

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ამერიკისმცოდნეობის ინსტიტუტი

სადოქტორო პროგრამა: ამერიკისმცოდნეობა

სოფიკო გელიაშვილი

პერსონაჟთა სახეების სიმბოლური და ასოციაციური მრავალნიშნადობა
ჯუნა ბარნსის პროზასა და დრამატურგიაში

ამერიკისმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის

მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: თსუ ასოცირებული პროფესორი მიხეილ ბარნოვი

თანახელმძღვანელი: აწსუ პროფესორი ირაკლი ცხვედიანი

თბილისი

2024

აბსტრაქტი

სადისერტაციო ნაშრომი შეისწავლის პერსონაჟთა სახეების სიმბოლურ და ასოციაციურ მრავალნიშნადობას ამერიკელი მოდერნისტი მწერლის, ჯუნა ბარნსის პროზასა და დრამატურგიაში. ბარნსის ოთხისაკვანძონაწარმოების - „რაიდერი“, „ქალთა ალმანახი“, „ღამის ტყე“ და „ანტიფონი“ - პერსონაჟები, განასახიერებენ სხვადასხვა ისტორიულ, არქეტიპულ-მითოლოგიურ თუ ლიტერატურულ ფიგურას ანტიკური ხანიდან თანამედროვეობამდე. პერსონაჟთა მრავალნიშნადობით, ენობრივი ბარიერების შექმნით და დროისმიერი ლიმინალური სივრცის უარყოფით, ავტორი უაღრესად სპეციფიკურ მოდერნისტულ ქრონოტოპს ქმნის.

ჯუნა ბარნსი, თავის პირველ რომანში, „რაიდერი“, ოჯახური ურთიერთობების პარადოქსულ მოდელს წარმოსახავს. რაიდერების ოჯახის ისტორია ერთგვარი პროლოგია როგორც ავტორის მთელი შემოქმედებისთვის, ისე მის მომდევნო ტექსტებში ნაჩვენები პერსონაჟებისთვის. რომანის ცენტრალური გმირი გვთავაზობს ახალი ადამის მოდერნისტულ ინტერპრეტაციას. პოლიგამიური ურთიერთობების მომხრე და ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიით გატაცებული ვენდელ რაიდერი შვილების, ცოლისა და საყვარლისათვის მხოლოდ პერვერსიული ურთიერთკავშირის წყაროა. ვენდელის დედას, სოფია გრივ რაიდერს, ავტორი ღვთისმშობლის ამპლუაში გვიხატავს, რაც პერსონაჟის მიზნისა და დანიშნულების პაროდირების გამორჩეული მაგალითია. ბარნსის შემოქმედების საკულტო პერსონაჟს, ჰერმეფროდიტი ტირესიასის მოდერნისტულ განსხეულებას, მეთიუ ო'კონორს, პირველად „რაიდერში“ ვხვდებით. ამერიკაში მცხოვრები ექიმი ო'კონორი პრეისტორიული მეხსიერების მქონე გმირია, რომელიც ვენდელის შვილებს დაბადებაში ეხმარება, ქალებს კი ტკივილს უმსუბუქებს.

ჯუნა ბარნსის ყველაზე ექსპერიმენტული ნაწარმოები, „ქალთა ალმანახი“, ტრადიციული ალმანახის პაროდირების საფუძველზე შექმნილი ტექსტია. იგი აერთიანებს ნატალი კლიფორდ ბარნის სალონში, „ქალთა აკადემიაში“, მიმდინარე შეხვედრების აღწერებს, ლექსებს, სიმღერებსა და ავტორის მიერ შესრულებულ ჩანახატებს. ნატალი ბარნის ლიტერატურულისახე ჰერმეფროდიტი ევანჯელინ მიუსეა, რომელსაც ავტორი ადგილს მიუჩენს ჰეტეროსექსუალთა სიყვარულის მფარველი ქალღმერთის, ვენერას ქანდაკების გვერდით, რაც არსებული სიტუაციის

მიმართ მის ირონიულ დამოკიდებულებაზე მეტყველებს. არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის მქონე ქალთა შეკრებები ახალი იდეოლოგიის აღმოცენების საფუძველია. აწმყოსა და წარსულზე კონცენტრირებული, არქაული ლექსიკით მოსაუბრე პერსონაჟები ავტორის თანამედროვეთა მხატვრულ სახეებს განასახიერებენ.

ავტორის ყველაზე ცნობილი რომანის, „ღამის ტყის“, პერსონაჟები არქეტიპულ მეტამორფოზათა და არაცნობიერის ტყვეობაში იმყოფებიან. ნაწარმოების წინასიტყვაობაში ტ.ს. ელიოტი, ხაზს უსვამს ტექსტის პოეტურობას და მის წაკითხვას პოეზიაში უკეთ გაწაფულ მკითხველს ანდობს. „ღამის ტყეში“ მეორედ ვხვდებით მეთიუ ო'კონორს, რომელიც პარიზში გადმოსახლებული არალიცენზირებული ექიმის როლს ირგებს. ღამეული საუბრებითა და წინასწარმეტყველური ტონით, ექიმს სააშკარაოზე გამოაქვს როგორც საკუთარი, ისე გარშემომყოფთა მარადიული ტანჯვის არსი. რომანის ყველა სხვა ცენტრალური თუ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი ბავშვის, ცხოველის და ქალღმერთის არქეტიპულ განსხეულებებად წარმოგვიდგებიან, რომელთა ფანტასმაგორიული არსებობა ზედროულობის ეფექტის შექმნას ემსახურება.

ბარნსის უკანასკნელი ნამუშევარი, სამმოქმედებიანი ტრაგედია „ანტიფონი“, მისი შემოქმედების შეჯამება და წინარე ტექსტების დასკვნითი აკორდია. პიესაში ვხვდებით როგორც „რაიდერის“, ისე „ღამის ტყის“ პერსონაჟებს, თუმცა სხვადასხვა სახელებითა და გამოცდილებით. ტრაგედიაში ნაჩვენებია ჰამლეტის გმირის მოდენისტული ტრანსფორმაცია, რომელსაც საერთო არაფერი აქვს რენესანსულ იდეალებთან; პროსპეროსა და მირანდას მეტამორფოზა, რაც ფაბულის საკვანძო მოვლენად აღიქმება; დედის ხატის რღვევა, რაც ერთ პერსონაჟში დემეტრასა და იოკასტეს ვარიაციას გულისხმობს; და ტრავმული გამოცდილების საფუძველზე სადისტებად ქცეული ძმები, რომლებიც საბავშვო ლექსებისა თუ სიმღერების ფონზე იკმაყოფილებენ საკუთარ სურვილებს.

Abstract

The thesis aims to discuss symbolic and associative suggestiveness of characters in the prose and drama of the American modernist writer Djuna Barnes. The four main works of Barnes: *Ryder*, *Ladies Almanack*, *Nightwood*, and *The Antiphon* embody archetypal/mythical and/or literary figures from ancient times to the present. With the suggestiveness of characters, the language barriers, and the rejection of the temporal liminal space, the author shapes uniquely modernistic chronotopic configurations.

Djuna Barnes, in her first novel, *Ryder*, presents a paradoxical model of family structure. The story of the Ryder family is a kind of prequel to both the author's later works and their characters. The novel's main character offers a modernist interpretation of the New Adam. Wendell Ryder, engaged in polygamous relationships and obsessed with transcendental philosophy, is only a source of perverse relationships for his children, wife, and lover. Wendell's mother, Sophia Grieve Ryder, is juxtaposed with Virgin Mary for contrasting/parody effect. Matthew O'Connor is an iconic character in Barnes' work. He is a modernist incarnation of hermaphrodite Tiresias, first introduced to the reader in *Ryder*. Dr. O'Connor who lives in America is a hero with a prehistoric memory. He helps Wendell's children to be born and relieves the pain of the women.

Djuna Barnes' most experimental work, *Ladies Almanack*, is a parody of the traditional almanac. It provides descriptions of the meetings held in Natalie Clifford Barney's salon "Women's Academy" (L'Académie des Femmes). The text also includes poems, songs, and sketches composed by the author. Natalie Barney's fictional image is the hermaphrodite Evangeline Musset. Barnes places her next to the statue of Venus, the patroness of heterosexual love, which reveals her ironic intention. Gatherings of women with non-traditional sexual orientations give rise to a new ideology. Characters who use archaic vocabulary and focus only on the present and the past situation are fictional embodiments of the author's contemporaries.

The characters of Djuna Barnes' most famous novel, *Nightwood*, being in captivity of their unconscious, are personifications of archetypal metamorphoses. T.S. Eliot in his preface to the novel emphasizes the poetic nature of the text and entrusts its reading to readers better practiced in poetry. In *Nightwood* we meet Matthew O'Connor for the second time,

this time in the role of an unlicensed doctor living in the 1920s Paris. With nocturnal conversations and a prophetic tone, the doctor reveals the essence of eternal suffering, his own and that of other characters'. All other central or secondary characters of the novel are archetypal personifications of the child, animal, and goddess, whose phantasmagoric existence serves to create the effect of timelessness.

Barnes' rearmost work, the three-act tragedy *The Antiphon*, is a summary and final chord of her literary heritage. In the play, we meet the characters of both *Ryder* and *Nightwood*, but with different names and experiences. The tragedy shows the modernist transformation of Hamlet's image. Barnes' Hamlet has nothing to do with Renaissance ideals; The metamorphosis of Prospero and Miranda, is the key event of the fable. The breakdown of the mother's image, can be interpreted as a variant representation of Demeter and Jocaste in one character. The sadistic brothers, with traumatic experiences, are transfigurations of characters who satisfy their desires with the lyrics of children's poems or song lyrics.

შინაარსი

| | |
|--|------------|
| შესავალი..... | 1 |
| 1. „რადერი“: ოჯახის პარადოქსული ხატი..... | 13 |
| 1.1 ახალი ადამის მხატვრული სახე..... | 15 |
| 1.2. ქალთა სახეების სიმბოლური და ასოციაციური მრავალნიშნადობა | 33 |
| 1.3 ტირესიასის მოდერნისტული ვარიაცია..... | 49 |
| 2. „ქალთა აღმანახი“: „პარიზულ სახეთა“ მრავალნიშნადობა..... | 55 |
| 3. „ღამისტყე“: არქექტიპულ სახეთა მეტამორფოზები და არაცნობიერის სიმბოლიზაცია | 84 |
| 3.1 ტირესიასის პარიზული მეტამორფოზა | 87 |
| 3.2 არქექტიპები და პერსონაჟთა არაცნობიერი | 97 |
| 4. „ანტიფონი“: „ხმა ხმის პირისპირ“ | 121 |
| დასკვნები | 157 |
| ბიბლიოგრაფია..... | 162 |
| დანართები | 170 |

შესავალი

ჯუნა ბარნსის შემოქმედებაზე საუბრისას, პირველ რიგში მისი პიროვნების შესახებ ცნობიერების ამაღლებაზე უნდა ვიფიქროთ. მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი გამორჩეული მოდერნისტი მწერალი დღესდღეობით საზოგადოებისათვის უცნობ, მივიწყებულ ან ლიტერატურისგან შედარებით მოშორებით მდგომ სფეროებში ცნობილ პიროვნებად წარმოგვიდგება. მწერალთა და ხელოვნების მოყვარულთა ოჯახში გაზრდილი ჯუნა ბარნსის მოღვაწეობის ადრეული ეტაპი ჟურნალისტიკას და თეატრს უკავშირდება. არაერთი ექსცენტრიული სტატიის ავტორი 1921 წელს ამერიკიდან პარიზში მიემგზავრება, საიდანაც მისი, როგორც მწერლის კარიერა იწყება. ჯეიმზ ჯოისის, ტ.ს. ელიოტის, ემილი კოლმანის, ნატალი კლიფორდ ბარნის, პეგი გუგენჰაიმის, მარსელ დუშამპის და მინა ლოს უახლოესი მეგობარი, დროთაგანმავლობაში სწორედ ამ წრისათვის გასაგებ და არა საზოგადოებისათვის ცნობილ მწერლად ჩამოყალიბდა. ბარნსის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ენობრივი ბარიერის არსებობა, რაც გულისხმობდა რესტავრაციის პერიოდის სამწერლო ენის გამოყენებას, სინტაქსის უარყოფას და ახლო წრისათვის შექმნილი ტერმინოლოგიის ხმარებას, კიდევ უფრო მეტად აშორებდა მწერალს მეოცე საუკუნის მკითხველისაგან. რეალურად, აღნიშნული „დაბრკოლება“ ავტორის უდიდესი ღირებულებაა, რადგან ენობრივ ერთეულთამრავალფეროვანი სპექტრი დროისმიერი საზღვრის მოშლის წინაპირობად გვევლინება მის ნაწარმოებებში.

1913 წელს, ოცდაერთი წლის ჯუნა ბარნსმა Brooklyn Daily Eagle-ს შემდეგი სიტყვებით შესთავაზა თავი: „თქვენ მე გჭირდებით“¹ („You need me.”) (Herring, 1995, p.75), რის წინაპირობასაც მისი გამართულად წერის და ხატვის ნიჭი წარმოადგენდა. პარიზში გამგზავრებამდე, ყველა რედაქტორის საყვარელმა თანამშრომელმა, ისეთ გამომცემლობებში შეძლო ჟურნალისტად და ილუსტრატორად მუშაობა როგორებიც იყო: New York Press, New York Morning Telegraph, Theatre Guild Magazine, The Little Review, Vanity Fair და სხვ. მისი ჟურნალისტური კარიერის საკულტო სტატიებად უდაოდ ჯეიმზ ჯოისთან და გორილასთან ჩაწერილი ინტერვიუები უნდა დავასახელოთ. „ულისეს“ გამოქვეყნებიდან მალევე გამოცემულ ინტერვიუში, რომელიც პარიზში ჩაიწერა, მოცემულია არა მხოლოდ კითხვა-პასუხისგან

¹ციტატები ქართულ ენაზე, რომელთაც არ აქვთ მითითებული წყარო, თარგმნილია ავტორის მიერ.

მიღებული ინფორმაცია, არამედ თავად ავტორის შთაბეჭდილებები ჯოისზე. სწორედ არატრადიციული ფორმატი აქცევს საგაზეთო ტექსტს ღირებულად და შეიძლება ითქვას მხატვრულადაც კი: „ხალხი მასზე ამბობს, რომ მოწყენილი და დაღლილია. მართლაც, ის მოწყენილი და დაღლილია, მაგრამ ეს არის სევდა კაცისა, რომელმაც ამის ნებართვა მოიპოვა დროისა და ადგილისგან თავისუფალი, შუასაუკუნეობრივი მწუხარებისგან.“ (“People say of him that he looks both sad and tired. He does look sad and he does look tired, but it is the sadness of a man who has procured some medieval permission to sorrow out of time and in no place.”)² ინტერვიუში, სახელწოდებით „გოგონა და გორილა“ (“The Girl and the Gorilla”), ცხოველების მოყვარული ავტორი ბრონქსის ზოოპარკის გორილას, დინას სტუმრობს. ერთი შეხედვით უწყინარი აღწერა მაიმუნის ცხოვრებისა, თანდათანობით ეგდარ ალან პოს მოთხრობის, „მკვლელობა მორგის ქუჩაზე“, ასოციაციას აჩენს. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც დინა ნიუ-იორკთან დაკავშირებით ჟურნალისტის შეკითხვებზე იწყებს პასუხის გაცემას: „აგრეთვე, ძალიან მეტკინა გული როდესაც დავაკვირდი და მივხვდი, რომ მზეს ნიუ-იორკში ვერასდროს ვიხილავთ, მთვარე კი მხოლოდ წარსული მოგონებაა“ (“Also, I was quite grieved to observe that the sun has no chance in New York, and that the moon is only a past memory.”)(Barnes, 1914, p.9).

ბარნსისთვის, პარიზი თავიდანვე ღირებული ადგილი არ ყოფილა. ქალაქისა და კულტურის ხიბლი, ავტორმა თანდათანობით, ადგილობრივ ოჯახებში სტუმრობის შემდგომ შეიგრძნო. თუმცა აღსანიშნავია, რომ მის სამეგობრო წრეს არასდროს შეადგენდნენ ფრანგები. ქალაქი, რომელიც მწერალმა ვერასდროს დაივიწყა, ემოციურად მოქმედებდა არა ადგილობრივი სოციუმის, არამედ იმ კონკრეტული გარემოს საშუალებით, რომელსაც პარიზში ჩასული ამერიკელები ქმნიდნენ.³ XX საუკუნის დასაწყისში, ამერიკელების უმრავლესობა პატარა ქალაქებში

² “A Portrait of the Man Who is, at Present, One of the More Significant Figures in Literature”. Vanity Fair (2022). იხ. ბმული <https://www.vanityfair.com/news/1922/03/james-joyce-djuna-barnes-ulysses>

³ 1936 წელს, ემილი კოლმანი ბარნსს სწერდა: „როდესაც ამდენი წლები პარიზში იყავი, გამუდმებით ამერიკელებთან ცხოვრობდი და არა ფრანგებთან, ინგლისელებთან ან გერმანელებთან. შენი „მეგობრები“ ყველანი ამერიკელები იყვნენ... ჩემი გადმოსახედიდან, შენი სიყვარული პარიზის მიმართ რომანტიკული სწრაფვაა, ესაა სურვილი რომ მცირედი კავშირი მაინც გქონდეს პარიზის რეალობასთან. შენ ის გიყვარს რადგან ის წარსულია, შენი წარსული...“ (When you were in Paris all those years you lived among Americans, not French, or English, or Germans. Your “friends” were all Americans... But my point is your love for Paris is a romantic passion, having little connection with Paris’s reality, i.e., as the French capital; You love it because it is the past, and your past...) (Herring, 1995, p.133)

ცხოვრობდა და ოჯახის პატრიარქალურ წყობას ემორჩილებოდა: „პურიტანიზმის საფუძველზე დამკვიდრებული ვიქტორიანული ეპოქის მორალი, შეიძლება ითქვას, ყველაზე უფრო წმინდა სახით პროვინციულ ამერიკაში იყო შემორჩენილი.“ (კაჭარავა, 2008, გვ.221). ინდუსტრიალიზაციის პროცესმა და პირველმა მსოფლიო ომმა, ბიძგი მისცა ვიქტორიანულ ჩარჩოთა მსხვრევას. ამერიკელების საკმაოდ დიდი რაოდენობა, რომელიც საკუთარ შტატს არ გასცილებოდა, მასიურად მოედო ევროპას. სწორედ ევროპული გარემო იქცა ამერიკელთათვის თავისუფლების და საკუთარი სურვილების ღიად გამოხატვის საშუალება. სასტუმრო Hotel Jacob-ში, სადაც ბარნსი პარიზში ბინის შეძენამდე ჩერდებოდა, თავს იყრიდნენ მისი ამერიკელი მეგობრებიც: მთარგმნელი ლევის გალანტიერი, მწერლები შერვუდ ანდერსონი და ჰაროლდ ლოები, დადაიზმისა და სიურრეალიზმის წარმომადგენელი მან რეი. ამავე სასტუმროში, რობერტ მაკალმონის საშუალებით ერთმანეთი გაიცნეს ბარნსმა და ერნესტ ჰემინგუეიმ. ჯუნა არასდროს ყოფილა ჰემინგუეის პიროვნებითა და ნიჭით აღფრთოვანებული; ეპატაჟის მოყვარულმა ერნესტმა კი ფორდ მედოქს ფორდის ლიტერატურულ გაზეთში, The Transatlantic Review-ს მაისის ნომერში, ის შემდეგი სიტყვებით მოიხსენია: „ჯუნა ბარნსი, რომელიც მისი გამომცემელთა თქმით სწორედ ის ლეგენდარული პიროვნებაა, რომელიც მთელი საუკუნეა ევროპის ღამის ცხოვრებას წარმართავს, ქალაქშია. მე არასდროს შევხვედრილვარ მას, არც მისი წიგნები წამიკითხავს, თუმცა ვფიქრობ კარგი ადამიანია“ (“Djuna Barnes who, according to her publishers is that legendary personality that has dominated the intellectual night-life of Europe for a century is in town. I have never met her, nor read her books, but she looks very nice.”)(Hemingway, 1924, p.356). მოგვიანებით, ნატალი კლიფორდ ბარნისათვის 1930 წელს გაგზავნილ წერილში, ბარნსმა ჰემინგუეის მისამართით ირონია არ დაიშურა: „ერთ ბიჭს ეგონა, რომ ჰემინგუეისთვისაც „აღმოხდებოდა მზე“ (“There is a boy who really got about thinking that the Sun also Rose for Hemingway.”). აღნიშნული დაპირისპირების ფონზე, ფილიპ ჰერინგი მიიჩნევს, რომ ერნესტ ჰემინგუეიმ, რომანისთვის „ფიესტა. აღმოხდების მზე“, მთავარი პერსონაჟის სახელი და გვარი - ჯეიკ ბარნსი, სწორედ ჯუნა ბარნსის გვარისგან და „სასტუმრო იაკობის“ Hotel Jacob) სახელისგან შეადგინა.

სენას მარცხენა სანაპიროზე მცხოვრები, მოწყენილობისა და რუტინისგან⁴ დაღლილი ჯუნა ბარნსის კარიერული აღმასვლა ამერიკელ მოქანდაკესთან და მის პატრნიორთან, თელმა ვუდთან შეხვედრის შემდეგ იწყება. სივრცობრივი ბარიერის არ არსებობა და არაცნობიერ მოტივთა დომინანტური ბუნება წარმართავს ბარნსის თითქმის ყველა მოთხრობის, რომანის თუ პიესის ფაბულას. პერსონაჟთათვის დამახასიათებელი ლოკაციის ცვლა, რომელიც ხშირად არა თუ რეალურ, არამედ გონებაში წარმოდგენილ აქტად გამოვლინდება, სრულიად აბათილებს ქრონოლოგიურ მიმდევრობათა მნიშვნელობას. მკითხველს საშუალება ეძლევა საკუთარი თვალთ იხილოს ანტიკური ხანიდან მეოცე საუკუნემდე მომხდარი თითოეული მოვლენა თუ ამ მოვლენებში მონაწილე როგორც ისტორიული, ისე ლიტერატურული გმირი. მითოლოგიასა და ისტორიასთან კავშირის გარდა, ავტორი აქტიურად იყენებს თანამედროვეთა სახეებს, როგორც პროტოტიპებს საკუთარი მხატვრული პერსონაჟებისა. არატრადიციულ და შეიძლება ითქვას პარადოქსულ ოჯახურ გარემოში გაზრდილი ავტორი, არაერთხელ გამხდარა პოლიგამისტი მამის მხრიდან ძალადობის მსხვერპლი. ტრავმული გამოცდილებების წარმოსაჩენად, იგი შემოქმედების თითქმის ყველა ეტაპზე გვიჩვენებს აღნიშნულ მოვლენაში მონაწილეთა სახეებს. თუმცა მაშინაც კი, როდესაც ასე აშკარაა ბარნსის პერსონაჟთა შექმნის წინაპირობა, მკითხველი ვერასდროს დასწამებს მას მხოლოდ დედისადმი სიბრაზის ან მეგობრის მიმართ წყრომის საფუძველზე განპირობებული სიუჟეტური ხაზის არსებობას. თითოეულ გმირს და მოვლენას თან სდევს ის ანტიკური, მითოლოგიური, მითოსური და რენესანსული სული, რომელიც მაღალი მოდერნიზმის მხატვრულ თავისებურებათა უმთავრესი კომპონენტია. აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოებებს, ბარნსი უმეტეს შემთხვევაში თან ურთავს მის მიერვე კონკრეტული თავებისთვის შექმნილ ნახატებს, რაც ტექსტის გაანალიზებას კიდევ

⁴ჰარიზში ცხოვრების პირველ პერიოდს ბარნსი შემდეგნაირად აღწერს: „ვდგები და ხატვას ვიწყებ, ამასობაში ლანჩის დრო მოდის, ძლივს მივდივარ ფუნთუშის ან კვერცხის საჭმელად. ვიწყებ წერას, უკვე ექვსი საათია და გარეთ გავდივარ, რათა ცოტა მაინც გავისეირნო, აპერიტივი მივირთვა. ხელნაწერიც თან მაქვს და ვიწყებ ჩანაწერების კეთებას, არავის ნახვა არ მინდა, მარტო ვსადილო და ასე ცხრის ნახევარზე ან ცხრაზე უკან, სახლისკენ მივდივარ. ვიწყებ წერილების წერას ან ვწვები და პრუსტს ვკითხულობ, ან კიდევ ვიძინებ. ჩვეულებრივ, დილის სამ საათზე მეღვიძება და დამინებას ვედარ ვახერხებ. (“... I get up, start painting, its lunch before I know it, vaguely reach out for a bun or an egg, start writing and its six and I go out for a little walk, an aperitif, manuscript under my arm, start writing more notes, dont want to see anyone, eat my dinner alone, and scrumble back into the house about eight thirty or nine, write letters, or go to bed and read Proust, or go to sleep, and usually wake about three in the morning unable to sleep any longer.”) (Herring, 1995, p.139)

უფრო კომპლექსურს ხდის. ისინი ან დამატებით ინფორმაციას გვაწვდიან სიუჟეტური ხაზის შესახებ ან კიდევ უფრო მეტად ართულებენ შინაარსს, რადგან ხატვის სპეციფიკური ტექნიკიდან გამომდინარე, გამოსახულ საგანთა თუ ფიგურათა ამოცნობა ერთგვარი თავსატეხია. სწორედ ამგვარი ყოველისმომცველი და მრავალმრიანი სამწერლობო ტექნიკა განაპირობებს ჯუნა ბარნსის პერსონაჟთა სიმბოლურ და ასოციაციურ მრავალნიშნადობას.

დისერტაციის თეორიული და მეთოდოლოგიური საფუძველია ჯუნა ბარნსის შემოქმედების გარშემო შექმნილი მნიშვნელოვანი სამეცნიერო და კრიტიკული ლიტერატურა. ნაშრომში გამოყენებულია კვლევის რამდენიმე მეთოდი, მათ შორის აღწერილობითი, შედარებითი, დეკონსტრუქციის და ანალიზურ-სინთეზური მეთოდი.

პირველ რიგში, უნდა ვახსენოთ ფილიპ ჰერინგის ბიოგრაფიული კვლევა „ჯუნა ბარნსის ცხოვრება და შემოქმედება“ (The Life and Work of Djuna Barnes) (1995), სადაც ავტორი ზედმიწევნით მოგვითხრობს ბარნსის ოჯახის წევრების და მისი ბავშვობის შესახებ. ბებიის, ზადელ ბარნსის და მამის, უოლდ ბარნსის პორტრეტები მეტად მნიშვნელოვანი მასალაა მკვლევართათვის, რადგან სწორედ მათ მიუძღვით უდიდესი როლი ჯუნას პიროვნულ განვითარებასა თუ ტრავმირებაში. გარდა ბიოგრაფიული დეტალებისა, ნაშრომში წარმოდგენილია რომანებისა და პიესების შექმნასთან დაკავშირებული გარემოებები და მწერლის პირადი წერილები. აღსანიშნავია, ასევე ენდრიუ ფილდის შედარებით ადრეული ბიოგრაფიული კვლევა „ჯუნა: აკრძალული მის ბარნსი“ (Djuna: The Formidable Miss Barnes) (1985), სადაც მკვლევარი უფრო მეტად ბარნსის ამერიკულ და პარიზულ ცხოვრებასა და მის სამეგობრო წრეზე მოგვითხრობს. ფილდის ნაშრომიც მდიდარია პირადი მიმოწერებითა და ჯუნას ჩანახატებით.

მეტად ღირებული და მნიშვნელოვანი ინფორმაციაა თავმოყრილი შარი ბენსტოკის დოკუმენტურ წიგნში „მარცხენა სანაპიროს ქალები“ (Women of the Left Bank) (1986). ბენსტოკი ყურადღებას ამახვილებს ექპატრიატ ქალებზე, რომელთაც 1900-1940 წლები პარიზში გაატარეს და უდიდესი როლი ითამაშეს იმ პერიოდის კულტურულ ევოლუციაში. აღნიშნული წიგნი ერთ-ერთ მთავარ წყაროდ შეიძლება ჩაითვალოს ბარნსის „ქალთა აღმანახის“ და მისი მთავარი პერსონაჟის პროტოტიპის,

ამერიკელი ექსპატრიატი მწერლის, ნატალი კლიფორდ ბარნის პიროვნების ანალიზისას. ბენსტოკი კომპლექსურად და არგუმენტირებულად ასახავს სხვადასხვა ლოკაციაზე განთავსებულ ლიტერატურულ სალონთა მუშაობის პრინციპს და მათ გვერდით განიხილავს არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის მქონე პირთა იზოლირებული თავმყერის მიზეზებსა თუ მიზნებს.

ჯული ტეილორის მონოგრაფიაში „ჯუნა ბარნსი და აფექტური მოდერნიზმი“ (Djuna Barnes and Affective Modernism) (2012), განხილულია ფსიქოლოგიური ტრავმები, როგორც რეფრენი თითოეული სიუჟეტური ხაზისა და მათი გამოსახვის გზები მოდერნისტულ ლიტერატურაში. კვლევისათვის დართული ეპიგრაფი, ნაწყვეტი ბარნსის მიერ ედვინ მიურისთვის გაგზავნილი წერილიდან, ზედმიწევნით ასახავს ტეილორის კვლევის მიზანს: „ელიოტს როგორც ვუთხარი, მე „მწერალი“ არ ვარ; უბრალოდ ოც წელიწადში ერთხელ ჭრილობა მეხსნება და სისხლი მდის, სულ ესაა“ (“As I told Eliot, I’m not a ‘writer’; once in every twenty years or so, the wound bleeds, that’s all”) (Taylor, 2012, p. 1). მონოგრაფიის თითოეულ თავში სიღრმისეულად იკვეთება ბარნსის „ღია ჭრილობათა“ კონტური და მათი ლიტერატურული ტრანსფორმაციის შედეგები.

მონოგრაფიათა ჩამონათვალში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია დანიელა კასელის „მცდარ/უხამს მოდერნიზმს“ (Improper Modernism) (2009). ავტორი აანალიზებს ბარნსის ტექსტებში ნაჩვენებ ანაქრონიზმს, რაც შემოქმედების ბოლო პერიოდშიც კი (50-იან წლებში) მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი ხერხების მკაცრ დაცვას გულისხმობს. ამასთანავე, განიხილავს მეტაფორულად წარმოჩენილ უხამს მნიშვნელობებს, რაც მკითხველისთვის ხშირად ამოუცნობი და გაუგებარია.

ალექს გუდი, მის ნაშრომში „მოდერნისტული არტიკულაციები“ (Modernist Articulations) (2007), ჯუნა ბარნსს გერტრუდ სტაინის და მინა ლოის გვერდით განიხილავს. მონოგრაფიაში საინტერესოაა წარმოდგენილი ერთ ეპოქაში მოღვაწე სამი ქალის მსგავსებები თუ განსხვავებები, მიუხედავად იმისა, რომ ბარნსი არასდროს ყოფილა სტაინის მიმართ კეთილგანწყობილი, მინა ლოი კი მისი ახლო მეგობარი იყო. გუდიც არ წარმოადგენს გამონაკლისს და როგორც თითქმის ყველა მკვლავრი, თავდაპირველად ისიც ავტორის ოჯახის ოიდიპოსურ საწყისებზე აკეთებს

აქცენტს. აღსანიშნავია, რომ ალექს გუდი სწორედ ოჯახს მიიჩნევს ბარნსის მოდერნისტად ჩამოყალიბების წინაპირობად. სხვა მოდერნისტი მწერლების გვერდით ბარნსის განხილვის კიდევ ერთ შემთხვევას ვხვდებით კარენ კავიოლას მონოგრაფიაში “All Contraries Confounded The Lyrical Fiction of Virginia Woolf, Djuna Barnes and Marguerite Duras” (1991). ვირჯინია ვულფის შესანიშნავი მკვლევარი, ჯუნა ბარნსის შემთხვევაშიც ამართლებს მოლოდინებს და მწერლის შემოქმედებაში ღამის დანიშნულების მეტად ღრმა ლიტერატურათმცოდნეობით ანალიზს წარმოგვიდგენს.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ჯოზეფ ფრენკის სტატია „სივრცობრივი ფორმა თანამედროვე ლიტერატურაში“ (Spatial Form in Modern Literature) (1945). თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ფრენკი ერთადერთი მკვლევარია, ვინც სათანადოდ და კომპეტენტურად ანალიზებს ბარნსის შემოქმედებას. სტატია სრულად ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათისაა და ამომწურავად იკვლევს ავტორის შემოქმედებაში ხატებისა და სიმბოლოების მუდმივი ცვალებადობის შედეგად გამოწვეული ერთიანობის შეგრძნების ასპექტებს. ჯოისის, ელიოტის და პრუსტის გვერდით, ჯოზეფ ფრენკი სივრცულობის და ზედროულობის კულმინაციად სწორედ ბარნსის „ღამის ტყეს“ მიიჩნევს.

მდიდარი მასალაა მოცემული მერი ლინ ბროს მიერ რედაქტირებულ სტატიათა კრებულში „სიჩუმე და ძალაუფლება“ (Silence and Power) (1991). თითქმის ყველა სტატია ბარნსის შემოქმედების სიღრმისეულ შესწავლას და შემდგომ მის ჯანსაღ კრიტიკას წარმოგვიდგენს, რაც კრებულს მაღალი დონის გამოცემად აქცევს. მერი ლინ ბრო თავს უყრის კვლევებს ავტორის ადრეული ჟურნალისტური საქმიანობიდან შემოქმედების ბოლო ეტაპამდე, რომელთა შორის ცალკე აღნიშვნის ღირსია სიუზან შნაიდერ ლანსერის “Speaking in Tongues: *Ladies Almanack* and the Discourse of Desire”, ფრან მიშელის “All Women Are Not Women All: *Ladies Almanack* and Feminine Writing”, მერილ ალტმანის “*The Antiphon*: “No Audience at All”, ლინდა ქიურის “Tom, Take Mercy”: Djuna Barnes’ Drafts of *The Antiphon*” და ლუიზ ა. დესალვოს “To Make Her Mutton at Sixteen”: Rape, Incest, and Child Abuse in *The Antiphon*” სტატიები.

უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოთ ჩამოთვლილი მონოგრაფიებისა თუ სამეცნიერო სტატიების ავტორთა გვერდით, არსებობენ ჯუნა ბარნსის, როგორც კონკრეტული

პიროვნებისა და ავტორის განსხვავებული კუთხით მკვლევარებიც. ისინი ბარნსის შემოქმედებას ძირითადად ერთი და იმავე პრობლემის ირგვლივ განიხილავენ, რაც გულისხმობს ერთი მხრივ მისი ფსიქოტიპის გაანალიზებას ტრავმული გამოცდილებების საფუძველზე და მეორე მხრივ ავტორის არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის კავშირს ლიტერატურულ პერსონაჟებთან. აღნიშნული მიდგომის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ენი ბ. დალტონის სტატია “Escaping from Eden: Djuna Barnes’ revision of psychoanalytic theory and her treatment of father-daughter incest in *Ryder*”, რომელშიც ავტორის მიზანი „რაიდერის“ გაანალიზების საფუძველზე მამასა და ქალიშვილს შორის დაფარული ინცესტური ურთიერთობების საშუალოზე გამოტანაა. ასევე კრისტინა ბერნის სტატია - “A Nose-Length into the Matter”: Sexology and Lesbian Desire in Djuna Barnes’s “Ladies Almanack”, სადაც ავტორი „ქალთა აღმნახის“ პროტაგონისტს მხოლოდ ლესბოსური სურვილების გამოხატულებად მიიჩნევს; მწერლის სექსუალური ორიენტაციის ანალიზს და გენდერული იდენტობის კვლევას ეთმობა სუზანა ს. მარტინის სტატიაც “Gender Trouble and Lesbian Desire in Djuna Barnes’s “Nightwood””. უდავოა, რომ პირველ შემთხვევაში, ავტორი მართლაც მსუყე მასალას შეიძლება წარმოადგენდეს ფსიქოლოგთათვის მისი კომპლექსური გამოცდილების საფუძველზე, თუმცა ლიტერატურის კრიტიკოსთა მხრიდან მხოლოდ პირადი ისტორიების ძიება სრულიად არამართებულად მიმაჩნია. მეორე შემთხვევაში, გენდერისა და ქვიარ ლიტერატურის მკვლევართათვის ბარნსი ნამდვილი აღმოჩენაა, რადგან ის ერთ-ერთი პირველი ქალი მწერალია, რომელიც ღიად საუბრობს ტაბუირებულ თემებზე. თუმცა ამ შემთხვევაშიც, ვფიქრობ ავტორის ტექსტთა მხატვრული ღირებულება კნინდება და არასათანადოდ ფასდება. რეალურად, ჯუნა ბარნსის თვითმიზანი არასდროს ყოფილა კონკრეტული გენდერული იდენტობის უპირატესობის წარმოჩენა. მისთვის ირონიის და პაროდირების საგანია ინდივიდთა მიერ სტერეოტიპულ იდენტობათა შექმნა-შენარჩუნების მცდელობა, რადგან საფუძველიანად აცნობიერებს ადამიანის გონების და სურვილების მრავალწახნაგოვან, ცვალებად ბუნებას.

მაშასადამე, კვლევის მიზანია, ჯუნა ბარნსის შემოქმედების თანმიმდევრული შესწავლის საფუძველზე, წარმოვაჩინო პერსონაჟთა სახეების სიმბოლური და

ასოციაციური მრავალნიშნადობა მის ოთხ საკვანძო ნაწარმოებში: „რაიდერი“ (1928), „ქალთა ალმანახი“ (1928), „ღამის ტყე“ (1936) და „ანტიფონი“ (1958). ნაშრომის მიზანი განსაზღვრავს მის ამოცანებს, რაც გულისხმობს: 1. პერსონაჟთა შექმნის წინაპირობათა დადგენას; 2. მოცემული სახე-ხატების ანალიზს; 3. ინტერტექსტუალობისა თუ ალუზიის გამოვლენის საფუძველზე ასოციაციური კავშირების დადგენას როგორც სხვა, ისე მწერლის შემოქმედებაში არსებულ ლიტერატურულ პერსონაჟებთან. ვეცდები, კვლევაში საფუძვლიანად ავსახო ავტორის მიერ თითოეული პერსონაჟისათვის მინიჭებული: 1. მრავალსახოვანება, რაც გულისხმობს კონკრეტული გმირისათვის მინიჭებულ სიმბოლურ სახეს/როლს ან მათ ასოციაციურ კავშირს ანტიკურ თუ რენესანსულ გმირებთან; 2. მათი ევოლუციის გზა, რაშიც ერთი და იმავე გმირის სხვადასხვა ტექსტში გამოჩენას და სახეცვლილ მდგომარეობას მოვიაზრებ და 3. კონოტაციური მნიშვნელობა, რაც თანმდევ მეტამორფოზათა ანალიზს გულისხმობს. აღსანიშნავია, რომ ჯუნა ბარნსის შემოქმედება ამ კუთხით შესწავლილი არ არის, თუ არ ჩავთვლით ზემოთ აღნიშნულ ცალკეულ კრებულებსა და სტატიებს, სადაც პერსონაჟთა მრავალნიშნადობა ტრავმულ, გენდერულ და მცირე დოზით, მხატვრულ კონტექსტში წარმოჩინდება. ასევე, თითქმის არსად გვხვდება პერსონაჟთა ევოლუციის ანალიზი ნაწარმოებების შედარების საფუძველზე, მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს მონოგრაფიები რომლებიც მწერლის რამდენიმე ნაწარმოებს აერთიანებენ.

ნაშრომის თეორიული ღირებულება მდგომარეობს ჯუნა ბარნსის შემოქმედების და კონკრეტულად პერსონაჟთა მრავალნიშნადობის ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის ჩატარებაში. როგორც უკვე აღვნიშნე, მწერლისადმი ინტერესეს ხშირად იმგვარი კუთხით იჩენენ, რასაც ლიტერატურათმცოდნეობასთან მცირე ან არანაირი კავშირი არ აქვს, რაც ჩრდილავს ბარნსის შემოქმედების მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას და მწერლის ფსიქოტიპისა თუ მისი პირადი ცხოვრების წინა პლანზე წამოწევას განაპირობებს. ამდენად, ნაშრომი წარმოადგენს მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე კომპლექსური, მოდერნისტიკალი მწერლის მიერ შექმნილი პერსონაჟების სიმბოლური და ასოციაციური მრავალნიშნადობისა და მეტამორფოზის ანალიზს. უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოში ჯუნა ბარნსი შესწავლილი საერთოდ არ არის. ერთეული

შემთხვევების გარდა, არა თუ შემოქმედება, მწერლის ვინაობაც კი უცნობია საზოგადოებისათვის. წინამდებარე დისერტაცია ქართულ ენაზე დაწერილი პირველი სამეცნიერო ნაშრომია, რომელიც დაინტერესებულ მკითხველს მეგზურობას გაუწევს ამერიკელი მწერალი ქალის მხატვრულ სამყაროში.

ნაშრომის პოტენციურ პრაქტიკულ ღირებულებას განსაზღვრავს მისი შინაარსი: იგი შესაძლოა გამოიყენოს მოდერნისტული ლიტერატურის ჟანრული თავისებურებებით და ჯუნა ბარნსის შემოქმედებით დაინტერესებულმა მკითხველმა. ამერიკისმცოდნეობის ბაკალავრიატისა და მაგისტრატურის სტუდენტები ინფორმაციას მიიღებენ როგორც ამერიკული მოდერნიზმის, ისე 1920-იანი წლების პარიზში ექსპატრიატთა კულტურული მოღვაწეობის შესახებ.

ნაშრომი შედგება შესავლის, ოთხი ძირითადი თავის და დასკვნისაგან. შესავალში მოცემულია საკვლევი საკითხის ზოგადი დახასიათება, განსაზღვრულია კვლევის საგანი და მიმოხილულია მის გარშემო არსებული ძირითადი წყაროები თუ კრიტიკული ლიტერატურა. ასევე დართული აქვს გამოყენებული ლიტერატურის სია.

I თავში, განვიხილავ ჯუნა ბარნსის პირველ რომანს „რაიდერს“ და მასში ნაჩვენებ ოჯახის პარადოქსულ ხატს. „რაიდერში“ წარმოდგენილი პერსონაჟები მკითხველს მომდევნო ტექსტებშიც სხვადასხვა სახელითა თუ სახით ევლინებიან. შესაბამისად, მათი წარმოშობის ისტორია გარდასახვის ერთგვარი პროლოგია. პერსონაჟთა ფართო სპექტრი განაწილებლია სამ ქვეთავში, სადაც პირველ რიგში ვიკვლევ ვენდელ რაიდერს, როგორც „ახალი ადამის“ მხატვრულ სახეს. მისი რელიგიის მთავარი მოწოდება პოლიგამიურობის აღიარებაში მდგომარეობს. ტრანსცენდენტალისტთა ფილოსოფიის გავლენა, იესოს ანტიპოდის როლი და დროისმიერი კავშირის დაკარგვა, გმირს პოლისემიურ სახედ აქცევს. მეორე ნაწილი ეთმობა რომანში წარმოდგენილი ქალი პერსონაჟების: სოფია გრივ რაიდერის, ამელია დე გრიერისა და მოლი დენსის მრავალნიშნადობის ანალიზს. გარდა თანმდევი მრავალსახოვანებისა, ქალები დედის, ბების, ცოლისა და საყვარლის სიმბოლურ სახეებსაც განასახიერებენ. მესამე ქვეთავში განხილულია ამერიკელი გინეკოლოგის, მეთიუ ო'კონორის პერსონაჟის კავშირი ანტიკურობასთან. იგი ბრმა წინასწამეტყველის, ტირესიასის მოდერნისტული გამოვლინებაა და როგორც

ლიტერატურის ისტორიაში, ისე ბარნსის რომანებში, ერთ-ერთ გადაწყვეტ როლს თამაშობს.

II თავში, განვიხილავ ბარნსის ყველაზე ექსპერიმენტულ ტექსტს, „ქალთა ალმანახს“ და მასში წარმოდგენილ პარიზულ სახეთა მრავალნიშნადობას. ტრადიციული ალმანახის პაროდირების საფუძველზე შექმნილი ნაწარმოები, წარმოადგენს 20-იანი წლების პარიზული საზოგადოების სალონური შეხვედრების აღწერებს. გარდა ამისა, „ალმანახი“ აერთიანებს ლექსებს, სიმღერებს, ბიბლიურ სიუჟეტებს და ავტორის მიერ შესრულებულ ჩანახატებს. ამერიკელი ექპატრიატი დრამატურგისა და მწერლის, ნატალი კლიფორდ ბარნის მიერ შექმნილი „ქალთა აკადემია“, არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის მქონე ქალების თავშეყრის ადგილია. „აკადემიის“ წევრ ქალთა წინამძღოლის, ლესბოსელი ევანჯელინ მიუსეს იდეოლოგია, მხოლოდ წარსულისა და აწმყოს მაქსიმალური შერწყმით და მომავლის უარყოფით შემოიფარგლება. არქაული ლექსიკით შექმნილი, თორმეტ თავად ანუ წელიწადის თორმეტ თვედ დაყოფილი „ქალთა ალმანახის“ მიხედვით კი ვიკვლევ ბარნსის თანამედროვეთა მხატვრული სახეების სიმბოლურ და ასოციაციურ მრავალნიშნადობას.

III თავში, განვიხილავ ავტორის ყველაზე ცნობილ რომანს, „ღამის ტყეს“ და მასში წარმოდგენილ პერსონაჟთა არქეტიპულ მეტამორფოზასა და არაცნობიერის სიმბოლიზაციას. პირველ ქვეთავში, ვიკვლევ მეთიუ ო'კონორის პარიზულ მეტამორფოზას. „რაიდერის“ შემდეგ, მეთიუს მეორედ საფრანგეთში ვხვდებით. არალიცენზირებული ექიმი თავს მიწისქვეშა საქმიანობით ირჩენს და კვლავაც საკვანძო ფიგურად გვევლინება როგორც სხვა პერსონაჟთა ცხოვრებაში, ისე ტექსტის სიუჟეტში. ო'კონორის ჰერმეფროდიტული ბუნების გამოვლინება და წინასწარმეტყველური მონოლოგები მაღალმხატვრულობის კულმინაციად გვევლინება. მეორე ქვეთავში, განვიხილავ „ღამის ტყის“ სხვა ცენტრალურ თუ მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა არქეტიპებსა და არაცნობიერს, რომელთაც საკუთარ ქმედებებსა და სურვილებზე სრულად აქვთ კონტროლი დაკარგული. ფელიქს ფოლკბეინი, გუილო ფოლკბეინი, რობინ ვოუტი, ნორა ფლადი და ჯენი პესერბრიჯი არაცნობიერის ტყვეობაში აღმოჩენილი ბავშვის, ცხოველის და ქალღმერთის არქეტიპულ განსხეულებებად წარმოგვიდგებიან.

IV თავში, განვიხილავ ჯუნა ბარნის უკანასკნელ პიესას „ანტიფონი“. სამმოქმედებიანი ტრაგედია ავტორის შემოქმედების შეჯამება, წინარე ტექსტების დასკვნითი აკორდი და ამ დრომდე უპასუხოდ დარჩენილი ტრავმებისათვის გაცემული „ხმა ხმის პირისპირ“. „რაიდერისა“ და „ლამის ტყის“ პერსონაჟები „ანტიფონში“ სხვადასხვა სახელებით და გამოცდილებებით, თუმცა ერთმანეთის მსგავსი ტრაგიკული წარსულით ერთიანდებიან. შექსპირული ალუზიებით დატვირთული, თუმცა რენესანსული იდეალებისგან დაცლილი გმირები კათარზისის მიღწევას დასაწყისშივე განწირული პათოსით იწყებენ. მამისაგან ტრავმირებული შვილების და ქმრისგან დამცირებული ცოლის/დედის მონოლოგები, პიესაში ისტერიისა და სიშლევის ნიმუშებად გვევლინება.

კვლევის შედეგები შეჯამებულია დასკვნაში.

1. „რაიდერი“: ოჯახის პარადოქსული ხატი

თავისი პირველი რომანი „რაიდერი“ ჯუნა ბარნსმა 1928 წელს გამოაქვეყნა. „ჰორას ლაივრაითის“ (“Horace Liveright”) გამომცემლობამ ტექსტს ცენზურა დაადო, რომანის ხელნაწერი კი მეორე მსოფლიო ომის დროს განადგურდა. 1979 წელს „სენტ მარტინის“ (“St. Martin”) გამომცემლობამ ჯუნა ბარნსს ტექსტიდან ამოღებული მონაკვეთების აღდგენის შესაძლებლობა მისცა, თუმცა მწერალმა უარი განაცხადა: იგი თვლიდა, რომ პირველი გამოცემის წინასიტყვაობაში თავისი სათქმელი თქვა და მეტად აღარაფრის დამატება არ სურდა.⁵ ამ შემთხვევაში, მწერლის უარი სრულიად მართებულად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რადგან სწორედ აკრძალვამ უზიბდა მას, რომ ცენზურისათვის მხატვრული ფუნქცია მიენიჭებინა. ფაქტობრივად, ბარნსს არცერთი სიტყვა თუ წინადადება არ ამოუღია ტექსტიდან, მან ისინი ვარსკვლავებით შეცვალა, რითაც, მკითხველის ყურადღება კიდევ უფრო მეტად მიმართა აკრძალული მონაკვეთებისკენ. რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არაა, რომ ვარსკვლავებით გამოსახული სიტყვების უმეტესობა შედგება ოთხი სიმბოლოსგან, რასაც მკვლევარი ჩარლზ ფრანკლინ სენდერს კრისი ასე განმარტავს: „ერთი მხრივ, ბარნსი თითქოსდა ემორჩილება ლექსიკის ცენზურას, ხოლო მეორე მხრივ, მისი უხამსი ფანტაზია, რომელიც სიმბოლურად გამოსახულია პორნოგრაფიული ოთხასოიანი სიტყვით, სხვა არაფერია თუ არა შენიღბვის ხერხი.“ (“Barnes’s submission to lexical censorship, with its notion of obscenity emblemized by pornographic four-letter words, is duplicitous.”) (Creasy, 2020, p. 374). ე.წ. „პორნოგრაფიული სიტყვები“ ინგლისურ ენაში დაკავშირებულია მამაკაცის სასქესო ორგანოსთან დასქესობრივი აქტის აღმნიშვნელ სიტყვებთან. წინასიტყვაობაში, ბარნსმა ირონიულად მოიხსენია კანონის აღსრულების ამერიკული მოდელი, რომელშიც მხატვრული ლიტერატურის ცენზურის ქვეშ მოქცევაც მოიაზრებოდა. „რაიდერთან“ დაკავშირებული შეზღუდვების გარდა, მწერალმა ხაზი გაუსვა წინამორბედ მწერალთა გამოცდილებასაც: „უწინ, ადამიანებს ლიტერატურას სთავაზობდნენ მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც ის უკვე აღარ წარმოადგენდა ლიტერატურას“ (“Hither to fore the

⁵ბარნსის მიერ ნატალი ბარნისათვის გაგზავნილი წერილი: „მათ (Horace Liveright) უნდათ ყველა მშვენიერი ვარიანტის ამოღება - ნახატებიდან ღამის ქოთნების გაქრობას და ყველაფრის შელამაზებას მთხოვენ. უარი ვუთხარი და მეგონა ამ გზით გაუქმდებოდა კონტრაქტი, მაგრამ ვშიშობ, თავს ასე იოლად არ დამანებებენ.“ (“They want all the charming possibilities removed- the drawings cleared of chamber pots - & the thing generally gilded! I have refused & hoped to get the contract broken in this way, but I am afraid they are not going to let me off so easily.”) (Herring, 1995, p.142)

public has been offered literature only after it was no longer literature”) (Barnes, 1990, p.7). მსგავსი შეფასებით, მან გააკრიტიკა გამომცემლები, რომელთაც ლიტერატურული ტექსტების მიმართ მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარშიც ისეთივე დამოკიდებულება ჰქონდათ, როგორც გასულ ეპოქაში. აღნიშნული წინასიტყვაობით, ჯუნა ბარნსმა არა მარტო ტექსტის შეფარვითი, „მოკლე შინაარსი“ შემოგვთავაზა, არამედ თვით შესავალიც ლიტერატურულ ტექსტად, „რაიდერის“ ნაწილად აქცია.

„რაიდერი“ მოგვითხრობს ამერიკაში მცხოვრები ოჯახის ისტორიას, რომლის თითოეული წევრის სიმბოლური და ასოციაციური მრავალნიშნადობა დროში განფენილობისა და ფანტასმაგორიულობის შეგრძნებას იწვევს მკითხველში. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ნაწარმოების პროტოტიპებად ჯუნა ბარნსის ოჯახის წევრები გვევლინებიან, რადგან ცნობილია თუ რაოდენ დიდი გავლენა იქონია საკუთარი ოჯახის პარადოქსულმა წყობამ მწერალის ფსიქიკასა და მომავალზე. 50 თავისაგან შემდგარი რომანი აერთიანებს როგორც პროზაულ ტექსტს, ისე პოეზიასა და ავტორის მიერ შესრულებულ ჩანახატებს. სრუქტურულ მრავალფეროვნებასთან ერთად ტექსტს გამოარჩევს მხატვრულ სტილთა ცვალებადობაც: რომანში შევხვდებით როგორც ჯეფრი ჩოსერის ეპოქის, ისე რესტავრაციის პერიოდის, სენტიმენტალიზმისა და მოდერნისტულ, ჯეიმზ ჯოისისეულ ენას. სხვადასხვა ეპოქის სტილთა პაროდირება და განმეორებადობის პრინციპი, რაც დამახასიათებელი იყო მოდერნისტული ლიტერატურისათვის, უდროობის შეგრძნებას და ადამიანის მარადიული არსებობის ილუზიას ქმნის. სტილური მრავალფეროვნებისა და რთული ტექსტუალური შრეების გამო ბონი კაიმ სკოტი „რაიდერს“ ჯეიმზ ჯოისის „ულისეს“ მე-14 ეპიზოდს, „მზის ხარებს“ ადარებს, ხოლო ოჯახური კონფრონტაციისა და რეპროდუქციის საკითხის აქტუალურობით - „ფინეგანის ქელესს“ (Scott, 1991). ჯოზეფ ფრენკი კი რომანს შემდეგნაირად აფასებს: „უნდა ვაღიაროთ, რომ „რაიდერი“ ყოველმხრივ ანომალური ქმნილებაა.“ (“*Ryder*, it must be confessed, is an anomalous creation from any point of view.”) (Frank, 1945, p. 434).

1.1 ახალი ადამის მხატვრული სახე

ნაწარმოების ცენტრალური პერსონაჟია, ვენდელ რაიდერი, რომელიც რომანის პირველივე თავში წარმოგვიჩენს მის ახლებურ ხედვას სამყაროს შესახებ. მკითხველი თავდაპირველად ვერ ხვდება, თუ ვინ იგულისხმება თავის სახელწოდებაში „ამქვეყნიური/ერისკაცი იესო“ (Jesus Mundane), თუმცა ვენდელის საქმიანობის გაცნობასთან ერთად, მისი ამგვარი სტატუსით წარდგენა ყველაფერს ნათელს ხდის. „ამქვეყნიური იესო“ დაწერილია „ახალი აღთქმის“ სტილში, რომელიც ხალხს სწორი გზით ცხოვრებას უქადაგებს. ვენდელ რაიდერის პროტოტიპად მწერლის მამა, წარუმატებელი მუსიკოსი და მხატვარი უოლდ ბარნსი გვევლინება. იგი მხარს უჭერდა პოლიგამიურ ურთიერთობებს და მთელი ცხოვრება სხვების ხარჯზე, უმუშევარმა გაატარა. „ერისკაცი იესოს“ მოწოდებები ეჭვქვეშ აყენებს და შეიძლება ითქვას, რომ უარყოფს კიდევ სულის მარადიულობას. ვენდელი აკრიტიკებს იმ ფანატიკოსებს, რომელთაც სამყაროს დასასრულის არ სჯერათ და არაფრად აგდებენ ადამიანის ამქვეყნიურ ტანჯვასა თუ სიამოვნებას: „ნუ გგონია, რომ ცხოვრება სიკვდილის შემდეგაც გაგრძელდება, შენი არსებობა შედგება ისეთი მცირედი სიამოვნებებისგან, როგორც ხელში დაჭერილი ორი ვაშლი და პატარა ჭიქებია...“ (“Thy rendezvous is not with the Last Station, but with small comforts, like two apples in the hand, and small cups...”)(Barnes, 1990, p.3). სამყაროს დასასრულზე კონცენტრირებითა და ამქვეყნიური კომფორტის ხაზგასმით, ვენდელის პერსონაჟი იესოს სრული ანტიპოდი. თუმცა მათ შორის ასოციაციური კავშირის დამყარებით იქმნება ორი გმირის სახე, რომლებიც ერთი მიზნისთვის - ხალხის კეთილდღეობისთვის - სხვადასხვა გზითა თუ შეხედულებით იბრძვიან. წარმოდგენილ სახეთაორი უკიდურესობით, მწერალი გვიხატავს კაცობრიობის დაუსრულებელ ტანჯვას, რაც შეგვიძლია გავიაზროთ როგორც კეთილისა ბოროტის დაპირისპირების კონტექსტში, ისე პრაგმატიზმისა და თავისუფალი არჩევანის ცნების ასპექტში. ბარნსისეული ახალი ადამი ქმნის რელიგიას, რომელიც წინა პლანზე აყენებს ხორციელ სიამოვნებას, ბუნების აღმატებულობას და პოლიგამიური ურთიერთობის გზით რაც შეიძლება მეტი შვილის ყოლას. ერთი მხრივ, ამგვარი მიდგომა ვიქტორიანული ეპოქის იმ მორალური დოგმების წინააღმდეგ გალაშქრებასა და მათ პაროდირებაზე მიგვანიშნებს, რომელთა მიხედვით აუცილებელი იყო ოჯახის სიწმინდის დაცვა და

მრავალშვილიანობაც ნორმად მიიჩნეოდა. მეორე მხრივ, ბარნსი დასცინის რელიგიურ დოგმებსა და მის ნიადაგზე აღმოცენებულ, გადაგვარებულ თანამედროვეობას, რომლისთვისაც ოჯახის ცნებამ ღირებულება დაკარგა. მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში შექმნილმა დეპრესიულმა ფონმა, რომელმაც მთელი დასავლეთი მოიცვა, მასშტაბური გახადა ადამიანთა მიდრეკილება დესტრუქციული ქმედებებისაკენ, რაც ინდიფერენტულობასა და პასუხისმგებლობისათვის თავის არიდებაში გამოიხატებოდა. ეპოქისგან შობილი და შესაბამისად პარადოქსული კონოტაციური მნიშვნელობის მატარებელია ვენდელ რაიდერის სახელი და გვარიც, რომლის თაობაზეცენ მარტინი წერს: „შუაინგლისურ ტერმინს, “wend”, რაც „წასვლას“, „გზის გაკაფვას/გაკვლევას“ ნიშნავს, ემატება მეჩვიდმეტე საუკუნის ტერმინი “dell” („ღრმული“, „ხვრელი“, „თხრილი“), რაც „მეძავს“ ნიშნავს. იგი ასევე უწყვილდება „რაიდერის“ ომონიმს, ყველაფერი ერთად კი ხაზს უსვამს მთავარი გმირის სოფლად განავარდებას სექსუალური სიამოვნების მისაღებად.“ (“The Middle English term “wend” – meaning to go, or “to make one’s way” – is joined up with a seventeenth-century term “dell” – meaning “wench” – and coupled with a homonym for “rider”, thus together emphasizing the central figure’s sexual jaunts into the countryside”) (Martin, 2000, p.111). მწერლის მიერ პერსონაჟისათვის ასეთი შინაარსის გვარ-სახელის დარქმევა შესაძლებელია განვიხილოთ არა მხოლოდ მის მიმართ ირონიული დამოკიდებულების ჭრილში, არამედ ფორმისა და შინაარსის დაპირისპირების კონტექსტშიც. რაც შეეხება ბუნების ფენომენის განდიდებას, ამ კუთხით ვენდელ რაიდერი ტრანსცენდენტალისტთა ფილოსოფიის გავლენას ამჟღავნებს: „ტრანსცენდენტალიზმის მთავარი თემა ფორმულირებულია რომანტიკული პროტესტის ფორმით. იგი მჭიდრო კავშირშია რომანტიზმის მსოფლალქმასთან, რომელიც ზოგადად მატერიალიზმის, ყოფითი ცხოვრებისადმი ერთმნიშვნელოვნად საქმიანი მიდგომის წინააღმდეგ იყო მიმართული“ (ზაქარიძე, 2018, გვ. 85). ვენდელი იზიარებს რაღაც უაღდო ემერსონისა და ჰენრი დეივიდ თოროს შეხედულებას ადამიანისა და ბუნების სიახლოვის, მათი ურთიერთშერწყმის თაობაზე; იგი ისე ესაუბრება საკუთარ ცხოველებს, როგორც ოჯახის წევრებს. ვენდელს ღრმად სწამს, რომ ყველა ცხოველს შეუძლია საუბარი, ამიტომ ძალას არ იშურებს მათთან კომუნიკაციის დასამყარებლად. თუმცა, იქიდან გამომდინარე, რომ იგი

ცხოველთათვის დამახასიათებელ, ერთგვარ პირველყოფილ ბუნებას ავლენს, მისი მსოფლმხედველობა უფრო გროტესკულ ჭრილში აღიქმება. მირჩა ელიადეს თანახმად, ადამიანთა სწრაფვა პირველყოფილებისაკენ სამოთხისადმი ნოსტალგიას განასახიერებს, რადგან უკვდავება, უშუალობა, თავისუფლება, ღმერთთან მიახლოების საშუალება და ცხოველების ენის ცოდნა ყველა ის შესაძლებლობა თუ უნარი იყო, რომელსაც ადამიანი ცოდვით დაცემამდე ფლობდა (ელიადე, 2018). სწორედ ამგვარი პოლისემიური პერსონაჟი ქმნის ახალ, მოდერნისტულ რელიგიას და წარმოგვიდგენს „ერისკაცი იესოს“ სახეს.

ვენდელის სიმბოლურ კავშირს იესოსთან, მისი ჩასახვის ისტორიაც ამყარებს. სოფია გრივ რაიდერი ამბობს, რომ იგი მას შემდეგ დაორსულდა, რაც სიზმარში ბეთჰოვენი იხილა. სოფია გვევლინება ღვთისმშობელი ქალწულის ამპლუაში, რომელმაც უბიწო ჩასახვის გზით მოავლინა ამ ქვეყნად „ერისკაცი იესო“. ვენდელი კი მამა ღმერთის, ანუ ამ შემთხვევაში ბეთჰოვენის ძეა. ბეთჰოვენი საზოგადოებაში ყოველთვის მიიჩნეოდა მუსიკის ღმერთად, ხოლო მწერლის მხრიდან მუსიკოსის მამა ღმერთად წარმოჩინება შესაძლოა გამოხატავდეს როგორც სუბიექტურ დამოკიდებულებას, ისე არქექტიპული ღმერთის გაცოცხლებას და უოლდ ბარნსის მუსიკალური ნიჭის დაცინვას. გარდა ამისა, ღმერთის ცნების პაროდირებით ბარნსი ეჭვქვეშ აყენებს და ამავედოულად დასცინის ახალ რელიგიათა შემქმნელებს და მათ მიმდევრებს მყარი საფუძვლის არარსებობის გამო. უბიწოდ მოვლენილ ვენდელს „მამისგან“ მუსიკის ნიჭი დაჰყვება, რაც არც თუ ისე მკაფიოდ ვლინდება ნაწარმოების განმავლობაში. იგი ნაწარმოების არაერთ ეპიზოდში თავის უსაქმურობას იმით ამართლებს, რომ ხელოვანი ადამიანია და არ შეუძლია სხვების მსგავსად მიწაზე იმუშაოს. მუსიკოსობა და ზოგადად ხელოვნების სფეროს წარმომადგენლობა, როგორც მუშაობისათვის თავის არიდების საშუალება, 20-იანი წლების პარიზში მცხოვრები საზოგადოებისათვის ერთგვარი გასამართლებელი მიზეზი იყო. ევროპის სხვადასხვა ქალაქში, სადაც ხელოვანებმა მთელი მსოფლიოდან მოიყარეს თავი, უმუშევრობა, სიღარიბე და სხვების ხარჯზე ცხოვრება ჩვეულებრივი მოვლენა გახდა. ტექსტიდან აშკარაა, რომ მწერალი ორგვარ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს რაიდერის მიმართ: იგი დასცინის ვენდელს, როგორც ხელოვანის ნიღაბს ამოფარებულ ადამიანს და ამავედოულად აკრიტიკებს ყველა გარშემომყოფს; თუმცა, იქიდან გამომდინარე,

რომ დაზუსტებით არაფერი შეგვიძლია ვთქვათ ვენდელის ნიჭის შესახებ, ბარნსის ირონია თანაგრძნობაშიც შეგვიძლია გადავზარდოთ, რადგან მან, თავადაც ხელოვანმა, კარგად იცის, თუ რა ძნელია შემოქმედი ადამიანისთვის მისი სფეროსგან სრულიად განსხვავებული საქმის კეთება. ეს ამბივალენტურობა განსაზღვრავს ვენდელ რაიდერის მხატვრული სახის სუგესტიურობას.

1865 წელს დაბადებული ვენდელ რაიდერის ბავშვობას მწერალი იმგვარი ფაქტებით ავსებს, რაც ზოგადად განსაზღვრავს ადამიანის პიროვნულ თავისებურებებსა თუ მომავალს. მკითხველს ექმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი დაბადებიდანვე რჩეული იყო და აუცილებლად შეძლებდა სამყაროსთვის რამე მნიშვნელოვანის გაკეთებას. ირონიული და ამავდროულად ავისმომასწავებელია ახალშობილის აღწერა: „აკვანში ისე გამოიყურებოდა, თითქოს საფლავეში წოლილიყო; არწივივით მოკაუჭებული ცხერი ჰქონდა და დაგრძელებული ტუჩი, რომელიც გამიზნულად ჩასჭიდებოდა პუბუს თავს და გოგონას მსგავსი სხეული“ (“In the cradle he looked much as he would look in the grave, a hawk nose, a long lip that upon the nipple seemed too purposeful, and a body like a girl’s”) (Barnes, 1990, p. 17). მისი სხეულის გოგონას სხეულთან შედარება მინიშნებას გვაძლევს ვენდელის ფარულ და არაცნობიერ სურვილებზე, რადგან შემდგომში იგი მასკულინური თვისებების მატარებელ, მხოლოდ სექსზე ორიენტირებულ პიროვნებად გვევლინება, რაც სხვა არაფერია, თუ არა კომპლექსებისა თუ ტრავმების შენიღბვის საშუალება. აღსანიშნავია ვენდელის მიერ ბავშვობაში ცეცხლის გაჩენის ეპიზოდიც, როდესაც მან ყველაფერი, რაც კი გააჩნდათ ფერფლად აქცია. მირჩა ელიადე ადამიანთა ცხოვრებაში ცეცხლის მითოლოგიურ მნიშვნელობაზე საუბრისას ზოროასტრიზმის საგალობელთა კრებულ „იაშტის“⁶ განმარტებასაც იმოწმებს: „სინამდვილეში, ცეცხლი სამყაროს განაახლებს; ცეცხლის წყალობით, „ახალი სამყარო, რომელიც თავისუფლდება ძველისაგან, სიკვდილისგან, დაცემისგან და ღპობისგან, მოიპოვებს ახალ სიცოცხლეს და სამუდამო აღორძინებას; ამ დროს მკვდრები საფლავიდან წამოდგებიან, ხოლო ცოცხლებს უკვდავი ცხოვრება მიეცემათ; ადამიანების სურვილის თანახმად სამყარო გამუდმებით განახლდება“ (ელიადე, 2017, გვ. 160).

⁶იაშტი- ოცდაერთი საგალობლის კრებული გვიანდელ ავესტურ ენაზე. თითოეული საგალობელი რომელიმე ზოროასტრულ ღვთაებას ან კონცეპტს ეძღვნება.

თუ რაიდერის საქციელს ელიადესეულ განმარტებაზე დაყრდნობით გავიაზრებთ, იგი ორაზროვნად წარმოგვიდგება: ერთი მხრივ, ესაა დესტრუქციული სურვილით განპირობებული მოქმედება, მეორე მხრივ კი, განწმენდის, თავიდან დაბადების და ხსნის სიმბოლო. ცეცხლის გაჩენის/წაკიდების აქტიკარლ გუსტავ იუნგს მაგალითად მოჰყავს ლიბიდოს დაგროვილ ენერგიასა და მის არასასურველ გამოხატულებაზე მსჯელობისას: „რეგრესიის შედეგად დაგროვილი ლიბიდოს ენერგია ინსტინქტურობას აღრმავებს და ექსცესებისა თუ ნებისმიერი ტიპის ცდომილებებისკენ მიდრეკილებას აცოცხლებს. ამ დროს ხშირია სექსუალური დარღვევები. ამ ფენომენის ტიპური მაგალითია ცეცხლის წამკიდებელთა ფსიქოლოგია: ცეცხლის წაკიდება „ცეცხლის ჩასახვის“ რეგრესიული მეთოდია და გარკვეულ შემთხვევებში მასტურბაციასაც უკავშირდება.“ (იუნგი, 2017, გვ.230). ვენდელისათვის დამახასიათებელი მოჭარბებული და არასწორად გადანაწილებული ლიბიდოს კონტექსტში, ცეცხლის გაჩენა შესაძლოა სწორედ მამაკაცის სექსუალურ დაკმაყოფილებასთან გავაიგივოთ.

ახალი ადამის მხრიდან პროფანული დროის უარყოფაზე მიგვანიშნებს მის მიერ საკუთარი სახელის არაერთგზისშეცვლა: თავდაპირველად, იგი თავისთავს უწოდებდა ჯონს, შემდეგ კი ინგლისის ისტორიის წიგნიდან არჩევს სახელს რუფუსს, რომელიც უკავშირდება ინგლისის მეფეს უილიამ რუფუსს (რუფუს II), უილიამ დამპყრობლის მესამე ვაჟს. „Rufus“ ლათინურად „წითელს“ ნიშნავს და როგროც ცნობილია, ამგვარი მეტსახელი მეფისათვის მისი უხეში გარეგნობის, ცუდი ხასიათის ან შესაძლოა ჟღალი თმის გამო შეერქმიათ. იგი გამოირჩეოდა მეომრული და ამავდროულად რბილი ბუნების სინთეზით. რუფუსს არასდროს ჰყოლია ცოლი ან შვილი, რის მიზეზადაც მისი ჰომოსექსუალიზმს განიხილავდნენ. ამ შემთხვევაში აშკარაა, რომ ვენდელი რუფუსის საპირისპიროდ იქცევა: მას არაერთი ქალისგან ჰყავს ბევრი შვილი, თუმცა შვილების ყოლისკენ მისწრაფება საიდუმლოს დაფარვის საშუალებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტში არსად ჩანს მისი მამაკაცისადმი ლტოლვა, ბარნსი სწორედ ვენდელის პარადოქსული სურვილებითა თუ მისწრაფებებით მიგვანიშნებს მის ფარულ ჰომოსექსუალიზმზე. შემდეგი სახელი, რომელსაც რაიდერი ირჩევს, არის „შავი გილბერტი“ („Black Gilbert“). ამ შემთხვევაში, მისი არჩევანი ბუნდოვანია, რადგან ისტორიაში ამ ორი

სახელით არავინ ფიგურირებს, თუმცა შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ ეს არის მე-16 საუკუნეში მოღვაწე ინგლისელი ფიზიკოსი უილიამ გილბერტი. იგი აგრეთვე მოღვაწეობდა საბუნებისმეტყველო ფილოსოფიის დარგში, რომლის მიზანია აიხსნას ბუნება სამეცნიერო მეთოდებით მიღებული შედეგების საფუძველზე, რათა შესაძლებელი გახდეს ზოგიერთ ფილოსოფიურ საკითხზე პასუხის გაცემა. ბუნების მიმართ ვენდელის სიყვარული კიდევ უფრო ამყარებს ეჭვს, რომ მთავარმა გმირმა სწორედ უილიამ გილბერტის სახელი აირჩია ისტორიის წიგნიდან. გილბერტის შემდგომ, ვენდელმა არჩევანი შეაჩერა ვოლფგანგზე, რაც, რა თქმა უნდა, ავსტრიელ კომპოზიტორან, ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტთანაა დაკავშირებული. ტექსტში მოცარტის როლი სიმბოლურია, რადგან იგი ბეთჰოვენის უფროსი თანამედროვე კომპოზიტორია და როგორც ცნობილია, დიდი გავლენა მოახდინა ბეთჰოვენის ადრეულ კომპოზიციებზე. ამ შემთხვევაში, ვენდელი ვოლფგანგის სახელით უპირისპირდება მამას - ბეთჰოვენს.

გარემოცვა, რომელშიც ვენდელ რაიდერი იზრდებოდა, მისი განსხვავებულობის წინაპირობად გვევლინება. დედის, სოფია რაიდერის მიერ გამართულ წვეულებებზე, ის არაერთ ცნობილ პირს ხვდება, რაც სამუდამოდ აღიბეჭდება მის მეხსიერებაში. ჩვენთვის ცნობილია, რომ სოფია რაიდერის პროტოტიპს, მწერლის ბეზიას, ზადელ ბარნსს, ჰქონდა ლიტერატურული სალონი, რომელიც იმ დროის შემოქმედთა თუ სამოქალაქო აქტივისტთა თავშეყრის ადგილი იყო. აქედან გამომდინარე, სოფიას წვეულებებში მწერალი სწორედ იმ ლიტერატურულ საღამოებს გულისხმობს, რომელიც ზადელის სალონში იმართებოდა. ვენდელი აქ ხვდება ისეთ ხალხს, როგორებიც იყვნენ ქალთა უფლებებისათვის მებრძოლი, სუფრაჟისტი ელისაბედ კედი სტენტონი, „ტიტანიკის“ გადარჩენილი მგზავრი ლედი მერი გლინსი, არქიეპისკოპოსი ბენსონი, რომლის პროტოტიპიც სავარაუდოდ კენტერბერიელი არქიეპისკოპოსი ედვარდ უაით ბენსონია, ამერიკელ გამომგონებელს მერი ანდერსონს, ირლანდიელ ჟურნალისტსა და პოეტს, ოსკარ უაილდის უფროს ძმას ვილი უაილდს და ბარნსის საყვარელ მწერალს - ოსკარ უაილდს, რომელიც ვენდელს ხელში იყვანს და ეუბნება: „მშვენიერო, მშვენიერო!“ (“Beautiful, beautiful!”) (Barnes, 1990, p. 18). ოსკარ უაილდის სექსუალური ორიენტაციიდან გამომდინარე, მისი ვენდელთან შეხება სიმბოლურია;

მაშინ, როდესაც მშვენიერებისა და სიამოვნების კულტის შემქმნელი მწერალი ამგვარ შეფასებას აძლევს ვენდელ რაიდერის გარეგნობას, აშკარაა, რომ იგი აუცილებლად ეცდება უაილდისეული თეორიის თავის თავზე გამოცდას. რა თქმა უნდა, ოსკარ უაილდის ესთეტიკის ვენდელისეული ინტერპრეტაცია დამახინჯებულ სახეს იღებს, თუმცა ის მაინც სამუდამო კვალს ტოვებს მის პიროვნებაზე. აღნიშნული ეპიზოდის გარდა, ავტორი კიდევ ერთხელ, 39-ე თავში, ახსენებს ოსკარ უაილდს, როდესაც ვენდელი მის დაპატიმრებას შორიდან უყურებს და გამბედაობას ვერ პოულობს ჰომოსექსუალიზმის გამო დაპატიმრებული მწერლის მხარდასაჭერად.

ნაწარმოებში, ვენდელ რაიდერი პოლიგამიურობის სიმბოლოდ გვევლინება. ჰედონისტური შეხედულების მქონე მამაკაცი უარყოფს რელიგიისა და კანონის მიერ დადგენილ წესს და ცხოვრობს ორ ცოლთან ერთად, თუმცა მათ გარდა არაერთ ქალთან აქვს ურთიერთობა. სექსუალური თავისუფლება, ვენდელის რელიგიისათვის მისაღები ცნებაა, თუმცა მისი საქციელის მოტივი გამრავლების იდეასაა ამოფარებული და შესაბამისად რიტუალურ დატვირთვას იძენს. მიუხედავად ამისა, მკითხველს შეუძლია ეჭვქვეშ დააყენოს ამ ქმედების მხოლოდ ერთი განმარტება, რადგან ვენდელის პერსონაჟს გამუდმებით თან სდევს სიცრუის ელემენტები. გაურკვეველობა, რომლითაც პერსონაჟი ხასიათდება, ანუ ჭეშმარიტისა და გამოგონილის მუდმივი ჭიდილი - ადამიანის რელიგიისადმი დამოკიდებულებას განასახიერებს. გარდა ამისა, სიმბოლურად იგი რწმენის გამავრცელებელი და ახალი რელიგიის შემქმნელია შესაბამისად, მის საქციელს აუცილებლად გამოუჩნდება ბრმად მიმდევარიც და ეჭვის თვალით მომზირალიც. რაც შეიძლება მეტი ქალის განაყოფიერების იდეის განსახორციელებლად „ახალი ადამი“ ძალის გამოყენებასაც არ ერიდება, რაც მას უფრო მოძალადე ნიმფომანიაკის სტატუსს ანიჭებს, ვიდრე გამრავლებისათვის მებრძოლი ღმერთის ძის სახეს. რომანის მე-5 თავი, „გაუპატიურება და მომწიფება!“ (Rape and Repining!) არა პირდაპირ, თუმცა ირიბად მაინც მიგვანიშნებს ვენდელის ქმედებებზე. გაზაფხულზე გაუპატიურებულ გოგოს საზოგადოება რიყავს და ის თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს. იქიდან გამომდინარე, რომ ძალადობის დრო გაზაფხულია, ეპიზოდი ასოციაციურად ტ.ს. ელიოტის „უნაყოფო მიწის“ გაზაფხულის აღწერას უკავშირდება: „დაუნდობელი თვეა აპრილი, ამოზრდის / მკვდარი მიწიდან იასამანს, აურევს / ხსოვნას და

სურვილს, ადაგზნებს გაზაფხულის წვიმებით ფესვებს“ (ელიოტი, 2013, გვ. 5). „უნაყოფო მიწის“ ამ კონკრეტულ ეპიზოდზე თემურ კობახიძე აღნიშნავს: „ამ მკითხველს თვალში ეცემა საპირისპირო ცნებათა, ერთი შეხედვით, სრულიად გაუმართლებელი ერთიანობა. მართლაც, მთელი ნაწყვეტი პოზიტიური და ნეგატიური დატვირთვის მატარებელი სახეების მონაცვლეობად წარმოგვიდგება.“ (კობახიძე, 2015, გვ.198). ეს შეფასებასრულიად შეესაბამება როგორც „გაუპატიურება და მომწიფების“ მთლიან თავს, ისე მისი ბოლო აბზაცის მნიშვნელობას, სადაც სწორედ ორაზროვანი, ურთიერთსაპირისპირო ცნებების დაპირისპირებას ვხვდებით: „გაზაფხულია კვლავ, ჩემო პატარავ, ყინული დნება და ნიადაგი ნაყოფიერდება, სამყარო იღვიძებს, ხეები ფოთლებს ისხამენ, გული კი მღერის: რა სილამაზეა, რა სილამაზეა, რა სილამაზეა! გოგონები შალიფად იცვამენ და ბიჭების კი ძალიან გაუმართლათ ისინი თვალს წყალს დააღვევინებენ!“ (“It is Spring again, O Little One, the Waters melt, and the Earth divides, and the Leaves put forth, and the Heart sings dilly, dilly, dilly! It is Girls’ Weather, and Boys’ Luck!”) (Barnes, 1990, p. 29). ცნობიერების ნაკადის ტექნიკით დაწერილ თავში გაურკვეველია მოძალადის ვინაობა, თუმცა დიდი ალბათობით, რომ ეს ვენდელის ჩადენილი უნდა იყოს. ამ პარალელების გარდა, „გაუპატიურება და მომწიფება“ იმ სისტემისერთგვარი სახეცაა, რომელშიც საზოგადოება ადამიანზე ძალადობს. გაუპატიურებული გოგოს ამბავში უფრო მეტი დანაშაული იმ ხალხს მიუძღვის, ვინც მას კიცხავს და სასიკვდილოდ იმეტებს, ვიდრე უშუალოდ დანაშაულის ჩამდენს. თავში აღწერილი ტანჯვის, ჭკუიდან შეშლის და თვითმკვლელობის სცენა მკითხველში უილიამ შექსპირის „ჰამლეტის“ ალუზიას აჩენს: ოფელიას სიუჟეტური ხაზი პირდაპირ კავშირშია მოდერნისტულ ტექსტში აღწერილ მსგავს სიტუაციასთან. ამასთანავე, აშკარაა ბიბლიური ალუზიაც, როდესაც ვკითხულობთ სიტყვებს: „ვინ არის თქვენ შორის ყველაზე უცოდველი განმკითხავი?“ (“Who is the most Infallible Pointer among you?”) (Barnes, 1990, p. 24), თუმცა იოანეს სახარებაში, მას შემდეგ რაც იესო იტყვის: „ვინც თქვენს შორის უცოდველია, პირველად იმან ესროლოს ქვა“ (იოან. 8:7) - ქვის მსროლელი არავინაა, „რაიდერში“ კი ამბის დასასრული თვითმკვლელობაა. ბიბლიურ ალუზიათა - მაღალი მოდერნიზმის ერთ-ერთი საკვანძო მხატვრული ხერხის - გამოყენებაში ნათლად ვლინდება ჯეიმზ ჯოისის მკაფიო გავლენა. ამ კონკრეტული ეპიზოდის ანალოგად შეგვიძლია

მოვიყვანოთ ციტატა „ულისედან“, სადაც ბაკ მალიგანი ამბობს: „ნუ შეიყვანებ განსაცდელსა. თანაც ურსულა ჰქვია“ (ჯოისი, 2013, გვ. 8). აღნიშნული ფრაზა „მამაო ჩვენოს“ პაროდირებას წარმოადგენს: „ნუ შემიყვანებ ჩვეუნ განსაცდელსა, არამედ მიხსენ ჩვეუნ ბოროტისაგან“ (მათ. 6:13), ურსულა კი ქრისტიანთა წმინდანია, რომელმაც ლეგენდის მიხედვით 11000 ქალწულს უმანკოების (გან)სადიდებლად მთელი ევროპა შემოატარა. „რაიდერში“ არამარტო ვენდელის მიერ გაუპატიურებული გოგონა იკლავს თავს, არამედ კვდებიან მისი შვილებიც. მე-13 თავში მოთხრობილი ვენდელის ვაჟის სიკვდილი წარმოდგენილია სათაურით „ბებიაქალების გოდება ანუ ვენდელის უღმერთობის პირველი საზარელი შედეგი“ (Midwives' Lament, or the Horrid Outcome of Wendell's First Infidelity), სადაც სიტყვა „პირველი“ მეორე და შესაძლოა კიდევ უფრო მეტი „საზარელი შედეგის“ შესაძლო არსებობაზე მიგვანიშნებს. მე-5 და მე-13 თავების ანალიზზე დაყრდნობით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ვენდელის განზრახვას - გაანაყოფიეროს ქალები შთამომავლობის დასატოვებლად, შედეგად თვითმკვლელობა და დაბადებისთანავე სიკვდილი მოჰყვება.

„რაიდერში“ წარმოდგენილი ქალი პერსონაჟებისათვის ვენდელი მასკულიზაციის სიმბოლოა. მე-8 თავში, დები ამელია და ენი წარმოიდგენენ თუ როგორ სცემენ ქალები ერთმანეთს ვენდელისათვის, ხოლო მის ასოს გრდემლს ადარებენ (Barnes, 1990). აღსანიშნავია, რომ ენს ვენდელი ვიღაც სხვა ქალის ქმარს აგონებს, რაც არ დასტურდება, თუმცა საფუძველს მოკლებულიც არ არის. კითხვის ნიშნის ქვეშ რჩება ენისათვის ვენდელის რწმენის საკითხიც: „რა რჯულისაა შენი ვენდელი? რაც გამიგია, მათ შორის არცერთის“ (“what faith has your Wendell? None that I ever heard on”) (Barnes, 1990, p. 47). ტექსტში არ იკვეთება ვენდელის დაინტერესება ან სიყვარული ამელიას მიმართ; მას უბრალოდ ის ცოლად მოჰყავს და სხვა ქალებთანაც აგრძელებს ურთიერთობას. მიუხედავად იმისა, რომ ვენდელს ოჯახის რჩენის საშუალება არ აქვს, მისთვის მაინც არანაირი პრობლემა არ არის ოჯახში ორი ქალისა და რვა შვილის თანაცხოვრება. ცნობილია, რომ ჯუნა ბარნსის ოჯახშიც მსგავსი მდგომარეობა იყო და უოლდ ბარნსს ოფიციალური მეუღლის, ელისაბედ ჩაპელის გარდა, სახლში მეორე პარტნიორი - ფენი კლარკი ჰყავდა.

ვენდელ რაიდერის პოლიგამიურობას, ასევე რელიგიისა და ფილოსოფიის მისეულ აღქმას, ჯუნა ბარნსი რომანის მე-10, ჩოსერისეული ენით დაწერილ თავში წარმოგვიდგენს. გამომცემელი, ტ.რ. სმიტი ბარნსს სწორედ აღნიშნული თავის ამოღებისკენ მოუწოდებდა, რადგან თვლიდა, რომ მკითხველი შინაარსს ვერ გაიგებდა, კითხვას აღარ გააგრძელებდა და ეს გაყიდვებზეც აისახებოდა. „ვენდელის საქმიანობა“ (The Occupation of Wendell) პირდაპირ ეხმიანება „კენტერბერიული მოთხრობებიდან“ „სერ თოპასის ამბავს“. შეიძლება ითქვას, რომ იგი ზედმიწევნით იმეორებს მის რიტმს და სტრუქტურას. არქაული სიტყვების განსამარტად ავტორი სქოლიოებსაც იყენებს და მკითხველს საკუთარი მონათხრობის გაგებაში ეხმარება. ტექსტის ამგვარად მოწოდებით ბარნსი ითვისებს როგორც მწერლის, ისე ფილოლოგის და რედაქტორის როლს; ამასთანავე, იკვეთება მისი ირონიული დამოკიდებულებაც, რადგან მკითხველს შინაარსის გასაგებად სქოლიოებისთვის უწევს თვალის მიდევნება; თუმცა, იქიდან გამომდინარე, რომ იგი ხშირად ისედაც გასაგებ სიტყვებსაც ურთავს განმარტებებს, აღნიშნული თავის დიდი ნაწილი მაინც ბუნდოვანი რჩება. ჯუნა ბარნსი ერთგვარ ჯაჭვისებურ რეაქციას ამყარებს საკუთარტექსტსა და ჯეფრი ჩოსერის პოემასშორის, რადგან „სერ თოპასის ამბით“ ჩოსერმა არაფრისმთქმელ, ერთფეროვან რაინდულ რომანებს დასცინა. მოდერნიზმის ეპოქაში მოღვაწე მწერალმა კი მე-14 საუკუნის ნაწარმოებზე დაყრდნობით მოახდინა არა მხოლოდ აღნიშნული ტექსტის, არამედ „ერისკაცი იესოს“, ვენდელ რაიდერის პერსონაჟის პაროდირებაც. აღსანიშნავია, რომ ორივე ამბავში მსგავსია ავტორის როლი: „სერ თოპასის ამბავს“ ჩოსერის პერსონაჟი ჰყვება, ისევე როგორც „ვენდელის საქმიანობას“ თავად ავტორი გადმოგვცემს; ორივე ამბავი მოგვითხრობს ცხენზე ამხედრებულ რომანტიკულ პერსონაჟზე, მათ ცხოვრებასა და საქმიანობაზე, თუმცა განსხვავებულია ამ პერსონაჟთა დამოკიდებულება გარესამყაროს მიმართ. სერ თოპასი ფერიების დედოფლის დასახსნელად იბრძვის, ხოლო ვენდელს ორი ცოლი ჰყავს სახლში და ხშირად მაინც ორგიებში მონაწილეობს. სერ თოპასი სატრფოს სიყვარულს შემდეგნაირად გადმოსცემს: „მე ქვეყნად იმ ერთს მივსტირი მხოლოდ, / თუ ვცხოვრობ, მისი იმედით ვცხოვრობ...“ (ჩოსერი, 1977, გვ. 134), ვენდელი კი სქესობრივიაქტისას სიამოვნების გასაძლიერებლად სხვადასხვა ხელსაწყოს იყენებს და ქეთოს საშინელ ტკივილს აყენებს:

„ხარის ძვლისგან დამზადებულმა ერექციის ბეჭედმა

ქეთი სიამოვნებისგან ძლიერ უნდა აკვნესოს

მას წაუკითხავს, რომ შიშველ ველურებს

ეკლის გვირგვინი სხეულის სხვადასხვა ნაპრაღში დაუმაგრებიათ“

(“For this he shope, with craft, an oxen bone / That with pleasure might his Kate groan / For he had read that savages y-bare / A crown of thornes on their here and there”) (Barnes, 1990, p. 56). სერ თოპასი შვლებსა და ირმებს დასდევს მთებში, რაც მის კეთილშობილ ბუნებასა და კარგ აღზრდაზე მიუთითებს, ვენდელს კი პროხებიჰყავს სახელად „ტკბილი თოჯინა სოდამი“ (“Sweet Dolly Sodam”) და „გამორა“ (“Gamorra”). პროხების სახელები ბიბლიური სოდომისა და გამორის ასოციაციას იწვევენ, ვენდელს კი კვლავ ახალი ადამის პიროვნებასთან აკავშირებენ. ამგვარი სახელები იმ გარემოს გამოძახილად გვევლინება, რომელიც მის გარშემო სუფევს ან რომელსაც ის თვითონვე ქმნის. ერთი მხრივ, „სოდამისა“ და „გამორასგან“ გამოწვეული ასოციაცია ვენდელის მხრიდან ცოცხალი არსებებისათვის მინიჭებულ სრულ თავისუფლებად შეგვიძლია გავიაზროთ, მეორე მხრივ კი - მის ფილოსოფიასა და რელიგიაში გაბატონებულ ქაოსად. ბარნსი პროხების სქესსაც კი ბუნდოვანს ტოვებს როდესაც ამბობს: „ახლადამოსული რქები უფრო ჩაზრდილიყო ვიდრე ამოზრდილიყო.“ (“newe waxen horns, more in than out.”)(Barnes, 1990, p. 56). გარდა იმისა, რომ სოდამი და გამორა ჰომოსექსუალიზმისა და ბუნდოვანი სქესის სიმბოლოდ გვევლინებიან, ისინი ასოციაციურად ამელიასა და ქეთისაც უკავშირდებიან. მძივებით მორთული პროხები ვენდელის ფერმის ბინადრები არიან, ისევე როგორც ამელია და ქეთი არიან ერთგვარი „ფერმის“ წევრები, სადაც მათ სიტყვას ფასი არ აქვს: ცოლების ერთადერთ მოვალეობად ვენდელის დაკმაყოფილება და შვილების გაჩენა მოიაზრება. აღსანიშნავია ისიც, რომ ეკონომიის მიზნით, ვენდელი სწორედ სოდამისა და გამორას ჯამიდან აჭმევს შვილებს საჭმელს. მისი ეს საქციელი რელიგიური კუთხით შეგვიძლია დავაკავშიროთ სამოთხის იდეასთან, სადაც ადამიანები და ცხოველები მშვიდობიანად თანაარსებობდნენ ერთ სივრცეში, თანამედროვეობაში კი იგივე ქმედების გამეორება იმ პირველყოფილი მდგომარეობისკენ სწრაფვას გამოხატავს, რომელიც ღმერთთან კვლავ დაბრუნების სურვილს უკავშირდება. თუ სიუჟეტს სხვა რაკურსით შევხედავთ, ჰომოსექსუალიზმის სიმბოლოდ

წარმოდგენილი ძროხების ჯამიდან შვილების გამოკვება მომავალ თაობაშიც ქაოსის დათესვასა და გაგრძელებას განასახიერებს. მამაზე საუბრისას ბარნსი იხსენებს, რომ მისი უცნაური იდეები ჰენრი დევიდ თოროს საყვარელი წიგნიდან, „უოლდენიდან“, იყო ნასაზრდოები. ცხოველებთან ჭურჭლის გაზიარების გარდა, ის მიიჩნევდა, რომ დროგამომშვებით მის შვილებსაც წიწილების მსგავსად რამდენიმე კენჭი უნდა შეეჭამათ. უოლდი დარწმუნებული იყო, რომ კენჭი ერთნაირად სასარგებლო იქნებოდა როგორც ფრინველების საჭმლის მომწელებელი სისტემისთვის, ისე ბავშვებისათვის (Herring, 1995). ძროხების გარდა, სიმბოლურია შავი ხარის არსებობა ტექსტში. მე-10 თავის გარდა, მას მე-20 თავშიც ვხვდებით, სადაც იგი კასტრირებული სახით წარმოგვიდგება და ვერ ახერხებს ქალთან სქესობრივი კავშირის დამყარებას. მე-10 თავის ხარი, როგორც სიცოცხლისუნარიანობის და ნაყოფიერების სიმბოლო, მთელი ქალაქის საყვარელ ცხოველად გვევლინება. განსაკუთრებული აქცენტი კეთდება ქალების მხრიდან მის სიყვარულზე. ბარნსი შავი ხარის ეპიზოდს სურათსაც ურთავს, სადაც ცხოველი გიგანტურ არსებადაა გამოსახული (იხ. დანართი 1). იგი ქალაქს ზემოდან დაჰყურებს, მისი შარდის გუბეში კი ადამიანები ბანაობენ. ნათელია, რომ ხარი ვენდელ რაიდერს განასახიერებს, თუმცა მისი სხეულის მდედრობით სქესთან შედარებისადა ოსკარ უაილდის შეფასების შემდეგ, ხარისა და ვენდელის კავშირი მხოლოდ პერსონაჟის მიმართ მწერლის ირონიულ დამოკიდებულებაზე მეტყველებს.

ამავე თავში ავტორი ვენდელ რაიდერს წარმოგვიდგენს როგორც პერსონაჟს, რომელშიც თავმოყრილია ყველა ეროვნების ადამიანის სისხლი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ინფორმაციის გადმოცემისას, ბარნსი წყვეტს თხრობას და ვენდელი თავისი პირით იწყებს საუბარს. ვენდელისათვის სიტყვის მიცემით მწერალი ემიჯნება მისი პერსონაჟის მოსაზრებას საკუთართავის შესახებ და მკითხველს კიდევ ერთხელ მიანიშნებს ახალი ადამის არასანდობაზე. ვენდელი თვლის, რომ მასში შერწყმულია კელტის, სლავის, სკოტის, თათრისა და ჰოლანდიელის სისხლი, რაც მას საშუალებას აძლევს თავი იგრძნოს მელორედ, რაინდად, ჯიბის ქურდად ან მღვდლად (Barnes, 1990). მისი გონება სივრცის დამარცხებასაც ახერხებს მაშინ, როდესაც ბუხართან მჯდომი წარმოიდგენს, თუ როგორ ადის მთაზე. რეალობისაგან გამიჯვნივით და სხვა განზომილებაში

გადანაცვლებით ხაზი ესმება მის ე.წ. ღვთაებრივ ბუნებას, თუმცა ის რეალობა, რომელსაც ვენდელი თვალების გახელის შემდეგ ხედავს, კვლავ წინააღმდეგობაში მოდის ღვთაებრიობის ცნებასთან. ბარნსი მას გვიხატავს ცოლების გარემოცვაში, რომლებიც ვალდებულნი არიან ქმრისთვის საჭმელი იშოვონ. პიროვნების გაორება ვენდელს საშუალებას აძლევს მეტსახელების მთელი ვარიაცია წარმოგვიდგინოს, რომელთაც თავად იგონებს საკუთარი თავისათვის. მის მიერ გამოგონილი სახელების ბუნდოვანი შინაარსი და ცვალებადობა პერსონაჟის ექსტაზში ყოფნის ასოციაციას იწვევს - იგი თითქოს კარგავს საღ აზრს და უნებლიედ წარმოთქვამს მათ: ჯექ უილინგბუთსი (Jack Willingboots- ეს გვარი წარმოებულია ორი სიტყვისგან: ინგლ., “willing”-მოსურნე, “boots”-ჩექმა), მერი დიქ მაკკლაუდი (Merry Dick McCloud- გვარი წარმოებულია ორი სიტყვისგან: ინგლ. “Dick”-ფალოსი, “Cloud”-ღრუბელი), ჯასტინ-ოლიზ-უელ (Justin-all’s-Well წარმოებულია ორი სიტყვისგან: ინგლ. “all’s/ all is”-ყველაფერი, “well” -კარგად, მშვენივრად), ლორდი პერსი (Lord Percy), ფლეინ ტომ სვიფტი (Plain Tom Swift- ინგლ. Plain-უბრალო; Tom Swift-ამერიკული საყმაწვილო სამეცნიერო ფანტასტიკის პერსონაჟი, რომლის თავგადასავალს შესაძლოა ვენდელის შვილები კითხულობენ). მეტსახელების ვარიაციას ვენდელი განმარტავს 29-ე თავში, „მეტსახელების ფსიქოლოგია“ (The Psychology of Nicknames) სადაც იგი შერქმეული სახელების სამ ტიპს აყალიბებს: 1. სახელები, რომელთა დახმარებით ადამიანს ვაქცევთ იმად, რაც გვინდა, რომ ის იყოს; 2. სახელები, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან პიროვნების რეალურ სახეს; 3. სახელები, რომელთა დახმარებითაც უფრო მეტად ვამძაფრებთ პიროვნების დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს. ჩამოთვლილი ტიპებიდან აშკარაა, რომ ისტორიული სახელების დარქმევით ვენდელი საკუთარ თავს პირველ და მეორე კატეგორიას მიაკუთვნებდა, ხოლო ყველა სხვა დანარჩენი სახელი მესამე კატეგორიის გამოვლინებად მიაჩნდა. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ იგი მეტსახელების შერქმევის ტრადიციას სოფიას მიაწერს, რადგან იგიაღნიშნულ კატეგორიებს სწორედ დედის მიერ შერქმეულ სახელებზე დაკვირვებით აყალიბებს. ის, რასაც სოფია მას ეძახის, ეხმიანება პერსონაჟის ცხოვრებას და მისი პიროვნების განვითარების ეტაპებს: „ასწიე საჯდომი“ (“Bottoms-up”)- უკავშირდება ვენდელის სიზარმაცესა და უსაქმურობას; „მკვეხარა შარვალი“ (“Braggart-the-Britches”) და „ბუჩქის ჩიტი“ (“Bird-of-all-Bushes”) - მისი სიყმაწვილის ასაკს, როდესაც ის დროს

ბაქიაობასა და სიმღერების წერაში ატარებდა; „ბედის უკუღმართი“ (“Pluck-of-my-Luck”) - სოფიას იმედგაცრუების გამოძახილია, ისევე როგორც „შეგიძლია თუ არა“ (“Can-you-or-Can’t-you?”); „მუდმივად არცერთი ქალი არ გეყოლება“ (“No-Women’s-Forever”) - კი შვილის დასამშვიდებლად წარმოთქმული ფრაზაა.

ნაწარმოებში კითხვის ნიშნებს აჩენს ვენდელის ბუნდოვანი დამოკიდებულება საკუთარი შვილების მიმართ. პოლიგამიური ურთიერთობებიდან გამომდინარე რაიდერს ბევრი შვილი ჰყავს, თუმცა რომანში ვხვდებით მხოლოდ მის რვა შვილს, რომელთაგან ოთხი - ტიმოთი, ჯული, გასპარდი, გეიბერტი და ჰანელი ამელიასგან ჰყავს, ხოლო სამი - ელიშა, ელსი და აარონი - ქეთისგან. ფილიპ ჰერინგი უოლდ ბარნსზე საუბრისას აღნიშნავს: „უოლდი ამტკიცებდა, რომ პოლიგამია უდრიდა ნაკლებ სიღარიბეს, ნაკლებ მარტოხელა დედას და მეტ ეკონომიურ სტაბილურობას. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნაბიჭვრების ყოლა მისი მორალი იყო. ბავშვების დაბადების შემდეგ კი მისი მორალური პასუხისმგებლობა სადღაც ქრებოდა.“ (“Wald argued that polygamy would mean less poverty, fewer single mothers, and more social stability. In other words, it was moral to beget bastards; but after procreation, his moral responsibility seemed to end.”) (Herring, 1995, p.31). ცნობილია, რომ უოლდმა პოლიგამიის მანიფესტიც კი დაწერა სახელწოდებით „რასის გადარჩენა“ (Rescue of the Race), მაგრამ დაპატიმრების შიშით მალევე გაანადგურა. ტექსტში მამისა და შვილის ურთიერთობის მაგალითად გვევლინება ვენდელისა და ჯულის ურთიერთდამოკიდებულება. არაერთი მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ჯულის პროტოტიპი თავად ჯუნა ბარნსი იყო, რადგან მამის მიმართ ქალს მეტად კომპლექსური დამოკიდებულება ჰქონდა. არსებობს დაუდასტურებელი ცნობა, რომ თექვსმეტი წლის ასაკში ჯუნა ბარნსი უოლდ ბარნსმა ან ოჯახის ახლობელმა გააუპატიურა. მამისგან მიღებულმა ტრავმულმა გამოცდილებამ კი შემდგომში არაერთხელ იჩინა თავი მწერლის პირად ცხოვრებასა თუ შემოქმედებაში. ჯულის შემდეგ, ვენდელის შვილებიდან, ტექსტში ყველაზე ხშირად ტიმოთი ფიგურირებს. მის პიროვნებაზე ავტორი მცირედ ინფორმაციას გვაწვდის და უმეტესად დის გვერდით წარმოგვიდგენს. ტიმოთის სიუჟეტური ხაზიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ მისი მომავალი ბუნდოვანი და გზიდან აცდენილია. მას ძლიერ უყვარდება მეძავი, რომელსაც ეკითხება, უგრძობია თუ არა ოდესმე სინანული. ქალის

პასუხი გულგრილობასა და უიმედობას გამოხატავს, რადგან ის ამბობს, რომ მუცლად ყოფნის მეცხრე თვეს, დაბადებისას, სინანული იგრძნო (Barnes, 1990). ინდიფერენტულად განწყობილ მეძავს არ შეუძლია ტიმოთის ბედნიერება მოუტანოს და ტოვებს კიდევ მას. მეძავის მიერ უარყოფა ტიმოთის ქალებს შეაძულებს და 43-ე თავის ბოლოს ვაწყდებით ქალწულისა და მეძავის ცნებების აღრევას, როდესაც ეჭვებით შეპყრობილი რაიდერის ვაჟი სვამს კითხვას: „ქალწულებს სხვა ქალების მსგავსად სძინავთ?“ (“Is the sleep of virgins like the sleep of other women?”) (Barnes, 1990, p. 189).

ჯულისა და ტიმოთის მამასთან ერთად ნაწარმოების ორ თავში ვხვდებით. 23-ე თავში, ვენდელი შვილებს მათი დაბადების შესახებ უყვება, ხოლო 27-ე თავში, სახელწოდებით „ურჩხული სინგამბობი“ (The Beast Thingumbob), იგი და-ძმას ზღაპრის უჩვეულო ვარიანტს სთავაზობს. „ურჩხული სინგამბობი“ ედგარ ალან პოს 1850 წელს დაწერილი მოთხრობის „სინგამ ბობის, ესკვაირის, ლიტერატურული ცხოვრების“ (“Literary Life of Thingum Bob Esq”) ასოციაციას აჩენს. პოს მოთხრობა, რომელიც სავსეა ირონიული ქვეტექსტებით, გვიყვება ახალგაზრდა სინგამ ბობზე, რომელიც, მამის გავლენის მიუხედავად რედაქტორისა და პოეტის პროფესიას აირჩევს. მოთხრობა ედგარ ალან პომ საკუთარი ბიოგრაფიული ელემენტების საფუძველზე შექმნა, ისევე როგორც ბარნსმა - „რაიდერი“. მარტივი სტრუქტურის მქონე ლექსებით მოპოვებული პოპულარობა სინგამის პერსონაჟს ირონიით აღავსებს როგორც საკუთარი თავის, ისე გარესამყაროს მიმართ: „დიახ, მე შევექმენი ისტორია. ჩემი სახელი საქვეყნოდაა ცნობილი“ (“Yes, I have made history. My fame is universal”) (Poe, 1984, p. 513). ყალბი ოჯახური გარემო და მამის მიმართ დამოკიდებულება ორ ამერიკელ მწერალს ერთმანეთთან აახლოებს და ბარნსი სწორედ პოსეული თხრობის მანერითა და სიუჟეტური ხაზით აყოლებს ვენდელს მისტიკურ ამბავს. ნახევრად ლომსა და ნახევრად ცხვარს, მხეც სინგამბობს, უყვარდება შემოდგომაზე მოვლენილი უსახო არსება, რომელსაც აქვს დიდი კიდურები და ათი ძუძუ (იხ. დანართი2). იგი ნაყოფიერების სიმბოლოდ გვევლინება და, როგორც სიტყვიერი აღწერიდანაც და ბარნსის მიერ შესრულებული ნახატიდანაც ჩანს, ვიზუალურად ის იმეორებს პიტერ პოლ რუბენსის „ახალშობილი ერიხთონიოსის აღმოჩენის“ (“The Discovery of the Child Erichthonius”) მარცხენა მხარეს განთავსებულ დიანას (არტემისის) ქანდაკებას (იხ.

დანართი 3). დიდი სიყვარულის გამო სიკვდილის პირას მყოფი არსება სინგამბობს უბოდებს შვილებს, თუმცა მისგან სანაცვლოდ დასაფლავებას ითხოვს. ამბავი სრულდება სინგამბობის გლოვით, რომელიც აცნობიერებს იმ საჩუქრის უსარგებლობას, რომელიც სიყვარულის სანაცვლოდ ერგო. ზღაპარს არ აქვს მორალი და შესაბამისად, ლოგიკურია ჯულისა და ტიმოთის გაოცებაც: „სულ ესაა? კი მაგრამ რას ნიშნავს?“ (“Is that all?” “And what does it mean?”) (Barnes, 1990, p. 121). ქვეტექსტი, რომელსაც ვენდელი ზღაპარში დებს, გაუგებარია ბავშვებისთვის, თუმცა მკითხველი აცნობიერებს მინიშნებას ვენდელის დამოკიდებულებაზე საკუთარი შვილების მიმართ: რაც შეიძლება მეტი ქალის განაყოფიერების მიუხედავად, ვენდელს არაფრად უღირს შვილების არსებობა. ბარნსისეული დიანას სიკვდილი კი უნაყოფობის სიმბოლოა, რასაც ტ.ს. ელიოტის „უნაყოფო მიწაში“ მისის პორტერის სახით გამოხატავს. ელიოტისეული არტემისი ბორდელის მეპატრონეა და სოდიანი წყლისა თუ ანტისეპტიკური საშუალებების გამოყენებით მხოლოდ სტერილურობასა და უნაყოფობას განასახიერებს. მოდერნიზმის ეპოქის ნაყოფიერების ქალღმერთი ვერ ასრულებს საკუთარ მოვალეობას და მისი დედობა არა თუ ახალი სიცოცხლის მოვლინებას, არამედ - გარდაცვალებას უდრის.

ვენდელ რაიდერის დამოკიდებულება განათლებისადმი მწერლის პირად გამოცდილებას ასახავს. უოლდ ბარნსი შვილებს სკოლაში არ ატარებდა და ჯუნამ სახლში, ბებიისა და მამის მიერ ჩატარებული გაკვეთილებით მიიღო განათლება. საკუთარი საქციელით ვენდელი ცდილობს ხაზი გაუსვას თავისუფალი აზროვნების უპირატესობას. მკვლევარი სიუზენ ედმუნდსი აღნიშნავს, რომ ვენდელის შეხედულებები რაღაც უოლდო ემერსონის მსოფლმხედველობას ემყარება, რომლის მიხედვითაც ადამიანი გამორჩეული, უნიკალური არსებაა და სასკოლო განათლება არაფერია, თუ არა სხვათა მიბადვა. იგი ვერ უზრუნველყოფს ადამიანში ინდივიდუალიზმის შენარჩუნებას. ედმუნდსი აქვე იმოწმებს ემერსონის ციტატას: „მხოლოდ სწავლით შექსპირს ვერ შეიქნობ“ (“Shakespeare will never be made by the study of Shakespeare”) (Edmunds, 1997, p. 227). უოლდ ბარნსის, ვენდელისა და ემერსონის განათლების ფილოსოფიას ნამდვილად აქვს უპირატესობები. ასეთი მიდგომა ადამიანში საკუთარი აზრის გამყარების და გარშემომყოფთა გავლენისგან გათავისუფლების წინაპირობაა, თუმცა ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს საკითხის

პაროდირებასთან. ვენდელის აღზრდილი შვილები განწირულნი არიან გაურკვეველი მომავლისათვის, რადგან მათი მშობლები ბუნდოვან მიზნებსა და მელანქოლიას შეუპყრია. სახლში მიღებული განათლების დადებითი მხარების ჩამოთვლისას ვენდელი სრულიად ალოგიკურ და საექვო არგუმენტს ასახელებს: მისი აზრით, სწორედ ამგვარი გადაწყვეტილების შედეგია ჯულის მშვიდი ძილი, რადგან ადრე იგი ხშირად შფოთავდა; ასევე მისი კოჭებისადა წელის ზომამში გაზრდა (Barnes, 1990). ჩამოთვლილი „დადებითი მხარეები“ კიდევ უფრო აძლიერებს ექვს მამის ან სხვა მამაკაცის მხრიდან ძალადობაზე, რადგან ფაქტია, რომ ვენდელი ერევა ჯულის ძილის პროცესში და მისი წელის ზომის ცვლილებასაც ატყობს. ვენდელის მიერ წარმოდგენილი არგუმენტის ქვეტექსტი შეგვიძლია გავიგოთ შემდეგნაირად: ჯული თუ ადრე შფოთავდა, ესე იგი ის ეწინააღმდეგებოდა მამას; დამშვიდება კი დამორჩილებას ნიშნავს. თუ მისი სხეულის ფორმათა ცვლილება თანატოლებთან კომუნიკაციის უქონლობამ გამოიწვია, მაშინ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ გარე სამყაროსთან ურთიერთობა და განათლება ვერ შეუცვლიდა ჯულის ფორმებს, რადგან ის არ მისცემდა მამას ძალის გამოყენების საშუალებას. ნათელია, რომ ვენდელი არა შვილების, არამედ საკუთარი სარგებლის გამო არ უშვებს ბავშვებს სკოლაში. წარმოდგენილ ეპიზოდში, საყურადღებოა ხალხისა და სკოლის დირექტორის დამოკიდებულება რაიდერების მიმართ: ისინი ისე შემოკრებილან მათ ირგვლივ, როგორც სხვა ეპოქიდან მოსული იმ ხალხის გარშემო, რომლებიც პირველყოფილი ცხოვრების წესით ცდილობენ მე-19 საუკუნეში თავის გატანას. დირექტორის არგუმენტი სასკოლო განათლების აუცილებლობასთან დაკავშირებით ისაა, რომ თუ ბავშვები არ ისწავლიან, მაშინ სამომავლოდ ისინი არაერთ გოგონას ახდიან ნამუსს. ამ შემთხვევაში ბარნსი დირექტორის პოზიციას დასცინის, რადგან იგი განათლების როლს მხოლოდ ქალწულებთან სექსისაგან თავის დაზღვევაში ხედავს. შემთხვევითი არაა, რომ მის სიტყვებს ვენდელი ყურადღებას არ აქცევს. 30-ე თავში აღწერილი კამათი დირექტორსა და ვენდელს შორის ორივე მხარის სრულ უგუნურებას წარმოაჩენს. ამ კამათს დასასრულიც შესაბამისი აქვს: ღმერთის ძის სახელით მოსაუბრე ვენდელი დირექტორს საიდუმლოს გათქმით აშანტაჟებს.

განათლების სფეროსთან დაკავშირებული პრობლემების გარდა, ვენდელს უსიამოვნება აქვს სახელმწიფო პირებთან. 47-ე თავში, ქალაქის მერი მას

პოლიგამიური ოჯახის გამო ედავება, თუმცა ვენდელი, თავის დასაძვრენად უარყოფს ქეთის ცოლობას. კითხვაზე, თუ ვის ეკუთვნის ქეთის სამი შვილი, იგი პასუხობს, რომ ისინი საკუთარ თავს ეკუთვნიან. ორაზროვანი და ფილოსოფიური პასუხი ათავისუფლებს მას მამობის ვალდებულებისგან. აქ ბარნსი ვენდელის რელიგიის ერთ-ერთი კომპონენტის რეალურ მნიშვნელობას გვთავაზობს: მიუხედავად იმისა, რომ ახალი ადამი ცდილობს დატოვოს შთამომავლობა, ის მათზე არანაირ პასუხისმგებლობას არ იღებს და არ თვლის, რომ მათი გასაჭირი მისი საზრუნავია. ვენდელსა და მის შვილებს შორის არ არსებობს არანაირი ბმა, გარდა სექსუალურისა. ამგვარი პასუხი საკმარისი არაა მერისთვის, ამიტომ რაიდერი იგონებს ისტორიას, რომლის მიხედვითაც ქეთის ყოველ წელს აკითხავს მეზღვაური არტური და შვილებიც მისია. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ქეთის უმცროს ძმასაც არტური ჰქვია და მას მხოლოდ ერთხელ, მე-15 თავის დასაწყისში, ახსენებს ავტორი. ვენდელის მიერ ამ სახელის ხსენება კი შესაძლოა ქეთისა და მის ძმას შორის ინცესტის არაცნობიერ ეჭვზე მიუთითებდეს. თავს ერთვის ნახატი, რომელზეც წარმოდგენილია არტური, ანუ ვენდელი, მძინარე ქეთთან ერთად (იხ. დანართი 4). მას ქალი ერთ მკლავში ჰყავს მოქცეული, მეორე ხელი კი აწეული აქვს, რაც ორგვარ ასოციაციას იწვევს: 1. კაცი თითქოს ესალმება მკითხველს და ამავდროულად ქალისთვის ხელის დასარტყმელად ემზადება. 2. არტურის ფიგურა ბევრად დიდია ქეთის ფიგურაზე და მათი განლაგება ღვთისმშობლისა და ყრმა იესოს ხატს მოგვაგონებს, რომელზეც მარიამს და იესოს ადგილი გაუცვლიათ. ისინი წარმოდგენილნი არიან სიმინდის ყანის ფონზე, რასაც ჯული ტეილორი მათი ფალოსური ფორმიდან გამომდინარე ნაყოფიერების სიმბოლოდ აღიქვამს (Taylor, 2012). მეზღვაური არტური ქეთს უყვება ამბავს ორი დის, მოლის და ევას შესახებ, რომლებიც რიგრიგობით დადიოდნენ ეკლესიაში და ხალხს მათი წასვლისა და უკან დაბრუნების გარჩევა უჭირდა. არტურის გონებაში, დების პროტოტიპები ამელია და ქეთი არიან. ამბის შინაარსიდან ნათელია, რომ ვენდელისთვის რთულია მათ შორის სხვაობის დანახვა ან არჩევანის გაკეთება. ვენდელის მრავალსახოვანებასა და სივრცეში განფენილობაზე მეტყველებს ამბის დასაწყისში დასახელებული სიუჟეტის განვითარების ადგილები. თავდაპირველად იგი ქეთს ეუბნება, რომ ამბავი პატაგონიაში მოხდა, თუმცა ქეთი პასუხობს, რომ ეს ძალიან შორია; ამის

შემდეგ იგი ქალს სპარტას სთავაზობს, საბოლოოდ კი კონეკტიკუტს სჯერდება (Barnes, 1990); ვენდელი მას განუმარტავს კონკრეტული ადგილის უმნიშვნელობას, რადგან ასეთი ამბავი ერთხელ მაინც ყველგან მომხდარა. იქიდან გამომდინარე, რომ არტურის პერსონაჟი მეზღვაურია, ეს ხაზს უსვამს მის მიერ მრავალ ადგილას მოგზაურობის ფაქტს, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ არტური ვენდელია, მაშინ აშკარაა, რომ იგი საკუთარი პიროვნების ყოვლისმცოდნეობას და უნივერსალურობას წარმოგვიჩენს. ვენდელს, როგორც ახალ ადამს, არ სჭირდება საზღვრების გადალახვა იმისათვის, რომ გაიგოს რა ხდება სამყაროში. მან ისედაც იცის, რომ მსოფლიოში ყველგან არსებობენ ქალები და მათი ერთმანეთისაგან გარჩევა მისთვის შეუძლებელია. ნაწარმოების ბოლოს, იგი სწორედ ამ პრინციპით მოქმედებს და ოჯახიდან იმას უშვებს, ვისი შენახვაც მეტად გაუჭირდება: ასეთი ამელია დე გრიერია.

ვენდელ რაიდერის პერსონაჟით ჯუნა ბარნსმა პარადოქსული მიზნებისა თუ მსოფლმხედველობის მქონე ახალი ადამის მოდერნისტული სახე შექმნა. რაიდერმა თავის თავში გააერთიანა შვილის, მამის, ქმრის და საყვარლის დესტრუქციული ხატი. „ამქვეყნიური/ერისკაცი იესო“ გარშემომყოფთ მოევლინათ არა სულის გადასარჩენად, არამედ ყოველდღიურ ცხოვრებაში მცირედი სირთულეებისგან თავის დაღწევის ილუზორულ საშუალებად. ვენდელის ხსნის იდეამ შვა არა სიცოცხლის გაგრძელებაზე, არამედ წარსულის ტრავმულ გამოცდილებაზე ორიენტირებული, სიკვდილის ინსტინქტით შეპყრობილი შთამომავლობა.

1.2. ქალთა სახეების სიმბოლური და ასოციაციური მრავალნიშნადობა

რაიდერების ოჯახის ქალები ვენდელის გარშემო გაერთიანებული და მასზე ზრუნვით შეპყრობილი, მაგრამ ამავე დროს ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული, მელანქოლიით მოცული ადამიანები არიან. სოფიას, ამელიას, ჯულის, ქეითს და მოლის თან სდევთ წარსულის ტრავმული გამოცდილება, რომელისმიზეზიც უმეტესად მშობლები არიან - ისინი თავიანთ შთამომავლობაში საკუთარი პარანოიდული განწყობის დათესვის წინაპირობას ქმნიან. ამის

მაგალითად შეგვიძლია სოფიას ქალიშვილობის გვარი „გრივ“ (Grieve) მოვიყვანოთ, რომელიც ინგლისურ ენაზე როგორც წერილობითი ფორმით, ისე წარმოთქმით „მწუხარებისა“ (grief) და „საფლავის“ (grave) ასოციაციას იწვევს. ესტერ სანჩეზ-პარდო „რაიდერის“ ქალთა დესტრუქციულ ქმედებაზე წერს: „ჯუნა ბარნსის „რაიდერის“ ქალებისათვის სექსუალობა სიკვდილის ინსტინქტის მოქმედების ნათელი განსახიერებაა.“ („...for women in Djuna Barnes's Ryder sexuality is the clearest possible and embodied manifestation of the workings of the death drive.”) (Pardo, 2003, p. 306). მიზეზი იმისა, თუ რატომ უკავშირდება სექსუალობა სიკვდილის ინსტინქტს, კვლავ ქალების ბავშვობისდროინდელ ტრავმასა და ვენდელთან ურთიერთობას უკავშირდება. რელიგიის სახელით ჩადენილი ქმედებების მიუხედავად, ქალები აცნობიერებენ, რომ სქესობრივი აქტი, რომელიც არანაირ კავშირში არაა სიყვარულთან, განაყოფიერებას უდრის, განაყოფიერება კი ვენდელის შვილების გრძელი სიისათვის კიდევ ერთის შემატებას და მშობიარობისას შესაძლო სიკვდილს. მოქმედებათა ამგვარ მიმდევრობას „რაიდერის“ ყველა ქალი ერთხელ მაინციმეორებს, რაც რომანში დედობის ცნების უგულებელყოფით წარმოჩინდება. ეს თემატიკა აქტუალური იყო ბარნსის როგორცადრეულ, ასევე გვიანდელ შემოქმედებაშიც, რომლის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ მოთხრობები „კვამლი“ (“Smoke”) და „წყალგადასაშვები“ (“Spillway”)⁷. „კვამლში“, წარმოდგენილი სიუჟეტი ერთ-ერთი ოჯახის მეტად ძლიერი საგვარეულო ხაზის შესახებ გვიყვება, რომელიც მაშინ წყვეტს არსებობას, როდესაც მშობელი შვილის სქესით უკმაყოფილების გამოხატვას იწყებს. ქალიშვილი, რომელიც მშობლისგან გულგრილობას გრძნობს, საკუთარ თავში სპობს შთამომავლობის გაგრძელების იდეას: „სადამოსკენ, პატარა ლიფიმ თვალები დახუჭა. მისი შვილი მკვდარი დაიბადა.“ (“Toward evening Little Lief closed her eyes. Her child was still-born.”) (Barnes, 1982, p.130). რაც შეეხება „წყალგადასაშვებს“, აქ მოთხრობილია ახალგაზრდა ტუბერკულოზიანი ქალის, ჯული ენსპაჩერის ამბავი. მას თავიდან ექვსი თვის სიცოცხლეს აძლევენ, თუმცა მკურნალობის კურსის გასვლიდან ხუთი წლის თავზე ქმართან, ოჯახში ბრუნდება. სახლისკენ მიმავალ გზაზე ავტორი ჯულის პატარა გოგონასთან, ენთან ერთად წარმოგვიდგენს. ქალი ბავშვს სარეაბილიტაციო ცენტრში მყოფი, ასევე ფილტვების დაავადების მქონე,

⁷მოთხრობა შესულია ამავე სახელწოდების მოთხრობების კრებულში *Spillway* (1962)

მამაკაცისგან აჩენს, რომელიც მალევე კვდება. ჯული ქმრის, პეიტორის წინაშე თავის საქციელს შემდეგნაირად ამართლებს: „სულ შეშინებული, სულ შიშში, და ამის მეტი არც არაფერი ხდებოდა. აზრი არ ჰქონდა რას გააკეთებდი, მაინც არაფერი ხდებოდა გარდა სიკვდილისა და გრძელდებოდა ასე. შემდეგ კი იყო ეს ბავშვი და მისი სიცოცხლე, შეიძლება ხანმოკლე, მაგრამ მაინც“ (“And frightened, frightened and nothing coming after, no matter what you do, nothing at all, nothing at all but death – and one goes on – it goes on- then the child- and life, hers, probably for a time-“) (Barnes, 1980, p.66). შეიძლება ითქვას, რომ ეს გვიანდელი ტექსტი დედობის ცნების დესტრუქციული სქემის მხატვრული ხორცშესხმად, რადგან აქაც ყველაფერი „გეგმას“ მიუყვება: ჯული არის სიკვდილის პირას მყოფი ქალი, რომელიც ცხოვრების გაგრძელების საზრისს შვილის გაჩენაში ხედავს, თუმცა ის კი ავიწყდება, რომ გოგონასაც ტანჯვისთვის სწირავს: როგორც ექიმები ამბობენ, პატარა ენსაც სუსტი ფილტვები აქვს და დიდ ხანს ვერც ის იცოცხლებს. აქვე საყურადღებოა პეიტორის რეაქცია ცოლის მონაყოლზე: „ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ ქალს, რომელსაც აქვს შვილის გაჩენის უნარი, ყველაფერი უნდა სცოდნოდა.“ (“I have always thought that a woman, because she can have children, ought to know everything.”) (Barnes, 1980, p.67). ბარნსის მთლიანი შემოქმედების კონტექსტში მამაკაცის სიტყვები სრულ პარადოქსად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რადგან მწერლის არა თუ მამრობითი, არამედ მდედრობითი სქესის არც ერთი გამირიც კი არ მიიჩნევს, რომ შვილის ყოლის უნარი სიბრძნის ტოლფასია. მეორე მხრივ, პეიოტის ციტატა ქალის დამცირების და მასში სინდისის ქენჯნის გაღვიძების მცდელობად შეგვიძლია განვიხილოთ. შესაძლოა, სწორედ ამ სიტყვებისა და ქალის ემოციების ვერ გაგების გამო სჯის ავტორი პეიოტს, რომელიც მოთხრობის დასასრულს თავს იკლავს. არსებული პარალელებიდან ნათელია, რომ ბარნსი არც შემოქმედების დასაწყისში და არც მის მიწურულს არ ან ვერ აკავშირებს ერთმანეთთან დედობის ცნებას და ბედნიერებას.

სოფია გრივ რაიდერი, რომელშიც ჯუნა ბარნსი ზადელ ბარნსს მოიაზრებდა, ნაწარმოების ყველაზე ძლიერ პერსონაჟად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ქალთა უფლებებისათვის მებრძოლი და პოლიტიკურად მეტად აქტიური ზადელ ბარნსის პერსონას ბიოგრაფები სწორედ ისე ახასიათებენ, როგორც ჯუნა სოფიას. იგი ოსკარ უაილდის დედის, ლედი უაილდის (ჯეინ უაილდი) უახლოესი მეგობარი და

თანამოაზრე იყო. ისინი ხშირად იკრიბებოდნენ დუბლინში, მერიონ სქევარის 1 ნომერში, სადაც ჯეინის სალონი მდებარეობდა და თანამოაზრეებთან ერთად სამომავლო გეგმებს სახავდნენ. სოფიას, როგორც ზადელის მხატვრული რეინკარნაციის, მოთხოვნა ადამიანების მიმართ, რომ ყველამ მოიხსენიოს ის როგორც „დედა“, სხვა არაფერია, თუ არა მმართველობის სურვილის გამოხატულება. სოფიას პერსონაჟი ახალი ადამის დედაა, შესაბამისად, ის ქალწული მარიამია და ხალხი მას უნდა დაემორჩილოს, მასზე უნდა ილოცოს. სოფიას ოჯახის შესახებ ცნობილია, რომ მამამ, ჯონათან ბაქსტონ რაიდერმა, ქორწინების პირველ ღამეს მძინარე ცოლთან დაამყარა სექსუალური კავშირი. დედა, სინტია, კი მხოლოდ თექვსმეტი წლის იყო, როდესაც ჯონათანს მიათხოვეს და ამ დროს მასშიშიში და კმაყოფილება ებრძოდა ერთმანეთს. სინტია მეთოთხმეტე შვილზე მშობიარობისას გარდაიცვალა და სიკვდილის წინ, თითქმის ჭკუიდან შეშლილმა, სოფიას უთხრა: „მამაშენი გამოუსწორებელი ათეისტია, თუმცა ის ამას ნანობს. ყველა ბუნების მოყვარული ასეთია, განსაკუთრებით ესენი. დაიმახსოვრე.“ (“Your father is a hairy atheist, but a penitent for all that; all nature lovers are, especially these. Remember.”) (Barnes, 1990, p. 7). ციტატიდან ვხედავთ, რომ ჯონათანი, ისევე როგორც შემდგომ ვენდელი, ბუნების დიდი მოყვარულია. მეტად ჰუმანური იდეა, რაც ბუნების სიყვარულს გულისხმობს, რაიდერების ოჯახის შემთხვევაში უკიდურესი ფორმით - ადამიანთა ცხოველური ქმედებებით - რეალიზდება. აქვე მნიშვნელოვანია სიტყვა „ათეისტი“, რადგან, როგორც ჩანს, ჯონათანსაც ახასიათებდა რელიგიისადმი ინდივიდუალური დამოკიდებულების გამოვლინების მცდელობები და სინტიამ ისინი ათეისტურად მიიჩნია. იქიდან გამომდინარე, რომ დედის გარდაცვალებისას სოფიას უკვე ჰყავს საკუთარი მასწავლებლისაგან, ჯონ პილისგან, უკანონოდ გაჩენილი ვაჟი - გეიბერტი, იგი მეორე მუშუს სინტიას უკანასკნელად შობილ ბავშვს უზიარებს. რეალურ ცხოვრებაში ზადელ ბარნსი მართლაც მისი მასწავლებლისგან, ჰენრი აარონ ბადინგტონისგან, დაფეხმძიმდა და წყვილმა მხოლოდ ამ ფაქტის შემდეგ გადაწყვიტა დაქორწინება.

მე-3 თავს, „სოფია და ხუთი ღამის ქოთან“ (“Sophia and the Five Fine Chamber-pots”), ჯუნა ბარნსი ურთავს ნახატს, რომელზეც გამოსახულია თუ როგორ შარდავს ღამის ქოთანში სოფია რაიდერი. აღნიშნული ნახატი ეხმიანება ქეთისა და შავი

ხარის ნახატებს, სადაც ორივე მათგანი ასევე შარდვის დროსაა გამოსახული. ქალებისა და ცხოველის ერთსა და იმავე მდგომარეობაში ჩვენება შეგვიძლია სოფიასა და ქეითის მიმართ მწერლის ირონიული დამოკიდებულების კონტექსტში განვიხილოთ, თუმცა, ამავდროულად, იგი ერთგვარი ფემინისტური აქტიცაა. ჯუნა ბარნსი გამოხატვის უკიდურესი ფორმით ცდილობს ქალების იმგვარი სახით ჩვენებას, რაც ჩარჩოდან თავის დაღწევასა და დოგმების უარყოფას გულისხმობს. სიმბოლურია იმ სახლის კედლების აღწერაც, რომელშიც სოფია ცხოვრობს. მას ისინი დაფარული აქვს სხვადასხვა დროს გაკრული ნახატებით, სურათებით, გაზეთიდან ამოჭრილი გვერდებითა თუ უბრალოდ მინაწერებით. იქიდან გამომდინარე, რომ იგი სურათებს ერთმანეთზე აკრავს და ძველ, შიდა ფენას არასდროს აშორებს, მისი ქმედება ერთგვარ პალიმფსესტს ქმნის და წარსულის აწმყოში განცდის შთაბეჭდილებას იწვევს. სოფიამ იცის, რომახალი სურათებით, ანუ ახალი მოვლენებით, შესაძლებელია ძველი სურათები, შესაბამისად, ძველი მოვლენები გადაფარო, თუმცა მათი სამუდამოდ მოშორება და დავიწყება შეუძლებელია. ქალს შეუძლია ჩამოხიოს შიდა ფენა, თუმცა წარსულის დავიწყება არაფერში სჭირდება; განვლილი ცხოვრება სოფიასთვის სიმყარის გარანტი უფროა ვიდრე უსარგებლო ინფორმაცია. კედელზე ვხვდებით ისეთ პიროვნებათა სურათებს, როგორებიც იყვნენ: სუფრაჟისტი ელისაბედ სტენტონი, ინგლისელი მწერალი ვიდა, რომელი გოგონა ბეატრიჩ ჩენჩი, რომელმაც მოძალადე მამა მოკლა; რუსეთის იმპერატორი ეკატერინე მეორე, ამერიკელი მსახიობილოტა ქრებთრი, დანტე, ოსკარ უაილდი. აღსანიშნავია, რომ სოფიას გატაცებას ეხმიანება მთლიან დენსის სახლის კედლებზე წარმოდგენილი სურათები, სადაც სრულიად სხვა სიუჟეტურ გაფორმებას ვხვდებით. მოლისთან ნაჩვენებია იაფფასიანი,კაშკაშა ფერებით გამოსახული ლითოგრაფიულინიმუშები ბრძოლის სცენებითა და ქალწულების გამოსახულებებით. შინაარსით განსხვავებული ნამუშევრები ამ ორი ქალის განსხვავებულ ბუნებაზე მიუთითებენ: სოფიასთვის მნიშვნელოვანია იმ ადამიანთა როლი, ვინც ლიტერატურასა თუ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში გარკვეული წვლილი შეიტანეს. მოლისთან კი სრულ ანარქიას დაუსადგურებია, რადგან მას არ ჰყავს ისეთი ავტორიტეტი, რომლის სურათსაც კედელზე გააკრავდა და თან არც მხედველობა უწყობს ხელს ოთახის მოსაწყობად. მიუხედავად სხვაობისა, სოფიას და მოლის საერთო უნარი აკავშირებთ:

ორივე მათგანს შეუძლია ვენდელის მართვა და მის მიერ შექმნილი ღვთაებრივი პიროვნების ჩამოშლა. კედლების საშუალებით წარმოდგენილ კონტრასტს დანიელა კასელი ასეთ დატვირთვას აძლევს: „ორივე კედელი, შეგვიძლია აღვიქვათ, როგორც რომანის ინტერტექსტუალური სტრატეგიების ანარეკლი“ (“Both walls can, however, be read as mirroring the intertextual strategies of the novel”) (Caselli, 2009, p. 207). კასელის შეფასება თანხვედრაშია რომანის სტრუქტურასთან, რადგან ნაწარმოები, ერთი მხრივ, იმოწმებს ჩოსერს, ჯოისსა და დანტეს, ხოლო მეორე მხრივ, ანაქრონიზმითა და ანარქიით სავსე, ხან მკვეთრი ფერებითაა აღბეჭდილი, ხანაც კი უფერულ და ბუნდოვან ფაბულას ავითარებს.

ზადელ ბარნისის მსგავსად, სოფიაც ერთადერთი ადამიანია ვინც ოჯახის რჩენაზე ფიქრობს. იგი არ ერიდება გადაცმული, ღარიბი ქალის ფორმაში სახელმწიფო მოხელეებთან სიარულს და ფულის თხოვნას. 41-ე თავში, მოხელეთა მიერ მისი ამოცნობის სცენა ჯგუფური გაუპატიურების ასოციაციას იწვევს. თორმეტი მამაკაცი, სიმბოლურად კი თორმეტი მოციქული, მისი კოსტიუმის ქვეშ დამალული საცვლების ნახვას მოინდომებს. აღსანიშნავია, რომ სხვა პერსონაჟებისგან განსხვავებით სოფია ერთადერთია, ვინც გარდაცვალებისთვის წინასწარ ემზადება. იგი სიამოვნებით აღწერს მის მომავალ განსასვენებელს, რაც ეხმიანება ვიქტორიანული ეპოქის წარმოდგენას, რომლის მიხედვითაც სიკვდილით ტკბობა ადამიანთათვის ბუნებრივი მოვლენა იყო. კუბოს დეკორაციად, მას ყვავილთა ისეთი ნაწილები წარმოუდგენია, როგორებიცაა ჯამი, ბუტკო და მტვრიანა, რასაც მკვლევარი ჯული ტეილორი რეპროდუქციული ფუნქციის გამომხატველ ყვავილებად მოიხსენიებს (Taylor, 2012, p. 101). დეკორაციის გარდა, სოფია ითხოვს მისი ქმრის, ალექსის გვერდით, სქესობრივი აქტის გამომხატველ პოზიციაში განთავსებას, რაც ქალის ხელის მამაკაცის სასქესო ორგანოზე დადებას გულისხმობს. წარმოდგენილ სიმბოლოებსა და დეკორაციაზე დაყრდნობით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სიკვდილი სოფიასათვის სქესობრივი აქტის და თავიდან დაბადების სიმბოლოა, რაც გარდაცვალებისა და მკვდრეთით აღდგომის მითოსს განასახიერებს.

ამელია დე გრიერი, რომლის პროტოტიპიც მწერლის დედა ელისაბედ ჩაპელია, იმ ქალთა რიცხვს განეკუთვნება ვინც სოფიას „დედას“ ეძახის, თავად კი

დედობის გაცნობიერებას ვერასდროს ახერხებს. ზადელის მიერ ელისაბედისთვის გაგზავნილი წერილები მართლაც „დედის“ (Mother) სახელითაა ხელმოწერილი. მე-6 თავში, „პორტრეტი ამელიას ბავშვობისა“ (The Portrait of Amelia's Beginning), ბარნსი მოგვითხრობს ამელიას ბავშვობის პერიოდზე, სადაც ხაზი ესმება მისი მამის, ჯონ იოჰანს დე გრიერის, დამოკიდებულებას ქალიშვილის მიმართ. ჯონს ცოლზე და ღმერთზე მეტად ამელია უყვარდა, რამაც დედას უბიძგა, რომ ქალიშვილისთვის ასეთი რჩევა მიეცა: „არასდროს მისცე კაცს შეხების უფლება.“ (“Never let a man touch you.”) და „არასდროს, არასდროს გააჩინო შვილები.“ (“Never, never, have children.”) (Barnes, 1990, p. 32). ეს ციტატა, რა თქმა უნდა, სოფიას დედის მიერ სიკვდილის წინ წარმოთქმული სიტყვების ასოციაციას იწვევს მკითხველში. მიუხედავად იმისა, რომ სინტიას შვილისთვის მსგავსი არაფერი უთქვამს, ჯერ კიდევ ბავშვობის დროს გათხოვილი და თოთხმეტჯერ ნამშობიარები, სიგიჟის პირას მისული ქალი დიდი ალბათობით ამავეს თქმას მოისურვებდა. მშობელთა ტრავმული გამოცდილების შთამომავლობაზე გადასვლის კიდევ ერთ მაგალითად შეგვიძლია განვიხილოთ ამელიას მიერ ჯულის მისამართით წარმოთქმული სიტყვები: „არ მისცე მამაკაცს შეხების უფლება, რადგან შემდეგ მათ თავიდან ვეღარ მოიშორებ, და არც ტანჯვა-წამებით მშობიარობის გზით დედად გახდომაა სასიამოვნო“ (“Don't let a man touch you, for their touching never ends, and screaming oneself into a mother is no pleasure at all”) (Barnes, 1990, p. 95). ამ სიტყვების წარმოთქმისას ამელია მშობიარობს და დარწმუნებულია, რომ სწორედ ახლაა მისი სიკვდილის დრო. დედისა და მამის საყვარლის მშობიარობების ცოცხლად ყურებამ ჯუნა ბარნსს ბავშვობიდანვე მოუკლა დედად გახდომის სურვილი. ფილიპ ჰერინგი იმოწმებს ბარნსის მიერ ემილი კოლმანისათვის გაგზავნილ წერილს, სადაც მწერალი ამბობს: „მამამ, მისმა ნაბიჭვარმა შვილებმა და საყვარლებმა საერთოდ გამიქრეს დაქორწინების და ბავშვების ყოლის სურვილი.“ (“father and his bastard children and mistresses had thrown me off marriage and babies.”) (Herring, 1995, p.33). ბარნსს აგრეთვე მიაჩნდა, რომ შვილის გაჩენისგან გამოწვეული აუტანელი ტკივილი იმდენად საშინელ განცდას ბადებდა ადამიანში, რომ ჯერ ვერავის ეპოვნა სათანადო სიტყვები მის ლიტერატურულ ტექსტში აღსაწერად. აღსანიშნავია, რომ სოფიას და ჯულის მსგავსად, ამელიაც განიცდის სიზმრისეულ დაორსულებას, რომლის წინაპირობადაც

მე-20-ე თავი, „ამელიას ესიზმრება შავი მშვენიერების მქონე ხარი“ (“Amelia Dreams of the Ox of a Black Beauty”), გვევლინება. ამბავი შავი ხარისა, რომელიც ქალის დეფლორირებას ცდილობს, ამელიას მიერ შავკანიანი ბავშვის გაჩენით სრულდება. აღნიშნული სიუჟეტი ბერძნულ მითოლოგიაში პასიფაეს და პოსეიდონის ხარის დაწყვილების ამბავს შეგვიძლია დავუკავშიროთ, რომლის შედეგადაც მინოტავრი მოევლინა სამყაროს. ბავშვის კანის ფერით შემფოთებულ ვენდელს კი ექიმი მეთიუ ო'კონორი ასეთ განმარტებას სთავაზობს: „მხოლოდ ნაღველია მისი ფერის მიზეზი“ (“Bile alone is father of its colour”) (Barnes, 1990, p. 97). ესთერ სანჩეზ-პარდო, ექიმის პასუხს რობერტ ბარტონის „მელანქოლიის ანატომიას“ უკავშირებს, სადაც იგი ჰიპოკრატეს მიერ აღწერილი ტემპერამენტის ოთხი სახეობიდან ერთ-ერთს, მელანქოლიურ ტემპერამენტს, მოიხსენიებს როგორც „შავ ნაღველს“. პარდოს მიერ მიგნებულ პარალელზე დაყრდნობით, ამელიას მშობიარობა შეგვიძლია მელანქოლიის დაბადების აქტად წარმოვიდგინოთ. სწორედ მელანქოლიის დაბადების შედეგია 22-ე თავშიქალის მიერ ნამღერი იავნანა, სადაც იგი გვიყვება დედაზე, რომელსაც შვილი კასრში ჩაუვარდა.

ნაწარმოებში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ამელიას მიერ მოყოლილ ზღაპარს ორი დის შესახებ, რაც ასევე უკავშირდება ვენდელის მიერ არტურის პირით მოთხრობილ მოლისა და ევას ამბავს. ამელიას პერსონაჟები, ფელისი და ალიქსი ყველაფერს ერთნაირად და ერთდროულად აკეთებენ, საბოლოოდ კი ერთად კვდებიან. მისი ამბავი პარალელს ავლებს როგორც ქეითთან, ისე საკუთარ ღვიძლ დასთან - ენისთან. ბარნსისთვის, როგორც ლესბოსელი მწერლისთვის, ორი ქალის ურთიერთობა ყველა ნაწარმოებში იდუმალ და მისტიკურ კავშირთან ასოცირდება. მდებრობითი სქესის წარმომადგენელთა შორის კავშირი მისთვის უფრო ღრმა, ამოუხსნელი და ამავედროულად მრავლისმთქმელია, ვიდრე საპირისპირო სქესთა შეხვედრა. მე-9 თავი, „ცრემლები, ამაო ცრემლები!“ (“Tears, Idle Tears!”), გვიყვება ენის ტკივილით სავსე განცდებზე, რომლებიც გამოწვეულია ამელიას ამერიკაში გამგზავრებით. თავი, ამავედროულად, ალფრედ ტენისონის ამავე სათაურის მქონე ლექსის პაროდირებას ახდენს. ტენისონის სენტიმენტალიზმით გაჯერებული ლექსი ბარნსის ტექსტში ენის დაუსრულებელ ტირილსა და ერთგვარ ისტერიკაში ვლინდება. მე-9 თავის სიუჟეტი იმეორებს სენტიმენტალიზმისათვის

დამახასიათებელ ფაბულასა და ენობრივ თავისებურებებს, თუმცა, იქიდან გამომდინარე, რომ ეს მხოლოდ პაროდირებაა, ჯული ტეილორი მას უილიამ დინ ჰოუელსის „საილას ლაფამის აღზევებას“ (“The Rise of Silas Lapham”) ადარებს, რადგან ჰოუელსის რეალისტური რომანი სენტიმენტალიზმის გმობას ემსახურებოდა (Taylor, 2014, p.57). ქეთისა და ამელიას ურთიერთობას რაც შეეხება, ის მუდმივ ჩხუბსა და დამაბულობაში ვლინდება, თუმცა 26-ე და მე-40-ე თავებში, მათ სრულიად განსხვავებულ ვითარებაში ვხედავთ. 26-ე თავი, რომელიც იწყება სიტყვებით „იყო და არა იყო რა“ (“once upon a time”), მაშინვე ზღაპრის ასოციაციას აჩენს; ნეხვის გასაწმენდად ფერმაში წასული ქეთი და ამელია საერთო ენას პოულობენ და სხვადასხვა საკითხს განიხილავენ. მე-40-ე თავში, ვენდელის შარვლის უბის საფარველის შესაკერად დამსხდარი მამაკაცის მეუღლეები კი ნამდვილად ემსგავსებიან როგორც მოლისა და ევას, ისე ფელისსა და ალიქსს. ამ სიუჟეტების ანალიზზე დაყრდნობით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „რაიდერში“ არცერთი ურთიერთობის ფორმა არ არის წარმოდგენილი მხოლოდ ერთი გაგებით: სოფია არ არის მხოლოდ დედა ვენდელისთვის და ბებია ჯულისთვის; ვენდელი არ არის მხოლოდ შვილი სოფიასთვის, ქმარი ქეთისა და ამელიასთვის და მამა შვილებისთვის; ამელია და ქეთი არ არიან მხოლოდ ვენდელის ცოლები; ვენდელის შვილები არ არიან მხოლოდ და-ძმები ერთმანეთისთვის და შვილები მამისთვის.

ნაწარმოების 24-ე თავის, „ჯული გადაიქცა იმად ვისზეც კითულობდა“ (Julie Becomes What She Had Read) ანალიზი ჯული რაიდერის პერსონაჟს საინტერესო რაკურსით წარმოაჩენს. ამ თავში აღწერილი გოგონას სიზმარი სავსეა ქვეტექსტებითა და არაცნობიერში დამალული მძიმე გამოცდილებით. იგი „რაიდერის“ მთხრობელადაც შეგვიძლია მოვიაზროთ, რადგან მთელი რომანი ზრდასრული ადამიანის მიერ გახსენებულ, ფრაგმენტებად დანაწევრებულ სიზმარს წააგავს. სიზმრის ნახვის წინაპირობა წარმოდგენილია 27-ე თავში, სადაც ჯული ჩუმად კითხულობს ახალგაზრდა გოგონას სიკვდილის სცენას სენტიმენტალურ რომანში. სოფიას მიერ ოჯახის წევრებისათვის წაკითხულ რომანში შეგნებულად გამოტოვებენ ემილის გარდაცვალების სცენას, რადგან ვენდელი ამ დროს ქალივით იწყებს ტირილს. მისი ცრემლები ბუნდოვანებას იწვევს, რადგან, ერთი მხრივ, ესაა მისი ფაქიზი ბუნების, მეორე მხრივ კი, ქალიშვილის მიმართ ჩადენილი დანაშაულის

გაცნობიერებით გამოწვეული სირცხვილისა და სინანულის შეგრძნების გამოვლინება. ჯულის მიერ ჩუმიად წაკითხულ ეპიზოდში ვხვდებით ციტატას: „მომაშორე ნემსი, ის ძალიან მძიმეა“ (“Take the needle from me, it is too heavy!”) (Barnes, 1990, p. 122) - რაც ლუისა მეი ალკოტის „პატარა ქალების“ ალუზიაა, სადაც ბეტს ავადმყოფობის გამო ხელსაქმის გაკეთება აღარ შეუძლია, თუმცა სიკვდილის წინაც ცდილობს ყველას ბედნიერება მოუტანოს: „არაფერს შეეძლო შეეცვალა მისი კეთილი, უნაგარო ბუნება. იგი სიკვდილის წინაც იმ ხალხის ბედნიერებაზე ფიქრობდა, ვისაც სიცოცხლის გაგრძელება მოუწევდათ.“ (“...for nothing could change the sweet, unselfish nature, and even while preparing to leave life, she tried to make it happier for those who should remain behind.”) (Alcott, 2004, p. 400). ამ კონკრეტული კავშირის გარდა, ბეტი და ჯულის სიზმრის გმირი, არაბელა ლინი, ერთმანეთს გარდაცვალებით უკავშირდებიან. ორივე შემთხვევაში ჩვენ ვხედავთ თექვსმეტი წლის ქალწულს, რომელიც ნაადრევად კვდება. ახალგაზრდა გოგონას გარდაცვალების ფაქტი ასევე შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც შარლოტა ბრონტეს რომანი, „ჯეინ ეარის“ პაროდია. რეალიზმის ექპოქაში შექმნილ რომანში ჯეინის უახლოესი მეგობარი ჰელენ ბერნსი, ქალწულის სიკვდილს განასახიერებს. ჰელენი მოთმინებით იტანს კოლეჯის მკაცრ წესებს და საკუთარ ავადმყოფობას. სიკვდილის წინ კი ისიც არაბელას მსგავსად ღმერთზე ესაუბრება ჯეინს და ფიქრობს, რომ მისი ამ სამყაროდან წასვლა არავის შეაწუხებს. მამამისს ცოლი შეურთავს, ამიტომ დიდად არ მოისაკლავს ქალიშვილს (ბრონტე, 2012).

არაბელა ლინის სახელი და გვარი კეროლიან ლი ჰენცის სენტიმენტალური რომანის „ერნესტ ლინვუდის“ მთხრობელის, გაბრიელა ლინის, ასოციაციას იწვევს. სენტიმანტალიზმის ეპოქისათვის დამახაიათებელი ფაბულა, რომლის მხატვრული რეინტერპრეტაციაც 24-ე თავში გვხვდება, ბარნსს საშუალებას აძლევს, მთელი სიმძაფრით წარმოგვიდგინოს ჯულის ტრავმული გამოცდილება. არაბელა ლინის, როგორც მესამე პირის საშუალებით, ჯული ხორცს ასხამს საკუთარ ტკივილს და სიზმარში მაინც ახერხებს იმაზე საუბარს, რასაც რეალურ ცხოვრებაში ვერასდროს იტყვის. თეთრ პერანგში შემოსილი არაბელა დედას უმხელს ცოდვას, რომელშიც მამა ღმერთი, ფერადი ბურთები და ბალი ფიგურირებს. ჩამოთვლილ სიმბოლოებთან დაკავშირებით ენი ბ. დალტონი წერს: „არაბელას მოსაზრება, რომ ბურთით თამაში

სასიამოვნოა და ამდენად ღმერთის ყურადღებასაც იპყრობს, ერთი შეხედვით ბუნდოვანია მანამ, სანამ ამ ნაწილს არ გავაანალიზებთ არაბელას „ფოთლებით შემოსილი ბალის შუაგულში“ თამაშის კონტექსტში. ბალში ბურთით თამაში ღმერთისთვის მოსაწონი თავშესაქცევია. არაბელასთვის ბურთი მამაკაცის სათესლე ჯირკვალს განასახიერებს, ღმერთისთვის კი - არაბელას გენიტალიებია.“ (“Arabella’s suggestion that the ball is a pleasure to play with, and thus will be tempting to God, is a puzzling one at first, until the image is analyzed in context as being “amid the leafy splendor” of *Arabella’s garden*. Through the garden imagery, Barnes seems to be suggesting that the ball, which God would find a pleasing plaything, is none other than Arabella’s genitals.”) (Dalton, 1993, p. 169). ტექსტიდან, ისევე როგორც დალტონის მსჯელობიდან, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ბალი გვევლინება არაბელას მიერ მამა ღმერთის ცდუნების ადგილად. ცდუნებისა და ბალის კავშირს ედემის ბალთან მივყავართ, რაც არაბელასა და ჯულის ევას, ვენდელს კი ადამის განსხეულებად წარმოგვიჩენს. ლოგინი, რომელიც დაკავშირებულია სექსუალურ აქტთან, გოგონებისთვის იქცევა როგორც კუბოდ, ისე საფლავად; ამიტომაც, ჯულისთვის სექსი სიკვდილთან მიახლოებას ნიშნავს; გარდაცვალება მას ძალადობისაგან თავის დაღწევის ერთადერთ გზად ესახება. ამგვარი დამოკიდებულება გამოვლინდება არაბელას გამირშიც და მისი საშუალებით ჯული სიკვდილს რეალობად აქცევს. ბარნსის მიერ სექსისა და სიკვდილის დაკავშირება ბაროკოს ესთეტიკაზე, კერძოდ კი, ჯონ დონზე მიგვანიშნებს. დონის ლექსში „კანონიზაცია“ (“The Canonization”) სიკვდილი ორგაზმს განასახიერებს, რაც სიამოვნების აღმნიშვნელი ცნებაა: “We die and rise the same” (Donne, 1986, p. 30); ჯულის შემთხვევაში ბარნსი ორგაზმის გამომხატველი სიტყვის ბაროკოსეული გაგების პროდირებას ახდენს და მას დიდ ტანჯვასთან აიგივებს, რომლისგან გაქცევაც მხოლოდ რეალური სიკვდილითაა შესაძლებელი. არაბელა კვდება იმისათვის, რომ თავი დააღწიოს ტანჯვას, ხოლო იქიდან გამომდინარე, რომ მისი მამა უკავშირდება მამა ღმერთს, შეგვიძლია პარალელი გავავლოთ გოგონასა და ქრისტეს შორის: თექვსმეტი წლის გოგონა და ქრისტე კვდება იმ მამა ღმერთის გამო, მამა ღმერთისთვის. ამგვარი პარალელი ვენდელ რაიდერს ერთდროულად ანიჭებს მამისა და ღმერთის „სტატუსს“. უშუალოდ ღმერთის ცნება კი უარყოფით კონტექსტში ინაცვლებს, რადგან ის გვევლინება მოძალადე ქმნილებად, რომლის

გამოც ადამიანები სიცოცხლეს ეთხოვებიან. არაბელას სიკვდილს მოსდევს ბუნების აღწერა, რომელიც ამქმედებას ისეთი სიმბოლოებით გამოხატავს, როგორცაა ძლიერი წვიმის შედეგად ხეობის დატბორვა, რაც ეაკულაციას განასახიერებს და ლედვის დამწიფება, სადაც ლეღვი საშვილოსნოს სიმბოლოა, ხოლო გასუქება - დაორსულების (Barnes, 1990). ეს ეპიზოდი სოფიას მსგავსად ჯულის სიზმრისეულ დაფეხმძიმებასაც გულისხმობს. გარდა იმ სიმბოლოებისა, რომლებიც როგორც ბიბლიურ, ისე სექსუალურ მინიშნებებს გვაძლევენ, საინტერესო პარალელი იკვეთება 24-ე და მე-17 თავებს შორის. მე-17 თავი, „რაც ქეთი არ იყო“ (“What Kate Was Not”) გვიყვება ქეთის შესაძლო ცხოვრებისეული გარემოებების შესახებ. თითოეული აზრის დასაწყისი შემდეგი სიტყვების მონაცვლეობაა: „შეიძლება ქეთი-ქეარლესი არ ყოფილიყო“ (“Might Kate-Careless not have been”) და „ეს ის ქეთი არ არის?“ (“Would not this Kate”), რაც ეხმიანება 24-ე თავის პირველი სამი აზრის დასაწყისს: “Is this not she”. მეძავი ქეთისა და უმანკო ჯულის (არაბელას) ერთმანეთთან დაკავშირებით ბარნსი ორი ცნების ერთიანობაზე მიგვანიშნებს და შლის ზღვარს უმანკობასა და გარყვნილებას შორის. ბარნსის მიერ შექმნილი ადამიანი არ განისაზღვრება რომელიმე კონკრეტული ცნებითი კატეგორიით - მეძავი შეიძლება იყოს უმანკო ქალწული და უმანკო ქალწული შეიძლება იყოს მეძავი.

ჯული რაიდერის სიზმრიდან გამოღვიძება უფრო მეტად აძლიერებს ეჭვს მამის მხრიდან ძალადობრივ მოპყრობასთან დაკავშირებით. პირველი, რაც გოგონას ჩაესმის, სოფიას ტირილი და მის მიერ ვენდელის მისამართით წარმოთქმული სიტყვები: „არ დაარტყა, არ დაარტყა“ (“Do not strike her, do not strike her!”) და ვენდელის პასუხი: „გგონია ვერ გავიგონე, რომ დამცინოდა?“ (“Did I not hear her deriding me greatly?”) (Barnes, 1990, pp. 109-110). ტექსტიდან ნათელია, რომ ვენდელი ცდილობდა ფიზიკურად შეხებოდა ჯულის, თუმცა სოფიამ ის შეაჩერა. იმისათვის, რომ ქალი ჯულის ლოგინთან მისულიყო, ჯერ რამე სახის ხმაურს უნდა მიექცია მისი ყურადღება, რაც აჩენს ეჭვს, რომ მან კარგად იცის შვილის ფარული ზრახვების შესახებ. ბიოგრაფები ხშირად აღნიშნავენ, რომ ზადელსა და ჯუნას ძალიან ახლო კავშირი ჰქონდათ ერთმანეთთან. ისინი დიდი ხნის მანძილზე ერთ ლოგინში იწვნენ და, როგორც ცნობილია, სახლიდან წამოსვლის შემდეგ ზადელი ხშირად სწერდა ჯუნას ეროტიკული შინაარსის წერილებს. მომავალში, ბარნსი „ღამის ტყეშიც“

გამოიყენებს ბეზის აჩრდილის დევნის თემატიკას, როდესაც წარმოდგენილს როგორც ზადელის, ისე საკუთარი თავისა და თელმა ვუდის ამსახველ პერსონაჟს ნორა ფლადს. გარდა წარმოდგენილი პარალელებისა და ზადელის მრავალფეროვანი სახისა, „რაიდერში“ სოფია განასახიერებს არა უბრალოდ მზრუნველ ბეზიას, არამედ ბორდელის დიასახლისსაც, რომელიც თავის მეძავს მოძალადე კლიენტისგან იცავს. აქვე ჩნდება კითხვა, თუ რას გულისხმობდა ვენდელი დაცინვაში და სწორედ მისი ფიზიკური სიახლოვე ხომ არ იყო გოგონას სიზმრის გამომწვევი მოვლენა. შეგვიძლია დავუშვათ, რომ მთელი სიზმრის განმავლობაში ვენდელი გვერდით უწევს ჯულის და სწორედ მისი ქმედებებია ზმანების სიუჟეტური ხაზის წარმმართველი. ვენდელის მიერ თავის გასამართლებლად გამოყენებული სიტყვის - „დაცინვის“ („deriding“) კონოტაციური მნიშვნელობის საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს ენი ბ. დალტონი, რომელიც აღნიშნავს, რომ ოჯახის გვარი „რაიდერი“ („Ryder“) ისეთივე ჟღერადობისაა, როგორც „ride her“, რაც ქართულად ნიშნავს „გააჭენე იგი“ („გააჭენება“, როგორც სქესობრივი აქტის ალეგორია, ქალთან მიმართებაში მამაკაცის დომინანტური პოზიციის გამოხატაველია) და თუ ჯული მას დასცინის, რისი მაგალითიცაა „deriding“ ანუ „დაცინვა“, ესეიგი ის უარყოფს „გააჭენებისაკენ“ („ride her“) მოწოდებას (Dalton, 1993, p. 174).

ქებით ქეარლესი რაიდერების ოჯახის მეტ-ნაკლებად განსხვავებული წევრია. ქალის გვარი „ქეარლეს“ (Careless), ქართულად ითარგმნება როგორც „უდარდელი“ დასწორედ მისი დენოტაციური მნიშვნელობა ხდება პერსონაჟის ხასიათის განმსაზღვრელი. უოლდ ბარნსის მიერ ფენი კლარკის სახლში მიყვანა და ორ ცოლთან ერთად ცხოვრება მწერლისათვის ერთ-ერთი ყველაზე ტრავმული გამოცდილება იყო. ამიტომაც, რომ მას იგი მეძავად ჰყავს გამოყვანილი და ხშირად უპირისპირებს ერთმანეთს მის გარყვნილებასა და ჯულის ქალწულობას. ქებითი ნაწარმოების ეგზოტიკური და ყველაზე თამამი პერსონაჟია. მე-15 თავისათვის დართულ ფოტოზე იგი ხალხის ყურადღების ცენტრშია, მხიარულად მიიმდერს ქუჩაში და არ ადარდებს, რომ სიარულისას შარდავს. მისი მამა პრე-რაფაელიტი მხატვარი იყო, დედა კი ფორტეპიანოზე უკრავს, რაც პერსონაჟის უდარდელი ბუნების ჩამოყალიბების წინაპირობაა. ლოთ ქმართან ცუდი ურთიერთობისა და თვითმკვლელობის მცდელობის შემდეგ ის რაიდერებთან გადადის საცხოვრებლად,

თუმცა ნაჩვენები არ არის, რატომ. აღნიშნულ ფაქტთან დაკავშირებით ბარნსი მხოლოდ სოფიას ძალაუფლების გამომხატველ სიტყვებს წარმოადგვიდგენს: „ეს ქეთია, ჩემი ახალი ქალიშვილი“ (“And this is Kate, my new daughter”)(Barnes, 1990, p. 87). აშკარაა, რომ სოფია არავის ეკითხება ოჯახში ახალი წევრის მოყვანას; აქვე ჩნდება ეჭვი, რომ ის ამას შეგნებულად აკეთებს, რადგან იცის შვილის დამოკიდებულება მდედრობითი სქესის მიმართ და უნდა ახალი ქალი მიუყვანოს. ერთ დროს ძალიან ლამაზი ფანი კლარკის მიმართ, რომელიც დროთა განმავლობაში გასუქდა და შეიცვალა, უოლდ ბარნსი ირონიულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს და შემდეგი შინაარსის ლექსსაც უძღვნის მას:

„ერთ გამხდარ პატარა ყმაწვილს ჰყავდა ისეთი მსუქანი ცოლი,
მსუქანი ცოლი, მსუქანი ცოლი, ღმერთო შეეწიე მას!
ქალი დოღს გავდა, კაცი სალამურს
და მთელ ფულიც მის ჩაცმაზე მიდიოდა.“

(“A thin little fellow had such a fat wife, / Fat wife, fat wife, God bless her! / She looked like a drum and he looked like a fife, / And it took all his money to dress her.”) (Herring, 1995, p.30).

ქალ პერსონაჟებს შორის გამორჩეული ადგილი უკავია მოლი დენსს, რომელიც ამავდროულად ვენდელ რაიდერის ქალებთან ურთიერთობის განსხვავებულ შემთხვევასაც წარმოადგენს. მეძავ მოლის ჰყავს ბევრი ძალი და ათი შვილი, რომელთაგან ყველა ლოთობის, ქურდობისა და მეძავობის გზას ადგას. მოლისთვის მნიშვნელობა არ აქვს თუ ვისგან ჰყავს შვილები, რადგან არც მისმა დედამ იცოდა ვინ იყო საკუთარი ქალიშვილის მამა. ერი შინი მოლის პერსონაჟის ამგვარ დამოკიდებულებას შემდეგნაირ შეფასებას აძლევს: „საზოგადოებაში მიღებული წესების „გამარტივებით“, მოლი არღვევს მამის გენეალოგიურ იმპერატივს და მასთან დაკავშირებულ ყველა აკრძალვას.“ (“By “simplifying” social niceties, Molly frustrates the father’s genealogical imperative and the prohibitive mores surrounding it.”) (Shin, 2014, p. 27). პატრიარქატის მნიშვნელობის დაკნინებით და მხოლოდ საკუთარი სურვილების გათვალისწინებით მოლი მდედრობითი სქესის უპირატესობას უსვამს ხაზს. ვენდელი აკრიტიკებს მას საკუთარი აზრის არარსებობისა და პრიმიტიული შეხედულებების გამო, რაც რაიდერს უფრო აგდებს კომიკურ სიტუაციაში, ვიდრე

მეძავს. ამკარაა, რომ კაცი გრძნობს,თუ რაოდენ უმნიშვნელოა ქალისთვის მამაკაცის, კერძოდ კი, ვენდელის ავტორიტეტი. მოლის სჯერა, რომ ჰენრი ჯეიმზი ცხენის ქურდია, კეისარი - იესოს მოღალატე, იუდა კი - უმეგობრო ადამიანი. ჰენრი ჯეიმზსა და ცხენის ქურდობას შორის კავშირში შესაძლოა მიუთითებდეს მწერლის სიყვარულზე ცხენებისადმი, ხოლო კეისარსა და იესოს ღალატს შორის ურთიერთკავშირი შესაძლოა კეისრის მონარქისტული მმართველობის ფორმას უსვამდეს ხაზს, რომელსაც მოლი უარყოფით კონტექსტში გვთავაზობს. იუდას უმეგობრო ადამიანად წარმოჩენა ნამდვილად ეხმიანება მისი პიროვნების მარტოობას. რა თქმა უნდა, არცერთი შემთხვევა პირდაპირი მნიშვნელობით არ შეესაბამება სიმართლეს, თუმცა საინტერესოა მოლის პასუხი ვენდელის კრიტიკაზე: „ისეთი ვინ იყო ჰენრი ჯეიმზი, რომ თავისუფალ დროს ცხენის ქურდი ვერ იქნებოდა? ან კეისარი რატომ ვერ უღალატებდა იესოს?“ („...who is Henry James that he should not be a horse thief in his spare time, and I like to make him so? And what of Caesar that he might have betrayed Jesus?“) (Barnes,1990, p.194). მოლის სიტყვები მის პიროვნებას ყველაზე კარგად გამოხატავს, რადგან ამკარაა, რომ ის შესანიშნავი ფანტაზიის უნარის მქონე ქალია, რომელიც, რომ არა მეძავის პროფესია, აუცილებლად იქნებოდა მწერალი. ამ შემთხვევაში, მოლი დენსი ყველა იმ ქალის ექოა, რომელმაც საზოგადოების წნეხის გამო ვერ შეძლო ეკეთებინა მისი საყვარელი საქმე და მთელი ცხოვრება არასასურველ პროფესიასა თუ გარემოცვაში გაატარა. გარდა ამისა, პიროვნების კონკრეტული სახელისა და სტატუსის უარყოფით მოლი შეფარვით აკრიტიკებს ვენდელის პერსონაჟსაც, რადგან მას რეალურად არაფერი აკავშირებს ახალ ადამთან. აქედან გამომდინარე, თუ ჰენრი ჯეიმზი შეიძლება იყოს ცხენის ქურდი, კეისარი კი იესოს მოღალატე, მაშინ სექსუალურად დაუკმაყოფილებელი, არაცნობიერი სურვილების დამალვით შეპყრობილი ვენდელ რაიდერიც შეიძლება იყოს „ერისკაცი იესო“. აღსანიშნავია სამყაროს წარმოშობისმოლი დენსისეული ისტორიაც: იგი სამყაროს შემქმნელად მიიჩნევს ძველი აღთქმის გმირს იონას, რომელიც ვეშაპის საშუალებით აღმოჩნდა მიწაზე და გააჩინა სულიერი არსებები. იონასეულ სამოთხეში ყველაზე დიდ ხანს ძალლი დარჩა, ამიტომაც ის ადამიანისთვის მეტად მნიშვნელოვანი არსებაა. მოლი დენსისგან გაიჟღერებს ერთგვარი ფემინისტური შინაარსის მქონე აზრიც, როდესაც

ეპილეფსიით დაავადებულ მერის ცხოველის მსგავსი ანგელოზი გამოეცხადება: „მერი, უთხარი შენს ხალხს, რომ პირველქმნილი ცოდვა ქალს არ ჩაუდენია“ (“Mary, tell your people, and the people of them begotten, that the original sin was not a woman’s”) (Barnes, 1990, p. 197). მეძავი დენსის სამყაროში ხბოს მსგავსი ანგელოზი მარიამს არა იესოს დაბადების, არამედ პირველქმნილ ცოდვასთან ქალის კავშირის არქონის შესატყობინებლად ევლინება. სახარებისეული სიუჟეტის მხატვრულ ტექსტში გამოყენებაზე თემურ კობახიძე წერს: „როდესაც სახარების ტრადიციულ სიუჟეტზე ახალი, ორიგინალური განცდითი შინაარსის პოეტური ნაწარმოები იქმნება, როგორც წესი, მნიშვნელობა არა აქვს ხოლმე სიუჟეტურ დეტალთა დაცვას, ან სახარების ტექსტთან მათ ზუსტ თანხვედრას. ჩვეულებრივ, ასეთი დამთხვევა ჩანაფიქრშივე გამოირიცხება, რადგანაც საერო პოეზია არც ლიტურგიის ტექსტი და არც ხატწერა არ არის, ის არც უნდა მისდევდეს სიტყვასიტყვით საღმრთო წერილს, ან საეკლესიო ტრადიციას.“ (კობახიძე, 2015, გვ.262). მოცემულ ციტატაში ბატონი კობახიძე მსჯელობს „რაიდერამდე“ ერთი წლით ადრე გამოცემულ, ტ.ს. ელიოტის „მოგვთა მგზავრობაზე“. აღსანიშნავია, რომ არც ელიოტთან და არც ბარნსის რომანის წარმოდგენილ ეპოზოდში არ ხდება იესოს დაბადება და მისი არსის გაცნობიერება: „მთელ ამ გზას დაბადებისკენ მივყავდით, თუ სიკვდილისკენ?“⁸ (“were we led all that way for Birth or Death?”) (Eliot, 1983, p. 638). თავის ბოლოს მეძავთან სტუმრობა, წესით და რიგით მისი განაყოფიერებით უნდა დასრულდეს, თუმცა ქალის პასუხი ვენდელის სურვილს განუხორციელებელს ხდის: მას ბოლო დღეების განმავლობაში სხვა მამაკაცებთანაც ჰქონდა სექსი და დარწმუნებით ვერ იტყვის ვის შვილს გააჩენს ცხრა თვის თავზე.

მდედრობითი სქესის პერსონაჟთა მრავალფეროვანი სპექტრით ჯუნა ბარნსმა სხვადასხვა გამოცდილების, თუმცა საერთო ტრაგედიის მსხვერპლნი წარმოგვიდგინა. დედის, ცოლის, შვილის და საყვარლის სტატუსი იქცა თვითგანადგურებასთან ასოცირებულ ცნებებად. მიღებული ზიანის შედეგად, ბარნსის თითოეული ქალი პერსონაჟი ტრანსფორმირდა დესტრუქციისაკენ მიდრეკილ, წარსულზე ორიენტირებულ ინდივიდად, რომელთათვისაც მომავალი მარადიულ წარსულად იქცა.

⁸თემურ კობახიძის თარგმანი (კობახიძე, 2015, გვ.277)

1.3 ტირესიასის მოდერნისტული ვარიაცია

„რაიდერში“ და ზოგადად ჯუნა ბარნსის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ექიმ მეთიუ ო'კონორის პერსონაჟს. ჰომოსექსუალი ექიმი ჰერმადროდიტი ტირესიასის მოდერნისტული გამოვლინებაა. კარლ გუსტავ იუნგი, მითოლოგიაში ჰერმადროდიტიზმზე საუბრისას აღნიშნავს: „გასაოცარი ფაქტია, რომ კოსმოგონიურ ღმერთთა უმეტესობა ბისექსუალური ბუნების მატარებელია. ჰერმადროდიტის მნიშვნელობა არაფერია, თუ არა ყველაზე ძლიერისა და განსაცვიფრებლის ერთიანობა. პირველ რიგში, ეს კავშირი ადამიანის პირველყოფილი გონის აღმნიშვნელია. ესაა ბინდი, რომელშიც განსხვავებები და კონტრასტები ძლივს თუ განირჩეოდა, ან სრულიად ერწყმოდა ერთმანეთს.“ (“It is a remarkable fact that perhaps the majority of cosmogenic gods are of a bisexual nature. The hermaphrodite means no more than a union of the strongest and most striking opposites. In the first place this union refers back to a primitive state of mind, a twilight where differences and contrasts were either barely separated or completely merged.”) (Jung, 1951, p.128). ბერძნულ მითოლოგიაში, ბრმა წინასწარმეტყველი ტირესიასი ცნობილია არა მხოლოდ მომავლის განჭვრეტის ნიჭით, არამედ სქესთა ცვალებადობითაც. არაერთი ლეგენდა არსებობს მისი სქესის შეცვლის შესახებ: ჰესიოდეს და ოვიდიუსის მიხედვით ტირესიასი ქალად იქცა მას შემდეგ, რაც დაწყვილებულ გველებს ჯოხი უთავაზა (Ovid, 2009). ამის შემდეგ, იგი როგორც ქალი გათხოვდა და შვილიც გააჩინა. აპოლონის ხელშეწყობით და იმავე საქციელის განმეორებით კი მითოლოგიური პერსონაჟი კვლავ მამრობით სქესად გვევლინება. მოგვიანებით იგი ზევსის და ჰერას კამათის მსხვერპლიც ხდება. ცოლ-ქმარი ვერ თანხმდება, თუ რომელი სქესი იღებს უფრო მეტ სიამოვნებას სექსუალური აქტის დროს და გადაწყვეტენ, რომ აზრი ტირესიასს ჰკითხოთ, რადგან მას საკუთარ თავზე აქვს გამოცდილი ორივე სქესი. ჰერა, რომელიც ამტკიცებდა, რომ მამაკაცი უფრო მეტ სიამოვნებას განიცდის, ტირესიასისგან ვერ იღებს სასურველ პასუხს და ამის გამო სიბრძავით სჯის მას. მისი მხარდაჭერით გახარებული ზევსი კი ტირესიასს წინასწარმეტყველების ნიჭს უბოძებს. ჰერმადროდიტი წინასწარმეტყველი არაერთ ანტიკურ ქმნილებაში წარმოგვიდგება, როგორც სიმართლის განმცხადებელი. სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეში“ ტირესიასი უმხელს ოიდიპოსს სიმართლეს მეფე ლაიუსის მკვლელობის

შესახებ (Sophocles, 2011); ჰომეროსის „ოდისეას“ მე-11 თავში ტირესიასი უწინასწარმეტყველებს ოდისევსს ითაკაში მშვიდობით დაბრუნებას (ჰომეროსი, 1975); ჰერმადროდიტ წინასწარმეტყველს ვხვდებით დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედიის“ ჯოჯოხეთის ნაწილში, სადაც მას იხსენიებენ მამაკაცად, რომელიც ახლა ქალად ქცეულა (დანტე, 2012); ტ.ს. ელიოტის „უნაყოფო მიწის“ (1922) მთხრობელი ბრმა წინასწარმეტყველია, რაც „რაიდერის“ წინამორბედ მაგალითად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ლიტერატურაში. იდენტობადაკარგული წინასწარმეტყველის სახე საუკუნეების მანძილზე არ კარგავდა აქტუალურობას და მას ყოველთვის გადამწვეტი როლი ეკისრებოდა ნაწარმოებებსა თუ სხვა პერსონაჟთა ცხოვრებაში.

„რაიდერში“ მეთიუ ო'კონორი ვენდელის მიერ ჩასახული ბავშვების ამქვეყნად მოვლინებაში იღებს მონაწილეობას. იგი ერთგვარი მედიუმი სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის. „რაიდერის“ ქალებს გამორჩეულად უყვართ ექიმი და თვლიან, რომ ის უფროა მათი შვილების მამობის ღირსი, ვიდრე ვენდელი. ქალების მიერ გაჟღერებული სურვილი პარადოქსული შინაარსისაა, რადგან მეთიუ, რომელსაც ძალიან უნდა ჰყავდეს შვილი და იყოს ქალი, ვერასდროს შეძლებს მდედრობითი სქესის ადამიანად ქცევას. 32-ე თავში ო'კონორის შინაგანი მონოლოგი მის სურვილებსა და ტანჯვის ააშკარავებს. ცნობიერების ნაკადის ტექნიკით დაწერილი თავი მოიცავს გზას ეკლესიამდე დაეკლესიიდან სახლამდე, რაც ასევე გვახსენებს ვენდელის მიერ მოყოლილ ამბავს ორი დის შესახებ, რომელთაც ხალხი ეკლესიისკენ მიმავალ და უკან სახლისკენ მომავალ გზაზე ხედავდა. ექიმი იხსენებს თავისი ოჯახის ამბავს, რომელმაც მე-14 შვილის გარდაცვალებით დიდი ტრაგედია გადაიტანა. მეთიუს ძმის სიკვდილი იმ ახალშობილთა სიკვდილს ეხმიანება, რომელთათვისაც დაბადება არ არის სიცოცხლის დასაწყისი და არც ქალის მშობიარობაა სიცოცხლის გაგრძელების აღმნიშვნელი მოვლენა. მამა ლუკასთან აღსარების ჩასაბარებლად მიმავალ მეთიუს ატლასის მანტია აქვს მოსხმული, რაც მისი ქალური ჩაცმულობისკენ მიდრეკილების ნიშანია. აღსანიშნავია, რომ მამა ლუკასს ის მოიხსენიებს როგორც „ღმერთის ლაჩარს“ ან „ღმერთის მეძავს“ (“Moll of God”) და ხაზს უსვამს მის დიდ მუცელს თუ სააღმსარებლო ოთახიდან გამომავალ ხშირისუნთქვის ხმას. ამგვარი ფაქტები კითხვის ნიშანს აჩენს თავად საეკლესიო პირის ორიენტაციასთან დაკავშირებით და მეთიუს ცოდვების განწმენდისკენ

მიმავალი გზა თავიდანვე განწირულად წარმოჩინდება. მამაკაცებთან ფიზიკური კავშირის აღიარების შემდეგ, მამა ლუკასი მოუწოდებს მას, რომ შეინარჩუნოს უბიწოება და მიენდოს ღმერთს. აღსარებას მეთიუსთვის შვება არ მოაქვს და იგი საბოლოოდ რწმუნება საკუთარი ტანჯვის მარადიულობასა დაიდენტობის დაუძლეველობაში: „სხეულის მოძრაობა და საუბრის მანერაა დასტური ჩემი ქალობისა.“ (“I’m a woman of a few thousand gestures and a hundred words.”) (Barnes, 1990, p. 139). მამა ლუკასის პერსონაჟი, შეგვიძლია ასოციაციურად ჯოისის „დუბლინელებიდან“ მამა ფლინს დავუკავშიროთ ან მის ალუზიადაც მივიჩნიოთ. მეთიუსთვის ისეთივე გაურკვეველია მღვდლის დანიშნულება, როგორც პატარა ბიჭისთვის მამა ფლინის. მოხუცი კოტერის მიერ „დებში“ წარმოთქმული დაუსრულებელი წინადადება, რაც ბიჭს მთელი ღამით უკარგავს მოსვენებას, ოკონორისთვისაც ახლობელია: „დიახ, ჩემო კარგო, ბავშვებისათვის ეს საზიანოა, და აი რატომ: ყმაწვილის გონება ჯერ მოუმწიფებელია და, როცა ბავშვი ამგვარ რასმე ხედავს, როგორ გგონიათ, მასზე არ იმოქმედებს?“ (ჯოისი, 1984, გვ.7) (“It’s bad for children,” said Old Cotter, “because their mind are so impressionable. When children see things like that, you know, it has an effect...” (Joyce, 2011, p.3).

ანტიკური სიბრძნე და პრეისტორიული მეხსიერება, რომელსაც ოკონორი ფლობს, ესტერ სანჩეზ-პარდოს აზრით, ბარნსის მიერ საკუთარი პერსონაჟისათვის ნაბოძები არატრადიციული ორიენტაციის შედეგია (Pardo, 2003, p. 329). მისი მარადიული არსებობის და დროსა და სივრცეში განფენილობის მაგალითია 49-ე თავი, „ისტორიის სამი დიადი მოვლენა“ (“Three Great Moments of History”), სადაც ექიმი ვენდელის უცნობ ვაჟს ისტორიის მნიშვნელოვან მომენტებს გააცნობს. აღსანიშნავია, რომ ყველა მოვლენა დაუზუსტებელია და ისინი უფრო მითებად გვევლინებიან, ვიდრე რეალურ ფაქტებად. მითების ისტორიულ მოვლენებად მოხსენიებით მეთიუ საკუთარი ცოდნის სიღრმეს და მის სხვათათვის შეუცნობლობას უსვამს ხაზს. პირველი მოვლენა ეხება კლეოპატრას, რომელიც უხასიათოდაა და არაფერი ახარებს. ლელვის მოთხოვნის შემდეგ იგი მასზე დახვეულ გველს შენიშნავს და ქვეწარმავალს მკერდზე დაისვამს სიამოვნების მიღების მიზნით, გველი კი უეცრად კბენს დედოფალს და კლეოპატრა კვდება. გველის საშუალებით

⁹ლია იმერლიშვილის თარგმანი

კლეოპატრას დაუზუსტებელი თვითმკვლელობის ფაქტს მეთიუ მისეულ ქვეტექსტს სძენს, რომლის მიხედვით დედოფალი „რაიდერის“ ყველა მდებარეობითი სქესის წარმომადგენლის წინასახეა, გველი კი - მამაკაცის სასქესო ორგანო, რომელიც მომაკვდინებელი ხდება როგორც ქალებისთვის, ისე მათი შვილებისათვის. მეორე მოვლენა ეხებათომას „სტოუნვოლ“ ჯექსონისა და ბარბარა ფრიტჩის შეხვედრას. კონფედერატი ჯექსონისა და იუნიონისტი ფრიტჩის შეხვედრა ჯონ გრინლიფ ვითიერის ლექსის „ბარბარა ფრიტჩის“ პაროდიაა. ვითიერის ბარბარა კონფედერატს მიმართავს: „მიდი, ესროლე შენ წინაშე მდგომ ჭაღარა ქალს, თუ ეს გევალება/ მაგრამ განა ეს შენივე ქვეყნის დროშა არ არის, რომელსაც ებრძვი?“ (“Shoot, if you must, this old gray head, /But spare your country’s flag”) (Whittier, 1992, p. 21), ბარნსის ბარბარა კი ამბობს: „ეჰეი, სტოუნვოლ!“ (“UUUUh, HHHu, Stonewall!”)(Barnes, 1990, p. 230). ამ ეპიზოდში ნათელია ბარნსის ირონიული დამოკიდებულება სამოქალაქო ომის და ბარბარა ფრიტჩის მიმართ, რომელსაც შესაძლოა არასდროს უფრიალებია უნიონისტების დროშა ფანჯრიდან, ხალხი კი მას არაერთ გმირულ სიტყვას თუ საქციელს მიაწერდა. მესამე მოვლენა შეეხება კონფედერატთა გამორჩეულ მებრძოლს, გენერალ ლის და მის მიერ 1865 წელს ხელმოწერილ კაპიტულაციის აქტს. არსებობს დაუზუსტებელი ამბავი, რომ რობერტ ედვარდ ლიმ ულისეს ს. გრანტს საკუთარი ხმალი შესთავაზა დანებების ნიშნად, თუმცა, გრანტმა არ გამოართვა. მეთიუ ო’კონორის პერსონაჟი კი ამ ფაქტს დადასტურებულ მოვლენად წარმოაჩენს: „...მან ქარქაშიდან ამოიღო თავისი ერთგული, ნაომარი ხმალი და მოწინააღმდეგეს მოხდენილად გაუწოდა: „ის თქვენს ხელთაა, იცით როგორც უნდა მოექცეთ, ხომ ასეა?“ ეს კი, ექიმ მეთიუ ო’კონორის აზრით, „ისტორიის მესამე დიადი მომენტი იყო“. („...he said, as he unsheathed his trusty blade, presenting it hilt first: ‘You know what you can do with this, don’t you?’ And that,” said Dr. Matthew O’Connor, “was the third great moment”). (Barnes, 1990, p. 231).

მეთიუ ო’კონორი ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც ვენდელ რაიდერს არასწორ გზაზე დგომის გამო აკრიტიკებს. იგი ამბობს, რომ ყველა ადამიანშია ღმერთისა და მამის მსგავსება, რაც ერთგვარ კონკურენციის გრძნობას აჩენს მამებში, რადგან ისინი თავს ღმერთს უტოლებენ. აღნიშნული დებულება ვენდელის მხრიდან ღმერთთან გაჯიბრების მიზეზს ხსნის, ხოლო რაიდერის შეკითხვას, თუ რატომ არაა

ის ღმერთი, ექიმი შემდეგნაირად პასუხობს: „ღმერთი არ ხარ, რადგან თრთი, ჟრჟოლამ აგიტანა. ღმერთი არასდროს თრთის.“ (“You are not God because you tremble in the balance. God does not tremble.”) (Barnes, 1990, p. 202). მე-20 საუკუნის წინასწარმეტყველის სიტყვები ახალ ადამს ტკივილს აყენებს, რადგან იცის, თუ როდენ უძლურია იგი ექიმის ცოდნასთან მიმართებაში. ბარნსი, მეთიუ ო'კონორის საშუალებით ქალის აღმატებულობის იდეასაც გააჟღერებს, როდესაც ექიმი ვენდელს აუხსნის სხვაობას ქალისა და მამაკაცის თვითმკვლელობას შორის: მამაკაცს უჭირს თავის მოკვლა, რადგან იგი ღმერთს უტოლებს თავს; ქალისთვის კი ეს იოლია, რადგან იგი ღმერთს ეკუთვნის. თვითმკვლელობის ტიპების წარმოდგენით კი მეთიუ როგორც საკუთარ, ისე ვენდელის შინაგან სამყაროს ააშკარავებს, მაშინ, როდესაც ამ ორ პერსონაჟს შორის შემდეგი სახის დიალოგი წარიმართება:

„მეთიუმ კი უპასუხა, „ქალივით უნდა მოვკვდე.“

-„მე კი“, პირდაპირ თქვა ვენდელმა, „ბავშვივით უნდა მოვკვდე, საშინლად შეშინებული ბავშვივით“.

-„ეჰ!“ აღმოხდა ექიმს. „ბავშვი! მასეთი სიკვდილი ნამდვილად შემზარავია, ბავშვს არც ღმერთი ჰყავს შეცნობილი და არც - მამა!“

(“And Matthew answered, “I should die like a woman.”

“I,” said Wendell simply, “should die like a child, most terribly frightened.”

“Ah!” answered the doctor. “The child! That death is terrible indeed, the child knows neither of God nor the father!”) (Barnes, 1990, p. 204).

ამ დიალოგზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ მეთიუ განიცდის ერთგვარ სულიერ სიმშვიდეს, რადგან საკუთარ თავს ქალად, ანუ ღმერთის საკუთრებად მიიჩნევს. ღმერთის საკუთრებაში ყოფნა იწვევს უსაფრთხოდ, უზრუნველად ყოფნის შეგრძნებას, რაც მეტად მნიშვნელოვანია ისეთი ადამიანისთვის, ვინც საზოგადოების წნეხის გამო ვერ ახერხებს საკუთარი სექსუალური ორიენტაციის ღიად წარმოჩენას და ამავდროულად განიცდის შინაგან დისკომფორტს მისთვის არასასურველი სქესის სხეულში დაბადებით. გარდა ამისა, ო'კონორის, როგორც მდებდრობითი სქესის არსების, ღმერთთან იმაზე ახლოს წარმოდგენა ვიდრე მამაკაცია, არ ვრცელდება მხოლოდ მის შემთხვევაზე. ამ მოსაზრების მიღმა „რაიდერის“ ყველა ქალი იგულისხმება, რაც არათუ უბრალოდ პატრიარქალური წყობის დაკნინების

გამოხატულებაა, არამედ სქესთა გათანაბრებისაც, რადგან ექიმის თქმით, კაცი ისედაცაა მამა და ღმერთი; ქალს კი აქვს ის, რაც კაცს ვერასდროს ექნება - საკუთარი თავის ღმერთისადმი უპირობოდ მიძღვნის უნარი. ვენდელ რაიდერი ამ შემთხვევაში გვევლინება სრულიად უსუსურ არსებად, რომლის ამო მცდელობა - შეექმნა ახალი რელიგია და სამყაროს ახალ ადამად მოვლენოდა, სხვა არაფერი იყო, თუ არა სისუსტისა და უმეცრების გამოვლინება. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ ვენდელის გარშემო არსებული ადამიანები ისე აკმაყოფილებდნენ მის მოთხოვნილებებს და ზრუნავდნენ მასზე როგორც პრეტენზიულ ბავშვზე, მაშინ ნათელი ხდება, თუ რატომ დატოვებს ვენდელი სამყაროს ბავშვის მდგომარეობაში - ღმერთისა და მამის შეუცნობლად.

ექიმი მეთიუ ო'კონორის პერსონაჟით „რაიდერში“ გაცოცხლდა არა მხოლოდ მითოლოგიური გმირი, არამედ სოციუმისგან გარიყული, ერთგვარი დევიანტის მოდერნისტული სახეც გამოიძერწა. შეიძლება ითქვას, რომ ჯუნა ბარნსმა ო'კონორის საშუალებით შექმნა საკუთარი შემოქმედების „ჟამთაღმწერელი“, რომელიც „რაიდერის“ შემდეგ თითქმის ყველა სიუჟეტურ ხაზში შეგვხვდება და სწორედ ის ერთადერთი გმირი იქნება, ვისაც საქმის არსში წვდობა, ამოუხსნელის ამოხსნა შეეძლება.

ჯუნა ბარნსის პირველ რომანზე ჩატარებული კვლევის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ოჯახის პარადოქსულ ხატში პერსონაჟთა მრავალნიშნადობის მეტად საინტერესო სპექტრი წარმოჩინდა: „ახალი ადამის“ მოდერნისტული სახე, რომელიც არა თუ იესოსთან მიმსგავსებული გმირი, არამედ თანამედროვე საზოგადოების და მისი მოთხოვნილებების დამახინჯებული მანიფესტაციაა; მდებარეობითი სქესის უფუნქციო, მნიშვნელობადაკარგული და მომავლის არმქონე პერსონაჟები, რომელთა ერთადერთი საქმე ვენდელ რაიდერთან, ანუ „ამქვეყნიურ იესოს“ ხატთან უშედეგო ბრძოლაა; მეთიუ ო'კონორი, იგივე ტირესიასი, რომელიც მოდერნისტულ ტექსტში წამოჭრილი პრობლემის მარადიულობის და ზედროულობის გარანტად იქცა, რადგან მისმა ანტიკურმა მეხსიერებამ ყველა ამბის დასაწყისისა და დასასრულის ამოობა გამოააშკარავა.

2. „ქალთა ალმანახი“: „პარიზულ სახეთა“ მრავალნიშნადობა

„ქალთა ალმანახი“ ჯუნა ბარნსის ერთ-ერთ ყველაზე ექსპერიმენტულ ნაწარმოებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ბარნსმა ტექსტი ამერიკელი მწერლის, რობერტ მაკალმონის დახმარებით მაურის დარანტიერის გამომცემლობაში 1928 წელს გამოაქვეყნა. აღსანიშნავია, რომ ჯეიმზ ჯოისის „ულისეს“ დაბეჭდვაც დარანტიერის გამომცემლობას უკავშირდებოდა, ხოლო „ქალთა ალმანახთან“ ერთად ამავე წელს დღის შუქი იხილა ისეთი მნიშვნელობის რომანებმა, როგორებიცაა ვირჯინია ვულფის „ორლანდო“ და რედკლიფ ჰოლის „მარტოობის ჭა“.

ნაწარმოების სახელწოდება ტრადიციული ალმანახის პაროდირებაა. ხოლო მწერალს მსგავსი სათაური შესაძლოა აელო გაზეთიდან, რომელიც მე-17-18 საუკუნეებში ქვეყნდებოდა ინგლისში და ერქვა „დღიური ქალებისათვის ან ქალთა ალმანახი“ (“Ladies Diary, or Woman’s Almanack”). ინგლისელი მათემატიკოსის, ჯონ ტიპერის მიერ გამოცემული ალმანახი ქალთა გაკეთილშობილების იდეას ემსახურებოდა, რის უპირველეს განსახიერებად და მისაბამ მაგალითად დედოფალი ანა და ალმანახზე დართული მისი პორტრეტი მიიჩნეოდა. მისი წინამორბედი გამოცემებისგან განსხვავებით („ქალთა მერკური“ (1693-94), „ქალთა ჟურნალი“ (1693)), როგორც შელი კოსტა აღნიშნავს: „დღიური წარმოადგენდა მრავალფეროვანი შინაარსის კრებულს მდებდრობითი სქესის მკითხველისათვის“ (“the Diary presented a comprehensive medley of contents to the female reader”) (Costa, 2002, p.50). კოსტა აქვე იმოწმებს ტიპერის წერილს, სადაც ის ალმანახის სარჩევზე საუბრობს: „მშვენიერი სქესისათვის განკუთვნილი წინათქმა, რაც დედოფალი ელისაბედის და ახლანდელი დედოფლის მმართველობის ხანაში ინგლისის კეთილდღეობას შეეხება;... შემდეგ თავად კალენდარი... ასევე საუკეთესო ავტორების მიერ შედგენილი სამედიცინო და კულინარიული რეცეპტები... ამის შემდეგ იწყება ალმანახის მეორე ნაწილი, რაც ქალთა შექებას და მათ დაფასებას გულისხმობს როგორც სასიყვარულო ურთიერთობებში, ისე ქორწინების კუთხით. ყოველივე ეს კი შერწყმულია მხიარულ ამბებთან“ (“a preface to the fair sex, containing the happiness of England under the reign of Queen Elizabeth and the present Queen; ... Then the calendar it self... and also medicinal and cookery receipts collected from the best authors.... After this is the second part of the almanack, which contains the praise of women in general, with directions of love and

marriage, intermixt with delightful stories”). ბარნსის ტექსტი წელიწადის თორმეტი თვის მიხედვით სიმბოლურად თორმეტ თავად იყოფა. იგი აერთიანებს არა მხოლოდ სალონური შეხვედრების აღწერებს, არამედ ლექსებს, სიმღერებს, ბიბლიურ სიუჟეტებს, მითებს და ბარნსის მიერ შექმნილ ნახატებს. „ალმანახის“ აგების სპეციფიური ხერხისა და განსხვავებული გამომხატველობითი ფორმების ერთიანობის გათვალისწინებით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მწერალზე გავლენა ჰქონდათ ისეთ ავანგარდისტებს, როგორებიც იყვნენ სონია დელონი, ხუან მირო და ჟაკ დიუპინი. თავდაპირველად, მწერლის მიზანი არ ყოფილა „ალმანახის“ ფართო მასებისათვის გაცნობა. ნატალი კლიფორდ ბარნის სალონური საზოგადოებისათვის გამოცემულ ტექსტში (1050 ასლი) ავტორი იყენებს როგორც რესტავრაციის პერიოდის, ისე არქაულ სიტყვებს, რაც მკითხველში ბუნდოვანებას და ხშირად სრულ გაურკვევლობას იწვევს. გრამატიკული წესების უარყოფით და სინტაქსის სრული რღვევით, ნაწარმოებში თითქმის არცერთი ეპიზოდი იკითხება ნათლად და გარკვევით. ფრაზების უმეტესობა კოდირებულია, გაშიფვრა კი, ფაქტობრივად წარმოუდგენელი, რადგან მათი მნიშვნელობები მხოლოდ ლიტერატურული სალონის წევრებისათვის იყო ცნობილი. დღესდღეობით დაშიფრული და უმეტესწილად ამოუხსნელი შინაარსის ტექსტი მივიწყებულია, ხოლო აქამდე ჩატარებული კვლევები მის არაერთგვაროვან და ხშირად არასწორ ინტერპრეტაციას გვთავაზობენ. ბარნსის სამწერლობო ენა არა მხოლოდ „ქალთა ალმანახში“, არამედ შემოქმედების ყველა ეტაპზე შექმნილ თითოეულ ტექსტში ავლენდა მეტად სპეციფიკურ ხასიათს. მწერალი ენის საშუალებით არღვევს ფუკოს „ისტორიულობის“ პრინციპს, რაც ყოველი ეპოქისათვის საკუთარი ისტორიის ქონას გულისხმობს. მისთვის ენის არც ერთი ფორმა თუ ვარიანტი არ რჩება ისტორიულ საზღვრებს მიღმა, არამედ ერწყმის სხვა ეპოქებისათვის დამახასიათებელ ენობრივ ვარიანტებს და ამავდროულად ავთენტურობასაც ინარჩუნებს. ბარნსის ენას პარადოქსის ენაც შეიძლება ვუწოდოთ. ქლინს ბრუკსის მიერ პოეზიაში პარადოქსის ენის განმარტება სრულად შეესაბამება ავტორის სამწერლობო სტილს: „ცოტა ჩვენგანია მზად იმ დებულების მისაღებად, რომ პოეზიის ენა პარადოქსის ენაა. პარადოქსი არის სოფისტიკის, სირთულის, სინათლის, მახვილგონიერების ენა. იგი არ არის სულის ენა...“ „აშკარაა, რომ ჭეშმარიტება, რომელსაც პოეტები გამოთქვამენ, მხოლოდ

პარადოქსის საშუალებით შეგვიძლია გავიგოთ.“(“Few of us are prepared to accept the statement that the language of poetry is the language of paradox. Paradox is the language of sophistry, hard, bright, witty; it is hardly the language of the soul.” “apparently the truth which the poet utters can be approached only in terms of paradox.”) (Brooks, 1947, p.3). ბარნისის ენა ბრუკსის მიერ ჩამოთვლილი ყველა მახასიათებლის ნაზავია, რომელიც, როგორც ტ.ს. ელიოტი აღნიშნავს „ღამის ტყის“ წინასიტყვაობაში, ძალიან ახლოსაა პოეზიასთან.

კრიტიკოსები სხვადასხვაგვარად აფასებენ „აღმანახის“ გამოცემის მიზეზებსა თუ მის დანიშნულებას. კარლა ჯეი მიიჩნევს, რომ ბარნსმა „ქალთა აღმანახის“ შექმნით იმ ამერიკელ ექსპატრიატებს დასცინა, რომლებიც მას გაჭირვების დროს არ ეხმარებოდნენ: „პარიზელ ექსპატრიატთა მდიდარ დაჯგუფებას სავარაუდოდ არ ესმოდა სიღარიბის ის ემოციური სიმძიმე, რომელსაც ბარნსი განიცდიდა. ნათხოვარ ტანისამოსში გამოწყობილი, იგი მუდმივად მათხოვრის როლში წარმოჩინდებოდა წვეულებებზე და ვერც გამოჩენილი სტუმართმოყვარეობის სანაცვლოდ ახერხებდა რამის გაღებას. სწორედ ბარნისის ელეგანტური ჩაცმის სტილის და მოდურობის გამო იყო, რომ მისი სიღარიბე ხშირად შეუმჩნეველი რჩებოდა. თუმცა ავტორისთვის ასეთი ცხოვრება სულაც არ ყოფილა მარტივი და მისმა უკმაყოფილებამ სწორედ „ქალთა აღმანახში“, მდიდარი მეგობრების აღწერისას იჩინა თავი“ (“The wealthy clique of expatriates in Paris would probably not have understood the emotional toll of poverty on Barnes, who was perpetually placed in the role of the beggar at the feast, the celebrant in the borrowed gown, the one to partake of others’ hospitality without being able to return it in kind. With Barnes’ elegant looks and stylishness, it was probably easy for them to overlook impoverishment. But it was not easy for Barnes to live with it, and much of her bitterness emerged when she depicted her wealthy friends in *Ladies Almanack*.”) (Jay, 1991, p.185). სიუზან შნაიდერ ლანსერისთვის ტექსტი მეგობრებისათვის შექმნილი ერთგვარი გასართობი ან თუნდაც სახსოვარია: „იგი ბარნისის (ლესბოსელი) მეგობრებისათვის დაიწერა, რომლებმაც მისი დარწმუნება შეძლეს, დააფინანსეს და კერძოდ და ანონიმურად (თუმცაღა ავტორი ყველასთვის ცნობილი იყო) გამოაცემინეს ის საფრანგეთში.“ (“It was written for the amusement of Barnes’s (lesbian) friends who persuaded her to publish it, financed the venture, and printed it privately and

anonymously (though its authorship was commonly known) in France.”) (Lanser, 1979, p.39). დანიელა კასელი თავის კვლევაში ცდილობს გააანალიზოს ბარნსის პერსონაჟთა მიერ განცდილ სიამოვნებათა შეზღუდული სპექტრი (“economy of pleasure”), რაც ნაწარმოებს მელანქოლიური კუთხით წარმოგვიჩენს. ჯული ტელიორისთვის კი „ალმანახი“ მიმდინარე აწმყომი ბედნიერების და სიამოვნების შეგრძნებასა და გამოვლენასთანაა კავშირში, რაც მის ფაბულას პოზიტიურ კონტექსტში წარმოგვიჩენს და ამასთანავე უდროობის განცდას აჩენს: „ქალთა ალმანახი“ ბედნიერებას მომავალს არ უკავშირებს. მას მხოლოდ აწმყომი წარმოგვიდგენს, რაც წარსულის განმეორებადობასაც გულისხმობს. ამავდროულად, იგი ეჭვქვეშ აყენებს სიახლესა და წარმავლობას და გონებას პოზიტიური აზროვნებისაკენ მიმართვს“ (“*Ladies Almanack* does not locate happiness in the future but rather situates it in an ongoing present which itself involves a reiteration of the past, all the while challenging the assumptions of novelty and fleetingness that attach themselves to thinking about the positive affects”) (Taylor, 2012 p.149). ფრან მიშელი ყურადღებას ამახვილებს ტექსტის დეკონსტრუქციულ წაკითხვაზე: „დეკონსტრუქციის მეთოდის როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული გამოყენება გვიჩვენებს, რომ ტექსტის მწყობრი და ერთიანი სისტემა ყოველთვის ილუზორულია. ნებისმიერი ტექსტი, რომელსაც ახლოდან შევისწავლით, მიგვიყვანს გაურკვევლობასთან, გადაუწყვეტელობასა და აპორიასთან“ (“Deconstructive theory and practice demonstrate that order, the coherence of system, is always illusory. Any text, examined closely enough, will reveal an uncertainty, an undecidability, an aporia”)(Michel, 1989, p. 36). რეალურად, ნაწარმოები უფრო მეტ ლიტერატურათმცოდნეობით ანალიზს იმსახურებს, ვიდრე მხოლოდ მის შექმნასთან დაკავშირებულ ცალკეულ გარე ფაქტორთა გამოკვეთას. რთული შინაარსით, მრავალფეროვანი სტრუქტურითა და გამორჩეული წერის მანერით, „ქალთა ალმანახი“ მოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი გამორჩეული ნიმუშია.

ჯუნა ბარნსმა „ქალთა ალმანახში“ აღწერა მე-20 საუკუნის პარიზული ლიტერატურული სალონის ატმოსფერო და არატრადიციული ორიენტაციის მქონე ქალბატონები, რომელთა სიმბოლური და ასოციაციური მრავალნიშნადობა როგორც რეალურ პიროვნებებთან, ისე მითოლოგიურ თუ რელიგიურ სახეებთანაა კავშირში.

ნაწარმოებში ნაჩვენებია ამერიკელი ექსპატრიატი დრამატურგისა და მწერლის, ნატალი კლიფორდ ბარნის სალონი - „ქალთა აკადემია“ (Academie des Femmes), რომელიც 20-იანი წლების პარიზში მწერალებისა და არატრადიციული ორიენტაციის მქონე ქალების თავშეყრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი იყო. ალის ბარსელა ამერიკელ ექსპატრიატებზე წერს: „ჯერ კიდევ არაა ნათელი თუ რატომ აირჩიეს ამერიკელებმა საფრანგეთი, მაგრამ ბევრი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ამის მიზეზი იყო ამერიკული ტრადიციონალიზმი და პროჰიბიციონიზმი“ (“The reason why they chose France to expatriate is not clear yet, but many scholars hypnotize that it happened because of American traditionalism and Prohibitionism”) (Barcella, 2017, p. 121). ნატალი ბარნის არასდროს დაუმაღავს საკუთარი სექსუალური ორიენტაცია და სწორედ მისი ლესბოსელობა გახდა ერთგვარი შთაგონების წყარო ჯუნა ბარნისათვის. შარი ბენსტოკი „მარცხენა სანაპიროს ქალებში“ იმოწმებს თავად ბარნის მოსაზრებას „ალმანახზე“: „არა თუ ყველა ქალბატონს, რომელიცმსგავს ალმანახში მოიპოვება, სურსმისი თითო ასლი ჰქონდეს, არამედ იმ მამაკაცებსაც, ვინც მას იწუნებს. შემდეგ კი საზოგადოებამ, თუ ცოტათი მაინც მოუხმობს გონებას, შესაძლოა მისი კუნძულის საზღვარზე ცხოვრება და იქ გასეირნებაც კი მოინდომოს“ (All ladies fit to figure in such an almanack should of course be eager to have a copy, and all gentlemen disapproving of them. Then the public might, with a little judicious treatment, include those lingering on the border of such islands and those eager to be ferried across) (Benstock, 1986, p.249). კრისტინ ბერნის აზრით: „ „ალმანახის“ სამყაროში „თანამედროვე გოგომ“ უარი თქვა „შუასაუკუნეობრივ“ დამღლელ, ჰეტეროსექსუალთა ტექნიკაზე, რათა სიამოვნება მიეღო ისე, როგორც ეს „თანამედროვე გოგოს“ შეჰფერის“ (“In the world of her *Almanack*, the “modern Girl” has left behind the tired, “Medieval” methods of heterosexuality in order to enjoy the pleasure of “a Girls as modern”) (Berni, 1999, p. 90). ამერიკიდან თუ ევროპის სხვადასხვა ქალაქიდან პარიზში საცხოვრებლად ჩამოსული ქალები ხელოვნების სფეროს წარმომადგენლები იყვნენ და ქმნიდნენ ერთგვარ ელიტარულ წრეს, სადაც ლესბოსელობა მოდურად და მასისაგან განსხვავებულ მდგომარეობადაც კი მოიაზრებოდა. „ალმანახის“ პირველივე გვერდზეც ხომ მწერალი თავის თავს შემდეგნაირად მოიხსენიებს: „დაწერა და ილუსტრაციები დაურთო მოდას აყოლილმა ქალბატონმა“ (“written and illustrated by a

Lady of Fashion”) (Barnes, 2016, p. 3). ავტორის მხრიდან სიტყვა „მოდის“ გამოყენება ორაზროვან შინაარსს ატარებს, რადგან იგი გულისხმობს არა მხოლოდ თანამედროვეობას აყოლილ, არამედ წარსულის შესანიშნავად მცოდნე ადამიანსაც. მოდა, როგორც წარსულის გამოცდილებაზე დაფუძნებული სიახლე, მოდერნისტი ბარნსისათვის მეტად ახლობელი ცნებაა. „ალმანახის“ იდეოლოგიაც ნაკლებადაა კონცენტრირებული მომავალზე, არამედ იგი მიმართულია წარსულის გააზრებასა და „მოდური“ ტექსტის შექმნაზე. ტაირუს მილერისთვის ბარნსის „მოდურობა“ გამოხატვის მრავალფეროვნებასთანაა კავშირში: „...ქალთა ალმანახში“ „მოდა“ ირონიულად მოდერნისტული გამოხატვის ფორმებს აღნიშნავს (როგორც ჯოისთან და პაუნდთან), რომელშიც ისევე შეგიძლია სხვადასხვა სტილის მორგება, როგორც ქალბატონს - კაბის.“ (“In *Ladies Almanack*, "fashion" satirically refers to a modernist mode of enunciation, in which (as in Joyce and Pound) styles may be tried on as a lady tries on a dress.”) (Miller, 1999, p.138).

ნატალი კლიფორდ ბარნიმ ცხოვრების უმეტესი ნაწილი, 1909 წლიდან 1972 წლამდე, პარიზში გაატარა. ჯუნა ბარნსისგან განსხვავებით, მას თითქმის არ განუცდია ამერიკული პურიტანიზმისგან ნასაზრდოებ მორალურ ჩარჩოთა წნეხი. იგი მეტ ინტერესს წარმართულ რელიგიათა მიმართ ამჟღავნებდა, რაც უფრო სიახლის შეცნობით და სოციუმის მიერ დადგენილი დოგმების წინააღმდეგ წასვლის სურვილით ნაკარნახევი ნაბიჯი იყო. ბავშვობიდანვე პატრიარქალური შეხედულებების გასაბათილებლად მებრძოლმა ნატალიმ პარიზში შექმნა „საფოსელი წრე, რომელიც ეძღვნებოდა მშვენიერებისა და მგრძნობიარობის სიყვარულს. საფოს მსგავსად, ნატალისაც უნდოდა თავისუფალი ყოფილიყო სიყვარულის არჩევანში.“ (“...a Sapphic circle, one dedicated to the love of beauty and to the love of sensuality. Lika Sappho, Natalie wanted to be free to love as she chose.”)(Benstock, 1986, p. 277). ნატალი დარწმუნებული იყო, რომ ქალის, როგორც მაცდური ქმნილების ხატი, მამაკაცებმა გამოიგონეს საკუთარი შეცდომების გასამართლებლად. ამ შეხედულებას ჯუნა ბარნსიც იზიარებდა. გამორჩეული გარეგნობის მიუხედავად, მას არასდროს სიამოვნებდა საზოგადოების მხრიდან მის სილამაზეზე აქცეტის გაკეთება. გარეგნობით მანიპულაციის საუკეთესო მაგალითად კი ბარნსის და გერტრუდ სტაინის შეხვედრა და ამ მოვლენით გამოწვეული ავტორის

მწვავე რეაქცია შეგვიძლია მოვიყვანოთ, რომელსაც შარი ბენსტოკი იმოწმებს: „იცი, რა თქვა ჩემზე? ლამაზი ფეხები გაქვსო! საერთოდ რა შუაში იყო ამის თქმა? ლამაზი ფეხებიო! რისთვის თქვა ეს? თუ ადამიანზე რამის თქმა გინდა, ეს რატომ უნდა თქვა? ვერ ვიტან.“ (“Do you know what she said of me? Said I had beautiful legs! Now what does that have to do with anything? Said I had beautiful legs! Now I mean, what, what did she say that for? I mean, if you’re going to say something about a person... I couldn’t stand her.”) (Benstock, 1986, p.254). ამგვარ სტერეოტიპულ დამოკიდებულებათა მსხვრევის და ლიტერატურის შესახებ შეხედულებათა ურთიერთგაზიარების მიზნით სალონური შეხვედრები ყოველ პარასკევს იმართებოდა. სტუმრებს შორის იყვნენ ტ.ს. ელიოტი, რედკლიფ ჰოლი და მისი პარტნიორი, მოქანდაკე და მთარგმნელი უნა თრუბრიჯი, პოლ ვალერი, გერტრუდ სტაინი და მისი პარტნიორი ელის ტოკლასი, მინა ლოი, დოლი უაილდი, რომან ბრუკსი და სხვ. თავად ჯუნა ბარნსი სალონს მხოლოდ საწყის ეტაპზე სტუმრობდა. ბარნის დამხმარე ბერტ კლეირერგი, რომელსაც აღნიშნულ პოზიციაზე მუშაობა ჯუნა ბარნსმა დააწყებინა, გლორია ფიმან ორენშტაინთან ინტერვიუში იხსენებს: „ჯუნა ბარნსი მხოლოდ თავიდან, 1928-1929 წლებში მოდიოდა, შემდეგ კი აღარ გამოჩენილა“ (Djuna Barnes came in the beginning – in the years 1928, 1929, and then she left) (Orenstein, 1976, p. 487). ამავე სტატიაში ბერტი ხაზს უსვამს მადელინ ვიონეტის თეთრ კაბებში გამოწყობილი ბარნის ელეგანტურობას და ასევე მიმზიდველად გამოწყობილ მის უახლოეს წრეს, რომელთაც მეტად მყარი მეგობრობა აკავშირებდათ. ნატალის სიტყვას დიდი წონა ჰქონდა იმ ქალებისთვის, რომლებიც მას სტუმრობდნენ. მუდამ გამოსაჩენ ადგილას მჯდომი ბარნი, რომელიც თვითონ არასდროს დგებოდა სტუმრების დასახვედრად, ერთგვარი წინამძღოლი იყო მათთვის. სწორედ მისმა პიროვნულმა ხიბლმა თუ თვისებებმა განაპირობა ქალის მითიურ სახედ ქცევა. ბარნისთან დაკავშირებული სასიყვარულო ხასიათის ისტორიები მუდამ დომინირებდნენ მის შემოქმედებით მხარეზე. ნატალის, როგორც მწერლის, ჩრდილში მოქცეულ ლიტერატურულ ნიჭზე საუბრისას ჩელსი რეი თავად ავტორის მიერ საკუთარი თავის დახასიათებას იმოწმებს: „ბარნი ყოველთვის გრძნობდა განსაკუთრებულ სიახლოვეს ფრანგულ პოეზიასთან, იგი თავის თავს ხუმრობით ძველი ფრანგი პოეტის ინკარნაციადაც კი მიიჩნევდა: „ეკზალტაციის მომენტებში თავს ვაჯერებ ხოლმე, რომ ჩემი სული რამდენიმე ფრანგი პოეტის

საფლავია.“(“Barney always felt a special affinity with French poetry, even playfully suggesting that she might be an incarnation of a past French poet: “In moments of elation, I delude myself into believing that my soul is perhaps the tomb of several French poets.”) (Ray, 2005, p.33).

აღსანიშნავია, რომ რამდენიმე წლის შემდეგ (1933) გერტრუდ სტაინი გამოაქვეყნებს „ელის ბ. ტოკლასის ავტობიოგრაფიას“, რომელშიც აშკარად იგრძნობა ბარნსის გავლენა. მიუხედავად ორ მწერალს შორის არსებული შეფარული დაპირისპირებისა, პარიზში მცხოვრები ამერიკელი ექსპატრიატი ავტორი ვერ გაურბის ბარნსის ნოვატორული სტილისა და სამწერლობო ტექნიკის გავლენას. სტაინი თავისი პარტნიორის, ელის ტოკლასის საშუალებით ჰყვება არა ელისის, არამედ საკუთარ ბიოგრაფიას. მართალია, ბარნსის მიზანი არ ყოფილა ნატალი ბარნის გამოყენებით საკუთარი თავის წარმოჩენა, თუმცა მან აღწერა საზოგადოება, რომლის წევრიც თავად იყო. სტაინის თვითმიზანი კი სწორედ მის სალონში მყოფი ხალხის აღწერაა, რათა მათთან ურთიერთობის წარმოჩენით კიდევ უფრო მეტი წონა მოიპოვოს საზოგადოების თვალში. შეგვიძლია დავუშვათ, რომ აღნიშნული ტექსტით სტაინმა მოირგო ბარნსის მიერ შექმნილი ნატალი ბარნის, როგორც რეალური პიროვნებისა და პერსონაჟის როლი, ჯუნას „საქმე“ კი ელისს დააკისრა. სტაინის საქციელში გასაოცარი არაფერია, რადგან, როგორც ცნობილია, იგი შეპყრობილი იყო საზოგადოებაში ცნობილ ხალთან ურთიერთობის და კონტაქტების დამყარების სურვილით. მისი მისწრაფების საილუსტრაციოდ შეგვიძლია მოვიყვანოთ ელისის სიტყვები ნაწარმოებიდან, სადაც ქალი სილვია ბიჩისა და გერტრუდის ურთიერთობას იხსენებს: „სილვია ბიჩი ენთუზიზმით იყო განწყობილი გერტრუდ სტაინის მიმართ და ისინი დამეგობრდნენ. ის იყო სილვია ბიჩის პირველი ყოველწლიური გამომწერი და შესაბამისად, სილვია ბიჩი ამით ამაყობდა და ემადლიერებოდა მას.“ (“Sylvia Beach was very enthusiastic about Gertrude Stein and they became friends. She was Sylvia Beach’s first annual subscriber and Sylvia Beach was proportionately proud and grateful.”) (Stein, 1960, p. 121). ნოელ რაილი ფიჩი წიგნში „სილვია ბიჩი და დაკარგული თაობა“ (“Sylvia Beach and the Lost Generation”) წერს: „მიუხედავად იმისა, რომ ელისი ამტკიცებდა, სტაინი სილვიას პირველი ყოველწლიური წევრი იყო, ჩანაწერები აჩვენებენ, რომ იმ დროისთვის, როდესაც

სტაინი შეუერთდა მას, ანუ მაღაზიის გახსნიდან ოთხი თვის შემდეგ, სილვიას უკვე ოთხმოცდაათი წევრი ჰყავდა და რამდენიმე მათგანი ყოველწლიური გამომწერი იყო.“ (“Although Alice claimed that Stein was Sylvia’s first annual member, the records reveal that by the time Stein joined, four months after the bookshop opened, Sylvia had acquired about ninety members, several of whom were annual subscribers.”) (Fitch, 1983,p.55). მოყვანილი ციტატებიდან აშკარაა, რომ მწერალი ცდილობს საკუთარი ავტობიოგრაფიის მისთვის სასარგებლო რაკურსით ჩვენებას და გამონაგონის ფაქტებად გასაღებას. მას ნამდვილად სურდა სილვიას ახლო მეგობარი ყოფილიყო და მის წრეში ეტრიალა, თუმცა კონკურენცია ამ სურვილზე ძლიერი აღმოჩნდა. ასევე, მნიშვნელოვანია არ დაგვავიწყდეს, რომ ყველა ჩამოთვლილ ქალს: ბარნსს, ბარნის, სტაინს და ბიჩს არატრადიციული სექსუალური ორიენტაცია აერთიანებდათ, რაც უთანხმოების და ამავდროულად მათ შორის მსგავსებათა არსებობის დამატებითი მიზეზი შეიძლება ყოფილიყო. „ალმანახისათვის“ დამახასიათებელი პერსონაჟთა სიმრავლე და ხანდახან მათ შორის სხვაობის ვერ დანახვა უცხო არაა სტაინის „ავტობიოგრაფიისთვისაც“: ნაწარმოების მეხუთე თავში დაახლოებით ორასამდე სახელს ვაწყდებით, რაც, რა თქმა უნდა, კონკრეტულ მიზანს ემსახურება. ყველა წარმოდგენილი ადამიანი კავშირშია მწერალთან, თუმცა მათზე ინფორმაციას რამდენიმე წინადადებით ვიღებთ. პიროვნებათა მუდმივი მონაცვლეობის გამო, შეუძლებელი ხდება რომელიმე მათგანის ზუსტი სახელისა და გვარის ან ბიოგრაფიული ინფორმაციის დამახსოვრება. მკითხველი უბრალოდ ხედავს, თუ როგორ შემოდიან და გადიან ისინი სტაინის ლიტერატურულ „სცენაზე“.მესამე პირის გამოყენებით, სტაინი უფრო თამამად საუბრობს საკუთარ დადებით თვისებებზე და იქებს კიდევ თავს. პირველივე თავის ბოლოს, ელისი/გერტრუდი მას/საკუთარ თავს შემდეგნაირად მოიხსენიებს: „სამი გენიოსი, რომელთან საუბარიც მსურს, არიან გერტრუდ სტაინი, პაბლო პიკასო და ალფრედ უაითჰედი.“ (“The three geniuses of whom I wish to speak are Gertrude Stein, Pablo Picasso and Alfred Whitehead.”) (Stein, 2006, p. 3). სტაინის მიერ შექმნილი ავტობიოგრაფიის ობიექტური ფორმა, მას თავიდან არიდებს აღსარების ან აღიარების ტიპის წინადადებებსაც, რაც ჩვეულებრივ დამახასიათებელი მოვლენაა ამგვარი ჟანრის ნაწარმოებისათვის. ტოკლასის საშუალებით მკითხველისთვის ბუნდოვანი რჩება ინფორმაცია მისი კონფლიქტის

შესახებ სხვადასხვა ადამიანთან და მისი სექსუალური ორიენტაცია. როგორც ბარნისის, ისე სტაინის შემთხვევაში, მესამე პირით ავტობიოგრაფიის წერა აჩენს კითხვას, თუ რამდენად რეალურია, ადამიანმა შექმნას ავტობიოგრაფია მხოლოდ პირადი გამოცდილების საფუძველზე. ორივე ავტორი აშკარად მიგვითითებს იმ ფაქტზე, რომ ჩვენი თითოეული ქმედება განპირობებულია არა მხოლოდ საკუთარი სურვილით, არამედ გარე ფაქტორებით, რომლებშიც დიდი ადგილი უჭირავთ გარემომცხოვრებელ ადამიანებს. შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი ადამიანი საზოგადოების ანარეკლია და ჩვენს იდენტობას სხვადასხვა პიროვნების მიერ ჩვენზე შექმნილი და ჩამოყალიბებული შეხედულება ქმნის. ყოველივე ეს კი ერთგვარად ეხმაურება ლაკანის თეორიას სარკისებრ ეფექტთან დაკავშირებით, რომელიც ემსახურება საკუთარი თავის სარკეში ყურებას და ანარეკლის ობიექტურ შეფასებას. სტაინი ტექსტისათვის ვიზუალური მასალის დართვასაც არ ერიდება, თუმცა ბარნისისგან განსხვავებით, ჩანახატების მაგივრად რეალურ ფოტოსურათებს გვთავაზობს. თუკი „ალმანახი“ მხატვრობას არაერთი კომპონენტით აღწევს, რომელთა შორის ერთ-ერთი ავტორის მიერ შესრულებული ნახატებია, სტაინი მაქსიმალურად ცდილობს თავისი ცხოვრების და საკუთარი მხატვრული სალონის ატმოსფეროს ყველა ადამიანისათვის გასაგებ, რეალისტურ ენაზე მიწოდებას. წიგნის პირველ გამოცემაში, თექვსმეტივე სურათი სხვადასხვა გვერდზე იკავებდა ადგილს და მათი განლაგება არ იყო თანხვედრაში ტექსტის იმ კონკრეტულ მონაკვეთთან, რომელზეც მას ვხვდებოდით. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ სტაინისა და ტოკლასის სამი სურათი, რომელთაგან ორში ელისი გერტრუდს წინ აყენებს, თავად კი მის ფონს ქმნის. ამგვარი განლაგება, რა თქმა უნდა ამ წყვილში დომინანტისა და მორჩილის როლების გამოხატულებაა. უკანასკნელი ფოტოს ადგილმდებარეობა კი ყველაზე მეტად ეხმიანებოდა მოდერნიზმის ეპოქის ესთეტიკას: მასზე ნაჩვენები იყო პირველი გვერდის ხელნაწერი ვარიანტი და იგი განთავსებული იყო ნაწარმოების ბოლო გვერდზე. ამგვარ გადაწყვეტაზე, პიტერ კ. ალკონი წერს: „თუმცაღა, უკანასკნელი ილუსტრაცია აბუნდოვანებს განსხვავებებს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს შორის: „წიგნის ხელნაწერის პირველი გვერდი“ ქმნის მე-20 საუკუნისათვის კარგად ნაცნობ წრიულ დროისმიერ სტრუქტურას იმით, რომ მკითხველს დასაწყისისაკენ მიუთითებს მაშინ, როდესაც იგი ასრულებს ილუსტრაციების თავდაპირველ

თვალთვლებას, შემდეგ კი კვლავ დასაწყისში აბრუნებს მაშინ, როდესაც იგი ტექსტის კითხვას მორჩება.“ (“Distinctions between past, present, and future are blurred, however, by the final illustration: *First page of manuscript of this book* creates a familiar twentieth-century circular temporal structure by directing readers to the beginning as they finish their initial inspection of illustrations, and again to the beginning when they finish reading the text.”) (Alkon, 1975, p. 850). როგორც ვხედავთ, ბარნისის კალენდარულ სტრუქტურას, რომელიც თავის თავში უსასრულო განმეორებადობას და წრებრუნვას მოიაზრებს, სტაინმა ბოლო გვერდზე პირველი გვერდის განთავსების პრინციპი დაუპირისპირა. თუმცა უნდა დავაზუსტოთ, რომ სტაინი ერთი ტექსტის მარადიული კითხვისკენ მოგვიწოდებს, ანუ მისი დროის ცნება - მარადიული აწმყოა, ბარნისი კი, საკუთარი ალმანახის ზედროულობიდან და ლიმინარული საზღვრების არ არსებობიდან გამომდინარე, წარსულის უსასრულოდ გამეორებას სთავაზობს მკითხველს, რაც დროის უკუსვლას, მარადიულ წარსულს გულისხმობს. აღსანიშნავია, რომ სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილ ავტობიოგრაფიებში, ავტორების ხმა განსხვავებული ფორმით აღწევდა მკითხველამდე: რომანტიზმის ეპოქაში ეს მონოლოგის ფორმით გადმოიცემოდა, რომელიც, საბოლოო ჯამში, მაინც შინაგანი „მე“-სკენ იყო მიმართული; პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში მან დიალოგის ფორმა მიიღო; მოდერნიზმის ეპოქაში კი როგორც ბარნისმა, ისე სტაინმა, ის პერფორმატიული სახით მოგვაწოდეს, რაც რეალურ პიროვნებათა ფიქციური ვერსიების მიერ მათ ავტორებზე ანუ თავიანთ თავზე თავადვე საუბარს გულისხმობდა.

ნატალი კლიფორდ ბარნისის მხატვრულ სახედ გვევლინება ევანჯელინ მიუსეს პერსონაჟი. სიუზენ შნაიდერ ლანსერი პერსონაჟის სახელსა და გვარს შემდეგნაირად განმარტავს: „მისი გვარი გვახსენებს ფრანგ რომანტიკოს პოეტს ალფრედ დე მიუსეს, რომელიც თავის საყოველთაოდ ცნობილ საყვარელთა შორის ჟორჟ სანდსაც მოიხსენიებდა; „ევანჯელინ“ კი როგორც ევანგელისტებს, ისე ჰენრი ლონგფელოუს უმწიკვლო, უცოდველ ქალ პერსონაჟს - ევანჯელინს.“ (“Her last name evokes the French romantic poet Alfred de Musset, who counted George Sand among his notorious liaisons; “Evangeline” recalls the religious evangelists as well as the saintly Longfellow heroine.”) (Lanser, 1979, p. 42). „ალმანახს“ წინ უძღვისყინულზე მდგომი ევანჯელინის გამოსახულება, რომელიც დახრჩობისა თუ ჩაძირვის პირას მყოფ ქალებს მითითებებს

ამლევს ან წვრთნის მსგავსი სიტუაციის დასამლევად (იხ. დანართი 5). ეს ერთი შეხედვით კომიკური ნახატი იმ ქალთა რწმენის პაროდიაა, რომლებიც „ჩაძირვის“ პირას იმყოფებიან და მაინც ევანჯელის უსმენენ. ფოტოზე დართული წარწერა კი მიუსეს მხრიდან უკვე მრავალგზის იმედგაცრუებაზე მეტყველებს: „არავის სწყინდა, უკვე მესამედ რომ იძირებოდა“ (“None were put to the charge of sinking for the third time!”). აღნიშნულ ნახატს მოსდევს გერბის გამოსახულებაც, რომელიც გულის ფორმის ვაგინას განასახიერებს (იხ. დანართი 6). ორგანოს სასქესო ბაგეებად ქალთეგზები გვევლინებიან: ისინი თითქოს აცდუნებენ მნახველს/მკითხველს და ამავდროულად ვაგინაში მოთავსებულ მიუსეს იცავენ. აღმართული მკლავი, რომელიც სისხლძარღვს წააგავს - როგორც ქალის ძლიერების, ისე მისი სინაზის სიმბოლოა ხელში მოთავსებული ვარდის გამო. პროტაგონისტი იბადება ქალად, თუმცა „ის ბიჭად ჩაისახა თავისი ალერსიანი დედის მუცელში.“ (“...she had been developed in the Womb of her most gentle Mother to be a Boy.”) (Barnes, 2016, p. 7). ევანჯელინი უარყოფს მდედრობით სქესს და ისე ცხოვრობს, როგორც მამაკაცი. მუცლად ყოფნისას მის ქალად ტრანსფორმირებას ბარნსი „ჯანჯღარიტა“ (jolting) და „ჭენებით“ (galloping) ხსნის, რაც მისი მშობლების ხშირ სექსუალურ კავშირზე მიუთითებს. ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი მიუსე მუდმივად სექსუალური აქტის თვითმხილველია, რაც მისი სამომავლო იდეოლოგიის ჩამოყალიბების წინაპირობაა. გარდატეხის ასაკში, გრაფინია კლიტორესასთან ჩაიზე სტუმრობისას, იგი კიდევ ერთხელ იაზრებს ქალობის ტვირთს. ევანჯელინისთვის რთულია მდედრობითი სქესისათვის დამახასიათებელი მანერების შესისხლხორცება. გრაფინია კლიტორესა კი კლიტორიდან ნაწარმოები სახელის გამო სიმბოლურად მისი სიამოვნებასთან მაზიარებელი გმირი ხდება. მიუსეს მამისთვის შვილის მეტამორფოზა დიდი დარტყმაა, დედა კი სრულიად ქრება ნაწარმოებიდან. მოცემული სიუჟეტი შეგვიძლია ასოციაციურად დავუკავშიროთ „რაიდერის“ თავში განხილულ მოთხრობას „კვამლი“ (Smoke), სადაც უდედოდ დარჩენილი პატარა ლიფი (Little Lief) გამუდმებით გრძნობს მამისგან წამოსულ უცნაურ მზერას და ბრახს. ლიფი ვერ ახერხებს მიზეზის გაგებას მანამ, სანამ ერთ დღესაც არ იკითხავს: „...გოგომ ნახევრად ხუმრობით ჰკითხა მამას, ხომ არ გერჩივნა ბიჭად დავბადებულისაგან. კაცმა უცაბედად უპასუხა: „კი, მერჩივნა“ (“...she asked him half

playfully if he wished she had been a boy. And he had answered abruptly, "Yes, I do.") (Barnes, 1982, p.128). არასასურველი შვილის სტატუსით ცხოვრება ბარნსის პერსონაჟთა თანმდევი ტრაგედიაა. თუმცა შეგვიძლია მეორე მხრიდანაც შევხედოთ სიტუაციას და დავუშვათ, რომ მამების მიერ ორივე ტექსტში გამოქვეყნებული სურვილი ეკუთვნით არა უშუალოდ მათ, არამედ თავად ევანჯელინს და ლიფის, როგორც თავიანთი თავის დაკნინების, დამდაბლების, მდედრობით სქესთან დაკავშირებული პასუხისმგებლობების და ხშირად უსიამოვნო გამოცდილებებისათვის თავის არიდების და მსხვერპლის პოზიციაში აღმოჩენის საშუალება. ყველაფრის მიუხედავად, ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ტრავმულ რეალობასთან, რომელშიც ერთი მხრივ, მამაა შვილის სქესით უკმაყოფილო, მეორე მხრივ კი შვილი საკუთარი არსებობით. აღსანიშნავია, რომ „ქალთა აღმნახის“ პერსონაჟები, ბარნსის სხვა პერსონაჟებისგან განსხვავებით, არასდროს საუბრობენ დედობაზე, რადგან ევანჯელინ მიუსეს სიბრძნის მოპოვების ერთ-ერთ გზად დედობაზე უარის თქმა მიაჩნია. აქვე ბუნდოვანი რჩება, მას მხოლოდ მდედრობითი სასქესო ორგანო აქვს თუ ჰერმადროდიტია, რადგან ტექსტში გვხვდება მინიმუმბა დასაჭურისებაზე, რასაც იგი კატეგორიულად უარყოფს. სიუჟეტი საშუალებას გვაძლევს პარალელი გავავლოთ როგორც „რაიდერთან“, ისე „ლამის ტყესთან“, სადაც ჰერმადროდიტ ექიმ მეთიუ ო'კონორს ვხვდებით. თუკი ევანჯელინი ქალურობას უარყოფს, მეთიუ ო'კონორი მამაკაცობაზე ამბობს უარს; ასევე, ორივე პერსონაჟს აერთიანებს ხალხის მართვის და საუბრის ნიჭი. სინამდვილეში კი მათ დიდი ტანჯვა აერთიანებთ, რადგან გამუდმებით უწევთ არსებული რეალობის უარყოფა და ალტერნატიული მოცემულობის შექმნა, რომელშიც მათთვის სასურველ სქესს წარმოადგენენ.

მიუხედავად სოციუმში არსებული წინააღმდეგობისა, ევანჯელინ მიუსეს ქმნის სალონს ქალებისათვის. იგი წმინდანის სახით გვევლინება, რომელმაც იქ მისული ადამიანები „სწორ“ გზაზე უნდა დააყენოს. ევანჯელინი, მისთვის მინიჭებული მისიის და ლიტერატურული სალონის ფლობის კონტექსტში, ასოციაციურად ვენდელ რაიდერს და სოფია გრივ რაიდერს უკავშირდება. შეგვიძლია დავუშვათ, რომ ნატალი ბარნიში ჯუნა მამის და ბებუის ხატს ერთად ხედავდა: მიუსეს „წმინდანობა“ და ხალხზე ზემოქმედება ისეთივე აზრსმოკლებულია, როგორც

ვენდელ რაიდერის, ხოლო სალონის ქონა სოფიას მხრიდან მსგავს საქმიანობასთანაა კავშირში. აღსანიშნავია, რომ ავტორი ევანჯელინს ადგილს უჩენს ჰეტეროსექსუალთა სიყვარულის მფარველი ქალღმერთის, ვენერას ქანდაკების გვერდით, რაც არსებული სიტუაციის მიმართ მის ირონიულ დამოკიდებულებაზე მეტყველებს. მიუხედავად ჯუნა ბარნისის ლესბოსელობისა და ნატალი ბარნისთან მისი ახლო მეგობრობისა, ფაქტია, რომ მწერალი იმაზე მეტად უღრმავდებოდა ადამიანთა საქციელს ვიდრე სალონის ნებისმიერი წევრი. ბარნსი აშკარად დასცინის მათ თითოეულ მცდელობას, რომელიც მიმართულია რაიმე მოსაზრების დასამტკიცებლად, რადგან ხვდება თუ რაოდენ ამაოა ყველა ქმედება და რა უაზროა იდენტობის ან საკუთარი თავისპოვნა მაშინ, როდესაც ადამიანი მუდმივად მერყეობს თავის სურვილებში. მიუხედავად მეცნიერული ახსნებისა, მწერლისათვის ადამიანი უძველესი დროიდან დღემდე უწყვეტ მოძრაობაში მყოფი ქმნილებაა, რომელშიც იმდენად დიდ გამოცდილებას მოუყრია თავი, რომ მისი ერთ ჩარჩოში მოქცევა წარმოუდგენელია. შემოქმედების მომდევნო ეტაპზე, „ღამის ტყეში“, რობინ ვოუტის პერსონაჟით ბარნსი სწორედ ისეთ არსებას ქმნის, რომელიც არ ეკუთვნის არაფერს და ამავდროულად ყველაფრის ნაწილია. ქალის ამგვარი სახე ერთგვარი პასუხია მის მიერვე წარმოდგენილი „ქალთა აღმანახის“ პერსონაჟების მიმართ: ადამიანი ერთდროულად ქალიც არის და კაციც, ჰომოსექსუალიც და ჰეტეროსექსუალიც, ჰერმაფროდიტიც და ასექსუალიც, ბავშვიც და ცხოველიც.

პირველ თავში, სახელწოდებით „იანვარი“, ბარნსი წარმოგვიდგენს ფეიშენს სკალპელს, რომლის პროტოტიპი ბრიტანელი მწერალი და ავტორის უახლოესი მეგობარი მინა ლოია (იხ.დანართი 7). ბიოგრაფები აღნიშნავენ, რომ ჯუნას უცნაური გავლენა ჰქონდა ლოის ოჯახზე. მის ქალიშვილებს ძალიან მოსწონდათ მწერალი, აღფრთოვანებულნი იყვნენ მისი ჩაცმის სტილით და ხშირად ბაძავდნენ კიდეც მას. გოგონები იგონებდნენ მას როგორც მარტოსულს, თუმცა ხშირად ნატალი ბარნის, რომან ბრუკსის, პეგი გუგენჰაიმისა და სილვია ბიჩის გარემოცვის წევრს. თელმა ვუდის გვერდით კი უმეტესად მარიხუანას და სასმლის ზემოქმედების ქვეშ მყოფი ახსენდებათ (Herring, 1995). რაც შეეხება ლოის, ის გამუდმებით ცდილობდა ქალიშვილების მავნე გავლენებისგან დაცვას და მათთვის ბედნიერი მომავლის შექმნას: გოგონებს ნატალი ბარნის სალონში სტუმრობას უკრძალავდა და

მაქსიმალურად განარიდებდა მათ თავისი არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის მქონე სამეგობრო წრისგან. მომავალში, როდესაც მინამ ქალიშვილი „შეძლებულ“ მამაკაცზე დააქორწინა, ჯუნა კვლავ ახდენდა მასზე გავლენას: იგი ხშირად ეკითხებოდა მეგობარს, თუ რატომ არ ყიდულობდა მამაკაცი მისთვის ცალკე სახლს თუკი იგი მართლაც ასეთი მდიდარი იყო. ყველაფრის მიუხედავად, ჯუნა ბარნსის და მინა ლოის მეგობრობა არასდროს შეწყვეტილა და პარიზიდან წამოსვლის შემდეგაც განაგრძობდნენ მიმოწერას. მინა ლოის, როგორც ნაწარმოების ერთადერთი ჰეტეროსექსუალი პერსონაჟის როლი ისეთივე ორგვარი ბუნების მატარებელია, როგორც ყველა სხვა დანარჩენის. სკალპელს არ ესმის, თუ როგორ შეიძლება ქალებს შორის არსებობდეს სიყვარული მაშინ, როდესაც მათ შორის სხვაობა არ არის: „განა მათი ორგანოები ისეთივე მსგავსი არაა როგორც ბარდის მარცვლები...“ (“Do they not have Organs as exactly alike as two Peas...”) (Barnes, 2016, p. 11). მისი აზრით, გიყვარდეს ქალი, იგივეა, რაც გიყვარდეს საკუთარი თავი და არა სხვა ადამიანი. მიუხედავად მსგავსი პოზიციისა, ფეიშენსი ლესბოსელებს შორის არსებულ გრძნობას ადარებს „ექსტაზის ბაღს“ (a Garden of Ecstasy), რაც კიდევ ერთხელ ამყარებს ბარნსის პოზიციას ადამიანის ბუნების ცვალებადობასა და იდენტობის მერყეობასთან დაკავშირებით. ჯუდით ბატლერი ამ მოვლენას შემდეგნაირად აფასებს: „ჰეტეროსექსუალობა ყოველთვის ცდილობს მიბადოს და მიუახლოვდეს საკუთარი თავის ფანტაზმურ იდეალიზაციას, თუმცა უშედეგოდ.“ (“heterosexuality is always in the process of imitating and approximating its own phantasmatic idealization of itself – and *failing*.”) (Butler, 1993, p. 313). თავის ბოლოს სკალპელის მიერ გაჟღერებული ეჭვი, თუ რამდენად შეძლებენ ქალები მომავალი თაობის აღზრდას და მათ უზრუნველყოფას, წარმოდგენილია ორ სვეტად, შუაში კი პატარა ევანჯელინის გამოსახულებას ვხედავთ (იხ. დანართი8). მისი ფიგურის ქვეშ გაკეთებული წარწერით: „ასე დაიწყო ევანჯელინის მოღვაწეობა“ (“Thus Evangeline began her career”) ბარნსი მიუსეს წინამძღოლად შედგომის მიზეზებზე მიგვანიშნებს. სკალპელის ეჭვები და ბოლო ფრაზა: „ჩემი ქალიშვილები უნდა დაქორწინდნენ“ (My Daughters shall go amarrying!) სრულიად მიუღებელია მისთვის. ეს კომიკური გამოსახულება ავტორის მიერ რადიკალური მოძრაობების წარმოშობის ახსნის მცდელობაა. თავადაც ლესბოსელი და უმეტესად არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის მქონე პირებით

გარშემორტყმული ავტორი, რეალურად აფასებს უმცირესობათა მოძრაობების იდეოლოგიას და მათ არამყარ საფუძველს. თუმცა ისიც ესმის, რომ ხშირად თავად სოციალური ქმნის ამგვარი „სალონების“ არსებობის აუცილებლობას. სკალპელის გახლეჩილ სიტყვებს შორის მოთავსებული ევანჯელინი სიმბოლურად იმგვარი პიროვნებების დაბადებას თუ მოღვაწეობის დაწყებას განასახიერებს, რომლებიც ხშირად მცდარი იდეებით, მთლიანობაში კი უდიდესი კულტურული მისიით შემოიჭრებიან ამა თუ ეპოქაში. ტაირუს მილერი ტექსტში განთავსებულ გამოსახულებას შემდეგნაირად ხსნის: „ბანერის ნაკვეცი იხსნება და როგორც ბავშვის ფრონტალურ ხედთან, ისე ტექსტის ორ ნახევარს შორის არსებულ თეთრ სივრცესთან ერთად, ქალის გაშლილი ფეხების აბსტრაქტულ გამოსახულებას გვთავაზობს; ან მიუსე გამოდის საშოდან (გამოსახულია ჩრდილებით მის მარცხენა მხარეს) ან ქმნის მის მონახაზს.“ (“The folds of the banner open out, yard, and in conjunction with the frontal view of the child and the white space between the two halves of the text, suggest an abstracted image of a woman's spread legs; either Musset is emerging from the vagina (figured by the shadows above her left side) or she forms its outline.”) (Miller, 1999 p.140). იანვარი, როგორც წელიწადის პირველი თვე, სიმბოლურად ახალი სიცოცხლის ან ახალი მოძრაობის დასაწყისი ხდება.

მეორე თავში („თებერვალი“) ტექსტის ფორმატი ტრადიციული ალმანახების სტრუქტურას იმეორებს. ძირითად ტექსტს, რომელიც სასიყვარულო წერილია, თან ერთვის მცირე შრიფტით გამოსახული რელიგიური კალენდარი - „წმინდანთა მოსახსენიებელი დღეები“ (Saints Days). წერილი არა „მოდურ“, არამედ ძველმოდურ ქალბატონს ეძღვნება: „ჩემი სიყვარული ძველებური ხასიათის გოგოა, მოდას აცდენილი. მისი გულმკერდი ბუკის ხმას გამოსცემს, ქვეშ კი თითებით შექმნილი მისტიკა და ლაბირინთი აქვს.“ (“My Love she is an Old Girl, out of Fashion, Bugles at the Bosom, and theredown a much Thumbed Mystery and a Maze.”)(Barnes, 2016, p.15). „თითებით შექმნილ მისტიკაში“ ბარნსი მასტურბაციას გულისხმობს, რაც ბარნის სალონის სტუმართათვის ძველმოდური ტექნიკაა. მომდევნო თავებში ჩანს, რომ ქალბატონი მიუსე სიამოვნების მიღების მთავარ ინსტრუმენტად ენას მიიჩნევს. რაც შეეხება კალენდარს, იგი თითოეული თვის მიხედვით, ქალბატონი მიუსეს წმინდანად შერაცხვის დღეებსა და მიზეზებზე მოგვითხრობს. მაგალითად იანვარში, მისი

წმინდანობასთან კავშირის მიზეზია დაბადების შემდგომ მამაკაცის სასქესო ორგანოს ერთი დიუმით შემცირება, რაც მამრობითი ორგანოს დაკნინებასა და ქალის უპირატესობაზე მიგვანიშნებს (“When new whelped, she was found to have missed by an Inch”), თებერვალში კი - ლოცვის დროს გაკეთებული აღმოჩენა: „ხუთი წლის ასაკში, გოდებით წარმოთქმული ლოცვის ჟამს, აღმოაჩინა, რომ გოგონები ბიბლიაში გაჩუმებისა და ფიზიკური კონტაქტისთვის იყვნენ განწირულნი.“ (“When but five, she lamented Mid-prayers, that the girls in the Bible were both Earth-hushed and Jew-touched forever and ever.”) (Barnes, 2016, p.15). აპრილის თვეში, თხუთმეტი წლის ასაკში, მისი წმინდანობა თითქმის გათხოვილი გოგონას დამშვიდებას უკავშირდება, რაც სავარაუდოდ ქალის პირველ ლესბოსურ კავშირზე მიუთითებს. აქვე აღსანიშნავია მაისის თვეში ნახსენები შემდეგი წინადადება: „ოცდაერთი წლის ასაკში, როდესაც საკუთარი ნაშიერისთვის ლოცულობდა, საქათმეს მიაშურა და ყვილი დაიწყო.“ (“When sweet twenty-one prayed upon her past Bearing she went to the Cockpit and crowed with the best.”) (Barnes, 2016, p.15). ციტატიდან აშკარაა, რომ მიუხედავად მისი იდეოლოგიური მრწამსისა, მიუსემ შვილი გააჩინა, თუმცა არ ვიცით რა ბედი ეწია მას. უშვილოდ დარჩენილი ქალი კი მისი ტკივილით გამოწვეული „ყვილის“ გამო იმსახურებს წმინდანობას. ივნისის თვეში, ოცდაათი წლის ასაკში, მსუბუქი ყოფაქცევის მქონე ქალის ქალბატონად ქცევა კი ევანჯელის ასოციაციურად იესოსთან აკავშირებს. გამომდინარე იქიდან, რომ „ალმანახი“ ევანჯელის მიუსეს ბიოგრაფიაა და ამავდროულად ტრადიციულ ალმანახს კალენდარული ფუნქცია აქვს, ბარნსმა „თებერვლის“ თავით წარმოგვიდგინა ბიოგრაფია ბიოგრაფიაში და კალენდარი კალენდარში.

მესამე თავში („მარტი“) წარმოდგენილი წყვილი, ტილი-ტვიდ-ინ-ბლადი და ქალბატონი ბაქ-ენდ-ბაქი, ადამიანში არსებული გაურკვეველობის კარგ მაგალითად წარმოგვიდგება. პერსონაჟების პროტოტიპებად გვევლინებიან 20-იანი წლების გამორჩეული წყვილი უნა თრუბრიჯი და რედკლიფ ჰოლი. თრუბრიჯს ბარნსი ტილი-ტვიდ-ინ-ბლადის (Tilly-Tweed-In-Blood) სახელით მოიხსენიებს, რაც შემდეგნაირად შეგვიძლია გავმიფროთ: გარდა იმისა, რომ ტილი გოგონას გერმანული სახელია, იგი ასევე აღნიშნავს „მაცდურ და ველური ბუნების“ ქალს (Tilly –A girl who is deceptive and wild). Tweed-In-Blood კი - „ტვიდის სისხლის მქონედ“

ითარგმნება, რაც მის დენდურ ბუნებაზე მიუთითებს. თავისათვის დართულ ილუსტრაციაზე წარმოდგენილი ორი ქალი წყვილის ორაზროვანი საუბრის ვიზუალიზაციადაც შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ (იხ.დანართი 9). ქალბატონი, რომელიც ხელთათმანით ურტყამს მსახურს უკანალზე, სრულ ინდიფერენტულობას ამჟღავნებს, მსახურის დახუჭული თვალები კი სიამოვნებაზე ან ტკივილის მოთმენაზე მეტყველებს. ისინი განასახიერებენ როგორც მაზოხიზმს, ისე სადიზმს. წყვილი სტუმრობს ევანჯელინ მიუსესს, რათა განიხილონ ლესბოსელთა ქორწინების საკითხი, თუმცა მათ საუბარში არაერთ შეუსაბამობას ვაწყდებით. ქალბატონი ბაქენდ-ბაქი მოითხოვს, რომ განქორწინების შემთხვევაში დაწესდეს სავალდებულო ალიმენტი, რაც სრულიად არ შეესაბამება მათ იდეოლოგიას, კონკრეტულად კი ქალებს შორის სიყვარულის უპირატესობას და ამ გრძნობის ამაღლებულობას. ტილი-ტვიდ-ინ-ბლადი ამბობს, რომ მამაკაცები ბევრ რამეში შეიძლება გამოიყენონ, მაგალითად ტვირთის სატარებლად, რაც ასევე წინააღმდეგობაშია მათ მოსაზრებასთან მამაკაცის უფუნქციობასთან დაკავშირებით. ფაქტია, რომ ორივე პერსონაჟი ცდილობს მათივე შექმნილი იდენტობის გამყარებას, თუმცა საუბარში თავადვე აბათილებენ ამ „ჭეშმარიტებას“. ნახატში ნაჩვენები ხელთათმანი, როგორც სექსუალური აქტის ინსტრუმენტი, ტილი-ტვიდ-ინ-ბლადის ნათქვამში არა პირდაპირი, არამედ გადატანითი მნიშვნელობით გაიჟღერებს: „არასდროს მინახავს და არც მსმენია წყვილზე, რომელიც ქორწინების სარეცელზე თავისი საუკეთესო ლენტებით/ზონარით/ბაფთებით წოლილან“ (“never that I have heard of, nor one such Pair see later in a Bed of Matrimony, tied up in their best Ribands”) (Barnes, 2016, p.19). აქ თავს იჩენს როგორც ბარნსის მიერ დანახული თრუბრიჯის ხასიათი, რაც ტანსაცმლის სიყვარულს გულისხმობს, ისე სექსუალური აქტისათვის დამატებითი დეტალების არსებობის საჭიროება. აშკარაა, რომ „ლენტა/ზონარი/ბაფთა“ (Riband) შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას სხვადასხვა დანიშნულებით, მაგალითად, დასაბმელად, თუმცა იგი ასევე ქალებისათვის სასურველი აქსესუარია. ამავე თავში ბარნსი გვთავაზობს ადამიანის შექმნის, კონკრეტულად კი ლესბოსელი ქალის შექმნის მითს, რაც თავისთავად აკნინებს მამაკაცის როლს, თუმცა ამავედროულად მწერლის მიერ წარმოდგენილი ალტერნატივა ამყარებს ჩვენი არსებობის პარადოქსულობის იდეას. მითში მოთხრობილი ამბის მიხედვით, მას შემდეგ, რაც

ლუციფერმა სამოთხე დატოვა და მისი გოდება ყველას ესმოდა, თორმეტი ანგელოზი (ზოდიაქოს თორმეტი ნიშანი) გაერთიანდა და შეიქმნა პირველი ლესბოსელი ქალი: „და ეს იყო პირველი, განსხვავებული ნიშნით დაბადებული ქალი“ (“And this was the first Woman born with a Difference”) (Barnes, 2016, p. 26). აღსანიშნავია, რომ მითის დასასრულს გაისმის გამოცანებისათვის დამახასიათებელი შეკითხვა, რაც ტრადიციული აღმანახის სტრუქტურას ეხმიანება: „ამის შემდეგ ანგელოზები დაშორდნენ ერთმანეთს. თითოელის სახეზე კი დედობრივი გამომეტყველება აღბეჭდილიყო. რატომ მოხდა ასე?“ (“After this the Angels parted, and on the Face of each was the Mother look. Why was that?”) (Barnes, 2016, p.26) სიუზენ ჰამშა ტექსტში წარმოდგენილ მითზე წერს: „ჩვეულებრივ, „ქალის“ ცნება განისაზღვრება „მამაკაცის“ ცნების საწინააღმდეგო მდგომარეობად. ამ შემთხვევაში კი, „მამაკაცის“ არარსებობის დროს „ქალის“ მნიშვნელობის წარმოჩენა მხოლოდ სხვა ქალებთან დაპირისპირებაში შესაძლებელი.“ (“Usually, the meaning of “woman” is determined in opposition to “man”. Here, in the absence of “man”, the meaning of woman can only be achieved in opposition to other women.”) (Hamscha, 2004, p. 2001). თუკი ლესბოსელი ქალი არაერთი მკვლევარის აზრით არის ქალი, რომელსაც მამაკაცობა სურს, მაშინ გამოდის რომ პირველი ადამიანი არც მამრობითი სქესისაა და არც მდედრობითის. ბარნსისეული ადამიანი ერთდროულად ყველა იდენტობისა თუ ნიშნის მატარებელია.

„აპრილის“ თავისათვის დართული ჩაკუზული ქალის ილუსტრაციით, რომელიც ღრუბლებზე შარდავს, ბარნსი ბუნებრივი მოვლენების ფემინურობას უსვამს ხაზს. მიწის მორწყვასა და განოყიერებაზე პასუხისმგებელი წვიმა არა დედამიწიდან აორთქლებული სითხე, არამედ ლესბოსელი ქალის შარდია. ნახატი ასევე ეხმიანება „რაიდერში“ წარმოდგენილ სოფია გრივ რაიდერის, ქეთ ქეარლესისა და შავი ხარის შარდვის პროცესში გამოსახულ ფიგურებს. უშუალოდ „აპრილში“ განხილული ლესბოსელი ქალების ხასიათის ცვლილებებში კი აღსანიშნავია სხვადასხვა ეტაპზე გამოვლენილი ტრანსფორმაცია: „ძლიერი მელანქოლია შეინიშნება მათში, ვინც დიდი ხანია ამ საქმეს მისდევს. ხოლო ისინი, ვინც ახლა შეუდგნენ გზას, გამოირჩევიან მსუბუქი კისკისით და მოდური ცეკვებით; ფიქრით არ იტვირთავენ თავს და კონცენტრაციაც უჭირთ“ (“ACUTE Melancholy is noticeable in those who have gone a long Way into this Matter, whereas a light giggling, dancing Fancy

seems to support those in the very first Stages; brief of Thought; cut of Concentration”) (Barnes, 2016, p.27). აქ ბარნსი ადამიანის მიერ შექმნილი ყველანაირი ცხოვრების სტილის თუ კონკრეტული იდეოლოგიით გატაცების წარმავლობაზე მიგვანიშნებს. უფრო მეტიც, არათუ მხოლოდ ხელოვნურად შექმნილი, არამედ ბუნებრივი, თანდაყოლილი მდგომარეობის მართებულობაშიც კი შეაქვს ავტორს ეჭვი. ლესბოსელობა, როგორც ბარნის სალონის ერთგვარი ტრენდი, მხოლოდ თავიდან ჰგვრის სტუმრებს სიცილს, დროთა განმავლობაში კი ყოველივე მელანქოლიად გადაიქცევა. ხოლო შენივე სქესის მიმართ სიყვარული, როგორც თანდაყოლილი სურვილი, ერთ დღეს შესაძლოა სევდის და ტკივილის მიზეზი გახდეს, რადგან ადამიანის ბუნება არასდროსაა სრულად კმაყოფილი მხოლოდ ერთ მოცემულობაში არსებობით.

„მაისის“ თავში მოთხრობილი სალონის ახალი წევრის მიღების ამბავი ნათლობის რიტუალის ან ინიციაციის პაროდიაა. ნიპი და ტაკი, რომელთა პროტოტიპები ამერიკელი მწერალი და ჟურნალისტი ჯანეტ ფლენერი და ასევე მწერალი და ჟურნალისტი სოლიტა სოლანო არიან, „ალმანახშიც“ ინფორმაციის მიმწოდებლის როლს ირგებენ. ქალაქის ქუჩებში ატირებული ქალის ხილვის ამბავი მაშინვე იქცევა ქალბატონი მიუსეს ყურადღებას. იგი დაუყოვნებლივ იწყებს მის მოძიებას და უპირობოდ თანხმდება მფარველობის გაწევას, რასაც რა თქმა უნდა არანაირი კავშირი არა აქვს ნათლობა-ინიციაციასთან. მიუხედავად იმისა, რომ ბარნის სალონში მკაცრად კონტროლდებოდა სტუმართა სია, ბარნსი მაინც ირონიულად უყურებს ქალის მიმღებლობის უნარს. ახალი წევრი ბაუნდინგ ბესია, რომლის პროტოტიპად ამერიკელი აკადემიკოსი და ისტორიკოსი ესთერ მერფი მოიაზრება. მერფის პროფესიიდან გამომდინარე, ბაუნდინგ ბესი ორ ისტორიულ სახეს - საფოს და ეკატერინე დიდს - იხსენებს. იგი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ მათი საფიქრალი მხოლოდ სიყვარული არ იყო და ეკატერინეს დიდი განათლება, საფოს კი ფილოსოფოსთა დიდი პატივისცემა ჰქონდა. იქიდან გამომდინარე, რომ ბესის მსჯელობას მიუსეს მიერ საკუთარი რთული წარსულის გახსენება მოსდევს, „მაისის“ თავი ისტორიული თემატიკის თავად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ამგვარად, ქალები ცდილობენ საკუთარი აწმყო წარსულის ფაქტებით გაამყარონ. ტრადიციული ალმანახის კონტექსტში თავი შემეცნებითი ნაწილის პაროდიაა. მოდერნისტული

ალმანახი მკითხველს უყვება არა ჯვაროსნული ომების, არამედ ქალბატონი მიუსეს მიერ ქალთა სხეულის ზედმიწევნით ცოდნის ისტორიას: „ყველა ქალის სხეული, ყველა ზნე-ჩვეულება ზედმიწევნით შევისწავლე და სწორედ მათმა გონებამ გამიმხილა ყველა ეროვნების საიდუმლოც.“ (“I have learned on the Bodies of all Women, all Customs, and from their Minds have all Nations given up their Secrets.”) (Barnes, 2016, p. 35)

„ივნისის“ თვეში ბარნსი საბავშვო ლექსის, „სოლომონ გრანდის“, ალუზიას გვთავაზობს და, თავისხმრივ, ქალებს შორის ერთმანეთზე ზრუნვის მნიშვნელობაზე გვიყვება. ფაქტობრივად, „ალმანახსა“ და ხალხურ ლექსს შორის არანაირი კავშირი არაა, გარდა დასაწყისში „გრანდის“ ხსენებისა და მოჩვენებითი ბავშვური უდარდელი განწყობის მოდერნისტულ ტექსტში გადმოტანისა, თუმცა, თუ კარგად დავაკვირდებით, სიცოცხლისა და სიკვდილის ურთიერთკავშირისა და დროის წარმავლობაზე აქცენტის გაკეთების გათვალისწინებით, ხალხური ლექსი არც ისეთი სახალისოა. ბარნსის გრანდი ახალგაზრდობაში ერექციის ადვილად მიღწევის, სიბერეში კი ამის შეუძლებლობაზე გვიყვება:

„სოლომონ გრანდი, / დაიბადა ორშაბათს, / მოინათლა სამშაბათს,/
..... გარდაიცვალა შაბათს, / დაიკრძალა კვირას.“
“Solomon Grundy, / Born on a Monday, / Christened on Tuesday,/
..... Died on Saturday, / Buried on Sunday”. (Folk tale)

“When Infant Grundy rises like the Sickle / The dying Grundy will her nothing stickle” (Barnes, 2016, p. 39)

ამავე თავეში, ბარნსი ძველი ალექსის თანამედროვე ინტერპრეტაციასაც გვთავაზობს. დოლი ფიურიესი, რომლის პროტოტიპიც დოლი უაილდია, ევანჯელინ მიუსეს უყვება „ისტორიის მეოთხე უმნიშვნელოვანეს მოვლენას“: ბოროტებით გამორჩეული დედოფალი იზებელი და საბას დედოფალი ერთმანეთს ხვდებიან და ეს შეხვედრა მათი ერთმანეთისადმი სიმპათიის გაჩენით სრულდება. მიუხედავად პირველი და მეორე „მოვლენის“ არ არსებობისა, „რაიდერის“ შემდეგ უკვე მეორედ ვხვდებით ისტორიული მოვლენის ბარნსისეულ ინტერპრეტაციას. „მესამე“ და „მეოთხე“ მოვლენას მსგავსი დასასრულიც აერთიანებთ, რადგან როგორც ბარბარა

ფრიტჩის, ისე იზებელის ბოლო სიტყვები „უუ ჰუუ“ (Uoo Hoo) ჟღერადობისაა. ამ ორი დედოფლის შეხვედრით ბარნსი აქრობს დროისმიერ ბარიერს და ცდილობს, მკითხველისთვის რაც შეიძლება მეტად აღქმადი გახადოს თითოეული ისტორიული გმირი, რომელთა თავმოყრა და რესტავრაციის ენით მოდერნიზმის ეპოქაში ჩვენება მწერლის ჩანაფიქრს - ზედროულობის განცდის გაჩენას - ემსახურება. ამგვარ ინტერპრეტაციაში, რა თქმა უნდა, ირონიაც იკითხება, რადგან სალონურ საზოგადოებას მიამიტურად სჯერა მდედრობითი სქესის წარმომადგენელთა შორის არსებული სიყვარულის ამაღლებულობის და მასზე ლეგენდებსაც კი თხზავს. ჯული ტელიორი „ივლისის“ თვის ნაწილში ბარნსის მიერ ზედმეტად მანერული ენის გამოყენებასაც უსვამს ხაზს, რასაც სიურეალისტურ მიმდინარეობასთან მივყავართ: „ისეთი რეფერენციებით, როგორცაა „დენდი მისი იმედის იბერისებით და სიყვარულის ქილებით“, არქაული ტერმინები სიურეალისტურ სულელურ სიტყვებს ემსგავსებიან: ადრეულ სალიტერატურო საარშიყო (ჰეტერო)სექსუალურ ფორმათა გამოყენებით ბარნსს სააშკარაოზე გამოაქვს (და ასევე ქმნის) მათი ქვიარ გასართობები.“ (“With her reference to the ‘Dandy with his Candytufts of Hope and his Gallipots of Love’, real archaic terms are made to sound like surreal nonsense words: by performing earlier forms of literary (hetero)sexual courtship Barnes reveals (and also creates) their queer pleasures.”) (Taylor, 2012, p. 174).

„ივლისის“ თავი ქალებს შორის საუბრის მანერას და მათ ლექსიკას განიხილავს. მთხრობელი, ერთი მხრივ, მასკულინურ, მეორე მხრივ კი, ფემინურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ლექსიკის განხილვისას, რაც გაორების და გენდერულ იდენტობათა ნეიტრალიზაციის შეგრძნებას აჩენს მკითხველში. „ივლისის“ ილუსტრაციაში ღრუბელზე მწოლიარე ქალი, რომელსაც სხივად ეფინება სასიყვარულო სიტყვები, პაროდიაა როგორც კონკრეტული თავის, ისე მთლიანად ტექსტის. მაშინ, როდესაც მთლიანად „ქალთა აღმანახი“ გაზვიადებული ენითაა შექმნილი, თავის მთხრობელი მასხრად იგდებს მანერულობას, ნახატი კი იმ ქალების ვიზუალიზაციაა, რომლებიც ამგვარი საუბრით სიამოვნებას იღებენ. ბარნსი დასცინის სალონის წევრთა იმრიტორიკას, რომლისმსხვერპლნიც ისინი ხშირად თავადვე ხდებიანდა ამავედროულად ეჭვქვეშ აყენებს საკუთარი „აღმანახის“ ორიგინალურობისა და სამედლობის იდეას.

„ავგისტოს“ თავის ქვესათაური “Distemper” რამდენიმე მნიშვნელობის მატარებელია: 1. უხასიათობა და გაღიზიანება, რაც ასოციაციურად მენსტრუაციას უკავშირდება; 2. ძაღლების დაავადება - შავი ჭირი, რაც ბარნსისათვის დამახასიათებელი ადამიანისა და ცხოველის, უფრო ხშირად ძაღლის, ბუნებათა აღრევის სიმბოლოა. აღნიშნული მოვლენა კიდევ უფრო მეტად იჩენს თავს „ღამის ტყეში“. 3. პოლიტიკური უწესრიგობა, რაც სიტყვის არქაული მნიშვნელობაა და რომლის გამოყენებით ავტორი ირონიულად ლესბოსელთა პრობლემების მასშტაბურობაზე ცდილობს ხაზგასმას. თავი მიმოიხილავს თანამედროვე სექსუალურ თეორიებს და თამამ თუ მორცხვ ქალთა ხასიათებს. აღსანიშნავია მიუსეს სტუმართა სიაში მყოფი „მაღალთავიანი“ (High-Head) და „დაბალქუსლიანი“ (Low-Heel), რომლებიც ჯონათან სვიფტის „გულივერის მოგზაურობის“ ალუზიას აჩენენ. ბარნსი „მაღალქუსლიანთა“ - ტორების და „დაბალქუსლიანთა“ - ვიგების მოდერნისტულ ვერსიას გვთავაზობს, რომელთა სადავო საკითხს კვლავ აბსურდული შინაარსი აქვს. „მაღალთავიანი“ ფიქრობს, რომ ქალები კაცებზე ძლიერები არიან, „დაბალქუსლიანი“ კი მათ ნაზ და სუსტ არსებებად მიიჩნევს. თავის შუა ნაწილში ავტორი წარმოდგვიდგენს ნახატს, სადაც გამოსახულია კავშირი ზოდიაქონის ნიშნებსა და ადამიანის სხეულის ნაწილების შორის (იხ. დანართი10). ლესბოსელი ქალი, რომელიც ზოდიაქოს ნიშნების შეერთების შედეგად წარმოიშვა, სხეულის თითოეულ ნაწილს მის ზემოქმედებას უქვემდებარებს, მაგალითად, ფეხებს - ქალწულს, ბარდაყებს - მერწყულს და ა.შ. ამ ხერხით ბარნსი არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის მქონე ქალის არაპროგნოზირებად ბუნებას და სიამოვნების მიღების ინდივიდუალურ გზებს უსვამს ხაზს.

„სექტემრბის“ თავი ქალსა და კაცს შორის არსებულ ხასიათის განსხვავებას ეძღვნება. ბარნსისთვის ქალი დედამიწის თევზია (Fish of Earth), რომელიც ხმელეთზე (Terra-firma) დაცურავს. „დედამიწის თევზის“ მეტაფორით იგი ქალის მიწიერ და სიამოვნებისკენ მიდრეკილ ბუნებას უსვამს ხაზს. მისთვის მამაკაცის მხრიდან ეჭვიანობის მიზეზი სქესთა შორის განსხვავებაა, ხოლო ქალებს შორის ეჭვიანობა მიუღებლად მიაჩნია სწორედ ერთმანეთის მსგავსი ბუნებისა თუ სხეულის გამო: „და მაშინ, როდესაც კაცს თოკიდან ჩამოხსნიან მოღალატე ცოლის გამო, ორი ქალი ერთ დღესაც საერთო ენას გამონახავს ერთი და იმავე გოგოსთვის.“ (“and where one Man is

cut down from a Rope's End for the sake of his dishonest Wife, two Maids will that same day be found swinging to that Same Beam for that same Girl.”) (Barnes, 2016, p.57). თავის ბოლოს განთავსებული ლექსი ასევე ტრადიციული ალმანახისათვის დამახასიათებელი ფორმატივია შედგენილი, თუმცა შინაარსი არა მთელი წლის ასტროლოგიური პროგნოზების ლაკონიურად გადმოცემას, არამედ წლის განმავლობაში ქალებისათვის განკუთვნილი სხვადასხვა სახის სიამოვნების ჩამოთვლას გულისხმობს.

„ოქტომბერი“ ქალის სამოთხიდან წამოსვლის და არა გამოძევების მოდერნისტულ ამბავს გვიყვება. ერთ დროს ბუნებასა და ცხოველთა სამყაროსთან ჰარმონიაში მყოფი ქალი, თანდათანობით ივიწყებს ღმერთს და მამაკაცს. მარტო დარჩენილს და ყველანაირი ვალდებულებისგან გათავისუფლებულს, ავტორი ალტერნატიულ რეალობაში წარმოგვიდგენს: „...და უღმერთოდ დარჩენილმა და უშიშარმა, ქალბატონი მიუსეს ყვითელი თმისგან შექმნა შიში და ღმერთი“ (“...and Godless and fearless, made Fear and a God of the yellow Hair of Dame Musset”) (Barnes, 2016, p. 63). ამ ეპიზოდით ნატალი კლიფორდ ბარნის პერსონა შიშის წყაროს და ღმერთის ხატის განასახიერებად გვევლინება. მისი რელიგია ვენდელ რაიდერისას ემსგავსება და მკითხველი კიდევ ერთხელ ხედავს ბარნის ირონიულ დამოკიდებულებას როგორც ახალ რელიგიათა შემქმნელების, ისე ზოგადად მისი დანიშნულების მიმართ. ამავე თავში ვხვდებით მიუსეს მიერ შერჩეულ სხვადასხვა ქალის იდეალურ ნაწილთა ჩამონათვალს (იხ. დანართი11), რაც სიმბოლურად ბარნის შემოქმედების და ზოგადად მოდერნიზმის თეორიის ვიზუალიზაციად შეგვიძლია მივიჩნიოთ: წარსულში ნანახი ქალის იდეალური ნაწილები - წინამორბედ ლიტერატურულ ჟანრთა თუ სხვადასხვა ტიპის ნაწარმოებთა ნაკრებია, ხოლო ახლადშექმნილი, ახალი ფორმით გამოძერწილი ქალის სხეული როგორც კონკრეტულად „ქალთა ალმანახი“, ისე წარსულის გამოცდილებაზე შექმნილი ყველა მოდერნისტული ლიტერატურული ტექსტი. ამ თავის ქვეთავში გაურკვეველი მიზნით წარმოდგენილ მჩხიბავის ან ექიმბაშის რეცეპტსაც ვხვდებით. იგი როგორც ხალხური მედიცინის, ისე ჯადოს გასაკეთებელ ან მოსახსნელ ნივთიერებად თუ წამლად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, თუმცა მხოლოდ ლესბოსელთათვის: „ასე რომ აიღეთ თავის წინა ნაწილში მოთავსებული თმა და მოხარშეთ ფაშატის რძესთან ერთად...“

„...ასევე ლესბოსის რამდენიმე რანეტი, რომელიც მკვდრეთით აღდგომას შეუწყობს ხელს“ (“So take the first Hair from your Head, and boil it with Mare’s milk...” “...and some Ronnet of Lesbos to force a get-up in the near Resurrection“). „რანეტი“, რომელიც ზამთრის ვაშლის სახეობაა, ადამსა და ევასთან ასოცირდება, ლესბოსი კი სამოთხესთანაა დაკავშირებული. აკრძალული ხილის გასინჯვითქალები სურვილების შეცნობას და „მკვდრეთით აღდგომას“ იწყებენ, რაც საკუთარ თავში ლესბოსური სიყვარულის აღმოჩენას გულისხმობს. „ოქტომბრის“ თავის ალუზიებისა და სიმბოლიკის ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქალებს შორის სიყვარულის აღიარებას ავტორი სამოთხიდან გამომდევების საპირწონედ წარმოაჩენს, რაც უკვდავების უარყოფისა და მარადიული ტანჯვის წინაპირობაა.

„ნოემბრის“ თავი ევანჯელის მიუსეს მხრიდან საკუთარი იდეოლოგიის გავრცელებისა და გოგონების გადაბირების უკანასკნელ მცდელობად გვევლინება. მონადირე ქალის ხატით ბარნსი ნატალის მებრძოლ ხასიათს წარმოგვიჩენს და ამავდროულად სხვა მკვლევართა შეფასებებს გვახსენებს, რომლებიც მის ქმედებაში მხოლოდ სექსუალურ კონტექსტს ხედავდნენ: „საუკეთესო მაგალითი მდედრობითი სქესის დონ ჟუანისა, რომელიც ხალხს ატყვევებს და არსად უშვებს მაშინ, როდესაც მამრობითი სქესის დონ ჟუანი ერთი მსხვერპლიდან მეორესთან დადის“ (“a perfect example of the feminine Don Juan, conquering and holding on to her captives, while the masculine Don Juan runs from one victim to the other”) (Chalon, 1979, p.66). შარი ბენსტოკი დამაჯერებლად აბათილებს შალონის მოსაზრებას: „ის მისი სიყვარულისგან „ტყვევებს“ არ ქმნიდა; პირიქით, თითოეული მისი საყვარელი სხვადასხვა გზით ცდილობდა ნატალისგან „ტყვის“ შექმნას“ (“She did not make “captives” of her loves; indeed, each lover in her way tried to make a “captive” of Natalie.”) (Benstock, 1986, p.277). „ალმანახის“ ამ ნაწილში, იგი კვლავ განიხილავს ადამიანების მიერ სიბრძნის მოპოვების გზებს, რაც მამაკაცის შემთხვევაში მეტად მარტივი და დამაკნინებელია: „კაცის შემთხვევაში ეს ღრმა ძილით მიიღწევა,“ (“...to Man it comes with the stealth of a deep sleep.”) (Barnes, 2016, p.74), ქალის შემთხვევაში კი აღნიშნული გზაუმთავრესად დედობის უარყოფაზე გადის. ავტორის მიერ წარმოდგენილ ორ მოცემულობაზე დაყრდნობით შეგვიძლია გავანალიზოთ სქესთა შორის არსებულ განსხვავებულ ამოცანათა სირთულე: მამაკაცს სიბრძნის მოსაპოვებლად არაფრის

დათმობა არ უწევს, რადგან ძილი ადამიანის ბუნებრივი მდგომარეობაა, ქალს კი ასევე ბუნებრივ ინსტინქტზე - დედობაზე უწევს უარის თქმა სასურველი შედეგის მისაღებად. თუ დავუკვირდებით, ბარნსი, ერთი მხრივ, ცდილობს მდებარეობითი სქესის ძლიერი ბუნების წარმოჩენას და კაცის დაკნინებას, მეორე მხრივ კი, მოცემულ ეპიზოდში მამაკაცის აღმატებულობას ესმება ხაზი. ჩნდება კითხვა, თუ სიბრძნის მოპოვების რომელი შემთხვევაა მეტად დასაფასებელი და რთული: ბუნებისგან ბოძებული ინსტინქტების მიღების თუ მათი დათრგუნვის. ამ შემთხვევაში დინების მიმართულებით ცურვა მეტად მარტივი და მომგებიანია, თუმცა საპირისპირო გზით სვლა ანუ გამრავლების იდეის უარყოფა და ლესბოსური სიყვარულის შეცნობა, მოცემული რეალობის ჩარჩოდან თავის დაღწევის და ალტერნატიული ყოფის გამოცდის საშუალებად გვევლინება. სიბრძნის მოპოვების სურვილით შეპყრობილი ევანჯელინი ხალხს დაპირებებსაც აძლევს და ამბობს: „ამ აღმოჩენისათვის ბაშამის ყველა ზარს დავრეკ; ისეთ კვნესას და ზანზალაკთა წკრიალს ავტეხ მთელს ქალაქში, რომ ყოველი ქალი შეიხსნის კორსეტს და ფანჯრიდან გადმოკიდებს მას სიხარულის ნიშნად“ (“I shall ring the Bells of all Basham for this discovery; and make such a Groaning and tintinnabulation throughout my own city, that every Woman will unloosen her Stays and hang them at Window for joy of the thing!”) (Barnes, 2016, p.74). აღნიშნულ ციტატას ჯული ტეილორი შემდეგ კომენტარს უკეთებს: „ქალბატონის მიერ ნახსენები „კვნესა“ - სექსუალურ სიამოვნებასთანაა კავშირში. იგი ასევე კომუნიკაციის საშუალებაცაა, რასაც მისი აზრით, სხვა ქალებმაც მსგავსი სექსუალური ფორმით უნდა უპასუხონ. მიუსესთვის სიამოვნება და სექსუალობა ნაწილობრივ სოციალურ, თუმცა არანორმატიულ მდგომარეობასთანაა დაკავშირებული. მას თან ახლავს სიხარულის განცდა, რომ სხვა ქალები, რომელთაც ის შეხვდება, სექსუალობის ცნებას არც ოჯახთან, ახალგაზრდობასთან ან განაყოფიერებასთან კავშირში და არც სოლიფსისტური აქტივობის კონტექსტში არ გაიგებენ.“ (“The Dame’s ‘groaning’ evokes the sound of sexual pleasure yet also functions as a form of communication to which others, she imagines, will respond in a equally sexualized manner. For Musset, pleasure and sexuality relate in a particularly social yet non-normative way, with her taking joy in the (ultimately unfulfilled) hope that the other women she meets might understand sexuality neither in relation to family, youth and procreativity, nor as a solipsistic activity.”) (Taylor,

2012, p.164). ევანჯელინის მიერ ამ თავის განმავლობაში წარმოთქმული გამოცანები, რომელთა გამოცნობის შემთხვევაშიც გოგონები მის მფარველობას იღებენ, მხოლოდ და მხოლოდ ეპითეტთა ალოგიკურ ჯაჭვს ქმნიან: „ისეთივე ტლანქი როგორც ბატი, ისეთივე მდორე როგორც უმოქმედობა, ისეთივე სწრაფი როგორც საათი, ისეთივე სველი როგორც ნაკადული, ისეთივე რბილი როგორც თავის ბოლო“ (“as lame as a Goose, as halt as a Standstill, as fast as a Watch, as wet as a Rill, as soft as a Mouse end...”) (Barnes, 2016, p.75). გამოცანის პასუხი სიყვარულია, თუმცა აღსანიშნავია ტექსტისათვის დართული გოგონას სურათი, რომელსაც მიუსეს სიტყვების ამოხსნა ევალეზა (იხ. დანართი12). ყოფიერების აღმნიშვნელი ნივთებითა თუ ცხოველებით ასხმული გოგო თითქოს მიუსეს სიტყვების ვიზუალიზაციაა, რომელსაც აბსტრაქტულ ცნებათა ჩამონათვალი აღარაფერში სჭირდება, რადგან ყველაფერი მატერიალად უქცევია. ის, რაზეც მიუსე ფილოსოფიურ კონტექსტში საუბრობს, გოგონასთვის სრულიად ხელშესახები ობიექტებია, ამიტომაც ბარნსი კიდევ ერთხელ აბათილებს ნატალი ბარნის იდეოლოგიას გოგოს ქმედებით: „მაგრამ გოგომ არ მოუსმინა და ხარებს შემოუძახა: აბა, გასწით!“ (“But the Girl would not listen and said Gee to her Oxen.”) (Barnes, 2016, p.76).

„დეკემბერი“ ევანჯელინ მიუსეს გარდაცვალების და „ქალთა აღმნახის“ უკანასკნელი თავია. ბარნსი მიუსეს „დედამიწის მტკიცებულებად“ (proof of Earth) მოიხსენიებს, რაც მიწიერი ცხოვრების მეტაფორად გვევლინება. ევანჯელინის მსჯელობა საკუთარ სიკვდილზე დროის უგულვებლყოფას განასახიერებს და ამავდროულად სოფია გრივ რაიდერის ასოციაციას გვიჩენს, რომელიც მის მსგავსად გეგმავდა გარდაცვალების შემდგომ მოვლენებს. სოფიასგან განსხვავებით, ევანჯელინს დაკრძალვის ყველანაირირიტუალის საკუთარ თავზე გამოცდა სურს: „და რადგანაც სიცოცხლეში ყველას სხვადასხვაგვარად ვუყვარდი, უფლებას მივცემ სიკვდილის შემდეგ სხვადასხვანაირად დამკრძალონ“ (“and as they loved me differently in Life so I would have them plan differently for me in Death”) (Barnes, 2016, p.82). აღნიშნული ციტატით მიუსე გულისხმიერებას ამჟღავნებს მიმდევართა მიმართ, თუმცა არ უნდა გამოგვრჩეს, რომ საკუთარ თავს მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ უთმობს მათ და გარკვეულ რჩევა-დარიგებასაც იძლევა: „თავდაპირველად თუ დამწვავთ, მაშ, როგორ მომამზადებთ წესის ასაგებად? და თუ ოკეანეში ჩამაგდებთ

როგორ მექნება მიწასთან კავშირი? არა, ამ საქმეს წინდახედულებით და ექვიანობის გარეშე უნდა მიხედოთ“ (“if you burn me first, how shall you lay me out for shriving, and how, if you drop me in Ocean, can you also bind me with Earth? Nay, you must come to the matter with Forethought and no Jealousies”) (Barnes, 2016, p.82). დანიელა კასელი კავშირს ხედავს დაკრძალვის რიტუალის მრავალფეროვან ჩამონათვალსა და ბარნსის ადრეულ სტატიას - „რომელია გარდაცვალების კარგი ფორმა?: რომელშიც სიკვდილის თორმეტოდე დახვეწილი ვერსიაა წარმოდგენილი გამბედავი გოგონებისათვის“ - შორის. აღნიშნულ სტატიაში ავტორი სხვადასხვაგვარ რიტუალსა და მათი საკუთარ თავზე მორგების წესებს მიმოიხილავს. ევანჯელინის გარდაცვალების შემდგომ ჩატარებული რიტუალები, რაც ორმოცი ქალის მიერ თავის გადაპარსვას და ორმოც სხვადასხვა შემადღებულ ადგილას ლოცვას გულისხმობს, მოსეს მიერ სინაის მთაზე გატარებულ ორმოც დღე-ღამეს და ღმერთის გამოცხადებას განასახიერებს: „შევიდა მოსე შუაგულ ღრუბელში და ავიდა მთაზე; ორმოცი დღე და ორმოცი ღამე იყო მოსე მთაზე“ (გამოსვლა, 24:18). მიუსეს კუბოსთან მგლოვიარე ჩიტის, კურდღლის, თხის და ბუს გამოჩენა მისი ყოვლისმომცველი არსის და ბუნებასთან კავშირის აღმნიშვნელია, თუმცა მეორე მხრივ ღმერთის მიერ მოსესთვის ნათქვამი სიტყვების პაროდიაა: „კაციშვილი არ ამოგყვეს, კაციშვილი არ გამოჩნდეს მთაზე, არც ცხვარი, არც ძროხა არ უნდა მოვდეს ამ მთის წინ.“ (გამოსვლა, 34:3). ორი სიუჟეტის ასოციაციური დაკავშირებით ბარნსი „ალმანახის“ პერსონაჟთა ამო მცდელობაზე მიგვანიშნებს, რომლებიც წინამძღოლისაგან ათ მცნებას ვერ იღებენ. ევანჯელინ მიუსეს კრემაციის შემდგომ, ავტორი მთელ ამ ირონიით გაჟღენთილ ისტორიას საბოლოო შტრიხს უმატებს და წერს, რომ წმინდანი ქალბატონისგან მხოლოდ ენა გადაურჩა ცეცხლს. სიმბოლურად ენა ლესბოსელთა უმთავრეს ინსტრუმენტს და სიამოვნების წყაროს განასახიერებს. თუმცა ნატალი კლიფორდ ბარნის საქმიანობიდან გამომდინარე, აღნიშნული ორგანო როგორც მისი იდეოლოგიის გავრცელების, ისე სამწერლობო ნიჭის გამომჟღავნების და მეტყველების საშუალებაა. სწორედ „დეკემბრის“ დასასრულს ხდება ამ თავისათვის დართული ილუსტრაციის მნიშვნელობა სრულად გასაგები (იხ.დანართი13): მამაკაცის სამოსში გამოწყობილი ქალი იმ ქოთანზე ზის, რომელშიც ევანჯელინის ცხედარს უკიდია ცეცხლი, თუმცა ეს მისთვის პრობლემა არ არის. მიუსეს

ცხედრისგან წარმოქმნილ ცეცხლის სიმხურვალეს მისივე ენისგან გამოწვეული სიამოვნება ანეიტრალებს.

ჯუნა ბარნსმა „ქალთა ალმანახით“ წარმოგვიდგინა როგორც ტრადიციული ალმანახის მოდერნისტული ინტერპრეტაცია, ისე უმცირესობათა იდეოლოგიის ერთგვარი მანიფესტი. კალენდარული სისტემით აწყობილ ალმანახში ბარნსმა ლესბოსელთა ფილოსოფიის და გენდერული იდენტობის არამყარი, ცვალებადი ბუნება აღწერა. ბიბლიურ სიუჟეტთა პაროდირებისა და მწერლის თანამედროვე, ხელოვნების სფეროს წარმომადგენლების მხატვრულ სახეთა შექმნით, დაირღვა როგორც დროისმიერი, ისე მსოფლმხედველობითი კავშირი რელიგიურ თუ საერო პირთა შორის. შედეგად, „ქალთა ალმანახში“ აღწერილი პარიზული 20-იანი წლები და წარსულის გამოცდილება იქცა არა განსხვავებულ შეხედულებათა დაპირისპირების მაგალითად, არამედ არქაული ენით გამოთქმულ ეკლექტურ და პარადოქსულ ცნებათა ერთობლიობად.

3. „ღამის ტყე“: არქექტიპულ სახეთა მეტამორფოზები და არაცნობიერის სიმბოლიზაცია

ჯუნა ბარნსის 1936 წელს გამოცემულ რომანს, „ღამის ტყეს“, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია არა მხოლოდ მწერლის შემოქმედებაში, არამედ მოდერნიზმის ეპოქასა და მოდერნისტულ ლიტერატურაში. „ღამის ტყის“ წინასიტყვაობა ეკუთვნის ტომას სტერნზ ელიოტს, რომელმაც ბარნსის ტექსტი აღმოაჩინა და ხელი შეუწყო მის წიგნად გამოცემას. ელიოტის ყურადღების მისაქცევად ამერიკელმა მწერალმა, ემილი კოლმანმა, ძალისხმევა არ დაიშურა და არაერთი წერილი მისწერა მას. ამ ფაქტთან დაკავშირებით, კეტრინ ჰოლისი თავის სტატიაში აღნიშნავს, რომ კოლმანის მხრიდან რომანის მეტაფიზიკურ ჭრილზე ხშირი აქცენტირება ელიოტის დაინტერესების ერთგვარი ხერხი იყო (Hollis, 2000). თავდაპირველად, რომანის სახელწოდებად განიხილებოდა „ღამის მხეცი“ (“Night Beast”) და „ქედის მოხრა“ (“Bow Down”), თუმცა საბოლოოდ ავტორმა ის „ღამის ტყით“ შეცვალა. შესაძლოა კავშირი დავინახოთ ბარნსის ადრეულ, საგაზეთო მოთხრობის სათაურთანაც – „ღამე ტყეში“ (“A Night in the Woods”), სადაც ავტორი დაპატიმრებული ცოლ-ქმრის ციხიდან გაქცევის ამბავს გვიყვება: წყვილი ღამის ტყეს აფარებს თავს, რაც თავისუფლების და საკუთარ თავთან დაბრუნების სიმბოლოდ წარმოგვიდგება: „ტრენჩარდი ოცნებამ წაიღო - ტყე არც ისე შორსაა, დიდებული, სუფთა, თავის შესაფარებელი ტყე. ხავსიანი და ფოთლიანი ტყე, რომლისკენაც მას ყოველთვის მიუწევდა გული, თუმცა სტუმრობის შესაძლებლობა არასდროს ჰქონია.“ (“Tranchard begins to dream – not far away are the woods, the great, clean, sheltering woods, with the moss and the leaves that he has so often longed to explore, but which he has never had time to so much as visit.”) (Barnes, 1982, p.178). ბევრი წლის შემდეგ, ბარნსმა ამერიკელ ავტორსა და ფოტოგრაფს, ჰენკ ო’ნილს გაუმხილა, რომ სათაურისათვის შთაგონების წყაროს უილიამ ბლეიკის „ვეფხვი“ წარმოადგენდა: “Tyger, tyger, burning bright in the forests of the night...” (Blake, 1988, p.36). ნაწარმოებზე არანაკლები მნიშვნელობისაა წინასიტყვაობა, რომელშიც ელიოტი ხაზს უსვამს ტექსტის პოეტურობას და მის წაკითხვას პოეზიაში უკეთ გაწაფულ მკითხველს ანდობს. წინასიტყვაობით გამოწვეულ აღფრთოვანებაზე მოწმობს ბარნსის მიერ ელიოტისათვის გაგზავნილი წერილი, რომელიც მან 1949 წელს, რომანის ამერიკული გამოცემისათვის დამატებული დანართის ხილვის შემდეგ დაწერა: „არ ვიცი იცი თუ არა, მაგრამ შენ, ეს წიგნი და წინასიტყვაობაა ის სამი რამ,

რამაც ბოლო 10-12 წლის მანძილზე გამახარა.“(“I do not know if you know it, but you and that book and that foreword are the three only things that have pleased me in ten, twelve, years.”) (Fleischer, 1998, p. 407). რომანი ეძღვნება ამერიკელ ექსპატრიატ პეგი გუგენჰაიმს, რომელიც ცნობილი იყო ხელოვნების ნიმუშების შეგროვებითა და ჯონ ფერარ ჰოლმსს - ბრიტანელ ლიტერატურის კრიტიკოსს. ფილიპ ჰერინგი ნაწარმოების ჰოლმსისეულ აღქმაზე წერს: „ის ფიქრობდა, რომ ეს იყო „ყველაზე ბნელი და სევდიანი წიგნი რომელიც ოდესმე წაეკითხა“. მას მეორე „მელანქოლიის ანატომიად“ მოიხსენიებდა, რაც მეტად ღირებული შეფასებაა თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ რობერტ ბარტონის ეს შესანიშნავი ნამუშევარი ბარნსის საყვარელი წიგნი იყო.“(“He thought it was “the darkest, saddest book he ever read,” calling it a second *Anatomy of Melancholy*, a complimentary judgement since the great work by Robert Burton was a favourite of Barnes’s.”) (Herring, 1995, p.204).

„ღამის ტყის“ გმირები მე-20 საუკუნის ოციანი წლების პარიზში ცხოვრობენ. მიუხედავად ამისა, პერსონაჟთა სახეების სიმბოლური და ასოციაციური მრავალნიშნადობა საშუალებას გვაძლევს ტექსტი გავიაზროთ არა თუ კონკრეტული ეპოქის ჭრილში, არამედ უძველესი დროიდან თანამედროვეობამდე. დროისმიერი მანძილი უგულებელყოფილია მწერლის მიერმიტოსურ სქემათა გამოყენებით და სრულიად ფანტასტიკური გარემოს საშუალებით, რომელშიც დიდ როლს თამაშობს როგორც დეკორაციის სიმბოლურობა, ისე მასში არსებულ გმირთა სხეულის მოცემულობა და თითოეული ჟესტი. შედეგად, პერსონაჟები გადიან როგორც წარმოსახვით, ისე სივრცობრივ გზას რათა მიაგნონ, მოერგონ, ან დაივიწყონ კონკრეტული იდენტობა. ბარნსისეული მაძიებლობის მითოსი უფრო მეტად გონების გზად გვევლინება, ვიდრე სივრცობრივ მოცულობად, მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედება ხდება როგორც პარიზში, ბერლინსა და ვენაში, ისე ამერიკაში. „ღამის ტყის“ პერსონაჟთა მისტიკურობასა და ფანტასმაგორიულობაზე კი ჯოზეფ ფრენკი აღნიშნავს, რომ ბარნსს აზრადაც არ გაუვლია მისი ქმნილებები ცოცხალი ადამიანებისთვის დაემსგავსებინა, არამედ მოგვთხოვა, მიგველო ისინი ისეთები, როგორებიც იყვნენ (Frank, 1945).

რვა თავისაგან შემდგარ რომანში არ ვხვდებით სწორხაზოვან თხრობას. ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის საშუალებით, რომელიც ძირითადად მონოლოგებში

იჩენს თავს, წარმოდგენილია არა მხოლოდ სიუჟეტის ირგვლივ მიმდინარე მოვლენები, არამედ წარსულში, პერსონაჟთა თავს გადამხდარი ამბები. ისტორიებს, რომელთაც ამოვიკითხავთ, ვისმენტ არა თუ მოქმედი გმირების, არამედ მეორე პირის მონაყოლზე დაყრდნობით. შედეგად, მკითხველი კარგავს რეალობის აღქმას და კმაყოფილდება ალტერნატიული სიმართლითა თუ წარმოსახვით. სიტყვათა უწყვეტი ჯაჭვი და განმეორებადობის პრინციპი აქრობს დროის შეგრძნებას და სიუჟეტური ხაზიც თავის ფუნქციას კარგავს. ბიბლიური ალუზიები, რომელთაც „ღამის ტყის“ თავების სათაურებში ვხვდებით, ტექსტის ფაბულას კიდევ უფრო მრავალშრიანს და მასშტაბურს ხდის. პირველი და მეხუთე თავები, „ქედის მოხრა“ (Bow Down) და „გუშაგო, რა მოხდა ღამით?“ (Watchman, what of the Night?) ესაია წინასწარმეტყველის მე-2 და 21-ე თავების ალუზიაა, რომელშიც ვისმენტ ავისმომასწავებელ წინასწარმეტყველებას ბაბილონის დაცემასთან დაკავშირებით. „ქედის მოხრას“ (Bow Down) მესამე და მეთერთმეტე მუხლებში დამდაბლებისა და დიდი ტკივილის მნიშვნელობით ვხვდებით: „დამდაბლდებოდა ადამიანის ამაყი მზერა და კაცთა მედიდურება დამცირდება, მხოლოდ უფალი იქნება მაღალი იმ დღეს!“ (ესაია 2:11) (“The lofty looks of man shall be humbled, and the haughtiness of men shall be bowed down, and the LORD alone shall be exalted in that day”) (Isaiah 2:11); „ამის გამო ამიკანკალდა წელი, მშობიარესავით ტკივილებმა შემიპყრო, გაგონილმა მომკრუნჩხა და ნანახმა შემამრწუნა“ (ესაია 21:3) (“I am bowed down so that I cannot hear; I am dismayed so that I cannot see”)(Isaiah 21:3). „გუშაგო, რა მოხდა ღამით?“ (Watchman, what of the Night?) კი დაკავშირებულია მეთერთმეტე მუხლთან: „მე მომძახიან სეყირიდან: ყარაულო, ღამის რომელია? ყარაულო, ღამის რომელია?“ (ესაია 21:11) (“One calls to me from Seir: ‘Watchman, what is left of the night? Watchman, what is left of the night?’”) (Isaiah 21:11). დანიელა კასელს, თავის სტატიაში, მეხუთე თავის სახელწოდების საილუსტრაციოდ მოჰყავს სტრიქონი უილიამ ბლეიკის ლექსიდან „სიზმარი“ (Dream): ‘What wailing wight / Calls the watchman of the night?’ და მიიჩნევს, რომ ბარნსის მხრიდან, ტექსტში ნაჩვენები ალუზია ლინგვისტური უმანკოების მოპოვების ირონიული მცდელობაა (Caselli, 2016). მეორე თავი, „მთვარეული“ (La Somnabule) ასოციაციურად უკავშირდება ვინჩენცო ბელინის ოპერა „სომნაბულას“ (La Sonnambula), რომელიც 1827 წელს დაიდგა პარიზში; მესამე თავი, „ღამის გუშაგი“ (Night Watch) კი

მიგვანიშნებს რემბრანდტის ამავე სახელწოდების ტილოზე, რომელისსიუჟეტი დარწმუნებით არც ღამის განათებაზე მეტყველებს და არც დღის. მეექვსე თავი, „სადაც დაეცემა ხე“ (Where the Tree Falls), ეკლესიასტეს მე-11 თავის ალუზიას წარმოადგენს: „ხე ძირს რომ დაეცემა, სამხრეთით იქნება თუ ჩრდილოეთით, სადაც დაეცემა, იქვე დარჩება“ (ეკლესიასტე 11:3) (“...if a tree falls to the south or to the north, in the place where the tree falls, there it will lie”) (Ecclesiastes 11:3). მეშვიდე თავი, „დაბლა ჩადი, მეთიუ“ (Go Down, Matthew), არაერთი კრიტიკოსის აზრით მეთიუ ო'კონორთან დაკავშირებულ სექსუალურ შინაარსს ატარებს. ნათელია, რომ ჰომოსექსუალი ექიმის მონოლოგი და აღნიშნული სათაური ერთმანეთთან კავშირშია, თუმცა ბარნსისავე განმარტებით ეს მხოლოდ და მხოლოდ პარალელია ცნობილ აფრო-ამერიკულ კომპოზიციასთან „განვედ მოსე“ (Go Down, Mosses), რომელიც თავის მხრივ გამოსვლის წიგნის მე-5 თავის პირველ მუხლს უკავშირდება: „ამის შემდეგ მივიდნენ ფარაონთან მოსე და აჰარონი და უთხრეს, ასე ამბობსო უფალი, ისრაელის ღმერთი: გაუშვი ჩემი ხალხი, რომ დღესასწაული გამიმართონ უდაბნოში“ (გამოსვლა 5:1) (Afterward Moses and Aaron went to Pharaoh and said, “This is what the LORD, the God of Israel, says: ‘Let my people go, so that they may hold a festival to me in the wilderness’) (Exodus 5:1).

3.1 ტირესიასის პარიზული მეტამორფოზა

„რაიდერის“ შემდეგ, „ღამის ტყეში“ მეორედ ვხვდებით მეთიუ ო'კონორის პერსონაჟს. ამერიკიდან პარიზში ჩამოსული მეთიუ ჩრდილავს რომანის ყველა გმირს, რაზედაც ტ.ს. ელიოტი შემდეგ კომენტარს აკეთებს წინასწიტყვაობაში: „რომანის პირველად წაკითხვის დროს, მქონდა შთაბეჭდილება, რომ მხოლოდ ექიმს შეეძლო წიგნისათვის სიცოცხლის შთაბერვა“ (“And throughout the first reading, I was under the impression that it was the doctor alone who gave the book its vitality”) (Barnes, 1980, p. 228). ამერიკელი მეთიუ ო'კონორი პარიზულ ტირესიასად გვევლინება და ნაწარმოებში ყველაზე სრულყოფილ მოდერნისტულ სახეს ქმნის. 1928 და 1936 წელს გამოცემული ორი ტექსტის შედარების საფუძველზე ნათლად შეგვიძლია დავინახოთ მეთიუს ტრანსფორმაცია: თუკი ამერიკაში ცხოვრებისას ის ქალებს ეხმარებოდა

მშობიარობაში და ხშირად სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის შუამავლადაც გვევლინებოდა, პარიზში ჩამოსული ძირითადად მიწისქვეშა საქმიანობას ეწევა და მშობიარობასთან კავშირი აღარ აქვს. სიცოცხლის მოვლინებასთან კავშირის გაწყვეტა განასახიერებს ეპოქის ინდიფერენტულობას და მას უნაყოფობის გავრცელების სიმბოლოდ აქცევს.სამშობლოში მყოფს ჯერ კიდევ ჰქონდა ხსნის მცირედი ილუზია, პარიზში გადმოსულს კი ეჭვი აღარ ეპარება ყოველივეს ამაოებაში. მისი წინასწარმეტყველური ნიჭი სიბრძნის სიმბოლოდაც გვევლინება და როგორც მკითხველი, ისე თითოეული გმირი მზადაა დაუსრულებლად უსმინოს ექიმის რჩევებსა თუ შეგონებებს. პირველ ინფორმაციას, რასაც მის შესახებ ვგებულობთისაა, რომ გინეკოლოგიის ინტერესმა ნახევარი მსოფლიო მოატარა - „ეს მამაკაცი იყო ექიმი მეთიუ ო'კონორი, ირლანდიელი ბარბერის სანაპიროდან (მშვიდობის ქუჩა, სან ფრანცისკო), რომელმაც გინეკოლოგიის ინტერესის გამო ნახევარი მსოფლიო მოიარა“ (“The man was Dr. Matthew O'Connor, an Irishman from the Barbary Coast (Pacific Street, San Francisco), whose interest in gynaecology had driven him half around the world”)(Barnes, 1980, p. 243). არალიცენზირებული ექიმი ჩუმად აკეთებს მისთვის საყვარელ საქმესდაპოპულარობითაც სარგებლობს პარიზულ საზოგადოებაში.მისი მაჰიპნოზირებელი ძალა ერთადერთი ხსნაა მელანქოლიით შეპყრობილი პაციენტებისა და რომანის გმირებისთვის. „ღამის ტყეში“ საიდუმლოს აღარ წარმოადგენს ო'კონორის ჰომოსექსუალიზმი, თუმცა ფაქტის გამჟღავნების კულმინაციურ მომენტამდე მწერალი გარკვეულ მინიშნებებს მაინც გვაძლევს. ექიმის აშკარა ირონიას ვგრძნობთ ფრაუ მანის მისამართით, რადგან მხოლოდ მან იცის თუ რა ტანჯვად უჯდება ბარონესას საკუთარი იდენტობის სამკაულებისა თუ მორთულობების ხარჯზე დამალვა. აღსანიშნავია მეთიუს პასუხი ფელიქსის შეკვითხვაზე იცნობს თუ არა ის ვენას - „მე მახსოვს ახალგაზრდა, ავსტრიელი, სკოლისაკენ მიმავალი ბიჭები“ (“I remember young Australian boys going to school”)(Barnes, 1980, p. 245)- ო'კონორისთვის ვენა პატარა ბიჭებთან ასოცირდება, ფელიქსისთვის კი სამხედრო ძალასთან. ექიმი არც იმის გამხელას გაურბის, რომ მუსიკა მასში პატარძლობის განცდას აჩენს: „რატომ ხდება, რომ ყოველთვის, როდესაც მუსიკას გავიგონებ თავი პატარძალი მგონია?“ (“Why is it that whenever I hear music I think I'm a bride?”) (Barnes, 1980,p. 258).მეორე თავში, რობინ ვოუტთან

სტუმრობისას ქალის კოსმეტიკის გამოყენება და ნორას მიერ ექიმის პენუარში ხილვა ნათელს ხდის მეთიუს სექსუალურ ორიენტაციას.

მეთიუ ო'კონორის დროში განფენილი, მარადიული არსებობა მეტი სიმძლავრით იჩენს თავს „ღამის ტყეში“: მას შეუძლია პარალელურად მიმართოს მკვდრეთით აღმდგარ ლაზარეს და ქალღმერთ დიანას. ლაზარესთან კავშირით იგი მიგვანიშნებს საკუთარ გამოცდილებაზე, რაც მისი მხრიდან გულისხმობს როგორც გარდაცვლილი, ისე ცოცხალი მდგომარეობის ხილვას. დიანას მოხსენიება კი მეთიუს ქალურ ბუნებას უსვამს ხაზს და არალიცენზირებული ექიმის სახით მშობიარობის ქალღმერთის პაროდირებას ახდენს. თავად პერსონაჟის გვარი უკავშირდება მისსავე ნახსენებ ოპერა „კილარნის შროშანს“, რომელშიც მთავარ გმირს, ეილი ო'კონორს ვხვდებით. იულიუს ბენედიქტის ოპერა, რომლის ლიბრეტო ეფუძნებაირლანდიელი დრამატურგის დაიონ ბუსიკოს პიესას „უმანკო გოგონა“, გვიყვება ახალგაზრდა ეილის თავსგადამხდარ უსამართლობაზე: მას არ უჯერებს საყვარელი მამაკაცი და გაუგებრობის შედეგად სასიკვდილოდაც კი სწირავენ. გოგონას გვარისგამოყენებით, ბარნსი მე-19 საუკუნის მიწურულს შექმნილი მელოდრამატული სიუჟეტის პაროდირებას ახდენს და შედეგად, უმანკოებისა და სინაზის სიმბოლო ეილი, მე-20 საუკუნის დასაწყისში მეთიუს ტირესიასისეული ბუნებით ტრანსფორმირდება. აღსანიშნავია, რომ „კილარნის შროშანს“ ვხვდებით „ულისეს“ მე-6 და მე-13 ეპიზოდებში, როდესაც ლეოპოლდ ბლუმი ესწრება დაკრძალვას, დამღლეი დღის ბოლოსკი სანაპიროზე ქალებს უთვალთვალებს (ჯოისი, 2013). ბარნსის მსგავსად, ჯოისთანაც ოპერის დანიშნულება ცნებათა დაპირისპირება და კონტრასტების ჩვენებაა. ტანჯვისაგან ხსნის ერთადერთ გზად მეთიუ ადამიანის ნაწილებად დაშლას მიიჩნევს, რის მაგალითადაც ჰაბსბურგ-ლოთარინგიის დინასტიის წარმომადგენელ მარია კაროლინა ავსტრიელს მიიჩნევს, რომლის ხსენებაც შემთხვევითი არაა: ო'კონორი საკუთარ ტკივილს ტრაგიკული ბედის, ეპილეფსიით დაავადებულ, უშვილო პრინცესას უკავშირებს. ნაწილებად დაშლა კი მის გადასარჩენად არახელსაყრელი მოქმედებაა, რადგან როგორც თავად ამბობს: „ყველა ნაწილს ჩემს ერთ სხეულში მოუყრია თავი“ (“But I'm all in one piece!”) (Barnes, 1980 p. 361). იგი შექსპირის ეპოქაში გვაბრუნებს, როდესაც შავკანიან ცირკის მსახიობ ნიკკას და მის ამოსვირინგებულ ასოს, წარწერით „დეზდემონა“, იხსენებს. ჯეინ მარკუსის აზრით,

ავტორი გრძელი სახელის სასქესო ორგანოზე გამოსახვით დასცინის საყოველთაოდ მიღებულ სტერეოტიპს შავკანიანთა ძალადობრივი და გადამეტებული სექსუალობის მქონე ბუნების შესახებ (Marcus, 1989). „ოტელოსთან“ პარალელით კი, მეთიუ საკუთარ ტანჯვას დეზდემონას ტკივილთან აიგივებს, რადგან ისიც უდანაშაულობის გამო გაწირეს მამაკაცებმა. ექიმს შეუძლია ერთდროულად აღიქვას ეკატერინე დიდის ეპოქა, საქსონების მმართველობის ხანა და ყოველივე ეს ახსნას მარტივად - „მიზეზი, რის გამოც ვარ ასეთი შეუდარებელი ისაა, რომ მე მახსოვს ყველა, მაშინაც კი თუ ეს საჭირო არაა“ (“The reason I’m so remarkable is that I remember everyone even when they are not about it”)(Barnes, 1980, p. 360). ექიმის მეხსიერება კვლავ ინახავს მამა ლუკასის სახეს, რომელიც კიდევ უფრო მეტად სძულს დაკისრებული მოვალეობის გამო: ეცხოვრა ცხოველივით მარტივად და არავისთვის მიეყენებინა ზიანი. ის იყო მღვდელი, რომელიც ხსნის მოლოდინში მყოფ მეთიუზე ძალადობდა. ლუკასის გმირის პარადოქსული შეგონება მეთიუს ამგვარადვე ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს. კონტრასტების საშუალებით, ბარნსი მთელი სიმძაფრით წარმოგვიჩენს პერსონაჟის ტანჯვას, რომლისგანაცვილებთ მხეცივით მალვაში მყოფ ექიმს: იგი აღარ ელოდება ხსნას და ეკლესიაში მასტურბაციისთვის დადის; მისი ფიქრი კი ფარავს დროისმიერ თუ სივრცობრივ ბარიერს, რაც მარტივად ცხოვრების პაროდირებას ახდენს. საინტერესოა, რომ მე-7 თავის ბოლოს, ავტორი ახსენებს ყოფილ მღვდელს, რომელსაც მთვრალი მეთიუს სახლში წაყვანას აკისრებს. ყოფილი მღვდელი ასოციაციურად მამა ლუკასს უკავშირდება, რომელიც შესაძლოა გარყვნილებამ იმსხვერპლა და მეთიუს მსგავსად მასაც პარიზისთვის შეუფარებია თავი.

ნაწარმოებში დომინირებს ოკონორის მონოლოგები: იგი თავისი საუბრით იზიდავს და ატყვევებს ხალხს, რადგან ღამეული საუბრები უსასრულოა და დიდ ზეგავლენას ახდენს იმ პერსონაჟებზე, რომლებიც გამუდმებით ეძებენ ან გაურბიან საკუთარ თავს. აღსანიშნავია, რომ გმირების თვალში ის სხვადასხვაგვარ სახეს იძენს: ფელიქსისთვის მეთიუ უბრალო მატყუარაა, თუმცა მასთან საუბარზე უარს ვერასდროს ამბობს; ნორასთვის კი გადარჩენის ერთადერთი გზაა, რადგან დარწმუნებულია, რომ მხოლოდ მას აქვს პასუხი ყველა კითხვაზე. ტექსტის არცერთ ეპიზოდში არ იკვეთება რობინის დამოკიდებულება ექიმის მიმართ, თუმცა ის ერთადერთია, ვინც მეთიუს პროფესიული კუთხით იყენებს. რობინისთვის იგი არა

რამე უჩვეულო, არამედ სამყაროში არსებული ყველაზე ბუნებრივი ქმნილებაა. წარმოდგენილი დამოკიდებულებები ასახავს ადამიანთა შეხედულებებს ნათელმხილველების მიმართ. წინასწარმეტყველი ტირესიასის მოდერნისტული განსხეულების ერთადერთი დანიშნულება ლაპარაკია, რათა როგორც გარშემომყოფთ, ისე საკუთარ თავს შეუზღუდოს ფიქრის, ანუ ნაწარმოებში გაუსაძლისი ტანჯვის სინონიმის ფუნქცია. მეთიუს მიერ გაჟღერებული აზრები ხშირად პარადოქსულია, რასაც მივყავართ იმ მაღალ პოეტურობამდე, რაზეც ტ.ს. ელიოტი საუბრობს რომანის წინასიტყვაობაში. მეთიუ ო'კონორის წინასწარმეტყველური ხაზი და სქესთან დაკავშირებული ბუნდოვანება გმირს ევანჯელის მიუსესთანაც აკავშირებს. ნორას სტუმრობისას, ო'კონორი თავად უსვამს ხაზს მასში უხსოვარი დროიდან არსებულ ნათელმხილველის არსს- „როგორც ხედავ, ყველაფერი შეგიძლია მკითხო“ (“You see that you can ask me anything”)(Barnes, 1961, p.295) - აღნიშნული ციტატა ისეთივე ემოციური და შინაარსობრივი დატვირთვის მატარებელია, როგორც ტირესიასის მიერ ოდისევსის მისამართით ნათქვამი - „ჩააგე მახვილი და გზა მიტე, რომ შევსვა სისხლი და უცთომელად გიწინასწარმეტყველო“ (ჰომეროსი, 1975, გვ. 179). პარიზელმა გინეკოლოგმა ისევე იცის პერსონაჟთა ამბის დასასრული, როგორც სულთა საუფლოსა და უნაყოფო მიწაზე მცხოვრებმა ტირესიამ. ნაწარმოების განმავლობაში თანდათანობით ხდება მისი ბუნდოვანი წინასწარმეტყველებები. მკითხველი მალევე ივიწყებს ალოგიკურ წინადადებებს, ხოლო რეალობად ქცევის შემდეგ გონებაში ჩნდება უკვე მოსმენილ მინიშნებათა არაერთი მაგალითი და ვხედავთ, თუ როგორ იკვრება წრე ო'კონორსა და სიუჟეტურ ხაზს შორის. მისი პირველი წინასწარმეტყველება არისტოკრატის უკანასკნელი პირმშოს გონებრივი სისუსტის შესახებ გაიჟღერებს მაშინ, როდესაც ჯერ არც კი ვიცით ფელიქსი მოიყვანს თუ არა რობინს ცოლად. სიტყვები კი ახდება გუიდოს დაბადების შემდეგ, რომელსაც გონებრივი პრობლემები აქვს. მეორე მნიშვნელოვანი წინასწარმეტყველება რომანში მეხუთე თავის ბოლოს გაიჟღერებს: „... და მე ვყვიროდი და ვფიქრობდი: „ერთ დღეს ნორა მიატოვებს ამ გოგოს, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ორივენი დედამიწის სხვადასხვა ნაწილში იქნებიან დამარხულნი, ერთი ძალი მაინც იპოვნის მათ“ (“...and I screamed and thought: ‘Nora will leave that girl some day: but though these two are buried at the opposite ends of the

earth, one dog will find them both”)(Barnes, 1980, p.362). ძაღლის როლი ამ სიტყვებს კიდევ უფრო მეტ ბუნდოვანებას სძენს და მხოლოდ ტექსტის ბოლო თავში ხდება ცნობილი მისი მნიშვნელობა: მსოფლიოს სხვადასხვა ნაწილში მცხოვრებ რობინს და ნორას ერთმანეთს ძაღლი ახვედრებთ, რომელიც მედიუმად და გასხივოსნების წყაროდ გვევლინება ვოუტისთვის. ძაღლის საშუალებით ვოუტი ახერხებს მასში ჩაბუდებული ცხოველური ინსტინქტების გამომწვეურებას და ისტორიას ექსტატიკურ მდგომარეობაში მყოფი ასრულებს.

ნორას მიერ ექიმის ქალის სადამურშიხილვა, ამ პერსონაჟის სრულიად დაფარულ მხარეს წარმოგვიჩენს. აღნიშნული კონტრასტი გვაძლევს ფიქრის საფუძველს, რომ მეთიუს იდენტობა ირეკლავს დღისა და ღამის ცვალებადობას. ერთმანეთში არეული სამედიცინო ინსტრუმენტები, კოსმეტიკა და ქალის ტანისამოსი არაცნობიერისურვილებისსიმბოლოა, რისი გამოვლენის საშუალებასაც ექიმი ღამით პოულობს. აღნიშნული ღამეული გამოვლინების შესაძლებლობას ჯული გუდსპიდ ჩადვიკი შემდეგნაირად ხსნის: „ღამე არაა თავისუფლების სინონიმი, არამედ ესაა საშუალება გზას აცდენილი, სოციუმთნ და „ღღის შუქთან“ შეუგუებელი პერსონაჟებისთვის თავი აარიდონ სასჯელს“ (“It is not synonymous with freedom, but “night” is the time when aberrant characters who do not conform to social, or “daytime” norms can act with more impunity”) (Goodspeed-Chadwick, 2011, p.37). ნორასთან საუბრისას ოკონორი არაერთხელ უსვამს ხაზს ღამის მნიშვნელობას როგორც ადამიანის ცხოვრებაში, ისე ისტორიულ კონტექსტში - „მომისმინე! განა ყოველივე რასაც ღღის ათ და თორმეტ საათზე ვხედავთ იმავენაირად გამოიყურება როგორც სიბნელეში?“ (“Listen! Do things look in the ten and twelve of noon as they look in the dark?”); „წარმოიდგინე ისტორია ღამით, გიფიქრია ოდესმე ამაზე? ღამით არ გადაიქცა სოდომი გომორად? შემიძლია დავიფიცო, რომ ეს ღამით მოხდა!“ (“Take history at night, have you ever thought of that, now? Was it at night that Sodom became Gomorrah? It was at night, I swear!”) (Barnes, 1980,p. 300).სოდომისა და გომორის შემთხვევის გარდა, იგი მელისასა და პერიანდერის ტრაგედიაშიც ღამეს ადანაშაულებს. ჰეროდოტეს მიხედვით, პერიანდერმა ცოლი მოკლა და გააუპატიურა; ნეკროფილიის გასამქლავნებლად კი მელისას მოჩვენება მაშინ დაბრუნდა, როდესაც ქმარს დაკარგული ნივთის პოვნა სურდა. ჰეროდოტეს

მონათხრობისა და ქალის სანდოობაზე ვივიენ ჯ. გრეი წერს: „მელისა უარს ამბობს სიმართლის გამჟღავნებაზე, რადგან მას სცივა. სიცივის მიზეზი კი ტანსაცმლის დაწვის გარეშე დასაფლავებაა. მის სიმართლეს ადასტურებს ჰეროდოტეს მიერ ნახსენები პურების ცივ ღუმელში გამოცხობის ფაქტი.“ (“His dead wife Melissa appeared but refused to reveal its whereabouts and said that she was cold, since her funeral clothing had not been burned with her. The proof of the truth of what she said was her reference to the loaves that Periander put in a cold oven.”) (Gray, 1996, p. 378). ოკონორს ყველაზე უკეთ აქვს გაცნობიერებული საკუთარი პიროვნების რეალური სახე და იცის, რომ მისი სასჯელი სწორედ დღის სინათლეა, სადაც ისე უნდა მოიქცეს, როგორც ამას ხალხი ითხოვს. ექიმის, როგორც მითოლოგიური არსების ღამეული სახეცვლილება, ტერიანტროფიის ანუ მეტამორფოზის მითოლოგიური უნარის ნიმუშად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. თუკი მითოლოგიაში აღნიშნული მეტამორფოზა გულისხმობდა ღამით ადამიანის ცხოველად გადაცევას, მე-20 საუკუნის ტირესიასი შესაძლებლობათა ერთგვარ ნაზავს წარმოადგენს და ღამეს სქესის შესაცვლელად იყენებს. მისი გულწრფელი სურვილი ტრანსვესტიტებისთვის დამახასიათებელი, მდედრობითი სქესის სტერეოტიპული მახასიათებლების გაზვიადებული ფორმით ვლინდება ტექსტში: „ის, რაც მსურდა იყო მაღალი სოპრანო, ღრმა, ტალღოვანი ხვეულები უკანალზე ისეთივე დიდი საშვილოსნოთი, როგორც მეფის ჩაიდანია და მკერდი, ისეთი მაღალი როგორც სათევზაო ნავის ბუმპრიტი“ (“It was a high soprano I wanted, and deep corn curls to my bum, with a womb as big as the king’s kettle, and a bosom as high as the bowsprit of a fishing schooner”)(Barnes, 1980, p. 304). სუზანა მარტინესი კი მეთიუს სურვილებს შემდეგნაირად ხსნის: „ის, რაც ოკონორს სურს არაა ქალის სხეული, არამედ მდედრობითი სქესის განმსაზღვრელი ნიშნებია“ (“What O’Connor wants is not a female body, but the signifiers of femaleness”) (Martins, 1999, p. 113). მეთიუს ოცნებებიდან გამომდინარე ნათელია, თუ რატომ გახდა გინეკოლოგია მისთვის ასეთი მნიშვნელოვანი. პროფესია აღმოჩნდა ერთადერთი საშუალება შეესწავლა სხეულის იმგვარი მდგომარეობა, რისკენაც ყოველ ღამით მიილტვოდა. ქალების სიახლოვისგან მიღებული სიამოვნება „რაიდერისა“ და „ღამის ტყის“ პარალელით ერთგვარ შუარისძიებადაც შეგვიძლია გავიაზროთ ექიმის მხრიდან: მისი ხელით დაბადებული ბავშვები ტანჯვისთვის არიან განწირულნი ან დაბადებას საერთოდ

ვერ ასწრებენ. აღნიშნული შურისძიება კი განპირობებულია შვილის ყოლის განუხორციელებელი სურვილით: „...მნიშვნელობა არ აქვს რას შეიძლება ვაკეთებდე, ჩემს გულში ყოველთვის არის ბავშვების ყოლისა და ქსოვის სურვილი“ (“... no matter what I may be doing, in my heart is the wish for children and knitting”)(Barnes, 1980, p. 304). აღსანიშნავია, რომ პერსონაჟის პროტოტიპს, დენიელ ა. მაჰონის, რომლის ძირითადი საქმიანობა მეძავეებისათვის აბორტების კეთება იყო, ჩარლზ ჰენრი ფორდი შემდეგნაირად იხსენებს: „აი რა უნდოდა მას ყოფილიყო: ქერათმიანი ადამიანი ასი შვილით. თუმცა სინამდვილეში, როგორც თავად ამბობს „მხოლოდ ძროხის განავლის ქვეშ მყოფი კანკალს ატანილი იაა.“ (“what he’s always wanted to be: a big blond with a hundred children. But what he REALLY is he says is “just a shrinking violet under a load of cowshit.”) (Herring, 1995, p.212). ფორდის გარდა, პიტერ ჰერინგი თავად ბარნსის გამოცდილებასაც გვიზიარებს მაჰონისთან მიმართებაში და მის მიერ ნატალი ბარნისათვის გაგზავნილ წერილს წარმოგვიდგენს. მასში ვგებულობთ, რომ უწინ, ჯუნას უახლოესი მეგობარი, დენიელი, ერთ საღამოს არაფხიზელ მდგომარეობაში შემოეჭრა მას და სცემა. ბარნსი წერილს შემდეგნაირად ასრულებს: „მე აღარასდროს დაველაპარაკები და ვნახავ მას. მეგონა უკვე გადავიხადე „ღამის ტყისათვის“, თუმცა როგორც ჩანს ეს საზღაური სამუდამოა.“ (“I shall never speak to him or see him again. I thought I had paid for “Nightwood” but perhaps the price goes on forever.”)(Herring, 1995, p. 215). აქვე მნიშვნელოვანია ხაზი გავუსვათ მაჰონის პიროვნების პოპულარობას შემოქმედთა შორის. ჯერ კიდევ „ღამის ტყემდე“, ამერიკელმა მწერალმა რობერტ მაკალმონმა 1925 წელს გამოსცა მოთხრობა „მის რაინდი“ (Miss Knight), სადაც რაინდის პროტოტიპი სწორედ დენიელ მაჰონია. ქალის სამოსში გამოწყობილი, პირველი მსოფლიო ომის მონაწილე მამაკაცი ევროპის სხვადასხვა ქალაქში მოგზაურობს და დაუსრულებელი წვეულებებით ცდილობს საკუთარი ტკივილის გადაფარვას: „ძირითადად, იგი დარდს ჰყავდა შეპყრობილი გარდა იმ მომენტებისა, როდესაც კოკაინის საკმარის დოზას მიიღებდა; ასევე მანამ, სანამ სრულიად უფულოდ დარჩენილს ვინმე სასმელზე არ დაპატიჟებდა. მთლიანობაში, უბედური არ იყო, რადგან არსებობდნენ ამერიკელები, რომლებიც მის ხუმრობებზე იცინოდნენ, სასმელს ყიდულობდნენ, ფულს სესხულობდნენ და მოსწონდათ მისი მხიარულება, რაც შვებას გვრიდა ომის შემდგომი ბერლინის ატმოსფეროს.“ (“She was black with

gloom except at moments when she was completely done up with cocaine; and she was completely without money so that unless someone invited her to drink she had not that release. However, she was not altogether unhappy because a number of Americans were about who laughed at her jokes, bought her drinks, lent her money, and liked her professional gaiety as a relief from after-war Berlin atmosphere.”) (McAlmon, 1992, p. 9). რომანის გამოცემიდან ორი წლის თავზე, მეთიუ ო'კონორის პერსონაჟი დილან ტომასის ინსპირაციის წყაროდაც იქცა. მკვლევარი ჯინ მონტეგი მიიჩნევს, რომ დილანის ლექსში “How Shall My Animal”- ბარნსის გმირთან დაკავშირებული არაერთი ალუზიაა თვალშისაცემი: მეთიუს მსგავსად, ლექსის მთხრობელიც იმპოტენციით იტანჯება; ისინი თავიანთ ტკივილს გამოხატავენ შემდეგი სიტყვებით: “...my bowels turned turtle...” (Barnes), “The bowels turn turtle” (Dylan); როგორც დილანის “A bush plumed with flames”, ისე მეშვიდე თავის სათაური “Go Down, Matthew” ასოციაციურად მოსესთანაა დაკავშირებული (Montague, 1968). მაჰონისთან დაკავშირებულ უახლეს ლიტერატურულ მაგალითად კი ამერიკელი პოეტის, პიტერ კლაპერტის პოეტური კრებული, „უკანასკნელი დინასტიის იდიოტი პრინცესა“ გვევლინება, რომელიც ჰომოსექსუალი ექიმის მონოლოგებითაა დაკომპლექტებული.

პიროვნების გაბუნდოვნებას ემსახურება ტექსტში ო'კონორის მიერ პრინცისა და პრინცესის აღრევა. ნორასთან საუბრის დროს ის აღნიშნავს, რომ სიყვარული ჰომოსექსუალის (invert) მიმართ აღმოცენდება ბავშვობაში, როდესაც ჩვენ ვკითხულობთ ზღაპრებს - „დაკარგული გოგონა, ვინ არის ის თუ არა პრინცი? თეთრ ცხენზე ამხედრებული პრინცი, რომელსაც ყოველთვის ვეძებდით.“ (“The girl lost, what is she but the Prince found? The Prince on the white horse that we have always been seeking.”) (Barnes, 1980, p.340). „დაკარგული გოგონა“ ამ შემთხვევაში ჰომოსექსუალი ქალია, რომელიც იპოვნის თავის თავს და იქცევა „პრინცად“; ხოლო ცხენზე ამხედრებული პრინცის ძიებას მივყავართ იქამდე, რომ ის სინამდვილეში აღმოჩნდება ქალი და არა მამაკაცი. თუკი ქალის ჰომოსექსუალიზმს ბარნსი უწოდებს „პრინცს“, მამაკაცის იგივე მდგომარეობა ამავე აზრაცში მოხსენიებულია როგორც - „პრინცი-პრინცესა“ (Prince-Princess), რაც ამ შემთხვევაში მამაკაცის ანდროგენულობაზე მიგვანიშნებს. აქვე აღსანიშნავია მეთიუს მიერ წარმოთქმული კიდევ ერთი ბუნდოვანი მოსაზრება - „...გოგონაში არის პრინცი, ხოლო ბიჭში არის

გოგო, რომელიც პრინცს აქცევს პრინცად და არა მამაკაცი“ (“...in the girl it is the Prince and in the boy it is the girl that makes a prince a prince - and not a man”) (Barnes, 1980, p.340), რომელსაც ანდრეა ჰარისი შემდეგნაირად ხსნის: „სიმეტრიული ქრომადიტის შებრუნება რომ შეიძლებოდეს, მაშინ ეს ფრაზა ასე აღიქმებოდა: „ეს გოგონა პრინცია, ხოლო ის პრინცესა - პრინცი.“ თუმცა ამ ვერსიის ალბათობა არ შეიძლება ყოფილიყო დაშვებული, რადგან მეთიუმ პრინცესას მაგალითი მთლიანად ამოიღო, იმ მიზეზით, რომ პრინცესა განსაზღვრავს მხოლოდ ქალურ საწყისს და არა ტრანსვესტის ქალურ ვერსიას. ტრანსვესტი კი ჰომოსექსუალიზმის განსაკუთრებული შემთხვევაა“ (“If this were a symmetrical chiasmic reversal, the phrase would read, “In the girl it is the prince, and in the boy it is the princess.” Yet this version of phrase is impossible because Matthew has removed the princess from the model entirely because the princess signifies not just femininity but the transvestite’s version of femininity, and transvestites are a special case of inverts”) (Harris, 1994, p.246). ტექსტში წამოჭრილი პრობლემიდან გამომდინარე, ქალში არსებობს მამრობითი სქესიც, რომელიც მას უბიძგებს „პრინცობისკენ“ და ამაში არ მონაწილეობს მხოლოდ მისი ქალური საწყისი; იგივე ხდება კაცის შემთხვევაშიც, მასში არსებული მდედრობითი სქესი კმნის „პრინცესის“ სახეს ან ანდროგენული საწყისის გათვალისწინებით ის რჩება „პრინც-პრინცესად“. ბარნისის მიხედვით, მდედრობითი სქესის მიერ მამრობითი გენდერული იდენტობის ჩანაცვლება ვერ ექცევა კონკრეტული სახელწოდების ქვეშ და სწორედ ამიტომაც მის აღსანიშნად გამოყენებული სიტყვები - „პრინცი“, „მესამე სქესი“ და „თოჯინა“. მსგავს აზრს ავითარებს ექიმი თოჯინების მაგალითზეც, რომლებიც მესამე სქესის განსახიერებად გვევლინებიან, რადგან მათში არსებობს როგორც მამაკაცის, ისე ქალის სახე - „თოჯინასა და უმწიფრობას აქვთ რაღაც საერთო. თოჯინას იმიტომ, რომ ის წააგავს მას, მაგრამ არ აქვს სიცოცხლე, მესამე სქესი კი შეიცავს სიცოცხლეს თუმცა წააგავს თოჯინას.“ (“The doll and the immature have something right about them, the doll, because it resembles, but does not contain life, and the third sex, because it contains life but resembles the doll.”)(Barnes, 1980, p.348). აღნიშნული მოსაზრებების საფუძველზე, ორივე სქესს თანაბრად გააჩნია როგორც ჰერმადროდიტული, ისე ანდროგენული საწყისი, რაც განსაზღვრავს მათ შემდგომ განვითარებას. ამ შემთხვევაში მთავარია ის, თუ რომელი სქესისკენ გადაიხრები მიუხედავად ფიზიკური მდგომარეობისა; თუმცა,

ბარნსის მიხედვით, ერთი კონკრეტული სქესით ცხოვრება არ ნიშნავს მეორეს საბოლოოდ ჩახშობას, რადგან სწორედ ის მეორეა პირველის განვითარების განმაპირობებელი ძალა. „ღამის ტყის“ პრესონაჟთა შემთხვევაში, ფიზიკურად ქალი ან მამაკაცი, არ აღნიშნავს გენდერულადაც იმავე იდენტობის მატარებელ გმირს. ადამიანში თავმოყრილი მდედრობითი და მამრობითი საწყისის გამო არის მეთიუ ფიზიკურად კაცი, ხოლო შინაგანად ქალი; ნორა ფიზიკურად ქალი, თუმცა შინაგანად მამაკაცობისკენ მიდრეკილი; გუილო ფიზიკურად ბიჭი, თუმცა უსქესო და რობინი - ფიზიკურად ქალი, თუმცა განსაკუთრებულად არცერთი სქესის მატარებელი.

პარიზში გადმოსახლებული მეთიუ ო'კონორის სახით ბარნსმა გვიჩვენა მითოლოგიური გმირის ტრანსფორმაცია, რაც უმთავრესად მისი შინაგანი ბუნების მეტად გამომზეურებასა და დაფარული სურვილების წარმოჩენაში გამოიხატა. გეოგრაფიული სივრცის შეცვლამგაზარდა ო'კონორის თავისუფლების ზღვარი, თუმცა, მეორე მხრივ, შეამცირა მანძილი მწარე რეალობასთან: მეთიუს ტანჯვა მარადიულია, მისი არსებობა კი - უსასრულო. მან იხილა კაცობრიობის ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა და ამ მოვლენებში მონაწილე თითოეული გმირი, იცხოვრა ორივე სქესის ცხოვრებით და ჩაწვდა ადამიანის ცნობიერების ხილულ თუ მიღმიერ შრეებს. საბოლოოდ კი ჩაება მარადიულ, წრიულ მოძრაობაში, რომელსაც არც დასაბამი აქვს და არც დასასრული.

3.2 არქეტიპები და პერსონაჟთა არაცნობიერი

არქეტიპების საშუალებით გამოვლენილი არაცნობიერი სურვილები დომინირებს „ღამის ტყის“ ცენტრალურ თუ მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა სიუჟეტურ ხაზში. მეთიუ ო'კონორსა და დანარჩენ გმირებს შორის სხვაობა ისაა, რომ ექიმი თანაბრად მართავს როგორც ცნობიერ, ისე არაცნობიერ სურვილებს. მისთვის, საკუთარი არსი არა გაუაზრებელი, ამოუხსნელი ან შეუღწეველია, არამედ სრულიად ამოხსნილი და გაცნობიერებულია. იგი გაურკვევლობისგან კი არ იტანჯება, არამედ ყოველივეს ზედმიწევნით გააზრებისა და შეცნობისგან ძრწის. ფელიქს ფოლკბეინი, გუილო ფოლკბეინი, რობინ ვოუტი, ნორა ფლადი და ჯენი პესერბრიჯი კი უკონტროლო ემოციური მდგომარეობითა და ამოუხსნელი, დესტრუქციული

სურვილებით იტანჯებიან, რომელთაც ავტორი ღვთაებრივი ან დაობლებული ბავშვის, კორე ქალღმერთის, დედის თუ ცხოველთა არქეტიპების საშუალებით გამოსახავს.

„ღამის ტყის“ პირველ თავში ვეცნობით ებრაელ პერსონაჟს, ფელიქს ფოლკბეინს, რომლის პრობლემა არსებული იდენტობის დამალვასა და ახლის შექმნაში მდგომარეობს. თავის სათაური, „ქედის მოხრა“ (Bow Down), პირდაპირი მინიშნებაა ფელიქსის როგორც სულიერ, ისე საზოგადოებრივ მდგომარეობაზე. ისტორიულად მართლაც არსებობდა გერმანელი მთარგმნელი ფელიქს პოლ გრივი, რომელიც სასტუმროებში ბარონი ფოლკბეინის სახელით რეგისტრირდებოდა. ბარნსმა მის შესახებ მხოლოდ გადმოცემით, ელზა ფონ ფრიტაგისგან იცოდა, რომელსაც მამაკაცთან სასიყვარულო ურთიერთობა აკავშირებდა. პერსონაჟი ფოლკბეინის ამქვეყნად მოვლენა მის მარტოსულობასა და მიტოვებულობაზე მიუთითებს, რადგან დაბადებამდე ექვსი თვით ადრე დაკარგა მამა - იტალიელი ებრაელი გუიდო ფოლკბეინი; რაც შეეხება დედას, ჰედვიგ ფოლკბეინს, ის ავსტრიული წარმოშობის, ჰაბსბურგების საგვარეულოს წარმომადგენელია და მშობიარობის შემდეგ ასრულებს სიცოცხლეს - „...უწოდა ფელიქსი, ხელის კვრით მოიშორა და გარდაიცვალა“ (“... she named him Felix, thrust him from her, and died”)(Barnes, 1980, p. 233). იქმნება შთაბეჭდილება, რომ გუიდოც და ჰედვიგიც თავიდან იშორებენ ვაჟს და მას მუდმივი ტანჯვისათვის სწირავენ. ჰედვიგის მშობიარობისთანავე სიკვდილი კი პარალელია „რაიდერთან“, სადაც შვილის გაჩენა პირდაპირ კავშირშია გარდაცვალებასთან. ფელიქსის ბედს იზიარებს მისი ვაჟი გუიდოც, რომელსაც დედა მამის იმედად ტოვებს. გუიდო თავისი არსით არც ბიჭია და არც გოგო, ის თითქოს საერთოდ არ განასახიერებს რომელიმე სქესს. მთლიანობაში, იგი ღმერთის არსის მქონე ბავშვის არქეტიპად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. როგორც საკუთარი მამის, ისე ზევსის მსგავსად, ისიც ბავშვობის მარტოობაში გატარებისთვისაა განწირული. კარლ კერენი ზევსის ბავშვობის ხანის იდეურ მნიშვნელობაზე აღნიშნავს: „ღვთიური არსებების ან ველური მხეცების მიერ ზევსზე ზრუნვა, ხოლო შემდგომ მისი იმიტაცია ახალგაზრდა დიონისეს კულტში, ორ რამეზე მიგვანიშნებს: ბავშვი-ღმერთის *მარტოობასა* და მიუხედავად პირველყოფილ სამყაროში აღმოჩენისა - მის *სახლად* ყოფნაზე“ (“The nursing of the child by divinities or

wild beasts in the myth of Zeus, and the imitation of it in the cult of the young Dionysus, shows us two things: the *solitariness* of the child-god, and the fact that he is nevertheless *at home* in the primeval world”) (Kerenyi, 1951, p.39). ბარნსი ბიჭს შემდეგნაირად აღწერს - „გონებრივად სუსტი, გადაჭარბებული ემოციების მქონე და სიკვდილისკენ მიდრეკილი“ (“Mentally deficient, and emotionally excessive, an addict to death”)(Barnes, 1980, p.316). გუიდოს გონებრივი სისუსტე, რაც ფიზიკულ ნაკლში არ გამოვლინდებდა, თუმცა გმირის არასრულფასოვნებაზე აკეთებს აქცენტს, ასოციაციურად ველური ბუნების, მწყემსებისა და მუსიკის ღმერთის, ნახევრად თხისა და ნახევრად ადამიანის - პანის ამბავს გვახსენებს. იგი სწორედ ფიზიკური ნაკლის გამო მიატოვა დედამ, დროჰმა, ხოლო მამამ, ჰერმესმა, საკუთარ თავზე აიღო ვაჟის მზრუნველობა და პანი ოლიმპოს მთაზე აიყვანა. პანის სიმბოლური განსახიერებით, გუიდო დაობლებული ბავშვის არქეტიპსაც აცოცხლებს მკითხველში.თუ ერთი მხრივ მისი ემოციური და სულიერი წონასწორობის რღვევა ფელიქსისთვის დიდი ტანჯვაა, მეორე მხრივ მისი არსებობა - ხსნაა, რადგან ბიჭს შეუძლია ბოლო მოუღოს იმ საგვარეულო წყევლას, რომელიც იდენტობის დამალვას ემსახურებოდა. დედის მსგავსად, გუიდოსაც ახლის შეცნობის, ამოუხსნელთან მიახლოების სურვილი აქვს; მამა კი მუდამ გვერდში უდგას და ცდილობს კათოლიციზმთან ზიარების საშუალებით დაიცვას ის საკუთარი შეცდომების გამეორებისგან. კარენ კავიოლა მართებულად აღნიშნავს: „გუიდო თავისი „გადაჭარბებული“ გრძნობებით უკავშირდება მდედრობით სქესს და მიიჩნევა გონებრივად არამყარ ადამიანად“ (“Through his “excessive” feelings, Guido is linked with the feminine and thought to be mentally unstable”)(Kaviola, 1991, p. 75); ამ მოსაზრებას ისიც ამყარებს, რომ ფელიქსი ბიჭის კისერს რობინისას ამსგავსებს და მის ინტერსსაც უსვამს ხაზს ქალი ისტორიული გმირების მიმართ. ეს ინტერესი შეგვიძლია მივიჩნიოთ პირდაპირ მისწრაფებად დედის მიმართ, რადგან რობინიც ასეთივე „ისტორიული“ გმირია მასში არარსებული დროისმიერი საზღვრების გამო.

ერთი მხრივ, ფელიქს ფოლკბეინი საზოგადოების მიერ ჩარჩოში მოქცეული ადამიანის სიმბოლოა, მეორე მხრივ კი, არასრულფასოვნების კომპლექსით შეპყრობილი გმირი. ამავდროულად, იგი ერთგვარი გაგრძელებაა მამის საქმიანობისა, რომელმაც გამოიგონა არარსებული წინაპრები და შვილს მათი

პორტრეტები უსახსოვრა. ფოლკბეინების ოჯახში არარეალურ წინაპართა სურათები და ყალბ მუზეუმად ქცეული სახლი, შეიძლება გავიაზროთ როგორც ურთიერთკავშირი ადამიანსა და იმ წმინდანებს შორის, რომელთა გამოსახულებებსაც ტაძრებში ვხედავთ. ბარნსი წარმოგვიდგენს პაროდირებულ სიუჟეტს, რომლის მიხედვითაც გუიდოს ნათესავები ისეთივე უცნობი და მითიური არსებები არიან, როგორც ხშირ შემთხვევაში წმინდანები და ორივეს მხოლოდ მაშინ მივმართავთ, როდესაც თავის გადარჩენა გვესაჭიროება.

პირველ თავში მოთხრობილი ფოლკბეინთა წარსული საპირკველს უმზადებს მომავალს, რომელიც ისეთივე უმედეგო ძიებით იქნება სავსე, როგორც გუიდოს მცდელობა იყო, რომ შეექმნა არაებრაული წარმომავლობა. ამ გზის გამგრძელებელია ფელიქსი, რომლის წარსული ბუნდოვანია არა მარტო საზოგადოებისთვის, არამედ საკუთარი თავისთვისაც. პერსონაჟთათვის დამახასიათებელი მუდმივობის შეგრძნება, რაც მეტი სიმძლავრით სჩანს მეთიუ ო'კონორისა და რობინ ვოუტის სახით, უცხო არაა ბარონი ფოლკბეინისთვისაც. არავინ იცის თუ საიდან მოვიდა ეს ადამიანი ან როდიდან გამოჩნდა არა მხოლოდ პარიზში, არამედ ევროპოს სხვადასხვა ქალაქებში: „როდესაც ფელიქსის სახელს ახსენებდნენ, სამი ან მეტი ადამიანი დაიფიცებდა იმის შესახებ, რომ ის ერთდროულად სამ სხვადასხვა ქვეყანაში ჰყავდათ ნანახი ერთი კვირის წინ.“ (“When Felix’s name was mentioned, three or more persons would swear to having seen him the week before in three different countries simultaneously.”)(Barnes, 1980, p. 238). მიუხედავად მცდელობისა შეექმნას არისტოკრატისა და კეთილშობილი ადამიანის შესახედაობა, რაც გულისხმობს პაუზებს საუბრის დროს და მკაცრი სტილის ტანისსამოსს, იგი მაინც არ სარგებლობს პოპულარობით საზოგადოებაში. ბარნსი ირონიით უდგება ფელიქსის მიერ ლაქისა და მზარეულის თანხლებას, რომლებიც ლუი მეთოთხმეტეს და დედოფალ ვიქტორიას ჰგვანან. ფსიქოლოგიურად დიდ ძალისხმევას მოითხოვს მისი თითოეული მცდელობა ტიტულოვან პირებთან დასაახლოვებლად. პარალელურად კი დიდი აბსურდი შეგვიძლია დავინახოთ ბარონის მიერ შექმნილ და გამოგონილ ტანჯვაში, რადგან ის ცდილობს დამალოს ებრაელობა, ანუ ღვთისგან რჩეული ეროვნება. ეროვნების გარდა, მის განმასხვავებელ ნიშნად სხვა პერსონაჟებთან მიმართებაში, შეგვიძლია მივიჩნიოთ ჰეტეროსექსუალობა. იგი ერთადერთი გმირია

„ღამის ტყეში“, რომელიც ინტერესდება საპირისპირო სქესით, თუმცა ეს ინტერესი კვლავ წარმომავლობის დამალვის სურვილიდან გამომდინარეობს. ფელიქსი ისევე ცდილობს მოირგოს ან მოერგოს მომავალ ბარონესას, როგორც ამას გუილო ცდილობდა ჰედვიგთან ურთიერთობისას. ძალაგამოცლილი ფოლკბეინის ჭეშმარიტი თავმესაფარიარა მაღალი საზოგადოება, არამედ ცირკი ან თეატრია. კათარზისის ფუნქციის გათვალისწინებით, პერსონაჟთათვის ორივე ადგილი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. იქიდან გამომდინარე, რომ „ღამის ტყის“ გმირები არა თუ ერთ, ხშირად რამდენიმე სიმბოლურ თუ ასოციაციურ სახეს ქმნიან, საკუთარი როლებისგან გათავისუფლების გზას მხოლოდ სხვათა თამაშის ყურებაში ხედავენ.

ბარონი ფოლკბეინი რომანის ერთადერთი „დღის“ პერსონაჟია. ტექსტში არ იკვეთება მისი მისწრაფება ღამეულ სამყაროსთან ან სურვილებთან, რაც ასე ახლოა ყველა სხვა გმირისათვის. ერთადერთი ადამიანი, რომელიც მცირედ კავშირს აბამს ბარონსა და ღამის ცხოვრებას შორის ბროდბეკის ჰერცოგინია და აკრობატი - ფრაუ მანია. მისი ჰერცოგინიობა ეჭვს ბადებს, ისევე როგორც ზოგადად მისი ქალბატონად მოხსენიება, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ყველასთვის ფრაუ მანად იწოდება. ჰერცოგინიას თან სდევს სქესთან დაკავშირებული ბუნდოვანება და ცდილობს კარგად შენიღბოს მასში არსებული მამაკაცურობა. ამ მიზეზით, ის ატარებს უამრავ მორთულობას და ღრმად შეჭრილ ქვედაბოლოს. ფელიქსისთვის წარმოუდგენელია მისი მამაკაცთან ერთად ხილვა, მიუხედავად იმისა, რომ ჰერცოგინიას მაგალითები მოჰყავს თავისი პირადი ცხოვრებიდან. ფრაუ მანის უსქესობისათვის ხაზის გასასმელად ბარონი მას თოჯინას ადარებს - „... ის ისეთი უსქესო იყო როგორც თოჯინა“ (“...she was as unsexed as a doll”)(Barnes, 1980, p.242). სწორედ მისი იდეაა ფელიქსის წვეულებაზე წაყვანა, სადაც უნდა გაიცნონ გრაფი ონატორიო, რომელიც სრულიად გაურკვეველი იდენტობის ადამიანს წარმოადგენს. მის შესახებ მხოლოდ იმას ვგებულობთ, რომ საუბრობს ყველა ენაზე, ეკუთვნის ყველა ეროვნებას და ყურადღების ცენტრში ყოფნა მისი მარადიული მდგომარეობაა. ონატორიოს აღწერილობა ღვთის ძის ასოციაციას აჩენს მკითხველში, მისი გამოჩენა კი გამოცხადების პაროდიაა. გრაფის სანახავად შეკრებილი ხალხი ისე უპირობოდ ელოდება მას, როგორც მორწმუნენი იესოს. აღნიშნულ ეპიზოდში შექმნილი

დადაბული მოლოდინი მხოლოდ წამიერ მოვლენად იქცევა: „ღამის ტყეში“, ისევე როგორც „რაიდერში“, გამოცხადების იდეა ამაო და არარეალურია. ონატორიოს ბუნდოვანებით შეპყრობილი ფელიქსი ფრაუ მანთან აზუსტებს მისი გრაფობის ტიტულს, პასუხად კი რომანის ყველა გმირის და ზოგადად ტექსტის ფაბულის მისამართით დასმულ კითხვას იღებს- „მე ის ვარ რადაც თავს ვასაღებ? შენ ის ხარ რასაც ამბობ? ან ექიმი ისაა რადაც თავს გვაჩვენებს?“ (“Am I what I say? Are you? Is the doctor?”)(Barnes, 1980, p.251).

რობინ ვოუტს პირველად რომანის მეორე თავში, სახელწოდებით „მთვარეული“ (La Somnambule) ვხვდებით, რაც მინიშნებაა მის როგორც ფიზიკურ, ისე შინაგან მდგომარეობაზე. გმირის პროტოტიპად ამერიკელი მოქანდაკე და ბარნსის პარტნიორი თელმა ვუდი მოიაზრება, რომელთან ურთიერთობამაც დიდი კვალი დატოვა მწერალის ცხოვრებასა და ფსიქიკაზე. სწორედ მისი მისამართით წარმოთქვა ჯუნამ ცნობილი სიტყვები: „მე არ ვარ ლესბოსელი, მე უბრალოდ მიყვარდა თელმა“ (“I am not a lesbian, I just loved Thelma”). ფილიპ ჰერინგი ჯუნას თელმასადმი დამოკიდებულებაზე საუბრისას იხსენებს: „ჰეიფორდ ჰოლში, დაღევებს შორის მონაკვეთებში, ის ხშირად კითხულობდა ნაწყვეტებს „რაიდერიდან“ და „ღამის ტყიდან“. ამ დროს, ხანდახან ტირილი უტყდებოდა თუ თელმა გაახსენდებოდა.“ (“At Heyford Hall, between drinks, she often read aloud passages from *Ryder* and *Nightwood*, sometimes breaking into tears when she thought of Thelma.”) (Herring, 1995, p.204). (იხ.დანართი14)ახალგზარდა ამერიკელი ქალის მიმართ არაერთგვაროვან დამოკიდებულებას ამჟღავნებდა პარიზული საზოგადოება. ჯუნასთან შეხვედრამდე იგი ბერენის აბოტის და ამერიკელი პოეტის, ედნა სენტ ვინსენტ მილეს პატრიორი იყო. ქალის თანამედროვეები იხსენებდნენ შემთხვევას, რომ ერთხელ ის მუხლებზე დაჩოქილი თხოვდა პეგი გუგენჰაიმს სექსუალურ ურთიერთობას.¹⁰ ჯუნას ძალიან მოსწონდა, რომ თელმა ყველასთვის სასურველ ქალად აღიქმებოდა, თუმცა

¹⁰ამონარიდი თელმა ვუდის შესახებ ემილი კოლმანის დღიურიდან: „პეგიმ [გუგენჰაიმი] თქვა რომ თელმა უფერულ, მკვდარ სხეულს ახსენებდა, მაგრამ ჯუნას მისი სიფერმკრთალე ქალის ცხოვრებისგან გამოწვეული ჰგონია. ჯონმა [ჰოლმსი] თქვა, რომ ის, რაც აშკარად გააჩნია თელმას მისი სექსუალური ენერჯიაა. თუმცა ხალხი ამბობს, რომ ის ერთი ახოვანი ძუნაა და მეტი არაფერი. ჯუნას კი სჯერა, რომ თელმა მშვენიერი, ველური არსებაა უამრავი ბოროტებით, თუმცა ეს ბოროტება გარომანტიზებულია.“ (“Peggy [Guggenheim] said Thelma made her think of pale, dead flesh, but Djuna thought her paleness was of life. John [Holms] said the obvious thing about Thelma was sexual vitality, but that other people told him she was just a strapping, fucking wench. Djuna believes her to be a wonderful wild creature, with much evil in her, but all that evil is romanticized.”) (Herring, 1995, p.159)

ურთიერთობაში მონოგამიის მომხრე იყო „დამის ტყეში“, თელმას ხელოვნების სფეროსთან კავშირი განაპირობებს რობინ ვოუტის სამუზეუმო ექპონატებთან შედარებას, რაზედაც ლინდსი სტარკი აღნიშნავს: „რობინის პირველად ხილვისას, ის რუსოს ნახატთანაა შედარებული. რამდენიმე გვერდის შემდეგ ფელიქსი გრძნობს, რომ მისი ცქერა „მუზეუმში ქანდაკების თავის ყურებას აგონებს“. მას „რენესანსულ თეატრებში მყოფ ქერუბიმთა გამომეტყველება“ და „ბადის ძველი ქანდაკების“ „გახუნებული სინატიფე“ აქვს. მოგვიანებით კი ვხედავთ, თუ როგორ უყურებენ ჯენი და რობინი ერთმანეთს ისე, როგორც „ბერძენ მორბენალთა ქანდაკებები“ (“The first time we are introduced to Robin, as noted above, she is described “like a painting by the douanier Rousseau.” A few pages later Felix feels, while looking at her, as if he were “looking upon a figurehead in a museum.” She has “the look of cherubs in Renaissance theaters” and the “fading grace” of “an old statue in a garden.” Later we witness Jenny and Robin sitting across the table from one another like a “sculpture” of “Greek runners””) (Starck, 2019, p. 203). ვინჩენცო ბელინის ოპერის მთავარ პერსონაჟთან, ამინასთან გავლებული ასოციაციური პარალელით, ავტორი მიგვანიშნებს, რომ რობინიც უსამართლობის მსხვერპლი გახდება. თუმცა, თუ იტალიელ კომპოზიტორთან გაუგებრობის მიზეზი მართლაც ამინას მთვარეულობაა, ბარნისის პერსონაჟთან აღნიშნული მდგომარეობა ორაზროვანი და ბუნდოვანია. მეთიუს, რობინთან გულის წასვლის გამო იმახებენ, რაც შესაძლოა გამოწვეული იყოს გადამეტებული სასმლის და უძილო ღამეების გამო, რადგან ისიც, ექიმის მსგავსად ნაწარმოების ღამეული პერსონაჟია. რომანში რობინ ვოუტის მოქმედება მისი გაღვიძებით იწყება, რაც სიმბოლურად დაბადებას განასახიერებს. რობინის „დაბადებას“ არც მისთვის და არც გარშემომყოფთათვის ბედნიერება არ მოაქვს და წარმოდგენილი ეპიზოდი კვლავ პაროდირების ჭრილში აღიქმება. მას პირველად ფლანელის შარვალში გამოწყობილს ვხედავთ, რაც ქალისათვის არაბუნებრივ მდგომარეობად მიიჩნევა და ამას მოსდევს ბუნდოვანი აღწერილობა რომანის მთავარი პერსონაჟისა: „მისი სხეული ახლადმოკრეფილი სოკოს სურნელს აფრქვევდა, მშრალს, მაგრამ სინესტემეპარულს: იგი ისეთივე ცივი იყო, როგორც ზღვის სენად მიჩნეული ქარვის ზეთის სურნელი. ეს სურნელი აშკარად მოგვაგონებდა იმ ადამიანს, რომელმაც დაამარცხა მდორე, უსიცოცხლო სრულყოფილება.“ (“The perfume that her body exhaled was of the quality of that earth-

flesh, fungi, which smells of captured dampness and yet is so dry, overcast with the odour of oil of amber, which is an inner malady of the sea, making her seem as if she had invaded a sleep incautious and entire.”)(Barnes, 1980,p. 259). რობინის შედარება მიწიერ არსებასთან, ობთან, ქარვასთან და ზღვის ავადმყოფობასთან აღგვიძრავს იმგვარ განცდას, თითქოს რაც კი რამ არსებობს ბუნებაში, ყველაფერს მასში მოეყაროს თავი. მაღალი პოეტურობითგამორჩეული ციტატა კიდევ უფრო გვაშორებს ჩვეულებრივი, მიწიერი ადამიანის არსებას და ნათელი ხდება, რომ ამ პერსონაჟის სახით ავტორი ქალღმერთი ვენერა ანადიომენის დაბადებას წარმოგვიდგენს. რობინი, როგორც აფროდიტეს, სიყვარულის ღვთაების მოდერნისტული სახე, კორე ქალღმერთის (ბერძნ. Kórē, „ქალიშვილი“) არქექტიპული სიმბოლოცაა თავისი არსიდან გამომდინარე. ბარნსი მის მდგომარეობას პრიმიტივისტული მანერის, პოსტიმპრესიონისტი ფრანგი მხატვრის, ანრი რუსოს ტილოს - „სიზმარს“ (The Dream) ადარებს (იხ. დანართი15). ოთახში არსებული არეულობა ქმნის ჯუნგლების დეკორაციას, ხოლო გონს მოსული რობინი ემსგავსება იმ ქალს, რომელიც „ცხოველთა“ სამყაროს დაუბრუნეს. ნახატის პრიმიტიული ტექნიკა პირდაპირ კავშირშია ვოუტის ასევე პრიმიტიულ და ბუნებრივ არსებობასთან. ბარნსისავე შედარების გარდა, წარმოდგენილი სცენა იწვევს ანდრე ბრუიეს ნახატის „კლინიკური გაკვეთილი სალპეტრიერშის“ ასოციაციას (იხ. დანართი16). ჟან მარტენ შარკოს მიერ დაჰიპნოზებული პაციენტი მარი ბლანშ ვიტმანი, რომელიც ისტერიულ ნევროზს ებრძოდა და ოთახის კედელზე გამოსახული ოპისტოტონუსიანი ქალი ნაწარმოებში რობინის სახით პაროდირდებიან. ბლანშის გარშემო მყოფი შარკო და სხვა ექიმები კი მეთიუსა და ფელიქსის სახით გვევლინებიან. ვოუტი შესაძლოა ბარნსისვე ჩატარებული ექსპერიმენტის განსახიერებადაც მივიჩნიოთ, რომელიც მწერალმა 1914 წელს განახორციელა სუფრაჟისტების მხარდასაჭერად. მან საკუთარ თავზე გამოსცადა ფიზიკური ძალადობა, რაც ძალისმიერ გამოკვებას გულისხმობდა (იხ. დანართი17). ამგვარი პარალელი კი გვაფიქრებინებს, რომ რობინის გონზე მოყვანა ისეთივე ძალადობა და მისი სურვილის წინააღმდეგ წასვლაა, როგორც სუფრაჟისტების გამოკვება შიმშილობის საპროტესტი აქტის დროს. სწორედ გონებადაკარგული რობინი გამოიყურება უფრო მეტად ბუნებრივად, ვიდრე გამოღვიძებული: „მთვარეულის ბიოლოგიური სტრუქტურა პრობლემურია, ის ორ

სამყაროში ცხოვრობს ერთდროულად - ბავშვიცაა და თავზეხელაღებულიც.“
 (“...troubling structure of the born somnambule, who lives in two worlds – meet of child and desperado.”)(Barnes, 1980,p. 259).

„ღამის ტყის“ ცენტრალურ პერსონაჟში თანაბრადაა შერწყმული ცხოველური და ბავშვური ბუნება, რაც მკითხველში პირველყოფილი არსების ხატს ქმნის. აფროდიტეს (ვენერას) გარდა, ჯუნა ბარნსმა რობინ ვოუტის სახით არტემისის სიმბოლური სახე, მისი მოდერნისტული გამოვლინება წარმოგვიდგინა. რობინისა და მისი ინსტინქტების აღწერისას, არაერთხელ შევხვდებით ცხოველთა მფარველი ქალღმერთის პაროდირებას. „რაიდერში“ წარმოდგენილი დიდ კიდურებიანი, უსახო და ათ ძუძუიანი ქმნილება, რომელიც რუბენსის ტილოზე გამოსახული დიანას ქანდაკების ანალოგია, „ღამის ტყეში“ რობინის სახით ტრანსფორმირდება. ორივე რომანის მაგალითზე ნაჩვენები ქალღმერთის სახე კი ასოციაციურად ტ.ს. ელიოტის „უნაყოფო მიწის“ მისის პორტერისეულ არტემისთან გვაბრუნებს, რაზედაც ბატონი თემურ კობახიძე წერს: „თუ ოდესღაც, ძველ ელადამი გმირი მონადირე ხვდებოდა ნადირობის ქალღმერთ დიანას, ახლა, ჩვენს დროში, „ადამიანისმაგვარი“ სუინი არაორაზროვანი ვიზიტით ეწვევა კახპას - მისის პორტეტს. თანამედროვეობა აქ მითოლოგიური წარსულის პაროდიულ ვარიანტად არის წარმოდგენილი.“ (კობახიძე, 2015, გვ. 190). ბარნსი რობინ ვოუტს „მხეცად ქცეულ ადამიანს“ (“beast turning human”) უწოდებს; მის ამგვარ მოხსენიებას დანიელა კასელი ჯონ დონის მეოთხე სატირას უკავშირებს, რომელშიც მთხრობელი ყოვლისმცოდნე, უცნაურ არსებასთან შეხვედრის ისტორიას გვიყვება: “I more amas’d than Circes prisoners, when / They felt themselves turne beasts“ (Caselli, 2016). რობინს გულისხმობს ექიმი მაშინ, როდესაც ცხოველთა გაძლიერებულ ყნოსვაზე საუბრობს, რადგან ისიცველური სამყაროს წარმომადგენლების მსგავსად ბრმად და მხოლოდ ყნოსვით დაეძებს თავშესაფარს. ტექსტში ხაზი ესმება მის დამოკიდებულებას შინაური ცხოველების მიმართაც: „მას ყოველთვის სიკვდილამდე მიჰყავს შინაური ცხოველები. რობინს მოსწონს ისინი, თუმცა შემდეგ უარყოფს მათ ისე, როგორც ცხოველები უგულვებელყოფენ საკუთარ თავს“ (“She always lets her pets die. She is so fond of them, and then she neglects them, the way that animals neglect themselves”)(Barnes, 1980, p. 322). ციტატიდან გამომდინარე აშკარაა, რომ რობინში გაღიზიანებას იწვევს საკუთარი

ინსტინქტების სხვა არსებებში ხილვა. მისთვის ცხოველი კონკურენტი და მიძინებელი სურვილების გამომწვევების საშუალებაა, რაც მათთან მშვიდობიანად თანაარსებობის გზას არ უტოვებს. სწორედ ამიტომ, იგი თავიდან იხიბლება ცხოველებით და კონტაქტის დამყარებას ცდილობს, თუმცა დროთა განმავლობაში ჩნდება დაპირისპირება. იქიდან გამომდინარე, რომ ვოლტი ადამიანური გონის მატარებელიცაა, ადვილად ახერხებს მათ თავიდან მოშორებას და ამით საკუთარი გამარჯვების დამტკიცებას. ფელიქსთან ურთიერთობისას ვლინდება მისი ისეთი ცხოველური ინსტინქტი, როგორცაა შეხება: იგი ვერ ახერხებს მხოლოდ ვიზუალიზაციით საგნის აღქმას და უკეთ შესაცნობად ყოველთვის ხელით სინჯავს მათ. ცხოველური არსის გამოვლინებაა სახლიდან გაქცევა, უცნობი და მიტოვებული ადგილების მონახულება და ხშირად რამდენიმე დღითაც გაუჩინარება. რობინი ორსულობისას, გუილოს დაბადების შემდეგ და ნორასთან ურთიერთობისასაც ვერ ძლევს გაქცევის სურვილს. აღნიშნული მოქმედება, შესაძლოა დავუკავშიროთ მითოლოგიურ სიუჟეტს დედათა იმ ჯგუფისა, რომლებმაც შვილები მიატოვეს და თავადაც მარტოობის გზას დაადგინეს. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ ქალღმერთი ლეტო, აპოლონის დედა, რომელიც შვილის მიტოვების შემდეგ ტყეში დაეხეტება. ასევე ჰერმესის დედა მათა, რომელიც ოლიმპოდან განდევნის შემდეგ უსახლკაროდ აგრძელებს ცხოვრებას. ასოციაციური კავშირების საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ გარდა კორე ღვთაებებისა, რობინი შვილის დამტოვებელი დედის არქეტიპსაც მოიცავს საკუთარ თავში. შემთხვევითი არაა, რომ მრავალსახოვანი რობინი და ნორა სწორედ ცირკში იცნობენ ერთმანეთს. ცირკზე, როგორც „ღამის ტყის“ პერსონაჟთა თავშესაფარზე, ბონი კაიმ სკოტი წერს: „ცხოველების არსებობა ხელს უწყობს ძიების დაწყებას იმის დასადგენად, თუ რა კავშირია ადამიანსა და პირუტყვს შორის.“ (“The presence of animals encourages the investigation of the boundaries between the bestial and the human.”)(Scott, 1995,p.112). ემილი კოლმანი სწორედ ამ ეპიზოდის უდიდეს მნიშვნელობაზე საუბრობს თავის დღიურში: „კიდევ ერთი შესანიშნავი მონაკვეთი ჯუნას წიგნიდან ქალი აკრობატების და ცირკში ვეფხვის გამოჩენის ეპიზოდია. ისეთი გრძნობა მაქვს, თითქოს აქამდე არ ვიცოდი თუ რა ღრმა კავშირი გვქონდა მე და ჯუნას. ...ჯონმა თქვა, რომ ყოველთვის იცოდა ჯუნას ნიჭის შესახებ. ამ ყველაფრის მხოლოდ „რაიდერიდან“ გაგება

შეუძლებელია.“ (“Another fine part in Djuna’s book was about women acrobats, and another of a tiger passing in a circus. I have such a feeling for Djuna now, as if we had some deep bond I’ve never felt before. ... John said he always knew she had it in her. You certainly couldn’t know it from *Ryder*”) (Herring, 1995, p. 204). საცირკო არენაზე ლომებისგამოსვლისას, რობინი სწორედ ცხოველური ინსტინქტით გრძნობს ნორას მზერას. მე-8 თავში ასახული მისი ექსტატური მდგომარეობა კი სინანტროფიის, ანუ ანთროპოლოგიასა და ფსიქიატრიაში ადამიანის ძალად გადაქცევის/თავის წარმოდგენის მაგალითად შეგვიძლია მივიჩნიოთ¹¹. ძაღლისა და ქალის მოძრაობათა თანხვედრა ერთგვარ გასხვივოსნებად, საკრალურ ცეკვად ან ინიციაციური სიკვდილის აქტად წარმოგვიდგება ნაწარმოებში. ადამიანის გარდასახვის, მისი ხელახალი დაბადების საკითხზე მირჩა ელიადე აღნიშნავს: „ურჩხულის წიაღში შეღწევა შეესაბამება უკუსვლას თავდაპირველ გაურკვეველობაში, კოსმიურ ღამეში - და ურჩხულიდან გამოსვლა შეესაბამება კოსმოგენიას: გადასვლას ქაოსიდან შესაქმემდე. ინიციაციური სიკვდილი იმეორებს სანიმუშო მიბრუნებას ქაოსში, რათა შესაძლებელი გახადოს კოსმოგენიის განმეორება, ანუ მზადება ხელახალი დაბადებისთვის.“ (ელიადე, 2018, გვ. 320). იუნგისთვის, ცხოველთა გამოსახულებების თუ ზოგადად ცხოველების საშუალებით სათქმელის გადმოცემა ლიბიდოს რეგრესირების ერთ-ერთი მაგალითია: „ინსტინქტი ხშირად თავის გამოხატულებას პოულობს ხარის, ცხენის, ძაღლის და ა.შ. ფორმით.“ (იუნგი, 2017, გვ.243). არაერთი მკვლევარი თუ ავტორის მეგობარი, წარმოდგენილ ეპიზოდს განიხილავდა როგორც ზოოფილიურ აქტს. ამის დასტურად, თავის წიგნში დანიელა კასელი ემილი კოლმანის ბარნისათვის გაგზავნილ წერილს იმოწმებს: „ბოლო თავი, ძაღლის ეპიზოდი, უდაოდ სექსუალური ხასიათისაა. მე ხომ გეუბნებოდი რომ ასე იყო, მიურმაც ასე თქვა, პეგის კი ამაში ეჭვიც არ ეპარება. პეგის ავუხსენი, რომ ეს არ იყო შენი მიზანი. შემდეგ მან ყველაფერი მომიყვა ფიტზის ძაღლზე, რომლისგანაც შენ რომანის ძაღლი შექმენი და ის, თუ რა შეგრძნებას უჩენდა პეგის ეს ყველაფერი. შენ არ იცოდი როდესაც წერდი, თუმცა არაცნობიერად სწორედ მას უკავშირებდი.“ (“The end, the part about the dog (much better, with Robin, as the end) is definitely sexual. I told you it was, Muir said it was, Peggy says it could be nothing else. I told Peggy you had no

¹¹აღსანიშნავია, რომ პეგი გუგენჰაიმს ჰყავდა ძაღლი სახელად რობინი.

such thoughts in mind. She then told me all about Fitz's dog, the original of this, and the things it made her feel. You did not know this when writing, but you got, unconsciously, the true implication of that dog.”) (Caselli, 2016, p. 180). ბარნსი კატეგორიულად უარყოფდა ეპიზოდისათვის სექსუალური კონტექსტის მინიჭებას. საბოლოო ჯამში, მე-8 თავი არ შეიძლება განხილულ იქნას მხოლოდ ერთი კუთხით, რადგან სწორედ მრავალმხრივი სიმბოლური დატვირთვა აძლევს მას როგორც სინანტროფიის, ისე ინიციაციისა და სექსუალური აქტის მნიშვნელობას.

რობინ ვოუტში ბავშვური ბუნების გამოვლინება ხაზს უსვამს მის შინაგან სისუფთავეს. პერსონაჟში არსებულ კონტრასტულ სახეებზე ჯოზეფ ფრენკი წერს: „ყველანაირი სახის პასუხისმგებლობის ნაკლებობის, ჯიუტი ხასიათის და არატრადიციული ვნებების მიუხედავად, მასში მაინც არის ბავშვური უმანკოება და სიწმინდე.“ (“Lacking responsibility of any kind, abandoning herself to wayward and perverse passions, she yet has the innocence and purity of a child.”)(Frank, 1945, p. 440). იგი ყოველთვის ცდილობს იპოვნოს ისეთი ადამიანი, ვინც მოუვლის და დაიცავს მის უსაფრთხოებას, რაც ბავშვისათვის ბუნებრივი ინსტინქტი და მოთხოვნილებაა. რობინს განსაკუთრებულადუმართლებს ნორას სახით, რადგან იგი ისე აღიქვამს მას, როგორც დაუცველ ბავშვს. სწორედ საკუთარი უმწიფრობის გამო ვერ ახერხებს რობინი დედური ინსტინქტის გაღვივებას და ამიტომ უჭირს ორსულობასთან შეგუება. მისთვის ორსულობა საკუთარი სხეულის და „მეს“ ერთგვარი ოკუპაციაა ბავშვის მიერ: „...უცნაურად იყო დარწმუნებული დაკარგული მიწის არსებობაზე მასში“ (“...strangely aware of some lost land in herself”)(Barnes, 1980, p. 268) - როგორც ვხედავთ, ციტატაში „დაკარგული მიწა“ დედობის სინონიმია. სიტყვა „დაკარგული“ (lost) კიდევ ორჯერ გაიჟღერებს, როდესაც ბავშვს გააჩენს „თითქოს რაღაც დაკარგა“ (“...as if she had lost something”) და ლოგინიდან ადგომის შემდეგ - „ლოგინიდან ადგომის შემდეგ ის დაიკარგა“ (“A week out of bed she was lost”). საკუთარი ინფანტილიზმი არ აძლევს სქალს საშუალებას, რომ ღიად და მშვიდად შეხვდეს გამრავლების ფაქტს. რობინისთვის გუიდოარის არა შვილი, არამედ თანატოლი, რომელმაც თავისი არსებობით მიითვისა ქალის შინაგანი ტერიტორია და ახლა მხოლოდ მის კონკურენტს წარმოადგენს. ფელიქსის მიერ ნანახი სცენა, რომლის დროსაც ოთახის შუა გულში მდგარი რობინი გუიდოს ძირს დაგდებას აპირებს,

ნათელი მაგალითია იმ ბუნდოვანი და ტანჯვის მომგვრელი გრძნობისა, რომელსაც ვაჟიშვილი ბადებს დედაში. იგი ბავშვის დაგდებას ვერ ახერხებს, თუმცაცხოველების მსგავსად თავიდან იშორებს მას. ნორასთან ურთიერთობისას ბავშვს თოჯინა ანაცვლებს, რომელიც როგორც მესამე სქესის, ისე უნაყოფობის სიმბოლოდ გვევლინება. ფიქციური თოჯინის გარდა, ენდრიუ ფილდის მიხედვით, ჯუნა ბარნსს მართლაც ჰქონდა თელმა ვუდის ნაჩუქარი თოჯინა, რომელსაც მთელი ცხოვრება ინახავდა (Field, 1983). რობინი ნაწარმოებში ორჯერ გაითამაშებს ბავშვის/თოჯინის დაგდების სცენას, რომლის მომდევნო თვითმხილველიც ნორაა.ადამიანისა და ნივთის ერთმანეთში აღრევის თემატიკა შესაძლოა ასოციაციურად დავუკავშიროთ ერნსტ თეოდორ ჰოფმანის „ჰოფმანის ზღაპრებს“, სადაც თოჯინა ოლიმპიასა და მასზე შეყვარებული ჰოფმანის ისტორიას ვკითხულობთ. ორაზროვანი და ბუნდოვანი ბუნებიდან გამომდინარე, ოლიმპიასა და რობინს შორისაც შეგვიძლია პარალელის გავლება. ორივე ნაწარმოებში, გარშემომყოფთ უჭირთ პერსონაჟთა რეალური სახის დანახვა. ტექსტში აღსანიშნავია ვოუტის დამოკიდებულება მცირეწლოვან სილვიასთან, რომელთან კომუნიკაციასაც იგი ჯენი პესერბრიჯის წვეულებაზე ამყარებს: „...იდგა და უყურებდა რობინს, რომელიც მას ყურადღებას არ აქცევდა, იგი ღრმად იყოს ჩაფლული ბავშვთან საუბარში“ (“...stood looking at Robin who was paying no attention to her, deep in conversation with the child”)(Barnes, 1980, p.289). რობინ ვოუტი ნაწარმოების არც ერთ თავში არ საუბრობს; როგორც ალექს გუდი აღნიშნავს, იგი „რომანის ჩუმი ცენტრია“ (Goody, 2007, p. 172) და მის შესახებ ყოველთვის სხვები ყვებიან. საუბრის ერთადერთი შემთხვევა კი სილვიას უკავშირდება. მოცემული მაგალითი შეგვიძლია გავიაზროთ როგორც გადახრა მცირეწლოვანი გოგონების მიმართ, რადგან როგორც ფელიქსთან საუბრისას ჯენი ამბობს, ბარონესა სილვიას მოსვენებას არ აძლევდა და ხშირად „ეკითხებოდა თუ უყვარდა მას ის“ (“...ask her if she “loved her”); თუმცა გარკვეული პერიოდის შემდეგ, თითქოს ვეღარც სცნობდა რობინი გოგონას; ეს ფაქტი საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ მისი საქციელი იყო მხოლოდ თანატოლთან ურთიერთობის ბავშვური მოთხოვნილება და ეს ამბავი ისევე მიეცა დავიწყებას, როგორც ზოგადად პატარა ასაკის გოგონებში ხდება ხოლმე.

ცხოველური და ბავშვური ინსტიქტების არსებობამ რობინ ვიუტის პერსონაჟში გააჩინა პირველყოფილი, ახლადშექმნილი არსების იდენტობა. მსგავსი მდგომარეობა ზღვარს ავლებს მასსა და ადამიანურ ყოფას შორის, რადგან იგი ჯერ არაა ადამიანი. მისთვის უცხოა რაციონალური აზროვნება და გაცნობიერებული ქმედება. რობინი, შეიძლება ითქვას ერთადერთი პერსონაჟია რომანში, რომელიც აქრობს ზღვარს ცნობიერსა და არაცნობიერს შორის და საკუთარ ქმედებას მხოლოდ არაცნობიერს უქვემდებარებს. ბარნსი მას პერსონაჟთა წრის ცენტრალურ წერტილად აქცევს, რომლისკენაც ისწრაფვის ყველა, თუმცა ამ სწრაფვას არ მოაქვს ბედნიერება; რომანის ვერცერთი გმირი ვერ ერგება ბარონესას არსებას. სხვა პერსონაჟებს არ შეუძლიათ იყვნენ უმანკოები და ვნებას დამონებულნი ერთდროულად. ამას მხოლოდ რობინი ახერხებს, რადგან მისთვის არ არსებობს ცუდი და კარგი საქციელი, რის გამოც შეიძლება რაიმე მორალურ ჩარჩოში მოექცეს. რობინ ვიუტისთვის არსებობს მხოლოდ არაცნობიერიდან მომდინარე სურვილები, სადაც არაფერი ესაქმება მორალს და ხალხის აზრი.

„ღამის ტყის“ სხვა პერსონაჟების მსგავსად, გენდერული ბუნდოვანება უცხო არაა რობინ ვიუტისთვისაც. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქალს პირველად შარვალში გამოწყობილს ვხედავთ; ხალხი კი მას მოიხსენიებს როგორც „მაღალი გოგო ბიჭის სხეულით“ (“...a tall girl with the body of a boy”)(Barnes, 1980, p. 268). მოცემული შედარებები აჩენს ვირჯინია ვულფის რომანის, „ორლანდოს“ ალუზიას, კონკრეტულად კი ორლანდოსა და საშას შეხვედრისას გამოაშკარავებულ ბუნდოვან სახეებს. იქიდან გამომდინარე, რომ საშას აცვია „რუსულ მოდაზე აჭრილი ფაშფაშა შარვალი“, მისი სქესის გარკვევა შეუძლებელი ხდება. შარვალი, როგორც მიზეზი ბუნდოვანებისა, არასაკმარისად სანდოა, რაც მის სრულიად ანდროგენულ ბუნებაზე მიგვანიშნებს. მეორე მხრივ, ორლანდოც არ გამოირჩევა ინტუიციით, რადგან მარტივი შენიღბულობის გამო ვერ ახერხებს მასში ქალის ამოცნობას: „...ორლანდო მზად იყო, თავზე თმა დაეგლიჯა ბრაზისაგან, იმის გამო, რომ ის მისივე სქესისა იყო, და ამდენად, მასთან ტრფიალი, ალერსი გამოირიცხა“ (ვულფი, 2018, გვ. 31). მისივე სქესის წარმომადგენელთან ურთიერთობის კატეგორიული უარყოფა კი, ამყარებს ვარაუდს, რომ ორლანდო თავიდან ნამდვილად მამაკაცი იყო. თუმცა, ორლანდოს პრინციპებთან წინააღმდეგობაში მოდის ის ასოციაციები, რომელიც ქალის

დანახვისას უჩნდება - „ნესვი, ანანასი, ზეთისხილის ხე, ზურმუხტი და მელია თოვლში“ (ვულფი, 2018, გვ. 31), რაზეც ნენსი ჩერვეტი შემდეგ კომენტარს აკეთებს: „მეტაფორები ბუნდოვანია და არ ატარებენ ერთი ან მეორე გენდერისათვის მახასიათებელ ნიშნებს“ (“metaphors conveying elusiveness and carrying no signs of one gender or the other”)(Carvetti, 1996,p. 168). რობინ ვოუტი ნამდვილად მდედრობითი სქესის წარმომადგენელია, თუმცა მისი გენდერული იდენტობა სრულიად სხვაა. მის მშობიარობას ბარნსი შემდეგნაირად აღწერს - „ის ხმამაღლა იგინებოდა, რისთვისაც ფელიქსი სრულიად მოუმზადებელი აღმოჩნდა“ (“She began to curse loudly, a thing that Felix was totally unprepared for”)(Barnes, 1980, p. 269). ტანჯვისა და ტკივილის დროს, მამაკაცის მიერ სალანძღავი სიტყვების წარმოთქმა ჩვეულებრივ მოვლენად მიიჩნევა, თუმცა ქალის მსგავსი საქციელი ხალხის გაოცებას იწვევს. ბავშვის გაჩენა რობინისთვის ყველაზე დიდი ტანჯვაა, რადგან დედური ინსტინქტი ფაქტობრივად არ აქვს, ამიტომ ის მამაკაცის მსგავსად გინებით გამოხატავს თავის ტკივილს და არა ცრემლით, როგორც ეს ქალის შემთხვევაში ხდება ხოლმე. ფელიქსზე გათხოვების და შემდეგ ნორასთან ურთიერთობის გამო, შეგვიძლია რობინი ბისექსუალადაც მივიჩნიოთ, მაგრამ ფაქტია, რომ მისი ყოველი ახალი ურთიერთობა განმსჭვალულია ახალი თავშესაფრის და მომვლელის ყოლის სურვილით. ექიმთან საუბრისას ნორა ამბობს, რომ მან „აირჩია გოგო, რომელიც ჰგავს ბიჭს“ (“...chose a girl who resembles a boy”)(Barnes, 1980, p.339). ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რის გამოც რობინ ვოუტი და მეთიუ ო’კონორი ერთმანეთს ჰგვანან - სქესობრივი ბუნდოვანებაა. ორივე მათგანის გენდერული იდენტობა საწინააღმდეგოა იმისა, რაც სინამდვილეში არიან: თუკი რობინი მამაკაცის ტანსაცმლით დადის, ექიმი ქალივით იმოსება ღამით; მათთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ღამეს, როგორც არაცნობიერი სურვილების გამომზეურების საშუალებას. ისინი ცვლიან როლებს შვილის ყოლის სახკითხშიც - რობინი, როგორც მდედრობითი სქესი, უარყოფს შვილის ყოლას. ხოლო მეთიუ, როგორც მამრობითი სქესი - ოცნებობს შვილების ყოლაზე. ო’კონორისთვის ნათელია, რომ ისინი სამუდამო ტანჯვისთვის არიან განწირულნი და ამიტომაც ამბობს: „მეც კიდევ ერთი ქალი ვარ, რომელიც ღმერთმა დაივიწყა“ (“...I’m the other woman that God forgot”)(Barnes, 1980, p. 344) - ქალი, ვისაც ექიმი თავს ადარებს, რა თქმა უნდა რობინია. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, „ტირესიასი“ გრძნობს რობინში არსებულ

პრეისტორიულობას, რომელიც ტექსტის მანძილზე ქალის არაერთ საქციელში იჩენს თავს.

რობინის პერსონაჟს ბარნსი შემდეგნაირად ახასიათებს: „ასეთი ქალი წარსულის დასნებოვნებული გადამტანია“ (“Such a woman is the infected carrier of the past”)(Barnes, 1961, p. 262) - რაც მისი არსების მარადიულობასა და პროფანული დროის დამარცხებაზე მიგვანიშნებს. იგი ისევე არ განიხილება ერთი ეპოქის ჭრილში, როგორც მეთიუ ო'კონორის პერსონაჟი. მირიამ ფიუჩსი აღნიშნავს, რომ „რობინი იტანჯება ატავისტური აშლილობით, რომლის წყაროც მომდინარეობს მითების სამეფოდან“ (“Robin suffers from an atavistic disturbance, whose source reaches back to the realm of myth”)(Fuchs, 1983, p. 43). სწორედ მსგავსი აშლილობა ხდება იმის მიზეზი, რომ გულწასულ რობინს ექიმი ანტიკური ხერხით კურნავს და არ იყენებს თანამედროვე საშუალებებს. მისი გონს მოსვლა ფინიკიელთა ბუნების ღვთაების - ადონისის მკვდრეთით აღდგომას მოგვაგონებს, რადგან ოთახში არსებული მცენარეები პირდაპირი მინიშნებაა ლეგენდაზე, რომლის მიხედვითაც ტახის მიერ დაგლეჯილი ადონისის სისხლისაგან ყვავილები აღმოცენდნენ. ვოუტის მამრ ღვთაებასთან პარალელი კი ხაზს უსვამს როგორც მის მარადიულ არსებობას, ისე ბუნდოვან გენდერულ იდენტობას. ქალის უყურადღებობა ფელიქსს აფიქრებინებს, რომ მისი გონება არ ეკუთვნის იმჟამინდელ ეპოქას, არამედ „რაც ისეთს, რაც ისტორიაში არ არსებულა“ (“something not yet in history”). „ისტორიაში არ არსებულსა“ და არსებულზე ფიქრი რობინისთვის ნორმალური მდგომარეობაა, ამიტომ მისი ფიქრები ხშირად წარსულში ცნობილ ქალებს უკავშირდება: ის იხსენებს ძლიერ ქალებს, როგორებიც იყვნენ ლუი XIV-ეს დამხმარე ქალბატონი ლუის დე ლა ვალიერი და მისი მეორე მეუღლე მადამ დე მენტეტონი, რომელთაც რთული გზის გავლა მოუხდათ მეფესთან თანაცხოვრების დროს. ასევე დედოფლებს - ეკატერინე მედიჩის და ეკატერინე დიდს, რომელთაც საკუთარ თავზე ჰქონდათ აღებული ქვეყნის მმართველობა და ეკისრებოდათ უდიდესი პასუხისმგებლობა. ამ წყვილებიდან გამომდინარე გამოიკვეთა ორი ძირითადი ხაზი: ლუი XIV-ის ქალბატონები განასახიერებენ მდებრობით სქესს, რომელიც მამაკაცის სურვილებიდან გამომდინარე ცხოვრობს, ხოლო დედოფლები განასახიერებენ მამრობით სქესს, რომლებიც ექვევნიან მმართველობაში და თავიანთი სურვილის

მიხედვით მოქმედებენ. ისტორიული გმირების გარდა, იგი იხსენებს ორ ლიტერატურულ პერსონაჟს: ლ.ნ. ტოლსტოის „ანა კარენინადან“ - ანას და ემილი ბრონტეს „ქალიშვილიანი უღელტეხილიდან“ - კეტრინ ერნშოუს. ორივე შემთხვევაში შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ რობინი ფიქრობს მაძიებელ ქალებზე, რომლებიც ცდილობდნენ ეპოვნათ ბედნიერება, თუმცა სიცოცხლე ტრაგიკულად დაასრულეს. აღსანიშნავია ო'კონორის მიერ ნახსენები რობინის წერილები სიტყვებით „გამიხსენე“ (“Remember me”) და ექიმის განმარტება მსგავს შინაარსზე - „შესაძლოა იმიტომ, რომ საკუთარი თავის გახსენება უჭირს“ (“Probably because she has difficulty in remembering herself”)(Barnes, 1980, p.327). თავის დავიწყების ფაქტს თუ დროისმიერ ჭრილში განვიხილავთ, მაშინ მის გამომწვევ მიზეზად ქაოსური პარიზული წლები შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომლის დროსაც იდენტობა და საკუთარი თავი საზოგადოების დიდმა ნაწილმა დაკარგა. რობინის მიერ გარეთ გატარებული ყოველი ღამე, პარტნიორების და საცხოვრებელი ადგილების მუდმივი ცვლა, გადატანილი ორსულობა - როგორც ტრავმა და დიდი რაოდენობით ალკოჰოლი - ლოგიკურია, რომ დეპრესიისა და სასოწარკვეთის გამომწვევ მიზეზად ქცეულიყო. თუმცა, მსგავსი სახის მსჯელობა რომანის თითოეულ პერსონაჟს შეიძლება მოერგოს, რადგან ისინი მოდერნიზტული ლიტერატურის ქმნილებანი არიან, მაგრამსწორედ მოდერნიზმის იდეიდან გამომდინარე, მათი მხოლოდ ეპოქალური აღქმა არაფერს მოგვცემს. ამ მიზეზით, რობინ ვოუტი 20-იანი წლების პარიზული ქალიცაა და უძველესი დროიდან არსებული ადამიანიც, რომელსაც საკუთარი ვინაობის გახსენება უჭირს.

რობინის სექსუალური იდენტობა კითხვის ნიშნის ქვეშ ყველაზე ხშირად მაშინ დგება, როდესაც ის იცვლის პარტნიორებს. თუ ფელიქსთან ურთიერთობა - მცდელობაა ახალ მდგომარეობაში ყოფნის, რაცბარონესას სტატუსის მორგებას გულისხმობს, ნორა ფლადთან რომანი - მშობლისა და შვილის ურთიერთობას ემსგავსება. ამ ორ ქალში არსებული არაცნობიერი სურვილები ერთმანეთს კვეთს და ისე პოულობს რობინი მშობელს, ხოლო ნორა შვილს, როგორც სტივენ დედალოსი - „მამას“, ლეოპოლდ ბლუმი კი - „ვაჟს“. ჯენი პესერბრიჯთან იგიპასიურ, ერთგვარ უსულო მდგომარეობაში გვევლინება. ურთიერთობებში გამომჟღავნებული ტრანზფორმაციის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ რობინი თავდაპირველად ყველა ადამიანისთვის იმგვარ სახეს იღებს, რისი დანახვაც მათ

სურთ. იგი ენქიდუსთანაც კი შეგვიძლია გავაიგივოთ გზას აცდენილ პერსონაჟთა „გადარჩენის“ კუთხით, რომლებსაც არაფერი აქვთ საერთო გილგამეშთან. საბოლოოდ კი, მეტამორფოზის მრავალგვარ უნარს კვლავ ტირესიასთან მივყავართ, რომელიც ქალად განსხეულების შემთხვევაში რობინისმაგვარ ქმნილებად წარმოგვიდგებოდა. „უნაყოფო მიწის“ მსგავსად, „ღამის ტყეშიც“ ტირესია ყველა ადამიანია და ყველას პირით ყველა მისთვის კარგად ნაცნობ ამბავს.

ნორა ფლადი, ნაწარმოებში თავად ჯუნა ბარნსის პროტოტიპად მიიჩნევა. იგი „რაიდერში“ წარმოდგენილი ჯულის ზრდასრული სახეა. მესამე თავში, ის გვევლინება ინტელექტუალთა სალონის მფლობელად, სადაც ყველანაირი მრწამსისა თუ პროფესიის ხალხი იკრიბება. აღნიშნული დაწესებულების ფლობა დაკავშირებულია სოფია რაიდერის, ანუ ზადელ ბარნსის ლიტერატურულ სალონთან, რაც პირდაპირი მინიშნებაა ნორასა და ბეზიას შორის მჭიდრო კავშირზე. მიუხედავად ხალხმრავალ წრეში ტრიალისა, ნორაც ისეთივე მარტოსულია, როგორც რომანის ყველა პერსონაჟი. რობინის გაცნობით კი იგი პოულობს აღსაზრდელ ობიექტს, რომლისკენაც შინაგანად ყოველთვის ისწრაფოდა. ქალი რობინს სამუზეუმო ექსპონატად აქცევს დაიმგვარ გარემოს უქმნის, რომელშიც მისი მეხსიერების შენარჩუნებისთვის აუცილებელ ნივთებს მოუყრიათ თავი. ნორას ქმედება გუიდოსა და ჰედვიგის ყალბ მუზეუმს მოგვაგონებს, რომლის მთავარი მიზანი თავის არ დაკარგვა და ილუზორული სტაბილურობის შექმნა იყო. ბარნსი გოთიკური ჟანრისათვის დამახასიათებელ სტილს იყენებს ნორას ტანჯვისაგან ნასაზრდოები სიყვარულის მთელი სიმძაფრით წარმოსაჩენად. ჯული ტეილორი კი მიიჩნევს, რომ სწორედ გოთიკური ტროპების ოსტატურად გამოყენებამ აქცია წყვილის ამბავი განსაკუთრებულად, რადგან მოდერნისტებისათვის რომანტიზმნარევი სტილი სრულიად მიუღებელი და სახამუშოც კი იყო (Taylor, 2012). აღსანიშნავია, რომ ამ ურთიერთობაში არცერთი მათგანი არ ამჟღავნებს ერთ კონკრეტულ გენდერულ იდენტობას. ბარნსი სრულ ქაოსს წარმოგვიდგენს ამ ორი ქალის ურთიერთობით, რადგან ნორასთვის რობინი მამაკაცის ტანისამოსში გამოწყობილი ქალი და ამავდროულად მისი შვილია; რობინი კი საკუთარ თავს ანდობს მას ისე, როგორც ქალი იქცევა მამაკაცზე გათხოვების დროს, თუმცა ურთიერთობაში სიტუაცია არ იმართება ნორას მიერ. სასოწარკვეთილი ფლადის

მიერ რობინის გაუთავებელი დევნა და დაცვის სურვილი როგორც მამაკაცური, ისე მშობლის ინსტინქტია. ნორას ასეთი ინსტინქტების უკან კი დგას მისი არაცნობიერი, რომელიც ჯულის მსგავსად სიზმრებში გამოვლინდება. ის სიზმარში ხედავს ბებიას, რომელსაც მამაკაცის ტანისამოსი აცვია და აქვს ულვაში. ზადელ ბარნსის მხატვრული სახის საშუალებით, ბარნსი ანიმუსის ცნების განსხეულებას წარმოგვიდგენს. ბებიის მსგავს ფორმაში ხილვა პირდაპირ კავშირშია ნორას მიერ რობინის მამაკაცურ სამოსში ხილვასთან. ნორასთვის ბებია ის ადამიანია, ვინც მას ბავშვობაში მამისგან იცავდა და ამის გამო დიდ სიყვარულს გრძნობს მის მიმართ. მოგონებებისა და სიზმრების ურთიერთკავშირზე იუნგი აღნიშნავს: „მხოლოდ ერთი შეხედვით ჩანს ისე, რომ ბავშვობის მოგონებები სიზმრებისა და ფანტაზიის არაცნობიერი საფუძველია. სინამდვილეში ეს აზროვნების პრიმიტიული, შესაბამისად, არქაული ფორმებია, რომლებიც ინსტინქტებს ეყრდნობა და ბავშვობაში უფრო ცხადად იჩენს თავს, ვიდრე შემდეგ. თავისთავად მათში არაფერია არც ინფანტილური და არც პათოლოგიური.“ (იუნგი, 2017, გვ.43). სწორედ „აზროვნების პრიმიტიული“, „არქაული ფორმები“ განაპირობებს ფლადის მიერ კაცის შესახედაობის მქონე ბებიის სიყვარულს, რაც რობინისადმი სიყვარულს უკავშირდება და საბოლოოდ ინცესტით სრულდება: რომანში გარდაცვლილ ბებიასა და ორ ქალს შორის სასიყვარულო სამკუთხედი იკვრება. ექიმთან საუბრისას, ნორა თავად უსვამს ხაზს ინცესტურ ურთიერთობას ქალის მიმართ - „მე ვსვამდი კაცებთან, ვცეკვავდი ქალებთან, მაგრამ ერთადერთი რაც ვიცოდი იყო ის, რომ სხვებს ეძინათ ჩემს საყვარელთან და ჩემს შვილთან.“ (“I drank with the men, I danced with the women, but all I knew was that others had slept with my lover and my child.”) (Barnes, 1980, p. 355).

ნორას ექიმთან მისვლა გვაგონებს პაციენტის სტუმრობას ფსიქოლოგთან. კეტრინ ა.ფამა აღნიშნავს, რომ „ბარნსის ექიმი ხშირად მიიჩნეოდა ფროიდის პაროდიად, მაგრამ მის მელანქოლიურ, ღამის საუბარსა და ფსიქოანალიზს შორის კავშირი კომპლექსური საკითხია. ექიმი არც ფროიდიანელი ანალიტიკოსია და არც მკურნალობის გარანტი.“ (“Barne’s doctor has often been understood as a parody of Freud, but the relation of his melancholic night speech to analysis is more complex. The doctor is neither a Freudian analyst nor the promise of a cure.”) (Fama, 2014, p. 50). ოკონორთან საუბარი ხსნას ნამდვილად არ ნიშნავს. იგი მხოლოდ ილუზორულ გარემოს ქმნის

იმისა, რომ შეიძლება მდგომარეობა შეიცვალოს. პერსონაჟთა ამგვარ მდგომარეობაში ხილვა, მათ კიდევ ორ - ფსიქოლოგისა და პაციენტის იდენტობას სძენს. ღამეული დიალოგებიდან ნორას პიროვნება თანდათანობით იხსნება და ვგებულობთ, თუ როგორ უყურებს ის მდედრობით სქესს შორის არსებულ სიყვარულს : „კაცი სხვა ადამიანია, ქალი კი შენი თავი, რომელიც ჩნდება შიშის დროს; მისი კოცნის დროს შენს თავს კოცნი. თუ ის შენთან არ არის, შენ ტირიხარ, რადგან შენი თავისგან ხარ განპარცვული.“ (“A man is another person – a woman is yourself, caught as you turn in panic; on her mouth you kiss your own. If she is taken you cry that you have been robbed of yourself.”)(Barnes, 1980, p. 344). ნორას სიტყვებს ალენ უილიამსონი შემდეგნაირად ხსნის: „ლესბოსელი საყვარელი „შენი თავია“, ხოლო „შიში“ - საპირისპირო, სარკისებრი სურათი“ (“The lesbian lover is “yourself”, but “caught as you turn in panic” a turned, inverse, mirror image”) (Williamson, 1964, p. 14). შენიშვნიდან და ციტატიდან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სიყვარული, რომელიც აღმოცენებულია ერთსა და იმავე სქესში, პირდაპირპროპორციულია საკუთარი თავის სიყვარულისა. ასეთ დამოკიდებულებას კი ეგოიზმთან მივყავართ, რაც აშკარად იკვეთება ნორას სიტყვებში - „ერთხელ, როდესაც მას ეძინა, მინდოდა მომკვდარიყო“ (“Once, when she was sleeping, I wanted her to die”). რობინის სიკვდილის სურვილი გამოწვეულია მისი უკონტროლობის გამო: თუ ვოუტი ცოცხალი აღარ იქნება, მაშინ ვერც ღალატს და ყოველ ღამით ნორას მიტოვებას შეძლებს. გარდა ამისა, პერსონაჟის სურვილი ეროსისა და თანატოსის თანაარსებობაზე მიგვანიშნებს. ასევე შეუძლებელია, მკითხველს თვალში არ ეცეს ბაროკოსეული, ჯონ დონთან დაკავშირებული ალუზია, რომლის მიხედვითაც სიტყვა „სიკვდილი“ ორგანიზმის ექვივალენტურია. გადამწყვეტ როლს კი ბეზის ფიგურა თამაშობს, რადგან როგორც უკვე აღვნიშნეთ - რობინი და ბეზია ნორას სიყვარულის ობიექტები არიან. ბეზის გარდაცვლებიდან გამომდინარე კი მას უნდა რობინმაც განიცადოს მსგავსი ცვლილება და ადგილი დაიკავოს მხოლოდ გონებაში - იქ, სადაც თავის საყვარელ ქალს ვერავინ შეეხება. საყვარელი ადამიანის გარდაცვალების სურვილთან ერთად, პარადოქსულია ის სურათი რომელსაც წყვილი წარმოგიჩენს: ესაა შეყვარებული ქალი, მამაკაცის იდენტობით, რომელიც უთვალთვალეებს ასევე ქალს ბავშვის, ცხოველის და მამაკაცის იდენტობით, რომელსაც არაერთი საყვარელი ყავს. ერთი მხრივ ბეზისა და მამისგან

ტრავმირებული, მეორე მხრივ კი ტირესიასისეული და ცხოველური ბუნების მქონე არსების სასიყვარულო ურთიერთობა თავიდანვე განწირულია. ნორას გონება მიმართულია სიზმრისეულ ბეზის ხატთან, რომელიც შვილიშვილს უბიძგებს იპოვნოს მისი მსგავსი და დაიცვას ის ისე, როგორც ამას თავად აკეთებდა; რობინი კი თავისი საკრალური არსიდან გამომდინარე ვერასდროს შეძლებს პროფანული მოვლენის ჩარჩოში მოქცევასა და დამორჩილებას.

ჯენი პესერბრიჯის პერსონაჟს, რომელიც რობინის კიდევ ერთ პარტნიორად გვევლინება, ზუსტად განსაზღვრავს მეოთხე თავის სახელწოდება-„მიმთვისებელი“ (The Squatter). გმირის პროტოტიპად, თელმა ვუდისა და ჯუნა ბარნსის დაშორების მიზეზი, ამერიკელი მთარგმნელი ჰენრიეტა ელის მაკრი გვევლინება. პარიზში გაზრდილი, შესანიშნავი განათლების მქონე ჰენრიეტა ცნობილი იყო თეატრის ისტორიის შეუდარებელი ცოდნით. როგორც ცნობილია, შუა ხნის ასაკს მიღწეულმა საკუთარი სახლი ობოლთა, ავადმყოფთა და უსახლკარო ცხოველთა თავშესაფრად გადააკეთა. ბარნსისთვის უდიდესი დარტყმა იყო თელმას წასვლა და ჰენრიეტასთან ერთად ნიუ-იორკში საცხოვრებლად გადასვლა. ვუდმა არა ერთხელ სცადა მისთვის ბოდიშის მოხდა და ალკოჰოლისთვის თავის დანებებასაც ჰპირდებოდა, თუმცა ჯუნას მსგავსი სიტყვების აღარ სჯეროდა.¹² საშუალო ასაკის, ოთხჯერ განათხოვარ ჯენი პესერბრიჯს, ოთხივე ქმარი გარდაცვლილი ჰყავს და საკუთარი არაფერი გააჩნია. ჯენი პარაზიტის პრინციპით, სხვა ხალხის ხარჯზე ცხოვრობს, რაც მხოლოდ ფინანსურ ასპექტს არ მოიცავს. ქალის ქმედებაში იგულისხმება ადამიანთა ნივთებისა და იდენტობის მიმთვისება და ამით საკუთარის შექმნა: „სხვისი ქორწინების ბეჭედი იყო მის ხელზე; ნორასთვის გადაღებული რობინის სურათი მის მაგიდაზე იდგა. მისი ბიბლიოთეკის წიგნები სხვა ხალხთა კოლექციას წარმოადგენდა.“ (“Someone else’s marriage ring was on her finger; the photograph of Robin for Nora sat upon her table. The books in her library were other people’s selections.”)(Barnes, 1980, p.285).

¹²თელმა ვუდი ჯუნა ბარნსს: „ჰენრიეტა ისეთი მოსიყვარულეა ჩემს მიმართ, რომ ცოტა გამიჭირდება მის გარეშე. დაიჟინა რომ ტანსაცმელები უნდა მიყიდოს, მე კი არ ვიცი რა გავაკეთო. ასეა თუ ისე, მირჩევნია შენთან ვიყო, ვიდრე ამდენი ფული მქონდეს. ნეტავ ქალაქგარეთ ვიყოთ ბუხართან წიგნების მთელი გროვით. სადილად წიწილას მოვამზადებდი, შემდეგ კარტს ვითამაშებდით და შენზე ვიზრუნებდი. შენს მიმართ ყოველთვის აღერსიანი ვიქნებოდი.“ (“Henriette is very sweet to me and it wouldn’t be so easy without her – She insists on buying me clothes though and I don’t quite know what to do. ... Anyway I would rather be with you than have all the money in the world- and I wish we were in the country together with many fires and stacks of books – and then a big chicken dinner and we’d play cards and I’ll take such good care of you- and be so sweet to you forever...”)(Herring, 1995, p.164)

ჩამონათვალისგან გამომდინარე ცხადია, რომ ის უბრალო საგნებით არ ინტერესდება, არამედ ცდილობს მიითვისოს ადამიანთათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი და პირადული ნივთები. ჯენი პესერბრიჯი პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში მცხოვრები ადამიანის და ზოგადად სოციუმის სიმბოლოა. ომის შემდგომმა ტრავმამ და იმედგაცრუებამ განაპირობა იდენტობის რღვევა ან მისი სრულიად დაკარგვა. შედეგად, ხალხმა დაიწყო გადარჩენისათვის ბრძოლა, რაც გარშემომყოფთა გაძარცვას გულისხმობდა. სხვა პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, ჯენის ტრაგიზმი ნაკლებად ახდენს მკითხველზე ემოციურ გავლენას, რაც მწერლის სუბიექტური მიზეზებითაა განპირობებული. მას ასევე არ სდევს გენდერულ იდენტობასთან დაკავშირებული ბუნდოვანება: იგი მკვეთრად გამოხატული, მდებარეობითი სქესის ბისექსუალია. მიზეზი, რისი გამოც ჯენი რობინის ყურადღებას იქცევს, მისი ცხოველური საქციელია: „შემდეგ ჯენი რობინს ეცა, ისტერიულად ფხაჭნიდა და გლეჯდა, ურტყავდა, ბრჭყალებით სერავდა და ტიროდა.“ (“Then Jenny struck Robin, scratching and tearing in hysteria, striking, clutching and crying.”)(Barnes, 1980, p.292). მათი დაახლოების ეპიზოდი ნადირობის სცენის ასოციაციას აჩენს მკითხველში; ხოლო თავად ფაქტი, რომ მომავალ წყვილს შორის კომუნიკაციის საშუალება ცხოველური ინსტინქტით განპირობებული ქმედებაა, მწერლის მხრიდან დიდ ირონიაზე მიუთითებს. აშკარაა, რომ რომანში, ჯენი ერთადერთი ადამიანია, რომელიც რობინს არა ხელოვნურ, არამედ მისთვის ბუნებრივ გარემოში „ამწყვდევს“. ღამით, ტყეში გასეირნება არაცნობიერში მოგზაურობას განასახიერებს, რა დროსაც მეთიუ რობინის ყურადღების მისაქცევად ატირებულ ჯენის უყურებს და ამბობს: „...ტირილის საშუალებით ის ერთ პიროვნებად წარმოჩინდა...“ (“...by weeping she appeared like a single personality...”). მეთიუს შენიშვნიდან გამომდინარე შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ჯენის ერთადერთი რამ აქვს საკუთარი - ეს არის ტირილის უნარი, რომელიც სხვებისგან არ მიუთვისებია, რადგან ასეთი ემოციის მითვისება მისნაირ ადამიანს არაფერში სჭირდება. რობინ ვოუტის ხშირად მოწყვლად ხასიათზე ემილი კოული წერს: „ის თითქმის ყველას აძლევს უფლებას მისით მოახდინონ მანიპულაცია, ეს იქნება ფელიქსი, ექიმი, ნორა, ჯენი პესერბრიჯი. თუმცა, რობინი, რომანის მთავარი პერსონაჟი, სხვადასხვა ხმაზე მოსაუბრე მანეკენია, რომელსაც შეუძლია შეცვალოს ყველას ბედი მის გარშემო და ეს მისგან სრულიად

დამოუკიდებლად ხდება“ (“While she seems to allow everyone else to manipulate her – Felix, the doctor, Nora, Jenny Petherbridge – Robin is the novel’s sovereign power, shaping the destinies of those around her, the dummy that makes the ventriloquists speak, though a cause absent even from herself”)(Cole, 2006, p. 406). ბუნებრივია ჩნდება კითხვა, თუ ვინ არის ჯენი რობინისთვის და რას პოულობს ის მასში. ნორას მხრიდან მშობლის ინსტინქტის გამომჟღავნებამ რობინში, როგორც „ბავშვში“, გააჩინა პროტესტის გრძნობა და ჯენის სახით შექმნა თავისუფლების ილუზორული ხატი. აღსანიშნავია, რომ რობინს გამოგონილ თავისუფლებაშიც არ დავიწყებია თოჯინის თან წაღება, რითაც ჩანასახშივე მოსპო მათი კავშირის რეალურობა და კვლავ სტერილურობით შემოსაზღვრა პირადი სივრცე. ჯენის მიტოვება და ბოლო თავში ნორასთან გამოჩენა კი „უძლები შვილის დაბრუნების“ პაროდირებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომელშიც „შვილს“ ეგებება ძალლი და არა „მშობელი“.

„ღამის ტყის“ პერსონაჟთა საშუალებით ჯუნა ბარნსმა ადამიანის ბუნების მეტად სახიფათო და მტკივნეული მხარეები წარმოაჩინა. რომანის თითოეულმა გმირმა თავის თავში გააერთიანა არა ერთი, არამედ ორი და მეტი სიმბოლური მნიშვნელობა თუ ასოციაციური კავშირი სხვადასხვა ლიტერატურულ და მითოლოგიურ გმირთან: მეთიუ ო’კონორმა მის პიროვნებაში გააცოცხლა უხსოვარი დროიდან თანამედროვეობამდე არსებული არაერთი გამორჩეული ფიქციური თუ რეალური გმირი. ო’კონორის დროსა და სივრცეში განფენილი, ავისმომასწავებელ ხმად ქცეული ღამის საუბრების საპირწონე აღმოჩნდა რობინის ჩუმი პოლიფონიურობა. ორგვაროვანი ბუნების ერთ პიროვნებაში არსებობაა ის, რამაც ვოუტისპერსონაჟი ყველაზე შეცნობად და ამავედროულად ამოუხსნელად აქცია. ვერავინ მოახერხა მარადიულ ქმნილებასთან მიახლოვება, მიუხედავად იმისა, რომ მასზე ყველას მიუწვდებოდა ხელი. ნორა ფლადის, მწერლის მხატვრული სახის საშუალებით ვიხილეთ პარიზული 20-იანი წლების ეპიცენტრში მყოფი ერთადერთი შეყვარებული პერსონაჟი, რომელიც ამ გრძნობის და სოციუმის მსხვერპლია. მის ანტიპოდად კი, ამავე საზოგადოების წევრი, თუმცა ემოციებისგან სრულიად დაცლილი ჯენი პესერბრიჯი მოგვევლინა. ფელიქს და გუილო ფოლკბენებმა რომანში დროს ვერმორგებული, ყალბი წარსულის ნოსტალგიით განმსჭვალული მამაკაცის სახეები შექმნეს. თითოეული პერსონაჟის ანალიზის საფუძველზე კი

შეიძლება ითქვას, რომ დროიდან ამოვარდნილი, გეოგრაფიული საზღვრებისგან თავისუფალი „ღამის ტყის“ გმირები ცვლიან გარშემომყოფთა ბედს, თვითონ კი უცვლელად დგანან მოვლენათა ეპიცენტრში, რადგან კუმეის სიბილას მსგავსად მათაც მარადიული სიცოცხლე და ყოველივეს დამახსოვრება აქვთ მისჯილი.

4. „ანტიფონი“: „ხმა ხმის პირისპირ“

ჯუნა ბარნსმა, მისი უკანასკნელი ნაწარმოები „ანტიფონი“, 1958 წელს გამოაქვეყნა. პიესის რედაქტორი, ტომას სტერნზ ელიოტი, კრიტიკულად უყურებდა ბარნსის ექპერიმენტულ წამოწყებას, რომლისთვისაც დრამატურგია სულაც არ ყოფილა უცხო სფერო. „გრინვიჩ ვილიჯში“ გატარებულ 1915-1921 წლებში, ბარნსი აქტიურად იყო ჩართული თეატრალურ საქმიანობაში. იგი ექპერიმენტული თეატრალური დასის, Provincetown Players-ის წევრად ითვლებოდა და მონაწილეობას იღებდა მსახიობების, ინტელექტუალებისა თუ მწერლების მიერ დადგმულ სპექტაკლებში. მწერალს პოპულარობა მოუტანა 1919 წელს მისი ერთმოქმედებიანი პიესის, „სამნი დედამიწიდან“ (Three From the Earth), დადგამ. მალევე, მას მოჰყვა „კურცი ზღვიდან“ (Kurzy of the Sea) და „ირლანდიური სამკუთხედის“ (An Irish Triangle) სასცენო პრემიერები. პარიზში მოღვაწეობის პერიოდშიც, ბარნსი აქტიურად ესწრებოდა სპექტაკლებს და ორი დიდი ზომის პიესაც დაწერა (*Ann Portuguese; Biography of Julie von Bartmann*), თუმცა არცერთი მათგანი არ გამოქვეყნებულა. მწერლის ადრეულ თეატრალურ კარიერაზე საუბრისას დევიდ კრასნერი აღნიშნავს, რომ პიესების უმრავლესობაში „ბარნსიწარმოგვიდგენს იმგვარ სცენარს, სადაც აწმყოში მყოფი პერსონაჟები მხოლოდ წარსულით არიან შეპყრობილნი“ (Krasner, 2005, p. 129), რაც ვფიქრობ მის თითოეულ ნაწარმოებზე შეიძლება ითქვას. „ანტიფონი“ კი, აქამდე შექმნილი მცირე ზომის პიესებისა და რომანების ერთგვარი შეჯამება და თავმოყრაა.

ჯუნა ბარნსმა „ანტიფონზე“ მუშაობა 1937 წელს დაიწყო. 1954 წელს ტ.ს. ელიოტმა საკუთარ თავზე აიღო პიესის სრულყოფა, 1956 წელს კი ტექსტი უკვე მეოთხედ გადაიოდა საფუძვლიან რედაქტირებას. ავტორისა და რედაქტორის მეგობრულ, თუმცა ამავედროს მკაცრ ურთიერთდამოკიდებულებაზე მეტყველებს ლინდა ქურის სტატიაში წარმოდგენილი ბარნსისა და ელიოტის წერილები: „გთხოვ ტომ, დაინდე ავტორი, რომელიც უკვე 12 თვეა საშინელ დამაბულობას გრძნობს“ (“And Tom, do take mercy on the author who has been twenty months in a fairly gruesome state of tension”), რასაც ელიოტმა შემდეგნაირად უპასუხა: „ვფიქრობ, რომ უფრო რადიკალური ცვლილებებია საჭირო, დაახლოებით თორმეტი-თხუთმეტი გვერდის ამოღება. არაფერი ამოაკლო დასაწყისიდან და დასასრულიდან, მაგრამ შუა ნაწილს

ნამდვილად სჭირდება შემცირება. ვიცი, მტკივნეულია ისეთი სტრიქონების ამოჭრა, რომელიც მოგწონს, მაგრამ სხვა გამოსავალი არაა.“(“It seems to me what is needed is much more drastic cutting, twelve to fifteen pages. Don’t cut anything in the beginning, and don’t cut anything at the end, but I feel sure there are pages in the middle which can be disposed of. I know it is painful to sacrifice what one feels to be good lines, but you had to cut a good deal.”) (Curry, 1991, pp. 286-87). ელიოტის აღნიშნულ ქმედებას, ჯული ტელორი მის არაცნობიერ სურვილთან აიგივებს, რაც ბარნსის მიერ შექმნილი მჩაგვრელი მამის როლის მორგებას გულისხმობს (Taylor, 2012). მიუხედავად კრიტიკოსთა არაერთგვაროვანი დამოკიდებულებისა ტექსტის რედაქტირებასთან დაკავშირებით, ფაქტია რომ „ანტიფონი“ ნამდვილად საჭიროებდა ცვლილებებს. ენობრივი ბარიერი თუ ზედმეტად გართულებული სტრუქტურა პიესის გაგებას ფაქტობრივად შეუძლებელს ხდიდა. სამუშაო პროცესში ჩართული ედვინ მიური, ელიოტს სწერდა, რომ თავად ბარნსსაც კი არ ჰქონდა პიესის სცენაზე ხილვის იმედი.

პიესის გამოქვეყნებამდე, 1956 წელს, საირი ფილიპ შელდონის სახლში ტექსტის კითხვის საღამო მოეწყო, რომელსაც ტ.ს. ელიოტი და ედვინ მიურიც ესწრებოდნენ. შელდონი იხსენებს: „პიესასთან დაკავშირებით ბევრი არაფერი მახსოვს, იმას თუ არ ჩავთვლით, რომ მსახიობებმა დიდი ძალისხმევა გაიღეს მისი წაკითხვისას. ჩემთვის და ჩემი მეუღლისათვის ეს ნამდვილი ენის ტანჯვა იყო. მაშინ „ღამის ტყეზე“ არაფერი ვიცოდით და გაგვიჭირდა ბარნსისათვის დამახასიათებელი ელისაბედის ხანის ენისა და ოჯახური შურისძიების თემატიკის გაგება.“ (“I do not recall much about the play in spite of the excellent efforts of the actors reading it. It seemed a torrent of language to my husband and me. Unfamiliar at the time with Barnes’s *Nightwood*, we were ill-equipped to cope with her Elizabethan style or her family revenge themes.”)(Sheldon, 1998, p.143). „პოეტთა თეატრალური კომპანიის“ (Poets Theater Company) მსახიობების მიერ წაკითხულმა პიესამ ჯუნა ბარნსი საშინლად გააღიზიანა და უკმაყოფილომ დატოვა ღონისძიება. გამოქვეყნებიდან ორი წლის შემდეგ, 1960 წელს, ტრაგედია შვედურ ენაზე ითარგმნა და მის პრემიერას სტოკჰოლმის „სამეფო დრამატულმა თეატრმა“(Royal Dramatic Theatre) უმასპინძლა. ალექს გუდი, თავის სტატიაში იმოწმებს ფრედერიკ ფლაიშერის მიმოხილვას, რომელიც „ანტიფონს“ უპირველეს ყოვლისა ლიტერატურულ ტექსტად მოიხსენიებს და წერს: „პრემიერაზე

მოსულმა მაყურებელმა თეატრი დაბნეულმა და ამავდროულად მოჯადოებულმა დატოვა. თეთრი ლექსით დაწერილი პიესა პოეზიის ბრწყინვალე ნიმუშია, თუმცა ტექსტი მანამდე უნდა წაიკითხოთ სანამ სცენაზე იხილავთ.“ (“first-nighters left the theatre confused and fascinated. The blank verse drama contains brilliant poetry but the work should be read before being seen.”) (Goody, 2014, p. 348).

სამმოქმედებიანი ტრაგედიის სახელწოდებას - „ანტიფონი“, ლექსიკონი განმარტავს როგორც - „ხმა ხმის პირისპირ“ (ბერძნ. antiphone). იგი „IV საუკუნიდან აღნიშნავს საგალობლის შესრულებას ორი გუნდის მიერ იმგვარად, რომ ერთმა მათგანმა მეორეს უპასუხოს. შემდგომში ანტიფონი წირვის შემადგენელი ნაწილი გახდა ცალკეულ წესთათვის (დაწყება, შესაწირავი, ზიარება) შესავლის სახით. ჟამთა ლიტურგიაში ანტიფონს ფსალმუნის ლიტერატურული ჟანრის განსაზღვრის ფუნქცია აკისრია. ის ფსალმუნს პიროვნულ ლოცვად აქცევს, უკეთ გამოკვეთს საყურადღებო ფრაზას; განსაკუთრებულ ჟღერადობას ანიჭებს რომელიმე ფსალმუნს, ვითარებიდან გამომდინარე; ეხმარება ფსალმუნის ტიპოლოგიურ და სადღესასწაულო ინტერპრეტაციას, სასიამოვნოსა და მრავალფეროვანს ხდის ფსალმუნთა შესრულებას“ (პეტროზილო, 2011, გვ. 434). პიესა შესაძლოა გავიაზროთ როგორც პასუხი მწერლის ადრეული რომანების „რაიდერისა“ და „ღამის ტყისათვის“, რადგან ტრაგედია ერთგვარი გაგრძელება და ამავდროულად დასასრულია აღნიშნულ ტექსტებში გადმოცემული ფაბულისა. ურთიერთკავშირის გამორიცხვის შემთხვევაში, ცალკეული ნაწარმოების სიუჟეტი გულისხმობს მთავარი გმირის, მირანდას „ხმას“ ოჯახის „ხმის“ საპირისპიროდ. ანთროპოლოგი ს. ნადია სერემეტაკისი, ბერძნულ სამგლოვიარო ტრადიციებში (კერძოდ Inner Maniat-ის ხალხში) ანტიფონის ფუნქციაზე საუბრისას აღნიშნავს: „მანიატის სამგლოვიარო ცერემონიისას, ანტიფონის პროტოკოლები და ესთეტიკა განსაზღვრავს საკუთარი თავის, ემოციების და ადგილობრივი ქალებისათვის გენდერული იდენტობის წარმოჩენას. ანტიფონი შეიძლება ეხებოდეს შეთანხმების მიღწევას, საპირისპირო ხმებით სიმფონიის შექმნას. ის ასევე გულისხმობს ექოს, პასუხსა და გარანტიას. ტერმინი ასახავს ორმაგ მუსიკალურ, დრამატურგიულ, სოციალურ და იურიდიულ კავშირს. დამტირებლები შესრულების დროს ამტკიცებენ, რომ გარდაცვლილთა „წარმომადგენლები არიან“. ასევე მათ ქმედებას ასახავს ემოციურად

მეტად მძიმე ფრაზა: „იხილო, დაიტანჯო და გამოამჟღავნო სიმართლე“ გარდაცვლილთა შესახებ.“ (“Antiphonal protocols and aesthetics in Maniat lament performance determine the presentation of self, emotions, and ultimately gender identity for Maniat women. Antiphony can refer to the construction of contractual agreement, a creation of symphony by opposing voices. It also implies echo, response, and guarantee. The term strongly infers dyadic, musical, dramaturgical, social, and juridical relation. Mourners in their performance of laments claim to "come out as representative" (*na vgho antiprosopos*) of the dead (*prosopo* meaning face or person and *antiprosopos* meaning representative). A related and emotionally laden phrase is "to witness, suffer for, and reveal the truth about" the dead (*na tine martyrisoume*)” (Seremetakis, 1990, pp. 492-93). ამ განმარტების შემდეგ, რომელიც ქალების გენდერული იდენტობის ხაზგასმას და „გარდაცვლილთა წარმომადგენლებად“ თავის წარმოჩენას გულისხმობს, ბარნსის ტრაგედია დატირების რიტუალადაც შეგვიძლია განვიხილოთ. პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით, გარდაცვლილი შეიძლება იყოს როგორც ტიტუს ჰობსი, ისე მთელი ოჯახი მირანდას გარდა ან უშუალოდ ორი გმირი - მირანდა და ავგუსტა, რომელთა სიკვდილითაც სრულდება პიესა. გარდა სიტყვის უშუალო მნიშვნელობისა, „ანტიფონი“ ასოციაციურად უკავშირდება ბერძენი ორატორის ანტიფონეს სახელს, რომლის ნაშრომები განიხილავდა სხვადასხვაგვარი დანაშაულის აღკვეთის ან დამნაშავის სათანადოდ დასჯის გზებს. ჯუნა ბარნსის პიესაც ერთგვარი „სადამსჯელო“ ორატორული ნაშრომია დამნაშავეთა წინააღმდეგ. აღსანიშნავია, რომ ედვინ მიურის გარდაცვალების შემდგომ, ბარნსმა ტრაგედია სწორედ მის ხსოვნას მიუძღვნა და ტექსტს დაურთი ე.წ. „გამაფრთხილებელი შენიშვნა“ (Cautionary Note), რომლის მიხედვითაც მკითხველის მიერ „ანტიფონის“ არასწორად გაგების შანსი დიდი იყო, თუმცა მათ კარგად უნდა ჩაეებქდათ გონებაში, რომ იგი იმაზე უფრო დიდი მნიშვნელობის გახლდათ, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანდა. გარდა ამისა, „შენიშვნაში“ მოცემულია პერსონაჟთა მცირე დახასიათება, რომელშიც ხაზი ესმება ჯეკის უदारდელობას; ავგუსტას მორიდებულობას და ამავედოულად სისასტიკეს და მირანდას მგზნებარე სიბრაზეს (Barnes, 1980, p.79). მწერლის მხრიდან პიესისათვის „გამაფრთხილებელი შენიშვნის“ დართვაერთი მხრივ იმ ტექსტუალურ ბუნდოვანებასთანაა დაკავშირებული, რის გამოც მკითხველმა მისი ინტერპრეტაცია

ფაქტობრივად ვერ შეძლო და რის გამოც ბარნსს მისი კოლეგებიც აკრიტიკებდნენ. ლუის ფ. კანენშტინი „ანტიფონს“ ჯოისის „ფინეგანის ქელეხსაც“ კი ადარებს: „ქალბატონი ბარნსის ლექსად დაწერილი დრამა „ანტიფონი“, რომელიც „ლამის ტყის“ გამოცემიდან ოცდაორი წლის შემდეგ გამოჩნდა, შეგვიძლია ჯოისის „ფინეგანის ქელეხს“ შევადაროთ მუდმივი ექსპერიმენტული ხასიათით, რასაც თან ახლავს კომპლექსურობა და გაურკვეველობა“(“Miss Barnes’s verse drama *The Antiphon*, which did not appear until twenty-two years after *Nightwood*, is comparable to Joyce’s late *Finnegan’s Wake* in being a continuation of formal experimentation with an accompanying increase in complexity and obscurity”) (Kannenstine, 1977 p.128). ასევე, მაგალითისათვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ ავტორის მიერ ემილი კოლმანისთვის გაგზავნილი წერილი, რომელიც ნაწარმოებს ნამდვილ კრახად მიიჩნევდა და აქუნას პიესის ენობრივი სტილის შეცვლას სთხოვდა: „ნამდვილად არ ვაპირებ, როგორც შენ მთავაზობ, თავიდან დავწერო ან შეცვალო „ელისაბედის ხანის“ ტონი, რომელიც „1958 წლისთვის სულაც არ მოგწონს“. მე მომწონს და ეს გემოვნების საკითხია. გაცნობიერებული მქონდა, რომ ეს სტილი არ იქნებოდა „პოპულარული“. ისიც ვიცოდი, რომ ეს არ იყო „კარგად დაწერილი დრამა“. სულაც არ მინდა ის სცენაზე ვიხილო, თუ რა თქმა უნდა ვინმეს არ მოუხდება მისი დადგმა (უარი ვთქვი ჰარვარდში მის ჩვენებაზე, რადგან არ მგონია იმ სამსახიობო დასმა, რომელმაც კემბრიჯში კითხვის საღამო მოაწყო, თავი გაართვას მის დადგმას). მე ის უბრალოდ დავწერე ისე, როგორც უნდა დამეწერა - „არაფრისთვის“ და „არავისთვის“. მოგწონს თუ არა ასეა: „ანტიფონი“ წასაკითხი პიესაა.“ (“I am certainly not going to write it over, as you suggest, nor change its “Elizabethan” tone, which you say “you do not like in 1958”- I do – a matter of taste. I was aware that the style is not “popular”, I also know quite well that it is not written as the “well made drama” is written, I did not intend it to be “staged” – that is, unless someone wanted to stage it (I refused a production in Harvard because I did not think the cast of actors who gave it a reading in Cambridge, could handle it as it should be handled) I quite simply (the T/L/S critic said I could not have fashioned a more “obtuse failure” if I’d tried) wrote it as I had to write it, for “nothing” and “nobody”. ...Either you love it, or you hate it. It could be a closet-drama.”)(Caselli, 2016, p.221). მეორე მხრივ, ეს ქმედება მწერლისათვის დამახასიათებელი ირონიული დამოკიდებულების კიდევ

ერთი გამოვლინებაა: იგი შინაარსისა და პერსონაჟთა რეალური ხასიათის გარკვევაში ეხმარება მკითხველს, რომლებმაც დამოუკიდებლად ამის გაკეთება ვერ შეძლეს. ტრაგედიის სიუჟეტისათვის ავტორის შთაგონების წყარო უილიამ ბლეიკისა და ჯონ დონის შემოქმედებაშიც შეგვიძლია ვიხილოთ. დანიელა კასელი წერს, რომ ბარნსს ხაზი ჰქონდა გასმული უილიამ ბლეიკის ეიდეტური ჩანახატების კრებულის “For the Sexes: The Gates of Paradise”-ის ერთ-ერთი ილუსტრაციის წარწერაზე: „მე ვუთხარი ჭიას: შენ ხარ დედაჩემი და დაი ჩემი“ (I have said to the Worm: Thou art my mother & my sister), თავად გამოსახულება კი მიწაზე ჩამომჯდარ, ნახევრად პილიგრიმ და ნახევრად ჭიად ქცეულ ფიგურას წარმოგვიდგენს (იხ. დანართი18). გარდა ამისა, წარწერა კავშირშია ბლეიკის კიდევ ერთ ლექსთან „გასაღები“ (The Keys): „მუხლუხო ფოთოლზე / გახსენებს დედაშენის დარდს“ (“The Caterpillar on the Leaf / Reminds thee of thy Mother’s Grief”) და ბარნსის მიერ ასევე გახაზულ სტრიქონთან: „სიკვდილის კარი ღია დამიხვდა / ჭია მიიწევდა მიწისკენ: / შენ ხარ დედაჩემი საშოდან, / ხოლო ცოლი, და, და ქალიშვილი სიკვდილის კარამდე.“ (“The Door of Death I open found / And the Worm Weaving in the Ground: / Thou’rtmy Mother from the Womb, / Wife, Sister, Daughter, to the Tomb.”). როგორც ბლეიკისთვის, ისე ბარნსისთვის აღნიშნული იდეის პირველწყარო ჯონ დონის 1631 წლის უკანასკნელ ქადაგებაში - „სიკვდილის დუელი“ (Death’s Duel) უნდა ვეძიოთ. ქადაგებაში დონი სიკვდილის ყოველისმომცველობასა და სულიერ სიძლიერეზე საუბრობს. ერთ-ერთ მონაკვეთში კი ძირითად აქცენტს გარდაცვალების შემდგომ განცდილ ერთიანობაზე აკეთებს: „გარყვნილებავე შენ ხარ მამაჩემი, და ჭიავ შენ ხარ დედაჩემი და ჩემი და. სამაგელი გამოცანაა, როდესაც ერთი ჭია შეიძლება იყოს დედაჩემიც, ჩემი დაც და ჩემი თავიც. სავალალო ინცესტი, როდესაც მე უნდა დავქორწინდე დედაჩემზე და ჩემს დაზე; და ვიყო მამაც და დედაც ჩემი დედისთვის და დისთვის, მუცლით ვატარო და ვშობო სულიერი სიღარიბის ჭია.“ (“Corruption thou art my father, and to the Worme thou art my mother & my sister. Miserable riddle, when the same worme must bee my mother, and my sister, and my selfe. Miserable incest, when I must be married to my mother and my sister, and bee both father and mother to my own mother and sister, beget & beare that worme which is all that miserable penury.”)(Donne, 2001, p. 6). ერთი მხრივ, ოჯახის წევრებს შორის კონკრეტული კავშირის მოშლითა და ცნებათა აღრევით ბარნსი მათ

საყოველთაოდ მიღებულ შეხედულებაზე „მაღლა“ აყენებს და შლის ზღვარს ისეთ როლებს შორის როგორცაა „დედა“, „და“ ან „მამა“. მეორე მხრივ, მათ სიცოცხლეშივე გარდაცვლილებად აღიქვამს, რადგან როგორც ბლეიკთან, ისე დონთან, დადგენილი წოდებებისგან თავის დაღწევა და ყოველი არსების ერთიანობაში აღქმა მხოლოდ სიკვდილის, ან სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის არსებობის დროსაა შესაძლებელი.

ტრაგედიის მოქმედების ადგილია ინგლისი, 1939 წელი,¹³ „ბერლი ჰოლი“, სადაც მკითხველი ჰობსების ოჯახის შეკრების მომსწრე ხდება. პიესის მოქმედი გმირები არიან ქვრივი ავგუსტა ბერლი ჰობსი, მისი შვილები მირანდა, ჯერემი, დადლი, ელიშა და ავგუსტას ძმა ჯონათან ბერლი; ასევე, რამდენიმე მოგზაური, რომლებიც სახლის ახლოს წამიერად გაივლებენ. ოჯახის თავშეყრის ინიციატორი ჯერემი ჰობსია, რომლის საქციელი ბუნდოვანებას აჩენს როგორც მკითხველში, ისე პერსონაჟებში. ყველასგან მიტოვებულ საგვარეულო სახლში შეკრება რა თქმა უნდა სიმბოლურია და როგორც პავლინა რადია აღნიშნავს მის სტატიაში, იგი ერთგვარი „ზღურბლისმაგვარი სივრცეა, საიდანაც ტრანსფორმაციის დაწყებაა შესაძლებელი“ (Burley Hall serves as an ideal, liminal space where such a transformation can take place) (Radia, 2017, p. 154). გარდა ამისა, სახლი გეოგრაფიულადაც გამყოფ ხაზს ან შესაძლოა ცენტრს ქმნის ევროპასა და ამერიკას შორის. სწორედ ამ მიტოვებულ ლოკაციაზე მიმდინარეობს ორი კულტურის კვეთა და ამავდროულად ერთმანეთისაგან განცალკევება, რაც თავად ავტორისათვის მეტად მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. აღსანიშნავია, რომ „ბერლი ჰოლის“ შთაგონების წყაროდ (განსაკუთრებით ინტერიერის კუთხით) ჯუნას დედის საგვარეულო სახლი, „ფლორ ჰაუზი“ (Flore House) იქცა. უშუალოდ სახელწოდება კი დაკავშირებულია „ფლორ ჰაუზის“ ახლოს მდებარე სოფელ ბერლისთან და მამულთან Burley-on-the-Hill. ჰობსების ტრაგედია ოჯახის „უფროსის“, ტიტუს ჰობსის პერსონაში მდგომარეობს. ტიტუსის პროტოტიპი მწერლის მამა უოლდ ბარნსია, რომელსაც „რაიდერში“ ვენდელ რაიდერის სახელით გავეცანით. ბარნსი კვლავ განაგრძობს მამის სახელის ირონიულ კონტექსტში მოხსენიებას, როდესაც მის სრულ სახელს - ტიტუს ჰიგბი ჰობსი სალემიდან (Titus Higby Hobbs of Salem) - გვაცნობს, რაც მკითხველში არაერთ

¹³აღნიშნული წელი გარდამტეხი იყო ბარნსის ცხოვრებაში, რადგან მან სწორედ 1939 წელს დატოვა პარიზი და სცადა თვითმკვლელობა. მალევე, ალკოჰოლიზმისა და ნერვული შეტევების შედეგად მოხვდა სანატორიუმში.

ალუზიას თუ ასოციაციას აჩენს. ტიტუსი უილიამ შექსპირის სისხლიან ტრაგედიას, „ტიტუს ანდრონიკუსს“, უკავშირდება; ანდრონიკუსის ქალიშვილის, ლავინიას გაუპატიურება ასოციაციურად მირანდას გაუპატიურებას უკავშირდება; თუმცა ამ ორ მოვლენას ის განასხვავებს, რომ „ანტიფონის“ მამა არ კლავს ქალიშვილს. ტრაგედიის განმავლობაში კი არაერთხელ დარწმუნდება მკითხველი, რომ მირანდას ლავინიას ბედის გაზიარება ერჩივნა. ჰობსი ასოციაციურად ტომას ჰობსს გვახსენებს, რომლის უოლდ ბარნსთან გაიგივება მხოლოდ მამის მსოფლმხედველობის პაროდირებას ემსახურება. ტომას ჰობსის მთავარი დებულება, რომელიც ადამიანის ბუნებრივ მდგომარეობას (თავისუფლება და თანასწორობა) წესრიგისა და მშვიდობის დამყარების ერთ-ერთ გზად მოიაზრებდა, ტიტუსის შემთხვევაში გარყვნილებად და ტირანიად ტრანსფორმირდება. სალემი, როგორც წარმოშობის ადგილი კი მე-17 საუკუნეში ჯადოქართა გასამართლებებს უკავშირდება, რაც ტიტუსის გმირს უსამართლობის და აბსურდის თანამონაწილედ აქცევს. ტიტუსის პერსონაჟის გვერდით, ბარნსი წარმოგვიდგენს ბებიის, ზადელ ბარნსის მხატვრულ სახეს, რომელიც სოფია გრივ რაიდერის შემდეგ ვიქტორიას სახელით გვევლინება ტრაგედიაში. აღნიშნული სახელით ზადელის მოხსენიება შესაძლოა უკავშირდებოდეს ფემინისტის და რეფორმატორის, ვიქტორია ვუდჰალის პიროვნებას. იგი აქტიურად იბრძოდა ქალთა უფლებებისათვის და მხარს უჭერდა სექსუალურ თავისუფლებას, რაც ზადელისთვის სრულიად მისაღები ცნებები იყო. დედასთან ერთად ამერიკიდან ჩამოსული, პოლიგამიური ურთიერთობების მომხრე ტიტუს ჰობსი იმ ტრაგიკული და ამავდროულად აბსურდული მდგომარეობის საწყისი წერტილია, რომელშიც პერსონაჟები იმყოფებიან. სიგიჟის პირას მყოფი ავგუსტა, ინცესტის მსხვერპლი მირანდა, ოჯახიდან განდგომილი ჯერემი და სადისტებად ქცეული დადლი და ელიზა ცხოვრებას კვლავ გარდაცვლილი მამის აჩრდილის გავლენით აგრძელებენ.

„ბერლი ჰოლის“ დეკორაცია სიმბოლურად ბარნსის ადრეულ რომანებში ნაჩვენები ყველა სახლისა თუ დაწესებულების თავმოყრაა: „რაიდერში“ აღწერილი მიუხედავი გარემო, ჰედვიგ ფოლკბენის როკოკოს სტილის სასახლე, რობინ ვოუტის არეული, ჯუნგლებთან გაიგივებული ოთახი, ექიმი ო'კონორის ბნელ შუქში გახვეული სხვენი და ნორა ფლადის ამერიკული სალონის ხმაურიანი ატმოსფერო

„ღამის ტყიდან“ აღნიშნული ხერხით, ბარნსი „სამყაროს ცენტრში“ განათავსებს აქამდე ნანახ ყველა სივრცობრივ განზომილებას და დროის აკუმულირების ილუზიას უქმნის მკითხველს. „ანტიფონის“ პერსონაჟთათვის სახლში დაბრუნების ცნება არა თუ ღირებული არ არის, არამედ საშიშიცაა. ბავშვობისა და ახალგაზრდობის პერიოდში დამარხული ტრავმული გამოცდილებების კლავ ცნობიერ ზედაპირზე ამოტივტივება მკითხველისა და მაყურებლისთვის მტკივნეულ თამაშად იქცევა. პირველი მოქმედების დასაწყისში აღწერილი თითოეული სასცენო რეკვიზიტი, რომელიც „ბერლი ჰოლის“ კედლებშია განთავსებული, სავსეა სიმბოლოებითა თუ ასოციაციური კავშირებით: დროშები და ბაირალები პირდაპირ კავშირშია მეორე მსოფლიო ომთან. ომისა და პიესის ფაბულის პარალელური მიმდინარეობა იმ გარდამტეხ შედეგზე მიგვანიშნებს, რომელიც როგორც მსოფლიოსთვის ისე მოქმედი პერსონაჟებისთვის უნდა დადგეს. ბარნსი ფაქტობრივად ერთსა და იმავე მნიშვნელობას ანიჭებს ამ ორ მოვლენას და ტრადეგიის სახით ომის მიკროსკოპულ ვერსიას გვთავაზობს. „ჩაჩები, ბაფთები და ყველანაირი სახის სასცენო კოსტიუმი“ მკითხველს მოულოდნელი, სიტუაციური გარდაქმნებისათვის ამზადებს. ავტორი ქმნის გარემოს, სადაც მსახიობებს აქვთ კონკრეტული როლი, თუმცა არავინ იცის როდის იქნება იმპროვიზაცია საჭირო და ვინ რომელ კოსტიუმს მოირგებს. აქვე ვხვდებით მაგიდას, რომელსაც მხოლოდ ერთ მხარეს აქვთ დასაჯდომი, რაც ოჯახის წევრების გაუცხოებაზე მიგვანიშნებს. მათ არ სურთ ერთმანეთს უყურონ ჭამის დროს, რადგან თითოეულ მათგანს ბრალი მიუძღვის ერთმანეთის უბედურებაში. გარდა ამისა, მაგიდა ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობის“ სიმბოლური განსახიერებაა. ოჯახის წევრების სუფრასთან თავმოყრა ასოციაციურად იმ განცდას უტოლდება, რომელიც მოციქულებს ეუფლებათ მას შემდეგ, რაც იესო ღალატს იწინასწარმეტყველებს. მაგიდასთან მდგარი ზღაპრული არსების, გრიფონის ქანდაკების პიესაში წარმოჩენა ბარნსის მხრიდან მის პაროდირებაზე მიგვანიშნებს: მითოლოგიის თანახმად, გრიფონებს განძის და ღვთიური ნივთების დაცვა ევალებოდათ, „ანტიფონში“ კი არც რამეა დასაცავი და არც ღვთიურობას აქვს კავშირი მის პერსონაჟებთან. გარდა ამისა, „გრიფონი ერთ დროს კარუსელის ერთ-ერთი მანქანა იყო“, რაც მითიური ცხოველის პირველყოფილი არსის დაკარგვაზე მიგვანიშნებს. აღსანიშნავია, რომ ტრადედიის

განმავლობაში, მას სხვადასხვა დანიშნულებით იყენებენ პერსონაჟები: იგი ხან სკამია, ხან საწოლი და ბოლოს კუბოდაც ევლინება მკითხველს. გრიფონის ხსენება ლიტერატურულ ალუზიასაც აჩენს - დანტესთან მითიურ ქმნილებას ბეატრიჩეს გადაადგილება ევალება:

„ამ ოთხთა შორის მოდიოდა ორბორბლიანი,
გაქანებული სატრიუმფო ეტლი და იგი
ქინჩზე მიებათ უზარმაზარ გრიფონისათვის“ (დანტე, 2012, გვ. 305).

ჯონ მილტონთან კი სატანაა გრიფონთან შედარებული:

„და ისე, როგორც უდაბნოში ფრთოსანი გრიფი
გორაკებისა და ჭაობის გასწვრივ მისდევდა
არიმასკებსა, რომელთაც მას ოქრო მოჰპარეს, -
მიდის სატანაც, გზას მიაპობს იმ გრიფის მსგავსად,
ჰკვეთს კლდეებს, ჭაობს, ღარტაფებსა, მტებსა და ველებს“ (მილტონი, 1978, გვ.81).

ასევე, ძმებ გრიმებს ეკუთვნით ამავე სახელწოდების ზღაპარი „გრიფონი“, სადაც გლეხის ვაჟი ჰანსი, ურთულეს დაბრკოლებას გადალახავს და გრიფონს კუდიდან ბეწვს ამოაცლის. ბარნსი მაგიდაზე წარმოგვიდგენს „მარდი გრას“ გვირგვინს: დიდმარხვის წინა დღესთან დაკავშირებული კარნავალის ატრიბუტი სიმბოლურად იმ ცვლილებებზე მიგვანიშნებს, რომელებიც შემდგომი დღიდან უნდა დაიწყოს ჰობსების ოჯახში; თუმცა, ბარნსისეულ კარნავალს დიდმარხვა არ მოსდევს. აღსანიშნავია, რომ ტრაგედიის დასაწყისშივე ვხედავთ პერსონაჟთა მომაკვდინებელ ნივთს, სპილენძის განგაშის/კომენდანტის/მწუხრის საათის მაუწყებელ ზარს (Curfew bell). იგი პირდაპირ კავშირშია შუასაუკუნეების ინგლისთან, სადაც ზარის ხმა ძილის მაუწყებელი სიგნალი იყო. მე-20 საუკუნეში, მსოფლიო ომის პირობებში კი აღნიშნული საგანი არათუ ძილის, არამედ დამალვის და ფხიზლად ყოფნის მაუწყებელი ნიშანი გახდა. მას სხვადასხვაგვარი დატვირთვა აქვს ლიტერატურულ ტექსტებშიც, რომლებსაც ავტორი კარგად იცნობდა: შექსპირის „ქარიშხალში“, პროსპერო სულეებთან საუბრისას ზარსაც მოიხსენიებს: „აღმოაცენებთ ხოლმე სოკოს შუალამისას / და მით ერთობით, მწუხრის ზარი გიამებთ სმენას“ (შექსპირი, 1971, გვ.

526). ჯონ მილტონს, ლექსში „მოაზროვნე“ (Il Penseroso), მელანქოლიაზესაუბრისას ზარის ხმა ჩაესმის: „შორეული მწუხრის ზარი ჩამესმის, / წყლით სავსე სანაპიროდან, / რომელიც მდორედ მიედინება დამწუხრებული გრგვინვის ფონად;“ (“I hear the far-off curfew sound, / Over some wide-water’d shore, / Swinging slow with sullen roar;”)(Milton, 1903, p.24). გოთიკური სტილის ფანჯარასთან განთავსებული ნიღბები და სათამაშოები გარდამტეხ როლს ითამაშებენ ტრაგედიის მეორე ნაწილში. გოთიკური ფანჯრიდან ნაჩვენები დანგრეული კოლონადების მწკრივი კი კვლავ დროთა/ეპოქათა კავშირის პარადოქსულ ერთიანობაზე მიგვანიშნებს.

ჰობსების ოჯახის შეკრების ორგანიზატორი, ჯერემი ჰობსი, ტრაგედიის ბოლომდე არ ამჟღავნებს საკუთარ ვინაობას. იგი ჯეკ ბლოუს სახელით ესაუბრება ოჯახის წევრებს და მუდმივი ქარაგმებით ცდილობს მათთვის თვალის ახელას¹⁴. მირანდასთან ერთად პარიზიდან დაბრუნებულ ჯერემის, ავტორი შემდეგნაირად აღწერს: „შემოსვლისას მას თავს ზემოთ უჭირავს კარდლა, თითქოს გალერიიდან აპლოდისმენტს ელოდება. მთელი მოქმედების განმავლობაში მისი ქცევა ენერგიული, სარკასტული და ირონიული.“ (“At his entrance he is holding his billycock straight up over his head, as though he expected applause from the gallery. His manner during this act is racy, mordant, clowning.”) (Barnes, 1980, p.82). მამაკაცის პროტოტიპი შეიძლება იყოს ავტორის ძმებისაგან ერთ-ერთი, ხოლოადრეული მხატვრული სახეებიდან იგი ყველაზე მეტად „რაიდერში“ წარმოდგენილ ტიმოთის უკავშირდება. ტიმოთი მწერლის პირველ რომანში ძირითადად დის გვერდითაა წარმოდგენილი და „ანტიფონშიც“ მის აჩრდილად განაგრძობს არსებობას. მის მიერ პირველი მოქმედების დასაწყისში წარმოთქმული სიტყვები - „მდუმარე როგორც გარდაცვლილთა მესა“ (“Muted as Missae pro Defunctis”), ერთგვარი წინასწარმეტყველებაა ჯერ არ გათამაშებული ტრაგედიის დასასრულისა. ანაქრონიზმის მაგალითად შეგვიძლია მივიჩნიოთ პირველი მოქმედების დასასრულს გაჟღერებული ფრაზა: „ამგვარად, შეგვიძლია დავიწყოთ“ (“Therefore, let us begin”), რაც პიესის შინაარსის არატრადიციულ სტრუქტურაზე მიანიშნებს. შედეგად, მკითხველი და მაყურებელი ემშვიდობება სწორხაზოვანი თხრობისათვის დამახიათებელ ნიშან-თვისებებს და აცნობიერებს, რომ აქამდე მხოლოდ პროლოგი

¹⁴პიესის ადრეულ ვერსიაში მირანდასთვის ცნობილი იყო ჯეკ ბლოუს ვინაობა და ინფორმაციას აუდიტორიასაც უზიარებდა.

მოისმინა. მთავარი ნაწილი კი მეორე მოქმედებიდან იწყება. ჯეკ ბლოუსვე ეკუთვნის ოჯახის წევრების მისამართით ნათქვამი:

„სცენა მზადაა, მაგრამ მსახიობი არსად ჩანს.

არც გადასახადის ამკრეფი, არა დამტირებელი, ყარაულიან გიდი,

არც ეკლესიის დარაჯი, ბოქაული, ვექილი თუ მდივანი;

მოკლედ რომ ვთქვათ, მსმენელი არ გვყავს.“

(“The scene is set but seems the actor gone. / No tither, weeper, wait or *cicerone*; / No beadle, bailiff, barrister, no clerk; / In short no audience at all.”) (Barnes, 1980, p.83).

აღსანიშნავია, რომ უკანასკნელ სტრიქონში ნათქვამი სიტყვები შემდგომში პიესის ზოგად შეფასებად იქცა კრიტიკოსთა მხრიდან. ხოლო ჯული ტეილორი, წარმოდგენილ სტროფს სერემეტაკისის მიერ ანტიფონის განმარტებას და „მოწმის“ როლის მნიშვნელობას უკავშირებს: „ტერმინი „მსახიობი“, აღნიშნავს ანტიფონურ ურთიერთობათა პერფორმაციულ განზომილებას, ხოლო „ბოქაული“, „ვექილი“ და „მდივანი“ გვთავაზობს მოწმის როლთან დაკავშირებულ იურიდიულ ტერმინებს. „გადასახადის ამკრეფი“ აგროვებს რაღაც ისეთს, რაც მას არ ეკუთვნის. თუმცა ამ ქმედებით უტოლდება მოწმეს, რომელიც სხვისი ტკივილის თვითმხილველია. ტერმინი „დამტირებელი“ გულისხმობს ურთიერთობის აფექტურ განზომილებას - მოწმემ არა მხოლოდ უნდა იგრძნოს სხვისი ტკივილი, არამედ გუნდურად გამოეპასუხოს მას. „ყარაული“ არის დამკვირვებელი, ხოლო დაქირავებული „ყარაულები“ წარმოადგენდნენ ფორმალურ, რიტუალიზებულ და მუსიკალურ რეაქციას ნანახი სცენისა. „სასამართლოს კურიერი“¹⁵ არის მაცნე, რომელსაც სამყაროსთვის მოაქვს წერილობითი ჩვენება¹⁶, რათა ხალხისათვის ცნობილი გახდეს ტრავმული მოვლენები.“ (“The term ‘actor’ denotes the performative dimension of the antiphonic relationship, while ‘bailiff’, ‘barrister’ and ‘clerk’ suggest the range of juridical requirements of a witness. A ‘tither’ collects something she is due but which belongs to another, suggesting how the witness takes on another’s pain. The term ‘weeper’ implies the affective dimension of the relationship – the witness must not only feel the pain

¹⁵ჯული ტეილორი ტერმინს “beadle”, აანალიზებს როგორც „სასამართლოს კურიერს“, თუმცა აღნიშნული სიტყვა ასევე აღნიშნავს „ეკლესიის დარაჯს“.

¹⁶ჯული ტეილორი ტერმინს “testimony” განიხილავს „წერილობითი ჩვენების“ მნიშვნელობით, თუმცა იგი ასევე „წმინდა წერილის“ აღმნიშვნელია. „სასამართლო კურიერი“ და „წერილობითი ჩვენება“ ისევე მიდის ერთმანეთთან კომბინაციაში, როგორც „ეკლესიის დარაჯი“ და „წმინდა წერილი“.

of the other but echo it in a choral response. A 'wait' is an observer or watchman and, significantly, hired 'waits' provided a formal, ritualized and musical response to what they saw. And a 'beadle' is a herald, who brings the testimony into the world so that the traumatic event can be known.") (Taylor, 2012, pp.68-69).

პიესის განმავლობაში არაერთხელ გაისმის შეკითხვა ჯეკის ვინაობასთან დაკავშირებით, რაზეც ის პასუხობს: „ვინ არის იმაზე უფრო ბრძენი ვიდრე სრულიად უცხო?“ (For who is wiser than the total stranger?) (Barnes, 1980, p.88). საკუთარი თავის უცხოდ მოხსენიებით იგი ერთი მხრივ ვინაობას მაღავეს, მეორე მხრივ კი ხაზს უსვამს ოჯახის წევრებისგან სრულ გაუცხოებას. ჯეკი ცდილობს აღარ იყოს მათი ნაწილი, რადგან სხვა შემთხვევაში ვერასდროს შეძლებს რეალობის ობიექტურად შეფასებას. სწორედ „უცხოდ“ ყოფნის შედეგია ის, რომ მამაკაცს შეუძლია მათ წინაშე იდგეს და ემოციებს აკონტროლებდეს. ბარნისის მხრიდან, პერსონაჟის აღნიშნული ხერხით წარმოჩენა მკითხველში შექსპირულ ალუზიებს აჩენს. გარდა იმისა, რომ შექსპირის გმირებისთვის შენიღბვა ჩვეული მოვლენაა, ჯერემის სახე პირდაპირ კავშირშია ჰამლეტთან. ბარნისი ჰამლეტისეული ბრძოლის პაროდირებას გვთავაზობს ჯერემი/ჯეკის მოქმედებებით: იგი ისევე ბრუნდება „ბერლი ჰოლში“, როგორც ჰამლეტი ელსინორში. სახლში დაბრუნება ორივე მათგანისთვის ჩაკეტილ წრეში მოხვედრა და შემდეგ თავის დაღწევისათვის ბრძოლაა. თუმცა თუ ჰამლეტისთვის მამის აჩრდილი ერთადერთი ჭეშმარიტებაა, ჯერემისთვის ტიტუსის არსებობა ყველაზე დიდი იმედგაცრუებაა. ჰამლეტს მამა სიმართლის დასადგენად სჭირდება, ჯერემის კი მამა რეალობის დანახვაში უშლის ხელს. „ანტიფონის“ პირველ მოქმედებაში ნაჩვენებია ჯერემის მონოლოგი ჰამლეტისას არაფრით ჰგავს, რაზეც თავად პერსონაჟიც მიგვანიშნებს: „ამბობენ, რომ მონოლოგი მოძველდა / ის საკუთარი თავის ქებას ემსგავსება“ (“They say soliloquy is out of fashion, / It being a kind of talking to your betters”) (Barnes, 1980, p.93). „ყოფნა არ ყოფნა“ ჯერემისთან ცნობიერების ნაკადად გადაიქცევა: იგი იხსენებს ესავის დაბადების ამბავს, რომლის ქუსლიც იაკობს ეჭირა: „გამოვიდა პირველი მთლად წითური, თითქოს ბეწვის ქურქით შემოსილი; და სახელად ესავი უწოდეს. მერე მისი ძმა გამოვიდა, ხელი ესავის ქუსლზე ჰქონდა მოჭიდებული; და სახელად იაკობი უწოდეს;“ (დაბადება 25:26); თავს აღარებს სხვადასხვა თევზსა თუ ფრინველს, მათ შორის იუდას თხასაც,

როგორც ღალატის სიმბოლოს. ამავე მონოლოგში ვხვდებით ერთადერთ ალუზიას მეთიუ ო'კონორთან, როდესაც ჯერემი ხალხს მოუწოდებს: „ამ გზით ყოყოყებო წვერიანი ქალბატონისათვის“ (“This way, strutters, for the bearded lady;”) (Barnes, 1980, p.93) - ციტატა მის ცნობიერებაში არსებული ბავშვობის მოგონებაა. მოზარდობის წლებში, ექიმი მეთიუ ო'კონორის გვერდით გატარებული დრო „რაიდერში“ გვაბრუნებს, ხოლო კონკრეტულად სიტყვები რომელითაც ჯერემი მას მოიხსენიებს - „ღამის ტყესთან“: „სამყაროში დარჩენილი უკანასკნელი ქალი ვარ, თუმცა - წვერებიანი ქალბატონი“ (who am the last woman left in this world, though I am the bearded lady) (Barnes, 1980, p. 311). აღსანიშნავია, რომ „ღამის ტყის“ მეხუთე თავში, ამ სიტყვების წარმოთქმისას, მეთიუ მარტო იმყოფება ნორასთან ერთადსხვენში; ის ფაქტი, რომ ჯერემიმ იცის, თუ რა დაუძახა ექიმმა საკუთარ თავს, ამყარებს მის მირანდასთან/ნორასთან ერთად პარიზში ყოფნის ფაქტს და ამავედროულად სრულიად შლის ზღვარს ბარნისის სხვადასხვა დროს გამოცემულ რომანებს შორის. „ჰამლეტის“ გარდა, ჯერემი/ჯეკი თავს თომა ბეთლემელად მოიხსენიებს რასაც ასოციაციურად „მეფე ლირთან“ და მე-17 საუკუნეში დაწერილ ანონიმურ ლექსთან მივყავართ. თომა ბეთლემელის სახე, რომელიც შემდგომში მოწყალების მთხოვნელის, ხშირად ფსიქიურად დაავადებული ან მოჩვენებითი სიგიჟის მქონე ადამიანის აღმნიშვნელ სიმბოლოდ იქცა, პიესაში პერსონაჟის ორსახოვნებაზე მიგვანიშნებს. შექსპირთან თომას სახელს ახსენებს როგორც ედმუნდი, ისე ედგარი, თუმცა სხვადასხვა მიზნით და კონტექსტით: „ედმუნდი: ახლა მე თომა ბეთლემელსავით თავი ძალად უნდა მოვიწყინო, ოხვრას და კვნესას მოვყვე“ (შექსპირი, 2019, გვ. 202) და ედგარის პასუხი გლოსტერის შეკითხვაზე თუ ვინ არის ის: „საბრალო თომა, - მჭამელი ბაყაყებისა...“ (შექსპირი, 2019, გვ. 274). ანონიმური ლექსში კი საგიჟეთიდან გამოსული თომა თავისი ცხოვრების ისტორიას გვიყვება, რომლის დატვირთული სიუჟეტური ხაზი ერგვარად ეხმიანება ჯერემის პარადოქსულ ცხოვრებას; ხოლო თითოეული სტროფის ბოლოს წარმოთქმული დაპირება - „საბრალო თომა არაფერს დაგიშავებ“ (“Poor Tom will injure nothing”)- ჯერემის მიერ პიესის დასასრულს დატრიალებული ტრაგედიით პაროდირდება „ანტიფონში“.

პიესაში ორაზროვანი და ბუნდოვანია ჯერემისა და მირანდას ურთიერთობა. მირანდა ვერ ცნობს საკუთარ ძმას და მას ისე აღიქვამს, როგორც უბრალოდ თანმხლებ პირს. მიზეზი, რის გამოც ჯერემის არ უნდა რომ და ცნობდეს, კვლავ წარსულში უნდა ვეძებოთ. დასაშვებია, რომ მამის მსგავსად, მანაც შესცოდა მირანდას წინაშე ან გეგმაში აქვს ამის გაკეთება. გარდა ამ ორი მოსაზრებისა, დის გარშემო ყოფნით და მასთან ერთად მოგზაურობით, მამაკაცი შესაძლოა მის დაცვას ცდილობდეს: ჯეკის პირით ის ღიად ახერხებს მშობლების ცოდვებზე საუბარს, რომლებმაც ქალიშვილი ასაკიან მამაკაცზე მისათხოვებლად გაიმეტეს:

„გოგონა, რომელიც თექვსმეტ წელს არ გადასცილებოდა
მასზე სამჯერ დიდ, მოგზაურ კოკნის გააყოლეს
ზუსტად რომ ბრიჯიდ-მატილდას ძმას.“

(“A girl who’d barely walked away sixteen- / Tipped to a travelling cockney
thrice that age, / Indeed Brigid-Matilda’s brother.”);

„თუმცაღა მირანდა თავიდან ცხვარივით ტიროდა,

‘არ მოუშვათ გთხოვთ, მაგრამ ცოდვებს თუ გამოისყიდის მაშინ’ “

(“Though Miranda cried first, like the ewe, / ‘Do not let him – but if it will
atone-’”) (Barnes, 1980, p.186).

მირანდას ძალით გათხოვება ჯუნა ბარნის ცხოვრებაში მომხდარ ამავე ინციდენტს ეხმიანება: ბრიჯიდ-მატილდას პერსონაჟი „რაიდერში“ წარმოდგენილი ქვით ქეარლესია (ფენი კლარკი). როგორც ცნობილია, 16 წლის ჯუნა, ფანი კლარკის ძმას, 52 წლის პერსი ფოლკნერს მიათხოვეს, რომელიც საკმაოდ მდიდარი კაცი იყო. ხოლო მირანდას სიტყვები ცოდვების გამოსყიდვასთან დაკავშირებით კვლავ ტიტუსის ავადმყოფურ იდეოლოგიაზე მიგვანიშნებს. ნათელია, რომ ჰობსი ინცესტურ ურთიერთობაში თავად ქალიშვილს ადანაშაულებდა, შემდეგ კი შთააგონებდა, რომ ცოდვების გამოსასყიდად იმ მამაკაცს უნდა გაჰყოლოდა ცოლად, ვისაც თავად შეურჩევდა. ჯერემის ციტატების მიღმა, რაც ერთი შეხედვით დის დაცვის სურვილის გამოხატულებაა, მაინც არაჯანსაღი მიდგომა იმალება. აშკარაა, მირანდას არ სურს ოჯახის რომელიმე წევრი კვლავ თავის სიახლოვეს იხილოს, მაგრამ ჯეკისთვის, როგორც ტიტუსის ვაჟისთვის, სხვისი სურვილების გათვალისწინება სრულიად უცხოა. ჯერემის მიერ პირველ მოქმედებაში

წარმოთქმული სიტყვები: „ვერტიკალურად ყოფნა მისი ერთ-ერთი მდგომარეობაა“ - ამყარებს ეჭვს, რომ მოზარდობაში, ან მირანდას ოჯახიდან წასვლის შემდეგ, მასაც ჰქონდა დასთან სექსუალური ურთიერთობა. ყველა შესაძლო ვარიანტის დაშვების მიუხედავად, ფაქტია, რომ ბარნსი ძმასთან ურთიერთობის შემთხვევაშიც მითოლოგიურ საწყისებს უბრუნდება და მას როგორც სიმბოლურ ისე ალუზიურ დატვირთვას სძენს: ჯერემი და მირანდა განასახიერებენ ზევსს და ჰერას, რომლებიც თავდაპირველად და-ძმა იყვნენ. ასევე ღამის ქალღმერთს ნიქსს და მის ძმას, მომავალში კი მეუღლეს - სიბნელის ღვთაება ერებუსს; ნაყოფიერების ქალღმერთს რომაულ მითოლოგიაში - იუნონას და მის ძმას, ჭექა-ქუხილის ღმერთს - იუპიტერს; ეგვიპტურ მითოლოგიაში ნაჩვენებ ოსირისს და მის ძმას სეტს, რომლებიც საკუთარ დებზე - ისისსა და ნეფტისზე ქორწინდებიან.

პირველი მოქმედების დასაწყისში ნაჩვენები მირანდა ჰობსის აღწერილობა თანხვედრაშია თავად ავტორის გარეგნობასთან. ელეგანტურად, შავ მოსასხამში გამოწყობილი მირანდა თავად ჯუნას ჩაცმულობას იმეორებს, რაზედაც დანიელა კასელი წერს: „მისი შავი ლაბადა სიმბოლოა იმ ტექსტობრივი მისტიკისა, რომელიც ავტორს ანაცვლებს: იგი ისევე აჯადოვებს ლიტერატურის კრიტიკოსებს, როგორც ეს ერთ დროს ემილი დიკინსონის თეთრმა კაბამ შეძლო.“ (“Her black cape remains the sign of textual mystery displaced onto the author: it haunts literary criticism as only Emily Dickinson’s white dress has been allowed to do.”)(Casseli, 2016, p.2)(იხ.დანართი19). მირანდა ჰობსი ჯული რაიდერის და ნორა ფლადის პერსონაჟების ასაკში შესული გაგრძელება და ამავდროულად დასასრულია. პიესაში, თითოეულ გმირს ბრალი მიუძღვის მასზე განხორციელებული ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური ძალადობის გამო. ტიტუს ჰობსი ქალიშვილზე სექსუალურად ძალადობდა, რაშიც ირიბად მონაწილეობდნენ ძმებიც; ავგუსტა დავიქტორია კი, წლების მანძილზე თვალს ხუჭავდნენ და ყველაფერს მირანდას არასწორ საქციელს აბრალებდნენ. პირველივე წინადადება - „მირანდა, სამოცს მიღწეული მაღალი ქალი, გალერეის მხრიდან შემოდის“ (“Miranda, a tall woman in her late fifties, enters from the cloister”) ორაზროვან მნიშვნელობას ატარებს, რადგან “cloister” როგორც მონასტერს, ისე განმარტოებულ ადგილს ან გალერეას აღნიშნავს. წარმოდგენილი მონაკვეთის ბუნდოვანება მეტაფორულად ჰამლეტის მიერ წარმოთქმული „მონასტრის/ზორდელის“ (nunnery)

ალუზიას აჩენს; მირანდას პარიზული წლები „მონასტრიდან“ დაბრუნების პაროდიაა. ავტორის მხატვრული სახე ეპოქალური ქალის ხატსაც ქმნის. ის არის ქალი, რომელმაც თავი დააღწია პურიტანულ ამერიკას, მოძალადე მამას და პარადოქსულ ოჯახს. მან პარიზში განაგრძო ცხოვრება და ხელი მიჰყო როგორც სამწერლობო, ისე სამსახიობო კარიერას. საკუთარ თავზე გამოსცადა ძირეული კულტურული ცვლილებები და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია - მეორედ ხვდება მსოფლიო ომის ეპიცენტრში. საზოგადოებისაგან განსხვავებული ცხოვრების სტილის და არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის გამო ხალხი ქალს გარყვნილის იარლიყს აკერებს. იგი ისეთი უცხო და მიუწვდომელია ოჯახის წევრებისათვის, რომ მის მიმართ მხოლოდ ზიზღს განიცდიან.

ტექსტში უცნობია ბავშვობის რომელი პერიოდი აკავშირებს მირანდას „ბერლი ჰოლთან“, რადგან „რაიდერის“ მიხედვით ოჯახი ამერიკაში ცხოვრობდა და არა ინგლისში. ამის მიუხედავად, ავგუსტას ბავშვობის სახლში დაბრუნება, მირანდასთვისაც სახლში დაბრუნებად უნდა აღვიქვათ და გეოგრაფიულ კონკრეტულზე არ ვკონცენტრირდეთ. ტრაგედიის პირველივე სიტყვები მირანდას მიერ წარმოთქმული სახლის შეფასებაა: „აქაა გახრწნილება; ბილწი სიჩუმე, / აქაა მიტოვებული ნარჩენი; / აქაა უხეშობა ერთ დროს სახლად წოდებული“ (“Here’s a rip in nature; here’s gross quiet, / Here’s cloistered waste; / Here’s rudeness once was home”) (Barnes, 1980, p.82). ეპითეტები, რომელსაც ქალი იყენებს, თითქოს მხოლოდ სახლის ახლანდელ მდგომარეობას ეხება, მაგრამ ლექსიკის ზიზღნარევიელფერი წარსული დამოკიდებულების გამოძახილიცაა. სახლში დაბრუნების ცნება მირანდასთვის არასასურველი მოვლენა და დამღუპველი ემოციური მდგომარეობაა. ქალისთვის სასიცოცხლო მნიშვნელობისაა ბავშვობასთან და ახალგაზრდობასთან დაკავშირებული ადგილების დავიწყება. გულგრილი ტონით „ბერლი ჰოლზე“ საუბრისას კი იგი მხოლოდ თავს იცავს, რადგან თუ ასე არ მოიქცევა მაშინ მოუწევს გაიხსენოს ყველაფერი, რასაც ე.წ. „მიტოვებული ნარჩენი“ ინახავს.

„ანტიფონში“, როგორც შემოქმედების ბოლო ეტაპზე შექმნილ ნაწარმოებში, ჯუნა ბარნსი ღიად იწყებს იმ ტრავმაზე საუბარს რასაც მკითხველი აქამდე შეფარვით ისმენდა. მირანდას, როგორც ტრაგედიის პროტაგონისტის სახე, პირველ რიგში შექსპირის „ქარიშხლის“ ალუზიას აჩენს მკითხველში. ბარნსის მიერ შექმნილი

პროსპეროსა და მისი ქალიშვილის პაროდული სახეები ერთი შეხედვით შექსპირისეული პერსონაჟების სრულ ანტიპოდებს წარმოადგენენ. პროსპეროს განზრახვა, რომელიც ქალიშვილისა და საკუთარი თავის გადარჩენისათვის უკაცრიელ კუნძულზე გადასახლებას გულისხმობს, იმთავითვე სიკეთისა და მშობლის ინსტინქტის გამოვლინებაა. ამ მოვლენის შედეგად გამოწვეული გარემოებები კი მამის ქმედების მართებულობას ეჭვქვეშ აყენებს. მირანდა, რომელიც თორმეტი წელია იზოლაციაში ცხოვრობს და მამის გარდა ვერავის ხედავს, არ შეიძლება იყოს ჯანსაღი დამოკიდებულების ობიექტი. ცოდნა, რომელსაც შექსპირისა და ბარნისის პერსონაჟი ახალგაზრდა გოგონები იღებენ - მხოლოდ მამებისგან ბოძებული ინფორმაციაა. ტიტუსი, რომელიც სრულიად გაუნათლებელია და პროსპერო, რომლის განსწავლულობაც მირანდასთან მოქცევის კონტექსტში სრულიად უფასურია - განვითარების ერთ საფეხურზე მდგომ მამაკაცებად გვევლინებიან. მარტოობაში მყოფი პროსპეროსთვის ქალიშვილი მისი შვილი და ცოლია, ისევე როგორც ტიტუსისთვის მირანდა. „ქარიშხალში“ მირანდას სურვილი, რომ იცოდეს მეტი, მამის შემდეგი სიტყვებით მთავრდება: „მეტს ნურას მკითხავ. დაიძინე და დამშვიდდები - / ხედავ, თვალეზი გეხუჭება. ჯობს დაიძინო“ (შექსპირი, 1971, გვ.450), ბარნსთან კი, „რაიდერში“ „ჯულის დაძინება - გაუპატიურების წინაპირობაა. მამის სისასტიკეზე მეტყველებს კალიბანის ოჯახში გაჩერებაც, რადგან როგორც ვიცით, ურჩხულმა მირანდას გაუპატიურება სცადა, პროსპერო კი მას მაინც ვერ უშვებს: „სხვა გზა არ არის, / ვერ მოვიშორებთ მას თავიდან: შეშას გვიზიდავს, / ცეცხლს გვიჩაღებს და ყოველგვარ სამსახურს გვიწევს“ (შექსპირი, 1971, გვ. 457). ამ შემთხვევაზე ლუის ა. დესალვო მის სტატიაში მართებულად აღნიშნავს: „არიელი გვეუბნება, რომ პროსპეროს შეუძლია მომავლის დანახვა. თუ ეს ასეა, მაშინ უნდა ვივარაუდოთ, რომ მან იწინასწარმეტყველა კალიბანის მიერ მირანდას გაუპატიურების მცდელობა, თუმცა არ გააჩერა ან ამჯობინა არ გაეჩერებინა. პროსპერო ნებას აძლევს კალიბანს, სცადოს მირანდას გაუპატიურება იმ მრავალი მიზეზის გამო, რა მიზეზითაც ტიტუსი ყიდის ან აძლევს ქალიშვილს ასაკიან კოვნის „ანტიფონში.“ (“Ariel tells us that Prospero can see the future. If Prospero can see the future, then we must assume that he foresaw Caliban’s attempted rape of Miranda and that he did not stop it – that he chose not to stop it. Prospero allows Caliban to attempt to rape Miranda

for many of the same reasons that Titus has sold or given his daughter to the cockney in *The Antiphon*)” (Desalvo, 1991, p. 314). ტიტუს ჰობსის მიერ ქალიშვილის ასაკიან მამაკაცზე მითხოვება, მირანდასა და ფერდინანდის სიყვარულის ისტორიის პაროდიაა. პროსპეროც ისე თამაშობს ქალიშვილის ბედით, როგორც ჰობსების ოჯახის უფროსი. ორივე პიესის შემთხვევაში კი ფაბულის პირველწყარო მითოლოგიაში უნდა ვეძებოთ, კერძოდ - პერსეფონესა და ჰადესის ამბავში. მიწისქვეშა სამყაროს ღმერთს, ჰადესს, ძალიან შეუყვარდა ბუნების ქალღმერთი პერსეფონე და მის მოსატაცებლად დახმარება ზევსს სთხოვა. პერსეფონეს თავიდან ძალიან გაუჭირდა ბნელეთის სამყაროში ცხოვრება, თუმცა ნელ-ნელა შეეჩვია და ჰადესი შეუყვარდა. მითოლოგიური სიუჟეტი თანხვედრაშია ახალგაზრდა ქალიშვილების იზოლირებულ სივრცეში გამოკეტვასთან და რეალობის ბლოკირებასთან. ილუზორული სიმართლე განაპირობებს მომავალში მირანდა ჰობსის ტრავმირებულ პერსონად ჩამოყალიბებას. მოგონებებში, რომელიც ბავშვობასთან აკავშირებს, დომინირებს ტიტუსის ძალადობრივი ბუნება და გაუპატიურების შედეგად განცდილი ემოციები: „დაწყველილო მირანდა, მიდიოდი ამოტრიალებული ფეხსაცმლით / და მიათრევდი გაუპატიურებულის სისხლს კვალად, ისე როგორც ლოკოკინა“ (“Miranda damned, with instep up-side-down, / Dragging rape-blood behind her, like the snail-”) (Barnes, 1980, p.185). პიესაში კიდევ რამდენჯერმე გაიჟღერებს მინიშნებატიტუსის ქმედებებთან დაკავშირებით, როდესაც მირანდა ამბობს: „მისი საზარდულიც რომ ორიგენეს მსგავსად უჩრდილო ყოფილიყო, / არ მომიწევდა მის კალთაში შრიალი“ (“I would his groin had been as shadowless / As Origen’s, ere I had rustled in his lap) (Barnes, 1980, p.195), სადაც ბარნსი ალექსანდრიელ თეოლოგს, ორიგენეს, სწორედ მისი ასკეტიზმის გამო ახსენებსდა ჰობსის გარყვნილ ბუნებას უპირისპირებს. ედემის ბაღის სიმბოლიკას გამოიყენებს მირანდა ოჯახის მიერ მიყენებული ტკივილის საპირწონედ:

„შეანგრიეს ჭიშკარი და ეშმაკუნაც ამოფრინდა
 ის დაადუმეს ხმლით, რომელიც თავისივე ხალხმა
 ედემის ბაღიდან მოიპარა, რათა გაემათრახებინათ,
 ეგორავებინათ უთავო ქათამივით
 მიხრწნილი, გაოგნებული და შორს მიშტერებული -

მზერით რომელიც არაფერს შეიცავდა“

(“The gate has been jimmed and the imp has flown, / Scotched by the sword her people snatched / From the gate of Eden, for a whip / To beat her, reeling like an headless cock, / Ramshackle, aghast, and staring all abroad - / a gaze contained nothing”)(Barnes, 1980, p.215)–„ჭიმკრის შენგრევა“ - ქალიშვილის გაუპატიურების სიმბოლოა, „ემმაკუნა“ კი - გოგონას ბავშვური ხასიათის; „ხმალი“, ტიტუსის სასქესო ორგანოა, რომელსაც ავტორი დასცინის და ედემის ბალიდან მოპარულ ნივთად მოიხსენიებს. „რაიდერის“ მსგავსად, „ანტიფონშიც“ გვხვდება სიყვარულისა და სიკვდილის ცნებათა ერთიანობის იდეა. ასაკში შესული მირანდასთვის სიყვარული კვლავ სიკვდილია, რომელიც მხოლოდ ქალწულს ეწვევა გაუპატიურების შემდეგ: „სიყვარული სიკვდილია და სიკვდილი ქალწულებრივია“ (“Love is death, and death is maidenly”);

„მკლავებითა და ფეხებით მიკრული როგორც მკვდარი

ყასაბის ურიკის სისხლიანი თეთრეულის ქვეშ.

პერიკლეს მსგავსად მეც ვამბობ

„მკვლელობა ისე ახლოსაა ვნებასთან როგორც ალი კვამლთან“

(With arms and legs stuck forthright as the slain / Under the bloody linen of the butcher’s cart. / So I say with Pericles / ‘Murder’s as near to lust as flame to smoke’) (Barnes, 1980, p.197). აღნიშნული ციტატა სქესობრივ აქტს პირუტყვის დაკვლის შემდგომ მის ურიკაზე განთავსებას ადარებს და ამავედროულად იმოწმებს შექსპირის ტრაგედიას „პერიკლე, მეფე ტვიროსისა“. პერიკლეს სიტყვების დამოწმებით, ბარნსი გვახსენებს შექსპირის პიესის შინაარსს, რომელიც უპირველესად მეფე ანტიოქეს ავისმომასწავებელ გამოცანას გულისხმობს:

„თუმცა არა ვარ გველი წყეული,

საზრდოდ მაქვს ჩემი დედის სხეული,

ვიდრე მეუღლეს ვპოვებდი, მანამ

ქმარის ალერსი მომაგო მამამ.

მამად მეგულვის, ქმრადაც და ძედაც,

მე ვარ ასულიც, ცოლიც და დედაც;

ახსენ რაც გითხარ იგავის ენით,

თუ ძვირად გიღირს სიცოცხლე შენი“.(შექსპირი, 2013, გვ. 9)

საიდუმლო, რომელსაც გამოცანა მალავს მეფე ანტიოქეს და მის ქალიშვილს შორის ინცესტს გულისხმობს, ბარნსი კი, მკითხველს ტრაგედიის ერთგვარ თანამონაწილედ გვაქცევს. თუ შექსპირის პიესის პერსონაჟებს დავაკვირებით, მაშინ აღმოვაჩენთ, რომ მისი მოთხოვნის, ჯონ გაუერის როლს თავად ჯუნა ბარნსი ირგებს; მეფე ანტიოქე - ტიტუს ჰობსია, ხოლო პერიკლე - მკითხველი, რომელიც გამოცანის ამოხსნისა თუ ამოუხსნელობის შემთხვევაში სიკვდილს ვერ გადაურჩება. ანტიოქე და ტიტუსი იმგვარ სიმართლეს მალავენ, რომლის გახმაურება ქალიშვილთან დაშორებას გამოიწვევს, ამას კი არ დაუშვებენ. აღსანიშნავია, რომ ბარნსი პერიკლეს მსგავსი საქციელისკენ მოგვიწოდებს: გაერიდონ ამ ისტორიას და დაივიწყონ ის, რადგან სინამდვილეში არც მას სურს ხალხისთვის სიმართლის გაზიარება. ძალადობას უკავშირდება პიესის ერთგვარი რეფრენიც, რომელიც ჯეკისა და მირანდას პირით გაიჟღერებს: „ვინ დადის გზაზე ასე გვიან?“ (“Who passes by this road so late?”)(Barnes, 1980, p.219). ციტატა მე-18 საუკუნის ფრანგული სიმღერის “Compagnons de la Marjolaine” პირველი სტრიქონია (Qu'est-ce qui passe ici si tard?), რომელსაც ღამით, პარიზის ქუჩებში პატრულირების დროს წესრიგის დამცველები მღეროდნენ. მისი ინგლისურენოვანი ვერსიით კი ბარნსი ჩარლზ დიკენსის „პატარა დოროთის“ ალუზიას გვთავაზობს, სადაც ამავე სახელწოდების სიმღერას ცოლის მკვლელობაში დამნაშავე სამი სახელის მქონე რიგო/ლანგნიერი/ბლანდოსი მღერის: “Who passes by this road so late? / Compagnon de la Marjolaine;”(Dickens, 1968, p. 75). დიკენსის გმირი ისევე სარგებლობს სხვადასხვა სახელებით, როგორც ტიტუს ჰობსი. რიგოს მიერ ცოლის მკვლელობა კი „ანტიფონში“ ტიტუსის მიერ ავგუსტას ალეგორიული მკვლელობით და ცოლის ქალიშვილით ჩანაცვლებით პროდირდება. აღნიშნულ საკითხზე საუბრისას, უნდა გავიხსენოთ ბარნსის ადრეული მოთხოვნა „ბაბილონის მმართველი“ (The Head of Babylon), რომელიც მამისა და ქალიშვილის ურთიერთობის ალტერნატიულ ურთიერთკავშირს გვთავაზობს: ფერმერ პონტოსს ბევრი შვილი ჰყავს, თუმცა გამორჩეულად უყვარს უნარშეზღუდული ქალიშვილი სიგი: „მთელი დღე ბავშვივით იწვა ლოგინში.“ „ჯერ კიდევ ბავშვობაში დაკარგა კიდურების მგრძნობელობა, მხოლოდ თავს და ჭკვიან ცივ თვალებს ამოძრავებდა;“ (“She lay in bed all day like a child.” “While still a child she had lost the entire use of her

limbs, only moving her head and intelligent cold eyes;”) (Barnes, 1982, p.113). ფიზიკური ნაკლის მიუხედავად, სიგის თაყვანისმცემელი გამოუჩნდება, რომელიც გოგონას ცოლადაც შეირთავს. პონტოსი კმაყოფილი და ამავდროულად სევდიანი უყურებს თუ როგორ მიჰყავს მამაკაცს მისი ქალიშვილი. ავტორის გადმოსახედიდან, ქალიშვილმა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება დაიმსახუროს მამის სიყვარული, თუ ის ფიზიკურად უუნარო იქნება. აქვე საყურადღებოა პონტოსის დამოკიდებულების აღწერა: „ყველაფრის მიუხედავად, ის არ ნანობდა, რომ ქალიშვილი მის და-ძმებს არ ჰგავდა. სიგი რომ მარცვალი ყოფილიყო აუცილებლად ამოგლეჯდა მიწიდან, სულ არ მიაქცევდა ყურადღებას ბუნების კანონებს და მცენარის ავადმყოფობას.“ (“Somehow he did not regret her unlikeness to her brothers and sisters; if she had been corn he would have rooted her up, not being interested in natural phenomena and plant disease;”) (Barnes, 1982, p.113). ციტატიდან აშკარაა, რომ ფერმერი ვერ გუობს ქმნილებათა თუ საგანთა სახეცვლილ, უსარგებლო მდგომარეობას და გამონაკლისს მხოლოდ ქალიშვილის შემთხვევაში უშვებს. თუმცა, ავტორის სიტყვები მაინც ორაზროვან შინაარსს ატარებს, რომლის ერთ-ერთ ვარიაციად შეგვიძლია დავუშვათ შემდეგი დებულება: თუ კი პონტოსი უბრალო, ყველასათვის უვნებელ მცენარეს „ნაკლს“ ვერ აპატიებდა და ამოთხრიდა, საკუთარ ქალიშვილს ფიზიკური შესაძლებლობების ქონის შემთხვევაში აუცილებლად თავის სასარგებლოდ გამოიყენებდა. ბარნსმა სიგის, როგორც სექსუალურად პასიური პერსონაჟის სიმბოლურ სახეში თავიმოუყარა ჯულის, ნორას და მირანდას ალტერნატიულ და შესაძლოა ყველაზე მეტად სასურველ არსებობას, რომელშიც პიროვნების გამომხატველ საშუალებად მხოლოდ „ჭკვიანი, ცივი თვალები“ იქცა.

ტრაგედიაში ხაზი ესმება ამ ქვეყნად მოვლენის უბედურებასა და ტანჯვასთან გაიგივებას. დაბადების, როგორც დასასრულის და არა სიცოცხლის გაგრძელების გამომხატველია მირანდას სიტყვები: „ბავშვის ეტლი მიგორავს საფლავში“ (“Perambulator rolling to the tomb;”) (Barnes, 1980, p. 219). სიკვდილის, სიცოცხლის, დედობისა და შვილად ყოფნის, ან შვილის გაჩენის მიმართ არსებული უსიამოვნო თუ ხშირ შემთხვევაში აგრესიული დამოკიდებულების სათავე მირანდასთვის საკუთარი დედა - ავგუსტაა. მისთვის არსებობა დასაწყისიშე განწირულ მომავალთან ასოცირდება, რადგან კარგად ახსოვს დედის განსხვავებული დამოკიდებულება

შვილების მიმართ: „მე იმ ძაღლის გამომეტყველებით მიყურებდა / რომელიც მოტრიალდება და საკუთარ მოსაქმებულს სიცილით დახედავს“ (“On me she cast the privy look of dogs/ Who turn to quiz their droppings”) (Barnes, 1980, p.87). იგი აკრიტიკებს ავგუსტას ტიტუსისნაირ კაცთან ურთიერთობის გამო, ხოლო მეტაფორები, რომლითაც დედის თავდაპირველ სიწმინდეს გამოხატავს, კავშირშია ბიბლიურ სიმბოლიკასთან: „დაუყრელი მარილი“ (“salt unspilt”) და „გაუტეხავი პური“ (“bread unbroken”) მისმეურყვნელ სულს დახელუხლებელ სხეულს გამოხატავენ. „სისხლიანი კონკია“ (“Bloody Cindarella”), როგორც მირანდა დედას მოიხსენიებს, შვილის მიმართ ჩადენილი დანაშაულის და ქმრის მონობაში ყოფნის სიმბოლოა. წარმოდგენილი ფრაზები „რაიდერში“, „ქალთა აღმანახსა“ და „ღამის ტყეში“ ნაჩვენებ დედობის ცნების უგულებელყოფასთან გვაბრუნებს. შემაჯამებელ ნაწარმოებშიც კი, ავტორი არ იცვლის დამოკიდებულებას და როგორც დაბადების აქტს, ისე დედობას, სიწმინდის დაკარგვასა და ტკივილსუკავშირებს. აღსანიშნავია, რომ მირანდას მხრიდან საკუთარი თავის მიმართ ზიზღის გრძნობა ტრაგედიაში თანდათანობით მატულობს: „რიგში ჩადგომაზე უარი მთქმელი ემბრიონი, ეს უბედურების შეკვრა“ (“The balking embryo, that mischief’s parcel”), „ბეცი, უსახური, ჟელედ ქცეული“ (“Purblind, faceless, jellied in its course”) (Barnes, 1980, p.194); ცოცხლად ყოფნაზე საუბრის ბოლოს კი გაიჟღერებს სიტყვები, რომლებიც გამოხატავენ როგორც დაბადების ცნების სრულ ანტითეზას, ისე ჰობსების ოჯახის არსებობის რეალურ შესატყვისს: „და მიჯახუნდა ედემის კარი“ (“And door slammed on Eden”)(Barnes, 1980, p.195).

დედის გარდა, მირანდა ჰობსისთვის მნიშვნელოვანი პერსონაა ბებია-ვიქტორია. „რაიდერსა“ და „ღამის ტყეს“ თუ არ ჩავთვლით, „ანტიფონში“ ყველაზე ნაკლებად იგრძნობა ბებულის გავლენა თავად ავტორზე. წინარე ცოდნის გარეშე, პიესაში ფაქტობრივად წარმოუდგენელია მისი ძალაუფლების გაანალიზება. თუმცა, მისი დახასიათებისას წარმოთქმული რამდენიმე ფრაზა საშუალებას გვაძლევს კიდევ ერთხელ გავიაზროთ ქალის ტიპაჟი. „დიდი დედის“ ხატთან დაკავშირებული ვიქტორიას პერსონა, ავგუსტასთვის ხელოვანთა და დიდებულთა ახლო მეგობარი და მფარველია. მას ახსოვს ქალის ექსცენტრიულობა და მმართველობის სურვილი, რის დასტურადაც ამბობს: „ლოტა ქრაბტრი მის კალთაში მღეროდა“ (“Lotta Crabtree sang

upon her lap”). ამერიკელებისათვის საყვარელიმსახიობის, ლოტა ქრაბორის ხსენებით, ავგუსტა ხაზს უსვამს დედამთილისგავლენას საზოგადოების ცნობილსახეებზე. მირანდას თვალთ დასახული ბეზის პიროვნება კი როგორც ყოველთვის უფრო ღრმადაა წარმოჩენილი: „მონობის მოწინააღმდეგეთა პარტიის წევრი, თავისუფლად მოაზროვნე, დაუმორჩილებელი, მისტიური / აბოლიციონისტი, ჰაიდ პარკის ორატორი“(Free-soiler, free thinker, nonconformist, mystic - / Abolitionist, Hyde Park orator -) (Barnes, 1980, p. 149). ჩამოთვლილი ეპითეტები ორაზროვანია: ისინი ასოციაციურად თავისუფალი, უფლებებისათვის მებრძოლი, ძლიერი ქალის ხატს ქმნიან, თუმცა მეორე მხრივ, სრულ წინააღმდეგობაში მოდიან პიესასა და ადრეულ რომანებში წარმოჩენილ ვიქტორიასთან: დედა, რომელიც ხელს აფარებს შვილის გარყვნილებას და ინცესტში მონაწილეობს, ოჯახის გარეთ სამართლიანობისათვის იბრძვის. მთლიანობაში, მწერალი ფორმისა და შინაარსის თანხვედრათა ცდომილებით ახდენს როგორც ვიქტორიას, ისე მირანდას პიროვნების პაროდირებას, რადგან ზრდასრული მირანდაც კი ვერ ახერხებს ბეზის გავლენისგან თავის დაღწევას და ყოველ ჯერზე იცავს მას: *მირანდა*: „თუმცა შუა ზამთარში, ის ატარებდა გოთიკურ მარხილს / რათა სახლში ხორცი მოეტანა“. *ავგუსტა*: „შენ ყოველთვის მის მხარეს იქერ“ (MIRANDA: But in the dead of winter, rode a Gothic sleigh / To fetch the bacon home. AUGUSTA: You always took her side) (Barnes, 1980, pp.155-156). ამკარაა, რომ მირანდა ხედავს ბეზის ძლიერ ხასიათს საკუთარ თავში, ისიც ხომ საზოგადოებისგან გამორჩეული, არასტანდარტული ქალია. განათლება და წერის ნიჭიც ბეზისგან აქვს ბოძებული, თუმცა მეორე მხრივ, ტანჯავს ქალის ილუზორული ღვთისმშობლის სახე და სიცოცხლის ბოლომდე ითმენს მისი და მისგან ბოძებული „პირმშოს“ სურვილებს.

პიესაში ერთმანეთის გვერდიგვერდ, თითქმის ერთ კონტექსტში მოიხსენიებიან მირანდას ძმები - დადლი და ელიშა. ჯერემისგან განსხვავებით, ისინი ერთ აზრზე მყოფი, საერთო იდეოლოგიის მქონე პერსონაჟები არიან. ძალადობრივ ოჯახში აღზრდილი ტრავმირებული მამაკაცები არა მხოლოდ ერთი ოჯახის სახეებს, არამედ იმდროინდელი ეპოქის და ომის შვილებს წარმოადგენენ. ინდიფერენტულობით განმსჭვალული ძმები არაფრად აგდებენ ოჯახის წევრებს, რაც რეალურად მათი თავდაცვითი ინსტინქტის გამოხატულებაა. ცხოველური ბუნების

გამოვლენითა და გარშემომყოფთა დაცინვით, ძმები ბევრად მარტივად ახერხებ იმ რეალობის მიღებას, რომელიც სავსეა ბავშვობისდროინდელი ინცესტური ურთიერთობებითა თუ ფიზიკური ძალადობით. ავტორი დადლის საათთან ერთად გვიჩვენებს, რაც ერთი მხრივ მის საქმიან განრიგზე მიგვანიშნებს, მეორე მხრივ კი ბერლი ჰოლში დროის შემოღწევის ამო მცდელობას განასახიერებს. სცნაზე შემოსვლისას ელიშას მიერ ნუმის კანის ძირს დაყრა საგვარეულო სახლის მიმართ მისი აგდებული დამოკიდებულების გამოხატულებაა; თუმცა ამავდროულად, ავტორი ხაზს უსვამს ამ ადგილის რეალურ ბუნებას: სახლი, რომელშიც მცირეწლოვანი ბავშვები იტანჯებოდნენ, ვერასდროს შეძლებს სისუფთავის მოპოვებას.

ტრაგედიის განმავლობაში, ძმების სიუჟეტურ ეპიცენტრში ყოფნას თან სდევს საბავშვო ლექსების არაერთი ვარიაცია. დადლისა და ელიშას მიერ წარმოთქმული სტრიქონები სიმბოლურად მათ ინფანტილურ ბუნებას განასახიერებენ. ზრდასრული მამაკაცების მიერ, ძალადობრივი სცენების გახსენებისას, მათი გაჟღერება - პერსონაჟთა დაკარგულ ბავშვობაზე მეტყველებს, რადგან შესაძლოა სწორედ ამ რითმების საშუალებით იტყუებდა ტიტუსი შვილებს „თამაშში“. დადლის მიერ ავგუსტას მისამართით წარმოთქმული: „ისევ ბავშვად გადააქციე, მხოლოდ ერთი ღამით“ (“Make her a child again, just for tonight”), ამერიკელი პოეტისა და ჟურნალისტის ელისაბედ აკერს ალენის ლექსის „დამარწიე“ (Rock me to Sleep), ციტატაა: „უკან, დამაბრუნე უკან, ოჰ როგორ გაფრინდა დრო, / ისევ ბავშვად გადააქციე მხოლოდ ერთი ღამით!“ (“Backward, turn backward, O Time, in your flight, / Make me a child again just for to-night!”) (Allen, 1902, p.311). ელისაბედ აკერს ალენი მოგვითხრობს დედის დაკარგვისგან გამოწვეულ ტკივილსა და ბავშვად ქცევის სურვილზე. ტრაგიკული ლექსის პოპულარობამ იგი სიმღერადაც აქცია მე-19 საუკუნის მიწურულს; მას როგორც კონცერტებსა და ქუჩებში, ისე ციხეებსა და საავადმყოფოებში ასრულებდნენ ტკივილისგან დაღლილი ადამიანები. „მე“-ს (me) ნაცვლად გამოყენებულ „მასში“ (her) კი დადლი მირანდას გულისხმობს, რომელსაც არც ბავშვობაში დაბრუნების და არც დედასთან სიახლოვის სურვილი აქვს. მეორე მოქმედებში, ავგუსტას მიერ თაყვანისმცემლებზე დაწყებულ საუბარს ელიშას რეპლიკა წყვეტს: „ა-ა-ა-ა-ა! ‘ბაყაყუნა აყიყინდა’“ (“A-A-a-a-a! ‘Froggie would a wooing-

გო' ”), რაც რენდოლფ კალდეკოტის საბავშვო ლექსის „ბაყაყი იყიყინებს“ (“A Frog He Would A-Wooing Go”), პირველი სტრიქონია: „ბაყაყი საყიყინოდ წავა, / ეჰეი, ამბობს როული! / დედა გაუშვებს თუ არა“ (“A Frog he would a-woosing go, / *Heigho*, says ROWLEY! / Whether his Mother would let him or no”) (Caldecott). ლექსში მოთხრობილია ბაყაყის ტრაგიკული სიკვდილი, რომელიც დედის სურვილს არ დაემორჩილა, თავის სანახავად წავიდა და წყალში დაიხრჩო. ელიშა სწორედ კალდეკოტის სიუჟეტის პაროდირებას ახდენს, როდესაც დედის წარუმატებელ, სინანულით სავსე სასიყვარულო ისტორიებს ისმენს. იგი ავგუსტას მისამართითვე ამბობს ციტატას ამავე სახელწოდების ძველი ინგლისური საბავშვო ლექსიდან: ელიშა: „ვინ მოკლა მამალი რობინი?“ (“Who killed Cock Robbin?”). ლექსი მოგვითხრობს ბელურას მიერისრის საშუალებით მამლის მოკვლის ამბავს, რომლის თვითმხილველად, დამკრძალავად თუ ფსალმუნის წამკითხველად სხვადასხვა ცხოველები გვევლინებიან. არსებობს ვარაუდი, რომ წარმოდგენილ ფაბულას მითოლოგიური სიუჟეტი ედოს საფუძვლად, კერძოდ კი სინათლისა და გაზაფხულის ღმერთის, ბალდრის სიკვდილი სკანდინავიურ მითოლოგიაში. ბალდრი საკუთარმა ძმამ, ბრმა ჰედრმა მოკლა ლოკის მიერ გაკეთებული ფითრის ისარით. ასევე შესაძლებელია, მამლის მიღმა მეფე უილიამ II-ის, იგივე უილიამ რუფუსის პერსონა დავინახოთ, რომელსაც ნადირობისას ისარი მოხვდა და გარდაიცვალა. აღსანიშნავია, რომ ბარნსი სწორედ რუფუსს ახსენებს „რაიდერში“ ვენდელ რაიდერის მეტსახელებზე საუბრისას. ელიშას ლექსი მაშინ ახსენდება, როდესაც ავგუსტა ქალიშვილზე საუბრობს; ეს კი გვაფიქრებინებს, რომ მკვლელობის აქტის ალეგორიულ გამოვლინებაში შესაძლოა მირანდას სულიერი სიკვდილი ვიგულისხმოთ, მამალ რობინთან ერთად ნაჩვენებ სხვა ცხოველებში კი ჰობსების ოჯახის წევრები. თუმცა, ამ მონაკვეთში მნიშვნელოვანია სიტყვა “Cock”-ის მეორე განმარტება, რაც მამაკაცის სასქესო ორგანოს აღნიშნავს. იქიდან გამომდინარე, რომ რუფუსი მწერლის პირველ რომანში ვენდელთანაა დაკავშირებული (შესაბამისად „ანტიფონში“ ტიტუსთან), მაშინ ნათელი ხდება, რომ ელიშას სურდა დედისა და დის გასაგონად კიდევ ერთხელ გაეჟღერებინა მამაკაცის გენიტალიის, ანუ მამის სახელი. საბავშვო ლექსების გარდა, ძმები ძველი აღთქმიდან და ისტორიული წყაროებიდან იშველიებენ ციტატებს: დადლი იხსენებს, რომ ტიტუსს დაბადების წიგნში შემდეგი

ადგილი ჰქონდა მონიშნული: „მამაჩემს მონიშნული ჰქონდა დაბადების წიგნში: / „გამატანე ჩემი ცოლები და შვილები, რომელთა გულისთვის გემსახურებოდი და გამიშვი“ (“Father, marking in the book of Genesis: / ‘Give me my wives and children, for whom I have served thee, and let me go’ ”) (Barnes, 1980, p. 144), რაც იაკობის მიერ ლაბანის მისამართით ნათქვამი სიტყვების შემოკლებული ვერსიაა: „იაკობმა უთხრა ლაბანს: გამიშვი, წავალ ჩემს სამშობლოში, ჩემს ქვეყანაში. გამატანე ჩემი ცოლები და შვილები, რომელთა გულისთვის გემსახურებოდი და წავალ, რადგან შენ თავად უწყი ჩემი სამსახური, როგორ გემსახურებოდი“ (დაბადება, 30:25,26). დაბადებაში წარმოდგენილი სიუჟეტის მიხედვით, ტიტუსი თავიდან უშვილო, შემდეგ კი მრავალცოლიანი და შვილებიანი იაკობის მხატვრულ სახეს ქმნის. აღნიშნული ხერხით, ბარნსი კვლავ მამის პერსონის პაროდირებას ახდენს, რომელიც საკუთარ თავს ბიბლიურ პერსონაჟებთან აიგივებს და ამ გზით ცდილობს თავისი საქციელის გამართლებას. ელიშა მე-14 საუკუნეში, გლეხთა აჯანყების ერთ-ერთი წინამძროლის, მღვდელი ჯონ ბოლის ცნობილი სიტყვების თავისებურ ვერსიას აჟღერებს: „როდესაც ევა თხრიდა და ადამი ხელსაქმობდა“ (“When Eve delved, and Adam span-”) (Barnes, 1980, p.132), რომლის პირველწყაროც შემდეგნაირად ჟღერს: „როდესაც ადამი თხრიდა და ევა ხელსაქმობდა, მაშინ ვინ იყო ჯენტლმენი?“ (When Adam delved and Eve span, who was then the gentleman?) (O’Brien, 2004, p.27). აღნიშნული ციტატის პაროდირებული ვერსია ავგუსტასა და ტიტუსის პარადოქსული ურთიერთდამოკიდებულების სიმბოლოა: ელიშა დასცინის მშობლებს, რომლებმაც არა თუ თანაბარი შესაძლებლობებით, არამედ სრულიად აღრეული ფუნქციებით „აღზარდეს“ უფუნქციო შვილები.

ჯერემის მიერ გაჟღერებული წინასწარმეტყველების გარდა, დადლის მხრიდანაც გაისმის მინიშნება სიკვდილის მოახლოებასთან დაკავშირებით. მის მიერ დასმული შეკითხვა: „ყველა მოხუცი ქალი მხეცურად კვდება?“ (“Do all women have a savage death?”) და ელიშას პასუხი: „...მე ყოველთვის ვამბობდი, რომ ძაღლსძაღლი შეჭამს“ (“...I always say that dog eats dog”) - პირდაპირი მინიშნებაა ავგუსტასა და მირანდას სიკვდილზე, რადგან მოხუც ქალში - დედას, ძაღლში კი დას გულისხმობენ. დის მიმართ აგდებული და აგრესიული დამოკიდებულების მუდმივ წარმოჩენაზეა აგებული ძმების ძირითადი სიუჟეტური ხაზი. მათთვის საკუთარი და

არის პირველი ქალი, რომელიც სექსუალური კუთხით იხილეს. ისინი გაუცნობიერებლად ადანაშაულებენ როგორც მირანდას, ისე საკუთარ თავს მამისთვის ვერგაწეული წინააღმდეგობის გამო. ბავშვობაში ნანახი ძალადობა, ძმებისთვის ნორმად იქცა და დროთაგანმავლობაში, ტიტუსის ქცევის შესისხლხორცებაც დაიწყო. მირანდას მიერ „ოჯახის მამაკაცების“ მიტოვებამ კი, ელიზასთვის ის „ვაი პოეტად“ და „მჯღაბნელად“ აქცია, დადლისთვის – „მოხეტიალე მსახიობად“, „ქმრის, ვაჟის და საბანკო ანგარიშის გარეშე“. „ანტიფონში“ ნაჩვენები დამძმების ურთიერთობა ავტორის 1919 წელს გამოქვეყნებული ერთმოქმედებიანი პიესის, „სამნი დედამიწიდან“, ალუზიას აჩენს. ბარნსის ადრეული ნამუშევარი გვიყვება სამი ძმის: ჯეიმს, ჰენრი და ჯონ კარსონის თეატრის მსახიობთან, ქეით მორლისთან, სტუმრობის ამბავს. ახალგაზრდა ძმები თამამ და სექსუალურ ქეითს კულისებში აკითხავენ და დაახლოებით იმავე ტონით ესაუბრებიან, როგორც დადლი და ელიზა მირანდას. ქეითის შეკითხვაზე, თუ რატომ მოვიდნენ მასთან, ჯონი პასუხობს: „ჩვენ გვინდოდა გვენახა თუ როგორ დადიხარ, ჯდება, ან ფეხს ფეხზე როგორ იდებ“ (“And we wanted to see how you walked, and sat down, and crossed your legs-”) (Barnes, 2010). პერსონაჟების საუბრიდან ირკვევა, რომ ქეითი კარსონების მამის საყვარელი იყო, ბიჭებს კი ქალის მოკითხვის გარდა, მისთვის საიდუმლოს გამხელის სურვილიც აქვთ:

„ქეითი: კი მაგრამ საიდან იცით, რომ სამივეს სხვადასხვა დედა გყავდათ? რატომ ღმერთო, მეც ხომ შეიძლება ვიყო ერთ-ერთი თქვენგანის დედა! ჯონი: [მრავალმნიშვნელოვნად] მეც სწორედ ამის მჯერა, ქალბატონო.“

(KATE: ...how do you know but that all three of you had a different mother? Why, great God, I might be the mother of one of you! JOHN: [significantly] So I believe, madam.)(Barnes, 2010). წარმოდენილი ეპიზოდი პირდაპირ კავშირშია მირანდას მიერ მეორე მოქმედების დასასრულს წარმოთქმულ სიტყვებთან: „...მე მიყვარდა / სამი ვაჟი და ერთი ქალი მთელი გულით“ (“...I have loved / Three sons, and one woman to the heart”) (Barnes, 1980, p.188). ორი ეპიზოდის შედარების შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქეით მორლი ჯონის დედაა, მირანდა ჰობსს კი განცდილი ტრავმა საშუალებას აძლევს ძმების დედადაც კი წარმოიდგინოს თავი. მიუხედავად იმისა, რომ პიესაში ქეითი კარსონების დად არაა წარმოჩენილი, ავტორი მაინც ვერ ახერხებს

ინცესტური ურთიერთობებისაგან თავის დაღწევას და ტექსტს შემდეგნაირად ასრულებს: „ჯონი: კარგი [სრულიად მოულოდნელად ის მას მკლავებში მოიქცევს, მის სახეს მიიზიდავს და პირზე აკოცებს] (“JOHN: Well? [Quite suddenly he takes her in his arms, rises her face and kisses her on the mouth]”) (Barnes, 2010). ჯონის მიერ ქეთის, ანუ მამის საყვარლის და საკუთარი დედის კოცნა „ანტიფონში“ სრული სიმძაფრით იჩენს თავს.

„ანტიფონის“ მეორე მოქმედების კულმინაციაა დადლისა და ელიშას მიერ ვირისა და ღორის ნიღბების მორგება. მეტამორფოზის პაროდირებული აქტით ძმები დედასა და დაზე სექსუალური სახის ძალადობრივი ქმედების განხორციელებას იწყებენ: „დადლი: საჯდომზე მოარტყი და ოთხზე დააყენე! / ესაა მისი საყვარელი პოზა!“ (“DUDLEY: Slap her rump, and stand her on four feet! / That’s her best position!”) (Barnes, 1980, p.176). ნიღბების გამოყენება სახის დამალვის ირონიული მცდელობა და ამავდროულად ძმების გარეგნობის მიღმა არსებული რეალური ბუნების გამოვლინებაა. ნიღბის, როგორც სასცენო რეკვიზიტის გამოყენებით ბარნსი „ანტიფონის“ თეატრალურობას უსვამს ხაზს და ამავდროულად მისი ისტორიული კონტექსტის მოდერნისტულ ტრანსფორმაციას წარმოგვიდგენს: თუ შექსპირთან კენტი ლირთან დასარჩენად ინიღბება, ედგარი უსამართლობისგან თავის დასაღწევად, ვიოლა სამსახურისა და სიყვარულისთვის, ხოლო პორცია კეთილი საქმისთვის, - „ანტიფონის“ გმირები ნიღბებს დედისა და დის გასაუპატიურებლად ირგებენ:

„ელიშა: [მირანდას] ე! იმიგრანტო გოჭო, ჰა? თავბრუ გესხმის?

დარბიხარ კარიდან კარზე?

მოწონხარ ინტელექტუალებს?

არისტოკრატებს, ლატაკებს, ხელოვანებს, მათხოვრებს!“

(“ELISHA: [To MIRANDA] Ho! Continental shoat – eh? Got the staggers? / Made the run from gate-post to the gate? / Got best rating from the bloody intellectuals? / Aristocrat, pauper, artist, beggar!”) (Barnes, 1980, p. 178). ვირის ნიღბის გამოყენება „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ ფსკერას ვირად გადაქცევის ალუზიაა. ელიშას სახედრად წარმოჩენა ავგუსტას ტიტანიად გარდასახვის საფუძველი უნდა გახდეს, ტიტუსი კი „სამაგიეროს გადახდის“ სურვილით შეპყრობილი ობერონის როლში გვევლინება.

თუმცა, ელიზა ვერასდროს მოისმენს ფერიების დედოფლის სიტყვებს: „მოდი, ჩამოჯექ, ყვავილების რბილ სარეცელზე. / მე კი თავზე ხელს გადაგისვამ, მოგეფერები“ (შექსპირი, 1970, გვ.82). „ანტიფონს“ შექსპირის მაგიასთან აღარაფერი აკავშირებს, ბარნსის პერსონაჟები ვერც პილველწყაროს გამეორებით და ვერც საკუთარი ძალისხმევით ვერ ახერხებენ ტრაგედიის კომედიად ქცევას. პიესის ყველაზე მძიმე ეპიზოდის ფაბულით, ბარნსი თითქოს სოფოკლესაც კი აჭარბებს, რადგან ოიდიპოსისთვის იოკასტეზე ქორწინება გაუცნობიერებელი, „ანტიფონის“ ძმებისათვის კი ყოველივე სრულიად გაცნობიერებულია. მოდერნისტულ დრამაში ტრაგედია გაცხადებული სიმართლე კი აღარ არის, არამედ სიმართლის ცოდნის მიუხედავად რეალობის კიდევ მრავალჯერ დამახინჯებაა. ოიდიპოსის მიერ წარმოთქმული სიტყვები: „ნუ გეშინია! / შვილიც რომ ვიყო უჯილაგო, ყურმოჭრილ ყმისა, / ეს ვერ შებღალავს შენს სიწმინდეს და სათნოებას“, რომელსაც მალევე მოსდევს იოკასტეს პასუხი: „ნეტავ არასდროს არ გაგეგო, ვინც ხარ, საბრალოვ!“ (სოფოკლე, 1971, გვ. 65) - სრულ კონტრასტშია დადლის მიერ წარმოთქმულთან თუ ნამოქმედართან:

„გადახტი, ბებერო ქალო, გადახტი! გადახტი ამ სამყაროდან!

მოკვდი, გათავდი, თავმდაბლად მოკვდი, სწრაფად!

[ცდილობს აცეკვოს. ავგუსტა ცდილობს დამორჩილდეს, პირს ისე აღებს თითქოს ყვიროდეს]

იცეკვე! იცეკვე! იცეკვე!“

(“Jump, old woman, jump! Jump off the world! / Be dead, be done, be modest dead, be quick! / [*He attempts to make her dance, AUGUSTA tries to obey, her mouth open as one who screams*] / Dance! Dance! Dance!”) (Barnes, 1980, p. 180).

ავგუსტა ჰობსის პერსონაჟით ჯუნა ბარნსმა შექმნა დედის ხატის ერთი-ერთი ყველაზე მრავალშრიანი, დესტრუქციული და პარადოქსული გამოვლინება. ავტორის დედის, ელისაბედ ჩაპელის მხატვრული სახე, პიესაში მეორე მოქმედებიდან ჩნდება. იგი თავიდანვე მშობლის როლს ირგებს: პირველს ჯერემის კითხულობს, დანარჩენებს კი ვერ ამჩნევს. აღნიშნული ქმედება ავტორის ირონიის გამოვლინებაა, რადგან ავგუსტა იმის მისამართით ამჟღავნებს მზრუნველობას ვისაც ვერ ხედავს; სინამდვილეში, ჯერემი მის წინაა, თუმცა დედა ვაჟის ცნობას ვერ ახერხებს.

აღსანიშნავია, რომ ავგუსტა ისე კვდება ჯეკის ვინაობას ვერ გებულობს, რაც კიდევ ერთ ალუზიად გვევლინება ოიდიპოსთან მიმართებაში. დადლი და ელიზა ქალისთვის შიშის გამომწვევი ობიექტები არიან: „მე მეშინია ჩემი ვაჟების და მიყვარს ისინი“ (“I dread my sons, and love them bitterly”)(Barnes, 1980, p.120). მერილ ალტმანი ავგუსტას მისამართით ვაჟების დამოკიდებულებაზე აღნიშნავს: „ავგუსტა ვერასდროს ახერხებს იმის ბოლომდე გააზრებას, რომ ძმებს მისი სიკვდილი სურთ და ერთადერთი რაც ამის ასრულებაში ხელს უშლით მირანდას არსებობაა“ (“Augusta never does understand that the brothers wish for her own death and that only Miranda’s presence prevents them from accomplishing their purpose”) (Altman, 1991, p. 279). მირანდას მიმართ გაკეთებული პირველი რეკლიკა კი დედა-შვილს შორის არსებული დაძაბული ურთიერდამოკიდებულების ქვაკუთხედაა:

„ავგუსტა: ... მას არაფრის ეშინია.

მირანდა: ცხოვრების არა, მაგრამ მის მიმართ შენი დამოკიდებულების კი.“

(“AUGUSTA:...She’s afraid of nothing.

MIRANDA: Not afraid of life, but your opinion of it.”) (Barnes, 1980, p.137).

ცხოვრების ავგუსტასეული შეხედულებებია შვილების მხრიდან გამოვლენილი აგრესიის მიზეზი. აშკარაა, რომ ბარნსს ყველაზე მეტად მისი პატიება უჭირს, რადგან სწორედ დედა უნდა ყოფილიყო მამისაგან მხსნელი პერსონა. ავტორი ავგუსტას გმირით ჰამლეტის დედის, გერტრუდისეულ სახესაც ქმნის, რომელსაც მხოლოდ კლავდიუსის მიერ შექმნილი რეალობის სჯერა. ტიტუსის გავლენით ქალს სწამდა, რომ მისი ქმარიღვთიური ვალდებულებებით აღვსილი წმინდანი იყო: „ის ამტკიცებდა, რომ წმინდანი იყო / სამყაროს მეძავებისგან გაწმენდა; მეც მისი მჯეროდა.“ (“He claimed himself a Saint of such day / Would sweep the world of whores; I but believe him.”)(Barnes, 1980, p.160)

ავგუსტა არაერთხელ გამოხატავს ტიტუსის მეძავების კვლავ ხილვის სურვილს, რაც წარსულ რეალობაზე მიჯაჭვულობის გამოხატულებაა. ქალს ურჩევნია წმინდანის ილუზორულ ხატთან ერთად იცხოვროს და ქმრის მისიის სჯეროდეს, ვიდრე სიმართლე იცოდეს და აღარაფერს ელოდოს. ლუიზ ა. დესალვო ავგუსტას ქმრისადმი დამოკიდებულებაზე აღნიშნავს: „ის განრისხებულია, რადგან გმირთან

გაიგივებული კაცის მორჩილება შეიძლება გამართლდეს, თუმცა „ქინქლის, ტკიპას... კოლოს“ მონობა მის სტატუსსაც აკნინებს“ (“she is furious precisely because she can excuse her utter enslavement to a man of heroic stature, but the fact that she has been enslaved by “A midge, a tick ... a gnat” deflates her own status as well”) (Desalvo, 1991, p.308). აღნიშნული აქტით, ბარნსი არა მხოლოდ მამის, არამედ ზოგადად რელიგიის ცნების და მისი მიმდევრების პაროდირებას ახდენს: ადამიანებს ურჩევნიათ სწამდეთ პარადოქსის, რომელიც ამ შემთხვევაში პოლიგამიის გზით მეძავთაგან სამყაროს განწმენდას გულისხმობს, ვიდრე აღიქვამდნენ რეალობას, ანუ ტიტუსის მხრიდან ყველა ასაკის ქალთან სექსუალური კავშირის სურვილს. აღსანიშნავია, რომ ყველაფრის მიუხედავად, ავგუსტაში მაინც დევს სიცრუისა და უბედურების შეგრძნების უნარი, რაც სამების მისეული ინტერპრეტაციით გამოიხატება: „სამება- / მამალმერთი, ძე ღმერთი და ყველაზე უწმინდური შედეგი“ (“...the Trinity - / Father, son and most unholy cause”). სულიწმინდის ყველაზე უწმინდურ გამოვლინებად ავგუსტას მამისა და შვილების ურთიერთობა მიაჩნია, რაც საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ქალს ჯერ კიდევ შესწევს სინამდვილის გარჩევის უნარი. აღნიშნული ფრაზიდან მალევე გაჟღერებული სიტყვები: „სუტენიორი, ურჩხული და მეძავეები“ (“Pander, beast, and prostitutes!”) კვლავ სამების ალუზიას აჩენს მკითხველში, თუმცა ამ შემთხვევაში ავტორი არა პირველწყაროს ინტერპრეტაციას, არამედ საკუთარი ინტერპრეტაციის პაროდირებას ახდენს. ბარნსის მიხედვით, ტიტუს ჰობსი არის მამალმერთი ანუ სუტენიორი; მისი შვილები, ან კონკრეტულად მხოლოდ ქალიშვილი მირანდა, არის „ძე ღმერთი“ ანუ ურჩხული. ხოლო ვენდელის მეძავეები არიან ყველაზე უწმინდური გამოვლინებები ანუ სულიწმინდის მოდერნისტული მეტამორფოზები.

მეორე ეპიზოდის დასასრულს გათამაშებული სპექტაკლი სპექტაკლში, მეტათეატრის მაგალითი და ავგუსტასთვის თვალის ახელის აქტია. ჯეკისა და ბერლის მიერ შემოტანილი თოჯინის სახლი ოჯახის მინიატურული ვერსიაა: „მე გაძლევ ჰობსების კიდობანს, ურჩხულის ყუთს, თოჯინის სახლს“ (“I give you Hobb’s Ark, beast-box, doll’s house”), რასაც პასუხად მოსდევს ელიშას მიერ გაჟღერებული საბავშვო ლექსის სტრიქონი: „სახლი, რომელიც ჯეკმა ააშენა“ (“The House That Jack Built”). ლექსი მოგვითხრობს ჯეკის მიერ თანდათანობით აშენებული და მწყობრში

მოყვანილი სახლის ისტორიას, სადაც ჯაჭვური რეაქციის პრინციპით ყოველივე ერთმანეთთან ჰარმონიაშია. ტიტუსი სწორედ იმ საბავშვო ლექსის პერსონაჟია, რომელმაც ზრდასრულ ასაკშიც კი ვერ შეძლო სახლის აშენება. „თოჯინის სახლი“ (a doll's house) ჰენრიკ იბსენის პიესის „ნორა ანუ თოჯინების სახლის“ ალუზიაა. ჰობსების ოჯახი ჰელმერების ოჯახით მოჩვენებითია. ნორა ჰელმერის მიერ მესამე მოქმედებაში წარმოთქმული სიტყვები კი, როგორც ავგუსტას, ისე მირანდას პერსონაჟის ტრაგედიას აერთიანებს: „ნორა: აქ მე ვიყავი შენი თოჯინა-ცოლი, ისევე როგორც მამასთან - თოჯინა-ქალიშვილი. ბავშვები კი ჩემი თოჯინები იყვნენ. მე ისევე მომწონდა, როცა შენ თამაშობდი და ერთობოდი ჩემთან, როგორც ბავშვებს მოსწონდათ, როცა მე მათთან ვთამაშობდი და ვერთობოდი“ (იბსენი, 1974, გვ.661). ტიტუსისთვის ავგუსტა „თოჯინა-ცოლია“, მირანდა კი როგორც „თოჯინა-ცოლი“, ისე „თოჯინა-ქალიშვილი“. დადლი და ელიშა დედ-მამის „თოჯინებად“ იქცნენ და ზრდასრულობის ასაკში დედა და და აქციეს სათამაშო ობიექტებად. თოჯინის სახლის ფანჯარაში ცქერით, ავგუსტას საშუალება ეძლევა არა როგორც პროცესის თანამონაწილის, არამედ როგორც გარეშე პირის პოზიციიდან დააკვირდეს „კიდობანში“ მიმდინარე მოვლენებს. განცდილი ტრაგედიის გონებიდან ამოღება და ერთ პატარა საგნად ქცევა - ქალს ტიტუსის სამყაროს სიმცირეში არწმუნებს. თოჯინებად ქცეული ოჯახის წევრები არა გადაულახავ ტრაგედიად, არამედ ერთი ხელის მოსმით, ადვილად დასამარცხებელ ობიექტებად ტრანსფორმირდებიან. ქმრის მიერ შექმნილი ილუზორული სამყაროს სიცრუეში დარწმუნება ერთი მხრივ სასიამოვნო, მეორე მხრივ კი დამატებითი ტკივილის მომტანია, რადგან ავგუსტას მომხდარის გამოსწორება აღარ შეუძლია: „აღარ მადარდებს რა ჩაიდინე, მე მაპატიე ყველაფრისათვის“ (“I don't care what you've done, I forgive me”), „ისე როგორც მკრეხელთა ლუსკუმაში, ვხედავ თუ როგორც ერთიანდებიან მებრძოლი ჩრდილნი ეშმაკისა და ქალიშვილის“ (“As in a profaned monstrence, see conspire / The fighting shadow of the Devil and the Daughter”) (Barnes, 1980, p.185). „ჰობსების კიდობნის“ სცენა მყისვე „ჰამლეტში“ გათამაშებულ გონზაგოს მკვლელობას გვახსენებს. ავგუსტას რეაქციები გერტრუდასა და კლავდიუსის ემოციებს ემთხვევა, ისევე როგორც ჯეკის ორაზროვანი ფრაზები ჰამლეტის მიერ წარმოთქმულს: „მეტად ავაზაკური საქმეა, მაგრამ რა გვენაღვლება! - თქვენს დიდებულებასა და ჩვენ სინდისი წმინდა გვაქვს და

ეგ ვერ შეგვეხება. არა? ვისაც ნიორი უჭამია, პირიც იმას დაეწვას“ (შექსპირი, 2019, გვ.93).

ავგუსტას პერსონაჟი არაერთხელ ამჟღავნებს შურს ქალიშვილის მიმართ, რაც მისი მხრიდან არასრულფასოვნების განცდაზე მიუთითებს: „მირანდას რაც შეეხება, მიდი, უთხარი ძმაო, / თუ მასზე რამდენად ლამაზი ვიყავი“ (As for Miranda, brother, tell them / How I was handsomer than she) (Barnes, 1980, p. 142). დედის სურვილი - ქალიშვილზე უფრო ლამაზი იყოს - ტიტუსის მიერ მეუღლისათვის მიყენებული ტრავმის გამოძახილია, რაც ტექსტში მედეას კომპლექსით ვლინდება. ქალიშვილის მიერ „წართმეული“ ცოლის როლი და ტიტუსის მხრიდან საყვარლების დაუსრულებელი ცვლა - ავგუსტასთვის დიდი დარტყმაა; შესაბამისად, დამცირებული ქალი პრობლემების მოგვარებას საკუთარ სილამაზეზე ხაზგასმით იწყებს. დედისთვის ქალიშვილი ერთადერთ მეტოქედ იქცევა, რადგან მირანდამ ცხოვრების თავისი სურვილისამებრ წარმართვა შეძლო. ავგუსტა ნამდვილად არაა დემეტრას მსგავსი დედის არქეტიპული სახე, რომელიც ქალიშვილის არ ყოფნის დროს ხალხს მოსავალს აღარ აძლევს. მიუხედავად ყველაფრისა, მესამე მოქმედებაში გაჟღერებული თხოვნა: „მოდი, მეთამაშე ჩემო ქალიშვილო“ (“Come, play me daughter”), მირანდასთან დაახლოების მცდელობაა. თამაშის აქტი ავგუსტას ბავშვურ სილადეს აძლევს; შედეგად, ქალი ღიად იწყებს საკუთარ სურვილებსა თუ იმედგაცრუებაზე საუბარს. იგი ერთგვარ ექსტატურ მდგომარეობაში ინაცვლებს და საკუთარ სიტყვებს ცნობიერების ნაკადს უვემდებარებს: „ასე რომ, ორივემ დავივიწყეთ ის. / მგონი გრიფონი გამოძრავდა. უკვე ეტლიც გვაქვს! / მოდი, წავიდეთ ოსტენდში, მონტე კარლოში, ბრაიტონში;“ (“So let us both forget him. / I think the gryphon moved. We have a carriage! / Let’s go to Ostend, Monte Carlo, Brighton;”) (Barnes, 1980, p.197). ზღაპრული გრიფონით მსოფლიოს სხვადასხვა წერტილში მოგზაურობა ავგუსტას არაცნობიერ, მივიწყებულ სურვილებს და ბავშვურ ოცნებებს წარმოგვიჩენს. აღნიშნული ეპიზოდით, ავტორი გვიხატავს დედის რეალურ ბუნებას, რაც მკითხველს მის მიმართ თანაგრძნობითა და სიბრალულით ავსებს. მოგზაურობის გარდა, ავგუსტა ცნობილი ადამიანების გვერდით ან ცნობილ ადამიანად წარმოიდგენს თავს. იგი ფიქრობს რიშელიესთან ვახშმობაზე და თავს ჟოზეფინ ბოარნესთანაც აიგივებს; ქალიშვილს უყვება ამერიკელი მწერლების,

ფენიმორ კუპერისა და ედგარ ალან პოს სახლების მდებარეობაზე, სათქმელს კი შემდეგი სიტყვებით ასრულებს: „ვინ არის სილვია / რომ ყველა აღმერთებს მას?“ (Who is Sylvia / That all the swains adored her?) (Barnes, 1980, p. 206). ციტატა შეესპირის პირველი კომედიის, „ორი ვერონელი აზნაურის“, ალუზიას, სადაც „აღმერთების“ (“adored”) ორიგინალ ვერსიად „შექება“/ „მოწონება“ (“commend”) გვევლინება: „ვინ არის სილვია? რა არის ასეთი / ყველა ბიჭს რომ მოსწონს?“ (“Who is Sylvia? What is she, / That all our swains commend her?”)(Shakespeare, 2015, p. 50). აღნიშნული ფრაზის ავტორი სილვიაზე შეყვარებული პროტევსია, რომლის გრძნობა გაუპატიურების სურვილში გადაიზრდება. შესაბამისად, ავგუსტა ვერასდროს შეძლებს საკუთარი და ქალიშვილის წარსულის დავიწყებას. საუბრის პროცესში, ბარნსი დედის პერსონაჟის მოქმედებას აღწერს: „ავგუსტა უკითხავად ხდის მირანდას ფეხსაცმელს და თავად ირგებს. საკუთარს კი მირანდას აცმევს.“ (“Without asking permission, AUGUSTA takes off MIRANDA’s shoes, puts them on her own feet, and in exchange puts hers on MIRANDA.”) (Barnes, 1980, p.198). მირანდასთვის ფეხსაცმელების გაცვლა სიმბოლურად ცხოვრებისა და ბედისწერის გაცვლას განასახიერებს. ავგუსტა ცდილობს ცოტა ხნით მაინც შეიგრძნოს თავისუფალი, დამოუკიდებელი ცხოვრება; მირანდას კი, საკუთარი ტკივილი და დამცირება განაცდევინოს. იუნგი დედისა და შვილის, დემეტრასა და პერსეფონეს, ურთიერთკავშირს შემდეგნაირად აანალიზებს: „შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ყოველი დედა, თავის თავში გულისხმობს მის ქალიშვილს და ყველა ქალიშვილი მის დედას. ყოველი ქალის არსი განიცდევს უკან - დედისკენ და წინ - მისი ქალიშვილისკენ“. “We could therefore say that every mother contains her daughter in herself and every daughter her mother, and that every woman extends backwards into her mother and forwards into her daughter.” (Jung, 1951, p.225). ბარნსის მიერ წარმოდგენილი დედისა და ქალიშვილის ურთიერთკავშირის ეს კონკრეტული სცენა კი სწორედ იუნგისეული შეფასების საპირწონე ვიზუალიზაციაა. ისტერია, რომელსაც ავგუსტას პერსონაჟი შობს, მიმართულია არა განწმენდისა და გადარჩენისკენ, არამედ საკუთარ ტკივილში დაბრუნებისა და სიკვდილისკენ. ბარნსმა იცის, რომ გახრწნილ ღირებულებებზე მდგომი ოჯახი, ვერასდროს შეძლებს კათარზისის განცდას. ტკივილი და ტანჯვა, რომელსაც ოჯახის წევრები ერთმანეთის და სამყაროს მიმართ გასცემდნენ, არასდროს ტრანსფორმირდება სიკეთედ და ვერც

სიმშვიდის საპირწონე შეგრძნებას გაუჩენს პიესის პერსონაჟებს. „ანტიფონში“, დედისა და შვილის აღსასრული მითოსურაქტად წარმოგვიდგება: ავგუსტა იმავე მოტივით კლავს მირანდას, როგორც ბერძნულ მითოლოგიაში მედეა საკუთარ ვაჟებს, მექსიკურ მითოლოგიაში - ლა ლორონა, აცტეკურში კი - სივაკოატლი. მესამე მოქმედებაში ავგუსტას მიერ დასმულ შეკითხვას: „...მაინტერესებს რას დაწერ ჩემზე / როდესაც მოკვდები“ (“I wonder what you’ll write / When I am dead and gone!”) - თავად ქალის ქმედებით ეცემა პასუხი. ცხედრების ხილვით გამოწვეულ ბერლის აღშფოთებას ჯეკის გულგრილი ტონი ენაცვლება, რაც არაერთგვაროვანი ემოციების ნაკადს წარმოშობს მკითხველში: „ეს არის ჟამი ხელთუქმნელობისა; / ეს არის დრო მწუხარების გარეშე გოდებისა“ (“This is the hour of the uncreate; / The season of the sorrowless lamenting”). ჯეკი, რომელმაც ოჯახს თავი მოუყარა, სრული სიმშვიდით ადევნებს თვალს დედისა და დის გარდაცვალებას და სწორედ ამგვარ დასასრულს მიიჩნევს მართებულად. ჩნდება შთაბეჭდილება, რომ იგი ავგუსტას შეცდომის გამოსწორების შანსს აძლევს, თუმცა საკუთარ დაშაულს ვერ იაზრებს. ბარნსი დასაწყისშივე განწირულ ადამიანთა თავყრილობას სრული გაუცხოებით და უიმედობის კიდევ უფრო გამძაფრებული გრძნობით ასრულებს: „ბერლი სიჩუმეში უყურებს თუ როგორი გულგრილი გამომეტყველებით ტოვებს ჯეკი სცენას“ (BURLEY watches in silence as JACK, with what appears to be indifference, leaves the stage) (Barnes, 1980, p. 224).

„ანტიფონში“ ბარნსმა როგორც საკუთარი, ისე პერსონაჟთა ცხოვრების საბოლოო ტრანსფორმაცია ასახა. 1939 წელს, ბერლი ჰოლში თავმოყრილი ამერიკული ოჯახი არა თუ რამე სახის ცვლილებას, არამედ დროის ვერანაირ სვლას ვერ გრძნობს. მწერალმა გვიჩვენა ჰობსების ოჯახის თითოეული წევრის წარსულისკენ მიმართული მზერა და მისგან შექმნილი ზედროულობა. ჯერემიმ, დადლიმ, ელიშამ და ავგუსტა ჰობსმა განასახიერეს ტრავმული გამოცდილების საფუძველზე ნასაზრდოები მრავალნიშნადობის არაერთი ვარიაცია. ოჯახის ერთადერთი წევრი, ჟამთა სვლას მიყოლილი მირანდა ჰობსი კი, დროის წრიული ბუნების მსხვერპლად იქცა - იგი მოკლა წარსულმა, რომელსაც „რაიდერიდან“ „ანტიფონამდე“ გაურბოდა.

დასკვნები

ჯუნა ბარნსის პროზისა და დრამატურგიის პერსონაჟთა მხატვრული სახეების ანალიზის საფუძველზე ვასკვნი:

1. ჯუნა ბარნსმა რომან „რაიდერში“ შემოგვთავაზა ანტიკური მითოლოგიის, ალორპინების ეპოქის, სენტიმენტალიზმის, რეალიზმისა და ვიქტორიანული ხანის პერსონაჟთა და მხატვრულ სტილთა რემინისცენციები. მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი მიდგომა, რაც როგორც სივრცული, ისე დროისმიერი ბარიერის გაქრობას გულისხმობს, სხვადასხვა ეპოქის მოვლენათა ერთიანობაში აღქმის საშუალებას იძლევა. სახარებისეული სიუჟეტის და მასში მონაწილე გმირების პაროდირების გზით მწერალმა ორაზროვანი შინაარსის მოვლენები და პერსონაჟები წარმოდგვიდგინა.
2. რომანის ცენტრალური პერსონაჟის, ვენდელ რაიდერის, სახით ჯუნა ბარნსმა შემოგვთავაზა ახალი ადამის, იგივე „ამქვეყნიური იესოს“, მოდერნისტული ვარიაცია. უბიწოდ ჩასახვის გზით მოვლენილი ვენდელი, საკუთარ თავში არაერთ ისტორიულ პიროვნებას აერთიანებს. იესოსთან ასოცირებული პერსონაჟის ქმედებათა საშუალებით ბარნსი წარმოაჩნებს არამყარი იდეოლოგიის დესტრუქციულ შინაარსს, რაც ქალწულთა გაუპატიურებაში, მამობის უარყოფასა და შვილის მიმართ ძალადობაში გამოიხატება.
3. „რაიდერში“ მდედრობითი სქესის ყველა პერსონაჟი მელანქოლიური და სიკვდილის ინსტინქტით მართული გმირის სახით წარმოგვიდგება. ამელია დე გრიერი, ქეთი ქეარლესი, ჯული რაიდერი და მოლი დენსი განასახიერებენ ქალებს, რომლებისთვისაც დედობა სიკვდილთან ასოცირდება. გარდაცვალებისა და დედობის სიმბოლური კავშირი განპირობებულია მათი ტრავმული გამოცდილებითა და იმ აწმყოთი, რომელსაც ვენდელ რაიდერი მათ სთავაზობს.
4. სოფია გრივ რაიდერის სახით მწერალმა, ერთი შეხედვით, მდედრობითი სქესის განსხვავებული პერსონაჟი წარმოგვიდგინა, რომლის სიმბოლურ

მრავალნიშნადობას ღვთისმშობელთან მისი ასოცირება განაპირობებს. პოლიგამისტი ვაჟის მიმართ გამოვლენილმა მზრუნველობამ, სოფიას დედობას არაჯანსაღი იერი შესძინა და ქალი ვენდელის თანამზრახველად აქცია. სოფიას შვილზე ზრუნვის ჩვენებით ბარნსი მას ფემინისტიდან დაუკმაყოფილებელი სურვილების სიმბოლოდ გარდასახავს.

5. მეთიუ ო'კონორის პერსონაჟი, როგორც ტირესიასის მოდერნისტული განსხეულება, ადამიანის მარადიული ტანჯვისა და უნაყოფობის სიმბოლოდ იქცევა. პრეისტორიული მეხსიერებისა და წინასწარმეტყველური ნიჭის წყალობით იგი რომანის პერსონაჟთა საყრდენ წერტილად გვევლინება. „რაიდერის“ ქალები მშობიარობისას სულიერ სიმშვიდეს ჰომოსექსუალი ექიმის დახმარებით ჰპოვებენ, ვენდელ რაიდერმა კი მასთან საუბრის შემდეგ გააცნობიერა საკუთარი არსისა თუ რელიგიის ამაოება.
6. „ქალთა ალმანახი“ ტრადიციული ალმანახის მოდერნისტული ინტერპრეტაციაა, სადაც ავტორი თავის თანამედროვეთა მხატვრულ სახეებს გვიხატავს. მე-20 საუკუნის რეალურ პიროვნებათა მე-17-18 საუკუნეების საგაზეთო გამოცემაში, ანუ ალმანახში, განთავსებით მწერალი აქრობს როგორც სივრცულ, ისე დროისმიერ კავშირს ადამიანებსა თუ ეპოქებს შორის.
7. ევანჯელინ მიუსეს პერსონაჟით ბარნსმა ერთ პიროვნებაში გააერთიანა სოფია გრივ რაიდერისა და ვენდელ რაიდერის გმირები. წმინდანისა და წინამძღოლის ტიპაჟთა გაერთიანებით, პაროდირდება როგორც უმანკოებისა და სიწმინდის განმასახიერებელი, ისე იდეალებისთვის მებრძოლი გმირის სახე. ბუნდოვანი სექსუალური ორიენტაცია და ლესბოსელთა უფლებებისათვის ბრძოლა, წმინდან ევანჯელინ მიუსეს პარადოქსულ და ამავდროულად ზედროულ სახედ აქცევს, თუმცა არა მომავლის, არამედ მხოლოდ აწმყოსა და წარსულის კონტექსტში.
8. პარიზში გადმოსახლებული მეთიუ ო'კონორი მთელი სიმძლავრით ავლენს იმ სურვილებსა და უნარებს, რასაც ამერიკა უზღუდავდა. ჰერმეფროდიტი გინეკოლოგის სახეში მითოლოგიური წინასწარმეტყველისა და

ტრანსსექსუალი ფსიქოლოგის არსების გაერთიანება გეოგრაფიული, დროისმიერი საზღვრებისა და ყოველგვარი სექსუალური იდენტობისაგან თავისუფალი გმირის სახეს ქმნის. მას ყველაზე უკეთ ესმის მარადიულობის წრიდან თავის დაღწევის შეუძლებლობა და საკუთარი ტანჯვის უსასრულობა. ოკონორი ერთადერთია, ვინც იცის ამოებით გაჯერებული თითოეული ამბის დასაწყისიც და დასასრულიც.

9. „ღამის ტყის“ ცენტრალური პერსონაჟის, რობინ ვოუტის, სახით ჯუნა ბარნსი გვიხატავს ბავშვური და ცხოველური იდენტობის მქონე არქეტიპულ გმირს, რომლის სიმბოლური მრავალნიშნადობა აერთიანებს ანტიკურ ღვთაება არტემისს და ვინჩენცო ბელინის ამინას. მე-20 საუკუნის პარიზში მცხოვრები ქალის უმანკო და მხეცისმაგვარი ბუნების თანაარსებობით, ალკოჰოლდამოკიდებულებით და სექსუალური პარტნიორების ცვლით, მწერალი პარადოქსულ ცნებათა ერთიანობას ქმნის. ამ გზით იგი უარყოფს ადამიანის ბუნების ერთგვაროვნებას და მას საკრალური დროისაგან მიღებულ მრავალფეროვან გამოცდილებას უქვემდებარებს. „კორე ქალღმერთის“ მიერ შობილი ვაჟი, გუილო ფოლკბეინი კი როგორც ღმერთი ბავშვის, ისე დაობლებული ან დედისგან მიტოვებული ბავშვის არქეტიპულ სახედ იქცევა.
10. ნორა ფლადის პერსონაჟის სახით „ღამის ტყეში“ მწერალი კიდევ ერთხელ აცოცხლებს ზადელ ბარნსის პერსონას და ზრდასრულ ჯული რაიდერს წარმოგვიდგენს. ბების საკუთარ თავთან გაიგივებით ადამიანის ორგვაროვანი ბუნება და წარსული ტრავმების მარადიულობა წარმოჩინდება. მითოლოგიურ კონტექსტში იგი ნათელმხილველის იმედად მყოფი, ხოლო მოდერნისტულ ეპოქაში ფსიქოლოგს მინდობილი გმირის სახეს განასახიერებს. ეროსისა და თანატოსის ჭიდილი, ნორა ფლადს უიმედოდ შეყვარებული ქალის სიმბოლოდ და აღნიშნული მოვლენის პაროდულ სახედ აქცევს.
11. ფელიქს ფოლკბეინის და ჯენი პესერბრიჯის გმირები პროფანული დროის სიმბოლურ გამოვლინებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. მათი მისამართით გამოკვეთილი პრობლემატიკა უფრო მეტად დროსა და ეპოქას

უკავშირდება, ვიდრე - მარადიულობაში განფენილ სახეთა მრავალნიშნადობას. ფელიქს ფოლკბენის სახით, მწერალი ქმნის არასასურველი წარმომავლობის დამალვით შეპყრობილ გმირს, რომელიც ძალას არ იშურებს ტიტულოვან პირებთან დასააახლოვებლად. სხვა პერსონაჟებისგან განსხვავებით, ტექსტში არ იკვეთება ფელიქსის დამეული, არაცნობიერი სურვილები თუ მისწრაფებები და იგი ცნობიერი ქმედების გამომხატველ სიმბოლოდ გვევლინება. ჯენი პესერბრიჯის სახით ბარნსი გვიჩვენებს პირველი მსოფლიო ომის შედეგად გამოძერწილ, ინდივიდუალიზმისგან დაცლილ გმირს, რომლის მთავარი საქმიანობა სხვა ადამიანების ნივთების მითვისებაა. „მონადირე“ პერსონაჟის საშუალებით, ავტორმა წარმოსახავს როგორც სოციუმის სახეს, ისე სუბიექტური მიზეზებით განპირობებულ ბრაზსა და ტკივილს.

12. პიესაში „ანტიფონი“, ბარნსი აჯამებს როგორც საკუთარ შემოქმედებას, ისე პერსონაჟთა განვლილ ცხოვრებასა და სახეცვლილებებს. შექსპირული ალუზიების საშუალებით მწერალი ელისაბედის ხანის ტონით გამოთქმულ მოდერნისტულ ტრაგედიას ქმნის. პიესის მხატვრული ქსოვილის ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ ესაა საკითხავად შექმნილი დრამა რთული ენობრივი ექსპერიმენტითა და ბუნდოვანი სიუჟეტით.
13. მირანდა ჰობსის პერსონაჟის სახით ავტორი შექსპირული, იბსენისეული და საკუთარი, ბარნსისეული, ქალის სახეს გვიხატავს. ჯული რაიდერისა და ნორა ფლადის გამოცდილების შერწყმის შედეგად გამოძერწილი გმირი, საკუთარ თავში აერთიანებს როგორც ეპოქის გამოძახილს, ისე ინდივიდუალურ ტრაგედიას. ომგამოვლილი, თავისუფლებისთვის მებრძოლი, სოციუმის ჩარჩოებს გაქცეული, არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის ხელოვანი მირანდა ჰობსი ბავშვობისდონდელ ტრავმებზე გამარჯვების და ამავდროულად მათთვის მსხვერპლად შეწირული გმირის სიმბოლურ სახედ იქცევა.
14. ჯერემი / ჯეკ ჰობსის სახით ბარნსი გვიხატავს ჰამლეტისეული სულისკვეთებით გაჯერებულ, თუმცა რენესანსული იდეალებისგან სრულიად დაცლილ პერსონაჟს. ჯერემი ვერასდროს შეძლებს ჰობსების

ტრაგედიის დასრულებას, რადგან მისი ბრალეულობა არ ჩამოუვარდება ოჯახის სხვა წევრების დანაშაულს. ჯერემის კონტრასტული სახეები - დადლი და ელიშა, კი ეპოქისგან და ოჯახისგან შობილი, ტრავმირებული და კომპლექსებით შეპყრობილი გმირები არიან. მათი საშუალებით ბარნსი ბავშობაში ჩაგრულთა და ზრდასრულობაში მოძალადეებად გარდაქმნილ პიროვნებათა მხატვრულ სახეებს წარმოგვიდგენს.

15. ავგუსტას სახით ჯუნა ბარნსი ასაკში შესული ამელია დე გრიერის ტრანსფორმაციას წარმოაჩენს. „რაიდერისგან“ განსხვავებით, აქ დაქვრივებულ ქალს საუბრის საშუალება ეძლევა და ყოველივე, რაც აქამდე უხილავი იყო, გაცხადდება. ბარნსი, ერთი მხრივ, საბოლოოდ ანადგურებს დედის სიმბოლურ ხატს, მეორე მხრივ კი, მკითხველს მის მიმართ თანაგრძნობას აღუძრავს. ავგუსტას დამსახურებული სასჯელი მირანდას დაუმსახურებელი აღსასრულის საპირწონედ გვევლინება და საბოლოოდ დედის სიმბოლური ხატი შვილისას ერწყმის. ტრაგიკული გმირის ტრაგიკული დასასრულით, ჰობსების ოჯახის ზედროული, ფანტასმაგორიული ისტორიაც სრულდება.

ბიბლიოგრაფია

1. ალიგიერი, დ. (2012). *ღვთაებრივი კომედია*. თბილისი: „პალიტრა L“. თარგმნა კონსტანტინე გამსახურდიამ.
2. ბიბლია. (1989). საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა
3. ბრონტე, შ. (2012). *ჯეინ ეარი*. თბილისი: „პალიტრა L“. ინგლისურიდან თარგმნეს თამარ მალრაძემ და ზეინაბ ხახანაშვილმა.
4. ელიადე, მ. (2017). *მარადიული დაბრუნების მითი*. თბილისი: „ალეფი“. ფრანგულიდან თარგმნა მზია გომელაურმა.
5. ელიადე, მ. (2018). *მითები, სიზმრები და მისტერიები*. თბილისი: „ალეფი“. ფრანგულიდან თარგმნა მზია გომელაურმა.
6. ელიოტი, ტ. ს. (2013). *უნაყოფო მიწა*. თბილისი: „ინტელექტი“. ინგლისურიდან თარგმნა ზვიად რატიანმა.
7. ვულფი, ვ. (2018). *ორლანდო*. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“. ინგლისურიდან თარგმნა ლელა დუმბაძემ.
8. ზაქარიაძე, ა. (2018). *ამერიკული ფილოსოფია*. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
9. იბსენი, ჰ. (1974). *თოჯინის სახლი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“. თარგმნა ვახტანგ ბეწუკელმა.
10. იუნგი, კ.გ. (2017). *მეტამორფოზის სიმბოლოები*. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“. გერმანულიდან თარგმნა მაია ბადრიძემ.
11. კაჭარავა, ვ. (2008). *1920-იანი წლების ამერიკა: ამერიკული ინდივიდუალიზმი, ეკონომიკური აყვავება, ჯაზის ეპოქა, მშრალი კანონი, დეპრესია*. თბილისი: საქართველოს მაცნე
12. კობახიძე, თ. (2015). *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. თბილისი: „უნივერსალი“
13. მილტონი, ჯ. (1978). *დაკარგული სამოთხე*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“. თარგმნა ვახტანგ ჭელიძემ.
14. პეტროზილო, პ. (2011). *ქრისტიანობის ლექსიკონი*. თბილისი: „სულხან-საბა ორბელიანის სასწ. უნ-ტის გამოცემა“. იტალიურიდან თარგმნა მარიკა სააკაშვილმა.

15. სოფოკლე. (1971). *ოიდიპოს მეფე*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“. თარგმნა დავით გაჩეჩილაძემ.
16. შექსპირი, უ. (1970). *ზაფხულის ღამის სიზმარი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“. თარგმნა ვახტანგ ჭელიძემ.
17. შექსპირი, უ. (1971). *ქარიშხალი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“. თარგმნა ვახტანგ ჭელიძემ.
18. შექსპირი, უ. (2013). *პერიკლე, მეფე ტვიროსისა*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“. ინგლისურიდან თარგმნა თამარ ერისთავმა.
19. შექსპირი, უ. (2019). *მეფე ლირი*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“. ივანე მაჩაბლის და ილია ჭავჭავაძის თარგმანი.
20. შექსპირი, უ. (2019). *ჰამლეტი*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“. ივანე მაჩაბლის თარგმანი.
21. ჩოსერი, ჯ. (1977). *კენტერბერიული მოთხრობები*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“. ინგლისურიდან თარგმნა გიორგი ნიშნიანიძემ.
22. ჯოისი, ჯ. (1984). *დუბლინელები*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“. ინგლისურიდან თარგმნა ლია იმერლიშვილმა.
23. ჯოისი, ჯ. (2013). *ულისე*. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“. ინგლისურიდან თარგმნა ნიკო ყიასაშვილმა.
24. ჰომეროსი. (1975). *ოდისეა*. თბილისი: „ნაკადული“. ძველბერძნულიდან თარგმნეს ზურაბ კიკნაძემ და თამაზ ჩხენკელმა.
25. Alcott, L.M. (2004). *Little Women*. New York: Barnes & Noble Books.
26. Allen, E.A. (1902). *The Sunset Song and Other Verses*. Norwood Press.
27. Altman, M. (1991). The Antiphon: “No Audience at All?”. In Mary Linn Broe (Ed.), *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*. (pp. 271-298). Southern Illinois University Press Carbondale and Edwardsville.
28. Barnes, D. (1980). *Nightwood*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
29. Barnes, D. (1980). *The Antiphon*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
30. Barnes, D. (1982). A Night in the Woods. *Smoke and Other Early Stories*. Los Angeles: Sun & Moon Classics.

31. Barnes, D. (1982). Smoke. *Smoke and Other Early Stories*. Los Angeles: Sun & Moon Classics.
32. Barnes, D. (1982). The Head of Babylon. *Smoke and Other Early Stories*. Los Angeles: Sun & Moon Classics.
33. Barnes, D. (1990). *Ryder*. Elmwood Park: Dalkey Archive Press.
34. Barnes, D. (2016). *Ladies Almanack*. Mansfield Centre, CT: Martino Publishing.
35. Benstock, S. (1986). *Women of the Left Bank*. United States of America: University of Texas Press.
36. Blake, W. (1988). *William Blake Selected Poetry*. London: Penguin Books.
37. Brooks, C. (1947). *The Well Wrought Urn*. New York: A Harvest Book
38. Caldecott, R. (1980). *Favorite Nursery Rhymes*. Book Sales Inc.
39. Caselli, D. (2016). *Improper Modernism*. New York: Routledge.
40. Chalon, J. (1979). *Portrait of a Seductress: The World of Natalie Barney*. New York: Crown.
41. Curry, L. (1991). "Tom, Take Mercy": Djuna Barnes' Drafts of The Antiphon. In Mary Linn Broe (Ed.), *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*. (pp. 286-298). Southern Illinois University Press Carbondale and Edwardsville.
42. Desalvo, L.A. (1991). "To Make Her Mutton at Sixteen": Rape, Incest, and Child Abuse in The Antiphon. In Mary Linn Broe (Ed.), *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*. (pp. 300-315). Southern Illinois University Press Carbondale and Edwardsville.
43. Dickens, C. (1992). *Little Dorrit*. New York: Knopf
44. Donne, J. (1986). *John Donne: Selected Poetry and Prose*. London: Methuen & Co. Ltd.
45. Donne, J. (2001). *Death's Duel*. Global Language Resources, Inc.
46. Eliot, T.S. (1983). The Journey of the Magi. Laurence Perrine (Ed.), (pp. 637-638). New York, NY: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
47. Field, A. (1983). *Djuna: The Life and Times of Djuna Barnes*. New York: Putnam
48. Fitch, N. R. (1983). *Sylvia Beach and the Lost Generation*. Penguin Book

49. Fuchs, M. (2009). Dr. Matthew O'Connor: The Unhealthy Healer of Djuna Barnes's "Nightwood", *Twentieth Century Literary Criticism*, Vol. 212. Detroit, Mich: Gale.
50. Goodspeed-Chadwick, J. (2011). *Modernist Women Writers and War*. Louisiana State University Press.
51. Goody, A. (2007). *Modernist Articulations*. Palgrave Macmillan.
52. Harris, A. (1994). *Eroticism and Containment*. Carol Siegel, Ann Kibbey (Ed), New York University press.
53. Herring, P. (1995). *The Life and Work of Djuna Barnes*. New York: Viking
54. Jay, C. (1991). The Outsider among the Expatriates: Djuna Barnes' Satire on the Ladies of the Almanack. In Mary Linn Broe (Ed.), *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*. (pp. 184-194). Southern Illinois University Press Carbondale and Edwardsville.
55. Joyce, J. (2011). *Dubliners*. London: Collins Classics
56. Jung, C.G. & Kerényi, C. (1951). *Introduction to a Science and Mythology*. London: Routledge & Kegan Paul LTD
57. Kannenstine, L.F. (1977). *The Art of Djuna Barnes Duality and Damnation*. New York University
58. Kaviola, K. (1991). *All Contraries Confounded: The Lyrical Fiction of Virginia Woolf, Djuna Barnes and Marguerite Duras*. University of Iowa Press.
59. Miller, T. (1999). *Late Modernism*. Los Angeles: University of California Press.
60. Milton, J. (1903). *L'allegro and Il Penseroso*. New York: The Elston Press
61. O'Brien, M. (2004). *When Adam Devled and Eve Span*. England: New Clarion Press
62. Ovid. (2009). *Metamorphosis*. New York: Signet Classics.
63. Poe, E.A. (1981). *Edgar Allan Poe: The Complete Tales of Mystery and Imagination*. New York: Amaranth Press.
64. Sanchez-Pardo, E. (2003). *Cultures of the Death Drive*. Duhram: Duke University Press.
65. Scott, B. K. (1995). *Refiguring Modernism*. Indiana University Press.

66. Shakespeare, W. (2015). *The Two Gentlemen of Verona*. New York: Dover Publications
67. Starck, L. (2019). *The Imagery of Interior Spaces*. Dominique Bauer, Michael J. Kelly (Ed), Punctum Books.
68. Stein, G. (1960). *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Vintage Books
69. Taylor, J. (2012). *Djuna Barnes and Affective Modernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
70. Whittier, J.G. (1992). *Barbara Fritchie*. New York: Greenwillow Books.
71. Williamson, A. (2009). The Divided Image: The Quest for Identity in the Works of Djuna Barnes, *Twentieth Century Literary Criticism*, Vol. 212. Detroit, Mich: Gale.

სტატიები ელექტრონულ ჟურნალებში

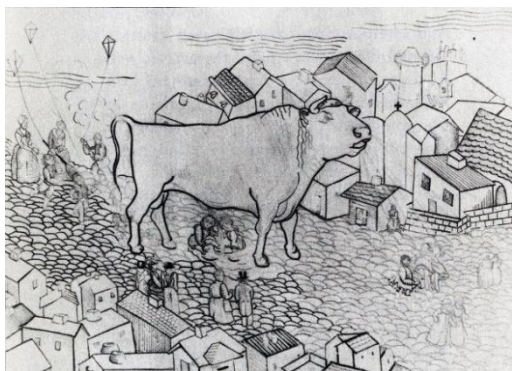
72. Alkon, Paul K., “Visual Rhetoric in “The Autobiography of Alice B. Toklas””, The University of Chicago Press, *Critical Inquiri*, Vol. 1, No. 4 (Jun., 1975), pp. 849-881 Retrieved from: <http://about.jstor.org/stable/1342852>
73. Barcella, A. (2017). The Icono-Textual Celebration of the Woman in Djuna Barnes’s Ladies Almanack. *International Journal of Gender and Women’s Studies*, vol 5, No. 1. pp. 121-127. Retrieved from: <https://doi.org/10.15640/ijgws.v5n1p12>
74. Barnes, D. (1914). “The Girl and the Gorilla”. *New York World Magazine*. p.9. Retrieved from: <https://digital.lib.umd.edu/image?pid=umd:91969>
75. Barnes, D. (2010, December 9). Three From the Earth. *UStheater, Opera, and Performance*. Retrieved from: ustheater.blogspot.com/2010/12/djuna-barnes-three-from-earth.html
76. Barnes, D. (2022). “A Portrait of the Man Who is, at Present, One of the More Significant Figures in Literature”. *Vanity Fair*. Retrieved from: <https://www.vanityfair.com/news/1922/03/james-joyce-djuna-barnes-ulysses>
77. Berni, C. (1999). “A Nose-Length into the Matter”: Sexology and Lesbian Desire in Djuna Barnes’s “Ladies Almanack”. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol.20, No. 3, pp. 83-107. Retrieved from: <http://about.jstor.org/stable/3347224>

78. Butler, J. (1993). Imitation and Gender Insubordination. In Rivkin J. and Ryan M. (Eds.). *Lesbian and Gay Studies Reader*, pp. 307-320. Retrieved from: <https://www.academia.edu/24375516>
79. Carvetti, N. (1996). In the Breeches, Petticoats and Pleasures of "Orlando". *Journal of Modern Literature*, vol. 20, No. 2, pp. 165-175. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/3831473>
80. Cole, M. (2006) Backwards Ventriloquy: The Historical Uncanny in Barnes's "Nightwood". *Twentieth Century Literature*, vol. 52, No. 4, pp. 391-412. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/20479783>
81. Costa, S. (2002). The "Ladies' Diary": Gender, Mathematics, and Civil Society in Early-Eighteenth-Century England. *Science and Civil Society*, vol. 17, pp. 49-73. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/3655267>
82. Creasy, C.F.S. (2020). Of Matter and Manner: Djuna Barnes's *Ryder* and Censorship as Style. *Modern Philology*, vol. 117, pp. 370-392. Retrieved from <http://www.journals.uchicago.edu>
83. Dalton, A.B. (2010). Escaping from Eden: Djuna Barnes' revision of psychoanalytic theory and her treatment of father-daughter incest in *Ryder*. *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*, 22:2, pp. 163-179, doi: 10.1080/00497878.1993.9978974
84. Edmunds, S. (1997). Narratives of a Virgin's Violation: The Critique of Middle-Class Reformism in Djuna Barnes's "Ryder". *Novel: A Forum of Fiction*, vol. 30, No. 2, pp. 218-236. Retrieved from <http://about.jstor.org/stable/1345701>
85. Fama, K. A. (2014). Melancholic Remedies: Djuna Barnes's *Nightwood* as Narrative Theory. *Journal of Modern Literature*, vol. 37, No. 2, pp. 39-58. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/10.2979>
86. Fleischer, G. (1998). Djuna Barnes and T.S. Eliot: The Politics and Poetics of "Nightwood". *Studies in the Novel*, vol. 30, No. 3, pp. 405-437. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/29533280>
87. Folk Tale "Solomon Grundy". Retrieved October 6, from: <https://www.writerswrite.com/poetry/solomon-grundy/>

88. Frank, J. (1945). Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts. *The Sewanee Review*, vol. 53, No. 3, pp. 433-456. Retrived from: <https://www.jstor.org/stable/27537609>
89. Goody, Alex. "High and Aloof":Verse, Violence, and the Audience in Djuna Barnes's The Antiphon.*Modern Drama*, 2014, vol.57, doi:10.3138/md.0485R
90. Gray, V. (1996). Herodotus and Images of Tyranny: The Tyrants of Corinth. *The American Journal of Philology*, vol. 117, No. 3, pp. 361-389. Retrived from: <https://www.jstor.org/stable/1561833>
91. Hamscha, S. (2004). Parodying Lesbianism: Deconstruction in Djuna Barnes's Ladies Almanack. *An Online Feminist Journal*, 1.1, pp.100-104.Retrieved from:<http://academinist.org/wpcontent/uploads/2010/06/010109>
92. Hemingway, E. (1924). "And to the United States". *The Transatlantic Review Vol.I. No. 5*. Retrieved from:
93. Hollis, C. (2000). No Marriage in Heaven: Editorial Resurrection in Djuna Barnes's "Nightwood". *Text*, vol. 13, pp. 233-249. Retrived from: <https://www.jstor.org/stable/30227769>
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuc.5160984v1&seq=505>
94. Kime Scott, B. (1991). "The Look in the Throat of a Stricken Animal": Joyce as met by Djuna Barnes. *Joyce Studies Annual vol.2*, pp. 153-176, doi: 10.5555/jsa.1991.2.153
95. Lanser, S. S. (1979). Speaking in Tongues: "Ladies Almanack" and the Language of Celebration. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 4, No. 3, pp. 39-46. Retrived from: <https://www.jstor.org/stable/3346147>
96. Marcus, J. (1989). Laughing at Leviticus: "Nightwood" as Woman's Circus Epic. *Cultural Critique*, No. 13, The Construction of Gender and Modes of Social Division, pp. 143-190. Retrived from: <https://www.jstor.org/stable/1354272>
97. Martin, A. (2000). "Sweet Dolly Sodam": Narrative Drag in Djuna Barnes's Ryder. *Journal of the Canadian Lesbian and Gay Studies Association*, vol 2, pp.105-122. Retrieved from <https://core.ac.uk/reader/235265146>

98. Martins, S. (1999). Gender Trouble and Lesbian Desire in Djuna Barnes's "Nightwood". *A Journal of Women Studies*, vol. 20, No. 3, pp. 108-126. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/3347225>
99. Michel, F. (1989). Displacing Castration: "Nightwood, Ladies Almanack", and Feminine Writing. *Contemporary Literature*, vol. 30, No. 1. pp. 33-58. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/1208423>
100. Mongtague, G. (1968). Dylan Thomas and "Nightwood". *The Sewanee Review*, vol. 76, No. 3, pp. 420-434. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/27541645>
101. Orenstein, G. (1976). The Salon of Natalie Clifford Barney: An Interview with Berthe Cleyrergue. *Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 4. No.3, pp. 484-496. Retrieved from: <http://www.journals.uchicago.edu/t-and-c>
102. Radia, P. (2017). Djuna Barnes and The Antiphon: From State Politics to Theatre Ideas. *Journal of Modern Literature*, Vol.40, No. 4, pp. 150-165. <https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.40.4.1.12>
103. Ray, C. (2005). Decadent Heroines or Modernist Lovers: Natalie Clifford Barney's Unpublished "Feminine Lovers or the Third Woman". *South Central Review*, Vol.22, No.3, pp. 32-61. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/40039993>
104. Seremetakis, C. N. (1990). The Ethics of Antiphony: The Social Construction of Pain, Gender, and Power in the Southern Peloponnese. *Ethos*, Vol. 18, No. 4, pp. 481-511. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/640316>
105. Sheldon, S.P. (1998). A Cambridge Literary Footnote: First Performance of The Antiphon. *Harvard Review*, No.15, pp. 141-144. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/27561155>
106. Shin, E. (2014). Barnes, History's Elsewhere, and the Transgender. *Journal of Modern Literature*, Vol. 37 No. 2 pp. 20-38. Retrieved from <http://about.jstor.org/stable/10.2979/gmodelite.37.2.20>

დანართები



დანართი 1



დანართი 2



დანართი 3



დანართი 7

მინა ლოი და ჯუნა ბარნსი

LADIES ALMANACK 13

Starry Eyes aloft, where a Peewit was yet content to mate it hot among the Branches, making for himself a Covey in the olden Formula, "they love the striking Hour, nor would breed the Moments that go to it. Sluts !" she said pleasantly after a little thought, "Are good Mothers to Luxuries in the for they them-Shes, unless some forth ! Well I'm for it ! They well where they may. shall go amarry-

supply them with next Generation ; selves will have no Her puts them not the Woman have to pluck My Daughters ing !"

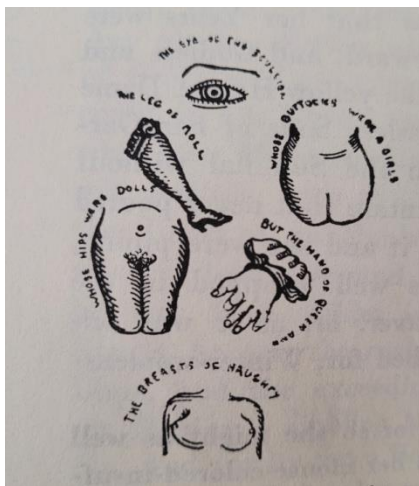
დანართი 8



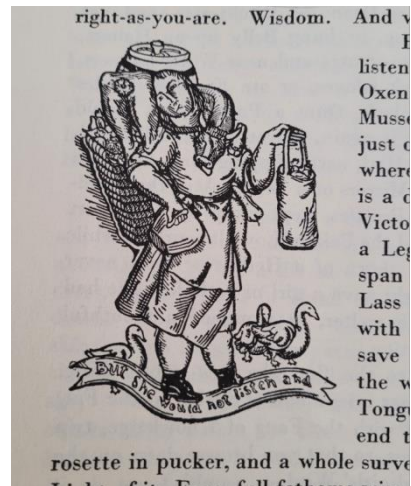
დანართი 9



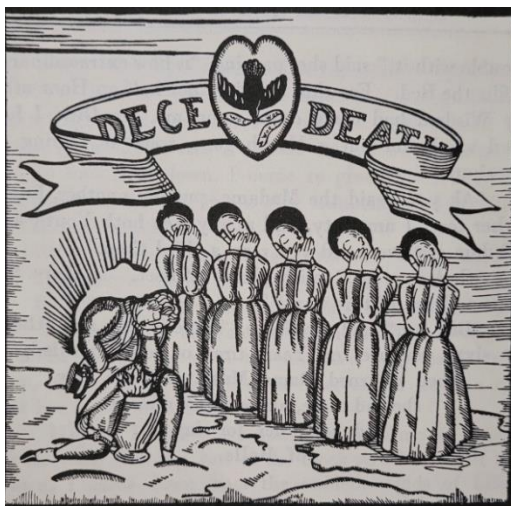
დანართი 10



დანართი 11



დანართი 12



დანართი 13



დანართი 14

ჯუნა ბანსი და თელმა ვუდი



დანართი 15



დანართი 16



დანართი 17



დანართი 18



დანართი 19

ჯუნა ბარნსი (1892-1982)