექტუალები, რომლებიც მარქსისტულ პრინციპებზე კამათობდნენ ბინძურ კაფეტერიებში, არამედ რიგითი ჯარისკაცები, რომელთა ცხოვრებაც ისეთივე მძიმეა, როგორც პაისანოების რომანში *კონსერვის რიგი* (*Cannery Row*, 1945). სტაინბეკის თვალთახედვით, მაკი და ჯიმი გაფიცვის „ლიდერები“ კი არ არიან, არამედ ადამიანები, რომლებმაც ალღო აუღეს ჯგუფური ცხოვრების რიტმს და ისწავლეს მათ ხელთ არსებული მასალის გამოყენება, მათ შორის საკუთარი ადამიანური დანაკარგების საშუალებითაც კი ადამიანთა გრძნობებზე თამაში და მათი რისხვის ერთ რკინის მუშტად შეკვრა. ინტელექტუალი დოკ ბერტონი, რომლის პროტოტიპიც სტაინბეკის მეგობარი ედ რიკეტსია, ახერხებს ერთდროულად იყოს სკეპტიკოსიც და აქტივისტიც და თვით სტაინბეკივით გაწონასწორებულია. მაკს და ჯიმს, ამ ორ კომუნისტს, როგორც პრაქტიკულ ადამიანებს და საპროტესტო მოძრაობის ორგანიზატორებს, აღიზიანებთ დოკის ინტელექტუალური დისტანცირება.

სტაინბეკი კარგად ერკვეოდა ადამიანთა ტიპებში. მაკი იმდენად პიროვნება არ არის, რამდენადაც კომუნისტთა ტაქტიკასა და ფსიქოლოგიაზე სტაინბეკის დაკვირვებების მხატვრული განსხეულება. მისი თვალსაზრისი კომპლექსურია, მაგრამ ეს მხოლოდ თვალსაზრისია და სხვა არაფერი. *საექვო ბრძოლას* სარჩულად უდევს აქტუალური კითხვები: როგორ უნდა იცხოვროს ადამიანი, როცა ბუნების სიუხვის პირობებშიც კი მას მიკერძოებული ეკონომიკური სისტემა ჩაგრავს? როგორ უნდა გადარჩეს იგი, თუ მისი დამცველებიც კი იმდენად მასზე, როგორც ინდივიდუალურ ადამიანზე, პიროვნებაზე კი არ ზრუნავენ, არამედ როგორც რევოლუციური მუხტის მატარებელზე? როგორც რომანის „საექვო“ ფინალი გვიჩვენებს, დიდი დეპრესიის წლების მიგრანტი მუშები ორ ცეცხლს შუა აღმოჩნდნენ. მიხედვით, დიდი დეპრესიის მიგრანტი მუშაკები აღმოჩნდნენ.

დიდი დეპრესიისადმი სტაინბეკის დამოკიდებულების განვითარება ვლინდება მისი პოზიციის ცვლილებაში იმ წლების განმავლობაში, რომლებიც ამ რომანისაგან *მრისხანების მტევნების* საბოლოო ვერსიას აშორებს. თუ *საექვო ბრძოლაში* იგი გვევლინება მიგრანტი მუშების, როგორც სოციალური მსხვერპლის, ცხოვრებაზე გარედან დამკვირვებლად, რომლებიც სიბრალულს და თანაგრძნობას იწვევენ, მოგვიანებით იგი უკვე თავის თავს აიგივებს მათთან და სამყაროს მათი თვალით უყურებს. ეს ცვლილება, გარკვეულწილად, უკვე თავს იჩენს 1936 წლის გაზაფხულზე და ზაფხულში, *თაგვებსა და ადამიანებზე* მუშაობის პროცესში. როგორც ცნობილია, ესაა წიგნი ამერიკული ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე უცნაური წყვილის იმედებსა და ოცნებებზე, გამჭრიახ მომვლელებზე, ჯორჯზე, რომელსაც გონია, რომ თავისთვის ყოფნა და პასუხისმგებლობისაგან გათავისუფლება სურს, და ლენიზე, მოუხეშავ ადამიანზე, რომლის სიფაქიზეს და სახიფათო ძალას შეუძლია ყველაფრის განადგურება, რასაც კი შეეხება, თაგვი იქნება ეს, თუ ლეკვი, კაცი თუ ქალი. ზოგიერთი მკითხველისთვის ეს პერსონაჟები ზედმეტად მარტივები არიან, მაგრამ ისინი ასახავენ იმ პირველად მოთხოვნილებებს, რომლებიც სტაინბეკმა საკუთარ თავში აღმოაჩინა - ცხოველური სიტბოს ნატვრა, უსაფრთხოების განცდა, სხვა ცოცხალ არსებებთან ურთიერთობა. აშკარაა, რომ სტაინბეკს ბენჯის პერსონაჟმა უილიამ ფოლკნერის რომანიდან *ხმაური და*

მრისხანება (*The Sound and the Fury*, 1929) შთააგონა, შეექმნა პერსონაჟი, რომელიც განასახიერებდა ისეთ ადამიანურ მისწრაფებას, როგორცაა უბრალო ადამიანური სიტბოს, ზრუნვის, სიმყუდროვის განცდა. ჯორჯისა და ლენის ურთიერთობა, რომელიც ჰაკისა და ჯიმის ურთიერთობას მოგვაგონებს, დამოუკიდებლობაზე ოცნებას ეფუძნებოდა. ერთად ყოფნით და საკუთარ პატარა კერაზე ოცნებით ლენი და ჯორჯი თანაუგრძნობენ და იმედის ნაპერწკალს უჩენენ ყველა იმ მარტოსულ ადამიანს, რომელიც დიდი ხნის მანძილზე ეზიზღებოდა საზოგადოებას. ბევრს უცნაურად მიაჩნია ორი მამაკაცის ერთად მოგზაურობა და ერთმანეთზე ასეთი მიჯაჭვულობა მაშინ, როცა ჯორჯი რიტუალურად გლოვობს იმის გამო, თუ რაოდენ თავისუფალი და იოლი იქნებოდა მისი ცხოვრება, მარტო რომ ყოფილიყო; ჯორჯი კი რიტუალურად წარმოიდგენს თუ რა თავისუფალი და მარტივი იქნებოდა ცხოვრება, ის რომ მარტო ყოფილიყო. მაგრამ ლენიზე ზრუნვა, მისი დაცვა, ოცნება დამოუკიდებლობაზე, რომელიც უმეტესწილად ლენის ოცნებაა, დაბოლოს, ლენის გადარჩენა მისი მოკვლით - ერთადერთი რამაა, რაც მის ცხოვრებას აზრს სძენს. გარკვეული აზრით, ჯორჯი და ლენი განაგრძობენ ცხოვრებას იმ ადგილიდან, სადაც გაჩერდნენ მაკი და ჯიმი, მაგრამ სხვაგვარი ურთიერთკავშირით, რომლის კულმინაციაც განშორება, მსხვერპლი და დანაკარგია.

რომანის სიმბოლიკა ზედმეტად სქემატურია. ჯორჯი და ლენი გონებას და სხეულს, აზრსა და გრძნობას, რაციონალურ გათვლასა და ბიოლოგიურ მოთხოვნილებებს განასახიერებენ.

რომანის *თაგვებსა და ადამიანებზე* საბედისწერო სამყაროში თითქოს ყველა განწირულია, რომ მოკლას ის, ვინც უყვარს და ვისზეც ყველაზე მეტად ზრუნავს. სტაინბეკი ისევე, როგორც გვიანდელი ტომას ჰარდი, თითქოსდა საგანგებოდ ერეოდა პერსონაჟთა ბედ-იღბალში, რომ მათი იმედები დამსხვრეულიყო, მაგრამ იმავდროულად იგი ცდილობდა მათ ინდივიდუალიზაციას და სამყაროს მათი თვალთ დასახვას.

სტაინბეკის ხედვა ცოტა მოგვიანებით, იმავე წელს, წელს შეიცვალა, როცა მან დაიწყო სკვოტერების¹⁶ ბანაკებში სიარული, რათა მოეპოვებინა მასალა სტატიების ციკლისათვის *The Harvest Gypsies*, რომელიც *San Francisco News*-ში უნდა გამოქვეყნებულიყო. 1936 წლის აგვისტოდან, როცა იგი ამ კვლევას ატარებდა, 1938 წლის თებერვალ-მარტამდე, როცა ის გახდა წყალდიდობისა და შიმშილობის მოწმე ვიზალიაში *მრისხანების მტევნების* დაწერამდე ცოტა ხნით ადრე, მწერალმა ღრმად ჩაიხედა მიგრანტების ცხოვრებაში და აღშფოთებული დარჩა მათი ცხოვრების პირობებით, რაც მან მთელი სიცხადით აღწერა თავის სტატიებსა და წერილებში. თავის ერთ-ერთ სტატიაში, რომელიც დიდი დეპრესიის ხანის ჟურნალისტიკის გამორჩეული ნიმუშია, იგი ყურადღებას ამახვილებს სკვოტერების ბანაკში მცხოვრები სამი ოჯახის გარდაუვალ დაშლაზე. 1938 წლის თებერვლის და მარტის წერილებში სტაინბეკი აღწერს საშინელ წყალდიდობებს და შიმშილს, სამედიცინო დახმარების არარსებობას და ანტისანიტარიას, სახელმწიფოს უმოქმედობას, გარშემო მდებარე ქალაქების მტრობას, ერთი სიტყვით, მშრომელ მიგრანტთა აუტანელ, დუხჭირ ყოფას. „მე უნდა გავემგზავრო ვიზალიაში. ოთხი ათასი ოჯახი, რომელიც დაიტბორა საკუთარ ბანაკში, ნამდვილად კვდება ახლა შიმშილისაგან ... ბავშვების შიმშილით სიკვდილი ჩვენს ველებზე უბრალოდ მანცვიფრებს“ (Steinbeck 1975 (c): 159). იქ ჩასვლისთანავე მას იმაზე უარესი გარემო დახვდა, ვიდრე მოელოდა: „მოკლევადიანი მგზავრობა ველებში, სადაც კარვებში წყლის სიმაღლე ერთ ფუტს აღწევს, ბავშვები უკვე ლოგინებზე წვანან, საჭმელი კი არ არის, არ არის ცეცხლი, საგრაფომ ყველა მედდა დაითხოვა, რადგან „პრობლემა იმდენად დიდია, რომ არაფერი შეგვიძლიაო“, ამბობენ ისინი და არც არაფერს აკეთებენ“ - წერდა იგი. „მე მინდა ხელი დავადო ყველა გაუმადლარ ნაბიჭვარს, ვინც ამაშია დამნაშავე“ (Steinbeck 1975 (c): 162). სტაინბეკი დამკვირვებლიდან მიგრანტთა დამცველად გადაიქცა, პოტენციური მეცნიერიდან, რომელიც იკვლევდა „ჯგუფურ ადამიანს“, მეამბოხე რეფორმატორად, რომელიც სისტემის არაკეთილსინდისიერებას ამხელდა, მაგრამ, პირველ რიგში, იგი მიგრანტებს უკვე განიხილავდა არა როგორც ადამიანებს, რომლებსაც ცუდად ეპყრობიან, არამედ როგორც ხალხს, რომელიც

¹⁶ სკვოტერები - მიტოვებულ მიწებზე ან შენობებში უკანონოდ ან/და უნებართვოდ დასახლებული ადამიანები.

ცდილობს შეინარჩუნოს ღირსება გადარჩენისთვის ბრძოლაში. *მრისხანების მტევნები* არ იყო უბრალოდ ახალი რომანი იგივე მასალაზე; ეს იყო თვისებრივად სხვა ტიპის რომანი ყველა იმ ნაკლოვანებითა თუ ძლიერი მხარით, რომელიც თან ახლდა სტაინბეკის თვითიდენტიფიკაციას მიგრანტთა ბრძოლასთან.

მიუხედავად იმისა, რომ მას სახიფათო რადიკალიზმში სდებდნენ ბრალს, ჯონ სტაინბეკი არასდროს არ ყოფილა კომუნისტი - მისი პოლიტიკური შეხედულებები უფრო ახლოს იდგა „ახალი შეთანხმების დემოკრატიასთან“ (New Deal Democracy¹⁷). იგი გაემგზავრა ვიზალიაში „გა(და)სახლების ადმინისტრაციის“ დაკვეთით, რომელსაც სურდა, რომ მწერალს გაესაჯაროებინა ყველაფერი, რაც იქ ხდებოდა. *მრისხანების მტევნების* მოსამზადებელ კვლევით სამუშაოებს აფინანსებდა „ახალი კურსის“ დაბალი ჩინის ადმინისტრატორი ტომ კოლინზი, მოგვიანებით კი მისი რომანის სიზუსტეს თვით ელენორ რუზველტი იცავდა მეორე მხრივ, შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ სტაინბეკი იმავე პრობლემებით იყო დაინტერესებული, რითაც კომუნისტები. თავის პუბლიცისტიკაში სტაინბეკი ცდილობდა ეჩვენებინა, რომ მიგრანტები უცხოპლანეტელები კი არა, ადამიანები იყვნენ, თეთრკანიანები, ზუსტად სხვებისნაირები, და ამ სამყაროში შემოჭრილი კალიები. „ბუნებით ისინი არ არიან მიგრანტები. ისინი ბოშები არიან გარე პირობების ძალით“ - წერდა მწერალი. ადრეული წლების ჩინელი მუშებისაგან განსხვავებით, რომლებიც რკინიგზებს აშენებდნენ, ისინი ამერიკელები იყვნენ, რომელთა დაშინება, განდევნა ან არაადამიანურ პირობებში ცხოვრება დაუშვებელი იყო: „უნდა გავისივრებოთ, რომ ამ ახალ რასასთან ისეთი ძველი მეთოდები, როგორცაა რეპრესიები, მათხოვრული ხელფასები, დაპატიმრება, ცემა და ჩაგვრა არ გაჭრის, რადგან ეს ამერიკელი ხალხია.“

მრისხანების მტევნები იწყება განდევნის ამბით, გრძელდება მოგზაურობის აღწერით - ოჯახის რთული მიგრაციით ძველი სამყაროდან ახალში - და სრულდება

¹⁷ The New Deal Democracy - ამერიკული პოლიტიკური კოალიცია, რომელიც მხარს უჭერდა დემოკრატიულ პარტიას 1932 წლიდან 1960-იანი წლების ბოლომდე. კოალიციამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა იმ პერიოდის ამერიკის პოლიტიკურ ცხოვრებაში. კოალიციის ინიციატივით 1933 წელს ამოქმედდა პროგრამა „ახალი კურსი“ (New deal), რაც ეკონომიკურ რეორგანიზაციაში ფედერალური მთავრობის აქტიურ მონაწილეობას გულისხმობდა. ეს პროგრამა ასევე ითვალისწინებდა ჰიდრო-ელექტრო სადგურების დაპროექტებას, წყალდიდობის კონტროლს, ელექტროობის უზრუნველყოფას რეგიონებში.

იმედგაცრუებებით, უბედურებით, რომელიც მათ მაშინ დაატყდებოდათ თავს, როცა „აღთქმულ მიწას“ მიაღწევდნენ. სტაინბეკი ხაზს უსვამს ამ ოჯახის ბედის ტიპურობას ზოგადი ისტორიის მოკლე პოეტური თავებისა და რადიკალური რიტორიკის ურთიერთგადაკვეთით ისევე, როგორც დოს პასოსი ხლართავდა „ჟურნალებს“, ისტორიულ კომენტარებს და ცნობილ ამერიკელთა ბიოგრაფიებს თავისი ტრილოგიის *აშშ* ნარატიულ სტრუქტურაში.

სტაინბეკის წერილებსა და დღიურში კარგად ჩანს, თუ რამდენად იმოქმედა მასზე ბანაკებში აღმოჩენილმა გვამებმა, რის გამოც ის მზად იყო, მხატვრულად გადმოეცა მათი კატასტროფული მდგომარეობა. როგორც 30-იანი წლების ნატურალისტებს სჩვევიათ, *მრისხანების მტევნებში* მისი თავდაპირველი მიზანი იყო უბრალოდ მოეყოლა, თუ რა ნახა სინამდვილეში. ამ რომანის სათავე ჟურნალისტურია, ეფექტი კი კინემატოგრაფიული. სტაინბეკმა ემოციური ცენტრი ორ მამაც და რთულ პერსონაჟში აღმოაჩინა, დედასა და მის უფროს შვილში, რომლებიც თავგანწირვით იბრძვიან გადარჩენისათვის და ოჯახის შენარჩუნებისათვის. ეს აშკარად აღემატებოდა სხვა პროლეტარულ რომანებს. მწერალმა შეძლო მაღალმხატვრულად წარმოესახა იმდროინდელი ამერიკის მძიმე რეალობა.

ამრიგად, დიდმა დეპრესიამ დიდი ზეგავლენა იქონია სტაინბეკის სოციალურ-პოლიტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბებაზე - ალბათ, ამ გავლენის შედეგი იყო მისი გადახრა მემარცხენეთა ბანაკისაკენ და საბჭოური სოციალურ-ეკონომიკური ექსპერიმენტისადმი თანაგრძნობაც, რომელიც მოგვიანებით, 1947 წელს მწერლის საბჭოთა კავშირში მოგზაურობის შემდეგ, მკვეთრად შეიცვალა.

სტაინბეკის 1930-იანი წლების პროზაში *სამოთხის იალალებიდან მრისხანების მტევნებამდე* აშკარად იკვეთება მწერლის ტრანსფორმაცია განაპირებული დამკვირვებლიდან, რომელიც დიდი დეპრესიის ხანის საპროტესტო გამოსვლებს, გაფიცვებსა თუ სხვა სახის წინააღმდეგობებს მჩაგვრელი სისტემის წინააღმდეგ უფრო ფართო მეტაფიზიკური კონფლიქტის კერძო გამოხატულებად აღიქვამს, მხურვალე მამხილებლად და რეფორმატორად, რომელიც ამხელს სისტემის ანტიადამიანურ არსს, თუმცა მის ნაწარმოებებს მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას სულ სხვა ფაქტორი

ანიჭებს - მწერალი მაღალმხატვრულად მოგვითხრობს წარუვალ, ზოგადსაკაცობრიო ამბებს.

2.2 თავგებასა და ადამიანებზე: დიდი დეპრესია და რომანის ექსპერიმენტული ფორმა

სტაინბეკის ადრეული რომანები დიდი დეპრესიის დროს ამერიკელ სოფლის მეურნეობის მუშაკთა და კალიფორნიის ფერმებსა და ბაღებში სამუშაოს სამეზობლოდ ჩასულ მექსიკელ მიგრანტთა წინაშე არსებულ გამოწვევებს ეხება. 1930-იანი წლებისთვის ამერიკულ ფერმერულ მეურნეობაში შრომის ავტომატიზაცია მოხდა, რამაც მიგრანტებს, რანჩოს მუშებსა და სხვებს მასობრივად დააკარგვინა სამუშაო ადგილები. მძიმე კომბაინის გამოჩენამ, რომელიც გამოიყენებოდა მოსავლის ასაღებად, შეამცირა მუშახელზე მოთხოვნა ფერმებში. კომბაინი დაახლოებით სამასზე მეტი ადამიანის სამუშაოს ასრულებდა. ამრიგად, რომანის *თავგებასა და ადამიანებზე* გამოცემის დროს, 1937-ში, კალიფორნიაში ჯორჯისა და ლენის მსგავსი მოხეტიალე მუშები უკვე თითქმის აღარ სჭირდებოდათ.

სტაინბეკი კარგად იცნობდა ფერმის მუშათა ცხოვრებას: ჯერ თავადვე მუშაობდა რანჩოზე; მერე, როგორც ჟურნალისტი, მუშებთან ერთად რამდენიმე წლის განმავლობაში ცხოვრობდა; გარდა ამისა, მამამისი ფლობდა მიწას სალინასის დაბლობზე, ამიტომ სტაინბეკი ახალგაზრდობიდანვე ერკვეოდა სოფლის მეურნეობის სპეციფიკასა და მუშათა პრობლემებში. ამავე დროს, სტაინბეკი, ისევე როგორც მისი თანამედროვე ბევრი სხვა მწერალი, მათ შორის თორნტონ უაილდერი და ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი, მოხიბლული იყო ამერიკული ოცნებით - იდეით, რომ თუ ადამიანი ამერიკაში, შესაძლებლობების ქვეყანაში, ბევრს იმუშავებდა, იგი ადგილს დაიმკვიდრებდა მუდმივად მზარდ და სტაბილურ საშუალო ფენაში. ამ ოცნების ხორცმესხმა უამრავი მიგრანტი მუშის მიზანი იყო. სტაინბეკიც თავის ადრეულ ნაწარმოებებში აგვიღწერს კონფლიქტს ამერიკულ ოცნებასა და სინამდვილეს შორის. იგი გვიჩვენებს, თუ რა ემართება ემიგრანტ მუშათა და ღარიბთა იმედიან მოლოდინს რეალობასთან შეჯახებისას.

თაგვებსა და ადამიანებზე 1935-1936 წლებში იწერებოდა. წინა ოთხმა რომანმა მწერალს ვერც კრიტიკული აღიარება მოუტანა და ვერც ფინანსური წარმატება თუ არ ჩავთვლით *საეჭვო ბრძოლას*, რომელმაც კრიტიკოსთა გარკვეული ყურადღება დაიმსახურა. ზოგიერთი კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ სტაინბეკის წერის ტექნიკა რომან *საეჭვო ბრძოლაში* ნიადაგს უმზადებს იმ სტილურ ექსპერიმენტს, რომელიც მწერალმა მხოლოდ ნახევრად მიზანდასახულად განახორციელა რომანში *თაგვებსა და ადამიანებზე*.

ეს იყო სტაინბეკის პირველი წიგნი იმ ნაწარმოებებიდან, რომლებსაც თვით მწერალმა „პიესა-რომანები“ (“play-novelettes”) უწოდა. ეს რომანები ისეა დაწერილი, რომ თეატრალურ დასებს შეეძლოთ მათი, როგორც პიესების, სცენაზე დადგმა. სტაინბეკმა დაიწყო იმგვარი ამბის წერა, რომელსაც თავისთავადი, მხატვრული დამუშავებისაგან დამოუკიდებელი ღირებულება ექნებოდა, რაც მისთვის ერთგვარი სავარჯიშო იყო. საქმე ისაა, რომ იგი დაინტერესებული იყო ეწერა სცენისთვის და ამიტომ ამ წიგნს განიხილავდა როგორც მოსამზადებელ ეტაპს პიესების საწერად. ის თითოეულ თავს აღიქვამდა როგორც მოქმედებას: პირველ აბზაცებს უნდა შეექმნა სამოქმედო გარემო და ფონი, რაც საშუალებას აძლევდა მხოლოდ მინიმალური ჩარევით, დიალოგების საშუალებით წარემართა თხრობა, გადმოეცა მოქმედება და ხასიათები.

ეს „ვარჯიში“ მოკლე რომანად გადაიქცა. მიუხედავად მისი წარმატებისა, როგორც ჯონ ტიმერმენმა აღნიშნა 1986 წელს, თვით ავტორი დიდი ხნის განმავლობაში ირონიულად უყურებდა წიგნს და ხან „თაგვების წიგნად“ (“that mice book”) მოიხსენიებდა მას, ხანაც „პატარა წიგნად“ (“the little book”). თუმცა მრავალი წლის შემდეგ წერილში მწერალი აღნიშნავს, რომ: “This is at once the sadness, the greatness, and the triumph of our species.” („ესაა ერთდროულად ჩვენი სახეობის სევდა, სიდიადე და ტრიუმფი.“).

შესაძლოა, ავტორის დამოკიდებულება წიგნისადმი იმ კონფლიქტებმაც განაპირობა, რომლებიც მას წერის განმავლობაში სტანჯავდა. ჯერ ერთი, სტაინბეკს მოუწია ხელახლა დაეწერა წიგნის დიდი ნაწილი მას შემდეგ, რაც თავდაპირველი

ხელნაწერი მისმა ძაღლებმა დაღეჭეს. მანამდე მას ერთხელ უკვე დაეკარგა წითელი პონის ხელნაწერი. გარდა ამისა, წიგნის წერის დროს მამა გარდაეცვალა მაშინ, როცა დედამისის გარდაცვალებიდან მხოლოდ რამდენიმე თვე იყოს გასული.

მიუხედავად ამისა, რომანი ლიტერატურულმა კრიტიკამ და მკითხველმა საზოგადოებამ ძალიან კარგად მიიღო - მანამდე მის არც ერთ ნაწარმოებს არ მოუხვეჭია ასეთი აღიარება. წიგნის სასცენო ადაპტაციამაც თეატრალური პრესისა და კრიტიკოსების ქება დაიმსახურა. სასცენო ვერსია (რომელიც რომანის სტრიქონების 80%-ზე მეტს შეიცავს) პულიცერის პრემიის საბოლოო სიაში შეიტანეს, თუმცა საბოლოოდ 1937 წელს პრემია მიანიჭეს თორნტონ უაილდერის ექსპერიმენტულ კლასიკას *ჩვენი ქალაქი*.

პირველად გამოქვეყნების შემდეგ (1937) *თაგვებსა და ადამიანებზე* უამრავჯერ გამოიცა. შეიქმნა წიგნის ოთხი კინოვერსია; სპექტაკლი დღესაც რეგულარულად იდგმება სცენაზე. დღესდღეობით სტაინბეკის *თაგვებსა და ადამიანებზე* ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული და აღიარებული ამერიკული რომანია, რომელიც კი ოდესმე დაწერილა.

მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულებში კალიფორნიის მუშახელის მრავალრასობრივი კონფიგურაციის გათვალისწინებით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ რომანში *თაგვებსა და ადამიანებზე*, სადაც მუშები თეთრკანიანი ამერიკელები არიან, სტაინბეკი მიზნად არ ისახავდა ზუსტი სოციო-ისტორიული სურათის დახატვას. მიუხედავად ამისა, ეკონომიკური მდგომარეობა, დამაბულობა მუშებსა და მესაკუთრეებს შორის და მიგრანტი მუშების სოციალური მარგინალობა ისტორიული სიმართლითაა დახატული.

უფრო მეტიც, რომანში სტაინბეკი მიწათმფლობელობას წარმოგვიდგენს როგორც საშუალო მოქალაქისა თუ საკუთრების უფლებჩამორთმეული მასების უმთავრეს ოცნებას განურჩევლად მათი რასისა და ეთნიკური იდენტობისა. სტაინბეკის ბიოგრაფი, ჯექსონ ბენსონი, აღნიშნავს, რომ მაშინ, როცა სტაინბეკი და მისი ცოლი კეროლი 1935 წელს მეხიკოში რამდენიმე თვის განმავლობაში ცხოვრობდნენ, მწერალი ღრმად იყო

შემრული უმიწაწყლო ღარიბების ბრძოლით (Benson 1990: 326). ეს გამოცდილება, მიგრანტი მუშების სავალალო ცხოვრებაზე უშუალო დაკვირვებებთან ერთად, სტაინბეკის წარმოსახვაში ექსპერიმენტულ რომანად გარდაისახა, რომელშიც პიესის მსგავსადაა დრამატიზებული მუშათა კლასის ბრძოლა დამოუკიდებელ მიწათმფლობელებად გადაქცევისათვის.

დიდმა დეპრესიამ, რა თქმა უნდა, კიდევ უფრო გაამძაფრა დამაბულობა კალიფორნიის ფერმერულ მეურნეობაში. 1930-იანი წლების დასაწყისში სოფლის მეურნეობის დარგში ხელფასები ისტორიულ მინიმუმამდე შემცირდა და მუშებს გაუჭირდათ საკუთარი თავისა და ოჯახების შენახვა (Benson 1990: 293). ჯერ კიდევ კომუნისტური პარტიის პოლიტიკურ ასპარეზზე გამოჩენამდე, კალიფორნიელმა მუშებმა დაიწყეს გაფიცვა მწარმოებლების უსამართლო პრაქტიკის წინააღმდეგ. 1932 წელს კომუნისტურმა პარტიამ ჩამოაყალიბა საკონსერვო ქარხანისა და სოფლის მეურნეობაში დასაქმებულ მუშათა პროფესიული კავშირი (The Cannery and Agricultural Workers' Industrial Union), გახშირდა მუშათა გაფიცვები. 1930-იანი წლების დასაწყისში ფერმის მუშათა გაფიცვები, ფაქტობრივად, მთელ კალიფორნიას მოედო. ახალგაზრდები, რომლებიც ეხმარებოდნენ მშრომელებს გაფიცვის ორგანიზებას და აქტიურად მონაწილეობდნენ მიგრანტი ოჯახების პრობლემების მოგვარებაში, ხშირად სტუმრობდნენ სტაინბეკის აგარაკს პესიფიკ გროუვში. ამავე პერიოდში სტაინბეკი დაინტერესებული იყო, დაეწერა ბიოგრაფიული ნაწარმოები მშრომელთა ორგანიზატორების შესახებ. ერთ-ერთი ასეთი ორგანიზატორის, მისი მეგობრის, ფრენსის უიტკერის ხელშეწყობით მწერალი შეხვდა ადამიანებს, რომლებიც დაკავშირებული იყვნენ მემარცხენეებთან და თანაუგრძნობდნენ მუშების ბრძოლას თავიანთი უფლებებისათვის (Benson 1990: 293–97). როგორც ლუის ოუენსი მიუთითებს, თუმცა მას არასდროს დაუწერია ის ბიოგრაფიული მოთხრობა, რომელიც განზრახული ჰქონდა, ეს შეხვედრა აირეკლა სტაინბეკის ნოველებში „სამართლიანობისათვის მებრძოლი“ (“The Vigilante”) და „რეიდი“ (“The Raid”), ასევე სტაინბეკის უდიდეს რომანებში, *საეჭვო ბრძოლაში*, *თაგვებსა* და *ადამიანებზე* და *მრისხანების მტევნები*. ფართოდ გავრცელებული შეხედულების საპირისპიროდ, სტაინბეკი არასდროს იყო

კეთილგანწყობილი კომუნიზმის მიმართ, იგი სულ უფრო და უფრო თანაუგრძნობდა ჩაგრულ მიგრანტ მუშებს, ხოლო მისი სიძულვილი საშუალო კლასის მატერიალიზმის მიმართ კალიფორნიაში კორპორაციული სოფლის მეურნეობისადმი ძლიერ უკმაყოფილებაში გადაიზარდა (Owens 1989: 3).

რომანის *საეჭვო ბრძოლაში* წერისას სტაინბეკი ითვალისწინებდა მის თვალწინ განვითარებულ მოვლენებს, რათა იმის დრამატიზაცია მოეხდინა, რაც თვითონ „საკუთარ თავთან ადამიანის მარადიული, სასტიკი ომის სიმბოლოდ“ მიაჩნდა (Benson 1990: 304). ის დაინტერესებული იყო „ჯგუფის ადამიანის“ დინამიკის გამოსახვით, ე. წ. ფალანგის თეორიით (“phalanx theory”)¹⁸, რომელიც ხსნის ბრბოს ფსიქოლოგიასა და ბრმა ერთგულების გამომწვევ მიზეზს მეცნიერული თვალსაზრისით. ამგვარად, ნაწარმოებმა დოკუმენტური ხასიათი მიიღო.

საეჭვო ბრძოლაში მუშებსა და მწარმოებლებს შორის ფართომასშტაბიანი დაპირისპირების ასახვის შემდეგ სტაინბეკმა ყურადღება მიაპყრო ორი მიგრანტი მუშის კერძო, პირადულ ბრძოლას ჩაგვრისაგან თავდასაღწევად საკუთარი პატარა ფერმის შექმნით. 1936 წლისთვის, როდესაც სტაინბეკი წერდა *თავგებსა და ადამიანებზე*, აგრობიზნესში ტექნოლოგიური რევოლუცია საფრთხეს უქმნიდა დროებითი/მოხეტიალე მუშახელის სამუშაო ადგილებს. ენ ლოფტისის ცნობით, მექანიკურ კომბაინები, რომლებიც საშუალებას აძლევს 5 ადამიანს 350 ადამიანის სამუშაო შეასრულოს, 1938 წელს უკვე ქვეყნის მარცვლეულის მოსავლის ნახევარს იღებდა (Loftis 1990: 39). კლეტუს დანიელი აღნიშნავს, რომ მეოცე საუკუნისთვის კალიფორნიის სოფლის მეურნეობაში დასაქმება ნიშნავდა დროებით სამუშაოს, მუდმივ გადაბარგებას, დაბალ ჯამაგირს, არაჯანსაღ სამუშაო და საცხოვრებელ პირობებს, სოციალურ იზოლაციას, ემოციურ დართგუნულობას და იმდენად ღრმა ინდივიდუალურ უძლურებას, რომ პროფესიული პროგრესი პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო. მკვლევარი ხაზს უსვამს, რომ 1870-1930 წლებში კალიფორნიის

¹⁸ „ფალანგის თეორიამ“ დიდი გავლენა იქონია სტაინბეკის ადრეულ შემოქმედებაზე. ამ თეორიის მიხედვით, თითოეული ადამიანი გარკვეული შრომითი ერთეულის ნაწილია. ადამიანები უფრო ძლიერები არიან ერთად, ვიდრე ცალ-ცალკე, მაგალითად, ათ ადამიანს ერთობლივად შეუძლია აწიოს მეტი ტვირთი, ვიდრე თორმეტს ცალ-ცალკე.

ინდუსტრიალიზებულ სოფლის მეურნეობაში მუშაობა „უბედური სამშობლო“ („unhappy fraternity“) წევრობისა და უბადრუკი ცხოვრებისათვის თავის გაწირვას ნიშნავდა (Daniel 1982: 64).

რომანში *თავგებობა და ადამიანებზე* სტაინბეკი სწორედ ასეთ „უბედურ სამშობლო“ გვიხატავს. რომანის პერსონაჟებს კონფლიქტი აქვთ რანჩოს მეკატრონესთან, მის შვილთან და სოციალურ სტრუქტურასთან, რომელიც მათ უფრო მოხმარების საქონლად განიხილავს, ვიდრე ღირსეულ, სრულფასოვან ადამიანებად. მათ უნდა აღმოაჩინონ და შეინარჩუნონ თავიანთი ადამიანურობა მომძლავრებულ დეკუმანიზებულ ძალებთან ჭიდილში. ამ თვალსაზრისით, მათი ამბავი არ არის მხოლოდ ამერიკული დრამა, რომელიც ქვეყნის კონკრეტულ რეგიონში კონკრეტულ ისტორიულ დროს თამაშდება. ეს ყველა დროისა და ადგილის ადამიანური დრამაა.

თავგებობა და ადამიანებზე სტაინბეკის ლიტერატურული ექსპერიმენტი. მწერალი განმარტავს:

ეს სამუშაო სწრაფად მიდის და სწრაფად უნდა დასრულდეს. რამდენადაც ვიცი, ახალ ტექნიკას ვიყენებ, ახალ კომპლექტს, მაგრამ იმდენად ცუდად ნაკითხი ვარ, რომ შეიძლება იგი უკვე გამოიყენეს კიდეც. ამას საერთოდ არ აქვს მნიშვნელობა, თუ არ ჩავთვლით, რომ შეუსწავლელი მეთოდი სამუშაოს ართულებს, რადგან მეტ ზრუნვას მოითხოვს. მე არ მაინტერესებს მეთოდი, როგორც ასეთი, არამედ როგორც თემის გამოხატვის ადეკვატური საშუალება.

ექსპერიმენტული ფორმა, რომელიც სტაინბეკმა შეიმუშავა, პიესა-რომანი იყო ანუ, ნაწარმოები, რომელიც შეიძლება წაიკითხო როგორც რომანი, მაგრამ იმავდროულად შეიძლება სცენაზეც დაიდგეს უშუალოდ ტექსტზე დაყრდნობით. წიგნის თითოეული ნაწილი გამოკვეთილი ეპიზოდია, სადაც სტაინბეკი შუქჩრდილებს იყენებს, რათა სასცენო განათების ეფექტი შექმნას და სცენის დაწყებისა და დასრულების შთაბეჭდილება აღძრას. რომანის ექვსივე თავი იწყება ეპიზოდის ფიზიკური დეტალების აღწერით, რითაც ავტორი ამზადებს სცენას დრამატული მოქმედებისთვის.

წიგნის პირველ აბზაცში ყურადღებას იპყრობს მზის შუქზე მოლაპლაპე მდინარე. წყალი ქვიშაზე მიედინება და მდელიოზე მდებარე გუბურაში ჩაედინება, სადაც ჩვენ ვხვდებით ჯორჯსა და ლენის. თავიდან სტაინბეკი გვიჩვენებს ხეობას ფართო პლანით, შემდეგ კი ის ავიწროვებს პერსპექტვას და მდელიოზე ფოკუსირდება: “The shade climbed up the hills toward the top ... And then from the direction of the state highway came the sound of footsteps on crisp sycamore leaves ... and then two men emerged from the path and came into the opening by the green pool” (Steinbeck 1986: 2). („ჩრდილი ნელ-ნელა მთის მწვერვალებსაც გადაეფარა ... მალე შარაგზის მხრიდან ფეხის ხმა მოისმა – ვიღაც ნეკერჩხლის გამხმარ ფოთლებს შორის მოაბიჯებდა... შემდეგ კი ბილიკზე ორი კაცი გამოჩნდა, რომლებიც მწვანე გუბურასთან, მდელიოზე გამოვიდნენ“ (სტაინბეკი 2015: 2)). ამ ნაწყვეტის მკაფიო, აღწერილობითი პროზა, რომელიც სრულყოფილად შეესატყვისება სიუჟეტურ მოვლენებს, შეიძლება ასევე წავიკითხოთ როგორც სასცენო მითითებები/დირექტივები. მთელი პირველი ეპიზოდი ვითარდება წარაფში, მოქმედების უმეტესი ნაწილი კოცონის გარშემო თამაშდება. ეპიზოდი სრულდება, როდესაც „გავარვარებული ნაკვერჩხლები ნელ-ნელა გაილია“. მიღვევადი შუქის ფონზე მწერალი დეტალურად გადმოსცემს ხმების ეფექტს: “Up the hill from the river a coyote yammered, and a dog answered from the other side of the stream. The sycamore leaves whispered in a little night breeze” (Steinbeck 1986: 16). („მდინარის პირას, მთებში კოიოტის ყმული გაისმა, მეორე ნაპირიდან კი ძალი გამოეპასუხა. ღამის მსუბუქი ნიავი ნეკერჩხლის ფოთლებს აშრიალებდა“ (სტაინბეკი 2015: 15)).

მეორე ნაწილი იწყება გარემოს ისეთი სპეციფიკური დეტალების აღწერით, რომ დეკორაციის დიზაინერი ყოველგვარი დამატებითი მითითებების/ინსტრუქციების გარეშე შეძლებდა ეს ეპიზოდი პირდაპირ სცენაზე გადაეტანა; შემოქმედებით ჯგუფს ფანტაზიის მოშველიებაც კი არ დასჭირდებოდა ოთახის დეკორაციების მოსაწყობად. სტაინბეკი ახსენებს ფიცრულის ფორმას, კვადრატული ფანჯრების რაოდენობას, შეშის ღუმელს, კვადრატულ მაგიდას ყუთებით, რომლებსაც სკამებად იყენებდნენ, კარზე ხის საკეტს. თავშესაფარში რვა ვიწრო საწოლია: “... five of them made up with blankets and the other three showing their burlap ticking. Over each bunk there was nailed an apple box with

the opening forward so that it made two shelves for the personal belongings of the occupant of the bunk” (Steinbeck 1986: 17). („... აქედან ხუთზე ლოგინი იყო გაშლილი, დანარჩენ სამ საწოლზე – მხოლოდ გაუხამებელი ლეიბები ეგო. საწოლებს მიჭედებული ჰქონდა ვაშლის შესანახი ყუთი. ყუთის წინა მხარე ღია დაეტოვებინათ, და ამგვარად ის, ამა თუ იმ საწოლის მფლობელისთვის, პირადი ნივთების შესანახი, ორგანყოფილებიანი თაროს მოვალეობას ასრულებდა” (სტაინბეკი 2015: 16)). თაროებზე დაწყობილი ნივთებიც კი ნახსენებია.

მთელი მეორე ნაწილის მოქმედება ამ ოთახში ხდება, ცხადდება მოქმედი პირების ყოველი შემოსვლა და გასვლა. მწერალი აგვიღწერს ახალი პერსონაჟების გარეგნობას სწორედ ისე, როგორც ჯორჯს და ლენის საწყის ეპიზოდში. მოქმედება იწყება იმით, რომ იწევა თავშესაფრის კარის რაზა და შემოდიან კენდი, ჯორჯი და ლენი. ისევე როგორც პირველ ნაწილში, ჯერ სცენა ეწყობა, შემდეგ კი მთავარი პერსონაჟები შემოდიან. სიუჟეტური ხაზის დამაბულობა იზრდება მთელი სცენის მანძილზე, ყოველ ჯერზე, როცა ხის საკეტი იწევა და რომელიმე ახალი პერსონაჟი შემოაბიჯებს ოთახში. რანჩოს ბოსი შემოდის, კითხვებს უსვამს ჯორჯსა და ლენის, საყვედურობს მათ დაგვიანების გამო და გადის. მას მალე მოჰყვება მისი ვაჟი ქარლი, რომელიც ზუსტად მამამისივით იქცევა. გრძნობს რა მოსალოდნელ უბედურებას, ჯორჯი შეახსენებს ლენის, რომ დაიმალოს წარაფში, თუ რამე ცუდი მოხდება. ამ დროს შემოდის ქარლის ცოლი, მისი ჩრდილი ეფინება თემატურად ისედაც ბნელ ეპიზოდს. სტაინბეკი წერს: “Both men glanced up, for the rectangle of sunshine in the doorway was cut off. A girl was standing there looking in” (Steinbeck 1986: 31). („ორივემ ზემოთ აიხედა – იატაკზე მზის შუქით განათებული კარის მართკუთხა ანარეკლი დარღვეულიყო. ზღურბლზე გოგონა იდგა და შიგნით იყურებოდა“ (სტაინბეკი 2015: 29)). სტაინბეკი აღწერს ქალს, მის მორთულობას, და მისი მაკიაჟის დეტალებს, სანამ ის კარის ჩარჩოში დგას, მზის შუქი კი ოთახში მის ზურგსუკან აღწევს.

ქარლის მეუღლის უკან, მზის შუქზე, გამოჩნდება სლიმი; ქარლის მეუღლე გაესაუბრება მას და გადის, მაგრამ იგი ოთახში მხოლოდ მას შემდეგ შედის, რაც ჯორჯი

მოასწრებს გააფრთხილოს ლენი, რომ თავი შორს დაიჭიროს ამ ქალისგან. სწორედ იმ მომენტში, როცა ეპიზოდის ნეგატიური ენერგია თითქოსდა კულმინაციას აღწევს, შემოდის სლიმი. პერსონაჟის აღწერა კვლავ სასცენო მითითებებივით/დირექტივებივით იკითხება:

A tall man stood in the doorway. He held a crushed Stetson hat under his arm while he combed his long black, damp hair straight back. Like the others he wore blue jeans and a short denim jacket. When he had finished combing his hair he moved into the room, and he moved with a majesty only achieved by royalty and master craftsmen. He was a jerkline skinner, the prince of the ranch.... His authority was so great that his word was taken on any subject, be it politics or love. (Steibeck 1986: 33)

კარის ზღურბლზე მაღალი კაცი გამოჩნდა. იქამდე, სანამ გრძელ, შავ, კეფაზე ჩამოსწორებულ, დანამულ თმას ივარცხნიდა, სტეტსონის შლაპა ილიაში ამოეჩარა. სხვებივით მასაც ლურჯი ჯინსის შარვალი და მოკლე, ბამბის ქსოვილის ქურთუკი ეცვა. თმის ვარცხნას რომ მორჩა, ოთახში მედიდური ნაბიჯებით დაიწყო სიარული, როგორც მხოლოდ დიდგვაროვნებს ან მთავარ ხელოსნებს სჩვევიათ. ის მთავარი მეხრე იყო, რანჩოს პრინცი ... მისი ავტორიტეტი იმდენად მაღალი იყო, ნებისმიერ საკითხზე, იქნებოდა ეს პოლიტიკა თუ სასიყვარულო თემა, გადამწყვეტი სიტყვა სწორედ მას ეკუთვნოდა. (სტაინბეკი 2015: 32)

სლიმის ყოფნა არღვევს დამაბულობას, რომელიც ჯორჯმა შექმნა ლენისათვის ნათქვამი ავისმომასწავებელი სიტყვებით. სლიმი ჯორჯს მუშაობასა და მეგობრობაზე საუბარში შეიტყუებს, რითაც მას შესაძლებლობას აძლევს, შეაქოს ლენის ძალა. სლიმს, რომელსაც სტაინბეკი გვიხატავს როგორც კეთილისმყოფელ ავტორიტეტს, მოსწონს მისი ორი ახალი მუშის მეგობრული ურთიერთობა.

შემდეგ შემოდის კარლსონი, კიდევ ერთი მტვირთავი, და იწყებს სლიმის ძაღლზე ლაპარაკს, რომელსაც ახლახანს ეყოლა ლეკვები. ლენი აღენტება ლეკვების გაგონებაზე, მაგრამ განწყობა ისევ პირქუში ხდება, როდესაც კარლსონი დეტალურად ყვება, თუ როგორ აპირებს იგი კენდის ბებერი ძაღლის თავიდან მოშორებას. ჯორჯი და ლენი მიემართებიან კარისკენ, რომ ფიცრულიდან გარეთ გავიდნენ, მაგრამ სანამ გარეთ გააღწევდნენ, მოულოდნელად ქარლი შემოვარდება, რომელიც თავის ცოლს ეძებს. ეს შემთხვევითი შეხვედრა მესამე ნაწილის ბოლოს ლენის, ჯორჯისა და ქარლის

შეხვედრის ერთგვარი პრეფიგურაციაა. ეს ეპიზოდი სრულდება იმით, რომ ყველა ტოვებს ფიცრულს, სადაც “the sunshine lay in a thin line under the window” (Steinbeck 1986: 37). („მზე ფანჯრის ქვეშ ვიწრო ზოლად ეცემოდა” (სტაინბეკი 2015: 35)). კენდის მოხუცი ძაღლი, რომლის სასიკვდილო განაჩენი კარლსონმა უკვე გამოაცხადა, კოჭლობით შედის ოთახში და იატაკზე ვარდება. აქ ერთმანეთთან შეპირისპირებულია ძაღლის ლეთარგიული მდგომარეობა და კარლის მოუსვენრობა, რომელიც კიდევ ერთხელ გაიელვებს: “... popped into the doorway again and stood looking at the room” (Steinbeck 1986: 37). („ქარლი ისევ შემოვარდა ოთახში და მოათვალიერა”(სტაინბეკი 2015: 35)).

მეორე ნაწილის ბოლოს მკითხველი უკვე ყველა პერსონაჟსა და მოთხრობის ყველა მთავარ კონფლიქტს იცნობს. მესამე ნაწილი იწყება სასცენო და განათების „სარეჟისორო“ მითითებებით/ინსტრუქციებით: “Although there was evening brightness showing through the windows of the bunkhouse, inside it was dusk” (Steinbeck 1986: 38). („ფიცრულის ფანჯრებიდან მზით განათებული საღამო იმზირებოდა, თუმცა ოთახში უკვე ჩამობნელებულიყო” (სტაინბეკი 2015: 36)). შემოდინს სლიმი და ჯორჯი. დიალოგის, როგორც ექსპოზიციის, გამოყენებით სტაინბეკი ავსევს ნარატიულ ხარვეზებსა თუ ნაპრალებს სცენებს შორის ისე, რომ არ წყვეტს სიუჟეტური ხაზის განვითარებას. სლიმისა და ჯორჯის საუბრიდან ჩვენ ვიგებთ, რომ სლიმს ლენისთვის ერთი ლეკვი უჩუქებია - ეს მარტივი ჟესტი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს სიუჟეტისა და თემის განვითარების თვალსაზრისით (ჯორჯის მაღლიერება და მეგობრობა სლიმის მიმართ, ლენის უკონტროლობის შემდგომი დემონსტრირება, მეტი ზეწოლა კენდიზე, რომ მან თავი დაანებოს მის მოხუც ძაღლს). დისკუსია ჯორჯსა და სლიმს შორის ლენის შესახებ და შარი, რომელშიც ის გაეხვა, ნათელს ჰფენს წარსულს და მოასწავებს მომავალს. ორი კაცის საუბრისას პერიოდულად მოთხრობელის თვალი (“narrative eye”) აკვირდება დროის დინებას ადრეული საღამოდან დაღამებამდე და აღნიშნავს ფიცრულის ფანჯრებიდან შემომავალი შუქის ინტენსივობას. კენდი შემოდის მაშინ, როცა გარეთ თითქმის ბნელა. შემდეგ: “... the thick-bodied Carlson came in out of the darkening yard. He walked to the other end of the bunkhouse and turned on the second shaded

light” (Steinbeck 1986: 44). (“ჩაბნელებული ეზოდან სახლში მსუქანი კარლსონი შემოვიდა. ოთახის მეორე ბოლოსკენ გაემართა და კიდევ ერთი ფოლადის სანათი აანთო.“ (სტაინბეკი 2015: 36)).

მაგრამ ოთახის ხელოვნურ განათებას არ შეუძლია იმ პირქუში განწყობის გაქარწყლება, რომელიც კენდომ და კარლსონმა შემოიყოლეს. სანამ ჯორჯი, სლიმი და უიტი, კიდევ ერთი მტვირთავი, ჩუმად სხედან, კარლსონი აიძულებს კენდის, რომ ბებერი ძალი მოსაკლავად გარეთ გაიყვანოს. მას შემდეგ, რაც დაძაბულობას არღვევს პისტოლეტის გასროლის ხმა, სცენა გადაიტვირთება მომსვლელ-წამსვლელელებით, ამ ფონზე კი იკვეთება ჯორჯს, ლენისა და კენდის შორის გამართული საუბრის ცენტრალური მნიშვნელობა ეპიზოდისათვის. ამ საუბრის დროს მოხუცი კაცი თავისი მთელი ცხოვრების დანაზოგს სთავაზობს ჯორჯს იმ ფერმაში პარტნიორობისათვის, რომლის ყიდვასაც ჯორჯი და ლენი გეგმავენ. რაღაც მომენტში* მიგრანტი მუშის ხვედრისაგან თავის დაღწევის ოცნება თითქოს რეალური ჩანს. თუმცა იმედიანი განწყობა სწრაფად იცვლება, როდესაც ქარლი შედის ფიცრულში. მას ჰგონია, ლენი დამცინისო, თავს ესხმის მას და ცემს, ლენი კი ხელს მოატეხს ქარლის. უსიამოვნება, რომელსაც ჯორჯი მოელოდა, ახლავს იწყება. სლიმი ქარლს პირობას ადებინებს, რომ იგი არ მოუყვება მამამისს მომხდარის შესახებ, შემდეგ კი ქარლი საავადმყოფოში გადაჰყავთ. ჯორჯი და ლენი ოთახში მარტო რჩებიან და ეპიზოდიც მთავრდება.

მეოთხე ნაწილი იწყება შავკანიანი მეჯინიბის, კრუქსის, სამყოფლის დეტალური აღწერით - კრუქსი საჯინიბოს გვერდით მომცრო ოთახში ცხოვრობდა. კრუქსის ხანმოკლე შეხვედრა ლენისთან, მიუხედავად იმისა, რომ იგი თითქოსდა აფერხებს სიუჟეტს, ხელს უწყობს ლენის ხასიათის განვითარებას და კიდევ უფრო ნათლად გამოკვეთს მიწაზე ოცნების ილუზორულობას. ამ ეპიზოდში ქარლის ცოლის შემოყვანით და იმ პიროვნებისადმი მისი ინტერესის ხაზგასმით, ვინც ქარლის ხელი მოტეხა, სტაინბეკი ნიადაგს ამზადებს ამბის დრამატული გადაწყვეტისათვის. მე-5 ნაწილი, რომანის ბოლო ეპიზოდი, რომელიც რანჩოზე ხდება, იწყება იმის აღწერით, თუ როგორ დასტირის ლენი თავის მკვდარ ლეკვს. იგი თავლაში მარტოა და საკუთარ თავს

ელაპარაკება, ეშინია, რომ ჯორჯი გაუბრაზდება. რახან ლეკვი განზრახ კი არ მოუკლავს, არამედ შემოაკვდა, ვერ გადაუწყვეტია, დაიმალოს მდელოზე გუბურასთან, თუ არა. ეს არის პირველი შემთხვევა, როდესაც „სცენა“ მთლიანად ლენის ეთმობა და სტაინბეკი იყენებს ამ მომენტს იმის საჩვენებლად, თუ რამდენად საშიშია ლენი: ის ფლობს უზარმაზარ ფიზიკურ ძალას, რომელსაც ვერ აკონტროლებს და ის მთლიანად ჯორჯზეა დამოკიდებული, რომელიც მის მაგივრადაც ფიქრობს.

ლენის საუბარი მის მკვდარ ლეკვთან იმ ტრაგიკული გმირის მონოლოგს მიაგავს, რომელიც აუდიტორიას გადაუშლის თავის ფიქრებსა და განცდებს, თავისი საქციელის მოტივებს უზიარებს მას. თუმცა ლენი ტრაგიკული გმირი კი არ არის, არამედ ბუნების ტრაგედიაა, რადგან ვერც თავის გონებას აკონტროლებს, ვერც გრძნობებს და ვერც საქციელს. ქარლის ცოლი, რომელიც ლენის ხელში ჩააკვდება, ამ ეპიზოდში ლენის კონტრასტულ პერსონაჟად გვევლინება. მისი სქესიც ბუნების ტრაგედიაა: რადგან ის ცხოვრობს კაცების სამყაროში, იგი თითქმის ვერ აკონტროლებს თავის ცხოვრებას; და ეწირება იმ ფაქტს, რომ არ ესმის, თუ რამხელა უკონტროლო ძალის პატრონია ლენი. ინსტიქტურად, მდინარისპირა ნეკერჩხლის ლელიანისაკენ თავის შესაფარებლად გაქცევამდე, ლენი ქალის მკვდარ სხეულს თივით დაფარავს ისევე, როგორც დაფარა მკვდარი ლეკვი. რამდენიმე წუთის შემდეგ, მას აღმოაჩენენ და ბრბო შეუდგება ლენის ძებნას ლინჩის წესით მის დასასჯელად.

ბოლო ეპიზოდი გვაბრუნებს იმავე ადგილას, სადაც მოქმედება დაიწყო; დღის მონაკვეთიც კი იგივეა. იმ სიმშვიდით მოცულ მდელოზე, სადაც ლენი და ჯორჯი პირველად ჩნდებიან რომანში, სტაინბეკი კიდევ ერთხელ უკანასკნელად შეახვედრებს მათ. დღე იწურება; სანამ ჯორჯი ლენის ესროდეს, სტაინბეკი უბრუნდება რომანის პირველი სამი ნაწილის შუქ-ჩრდილების მოტივს. ის წერს: “Only the topmost ridges were in the sun now. The shadow in the valley was blue and soft” (Steinbeck 1986: 103). („მზის სხივი მხოლოდ ყველაზე მაღალ ქედებს ეცემოდა. ჩრდილობი ხეობაში ლურჯი და ბუნდოვანი იყო“ (სტაინბეკი 2015: 97)). ეს აღწერა მთელი რომანისათვის ნიშანდობლივი ნარატიული პასაჟია. მთხრობელის ხმა (“narrative voice”) იშვიათად არღვევს ამ აღწერით

მეთოდს. რომანის-პიესის შექმნის გადაწყვეტილებით სტაინბეკმა ნარატიულ დისკურსს მკაცრი შეზღუდვები დაუწესა და ექსპოზიციისა თუ სიუჟეტის განვითარების მთელი ფუნქცია დიალოგსა და მოქმედებას დააკისრა. ამგვარად, მკითხველი ისმენს და ხედავს, თუ როგორ ვითარდება ამბავი. მნიშვნელოვანი მოქმედებები - ლენის მიერ ქარლისათვის ხელის მოტეხა, ლეკვისა და ქარლის ცოლის უნებლიე მკვლელობა - იმლება რანჩოს ყოველდღიური ცხოვრების თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალების ფონზე. ამ სხვადასხვა თავსდატეხილ უბედურებას კუმულატიური ეფექტი აქვს; ისინი გროვდებიან, ჯამდებიან, და საბოლოოდ თხრობის ტემპი ნელდება ყველაზე დაძაბულ მომენტში, როდესაც ჯორჯი ესვრის ლენის მდინარის პირას. რომანის წარმატება გარკვეულწილად ამ დრამატული ტექნიკის ეფექტურობითაც აიხსნება. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში არ არის დახატული ფართო ეპოქალური ფონი, დიდი დეპრესიის გამოძახილი ერთგვარ რეფრენად გასდევს ამ შთამბეჭდავ ლიტერატურულ ექსპერიმენტს.

2.3 თავგებასა და ადამიანებზე: სტაინბეკის ფილოსოფია და სიმბოლიკა

სტაინბეკი იზიარებდა ედ რიკეტსის ანტითეოლოგიურ კონცეფციას, რომ ნაკლებად მნიშვნელოვანია, თუ რას ნიშნავს საგნები, ვიდრე თავად მათი არსებობის ფაქტი. შეიძლება ითქვას, რომ თავგებასა და ადამიანებზე ამ კონცეფციის მხატვრული განსხეულებაა, ერთგვარი ნატურალისტური იგავი, რომელსაც თავდაპირველად ერქვა *რაც, რაც მოხდა (Something that Happened)*. როგორც უკვე აღინიშნა, ეს მოკლე რომანი თუ ვრცელი მოთხრობა ('novelette') სტაინბეკის უფრო ადრეული ნაწარმოებებისაგან იმით განსხვავდება, რომ იგი ყოველგვარი რევიზირების გარეშე შეიძლება დაიდგას სცენაზე. ბროდვეის თეატრის მაყურებელი თბილად შეხვდა ნაწარმოებს, რომელიც, ფაქტობრივად, იმავე სეზონში დაიდგა, როცა უაილდერს *ჩვენი ქალაქი*. წიგნი ბესტსელერად იქცა, საავტორო უფლებები ჰოლივუდმა შეისყიდა და, მიუხედავად ცენზურის წინააღმდეგობისა, მალე ფილმიც გადაიღეს მის მიხედვით.

წიგნში მოთხრობილი მთელი ამბავი მართლაც არის „რადაც, რაც მოხდა“ - ერთადერთი, რაც პერსონაჟების უსაზრისო, ცარიელ ყოფას აზრს ანიჭებს, მათი ოცნებებია. 1930-იანი წლების მკითხველი ამ რომანის პერსონაჟებში უფრო იოლად ხედავდა საკუთარ თავს, ვიდრე სტაინბეკის უფრო ადრეულ ქმნილებებში, რადგან ამჯერად იგი არც ეგზოტიკურ ეთნიკურ ჯგუფზე წერს როგორც, მაგალითად, *ტორტილა ფლეტში*, არც ყველასათვის საძულველ „წითელ“ აგიტატორებზე, როგორც რომან *საჭვო ბრძოლაში*, არამედ სოფლელ ამერიკელ ბიჭებზე, რომლებსაც ჯერ კიდევ სჯერათ ამერიკული ოცნების, რომ ოდესმე საკუთარი მიწა ექნებათ. “Nobody never gets to heaven; and nobody gets no land” (Steinbeck 1986). („ვერავინ ვერასდროს ვერც სამოთხეში ხვდება და ვერც მიწას იღებს.“ (სტაინბეკი 2015: 70)) - ირონიულად ამბობს კრუქსი, შავკანიანი მეჯინიბე. როცა შეიტყობს ჯორჯოსა და ლენის ოცნების შესახებ ჰქონდეთ საკუთარი ფერმა და მისი ეს სიტყვები, ფაქტობრივად, მთელი რომანის შეჯამებაა.

რომანის მოკლე სიუჟეტი ასეთია:

რომანის დასაწყისში ჯორჯი და ლენი, რანჩოს ორი დამხმარე მუშა, ახალი სამუშაოს დასაწყებად ემზადება. ერთადერთი, რაც ამ წყვილს იმდროინდელ ამერიკაში სამუშაოს საძებნელად მოწაწაწაღე უამრავი მუშისაგან განასხვავებს, მათი ოცნებაა. მათ ჯერ კიდევ აქვთ იმედი, რომ მომავალი მათია: “Guys like us, that work on ranches, are the loneliest guys in the world. They got no family. They don’t belong no place.... With us it ain’t like that. We got a future....” (Steinbeck 1986). („- ჩვენნაირი ბიჭები, რანჩოში რომ ცხოვრობენ, მსოფლიოში ყველაზე მარტოსული ბიჭები არიან. არ ჰყავთ ოჯახი. არ აქვთ სახლი {...} ჩვენ მომავალი გვაქვს“ (სტაინბეკი 2015: 13)). ამ დროს ერთვება ლენი: “[...] because I got you to look after me, and you got me to look after you, and that’s why” (Steinbeck 1986). („... იმიტომ რომ მე შენ მყავხარ და შენ – მე. აი, ამიტომაც {...}“ (სტაინბეკი 2015: 13)). ჯორჯისა და ლენის ახალი დამქირავებლების ფიცრულში სლიმი, „მთავარი მეხრე“, „რანჩოს პრინცი“, შენიშნავს: “[...] ain’t many guys travel around together.... Maybe ever’body in the whole damn world is scared of each other” (Steinbeck 1986). („- ჩვენთან იშვიათად ეხმარებიან ადამიანები ერთმანეთს, – თქვა მან ჩაფიქრებით, – არ ვიცი, რატომ

ხდება ასე. იქნებ ამ დაწყევლილ სამყაროში ყველას ემინია ერთმანეთის.“ (სტაინბეკი 2015: 33)).

ჯორჯი და ლენი გაერთიანდნენ, რადგან ლენი, მართალია, გონებრივად განუვითარებელია, მაგრამ ფიზიკურად ძალიან ძლიერია - ერთი სიტყვით, ესაა გონებაჩლუნგი გოლიათი. ჯორჯი შეპირდა ლენის მამიდას, რომ ამ გოლიათს მიხედავდა. იგი ხშირად ჩივის, რომ ზედმეტი ტვირთი აიკიდა და ლენისგან არაფერი ხეირი არ იყო, მაგრამ სინამდვილეში, როგორც უორენ ფრენჩი აღნიშნავს, ისიც ღებულობს გარკვეულ სარგებელს - ჰყავს ვიღაც, ვისზეც იზრუნებს და ვისაც თავის ოცნებას პატარა ფერმის შესახებ გაუზიარებს (French 2006: 80). ეს ოცნება საკმარისად დამაჯერებელი აღმოჩნდება იმისათვის, რომ მოხიბლოს მოხუცი და ხეივანი ხელოსანი ქენდი, რომლის ბებერ ძაღლსაც კლავს რანჩოს რომელიღაც უგულო დამხმარე მუშა, კარლსონი. ეს ოცნება აცდუნებს ცინიკოს ზანგს, კრუქსსაც, რომელიც თეთრკანიანთა მიერ საზოგადოებიდან გამევევამ მიზანთროპად აქცია. მიუხედავად ამისა, რომანის პირველივე თავში მინიშნებულია, რომ ეს ფუჭი, აუხდენელი ოცნებაა: ჯორჯისა და ლენის საუბრიდან ჩანს, რომ ისინი წინა სამუშაოდან გამოიქცნენ, რადგან ლენიმ სავარაუდოდ ვიღაც გოგონა სექსუალურად შეავიწროვა. გარდა ამისა, ლენი განძვიტ უფრთხილდება და ეფერება მკვდარ თავგს, რადგან რბილი საგნების მოფერება უყვარს. მას არ შეუძლია გააკონტროლოს თავისი უზარმაზარი ძალა, ამიტომ იგი გარდუვალად კლავს ყველაფერს, რაც უყვარს; მართალია, ჯორჯი ცდილობს, დაიცვას იგი ხიფათისაგან, ეს გონებასუსტი გოლიათი ყოველთვის პოულობს „მოსაფერებლად“ თავგებს, ლეკვებსა და გოგონებს.

ჯორჯი მაშინვე იგრძნობს მოსალოდნელ საფრთხეს, როგორც კი რანჩოს მეპატრონის ვაჟს, ქარლის გაიცნობს; ამ ფიცხ მსუბუქწონიან ჩხუბისთავს, როგორც ქენდი განმარტავს, “hates big guys ... Kind of like he’s mad at’em because he ain’t a big guy” (Steinbeck 1986). („სძულს მაღლები. სულ მიზეზს ეძებს მათთან საჩხუბრად. ეტყობა აცოფებს მათი დანახვა, რადგან სიმაღლით სჯობნიან“ (სტაინბეკი 2015: 25)). ქარლის ახალი შერთული ჰყავს ცოლი, რომლის გაკონტროლებაც უჭირს. ჯორჯის მცდელობის

მიუხედავად, ქარლი ჩხუბს აუტებს ლენის და ცხვირპირს დაუსისხლიანებს. გაბრაზებული ჯორჯი მოყოყმანე ლენის უბრძანებს, წინააღმდეგობა გაუწიოს მას და ლენი ხელს მოატებს ქარლის. ჯორჯსა და ლენის ეშინიათ, რომ ისინი სამუსაოს დაკარგავენ, მაგრამ სლიმი აფრთხილებს ქარლის, რომ თუ ეს ამბავი გახმაურდება, მას სასაცილოდ აიგდებენ. ქარლიც სიჩემეს ირჩევს და თითქოსდა პრობლემაც მოგვარებულია, ამგრამ აქ ახალი ხიფათი იჩენს თავს: ესაა მისი ცოლი, ჰოლივუდის ვარსკვლავობაზე მეოცნებე, მოუსვენარი და გამომწვევი. იგი ცდილობს მიიპყროს ლენის ყურადღება და მას უფლებას აძლევს, შეეხოს მის ფაფუკ თმას, თუმცა როცა ლენი თმაზე მოფერებას დაუწყებს, შიში აიტანს, წინააღმდეგობას გაუწევს და ლენის იგი შემოაკვდება - კისერს მოტებს.

გოგონა მკითხველის თანაგრძნობას არ იწვევს. შაბათ საღამოს, როცა კრუქსი ცდილობს, მას ფიცრული დაატოვებინოს, იგი ემუქრება კრუქსს: “Well, you keep your place then, Nigger. I could get you strung up on a tree so neasy it ain’t even funny” (Steinbeck 1986). („- ჰოდა, შენი ადგილი იცოდე, ზანგო. ჩემი ერთი სიტყვა და ხეზე ჩამოგკიდებენ“ (სტაინბეკი 2015: 77)). თუმცა, როცა იგი კვდება, სტაინბეკი არღვევს თავის დრამატულ ობიექტურობას თხრობაში, რაც უკიდურესად იშვიათად ხდება რომანში, და შენიშნავს:

Curley’s wife lay with a half-covering of yellow hay. And the meanness and the plannings and the discontent and the ache for attention were all gone from her face. She was very pretty and simple, and her face was sweet and young. Now her rouged cheeks and her reddened lips made her seem alive and sleeping very lightly. (Steinbeck 1986)

ქარლის ცოლს სხეულზე თივა სანახევროდ ეყარა. ტანჯვა, მღელვარება, თავმოწონება და ყურადღების მიპყრობის ჟინი – ერთიანად გამქრალიყო მისი სახიდან. ძალიან ლამაზი და უბრალო ჩანდა, მომხიბლავი და ახალგაზრდული შესახედაობა ჰქონდა. მისი ფერ-უმარილიანი ლოყები და წითლად შეღებილი ტუჩები სიცოცხლის ელფერს აძლევდა, თითქოს მშვიდად ეძინა. (სტაინბეკი 2015: 87-88)

როცა ჯორჯი აღმოაჩენს, რაც მოხდა, იგი ხვდება, რომ მის ოცნებას ახდენა ადარ უწერია. ლენი თავს აფარებს მდინარისპირა ლელიანს, როგორც თავის დროზე იგი ჯორჯმა დაარიგა და ამიტომ ამ უკანასკნელმა კარგად იცის, სად იმალება ლენი, იქ იპოვის კიდევ მას და თოფით მოკლავს - ქარლის და მის თანამზრახველებს, რომლებიც ლენის ლინჩის წესით გასამართლებას უპირებენ, დაასწრებს. ხელები უკანკალებს, მაგრამ მაინც მოიკრებს ძალას, შემართავს ჩახმახს და გამოკრავს, რითაც ლენის უსასტიკესი შურიძიებისაგან, აუტანელი წამებისაგან დაიხსნის, მაგრამ იმავდროულად საბოლოოდ აცამტვერებს იმ ოცნებას, რომელიც მის ცხოვრებას საზრისს სძენს.

სლიმი, რომელსაც კარგად ესმის სიტუაცია, ცდილობს, ანუგეშოს ჯორჯი და ეუბნება, რომ მას სხვა გზა არ ჰქონდა: „– სხვა გზა არ გქონდა, ჯორჯ, – უთხრა სლიმმა, – გეფიცები, სხვა გზა არ გქონდა. წამოდი, წავიდეთ“ (სტაინბეკი 2015: 101). მაგრამ საბოლოო სიტყვას ძაღლის სასტიკი მკვლეელი, კარლსონი, ამბობს, რითაც სრულდება კიდევ რომანი: “Now what the hell ya suppose is eatin’ them two guys” (Steinbeck 1986). („– ამათ რა ადარდებთ? – იკითხა კარლსონმა“ (სტაინბეკი 2015: 101)).

რომანის ფინალი ნათელს ჰფენს სათაურს - ესაა ალუზია რობერტ ბერნსის ცნობილ ლექსზე “To A Mouse” („მინდვრის თავვი“), რომელშიც გუთნისდება ხვნისას თავს სახლს დაუნგრევს ისე, რომ ამის შესახებ თავადაც არაფერი უწყის. ლექსის ეს სტრიქონი - “The best laid schemes o’ mice an’ men / Gang aft agley”, რომელსაც ზედმიწევნით შეესატყვისება ქართული ანდაზა „კაცი ბჭობდა და ღმერთი იცინოდაო“, ზუსტად გამოხატავს სტაინბეკის ფილოსოფიას, რომანში მხატვრულად განსხეულებულს - ადამიანი, სულ ერთია, მას საკუთარი ველური ინსტინქტები მართავენ (ლენი), თუ რაციონალური გონება (ჯორჯი), უძლურია ინდიფერენტული ბუნების წინაშე. ამიტომაც მწერალი შეგნებულად ასრულებს რომანს არა სლიმის მიერ ჯორჯის ნუგეშისცემით, არამედ დაუნდობელი კარლსონის რემარკით.

რომანის ფინალს წინ უსწრებს ასეთი ეპიზოდი:

წყლის გველი გუბურაში შეუფერხებლად მიიკლავნებოდა, მხოლოდ შიგადაშიგ ამოყოფდა ხოლმე პერიოსკოპივით თავს.

მთელი გუბურა გადასერა და ფეხებთან მიუცურდა უძრავ ყანჩას, მარჩხობში რომ იჯდა. უეცრად ყანჩის გარინდული თავი და ნისკარტი შურდულივით დააცხრა გველს, თავი წააწყვიტა და ისე სწრაფად გადასანსლა, რომ კუდი ჯერ კიდევ უიმედოდ იკლავებოდა წყალში. (სტაინბეკი 2015: 93)

ესაა ფინალის ოსტატური პრელუდია, რომელიც, ფაქტობრივად, კონდენსირებულად, კვინტესენციურად გამოხატავს მწერლის მსოფლმხედველობასაც და რომანის მხატვრულ კონცეფციასაც: აქ მწერლის ნატურალისტური მსოფლმხედველობაც ჩანს, დარვინის გავლენაც (ბრძოლა გადარჩენისათვის და ბუნებრივი გადარჩევის პრინციპი) და სპენსერისეული სოციალური დარვინიზმის გამოძახილიც. პარალელი ბუნებრივ/ცხოველთა სამყაროსა და საზოგადოებას შორის მკითხველს მიანიშნებს, რომ ორივე ერთი და იგივე კანონზომიერებებით იმართება, ადამიანი კი ისეთივე უმწეო სათამაშოა ინდიფერენტული ბუნებრივი ძალების ხელში, როგორც ნადავლის საძებნელად გამოსული გველი, რომელიც თვითონ ხდება წეროს ნადავლი. თუმცა აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ეს ყოველივე არ გამორიცხავს პროტაგონისტთა თავისუფალ ნებას - ამის გარეშე რომანი მოკლებული იქნებოდა მხატვრულ დამაჯერებლობას. ცხადია, ეს მხოლოდ ტექსტის ერთ-ერთი შესაძლო წაკითხვაა და მისი მხატვრული სამყარო მხოლოდ სტაინბეკის ნატურალისტურ ფილოსოფიასა თუ დარვინისეულ ბიოლოგიურ კონცეფციაზე არ დაიყვანება. ეს არაა ერთმნიშვნელოვანი პიესა-რომანი, ტექსტი მრავალშრიანი და მრავალპლანიანია, მხატვრული სახეები კი - სუბსტიური, რაც, ფაქტობრივად, განაპირობებს კიდევ ნაწარმოების სიცოცხლისუნარიანობას.

რომანში სტაინბეკი თავს არიდებს ისტორიული ფონის ფართო პლანით ჩვენებას, დიდი დეპრესიის ეპოქის პანორამული სურათის დახატვას. ვნახოთ, რა ფორმით და როგორ იჩენს თავს დიდი დეპრესიით გამოწვეული კრიზისი რომანის მოქმედებასა და მხატვრულ სახეებში.

როგორც პიტერ ლისკა აღნიშნავს, მოქმედების ფონი რომანში მწირია და ფართო კონტექსტის შექმნის ფუნქცია პროტაგონისტებს ეკისრებათ (Lisca 2006: 69). ამ მიზნის

მისაღწევად სტაინბეკი იყენებს ენას, მოქმედებას და სიმბოლოს, როგორც განმეორებად მოტივებს. სამივე მოტივი რომანის პირველივე ეპიზოდში გვხვდება, სემდეგ კონტრაპუნქტულად იშლება მთელი ნაწარმოების მანძილზე და ბოლოს ისევ თავს იყრის რომანის ფინალში.

რომანის პირველი და მთავარი სიმბოლოა პატარა ადგილი მდინარს პირას, სადაც იწყება და მთავრდება ნაწარმოები. წიგნი იწყება ამ მდინარისპირა ადგილის აღწერით, სადაც პირველად ვხვდებით ჯორჯსა და ლენის, როცა ისინი გზატკეცილიდან გადმოუხვევენ და ამ ადგილს მიადგებიან. საყურადღებოა, რომ ისინი არჩევენ, ღამეს სწორედ აქ გაატარონ, ვიდრე მათი დამქირავებლის ფიცრულში რანჩოზე.

სტაინბეკის ნაწარმოებებში ხშირად გვხვდება მდინარისპირა ლელქაშები და ლელიანები, ბუჩქნარები და კორომები, ახოები, ტევრები და გამოქვაბულები, რომელიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ თხრობაში. ასეთია, მაგალითად, ორი გამოქვაბული და ლელქაში *მრისხანების მტევნებში*, ორი გამოქვაბული ხიდის ქვეშ რომანში *საეჭვო ბრძოლაში*, ან ბუჩქნარი და გამოქვაბული *მარგალიტი*. ჯორჯისა და ლენის, ისევე როგორც სტაინბეკის სხვა პერსონაჟების, შემთხვევაში ლელიანისა თუ გამოქვაბულისათვის თავის შეფარება ცივილიზებული სამყაროდან განრიდებისა და პირველყოფილ უმანკობასთან დაბრუნების სიმბოლოა. ზოგიერთ ტექსტში, მაგალითად *მრისხანების მტევნებში*, ამგვარი ქმედება საშოში დაბრუნებასა და ხელახლა დაბადებაზეც მიანიშნებს. რომკანის საწყის სცენაში ლენი ორჯერ ახსენებს გამოქვაბულში დამალვის შესაძლებლობას, ჯორჯი კი მას არიგებს, რომ თუ ის საფრთხის წინაშე აღმოჩნდება, ამ მდინარისპირა ლელიანს უნდა შეაფაროს თავი.

მართალია, მდინარისპირა ლელიანი, თუ გამოქვაბული უსაფრთხო ადგილია, აქ დარჩენა ფიზიკურად შეუძლებელია, ანუ პირველყოფილი უმანკოების ეს სიმბოლო თანამედროვეობის, რეალური სამყაროს ენაზე უნდა ითარგნოს. ჯორჯისა და ლენისათვის ესაა „პატარა სახლი“ და „რამდენიმე აკრი მიწა“ (სტაინბეკი 2015: 13). ამ თარგმანიდან ამოიზრდება მეორე სიმბოლო - კურდღლები, რომელიც რამდენიმე მიზანს ემსახურება. როგორც სინექდოკე იგი აღნიშნავს „უსაფრთხო ადგილს“ და

გაცილებით უფრო „მოქნილ“{ და იოლად მანიპულირებად სიმბოლოდ ყალიბდება, ვიდრე „პატარა სახლი“ და „რამდენიმე აკრი მიწა“. გარდა ამისა, კურდღლებისადმი ლენის სიყვარულის ხაზგასმით სტაინბეკი არა მარტო „უსაფრთხო ადგილისაკენ“ ლენის ლტოლვის დრამატიზებას ახერხებს, არამედ ამავდროულად განსაზღვრავს ამ ლტოლვის საფუძველს ცნობიერების ყველაზე დაბალ დონეზე - ესაა ლენის გატაცება რბილი, თბილი ბეწვით, რაც ლენისათვის მათი გეგმების გადამწყვეტი ასპექტია.

სიმბოლური ღირებულების გადატანა ფერმიდან კურდღლებზე მნიშვნელოვანია იმიტაც, რომ იგი მოქმედებას მოტივად აქცევს. ეს იწყება პირველ სცენაში, სადაც ლენის ჯიბეში მკვდარი თაგვი უდევს. ჯორჯი ლაპარაკობს ლენის თაგვებით გატაცებაზე და ცხადი ხდება, რომ სიმბოლურ კურდღლებსაც იგივე ბედი ელით - ლენის ხელით დალუპვა. ამრიგად, ლენის მიერ ჯერ თაგვის, შემდეგ კი ლეკვის მოკვლა ქმნის ერთგვარ მოდელს და მკითხველს უჩენს მოლოდინს, რომ იგი განმეორდება. ამ მოლოდინის მოდელს კიდევ უფრო განამტკიცებს ჯორჯის მიერ პატარა წითელკაბიანი გოგონას შესახებ ორჯერ მოყოლილი ამბავი, ისევე როგორც ქენდის ძაღლის მოკვლა, ქარლისათვის ხელის მოტეხვა, და ქარლის ცოლის ხშირი გამოჩენა. ყველა ეს შემთხვევა გარკვეულ მოდელს ქმნის, რაც მოქმედებას მოტივად აქცევს და წინასწარ მიგვანიშნებს კურდღლების ბედზე, მაშასადამე, იმაზე, თუ რა ელის ოცნებას „უსაფრთხო ადგილზე“.

მესამე მოტივია ენა, რომელიც ასევე პირველივე სცენაში გვხვდება. ლენი ეკითხება ჯორჯს: “Tell me-like you done before,” („- მომიყევი... როგორც მაშინ... „ (სტაინბეკი 2015: 13)), ჯორჯის სიტყვები კი თითქოს რიტუალურ ბუნებას იძენს: “George’s voice became deeper. He repeated his words rhythmically, as though he had said them many times before” (Steinbeck 1986). („ჯორჯს ხმა გაუთბა. სიტყვებს ისე რიტმულად წარმოთქვამდა, ჩანდა, პირველად არ ჰყვებოდა ამას.“ (სტაინბეკი 2015: 14)). რიტუალურობას ხაზს უსვამს სამი მომენტი: განმეორება; რიტმულობა; სიეთი სიხშირით განმეორება, რომ ეს განმეორება ქმნის მოდელს და თვით ლენისაც კი ზუსტად ახსოვს სიტყვები, ჯორჯის მონათხრობის მთელი ენობრივი ესოვილი: “An’ live off the fatta the lan’ An’ have rabbits. Go on George! Tell about, what we’re gonna have in

the garden and about the rabbits in the cages and about...” (Steinbeck 1986). („- კურდღლებზე [...] ჯორჯ, მომიყევი. გთხოვ, ჯორჯ, როგორც მაშინ! [...] მოყევი, ჯორჯ, მოყევი ჩვენს ბაღზე და კურდღლებზე გალიებში [...]“ (სტაინბეკი 2015: 13-14)). ეს რიტუალი ხშირად სრულდება რომანში, როცა კი ლენი თავს საფრთხეში გრძნობს. საგულისხმოა, რომ ჯორჯი ლენის კლავს მაშინ, როცა იგი ამ ოცნებითაა გართული. ასე რომ, გარკვეულ დონეზე იგი ეს ოცნება-ხილვა აღსრულდება - იგი არასოდეს შეწყდება, კურდღლებს ვერავინ მოკლავს.

კრიტიკოსებს შორის კამათს იწვევს, თუ რამდენად დამაჯერებელია ის მხატვრული ეფექტი, რომელსაც ამ სამი მოტივის - სიმბოლოს, მოქმედებისა და ენის - უაღრესად მკაცრი მოდელირება იწვევს ანუ, სხვაგვარად, კრიტიკოსები აღიარებენ, რომ სტაინბეკი წარმატებით ქმნის მოდელს, მაგრამ ზოგიერთი ეჭვს ქვეშ აყენებს ამ მოდელირების ეფექტურობას. ერთი მხრივ, კრიტიკოსთა ნაწილი ამტკიცებს, რომ ასეთი მკაცრი მოდელირება მოქმედებას მექანიკურად აქცევს (Van Doren 1937: 275; Krutch 1939: 396); მეორე მხრივ, მიიჩნევენ, რომ სწორედ ეს მოდელირება აწესრიგებს თხრობას და კლასიკური ბედისწერის ტონალობით გამსჭვალავს მას (Young 1938: 396; O’Hara 1939: 181). აქ, ალბათ, პირველ რიგში საჭიროა ობიექტური კრიტიკული მეთოდი, რომლიტაც შესაძლებელი იქნება დადგენა, თუ რა შემთხვევაში იწვევს გარდუვალობის განცდა მექანიკურობას და რა შემთხვევაში - ბედისწერის შეგრძნებით გამოწვეულ კათარზისს. რასაკვირველია, ამგვარი კრიტიკული მეთოდოლოგიის შემუშავება ამ კვლევის ფარგლებს სცდება, მაგრამ სტაინბეკის რომანის ანალიზზე დაყრდნობით ალბათ მაინც შეიძლება გარკვეერკვეული დასკვნების გამოტანა.

მიუხედავად იმისა, რომ სიმბოლოს, მოქმედებისა და ენის მოტივები მყარ მოდელს ქმნიან, მოძრაობა არ წყდება. რომანის დაახლოებით შუა ნაწილში (მესამე და მეოთხე თავები) იწყება კონტრმოძრაობა, რომელიც თითქოსდა ემუქრება მოდელს. აქამდე ოცნება „პატარა სახლსა“ და „რამდენიმე აკრ მიწაზე“ განუხორციელებელი ჩანდა. ახლა კი ვლინდება, რომ ჯორჯს მხედველობაში აქვს კონკრეტული ფერმა (ათი აკრი), იცნობს მეპატრონეებს და იცის, თუ რატომ უნდათ მისი გაყიდვა - მფლობელები

მოხუცები არიან, და მოხუც ქალბატონს ოპერაცია სჭირდება: “ “The ol’ people that owns it is flat bust an’ the ol’ lady needs an operation” (Steinbeck 1986). („მოხუცებს, ვისაც ეს მიწა ეკუთვნის, გაუჭირდათ. მოხუც ქალბატონს ოპერაცია სჭირდება“ (სტაინბეკი 2015: 56)); ფასიც კი იცის - „ექვსასი დოლარი“. გარდა ამისა, მოხუც ხელოსანს, ქენდის, სურს შეიძინოს ამ ოცნების წილი იმ სამასი დოლარით, რომელიც დაუზოგავს. საქმეს ისეთი პირი უჩანს, რომ თვის ბოლოს ჯორჯი და ლენი კიდევ ას დოლარს მოუყრიან თავს. მომდევნო თავში ამ ოცნების შესრულების იმედი კიდევ უფრო განმტკიცებდა, რადგან იგი კრუქსსაც დამაჯერებლად მოეჩვენება, რაც მას ცინიკოსიდან ოპტიმისტად აქცევს. მაგრამ სწორედ ამგვარი გარდასახვის კულმინაციისას ისევ ჩნდება თავის სიმბოლო ქარლის ცოლის სახით, რომელიც ოცნებას ემუქრება იმით, რომ ისევ უკან აბრუნებს მკაცრ რეალობას და ლენის ინტერესს აღძრავს.

ოცნებით ქენდის და კრუქსის დაინტერესებისა და უეცრად მისი ახდენის შესაძლებლობის რეალურად წარმოსახვის მიზანია სწორედ მოდელის ანუ გარდუვალობის დროებით შეწყვეტა, მაგრამ, და ეს ძალიან მნიშვნელოვანია, სტაინბეკი ამას აკეთებს ისე, რომ სიტუაცია არ შემოაბრუნოს. მართალია, კონტრამოძრაობა მოქმედებს მოდელის წინააღმდეგ, მაგრამ სინამდვილეში მას უფრო დამაჯერებლად აქცევს იმით, რომ შემოაქვს თავისუფალი ნების აუცილებელი ინგრედიენტი. თხრობას დამაჯერებლობას სწორედ ეს მომენტი სძენს - ბალანსი პროტაგონისტთა თავისუფალ ნებასა და გარემოებათა ძალას შორის.

გარდუვალობის განცდის შექმნის გარდა, მოვლენათა მკაცრ მოდელირებას თხრობის შინაარსის გაფართოების ფუნქციაც აკისრია. ამას ჰემინგუეი „მეოთხე განზომილებას“ უწოდებდა, ხოლო ჯოზეფ უორენ ბიჩი განსაზღვრავდა როგორც „ესთეტიკურ ფაქტორს“, რომელიც მიიღწევა პროტაგონისტის განმეორებადი მონაწილეობით რომელიღაც ტრადიციულ „რიტუალსა თუ სტრატეგიაში“ (Beach 1953 311–328), მალკოლმ კაული კი უწოდებდა „რიტუალებისა და ცერემონიების თითქმის უწყვეტ შესრულებას“, რომელიც ადამიანის გამოცდილების განმეორებად მოდელს გვთავაზობს (Cowley 1944). რომანის სამი მოტივის ძირითადი ფუნქციაც სწორედ ესაა -

უსაფრთხო თავშესაფარზე მეოცნებე ორი მიგრანტი მუშის ამბავი არქექტიპულ მოდელად იქცევა, რომელიც სამ დონეზე არსებობს.

ერთია რეალისტური პლანი, თავისი შოკისმომგვრელი კულმინაციით. ასევე არსებობს სოციალური პროტესტის პლანიც - ესაა პროტესტი მიმართული მიგრანტი მუშების ექსპლოატაციის წინააღმდეგ. ორივე პლანი ირიბად თუ უშუალოდ უკავშირდება დიდ დეპრესიას და, ფაქტობრივად, დიდი დეპრესიით გამოწვეული მარავალმხრივი, ტოტალური კრიზისის გამოძახილია. მესამე დონე ალეგორიულია, რომელიც არაერთგვაროვანი სუბიექტური ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ეს შეიძლება იყოს, როგორც კარლოს ბეიკერი აღნიშნავს, „გონებისა და სხეულის ალეგორია“ (Baker 1940: 42). ეს ასევე შეიძლება იყოს დიქტომია მოუხეშავ, მაგრამ ძლიერ მასასა და მის მოხერხებულ და გამჭრიახ მანიპულატორებს, ცნობიერსა და არაცნობიერს, “id”-სა და “ego”-ს შორის.

სათაური რომანს კიდევ ერთ დონეს სძენს, რომელიც იმპლიციტურადაა მოცემულ ბერნსის ლექსში:

But, Mousie, thou art no thy lane,

In proving foresight may be vain:

The best laid schemes o’ mice an’ men

Gang aft a-gley

An’ lea’e us nought but grief an’ pain

For promis’d joy.

ბერნსი ლექსში თავის გამოცდილებას ადამიანებზეა მორგებული; *თავგებულსა და ადამიანებში* სტაინბეკი ორი მიგრანტი მუშის გამოცდილებას კაცობრიობის მდგომარეობად განაზოგადებს. ამ, შესაძლოა ყველაზე მნიშვნელოვან, დონეზე იგი

მიმართავს ანტი-ტელეოლოგიური ფილოსოფიის დრამატიზაციას. წიგნის თავდაპირველი სათაურიც ამ დონეზე მიუთითებს. ამ თვალსაზრისით, რომანის დასასრული, ისევე როგორც მხვინელის მიერ თავგის საცხოვრისის განადგურება, არც ტრაგიკულია და არც ძალადობრივი, უბრალოდ ასეთია მოვლენების განვითარების კანონზომიერება, თუ ლოგიკა, ასეთია მოვლენათა მარადგანმეორებადი მოდელი.

დაბოლოს, მართალია, ამ რომანი-პიესის მთავარი თემა დიდი დეპრესია არ არის, მაგრამ იმის თქმაც გადაჭარბებული იქნებოდა, რომ იგი უბრალოდ დიდი დეპრესიის დროს დაწერილი ტექსტია. დიდი დეპრესია, როგორც კონტექსტი, ქმნის ერთგვარ ჩარჩოს, რომელიც გარკვეულწილად განსაზღვრავს პერსონაჟთა მოქმედებასაც და ხასიათებსაც. „ის, რაც მოხდა“ (როგორც თავდაპირველად ერქვა რომანს), მოხდა იმიტომ, რომ დიდი დეპრესიის ხანაა; ერთი სიტყვით, დიდი დეპრესიის ექო რომანის ყველა პასაჟში ისმის. ის, რომ მწერალი არ გვიხატავს ათწლეულის პანორამულ სურათს, თავს არიდებს ისტორიული თუ სოციალური კონტექსტის ფართო პლანით წარმოჩენას, განპირობებულია ჟანრის პოეტიკით, რომელიც პანორამული თხრობის ელემენტების ნიველირების ხარჯზე მოქმედების დრამატიზაციას მოითხოვს, უფრო გვიანდელი ეპიკური ტილოსაგან - *მრისხანების მტევნებისაგან* - განსხვავებით, სადაც თხრობის დრამატიზაციას პანორამული ელემენტები ერწყმის.

თავი 3. დიდი დეპრესიის ასახვა რომანში *მრისხანების მტევნები*

3.1 ჯოუდების საგა: დიდი დეპრესია და სოციალური უსამართლობა *მრისხანების მტევნებში*

ჯონ სტაინბეკის რომანი *მრისხანების მტევნები* (*The Grapes of Wrath*, 1939) ფართო ეპიკური ტილოა, რომელიც ჯოუდების ოჯახის მაგალითზე გვიხატავს ამერიკული საზოგადოების პანორამულ სურათს 1930-იანი წლების დიდი დეპრესიის დროს. რომანის სიუჟეტური ქარგა ჯოუდების ოჯახის ირგვლივ ტრიალებს. დიდი დეპრესიის პრეისტორიის თხრობისას სტაინბეკი არ ასახელებს პერსონაჟებს, რადგან ის მოვლენები, რომლებსაც იგი აგვიღწერს, ნებისმიერ ოჯახს შეიძლება გადახდენოდა თავს.

ჯოუდების ოჯახი მწერალს ტიპური პროცესების საილუსტრაციოდ სჭირდება - რასაკვირველია, ჯოუდები არ არიან გამონაკლისი. ამავე დროს, სტაინბეკი ახერხებს ჯოუდების მხატვრული სახეების ინდივიდუალიზაციას; ესაა იმდროინდელი ტიპური ამერიკული ფერმერული ოჯახი, რომელიც საკმარისად უნივერსალურია, რომ მკითხველს წარმოდგენა შეუქმნას დიდი დეპრესიის ხანაში გაკოტრებულ საშუალო ამერიკულ ოჯახზე და იმავდროულად იგი სრულიად უნიკალური, ყველა სხვა ოჯახისაგან გამორჩეული ოჯახია, რის გარეშეც საგა ჯოუდების შესახებ მხატვრულ დამაჯერებლობას დაკარგავდა.

სტაინბეკი ჯოუდების ოჯახს იყენებს არა მხოლოდ დიდი დეპრესიის ისტორიის გადმოსაცემად. რომანის მსვლელობისას სხვა ოჯახებსაც ვხვდებით. საქმე ისაა, რომ ჯონ სტაინბეკისთვის ოჯახს, როგორც ერთ-ერთ უმთავრეს ადამიანურ ღირებულებას, აბსოლუტური მნიშვნელობა აქვს. ეს საზოგადოების ძირითადი ერთეულია, რომელიც სხვა მსგავს ერთეულებთან ურთიერთქმედებით ქმნის ისტორიას: “Think we could get this china dog in? Aunt Sadie brought it from the St. Louis Fair. [...] Here’s a letter my brother wrote the day before he died” (Steinbeck 2011: 103). („ეს ფაიფურის ძაღლი წამოვიღო? დეიდა სედიმ სენტ-ლუისის ბაზრობაზე გვიყიდა. წარწერაც აქვს. მგონი არ ღირს. ეს წერილი ჩემმა ძმამ სიკვდილამდე ერთი დღით ადრე დაწერა“ (სტაინბეკი 2019: 136)).

სტაინბეკისთვის ოჯახი არის ის კერა, საიდანაც ყველა მოდის და შეუძლია (ან არ შეუძლია) შექმნას სხვა ოჯახი. რომანში ბავშვები არ დომინირებენ, თუმცა მათ გარკვეული ყურადღება მაინც ექცევათ. სტაინბეკი ახერხებს ნათლად აჩვენოს, თუ როგორ უმკლავდებიან ბავშვები ზრდასრულთა პრობლემებს: “The children stood near by, drawing figures in the dust with bare toes, and the children sent exploring senses out to see whether men and women would break. [...] But it was all right. The women knew it was all right, and the watching children knew it was all right” (Steinbeck 2011: 6). („ბავშვები იქვე იდგნენ და შიშველი ფეხის თითებით მტვერში ხატავდნენ. ბავშვური ალლოთი ცდილობდნენ, გაერკვიათ, როდის იფეთქებდნენ მშობლები [...] ქალები დარწმუნდნენ, რომ არც ისე

უნუგემოდ იყო საქმე, ყველაფერს ეშველებოდა. ბავშვებიც, ასე რომ აკვირდებოდნენ მშობლებს, მიხვდნენ, არაფრის უნდა შეშინებოდათ“ (სტაინბეკი 2019: 7)).

სტაინბეკის ენა და ეპითეტები (მაგალითად, „შიშველი თითები“) აცოცხლებს სურათს. მტკვერში მდგომი ფეხშიშველი ბავშვები შეუძლებელია არ დაგენანოს. ფონ მოსნერი განმარტავს, რომ ასეთ დეტალურ გამოსახულებებს „მიყვავართ უფრო ძლიერ ემოციურ რეაქციამდე“ (Von Mossner 2014: 14). სტაინბეკი ამგვარი დეტალიზაციის საშუალებით არა მარტო მკითხველის თანაგრძნობას აღძრავს, არამედ მხატვრულად ექსპრესიულ სახეებს ქმნის.

ბავშვები ინსტინქტურად იმეორებენ უფროსების ქცევას. მათ არ ესმით, რა ხდება და ზოგიერთ მომენტში მოვლენების მასშტაბის ეს გაუგებრობა იცავს მათ შოკისა და ტრავმებისგან. მაგალითად, როდესაც მათი ბებია კვდება, რუთი და ვინფილდი ვერ ხვდებიან სიტუაციის ტრაგიკულობას: “And Ruthie whispered, “Tha’s Granma, an’ she’s dead.” Winfield nodded solemnly. “She ain’t breathin’ at all. She’s awful dead” (Steinbeck 2011: 269). („რუთმა წაიჩურჩულა: – ბებო მკვდარია. უინფილდმა თავი დაუკრა: – აღარ სუნთქავს, ძან მკვდარია“ (სტაინბეკი 2019: 353)).

ამ ეპიზოდების აღწერით სტაინბეკი გვეუბნება, რომ გლობალური მოვლენები, როგორცაა დიდი დეპრესია, პირველ რიგში გავლენას ახდენს მათზე, ვინც ვერ ზრუნავს საკუთარ თავზე. ამ შემთხვევაში მათთვის უმჯობესია ჰყავდეთ ოჯახი, რომელიც დაიცავს და დაეხმარება მათ, რაც ცხადად ჩანს ჯოუდების ოჯახის, განსაკუთრებით დედა ჯოუდის, მაგალითზე.

ჯოუდები საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ოჯახია. იგი თორმეტი წევრისაგან შედგება და სამ თაობას მოიცავს (მალე გაჩნდება მეოთხეც). ჯოუდები თავისთავად საზოგადოებაა, რომლის თითოეული წევრიც განსხვავებულია და საკუთარი პასუხისმგებლობები გააჩნია. ეს არის ოჯახი, რომელსაც არ შეუძლია ნორმალური ოჯახივით ფუნქციონირება, რადგან დიდი დეპრესიის დროს უწევს ცხოვრება. ეს არის

საზოგადოების მიკროსამყარო, რომელიც ასახავს მთლიანად საზოგადოების სტრუქტურას და ქცევას.

თავიდან შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ დიდი საზოგადოებისგან განსხვავებით, ჯოუდებს აქვთ საერთო მიზანი, რომელიც აერთიანებს მათ - გამგზავრება კალიფორნიაში ახალი სახლის, უკეთესი ცხოვრების საძიებლად, მაგრამ ადრე თუ გვიან ჩვენ ვხვდებით, რომ თითოეული ჯოუდი რეალურად საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრობს. ერთი შეხედვით ენერგიული და უშიშარი პაპა კვდება, იგი ვერ გადაიტანს საკუთარი მიწის დაკარგვას: “This here’s my country. I b’long here. An’ I don’t give a goddamn if they’s oranges an’ grapes crowdin’ a fella outa bed even. I ain’t a-goin’. This country ain’t no good, but it’s my country. No, you all go ahead. I’ll jus’ stay right here where I b’long” (Steinbeck 2011: 129). („- შენ ხო არ გეუბნები დარჩი-მეთქი. თქვენ უნდა წახვიდეთ, მაგრამ მე ვრჩები. მთელი ღამე ვფიქრობდი, ჩემი ადგილი აქ არი, ეს ჩემი მხარეა. ფეხებზე მკიდია ფორთოხალი და ყურძენი, არ მოვდივარ, მორჩა! აქ კარგი არაფერია, მაგრამ მე აქაური ვარ. თქვენ წადით, მე აქ ვრჩები...“ (სტაინბეკი 2019: 171)). შარონის ვარდი საკუთარი თავის და ჯერ კიდევ დაუბადებელ შვილზე „ზრუნვითაა“ დაკავებული, ელ ჯოუდს მანქანებისა და გოგონების გარდა არაფერი აინტერესებს: “I always got time for girls,” said Al. “I got no time for nothin’ else.” (Steinbeck 2011: 299). („გოგონებისთვის ყოველთვის მეცალა“, - თქვა ელმა. „სხვა არაფრისთვის დრო არ მაქვს“). ტომ ჯოუდი არ ინანიებს მკვლელობას და იწყებს ბრძოლას სამართლიანობისთვის.

რომანში გვხვდება რამდენიმე პერსონაჟი, რომელიც ჯოუდების ოჯახის ნაწილი გახდა - მაგალითად, კეისი, უილსონები ან აგნეს უეინრაიტი; არიან ისეთებიც, რომლებიც ეცემიან და კვდებიან, როგორც ბებია და პაპა; ნოე, რომელიც გადაწყვეტს აღარ დაამძიმოს ოჯახი, ან კონი, რომელიც შარონის ვარდს მარტო ტოვებს მათ ჯერ კიდევ დაუბადებელ შვილთან ერთად.

ჯოუდების ოჯახი, ფაქტობრივად, მატრიარქალურია. ამ ოჯახში ქალები არაჩვეულებრივი გონიერებით გამოირჩევიან. როცა პაპა გარდაიცვალა, ბებია ჯოუდი

მაინც „ღირსეულად აგრძელებდა ცხოვრებას და თავი მაღლა ეჭირა.” (Steinbeck 2011: 61) მოხუცი ტომ ჯოუდი უკმაყოფილოა ოჯახში ქალის დომინაციით: “Time was when a man said what we’d do. Seems like women is tellin’ now” (Steinbeck 2011: 415). („იყო დრო, როცა კაცი წყვეტდა, რა უნდა გაგვეკეთებინა. როგორც ჩანს, ახლა ქალები წყვეტენ”). თუმცა დედა ჯოუდს, ჩვეულებისამებრ, აქვს ბრძნული და გააზრებული პასუხი ამ კითხვაზე - ცხოვრების აღმავლობისა თუ დაღმასვლის გამარტივების უნარი თანდაყოლილია ქალური ბუნებისათვის: “Man, he lives in jerks—baby born an’ a man dies, an’ that’s a jerk—gets a farm an’ loses his farm, an’ that’s a jerk. Woman, it’s all one flow, like a stream, little eddies, little waterfalls, but the river, it goes right on” (Steinbeck 2011: 499). („კაცებს ბიძგები აცხოვრებთ; ბავშვი დაიბადება ან კაცი მოკვდება – ბიძგია, ფერმას იყიდის ან დაკარგავს – ისიც ბიძგია. ქალებისთვის ცხოვრება დინებაა, მდინარესავით მიდის, ხან პატარა მორევი დატრიალდება, ხან ჩანჩქერი წაგიღებს, მაგრამ მდინარე არ ჩერდება, მიედინება” (სტაინბეკი 2019: 653)).

დედა ჯოუდი ერთადერთი ადამიანია, რომელიც აერთიანებს ოჯახის ყველა წევრს, ოჯახური მყუდროების განცდა და თავდაჯერებულობას მათებს მათ. ის არის „ოჯახის საყრდენი“ (Steinbeck 2011: 85). ის დედის არქეტიპული სახეა: იგი ანუგეშებს შარონის ვარდს (რომელსაც გამუდმებით აწუხებს მისი ორსულობა), უგებს ტომს და პატიობს მას იმ დანაშაულს, რომლის გამოც იგი სასჯელს იხდის, ნოეს პატიობს ოჯახის მიტოვებას, ელს - უყურადღებობას, რუთსა და უინფილდს ხელს უწყობს აღზრდაში და ეხმარება ყველას, ვისაც ეს სჭირდება, უილსონი იქნება ეს თუ უეინრაიტი. ის რჩება ოჯახის ბირთვად, რაც უნდა მოხდეს. დედა ჯოუდს ოჯახში დიდი ავტორიტეტი აქვს, თუმცა ის ამას პირდაპირ არ აღიარებს. ეპიზოდში, როდესაც ტომი ითხოვს ნებართვას, წაიყვანოს კეისი კალიფორნიაში, ის პასუხობს:

Why, we’d be proud to have you. ‘Course I can’t say right now; [...]. I guess maybe we better not say till all the men come. John an’ Pa an’ Noah an’ Tom an’ Grampa an’ Al an’ Connie, they’re gonna figger soon’s they get back. But if they’s room I’m pretty sure we’ll be proud to have ya. (Steinbeck 2011: 108)

რა თქმა უნდა, სიხარულით წაგიყვანდით. თუმცა ჯერ ვერაფერს ვიტყვი {...} აჯობებს, კაცების მოსვლას დაველოდოთ, სანამ ყველანი მოვლენ, ჯონი, მამა, ნოე,

ტომი და პაპა და ელი და კონი. ისინი მალე დაბრუნდებიან. თუ ადგილი არის, სრულიად დარწმუნებული ვარ, რომ სიხარულით წამოგიყვანენ. (სტაინბეკი 2019)

თუმცა, სინამდვილეში, გადაწყვეტილებებს დედა ჯოუდი იღებს. მაგალითად, ბიძია იოანე, ოჯახის უფროსი თაობის ერთ-ერთი წარმომადგენელი, მამაკაცი, საერთოდ არ მონაწილეობს გადაწყვეტილებების მიღებაში. მართალია, სტაინბეკი მას „ოჯახის ერთ-ერთ ბუნებრივ მმართველს“ (Steinbeck 2011: 111) უწოდებს, მაგრამ ეს მხოლოდ მისი ასაკის შეფასებაა და არა მისი ხასიათის: “[...] Uncle John would have preferred not to sit in the honor place beside the driver. He would have liked Rose of Sharon to sit there.” (Steinbeck 2011: 111). („[...] ის მძღოლის გვერდით საპატო ადგილის დაკავებას არ ისურვებდა, სიამოვნებით დაუთმობდა ადგილს შარონის ვარდს [...]” (სტაინბეკი 2019: 147)).

მიუხედავად იმისა, რომ დედა ჯოუდი ყველაზე დიდ შემფოთებას გამოხატავს საკუთარი სახლიდან გამოსახლების გამო, მხოლოდ მას ჰყოფნის ძალა, დაუპირისპირდეს გაჭირვებას და მოიკრიბოს გამბედაობა, რათა პანიკაში არ ჩავარდეს. ოჯახისთვის დედა ჯოუდი მზად არის ყველა შესაძლო სირთულის გადასალახად, თუნდაც ჯოუდების გარდაცვლილი ბებიის ცხედართან მოუწიოს ღამისთევა. შემდეგ, რაც უნდა რთული იყოს მისთვის, მან უნდა გაუშვას ტომი, რათა გადაარჩინოს საკუთარი თავი და ოჯახი.

ყველა ამ ფაქტს მივყავართ იმ დასკვნამდე, რომ ტომ ჯოუდი და ჯიმ კეისი შეიძლება ოჯახის თავკაცები იყვნენ კიდევ, მაგრამ ოჯახის მთლიანობა (და ის ფაქტი, რომ მათ კალიფორნიამდე მიაღწიეს) ნამდვილად დედა ჯოუდის დამსახურებაა.

მრისხანების მტევნებში ოჯახის თემა უნივერსალური თემაა, რადგან ამა თუ იმ ფორმით ოჯახის ინსტიტუტი ყველგან არსებობს. მაშინ, როდესაც ადამიანები ფიზიკურ სახლს კარგავენ, ოჯახი მათი თავშესაფარი ხდება. ეს არის ის ადგილი, რომელსაც ყველა ეკუთვნის, უნდათ ეს, თუ არა. ოჯახი მის წევრებს შესაძლებლობას აძლევს თავი დაიცვან ყველანაირი უბედურებისგან და მას საზოგადოებისთვის ფასდაუდებელი

მნიშვნელობა აქვს. ვაი-ჩი დიმოკი მართებულად აღნიშნავს, რომ დედის სახე, ისევე როგორც ოჯახის თემა, იმ უნივერსალურ არქექტიპთაგანია, რომელიც სხვადასხვა ნაციონალურ ლიტერატურას ერთ მსოფლიო ლიტერატურად ამთლიანებს (Dimock 2006: 3).

ალბათ ერთ-ერთი ფაქტორი, რომელიც განსაზღვრავს *მრისხანების მტევნების* აქტუალობას სხვადასხვა დროსა და სივრცეში, დაკარგული სახლის - არა მარტო საცხოვრებლის, არამედ მშობლიური კერის - კონცეფციაა. ფერმის მიტოვებითა და მოგზაურობის დაწყებით ჯოუდები დევნილებად იქცევიან. დევნილების სინონიმად ჩვეულებრივ იყენებენ „იძულებით გადაადგილებულ პირებს“. ჯოუდები სწორედ იძულებით გადაადგილებული ოჯახია, საკუთარ სამშობლოშივე დევნილად ქცეული სხვა ათასობით ოჯახის მსგავსად.

მრისხანების მტევნების მეცხრამეტე თავი აღწერს კალიფორნიის მოსახლეობის პარადოქსულ ისტორიას. ის ოდესღაც მექსიკელებს ეკუთვნოდათ, რომლებმაც მოგვიანებით ამერიკელებს გადასცეს იგი (Steinbeck 2011: 272). ახალი თაობები მოდიოდნენ და მიდიოდნენ, მიწა კი, ნაცვლად იმისა, რომ ადგილობრივების სამკვიდრო და საარსებო წყარო ყოფილიყო, კომერსანტებისა და ბანკირების შემოსავლის წყაროდ იქცა, რომლებსაც სულ უფრო და უფრო მეტი მუშახელი ჭირდებოდათ:

They imported slaves, although they did not call them slaves: Chinese, Japanese, Mexicans, Filipinos. They live on rice and beans, the business men said. They don't need much. They wouldn't know what to do with good wages. Why, look how they live. Why, look what they eat. And if they get funny—deport them. (Steinbeck 2011: 273)

მონები შემოჰყავდათ, თუმცა მათ მონებს არ უწოდებდნენ: ჩინელები, იაპონელები, მექსიკელები, ფილიპინელები. ბიზნესმენების თქმით, ისინი ჭამენ ბრინჯს და ლობიოს. ბევრი არაფერი ჭირდებათ. არც კი ეცოდინებოდათ, რაში გამოეყენებინათ კარგი ჯამაგირი. შეხედეთ, როგორ ცხოვრობენ. ნახეთ, რას ჭამენ.

როგორც უკვე არაერთგზის აღინიშნა, ჯონ სტაინბეკი გარკვეული პერიოდის განმავლობაში მიგრანტ მუშებთან ერთად კალიფორნიის ბანაკებში მუშაობდა. ის აღმფოთებული იყო იქაური სამუშაო და საცხოვრებელი პირობებით. დიდი დეპრესიის დროს ამ ბანაკებში მუშები უკვე აღარ იყვნენ უცხოელი მიგრანტები. ახლა ისინი,

ბუნებრივი და ეკონომიკური კატასტროფების გამო საკუთარი მიწა-წყლიდან დევნილი, შერთებული შტატების შუა დასავლეთიდან და სამხრეთიდან ჩამოდიოდნენ, რადგან არ აპირებდნენ საკუთარ ქვეყანაში დიდხანს შეგუებოდნენ არაადამიანურ საცხოვრებელ პირობებს ან მათხოვრულ ხელფასებს. უფრო მეტიც, მათი ჩაგვრა არ იყო ისეთი იოლი, როგორც მიგრანტი მუშახელისა. ისინი შერთებული შტატების მოქალაქეები იყვნენ, ამერიკელი ხალხი (Dickstein 2004: 123-124).

დიდი დეპრესიის დროს, როცა ასიათასობით სასოწარკვეთილ ადამიანს დახმარება ესაჭიროებოდა, მხოლოდ სახელმწიფოს მიერ ორგანიზებულ ძლიერ და განვითარებულ სოციალურ სისტემას შეეძლო მათთვის მდგომარეობის შემსუბუქება. აშშ-ს მთავრობამ New Deal-ის პროგრამების შემუშავება 1933 წელს დაიწყო, თუმცა როგორც სტაინბეკის მიერ აღწერილი 1938 წლის მოვლენებიდან ვხედავთ, მას ჯერ კიდევ არ მოეტანა დიდი შედეგი.

მიუხედავად იმისა, რომ შერთებული შტატების მოქალაქეები იყვნენ, ჯოუდები მაინც არ გრძნობდნენ თავს მათ თანასწორად, ვის მიწაზეც ისინი მივიდნენ. ისინი განსხვავებულები იყვნენ. მათი განსხვავებულობა აშკარად ჩანს თუნდაც მეტყველებაში: “Ever’body says words different,” said Ivy. “Arkansas folks says ’em different, and Oklahomy folks says ’em different. And we seen a lady from Massachusetts, an’ she said ’em differentest of all. Couldn’ hardly make out what she was sayin’” (Steinbeck 2011: 158). („ – ხალხი სხვადასხვანაირად ლაპარაკობს. არკანზასში, ოკლაჰომაში, ყველგან თავისებურად ლაპარაკობენ, ამას წინათ ერთ ქალს შევხვდი, მასაჩუსეტსიდან იყო, ისე ლაპარაკობდა, რო ძლივს გავიგე, რას ამბობდა“ (სტაინბეკი 2019: 207)).

სტაინბეკი ოსტატურად იყენებს სალაპარაკო ენას და დიალექტებს. ბუნებრივი ყოველდღიური მეტყველების ასეთი რეპროდუქცია მეტ დამაჯერებლობას ანიჭებს თხრობას და სიუჟეტის მდინარეზავ კიდევ უფრო იტაცებს მკითხველს.

მიუხედავად იმისა, რომ მკვიდრი კალიფორნიელებისთვის ყველა ერთი იყო - ოკლაჰომელი, არკანზასელი, კანზასელი, ტენესელი, მისურელი თუ Dust Bowl-ის¹⁹ სხვა შტატებიდან მიგრანტები, მათი დიალექტები განსხვავდებოდა, როგორც ზემოთ მოყვანილ ციტატაშიც ჩანს. სხვაგვარად, ისეთივე სიტუაცია შეიქმნა, როგორც, ვთქვათ, გერმანულენოვან სამყაროში, სადაც ადამიანები, რომლებიც საუბრობენ გერმანულის არასტანდარტულ ვერსიაზე, მაინც ნაკლებად ინტელექტუალურად ითვლებიან მათთან შედარებით, ვინც საუბრობს ლიტერატურულ ენაზე.

რომანის პროგრესირებასთან ერთად მკითხველი იგებს, რომ ოდესღაც "ოკი"²⁰ მხოლოდ ოკლაჰომელ ადამიანს ნიშნავდა, ახლა კი ასე აღარ არის. ამ სიტყვამ უარყოფითი ელფერი შეიძინა კალიფორნიელების თვალში დასავლეთისკენ მიგრაციის ზრდის გამო: "Okie means you're scum. Don't mean nothing itself, it's the way they say it." (Steinbeck 2011: 241). („ტურტლიან ნაბიჭვარს ნიშნავს. ესე გვეძახიან და მორჩა“ (სტაინბეკი 2019: 317)).

კალიფორნიაში "ოკები" ეზიზღებოდათ. მათ ექცეოდნენ როგორც გარიყულებს და უსაფუძვლოდ ძულდათ. ზოგისთვის ოკი უფრო მდაბიო იყო, ვიდრე მონა. მათ ცხოველებსაც კი ადარებდნენ: "Them goddamn Okies got no sense and no feeling. They ain't human. A human being wouldn't live like they do. A human being couldn't stand it to be so dirty and miserable. They ain't a hell of a lot better than gorillas" (Steinbeck 2011: 260). („ოკიმ რა იცის, არც ჭკუა აქვს და არც გრძნობა. თითქოს ადამიანები არც არიან. ადამიანი ეგრე ნამდვილად ვერ იცხოვრებს. მაგათ მეტი ვინ შეეგუება ეგეთ სიბინძურეს და სილატაკეს. გორილებზე მეტი რითი არიან, ვერ გავიგე“ (სტაინბეკი 2019: 340)).

¹⁹ "Dust Bowl" - მტვრის ქარიშხლები, რომლებიც თავს დაატყდა ამერიკის სამხრეთს. ეს პერიოდი ასევე ცნობილია როგორც "ბინძური ოცდაათიანები". ქარმა და მახრჩობელა მტვერმა გადაუარა მთელ სამხრეთს ტექსასიდან ნებრასკამდე. 35 მილიონი აკრი მიწა გაუნადგურდათ ფერმერებს. ამ კატაკლიზმებს ადამიანები და მსხვილფეხა რქოსანი შინაური ცხოველები ემსხვერპლნენ, მოსავალი განადგურდა, სტიქიამ გაამლიერა ეკონომიკის გაპარტახება, უამრავი ფერმერი წავიდა მიგრაციაში სამსახურის და უკეთესის საცხოვრისის საძებნელად.

²⁰ Okies - დიდი დეპრესიის დროს ოკლაჰომიდან კალიფორნიაში გადასახლებულ ფერმერებს მკვიდრი კალიფორნიელები მათი დამცირების მიზნით „ოკებს“ ეძახდნენ.

ეს არის ავტოგასამართი სადგურის მენეჯერის თანაშემწის შენიშვნა, რომელიც იქ ბუღალტერიას აწარმოებდა. ადამიანი, რომელსაც მხოლოდ სარგებლის მიღება შეეძლო დასავლეთისკენ დევნილთა გაუთავებელი დინებით, ისე ლაპარაკობს, თითქოს ოკებს მისთვის რამე დაეშავებინათ. ეს უსაფუძვლო ზიზღი მკითხველში უდანაშაულოდ ტანჯული მიგრანტებისადმი თანაგრძნობას აღძრავს.

მარგინალიზაციის მიუხედავად, ოკები თავს სულაც არ გრძნობდნენ ნაკლებ ამერიკელებად: “We ain’t foreign. Seven generations back Americans [...]” (Steinbeck 2011: 260). („ჩვენ უცხოელები არ ვართ. შვიდი თაობის ამერიკელები ვართ [...]). ფაქტობრივად, რომანში უფრო ადგილობრივ/ლოკალურ პატრიოტიზმთან გვაქვს საქმე, ვიდრე - ზოგად-ამერიკულთან. ჯოუდების პატრიოტიზმიც ადგილობრივია - რაც უფრო შორს მიდიან ისინი მშობლიური ოკლაჰომადან, მით უფრო ნათელი ხდება მათი კავშირი წინაპართა მიწასთან. ჯოუდები ამერიკის პატრიოტები არ არიან. მათთვის უცხოა მთელი ქვეყნის მიმართ სიყვარული, ან ტიპური ამერიკული სიამაყე. მათ უყვართ მიწა, რომელზეც ისინი მუშაობდნენ და რომელზეც მათი თაობები ცხოვრობდნენ:

Grampa took up the land, and he had to kill the Indians and drive them away. And Pa was born here, and he killed weeds and snakes. Then a bad year came and he had to borrow a little money. An’ we was born here. There in the door – our children born here. (Steinbeck 2011: 38)

ეს მიწა ჩვენმა პაპებმა ბრძოლით მოიპოვეს. ინდიელები დახოცეს და ვინც გადარჩა, აქედან გაყარეს. მამები აქ დაიბადნენ, მთელი ცხოვრება სარეველასა და გველებს ებრძოდნენ. მერე უნაყოფო წელი დადგა და ცოტა ფულის სესხება დასჭირდათ. ჩვენც აქ დავიბადეთ. – კარისკენ უთითებდნენ – ჩვენი ბავშვებიც აქ დაიბადნენ. (სტაინბეკი 2019: 50-51)

სტაინბეკი დეტალურად განმარტავს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი იყო მიწა დამჭირავებელი ფერმერებისთვის. თაობებმა იცხოვრეს იმ მიწის ნაკვეთზე, რომელიც მათ მემკვიდრეობით მიიღეს, მაგრამ მათ, ვინც 1930-იან წლებში ცხოვრობდა ამ მიწაზე, მოუწია ამ კავშირის გაწყვეტა, სამკვიდროს დატოვება და ახლის ძიება.

მიგრანტების ახალი, დროებითი „სახლი“ყველაზე ხშირად ჰუვერვილები²¹ ხდებოდა: “The rag town lay close to water; and the houses were tents, and weed-thatched enclosures, paper houses, a great junk pile” (Steinbeck 2011: 276). („ნაგლეჯებისგან შეკოწიწებული ჰუვერვილები, როგორც წესი, წყალთან ახლოს შენდებოდა. სახლების ნაცვლად კარვები და პატარა, ჩალით გადახურული მუყაოს კოლოფები იდგა“ (სტაინბეკი 2019: 361-62)). ჰუვერვილში არა მხოლოდ სამინელი საცხოვრებელი პირობები იყო, მისი მაცხოვრებლებიც ერთმანეთს იყო გადამტერებული, რის გამოც ასეთ ბანაკებს ხშირად სტუმრობდა პოლიცია და მიუხედავად იმისა, ეს ოფიციალურად ნებადართული იყო, თუ არა, მათ ხშირად წვავენ. ეს დაემართა, მაგალითად, კალიფორნიაში ჯოუდების პირველ ბანაკს. როდესაც ისინი ტოვებდნენ სახიფათო ბანაკს, მათი სატვირთო მანქანა გააჩერა კალიფორნიელების შეიარაღებულმა ბრბომ, რომლებმაც არ მისცეს ჯოუდებს გავლის საშუალება: “Well, goddamn it, you’re goin’ the wrong way. We ain’t gonna have no goddamn Okies in this” (Steinbeck 2011: 329). („– ხოდა, გზა აგრევიათ, აქეთ არ არი; ჩვენ აქ ოკი არ გვჭირდება, აქ ოკი ვერ გაივლის“ (სტაინბეკი 2019: 431)). მიგრანტები სძულდათ როგორც ადგილობრივ, ისე შტატის ხელისუფლებასაც. სტაინბეკი კალიფორნიელ ჩინოვნიკებს აკრიტიკებს იმის გამო, რომ დიდი დეპრესია რამდენიმე წელი გრძელდებოდა, ახალ სოციალურ პროგრამებს კი არანაირი შედეგი არ მოჰქონდა. მწერალი მთელი სიმწვავეით გადმოცემს სიტუაციის კრიტიკულობას:

Men of property were terrified for their property. [...] and they reassured themselves that they were good and the invaders bad, as a man must do before he fights. They said, These goddamned Okies are dirty and ignorant. They’re degenerate, sexual maniacs. Those goddamned Okies are thieves. They’ll steal anything. (Steinbeck 2011: 333)

შემღებულებს ქონების დაკარგვის შიშმა მოსვენება დაუკარგა. [...] და როგორც ყოველი ბრძოლის წინ ხდება, საკუთარ სიმართლეში თავის დარწმუნებას შეეცადნენ: ჩვენ მართლები ვართ, ისინი შემოგვეჭრნენ, ყველა ოკი ბინძური და რეგენია, მაგ დეგენერატებსა და ალვირახსნილებს ჩვენ აქ არ შემოვუშვებთ, ქურდები არიან, საკუთრების უფლებაზე წარმოდგენა არა აქვთ. (სტაინბეკი 2019: 435)

²¹ Hooverville - დიდი დეპრესიის დროს უსახლკაროთა მიერ სახელდახელოდ აგებული ქალაქი ან, უფრო, ბანაკი.

აღსანიშნავია, რომ სტაინბეკი ახსენებს ოკეპისადმი ადგილობრივების მტრობის მიზეზებს, თითქოს მათი საქციელის ახსნას ცდილობს, მაგრამ ისინი მკითხველს წარმოუდგენლად მოეჩვენება, რადგან ჰუმანური თვალსაზრისით მათი გამართლება შეუძლებელია. ამით სტაინბეკი ცდილობს მკითხველს თანაგრძნობა გაუჩინოს ოკეპის მიმართ.

რაც უფრო მეტ მტრობას ხვდებოდნენ გზაში, დევნილები მით უფრო უახლოვდებოდნენ ერთმანეთს. ერთადერთი დადებითი გამოცდილება მიგრანტებისთვის თავისნაირ დევნილებთან შემთხვევითი შეხვედრები იყო. მაგალითად, ჯოუდები უილსონებს გრძელი მოგზაურობის დასაწყისშივე შეხვდნენ. უილსონებმა მაშინვე შესთავაზეს დახმარება (რადგან ჯოუდების პაპა იმ მომენტში გარდაიცვალა), და ჯოუდებმაც ეს დახმარება მიიღეს. ასე რომ, ეს იყო მოგზაურობის ის ნაწილი, რომელიც ორმა ოჯახმა გაიზიარა. როგორც ტომი ამბობს: “[...] keep together on the road an’ it’d be good for ever’body.” (Steinbeck 2011: 173). („გზაზე ერთად ვიყთ, ეს ყველასთვის კარგი იქნება“). ესენი იყვნენ ადამიანები, რომლებიც განიცდიდნენ მსგავს და ზოგჯერ უფრო დაუძლეველ სირთულეებს, რამაც, როგორც ჰოვარდ ლევანტი აღნიშნავს, „[გააძლიერა] ურთიერთკავშირი ადამიანებს შორის“ (Levant 1987: 43). უფრო მეტიც, ზოგიერთმა შემთხვევამ არათუ დევნილებს შორის ურთიერთობები განამტკიცა, არამედ მათ დაუბრუნა რწმენა კაცობრიობის მიმართ: “The people in flight from the terror behind—strange things happen to them, some bitterly cruel and some so beautiful that the faith is refired forever” (Steinbeck 2011: 142). („საშინელებას გამოქცეულნი – უცნაურია მათი ბედი, ზოგისთვის ცხოვრება დაუნდობელია, ზოგისთვის კი იმდენად მშვენიერი, რომ მათ გულეში რწმენა იბადება, თანდათან ღვივდება და აღარასოდეს ქრება” (სტაინბეკი 2019: 186)). ჯოუდების მიმართ ვილსონების მიერ გამოჩენილი თბილი სტუმართმოყვარეობის შემდეგ, მკითხველს ებადება რწმენა, რომ სიუჟეტი უკეთესობისკენ განვითარდება.

რომანში აღწერილი ბოლო მოვლენების ფონზე დევნილთა პრობლემები სულ უფრო მწვავედება. სტაინბეკი გვიჩვენებს, თუ რა უბედურება შეიძლება გამოიწვიოს ადამიანების მიმართ ზრუნვისა და თანაგრძნობის ნაკლებობამ.

მრისხანების მტევნები უკიდურესად კრიტიკული რომანია. ჯონ სტაინბეკი დიდი დეპრესიის თვითმხილველი იყო და მას შიგნიდან იცნობდა. ეს არის ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც რომანს ასეთი დამაჯერებელი ძალა აქვს. სტაინბეკი ოსტატურად გვიხატავს დიდი დეპრესიის ეპოქასა და მის შედეგებს. რომანის გამოცემამდე ის წერდა: „მსურს ვამხილო ის ხარბი ნაბიჭვრები, რომლებიც პასუხისმგებელნი არიან "დიდ დეპრესიაზე“ (ციტ. Dickstein 2004: 123).

რომანში ნათლად იკვეთება სოციალური სამართლიანობის ნაკლებობა იმდროინდელ ამერიკულ საზოგადოებაში. მთელი სიუჟეტის განმავლობაში მკითხველი ხედავს, თუ როგორ ნადგურდება თანასწორობისა და თავისუფლების ყბადაღებული ამერიკული იდეალები. სოციალური უსამართლობის თემა-მოტივი მთელ რომანს გამსჭვალავს. ჯოუდებს ართმევენ უფლებას იცხოვრონ იმ მიწაზე, რომელზედაც მათ სურთ ცხოვრება, რადგან ეს არ იქნება მომგებიანი: “The tenant system won’t work any more. One man on a tractor can take the place of twelve or fourteen families” (Steinbeck 2011: 38). („– არენდატორები ცუდ დღეში არიან, – თქვა მან. – ერთი მუხლუხა ტრაქტორი ათ ოჯახს ყრის ადგილებიდან” (სტაინბეკი 2019: 14)). მათ არ აქვთ ქონების ღირსეულ ფასად გაყიდვის უფლება, რადგან ავტოდილერები და კომერსანტები სარგებლობენ მათი გაჭირვებით და აგდებენ ფასებს: “Get ’em under obligation. Make ’em take up your time. Don’t let ’em forget they’re takin’ your time. People are nice, mostly. They hate to put you out. Make ’em put you out, an’ then sock it to ’em” (Steinbeck 2011: 72). („დაავალდებულე. აგრძნობინე, რომ დროს გაკარგვინებენ. იცოდეს, რომ შენ დროს ხარჯავს. მუშტრები, უმეტესად, თავაზიანი ხალხია, ჩვენი ერიდებათ კიდევ. მაგრამ აიძულე, რომ შეგაწუხონ და მერე მიაწევი“ (სტაინბეკი 2019: 94)).

არენდატორებს არ ყოფნით ძალა, რომ შეეწინააღმდეგონ სისტემას:

And now they were weary and frightened because they had gone against a system they did not understand and it had beaten them. They knew the team and the wagon were worth much more. They knew the buyer man would get much more, but they didn't know how to do it. Merchandising was a secret to them. (Steinbeck 2011: 113)

ახლა არაქათგამოცლილები და შეშინებულები იყვნენ, უფრო მეტიც, განადგურებულები, რადგან ხვდებოდნენ, რომ ისეთ დაბრკოლებას შეეჯახნენ, რაზეც წარმოდგენაც კი არ ჰქონდათ. დარწმუნებულები იყვნენ, რომ ცხენები და ოთხთვალა გაცილებით ძვირი ღირდა; იცოდნენ, რომ გადამყიდველი ბევრად მეტად გაყიდდა, მაგრამ როგორ ვერ ხვდებოდნენ. ვაჭრობა მათთვის საიდუმლოებად რჩებოდა. (სტაინბეკი 2019: 150)

იმულებით გადაადგილებულ პირებს იმის შესაძლებლობაც კი არ აქვთ, რომ თან წაიღონ ნივთები, რომლებიც მათ წარსულ ცხოვრებას მოაგონებთ:

The women sat among the doomed things, turning them over and looking past them and back. This book. My father had it. He liked a book. Pilgrim's Progress. Used to read it. Got his name in it. [...] How can we live without our lives? How will we know it's us without our past? (Steinbeck 2011: 103)

ქალები გადასაყრელად გამეტებულ ნივთებს ხელში ატრიალებდნენ, არჩევდნენ. მოგონებებს ვეღარ ელეოდნენ. ეს წიგნი მამაჩემის იყო, „პილიგრიმის მოგზაურობა“, კითხულობდა ხოლმე. მოსწონდა, ზედ თავისი სახელიც წაუწერია. [...] როგორ ვიცხოვრებთ ჩვენი ცხოვრების გარეშე? როგორ ვიცნობთ ჩვენ თავს, თუ ჩვენი წარსული გაქრება? (სტაინბეკი 2019: 136-37)

ანასტასია ფუქსი აღნიშნავს, რომ თითქოს მისივე პერსონაჟების დასაცინად სტაინბეკი პარალელს ავლებს წიგნთან *Pilgrim's Progress* (Fuchs 2018: 12). ესაა მე-17 საუკუნის ინგლისელი მწერლის ჯონ ბანიანის თეოლოგიური რომანი *მწირის მოგზაურობა* (1678), ერთგვარი ქრისტიანული ალეგორია, რომელსაც ზოგიერთი პირველ ინგლისურ რომანადაც მიიჩნევს. რა თქმა უნდა, სტაინბეკი შემთხვევით არ ახსენებს ამ წიგნს. ჯონ ბანიანის ალეგორიული ნარატივი აგვიღწერს პროტაგონისტის, ქრისტიანი მწირის მოგზაურობას მისი მშობლიური ქალაქიდან, „ნგრევის/განადგურების ქალაქიდან“ (“City of Destruction”) ან ამა ქვეყნიდან „ზეციური ქალაქისაკენ“ (“Celestial City”) ანუ „ზეციური საუფლოსაკენ“ სიონის მთაზე. სტაინბეკის პერსონაჟებიც, ოკლაჰომას გალატაკებული მკვიდრნი, დიდი იმედით იწყებენ

მოგზაურობას კალიფორნიის, ანუ მათი „ზეციური ქალაქისა“ თუ „აღთქმული მიწისაკენ“, თუმცა ეს იძულებითი მოგზაურობაა და საბოლოოდ მათ დიდი იმედგაცრუება ელით - საბოლოო ჯამში, ალუზია ჯონ ბანიანის წიგნზე ირონიულ-პაროდიული მხატვრული ეფექტის შექმნას ემსახურება.

მრისხანების მტევნების მხატვრული სტრუქტურა თავებისა და ერთგვარი ქვეთავებისა თუ ინტერლუდიების ('interchapters') მონაცვლეობას ეფუძნება: რომანი მოგვითხრობს ჯოუდების ოჯახის მოგზაურობის შესახებ ოკლაჰომადან კალიფორნიამდე, თუმცა რომანის თავებს შორის სტაინბეკი ხშირად განათავსებს ერთგვარ ინტერლუდიებს, რომლებიც წყვეტს თხრობის დინებას და სიუჟეტური მოვლენების ავტორისეულ განმარტებას თუ ავტორის კომენტარებს გვთავაზობს. რომანის თითოეული ქვეთავი ერთ რომელიმე სოციალურ ასპექტს ეთმობა, სადაც ან მოვლენების ფართო სურათის წარმოჩენით ნაწინასწარმეტყველებია, თუ რა მოუვათ ჯოუდებს, ან მოთხრობილია უკვე მომხდარი ამბები. მაგალითად, მეხუთე თავში ბანკი, რომელიც ფლობს მიწას, აღწერილია როგორც "monster, without thought and feeling." (Steinbeck 2011: 36) ("უაზრო და უგრძობელი მონსტრი.") იქვე მწერალი ზოგადად გვამცნობს მოიჯარე ფერმერების გამოსახლების პროცესის შესახებ. მომდევნო თავში მიული (ჯოუდების ყოფილი მეზობელი, რომელმაც არჩია სახლი არ დაეტოვებინა) კონკრეტულად მოგვითხრობს, თუ როგორ გაასუფთავეს მათი ქალაქი ტრაქტორებმა და პოლიციამ. ანდა, კიდევ ერთი მაგალითი რომ ავიღოთ, ოცდამეხუთე თავში სტაინბეკი აღწერს აჯანყების ზღვარზე მყოფ ადამიანებს; ამის დასტურად, მომდევნო თავი მოგვითხრობს გაფიცვის შესახებ Hooper Ranch-ზე (სადაც ჯოუდებმა იპოვეს სამსახური). ერთი სიტყვით, სტაინბეკი მოგვითხრობს ჯოუდების ოჯახის ამბავს, ხოლო ქვეთავებში ან განმარტებებს გვთავაზობს, ან ფონს გვიხატავს.

მრისხანების მტევნები ადამიანისა და მანქანის კონფლიქტის ტრაგიკული ისტორიაა. მანქანებში იგულისხმება არა მარტო ტრაქტორები, რომლებიც მეზობლის მიწას დღეში სამ დოლარად ხნავენ, არამედ მანქანა როგორც მექანიკური, უსულგულო და ინდიფერენტული ცივილიზაციის, ინდუსტრიული საზოგადოების მეტაფორა: "It's

the monster. Men made it, but they can't control it.” (Steinbeck 2011: 39). („ურჩხული კაცი არ არის, მაგრამ თვითონ რაც უნდა, კაცებს იმას აკეთებინებს” (სტაინბეკი 2019: 52)). ეს არის რიგითი ადამიანის კონფლიქტი საბანკო სისტემის წინააღმდეგ, რომელსაც, თავის მხრივ, სამართალდამცავი სისტემა იცავს, კონფლიქტი აბსოლუტურ სოციალურ უსამართლობასთან, რომელიც, სტაინბეკის თქმით, საბოლოო ჯამში ძნელად გადასაჭრელი იქნება: “[...]and in the eyes of the people there is the failure; and in the eyes of the hungry there is a growing wrath. In the souls of the people the grapes of wrath are filling and growing heavy, growing heavy for the vintage” (Steinbeck 2011: 412). („[...] მათ სულელებში მრისხანების მტევნები მძიმდება, მწიფდება და მოსავლის აღების დროს ელის, რთველი შორს აღარ არის“ (სტაინბეკი 2019: 536-38)).

ტექსტის ეს ნაწილი შეიძლება ჩაითვალოს სტაინბეკის მიერ აშშ-ის მთავრობის გაფრთხილებად. ეს მძლავრი მეტაფორა წინასწარმეტყველებს კატასტროფას, რომელიც შეიძლება მოხდეს, თუ სოციალურად სამართლიანი ზომები არ იქნება მიღებული დიდი დეპრესიის შედეგების გაბათილებისთვის. სტაინბეკი აღშფოთებულია ამ უსამართლობით და მოუწოდებს ხელისუფლებას დაუყოვნებლივ მიიღოს ზომები განუკითხაობის წინააღმდეგ (French 1994: 83).

აბსოლუტური სოციალური უსამართლობა კიდევ უფრო მტკივნეულად მოჩანს რომანში, რადგან სამართლიანობის ყოველი პატარა იმედი კვდება, როცა ის რეალობის პირისპირ აღმოჩნდება:

Tom looked down into the water, and he dug his heels into the sand. “S'pose a fella got work an' saved, couldn' he get a little lan'?”

The older man laughed and he looked at his boy, and his silent boy grinned almost in triumph. And the man said, “You ain't gonna get no steady work. Gonna scabble for your dinner ever' day. (Steinbeck 2011: 241)

ტომმა წყალს დახედა და ქუსლები ქვიშაში ჩაფლო.

– დავუშვათ, კაცმა სამსახური იშოვა და ფული მოაგროვა, შეუძლია რო პატარა ნაკვეთი იყიდოს?

ხნირმა კაცმა გაიცინა და შვილს გადახედა. ბიჭმა გამარჯვებულივით ამაყად გაიღიმა.

– მუდმივ სამსახურს ვერ იშოვი. დღიურად უნდა იმუშაო, რო საჭმელი ჭამო.
(სტაინბეკი 2019: 317)

რაც უფრო შორს მიყვებიან ჯოუდები 66-ე გზატკეცილს, მით უფრო მეტს იგებენ ისინი კალიფორნიისა და მისი წესრიგის შესახებ. ამ სცენაში ისინი ხვდებიან ადამიანებს, რომლებიც კალიფორნიიდან სახლში ბრუნდებიან: მათ უკვე იციან, რომ მათი გაუსაძლისი ბრძოლა ამოა, თუმცა ჯოუდები უკან დახევას არ აპირებენ, რადგან დასაბრუნებელი სხვა არსად აქვთ (Levant 1987: 45). ესაა უშეღავათო ბრძოლა გადარჩენისათვის; ისინი, ვინც ამ ბრძოლაში გადარჩებიან, კიდევ უფრო გაძლიერდებიან. აქ შეიძლება დარვინის ევოლუციისა და ბუნებრივი გადარჩევის თეორიის გამოძახილი დავინახოთ. ჯოუდების ევოლუციაში ოჯახიდან, როგორც დამოუკიდებელი ერთეულიდან, უფრო ფართო თემის შემადგენელ ნაწილამდე დარვინის ევოლუციის თეორიის გამოძახილიც შეიგვიძლია დავინახოთ. როგორც ბრაიან რეილსბეკი აღნიშნავს, ჩარლზ დარვინის ზეგავლენა ჯონ სტაინბეკის ხელოვნებაზე ყველაზე მკვეთრად მწერლის magnum opus-ში, მის შედეგში *მრისხანების მტევნები* ვლინდება (Railsback 2007: 149). მართლაც, არცერთ სხვა წიგნში არ არის უფრო ნათლად გამოხატული დარვინის თეორიის სტაინბეკისეული დრამატიზაცია; რომანი ეხმიანება ნატურალისტის იდეებს. თავისი თხრობის ტექნიკითა და ინდუქციური მეთოდის საშუალებით, როგორც რომანის ნაწილებში (ჯოუდების შესახებ თავების პერსონაჟები), ასევე მთლიანობაში (ჩართული თავები), სტაინბეკი გვთავაზობს მიგრანტი მუშის განვითარების ჰოლისტურ ხედვას. ეს პანორამული რომანი წარმოაჩენს დარვინის თეორიის მასშტაბურობას, მათ შორის, ევოლუციის არსებით ასპექტებს: ბრძოლას არსებობისთვის და ბუნებრივი გადარჩევის პროცესს. მიგრანტი მუშები, როგორც სახეობა, თავიანთ სამკვიდროს მოწყვეტილნი, იძულებით გადაადგილდებიან, რომ ფეხი სხვაგან მოიკიდონ. მათ ბრძოლას კიდევ უფრო ამძაფრებს კაპიტალიზმის მიერ ბუნებრივი კონკურენციის დამახინჯება, მაგრამ ეს კიდევ უფრო აძლიერებს გადარჩენილებს. იმის გამო, რომ არ შეუძლიათ მთლიანი სურათის დანახვა, ბანკირები და ფერმერთა ასოციაციის წევრები თავიანთი ჩავვრის ტაქტიკით პატარა ადამიანებად

წარმოგვიდგებიან, ხოლო გადარჩენილი მიგრანტი მუშები სულ უფრო გამჭირავები, მოხერხებულები და სიმპატიურები ხდებიან. საბოლოო ჯამში, დარვინის იდეების მხატვრული განსხეულება *მრისხანების მტევნებში* საშუალებას გვაძლევს დავინახოთ, რომ ჯოუდებისა და მათი მსგავსი სხვა ოჯახებისათვის ჯერ კიდევ არსებობს იმედი - ესაა პროგრესის სტაინბეკისეული მანიფესტი, რომელიც ბიოლოგიურ კანონებზე უფროა დაფუძნებული, ვიდრე პოლიტიკურ იდეოლოგიაზე. მიუხედავად იმ დამთრგუნველი სცენისა, რომლითაც მთავრდება წიგნი, ჩვენ უკეთ ვაცნობიერებთ იმას, რაც მა ჯოაძმა უკვე იცის: რომ „ხალხი“ განაგრძობს განვითარებას.

ამრიგად, ჯონ სტაინბეკი *მრისხანების მტევნებში*, ერთი მხრივ, გვიყვება ჯოუდების ოჯახის საგას - მათ თავგანწირულ მცდელობას, თავი დააღწიონ სიდუხჭირეს და გადარჩენ ინდიფერენტული სისტემისა და სოციალური უსამართლობის პირობებში დიდი დეპრესიის; მეორე მხრივ, ეს უნივერსალური ამბავია, რომელიც მოგვითხრობს იმ ტკივილზე, რომელსაც საკუთარი ფესვებიდან, მშობლიური მიწიდან მოწყვეტა იწვევს. ესაა რომანი, რომლის მხატვრული კონცეფციის ქვაკუთხედი ჰუმანიზმია - იგი წინა პლანზე წამოწევს ისეთ ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებს, როგორცაა ოჯახი, ერთგულება, მოყვასისათვის თავგანწირვა, გადარჩენისათვის ბრძოლა და სიცოცხლის სიყვარული.

3.2 მასალა და სტრუქტურა. ალეგორია და თხრობის სიმბოლური პლანი.

მრისხანების მტევნების უზარმაზარი თანამედროვე სოციალური გავლენა ცხადჰყოფს, რომ ამ რომანმა გაუძლო დროს - მას დღემდე უამრავი მკითხველი ჰყავს, არც გაყიდვების რაოდენობა იკლებს და არც კრიტიკული დისკუსიები ნელდება მის ირგვლივ. ერთი სიტყვით, რომანი სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა და იმ ისტორიული პერიოდის შემდეგაც შეინარჩუნა აქტუალობა, რომელსაც უშუალოდ გამოსახავს. ეს ყველაფერი ალბათ იმ ფაქტით უნდა აიხსნას, რომ იგი, უწინარეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანია არა როგორც დიდი დეპრესიის პერიოდის აქტუალური სოციალური პრობლემების გამომსახველი რომანი, არამედ როგორც ესთეტიკური ფენომენი, რომელიც ზედროულ მოვლენად მისმა მაღალმხატვრულობამ აქცია. სხვაგვარად რომ

ვთქვით, აქ გადამწყვეტი ფაქტორია შინაარსისა და ფორმის ჰარმონიული მთლიანობა, ნედლი მასალის ოსტატური გარდასახვა დახვეწილ მხატვრულ სტრუქტურაში.

მრისხანების მტევნები პროზაული ეპოსია, რომელიც აჯამებს დიდი დეპრესიის პერიოდის ეროვნულ გამოცდილებას. რომანის კრიტიკული ანალიზი ერთგვაროვანი არ ყოფილა - ლიტერატურულ კრიტიკაში მისი ორგვარი, ურთიერთსაწინააღმდეგო შეფასების ტენდენცია გამოიკვეთა - კრიტიკოსთა ნაწილი (ჯეიმზ ფარელი, ედმუნდ უილსონი, სტენლი ჰაიმენი, მაქსველ გეიზმარი, ალფრედ კაზინი, ვილბურ ფროჰოკი, ჯონ კენედი, ფრედერიკ ჰოფმანი, ედმუნდ ფულერი, უოლტერ ტეილორი) ამტკიცებს, რომ ეს რომანი, როგორც ნაკლოვანი, სერიოზულ ყურადღებას არ იმსახურებს, რადგან მასში დამუშავებული მასალა ლოკალური და დროებითია და არა - უნივერსალური და მარადიული; სიცოცხლის კონცეფცია მეტისმეტად მარტივია, პერსონაჟები კი ზედაპირული ტიპები არიან (გარდა, ალბათ, დედა ჯოუდისა); ენა ხალხურია, ხოლო რომანის ყველაზე დიდი ნაკლი არათანმიმდევრული სტრუქტურაა - ამბის თხრობა ხშირად შუაში წყდება, არაორგანულად ჩართული თავები ნაძალადეგ ზოგად დასკვნებს გვთავაზობს, დასასრულიც არადამაჯერებელი და სენტიმენტალურია (Farrell 1939: 408–14; Wilson 1940: 784–87; Hyman 1942: 185–200; Geismar 1942: 237–70; Kazin 1942: 393–94; Frohock 1946: 144–52; Kennedy 1951: 217–36; Hoffman 1951: 146–53; Fuller 1957: 155–63; Taylor 1959: 136–44).

საპირისპირო პოზიცია უჭირავს კრიტიკოსთა მეორე ნაწილს (ჰარი თორნტონ მური, ფრედერიკ კარპინტერი, ჯოზეფ უორენ ბიჩი, ჩესტერ ეიზინგერი, პიტერ ლისკა, ერიკ კარლსონი, თეოდორ პოლოკი და სხვ.), რომელიც მიიჩნევს, რომ *მრისხანების მტევნები* შესანიშნავი რომანია. კრიტიკოსთა ეს ნაწილი ამტკიცებს, რომ რომანში კონკრეტული დეტალების საშუალებით გადმოცემული მასალა სათანადოდ უნივერსალიზებულია; კონცეფცია ფილოსოფიურია, პერსონაჟთა ხასიათები ღრმა და ინტიმურია; ენა ფუნქციონალური, ნაირგვაროვანი და მთლიანობაში შესანიშნავია; სტრუქტურა დრამატულია და პანორამულის თითქმის სრულყოფილი კომბინაციაა, რომელიც ჰარმონიაშია მოყვანილი რომანის მასალასთან. კრიტიკოსთა ეს ნაწილი იმასაც

აღიარებს, რომ რომანში ზოგჯერ გადაჭარბებული იდეალისტური პასაჟები და პროპაგანდისტული გამარტივებებიც გვხვდება, მაგრამ ეს მხოლოდ მეორეხარისხოვანი ხარვეზებია კოლოსალური მხატვრული მიღწევების ფონზე (Moore 1939: 53–72; Carpenter 1941: 315–25; Beach 1941: 327–47; Eisinger 1947): 149–54; Lisca 1957: 296–309; Carlson 1958: 172–75; Pollock 1958: 177–78). სტაინბეკის შემოქმედების შესახებ არსებული ლიტერატურულ კრიტიკაში მესამე ტენდენციაც იჩენს თავს (როსი, ბრეჩერი), რომელიც ფოკუსირებულია სტაინბეკის იდეების შედარებით განყენებულ კვლევაზე: ეს ნაშრომები ანალიტიკური კრიტიკის ნაცვლად სტაინბეკის სოციალურ იდეებს განიხილავენ როგორც მოწესრიგებულად, თანმიმდევრულად და ლეგიტიმურად განვრცობილ ბიოლოგიურ ფაქტს და, აქედან გამომდინარე, მეცნიერულს და ჭეშმარიტს და არა - მცდარს ან სენტიმენტალურს (Ross 1946: 177–91; Ross 1949: 432–37; Bracher 1948: 14–29).

როგორც ვხედავთ, *მრისხანების მტევნების* შესახებ არსებულ ლიტერატურულ კრიტიკაში ძირითადად ორი ურთიერთდაპირისპირებული პოზიცია იკვეთება. ერთი მათგანის მიხედვით, რომანი ამერიკული ლიტერატურის კლასიკაა, ხოლო მეორეს იგი პოპულარულ, სენტიმენტალურ გემოვნებაზე გათვლილ უფორმო ნაწარმოებად მიაჩნია. რა თქმა უნდა, ორივე პოზიცია უკიდურესობაა და ამარტივებს საქმის ვითარებას, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ორივე პოზიციის წარმომადგენლები თავიანთ შეფასებებს სტაინბეკის მთელ შემოქმედებაზე განაზოგადებენ. ლიტერატურული კრიტიკის მიერ რომანის ასეთი მკვეთრად უარყოფითი ან დადებითი შეფასება ხშირად გაზვიადებულია და გარკვეულ უხერხულობას იწვევს. ასეთია, მაგალითად, ფრიმენ ჩემპნის მოსაზრება, რომელიც მიიჩნევს, რომ მიუხედავად არათანმიმდევრული გადახვევებისა და ექსტრავაგანტულობისა, *მრისხანების მტევნები* დიადი წიგნი, რომელიც იმ ორი თუ სამი ამერიკული რომანის რიცხვში შედის, რომელიც *ჰაკლბერი ფინს* შეიძლება გაუტოლდეს (Champney 1947: 355). რომანის უარყოფითი თუ დადებითი შეფასებისას ამგვარი უხერხულობის თავიდან ასაცილებლად აუცილებელია უკიდურესობებისთვის თავის არიდება და ტექსტის კონკრეტულ კრიტიკულ ანალიზზე ფოკუსირება, ანუ, სხვაგვარად, ჩემპნის, ნაცვლად ამგვარი ზოგადი შეფასებისა, უნდა ეჩვენებინა, თუ

კონკრეტულად რაში გამოიხატება რომანის „არათანმიმდევრული გადახვევები და ექსტრავაგანტულობა“, რა ხარვეზებს იწვევს იგი მხატვრულ ქსოვილში, და კომპენსირდება თუ არა *მრისხანების მტევნების* სტრუქტურის ხარვეზები მისი მითოლოგიით, პერსონაჟთა ხასიათების მერწვითა და ენით, როგორც ეს *ჰაკლბერი ფინშია*? ერთი სიტყვით, როგორც მართებულად მიუთითებს ჰოვარდ ლევანტი, ბუნდოვანი საკითხების ნათელსაყოფად აუცილებელია რომანის მასალისა და სტრუქტურის ურთიერთმიმართების ანალიზი (Levant 2007: 8).

ცხადია, ეჭვი არავის ეპარება სტაინბეკის ჩანაფიქრის და მასალისადმი მისი დამოკიდებულების სერიოზულობაში. მან ღრმად შეისწავლა ის მასალა, რომელიც შემდეგ თავის რომანში გამოიყენა. მისი მიზანი იყო, შეექმნა მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ნაწარმოები და არა პროპაგანდისტული თხზულება ან დიდი დეპრესიის აქტუალური სოციალური პრობლემატიკისის ჟურნალისტური ქრონიკა, რასაც არაერთი წყარო ადასტურებს (Steinbeck 1936: 302–4; Steinbeck 1963: 53–92; Gannett 1946: xx–xxiv; Moore 1939: 53–54, 85, 88, 90; Lisca 1958: 144–48). ფაქტობრივად, ეს მიდგომა, რომლის მიხედვითაც *მრისხანების მტევნები* მხატვრული თვალსაზრისით ნაკლოვანია („არათანმიმდევრული გადახვევები და ექსტრავაგანტულობა“), მაგრამ, მიუხედავად ამისა, იგი მაინც „დიადი“ რომანია, წინააღმდეგობრივია, რადგან მხატვრულად არასრულყოფილი ნაწარმოები შეუძლებელია „დიადი“ იყოს.

სტაინბეკის მხატვრული ჩანაფიქრისა და მასალის დამუშავების თვალსაზრისით საინტერესო დასკვნების გამოტანის საშუალებას იძლევა ორი რომანის - *მრისხანების მტევნები* და *საეჭვო ბრძოლაში* - შედარება. ორივე რომანი ეხება მშრომელთა პრობლემებს კალიფორნიაში, მაგრამ ეს მსგავსება არც ისე სიღრმისეულია. გაფიცვის მონაწილეები *საეჭვო ბრძოლაში* და ოკები *მრისხანების მტევნებში* სიმპატიით არიან დახატული, ხოლო მესაკუთრე კლასი და საშუალო ფენის დიდი ნაწილი - უარყოფითად. ყველაზე მკვეთრი მსგავსება ისაა, რომ ორივეს - გაფიცულებსაც და ოკებსაც - გამოცდილება ასწავლის, რომ აუცილებელია ერთიანობა და ჯგუფურად მოქმედება, მაგრამ *მრისხანების მტევნებში* ინტერესთა კონფლიქტი უფრო მწვავეადაა

წარმოჩენილი და გამოცდილებით მიღებული გაკვეთილებიც ნაკლებად ბუნდოვანია, ვიდრე რომანში *საეჭვო ბრძოლაში*. ფაქტია, რომ ამ ორ რომანს შორის მსგავსების საფუძველი მხოლოდ კალიფორნიის შრომითი პრობლემებია, თუმცა სტაინბეკი ამ საფუძვლის დიფერენციაციასაც კი ახდენს სპეციფიკური დეტალების საშუალებით. ნამდვილად მნიშვნელოვანი ფაქტორი კი ისაა, რომ ორივე რომანს სხვადასხვა სტრუქტურა შეესაბამება. *საეჭვო ბრძოლაში* შეზღუდული მოქმედების არეალი დრამატულ სტრუქტურას მოითხოვს პანორამული ელემენტებით. *მრისხანების მტევნების* პრობლემატიკის ფართო სპექტრი კი, პირიქით, პანორამულ სტრუქტურას მოითხოვს დრამატული ელემენტებით. ამიტომაც ორივე ნაწარმოების შედარებითი კრიტიკული ანალიზისას მთავარი ამოცანა უნდა იყოს არა თვით მასალის შესწავლა, არამედ მასალის გამოყენების ადეკვატურობის დადგენა.

სტაინბეკის დამოკიდებულება *მრისხანების მტევნების* მასალის მიმართ კარგად ჩანს წერილში, რომელშიც იგი თავის ლიტერატურულ აგენტებსა და გამომცემელს განუმარტავს, თუ რატომ შეწყვიტა მან მუშაობა *L’Affaire Lettuceburg*-ზე, ნაჩქარევ, პროპაგანდისტულ და ოცდაათასათასსიტყვიანი ხელნაწერზე, რომელიც წინ უსწრებდა *მრისხანების მტევნებს*:

I know I promised this book to you, and that I am breaking a promise in withholding it. But I had got smart and cagey you see. I had forgotten that I hadn't learned to write books, that I will never learn to write them. A book must be a life that lives all of itself and this one doesn't do that. You can't write a book. It isn't that simple. The process is more painful than that. And this book is fairly clever, has skillful passages, but tricks and jokes. Sometimes I, the writer, seem a hell of a smart guy—just twisting this people out of shape. But the hell with it. I beat poverty for a good many years and I'll be damned if I'll go down at the first little whiff of success. I hope you, Pat, don't think I've double-crossed you. In the long run to let this book out would be to double-cross you. But to let the bars down is like a first theft. It's hard to do, but the second time it isn't so hard and pretty soon it is easy. If I should write three books like this and let them out, I would forget there were any other kinds (ციტ. Gannett 1946: xxii–xxiii).

ვიცი, რომ ამ წიგნს დაგპირდით და რომ მასზე მუშაობის შეწყვეტით პირობას ვარღვევ. მაგრამ მე დავჭკვიანდი და გავჯიუტდი, როგორც ხედავთ. დამავიწყდა, რომ წიგნების წერა არ მისწავლია და არც არასოდეს ვისწავლი მათ წერას. წიგნი უნდა იყოს ცხოვრება, რომელიც თვითონ იკვლევს გზას, ეს კი ასეთი არ არის. წიგნის დაწერა არც ისე იოლია. ეს მტკივნეული პროცესია. ეს წიგნი საკმაოდ ჭკვიანურია, ოსტატურ პასაჟებსაც შეიცავს, მაგრამ იაფფასიან ხრიკებსა და ტრიუკებსაც. ხანდახან მე, როგორც მწერალი, ძალიან ჭკვიან ვჩანვარ, მაგრამ

ემმაკსაც წაუღია ეს. მრავალი წელია, რაც სიღარიბე დავამარცხე და წყეული ვიყო, თუ პირველივე პატარა წარმატებას მოვებლაუჭო. იმედი მაქვს, პეტ, არ ფიქრობ, რომ გაგაცუცურაკე. გრძელვადიან პერსპექტივაში ამ წიგნის გამოცემა იქნებოდა შენი გაცუცურაკება. მაგრამ თამასის დაბლა დაწევა პირველ ქურდობას ჰგავს. ეს ძნელი გასაკეთებელია, მაგრამ მეორედ აღარც ისეთი ძნელია და მალე უკვე ადვილიც ხდება. სამი ასეთი წიგნი რომ დაწერო და გამოვცე, მე დამავიწყდებოდა, რომ სხვაგვარი წიგნებიც არსებობს.

ასეთია სტაინბეკის მხატვრული მრწამსი, რომელიც ამ წერილშია გაცხადებული. საბოლოოდ, მან მაინც დაწერა *L'Affaire Lettuceburg*, "იაფფასიანი ხრიკები და ტრიუკები" თუ განყენებული ეპიზოდები საკმაოდ ხშირია სტაინბეკის ადრეულ ნაწარმოებებში, მაგრამ დიდი დეპრესიის ამსახველი მასალა მეტისმეტად სერიოზული იყო საიმისოდ, რომ მწერლის დამოკიდებულება მის მიმართ ზედაპირული ან აბსტრაქტული ყოფილიყო, ან ხელოვნურად თავსმოხვეულ სტრუქტურას დაქვემდებარებოდა. თვით ასეთი მასალა მოითხოვდა შესაბამის სტრუქტურას, მასალისა და ფორმის ჰარმონიულ მთლიანობას.

მთავარი მხატვრული ამოცანა, რომლის წინაშეც სტაინბეკი იდგა, უნივერსალურისა და ეპიკურის ინდივიდუალურისა და კერძოს პრიზმაში წარმოსახვა იყო. ამ მიზნით მწერალი ქმნის ოკეების ეპიკური გამოცდილების ინდივიდუალურ, კონკრეტულ სურათს ჯოუდების ოჯახის მაგალითზე, რითაც იგი სტრუქტურების ორგანულ კომბინაციას ახერხებს. დრამატული სტრუქტურა შეესაბამება ოჯახის კერძო ისტორიას, ხოლო პანორანული სტრუქტურა გვიჩვენებს, რომ ეს ისტორია მხოლოდ კერძო კი არ არის, არამედ იმავდროულად ტიპურიცაა. თავსმოხვეული და ხელოვნური „ტიპიზაციის“ თავიდან ასარიდებლად და კონკრეტული დეტალების ორგანულობის უზრუნველსაყოფად სტაინბეკი აყალიბებს კონცეპტუალურ თემატურ სქემას, რომელიც აწესრიგებს სტრუქტურას და მასალას: ესაა ჯოუდების ოჯახის ტრანსფორმაცია თვითმკმარი ერთეულიდან ჯგუფის, უფრო ფართო მთლიანობის შეგნებულ ნაწილამდე. ეს თემატური წესრიგი არ არის უბრალოდ იმპლიციტური ან ირონიული, როგორც *სამოთხის იალაღებში*. მწერალი ცდილობს თხრობის სტრუქტურა თვით მასალის ორგანული სტრუქტურიდან ამოიზარდოს. იგი განსაზღვრავს განსხვავებებს:

ჯგუფის (წევრი) ადამიანი ჯგუფი არ არის. ეს უკანასკნელი „მხეცია“ (“beast”), რომელსაც ქმნის იმპულსური ემოცია („სისხლი“), მისი სიცოცხლე ხანმოკლეა, იგი არაპროგნოზირებადი და უტვინოა; ესაა მონსტრი, რომელიც გაუაზრებლად, განურჩევლად სჩადის სიკეთესა თუ ბოროტებას. ჯგუფი სრულიად განსხვავებული ფენომენია - იგი რაციონალური, სტაბილური და შედარებით მშვიდია, რადგან ესაა მსგავად მოაზროვნე, მსგავსი შეხედულებების მქონე ადამიანების ერთობა, რომელიც ინარჩუნებს კარგისა და ცუდის ინდივიდუალურ და ტრადიულ გაგებას როგორც ბუნებრივ ფაქტს. ჯგუფის ადამიანი მოკლებულია მორალურ/ზნეობრივ განზომილებას; ჯგუფი ძალაუფლების მორალური ინსტრუმენტია. საინტერესოა, რომ ჯგუფის ლიდერებს შორის განსხვავება ძალიან მკაფიოდ ჩანს ზემოთ განხილულ ორ რომანში - *საეჭვო ბრძოლაში* წინამძღოლთა მიზნები ბუნდოვანია, მაგრამ *მრისხანების მტევნებში* ისინი ან ქრისტეს ჰგვანან (ჯიმ კეისი), ან მაღალზნეობრივ სიმაღლეს აღწევენ (ტომ ჯოუდი).

მრისხანების მტევნები ოპტიმისტური ნაწარმოებია, *საეჭვო ბრძოლაში* კი - არა. ის, რომ ჯოუდების ოჯახის ნაწილი ძლივს, მაგრამ მაინც გადარჩება, მართალია, დიდი ოპტიმიზმის საფუძველს არ იძლევა, მაგრამ ეს გადარჩენა მაინც იმგვარ განწყობილებას წარმოქმნის, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება რომანის *საეჭვო ბრძოლაში* პირქუში ატმოსფეროსაგან, საიდანაც უბედურების დამთრგუნველი განცდა გამოსჭვივის. ოპტიმიზმს ბადებს *მრისხანების მტევნების* თემაც, რაც ყველაზე მკაფიოდ ნარატიული თავებისა და „რედაქტორისეული“ ჩართული თავების მონაცვლეობაში ვლინდება. მართალია, ჯოუდების მცდელობა, შეუერთდნენ უფრო ფართო ჯგუფს რთული და მტკივნეული პროცესია, მაგრამ ჩართულ თავებში აშკარად ჩანს, რომ, საბოლოო ჯამში, ეს გარდაუვალია. ეს გარდაქმნა - ოჯახის, როგორც კერძო, თვითმკმარი ერთეულის, გადაქცევა უფრო დიდი მთლიანობის შემადგენელ ნაწილად - არ არის შემთხვევითი და ობიექტური კანონზომიერების შედეგია. რომანის ბოლოს ჯგუფის აღიარება დედა ჯოუდის მიერ, რომელიც თავიდან ოჯახის დამოუკიდებელ ერთეულად შენარჩუნებას თავგამოდებული მომხრე იყო, საკითხის დრამატული გადაწყვეტაა. “Use’ to be the fambly was fust. It ain’t so now. It’s anybody. Worse off we get, the more we got to do” (Steinbeck 1939:

606). („ადრე ხალხმა მარტო თავისი ოჯახი იცოდა. ეხლა ეგრე აღარ არი. რაც უფრო შეჭირვებულია ხალხი, მით მეტი საზრუნავი გვაქ“ (სტაინბეკი 2019: 687)) - ეუბნებიან მას, რასაც ისიც ეთანხმება. ოპტიმიზმი ასევე ვლინდება იმ გამოცდილებაში, რომელიც აძლიერებს ჯოუდებს. ყველაზე პრიმიტიულ დონეზე ოჯახის მგზავრობის მიზანი მატერიალური კეთილდღეობის ძიებაა, თუმცა ეს არ არის ერთადერთი მოტივი და ოჯახის ის წევრები, რომლებსაც მხოლოდ ეს მოტივი ამოძრავებთ, ტოვებენ ოჯახს. უფრო სიღრმისეულ დონეზე, ოჯახი ცდილობს დაკარგული იდენტობის დაბრუნებას; ამრიგად, ჯოუდების მოგზაურობა ესაა მსვლელობა წესრიგიდან (მათი ძველი, ტრადიციული ცხოვრება) უწესრიგობის გავლით (გზა, კალიფორნია) წესრიგის აღდგენისაკენ, რასაც აღწევენ კიდევ მას აღიარებით და ტომის თავგანწირვით. მათი მოგზაურობა წესრიგისაკენ ოპტიმისტური და გამაკეთილშობილებელი პროცესია.

რასაკვირველია, ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ სტაინბეკი მასალის შელამაზებას ეწევა. ის არსად აფერადებს იმ დეტალებს, რომლებიც ოჯახის ნაკლოვანებებს, მისი წევრების მიერ ღირსების დაკარგვას თუ სიკვდილს აგვიღწერს. ამავე დროს, რომანში დახატულია ფართო სოციალური ფონი - მწერალი მიმართავს ოჯახის მთელი ამ უბედურების ეკონომიკური მიზეზების ობიექტურ დოკუმენტირებას. საბოლოო ჯამში, ოპტიმიზმი, როგორც უმაღლესი ღირებულება, გადარჩება პერსონაჟების ურყევი ნება-სურვილის გამო შეიცნონ და გააკონტროლონ თავიანთი ცხოვრების პირობები, მიუხედავად მუდმივი დაბრკოლებებისა, რომლებსაც გამუდმებით აწყდებიან გზად.

ეს არსებითად აბსტრაქტული, პოლიტიკური ღირებულებაა. სტაინბეკი აღრმავებს და განაზოგადებს მას ოჯახსა და „ხალხს“ შორის ურთიერთობების განვითარების საშუალებით. ოჯახი უნიკალური ინდივიდებისაგან შედგება. „ხალხი“ განასახიერებს ზედროულ ერთეულს, კოლექტიური მეხსიერების უწყვეტ წარსულს, აწმყოსა და მომავალს, მაგრამ თავისუფალს ყოველგვარი სოციალური თუ პოლიტიკური ფუნქციისაგან (Steinbeck 1939: 37, 45–46, 73, 312, 535–36, 597–98). ჯოუდებმა და სხვა მათნაირებმა იციან, რომ მათ შეიძლება შეინარჩუნონ მიწა და მოიპოვონ ახალი მიწა, თუ ისინი მოკლავენ ან გააკონტროლებენ „ბანკს“ ისევე, როგორც მათი წინაპრები კლავდნენ

ინდიელებს მიწის წასართმევად და ებრძოდნენ ბუნებას მის შესანარჩუნებლად (Steinbeck 1939: 45–46, 406–7, 432). მაგრამ „ბანკი“ უფრო რთული და ვერაგი მტერია, ვიდრე ინდიელები თუ ბუნება იმიტომ, რომ იგი აბსტრაქციაა (Steinbeck 1939: 45–46, 50–53, 63–65). სტაინბეკთან „ბანკი“ ბოროტი, არაადამიანური მონსტრის გამჭვირვალე ალევორიაა. ბამბის უფრო იაფი მექანიზებული წარმოების გამო ოკები კარგავენ თავიანთ ადგილ-მამულებს ოკლაჰომაში, რაც იწვევს კალიფორნიისაკენ მიგრაციის უზარმაზარ ტალღას. ამ პროცესს ასევე ხელს უწყობდნენ მიწათმფლობელები, რომლებსაც იაფი მუშახელი ჭირდებოდათ. ისინი დროს ნაბიჯს ვერ უწყობენ და დაბნეულნი არიან, რადგან არ ესმით თანამედროვე ეკონომიკის მონსტრული ლოგიკა. მიუხედავად მათი უცოდინარობისა, გადარჩენისა და გაერთიანების პროცესში ოჯახები ცდილობენ გამონახონ „ბანკის“ წინააღმდეგ ბრძოლის გზები. „ხალხის“ მოძველებულ, აგრარულ კონცეპტს დროთა განმავლობაში ჩანაცვლებს „ჯგუფის“ ახალი კონცეპტი, როგორც ტექნოლოგიისა და პოლიტიკური ძალაუფლების ინსტრუმენტი. ამ ჩანაცვლებას სტაინბეკი წარმოაჩენს როგორც აუცილებელს და ლეგიტიმურს, რადგან გვიხატავს მას როგორც პროცესს, რომელსაც ალტერნატივა არ გააჩნია. სტაინბეკთან ერთადერთი გამოსავალი ბუნებრივი ევოლუცია, ხალხის გადაქცევა ჯგუფად, რადგან ეს ტაქტიკაა და არა ფუნდამენტური ცვლილება. ეს ხანგრძლივი და მტკივნეული პროცესია, რადგან „ხალხს“, როგორც ემოციურ ერთეულს, უჭირს გზის გავლა ჯგუფად - აბსტრაქტულ პოლიტიკურ ერთეულად - გადაქცევისაკენ, რომელიც აღმოცენდება როგორც ორგანული მთლიანობა. ეს ბრწყინვალე ლიტერატურული სტრატეგიაა თავისი მეტაფორულობითა და ცხადი, თვალსაჩინო ოპოზიციისათვის თავის არიდებით. ამ მეტაფორის განვითარების პროცესში სტაინბეკი სკრუპულოზურად არჩევს უზუსტეს და არსებით დეტალებს. მაგალითად, „ბანკის“ ძალადობა იმ ფაქტის მეორე/შებრუნებული მხარეა, რომ ჯოუდები კეთილგანწყობილნი არიან მათ მიმართ, ვისაც მათი დახმარება სჭირდება და კეთილმეზობლური ურთიერთობა აქვთ მათ მსგავს ოჯახებთან. მეტაფორა დამაჯერებელია.

სტაინბეკი ასევე სკრუპულოზურად იყენებს ალევორიის, როგორც კონკრეტულის/კერძოს უნივერსალიზაციის საშუალებას. მისი უფრო ადრეული

ნაწარმოებებისგან განსხვავებით, სადაც ეს მეთოდი ხელოვნური და ნამალადევი ჩანს, *მრისხანების მტევნებში* ალეგორია თვითმიზნური აღარ არის და დამაჯერებელი, მნიშვნელოვანი მხატვრული ფუნქციის მქონე ხერხია. ამ თვალსაზრისით ყველაზე ცნობილია „კუს ეპიზოდი“ მესამე თავში. მწერალი დეტალურად აღწერს, თუ როგორი მოთმინებით მილოდავს ხმელეთის კუ მტვერში და გაივლის რთულ გზას. აქ ამოსავალი წერტილი ფაქტებია - მწერალი არ მიმართავს ბუნების დამახინჯებას თუ დეფორმირებას მისთვის ალეგორიული მნიშვნელობის მისანიჭებლად. კუ მოუხეშავი, მოუქნელი ჩანს, მაგრამ მას, ისევე როგორც ჯოუდებს, აქვს გადარჩენის უნარი; როგორც ჰარი თორნტონ მურის მიგნების კვალობაზე (Moore 1939: 55) ჰოვარდ ლევანტი შენიშნავს, ისიც მათსავით გვალვისაგან დამზრალი მხარიდან სამხრეთდასავლეთისაკენ მიიწევს (Levant 2007: 12). მას შეუძლია დაიცვას თავი ბუნებრივი საფრთხისგან, როგორცაა, მაგალითად, წითელი ჭიანჭველა, რომელსაც კლავს, ისევე როგორც ჯოუდები იცავენ თავს თავიანთი ერთიანობით. კუს „მრისხანე, დამცინავი“ თვალეები აქვს (Steinbeck 1939: 20), რაც მიგვანიშნებს, რომ ის საკუთარ ძალაში დარწმუნებულია. ჯოუდებს შორისაც არიან ძლიერი, იუმორის გრძნობით დაჯილდოებული ადამიანები. კუს იღბალიც აქვს - იგი შემთხვევით გადაურჩება სატვირთო მანქანას. ჯოუდებიც ბუნებრივ კატასტროფას (Dust Bowl-ს) თუ ადამიანების მიერ კალიფორნიაში შექმნილ უმძიმეს პირობებს როგორც საკუთარი ძალისხმევით, ასევე იღბლის წყალობითაც გადაურჩებიან. კავშირი კუს, როგორც სიცოცხლის დვრიტის მატარებელს, და ჯოუდებს შორის, ცოტა არ იყოს, ბუნდოვანია, მაგრამ გარკვეული კავშირის დანახვა მაინც შეიძლება: საქმე ისაა, რომ კუს თავის ბაკანში შვრიის თავთავა დაატარებს; სატვირთოს მიერ ამოყირავებული კუ როგორღაც ახერხებს ისევ გადმობრუნებას და გადმობრუნებისას შვრიის თავთავს მარცვლები დასცვივდება და მიწაში ჩაესობა; კუ ქვევით, მიწაყრილისკენ დაეშვება და მარცვლებს ბაკნით გადააყრის მიწას, სადაც, როგორც კი მოწვიმს, იგი გაიხარებს და მცენარედ აღმოცენდება. სიცოცხლის გაღვივების ეს სიმბოლური ხატი ჯოუდების ოჯახიდან ფეხმძიმე შარონის ვარდის ასოციაციას იწვევს, თუმცა მისი ჩვილი მკვდრადშობილი აღმოჩნდება. შესაძლოა აქ იბადება „თანაგრძნობა“ („compassion“), როგორც, მაგალითად, ძია ჯონის ფიქრებში, როცა ის

კუბოში მოთავსებულ ჩვილის ცხედარს მდინარეს გაატანს: “Go down an’ tell ‘em. Go down in the street an’rot an’tell ‘em that way. That’s the way you can talk ... Maybe they’ll know then” (Steinbeck 1939: 609). („გაცურდი, ქვევით დაეშვი და მოუყევი! ქუჩებში გაცურე, დალპი და ისე გააგებინე, შენ სხვანაირად ლაპარაკი არ შეგიძლია... იქნებ მაშინ მაინც მიხვდნენ! (სტაინბეკი 2019: 691). აქ ღირებულებათა გაუკუღმართებას შებრუნებული სიმბოლიკა გამოხატავს: მდინარეს სიკვდილი მიაქვს და არა სიცოცხლე, კუბო და არა წყალი მიწაში ჩაფლული მარცვლისათვის.

თუმცა ეს ასოციაციური კავშირები საკმაოდ ბუნდოვანია, ვინაიდან ისინი მეტისმეტად დაშორებულია ფაქტობრივი საწყისი წერტილისაგან. მეორე მხრივ, კავშირი გარკვეულწილად იკვეთება იმ თვალსაზრისით, რომ რუთი და ვინფილდი „ჩარგულნი“ („planted“) არიან და იქნებ ფესვიც გაიდგან კალიფორნიის ახალ გარემოში. ამ მომენტში მწერალი ალევორიას ცენტრალურ ნარატივთან აკავშირებს. მეოთხე თავში ტომ ჯოუდი ხელში აიყვანს კუს, მოგვიანებით კი კეისი შენიშნავს: “Nobody can’t keep a turtle though. They work at it, and at last one day they get out and away they go – off somewhere” (Steinbeck 1939: 28). („ყველა ბავშვს ჰყავს ხოლმე კუ, მაგრამ ვერავინ ინარჩუნებს. თან ჰყვებიან და ერთ მშვენიერ დღეს, მოიხედავ და აღარ არი, სადღაც გაძვრებიან და იკარგებიან.“ (სტაინბეკი 2019: 32)).

კუს გამძლეობის ეს აღიარება განმარტავს წინა ჩართულ თავს და განათავსებს მას ცენტრალურ ნარატივში. ტომი კუს „ბულდოზერს“ (Steinbeck 1939: 28) ადარებს, ანუ უმწეო ქვეწარმავლის ნაცვლად მას მძლავრ და გამძლე იარაღად წარმოგვიდგენს, რომელსაც შეუძლია „ბანკის“ განადგურება. კუ ასევე უპირისპირდება უსახლკარო შინაურ ცხოველებს, როგორცაა, მაგალითად, „thick-furred yellow shepherd dog“ („სქელბეწვიანი ყვითელი მეცხვარის ძაღლი“), რომელიც ყველაზე ელემენტარულ, ცხოველურ დონეზე ტრადიციული ცხოვრების წესის განადგურებაზე მიანიშნებს, რადგან გადარჩენის განსაკუთრებული უნარი მხოლოდ გარეულ (ანუ თავისუფალ) ცხოველებს შერჩენიათ (Steinbeck 1939: 29). ამ და სხვა დეტალების წყალობით კუს ეპიზოდი ნარატიულ ხაზად განივრცობა; ეს დეტალები ხელს უწყობენ მორალური

საკითხების ნიუანსირებას და ბუნებრივად აღრმავებენ ბიოლოგიური სახეების მეშვეობით გამოხატულ სტაინბეკისეულ ზნეობრივ პოზიციას. უფრო ადრეულ ნაწარმოებებში სტაინბეკი ალეგორიულ ნარატივს, როგორც მხატვრულ ხერხს, ასე ოსტატურად ვერ იყენებს.

ჩართული თავი, სადაც კუს ეპიზოდია აღწერილია, მართლაც ოსტატურადაა დაწერილი. განვრცობილ ალეგორიზაციას კიდევ უფრო აღრმავებს ყოფილი მოძღვრის, ჯიმ კეისის შემოყვანა ჯოუდების ოჯახში. იგი გვევლინება ძალად, რომელიც ხელს უწყობს ჯოუდებს ოჯახიდან ჯგუფად ტრანსფორმაციაში. თუ რომანს უფრო ღრმა მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე მოგზაურობისა და გაჭირვების შესახებ ჟურნალისტურ რეპორტაჟს, ეს კეისის სპირიტუალური წარმოდგენებისა თუ შეხედულებების დამსახურებაცაა, რომლებიც მწერლის ფილოსოფიურ ოპტიმიზმს დამაჯერებლობას ანიჭებს. ტექნიკური სირთულე ისაა, რომ კეისის არა აქვს პირდაპირი/უმშალო ნარატიული/თხრობითი ფუნქცია. ის თხრობიდან ამოვარდება თითქმის მთელი ასორმოცდაათი გვერდის მანძილზე და მხოლოდ იმ ეპიზოდებში ჩნდება ხოლმე, სადაც ჯოუდები იხსენებენ მას და ფიქრობენ, ნეტავ რა მოუვიდაო. როცა ის ხელახლა შემოდის რომანში, მას მალევე, თხუთმეტი გვერდის განმავლობაში კლავენ - ის ეწირება ჯგუფს, რაც შეესაბამება მის ქრისტესებურ ფუნქციას, რომელსაც გამოხატავს ის ფრაზა, ქრისტეს უკანასკნელ სიტყვებს რომ მოგვაგონებს (Steinbeck 1939: 364, 520, 527). მიუხედავად ამკარა ტექნიკური სირთულისა, რომელიც ასეთი მასალის დამუშავებას უკავშირდება, სტაინბეკი ახერხებს შექმნას კეისის ისეთივე დასრულებული მხატვრულ სახე, როგორიც ნებისმიერი წამყვანი ჯოუდისა. კეისის ბრძოლა საკუთარ თავთან და მისი მცდელობა, ჩაწვდეს „ცოდვის“ არსს ბუნებრივი სამყაროს ფაქტების საშუალებით, მას უაღრესად ჰუმანურ ფიგურად აქცევს. ის მოიპოვებს მორალის ქადაგების უფლებას, რადგან მთელი მისი განსჯანი და შეფასებანი მისსავე პირად გამოცდილებას ეფუძნება. ერთი მხრივ, კეისი უაღრესად ადამიანურია, მაგრამ მეორე მხრივ, იგი ერთგვარ ალეგორიულ ფიგურადაც გტვევლინება. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ კეისი მხატვრულად ყველაზე შთამბეჭდავი ფუნქციონალური ალეგორიული ფიგურაა რომანში.

თვით კეისის აუცილებელი დისტანციურობაც კი ფუნქციონალურია. იგი არსებობს თხრობის გარეთ იმ აზრით, რომ იგი მოგზაურობს ჯოუდებთან ერთად, მაგრამ არა არის მათი ოჯახის წევრი და მათი თავგადასავლების აღრევის საფრთხეც არ არსებობს. უფრო მეტიც, კეისი, თავისი ბუნებითა და გამოცდილებით, „ხალხის“ სინდისის ფუნქციასაც ასრულებს. ჯოუდებთან ერთად მოგზაურობისას იგი აკვირდება ოკების გაჭირვებას, აცნობიერებს მათი პრობლემების მიზეზებს და ცდილობს შეძლებისდაგვარად დაეხმაროს მათ. ასევე მხატვრულად დამაჯერებელია სტაინბეკის ბოლო გადაწყვეტილება - ტომ ჯოუდის სწრაფვა მოირგოს კეისის როლი. ამ ჩანაცვლებით მწერალი მანიპულირებს ალეგორიით, უფრო მოქნილს ხდის მას, რადგან ტომი არ ჰგავს კეისის. იგი გაცილებით უფრო ძლიერი, ძალადობისაკენ მიდრეკილი და მრისხანეა; თუმცადა, მას შემდეგ, რაც იგი აღმოაჩენს გზას, შეასაძლოა, როგორც პრაქტიკული მისიონერი, კეისიზე წარმატებულად კი იყოს. თუ კეისი ქრისტესთან ასოცირდება, ტომი - პავლე მოციქულთან, როგორც რეალისტთან და მოხერხებულ ორგანიზატორთან. ალეგორიული კავშირი, რომლითაც ტომი „მოიქცევა“ და კეისის როლს ირგებს, საკმაოდ ღრმა და მდიდარია თავისი მნიშვნელობით არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს ტექნიკური თვალსაზრისით აუცილებელია, არამედ იმის გამოც, რომ იგი ადასტურებს კეისის, როგორც კაცის და მასწავლებლის, რეალურობას. პარალელები ქრისტესა და პავლე მოციქულთან მხოლოდ ტექნიკურ ფაქტებად დარჩებოდა, ისინი ესოდენ ღრმად რომ არ იყოს ხორცშესხმული. რაღა თქმა უნდა, ის ტრივიალური ფაქტი, რომ კეისისა და ქრისტეს ინიციალები ერთმანეთს ემთხვევა, იჩრდილება ამ თანმიმდევრული და სიღრმისეული მხატვრული ხორცშესხმის ფონზე.

მხატვრულ სახეთა გამოკვეთისას, უფრო ზუსტად, პესრონაჟთა ხასიათის ძერწვისას სტაინბეკი გვიხატავს ურთიერთსაპირისპირო იდეათა კონფლიქტს - უმთავრესად, ესაა ბრძოლა კანონსა და ანარქიას შორის. ურთიერთსაპირისპირო იდეათა ერთი პოლუსია სამართალი სიყვარულისა და შრომის ზნეობრივ სამყაროში, რომელიც წარშულში „ხალხთან“ იყო გაიგივებული, აწმყოში კი - სამთავრობო ბანაკთან და პროფკავშირულ მოძრაობასთან, ვინაიდან სწორედ ესენია თანამედროვე ინსტიტუციური ფორმები, რომლებიც ჯგუფმა შეიძლება შეიძინოს. მეორე პოლუსია

უსამართლობა სიძულვილისა და შიმშილის ამორალურ სამყაროში. იგი ასოცირდება მტაცებლურ კაპიტალიზმთან, რომელიც, თავის ძალადობრივ გამოვლინებებში, მოიცავს შტრეიკბრეხელობას და მასთან დაკავშირებულ პრაქტიკებს, შრომას რომ აიაფებს.

ჯოუდების ხატვისას სტაინბეკი განსაკუთრებული სირთულეების წინაშე იდგა. ერთი მხრივ, საჭირო იყო მათი ინდივიდუალიზაცია, რომ ისინი დამაჯერებელი ყოფილიყვნენ, მეორე მხრივ კი, უნივერსალიზაცია, რომ სხვა მსგავსი ათასობით ოჯახის ტიპური წარმომადგენლები ყოფილიყვნენ. ამ ამოცანის გადასაჭრელად მწერალი თითოეული ჯოუდის ინდივიდუალურ სახეს ქმნის და აჩვენებს, რომ ის, რაც მათ გადახდებათ თავს და ემართებათ, იმ დროისათვის ტიპურია. ნაკლებად მნიშვნელოვანი ჯოუდებიც კი ინდივიდუალური შტრიხებით გამოირჩევიან - ბებია რელიგიურობით, პაპა სულიერი სიმტკიცით, ძია ჯონი მელანქოლიურობით, ელი გოგონებისა და მანქანების სიყვარულით და ეს ყველაფერი ხელოვნურად მიკერებული, ინერტული იარლიყები კი არაა, არამედ ბუნებრივად ვლინდება მოქმედებაში და ევოლუციას განიცდის სიუჟეტური მოვლენების კვალდაკვალ. ბებუის დასაფლავება არღვევს მისი რელიგიის წეს-ჩვეულებებს; პაპის სულიერი სიმტკიცე ტყდება, როცა იგი მამაპაპეულ მიწას ტოვებს; ძია ტომის მელანქოლიურობას ოჯახის გამოცდილება აბალანსებს; ელი ეხმარება ოჯახს მანქანით კალიფორნიაში გადაყვანაში, ქორწინდება და გვარს აგრძელებს. დედა, მამა, შარონის ვარდი და ტომი ისე არიან თხრობაში ჩართულნი, რომ მათ ინდივიდუალობას სიუჟეტური მოვლენები განსაზღვრავს. დედა ოჯახის ფსიქოლოგიური და მორალური ცენტრია; მამა ოჯახის მთელ ტვირთს კისრულობს; შარონის ვარდი მისი ფიზიკური არსებობის გაგრძელების როლს იტვირთავს; ტომი კი მის სინდისად იქცევა. თუ უფრო მასშტაბურად შევხედავთ, აშკარაა, რომ ის, რაც თავს გადახდებათ ჯოუდებს, ტიპურია იმ დროისათვის, ეპოქალურია. ჩართული თავები მკითხველს განუმტკიცებს განცდას, რომ „მთელი ქვეყანა გზაზეა“ ან აპირებს გზას დაადგეს (Steinbeck 1939: 6–7, 43–47, 65, 104, 196–97, 206, 236, 259, 264–70, 273, 279, 317–18, 324–25). ჯოუდები გზად უამრავ ადამიანს გადაეყრებიან, რომლებიც თანაუგრძნობენ მათ გაჭირვებას; ეს შეხვედრები აძლიერებს „ხალხის“ ერთიანობის შეგრძნებას (Steinbeck 1939: 165, 171, 174–75, 215–20, 245–46). როგორც ჩართულ თავებში, ასევე

ძირითად თხრობაში მთავარი საკითხი - ერთდეროულად კონკრეტულიც და უნივერსალურიც - ფიზიკური გადარჩენაა.

მეორე მხრივ, ჯოუდების ასეთი დამაჯერებელი ინდივიდუალიზაცია ორ სირთულეს იწვევს: ჯოუდები მეტისმეტად განსხვავებულნი არიან, რომ უნივერსალურ და თუნდაც ეროვნულ სულისკვეთებას გამოხატავდნენ და, გარდა ამისა, ისინი ლაპარაკობენ სლენგზე, რამაც შესაძლოა შეზღუდოს მათი უნივერსალურობა. მწერალი მხატვრული ლიცენციით ახერხებს ამ სირთულეების დაძლევას. თხრობას ფონად ჯოუდების წარსული გასდევს; მათი, როგორც უმიწაწყლო პროლეტარიატის, გამოცდილება ნარატიულ ფონად იკვეთება. მწერალი სამ ხერხს მიმართავს, რომ არგო, რომელზეც ისინი მეტყველებენ რომანში, სტანდარტულ/ტიპურ ენად მოგვაჩვენოს: იგი ძირითადი ენაა; ადამიანები, რომლებიც არ არიან ოკები, მეტყველებენ მათი არგოს ნაირსახეობაზე; და არგო, როგორც ასეთი, გამოიყენება იმ ახალ გამოცდილების გადმოსაცემად, რომელიც უმიწაწყლო პროლეტარიატს აერთიანებს. თუმცადა, რამდენადაც ეს ყველაფერი მხატვრულ ლიცენციაზეა დამოკიდებული, ნებისმიერი ყალბი ტონალობა ძირს უთხრის მხატვრულ სიმართლეს, რომელიც ენამ უნდა გადმოსცეს. ასე რომ, რამდენიმე ჩართული თავის ტონალობა და ლინგვისტური ჟღერადობა ყალბია.

ჯოუდების შემდგომი დახასიათებისათვის სტაინბეკი მათ ადარებს ოთხი ტიპის ოკებს, რომლებიც უარს ამბობენ ან არ შეუძლიათ შეიძინონ ის ცოდნა, რომელსაც ოჯახი კოლექტიური გამოცდილების წყალობით იძენს. ესენია: ჯიუტები, მკვდრები, სუსტები და ბეკტრეკერები²². ისინი რომანში ამ თანმიმდევრობით ჩნდებიან.

მიული გრეივზი, როგორც ამას მისი სახელიც მიგვანიშნებს Muley Graves – Muley: სიტყვიდან ‘mule’ - ჯორი), ჯიუტი კაცია. იგი ტომს და კეისის რომანის დასაწყისში გაიცნობს. იგი თავისი სიჯიუტის გამო უარს ამბობს დატოვოს ოკლაჰომა, ამ უარის სხვა მიზეზი არ არსებობს; მის კარცაკეტილობას იგი თავისებურ შეშლილობამდე მიჰყავს.

²² ბეკტრეკერი - ინგლ. backtracker - ადამიანი, რომელიც უკეთესი ცხოვრების ძიებით იმედაგრებული, მშობლიურ სანახებს უბრუნდება.

იგი აცნობიერებს, რომ მან დაკარგა რეალობის შეგრძნება და „ძველი სასაფლაოს დაწყველილი მოჩვენებასავით დაეხეტება აქეთ-იქეთ“ (“jus’ wanderin’ aroun’ like a damn ol’ graveyard ghos” (Steinbeck 1939: 67–71, 151), მის ბრმა სიჯიუტეს და პესიმიზმს ძლიერი ადამიანები თავიდანვე ჯანსაღ ოპტიმიზმს უპირისპირებენ.

ხანშიშესულთა და ჯერაც დაუბადებელთა გარდაცვალება რომანის ჩარჩოს ქმნის. პაპა და ბებია, ფესვებს მოწყვეტილნი და ახალ ცხოვრებასთან ადაპტაციის უნარს მოკლებულნი, კვდებიან. შარონის ვარდის ჩვილი რომანის ბოლოს მკვდარი იხადება, რაც კიდევ ერთი რგოლია ოჯახის დაუსრულებელ უბედურებათა ჯაჭვში და ჯგუფის ჩამოყალიბების აუცილებლობის ცოტა არ იყოს ხელოვნური სიმბოლოც.

სუსტების კატეგორია ორ უკიდურესობას აერთიანებს ჯოუდების ოჯახში. ნოე ჯოუდი წყვეტს გადარჩენისთვის ბრძოლას; ის პოულობს თავის მყუდრო ადგილს. მისი პერსონაჟი ბუნდოვანია, მის არჩევანს კი მწერალი უფრო განსაზღვრავს, ვიდრე მისი ბუნება თუ მისი ხასიათის რომელიმე შტრიხი. ნოე არ ჰგავს უფრო ადრინდელ „იდიოტ“ პერსონაჟებს - ორ ბურგუნდიელს რომანიდან *ოქროს ფინჯანი* (*Cup of Gold*, 1929), ტულარეჩიტოს რომანიდან *სამოთხის იალაღები* (*The Pastures of Heaven*, 1932) უილის რომანიდან *უცნობი ღმერთისადმი* (*To a God Unknown*, 1933), იგი თავისი ბუნდოვანებით გარკვეულწილად უფრო გვიანდელ პერსონაჟს, ლენის მოგვაგონებს რომანიდან *თაგვებსა და ადამიანებზე* (*Of Mice and Men*, 1937). მეორე უკიდურესობაა კონი, რომელსაც მკვეთრად გამოკვეთილი ხასიათი აქვს. მას ცოლად ჰყავს კონი, თუმცა იგი მიატოვებს მას, რადგან კარგავს რწმენას ოჯახის ბრძოლისადმი და აღარ ჯერა, რომ ჯოუდები მიაღწევენ კალიფორნიას. მის რწმენას შთანთქავს „ბანკის“ ღირებულებები, მატერიალური კეთილდღეობის მიღწევისა და ფულის კულტი. მას სურს, ტექნოლოგიები შეისწავლოს და ამგვარად დაწინაურდეს სოციალურ კიბეზე. ელისგან განსხვავებით, მას სულაც არ ეხატება გულზე ტექნიკა, როგორც ასეთი. მას არავინ უყვარს. საბოლოოდ, ნატრობს, ნეტავ ოკლაჰომაში დავრჩენილიყავი და ტრაქტორის მძღოლად დამეწყო მუშაობაო. მოკლედ, კონის სახით სტაინბეკს ჯოუდების ცხოვრებაში შემოჰყავს ადამიანი, რომელიც „ბანკის“ პოზიციას თუ დამოკიდებულებებს იზიარებს,

რითაც იგი სიტუაციას ამარტივებს, მაგრამ რეალურ ადამიანებს რეალურ სამყაროში უფრო კომპლექსურად წარმოგვიდგენს. კონის ზედაპირულ, დესტრუქციულ თანადროულობასთან კონტრასტი კიდევ უფრო ნათლად გამოკვეთს და დამაჯერებელს ხდის ოჯახის ჰუმანისტურ ღირებულებებს. კონისებურ სისუსტეს სხვადასხვაგვარად განასახიერებენ ბენზოგასამართი სადგურის დაბნეული მეპატრონე და ნაგავსაყრელის ცალთვალა, პათეტიკური დამხმარე მუშა. კონის საპირისპირო ფიგურაა ელი, რომელსაც ასევე სურს, მიატოვოს ოჯახი, მაგრამ მოვალეობა და სიყვარული დარჩენას აიძულებენ. მისი ეს მძიმე არჩევანი მიუთითებს ოჯახის მორალურ გადარჩენაზე და აჩვენებს მის ადამიანურ ფასს.

ჯოუდები გზად რამდენიმე ბეკტრეკერს ხვდებიან. უილსონები ბრუნდებიან, რადგან მისის ვილსონი კვდება; ჯოუდები არ ჩერდებიან და გზას განაგრძობენ მიუხედავად მათი ოჯახის წევრის გარდაცვალებისა. უილსონების ამბავი მიანიშნებს, თუ რა ელით ჯოუდებს კალიფორნიაში, მაგრამ ისინი უკან არ იხევენ. მათი ოჯახის ზოგიერთი წევრი ფიქრობს, მიატოვოს ოჯახი, მაგრამ ასე არ იქცევა, ან რამე კონკრეტული მიზეზით ტოვებს ოჯახს, რაც ასევე „ბეკტრეკინგის“ გარკვეული სახეა. დროდადრო ელსა და ძია ჯონსაც ძალიან უნდათ წასვლა, მაგრამ ისინი რჩებიან; ტომი მიდის (ისევე როგორც კეისი), მაგრამ იმისათვის, რომ უფრო ფართო ჯგუფს, საზოგადოებას მოემსახუროს. რომანში ბეკტრეკინგი სიცოცხლის უარყოფის მეტაფორაა, მაგრამ იმავდროულად ყოველთვის ფაქტია. ფაქტობრივი მეტაფორა კიდევ უფრო ღრმავდება, რთულდება და კომპლექსური ხდება, რადგან ჯოუდები თანაუგრძობენ ბეკტრეკერების ხელის მოცარვას კალიფორნიის გზაზე სირთულეების გამკლავებაში, თუმცა, მეორე მხრივ, არ ავიწყდებათ, საიდან მოდიან და უარს ამბობენ ცხოვრების უარყოფელი გადაწყვეტილების მიღებაზე - დაბრუნებაზე. ყველა ეს გადაწყვეტილება ოჯახის გამოცდილების ნაყოფია.

მესაკუთრეთა და საშუალო ფენის წარმომადგენელთა მეხუთე ჯგუფი ნეგატიურადაა დახატული, რაც კონტრასტს ქმნის ჯოუდებთან და, ისევე როგორც *საეჭვო ბრძოლაში*, მათი მარტივი, ცალსახად უარყოფითი დახასიათება მეტისმეტად

აბსტრაქტულია, რომ ბოლომდე დამაჯერებელი იყოს. რამდენიმე გამონაკლისი გვხვდება უაღრესად ინდივიდუალიზებულ სცენებსა და ეპიზოდებში (მაგალითად, ასეთია თავი 15), სადაც საშუალო ფენის წარმომადგენლები „ცუდი ბიჭების“ (“bad guys”) კარიკატურებად გამოიყურებიან და კონტრასტს ქმნიან „კარგ ბიჭებთან“ (“good boys”) (სატვირთო მანქანის მძღოლებთან, მზარეულთან), რომლებიც თანაუგრძნობენ ოკების ოჯახებს (Steinbeck 1939: 170–74, 242, 343–44, 372). 15 წლის შემდეგ სტაინბეკმა ეს ტექნიკა დეტალურად აღწერა სტატიაში “How to Tell Good Guys from Bad Guys” (Steinbeck 1955: 42-44). ამ უკვე სრულიად განსხვავებულ პოლიტიკურ კონტექსტში სტაინბეკი აჩვენებს, რომ მან იცის რომ ეს ტექნიკა მეტისმეტად მუხეშავი და სწორხაზოვანია და მხოლოდ ფართო კარიკატურული დახასიათების საშუალებას იძლევა. შეიძლება ვივარაუდოდ, რომ მან ეს ყოველივე 1930-იან წლებშიც იცოდა. საშუალო ფენის წარმომადგენელთა და მესაკუთრეთა ასეთ შეზღუდულ დახასიათებას ერთი ნარატიული უპირატესობა აქვს - იგი ოკების მნიშვნელობისა და ვიტალურობის წარმოჩენის საშუალებას იძლევა, თუმცა, მეორე მხრივ, ნაკლი, რომელიც თან ახლავს ამგვარ ზედაპირულ დახასიათებას მეტისმეტად თვალშისაცემია. სტაინბეკს შეუძლია ისტორიული და საზოგადოებრივი ფონის ძალიან დეტალურად და დამაჯერებლად წარმოჩენა, თუმცა მას არ შეუძლია ამდენადვე მესაკუთრეთა თუ საშუალო ფენის წარმომადგენელ უაროფით პერსონაჟთა ამდენადვე დამაჯერებელი და დასრულებული დახასიათება შემოგვთავაზოს.

მთლიანობაში, *მრისხანების მტევნები* საოცარი მხატვრული ძალის რომანია. თხრობის თვალშისაცემი ხარვეზები კომპენსირდება პერსონაჟთა კომპლექსური ენობრივი პორტრეტებით და მათი კომპლექსური ქცევით, რასაც სტრუქტურის ორგანიზების პრინციპიც ადასტურებს. რომანი სამი ნაწილისაგან შედგება: ტომის დაბრუნება და მოვლენების მოწმედ ქცევა; ოჯახის გამგზავვრება და მოგზაურობისას განცდილი თუ თავს გადახდენილი ამბები; მისი ჩასვლა და გამოცდილება კალიფორნიაში. ჩართული თავები თან „აკონკრეტებენ“ და თან განაზოგადებენ ძირითად თავებს. ისინი გვაწვდიან ინფორმაციას ხან დრამატული, ხან რიტორიკული სტილით - საჭიროებისამებრ, რომელსაც ჯოუდები არ ფლობენ და უფრო ხშირად მონაწილეობენ ძირითად თხრობაში. სწორედ ამ მონაწილეობის გამო არ იქნებოდა

სწორი, რომ ჩართული თავები ერთგვარ ქოროდ მოგვეაზრებინა. რომანში აშკარაა, რომ *ოქროს ვინჯანთან* შედარებით, სადაც ოთხი განყენებული ჩართული თავია, თავებისა და ჩართული თავების ორგანული ინტეგრაციის სტაინბეკისეული ოსტატობა *მრისხანების მტევნებში* აშკარად უფრო დახვეწილია. ჩართული თავების სტილის საინტერესო და ღრმა ანალიზს გვთავაზობს პიტერ ლისკა, რომელიც აჩვენებს, რომ სტილური ნაირგვაროვნება რომანში ზედმიწევნით შეესაბამება შინაარსს, რაც სტაინბეკის მხატვრული ოსტატობის კიდევ ერთი დასტურია (Lisca 1957: 296–309). ეს ხერხი როგორც დეტალიზაციის, ასევე ეპიკური მასშტაბის მიღწევის საშუალებას იძლევა. სახეთა სისტემა სიკვდილ-სიცოცხლის დიქოტომიის მხატვრული გააზრების ამოცანას ემსახურება.

რომანის პირველი ნაწილი ათი თავისაგან შედგება. დასაწყისში აღწერილია ადგილმდებარეობა - ესაა მტვრის ქარიშხლისა და გვალვისაგან გაპარტახებული და იავარქმნილი მიწა ოკლაჰომაში, რომელიც უნივერსალური სიკვდილის ხატს წარმოქმნის, მაგრამ ამ თავის ბოლოს ქალები აკვირდებიან თავიანთ კაცებს, შეძლებენ თუ არა ისინი ბუნებრივი კატასტროფით გამოწვეული დათრგუნულობის განცდისა და სტრესის დამლევას, რასაც ეს უკანასკნელნი ვერ ახერხებენ; ეს სცენა მეორდება კალიფორნიაში რომანის ბოლოს (Steinbeck 1939: 6, 592–94). ეს ობიექტური იმაჟისტური ხატები ერთმანეთს უპირისპირებს სიკვდილსა და სიცოცხლეს და სიცოცხლე გადარჩება იმ ადამიანთა ნებით, რომელთაც ყოფნით სიცოცხლისუნარიანობა და მტკიცე სიცოცხლის ნება გააჩნიათ. მომდევნო ცხრა თავი ციხიდან ტომის დაბრუნების ირგვლივ ტრიალებს. ტომი, კეისისთან ერთად, გარეგანი დამკვირვებელია, რომელიც ფხიზელი თვალთა აკვირდება მიწის გაპარტახებას და საყოველთაო სიდუხჭირეს. თითქოს სიკვდილი ბატონობს. აქ თხრობა ირონიულად ისევ უბრუნდება კუს ეპიზოდს. მამას მოაქვს სარეკლამო განცხადებები, რომლებიც მსურველს კალიფორნიაში დასაქმებას პირდება, რაც იმის ირონიული ანალოგიაა, რომ კუ შვრიის თესლს დაატარებს, მაგრამ სარეკლამო განცხადებები, რასაკვირველია, ტყუიან - მათი მიზანი დასაქმების ბაზრის გაიაფებაა. მომდევნო მოვლენები აჩვენებენ, რომ ჯგუფის მიზანი ჭეშმარიტი განახლებაა. სიკვდილი ასოცირდება „ბანკთან“, აბსტრაქციასთან, რომელიც

სიმბოლურად წარმოდგენილია ტრაქტორის ფორმით - აბსტრაქტული „ბანკის“ სრულყოფილი ხატით, რომელიც მისი მძღოლის დეჰუმანიზებას ახდენს და მიწის ნაყოფიერებას ბოლოს უღებს.

ჯოუდების მიტოვებული სახლის დანახვაზე ტომი ამბობს: “Maybe they’re all dead” („იქნებ ყველა მკვდარია“), მაგრამ მიუღი გრეივზი ეუბნება ტომს, რომ მისი ოჯახი ცოცხალია და კალიფორნიაში გამგზავრებეს აპირებს (Steinbeck 1939: 55). ტომი თავის ოჯახთან ერთად თითქოს ხელახლა იბადება თუ ცხოვრებას უბრუნდება, მაგრამ მისი სასიცოცხლო, ვიტალური ცენტრი მანქანამ ჩაანაცვლას, როგორც სიცოცხლის წყარომ: “The family met at the most important place, near the truck. The house was dead, and the fields were dead; but this truck was the active thing, the living principle” (Steinbeck 1939: 135). („ოჯახი ყველაზე მნიშვნელოვან ადგილზე შეიკრიბა – სატვირთოს გარშემო. სახლი და მინდვრები მათთვის მკვდარი იყო, ეს სატვირთო კი, ერთადერთი მოძრავი რამ, სიცოცხლის წყაროდ ესახებოდათ.“ (სტაინბეკი 2019: 153-4)).

მწერალი ირონიულად აგვიღწერს ოჯახის გულუბრყვილობას, რომელიც იმედის თვალთ უყურებს მომავალს და ვერ ხვდება, რომ გადასარჩენად მათ წინ ოჯახიდან ჯგუფად გარდაქმნა ელით. გზაზე დადგომა სიკვდილისაგან ინსტინქტური გაქცევაა, მაგრამ ეკონომიკური სისტემა კიდევ უფრო მომაკვდინებელია, ვიდრე გვალვა. ჯოუდები იჯერებენ სარეკლამო განცხადებების დაპირებას. მათ გააცურებენ, როცა თავიანთი ფერმის აღჭურვილობას გაჰყიდნიან, მაგრამ ეჭვიც არ ეპარებათ, რომ კალიფორნიაში გადასახლდებიან. ერთადერთი რამ, რაც სრულიად გარკვეულია, ისაა, რომ წარსული მკვდარია, სწორედ ისევე, როგორც გზაზე დადგომის წინ უსახელო ქალისა და თავად ჯოუდების დედის მიერ დამწვარი რელიქვიები.

ყველაფერი, რაც მკვდარი არ არის, იცვლება. მამა ავტორიტეტს კარგავს და ძალაუფლება დედის ხელში გადადის, ელიც ავტორიტეტს იხვეჭს ოჯახში, რადგან ავტომობილების რაღაც გაეგება და ეს ყოველივე ოჯახურ ღირებულებათა ტრანსფორმაციაზე მიანიშნებს. ისინი ინარჩუნებენ ფერმერულ თანმიმდევრულობს და შრომით წესრიგს - ერთ მთლიან, შეკრულ გუნდად მუშაობენ, როცა შინაურ ღორებს

ხოცავენ, ამარილებენ და საგზლად ამზადებენ. ისინი ბიზნესის წარმოებაში გაწაფულნი არ არიან, ეს მათთვის უცხო სამყაროა. ისინი შეჩვეულნი არიან აგრარულ გარემოს, სასოფლო-სამეურნე საქმიანობას და ამ საქმიანობასთან დაკავშირებულ ცხოვრების წესს.. მათი გულუბრყვილობა და უმანკოება სულისშემძვრელი უფროა, ვიდრე კომიკური. მათი ფაქტობრივი სამოგზაურო სამზადისი და თვით მოგზაურობაც სიმბოლურ განზომილებას იძენს - ესაა გადარჩენის ბრმა იმედის, გადარჩენის ნების გამოხატულება; აქედან გამომდინარე, ეს მოგზაურობა ეპიკური ღირსებითაა აღბეჭდილი, რომელიც მათი პიროვნული ღირსების გამოძახილია.

სტაინბეკის სიმბოლოები, რომლებიც სიკვდილ-სიცოცხლის დიქტომიას გამოხატავენ, ყოველთვის ობიექტური ფაქტებიდან ამოიზრდება. შესაბამისად, *მრისხანების მტევნებში* სახისმეტყველება გაცილებით უფრო დახვეწილი და მხატვრულად ღრმად გააზრებულია, ვიდრე უფრო ადრეულ რომანებში. ეს ორგანულად ხორცშესხმული სიმბოლიზმი ნარჩუნდება და ვითარდება მეორე ნაწილის შვიდი თავის მანძილზე.

ოჯახს, რომელმაც მკვდარი მიწა უკან მოიტოვა, სიკვდილი მაინც თან დასდევს მოგზაურობისას. პაპა კვდება პირველივე ღამეს. შესაძლოა ინსულტი გამოიწვიას, ნაწილობრივ მაინც, იმ წამალმა, რომელიც მას დედა ჯოუდმა და ტომმა მიაღებინეს, რომ იგი მშობლიური კერიიდან მოეწყვიტათ, რაც მთელი ოჯახის საკეთილდღეოდ იყო საჭირო. ესაა მთელზე, მთლიანობაზე, ჯგუფზე ზრუნვის გამოხატულება ინდივიდუალური ნების თუ ინტერესების საწინააღმდეგოდ. პაპის სიკვდილით გამოწვეულ მწუხარებას ოდნავ ამსუბუქებს ჯოუდების და უილსონების შეხვედრა. თავდაპირველად მისი ავადმყოფობა და სიკვდილი ამ ორ ოჯახს თანაგრძნობის ძალით შეაკავშირებს. სხვა გამაერთიანებელი ძალებიც მოქმედებენ და ორი ოჯახი ერთმანეთს ეხმარება. კეისი ხედავს, თუ როგორ იბადება ჯგუფი, მთლიანობა, რომელიც ნთქავს ინდივიდუალურს. როგორც იგი ამბობს პაპის გარდაცვალების გამო წარმოთქმულ ქადაგებაში:

This here ol' man jus' lived a life an' jus' died out of it. I don't know whether he was good or bad, but that don't matter much. He was alive, an' that's what matters. An' now he's dead, an' that don't matter. Heard a fella tell a poem one time, an' he says, 'All that lives is holy.' (Steinbeck 1939: 196).

აი, მოხუცი, რომელმაც იცხოვრა და ცხოვრება დაასრულა. არ ვიცი, კარგი კაცი იყო თუ ცუდი, მაგრამ ამას მნიშვნელობა არა აქვს. მთავარია, რო ცოცხალი იყო. ეხლა მკვდარია და არც მაგას აქვს მნიშვნელობა. ერთხელ ერთი კაცის ლექსს მოვუსმინე. ყველაფერი რაც ცოცხალია, წმინდააო, ამბობდა. (სტაინბეკი 1939: 221).

ეს სიტყვები ვიტალისტურ დოგმას გამოხატავს. ინდივიდუალიზმიდან ჯგუფისკენ გადადგმული შემდეგი ნაბიჯია ბებუის წეს-ჩვეულებების დარღვევით დასაფლავება - მას საიდუმლოდ კრძალავენ გზის პირას; ტრადიციულ დაკრძალვა რომ მოეწყობოთ, მთელი ის ფული დაეხარჯებოდათ, რაც კალიფორნიამდე მისაღწევად ესაჭიროებოდათ. ბებია რომანის ამ ნაწილის მიწურულს კვდება და სრულიად გადაწონის მათ მიერ დანიშნულების ადგილამდე მიღწევას, თანაც წინასწარ მიანიშნებს იმ მძიმე რეალობაზე, რომელთან შეჯახებაც კალიფორნიაში ელით. ოჯახი სიკვდილსაც კი თავის ახალ გამოცდილებად გარდაქმნის. რუთი და ვინფილდი ყველაზე მძაფრად ძაღლის სიკვდილზე რეაგირებენ გზად პირველი შეჩერებისას; პაპის სიკვდილს ისინი ნაკლებად განიცდიან და კიდევ უფრო ნაკლებად განიცდიან ბებუის სიკვდილს. პაპის გარდაცვალების ღამეს, როცა ჯოუდეები და უილსონები გაერთიანებას გადაწყვეტენ, დედა ჯოუდი შენიშნავს: "Grandpa – it's like he's dead a year" (Steinbeck 1939: 203). („პაპა – თითქოს უკვე ერთი წელი გავიდა, – თქვა დედამ“ (სტაინბეკი 2019: 228)). სიმშვიდე, რომელიც გამოცდილებას მოაქვს, წარსულის დანაკარგებს ამსუბუქებს. ამ გარემოებაზე მიუთითებს ტომი ბებუის გარდაცვალების შემდეგ:

"They were too old", he said. "They wouldn't of saw nothin' that's here. Grampa would a been a seein' the Injuns an' the prairie country when he was a young fella. An' Granma would a remembered an' seen the first home she lived in. They was too ol'. Who's really seein' it is Ruthie and Winfield'." (Steinbeck 1939: 313)

მათი თვალები დაბერდნენ, აქ ვერაფერს დაინახავდნენ, – თქვა ტომმა, – პაპა ინდიელებს და პრერიებს გაიხსენებდა, ბებო თავის პირველ სახლს ძალიან

მოხუცდნენ. ის, ვინც მართლა რაღაცას დაინახავს, რუთი და უინფილდია.
(სტაინბეკი 2019: 354)

შემქნილი გამოცდილება ჯოუდებს ასწავლის, რომ მთავარი სიცოცხლეა. ნარატიული კონტექსტიც ამაზე მიუთითებს. პაპისა და ბეზის გარდაცვალებას შორის ჯოუდები გზად რამდენიმე ადამიანს გადაეყრებიან, რომლებიც სიმბოლურად მკვდრები არიან. ბენზოგასამართი სადგურის მეპატრონე მაშინაც კი ვერ ჩაწვდება მისი საკუთარი გამოცდილების მნიშვნელობას, როცა მას ამას განუმარტავენ. ნაგავსაყრელის ცალთვალა მუშა საკუთარი თავის ტყვეობაში ცხოვრობს. ტომი (რომელიც რეალურად იჯდა ციხეში) წარუმატებლად ცდილობს სიკვდილს გამოსტაცოს და ცხოვრებას დაუბრუნოს იგი. რამდენიმე მოიჯარადრე ფერმერიც, რომელიც უკან ბრუნდება, ცოცხლად სიკვდილს იღებს ერთადერთ რეალობად. მათ შეწყვიტეს ბრძოლა ჯგუფად ჩამოყალიბებისათვის და ისღა დარჩენიათ, რომ მკვდარ, გაპარტახებულ მიწას დაუბრუნდნენ.

გარედან დამკვირვებლისათვის ჯოუდები უვიც და უტვინო ადამიანებს უფრო ჰგვანან, ვიდრე გადარჩენისათვის ის ჰეორიკულ მებრძოლებს როგორც, მაგალითად, სერვისცენტრის ორი მოსამსახურე ბიჭის დიალოგში, როცა ოჯახი ღამით განაგრძობს უდაბნოში მგზავრობას კალიფორნიისაკენ:

“Jesus, I’d hate to start out in a jalopy like that.” “well, you and me got sense. Them goddamn Okies got no sense and no feeling. They ain’t human. A human being wouldn’t live like they do. A human being couldn’t stand to be so dirty and miserable. They ain’t a hell of a lot better than gorillas.” “Just the same. I’m glad I ain’t crossing the desert in no Hudson Super-Six ...” “You know, they don’t have much trouble. They’re so goddamn dumb they don’t know it’s dangerous. And, Christ Almighty, they don’t know any better than what they got. Why worry?” (Steinbeck 1939: 301–2)

– ეგეთი ჯაბახანით მე ვერ გავბედავდი.

– ჩვენ ჭკუა მოგვეკითხება, ოკიმ რა იცის, არც ჭკუა აქვს და არც გრძნობა. თითქოს ადამიანები არც არიან. ადამიანი ეგრე ნამდვილად ვერ იცხოვრებს. მაგათ მეტი ვინ შეეგუება ეგეთ სიბინძურეს და სიღატაკეს. გორილებზე მეტი რითი არიან, ვერ გავიგე.

– კიდე კაი, მე არ მიწევს უდაბნოზე იმ ჯაბახანით გადასვლა, რომ ვუყურებ, მეშინია, სალექ მანქანას ჰგავს. (სტაინბეკი 2019: 340)

ეს სიმართლეა, მაგრამ ირონიული სიმართლე. ჯოუდეები მართლაც გაუთლელი, გაუნათლებელი, ხეპრე და ჭუჭყიანი უპოვარებივით გამოიყურებიან, მაგრამ სწორედ ეს ირონიული სიმართლე განსაზღვრავს მათ ჰეროიზმს. ოჯახმა იცის, რომ უდაბნოს გადალახვა სახიფათოა, ბებია სწორედ უდაბნოს გადაკვეთისას კვდება. სინამდვილეში ოჯახმა გაცილებით მეტი იცის, ვიდრე სერვისცენტრის ბიჭებს ჰგონიათ. მას შემდეგ, რაც უკან დაბრუნებულ მეორე მოიჯუარადრეს ხვდებიან, ჯოუდეებმა ისიც კი იციან, თუ სინამდვილეში როგორი პირობებია კალიფორნიაში; ოჯახი შეგნებულად უარს ამბობს, მიეცეს სასოწარკვეთას, რაც კარგად ჩანს მია ჯონის სიტყვებში: “We’re a-goin’ there. ain’t we? None of this here talk gonna keep us from goin’ there” (Steinbeck 1939: 283). („მივდივართ, ხო ესეა? აქ რაც არ უნდა ითქვას, მაინც წავალთ, ჩავალთ და ეგ იქნება“ (სტაინბეკი 2019: 320). სერვისცენტრის ბიჭების წარმოდგენა ჯოუდეებზე ზედაპირულად სენტიმენტალურია. ირონიული სიმართლე კი ისაა, რომ ოჯახი უკან არ იხევს, თუმცა იცის იმ საფრთხეების შესახებ, რომელიც წინ ელის და ისიც, რომ კალიფორნიაში სულაც არ დახვდებათ სამოთხე. ირონია ხაზს უსვამს და კიდევ უფრო გჰამოკვეთს მათ ჰეროიზმს და კეთილშობილებას.

ეს ყველაფერი მაინც არ ნიშნავს, რომ ჯოუდეები მტკიცე ნებით თვითონვე განსაზღვრავენ თავიანთ ბედ-იღბალს. გარკვეულ მომენტამდე ისინი გარემოებათა სათამაშო პაიკებად რჩებიან. ისინი რეაგირებენ მოვლენებზე, რომლებიც ბოლომდე არ ესმით და აშკარაა, რომ სწორედ უცოდინრობა და აუცილებლობა აიძულებს მათ, განაგრძონ გზა კალიფორნიისაკენ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დედის და ტომის ხასიათი განიცდის გარკვეულ ევოლუციას, რომელიც გამორიცხავს დეტერმინიზმს. დედა თავისი მუდმივად მზარდი მორალური ავტორიტეტით უპირისპირდება იმ ძალებს, რომლებიც ოჯახის დაშლას ცდილობენ, მაგრამ იგი მოქმედებს მხოლოდ ოჯახის სიყვარულიდან გამომდინარე, ამ სიყვარულის უნივერსალიზაცია კი რომანის მიწურულსღა ხდება. ტომის როლი უფრო ღრმა და კომპლექსურია. თავდაპირველად იგი საკუთარ თავს იგი აუცილებლობის ადამიანად მიიჩნევს, რომელიც ნაბიჯსაც არ გადადგამს, თუ ეს აუცილებელი არაა (“I rather jus’ – lay one foot down in front a the other”;

„მე რა ვიცი? მარტო ის ვიცი, რო ჯერ მარჯვენა ფეხი გადავდგა და მერე მარცხენა“), რაც ალბათ ციხეში მიღებული გამოცდილების შედეგაცაა. რომანის დასაწყისიდანვე ჩანს, რომ იგი კარგად იცნობს ადამიანებს, ბუნებრივად ესმის მათი ქცევის მოტივები და მიზნები, რასაც კიდევ უფრო აღრმავებს კალიფორნიისაკენ მოგზაურობისას შეძენილი გამოცდილება. მისი ზნეობრივი განვითარების გზა კეისისას მიაგავს იმ განსხვავებით, რომ მის შემთხვევაში ეს გზა უფრო რთულია. კეისი შედერებით უფრო მარტივი პერსონაჟია; ციხეში გატარებული დროის შემდეგ, რამაც მისი ემოციური ინდიფერენტულობა გამოიწვია, მისი მორალური ცნობიერების გამოღვიძება გაცილებით უფრო ძნელი და მტკივნეულია, ვიდრე უდაბნოში კეისის მიერ განცდილი ფერიცვალება. შესაბამისად, ტომის ზნეობრივი ევოლუცია იმ ზოგადი გამოცდილების გაცილებით უფრო დამაჯერებელი სარკეა, რომელიც ოჯახს ჯგუფად გადაქცევისაკენ უბიძგებს/წარმართავს. ეს პარადოქსული ლოგიკაა, მაგრამ ფაქტია, რომ ტომის ევოლუცია მორალური ინდიფერენტუზმიდან მკვეთრად გამოხატულ ზნეობრივ პოზიციამდე, როგორც მძლავრი იმპულსი ჯგუფად ჩამოყალიბებისათვის, მხატვრულად ღრმა და დამაჯერებელია.

მოგზაურობის პროცესში ათასგვარი დაბრკოლების გადალახვით ოჯახი მორალურად იზრდება და ამტკიცებს, რომ მას შეუძლია შეინარჩუნოს მთლიანობა და სიმტკიცე გზის ახალ და რთულ პირობებში. კალიფორნიაში მისი გადარცენა გზაზე განცდილი ზნეობრივი ფერიცვალების დამსახურებაცაა.

ჩართული თავები ხაზს უსვამენ და განაზოგადებენ ამ კონკრეტიკას. მე-14 თავი გვიჩვენებს, თუ როგორ იცვლება მიგრანტთა აზროვნება „მე“-დან „ჩვენ“-ამდე, ანუ როგორ დგამენ ისინი ნაბიჯს წინ ჯგუფად ჩამოყალიბებისაკენ. ნარატიული კონტექსტია პაპის სიკვდილი და ჯოუდებისა და უილსონების გაერთიანება. მე-15 თავი ეხება იმ მორალურ გამოცდილებას, რომელიც მთელ საზოგადოებაზე ახდენს გავლენას; მე-17 თავი განაგრძობს თემას, რომ გზა ხელს უწყობს ოჯახს ჯგუფად გარდაიქმნას და აღრმავებს „ჯგუფის“ კონცეპტს.

ჯგუფის ჩამოყალიბება „ტექნიკა“, რომლის საფუძვლებიც ძველ აგრარულ წესრიგშია საძიებელი. ამ მოვლენებსა და ცვლილებებთან მიმართებაში ძირითადი თავები და ჩართული თავები თანწყობილ, ორგანულ მთლიანობას ქმნიან. მათი საერთო თემაა მოძრობა სიკვდილიდან და სიკვდილის გავლით ახალი სიცოცხლისაკენ/ცხოვრებისაკენ, რომელიც „ჯგუფის“ კონცეპტშია ფესვგადგმული. სიმბოლური დონე გზაზე მოძრობის ნარატიულ დონეს დროსა და სივრცეში განავრცობს. მხატვრულ ქსოვილში განზოგადოება არ ჩრდილავს კონკრეტულ ნარატიულ დეტალებს და მათგან დამოუკიდებლად არსებობს. სტაინბეკის თხრობის ტექნიკა დახვეწილი, დამაჯერებელი და, ფაქტობრივად, უნაკლოა.

რომანის მესამე ნაწილი, რომელიც აგვიღწერს ოჯახის კალიფორნიაში ცხოვრებას, მხატვრულად ნაკლებად დამაჯერებელია. მასალის მხატვრული დამუშავების ხარისხი არათანაბარია და ზოგჯერ სტრუქტურასაც ხარვეზი აქვს.

ამ ნაწილის მასალის განმასხვავებელი ნიშანი ისაა, რომ აქ თხრობა ფოკუსირებულია არა ბუნებრივ კატასტროფაზე, არამედ ადამიანის ხელით შექმნილ უმძიმეს სამუშაო და საცხოვრებელ პირობებზე. ოკლაჰომასა და კალიფორნიის გზაზე გადარჩენა მეტწილად ბუნებრივ პირობებთან ბრძოლას უკავშირდება. მიგრაციის მთავარი მიზეზი გვალვაა. მართალია, „ბანკიც“ ავიწროვებს ოკებს, მაგრამ მთავარი მაინც გვალვაა. ჯოუდებს კალიფორნიაში ბრძოლა თითქმის მთლიანად ადამიანებთან უწევთ, თანაც არ ციმის შესაძლებლობა არსებობს, რომ თავი ისევ მიგრაციით დაიხსნან. ბოლო ნაწილში მწერალს უკვე უწევს ფიქრი, თუ როგორ დაასრულოს რომანი, რაც მას ახალი, რომანის პირველი ორი ნაწილისაგან განსხვავებული სტრუქტურული ამოცანების წინაშე აყენებს. თხრობა გარკვეული მონაკვეთის მანძილზე ინარჩუნებს თაბნმომდევრულობას, ხოლო ორგანული მთლიანობა ნიღბავს ამ გარდაუვალ სტრუქტურულ ცვლილებებს.

ბეზის უღირსად დაკრძალვა კონტრასტს ქმნის პაპის ღირსეულ დაკრძალვასთან. უმიწაწყოლობა და სიღატაკე შელახავს ოჯახის თავმოყვარეობას და აძაბუნებს გადარჩენის ნებას. რაღაც მომენტში დედა გამოხატავს სურვილს, რაც შეიძლება სწრაფად

გამოჯანმრთელდეს ოჯახის მომავლისათვის: “We got to git,” she said. “We got to find a place to stay. We got to get to work an’ settle down. No use a-lettin’ the little fellas go hungry. That wasn’t never Granma’s way. She always et a good meal at a funeral” (Steinbeck 1939: 328). („– უნდა წავიდეთ, – თქვა მან, – ადგილი უნდა ვიპოვოთ და გავჩერდეთ. დავლაგდეთ, სამუშაო დავიწყოთ, ბავშვებს ვაჭამოთ. მშვიდები რატო უნდა იყვნენ, ბებოს არ გაუხარდებოდა. თითონ დაკრძალვების მერე ყოველთვის კარგად ჭამდა ხოლმე.“ (სტაინბეკი 2019: 371)).

დედის იმედებს მკაცრი ეკონომიკური რეალობა აცამტვერებს. ოჯახი შეიტყობს, რომ კალიფორნიული სამოთხე სინამდვილეში ილუზიაა. კალიფორნიასთან დაკავშირებული სახეები მიგვანიშნებენ, რომ ჯოუდებს იქ კარგი არაფერი ელით. პეტერ ლისკა და ფონტენროუზმა შეისწავლეს *მრისხანების მტევნების* ძირითადი ბიბლიური პარალელები, მათ შორის - კალიფორნიის ასოცირება აღთქმულ მიწასთან (The Promised Land) (Lisca 1957: 169-170; Fontenrose 1963: 74-83). ეს პარალელები ინტენსიური, უფრო ინტენსიურიც კი, ვიდრე ლისკა და ფონტენროუზი ვარაუდობენ, და მათი ფუნქცია ირონიული ეფექტის შექმნა უფროა, ვიდრე ასოციაციური ბმების დამყარება. პირველ რიგში, კალიფორნია ასოცირდება უხვ საჭმელ-სასმელთან. ირონიული ფაქტია, რომ კალიფორნია ქანაანის სრული ანტიპოდა; იქ ძალიან ცოტა სასმელ-საჭმელია, ყოველი შემთხვევისათვის, ოკებისთვის მაინც; მაგრამ კალიფორნია აღთქმული მიწაა, რადგან ჯოუდების ოჯახის იქაური გამოცდილებიდან საბოლოოდ იზადება ჯგუფის კონცეპტი. კალიფორნიაში ჩასვლისთანავე მათ მოლოდინი უცრუვდებათ. მდინარის გადაღმა მიწა მწვანედ ბიბინებს, მაგრამ პეიზაჟის ბიბლიურ ასოციაციებს ერთგვარ ჩარჩოს უქმნის ის ფაქტი, რომ მათ თან მოაქვთ ბებიის ცხედარი. კალიფორნიაში უმძიმესი ცხოვრების პირობები დახვდებათ, იქ ცხოვრება მათთვის, ფაქტობრივად, ცოცხლად სიკვდილს ნიშნავს. პირველივე ბანაკი, ჰუვერვილი, პირქუშად გამოიყურება და სასოწარკვეთას ('despair') მოუცავს, ყველაფერი ნაცრისფერი ('grey') და ჭუჭყიანია ('dirty'), არ არის სამუშაო, არ არის საკვები და სასოწარკვეთის დაძლევის არანაირი ნიშანწყალი არ ჩანს (Steinbeck 1939: 327-29). უმძიმეს ეკონომიკურ რეალობას განმარტავს ახალგაზრდა კაცი ჰუვერვილში, როცა ტომი კითხულობს, თუ რატომ გარეკა პოლიციამ მიგრანტები: “Some

say they don' want us to vote; keep us movin' so we can't vote. An' some says so we can't get on relief. An' some says if we set in one place we'd get organized" (Steinbeck 1939: 332–33). („– ხო გითხარი, არ ვიცი, ხან ამბობენ, რო არჩევნებში არ უნდათ მონაწილეობა მივიღოთ და გვაიძულებენ, რო სუ გზაში ვიყოთ, ზოგი ამბობს, შემწეობა რო არ მივიღოთ, იმიტო გვყრიანო, და ზოგი იმასაც ამბობს, ერთ ადგილას რო დავსახლდეთ, ორგანიზებულები გავხდებით და მაგის ემინიათო“ (სტაინბეკი 2019: 376)). ამ პასუხში კარგად ჩანს პოლიტიკური გამოსავალი - ძალაუფლებასთან დაპირისპირება თვითორგანიზების საშუალებით. მაგრამ ეს უბრალოდ პროგრამული სიტყვებია და არა მტკიცე ხასიათის თუ ნების გამოხატულება.

ამ მომეტიდან თავს იჩენს განსხვავებული ტიპის მასალა და სტრუქტურა. სტაინბეკი იმდენად გატაცებულია დოკუმენტური ფაქტებით, რომ მათი გადმოცემა ჩრდილავს ოჯახის ჯგუფად ტრანსფორმაციის ცენტრალურ თემას. ჯოუდების კალიფორნიულ გამოცდილებას მწერალი ალეგორიული დეტალების სერიად აქცევს, რომელსაც პანორამულ სტრუქტურაში განათავსებს. რომანის ამ ნაწილში მასალის არეალი/მოცულობა ვიწროვდება და სტრუქტურაც სქემატურადაა ორგანიზებული, რაც ლამის ყველა სიუჟეტურ მოვლენაში ვლინდება.

„სასოწარკვეთის“ კეისისეული ალტერნატივა - შესწიროს თავი „ხალხს“ - თითქმის მთლიანად ალეგორიული გადაწყვეტაა. ეს იმდენად აბსტრაქტულად სქემატურია, რომ თავდაპირველად ოჯახიდან ვერავინ ვერ გეზულობს მის მიზანმიმართულ ალეგორიულ ძალად - რომ მე-ს/თავის დაკარგვას ჯგუფის კონცეპტამდე და ჯგუფის ნების განმტკიცებამდე მივყავართ. თხრობა ძირითადად გადმოგვცემს ოჯახის მცდელობას, თავი დააღწიოს შიმშილს. ფრაზა „We got to eat“ („უნდა ვჭამოთ“) ხშირად ჟღერს რომანის ბოლო თავებში (Steinbeck 1939: 479, 483, 487, 497, 512–13). დედის ცვალებადი დამოკიდებულება უცნობი მშვიერი ბავშვებისადმი ბუნდოვანია: “I dunno what to do. I can't rob the fambly. I got to feed the fambly” (Steinbeck 1939: 351). („დედამ თავი გააქნია, – რა ვქნა, ოჯახს რაღა ვაჭამო...“ (სტაინბეკი 2019: 397)). მოგვიანებით დედის დამოკიდებულება უფრო პოზიტიური ხდება, როცა იგი მაღაზიის

გამყიდველს საყვედურობს მაღალი ფასების გამო: “Any reason you got to make fun? That help you any?” “A fella got to eat,” he began; and then, belligerently, “A fella got a right to eat.” “What fella?” Ma asked (Steinbeck 1939: 512). („– ეს დაცინვა რა არი? ესე უფრო ადვილია მუშაობა? – ... – კაცმა უნდა ჭამოს, – წამოიწყო გამყიდველმა და შემდეგ მუქარანარევი ხმით დაამატა, – კაცს უფლება აქვს, რომ ჭამოს. – როგორ კაცს? – ჰკითხა დედამ“ (სტაინბეკი 2019: 578-79)).

საბოლოოდ დედა აღიარებს, რომ გაჭირვებისას მხოლოდ ღარიბების იმედი შეიძლება ქონდეს ადამიანს: “I’m learnin’ one thing good”, she said. “Learnin’ it all a time, ever’ day. If you are in trouble or hurt or need – go to poor people. They’re the only that’ll help – the only ones” (Steinbeck 1939: 513–14). („– ერთი რამე მასწავლა ცხოვრებამ – თუ გასაჭირში ხარ, გტკივა ან გზია – ღარიბ კაცს სთხოვე დახმარება, მართო ის დაგეხმარება, მეტი არავინ“ (სტაინბეკი 2019: 580)).

„ღარიბები“ რომანში გაიგივებულია „ხალხთან“, რომელიც, თავის მხრივ, ის ჯგუფია, რომელიც ახლა იზადება. მათი „სიწმინდე“ ალეგორიულია და, ამდენად, არც თუ დამაჯერებელი. ამ ჯგუფის რეპრეზენტაცია რომანში საკმაოდ სქემატურია. საერთოდ, შეიძლება ითქვას, რომ „ღარიბების“ რომანტიზაცია გაცილებით უფრო წარმატებულია *ტორტილა ფლეტში*, ვიდრე *მრისხანების მტევნებში*, სადაც თხრობის მკაცრ რეალიზმისათვის შეუფერებელია „კეთილისა“ და „ბოროტის“ ალეგორიული დაპირისპირება.

„ღარიბების“ რომანტიზაცია სცდება დედის ხედვას/თვალსაწიერს და „ხალხური კანონის“ იდეალიზაციაში გადაიზრდება, რომელსაც ტომი კალიფორნიაში მისი საკუთარი გამოცდილების ნაყოფად აღიქვამს:

I been thinkin’ how it was in that gov’ment camp, how our folks took care a theirselves, an’ if they was a fight they fixed it theirself; an’ they wasn’t no cops wagglin’ their guns, but they was better order than them cops ever give. I been a-wonderin’ why we can’t do that all over. Throw out the cops that ain’t our people. All work together for our own thing—all farm our own lan’. (Steinbeck 1939: 571).

– სუ მთავრობის ბანაკი მახსენდება ხოლმე. თავის თავს თითონ უვლიდნენ, ჩხუბი თუ აიწყოდა, თითონ აგვარებდნენ, პოლიციელები იარაღის ქღარუნით არ

დადიოდნენ, მაგრამ ისეთი წესრიგი იყო, რო სადაც პოლიციეები არიან, იქ ეგეთი არც კი უნახავთ. ჩემთვის ვიფიქრე, რატო არ შეიძლება, რო ყველგან ესე იყოს-მეთქი. პოლიციელები რო გავყაროთ – ისინი ჩვენთანები არასდროს იქნებიან – და ყველამ ერთად, ჩვენი თავისთვის ვიმუშაოთ, ჩვენ მიწაზე, ჩვენ-ჩვენ სახლებში ვიცხოვროთ. (სტაინბეკი 2019: 646).

ჩართულ თავში სტაინბეკი რომანის სათაურისეული ბიბლიური ალუზიის მოშველიებით ტომის იდილიური ხედვის საპირისპირო/შებრუნებულ სურათს გვიხატავს:

This vineyard will belong to the bank. Only the great owners can survive.... Men who can graft the trees and make the seed fertile and big can find no way to let the hungry people eat their produce.... In the souls of the people the grapes of wrath are filling and growing heavy, growing heavy for the vintage (Steinbeck 1939: 476).

ეს ვენახი ბანკის საკუთრებაში გადავა. მხოლოდ მსხვილი კომპანიების მეპატრონენი გადარჩებიან ... კაცებმა, რომელთაც ხეების დამყნობა, უფრო უხვმოსავლიანი თესლის მიღება შეძლეს, ვერ მიაგნეს ხერხს, რომ ღარიბ ხალხს მათი ნამოღვაწართ კუჭი ამოევსო... მათ სულებში მრისხანების მტევნები მძიმდება, მწიფდება და მოსავლის აღების დროს ელის, რთველი შორს აღარ არის (სტაინბეკი 2019: 536-38).

ის ფაქტი, რომ სტაინბეკისეული წინასწარმეტყველება ერთგვარი „აგრარული ამბოხის“ შესახებ არ გამართლდა, მეორეხარისხოვანია. აქ მხატვრული თვალსაზრისით მთავარი ნაკლი ისაა, რომ მწერალი პერსონაჟებს ორ მკვეთრად დაპირისპირებულ ჯგუფად ჰყოფს - დადებითი და უარყოფითი მოქმედი პირები, „კეთილი“ და „ბოროტი“ აბსტრაქტულადაა ერთმანეთისაგან გამიჯნული, რაც მხატვრული სახეების სქემატურობას განაპირობებს, მასალის დამუშავებას კი სიღრმე აკლია. ასეთია, მაგალითად, მკვეთრი კონტრასტი სამთავრობო ბანაკში მცხოვრებ და „სატვირთო ბაღნარში“ (“struck orchard”) დასაქმებულ მუშახელს შორის. „ბანაკის“ მუშახელი აღწერილია როგორც სუფთა, მეგობრული, მხიარული და კარგად ორგანიზებული ადამიანთა ჯგუფი, ხოლო „სატვირთო ბაღნარში“ ჭუჭყიანი, საეჭვო და დეზორგანიზებული ადამიანების მასა მუშაობს (Steinbeck 1939: 389–491, 558). ამგვარი მკვეთრი, ინდივიდუალიზაციას მოკლებული ოპოზიციები ნაკლებად დამაჯერებელია - ურთიერთსაწინააღმდეგო პოლუსებმა მხატვრული დამაჯერებლობა მხოლოდ იმ

შემთხვევაში შეიძლება შეიძინონ, როცა ისინი ინდივიდებსა და კონკრეტულ დეტალებშია განსხეულებული. ასეთია, მაგალითად, ის ეპიზოდი, სადაც კონკრეტულად აღწერილია, თუ როგორ განდევნიან ბანაკის ლიდერები ბანაკის ასარევად ბიზნესის წარმომადგენლების მიერ დაქირავებულ პირებს. ნაკლებად დამაჯერებელია რელიგიურ ფანატიკოსთა პატარა ჯგუფის განდევნა ბანაკიდან, რადგან ისინი ოკები არიან და ნამდვილად არ წარმოადგენენ ბიზნესის ინტერესებს, თუმცაღა მათი განდევნა აუცილებელია „ჯგუფის“ კონცეპტთან/იდეასთან დაკავშირებული სეკულარული ღირებულებების გადასარჩენად. მიუხედავად მთელი ამ მასალის ასეთი სქემატური დამუშავებისა, სტაინბეკი მაინც ახერხებს თავისი კონცეპტუალური პოზიციის მაღალმხატვრულად გამოხატვას. ფანატიზმი მთელ რომანში უარყოფით ქრილშია წარმოჩენილი როგორც სოციალური, ასევე რელიგიური კუთხით. ტომის პირველი შეხვედრისას კეისისთან „სული“ (“spirit”) გაიგივებულია ემოციურ შვებასა და განთავისუფლებასთან და არა - ცოდვის გაცნობიერებასთან; კეისი აცხადებს საკუთარი აღმოჩენის შესახებ, რომელიც მან უდაბნოში ყოფნისას გააკეთა - რომ კავშირი „სულსა“ და სექსუალურ აღგზნებას შორის სოციალური უფროა, ვიდრე ეთიკური (Steinbeck 1939: 27, 29, 30, 31–32). გარდა ამისა, ფანატიზმი არაერთგზის გაიგივებულია ცხოვრების იძულებით უარყოფასთან. შარონის ვარდს, მაგალითად, სამთავრობო ბანაკში დააფრთხობს ფანატიკოსი ქალის ნათქვამი, რომ ცეკვა ცოდვაა და ამიტომ ის ბავშვს დაკარგავს. ქალის უვიცობა უპირისპირდება ბანაკის მმართველის სეკულარულ ცოდნას: “I think the manager, he took {another girl who danced} away to drop her baby. He don’ believe in sin ... Says the sin is bein’ hungry. Says the sin is bein’ cold” (Steinbeck 1939: 423). („მე რა მგონია? მმართველმა წაიყვანა და ბავშვი სადღაც დააგდეს. მმართველიც ეგეთია, ურწმუნო, ცოდვის არ ეშინია. რას ამბობს, იცი? ცოდვა ის არი, კაცს რო შიპო და სცივაო“ (სტაინბეკი 2019: 475)).

იგი კიდევ უფრო მეტ უვიცობას ამჟღავნებს, როცა დედა ჯოუდს ეუბნება, რომ ჭეშმარიტი რელიგია მყარი, ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებული ეკონომიკური კლასების არსებობას მოითხოვს ანუ, ღარიბთა მისწრაფებას გამდიდრებისაკენ ცოდვად წარმოსახავს და მიიჩნევს, რომ ღარიბი სამუდამოდ ღარიბადვე უნდა დარჩეს: “[A

preacher} says ‘They’s wickedness in that camp.’ He says, ‘The poor is tryin’ to be rich.’ He says, ‘They’s dancin’ an’ huggin’ when they should be wailin’ an’ moanin’ in sin” (Steinbeck 1939: 437). („იცით რა გვითხრა მქადაგებელმა? მაგ ბანაკში დიდი ცოდვა ტრიალებსო, ღარიბები გამდიდრებაზე ოცნებობენ და იმის მაგივრად, რო ტირილით და გლოვით ცოდვები გამოისყიდონ, ცეკვავენ და ერთმანეთს ეხუტებიანო“ (სტაინბეკი 2019: 491)).

ცხოვრების ასეთი სოციალური და ეკონომიკური უარყოფის მიზეზი უცოდინრობაა და არა - სულიერი გასხივოსნება. სწორედ ცხოვრების ამგვარ ფანატიკურ უარყოფას უპირისპირდება ბანაკის მმართველის მატერიალისტური ჰუმანიზმი. ასე რომ, ფანატიზმი რომანში ყოველგვარი ღირებულებისაგან განიძარცვება და რეალურად ბიზნესის ინტერესებს ემსახურება. „ჯგუფის“ ტირანიაც პირობითია - ფანატიკოსებს არც მათი შეხედულებების გამო სჯიან და არც მავნებლობის - მათ უბრალოდ გააძევებენ ან, უფრო ზუსტად, ისინი თვითვე განიკვეთენ საკუთარ თავს „ჯგუფისაგან“. მსგავსი პროცესი შეიმჩნევა ჯგუფის მიერ სოციალური ქცევის კონტროლის დროსაც, როცა რეალი უხეშად იქცევა ბავშვების თამაშისას:

The children laid their mallets on the ground and trooped silently off the court.... Defiantly she hit the ball again.... She pretended to have a good time. And the children stood and watched.... For a moment she stared at them, and then she flung down the mallet and ran crying for home. The children walked back on the court. Pig-tails said to Winfield, “You can git in the nex’ game.” The watching lady warned them, “When she comes back an’ wants to be decent, you let her. You was mean yourself, Amy.” (Steinbeck 1939: 433–34).

ბავშვებმა ჩაქუჩები მიწაზე დააწყვეს და მოედნიდან ჩუმად გაიკრიფნენ... რუთმა გამომწვევად დაარტყა ბურთს... თავი ისე ეჭირა, თითქოს ძალიან ერთობოდა. ბავშვები უხმოდ უცქერდნენ... რუთმა ცოტა ხანს მოიცადა, შემდეგ ჩაქუჩი ძირს დააგდო და ატირებულმა სახლისკენ მოუსვა. ბავშვები მოედანზე დაბრუნდნენ. აპრეხილნაწნავებიანმა უინფილდს უთხრა, – შენ შემდეგ თამაშში შემოგვიერთდი. – მოხუცმა ბავშვები გააფრთხილა – თუ დაბრუნდება და წესიერად მოიქცევა, ათამაშეთ. ემი, შენც ესეთი იყავი, აღარ გახსოვს? (სტაინბეკი 2019: 487-88)

როგორც ვხედავთ, ბავშვებს იმთავითვე წვრთნიან, რომ საბოლოოდ ისინიც „ჯგუფის“ შეგნებულ ნაწილად იქცნენ. ეს პროცესი, ფაქტობრივად, „ხალხური კანონის“

(“folk law”) გამოხატულებაა დაწყებით დონეზე. ეჭვს არ იწვევს, რომ რუთიმ შესაბამისი სოციალური სასჯელით ისწავლა თავისი ადგილი სოციალურ სხეულში.

ალბათ „ჯგუფის“ ტირანიის იმპლიციტური სიმახინჯე ამ ბოლო დროს უფრო თვალსაჩინო გახდა. მართალია, სტაინბეკთანაც თითქმის ყველგან ჩანს „ჯგუფის“ ტირანია, მაგრამ ის საკმარისად ღრმად ვერ ხედავს ამ ფენომენის მთელ სიმახინჯეს, რადგან წინასწარ სჯერა, რომ „ჯგუფური“ ქცევა აბსოლუტური „სიკეთეა“ და ამგვარი აბსტრაქცია გამორიცხავს ნიუანსირებულ ტექნიკას და ღრმა ხედვას, რაც ღირებულებებით მანიპულირებასა და ნაკლებ მხატვრულ დამაჯერებლობას იწვევს.

ამ ტენდენციის გათვალეობით გასაკვირი სულაც არ არის, რომ სტაინბეკი აბსტრაქტულად გვიხატავს ბანაკის მმართველების მხატვრულ სახეებსაც. რადგანაც რომანში ძალიან ცოტა სათხრობი დრო რჩება ბანაკის მმართველის, ჯიმ როულისა და ცენტრალური კომიტეტის თავმჯდომარის, ეზრა ჰასტონის მხატვრული სახეების გამოსაძერწად, მწერალი მათაც ალეგორიულ ფიგურებად წარმოგვიდგენს. განსაკუთრებით ეს ჯიმ როულის ეხება. ის მხოლოდ ერთხელაა ნახსენები საკუთარი სახელით და ყველა დანარჩენ შემთხვევაში მოიხსენიება როგორც „ბანაკის მმართველი“. მის სახელს შთანთქავს მისი, როგორც ღმერთის, როლი. ის „სულ თეთრებშია გამოწყობილი“, თუმცა ის არ არის განყენებული, შორეული ღმერთი. „ნაკერები მის თეთრ პალტოზე“ მიანიშნებს, რომ ის ადამიანებისათვის ხელმისაწვდომია და მისი „თბილი“ ხმა შეესატყვისება მის სოციალურ თვისებებს (Steinbeck 1939: 415-16). და მაინც, ეჭვს არ იწვევს, რომ ის ღმერთია, რომელიც თავის მოვალეობებს ასრულებს, რასაც ეს „ბიბლიური“ პასაჟიც მოწმობს: “He put the cup on the box with the others, waved his hand, and walked down the line of tents. And Ma heard him speaking to the people as he went” (Steinbeck 1939: 416). („თავისი ჭიქა ყუთზე სხვა ჭიქებს მიუდგა, დედას ხელი დაუქნია და ქუჩას დაუყვა. მიდიოდა და შემხვდურებს ესალმებოდა, ებასებოდა.“ (სტაინბეკი 2019: 468)). მის იდენტიფიკაციას ღმერთთან კიდევ უფრო ამყარებს ის ფაქტი, რომ ფანატიკოსი ქალი მას ეშმაკს უწოდებს: “She says you was the devil,” [says Rose of Sharon]. “I know she does. That’s because I won’t let her make people miserable.... Don’t you worry. She doesn’t know” (Steinbeck 1939: 424). („– თქვენზე თქვა ეშმაკი. – ვიცი, იმიტო რო ხელს

ვუშლი ხალხის გამწარებაში ... ნუ დარდობთ, იმან არაფერი იცის.“ (სტაინბეკი 2019: 477)).

ის, რაც მან „არ იცის“, იცის ბანაკის მმართველმა; და თუ ის არ არის ეშმაკი, ის ღმერთი უნდა იყოს. მაგრამ მისი ადამიანური, სეკულარული ღვთაებრიობა (და ის უფრო იოლ ხვედრს ნატრობს ზედმეტი შრომისაგან მუდმივად გადაღლილი) მიანიშნებს საკუთარი თავის მსხვერპლად შეწირვაზე, რაც კეისის ფუნქციაა. ეს ორი პერსონაჟი გარეგნულად ერთმანეთს გავს. ორივე სუფთაა, ორივეს „მხიარული თვალები“ აქვს (“merry eyes”) (Steinbeck 1939: 25–26, 415, 512). ეს მსგავსება ტრივიალური იქნებოდა, რომ არა ერთი ფრაზა, რომელიც მათ მჭიდროდ აკავშირებს ერთმანეთთან. ეზრა ჰასტონს საერთოდ არ გააჩნია გამოკვეთილი ხასიათი და მხოლოდ ნარატიულ ფუნქციას ასრულებს, თუ არ ჩავთვლით ერთ ეპიზოდს, სადაც იგი ეკითხება ბანაკში ერეულობის მომწყობებს, თუ რატომ გაყიდეს მათ „საკუთარი ხალხი“ (“their own people”) და დასძენს: “They don’t know what they’re doin’.” (Steinbeck 1939: 470). („აზრზე არ არიან, რას აკეთებენ“ (სტაინბეკი 2019: 530). ეს ფრაზა წინ უსწრებს კეისის სიტყვებს, რომლებითაც იგი საკუთარ მკვლელს მიმართავს, სანამ მოკლავდნენ გაფიცვის ჩაშლის მცდელობისას: “You don’t know what you’re a-doin’.” (Steinbeck 1939: 527). სწორედ ისევე, როგორც ამ სიტყვებით კეისი ქრისტესთან ასოცირდება, მათივე საშუალებით სამთავრობო ბანაკის ხელმძღვანელები კეისისთან ასოცირდებიან. მათი კეისისთან ასოცირებით სტაინბეკი მიგვანიშნებს, რომ ბანაკის ხელმძღვანელები დადებითი პერსონაჟები არიან. აქედან გამომდინარეობს დასკვნა, რომ ძალადობა „ჯგუფის“ სახელით დასაშვებია, მაგრამ ბიზნესის ინტერესების სახელით - დაუშვებელია. კონტრასტი იმდენად მკვეთრია, რომ გამორიცხავს დამაჯერებლობას თხრობასა თუ ხასიათთ მერწვაში.

ალეგორიის სტაინბეკისეული გამოყენების კიდევ უფრო უკიდურესი შემთხვევაა ის პროცესი, რომლითაც ტომ ჯოუდი ლიდერის როლში მოგვევლინება. ტომისეული ჯგუფის პასტორალური კონცეპტი სრულადაა განვითარებული და რომანის ბოლოს ტომი რაღაც მისტიკური ხედვით საკუთარ თავს ჯგუფთან აიგივებს. შესაბამისად, ამ

თავის ხედვას ტომი დედას განუმარტავს, რადგან ტომის ფუნქციაა იმოქმედოს, დედის კი - გაძლოს და გადარჩეს ჯგუფის სახელით. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, დედის ფრაზა - “We’re people – we go on” - მოგვიანებით უშუალო გამოძახილს პოულობს ტომის სიტყვებში, როცა ის არწმუნებს დედამისს, რომელსაც ემინია, რომ ტომი დაილუპება:

“Well, maybe like Casy says, a fella ain’t got a soul of his own, but on’y a piece of a big one—an’ then—” “Then what, Tom?” “Then it don’t matter. Then I’ll be all aroun’ in the dark. I’ll be ever’where—wherever you look.... See? God, I’m talkin’ like Casy. Comes of thinkin’ about him so much. Seems like I can see him sometimes.” (Steinbeck 1939: 572)

– თუ მართლა ისეა, როგორც კეისიმ თქვა, თუ კაცის სული დიდი სულის ნაწილია, მაშინ...

– მაშინ რა, ტომ?

– მაშინ სადარდებელი არაფერი გაქ. სიბნელეში ვიდგები და შენ მაინც დამინახავ, საითაც გაიხედავ, ყველგან ვიქნები ... გაიგე? ღმერთო, კეისივით ვლაპარაკობ, იმდენი ვიფიქრე, ზოგჯერ მეჩვენება, რო ვხედავ კიდეც. (სტაინბეკი 2019: 647)

ეს ღრმა ანთროპომორფული ხედვა, რომელიც შორეულად ემერსონის ზე-სულის კონცეფციას ეხმიანება, მოქცეულია რომანის დასასრულის ალეგორიულ ჩარჩოში. აქედან მომდინარეობს ორი სტრუქტურული სირთულე. პირველი ისაა, რომ ტომმა უფრო მეტი ისწავლა, ვიდრე კეისის შეეძლო მისთვის ესწავლებინა - მან გაიცნობიერა, რომ დეკუმანიზებული „ბანკის“ გასანადგურებლად ჯგუფთან იდენტიფიკაცია უფრო ეფექტური გზაა, ვიდრე ჯგუფისთვის თავგანწირვა. აქ, როგორც ჩანს, კეისის იდენტიფიკაცია ქრისტესთან და პავლე მოციქულის - ტომთან თავისთავად იმდენად საინტერესო იყო, რომ სტაინბეკი აღარ აღრმავებს ტომის ხედვას, ასეთი იდენტიფიკაცია კი მას მექანიკურ პარალელად აქცევს: ტომის შეხედულებები კეისიზე იგივედება პავლე მოციქულის შეხედულებებთან ქრისტეზე. მეორე სირთულე ისაა, რომ არ არსებობს კავშირი მატერიალურ კეთილდღეობასა და ტომის მისტიკურ ხედვას შორის. სტაინბეკი დიდ ყურადღებას უთმობს ტომის პოლიტიკურ განათლებასა და ზნეობრივი სამყაროსადმი მისი რწმენის აღორძინებას. თუმცადა, ერთ ცალკე აღებულ კონკრეტულ შემთხვევაში, ტომი უეცრად გრძნობს, რომ მისტიკური ხედვა როგორღაც უკავშირდება

მატერიალურ კეთილდღეობას და ესაა ერთადერთი ხიდი. უფრო ზუსტად, ამ ხიდს თვით სტაინბეკი „აგებს“, ვინაიდან პასტორალური იდილიის ტომისეული მისტიკური ხედვა თხრობაში შემოდის მხოლოდ როგორც აბსტრაქტული განცხადება სტაინბეკის მხრიდან.

აბსტრაქტიზაციის ტენდენცია გავლენას ახდენს მხატვრული სახეების აგების პრინციპზე. თავიდან ისეთი მთავარი პერსონაჟები, როგორცაა ტომი და დედა ჯოუდი, ნაჩვენები არიან მოქმედებაში და არა განყენებულად, აბსტრაქტულად. თხრობის გაშლის კვალობაზე, განსაკუთრებით რომანის ბოლოსკენ, მხატვრულ სახეთა ძერწვის მეთოდი სულ უფრო განყენებული და აბსტრაქტული ხდება. ფინალური სცენა, სადაც შარონის ვარდი ავადმყოფს ძუძუს აჭმევს, საყოველთაოდ მიჩნეულია რომანის ყველაზე სუსტ პასაჟად, თუმცა ა,ით იგი სულაც არ არის უფრო მეტად ან ნაკლებად ალეგორიული, ვიდრე რომანის ბოლო ნაწილის წინა სცენები. აქ შეიძლება დავინახოთ პარალელი ჯგუფთან ტომის მისტიკურ გაერთიანებასა თუ იდენტიფიკაციასთან: იგი გვიჩვენებს, რომ „ცხოვრება“ უფრო მნიშვნელოვანი გახდა, ვიდრე „ოჯახი“, რაც „ჯგუფის“ კონცეპტის გაჩენაზე მიანიშნებს. ამ თვალსაზრისით, ეს სცენა ტექნიკურად სრულყოფილია.. მეორე მხრივ, მისი ნაკლოვანებაც აშკარაა არა მარტო იმიტომ, რომ იგი სენტიმენტალურია; რაც მთავარია, იგი არ არის დამაჯერებლად შესრულებული. შარონის ვარდი დედის ალტერ ეგოდ უნდა იქცეს და მისი ზნეობრივი ტვირთი იტვირთოს, რომელიც, თავის მხრივ, ტომის ხედვას მიაგავს. შარონის ვარდის ტრანსფორმაცია მოუმზადებელია და მისი ერთადერთი მხატვრული ღირსება ფორმალური სიმეტრიაა, რომელიც გამეორებას ქმნის. ტომი, ისევე როგორც დედა, შინაგანი ევოლუციის და სულიერი სრულყოფის ხანგრძლივ გზას გადის; შარონის ვარდი მთელი რომანის მანძილზე დეტალურადაა დახასიათებული როგორც სხვაზე დამოკიდებული, საკმაოდ თავქარიანი, ქარაფშუტა და ახირებული ქალი (Steinbeck 1939: 129–30, 134–35, 175–77, 285–86, 343–44, 366, 371–72, 378–79, 413–14, 420–225, 440, 460–61, 482–85, 504, 508, 537, 539, 548, 580–81, 586–88). მის ხასიათში ხდება სრულიად მოულოდნელი, არამოტივირებული, ლამის მისტიკური ცვლილება. აქ აშკარად ჩანს

ავტორის ხელი, რომელიც შარონის ვარდს სრულიად მოუმზადებლად აძლევს წმინდად ფორმალურ როლს.

სახეების მოულოდნელი, მკვეთრი ცვლილება - უეცარი გადასვლა მრისხანებიდან/მრისხანების მტევნებიდან ადამიანურ სიკეთეზე/თანაგრძნობაზე - მეტაფორას ამაღლებულს ხდის, მაგრამ სტრუქტურული მთლიანობის დაკარგვის ფასად. ოპტიმიზმისა და ძმობის იდეალები რომანის ბოლოს ნაძალედვი ჩანს - თითქოს მწერალი ხელოვნურად ახვევს თავს მასალას შეუფერებელ, არამოტივირებულ დასასრულს. იმის მტკიცება, რომ იმდროინდელი ამერიკის სოციალური, პოლიტიკური და ეკონომიკური მოუმწიფებლობისა და გულუბრყვილობის გამო უკეთესი დასასრულის მოფიქრება შეუძლებელი იქნებოდა, საკითხი ხელოვნების სფეროდან პოლიტიკაში გადატანა იქნებოდა. ხელოვანი სულაც არ არის ვალდებული გადაწყვიტოს სოციო-პოლიტიკური თუ ეკონომიკური პრობლემები, რაოდენ სოციალურად დამუხტულიც უნდა იყოს მისი ნაწარმოები. მწერლის საქმე სიტუაციის წარმოსახვაა. თუ იგი მასალას თავს ახვევს დასასრულს, რომელიც მხატვრულ დამაჯერებლობას არღვევს, რაღა თქმა უნდა, ეს დააზიანებს მხატვრულ ქსოვილს და მას, როგორც ხელოვანს, ხელი მოეცარება. ჩვენ ვერ გამოვრიცხავთ, რომ სტაინბეკს სხვა, ალტერნატიული დასასრულიც ჰქონდა მოფიქრებული, მაგრამ საქმე ისაა, რომ მას წინასწარ უნდოდა რომანი ალეგორიული და პანორამული სცენების არანჟირებით დაესრულებინა. მართალია, რომანის დასასრულს ამგვარი აბსტრაქტული და სქემატური მანიპულაციები ზიანს აყენებს, მაგრამ აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მეორეხარისხოვანი სცენები, სადაც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებია წარმოდგენილი, მხატვრულად შთამბეჭდავია, რაც მთლიანობაში ამცირებს თავსმოხვეული დასასრულის ნეგატიურ ძალას. მაგალითად, ასეთია ეპიზოდი, რომელშიც რუთი და უინფილდი ოჯახთან ერთად გზას მიიკვლევენ დატბორილი ვაგონიდან ფიცრულისაკენ, სადაც შარონის ვარდი გამოკვებს ავადმყოფ მამაკაცს. ეს პროგრამული ეპიზოდია, რადგან აქ ბავშვები გაიგივებულია „ჯგუფის“ კონცეპტთან. პასაჟის მთავარი სათქმელი ისაა, რომ არაფერს შეუძლია შელახოს მათში მხიარულებისა და მშვენიერების განცდა.

საინტერესოა, რომ დანარჩენი ბოლო სცენებისაგან განსხვავებით, ამ ეპიზოდის მოქმედება ნაკლებად ალეგორიულია.

რუთი გზად გაველურებულ, წვიმისაგან შელახულ ყვავილს პოულობს. ყვავილის ვიზუალიზაცია მკითხველს თავს არ ახვევს პარალელს შელახულ, მაგრამ გადარჩენილ ბუნებრივ სილამაზესა და მიგრანტებს ნაშიმშილევ, სამკვიდროდაკარგულ ბავშვებს შორის. სცენა იმპლიციტურად, დრამატულად, იმაჟისტური ხატების საშუალებით ვითარდება. უინფილდი და რუთი ყვავილის ფურცლებისათვის ჩხუბობენ და დედა ჯოუდი აიძულებს ღუთს წესიერად მოიქცეს

Winfield held his nose near to her. She wet a petal with her tongue and jabbed it cruelly on his nose. “You little son-of-a-bitch,” she said softly. Winfield felt for the petal with his fingers, and pressed it down on his nose. They walked quickly after the others. Ruthie felt how the fun was gone. “Here,” she said. “Here’s some more. Stick some on your forehead.” (Steinbeck 1939: 615–16)

უინფილდმა რუთს ცხვირი მიუშვირა, რუთმა ფურცელი ენით დაასველა და ცხვირზე უხეშად დაატყეპა. – შე პატარა ნაბიჭვარო, – თქვა ხმადაბლა. უინფილდმა ფურცელი ხელით მოისინჯა და ცხვირზე კარგად მიიკრა. უფროსებს სწრაფი ნაბიჯებით აედევნენ. რუთმა უგუნებოდ შესთავაზა, – აჰა, კიდე აიღე და შუბლზეც აიკარი. (სტაინბეკი 2019: 698)

ეს ეპიზოდი მიაგავს უფრო ადრეულ სცენას სამთავრობო ბანაკის სათამაშო მოედანზე. ორივე ეპიზოდში უინფილდი გულუბრყვილოა, რუთის სისასტიკე კი ზეწოლის შედეგად (სხვა ბავშვები, დედის მუქარა) ჯერ იძულებით, შემდეგ კი ნამდვილ სიკეთედ გადაიქცევა. ამ სცენის საფუძველია ის დამაბული ურთიერთობა, რომელიც, როგორც წესი, არსებობს ხოლმე უფროს დასა და უმცროს ძმას შორის. მწერალი არ ცდილობს, სცენა წინასწარ განსაზღვრულ ალეგორიულ სქემას მიუსადაგოს. ამიტომაც იგი მხატვრულად შთამბეჭდავი და დამაჯერებელია.

წყალდიდობის სცენაში ალეგორიული ჩანაფიქრი ჩრდილავს თხრობის ძალმოსილებას: ოჯახის ბრძოლა წყალდიდობის წინააღმდეგ, ფაქტობრივად, გაიგივებულია გადარჩენის ნებასა და უიმედობასთან ბრძოლასთან; მამა, ბიძია ჯონი, და ელი ქანწგაწყვეტილნი არიან, მაგრამ არ მარცხდებიან.

საერთო ჯამში, უნდა ითქვას, რომ იმ სცენებშიც კი, სადაც ხარვეზები აშკარაა, სტაინბეკის სამწერლო ტექნიკა უზადოა პერსონაჟთა ხასიათებისა და მეტაფორების თხრობაში ოსტატურად ჩაქსოვის თვალსაზრისით. რომანი ასევე გამორჩეულია ხალხური იდიომატიკით და ეპიკური მასშტაბით.

რომანის პირველი სამი მეოთხედი აშკარად დიდოსტატის დაწერილია. პერსონაჟები ნაჩვენებია მოქმედებაში, სიმბოლიკა პერსონაჟებისა და მოქმედების ინტენსიფიკაციას ემსახურება; ცენტრალური თემა - ოჯახიდან ჯგუფად ტრანსფორმაცია - დამაჯერებლადაა განსხეულებული სოლიდურ დოკუმენტურ კონტექსტში. რომანის ბოლო მეოთხედი განსხვავდება ამ თვალსაზრისით. პერსონაჟებს მწერალი თავს ახვევს ალეგორიულ როლებს, რის გამოც თხრობა კარგავს დამაჯერებლობას, ცალკეული სცენები კი ალეგორიული მოდელის ნაწილებად იქცევა. ტექსტი ეპოქის დოკუმენტირებაზეა დაყვანილი, სიმბოლიზმს კი ალეგორიული ნიშნები ანაცვლებს. ამ ყოველივეს ზედაპირულ რიტორიკასა და კონცეპტუალური თემის გამარტივებამდე მივყავართ, რთული, კომპლექსური ადამიანური და საზოგადოებრივი ურთიერთობები კი მარტივ ოპოზიციებზე დაიყვანება.

ერთი სიტყვით, რომ არა ალეგორიის მისადაგება პერსონაჟის, მეტაფორის თუ თემატიკის მიმართ, რომანს შეიძლება ფრიად შთამბეჭდავი დასასრული ჰქონოდა. რამ განაპირობა მწერლის ასეთი სტრუქტურული არჩევანი - წიგნის დასასრულის აბსოლუტური დამოკიდებულება ალეგორიულ სქემაზე? ფაქტია, რომ სტაინბეკს სხვადასხვა ტექნიკური არჩევანი ჰქონდა, რაც ჩანს კიდევ რომანის ადრეულ ნაწილებში. როგორც წესი, სტაინბეკი ალეგორიას მიმართავს პანორამულობისა და დრამატული სტრუქტურის დასაბალანსებლად ტექნიკის საშუალებით. როგორც ჩანს, მის ესთეტიკურ გემოვნებას არ ეხამუშებოდა ის ხელოვნურობა, რომელსაც ალეგორიაზე დამოკიდებულება იწვევს.

მთლიანობაში, *მრისხანების მტევნებში* მწერალმა მოახერხა ჰარმონიული ურთიერთმიმართების დამყარება მასალასა და სტრუქტურას შორის, თუმცა, როგორც

ჩანს, ესოდენ მასშტაბური მხატვრული ტილოს შექმნისას გარკვეული ხარვეზები გარდაუვალია ამ თვალსაზრისით.

3.3 კოსმოპოლიტიზმი, გლობალური ლიტერატურა და „ჩვეულებრივი ადამიანის“ კონცეპტი

ეპოქა, როდესაც ჯონ სტაინბეკმა *მრისხანების მტევნები* დაწერა, კოსმოპოლიტიზმის ეპოქა იყო. იმ დროს ამ სიტყვას ერთი მნიშვნელობა ჰქონდა: კოსმოპოლიტი - ანუ "მსოფლიო მოქალაქე". ინდუსტრიალიზაციამ ხელი შეუწყო ზღვით გადაადგილებას (თუმცა ინდუსტრიალიზაცია არ იყო ამ მიგრაციის ერთადერთი მიზეზი) - მიგრაციის მასშტაბი მთელ მსოფლიოში გაიზარდა. I მსოფლიო ომის შემდეგ ბევრი ამერიკელი ავტორი საცხოვრებლად ევროპაში გადავიდა: თომას სტერნზ ელიოტი ინგლისში გადასახლდა; ერნესტ ჰემინგუეი იტალიაში, საფრანგეთსა და ესპანეთში ცხოვრობდა; ჯონ დოს პასოსმაც რამდენიმე წელი გაატარა ევროპაში. ევროპას მიაშურეს ასევე ამერიკული ლიტერატურის ისეთმა გამორჩეულმა წარმომადგენლებმა, როგორც იყვნენ გერტრუდ სტაინი, ეზრა პაუნდი, ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი, ჰილდა დულიტილი და სხვ. ფაქტობრივად, ამ მწერლებმა ჩამოაყალიბეს ამერიკული მოდერნიზმის ევროპული სკოლა. ამავე დროს, ჰარლემის რენესანსს, რომელიც თავადაც მულტიკულტურული მოძრაობა იყო, დიდი გამოხმაურება მოჰყვა ევროპაში 1930-იანი წლების ბოლომდე.

ამ ფონზე ჯონ სტაინბეკი გამოირჩევა თავისი "ამერიკელობით". ის არ შეერთებია ექსპატრიატთა კოჰორტას - ის წერდა ამერიკაში, ამერიკისთვის და ამერიკის შესახებ, თუმცა აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სტაინბეკი აშკარად იყო შთაგონებული კოსმოპოლიტიზმის ამ ტალღით და მისი ნაწარმოებებისათვის, მაგალითად, *ტორტილა ფლეტისა* და *კონსერვის რიგისათვის*, კულტურათაშორისი დისკურსი სულაც არ არის უცხო. ერთადერთი, რაც სტაინბეკს სხვებისგან განასხვავებს, ისაა, რომ იგი უცხოური კულტურებიდან ნასესხებ კონცეფციებსა და მოდელებს ამერიკულ ყაიდაზე „თარგმნის“ და ამერიკულ ჩარჩოებში მოაქცევს. ჩემი აზრით, კოსმოპოლიტიზმის სტაინბეკისეულ გაგებას ზედმიწევნით შეესაბამება ურსულა ჰეისეს კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც

კოსმოპოლიტიზმი კულტურის წარმოსახვისა და გაგების იმგვარი ფორმაა, რომელიც სცილდება ქვეყნის საზღვრებს და ვრცელდება მთელს მსოფლიოში (Heise 2008: 6). ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ესაა კულტურის ტრანსნაციონალური კონცეფცია. ეს განსაზღვრება არ გულისხმობს, რომ კოსმოპოლიტი აუცილებლად „მსოფლიო მოქალაქე“ უნდა იყოს. ამ თვალსაზრისით, ჯონ სტაინბეკის მსოფლმხედველობა და ცხოვრებისეული ფილოსოფია ნამდვილად კოსმოპოლიტური იყო.

ერთი შეხედვით, პარადოქსია, მაგრამ ალბათ ყველაზე მიზანშეწონილი იქნებოდა, თუ სტაინბეკის მსოფლმხედველობას განვსაზღვრავდით, როგორც კოსმოპოლიტიზმს, რომელსაც ფესვები ეროვნულ ნიადაგში აქვს გადგმული ან, როგორც ენტონი კვამე აპია მიუთითებს, - „კოსმოპოლიტურ პატრიოტიზმს“. აპია განმარტავს, რომ „კოსმოპოლიტური პატრიოტი“ არის ის, ვინც საკუთარ სახლზე ზრუნვასთან ერთად ადიდება მსოფლიოს კულტურულ მრავალფეროვნებას (Appiah 1997: 618)²³. ეს სწორედ ისაა, რასაც სტაინბეკი აკეთებს თავის ნაწარმოებებში - იგი იკვლევს სხვადასხვა კულტურასა და ცხოვრების წესს და აჩვენებს, თუ როგორ ერწყმიან ისინი შეერთებული შტატების რეალობას. მაგალითად, ის გვიხატავს, თუ როგორ ეგუება ახალ სოციალურ და კულტურულ გარემოს ჩინელი ლი ჩონგი (*კონსერვის რიგი*), ან, უფრო გვიანდელ რომანში, მოგვითხრობს იტალიელი ემიგრანტის, სასურსათო მაღაზიის მფლობელის ამბავს და გვიხასიათებს მის ზნე-ჩვეულებებს რომანში *ზამთარი ჩვენი მღელვარების* (1961).

აპიას იდეასთან კოსმოპოლიტური პატრიოტიზმის შესახებ ახლოსაა ალექსა ვეიკ ფონ მოსნერის კონცეფცია, რომელიც ხაზს უსვამს კოსმოპოლიტიზმს როგორც „შორეული სხვებისადმი“ თანაგრძნობის უნარს (Von Mossner 2014: 2). თავის წიგნში *Cosmopolitan Minds* ის "კოსმოპოლიტიზმს" უწოდებს "ტრანსნაციონალურ წარმოსახვას", რაც გულისხმობს პიროვნების უნარს წარმოიდგინოს და მიიღოს საკუთარი

²³ აქ არ შეიძლება არ გავახსენდეს ვაჟა ფშაველას წერილი „პატრიოტიზმი და კოსმოპოლიტიზმი“, სადაც იგი აღნიშნავს, რომ ეს ორი ცნება ერთმანეთს კი არ უპირისპირდება და გამორიცხავს, არამედ პირიქით - შეუძლებელი ადამიანი პატრიოტიზმის გარეშე ღირსეული „მსოფლიო მოქალაქე“ იყოს; მისი აზრით, ეროვნულ კულტურაში წვლილის შეტანა ერთადერთი გზაა მსოფლიო კულტურის ღირსეულ ნაწილად იქვე.

კულტურული წიაღისაგან განსხვავებული საზოგადოება. ფონ მოსნერი ასევე ეხება ლიტერატურის ემოციური აღქმისა და კოსმოპოლიტური მსოფლმხედველობის ურთიერთდამოკიდებულებას. იგი აჩვენებს, რომ სასიამოვნო (სიყვარული, თანაგრძნობა ა. შ.) თუ ნაკლებად სასიამოვნო ემოციები (შიში, რისხვა, სინანული ა. შ.) ხელს უწყობს ჩვენში კოსმოპოლიტური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას (Von Mossner 2014: 9). ეს ნიშნავს, რომ ის ემოციები, რომლებსაც ლიტერატურული ტექსტი იწვევს მკითხველში, განსაზღვრავს, თუ რამდენად მზად ვართ ჩვენ, ვიზრუნოთ სხვებზე ანუ მათზე, ვინც სრულიად უცხოა ჩვენთვის და განსხვავებულ კულტურას ეკუთვნის. ამრიგად, სტაინბეკისეული კოსმოპოლიტიზმი, რომელიც მხატვრულადაა ხორმესხმული *მრისხანების მტევნებში*, იმ საერთო ღირებულებებისგან შედგება, რომლებიც აერთიანებს ხალხს მთელი მსოფლიოს გარშემო.

ეს კონცეფცია საფუძვლად უდევს ჯონ რაიდერის მიერ შემოთავაზებულ კოსმოპოლიტიზმის პრინციპს. მისი აზრით, კოსმოპოლიტიზმი ნიშნავს სერიოზულად მოვეკიდოთ და გავიზიაროთ იმ ჯგუფების ინტერესები, რომლებიც ჩვენი ეთნიკური, ეროვნული და კულტურული საზღვრების მიღმა არსებობენ (Ryder 2013: 227). ასეთი კოსმოპოლიტიზმი შესაძლოა ჰუმანიზმადაც მოიაზრებოდეს, რომელიც, ფაქტობრივად, *მრისხანების მტევნების* მხატვრული კონცეფციის ბირთვია.

მართალია, *მრისხანების მტევნები* ამერიკულ რეალობასა და პრობლემატიკას გვიხატავს, მაგრამ სტაინბეკი, როგორც „კოსმოპოლიტი პატრიოტი“ და დიდი მხატვარი, ამერიკის ყოფით სინამდვილესა თუ კულტურულ პეიზაჟს ზოგადსაკაცობრიო ჭრილში განაზოგადებს და უნივერსალურ კულტურულ ხატად აქცევს, რითაც რომანი „მსოფლიო ლიტერატურის“ ნაწილად იქცევა.

„მსოფლიო ლიტერატურის“ ცნება პირველად გოეთემ შემოიტანა მიმოქცევაში. 1827 წელს იოჰან ეკერმანისადმი მიწერილ წერილში იგი აღნიშნავს, რომ ეროვნულმა ლიტერატურამ, როგორც ტერმინმა, დაკარგა მნიშვნელობა და მსოფლიო ლიტერატურის დრო დადგა. სხვაგვარად, ტერმინი „მსოფლიო ლიტერატურა“ გულისხმობს ლიტერატურის გავრცელებას ერთი კულტურიდან მეორეში მსოფლიოს მასშტაბით.

ვაი-ჩი დიმოკი, ჰენრი დევიდ თოროსა და რაღუ უალოდ ემერსონის შემოქმედების ანალიზის საფუძველზე, ამ კონცეპტს განსაზღვრავს როგორც იმგვარი ლიტერატურის აღმნიშვნელს, რომელიც არ არის დამოკიდებული დროზე ან პოლიტიკურ თუ ეროვნულ საზღვრებზე. დიმოკის მიხედვით, „სიტყვა, ფრაზა, წინადადება წარმოშობს იმგვარ ურთიერთკავშირებს, რომლებიც შესაძლოა ათასობით მილზე განივრცონ და ათასობით წელიწადს გადაწვდნენ“ (Dimock 2006: 8).

თავის წიგნში *სხვა კონტინენტების გავლით* ვაი-ჩი დიმოკი პარალელს ავლებს პოლიტიკურ საზღვრებსა და ცოდნის საზღვრებს შორის. ის გვთავაზობს ლიტერატურული კვლევის გლობალურ კვლევად გადაქცევის ახალ გზას, რომელიც არ არის დაკავშირებული ეროვნებასთან. მისი აზრით, ლიტერატურის დაყოფა "ამერიკულ", "სპარსულ", "არაბულ" და ა. შ. ლიტერატურებად შეესაბამება სასაზღვრო დაყოფას, ხოლო ერთადერთი სხვაობა მხოლოდ ისაა, რომ ეს დაყოფა ზღუდავს არა ჩვენი გადაადგილების, არამედ ცოდნის, უფრო ზუსტად კი ცნობისმოყვარეობის თავისუფლებას. დიმოკი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ამერიკული ლიტერატურა არ უნდა გამოვკეტოთ ნაციონალურ საზღვრებში და იგი უნდა გავიაზროთ „ტრანსნაციონალურ“ თუ „პოსტნაციონალურ“ კონტექსტში ანუ, სხვაგვარად, „მსოფლიო ლიტერატურის სფეროში“ (Dimock 2006: 3). ის ამტკიცებს, რომ ამერიკული ლიტერატურა აღარ არის სუვერენული ლიტერატურული სფერო, არამედ იგი იქცა ლიტერატურების ნაზავად, რომელიც მუდმივად ვითარდება, მრავლდება და სხვა კულტურებს ეწვნის. ყოველივე ეს შესაძლებელი გახდა "შემაკავშირებელი არხების, ნათესაური ქსელების, სატრანზიტო მარშრუტების და ურთიერთდამოკიდებულების ფორმებით - იმ შემაერთებელი ქსოვილების მეშვეობით, რომლებიც ამერიკას აკავშირებენ დანარჩენ სამყაროსთან" (Dimock 2006: 3).

ეს ახალი კონცეფცია ზედმიწევნით შეესაბამება ბოლოდროინდელ (მაგალითად, პოსტმოდერნულ) ამერიკულ ლიტერატურას, მაგრამ რამდენად მიესადაგება იგი ჯონ სტაინბეკის შემოქმედებას? არის თუ არა *მრისხანების მტევნებში* ასეთი „შემაერთებელი ქსოვილები“ და თუ არის, როგორ ვიპოვოთ ისინი ტექსტში? ამ კითხვებზე პასუხის

გასაცემად აუცილებელია განისაზღვროს, თუ როგორია ტექსტში მათი რეპრეზენტაციის ფორმები.

კოსმოპოლიტიზმის, ჰუმანიზმისა და გლობალური ლიტერატურის კონცეფცია ერთ მიზანს ემსახურება: ხაზი გაუსვას იმ ფაქტს, რომ ლიტერატურა აერთიანებს ადამიანებს მთელს მსოფლიოში. არ აქვს მნიშვნელობა სად, ვის მიერ და როდის დაიწერა ესა თუ ის ტექსტი, მთავარია, რომ ის ყველგან ერთნაირ ემოციებს იწვევს, თუ, რა თქმა უნდა, ნამდვილი ლიტერატურაა. ასეთი ლიტერატურის შექმნა რთული ამოცანაა. ჯონ სტაინბეკმა ამ გამოწვევას თავი გაართვა არა მხოლოდ ისეთი უნივერსალური თემების დამუშავებით, როგორცაა სოციალური უთანასწორობა, ოჯახური კავშირები და თაობათა ურთიერთობები, ან გარემოსდაცვითი პრობლემები, რომლებიც დღეს კიდევ უფრო აქტუალურია მთელ მსოფლიოში; მან ისე დააკავშირა ისინი ერთმანეთთან, რომ უერთიერთგადახლართულ და ურთიერთგადამკვეთ თემათა სრულყოფილი ქსელი მოქსოვა. მაგალითად, ჯოუდების ცნობიერებაში ერთმანეთთანაა გადაჯაჭვული გარემოს დაცვის აუცილებლობა და სამკვიდროს, მშობლიური კერიის შეგრძნება. სახლის დაკარგვა და ამით გამოწვეული ტანჯვა კიდევ უფრო აძლიერებს ფესვებისკენ ლტოლვას. სტაინბეკი ოსტატურად და თანმიმდევრულად ქმნის რომანის მრავალპლანიან შინაარსს დახვეწილი მხატვრული სტრუქტურის მეშვეობით.

მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში კიდევ ერთი მოძრაობა გაჩნდა, რომლის ერთ-ერთი ილუზორული თუ კვაზი-მიზანი მთელს მსოფლიოში მშრომელი ხალხის გაერთიანება იყო. იგი გავრცელდა საერთაშორისო დონეზე და მისი მთავარი კონტიგენტი მუშათა კლასი იყო. ეს იყო სოციალისტური მოძრაობა დევიზით "პროლეტარებო ყველა ქვეყნისა, შეერთდით!"

სოციალიზმი გლობალიზმის ერთგვარი სახეობა იყო მეოცე საუკუნის დასაწყისში. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ძირითადად გავრცელდა აღმოსავლეთ ევროპაში, მას გარკვეული გავლენა ჰქონდა შეერთებულ შტატებშიც. გარკვეულწილად, ეს გავლენა აისახა 'New Deal'-ის დემოკრატიაზე და, კერძოდ, მის კანონზე სოციალური უზრუნველყოფის შესახებ.

არსებობს უნივერსალური ღირებულებები, რომლებიც გვხვდება სხვადასხვა კულტურაში. სწორედ ეს ღირებულებები არის ის, რაც მკითხველს, განურჩევლად მათი კულტურული იდენტობისა, მძაფრად განაცდევინებს ჯოუდების განსაცდელს.

სოციალიზმის იდეა დიდ დეპრესიასთან ერთად „ჩვეულებრივი ადამიანის“ კონცეფციასაც გვახსენებს. „ჩვეულებრივი ადამიანი“ იგივე საშუალო ადამიანია მუშათა კლასიდან ან ფერმერული ოჯახიდან. როგორც კარლ ფრიდრიხი აღნიშნავს, "ჩვეულებრივი ადამიანი ყველა ადამიანია" (Friedrich 1945: 7), მაგრამ ეს არ არის თავისთავადი ცნება: ჩვეულებრივი ადამიანი, როგორც წესი, აღიქმება, როგორც არისტოკრატის, უმაღლესი კლასის ოპოზიცია. კარლ ფრიდრიხი წერს, რომ „უბრალო ადამიანის“ ცნება წლების განმავლობაში იცვლებოდა და ქრებოდა, მაგრამ მეოცე საუკუნის დასაწყისის მწერლებმა და პოეტებმა „უბრალო ადამიანი ხელახლა აღმოაჩინეს“ მაღაზიაში, ქარხანაში, ფერმასა და მინდორში დასაქმებული მშრომელების სახით (Friedrich 1945: 25). მაშინ, როცა უიტმენის, ემერსონისა და თოროს დროს უბრალო ადამიანი ემხრობოდა ინდივიდუალიზმს, ახლა ის მხარს უჭერდა კოლექტივიზმს (Friedrich 1945: 30), რაც დიდად ახარებდა სოციალისტებს.

სანამ *მრისხანების მტევნებს* დაწერდა, ჯონ სტაინბეკი სამუშაო ბანაკებს ესტუმრა კალიფორნიაში როგორც *San Francisco News*-ის ჟურნალისტი. მისი მიზანი იყო მიგრანტ მუშაკთა ბანაკებში არსებული სიტუაციის გაშუქება, რასაც მან მიუძღვნა სპეციალური წერილების სერია საერთო სათაურით *მოსავლის ამღები ბოშები*. მიგრანტ მუშათა შრომითი პირობების უკეთ გასაცნობიერებლად იგი თავად მუშაობდა ბაღებსა და პლანტაციებში შუა დასავლეთის მაცხოვრებლების გვერდით სალინასისა და სან ხოაკინის ხეობებში (Fontenrose 1963: 67). მისი დაკვირვებები და გამოცდილება მან გამოიყენა არა მხოლოდ ჟურნალისტური რეპორტაჟისათვის, არამედ - თავისი რომანისათვის, რომელიც ამერიკული ლიტერატურის შედეგად იქცა. შრომატევადმა სამუშაომ არ შეაშინა სტაინბეკი - ის თავად გაიზარდა სალინასის ფერმაში, მაგრამ აღშფოთებული იყო იმდროინდელი კალიფორნიის მუშათა ბანაკებში მოვლენებით და მთავრობის წარუმატებლობით მათთან გამკლავებაში (Dickstein 2004: 123). აშკარა იყო,

რომ სახელმწიფოს უჭირდა მის მიერვე შემუშავებული სოციალური პროგრამების დანერგვა და პრაქტიკული განხორციელება. *მრისხანების მტევნებში* მწერალი ექვეყნებ აყენებს მათ ეფექტურობას. იგი მიუთითებს სისტემის სუსტ მხარეებზე: “And the laboring people hated Okies because a hungry man must work, and if he must work, if he has to work, the wage payer automatically gives him less for his work; and then no one can get more” (Steinbeck 2011: 275). („ოკი ყველას სძულდა ... სძულდათ მიწის მუშებსაც, რადგან იცოდნენ, რომ ოკი მშიერი იყო და უნდა ემუშავა, და თუ ოკი იმუშავებდა, დამქირავებელი მას მაშინვე ხელფასს შეუმცირებდა და მეტის შოვნის იმედიც აღარ უნდა ჰქონოდა...” (სტაინბეკი 2019: 359-60)).

იმ ბანაკებს შორის, სადაც ჯოუდებს მოუწიათ დარჩენა, ერთი გამორჩეულია. ესაა „უიდპეჩის ბანაკი“ (‘Weedpatch Camp’)²⁴. მიუხედავად იმისა, რომ ეს სამთავრობო ბანაკია, მასში მცხოვრები ყველა ადამიანი მოქმედებს როგორც ერთი დიდი ოჯახი. პოლიცია არ არსებობს - "პოლიციელებს" ირჩევს ყველა ისევე, როგორც ცენტრალურ კომიტეტს. არის აბანოები გამდინარე წყლით, რომლებიც მორიგეობით ირეცხება. ეს ის ადგილია, სადაც ჯოუდები მხოლოდ სამსახურის პოვნის იმედით მიდიან, თუმცა ის, რაც იქ დახვდებათ, იდეალურ მეურნეობას გავს: სინამდვილეში, ეს არის კომუნა, თვითორგანიზებული საზოგადოება, რომელზეც ყველა სოციალისტი ოცნებობს. ჯოუდები გზად მხოლოდ ერთ ასეთ ბანაკს ხვდებიან, მაგრამ კოლექტივიზმის იდეა მათთვის უცხო არ არის. ტიპური ამერიკული ინდივიდუალიზმისთვის აქ ადგილი არ არის – ამ გამოცდას მარტო ვერავინ ჩააბარებს.

მრისხანების მტევნებში სტაინბეკი დაუნდობლად აკრიტიკებს კაპიტალისტურ სახელმწიფოსა და მის ფინანსურ სისტემას. ის პირდაპირ ადანაშაულებს ინდუსტრიალიზაციასა და ბანაკებს ფერმერების მიერ სამუშაოებისა და მიწების დაკარგვაში, ბენზინგასამართი სადგურების მფლობელებსა და მანქანების დილერებს მიგრანტთა გადასახლებაში, გიგანტურ მიწათმფლობელებს მოსავლის გაფლანგვასა და

²⁴ ეს ბანაკი ნამდვილად არსებობდა - იგი ასევე ცნობილი იყო როგორც Arvin Federal Government Camp და The Sunset Labor Camp. ეს ბანაკი ხელისუფლებამ 1936 წელს დაარსა ბეიკერსფილდის სამხრეთით კალიფორნიაში 1936 წელს, რომ მიგრანტი მუშები შეეფარებინა დიდი დეპრესიის დროს.

შიმშილობის გამოწვევაში, მაგრამ ყველაზე მეტად სტაინბეკი ადანაშაულებს მესაკუთრეებს მათი ყბადაღებული ინდივიდუალიზმის, უბრალო ადამიანების ნიველირებისა და სიხარბის გამო: “If you who own the things people must have could understand this, you might preserve yourself. [...] For the quality of owning freezes you forever into “I,” and cuts you off forever from the “we”“ (Steinbeck 2011: 177). („ეს რომ გესმოდეთ თქვენ, ვინც იმ ქონებას ფლობთ, ხალხს რომ უნდა ეკუთვნოდეს, არ ჩაიძირებოდით [...] რადგან დაპატრონების დაუოკებელმა ჟინმა სამუდამოდ მიგაჯაჭვავათ „მე“-ს, თქვენთვის „ჩვენ“ არ არსებობს“ (სტაინბეკი 2019: 233)). აქ სტაინბეკი არა მხოლოდ ღიად საუბრობს დაუცველთა დაცვაზე, არამედ უშუალოდ მიმართავს ოპონენტებს და აფრთხილებს მათ მოსალოდნელი კატასტროფის შესახებ: “Need is the stimulus to concept, concept to action. A half-million people moving over the country; a million more, restive to move; ten million more feeling the first nervousness” (Steinbeck 2011: 177). („საჭიროება ბადებს იდეას, იდეა ითხოვს ქმედებას. ნახევარი მილიონი კაცი გზაზეა გამოსული, ერთი მილიონი უკმაყოფილო ადამიანი ნებისმიერ დროს დაირაზმება, ათ მილიონზე მეტი ახლა იწყებს შფოთვას...” (სტაინბეკი 2019: 233)).

ღარიბი ოჯახები დაიძრნენ დასავლეთისაკენ. დღის განმავლობაში ისინი მგზავრობდნენ, ხოლო ღამით გზის პირას ისვენებდნენ. გაჭირვებისას სხვებთან გაერთიანების სურვილი ალბათ ადამიანის თანდაყოლილი ინსტინქტია. ამ აუცილებლობამ აიძულა მიგრანტი ფერმერები გაერთიანებულიყვნენ ბანაკებში: “In the evening a strange thing happened: the twenty families became one family, the children were the children of all. The loss of home became one loss, and the golden time in the West was one dream” (Steinbeck 2011: 227). („სადამოლობით უცნაური რამ შეიმჩნეოდა: ოცი ოჯახი ერთ ოჯახად ერთიანდებოდა, ბავშვები ყველას შვილები ხდებოდნენ. კერიის დაკარგვა საერთო დანაკარგი იყო, დასავლეთში ბედნიერი ცხოვრება კი, საერთო ოცნება...” (სტაინბეკი 2019: 298)).

ეს ბანაკები სადამოლობით შენდებოდა, დილით კი იშლებოდა, თუმცა მათ ჰქონდათ დაუწერელი წესები და კანონები, რომლებიც დაფუძნებული იყო მათი

მაცხოვრებლების საღ აზრსა და სოციალურ ცნობიერებაზე: “And as the worlds moved westward, rules became laws, although no one told the families. It is unlawful to foul near the camp; it is unlawful in any way to foul the drinking water; it is unlawful to eat good rich food near one who is hungry, unless he is asked to share” (Steinbeck 2011: 228). (“და რადგან დასავლეთისკენ დაძრულ ხალხს საერთო მიზანი ამოძრავებდა, დადგენილი წესები კანონებად იქცა. კარავთან ახლოს მოსაქმება, სასმელი წყლის დაბინძურება, მშიერის გვერდით საჭმლის ჭამა, თუ მას ლუკმას არ უწილადებდნენ, სასტიკად აიკრძალა...” (სტაინბეკი 2019: 300)).

რომანის ბევრ ნაწილში იგრძნობა, რომ სტაინბეკი ცდილობს დაარწმუნოს მკითხველი, მოუსმინოს მისი პერსონაჟების საღ აზრს და ვარაუდობს, რომ ეს კარგი გამოსავალი იქნებოდა სოციალური პრობლემების მოსაგვარებლად უფრო ფართო მასშტაბით: “And the families learned, although no one told them, what rights are monstrous and must be destroyed: the right to intrude upon privacy, the right to be noisy while the camp slept, the right of seduction or rape, the right of adultery and theft and murder” (Steinbeck 2011: 228). („ოჯახებმა ისიც იცოდნენ, თუმცა არავის უსწავლებია, რომ ზოგი უფლება აღმაშფოთებელი, ძირფესვიანად აღმოსაფხვრელი იყო: პირად ცხოვრებაში ჩარევის უფლება, მძინარე ბანაკში ხმაურის უფლება, შეცდენისა და გაუპატიურების უფლება, მრუმობის, ქურდობის, მკვლელობის უფლება“ (სტაინბეკი 2019: 300)).

სოციალისტური იდეების გავლენა სტაინბეკზე ნათლად ჩანს იმ პასაჟებში, სადაც იგი განიხილავს სასჯელის ტიპებს მათთვის, ვინც არ ემორჩილება ბანაკების კანონებს: “[...] the punishments—and there were only two—a quick and murderous fight or ostracism; and ostracism was the worst. For if one broke the laws his name and face went with him, and he had no place in any world, no matter where created” (Steinbeck 2011: 228). („[...] სასჯელი კი ორგვარი გახლდათ: სასტიკი ჩხუბი და ოსტრაკიზმი. ამ ორიდან ოსტრაკიზმი უარესი იყო, რადგან კანონის დარღვევის შემთხვევაში, კაცთან ერთად მისი სახელიც იღუპებოდა და ახლოს აღარავინ იკარებდა...” (სტაინბეკი 2019: 300)). სტაინბეკი სოციალურ იზოლაციას დასჯის ყველაზე საშინელ ფორმად მიიჩნევს, რაც სრულიად

ლოგიკურია: თუ საზოგადოება მშვიდობიანი ცხოვრებისკენ მისწრაფის, ამ საზოგადოებისაგან იზოლირება სათანადო გზაა მათ დასასჯელად, ვინც არ ემორჩილება წესებს.

ჯონ სტაინბეკი ერთ დროს აღიარებული იყო როგორც "პროლეტარული ლიტერატურის ახალი წინასწარმეტყველი" (Jones 1940: 445). მიუხედავად იმისა, რომ სოციალისტური იდეების კვალი რომანში აშკარაა, მე ვერ გავიზიარებ პოზიციას, რომ *მრისხანების მტევნები* „სოციალისტური ტექსტია“ (Fuchs 2018: 6), სტაინბეკი კი „პროლეტარიატის მწერალი“. მართალია, მწერალი სიმპათიითაა განწყობილი მუშათა და ღარიბთა ფენისადმი და პოზიტიურად გვიხატავს მათ მხატვრულ სახეებს, ხოლო საშუალო და მაღალი კლასის მიმართ მისი უნდობლობა აშკარად გამოსჭვივის რომანში, მაგრამ სტაინბეკისეული „სოციალიზმი“ განსხვავდება მისი აღმოსავლეთ ევროპული ანალოგისგან - ის არ მოუწოდებს რევოლუციისკენ, პირიქით, რომანი ერთგვარი გაფრთხილებაა, რომ რევოლუცია ბოროტებაა. მწერალი არ ითხოვს ფერმერების და მუშების გაერთიანებას საერთო მიზნისათვის, თუ ყველას დაკმაყოფილებას მათი შესაძლებლობების მიხედვით - მისი მსოფლმხედველობის ქვაკუთხედი ჰუმანიზმია და არა - სოციალიზმი, ჰუმანიზმი, რომელიც საფუძვლად უდევს ამერიკულ დემოკრატიას.

არსებობს კიდევ ერთი დამაჯერებელი არგუმენტი, რომ *მრისხანების მტევნებს* არ შეიძლება ვუწოდოთ რომანი, რომელიც სოციალისტური (რომ აღარაფერი ვთქვათ კომუნისტურზე) იდეების პროპაგანდას ეწევა. რომანის სათაური ბიბლიური ალუზიაა, კერძოდ, იგი აღებულია *ახალი აღთქმის* გამოცხადების წიგნიდან, სადაც წერია: „მოუქნია ანგელოზმა თავისი ნამგალი დედამიწას, მოაგროვა დედამიწის ვაზი და ღვთის რისხვის დიდ საწნახელში ჩაყარა“ („გამოცხადება იოანესი“, 14:19) (Rombold 1987: 158). რომანის არაერთი პასაჟიც, ფაქტობრივად, ბიბლიური ეპიზოდების ორიგინალური მხატვრული ინტერპრეტაციაა. შეუძლებელია, ტექსტი ერთდროულად სოციალისტურ-პროპაგანდისტულიც იყოს და რელიგიურიც.

„ჩვეულებრივი ადამიანის“ ფიგურა ხშირად გვხვდება სხვადასხვა ერის ლიტერატურაში. მაგალითად, იგი საბჭოთა პერიოდის რუსული ლიტერატურის ერთ-

ერთი მთავარი თემაა. ასეთია ცნობილი საბჭოთა ავტორის, მიხეილ შოლოხოვის²⁵ *გატეხილი ყამირი* (1932), სადაც აღწერილია ფერმერების კოლმეურნეებად გადაქცევის ისტორია გრემიაჩი ლოგში, კაზათა პატარა სოფელში. ავტორი სამოქმედო გარემოდ შეგნებულად ირჩევს სამხრეთ რუსეთის ამ ღვთისგან მივიწყებულ ადგილს, რათა ხაზი გაუსვას კოლექტივიზაციის მასშტაბებს. შოლოხოვი, ისევე როგორც სტაინბეკი, უბრალო ადამიანის ცხოვრების დეტალების აღწერით გადმოგვცემს მასშტაბურ სოციალურ და კულტურულ ცვლილებებს. რაც არ უნდა მასშტაბური იყოს მთავარი მოვლენა, შოლოხოვი, სტაინბეკის მსგავსად, უბრალო ადამიანების ცხოვრების დეტალებით ყვება ისტორიას. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში თანაბარი ყურადღება ექცევა როგორც სოფელში კოლექტივიზაციის განსახორციელებლად გაგზავნილ კომუნისტური პარტიის წარმომადგენლებს, ასევე ფერმერებს, ავტორი აშკარად ამ უკანასკნელთ თანაუგრძნობს და მათ პარტიის მაღალჩინოსნებსაც აკვლევინებს.

„ჩვეულებრივი ადამიანის“ გარდა, რომანის კიდევ ერთი უნივერსალური თემა მიწაა. სტაინბეკი ოსტატურად გვიხატავს მამაპაპეულ მიწასთან განშორების ტკივილს. ფერმერებისთვის მათი მიწა, ფაქტობრივად, ცოცხალი არსება იყო.

Sure, cried the tenant men, but it's our land. We measured it and broke it up. We were born on it, and we got killed on it, died on it. Even if it's no good, it's still ours. That's what makes it ours—being born on it, working it, dying on it. That makes ownership, not a paper with numbers on it. (Steinbeck 2011: 39)

მართალია, ყვიროდნენ არენდატორები, მაგრამ ეს ჩვენი მიწებია, ჩვენ მოვზომეთ და ჩვენ ვაქციეთ ყანებად. აქ დავიბადეთ, აქ გვხოცავდნენ, აქ ვკვდებოდით. ვარგა თუ არ ვარგა, ჩვენია და იცით რატომ? იმიტომ, რომ აქ ვიბადებოდით, ამ მიწას ვამუშავებდით და აქ ვიმარხებოდით. ეს გვადლევს მესაკუთრეობის უფლებას და არა ქალაქდზე დაჯღაბნილი ციფრები. (სტაინბეკი 2019: 51)

რამდენადაც ჩვეულებრივი ადამიანის ფიგურა სხვადასხვა ერის მხატვრულ ლიტერატურაში გვხვდება, იგი შეიძლება შეიძლება ჩაითვალოს იმ ერთ-ერთ გამაერთიანებელ მორალურ კოდად, რომელიც *მრისხანების მტევნებს* გლობალური ლიტერატურის ნაწილად აქცევს.

²⁵ სტაინბეკს 1962, ხოლო შოლოხოვს 1965 წელს ლიტერატურაში ნობელის პრემია მიენიჭათ.

რომანში ნათლად იკვეთება სოციალური სამართლიანობის ნაკლებობა იმდროინდელ ამერიკულ საზოგადოებაში. მთელი სიუჟეტის განმავლობაში მკითხველი ხედავს, თუ როგორ ნადგურდება თანასწორობისა და თავისუფლების ყბადაღებული ამერიკული იდეალები. სოციალური უსამართლობის თემა-მოტივი მთელ რომანს გამსჭვალავს. ჯოუდებს ართმევენ უფლებას იცხოვრონ იმ მიწაზე, რომელზედაც მათ სურთ ცხოვრება, რადგან ეს არ იქნება მომგებიანი: “The tenant system won’t work any more. One man on a tractor can take the place of twelve or fourteen families” (Steinbeck 2011: 38). („– არენდატორები ცუდ დღეში არიან, – თქვა მან. – ერთი მუხლუხა ტრაქტორი ათ ოჯახს ყრის ადგილებიდან.” (სტაინბეკი 2019: 14)). მათ არ აქვთ ქონების ღირსეულ ფასად გაყიდვის უფლება, რადგან ავტოდილერები და კომერსანტები სარგებლობენ მათი გაჭირვებით და აგდებენ ფასებს: “Get ’em under obligation. Make ’em take up your time. Don’t let ’em forget they’re takin’ your time. People are nice, mostly. They hate to put you out. Make ’em put you out, an’ then sock it to ’em” (Steinbeck 2011: 72). („დაავალდებულე. აგრძნობინე, რომ დროს გაკარგვინებენ. იცოდეს, რომ შენ დროს ხარჯავს. მუშტრები, უმეტესად, თავაზიანი ხალხია, ჩვენი ერიდებათ კიდევ. მაგრამ აიძულე, რომ შეგაწუხონ და მერე მიაწეცი.“ (სტაინბეკი 2019: 94)).

არენდატორებს არ ყოფნით ძალა, რომ შეეწინააღმდეგონ სისტემას:

And now they were weary and frightened because they had gone against a system they did not understand and it had beaten them. They knew the team and the wagon were worth much more. They knew the buyer man would get much more, but they didn’t know how to do it. Merchandising was a secret to them. (Steinbeck 2011: 113)

ახლა არაქათგამოცლილები და შეშინებულები იყვნენ, უფრო მეტიც, განადგურებულები, რადგან ხვდებოდნენ, რომ ისეთ დაბრკოლებას შეეჯახნენ, რაზეც წარმოდგენაც კი არ ჰქონდათ. დარწმუნებულები იყვნენ, რომ ცხენები და ოთხთვალა გაცილებით ძვირი ღირდა; იცოდნენ, რომ გადამყიდველი ბევრად მეტად გაყიდდა, მაგრამ როგორ ვერ ხვდებოდნენ. ვაჭრობა მათთვის საიდუმლოებად რჩებოდა. (სტაინბეკი 2019: 150)

იძულებით გადაადგილებულ პირებს იმის შესაძლებლობაც კი არ აქვთ, რომ თან წაიღონ ნივთები, რომლებიც მათ წარსულ ცხოვრებას მოაგონებთ:

The women sat among the doomed things, turning them over and looking past them and back. This book. My father had it. He liked a book. Pilgrim’s Progress. Used to read it.

Got his name in it. [...] How can we live without our lives? How will we know it's us without our past? (Steinbeck 2011: 103)

ქალები გადასაყრელად გამეტებულ ნივთებს ხელში ატრიალებდნენ, არჩევდნენ. მოგონებებს ვეღარ ელეოდნენ. ეს წიგნი მამაჩემის იყო, „პილიგრიმის მოგზაურობა“, კითხულობდა ხოლმე. მოსწონდა, ზედ თავისი სახელიც წაუწერია. [...] როგორ ვიცხოვრებთ ჩვენი ცხოვრების გარეშე? (სტაინბეკი 2019: 136-37)

ანასტასია ფუქსი აღნიშნავს, რომ თითქოს მისივე პერსონაჟების დასაცინად სტაინბეკი პარალელს ავლებს წიგნთან *Pilgrim's Progress*. (Fuchs 2018: 12) ესაა მე-17 საუკუნის ინგლისელი მწერლის ჯონ ბანიანის თეოლოგიური რომანი, ერთგვარი ქრისტიანული ალეგორია *მწირის მოგზაურობა* (1678), რომელსაც ზოგიერთი პირველ ინგლისურ რომანადაც მიიჩნევს. რა თქმა უნდა, სტაინბეკი შემთხვევით არ ახსენებს ამ წიგნს. ჯონ ბანიანის ალეგორიული ნარატივი აგვიღწერს პროტაგონისტის, ქრისტიანი მწირის მოგზაურობას მისი მშობლიური ქალაქიდან, „ნგრევის/განადგურების ქალაქიდან“ (“City of Destruction”) ან ამა ქვეყნიდან „ზეციური ქალაქისაკენ“ (“Celestial City”) ანუ „ზეციური საუფლოსაკენ“ სიონის მთაზე. სტაინბეკის პერსონაჟებიც, ოკლაჰომას გადატაკებული მკვიდრნი, დიდი იმედით იწყებენ მოგზაურობას კალიფორნიის, ანუ მათი „ზეციური ქალაქისა“ თუ „აღთქმული მიწისაკენ“, თუმცა ეს იძულებითი მოგზაურობაა და საბოლოოდ მათ დიდი იმედგაცრუება ელით - საბოლოო ჯამში, ალუზია ჯონ ბანიანის წიგნზე ირონიულ-პაროდიული მხატვრული ეფექტის შექმნას ემსახურება.

მრისხანების მტევნების მხატვრული სტრუქტურა თავებისა და ერთგვარი ქვეთავებისა თუ ინტერლუდიების (‘interchapters’) მონაცვლეობას ეფუძნება: რომანი მოგვითხრობს ჯოუდების ოჯახის მოგზაურობის შესახებ ოკლაჰომადან კალიფორნიამდე, თუმცა რომანის თავებს შორის სტაინბეკი ხშირად განათავსებს ერთგვარ ინტერლუდიებს, რომლებიც წყვეტს თხრობის დინებას და სიუჟეტური მოვლენების ავტორისეულ განმარტებას თუ ავტორის კომენტარებს გვთავაზობს. რომანის თითოეული ქვეთავი ერთ რომელიმე სოციალურ ასპექტს ეთმობა, სადაც ან

მოვლენების ფართო სურათის წარმოჩენით ნაწინასწარმეტყველებია, თუ რა მოუვათ ჯოუდებს, ან მოთხრობილია უკვე მომხდარი ამბები. მაგალითად, მეხუთე თავში ბანკი, რომელიც ფლობს მიწას, აღწერილია როგორც “monster, without thought and feeling.” (Steinbeck 2011: 36) (“უაზრო და უგრძნობელი მონსტრი.”) იქვე მწერალი ზოგადად გვამცნობს მოიჯარე ფერმერების გამოსახლების პროცესის შესახებ. მომდევნო თავში მიული (ჯოუდების ყოფილი მეზობელი, რომელმაც არჩია სახლი არ დაეტოვებინა) კონკრეტულად მოგვითხრობს, თუ როგორ გაასუფთავეს მათი ქალაქი ტრაქტორებმა და პოლიციამ. ანდა, კიდევ ერთი მაგალითი რომ ავიღოთ, ოცდამეხუთე თავში სტაინბეკი აღწერს აჯანყების ზღვარზე მყოფ ადამიანებს; ამის დასტურად, მომდევნო თავი მოგვითხრობს გაფიცვის შესახებ Hooper Ranch-ზე (სადაც ჯოუდებმა იპოვეს სამსახური). ერთი სიტყვით, სტაინბეკი მოგვითხრობს ჯოუდების ოჯახის ამბავს, ხოლო ქვეთავებში ან განმარტებებს გვთავაზობს, ან ფონს გვიხატავს.

მრისხანების მტევნები „ჩვეულებრივი ადამიანისა“ (‘common man’) და მანქანების კონფლიქტის ტრაგიკული ისტორიაა. მანქანებში იგულისხმება არა მარტო ტრაქტორები, რომლებიც მეზობლის მიწას დღეში სამ დოლარად ხნავენ, არამედ მანქანა როგორც მექანიკური, უსულგულო და ინდიფერენტული ცივილიზაციის, ინდუსტრიული საზოგადოების მეტაფორა: “It’s the monster. Men made it, but they can’t control it.” (Steinbeck 2011: 39). („ურჩხული კაცი არ არის, მაგრამ თვითონ რაც უნდა, კაცებს იმას აკეთებინებს.” (სტაინბეკი 2019: 52)). ეს არის რიგითი ადამიანის კონფლიქტი საბანკო სისტემის წინააღმდეგ, რომელსაც, თავის მხრივ, სამართალდამცავი სისტემა იცავს, კონფლიქტი აბსოლუტურ სოციალურ უსამართლობასთან, რომელიც, სტაინბეკის თქმით, საბოლოო ჯამში ძნელად გადასაჭრელი იქნება: “[...]and in the eyes of the people there is the failure; and in the eyes of the hungry there is a growing wrath. In the souls of the people the grapes of wrath are filling and growing heavy, growing heavy for the vintage.” (Steinbeck 2011: 412) („[...]და მათი თვალებიდან მარცხი იმზირება, დამშეულთა თვალები რისხვას აკვესებენ, მათ სულელებში მრისხანების მტევნები მძიმდება, მწიფდება და მოსავლის აღების დროს ელის, რთველი შორს აღარ არის.” (სტაინბეკი 2019: 538)).

ტექსტის ეს ნაწილი შეიძლება ჩაითვალოს სტაინბეკის მიერ აშშ-ის მთავრობის გაფრთხილებად. ეს მძლავრი მეტაფორა წინასწარმეტყველებს კატასტროფას, რომელიც შეიძლება მოხდეს, თუ სოციალურად სამართლიანი ზომები არ იქნება მიღებული დიდი დეპრესიის შედეგების გაბათილებისთვის. სტაინბეკი აღშფოთებულია ამ უსამართლობით და მოუწოდებს ხელისუფლებას დაუყოვნებლივ მიიღოს ზომები განუკითხაობის წინააღმდეგ. (French 1994: 83)

აბსოლუტური სოციალური უსამართლობა კიდევ უფრო მტკივნეულად მოჩანს რომანში, რადგან სამართლიანობის ყოველი პატარა იმედი კვდება, როცა ის რეალობის პირისპირ აღმოჩნდება:

Tom looked down into the water, and he dug his heels into the sand. “S’pose a fella got work an’ saved, couldn’ he get a little lan’?”

The older man laughed and he looked at his boy, and his silent boy grinned almost in triumph. And the man said, “You ain’t gonna get no steady work. Gonna scrabble for your dinner ever’ day. (Steinbeck 2011: 241)

ტომმა წყალს დახედა და ქუსლები ქვიშაში ჩაფლო. – დაუშვანთ, კაცმა სამსახური იშოვა და ფული მოაგროვა, შეუძლია რო პატარა ნაკვეთი იყიდოს? ხნიერმა კაცმა გაიცინა და შვილს გადახედა. ბიჭმა გამარჯვებულებით ამაყად გაიღიმა. – მუდმივ სამსახურს ვერ იშოვი. დღიურად უნდა იმუშაო, რო საჭმელი ჭამო. (სტაინბეკი 2019: 317)

რაც უფრო შორს მიყვებიან ჯოულები 66-ე მარშრუტს, მით უფრო მეტს იგებენ ისინი კალიფორნიისა და მისი წესრიგის შესახებ. ამ სცენაში ისინი ხვდებიან ადამიანებს, რომლებიც კალიფორნიიდან სახლში ბრუნდებიან: მათ უკვე იციან, რომ მათი გაუსაძლისი ბრძოლა ამაოა, თუმცა ჯოულები უკან დახევას არ აპირებენ, რადგან დასაბრუნებელი სხვა არსად აქვთ. (Levant 1987: 45)

მიხეილ შოლოხოვის რომანს *გატეხილი ყამირი*, ჩვეულებრივი ადამიანის თემის გარდა, კიდევ ერთი საერთო აქვს *მრისხანების მტევნებთან*. როგორც სათაური გვეკარნახობს, ეს მიწაა. სსრკ-ში კოლექტივიზაციის პროცესი მოიცავდა ფერმერებისთვის მიწის ჩამორთმევას და კოლმეურნეობისათვის გადაცემას. მიუხედავად იმისა, რომ

კოლექტივიზაციის დაწყების დროისთვის, საბჭოთა პროპაგანდა ძალას არ იშურებდა, რომ ფერმერები დაერწმუნებინა მის უპირატესობებში, მათთვის მაინც არ იყო იოლი კუთვნილი ქონების დათმობა.

შოლოხოვი ამ პროცესს ისევე ოსტატურად აღწერს, როგორც სტაინბეკი *მრისხანების მტევნებში*:

Sure, cried the tenant men, but it's our land. We measured it and broke it up. We were born on it, and we got killed on it, died on it. Even if it's no good, it's still ours. That's what makes it ours—being born on it, working it, dying on it. That makes ownership, not a paper with numbers on it. (Steinbeck 2011: 39)

მართალია, ყვიროდნენ არენდატორები, მაგრამ ეს ჩვენი მიწებია, ჩვენ მოვზომეთ და ჩვენ ვაქციეთ ყანებად. აქ დავიზადეთ, აქ გვხოცავდნენ, აქ ვკვდებოდით. ვარგა თუ არ ვარგა, ჩვენია და იცით რატომ? იმიტომ, რომ აქ ვიზადებოდით, ამ მიწას ვამუშავებდით და აქ ვიმარხებოდით. ეს გვადლევს მესაკუთრეობის უფლებას და არა ქალაქდღზე დაჯღაბნილი ციფრები. (სტაინბეკი 2019: 51)

სტაინბეკისა და შოლოხოვის ტექსტები შთამბეჭდავად გადმოსცემს საკუთრებასთან განშორების ტკივილს, რადგან ფერმერებისთვის მათი მიწა ფაქტობრივად ცოცხალი არსება იყო.

ამერიკული და რუსული რომანების თემებს შორის არსებული ურთიერთკავშირი აჩვენებს, რომ არსებობს უნივერსალური ღირებულებები, რომლებიც გვხვდება სხვადასხვა კულტურაში. სწორედ ეს ღირებულებები არის ის, რაც მკითხველს, განურჩევლად მათი კულტურული იდენტობისა, მძაფრად განაცდევინებს ჯოუდების განსაცდელს.

დასკვნა

1. 1930-იანი წლების - დიდი დეპრესიის ათწლეულის - იდეოლოგიური და კულტურულ-ინტელექტუალური ატმოსფეროს ანალიზი ცხადყოფს, რომ საქმე გვაქვს არა მარტო კრიზისულ, არამედ იმავდროულად წინააღმდეგობრივ და პარადოქსულ ეპოქასთან: ერთი მხრივ, ესაა ამერიკული ნაციონალიზმის „ახალი ერა“, რომელიც აქცენტს აკეთებს ამერიკული კულტურული იდენტობის ეთნიკურ განზომილებაზე; მეორე მხრივ, წინა პლანზე წამოიწვეს კულტურული პლურალიზმი, როგორც მემარცხენეთა მთავარი იარაღი ანგლო-საქსური კულტურისა და აფრო-ამერიკული კულტურის მორიგების მცდელობის პროცესში. ცხადია, პლურალიზმის დამკვიდრება „ნაციონალიზმის ახალ ერაში“ პარადოქსულად ჟღერს, რადგან „ეთნიკური იდენტობით სიამაყისა“ და ამერიკანიზმის სინთეზს გულისხმობს. ეს კონცეპტუალური დამაბულობა საყოველთაო „ამერიკულ ცხოვრების წესსა“ და უფრო „პატარა კულტურებს“, ეთნოგრაფიულ და რეგიონალისტურ სენტიმენტებს შორის თან გასდევს მთელ 1930-იან წლებს. კულტურული პლურალიზმი და ჰეტეროგენულობა მოიაზრებოდა როგორც უმაღლესი ამერიკული ფასეულობები, რომლებიც ამერიკული კულტურული მოზაიკის კალეიდოსკოპურ მრვალფეროვნებაზე მეტყველებდა და ევროპული კულტურული ფორმაციებისა და მოდელებისაგან მის დამოუკიდებლობას მოწმობდა.
2. 1930-იანი წლების ამერიკის საზოგადოებრივ, ინტელექტუალურ და კულტურულ ცხოვრებაში რამდენიმე მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ნარატივი იკვეთება (კომუნისტური, ფაშისტური, ლიბერალური, მემარჯვენე-კონსერვატორული, „ახალი კურსი“, „ნაციონალიზმის ახალი ერა“, რეგიონალიზმი, კულტურული პლურალიზმი), მაგრამ, საბოლოო ჯამში, ყველა მათგანი ერთი მეტანარატივიდან - დიდი დეპრესიისაგან წარმოსდგება, მის კომპონენტს შეადგენს, მის კონტექსტშია ფესვგადგმული. სწორედ ამ ნარატივთა ურთიერთზემოქმედება

და, ხშირ შემთხვევაში, მათი დაპირისპირება მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს იმ პერიოდის ამერიკულ კულტურულ და ლიტერატურულ პეიზაჟს.

3. დიდი დეპრესიის პერიპეტიები მეტ-ნაკლებად ათწლეულის ყველა მნიშვნელოვანი ავტორის შემოქმედებაში გამოიხატა. მიუხედავად ტოტალური ეკონომიკურ-ფინანსური კრიზისისა და ინტელექტუალურ წრეებში გაბატონებული ღრმად კრიზისული და დისონანსური განწყობილებებისა, 1930-იანი წლები განსაკუთრებით ნაყოფიერი და მდიდარი ათწლეული აღმოჩნდა ამერიკული ლიტერატურისათვის - თითქოს კრიზისმა ხელი შეუწყო ლიტერატურის აყვავებას. გამოიკვეთა რამდენიმე მნიშვნელოვანი ტენდენცია: დიდი დეპრესიის ასახვის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ჯონ სტაინბეკის პროზა და ჯონ დოს პასოსის ტრილოგია *ა.შ.შ.* - ფაქტობრივად, ეს ორი მწერალი ეპოქის მხატვრულ მემკვიდრეებს გვევლინება; პირველი მათგანი ნატურალიზმის, ედ რიკეტისა და ჩარლზ დარვინის ბიოლოგიური თეორიების გავლენით ქმნის ეპოქის პანორამულ სურათებს; ნატურალიზმის გავლენას დოს პასოსიც განიცდის, თუმცა იგი თავისი წერის ტექნიკით, ენობრივ-სტილური და ნარატიული ექსპერიმენტებით მოდერნისტთა ბანაკს ეკუთვნის, ხოლო ჯონ სტაინბეკის მიმართება მოდერნიზმისადმი არასწორხაზოვანია; ცალკე, დამოუკიდებელ ლიტერატურულ ნაკადად ყალიბდება რეგიონალიზმი: დიდი დეპრესიის ხანა განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა ამერიკის სამხრეთისათვის - 1930-იანი წლები ამერიკული ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია როგორც „სამხრეთული რენესანსის“ ეპოქა. ნაციონალური თუ ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების წარმოსაჩენად სამხრეთულ მასალას მიმართავდნენ ელინ ტეიტი და ჯონ ქროუ რენსომი პოეზიაში, უილიამ ფოლკნერი, ტომას ვულფი, რობერტ პენ უორენი, ქეთრინ ენ პორტერი, ერსკინ კოლდუელი, რიჩარდ რაითი და სხვები პროზაში; ამ პერიოდის ამერიკული ლიტერატურის ისტორიისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ უილიამ ფოლკნერი ქმნის თავის რამდენიმე უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებს (*ხმაური და მძვინვარება (The Sound and the Fury, 1929)*; *სული რომ ამოდრიოდა*

(*As I Lay Dying*, 1930); *საგანე* (*Sanctuary*, 1931); *აგვისტოს ნათელი* (*Light in August*, 1932); *აბესალომ, აბესალომ!* (*Absalom, Absalom!*, 1936); *ჰამლეტი* (*The Hamlet*, 1940); *ჩამოვედ, მოსე* (*Go Down, Moses*, 1942)), სადაც ასახულია მონათმფლობელობითა და სამოქალაქო ომით გამოწვეული დაუსრულებელი პრობლემები, ოჯახური, სოციალური და რასობრივი ურთიერთობების საკითხები. ამ ნაწარმოებებში ერთმანეთშია გადახლართული სამხრეთის წარსული და აწმყო, მითი და ისტორია, და ეს ყველაფერი უაღრესად რთულ, კომპლექსურ მხატვრულ მთლიანობას ქმნის, თუმცა ის სოციალური პრობლემები, რომლებსაც ფოლკნერი ამუშავებს, იმდენად დიდი დეპრესიის გამოძახილი კი არ არის, რამდენადაც მისისიპის შტატის ისტორიული სინამდვილისა თუ თანამედროვეობის, რადგან ეს შტატი ისტორიულად თითქმის ყოველთვის ღატაკი იყო. დიდი დეპრესია ნაკლებად აირეკლა ისეთი ცნობილი ავტორების 30-იანი წლების შემოქმედებაში, როგორცაა ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი, ერნესტ ჰემინგუეი და ედით უორტონი. ათწლეულის ლიტერატურული პეიზაჟის საერთო სურათის დასანახად ასევე აუცილებელია ისეთი განსხვავებული პოეტების გათვალისწინებაც, როგორცაა უოლეს სტივენსი და რობერტ ფროსტი. განცალკევებით დგას თორნტონ უაილდერი, რომლის *ჩვენი ქალაქი* აჩვენებს, რომ ისეთი მწერლებიც კი, რომლებიც კარგად იცნობენ მათ თანადროულ იდეოლოგიურ კრიტიკას და ათწლეულის პოლიტიკურ თუ სოციალურ ტრავმებს, სულაც არ მისწრაფვიან მხატვრულად გაიაზრონ დიდი დეპრესიის აქტუალური სოციალური პრობლემები. 1930-იან წლებში მწერალთა ინტერესი ზოგადსაკაცობრიო პრობლემატიკისა თუ უნივერსალური თემებისადმი ხშირად იძენდა პოლიტიკურ განზომილებას, მაგრამ მნიშვნელოვან მხატვრულ ქმნილებებში მათ ვერასოდეს ჩრდილავდა პოლიტიკური დოქტრინების გამოხატვა. ცალკე აღნიშვნის ღირსია ინდივიდუალური ხმები, რომლებიც არ ექვემდებარებიან კატეგორიზაციას.

4. ამრიგად, დიდი დეპრესიის მხატვრული გამოხატვის ფორმები 1930-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურაში საკმაოდ მრავალფეროვანი და რთულია.

ათწლეულის საკმაოდ ჭრელი ლიტერატურული პეიზაჟის ანალიზი აჩვენებს, რომ ამ თვალსაზრისით რამდენიმე ძირითადი ტენდენციის გამოკვეთა შეიძლება:

- პროლეტარული პროზა;
- რეალისტური ნაკადი;
- მოდერნისტული ნაკადი;
- სამხრეთული რენესანსი;
- ჰარლემის რენესანსი;
- რეგიონალიზმი;
- „ესკაპიზმის“ ტენდენცია;
- „ეთნიკური“ ლიტერატურა

ეს ტენდენციები, რაოდენ ურთიერთსაპირისპირო მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმასაც უნდა ეკუთვნოდნენ, სულაც არ არიან ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნული; პირიქით, ხშირ შემთხვევაში ისინი ურთიერთზემოქმედებენ, ერთმანეთში იჭრებიან და ერთობლივად ქმნიან 1930-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურის საკმაოდ ჭრელ, მაგრამ ამავდროულად ერთიან სურათს.

5. დიდმა დეპრესიამ დიდი ზეგავლენა იქონია ჯონ სტაინბეკის სოციალურ-პოლიტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბებაზე - ალბათ, ამ გავლენის შედეგი იყო მისი გადახრა მემარცხენეთა ბანაკისაკენ და საბჭოური სოციალურ-ეკონომიკური ექსპერიმენტისადმი თანაგრძნობაც, რომელიც მოგვიანებით, 1947 წელს მწერლის საბჭოთა კავშირში მოგზაურობის შემდეგ, მკვეთრად შეიცვალა. სტაინბეკის 1930-იანი წლების პროზაში *სამოთხის იალაღებიდან მრისხანების მტევნებამდე* აშკარად იკვეთება მწერლის ტრანსფორმაცია განაპირებული დამკვირვებლიდან, რომელიც დიდი დეპრესიის ხანის საპროტესტო გამოსვლებს, გაფიცვებსა თუ სხვა სახის წინააღმდეგობებს მჩაგვრელი სისტემის წინააღმდეგ უფრო ფართო მეტაფიზიკური კონფლიქტის კერძო გამოხატულებად აღიქვამს, მხურვალე მამხილებლად და რეფორმატორად, რომელიც ამხელს სისტემის ანტიადამიანურ არსს. ამრიგად, მწერალი დამკვირვებლიდან მიგრანტთა

დამცველად გადაიქცა, პოტენციური მეცნიერიდან, რომელიც იკვლევდა „ჯგუფურ ადამიანს“, მეამბოხე რეფორმატორად, რომელიც სისტემის არაკეთილსინდისიერებას ამხელდა, თუმცა მისი ნაწარმოებების მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას სულ სხვა ფაქტორი განსაზღვრავს - მწერალი მაღალმხატვრულად მოგვითხრობს წარუვალ, ზოგადსაკაცობრიო ამბებს. სტაინბეკი არასოდეს წერდა მხოლოდ 30-იან წლებზე - ფაქტობრივად, ის მკითხველს უყვებოდა მარადიულ, უნივერსალურ ამბებს, რომლებსაც არასოდეს გაუვიდოდა ყავლი. მისი ადრეული - 1930-იანი წლების პროზა - შეიძლება განვიხილოთ როგორც იმ კონცეპტუალურ-ესთეტიკური პოზიციის მხატვრული განსხეულება, რომელიც მწერალმა ასე ჩამოაყალიბა: „თუ მონათხრობი არ შეეხება მსმენელს, იგი მას არ მოისმენს ... დიადი ამბავი ისაა, რომელიც ყველას ეხება, სხვაგვარად მას ყავლი გაუვა ...“

6. სტაინბეკის მხატვრული სახეების ანალიზისას კრიტიკოსები ხშირად აკრიტიკებენ მწერალს იმ მოტივით, რომ მის მიერ დახატული ადამიანები ყოველთვის დგანან ადამიანად ქცევის ზღვარზე, მაგრამ ვერასდროს ხდებიან ადამიანები (ალფრედ კაზინი), რასაც მისი სამწერლო ხელოვნების ხარვეზად მიიჩნევენ, თუმცა ეს სინამდვილეში სისუსტე კი არა, სტაინბეკის მხატვრული ჩანაფიქრის ნაწილი იყო, სადაც ამკარად ვლინდება დარვინის ევოლუციის თეორიისა და სპენსერისეული სოციალური დარვინიზმის გავლენა.
7. ექსპერიმენტული „რომანი-პიესა“ *თაგვებსა და ადამიანებზე* ისეა დაწერილი, რომ თეატრალურ დასებს შეეძლოთ მისი, როგორც პიესის, სცენაზე დადგმა ყოველგვარი რევიზიის გარეშე. ის თითოეულ თავს აღიქვამდა როგორც მოქმედებას: პირველ აბზაცებს უნდა შეექმნა სამოქმედო გარემო და ფონი, რაც მას საშუალებას აძლევდა მხოლოდ მინიმალური ჩარევით, დიალოგების საშუალებით წარემართა თხრობა, გადმოეცა მოქმედება და ხასიათები. მთელი ტექსტის მანძილზე მწერალი მიმართავს აღწერით მეთოდს, რომელსაც მთხრობელის ხმა იშვიათად არღვევს. რომანის-პიესის შექმნის გადაწყვეტილებით სტაინბეკმა ნარატიულ დისკურსს მკაცრი შეზღუდვები

დაუწესა და ექსპოზიციისა თუ სიუჟეტის განვითარების მთელი ფუნქცია დიალოგსა და მოქმედებას დააკისრა. ამგვარად, მკითხველი ისმენს და ხედავს, თუ როგორ ვითარდება ამბავი. მნიშვნელოვანი მოქმედებები იშლება რანჩოს ყოველდღიური ცხოვრების თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალების ფონზე. რომანის წარმატება გარკვეულწილად ამ დრამატული ტექნიკის ეფექტურობითაც აიხსნება. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში არ არის დახატული ფართო ეპოქალური ფონი, დიდი დეპრესიის გამოძახილი ერთგვარ რეფრენად გასდევს ამ შთამბეჭდავ ლიტერატურულ ექსპერიმენტს.

8. მწერალი ნაწარმოებს ერთგვარ ფატალურობის ელფერს ანიჭებს, რაც ლიტერატურული ნატურალიზმის ზოგიერთ ადრეულ ნიმუშს მოგვაგონებს. ეს დეტერმინისტული და ბნელი ნაკადი რომანში თავს იჩენს უმოწყალოდ დამსხვრეულ იმედებსა და იმ კატასტროფაში, რომელიც რომანის პირველივე გვერდიდან გარდაუვალი ჩანს. პერსონაჟებზე თავსდატეხილ სხვადასხვა უბედურებას კუმულატიური ეფექტი აქვს: ისინი გროვდებიან, ჯამდებიან, და საბოლოოდ თხრობის ტემპი ნელდება ყველაზე დამაბულ მომენტში, როდესაც ჯორჯი ესვრის ლენის მდინარის პირას; რომანის პერსონაჟებს კონფლიქტი აქვთ რანჩოს მეპატრონესთან, მის შვილთან და სოციალურ სტრუქტურასთან, რომელიც მათ უფრო მოხმარების საქონლად განიხილავს, ვიდრე ღირსეულ, სრულფასოვან ადამიანებად. მათ უნდა შეინარჩუნონ ადამიანური ღირსება მომძლავრებულ დეჰუმანიზებულ ძალებთან ჭიდილში. ამ თვალსაზრისით, მათი ამბავი არ არის მხოლოდ ამერიკული დრამა, რომელიც ქვეყნის კონკრეტულ რეგიონში კონკრეტულ ისტორიულ დროს თამაშდება. ეს ყველა დროისა და ადგილის ადამიანური დრამაა.

9. რომანის ტრაგიკული ფინალი ნათელს ჰფენს სათაურს - ესაა ალუზია რობერტ ბერნსის ცნობილ ლექსზე “To A Mouse” („მინდვრის თავცი“), რომელშიც გუთნისდება ხვნისას თავს სახლს დაუნგრევს ისე, რომ ამის შესახებ თავადაც არაფერი უწყის. ლექსის ეს სტრიქონი - “The best laid schemes o’ mice an’ men / Gang aft agley”, რომელსაც ზედმიწევნით შეესატყვისება ქართული ანდაზა „კაცი

ბჭობდა და ღმერთი იცინოდაო“, ზუსტად გამოხატავს სტაინბეკის ფილოსოფიას, რომანში მხატვრულად განსხეულებულს - ადამიანი, სულ ერთია, მას საკუთარი ველური ინსტინქტები მართავენ (ლენი), თუ რაციონალური გონება (ჯორჯი), უძლურია ინდიფერენტული ბუნების წინაშე.

10. ფინალის წინა ეპიზოდი, სადაც გუბურაში საკბილოს საძიებლად გამოსულ გველს ყანჩა გადასანსლავს, ფინალის ოსტატური პრელუდიაა, რომელიც, ფაქტობრივად, კონდენსირებულად, კვინტესენციურად გამოხატავს რომანის მხატვრულ კონცეფციასაც: აქ მწერლის ნატურალისტური მსოფლმხედველობაც ჩანს, დარვინის გავლენაც (ბრძოლა გადარჩენისათვის და ბუნებრივი გადარჩევის პრინციპი) და სპენსერისეული სოციალური დარვინიზმის გამოძახილიც. პარალელი ბუნებრივ/ცხოველთა სამყაროსა და საზოგადოებას შორის მკითხველს მიანიშნებს, რომ ორივე ერთი და იგივე კანონზომიერებებით იმართება, ადამიანი კი ისეთივე უმწეო სათამაშოა ინდიფერენტული ბუნებრივი ძალების ხელში, როგორც ნადავლის სამეზნელად გამოსული გველი, რომელიც თვითონ ხდება წეროს ნადავლი, თუმცა აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ყოველივე არ გამორიცხავს პროტაგონისტთა თავისუფალ ნებას - ამის გარეშე რომანი მოკლებული იქნებოდა მხატვრულ დამაჯერებლობას. ცხადია, ეს მხოლოდ ტექსტის ერთ-ერთი შესაძლო წაკითხვაა - რომანის მხატვრული სამყარო მხოლოდ სტაინბეკის ნატურალისტურ ფილოსოფიასა თუ დარვინისეულ ბიოლოგიურ კონცეფციაზე არ დაიყვანება. ეს არაა ერთმნიშვნელოვანი პიესა-რომანი, ტექსტი მრავალშრიანი და მრავალპლანიანია, მხატვრული სახეები კი - სუგესტიური, რაც, ფაქტობრივად, განაპირობებს კიდევ ნაწარმოების სიცოცხლისუნარიანობას.

11. რომანში სტაინბეკი თავს არიდებს ისტორიული ფონის ფართო პლანით ჩვენებას, დიდი დეპრესიის ეპოქის პანორამული სურათის დახატვას. დიდი დეპრესიით გამოწვეული კრიზისი რომანის მოქმედებასა და მხატვრულ სახეებში იჩენს თავს. მოქმედების ფონი მწირია და ფართო კონტექსტის შექმნის ფუნქცია პროტაგონისტებს ეკისრებათ. ამ მიზნის მისაღწევად სტაინბეკი იყენებს ენას,

მოქმედებას და სიმბოლოს, როგორც განმეორებად მოტივებს. სამივე მოტივი რომანის პირველივე ეპიზოდში გვხვდება, შემდეგ კონტრაპუნქტულად იშლება მთელი ნაწარმოების მანძილზე და ბოლოს ისევ თავს იყრის რომანის ფინალში. ამ სამი მოტივის ძირითადი ფუნქციაა უსაფრთხო თავშესაფარზე მეოცნებე ორი მიგრანტი მუშის ამბავი არქეტეპულ მოდელად აქციოს, რომელიც სამ დონეზე ფუნქციონირებს: ერთია რეალისტური პლანი თავისი შოკისმომგვრელი კულმინაციით; ასევე არსებობს სოციალური პროტესტის პლანიც - ესაა მიგრანტი მუშების ექსპლუატაციის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტი. ორივე პლანი ირიბად თუ უშუალოდ უკავშირდება დიდ დეპრესიას და, ფაქტობრივად, დიდი დეპრესიით გამოწვეული მარავალმხრივი, ტოტალური კრიზისის გამოძახილია. მესამე დონე ალეგორიულია, რომელიც არაერთგვაროვანი სუბიექტური ინტერპრეტაციების საშუალებას იძლევა. ეს შეიძლება იყოს „გონებისა და სხეულის ალეგორია“, ან დიქტომია მოუხეშავ, მაგრამ ძლიერ მასასა და მის მოხერხებულ და გამჭრიახ მანიპულატორებს, ცნობიერსა და არაცნობიერს, “id”-სა და “ego”-ს შორის. სათაური რომანს კიდევ ერთ დონეს სძენს, რომელიც იმპლიციტურადაა მოცემული ბერნსის ლექსში; *თავგებსა და ადამიანებში* სტაინბეკი ორი მიგრანტი მუშის გამოცდილებას კაცობრიობის მდგომარეობად განაზოგადებს. ამ, შესაძლოა ყველაზე მნიშვნელოვან, დონეზე მწერალი მიმართავს ანტი-ტელეოლოგიური ფილოსოფიის დრამატიზაციას. წიგნის თავდაპირველი სათაურიც - „ის, რაც მოხდა“ - ამ დონეზე მიუთითებს. ამ თვალსაზრისით, რომანის დასასრული, ისევე როგორც მხვნელის მიერ თავის საცხოვრისის განადგურება, არც ტრაგიკულია და არც ძალადობრივი, უბრალოდ ასეთია მოვლენების განვითარების კანონზომიერება, თუ ლოგიკა, ასეთია მოვლენათა მარადგანმეორებადი მოდელი.

12. მართალია, ამ რომანი-პიესის მთავარი თემა დიდი დეპრესია არ არის, მაგრამ იმის თქმაც გადაჭარბებული იქნებოდა, რომ იგი უბრალოდ დიდი დეპრესიის დროს დაწერილი ტექსტია. დიდი დეპრესია, როგორც კონტექსტი, ქმნის ერთგვარ ჩარჩოს, რომელიც გარკვეულწილად განსაზღვრავს პერსონაჟთა მოქმედებასაც და

ხასიათებსაც. „ის, რაც მოხდა“ (როგორც თავდაპირველად ერქვა რომანს), მოხდა იმიტომ, რომ დიდი დეპრესიის ხანაა; ერთი სიტყვით, დიდი დეპრესიის ექო რომანის ყველა პასაჟში ისმის. ის, რომ მწერალი არ გვიხატავს ათწლეულის პანორამულ სურათს, თავს არიდებს ისტორიული თუ სოციალური კონტექსტის ფართო პლანით წარმოჩენას, განპირობებულია ჟანრის პოეტიკით, რომელიც პანორამული თხრობის ელემენტების ნიველირების ხარჯზე მოქმედების დრამატიზაციას მოითხოვს უფრო გვაინდელი ეპიკური ტილოსაგან - *მრისხანების მტევნებისაგან* - განსხვავებით, სადაც თხრობის დრამატიზაციას პანორამული ელემენტები ერწყმის.

13. *მრისხანების მტევნები* არაა უბრალოდ ახალი რომანი იგივე მასალაზე; ესაა თვისებრივად სხვა ტიპის რომანი, რომლის სათავეც ჟურნალისტურია, ეფექტი კი კინემატოგრაფიული. ესაა ფართო პლანით დახატული ეპიკური ტილო, რომელიც ჯოუდების ოჯახის მაგალითზე გვიხატავს ამერიკული საზოგადოების პანორამულ სურათს 1930-იანი წლების დიდი დეპრესიის დროს. დიდი დეპრესიის პრეისტორიის თხრობისას სტაინბეკი არ ასახელებს პერსონაჟებს, რადგან ის მოვლენები, რომლებსაც იგი აგვიღწერს, ნებისმიერ ოჯახს შეიძლება გადახდენოდა თავს. ესაა იმდროინდელი ტიპური ამერიკული ფერმერული ოჯახი, რომელიც საკმარისად უნივერსალურია, რომ მკითხველს წარმოდგენა შეუქმნას დიდი დეპრესიის ხანაში გაკოტრებულ საშუალო ამერიკულ ოჯახზე. ამავე დროს, სტაინბეკი ახერხებს ჯოუდების მხატვრული სახეების ინდივიდუალიზაციას - ეს სრულიად უნიკალური, ყველა სხვა ოჯახისაგან გამორჩეული ოჯახია, რის გარეშეც საგა ჯოუდების შესახებ მხატვრულ დამაჯერებლობას დაკარგავდა.

14. *მრისხანების მტევნების* მხატვრული სტრუქტურა თავებისა და ერთგვარი ქვეთავებისა თუ ინტერლუდიების ('interchapters') მონაცვლეობას ეფუძნება: რომანი მოგვითხრობს ჯოუდების ოჯახის მოგზაურობის შესახებ ოკლაჰომადან კალიფორნიამდე, თუმცა რომანის თავებს შორის სტაინბეკი ხშირად განათავსებს ერთგვარ ინტერლუდიებს, რომლებიც წყვეტს თხრობის დინებას და სიუჟეტური

მოვლენების ავტორისეულ განმარტებას თუ ავტორის კომენტარებს გვთავაზობს. რომანის თითოეული ქვეთავი ერთ რომელიმე სოციალურ ასპექტს ეთმობა, სადაც ან მოვლენების ფართო სურათის წარმოჩენით ნაწინასწარმეტყველება, თუ რა მოუვათ ჯოუდებს, ან მოთხრობილია უკვე მომხდარი ამბები.

15. წიგნში ნათლად იკვეთება დარვინის თეორიის სტაინბეკისეული დრამატიზაცია. თავისი თხრობის ტექნიკითა და ინდუქციური მეთოდის საშუალებით სტაინბეკი გვთავაზობს მიგრანტი მუშის განვითარების ჰოლისტურ ხედვას. ეს პანორამული რომანი წარმოაჩენს დარვინის თეორიის მასშტაბურობას, მათ შორის, ევოლუციის არსებით ასპექტებს: ბრძოლას არსებობისთვის და ბუნებრივი გადარჩევის პროცესს. მიგრანტი მუშები, როგორც სახეობა, თავიანთ სამკვიდროს მოწყვეტილნი, იძულებით გადაადგილდებიან, რომ ფეხი სხვაგან მოიკიდონ. მათ ბრძოლას ამძაფრებს კაპიტალიზმის მიერ ბუნებრივი კონკურენციის დამახინჯება, მაგრამ ეს კიდევ უფრო აძლიერებს გადარჩენილებს. იმის გამო, რომ არ შეუძლიათ მთლიანი სურათის დანახვა, ბანკირები და ფერმერთა ასოციაციის წევრები თავიანთი ჩაგვრის ტაქტიკით პატარა ადამიანებად წარმოგვიდგებიან, ხოლო გადარჩენილი მიგრანტი მუშები სულ უფრო გამჭირახები და მოხერხებულები ხდებიან. საბოლოო ჯამში, დარვინის იდეების მხატვრული განსხეულება *მრისხანების მტევნებში* საშუალებას გვაძლევს დავინახოთ, რომ ჯოუდებისა და მათი მსგავსი სხვა ოჯახებისათვის ჯერ კიდევ არსებობს იმედი - ესაა პროგრესის სტაინბეკისეული მანიფესტი, რომელიც ბიოლოგიურ კანონებზე უფროა დაფუძნებული, ვიდრე პოლიტიკურ იდეოლოგიაზე.

16. რომანის იმ სცენებშიც კი, სადაც ხარვეზები აშკარაა, სტაინბეკის სამწერლო ტექნიკა უზადოა პერსონაჟთა ხასიათებისა და მეტაფორების თხრობაში ოსტატურად ჩაქსოვის თვალსაზრისით. რომანი ასევე გამორჩეულია ხალხური იდიომატიკით და ეპიკური მასშტაბით. რომანის პირველი სამი მეოთხედი აშკარად დიდოსტატის დაწერილია. პერსონაჟები ნაჩვენებია მოქმედებაში, სიმბოლიკა პერსონაჟებისა და მოქმედების ინტენსიფიკაციას ემსახურება; ცენტრალური თემა - ოჯახიდან, როგორც თვითკმარი ერთეულიდან, ჯგუფად,

უფრო ფართო საზოგადოების ნაწილად ტრანსფორმაცია - დამაჯერებლადაა განსხეულებული სოლიდურ დოკუმენტურ კონტექსტში. რომანის ბოლო მეოთხედში მწერალი. პერსონაჟებს თავს ახვევს ალეგორიულ როლებს, რის გამოც თხრობა კარგავს დამაჯერებლობას, ცალკეული სცენები კი ალეგორიული მოდელის ნაწილებად იქცევა. ტექსტი ეპოქის დოკუმენტირებაზეა დაყვანილი, სიმბოლიზმს კი ალეგორიული ნიშნები ანაცვლებს. ამ ყოველივეს ზედაპირულ რიტორიკასა და კონცეპტუალური თემის გამარტივებამდე მივყავართ, რთული, კომპლექსური ადამიანური და საზოგადოებრივი ურთიერთობები კი მარტივ ოპოზიციებზე დაიყვანება. რომ არა ალეგორიის მისადაგება პერსონაჟის, მეტაფორის თუ თემატიკის მიმართ, რომანს შეიძლება ფრიად შთამბეჭდავი დასასრული ჰქონოდა. ძნელი სათქმელია, რამ განაპირობა მწერლის ასეთი სტრუქტურული არჩევანი - წიგნის დასასრულის აბსოლუტური დამოკიდებულება ალეგორიულ სქემაზე. ფაქტია, რომ სტაინბეკს სხვადასხვა ტექნიკური არჩევანი ჰქონდა, რაც ჩანს კიდევ რომანის ადრეულ ნაწილებში. როგორც წესი, სტაინბეკი ალეგორიას მიმართავს პანორამულობისა და დრამატული სტრუქტურის დასაბალანსებლად ტექნიკის საშუალებით. როგორც ჩანს, მის ესთეტიკურ გემოვნებას არ ეხამუშებოდა ის ხელოვნურობა, რომელსაც ალეგორიაზე დამოკიდებულება იწვევს. მთლიანობაში, *მრისხანების მტევნებში* მწერალი ახერხებს ჰარმონიული ურთიერთმიმართების დამყარებას მასალასა და სტრუქტურას შორის, თუმცა, როგორც ჩანს, ესოდენ მასშტაბური მხატვრული ტილოს შექმნისას გარკვეული ხარვეზები გარდაუვალია ამ თვალსაზრისით.

17. პარადოქსია, მაგრამ ალბათ ყველაზე მიზანშეწონილი იქნებოდა, თუ *მრისხანების მტევნებში* მხატვრულად ხორცშესხცმულ სტაინბეკის მსოფლმხედველობას განვსაზღვრავდით, როგორც კოსმოპოლიტიზმს, რომელსაც ფესვები ეროვნულ ნიადაგში აქვს გადგმული - „კოსმოპოლიტურ პატრიოტიზმს“, რაც კოსმოპოლიტიზმის ვაჟა-ფშაველასეულ გაგებას მოგვაგონებს (იხ. ვაჟას წერილი „პატრიოტიზმი და კოსმოპოლიტიზმი“). ეს სწორედ ისაა, რასაც სტაინბეკი აკეთებს ტექსტში - იგი იკვლევს სხვადასხვა კულტურასა და ცხოვრების წესს და

აჩვენებს, თუ როგორ ერწყმინა ისინი შეერთებული შტატების რეალობას. ფაქტობრივად, სტაინბეკისათვის კოსმოპოლიტიზმი კულტურის წარმოსახვისა და გაგების იმგვარი ფორმაა, რომელიც სცილდება ქვეყნის საზღვრებს და ვრცელდება მთელს მსოფლიოში ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ესაა კულტურის ტრანსნაციონალური კონცეფცია. სხვაგვარად, ესაა "ტრანსნაციონალური წარმოსახვა", რაც გულისხმობს პიროვნების უნარს წარმოიდგინოს და მიიღოს საკუთარი კულტურული წიაღისაგან განსხვავებული საზოგადოება. ამრიგად, სტაინბეკისეული კოსმოპოლიტიზმი, რომელიც მხატვრულადაა ხორმესხმული *მრისხანების მტევნებში*, იმ საერთო ღირებულებებისგან შედგება, რომლებიც აერთიანებს ხალხს მთელი მსოფლიოს გარშემო. ასეთი კოსმოპოლიტიზმი შესაძლოა ჰუმანიზმადაც მოიაზრებოდეს, რომელიც, ფაქტობრივად, *მრისხანების მტევნების* მხატვრული კონცეფციის ბირთვია. მართალია, *მრისხანების მტევნები* ამერიკულ რეალობასა და პრობლემატიკას გვიხატავს, მაგრამ სტაინბეკი, როგორც „კოსმოპოლიტი პატრიოტი“ და დიდი მხატვარი, ამერიკის ყოფით სინამდვილესა თუ კულტურულ პეიზაჟს ზოგადსაკაცობრიო ჭრილში განაზოგადებს და უნივერსალურ კულტურულ ხატად აქცევს, რითაც რომანი „მსოფლიო ლიტერატურის“/გლობალური ლიტერატურის ნაწილად იქცევა.

18. კოსმოპოლიტიზმის, ჰუმანიზმისა და გლობალური ლიტერატურის კონცეფცია ერთ მიზანს ემსახურება: ხაზი გაუსვას იმ ფაქტს, რომ ლიტერატურა აერთიანებს ადამიანებს მთელს მსოფლიოში. არ აქვს მნიშვნელობა სად, ვის მიერ და როდის დაიწერა ესა თუ ის ტექსტი, მთავარია, რომ ის ყველგან ერთნაირ ემოციებს იწვევს, თუ, რა თქმა უნდა, ნამდვილი ლიტერატურაა. ჯონ სტაინბეკმა ამ გამოწვევას თავი გაართვა არა მხოლოდ ისეთი უნივერსალური თემების დამუშავებით, როგორცაა სოციალური უთანასწორობა, ოჯახური კავშირები და თაობათა ურთიერთობები, ან გარემოსდაცვითი პრობლემები, რომლებიც დღეს კიდევ უფრო აქტუალურია მთელ მსოფლიოში; მან ისე დააკავშირა ისინი ერთმანეთთან, რომ უერთიერთგადახლართულ და ურთიერთგადამკვეთ თემათა სრულყოფილი ქსელი მოქსოვა. ჯოუდების ცნობიერებაში ერთმანეთთანაა

გადაჯაჭვული გარემოს დაცვის აუცილებლობა და სამკვიდროს, მშობლიური კერიის შეგრძნება. სახლის დაკარგვა და ამით გამოწვეული ტანჯვა კიდევ უფრო აძლიერებს ფესვებისკენ ლტოლვას. სტაინბეკი ოსტატურად და თანმიმდევრულად ქმნის რომანის მრავალპლანიან შინაარსს დახვეწილი მხატვრული სტრუქტურის მეშვეობით.

19. *მრისხანების მტევნებში* სტაინბეკი დაუნდობლად აკრიტიკებს კაპიტალისტურ სახელმწიფოსა და მის ფინანსურ სისტემას. ის პირდაპირ ადანაშაულებს ინდუსტრიალიზაციასა და ბანკებს ფერმერების მიერ სამუშაოებისა და მიწების დაკარგვაში, ბენზინგასამართი სადგურების მფლობელებსა და მანქანების დილერებს მიგრანტთა გადასახლებაში, გიგანტურ მიწათმფლობელებს მოსავლის გაფლანგვასა და შიმშილობის გამოწვევაში, მაგრამ ყველაზე მეტად სტაინბეკი ადანაშაულებს მესაკუთრეებს მათი ყბადაღებული ინდივიდუალიზმის, უბრალო ადამიანების ნიველირებისა და სიხარბის გამო. მიუხედავად სოციალისტური იდეების გარკვეული გავლენისა, რომელიც რომანის ზოგიერთ პასაჟში იჩენს თავს, ვერ გავიზიარებ პოზიციას, რომ *მრისხანების მტევნები* „სოციალისტური ტექსტია“, სტაინბეკი კი „პროლეტარიატის მწერალი“. მართალია, მწერალი სიმპატიითაა განწყობილი მუშათა და ღარიბთა ფენისადმი და პოზიტიურად გვიხატავს მათ მხატვრულ სახეებს, ხოლო საშუალო და მაღალი კლასის მიმართ მისი უნდობლობა აშკარად გამოსჭვივის ტექსტში, მაგრამ სტაინბეკისეული „სოციალიზმი“ განსხვავდება მისი აღმოსავლეთ ევროპული ანალოგისგან - ის არ მოუწოდებს რევოლუციისკენ, პირიქით, რომანი ერთგვარი გაფრთხილებაა, რომ რევოლუცია ბოროტებაა. მწერალი არ ითხოვს ფერმერების და მუშების გაერთიანებას საერთო მიზნისათვის, თუ ყველას დაკმაყოფილებას მათი შესაძლებლობების მიხედვით - მისი მსოფლმხედველობის ქვაკუთხედი ჰუმანიზმია და არა - სოციალიზმი, ჰუმანიზმი, რომელიც საფუძვლად უდევს ამერიკულ დემოკრატიას. კიდევ ერთი დამაჯერებელი არგუმენტი, რომ *მრისხანების მტევნებს* არ შეიძლება ვუწოდოთ რომანი, რომელიც სოციალისტური (რომ აღარაფერი ვთქვათ კომუნისტურზე) იდეების

პროპაგანდას ეწევა, ისაა, რომ იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ბიბლიური“ რომანია. რომანის სათაური ბიბლიური ალუზიაა, კერძოდ, იგი აღებულია *ახალი აღთქმის* გამოცხადების წიგნიდან, სადაც წერია: „მოუქნია ანგელოზმა თავისი ნამგალი დედამიწას, მოაგროვა დედამიწის ვაზი და ღვთის რისხვის დიდ საწნახელში ჩაყარა“. რომანის არაერთი პასაჟიც, ფაქტობრივად, ბიბლიური ეპიზოდების ორიგინალური მხატვრული ინტერპრეტაციაა. შეუძლებელია, ტექსტი ერთდროულად სოციალისტურ-პროპაგანდისტულიც იყოს და რელიგიურიც.

20. *მრისხანების მტევნები* „ჩვეულებრივი ადამიანისა“ ('common man') და მანქანების კონფლიქტის ტრაგიკული ისტორიაა. მანქანებში იგულისხმება არა მარტო ტრაქტორები თუ ბულოზერები, არამედ მანქანა როგორც მექანიკური, უსულგულო და ინდიფერენტული ცივილიზაციის, ინდუსტრიული საზოგადოების მეტაფორა. ეს არის რიგითი ადამიანის კონფლიქტი საბანკო სისტემის წინააღმდეგ, რომელსაც, თავის მხრივ, სამართალდამცავი სისტემა იცავს, კონფლიქტი აბსოლუტურ სოციალურ უსამართლობასთან, რომელიც, სტაინბეკის თქმით, საბოლოო ჯამში ძნელად გადასაჭრელი იქნება. ეს მძლავრი მეტაფორა წინასწარმეტყველებს კატასტროფას, რომელიც შეიძლება მოხდეს, თუ სოციალურად სამართლიანი ზომები არ იქნება მიღებული დიდი დეპრესიის შედეგების გაბათილებისთვის. აბსოლუტური სოციალური უსამართლობა კიდევ უფრო მტკივნეულად მოჩანს რომანში, რადგან სამართლიანობის ყოველი პატარა იმედი კვდება, როცა ის რეალობის პირისპირ აღმოჩნდება. სტაინბეკის ტექსტი შთამბეჭდავად გადმოსცემს საკუთრებასთან განშორების ტკივილს, რადგან ფერმერებისთვის მათი მიწა ფაქტობრივად ცოცხალი არსება იყო. უნივერსალური ღირებულებები, რომლებიც გვხვდება სხვადასხვა კულტურაში. სწორედ ისაა, რაც მკითხველს, განურჩევლად მათი კულტურული იდენტობისა, მძაფრად განაცდევინებს ჯოუდების განსაცდელს.

21. ჯონ სტაინბეკი *მრისხანების მტევნებში*, ერთი მხრივ, გვიყვება ჯოუდების ოჯახის საგას - მათ თავგანწირულ მცდელობას, თავი დააღწიონ სიდუხჭირეს და

გადარჩნენ ინდიფერენტული სისტემისა და სოციალური უსამართლობის პირობებში დიდი დეპრესიის; მეორე მხრივ, ეს უნივერსალური ამბავია, რომელიც მოგვითხრობს იმ ტკივილზე, რომელსაც საკუთარი ფესვებიდან, მშობლიური მიწიდან მოწყვეტა იწვევს. ესაა რომანი, რომლის მხატვრული კონცეფციის ქვაკუთხედი ჰუმანიზმია - იგი წინა პლანზე წამოწევს ისეთ ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებს, როგორცაა ოჯახი, ერთგულება, მოყვასისათვის თავგანწირვა, გადარჩენისათვის ბრძოლა და სიცოცხლის სიყვარული.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. კაჭარავა, ვასილ (2008). *ამერიკა 1920-იან წლებში: ამერიკული ინდივიდუალიზმი, ეკონომიკური აყვავება, ჯაზის ეპოქა, მშრალი კანონი, დეპრესია*. თბილისი: საქართველოს მაცნე.
2. კოლუაშვილი, ზაია (2017). *1920-იანი წლების ამერიკული ლიტერატურა: „ჯაზის ეპოქის“ გამოძახილი*. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
3. ჟღენტი, ნინო. „*მრისხანების მტევნები 70 წლის შემდეგ: „დიდი დეპრესიის“ დიდი ამერიკული რომანი და მისი ეკრანიზაციის პოლიტიკური დისკურსი*“. სალიტერატურო ჟურნალი *ქართული მწერლობა*, თბილისი, 2010, აგვისტო, #8: 31-37.
4. სტაინბეკი, ჯონ. *მრისხანების მტევნები*. ინგლისურიდან თარგმნა ლალი ყუშიტაშვილმა. თბილისი: ინტელექტი, 2019.
5. სტაინბეკი, ჯონ. *თავებსა და ადამიანებზე*. ინგლისურიდან თარგმნა გვანცა ჯობავამ. თბილისი: არტანუჯი, 2015.
6. Adkinson, Ted. *Faulkner and Great Depression: Aesthetics, Ideology, and Cultural Politics*. London: University of Georgia Press, 2006.

7. Ahern, John & Alexa Sandmann. "Literature and History — A Focus on the Era of the Great Depression and World War II (1929-1945)". *The Social Studies*, November/December 1997: 277-282. მოძიებულია: 3.01.2021. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00377999709603791>
8. Appiah, Kwame Anthony. "Cosmopolitan Patriots". In *Critical Inquiry* (23), 1997: 617–639. Available online at <http://www.jstor.org/stable/1344038>.
9. Baker, Carlos. "Steinbeck of California". *Delphian Quarterly*, 23 (April, 1940).
10. Banach, Jennifer. "Roar Like a Lion": The Historical and Cultural Contexts of the Works of John Steinbeck". In Don Noble (ed.). *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California & Hackensack, New Jersey: Salem Press, 2011.
11. Beach, Joseph Warren. *American Fiction: 1920–1940*. New York: The Macmillan Company, 1941.
12. Beach, Joseph Warren. "How Do You Like It Now, Gentlemen?" *Sewanee Review*, 59 (Spring, 1953).
13. Benson, Jackson J. "Through a Political Glass, Darkly: The Example of John Steinbeck". *Studies in American Fiction*, Volume 12, Number 1, Spring: 45-59, 1984 (a).
14. Benson, Jackson J. *The True Adventures of John Steinbeck, Writer*. New York: Penguin Books, 1984 (b).
15. Benson, Jackson J. (ed.). *The Short Novels of John Steinbeck*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1990.
16. Bingham, Jane. *The Great Depression: The Jazz Age, Prohibition, and Economic Decline 1921-1937*. Edinburgh: Bailey Publishing Associates Ltd, 2011.
17. Bloom, Harold (ed.). *John Steinbeck*. New York: Chelsea House, 1987.
18. Bloom, Harold (ed.). *Bloom's Guides: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2005.
19. Bloom, Harold (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2007.
20. Bloom, Harold (ed.). *Bloom's Modern Critical Views: John Steinbeck*. New Edition. New York: Infobase Publishing, 2008.
21. Bloom, Harold (ed.). *Bloom's Guides: John Steinbeck's Of Mice and Men*. New York: Chelsea House Publishers, 2006.
22. Bloom, Harold. "The Story Behind the Story". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Guides: John Steinbeck's Of Mice and Men*. New York: Chelsea House Publishers, 2006: 13-14.

23. Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1968.
24. Bogardus, Ralph & Fred Hobson. "Introduction". *Literature at the Barricades: The American Writer in the 1930s*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1982.
25. Bracher, Frederick. "Steinbeck and the Biological View of Man". *The Pacific Spectator*, 2 (Winter 1948): 14–29.
26. Brodwin, Stanley. "The Example of Darwin's Voyage of the Beagle in *The Log from the Sea of Cortez*." Steinbeck and the Environment Conference. Nantucket, 15 May 1992 (unpublished).
28. Buhle, Paul. "Louis C. Fraina/Lewis Corey and The Crisis of the Middle Class". *New Politics*, 5.17 (Summer 1994), available online at: <http://www.wpunj.edu/newpol/issue17/buhle17.htm>.
29. Carlson, Eric C. "Symbolism in *The Grapes of Wrath*". *College English*, 19 (January 1958): 172-75.
30. Carpenter, Frederic I. "The Philosophical Joys". *College English*, 2 (January 1941): 315–25.
31. Casutto, David N. "Turning Wine into Water: Water as Privileged Signifier in *The Grapes of Wrath*". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2007: 131-148.
32. Cavel, Austin. "The Representation of Poverty in Great Depression American Literature". *HIM 1990-2015*. 1653. University of Central Florida, 2014. მოძიებულია: 15.07.2020.
33. <https://stars.library.ucf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2652&context=honorsthesis1990-2015>
34. Champney, Freeman. "John Steinbeck, Californian". *The Antioch Review*, 7: 3 (Fall 1947): 355.
35. Cologne-Brookes, Gavin. "The Ghost of Tom Joad: Steinbeck's Legacy in the Songs of Bruce Springsteen". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2007: 159-170.
36. Cook, Sylvia Jenkins. "Steinbeck, the People and the Party". In Bogardus, Ralph & Fred Hobson (eds.). *Literature at the Barricades: The American Writer in the 1930s*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1982.
37. Conn, Peter. *Literature in America: An Illustrated History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
38. Cooney, Terry A. *Balancing Acts: American Thought and Culture in the 1930s*. New York: Twayne, 1995.

39. Cowley, Malcolm. *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*. New York: Penguin, [1934] 1994.
40. Crafts, Nicholas & Peter Fearon. "Lessons from the 1930s Great Depression". *Oxford Review of Economic Policy*, Volume 26, Issue 3, Autumn 2010: 285-317. მოძიებულია: 9.03.2020. <https://academic.oup.com/oxrep/article/26/3/285/374047>
41. Cowley, Malcolm. "Introduction". *The Portable Hemingway*. New York, 1944.
42. Currell, Susan. *American Culture in the 1920s*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
43. Daniel, Cletus E. *Bitter Harvest: A History of California Farmworkers, 1870-1941*. Berkeley: University of California Press, 1982.
44. Darwin, Charles. *The Autobiography of Charles Darwin and Selected Letters*. Ed. Francis Darwin, 1892. New York: Dover Publications, 1958.
45. Darwin, Charles. *The Origin of Species and The Descent of Man*. Darwin. Ed. Phillip Appleman, New York: Norton, 1979.
46. DeMott, Robert. *Steinbeck's Reading: A Catalogue of Books Owned and Borrowed*. New York: Garland, 1984.
47. Denning, Michael. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London: Verso, 1998.
48. Dickstein, Morris. "Steinbeck and the Great Depression". In *South Atlantic Quarterly*, 2004, 103 (1): 111–131.
49. Dickstein, Morris. "Steinbeck and the Great Depression". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Views: John Steinbeck*. New Edition. New York: Infobase Publishing, 2008: 141-160.
50. Dimock, Wai Chee. *Through Other Continents. American Literature Across Deep Time*. Princeton NJ: Princeton University Press, 2006.
51. Eisinger, Chester E. "Jeffersonian Agrarianism in *The Grapes of Wrath*". *University of Kansas City Review*, 14 (Winter 1947): 149–54.
52. Eldridge, David. *American Culture in the 1930s*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
53. Emery, Jean. "Misogyny in *Of Mice and Men*". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 125-133.
54. Farrell, James T. "The End of a Literary Decade" [1939]. reprinted in Bogardus and Hobson (eds.). *Literature at the Barricades: The American Writer in the 1930s*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1982.

55. Farrell, James T. "The End of a Literary Decade". *The American Mercury*, 48 (December 1939): 408–14.
56. Flannery, Christopher. "Steinbeck in Good Conscience". *Claremont Review of Books*, Vol. II, Number 3, Spring, 2002. .
57. Foley, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929–1941*. Durham: Duke University Press 1993.
58. Fontenrose, Joseph. *John Steinbeck: An Introduction and Interpretation*. American Authors and Critics Series. New York, NY: Barnes & Noble, Inc., 1963.
59. French, Warren. "Warren French on Steinbeck and Modernism". Bloom, Harold (ed.). *Bloom's Guides: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2005: 65-66.
60. French, Warren. "Introduction". *The Thirties: Fiction, Poetry, Drama*. Deland: Everett Edwards, 1967.
61. French, Warren. *John Steinbeck's Fiction Revisited*. New York: Twayne; New York; Oxford: Maxwell Macmillan International, 1994.
62. French, Warren. "How Green Was John Steinbeck?" *Steinbeck and the Environment Conference*. Nantucket, 16 May 1992 (unpublished).
63. French, Warren. "Critical Views: Warren French on Steinbeck's Philosophies in *Of Mice and Men*". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Guides: John Steinbeck's Of Mice and Men*. New York: Chelsea House Publishers, 2006: 78-81.
64. Friedrich, Karl J. *The New Belief in the Common Man*. Brattleboro VT: The Vermont Printing Company, 1945.
65. Frohock, Wilbur Merrill. "John Steinbeck's Men of Wrath". *Southwest Review*, 31(Spring 1946): 144–52.
66. Fuchs, Anastasia. *Praising the Common Man. Unfolding Nature in John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. Graz: Karl-Franzens-Universität Graz, 2018.
67. Fuller, Edmund. "The New Compassion in the American Novel". *The American Scholar*, 26 (Spring 1957): 155–63.
68. Gannett, Lewis. "Introduction: John Steinbeck's Way of Writing". *The Viking Portable Steinbeck*. New York: The Viking Press, Inc., 1946: xx–xxiv.
69. Geismar, Maxwell. *Writers in Crisis*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1942: 237–70.
70. Gerdes, Louise. *The Great Depression*. San Diego, Calif.: Greenhaven Press, 2002.
71. Gide, André. *The Journals of André Gide*. Trans. Justin O'Brien. New York: Knopf, 1951.
72. Gladstein, Mimi. "From Heroine to Supporting Player: The Diminution of Ma Joad". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2007: 77-92.

73. Gladstein, Mimi. "Creating and Re-Creating Curley's Wife". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 203-209.
74. Gladstein, Mimi. "Steinbeck and the Woman Question: A Never-Ending Puzzle". In Don Noble (ed.). *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California & Hackensack, New Jersey: Salem Press, 2011: 242-251.
75. Gold, Mike. "Proletarian Realism". In Michael Folsom (ed.). *Mike Gold: A Literary Anthology*. New York: International Publishers, 1972.
76. Gold, Michael. "Thornton Wilder: Prophet of the Genteel Christ". In Samuel Sillen (ed.). *The Mike Gold Reader*. New York: International, 1954).
77. Goering, Christian et al. "Musical Intertextuality in Action: A Directed Reading of *Of Mice and Men*". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 307-330.
78. Goldhurst, William. "John Steinbeck's parable of the Curse of Cain". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 49-61.
79. Grant, RG. *The Great Depression*. New York: Gareth Stevens Pub, 2011.
80. Griesbach, Daniel. "Reduced to Nothing: Race, Lynching, and Erasure in the Theater Revision of Steinbeck's *Of Mice and Men*". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 253-275.
81. Hadella, Sharlotte Cook. "Steinbeck's *Of Mice and Men* (1937)". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 134-149.
82. Hadella, Sharlotte Cook. "Critical Views: Charlotte Cook Hadella Discusses Political Influences on the Novel". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Guides: John Steinbeck's Of Mice and Men*. New York: Chelsea House Publishers, 2006: 59-62.
83. Hadella, Sharlotte Cook. "Critical Views: Charlotte Cook Hadella on the Novels Experimental Form". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Guides: John Steinbeck's Of Mice and Men*. New York: Chelsea House Publishers, 2006: 63-68.
84. Hegeman, Susan. *Patterns for America: Modernism and the Concept of Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
85. Heavilin, Barbara A. "Emotion Recollected in Tranquility: A Context for Romanticism in *Of Mice and Men*". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's*

- Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 276-289.
86. Heise, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
87. Hicks, Granville, Joseph North, Michael Gold, Paul Peters, Isidor Schneider, Alan Calmer (eds.). *Proletarian Literature in the United States: An Anthology*. New York: International Publishers, 1935.
88. Hoffman, Frederick J. *The Modern Novel in America: 1900–1959*. Chicago: Henry Regnery Company, 1951.
89. Howe, Irving. “The Thirties in Retrospect.” Bogardus and Hobson (eds.). Bogardus and Hobson (eds.). *Literature at the Barricades: The American Writer in the 1930s*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1982.
90. Hunter, J. Paul. “Critical Views: J. Paul Hunter on the Bible and the Novel and the Characters of Jim Casy and Rose of Sharon”. In Harold Bloom (ed.). *Bloom’s Guides: John Steinbeck’s The Grapes of Wrath*. New York: Chelsea House Publishers, 2005: 57-61.
91. Hyman, Stanley Edgar. “Some Notes on John Steinbeck”. *Antioch Review*, 2 (Summer 1942): 185–200.
92. Johnson, Charles. “Reading the Character of Crooks in *Of Mice and Men*: A Black Writer’s Perspective”. In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck’s Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 236-250.
93. Jones, Claude E. "Proletarian Writing and John Steinbeck". In *The Sewanee Review*, 1940, 48 (4): 445–456. Available online at <http://www.jstor.org/stable/27535697> .
94. Kazin, Alfred. *On Native Grounds*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1942.
95. Kazin, Alfred. “The Unhappy Man from Happy Valley: John Steinbeck’s Themes and Attitudes Are Rooted in His California Heritage”. *The New York Times*, May 4, BR Section: 1, 1958.
96. Kennedy, John S. “John Steinbeck: Life Affirmed and Dissolved”. In H. C. Gardiner, S. J. (ed.). *Fifty Years of the American Novel*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1951: 217–36.
97. Krutch, Joseph Wood. *American Drama Since 1918*. New York, 1939.
98. Leikin, Steve. “The Strange Career of Lawrence Dennis: Race and Far-Right Politics in the Great Depression”. unpublished paper, 2007.

99. Levant, Howard. "The Fully Matured Art: *The Grapes of Wrath*." In Harold Bloom (ed.). *John Steinbeck*. New York: Chelsea House Publishers (Modern critical views), 1987: 35–63.
100. Levant, Howard. "The Fully Matured Art: *The Grapes of Wrath*". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2007: 7-36.
101. Levant, Howard. "The Novels of John Steinbeck". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 73-85.
102. Levant, Howard. *The Novels of John Steinbeck: A Critical Study*. Columbia: University of Missouri Press, 1974.
103. Levine, Lawrence. "The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and Its Audiences". *The American Historical Review*, 97.5 (December 1992).
104. Linde, Sharon. *Literature in 1930s America*. მოდიფიკაცია: 13.09.2020
<https://study.com/academy/lesson/literature-in-1930s-america.html>
105. Lisca, Peter. "*The Grapes of Wrath*: An Achievement of Genius". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2007: 37-50.
106. Lisca, Peter. "The Wide World of John Steinbeck". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 35-44.
107. Lisca, Peter. "Critical Views: Peter Lisca on Symbols in *Of Mice and Men*". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Guides: John Steinbeck's Of Mice and Men*. New York: Chelsea House Publishers, 2006: 69-73.
108. Lisca, Peter. "The Grapes of Wrath as Fiction". *PMLA*, 72 (March 1957): 296–309.
109. Lisca, Peter. *The Wide World of John Steinbeck*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1958.
110. "Literature and Songs of The Great Depression". *Encyclopedia.com* მოდიფიკაცია: 03.01. 2020.
111. <https://www.encyclopedia.com/economics/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/literature-and-songs-great-depression>
112. Loftis, Anne. "A Historical Introduction to *Of Mice and Men*". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 115-124.

113. Loftis, Anne. "A Historical Introduction to *Of Mice and Men*". In Noble, Don (ed.). *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California & Hackensack, New Jersey: Salem Press, 2011: 134-144.
114. Loftis, Anne. "A Historical Introduction to *Of Mice and Men*". In Jackson Benson (ed.). *The Short Novels of John Steinbeck*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1990.
115. MacCarthy, Mary. "Minority Report". *Nation*, March 11, 1936: 326-327.
116. McDonald, Gail. *American Literature and Culture 1900–1960*. London: Blackwell, 2007.
117. McElrath, Jr., Joseph R., Jesse S. Crisler, Susan Shillinglaw (eds.). *John Steinbeck: The Contemporary Reviews*. American Critical Archives 8. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
118. McElvaine, Robert S. (ed.). *Encyclopedia of the Great Depression*. Volume 1: A-K. MacMillan Reference USA: Thomson & Gale, 2004.
119. McElvaine, Robert S. (ed.). *Encyclopedia of the Great Depression*. Volume 1: L-Z. MacMillan Reference USA: Thomson & Gale, 2004.
120. McEntyre, Marilyn Chandler. "*Of Mice and Men: A Story of Innocence Retained*". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 187-202.
121. McKay, Nelly. "'Happy [?]-Wife-and-Motherdom': The Portrayal of Ma Joad in John Steinbeck's *The Grapes of Wrath*". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2007: 93-112.
122. McKay, Nellie Y. "Nellie Y. McKay on Social Change, the Redefinition of Family, and Motherhood". In Bloom, Harold (ed.). *Bloom's Guides: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2005: 62-64.
123. McElvaine, Roberts. *The Great Depression: America 1929-1941*. Times book, 1993.
124. Meyer, Michael J. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009.
125. Mintner, David. *A Cultural History of the Novel: Henry James to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
126. Mizener, Arthur. "Does a Moral Vision of the Thirties Deserve a Nobel Prize?" *The New York Times Book Review*, December 9, 1962: 172.
127. Moore, Harry Thornton. *The Novels of John Steinbeck*. Chicago: Normandie House, 1939.
128. Morsberger, Robert E. "Steinbeck's War". In Don Noble (ed.). *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California & Hackensack, New Jersey: Salem Press, 2011: 275-309.

129. Motley, Warren. "From Patriarchy to Matriarchy: Ma Joad's Role in *The Grapes of Wrath*". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2007: 51-66.
130. Motley, Warren. "Ma Joads Role in *The Grapes of Wrath*". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2007: 51-66.
131. Mottram, Eric. "Poetry". In Stephen Baskerville & Ralph Willett (eds.). *Nothing Else to Fear: New Perspectives on America in the Thirties*. Manchester: Manchester University Press, 1985.
132. Nishi, Dennis. *Life During The Great Depression*. Reprint Edition. San Diego: Lucent Books, 1998.
133. Noble, Don (ed.). *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California & Hackensack, New Jersey: Salem Press, 2011.
134. O'Hara, Frank H. *Today in American Drama*. Chicago, 1939.
135. Owens, Louis. "The American Joads". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2007: 67-76.
136. Owens, Louis. "Of Mice and Men: The Dream of Commitment". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Views: John Steinbeck*. New Edition. New York: Infobase Publishing, 2008: 17-22.
137. Owens, Louis. "Of Mice and Men: The Dream of Commitment". In Noble, Don (ed.). *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California & Hackensack, New Jersey: Salem Press, 2011: 145-151.
138. Owens, Louis. "Deadly Kids, Stinking Dogs, and Heroes: The Best Laid Plans in Steinbeck's *Of Mice and Men*". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 220-235.
139. Owens, Louis. *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*. Boston: Twayne Publishers, 1989.
140. Panesar, Gurdip. "John Steinbeck, Frank Norris, and Literary Naturalism". In Don Noble, (ed.). *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California & Hackensack, New Jersey: Salem Press, 2011: 59-74. .
141. Parini, Jay. "The Front Line of Poverty". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Views: John Steinbeck*. New Edition. New York: Infobase Publishing, 2008: 53-76.

142. Peeler, David. *Hope Among Us Yet: Social Criticism and Social Solace in Depression America*. Athens: University of Georgia Press, 1987.
143. Pells, Richard H. "Great Depression". *Encyclopedia Britannica*. მოძიებულია: 14.08.2020.
144. <https://www.britannica.com/event/Great-Depression>
145. Person Jr., Leland S. "Steinbeck's Speculations in Manhood". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 150-157.
146. Pizer, Donald. *John Dos Passo's U.S.A: A Critical Study*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1988.
147. Pollock, Theodore. "On the Ending of *The Grapes of Wrath*". *Modern Fiction Studies*, 4 (Summer 1958): 177-78.
148. Railsback, Brian. "The Darwinian *Grapes of Wrath*". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2007: 149-158.
149. Railsback, Brian. "Brian E. Railsback on Darwinism". In Bloom, Harold (ed.). *Bloom's Guides: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2005: 50-51.
150. Railsback, Brian & Michael J. Meyer (eds.). *A John Steinbeck Encyclopedia*. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 2006.
151. Railton, Stephen. "Pilgrims' Politics: Steinbeck's Art of Conversion". In Harold Bloom (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. London: Chelsea House Publishers, 2007: 113-130.
152. Rombold, Tamara. "Biblical Inversion in 'The Grapes of Wrath'". In *College Literature* 14 (2), 1987: 146-166. Available online at <http://www.jstor.org/stable/25111734> .
153. Ross, Woodburn. "John Steinbeck: Earth and Stars". In Charles T. Prouty (ed.). *University of Missouri Studies in Honor of A. H. R. Fairchild (XXI)*. Columbia: University of Missouri Press, 1946): 177-91.
154. Ross, Woodburn. "John Steinbeck: Naturalism's Priest". *College English*, 10 (May 1949): 432-37.
155. Ruland, Richard & Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. London: Penguin, 1991.
156. Ryder, John. *The Things in Heaven and Earth: An Essay in Pragmatic Naturalism*. New York: Fordham University Press, 2013.

157. Schocket, Eric. *Vanishing Moments: Class and American Literature*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.
158. Schulman, Robert. *The Power of Political Art: The 1930s Literary Left Reconsidered*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.
159. Schultz, Jeffrey & Luchen Li (eds.). *Critical Companion to John Steinbeck: A Literary Reference to His Life and Work*. Facts On File, Inc, 2005.
160. Shurgot, Michael W. "A Game of Cards in Steinbeck's *Of Mice and Men*". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 97-103.
161. Singal, Daniel. *William Faulkner: The Making of a Modernist*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997.
162. Slater, John F. "Steinbeck's *Of Mice and Men* (Novel) (1937)". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 86-94.
163. Spilka, Mark. "Of George and Lennie and Curley's Wife: Sweet Violence in Steinbeck's Eden". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 62-72.
164. Shillinglaw, Susan. "Steinbeck and Ethnicity". In Don Noble (ed.). *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California & Hackensack, New Jersey: Salem Press, 2011: 252-274).
165. Steinbeck, John. "Dubious Battle in California". *The Nation*, 143 (September 12, 1936): 302-4.
166. Steinbeck, John. "About Ed Ricketts." *The Log from the Sea of Cortez*, 1951. New York: Penguin, 1975 (a): vii-lxiv.
167. Steinbeck, John. *The Log from the Sea of Cortez*. 1951. New York: Penguin, 1975 (b).
168. Steinbeck, John. *A Life in Letters*. Ed. Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, New York: Viking, 1975 (c).
169. Steinbeck, John. *America and Americans*. New York: Viking, 1966.
170. Steinbeck, John. *The Grapes of Wrath*. 1939. New York: Penguin, 1976.

171. Steinbeck, John. "The Harvest Gypsies". *San Francisco News*, October 5–12, 1936. Reprinted in *A Companion to The Grapes of Wrath*, ed. Warren French. New York: The Viking Press, Inc., 1963: 53–92.
172. Steinbeck, John. *In Dubious Battle*. 1936. New York: Penguin, 1979.
173. Steinbeck, John. *Of Mice and Men/Cannery Row*. New York: Viking Penguin, 1986.
174. Steinbeck, John. *Of Mice and Man*. Reissue Edition. Penguin Books, 1993.
175. Steinbeck, John. *Grapes of Wrath*. New York: The Viking Press, 1939.
176. Steinbeck, John. *The Grapes of Wrath*. London: Penguin Books, 2011.
177. Stone, Albert E. "Seward Collins and the American Review: Experiment in Pro-Fascism, 1933–37". *American Quarterly* 12.1 (Spring 1960).
178. Stott, William. *Documentary Expression and Thirties America*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.
179. Susman, Warren, *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. New York: Pantheon, 1973.
180. Taylor, Walter Fuller. "The Grapes of Wrath Reconsidered". *Mississippi Quarterly*, 12 (Summer 1959): 136–44.
181. Timmerman, John. "John Steinbeck's Fiction: The Aesthetics of the Road Taken: *Of Mice and Men* (Chapter 4)". In Michael J. Meyer. (ed.). *The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men*. Lanham, Maryland • Toronto • Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2009: 104-110.
182. Timmerman, John H. "Steinbeck's Environmental Ethic: Humanity in Harmony with the Land". In Don Noble (ed.). *Critical Insights: John Steinbeck*. Pasadena, California & Hackensack, New Jersey: Salem Press, 2011: 227-241.
183. Van Doren, Mark. "Wrong Number". *The Nation*, 144 (March 6, 1937): 275.
184. Von Mossner, Alexa Weik (2014). *Cosmopolitan Minds: Literature, Emotion, and the Transnational Imagination*. Austin TX: University of Texas Press.
185. Wald, Alan M. "Steinbeck and the Proletarian Novel". In Leonard Cassuto (ed.). *The Cambridge History of the American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
186. Wald, Alan. "Revolutionary Intellectuals: Partisan Review in the 1930s". Bogardus and Hobson (eds.). *Literature at the Barricades: The American Writer in the 1930s*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1982.
187. Wilson, Edmund. "The Californians: Storm and Steinbeck". *The New Republic*, 103 (December 9, 1940): 784–87.

188. Wilson, Edmund. "The Boys in the Back Room". *A Literary Chronicle: 1920-1950*. Garden City, New York: Doubleday, 1950.
189. Yannela, Philip R. *American Literature in Context After 1929*. Edinburgh: A John Wiley & Sons, 2011.
190. Young, Stark. "Drama Critics Circle Award". *The New Republic*, 94 (May 4, 1938).
191. Young, William H. & Nancy K. Young (eds.). *The Great Depression in America: a Cultural Encyclopedia*. Volume 1: A-M. London: Greenwood Press, 2007.
192. Young, William H. & Nancy K. Young (eds.). *The Great Depression in America: a Cultural Encyclopedia*. Volume 2: L-Z. London: Greenwood Press, 2007.

193. ინტერნეტწყაროები:

194. <https://sheimecne.wordpress.com/category/აშშ-მე-20-საუკუნის-ისტორია/>
195. <https://sheimecne.wordpress.com/tag/ამერიკის-ეკონომიკა-1910-1920-წლეუ/>