

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ანა წერეთელი

თხრობის სტრუქტურის სპეციფიკისათვის ვირჯინია ვულფის რომანებში

*(მისის დელოუეი, შუქურისკენ)*

დარგი/სპეციალობა 1005 – ფილოლოგია

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ფილოლოგიის დოქტორი,

პროფესორი ირაკლი ცხვედიანი

ქუთაისი 2019

## შინაარსი

შესავალი -----	3
თავი 1. მოდერნისტული რომანის თხრობის სტრუქტურის სპეციფიკა -----	15
1.1. ნარატოლოგიის ზოგადთეორიული პრობლემები: თხრობის პერსპექტივები და ფოკლიზაციის ტიპები. მთხრობელის პოეტოლოგიური კატეგორია -----	15
1.2. „ცნობიერების ნაკადის“ რომანი: შინაგანი მონოლოგი და თავისუფალი ირიბი დისკურსი -----	31
თავი 2. თხრობის ტექნიკა ვირჯინია ვულფის რომანში <i>მისის დელოუეი</i> -----	53
2.1. მულტიპერსპექტიული თხრობა, მონოლოგის ტიპები და თავისუფალი ირიბი დისკურსი. მონტაჟის ტექნიკა -----	53
2.2. შექსპირული ალუზიების მხატვრული ფუნქციები და თხრობის სიმბოლური პლანი -----	85
თავი 3. დრო და სივრცე ვირჯინია ვულფის თხრობაში -----	110
3.1. მოდერნისტული რომანის პოლიქრონოტოპული სტრუქტურა. მითოპოეტიკური ქრონოტოპი -----	110
3.2. დრო და სივრცე ვირჯინია ვულფის რომანების ნარატიულ სტრუქტურაში ( <i>მისის დელოუეი, შუქურისკენ</i> ) -----	130
დასკვნა-----	182
ბიბლიოგრაფია-----	190

## შესავალი

ინგლისური ლიტერატურული მოდერნიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ვირჯინია ვულფის რომანები *მისის დელოუი* (1925) და *შუქურისკენ* (1927) სამართლიანადაა მიჩნეული უაღრესად რთულ და მნიშვნელოვან ტექსტებად მეოცე საუკუნის დასავლეთევროპული ლიტერატურის ისტორიაში.

მეოცე საუკუნის პირველი ათწლეულების ინგლისურენოვან მხატვრულ ლიტერატურაში სრულიად ახალი ტენდენციები შეიმჩნევა. ასპარეზზე გამოდიან მწერლები, რომლებიც წერის ტრადიციულ სტილს უპირისპირდებიან და ახალ ექსპერიმენტულ ფორმებს ამკვიდრებენ. მოდერნისტებმა განაახლეს და გარდაქმნეს რომანის ყოველი ასპექტი; ვირჯინია ვულფი იყო პირველთაგანი, ვინც რეალური სამყარო ადამიანის ქვეცნობიერის პრიზმაში დაგვანახა.

ესეში „თანამედროვე პროზა“ (“Modern Fiction”), რომელიც 1921 წელს გამოქვეყნდა, ვულფი წერს, რომ ტრადიციული რომანის თხრობით სტრატეგიებს არ შეეძლო გადმოეცა თანამედროვე ადამიანის უშინაარსო ცხოვრება. არნოლდ ბენეტის და ჯონ გოლზუორთის კონვენციური ფორმები და გამომსახველობითი საშუალებები ვეღარ გამოსახავდა ადამიანის ქვეცნობიერში მიმდინარე ღრმა და ამოუწურავ პროცესებს (ვულფი 1984: 158). მწერალი კმაყოფილებას გამოთქვამს ჰენრი ფილდინგისა და ჯეინ ოსტინის მიღწევებით, მაგრამ აღიარებს, რომ მათი შესაძლებლობები ვერ შეედრება მოდერნისტების შესაძლებლობებს (ვულფი 1984: 157).

ვულფმა უკუაგდო ტრადიციული თხრობისთვის დამახასიათებელი სტანდარტები, დროითი სქემა, წრფივი/ლინეარული სიუჟეტური კომპოზიცია, სადაც იკვეთებოდა მწყობრი, თანმიმდევრული სიუჟეტური ქარგა კვანძის შეკვრით, კულმინაციით, კვანძის გახსნით და ფინალით. მან დაიწყო ახალი ლიტერატურული სტილის ძიება, რომელიც ზუსტად შეესატყვისებოდა მის დამოკიდებულებას თანამედროვე

ლიტერატურისადმი და სრულყოფილად გამოსახავდა ადამიანის ფსიქიკის შინაგანი რეალობის მარადიულ დინებას.

რომანები *მისის დელოუეი* და *შუქურისკენ* ის ექსპერიმენტული ნარატივებია, სადაც მულტიპერსპექტიული თხრობისა და ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის საშუალებით სრულყოფილადაა გამოკვლეული პერსონაჟის არამატერიალური რეალობის ფსიქოლოგიური რუკა. თანამედროვე თხრობითი ტექნიკის მეშვეობით ვულფი ცდილობდა, პერსონაჟთა ცნობიერების ქაოტურ ნაკადში „დაეჭირა“ მათი გრძნობები, ფიქრები, ასოციაციები, წარმოდგენები, იდეები, სუბიექტური შთაბეჭდილებები, მოგონებები. *თანამედროვე პროზაში* ვულფი ასე აყალიბებს საკუთარ მხატვრულ-ესთეტიკურ კონცეფციას:

Let's us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness (ვულფი 1984: 161).

მოდით, აღვწუსხოთ ატომები იმ თანმიმდევრობით, რომლითაც ისინი ჩვენ გონებას აწვიმს, მოდით, მივყვეთ იმ მოდელს, თუნდაც შეუკავშირებელს და გარეგნულად არათანმიმდევრულს, რომელსაც თვითეული სანახაობა თუ შემთხვევა აღბეჭდავს ჩვენ ცნობიერებაზე.<sup>1</sup>

ვულფის რომანების სირთულეს და პოეტიკის თავისებურებას განსაზღვრავს ექსპერიმენტული თხრობის ფორმები, მულტიპერსპექტიული თხრობა, ასოციაციური ხატოვანება, თხრობის სტრუქტურის ფრაგმენტული ხასიათი, დაშლილი, დანაწევრებული სიუჟეტური კომპოზიცია, მოთხრობილი მონოლოგების ქაოსში ჩაკარგული მთხრობელის პოზიცია და მხატვრული დროისა და სივრცის ახლებური მოდელირება.

---

<sup>1</sup> თარგმანია ჩემია.

## **კვლევის ობიექტი და ემპირიული მასალა.**

წინამდებარე სადისერტციო ნაშრომის კვლევის საგანია ვირჯინია ვულფის მიერ 1920-იან წლებში - ე. წ. „მაღალი მოდერნიზმის“ ხანაში - დაწერილი ორი რომანი: *მისის დელოუი* (*Mrs. Dalloway*, 1925) და *შუქურისკენ* (*To the Lighthouse*, 1927). ბუნებრივია, კვლევის ობიექტად ამ ორი რომანის შერჩევა არ არის შემთხვევითი: ეს სწორედ ის სანიშანსვეტო რომანებია, რომლებშიც ყველაზე მკაფიოდ გამოვლინდა ვულფის თხრობის მეთოდის ისეთი ძირეული თავისებურებანი, როგორცაა „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკისა და შინაგანი მონოლოგის გამოყენება, ზღვარის წაშლა პირდაპირ და ირიბ მეტყველებას, ფაქტსა და გამონაგონს შორის, თხრობის პერსპექტივების ხშირი მონაცვლეობა/მულტიპერსპექტიული თხრობა და სხვ.

**საკვლევ ემპირიული მასალაა** ასევე ვირჯინია ვულფის ზოგიერთი ესე, სადაც ჩამოყალიბებულია მისი მხატვრულ-ესთეტიკური კონცეფციები და შეხედულებები თანამედროვე პროზაზე, ზოგადად თხრობის ხელოვნებაზე; ასეთია, მაგალითად, მწერლის გახმაურებული ესე „თანამედროვე პროზა“ (*“Modern Fiction”*, 1921), რომელშიც მწერალი აყალიბებს თავის შეხედულებებს იმდროინდელი მხატვრული პროზის ძირეულ ტენდენციებზე.

## **ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე და პრობლემის აქტუალობა.**

ვირჯინია ვულფის ცხოვრებას და შემოქმედებას უკვე დაახლოებით ერთი საუკუნის განმავლობაში აურაცხელი რაოდენობის კვლევა მიეძღვნა.

ვულფის შემოქმედების შემსწავლელ მეცნიერთა აბსოლუტური უმრავლესობა ყურადღებას ამახვილებს მწერლის ნოვატორობაზე რომანის პოეტიკის სფეროში, მის უნიკალურ თხრობის სტილზე; მკვლევართა უმრავლესობა თანხმდება, რომ მისი ყოველი რომანი გამოირჩევა ექსპერიმენტული გამომსახველობითი საშუალებების მრავალფეროვნებით და ნოვატორული თხრობის ტექნიკით, რაც მწერლის თვითმიზანი კი არ არის, არამედ ადამიანის ცნობიერების იდიოსინკრეტული

სამყაროს გამოსახვის საშუალებაა. ვირჯინია ვულფის რომანების *მისის დელოუეი* და *მუქურისკენ* თხრობის სტრუქტურის შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა შეიძლება რამდენიმე ჯგუფად დაიყოს:

1. სამეცნიერო შრომები, სადაც რომანები *მისის დელოუეი* და *მუქურისკენ* ერთმანეთთან შედარებულია არა მხოლოდ თხრობის სტრუქტურის თვალსაზრისით, არამედ ზოგადპოეტიკურ პლანში; ამ ნაშრომთაგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია: ბრაიან ფილიპსის “Reality and Virginia Woolf” (ფილიპსი 2003); კარენ სმიტის “Virginia Woolf’s Elegiac Enterprise” (სმიტი 1992); ტომას ლუისის “Virginia Woolf’s Sense of the Past” (ლუისი 1986); სიუ-შუანგ დეპმენის “Rereading the Mirror Image: Looking – Glasses, Gender and Mimeticism in Virginia Woolf’s Writing” (დეპმენი 2001); ჯერალდ ბულეტის “Virginia Woolf” (ბულეტი 1928); დევიდ დეიჩისის “Virginia Woolf” (დეიჩისი 1963); ჯოზეფ უორენ ბიჩის “Virginia Woolf” (ბიჩი 1937); ლაურა მარკუსის *Virginia Woolf* (მარკუსი 1997 (ა)); სიუზენ სელერსის *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* (სელერსი 2010); ზებინგერ-ჯეიკობის სადოქტორო ნაშრომი *Modernism re-visited: The neo-modernist trend in contemporary novels in English* (ზებინგერ-ჯეიკობი 2013); ჯულია ბრიგის *Reading Virginia Woolf* (ბრიგსი 2006); ჯულიეტ დუსინბერის *Virginia Woolf’s Renaissance* (დუსინბერი 1997); ალისა ფოქსის *Virginia Woolf and the Literature of the English Renaissance* (ფოქსი 1990).
2. სამეცნიერო შრომები, რომლებიც იკვლევს ავტორისა და მთხრობელის პოზიციებსა, თხრობის პერსპექტივებს, „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკის თავისებურებებს, შინაგან მონოლოგსა თუ თავისუფალ ირიბ მეტყველებას, ერთი სიტყვით, მულტიპერსპექტიული თხრობის სხვადასხვა კომპონენტს რომანებში *მისის დელოუეი* და *მუქურისკენ*. ასეთია, მაგალითად: დევიდ ლეონ ჰიგდონის “Three Studies of Virginia Woolf” (ჰიგდონი 1971); ანა სნეიტის “Virginia Woolf’s Narrative Strategies: Negotiating between Public and

Private Voices” (სნეიტი 1996); ჯონა გარვეის ”Difference and Continuity: The Voices of *Mrs. Dalloway*” (გარვეი 1991); მირიამ მარტინ კლარკის “Consciousness, Stream and Quanta in *To the Lighthouse*” (კლარკი 1989); რებეკა სონდერსის “Language, Subject, Self: Reading the Style of *To the Lighthouse*” (სონდერსი 1993); რობერტ ჰამფრის *Stream of Consciousness in the Modern Novel: A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and Others* (ჰამფრი 1954); დორით კონის *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (კონი 1983); ალ-ტამერის “A Study of Focalization in Woolf’s *Mrs. Dalloway*“ (ალ - ტამერი 2009) და სხვ.

3. სამეცნიერო შრომები, სადაც გამოკვლეულია ვირჯინია ვულფის ასოციაციური თხრობის პოეტიკა, კერძოდ, შექსპირული ციტატებისა თუ ალუზიების მხატვრული ფუნქციები მწერლის რომანების თხრობაში. ასეთია, მაგალითად: რობერტ სოიერის “Virginia Woolf and the Aesthetics of Modernist Shakespeare” (სოიერი 2009); ჯულია ბრიგსის “Virginia Woolf Reads Shakespeare: or, Her Silence on Master William” (ბრიგსი 2006); ბეტი შვარცის “Thinking Back Through our Mothers: Virginia Woolf Reads Shakespeare” (შვარცი 1991); ეთერ კირცხალიას „ვირჯინია ვულფი და უილიამ შექსპირი: დიალოგი სამი საუკუნის შემდეგ“ (კირცხალია 2018).
4. სამეცნიერო შრომათა ნაწილში გაანალიზებულია დროისა და სივრცის პოეტოლოგიური კატეგორიები და მათი კომპლექსური ურთიერთმიმართებები ზოგადად მოდერნისტული რომანის და კერძოდ ვულფის რომანების თხრობაში; ამ ტიპის შრომებში ნაჩვენებია, თუ როგორ განსაზღვრავს ქრონოტოპული კონფიგურაციები ვულფის რომანების თხრობის სტრუქტურას. ასეთია, მაგალითად: მანანა გელაშვილის „გაყინული წამი და ლიტერატურის სივრცული ფორმა“ (გელაშვილი 2005); შარონ სპენსერის *Space Time and Structure in the Modern Novel* (სპენსერი 1975);

- ჯოზეფ ფრენკის “Spatial Form of Modern Literature” (ფრენკი 1988); ფემ ფოქს ქუპლკენის “Clarissa and Cleo (En)duree Suicidal Time in Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway* and Agnes Varda’s *Cleo De 5 A 7*” (ქუპლკენი 2008); მარტინ ჰაგელუნდის *Dying for Time: Proust, Woolf, Nabokov* (ჰაგელუნდი 2012).
5. ზოგიერთი მკვლევარი იკვლევს ურბანულ ესთეტიკას ვულფის ტექსტებში, კერძოდ კი, ქალაქის ნარატიულ სტრუქტურას რომანებში *მისის დელოუი* და *შუქურისკენ*; ამ ტიპის სამეცნიერო შრომებში შესწავლილი და გაანალიზებულია ურბანული სივრცის როლი ვულფის რომანების თხრობის იერარქიულ სტრუქტურაში. ასეთია, მაგალითად: მერი ანა ქოზის *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy and Film* (ქოზი 1991); სიუზენ სკუაიერის “Virginia Woolf’s London and the Feminist Revision of Modernism” (სკუაიერი 1991); ლაურა მარკუსის “Writing the City: ‘Street Haunting’ and Mrs. Dalloway” (მარკუსი 1997 (ბ)); სიუზენ სკუაიერის *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City* (სკუაიერი 1985); მისივე *Women Writers and the City: Essays in Feminist Literary Criticism* (სკუაიერი 1984) და სხვ.

როგორც ვხედავთ, არ არსებობს ნაშრომი, სადაც ვულფის რომანების *მისის დელოუი* და *შუქურისკენ* თხრობის სტრუქტურის ყველა კომპონენტი - თხრობის პერსპექტივები, მთხრობელის პოეტოლოგიური კატეგორია, „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკა, ქრონოტოპი, შექსპირული ალუზიები, ურბანული სივრცე - ერთად იქნებოდა თავმოყრილი და მონოგრაფიულად გამოკვლეული, როგორც გამომსახველობით საშუალებათა თუ პოეტოლოგიურ კატეგორიათა ის ერთობლიობა, რომელიც, საბოლოო ჯამში, განსაზღვრავს ამ რომანების თხრობის სტრუქტურის კომპლექსურ, მრავალშრიან ტოტალობას და სპეციფიკას; აქედან გამომდინარე, სადისერტაციო ნაშრომის **სამეცნიერო სიახლე** ისაა, რომ მასში კომპლექსურად, მონოგრაფიულად, საკვლევ პრობლემატიკის ზოგადთეორიული ასპექტის გათვალისწინებით, გამოკვლეულია ვირჯინია ვულფის ორი



უმნიშვნელოვანესი რომანის - *მისის დელოუეი* და *შუქურისკენ* - თხრობის სტრუქტურა, როგორც მისი ყველა კომპონენტის სისტემური მთლიანობა. ნაშრომის **სამეცნიერო სიახლეა** ისიც, რომ მასში გამოკვლეულია, თუ როგორ ტრანსფორმირდება ვირჯინია ვულფის ესეებში ჩამოყალიბებული თეორიულ-ესთეტიკური პოსტულატები მის მხატვრულ ტექსტებში.

**პრობლემის აქტუალობას** განსაზღვრავს ის ფაქტი, რომ ვირჯინია ვულფის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებათა (რთული ასოციაციური ხატოვანება, პერსონაჟთა „ცნობიერების ნაკადის“ ირაციონალური, ქაოტური დინება, მულტიპერსპექტიული თხრობა, თხრობის სტრუქტურის ფრაგმენტაცია და სხვ.) გააზრების გარეშე შეუძლებელია კლასიკური რომანის კონვენციების რღვევა-მოდIFIცირების პროცესის სიღრმისეული გაგება ინგლისურ მოდერნისტულ ლიტერატურაში. ამავე დროს, ინგლისური მოდერნისტული რომანის ზოგადპოეტიკური ნიშან-თვისების დასადგენად და ეპოქის ძირეული ლიტერატურული ტენდენციებისა თუ პროცესების სრულყოფილი სურათის შესაქმნელად აუცილებელია იმ მხატვრული სიახლეების კომპლექსური ანალიზი, რომლებიც ვირჯინია ვულფმა შეიტანა და დაამკვიდრა რომანის თხრობაში.

### **ნაშრომის მიზნები და ამოცანები.**

**ნაშრომის მიზანია**, თანამედროვე ნარატოლოგიური თეორიების გათვალისწინებით, კომპლექსურად გავაანალიზოთ ვირჯინია ვულფის ორი რომანის - *მისის დელოუეი* და *შუქურისკენ* - თხრობის სტრუქტურა, როგორც მრავალშრიანი/მრავალგანზომილებიანი სისტემური მთლიანობა; მოვახდინოთ მისი შემადგენელი კომპონენტების დიფერენცირება და ვაჩვენოთ, თუ როგორ განსაზღვრავს მათი ერთობლიობა ამ რომანების თხრობის სტრუქტურის, როგორც კომპლექსური მთლიანობის, სპეციფიკას; წარმოვაჩინოთ როგორც მწერლის თხრობის მეთოდის საერთო ნიშნები ამ რომანებში, ასევე მისი ინდივიდუალური მოდიფიკაციები; შევისწავლოთ, თუ როგორ ტრანსფორმირდება ვირჯინია ვულფის ესეებში ფორმულირებული თეორიულ-

ესთეტიკური შეხედულებანი მის მხატვრულ პროზაში; დავადგინოთ, თუ თავისი ენობრივ-სტილური და თხრობითი ექსპერიმენტებით კონკრეტულად რა სიახლეები შეაქვს ვირჯინია ვულფს კერძოდ ინგლისურ მოდერნისტულ რომანში და ზოგადად რომანის თხრობის ხელოვნებაში.

ნაშრომის მიზანი განსაზღვრავს მის **კონკრეტულ ამოცანებს**, რომლებიც შეიძლება ჩამოყალიბდეს შემდეგი სახით:

1. საკვლევი პრობლემატიკის შესწავლა თანამედროვე ნარატოლოგიური თეორიების შუქზე;
2. ვირჯინია ვულფის ზემოხსენებული ორი რომანის თხრობის სტრუქტურის ანალიზი ლიტერატურული კომპარატივისტიკის პერსპექტივიდან და მათ შორის არსებული მსგავსება - განსხვავების დადგენა;
3. ვირჯინია ვულფის ესეებში ფორმულირებული თეორიულ-ესთეტიკური კონცეფციების შესწავლა და მწერლის პროზაში მათი მხატვრული ტრანსფორმაციის თავისებურებათა გამოკვლევა;
4. მოდერნისტული რომანის თხრობის სტრუქტურისა და თხრობითი სტრატეგიების შესაძლო ვარიაციების შესწავლა და ზოგადი კანონზომიერებებისა თუ ნიშან-თვისებების დადგენა.

### **კვლევის მეთოდოლოგია.**

ნაშრომის მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძველია ვირჯინია ვულფის მხატვრული პროზის შემსწავლელი მკვლევარების მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო შრომა, ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა, სადაც განხილულია ზოგადად თხრობის სპეციფიკა მოდერნისტულ რომანში და კერძოდ თხრობის სტრუქტურა ვულფის მხატვრულ პროზაში; ნაშრომის თეორიული

საფუძველია ასევე ზოგადთეორიული ხასიათის სამეცნიერო შრომები ნარატოლოგიის სფეროში.

კვლევისას გამოყენებული იქნება სხვადასხვა ლიტერატურათმცოდნეობითი სკოლის მეთოდოლოგიის კომბინირებული ელემენტები, კერძოდ, ლიტერატურული კომპარატივისტიკის ზოგიერთი მეთოდი, „ახალი კრიტიკისა“ ე. წ. (close reading), კულტუროლოგიული კვლევების (culture studies) ზოგიერთ ელემენტი, სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის პრინციპები.

**ნაშრომის თეორიულ ღირებულებას** განაპირობებს როგორც საკვლევ პრობლემათა ჩემს მიერ მოხაზული წრე, ასევე კვლევის მეთოდოლოგია. საკვლევ პრობლემისადმი ზემოაღწერილი კომბინირებული მიდგომა კომპლექსური კვლევისა და როგორც ტექსტუალური ნიუანსების, ასევე ზოგადი ტენდენციებისა თუ კანონზომიერებების დადგენის საშუალებას იძლევა.

**ნაშრომის პრაქტიკული მნიშვნელობა.** კვლევის შედეგები და განზოგადებული დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნას ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ ვირჯინია ვულფის რომანებისა და საერთოდ ინგლისური მოდერნისტული რომანის პოეტიკის შემდგომი შესწავლისათვის, ინგლისური ლიტერატურის სალექციო კურსებისა და სპეცკურსებისათვის. იგი გარკვეულ სამსახურს გაუწევს სპეციალისტებს ინგლისელი მოდერნისტი მწერლის რომანების მხატვრულ თავისებურებათა გასარკვევად, საინტერესო იქნება საერთოდ ვირჯინია ვულფის შემოქმედებითა და ინგლისური მოდერნისტული ლიტერატურით დაინტერესებული პირებისათვის.

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

## შესავალი

### თავი 1. მოდერნისტული რომანის თხრობის სტრუქტურის სპეციფიკა

- 1.1 ნარატოლოგიის ზოგადთეორიული პრობლემები: თხრობის პერსპექტივები და ფოკალიზაციის ტიპები. მთხრობელის პოეტოლოგიური კატეგორია.
- 1.2 „ცნობიერების ნაკადის“ რომანი: შინაგანი მონოლოგი და თავისუფალი ირიბი დისკურსი

### თავი 2. თხრობის ტექნიკა ვირჯინია ვულფის რომანში *მისის დელოუეი*

- 2.1 მულტიპერსპექტიული თხრობა, მონოლოგის ტიპები და თავისუფალი ირიბი დისკურსი. მონტაჟის ტექნიკა.
- 2.2 შექსპირული ალუზიების მხატვრული ფუნქციები და თხრობის სიმბოლური პლანი

### თავი 3. დრო და სივრცე ვირჯინია ვულფის თხრობაში

- 3.1 მოდერნისტული რომანის პოლიქრონოტოპული სტრუქტურა. მითოპოეტიკური ქრონოტოპი.
- 3.2 დრო და სივრცე ვირჯინია ვულფის რომანების ნარატიულ სტრუქტურაში (*მისის დელოუეი, შუქურისკენ*).

## დასკვნა

ნაშრომის შესავალში განვსაზღვრავთ საკვლევ ემპირიულ მასალას, მიმოვიხილავთ საკვლევ პრობლემატიკის შესახებ არსებულ სამეცნიერო-კრიტიკულ ლიტერატურას, ვასაბუთებთ ნაშრომის თემატიკის აქტუალობას, დისერტაბელურობასა და კვლევის სამეცნიერო სიახლეს; ვაყალიბებთ დისერტაციის მიზნებსა და ამოცანებს, განვსაზღვრავთ ნაშრომის მეთოდოლოგიურ და თეორიულ საფუძველს, მის თეორიულ და პრაქტიკულ ღირებულებას; წარმოვაჩინოთ ნაშრომის სტრუქტურას და მოკლედ გადმოვცემთ მის შინაარსს.

ნაშრომის პირველ თავში „**მოდერნისტული რომანის თხრობის სტრუქტურის სპეციფიკა**“ განხილულია თანამედროვე ნარატოლოგიის პრობლემური საკითხები, მნიშვნელოვანი თეორიული შრომები თხრობის პერსპექტივებისა და ფოკალიზაციის ტიპების შესახებ; ამ თავში ნაჩვენებია ტერმინოლოგიური და კონცეპტუალური განსხვავებანი რუსი ფორმალისტებისა და ფრანგი სტრუქტურალისტების ნარატიულ თეორიაში; ყურადღება გამახვილებულია თხრობითი სიტუაციის ორ ძირითად ასპექტზე: თხრობით ხმასა და ფოკალიზაციაზე; კრიტიკულად გაანალიზებულია მკვლევართა და თეორეტიკოსთა პოლემიკა ნარატოლოგიური ტერმინოლოგიის ირგვლივ; აქვე განხილულია ზოგადთეორიული შრომები მთხრობელის პოეტოლოგიური კატეგორიების შესახებ. ამავე თავში შესწავლილია „ცნობიერების ნაკადის“ რომანის პოეტიკა და ნარატიული სტრუქტურა, ყურადღება გამახვილებულია „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკის ისეთ არსებით კომპონენტებზე, როგორცაა შინაგანი მონოლოგი და თავისუფალი ირიბი დისკურსი.

ნაშრომის მეორე თავში „**თხრობის ტექნიკა ვირჯინია ვულფის რომანში *მისის დელოუეი***“ პირველ თავში ჩამოყალიბებული ზოგადთეორიული წანამდგრების საფუძველზე გაანალიზებულია თხრობის ტექნიკის სპეციფიკა ვირჯინია ვულფის რომანში *მისის დელოუეი*; შესწავლილია თხრობის პერსპექტივების მონაცვლეობის ანუ, სხვაგვარად, მულტიპერსპექტიული თხრობის ფუნქციები საკვლევ რომანში; ამ თავში გამოკვლეულია ვულფის ექსპერიმენტული მხატვრული მეთოდის ისეთი კომპონენტები, როგორცაა „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკა, შინაგანი და მოთხრობილი მონოლოგი, თავისუფალი ირიბი დისკურსისა და ასოციაციური ხატოვანების ფუნქციები თხრობაში, მონტაჟის ტექნიკის ფუნქციები, ერთი სიტყვით, ვულფის რომანის პოეტიკის ის საკვანძო კომპონენტები, რომლებიც, საბოლოოდ ჯამში, მის ნარატიულ სტრუქტურას განსაზღვრავს; ამავე თავში გაანალიზებულია შექსპირის შემოქმედების ვულფისეული მხატვრულ-კონცეპტუალური გააზრება მისი მხატვრული სამყაროს სხვადასხვა - თემატურ, სიუჟეტურ, კომპოზიციურ-სტილურ და

სტრუქტურულ - დონეზე და ნაჩვენებია შექსპირული ალუზიების მხატვრული დანიშნულება ვირჯინია ვულფის თხრობაში.

ნაშრომის მესამე თავი „დრო და სივრცე ვირჯინია ვულფის თხრობაში“ ეძღვნება დროისა და სივრცის, როგორც ვულფის რომანთა პოეტიკის გამსაზღვრელი კატეგორიების, მხატვრული მოდელირების თავისებურებათა კვლევას; ამ თავში გაანალიზებულია რთული დროით-სივრცითი ურთიერთმიმართებები, რომლებიც საკვლევ რომანთა კომპლექსურ ქრონოტოპულ სტრუქტურას ქმნიან; ნაჩვენებია იდეალისტი ფილოსოფოსის ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმის თეორიის ზეგავლენა დროის ვულფისეულ მხატვრულ კონცეფციაზე, რამაც რომანის სტრუქტურაში კარდინალური ცვლილებების შეტანა განაპირობა; აქვე განხილულია ვულფის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებანი დროის კატეგორიაზე და ნაჩვენებია, თუ როგორაა ისინი ხორცშესხმული მწერლის ტექსტებში; გამოკვლეულია, თუ როგორ განსაზღვრავს კომპლექსური ქრონოტოპული კონფიგურაციები, თხრობის ტექნიკის სხვა კომპონენტებთან ერთად, ვულფის რომანების ნარატიულ სტრუქტურას; ამავე თავში განხილულია ურბანული სივრცის, როგორც ვულფის რომანთა ცენტრალური ტოპოსის, მხატვრული ფუნქციები ვულფის თხრობაში. ორივე საანალიზო რომანში პერსონაჟები მოწყვეტილი არიან ობიექტურ დროს, უფრო ზუსტად, მტრად აღიქვამენ მას და სუბიექტური დროის დინებას მიყვებიან, მუდმივად განიცდიან ჭიდილს ამ ორ დროს შორის. ისინი ცდილობენ თავი დააღწიონ დროის ობიექტურ დინებას და სუბიექტურ დროში იცხოვრონ, რაც რომანში დროის გაუქმებასა და სივრცედ ქცევას იწვევს.

ნაშრომის ბოლოს შეჯამებულია კვლევის შედეგად გამოტანილი დასკვნები.

## თავი პირველი

### 1. მოდერნისტული რომანის თხრობის სტრუქტურის სპეციფიკა

#### 1.1. ნარატოლოგიის ზოგადთეორიული პრობლემები: თხრობის პერსპექტივები და ფოკალიზაციის ტიპები. მთხრობელის პოეტოლოგიური კატეგორია.

ვირჯინია ვულფის რომანების თხრობის სტრუქტურის ანალიზისას გარდაუვალია წინასწარ ნარატოლოგიის ზოგიერთი ზოგადთეორიული საკითხის გაშუქება და იმ თეორიულ-კონცეპტუალური ჩარჩოს ჩამოყალიბება, რომლის ფარგლებშიც წარიმართება კვლევა. კოგნიტური ნარატოლოგიის ძირითადი კონცეპტების გათვალისწინება აუცილებელია ცვალებადი თხრობის პერსპექტივების შესასწავლად, პერსონაჟთა ცნობიერების სიღრმეებში „შესაღწევად“, თხრობისა და მთხრობელის ტიპების დასადგენად.

თხრობისა და მთხრობელის ტიპები პირდაპირ კავშირშია თხრობის პერსპექტივასა და მთხრობელის პოზიციასთან, ვინაიდან ეს უკანასკნელი მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავენ, თუ რა პერსპექტივით წარსდგება მოვლენები და ხდომილებანი მკითხველის წინაშე.

თხრობის პერსპექტივებზე მსჯელობა სტრუქტურალიზმთან დაკავშირებული ლიტერატურათმცოდნის, ჟერარ ჟენეს მოსაზრებით უნდა დავიწყოთ, რადგან სწორედ სტრუქტურალისტური ფილოსოფიის ფარგლებში განვითარდა ერთ-ერთი პირველი ფუნდამენტური თეორია თხრობის პერსპექტივების შესახებ.

ნარატოლოგიის თეორიაში რუსი ფორმალისტები და ფრანგი სტრუქტურალისტები ამბის ტიპებს იმის მიხედვით განარჩევენ, თუ როგორაა იგი გადმოცემული. რუსი ფორმალისტები იყენებდნენ ტერმინებს „ფაბულა“ და „სიუჟეტი“, ფრანგი სტრუქტურალისტები კი - „ამბავს“ და „დისკურსს“ (ინგლ. “story”, “discourse”). მიეკე

ბალიმ შემდეგი კლასიფიკაცია შემოგვთავაზა: ფაბულა, ამბავი და ტექსტი (ბალი 1997). შლომით რიმონ კენანი განიხილავს ამბავს, ტექსტს და თხრობას (რიმონ კენანი 2002). მხატვრულ ლიტერატურაში ამბავი ფუნდამენტური მოვლენაა, ხოლო თხრობა - მისი გამოხატულება, ანუ რომელი თხრობითი პერსპექტივითაა მოთხრობილი ესა თუ ის ამბავი. მხატვრული ნაწარმოების ანალიზისას მნიშვნელოვანია განსხვავება ამბავსა და თხრობას შორის, ხოლო მთხრობელის პოზიცია (point of view), როგორც ბოსო აღნიშნავს, მონათხრობი ამბის არეალში მოიაზრება (ბოსო 2007:15).

მხატვრულ ტექსტში მწერალი ქმნის ფიქციურ სამყაროს, სადაც ავტორის მიერ გამოგონილ ამბავს მკითხველი პერსონაჟის ან მთხრობელის პოზიციის საშუალებით აღიქვამს. პოზიცია იყოფა ორ კატეგორიად: 1. ფოკალიზაცია ანუ, ვინც უყურებს მოქმედებას, ვისი პოზიციიდანაც აღვიქვამთ მოვლენებს; 2. ე. წ. 'mind-style', რაც, როჯერ ფაულერის (ფაულერი 1977) მიხედვით, დაკავშირებულია ინდივიდუალურ გონებასთან, რომელიც ფოკალიზატორის როლს ასრულებს. ეს პოზიცია პერსონაჟების აღქმის ნაყოფია, რაც გამოხატულია მათი ენობრივად განსხვავებული ფიქრებისა და მეტყველების მეშვეობით. თუ მე-19 საუკუნის ლიტერატურაში ამბის თხრობის გარეგანი პერსპექტივა და „ყოვლისმცოდნე ავტორის“ პოზიცია დომინირებდა, მე-20 საუკუნის პროზაში ამბავი უპირატესად მოთხრობილია შინაგანი თხრობის პერსპექტივიდან და „ყოვლისმცოდნე ავტორი“, ანუ აუქტორიალური თხრობის პერსპექტივა ქრება.

თხრობით სიტუაციას (narrative situation) ქმნის ორი ძირითადი ასპექტი: თხრობითი ხმა (narrative voice), ანუ ვინც საუბრობს და ფოკალიზაცია (focalization), ანუ ვინც უყურებს. ზოგიერთი მკვლევარი ტერმინ ფოკალიზაციას აიგივებს თხრობით პერსპექტივასთან ( narrative perspective) და პოზიციასთან (point of view).

ტერმინი „ფოკალიზაცია“ პირველად ჟ. ჟენემ შემოიტანა, თუმცა ამ ტერმინმა ბევრი ცვლილება განიცადა ისეთი თეორეტიკოსების შრომებში, როგორცაა მიეკე ბალი (ბალი 1997), შლომით რიმონ-კენანი (რიმონ კენანი 2002), მანფრედ ჯანი (ჯანი 2017),



დევიდ ჰერმანი (ჰერმანი 2007) და სხვ. ვეცდებით, მოკლედ განვიხილოთ როგორც სხვადასხვა მკვლევარის მოსაზრებანი თხრობის პერსპექტივების შესახებ, ასევე ტერმინ „ფოკალიზაციის“ განსხვავებული ინტერპრეტაციები.

ტერმინმა „ფოკალიზაცია“ (‘focalization’) ჩაანაცვლა ტერმინი „პოზიცია“ (‘point of view’), რომელიც თხრობით მეთოდთან მიმართებაში 1866 წლიდან გამოიყენება. პირველ მნიშვნელოვან მსჯელობას ტერმინ „თხრობითი პოზიციის“ (‘narrative point of view’) შესახებ ჰენრი ჯეიმზთან ვხვდებით. თხრობით მეთოდზე მსჯელობისას ჰენრი ჯეიმზი იყენებს ისეთ მონათესავე სივრცით-ვიზუალურ ტერმინებს, როგორცაა: „ცნობიერების ცენტრი“, „სარკმელი“, „სარკე“; ეს ტერმინები მიუთითებს იმ პერსონაჟზე, ვისი სუბიექტური გამოცდილების საშუალებითაც გადმოიცემა ამბავი. „პოზიციას“ ჯეიმზი მოიაზრებს, როგორც ავტორის შეხედულებების გამოხატვის საშუალებას.

ჟერარ ჟენე არ წყალობს ტერმინ „პოზიციას“. მას მიაჩნია, რომ ამ ტერმინში შერწყმულია ორი განსხვავებული ასპექტი, რომლებიც დამოუკიდებლად უნდა იყოს შესწავლილი - „თხრობის კილო“ (‘narrative mood’) და „თხრობითი ხმა“ (‘narrative voice’). ჟ. ჟენეს აზრით, „კილო“ პასუხობს კითხვას - ვინ არის პერსონაჟი, ვის პოზიციაზეა ორიენტირებული თხრობა მაშინ, როცა „ხმის“ კატეგორია მთხრობელის რაობას უკავშირდება ანუ, სხვაგვარად, განსაზღვრავს, თუ ვინ არის მთხრობელი (ჟენე 1980: 186).

„ფოკალიზაციას“ ჟ. ჟენე მოიაზრებს როგორც ინფორმაციის მარეგულირებელს ტექსტში. იგი განიხილავს სამი ტიპის ფოკალიზაციას. ესენია: ნულოვანი ფოკალიზაცია (არაფოკალიზებული თხრობა), შინაგანი ფოკალიზაცია და გარეგანი ფოკალიზაცია.

ნულოვან ფოკალიზაციას ჟენე მოკლედ განმარტავს და ამბობს, რომ ეს კატეგორია წარმოდგენილია „კლასიკურ თხრობაში“ (ჟენე 1980: 189). პოლ სიმპსონი ჟენესეული

კლასიფიკაციის ნაკლად სწორედ ნულოვან ფოკალიზაციაზე ნაკლები ყურადღების გამახვილებას მიიჩნევს. სიმპსონი ნულოვან ფოკალიზაციას აღწერს როგორც ყოვლისმცოდნე მთხრობელის თხრობას, სადაც მთხრობელი ამბობს იმაზე მეტს, ვიდრე ნებისმიერი პერსონაჟისთვისაა ცნობილი (სიმპსონი 2004: 33). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ნულოვანი ფოკალიზაცია, ფაქტობრივად, იგივეა, რაც კლასიკური პროზის აუქტორიალური მთხრობელი და აუქტორიალური თხრობა. ესაა თხრობის იმგვარი პერსპექტივა, როცა ავტორმა/მთხრობელმა ყველაფერი იცის მის მიერ მოთხრობილი ამბებისა და პერსონაჟების შესახებ, ისიც კი, რაც თავად პერსონაჟებმა არ იციან საკუთარ თავზე.

ნულოვანი ფოკალიზაცია შინაგანი ფოკალიზაციისგან ცოდნის მაღალი ხარისხით განსხვავდება. თხრობაში, სადაც შინაგანი ფოკალიზაცია გვხვდება, შეიმჩნევა მთხრობელის ყოვლისმცოდნეობის შეზღუდვა.

ჟენე განმარტავს, რომ შინაგანი ფოკალიზაცია შეიძლება იყოს ფიქსირებული (ერთი პერსონაჟის პოზიციით შემოფარგლული), ცვალებადი (ორი ან მეტი პერსონაჟის პოზიციის მონაცვლეობა) ან მრავალმხრივი (სადაც მკითხველს ერთსა და იმავე მოვლენას სხვადასხვა პერსპექტივიდან სთავაზობენ, როგორც ეს ეპისტოლარულ რომანებშია) (ჟენე 1980: 190).

გარეგანი ფოკალიზაცია გვხვდება თხრობაში, სადაც მთხრობელი არ ამჟღავნებს ყველაფერს, რაც იცის პერსონაჟებზე და მკითხველსაც არ ეძლევა საშუალება, ჩაიხედოს პერსონაჟთა აზრებში და ფიქრებში (ჟენე 1980: 191).

1961 წელს უეინ ბუთმა გამოსცა ნაშრომი “Distance and Point of View: An Essay in Classification”, სადაც ნაჩვენებია განსხვავება ავტორისა და მთხრობელის კატეგორიებსა და პოზიციებს შორის (ბუთი 1988: 83-100). პუიომ და თოდროვმა ‘პოზიციის’ ექვივალენტად შემოიტანეს ტერმინები ‘ხედვა’ (vision) და ‘ასპექტი’ (aspect). მათვე განსაზღვრეს ტერმინ ‘ხედვის’ სამი ქვეკატეგორია: 1. მთხრობელმა

იცის უფრო მეტი, ვიდრე პერსონაჟმა; 2. მთხრობელის და პერსონაჟის აზრები ერთმანეთს ემთხვევა; 3. მთხრობელმა იცის პერსონაჟზე ნაკლები ამბის თხრობის დროს (ალ-თამერი 2009:17) როგორც ჟენე აღნიშნავს, თოდოროვიჩმა ჩამოაყალიბა მარტივი ფორმულა ქვეტიპების მიხედვით:

1.მთხრობელი > პერსონაჟზე

2.მთხრობელი = პერსონაჟს

3.მთხრობელი < პერსონაჟზე (ჟენე 1980 :189)

ჯონ ლაი ნაშრომში *თხრობითი პოზიცია: ზოგიერთი მოსაზრება (Narrative Point of View: Some Considerations)* ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ნარატივის კვლევისას ყურადღება უნდა გამახვილდეს ამბის მნიშვნელობაზე, რადგან ესა თუ ის ამბავი შესაძლოა სხვადასხვაგვარად იქნას აღქმული სხვადასხვა პერსპექტივიდან თუ პოზიციიდან. ჯ. ლაი აღნიშნავს, რომ ტერმინი 'პოზიცია' გულისხმობს ორ განსხვავებულ მოვლენას: მთხრობელს, რომელიც იმავდროულად პერსონაჟიცაა და ტექსტის გარე შრეში არსებულ ხმის კატეგორიას. მთხრობელის ტიპის დადგენა საშუალებას იძლევა გავარკვიოთ, თუ როგორია მისი პოზიცია თხრობაში და მისი დამოკიდებულება მოთხრობილი ამბის მიმართ - იგი იზიარებს წარმოსახულ სოციალურ-კულტურულ ტენდენციებს, თუ ეწინააღმდეგება მათ. ჯ. ლაი ასევე, გამოჰყოფს ორი ტიპის პოზიციას: არა-ფოკალიზებულს (non-focalized point of view), ანუ გარე მთხრობელის პოზიციას და ფოკალიზებულს (focalized point of view), ანუ შიდა მთხრობელის პოზიციას. ჯ. ლაი ტერმინ „ფოკალიზებულ პოზიციას“ იყენებს როგორც ჟენეს შინაგანი ფოკალიზაციის ტიპის ალტერნატივას, სადაც მთხრობელი ერთ-ერთი პერსონაჟია ან აცნობიერებს, რომ ის ყველა ამ ამბავს. მთხრობელი შეიძლება იყოს მთავარი პერსონაჟი, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი ან თუნდაც მთავარი პერსონაჟის ცხოვრებაზე დამკვირვებელი. შინაგან ფოკალიზაციაში

ფოკალიზებული პერსონაჟის ფიქრები და აზრები არასდროსაა გაანალიზებული გარედან მთხრობელის მიერ (ლაი 1997).

შინაგანი ფოკალიზაცია ამდიდრებს შინაგანი მონოლოგის თხრობის ტექნიკას, რომელიც ფრიად აქტუალურია მეოცე საუკუნის მოდერნისტულ ტექსტებში, სადაც მთავარი პერსონაჟის ქვეცნობიერი იმპულსები თუ ლტოლვები, შინაგანი განცდები, ფიქრები და აზრებია გამოსახული. შესაბამისად, ეს თხრობის ტექნიკა მიჩნეულია საუკეთესო საშუალებად პერსონაჟის გონებაში მიმდინარე ფიქრებისა და აზრების გადმოსაცემად (შო 1976: 243-244).

რიმონ-კენანი მიიჩნევს, რომ ფოკალიზაცია და თხრობა განსხვავებული აქტივობებია. „მესამე პირის ცნობიერების ცენტრში“ რეფლექტორი ფოკალიზატორია, ხოლო მთხრობელი ის ინსტანციაა, რომელიც იყენებს მესამე პირს. ფოკალიზაცია და თხრობა განსხვავებული აქტივობებია პირველი პირის წარსულის თხრობაშიც. არ არსებობს განსხვავება მესამე პირის ცნობიერების ცენტრსა და პირველი პირის წარსულ თხრობას შორის. რიმონ-კენანი მიიჩნევს, რომ ფოკალიზატორი „ამბის სამყაროდან“ წარმოდგენილი პერსონაჟია. განსხვავება მხოლოდ მთხრობელშია, თუმცა ზოგიერთ შემთხვევაში შესაძლებელია ფოკალიზაციისა და თხრობის კომბინაციაც (რიმონ-კენანი 2002: 75-76).

რიმონ – კენანის აზრით, ფოკალიზაცია არავერბალური ფენომენია, მაგრამ ტექსტში გამოიხატება ენით, ხოლო ტექსტში ენა, როგორც მთლიანობა, ეკუთვნის მთხრობელს, მაგრამ ფოკალიზაციის საშუალებით შესაძლებელია ტექსტის „შეფერადება“ იმგვარად, რომ სხვა პიროვნების აღქმის გადმოცემის შთაბეჭდილება შეიქმნას. მთხრობელის გარდა სხვა ფოკალიზატორის არსებობაც და ერთი ფოკალიზატორის მეორით შეცვლაც ენის მეშვეობით ხდება. ენობრივ საშუალებათაგან რიმონ-კენანი განიხილავს პერსონაჟთა სახელდებას, პერსონაჟთა მიერ გამოყენებულ ლექსიკას, სინტაქსს და ისეთ სტილურ საშუალებებს, როგორცაა ალიტერაცია (რიმონ-კენანი 2002: 85-87).

მიეკე ბალი თხრობით თეორიაში არსებულ ტერმინებს – „პერსპექტივა“ ('perspective'), „პოზიცია“ ('point of view') და „ფოკალიზაცია“ ('focalization') – ამ უკანასკნელს ანიჭებს უპირატესობას, რასაც ორი მიზეზით ხსნის:

1. ტრადიციულ ნარატოლოგიურ თეორიაში ტერმინი „პერსპექტივა“ გულისხმობს როგორც მთხრობელს, ასევე მის პოზიციას. ამ გაურკვევლობამ ზეგავლენა მოახდინა სიტყვის მნიშვნელობაზე და ტერმინი „პერსპექტივა“ სხვადასხვა მნიშვნელობით გამოიყენება ხელოვნების ისტორიასა და ლიტერატურაში (ბალი 1997: 143);
2. სიტყვა „პერსპექტივას“ არ გააჩნია შესაბამისი – ფოკალიზაციის სუბიექტისა და თავად ფოკალიზაციის პროცესის აღმნიშვნელი – არსებითი სახელი და ზმნა. აქედან გამომდინარე, მ. ბალი მიიჩნევს, რომ ფოკალიზაციის აღსაწერად უნდა გამოვიყენოთ ტერმინი, რომელსაც ექნება ფოკალიზაციის სუბიექტის აღმნიშვნელი არსებითი სახელი (focalizer) და ზმნა (focalize). ეს ორი არგუმენტი ბალის საკმარისად მიაჩნია ტერმინ „ფოკალიზაციისათვის“ უპირატესობის მისანიჭებლად (ბალი 1997: 144).

მ. ბალი გამოჰყოფს ფოკალიზაციის ორ ტიპს: შინაგან და გარეგან ფოკალიზაციას. შინაგანი ფოკალიზატორი ფაბულაში მონაწილე პერსონაჟია ('a character-bound focalizer'). ფოკალიზაციის ეს ტიპი შეიძლება მონაცვლეობდეს პერსონაჟიდან პერსონაჟზე, ხოლო მთხრობელი უცვლელი დარჩეს. ამ დროს მკითხველს საშუალება ეძლევა, გაიგოს სხვადასხვა პერსონაჟის აზრი ერთსა და იმავე საკითხზე (ბალი 1997: 148).

გარეგანი ფოკალიზაციისას, მ. ბალის მიხედვით, ფაბულის მიღმა არსებული ანონიმური „აგენტი“ ('agent') ასრულებს ფოკალიზატორის როლს ('external, non-character bound focalizer') (ბალი 1997: 148). ბალის ისიც დასაშვებად მიაჩნია, რომ მთელი ამბავი მოთხრობილი იქნას გარე ფოკალიზატორის მიერ. ამ შემთხვევაში მთხრობელი ობიექტურია, რადგან მოვლენები არ არის პერსონაჟთა თვალსაზრისით

რუსი ნარატოლოგი ბორის უსპენსკი გვთავაზობს თხრობითი პოზიციის ('narrative point of view') ოთხპლანიან მოდელს (უსპენსკი 1973), რომელიც მოგვიანებით დახვეწა და განავითარა რ. ფაულერმა (ფაულერი 1996: 127–47). შესაბამისად, ამ თეორიას განიხილავენ როგორც თხრობითი პოზიციის ფაულერისა და უსპენსკისეულ ოთხპლანიან მოდელს. ეს პლანებია: იდეოლოგიური/შეფასებითი პლანი ('ideological plane'), დროითი/ტემპორალური პლანი ('temporal plane'), სივრცითი პლანი ('spatial plane'), ფსიქოლოგიური პლანი ('psychological plane') (სიმპსონი 2004: 77).

თხრობითი პოზიციის იდეოლოგიური პლანი გულისხმობს, თუ ვის თვალსაზრისს/პოზიციას იზიარებს ავტორი, როდესაც იდეოლოგიურად აფასებს და აღიქვამს მის მიერ აღწერილ სამყაროს. იდეოლოგიური პლანი კავშირშია შეხედულებათა და ღირებულებათა იმ სისტემასთან, რომელიც გადმოცემულია თხრობაში პერსონაჟის ან მთხრობელის ხმის კატეგორიით ('narrative voice'). ავტორის იდეოლოგიურ პლანზე მსჯელობისას, მაგალითად, როჯერ ფაულერი (ფაულერი 1977) ახსენებს ლევ ტოლსტოის და მის დამოკიდებულებას ქრისტიანობისადმი, დეივიდ ჰერბერტ ლორენსს, რომელმაც ეროტიკა და ადამიანის ინტიმური ცხოვრება ლიტერატურის უკვდავ თემად აქცია და შეაჯამა თავის გახმაურებულ რომანებში, რომლებიც პორნოგრაფიულ რომანებადაც კი შერაცხეს; ჯორჯ ორუელის სიძულვილს ტოტალიტარიზმისა და ტექნოკრატიული პროგრესისადმი. სწორედ მათი იდეოლოგიური პოზიცია აირეკლა და გამოიხატა პერსონაჟების დონეზე ამ მწერალთა მხატვრულ შემოქმედებაში. თხრობა/ნარატივი იდეოლოგიას პერსონაჟების დონეზეც გადმოსცემს, როცა პერსონაჟთა მიერ გამოხატული იდეები განასახიერებს გარკვეულ იდეოლოგიას, რომელიც შეიძლება შეესაბამებოდეს, ან არ შეესაბამებოდეს რეალური ავტორის მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენებს. მაგალითად, „მოქალაქის“ პერსონაჟი ჯოისის *ულისეს* „ციკლოპების“ ეპიზოდში დახატულია, როგორც რესპუბლიკანელი (რესპუბლიკანური იდეოლოგიის მომხრე/რესპუბლიკანელობის, რესპუბლიკანიზმის იდეოლოგი), რომლის ვიწრო,

ფარისევლური თვალთახედვა ტექსტში და ტექსტის მიერ წამოჭრილ სხვა იდეოლოგიურ პოზიციებსაც გადაჰკვეთს. მართლაც, ფაულერ–უსპენსკის მოდელის ამოსავალი წერტილი/ძირითადი პრინციპი ისაა, რომ რაც უფრო მეტი განსხვავებული ფასეულობათა სისტემა ეპაექრება/ეტოქება ერთმანეთს ნაწარმოებში, მით უფრო მდიდარი და საინტერესოა ეს ნაწარმოები. იდეოლოგიური პოზიციის შესახებ უსპენსკისეული შეხედულებების ადაპტაციის პროცესში ფაულერი ასკვნის, რომ რომანი „იმ სამყაროს ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, რომელსაც იგი წარმოგვიდგენს“ (ფაულერი 1996: 130).

უსპენსკის ტაქსონომიაში თხრობითი პოზიციის დროითი/ტემპორალური პლანი გულისხმობს ავტორის მიერ მეტყველებისა და ფიქრის პრეზენტაციის ფორმების შერჩევის საშუალებით სპეციფიკური მხატვრული ეფექტის მოხდენას მკითხველზე. ავტორი მიმართავს სხვადასხვა თხრობით ტექნიკას იმისთვის, რომ თვალნათლივ გამოსახოს დროის დენადობა თხრობაში; მაგალითად, თხრობის ისეთი ტექნიკა, როგორცაა „ხანიერება“ ('duration'), უკავშირდება თხრობის დროით პლანს, წარსული დროის აწმყოს ზედაპირზე ამოტივტივებას, დროის შეკავშირებულობას თხრობაში. ვირჯინია ვულფის რომანის *შუქურისაკენ* ერთ-ერთ თავში ათი წლის ინტერვალით დაშორებული ამბავი მოთხრობილია აწმყო დროში. დროითი პლანის მთავარი ფუნქციაა ტექსტის ნარატიული სტრუქტურის ორგანიზება. უსპენსკი ასევე გამოყოფს შემთხვევებს, როცა „ავტორის პოზიცია ინდივიდუალურ ცნობიერებას (ან პერცეფციას) ემყარება“ და მას განსაზღვრავს როგორც „ფსიქოლოგიური პლანის პოზიციას“ (Uspensky 1973: 81). რ. ფაულერი თვლის, რომ თხრობითი პოზიციის დროითი პლანი არ წარმოადგენს დამოუკიდებელ დონეს, რადგან კონკრეტულ ლინგვისტურ ინდიკატორებს უკავშირდება (ფაულერი 1996: 134). შესაბამისად, იგი უსპენსკისეული „ფსიქოლოგიური პლანის“ შემადგენელი ნაწილია (სიმპსონი 2004: 79).

ფსიქოლოგიური და სივრცითი პლანი ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია. სიმპსონი სივრცით პლანს ფსიქოლოგიური პლანის ქვესისტემადაც კი მიიჩნევს (სიმპსონი 1993: 39).

სივრცითი პლანი მოიცავს „მთხრობელის ხედვის კუთხეს“ (‘narrative camera angle’); იგი გამოხატვის საშუალებად იყენებს დეიქსისის სისტემას, ენის გრამატიკულ ინდიკატორს, რომელიც განსაზღვრავს გამონათქვამების მდგომარეობას მოსაუბრის თვალსაზრისთან/პოზიციასთან მიმართებაში (სიმპსონი 1993: 12). დეიქსისი ეხება სიშორე-სიახლოვეს სივრცეში, დროსა და სოციალურ ურთიერთობებში და ეფუძნება იმ ფაქტს, რომ მოსაუბრე დეიქტიკური ტერმინების ინტერპრეტაციას გვთავაზობს საკუთარი პოზიციიდან გამომდინარე. ასეთ შემთხვევებში პერსონაჟი მოქმედებს როგორც რეფლექტორი/ამრეკლავი და იმ ენობრივი საშუალებების ილუსტრირებას ახდენს, რომლებიც სივრცით პლანს ქმნიან. აქ აშკარაა სივრცითი პლანის მჭიდრო კავშირი ფსიქოლოგიურ პლანთან: ავტორი მიმართავს პერსონაჟის აზრებს, გრძნობებს, ფიქრებს, სადაც აირეკლება შინაგანი, ფსიქოლოგიური პლანი.

თხრობითი პოზიციის ფსიქოლოგიური პლანი მიიჩნევა ყველაზე მნიშვნელოვანად, ვინაიდან იგი უზრუნველყოფს თხრობაში მოვლენების გადმოცემას მთხრობელის ცნობიერების საშუალებით (სიმპსონი 1993: 11). ფსიქოლოგიური პლანი შეიცავს მთხრობელის მიერ შერჩეულ ლინგვისტურ ხერხებს, რომელთა მეშვეობითაც წარმოგვიდგება ფიქციური სამყარო. ფსიქოლოგიური პლანი მოიცავს ყოვლისმცოდნე ავტორის თხრობასაც და ერთი პერსონაჟის პოზიციით შეზღუდულ თხრობის პერსპექტივასაც.

თხრობითი ტექსტის მეორე მნიშვნელოვანი ელემენტია მთხრობელი, ფიქტიური ინსტანცია, რომელიც გვიამბობს მხატვრულ სამყაროში მომხდარ ამბავს. მთხრობელი, როგორც თხრობის სუბიექტი, არასდროსაა იდენტური ავტორთან. თხრობითი ტექსტის კომუნიკაციური მოდელი ორშრიანია. ავტორი და მკითხველი



დგანან ტექსტის გარეთ, შიდა შრეში კი მოიაზრება მთხრობელი, რომელიც ყველა ამბავს პერსონაჟის ან პერსონაჟების ხმით.

როგორც ჟენე აღნიშნავს, მთხრობითი ტექსტის განსაზღვრებისთვის მნიშვნელოვანია ნარატორის, იგივე მთხრობელის არსებობა, რომელიც ტექსტის განუყოფელი და მაკონსტრუირებელი ელემენტია. მას მიაჩნია, რომ ყველა მთხრობა პირველ პირშია, რადგან ნებისმიერ მომენტში მთხრობელმა შეიძლება საკუთარი თავის აღსანიშნად ნაცვალსახელი გამოიყენოს. პირველი პირი მიუთითებს იმ პერსონაჟის არსებობაზე, რომელსაც ახსენებენ, მესამე პირი კი მიუთითებს მსგავსი პერსონაჟის არყოფნაზე. პირველ შემთხვევას ჟენე ჰომოდირექტურ მთხრობას უწოდებს, მეორეს - ჰეტეროდირექტურს.

თავის ნაშრომში *Narrative Discourse Revisited* (1988) ჟენე მთხრობის პროცესში მთხრობელის მონაწილეობის ხარისხის მიხედვით განარჩევს მთხრობელის შემდეგ ტიპებს: მთხრობელი, რომელიც ამბის მთხრობის დროს პერსონაჟივითაა; ასეთი მთხრობელის ტიპს მკვლევარი მოიხსენიებს როგორც ჰომოდირექტურ მთხრობელს (homodiegetic narrator); მთხრობელი, რომელიც არ გვესაუბრება პერსონაჟის ხმით, მაგრამ იცის ყველაფერი ამბის მთხრობის პროცესში; ჟენე მთხრობელის ამ ტიპს ჰეტეროდირექტურ მთხრობელს (heterodiegetic narrator) უწოდებს. თუ ჰომოდირექტური მთხრობელი იმავდროულად პროტაგონისტი, მთავარი მოქმედი პირია, მაშინ საქმე გვაქვს ავტოდირექტურ მთხრობელთან (autodiegetic narrator) (ჟენე 1988).

ასევე ერთმანეთისაგან განარჩევენ ღია/აშკარა (overt) და ფარულ (covert) მთხრობელს. ღია/აშკარა მთხრობელი გამორჩეული თვისებებით ხასიათდება და მისი არსებობა აშკარად შესამჩნევია ტექსტში ისეთი გამონათქვამებით, როგორცაა, მაგალითად, “unfortunately he said that...“. ფარული მთხრობელის დანახვა ტექსტში თითქმის შეუძლებელია.

ფრანც შტანცელის ტიპოლოგიური მოდელის მიხედვით, თხრობის თეორიაში განიარჩევა აუქტორიალური/ავტორისეული თხრობის სიტუაცია (authorial narrative situation), პერსონალური/პირველ პირში თხრობა (first-person narrative) და ფიგურალური თხრობა (figural narrative) (შტანცელი 1984: 49).

თხრობის აუქტორიალურ სიტუაციაში მთხრობელი ყოვლისმცოდნეა. მან იცის თითოეული პერსონაჟის განცდები, ფიქრები, აზრები; იცის, რა მოხდა წარსულში და აცნობიერებს, რა მოხდება მომავალში. ამბავს იგი რეტროსპექტულად მოგვითხრობს, მოქმედ პირთა აღსანიშნავად კი მესამე პირის ნაცვალსახელებს იყენებს. აუქტორიალური მთხრობელი გარკვეულ დისტანციას იცავს მონათხრობის მიმართ, რაც კომენტარების და ავტორისეული რემარკების თუ მსჯელობის სახით იჩენს თავს. მას ასევე შეუძლია საერთოდ გაუჩინარდეს მოქმედი გმირების დიალოგის დროს (შტანცელი 1984: 56).

პირველ პირში თხრობის სიტუაციაში მთხრობელი გაიგივებულია მოქმედ პირთან. იგი პირველ პირში, წარსულ დროში მოგვითხრობს ამბავს, რომელიც თავად გადახდა წარსულში. მისი აღქმა შეზღუდულია და მხოლოდ მაშინ შეუძლია სხვა პერსონაჟების განცდების გაგება, თუ ისინი უამბობენ (შტანცელი 1984: 58).

თხრობის ფიგურალურ სიტუაციაში მთხრობელის ნაცვლად გვხვდება განმცდელი (რეფლექტორი). მოთხრობილია ის ამბავი, რომელსაც ერთ-ერთი მოქმედი გმირი აღიქვამს და განიცდის. აუქტორიალურის მსგავსად თხრობის ფიგურალურ სიტუაციაში დომინირებს მესამე პირის ნაცვალსახელი და წარსული დრო“, ანუ ესაა თხრობითი სიტუაცია, როცა სიუჟეტური მოვლენები გადმოცემულია მე-3 პირის პერსონაჟის ('რეფლექტორის', შინაგანი ფოკალიზატორის, 'ფიგურალური მედიუმის' თვალთახედვით) (შტანცელი 1984: 59).

უსპენსკი გამოჰყოფს თხრობის ორ ძირითად ტიპს. მისი აზრით, ავტორს შეუძლია მოვლენები და თხრობის თავისებურებები წარმოადგინოს რომელიმე პერსონაჟის

სუბიექტური ცნობიერების მეშვეობით ან მოვლენები ობიექტურად, „ყოვლისმცოდნე“ მთხრობელის პოზიციიდან აღწეროს. უსპენსკი თხრობის ამ ორ ტიპს „შინაგან“ და „გარეგან“ თხრობას უწოდებს (უსპენსკი 1973: 81).

როგორ ფაულერი უსპენსკისეულ შინაგან და გარეგან თხრობის კატეგორიებს ორ ქვეკატეგორიად ჰყოფს: ტიპი ა არის თხრობა, რომელიც ხოლციელდება პერსონაჟის ცნობიერებიდან, გადმოსცემს მის შინაგან გრძნობებს, განცდებს და ფიქრებს (ფაულერი 1985: 170). ა ტიპის თხრობა შეიძლება იყოს პირველ პირში ან მესამე პირში. ყველაზე სუბიექტურია ა ტიპის თხრობა პირველ პირში, რადგან ზუსტად გადმოგვცემს პერსონაჟის ხედვას, მის დამოკიდებულებას მოვლენების მიმართ. მესამე პირის ა ტიპის თხრობის საილუსტრაციოდ ფაულერს მოჰყავს ბლუმის შინაგანი მონოლოგის რამდენიმე პასაჟი ჯეიმზ ჯოისის *ულისედას*.

ტიპი ბ არის შინაგანი თხრობა, როდესაც მთხრობელმა იცის ყველაფერი პერსონაჟების განცდების, ფიქრების შესახებ, ანუ ნარატორი/მთხრობელი არის ე. წ. ყოვლისმცოდნე ავტორი (ფაულერი 1985: 170). მსგავსი შინაგანი თხრობის ტიპი იკვეთება ვირჯინია ვულფის რომანში *მისის დელოუი*.

ფაულერის ტიპოლოგიის საინტერესო მოდიფიკაციას გვთავაზობს სიმპსონი. იგი ცდილობს დაადგინოს ის ლინგვისტური კომპონენტები, რომლებიც თითოეული კატეგორიისთვისაა დამახასიათებელი. მოდალობის ცნებას მის კვლევაში არსებითი მნიშვნელობა აქვს. მოდალობაში სიმპსონი გულისხმობს მოსაუბრის დამოკიდებულებას ან შეხედულებას წინადადებაში გამოხატული აზრის მიმართ (სიმპსონი 1993: 47). სიმპსონის აზრით, ფაულერის მიერ შემოტანილი ა კატეგორიის ნარატივები მოთხრობილია პირველ პირში ამბის მონაწილე პერსონაჟის მიერ. როგორც სიმპსონი განმარტავს, ეს კატეგორია შეესაბამება ჟენეს ჰომოდიეგეტური თხრობის კატეგორიას. ბ კატეგორიის ნარატივები ყოველთვის მესამე პირშია და ყველას ჰყავს მთხრობელი, რომელიც არ არის ამბის მონაწილე. სიმპსონის ბ კატეგორიის თხრობა მსგავსია ჟენეს ჰეტეროდიეგეტური თხრობისა. ასევე, სიმპსონი

მიიჩნევს, რომ ბ კატეგორია შეიძლება გაიყოს ორად იმის მიხედვით, ამბავი პერსონაჟის შიგნიდან/ქვეცნობიერიდანაა მოთხრობილი, თუ გარედან. პერსონაჟის ცნობიერების მიღმა პოზიციიდან თხრობას სიმპსონი უწოდებს ბ კატეგორიის თხრობას მოთხრობელის მოდუსში. თუ მესამე პირში მოთხრობელი გადაინაცვლებს პერსონაჟის ცნობიერებაში, მაშინ მკვლევარი ამ პერსონაჟს „ფიქციის რეფლექტორს“ უწოდებს. სიმპსონი ასეთი ტიპის თხრობას ბ კატეგორიის რეფლექტორულ ტიპს უწოდებს, რაც ჟენეს „ფოკალიზაციის“ მსგავსია (სიმპსონი 2004: 124-127).

თხრობის ტიპების სიმპსონისეული მოდელი გაცილებით უფრო ზუსტია, ვიდრე ფაულერის მოდელი, მაგრამ ძნელად მოიძებნება ტექსტი, რომელშიც მხოლოდ ერთი ტიპის თხრობა გვხვდება.

მაშასადამე, თანამედროვე ნარატოლოგიური თეორიების, კატეგორიებისა და კლასიფიკაციების ანალიზის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ თანამედროვე ეტაპზე ნარატოლოგია გასცდა ერთი კონკრეტული დისციპლინის ფარგლებს და გადაიქცა მულტიდისციპლინურ საგნად, რომელიც თავისი კვლევის ობიექტს განსხვავებული პერსპექტივებით აღიქვამს და აანალიზებს. მკვლევართა ნაწილი ფოკუსირებულია თხრობითი კატეგორიების დადგენაზე (ჟ. ჟენე, შ. რიმონ-კენანი, ბ. უსპენსკი), ხოლო მეორე ნაწილი ცდილობს, ხელახლა გაიაზროს არსებული თეორიები (მ. ბალი, რ. ფაულერი, პ. სიმპსონი, ფ. შტანცელი). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენი ნაშრომის მიზანს არ წარმოადგენს თხრობითი პერსპექტივების ხელახლა კლასიფიცირება ან/და თხრობის ახალი კატეგორიების დადგენა. ჩვენი მიზანია, ზემოგანხილული ნარატოლოგიური თეორიების საფუძველზე სხვადასხვა თხრობითი პერსპექტივის სპეციფიკის განსაზღვრა ვ. ვულფის რომანებში *მისის დელოუი* და *შუქურისკენ*.

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში ტერმინები „თხრობითი/ნარატიული პოზიცია“, „თხრობის პერსპექტივა“ და „ფოკალიზაცია“ სინონიმურ ცნებებადაა გამოყენებული. ჩვენი მიზანია არა ახალი კატეგორიზაციის შემოთავაზება, არამედ

უკვე დადგენილი კატეგორიების მხატვრული რეალიზაციის ფორმების ანალიზი ვულფის რომანებში ანუ იმის დადგენა, თუ ვინ ხედავს, ვინ მოგვითხრობს, ვისი პერსპექტივით არის აღქმული რეალური სამყარო, პერსპექტივა მონაცვლეობს მთხრობელიდან პერსონაჟზე, თუ თავად პერსონაჟები ირგებენ ფოკალიზატორის როლს.

ნარატოლოგიის ერთ-ერთი ცენტრალური პრობლემაა ტერმინოლოგიის დაზუსტება, ვინაიდან ხშირად ერთი და იგივე თხრობით კატეგორიას სხვადასხვა მკვლევარი სხვადასხვა ტერმინით აღნიშნავს. მაგალითად, ჟ. ჟენე უპირატესობას ანიჭებს ტერმინებს „პერსპექტივა“ და „ფოკალიზაცია“, მ. ბალი და შ. რიმონ-კენანი კი იყენებენ ტერმინ „ფოკალიზაციას“ ტერმინ „პერსპექტივის“ ნაცვლად. მათი აზრით, ტერმინი „პერსპექტივა“ კავშირშია ვიზუალურ ხელოვნებასთან, კონკრეტულად ფოტოგრაფიასთან და კინოსთან.

მიგვაჩნია, რომ თხრობითი პოზიციის ანალიზისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მის ფსიქოლოგიურ პლანს, ვინაიდან სწორედ ამ პლანში ირჩევს მთხრობელი მკითხველი პერსონაჟის გონებაში მოათავსოს, თუ მისი ცნობიერების გარე პერსპექტივაში დატოვოს იგი.

ჩვენ ვიზიარებთ იმ მკვლევართა მოსაზრებას, რომელთაც მიაჩნიათ, რომ სივრცითი პოზიცია ფსიქოლოგიური პლანის ქვესისტემას წარმოადგენს (სიმპსონი 1993). ავტორი შესაძლოა მიემხროს რომელიმე პერსონაჟის პოზიციას. ამ დროს ავტორის და პერსონაჟის პოზიცია ემთხვევა ერთმანეთს, ავტორი მოგზაურობს პერსონაჟთან ერთად დროსა და სივრცეში (უსპენსკი 1973).

თხრობითი პოზიციის იდეოლოგიური პლანის ანალიზი საშუალებას იძლევა დავადგინოთ, თუ ვის პოზიციას ითვალისწინებს ან ემხრობა მთხრობელი, ვისი თხრობის პერსპექტივიდან აფასებს რეალურ სამყაროს.

ფსიქოლოგიური პოზიცია მოიცავს ფრაზეოლოგიურ პლანსაც, რომელშიც გამოიხატება პერსონაჟის მეტყველებისა და ცნობიერების თვალსაწიერი. სივრცითი პოზიცია გამოიხატება დროის, ადგილის და პერსონალური დეიქსისით, იდეოლოგიურ პოზიციაში კი გამოიხატება შეფასებითი ენა. პოზიციის სხვადასხვა ტიპები ვლინდება ენაში და ენის საშუალებით.

1.2. „ცნობიერების ნაკადის“ რომანი: შინაგანი მონოლოგი და თავისუფალი ირიბი დისკურსი

*The discovery that memories, thoughts and feelings*

*exist outside the primary consciousness is the most important step forward that has occurred in psychology since I have been a student of that science.*

William James<sup>2</sup>

XX საუკუნის დასაწყისში მოდერნისტი მწერლების ერთ-ერთ მთავარ მიზანს პერსონაჟების მეტყველებისა და ფიქრთა/ცნობიერების ნაკადის ეფექტურად წარმოჩენა წარმოადგენდა. ამ ვითარებაში მწერლობა და ხელოვნება დადგა მეთოდოლოგიური პრობლემის წინაშე, თუ რამდენად იყო შესაძლებელი რეალური სამყაროს გამოსახვა მაშინ, როდესაც პოზიტივისტურად გაგებული ემპირიული სამყარო არ აღმოჩნდა დასრულებული და თვითკმარი რეალობა, რომელიც დააკმაყოფილებდა თანამედროვე ხელოვნების მოთხოვნებს. შესაბამისად, მოდერნისტმა მწერლებმა დაიწყეს ახალი თხრობითი კატეგორიების გამოყენება, შინაგანი დროის და სივრცის ახლებური მოდელირება, რომლებიც XIX საუკუნის ნებისმიერი ტრადიციული ნაწარმოებისთვის აპრიორული კატეგორიებია. ყოველივე ეს უზრუნველყოფდა ნაწარმოების აგების ექსპერიმენტულ მოდელს და პერსონაჟთა ცნობიერების/ხასიათის სრულყოფილ აღქმას.

„ცნობიერების ნაკადი“ მიჩნეულია ყველაზე ორაზროვან ტერმინად, რომელსაც მწერლები და კრიტიკოსები იყენებენ. რთულია მისი ბუნების განსაზღვრა და ზუსტად დადგენა, იგი თხრობის ტექნიკის სახეობას აღნიშნავს, თუ ჟანრთა ნაირსახეობას. ტერმინი „ცნობიერების ნაკადი“ შემოიღო უილიამ ჯეიმზმა, რაც პირდაპირ კავშირშია ფსიქოლოგიასთან. ეს ტერმინი გამოიყენება მენტალური პროცესის ასაღწერად და როგორც რიტორიკული ხერხი ორმაგად მეტაფორული ხდება. „ქვეცნობიერი“ და „ნაკადი“ ფიგურალური, ასოციაციური სიტყვებია;

---

<sup>2</sup> „აღმოჩენა იმისა, რომ მოგონებები, აზრები და გრძნობები ძირითადი ცნობიერების მიღმა არსებობენ, ყველაზე მნიშვნელოვანი წინგადადგმული ნაბიჯია ფსიქოლოგიაში მას შემდეგ, რაც მე ამ მეცნიერებას ვსწავლობ“ (უილიამ ჯეიმზი) (თარგმანი ჩემია - ა. წ.)

„ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკა მხატვრულ ტექსტში პერსონაჟის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესების გადმოცემის საშუალებაა.

„ცნობიერების ნაკადის“ რომანის განსაზღვრებას საფუძვლად უდევს მისი სუბიექტური ხასიათი. განსხვავებული თხრობის ტექნიკა, რომანის თემა, იდეა, მიზნები, ამოცანები გამოარჩევს მას რომანის სხვა ჟანრული ქვეჯგუფებისა თუ ტიპებისაგან. კვლევის შედეგად დასტურდება, რომ რომანში, სადაც ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა გამოიყენება, როგორც წესი, ერთი ან მეტი პერსონაჟის ქვეცნობიერია გამოსახული. სწორედ გამოსახული ქვეცნობიერი ითავსებს ეკრანის ფუნქციას, სადაც ხდება ფიქციონალური/ გამოგონილი ფაქტების პრეზენტაცია.

„ცნობიერება“ არ უნდა აგვერიოს გონებრივი აქტივობის აღმნიშვნელ ისეთ სიტყვებში, როგორცაა „გონიერება“, „ინტელექტი“ და „მოგონება“, „მეხსიერება“ . „ცნობიერება“ გამოხატავს მთელ გონებრივ სივრცეს, ქვეცნობიერიდან დაწყებული გონების უმაღლესი რაციონალური შრით დამთავრებული. უმაღლეს რაციონალურ სივრცეს გამოხატავს ნებისმიერი მხატვრული ტექსტი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ფსიქოლოგიზმი, ხოლო „ცნობიერების ნაკადის“ პროზა სხვა ტიპის ლიტერატურული ფსიქოლოგიზმისაგან იმით განსხვავდება, რომ ის რაციონალურის ვერბალიზაციას კი არ ახდენს, არამედ ქვეცნობიერი იმპულსების, ლტოლვებისა და ფიქრების დაუსრულებელ, ჯერაც აზრებად და გრამატიკულ კონსტრუქციებად ჩამოუყალიბებელ, მეტყველებამდელ ნაკადს გადმოსცემს.

შესაბამისად, რთულია განსაზღვრო ცნობიერების დონეების კატეგორიები „ცნობიერების ნაკადის“ პროზაში, რადგანაც დონეების კატეგორიების განსაზღვრის მცდელობა მოითხოვს პასუხის გაცემას სერიოზულ მეტაფიზიკურ კითხვებზე, მწერლის ფსიქოლოგიურ კონცეფციასა თუ ესთეტიკურ შეხედულებებში გარკვევას. ამ შეკითხვებზე ჯერჯერობით ეპისტემოლოგებს, ფსიქოლოგებს და ლიტერატურის ისტორიკოსებს არ გაუციათ დამაკმაყოფილებელი პასუხები, თუმცა „ცნობიერების ნაკადის“ პროზის ანალიზისას სასურველია, ვივარაუდოთ ცნობიერების დონეების



არსებობა, დაწყებული ყველაზე დაბალი დონიდან უმაღლეს დონემდე, სადაც უკვე ვერბალური კომუნიკაცია ხორციელდება.

არსებობს ცნობიერების ორი დონე: მეტყველების დონე (speech level) და მეტყველებამდელი დონე (prespeech level). ამ ორი დონის ერთმანეთისაგან გარჩევა საკმაოდ მარტივია, თუმცა არსებობს წერტილი, სადაც ისინი ერთმანეთს ფარავენ. მეტყველებამდელ დონეს (prespeech level) არანაირი ვერბალური/კომუნიკაციური საფუძველი არ გააჩნია - არც სამეტყველო და არც წერილობითი. ეს არის მისი ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი. ასევე, ცნობიერების მეტყველებამდელი დონეები არ ხასიათდება რაციონალური თანმიმდევრობით ან ლოგიკური სიმწყობრით. რობერტ ჰამფრი ტერმინ „ცნობიერებაში“ აერთიანებს მთელ გონებრივ პროცესს, მეტყველებამდელი დონეების ჩათვლით. ჰამფრი ტერმინს „ფსიქე“ ('psyche') იყენებს „ცნობიერების“ ('consciousness') და „გონების/გონის“ ('mind') სინონიმად (ჰამფრი 1954: 3).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ცნობიერების“ გაიგივება არ შეიძლება „ინტელექტთან“ ან „მეხსიერებასთან“. მაგალითად, ჰენრი ჯეიმზს ეკუთვნის რომანები, სადაც პერსონაჟებში მიმდინარე ფსიქიკური პროცესები მხოლოდ ერთი პერსპექტივითაა აღწერილი. რომანის მთხრობელი ერთი პერსონაჟია და მოქმედებას მკითხველი მისი თვალთახედვით ეცნობა. რობერტ ჰამფრი მიიჩნევს, რომ რომანი, რომელშიც არ ფიგურირებს ცნობიერების მეტყველებამდელი დონეები, არ მიეკუთვნება „ცნობიერების ნაკადის“ რომანის სახეობას. მკვლევარი „ცნობიერებას“ ადარებს აისბერგის ფორმას. „ცნობიერების ნაკადის“ პროზის ანალიზისას აუცილებელია აისბერგის ორივე ნაწილის ერთმანეთთან შედარება; ჰამფრი ზედა ნაწილს უწოდებს მეტყველების დონეს, ხოლო აისბერგის ქვედა ნაწილს მეტყველებამდელ დონეს (ჰამფრი 1954: 4-5).

აქედან გამომდინარე, იმის დასადგენად, ესა თუ ის რომანი ეკუთვნის, თუ არა „ცნობიერების ნაკადის“ პროზის კატეგორიას/ტიპს, აუცილებელია ცნობიერების

მეტყველებამდელი დონეების გამოკვლევა. თუ რომანებს ამ კლასიფიკაციის მიხედვით დავაჯგუფებთ, დაუყონებლივ შევამჩნევთ, რომ „ცნობიერების ნაკადის“ რომანში გამოყენებული თხრობის ტექნიკა განსხვავდება სხვა ტიპის რომანების თხრობის ტექნიკისაგან.

უილიამ ჯეიმზის კონცეფციით, მოგონებები, ფიქრები, გრძნობები თავდაპირველად ცნობიერების გარეთ იმყოფებიან და თანდათანობით ჩნდებიან, ამოტივტივდებიან ცნობიერების ზედაპირზე, არა ჯაჭვური რეაქციით, არამედ დინების, ნაკადის სახით, ხოლო მწერალი ცდილობს გამოიყენოს მეთოდი, რომელიც მას საშუალებას მისცემს, წარმოაჩინოს პერსონაჟის „შინაგანი ცნობიერება“ (“inner awareness”).

„ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკას ხშირად აიგივებენ შინაგან მონოლოგთან, რაც სრულიად დაუშვებელია. არსებობს რომანები, მაგალითად, *მობი დიკი*, სადაც შინაგანი მონოლოგის ხერხის გარჩევა „ცნობიერების ნაკადისგან“ საკმაოდ მარტივია. „ცნობიერების ნაკადი“ არ არის შინაგანი მონოლოგის სინონიმი; ეს არ არის ტერმინი, რომელიც შეიძლება მოერგოს კონკრეტულ მეთოდს ან ტექნიკას, თუმცა, ლიტერატურულ კრიტიკაში ხშირად გამოიყენება ამ მიზნით. ისტორიულად ეს ტერმინი ასოცირდება ფსიქოლოგიასთან. მეოცე საუკუნის დასაწყისში, ფსიქოანალიტიკური სკოლის აღმავლობის პერიოდში, ტერმინი „ცნობიერების ნაკადი“, რომელიც პირველად ამერიკელმა ფსიქოლოგმა უილიამ ჯეიმზმა 1880 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „ფსიქოლოგიის საფუძვლები“ გამოიყენა, ლიტერატურას არ უკავშირდებოდა, მაგრამ საკითხი ადამიანის არაცნობიერის უწყვეტად დინების შესახებ სწორედ აქ დადგა (ჰამფრი 1954: 5).

სიტყვა „ნაკადს“ (“stream”) ხშირად ცნობიერების დინების/ნაკადის ბუნებასთან კი არ აკავშირებენ, არამედ თხრობის ტექნიკასთან აიგივებენ. „ცნობიერების ნაკადის“ ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური ბუნებიდან გამომდინარე, „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურაც „ფსიქოლოგიური“ ლიტერატურაა. ლიტერატურული

კვლევის მიზანი უნდა იყოს იმ დონის ანალიზი, სადაც ფსიქოლოგია უერთდება ეპისტემოლოგიას.

ვფიქრობთ, ადეკვატურ კვლევას მოითხოვს, თუ კონკრეტულად რას მოიცავს „ცნობიერების ნაკადი“, როგორია „ცნობიერების ნაკადის“ რომანის პოეტიკა და სუბიექტური ფიქციონალური ტექსტების, მაგალითად, ვ. ვულფის *მისის დელოუის* და *შუქურისკენ*, თხრობის სპეციფიკა. მოდერნიზმი ცდილობს, მხატვრულ პროზაში გამოხატოს ადამიანის ქვეცნობიერი და გაანალიზოს მისი ფსიქიკის დაფარული შრეები, ინტელექტუალური ფუნქციები, გონებრივი შესაძლებლობები. ცნობიერება სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის გამოცდილების შემეცნება. ჰენრი ჯეიმზის სიტყვებით რომ ვთქვათ, “Experience is never limited, experience is never complete” („გამოცდილება არასოდეს არ არის შეზღუდული, გამოცდილება არასდროსაა დასრულებული“). რომანში ეს ინტელექტუალური გამოცდილება ის ძირითადი ფაქტორია, რომელიც „ცნობიერების ნაკადის“ გამოხატვის თავისებურებებს განსაზღვრავს. მწერალი აგროვებს ყველანაირ ინტელექტუალურ გამოცდილებას და ინდივიდუალურ ნიქს – გრძნობებს, მოგონებებს, შეგრძნებებს, კონცეფციებს, ცნებებს, ფანტაზიას, წარმოსახვას, წარმოდგენებს, ერთი სიტყვით, იმ ყველაფერს, რასაც საბოლოოდ მის მწერლურ ხედვას, ინტუიციას და გამჭრიახობას ვუწოდებთ.

აქედან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურა დამოკიდებულია მწერლის ინტელექტუალურ და სულიერ გამოცდილებაზე. „ინტელექტუალურ გამოცდილებაში“ ვგულისხმობთ მის გრძნობებს, მოგონებებს, წარმოდგენებს, კონცეფციებს და ინტუიციას, სულიერ გამოცდილებაში კი - სიმბოლოებს, გრძნობებს და ასოციაციის პროცესს.

„ცნობიერების ნაკადის“ პროზის მთავარი პრობლემა პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობის რეალური და ზუსტი ხატის შექმნაა. ამ ტიპის პროზის ავტორები განიცდიან ფროიდის, ეგზისტენციალიზმის, ფსიქოანალიტიკური თეორიებისა და მეოცე საუკუნის სუბიექტივიზმის გავლენას. „ცნობიერების ნაკადის“ პროზის

წყაროებია „ახალი ფსიქოლოგიისა“ და „ახალი ფილოსოფიის“ კონცეფციები, (მაგალითად, ბერგსონის „ხანიერების“ დოქტრინა), რელიგიური მისტიციზმი, სიმბოლური მხატვრული აზროვნება, ქრისტიანული ეგზისტენციალიზმი. სწორედ ეს განასხვავებს ზოლასა და ჯოისის, ბალზაკისა და დოროთი რიჩარდსონის მხატვრულ მეთოდს - ყოველი მათგანის ნაწარმოებებში შეიმჩნევა რეალური სამყაროს ნატურალისტურად აღწერის ელემენტები, მაგრამ განსხვავება ვლინდება კონკრეტული ინდივიდის ფსიქიკური სამყაროს წარმოჩენის ფორმებში.

„ცნობიერების ნაკადის“ პროზაში გამოიყენება მონტაჟის კინემატოგრაფიული ხერხი. მაგალითად: „მრავალჯერადი ხედვა“ (multiple-view), „შენელება“ (slow-ups), „წაფენის ტექნიკა“ (fade-out), „წყვეტა“/„ჭრა“ (cutting), „მსხვილი/ახლო პლანი“ (close - ups), „პანორამა“ (panorama), „ფლემბეკი“ (flash back). დევიდ დეიჩისი ვულფისა და ჯოისის რომანების ანალიზის საფუძველზე ამ ტერმინების მისეულ განმარტებას გვთავაზობს.

მისი აზრით, ცნობიერების დინება არ უნდა ემთხვეოდეს საათის დროის მოძრაობას. მხატვრულ ტექსტში დრო თავისუფლად უნდა მიედინებოდეს წარსულში, აწმყოსა და წარმოსახვით მომავალში. დეიჩისი გამოჰყოფს მონტაჟის ორ მეთოდს: 1. როდესაც სუბიექტი არ გადაადგილდება სივრცეში, მისი ქვეცნობიერი კი მოძრაობს დროში. სხვადასხვა დროითი პლანის შერწყმა თუ ურთიერთშეთავსება ხდება მონტაჟის ტექნიკის საშუალებით; 2. როდესაც სუბიექტი არ იცვლება დროში, ხოლო სივრცული ელემენტები იცვლება სივრცის მონტაჟის შედეგად. ეს უკანასკნელი არ გულისხმობს ცნობიერების გამოსახვას და ხშირად დამხმარე საშუალებად გამოიყენება „ცნობიერების ნაკადის“ პროზაში. ამ ტექნიკას მოიხსენიებენ როგორც „მრავალჯერად ხედვას“ და „კამერის თვალს“ (multiple view, camera eye) ანუ ხედვის იმგვარ პერსპექტივას, რომელიც არ გამორიცხავს მრავალი რაკურსის დამთხვევას ერთ ადგილას ერთსა და იმავე დროში (ჰამფრი 1954: 50).

რ. ჰამფრი გამოჰყოფს ოთხ ძირითად ტექნიკას, რომლებიც გამოიყენება „ცნობიერების ნაკადის“ რომანში: პირდაპირი შინაგანი მონოლოგი (direct interior monologue), ირიბი შინაგანი მონოლოგი (indirect interior monologue), ყოვლისმცოდნე აღწერა (omniscient description) და ხმამაღალი ფიქრი (soliloquy). გარდა ამისა, არსებობს სხვა სპეციფიკური გამომსახველობითი საშუალებები, რომლებსაც კონკრეტული მწერლები იყენებენ საკუთარ შემოქმედებაში (ჰამფრი 1954: 23).

შინაგანი მონოლოგის ხერხს ხშირად აიგივებენ „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკასთან. ედუარდ დიუჟარდენმა პირველად გამოიყენა შინაგანი მონოლოგის ტექნიკა თავის რომანში *Les Lauriers Sont Coupés* (დაფნის გვირგვინი, 1887) და მანვე შემოგვთავაზა ამ ტერმინის სტანდარტული დეფინიცია. მისი აზრით, შინაგანი მონოლოგის ხერხი საუკეთესოდ გადმოსცემს პერსონაჟის მეტყველებას, პირდაპირ ვეცნობით მის შინაგან ბუნებას, არ საჭიროებს ავტორის ჩარევას ახსნა-განმარტებებით თუ კომენტარებით. შინაგანი მონოლოგი იმ ყველაზე ინტიმური ფიქრის გამოხატულებაა, რომელიც არაცნობიერ შრესთან ახლოს მდებარეობს.

შინაგანი მონოლოგის ტექნიკა მხატვრულ ლიტერატურაში გამოსახავს პერსონაჟის ფსიქიკურ შიგთავსს და მისი ცნობიერების მოძრაობას, რომელიც ნაწილობრივ ან სრულიად გამოუთქმელად არსებობს ცნობიერების სხვადასხვა დონეზე მანამ, სანამ ვერბალურ ფენომენად ჩამოყალიბდება. ასე რომ, შინაგანი მონოლოგის ხერხის ფუნქციაა ქვეცნობიერის სხვადასხვა დონეზე მიმდინარე ფსიქიური პროცესის გამოსახვა, რაც სიტყვიერად გამოუთქმელია, რადგან მეტყველებამდელ შრეში მდებარეობს და „ცნობიერის“ შრეში ჯერ არ შეუღწევია. სწორედ ეს განასხვავებს შინაგან მონოლოგს დრამატული მონოლოგისგან (dramatic monologue) და ხმამაღალი ფიქრისგან (soliloquy) (ჰამფრი 1954: 25).

რ. ჰამფრი გამოყოფს შინაგანი მონოლოგის ორ ძირითად ტიპს, რომლებსაც პირობითად აღნიშნავს ტერმინებით „პირდაპირი“ და „ირიბი“ შინაგანი მონოლოგი. პირდაპირ შინაგან მონოლოგში ავტორის ჩარევა მინიმუმამდეა დაყვანილი.

ქვეცნობიერი უშუალოდ წარმოუდგება მკითხველს, ავტორი თითქოს გაუჩინარებულია თავისი განმარტებითი კომენტარებით. პერსონაჟი არ ესაუბრება არავის, არ ცდილობს ზემოქმედება მოახდინოს მკითხველზე. მონოლოგი სრულიად პირდაპირი, ობიექტურია, უარყოფილია მკითხველის არსებობა (ჰამფრი 1954: 25).

ჰამფრის მიხედვით, არსებობს ისეთი პირდაპირი შინაგანი მონოლოგიც, სადაც ავტორი შემოიფარგლება კომენტარებითა და ახსნა-განმარტებითი შენიშვნებით, მაგრამ ეს ყოველივე ისეთი ოსტატობითაა შესრულებული, რომ მონოლოგი არ ქმნის მკითხველსა და პერსონაჟს შორის უშუალოდ დარღვევის ეფექტს. ავტორის ჩარევა ხშირია ისეთ რომანებში, სადაც წარმოჩინდება ფსიქოლოგიურად რთული პერსონაჟის ქვეცნობიერი. ამის ნათელსაყოფად მკვლევარს მოჰყავს მაგალითი ჯ. ჯოისის *ულისე*-დან (ჰამფრი 1954: 27).

ირიბი შინაგანი მონოლოგი მკითხველს ავტორის უწყვეტი არსებობის განცდას უქმნის. ამ ტიპის მონოლოგში გამოიყენება მესამე პირში თხრობა პირველი პირის ნაცვლად და განმარტებითი თუ აღწერილობითი სიტყვები. ამავე დროს, თხრობაში შენარჩუნებულია ერთობლიობა, დენადობა და რეალობის შეგრძნება.

ირიბი შინაგანი მონოლოგის შემთხვევაში ყოვლისმცოდნე ავტორი გადმოსცემს პერსონაჟის ცნობიერების მეტყველებამდელ დონეს ანუ, მისი ქვეცნობიერიდან მომდინარე იმპულსებს, მაგრამ ავტორი საკუთარი შენიშვნებით და კომენტარებით მკითხველს გზას უკვლევს პერსონაჟის ფიქრთა ნაკადის ქაოტურ უსასრულობაში. ამრიგად, პირდაპირი და ირიბი მონოლოგის განმასხვავებელი ნიშანია ავტორის ჩარევის დონე.

ალან პალმერი ნაშრომში *Fictional Minds* (2004) მეტყველებისა და ცნობიერების კატეგორიებზე მსჯელობისას ყურადღებას ამახვილებს ბ. მაკჰეილის შვიდდონიან მოდელსა (მაკჰეილი 1978: 258–60) და ფლუდერნიკის მოდელზე, რომელიც ოცდაათამდე ელემენტს მოიცავს (ფლუდერნიკი 2009); თვითონ მკვლევარი სამ

ძირითად თხრობით კატეგორიას გვთავაზობს: პირდაპირი ფიქრი/აზრი (direct thought), ირიბი ფიქრი/აზრი (report thought), თავისუფალი ირიბი ფიქრი/აზრი (free indirect thought). ასევე, მკვლევარს მიაჩნია, რომ თხრობაში ერთმანეთისაგან უნდა გაიმიჯნოს მეტყველებისა და ფიქრის კატეგორიები, რაც არ ხდება დისკურსში (პალმერი 2004: 54).

პალმერისეული პირდაპირი ფიქრის კატეგორია საშუალებას აძლევს მთხრობელს პერსონაჟის რეალური ფიქრების სიტყვიერი ვერსია წარმოადგინოს, მათი ერთგვარი რეპროდუქცია მოახდინოს (მაგ: “She thought, Where am I?”). ეს ტექნიკა გამოიყენებოდა როგორც ფორმალური, სტილიზებული მონოლოგი XVIII-XIX საუკუნეების რომანში. საბოლოოდ იგი განვითარდა თავისუფალ პირდაპირ ფიქრად (free direct thought), სადაც არ გამოიყენება ბრჭყალები და პირდაპირი დისკურსის შემომტანი წინადადება (მაგ.: “She thought”). მსგავსი თხრობითი ფორმებით სავსეა ვირჯინია ვულფისა და ჯეიმზ ჯოისის რომანები. პალმერი „პირდაპირ ფიქრს“ აიგივებს დ. კონის „ციტირებულ მონოლოგთან“, „პრივატულ მეტყველებასთან“, „შინაგან მონოლოგთან“ და „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკასთან (პალმერი 2004: 54).

თუმცა, ჩვენი აზრით, შინაგან მონოლოგსა და ცნობიერების ნაკადის ტექნიკას შორის არსებობს განსხვავება. “ცნობიერების ნაკადისთვის” არსებითია აზრის გაჩენის პროცესის ჩვენება და ის პროცესები, რომელიც არაცნობიერში კონკრეტული აზრის წარმოშობამდე მიმდინარეობს, რომლის დროსაც აქცენტირებულია ცნობიერების მეტყველებამდელი დონე.

შესაბამისად, მისი ფუნქცია არაცნობიერის წვდომაა. არაცნობიერის გამოხატვა შეუძლებელია, რადგან მას სამეტყველო საფუძველი არ გააჩნია და არ არსებობს ფორმა, რომელიც მას წერილობით მოგვაწოდებს, ამიტომ ის, რასაც ავტორი გვთავაზობს, ფსიქოლოგიური ფენომენის მხოლოდ მიახლოებითი იმიტაციაა. იგი წარმოადგენს, ფიქრების, აზრების, რეაქციების ერთგვარ კომბინაციას, რომლებიც ნაკადის სახით მიედინება ადამიანის გონებაში, ერთგვარი მანიფესტაციაა

პერსონაჟის გონების, მაგრამ ნაკლებად რაციონალური და ორგანიზებული, ვიდრე შინაგანი მონოლოგის ტექნიკა. ცნობიერების ნაკადს უფრო ერგება პირველი პირის თხრობა, შინაგანი მონოლოგი კი წარმოდგენილია მესამე პირის თხრობით. („ცნობიერების ნაკადი“ ობიექტურად/ემპირიულად არსებული მოცემულობაა, შინაგანი მონოლოგი კი მისი გამოხატვის მხატვრული საშუალებაა ანუ, სხვაგვარად, „ცნობიერების ნაკადი“ გამოსახვის საგანია, შინაგანი მონოლოგი კი - გამოსახვის ხერხი. შინაგანი მონოლოგი „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკის არა ერთადერთი, მაგრამ ერთ-ერთი ძირითადი ხერხია/კომპონენტია).

მხატვრული ხერხი, რომლითაც “ცნობიერების ნაკადის” ეფექტი მიიღწევა, შინაგანი მონოლოგია და ის მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში მხატვრული ტექსტის მთავარი კომპოზიციური ელემენტია. შინაგანი მონოლოგი, თავის მხრივ, რთული ფსიქოლოგიური ფენომენის – შინაგანი მეტყველების - ლიტერატურულ ანალოგს წარმოადგენს, მას არ ჰყავს რეციპიენტი, მსმენელი და არ არის განსაზღვრული სხვისი უშუალო აღქმისთვის, ამიტომ თუ რეალისტურ რომანში შინაგანი მონოლოგის მიზანი ფსიქოლოგიური რეალიზმის შექმნაა, “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურაში ის უფრო ფსიქოლოგიური ნატურალიზმისკენ ისწრაფვის (ჩიხლაძე 2011).

აქედან გამომდინარე, შინაგანი მონოლოგი ერთგვარი ნაკრებია ფიქრების, მოგონებების, აზრების, იდეების, მაგრამ პერსონაჟი ასოციაციურად იხსენებს ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდში მომხდარ ამბებს და ავტორი პერსონაჟის შინაგან მონოლოგს საკუთარი ენის მეშვეობით გადმოგვცემს. შესაბამისად, ფიქრები და მოგონებები უფრო მოწესრიგებულია და ერგება გარკვეულ ჩარჩოს, ვიდრე ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის გამოყენებისას (ჩიხლაძე 2011).

თავის მხრივ, შინაგანი მონოლოგი ასოციაციურ აზროვნებას ემყარება, რაც ერთმანეთთან ალოგიკურად, მხოლოდ ასოციაციურად დაკავშირებულ ფიქრებსა და მოგონებებს გულისხმობს. ეს ფიქრები არაცნობიერშია შენახული და მათ პერსონაჟის



გარკვეული ემოციები გამოიხმობს, როგორც, მაგალითად, ვირჯინია ვულფის რომანებში. თავის შინაგან მონოლოგში კლარისა დელოუეი გამუდმებით ასოციაციური აზროვნების ზღვარზეა, რადგან არა ლოგიკურად, არამედ ასოციაციურად ახსენდება ესა თუ ის ამბავი. პერსონაჟის შინაგანი მონოლოგი ხშირად ტრადიციული, რეალისტური ნაწარმოების მონოლოგს ჰგავს, მაგრამ კლარისას მონოლოგების მიზანი არა ერთი კონკრეტული თემის განვითარებაა, არამედ ისევე, როგორც „ცნობიერების ნაკადის“ შინაგან მონოლოგებში, მისი სულიერი/შინაგანი სამყაროს და მისი არაცნობიერის წვდომა, რაც პრობლემების გადაჭრაში დაეხმარება.

„მოთხრობილი მონოლოგი“ თავის თავში არ მოიცავს ბუნდოვანი და ორაზროვანი ენობრივი ფორმების გამოყენებას, რაც ართულებს თხრობით კონტექსტში ამ ტექნიკის ამოცნობას. კონი მიიჩნევს, რომ ასეთი განსხვავებული ფენომენი, როგორც ქვეცნობიერი ფიქრების პრეზენტაციის საუკეთესო ფორმა, მოითხოვს გამოკვეთილ სახელწოდებას და ყველა სხვა ტექნიკიდან მის გამიჯვნას. რონალდ ჯეიმზ ლეთკოუ მოთხრობილ მეტყველებას ყოფს ორ ქვეკატეგორიად: მოთხრობილი შინაგანი მეტყველება და მოთხრობილი გარეგანი მეტყველება (ლეთკოუ 1969: 4–5).

ტერმინი „მოთხრობილი მონოლოგი“ მიზანმიმართულად უფრო შეზღუდულია თავისი მნიშვნელობით, ვიდრე ფრანგული, გერმანული, თუ სხვა ინგლისურენოვანი ეკვივალენტური ტერმინების შინაარსობრივი ველი. ბოლო წლებში ფიგურალური დისკურსის (figural discourse) საზღვრები გაფართოვდა და მასში გაერთიანდა ასოციაციური თხრობის მთელი არეალი. ფრანგმა სტრუქტურალისტმა თოდოროვმა სქემატურად გამოხატა მისი შინაარსის მრავალფეროვნება:

This term has been used to designate a family of phenomena which have common traits, but which nonetheless cannot be encompassed by a single definition. All cases of *style indirect libre* range between two limits: on the one side, a reported discourse that has the syntactic forms of indirect discourse, but the maintains certain

characteristics of pragmatic speech; on the other side, a vision of reality that is not the narrator's own, but that of a fictional character, the so called '*vision avec*', which does not necessarily conform to precise linguistic criteria (თოდოროვი 1967: 271–272).

როგორც ვხედავთ, ეს ტერმინი გამოიყენება იმ ფენომენის აღსანიშნად რომელთაც აქვს საერთო თვისებები, მაგრამ მათი გაერთიანება არ შეიძლება ერთი კონკრეტული განმარტების ქვეშ. ყველა შემთხვევაში *style indirect libre* მოძრაობს ორ ზღვარს შორის: ერთ მხარესაა ირიბი დისკურსი, რომელსაც გააჩნია ირიბი დისკურსის სინტაქსური ფორმები, მაგრამ ინარჩუნებს პრაგმატული მეტყველების დამახასიათებელ ნიშნებს; ხოლო მეორე მხარესაა რეალობის ჭკრეტა არა მთხრობელის პოზიციიდან, არამედ პერსონაჟის ეგრეთ წოდებული '*vision avec*', რომელიც არ საჭიროებს შესაბამის ზუსტ ლინგვისტურ კრიტერიუმს. ტერმინ '*vision avec*'-ს, რომელიც პუიონმა დაამკვიდრა ასოციაციური/ფიგურალური თხრობის აღსანიშნად, თოდოროვი ანაცვლებს ტერმინით '*style indirect libre*', როგორც ალტერნატიული ტერმინით, რომელიც მთელ თხრობით კატეგორიას განსაზღვრავს. ვფიქრობთ, თოდოროვის ეს ტერმინი ზედმეტად ფართო მნიშვნელობას იძენს და ართულებს სადემარკაციო ხაზის გავლენას ფიგურალურ თხრობასა და მის კონტექსტს შორის. დ. კონის ტერმინ „მოთხრობილი მონოლოგის“ მნიშვნელობა შედარებით ვიწროა და, შესაბამისად, იგი სწორედ ის ზუსტი და კონკრეტული მიგნებაა, რომელიც საშუალებას იძლევა, ერთმანეთისაგან გავარჩიოთ საკუთრივ შინაგანი ფიქრი და მისი კონტექსტუალური მნიშვნელობა.

დ. კონი ასახელებს „მოთხრობილი მონოლოგის“ ტექნიკის ტერმინოლოგიური დაზუსტების აუცილებლობის სამ მიზეზს: 1. „მოთხრობილი მონოლოგი“ შეიძლება მთხრობელმა სრულიად შემთხვევით ირონიულად გამოიყენოს აუქტორიალურ თხრობით სიტუაციაში, მისი გავლენა იცვლება, მაგრამ მისი სტრუქტურა ძირითადად უცვლელი რჩება. 2. ფიგურალური თხრობა შეიძლება სხვადასხვა მიზნით იქნას გამოყენებული და არა მაინცდამაინც ქვეცნობიერის

პრეზენტაციისათვის: ჰენრი ჯეიმზი და ფრანც კაფკა ხშირად იყენებენ ფიგურალურ თხრობას პერსონაჟების თვალთ დანახული გარეგანი მოვლენების გამოსახატად. მათ თხრობაში შემოაქვთ სხვადასხვა ტექნიკური საშუალება, მაგალითად: “თხრობითი აღქმა“ და არაერთი სხვა მსგავსი ხერხი. 3. საბოლოოდ, „მოთხრობილი მონოლოგი“ უდავოდ ფიგურალურ კონტექსტში შინაგანი ქვეცნობიერის პრეზენტაციის საუკეთესო მეთოდია (კონი 1983: 500).

მოთხრობილი მონოლოგის და ფიგურალური/ასოციაციური თხრობის გამიჯვნით ნათელი ხდება მათ შორის განსაკუთრებული კავშირის არსებობა. ეს პროცესი მოიაზრება არა როგორც ნაწილის მიმართება მთელთან, არამედ როგორც ჰარმონიული თანაარსებობა, ურთიერთმიმართება, სადაც ერთი მეორეს აძლიერებს და ხელს უწყობს მის გაგებას: ფიგურალურ თხრობა მოთხრობილი მონოლოგისათვის არსებობის საუკეთესო არეალია და, პირიქით, ფიგურალური თხრობის კულმინაციას მოთხრობილი მონოლოგი აგვირგვინებს. ციტირებული მონოლოგის საპირისპიროდ, მოთხრობილი მონოლოგის ტექნიკა თხრობიდან აძევებს ბრჭყალებს/ციტირების ნიშნებს, რაც ყველაზე სრულყოფილად იმ ვითარებაში მიიღწევა, როცა ნარატიული პრეზენტაცია ყველაზე თანმიმდევრულად მისდევს ფიგურალურ პერსპექტივას და მთელ მხატვრულ სამყაროს განსაზღვრავს როგორც უწყვეტ *vision avec*-ს. „მოთხრობილი მონოლოგი“ არ შეესატყვისება *vision avec*-ს; ჰერნადი ნაშრომში “Dual Perspective: Free Indirect discourse and Related Techniques” (1972) იყენებს ფართო მნიშვნელობის ტერმინს “ჩანაცვლებითი/ჩანაცვლებადი თხრობა“ (“substitutionary narration”), რაც ფიგურალურ/ასოციაციურ თხრობით სიტუაციას შეესაბამება, ხოლო ჰერნადის ტერმინი „ჩანაცვლებადი/ჩანაცვლებითი ფიქრი“ (“substitutionary thought”) შეესაბამება დ. კონის „მოთხრობილი მონოლოგი“ (ჰერნადი 1972: 35–38).

მოთხრობილი მონოლოგის გამოყენებისას ერთმანეთს ემთხვევა მთხრობელის ხმა, პერსპექტივა, ტექსტის ენა და თხრობის პროცესში გამოხატული მომენტალური,

წამიერი ფიგურალური გონების ენა. ამ შემთხვევაში მოთხრობილი მონოლოგი ფიგურალური თხრობის კვინტესენციად გვევლინება. ესაა მომენტი, როდესაც პერსონაჟის ფიქრების ძაფი მჭიდროდ იქსოვება მესამე პირის თხრობით სტრუქტურაში. მოთხრობილ მონოლოგში, ისევე როგორც ზოგადად ფიგურალურ თხრობაში, შენარჩუნებულია მესამე პირის რეციპიენტის უწყვეტობა და არა აქვს მნიშვნელობა, იგრძნობა, თუ არა მთხრობელის არსებობა.

„მოთხრობილი მონოლოგის“ ისტორიული განვითარების პირველი ეტაპი მეთვრამეტე საუკუნის რომანში იკვეთება (ჰ. ფილდინგი, *ტომ ჯონსის, ნაპოვარას, ამბავი*). „მოთხრობილი მონოლოგის“ ევოლუცია მკვეთრად განსხვავდება „ციტირებული მონოლოგისა“ და „ფსიქონარაციის“ განვითარებისაგან. მისი განვითარების შემდგომი ეტაპია მეცხრამეტე საუკუნის რეალისტური რომანი, სადაც მთხრობელის ინტერესის საგანი გარეგანი რეალობა უფროა, ვიდრე შინაგანი სამყარო (ჯეინ ოსტინი). ამ ტექნიკის უპრეცედენტო აღმავლობის ხანაა მეოცე საუკუნის ფსიქოლოგიური რომანის განვითარების პერიოდი, როცა მთხრობელის ყურადღების ქვეშ ექცევა ქვეცნობიერის ენა. ესაა მომენტი, როდესაც მესამე პირის თხრობა გაბატონდა და ჩაანაცვლა ეპისტოლარული ჟანრის რომანის პირველ პირში თხრობა; ყურადღება გამახვილდა პერსონაჟის მენტალური და ემოციური ცხოვრების გადმოცემაზე.

„მოთხრობილი მონოლოგი“, „ციტირებული მონოლოგისაგან“ განსხვავებით, იოლად არ ყალიბდება დამოუკიდებელ მხატვრულ/პროზაულ ტექსტად, ვინაიდან იგი, მიმართულია რა იმ პერსონაჟისაკენ, ვის ფიქრებსაც მესამე პირში გადმოცემს, თავის ენაში შეიცავს მთხრობელის ხმას და მონოლოგური ეფექტი, რომელსაც იგი ქმნის, ქრება იმ მომენტში, როცა ფიქციონალური ფაქტები კვლავ ჩნდება ტექსტში. ასე რომ, „მოთხრობილი მონოლოგი“ ცვალებადი ფორმაა, რომელიც სწრაფად უჩინარდება; იგი დამოკიდებულია მთხრობელის ხმაზე, რომელიც გადმოსცემს და გარემოიცავს მას და ამიტომაც თავადაც დამოკიდებულია ტონსა და კონტექსტზე (კონი 1983: 503).

ბევრ რომანში, სადაც მოთხრობილი მონოლოგი გამოყენებულია როგორც დომინანტური ტექნიკა პერსონაჟის ქვეცნობიერის წარმოსაჩენად, თხრობა იწყება ნეიტრალური და ობიექტური თხრობითი პოზიციიდან და მხოლოდ თანდათანობით ვიწროვდება ფიგურალურ თხრობაზე ფოკუსირებით. ტექსტში გამოხატული ემოციური სპეკულაციები შეუმჩნევლად იზიდავს მკითხველს, თითქოს ლივლივებს პროტაგონისტის გონებაში და გარეგან სამყაროში, ითვისებს მის შინაგან/გონების ენას, რომ ჩაწვდეს მთავარი პერსონაჟის წამიერ მოქმედებას ან მის გარემოცვას, თავისუფლად უბრუნდება ობიექტურ თხრობით საწყისს, სქემატურად გამოსახავს გარეგანი რეალობის ცვლილებებს, რაც მიმდინარეობს დიდი ხნის განმავლობაში.

მაშასადამე, „მოთხრობილი მონოლოგი“, საშუალებას აძლევს მოთხრობელს მოქსოვოს შინაგანი ფიქრების ნაკადი ერთდროულად რამდენიმე პერსონაჟის ქვეცნობიერში. ვირჯინია ვულფი ასეთი მულტი-ფიგურალური რომანის ოსტატია. კლარისას და პიტერის, სეპტიმუსის და რეციას, მისტერ რემზის და მისის რემზის მოთხრობილი მონოლოგი ერთმანეთში გადადის ხშირად ყოველგვარი მაკავშირებელი წინადადების გარეშე, მაგრამ ამ გადასვლებისას თხრობის ტონი იცვლება განსაკუთრებით პირის ნაცვალსახელების სქესის შეცვლასთან ერთად.

თავისუფალ ირიბ დისკურსს (free indirect discourse) მოიხსენიებენ როგორც თავისუფალ ირიბ მეტყველებას (free indirect speech), თავისუფალ ირიბ სტილს (free indirect style) ანდა თავისუფალ ირიბ ფიქრს (free indirect thought). მისი მთავარი თავისებურება ისაა, რომ მოქმედება თუ მეტყველება პერსონაჟის პოზიციიდან აღიქმება, რეალურად გამონათქვამის უკან ავტორი დგას, მაგრამ ნაწარმოების ფარგლებში ეს დისკურსი მხოლოდ პერსონაჟის თვალსაზრისიდან უნდა გავითავისოთ, მხოლოდ მისგან მომდინარედ უნდა აღვიქვათ (ვერდონკი 2010: 48–50). ერთ სიტყვაში ერთდროულად გაისმის ორი ხმის ექო – ავტორის და პერსონაჟის.

თავისუფალი ირიბი დისკურსის განსაზღვრისთვის მნიშვნელოვანი ფაქტორია პოზიცია/თვალსაზრისი (point of view), რადგან პერსონაჟის ფიქრები და მეტყველება

ჩაქსოვილია თხრობით სტრუქტურაში და შესაბამისად რთული მისახვედრია, მკითხველის წინაშე მთხრობელის პოზიციაა წარმოდგენილი, პერსონაჟის თუ ვინმეს ფიქრები ამ პერსონაჟის შესახებ. თხრობაში თავისუფალი ირიბი დისკურსის ამოსაცნობად ერთმანეთისგან უნდა გავმიჯნოთ პირდაპირი დისკურსი, ირიბი დისკურსი და დისკურსის ის 'თავისუფალი' ნაწილი, რომელიც ტექსტში თავისუფალ ირიბ მეტყველებას ქმნის.

ამ სამი ტიპის დისკურსის საილუსტრაციოდ რიო პასკალს შემდეგი მაგალითები მოჰყავს:

1.“He stopped and said to himself, ‘Is that the car I saw here yesterday?’ (პირდაპირი დისკურსი).

2.“He stopped and asked himself if that was the car he had seen there the day before?” (ირიბი დისკურსი).

3.He stopped. “Was that the car he had seen here yesterday?” (თავისუფალი ირიბი დისკურსი) (პასკალი 1977: 18).

როგორც ვხედავთ, თავისუფალ ირიბ დისკურსში გაერთიანებულია, ერთი მხრივ, პირდაპირი ნათქვამის (here, yesterday) ელემენტები, მეორე მხრივ – ირიბი ნათქვამისა (was, he had seen). სწორედ ეს ნაზავი იძლევა ავტორ-პერსონაჟის თანაარსებობის (დიალოგურობის) განცდას – იქ, სადაც, ერთი შეხედვით, დროისა და ადგილის ზმნიზედები ავტორის პოზიციიდან უნდა შეირჩეს (there, the day before), პერსონაჟის დრო და სივრცეა შემოთავაზებული (here, yesterday) (სოტიროვა 2013), თუმცა უმეტეს შემთხვევაში ძალიან რთულია, ლინგვისტურ დონეზე გაარჩიო, სად მთავრდება ავტორის ხმა და სად იწყება პერსონაჟი. ეს ორი პოეტოლოგიური კატეგორია ნაწარმოების ენობრივ სტრუქტურაში ხშირად „ერთ სულ და ერთ ხორც“ წარმოჩნდება (ოსიძე 2018).

პირდაპირი და ირიბი დისკურსის განსაზღვრისთვის ერთ–ერთი მნიშვნელოვანი კატეგორიაა დეიქსისი, რაც მოიცავს პერსონაჟის და მთხრობელის ადგილმდებარეობას. ზოსო ამტკიცებს, რომ დეიქსისი ძირითადად ეხება სივრცის და დროის ურთიერთობას და ყოველთვის ნაჩვენებია ინდივიდუალური პერსპექტივიდან. ამ მიზეზის გამო დეიქსისს მოიხსენიებენ როგორც სივრცით–დროით პოზიციას (ზოსო 2007: 28).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დეიქტიკური ცენტრი ყოველთვის წარმოდგენილია ინდივიდუალური პოზიციიდან, ამიტომაც შეიძლება იყოს მხოლოდ ერთი დეიქტიკური ცენტრი - ერთ–ერთი პერსონაჟი ან მთხრობელი. იმის გათვალისწინებით, თუ ამბის თხრობის პროცესში სად იმყოფებიან ისინი, ყალიბდება დეიქტიკური ცენტრი. პირდაპირი დისკურსის დეიქსისი ყოველთვის პროქსიმალურია ანუ, დეიქტიკური ცენტრი განლაგებულია პერსონაჟთან ახლოს ან დეიქტიკური ცენტრი თავად პერსონაჟია, ხოლო ირიბ დისკურსში დეიქსისი ყოველთვის დაშორებულია, ვინაიდან მთხრობელი გვიამბობს იმას, რაც პერსონაჟმა თქვა. მთხრობელი არ იმყოფება იმ ადგილას, სადაც მიედინება ფიქრები და აზრები. ირიბ დისკურსში სიტყვა ‘there’ გამოიყენება სიტყვა ‘here’ ნაცვლად, რაც იმის მანიშნებელია, რომ სივრცით–დროითი პოზიცია მთხრობელთან მდებარეობს და არა პერსონაჟთან. მეორე განმასხვავებელი ნიშანი დროის დეიქსისია – ‘the following day’ ‘tomorrow’-ს ნაცვლად. ‘the following day’ გვიჩვენებს, რომ მთხრობელმა გადმოგვცა ამბავი მას შემდეგ, რაც პერსონაჟმა ილაპარაკა. თუ მთხრობელი, თავის მხრივ, ასევე გამოიყენებს ‘tomorrow’-ს, იგი თავად პერსონაჟის მიერ გამოყენებული ‘tomorrow’-საგან განსხვავებულ დროში აღმოჩნდება, რადგან მთხრობელი სხვა დროით პერსპექტივაში გვიყვება უკვე განცდილ ამბავს.

როი პასკალის მიხედვით, თავისუფალი ირიბი დისკურსი მდებარეობს პირდაპირ და ირიბ დისკურს შორის. მასში გაისმის ორი ხმა, ორი ინტონაცია - პერსონაჟის და მთხრობელის. მიუხედავად იმისა, რომ დამახასიათებელი ნიშნები აღებული აქვს

ორივე თხრობის სტილისგან, მას მაინც მოიხსენიებენ როგორც 'ირიბს' (პასკალი 1977: 18). თავისუფალ ირიბ დისკურსს ირიბი დისკურსისგან აღებული აქვს წარსული დრო და მესამე პირის ნაცვალსახელის პოზიცია, ხოლო დიექტიკურ ცენტრად, ისევე როგორც პირდაპირი დისკურსის შემთხვევაში, პერსონაჟი რჩება. ასე რომ, ირიბ თავისუფალ დისკურსს ირიბი დისკურსისგან ნასესხები აქვს წარსული დრო და მესამე პირის ნაცვალსახელი, მაგრამ არ იყენებს ირიბი დისკურსისათვის დამახასიათებელ სიტყვათა შეთანხმებებს, როგორცაა, მაგალითად, 'she said' და შესაბამისად თავისუფალ ირიბ დისკურსში წინადადების ირიბი ნაწილი გამოტოვებულია. პირდაპირი და ირიბი დისკურსის ზემოთ მოყვანილი მაგალითები თავისუფალი ირიბ დისკურსში ასეთ ფორმას შეიძენდა: "He would return here to see her again tomorrow". ამ წინადადებაში ვლინდება თავისუფალი ირიბი დისკურსის ყველა ასპექტი: გამოყენებულია წარსული დროის ფორმა მესამე პირის ნაცვალსახელთან ერთად, დიექტიკური ცენტრი პერსონაჟია, რასაც აჩვენებს სიტყვა 'tomorrow'. წინადადება აგებულია მარტივი სინტაქსური ფორმით და არ ჩანს ირიბი ნაწილი. თავისუფალი ირიბი დისკურსის ერთადერთი დამახასიათებელი ნიშანი, რაც აკლია ამ მაგალითს, პერსონაჟის პერსონალური/პირადი ლექსიკაა, თავისი დამახასიათებელი მეტყველების სტილით.

ირიბი ფიქრი (thought report) ირიბი მეტყველების მსგავსია, სადაც მთხრობელი გადმოგვცემს პერსონაჟის ფიქრებს თხრობაში (მაგ: "She wondered where she was"). ეს უაღრესად მოქნილი თხრობის ტექნიკაა, რომელსაც პალმერი აიგივებს დ. კონისეულ „ფსიქო-ნარაციასთან“; ამ ტექნიკას თანამედროვე კვლევებში ასევე უწოდებენ „შინაგან ანალიზს“, „თხრობით ანალიზს“, „ყოვლისმცოდნე აღწერას“ და „ნარატიზებულ მეტყველებას“ (პალმერი 2004: 54).

მკვლევარი პალმერის მოსაზრებით თავისუფალი ირიბი ფიქრი, (free indirect discourse) ორი მეტყველების კატეგორიის - პირდაპირი ფიქრისა და ირიბი ფიქრის - სინთეზის შედეგია. ამ კატეგორიაში ერთმანეთს ერწყმის პირდაპირი ფიქრის



კატეგორიისათვის დამახასიათებელი პერსონაჟის სუბიექტურობა და ენა და ირიბი ფიქრის კატეგორიისათვის ნიშანდობლივი მთხრობელის პრეზენტაცია. მაგ.: “She stopped. Where the hell was she?” მეორე წინადადებაში გამოყენებული თავისუფალი ირიბი ფიქრის კატეგორია გვიჩვენებს პერსონაჟის სუბიექტურ განცდას (მთხრობელმა იცის, სად არის ის), მიმართავს პერსონაჟის დამახასიათებელ ენას (“Where the hell“), მაგრამ მესამე პირის ნაცვალსახელს „she“ და წარსული დროის ზმნას “was” იყენებს თხრობით დისკურსში. პირდაპირი ირიბი ფიქრის კატეგორიის საშუალებით შეიძლება როგორც მეტყველების, ასევე ფიქრის პრეზენტაცია. ამ კატეგორიას მოიხსენიებენ როგორც „თავისუფალ ირიბ სტილს“, “ორმაგ ხმას“. პალმერი მას აიგივებს დ. კონის „მთხრობილი მონოლოგის“ კატეგორიასთან. პალმერის აზრით, მრავალი ტერმინის არსებობა კიდევ ერთხელ ადასტურებს ამ თხრობითი კატეგორიების უპირატესობას ნარატოლოგიაში (პალმერი 2004: 55).

თავისუფალი ირიბი ფიქრის კატეგორია ბევრი ნარატოლოგის მსჯელობის საგანი გამხდარა. პალმერს მიაჩნია, რომ ამ თხრობის ტექნიკაში შერწყმულია პერსონაჟის სუბიექტურობა და ენა. თუ თხრობის ტექნიკაში არ ვლინდება პერსონაჟის არც სუბიექტურობა და არც მისთვის დამახასიათებელი ენა, მაშინ იკვეთება ფიქრის ირიბად გადმოცემის კატეგორია. პალმერი სვამს კითხვას, თუ რა ხდება, როდესაც მხოლოდ ერთი ნიშანია გამოკვეთილი? მკვლევარი იქვე პასუხობს: თუ თხრობაში პერსონაჟის სუბიექტურობა ვლინდება, ხოლო პერსონაჟის ენა უარყოფილია, მაშინ საქმე გვაქვს თავისუფალი ირიბი ფიქრის ტექნიკასთან. მაგ.: “She stopped. Where was she?”; ხოლო თუ პერსონაჟისთვის დამახასიათებელი ენა ვლინდება და უგულებელყოფილია პერსონაჟის სუბიექტურობა, გამოყენებულია შეფერილი ირიბი ფიქრის ტექნიკა (coloured thought report), მაგ.: “She wondered where the hell she was”. აქ მთხრობელის ენა შეფერილია პერსონაჟის იდიომატური გამოთქმით.

პალმერის მოსაზრებების შეჯამების საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ პირდაპირი ფიქრის კატეგორია, ისევე როგორც თავისუფალი ირიბი ფიქრი,

შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას შინაგანი მეტყველებისთვის, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ სხვა თეორეტიკოსების მოსაზრებებს, ამ ტექნიკის საშუალებით მთხრობელს ასევე შეუძლია აჩვენოს გონების/ცნობიერების სხვა, ბუნდოვანი და გაურკვეველი სფეროები, ფიქრის ირიბად გადმოცემის ტექნიკა კი მოსახერხებელია როგორც გონების ყველა ასპექტის პრეზენტაციისთვის, ასევე შინაგანი მეტყველებისთვის. მიგვაჩნია, რომ თხრობაში ერთმანეთისაგან უნდა გაიმიჯნოს ფიქრის და მეტყველების კატეგორიები. ცნობიერების/ფიქრის პრეზენტაცია მეტყველებამდელ დონეს მიეკუთვნება და არანაირი ვერბალური თუ კომუნიკაციური საფუძველი არ გააჩნია. ცნობიერების ნაკადის რომანებში ინტენსიურად გამოყენებული შინაგანი მონოლოგი და თავისუფალი ირიბი დისკურსი კი მაინც ვერბალურ სტრუქტურებად მიგვაჩნია.

„ცნობიერების ნაკადის“ რომანში დარღვეულია სტრუქტურული ჩარჩო, სიუჟეტი მოკლებულია კაუზალობას, ლინეარულობას; სიუჟეტის განვითარების პროცესში არ იკვეთება მწყობრი, თანმიმდევრული კომპოზიცია თავისი ექსპოზიციით, კვანძის შეკვრით, კულმინაციით, კვანძის გახსნითა და ფინალით; სიუჟეტი მონტაჟის ტექნიკის საშუალებით იკვრება; ყოვლისმცოდნე ავტორი და მისი პერსპექტივა/პოზიცია მოკლებულია ყოველგვარ ტოტალობას ან ჩანაცვლებულია შინაგანი ხედვის პერსპექტივით.

თხრობა „შინაგან მონოლოგს“, პერსონაჟის შინაგან განცდას ეფუძნება. ტექსტში სრულიად გამქრალია ე. წ. აუქტორიალური თხრობა/მთხრობელი. ტექსტში მოქმედება არ მიდის ლოგიკურ ფინალამდე, არ შეიცავს არანაირ სწორხაზოვან განვითარებას, რომ მივიდეს საბოლოო წერტილამდე. თხრობა შესაძლოა განვითარდეს ნებისმიერი მიმართულებით, შესაძლოა წრიული სტრუქტურითაც (ბრეგამე 2018: 43).

შესაბამისად, ტექსტებში გამოყენებული ენა კარგავს რაციონალურ ფუნქციას და ირგებს ირაციონალური სამყაროს გამოსახვის ფუნქციას. მოდერნისტულ ტექსტებში

ხდება გამოყენებული „ენის თემატიზება“, ანუ ენა გარესამყაროს სრულყოფილ ასახვას კი არ ემსახურება, არამედ აღწერს თავის თავს უსასრულო ვერბალურ კომბინაციათა თამაშში და ასე ავლენს წინააღმდეგობრივ დამოკიდებულებას რეალური სამყაროს მიმართ. დაშლილი, ფრაგმენტირებული, დანაწევრებული სამყაროს გამოსახვა ენაზეც ადეკვატურად ზემოქმედებს. სწორედ ამიტომ, დეფორმირებული და ფრაგმენტული ენით ხდება იგივე არასტაბილური, დაშლილი, დანაწევრებული რეალური სამყაროს წარმოსახვა.

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ „მოდერნისტი“ პერსონაჟის შინაგანი განცდების, ფიქრების, ცნობიერ აზრების წარმოჩენა ხელოვნურად აღიქმება მკითხველის მიერ, რადგან შეუძლებელია ჩაწვდე ნებისმიერი პერსონაჟის შინაგან სამყაროს. ამის გათვალისწინებით, მოდერნისტმა მწერლებმა შეიმუშავეს და განავითარეს თხრობის ნაირგვარი ტექნიკა, რომელიც უზრუნველყოფს პერსონაჟის შინაგანი, სუბიექტური განცდების, მისი მენტალური სამყაროს წარმოჩენას სხვადასხვა პერსპექტივით/პოზიციით.

„მოდერნისტი“ პერსონაჟი ხასიათდება არამყარი ქცევით, მუდამ გაუცხოებულია საკუთარი თავის მიმართ, თითქოს დაკარგული აქვს თვითიდენტობა, ვერ ავლენს ინდივიდუალურ თვისებებს და ცდილობს გაემიჯნოს სოციალურ სამყაროს. ასეთი პერსონაჟი მუდმივად ექვემდებარება საკუთარი არაცნობიერის წიაღიდან წამოსულ არაცნობიერ სწრაფვას, შესაბამისად ვერასდროს დგამს გააზრებულ ნაბიჯს (ბრეგაძე 2018: 42).

შესაბამისად, „ცნობიერების ნაკადის“ რომანში ჩნდება ინტერესი ფიქრთა/აზრთა დინების, ცნობიერების ნაკადის პრეზენტაციის ფორმებისა და საშუალებებისადმი. არსებობს უამრავი გამოკვლევა მეტყველებისა და ფიქრის პრეზენტაციის კატეგორიებზე და მათი აღმნიშვნელი ნაირგვაროვანი ტერმინოლოგია, რომელთაგან ყველაზე ხშირად გამოიყენება შინაგანი მონოლოგი, თავისუფალი ირიბი დისკურსი და ცნობიერების პრეზენტაცია. ჩვენი ერთ-ერთი მიზანი ისიცაა, დავადგინოთ

გამოხატვის ის ფორმები თუ საშუალებები, რომლებიც უზრუნველყოფს ფიქრის/ცნობიერების პრეზენტაციას ენის მეშვეობით ვირჯინია ვულფის რომანებში.

ამრიგად, ექსპერიმენტული თხრობის ტექნიკა მკაფიოდ გამოვლინდა „ცნობიერების ნაკადის“ რომანში. ცნობიერების სრულყოფილი აღწერა მოითხოვდა ახალი მხატვრული ტექნიკის გამოგონებას ან ძველი ტექნიკის ხელახალ გააზრებას. შესაბამისად, „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკა ლიტერატურული კრიტიკის მსჯელობის საგნად იქცა. „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკა სხვადასხვაგვარად ვლინდებოდა და განსხვავებულ ფორმებს იძენდა თითოეულ რომანში, რასაც გაურკვევლობა მოჰყვა. სხვადასხვა მწერალი სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ ხერხებს იყენებდა თავისი პერსონაჟების „ცნობიერების ნაკადის“ გადმოსაცემად.

**თავი 2. თხრობის ტექნიკა ვირჯინია ვულფის რომანში მისი დელოუი**

## 2.1. მულტიპერსპექტიული თხრობა, მონოლოგის ტიპები და თავისუფალი ირიბი დისკურსი. მონტაჟის ტექნიკა.

*With their simple tools and primitive materials, it might be said,*

*Fielding did well and Jane Austen even better, but compare*

*their opportunities with ours!*

Virginia Woolf<sup>3</sup>

ვირჯინია ვულფის რომანებში გამოყენებული თხრობის სხვადასხვა პერსპექტივის განსაზღვრისათვის მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, განვიხილოთ მეტყველებისა და ფიქრის პრეზენტაციის ყველაზე გავრცელებული კატეგორიები: მოთხრობილი მონოლოგი; პირდაპირი, ირიბი და თავისუფალი ირიბი დისკურსი და მულტიპერსპექტიული თხრობა.

თხრობის ტექნიკა „მოთხრობილი მონოლოგი“ (“narrated monologue”) საფრანგეთსა და გერმანიაში მოიხსენიება როგორც *style indirect libre* და *erlebte Rede*. პირველად ამ თხრობის ტექნიკით დაინტერესდნენ გრამატიკოსები და ლინგვისტები. მოგვიანებით ეს ცნება ისეთი ცნობილი ლიტერატურისმცოდნეების განხილვისა და მსჯელობის საგანად იქცა, როგორცაა: ლეო სპიცერი, ოსკარ ვალზელი და ალბერ ტიბო. 1950-იან წლებში ამ ფენომენის მიმართ განსაკუთრებული ინტერესი შეიმჩნევა გერმანიაში. ტერმინი *erlebte Rede* ფართო თეორიული მსჯელობისა და განხილვის საგნად იქცა, ვინაიდან ამ ცნებით განსაზღვრავდნენ მხატვრული ლიტერატურის დამახასიათებელ ნიშნებს, რომანის ტიპოლოგიას, თხრობითი ენის ბუნებას და თანამედროვე თხრობითი პრაქტიკის განვითარებას. ფრანგი სტრუქტურალისტების ნარკვევებში *style indirect libre* ნაკლებად ცენტრალურ როლს თამაშობს, ვინაიდან მათი ინტერესის სფეროში მაკროსტრუქტურები უფრო ექცევა, ვიდრე მიკროსტრუქტურები.

---

<sup>3</sup> „თავიანთი მარტივი ხერხებითა და პრიმიტიული მასალით, შეიძლება ითქვას, რომ ფილდინგმა ბევრს მიაღწია და ჯეინ ოსტინმა კიდევ უფრო მეტს, მაგრამ შეადარეთ მათი შესაძლებლობები ჩვენსას!“ (ვირჯინია ვულფი). (თარგმანი ჩემია - ა. წ.)

ნარატიული დისკურსის შესწავლის პროცესში ჟენე, თოდოროვი და სხვები სისტემური ანალიზისას ყურადღებას ამახვილებდნენ გვარის, ასპექტის და სხვადასხვა ფართო ცნების შესწავლაზე.

სრულიად განსხვავებული ვითარებაა ინგლისურ და ამერიკულ ლიტერატურულ კრიტიკაში, სადაც მოთხრობილი მონოლოგის ტექნიკას, ფაქტობრივად, არანაირი ყურადღება არ ექცეოდა. ასეთი სკეპტიკური და უარყოფითი დამოკიდებულება ამ ტექნიკის მიმართ გაკვირვებასაც იწვევდა, ვინაიდან ინგლისელი რეალისტი მწერალი ჯეინ ოსტინი იყო პირველი, ვინც ფართო მასშტაბით გამოიყენა ეს ფორმა. ადამიანის ქვეცნობიერის წარმოსაჩენად მოთხრობილი მონოლოგის ტექნიკას მიმართავდნენ ისეთი ავტორები, როგორც იყვნენ ჰენრი ჯეიმზი, დევიდ ჰერბერტ ლორენსი, ჯეიმზ ჯოისი (ადრეულ შემოქმედებაში) და ვირჯინია ვულფი. მიუხედავად ამისა, ცნობილი თეორეტიკოსები და ისტორიკოსები, მაგ. დევიდ დეიჩისი და იან უოტი უგულვებელყოფდნენ ამ ტექნიკას; კრიტიკოსი უეინ ბუთი იცნობდა ამ ტექნიკას გერმანული სახელწოდებით *erlebte Rede*, თუმცა არ აღიარებდა მას, როგორც იშვიათი სტილური სიზუსტის გამომხატველ ტექნიკას. თუმცა აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს ფენომენი არ დარჩენილა სრულიად შეუმჩნეველი კონკრეტულ ტექსტებში. მოთხრობილი მონოლოგის ტექნიკა ბევრ გამოკვლევაში სათანადოდაა აღწერილი, მაგრამ საბოლოო ჯამში იგი მაინც მხოლოდ ამა თუ იმ კონკრეტული ავტორის წერის ტექნიკისა თუ მხატვრული მეთოდისათვის დამახასიათებელ ნიშნადაა მიჩნეული. მაგალითად, უილიამ შუტე ნაშრომში *Introduction to 20<sup>th</sup> Century Interpretations of A Portrait of the Artist as a Young Man* (1968) აანალიზებს მოთხრობილი მონოლოგის ტექნიკას ჯოისის რომანში *ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას* და აღწერს მას როგორც სტივენის ცნობიერების ნაკადისა და ტრადიციული მესამე პირში თხრობის სინთეზს (შუტე 1968: 12). დევიდ დეიჩისის მიხედვით, ვულფის მიერ *მისის დელოუეი*-ში გამოყენებული ტექნიკა ერთგვარი „კომპრომისია ირიბ/ირიბად გადმოცემულ ფიქრსა და ცნობიერების პირდაპირ,

შეულამაზებელ/არარედაქტირებულ გადმოცემას/ტრანსკრიპციას შორის (დეიჩისი 1963 (ბ): 72).

სტიუარტ როზენბერგი ნაშრომში *The Match in the Crocus: Obtrusive Art in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway* (1967) აღნიშნავს, რომ ვულფმა ოსტატურად და მიზანმიმართულად დამალა ის მკაფიო და ხელშესახები სადემარკაციო ხაზი, რომელიც სავარაუდოდ ერთმანეთისაგან ჰყოფს შინაგან და გარეგან სინამდვილეს მხატვრულ პროზაში (როზენბერგი 1967: 217). ზემოთ განხილული მოსაზრებებიდან ნათლად ჩანს, რომ ვულფისა და ჯოისის თხრობის ტექნიკა ერთსა და იმავე ტიპს თუ კატეგორიას განეკუთვნება. დ. კონის მიაჩნია, რომ აუცილებელია ასეთი გავრცელებული სტილური ფენომენის განმარტება და სტანდარტული ლიტერატურული ტერმინის, როგორც ზოგადად დადგენილი ნორმის ინდივიდუალური გამოხატულების ნიმუშის, ევრისტიკული ღირებულების ('heuristic value') ზუსტი განსაზღვრა (კონი 1983: 499).

ბოლო წლებში ბრიტანელი და ამერიკელი ლინგვისტები უმეტესად იყენებენ ფრანგული ენიდან გადმოთარგმნილ ტერმინს „თავისუფალი ირიბი სტილი“. ამ ლიტერატურული ტექნიკის ყურადღების ცენტრში მოქცევამ ნაყოფიერი ნიადაგი მოამზადა ლინგვისტთა და ლიტერატორთა თანამშრომლობისათვის. ინგლისურენოვან ნაშრომებში იგრძნობა ფრანგული და გერმანული ლიტერატურული კრიტიკის გავლენა. მაგალითად, ლინგვისტი უილიამ ო. ჰენდრიქსი „თავისუფალი ირიბი სტილის“ ფენომენს გამოყოფს როგორც ერთ–ერთ მთავარ საკითხს, რომელმაც განავრცო ლინგვისტიკის კვლევის საზღვრები (ჰენდრიქსი 1967: 38–40). ინგლისში „თავისუფალი ირიბი სტილის“ ტექნიკის კვლევაზე ყურადღება გაამახვილა ლინგვისტური სტილისტიკის მკვლევართა ჯგუფმა ლიდსის უნივერსიტეტიდან ფილოლოგ სტივენ ულმენის ხელმძღვანელობით. ულმენის ნაშრომი *Reported Speech and Internal Monologue in Flaubert* (ულმენი 1964) დღესაც საუკეთესო კვლევადაა მიჩნეული ინგლისურენოვან

კრიტიკაში. ასევე მნიშვნელოვანია პოლ ჰერნადის *Dual Perspective: Free Indirect discourse and Related Techniques* (ჰერნადი 1972) და დორით კონის *Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style* (1966).

დორით კონი ნაშრომში *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1983) გამოყოფს ცნობიერების პრეზენტაციის სამ ფუნდამენტურ კატეგორიას რომანში: ციტირებული მონოლოგი ('quoted monologue'), ფსიქონარაცია ('psycho-narration') და მოთხრობილი მონოლოგი ('narrated monologue') (კონი 1983: 493-514).

ციტირებულ მონოლოგში გამოყოფილია დრო და პირის ნაცვალსახელი, რითაც ის განსხვავდება ფსიქო-ნარაციისა და მოთხრობილი მონოლოგისაგან. ეს განსხვავება, მაგალითად, აშკარად შეიმჩნევა ჯოისის პროზაში, სადაც უარყოფილი ექსპლიციტური ციტირება, შესავალი და მენტალური ზმნები, რაც განპირობებულია გრამატიკული დამოუკიდებლობით. ქვემოთ მოყვანილი სქემა კარგად აჩვენებს ფიქრის პრეზენტაციის სამ განსხვავებულ ტექნიკას:

#### *Quoted Monologue*

He thought: I am late

He thought: I was late

He thought: I will be late

#### *Narrated Monologue*

He was late

He had been late

He would be late

#### *Psycho – Narration*

He knew he was late



He knew he had been late

He knew he would be late

მოთხრობილი მონოლოგის ტექნიკით გამართულ წინადადებაში, ისევე როგორც ციტირებულ მონოლოგში, გამოთქმული აზრი მოთავსებულია წინადადების მთავარ ნაწილში, ფსიქონარაციასთან კი მას საერთო აქვს დროის სისტემა და მესამე პირის ნაცვალსახელი (კონი 1983: 496).

როდესაც ფიქრის პრეზენტაცია ხდება კითხვით წინადადებაში, სიტყვათა წყობა პირდაპირ დისკურსსა და მოთხრობილ მონოლოგში წარმოგვიდგება; იზრდება მსგავსება ციტირებულ მონოლოგთან და მატულობს განსხვავება ფსიქო-ნარაციულ თხრობასთან (კონი 1983: 497):

#### *Quoted Monologue*

He thought: Am I late?

#### *Narrated Monologue*

Was he late?

#### *Psycho – narration*

He wondered if he was late

თავისი მნიშვნელობით და ფუნქციით მოთხრობილი მონოლოგი იკავებს შუალედურ პოზიციას ციტირებულ მონოლოგსა და ფსიქო-ნარაციას შორის. ამ ტექნიკის გამოყენებისას პერსონაჟი მიმართავს იმიტირებულ ენას, რადგან იგი საკუთარ თავს ესაუბრება. პერსონაჟი ირგებს მთხრობელის/ნარატორის როლს და იმ ენობრივი და გრამატიკული ფორმებით აპელირებს, რომლებსაც საკუთარ თავთან საუბრისას პირდაპირი ფიქრთა ნაკადის წარმოსაჩენად იყენებს. რომანში გაისმის ორმაგი ხმა - მთხრობელის და პერსონაჟის, ეს ორაზროვნება კი თავისთავად ქმნის გაურკვეველობას მოთხრობილ მონოლოგსა და ცნობიერების ენას შორის. თხრობის პროცესში

მოთხრობილი მონოლოგის ფუნქცია იცვლება - იგი თითქოს უახლოვდება ფსიქონარაციული ტექნიკის საზღვრებს და პერსონაჟის ფიქრების ექსპლიციტური პრეზენტაციის შთაბეჭდილება იქმნება; ხოლო როდესაც პერსონაჟის დისკურსი თხრობით სახეს იძენს, წარმოიქმნება განცდა, რომ მოთხრობელი გვიხატავს პერსონაჟის გაურკვეველ, ბუნდოვან გრძნობებს. ამიტომ, ვფიქრობთ, რომ მოთხრობილი მონოლოგი საუკეთესო ტექნიკაა პერსონაჟის ცნობიერების ნაკადის, მისი შინაგანი განცდების გამოსახატად.

შესაბამისად, მოთხრობილ მონოლოგში ფიქრის ენა მესამე პირის თხრობად ტრანსფორმირდება. სწორედ ეს თხრობის ტექნიკა წარმოგვიდგენს პერსონაჟის ფიქრებს მისივე საკუთარი/პერსონალური/ინდივიდუალური იდიომატური გამოთქმებით, თუმცა თხრობა მესამე პირში მიმდინარეობს. გრამატიკული პირის ცვლილება უნდა აღვიქვათ როგორც თხრობა შინაგანი მონოლოგის საშუალებით, რაც ერთგვარი ლაკმუსის ქაღალდია, რომელმაც მკითხველს უნდა გაუქარწყლოს ეჭვი, რომ თხრობა გარეგანი მოთხრობელის ჩარევის შედეგი კი არ არის, არამედ პერსონაჟის გონებიდან მომდინარეობს.

მოდერნისტული რომანის თხრობის სპეციფიკაზე მსჯელობისას დ. კონი აღნიშნავს, რომ „მოდერნისტ“ პერსონაჟებს, ვთქვათ, შექსპირის პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, აკლიათ იდიოსინკრეტულობა, ანუ ხასიათის მკვეთრად გამოკვეთილი ინდივიდუალური ნიშნები. მათ მიერ მონათხრობი მონოლოგი შედარებით მარტივი ამოსაცნობია (კონი 1983: 494). მაგალითად, ვირჯინია ვულფის რომანში *მისის დელოუეი* ერთ-ერთი პროტაგონისტი სეპტიმუს უორენ სმიტი, პირველი მსოფლიო ომის ვეტერანი, რეგენტ პარკშია; მისი მეუღლე ლუკრეცია იხსნის საქორწინო ბეჭედს:

Was it that she had taken off her wedding ring? “My hand has grown so thin,” she said. “I have put it in my purse,” she told him. He dropped her hand. Their marriage was over, he thought, with agony, with relief. The rope was cut; he mounted, he was free as it was decreed that he, Septimus, the lord of men, should be free; alone (since his wife had

thrown away her wedding ring; since she had left him), he, Septimus, was alone, called forth in advance of the mass of men to hear the truth, to learn the meaning, which now at last, after all the toils of civilisation Greeks, Romans, Shakespeare, Darwin, and now himself was to be given whole to... “To whom”? he asked aloud (ვულფი 2003: 50-51).

აღბათ, იმიტომ, რომ ლუკრეციამ ნიშნობის ბეჭედი მოიძრო? „თითი იმდენად დამისუსტდა, რომ ბეჭედი მძვრებოდა. ჩანთაში შევინახე“, - აუხსნა მან. სექტიმუსმა ხელი გაუშვა და გაიფიქრა, რომ ქორწინება დასრულდა. გული ეტკინა, თუმცა, მალე შვებით ამოისუნთქა. თოკი გადაჭრილი იყო. ის დაფარვატებდა. თავისუფალი იყო. იქ, მაღლა, ზეცაში, ეწერა, რომ ამქვეყნიური ღმერთი, სექტიმუსი, თავისუფალი იყო (ლუკრეციამ ხომ ნიშნობის ბეჭედი გადააგდო და ის მიატოვა). მხოლოდ მას ხვდა პატივი, ბრბოზე ადრე შეეტყო ჭეშმარიტება, რომელიც ამდენი საუკუნის განმავლობაში უდიდეს მოაზროვნეთა დაუღალავი შრომის, ცივილიზაციის, ბერძნების, რომაელების, შექსპირის, დარვინის (და თავად სექტიმუსის) შემდეგ გაცხადდებოდა... „ვისთვის? ვისთვის?“ შესძახა მან (ვულფი 2012:71).

ამ ნაწყვეტის ნაწილებად დაყოფა ნათლად აჩვენებს, რომ სტანდარტული ენა ირგებს ნიღბის ფუნქციას, ენა არ ფარავს სექტიმუსის დეფორმირებულ ფიქრებს, არამედ ითავსებს ფარულ/შენიღბულ როლს, საიდანაც გაისმის ქვეცნობიერის ხმა; დეფორმირებული, არასტაბილური სინამდვილე გამოისახება ასევე დეფორმირებული, არასტაბილური, ირაციონალური ენით. ყოველ წინადადებაში ვლინდება სექტიმუსის მანიაკალური, აკვიატებული ლტოლვების, არაჯანსაღი სულიერი მდგომარეობის ნიშნები. ეს ნაწყვეტი, ლოგიკური სინტაქსით, ენობრივ-გრამატიკული წესების სრული დაცვით გამართული, სავსე იქნებოდა კითხვის ნიშნებით, ძახილის ნიშნებით, გამეორებებით, კოლოკვიალიზებით, რომლებიც სრულად გადაფარავდნენ ლექსიკურ, სინტაგმატურ და პრაგმატულ დონეებს; ამ შემთხვევაში კი შინაარსი და სტილი დამაჯერებელი გახდება, თუ ჩვენ მას აღვიქვამთ, როგორც ქვეცნობიერი ფიქრების უშრეტი ნაკადის ვერბალიზებულ

მონოლოგს, სადაც ფიქრებსა და სიტყვებს შორის ფარული კავშირია, მოთხრობილი მონოლოგი კი ქვეცნობიერის მკრთალ შუქს ასხივებს და თანდათანობით წყდება კავშირი ვერბალურ გამომსახველობით საშუალებებთან (კონი 1983: 495–96).

“The rope was cut, he mounted; he was free“ (ვულფი 2003: 51). მაგალითად, ეს წინადადება, კონტექსტიდან მოწყვეტით, მკითხველმა შეიძლება განსხვავებულად აღიქვას, კონტექსტის გათვალისწინებით კი იგი მიხვდება, რომ ფსიქიკურად დაავადებული სეპტიმუსი ზის რეგენტ პარკში და საკუთარი შინაგანი განცდებისა თუ ფიქრების ინტერპრეტირებას ცდილობს; კერძოდ, იგი თოკს აიგივებს საქორწინო ბეჭედთან. რომანში მოთხრობილი მონოლოგის ტექნიკით გამართული წინადადებები უნდა გავიაზროთ ავტორის პერსპექტივიდან და არა მოთხრობელის პოზიციიდან (მოთხრობელის როლს სხვადასხვა პერსონაჟი ირგებს და მიმდინარე ამბებსაც მათი პოზიციიდან/თვალთახედვის კუთხიდან ვეცნობით), თორემ შეიძლება თხრობით/მოთხრობილ სიტუაციაში ნათლად ვერ გავერკვეთ.

საბოლოოდ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ მოთხრობილი მონოლოგი ცნობიერების ნაკადის, ფიქრთა/აზრთა დინების გამოხატვის რთული და ადეკვატური ტექნიკაა, რომელსაც საფუძვლად არაპირდაპირი/ირიბი მეტყველება უდევს. ვ. ვულფიც პერსონაჟების მოუწესრიგებელი და ქაოტური ქვეცნობიერი სამყაროს საჩვენებლად უპირატესობას ირიბი, არაპირდაპირი თხრობის ტექნიკას ანიჭებდა. მოთხრობილი მონოლოგის ტექნიკას შეუძლია გამოავლინოს და იმავდროულად შენიღბოს ქვეტექსტში მოთავსებული დედააზრი. თხრობის ეს ტექნიკა მოითხოვს ინტელექტუალურ მკითხველს, რომელმაც უნდა ამოხსნას მინიშნებებით სავსე თხრობის თავსატეხები, ენიგმები, ენობრივი თამაშები და კალამბურები, გაშიფროს კომპლექსური კონტექსტუალური, სემანტიკური, სინტაქსური თუ ლექსიკური შრეები. ჩვენი მოსაზრების განსამტკიცებლად მოვიყვანთ გერმანელი თეორეტიკოსის, მოსაზრებას მოთხრობილი მონოლოგის ტექნიკის შესახებ:

It lights up with vivid hues a realm that the reporting and describing narrator deliberately tones down by keeping it at a distance from himself. It creates this effect far more readily than a narrative containing occasional monologues, where a more perceptible contrast exists between pure report and quoted thought. Its stirring effect depends on the fact that it is barely discernible to the naked eye: the device is irresistible precisely because it is apprehended almost unconsciously” (ვალცელი 1968: 228).

იგი (იგულისხმება მოთხრობილი მონოლოგის ტექნიკა - ა. წ.) ნათელს ჰფენს იმ არეალს, რომელსაც ამბის გადმომცემი და აღმწერი მოთხრობელი განზრახ აფერმკრთალებს მისგან დისტანცირების გზით. ის ამ ეფექტს გაცილებით უფრო ძალდაუტანებლად ქმნის, ვიდრე ნარატივი, რომელიც შიგადაშიგ მონოლოგებსაც მოიცავს, სადაც უფრო საგრძნობია კონტრასტი პირდაპირ გადმომცემასა და ციტირებულ ფიქრს შორის. მის ეფექტურობას განსაზღვრავს ის ფაქტი, რომ იგი ძნელად გასარჩევია შეუიარაღებელი თვალისათვის: თვალისათვის: ამ ხერხისათვის გვერდის ავლა სწორედ იმიტომაა შეუძლებელი, რომ იგი კიდევ უფრო იმიტომ არის ეფექტური, რომ იგი თითქმის გაუცნობიერებლად აღიქმება.

ჩვენ კვლევისას ვეყრდნობით დ. კონის თეორიულ დებულებებს და ვიყენებთ მისეულ ტერმინს “მოთხრობილი მონოლოგი“ (“narrated monologue”), რომელიც ინგლისურენოვანი ეკვივალენტია გერმანული და ფრანგული ტერმინებისა *style indirect libre* და *erlebte Rede*. კონი აღნიშნავს, რომ ამ ტექნიკის საშუალებით შესაძლებელია თხრობაში როგორც პერსონაჟის ჩუმი, შინაგანი ფიქრის, ასევე მსგავსი სასაუბრო, სამეტყველო დისკურსის გადმომცემა, სადაც ვლინდება იდენტური ლინგვისტური თვისებები (კონი 1983: 499). კონი აცნობიერებს საკითხის სირთულეს და ამ მრავალწახნაგოვანი პრობლემის მხოლოდ კონკრეტულ მხარეს იკვლევს. ის ირჩევს ტერმინ „შინაგან მონოლოგს“, რომელიც თხრობით პერსპექტივაში თავისი მნიშვნელობით მოიცავს „ჩუმ ფიქრს“ (silent thought), უშრეტად და უწყვეტად რომ მიმდინარეობს ადამიანის ქვეცნობიერში. პრობლემის ეს ასპექტი უფრო

საინტერესოდ და რთულადაა გაანალიზებული ინგლისურენოვან ლიტერატურულ კრიტიკაში და ინგლისური ტერმინი უკეთ გადმოსცემს მის ძირითად მნიშვნელობას, ვიდრე გერმანული და ფრანგული ტერმინები.

როგორც იან უოტი აღნიშნავს *რომანის წარმოშობის* ეპილოგში, ჯეინ ოსტინი პირველი მწერალი იყო, რომელიც ხშირად და ინტენსიურად იყენებდა მოთხრობილ მონოლოგს. მან გააერთიანა რიჩარდსონისა და ფილდინგის მხატვრული მიმართულებები და რომანის განვითარების საკუთარი ხედვა ჩამოაყალიბა, რომელიც საბოლოოდ ჰენრი ჯეიმზთან განხორციელდა. ოსტინი თავის მოთხრობილ მონოლოგებში ზუსტად გამოხატავს ეპისტოლარული პროზის ჭეშმარიტ არსს და აჯამებს მას მესამე პირის თხრობაში. ი. უოტს საილუსტრაციოდ მაგალითი მოჰყავს ჯ. ოსტინის რომანიდან *ემა* (მე-16 თავი), სადაც პერსონაჟის შინაგანი კრიზისი გადმოცემულია შინაგანი მონოლოგით ყოველგვარი ბრჭყალების გარეშე (უოტი 2001: 296–297). აქ შენარჩუნებულია შინაგანი დისკურსის რიტმული სქემა, მოთხრობილი მონოლოგი პირდაპირ გადადის თხრობის ენაში ყოველგვარი ბრჭყალებისა და ავტორისეული ახსნა-განმარტებების გარეშე.

მამასადამე, იმპრესიონისტმა და ექსპრესიონისტმა მწერლებმა გერმანიაში და „ცნობიერების ნაკადის“ რომანის წარმომადგენლებმა ინგლისში თანდათანობით შექმნეს იმ ტიპის რომანი, სადაც დომინირებდა პერსონაჟის მენტალური რეაქციები წამიერ/მეყსეულ თავგადასავალზე; მათ აღმოაჩინეს „მოთხრობილი მონოლოგი“, ტექნიკა, რომელიც მარტივად მოერგებოდა ახალ მოთხოვნებს. „ციტირებული მონოლოგისაგან“ განსხვავებით, მას არ ჭირდებოდა ჯოისისებური რევოლუცია, რათა პერსონაჟის შინაგანი ცხოვრების გამოსახვის მხატვრულ საშუალებად ქცეულიყო. მოთხრობილი მონოლოგი მეოცე საუკუნის პროზის ერთ-ერთ მთავარ სტილურ მახასიათებლად იქცა. ეს თხრობის ტექნიკა აქტუალური იყო როგორც შედარებით უფრო კონსერვატორი რომანისტებისთვის (ტომას ვულფი, დეივიდ ჰერბერტ ლორენსი, თომას მანი), ასევე ისეთი ექსპერიმენტული სტილის

მწერლებისთვის, როგორცაა ვირჯინია ვულფი, ჰერმან ბროხი, ნატალი საროტი, ალან რობ-გრიე და სხვ. განსხვავება არსებობს მხოლოდ მოთხრობილი მონოლოგის თხრობით კონტექსტთან კავშირის თვისობრივ ხასიათში. მაგალითად, *მისის დელოუეი*-ში თხრობითი კონტექსტი მოთხრობილი მონოლოგის დამხმარე საშუალებაა.

ვულფის თხრობის ტექნიკა გამუდმებით იცვლება რომანში. მაგალითად, რეალური ცხოვრება აღწერილია ეპიზოდში, როდესაც კლარისა ყიდულობს ყვავილებს - სწორედ ამ დროს რომანში წყდება პერსონაჟის ცნობიერების ნაკადი, რაც შინაგანი მონოლოგის საშუალებით მიიღწევა, მოგვიანებით ისევ განახლდება, როდესაც კლარისა კვლავ საკუთარ შინაგან სამყაროს უღრმავდება და ფიქრებში იძირება. გარდა ამისა, რომანში მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების შინაგანი მონოლოგი და ცნობიერების ნაკადი შეუმჩნეველია, რაც რომანს მისტიკურ ელფერს სძენს. გაუჩინარებული ყოვლისმცოდნე ავტორის ხმას ვულფი ანაცვლებს მთხრობელის ხმით (narrative voice), რომელიც ძალდაუტანებლად მოძრაობს პერსონაჟების გონებას შორის, არღვევს საზღვრებს სხვადასხვა პერსონაჟის შინაგან მონოლოგებს შორის. მთხრობელი არ ცვლის თავის ტონს, არც საკუთარი ლექსიკით იჭრება პერსონაჟის გონებაში. ამ მეთოდით ვულფი ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ მათი ცნობიერების ნაკადი ერთიანდება ერთ დიდ უნივერსალურ ცნობიერების ნაკადად, რასაც ვულფი უწოდებს ცხოვრებას. როგორც ტერეზა პრუდენტი აღნიშნავს, მთხრობელი შუალედური პოზიციის დაჭერით უფრო ღრმად იჭრება პერსონაჟის შინაგან სამყაროში. ვულფი რთავს ნებას მთხრობელს შეაღწიოს კლარისას გონებაში და არასდროს განსაჯოს ან განმარტოს მისი ქმედება. ავტორი მკითხველს მიანდობს განსასჯელად კლარისას საქციელს (პრუდენტი 2011: 129). როდესაც კლარისა მოძრაობს ლონდონის ქუჩებში, მისი ფიქრები გადადის ქვეცნობიერში. კლარისას ვეცნობით მის გარეგან რეალობაში, სადაც იგი სვამს კითხვებს ცხოვრებაზე - თუ რატომ აირჩია რიჩარდი პიტერის ნაცვლად; რატომ ვერ ანებებს თავს სელიზე ფიქრს და სხვ. პერსონაჟის გონების ღრმა ანალიზით მკითხველმა უფრო ბევრი იცის

პერსონაჟებზე, ვიდრე საკუთარ თავზე. კლარისა თავის წვეულებაზე ვერასდროს შეძლებდა სექტიმუსის დაპატიჟებას, ვინაიდან იგი მუშათა კლასის წარმომადგენელია, მაგრამ ვალდებული იყო მიეწვია წვეულებაზე სერ უილიამ ბრედშოუ, რომელიც ძულდა.

ვულფი ყველაზე „შინაგან“ ('inward') მწერალად ითვლება ბრიტანელ მოდერნისტებს შორის. პერსონაჟის ფიქრებისა და მთხრობელის კომენტარების გასარჩევად მკითხველი ხშირად აწყდება წინადადებებს, რომლებიც არც პერსონაჟს ეკუთვნის და არც მთხრობელს, რასაც ლინგვისტი ანა ბენფილდი „გამოუთქმელ წინადადებებს“ ("unspeakable sentences") უწოდებს. "Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself" (ვულფი 2003: 5). ეს წინადადება რომანის დასაწყისში ისეთივე ბუნდოვანი და ორაზროვანია, როგორც მისი ადრესატის ვინაობა. მკითხველს უჩნდება კითხვა, მისი დელოუეი ამ სიტყვებს ხმამაღლა ამბობს, თუ ჩუმად? საკუთარ თავს ეუბნება, თუ ვინმე სხვას? თავისუფალი ირიბი დისკურსით გადმოცემული ეს წინადადება სწორედ ე. წ. „გამოუთქმელი წინადადების“ ნიმუშია, რადგან მისი დელოუეის სული მიწისქვეშა საიდუმლო გამოქვაბულების აღმოჩენისაკენ მიისწრაფვის. უცებ რომანში ფოკალიზაცია ერთ-ერთ პერსონაჟზე, სქროუფ პურვისზე ინაცვლებს და მკითხველი ახლა მისი პერსპექტივიდან აკვირდება კლარისა დელოუეის. ვულფის თხრობის ტექნიკა *მისი დელოუეი-ში* ცვალებადია, ესაა კომპლექსური თავისუფალი ირიბი დისკურსი, სადაც ყურადღება გამახვილებულია ცალკეული ცნობიერებების ურთიერთობაზე, ხოლო რიტმული ფიქრების ჯაჭვი ტექსტშია ჩაქსოვილი. ვულფი პერსონაჟების ფიქრების ძაფს მჭიდროდ ქსოვს და პერსონაჟებს შორის ურთიერთკავშირს ე. წ. ინტერსუბიექტურობის საშუალებით ამყარებს, ამ ყველაფერს კი მწერალი ე.წ. „გვირაბის“ ტექნიკის მეშვეობით აღწევს. ვულფი შეგნებულად არ აძლევს მკითხველს ნებას, ბოლომდე შეიცნოს კლარისას შინაგანი სამყაროს; უფრო მეტიც, მკითხველი იმასაც კი ვერ ხვდება, თვით ვულფი, როგორც რომანისტი, სრულყოფილად იცნობს თუ არა თავის გმირს. ვულფი ქმნის პროტაგონისტის შინაგან და გარეგან პერსპექტივებს, აყალიბებს რა ინტერსუბიექტურობის რთულ



ქსელს. მთელი რომანის განმავლობაში კლარისა არსებობს სხვა პერსონაჟის, მაგალითად, პიტერის გონებაში. სწორედ მისი პოზიციიდან, უფრო ზუსტად, პიტერის ცნობიერების ანარეკლიდან ვეცნვებით კლარისას ცნობიერებას, მის შინაგან სამყაროს. ვირჯინია ვულფი დიდ ყურადღებას უთმობდა ახალი თხრობითი სტრატეგიების შემუშავებას. მას მიაჩნდა, რომ მთხრობელის თვალსაზრისი არ იყო საკმარისი ადამიანური ქვეცნობიერის წარმოსაჩენად. შესაბამისად, იგი ცდილობდა, აღმოეჩინა უნივერსალური მეთოდი რომელიც შეძლებდა გამოეხატა გამოუთქმელი აზრი. თავის დღიურში ვულფი ამ ლიტერატურულ ტექნიკას მოიხსენიებს „გვირაბის“ (“tunnelling”) სახელით:

I shall say a good deal about the hours and my discovery: how I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want, humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment (ვულფი 2017: 60).

როგორც ვულფი აღნიშნავს, ამ „აღმოჩენის“ წყალობით იგი ცდილობს გამოთხაროს პერსონაჟის მიღმა არსებული გამოქვაბულები. სწორედ ეს ანიჭებს მას ჰუმანურობის, იუმორის და სიღრმის განცდას. გვირაბები ერთმანეთს დაუკავშირდება და ყოველივე ამოტივტივდება ზედაპირზე აწმყო დროში, რაც ფარულ შინაგან არეალს ნათელს მოჰყვანს. თავისი უნიკალური თხრობის სტრატეგიებით ვულფი ოსტატურად თხრობს გვირაბებს პერსონაჟების გონებაში. მარტინ ჰაგლუნდი შემდეგნაირად აღწერს ვულფის თხრობის ტექნიკას:

On one hand, Woolf has a celebrated ability to depict moments of time in their unique texture...On the other hand, Woolf also depicts the relentless negativity of time that destroys the moments to which it gives rise (ჰაგლუნდი 2012: 56).

ერთი მხრივ, ვულფს გააჩნია განსაკუთრებული უნარი, აღწეროს დროის მომენტები მათი უნიკალური ქსოვილით... მეორე მხრივ, ის აღწერს დროს,

როგორც დაუნდობლად ნეგატიურ ფენომენს, რომელიც ანადგურებს იმ მომენტებს, რომლებსაც თავადვე წარმოშობს.

ასეთ რთულ ინტერსუბიექტურობას *მისის დელოუეი*-ში საფუძვლად უდევს ის, ფორმალური მეთოდი, რომელიც ვულფმა აღმოაჩინა თავის ერთ-ერთ ადრეულ მხატვრულ ტექსტში *დაუწერელი რომანი (An Unwritten Novel)* (პირველად გამოქვეყნდა 1920 წელს). 1920 წლის 26 იანვრის დღიურის ჩანაწერებში ვკითხულობთ, რომ მას გაუჩნდა ახალი თხრობითი ფორმის შექმნის იდეა, რასაც მოიხსენიებდა „აღმოჩენის“ (‘discovery’) სახელით. მოგვიანებით მან გამოიყენა ტერმინი „გვირაბის გათხრის პროცესი“ (‘tunneling process’). ვულფის მთავარი ამოცანა *მისის დელოუეის* და სეპტიმუს უორენ სმიტის რთული შინაგანი პანორამის ჩვენება კი არ არის, არამედ იმ პროცესის გამოსახვა, როდესაც ცნობიერებები ერთმანეთს ხვდებიან. გვირაბის ტექნიკის მეშვეობით ვულფი ღრმად წვდება პერსონაჟების ცნობიერების ინტერსუბიექტურ ბუნებას.

ვულფის თხრობის სტილი შეიძლება დავახასიათოთ როგორც ბუნდოვანებით მოცული შთამბეჭდავი, სრულყოფილი ფორმა, სადაც რთული და მრავალწახნაგოვანი ურთიერთკავშირი იკვეთება ენას, სქესს, ყოფიერებას და საზოგადოებას შორის.

თავისუფალ ირიბ მეტყველებაში, მართალია, მთხრობელი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, მაგრამ შეიძლება შეუმჩნეველად დარჩეს მთელი თავისუფალი ირიბი მეტყველების მონაკვეთში. პირდაპირ დისკურსში მთხრობელის ხმა არ ისმის მაშინ, როცა ირიბ დისკურსში მთხრობელი ძალიან მნიშვნელოვანია. თავისუფალ ირიბ დისკურსში მთხრობელი წარმოდგენილია პერსონაჟის ხმასა და მთხრობელს შორის. მთხრობელი საკუთარ აზრს, მოთხრობილ ფოკალიზაციას ფრჩხილების გამოყენებით გამოხატავს. ხანდახან მთხრობელის აზრი მოთავსებულია ფრჩხილებში, ხანდახან კი მთელი მონაკვეთი უჭირავს, ან წინადადების ბოლოს კომენტარისა თუ მინიშნების სახით გვხვდება, როგორც, მაგალითად *მისის დელოუეი*ში, სადაც მთხრობელი

თითქოს კომენტარებს აკეთებს პერსონაჟებსა და შექმნილ მდგომარეობაზე. კომენტარები ისეა ჩართული, რომ რთულია პერსონაჟისა და მთხრობელის ერთმანეთისაგან გარჩევა. ქვემოთ მოყვანილი წინადადება შეიცავს მსგავს კომენტარს:

Evelyn was a good deal out of sorts, said Hugh, intimating by a kind of pout or swell of his very-well covered, manly, extremely handsome, perfectly up-holstered body (he was almost too well dressed always, but presumably had to be, with his little job at Court) (ვულფი 2003: 5).

ივლინი შეუძლოდ არის, – მიუგო ჰიუმ და ძვირფას ტანსაცმელში გახვეული (კარგად ჩაცმა ევალეზოდა, რადგან სამეფო კარზე პატარა თანამდებობა ეჭირა), ჩამოსხმული, ლამაზი ტანი თითქოს უკმაყოფილების ნიშნად დაებერა (ვულფი 2012: 8).

ეს ხდება რომანის დასაწყისში, როდესაც კლარისა მიდის ყვავილების მაღაზიაში და გზად შეხვდება ჰიუმ. ამ პასაჟში უხვადაა თავისუფალი ირიბი მეტყველების მაგალითები, რომლებითაც მკითხველი გებულობს კლარისას პოზიციას. ჰიუმ დახატულია ნამდვილ ჯენტლმენად. ფრჩხილებში მოთავსებული წინადადება “little job at Court“ ჰიუმს ქედმაღლობას და მედიდურობას აკნინებს. რომანის სიუჟეტიდან ვგებულობთ, რომ კლარისას საკმაოდ კარგი დამოკიდებულება აქვს ჰიუმს მიმართ და დადებითად არის განწყობილი. ასე, რომ მკითხველის წინაშეა ტიპური თვისუფალი ირიბი დისკურსი, სადაც მთხრობელი უხილავია, თუმცა ზედაპირზე რჩება და უხილავ მინიშნებებს აკეთებს.

რომანში მთხრობელი კომენტარს აკეთებს არა მარტო წინადადებით, რომელსაც ფრჩხილებში ათავსებს, არამედ იმ აქტზეც, რომელსაც საზოგადოების შეცდომად მიიჩნევს და ამას ახმოვანებს რომელიმე პერსონაჟის ხმით. მაგალითად, ასეთია ნაწყვეტი, სადაც ექიმი უილიამ ბრედშოუ სეპტიმუს უორენ სმიტს ურჩევს ექვსი

თვის განმავლობაში მოთავსდეს სრულ იზოლაციაში, რომ გონებრივი აშლილობისგან განიკურნოს:

To his patients he gave three quarters of an hour and if in this exacting science a doctor loses his sense of proportion as a doctor he fails. Health we must have and health is proportion; so when a man comes into your room and says he is Christ (a common delusion), and has a message as they mostly have and threatens, as they often do, to kill himself, you invoke proportion; order rest in bed, rest in solitude, silence and rest, rest without friends, without books, without messages, six months' rest, until a man who went in weighing seven stone six comes out weighing twelve (ვულფი 2003: 99).

სერ უილიამი ყველა პაციენტს ორმოცდახუთ წუთს უთმობდა. ისეთი რთული და დამლელი მეცნიერება, როგორც ადამიანის ნერვული სისტემის და ტვინის კვლევაა (რაც მაინც ბურუსით მოცული რჩებოდა), ექიმს ზომიერების გრძნობას აკარგვინებს. ჯანმრთელობა უმთავრესი რამაა. მასზე ზრუნვას კი ზომიერების გრძნობა ჭირდება. როდესაც ავადმყოფი ამბობს, რომ ქრისტეა (ასეთი მანია ძალიან ბევრს ჰქონდა), ადამიანთა მოდგმას ღვთის სიტყვა უნდა გააგონოს და უდიდესი საიდუმლო გაუმხილოს (თან თვითმკვლელობით იმუქრება), ექიმი ცდილობს, ზომიერებამ არ უღალატოს. პაციენტს ურჩევს დაისვენოს, სრულ მარტობაში, სიმშვიდესა და სიჩუმეში იწვევს და მოიშოროს მეგობრები, წიგნები, აკვიატებული აზრები, მანიები, გონების უეცარი გამონათებანი და ექვსი თვე დაისვენოს. პაციენტი, რომელიც ორმოცდახუთ კილოგრამს იწონიდა, მკურნალობის დასრულების შემდეგ ოთხმოცი კილოგრამი გახდებოდა (ვულფი 2012:105–106).

მოცემულ მონაკვეთში თავისუფალი ირიბი დისკურსი გადმოსცემს სიტუაციას, რომელშიც სერ უილიამ ბრედშოუ ვერც კი აცნობიერებს, რა შედეგი შეიძლება მოიტანოს ამ ყველაფერმა სექტიმუსის მდგომარეობისთვის. გარდა ამისა, ეს

მონაკვეთი შეიძლება გავიაზროთ სერ უილიამ ბრედშოუს პოზიციიდანაც. პიტერი იტანჯება გონებრივი აშლილობით, რომლის განკურნებაც შეუძლებელია ექვსთვიანი იზოლაციით. ამ შემთხვევაში მთხრობელი, იგივე ფოკალიზატორი, ბრედშოუს სიტყვებით აკნინებს და აკრიტიკებს იმდროინდელი ექიმების არასწორ მიდგომას. ვულფი თავად იტანჯებოდა გონებრივი აშლილობით და ექიმების არასწორი მიდგომის მსხვერპლიც გამხდარა. შესაბამისად, მთხრობელი იყენებს ბრედშოუს სიტყვებს ერთგვარ იარაღად, იმდროინდელი სამედიცინო სფეროს წინააღმდეგ. როგორც მარნი ლანგერუდი აღნიშნავს, “Woolf witnessed that her contemporaries failed to recognize shell shock as a serious mental condition and uses Bradshaw as a vehicle through which to attack the medical community” (ლანგერუდი 2014: 35). (“ვულფი საკუთარი თვალთ ხედავდა, რომ მისი თანამედროვეები კონტუზიას არ ცნობდნენ სერიოზულ გონებრივ პრობლემად და ბრედშოუს იყენებდნენ, როგორც იარაღს, რომლის მეშვეობითაც თავს დაესხმებოდნენ სამედიცინო საზოგადოებას“).

*მისი დელოუეი-ში* თავისუფალი ირიბი დისკურსის მეორე მნიშვნელოვანი ფუნქციაა მრავალჯერადი ინტერპრეტაცია, რაც ღიაა მკითხველისათვის. ყოველი პერსონაჟის პოზიცია თუ თვალსაზრისი გამოხატულია თავისუფალი ირიბი დისკურსით. მკითხველი არა მარტო იგებს, თუ რას ფიქრობს სხვადასხვა პერსონაჟი ერთმანეთზე, არამედ ესმის პერსონაჟის და მთხრობელის ორმაგი ხმა. ეს დუალიზმი სირთულეს წარმოადგენს გარეგანი ცნობიერებისთვის, ანუ მკითხველისთვის ართულებს პერსონაჟების განზრახვების გაგებას. ასევე რთული გასარკვევია, ეს ორმაგი ხმა პერსონაჟისაა, თუ მთხრობელის. საბოლოოდ, ყველაფერი დამოკიდებულია მკითხველზე, კონკრეტული სიტუაციის მისეულ ინტერპრეტაციაზე. მკითხველი იკავებს ან პერსონაჟის, ან მკითხველის მხარეს მანამ, სანამ საკუთარი ინტერპრეტაციის საფუძველზე განსჯის სიმართლეს. მიგვაჩნია, რომ ავტორი მიმდინარე მოვლენებს პერსონაჟების თვალთახედვიდან გვიჩვენებს. მკითხველის ამოცანაა, ჩაწვდეს მათ ხედვას მანამ, სანამ საკუთარ აზრს ჩამოაყალიბებდეს. ეს პოლიფონიური ეფექტი ნათლად ჩანს შემდეგ მაგალითში: “She

understand; she understand without his speaking; his Clarissa” (ვულფი 2003: 119). („ის მიხვდა; ის მიხვდა მისი საუბრის გარეშე; მისი კლარისა” (ვულფი 2012: 122)).

ეს არის მომენტი, როდესაც რიჩარდ დელოუეი ბრუნდება ლედი ბრუტონთან ლანჩის შემდეგ და კლარისასთვის მიაქვს ყვავილები. გამოუვალ მდგომარეობაში ჩავარდნილი რიჩარდი ვერ ახერხებს კლარისასთვის თქმას, რომ უყვარს. თავისუფალი ირიბი დისკურსის ეს მაგალითი მკითხველმა შეიძლება ორნაირად გაიგოს: 1. მკითხველი მას აღიქვამს მთხრობელის ხმად, რომელიც უყურებს და აღწერს შექმნილ ვითარებას; წინადადების ბოლოს სიტყვები ‘his Clarissa’ ხაზს უსვამს პიტერის გულუბრყვილობას; 2. მკითხველმა შეიძლება იფიქროს რიჩარდ დელოუეიზე, პარლამენტის წევრზე, როგორც უსუსურ არსებაზე, რომელსაც იმის მხნეობაც არ ყოფნის, სიყვარული აუხსნას კლარისას. ასე რომ, ეს ორი ინტერპრეტაცია სხვადასხვაგვარად აფასებს პერსონაჟებს. პირველი ინტერპრეტაციით მკითხველს უკეთესი შთაბეჭდილება ექმნება რიჩარდზე, ვიდრე მეორე ინტერპრეტაციით.

როგორც ვხედავთ, თავისუფალი ირიბი დისკურსისთვის დამახასიათებელია ორაზროვნება: მკითხველზეა დამოკიდებული, თუ რომელ მხარეს დაიჭერს იგი რომანში - მთხრობელისა და პერსონაჟის ხმების ერთმანეთისაგან გარჩევა ღრმა დაკვირვებასა და ანალიზს მოითხოვს.

ირიბი შინაგანი მონოლოგი თავისუფლად ერწყმის „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკას, როდესაც იწყება პერსონაჟის ქვეცნობიერის აღწერა. ხშირად ვირჯინია ვულფის შემოქმედებაში შესამჩნევია „ცნობიერების ნაკადის“ შერწყმა პირდაპირ შინაგან მონოლოგთან. ასეთი სინთეზი მოსახერხებელია მწერლისათვის, რომელიც მკითხველს თავისი კომენტარებით აცნობს პერსონაჟის ქვეცნობიერს; შესაბამისად, ისინი იყენებენ ირიბ შინაგან მონოლოგს, ხოლო თხრობის პროცესში წყდებიან შექმნილ სიტუაციას და მკითხველი მარტო რჩება პერსონაჟის ქვეცნობიერთან. ამ დროს თხრობა გადაინაცვლებს ირიბი შინაგან მონოლოგიდან პირდაპირ შინაგან

მონოლოგზე. ვულფი განსაკუთრებული ოსტატობით იყენებს ასეთ მონაცვლეობას რომანებში *მისის დელოუეი* და *შუქურისკენ*, რაც ამ რომანებს განსაკუთრებულ ელფერს სძენს.

ფოკალიზაცია, როგორც თხრობის ერთ-ერთი ელემენტი, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სასურველი ლიტერატურული ეფექტის შექმნაში. იგი მთხრობელის ან პერსონაჟის აღქმით, ფსიქოლოგიურ და იდეოლოგიურ პოზიციებს უკავშირდება. ჟენეს ფოკალიზაციის ტიპების მიხედვით, ვულფის პროზაში გვხვდება შინაგანი ცვალებადი ფოკალიზაციის ტიპი, სადაც ორი ან მეტი პერსონაჟის პოზიციის მონაცვლეობით ('shifting focalization') ვგებულობთ მიმდინარე ამბავს. შინაგან ფოკალიზაციაში ფოკალიზებული პერსონაჟის აზრები და ფიქრები არასდროსაა გაანალიზებული გარედან მთხრობელის მიერ. *მისის დელოუეი*ში თხრობა მიმდინარეობს მესამე პირში; მწერლის სტილისტიკის ერთ-ერთი თავისებურებაა პოზიციის და ფოკალიზაციის ხშირი ცვლილება ტექსტში. მკითხველი სრულადაა ჩართული მოქმედების პროცესსა თუ მიმდინარე მოვლენებში, თხრობის მდინარეებს არ წყვეტს გარეგანი მთხრობელი. თხრობა მიმდინარეობს შინაგანი ფოკალიზაციის ერთ-ერთი ქვეტიპის - ცვალებადი ფოკალიზაციის - საშუალებით (internal variable focalization). რომანში ყოველ პერსონაჟს განსხვავებული პოზიცია აქვს და მიმდინარე მოვლენები მათი პოზიციებიდან სხვადასხვაგვარად აღიქმება. რომანის მთავარი ფოკალიზატორი კლარისა დელოუეია. მკითხველი კლარისას თვალთ აღიქვამს მიმდინარე ამბებს და აფასებს მოვლენებს. თხრობის პროცესში სხვა პერსონაჟებიც გვევლინებიან ფოკალიზატორებად; გვხვდება პასაჟები, სადაც რთულია განსაზღვრონამდვილი ფოკალიზატორი, მაგალითად:

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French window and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning like the flap of a wave, the kiss of a

wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window that something awful was about to happen (ვულფი 2003: 3).

რა კარგია! თითქოს იძირები! ყოველთვის ასეთი შეგრძნება ეუფლებოდა, როდესაც ბორტონში დილაობით ანჯამების ოდნავი ჭრიალით გამოადებდა ტერასის დიდ, შემინულ კარს. მისი ჭრიალი ახლაც კი ჩაესმოდა. ეჩვენებოდა, რომ გრილი ჰაერის ტალღებში იძირებოდა. მაშინ უფრო გრილი, მშვიდი ნიავი ქროდა, ვიდრე ახლა. ადრეული დილის ჰაერი ტალღასავით ხმიანობდა, სასიამოვნოდ ელამუნებოდა და ეალერსებოდა. სუსხიანი იყო, თუმცა დიდებული შერძნებით ავსებდა (მაშინ თვრამეტი წლის იყო). ფართოდ გამოდებული კარის წინ მდგარს ეჩვენებოდა, რომ რაღაც საშინელება მოხდებოდა (ვულფი 2012: 5).

მოცემულ ნაწყვეტში რთულია განსაზღვრო, ვინ არის ფოკალიზატორი, ვისი თვალთაა აღქმული ლონდონის დილა, ფრაზები "What a lark! What a plunge!" პერსონაჟის პოზიციას განეკუთვნება, თუ გარეგანი მთხრობელისას. ჩემი აზრით, ამ პასაჟში ფოკალიზატორის როლს კლარისა ასრულებს, რადგან შემდეგ იგი იძირება ბორტონში გატარებული დროის მოგონებებში. სიტყვები 'lark', 'plunge' მიანიშნებს დილის კლარისასეულ აღქმაზე და სუბიექტურ დროში ჩაძირვაზე. მწერალი იყენებს თავისუფალ ირიბ დისკურსს, წერის ტექნიკას, რომელიც კიდევ უფრო ართულებს მთხრობელის ტიპის დადგენას. "Squeak of the hinges" - ფანჯრის ანჯამების ჭრიალის ხმამ კლარისას გონებაში გააცოცხლა ფრანგული ფანჯარა "the French window and plunged at Bourton", რომელიც მას თვრამეტი წლის ასაკში ბორტონში გატარებულ დროს აგონებს. რომანში წყალს და ტალღებს უარყოფითი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ზოგადად ტალღა განახლების სიმბოლოდაა მიჩნეული, მაგრამ ტალღები კლარისას და სეპტიმუსს გამუდმებით სიკვდილის საშიშროებას ახსენებენ. "The flap



of a wave, the kiss of a wave“ - ტალღის მოძრაობა, ტალღის კოცნა ამცნობს კლარისას, რომ რაღაც ცუდი მოხდება: ”something awful was about to happen“.

She stiffened a little on the kerb, waiting for Durnall’s van to pass... though she was over fifty and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross very up right (ვულფი 2003: 3).

კლარისა ტროტუარს მიუახლოვდა და წელში გასწორდა... ორმოცდაათ წელს გადააბიჯა და ავადმყოფობის შემდეგ თითქმის სულ გაჭაღარავდა. კლარისა ტროტუარზე წელში გამართული იდგა და მას ვერ ამჩნევდა. ელოდა როდის ჩაივლიდა მანქანა (ვულფი 2012: 5-6).

როცა კლარისა ავადმყოფობაზე ფიქრობს, მთხრობელი ახსენებს ვიღაცას, რომელიც კლარისას არასდროს უნახავს “never seeing him”. ამ ასოციაციურ თხრობაში იგულისხმება სეპტიმუს უორენ სმიტი, პირველი მსოფლიო ომის ვეტერანი, რომელიც ომიდან ფსიქიკურად აშლილი დაბრუნდა. მართალია, იგი რომანში კლარისას ალტერ ეგოდ მოიაზრება, მაგრამ მოქმედების პროცესში ისინი არასდროს ხვდებიან ერთმანეთს.

So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. Not indeed in actual words; that is, he could not read the language yet; but it was plain enough, this beauty, this exquisite beauty, and tears filled his eyes as he looked at the smoke words languishing and melting in the sky and bestowing upon him in their inexhaustible charity and laughing goodness one shape after another of unimaginable beauty and signaling their intention to provide him (ვულფი 2003: 16).

ისინი რაღაცას მანიშნებენ, გაიფიქრა სეპტიმუსმა და მაღლა აიხედა. ეს მინიშნება სიტყვებით არ გადდმოიცემოდა. მათი ენა არ ესმოდა, მაგრამ ყველაფერი ცხადი და გასაგები იყო. ეს დისებული ღვთიური სილამაზე. სეპტიმუს თვალეები ცრემლით აევსო როცა ზეცას ახედა და დაინახა, რომ

კვამლით დაწერილი სიტყვები ნელ-ნელა ქრებოდა და უძირო ზეცას მიღმა ინთქმებოდა. ზეცაც თავისი მარადიული გულმოწყალებითა და სიკეთით გულუხვად უწყალობებდა არნახულ სილამაზეს. ერთ ფორმას მეორე ცვლიდა. სიტყვები ზეცას თითქოს თავიანთ სურვილს უმხელდნენ (ვულფი 2012: 24-25).

ვულფი მოქმედების მსვლელობის პროცესში ხშირად ცვლის ფოკალიზატორს და ჟენეს ტიპოლოგიური თეორიის მიხედვით შინაგანი ფოკალიზაციის ერთ-ერთი ქვეტიპი - ცვალებადი შინაგანი ფოკალიზაცია (variable internal focalization) - იკვეთება. ნაწყვეტში ორი ფოკალიზატორია: 1. რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟი სექტიმუს უორენ სმიტი ირგებს ფოკალიზატორის როლს; 2. მეორე ფოკალიზატორი მთხრობელია. სექტიმუსის აზრების გადმოსაცემად ვულფი იყენებს თავისუფალ ირიბ ტექნიკას. ეს ტექნიკა უზრუნველყოფს მკითხველის ჩართვას და გაუცნობიერებელ თანამონაწილეობას პერსონაჟის გონებაში მიმდინარე პროცესებში.

თითქოს ვულფი წინ მიიწევს, იკვლევს გონების ღრმა კუნჭულებს და მკითხველსაც ეძლევა შესაძლებლობა შეაღწიოს ინდივიდუალურ გონებაში, რომელიც ხდება გამჭირვალე და საიდანაც მკითხველი ეცნობა პერსონაჟის თვალთ დანახულ რეალურ სამყაროს. თავისთავად მყარდება კავშირი მწერალსა და პერსონაჟს, მწერალსა და მკითხველს შორის. როგორც ერის აუერბახი აღნიშნავს: “Woolf certainly does not speak like one who has a knowledge of her characters...She does not seem to bear in mind that she is the author and hence ought to know how matters stand with her characters” (აუერბახი 1973: 531). („ვულფი ნამდვილად არ ლაპარაკობს ისე, თითქოს რამე იცოდეს თავისი პერსონაჟების შესახებ ... გონებაში არც კი გაივლებს იმ აზრს, რომ ის ავტორია და შესაბამისად უნდა იცოდეს ყველაფერი რაც მის პერსონაჟებს ეხება“).

ვულფის რომანი არ ემორჩილება პალოგოცენტრულ (მამრობითი) რეალიზმის წესებს. აშკარად დეკონსტრუქცია ხდება პირის ნაცვალსახელი „მე“-სი, არცერთი პოზიცია/თვალსაზრისი არ არის გაბატონებული. როდესაც აეროპლანი ცაზე გამოსახავს ასოებს თხრობა ინაცვლებს სხვადასხვა პერსონაჟის პოზიციაზე. რომანის

მთავარი ფოკალიზატორებია კლარისა, პიტერი, ლუკრეცია, სეპტიმუსი და უამრავი სხვადასხვა პერსპექტივა გამოჩნდება გარეგან სივრცეში. სწრაფად ერთი თხრობის პერსპექტივა ინაცვლებს მეორეზე, ხელთათმანების მაღაზიიდან გადადის თხრობა ქულების მაღაზიაზე, მისის კოუტის, მისტერ ბლეჩლის, მისტერ ბოულის პოზიციებზე. პოზიციების წამიერი ცვლილება ხშირად იწვევს მომენტალურ აღრევას დროის და სივრცის. საბოლოოდ გადაიზრდება მულტიპერსპექტიულ თხრობაში, როცა ლოგიკური თხრობა წყდება, რადგან არ ვიცით თხრობის რა მომენტში ვართ ან ვის პოზიციას ვიზიარებთ.

ასევე, ზოგიერთ პასაჟში ვლინდება ორი სახის ფოკალიზაცია: გარეგანი და შინაგანი:

Mrs. Dalloway raised her hand to her eyes, and, as the maid shut the door, she heard the swish of Lucy's skirt, she felt like a nun who has left the world and feels fold round her familiar veils and responses to old devotions (ვულფი 2003: 22).

მისის დოლოვეიმ ხელისგული თვალებთან მიიტანა. მოახლემ კარი მიხურა. კლარისას მისი კაბის შარიშური ესმოდა და ეჩვენებოდა, რომ იმ მონაზონს ჰგავდა, რომელიც მონასტერს ტოვებდა. გრძნობდა, როგორ იხურებოდა მის უკან თავსაბურავების, ლოცვისა და რწმენის სამყარო (ვულფი 2012: 32).

ამ შემთხვევაში, მთხრობელი დაინტერესებულია კლარისას გრძნობებით და თავისი პოზიციიდან მოგვითხრობს მის მიერ განცდილ მოვლენას, ხოლო ზმნები 'felt', 'feel' ხაზს უსვამს, რომ სრულყოფილად იცნობს კლარისას შინაგან სამყაროს.

As a cloud crosses the sun, silence falls on London; and falls on the mind. Effort leaved. Time flaps on the mast. There we stop; there we stand. Where there is nothing, Peter Walsh said to himself; feeling hollowed out, utterly empty within. Clarissa refused me, he thought (ვულფი 2003: 36).

ლონდონსა და მის გონებაში ისე ისადგურებს სიმშვიდე, როგორც ღრუბელი ეფარება მზეს. დრო ანძას ტლამუნით ეხლება. მორჩა. ჩვენ ვჩერდებით.

ადამიანი მხოლოდ ძველი ჩვევებით სულდგმულობს. მის სხეულში კი უსახური სიცარიელე სუფევს, გაიფიქრა მან. გრძნობდა, რომ დაცარიელებული, გამოფიტული იყო. იდგა და ფიქრობდა: კლარისამ ხელი მკრა, კლარისამ ხელი მკრა (ვულფი 2012: 53).

ამ ნაწყვეტში რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟი პიტერ უოლში ითავსებს ფოკალიზატორის როლს. პიტერს და კლარისას უყვარდათ ერთმანეთი, მაგრამ კლარისა საბოლოოდ ცოლად რიჩარდ დელოუეის გაჰყვა. პიტერი გამუდმებით ცხოვრობს ობიექტურ/საათით გაზომვად დროში. მისი ქვეცნობიერი არასდროს იძირება სუბიექტურ დროში, რომელიც რომანში ჩერდება და პერსონაჟის ქვეცნობიერში ილექება. პიტერისთვის დრო მოძრავი ფენომენია: “Time flaps on the mast“. ვულფი კვლავ იყენებს თავისუფალი ირიბი წერის ტექნიკას, რომლის საშუალებითაც გამოხატულია პიტერის აზრები - “Where there is nothing, Peter Walsh said to himself“. მისი ფიქრები გამუდმებით კლარისას დასტრიალებს: “There was always something cold about Clarissa, he thought“.

Once you fall, Septimus repeated to himself, human nature is on you. Holmes and Bradshaw are on you. They scour the desert. They fly screaming into the wilderness. They rack and the thumbscrew are applied. Human nature is remorseless (ვულფი 2003: 72).

თუკი დაეცემი, ადამიანური ბუნება შენზე გაიმარჯვებს, იმეორებდა თავისთვის სექტიმუსი. ჰოლმსი და ბრედშოუ გამარჯვებას იზეიმებენ. უდაბნოებში დაძრწიან და უკაცრიელ ადგილებში ღრიალით მიქრიან. საწამებელ იარაღებს დაატარებენ და ხალხს უსაშველოდ ტანჯავენ. ადამიანური ბუნება ულმობელია (ვულფი 2012: 104).

სექტიმუსს ეს სიტყვები აღმოხდება მას შემდეგ, რაც ბრედშოუ გადაწყვეტს მოათავსოს საავადმყოფოში, ყველასგან განცალკევებით. ფოკალიზატორი ისევ

სეპტიმუსია, მისი თვალთახედვით ვაფასებთ განვითარებულ მოვლენებს. იგი გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას ექიმ ჰოლმსისა და ექიმ ბრედშოუსადმი. ორივე ექიმი მოხსენიებულია, როგორც ადამიანური ბუნების ემპათიური სახე. ვულფი თავად იტანჯებოდა იგივე დაავადებით, რითაც მისი პერსონაჟი სეპტიმუსი. იგი იცნობდა ამ დაავადების სიმპტომებს. კონტუზიის გვერდითი ეფექტები მას აღწერილი აქვს თავის ჩანაწერებში. ვულფი გვაჩვენებს იმდროინდელი ექიმების მანკიერ მხარეს. მწერალი ექიმების ჯგუფს თითქოს ორ კატეგორიად ჰყოფს: უმეცარ ექიმებად, რომლებიც ვერც კი აცნობიერებენ, თუ რამდენად ვნებს მენტალური აშლილობა ადამიანის ჯანმრთელობას და ექიმებად, რომლებიც ფსიქიკურად დაავადებულ ადამიანებს სამინელო პირობებში ათავსებენ და კიდევ უფრო აუარესებენ მათ ფსიქიკურ მდგომარეობას, რითაც ისინი, საბოლოო ჯამში, თვითმკვლელობამდე მიჰყავთ. პირველ ტიპს განეკუთვნება ექიმი ჰოლმსი, რომელიც ფიქრობს, რომ სეპტიმუსს არაფერი ჭირს, მეორეს კი - ექიმი უილიამ ბრედშოუ.

Going and coming, beckoning, signaling, so the light and shadow, which now made the wall grey, now the bananas bright yellow, now made the strand grew, now made the omnibuses bright yellow, seemed to Septimus“ (ვულფი 2003: 76).

ისინი ხან ჩნდებოდნენ, ხან ქრებოდნენ, შუქჩრდილის თამაშით რაღაცას ანიშნებდნენ. კედელი რუხდებოდა, ომნიბუსები ყვითლად ელავდა (ვულფი 2012: 148).

ამ მონაკვეთით იწყება ახალი ეპიზოდი და სრულდება ელიზაბეთის მოგზაურობა სტრენდზე. სეპტიმუს ჰალუცინაციები ეწყება და პარალელურად უყურებს ომნიბუსს, რომელშიც ავიდა ელიზაბეთი. ფოკალიზატორი სეპტიმუსია. იგი საკუთარი პოზიციიდან გადმოგვცემს მიმდინარე მოვლენებს, თხრობის დრო წარსულია, მაგრამ მწერალი იყენებს დეიქსისურ სიტყვას ‘now’, რომელიც აწმყო დროის ასოციაციას იწვევს.

ამრიგად, ვირჯინია ვულფი რომანში *მისის დელოუი* მიმართავს შინაგან და გარეგან ფოკალიზაციას. ამავე დროს, მოქმედების მსვლელობისას ფოკალიზაცია ერთი პერსონაჟიდან მეორეზე გადადის. ფოკალიზაციის ასეთი მუდმივი ცვალებადობა საშუალებას აძლევს მკითხველს ჩაწვდეს პერსონაჟების აზრებს, ფიქრებსა და განცდებს. ვულფი იყენებს თავისუფალი ირიბი თხრობის ტექნიკას, რომელიც ამარტივებს პერსონაჟის პერსპექტივიდან აღქმული ვითარების შეცნობას. თხრობა მიმდინარეობს უწყვეტად და მკითხველს არ ექმნება შთაბეჭდილება, რომ გარეგანი მთხრობელი თხრობის პროცესში ერევა. ამგვარად წარმოიქმნება ფარული კავშირი მკითხველსა და რომანს შორის, რაც ნაირგვაროვანი თხრობითი ფორმების საშუალებით ვლინდება.

თუ ამოსავალ წერტილად ფრანც შტანცელის ტიპოლოგიურ მოდელს ავიღებთ, დავინახავთ, რომ რომანში *მისის დელოუი* ფიგურალური თხრობის სიტუაცია დომინირებს, სადაც მთხრობელის ნაცვლად განმცდელი რეფლექტორი გვხვდება, მესამე პირის ნაცვალსახელი პრევალირებს და წარსული დრო ანუ ამბავი გადმოცემულია მესამე პირის პერსონაჟის (რეფლექტორის ან შინაგანი ფოკალიზატორის) თვალთახედვით, ხოლო რომანში *შუქურისკენ* მთხრობელი პერსონაჟის ცნობიერებაში გადაინაცვლებს თითქოს მისი სულის ბიოგრაფიის თხრობა სურს. ამ დროს პერსონაჟი ხდება „ფიქციური რეფლექტორი“, ანუ საქმე გვაქვს ჟენესეულ ფოკალიზაციასთან ან/და იმ ტიპის თხრობასთან, რომელსაც სიმპსონი ბ კატეგორიის რეფლექტორული ტიპის თხრობას უწოდებს.

კინემატოგრაფიული ხერხების, განსაკუთრებით მონტაჟის, მთავარი ფუნქციაა მოძრაობის და თანაარსებობის გამოხატვა ერთდროულად. ფაქტობრივად, ესაა მზამზარეული საშუალება ადამიანის ცხოვრების ორმაგი ასპექტის - როგორც შინაგანის, ასევე გარეგანის - წარმოსაჩენად. მაგალითად, *მისის დელოუი*-ს დასაწყისში ვულფი იყენებს ირიბი შინაგანი მონოლოგის ტექნიკას კლარისას წარმოსადგენად. მკითხველი ეცნობა კლარისას ქვეცნობიერს დაახლოებით პირველი

თექვსმეტი გვერდის განმავლობაში, სივრცითი ელემენტები სტატიკურია, მიუხედავად იმისა, რომ კლარისა გადაადგილდება ლონდონის ქუჩებში. კინემატოგრაფიული საშუალებებით მწერალი გვიხატავს კლარისას ეგოცენტრულ ცნობიერებას. თავდაპირველად კლარისას ფიქრები მომავალ დროს გადაწვდება - იგი ფიქრობს, გამართოს წვეულება თავისი მეუღლის, რიჩარდ დელოუეის, საპატივცემულოდ; უცებ მისი ცნობიერება გადადის აწმყოში და კლარისას ფიქრები ინაცვლებს დილის განწყობაზე, როგორი კარგი დილა გათენდა, თითქოს იძირება დილის გრძნობების მორევში (“What a lark! What a plunge!”); მალევე მისი ქვეცნობიერი გადაეშვება წარსულის მოგონებებში და იხსენებს ოცი წლის წინანდელ ამბავს ბერტონში, როდესაც კლარისა თვრამეტი წლის იყო (ამ დროს მოქმედებს თავისუფალი ასოცირების პრინციპი); კლარისა იხსენებს დიალოგს პიტერ უოლშთან. ვულფი იყენებს „მსხვილი/ახლო პლანის“ (“close-ups”) კინემატოგრაფიულ ხერხს კლარისას გონებაში წამიერად გაელვებული ფიქრების დეტალურად აღსაწერად. შემდეგ ფიქრი გადაინაცვლებს მომავალ დროში, პიტერ უოლშის სავარაუდო ვიზიტზე ლონდონში; აქ ვულფი იყენებს “მრავალჯერადი ხედვის” (“multiple-view”) ხერხს. მკითხველი ტოვებს კლარისას ქვეცნობიერს და გადაინაცვლებს უცნობ ადამიანზე, რომელიც უყურებს, თუ როგორ კვეთს ქუჩას კლარისა; შემდეგ ისევ ვინაცვლებთ კლარისას გონებაში, რა დროსაც კლარისას ქვეცნობიერში ნაკადივით მიედინება მისი ფიქრები, განცდები, გრძნობები ლონდონის, ვესტმინსტერის მიმართ. მისი სენტიმენტალური ფიქრების აღსაწერად გამოყენებულია კინომონტაჟის ხერხები: 1. ე.წ. “fade-out”-ის მეთოდი, რასაც ქართულად „წაფენის ტექნიკა“ შეესატყვისება; 2. „cutting“-ის ტექნიკა - ქართულ შესატყვისად შეიძლება გამოდგეს „ჭრა“, „წყვეტა“. ამ დროს ერთი ცნობიერებიდან მეორეზე გადასვლა ეტაპობრივად, თანდათანობით კი არ ხდება, არამედ სრულიად მოულოდნელად, მყისიერად. მაგალითად, ლონდონის ქუჩაში მყოფი კლარისა იხსენებს წინა საღამოს მომხდარ ამბებს; მისი სენტიმენტები ვესტმინსტერისადმი ქრება და მათ უეცრად ანაცვლებს, წაეფინება წინა საღამოს დიალოგი ომის დასრულებაზე. შემდეგ კლარისა ქუჩაში

შემთხვევით ჰიუ უაითბრედს ხვდება და კლარისას ცნობიერების დინება წყდება, რასაც მოსდევს დიალოგი კლარისას და ჰიუს შორის. თავისუფალი ირიბი თხრობით წარმოდგენილი კლარისას ქვეცნობიერი „ფიქრები“ ჰიუს შესახებ თანდათანობით ბუნდოვანდება მის გონებაში და „cutting“-ის ანუ „წყვეტის“/„ჭრის“ მეთოდს ისევ ცვლის „fade-out“-ის ანუ „წაფენის“ ტექნიკა. დრო სწრაფად გადადის წარსული განუსაზღვრელი დროდან აწმყო დროზე, შემდეგ მომავალ დროზე, მერე ისევ შორეულ წარსულში ბრუნდება და კლარისა იგონებს პიტერს და ჰიუს ბორტონში. კლარისას მედიტაციებს უჭირავს დაახლოებით პირველი თექვსმეტი გვერდი, სადაც ნათლად ჩანს, თუ როგორ განსაზღვრავს თავისუფალი ასოციაციური თხრობა ცნობიერების ნაკადის მოძრაობას სხვადასხვა დროში (ჰამფრი 1954: 51–52).

მონტაჟის კიდევ ერთი მეთოდი, რომლის გამოყენებისას დროის ელემენტი სტატიკურია, ხოლო სივრცითი ელემენტი მოძრაობს, საუკეთესოდ გამოვლინდა ჯოისის რომანში *ულისე*, განსაკუთრებით „მოხეტიალე კლდეები“-ს (“Wandering Rocks”) ეპიზოდში. ჯოისის წვლილი თხობის ამ ტექნიკის აღმოჩენაში შეუდარებელია, თუმცა ვირჯინია ვულფიც რომანებში *მისის დელოუი* და *მუქურისაკენ* ოსტატურად და ეფექტურად უხამებს ერთმანეთს „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკის სხვადასხვა ხერხს. ჯოისი ძირითადად იყენებს სივრცით მონტაჟს და მასზე აფუძნებს შინაგან მონოლოგს, ხოლო ვულფი, პირიქით, ძირითადად შინაგანი მონოლოგის ტექნიკას მიმართავს და მასზე აფუძნებს სივრცითი მონტაჟის ხერხს. თხრობა თითქოს სწორხაზოვნად მიდის, მაგრამ სხვადასხვა დანაწევრებულ ეპიზოდს მოიცავს. დასაწყისში მკითხველი ეცნობა კლარისას ფიქრებს. თხრობა ინაცვლებს მანქანაზე, რომელიც მიემართება ბუკინგემის სასახლის გასწვრივ. მანქანას ენაცვლება აეროპლანი, რომელსაც მკითხველი აღიქვამს, როგორც ერთგვარ „ნარატიულ სატრანსპორტო საშუალებას“ (narrative vehicle), გარეგანი სივრცის კოლექტიურ ცნობიერებასთან დამაკავშირებელ მექანიზმს. აეროპლანი გადაიფრენს რეგენტ პარკის თავზე და მიიპყრობს ლუკრეციას ყურადღებას. ლუკრეცია აეროპლანს სექტიმუსს დაანახებს და თხრობა გადადის მათ ფიქრებზე. მთხრობელის



ხმა ახმოვანებს მეორეხარისხოვან პერსონაჟს, ვინაცვლებთ მის ქვეცნობიერში, მაგრამ მისი ცნობიერების ნაკადი არ ვითარდება. პარკში მყოფი ქალი შეხედავს ზეცას და თხრობა ისევ აეროპლანის ეპიზოდზე ინაცვლებს. შემდეგ ქალაქის ეპიზოდს პიტერ უოლშის ფიქრებით ვეცნობით. მის ქვეცნობიერში წარსულისა და აწმყოს სხვადასხვა ფაქტი ამოტივტივდება. პარალელურად კლარისა ფიქრობს თავის განვლილ ცხოვრებაზე, იმ არჩევანზე, რომელმაც ამ მდგომარეობამდე მიიყვანა. კლარისას ინდივიდუალიზმი სრულიად დანაკუწებული და ფრაგმენტირებულია ისევე, როგორც მისი კაბა, რომელსაც კემსავს, რომ სადამოს წვეულებაზე ჩაცმა შეძლოს. *მისის დელოუეი*-ს ყველაზე ცნობილ ეპიზოდში, სადაც გამოყენებულია „მრავალჯერადი ხედვა“ და „სივრცითი მონტაჟი“, ცაზე აეროპლანი წერს ასოებს:

Suddenly Mrs. Coates looked up into the sky. The sound of an aeroplane bored omninously into the ears of the crowd. There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! Making letters in the sky! Every one looked up!...

“Glaxo”, said Mrs. Coates in a strained, awestricken voice...

“Kreemo”, murmured Mrs. Bletchley, like a sleepwalker. With his hat held out perfectly still in his hand, Mr. Bowley gazed straight up....

The aeroplane turned and raced and swooped exactly where it liked, swiftly, freely, like a skater ...

“That’s an E”, said Mrs. Bletchley or a dancer...

“It’s toffee”, murmured Mr. Bowley...

It had gone; it was behind the clouds....

Then suddenly, as a train comes out of a tunnel, the aeroplane rushed out of the clouds again, the sound boring into the ears of all the people in the Mall, in the Green Park, in Piccadilly, in Regent Street, in Regent Park....

Lucrezia Warren Smith, sitting by her husband's side on a seat in Regent's Park in the Broad Walk, looked up. "Look, look, Septimus!" she cried.... So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. Not indeed in actual words.... (ვულოდი 2003:15-16).

მისის კოუტსმა ზეცას ახედა. ავის მომასწავლებელი ზუზუნი გაისმა. აეროპლანი შორს, ხეებს ზემოთ მიფრინავდა და ტოვებდა თეთრ კვამლს, რომელიც იხვეოდა და იკლავებოდა. რაღაც იწერებოდა! ცაზე ასოები ისახებოდა! ყველამ ზეცისკენ აღაპყრო თვალები.

აეროპლანი დაბლა დაეშვა, ისევ ზემოთ აიჭრა, წრე მოხაზა, ისევ წინ გაიჭრა, დაბლა დაეშვა და ისევ მაღლა აფრინდა. თეთრი კვამლი იკლავებოდა და ასოები შეუჩერებლად იწერებოდა.

კრემი! თქვა მოკრძალებით და მოწიწებით, დაძაბული ხმით მისის კოუტსმა და ზეცას დაჟინებით დააცქერდა.

მოკა! მთვარეულივით დაიხურჩულა მისის ბლექლიმ. მისტერ ბოულიმ, რომელსაც თითქოს ქუდი ხელში შეჰყინვოდა ცას ახედა.

აეროპლანი შებრუნდა, ისევ სწრაფად გაიჭრა წინ. როგორც სურდა ისე მოძრაობდა, მოციგურავესავით სწრაფად და თავისუფლად მიიწევდა წინ.

ცაზე „ი“ წერია, – თქვა მისის ბლექლიმ.

ეს ირისია, დაიხურჩულა მისტერ ბოულიმ.

აეროპლანი წინ მიიწევდა და თეთრ კვამლს ტოვებდა... აეროპლანი იმ მატარებელივით გამოჩნდა ღრუბლებიდან, რომელიც გვირაბიდან გამოდის. მისი აუტანელი ზუზუნი ისევ ესმოდა მელის ქუჩაზე, გრინ-პარკში, პიკადილიზე, რიჯენტ-სტრიტსა და რიჯენტს-პარკში შეგროვილ ხალხს.

ლუკრეცია უორენ სმიტი რიჯენტ-პარკის დიდ ხეივანში, ქმრის გვერდით იჯდა და ცას უცქერდა. შეხედე სეპტიმუსს, შეხედე! – დაიყვირა მან... ჰო ისინი რაღაცას მანიშნებენ, გაიფიქრა სეპტიმუსმა და მალლა აიხედა. ეს მინიშნება სიტყვებით არ გადმოიცემოდა. მათი ენა არ ესმოდა, მაგრამ ყველაფერი ცხადი და გასაგები იყო (ვულფი 2012: 23–24).

ამ შემთხვევაში იკვეთება „მრავალჯერადი ხედვის“ ტექნიკა ანუ, სხვაგვარად, ხედვის იმგვარი პერსპექტივა, რომელიც არ გამორიცხავს მრავალი რაკურსის დამთხვევას ერთ ადგილას ერთსა და იმავე დროში. მრავალჯერადი პერსპექტივით მისის კოუტსი, მისის ბლექლი, მისტერ ბოული არ იცვლებიან დროში, ხოლო სივრცული ელემენტები (მელის ქუჩა, გრინ პარკი, პიკადილი, რიჯენტ-სტრიტი და რიჯენტ-პარკი) სივრცის მონტაჟის შედეგად იცვლება. მრავალი რაკურსი, მრავალი ხედვა ემთხვევა ერთსა და იმავე ადგილებსა და დროში.

ამ პასაჟს მოყვება სეპტიმუსის შინაგანი მონოლოგი და წყდება მას შემდეგ, რაც სეპტიმუსს ესმის აეროპლანის ხმა; შემდეგ მკითხველი კვლავ უბრუნდება კლარისას სახლში დაბრუნების მომენტს, რა დროსაც კლარისა მოახლე ქალს ეკითხება: “What are you looking at?”, რაც აეროპლანის ყურებაზე მინიშნებაა. რომანის მიხედვით, კლარისა და სეპტიმუსი ერთნაირი ფსიქიკის პერსონაჟები არიან, ოღონდ თუ პირველი ქალურ საწყისს განასახიერებს, მეორე მამაკაცური საწყისის განსხეულებაა. რომანის განმავლობაში ისინი არასდროს ხვდებიან ერთმანეთს, მაგრამ მათი ფსიქიკა გამუდმებით გადაეჯაჭვება ერთმანეთს. ვულფი მათი ფსიქიკის სიღრმეებში წვდომას მონტაჟის ტექნიკის საშუალებით ახერხებს. სეპტიმუსის წარდგენა ისე ხდება კლარისას ამბავში, თითქოს ისინი ფარული ძაფებით უკავშირდებიან ერთმანეთს,

მკითხველი კი პარალელურად კლარისას ცნობიერების მოძრაობას ადევნებს თვალს. ამ შემთხვევაში მთავარი დაკვირვების ობიექტი აეროპლანია, რომელიც გამაერთიანებელი სიმბოლოს ფუნქციას ასრულებს.

*მისის დელოუეის* თხრობის სტრუქტურის ანალიზი აჩვენებს, რომ, ფაქტობრივად, შეუძლებელია დადგენა, თუ თხრობის რომელი მეთოდი პრევალირებს რომანში - შინაგანი მონოლოგი, თავისუფალი ირიბი დისკურსი, ცნობიერების ნაკადი, თუ *style indirect libre*. შეიძლება ითქვას, რომ ვულფის თხრობის სტილი ერთგვარი პალიმფსესტი, სხვადასხვა თხრობის ტექნიკის ორიგინალური ნაზავია.

**2.2 შექსპირული ალუზიების მხატვრული ფუნქციები და თხრობის სიმბოლური პლანი**

ვირჯინია ვულფის ესეებში სიღრმისეულადაა გამოკვლეული როგორც მისი თანამედროვე მწერლებისა და უშუალო წინამორბედთა შემოქმედება, ასევე კლასიკური ლიტერატურული მემკვიდრეობა. უნდა აღინიშნოს, რომ ვულფს შექსპირისათვის არც ერთი ესე არ მიუძღვნია, თუმცა მწერალი ყოველთვის დაინტერესებული იყო დიდი ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედებით. მისი რომანები უხვადაა გაჯერებული შექსპირული ციტატებით და ალუზიებით. შექსპირული დისკურსი ვულფის შემოქმედებაში ფუნქციონირებს თემატური, სიუჟეტური თუ კომპოზიციურ–სტილური ასოციაციების დონეზე.

ვირჯინია ვულფი რომანში *მისის დელოუეი* უამრავ ისტორიულ (მარი ანტუანეტი, ჩარლზ ჯორჯ გორდონი, სერ ჰენრი ჰაველოკი, ადმირალი ჰორაციო ნელსონი და სხვ.), ფილოსოფიურ (პლატონი, ზიგმუნდ ფროიდი, ანრი ბერგსონი და სხვ.), სამეცნიერო (ჩარლზ დარვინი, ტომას ჰენრი ჰაქსლი, ალბერტ აინშტაინი), მუსიკალურ (იოჰან სებასტიან ბახი), ფოლკლორულ და მითოსურ (მაგ., სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის მითოსი) და ლიტერატურულ (რომაელი ელეგისტები, დანტე ალიგიერი, უილიამ შექსპირი, ჯეიმზ ჯოისი, მარსელ პრუსტი და სხვ.), ალუზიას იყენებს, თუმცა, კვლევის მიზანდასახულობიდან გამომდინარე, ჩვენ მხოლოდ შექსპირული ალუზიების ანალიზით შემოვიფარგლებით, ვინაიდან ისინი მეტად მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ რომანის ასოციაციურ თხრობაში.

შექსპირული ალუზიების მხატვრულ ტექსტებში გამოყენებამ ზენიტს მიაღწია საუკუნის დასაწყისში მიაღწია, რასაც ვირჯინია ვულფის რომანებიც მოწმობს. *მისის დელოუეი*-ში განსაკუთრებით უხვადაა ალუზიები შექსპირის პიესებიდან *ციმბელინი* და *ოტელო*.

ვულფის მიერ შექსპირული მასალის გამოყენების თავისებურებების გასაგებად უნდა გავითვალისწინოთ ის ინტელექტუალური გარემო, რომელმაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა შექსპირისადმი მისი დამოკიდებულება. ვულფი იზრდებოდა ოჯახში,

სადაც შექსპირს იცნობდნენ, უყვარდათ და იკვლევდნენ. ვულფის მამამ სერ ლესლი სტივენმა შექსპირზე რამდენიმე სტატია დაწერა. მას ახლო მეგობრობა აკავშირებდა სიდნი ლისტან, შექსპირის აკადემიური ბიოგრაფიის ავტორთან. სერ ლესლი მიესალმებოდა ქალიშვილის ინტერესს ლიტერატურის მიმართ, თუმცა ყოველთვის ეეჭვებოდა, რომ ის შეძლებდა შექსპირის შესახებ დამოუკიდებელი აზრის გამოთქმას.

ვულფის შემოქმედების მკვლევარი ჯ. ბრიგსი აღნიშნავს, რომ გარემომცველი ინტელექტუალური ატმოსფეროს წყალობით შექსპირის შემოქმედებისადმი ინტერესი ვულფს ჯერ კიდევ ბავშვობიდან ჩამოუყალიბდა (ბრიგსი 2006; ციტ. კირცხალია 2012: 53). მკვლევარი ელის ფოქსი ვულფის წინააღმდეგობრივ დამოკიდებულებას შექსპირის ტექსტებისადმი რენესანსის ეპოქის ავტორის რეპუტაციის წინაშე მისი შიშით ხსნის (ფოქსი 1990; ციტ. კირცხალია 2012: 53). სიცოცხლის ბოლოს ვულფმა მაინც დაიწყო ესეს წერა სამუშაო სახელწოდებით *ალალბედზე კითხვა*, სადაც აპირებდა თეორიაშიც სათანადო პატივი მიეგო შექსპირისთვის, თუმცა, როგორც ჯ. ბრიგსი ვარაუდობს, გენიოსის შესახებ მანამდე შექმნილი ტექსტების სიუხვე მას ტვირთად აწვებოდა, რამაც ხელი შეუშალა მისი ჩანაფიქრის საბოლოოდ განხორციელებას (ბრიგსი 2006; ციტ. კირცხალია 2012: 53).

*მისი დელოუეის* ორი პროტაგონისტი - კლარისა დელოუეი და სეპტიმუს უორენ სმიტი - შექსპირული ალუზიების უხილავი ჯაჭვით ერთმანეთს უკავშირდებიან. ვულფი ხშირად იყენებს ციტატებს შექსპირის პიესებიდან, როგორც ერთგვარ ხერხს მხატვრული ნაწარმოების ასაგებად - რომანში ხუთჯერ მეორდება ერთი და იგივე ალუზია *ციმბელინი*-დან, რაც განსაზღვრავს თხრობის სტრუქტურას - დაცალკევებულ სიუჟეტურ ხაზებს მკითხველის აღქმაში აერთიანებს, მთავარი პერსონაჟის, კლარისას „სულიერ თავგადასავალს“ კი ერთიანობას და ჰარმონიულობას სძენს. გარდა ამისა, შექსპირული ალუზიები ერთმანეთთან აკავშირებს სხვადასხვა პერსონაჟის მნიშვნელოვან ცხოვრებისეულ მოვლენებს და

ერთიანობაში რთულ სიმბოლურ სისტემას ქმნის. მაგალითად, ორი მთავარი გმირი - კლარისა დელოუეი და სეპტიმუს უორენ სმიტი - ერთმანეთს უკავშირდება სიტყვებით პიესიდან *ციმბელინი*: “Fear no more the heat o’ the sun/ Nor the furious winter’s rages” (შექსპირი 2014: IV. 2). მთელი რომანის განმავლობაში ეს ციტატა, როგორც უკვე აღინიშნა, ხუთჯერ მეორდება და განსაზღვრავს წიგნის მთავარ მოტივებს - ბნელისა და ნათელის, სითბოსა და სიცივის, ზაფხულისა და ზამთრის, გონიერებისა და სიგიჟის, ვნებისა და თავშეკავებულობის კონტრასტულ წყვილებს.

*ციმბელინი* საგალობელს მდერიან იმოჯინის ნემტთან, მაგრამ მისი სიკვდილი მხოლოდ სიცოცხლის და სულიერების აღდგენის, განახლების სიმბოლოა: “A looking up the spirits for a time, to be more fresh, reviving” (შექსპირი 2014). სიკვდილის თავიდან აცილება და მკვდრეთით აღდგომა თითქმის ექოსავით გაისმის როგორც პიესაში, ასევე *მისის დელოუეი-ში*. ყოველი პერსონაჟის მოქმედება თითქოს სიკვდილ-სიცოცხლის ჭიდილთანაა გადაჯაჭვული. კლარისა და სეპტიმუსი გამოცდიან სიკვდილს და ხელმეორედ დაბადებას. ისინი სიცოცხლესა და სიკვდილს აღიქვამენ, როგორც სინათლეს და სიბნელეს, გაურბიან ცხოვრებისეულ ორომტრიალს; სეპტიმუსი საკუთარ თავს უწოდებს განტევების ვაცს, რომელიც გამუდმებით იტანჯება, მაგრამ შეუძლია საზოგადოების გადარჩენა: “The Lord who had come to renew society, the eternal scapegoat, the eternal sufferer“ (ვულფი 2003: 19). („მაცხოვარს, რომელიც კაცობრიობის ხელახლა შესაქმნელად მოვიდა ამქვეყნად. ის იყო განტევების ვაცი, მარადიული ტანჯული“ (ვულფი 2012: 29)). ის ფიქრობს, რომ მთელი სამყარო მის წინააღმდეგ ამხედრებულა და თვითმკვლელობისკენ მოუწოდებს მას. სიკვდილი არ არის ის, რაც სეპტიმუსს სურს, მაგრამ ადამიანური ბუნება სწორედ ამას მოითხოვს მისგან. მას მიაჩნია, რომ იგი, როგორც განტევების ვაცი, თავის ცხოვრებას ადამიანური ბუნების განახლებას წირავს. კლარისა სეპტიმუსის სიკვდილზე ფიქრისას იყენებს სიტყვას “plunge”, რაც ნიშნავს „ჩაშვებას“, „შთანთქმას“, „დახრჩობას“, რომანი კი იწყება კლარისას მედიტაციით - იგი თითქოს ჩაეშვება, შთანთქმება ლონდონის ქუჩებში:

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when... She had burst open the French window and plunged at Bourton into the open air... the air was... like the flap of a wave, the kiss of a wave, chill and sharp and yet... solemn feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen (ვულფი 2003: 3).

რა კარგია! თითქოს იძირები! ყოველთვის ასეთი შეგრძნება ეუფლებოდა, როდესაც ბორტონში დილაობით ანჯამების ოდნავი ჭრიალით გამოადებდა დიდ, შემინულ კარს. მისი ჭრიალი ახლაც კი ჩაესმოდა. ეჩვენებოდა, რომ გრილი ჰაერის ტალღებში იძირებოდა. მაშინ უფრო გრილი, მშვიდი ნიავი ქროდა, ვიდრე ახლა. ადრეული დილის ჰაერი ტალღასავით ხშიანობდა, სასიამოვნოდ ელამუნებოდა და ეალერსებოდა. სუსხიანი იყო, თუმცა, დიდებული შეგრძნებით ავსებდა. ფართოდ გამოდებული კარის წინ დგას ეჩვენებოდა, რომ რაღაც საშინელება მოხდებოდა (ვულფი 2012: 5).

რომანის პირველ ფურცლებზე წარმოსახულია კლარისას ყოფის ორი პოლარული მხარე. მისი ჩაფლობა, ჩაძირვა ცხოვრებაში წარმოდგენილია ოკეანის სახით. ის გამუდმებით გრძნობს ტალღის არსებობას, რაც რაღაც ცუდს უქადის. სექტიმუსი კლარისას ალტერ ეგოა, ისინი ერთნაირად იზიარებენ მზის მცხუნვარებას და ზამთრის სიცივეს. როდესაც სექტიმუსი უარს ამბობს სიცოცხლეზე, ის თოვლივით ცივია. კლარისა სიკვდილს წარმოიდგენს, როგორც ყინულის მარწუხს, მზის მცხუნვარება კი სექტიმუსს სიცოცხლის ხალისს უბრუნებს: "... the sun spotting now this leaf, now that in mockery, dazzling it with soft gold in pure good temper". მზე ათბობს კლარისას ყოველდღიურ ცხოვრებას, იგი ფიზიკურად გრძნობს ცხელი მზის სუნთქვას, ჩურჩულს. სექტიმუსი კი მიაგავს თოვლის ზეწარს, რომელსაც მხოლოდ მზე აცხუნებს, თუმცა არ დნება.

ციტატას პიესა *ციმბელინი-დან* კლარისა პირველად კითხულობს რომანის დასაწყისში, როდესაც გზად ყვავილების მაღაზიისაკენ, სენტ-ჯეიმზის პარკის



გადაჭრისას, მეხსიერებაში მოგონებები ამოუტივტივდება. ლონდონის ქუჩებში, უწყვეტ მოძრაობაში, ვიტრინებში გადაშლილ წიგნებში იგი ამოიკითხავს: “Fear nor more the heat, nor the furious winter’s rages” (ვულფი 2003: 7). „ნუ გეშინია მცხუნვარე მზის და ნურც სუსხიანი ზამთრის ქარს უფრთხი“ (ვულფი 2012: 12). კლარისა იწყებს ფიქრს ცხოვრებასა და სიკვდილზე, როგორც ორ თანაბრად გაყოფილ, მაგრამ ურთიერთდაკავშირებულ ნაწილზე, თან მიაბიჯებს ბონდ სტრიტზე და ფიქრობს, ნეტა ცხოვრების თავიდან დაწყება შეძლებოდესო.

მეორედ ციტატა *ციმბელინი-დან* - “Fear nor more, said Clarissa. Fear nor more the heat o’ the sun” (ვულფი 2003: 22) („ნუღარ გეშინია... ნუღარ უფრთხი მცხუნვარე მზის სხივებს“ (ვულფი 2012: 33)) კლარისას ფიქრებში გაიღვებს, როდესაც შინ დაბრუნებულს ლუსი ეუბნება, რომ რიჩარდ დელოუეი ლანჩზე იყო მიწვეული ლედი ბრიუტონთან. ყველაფერი ავისმომასწავებლად შეზანზარდა კლარისას გონებაში. ლედი ბრიუტონზე ფიქრები საათის დროს შეუჩერებლად მიაქანებდა სიკვდილისაკენ. მის წარმოსახვაში ტალღები აზვირთდა, თითქოს მოეჩვენა, რომ ტალღები შთანთქავდნენ და საოცარმა მღელვარებამ შეიპყრო.

მესამედ ალუზია პიესა *ციმბელინი-დან* კლარისას ცნობიერებაში ამოტივტივდება, როდესაც კლარისას, რომელიც სადამოს თერთმეტ საათზე კაბას კემსავს, ინდოეთიდან ახლახან დაბრუნებული პიტერ უოლში ესტუმრება:

Quiet descended on her, calm, content, as her needless, drawing the silk smoothly to its gentle pause, collected the green folds together and attached them, very lightly to the belt. So on a summer’s day waves collect, overbalance and fall, collect and fall, and the whole world seems to be saying ‘that is all’ more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, that is all. Fear nor more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows and renews, begins collects, let’s fall. And the body alone listen to the

passing bee, the wave breaking, the dog barking, far away barking and barking (ვულფი 2003: 29).

სიმშვიდე დაეუფლა. კმაყოფილი იყო. ნემსში აბრეშუმის ძაფი უკვე გაეყარა და ხელს მშვიდად ამოდრავებდა. მწვანე ნაკეცებს თავს უყრიდა და ქამარზე მშვიდად ამაგრებდა. ასე იქორება ზაფხულის მშვენიერი დღის ტალღები და ნაპირს ეხლება. იქორება და ნაპირს ეხლება. თითქოს მთელი სამყარო ამბობს: 'ყველაფერი მორჩა'. ხმამაღლა, ჯიუტად იმეორებს ამ სიტყვებს და მზის მცხუნვარე სხივებში გახვეული, ქვიშიან სანაპიროზე მწოლიარე სხეულში გამომწყვდეული გულიც ეხმიანება: 'მორჩა'. გული გამალებით იმეორებს: 'ნუ გეშინია, ნუ გეშინია...' თითქოს თავის მძიმე ტვირთს ანდობს იმ მღელვარე ზღვას, რომელიც გრგვინავს, ხმაურობს და კვნესის, რადგან კაცობრიობის სევდა იტვირთა. ტალღები იქორებიან და ნაპირს ეხლებიან. მხოლოდ სანაპიროზე მწოლიარე უსმენს, როგორ ბზუის ბზიკი, როგორ ეხეთქება ნაპირს ტალღა და შორს, შორს ძალი დაუღალავად ყეფს (ვულფი 2012: 43).

პიტერის და კლარისას შეხვედრის დროს მათი შინაგანი მონოლოგი ერთმანეთს გადაეჯაჭვება და ტექსტში რთულ თხრობით სისტემას ქმნის. ისინი მღელვარებითა და მოზღვავებული გრძობებით იხსენებენ წარსულს. კლარისას ეჩვენება, რომ თითქოს ბავშვია და ტბის პირას მშობლებთან ერთად დგას, ხელში კი თითქოს თავისი ცხოვრება უჭირავს, რომელიც თანდათან უფრო იზრდება.

მეოთხედ ალუზია პიესა *ციმბელინი*-დან სეპტიმუსის გონებაში თვითმკვლელობამდე ცოტა ხნით ადრე გაიელვებს:

Outside the trees dragged their leaves like nets through the depths of the air, the sound of water was in the room and through the waves came the voices of birds singing. Every power poured its treasure on his head and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating on the top

of the waves, while far away on shore he heard dogs barking and barking far away. Fear nor more, says the heart in the body, fear nor more. He was not afraid. At every moment nature signified by... Shakespeare's words, her meaning (ვულფი 2003: 74).

ხეებს ფოთლები ბადებებით შთაინთქათ ჰაერის უძირო ტალღებში. ოთახში წყლის ხმაური ისმოდა. ჩიტების ჭიკჭიკი ტალღების ხმას ერწყმოდა. უხილავი ძალა გულუხვად აყრიდა მას თავზე უდიდეს განძს. მისი ხელი დივნის სახელურზე იდო. ცოტა ხნის წინ, როდესაც იბანდა, უცქერდა თავის ხელს, რომელიც ტალღაზე ირწეოდა. ესმოდა, რომ სადღაც შორს, ძალიან შორს ნაპირზე, ძაღვები ყეფდნენ და ყეფდნენ. ნუ გეშინია, – ეუბნებოდა გული, – ნუ გეშინია. მართლაც არ ეშინოდა. ყოველ წამს ბუნება მხიარულად ანიშნებდა (მაგალითად, კედელზე ოქროსფერი ლაქით), რომ აი, აქ მალე გაუმხელდა რაღაცას. ლამაზად, მუდამ ლამაზად არხევდა ბუმბულსა და კულულებს, აფრიალებდა მოსასხამს. მას უახლოვდებოდა, ხელებს მოამრგვალებდა და შექსპირის სიტყვებს ჩაშჩურჩულებდა. თავის ჩანაფიქრს უმხელდა (ვულფი 2012: 149).

თითქოს ტალღებში უნდა შთაინთქას სექტიმუსის სხეული. რომანში წყალს და ტალღებს უარყოფითი კონოტაცია აქვს, რაც სექტიმუსის თვითმკვლელობაზე მიანიშნებს. მანამდე სექტიმუსი და ლუკრეცია მარტო არიან სახლში. უეცრად კარზე კაკუნი გაისმის. სექტიმუსი ფიქრობს, რომ მოვიდა ექიმი უილიამ ბრედშოუ, რათა ის და რეცია ერთმანეთს დააშოროს. სექტიმუსი ფანჯრის რაფაზე ჯდება. ის ფიქრობს, რომ მშვენიერი ამინდია, მზე ანათებს, თუმცა ვერ გაუგია, თუ რა უნდათ ადამიანებს მისგან. საბოლოოდ სექტიმუსი შესძახებს: „ამას შენ გიძღვნი“, მოწყვეტით გადაეშვება ფანჯრიდან და მისის ფილმერის შიდა ეზოს გისოსებს დაენარცხება.

კლარისა საბოლოოდ იმეორებს ციტატას “Fear nor more the heat of the sun” (ვულფი 2003: 135) („ნუ გეშინია მცხუნვარე მზის სხივის“ (ვულფი 2012: 202)), როდესაც წვეულებაზე სექტიმუსის თვითმკვლელობის ამბავს გაიგებს - იგი განმარტოვდება

საკუთარ ოთახში და ფანჯარაში მოხუც ქალს უცქერს. ეს ციტატა არის მინიშნება სექტიმუსთან დამშვიდობებაზე, მაგრამ იმავდროულად მომავალში მის უწყვეტ არსებობაზე. მანამდე მას უნებურად აღმოხდება ციტატა *ოტელო*-დან: “If it were now to die, ‘twere now to be most happy” (ვულფი 2003: 134). („თუ სიკვდილი მიწერია დაე ახლავე აღვესრულო, რამეთუ უსაზღვროდ ბედნიერი ვარ” (ვულფი 2012: 200)). პარალელურად კლარისა ფიქრობს, რომ იმ ახალგაზრდა კაცმა (სექტიმუსი) თავისი განძი გულში ჩაიკრა და ფანჯრიდან ისე გადახტა. სიკვდილს მოყვება ახალი სიცოცხლე, რაც საკვანძო თემაა რომანში. კლარისა დარწმუნებულია სექტიმუსის მარადიულ სიცოცხლეში. ის ბედნიერია, რომ მან შეძლო თავი დაეღწია ამ საშინელი სამყაროსათვის. ასევე, “Fear nor more” ადასტურებს სიკვდილის წინაშე კლარისას შიშის გაქრობას. სექტიმუსის სიკვდილმა მას ახალი ცხოვრების დაწყების იმედი ჩაუსახა. იგი თითქოს თავიდან უბრუნდება ქვეყნიერებას სხივმოსილი სიცოცხლით: “What is it? That feels me with extraordinary excitement? ‘It is Clarissa, he said for there she was” (ვულფი 2003: 141). (“რა მოსდის? რატომ არის ასე აღტკინებული? ო, ეს კლარისაა – გაიფიქრა პიტერმა. კლარისა მართლაც მის წინ იდგა“ (ვულფი 2012: 211)). ამ დროს გაისმის ბიგ-ბენის კურანტების ხმა, რაც კლარისას ობიექტური დროის არსებობას ახსენებს. იგი უბრუნდება წვეულებას და, მაშასადამე, ყოველდღიურ ცხოვრებასაც. მთელი დღის განმავლობაში კლარისა ყოყმანობას, შთაინთქას თუ არა ცხოვრების მორევში და უარყოს თუ არა სიკვდილი. საბოლოოდ ის ირჩევს სიცოცხლეს. კლარისა ბედნიერია, რომ სექტიმუსმა შეძლო თავი დაეღწია ამქვეყნიური ტანჯვისათვის: “She felt glad that he had done it; throw it away... (ვულფი 2003: 134).

ამრიგად, მთელი რომანის განმავლობაში კლარისა რამდენჯერმე იმეორებს ფრაზას *ციმბელინი*-დან: “Fear no more the heat o’the sun, Nor the furious winter’s rages” („ნუ გეშინია მცხუნვარე მზისა და ნურც სუსხიანი ზამთრის ქარს უფრთხი“), რაც სიკვდილისა და სიცოცხლის ერთიანობის იდეას გამოხატავს. რომანი იწყება იმით, რომ კლარისა ემზადება წვეულების გასამართად და ყვავილების საყიდლად

მაღაზიაში მიდის. მაღაზიის ფანჯარაში ის დაინახავს გადაშლილ წიგნს და ამოიკითხავს ამ სიტყვებს *ციმბელინი*-დან, შემდეგ კი მისი ცნობიერება ბორტონის მოგონებებში ეფლობა. ეს ფრაზა კლარისას სიკვდილის გარდაუვალ საფრთხეს ახსენებს. თავად *ციმბელინი*ში, როგორც უკვე ითქვა, ეს არის გალობა, რომელსაც ასრულებენ დაკრძალვის ცერემონიაზე იმის ნათელსაყოფად, რომ სიკვდილი ცხოვრებისეული ტანჯვის თავიდან აცილების ერთ-ერთი საშუალებაა: “Death is a release from the hard struggle of life”. პიესის მთავარი მოქმედი გმირები - იმოჯინი და ლეონატუსი - კლარისას და სემპტიმუსის პროტოტიპები არიან. მეფე *ციმბელინი*ს ქალიშვილი იმოჯინი ფარულად იქორწინებს დაბალი სოციალური წრის წარმომადგენელ ლეონატუსზე; განრისხებული მეფე მათ სამეფოდან გააძევებს. პიესაში ეს სიტყვები „გარდაცვლილი“ იმოჯინის სულის საოხი გალობიდანაა, მაგრამ პიესის ბოლოს აღმოჩნდება, რომ ის ცოცხალია - ხდება მისი რეინკარნაცია. კლარისას მიაჩნია, რომ სემპტიმუსმა თვითმკვლელობით ნეტარებას მიაღწია და მას შემდეგ, რაც მან შეძლო ამქვეყნიური ტანჯვისათვის თვითმკვლელობით დაეღწია თავი, ხელახლა იშვა. ვულფისა და შექსპირისთვის გარდაცვალება ერთდროულად ამქვეყნიური ცხოვრების დასასრულიცაა და ახალი ცხოვრების პრელუდიაც.

*მისის დელოუის*, ისევე როგორც *ციმბელინის*, ფინალი ღიაა. კლარისას მსგავსად *ციმბელინი*ც აწყობს დიდ წვეულებას ლონდონში. წვეულებაზე კლარისა შეიტყობს სემპტიმუსის თვითმკვლელობის ამბავს, მაგრამ ის ბედნიერია, რომ მან შეძლო თავი დაეღწია ამქვეყნიური ტანჯვისათვის და, კლარისასგან განსხვავებით, თავისუფლება მოეპოვებინა. თავად ვირჯინია ვულფი სემპტიმუსის თვითმკვლელობით თავის მომავალ თვითმკვლელობას ამართლებს. საკუთარ ოთახში განმარტოებული კლარისა უმზერს მისი საძინებლის მოპირდაპირე სახლში მარტო მყოფ ქალს, რომელსაც კლარისას მეტი ვერავინ ამჩნევს, რაც კლარისას სულიერ მარტოობაზე მიანიშნებს:

She felt somehow very like him, the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it, thrown it away (ვულფი 2003: 135).

კლარისა გრძნობდა, ძალიან ჰგავდა იმ ახალგაზრდა მამაკაცს, რომელმაც სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. კლარისას უხაროდა, რომ მან ეს ჩაიდინა. სიცოცხლე დათმო. თავიდან მოიშორა (ვულფი 2012: 202).

პარალელურად გაისმის საათის ხმა, რაც კლარისას ობიექტური დროის არსებობას შეახსენებს. კლარისა ცხოვრებას განაგრძობს, ტოვებს პატარა ოთახს, რომელიც ცხოვრებისაგან გაქცევის სიმბოლოა, და რეალურ ცხოვრებას უბრუნდება.

რომანში ლიტერატურულ ალუზიებთან ერთად ფოლკლორული ალუზიები და მითოსური არქეტიპებიც გვხვდება. კლარისას ფიქრებში გაიელვებს ზღაპრული ქმნილებები, სიკვდილის ღმერთი, ჰერმეფროდიტი ფიგურები, გამუდმებით გაისმის მთელი დასავლური კულტურის ექო, რაც სეპტიმუსს, სალი სეტონსა და კლარისას მითოსურ განზომილებას სძენს და წარსულისა და აწმყოს ერთიანობის შეგრძნებას ქმნის.

დეტალების და სიმბოლიკის მეშვეობით ვულფი ოსტატურად გვიხატავს პერსონაჟების ცხოვრებას წარსულსა და აწმყოში. ომამდე სეპტიმუსი გატაცებული იყო შექსპირის კითხვით, შექსპირის პიესებთან ასოცირდებოდა ინგლისის სიყვარული და მის პოუპი, მასწავლებელი, რომელმაც შეაყვარა მას შექსპირი, თუმცა მას შემდეგ, რაც კონტუზიით დაავადდა, მან შეწყვიტა შექსპირის კითხვა - ომმა მასში ყოველგვარი იმედის ნასახი ჩაკლა, პესიმიზმი და სამყაროს აბსურდულობის განცდა ჩაუსახა. ვულფი ირონიული კომენტარით მოიხსენიებს სალი სეტონს, რომელიც რომანტიკოსების - მორისის და შელის - ქომაგი იყო. ახალგაზრდობაში იგი გამუდმებით გრძნობდა ზიზღს ტექნოკრატიული პროგრესისადმი, მაგრამ საბოლოოდ ცოლად მიყვება სამრეწველო სფეროს წარმომადგენელს.

თვრამეტი წლის პიტერ უოლშის ლიტერატურული კერპები ინგლისელი განმანათლებლები ჯოზეფ ედისონი და ელიგზანდერ პოუპი იყვნენ; შუა ხნის ასაკში იგი გატაცებულია სენტიმენტალური პროზით; კლარისა ახალგაზრდობაში სალის და პიტერის მეურვეობის ქვეშ კითხულობდა პოეზიას და ფილოსოფიას, რომანის მოქმედების დროს კი მხოლოდ მემუარების კითხვითაა გატაცებული.

სხვადასხვა თხრობითი ტექნიკის გამოყენებით ვულფი ერთ დღეში ატევეს კლარისას მთელ ცხოვრებას. დილიდან კლარისა ემზადება წვეულების გასამართად, რომელიც წიგნის კულმინაციად იქცევა. შექსპირული ალუზიების ფონზე განსხვავებულად აღვიქვამთ რომანის პერსონაჟების ცხოვრებას და მათ ურთიერთმიმართებას. ლედი ბრიუტონისადმი თავისი გრძნობის გამოსახატად კლარისა იყენებს ციტატას შექსპირის *რიჩარდ II*- დან:

For she never spoke of England, but this isle of men, this dear, dear land was in her blood (without reading Shakespeare)... she had the thought of Empire always at hand... so one cannot figure her even in death parted from the earth or roaming territories over which in some spiritual shape, the Union Jack had ceased to fly. To be not English even among the dead – no, no! Impossible! (ვულფი 2003:131).

ინგლისზე არასოდეს ლაპარაკობდა, მაგრამ სისხლში ჰქონდა ეს დალოცვილი, ძვირფასი ქვეყენა, დიად სულთა საუფლო (თუმცა შექსპირი არასოდეს წაეკითხა)... მუდამ იმპერიაზე ფიქრობდა. ვერ წარმოედგინა, რომ სიკვდილის შემდეგაც კი მოშორდებოდა ამ დალოცვილ მიწას, ან იხეტიალებდა იქ, სადაც აღარ იფრიქლებდა ბრიტანული დროშა. სიკვდილის სამეფოშიც კი ინგლისელი იქნებოდა! ინგლისელობას არაფრის დიდებით არ დათმობდა! არა, არა! არასოდეს! (ვულფი 2012:195).

შექსპირის ისტორიულ დრამაში *რიჩარდ II* ლანკასტერის ჰერცოგი ჯონ გონტი ინგლისს იგივე სიტყვებით მოიხსენიებს: “This land of dear souls, this dear,dear land”

(შექსპირი 2003). ჯონ გონტის ერთპიროვნულმა მმართველობამ მსხვილი ფეოდალური აჯანყება გამოიწვია. კლარისა თავის წარმოსახვაში ლედი ბრიუტონის მისწრაფებას გამდიდებისკენ პატივმოყვარე ჯონ გონტის მოღვაწეობასთან ასოცირდება. მას შექსპირის პიესა არ წაუკითხავს, ამიტომ შეცდომით ციტირებს ჯონ გონტის სიტყვებს პიესიდან *რიჩარდ II*.

რიჩარდ დელოუეი ლედი ბრიუტონს ადარებს მეზრძოლს, პოლიტიკოსს, რომელსაც თავისი გენერალი წინაპრის სურათის ფონზე მიხაკები იარაღით უჭირვს ხელში:

Lady Bruton raised the carnations, holding them rather stiffly with much the same attitude with which the General held the scroll in the picture behind her; she remained fixed tranced. Which was she now the General's great granddaughter? Richard Dalloway asked himself (ვულფი 2003: 73).

ლედი ბრიუტონმა ყვავილები მოუქნელად ასწია. მის უკან, კედელზე ჩამოკიდებულ სურათზე გამოსახულ გენერალს გავდა, რომელსაც ხელთ პერგამენტი ეჭირა. ქალი გახევდა. თითქოს ტრანსში იყო. ვინ არის ლედი ბრიუტონი ამ გენერლისათვის? შვილიშვილი? იქნებ შვილთაშვილი? – გაიფიქრა რიჩარდ დოლოუეიმ (ვულფი 2012: 112).

ლედი ბრიუტონში მამაკაცური საწყისი უფრო ჭარბობს, ვიდრე ქალური. ამ კონტრასტს რომანში განსაკუთრებით მძაფრად და დეტალურად კლარისა აღიქვამს. სალი სეტონის წარმოსახვას კლარისას ქვეცნობიერში მუდამ თან ახლავს ყვავილების ასოციაცია, რაც მიანიშნებს სალის თავისუფალ სულზე:

She is handsome, wild... daring... reckless... gallant, Refusing traditional feminine passivity, she is always performing some daring feat: She ran along the passage naked bicycled round the parapet on the terrace, smoked cigars (ვულფი 2003: 50).

სელი მიმზიდველი, ნიჭიერი, გამორჩეული იყო, უარყოფდა ტრადიციულ ქალურ უმოქმედობას, თავზე ხელაღებულ იყო. გიჟვით იქცეოდა. ათას



სისულელეს იგონებდა. ტერასის მოაჯირზე ველოსიპედით დადიოდა. სიგარებს ეწეოდა (ვულფი 2012: 38).

ლედი ბრიუტონი და სელი სიტონი განასახიერებენ კლარისას ემოციურ და სოციალურ ცხოვრებას. კლარისა გრძნობას, რომელსაც სალის მიმართ განიცდის, ოტელოს ეჭვიანობას ადარებს:

Clarissa could remember going cold with excitement and doing her hair in a kind of ecstasy (now the old feeling began to come back to her) feeling as she crossed the hall 'If it were now to die 'twere now to be most happy', that was her feeling – Othello's feeling and she felt it, she was convinced as strongly as Shakespeare meant Othello to feel it, all because she was coming down to dinner in a white frock to meet Sally Seton (ვულფი 2003: 36).

კლარისას მოაგონდა, როგორ კანკალებდა და აღელვებისაგან მთელი სხეული უცივდებოდა, როდესაც თმას ივარცხნიდა. ჰოლი გაიარა, ფიქრობდა: 'თუ სიკვდილი მიწერია, დაე, ახლავე აღვესრულო, რამეთუ უსაზღვროდ ბედნიერი ვარ'... ის გრძნობდა იმას, რასაც ოტელო გრძნობდა. გრძნობდა, რომ ისე მძაფრად განიცდიდა ყველაფერს, როგორც შექსპირს უნდოდა, რომ ოტელოს განეცადა, რადგან სასადილო ოთახისაკენ თეთერ კაბაში გამოწყობილი მიაბიჯებდა, რათა სელი სიტონთან ერთად ევახშმა (ვულფი 2012: 38).

შექსპირული ციტატა "If it were now to die, 'twere now to be most happy" ვულფმა *ოტელოდან* აიღო (შექსპირი 2005: II, I). ოტელო შეყვრებულია დეზდემონაზე და მისი ნახვით გამოწვეულ ბედნიერებას ამ სიტყვებით გამოხატავს. კლარისა იმეორებს ამ ციტატას, როდესაც სალი სეტონი სადამოს წვეულებაზე უნდა ნახოს.

*მისი დელოუი, ციმბელინის* მსგავსად, გვზიბლავს არა რაღაც ამბით, არამედ პერსონაჟთა შიდასულიერი „თავგადასავლებით“, სიმბოლოებით, ალუზიებით. შექსპირული ციტატების გამოყენება რომანში ადასტურებს, რომ თანამედროვე

ადამიანმა გადარჩენის გზა ხელოვნებაში უნდა ეძებოს. ვულფისთვის, ისევე, როგორც შექსპირისთვის, გალობა გარდაუვალ სიკვდილზე დარდი და ახალი ცხოვრების პრელუდიაა. შექსპირული ციტატების გამოყენებით მწერალი რომანის იდეურ-თემატური პლანის სტრუქტურას აყალიბებს. პიესის და რომანის კულმინაცია ერთმანეთს ემთხვევა - ყველა პერსონაჟი საბოლოო წვეულებაზე იკრიბება.

*მისი დელოუი არ არის დაყოფილი თავებად, ის ერთი დიდი თავის ირგვლივ ერთიანდება, თუმცა თხრობა ნაწილებად დაყოფილი - ბიგ-ბენი ჩვიდმეტჯერ ჩამოჰკრავს მთელი რომანის განმავლობაში, რაც პირობითად აღნიშნავს ჩვიდმეტ საათს ერთი ინგლისელი ქალის ცხოვრებიდან, მაგრამ ეს ჩვიდმეტი საათი სიმბოლიკის მეშვეობით არსებითად მთელი კაცობრიობის ისტორიას მოიცავს და მითოსური მარადისობის პლანში განზოგადდება. ვულფი იყენებს ლონდონის სიმბოლოებს - ბიგ-ბენს, რეჯენტ პარკს, ბონდ სტრიტს, რითაც ერთი პერსონაჟიდან მეორის ცნობიერებაში გადასვლაზე მიანიშნებს. რომანში სიმბოლური დატვირთვა აქვს ქალაქ ლონდონს, მანქანას ყვავილების მაღაზიის წინ, პრემიერ მინისტრს, პიტერ უოლშის ჯიბის დანას, მოხუცი ქალის სიმღერას რეჯენტ პარკში, მოხუც ქალს ფანჯარაში.*

რომანის დასაწყისში კლარისას მედიტაცია იწყება ლონდონის ქუჩებში, შემდგომ იგი ფიქრით წარსულს, ბორტონს გადასწვდება, აწმყოსა და რეალობას კი მას ბიგ-ბენის ხმა შეახსენებს, რომელიც რეალურ სამყაროში გადასვლის მანიშნებელია:

For having lived in Westminster (How many years now? Over twenty) one feels even in the midst of the traffic or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush or solemnity; an indescribable pause, a suspense before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical, then the hour irrevocable. The leaden circles dissolved in the air (ვულფი 2003: 4).

როცა ვესტმინსტერში ცხოვრობ (მაინც, რამდენი ხანი? უკვე ოც წელიწადზე მეტი) რამდენიმე წამით ვიდრე ბიგ ბენის ხმა გაისმება, საოცარი სიჩუმე ისადგურებს. დიდებული შეგრძნება გეუფლება. დრო ჩერდება. ამას მაშინაც კი გრძნობ, როცა შუალამისას გელვიძება. ამ საოცარ მდუმარებას ქუჩის ხმაურიც კი ვერ არღვევს. მდუმარებაში შთანთქმული სულგანაბული დგახარ და ბიგ ბენიც რეკავს. ჯერ ერთგვარი პრელუდია გაისმის, გაფრთხილებასავით, შემდეგ კი საათის განუმეორებელი ხმა. ტყვიის ციფერბლატი თითქოს ჰაერში დნება (ვულფი 2012: 6).

რომანში ვულფი ბიგ-ბენს სხვადასხვა დატვირთვით იყენებს. პირველ რიგში, ბიგ ბენი თხრობის სტრუქტურას განსაზღვრავს - ის რომანს ტემპორალურ მონაკვეთებად ყოფს. რომანში გამუდმებით ისმის მთხრობელის ხმა: “It was precisely twelve o’clock” - დროის ასეთი დაზუსტება მკითხველს ახალი ეპიზოდის დასაწყებაზე მიაჩნებებს.

ბიგ-ბენი გამაერთიანებელი სიმბოლოს ფუნქციასაც ასრულებს. თავების არარსებობა ფსიქოლოგიური დროის უწყვეტი დენადობის ეფექტს ქმნის, ბიგ-ბენის კურანტების ხმა კი რომანს ანაწევრებს: როცა ბიგ-ბენი რეკავს, პერსონაჟები სუბიექტური დროიდან გამოერკვევიან და აცნობიერებენ, რომ არსებობს ობიექტური, ანუ საათით გაზომვადი დრო და რეალურ სამყაროში ცხოვრებას განაგრძობენ:

Big Ben beaten up by the assault of carriages, the brutality of vans, the eager advance of myriads of angular men, of flaunting women, the domes and spires of offices and hospitals (ვულფი 2003: 93).

ბიგ-ბენი ალტკინებით რეკავდა. მის ხმას დროდადრო ფარავდა ურიკების შორეული ხრიინი და სატვირთო მანქანების ხმა. საქმიანი მამაკაცები ქუჩებში სწრაფად მიაბიჯებდნენ. ქალები კაბების ფრიალით დასეირნობდნენ

გუმბათიანი და ქონგურებიანი შენობებისა და საავამყოფოების წინ (ვულფი 2012: 137).

ბიგ-ბენის ხმა, რომელიც ინგლისის სიძველის და სიძლიერის სიმბოლოა, ყოველ საათში გაისმის და შეგვახსენებს, რომ რეალური დროის დინება გარდაუვალია, რაც თითოეულ პერსონაჟში სიკვდილის შიშს იწვევს.

Big Ben was all very well with his majesty laying down the law, so solemn, so just (ვულფი 2003: 93).

ბიგ-ბენი დიდებული, ბრწყინვალე რამ იყო და ქვეყნიერებას ჭეშმარიტებას ამცნობდა (ვულფი 2012: 137).

პიტერის და კლარისას შეხვედრის შემდეგ ბიგ ბენის მკვეთრი ხმა ლონდონს ამცნობს, რომ თორმეტის ნახევარია. პარალელურად, ქუჩაში მდგარი პიტერი იმეორებს, რომ არ დაავიწყდეს კლარისას წვეულება და თან ბიგ ბენის ხმაურში იკარგება.

სიტყვა „დრო“-ს ხსენება პერსონაჟების სიმშვიდეს არღვევს, თითქოს საკუთარ ნაჭუჭში დამალულები უნებურად აცნობიერებენ რეალური დროის არსებობას. სეპტიმუსი ჩაკარგულია საკუთარ ფიქრებში, გამუდმებით ახსენდება ომში გარდაცვლილი ევანსი:

Septimus, very slowly, very drowsily, smiling mysteriously at the dead man in the grey suit. As he sat smiling, the quarter to twelve” (ვულფი 2003: 53).

სეპტიმუს ტუჩებზე იდუმალი ღიმილი დასთამაშებდა. რუხ ტანსაცმელში გამოწყობილ, გარდაცვლილ მეგობარს უღიმოდა. უეცრად საათის ხმა გაისმა. თორმეტს თხუთმეტი წუთი აკლდა (ვულფი 2012: 75).

ობიექტური საათის დრო აფხიზლებს სეპტიმუსს, ხოლო თხრობა სხვა პერსონაჟზე - ლონდონის ქუჩებში პიტერ უოლშის ხეტიალის ამბავზე - გადადის.

რომანის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სიმბოლოა წყალი. აქ წყალს და ტალღებს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უარყოფითი დატვირთვა აქვთ: ზოგადად, ტალღა შეიძლება რაღაცის განახლების სიმბოლოდ მივიჩნიოთ, მაგრამ აქ ტალღები და წყალი კლარისას და სეპტიმუსს გამუდმებით სიკვდილის საშიშროებას ახსენებს, უძლიერებს შთაბეჭდილებას, რომ ყველაფერი ერთად მიედინება. ქალაქი და ცნობიერება ერთმანეთისაგან განურჩეველი ხდება. ტექსტში პარალელურად ტალღების რიტმული ხმა გაისმის, რაც არღვევს იერარქიას სემიოტიკურ და სიმბოლურ პლანებს შორი. ამ უწყვეტ პროცესში ადამიანის ცნობიერება უტოლდება წყლის სიღმეს, ქალაქის სივრცე კი - ოკეანისას:

Outside the trees dragged their leaves like nets through the depths of the air, the sound of water was in the room and through the waves came the voices of birds singing. Every power poured its treasure on his head and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating on the top of the waves“ (ვულფი 2003: 74).

ხეებს ფოთლები ბადეებივით შთაენთქათ ჰაერის უძირო ტალღებში. ოთახში წყლის ხმაური ისმოდა. ჩიტების ჭიკჭიკი ტალღების ხმას ერწყმოდა. უხილავი ძალა გულუხვად აყრიდა მას თავზე უდიდეს განძს. მისი ხელი დივნის სახელურზე იდო. ცოტა ხნის წინ, როდესაც იბანდა, უცქერდა თავის ხელს, რომელიც ტალღაზე ირწეოდა (ვულფი 2012: 149).

ეს მონაკვეთი წინ უსწრებს სეპტიმუსის თვითმკვლელობას. თითქოს ტალღებში უნდა შთაინთქეს მისი სხეული. ტალღის გამოჩენა რაღაც ცუდის და ავბედითის მომასწავლებელია რომანში:

The air was... like the flap of a wave, the kiss of a wave, chill and sharp and yet... solemn feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen (ვულფი 2003: 3)

ეჩვენებოდა, რომ გრილი ჰაერის ტალღებში იძირებოდა. მაშინ უფრო გრილი, მშვიდი ნიავი ქროდა, ვიდრე ახლა. ადრეული დილის ჰაერი ტალღასავით ხმიანობდა, სასიამოვნოდ ელამუნებოდა და ეალერსებოდა. სუსხიანი იყო, თუმცა, დიდებული შეგრძნებით ავსებდა. ფართოდ გამოღებული კარის წინ დგას ეჩვენებოდა, რომ რაღაც საშინელება მოხდებოდა“ (ვულფი 2012: 5).

რომანში ასევე უხვადაა ხეებსა და ყვავილებთან დაკავშირებული სიმბოლიკა. მაგალითად:

The trees waved, brandished. We welcome, the world seemed to say, we accept, we create. Beauty, the world seemed to say... Beauty sprang instantly. To watch a leaf quivering in the rush of air was an exquisite joy (ვულფი 2003: 52).

ხეები ირხეოდნენ. გვიხარია... თითქოს ამბობდა სამყარო, თანახმა ვართ. ვქმნით. ვქმნით სილამაზეს... თითქოს ამბობდა სამყარო. ყველაფერი მშვენიერი იყო. ხედავდა, ნიავი როგორ ათრთოლებდა ფოთლებს და უსაზღვრო სიხარულს განიცდიდა (ვულფი 2012: 73).

ფერთა მრავალფეროვნება და ყვავილების სილამაზე იმ პერსონაჟებს გვიხატავს, რომლებიც ლაღად გრძნობენ თავს მათ გარემოცვაში. ხეები და ფესვები ადამიანის სულის თავისუფლების სიმბოლოებადაა მიჩნეული, რაც კლარისას და სეპტიმუსის ათეისტურ მსოფლალქმას უსვამს ხაზს.

რომანში პრემიერ-მინისტრი მოძველებულ და დრომოჭმულ ღირებულებებს და სისტემას განასახიერებს. როცა პიტერ უოლშს სურს დააკნინოს და შეურაცხყოფა მიაყენოს კლარისას, ის ეუბნება მას, რომ კლარისა მომავალში პრემიერ-მინისტრზე დაქორწინდება. როცა ლედი ბრუტონს, ინგლისური ტრადიციების უზადო დამცველს და ქომავს, სურს შეაქოს ჰიუ, მას ასე მიმართავს: „ჩემო პრემიერ-მინისტრო“ (“My Prime Minister“). პრემიერ-მინისტრი რომანში იმის სიმბოლოდ შეიძლება ჩაითვალოს, რომ ინგლისს ჭირდება სიახლეები და ახალი პოლიტიკური

ძვრები. რომანი საოცრად გამოხატავს ინგლისელი ხალხის განწყობას პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ. ომმა გარდაქმნა და შეცვალა ხალხის წარმოდგენები სამყაროზე, ომისშემდგომ დანაწევრებულ სამყაროში იოლი არ არის გამოფიტულ და იმედგაცრუებულ ადამიანთა დამკვიდრება. იმდენად დიდი ზარალი მიაღვა ინგლისს, რომ კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა მისი ძლიერება. ინგლისის რიგითი მოქალაქეები, როგორებიც არიან პიტერი, კლარისა, სეპტიმუსი, ამ მარცხს საკუთარი მარცხვით განიცდიან. რომანის დასაწყისში ბონდ სტრიტზე მოძრაობს მანქანა. ქუჩაში მყოფი ხალხი გაირინდება და იმ იმედით მიაჩერდება მანქანას, რომ მასში სამეფო გვარის რომელიმე წარმომადგენელი, დედოფალი, ან პრინცი ზის. თვალნათლივ იკვეთება ხალხის მასის განწყობა - სულიერად გამოფიტულ ლონდონის მაცხოვრებლებს აღარ ჯერათ პოლიტიკოსების და ტრადიციებში ეძებენ ხსნასა თუ თავშესაფარს, თუმცა ვერავინ იგებს, სინამდვილეში ვინ ზის ამ მანქანაში:

მანქანამ ჩაიარა, თუმცა, ბონდ-სტრიტის ორივე მხარეს ჩამწკრივებული ხელთათმანების, ქუდებისა და კოსტიუმების მაღაზიებში მღელვარება ტალღასავით თრთოდა. ოცდაათიოდე წამი ყველას თავი ფანჯრისაკენ მიებრუნებინა... დიდებული რამ მოხდა. ყველა აღელდა. ქუდების, კოსტიუმებისა და ხელთათმანების მაღაზიებში მყოფმა უცნობმა ადამიანებმა ერთმანეთს გადახედეს და გაახსენდათ ომში დაღუპულები, ინგლისის დროშა, მათი იმპერია. ქუჩის ბოლოში, ლუდხანაში, ვიღაც კოლონიელმა უინძორის სასახლე აუგად მოიხსენია. ატყდა ჩხუბი, წვილ-კივილი. ამსხვრევდნენ ლუდის კათხებს... ყველა აღელვებული იყო (ვულფი 2012: 21).

The car had gone, but it had left a slight ripple which flowed through glove shops and hat shops and tailors' shops on both sides of Bond Street. For thirty seconds all heads were inclined the same way- to the window... for in all the hat shops and tailors' shops strangers looked at each other and thought of the dead, of the flag, of Empire. In a public house in a back street a Colonial insulted the House of Windsor which led

to words, broken beer glasses... For the surface agitation of the car as it sunk grazed something very profound (ვულფი 2003: 14).

საბოლოოდ, მანქანა პიკადილს გაივლის, სენტ-ჯეიმზის ქუჩაზე შეუხვევს და გაუჩინარდება. პარალელურად ბუკინგემის სასახლის კარიბჭესთან ხალხი შეკრებილიყო:

A small crowd meanwhile had gathered at the gates of Buckingham Palace. Listlessly, yet confidently, poor people all of them, they waited; looked at the Palace itself with the flag flying; at Victoria, billowing on her mound (ვულფი 2003: 14).

საბრალო ხალხი სევდიანად, თითქოს გულგრილად, თუმცა, თავდაჯერებით ელოდა. სასახლეს, მის მოფრიალე დროშებსა და დედოფალ ვიქტორიას დიდებულ ძეგლს უცქერდნენ (ვულფი 2012: 22).

მოხუცი ქალი, რომელიც კლარისას მოპირდაპირე სახლში ცხოვრობს, სიმარტოვის და სულიერი გამოფიტულობის სიმბოლოა. როცა კლარისა მას ხედავს, იგი გრძნობს, რომ დროის დინებასთან ერთად ისიც დაბერდება და კიდევ უფრო მარტოსული გახდება. ეს ხომ ბუნების კანონია, რომელსაც იგი ყველაზე კარგად აცნობიერებს წვეულებაზე, როდესაც ბრედმოუები სეპტიმუსის თვითმკვლელობის ამბავს აცნობენ სტუმრებს. კლარისას სურს განმარტოება, ადის თავის საძინებელში და ფანჯარაში ხედავს მოხუც ქალს, რომელიც კლარისას მომავალს განასახიერებს:

She pulled the blind now. The clock began striking. There! The old lady had put out her light. The whole house was dark now with this going on” (ვულფი 2003: 135).

ფარდები გადასწია და გარეთ გაიხედა. ო რა საოცარი იყო! მეზობელი სახლის ფანჯარასთან მდგომი ქალი მას უცქერდა! ის დაძინებას აპირებდა... მომაჯადოებელი სანახაობა იყო. კლარისა უცქერდა, როგორ გადაკვეთა მოხუცმა ქალმა ოთახი და ფანჯარას მიუახლოვდა“ (ვულფი 2012: 202).



ამ დროს გაისმის ბიგ ბენის ხმა, რომელიც კლარისას თითქოს ობიექტური დროის არსებობას ახსენებს, მაგრამ კლარისა თავისი ფიქრებით სუბიექტურ დროში რჩება და უნებურად იმეორებს სიტყვებს შექსპირის პიესიდან *ციმბელინი*. ასევე, სეპტიმუსი, სანამ ფანჯრიდან გადახტება, ხედავს, თუ როგორ ადის კიბეებზე მოხუცი კაცი. რომანში კლარისა და სეპტიმუსი ერთმანეთს რეალურად არასდროს ხვდებიან, თუმცა დროის რაღაც მონაკვეთში მათი სულები თითქოსდა ფარულად უკავშირდებიან ერთმანეთს. კლარისა ბედნიერია, რომ სეპტიმუსმა შეძლო და თვითმკვლევლობით თავი დააღწია მარტოობას. აქ წინა პლანზე წამოწეულია გაუცხოების პრობლემა, რომლის მიზეზიც ის ტოტალური სულიერი კრიზისია, რომელმაც მეოცე საუკუნის მთელი დასავლური კულტურა მოიცვა. მას შემდეგ, რაც დორის კილმანს ელიზაბეტი მიყავს, კლარისა გრძნობს, რომ ის ქალიშვილს ართმევს. კლარისას შინაგან მონოლოგში ორი აბსტრაქტული ცნება - სიყვარული და რელიგია - ჩნდება, რომლებსაც იგი ზიზღით ეკიდებოდა: მისთვის სიყვარული ასოცირდებოდა პიტერ უოლშთან, ხოლო რელიგია დორის კილმანთან. კლარისა შედის საძინებელში და ფანჯრიდან მოხუც ქალს ხედავს.

Clarissa had often seen her, gain her bedroom, part her curtains and disappear again into the background. Somehow one respected that – that old woman looking out of the window, quite unconscious that she was being watched. There was something solemn in it, but love and religion would destroy that, whatever it was, the privacy of the soul. The odious Kilman would destroy it. Yes it was a sight that made her a cry (ვულფი 2003: 92).

კლარისა ფანჯრიდან ხედავდა მოხუც ქალს, რომელიც კიბეს მიუყვებოდა. დაე, ავიდეს კიბეზე, თუ ასე სურს! შეჩერდეს, ისევ გზა განაგრძოს, შევიდეს თავის ოთახში, გადასწიოს ფარდები და ოთახის სიღრმეში გაუჩინარდეს (კლარისა ხშირად უცქერდა მას). როგორღაც პატივს ცემდა ამ ქალს, რომელიც ფანჯრიდან იხედებოდა და ვერც კი წარმოიდგენდა, რომ ვიღაც

უცქერდა. ამაში იყო რაღაც დიდებული, მაგრამ სევდიანიც (მაგრამ ამას სიყვარული და რელიგია გაანადგურებდა). რა მნიშვნელობა აქვს, რას ვუწოდებთ ამას? იქნებ სულის სიმარტოვეს? საზიზღარი კილმანი ამ ყველაფერს გაანადგურებდა! ისეთი სანახაობა იყო, რომ კლარისას ცრემლი მოერია (ვულფი 2012: 135).

ამ მომენტში გაისმის ბიგ ბენის ხმა, რომელიც სუბიექტურ დროში „ჩაფლულ“ კლარისას ფიქრებისაგან გამოარკვევს და მოხუც ქალსაც აიძულებს, წავიდეს:

Big Ben struck the half hour. How extraordinary it was, strange, yes touching to see the old lady (they had been neighbours ever so many years) move away from the window, as if she were attached to that sound, that string. Gigantic as it was, it had something to do with her... Clarissa imagined, by that sound, to move, to go, but where (ვულფი 2003: 93).

ბიგ-ბენის ხმა გაისმა. საოცარი და უცნაური, ნამდვილად უცნაური და ამაღელვებელი სანახაობა იყო: მოხუცი ქალი ფანჯარას ისე მოშორდა (მრავალი წელი იყო, ის და კლარისა მეზობლები იყვნენ), თითქოს ბიგ-ბენმა და მისი ზარების ხმამ უხილავი თოკით მაგრად მოჰქაჩა. ბიგ-ბენი დიდებული იყო, თუმცა ამ საბრალო მოხუც ქალს უკავშირდებოდა... კლარისას ეჩვენებოდა, რომ თითქოს ბიგ-ბენის ხმა ქალს ამოძრავებდა. აიძულებდა, წასულიყო მაგრამ სად“ (ვულფი 2012: 136)

რომანში ხშირად ერთი შეხედვით უმნიშვნელო, ტრივიალურ დეტალებსაც კი სიმბოლური დატვირთვა ენიჭება, რითაც თხრობა სიმბოლურ განზომილებას იძენს. ასე მაგალითად, პიტერ უოლში ხელში გამუდმებით ათამაშებს დანას, რომელიც მისი თავდაცვის უუნარობის სიმბოლოა. კლარისას გამუდმებით აღიზიანებს ჯაყვა და წლების შემდეგ, როდესაც პიტერი მიდის კლარისას მოსანახულებლად მის სახლში, ჯაყვის დანახვა კლარისაში უარყოფით ემოციას იწვევს:

He took out his knife quite openly – his old horn handled knife which Clarissa could swear he had had these thirty years and clenched his fist upon it. What an extraordinary habit that was, Clarissa thought, always playing with a knife. Always playing with a knife. Always making one feel too frivolous, empty-minded, a mere silly chatterbox, as he used (ვულფი 2003: 32).

ჯიბიდან ჯაყვა გაბედულად ამოიღო, თავისი ძველი, რქისტარიანი დანა (კლარისას შეეძლო დაეფიცებინა, რომ ოცდაათი წელი იყო, რაც პიტერს ეს დანა ჰქონდა) და ხელი მაგრად მოუჭირა. რა აუტანელი ჩვევა აქვს: სულ ამ ჯაყვას აწვალებს, გაიფიქრა კლარისამ, მის გვერდით ყველა თავქარიანად და სულელ ყბედად გრძნობს, საერთოდ არ შეცვლილა (ვულფი 2012: 47).

ეს ყოველივე ეხმიანება რომანის ერთ-ერთ თემას – არჩევანს კეთილდღეობასა და სიყვარულს შორის; კლარისა ირჩევს კეთილდღეობას და პიტერის ნაცვლად ცოლად რიჩარდ დელოუის, კონსერვატორული პარტიის წევრს და ინგლისის ტრადიციების დამცველს, მიყვება; ნერვიულობისას პიტერი გამუდმებით ატკაცუნებს ჯაყვას. კლარისას წვეულებაზე პიტერს აღიზიანებს ყველაფერი, რაც კლარისას მდიდრულად მორთულ-მოკაზმულ სახლში ხდება.

The soul must brave itself to endure. He opened the big blade of his pocket – knife (ვულფი 2003: 119).

პიტერი უნდა გამხნეებულიყო და სულიერად არ დაცემულიყო, რათა ყველაფრისათვის გაეძლო. პიტერმა თავისი დიდი დანა გახსნა (ვულფი 2012: 177).

რომანში რეჯენტ პარკის წინ მოხუცი ქალი სიცოცხლეს, სიმტკიცეს, დღეგრძელობას და წარსულის დიდებას უმღერის. ქალი ყველაფრის მიმართ გულგრილია, რაც მის ირგვლივ ხდება, მისთვის მხოლოდ სიმღერა არსებობს - მთხრობელი ამბობს, რაც უნდა მოხდეს, ეს ქალი მუდამ აქ იქნება და წარსულის დიდებაზე იმღერებსო. პარკიდან გამოსულ პიტერ უოლშს ესმის მოხუცი ქალის სიმღერა, თუმცა ის ვერ

აცნობიერებს სიმღერის არსს, მხოლოდ სიბრაღულს გრძნობს ამ ქალის მიმართ - მასში მოხუცი ქალი მათხოვრის ასოციაციას იწვევს და ამიტომაც იგი მას მონეტას ჩუქნის. პიტერისგან განსხვავებით, სეპტიმუსის მეუღლეს, რეზიას, ეს სიმღერა იმედს ჩაუსახავს, რომ ყველაფერი კარგად იქნება და მომავალს იმედის თვალით შეჰყურებს.

ამრიგად, მართალია, შექსპირული პარალელი თავიდან ბოლომდე არ გასდევს რომანს, მაგრამ უდავოა, რომ შექსპირის შემოქმედება ვულფის შთაგონების წყაროა და მნიშვნელოვან მხატვრულ ფუნქციებს *მისის დელოუის* თხრობაში; იგი უშუალოდ თუ ირიბად ექვემდებარება რომანის ძირითად თემას - სიკვდილის მუდმივ შიშს და სიკვდილზე სიცოცხლის გამარჯვებას - და, საბოლოო ანგარიშით, გარკვეულწილად განსაზღვრავს რომანის სტრუქტურულ ჩარჩოს. სხვადასხვა ეპიზოდში რომანის მთავარი თემის ინტერპრეტაცია შექსპირული ალუზიების საშუალებით ტექსტის სიმბოლურ პლანს ქმნის, რაც პერსონაჟთა ქოტური ასოციაციების მოწესრიგებასა და სიღრმისეულ შრეებში განფენილი აზრის გაგებაში გვეხმარება.

თავის ესეებში ვულფი აყალიბებს ხელოვანის მთავარ მისიას, გამოხატოს რეალური სამყაროს მისეული ხედვა, ცხოვრების არსი. უკვე არაერთგზის ციტირებულ ესეში „თანამედროვე მხატვრული პროზა“ (“Modern Fiction”) იგი წერს:

Life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. It is not the task of the novelists to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit” (ვულფი 1984: 160).

ცხოვრება არის მანათობელი წრე, ნახევრად გამჭვირვალე გარსით გარშემორტყმულია ცნობიერებას ჩასახვიდან ბოლომდე. შემოქმედის ამოცანა არ არის, ატაროს ცვალებადი, უცნობი, უსაზღვრო სული.

შესაბამისად, ვულფის მიხედვით, მწერლის მოვალეობაა გამოხატოს არა ცნობიერების გარემომცველი მარადცვალებადი გარსი, არამედ თავად ცნობიერება - როგორც მისი ინდივიდუალური ასპექტი, ასევე უნივერსალური, მარადუცვლელი საწყისები, მისი მარადიული შინაარსი.

### 3. დრო და სივრცე ვირჯინია ვულფის თხრობაში

#### 3.1. მოდერნისტული რომანის პოლიქრონოტოპული სტრუქტურა. მითოპოეტიკური ქრონოტოპი.

მოდერნისტულ ლიტერატურაში რეალური სამყაროს გამოსახვა ეფუძნება სინამდვილის დაშლის, ფრაგმენტირების, ნიჰილისტური, სკეპტიკური დისოციაციის პრინციპს, სადაც დარღვეულია დრო-სივრცის ტრადიციული აღქმა, ვინაიდან მოდერნისტი მწერლისთვის ყოფიერება მოუწესრიგებელი და ქაოტური რეალობაა. შესაბამისად, ემპირიული სინამდვილე ტექსტში გარდაისახება როგორც დისჰარმონიული და მოუწესრიგებელი სამყარო (ბრეგაძე 2018: 8).

ტრადიციული/კონვენციური ნაწარმოების შექმნისას ავტორი ინტუიტიურად „ათავსებს“ თავის ნარატივს გარკვეულ სივრცე-დროში, ანუ აღწერს „ამბავს“, რომელიც თავისთავად რაღაც სივრცესა და დროში ხდება, იმიტომ, რომ სივრცე-დროის გარეშე უბრალოდ ვერ მოხდება. მოდერნისტულ ლიტერატურაში დროის და სივრცის კატეგორიები პოეტიკის საშუალებებია, სამყაროს მოდელირების ინსტრუმენტი, ავტორის შემოქმედებითი „ლაბორატორია“, სადაც ის სივრცესა და დროზე ექსპერიმენტს ატარებს და მათ იმ სახით წარმოაჩენს, რა სახითაც სურს თავისი მხატვრული სამყაროს წარმოჩენა. ამ მინი სამყაროში სივრცე მკაფიოდაა შემოფარგლული, დრო შედედებული ან სულაც შეჩერებული, ხოლო „შიგ“ მიმდინარე მოქმედების ტემპი ან უსასრულოდ მდორე, ან უსაზღვროდ ინტენსიური, ან გაუთავებლად განმეორებადი. სამყაროს ამგვარი მოდელი კი არ ასახავს რეალობას, არამედ გარდასახავს მას ნაწარმოების მხატვრულ რეალობად, როგორც ავტორს აქვს ჩაფიქრებული. სპეციალურ ლიტერატურაში ეს მიმართება მითოპოეტიკური ქრონოტოპის სახელწოდებით არის ცნობილი (კობახიძე 2015: 20–21)

მხატვრული დროისა და სივრცის კვლევა XX საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი აქტუალური პრობლემაა. დროის პრობლემისადმი ინტერესის გამძაფრება

ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში XX საუკუნის 20-იან წლებს დაემთხვა, სწორედ იმ ათწლეულს, როცა *მისის დელოუეი* და *შუქურისკენ* გამოქვეყნდა. ეს იყო ფასეულობათა გადაფასების იმ მტანჯველი პროცესის გამოვლინება, რომელმაც ხელოვნების ყველა დარგი მოიცვა. ბუნებრივია, დროისა და სივრცის კატეგორიების ახლებურმა გააზრებამ, განსაკუთრებით კი იდეალისტი ფილოსოფოსის, ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმის თეორიამ, პროზის ხელოვნებაზეც იქონია ზეგავლენა, რამაც რომანის სტრუქტურაში კარდინალური ცვლილებების შეტანა განაპირობა.

მეოცე საუკუნის დასაწყისისათვის სიცოცხლის ფილოსოფია კვლავ წინ წამოიწია სიცოცხლის ფილოსოფიის წარმომადგენელთა, კერძოდ, ანრი ბერგსონის წყალობით. ბერგსონის ნააზრევს ისტორიულ ძირებად იმანუელ კანტის შემდეგ არტურ შოპენჰაუერის მოძღვრება უნდა მივიჩნიოთ. ბერგსონი იზიარებს შოპენჰაუერის მიერ სამყაროს ნებად და წარმოდგენად გაყოფას. შოპენჰაუერის უკიდურესი პესიმიზმით გამსჭვალულმა ნაშრომმა *სამყარო ვითარცა ნება და წარმოდგენა* უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა მეოცე საუკუნის ლიტერატურულ მიმდინარეობებზე. თავდაპირველად ეს ნაშრომი დეკადენტური ლიტერატურის წარმომადგენლებმა აიტაცეს, მოგვიანებით კი მისი გავლენა მოდერნიზმსაც გადასწვდა.

ანრი ბერგსონი დროს განიხილავდა როგორც სუბიექტურ ფორმას, რომელიც აუცილებელია ობიექტური სამყაროს არსებობისა და შემეცნებისთვის. მისი აზრით, ცნობიერების, ისევე როგორც სამყაროს, არსი მოძრაობაა. ბერგსონს მაგალითად მოჰყავს ის განცდა, რომელიც ჩვენ მელიოდის მოსმენის დროს გვეუფლება. ეს არის წმინდა უწყვეტი „განგრძობითობა“, „ხანიერება“. სწორედ ეს „ხანიერება“ წარმოადგენს ჭეშმარიტ დროს. ყოველგვარი სხვაგვარი დრო ანუ, ობიექტური დრო, მეორადია მასთან შედარებით, გაქვავებული, გამოთიშული სიცოცხლის საერთო მოძრაობიდან (გელაშვილი 2005: 6).

მოძრაობისა და დროის აუცილებელი ურთიერთკავშირიდან ბერგსონი მათ გარდაუვალ გაიგივებამდე მივიდა. სამყაროს არსებად მან „ხანიერება“ დასახა - უნივერსალური სიცოცხლის არაცნობიერი სწრაფვა არა საკუთარი თავისაგან განსხვავებული მიზნისაკენ, არამედ საკუთარი თავის (სიცოცხლის) შენარჩუნებისაკენ. ბერგსონისეულ „პირველად დროს“ უბრუნდება სიცოცხლის ყოველი ფორმა, რომელიც მას გამოეყო. ეს მარადიული წრებრუნვა საკუთარი არსის შენარჩუნების გამოხატულებაა. საბოლოოდ, ბერგსონმა უარყო დროის აბსოლუტურობა, აღიარა რა მისი რელატიურობა და აუცილებელი კავშირი შემეცნებელ, მჭკრეტელ თუ ექსისტენციალურ სუბიექტთან (ბერგსონი 2002).

ბერგსონის კვალობაზე XX საუკუნის ფილოსოფიაში რამდენიმე სხვადასხვა ტიპის დროს განარჩევნ. ესენია: ისტორიული დრო, ობიექტური/ასტრონომიული/საათით გაზომვადი დრო, მითოსური/ციკლური/შექცევადი დრო, სუბიექტური/ფსიქოლოგიური/შინაგანი დრო. მოდერნისტ მწერლებს უპირატესად აინტერესებდათ მითოსური/ციკლური ან სუბიექტური/ფსიქოლოგიური დრო, ან სულაც ორივე ერთად.

დროის საკითხი ყოველგვარი მსოფლმხედველობის აუცილებელი საკითხია, რადგან მიზნად ისახავს დაადგინოს სამყაროს რაობა, რათა ამ სამყაროში ადამიანის ადგილი, მისი შესაძლებლობანი და დანიშნულება განსაზღვროს. ადამიანი კი, როგორც სასრული არსება დროში არსებობს, მისი სასრულობის, წარმავლობის უახლოეს მიზეზად დრო ჩანს, იგი „ემუქრება“ მის არსებობას. დრო, ისევე როგორც სივრცე, კანტის აზრით, გამორიცხავს თავისუფლებას. რაც დროშია, არ შეიძლება იყოს აბსოლუტური. ამდენად დრო სივრცეზე უფრო აქტიური და მნიშვნელოვანია.

მოვლენები დროის გარეშე არ მოისაზრება, დრო იქაა, სადაც მოვლენები ვითარდება და იცვლება. თუ ცვლილებები და მოვლენები ქრება, დროც უქმდება. მაგალითად:



მითოლოგიურ აზროვნებაში დრო გააზრებულია, როგორც წარმავლობის მიზეზი, რომელსაც ყოველი არსება მიჰყავს გაქრობისაკენ. ამიტომ ღმერთები წარმოდგენილია ისეთ არსებად, რომლებზედაც დრო არ მოქმედებს. დროში უცვლელობა, დროის გამანადგურებელი სვლისადმი წინააღმდეგობის უნარი ზებუნებრიობის საკმარისი ნიშანი იყო, რომელმაც ყველაზე მატად თავი იჩინა მოდერნისტულ პროზაში, რომლის წარმომადგენლებიც ცდილობენ წინააღმდეგობა გაეწიათ დროის გამანადგურებელი სვლისადმი. სივრცეში არსებობა კი ამ თვალსაზრისით ნეიტრალურ გარემოებად იყო მიჩნეული.

ბიბლიურ მითოლოგიაში ადამიანის განსაკუთრებულობის, მისი რჩეულობის ნიშნად დროზე გავლენის მოხდენა მოიაზრებოდა, მაგალითად: იესუ ნავინი მზის ჩასვლას აჩერებს გარკვეული დროით. ბერძნულ ფილოსოფიაში ყოფიერებას საერთოდ მოაცილეს დროისა და სივრცეში არსებობა. ყოფიერებას (იდეებს, ღმერთს) დროისაგან დამოუკიდებლად განიხილავდნენ და არა როგორც დროში უცვლელს, რომელიც არ ემორჩილება დროის ძალას.

ობიექტურ დროის არსებობას აღიარებდნენ ნიუტონი და ლაიბნიცი. ნიუტონთან, დრო აბსოლუტურად ობიექტურია, ლაიბნიცთან შეფარდებითი. ჰიუმისა და ბერკლის თეორიების მიხედვით, დროის სუბიექტურობა გამორიცხავდა ობიექტურობას, კანტმაც სოკარტესა და დეკარტის შემდეგ კიდევ ერთხელ მოაბრუნა ევროპული ფილოსოფია სუბიექტისაკენ. ფიხტემ დრო განსჯის კატეგორიად აქცია, ხოლო ჰეგელმა თავისი „ლოგიკიდან“ განდევნა იგი. მხოლოდ ბუნებასა და საზოგადოებაში მიუჩინა ადგილი, ისევე როგორც სივრცის კატეგორიას ანუ დროის ნამდვილი განვითარება კი არა გვაქვს, არამედ განვითარების აუცილებელი გაყინული სტრუქტურა.

მოდერნისტებისთვის დრო სხვა არაფერია, თუ არა შინაგანი გრძნობის, ჩვენი შინაგანი მდგომარეობის ჭვრეტის ფორმა, რადგან მოვლენა, შინაგანია თუ გარეგანი,

შეუძლებელია არსებობდეს, თუ ჩვენი სულის მდგომარეობა არ არის. მოდერნისტებისთვის დრო განსაზღვრავდა მათი წარმოდგენების ურთიერთმიმართებას მათ ცნობიერებაში.

დრო უნდა გავიაზროთ როგორც მოძრაობა, რომელიც შედგება იმისგან, რაც იყო და აღარ არის, მყისიერი მომენტი, რომელიც წარსულში გადადის და ბოლოს, რაც ჯერ არ არის და იქნება. ეს სამი მომენტი წარსული, აწმყო და მომავალი აუცილებელია ერთიანობაში იყოს განხილული, რომ დრო არსებულად მივიჩნიოთ. ობიექტურ დროდ ანუ საათით გაზომვად დროდ უნდა დავუშვათ მხოლოდ ერთი მომენტი - აწმყოს არსებობა.

ამრიგად, არსებულისთვის ნამდვილი დრო შინაგანი დროა, გარეგანი დრო კი აუცილებელი, მაგრამ არასაკმარისი პირობაა სივრცეში არსებობისთვის. შინაგან დროს აიგივებენ სუბიექტურ დროსთან, შინაგან განცდასთან, რაც შინაგან სულიერებასთან არის გაიგივებული, ხოლო გარეგანს - ობიექტურ დროსთან ანუ საათის დროსთან, რომლის გაუქმება და შეჩერება შეუძლებელია. როგორც მართებულად აღნიშნავს მანანა გელაშვილი, ობიექტური დროისაგან განსხვავებით, რომელიც მაინც იზომება და მიზეზ-შედეგობრიობა ახასიათებს, სუბიექტური დროის გაზომვა შეუძლებელია, მას არც მიმართულება აქვს და არც მიზეზ-შედეგობრიობა ახასიათებს, ანუ აქ შეიძლება შედეგს გავყვეთ მიზეზისაკენ (გელაშვილი 2005: 57).

მოდერნისტულ ნარატიულ ტექსტებში (და პირველ რიგში, ბუნებრივია, რომანში) ლინეარული/ისტორიული და ციკლური/მითოსური, ობიექტური/ასტრონომიული და სუბიექტური (ე. წ. ცნობიერების დრო, ბერგსონისეული 'la durée' - ინგლ. 'duration', 'ხანიერება') დრო, მეცნიერული ემპირიზმი და ბერგსონისეული სუბიექტური რეალობა, რეალური/ნატურალისტური და წარმოსახვითი, კონკრეტულ-ისტორიული და მითოსურ-უნივერსალური თანაარსებობს და ერთმანეთს ერწყმის კომპლექსურ, ასოციაციურად და ინტერტექსტუალურად

უაღრესად მდიდარ მხატვრულ ქსოვილში, რაც, თხრობის სხვადასხვა პერსპექტივისა თუ სხვადასხვა ტიპის მთხრობელის მონაცვლეობასთან ერთად, მოდერნისტული რომანის პროტევესულ ბუნებას განსაზღვრავს. მისთვის ნიშანდობლივია პოლიმორფიზმი და პოლიქრონოტოპული სტრუქტურა<sup>4</sup>.

მოდერნისტული რომანის მხატვრულ სტრუქტურას, როგორც წესი, დროისა და სივრცის მხატვრული მოდელირების ვარიაციების თუ, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ქრონოტოპული კონფიგურაციების ერთობლიობა განსაზღვრავს. საქმე ისაა, რომ რომანის სტრუქტურა, როგორც წესი, პოლიქრონოტოპულია.<sup>5</sup> ბახტინის აზრით, ქრონოტოპები ერთმანეთს მოიცავენ, თანაარსებობენ, ერთმანეთში არიან გადახლართული, ენაცვლებიან ან უპირისპირდებიან ერთმანეთს, ან სულაც კიდევ უფრო კომპლექსურ ურთიერთმიმართებებს ამყარებენ (ბახტინი 1990: 252). გარდა ამისა, ქრონოტოპი ფუნქციონირებს როგორც მცირე ტექსტუალური ერთეულების, ასევე სამყაროს ყოვლისმომცველი მოდელის დონეზეც. პირველ შემთხვევაში

---

<sup>4</sup> მიხეილ ბახტინის მიხედვით, ქრონოტოპი მხატვრული ტექსტის ტემპორალური პროცესებისა და სივრცითი განზომილებების ინტეგრირებული ხატია. დრო და სივრცე, ორი ტექსტუალური ელემენტი, რომლებიც ხშირად მეორეხარისხოვნად იყო მიჩნეული ტექსტის ინტერპრეტაციისას, ის მენტალური ერთეულებია, რომლებიც წერისა და კითხვის პროცესების საყრდენ ღერძს, ხერხემალს შეადგენს. ლიტერატურულ კრიტიკაში დამკვიდრებული ხანგრძლივი ტრადიციის საპირისპიროდ ბახტინი მხატვრული ტექსტის ანალიზისას აქცენტს აღარ აკეთებს ნარატიულ მოქმედებაზე და ამტკიცებს, რომ მხატვრული პროზის *faits primitifs*-ს პროტაგონისტის ბუნება ანდა პერსონაჟთა შორის ურთიერთობები კი არ წარმოადგენს, არამედ ქრონოტოპული კონსტრუქციები/კონფიგურაციები, რომლებსაც მწერლები და მკითხველი ტექსტთან აკავშირებენ (ბახტინი 1990: 84-258); ბახტინი ხაზს უსვამს, რომ ქრონოტოპი უნდა გავიგოთ როგორც „მარგანიზებული ცენტრი“, რომელიც რომანის ფუნდამენტური ნარატიული მოვლენების ხორცშესხმის ფუნქციას ასრულებს. ქრონოტოპი, ფუნქციონირებს რა როგორც დროისა და სივრცის მატერიალიზაციის უმთავრესი საშუალება, რეპრეზენტაციის კონკრეტიზაციის ცენტრად გვევლინება, ძალად, რომელიც მთელ რომანს განასხეულებს. ქრონოტოპი იზიდავს რომანის ყველა აბსტრაქტულ ელემენტს - ფილოსოფიურ და სოციალურ განზოგადოებებს, იდეებს, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ანალიზს, რომლებიც მისი საშუალებით ისხამენ ხორცს, რაც საშუალებას აძლევს ხელოვნების წარმოსახვით ძალას თავისი საქმე აღასრულოს (ბახტინი 1990: 250). ბახტინის აზრით, ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში გვხვდება არაერთი ქრონოტოპული ხატი. ქრონოტოპის ბახტინისეულ კონცეფციაზე აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებ, ვინაიდან ამ თემაზე უამრავი ნაშრომია დაწერილი (მაგ. იხ. ჰოლკვისტი 2002; ბემონგი 2010), თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „ქრონოტოპი“ საკმაოდ ბუნდოვანი ცნებაა და დებატები მის ირგვლივ დღემდე არაა დასრულებული.

<sup>5</sup> ტერმინი 'პოლიქრონოტოპია' ('polychronotopicity') ბახტინის „პოლიფონიის“ ანალოგიით შემოიღო ლინ პირსმა (პირსი 1994: 174). ამავე ტერმინს, ოდნავ სახეცვლილს ('polychronotopia'), აქტიურად იყენებს ბარტ კეუნენი (კეუნენი 2001: 421).

ქრონოტოპი შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ოთხგანზომილებიანი მენტალური ხატი, რომელიც სამი სივრცითი განზომილებისა და დროში განფენილი მოქმედების ტემპორალური სტრუქტურის კომბინირებას ახდენს; მაგალითად, რეალისტურ და მოდერნისტულ რომანებში იმ პროტაგონისტის მხატვრული სახე, რომელიც დიდ ქალაქში ჩადის, ხშირად შექმნილია ურბანული სივრცის აღწერის საშუალებით, რაც მეტროპოლისთან შეხვედრის (ტემპორალური) პროცესის კონტექსტუალიზაციას იწვევს. მეორე შემთხვევაში ქრონოტოპი უნდა მივიჩნიოთ სამყაროს ფუნდამენტურ ტექსტუალურ ხატად. ქრონოტოპების დიალოგში მკითხველი ერთ-ერთ მათგანს აღიქვამს როგორც დომინანტურს, რასაც ბ. კეუნენი „ყოველისმომცველ ქრონოტოპს“ (‘overarching chronotope’) უწოდებს (კეუნენი 2001: 421). როგორც ბახტინი აღნიშნავს, „ერთი მხატვრული მთელის ფარგლებში ჩვენ შეიძლება შევნიშნოთ მთელი რიგი ქრონოტოპებისა და მოცემული ნაწარმოებისათვის ნიშანდობლივი რთული ურთიერთქმედება მათ შორის: როგორც წესი, ამ ქრონოტოპთაგან ერთ-ერთი მოიცავს ან დომინირებს სხვებზე“ (ბახტინი 1990: 252). ქრონოტოპთა იერარქია დამოკიდებულია იმ სემანტიკურ ჰიპოთეზაზე, რომელსაც მკითხველი უკავშირებს ტექსტს. ამ პროცესში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს პერსონაჟთა სისტემა: მნიშვნელოვან პერსონაჟებთან დაკავშირებული „მეორეხარისხოვანი ქრონოტოპები“ (‘secondary chronotope’) უფრო ასოცირდება ტექსტში გამოხატულ დომინანტურ მსოფლმხედველობასა თუ სამყაროს ფუნდამენტურ ტექსტუალურ ხატთან, ვიდრე სხვები. „ყოველისმომცველი ქრონოტოპი“ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ინტერპრეტაციის პროცესში, ვინაიდან თხრობაში მოქმედი პირი და თვით მოქმედებაც ყოველთვის უკავშირდება სამყაროს იმ მოდელს, რომელსაც ის წარმოგვიდგენს. მოდერნისტული ქალაქური რომანის გმირი რამდენიმე სხვადასხვა ნიღაბს ირგებს, რომლებიც სხვადასხვა ესთეტიკისა და ქრონოტოპული პრეფერენციების ცვლილებების ჰომოლოგიურია. გმირი იცვლება სამყაროს მოდელისა და იმ ესთეტიკური პარადიგმების ცვლის კვალობაზე, რომლებიც მე-18 საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული ჩამოყალიბდა.

მაღალი მოდერნიზმის ტექსტებისათვის, როგორც წესი, დამახასიათებელია სამყაროს მოდელების რადიკალური პლურალიზმი. ბარტ კეუნენი მოდერნისტული რომანის პერსონაჟებს ოთხ კატეგორიად - რომანტიკულ, ნატურალისტურ-რეალისტურ, დეკადენტურ (ესთეტიზმთან დაკავშირებულ) და ავანგარდისტულ გმირებად - აჯგუფებს და ამ ჯგუფებს ოთხი ტიპის „ყოვლისმომცველ ქრონოტოპთან“ თუ სამყაროს მხატვრულ მოდელთან აკავშირებს. კერძოდ, მკვლევარი რომანში გამოჰყოფს იდილიურ ('idyllic'), დოკუმენტურ ('documentary'), თვითრეფერენციულ ('self-referential') და ჰიპერრეალისტურ ('hyperrealist') ქრონოტოპებს (კეუნენი 2001: 422).

მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული რომანის პროტაგონისტი მჭიდროდ უკავშირდება სამყაროს მოდელს, რომელშიც იდილიური გარემო და დროის ციკლური პროცესები დომინირებს. ამგვარ მოდელს ბახტინი 'იდილიურ ქრონოტოპს' უწოდებს, ვინაიდან იგი ცხოვრებასა და ცხოვრებისეულ მოვლენებს გარკვეული ადგილით, ნაცნობი ტერიტორიით შემოსაზღვრავს (ბახტინი 1990: 225). ამ ტიპის ნარატივებში ცენტრალური ადგილი უჭირავს ვიწრო საზოგადოებრივი წრისა თუ მცირე თემის ცხოვრების ინტიმური მხარეების აღწერას სოფლად ან არაურბანიზებული კულტურის ფარგლებში. ძირითადი თემაა ქალაქიდან საცხოვრებლად სოფელში გაქცევა. ურბანულმა სივრცემაც შეიძლება განასხეულოს იდილიური ქრონოტოპი, მაგრამ მხოლოდ ურბანულ გარემოში, სადაც ციკლური რეგენერაცია ხდება: ისეთ ინტიმურ ანკლავებში, როგორცაა საშუალო ფენის სახლები, გარეუბნის ვილები, პარკები და ისტორიული ძეგლები. ქალაქის სხვა ასპექტები უგულვებელყოფილია ანდა ფუნქციონირებენ როგორც ბანალური და არაესთეტიკური გამოცდილებების სიმბოლოები. ურბანული მოდერნიზაციის პროცესი დაკავშირებულია ციკლური დროის უარყოფასთან და აღწერილია როგორც დაცემის, დაკნინების, გადაგვარების ფაზა. პროტაგონისტი წარმოსახულია როგორც

მსხვერპლი, რომელიც იძულებულია გაექცეს მოდერნიზაციით დალდასმულ საზოგადოებას.<sup>6</sup>

კეუნენის კონცეფციით, ქალაქისა და პიროვნების კონფლიქტი მოდერნისტულ რომანში, რომანტიზმის ესთეტიკისაგან განსხვავებით, მნიშვნელოვანწილად, იმპერსონალურ/უნებერსალურ-მითოსურიდან კონკრეტულ-ყოფით/პერსონალურ/ინდივიდუალურ პლანშია გადატანილი. ფაქტობრივად, აქ კეუნენი ცდილობს, მოდერნისტულ რომანს მიუსადაგოს უ. შარპისა და ლ. უოლოკის კონცეფცია, რომელიც მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ რომანს ეხება. ამ კონცეფციით, ბიბლიური ჩარჩო, რომელიც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავდა ქალაქის მხატვრულ-ესთეტიკურ გააზრებას თითქმის მთელი მე-19 საუკუნის განმავლობაში და მე-20 საუკუნის ადრეულ ეტაპზე, ახლაც (იგულისხმება მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი პერიოდი - ა. წ.) ქმედითა, მაგრამ უფრო ინდივიდუალურ პლანში. ქალაქური ყოფის თვით ყველაზე უფრო ფართოდ გავრცელებული და გაზიარებული ემბლემებიც კი თანამედროვე ურბანულ ეპოსში ინდივიდის გაუცხოების, პიროვნული ბედის(წერის) სიმბოლოებად გადაიქცნენ (შარპი, უოლოკი 1987: 28).

მოდერნისტულ ქრონოტოპთა იერარქიაში კეუნენი იდილიურზე უფრო მნიშვნელოვნად დოკუმენტურ ქრონოტოპს მიიჩნევს, რომელიც დაკავშირებულია რეალისტური და ნატურალისტური რომანის ტრადიციასთან. რეალისტური რომანის სიუჟეტი ემყარება ახალგაზრდა პროტაგონისტის განვითარებას, რომელიც სოციალურ სამყაროსთან (რომელიც ხშირად ქალაქითაა სიმბოლიზებული) ბრძოლაში იწრთობა და სიმწიფეს აღწევს ან მარცხდება (ილუპება ან გარბის. კონფრონტაცია ქალაქსა და ინდივიდს შორის ხშირად ტრაგიკული კონფლიქტის ფორმას იძენს, რომელიც მეტწილად ამ უკანასკნელის მარცხით მთავრდება.

---

<sup>6</sup> მოდერნისტული ურბანული რომანის პროტაგონისტის პროტოტიპებად ითვლებიან, მაგალითად, გოეთეს ვერთერი, რომელიც დაცინის ქალაქური ცხოვრებისათვის დამახასიათებელ ბურჟუაზიულ უტილიტარიზმს, და მეთიუ ბრემბლი ტობიას სმოლეტის რომანიდან *ჰამფრი კლინკერის ექსპედიცია* (*The Expedition of Humphry Clinker*, 1771), რომელიც ერთდროულად მოხიბლული და დათრგუნულია ქალაქის ბრწყინვალეობითა და სიმახინჯით.

ნატურალისტური რომანიც ინდივიდისა და საზოგადოების დაპირისპირებას გვიხატავს და გვიჩვენებს, თუ როგორ იბრძვის პროტაგონისტი სოციალურ კიბეზე აღმასვლისა და ურბანული გეტოსაგან თავდახსნისათვის. ეს ყოველივე, მეტ-ნაკლებად, არც ქალაქის რომანტიკული მხატვრული ინტერპრეტაციისათვის არ ყოფილა უცხო, თუმცა ქალაქის რომანტიკული რეპრეზენტაციისაგან განსხვავებით, რეალისტური და ნატურალისტური რომანის სტრუქტურა კონკრეტული დროით-სივრცითი კოორდინატებით განისაზღვრება. რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, ბალზაკი, ზოლა, თუ დიკენსი აქცენტს აკეთებენ არა იდილიურ თემურ ცხოვრებაზე თუ ქალაქისაგან გაქცევაზე, არამედ მოდერნიზაციასა და იმ კონკრეტულ სივრცეებზე, სადაც პროცესები ვითარდება. ამ ტიპის ქრონოტოპული ხატი იდილიური ქრონოტოპის შებრუნებული ვერსიაა: იგი არღვევს იდილიურ მსოფლგანცდასა და ფსიქოლოგიას, რომელიც არაადეკვატურია კაპიტალისტურ სამყაროში ... იხატება კაპიტალისტური ცენტრის მიერ პროვინციული იდეალიზმის განადგურების სურათი. რეალისტური რომანი კითხულობს შენობებს, ქუჩებს, ხელოვნების ნიმუშებს, ტექნოლოგიას და სხვა სოციალურ ორგანიზაციებს, როგორც ნიშნებს, რომლებიც ისტორიული განვითარების პროცესებზე მიგვანიშნებენ: ადამიანების ცვალებად ბუნებაზე, თაობათა და ეპოქათა ცვლაზე, კლასობრივ კონფლიქტებზე. სწორედ ამ ტიპის ქრონოტოპის აღსანიშნად შემოაქვს კეუნენს ტერმინი „დოკუმენტური ქრონოტოპი“. იდილიური ქრონოტოპისაგან განსხვავებით, იგი უფრო კულტურულ დოკუმენტებს ეფუძნება, ვიდრე ბუნების ციკლურ პროცესებს. დოკუმენტები საფუძვლად უდევს სამყაროს ნატურალისტურ მოდელს არა იმდენად სოციალურ რეალობაზე მიმეტური მინიშნებების, არამედ უპირატესად იმის გამო, რომ ცულტურული ისტორიის ილუსტრირებას ახდენენ. ჩვეულებრივ, დოკუმენტური ქრონოტოპის ისტორიით გაჯერებული სამყარო გლობალურ ისტორიულ პროცესებსაც გულისხმობს (კეუნენი 2001: 424-427).

მოდერნისტულ რომანში ხასიათები/პერსონაჟები, როგორც წესი, სოციალურ თუ პათოლოგიურ პირობებზე კი არ დაიყვანება, არამედ კომპლექსურ ინდივიდებს

წარმოადგენენ. აქ გადამწყვეტ როლს თამაშობს არა კონტრასტი ინდივიდსა და საზოგადოებას შორის, არამედ დაპირისპირება ფსიქოლოგიურ და სოციალურ პროცესებს შორის. პერსონაჟებს განსაზღვრავს არა მათი კონფლიქტი საზოგადოებასთან, არამედ მათი შინაგანი სამყარო. აქცენტი გადატანილია ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესებზე, რაც ესთეტიზმის მემკვიდრეობას უკავშირდება. მოდერნიზმი იყენებს დოკუმენტურ ქრონოტოპს, რათა ხორცი შეასხას კომპლექსურ ურთიერთმიმართებებს ინდივიდუალურ და სოციალურ სამყაროებს შორის. კაუზალური კავშირების დამყარება მკითხველს უწევს. მან თვითონვე უნდა მოახდინოს დოკუმენტური ქრონოტოპის ინტერპრეტაცია.

სამყაროს მესამე მოდელს, რომელსაც მოდერნისტული რომანი მიმართავს, კუენენი უწოდებს თვით-რეფერენციულ ქრონოტოპს. ამ ქრონოტოპის ცენტრალური ელემენტია სუბიექტური გამოცდილება ასეთი ქრონოტოპი დეკადენტურ ლიტერატურაში გვხვდება - სიმბოლისტურ პოეზიასა და ლირიკულ/პოეტურ პროზაში (ბოდლერი), დეკადენტურ რომანში (უაილდი, ჰიუსმანსი), იმპრესიონისტულ პროზაში (გონკურები). რამდენადაც ეს ტექსტები სემანტიკურ მასალას სუბიექტის საზღვრებში მოაქცევს, მათ ქრონოტოპებს თვით-რეფერენციული შეიძლება ეწოდოს. სამყაროს ხატი დაყვანილია შთაბეჭდილებათა წყებაზე, რომლებიც მეხსიერებაში ინახება. შესაბამისად, სამყაროს ამ მოდელის დროით-სივრცითი სტრუქტურა სპეციფიკურ ხასიათს ატარებს: მის სივრცით კოორდინატებს განსაზღვრავს სუბიექტური დაკვირვება ან/და მოგონება, ხოლო ტემპორალურ პროგრესიას პერსონალური/პიროვნული ან ფიქტიური ბიოგრაფია განაპირობებს. სამყაროს ეს მოდელი მკვეთრად განსხვავდება რომანტიკული ქრონოტოპისაგან. ბახტინის მიხედვით, თანამედროვე ლიტერატურა უპირატესობას ანიჭებს 'ინტერიორიზებულ იდილიას' ('interiorized idyll'). მკვლევარი ხავს უსვამს რუსოს გადამწყვეტ როლს ამ თვალსაზრისით. რუსო არა მარტო ქმნის იდილიურ ლიტერატურულ სამყაროს, როგორც ყოველდღიურობის „მშვენიერი“ ასპექტების მიმეტურ რეპრეზენტაციას; იგი ცნობიერად მიმართავს იდილიურის თემატიზაციას



სუბიექტურ კონსტრუქციად, „იზოლირებული ინდივიდუალური ცნობიერების“ შემადგენელ მასალად (ბახტინი 1990: 230).<sup>7</sup> ამ პროცესში სივრცე ხშირად კარგავს თავის „ბუნებრივ“ და ციკლურ ხასიათს და გზას უხსნის დაკვირვებისა და გახსენების/მოგონების განმეორებადი ფსიქიკური პროცესების შინაგან ციკლორობას. თუ რეალისტურ მხატვრულ ნაწარმოებში პროტაგონისტი ყალიბდება და იწრთობა ქალაქთან ურთიერთზემოქმედების გზით, დეკადენტურ ურბანულ რომანში ქალაქთან კონფრონტაცია შემოზღუდულია მოხეტიალე სულის დაკვირვებებითა და ფსიქოლოგიური პროცესებით. დეკადენტური რომანის სივრცითი ხატოვანების სპეციფიკა ისაა, რომ მწერალი რომანის მოქმედებისაგან მოწყვეტილ სივრცით ხატებს კი აღარ ქმნის, არამედ იყენებს აღწერებს პერსონაჟის მენტალური პროცესების გადმოსაცემად (კეუნენი 2001: 428).

კრიტიკოსთა უმრავლესობა მიიჩნევს, რომ სამყაროს დეკადენტური მოდელი მოდერნისტული რომანის ერთ-ერთი ძირითადი ქრონოტოპია.<sup>8</sup> განსხვავებულ მოსაზრებას გამოთქვამს ბარტ კეუნენი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ცნობიერების ფორმები ('the modes of consciousness') მოდერნისტულ რომანში ყოველთვის არ არის მთლიანად თვით-რეფერენციული, ვინაიდან ისინი ზოგჯერ რეალურ სამყაროს უკავშირდებიან. კეუნენის მიხედვით, ეს ხდება მაშინ, როცა მწერალი ძირითადად დაინტერესებულია ცნობიერების იმ ფორმებით, რომლებიც მჭიდროდაა დაკავშირებული თანადროულ ვითარებასთან. ასეთ შემთხვევებში ის ყურადღებას ამახვილებს ინდივიდის მდგომარეობასა და გამოცდილებაზე მასებთან მიმართებაში, წყვეტს ფლენერის<sup>9</sup> აშკარად თვით-რეფერენციულ დაკვირვებებს ემპირიული

---

<sup>7</sup> თუ ადრე იდილია პროტაგონისტს იდილიურ ქრონოტოპში განათავსებდა, რუსო ქმნის იზოლირებულ პერსონაჟებს „შინაგანი პერსპექტივიდან“ (ბახტინი 1990: 231). ასე რომ, ბერგონისეული „ჩაშინაგნება“ ('inward turn'), რომელსაც ლეანი მოდერნიზმს უკავშირებს (ლეანი 1998: 70-82), გაცილებით უფრო ძველ ლიტერატურულ ფორმებშიც გვხვდება.

<sup>8</sup> ეს საკითხი უფრო ვრცლად იხ. ასტრადურ ეისტეინსონის წიგნში *Concept of Modernism*, სადაც საუბარია „მოდერნისტული ხელოვნების ჩაკეტილ სამყაროებზე“ (ეისტეინსონი 1990: 10).

<sup>9</sup> ფლანერი (Flâneur) - ქალაქში უსაზღვროდ მოხეტიალე განათლებული ადამიანი, განზე გამდგარი, განაპირებული დამკვირვებელი, რომელიც დისტანციიდან აკვირდება გარემოს. ამ საკითხთან

სამყაროს თანამედროვე და სოციალურ ასპექტებზე მინიშნებებით (კუუნენი 2001: 430).

პოსტრომანტიკული ესთეტიკის ბოლო, მეოთხე სამყაროს მოდელი, რომელიც, კუუნენის მიხედვით, მოდერნისტულ რომანში გვხვდება, ავანგარდულმა მიმდინარეობებმა/ადრეულმა მოდერნიზმმა განავითარა. ამ მოდელის სივრცით და დროით განზომილებებს ახასიათებს წყვეტილობა. ამ სამყაროში ორდინარული ემპირიული დაკვირვების სივრცითი და დროითი უწყვეტობა დარღვეულია. ყოველდღიურ პერცეფციაში ერთმანეთის მომდევნო სივრცითი შთაბეჭდილებები დაკავშირებულნი არიან კაუზალური ურთიერთმიმართებებით, რომლებიც პროეცირებულია დროის უწყვეტ ღერძზე, ჰიპერრეალისტურ ქრონოტოპში კი საქმე გვაქვს რეალობის ფრაგმენტების უაღრესად კომპლექსურ და დინამიკურ რეარანჟირებასა თუ კომბინირებასთან. ავანგარდული ქრონოტოპი განასხეულებს არა რეალურ სამყაროს, არამედ რეალობის ფრაგმენტების ხელოვნურ კოლაჟს. ესაა მონტაჟის ექსტრაორდინარული, ჰიპერრეალური პერცეფციის სამყარო. ჰიპერრეალურ ქრონოტოპს ახასიათებს სხვადასხვა ელემენტის სიმულტანური ან კვაზი-სიმულტანური პრეზენტაცია. ცენტრალურია კონცეპტია *tempo*. ამ კონტექსტში *სისწრაფის/სიჩქარის* ტოპოსი დაკავშირებულია ქალაქის ჰიპერთანამედროვე ასპექტებთან, განსაკუთრებით კი ინდუსტრიული და კომერციული მეტროპოლისის პოტენციალთან, წარმოქმნას ჰიპერრეალური ინტენსიურობა; ურბანულ გარემოს განუსაზღვრელი დინამიკური პოტენციალი გააჩნია, ვინაიდან მისი მრავლობითობა, აჩქარებული ტემპი და ნაირგვაროვნება ცდება გამოცდილების ჩვეული ფორმების ფარგლებს ან მათ არაადეკვატურად აქცევს. მაგალითად, შეუძლებელი ხდება მყარი სივრცითი კოორდინატების დაფუძნება თანამედროვე საგზაო მოძრაობის შუაგულში. ავანგარდისტი ხელოვანი, შლის რა სივრცეს დაკვირვებათა სწრაფ მონაცვლეობად თუ თანამიმდევრობად, გვთავაზობს დესპატიალიზებულ სამყაროს

---

დაკავშირებით იხ. რ. ლეანის წიგნი (ლეანი 1998: 74; ასევე შდრ. დენდის/დენდიზმის ლეანისეული დახასიათება, იქვე, 75)).

ან სამყაროს, სადაც ექსტრაორდინარული, ქაოტური სივრცეებია ინტენსიფიცირებული.

ამრიგად, ბარტ კეუნენი მოდერნისტულ რომანში გამოყოფს ოთხი ტიპის ქრონოტოპს - იდილიურს, დოკუმენტურს, თვით-რეფერენციულს და ჰიპერრეალისტურს - და მათ შორის არსებულ კომპლექსურ ურთიერთმიმართებებს იკვლევს; იგი ასევე გვთავაზობს მოდერნისტული და მოდერნიზმამდელი (ძირითადად პოსტ-რომანტიკული) რომანის შედარებით-ტიპოლოგიურ ანალიზს ამ თვალსაზრისით. მკვლევარის ძირითადი დებულებები და დასკვნები მოკლედ შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს:

1. თითქმის ყველა თანამედროვე რომანს, მოდერნიზმის ეპოქიდან მოყოლებული, საფუძვლად უდევს პოლიქრონოტოპია, რასაც განაპირობებს მოდერნისტული წარმოსახვის ექსტრაორდინარული ჰეტეროგენულობა; კერძოდ, მოდერნისტულ რომანში თანაარსებობს პოსტ-რომანტიკული ლიტერატურის ოთხი ძირითადი ე. წ. „ყოვლისმომცველი ქრონოტოპი“, ანუ სამყაროს ფუნდამენტური ტექსტუალური ხატი, რომლებიც არა მარტო უპირისპირდებიან, არამედ იმავდროულად განსაზღვრავენ ერთმანეთს და კომპლექსურ ურთიერთმიმართებებს ამყარებენ;
2. მართალია, პოლიქრონოტოპია, როგორც ბახტინმა აჩვენა, საზოგადოდ დამახასიათებელია რომანისათვის და, უფრო მეტიც, მხატვრული ტექსტი ქრონოტოპების ბრძოლის ველს წარმოადგენს, სადაც ერთ-ერთი ქრონოტოპი ცდილობს „იბატონოს“ სხვებზე, მაგრამ თუ მოდერნიზმამდელ ტექსტებში, როგორც წესი, ერთი რომელიმე ტიპის პროტაგონისტი და ქრონოტოპი დომინირებდა, მოდერნისტულ რომანში რამდენიმე ტიპის გმირი და ქრონოტოპი თანაბრად თანაარსებობს;
3. პრემოდერნისტულ ტექსტებში, ჩვეულებრივ, შესაძლებელია განისაზღვროს, თუ სამყაროს რომელი ტექსტუალური მოდელი ამყარებს ჰეგემონიას, ხოლო

მოდერნისტულ ტექსტებში, და საერთოდ, I მსოფლიო ომის შემდგომ შექმნილ ლიტერატურაში, ფაქტობრივად, ძალიან რთულია, თუ შეუძლებელი არა, დადგინდეს რომელი 'ყოვლისმომცველი ქრონოტოპი' დომინირებს ნარატივში;

4. მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურას, როგორც წესი, ახასიათებს სამყაროს მხატვრული მოდელების რადიკალური პლურალიზმი; ამიტომაც არ არის სწორი მოდერნისტული რომანის ანალიზისას კვლევის დიაპაზონის დავიწროება და შემოფარგვლა სამყაროს მხოლოდ ერთი მოდელით და აუცილებელია ერთი მხატვრული მთელის ფარგლებში არსებული სხვადასხვა სამყაროს მოდელის კომპლექსურ ურთიერთმიმართებათა კვლევა;
5. მოდერნისტული რომანის მონტაჟზე დამყარებული სტრუქტურა, როგორც წესი, პოლიქრონოტოპიის რადიკალიზაციას ახდენს; თუ გავითვალისწინებთ ყოვლისმომცველი სიუჟეტური სტრუქტურის არარსებობას, ეს ტექნიკა ავტომატურად ქმნის პლურალისტურ სამყაროს. მოდერნისტული რომანის კომპოზიციაში მონტაჟის ტექნიკის საშუალებით ერთმანეთთან ობიექტური კავშირის უქონელი ელემენტები ჩამონტაჟებულია ნარატივის განვითარების ხელოვნურ უწყვეტობაში/კონტინუუმში. სხვადასხვა სამყაროს მოდელი უპირისპირდება, უახლოვდება და თანხვდება ერთმანეთს რომანის კონსტრუქციაში, რაც სამყაროს კომპლექსურობას წარმოაჩენს. ეს არ არის ქაოტური კომპლექსურობა, არამედ ინდივიდების, მოქმედებების, დაკვირვებებისა და სიტუაციების რთული ქსელია. იქ, სადაც ქრონოლოგია ირღვევა, ცნობიერება აწესრიგებს მასალას, ქრონოლოგიის კანონები კი სწორედ ცნობიერების მნიშვნელობის ხაზგასასმელად ირღვევა;
6. აშკარაა, რომ მონტაჟის კინემატოგრაფიულმა ტექნიკამ დიდი ზეგავლენა იქონია მოდერნისტული რომანის პოეტიკაზე. ეს მოდერნისტული ტენდენცია მჭიდროდ უკავშირდება გენიოსის კულტის დაკნინებას - მე-20 საუკუნეში მწერალი აღარ გვევლინება სამყაროს ფარულ კანონზომიერებათა ბრძენ

მცოდნედ თუ პროფეტად, რომელსაც შეუძლია მკითხველს სამყაროს ერთადერთი უზენაესი და უტყუარი მოდელი შესთავაზოს. აქედან - ქრონოტოპთა სიმრავლე ლიტერატურულ ნაწარმოებში. ამგვარ კულტურულ სიტუაციაში მოდერნისტული მონტაჟი ფუნქციონირებს როგორც მითის „ანტიდოტი“, არა მხოლოდ იმ მითებისა, რომლებსაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვხვდებით, არამედ იმ მითებისაც, რომლებიც ლიტერატურაში მოიძვება. ნატურალისტური რეალიზმი იყენებს დეტერმინიზმის იდეას როგორც მითოსურ კონსტრუქციას, რათა თანამედროვე კაცობრიობა განკურნოს მითებისაგან; ესთეტიზმი იყენებს ხელოვანი-პროფეტის სახეს მოდერნიზაციის პროცესების წინააღმდეგ საბრძოლველად; მოდერნიზმი არ იყენებს ალტერნატიულ მითებს თანამედროვეობის მითების გასანადგურებლად. პირიქით, ის მიმართავს მეთოდს, რომელიც საშუალებას აძლევს მკითხველს ეჭვი შეიტანოს მის საკუთარ რეპრეზენტაციებში, შეხედოს მათ, როგორც უბრალო კონსტრუქციებს. მოდერნისტული რომანი-მონტაჟი შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც მცდელობა, თანამედროვეობის კულტურული ხატების მომაკვდავი ფრაგმენტებიდან აიგოს სამყარო, რომელიც ისეთივე კომპლექსურია, როგორც ჩვენი საკუთარი.

ი. ცხვედიანი საჭიროდ მიიჩნევს ბარტ კეუნენის კონცეფციაში გარკვეული კორექტივების შეტანას:

1. კეუნენის კონცეფციის თანახმად, ქალაქისა და პიროვნების კონფლიქტი მოდერნისტულ რომანში, რომანტიზმის ესთეტიკისაგან განსხვავებით, მნიშვნელოვანწილად, იმპერსონალურიდან და უნივერსალურ-მითოსურიდან კონკრეტულ-ყოფით, პერსონალურ და ინდივიდუალურ პლანშია გადატანილი. ფაქტობრივად, აქ კეუნენი ცდილობს, მოდერნისტულ რომანს მიუსადაგოს უ. შარპისა და ლ. უოლოკის ზემოთ განხილული კონცეფცია, რომელიც მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ რომანს ეხება. კეუნენის ეს

მცდელობა, ი. ცხვედიანის აზრით, არ უნდა იყოს მთლად გამართლებული, ვინაიდან იგი არ ითვალისწინებს განსხვავებას მაღალი მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ზოგადესთეტიკურ-პოეტოლოგიურ თუ კონცეპტუალურ-მსოფლმხედველობრივ პარადიგმებს შორის. ი. ცხვედიანი მიიჩნევს, რომ მოდერნისტულ მხატვრულ-ესთეტიკურ ცნობიერებაში დაახლოებით 1930-იან წლებამდე - გვიანდელ მოდერნიზმამდე - „ესთეტიკური წესრიგის“ დისკურსი პრევალირებს და კულტურული მენტალობის მაგისტრალური გეზი ნეომითოლოგიზმია: მაღალი მოდერნიზმი აპელირებს მითით როგორც ეპისტემოლოგიური, ასევე რელიგიურ-პოლიტიკური თვალსაზრისითაც, რაც ხელოვანს საშუალებას აძლევს, ესთეტიკურად მოაწესრიგოს დესაკრალიზებული, ფრაგმენტირებული ფაქტები, საკრალური მნიშვნელობით დატვირთოს და მხატვრულ მთლიანობად გარდასახოს ისინი; ამის საპირისპიროდ, გვიანდელი მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელია ანტიმითიური, პესიმისტური პოზიტივიზმი, რომელიც ცნობს ფაქტების გარდუვალობას და ხელუხლებლად ტოვებს მათ მრავლობითობას, წინასწარვე უარყოფს ნებისმიერ ასეთ ესთეტიკურ წესრიგს ცხოვრებაში, ხელოვნებასა თუ პოლიტიკაში.<sup>10</sup> ის ფაქტი, რომ მოდერნისტული რომანის მხატვრული სამყარო ნაკლებად ენათესავება რომანტიზმის ესთეტიკას, ხოლო იდილიური ქრონოტოპი არ წარმოადგენს არც დომინანტურ და, მითუმეტეს, არც ერთადერთ ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს ან, სხვაგვარად, სამყაროს ფუნდამენტურ ტექსტუალურ ხატს მოდერნისტულ რომანში, არ ნიშნავს იმას, რომ ქალაქის ფიქციონალური ხატი „ნაკლებადაა მითოსურად დამუხტული“; უბრალოდ აქ საქმე გვაქვს რომანტიკულისაგან თვისობრივად განსხვავებულ მითოპოეტიკურ ხატთან;

---

<sup>10</sup> ამ საკითხის შესახებ უფრო ვრცლად იხ. ი. ცხვედიანის წერილი „წმინდა რომანი და 'ეპიკური' რომანი: მოდერნისტული რომანის ორი შესაძლებლობა“ (ცხვედიანი 2006 (ბ): 7-28).

2. კუუნენს, განაგრძობს ი. ცხვედიანი, ძალიან ვიწროდ ესმის „მითის“ ცნება და მას განიხილავს მხოლოდ როგორც მითოსურ-კოლექტიური, სინთეზური (და არა ანალიტიკური) ცნობიერების მიერ სინამდვილედ/ჭეშმარიტებად აღქმულ ხელოვნურ, ილუზორულ სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურულ კონსტრუქციას, მასობრივი, მომხმარებლური ცნობიერებისათვის თავსმოხვეულს, რომელიც ხელოვანმა უნდა „ამხილოს“ და „განადგუროს“; სინამდვილეში, მოდერნისტული ნეომითოლოგიზმის დაყვანა „თანამედროვე მითების“ „ამოყირავების“ ნეგატიურ ფუნქციაზე და ტერმინ „მითის“ შინაარსის ასეთი დავიწროვება სრულიად გაუმართლებელია; საქმე ისაა, რომ მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკის ფარგლებში გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია მხატვრული აზროვნების რემითოლოგიზაციის ურთულესი, კომპლექსური და წინააღმდეგობრივი პროცესი, რომელიც ნაირგვარ ფორმებს იძენს მოდერნისტულ ლიტერატურაში, ტრადიციული მითოლოგიური სიუჟეტებისა და სახეების ინდივიდუალური მხატვრული რეინტერპრეტაცია და ტრანსფორმაცია-მოდიფიკაცია იქნება ეს, ცალკეული არქეტიპებისა და მითოლოგემების აქტუალიზაცია, მითის გათანამედროვეება, პაროდირება და ტრავესტირება, თუ ანტიმითის შექმნა. საბოლოო ანგარიშით, მითოსის ფუნქცია უნიფიკაცია ანუ ტექსტუალური ქაოსის ესთეტიკურ წესრიგად გარდაქმნაა;
3. განარჩევს რა ოთხ ‘ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს’, ოთხ ქრონოტოპულ ხატს მოდერნისტული რომანში, რომელთაგან სამი მოდერნიზმმა პოსტრომანტიკული ლიტერატურული ფორმებიდან თუ ტრადიციებიდან იმემკვიდრა, ხოლო მეოთხე - ჰიპერრეალისტური ქრონოტოპი - ავანგარდისტულ მიმდინარეობებს/ადრეულ მოდერნიზმს უკავშირდება, კუუნენი, ამტკიცებს ი. ცხვედიანი, არაფერს გვეუბნება დროისა და სივრცის მხატვრული მოდელირების იმ ფორმაზე, რომელიც *საკუთრივ მაღალი მოდერნიზმის* ლიტერატურული ესთეტიკის ფარგლებში შეიქმნა, სამყაროს იმ

ქრონოტოპულ კონფიგურაციაზე, რომელიც ცენტრალურია მაღალი მოდერნიზმის მხატვრულ-ესთეტიკური დისკურსისათვის და რომელიც სპეცილურ ლიტერატურაში *მითოპოეტიკური ქრონოტოპის* სახელწოდებითაა ცნობილი. მაღალი მოდერნიზმის ამ *უნივერსალური ქრონოტოპული ხატის* გათვალისწინების გარეშე კი, ი. ცხვედიანის მიხედვით, შეუძლებელია იმის ცალსახად მტკიცება, რომ მოდერნისტული რომანის პოლიქრონოტოპიული სტრუქტურის იერარქიაში არც ერთი ‘ყოვლისმომცველი ქრონოტოპი’, სამყაროს არც ერთი ფუნდამენტური მხატვრული მოდელი არ დომინირებს და საქმე გვაქვს ამგვარი მხატვრული მოდელების პრინციპულ პლურალიზმთან ანუ, სხვაგვარად, რადიკალურ პოლიქრონოტოპიასთან (ცხვედიანი 2016: 355-359).

მაინც რას ნიშნავს „მითოპოეტიკური ქრონოტოპი“? ვნახოთ, რას წერს ამის შესახებ თემურ კობახიძე:

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



განმეორებადია. სამყაროს ამგვარი მოდელი კი არ „ასახავს“ რეალობას, როგორც ამას დრომოჭმული ფსევდოესთეტიკური კლიშე გვამცნობს, არამედ გარდასახავს მას ნაწარმოების მხატვრულ რეალობად - ისეთად, როგორადაც ის ავტორის მიერ არის ჩაფიქრებული. სამყაროს ამგვარ მინი-მოდელებს წარმოადგენს ჯოისის დუბლინი, კაფკას კოშკი და მიმდებარე სოფელი, ფოლკნერის იოკნაპატოფა, ჰესეს კასტალია, მანის მაღალმთიანი სანატორიუმი ბერგჰოფი, ელიოტის „უშენი ადგილი“ (უნაყოფო მიწა), მოგვიანებით შექმნილთაგან - მარკესის მაკონდო და სივრცე-დროის კიდევ რამდენიმე სხვა, უაღრესად მრავლნიშნადი ხატი, რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაში მითოპოეტიკური ქრონოტოპის სახელწოდებით არის ცნობილი“ (კობახიძე 2015: 20-21).

ამ ჩამონათვალს ჩვენ ვირჯინია ვულფის ლონდონსაც დავამატებდით.

ამრიგად, მოდერნისტული რომანისათვის ნიშანდობლივია პოლიქრონოტოპია ანუ, სხვაგვარად, ჰეტეროგენული ქრონოტოპების თანაარსებობა, რომელთა კომპლექსური კონფიგურაციები, საბოლოო ანგარიშით, განსაზღვრავს კიდევ მოდერნისტული რომანის ნარატიულ სტრუქტურას.

### 3.2. დრო და სივრცე ვირჯინია ვულფის რომანების ნარატიულ სტრუქტურაში (*მისის დელოუი, შუქურისკენ*)

დროისა და სივრცის პოეტოლოგიური კატეგორიების გააზრება ვირჯინია ვულფის პროზაში, ფაქტობრივად, მთავარი ამოცანაა მთელი მისი პოეტიკის შესწავლისას. ამ თვალსაზრისით განსაკურებულ ყურადღებას იქცევს რომანები *მისის დელოუი* (1925) და *შუქურისკენ* (1927), სადაც დროის ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური გააზრება ერთ-ერთი ცენტრალური თემაა. ამასთანავე, დრო, როგორც თხრობის საშუალება, ამ რომანების პოეტიკის ორგანულ ნაწილსაც წარმოადგენს და მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მათი მხატვრული სტრუქტურის სპეციფიკას.

ჩვენი კვლევის საგანია აღქმისეული/სუბიექტური დრო, ადამიანის გრძნობათა და განცდათა დრო, მეხსიერების დრო (ბერგსონის ტერმინოლოგიით, „ხანიერება“ (durée)), უფრო ზუსტად კი ამ დროის მხატვრული მოდელირების თავისებურებანი ვირჯინია ვულფის რომანებში *მისის დელოუი* და *შუქურისკენ*.

ვულფის პერსონაჟები მუდმივად განიცდიან ობიექტური და სუბიექტური დროის ჭიდილს, როგორც ეს *მისის დელოუი*შია. *მისის დელოუი*, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უსიუჟეტო ლიტერატურული ნაწარმოებია. მოქმედება მიმდინარეობს ივნისის ერთ დღეს. პროტაგონისტის, კლარისა დელოუის ჩვეულებრივი დღე დაყვანილია შთაბეჭდილებათა წყებაზე, რომლებიც მეხსიერებაში ინახება, ხოლო მის სივრცით კოორდინატებს სუბიექტური დაკვირვებები და მოგონებები განსაზღვრავს. ვულფს მიაჩნდა, რომ ყველა ცხოვრობს საკუთარ სამყაროში და ყველაფერი, რაც ხდება, თხრობაში სხვადასხვა პერსპექტივით უნდა დავინახოთ. ვულფის თხრობაში უგულებელყოფილია ყოვლისმცოდნე ავტორი, ისმის მთხრობელის ხმა, რაც რომანს ხდის ორაზროვანს, გაურკვეველს და ბუნდოვანს. მკითხველი იძულებულია თავად ჩაწვდეს რომანში განვითარებულ მოვლენებს, რადგან ავტორისეული კომენტარები

ან განმარტებები არ ჩანს. სიცოცხლის და სიკვდილის დუალობა დროის დუალობასთან ერთად რომანის მთავარ თემას წარმოადგენს. ეს ყველაფერი კი წარმოდგენილია სუბიექტური დროის ფონზე, პერსონაჟთა ფიქრებს, განცდებს აღვიქვამთ შინაგანი დროის რაკურსით და ყოველივე ამას ვულფი აღწევს მოდერნისტული თხრობის ტექნიკით და დროისა და სივრცის ახლებური მოდელირებით. პერსონაჟები ხვდებიან, რომ ცხოვრება გარდაუვალ სიკვდილს ნიშნავს და ცხოვრების გამოწვევებს რომ გაუძლონ, დროის ორ ასპექტში არსებობა უნდა ისწავლონ. გარეგანი დროის წესები პერსონაჟებს აწმყოში არსებობას ავალდებულებს. შინაგანი დრო ადამიანის გონების დროა, სადაც ადამიანები თავისუფლად მოძრაობენ აწმყოს, წარსულსა და მომავალს შორის შინაგან მონოლოგებში და ცნობიერების ნაკადში.

დრო, როგორც აწმყოს, წარსულისა და მომავლის ერთიანობა, ადამიანის სულის შინაგან სტრუქტურას ეფუძნება. დროის ამგვარი გააზრება განსაზღვრავს რომან *მისის დელოუი*-ს მთელ მხატვრულ სისტემას, მხატვრულ სახეთა სტრუქტურას. ვულფის პერსონაჟები ცხოვრობენ მხოლოდ წარსულში, ვერ აცნობიერენ აწმყოს და შესაბამისად არ გააჩნიათ მომავალი. ისინი აღიარებენ სუბიექტური დროის არსებობას და ობიექტურ დროში განაგრძობენ ცხოვრებას, როდესაც ბიგ-ბენის კურანტები ჩამოკრავს. ისინი მოწყვეტილი არიან დროის ობიექტურ ვითარებას და სუბიექტურ დროის დინებას მიყვებიან, მუდმივად განიცდიან ამ ორი დროის ჭიდილს, ცდილობენ თავი დააღწიონ ობიექტური დროის დინებას და იცხოვრონ სუბიექტურ დროში, რაც საბოლოოდ იწვევს დროის გაუქმებას და სივრცედ ქცევას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, როგორც მართებულად აღნიშნავს მანანა გელაშვილი, თუ ტექსტში დრო ისეთი ფენომენია, რომელშიც მოძრაობა ხდება, თავად კი უძრავია, მაშინ დრო სივრცის რომელიღაც განზომილებას დაემთხვევა, თანაარსებულ ნაწილთა ერთიანობად იქცევა, ე. ი. თხრობაში თავის სპეციფიკას დაკარგავს, რაც რომანის ე. წ. „სივრცულ ფორმას“ წარმოქმნის. დრო-სივრცის ამგვარ მიმართებას მითოსურ ქრონოტოპს უწოდებენ, სადაც შეზღუდული სივრცე უსაზღვროდ

კონდენსირებულია, მასში მიმდინარე პროცესები კი უკიდურესად გამძაფრებულია (გელაშვილი 2005: 75).

ქრონოტოპს ვულფის პროზაში ერთგვარი „მარგანიზებული ცენტრის“ ფუნქცია აქვს, რომელიც რომანის სიუჟეტურ სტრუქტურას გარკვეულ წესრიგს უქვემდებარებს და, როგორც დროისა და სივრცის მატერიალიზაციის უმთავრესი საშუალება, მოვლენათა რეპრეზენტაციის ცენტრად გვევლინება. აქვე უნდა აღნიშნოს ისიც, რომ ვულფის პროზაში ქრონოტოპი ფუნქციონირებს როგორც მცირე ტექსტუალური ერთეულების სახით, ასევე სამყაროს ყოვლისმომცველი მოდელის დონეზეც.

დროის კატეგორიის ახლებურ გააზრებას მოჰყვა ცვლილებები სივრცის მოდელირებაშიც, რაც ყველაზე რადიკალურად „გაყინული წამის“ მხატვრულ ხორცშესხმაში გამოვლინდა. „გაყინული წამი“ სუბიექტური დროის რელატიურობის ერთ-ერთი გამოხატულებაა. ვულფი ამ მოვლენას იხსენიებს როგორც „ყოფიერების მომენტს“, რომლის დროსაც საგნის ან მოვლენის რაობა მჟღავნდება. ამ მოვლენის დროს ობიექტური დროის უმცირესი მონაკვეთი სუბიექტის აღქმაში შეიძლება უზომოდ ტევადად იქცეს. ერთმა წამმა შეიძლება ვულფის რომან *მისის დელოუის* რომელიმე პერსონაჟის მთელი ცხოვრების გააზრება მოიცვას. ამ შემთხვევაში დროის მონაკვეთის დატვირთვა ხდება მოგონებებით, ასოციაციებით, ალუზიებით, რაც იწვევს ადამიანის ცნობიერებაში დროის შეჩერების, უდროობის ან ყველა დროის თანაარსებობის ილუზიას (გელაშვილი 2005: 69-70).

პერსპექტივის კომბინაციას დროის და სივრცის ნოვატორული მოდელირება ხელოვნების ყველა სფეროში გამოიხატა. მაგალითად, მხატვრობაში მოდერნიზმის ერთ-ერთი მიმდინარეობა კუბიზმი ცდილობს ობიექტი ერთდროულად სხვადასხვა ხედვის კუთხიდან გამოხატოს ანუ რამდენიმე ვთავაზობს. ზუსტად ასე ხდება მოდერნისტულ ლიტერატურაშიც, რამდენიმე მთხრობელის შემოყვანით ინგრევა თხრობის ლინეარული სტრუქტურა.

იგივე მოვლენა შეინიშნება მუსიკაშიც, რადგან მუსიკალური, ისევე როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების არსებობის საშუალება დროა, ორივე ხელოვნების ტემპორალური ჟანრია. მუსიკალური ნაწარმოები დროში გავრცობისაკენ ისწრაფის და სიმულტანურობის გამოხატვას ახერხებს აკორდის საშუალებით (გელაშვილი 2005). ვულფის დღიურის ჩანაწერებში ვკითხულობთ, რომ მას სურდა რომანში დროის ერთობლიობა/სიმულტანურობა გამოეხატა: “I should like to write four lives at a time, describing the same feeling, as a musician does, because it always seems to me that things are going on at so many different levels simultaneously” (ვულფი 2017). („ვისურვებდი, დამეწერა ოთხ ცხოვრებაზე ერთდროულად, აღმეწერა ერთიდაიგივე გრძნობა, მუსიკოსივით, რადგან მეჩვენება, რომ ბევრი რამ ხდება სხვადასხვა დონეზე სიმულტანურად“).<sup>11</sup>

ამგვარი სიმულტანურობა ვლინდება ვულფის რომანში *მისის დელოუეი*, რომელიც შეიძლება შევადაროთ იმპრესიონისტულ ფერწერულ ტილოს. ფუნჯის ფაქიზი, დახვეწილი მონასმები ღია კომპოზიციაში რეალობის ავტორისეულ სუბიექტურ შთაბეჭდილებას უფრო ქმნიან, ვიდრე მის ობიექტურ ასლს. ტრადიციულ პროზაულ ნარატივს ხშირად ჰყავდა ყოვლისმცოდნე მთხრობელი, რომელიც თავისი განმარტებებით და კომენტარებით გზას უკვლევდა მკითხველს მოთხრობილი ამბის ლაბირინთებში. ვულფის მიზანი მკითხველში სუბიექტური და გრძნობადი შთაბეჭდილებების აღძვრა უფრო იყო, ვიდრე ობიექტური და აბსოლუტური რეალობის წარმოჩენა. ის ცდილობდა, გარეგანი რეალობის ზედაპირის ქვეშ შედწევით ეჩვენებინა შინაგანი ცხოვრების მთელი სირთულე, არა ობიექტური, არამედ პერსონაჟების მიერ განცდილი სინამდვილე. იგი მათ შინაგან რეალობას გარეგან რეალობასთან მიმართებაში გვიხატავს, რითაც ცდილობს მთელი სისრულით გამოსახოს ცხოვრება. ფაქტობრივად, ვულფის მხატვრული მეთოდის არსი ამ ორ - შინაგან და გარეგან - რეალობას შორის ფოკუსის გამუდმებულ

---

<sup>11</sup> თარგმანი ჩვენია.

მონაცვლეობაში მდგომარეობს. იმისთვის, რომ ვულფის რომანის სიღრმეს ჩავწვდეთ, როგორც ქრისტოფერ ჰერბერტი აღნიშნავს, მკითხველმა უნდა გაიგოს მისი „სრული ისტორიული მატრიქსი“ (“full historical matrix”) (ჰერბერტი 2001: 198).

ქრონოტოპი ვირჯინია ვულფის რომანის პოეტიკაში არის „აქ და ახლა“, ერთ წამში მთლიანად აღქმული სამყარო, რომელიც პრინციპულად განსხვავდება რეალისტური აღქმისგან. დროის გაუქმებისა და სივრცობრიობისკენ სწრაფვის მიზანია, რომანში მოქმედება აღქმული იქნას ერთბაშად. სიუჟეტი ან მხატვრული სახე წრფივად კი არ ვითარდება, არამედ თითქოს იშლება, იხსნება ან წრიულად ბრუნავს, რაც წარმოქმნის ნაწარმოების სივრცულ ფორმას. თემატურად დროის პრობლემა ვლინდება პერსონაჟების ფიქრებსა და მსჯელობაში, მათ განსჯა-რეფლექსიებში დროის ბუნების შესახებ, ვულფი კი დროს შეგნებულად იყენებს, როგორც თხრობის საშუალებას, რაც რომანის სტრუქტურაში იწვევს თხრობის სწორხაზოვნების რღვევას, სივრცეში გადაადგილებისათვის ტემპორალური მნიშვნელობის მინიჭებას და დროის სივრცედ აღქმას (გელაშვილი 2005: 67).

„ყოფიერების მომენტებს“ ვულფი უმეტესად პერსონაჟების ფსიქიკაში მიმდინარე განცდების, სულიერი მომენტების გამოსახატავად იყენებს. ეს ყველაფერი მკითხველის აღქმაში იწვევს ქაოტურ შთაბეჭდილებებს. თითქოს არ ხდება გამიჯვნა ცნობიერებაში შემოსულ მნიშვნელოვან და მეორეხარისხოვან მასალას შორის. უმნიშვნელო დეტალები, რომლებიც პერსონაჟის გონებაში ამოტივტივდება, ასოციაციური კუთხით რომანს ქაოტურ ელფერს სძენს და კომპოზიციური სიმწყობრის ნაკლებობის განცდას გვიტოვებს.

ვულფის რომანების პოეტიკის მთავარ მიღწევად ითვლება დაშლილ, დანაწევრებულ სიუჟეტურ კომპოზიციაში, შინაგან მონოლოთა ქაოსში ჩაკარგული ავტორის პოზიციის, თხრობის პერსპექტივების ხშირი მონაცვლეობის და

მულტიპერსპექტიული თხრობის ფონზე დროის სპეციფიკური მოდელირების საშუალებით რომანის ერთიან სტრუქტურულ-კომპოზიციურ ჩარჩოში მოქცევა.

ვულფი „ყოფიერების მომენტებს“ უმეტესად პროტაგონისტ კლარისა დელოუის სულიერი ბიოგრაფიის საკვანძო მომენტების და მის ფსიქიკაში მიმდინარე ძლიერი განცდების გამოსახატად იყენებს. მწერალი ამ მოვლენას ესთეტიკურ ფენომენად აქცევს ისე, რომ თავად ტექსტი ქმნის დროის შეჩერების ილუზიას. რომანში მოქმედება ხდება 1923 წლის ივნისის ერთ დღეს, რომელშიც ჩატეულია ყოველი პერსონაჟის წარსული, აწმყო და მომავალი.

შიდილბა პარადოქსად მოგვეჩვენოს ის ფაქტი, რომ *მისის დელოუი* „სივრცულ“ რომანადაა მიჩნეული, რადგან იგი ტრადიციულ რომანთან შედარებით უფრო შეზღუდულ სივრცეს მოიცავს (მოქმედება ვითარდება ლონდონში), ხოლო გმირის გადაადგილება, მისი თავგადასავლებისადმი ინტერესი სრულიად გამჭრალია, მაგრამ საქმე ისაა, რომ იმავდროულად ხდება დროის შეჩერება, წამის გაყინვა, რაც საბოლოოდ იწვევს დროის გაუქმებას, დახშული სივრცე კი სიმბოლოს რანგში ადის და მთელი სამყაროს ხატად იქცევა, რადგან მასში ხორციელდება გმირის მოძრაობა, მისი მედიტაცია ლონდონის ქუჩებში საკუთარი თავისა და სამყაროს შესამეცნებლად (გელაშვილი 2005: 75-76).

რომანის ქრონოტოპი ზედმიწევნით შეესატყვისება „მითოპოეტიკური ქრონოტოპის“ თემურ კობახიძისეულ განსაზღვრებას (კობახიძე 2015: 20-21): ვულფის მიერ ლოკალიზებული მოქმედების ადგილი - ლონდონი - თვისობრივად მთელ სამყაროს იტევს და ყოველგვარი ფიზიკური თუ სულიერი, შინაგანი თუ გარეგანი მდგომარეობის სინთეზს გამოხატავს. დრო და სივრცე მასში უკიდურესად შეკუმშულია და ამიტომ „გარესამყაროსათვის“ ყველა ძირითადი პროცესი მის ფარგლებში განუზომლად უფრო ინტენსიურად, შეუდარებლად უფრო დაძაბულად მიმდინარეობს. ამგვარი ხელოვნურად შევიწროებული სივრცის შექმნა მხატვრული

ანალიზის გამმაფრებას, წარმოსახვის განზოგადობას და უნივერსალობას ემსახურება. რომანის დრო ინტენსიურად იკუმშება და საბოლოოდ სრულიად ქრება. გაყინული დრო, რომელიც ერთდროულად მოიცავს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს, ფაქტობრივად, აუქმებს დროს და მას სივრცედ აქცევს, რომელშიც ყველაფერი ერთ მარადიულ აწმყოში თანაარსებობს, ხოლო სივრცე დროსთან კორელაციაში სახეს იცვლის. კერძოდ, ვულფის რომანის ტოპოსი, ქალაქი ლონდონი, მართალია, გეოგრაფიულად ლოკალიზებულია, მაგრამ ის მოიაზრება არა მარტო როგორც კონკრეტული ადგილი, არამედ ასევე როგორც გმირის სულიერი მდგომარეობის ერთგვარი გამოხატულება. მასში გადაადგილება შეუზღუდავია და არა მარტო იმ სივრცეს მოიცავს, რომელიც გმირს არასდროს უნახავს, არამედ ლიტერატურულ-ისტორიულ შრეებსაც. ლონდონის სივრცე აბსოლუტურად უსაზღვროა, ისევე როგორც გმირის სული. ვულფის პერსონაჟები ლონდონის ქუჩებში მედიტირებენ, თვით ლონდონი კი მთავარ პროტაგონისტად გვევლინება. ლონდონს სხვადასხვანაირად აღიქვამენ პერსონაჟები, მაგალითად, სექტიმუსისთვის ლონდონი მარტოობის, ყოფიერების წინაშე შიშის და გაუცხოების ადგილია: “London has swallowed many millions of young men called Smith” (ვულფი 2003: 63). („ლონდონმა მილიონობით ახალგაზრდა სმიტი შთანთქა“ (ვულფი 2012: 90)).

ცხრამეტი წლის ირლანდიელი ქალი მეიზი ჯონსონი, რომელიც ლონდონში ბიძასთან ჩადის, რეჯენტ პარკში შემთხვევით შეხვდება ლუკრეციას და სექტიმუსს. მეიზი ლუკრეციას თხოვს, გზის სწავლას, რის პასუხადაც ეს უკანასკნელი წამოხტება და უხეშად აუქნევს ხელს, რადგან არ სურს, რომ მან სექტიმუსი დაინახოს, რომელსაც სახე ღრმა მოხუცებულისას მიაგავს. როგორც იქნა, მან ოცნება აისრულა და ლონდონში ჩავიდა. იქ კი მოხუცი მამაკაცები და ქალები დახვდნენ, ბორბლებიან სავარძლებში მსხდარი ავადმყოფები, პარკში დაჟინებული მზერითა და ბუტბუტით მოხეტიალე ბრბო. მეიზი ჯონსონის თვალთ დაინახული ლონდონი საშინელებაა და მას უნებურად აღმოხდება:



Horror! Horror! She wanted to cry. She had left her people, they had warned her what would happen. Why had not she stayed at home? She cried, twisting the knob of the iron railing (ვულფი 2003: 20).

საშინელება! საშინელება! უნდოდა დაეკივლა ცრემლმორეულს (მან ხომ თავისი ოჯახი მიატოვა. მათ უთხრეს რაც ელოდა ამ ქალაქში). რატომ არ დარჩა შინ? ტიროდა და რკინის გისოსს ხელს მაგრად უჭერდა (ვულფი 2012: 30)

ამრიგად, ვულფი თითქოს შემადგენელ ნაწილებად შლის რეალობას, რათა ამ მასალით ახალი, უფრო ორგანიზებული რეალობა შექმნას, რომელიც ცდილობს „უძრავ მოძრაობაში“ მოიცვას მარადისობა, სადაც დროის გაყინვა-შეჩერებას ნაწარმოებში კონკრეტული მხატვრული ფუნქცია მიენიჭება. მთელი არსებობა, ბერგსონის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ცნობიერების გამოღვიძებიდან დღემდე ერთი წინადადებაა, რომელშიც მხოლოდ მძიმეები არსებობს, მაგრამ არა წერტილი“ და რომლის ლოგიკურ ცნებებში ახსნა და მოქცევა ისეთივე შეუძლებელია, როგორც „ბნელი და იდუმალი“ დროის შეცნობა (გელაშვილი 2005: 75-76).

ამიტომ, ბუნებრივია, რომ რომანის სტრუქტურაში „ყოფიერების მომენტები“ არსებით ცვლილებებს იწვევს: ობიექტური დრო მეორეხარისხოვან ფონად იქცევა, ლინეარული თხრობა კი იმდენჯერ წყდება, რომ სიუჟეტი კარგავს პროგრესირებას, პერსონაჟები განაგრძობენ ცხოვრებას სუბიექტურ დროში, რაც საბოლოოდ იწვევს დროის გაუქმებას და სივრცედ ქცევას.

მოდერნისტულ ლიტერატურაში ყველაზე მნიშვნელოვან მიღწევად დროის ფენომენის სრულიად ახლებური ინტერპრეტაცია ითვლება. მოდერნისტებს მიაჩნდათ, რომ თანამედროვე სამყარო დაშლილი, ფიზიკურად და ფსიქოლოგიურად დანაწევრებული იყო. ტრადიციული ღირებულებების დაკარგვამ და რეალობის

უარყოფამ გამოიწვია ქაოსი ცხოვრებაში. ადამიანები ფესვებს წყდებოდნენ და ამით ცდილობდნენ წარსულის მტკივნეული მოგონებებიდან განთავისუფლებას. საბოლოოდ, მათ დაკარგეს იდენტობა. შესაბამისად, არცაა გასაკვირი, რომ ბევრი მოდერნისტული პერსონაჟი წარმოგვიდგება მეამბოხედ, უარყოფს ოჯახურ ურთიერთობებს, ისტორიული წარსულის მემკვიდრეობას. იმედგაცრუება, სიცარიელე, გამოფიტული ყოფა, ომის შიში და გარდაუვალი სიკვდილის არსებობა მათი ცხოვრებისეული თანამგზავრი გახდა.

ვულფის შემოქმედების მკვლევარები (ჯულია ბრიგსი, ჟან ჟიჟე) აღნიშნავენ, რომ თუ მწერლის ორ ექსპერიმენტულ რომანს *მისის დელოუეი* (1925) და *შუქურისკენ* (1927) შევადარებთ მის ადრეულ რომანებს *მოგზაურობა (Voyage Out)* და *ღამე და დღე (Night and Day)*, აღმოვაჩინებთ, რომ მათი თხრობის სტრუქტურა განსხვავდება ერთმანეთისაგან. თავის ადრეულ რომანებში *მოგზაურობა (Voyage Out)*, *ღამე და დღე (Night and Day)* ვულფი, მართალია, ცდილობს შემოიტანოს თხრობის ახალი ტექნიკა, მაგრამ, ამავე დროს, აქ შენარჩუნებულია ტრადიციული რომანისთვის დამახასიათებელი ისეთი კონვენციური ნიშან-თვისებებიც, როგორცაა, მაგალითად, ეპიზოდების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დალაგება, პერსონაჟის გარეგნული, ზედაპირული დახასიათება და სხვა. მიუხედავად ამისა, ამ რომანებმა მაინც დიდი როლი ითამაშეს ვულფის შემოქმედებით ევოლუციაში, რადგან აქედან იწყება მისი დაშორება ეპიკური თხრობის ტრადიციისაგან (ბულეტი 1928: 793-800).

რომანები *მისის დელოუეი* და *შუქურისკენ* მოკლებულია ტრადიციულ ქრონოლოგიურ თხრობას, დარღვეულია სუქცესიის პრინციპი, თხრობა ერთი დონიდან მეორეზე ყოველგვარი გაფრთხილების გარეშე გადადის, ამბავი მოთხრობილია სხვადასხვა მთხრობელის პოზიციიდან.

ვულფი ექსპერიმენტული ტექნიკის საშუალებით რომანში ოსტატურად აერთიანებს პირველი მსოფლიო ომისშემდგომ რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას და

თავისი პერსონაჟების სულიერი კრიზისის მხატვრულ ანალიზს. როგორც დევიდ ბრედშო აღნიშნავს თავის შრომაში “The Socio-political Vision of the Novels”, სოციოკულტურული ატმოსფეროს ვულფისეული რადიკალური კრიტიკა ფაქიზად ნიუანსირებული და დამაჯერებელია, ის არასდროს არაა „მოუხეშავად“, „ტლანქად“ დიდაქტიკური: “Woolf’s radical critique is subtly persuasive, never bluntly didactic” (ბრედშო 2000: 191).

რომანში *მისის დელოუი* ვულფი გვევლინება ფილოსოფიურ მწერლად და სვამს ეპისტემოლოგიურ შეკითხვას ცხოვრების და სიკვდილის მნიშვნელობაზე. სიცოცხლის და სიკვდილის ჭიდილი რომანის დომინანტური თემაა. ამ ფილოსოფიურ ოდისეაში სიცოცხლე ყველაზე განმეორებადი სიტყვაა, რომელსაც თან სდევს სიკვდილის გარდაუვალი საფრთხე. პერსონაჟები გამუდმებით ეძებენ პასუხს ამ შეკითხვებზე. ძირითადად ორი მთავარი პერსონაჟი, მაღალი წრის წარმომადგენელი, კლარისა დელოუი და კონტუზიით შეპყრობილი პირველი მსოფლიო ომის ვეტერანი სეპტიმუს უორენ სმიტი გამუდმებით ცდილობს ჩაწვდნენ ცხოვრების და სიკვდილის არსს. წვეულებისთვის კლარისას მზადების პროცესი ლინეარულ, წრფივ დროში მიმდინარეობს, თუმცა მისი ცნობიერების ნაკადი და შინაგანი მონოლოგი არღვევს წრფივ დროით ფორმას მას შემდეგ, რაც ცნობიერება გადაეშვება ბორტონის მოგონებებში. ვულფს წინა პლანზე გამოაქვს ადამიანის ქვეცნობიერი, როგორც სივრცე, რომელიც ლივლივებს არამატერიალურ რეალობაში და განუწყვეტლივ ივსება შეგრძნებებით. კლარისას არსებობა გარეგან და შინაგან დროში არ არის ერთმანეთისგან გამოყოფილი პროცესი, არამედ ერთდროულად მიედინება. თავის ესეში „თანამედროვე მხატვრული პროზა“ ვულფი აღნიშნავს, რომ ადამიანის გონების რთული მხარის გასაგებად მკითხველი უნდა ჩაწვდეს პერსონაჟების შინაგან მონოლოგსა და ცნობიერების ნაკადს, რაც მოკლებულია ყოველგვარ ქრონოლოგიურ სიმწყობრეს და ლოგიკურ სტრუქტურას:

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent or engraved with the sharpness of steel... this method has the merit of bringing us closer to what we were prepared to call life itself (ვულფი 1984: 160).

ერთი წუთით დააკვირდით ჩვეულებრივ ცნობიერებას ერთ ჩვეულებრივ დღეს. გონება იღებს აურაცხელ შთაბეჭდილებას - ტრივიალურს, ფანტასტიკურს, მსწრაფლწარმავალს, თუ ფოლადისებრი სიმახვილით ამოტვიფრულს ... ამ მეთოდის ღირსება ისაა, რომ იგი გვაახლოებს მასთან, რასაც ცხოვრებას ვეძახით<sup>12</sup>.

ამ მეტაფორული სამყაროს წარმოსახვითი ფორმები გამუდმებით იცვლებიან. ყველას აქვს საკუთარი, ინდივიდუალური სივრცე, რაც სხვებისთვის დახურულია, პერსონაჟები გარეგანი რეალობიდან გადადიან ამ სივრცეში. როდესაც კლარისა აღმოაჩენს, რომ ის არ არის დაპატიჟებული ლედი ბრუტონთან ლანჩზე, თავის პირად სივრცეში იკეტება. ამ დროს ტექსტში ვულფი იყენებს რთულ სტრუქტურას და არღვევს დროის თანმიმდევრულ დინებას.

კლარისა ყოველთვის ახერხებს მოძრაობას შინაგან სივრცესა და გარეგან რეალობას შორის სეპტიმუსისაგან განსხვავებით, რომელიც ჩაკეტილია მხოლოდ შინაგან სივრცეში და ვერ ახერხებს არსებობას გარეგან რეალობაში. კლარისა, რომელიც ახერხებს არსებობას ორ სივრცეს შორის, უძლებს ცხოვრების გამოწვევას, სეპტიმუსი კი თვითმკვლევლობით ასრულებს სიცოცხლეს.

დროის ფენომენი უმნიშვნელოვანესია რომანში. დრო გავს ძაფს, რომელიც უძღვება პერსონაჟებს ყველა მიმართულებით, წარსულში, აწმყოსა და მომავალში. შინაგანი და გარეგანი დროის ურთიერთქმედება ქმნის რთულ ფილოსოფიურ თხრობით განზომილებას, სადაც წარსული გამუდმებით ჩრდილავს აწმყოს, ხოლო ობიექტური დროის არსებობა მოითხოვს პერსონაჟების არსებობას აწმყო დროში. სუბიექტური

---

<sup>12</sup> თარგმანი ჩვენია - ა. წ.

დროისგან განსხვავებით ობიექტური დრო შეუჩერებლად მიედინება. ვულფი რეალურ დროს გვიჩვენებს წმინდა მარგარეტის ეკლესიის ზარების ხმით, რომელიც ორი წუთით უფრო ადრე რეკავს, ვიდრე ბიგ ბენი. კლარისას ეს საათი უფრო მოწონს. ანრი ბერგსონის ფილოსოფიის გავლენა ვულფზე განუსაზღვრელი იყო. მკვლევარები ამტკიცებენ, რომ ვულფი არ იცნობდა ბერგსონის მოძღვრებას და სრულიად გაუგებარია, როგორ შეძლო ბერგსონის დროის თეორიის მხატვრული ინტერპრეტაცია რომანში. ბერგსონი სულიერი ცხოვრების ძირითად ტენდენციად „ხანიერებას“ მიიჩნევდა. პერსონაჟების წარსული, ნებისმიერი სულიერი მოვლენა, რომელიც ჩვენს ცნობიერებაში ოდესმე გაჩენილა, ჩნდება ამ წარსულის ნიადაგზე. ბერგსონის ხანიერების თეორიის მიხედვით, დროის ყოველი მომენტი ერთად თანაარსებობს. ნებისმიერ მომენტში წარსული, აწმყო და მომავალი არეულია ქვეცნობიერში და არ დაიყოფა ინდივიდუალურ მომენტებად (ბერგსონი 2002: 63).

*მისის დელოუეი* -ში ქვეცნობიერი გამუდმებით იცვლება დროში და ახალ ფორმებს იძენს. როდესაც აწმყო დროში პერსონაჟის თავგადასავალი წარსულად იქცევა, თანდათან გონებაში მწიფდება სხვადასხვა წარმოდგენა, რაც პერსონაჟის პოზიციის ცვლილებას იწვევს. მაგალითად, როდესაც კლარისა წვეულებაზე იგებს სეპტიმუსის თვითმკვლელობის ამბავს, იგი განმარტოვდება და თავადაც გრძნობს იგივე ფიზიკურ ტკივილს, რაც სეპტიმუსმა გადაიტანა და საბოლოოდ მათი სულები ერთიანდება. მისი თანადგომა სეპტიმუსისადმი კლარისაში სიცოცხლისადმი სიყვარულს აღძრავს და მისი სული გადარჩება.

გარეგანი დროის პერსპექტივიდან წარსული გამუდმებით მიედინება, შინაგან დროში კი ყოფიერება გაერთიანებულია სხვა მომენტებთან, რაც ქმნის ცნობიერების ნაკადს, რომელიც არ დაიყოფა ცალკე მომენტებად. დროის დენადობა ამოუწურავი პროცესია. შთაბეჭდილებები მხოლოდ აწმყოში აისახება, შემდეგ იწყება მოგონებები და გადადის წარსულში. ვულფი იყენებს ცნობიერების ნაკადს, რომ გადმოსცეს, თუ როგორ ხორციელდება პერსონაჟის ცნობიერებაში ბერგსონის ხანიერების იდეა,

რომლის მიხედვითაც დროის ყოველი მომენტი თანაარსებობს ადამიანის გონებაში. წარსულზე ფიქრის დროს პერსონაჟები თავიდან იხსენებენ წარსულში მომხდარ ამბებს. შესაბამისად წარსული ხდება აწმყო და პროცესიც გრძელდება:

Then comes the most exquisite moment of her whole life passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped, picked a flower, kissed her on the lips. The whole world might turned upside down” (ვულფი 2003: 35).

სწორედ მაშინ დადგა კლარისას ცხოვრების უმშვენიერესი წუთი: ყვავილებიან ქოთანს ჩაუარეს. სელი შეჩერდა, ყვავილი მოწყვიტა და კლარისას ტუჩებში აკოცა. თითქოს სამყარო გადატრიალდა (ვულფი 2012: 39).

მამასადამე, როდესაც მკითხველი ტექსტში გააანალიზებს შთაბეჭდილებებს, ოცნებებს, შეგრძნებებს, წარმოდგენებს, ფიქრებს, თავად აღმოაჩენს საკუთარი ცნობიერების შეუჩერებელ ნაკადს, რომელიც წრიულად მოძრაობს მის გონებაში. მკითხველი აცნობიერებს, რომ წარსულის მოგონებები გამუდმებით იცვლება აწმყოში ხელმეორედ განცდის შემდეგ.

ვულფი ლონდონს აღწერს ცოცხალი, ნათელი ფერებით, მაგრამ ქალაქის ასეთი აღწერა არარეალურად გვევლინება ომის მტკივნეული მოგონებების ფონზე. ავტორი ბრწყინვალე პროზაული ოსტატობით გადმოგვცემს ხალხის მასების განწყობას, იგრძნობა ომის დამთრგუნველი და დამანგრეველი ზემოქმედება ლონდონის მოსახლეობაზე, რომელიც მაინც იმედის თვალით უყურებს ცხოვრებას ომისშემდგომ ლონდონში. რომანში მოქმედება ომის დასრულებიდან ხუთი წლის შემდეგ მიმდინარეობს.

This late age of the world’s experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows, courage and endurance, a perfectly upright and stoical bearing (ვულფი 2003: 7).

უკანასკნელმა წლებმა ყველას, ქალებსაც და მამაკაცებსაც ცრემლი ადინა. ცრემლი და მწუხარება, ტანჯვა - წამება, გამბედაობა და გამძლეობა, გმირული სულისკვეთება (ვულფი 2012: 12).

ვულფი რომანის სტრუქტურას ეპიზოდებად ყოფს - რომანი შედგება ცალკეული ამბებისაგან, მაგრამ მწერალი ახერხებს გააერთიანოს თხრობის სხვადასხვა ნაწილი, სხვადასხვა პერსონაჟის თხრობითი ხაზი. ვულფის ჩანაწერებში გვხვდება მისი მოსაზრება რომანის შესახებ: “It has branched into a book and I adumbrate here a study of insanity and suicide, the world seen by the sane and the insane side by side – something like that” (ვულფი 2017). („რომანი დაიყო წიგნად და მოკლედ მიმოიხილა სულიერი აშლილობა და თვითმკვლელობა, ჯანსაღისა და შეშლილის აღქმული სამყარო“). რომანი აგებულია ორი პერსონაჟის - სეპტიმუს უორენ სმიტისა და კლარისა დელოუეის - ურთიერთობაზე. ომის ვეტერანი სეპტიმუსი განიცდის არამარტო ომის ზემოქმედებას, არამედ ქალაქის სივრცისადმი გაუცხოებას. რომანში ყველა განიცდის ომის ზემოქმედებას, განსაკუთრებით კი ომის მოგონებები სეპტიმუსს ტანჯავს, მაგრამ იგი მაინც იმედის თვალით შეჰყურებს ცხოვრებას და ბრიტანეთის მომავალს.

სიკვდილის შიში აფერხებს პერსონაჟების ცხოვრებას რეალურ სამყაროში. კლარისა იხსენებს ეპიფანიის მომენტებს, რომლებიც მოგონებებად გარდაიქმნება. ვულფი თავის ავტობიოგრაფიულ ესეში “A Sketch of the Past”, რომელიც მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა (1976), ამ ფენომენს მოიხსენიებს, როგორც ყოფიერების მომენტს. კლარისა სენტ - ჯეიმზის პარკში ფიქრობს პიტერზე, თავის წარსულზე, სწორად მოიქცა თუ არა, როცა ცოლად რიჩარდ დელოუეის გაჰყვა. მის გონებაში ფიქრები წრიულად მოძრაობს, რაც გარდაიქმნება მოგონებებად და საბოლოოდ კლარისა ყოფიერებაზე ფიქრობს:

She felt very young; at the same time unspeakable old. She sliced like a knife through everything: at the same time was outside, looking on. She had a perpetual sense as she

watched the taxi cabs, of being out, out. Far out to sea and alone; she always had that feeling that it was very, very dangerous to live even one day (ვულფი 2003: 6).

ისეთი შეგრძნება ჰქონდა, რომ ერთდროულად ძალზე ახალგაზრდა და წარმოუდგენლად ხნიერი იყო. ხან კი ეჩვენებოდა თითქოს ყველაფერში დანასავით ღრმად ეფლობოდა, ხან კი ყველაფერს შორიდან, მშვიდად აკვირდებოდა. ტაქსებს თვალს ვერ სწყვეტდა და ეჩვენებოდა, რომ ძალიან შორს, ზღვის ნაპირას, სრულიად მარტო იყო. ყოველთვის გრძნობდა, რომ ცხოვრება ერთი დღითაც კი ძალზე საშიში რამ იყო (ვულფი 2012: 10-11).

ამ ნაწყვეტში კლარისა თავის არსებობას/ყოფიერებას აკვირდება გარეგანი პერსპექტივით. იგი გარეგანი სამყაროსგან გარიყულად გრძნობს თავს და საკუთარ პირად სივრცეში იმალება, სადაც მხოლოდ მოგონებები შემორჩენილა. კლარისა გრძნობს, რომ არ უნდა გაწყვიტოს კავშირი რეალობასთან, რათა სექტიმუსისაგან განსხვავებით გადარჩეს. ბერგსონის კვალობაზე ვულფი ამტკიცებს, რომ შინაგანი რეალობა უნდა გაიმიჯნოს გარეგანი რეალობისგან, რათა ადამიანი სრულყოფილ პიროვნებად იქცეს. დამბლადაცემული სექტიმუსი ვერ ახერხებს შინაგანი სივრცისგან თავის დაღწევას და საბოლოოდ იღუპება.

კლარისა რეალობისგან თავის დაღწევის საშუალებად შინაგან დროს იყენებს, სექტიმუსი კი შინაგან დროს რეალობისგან გამიჯვნის იარაღად იყენებს. სიცოცხლით სავსე და ქაოტური ქალაქი კლარისას უბრუნებს სიცოცხლის სურვილს, სექტიმუსი ასეთ ქალაქში თავს გრძნობს ხეიბრად, გამუდმებით ახსენდება ომი და საშინელ წარსულს თავს ვერ აღწევს. გარეგან რეალობაში იგი გამუდმებით იხსენებს ომში დაღუპულ მეგობარს, ევანს: “Evans! He cried. There was no answer. A mouse had squeaked or a curtain rustled. Those were the voices of the dead” (ვულფი 2003: 128). („ევანს! დაიყვირა მან. ხმა არავინ გასცა. თავგმა დაიწრიპინა თუ ფარდა აფრიალდა. აი ეს იყო გარდაცვლილთა ხმა” (ვულფი 2012: 155)).



სეპტიმუსი შეპყრობილია წარსულის მოგონებებით და ომის საშინელი ზემოქმედებით იტანჯება. გარეგანი სამყარო/რეალობა მას თითქოს თვითმკვლევლობისკენ უხმობს და ჰალუცინაციებით ტანჯავს: “So he was deserted. The whole world was clamouring, ‘Kill yourself, kill yourself’, for our sakes” (ვულფი 2003: 75). („სეპტიმუსი ყველამ მიატოვა. ქვეყნიერება ღაღადებდა: ‘თავი მოიკალი, თავი მოიკალი’, ჩვენი გულისათვის” (ვულფი 2012: 98)). ვულფი სეპტიმუსის მოწამეობრივი სიკვდილით მკითხველს მიუთითებს, რომ მას ეყო ძალა ამქვეყნიური ტანჯვისგან თავის დასაღწევად.

ლონდონის ქუჩებიდან დაბრუნებული კლარისა შედის სახლში, რაც მინიმუმბაა კლარისას თავის პირად სივრცეში, შინაგან სამყაროში, ფიქრებში ჩაძირვაზე. სახლში ისე გრილოდა, როგორც აკლდამაში, კლარისამ კი საკუთარი თავი მონაზონს მიაღმგავსა. მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე ვულფი ცდილობდა გამოეხატა პიროვნების მრავალსახეობა, მიიჩნევდა რა, რომ ყოველი ადამიანი რამდენიმე პიროვნებას მოიცავს. იგი იკეტება საკუთარ შინაგან სამყაროში და მის გონებაში მიედინება წარსულის მოგონებები:

Only for a moment; but it was enough. It was a sudden revelation, a tinge like a blush which one tried to check and then, as it spread, one yielded to its expansion and rushed to the farthest verge and there quivered and felt the world come closer, swollen with some astonishing significance, some pressure of rapture, which spilt its thin skin and gushed and poured with an extraordinary alleviation over the cracks and sores! Then, for that moment, she had seen an illumination; a match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed. But the close withdraw; the hard softened. It was over – the moments (ვულფი 2003: 24).

ეს უეცარი აღმოჩენა, გამონათება იყო. ჰგავდა იმ შეგრძნებას, როდესაც წითლდებოდა და ცდილობდა, დაეფარა, მაგრამ როდესაც სიწითლე უფრო და უფრო ემჩნეოდა, დანებდებოდა. საკუთარ თავს ვეღარ ცნობდა. კანკალებდა.

ეჩვენებოდა, რომ თითქოს სამყარო უახლოვდებოდა. ქვეყნიერება რაღაც უდიდეს მნიშვნელობას იძენდა, იბერებოდა და აღფრთოვანებით სრესდა. სამყაროს თხელი ქერქი ჭრიალებდა, სკდებოდა და ნახეთქებსა და ჭრილობებს მალამოდ ედებოდა. შვებას ჰგვრიდა. ეს გამონათებას ჰგავდა, ასანთის ჩაწვას ზაფრანაში; თითქოს სამყარო ისევ შორიდან მოჩანდა და ყველაფერი რაც წუთის წინ ცხადი იყო მისთვის, წყვილიაღში იძირებოდა. დიდებული წამი გაფრინდა (ვულფი 2012: 35-36).

ასეთმა ჯადოსნურმა ყოფიერების მომენტებმა, რომლებსაც კლარისა მოგონებებში ინახავდა, გადაარჩინეს კიდევ იგი. კლარისამ იცის, რომ დროის მსვლელობა ავისმომასწავებელია და ყოველი წუთი მისთვის უნიკალურია. დროის ფენომენი ურთიერთკავშირშია სიკვდილთან და სიცოცხლესთან. თუ ადამიანი უკვდავი იქნება, ცხოვრების დროებითი პერსპექტივა დაიკარგება. საჭიროა ეჭვი/ვარაუდი, რომ დავფიქრდეთ, იმედგაცრუება, რომ ვიგრძნოთ ბედნიერება და სიკვდილის შიში, რომ ვიცოცხლოთ. როგორც მარტინ ჰაგლუნდი აღნიშნავს, “The pathos of Woolf’s moments of living stems from the fact that they are always already moments of dying” (ჰაგლუნდი 2012: 76) („ვულფისეული ყოფიერების მომენტების პათოსს წარმოქმნის ის ფაქტი, რომ ისინი ყოველთვის უკვე კვდომის მომენტებია“)<sup>13</sup>. ვულფის ყოფიერების მომენტი შეიძლება განვმარტოთ, როგორც გონების უცაბედი გასხვივოსნება, რომლის დროსაც საგნის ან მოვლენის რაობა მყდავნდება და შემეცნების შინაგან განცდად გარდაიქმნება.

რომანი სრულდება კლარისას დაბრუნებით წვეულებაზე. სეპტიმუსის თვითმკვლელობის ამბის გაგებით კლარისა თავადაც ეზიარა სეპტიმუსის განცდებს, მაგრამ საბოლოოდ მისი არჩევანი სიცოცხლეა. გარეგან რეალობასთან (exterior reality) ასოცირდება კლარისას წვეულება, შინაგან რეალობასთან (interior reality) კი - მისი საძინებელი. კლარისა თითქოს გადმოდის სიკვდილიდან სიცოცხლეში, სადაც

---

<sup>13</sup> თარგმანი ჩვენია - ა. წ.

ელოდება მისი მეგობარი პიტერ უოლში და რომანიც სრულდება სიტყვებით “There she was” (ვულფი 2003: 141) ანუ იქ, წვეულებაზე, რეალურ სამყაროში იყო კლარისა. წვეულება გაგრძელდა, ისევე როგორც ცხოვრებაც და დროის კურანტებიც გააგრძელებდა გარდუვალ დინებას.

დროის ასეთი ახლებური გაგება, რა თქმა უნდა, იბადება ახალი სივრცის საზღვრებში - ვულფის რომანების სამოქმედო არეალი, მათი ძირითადი ტოპოსი ქალაქია, მეტროპოლისი, რომელიც თხრობითი მეტაფორა, სიუჟეტურ-თემატური სურათის აღწერის საშუალება გახდა.

ურბანიზაციის პროცესის ინტენსიფიკაციას მე-20 საუკუნის დასაწყისის ბრიტანეთში უამრავი ძირეული სოციო-კულტურული ცვლილება უკავშირდება. ვიქტორიანული ეპოქის დასრულების (1901) შემდეგ ქალების ყოფა მკვეთრად იცვლება, ისინი თავისუფლდებიან ოჯახური საქმიანობისგან და საჯარო სივრცეებში გადაინაცვლებენ. დოროთი რიჩარდსონის რომანში *Pilgrimage (მომლოცველობა)* მთავარი მოქმედი გმირი და მწერლის ალტერ ეგო, მირიამ ჰენდერსონი მოგზაურობს ქალაქ ლონდონში მიუხედავად ეკონომიკური სიდუხჭირისა და საკუთარი თავის რეალიზების გზებს ეძებს. ვულფის მეორე რომანში *Night and day (ღამე და დღე, 1919)* პროტაგონისტი მოქმედებს ქალაქ ლონდონში დადგენილი და მიღებული წესების საწინააღმდეგოდ. მისივე მესამე რომანში *Jacob's Room (იაკობის ოთახი, 1922)* ქალაქის რუკის შედგენა წარმოსახულია როგორც ადამიანის ხასიათის კვლევის ანალოგია. *The Years (წლები, 1937)*, უკანასკნელი რომანი, რომელიც მწერლის გარდაცვალების შემდეგ გამოიცა, გრაფიკულად გამოხატავს პროტაგონისტის ურთიერთობას ქალაქთან. ქალაქი ლონდონი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს რომანში *Orlando (ორლანდო)*. ვულფი გამუდმებით წერდა ლონდონზე თავის დღიურებში:

Here I was interrupted on the verge of a description of London at the meeting of sunset and moon rise. I drove on top of a bus from Oxford Street to Victoria Station and

observed how the passengers were watching the spectacle: A spring night, blue sky with a smoke mist over the houses. In Bond Street I was at a loss to account for a great chandelier of light at the end of the street (Woolf 2017: 111).

ეს ჩანაწერი დაწერილია 1919 წლის იანვარში, როდესაც ვულფი მუშაობდა რომანზე *Night and day* (ღამე და დღე). ვულფი აღწერს ლონდონის ანტურაჟს, ბონდ სტრიტის განათებულ ქალებს. ის შეჩერდა, რომ აღეწერა მზის ჩასვლისა და მთვარის ამოსვლის ზღვარი. ავტობუსით წამოვიდა ოქსფორდის ქუჩიდან ვიქტორიას სადგურამდე და აკვირდებოდა მგზავრების თვალწინ გადაშლილ სანახაობას. გაზაფხულის საღამოს ლურჯი ცა და ნისლი ჩამოწოლილიყო სახლებზე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ურბანული სივრცე რომანში *მისის დელოუეი*.

ვულფმა *მისის დელოუეის* წერა 1922 წელს დაიწყო, როდესაც გაეცნო ჯეიმზ ჯოისის *ულისეს* და რიჩმონდის გარეუბნიდან საცხოვრებლად ლონდონში გადავიდა. 1923-1924 წლების დღიურის ჩანაწერებში ვკითხულობთ: “London is enchanting... One of these days I will write about London... But my mind is full of the Hours. And I like London for writing it” (ვულფი 2017: 301-302). („ლონდონი მომხიბვლელია ... ამ დღეებში ვაპირებ დავწერო ლონდონის შესახებ... მაგრამ ჩემი გონება სავსეა საათებით. და მე მომწონს ლონდონი ამის დასაწერად“)¹⁴. ამ მონაკვეთის ბოლო ფრაზა ცხადყოფს, რომ ვულფისთვის ლონდონი მიმზიდველი ადგილია რომანში მოქმედების გასაშლელად.

ქალაქის სახე რომანში მეტროპოლისზე თანამედროვე წარმოდგენას განასახიერებს. მოქმედება ხდება ერთ დღეში და ერთ ქალაქში, ასე რომ გარეგნულად დაცულია სივრცისა და დროის ერთიანობის ტრადიციული, კლასიკური პრინციპი. რომანი ნაწილებადაა დაყოფილი სივრცის მიხედვით: კლარისას სახლის შინაგან სივრცედ, ქალაქის ქუჩებად, კლარისას ახალგაზრდობის სახლის, ბორტონის მოგონებებად. ლონდონის პარკი რომანში უზრუნველყოფს სივრცის ერთიან აღქმას. შესავალში ქალაქის განწყობა ასახულია კლარისას ქვეცნობიერში:

---

¹⁴ თარგმანი ჩვენია - ა. წ.

In people's eyes, in the swing, tramp and trudge, in the bellow and the uproar, the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging, brass bands, barrel organs, in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved, life, London, this moment of June “ (ვულფი 2003: 6).

გამვლელების მზერა, რხევა, ქუსლების კაკუნი, შრიალი, შარიშური, ეტლების, ავტომობილებისა და ომნიბუსების გრუხუნი, ხმაური, სენდვიჩების ფეხების ბაკუნი და რწევა, სასულე ორკესტრი, არღნის ჟღრიალი, აეროპლანის უცნაური ზუზუნი - ეს იყო ის, რაც კლარისას ძალიან უყვარდა, სიცოცხლე, ლონდონი, ივნისის ეს წამი (ვულფი 2012: 6).

ქალაქში ქვეითად მოსიარულეები და მანქანები მიყვებიან ურბანული ცხოვრების რიტმს. ფრაზა “the crowded dance of modern life” აღებულია ვულფის ესეიდან “Life and the Novelist”; მწერალი ცეკვას და რიტმს იშველიებს ქალაქის ორკესტრივებული მოძრაობის ტემპის გადმოსაცემად. ქალაქის ქაოტური იერსახისა და ურბანული რიტმის სინთეზით გამოხატავს ვულფი ინდივიდუალური და ჯგუფური ცნობიერების ნაკადის მოძრაობას. პარადოქსია, მაგრამ მოდერნისტები, რომანტიკოსების მსგავსად, ადამიანის მარტოობას თავისუფლების გამოხატულებად აღიქვამდნენ. სატრანსპორტო საშუალებები, რომლებსაც ვულფი აღწერს ლონდონის ქუჩებში - ომნიბუსები, ეტლები, აეროპლანი - თითქოს აფხიზლებს საზოგადოებას და ქაოტურ/მოუწესრიგებელ ადამიანის ქვეცნობიერს აქტიურ ცხოვრებასთან აკავშირებს. უცებ კლარისა საშინელ ხმაურს გაიგონებს. ხმაური და ალეღვება მოიცავს ირგვლივ მყოფ ხალხის მასას. ამ ხმაურის ფონზე მკითხველი ეცნობა სექტიმუს უორენ სმიტს:

But now mystery had brushed them with her wing; they had heard the voice of authority, the spirit of religion was abroad with her eyes bandaged tight and her lips gaping wide. But nobody knew whose face had been seen. Was it the Prince of Wales's, the Queen's, the Prime Minister's? Whose face was it? Nobody knew. Edgar J. Watkiss, with the roll

of lead piping round his arm, said audibly, humorously of course: ‘Prime Minister’s kyar’. Septimus Warren Smith, who found himself unable to pass, heard him” (ვულფი 2003: 17).

იდუმალეზა ჩიტის ფრთასავით მოელამუნათ. მზრძანებლური ხმა გაიგონეს. ღვთიური აჩრდილი თვალეზახვეული, პირდაღებული მოაბიჯებდა, მაგრამ არავინ იცოდა ვინ იყო ის: უელსის პრინცი, დედოფალი თუ პრემიერ - მინისტრი. ვინ იყო ის? არავინ იცოდა. ედგარ ჯ. უოტკინსმა, რომელსაც ტყვიის მავთული მკლავზე შემოეხვია, რა თქმა უნდა ხუმრობით შესძახა: ‘პრემიერ მინისტრის მანქანა’. ქუჩა გადაკეტილი იყო. სეპტიმუს უორენ სმიტმა, რომელიც გზას ვეღარ განაგრძობდა, მისი ნათქვამი გაიგონა (ვულფი 2012: 17).

მანქანა და მისი მფლობელი სახელმწიფოს და ქვეყნის სიმბოლოა, თითქოს ერთმანეთშია არეული სიამაყე და პატრიოტიზმი. რელიგიის ხატება, როგორც მარია დი ბატისტა აღნიშნავს, საზოგადოებრივი სიბრძნის გამოხატულებაა (დი ბატისტა 2009: 144). მანქანა ჩავილის ისე, რომ შიგნით არავინ ჩანს.

ყველა აღელდა, როდესაც რაღაც დიდებულმა ჩაიარა. ვულფი დეტალური სიზუსტით ანვითარებს მომავლის პერსპექტივას აწმყოში; ძველი დროის გადმონაშთი, იმპერია, მონარქი, ვიქტორიანული საზოგადოების მემკვიდრეობა უარყოფდა პირველი მსოფლიო ომის იარებს. მანქანიდან ყურადღება მოულოდნელად გადადის ახალ სანახაობაზე. აეროპლანმა დაიწყო ზუზუნი და ცაზე ასოების გამოსახვა. ხალხის ქვეცნობიერი გადაერთო ცაზე გამოსახულ ასოებზე. ასოები ხან იშლებოდა, მერე ისევ იწერებოდა, თავიდან გამოსახებოდა - ა, ს, ე, რ. ასოები თანდათან იფანტებოდა და ისევ თავიდან ჩნდებოდა. ცაზე სიტყვები კონკრეტულ ასოებად იშლებოდა. სეპტიმუსმა ფიზიკურად შეიგრძნო ასოები.

პიტერ უოლშის სეირნობა ქალაქ ლონდონში და ხანმოკლე შეხვედრა უცნობ ქალთან დამახასიათებელი ნიშანია მოდერნისტული ლიტერატურისთვის, სადაც ქალაქი

გარეგანი სივრცის ფუნქციას ითავსებს. პიტერის ლონდონის ქუჩებში სეირნობის პარალელურად გაისმის ავტომობილების, ეტლების, ომნიბუსების, სენდვიჩმენების, სასულე ორკესტრის ხმა, აეროპლანის ზუზუნი და ამ ყველაფერში კომბინირებულია მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი პერსპექტივა, ინტელექტუალური, სოციალური და ტექნოლოგიური ზრდა. ერთი მხრივ, პერსონაჟების ხასიათს განსაზღვრავს არა მათი კონფლიქტი საზოგადოებასთან, არამედ მათი შინაგანი სამყარო. აქცენტი გადატანილია ცნობიერებაში მიმდინარე ღრმა და ამოუწურავ პროცესებზე, რაც ნაწილობრივ ესთეტიზმის მემკვიდრეობას უკავშირდება. მეორე მხრივ, ვულფი იყენებს დოკუმენტურ ქრონოტოპს, რათა ხორცი შეასხას კომპლექსურ ურთიერთმიმართებებს ინდივიდუალურ და სოციალურ სამყაროებს შორის, მკითხველმა კი თავად უნდა მოახდინოს დოკუმენტური ქრონოტოპის ინტერპრეტაცია.

მოდერნიზმმა არა მარტო რადიკალური ინტელექტუალური და ფილოსოფიური წინსვლა გამოიწვია მეოცე საუკუნის ადამიანის ყოფაში, არამედ ურბანულ გარემოში ტექნოლოგიური ინოვაციების დანერგვასაც შეუწყო ხელი. მკითხველი პიტერის პოზიციით აღიქვამს ამ ყოველივეს. პიტერმა დაინახა ახალგზრდა, წარმოსადეგი, მომაჯადოებელი შავგრემანი ქალი. მის წარმოდგენაში უცნობმა ქალმა პიტერს ის სახელი დაუმახა, რასაც ოცნებებში თავად უწოდებდა საკუთარ თავს. თითქოს თანამედროვე ხილული სამყარო, ამ შემთხვევაში ქალაქი ლონდონი, პერსონაჟში ირეალურ ფანტაზიას და ოცნებას იწვევს. პარალელურად რომანში ისმის სენტ-მარგარეტის ზარების ხმა და ამ ხმაში იგრძნობა დადლილობა, ავადმყოფობა, ტანჯვა და ტკივილი, რაც პიტერის დ კლარისას ამჟამინდელი ყოფის გამოხატულებაა. ეკლესიის ზარები ყოველთვის რეკავს ორი წუთით ადრე, ვიდრე ბიგ-ბენი. შემდეგ ბიგ-ბენის ხმაც გაისმის, რაც პიტერს სიკვდილის გარდუვალობაზე მიანიშნებს:

As if the random uproar of the traffic had whispered through hollowed hands his name, not Peter, but his private name which he called himself only in his own thoughts. ‘You’

she said. Only ‘you’, saying it with her white gloves and her shoulders (ვულფი 2003: 39).

თითქოს ქუჩის უცნაურმა ხმაურმა ხელები მოამრგვალა და მისი სახელი ჩურჩულით წარმოთქვა. ის სახელი დაუძახა, რომელსაც პიტერი ფიქრებში უწოდებდა საკუთარ თავს. ‘შენ... შენ’. მხოლოდ ამ სიტყვას ეუბნებოდა ქალი თავისი თეთრი ხელთათმანებითა და მხრებით (ვულფი 2012: 56-57).

პიტერის წარსმოსახვაში ქალისადმი სურვილი და აღტაცება გაერთიანებულია ქალაქის რიტმში. თითქოს უცნობ ქალს შესწევს ძალა, შეავსოს სიცარიელე, რომელიც თანამედროვე ქალაქის ურბანულმა ცხოვრებამ გამოიწვია მასში. იგი დაკარგული თაობის წარმომადგენელია, რომელსაც უჭირს თანამედროვე ცხოვრების გამოწვევების გაძლევა, ურბანულ სივრცეში ცდილობს ახალი ცხოვრების დაწყებას და იდენტობის დაბრუნებას. უცნობი ქალი შედის თავის სახლში, პიტერს მიუხურავს კარებს და დაასრულებს მის წარმოდგენებს და ოცნებებს. სეპტიმუსიც დაჰყურებს საკუთარ გამოფიტულ ხელებს. ვულფი მიზანმიმართულად იყენებს სიტყვებს ‘hollowness’, ‘hollowed hands’, ‘hollowed out’, რომ ხაზი გაუსვას ადამიანის უშიშარსო ყოფას აბსურდულ სამყაროში. ამ თემას ავტორი განავრცობს რომან *შუქურისკენ ერთ-ერთ ნაწილში Time Passes (დრო გადის)*.

*მისი დელოუეიში* ქალაქის მესამე ეპიზოდი კლარისას თვრამეტი წლის ქალიშვილ ელიზაბეტს უკავშირდება. თხრობა თავიდან ბოლომდე ფოკუსირებულია ელიზაბეტზე, რომელიც კლარისას ანტიპოდია, კონტრასტს ქმნის მასთან. იგი და მისი აღმზრდელი დორის კილმანი ჩაის შეექცევიან ქალაქის დახურულ სივრცეში - მაღაზიაში *Army and Navy (არმია და ფლოტი)* ვიქტორიას ქუჩაზე. მაღაზია სავსეა ინდოეთში წასადებად სპეციალურად დამზადებული სპილოს ხორთუმებით; ავტორი ქარაგმულად და ირონიულად მინიშნებს კოლონიალიზმსა და ბრიტანეთის იმპერიალურ მისიაზე მაშინ, როცა ბრიტანეთის იმპერია დაცემის გზას ადგას.



ელიზაბეთი ცდილობს გაექცეს დორის კილმანს და ომნიბუსით მიდის უაითჰოლისკენ. ომნიბუსში ელიზაბეთი თავს მეკობრედ გრძნობს, მის წარმოსახვაში კი ომნიბუსი ასოცირდება მეკობრის გემთან: “She took a seat on top. The impetuous creature, a pirate started forward, sprang away, she had to hold the rail to steady herself“ (ვულფი 2003: 99). („ელიზაბეთი ავიდა ომნიბუსში და მეორე სართულზე დაჯდა. სწრაფი ომნიბუსი მეკობრე წინ გაიჭრა. ელიზაბეთი სახელურს მიეყრდნო, რომ არ დაცემულიყო. ეს ომნიბუსი თავზე ხელაღებული, გულადი, მოხერხებული მეკობრესავით თამამად წინ მიიწეოდა“ (ვულფი 2012: 144)). ამ პასაჟში ვულფი იყენებს აწმყო მიმღეობის ფორმას. ელიზაბეთი გავს მხედარ ქალს, რომელიც წინ მიიწევეს სტრენდისკენ, რაც მინიშნებაა მის პროფესიულ წინსვლაზე. “She would like to go a little farther. She would go up the Strand” (ვულფი 2003: 99). „ელიზაბეთს უფრო შორს წასვლა სურდა, სტრენდის ბოლომდე. ის სტრენდისაკენ გაემურა“ (ვულფი 2012: 145). ელიზაბეთს დორის კილმანი ეუბნებოდა, რომ მისი თაობის გოგონებს შეეძლოთ ყველა პროფესიას დაუფლებოდნენ, ექიმის პროფესია იქნებოდა ეს, პოლიტიკოსობა თუ ფერმერობა. ურბანულ სივრცეში ქალებისთვის უფრო ადვილია თავისუფლების მოპოვება. ელიზაბეთი თავის შინაგან მონოლოგში ფიქრობს თავის პროფესიაზე, პარალელურად ჩენსერილეინსა და ფლინტის ქუჩაზე მიაბიჯებს, რომლებიც საერთოდ არ ჰგავს უესტმინსტერს. “For no Dalloway came down the Strand daily; she was a pioneer, a stray, venturing, trusting” (ვულფი 2003: 100). „დოლოვეები სტრენდზე არასდროს დადიოდნენ. ელიზაბეთი პიონერი იყო, გზას აცდენილი, თავისიანებს ჩამორჩენილი თამამად, უკანმოუხედავად, ალაღბედზე მიაბიჯებდა“ (ვულფი 2012: 147).

ვულფმა 1931 წელს საჯარო ლექციაზე წაიკითხა თავისი ესე “Professions for Women” („პროფესია ქალებისთვის“), სადაც მან დაამსხვრია ვიქტორიანულ ეპოქაში შექმნილი ანგელოზი ქალის ფიგურა. ანგელოზი მკვდარია და ახალგაზრდა ქალი უნდა ეკუთვნოდეს მხოლოდ თავის თავს. ეს ყოველივე შორეულ ექოდ გაისმის მთელი რომანის მანძილზე. ელიზაბეთის მოგზაურობა ომნიბუსით ასოცირდება მის

თავისუფალ მომავალთან, მაგრამ უცებ მის ქვეცნობიერში განსხვავებული აზრი გაიელვებს და აშკარად იკვეთება, რომ მისი ოცნებები ჯერჯერობით ნაკლებად რეალიზებადია:

And it was much better to say nothing about it. It seemed so silly... She must go home. She must dress for dinner. But what was the time? Where was a clock? She looked up Fleet Street. She walked just a little way towards St. Paul's, shyly, like someone penetrating on tiptoe, exploring a strange house by night with a candle, on edge lest the owner should suddenly fling wide his bedroom door and ask her business, nor did she dare wander off into queer alleys, tempting by streets, any more than in a strange house open doors which might be bedroom doors, or sitting room doors or lead straight to the larder (ვულფი 2003: 100).

ჯობდა, ამაზე არაფერი ეთქვა. სულელურად ჟღერდა. ამგვარი რამ მაშინ ხდება, როდესაც ადამიანი მარტო რჩება... შინ უნდა დაბრუნებულიყო და წვეულებისათვის გამოწყობილიყო. რომელი საათი იყო? სად იყო საათი? მან ფლით-სტრიტს თვალი მოავლო. სენტ-პოლის ტაძრისაკენ რამდენიმე ნაბიჯი იმ ადამიანივით მორცხვად და გაუბედავად გადადგა, რომელიც შუადამისას უცხო სახლში სანთლით ხელში შედის, ფეხის წვერებზე დგება. ეშინია, რომ სახლის პატრონი საძინებლის კარს გააღებს და ჰკითხავს, ვინ ხარ და აქ რას აკეთებო. ელიზაბეთი ვერ ბედავდა უცნაურ, ვიწრო ქუჩებსა და მაცდურ შესახვევებში შესვლას ისე, როგორც ვერ გაბედავდა უცხო სახლში შეჭრას და საძინებლებში, სასტუმრო ოთახსა და საკუჭნაოში შესვლას (ვულფი 2012:146-147).

ელიზაბეთს ობიექტური დროის არსებობა აწყვეტინებს სამომავლო ოცნებებს. ელიზაბეთი ჯერ კიდევ არ არის მზად იმისათვის, რომ გაბედოს ქალაქში არსებულ რეალობასთან შეჯახება.

ამრიგად, დრო და სივრცე - ტექსტუალური ელემენტები, რომლებიც ხშირად მეორეხარისხოვნად იყო მიჩნეული ტექსტის ინტერპრეტაციისას - უმნიშვნელოვანეს

როლს თამაშობენ ვულფის რომანების თხრობის სტრუქტურის ჩამოყალიბებაში. მის მხატვრულ პროზაში პერსონაჟების ბუნება და მათ შორის ურთიერთობები ჩაქსოვილია კომპლექსურ ქრონოტოპულ კონსტრუქციებსა და კონფიგურაციებში. ქალაქისა და პერსონაჟების კონფლიქტი რომანში *მისის დელოუეი*, ერთი მხრივ, კონკრეტულ-ყოფით/ინდივიდუალურ პლანშია გადატანილი, თუმცა, მეორე მხრივ, ის არქეტიპულ კონფლიქტად გარდაისახება და მითოსური მარადისობის პლანში განზოგადდება. ქალაქური ყოფის ყველაზე გავრცელებული ემბლემები რომანში ინდივიდის გაუცხოების სიმბოლოებად გვევლინებიან. ფაქტობრივად, *მისის დელოუეის*, როგორც ტიპური მოდერნისტული რომანის, მხატვრული სტრუქტურა პოლიქრონოტოპულია, ქრონოტოპთა იერარქიულ კონფიგურაციაში კი უპირატესად დოკუმენტური და მითოპოეტიკური ქრონოტოპები იკვეთება. პირველი ერთგვარად დაკავშირებულია ახალგაზრდა პროტაგონისტის (ელიზაბეთის) განვითარებასთან, რომელიც იწრთობა და სიმწიფეს აღწევს სოციალურ სამყაროსთან ურთიერთობით, რაც ამ შემთხვევაში ქალაქ ლონდონით არის სიმბოლიზებული; მითოპოეტიკური ქრონოტოპი კი რომანში ყოფიერების მეტაფიზიკური საწყისების, უნივერსალიებისა და ადამიანის ფსიქიკის მარადუცვლელი არქეტიპების გამოსახვას უკავშირდება.

ვულფის მეორე რომანის - *შუქურისკენ* - ქრონოტოპული სტრუქტურის გასაგებად აუცილებელია დროისა და სივრცის კონცეპტუალური და კონტექსტუალური მეტაფორების შესწავლა.

ვულფის სტილისტიკას რომანში *შუქურისკენ* ახასიათებს ექსპერიმენტული და მოდერნისტული თხრობის ელემენტები. პერსონაჟების ცნობიერების ორიგინალური ბუნების გამოსახატავად მწერალი იყენებს ნაირგვაროვან ენობრივ საშუალებებს. ლის აზრით, მწერალი მიზანმიმართულად იყენებს ემოციური ხასიათის ლექსიკას, სტილურ ხერხებს, რაც შესაძლებლობას აძლევს მას გამოხატოს ადამიანის ფარული და ფაქიზი გრძნობები (ლი 1977: 123).

რომანში გვხვდება უამრავი კონცეპტუალური მეტაფორა, რომელიც გადამწყვეტ ფუნქციას ასრულებს და მკითხველს საშუალებას აძლევს, რომანის სტრუქტურაში ჩაწვდეს ისეთი აბსტრაქტული ცნებების მნიშვნელობას, როგორცაა სიცოცხლე და სიკვდილი, ბედნიერება და სევდა, დრო და სივრცე, რაც პერსონაჟების თანმდევაა. რომანში ყველაზე დიდი ყურდღება ეთმობა დროის და სივრცის მოდერნისტულ გაგებას, რაც კიდევ ურო განავრცობს კონცეპტუალურ მეტაფორას და მის ხელახალ ფორმულირებას იწვევს.

დროისა და სივრცის კონცეპტუალური მეტაფორები: ცხოვრება, დრო, ხელოვნება, რაც ერთ წრეზე ტრიალებს და ქმნის მარადიული წრებრუნვის შეგრძნებას. რომანის სამივე ნაწილის ძირითად, ფუნდამენტურ საფუძველს წარმოადგენს კონკრეტული სემიოტიკური ბირთვი. მთელ რომანში მოქმედების პროცესი გავს სიმბოლურ მეტაფორულ მოგზაურობას ადამიანის ცხოვრებასა და გონებაში. პირველ ნაწილში „ფანჯარა“ ვულფი აღწერს ყოველდღიურ ოჯახურ ცხოვრებას. მეორე ნაწილში „დრო გადის“ საუბარია დროის დენადობისა და ადამიანის ცხოვრებაზე მისი ზეგავლენის შესახებ. ბოლო ნაწილი „შუქურისკენ“ ცხოვრებაში ხელოვნების დანიშნულების თემას ეძღვნება. რომანში პერსონაჟები მიუყვებიან ცხოვრების გზას, რასაც დასაწყისიც აქვს და დასასრულიც ისევე, როგორც მოგზაურობას; ისინი მიილტვიან იმ ერთადერთი მიზნისკენ, რომელსაც შუქურა ქვია. რომანის ყველაზე მნიშვნელოვანი კონცეპტუალური მეტაფორა შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს: ცხოვრება არის მოგზაურობა, დრო არის მოგზაურობა, ხელოვნება არის მოგზაურობა. მოგზაურობას აქვს ტემპორალური ეტაპები: წარსული პერიოდი, ანუ გამგზავრება, აწმყო მდგომარეობა, ანუ მოვლენების თუ ხდომილებების ერთობლიობა, მომავლის პერსპექტივა, ანუ უკან დაბრუნების გადაწყვეტილება.

ყოველი მოგზაურობა დინამიური პროცესია, რადგანაც მოითხოვს დროს, შეიძლება მთელ ცხოვრებასაც, მუდმივ მოძრაობას ერთი ადგილიდან მეორისაკენ. ამავე დროს, ყოველი მოგზაურობა სოციალური მოვლენაცაა, რადგან მოგზაურობისას ვხვდებით

სხვადასხვა ადამიანს, რაც ახალი ურთიერთობების, გამოცდილებების და კონტაქტების დასაწყისია. ახალი გამოწვევების დაძლევა ვახერხებთ მარტო ან ვინმეს დახმარებით (ლაკოფი 1987: 308).

აქედან გამომდინარე, რომანში პერსონაჟები გვანან მოგზაურებს, გააჩნიათ მიზნები, დანიშნულების ადგილი და სხვადასხვა მეთოდები მიზნის მისაღწევად. მათი მოგზაურობა მოიცავს ფიზიკურ და მეტაფიზიკურ რეალობას, ვინაიდან აწყდებიან დაბრკოლებებს რეალურ ცხოვრებაში (ომის სასტიკი შედეგი და რთული ადამიანური ურთიერთობები) და გონებაში (განსხვავება სხვადასხვა ადამიანის ბუნებას შორის). მაგალითად, რომანში მისის რემზი გამუდმებით ეძებს თავის დაკარგულ „მე“-ს და მოგზაურობს საკუთარ ცხოვრებისეულ გამოცდილებაში, რაც სულიერი ზრდის შესაძლებლობას აძლევს. რომანის მთავარი მოქმედი გმირი ცდილობს იპოვოს ოქროს შუაღმის მის სოციალურ ყოფასა და შინაგან სურვილს შორის, მოძებნოს და ახლო ურთიერთობები ქონდეს გულწრფელ ადამიანებთან. მისის რემზი მისი პრაქტიკული და რაციონალური ქმრის სრული ანტიპოდი; იგი ინდივიდუალური იზოლაციის შეზღუდვით ახერხებს ქმარზე, შვილებზე და მეგობრებზე ზრუნვას. სიმბოლურად მისის რემზია რომანის ნამდვილი შუქურა, რომელიც ასხივებს სითბოს და ნათელს. მისი სიკვდილის შემდეგაც სულიერი ძალა და შუქი ეფინება ოჯახის წევრებს.

მეორე კონცეპტუალური მეტაფორა, რომელიც აერთიანებს რომანის სამივე ნაწილს, სიტყვიერად შეიძლება შემდეგნაირად გამოვხატოთ: დრო არის მოგზაურობა. პერსონაჟები ფიზიკურად რჩებიან ერთი დროის და სივრცის ფარგლებში, მათი ქვეცნობიერი კი თავისუფლად მოძრაობს დროში. პერსონაჟების გონებაში ყველაფერი მიმდინარეობს აწმყო დროში, რაც უსასრულოდ ფართოვდება, ან ერთ მომენტში იკუმშება. უწესრიგო და ქაოტური შინაგანი/სუბიექტური დრო უპირატესობას ანიჭებს ნამდვილ/ფიზიკურ გარეგან დროს, ვინაიდან ეს უკანასკნელი აჩვენებს სუბიექტური გამოცდილებების რელატივიზმს. ამ ყველაფერს ვულფი აღწევს ცნობიერების ნაკადის ტექნიკით, გადადის ერთი პერსონაჟიდან მეორეზე და

მკითხველს აძლევს შესაძლებლობას პერსონაჟების გონებაში იმოგზაუროს. ვულფი ამბის თხრობის მომენტში ერთი პერსონაჟის ქვეცნობიერიდან გადადის მეორე პერსონაჟის შინაგან სამყაროში ყოველგვარი გარდამავალი ფრაზისა თუ შესავლის გარეშე. ასე რომ, თუ ადამიანის ცნობიერება გადალახავს პიროვნების გონების ზღვარს, მაშინ რომანის მთელ ტემპორალურ გარემოს გავაიგივებთ მეტაფორულ მოგზაურობასთან წარსულიდან მომავალში. რომანში ასახულია ჩვეულებრივი ადამიანების მოგზაურობა დროის ნაკადში და მოიცავს ცხოვრების ყოველ ეტაპს: ბავშვობას, ახალგაზრდობას, ზრდასრულობას/მოწიფულობას, სიბერესა და სიკვდილს. ამ პერსპექტივით თუ ვიმსჯელებთ, რომანში დრო თანამონაწილეობს ადამიანების განვითარებასა და ცხოვრებისეულ ცვლილებებში, ახალ ფორმას ძენს მათ გადაწყვეტილებებს და ზემოქმედებს როგორც გარეგან, ასევე შინაგან ცვლილებებზე.

რომანის მესამე მეტაფორაა ხელოვნება, რომელიც შეიძლება გავიგოთ, როგორც მეტაფორული მოგზაურობა. მესამე ნაწილში „შუქურა“ მწერალი პერსონაჟების ყოველდღიურ ცხოვრებას ფრაგმენტული სახით აღწერს. მათი გონება იღებს უმნიშვნელო და წამიერი/მომენტალური შთაბეჭდილებების ნაკადს. მკითხველის მთავარი ამოცანაც სწორედ მათი ფსიქოლოგიური ანალიზია. ხელოვნება უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს პერსონაჟების ცხოვრებაში. როგორც ჯ. ბრიგსი აღნიშნავს, რომანის ცენტრში დგას მხატვარი ლილი ბრისკო, ხოლო მისი პორტრეტი საბოლოოდ აჯამებს რომანს. ლილი დარწმუნებულია, რომ ხელოვნება პირდაპირ კავშირშია ადამიანის ცნობიერებასთან და მწერალს საშუალებას აძლევს, გამოიკვლიოს პერსონაჟების ცვალებადი შინაგანი სამყარო (ბრიგსი 2006: 103).

ლილი ნახატის დასრულებას ათ წელს ანდომებს. აქაც დასტურდება, რომ ხელოვნება გრძელი მოგზაურობაა წარმოსახვაში, რომელიც ყურადღებას ამახვილებს ყოველდღიური დეტალების მიღმა არსებულ ფსიქიკაზე. ლილის ნახატი ადასტურებს, რომ არაფერია იმაზე დიდი ბედნიერება ადამიანისთვის, ვიდრე

წამიერი განსხივოსნება და მიხვედრა, რომ სასწაული მოხდა. ვულფი ლილის პერსონაჟით გვაჩვენებს, იმისთვის რომ იყო ხელოვანი, უნდა იცხოვრო, შეიგრძნო და შემდეგ გამოხატო, გააცნობიერო ყველაფერი, რაც ხდება ყოველდღიურ ცხოვრებაში და რასაც ხშირად ადამიანები არ ამჩნევენ. ძველბერძნული ლეგენდის მიხედვით, ასეთი გრძნობა განასახიერებს ღვთაებრივი სულის ყველაზე წმინდა თავისუფლების მომენტს, რაც წარმოდგენილია ყოველ ადამიანში. როდესაც ხელოვანი ქმნის ესთეტიკურ ხატს, როგორც გონების ემოციური მდგომარეობის განსხეულებას, ქმნილება მისთვის ძვირფასი ხდება. ამიტომაც, რომანის ბოლოს ლილი ბრისკო ასრულებს მის ქმნილებას და ეზიარება ბედნიერებას, რასაც მასში ნახატი იწვევს.

მოდერნისტული თხრობის სტრუქტურა, როგორც მოვლენების ერთობლივი სემიოტიკური რეპრეზენტაცია, სივრცითი და დროითი ელემენტების გამოსახატად ინოვაციურ კონსტრუქციებს იყენებს, რაც ეხმარება მკითხველს ტექსტის გაგებაში. რომანის სტრუქტურის სპეციფიკა გვეხმარება ტექსტის შინაარსის გაგებაში. მთელ რომანს საფუძვლად უდევს ტემპორალური პერსპექტივა. პერსონაჟების დამაჯერებელი პორტრეტის შესაქმნელად ვულფი წარმატებით იყენებს ცნობიერების ნაკადის ტექნიკას, არა სიუჟეტის სწორხაზოვან განვითარებას, არამედ შინაგან მონოლოგს, რომელიც დამაჯერებლად განსაზღვრავს პერსონაჟებს ქრონოლოგიური დროითი სტრუქტურის გარეშე, გამოსახავს მათ ფიქციურ ანარეკლს. როგორც ლი აღნიშნავს, “clearly Virginia Woolf inherits something of the Romantic idea of the potency of the imagination, working at a depth below the conscious mind. But she can find no other way to express the truth of life and character than through natural images and physical perceptions” (ლი 1977: 28). („ვირჯინია ვულფმა იმემკვიდრა რომანტიკული იდეა წარმოსახვის ძალის შესახებ, რომელიც ცნობიერი გონების ქვემოთ, სიღრმეში მუშაობს. მაგრამ ცხოვრების და ხასიათის ჭეშმარიტების გამოსახატად მან ვერ აღმოაჩინა სხვა საშუალება ბუნებრივი სახეებისა და ფიზიკური პერცეფციების გარდა“)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> თარგმანი ჩვენია - ა. წ.

რომანის ლიტერატურული კონტექსტის ანალიზი გვებმარება ტექსტის თემატური და სტილური თავისებურებების წვდომაში. გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ რომანი დაიწერა და გამოქვეყნდა ე. წ. მაღალი მოდერნიზმის პერიოდში, როდესაც ხელოვნებაში და კულტურაში სხვადასხვაგვარი ფორმები ყალიბდება, ხოლო სწრაფი ინტელექტუალური პროგრესი და ექსპერიმენტები ხელოვნებაში უდიდეს ზეგავლენას ახდენს რომანზე. ვულფი ხაზგასმით აღნიშნავს საბუნებისმეტყველო და ფსიქოლოგიური მეცნიერების განვითარების ზეგავლენას რომანის სტრუქტურის ახლებურ გააზრებაზე.

რომანი *შუქურისკენ* ფოკუსირებულია რეალობის სუბიექტურ აღქმაზე და დროის ახლებურ გაგებაზე. რომანი სტრუქტურული თვალსაზრისით სამ ნაწილად იყოფა. რომანის პირველი ნაწილი „ფანჯარა“ მოიცავს ცხრამეტ თავს, მეორე ნაწილი „დრო გადის“ - ათ თავს, მესამე ნაწილში „შუქურა“ კი თოთხმეტი თავია გაერთიანებული. ყოველი ნაწილი იშლება სხვადასხვა მთხრობელის ცნობიერების ნაკადში და მოიცავს დროის სხვადასხვა პერიოდს.

რომანის ტექსტის დიდ ნაწილს ვერ შევაფასებთ, როგორც ერთი პერსონაჟის ცნობიერების ნაკადის დინებას. ტექსტში არის მონაკვეთები, რომლებსაც „წარმოუთქმელ ცნობიერებას“ უწოდებენ. ასეთი მონაკვეთები პოზიციის ფუნქციას უფრო ითავსებს, ვიდრე ხმის კატეგორიისას. თითქმის მთელი რომანი ნაამბობია პერსონაჟების პოზიციებიდან, თუმცა გვხვდება გამონაკლისები დიალოგების და მოქმედებების სახით. მწერალი, რომელიც ობიექტური ფაქტების მთხრობელის ფუნქციას შეითავსებდა, სრულიად გაუჩინარებულია და მკითხველი ამბავს პერსონაჟის დრამატიზებული ცნობიერების ანარეკლით იგებს (აუერბახი 1973: 534). შესაბამისად, მკითხველს საქმე აქვს არა წმინდა სახის ცნობიერებასთან (როგორც *ულისეს* ერთ-ერთ ეპიზოდში „პენელოპე“), არამედ ცნობიერების ნარატიზებულ, სტილიზებულ, ლიტერატურულ რეპრეზენტაციასთან. მაგალითად, ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ის ეპიზოდი, როდესაც მისტერ ბენქსი თავს გრძნობს



“rigid and barren, like a pair of boots that has been soaked and gone dry so that you can hardly force your feet into them” (ვულფი 2005: 317) („მისტერ ბენქსი უძრავად იჯდა, დაცლილი, წყვილი ფეხსაცმელივით, წყალმა რომ გაჟღინთა და მერე ისე გამოშრა, რომ ში ფეხი აღარ ეტევა. და მაინც იძულებული ხარ ჩაყო ფეხი“ (ვულფი 2014: 122)). ეს მონაკვეთი მთხრობელის ფიგურალური რეპრეზენტაციის ნიმუშია, სადაც მისტერ ბენქსის ფიქრებს ე. წ. ფარული მთხრობელის მეშვეობით ვიგებთ. დაკვირვებული მკითხველი ერთმანეთისგან გაარჩევს ხმის კატეგორიას და პოზიციას, თუ ვისი ხმითაა გადმოცემული მიმდინარე ამბავი და ვისი ცნობიერების პორტრეტია დახატული. ზემომოყვანილ პასაჟში ფარული მთხრობელის ხმა გაისმის, თხრობითი პოზიციის ფუნქციას კი მისტერ ბენქსი ირგებს. პოზიცია შეიძლება ტექსტში ხშირად ცვალებადი არ იყოს, მაგრამ ბუნდოვანებას იწვევდეს.

რომანის პირველ ნაწილში „ფანჯარა“ აღწერილია რემზების ოჯახის რთული ცხოვრებისეული გამოწვევები. ამ ნაწილში გადმოცემულია მისის რემზის ცნობიერების ნაკადი, თუმცა დაკვირვებული მკითხველი აცნობიერებს, რომ მიმდინარე ამბები ნაჩვენებია არა მისის რემზის, არამედ თავად ავტორის პოზიციიდან. პერსონაჟების აღწერისას ვულფი მწირ ინფორმაციას გვაწვდის, თითქოს იგი ენდობა მკითხველის ინტელექტუალურ პოტენციალს ჩაწვდეს რეალური მოვლენების თანმიმდევრობას. დროის დინება აისახება კონკრეტულ ადამიანებზე - რაციონლურ და მშვიდ მისტერ რემზიზე და მის მგრძნობიარე, ემოციურ და რომანტიკულ ცოლზე. პირველი ნაწილში აღწერილი მოვლენები მიმდინარეობს ყველაზე მცირე დროის მონაკვეთში - ერთ დღეში, თუმცა ამავე დროს ვიგებთ ყველაზე მნიშვნელოვან ინფორმაციას მთავარი პერსონაჟების შესახებ. ფიქრების და გრძნობების დეტალური აღწერა მკითხველს გაუცნობიერებლად ამოძრავებს პერსონაჟის დროის სხვადასხვა ასპექტში:

One could work all day without meeting a soul. There was not a house scarcely, not a single village for miles on end... It sometimes seemed to him that in a little house out there, alone – he broke, sighing. He had no right. The father of eight children... Andrew

would be a better man than he had been. Pure would be a beauty, her mother said (ვულფი 1990: 64).

შეეძლო მთელი დღის განმავლობაში ისე ემუშავა, რომ კაციშვილი არ ენახა. ირგვლივ იმ არემარეში, რამდენიმე მილის მანძილზე იშვიათად თუ შეგხვდებოდათ სახლი, ანდა სოფელი... ხანდახან ეჩვენებოდა, რომ ერთ ასეთ პატარა სახლში, სადმე შორს, მარტოს რომ... - აქ ფიქრი შეწყვიტა და ამოიოხრა. არ ჰქონდა ამის ნება. რვა შვილის მამა - შეახსენა საკუთარ თავს... ენდრიუ მასზე უკეთესი მამაკაცი გაიზრდება. ფრუ მზეთუნახავი იქნება, როგორც დედამისმა თქვა (ვულფი 2014: 95).

როგორც მოცემული ნაწყვეტიდან ჩანს, მიუხედავად იმისა, რომ პირველი ნაწილის მოთხრობილი დრო მხოლოდ ერთი დღეა, დროის ეს მცირე მონაკვეთი წარსულსაც მოიცავს, აწმყოსაც და მომავალსაც. პირველ ორ წინადადებაში გამოხატულია მისტერ რემზის წარსული მოგონებები, როდესაც იგი დიდ დროს ატარებდა მარტოობაში; შემდეგ მისი ფიქრები გადაინაცვლებს აწმყოში და ვიგებთ, რომ ახლა იგი რვა შვილის მამაა; საბოლოოდ კი მისი ფიქრები მიმართულია მომავლისკენ და მისი შვილების წარმოსახვით პორტრეტს გვიხატავს. ამ პასაჟიდან ნათლად ჩანს, რომ მისტერ რემზისთვის წარსული, აწმყოსთან შედარებით, დროის სასიამოვნო პერიოდია, და ისიც, რომ იგი იმედის თვალით შესცქერის მომავალს. ჯინჯერის სიტყვები საუკეთესოდ აჯამებს ამ ნაწყვეტს: “Woolf’s method is to reproduce the moments at which experience is caught and reflected in the mind” (ჯინჯერი 1973: 128). („ვულფის მეთოდი არის იმ მომენტების აღდგენა, როცა გონება მოიხელთებს და აირეკლავს გამოცდილებას“).<sup>16</sup>

მისტერ რემზი, თანამედროვე ადამიანის ტიპური განსახიერება, დროის დინებას ორმაგი კუთხით აღიქვამს. ერთი მხრივ, იგი უარყოფს წარსულს, რადგან მნიშვნელოვან გავლენას ვეღარ ახდენს აწმყო ცხოვრების არსზე, მეორე მხრივ კი,

---

<sup>16</sup> თარგმანი ჩვენია - ა. წ.

პერსონაჟი ცდილობს გადაფაროს თავისი დაბნეულობა და იმედგაცრუება, რაც გამოიწვია აწმყო მდგომარეობამ და კონცენტრირებულია წარსულის მოგონებებზე.

რომანის მეორე ნაწილში ყველაზე დიდი ყურადღება ეთმობა იმ ტემპორალურ და სივრცით ფაქტორებს, რომლებიც ზეგავლენას ახდენენ პერსონაჟების ცხოვრებაზე. აქ ვულფი წინა პლანზე წამოწევს დროის ცვალებადობასა და მსწრაფლწარმავლობას, იმპრესიონისტული ენითა და ზუსტი აღწერებით გადმოგვცემს იმ პერსონაჟთა ბედს, რომლებიც პირველ ნაწილში გაგვაცნო. მკითხველი იგებს, რომ მისტერ რემზის ერთ-ერთი შვილი, პრუ, დაქორწინდა, მაგრამ შვილის გაჩენის შემდეგ გარდაიცვალა. მეორე შვილი, ენდრიუ, ომში მოკლეს. მისის რემზის სიკვდილი ამძაფრებს მტკივნეულ მომენტებს რომანის მეორე თავში:

As summer neared, as the evenings lengthened, there came to the wakeful, the hopeful, walking the beach, stirring the pool, imaginations of the strangest kind – of flesh turned to atoms which drove before the wind (ვულფი 1990: 126).

ზაფხული ახლოვდებოდა, და როცა სადამოები სულ უფრო გაიწელა და ფხიზელი ღამისმთევლებს, მოიმედეებს, სანაპიროს რომ გაუვლიდნენ ხოლმე და გუბებში იჩხრიკებოდნენ, ყოვლად უცნაური წარმოსახვები ეწვიათ - ატომებად ქცეულიყო ყოველი არსი და ქარზე უსწრაფესად ქროდა (ვულფი 2014: 177).

ამ პასაჟში დრო დახატულია, როგორც გამანადგურებელი ფენომენი, რომელიც ანგრევს ადამიანის ცხოვრებას, ძალა, რომელსაც ვერავინ უმკლავდება. დროის არსი გადმოცემულია ცვალებადი წელიწადის დროებისა და უნივერსალური ბუნებრივი ფენომენების ბუნებრივი სახეების საშუალებით. შეიძლება ითქვას, რომ ვრიჯინია ვულფის მგრძნობიარე დამოკიდებულება ცვალებადი ადამიანური გამოცდილებისადმი სამყაროში ადამიანის ადგილისა და ფუნქციის ახლებურ გააზრებაში ვლინდება.

რომანის მეორე ნაწილში „დრო გადის“ ძირითადად ყურადღება გამახვილებულია ადამიანის აბსურდულ და ფრაგმენტულ ყოფაზე. პერსონაჟების ცხოვრება დახატულია ფაქიზი ნიუანსებით, მხოლოდ სახლი და შუქურა რჩება უცვლელი, როგორც იმედის და მოგონებების სიმბოლო. პირველ ნაწილში საგრძნობლად შეკუმშული მოვლენები დროის მსვლელობასთან ერთად მძაფრდება და მეორე ნაწილში უკვე რეალურ სახეს იძენს.

რომანის მესამე ნაწილში დრო იბრუნებს მედიატორის ფუნქციას და მოვლენებს სხვადასხვა პერსონაჟის პოზიციიდან აღვიქვამთ რომანის პირველი ნაწილის ნარატიული პერსპექტივის მსგავსად. მაგალითად, ერთ-ერთი პერსონაჟი ლილი ბრისკო განიცდის იგივე შიშის გრძნობას, რომ ხალხი ვერ შეაფასებს მის ნახატს და სხვენში დამალავს მათ. ლილისთვის მისი ნახატები ყველანაირი სულიერი პრობლემის გადაჭრის საშუალებაა. თავისი ნახატებით მას სურს წარმოაჩინოს რეალურ ცხოვრებაში ჯერ კიდევ შემორჩენილი სილამაზე და სიცოცხლის საზრისი, რითაც იგი ცდილობს, დააბრკოლოს დროის გამანადგურებელი დენადობა.

რომანის ბოლოს ლილი ახერხებს, თავი დააღწიოს შიშს, ეჭვს და იპოვოს არსებობის საზრისი. საბოლოოდ, იგი ხორცს ასხამს თავის მხატვრულ ჩანაფიქრს. ის აცნობიერებს ადამიანის ეგზისტენციის მრავალგანზომილებიან ბუნებას და მისი ნახატიც იმ სარკედ გვევლინება, სადაც ცხოვრების ფრაგმენტები აირეკლება და მთელი ცხოვრების მოზაიკად გარდაისახება. რომანის ბოლო ნაწყვეტი გამოხატავს ლილის გრძნობებს მას შემდეგ, რაც იგი ნახატზე მუშაობას დაასრულებს. მკითხველის ყურადღება ფოკუსირებულია ხატვის პროცესის ბოლო ეტაპზე ან, უფრო ზუსტად, მისი ამ ხანგრძლივი ძალისხმევის ნაყოფზე. ლილის ნახატი, ისევე როგორც ბოლო მოგზაურობა შუქურისკენ, სიცოცხლის მაღალ ღირებულებას გამოხატავს. თითქოს რაღაც მნიშვნელოვანი საბოლოოდ დასრულდა, თუმცა, რომ შევაჯამოთ სათქმელი, ლილის სურათი თავად ლილის ცხოვრების ალუზიაა, მთელი ცხოვრება შედარებულია ნახატთან, რომლის გაუმჯობესებაც შესაძლებელია

კაცობრიობის ერთიანი ძალისხმევით და არავინ იცის, თუ როგორი იქნება ლილის ნახატის საბოლოო ვერსია.

რომანს რამდენიმე ფინალი აქვს, რომელიც ერთი და იმავე მოვლენის კონტრაპუნქტულ გამეორებას გვთავაზობს, რასაც გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა აქვს. რომანის პირველ ნაწილში შუქურისკენ მოგზაურობა ვერ შედგა, ხოლო მესამე ნაწილში მისტერ რემზი თავისი შვილებით საბოლოოდ აღწევს შუქურას. რომანში ასევე ორჯერ მეორდება ლილი ბრისკოს ნახატი. რომანის ბოლო ეპიზოდში სურათზე მისის რემზია გამოსახული შვილთან ერთად (მინიშნება ღვთისმშობელსა და ყრმაზე) იმ მდგომარეობაში, რომელზეც რომანის პირველ ნაწილში გამახვილდა ყურადღება. მისის რემზი ათი წლის შემდეგ დაბრუნდა ნახატის სახით და ეს იყო ლილის საბოლოო ხილვა. ეს ყველაფერი მონტაჟის ხერხით მიიღწევა. როცა მისტერ რემზი თავისი შვილებით შუქურას აღწევს, ლილი ასრულებს ნახატს და დარწმუნებულია, რომ ნახატი შედგა. მართალია, რომანში მწერალი დამაჯერებლად გვიჩვენებს დროის გამანადგურებელ ძალას, მაგრამ ამავე დროს ეს არ ამცირებს უამრავ სხვადასხვა სიტუაციაში წარმატებული ქმედებების შედეგად შექმნილი პოზიტიური გამოცდილების მნიშვნელობას. მართლაც, ყოველ ქმედებას, რაოდენ უმნიშვნელო და გაურკვეველიც უნდა იყოს ის, რაღაც ღრმა საზრისი და მნიშვნელობა გააჩნია, რომელიც უნდა გამოვავლინოთ და მიზნობრივად გამოვიყენოთ. განვიხილოთ რომანის კიდევ ერთი ეპიზოდი:

So that is marriage, Lily thought, a man and a woman looking at a girl throwing a ball... And suddenly the meaning which, for no reason at all... descends on people, making them symbolic, making them representative, came upon them, and made them in the dusk standing, looking, the symbols of marriage, husband and wife. Then after an instant, the symbolical outline which transcended the real figures sank down again, and they became... Mr and Mrs Ramsay watching the children catches (ვეულფი 1990: 84).

მაშ აი, რას ნიშნავს ქორწინება, გაიფიქრა ლილიმ, მამაკაცი და ქალი, რომლებიც უყურებენ, როგორ ტყორცნის მათი ქალიშვილი ბურთს... და

უეცრად იმ აზრის მნიშვნელობამ, რომელიც სრულიად უმიზეზოდ, უცებ ეწვევა ხოლმე ადამიანს... სიმბოლურ მნიშვნელობას შეძენს ხოლმე მათ, რაღაცის განსახიერებებად აქცევს ხოლმე, უცებ თავს დაატყდა და საღამოს ბინდში მდგომები, ბავშვების თამაშის მომზირალნი, შეუღლების სიმბოლოებად, ცოლად და ქმრად მოეველინა მათ შემყურეს. ერთი წამიც და, სიმბოლური მონახაზი, რომელიც რეალური ადამიანების მიღმა წარმოიქმნა, კვლავ მიწაზე ჩამოვიდა, და როცა ლილი და მისტერ ბენქსი მათ შეხვდნენ, ისინი მისტერ და მისიზ რემზიებად გადაიქცნენ, რომლებიც უცქერდნენ, როგორ სტყორცნიდნენ ერთმანეთს შვილები ბურთს (ვულფი 2014: 100).

აქ ლილის ფიქრებში თავს იყრის რომანის სამი თემატური ცენტრი: რემზების ოჯახური ცხოვრება, მისტიური სიმბოლური პლანი, რომელიც პერსონაჟთა რეალურ ფიგურებს სცილდება, და ლილის მცდელობა დაეუფლოს როგორც სიმბოლოს, ასევე რეალობას. ერთი მხრივ, ის უბრალოდ ხედავს, თუ როგორ ატარებს დროს ოჯახი ერთად: ბავშვები თამაშობენ, მათი მშობლები კი მათ უცქერენ და საუბრობენ. მეორე მხრივ, ოჯახის ამ სურათხატში ლილისთვის მისტერ და მისის რემზები ცოლ-ქმრისა და დედ-მამის სიმბოლური ფიგურებია. ლილის უნდა სწორედ ოჯახის ეს სიმბოლო დახატოს, სადაც ნაკლები ყურადღება მიექცევა რეალურ ადამიანებს, რომელთაგანაც ოჯახი შედგება.

როგორც მართებულად აღნიშნავს ლი, შუქურისკენ მგზავრობის კულმინაციაც და ლილის მიერ ნახატის დასრულებაც უწესრიგობაზე წესრიგის და სიკვდილზე სიცოცხლის გამარჯვებას მოასწავებს (ლი 1977: 85).

რომანში მხატვრულ რეალობას ქმნის ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის საშუალებით გადმოცემული პერსონაჟების მულტისუბიექტური შინაგანი სივრცე. ვულფი ქმნის მხატვრულ სამყაროს, სადაც ობიექტური, ყოვლისმცოდნე ავტორი გამქრალია, მოვლენების უმრავლესობა მოთხრობილია სხვადასხვა პერსპექტივიდან.

სრულიად ვეთანხმებით ლის, რომელიც ამტკიცებს, რომ „ფანჯრასა“ და „შუქურაში“ დრო გადმოცემულია მხოლოდ სხვადასხვა პერსონაჟის ცნობიერების საშუალებით და მომენტები ზოგჯერ მთელი გვერდების მანძილზე გრძელდება („იწელება“), მკითხველი კი მრავალი სხვადასხვა რეალობის სუბიექტურ გამოცდილებაში მოგზაურობს. „ფანჯარაში“ მოქმედება მხოლოდ ერთ ნაშუადღევს მიმდინარეობს, რომელიც განივრცობა ვულფის მეთოდის საშუალებით; „შუქურა“ თითქოს უშუალოდ უკავშირდება პირველ ნაწილს მიუხედავად იმისა, რომ მათ შორის შუალედი მთელი ათი წელია; მეორე ნაწილში „დრო გადის“ ათი წელი აღწერილია ფრაგმენტულად, ბევრია დაუზუსტებელი ინფორმაცია, რამზების ოჯახის ცხოვრების ეპიზოდები მოძრავი მატარებლის ფანჯრიდან თვალმოკრული სცენებივით გაილევებს. ეს ცვალებადი ტემპორალური რიტმი არასტაბილურობის იმ განცდასაც გამოხატავს, რომელიც პერსონაჟებს დაუფლებია და იმ რეალობის მსწრაფლწარმავალ ბუნებასაც გადმოცემს, რომელიც მხოლოდ გონებაში არსებობს როგორც რეალობის სხვადასხვაგვარი სუბიექტური გამოცდილებების ჯამი.

რომანის ანალიზისას ზოგიერთი მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს თხრობის სიმბოლურ განზომილებასა თუ რომანის მითოსურ ასპექტზე და პარალელებს ავლებს რომანის პერსონაჟებსა და მითოლოგიურ ფიგურებს შორის (ასეთია, მაგალითად, მსგავსება მისის რემზისა და ნაყოფიერების, სიუხვის, ბარაქის ღმერთქალ დემეტრას შორის). ავტორი თითქოს თხრობისას პერსონაჟებსა და მკითხველს ჰიპნოზურ ტალღებში, გრძნობებისა და განცდების დაუსრულებელ მორევში ამოგზაურებს, სადაც რეალური სამყარო თანდათანობით უფერულდება და მკითხველის წინაშე წარმოიქმნება სიმბოლოებით სავსე გარემო, სადაც „მე“ და „სამყარო“ ერთდროულად ერწყმის და უპირისპირდება ერთმანეთს რთული ცხოვრების სხვადასხვა დონეზე. მწერლის მიზანს არ წარმოადგენდა ადამიანების გარეგანი სამყაროს ჩვენება. ვულფი თავის მხატვრულ პროზასა თუ ესეისტიკაში ადამიანის მერყევი ბუნების, ხასიათისა და სუბიექტური, შინაგანი გამოცდილების გამოსახვას ცდილობს. მისი პერსონაჟები ცხოვრობენ და არსებობენ თავიანთ შინაგან

ბუნებასთან მუდმივ წინააღმდეგობაში. მკითხველი კი მიყვება შინაგანი მომენტების უწყვეტ ჯაჭვს, რაც ხან ერთი, ხანაც მეორე პერსონაჟის გონებაში გასხვივოსნდება.

რომანში წარმოსახულია არქექტიპული დრამატული კონფლიქტი წარმოსახვითსა და რეალურს, ოცნებასა და ჭეშმარიტებას შორის, რაც ერთობლივად შინაგანი მდგომარეობის წესრიგს ქმნის. პერსონაჟების ემოციები არასდროსაა გაცხადებული, არამედ მინიშნებებით მოედინება ნელ-ნელა წარმოსახვის მეშვეობით და რთული ინტელექტუალურ-ემოციური კომპლექსის სახეს იძენს. რომანის ეს მითოპოეტიკური ელემენტები გადმოცემულია ჰიპნოზური ენითა და ფიქრის რიტმული მომენტებით. მაგალითად, მისის რემზის გონება გარეგან სამყაროს ე. წ. მითოსური ქვეცნობიერის საშუალებით ერწყმის. ეს ის მთავარი თემაა, რომელიც ყოველდღიურ ცხოვრებაში დაუსრულებლად მეორდება. როგორც რომანის ძირითად თემაში, ასევე თავგადასავლების მაძიებელ პერსონაჟებში სამყაროს მითოპოეტიკური მოდელია ხორცმესხმული, სამყარო სიმბოლურ განზომილებას იძენს, ხოლო შუქურა, პოლარული ვარსკვლავი, შორეული მცველი, პერსონაჟების ძლიერი სურვილების განსხეულებად იქცევა და ცოცხალი არსების სახეს იღებს.

ზოგიერთი მკვლევარი ფიქრობს, რომ ვულფს თავისი რომანი თავგადასავლების და საკრალური სიბრძნის ძიების ნარატიული მოდელის მიხედვით შეგნებულად არ აუგია. მაგალითად, დებორა გუთი მიიჩნევს, რომ, მართალია, მისის რემზის მისწრაფებებს გარკვეული მისტიკური ელფერი დაჰკრავს, მაგრამ მთლიანობაში რომანი მაინც არ არის რელიგიური ხასიათის და იგი არ ვითარდება თავგადასავლების მაძიებელი გმირის მითოსური მოდელის მიხედვით (გუთი 1984: 18-25). რასაკვირველია, შეუძლებელია მოდერნისტული რომანი, თავისი ფრაგმენტირებული, დანაწევრებული თხრობის სტრუქტურით, ზედმიწევნით მისდევდეს ძიების მითის ტრადიციულ ნარატიულ მოდელს, მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ რომანში შენარჩუნებულია მითოსური სქემის ბირთვი, ძიების მითოლოგიის საკვანძო მომენტები ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ვულფი, ისევე როგორც ჯეიმზ



ჯოისი ულისეში (ჰომეროსის ოდისეასთან პარალელების გავლების საშუალებით), შეგნებულად ქმნის სამყაროს მითოპოეტკურ მოდელს რომანში, რაც არქექტიპულ მოქმედებასა და პერსონაჟებში ვლინდება.

სამყაროს ცენტრში დგას ზღვაში აღმართული შუქურა. მისი შორეული კიაფი სამ პერსონაჟს უღვივებს შინაგანი მისწრაფების ასრულების იმედის ნაპერწკალს. შუქურა ბნელით მოცული სიცოცხლის ზღვრის გადალახვის სიმბოლოცაა. ყოველი პერსონაჟისთვის შუქურას განსხვავებული მნიშვნელობა აქვს. იგი ცხოვრებისეულ სირთულეებთან შეჯახებისა და მათთან გამკლავების სიმბოლოცაა. იგი პერსონაჟების შინაგან, სულიერ მდგომარეობას წარმოაჩენს. მისის რემზის ღრმა და უკიდევანო ბუნებას ზღვა გამოხატავს, ხოლო ზღვაში მდგომი შუქურა ყოველი პერსონაჟის ცხოვრებაში მისი დომინანტური როლის სიმბოლოა. მის მთელ ყოფიერებას გამოხატავს ტალღების უსასრულო გრგვინვა, შუქურა კი მიზნისადმი ძლიერი ლტოლვის სიმბოლოდ გვევლინება. როდესაც მისის რემზი თავის წარმოსახვაში შუქურის შორეულ წერტილს აღწევს, ეს უკანასკნელი მომხიბვლელ ჩირაღდანს გავს, რომელსაც შესწევს უნარი გაანათოს სხვების ცხოვრება. შუქურის შორეული, მკრთალი შუქი განუწყვეტლივ ეფინება პერსონაჟების ცხოვრების ყოველდღიურობის წყვილიადს. როდესაც მისის რემზი შესცქერის შუქურას, თითქოს ყველანაირი მოძრაობა, თვით ცხოვრებაც კი წყდება. შემდეგ იგი წარმოსახვით შთაინთქმება ზღვის მორევში და აჩრდილივით გარედან აკვირდება ცხოვრების ქაოტურ დინებას.

მისის რემზის შუქურა მაგნიტივით იზიდავს, იგი აირეკლავს მის შეხედულებებს, რომელთა დამტკიცებასაც გამუდმებით ცდილობს, მოიცავს მის ყველა დარდს და ვარამს, რომელთა დამალვასაც იგი ცდილობს. შუქურასთან მიახლოების უდიდესი სურვილი უარს ათქმევინებს ოცნებებზე, იგი გამჭვირვალე შუქივით ეფინება მისის რემზის ცხოვრებას, მაგრამ ამავე დროს უმოწყალოდ აშინებს საზარელი სიმართლით, რომლიდან გაქცევასაც გამუდმებით ცდილობს, მაგრამ შინაგანი სამყაროს ბნელი ნაკადი შთაინთქმავს.

ცოლ-ქმარი რემზები განასახიერებენ ცხოვრების ორ მხარეს, თავგადასავლების ორ განსხვავებულ მაძიებელს. მისის რემზი ცდილობს მიაღწიოს ყოფიერების მისტიკურ წერტილს, რაც მისგან ანათებს და ეფინება სხვებსაც ცხოვრების ბნელეთის მიღმა. მისტერ რემზისთვის შუქურა მისტიციზმის წერტილი, ყოფიერების მომენტის ბინდში მოციმციმე შუქი კი არ არის, არამედ ჭეშმარიტი ხატი, რომელიც ზღვაში აღმართულა და აწმყოს შთაბეჭდილებებს აუფერულებს.

გზად შუქურისკენ შინაგანი და გარეგანი სამყარო, რეალობა და ოცნება ერთიანდება და იმავდროულად უპირისპირდება ერთმანეთს. ეს გზა ერთგვარად განსაზღვრავს თავგადასავლების მაძიებელი პერსონაჟის ხასიათს. მისტერ რემზი არასდროს წყვეტს ბრძოლას ცხოვრების სრულყოფილი დაუფლებისათვის, მისის რემზი კი საკუთარი ნებით უარს ამბობს შინაგანი სამყაროსა და ცხოვრებისეული გამოწვევების ჰარმონიულ გაერთიანებაზე.

რომანის პირველ თავში ყურადღების ცენტრში დგას მისის რემზის პიროვნება, რომელმაც, სხვა პერსონაჟებისგან განსხვავებით, საკუთარ თავზე იწვინა არსებობის ავბედითი ბუნება.

At home the mountains are so beautiful and there was no hope, no hope whatever... for her father was dying of cancer (ვულფი 2005: 274).

ჩვენთან მთების ისეთი ლამაზიაო და რომ აღარანაირი იმედი აღარ ჰქონდათ, იმედის ნატამალიც კი... გოგონას მამას კიბო სჭირდა (ვულფი 2014: 41).

მისის რემზის მისია ადამიანების ცხოვრებაში წააგავს მწვანე თავშალს, რომელსაც იგი ცხოვრების ბასრ კონტურებს აფარებს. მისი თანამგრძნობი სიტბო გადმოედინება სხვების ცხოვრებაში:

With stars in her eyes and veils in her hair, with cyclamen and wild violets – what nonsense was he thinking? She was fifty at least, she had eight children year –Charley Tansley caught up in the spell of her presence (ვულფი 2005: 265).

თვალში ვარსკვლავები, თავზე კულულები, თმაში ყოჩივარდები და მინდვრის იები-რა სისულეები მოსდის აზრად? ის ხომ, სულ ცოტა, ორმოცდაათი წლისაა; თანაც სულ ცოტა რვა შვილი ჰყავს და ჩარლზ ტენსლიმ მისის რემზის ხელჩანთა გამოართვა (ვულფი 2014: 22).

მეორე მხრივ, მომხიბვლელობისა და გარეგნული ჰარმონიის მის შინაგან სამყაროში შიში და გაუცხოება სუფევს. მისი ვაჟის გვერდით მჯდარი მისის რემზის ირგვლივ სიმშვიდეს დაუსადგურებია და ტალღების საამური ხმა არწევს მის ფიქრებს, თუმცა როგორც კი მისი გონება ყოველდღიურ საზრუნავს ცდება, ყველაფერი ერთიანად ირევა. იგი ქვეყნიერებას კუნძულს ადარებს და გრძნობს, რომ ყველაფერს ზღვა შთანთქავს:

Like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life, made one think of the destruction of the island (ვულფი 2005: 267).

დაფდაფების ავისმომასწავებელ ცემასავით უმოწყალოდ ზომავდა სიცოცხლის წუთებს და ადამიანს უბიძგებდა, დაეწყო ფიქრი ამ კუნძულის განადგურებაზე (ვულფი 2014: 27).

ხმა ჩაწყნარდება. მისტერ რემზის ხმა გაისმება ჩვეული მშვიდი ტონით, რომლითაც განუწყვეტლივ მეორდება ფრაზა “Someone had blundered” („ვიღაცამ შეცდომა დაუშვა“) - თითქოს ვიღაცამ საბედისწერო შეცდომა დაუშვა და საშინელი ჩრდილი დაეშვა, რომელიც მათ არსებობას ემუქრებოდა.

მისის რემზი ფიქრობს ცხოვრებაზე როგორც ვერაგ რეალობაზე, რომელიც მოულოდნელი თავდასხმისთვის მომზადებული მიმნდობ ნადავლს უსაფრთღება. ქორწინება მისის რემზისთვის შიშისგან თავდაცვის, საკუთარი გრძნობების უგულვებლყოფით სხვისი ცხოვრების გამოჭედვის საშუალებაა. საკუთარ თავზე ჩაფიქრებულს უნდოდა გაეგო, მართლა ზედმეტად ხომ არ უბიძგებდა მინტას რეილს გაჰყოლოდა ცოლად:

She was driven on, too quickly, she knew, almost as if it were an escape for her too, to say that people must marry; people must have children (ვულფი 2005: 294).

იცოდა, რომ მეტისმეტ სიჩქარეს იჩენდა, თითქოს ეს მისთვისაც გამოსავალი, გაქცევა იყო, როცა ამბობდა, რომ ადამიანებმა ოჯახი უნდა შექმნან, ქალი უნდა გათხოვდეს; შვილები უნდა გააჩინოს (ვულფი 2014: 83).

ასე რომ, შინაგან ლტოლვასა და შიშს შორის გაორებული მისის რემზი უფრო ღრმა ყოფიერებაში, სოლის ფორმის ბირთვში შთაინთქმებოდა, სადაც რეალობა ვერ აღწევდა და ვერ ემუქრებოდა მას. წამიერად ზღვის სიმშვიდეში მზერამ შუქურაზე გადაინაცვლა, რომლის მისტიკურ შუქში ეგზომ სასურველი სიმშვიდე სუფევდა. როგორც პატარძალს სურს შეხვდეს თავის საყვარელ ადამიანს, ასევე მისი სული მიემართებოდა ამ მისტიკური შუქისკენ. მისტერ რემზისგან განსხვავებით, რომელიც მონოტონურად ღაღადებდა სასოწარკვეთილ ბრძოლაზე, მისის რემზი ჰიპნოზურ მდგომარეობაში ჩურჩულებდა და ღმერთს თაყვანს სცემდა: “We are in the hands of the Lords” (ვულფი 2005: 299), „ჩვენ ყველანი უფლის ხელში ვართ“ (ვულფი 2014: 88). შუქურის შუქთან მისტიკური გაერთიანების მომენტში, როცა სიმართლეს ფარისევლობა შეერია, იგი გაღიზიანდა. მუდამ სჯეროდა, რომ არ არსებობდა კეთილგონიერება, სამართალი, წესრიგი. სამყარო ტანჯვით, სიკვდილით და სილატაკით იყო სავსე და ისევ აღმოხდა სიტყვები: “How could any Lord have made this world” (ვულფი 2005: 299), „რანაირად შეიძლება, რომელიღაც ერთ უფალს შეექმნა ამხელა სამყარო“ (ვულფი 2014: 88). ისევ შუქურას შეხედა. განსხვავებული მოეჩვენა, შეუბრალებელი და დაუნდობელი, თითქოს შუქურის შუქმა მოძებნა იგი სიბნელეში და მის დადანაშაულებას ცდილობდა:

She saw the light again. With some irony in her interrogation, for when one **woke** at all, one’s relations changed, she looked at the steady light, the pitiless, the remorseless, which was so much her... but for all that she thought, watching it with fascination, **hypnotized**, as if it were stroking with its silver fingers some sealed vessels in her brain whose bursting would flood her with delight, she had known happiness, exquisite

happiness, intense happiness and it silvered through waves a little more brightly... the **ecstasy** burst in her eyes and waves of pure delight raced over the floor of her mind and she felt, It is enough! It is enough! (ვულფი 2005: 300).

ისევ დაინახა შუქურის სხივი. გულში ირონიანარევი განწყობით, როგორც გამოფხიზლების შემდეგ სჩვევია ადამიანს, უმაღლესი შეეცვალა აღქმა, თვალი სინათლის მტკიცე სხივს მიაპყრო, უღმობელს, სასტიკს, რომელიც საოცრად ჰგავდა მას... მაგრამ გაიფიქრა, როცა მონუსხულივით, მოჯადოებულებით შესცქეროდა სხივს, რომელიც თითქოს ვერც ალისფერი თხელი თითებით ლამობდა მისი ტვინის რომელიღაც დაგმანული სისხლძარღვის გახსნას, რაც უზომო ნეტარებას ჰგვრიდა, გაიფიქრა ბედნიერება ხომ უცხო არ არის ჩემთვის, განმიცდია სრულყოფილი ბედნიერებაცო და ამ დროს სხივმა უფრო გაანათა მღელვარე ზღვა სადამოს ბინდში... ქალის თვალებში ნეტარებამ იფეთქა და აღტაცების ტალღები ნიაღვარივით დაინთქა მისი გონების ფსკერზე და იგრძნო, რომ ამაზე მეტი აღარ იყო საჭირო: „კმარა! კმარა!“ (ვულფი 2014: 89-90).

შუქურის შუქს და მისის რემზს შორის ერთგვარი მისტიური ერთობა წარმოიქმნა, რომელიც მისი გონების კუნჭულებში შეღწევას ცდილობდა. ამ ჰიპნოზის, ექსტაზის თუ მედიტაციის დროს მისის რემზი გაექცა რეალური სამყაროს ყოველდღიურობას, მაგრამ საკუთარი შინაგანი სამყაროს სიჩუმეშიც კი ვერ გაექცა ბედისწერის მზაკვრულ განსაცდელზე ფიქრს.

შუქურასთან მოულოდნელი „მეხვედრის“ შემდეგ გამოფხიზლებული, სიბნელეში მარტო დარჩენილი მისის რემზი სანთლებს ანთებს. მაშინვე სიბნელეს სინათლე მოეფინება და მისი გონებრივი ატმოსფეროც შეიცვლება. სახლის ფანჯრის მინები, რომლებიც შუქურას უყურებდნენ და შუქს აირეკლავენ, იმ ეკრანის ფუნქციას ითავსებენ, საიდანაც რეალური სამყარო აღარ მოჩანს.

დროის გაუქმების და უდროობის განცდით გამოწვეულ სიმშვიდეში მისის რემზი ერთგვარ შვებას გრძნობს:

There is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change and shines out in the face of the flowing, the fleeting, the spectral, like a ruby; so that again tonight she had the feeling she had had once today already, of peace, of rest, of such moments, she thought, the thing is made that remains for ever after (ვულფი 2005: 319).

არსებობდა საგანთა შორის ურთიერთთანხმობა, ბმულობა, ერთგვარი სიმყარე; არსებობს რაღაც რაც დაზღვეულია ცვლილებებისგან და გამოკვეთილი ნათება გამოარჩევს, როგორც ლალის თვალს, ამ მდინარებაში, წარმავლობაში, წამიერ ლანდთა გაელვებაში; და აი, ამდამ სწორედ ის გრძნობა ეწვია, რომელიც დღეს უკვე გამოსცადა, სიმშვიდის, შვების. ასეთ წამებში, გაიფიქრა მან, ისეთი რამ იქმნება, რაც დროს უძლებს (ვულფი 2014: 141).

ერთგვარად განსხვავებული და უჩვეულო გრძნობა ნაშუადღევსაც იგრძნო მისის რემზმა. ეს შეგრძნება, რომელიც ერთგვარ გასხვივსნებას გავდა, თითქოს კვამლივით, გამონაბოლქვივით დარჩენილიყო და ყველას მფარველობდა, ვინც მაგიდის ირგვლივ იჯდა. მხოლოდ ახლა იგრძნო მისის რემზიმ თავი უსაფრთხოდ, თითქოს მისტერ რემზი, მათი შვილები და მეგობრები ერთად ყოფილიყვნენ კუნძულზე ზღვის შუაგულში. ეს განცდა მისი სხეულის ყოველ კუნჭულს სრული ნეტარებით ავსებდა. სარკმლის მიღმა ლივლივებდა შუქურის შუქის ანარეკლები და ზღვის ზედაპირზე თრთოდა, სანამ ჩაიძირებოდა. ყოფიერების მომენტებში მისის რემზიმ მიაღწია შუქურას; იგი სიამოვნებას იღებდა შუქის ანარეკლისგან, რომელიც თავად შექმნა უძრავი და იზოლირებული სამყაროს მიღმა, სადაც მხოლოდ ექოს ხმა გაისმოდა.

მან აისრულა ნატვრა, რომლისკენაც მთელი მისი არსებით მიისწრაფოდა. სიწყნარით სავსე უკიდუგანო სამყაროში, უსასრულო ოკეანეში დაკარგა თავი. ცხოვრების მნიშვნელობის და სილამაზის წამიერ ფერიცვალებას მიაღწია, რაც მისთვის

სრულყოფილი ჰარმონიის მდგომარეობა იყო დროის გამანადგურებელი სვლის მიღმა. ყოფიერების ტვირთისგან გათავისუფლებული, იგი თავისუფლად მოძრაობდა ცხოვრების რიფებს შორის, დაპირისპირების ჩაწყნარებაც კი შეძლო ჯეიმზსა და კემს შორის. სრული ნეტარებით აღვსილმა მისის რემზიმ არჩევანი გააკეთა. მხოლოდ სიკვდილით თუ დაამარცხებდა ცხოვრებას და თავიდან შეიგრძნობდა განცდილ ხილვას.

თავგადასავლის ძიებაში მისის რემზი ევოლუციის სამ საფეხურს გადის. ესენია: შუქურის თავდაპირველი აღქმა, შემდეგ საკუთარ თავში დამალული ჩრდილის არეალში „მოგზაურობა“, სადაც მკითხველი მისი ტკივილის და ტანჯვის მოწმე ხდება, საბოლოოდ კი მისი „თავიდან დაბადება“, ტკივილიდან ნეტარებაში გადასვლა. მან რეალური სამყარო შეავსო მისტიკური სიკვდილით, მიაღწია ყველაზე ნანატრ მისტიკურ შუქურას და ზეიმობს გამარჯვებას „ანტაგონისტზე“ - ცხოვრებაზე.

შუქურის შუქი ორ სამყაროს შორის ლივლივებს, შემდეგ ღამე და ზღვა შთანთქავს ყველაფერს, ცხოვრების ადგილს კი სიკვდილი იკავებს. რომანის მეორე ნაწილში „დრო გადის“ ნაჩვენებია მითოლოგიური ძიების გზის ის მონაკვეთი, რომელიც ყოველმა გმირმა უნდა გაიაროს, რომ ხელახლა დაბადებას - მიცვალებულთა სამყარო. ეს ნაწილი ერთგვარი პოეტური ინტერლუდიაა დროის გამანადგურებელი სვლის საჩვენებლად. ცარიელი სახლი მისის რემზის არყოფნით გამოწვეული სევდის სიმბოლოა. მან მისტიკურ სიმშვიდეს შეაფარა თავი. აქ დროის დინება უგულებელყოფილია, სიყვარულის და სიწყნარის სამეფოში იქმნება სიყვარულის ფორმა, რომლისგანაც ცხოვრება გამოიყოფა. იგი ამ მდგომარეობის მიღწევას დიდი ხნის განმავლობაში ცდილობდა, სხეულისგან განთავისუფლება იზეიმა, გაიმარჯვა დროის გამანადგურებელი სვლის წინააღმდეგ:

Nothing it seemed could break that image, corrupt that innocence or disturb the swaying mantle of silence which, week after week, in the empty room, wove into itself the falling

cries of birds, ships hooting, the drone and hum of the fields, a dog's bark; a man's shout and folded them round the house in silence (ვულფი 2005: 340).

და თითქოს არაფერს ძალუძდა ამ ხატების, ამ უმანკოების შერყვნა, მდუმარების მოტორტმანე საფარველის შელახვა, რომელიც კვირიდან კვირამდე ამ ცარიელ ოთახში ნელ-ნელა ჩაიქსოვდა ქართ მობერილ ჩიტების ჭყვივით, გემების კვივით, ზუზუნს და ბზუილს მონაბერს ყანიდან, ძაღლების ყეფას, კაცის შეძახილს და მერე გარს შემოახვევდა სახლს სრულ მდუმარებას (ვულფი 2014: 174).

გარეთ სამყაროში ქარი ზუზუნებდა, შიგნით კი მშვენიერება და სიმშვიდე გაბატონებულიყო და ერთად ქმნიდნენ მშვენიერების ხატებას, სიცოცხლეგამოცლილ ფორმას. ამ ურყევ ერთიანობას არღვევდა მარადიული შეკითხვა სიცოცხლის და სიკვდილის რაობაზე, „მამ თქვენ დაჭკნებით? უკვალოდ გაქრებით?“ (ვულფი 2014: 174), მაგრამ მათაც არ ქონდათ ძალა ეს ერთიანობა დაერღვიათ და დასმულ შეკითხვას პასუხს სცემდა მისის რემზის ოცნებიდან არეკლილი რემინისცენცია.

მაგრამ რეალობას სამარადისოდ ვერავინ აღწევს თავს. რემზების ვაჟი ენდრიუ საფრანგეთში მოკლეს, ფრუ მშობიარობისას გარდაიცვალა. მოწითალო ლაქა ჩნდება ტბის ზედაპირზე, რაც დაუნდობელი ცხოვრების სიმბოლო, სიკვდილის ნილაბია, რომლის ქვეშ აგონიაში მყოფი, ცოცხლად დამარხული ადამიანი განისვენებს. რომანის მეორე ნაწილში “Time Passes” („დრო მიდის“) ყველაფერი იცვლება. უცერად აცნობიერებენ, რომ ხილვა, სიზმარი თუ ილუზია წყლის ზედაპირზე წარმოიქმნა და სარკმლის მყიფე მინამ აირეკლა. მისის რემზიმ საკუთარი წარმოსახვითი სივრცის მეშვეობით გაუძლო რეალურ სამყაროს, მაგრამ მეორე ნაწილში მისი სამყარო ქრება. შუქურის სხივი შეიჭრება სახლში, ავბედითი ღამის ადგილს იკავებს ბუნება, რომელსაც მოგვიანებით ლილი ბრისკო ხატავს. ომის გამო სახლი დაცარიელებულია. ერთხელ დააპირეს ჩასვლა, მაგრამ მგზავრობა იმხანად საშინლად ჭირდა. ზამთრობით და ზაფხულობით ქარის ზუზუნის ისმოდა. იმ გაზაფხულზე ბუნებამ



კვლავინდებურად გაიღვიძა. ხეებმა და ყვავილებმა ისევ გაიხარეს. დაკვირვებული თვალი შეამჩნევდა, რომ ისინი ცისკენ იცქირებოდნენ, თუმცა ვერაფერს ხედავდნენ. ირგვლივ ყველაფერი დაცარიელებული და უზომოდ შეშინებული ჩანდა.

კიდევ ერთხელ რეალობა და ოცნება ორ ნაწილად იყოფა. რომანის ამ ნაწილში სიმშვიდე, რომელიც მისის რემზის ლტოლვებს აირეკლავს, წინააღმდეგობაში მოდის სიკვდილის ჭეშმარიტ არსთან, რომელიც სილამაზეს კი არ უკვდავყოფს, არამედ სიცოცხლეს აქვავებს და ახრჩობს. ის, რასაც მისის რემზიმ მიაღწია, სხვა არაფერია, თუ არა სიკვდილის გათანაბრება სიცოცხლესთან.

მხატვარი ლილი ბრისკო ცდილობს განსხვავებული მსოფლმხედველობის რემზები გააერთიანოს, მაგრამ ეს მისია საბოლოოდ შუქურას ეკისრება, თავად ლილი კი ორდება: მისი ერთი ნახევარი მისტერ რემზის მიყვება შუქურისკენ სამოგზაუროდ, მეორე ნახევარი კი სანაპიროზე რჩება და ცდილობს მისის რემზის იდუმალ არსებობას ჩაწვდეს.

ლილი ბრისკო ინტენსიურად განაგრძობს ხატვას და გრძნობს, რომ თანდათანობით შორდება სამყაროს. მხატვარი გრძნობს, რომ მხოლოდ მას ძალუმს ჩაწვდეს იმ საიდუმლოს, რომელსაც მისის რემზი მალავს. იგი ხვდება, რომ მისის რემზიში უკვე ყველაფერი დასრულებულია, რაც ცხოვრებას ერთ ადგილზე ყინავს. მისაღებ ოთახში მან დაინახა ჩაფიქრებული და მშვიდი ქალი. მას არასდროს ენახა ასეთი გარინდული მისის რემზი. ლილიმ გაიხსენა უილიამის ნათქვამი, რომ მისის რემზი განსაცვიფრებლად ლამაზი იყო.

But beauty was not everything. Beauty had this penalty – it came too readily, came too completely. It stilled life – froze it (ვულფი 2005: 371).

მაგრამ სილამაზე ყველაფერი როდია. სილამაზეს ერთი უხერხულობა ახასიათებს - ის მეტისმეტად მზამზარეულად მოგვეცემა, მეტისმეტად

დასრულებულად. მისი თანდასწრებით სიცოცხლე თითქოს ირინდება, იყინება (ვულფი 2014: 236).

საბოლოოდ ლილისაც ჰქონდა ხილვა და ისიც ჩაწვდა ცხოვრების საშინელ რეალობას, სრული უიმედობით შეპყრობილი და სასოწარკვეთილი.

რომანის მესამე ნაწილში მისის რემზის სამყარო ქრება და სანაპიროსა და ნავს შორის დაძაბულობა მატულობს. სანაპიროზე დგას ლილი ბრისკო, ნავში კი მისტერ რემზი და მისი შვილები სხედან და შუქურისკენ მიემგზავრებიან. სამყაროს მისტიკური ჰარმონია ქრება, ზღვა კი შემადრწუნებელი გზის მონაკვეთის ფუნქციას ითავსებს. მისის რემზის სიტყვები გაისმის, რომ ჩვენ ადამიანები ვაფუჭებთ ყველაფერს. შუქურა ჰორიზონტზე ბუნდოვნად ანათებს. იგი მტკიცედ და ურყევად ამცნობს ქვეყნიერებას, რომ სილამაზით ვერაფერს გამოისყიდო.

მისის რემზის არყოფნით ყველაფერი დაცლილია. ბავშვებში ამბოხების სურვილი ჩაწყნარებულია. ახლა მათთვის აუტანელი გახდა ყოველდღიური ცხოვრება. თუ მისტერ რემზი უბრძნებო, თავსაც კი დაიხრჩობენ.

But why make a fuss about that? Naturally men are drowned in a storm, but it is a perfectly straightforward affair and the depth of the sea... are only water after all (ვულფი 2005: 389).

მაგრამ რა საჭიროა ამხელა ამბის ატეხა? ბუნებრივია, ადამიანები იღუპებიან ქარიშხალში, მაგრამ ეს ხომ ჩვეულებრივი ამბავია და ზღვის წიაღი... მხოლოდ წყალია და მეტი არაფერი (ვულფი 2014: 275).

დაძაბულობის შემდეგ სიმშვიდემ დაისადგურა. რაც უფრო უახლოვდებოდნენ შუქურას, უფრო მეტი სიჩუმე ისადგურებდა. მისტერ რემზი იჯდა ხმელეთზე გადასასვლელად სრულ მზადყოფნაში, მაგრამ უკან კუნძულს თვალს ვერ ამორებდა. მისი წარმოსახვა ბუნდოვანი ხდებოდა, შუქურის შუქი ფერმილეულ ცისფერ ლანდს დაემსგავსა. მისი ხილვა ბუნდოვანი ხდება, როცა იგი მიზანს მიაღწევს, რაც სევდიან

დასასრულსა და სიკვდილის გარდუვალობაზე მეტყველებს. ნეტა რა იყო ის, რის წაშლასაც იგი ცდილობდა? მისი ინტელექტი? მისი იმედი? თუ მისი მიზანი მხოლოდ მირაჟი იყო? მიუწვდომელი და გულცივი მისტერ რემზი არაფერს ამბობდა. ბავშვები გრძნობდნენ მის იდუმალ ფიქრებს, რომლებიც ზღვამ წალეკა. ეს იყო მათი საწადელი? მარტოობის საფარველში გახვეულმა მისტერ რემზიმ საბოლოოდ უარყო სანუგეშო წარმოდგენები მარადისობაზე:

Rose and stood in the bow of the boat, for all the world, James thought, as if he were saying ‘There is no God’ and Cam thought, as if he were leaping into space (ვულფი 2005: 390).

წამოდგა და ნავის წინა ნაწილში დადგა, წელგამართული, მაღალი და ჯეიმსმა გაიფიქრა, ზუსტა ისე, თითქოს ამბობდეს, ღმერთი არ არსებობსო, ხოლო კემმა გაიფიქრა თითქოს უნდა, რომ სივრცეში ისკუპოსო (ვულფი 2014: 276).

კემიც და ჯეიმზიც მზად იყვნენ მამას უკან მიჰყოლოდნენ. მისტერ რემზი კლდისკენ გადახტა და ამით დაასრულა მოგზაურობა.

ნაპირზე ლილიმ გაიფიქრა, რომ უკვე შუქურას მიაღწევდნენ. შუქურა უკვე აღარ ჩანდა. უეცრად რაღაც ამოუცნობმა ძალამ ლილის ხაზი სურათის შუაგულში გაავლებინა. ყველაფერი დასრულდა. ნეტა ეს ხაზი აერთიანებდა ორ ხილვას, თუ სამუდამოდ ყოფდა მათ? ეს არის შუქურა ზღვაში. არც ნათელი სხივი, არც ოცნების მოციმციმე წერტილი, არამედ მყარი და სწორი ხაზი - დასასრული. თითქოს გამარჯვების და ექსტაზის გარეშე გათანგულმა დახურა წიგნი. ყველაზე მნიშვნელოვანი ის იყო, რომ ხაზი დაემთხვა. ყველაფერს კი ჩაყლაპავდა ღამე ისევე, როგორც მის ნახატს ან დაივიწყებდნენ, ან კიდევ სხვენში დამალავდნენ.

ნამდვილი თავგადასავლის ძიებისგან განსხვავებით, მეორე ციკლში არ არის გადმოცემული სულიერი განახლების ცვლილებები. ზღვაში მოლივლივე შუქურის ხილვა სადილობისას ერთგვარი მისტიკური გაერთიანებაა, რომელიც არ

ხორციელდება რეალურ სამყაროში. მისის რემზიმ აირჩია სიკვდილი და მისი ქმრის სიცოცხლე, თუმცა ორივე ერთ წერტილში დასრულდა სხვადასხვა ფორმით. მისის რემზის სილამაზე შთანთქა ზღვის მიმოქცევამ და ცხოვრების დინებაც გაიყინა. მუდმივი და მოძრავი, რეალური და წარმოსახვითი, შუქურა და ზღვა, რიგრიგობით ენაცვლებოდა ერთმანეთს. ყველგან და ყველაფერში სუფევს სიცოცხლე და სიკვდილი. ის მომენტი, რომელიც მისის რემზიმ განიცადა, შეიძლება მარადიული იყოს, მაგრამ დროში ვერ იარსებებს. ის დარჩება მხოლოდ მოგონებად, ყველაფრის ზევით მანათობელ სხივად.

მისის რემზი ნაყოფიერების ქალღმერთ დემეტრას გავს. მის ნაყოფიერებაში იგულისხმება, რომ ის რვა შვილის დედაა და ცდილობს, ყველას გადააფაროს თავისი მფარველი კალთა, თუმცა რომანის განმავლობაში მისის რემზის სახე იცვლება. როგორც ლილი ბრისკო აღნიშნავს, ის დაფარულია ოქროს ბადით და ქსელში მაცდურად იტყუებს აზრებს, რომლებსაც გონებაც კი ვერ აღიქვამს. საბედისწერო მიმზიდველობა ადამიანს ისეთ ყოფაში ჩაითრევს, რომელიც იმედგაცრუებით და ტკივილით სრულდება. მისი ნაყოფიერება მოჩვენებითია, ყველაფრის მიღმა კი სიპ კლდეზე აღმართული შუქურა ილანდება.

თუ თავგადასავალის მაძიებელი უნდა გასცდეს ადამიანური მდგომარეობის ფარგლებს, მაშინ სამივე პროტაგონისტი (მისის რემზი, მისტერ რემზი და ლილი ბრისკო) დამარცხდნენ. რემზები ადამიანური აბსოლუტური სიდიადის მიღწევას შემოქმედებითი წარმოსახვის უნარით და გონებით ცდილობენ, ლილი ბრისკო კი - ხელოვნების მეშვეობით.

რაც ძიების (Quest) გზის ბოლოს ჩანს, ყოფიერების/არსებობის იმ უმაღლესი წერტილის წვდომა კი არ არის, რომელიც მკრთალად ანათებდა შორეულ მანძილზე გონებაში, არამედ გარდაქმნილი რეალობაა. მათი ძიების გზა - შუქურისკენ მოგზაურობა - პარადოქსად და ტრაგედიად იქცა. ყოველ პერსონაჟს შუქურა ანახებს სიკვდილის დამცინავ სახეს და ცხოვრების წარმავლობას.

შუქურის შუქში მისის რემზის მისტიკურ ხილვას სხვა მნიშვნელობა ენიჭება. „მისტიკურში“ შორეული იდუმალი შუქი იგულისხმება; ესაა ძლიერი სურვილის სიმბოლური ენა, მისის რემზის შინაგანი მისწრაფება მიაღწიოს ყოფიერების სრულყოფილ მდგომარეობას. ძიების მითოლოგემაში გაერთიანებულია დაპირისპირების და შიშის სიმბოლური ენა, რომელიც რეალობის პერსონაჟებისეულ აღქმას გადმოგვცემს. მითებში აღწერილი „ცხოვრებისეული დრამა“ - კოლიზია ადამიანსა და ღმერთს ან ზებუნებრივ ძალას შორის - ადამიანსა და მის არსებობას შორის დაპირისპირებად გარდაიქმნება.

ძიების გზაზე რეალური სამყარო არ არის მზის სხივებით განათებული, არც გმირის წარმოსახვაა, სადაც ის თავიდან დაბადებისგან გამოწვეულ გამარჯვებას იზეიმებს. რეალური სამყარო ამოუხსნელი და საშიში ძალაა, რომელთან შეჯახებაც გმირს უწევს. ეს გზა საბოლოოდ ცხოვრების უკეთესობისკენ შეცვლით ან განახლებით კი არ სრულდება, არამედ სასიკვდილო განაჩენით - სიკვდილი როგორც ამ სამყაროს გარდაუვალი ჭეშმარიტება და შინაგანი მდგომარეობის სახე.

ასე რომ, შინაგანი ხილვისა და ცხოვრების ორი სიმბოლური ენა არსებობისთვის იბრძვის. ორი უხილავი ბედისწერა ილაშქრებს ადამიანის სულზე და როგორც კი მისტიკური შინაგანი ხმა ქრება, მის ადგილზე იჭრება უშინაარსო ფიქრების ჯაჭვი, როგორც მითოლოგიური საწყისი, რომელიც რეალობის მამოძრავებელი ძალა ხდება. ამგვარად წარმოიქმნება ის ზედროული მითოსური სამყარო, სადაც დრო უქმდება და სივრცედ იქცევა, უფრო ზუსტად, ის მთოპოეტიკური ქრონოტოპი, რომელიც ყველა დროს და ყველა სივრცეს აერთიანებს, სადაც დაუსრულებლად მეორდება ერთი და იგივე არქეტიპული მოქმედებები თუ საკვანძო მითოსური სიტუაციები, დაუსრულებლად თამაშდება ერთი და იგივე არქეტიპული დრამატული კოლიზიები.

ამრიგად, დროისა და სივრცის მხატვრული მოდელირება მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ვირჯინია ვულფის რომანების *მისის დელოუი* და *შუქურისკენ* თხრობის სტრუქტურას.

## დასკვნა

1. თანამედროვე ნარატოლოგიური თეორიების, კლასიფიკაციებისა და კატეგორიების ანალიზი აჩვენებს, რომ თხრობისა და მთხრობელის ტიპები პირდაპირ კავშირშია თხრობის პერსპექტივასა და მთხრობელის პოზიციასთან, ვინაიდან მთხრობელის პოზიციითა და თხრობისპერსპექტივით ვიგებთ, თუ როგორ წარსდგება მოვლენები და ხდომილებანი მკითხველის წინაშე. თხრობით სიტუაციას ქმნის ორი ძირითადი ასპექტი: თხრობითი ხმა, ანუ ვინც საუბრობს, და ფოკალიზაცია, ანუ ვინც უყურებს. ტერმინი „თხრობითი პოზიცია“, არსებითად, „თხრობითი პერსპექტივის“ იდენტურია, ხოლო ფოკალიზაცია ტექსტში ინფორმაციის მარეგულირებლად წარმოგვიდგება.

2. ვულფის რომანებში ერთ-ერთი დომინანტური მოდერნისტული თხრობის ტექნიკაა შინაგანი მონოლოგი, როგორც პერსონაჟის გონებაში მიმდინარე ფიქრების, იმპულსების, გრძნობების, განცდების და შთაბეჭდილებების გადმოცემის საუკეთესო საშუალება. რომანებში *მისის დელოუეი* და *შუქურისკენ* მოთხრობილ ამბავს მკითხველი იგებს სხვადასხვა პერსონაჟის ფოკალიზაციით, რაც გამოხატულია მათი ენობრივად განსხეულებული ფიქრებისა და მეტყველების მეშვეობით.

3. სხვადასხვა მკვლევართა (ჟ. ჟენე, მ. ბალი, შ. რიმონ-კენანი, ჯ. ლაი და სხვ.) შრომების ანალიზის შედეგად ვასკვნით, რომ ფოკალიზაცია არავერბალური ფენომენია, თუმცა, ბუნებრივია, მხატვრულ ტექსტში ენის მეშვეობით გამოიხატება ანუ, სხვაგვარად, საქმე გვაქვს მის ვერბალიზაციასთან. ფოკალიზაციის მეშვეობით ვულფი ახერხებს პერსონაჟების სუბიექტური შთაბეჭდილებებისა და შინაგანი განცდების სრული სპექტრის გადმოცემას გარეგან რეალობასთან მიმართებაში; ტექსტში ერთი ფოკალიზატორი იცვლება მეორე ფოკალიზატორით და მკითხველი ამ ცვალებადობას აღიქვამს პერსონაჟთა მიერ გამოყენებული ლექსიკის, სტილური საშუალებების და სინტაქსის მეშვეობით. ვულფის რომანების *მისის დელოუეი* და

*შუქურისკენ* სხვადასხვა ნარატოლოგიური კლასიფიკაციის მიხედვით ანალიზისას სხვადასხვა ტიპის ფოკალიზაცია იკვეთება: რომანში *მისის დელოუეი* გამოვლინდა შინაგანი ცვალებადი ფოკალიზაცია, რა დროსაც ხდება ორი ან მეტი პერსონაჟის პოზიციის/თხრობის პერსპექტივის მონაცვლეობა; რომანებში *მისის დელოუეი* და *შუქურისკენ* იკვეთება ფოკალიზებული პოზიციის ტიპი ანუ შიდა მთხრობელის პოზიცია; ორივე რომანში გამოიკვეთა შინაგანი ფოკალიზატორი, რა დროსაც ფოკალიზატორი ფაბულაში მონაწილე პერსონაჟია.

4. შინაგანი ფოკალიზაცია რომანში *მისის დელოუეი* მონაცვლეობს პერსონაჟიდან პერსონაჟზე, ხოლო მთხრობელი უცვლელი რჩება. მოქმედების მსვლელობისას ფოკალიზაცია ერთი პერსონაჟიდან მეორეზე გადადის, ფოკალიზაციის ასეთი მუდმივი მონაცვლეობა კი საშუალებას აძლევს მკითხველს, ჩაწვდეს პერსონაჟების შინაგან სამყაროს. თხრობა მიმდინარეობს უწყვეტად და არ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ გარეგანი მთხრობელი ერევა თხრობის პროცესში. ამგვარად წარმოიქმნება ფარული კავშირი მკითხველსა და რომანს შორის, რაც ნაირგვაროვანი თხრობითი ფორმების საშუალებით ვლინდება. ამ მრავალფეროვანი ტექნიკის საშუალებით მწერალი ახერხებს თხრობაში გადმოგვცეს პერსონაჟის ჩუმი, შინაგანი ფიქრი, რაც საშუალებას იძლევა ერთმანეთისაგან გავარჩიოთ საკუთრივ შინაგანი ფიქრი და მისი კონტექსტუალური მნიშვნელობა. მთხრობელი შინაგანი ფიქრების ნაკადს ერთდროულად რამდენიმე პერსონაჟის ქვეცნობიერში აქსოვს.

5. ბორის უსპენსკისეული თრობითი პოზიციის ოთხპლანიანი მოდელის ვულფის რომანებზე მისადაგებისას ტექსტში ამ ოთხიდან ორი - იდეოლოგიური და ტემპორალური პლანი - ვლინდება. ვულფის რომანის პოეტიკაში ერთგვარად აირეკლება მისი კონცეპტუალურ-ესთეტიკური პოზიცია. პერსონაჟების ან ხმის კატეგორიის მეშვეობით ვიგებთ თავად მწერლის იდეოლოგიურ ღირებულებებს და მის დამოკიდებულებას აბსტრაქტული თუ ყოფითი საკითხების მიმართ. ორივე

რომანში დომინირებს დროის მოდერნისტული გაგება, რაც ბერგსონისეულ „ხანიერებასთანაა“ დაკავშირებული.

6. მთხრობელის პოეტოლოგიური კატეგორია ვულფის რომანებში ნაირგვაროვან ფორმებს იძენს. ორივე რომანში ვლინდება ფიგურალური თხრობითი სიტუაცია, სადაც მთხრობელის ხმა არ გაისმის, მის ნაცვლად ვხვდებით განმცდელ რეფლექტორს, ანუ მიმდინარე ამბავს ადვიქვამთ და განვიცდით პერსონაჟების პოზიციიდან, ხოლო ეს ყოველივე გადმოცემულია მესამე პირის ნაცვალსახელით და წარსული დროთი.

7. ვულფი პერსონაჟების მოუწესრიგებელი და ქაოტური ქვეცნობიერი სამყაროს საჩვენებლად იყენებს მეტყველებისა და ფიქრის რეპრეზენტაციის ისეთ კატეგორიებს, როგორიცაა მოთხრობილი მონოლოგი, თავისუფალი ირიბი დისკურსი, ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა და მულტიპერსპექტიული თხრობა. *მისის დელოუეის* და *შუქურისკენ* თხრობის სტრუქტურის ანალიზი აჩვენებს, რომ, ფაქტობრივად, შეუძლებელია დადგენა, თუ თხრობის რომელი მეთოდი პრევალირებს ამ რომანებში - შინაგანი მონოლოგი, თავისუფალი ირიბი დისკურსი, ცნობიერების ნაკადი, თუ *style indirect libre*. შეიძლება ითქვას, რომ ვულფის თხრობის სტილი ერთგვარი პალიმფსესტი, სხვადასხვა თხრობის ტექნიკის ორიგინალური ნაზავია.

8. მოთხრობილი მონოლოგის ტექნიკის მეშვეობით ვულფის პერსონაჟები მიმართავენ იმიტირებულ ენას, რადგან ისინი საკუთარ თავს ესაუბრებიან. პერსონაჟი ირგებს მთხრობელის როლს და იმ ენობრივი და გრამატიკული ფორმებით აპელირებს, რომლებსაც საკუთარ თავთან საუბრისას უშუალო ფიქრთა ნაკადის წარმოსაჩენად იყენებს. რომანში გაისმის ორმაგი ხმა - მთხრობელის და პერსონაჟის, ეს ორაზროვნება კი თავისთავად იწვევს გაურკვეველობას მოთხრობილ მონოლოგსა და ცნობიერების ენას შორის. თხრობის პროცესში მოთხრობილი მონოლოგის ფუნქცია იცვლება - იგი თითქოს უახლოვდება ფსიქონარაციული



ტექნიკის საზღვრებს და პერსონაჟის ფიქრების ექსპლიციტური პრეზენტაციის შთაბეჭდილებას ქმნის, ხოლო როდესაც პერსონაჟის დისკურსი თხრობით სახეს იძენს, წარმოიქმნება განცდა, რომ მთხრობელი გვიხატავს პერსონაჟის გაურკვეველ, ბუნდოვან გრძნობებს. ამიტომ, ვულფი არათანმიმდევრული და წინააღმდეგობრივი მოვლენების გადმოსაცემად, პერსონაჟის ცნობიერების ნაკადის, მისი შინაგანი განცდების გამოსახატად იყენებს მოთხრობილი მონოლოგის ტექნიკას.

9. ვულფის რომანებში შინაგანი მონოლოგი საუკეთესოდ გადმოსცემს პერსონაჟის მეტყველებას, პირდაპირ ვეცნობით მის შინაგან ბუნებას, ავტორის ჩარევის, ახსნა-განმარტებებისა თუ კომენტარების გარეშე. შინაგანი მონოლოგი იმ ყველაზე ინტიმური ფიქრის გამოხატულებაა, რომელიც არაცნობიერ შრესთან ახლოს მდებარეობს. შინაგანი მონოლოგის ტექნიკა ვულფის პოეტიკაში გამოსახავს პერსონაჟის ფსიქიკურ შიგთავსს და მისი ცნობიერების მოძრაობას, რომელიც ნაწილობრივ ან სრულიად გამოუთქმელად არსებობს ცნობიერების სხვადასხვა დონეზე მანამ, სანამ ვერბალურ ფენომენად ჩამოყალიბდება. ასე რომ, შინაგანი მონოლოგის ხერხის ფუნქციაა ცნობიერების სხვადასხვა დონეზე მიმდინარე იმ ფსიქიკური პროცესის გამოსახვა, რომელიც სიტყვიერად გამოუთქმელია, რადგან მეტყველებამდელ შრეში მდებარეობს და „ცნობიერის“ შრეში ჯერ არ შეუღწევია.

10. *მისის დელოუეში* თავისუფალი ირიბი დისკურსის მეორე მნიშვნელოვანი ფუნქციაა მრავალჯერადი ინტერპრეტაცია, რომელიც მკითხველისათვის ღიაა. ყოველი პერსონაჟის პოზიცია თუ თვალსაზრისი გამოხატულია თავისუფალი ირიბი დისკურსით. მკითხველი არა მარტო იგებს, თუ რას ფიქრობს სხვადასხვა პერსონაჟი ერთმანეთზე, არამედ ესმის პერსონაჟის და მთხრობელის ორმაგი ხმა. ეს დუალიზმი გარეშე ცნობიერებისთვის, ანუ მკითხველისთვის, ართულებს პერსონაჟების განზრახვების გაგებას. ასევე რთული გასარჩევია ერთმანეთისაგან პერსონაჟისა და მთხრობელის ხმა. საბოლოოდ, ყველაფერი დამოკიდებულია მკითხველზე, კონკრეტული სიტუაციის მისეულ ინტერპრეტაციაზე.

11. ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის გამოყენებით ვულფის პოეტიკაში ვლინდება პერსონაჟების ფსიქოლოგიური კონცეფციები და ესთეტიკური შეხედულებები. ამ დროს ერთი ან მეტი პერსონაჟის ქვეცნობიერია გამოსახული. სწორედ ეს გამოსახული ქვეცნობიერი ითავსებს ეკრანის ფუნქციას, სადაც ხდება ფიქციური ფაქტების პრეზენტაცია ცნობიერების ნაკადის მეშვეობით.

12. რომან *მისის დელოუეი*-ს თხრობაში მნიშვნელოვან მხატვრულ ფუნქციებს ასრულებს შექსპირული ალუზიები; კერძოდ, ისინი მკითხველს ეხმარება, ჩაწვდეს მწერლის მხატვრული სამყაროს თემატურ, სიუჟეტურ, კომპოზიციურ-სტილურ და სტრუქტურულ შრეებს. შექსპირული ალუზიები უშუალოდ თუ ირიბად რომანის ძირითად თემას - სიკვდილის მუდმივ შიშს და სიკვდილზე სიცოცხლის გამარჯვებას - ექვემდებარება და საბოლოოდ განსაზღვრავს რომანის სტრუქტურულ ჩარჩოს. რომანის სხვადასხვა ეპიზოდში ასოციაციური პარალელები და ალუზიები შექსპირის ტექსტებთან რომანის მთავარი თემის სიმბოლურ განზომილებას წარმოქმნის, პერსონაჟთა ქაოტურ ასოციაციებს აწესრიგებს და რომანის სიღრმისეული პლასტების გაგებაში გვეხმარება.

13. *მისის დელოუეიში* შინაგანი და გარეგანი დროის ურთიერთქმედება ქმნის რთულ ფილოსოფიურ თხრობით განზომილებას, სადაც წარსული გამუდმებით ჩრდილავს აწმყოს, ხოლო ობიექტური დროის არსებობა მოითხოვს პერსონაჟების არსებობას აწმყო დროში. სუბიექტური დროისგან განსხვავებით ობიექტური დრო შეუჩერებლად მიედინება. გარეგანი დროის პერსპექტივიდან წარსული გამუდმებით მიედინება, შინაგან დროში კი ყველა დრო ერთ მთლიანობად ერთიანდება, ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ერთდროულად თანაარსებობს, რაც ქმნის ცნობიერების ნაკადს, რომელიც არ დაიყოფა ცალკე მომენტებად. ვულფი იყენებს ცნობიერების ნაკადის ტექნიკას, რომ გადმოსცეს, თუ როგორ ხორციელდება პერსონაჟის ცნობიერებაში ბერგსონისეული ხანიერების იდეა, რომლის მიხედვითაც დროის ყოველი მომენტი თანაარსებობს ადამიანის გონებაში.

14. ვულფის რომანების პოეტიკას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ე. წ. მითოპოეტიკური ქრონოტოპი, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დროის გუქმებისა და სივრცობრიობისკენ სწრაფვა, ერთ წამში მთლიანად აღქმული სამყარო, რომელიც პრინციპულად განსხვავდება რეალისტური აღქმისგან. სიუჟეტი ან მხატვრული სახე წრფივად კი არ ვითარდება, არამედ თითქოს იშლება, იხსნება ან წრიულად ბრუნავს, რაც წარმოქმნის ნაწარმოების სივრცულ ფორმას. თემატურად დროის პრობლემა ვლინდება პერსონაჟების ფიქრებსა და მსჯელობაში, ვულფი კი დროს შეგნებულად იყენებს, როგორც თხრობის საშუალებას, რაც რომანის სტრუქტურაში იწვევს თხრობის სწორხაზოვნების რღვევას, სივრცეში გადაადგილებისათვის ტემპორალური მნიშვნელობის მინიჭებას. ვულფი ახერხებს, დაშლილ, დანაწევრებულ სიუჟეტურ კომპოზიციაში, შინაგან მონოლოთა ქაოსში ჩაკარგული ავტორის პოზიციის, თხრობის პერსპექტივების ხშირი მონაცვლეობის და მულტიპერსპექტიული თხრობის ფონზე დროის სპეციფიკური მხატვრული მოდელირების საშუალებით ერთიან სტრუქტურულ-კომპოზიციურ ჩარჩოში მოაქციოს რომანი.

15. რომანში *შუქურისკენ* მხატვრულ რეალობას ქმნის ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის საშუალებით გადმოცემული პერსონაჟების მულტისუბიექტური შინაგანი სივრცე. ვულფი ქმნის მხატვრულ სამყაროს, სადაც ობიექტური, ყოვლისმცოდნე ავტორი გამქრალია, მოვლენების უმრავლესობა მოთხრობილია სხვადასხვა პერსპექტივიდან.

ეს რომანიც, ისევე როგორც *მისის დელოუი*, შეგვიძლია შევადაროთ შევადაროთ იმპრესიონისტულ ნახატს, სადაც ფუნჯის ფაქიზი, დახვეწილი მონასმები რეალობის ავტორისეულ სუბიექტურ შთაბეჭდილებას უფრო ქმნიან, ვიდრე მის ობიექტურ ასლს. ტრადიციული პროზაული ნარატივისაგან განსხვავებით, რომელსაც ხშირად ჰყავდა ყოვლისმცოდნე მთხრობელი, ვულფის მიზანი მკითხველში სუბიექტური და გრძნობადი შთაბეჭდილებების აღძვრა უფროა, ვიდრე ობიექტური და აბსოლუტური

რეალობის წარმოჩენა. ორივე რომანში მწერალი ცდილობს გარეგანი რეალობის ზედაპირის ქვეშ შეღწევით აჩვენოს შინაგანი ცხოვრების მთელი სირთულე, არა ობიექტური, არამედ პერსონაჟების მიერ განცდილი, სუბიექტური სინამდვილე, თუმცა, ამავე დროს, იგი პერსონაჟთა შინაგან რეალობას გარეგან რეალობასთან მიმართებაში გვიხატავს, რითაც ცდილობს მთელი სისრულით გამოსახოს ცხოვრება. ფაქტობრივად, ვულფის მხატვრული მეთოდის არსი ამ ორ - შინაგან და გარეგან - რეალობას შორის ფოკუსის გამუდმებულ მონაცვლეობაში მდგომარეობს.

16. მართალია, *შუქურისკენ*, როგორც მოდერნისტული რომანი, თავისი ფრაგმენტირებული, დანაწევრებული თხრობის სტრუქტურით, ზედმიწევნით არ მისდევს ძიების მითის ტრადიციულ ნარატიულ მოდელს, მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ რომანში შენარჩუნებულია მითოსური სქემის ბირთვი, ძიების მითოლოგიის საკვანძო მომენტები ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ვულფი, ისევე როგორც ჯეიმზ ჯოისი *ულისეში* (ჰომეროსის *ოდისეასთან* პარალელების გავლების საშუალებით), შეგნებულად ქმნის სამყაროს მითოპოეტიკურ მოდელს, რაც არქეტიპულ მოქმედებასა და პერსონაჟებში ვლინდება. ამგვარად წარმოიქმნება ის ზედროული მითოსური სამყარო, სადაც დრო უქმდება და სივრცედ იქცევა, უფრო ზუსტად, ის მითოპოეტიკური ქრონოტოპი, რომელიც ყველა დროს და ყველა სივრცეს აერთიანებს და სადაც დაუსრულებლად მეორდება საკვანძო მითოსური სიტუაციები, დაუსრულებლად თამაშდება ერთი და იგივე არქეტიპული დრამატული კოლიზიები.

17. რომანში *შუქურისკენ* „მომენტები“ ზოგჯერ მთელი გვერდების მანძილზე გრძელდება („იწელება“), მკითხველი კი მრავალი სხვადასხვა რეალობის სუბიექტურ გამოცდილებაში მოგზაურობს. სამნაწილიანი რომანის პირველ ნაწილში მოქმედება მხოლოდ ერთ ნაშუადღევს მიმდინარეობს, რომელიც განივრცობა ვულფის მეთოდის საშუალებით; მესამე ნაწილი თითქოს უშუალოდ უკავშირდება პირველ ნაწილს მიუხედავად იმისა, რომ მათ შორის შუალედი მთელი ათი წელია; მეორე ნაწილში ეს ათი წელი აღწერილია ფრაგმენტულად, ბევრია დაუზუსტებელი და ბუნდოვანი

ინფორმაცია, პროტაგონისტთა ცხოვრების ეპიზოდები კინოკადრებით გაიელვებს. ეს ცვალებადი ტემპორალური რიტმი არასტაბილურობის იმ განცდასაც გამოხატავს, რომელიც პერსონაჟებს დაუფლებია, და იმ რეალობის მსწრაფლწარმავალ ბუნებასაც გადმოცემს, რომელიც მხოლოდ გონებაში არსებობს როგორც რეალობის სხვადასხვაგვარი სუბიექტური გამოცდილებების ჯამი.

ორივე რომანის სტრუქტურაში „ყოფიერების მომენტები“ არსებით ცვლილებებს იწვევს: ობიექტური დრო მეორეხარისხოვან ფონად იქცევა, ლინეარული თხრობა კი იმდენჯერ წყდება, რომ სიუჟეტი კარგავს პროგრესირებას, პერსონაჟები განაგრძობენ ცხოვრებას სუბიექტურ დროში, რაც საბოლოოდ იწვევს დროის გაუქმებას და სივრცედ ქცევას.

ამრიგად, დროისა და სივრცის მხატვრული მოდელირება მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ვირჯინია ვულფის რომანების მისის დელოუი და შუქურისკენ თხრობის სტრუქტურას - წარსული დროის აწმყოს ზედაპირზე ამოტივტივება იწვევს სხვადასხვა დროითი პლანის შეკავშირებულობას თხრობაში.

## ბიბლიოგრაფია

ასტეინსონი 1990 – Eysteinsson, A. (1990). *The Concept of Modernism*. Ithaca and London: Cornell University Press.

ალ-თამერი 2009 – Al-Thamery, A. (2009). “A Study of Focalization in Woolf’s Mrs. Dalloway”. *Journal of the College of Arts, University of Basrah*, No. (49): 15-24. მოძიებული 27 ივნისი, 2018. <https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=52820>

აუერბახი 1973 – Auerbach, E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard R. Trask. Princeton, NJ: Princeton UP, 1973.

ბალი 1997 – Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Second Edition. University of Toronto Press.

ბალი 2007 – Bal, M. (2007). *Narrative Theory – Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London and New York: Routledge.

ბართი 1975 – Barthes, R. (1975). “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative“. *New Literary History*. The John Hopkins University Press, 1975: 237-272.

ბახტინი 1990 - Bakhtin, Mikhail M. (1990). “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics“. In Mikhail M. Bakhtin. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. 1981. Austin: University of Texas Press.

ბახტინი 1981 – Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Translated by C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.

ბემონგი et al 2010 - Bemong, N., P. Borghart, M. De Dobbeleer, K. Demoen, K. De Temmerman & B. Keunen (eds.). *Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press.

ბენფილდი 1973 – Banfield, A. (1973). “Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech“. *Foundation of Language to (1973)*: 1-39.

ბერგსონი 2002 – Bergson, H. (2002). *Time and Free Will: Key Writings*. Eds. Keith Ansell, Pearson & John Mullarkey. New York: Continuum.

ბიჩი 1937- Beach, J. W. (1937). “Virginia Woolf”. *The English Journal*, Vol. 26, No.8 (Oct, 1937): 603-612. Published by: National Council of Teachers of English.  
<http://www.jstor.org/stable/805150>

ბოსო 2007- Bosseaux, C. (2007). *How Does it Feel? Point of View in Translation. The case of Virginia Woolf into French*. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V.

ბრეგაძე 2018 - ბრეგაძე, კ. (2018). *მოდერნი და მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“.

ბრედშო 2000 – Bradshaw, D. (2000). “The Socio-political Vision of the Novels”. In S. Roe & S. Sellers (eds.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge University Press: 191-208.

ბრიგსი 2006 – Briggs, J. (2006). *Reading Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

ბრუკსი 1992 – Brooks, P. (1992). *Reading for the Plot*. Harvard University Press.

ბუთი 1983 – Booth, W. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. The University of Chicago Press.

ბუთი 1988 – Booth, W. (1988). “Distance and Point of View: An Essay in Classification”. Michael Hoffman & Patrick Murphy (eds.). *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press, 1988: 83-100.

ბულეტტი 1928 – Bullett, G. (1928). “Virginia Woolf”. *The English Journal*, Vol. 17, No.10 (Dec.1928): 793-800. Published by: National Council of Teachers of English.  
<http://www.jstor.org/stable/803301>

გარვეი 1991 – Garvey, J. (1991). "Difference and Continuity: The Voices of Mrs. Dalloway". *College English*, Vol. 53, No.1 (Jan.1991): 59-76. Published by: National Council of Teachers of English. <http://www.jstor.org/stable/377969>

გელაშვილი, მ. (2005). *დროის პრობლემა მოდერნისტულ ლიტერატურაში*. თბილისი: გამომცემლობა „ზეკარი“.

გელაშვილი, მ. (2012). *წახნაგები: წერილები ლიტერატურაზე*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“.

გუთი 1984 – Guth, D. (1984). "Virginia Woolf: Myth and *To the Lighthouse*". *College Literature*, Vol. 11, No. 3 (Fall, 1984): 233-249. Published by: The Johns Hopkins University Press. <http://www.jstor.org/stable/25111615>

დეიჩისი 1963 (ა) – Daiches, D. (1963). *Carlyle and the Victorian Dilemma*. University of Sussex Press.

დეიჩისი 1963 (ბ) - Daiches, D. (1963). "Virginia Woolf". *New Directions Paperbook*, Vol. 96, (1963): University of Sussex Press.

დეპმენი 2001 – Deppman, H. C. (2001). "Rereading the Mirror Image: Looking – Glasses, Gender and Mimeticism in Virginia Woolf's Writing". *Journal of Narrative Theory*, Vol. 31, No. 1 (winter, 2001): 31-64. Published by: *Journal of Narrative Theory*. <http://www.jstor.org/stable/30225752>

დი ბატისტა 2009 – Di Battista, M. (2009). *Imagining Virginia Woolf: An Experiment in Critical Biography*. Princeton University Press.

დუსინბერი 1997 – Dusinberre, J. (1997). *Virginia Woolf's Renaissance*. University of Iowa Press.

ედმონდსონი 2012 – Edmondson, A. (2012). "Narrativizing Characters in Mrs. Dalloway". *Journal of Modern Literature*, Vol. 36, No. 1 (Fall 2012), pp. 17-36. Published by: Indiana University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.36.1.17>



ესტეინსონი 1990: Eysteinnsson, A. (1990). *The Concept of Modernism*. Ithaca and London: Cornell University Press.

ვალცელი 1968 – Walzel, O. (1968). “Von ‘erlebter’ Rede”. *Das Wortkunstwerk*. 1926, rpt. Heidelberg, 1968.

ვერდონკი 2010 – Verdonk, P. (2010). *The Stylistics of Poetry: Context, Cognition, Discourse, History*. Bloomsbury.

ვიდანი 1988 - Vidan, I. (1988). “Time Sequence in Spatial Fiction”. In M. Hoffman & P. Murphy (eds.). *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke UP, 1988: 434-456.

ვულფი 2012 - Woolf, V. (2012). *მისის დოლოვეი*. მთარგმნელი გიორგი ძნელაძე. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L”.

ვულფი 2003 – Woolf, V. (2003). *Mrs. Dalloway*. Introduction and Notes by Merry M. Pawlowsk. Wordsworth Editions.

ვულფი 2014 – Woolf, V. (2014). *გზა მუქურისაკენ*. მთარგმნელი ლელა დუმბაძე. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.

ვულფი 2005 – Woolf, V. (2005). *Selected Works of Virginia Woolf Jacob’s Room, Mrs. Dalloway, To the Lighthouse, Orlando, A Room of One’s Own, The Waves, Three Guineas, Between the Acts*. London: Wordsworth Edition.

ვულფი 1996 – Woolf, V. (1996). *To the Lighthouse*. London: Penguin Books.

ვულფი 2017 – Woolf, V. (2017). *A Writer’s Diary: Events recorded from 1918-1941*. Musica Books.

ვულფი 1984 – Woolf, V. (1984). “Modern Fiction”. McNeille, Andrew (ed.). *The Essays of Virginia Woolf*. Volume 4: 1925 to 1928. London: The Hogarth Press.

ზებინგერ-ჯეიკობი 2013 – Zebinger-Jacob, I.M. (2013). *Modernism re-visited: The neo-modernist trend in contemporary novels in English*. Dissertation. Graz: The University of Graz.

თოდოროვი 1967 – Todorov, T. (1967). “Les registres de la parole”. *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 64, 3 (1967): 265-278.

კეუნენი 2001 - Keunen, B. (2001). “The Plurality of Chronotopes in the Modernist City Novel: The Case of *Manhattan Transfer*”. *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 82 (5): 420-436.

კირცხლია, ე. (2018) - „ვირჯინია ვულფი და უილიამ შექსპირი: დიალოგი სამი საუკუნის შემდეგ”. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის კრებული შექსპირი 400, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის შემსწავლელი ცენტრი. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“: 52-61.

კლარკი 1989 – Clark, M. M. (1989). “Consciousness, Stream and Quanta in *To the Lighthouse*”. *Studies in the Novel*, Vol. 21, No. 4: *Bronte Cary Dickens Fielding Gaskell Melville Woolf* (winter 1989): 413-423. The Johns Hopkins University Press.  
<http://www.jstor.org/stable/29532672>

კობახიძე, თ. (2015). *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“.

კონი 1983 - Cohn, D. (1983). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

კონი 1966 – Cohn, D. (1966). “Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style”. *Comparative Literature* 18 (2): 97-112.

ლაი 1997 – Lye, J. (1997). *Narrative Points of View: Some Considerations*. Brock University.  
მოძიებული 11 დეკემბერი, 2018. <https://sites.google.com/site/cpsbowering/critical-reading/narrative-points-of-view>

ლაიენსი 1968 – Lyons, J. (1968). *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge University Press.

ლაკოფი 1987 – Lakoff, G. (1987). *Women, Free and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.

ლანგერუდი 2014 – Langeroodi, M. (2014). *Narrative Voice in Mrs. Dalloway*. Utrecht University Repository. <http://marnielangeroodiblog.wordpress.com/2013/04/07/narrative-voice-inmrs-dalloway>

ლენი 1998 - Lehan, R. (1998). *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

ლეთკოუ 1969 – Lethcoe, R. J. (1969). *Narrated Speech and Consciousness*. Madison: University of Wisconsin

ლი 1977 – Lee, H. (1977). *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen & Co.

ლიზი, შორტი 2007- Leech, G. N., M. Short (2007). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London and New York: Longman Press.

ლუისი 1986 – Lewis, T. (1986). “Virginia Woolf’s Sense of the Past”. *Salmagundi*, No. 68/69, *The Literary Imagination and the Sense of the Past* (Fall 1985-Winter 1986): 186-205. Published by: Skidmore College. <http://www.jstor.org/stable/40547829>

მაკჰეილი 2007 – McHale, B. (2007). “Free Indirect Discourse – A Survey of Recent Accounts”. Source: *PTL: A Journal/Descriptive Poetics and Theory/Literature* 3 (1978): 249-287 – Published in Bal Mieke, *Narrative Theory - Critical Concepts in Literature and Cultural Studies*. London, New York: Routledge.

მარგოლინი 2009 – Margolin, U. (2009). “Focalization: Where Do We Go From Here?”. In Peter Huhn, Wolf Schmid, & Jorg Schonert (eds.). *Point of View, Perspective and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*. Berlin, New York: Walter de Gruyter: 41-57.

მარკუსი 1997 (ა) – Marcus, L. (1997). *Virginia Woolf*. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd.

მარკუსი 1997 (ბ) – Marcus, L. (1997). “Writing the City: ‘Street Haunting’ and Mrs. Dalloway”. In L. Marcus. *Virginia Woolf*. 2<sup>nd</sup> edition. Tavistock: Northcote House: 61-83.

მეიერი, თრუსდეილი 2013 – Meyer, P. & R. Trousdale (2013). “Vladimer Nabokov and Virginia Woolf”. *Comparative Literature Studies*, Vol. 50, No. 3 (2013): 490-522. Published by: Penn State University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5325/complitstudies.50.3.0490>

მური 1999 – Moore, M. (1999). “Virginia Woolf and Kamiya Miyeko: Narrative, Illusion and Identity”. *Japan Review*, No. 11 (1999): 95-111. Published by: International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities. <http://www.jstor.org/stable/25791037>

ოსიძე 2018 - ოსიძე, თ. (2018). „დიალოგურობა, თავისუფალი ირიბი სტილი და ირონია, როგორც მხატვრული მეთოდი, ლორენსის მოთხრობის, “The Lovely Lady”, ერთი ფრაგმენტის ინტერპრეტაციის პრობლემის ფონზე“. თსუ ელექტრონული რეცენზირებადი ბილინგვური სამეცნიერო ჟურნალი *სპეკალი*, # 12. <http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/10/100>

პალმერი 2004 - Palmer, A. (2004). *Fictional Minds*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

პასკალი 1977 – Pascal, R. (1977). *The Dual Voice, Free Indirect Speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*. Rowman and Littlefield: Manchester University Press.

პირსი 1994 - Pearce, L. (1994). *Reading Dialogics*. London: Hodder Education Publishers.

პრუდენტი 2000 – Prudente, T. (2011). "A-Linear Time and Stream of Consciousness". In Dorothy Robbins (ed.). *Mrs. Dalloway: Critical Insight Series*. Pasadena: Salem Press: 115-137.

ჟენე 1980 – Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane E. Lewin. ITHACA, New York: Cornell University Press.

ჟენე 1988 – Genette, G. (1988). *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewin. Cornell University Press.

რაიანი 1991 - Ryan, M. L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

რეინფანდტი 2017 – Reinfandt, C. (2017). (ed.). *Handbook of the English Novel of the Twentieth and Twenty-first Centuries*. Germany: Library of Congress Cataloging in Publication Data.

რიმონ კენანი 2002 – Rimón Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*. Second Edition. London and New York: Routledge.

რიჩარდსონი 2009 – Richardson, B. (2009). “Plural Focalization”. Peter Huhn, Wolf Schmid, Jorg Schonert, (eds) 143-159. *Singular Voices, Point of View, Perspective and Focalization*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

როზენბერგი 1967 – Rosenberg, S. (1967). “The Match in the Crocus: Obtrusive Art in Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway*”. *Modern Fiction Studies* 13 (2): 211-220.

როუ, სელერსი 2000 – Roe, S. & S. Sellers (eds.). (2000). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge University Press.

რუბენსტეინი 2008 – Rubenstein, R. (2008). “I Meant Nothing by the Lighthouse”: Virginia Woolf’s Poetics of Negation”. *Journal of Modern Literature*, Vol. 31, No. 4 (Summer, 2008): 36-53. Published by: Indiana University Press. <http://www.jstor.org/stable/25167568>

სელერსი 2010 – Sellers, S. (ed.). (2010). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Second Edition. Cambridge University Press.

სიმპსონი 1993 – Simpson, P. (1993). *Language, Ideology and Point of View*. London and New York: Routledge.

სიმპსონი 1997 – Simpson, P. (1997). *Language Through Literature: An Introduction*. London and New York: Routledge.

სიმპსონი 2004 – Simpson, P. (2004). *Stylistics*. London and New York: Routledge.  
მოძიებული 22 ნოემბერი, 2018. <https://studfiles.net/preview/4538348/page:8/>

სკუაიერი 1984 – Squier, S. M. (1984). *Women Writers and the City: Essays in Feminist Literary Criticism*. Knoxville: The University of Tennessee Press.

სკუაიერი 1985 - Squier, S. M. (1985). *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.

სკუაიერი 1991 – Squier, S. M. (1991). “Virginia Woolf’s London and the Feminist Revision of Modernism”. Mary Ann Caws (ed.). *City Images: Perspectives from Literature, Philosophy and Film*. Gordon and Breach Science Publishers S.A.: 99-119.

სმიტი 1992 – Smythe, K. “Virginia Woolf’s Elegiac Enterprise”. *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 26, No.1 (Autumn, 1992): 64-79. Published by: Duke University Press.  
<http://www.jstor.org/stable/1345605>

სნეიტი 1996 - Snaith, A. (1996). “Virginia Woolf’s Narrative Strategies: Negotiating between Public and Private Voices”. *Journal of Modern Literature*, Vol. 20, No.2 (Winter, 1996): 133-148. Published by: Indiana University Press. <http://www.jstor.org/stable/3831471>

სოიერი 2009 – Sawyer, R. (2009). “Virginia Woolf and the Aesthetics of Modernist Shakespeare”. *South Atlantic Review*, Vol. 74, No. 2 (Spring 2009): 1-19. Published by: South Atlantic Modern Language Association. <http://www.jstor.org/stable/25681364>

სონდერსი 1993 – Saunders, R. (1993). “Language, Subject, Self: Reading the Style of *To the Lighthouse*”. *Novel: A Forum of Fiction*, Vol. 26, No. 2 (Winter, 1993): 192-213. Published by: Duke University Press. <http://www.jstor.org/stable/1345687>

სოტიროვა 2013- Sotirova, V. (2013). *Consciousness in Modernist Fiction*. Palgrave Macmillan

სპენსერი 1975 – Spencer, S. (1975). “Space Time and Structure in the Modern Novel”. *Comparative Literature Studies*, Vol. 12, No.2 (Jun, 1975): 174-176. Penn State University Press.

ტომსონი 2004 - Thomson, J. (2004). "Virginia Woolf and the Case of Septimus Smith". *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, Vol. 23, No. 3 (August 2004): 55-71. Published by: Taylor & Francis, Ltd. on behalf of C.G. Jung Institute of San Francisco. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jung.1.2004.23.3.55>

ულმენი 1964 – Ullmann, S. (1964). "Reported Speech and Internal Monologue in Flaubert". *Style in the French Novel*. Oxford: Basil Blackwell.

უოტი 2001 – Watt, I. (2001). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Second Edition. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

ფაულერი 1977 – Fowler, R. (1977). *Linguistics and the Novel*. Routledge.

ფელანი 2001 – Phelan, J. (2001). "Why Narrators Can Be Focalizers – and Why It Matters". In W. Van Peer & S. Chatman (eds.). *New Perspectives on Narrative Perspective*. State University of New York Press: 51-64.

ფელანი 2005 – Phelan, J. (2005). *A Companion to Narrative Theory*. Blackwell Publishing.

ფილიპსი 2003 – Phillips, B. (2003). "Reality and Virginia Woolf". *The Hudson Review*, Vol. 56, No. 3 (Autumn, 2003): 415-430. Published by: The Hudson Review, Inc. <http://www.jstor.org/>

ფლუდერნიკი 2009 – Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Translated from German by Patricia Hausler-Greenfield and Monika Fludernik. London and New York: Routledge.

ფლუდერნიკი 2002 – Fludernik, M. (2002). *Towards a 'Natural' Narratology*. London, New York: Routledge.

ფოქსი 1990 – Fox, A. (1990). *Virginia Woolf and the Literature of the English Renaissance*. Oxford: Clarendon.

ფრენკი 1988 – Frank, J. (1988). “Spatial Form of Modern Literature”. Michael Hoffman and Patrick Murphy (eds.). *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press.

ქოზი 1991 – Caws, M. A. (1991). *City Images Perspectives from Literature, Philosophy and Film*. Gordon and Breach Science Publishers S.A.

ქუჰლკენი 2008 – Kuhlken, P. F. (2008). “Clarissa and Cleo (En)duree Suicidal Time in Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway* and Agnes Varda’s *Cleo De 5 A 7*”. *Comparative Literature Studies*, Vol. 45, No. 3 (2008): 341-369. Published by: Penn State University Press. <http://www.jstor.org/stable/25659662>

ყიასაშვილი 1983 - ყიასაშვილი, ნ. (1983). „წინასიტყვაობა“. ჯეიმზე ჯოისი. *ულისე*. ტომი I. თარგმანი ნ. ყიასაშვილისა. თბილისი: „მერანი“.

შარპი, უოლოკი 1987 - Sharpe, W. & L. Wallock (eds.). (1987). *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.

შექსპირი 2014– Shakespeare, W. (2014). “Cymbeline”. In W. Shakespeare & S. Lee. *Cymbeline (The Unabridged Play) + The Classic Biography: The Life of William Shakespeare*. E-artnow Publishing.

შექსპირი 2005 – Shakespeare, W. (2005). *Othello: The Moor of Venice*. St Paul, Minnesota: EMC/Paradigm Publishing.

შექსპირი 2003 – Shakespeare, W. (2003). *King Richard II*. Edited by Andrew Gurr. Cambridge University Press.

შვარცი 1991- Schwartz, B. C. (1991). “Thinking Back Through our Mothers: Virginia Woolf Reads Shakespeare”. *ELH*, Vol. 58, No. 3 (Autumn, 1991): 721-746. Published by: The Johns Hopkins University Press. <http://www.jstor.org/stable/2873462>

შო 1976 – Shaw, H. (1976). *Dictionary of Literary Terms*. New York: McGraw-Hill, Inc.



შტანცელი 1984 – Stanzel, F. K. (1984). *A Theory of Narrative*. Translated by Charlotte Goedsche. Cambridge University Press.

შუტე 1968 – Schutte, W. M. (1968). *Twentieth Century Interpretations of A Portrait of the Artist as a Young Man*. Prentice Hall Publisher.

ჩიხლაძე 2011 - ჩიხლაძე, თ. (2011). „დიალოგისა და მონოლოგის ურთიერთქმედების საკითხისათვის“. თსუ ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი *სპეკალი*, 2011 #3.

ცაგარელი 2012 - ცაგარელი, ლ. (2012). *ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ცხვედიანი 2016 - ცხვედიანი, ი. (2016). „რეალური ქალაქი, მითოსური ქალაქი: მითოპოეტიკური ქრონოტოპი ჯონ დოს პასოსის რომანში *მანჰეტენ ტრანსფერი*“. ი. ცხვედიანი (რედ.). *ამერიკისმცოდნეობის მე-8 საერთაშორისო კონფერენციის მასალების კრებული*. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა: 329-378.

ცხვედიანი 2009 - ცხვედიანი, ი. (2009). „ჯეიმზ ჯოისის *ულისუ*: ტექსტი და სტრუქტურა“. *სემიოტიკა*, VI, თბილისი: სემიოტიკის კვლევის ცენტრი: 38-56.

ცხვედიანი 2006 (ა) - ცხვედიანი, ი. (2006). *ულისეს მითოპოეტიკა*. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ცხვედიანი 2006 (ბ) - ცხვედიანი, ი. (2006). „'წმინდა' რომანი და 'ეპიკური' რომანი: მოდერნისტული რომანის ორი შესაძლებლობა“. ნ. კაკაურიძე (რედ.). *XX საუკუნის დასავლეთევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები*. ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა: 7-28.

ჯანი 2017 – Jahn, M. (2017). *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>

ჯინჯერი 1973 – Ginger, J. (1973). *An approach to Criticism*. London: University of London Press.

ჰაგლუნდი 2012 – Hagglund, M. (2012). *Dying for Time: Proust, Woolf, Nabokov*. Harvard University Press.

ჰამფრი 1954 – Humphrey, R. (1954). *Stream of Consciousness in the Modern Novel: A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and Others*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

ჰენდრიქსი 1967 – Hendricks W. O. (1967). “On the Notion ‘Beyond the Sentence’”. *Linguistics* 37: 12-52. Reprinted in his *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*. The Hague: Mouton 1973.

ჰერბერტი 2001 – Herbert, Christopher. (2001). “Mrs. Dalloway, the Dictator, and the Relativity Paradox”. *Novel: A Forum on Fiction*, No. 1.

ჰერმანი 2005 – Herman, D. et al (eds.). (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge.

ჰერმანი 2007 – Herman, D (ed.). (2007). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press.

ჰერმანი 2009 (ა) – Herman, D. (2009). “Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory”. Peter Huhn, Wolf Schmid, Jorg Schonert, (eds). *Singular Voices, Point of View, Perspective and Focalization*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

ჰერმანი 2009 (ბ) – Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Wiley-Blackwell.

ჰერნადი 1972 – Hernadi, P. (1972). “Dual Perspective: Free Indirect discourse and Related Techniques”. *Comparative Literature* 24 (1): 32-43.

ჰიგდონი 1971 – Higdon, D. L. (1971). “Three Studies of Virginia Woolf”. *Studies in the Novel*, Vol. 3, No. 1 (spring 1971): 108-116. Published by: The Johns Hopkins University Press.  
<http://www.jstor.org/stable/29531444>

პოლკვისტი 2002 - Holquist, M. *Dialogism: Bakhtin and his World*. 2<sup>nd</sup> Edition. London and New York: Routledge.

პოფმანი, მერვი 1988 – Hoffman, Michael & Patrick Murphy (eds.). *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press.