

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

დასავლეთევროპული ენებისა და ლიტერატურის სასწავლო-სამეცნიერო  
ინსტიტუტი

ფილოლოგიის სადოქტორო პროგრამის ინგლისური ფილოლოგიის ქვედარგი

ქეთევან ჯმუხაძე

ქალაქის მითოპოეტიკური ხატი ინგლისურენოვან მოდერნისტულ  
მწერლობაში

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

სადისერტაციო მაცნე

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფესორი მანანა გელაშვილი

თბილისი

2023

## შესავალი

ნაშრომი შეისწავლის ინგლისურენოვანი მოდერნისტული ლიტერატურის სამი გამორჩეული წარმომადგენლის - ჯეიმზ ჯოისის, ტომას სტერნზ ელიოტისა და უილიამ ფოლკნერის - ნაწარმოებებს, რომლებშიც ავტორები უკვდავო კონკრეტულ ქალაქთა სახეებს და, ამავდროულად, მათგან განზოგადებულ, ლიტერატურულ ქალაქ-მოდელს ქმნიან. ნაშრომის მიზანია, საერთო თემატიკის - ურბანული გარემოს - გარშემო გააერთიანოს სამი სხვადასხვა ავტორი და წარმოაჩინოს, რა მხატვრული დანიშნულება გააჩნია კონკრეტული გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის მქონე თუ ფიქციურ სივრცეებს თითოეული მათგანის ნაწარმოებში.

ნაშრომის თეორიულ ღირებულებას განაპირობებს ქალაქის, როგორც მითოპოეტიკური ფენომენის შესწავლა სამი სხვადასხვა ავტორის თვალთახედვიდან, როგორც პროზაში, აგრეთვე, პოეზიაში. „ულისესა“ და „უნაყოფო მიწის“ ავტორები მხატვრულ სივრცეებად რეალურად არსებულ ქალაქებს - დუბლინსა და ლონდონს - ირჩევენ, „პრელუდიებსა“ და „ქარიანი ღამის რაფსოდიაში“ - უსახელო, ანონიმური ქალაქები ფიგურირებენ, ხოლო „აგვისტოს ნათელში“ ფიქციურ ჯეფერსონს წარუდგენს ფოლკნერი მკითხველს. ქალაქის, როგორც მითოპოეტიკური ხატის, უშუალოდ კონკრეტული ნაწარმოებების მაგალითზე გაანალიზებამდე, პირველი თავის სახით, ნაშრომს ერთგვარ გზამკვლევადაც წინ უძღვის ბიბლიის თვალთახედვით აღქმული ქალაქის, როგორც პარადიგმული მოდელის, განხილვა.

ვინაიდან ნაშრომი შეეხება ქალაქის მხატვრულ ფენომენს ჯოისის, ელიოტისა და ფოლკნერის ნაწარმოებებში, მის თეორიულ საფუძვლად გამოყენებულია შესწავლილ მოდერნისტ ავტორებთან დაკავშირებული კვლევების ერთობლიობა, რომლებიც შეეხება ქალაქის თემატიკასა და ნაწარმოებებს მითოპოეტიკურ ჭრილში განიხილავს. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ორი საკითხის სინთეზურად შემსწავლელი სამეცნიერო ლიტერატურა მრავლად არ გვხვდება. ამგვარად, ნაშრომის თეორიული ნაწილისათვის გამოყენებულია ლიტერატურაში ქალაქის ფენომენთან დაკავშირებული ნაშრომები, ასევე, ცალკე აღებული, ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ესთეტიკის შემსწავლელი

მასალა, რომელთა ერთობლიობაც ერწყმის დასახელებულ ავტორთა შემოქმედების შესახებ არსებულ კრიტიკულ ლიტერატურას და საბოლოო სახით კრავს ნაშრომს.

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

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

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

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

## 1. ბიბლიური ქალაქი - მოდელები

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

იდეა, რომ ქალაქის შენება ადამიანს უკავშირდება, ფართოდაა გაშლილი ბიბლიაში, რომლის თანახმადაც კაცობრიობის ისტორიაში პირველი ქალაქის დამაარსებლად ძმის მკვლელი კაენი გვევლინება. ამგვარად, პირველი ბიბლიური ქალაქის შექმნა პირდაპირაა დაკავშირებული პირველ ბიბლიურ მკვლევლობასთან, ღვთის წინაშე ურჩობასა და მისი მფარველობის ქვეშ ყოფნაზე უარის თქმასთან.

ღმერთსა და ქალაქს შორის არსებული უფსკრული კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება ბიბლიაში მოხსენიებული სხვა ქალაქების კონტექსტში. ღვთის რისხვის ობიექტი არაერთი ბიბლიური ქალაქია, თუმცა მათგან გამორჩეულად ცოდვიანი ქალაქის სახელი ბაბილონს ეკუთვნის. საგულისხმოა, რომ ბიბლიაში ბაბილონი ხშირად მოიხსენიება, როგორც უბრალოდ „ქალაქი“ (“The City”), რაც მას ყოველი ქალაქის სიმბოლოდ და სინონიმად აქცევს. გამოცხადების მეთერთმეტე თავი ბაბილონს დიდ ქალაქად მოიხსენიებს, რომლის ცოდვას ქვეყნიერების ყველა ქალაქი მხრებით ატარებს და მასთან ერთად ისჯება. ამგვარად, შესაძლოა, ბაბილონს დაეკისროს, ზოგადი გაგებით, ქალაქი-მოდელის ფუნქცია, რადგან ესქატოლოგიურ ბედს მასთან ერთად ყველა სხვა ქალაქიც იზიარებს.

კიდევ ერთი ბიბლიური ქალაქი-მოდელი იერუსალიმია, რომელსაც სამყაროს ცენტრული მდებარეობა და ქვეყნიერების ჭიპის სტატუსი ენიჭება. სიმბოლური გაგებით, იერუსალიმში სამყაროს მოწესრიგების უნივერსალური პირველსქემები

განსხეულდება. ზეციური იერუსალიმის მოწყობა ოთხისა და თორმეტის სიმბოლოზმთანაა დაკავშირებული. გამოცხადების წიგნის თანახმად, იერუსალიმის აგებულება კვადრატის, უფრო სწორად კი კუბის მოდელს იმეორებს. ქალაქს ას ორმოცდაოთხი (12X12) წყრთა სიგრძის გალავანი არტყია გარს, თორმეტი ბჭით (ჰორიზონტის თითო მხარეს სამ-სამი კარიბჭე), ბჭეებზე თორმეტი ანგელოზითა და ისრაელის თორმეტ ტომთა სახელით. ქალაქის გალავანს თორმეტი სამირკველი აქვს, რომელთაგან თითოეული თორმეტი მოქიცულის სახელს ატარებს და თორმეტი ქვითაა შემკული. ახალ იერუსალიმში სიცოცხლის ხე დგას, რომელსაც ყოველთვიურად თორმეტი ნაყოფი გამოაქვს. ზეციური ქალაქი გადაშლილია თორმეტი ათას უტევანზე. თავის მხრივ, კუბი კვადრატებისაგან შედგება. მასთან დაკავშირებული ოთხის სიმბოლოზმი კი ქვეყნიერების ოთხ მხარეს, ოთხ სეზონს, ოთხ სტიქიას და ა.შ. უკავშირდება და, ზოგადი გაგებით, შესაქმის ციფრია. იერუსალიმის კვადრატად, უფრო სწორად კი კუბად, წარმოდგენა მის განახლებულ სიცოცხლეს, ხელახალ შესაქმეს გულისხმობს, რაც, თავის მხრივ, კოსმიურ დონეზე ქალაქის დაუსრულებელ არსებობაზე მიუთითებს.

\*\*\*

ქალაქის ფენომენი ინტერესის საგნად იქცა მხატვრული ლიტერატურისათვის. ავტორი, რომელიც ნაწარმოების მხატვრულ ტოპოსად ქალაქს ირჩევს, ღმერთისა თუ კაცის მსგავსად, შემოქმედად იქცევა, რომელმაც წარმოსახვაში არსებული ურბანულ-ქოტური გარემო უნდა მოაწესრიგოს და წესრიგად, კოსმოსად გადააქციოს. ცხადია, ურბანული მხატვრული ლიტერატურის მიზანი არა გარემოსა და მისთვის დამახასიათებელი ცხოვრების წესის ზედმიწევნითი აღწერა, არამედ ქალაქის, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის სურათისა და, რაც კიდევ უფრო მთავარია, ფიზიკურ თუ წარმოსახვით სივრცეში არსებული ადგილმდებარეობის საშუალებით უნივერსალური ქალაქი-მოდელის შექმნაა.

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

ისეთ ლიტერატურულ ნიმუშებს, რომლებშიც მხატვრული სივრცე არა უბრალოდ ისტორიული დროის „მეწყვილედ“ ანდა ამბის დამაჯერებლობისათვის შერჩეულ მოქმედების არეალად, არამედ „ატოპიურ ტოპოგრაფიად“ (“atopical topography”) გარდაიქმნება. ამ რთულ სიტყვათშეთანხმებაში მილერი გულისხმობს ისეთ შემთხვევას, როდესაც ნაწარმოების მხატვრული სივრცის კონკრეტულ გეოგრაფიულ საზღვრებში მოქცევა შეუძლებელი ხდება და ამა თუ იმ ტოპოგრაფიისა და ტოპონიმის უკან მოუხელთებელი, უსახელო ადგილმდებარეობა (“an unplaceable place”) იმალება. (“This strange locus is another name for the ground of things, the preoriginal ground of the ground, something other to any activity of mapping”) (Miller, 1995, p. 7).

ჯ. ჯოისის, ტ. ს. ელიოტისა და უ. ფოლკნერის ნაწარმოებების მხატვრული სივრცე, ქალაქები, სწორედ ამგვარ, ატოპიურ ადგილმდებარეობებად, გვევლინება, რომლებშიც თხრობა დუბლინის, ლონდონისა და ჯეფერსონის საზღვრებს სცდება და ყოველივეს პირველსაწყის სივრცე-დროში ინაცვლებს. მოდერნისტი ავტორების მიერ შექმნილ ტოპოსებში მკითხველი ქალაქის სრული სასიცოცხლო ციკლის - შესაქმის, ესქატოლოგიის, აღდგომის შესაძლებლობისა თუ შეუძლებლობის - მომსწრე ხდება. უნივერსალური მოვლენების, პირველქმნილი, მითოსური სქემების, ასოციაციათა სიმრავლის მოხმობა და მათი „მოწესრიგებისათვის“ საჭირო მხატვრულ ხერხთა ერთობლიობაა ის, რაც ქმნის არა კონკრეტული სივრცით-გეოგრაფიული ქალაქის აღქმას, არამედ ქალაქი-მოდელისას, ისეთივე უნიკალურისას, როგორც ბიბლიური ბაბილონი და იერუსალიმი.

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

### **2.1. მითოპოეტიკური ქრონოტოპი: დროის გასივრცოვნება**

ისტორიის მანძილზე ადამიანს განსხვავებული წარმოდგენები ჰქონდა სივრცის ათვისებასა და სამყაროს მოწყობაზე. მირჩა ელიადეს მოსაზრების თანახმად, კაცობრიობაში, ჯერ კიდევ პრიმიტიული ტრადიციებიდან მოყოლებული, მუდმივად არსებობს ნოსტალგია სამოთხისადმი, რომელიც ადამიანს მიმართავს იმისაკენ, რომ მან მუდმივად იხელმძღვანელოს სამყაროს მოწყობის პირველადი მოდელით და

ნებისმიერი საგანი აქციოს საკრალურის განსხეულებად. მაშასადამე, ადამიანი დაცემის, ანუ მითიური მოვლენის შემდეგ, ცდილობს, აღადგინოს ცასა და დედამიწას შორის დაკარგული კავშირი, რისთვისაც საჭიროა საკრალურთან მიახლოებული ტოპოსის შექმნა. ასეთ სივრცედ, რომელიც ადამიანს პროფანული სივრცის გარღვევაში დაეხმარება, ელიადე „ცენტრს“ მოიაზრებს, რომელშიც, ძირითადად, მოიაზრება ტამარი, კოსმიური ხის ანალოგიური საკრალური ხე, სამსხვერპლო სვეტი და სამეფო ქალაქი. ელიადეს თანახმად, ამგვარი, ცენტრული მდებარეობის მქონე ადგილები ცისა და დედამიწის ერთმანეთთან კვეთის წერტილად გვევლინება (ელიადე, 2017, გვ. 28).

ქალაქი არაერთი ლიტერატურული ქმნილების ტოპოსად ქცეულა და ყველა მათგანში შეიძლება არქაული კულტურული მოდელის ძებნა. თუმცა მოდერნისტულმა ლიტერატურამ ნაწარმოების მხატვრული სივრცე, დროსთან ერთად, ექსპერიმენტის საგნად აქცია, ვინაიდან მეოცე საუკუნის რომანის არსებითი მახასიათებელია „მითისაკენ მიბრუნება“ (Reversion to Myth). ეს ნიშნავს, რომ მოდერნისტმა მწერლებმა გააცნობიერეს სამყაროში პირველყოფილი მოდელების უნივერსალურობა. „მითისაკენ მიბრუნების“ ახლებურობა მოდერნისტების მიერ ამ პირველქმნილი თარგის მხატვრულ ხერხად გარდაქმნა და გაცნობიერებული გამოყენებაა.

როგორც წესი, მხატვრულ ნაწარმოებში ავტორის მიერ განსაზღვრულია კონკრეტული დრო და სივრცე, რომელშიც ხდება მოქმედება. მწერალი ქმნის ფიქციურ სამყაროს, რომლის ფარგლებშიც განლაგდებიან პერსონაჟები და ვითარდება ფაბულა. დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართებას ლიტერატურის თეორიაში ტერმინი ქრონოტოპი შეესაბამება, რომლის შემოტანაც მ. ბახტინის სახელს უკავშირდება, რომელიც დროისა და სივრცის კორელაციის მნიშვნელობის გამოსახატად აღნიშნავს, რომ ქრონოტოპი ნაწარმოების სხეულია, ხოლო რომანის აბსტრაქტული ელემენტები - ფილოსოფიური და სოციალური განზოგადებები, იდეები, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ანალიზი - მის წიაღში ისხამენ ხორცს (Bakhtin, 1981, p. 250).

„ულისეს“ „სხეულს“, ნაწარმოების ქრონოტოპს, 1904 წლის 16 ივნისისა და ქალაქი დუბლინის ერთიანობა ქმნის. ჯოისი ყველა ეპიზოდის მოქმედების არეალს ისე დეტალურად აღწერს, თითქოს მან დუბლინის რუკა მკითხველის თვალწინ

გადაშალა და მასზე ზემოდან დაკვირვების საშუალება მისცა. ლიტერატურის მკვლევარი ჯ. ფრენკი შენიშნავს, რომ ჯოისის ჩანაფიქრი აშკარაა. ავტორს სურს, მკითხველს თვალწინ გადაუშალოს დუბლინის, როგორც ერთი მთელის, სურათი და რომ მას, გ. ფლობერის მსგავსად, ამოდრავებს სურვილი, სხვადასხვა ადგილას მომხდარი ერთდროული ქმედებები მკითხველმა ერთმანეთთან თანხვედრაში აღიქვას. ფრენკი ჯოისს მიაწერს სურვილს, მკითხველი გაადუბლინელოს. სწორედ ამგვარად შეძლებს ის მრავალი ფრაგმენტის აწყობას და დუბლინის, როგორც ერთი ორგანიზმის აღქმას (Frank, 1945, pp. 225-233).

ერთდროულობის, სიმულტანურობის ეფექტის შექმნით მკითხველი ერთსა და იმავე დროს ქალაქის სხვადასხვა წერტილში მომხდარ მოვლენებს ერთმანეთთან თანხვედრაში აღიქვამს. შედეგად, მხატვრული ნაწარმოების დროში განფენილობა სივრცობრივი აღქმით ჩანაცვლდება, ნაწარმოების დრო და სივრცე კი ერთიან მითოსურ ქრონოტოპად წარმოგვიდგება.

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

„ეოლოსის“ მოქმედების ადგილი გაზეთის რედაქციაა. ეპიზოდი შედგება ქვეთავებისაგან. ყოველი მათგანი დასათაურებულია ისე, თითქოს მკითხველი საგაზეთო სტატიებს კითხულობდეს. დასაწყისში აღწერილია ქალაქის ოთხი სხვადასხვა წერტილის სურათი: ნელსონის სვეტთან ტრამვაების მიმოსვლა, მთავარი ფოსტის შესასვლელთან ფეხსაცმლის მწმენდავების ყოველდღიური საქმიანობა, პრინსის სარდაფებში მომუშავე მტვირთავების ხმაური და რედაქციაში მისული ბლუმის საქმიანობა. მოქმედების დრო ერთი და იგივეა. სიმულტანურობის ტექნიკის გამოყენებით მკითხველს საშუალება აქვს სრული სიცხადით აღიქვას ქალაქის ყოველდღიურობა და მისი მცხოვრებლების ცხოვრების რიტმი.

მეათე ეპიზოდში „მოხეტიალე კლდეები“ ჯოისი კიდევ უფრო ფართო მასშტაბებს სძენს თხრობას ერთდროულობის პრინციპის საფუძველზე. ეპიზოდი მთლიანად სივრცეშია განფენილი. „მოხეტიალე კლდეები“ 19 ქვეთავისაგან შედგება,



რომელთა სიუჟეტი არაერთხელ კვეთს ერთმანეთს. რომანის პერსონაჟები ერთსა და იმავე დროს, დღის 3 საათზე, დუბლინის სხვადასხვა ქუჩებში გადაადგილდებიან.

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

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

გარდა ამისა, „სირინოზების“ ეპიზოდში ჯოისი მსგავს ტექნიკას იყენებს ბოილანისა და როიალის ამწყობი უსინათლო ყმაწვილის ხაზების გადასაკვეთად. უსინათლო ქუჩაში ჯოხის დახმარებით მიიკვლევს გზას: „კაკ-კუკ უსინათლო მიდიოდა კაკუნით კაკ-კუკ ტროტუარზე კაკ და კუკ“ (ჯოისი, 2013, გვ. 284). პარალელურად, ბოილანი მოლისაკენ მიემართება და მალე ბლუმების სახლის კარს მიუკაკუნებს. შესაბამისად, ამ ორ, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ, მონაკვეთს მოქმედების თანმდევი ხმოვანება აერთიანებს: „მავანი აბაკუნებდა, მავანი აკაკუნებდა“ (ჯოისი, 2013, გვ. 251). უსინათლოს ჯოხის კაკუნი მოლის კარზე ბოილანის დაკაკუნებას ერწყმის, რამაც მკითხველის გონებაში ეს ორი სცენა უნდა ისე გააერთიანოს, თითქოს ეკრანზე ორ პარალელურ კადრად მიმდინარე მოქმედებას ადევნებდეს თვალყურს. თუმცა საინტერესოა, რომ კაკუნის ამსახველი ფრაზა

იმდენად ხშირად მეორდება ეპიზოდში, რომ რთულია იმის მკაფიოდ გარჩევა, ბლუმის გონებაში გაისმის ეს ხმა (მისი ფიქრები მუდმივად ბოილანისა და მოლის შეხვედრას უტრიალებს), უშუალოდ კარზე კაკუნის მომენტია აღწერილი თუ ორივე ერთად. ამგვარად, ლაიტმოტივის ტექნიკის გამოყენებით ჯოისი ფიზიკურად და გონებაში მიმდინარე პროცესებს ერთმანეთთან კვეთს.

„ულისეში“ აღბეჭდილი ერთი დღე მთელ ციკლს მოიცავს, რომელიც კვლავგანმეორებადია და არსებითი მნიშვნელობა არ ენიჭება დროის პერიოდს, ერთი წელი იქნება ეს, ერთი დღე თუ ერთი წამი. დუბლინში, რომელიც სამყაროს ანარეკლია (*imago mundi*) და აქ მისი ყველა წესი და კანონი ვრცელდება, ყველაფერი უცვლელია. ქალაქში მომხდარი ყოველი მცირე ცვლილება აუცილებლად ანაზღაურდება, ჩანაცვლდება მეორით. მიწას მიბარებულ პეტრიკ დიგნამის ადგილს ქალაქის ახალი მკვიდრი, ქალბატონი პიურფოის ახალშობილი დაიკავებს, ნაწარმოების მხატვრული სივრცე კი, შესაბამისად, სასაფლაოდან სამშობიაროში გადაინაცვლებს. ამგვარად, დუბლინში არავის ენიჭება პერსონალური მნიშვნელობა და არც გარდაცვალება და არც დაბადება ემოციურობის თვალსაზრისით არსებითი არ არის. ქალაქი ერთი მთლიანი ორგანიზმია, რომელშიც, მთავარია, არ დაირღვეს პირველყოფილი წესრიგი და წყობა.

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

### მეტამფსიქოზი, მეტამორფოზა

ჯეიმზ ჯოისის „მეტამორფოზები“ - ასე მოიხსენიებს ფ. ზენი „ულისეს“. ესაა წიგნი, რომელიც პანტომიმური პრინციპით იმეორებს ყველაფერს. თავად მოლიც ხომ ასე ამბობს ბლუმზე: „...always imitating everybody...“ („მუდამ ბაძავს ყველას“) (Senn, 1985, pp. 122-123). ჰ. კენერი კი აზუსტებს, რომ ლეოპოლდ ბლუმი არა თუ ულისეს იმიტაცია, არამედ ხელახლა დაბადებული ულისეა: „...Bloom is no imitation Ulysses but Ulysses reborn“ (Kenner, 1987, p. 29). ეს მოსაზრება მ. ელიადესეული, რიტუალის არსთან დაკავშირებული, ნააზრევის ასოციაციას იწვევს. მ. ელიადეს დაკვირვებით, პრიმიტიულ საზოგადოებებში დამკვიდრებული რელიგიური აქტივობები პირველქმნილი მოვლენის უკვდავყოფასა და მეხსიერებაში მის აღბეჭდვასთანაა

სრულად დაკავშირებული. რიტუალს კი არსებითი ფუნქცია ეკისრება იმისათვის, რომ ადამიანებმა არ დაივიწყონ საკრალური მოვლენა, საიდანაც ყველაფერი დანარჩენი იღებს სათავეს. მათი რწმენით, ნამდვილი ცოდვა სწორედ დავიწყებაა. “Every religious festival... represents the reactualization of a sacred event that took place in a mythical past, “in the beginning” ” (Eliade, 1987, pp. 68-69). ე.ი. სარიტუალო, საკრალური ცერემონიის უმთავრესი მიზანია, არა მხოლოდ გაიმეოროს, არამედ ამ გზით გაცოცხლდეს კიდევ დასაბამიერი მოვლენა, რასაც მ. ელიადე მითოსის აქტუალიზაციად მოიხსენიებს. ამგვარად, „ულისეს“ წაკითხვას შეიძლება დაეკისროს ერთგვარი რიტუალური ფუნქცია, გააცოცხლოს, მზის შუქზე ამოიყვანოს რომანის ლიტერატურული წინაპრები, თავი მოუყაროს ურიცხვ ბიბლიურსა და მითოლოგიურ პერსონაჟსა თუ ისტორიულ ფიგურას.

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

“**ándra** moi énnepē, moûsa, **polýtropon**, hòs mála pollà”<sup>1</sup>

“Andra” - კაცი, სწორედ ამ სიტყვით იწყება ჰომეროსის ეპიკური პოემა. ფრიც ზენის თანახმად, ამით ჰომეროსს დასაწყისიდანვე შემოჰყავს პოემის ცენტრალური სუბიექტი და ეს მნიშვნელოვანი ასპექტი არც ჯ. ჯოისს უნდა გამოპარვოდა თვალთახედვიდან. “The man for wisdom's various arts renown'd, long exercised in woes” – ამ პრინციპით იწყებს ალექსანდრ პოუპიც „ოდისეას“ ცნობილ თარგმანს. საგულისხმოა, რომ ეპითეტი, რომელიც „კაცს“ შეესატყვისება, არის - “polýtropos”, რომელიც სიტყვასიტყვით მრავალჯერ გარდაქმნილს, გადასხვაფერებულს (“much turned”, “of many turns”) ნიშნავს. შესაბამისად, ჰომეროსი ოდისევს აღწერს როგორც მრავალნაცადს, მრავალსახოვანსა და ცვალებადს.<sup>2</sup> ფ. ზენის თანახმად, „ულისეში“ ერთგვარად არეკლილია ამ ბერძნული სიტყვის მრავალნიშნადი ხასიათი და მნიშვნელობა. საინტერესოა, რომ თავად ჯ. ჯოისი 1915 წელს ავსტრიაში მყოფი იმისათვის, სტენისლოსისათვის, გერმანულ ენაზე დაწერილ საფოსტო ბარათში

<sup>1</sup> ამონარიდი მოყვანილია: Senn, F. 1985. Book of Many Turns. In B. Benstock (Ed.). *Critical Essays on James Joyce*, 120-136. Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co.

<sup>2</sup> პოემის ქართულ თარგმანში ვხვდებით „მრავალტანჯულ“ ოდისევსს: „გვიამბე, მუხავ, იმ მრავალტანჯული კაცის ამბავი, ვინც ბევრი იხეტიალა მას შემდეგ, რაც ტროას წმინდა ციხესიმაგრე დააქცია“ (ზურაბ კიკნაძისა და თამაზ ჩხენკელის თარგმანი).

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

ლეოპოლდ ბლუმის მეტამორფოზების სერიას ყველაზე თვალსაჩინოდ ჯ. ჯოისი მეთოთხმეტე და მეთხუთმეტე ეპიზოდებში („მზის ხარები“ და „კირკე“) გვთავაზობს. „მზის ხარებში“ ჯ. ჯოისი ინგლისური ენის განვითარების ეტაპების წარმოსაჩენად მწერლობის 32 სხვადასხვა სტილის პაროდირებას მიმართავს. სტილთა ცვალებადობის ტექნიკის გამოყენებით „ულისეს“ პერსონაჟები სახეცვლილი ფორმით წარმოგვიდგებიან. ვ. იზერი მართებულად შენიშნავს: „ენის გავლენა იმდენად დიდია, რომ სარეკლამო აგენტი ბლუმი მკითხველს შუა საუკუნეების მოგზაურ ლეოპოლდადაც კი მოევლინება“ (Iser, 1985, p. 197). ლეოპოლდ ბლუმის ტრანსფორმაციათა საილუსტრაციოდ რომანიდან რამდენიმე მაგალითი მოვიყვანოთ.<sup>3</sup> ანგლო-საქსი აბატისა და მთარგმნელის, ელფრიკ გრამატიკოსის, მიზამვით ჯ. ჯოისი გვამცნობს, რომ სამშობიარო სახლში მშობიარე ქ-ნ პიურფოის მოსანახულებლად მივიდა ვინმე ბლუმი, („კაცი ვიეთმე მოარული“ – ნ. ყიასაშვილი), ისრაელიტელთა ტომიდან: “Some man that wayfaring was stood by housedoor at night’s oncoming. Of Israel’s folk was that man that on earth wandering far had fared” (Joyce, 1946, p. 364). შუა საუკუნეებში შექმნილ მოგზაურობის ისტორიათაგან ნასესხები სტილით შექმნილ პასაჟში ბლუმი ჯერ მოგზაურ ლეოპოლდად (ყიასაშვილთან – „მწირი“) გვევლინება (“The traveller Leopold”), ხოლო შემდეგ „წარჩინებულ ყრმად“ (“Childe Leopold”), საიდანაც ის მეფე არტურის შესახებ შექმნილი ლეგენდების პაროდირების შედეგად სერ ლეოპოლდად გარდაიქმნება. მოგვიანებით, მე-18 საუკუნის ირლანდიელი ფილოსოფოსის, ედმუნდ ბერკის, მიზამვით უკვე ბ-ნ ბლუმთან გვაქვს საქმე: “To revert

<sup>3</sup> იხ. პაროდირებულ სტილთა ჩამონათვალი: <http://www.ulyssesguide.com/14-oxen-of-the-sun>

to Mr Bloom...”, ხოლო ესეისტ ჩარლზ ლემბისათვის დამახასიათებელი ენით შესრულებულ პასაჟში ჩაფიქრებული, „მოგონებების კევის მღეჭავი“ ლეოპოლდი (“chewing the cud of reminiscence”), თავის წარსულს უკირკიტებს და აწმყოში ჭაბუკ ლეოპოლდს გამოიხმობს: “He is young Leopold”. გარდა ამისა, ინგლისელი ისტორიკოსისა და ესეისტის, თომას ბაბინგტონ მაკოლეის ენა თითქოს ჟამთააღმწერლის სიზუსტით აღწერს პერსონაჟს: “that vigilant wanderer, soiled by the dust of travel and combat and stained by the mire of an indelible dishonour” (Joyce, 1946, p. 394) („ეს ჩვენი დაუღალავი ყარიბი, შარაგზებისა და ბრძოლის მტვერში ამოგანგლული, შერცხვენილი და სახელგატეხილი“) (ჯოისი, 2013, გვ. 414). ეპიზოდის დასასრულს კი, თხრობაში დიალექტებისა და სლენგების შემოტანით, ლეოპოლდი ხდება უბრალოდ ლეო (“Old man Leo”).

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

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

ჯეფრი პერლი აღნიშნავს, რომ ეპიზოდში მონაწილე წყვილები ერთმანეთს ერწყმიან, ერთ პერსონაჟად წარმოგვიდგებიან (ბლუმში და ბელა კოენი ქმნიან ერთიანობას და ეწოდებათ ბლუმბელა) და, პირიქით, მკითხველი პერსონაჟთა გამთლიანების საპირისპირო მოვლენასაც აწყდება: ფილიპ ბიუფოი ბლუმს ბრალს სდებს ოთხმაგ ცხოვრებაში (“Why, look at the man’s private life! Leading a quadruple existence!”) (Joyce, 1946, p. 431). ლეოპოლდის მსგავსად, სტივენის პერსონა იხლიჩება და გარდაიქმნება სიამის ტყუპებად: „ფილიპ ფხიზელად“ (Philip Sober) და „ფილიპ ზარხოშად“ (Philip Drunk) (Perl, 1984, p. 198).

გარდა ბლუმის გარდასახვათა მთელი წყებისა, რომანის მესამე ეპიზოდში („პროტევის“) აღწერილია სტივენის ცნობიერებაში მომხდარი ტრანსფორმაციები. პროტევსს, როგორც ზღვის სტიქიის განსახიერებას, სხვადასხვა სახედ შეუძლია გარდაქმნა. მრავალსახოვანი ღვთაების ცვალებადი ბუნების მსგავსად, შეიძლება ითქვას, რომ ეპიზოდის „ტექნიკა“ გარდასახვის ხელოვნებაა, რაც თხრობის ენაზეც აისახება. მკითხველი „პროტევის“ დასაწყისშივე შეამჩნევს, რომ სტივენის ფიქრთა ნაკადში ინგლისურთან ერთად იტალიური, გერმანული, ფრანგული და ლათინური ფრაზები შემოდის. მის მსჯელობაში ერთმანეთს ადგილს უთმობს არისტოტელეს, გ. ლესინგისა თუ უ. ბლეიკის ნააზრევი. ზღვისპირას სიარული სტივენს მარადისობაში, ედემბალში, ელსინორში გადაიძახებს („იქნებ მარადისობაში მივაბიჯებ სენდიმაუნტის სანაპიროთი?“, „ედემბალს შემაერთეთ“, „ელსინორის მაცდური ზღვის მოქცევა მესმის“ (ჯოისი, 2013, გვ. 37-46). დედალოსის იფნის ჯოხი ხმლად გადაიქცევა („ჩემი იფნის ხმალი მკიდია წელზე“) (ჯოისი, 2013, გვ. 37), ფეხები კი მალიგანის ფეხებად, რადგან მისი გამონაცვალის შარვალი და ფეხსაცმელი აცვია („სევდანარევი მზერა სტყორცნა ბაკის გამონაცვალ ბრტყელცხვირა ფეხსაცმელს,... რომელშიც სხვისი ფეხი იყო

თბილად მოყუჩებული“) (ჯოისი, 2013, გვ. 51). სანაპიროზე მორბენალი ძაღლის დანახვა სტივენში აქტეონისა და მისი ძაღლების ასოციაციას იწვევს და თავს თებელ მონადირე ჭაბუკად წარმოიდგენს. ძაღლი კი, დედალოსის აღქმით, არაერთხელ იცვლის სახეს და ჰერალდიკურ ირმად, ავაზად, ლეოპარდად გარდაისახება. ამას გარდა, მის წარმოსახვაში ბიძა რიჩი გულდინგი გილბერტ დე სალივანის ოპერეტის პერსონაჟად, უოლტერად, იქცევა. „პროტევესში“ მეტამფსიქოზის კაბალისტური გაგების მინიშნებასაც ვხვდებით, რომლის სტივენისეული პარაფრაზია: „ღმერთი იქცევა კაცად იქცევა თევზად იქცევა გარეულ ბატად ქცევა ყურთუკად“ (ჯოისი, 2013, გვ. 52).

სახეცვლილებათა სერიას ჯ. ჯოისი რომანში მეტამფსიქოზის მოძღვრების გაჟღერებით განაგრძობს. რეინკარნაციის მისტიკური დოქტრინის არსს ლეოპოლდ ბლუმი მოლის თავად განუმარტავს: „– მეტამფსიქოზი, თქვა ბლუმმა და კოპები შეიკრა. ბერძნულია: ბერძნულიდან არის. სულების ტრანსმიგრაციას ნიშნავს“ (ჯოისი, 2013, გვ. 63). „მზის ხარების“ ეპიზოდში ბლუმი, ასევე, იყენებს სიტყვათა შეთანხმებას: „პლაზმური მეხსიერება“, რომელიც მეტამფსიქოზის ერთიან, უწყვეტ მეხსიერებას აღნიშნავს, რომელშიც შემონახულია სულის ყოველი რეინკარნაცია.<sup>4</sup>

მეტამფსიქოზის მოტივის განმეორებადობა „ულისეში“ იმთავითვე თითქოს იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ბლუმის მეხსიერება იგივე პლაზმური მეხსიერებაა. ბლუმის პერსონაჟისაგან უამრავი უხილავი ძაფია გაბმული უკან წარსულისაკენ, ისტორიული თუ ფიქციური პერსონაჟებისაკენ. ის იმეორებს ოდისევსის ხეტიალისა და შინ დაბრუნების სქემას. ჯ. ჯოისის მოხეტიალე პერსონაჟის პლაზმურ მეხსიერებაში, ასევე, მოიძებნება ქრისტესა და შექსპირის „ნაშთები“. ბლუმის სახე-სიმბოლოს გასაგებად ნაწარმოებში ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი მინიშნებაა: „სენდვიჩის შუშის თავსახურის ქვეშ პურის კატაფალკზე იწვა ერთი უკანასკნელი, ერთი მარტოხელა, ზაფხულის უკანასკნელი სარდინი. მარტობლუმი“ (ჯოისი, 2013, გვ. 285). თევზის ხსენებას იმთავითვე ქრისტესთან მივყავართ. კატაფალკზე მწოლიარე მარტოხელა თევზთან გაიგივება კი სხვა არაფერია, თუ არა ბლუმი, როგორც იესო ქრისტეს სიმბოლო.

<sup>4</sup> ჯოისი, ჯ. 2013. *ულისე*. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, კომენტარები: გვ. 834.

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

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

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



რომანის პროტაგონისტში მრავალთა და მრავალთა სახის განსხვავების პარალელურად, „ულისეს“ ერთ-ერთი ძირითადი ხაზი ბლუმის უსამშობლობის ჩვენებაა. სიმბოლურია, რომ მას მთელი დღის განმავლობაში სახლის გასაღები თან არ აქვს და ღამით შინ დაბრუნებულს, სტივენთან ერთად, სახლს შემოვლებულ ზღუდეზე უწევს გადაძრომა. ნაწარმოების არაერთი მონაკვეთი პირდაპირ მიუთითებს მის უცხოობასა და უთვისტომობაზე. არაერთხელ ისმება შეკითხვა მისი ვინაობის შესახებ.

ბლუმის გვარის ტრანსფორმირებით ჯოისი ოსტატურად ახერხებს, აჩვენოს პერსონაჟის არსებობის უმნიშვნელობა, შეუმჩნეველობა, არარაობა სოციუმის თვალში: „ბლუვინ“ (“Blowho”), „ბლურომელის“ (“Blowhose”), „ბლუმურდალი“ (“Greaseabloom”), „მარტობლუმი“ (“Bloom Alone”). „ივინგ ტელეგრაფში“ მისი გვარი შეცდომითაა დაბეჭდილი: ლ. ბუმი. ეპიზოდში „ლოტოფაგები“ ქრისტიანულ ტაძარში შესული ბლუმი ზიარების რიტუალის მომსწრე ხდება, რა დროსაც მის მზერას სეფისკვერი იპყრობს, თუმცა არ იცის, რა უწოდოს და მაცასმაგვარ პურად მოიხსენიებს. ნ. ყიასაშვილის განმარტებით, ბლუმს ერთმანეთში ერევა მაცა და სეფისკვერი, შესაბამისად, ებრაული და ქრისტიანული რელიგიური ადათები. ეს კი მისი უსამშობლობის მიმნიშნებელი კიდევ ერთი დეტალია.<sup>5</sup>

„კირკეს“ ეპიზოდში, რომელიც მთლიანად ჰალუცინაციის გარშემოა აგებული და ბლუმის არაცნობიერი სიღრმეებიდან აღმოცენებულის ჩვენებას ემსახურება, მკითხველი სასამართლო პროცესის მომსწრე ხდება. სხვა მრავალ ბრალდებასთან ერთად, ზმანებაში ბლუმს ბრალი ედება მუდმივი საცხოვრებლის არქონაში, „მაწანწალობასა და ქუჩაში მოძრაობის შეფერხებაში“ (ჯოისი, 2013, გვ. 442). ამგვარად, ნაწარმოების ერთ-ერთი ძირითადი ლაიტმოტივი ლეოპოლდ ბლუმის უნიადაგობის აქცენტირებაა, რაც, შეიძლება ითქვას, ხელსაყრელი გარემოებაა იმისათვის, რომ მას ყველა იმ პერსონაჟის სახელი მივაწეროთ, ვინც კი ოდესმე გასდგომია გზას საკუთარი გონებისა თუ გარემომცველი ფიზიკური სამყაროს ბნელ ლაბირინთებში. ლეოპოლდ ბლუმის ფესვები ერთდროულად ყველგან და არსადაა:

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

---

<sup>5</sup> ჯოისი, ჯ. 2013. *ულისე*. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, კომენტარები: გვ. 736.

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

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

„დაქანცული ბალდიკაცი, კაციბალდი საშოში“ – ასე აღწერს ჯ. ჯოისი სახლში დაბრუნებულ, „ნამოგზაურებ“ მოხეტიალე გმირს, რომელიც ღამის წყვიადში ემბრიონივით მოკეცილი წევს, თითქოს უკან, დედის წიაღში, დაბრუნებულა და ახალ ადამიანად დაბადების მოლოდინშია.

სულისა და აზროვნების მისტერიაზე საუბრისას მ. მამარდაშვილი მსჯელობის საგნად იყენებს მისტიკოსი პოეტის ანჰელუს სილეზიუსის სიტყვებს, რომ ქრისტე ათასჯერ რომც დაბადებულიყო ბეთლემში, თუ იგი მუდმივად ხელახლა არ იბადება მორწმუნე ადამიანის სულში, ქრისტეს შობის მოვლენა გარანტია ვერ იქნება იმისა, რომ ქრისტიანები და კეთილები ვიყოთ. „ქრისტე ხელახლა უნდა დაიბადოს შენში... ასევეა ცნება. ცნება ყოველთვის ხელახლა უნდა დაიბადოს შენს საკუთარ გამოცდილებაში. ის უნდა დაიბადოს, როგორც ცოცხალი მდგომარეობა“ (მამარდაშვილი, 1992, გვ. 32-33). მაშასადამე, იესოს დაბადება წარსულში მომხდარ ისტორიულ, გარეშე ფაქტად იქცევა, თუ ქრისტე აწმყო დროსა და მორწმუნე ადამიანის გულში არ იშვება. მართალია, მ. მამარდაშვილი ამ პასაჟში რიტუალის თემატიკას არ ეხება, მაგრამ მისი სიტყვები სიახლოვეს ავლენს მ. ელიადეს გამოთქმულ მოსაზრებასთან, სარიტუალო აქტის გზით მითოსის აქტუალიზაციის შესახებ, რომ ესა თუ ის რიტუალი არა მხოლოდ იმეორებს პირველქმნილ მოვლენას, არამედ ანამდვილებს და აცოცხლებს მას (Eliade, 1987, pp. 68-69). სამყაროს საწყისებთან გადამახილი და რეალური დროის მომენტიდან მარადიულობისაკენ გადანაცვლება მითოსურ მარადისობას გამოიხმობს. ნაწარმოების ქრონოტოპი კოსმოგონიის თანამედროვე დროსა და სივრცეში გადანაცვლებს, უფრო სწორად კი, უდროობამდე

და უსივრცობამდე, სამყაროს პრენატალურ მდგომარეობამდე. დუბლინი სიმბოლურად მარადისობას განასახიერებს, სადაც ისტორიული, ქრონოლოგიური დრო არსებობას წყვეტს, სიბნელეში მწოლიარე ბლუმის კი ინიციაციის პრეტენდენტს მოგვაგონებს, რომელიც ხელახლა დაბადებას ელის.

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

მოდერნიზმის ფორმირებაზე საუბრისას რ. ლეანი შენიშნავს, რომ მიმდინარეობაზე გავლენა გარკვეულწილად იქონია მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში მომხდარმა არქეოლოგიურმა ძვრებმა. იგულისხმება გერმანელი არქეოლოგის, ჰ. შლიმანის, მიერ ჩატარებული სამუშაოები, რომელთა შედეგად ჰომეროსის აღწერილმა ლეგენდარულმა ქალაქმა ტროამ, უფრო ზუსტად კი მისმა ნაშთებმა, მრავალი საუკუნის შემდეგ ისევ იხილეს დღის სინათლე. არქეოლოგიის ეს მონაპოვარი ხაზს უსვამდა, რომ ის, რაც უკვე წარსულია, პირველივე შესაძლებლობისთანავე გამოძახილს ჰპოვებს აწმყო დროში. ეს ყველაფერი მეხსიერების მიერ ღრმად დალექილი მოგონებების ზედაპირზე უეცარ ამოსვლას მოგვაგონებს. ლეანის თანახმად, ჯოისმა, შეიძლება ითქვას, თხრობას არქეოლოგიისათვის დამახასიათებელი თვისება შესძინა, რომ მიწით დაფარული ყოველი ფენის ქვეშ არის რაღაც, რაც აღმოჩენის მოლოდინშია (“Joyce made use of the archaeological—layers of narrative or spatial meaning superimposed on each other”) (Lehan, 2009, p. 16). ეს ტექნიკა წარსულისა და აწმყოს სიმულტანურობის ასახვას ემსახურება. ამგვარად, „ულისეში“ აღწერილი დუბლინი ერთგვარი ქალაქი-პალიმფსესტია.

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

ჯოისის დუბლინში პირდაპირ თუ ირიბად არაერთხელ ცოცხლდება ორი მარადიული ქალაქი, ათენი და იერუსალიმი. მაგალითად, „ულისეს“ პირველივე თავში ბაკ მალიგანი ხაზს უსვამს სტივენ დედალოსის სახელის წარმომავლობას:

„სასაცილოა სწორედ... შენი სულელური სახელი, ძველი ბერძენი!... მე და შენ აუცილებლად ათენში უნდა წავიდეთ“ (ჯოისი, 2013, გვ. 6), თავის ებრაული წარმოშობის სახელს, მალაქიას, კი არასწორ ინტერპეტაციას აძლევს, როცა მას ელინურ ჟღერადობას მიაწერს.

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

გადარეცხილი ფურცლისა და წაშლილი ხელნაწერის ამოკითხვის კიდევ ერთ ტექნიკად ჯოისი პარალაქსურ ხედვას მოიაზრებს. ნაწარმოებში ტერმინი „პარალაქსი“ სულ შვიდჯერ გაიჟღერებს. რ. ლეანი, პარალაქსის ცნების განსამარტად, თვალთან თითის ახლოს მიტანის შედეგად მიღებულ ვიზუალურ აღქმას აღწერს. როდესაც დამკვირვებელი ცდილობს, დაინახოს შორს არსებული საგნები, თვალი მის წინ აღმართულ თითს გაორებულად აღიქვამს, ხოლო მაშინ, როდესაც ფოკუსი თითზე კეთდება, მის მიღმა არსებული ობიექტები დამკვირვებელს ორად წარმოუდგება. ასტრონომიის ენაზე კი, პარალაქსი გულისხმობს საგნის მდებარეობის ხილულ ცვლილებას დამკვირვებლის თვალის და არა დაკვირვების ობიექტის გადანაცვლების შედეგად.<sup>6</sup> ჯოისი პარალაქსის ცნებას მხატვრულ ხერხად გარდაქმნის. ნაწარმოების სხვადასხვა ეპიზოდში ამ ტერმინის ხსენება მკითხველისათვის ერთგვარად გამოცანის გასაღების გადაცემის ფუნქციას ასრულებს. ჯოისი სივრცის პერსპექტივის კანონების გამოყენებით ქმნის წინა და უკანა პლანებს, ე.ი. ერთი მხრივ, რაც კონკრეტულ მომენტში ფოკუსში ექცევა და, მეორე მხრივ, ყველაფერი, რაც ფონს ქმნის და დამკვირვებელი თვალისათვის ბუნდოვნად გამოიყურება (Lehan, 2009, p. 154).

ნაწარმოებში პერსონაჟები ტოვებენ სახლს და გამოდიან ქუჩაში, შესაბამისად, ნაწარმოების მხატვრული სივრცე სცდება სახლის ინტიმურ ატმოსფეროს, თუმცა პარადოქსული გაგებით, სწორედ ქალაქის საჯარო სივრცეებია მათთვის ხელსაყრელი იმისათვის, რომ მზერა შიგნით, თავიანთი თავისაკენ მიმართონ („ბოდლერს

---

<sup>6</sup> <http://www.nplg.gov.ge>

მარტოობა უყვარდა, მაგრამ ბრბოში მარტოობა სურდა“). დუბლინის ქუჩებში მოხეტიალე დედალოსი და ბლუმი თვალს ადევნებენ ქალაქის ხმაურიან ცხოვრებას და დუბლინში მიმდინარე მოვლენების შუაგულში ექცევიან, თუმცა, ამავდროულად, ეს ყველაფერი მათ არ ეხებათ, უფრო ზუსტად, ისინი საკუთარი ნებითა თუ იძულებით გვერდით გამდგარი დამკვირვებლები არიან. ყოველი ეპიზოდის განვითარებისათვის შექმნილი მხატვრული სივრცე, იქნება ეს ქალაქის ქუჩები თუ საჯარო ადგილები, ბიბლიოთეკა, პაბი, საავადმყოფო თუ სასაფლაო, და იქ შეკრებილი საზოგადოება დედალოსისა და ბლუმის თვალისათვის ფოკუსს მიღმა რჩება და სანაცვლოდ მკითხველისათვის პერსონაჟთა დროებით მიძინებულ, გაბუნდოვანებული ფიქრთა ობიექტები ხდება ხილვადი. ამავდროულად, შლიმანის მიერ გაცოცხლებული ტროას მსგავსად, ზედაპირზე ამოდიან და დაბინდული ფონიდან წინა პლანზე ინაცვლებენ სტივენსა და ბლუმს უკან მდგომი პერსონაჟები.

ცხადია, ჯოისისათვის მნიშვნელოვანია, „ულისეში“ მკითხველს დუბლინის ურბანული გარემოს ნატურალისტური სურათი წარუდგინოს. როგორც თავად აცხადებდა, სურდა, იმგვარი სიზუსტით აღწერა ქალაქი, რომ თუ ოდესმე დუბლინი დედამიწის ზურგიდან გაქრებოდა, მისი აღდგენა „ულისეს“ საშუალებით ყოფილიყო შესაძლებელი (“to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of the book”) (Budgen, 1972, p. 69). „ულისეში“ აღწერილი დუბლინი ერთდროულად ისტორიულ და მითოპოეტიკურ ქრონოტოპად წარმოგვიდგება. შესაბამისად, ორი პლანით დანახული ქალაქი ერთმანეთთან თანაარსებობს და ენაცვლება ერთმანეთს.

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

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

ელიოტის ადრეული პოეზიის ორი ნიმუში - „პრელუდიები“ და „ქარიანი ღამის რაფსოდია“ - ქალაქისა და მისი მცხოვრების ურთიერთდაკავშირებულ ყოფას ასახავს. ელიოტის ფიქციური ქალაქები ურბანული ცხოვრების ქრონიკას იტყვენ და სიახლოვეს ამჟღავნებენ თანამედროვეობასა და მეტროპოლიის დომინანტურ, გლობალურ გარემოსთან, რომელიც გამოსახვის საკუთარ წესებს ჰკარნახობს ლიტერატურასა თუ ხელოვნების სხვა დარგებს.

„პრელუდიები“ ყურადღებას, პირველ რიგში, სათაურით და მასში მოაზრებული მუსიკალური ანალოგიით იქცევს. პრელუდია მოკლე კომპოზიციაა, რომელიც, როგორც წესი, წინ უძღვის და მსმენელს მუსიკალური ნაწარმოების მთავარი ნაწილისათვის ამზადებს. ლექსის თითოეული ეპიზოდი თავის თავში რაღაცის დასაწყისს, შესავალს უნდა მოიაზრებდეს, თუმცა ელიოტის ურბანულ გარემოში დასაწყისს თან არაფერი მოჰყვება.

ყოველი პრელუდია ურბანული ყოფის ერთგვარი წარდგენაა. ქალაქის, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის სურათის შესაქმნელად, ელიოტი მგრძნობელობათა ორგანოებს უაქტიურებს მკითხველს, რომელიც გრძნობს სტიკის სუნით გაჯერებულ ჰაერს, ალიტერაციული ბგერების გამოყენებით ისმენს მორყეულ დარაბებსა და საბუხრებზე დაცემული წვიმის ხმაურს („The showers beat / On broken blinds“), გრძნობს წვიმისა და ქარისაგან მობერილი გამხმარი ფოთლებისა და გაზეთების ნაგლეჯების შეხებას და, რაც მთავარია, ვიზუალური ფორმით აცოცხლებს სიცარიელის ამსახველ ურბანულ სცენას.

მეორე ეპიზოდში ხილვადი ხდებიან ქალაქის მცხოვრებნიც. თუმცა მათი ხსენებისას მთხრობელი მხოლოდ კიდურებისა და მათი ჩრდილების აქცენტირებით შემოიფარგლება: ქუჩაში არა ინდივიდები, არამედ „ტალახიანი ფეხები“ („muddy feet“) დადიან, ხოლო ოთახებში მქრქალ ჩრდილებს ქმნიან ხელები. ქალაქის მცხოვრებთა

გარეგნობის დამახასიათებელი დეტალების აღწერის უგულვებელყოფით, ელიოტი მათ საერთო, უსახური მასის ნაწილებად წარმოაჩენს. ეპიზოდის მხატვრული დრო დილაა. ქალაქის მცხოვრებნი ახალ დღეს ეგებებიან, თუმცა რაიმე ახლისათვის მზადების პროცესი ისეთივე სიყალბის ნაწილია, როგორც პირველი პრელუდიის დასასრულს გამოცალკევებული ფრაზით შექმნილი ცრუ იმედი. დროის დინებას, რაც, ზოგადი გაგებით, ცვლილებებს უკავშირდება, ელიოტის ქალაქში უცვლელია მოაქვს.

მესამე პრელუდიაში პერსონაჟსა და ქუჩას შორის არსებული მჭიდრო კავშირის გამოკვეთით, ეპიზოდში ინდივიდისა და ქუჩის ურთიერთგანმსაზღვრელი ყოფა ექცევა ფოკუსში, რაც, თავის მხრივ, ბრედლის ე.წ. „სასრული ცენტრის“ (“finite center”) ფილოსოფიით შთაგონებული ელიოტის ხედვასა და სურვილს ცხადჰყოფს: ერთ განუყოფელ მთელად წარმოაჩინოს ქალაქი და მისი ბინადარი. „სასრული ცენტრის“ იდეა მოიაზრებს პირადი ემოციის განუყოფლობას ამ შეგრძნების წარმომშობი მატერიისაგან. ე. ი. სუბიექტი, რომელიც განიცდის და ობიექტი, რომელიც წარმოშობს განცდას, ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ მთელს წარმოქმნის.

„პრელუდებში“ ელიოტი როგორც ქალის, ისე მამაკაცის პერსპექტივიდან დანახულ ქალაქს აღწერს, როგორც ეს შემდგომში „უნაყოფო მიწაში“ მოხდება ორსქესოვანი ტირესიას სახით. მესამე ეპიზოდი ქალის, ხოლო დასკვნითი თავი მამრობითი სქესის თვალთ დანახული ურბანული გარემოა. მეოთხე ნაწილში ელიოტი აპერსონიფიცირებს ქუჩას და რთული გასარჩევი ხდება, ვისი ხმით ელაპარაკება ავტორი მკითხველს: მთხრობლის, ქუჩის თუ ორივესი ერთად, როგორც განუყოფელი ერთობის. მეოთხე პრელუდიის მხატვრული დრო მზის ჩასვლის დროა. საათი დაკონკრეტებული: ექვსი საათი. „პრელუდები“ ზუსტად იმ დროს სრულდება, რომლის აღწერითაც დაიწყო. ნაწარმოების წრიულად განვითარებადი კომპოზიციური სტრუქტურა ქალაქის რუტინული, ერთმანეთისაგან ძნელად გასარჩევი დღეების აგებულებას იმეორებს. შემთხვევითი არაა „პრელუდიების“ მხატვრულ დროდ დილისა და საღამოს შერჩევა, რადგან დღის ეს ორი მონაკვეთი ქალაქის მცხოვრებს სამუშაო რუტინის დაწყებასა და დასრულებას ამცნობს და დაუსრულებელ წრებრუნვაში ითრევს, სადაც ყოველი დღე ერთმანეთს ჰგავს.



ელიოტის ადრეული პოეზიის კიდევ ერთი, გამორჩეული ურბანული ნაწარმოებია 1911 წელს გამოქვეყნებული „ქარიანი ღამის რაფსოდია“. ლექსის სათაურში კვლავ მუსიკალური ტერმინი ფიგურირებს და ისევე როგორც რაფსოდია მუსიკალური ნაწარმოები, ერთმანეთისაგან დაჩეხილი, თუმცა, ამავდროულად, ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ეპიზოდებისაგან შედგება, რომელიც ნაწარმოებს კომპოზიციურად კრავს. ამგვარად, ელიოტმა ქალაქური ცხოვრებისაგან განუყოფელი ასპექტები - ფრაგმენტულობა და ქაოტურობა - ისესხა და მათგან იზიარებელ მხატვრულ ხერხებად გარდაქმნა. საინტერესოა, რომ, სათაურის გარდა, ქარი არსადაა ნახსენები, თუმცა ლექსში „ნაგულისხმევი“ ქარის დაბერვა, მისი არათანაბარი ქროლვა, ჩადგომა და უეცარი ამოვარდნა, საუკეთესოდ გადმოსცემს რაფსოდია მუსიკალური ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელ თავისუფალ ნაკადს.

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

ლამპიონის ხელოვნური ნათების ერთგვარი ოპოზიტი ლექსში მთვარის შუქია, რომელსაც, საპირისპირო, დროის სუბიექტივიზაციის განმაპირობებელი ფუნქცია ეკისრება. ლამპიონისა და მთვარის შუქის ჩანაცვლებადობის პარალელურად, ქალაქის ქუჩებში მოარული მთხრობლის პერსპექტივაში ერთმანეთს ენაცვლებიან ფიზიკურ გარემოში დანახული და შინაგან სივრცეებში წარმოსახული სურათ-ხატები, რაც ნაწარმოების ორშრიანობას ქმნის და დროსთან ერთად სივრცეშიც ამოგზავრებს მკითხველს. ჰიპნოტურ ურბანულ გარემოში დანახული მოკლე, კინემატოგრაფიული კადრები მთხრობელს ყოფიერების მსწრაფლმავლობაზე მიანიშნებენ.



ურბანული ყოველდღიურობა ელიოტის პოეზიის საშენ მასალად იქცევა. განხილულ პოეტურ ნაწარმოებებში ელიოტი არათუ რომელიმე კონკრეტულ ქალაქს აქცევს ფოკუსში, არამედ მეხსიერებასა თუ წარმოდგენაში არსებული ქალაქები შთააგონებს და კვებავს ელიოტის პოეზიას. როგორც თავად წერს ესეში „პოეზიის მუსიკა“, პოეტს არათუ თავისი თავის, ოჯახის, სამეგობრო წრისა თუ კონკრეტული ადგილის სიზუსტით აღწერა მოეთხოვება, არამედ მან გარემომცველი სინამდვილიდან უნდა გამოადნოს პოეზიის საშენი მასალა (“Of course, we do not want the poet merely to reproduce exactly the conversational idiom of himself, his family, his friends and his particular district: but what he finds there is the material out of which he must make his poetry”) (Eliot, 1975, p. 112).

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

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

„ქალაქი ყოველთვის ლაპარაკობს და ლაპარაკობს მრავალ ხმაში“ (The city always speaks, and with many voices”), შენიშნავს ბ. პაიკი (Pike, 1981, p. IX). ამ სიტყვებს ელიოტი „უნაყოფო მიწაში“ ასხამს ხორცს. საგულისხმოა, რომ პოემის თავდაპირველ ვერსიაში, სანამ პოემას ეზრა პაუნდი „საკეისროს ოპერაციას“ ჩაუტარებდა (“Ezra performed the Caesarean Operation”) (Paige, 1971, p. 170), პირველი და მეორე ეპიზოდები, “The Burial of the Dead” და “A Game of Chess”, საერთო სათაურის ქვეშ “He Do the Police in Different

Voices” ერთიანდებოდნენ ქვეთავებად. სათაური მკითხველში იმთავითვე აჩენს შეგრძნებას, რომ პოემაში მრავალი ხმა გაისმის, თუმცა ეს უამრავი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ხმა შესაძლოა, რომ ერთი და იმავე წარმომავლობის იყოს. თავად სათაურის იდეა დიკენსის რომანიდან “Our Mutual Friend” მომდინარეობს. რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟის შესახებ ვკითხულობთ, რომ ის შესანიშნავად კითხულობს გაზეთს: „ის სხვადასხვა ხმით ანსახიერებს პოლიციელებს“ (“Sloppy is a beautiful reader of a newspaper. He do the Police in different voices”) (Dickens, 1998, p. 246). ამ პასაჟში დიკენსის პერსონაჟს გაზეთში ამოკითხულის სხვადასხვაგვარი ინტონაციითა თუ აქცენტით წაკითხვისა და ხმათა მიბამვის უნარისათვის აქებენ. ამგვარად, საფიქრებელია, რომ ელიოტი მიმართავს ხერხს, რომ პოემაში თავი მოუყაროს და გააჟღეროს მრავალი ხმა. ხალხმრავალი უბრანული გარემო კი მრავალხმიანობის ეფექტის შესაქმნელად სწორედ, ელიოტის სიტყვებითვე რომ ვთქვათ, „ობიექტური კორელატივი“. ელიოტის პირვანდელი ჩანაფიქრი იმთავითვე მიგვანიშნებს, რომ პოემის პირველსა და მეორე ნაწილებში (და არა მხოლოდ) მთხრობელი მკითხველს არა საკუთარი ხმით, არამედ იმიტირებული, უამრავი სხვა ადამიანის ხმით ელაპარაკება. მბეჭდავი ქალის, მდიდარი ქალბატონის, მარი ლარიშის, ლუდხანაში მომუშავე ქალის, მაძამ სოზოსტრისის და სხვათა ხმებთან ერთად პოემაში გაისმის ქალაქის ხმებიც: ეკლესიის ზარების რეკვა, საყვირისა და მოტორის, ტრამვაების ხმა, ადამიანის, როგორც „ბრბო-მექანიზმის“ ღმუილი, გრამაფონისა და მანდოლინების, მსხვრევისა და მეთევზეთა ლანძღვა-გინების ხმები.

ქალაქის ცნება ამბივალენტური გაგების მქონეა. მაგალითად, სამუელ ჯონსონის ცნობილი ციტატა ლონდონის შესახებ, რომელიც მეტ-ნაკლებად ყველა ქალაქზე შეიძლება განივრცოს, გვამცნობს: „თუ ადამიანი ლონდონით დაღლილია, ის დაღლილია ცხოვრებით“ (“When a man is tired of London, he is tired of life”) (Pike, 1981, p. 7). ეს სიტყვები ქალაქს დაუმრეტელი სიცოცხლისუნარიანობის წყაროდ წარმოაჩენს, ელიოტის ურბანული სურათი კი საპირისპიროს აღწერს. „უნაყოფო მიწის“ პირველი თავი „მკვდრის დამარხვა“ გაზაფხულის ლეთარგიული განწყობითაა განმსჭვალული, რომლის დროსაც ადამიანის ორგანიზმს ჯერ კიდევ, ზამთრისათვის დამახასიათებელი, უმოქმედო და დუნე მდგომარეობა დაუფლებია. აპრილი

დაუნდობელი თვეა, რადგან სამყაროსაგან გამოღვიძებას მოითხოვს, მთხრობელი კი ამისათვის საჭირო ძალების არ არსებობაზე მიუთითებს და ზამთრის მიმართ ერთგვარ ნოსტალგიურ განწყობასაც კი ავლენს: „ზამთარი გვათბობდა, ფარავდა / მიწას დავიწყების თოვლით“.<sup>7</sup>

სანახევროდ ცოცხლებს, ან, სხვა სიტყვებით, სიცოცხლეში მკვდრებს მოგვაგონებენ „მკვდრის დამარხვის“ ბოლო სცენაში აღწერილი, ლონდონის ხიდზე მიმავალი ადამიანები. იმისათვის, რომ პოემის მხატვრული სივრცე წარმოჩინდეს არა ქალაქად, არამედ მის აჩრდილად, ლანდად, რაც მისგან დარჩა, ელიოტი გვიხატავს ლონდონის ზამთრის დილის სურათს. ქალაქი ბურუსის საბურველში გახვეულა და მკითხველის წარმოსახვაში ნისლის ფონზე ზმანებასავით წარმოჩინდება. ქალაქი „აჩრდილქალაქად“ იწოდება (“Unreal City”), ლონდონის ხიდზე მიმავალი ხალხის ნაკადი კი, რომელიც რუტინულ ყოველდღიურობაში გადასავარდნად მიიჩქარის, დანტესეულ აჩრდილთა დასს ემსგავსება, რომელთაც განვლილი ცხოვრების განმავლობაში არც სიკეთე უქმნიათ და არც ბოროტება და რომლებიც სიცოცხლეშივე მკვდრებს, ან სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ადამიანების ფიტულებს ჰგვანან. თავად ელიოტის წერილში ვკითხულობთ: „რადგანაც ადამიანები გვქვია, ან ბოროტება უნდა ვქმნათ ან სიკეთე. რამდენადაც ბოროტ ან კეთილ საქმეს ჩავდივართ, იმდენადვე ვართ ადამიანები. პარადოქსია, მაგრამ ავი საქმე სჯობს არაფრის ქმნას. ეს ნიშნავს, რომ ვარსებობთ მაინც“ (“So far as we are human, what we do must be either evil or good: so far as we do evil or good, we are human: and it is better, in a paradoxical way, to do evil than to do nothing: at least we exist”) (Eliot, 2016, p. 225). სიმბოლურია, რომ დანტეს ტანჯულ სულებს შედარებული, ლონდონის ხიდზე მიმავალი ხსნის მაძიებლები, რომელთაც არც ზეცა იღებს და არც ჯოჯოხეთი, გვერდით ჩაუვლიან სენტ მერი ვულნოთს. ტაძარი ლონდონის კომერციულ ცენტრად წოდებულ სიტიში, ინგლისის უოლ სტრიტზეა, აღმართული (ელიოტი მთავრული ასოთი ნაწარმოებ “City”-ის გამოყენებით სწორედ ქალაქის ამ ნაწილს მოიაზრებს). რობერტ დეი მას კომერციულ დაწესებულებებში დასაქმებულთა ეკლესიას უწოდებს. მკვლევარის თანახმად, სენტ მერი ვულნოთი დღის განმავლობაში დამატებით ღია იყო იმ საათებშიც, როდესაც ფინანსურ

---

<sup>7</sup> აქ და შემდგომ „უნაყოფო მიწის“ ქართული თარგმანი ეკუთვნის ზ. რატიანს.

ინსტიტუტებში მომუშავე საზოგადოება თავს დააღწევდა დღიურ რუტინასა და მოგება-ზარალის ამსახველ დოკუმენტებს და მოისურვებდა სულიერი ჭმუნვის შემსუბუქებას (Day, 1965, p. 289).

სენტ მერი ვულნოთთან კონტრასტულ სურათს ქმნის „ცეცხლოვან ქადაგებაში“ მაგნუს მოწამეს ტაძრის სიდიადისა და მისი თვალისმომჭრელი ინტერიერის ერთ ფრაზაში ოსტატურად გამომსახველი პასაჟი: „მახლობლად ბრწყინავს / კედელი მაგნუს მოწამეს ტაძრის / თვალისმომჭრელი ოქროთი და იონური სითეთრის ხანძრით“. რ. დეი მართებულად შენიშნავს, რომ თეთრი და ოქროსფერი ლიტურგიკული ფერებია და აღდგომასა და მორწმუნეთათვის მოგვრილ სიხარულს შეგვახსენებს (Day, 1965, p. 289). ამასთან, სიმბოლურია, რომ მაგნუს მოწამეს ტაძარი მდინარე ტემზას პირასაა აღმართული, სენტ მერი ვულნოთი კი ლონდონის სულიერად გაუდაბურებულ ზონაშია მოქცეული. ჯ. უესტონი შენიშნავს, რომ გრაალის ლეგენდებში გრაალის თასი ინახება სასახლეში, რომელიც ყოველთვის წყლის, მდინარის ან ზღვის, სიახლოვეს მდებარეობს. პოემაში მაგნუს მოწამეს ტაძრის ხსენებას წინ უსწრებს მეთევზეთა მიერ ატეხილი აურზაურისა და მხიარულების ამსახველი სურათი იმ მიზნით, რომ თევზის სახე-სიმბოლომ ასოციაციურად შეაკავშიროს და ამასთანავე კონტრასტი შექმნას ნახსენებ ორ პასაჟს შორის. ერთი მხრივ, არაერთ რელიგიურ მოძღვრებაში თევზი სიცოცხლის სიმბოლოს განასახიერებს, მეორე მხრივ, კი მეთევზეები შეგვახსენებენ, რომ ოდესღაც არსებობდა მეფე-მეთევზე, რომელიც პოემაში მკვდარია. ამგვარად, უნაყოფო მიწაზე მდგომი ღვთის ორი ტაძარი ერთმანეთის ოპოზიტებს წარმოადგენს, რამდენადაც სენტ მერი ვულნოთი კომერციულობას, სულიერ სტერილობას, განძარცვულ სამლოცველოს განასახიერებს, მაგნუს მოწამეს ტაძარს კი ასოციაციურად უკავშირდება განახლების მომტანი წყალი, მასთან დაკავშირებული ადამიანები - მეთევზეები და აღდგომის სიხარული, თუმცა ტაძრის სააღდგომო, თეთრი და ოქროსფერი, ფერები უფუნქციოა. როგორც ე. მელეტინსკი შენიშნავს, „ელიოტის „უნაყოფო მიწად“ ქცეულ სამყაროში გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის მითოლოგემა პარადოქსულად გადაიქცევა აღდგომის მიუღებლობისა და მისი შეუძლებლობის მოტივად“ (Meletinsky, 2000, p. 330).

ელიოტის მიერ „უნაყოფო მიწისათვის“ შექმნილი მხატვრული სივრცე იმაზე მეტი მნიშვნელობის მქონეა, ვიდრე უბრალოდ მოქმედების ადგილი ან თუნდაც ზნეობრივი დაცემის, ღირებულებათა ნიველირებისა და დაქანცული, გადაბერებული სამყაროს მეტაფორაა. პოემა, ერთი შეხედვით, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ფრაგმენტების, „დაღწილი სახეების“ ნაკრებია, თუმცა, ამავდროულად, ელიოტის უბრანული გარემო, პერსონაჟები, ობიექტები და სიტუაციები ისეა მოწესრიგებული და „დალაგებული“, რომ ამ ერთობლიობამ შექმნას ემოციური ფონი და კონკრეტული შეგრძნებები ადრას მკითხველში. ესეში „ჰამლეტი და მისი პრობლემები“ ელიოტი წერს: „ერთადერთი გზა ხელოვნების ფორმით ემოციის გამოხატვისა არის ამ ემოციის „ობიექტური კორელატივის“ პოვნა; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საგნების, სიტუაციების, მოვლენათა ჯაჭვის განვითარების თავთავის ადგილზე დაწყო-დალაგება. სწორედ ეს შეიძლება იყოს ფორმულა პიროვნული ემოციის გამოხატვისა“. ამ ჰიპოთეზისათვის მხატვრული ოსტატობით ხორცმესხმის ერთ-ერთი მაგალითი „უნაყოფო მიწის“ მესამე ეპიზოდის დასაწყისია. სულიერი სიცარიელის განცდის გასამძაფრებლად ელიოტი ზამთრის ლონდონის ურბანულ გარემოში ცივსა და პირქუმ ატმოსფეროს ქმნის და აღწერს ადგილს, რომელსაც ქარი დაჰპატრონებია (შდრ. თავი V – „ცარიელია სამლოცველო, ბინაა ქარის“):

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

მიწაზე ქარის უჩუმრად გადარბენა (“unheard wind”) წარმოსახვით, უხმო კინომატოგრაფიულ კადრს ქმნის, რომელსაც სიჩუმე გნსაკუთრებულ დრამატიზმს სძენს, რადგან უხმობა სიცარიელისა და გავერანებული სივრცის თანმხლები მოვლენაა. ფრაზისაგან გამოწვეული ეფექტი, ასევე, შესაძლოა გამოიხატოს მკითხველის უნებლიე მცდელობაშიც, წარმოსახულ ვიზუალურ გამოსახულებას თან დაურთოს ქარის ქროლვის ხმაც. ფოთლებისაგან განმარცვული ხეები და რუხი მიწა დაცარიელებული ქალაქის, ან მისი პირვანდელი სახის - „უშენი ადგილის“ (თ. კობახიძე ხაზს უსვამს, რომ პოემის სათაური დედანში „უშენ ადგილს“ ნიშნავს) (კობახიძე, 2015, გვ. 179), მკაცრ და მინიმალისტურ სურათს ქმნის, სადაც არაფერია

მოსალოდნელი. ამ განწირულობის ამსახველ პასაჟს ე. სპენსერის ბალადის მკაფიოდ კონტრასტული, ზაფხულისა და იდილიური გარემოს ამსახველი ამონარიდი ცვლის. გარდა ზოგადი გაგებისა, რომ ზაფხული სიცოცხლით სავსე სეზონია, ზამთარი კი, საპირისპიროდ, პირქუში და სიკვდილთან ასოცირებული, „უნაყოფო მიწაში“ ზამთრის პეიზაჟის აღწერა მეტად საინტერესო ასოციაციებს ჰპოვებს სხვადასხვა უძველეს ხალხთა ესქატოლოგიურ რწმენა-წარმოდგენებთან. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ პოემაში ზამთრის სურათის აღწერა, ასოციაციურად ესქატოლოგიურ მოვლენებს უკავშირდება.

„ცეცხლოვან ქადაგებაში“ კიდევ ერთი, ზამთრის სადამოს ურბანული პეიზაჟის აღსაწერად ელიოტი გაზის ქარხნის ჭუჭყიან, „შმორიან“ მიდამოს არჩევს, რომელიც, სავარაუდოა, რომ დაბალი კლასის საზოგადოებით დასახლებული ზონაა. მრავალსახოვანი მთხრობლის მრავალჟღერადი ხმის გარდა, გაისმის ქალაქის ხმები, რომლებიც ძვლების ჭრიალად, გესლით აღსავსე ქირქილად, სიარულისას ჩონჩხების მიერ გამოცემულ კაკუნად აღიქმება. მთხრობელი თევზაობს, თუმცა გრაალის ლეგენდებში აღწერილი მდინარეების ნაცვლად, რომელთა სიახლოვესაც ინახება გრაალის თასი, წყალი ქალაქში შმორიანი არხების კალაპოტში მიედინება, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს წყლის მაცოცხლებელი ძალის დაკარგვას.

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

„უნაყოფო მიწაში“ ვარირებად მხატვრულ სივრცეებს შორის ერთ-ერთი ყურადსაღები და მრავალი სიმბოლიკით დატვირთული მხატვრული სივრცეა

ოთახები. საგულისხმოა, რომ „ჭადრაკის თამაშისა“ და „ცეცხლოვანი ქადაგების“ ვრცელი პასაჟები თითქმის სრულებით ოთახის ინტერიერსა და იქ გამეფებულ ატმოსფეროს აღწერს, სავარძელში მჯდომი ქალისა და მბეჭდავის გარეგნობის დამახასიათებელი დეტალები კი პოემაში თითქმის არ არის. გამონაკლისია, ორივე შემთხვევაში ქალების თმების ხსენება (შდრ. I თავი - გოგო-სუმბულის სველი თმა). პერსონაჟთა სახეების დაფარვით, ისინი საერთო, უსახური მასის ნაწილებად წარმოჩინდებიან, რომელთა ინდივიდუალურად აღწერასაც არსებითი მნიშვნელობა არ გააჩნია. ამ ორ სცენას, ასევე, ოთახებში შემომავალი კიბის არსებობა აერთიანებს. მუწუკიანი ყმაწვილი მბეჭდავის ოთახიდან გამავალ ჩაბნელებული კიბის საფეხურებზე ეშვება: „ფრთხილად ჩადის ბნელ კიბეზე, ფეხისცეცებით“. კიბეზე ჩასვლის აღმწერი ეს პასაჟი მბეჭდავი ქალის ოთახის სტუმრის სულიერ სიბნელესა და სისუსტეს განასახიერებს. კიბის გავლით შემოდის მთხრობელიც მდიდარი ქალბატონის ბუდუარში („ახმიანდნენ ნაბიჯები საფეხურებზე“), სადაც ყველაფერი ხელოვნურია: ვაზის ფოთლები ლითონის ჩუქურთმას, ამური - ოქროსი, ჰაერში ნელსაცხებლების სინთეტური სურნელი ტრიალებს, ცარიელია უზარმაზარი აკვარიუმი, რომელში ცურვის იმიტაცისაც მოჩუქურთმებული დელფინი, ნაყოფიერების უძველესი სიმბოლო, ასრულებს, ოთახს არა მზის, არამედ „შვიდყლორტიანი შანდლიდან ფენილი“ სინათლე ანათებს. ჰიუ კენერი პოემაში ჭადრაკის სიმბოლიკის შესახებ მსჯელობისას შენიშნავს, რომ, ზოგადად, წესების თანახმად, თამაში დედოფლისა და პაიკების მიერაა წარმართული. ჭადრაკის უსუსტესი ფიგურა მეფეა, რომელიც პოემის ამ ეპიზოდშიც პასიურ მდგომარეობას ინარჩუნებს და ქალის კითხვებს პასუხს არ სცემს. თუმცა, როგორც, ზოგადად, თამაშის, ასევე, პოემის მესამე ეპიზოდის საწყისი პასაჟის „ბედიც“ მეფისა და მთხრობელის „კეთილდღეობაზეა“ დამოკიდებული (Kenner, 1959, pp. 152-153). ეს, ერთგვარად, კიდევ ერთი დამაკავშირებელი ძაფია პოემასა და ნაყოფიერების მითებს შორის, რომლებშიც მეფე-მეთევზეა ის დაუცველი ფიგურა, რომლის უძლურებაც, იმთავითვე, მიწის გაუდაბურებას გულისხმობს. ნ. ჰარგროუვი, მართებულად შენიშნავს, რომ ტერევსისა და ფილომელას ბერძნული მითის მოხმობა, რომელშიც მოთხრობილია მეფე ტერევსის მიერ ფილომელასათვის ენის ამოგლეჯის ამბავი,

ერთგვარი მეტაფორაა იმისა, რომ თანამედროვე სამყაროში ნაყოფიერების მითები ვეღარ „გახმიანდება“ (Hargrove, 1978, p. 71).

„უნაყოფო მიწის“ ტოპოსთაგან, ასევე, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ბაღი და მისი სიმბოლიზმია. პირველი, ბიბლიური, ადამიანებისათვის სწორედ ბაღი იყო ის თავდაპირველი სივრცე, „ოიკუმენე“, რომლის ცოდნაც მიეცათ მათ. პირველადი ასოციაციები, რასაც ბაღის ხსენება ბადებს, უმანკოება, უშფოთველობა, შეურყენელი გულუბრყვილობაა. პოემის რამდენიმე პასაჟის მხატვრულ სივრცედ ელიოტმა სწორედ ბაღი შეარჩია. „ჭადრაკის თამაშში“ ის გადატანითი მნიშვნელობით გაიჟღერებს. მდიდარი ქალბატონის ოთახის ბუხრის თავზე განთავსებული ნახატიდან, რომელიც პოემაში „ბაღისკენ გამავალ სარკმლად“, ე.ი. ფანჯრის იმიტაციადაა მოხსენიებული, არა ედემბაღის ჰარმონიული სცენა, არამედ ტერევსის მიერ ფილომელაზე ძალადობის ამსახველი, ბერძნული მითის, სიუჟეტია გამოსახული. „მკვდრის დამარხვაში“ აპრილის თვეში ერთმანეთს ბაღში ხვდებიან მთხრობელი და გოგო-სუმბული. დროის ციკლურობას უსვამს ხაზს ერთი წლის წინანდელ გაზაფხულზე შემდგარი მათი შეხვედრა („სუმბულების თაიგული მომართვი შარშან“). ყურადღებას იპყრობს გოგო-სუმბულის სველი თმა და მიხუტებული ყვავილები. ამ დეტალებში რთული ამოსაცნობი არაა ყვავილებით მორთული, შემლილი ოფელია, რომელიც თავს წყალში იხრჩობს (ეს ასოციაცია ერთგვარად ნიადაგს უმზადებს მაღამ სოზოსტრისის წინასწარმეტყველებას: „გემინოდეთ წყლისაგან სიკვდილის“). ჭკუიდან შემცდარი ოფელიას განწირული მონოლოგი გვამცნობს: „აი საკმელას-ბალახი: ეს ნიშნავს, არ დამივიწყო. / გთხოვ, ჩემო საყვარელო, არ დამივიწყო. აგერ კიდევ ქვეყნისგულა, გულიდამ არ ამომილო“ (შექსპირი, მოქმ. IV, სურ. V). ეს სიტყვები გოგო-სუმბულის სათქმელიცაა, რადგან „უნაყოფო მიწაში“ ოფელიას შიშები ახდება. რაც მთხრობელის თავს ხდება, სრული დავიწყება და სულიერი სიცარიელეა: „ადარ ვიყავი / ადარც ცოცხალი და არც მკვდარი, არ მახსოვდა აღარაფერი“.

ედემბაღში გამეფებულ პირველყოფილ უშფოთველობასა და ჰარმონიას „უნაყოფო მიწის“ ბაღში არსებული დუმილი, სიცარიელე, დავიწყება, ცოცხალ-მკვდარი მდგომარეობა ენაცვლება. ჯ. ბრუკერი „ჭადრაკის თამაშში“ პირველ



ეპიზოდში აღწერილი სუმბულის ბაღის სცენის გამოძახილზე საუბრისას შენიშნავს, რომ პოემის თავდაპირველ ვერსიაში, ქალის კითხვაზე: „ნუთუ არაფერი გახსოვს?“ მთხრობელი პასუხობს: „მახსოვს სუმბულის ბაღი“ (“I remember / The hyacinth garden”). ფრაზა პოემის საბოლოო ვერსიიდან ამოღებულია. ასევე, კითხვაზე „რაზე ფიქრობ?“ მთხრობელის პირვანდელი პასუხი „მე ვფიქრობ, პირველად ჩვენს ვირთხის ბილიკზე შევხვდით“ (“I think we met first in rats’ alley”) ჩანაცვლებულია ფრაზით: „მე ვფიქრობ, ვირთხის ბილიკს მივყვებით“ (“I think, we are in rats’ alley”). მკვლევრის მოსაზრებით, მთხრობელის სიტყვების ამგვარი ცვლილება ხაზს უნდა უსვამდეს სუმბულის ბაღისა და ვირთხის ბილიკის ერთმანეთში აღრევადობას, რადგან მთხრობელი მიიჩნევს, რომ ისინი არიან და ყოველთვის იყვნენ ვირთხის ბილიკზე მოარულნი. ამგვარად, სუმბულის ბაღი ვირთხის ბილიკად ტრანსფორმირდება (Brooker, 1990, pp. 107-108).

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

ნ. ჰარგროუვი ბაღის, როგორც უნაყოფობის განსახიერების, ირიბ გამოვლინებას ხედავს პოემის მესამე ეპიზოდში „ცეცხლოვანი ქადაგება“, რომელშიც, მართალია, ელიოტი უშუალოდ ბაღს, როგორც მოქმედების მხატვრულ სივრცეს, არ აღწერს, თუმცა მკვლევარის თანახმად, ამ თავში მკითხველი აღმოაჩენს ერთგვარ

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

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

პოემის საწყისი ორი ფრაზა სუმბულის ბაღის სცენის პირდაპირი გამოძახილია: „ოფლდადენილ სახეებზე ჩირაღდნების აღმურის შემდეგ / ხეივნებში სუსხიანი სიჩუმის შემდეგ“ (“After the torchlight red on sweaty faces / After the frosty silence in the gardens”). ბაღის სუსხიანი სიჩუმე გოგო-სუმბულის სიტყვების სანაცვლოდ მთხრობელის დუმის მოგვაგონებს, რაც, თავის მხრივ, სიყვარულის უარყოფას ნიშნავს. ამასთან, მარკოზის სახარებაში ვკითხულობთ, რომ ქრისტე თავის მოწაფეებს სთხოვს, მასთან ერთად ილოცონ, თუმცა მოციქულები ვერ ხვდებიან რა გეთსემანიის ბაღში ყოფნის ღამეს ლოცვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, ისინი იძინებენ. მოციქულებმა არ იცინ რა უპასუხონ ქრისტეს, რომელიც მძინარეებს პოულობს მათ.

საკასუხოდ ისინი დუმან. ნ. გიში შენიშნავს, რომ სუმბულის ბაღში მთხრობელის დუმილი, რაც ადამიანური სიყვარულის ღალატს აღნიშნავს, პოემის ბოლო ეპიზოდში, გეტსემანიის ბაღში გამეფებული დუმილის სახით, ღვთიური სიყვარულის ღალატად გარდაიქმნება (Gish, 1988, p. 92).

„უნაყოფო მიწაში“ მეტად საინტერესო გამოვლინებას ჰპოვებს მხატვრული დროის საკითხი. პოემაში წინასწარმეტყველთა და მისანთა (ეზეკიელი, ტირესია, კუმეს სიბილა, მადამ სოზოსტრისი) ხმების გაჟღერებით ელიოტს შემოჰყავს მომავალი დრო და მკითხველს მოსალოდნელის მჭვრეტელობითი უნარით აღჭურვავს. მადამ სოზოსტრისისა და ეზეკიელის ხმები მოსალოდნელი დალუპვის შესახებ გვაფრთხილებენ. კუმეს სიბილა - „ნემტის პემში დაგუბებული საშინელება“ - სიკვდილის საშინელ სახედ და აღდგომის შეუძლებლობის ნიშნად გვევლინება. ტირესიაც, რომელიც ქალაქ თებეს დაარსებასა და მის დალუპვას შეესწრო, გვიდასტურებს, რომ წინასწარ იცის, რაც მოხდება: „მე, ტირესია, რაც მოხდება, წინასწარ ვხვდები, / ... მე, ვინც ვიჯექი თებეს ზღურბლთან და ხშირად მკვდრებით / გარემოცულიც ვსეირნობდი, მე, ტირესია“.

კუმეს სიბილა და ტირესია, მომავალთან ერთად, ყველა დროს განასახიერებენ. „უნაყოფო მიწაში“ ტირესია ელიოტის ჰიპოთეზის, „იდეალური წესრიგის მითის“, ხორცშესხმაა. წარსული, არა მარტო წარსულად, არამედ თანამედროვეობადაც უნდა აღვიქვათ, ვკითხულობთ ესეში “Tradition and the Individual Talent”. ტირესია - ესაა ჭვრეტა აწმყოდან წარსულისა და, მისი წინასწარმეტყველობის ფაქტორის გათვალისწინებით, ასევე, მომავლისაკენ. ჯ. ბრუკერის თანახმად, ელიოტის ტირესიაზე საუბრისას, აზრსმოკლებული არაა ფ. ჰ. ბრედლისეული „აბსოლუტის“ ცნების ხსენება, რადგან, ჰეგელის „აბსოლუტისაგან“ განსხვავებით, რომელშიც მეტაფიზიკური სუბსტანცია მოიაზრება, ბრედლი აბსოლუტს გამოცდილებათა ნაკრებად მოიაზრებს. იგივე შეიძლება ითქვას კუმეს სიბილაზე. ენეიდას თანახმად, მას შეუძლია ერთიან სურათად აღიქვას რომის წარსული და მომავალი, შეუძლია გადაადგილდეს ამქვეყნიური სამყაროდან ჰადესში და, ამგვარად, იცნობდეს ორივე სამყაროს, სიცოცხლისას და სიკვდილისას. ორივე პერსონაჟს ორმაგი ხედვის შესაძლებლობა მიეწერება, რამდენადაც მათ შეუძლიათ ქრონოლოგიურ დროში,

ერთმანეთის თანმიმდევრობით მიმდინარე მოვლენების დამკვირვებლების როლში ყოფნა და, მეორე მხრივ, გარე დამკვირვებლები არიან, რომლებიც შინაგანი ხედვის საშუალებით მოვლენებს ერთ მთლიანად სურათად აღიქვამენ (Brooker, 1990, pp. 47-53). ტირესიასა და კუმეს სიბილას, შესაბამისად, პოემის აწმყო დრო კვდომის გაწეილი წამია, რომელშიც „ხსოვნა და სურვილი“ (“memory and desire”), წარსული და მომავალი ერთმანეთს ერწყმის. ელიოტის თქმით, ტირესია „პოემის ცენტრალური პერსონაჟია, რომელიც თავისთავში ყველა დანარჩენ პერსონაჟს აერთიანებს... რასაც ტირესია ხედავს, სწორეს ისაა პოემის არსი“. თუ ტირესია ყოვლისმომცველი მეხსიერებაა, როგორც გ. სმითი უწოდებს (“all-gathering memory”)<sup>8</sup>, მაშინ ის თავის თავში აერთიანებს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს. რადგან შორეულ წარსულში თებეს აღზევებასა და დაღუპვას მოესწრო, მკითხველი უნდა ელოდოს, რომ ტირესია კიდევ არაერთი ქალაქის სასიცოცხლო ციკლის დასრულების მომსწრე იქნება. მეხუთე ეპიზოდში ინგრევიან კიდევ დიდ ქალაქთა, მათ შორის ელიოტის ლონდონის, კომკები. პოემის დასკვნით თავში თხრობა უყამო განზომილებაში ხდება, სადაც ქრონოლოგიური დროის არსებობა გამორიცხულია. ამდენად, მთხრობელის რიტორიკული კითხვა: „ან რა ქალაქი ინგრევა მთებში“ მოიაზრებს უდაბნოს მირაჟულ გამოსახულებაში ერთმანეთში აღრეულ ყველა ქალაქის სახეს.

არაერთი მკვლევარი „უნაყოფო მიწის“ მხატვრული სივრცის მიღმა მდგომად კონკრეტულ ქალაქს მოიაზრებს. მაგალითად, ე. ქუქი ესსეში “T. S. Eliot and the Carthaginian Peace” პოემის ტოპოსზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ ლონდონის, როგორც ცენტრის აღქმა ერთდროულად სამი პერსპექტივითაა შესაძლებელი. ესაა ლონდონი, როგორც დედაქალაქი, იმპერიის ცენტრი და მსოფლიო ცენტრი. შესაბამისად, მკვლევარი პოემას როგორც ურბანულ, ასევე, იმპერიულ და მსოფლიო პანორამად მოიაზრებს. გარდა ამისა, მისი მთავარი აქცენტი რომს - მარადიულ ქალაქს უკავშირდება: “I think that the poem focuses on one prototype for London, and that the prototype is Rome” (Cook, 1979, p. 2). ჩ. მარტინდეილი ესსეში “Ruins of Rome: T. S. Eliot and the Presence of the Past” „უნაყოფო მიწას“ „ნგრევის პოემად“ მოიხსენიებს (“the ruin poem”) და მოსაზრებას გამოთქვამს, რომ ნანგრევი, ერთი მხრივ, ჭკნობის,

---

<sup>8</sup> Smith, G. (1971). T.S. Eliot's Poetry and Plays. Chicago: The University of Chicago Press, p. 67

წარმავალობის, დროის დამასუსტებელი და დამანგრეველი ძალის განსახიერებაა, მაგრამ, ამავდროულად, შეიძლება განახლებისა და ახალი სიცოცხლის მანიშნებელიც იყოს. აზრის ნათელსაყოფად, მკვლევარი იმოწმებს ჰეგელის სიტყვებს, რომ კართაგენის, პალმირას, პერსეპოლისისა თუ რომის ნანგრევებში მოარულ ყოველ ადამიანში აღიძვრება სამეფოთა და კაცთა წარმავალობის, ძლიერებითა და სიმდიდრით აღსავსე გამქრალი ცხოვრებისა განცდა, მაგრამ ცხოვრების ამგვარად შემოტრიალების ცხად ხილვას ყოველთვის თან სდევს ახალი სიცოცხლის აღორძინების ასოციაცია: „მაშინ როდესაც სიკვდილი გამომდინარეობს სიცოცხლისაგან, სიკვდილი, ასევე, შობს სიცოცხლეს“ (“While death is the issue of life, life is also the issue of death”) (Martindale, 1995, pp. 119-121).

„უნაყოფო მიწა“ ნანგრევების, დანაწევრებული ფრაგმენტების ერთიანობაა, რომელთა ერთმანეთთან დაკავშირება მკითხველისათვის რთული ამოცანაა: „ახლა ძნელია / მოვუყარო თავი არაფერს“ (“I can connect / Nothing with nothing”). პოემაში შექმნილი ქაოსის მოწესრიგებისათვის ელიოტი გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომისა და ნაყოფიერების ძიების მითოსურ სქემებს მიმართავს. მითოსურ სქემათა გამოყენებით მკითხველს წარსულისა და თანამედროვეობის ამსახველი კონტრასტული სურათები თანადროულად წარმოუდგება გონებაში. ამ „მეთოდით“ ელიოტი ქმნის ერთგვარ „ანტი-მითს“, რომელიც თანამედროვეობის სულიერი იმპოტენციის ასახვისკენაა მიმართული. ამგვარად, „უნაყოფო მიწაში“ მყარდება, თავად ელიოტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „იდეალური წესრიგი“, რაც, თავის მხრივ, „მითოსური მეთოდის“ ძირითადი მახასიათებელია: ყოველი პერსონაჟი ერთმანეთს ურთიერთჩაანაცვლებს და საბოლოოდ „ყველაკაცში“ - ტირესიაში ერთიანდება, ყველა მდინარე (ტემზა, ნილოსი, განგი, რაინი და სხვ.), ყველა ტამარი (სენტ მერი ვულნოთი, მაგნუს მოწამეს ტამარი, გრაალის ლეგენდების ხიფათის სამლოცველო), ყველა ბაღი (ჰიაცინტის, მარი ლარიშის მოგონებებში გაცოცხლებული ჰოფგარტენის, სტეტსონის, გეტსემანიის, ედემის ბაღები) და, ბოლოს, ყოველი ამ სივრცის თავის თავში გამაერთიანებელი ლონდონი და მასთან ერთად ყოველი ქალაქი პირობით, მითოსურ ტოპოსად ტრანსფორმირდება - კუმეს სიბილას სამყოფელ ქილად, სადაც დრო

შეჩერებული, უსასრულოდ გაწელილი წამია, სივრცე კი ურაზროსის ტანივით შემორკალულ, სამყაროს პარადიულ მოდელს განასახიერებს.

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

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

იოკნაპატოფას რომანთა ციკლიდან კომპლექსურობითა და სირთულით გამორჩეული ერთ-ერთი ნაწარმოები 1932 წელს გამოქვეყნებული „აგვისტოს ნათელია“, რომლის ძირითადი პრობლემატიკა გარემომცველ სამყაროსთან, დროსთან და, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, საკუთარ თავთან დაპირისპირებული ინდივიდების ბედია.

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

ფიქციური ოლქის სახელწოდება, „იოკნაპატოფა“, რომელიც ველად მომავალ მდორე მდინარედ განიმარტება, მკითხველს იმთავითვე გარკვეულ მინიშნებას აძლევს, რომ ფოლკნერი „იოკნაპატოფას საგის“ ნაწარმოებებში ე. წ. რეალური დროისა და სივრცისაგან განსხვავებულ სივრცე-დროით განზომილებას ქმნის. ფ. პიტავი ესეში “The Landscape in *Light in August*” მართებულად შენიშნავს, რომ რომანის პეიზაჟი ერთდროულად მოძრაობასა და უძრაობას განასახიერებს (Pitavy, 1970, p. 265). მოძრაობისა და უძრაობის სინთეზირების პრინციპი შესაძლოა რომანის მთელი მხატვრული სივრცე-დროისათვის დამახასიათებელ ძირითად ასპექტად მივიჩნიოთ.

ლინა გროუვის გადაადგილებას მთხრობელი, პარადოქსული გაგებით, უძრაობას ადარებს: „განუწყვეტლივ კი მოძრაობს, ოღონდ ლარნაკზე მიხატულივით, თითქოს არც წინ მიიწევს და არც ადგილს იცვლის“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 7). უძრაობისა და ლარნაკზე გამოსახულობის იმიტაციის კომბინაცია მკითხველს იმთავითვე ჯ. კიტსის ლექსთან, „ოდა ბერძნულ ლარნაკს“, აშკარა პარალელს მოაგონებს. ფოლკნერი ლინა გროუვს ლარნაკის სიმბოლოდ განიხილავს. ჯეფერსონისაკენ მიმავალ თვალუწვდენელ სივრცეში, ლინას აღქმით, გარშემო ყველაფერი უძრავია. პერსონაჟის პერსპექტივა ქრონოლოგიურ, საათის დროსა და ირგვლივ ხილულ სივრცეს ერთმანეთში თქვეფს. ამგვარი, ერთმანეთში აღრეული სივრცე-დრო უძრავი მარადისობის ხატს ქმნის, ლინას კი, ანტიკური ლარნაკის ავატარს, მარადიულობის სიმბოლოდ აქცევს. მართებულაია, ითქვას, რომ მექანიკური დროისაგან და გარემომცველი სივრციდან ლინასეული ამოვარდნილობა უფრო

მეტად ინსტინქტური და თანდაყოლილია, ვიდრე რაციონალური და გაცნობიერებული.

ლინა გროუვისათვის დროის მდინარებას ხელი არ დაუტყვია. მისგან განსხვავებით, გეილ ჰაითაუერი, ფოლკნერის იმ ინტელექტუალ პერსონაჟებს მიეკუთვნება, რომელთაც დროის პრობლემატიკის განსხვავებული, გამძაფრებული აღქმა აქვთ და რომელთაც დროისაგან განადგურებულებს უწოდებს რ. ჩეისი (Chase, 1970, p. 17). თუ ლინა ბუნების პეიზაჟებთან, გზასთან და გზაზე ყოფნასთან დაკავშირებულ ცვლილებებთან ასოცირდება და აწმყო დროის განსახიერებაა, ჰაითაუერი „პატარა, ჩაჟამულ, შეუღებავ“, უბრალო, ბუნგალოს მსგავს სახლს ემსგავსება, რომელიც, თავის მხრივ, სტატიკურობასა და ცვლილებათა მიუღებლობას განასახიერებს და, ამავდროულად, ფოლკნერის იმ პერსონაჟებს მიეკუთვნება, რომლებიც კონკრეტული მიზნით არიან ჩართულნი დროის წინააღმდეგ გაჩაღებულ მტრულ ბუნტში: დროის დინებისაგან განპირობებულმა ცვლილებებმა ვერაფერი დააკლონ წარსულის იმ იდეალებს, რომლებიც ამ პერსონაჟების საზრდოობის წყაროდ ქცეულან. წარსულთან მიჯაჭვულობასა და მექანიკური დროისაგან გამიჯნულობას მოწმობს ისიც, რომ ჰაითაუერისათვის საათი საჭიროებას არ წარმოადგენს. შესაძლოა ითქვას, რომ ის რომანის ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც რეალური დროის მომენტიდან ამოვარდნილობას მთელი თავისი არსებით აღიქვამს.

რომანში ერთგვარ საკრალურ, ლიმინალურ სივრცეებად გვევლინება სახლისა და იმ ქუჩის ერთიანობა, რომელზე მომხდარმა მოვლენამაც სამუდამოდ განსაზღვრა არა მხოლოდ სამოქალაქო ომში მოკლული წინაპრის, არამედ მისი შთამომავლის ცხოვრებაც. ქალაქის ყოფილი მთავარი ქუჩა ჰაითაუერისათვის საკრალურ სივრცედ იქცევა, საიდანაც წარსულ, საბედისწერო ღამის დაბრუნებაა შესაძლებელი. ყოველღამიერ, პასიურ-რიტუალურ ქმედებას - მდუმარებითა და მოლოდინით აღსავსემ თვალი ადევნოს ქუჩას, პერსონაჟის ყურთასმენისათვის ცხენების ფლოქვების გრიალის, თვალთახედვისათვის კი ცხენოსანთა ლანდების გაცოცხლება შეუძლია, რითაც ჰაითაუერი ჯერ კიდევ მის დაბადებამდე ოცი წლით ადრე მომხდარს ერწყმის.



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

“Heard melodies are sweet, but those unheard

Are sweeter...”<sup>9</sup>

გარდა ამისა, პერსონაჟის შინაგანი მგრძნობელობა იმგვარადაა მომართული, რომ უსაათოდ, მექანიკური სიზუსტით იცის, როდის გაიგონებს ეკლესიიდან მომავალ, ორღანისა და გალობის ერთმანეთში არეულ, ხმებს და, ამავედროულად, შეუძლია გონებაში უშეცდომოდ აღიდგინოს და გააცოცხლოს, წირვის დამსწრეთა ყოველი ქმედება და მოძრაობა. ეკლესიიდან მომავალი შორეული ხმები განდევნილი მღვდლის წარმოსახვაში თანდათანობით იკრებს ძალას და საორღანო მელოდიაც უფრო მჭექარედ და ხმაშეწყობილად ჟღერს. ამგვარად, ბუნებით ესთეტსა და მითად ქცეული წარსულის მოტრფიალე პერსონაჟს პოეზია, მუსიკა და მითი არასასურველი სინამდვილის მარწუხებისაგან თავდაღწევის საშუალებად ესახება. ეკლესიის ყოფილი წინამღვრისთვის შორიდან მომავალი მუსიკა ახლო, მოგუგუნე ჟღერადობად და კიტსისეულ ჯერ არ სმენილი მელოსით გამოწვეულ, სიმძაფრით ყოველივეზე აღმატებულ ტკბობის მომენტად გარდაიქმნება, თავად პერსონაჟი კი „აქ“ და „ახლა“ მდგომარეობიდან „იქ“ და „მაშინ“ მოცემულობაში გადაინაცვლებს.

ჯეფერსონი რომანის მთავარ პერსონაჟებს დაღუპვას უქადის, მაგრამ ქალაქს არც ერთი მათგანი ტოვებს. ჯოანა ბარდენს მამისა და ძმის საფლავების მიტოვება არ შეუძლია, ჰაითაუერი კონკრეტული ქუჩით და მასზე მომხდარი მოვლენითაა შეპყრობილი და, ქალაქის კოლექტიური მოთხოვნის მიუხედავად, არსად მიდის: „ქალაქი, როგორც იქნა, გონს მოეგო და მიხვდა, ჰაითაუერიც, სიკვდილმადე მისი ცხოვრების ნაწილი რომ უნდა ყოფილიყო...“ (ფოლკნერი, 2015, გვ. 68-69). სიმბოლურია, რომ ფოლკნერის ფიქციური ქალაქის ცენტრში სასამართლოს ნაგებობაა აგებული, რომელიც იმავედროულად ციხის ფუნქციასაც ასრულებს, შენობის ფასადს

---

<sup>9</sup> „მოსმენილ მელოსს მძაფრი ტკბობით აღმატება მელოსი ჯერ არ სმენილი...“

კი ქალაქის მთავარი საათი იკავებს. რ. ლეანი მართებულად შენიშნავს, რომ ფოლკნერის მხატვრული სამყაროს გულში მართლმსაჯულების აღსრულების შესატყვისი ადგილებისა, სასამართლოსა და ციხის, და ქალაქისათვის დროის მსვლელობის მაცნე მექანიზმის თანაარსებობა დროსა და სატუსაღოს აერთმნიშვნელოვნებს და ცალკეულ ინდივიდებს დროის ტუსადებად წარმოაჩენს (Lehan, 2009, p. 142). ამგვარად, რომანის პერსონაჟებისათვის წარსულისაგან თავდაღწევის გზა არ არსებობს. ქალაქის დატოვებას მხოლოდ ის პერსონაჟები ახერხებენ, რომლებიც ყველაზე ნაკლებად არიან წარსულს მიკედლებულნი: ბაირონ ბანჩი და მუდამ გზად მდგომი ლინა გროუვი, რომელთა წარსულის შესახებ, რომანში თითქმის არაფერია ნათქვამი.

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

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

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

სიმბოლოს გამოკვეთა ავტორის მიზანმიმართულ ჩანაფიქრს ჰგავს, რომ მკითხველმა ის მარტივად დააკავშიროს ქრისტესთან. მაგალითად, რომანში ხაზგასმითაა აღნიშნული რომ, ქრისტემასი იესოს ასაკის იყო, როდესაც ჯეფერსონში პირველად შენიშნეს, თუმცა პერსი გრიმის მიერ მისი მკვლევლობის მომენტისათვის უკვე სამი წელია გასული და ქრისტეს ფიზიკური სიკვდილის ასაკი „აგვისტოს ნათელის“ პერსონაჟის მკვლევლობის ასაკს არ ემთხვევა. ფოლკნერი ერთგვარად ეთამაშება მკითხველს, რომელიც გზა და გზა აღმოაჩენს ანაქრონიზმის ნიშნებს. ამგვარად, ქრისტეს სიმბოლიზმი ფოლკნერის მიერ ზედაპირზე დადებული ასოციაციაა იმავდროული მინიშნებებით, რომ ქრისტემასი ქრისტეს ზედმიწევნითი პროტოტიპი არაა. რ. სლეიბი მიიჩნევს, რომ ის არა იმდენად ქრისტეს განსახიერება, არამედ ფრეიზერისეული არქეტიპული ფიგურაა და არაერთ საერთო ასპექტს ასახელებს, რაც მას მითოლოგიურ ადონის ამსგავსებს (Slabey, 1960, p. 330). რომანში, აგრეთვე, ერთი და იმავე ბიბლიური ფიგურის, ქრისტეს, ერთდროულად ორ პერსონაჟში განსხეულების გამოვლინებას აწყდება მკითხველი. თუ ჯო ქრისტესთან ასოცირდება, ფორანზე შემსხდარი ბაირონი და ლინა ბავშვთან ერთად, იოსებს, მარიამსა და იესოს მოგვაგონებენ. ამგვარად, ახალშობილი და ქრისტემასი სიმულტანურად განასახიერებენ ქრისტეს.

ლინა გროუვთან დაკავშირებით ფოლკნერი აცხადებდა, რომ პერსონაჟი არცერთი მითოლოგიური თუ ბიბლიური ფიგურის პროტოტიპად არაა ჩაფიქრებული, თუმცა, მიუხედავად ამისა, საერთო ასპექტები შეიმჩნევა ლინასა და რომაული მითოლოგიის ქალღმერთ, დიანას, შორის. დიანა ბუნების, მშობიარობის, ნადირობის ქალღმერთია. ხშირად მას ტყის ქალღმერთადაც მოიხსენიებენ (Diana of the Wood) და ფეხშიშველსაც გამოსახავდნენ. ლინას გვარიც პირდაპირ ბუნების სახე-სიმბოლოობაზე მიაწინებს: Grove - ტყე, კორომი. ის მშობიარე და ფეხშიშველია და ერთგვარ მონადირედ გვევლინება, რადგან გზას ლუკას ბარჩის ადგილსამყოფლის სამებნელად ადგას (Pitavy, 1973, p. 155). საგულისხმოა, რომ ფრეიზერის „ოქროს რტოს“ მიხედვით დიანას თაყვანისცემის რიტუალები აგვისტოში სრულდებოდა, ფოლკნერთან კი პირქუშ მხატვრულ გარემოში ნათლის შემომტან ფიგურად ლინა გვევლინება და რომანის სათაურის ქვეტექსტის ერთ-ერთ ინტერპრეტაციად ლინა

გროუვი, როგორც აგვისტოს ნათელი, შესაძლოა მოვიაზროთ. მ. მილგეიტის მოსაზრების თანახმად, მითოლოგიურ დიანასთან გარკვეულ საერთოს ჯოანა ბარდენის პერსონაჟიც პოულობს. ესაა, ქალღმერთის მსგავსად, ჯოანას მამაკაცური ბუნების აშკარაობა, პერსონაჟის ქალწულობაზე აქცენტი, ქრისტმასთან მისი ურთიერთობის მთვარის ფაზების მსგავსი ცვალებადობა (დიანა ხშირად მთვარის ქალღმერთად მოიხსენიება) (Millgate, 1970, p. 79).

„აგვისტოს ნათელსა“ და იოანეს სახარებას შორის არსებულ საინტერესო კავშირებს ხედავს მკვლევარი ვ. ჰლავსა და ყურადღებას იოანეს სახარების დასაწყისზე ამახვილებს: „დასაბამიდან იყო სიტყვა, და სიტყვა იყო ღმერთთან და ღმერთი იყო სიტყვა“. სახარების პარალელურად, მკვლევარი „აგვისტოს ნათელზე“ მსჯელობისას შენიშნავს, რომ რომანის დასაწყისიდანვე ლინა გროუვის შემოყვანა, რომელიც ლუკასის „სიტყვას“ ატარებს მუცლით, ბიბლიური ალუზიის შემცველია. ლინას მონოლოგებში მრავალჯერ ჟღერს სიტყვა “word”. ამგვარად, ლინა ფოლკნერის ფიქციურ სამყაროში ნათლის შემომტანი და ღვთის სიტყვის (ლუკას ბარჩის, როგორც პაროდული მამა ღმერთის, შვილის) მატარებელია.

იოანე წინამორბედთან დაკავშირებულ ასოციაციებს ვ. ჰლავსა ჯოანა ბარდენზეც განავრცობს და შენიშნავს, რომ პერსონაჟის სახელი იოანეს მდებრობით ვარიაციას წარმოადგენს (John, Joanna) და, ამავდროულად, სახელისა და გვარის ინიციალები J. B. იოანე ნათლისმცემლისას იმეორებს (John the Baptist), გარდა ამისა, ორივე მათგანი სიცოცხლეს თავის კვეთით ასრულებს (Hlavsa, 1991, pp. 21-22). იოანე წინამორბედისა და დიანას სახეები როგორც ჯოანაში, ისე ლინაში ცოცხლდება, ქრისტესი - როგორც ქრისტმასში, ისე ლინას ახალშობილ ბავშვში. ამგვარად, ერთი მითოლოგიური თუ ბიბლიური სახის რომანის სხვადასხვა პერსონაჟში, ავატარში სიმულტანურად გაცოცხლება ფოლკნერის „მითოსური მეთოდის“ საკვანძო მომენტი. „აგვისტოს ნათელის“ ძირითადი ქალაქი, ჯეფერსონი, სადაც ყოველივე კონცენტრირდება, ე. წ. ობიექტური სივრცე-დროისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერებები ირღვევა და სადაც რომანის პერსონაჟებში განსხეულებულ ავატარები იყრიან თავს, თავადაც არა კონკრეტულ, არამედ ქალაქთა ავატარს განასახიერებს.

## დასკვნები

ნაშრომში შესწავლილი ნაწარმოებების საფუძველზე შესაძლებელია შემდეგი დასკვნების გამოტანა:

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

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

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

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

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



ასპექტს განსაზღვრავს: პოემის მხატვრული სივრციდან - ლონდონიდან - მკითხველმაც ყველა სხვა ქალაქში შეძლოს გადანაცვლება.

- კონკრეტული მითოლოგიური თუ ბიბლიური სახის „აგვისტოს ნათელის“ სხვადასხვა პერსონაჟში, „ავატარში“ სიმულტანურად გაცოცხლება ფოლკნერის „მითოსური მეთოდის“ საკვანძო მომენტი, რაც, თავის მხრივ, რომანის მხატვრულ სივრცეს - ქალაქს - ყველა სხვა ქალაქთა „ავატარად“ აქცევს.

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

## სადისერტაციო ნაშრომთან დაკავშირებული გამოქვეყნებული შრომების სია

### სტატიები:

- ჯმუხაძე, ქ. (2020). „ქალაქი, როგორც მითოსური სივრცე, ჯეიმზ ჯოისის რომანში „ულისე““ (გვ. 95-101). საერთაშორისო კონფერენციის „ჯოისი და სამყარო“ მასალები. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. <https://rustaveli.org.ge/res/docs/04d7eef52f0a519f9c02917bf0d19995fe24afe1.pdf>
- ჯმუხაძე, ქ. (2020). „ქალაქი, როგორც მითოსური სივრცე, უილიამ ფოლკნერის რომანებში“ (გვ. 118-123). საერთაშორისო კონფერენციის „ჰუმანიტარული მეცნიერებები გლობალიზაციის ეპოქაში“ მასალები, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
- ჯმუხაძე, ქ. (2020). „ჯეფერსონი - უ. ფოლკნერის იოკნაპატოვას დედაქალაქი“ (გვ. 339-343). ამერიკისმცოდნეობის 21-ე ყოველწლიური საერთაშორისო კონფერენციის მასალები, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. [https://www.tsu.ge/data/file\\_db/faculty\\_humanities/krebuli2020.pdf](https://www.tsu.ge/data/file_db/faculty_humanities/krebuli2020.pdf)
- ჯმუხაძე, ქ. (2022). „მითოსის აქტუალიზაცია ჯ. ჯოისის „ულისეში“: ლეოპოლდ ბლუმის მეტამორფოზები“. სპეკალი: 16. DOI: 10.55804/jtsuSPEKALI-16-12 <http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/16/279>
- Jmukhadze, K. (2023). “Mythopoeic Image of the City in T. S. Eliot’s *The Waste Land*”. *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies*, 33 (1), 1-21. DOI: 10.26650/LITERA2022-1099679 <https://dergipark.org.tr/en/pub/iulitera/issue/78799/1099679>

### თეზისები:

- ჯმუხაძე, ქ. (2022). „ქალაქის მითოპოეტიკური ხატი „ულისეში““ (გვ. 221-224). ახალგაზრდა მეცნიერთა IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 27-29 მაისი 2022. [http://isysh.tsu.ge/ka/სიმპოზიუმი\\_2021/10](http://isysh.tsu.ge/ka/სიმპოზიუმი_2021/10)

- Jmukhadze, K. (2022). “Framing the Center: Bed as a Liminal Space in James Joyce’s *Ulysses*”. Abstract Book of the XXIII Congress of the ICLA, Vol. 23 (2022): Re-Imagining Literatures of The World: Global and Local, Mainstreams and Margins. 24–29 July, 2022. <https://icla.openjournals.ge/index.php/icla/article/view/5674>

**Ivane Javakhishvili Tbilisi State University**

**Faculty of Humanities**

**Institute of Western European Languages and Literature**

**English Philology Subfield of PhD Program in Philology**

**Ketevan Jmukhadze**

**Mythopoeic Image of the City in English-Language Modernist Literature**

**Dissertation Synopsis**

Presented for Award of the Academic Degree of the Doctor of Philology (Ph.D.)

The Academic Supervisor: Professor **Manana Gelashvili**

Tbilisi

2023

## Introduction

The thesis aims to discuss the works of three principal authors of English-language modernist literature - James Joyce, Thomas Stearns Eliot and William Faulkner. In the novels of Joyce and Faulkner and the poems of T. S. Eliot the particular cities are immortalized and, furthermore, universal paradigmatic models of them are created. The thesis unites three different authors around a common topic – the cityscape - and discusses the role of the urban topos in their works.

The study of the city as a mythopoeic phenomenon from three different authors' points of view determines the theoretical significance of the thesis. While the artistic spaces of *Ulysses* and *The Waste Land* are real cities – Dublin and London, the nameless and anonymous cities are the loci of *Preludes* and *Rhapsody on a Windy Night*. Faulkner depicts the fictional town of Jefferson in *Light in August*. The first introductory chapter referring to the city as a paradigmatic model from the Biblical worldview precedes the discussion of the topic.

Since the thesis refers to the phenomenon of the city in the works of Joyce, Eliot and Faulkner, the combination of the critical studies dealing with the theme of the city and mythopoeia are used for its theoretical basis. It should be noted that the critical literature studying these two issues in combination is not abundant. Thus, works related to the phenomenon of the city in literature along with the studies of the aesthetics of literary modernism and selected modernist authors are used for the theoretical basis of the thesis.

The originality of the research primarily is that it discusses not merely, in a general sense, the peculiarities of the artistic space of Joyce's *Ulysses*, Eliot's *The Waste Land* and Faulkner's *Light in August*, but specifically the cities. Eliot's and Joyce's cities have often become the subject of scholarly interest, although the study of the city along with the mythopoeia has not yet become the theme of a special and extensive study. The artistic space of *The Waste Land* is often considered the locus gathering all the negative aspects caused by urbanism. As for *Light in August*, one can rarely obtain the critical works discussing Jefferson neither as an urban phenomenon nor as the mythopoeic topos. Most of the critical literature concerning the novel focuses not on the artistic space but the phenomenon of time.

A combination of contrastive-comparative, contextual-intertextual, and deconstruction approaches of research is used in the dissertation.

The structure of the thesis is defined by the multi-layered nature of the selected Modernist authors' works and the necessity of the introductory theoretical part. Thus, the dissertation consists of an introduction, four chapters and conclusions. The reference list is also presented in the thesis.

The last part provides both the general conclusions concerning the dissertation topic and also highlights the major results related to the works of Joyce, Eliot and Faulkner.

## **1. Biblical City - Models**

“God made the country, and man made the town” – English poet William Cowper with this stanza conveys a sharp contrast between dualistic conceptual pairs: God and man, the world and the city. In the opening line of the poem "God Made the Country", there is only the main creator - God, who, in its turn, created man, the world and the city within it, although the author clearly demarks God and the city from each other and denies any connection between them. Man, created as an image of a God, becomes the creator himself and establishes a city as an image of the world.

The idea of creating a city by a man is widespread in the Bible, according to which Cain, the murderer of his brother, appears as the founder of the first city in the history of mankind. Thus, the creation of the first biblical city is directly related to the first biblical disobedience to God and refusal to be under his protection.

The abyss between God and the city becomes even more apparent in regard to the other biblical cities that deserved God's wrath. Nevertheless, the name of the most sinful city belongs to Babylon. Babylon is often referred to simply as "The City" in the Bible, which makes it a symbol and synonym for every city. The eleventh chapter of Revelation calls it the great city, whose sin is bore by all the cities of the world. Thus, Babylon should be considered a paradigm of the city.

Another major biblical model of the city is Jerusalem, which is given the central location

and the function of the navel of the world. Symbolically, the universal schemes of modeling the universe are embodied in Jerusalem. The arrangement of the heavenly Jerusalem is connected with the symbolism of numbers: four and twelve. According to the Book of Revelation, the heavenly city is built as a square or rather a cube. It is surrounded by 144 (12X12) cubits high wall with twelve foundations. The names of the twelve apostles are engraved on them and are made up of twelve precious stones. The city has twelve gates (three gates on each side of the horizon) with twelve angels and the names of the twelve tribes of Israel on them. There is the tree of life with twelve kinds of fruits in the New Jerusalem. The circumference of the heavenly city is twelve thousand stadia (Ellud, 1970, pp. 197-199). In addition, the cube consists of squares. The symbolism of the number four, in its turn, is considered a creation number. Representing Jerusalem as a square, even as a cube, implies its renewed life and re-creation, which indicates the permanent existence of the city at the cosmic level.

\*\*\*

The phenomenon of the city has long become a subject of interest in literature. The author, who chooses the city as the artistic space of the work, like a god or a man, becomes a creator, who must organize the imaginary chaotic urban environment and turn it into an order, a cosmos. Modernist urban literature aims not merely to describe the environment and its characteristic lifestyle in detail, but to create the image of the city as a living organism, and moreover, what is even more important, a universal model of a city.

J. H. Miller's term – "atopical topography" - perfectly defines the function of the city as an artistic space in modernist literature. While discussing the phenomenon of the cityscape, the literary critic singles out some samples of literary works, in which settings are not simply a "couple" of historical time, but an "atopical topography". In this complex collocation, Miller refers to topography or toponymy that is impossible to be confined with boundaries and behind such kind of nameless topos there is "an unplaceable place" hidden: "This strange locus is another name for the ground of things, the primitive ground of the ground, something other to any activity of mapping" (Miller, 1995, p. 7).

The cityscapes created by James Joyce, T. S. Eliot and William Faulkner represent Miller's "atopical topographies", where the narrative goes beyond the borders of Dublin, London, Jefferson and expands into the space-time where the primeval event took place. The topoi created by the modernist authors allow the reader to witness the complete life cycle of the city - creation, eschatology, and motif of possibility/impossibility of resurrection. The urban setting of their works appears not merely as a setting but as a protagonist and a universal, omnipresent phenomenon reminding the reader of the biblical cities of paradigmatic importance - Jerusalem and Babylon.

## **2. Mythopoeic Image of the City in James Joyce's *Ulysses***

### **2.1. Mythopoeic Chronotope: Spatialization of Time**

Throughout history, people have had different ideas about the assimilation of space and the arrangement of the universe. According to Mircea Eliade, since primitive traditions in mankind, there has always been nostalgia for paradise, which leads man to be constantly guided by the original model of the world order and turn any object into the embodiment of the sacred. Therefore, after the Fall, a person tries to restore the lost connection between heaven and earth, which requires the creation of *topos* close to the sacred. Eliade considers the "center" to be such a space, which will help a person to break through the profane space. This mainly means: 1) The sacred mountain, 2) Temple or palace, 3) The sacred city. They are "regarded as the meeting point of heaven, earth, and hell" (Eliade, 1954, p. 12).

The city has become the *topos* of a lot of literary creatures. However, artistic space acquires a form of an object of experimentation and appears as a conscious poetic means in modernist literature. In a number of works created in the twentieth century, a city embodies such an experimental area of action and the artistic world of a modernist novel. The main feature of novels of this period is the reversion to myth, which means transformed and conscious use of the primeval pattern in an artistic means of expression by modernist writers.



As a rule, in a work of art, specific time and space in which the action takes place is usually defined by an author himself. The author creates a fictional world within which the characters are positioned and the plot unfolds. In literary theory, chronotope implies relationship of time and space as expressed in literature, which was first time introduced by Mikheil Bakhtin.

As Bakhtin points out, “in the literary artistic chronotope spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole” (Bakhtin, 1981, p. 84). To express the importance of the correlation of time and space, Bakhtin explains that “Chronotope [...] emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel. All the novel’s abstract elements – philosophical and social generalizations, ideas, analyses of cause and effect – gravitate toward the chronotope and through it take on flesh and blood, permitting the imaging power of art to do its work” (Bakhtin, 1981, p. 250).

The "body" of *Ulysses*, the chronotope of the work, is formed by the fusion of June 16, 1904 and the city of Dublin. Joyce describes the area of action of each episode in such details as if he unfolded a map of Dublin in front of the reader and allowed him to observe it from above. In his essay on “Spatial Form in Modern Literature”, Joseph Frank argues: “Joyce’s most obvious intention in *Ulysses* is to give the reader a picture of Dublin seen as a whole – to recreate the sights and sounds, the people and places, of a typical Dublin day [...]. Like Flaubert, Joyce wanted his depiction to have the same unified impact, the same sense of simultaneous activity occurring in different places” (Frank, 1945, p. 233). From Frank’s point of view, Joyce wanted the reader to become a Dubliner. This is how he or she would be able to put together a lot of fragments and perceive Dublin as a unity or as a whole.

By creating the effect of simultaneity, the reader perceives the events taking place in different parts of the city in concurrence. As a result, the extent of the work in time is replaced by spatial perception, and time and space of the work are presented as a mythopoeic *chronotope*.

The best examples of using such techniques are the VII and X episodes of *Ulysses* (“Aeolus” and “Wandering Rocks”), in which Joyce rejects the chronological technique of narration and, instead, describes current events on the principle of simultaneity.

The setting of “Aeolus” is an editorial office of a newspaper. The episode consists of sub-chapters. Each of them is titled as if a reader is reading newspaper articles. The beginning describes a picture of four different parts of the city: tram traffic near the Nelson’s Pillar, shoeblacks' daily activities under the porch of the general post office, the sound of draymen working in Prince's stores, and Bloom’s activities in the editorial office. The time of action is the same. Using the technique of simultaneity, the reader is able to perceive the daily life of the city and the rhythm of life of its inhabitants with full clarity.

In the X episode (“Wandering Rocks”), Joyce takes the narrative on an even larger scale based on the principle of simultaneity. The episode is completely extended into space. It consists of 19 sub-chapters, the plots of which repeatedly intersect each other. The characters of the novel move through different streets of Dublin at the same time, at 3 o'clock in the afternoon.

For example, in the first sub-chapter, Father Conmee leaves the church and goes outside. As he walks down one of the streets, he passes a funeral home, "where Corny Kelleher totted figures in the daybook while he chewed a blade of hay" (Joyce, 1946, p. 218). Father Conmee continues on his way, time passes. The second sub-chapter begins with Corny Kelleher and the very moment when a clergyman passed him: "Corny Kelleher closed his long daybook and glanced with his drooping eye at a pine coffinlid sentried in a corner" (Joyce, 1946, p. 221). At the end of these two episodes, the reader can already place the two actions that intersect for a second and then continue independently on a "canvas".

Molly Bloom drops a coin out of a window for a one-legged sailor begging on Eccles Street. This part is covered in two other sub-chapters in the episode. Clearly, Joyce's goal is for the reader to hear the tinkling of the coin dropped on the street not three times, but once, or to gather the whole picture in their minds by restoring and uniting them since all three moments take place in different spaces at exactly the same time.

In addition, in the “Sirens” episode, Joyce uses a similar technique to intersect the lines of Boylan and a piano tuner blind boy who walks down the streets with the help of a stick: “Tap blind walked tapping by the tap the curbstone tapping, tap by tap” (Joyce, 1946, p. 283). At the same time, Boylan heads for Molly and soon knocks on the door of Bloom's house.

Accordingly, these two, independent parts are joined by a consecutive melodiousness of action: "One rapped, one tapped, with a carra, with a cock" (Joyce, 1946, p. 253). The knock of the blind boy's stick joins Boylan's knock on Molly's door, which in the mind of the reader should combine these two scenes as if watching the action of two parallel shots on the screen. Interestingly, however, the phrase depicting the knock is so often repeated in the episode that it is difficult to discern clearly whether this sound is heard in Bloom's mind (his thoughts are constantly directed to Boylan and Molly's meeting), or the moment of knocking on the door is described directly or both. Thus, using the leitmotif technique, Joyce intersects the processes going on physically as well as mentally.

*Ulysses* is full of moments when the characters acquire a momentary sense of instant comprehension to the essence of things. By describing the epiphany moments of fall of historical time and sudden insight of inner essence of an event, Joyce replaces profane time with sacred one, thus "calling out" eternity. Joyce sees space perspective as the only way to perceive eternity. To achieve this goal, the author introduces Dublin as the "fourth character" in the work, thus creating a topos close to the sacred where there is no historical time.

Artistic time in *Ulysses* is characterized by a cyclical, daily recurring time. One day in the work covers the whole cycle and is repetitive. In Dublin, which represents the reflection of the world (*imago mundi*), everything seems to be constant. Every small change will be replaced by another. The new inhabitant of the city, Mina Purefoy's infant, will shortly substitute the place of the deceased Patrick Dignam. Meanwhile, the artistic space of the work will be moved from the cemetery to the maternity hospital. Thus, no one has personal significance, as neither death nor birth is emotionally significant in Dublin. The city represents a whole organism, where it is crucial the primeval order not to be broken. June 16, described in *Ulysses*, is like a one day cycle. The next day, June 17, Leopold Bloom and Stephen Dedalus walk in the streets of Dublin once again: "Ever he would wander, selfcompelled, to the extreme limit of his cometary orbit, beyond the fixed stars and variable suns and telescopic planets, astronomical waifs and strays, to the extreme boundary of space, passing from land to land, among peoples, amid events" (Joyce, 1946, p. 712).

## 2.2. Actualization of Mythos: Leopold Bloom – Everyman and Noman, Metempsychosis, Metamorphoses.

Fritz Senn refers to *Ulysses* as James Joyce's *Metamorphoses* and suggests that the novel is of panto-mimic nature as it imitates everything. As Molly Bloom also remarks, her husband is "...always imitating everybody..." (Senn, 1985, pp. 122-123). Hugh Kenner makes the assumption clearer by stating the following: "Bloom is no imitation Ulysses but Ulysses reborn" (Kenner, 1987, p. 29). Kenner's viewpoint reminds the reader of Mircea Eliade's statement in regard to the concept of the ritual. As Eliade observes, the religious activities entrenched among the primitive and archaic societies serve to memorialize and engrave the primordial event in one's memory. The ritual plays the decisive part in order not to forget the sacred event, which took place prior to the recorded history. In archaic cultures, the real sin is oblivion. "Every religious festival... represents the reactualization of a sacred event that took place in a mythical past, "in the beginning" " (Eliade, 1987, pp. 68-69). The sacred ceremony aims not only to imitate but to bring a mythical event into existence, that is called, as Eliade puts it, reactualization of mythos. Thus, the reading of *Ulysses* can be considered, to a certain extent, as a ritual bringing the literary ancestors of the novel into existence and congregating countless biblical and mythological characters or historical figures.

While discussing the Homeric parallels in the essay "Book of Many Turns", Fritz Senn accentuates the well-known opening line and the first noun of *Odyssey*:

"**án**dra moi éinnepe, moûsa, **polýtropon**, hòs mála pollà" <sup>1</sup>

"Andra" - "Man" is placed first in Homer's epic poem. As Senn suggests, Homer introduces the central figure of the poem from the very beginning that can not be unnoticed by Joyce. The importance of the placement of the accusative noun is not disregarded in the remarkable translation of *Odyssey* by Alexander Pope: "The man for wisdom's various arts renown'd, long exercised in woes". The defining adjective corresponding to "Man" is also of great importance. The definition of the epithet - "polýtropos" - is vague and of many potential meanings: wary, shifty, of many changes, manifold, various, etc. However, literally, it can be

---

<sup>1</sup> Senn, F. 1985. Book of Many Turns. In B. Benstock (Ed.). *Critical Essays on James Joyce*, 120-136. Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co.

defined as “much turned”, “of many turns”. Hence, Homer describes Odysseus as a man much traveled, many-sided, and versatile. According to Senn, the ambivalent quality and various meanings of the Greek word are also reflected in *Ulysses* and the collocation, “ándra polytítron”, may have been the subject of interest and source of inspiration for James Joyce. It is notable that in 1915 Joyce referred to his novel as “Ulysses Wandlungen” (“Wandlungen” – to change, transformation) in the postcard written in German addressed to his brother Stanislaus. Senn assumes that Joyce probably wanted to write “Wanderungen” (wanderings) but he confused two German words into each other, or he just played with words, as the verb “Wandeln” in German means both “to wander” and “to change”. The coupling of “Man” and versatility became one of the main motifs of *Ulysses*: “Ulysses Wanderungen” happens to be an excellent summing up of the novel and also of the two main meanings of Homer’s adjective, stressing the hero’s travels as well as his versatility” (Senn, 1985, pp. 127-128).

Multiple distinct examples of Bloom’s metamorphoses are especially congregated in the episodes 14 and 15 (“Oxen of the Sun” and “Circe”). In “Oxen of the Sun”, Joyce represents the development of the English language and composes a parody of 32 stylistic variations of literary writing. Joyce’s technique of language style imitation determines the identity of the characters. Wolfgang Iser rightly notes: “The determinant pressure exerted by this style is so great that advertising agent Leopold Bloom suddenly becomes the medieval “traveller Leopold” (Iser, 1985, p. 197). The several excerpts from the episode serve as examples of how Bloom turns into a variety of identities. Imitating Anglo-Saxon abbot and translator, Aelfric of Eynsham, Joyce informs the reader that Bloom visits the maternity hospital in order to verify Mrs. Purefoy’s condition: “Some man that wayfaring was stood by housedoor at night’s oncoming. Of Israel’s folk was that man that on earth wandering far had fared” (Joyce, 1946, p. 364). Bloom turns into “The traveller Leopold” (365), and also “Childe Leopold” (366) in the passage composed with the style borrowed from medieval travel stories. Afterward, by imitating Arthurian legends he becomes “Sir Leopold” (366). The stylistic idiosyncrasy of the next lines reminds the reader of the 18th-century Irish philosopher Edmund Burke’s writings and the reader is encountered with Mr. Bloom: “To revert to Mr Bloom...” (384). The excerpt composed with the manner characteristic for the essayist Charles Lamb represents

contemplated Bloom, “chewing the cud of reminiscence” (389), who meditates on his past and recalls young version of himself in the present moment: “He is young Leopold” (389). Furthermore, by using stylistic characteristics of the British historian and essayist, Thomas Babington Macaulay, Joyce, as if he was a chronicler, elaborately describes Bloom: “that vigilant wanderer, soiled by the dust of travel and combat and stained by the mire of an indelible dishonour” (Joyce, 1946, p. 394). At the end of the episode, by using dialects and slang, Leopold becomes “Old man Leo” (402).

The reader observes the series of Bloom’s transformations in the nighttown described in the 15th chapter. The faint light of road lamps and blaze of searchlights piercing the darkness, rattling of the cyclists’ bells, violent cracking of the brake, banging voice of the gong – all these details serve to create the chaotic and hallucinatory atmosphere of the episode. Leopold Bloom becomes a policeman (p. 410). He pretends to be Dr. Bloom, a dental surgeon, and also author-journalist (427-429). His personal identity card says he is Henry Flower (427). Bloom is a mason (“...plucking at his heart and lifting his right forearm on the square, he gives the sign and dueguard of fellowcraft”) (428). In defense of Bloom, J.J O’Molloy refers to him as an infant (“My client is an infant”) (434). Furthermore, Leopold confuses himself with his wife: “I am the daughter of a most distinguished commander... Majorgeneral Brian Tweedy” (429). He is judged to be: “bisexually abnormal”, “a finished example of the new womanly man”, who is about to give birth (460). Bloom, obedient like a sheep, sinks on all fours at Bella Cohen’s feet and transforms into a pig (493). All above transformations appear to be the reverberation of his own words told in “Hades”: “If we were all suddenly somebody else” (Joyce, 1946, p. 102).

In the phantasmagorical setting of “Circe”, the reader is faced with Bloom transformed into lord mayor of Dublin (447), who establishes the New Hibernia of the future - the new Bloomusalem (452). Therefore, he represents the Messiah, who is made a scapegoat and is blamed to be the false Messiah, however, the tormented Bloom will rise from death like Christ: “In a seamless garment marked I. H. S. stands upright amid phoenix flames” (Joyce, 1946, p. 464).

As Jeffrey Perl points out, individual identities meld into each other and become a

unified character (Leopold Bloom and Bella Cohen become Bloombella) and also vice versa, the reader is faced with the opposite - division of an identity: Philip Beaufoy blames Bloom for having a “quadruple existence”: “Why, look at the man’s private life! Leading a quadruple existence!” (Joyce, 1946, p. 431). In a similar way, Stephen Dedalus splits into the Siamese twins: “Philip Sober” and “Philip Drunk” (Perl, 1984, p. 198).

Apart from Bloom’s metamorphoses, the third chapter of the novel (“Proteus”) conveys the transformations of Stephen’s consciousness. Proteus, the god of rivers and other bodies of water, is capable of constantly changing his shape. Like the constantly mutable nature of multifaceted deity, the technique of the episode is the art of transformation that is also reflected in the narrative language. From the very beginning of “Proteus”, the reader notices that along with the English language, Italian, German, French, and Latin phrases are congregated in Stephen’s stream of consciousness. Thoughts of Aristotle, Lessing and Blake give way to each other in his inner monologue. Walking along Sandymount shore throws Dedalus to Eternity, the garden of Eden, Elsonore: (“Am I walking into eternity along Sandymount strand?”, “Put me on to Edenville”, “...hearing Elsinore’s tempting flood”) (Joyce, 1946, pp. 35-42). Stephen’s ashplant turns into a sword (“My ash sword hangs at my side”) (Joyce, 1946, p. 35), his feet into Mulligan’s feet, as he wears Buck’s cast-off breeks and boots (“His gaze brooded on his broadtoed boots, a buck’s castoffs, ... wherein another’s foot had nested warm”) (Joyce, 1946, p. 46). The dog running on the shore recalls the reminiscence of Actaeon and his hunting dogs, hence Dedalus imagines himself as the Theban hero, and the dog changes its face into heraldic deer, a panther, a leopard. Moreover, in his perception uncle Richie Goulding becomes Walter, the character of Gilbert and Sullivan’s operetta. In “Proteus”, the reader finds the reference to a kabbalistic maxim of metempsychosis paraphrased by Stephen as follows: “God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain” (Joyce, 1946, p. 47).

By mentioning the doctrine of Metempsychosis, the unending series of transformations is further expanded in *Ulysses*. The essence of the mystical doctrine is explained to Molly by Leopold: “—Metempsychosis, he said, frowning. It’s Greek: from the Greek. That means the transmigration of souls” (Joyce, 1946, p. 58). In “Oxen of the Sun”, Bloom also uses the

collocation: “plasmic memory”, which refers to a whole, continuous memory of Metempsychosis, in which each reincarnation of the soul is preserved.<sup>2</sup>

The repetition of the Metempsychotic motif in *Ulysses* seems to suggest that Bloom's memory is the same as plasmic memory. Lots of invisible threads from Bloom's character go back to the past, to historical or fictional characters. Bloom repeats Odysseus's Wandering and Homecoming Scheme. The plasmic memory of Joyce's wandering character also contains the "remnants" of Christ and Shakespeare. One of the most important references in the work to understand the symbolism of Bloom's character is: “Under the sandwichbell lay on a bier of bread one last, one lonely, last sardine of summer. Bloom alone” (Joyce, 1946, p. 273). Mentioning of the fish immediately reminds the reader of Christ. Identification of a lone fish lying on a catafalque is nothing more than Bloom as a symbol of Jesus Christ.

As for the intertwining of Bloom, Christ, and Shakespeare, it is necessary to quote a very complex passage from the XI episode (“Scylla and Charybdis”), in which Stephen discusses relationship between God and his Son, Shakespeare and his son Hamnet Shakespeare and also Hamlet and his father by proposing his own theory:

“—Sabellius [...] held that the Father was Himself His Own Son [...]. Well: if the father who has not a son be not a father can the son who has not a father be a son? When Rutlandbaconsouthamptonshakespeare or another poet of the same name in the comedy of errors wrote Hamlet he was not the father of his own son merely but, being no more a son, he was and felt himself the father of all his race, the father of his own grandfather, the father of his unborn grandson who, by the same token, never was born” (Joyce, 1946, p. 205).

Joyce usually scatters the passages having the same idea into the work and the reader is faced with the task of bringing them together and thus sorting out the chaos created in *Ulysses*. Thus, it is conceivable that this extremely difficult passage about Stephen must find a connection with Bloom and through him, with the Christ. It goes without saying that if we extend the theological reasoning about the essence of the Father and the Son and Dedalus's theory of Hamlet as the father of his own generation to Bloom, it should not be unreasonable

---

<sup>2</sup> Joyce, J. (2017). *Ulysses*. Translated into Georgian by N. Kiasashvili, Bakur Sulakauri Publishing, Comments. P. 834



to say that Bloom is no longer a son (Rudolf Bloom commits suicide) and is no longer a father (Rudy died as an infant) but is both the beginning and the end of his entire generation (“I too. Last of my race [...]. No son. Rudy” (Joyce, 1946, p. 280), “No, Leopold. Name and memory solace thee not [...]. No son of thy loins is by thee. There is none now to be for Leopold, what Leopold was for Rudolph” (Joyce, 1946, pp. 406-407). This further strengthens the basis for perceiving Bloom as a symbolical character, as he himself is the reincarnation of Odysseus, the Christ, and Shakespeare.

Along with being the embodiment of multiple faces, one of the most frequently repeated details in the work is the emphasis on Leopold Bloom's rootlessness. It is rather symbolic, that while wandering in the city all day long Bloom has no key to his house. Therefore, he climbs over the railings to enter the house. Hence, Joyce aims to depict him as an outsider and a man of no homeland. His identity is also discussed in the work several times.

By transforming Bloom's surname, Joyce skillfully manages to show the insignificance of the character's existence in the eyes of society: “Bloowho”, “Bloowhose”, “Greaseabloom” (244-247), “Bloom Alone” (273). His surname is typed by mistake in “The Evening Telegraph”: L. Boom. (*Cf.* The prisoners call out the variations of Lazare Chichilashvili's surname in the short story “Two Verdicts” by Mikheil Javakshishvili: Chikilashvili, Kirikashvili, Nikilashvili, Dikilashvili, Bikilashvili, Tikilashvili, Kitilashvili. While an individual's name and surname to some extent define his/her personal identity, misspelling it somehow humiliates a person's individuality). “Not Irish enough” (694) - this is how Marion Bloom describes her husband in her inner monologue. “The wandering jew” (205), says Buck Mulligan, referring to Bloom, and then the aggressive patriot, who calls himself a Citizen, addresses Bloom, “Ahasuerus I call him” (320). In both cases, there is a reference to the biblical character of the Jews, Ahasuerus, who is doomed to eternal wandering before the Second Coming. In addition, in the seventh episode (“Aeolus”), Bloom, who comes to the editorial office, overhears a conversation about homeland. It is interesting that at this very time J. J. O'Molloy enters the room. The handle of the opened door hits Leopold Bloom on his waist, while he apologizes and stands aside. This episode once again shows that there is no place for Joyce's wandering character anywhere, especially when the Dubliners talk about their homeland.

The most vivid scene of Bloom's desolation is played out at Barney Kiernan's Pub. His answer to the question of what a nation is causes joy of those around him: "— A nation? says Bloom. A nation is the same people living in the same place" (Joyce, 1946, p. 325). His undesirable presence irritates the people gathered in the pub, which eventually ends with the scene of a Citizen throwing a tin at Bloom coming out of the pub. This scene itself is an obvious parody of the *Odyssey* (a Cyclops with a gouged eye throwing a rock at Odysseus's ship).

In the "Lotus-Eaters" episode, Bloom entering a Christian church witnesses a communion rite, during which he beholds holy bread, though he does not know what to call it and refers to it as "something like those mazzoth". According to N. Kiasashvili, Bloom confuses mazzoth with holy bread, respectively, Jewish and Christian religious customs. This is another detail emphasizing his homelessness.<sup>3</sup>

In the "Circe" episode, which is built entirely around hallucinations and serves to convey what is hidden in the depth of Bloom's unconscious, the reader witnesses the trial. Among many other accusations, Bloom is blamed for having "No fixed abode. Unlawfully watching and besetting" (Joyce, 1946, 427). The emphasis on Leopold Bloom's desolation is arguably a favorable circumstance to attribute to him the names of all the characters who have ever set out in the dark labyrinths of their own minds or of the surrounding physical world. Leopold Bloom's roots are everywhere and nowhere at the same time:

"What universal binomial denominations would be his as entity and nonentity?

Assumed by any or known to none. Everyman or Noman" (Joyce, 1946, p. 673).

Episode 17 ("Ithaca") ends with a question: "Where?" to which the answer is vague. The author puts a full stop in response. The question refers to the traveler, Leopold Bloom, who has returned home after wandering Dublin streets all day and appears lying in an embryonic posture. Where is Bloom, the same as Odysseus, or Sinbad the Sailor, or primitive human embryo, or where is he going?

"The childman weary, the manchild in the womb"(682) - this is how Joyce describes his wandering character who returns home and lies like an embryo in the gloomy night, as if

---

<sup>3</sup> Joyce, J. (2017). *Ulysses*. Translated into Georgian by N. Kiasashvili, Bakur Sulakauri Publishing, Comments. P. 736

he has returned to his mother's womb awaiting rebirth. The symbolism of darkness as an embryonic form of existence is considered by Mircea Eliade on both human and cosmic levels. On the example of the Karadjeri traditions, a researcher explains that according to the beliefs of this tribe, the initial death of a candidate of initiation means the return to an embryonic state, which has a cosmic significance: "The foetal condition is equivalent to a temporary refresion into the virtual, or precosmic mode of being before "the dawn of the first day" as the Karadjeri say" (Eliade, 1957, p. 198). Returning to the cosmic abyss, to timelessness and eternity, the candidate becomes contemporary with the creation of the world, which means that he awaits the creation or birth of a new person from a prenatal state once again.

While discussing the mystery of soul and thought, philosopher Merab Mamardashvili quotes the mystic and religious poet Angelus Silesius suggesting that even if Jesus Christ has been born thousand times in Bethelhem, the event of his birth can not be a promise for us to be Christians and good-natured in case he is not constantly newly born in the believer's soul. "Christ should be born within you anew... So is the concept. The concept should always be born in your own experience anew. It must be born as a living state"<sup>4</sup> (Mamardashvili, 1992, pp. 32-33). Therefore, the birth of Christ becomes merely the factual event that occurred in the historical past if Jesus is not born in the believers' hearts at the present moment. Nevertheless, Mamardashvili does not refer to the ritual in this passage, his words find a close reference to Eliade's suggestion related to the reactualization of mythos through the ritualistic ceremony. The leap into eternity from the so-called moment of real time paves the way for the use of mythos in *Ulysses*. At the same time, the time-place of the work moves in the contemporary time and space of cosmogony, or rather, to timelessness and spacelessness, to the prenatal state of the universe. Dublin symbolizes eternity, where the historical time is abolished. Leopold Bloom, lying in the dark, reminds the reader of a candidate of initiation awaiting rebirth.

---

<sup>4</sup> Translated from Georgian into English by the author.

### 2.3. Spatial Perspective: The City as Palimpsest, Parallax

While discussing the formation of Modernism, Richard Lehan notes that the movement owed much to the major archeological events that occurred in the second half of the nineteenth century. The literary scholar implies the excavations held by the German archeologist, Heinrich Schliemann, resulted in finding the remains of the ancient city of Troy. This discovery suggested that the historical past echoes and co-exists simultaneously with the present and reminds the reader of the sudden resurfacing of deeply buried memories. According to Lehan, "Joyce made use of the archaeological—layers of narrative or spatial meaning superimposed on each other" (Lehan, 2009, p. 16). The technique serves to reflect the simultaneity of the past and the present. Thus, Dublin described by Joyce creates the image of the city as a palimpsest.

Wandering the streets of Dublin evokes memories of dead cities in Leopold Bloom's mind. The newspaper advertisement about the rich Palestinian plantations attracts his attention that, in its turn, is associated with the distant past and the long-vanished Jewish cities.

The reader finds multiple references to the two eternal cities, Athens and Jerusalem. For example, in the very first chapter of *Ulysses*, Buck Mulligan mentions the origin of Stephen Daedalus's name: "Your absurd name, an Ancient Greek... We must go to Athens" (Joyce, 1946, pp. 5-6). In addition, Mulligan wrongly interprets his Hebrew-origin name – Malachi: "It has a Hellenic ring, hasn't it?" (Joyce, 1946, p. 6). In the seventh episode, "Aeolus", Professor MacHugh discusses a speech by John F. Taylor on the revival of the Irish language in the *Telegraph* office. MacHugh quoting Taylor, declares that Ireland can be compared to Israel, while England and its imperialism embody Egypt threatening the Jews with complete assimilation.

By using the method of parallax view, Joyce allows the reader to discover the layered cities through Dublin. The term "parallax" is mentioned seven times in the novel. Richard Lehan describes the visual result created by holding a finger up in front of one's eye to define the term. When the observer focuses on the distant objects behind the finger, the finger is perceived as double. While focusing the finger, it produces the double vision of the distant

objects. Joyce transforms the concept of parallax into the artistic mean. The mentioning of this term in several episodes of the novel serves as giving the key of the riddle to the reader. Joyce's use of the method of spatial perspective creates two realms in the novel: The foreground - the objects focussed at a particular moment, and the background, which blurs simultaneously for the observer's eye (Lehan, 2009, p. 154).

In *Ulysses*, the characters leave the house and go out into the streets. Therefore, the setting of the novel shifts from the private atmosphere of the home to the city. In a paradoxical sense, the urban public spaces allow the characters to turn gaze towards their inner selves. Wandering through the streets, Stephen Dedalus and Leopold Bloom find themselves in the middle of the events taking place in Dublin and observe daily city life. However, the reader has a strong feeling that the characters do not belong to the surrounding society. More precisely, they are outsider observers. The artistic spaces of each episode, be it streets, public places such as a library, a pub, a hospital, or a cemetery, and the society gathered there remain out of focus for Dedalus's and Bloom's vision. Instead, the temporarily obscured subjects of their thoughts become sharp and visible. At the same time, the mythological, biblical characters and historical figures embodied by the characters shift from the blurred background to the foreground, similar to Troy brought to life by Schliemann.

Doubtfully, Joyce aims to present both naturalistic and mythopoeic pictures of the urban environment of Dublin in *Ulysses*. As the author himself stated, his wish was "to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of the book" (Budgen, 1972, p. 69). Dublin described by Joyce represents historical and mythopoeic chronotopes simultaneously. Therefore, two realms of the city perceived from two points of view coexist and alternate with each other.

### 3. The Urban Setting in T. S. Eliot's Early and Middle-Phase Poetry

#### 3.1. The City as a Living Organism in *Preludes* and *Rhapsody on a Windy Night*

Eliot's early poems - *Preludes* and *Rhapsody on a Windy Night* - depict the intertwined existence of the city and its dwellers. The fictional spaces of the poems chronicle and reveal the grim reality of modern urban life. They also correlate with the city and its dominant atmosphere dictating its own forms of expression to literature and other fields of art.

First of all, the title of *Preludes* attracts the reader's attention as it implies the musical reference in it. A prelude is a short composition that precedes and prepares the listener for the main part of the musical piece. Each episode of the poem should be considered as an introduction to something. However, the beginning is not followed with anything in Eliot's urban environment.

In order to create an image of the city as a living organism in *Preludes*, Eliot represents extremely vivid scenes of urban life. The reader feels the air saturated with the smell of steak, hears the sound of rain falling on the chimneys-pots, feels the touch of the gusty shower and withered leaves blown by the wind, and, most importantly, sees the urban scenes depicting the complete desolation and spiritual emptiness.

In the second episode, the dwellers of the city also become visible. Interestingly, while speaking about urbanites, the narrator mentions only the limbs and their shadows. Not individuals, but "muddy feet" walk on the street. The hands in "a thousand furnished rooms" produce dingy shades. Neglecting to describe the characteristic details of the city inhabitants' appearance, Eliot presents them as parts of a faceless mass. The artistic time of the episode is morning and the urbanites welcome a new day. However, the process of preparing for something new becomes a falsehood. The flow of time, which, in a general sense, is associated with change, brings invariability to Eliot's city.

By highlighting the close connection between the character and the street in the third prelude, the episode focuses on the interlaced existence of the individual and the street, which, in turn, reminds the reader of F. H. Bradley's philosophy of "finite center". The idea inspires Eliot to portray the city and its dweller as an indivisible whole. Bradley's "finite center" implies the inseparability of a personal emotion from the matter from which it originates: "The private

feeling is continuous with, even identical to, the objective material that has provoked it. Subject and object become one in a pure contemplation” (Patterson, 1978, p. 144).

In *Preludes*, Eliot describes the city from both a female and a male perspective. The method of binary view is further developed via the central bisexual character, Tiresias, in *The Waste Land*. The third episode of the poem depicts an urban environment seen through the feminine perspective, while a male character appears in the final chapter. In the fourth episode, Eliot personifies the street, and it becomes difficult to distinguish whose voice is used by the author: the narrator’s, the street’s, or the voices of both together, as an inseparable unity. The artistic time of the fourth prelude is sunset time. The hour specified: six o’clock. The poem ends exactly at the time when it began. The circular structure of the *Preludes* repeats the form of monotonous and mundane urban life. It is no coincidence that morning and evening are chosen as the artistic time of the poem, as these two parts of the day inform the city dweller of the beginning and end of the work routine and drag him into an endless circulation of mundane daily life.

*Rhapsody on a Windy Night*, published in 1911, is another urban poem of Eliot’s early poetry. The title of the poem again features a musical term. Like a rhapsodic piece of music, it consists of separate, but at the same time, closely related episodes that bind the piece together. Meanwhile, the poem attains features of the modern fragmental and chaotic city. It is interesting that, apart from the title, the wind itself is not mentioned anywhere, although the blowing of the “implied” wind in the poem, its uneven whirring perfectly conveys the free flow characteristic of rhapsodic music.

According to Eliot, dissonance and cacophony have their place in musical composition (Eliot, 1975, p. 112). One of the main urbanistic symbols is the street lamp in *Rhapsody on a Windy Night*. The street lamp lights do not allow the character, walking through the streets, to forget about the clock time and so-called objective reality. The street lamps dispersing the darkness, in a metaphorical sense, suppress the darkness reigning in the narrator’s unconscious with the artificial light and do not allow it to rise to the surface. Therefore, the lamps bear the function of returning the narrator to chronological time. Short instances of being in the

darkness between the artificial rays falling from them conditions falling out of the clock time and reaching the dark areas of the narrator's memory.

The opposite of artificial light falling from the lamps is moonlight. Along with these two representations of the rivalry between nature and human invention, physical scenes offered by the urban life and images provoked by the inner self overlap with each other in the narrator's mind. This aspect creates the double-layeredness of the poem and transmits the reader through time and space. Short, cinematographic scenes observed in a hypnotic urban setting remind the narrator of the transience of human life.

Eliot finds daily urban life as the inspiration as it becomes the building material of his poetry. In the discussed poems, the poet does not focus on any particular city, but the composite of his urban imagery. As Eliot points out in the essay "The Music of Poetry": "Of course, we do not want the poet merely to reproduce exactly the conversational idiom of himself, his family, his friends and his particular district: but what he finds there is the material out of which he must make his poetry" (Eliot, 1975, p. 112). Thus by observing objects and events of daily city life, Eliot conceives substantially more than describing merely a naturalistic and historic image of any specific city.

### **3.2. Mythopoeic Image of the City in T.S. Eliot's *The Waste Land***

The image of each city evokes specific associations that are embedded in humankind's memory: Rome gained the name of the "Eternal City", Jerusalem is referred to as the center of the world and heavenly city on earth. While Babylon is associated with chaos in the human imagination, Sodom and Gomorrah are synonyms for depravity, perversion and deteriorating one's soul with sins. The names of Troy and Carthage are connected to destruction. James Joyce chose the epithet "paralyzed" for his hometown Dublin and described it in the same way in *Dubliners*. Generally, the theme of the city gives way to the metonym of the crowd and noisy place where the pulse of life is strongly felt. However, the urban setting serves as a synonym for sterility in *The Waste Land* by T. S. Eliot.

"The city always speaks, and with many voices", notes Burton Pike (Pike, 1981, p. IX).



The Waste Land can be seen as an embodiment of Pike's statement. It is notable, that the first and the second parts, "The Burial of the Dead" and "In the Cage" (the original title for "A Game of Chess"), were united as sub-chapters under the title "He Do the Police in Different Voices" in the original version of the poem, before "Ezra performed the Caesarean Operation" (Paige, 1971, p. 170). By giving the poem Dickensian title from the novel *Our Mutual Friend*, Eliot directs the reader's attention to the multipaneled narrative. Sloppy the orphan is introduced as a young man having a remarkable talent: "Sloppy is a beautiful reader of a newspaper. He do the Police in different voices" (Dickens, 1998, p. 246). Dickens's manchild is praised for his ability of voice imitation and making performance while reading the newspaper. Therefore, the allusion to the novel functions as an inspiration for Eliot. He congregates and vocalizes many different voices in his poem. A crowded urban environment, to say in the author's words, is an "objective correlative" to achieve the polyphonic effect. Eliot's initial decision of using Dickensian title makes the reader think that the narrator uses multiple imitated voices of different people. Along with the voices of Marie Larisch, the typist, the shrewish woman - "the lady of situations", Madame Sosostris and others, the reader can hear various city voices: the ringing of the church bells, the sound of horns and motors, howling of city dwellers as "human engines", "the pleasant whining of a mandoline / And a clatter and a chatter" of fishermen.

The concept of a city is ambivalent. Samuel Johnson's famous description of London might also refer to more or less every city: "When a man is tired of London, he is tired of life" (Pike, 1981, p. 7). This phrase represents a city as an endless source of life, whereas Eliot's urban picture suggests the contrary. The first chapter, "The Burial of the Dead", is imbued with the feeling of springtime lethargy when a human's body experiences a state of weariness and lowered energy caused by winter drowsiness. April is the cruelest month as it insists on the world's awakening. However, the narrator implies not having enough strength for it and is quite nostalgic for winter: "Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow".

In the last passage of "The Burial of the Dead" the narrator describes people walking on the London bridge who remind us of the partly living humans wasting their lifetime. In order to depict the setting of the poem as a phantasmagoric city, Eliot draws a picture of a misty

winter morning in London. The brown fog, the city is covered with, creates an illusionary view and London becomes “Unreal”. The crowd of people walking on the bridge is hurrying to fall into a daily routine. They look like Dantean long train of tortured shadows, which did not do any good or bad in their life, so they are not allowed either in heaven or in hell. In regard to the same idea, Eliot points out: “So far as we are human, what we do must be either evil or good: so far as we do evil or good, we are human: and it is better, in a paradoxical way, to do evil than to do nothing: at least we exist” (Eliot, 2016, p. 225). Symbolically people crossing the London Bridge walk past Saint Mary Woolnoth located in the financial district of London’s City, which in its turn is referred to as English Wall Street. Robert A. Day considers it as a church for employees working in a commercial establishment, as Saint Mary Woolnoth was open “at unusual hours so that the members of the financial community may be refreshed in any spiritual dryness that may visit them” (Day, 1965, p. 289).

St. Magnus the Martyr represents the opposite of St. Mary Woolnoth. In “The Fire Sermon” it astonishes the reader with dazzling grace: “Where the walls / Of Magnus Martyr hold / Inexplicable splendour of Ionian white and gold”. Robert Day notices that white and gold are liturgical colors and remind us of Easter and the joy of the believers (Day, 1965, p. 290). It is also symbolic that the church of St. Magnus the Martyr is built on Lower Thames Street, near the river, while St. Mary Woolnoth is placed in a spiritually deserted area of London. According to Jessie Weston, in the Arthurian romances the Holy Grail is kept in a castle near the life-giving water - be it the river or sea. The lines mentioning St. Magnus the Martyr are preceded by the scene depicting fishermen's squabble and joy. The symbolism of the fish plays a significant role in linking two passages and forming a sharp contrast between them. On the one hand, a fish is a symbol of life in various religious doctrines, while on the other hand, fishermen remind the reader of the Fisher King who once lived, but he is dead in the poem. Therefore, two churches erected on Eliot’s waste land confront each other, as St. Mary Woolnoth represents commerciality, inner sterility and the empty chapel, whereas St. Magnus the Martyr is associated with the vitalizing water, Easter and rejoice, however, its liturgical white and gold have lost their function. Eleazar Meletinsky suggests, that the mythologeme of death and resurrection paradoxically “becomes the motif of impossibility and

refusal to resurrect” in Eliot's world turned into the waste land (Meletinsky, 2000, p. 330).

The artistic space of *The Waste Land* represents much more than a setting or a metaphor for moral decline and an old, exhausted world. The poem, at first glance, consists of disconnected fragments, ”broken images”. However, the urban landscape, characters, objects and situations are ordered in a way that creates the emotional background and arouses specific feelings in a reader. The beginning of the third episode is an example of how Eliot brings the theory of "objective correlative" to life. To emphasize the spiritual emptiness the author builds up a cold and gloomy winter atmosphere of London and describes the place which is haunted by the wind (*Cf.* Part V - “There is the empty chapel, only the wind’s home”).

“The river’s tent is broken: the last fingers of leaf  
Clutch and sink into the wet bank. The wind  
Crosses the brown land, unheard.”

The poetic imagery of the unheard wind crossing the brown land composes an inaudible cinematographic scene. An absolute silence gives the utmost dramatic effect to the passage as the muteness concurs with a bare and bleak environment. The line can provoke the reader's unintended attempt to imagine the depicted visual image accompanied by the audible wind. Portrayed vacant lots and dead trees without leaves create the severe image of the empty city where nothing is expected. Eliot uses the word "nothing" several times in the poem. As well as there is no seed found in the barren land that can be fertilized, correspondingly, complete desolation conquers the characters' inner and surrounding worlds. Therefore, two planes, inner and outer, intertwine as one dimension. (*Cf.* I chapter - “I knew nothing”, II chapter - “You know nothing? Do you see nothing? Do you remember / Nothing?”, III chapter - “I can connect / nothing with nothing”, “My people humble to expect / Nothing”). The passage depicting despair is followed by an excerpt from Spenser's *Prothalamion*, which in contrast describes an idyllic summery day. Apart from the general perception of summer as a lively season, whereas winter is harsh and associated with death, winter scenery of the poem is closely connected with the eschatological beliefs of various cultures. According to Norse mythology, three successive winters, without intervening summer, preludes Ragnarok, the last

battle of the gods. This event is called “Fimbulvetr” - great winter. Furthermore, Videvdat narrates that the highest god, Ahura Mazda, punished humanity with freezing cold and frosty winter for their sins: “Over bad humanity ... winter will come, and with them the strong ruinous frost ... so that the flying clouds will bring lots of snow” (Oettinger, 2013, p. 170). Thus, the description of the wintry landscape foreshadows eschatological events in the poem.

The following winter evening scenery is set in a filthy and mouldy district near the gashouse, supposedly inhabited by the lower class of society. Aside from a protean narrator's diverse voices, city noises are heard that resound as the rattling of the bones and chuckling of dead bodies. The narrator is fishing, but instead of rivers mentioned in the Grail legends, near them the holy grail is kept, water runs through “the dull canal” of the city. The unpurified water emphasizes once again that it has lost its vitalizing power.

Meeting with the Smyrna merchant Eugenides, the prototype of the one-eyed merchant depicted on Madame Sosostris's tarot card, develops the topic of sterile sexual encounters. In this passage, the artistic space of the poem focuses yet another symbolic, urban setting. The narrator is propositioned by Mr. Eugenides for a homosexual liaison symbolized by the Cannon Street Hotel and the Metropole. Having had a notorious reputation for dubious gatherings, both places represent the hollowness and perversion of sex (Hargrove, 1978, pp. 74-75). While Madame Sosostris is telling fortune, the reader finds out that the one-eyed merchant hides a blank card behind his back. The blankness of the card symbolizes one of the foremost subjects of the poem: the spiritual vacancy of a modern city dweller.

The exterior of the city is temporarily changed by the interior spaces. It is noteworthy that passages from "A Game of Chess" and "The Fire Sermon" thoroughly describe room interior and atmosphere, but there are no descriptive details of the typist and the woman surrounded by exquisite furnishings. Mentioning women's hair in both cases is an exception (Cf. I Chapter - the hyacinth girl's wet hair). By covering the characters' features, they become a part of a faceless crowd, a description of whose personal appearance has no essential meaning. These two scenes are interconnected by the existence of stairs in the rooms. The young man carbuncular descends the stairs: „And gropes his way, finding the stairs unlit. . .“. These descending stairs connote the negative spiritual effort of a visitor of the typist's room. The

narrator walks into a wealthy woman's boudoir through the stairs as well: "Footsteps shuffled on the stair". All things deny nature here, as Hugh Kenner points out. The fruited vine leaves are carved in metal, Cupidon - in gold. The air is filled with the odour of synthetic perfumes. The aquarium is empty and only a carved dolphin, an ancient symbol of fertility, creates an imitation of swimming. There is no sunlight, but "the flames of sevenbranched candelabra" in the room. While discussing the chess symbolism of the episode, Hugh Kenner observes that according to the general rules, the game is led by the Queen and pawns, while the weakest and most passive figure on the board is the King that remains in a passive state in this episode as well and does not answer the woman's questions. However, "the fate" of the game in the opening passage of "The Game of Chess" depends on the welfare of the narrator, the King (Kenner, 1959, pp. 152-153). This is one of the connecting dots between the poem and the myths of fertility, in which the Fisher King is that fragile figure, whose weakness leads to the ravaging of the land. As Nancy Hargrove remarks, by recalling the Greek myth of Tereus and Philomela in "A Game of Chess", narrating the cutting out of Philomela's tongue by King Tereus, *The Waste Land* suggests "the inability of the old fertility myths to speak to the modern world" (Hargrove, 1978, p. 71).

A garden is also a significant locus in *The Waste Land*. For the first biblical humans, the garden was the primary microcosm, a place of knowledge. The very first associations related to it are innocence, serenity and gullibility. Eliot chose the garden as a literary topos of several passages of the poem. It is also an implied space in "A Game of Chess". A picture placed above the mantel in the wealthy lady's room is compared to the window depicting the sylvan scene that in its turn can be considered as an allusion to *Paradise Lost* by John Milton and Eden garden. The picture portrays not Edenic idyll of harmony, but, in contrast, the violence of the Tereus and Philomela myth. In "The Burial of The Dead" the narrator and the hyacinth girl meet each other in the garden in the month of April. The hyacinth girl's wet hair and arms full of hyacinths resemble her mad Ophelia with flowers who drowns herself in the water. In her desperate monologue distracted Ophelia sings: "There's rosemary, that's for remembrance; pray, love, remember: and there is pansies, that's for thoughts (Shakespeare, 1994, 4.5.172-173). The hyacinth girl means to say the same as Ophelia's fears come true in

Eliot's poem: What possesses the narrator is complete oblivion and inner emptiness ("I was neither living nor dead, and I knew nothing").

Edenic serenity and harmony are replaced with the silence, indifference and half-dead condition in the garden of *The Waste Land*. While discussing the Hyacinth garden, Jewel Brooker notes that in the original draft of the poem in response to the woman's question ("Do you remember / nothing?") the narrator answers: "I remember / The hyacinth garden". The phrase was cut out from the final version of the poem. Also, in Facsimile drafts woman's question: "What are you thinking about?" was followed by "I think we met first in rats' alley". Afterward, the stanza was replaced by "I think, we are in rats' alley". As Brooker observes, the change from "we met first in" to "we are in" rat's alley emphasizes the interweaving of the hyacinth garden and the rat's alley as the narrator considers that they are and always have been walking on the rat's alley. Thus, the hyacinth garden transforms into the rat's alley (Brooker, 1990, pp. 107-108). It is interesting that in Greek mythology the discus thrown by Apollo hit Prince Hyacinthus, the son of the Spartan King Amyclae, wounded him fatally and a hyacinth grew from the place where his blood spilled. According to James Frazer, a flower grown after death of the divine hero represents a herald of spring and resurrection. Therefore, the use of capital H in "Hyacinth garden" denotes revival after death. In Eliot's garden, on the contrary, the reader predicts the death of the hyacinth girl that resembles the death of Ophelia. On the other hand, the narrator is half-dead: "I was neither / Living nor dead". By placing contrastive images of mythologized past and modern decrepitude on the literary diptych of the poem Eliot creates "anti-myth" in *The Waste Land*. There is no moral ideal in the modern waste land - the god is dead, and the search for the Grail, the symbol of man's search for spiritual truth, has become a futile abstraction. In the city, where unending consumeristic needs reign, every attempt to restore spiritual integrity with divinity is doomed.

The passage addressed to Stetson is a demonstration of how vegetation myths turn into "anti-myths" of sterility and inability to resurrect in the urban waste land. Like Dante recognizes an acquaintance among the shadows in *Inferno*: "When some among them I had recognised" (Canto III, Line 58), the narrator meets Stenson in the crowd walking on the London bridge. The dead body buried in the garden that can bloom in spring is a metaphor for

the vegetation god risen from the dead. Supposedly, the missing card of the hanged man from Madame Sosostris's tarot, so-called Frazer's "hanged god", symbolizes the dead body buried by Stenson. Thus, the symbol of fertility - the garden - becomes the place where the dead god dwells. It represents an image of infertility and the dead god's sarcophagus.

Nancy Hargrove comprehends an indirect affirmation of the garden serving as an infertile land in "The Fire Sermon". Nevertheless, Eliot does not describe the garden scenery in the third part of the poem, the reader discovers the implied garden setting in the episode. She refers to the large parks of Richmond and Kew located on the banks of the Thames. Both are famous for their beautiful settings, especially Kew with its botanical gardens. "Richmond and Kew undid me." - this is how the Thames daughter describes her sexual experience. Ironically, this idyllic, Edenlike scenery symbolizes humans' lust and sterile relationships rather than innocence and fertility (Hargrove, 1978, p. 78).

The symbolism of the garden also appears in "What the Thunder Said" which conveys the narrator's afterlife transcendental experience. The reader hears two voices in the final part of the poem: one is the narrator's and the second is the voice of the thunder. The narrator's voice is still polyphonic. He represents Christ's apostle, a hero seeking the Holy Grail and the Fisher King himself. Symbolically, the beginning of the fifth part describes the ending of Christ's earthly life. It starts with the reminiscence at night before Christ's crucifixion and ends with his tortured death. Christ spent the night before his crucifixion with his three apostles in the garden of Gethsemane, which represents a symbolic locus in its turn. If a human sinned for the first time in Eden, the garden of Gethsemane is the place Christ started the trail of Golgotha to atone for mankind's sins. The first two lines of "What the Thunder Said" directly refer to the Hyacinth garden: "After the torchlight red on sweaty faces / After the frosty silence in the gardens". Therefore, Gethsemane and Hyacinth become linked to each other. The frosty silence recalls the narrator's silence in the Hyacinth garden: "I could not / Speak, and my eyes failed". The narrator's muteness refers to the treachery of love. On the other hand, as stated in the Gospel of Mark, Christ asks his apostles to pray with him in the garden of Gethsemane. However, they do not understand the major importance of praying at the night before Christ's crucifixion and sleep falls upon them. The disciples do not know what to say when Christ finds

them sleeping and are silent in response to him. Nancy Gish notes that the silence fell in the Hyacinth garden representing the denial of humane love transforms into the betrayal of divine love in the garden of Gethsemane (Gish, 1988, p. 92).

An allusion to Gethsemane also associates with the element of water and reminds the reader that the biblical garden is located at the foot of the mountain, near the Gihon spring of the Kidron Valley. The search for the water begins from the following passage of “What the Thunder Said”. Meanwhile, the landmark of the poem - the garden - is followed by its opposite - the desert land. Apart from being the metaphor for the spiritual emptiness of the modern world, the desert can be also considered as a symbol of recurrence: the creation of the city from “non-being”, the vast nothingness, should end with ineluctable destruction and utter desertion. Thus, like the desert represents a potential city, the city of *The Waste Land* is bound to be a desert again.

The setting of the desert land perfectly communicates the vanity of the quest heroes' journey. The arid and barren land becomes the delusive landscape, and the boundless desert creates a mirage. The narrator raises a question: “Who is the third who walks always beside you?”. A stranger hooded in a brown mantle walks with the two companions in the desert. Eliot identifies the unknown figure as the resurrected Christ, who could not be recognized by his two disciples on the road to Emmaus. The stranger is like a shadow, an optical illusion caused by the delusive setting of the desert land. These lines refer to the prophecy of Madame Sosostris. The fellow travellers walking in the desert are not able not only to communicate with the vanished god, “the Hanged Man”, but even recognize him.

The artistic time finds a quite interesting representation in *The Waste Land*. By giving the voices to the prophets and oracles (Ezekiel, Tiresias, The Sibyl of Cumae) and clairvoyant (Madame Sosostris) in the poem, Eliot brings in the perception of the future time and gives the reader ability to foresee the immediate future. Madame Sosostris and Ezekiel warn the reader about the forthcoming death. The Sibyl of Cumae, “fear in a handful of dust” symbolizes a horrific image of death and the inability to renew. Tiresias, who witnessed the creation and destruction of Thebes, confirms he knows what will happen: "And I Tiresias have foresuffered all / Enacted on this same divan or bed; / I who have sat by Thebes below the wall / And walked



among the lowest of the dead.” As the oracles, both The Sibyl of Cumae and Tiresias represent the past and present along with the future. In *The Waste Land* Tiresias to some extent embodies Eliot's hypothesis of “the ideal order of myth”. “The historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence”, states Eliot in his essay “Tradition and the Individual Talent” and thus urges the reader to perceive the entire literary tradition as a simultaneous system (Eliot, 1920, p. 44). Eliot gives Tiresias a binary perspective, therefore the mythological oracle gains a vision of the past and future through the present moment. As Jewel Brooker remarks it is necessary to mention P. H. Bradley's concept of the Absolute while discussing the character of Tiresias. In contrast to Hegelian Absolute connoting a metaphysical substance, Bradley considers the Absolute to be the sum of experiences. Tiresias gains an experience of several realms of being. The same can be said about the Cumaean Sibyl. In the Aeneid she can envision Rome's past and future in a single picture, she can move from this world to Hades and thus be aware of both worlds belonging to life and death. As Brooker points out, “Mythic seers have a binary perspective; that is, they enjoy both a mythic and a relational mode of knowing and being and, moreover, enjoy both at once. They can see from the inside, part to part, but also from the outside, part to whole” (Brooker, 1990, pp. 47-53). Tiresias and the Sibyl construct to a great extent the artistic time of the poem, which represents an extended present moment of dying mixing memory and desire, the past and future. As Eliot says, Tiresias is the central figure “uniting all the rest... What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem”. If Tiresias represents “the all-gathering memory”, as Grover Smith refers to him<sup>5</sup>, then he is a point where the past, present and future align. The reader should expect Tiresias to witness the destruction of many other cities as he was the one to see the rise and fall of Thebes. This is exactly what happens in the fifth part of the poem: “Falling towers / Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London”. In the final chapter, the narrative takes place in a timeless dimension, where chronological time abolishes. Thus, the narrator's rhetorical question: "What is the city over the mountains / Cracks and reforms" conveys the image of every city mixed with a mirage of the desert.

As Eleanor Cook notes in her essay “T. S. Eliot and the Carthaginian Peace” Eliot's city

---

<sup>5</sup> Smith, G. (1971). T.S. Eliot's Poetry and Plays. Chicago: The University of Chicago Press, p. 67

can be identified as the centre of the poem, It also represents Rome - the centre of an empire and Jerusalem - the center of the world (Cook, 1979, pp. 341-342). Besides, Cook mainly focuses on Rome – the eternal city: “I think that the poem focuses on one prototype for London, and that the prototype is Rome” (Cook, 1979, p. 2). Charles Martindale refers to *The Waste Land* as “the ruin poem” in the essay “Ruins of Rome: T. S. Eliot and the Presence of the Past”. A ruin manifesting decay, transience and weakening and destroying power of time, can also be perceived as “the site of recovery” (Martindale, 1995, p. 121). The double significance and binary perspective of the ruin are perfectly conveyed by Hegel: “What traveller among the ruins of Carthage, of Palmyra, Persepolis, or Rome, has not been stimulated to reflections on the transiency of kingdoms and men, and to sadness at the thought of a vigorous and rich life now departed..., But the next consideration which allies itself with that of change, is that change, while it imports dissolution, involves at the same time the rise of a new life - that while death is the issue of life, life is also the issue of death” (Martindale, 1995, pp. 121).

*The Waste Land* is a poem of broken images and the reader will find it difficult to put its pieces together: “I can connect / Nothing with nothing”. Eliot uses mythical schemes of fertility and death and resurrection in order to organize the created chaos. By using the mythical patterns Eliot allows the reader to perceive clashing images of the past, present and future simultaneously. The "anti-myth" of the poem reflects the spiritual sterility of modern times. Thus, in accordance with Eliot's words, “the ideal order of myth" is achieved: each character takes the place of another and in the end, all of them become the whole with the face of everyman – Tiresias. In like manner, every river (the Tames, the Nile, the Ganges, the Rhine, etc.), church or chapel (St. Mary Woolnoth, Magnus the Martyr, chapel perilous of the Grail legends), garden (Hofgarten, Hyacinth, Stetson’s garden, Gethsemane, Eden) are unified in London, which in its turn represents every other city and transforms into symbolic, mythical topos - equivalent to the jar where Cumaean Sibyl dwells, where the time stands still and the space represents world’s parodic model similar to the circular body of Ouroboros.

#### 4. Mythopoeic Image of the City in William Faulkner's *Light in August*

The city, memorialized in the novels by the American modernist writer William Faulkner, is Jefferson - the county seat of the fictional Yoknapatawpha. As Calvin Brown argues, Faulkner's Yoknapatawpha is really Lafayette County, while Jefferson is really Oxford (Brown, 1962, pp. 652). In G. T. Buckley's opinion, it is an oversimplification to identify Jefferson with Oxford. As he points out, while creating Jefferson, Faulkner had a composite of several small county seats of North Mississippi in mind: Ripley, New Albany, Pontotoc, Holly Springs, and Batesville (Buckley, 1961, p. 448). After reading the novels of "Yoknapatawpha cycle", having the same artistic space in common, it becomes clear to the reader that Jefferson reflects not only any particular place but also the entire psychological, cultural and social world of the American South. Jefferson is not so much a spatial-geographical reality dictating the way of life to the southerners, but Faulkner created his own cosmos and spatio-temporal dimension in Yoknapatawpha novels.

One of the most complex and memorable works of "Yoknapatawpha cycle" novels is *Light in August*, published in 1932, the major topic of which is the fate of individuals in conflict with the surrounding world, time and primarily with themselves.

In *Light in August*, the reader finds the coexisted opposing conceptual pairs and the strict segregation between them: South and North, past and present time, different racial categories, fatalism and freedom of choice. Faulkner modifies spatial and temporal indicators and creates a multi-layered spatio-temporal dimension that allows the reader to look beyond the issues raised in the novel (confrontation between geographical locales, racial inequality, and fanatic religious beliefs) and to perceive the artistic time-space as a reconfiguring and symbolic chronotope.

The name of the fictional county - "Yoknapatawpha" - metaphorically interpreted as a river running slowly through flat land, gives the reader an impression from the very beginning that Faulkner creates the chronotope different from real time and space. In the essay "The Landscape in *Light in August*" Francois Pitavy points out that the artistic space of *Light in August* consists of mobility and immobility simultaneously (Pitavy, 1970, p. 265). The

principle of synthesizing these two concepts can be considered one of the main qualities of the artistic space-time of the novel, in which the regularities of objective reality fail.

In a paradoxical sense, Lena Grove's movement is compared with immobility: "...like something moving forever and without progress across an urn" (Faulkner, 1950, p. 6). Movement without progress and the mention of the urn reminds the reader of the poem by John Keats "Ode on a Grecian Urn". It can be said that Lena embodies the urn - the symbol of eternity. From the character's perspective, who is on the road to Jefferson, everything is still and immobile around. She intermingles time with space. The synthesis of the two main categories creates the image of eternity, while Lena Grove represents the epitomized perpetuity. Her spatio-temporal perspective seems to be instinctive and innate rather than rational and conscious.

While Lena Grove is not affected by the passage of time, another protagonist of the novel, Gail Hightower, belongs to those intellectual characters of Faulkner who have a different, intensified perception of the time and whom Richard Chase refers to as "ruined by time" (Chase, 1970, p. 17). The reader finds Lena being constantly on the road and, therefore, is associated with mother nature, the present time and the changes related to the road. On the contrary, Gail Hightower embodies a small, unpainted, bungalow-like house, which in turn represents staticity and the intolerability of any kind of change. Meanwhile, Hightower is engaged in a hostile relationship against the passage of time threatening the icons of the past with oblivion. Attachment to the past and separation from mechanical time is also demonstrated by the fact that Hightower does not need a watch. Therefore, he is the only character in the novel who perceives detachment from the moment of so-called objective reality with all its essence.

A window appears as a liminal borderline that serves as a symbolic threshold, from where the reverend Hightower can move from mechanical time and surrounding physical space into reconfigured spatio-temporal dimension. The street, where the major event for both character and his grandfather took place during the Civil War, becomes the sacral place. By passive-ritual action - observing the street every night, Hightower hears the clatter of horses

and sees the specters of the equestrians. Thus, he transfers to the night twenty years before his birth.

The imaginary clamp of the horses' feet heard by the character recalls the unheard melody mentioned in *Ode on a Grecian Urn*. The listening to the sound is tantamount to comprehend a moment of eternity. For that moment Hightower metaphorically dies at each dusk:

“Heard melodies are sweet, but those unheard  
Are sweeter...”

In addition, the inner sense grants him to perceive the exact period of the day without using the watch. He anticipates the time when the mixed sounds of the organ and chants are expected to be heard from the church. Hightower can unerringly revive every movement of the parish in his mind. Distant voices coming from the church gradually gain strength and the organ melody sounds louder. Poetry, music and myth become the means of evading the tormenting reality to the character, who is aesthete by nature and the admirer of the past. The barely audible music coming from a distance turns into a close, resonant sound and a moment of intense pleasure. Meanwhile, Hightower transfers from “here” and “now” to “there” and “then”.

Jefferson threatens the main characters of the novel with death, though none of them leaves the town. Joanna Burden cannot leave the graves of her father and brother. Hightower is obsessed with the particular street and the past event that happened there. Despite the collective demand of the town, he is not going anywhere. Interestingly, a courthouse, built in the center of Jefferson, serves as the jail at the same time. The town clock is on top of the building. Richard Lehan observes the symbolism of the coexistence of the prison and the clock in the heart of Faulkner's artistic world. Faulkner represents time as jail and some of the dwellers of the town as prisoners of history (Lehan, 2009, p. 142). It becomes obvious that there is no way for the characters to escape from the past. Only those who are least attached to what is already gone are able to leave the town: Byron Bunch and Lena Grove, whose past lives are not much discussed in the novel.

The archetype of the road and the quest myth are primarily connected with Joe Christmas. The character perceives the events spatially. As for his temporal perspective, the passage of time is measured by the transition from one psychological state to another. For example, childhood, when one's mind begins to remember things and events, is associated with the cold walls of the orphanage building and its corridor that represents, in its turn, one of the frequently mentioned spatial symbols in the novel and symbolizes the path of life. While the corridor is associated with childhood and the event related to the dietitian, which is deeply embedded in his mind, the subsequent determining event to become a man is connected with his foster parents' barn, where Mr. McEachern remorselessly beats the eight-year-old Joe for not learning the catechism by heart: "On this day I became a man" (Faulkner, 1950, p. 137). Thus, the day of bearing the physical suffering is associated with the initiation, the transition from childhood to manhood in the character's memory.

Faulkner emphasizes the contrast between the characters, Lena Grove and Joe Christmas, who are always on the road. Lena's path which Faulkner refers to as "the peaceful corridor" is transformed into "a thousand savage and lonely streets" for Christmas. The idea that both time and space have become enemies for Joe is expressed by the constantly asked questions by him concerning these two phenomena. After the murder of Joanna Burden, he runs from Jefferson and is confused about the time. He considers orientation in time as a more important mission than finding something to eat. Christmas tries to figure out what day of the week it is. Exhausted both physically and mentally, he perceives dynamics and statics in the same way: when falls, he thinks that he is still running. While running, assumes that he fell asleep. Being in a dreamlike or weightless state, Christmas tries to orient himself in space and queries where this or that particular road leads him. Unlike Lena, who is also a character without a fixed abode and whose path is linear (does not look behind to the past but always looks forward), Joe Christmas' path is fatal and cyclical.

At a first glance, fewer references of biblical, mythological, folkloric, or literary faces and archetypal motifs can be recognized in *Light in August* compared to *Ulysses* and *The Waste Land*. However, the reader finds the multi-faceted characters in Faulkner's novel as well. The particular character may cause numerous associations, and vice versa, the specific

biblical or mythological figure is embodied through the several characters of the novel. In this regard, it is significant that Faulkner repeatedly uses the concept of avatar that implies writer's conscious use of universal, paradigmatic symbols. Interestingly, the reader finds several anachronic "errors" that serve as the author's aim, no particular allusion to be considered as dominant by the reader. For example, accentuating some of the details (age, surname, etc.) in relation to Joe Christmas seems to be Faulkner's deliberate intention so that the reader can easily associate him with Jesus Christ. For example, the novel emphasizes that Christmas was 33 years old when he was first spotted in Jefferson. Although three years had already passed by the time of his murder by Percy Grimm. Since his age at the moment of the death does not match the age of Christ's physical death. Thus, perceiving Christ's symbolism as the dominant hint represents the superficial understanding of Joe Christmas' character, as Faulkner himself declares with the anachronic inaccuracies that Christ is not the exact prototype of Christmas. Richard Slabey considers him not so much an incarnation of Jesus as an archetypal Fraserian figure - the mythological Adonis (Slabey, 1960, p. 330). In addition, the reader is faced with the manifestation of the same biblical figure, Christ, in two characters simultaneously. While Joe is associated with Christ, Byron and Lena traveling on the wagon remind the reader of Joseph and St. Mary. Accordingly, Lena's child symbolizes the infant Jesus as well.

As Faulkner stated, Lena Grove was not conceived as a prototype of any mythological or biblical figure. Nevertheless, there are common features between Lena and Diana – the mythological goddess of nature, fertility, childbirth, and hunting. The latter is often referred to as Diana Nemorensis (Diana of the Wood) and is depicted barefoot. Lena's last name also directly refers to the symbol of nature. She is pregnant, walks barefoot and appears as a kind of hunter as she searches for the whereabouts of Lucas Burch (Pitavy, 1973, p. 155). Significantly, according to Frazer's *The Golden Bough*, the worship rituals for the goddess were performed in August. Metaphorically, Lena brings light to the dreary environment of *Light in August*. Therefore, the light mentioned in the title of the novel can be considered to be Lena Grove herself. According to Michael Millgate, Joanna Barden also "has certain characteristics in common with Roman Diana –notably her masculinity, her reputation for

virginity, and her moon-like ebb and flow of passion as she and Christmas pass through all the different phases of their relationship” (Millgate, 1970, p. 79).

Further interesting biblical allusions reflected in *Light in August* are outlined by the literary critic Virginia Hlavsa. In his well-known prologue, John the Apostle states: "In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was god". Hlavsa assumes that Lena Grove, who carries the “word” of Lucas, reminisces about John’s gospel. Moreover, in her monologues, "word" is heard many times: “I reckon me and him didn’t need to make word promises”, “Like as not, he already sent the word and it got lost” (Hlavsa, 1991, pp. 61-62). Besides Lena, Joanna Burden also takes the function of John the Baptist according to Hlavsa: “Joanna, the feminine form of John, has the Baptist’s initials, she appears before J.C., and her head is cut off” (Hlavsa, 1991, pp. 21-22).

Both Lena and Joanna may remind the reader of John the Baptist, while Joe Christmas and Lena’s newborn child embody Jesus Christ. Thus, Faulkner’s “mythical method” implies to scatter the avatars of mythological or biblical figures into different characters of the novel simultaneously. Jefferson, the main townscape of the novel, congregating each crucial event and gathering multiple avatars epitomized in Faulkner’s characters, also embodies not a specific place, but an avatar of the cities.



## Conclusions

1. A significant tendency of modernist literature relates to the artistic space of the work: While the house is the setting, where all the important events take place in traditional English literature, the locus of the modernist prose and poetry shifts from home to the street. Thus, modernist literature focuses on the absence of a private space where one could have been separated, alone with him/herself. Home is no longer the clearly demarcated place of the works of James Joyce, T. S. Eliot and William Faulkner. Their characters are primarily presented on the road, co
2. is no longer the clearly demarcated place of the works of James Joyce, T. S. Eliot and William Faulkner. Their characters are primarily presented on the road, city streets and other exterior urban places.
3. Modernist urban literature aims not to merely describe the urban environment and create its naturalistic picture but:
  - Urban life inspires and feeds the works of the modernist authors;
  - Joyce, Eliot and Faulkner make use of the forms of expression dictated by the global and dominant environment of the metropolis that urge writers and poets to create the image of the city as a living and dynamic organism;
  - Urban setting becomes the protagonist in modernist literature. The settings of *Ulysses*, *Preludes*, *Rhapsody on a Windy Night*, *The Waste Land* and *Light in August* are not merely the realms where the action takes place but they become the resuscitated substances.
  - Modernist authors transform particular cities into “atopical topographies” and mythopoeic spaces.
4. Joyce’s, Eliot’s and Faulkner’s conscious use of the “mythical method” serves as an artistic means to universalize what is particular. The new approach of the modernists to the paradigmatic models creates a new artistic phenomenon in literature. The use of the "mythical method" implies not imitation, but the rebirth of the particular anew.
5. The modernist chronotope tends towards spatialization. The spatial perspective is based on the principle of simultaneity, which implies finding the interconnection of chaotically

confused objects and events. Furthermore, spatial perspective aims to connect the chronotope of the literary work with the mythical time-space and to perceive their inseparability from each other. Joyce describes the simultaneous events that occurred in different places of the city in *Ulysses*. Eliot also finds the urban setting appropriate, an "objective correlative" to vocalize many different voices in *The Waste Land*. As a result, both Dublin and London become the topoi, congregating everything simultaneously.

6. The artistic space of *Light in August* consists of mobility and immobility simultaneously. The principle of synthesizing these two mutually exclusive concepts can be considered one of the main qualities of the mythopoeic chronotope of the novel.
7. The different spatio-temporal perspective of the characters in *Light in August* mainly determines creating the reconfigured spatio-temporal dimension where the regularities of objective reality fail. To Lena Grove, time is a concept measuring distance. Meantime, the reader compares her movement to immobility that, in its turn, makes the character a symbol of eternity. The passage of time is measured by the transition from one psychological state to another for Joe Christmas. Major transformative life events are predominantly associated with the spaces sharply embedded in his mind. Gail Hightower considers music/chanting and fusion to the past as the instruments of the "destruction" of physical space and mechanical time. It reminds the reader of the conception of Levi-Strauss related to the means of escape from the flux of time - Mythos and Melos.
8. Multifaceted characters and multi-layered mythical situations create mythopoeic chronotope in modernist literature:
  - *Ulysses* becomes Joyce's *Metamorphoses*. The repetition of the motif of Metempsychosis in *Ulysses* seems to suggest that Bloom's memory is the same as plasmic memory. Lots of invisible threads from Bloom's character go back to the past, to historical or fictional characters.
  - Prophets are the central figures of *The Waste Land*. Tiresias, who witnessed the creation and destruction - the entire life circle of Thebes, actualizes the topic of the cyclical time in the poem, while the Sibyl of Cumae, who can move from this world

to Hades in Aeneid, enacts the main mythopoeic quality in the poem: to transmit the reader through London to every city of the world.

- Faulkner repeatedly uses the concept of avatar in *Light in August*. Jefferson, the main townscape of the novel, concentrating on each crucial event and gathering multiple avatars epitomized in Faulkner's characters, also embodies not a specific place, but an avatar of the cities.
9. The close connection between the city and its dwellers represents one of the main characteristics of modernist urbanist literature. The relation is specifically conveyed in the discussed poems and novels of Eliot and Faulkner. The characters of their works symbolize multiple artistic spaces (road, street, hotel, dull canals, churches, gardens, etc.) and attain their features as if the characters' fate was connected with these places.
  10. A mutual feature and a favorable aspect to create a universal topos in the discussed works of modernist literature can be seen in homeless and rootless characters (*Ulysses*, *Light in August*), and the anonymous characters lacking individuality (*Preludes*, *Rhapsody on a Windy Night*, *The Waste Land*). Such "everyman and noman" characters, whose roots are everywhere and nowhere at the same time, furtherly legitimize the perception of the mythopoeic chronotope in the discussed novels and poems.
  11. The city is represented as a palimpsest. Modernist prose and poetry attain the features characteristic to archaeology suggesting that there is something new beneath every layer of the earth awaiting discovery. The technique reflects the simultaneity of the past and the present.

## The list of papers published on the theme of dissertation:

### Articles:

- Jmukhadze, K. (2020). “City as a Mythical Space in James Joyce’s *Ulysses*” (p. 95-101). JAMES JOYCE AND THE WORLD (Proceedings of the International Conference), Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (In Georgian).  
<https://rustaveli.org.ge/res/docs/04d7eef52f0a519f9c02917bf0d19995fe24afe1.pdf>
- Jmukhadze, K. (2020). “City as a Mythical Space in the novels of William Faulkner” (p. 118-123). The Humanities in the Age of Globalization (Proceedings of the International Conference), Akaki Tsereteli State University (In Georgian).
- Jmukhadze, K. (2020). “Jefferson – W. Faulkner’s capital city of Yoknapatawpha” (p. 339-343). 21<sup>th</sup> International Annual Conference on American Studies (Proceedings of the International Conference), Ivane Javakhishvili Tbilisi State University (In Georgian).  
[https://www.tsu.ge/data/file\\_db/faculty\\_humanities/krebuli2020.pdf](https://www.tsu.ge/data/file_db/faculty_humanities/krebuli2020.pdf)
- Jmukhadze, K. (2022). “Actualization of Mythos in James Joyce’s *Ulysses*: Leopold Bloom’s Metamorphoses”. *Spekali*, 16. DOI: 10.55804/jtsuSPEKALI-16-12  
<http://www.spekali.tsu.ge/index.php/en/article/viewArticle/16/279/>
- Jmukhadze, K. (2023). “Mythopoeic Image of the City in T. S. Eliot’s *The Waste Land*”. *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies*, 33 (1), 1-21. DOI: 10.26650/LITERA2022-1099679  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/iulitera/issue/78799/1099679>

### Abstracts:

- Jmukhadze, K. (2022). “Mythopoeic Image of the City in *Ulysses*”. IV International Symposium of Young Scholars in the Humanities, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, 27-29 May, 2022. <http://isysh.tsu.ge/en/Archive/67>
- Jmukhadze, K. (2022). “Framing the Center: Bed as a Liminal Space in James Joyce’s *Ulysses*”. Abstract Book of the XXIII Congress of the ICLA, Vol. 23 (2022): Re-Imagining Literatures of The World: Global and Local, Mainstreams and Margins. 24-29 July, 2022.  
<https://icla.openjournals.ge/index.php/icla/article/view/5674>