

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი  
დასავლეთევროპული ენებისა და ლიტერატურის სასწავლო-სამეცნიერო  
ინსტიტუტი

ფილოლოგიის სადოქტორო საგანმანათლებლო პროგრამა  
(ინგლისური ფილოლოგია)



ლიზი მაგნიძე

ტომას ელიოტი და რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციათა გადაფასება  
ინგლისურენოვან მოდერნისტულ ლიტერატურაში

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი  
დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფესორი მანანა გელაშვილი

თბილისი

2023

## აბსტრაქტი

ლიტერატურული ტენდენციების გადაფასება მე-20 საუკუნის მოდერნიზმისა და მისი შემდგომი კულტურული განვითარების ერთ-ერთ მთავარ იმპულსს წარმოადგენს. სადოქტორო დისერტაციის კვლევის საგანი - „ტომას ელიოტი და რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციათა გადაფასება ინგლისურენოვან მოდერნისტულ ლიტერატურაში“ - გადაფასების მოვლენას მოდერნიზმის უმნიშვნელოვანესი ანგლო-ამერიკელი პოეტისა და თეორეტიკოსის ტ.ს. ელიოტის შემოქმედებასთან მიმართებაში შეისწავლის.

დისერტაცია მიზნად ისახავს ერთი მხრივ, ტ.ს. ელიოტის პოეზიის გაანალიზებას რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციასთან და რენესანსის ლიტერატურასთან შეპირისპირებით, ხოლო, მეორე მხრივ, იმ თეორიული ნაპრალის ამოვსებას, რომელიც მოდერნიზმსა და ტომას ელიოტის შემოქმედებას, როგორც მხოლოდ წინა ესთეტიკური მიმდინარეობების გადაფასებად აღიქვამს. მე-20 საუკუნის ეს უმნიშვნელოვანესი მიმდინარეობა და უფრო კონკრეტულად, ტ.ს. ელიოტის შემოქმედება დიალექტიკური მეთოდით საუკუნეებით განსხვავებულ და მსოფლმხედველობით დაშორებულ კონტექსტში მოექცევა, რაც სიახლე იქნება ლიტერატურათმცოდნეობის არა მარტო ქართული სივრცისთვის, არამედ მოდერნიზმის საერთაშორისო სამეცნიერო წრეებისთვის. მიუხედავად ელიოტის ინდივიდუალური შეპირისპირებებისა მის ლიტერატურულ წინამორბედებთან, ძნელად თუ მოიძებნება სამეცნიერო ლიტერატურა და მონოგრაფიები, რომლებიც მის თეორიულ და პოეტურ შემოქმედებას ევროპული კულტურის ახლებურად გააზრების კონტექსტში განიხილავს.

ტ.ს. ელიოტის შემოქმედებაში რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციათა გადაფასების ტენდენციის ნათლად გამოსაკვეთად კვლევის ფარგლებში შესწავლილია ელიოტის შემოქმედებისა და თეორიული ნაშრომების მიმართება რენესანსის პერიოდის სამ უმნიშვნელოვანეს ავტორთან. პირველ რიგში, განხილულია ელიოტისა და ადრეული რენესანსის ერთ-ერთი უმთავრესი წინამორბედი მოაზროვნის დანტე ალიგიერის პოეტური კავშირი. დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ გაანალიზებულია როგორც იმ უნივერსალური პოეტური სტრუქტურის ტექსტი, რომელიც ელიოტის კრიზისული პერიოდის ესთეტიკას ყველაზე ღირებულ და ფუნქციურ მეტაფორას აძლევდა.

ნაშრომის შემდეგ ეტაპად განსაზღვრულია შექსპირისეული ალუზიების დანიშნულება ელიოტის შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში. შექსპირის პოეტური და მასთან დაკავშირებული თეორიული ნაშრომების შესწავლის საფუძველზე, წარმოჩენილია ჰუმანიზმის ტრადიციათა გადაფასების ტენდენცია ელიოტის საკვანძო პოემებში. კვლევის ბოლო ეტაპად კი, ჯონ დონის მანიერიზმისა და ბაროკოს ესთეტიკა ტ.ს. ელიოტის პოეტურ მსოფლადქმასთან არის შეპირისპირებული. კვლევის ფარგლებში ასევე გაანალიზებულია თუ როგორ და რა სახით არის მოდერნისტი პოეტის რელიგიური თემატიკის შემოქმედება XVII საუკუნის „მეტაფიზიკოს“ პოეტთა ტრადიციის თანამედროვე ასახვა. საბოლოოდ კი ნაშრომში წარმოჩენილია ტ.ს. ელიოტის პოეზიის განვითარების სპეციფიკა, რომელიც დანტეს შემოქმედებიდან აღებული ალუზიების, სტრუქტურისა და სახე-სიმბოლოების ინტენსიურად გამოყენებით იწყება, შექსპირთან დაკავშირებული კრიტიკული, თუმცა უმნიშვნელოვანესი დამოკიდებულებით გრძელდება და „მეტაფიზიკოს“ პოეტთა „ტექნიკური“ მიღწევების აღიარებითა და მათ თანამედროვე კონტექსტში მოქცევით სრულდება.

*საკვანძო სიტყვები: ტ.ს. ელიოტი, მოდერნიზმი, შექსპირი, დანტე, ჯონ დონი*

## Abstract

The revaluation of literary tendencies is one of the central impulses of 20th century Modernism and its subsequent cultural and literary development. The research topic of the presented doctoral thesis - "T. S. Eliot and the Revaluation of Renaissance Humanism Traditions in English Modernist Literature" - explores the phenomenon of revaluation in relation to the poetic work of T.S. Eliot, the most important Anglo-American poet and theoretician of literary Modernism.

The thesis sets several objectives, but ultimately aims at analyzing Eliot's poetry by contrasting it with the European tradition of Renaissance humanism and Renaissance literature. The doctoral research also attempts to fill the theoretical gap that perceives Modernism and T. S. Eliot's work as a reevaluation of solely previous aesthetic trends (like Realism and Victorian literature tendencies). In the thesis, this most important literary current of the 20th century, and more specifically, Eliot's work, is placed in a context of different centuries and worldviews, which is a novelty not only for the literary studies in Georgia, but also for the international scientific circles of Modernism and T.S. Eliot. Despite Eliot's individual contrasts with his literary predecessors, it is difficult to find significant amount of reputable scholarly literature and monographs that discuss his theoretical and poetic work in the context of a new understanding of European culture.

In order to clearly outline the revaluation tendency of Renaissance Humanism traditions in Eliot's poetry, the relationship of Eliot's poems and theoretical works with the three most integral authors of the Renaissance period is studied within the scope of the doctoral research. First direction involves exploring the poetic connection between T.S. Eliot and Dante Alighieri, one of the most important precursors of the early Renaissance. Dante's *Divine Comedy* is analyzed as the text of the universal poetic structure which provides the most valuable and functional metaphor for Eliot's so-called crisis-period aesthetics. At the next stage of the work, the purpose of Shakespearean allusions in different periods of Eliot's poetry is analyzed. Based on the analysis and study of Shakespeare's poetic and related theoretical works, different aspects of the revaluation tendency of Renaissance Humanism in Eliot's key poems are clearly presented. At the last stage of the research, John Donne's baroque aesthetics are contrasted with Eliot's poetic outlook. Within the framework of the doctoral study, the

thesis also analyzes how and in what form is the tradition of the Metaphysical poetry reflected in Eliot's poems. The specifics of the development of T.S. Eliot's poetry, which begins with the intensive use of allusions, structure and symbols taken from Dante's work, continues with a critical, but important attitude related to Shakespeare, and ends with the recognition of the "technical" achievements of the Metaphysical poets, which brings Eliot and his language into the modern context with its different influences of past literary traditions.

*Key words: T.S. Eliot, Modernism, Shakespeare, Dante, John Donne*

*ედვინება ჩემი ხელმძღვანელის, მასწავლებლის,  
ტ.ს. ელიოტისა და მოდერნიზმის საერთაშორისო მკვლევრის,  
პროფესორ თემურ კობახიძის ხსოვნას*

## შინაარსი

შესავალი.....	1
I თავი: რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციის გადაფასება და მოდერნიზმი (საკითხის დასმისთვის) .....	10
II თავი: დანტე ალიგიერის ესთეტიკის ასახვა და გადაფასება ტ.ს. ელიოტის შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში .....	19
2.1 ელიოტის პოეზიის მაძიებელი გმირი და დანტეს „ჯოჯოხეთი“ .....	27
2.2 დანტეს პერსონალური და იმპერსონალური გავლენები ტ.ს. ელიოტის „ნაცრისყრის ოთხშაბათში“ .....	46
2.3 „ოთხი კვარტეტი“ და დანტეს „პოეტური გეომეტრია“ .....	57
III თავი: ტ.ს. ელიოტი და შექსპირი .....	67
3.1 „პრუფროკი“ და აღორძინების გმირის ტრანსფორმაცია მოდერნისტულ პოეტიკაში .....	72
3.2 შაილოკი, კლეოპატრა და პაროდული ასოცირება ტომას ელიოტის ვენეციაში .....	86
3.3 შექსპირის „ქარიშხალი“ და „უნაყოფო მიწის“ მითოსი.....	97
3.4 შექსპირის ტრადიცია და „ოთხი კვარტეტის“ პოეტიკა .....	119
IV თავი: ტ.ს. ელიოტი და ჯონ დონი: მსოფლმხედველობრივი სიახლოვე, როგორც ტრადიცია.....	128
4.1 რელიგიური და ფილოსოფიური მედიტაცია ჯ. დონისა და ტ.ს. ელიოტის პოეტიკაში .....	135
4.2 მხატვრული ხატის დუალიზმი ჯ. დონისა და ელიოტის შემოქმედებაში .....	145
დასკვნები .....	156
ბიბლიოგრაფია.....	161

## შესავალი

**საკვლევი პრობლემა:** სადოქტორო დისერტაცია – "ტომას ელიოტი და რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციათა გადაფასება ინგლისურენოვან მოდერნისტულ ლიტერატურაში" – გადაფასების მოვლენას მოდერნიზმის ერთ–ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ანგლო–ამერიკელი პოეტისა და თეორეტიკოსის ტ.ს. ელიოტის (1888–1965) შემოქმედებასთან მიმართებაში შეისწავლის. ვინაიდან ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ევოლუცია კომპლექსურ, რელატიურ და დროში არათანაბრად გაწეილ პროცესს წარმოადგენს, სხვადასხვა ლიტერატურული მოვლენის დათარიღება და მასთან ინდივიდუალურ ავტორთა მიმართებები, როგორც წესი, პირობითია, რაც მხატვრულ აზროვნებასა და მის კვლევას ისტორიული კონკრეტიკისგან ათავისუფლებს და მას ერთგვარ ავტონომიას ანიჭებს. ამასთან ერთად, დღეს როგორც არ უნდა გავიაზროთ ესა თუ ის კულტურული მიმდინარეობა, შესაძლოა ის მომავალში სრულიად განსხვავებულად წარმოჩინდეს, ისევე როგორც განსხვავებულად ჩანდა არც ისე შორეულ წარსულში ან უშუალოდ ჩამოყალიბების პერიოდში. მთელი ამ პირობითობიდან გამომდინარე, ლიტერატურული წარსულის რეკონსტრუქცია და ესთეტიკური ტენდენციების კვლევა 21–ე საუკუნეში მეტად დინამიკურ პროცესს წარმოადგენს, რომელიც მხოლოდ თანამედროვე პოზიციიდან, ინტერდისციპლინარული კვლევის ფარგლებშია შესაძლებელი. ახალი ეპოქა და ახალი გააზრება არა მარტო აფართოებს კონკრეტული ნაწარმოებებისა და ავტორების ინტერპრეტაციის მასშტაბს, არამედ კვლევის პროცესს დიალექტიკურ, მულტიდისციპლინარულსა და მრავალფეროვან ჩარჩოში სვამს. ლიტერატურის რომელიმე პერიოდის შესწავლა მიმდინარეობის განსაზღვრის დონეზე მხოლოდ დესკრიფციული და შეზღუდული ანალიზის საშუალებას იძლევა; ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია ნებისმიერი ლიტერატურული პროცესის გადაფასების ჭრილში მოქცევა, რის შედეგადაც დიალექტიკურად გაანალიზდება საკვლევი თემატიკა.

კულტურულ–ესთეტიკურ ტენდენციათა გადაფასება მე–20 საუკუნის მოდერნიზმისა და მისი შემდგომი განვითარების ერთ–ერთ ძირითად მახასიათებელს წარმოადგენს. მოდერნისტი მწერლები და თეორეტიკოსები უარყოფდნენ არა მხოლოდ მათ უშუალო წინამორბედთა ესთეტიკურ ტენდენციებს (ვიქტორიანული



ეპოქა, რეალიზმის ლიტერატურა), არამედ მოითხოვდნენ მთლიანად ევროპული კულტურის ისტორიის გადაფასებას, ჰომეროსიდან მოყოლებული მათ თანამედროვე ეპოქამდე. ტრადიციათა „გადაფასება“ – “Revaluation” ინგლისელმა კრიტიკოსმა ფ.რ. ლივისმა თავისი ცნობილი ნაშრომის სათაურით<sup>1</sup>, ფაქტობრივად, ტერმინად დაამკვიდრა. ეს პრინციპი კი ერთ–ერთი იმ მრავალთაგანია, რაც მოდერნიზმსა და მის შესწავლას განსაკუთრებულს ხდის.

**კვლევის მიზანი:** სადოქტორო დისერტაცია მიზნად ისახავს ერთი მხრივ, ტ.ს. ელიოტის პოეზიის გაანალიზებას რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციასთან და რენესანსის ლიტერატურასთან შეპირისპირებით და მეორე მხრივ, იმ თეორიული ნაპრაღის ამოვსებას, რომელიც მოდერნიზმს და ტომას ელიოტის შემოქმედებას როგორც მხოლოდ წინა ესთეტიკური მიმდინარეობების გადაფასებად აღიქვამს. დიალექტიკური მეთოდით მე–20 საუკუნის ეს უმნიშვნელოვანესი მიმდინარეობა და უფრო კონკრეტულად, ტ.ს. ელიოტის შემოქმედება განსხვავებულ, საუკუნეებითა და მსოფლმხედველობით დაშორებულ კონტექსტში მოექცევა. ეს სიახლე იქნება ლიტერატურათმცოდნეობის არა მარტო ქართული სივრცისთვის, არამედ მოდერნიზმის საერთაშორისო სამეცნიერო წრეებისთვის, ვინაიდან მიუხედავად ელიოტის ინდივიდუალური შეპირისპირებებისა მის ლიტერატურულ წინამორბედებთან, ძნელად თუ მოიძებნება სამეცნიერო ლიტერატურა და მონოგრაფიები, რომლებიც მის თეორიულ და პოეტურ შემოქმედებას ევროპული კულტურის ახლებურად გააზრების კონტექსტში განიხილავს.

კვლევის მიზანია ტ.ს. ელიოტის პოეტური და თეორიული მიმართების გამოკვეთა რენესანსის პერიოდის სამ უმნიშვნელოვანეს ავტორთან, რათა ნათლად გაანალიზებული იქნეს ჰუმანიზმის გადაფასების ტენდენცია მის შემოქმედებაში. ამიტომ, დისერტაციის ამოცანის განხორციელებისთვის კვლევა სამი ძირითადი მიმართულებით წარიმართება:

**ტ.ს. ელიოტი და დანტე ალიგიერი:** რენესანსული ესთეტიკის ასახვისა და გადაფასების ანალიზი ტომას ელიოტისა და დანტე ალიგიერის, როგორც ადრეული რენესანსის, ტრეჩენტოს პერიოდის მთავარი წარმომადგენლის შეპირისპირებით

---

<sup>1</sup> Leavis, F.R. (1936). Revaluation: Tradition and Development in English Poetry, Chicago: Ivan R Dee Publishing

იწყება. ნაშრომში ნაჩვენებია, თუ რა მხრივ მიიჩნევა ელიოტი დანტეს შემოქმედებას თანამედროვე პოეზიის სტილისტურ და ეგზისტენციალურ მოდელად. ვინაიდან ელიოტის წარმოდგენით დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ იმ უნივერსალური პოეტური სტრუქტურის მატარებელი ტექსტი იყო, რომელიც კრიზისული პერიოდის ესთეტიკას ღირებულ და ფუნქციურ მეტაფორას მისცემდა, ელიოტის რამდენიმე საკვანძო პოემის მაგალითზე, მეტწილად ამომწურავადაა გაანალიზებული დანტესეული სახე-სიმბოლოები და მათი ფუნქცია. რენესანსული ჰუმანიზმის ესთეტიკის ასახვა და მისი დანიშნულება შეფასებული იქნა არა მხოლოდ პოეტური ნამუშევრების შეპირისპირების მაგალითზე, არამედ იმ მნიშვნელოვან თეორიული ტექსტების საფუძველზეც, რომელიც ელიოტმა რენესანსისა და იტალიელი პოეტის შესახებ დაწერა.

**ტ.ს. ელიოტი და უილიამ შექსპირი:** მეორე მიმართულებით, რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციათა გადაფასების ტენდენცია გაანალიზებული იქნა ელიოტის შემოქმედებაში შექსპირისეული ალუზიების ფუნქციის განსაზღვრით. ნასესხები პოეტური ხატების ანალიზისა და შექსპირთან დაკავშირებული თეორიული ნაშრომების შესწავლის საფუძველზე, ასევე ყურადღება ეთმობა კრიტიკაში არაერთხელ განხილული მოსაზრების ახლებურად წარმოჩენას ელიოტის შექსპირისადმი უარყოფითი დამოკიდებულების შესახებ.

**ტ.ს. ელიოტი და ჯონ დონი:** კვლევის ბოლო მიმართულება მიზნად ისახავს ტ.ს. ელიოტის პოეტური და თეორიული დამოკიდებულების გაანალიზებას „მეტაფიზიკური“ პოეზიის მიმართ. ნაჩვენებია, რომ ჯონ დონის მანიერიზმისა და ბაროკოს ესთეტიკა ახლოს დგას ელიოტის პოეტურ მსოფლალქმასთან და მოდერნისტი პოეტის რელიგიური თემატიკის შემოქმედება XVII საუკუნის „მეტაფიზიკოს“ პოეტთა ტრადიციის თანამედროვე ასახვის კონტექსტში არის წარმოდგენილი.

**კვლევის მეთოდოლოგია:** საკვლევი თემებისა და ამოცანების კომპლექსურობიდან გამომდინარე კვლევის მეთოდოლოგიაც კომპლექსურია: იგი გულისხმობს როგორც ელიოტისა და მის პოეზიაზე რენესანსული იდეების გავლენის შესახებ არსებული მასალის სისტემატიზირებასა და კრიტიკულ ანალიზს, ასევე მსჯელობაში იმ უმნიშვნელოვანესი თეორიული ნაშრომების გათვალისწინებას, რომლის

საშუალებითაც აშკარა გახდება რენესანსული ჰუმანიზმის გადაფასების ტენდენციები მოდერნის პერიოდის კულტურულ, ფილოსოფიურ და ლიტერატურ მიმდინარეობებში. აქედან გამომდინარე, კვლევა ინტერდისციპლინარულია: რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციათა გადაფასება ინგლისურ მოდერნისტულ პოეზიაში ვერ იქნება წარმოდგენილი მხოლოდ შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობითი მიდგომით, ამა თუ იმ ნაწარმოების ანალიზისა და შეპირისპირების მეთოდით; საჭიროა ხელოვნების ისტორიისა და კრიტიკის მიმართულების გამოყენება როგორც მეთოდისა, რათა საერთო ესთეტიკური ძვრები და გადაფასების ტენდენციები სრულყოფილად იყოს წარმოჩენილი. სანამ კრიტიკოსი ფ.რ. ლივისი გადაფასებას ტერმინად დაამკვიდრებდა, ამ ტენდენციის სათავეები ბუნდოვნად ჯერ კიდევ ფ. ნიცშესთან (ტრადიციული ლიბერალიზმის კრიტიკა), რ. ვაგნერთან (მუსიკალური პოეტიკის მითოლოგიზაცია), ვ. ვორინგერთან (ხელოვნების გეომეტრიული გააზრება), ი. ბურკჰარდტთან (რენესანსული ჰუმანიზმის გადაფასება) და ი. ბებიტთან (რენესანსული კულტურის მემკვიდრეობა) იკვეთებოდა. ამრიგად, პოეტურ ანალიზთან ერთად განხილულია ის ტრანსკონტინენტური გავლენები, რომლებიც კულტურული მემკვიდრეობის გადაფასების საკითხს აქტუალურს ხდიდა მოდერნისტი პოეტისა და მისი შემოქმედებისთვის.

**კვლევის აქტუალობა:** ის ფაქტი, რომ ტ.ს. ელიოტი ერთ–ერთი უდიდესი პოეტია, აქსიომას წარმოადგენს, ვინაიდან მისი პირველი კრებულის გამოქვეყნებიდან დღემდე ეს არაერთხელ თქმულა. 1948 წელს შვედეთის სამეფო მეცნიერებათა აკადემიამ ნობელის პრემია ლიტერატურაში მას სწორედ "თანამედროვე პოეზიაში გამორჩეული, პიონერული წვლილისთვის"<sup>2</sup> გადასცა. ტომას ელიოტის შესახებ დაწერილი კრიტიკული ლიტერატურის სიმრავლე, დაწყებული ბიოგრაფიებით და ხელნაწერების გარჩევით, დამთავრებული მრავალფეროვანი პოეტური ანალიზით, მისი კვლევის აქტუალობის ერთ–ერთი ყველაზე ნათელი დასტურია. ელიოტის როგორც მე–20 საუკუნისა და თანამედროვეობის განსაკუთრებული ფიგურის მიმართ ინტერესი წლების სვლასთან ერთად კიდევ უფრო იმატებს, რაც ნათლად გამოჩნდა თუნდაც 2020 წლის იანვარში მსოფლიო ლიტერატურული ინსტიტუტებისა და ჟურნალ–გაზეთების უდიდესი ინტერესით პრინსტონის უნივერსიტეტის არქივის

<sup>2</sup> იხ.: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1948/summary/>

მიერ იმ 1131 წერილის გასაჯაროებაზე, რომელიც ავტორმა თავის მუზას – ემილი ჰეილს მისწერა<sup>3</sup>. ხოლო 2022 წელს, მსოფლიოს სხვადასხვა წამყვანმა უნივერსიტეტმა „უნაყოფო მიწის“ 100 წლისთავი აღნიშნა, რასაც რეკორდული რაოდენობის საერთაშორისო აკადემიური ღონისძიება მიემდგვნა. ელიოტის შესწავლის აქტუალობის შეფასებისას, აუცილებელია ვახსენო ქართული ლიტერატურული კრიტიკა. პოეტის შესახებ პირველი ცნობები ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში 1972 წელს ზვიად გამსახურდიას მიერ გამოცემულ „მეოცე საუკუნის ამერიკულ პოეზიაში“ გვხვდება, რომელშიც ავტორი მე–20 საუკუნის პოეზიის კრიზისულ გარდატეხასა და რენესანსზე საუბრისას განსაკუთრებით გამოჰყოფს ელიოტის შემოქმედების მნიშვნელობას. მოგვიანებით, 1984 წელს ნიკო ყიასაშვილის რედაქციითა და თემურ კობახიძის, ზურაბ ქარუმიძისა და პაატა შვეარდნაძის ავტორობით თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტმა გამოუშვა ქართული ლიტერატურული კრიტიკისთვის უმნიშვნელოვანესი ნაშრომი "პოეტური ხატის მემკვიდრეობა: ჯონ დონი, უილიამ ბატლერ იეიტსი, ტომას სტერნზ ელიოტი." 1988 წელს, ნატალია ორლოვსკაიას რედაქტორობითა და სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობით გამოვიდა კრიტიკული ესეების კრებული "დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა, XX საუკუნე", რომელშიც განსაკუთრებით საყურადღებოა ელიოტის საერთაშორისოდ ცნობილი მკვლევრის თემურ კობახიძის სტატია "ჯონ დონი და ტ.ს. ელიოტი: მსოფლმხედველობრივი სიახლოვე, როგორც ტრადიციის საფუძველი". ეს უკანასკნელი, ფაქტობრივად, პირველი სამეცნიერო სტატიაა, რომელიც ელიოტის შემოქმედებას ხსენებული გადაფასების ჭრილში ნაწილობრივ აანალიზებს. 1991 წელს თემურ კობახიძემ პირველი ქართულენოვანი კრიტიკული ნაშრომი მიუძღვნა უშუალოდ ელიოტისა და მოდერნიზმის პოეტურ ესთეტიკას – "ტ.ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი", ხოლო 2015 წელს მისი ავტორობით გამოვიდა არა მარტო მოდერნისტული პოეზიისა და ელიოტის შესწავლისთვის, არამედ ზოგადად ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისთვის უმნიშვნელოვანესი მონოგრაფია – "ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურულ ესთეტიკა". პროფესორ

---

<sup>3</sup> იხ.: <https://library.princeton.edu/news/general/2020-12-13/insights-unsealed-ts-eliot-emily-hale-letters-one-year-later>  
<https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-secret-history-of-t-s-eliots-muse>  
<https://www.theguardian.com/books/2022/may/28/ts-eliot-love-letters-released>

კობახიძის კრიტიკული ნაშრომები და წერილები დისერტაციის ერთ–ერთი უმთავრეს თეორიულ საფუძველს წარმოადგენს. ასევე, მინდა ვახსენო ელიოტის თეორიული ნაშრომების აქტუალობაც, რომელიც ქართველი მკითხველისთვის პაატა და როსტომ ჩხეიძეების თარგმანებით გახდა ცნობილი („ათი ესეი“, „საღვთო ტყე“). აქედან გამომდინარე, დისერტაციის თემის აქტუალობას დიდ წილად თავად ტ.ს. ელიოტის აქტუალობა განაპირობებს, რომლის პოეტური თუ თეორიული ტექსტები 21–ე საუკუნის კრიზისულ ცხოვრებასა თუ დეჰუმანიზებულ ესთეტიკაში თანამედროვედ ჟღერს, რაზეც მეტყველებს თუნდაც მასთან დაკავშირებული მრავალფეროვანი აქტივობა ქართულ ლიტერატურულ თუ მთარგმნელობით პროცესებში, მოხსენებები საერთაშორისო კონფერენციებში და ელიოტის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტების კვლევებზე დაფუძნებული მნიშვნელოვანი სამეცნიერო ლიტერატურა. ამასთან ერთად, შესასწავლი საკითხის აქტუალობა გამომდინარეობს, იქიდან, რომ ელიოტი დიდი კრიტიკის დიდი ტრადიციის ნაკვალევში იწერება და ყველა თაობა ახლებურად იაზრებს დიდ პოეზიას, ამ მხრივაც აქტუალურია მისი ლექსების, თეორიული დამოკიდებულებებისა და პოეტური ტენდენციების ახლებური განხილვა.

**წყაროებისა და სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა:** ნაშრომის თეორიული საფუძველია ელიოტის შემოქმედების შესახებ არსებული ინგლისურენოვანი კრიტიკული ლიტერატურა, განსაკუთრებით ისეთი სამეცნიერო ნაშრომები, რომლებიც გამოკვეთს მის დამოკიდებულებას რენესანსის პერიოდის მნიშვნელოვანი წარმომადგენლების მიმართ. ამ მხრივ ღირებული ცნობებია მოცემული, პირველ რიგში, უშუალოდ ელიოტის პროზასა და პირად კორესპონდენციაში, რომელიც გარდა ცალკეული წერილების სახით წიგნად (*The Letters of T. S. Eliot: Volume 1: 1898–1922*. T.S. Eliot, edited by Valerie Eliot, 2009) ასევე სხვადასხვა კრიტიკულ ნაშრომთან ერთად გამოცემულია შვიდტომეულად – *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition* (The Johns Hopkins University Press and Faber & Faber, 2014–2019). ნაშრომის მიზნებისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო პირველი ორი ტომის საფუძველიანად გაცნობა და გამოყენება – *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: Apprentice Years, 1905–1918* (T. S. Eliot edited by Jewel Spears Brooker and Ronald Schuchard, 2014); *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic, 1919–1926* (T. S. Eliot edited by Anthony Cuda and Ronald Schuchard). ასევე ნაშრომის

ყოველი თავის ანალიზისას უმნიშვნელოვანი წყაროა ტ.ს. ელიოტის ესეების შემდეგი კრებულები: *The Selected Essays by T. S. Eliot* (London: Faber & Faber, 1948). *The Sacred Wood* (London, Faber & Faber, 1920), *Selected Essays*, (London: Faber & Faber, 1972).

რაც შეეხება მონოგრაფიებს, ვინაიდან ამ სახის წყაროებიდან დისერტაციაში დიდი მასალაა დამუშავებული, მიმოხილვაში მხოლოდ რამდენიმე საკვანძო ავტორი და ნაშრომა მოხსენიებული. პროფესორ თემურ კობახიძის ნაშრომთან „ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა“ (გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2015) ერთად, მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს რონალდ ბუმის მონოგრაფია *T. S. Eliot: A Study in Character and Style* (1985, Oxford University Press), გროვერ სმიტის ნაშრომი *T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study In Sources and Meaning* (1956, University of Chicago Press), ჰელენ გარდნერის *The Art of T. S. Eliot*. (London: Faber & Faber, 1949) და ჯუელ სპეარს ბრუკერის *Mastery and Escape: T.S. Eliot and the Dialectic of Modernism* (University of Massachusetts Press, 1994).

მოდერნისტული ტექსტის, განსაკუთრებით კი ელიოტის პოეზიის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ღირებულ წყაროს წარმოადგენს ასოციაციებისა და პარალელების განმსაზღვრელი კრებულები. გამოყენებულია ბ.ჩ. საუთემის *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot* (London: Faber & Faber, 1994), თუმცა ნაშრომისთვის ყველაზე სრულყოფილი წყაროა კრისტოფერ რიქსისა და ჯიმ მაქქიუს მიერ ანოტირებული პოეზიის მონოგრაფია – *The Poems of T. S. Eliot: Volume I: Collected and Uncollected Poems* (2015, The Johns Hopkins University Press and Faber & Faber).

ტომას ელიოტისა და დანტე ალიგიერის შემოქმედების გადაფასების კუთხით გაანალიზებისას ნაშრომის შესაბამის თავში მსჯელობა ნაწილობრივ ეყრდნობა დომენიკ მანგანიელოს ნაშრომს *T.S. Eliot and Dante* (London: Palgrave Macmillan, 1989), რომელშიც დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ თეორიული და პოეტური გავლენები ელიოტის შემოქმედებაზე სამ ძირითად ნაწილად არის დაყოფილი და სისტემატიზებული. მოცემულ თავში ასევე გაანალიზებულია წყაროები პოლ დაგლასის რედაქტორობით გამოცემული სტატიების კრებულიდან *T. S. Eliot, Dante, and the Idea of Europe* (Cambridge Scholars Publishing, 2011). განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ვიორიკა პატეას (Eliot, Dante and the Poetics of a “Unified Sensibility”), პ.ს. შრის (The Dantean Rose and the Hindu–Buddhist Lotus in the Poetry of T.

S. Eliot) და თემურ კობახიძის სტატიებს (Squaring the Circle: Dantesque Aspects of “The Point of Intersection of the Timeless with Time”).

ტომას ელიოტის შემოქმედებაში უილიამ შექსპირის პიესებისთვის დამახასიათებელი აღორძინების ტრადიციათა გადაფასების ტენდენციის გასაანალიზებლად გამოყენებულია „დიდი შექსპირელების“ სერიის XII ტომი (*Great Shakespearians: Joyce, T. S. Eliot, Auden, Beckett*, ed. by Adrian Poole, London: Bloomsbury Publishing, 2014), რომელშიც სისტემურადაა გაანალიზებული შექსპირის ინტერპრეტაცია მე–20 საუკუნის ლიტერატურაში, მისი გავლენა თანამედროვეობის გაგებასა და კულტურულ აღქმაზე. ტ.ს. ელიოტის შესახებ თავში, ეს გავლენა შეფასებულია ორმხრივად, შექსპირი როგორც ელიოტისთვის ტრადიციის უარყოფისა და ამავდროულად მისი შენარჩუნების საფუძველი, მსჯელობა კი ფართო კულტურულ კონტექსტშია მოცემული, რაც საშუალებას იძლევა მოცემული თავის ამოცანები მრავალფეროვნად იყოს განხილული და წარმოჩენილი. ასევე მნიშვნელოვანი წყაროებია ალან ბრაიმერის ვრცელი სტატია "Shakespeare in the Poetry of T.S. Eliot" (1992), გეილ გრინის "Shakespeare's Tempest and Eliot's Waste Land: "What the Thunder Said" (1979) და ლუის მენანდის "T.S. Eliot and Modernity" (1996). ამ ორი ინგლისელი შემოქმედის შორის თეორიული დამოკიდებულების გამოსაკვეთად გამოყენებულია უკვე ხსენებული ტ.ს. ელიოტის ესეების კრებულებიდან კონკრეტულად შემდეგი ესეები: "Hamlet and His Problems" (1919), "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" (1927) და შედარებით უცნობი, 2019 წელს გამოქვეყნებული ესეი "Shakespeares Verkunst" ("Shakespeare's Versification").

კვლევის თავი, რომელიც მიზნად ისახავს ტ.ს. ელიოტის პოეტური და თეორიული დამოკიდებულების გაანალიზებას „მეტაფიზიკური“ პოეზიის მიმართ, მთავარ წყაროდ იყენებს რონალდ შუმარდის რედაქციით გამოქვეყნებულ ნაშრომს *T.S. Eliot: The Varieties of Metaphysical Poetry* (Boston: Mariner Books, 1996), ერთ ტომად შეგროვებულ ელიოტის ანოტირებულ ლექციებს „მეტაფიზიკურ“ პოეზიაზე და მის წარმომადგენლებზე. წყაროში ნათლად არის წარმოჩენილი ლიტერატურული ისტორიისადმი კრიზისული ხედვა და ელიოტის საკუთარი ინტელექტუალური განვითარების ეტაპები. ასევე ანალიზში დამოწმებულია რობერტ მარტინ ადამსის

ესეი "Donne and Eliot: Metaphysicals" (1954) და პიტერ კარპენტერის "Writing/revolution: the Seventeenth Century Taking Liberties: Eliot's Donne" (1993).

რაც შეეხება ნაშრომში გამოყენებულ ბოლო ხუთი წლის განმავლობაში გამოქვეყნებულ სამეცნიერო ლიტერატურას, გარდა პრესტიჟული საერთაშორისო ჟურნალების ცალკეული სტატიებისა, მნიშვნელოვანი წყაროებია რასელ კირკის მონოგრაფია *Eliot and His Age: T. S. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century* (London: Regnery Gateway, 2023), მაუდ ელმანის *The Poetics of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound* (Edinburgh University Press, 2022) და სარა კენედის *T. S. Eliot and the Dynamic Imagination* (Cambridge University Press, 2018).

ნაშრომი შედგება შესავლის, ოთხი თავისა და დასკვნისაგან. ინგლისური მოდერნიზმის ლიტერატურაში რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციის გადაფასების საკითხის დასასმელად პირველ თავში განხილულია ის თეორიული წყაროები და დამოკიდებულებები, რომლებსაც მნიშვნელოვანი გავლენა ჰქონდა როგორც მოდერნიზმის, ისე ტ.ს. ელიოტის პოეზიის განვითარებაზე. მეორე თავი განიხილავს დანტე ალიგიერის ესთეტიკის ასახვასა და გადაფასებას ტ.ს. ელიოტის შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში. მესამე თავში გაანალიზებულია შექსპირის შემოქმედებიდან ნასესხები პოეტური ხატების დანიშნულება ტ.ს. ელიოტის შემოქმედებაში და შექსპირთან დაკავშირებული თეორიული ნაშრომების გავლენა მის პოეტურ ტენდენციებზე. მეოთხე თავი ეთმობა ტ.ს. ელიოტისა და ჯონ დონის შემოქმედების საერთო ტენდენციების გამოკვეთას, მათი საზიარო მსოფლალქმის გაანალიზებას, რაც „მეტაფიზიკური“ ტრადიციის თანამედროვე ასახვის კონტექსტში არის წარმოდგენილი. ნაშრომის ბოლო, დასკვნით თავში შეჯამებულია კვლევის შედეგები. ეს ნაწილი მოიცავს როგორც ელიოტისა და დანტეს, შექსპირის და დონის შემოქმედებასთან დაკავშირებულ კვლევის შედეგად მიღებულ მნიშვნელოვან შედეგებს, ისე ზოგად დასკვნებს დისერტაციის თემატიკასთან მიმართებით.

სადისერტაციო ნაშრომში შეწავლილი კვლევის შედეგები წარდგენილი იყო სხვადასხვა საერთაშორისო კონფერენციაზე და ასევე დაიბეჭდა საერთაშორისო რეფერირებად ჟურნალებსა და ტ.ს. ელიოტის საერთაშორისო საზოგადოების კრებულებში.



## I თავი: რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციის გადაფასება და მოდერნიზმი (საკითხის დასმისთვის)

კულტურის ნებისმიერი ფენომენის გააზრება ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა მთავარ პრობლემას და ამავდროულად, ადამიანთა ცნობიერების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. ფართო გაგებით, კულტურაში იგულისხმება არა ცალკეული შემოქმედებითი აქტი, მაგალითად, როგორცაა ლიტერატურა, არამედ მთლიანად შემოქმედება, როგორც ადამიანის უნივერსალური დამოკიდებულება სამყაროსადმი, რომლის მეშვეობითაც იგი ქმნის და აღიქვამს<sup>4</sup> საკუთარ თავს. კაცობრიობის განვითარების ისტორიაში ყოველი ეპოქის კულტურას გარდამავალი ხასიათი ჰქონდა. ეს პროცესი იმეორებს ჰერაკლიტეს მიერ ჩამოყალიბებულ სამყაროს დიალექტიკური აგებულების იდეას, კერძოდ ის, რომ ყველაფერი, რაშიც ადამიანია ჩართული ექვემდებარება გარდაქმნას<sup>5</sup>. ევროპული კულტურის განვითარებას ხანგრძლივი და მრავალფეროვანი ისტორია აქვს, რომელიც რენესანსული ჰუმანიზმისა და მისი ტრადიციის გადაფასების საკითხის დასმისთვის ორი პირობითი ეტაპის განხილვით შეიძლება დავიწყოთ. პირველი ესაა ევროპის შუა საუკუნეები, წმინდა ნეტარი ავგუსტინედან მოყოლებული, აღორძინების, რენესანსის<sup>6</sup> პერიოდამდე, ხოლო მეორე – რენესანსიდან მოდერნის ხანამდე. პირველი ეპოქა ხასიათდება რელიგიური იდეოლოგიით, მეორე კი – ჰუმანიტურით. მათ შორის არსებული მთავარი განსხვავებაც სწორედ ამ ორი კონცეფციის განსხვავებაა, რომელთა შეპირისპირებაც არა მარტო გადაფასების ტენდენციებს გამოკვეთს კულტურასა და კონკრეტულად, ლიტერატურულ ტენდენციებში, არამედ ცივილიზაციის განვითარების ისტორიას კრიტიკული კუთხიდან გვანახებს.

<sup>4</sup> ამერიკელი ანთროპოლოგის ფრანც ბოასის „კულტურის სათვალის“ თეორიის მიხედვით, ადამიანი სწორედ კულტურული ასპექტით აღიქვამს გარემომცველ სამყაროს, გაუცნობიერებლად ადარებს თავის უცხო კულტურას თავისას და ამგვარი დაკვირვების შედეგად საზღვრავს თავის ქმედებებს.

<sup>5</sup> πάντα ρεί – „ყველაფერი მიედინება“

<sup>6</sup> არსებითად, კულტურული და ინტელექტუალური მოძრაობა, რომელსაც XIV საუკუნეში ფლორენციაში ჩაეყარა საფუძველი და რომელიც მჭიდროდ უკავშირდებოდა საზოგადოებასა და პოლიტიკას XVII საუკუნის პირველ ნახევრამდე. რენესანსი გეოგრაფიული ნიშნით ძირითადად სამი მიმართულებით იყოფა: იტალიური რენესანსი, ინგლისური რენესანსი და ჩრდილოური რენესანსი.

რენესანსული ჰუმანიზმი ჰუმანიტარული აზროვნებისა და მეცნიერებების მიერ მოგვიანებით გამოკვეთილი ტენდენციაა, რომლის საწყისებიც ყველაზე ნათლად ფრანჩესკო პეტრარკას (1304–1374) შემოქმედებაში გვხვდება. მისი აზრით, ხელოვნებისა და ლიტერატურის აღორძინება არა ბაძვით, არამედ წარსულში არსებულ ტრადიციებზე, რენესანსის შემთხვევაში ანტიკურ კულტურაზე ამაღლებით, მათი ახალი ინტერპრეტაციითა და განვითარებით მიიღწევა. პეტრარკა პირველი მოაზროვნე იყო, რომელმაც აქტიურად დაიწყო ადრეული შუა საუკუნეების, როგორც გაუნათლებლობისა და უგუნურების ხანის წარმოჩენა. იგი კულტურული თუ საზოგადოებრივი წინსვლისთვის გადაფასებისა და სახეცვლილი სამყაროსთვის „მორგების“ საჭიროებას პრიორიტეტად მიიჩნევდა. მართლაც, რენესანსი ისტორიკოსების მიერ აღქმულია როგორც შუა საუკუნეებთან ინტელექტუალური წყვეტა. მაგალითად, შვეიცარიელი ხელოვნებათმცოდნე იაკობ ბურკჰარდტი (1818–1897) ნაშრომში "რენესანსის ცივილიზაცია იტალიაში" (1860) ასკვნის, რომ ის კოლექტიური საბურველი, რომელშიც შუა საუკუნეების ადამიანი იყო გახვეული, რენესანსის ხანაში ეტაპობრივად ჩამოიშალა. შუა საუკუნეების ევროპელმა ადამიანმა საკუთარი „მე“ შეიმეცნა და პერსონად ტრანსფორმირდა. ამ ახალი შემეცნების პროცესის ამსახველი მაგალითები კი მხატვრობასა და ლიტერატურაში გვხვდება. მაგალითად, პეტრარკას ტრადიციის გამგრძელებელი, ადრეული ჰუმანიზმის წარმომადგენელი ჯოვანი პიკო დელა მირანდოლა (1463–1498) ტრაქტატში – "ადამიანის ღირსების შესახებ" (1486) – ღმერთის ენით ადამის გმირს ასე მიმართავს:

"ადამ, მე სხვანაირი შეგქმენი, შენ თვითონ უნდა აღმოაჩინო საკუთარი ბუნება, თვითონ იფიქრე, გამოძერწე, იმიტომ, რომ შენ ნებისმიერი რამ შეგიძლია გახდე; შეგიძლია ამაღლდე ანგელოზებამდე, ან დახვიდე დემონებამდე, თავისუფალი ხარ, შენ ხარ უცნაური ქამელეონი, შენს ხელშია ვინ იქნები"<sup>7</sup>.

---

\*გარდა ცალკეული მითითებებისა, დისერტაციაში დამოწმებული ყველა ციტატა და ყველა ლექსის პწკარედი თარგმნილია ნაშრომის ავტორის მიერ

<sup>7</sup> "We have made you a creature neither of heaven nor of earth, in order that you may, as the free and proud shaper of your own being, fashion yourself in the form you may prefer. It will be in your power to descend to the lower, brutish forms of life; you will be able, through your own decision, to rise again to the superior orders whose life is divine." [Mirandola, 2012:5]

მირანდოლას აზრით, ეს თავისუფალი არჩევანი ხდის ადამიანს ღირსეულს. რამდენადაც ადამიანის არსში ყველაფერია ჩადებული, ამდენად მისი სრულყოფილების მიღწევის დონეებს საზღვარი არ აქვს და სწორედ ასეთი აღქმაა ადამიანის რენესანსული აღქმა. ამ შეხედულებას იზიარებს იტალიური პლატონიზმის წარმომადგენელი, ჰუმანისტი მარსილიო ფიჩინო (1433–1499). მის ნაშრომში "პლატონური თეოლოგია" (1482), ადამიანი განხილულია როგორც მიკროკოსმოსი, "anima copula mundi" ანუ შუამავალი ღვთიურ და მატერიალურ სამყაროს შორის, ხოლო ხელოვნების შექმნის უნარი ადამიანის ღვთაებრივი ბუნების ერთ–ერთი ნიშანია [Ficino, 1944:15]. გერმანელი ფილოსოფოსი ოსვალდ შპენგლერი ნაშრომში „ევროპის დაისი“ (1918) რენესანსს „მაღალ კულტურის“ მაგალითად იმოწმებს. მისი თქმით, თუ შუა საუკუნეები თავისი სოციალური და სულიერი განვითარებისკენ სწრაფვით სიმბოლურად გაზაფხულს წარმოადგენდა, აღორძინების პერიოდის სახით მას ზაფხული მოსდევდა, სადაც არსებითი გახდა ინდივიდის მნიშვნელობა. რენესანსის პერიოდის ადამიანი სვამს კითხვას: „ვინ ვარ მე?“, ხოლო შემოქმედი ხაზს უსვამს თავის, ავტორისეულ ავტონომიურობას. მაშინ როცა შუა საუკუნეების საგმირო ეპოსების უმრავლესობას უცნობი ავტორი ჰყავს, რენესანსის ხანაში მხატვრებმა თავიანთ ნამუშევრებზე ხელის მოწერა [Spengler, 1926:123–124] და ავტობიოგრაფიული ხასიათის ტექსტების შექმნა დაიწყეს [Pater, 1901:xi]. ხოლო ევროპული ლიტერატურის ეპოსის ტენდენციას თუ დავაკვირდებით, მაშინ როცა ავტორი ეპოსისა „სიმღერა ნიბელუნგებზე“ (დაახლ. 1200 წ.) უცნობია, 100 წლის შემდეგ, ადრეული რენესანსის პერიოდში დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ ავტორის სახელი არა თუ მოცემულია, არამედ იგი ნაწარმოების მთავარი გმირიც კი ხდება.

რაც შეეხება რენესანსის შემდგომ პერიოდს, იგი უკავშირდება უპირველესად ცოდნის დესაკრალიზაციას. ადამიანი–ღმერთის მიმართება იცვლება ადამიანი–ბუნების მიმართებით. ყალიბდება ე.წ. რაციოცენტრისტული<sup>8</sup> მიმდინარეობები, რისი საბოლოო შედეგიც XVIII საუკუნის განმანათლებლობის მოძღვრებაა, რომელიც აღორძინებისა და რეფორმაციის გაგრძელებად არის

<sup>8</sup> მაგ.: კონტინენტური რაციონალიზმი, სუბსტანციონალიზმი, ემპირიზმი, აგნოსტიციზმი, სკეპტიციზმი...

მიჩნეული. განმანათლებლობის იდეა არის გონების სუვერენობისა და შესაძლებლობების რწმენის პრინციპი. ცოდნის საფუძველზე, ადამიანს შეუძლია ბუნების შეცნობა, ხოლო შემეცნების ერთადერთ წყაროდ ეს ეპოქა გონებას აღიარებდა. თუმცა, მე-19 საუკუნეში გამოვლინდა მკაცრი უკურეაქცია განმანათლებლობის მიმართ. მაგალითად, ჟან ჟაკ რუსოსა და განმანათლებლობის გაკრიტიკებისას ნიცშე ხაზს უსვამდა სამყაროს შეუცნობ არსს: "სამყარო, რომელიც ჩვენ რაღაცაში გვარგია, რომელთანაც ჩვენ დაკავშირებულები ვართ, ყალბია, ვინაიდან არაფერია მასში ხელშესახები, ხელმოსაჭიდი, არამედ მასზე გვაქვს ჩვენი სუსტი დაკვირვებების საფუძველზე შედგენილი კონტურებისა და შეთხზული წარმოსახვების ჯამი; სამყარო მდინარებაშია, ქმნადობაშია, იგი თითქოსდა ხელახალი სიყალბის ქმნაშია ჩართული, რომელიც არასოდეს გადაიქცევა ჭეშმარიტებად: რადგან არ არსებობს ჭეშმარიტება." [Nietzsche, 2000:13]. ნიცშე ასევე წერს, რომ სიცოცხლე როგორც ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური ღირებულება და ფენომენი ვერასოდეს იქნება შესწავლილი, რადგან იგი სრულყოფილად თავის თავს ღირებულებათა გადაფასების პროცესში ავლენს და, შესაბამისად, მუდმივად სხვადასხვანაირია.

მოდერნიზმი, როგორც ზემოთ მოხსენიებული კულტურული და ფილოსოფიური მიმდინარეობების გადაფასება, რთული და არაერთგვაროვანი მოვლენაა, რომელიც მრავალ თეორიულ და ესთეტიკურ თვალსაზრისს მოიცავს. ლიტერატურული მოდერნიზმის მახასიათებლები მეტნაკლებად ყველა მოდერნისტი მწერლის (მიუხედავად მათი რეგიონალური სპეციფიკისა) შემოქმედებაში გვხვდება, იქნება ეს ტ.ს. ელიოტი, თ. მანი თუ უ. ფოლკნერი. თუმცა, მოდერნიზმის ერთ-ერთ ყველაზე გამოკვეთილ და ნიშანდობლივ თავისებურებას სწორედ ევროპულ კულტურულ ტრადიციათა გადაფასებისაკენ სწრაფვა წარმოადგენს. ზოგადად, შემოქმედთა ნებისმიერი ახალი თაობა, რომელსაც ახლებური ესთეტიკური ტენდენციები აქვს, მუდამ ცდილობს უშუალო წინამორბედთა პრინციპების უგულვებელყოფას საკუთარი ხედვის უკეთ დასამკვიდრებლად. მოდერნიზმის შემთხვევაში, ეს ტენდენცია განპირობებული იყო კაცობრიობის კულტურულ ისტორიაში ერთ-ერთი უდიდესი დასასრულის ეტაპით – პროცესი, როდესაც რენესანსული ჰუმანიზმის, მისი მემკვიდრე განმანათლებლობისა და რომანტიზმის ამაღლებული იდეალების დაკნინება მოხდა. ამავე პერიოდში, კერძოდ მე-19 საუკუნის დასასრულთან ერთად,

წარსულს ჩაბარდა ვიქტორიანული ეპოქა – ჰუმანიზმისა და ბურჟუაზიული კეთილდღეობის მქადაგებელი პერიოდი, დასავლურ ცნობიერებაში ჰარმონიულ–ოპტიმისტური განწყობილება კი კრიზისულით ჩანაცვლდა. მწერლობა და ზოგადად ხელოვნება დადგა მეთოდოლოგიური პრობლემის წინაშე, თუ რამდენადაა შესაძლებელი გარესამყაროს ფიზიკურ–მატერიალური აღწერა მაშინ, როდესაც პოზიტივისტურად გაგებული ემპირიული რეალობა არ აღმოჩნდა თვითკმარი და დასრულებული [ბრეგაძე, 2018:8]. ბაძვის, იგივე მიმეზისის პრინციპით გარესამყაროს ასახვა (რასაც რეალიზმი და ნატურალიზმი მიმართავდა) დამახინჯებული და შეუმდგარი ფენომენი გახდა. მე–20 საუკუნის დასაწყისში მოდერნისტი მწერლები უარყოფენ მიმეზისსა და სინამდვილის თანმიმდევრულ ასახვას, ე.წ. ბაძვას. გამოიკვეთა რამდენიმე კრიზისი. პირველ რიგში, სინამდვილის შემეცნების კრიზისი (გარესამყაროს შემეცნება რაციონალური აღქმის ფარგლებს გარეთაა, ადამიანი გაუცხოებულია გარემოს მიმართ), სუბიექტურობის კრიზისი („მე“–ს დეზინტეგრაცია, ადამიანი საკუთარი თავის მიმართაა გაუცხოებული) და ენის კრიზისი (ენასა და ენობრივ ნიშნებს აღარ შეუძლია სამყაროს მოვლენების გამოხატვა და აღნიშვნა). ამ ყველაფერმა ადამიანში და კულტურულ აღქმაში გადაფასება აქტუალური გახადა. წინა ეპოქის პრინციპების უარყოფა მოდერნისტებისთვის ვიქტორიანულ ესთეტიკასთან მკაცრ დაპირისპირებაში გამოიხატა, თუმცა მაღალი მოდერნიზმის<sup>9</sup> შემთხვევაში, მისი წარმომადგენლები არა უბრალოდ რომელიმე კონკრეტული ხანის, არამედ, ფაქტობრივად, მთელი ევროპული კულტურული დანატოვარის ახლებურად გადააზრებას ცდილობდნენ. ეს ერთი შეხედვით მკაცრი და რადიკალური დამოკიდებულება უფრო გასაგები ხდება, როდესაც ვაანალიზებთ, რომ რენესანსიდან მოყოლებული ყველა ფილოსოფია ძირითადად ერთი და იგივეა (ადამიანის აღქმის კონცეფციასთან მიმართებაში) [ჰიუმი, 2019:32]. ნაშრომში „განსჯანი“ ტომას ერნესტ ჰიუმი წერს, რომ რენესანსულ იდეალთა გაბატონებამ ევროპული საზოგადოების ბუნებრივი დეგრადაცია გამოიწვია. საბუნებისმეტყველო მიღწევების შემდეგ, ადამიანმა თავი სამყაროს ცენტრად მიიჩნია და ამის შემდეგ მის

---

<sup>9</sup> ლიტერატურათმცოდნეობაში ტერმინი „მაღალი მოდერნიზმი“ პირველად 1976 წელს გამოიყენეს, თუმცა ბოლო ათწლეულების განმავლობაში ის ირონიულად გამოიყენება როგორც საგანგებოდ გართულებული, ელიტარული და მასობრივი მკითხველოსთვის მიუწვდომელი ლიტერატურის სინონიმი. [Whitworth, 2007:39]

მსოფლადქმეში "სიღრმისა და ინტენსიურობის ადგილი დაიკავა ბრტყელმა და სრულიად უგემოვნო ოპტიმიზმმა, რომელმაც დეგრადაციის პირველი საფეხური რუსოს მოძღვრებაში გაიარა და საბოლოოდ, იმ სიბინძურედ მოგვევლინა, რომელიც, სამწუხაროდ, ჩვენს დღევანდელობას მოიცავს" [ჰიუმი, 2019:48]. რაც შეეხება უშუალოდ ჰუმანიზმის საფრთხეებს, ჰიუმი წერს, რომ "რენესანსული ჰუმანიზმი იმ დაავადების მიკრობს შეიცავს, რომელიც სრულ განვითარებას რომანტიზმში ჰპოვებს", ხოლო როგორც ლიტერატურის განვითარების ქრონოლოგიამ გვაჩვენა, ეს რომანტიზმი გარდაიქმნა ვიქტორიანულ ესთეტიკად, რასაც ასე აგრესიულად უპირისპირდებოდნენ მოდერნისტები.

მაღალი მოდერნიზმის წარმომადგენლები აღორძინებისა და განმანათლებლობის „ბუნებრივ ადამიანს“ რადიკალურად ნეგატიურად აღიქვამენ. ასეთი დამოკიდებულება იმის მიმართ, რაც საუკუნეების განმავლობაში გაიდებულ იყო, ევროპის კულტურისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების კრიზისით იყო გამოწვეული. ეს სოციალური კატასტროფა სხვადასხვა წყაროდან მომდინარეობდა: ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, დარვინიზმის თეორიები, იმპერიალიზმი<sup>10</sup> და, რაღა თქმა უნდა, მსოფლიო ომი. შესაბამისად, მოდერნისტების ნამუშევრები ერთი მხრივ შეგვიძლია იმ კრიზისული ისტორიული სიტუაციის პასუხად აღვიქვათ, რომლის ერთ–ერთი მთავარი გამომწვევი მიზეზიც რენესანსული ჰუმანიზმის არამდგრადი და გაიდებულ ადამიანის კონცეფცია იყო. თუმცა, მეორე მხრივ, საყურადღებოა, რომ ომიც და მოდერნიზმიც მსგავსმა მიზეზებმა გამოიწვია – შეიძლება ითქვას, რომ რენესანსის პერიოდიდან მოყოლებულმა კულტურულმა ქვემოსვლამ, ზოგად ადამიანურ ღირებულებათა ნიველირებასთან ერთად, ხელოვნებაში – მოდერნიზმის, პოლიტიკაში კი პირველი მსოფლიო ომის სახე მიიღო. დიდმა ომმა და მსოფლიო წესრიგის საბოლოო დარღვევამ ცხადპყო ის ადამიანური დეზინტეგრაცია, რომელიც მე–20 საუკუნის ყველა სფეროში გამოიკვეთა.

ვირჯინია ვულფი ესეში მისტერ ბენეტი და მისის ბრაუნი (1924) წერს, რომ – "ადამიანის ბუნება შეიცვალა. ადამიანთა შორის ურთიერთობები შეიცვალა –

---

<sup>10</sup> ამ და მსგავსმა მოდერნიზაციის პროცესებმა და ამავე პერიოდში გავრცელებულმა მატერიალისტურმა მსოფლმხედველობამ ყოფიერებისა და ცნობიერების ის დესაკრალიზაცია გამოიწვია, რასაც ნიცშე „ღმერთის სიკვდილს“ უწოდებს.

ურთიერთობა ბატონსა და მსახურსა, ცოლსა და ქმარს, მშობლებსა და შვილებს შორის. ხოლო როდესაც ადამიანებს შორის ურთიერთობები იცვლება, ამავდროულად ცვლილებებია რელიგიაში, ქცევასა, პოლიტიკასა და ლიტერატურაში."<sup>11</sup> [Woolf, 1924:2-3]. ამ ცვლილების ერთი მაგალითია ის, რომ რენესანსული ჰუმანიზმის იდეებით „გამოკვებოი“, ყველასგან უპირატესად მიჩნეული ადამიანი ის ადამიანი გახდა, რომელმაც მე-20 საუკუნის მსოფლიო ომების მყარი ნიადაგი მოამზადა. სწორედ ასეთი პიროვნების დეზინტეგრაციისა და კონფლიქტური სახის წარმოჩენითაა მოდერნისტული ლიტერატურა დაინტერესებული. ყალბი სრულყოფილებით მიღწეულ მთლიანობას კრიზისული იდეალები არღვევს და მოდერნიზმის გმირები, იქნება ეს ჯ. ჯოისის ლეოპოლდი, ვ. ვულფის კლარისა, თუ ტ.ს. ელიოტის სუინი, რენესანსული ჰუმანიზმის დეგრადაციის მაგალითებად არიან წარმოჩენილნი. მათზე დაკვირვებით, ადამიანები არ არიან ბუნებრივად კეთილშობილები და არც ცივილიზაციის პროგრესისკენ მიმართულნი. ჰუმანიზმთან მოდერნისტული დაპირისპირების თანახმად, ის რაციონალობა, რომელიც განმანათლებლობის ისტორიული პროგრესის იდეალს ეფუძნება, სხვა არაფერია თუ არა მითი. ამგვარი „ანტი-ჰუმანიზმი“ უშვებს იმას, რომ შესაძლებელია ირაციონალურმა გადაწონოს რაციონალური და ქრონოლოგიური წინსვლა სულაც არ ნიშნავს რეალურ პროგრესს. მოდერნიზმის პერსონაჟები საკუთარ ირაციონალურ ანთროპოლოგიურ არსსა და არაცნობიერის წიაღიდან წამოსულ სწრაფვებს ექვემდებარებიან და შედეგად, ვერ დგამენ ეთიკურ ნაბიჯებს. ადამიანი (შესაბამისად, პერსონაჟი) ზემოთ მოხსენიებული კონფლიქტების არეალში აღმოჩნდება და მისი როგორც სამყაროსთვის საზრისის მიმნიჭებელი მნიშვნელობა ქრება. „გადაფასებული“ რენესანსის პიროვნებისა და პერსონაჟის მახასიათებლები მოდერნისტულ ლიტერატურაში შემდეგი თემებითაა მოცემული: გარდაუვალი აღსასრული, ეგზისტენციალური შიში, კომუნიკაციის შეუძლებლობა, სიკვდილის ესთეტიკა, გაუცხოება, ეროსისა და თანატოსის დიქოტომია და ა.შ. ხშირად ვხვდებით ლპობის, სიკვდილის, პათოლოგიის, ავადმყოფობის, ბუნების კატაკლიზმების ტოპოსებს და ასეთ სამოქმედო სივრცეში პერსონაჟები ავადმყოფებად, ფსიქიკურად

---

<sup>11</sup> "human nature changed...All human relations have shifted—those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature. " [Woolf, 1924:2-3]

აღზნებულებად, მელანქოლიკებად და გაუცხოებულებად არიან გამოყვანილნი. გაუცხოებულები არიან ფ. კაფკას, რ. მუზილის, ჰ. ბროხის, ჯ. ჯოისის ცნობილი პროტაგონისტები. ადამიანის სახე, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ანთროპოცენტრისტული არსით იყო წარმოდგენილი, მე–20 საუკუნეში გაუცხოებული, დისოცირებული, იდენტობადაკარგული და კრიზისულია.

ამრიგად, აღორძინების ეპოქის იდეოლოგიამ და მასზე დაყრდნობით, განმანათლებლობამ წამოაყენა ადამიანის აპრიორულობის იდეა, რაც გულისხმობდა მუდამ ჰარმონიულ, რაციონალურ ადამიანს და მის გამოცხადებას სამყაროს ცენტრად. ამ ანთროპოცენტრიზმს მე–19 საუკუნეში დაუპირისპირდა პოზიტივიზმი (დარვინი, ნიცშე, ფროიდი...), რომელმაც თავისებურად წარმოაჩინა იდეალისტური, მყარი სუბიექტურობის ნაკლოვანებები. მოდერნიზმის ეპოქაში კი დეჰუმანიზაციისა და დესაკრალიზაციის პროცესებმა საბოლოოდ დაასრულა ე.წ. მყარი სუბიექტურობა (rigid subjectivity), რომელსაც რენესანსული ჰუმანიზმის წიაღში ჰქონდა მთავარი ღირებულებები და მკაცრად განსაზღვრული ეთიკური პრინციპები. ამის ნაცვლად, აღნიშნულ ეპოქაში ე.წ. „მე“–ს რღვევა მიმდინარეობს. მოდერნიზმი, ფაქტობრივად, ადამიანის კონცეფციის დეზინტეგრაციით მკაცრად უპირისპირდება როგორც ჰუმანიზმის ანთროპოცენტრულ ისე განმანათლებლურ იდეოლოგიას. მე–20 საუკუნის ადამიანი/გმირი არა თუ წარმართავს თავის ცივილიზაციას, არამედ თვითონ იშლება ეგზისტენციაში და სრულიად ექვემდებარება გარესამყაროს, ყოფიერებას, ისტორიული პროცესის არაპროგნოზირებად არსს<sup>12</sup>.

რაც შეეხება ამ სიტუაციიდან გამოსავალს, ტ.ე. ჰიუმი, ო. შპენგლერი, ნ. ბერდიაევი და სხვა ე.წ. კრიზისული ხანის მოაზროვნეები აქცენტს შუა საუკუნეების რელიგიურ ორიენტაციაზე აკეთებდნენ: "ჭეშმარიტი სულიერი კულტურა, რომელმაც დაასრულა თავისი რენესანსული პერიოდი და ამოწურა თავისი რენესანსული პათოსი, უნდა დაუბრუნდეს შუა საუკუნეების – არა ბარბაროსული, არამედ კულტურული შუა საუკუნეების – რელიგიური მსოფლალქმის ზოგიერთ საწყისებს" [Бердяев, 1922:56]. ეს ერთი შეხედვით რელიგიური დამოკიდებულება, საკუთრივ რწმენას არ ეხება. არამედ, როდესაც მხატვრულ შემოქმედებაში რელიგიური განცდის სიმძაფრე იქნება, ასეთი

<sup>12</sup> "სამყაროს ძირითადი მახასიათებელი უკუნითი უკუნისამდე არის ქაოსი, სამყარო მოკლებულია წესრიგს, გააზრებულ დაგეგმვას, ფორმას, სიბრძნეს და მშვენიერებას, როგორც ამას ჩვენი ესთეტიკი და ესთეტიკოსები იტყოდნენ" [Nietzsche, 2000:467]



ექსპრესია გამოხატავს სტაბილურ, აბსოლუტურ ფასეულობებს. ამას ეხმიანება ტ.ს. ელიოტისეული მთელი რენესანსისშემდგომი ინგლისური პოეზიის დიფერენციაცია, რომლის მიხედვითაც, მეტაფიზიკოს პოეტთა შემდეგ პოეზიამ „აზრის განცდათ ქცევის“ თვისება დაკარგა და მოდერნისტული პოეზიის მთავარი ამოცანა „გაერთიანებული მგრძნობელობის რღვევა“ გახდა. ტომას ელიოტისთვის რენესანსული ჰუმანიზმის დეკონსტრუქცია და აღორძინების ტრადიციათა გადაფასება ერთ–ერთი საშუალებაა, რომლითაც იგი ჰიუმის, შპენგლერის, ნიცშეს, ბებიტის და სხვა კრიზისული ხანის მოაზროვნეების თეორიულ დაკვირვებებს თავის პოეზიას არგებს.

ელიოტი „გამოსავალს“ ასევე ტრადიციაში ხედავს. მისი მიზანია წარსული ლიტერატურული გამოცდილების პეტრარკასეული გააზრება, თუმცა, ბუნებრივია, ორიენტირი ის კულტურული ეპოქები და მიმდინარეობებია, რომლებშიც არ გვხვდება რეალიზმის ფარგლებში მოქმედი მიმეზისის პრინციპი. სწორედ ამით აიხსნება მოდერნისტების მიერ ბაროკოს ხანის პოეტოლოგიური ტრადიციის ორიენტირად აღება.

საბოლოოდ, მოდერნისტული ნაწარმოები ტრანსფორმაცია გახდა იმ აზრობრივი ჰუმანისტური სისტემისა, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში შემეცნებით ღირებულებას ატარებდა და სანაცვლოდ, მან ახალი, ჩამოყალიბებული მხატვრული სისტემის სახე მიიღო. ტ.ს. ელიოტის შემოქმედება კი მთელი ამ თეორიული პროცესისა და გავლენების კონკრეტულად წარმოჩენის ერთ–ერთი ყველაზე ნათელი მაგალითია.

## II თავი: დანტე ალიგიერის ესთეტიკის ასახვა და გადაფასება ტ.ს.

### ელიოტის შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში

დანტე ალიგიერის შემოქმედების შესწავლა და განმარტება XIV საუკუნეში უკვე წარმოადგენდა ინტელექტუალური საქმიანობის ერთ–ერთ გამორჩეულ სფეროს. „ღვთაებრივი კომედიის“<sup>13</sup> კომენტატორები მიზნად ისახავდნენ ხალხური იტალიური ენის ათვისებისა და პოეტის მიერ გამოყენებული ლინგვისტური მასალის საყოველთაო რეცეფციის ხელშეწყობას. საინტერესოა, რომ ე.წ. პრეჰუმანისტებისთვის და შემდგომ ჰუმანისტებისთვის დანტე იყო უპირველესად „ფილოსოფოსი“ და არა პოეტი. შესაბამისად, ჰუმანისტთა წრეში მისი პოემისადმი დამოკიდებულება წინააღმდეგობრივი იყო. ერთი მხრივ, შეიმჩნეოდა აშკარა გავლენა მე–15, მე–16 საუკუნის პოეზიაზე, თუმცა ამავდროულად მას დაუხვეწავი და უხეში ხასიათის გამო ხშირად აკრიტიკებდნენ<sup>14</sup>. ხოლო შემდეგ საუკუნეში ესთეტიკური თვალსაზრისით, ბაროკოს მკაცრად განსაზღვრული სტილის წიაღში, დანტეს პოპულარობა საგრძნობლად დაეცა<sup>15</sup>, იმდენად რომ 1596–1702 წლების მონაკვეთში, „კომედია“ სულ რაღაც სამჯერ გამოიცა ბეჭდურად და არც ერთი კომენტარი არ დამატებია [ლადარია, 2021:XXVI]. ფაქტობრივად, მისი რეპუტაციის საკითხი მნიშვნელოვნად არ შეიცვალა, სანამ ადრეული აღორძინების პოეტით ინგლისურენოვანი სამყარო არ დაინტერესდა: მილტონი, ბაირონი, დანტე გაბრიელ როსეტი და ა.შ. თუმცა, ლიტერატურათმცოდნეობაში და კონკრეტულად დანტეს კრიტიკაში აქსიომას წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ თანამედროვე კულტურაში დანტე ალიგიერის როგორც გენიისა და პოეზიის მეტრის სახელის დამკვიდრება ტომას სტერნზ ელიოტის ესეების

<sup>13</sup> დისერტაციაში შემდგომ მოხსენიებული როგორც „კომედია“

<sup>14</sup> მაგალითად, 1525 წელს აღორძინების პერიოდის ლიტერატურის თეორეტიკოსმა პიეტრო ბემბომ (1470-1547) გამოაქვეყნა კრიტიკული ტრაქტატი „ხალხური ენის პროზა“ (*Prose dell' volgare lingua*), რომელშიც ავტორი აცხადებდა, რომ დანტეს სტილი გაუგებარი, ენი კი დაუხვეწავი და მოპარული იყო პროვანსულიდან. იგი „კომედიაზე“ ზემოთ აყენებდა პეტრარკას კანცონებს *Rerum vulgarium fragmenta* [Ciabattini, 2022:947]

<sup>15</sup> მე-17 საუკუნის იტალიელი ესთეტი ფრანჩესკო ფულვიო ფრუგონი წერს: "არა მგონია ვცდებოდე, თუ ვიტყვი, რომ უფრო მეტად ვაფასებ ვიდალის, სანტინელის, ჩამპოლის, ტესტის ოდებიდან ერთ სტროფს, ვიდრე დანტეს მთელ 'კომედიას' " [ლადარია, 2021:XXVI]

კრებულებთან და პოეზიასთან არის დაკავშირებული. 1910–1920–იანი წლებიდან „კომედიის“ მიმართ იმდენად გაიზარდა კულტურული ინტერესი, რომ დანტემ ახალი ევროპული ლიტერატურის ერთ–ერთი საკვანძო ფიგურის ფუნქცია შეიძინა. ზემოხსენებული ახალი, პატივისცემითა და გაცემით სავსე დამოკიდებულება ელიოტის სიკვდილის შემდეგ უფრო გაძლიერდა. მისი გარდაცვალების წელს ევროპის კულტურული და აკადემიური საზოგადოება განსაკუთრებულ მოვლენას, დანტე ალიგიერის დაბადებიდან 700 წელს აღნიშნავდა. „ნიუ იორკ თაიმზის“ სტატიაში „დანტეს სასწაული“ ვკითხულობთ, რომ პოეტის შემოქმედების პოპულარიზებისა და გადაფასების ახალი ტალღა სწორედ 1965 წელს პანდემიისავით თავს დაატყდა მთელ მსოფლიოს [Slonim, 1965:6]. გარდა იმისა რომ ასობით იტალიური ქალაქი და სოფელი აქტიურად ატარებდა სხვადასხვა სახის ლექციებს<sup>16</sup>, გამოფენებსა და კონცერტებს, ეს პერიოდი დანტეს შესახებ გამოქვეყნებული მონოგრაფიებისა და კრიტიკის რაოდენობრივად ყველაზე პროდუქტიულ მომენტად ითვლება ლიტერატურათმცოდნეობაში [Pacifci, 1966:405]. მიუხედავად უამრავი ბიოგრაფიული, ერთი შეხედვით საბედისწერო კავშირისა, რომელიც არა მარტო ევროპის, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიის ამ ორ უდიდეს წარმომადგენელს შორის არსებობს, დანტესა და ელიოტის კავშირი ბევრად უფრო ხელშესახები იყო და ამ ფაქტს უდიდესი ყურადღება დაეთმო ხსენებული ღონისძიებების დროს. იტალიელმა აკადემიკოსმა პიერ ფრანჩესკო ლისტრიმ დანტეს წლისთავის მთავარი ღონისძიება ფლორენციაში სწორედ იმის ხაზგასმით დაიწყო, რომ 1965 წელს დანტესადმი მიძღვნილ ყველა ლექციასა თუ კონფერენციას, რომელიც იდეაში წმინდად იტალიურ მოვლენასა და კულტურულ მემკვიდრეობას აღნიშნავდა ამავე ქვეყანაში, ელიოტის ჩრდილი დაჰყვებოდა [Listri, 1965:2]. მალევე თავის ცნობილ ეპიტაფიაში ეზრა პაუნდმაც გაუსვა ხაზი იმ განსაკუთრებულ კავშირს, რომელიც საკუთარ მეგობარსა და დანტეს შორის იყო:

"ის [ელიოტი] ნამდვილი დანტესეული ხმა იყო – არასათანადოდ დაფასებული და იმაზე მეტის ღირსი, რაც მე მისთვის ოდესმე გამიკეთებია. დიდი იმედი მქონდა ვნახავდი და

<sup>16</sup> 20 აპრილს ფლორენციაში, პალაცო ვეკიოში ჩატარებული საერთაშორისო კონგრესი (Congresso Internazionale di studi Danteschi) ელიოტის მოხსენებით უნდა გახსნილიყო და პოეტს ასოციაციისგან საპატიო ჯილდოც უნდა მიეღო [Higgins, 1970:129]

ჯორჯო ჩინის ფონდის მიერ ორგანიზებულ დანტეს ღონისძიებაზე იქნებოდა, თუმცა ვენეციის მაგივრად უესტმინსტერის სააბატოშია. მიუხედავად ამისა, საკუთარ კერაზე ცეცხლის ალი უგიზგიზებს, მაინც იგრძნობა სიახლოვე.<sup>17</sup>

[Pound 1966:89].

კერა და ცეცხლი, რომელზეც პაუნდი საუბრობს, უესტმინსტერის სააბატოში ელიოტის მემორიალური საფლავის ქვაზე გაკეთებულ წარწერას ეხება ("The communication of the dead is tongued with fire beyond the language of the living"<sup>18</sup> [Eliot, 1999:207]), რაც თავის მხრივ „ოთხი კვარტეტიდან“ აღებული ციტატაა და გარდა ტრანსცენდენტური სამყაროს არსებობის სიმბოლური გამოხატვისა, „კომედიის“ რეფერენციას წარმოადგენს. სწორედ ამ „სიახლოვეს“ უსვამს ხაზს პაუნდი, რომელიც დანტესთან პოეტის კავშირის ბოლო ფიზიკური ნიშნით, საფლავის ქვით დასრულდა.

ტომას ელიოტის შემოქმედების ცენტრალური მახასიათებელი სხვადასხვა კულტურული ეპოქის ესთეტიკისა და დიდი წარმომადგენლების ახლებურ, მოდერნისტულ ტრადიციად გარდაქმნა და გაერთიანებაა. მიუხედავად ამისა, დანტესთან დამოკიდებულება განსაკუთრებული შემთხვევაა და განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაეთმოს. თემურ კობახიძის აზრით, მთელი თავისი პოეტური კარიერის განმავლობაში, ელიოტი დანტეს უფრო სერიოზულად ეკიდებოდა, ვიდრე ნებისმიერ სხვა ხელოვანს თუ მოაზროვნეს [კობახიძე, 2015:36]. ამ შეხედულებას იზიარებს, შეიძლება ითქვას, ყველა დამწყები თუ სერიოზული მკვლევარი ელიოტისტიკაში. ასეთი თავდაჯერებულობა ამ თამამ აზრთან მიმართებაში განპირობებულია არა მხოლოდ აშკარა დანტესეული გავლენით პოეტის შემოქმედებაზე, არამედ თავად ელიოტით, რომელიც მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის განმავლობაში უამრავჯერ აღნიშნავდა თუ რამდენად დიდი როლი ითამაშა დანტემ, როგორც მოაზროვნემ, თეორეტიკოსმა და ხელოვანმა თავის პოეტურ განვითარებაში.

---

<sup>17</sup> "His was the true Dantescan voice - not honoured enough, and deserving more than I ever gave him. I had hoped to see him in Venice for the Dante commemoration at the Giorgio Cini Foundation - instead Westminster Abbey. But, on his own hearth, a flame tended, a present still felt" [Pound 1966:89].

<sup>18</sup> გარდაცვლილთა კომუნიკაცია ცოცხალთა ენის მიღმა აღმოსილია.

ელიოტის პირველად დანტეთი დაინტერესება ჰარვარდში სტუდენტობის წლებთანაა დაკავშირებული. ესპანელ-ამერიკელი ფილოსოფოსი ჯორჯ სანტაიანა ერთ-ერთ ინტერვიუში იხსენებს სტუდენტ ელიოტს ჰარვარდის უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდიდან<sup>19</sup> – "ვერ გეტყვით ჩემი სტუდენტებიდან ყველაზე სახელმოხვეჭილი ის [ელიოტი] არის თუ არა...მაგრამ ელიოტმა დანტე ჩემგან გაიგო, "სამი ფილოსოფოსი პოეტიდან"<sup>20</sup> და გონებაში ჩარჩა... მაშინვე შევამჩნიე, რომ ბრწყინვალე სტუდენტი იყო, მაგრამ არ ვმეგობრობდით, არც აუდიტორიის გარეთ ვიცნობდი და არც მაშინ მქონია კონტაქტი, როცა გაიზარდა <sup>21</sup>" [McCormick, 1988:415]. მიუხედავად ამ პერიოდში სანტაიანას და ცალკე დანტეს სისტემატური მოხსენიების პირად კორესპონდენციაში, ელიოტი გაურბის დაზუსტებას, თუ როდის და რა ვითარებაში გაეცნო „კომედიას“, თითქოს სურს ეს მნიშვნელოვანი „შეხვედრა“ იდუმალ გამოცხადებად დატოვოს. ერთი წყაროდან თუ მეორედან, ელიოტი დანტეს პირველად საუნივერსიტეტო სივრცეში ეზიარა, რაც სიმბოლურია, ვინაიდან ჰარვარდს მთელ ქვეყანასა და ევროპაშიც კი იტალიელი პოეტის შესწავლის ერთ-ერთი ყველაზე სახელგანთქმული ცენტრი ჰქონდა<sup>22</sup>. პირადი წერილებიდან ვიგებთ, რომ 1910–1911 წლებში საფრანგეთში მყოფი ოცდაორი წლის ელიოტს არა მარტო ბოლომდე ჰქონდა წაკითხული დანტეს პოემა, არამედ „კომედიის“ პატარა ზომის გამოცემას ჯიბით ყოველთვის თან ატარებდა. როგორც ჩანს, მისთვის ეს ყოველდღიურობის ნაწილი იყო და კონრად აიკენის ცნობის მიხედვით, „უნაყოფო მიწაზე“<sup>23</sup> მუშაობის დროსაც იგივე წიგნი ერთგულად დაჰქონდა თან [Aiken, 1968:52].

---

<sup>19</sup> პროფესორი სანტაიანა ბაკალავრიატის საფეხურზე ელიოტს თანამედროვე ფილოსოფიის ისტორიის კურსს უკითხავდა (1907-1908), ხოლო მაგისტრატურაზე ისტორიის ფილოსოფიას (1909) [Brooker, 2014,102]

<sup>20</sup> სანტაიანას ადრეული ნაშრომი ლუკრეციუსზე, დანტესა და გოეთე, რომელთაგან თითოეულს განიხილავს დასავლური ფილოსოფიის ძირითადი სპეკულაციური სისტემების სამ მთავარ წყაროდ.

<sup>21</sup> "I cannot tell you if he was my most illustrious one...but Eliot got Dante through me, through my *Three Philosophical Poets*, and Dante stuck with him... I noticed at once that Eliot was first rate, but we weren't friends and I never saw him outside of the class room...I never met him after he grew up" [McCormick, 1988:415].

<sup>22</sup> ეს ტრადიცია პოეტმა და პროფესორმა ჰენრი უორდსუორთ ლოგფელომ დაიწყო, პირველმა ამერიკელმა, რომელმაც „ღვთაებრივი კომედია“ სრულად თარგმნა ინგლისურ ენაზე (1867)

<sup>23</sup> პოემა ქართულად ასევე ცნობილია „ბერწი მიწის“ სახელწოდებით (1986 წლის „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაბეჭდილი ოთარ ჩხეიძის მიერ შესრულებული თარგმანი). თუმცა, ნაშრომში გამოყენებული იქნება ზვიად რატიანის თარგმანი, რომლის გამოყენებასაც ასევე უპირატესობას ანიჭებდა ტ.ს. ელიოტის მკვლევარი თ. კობახიძე.

დანტეს პირველი ოფიციალური მოხსენიება 1920 წლის 2 აპრილით თარიღდება, სტატიაში „დანტე, როგორც სულიერი ლიდერი“ (“Dante as a Spiritual Leader”) – “ვფიქრობ, ასეთი სიდიდის საკითხზე ჩემი აზრი ტრივიალურია. მე დანტეს წინაშე დამდაბლებულად ვგრძნობ თავს – თითქოს მხოლოდ ისღა დამრჩენია, რომ ვუცქირო და ჩუმად ვიყო<sup>24</sup>.” [Eliot, 1950:132]. ამავე წელს გამოქვეყნდა კრიტიკული კრებული „საღვთო ტყე“, რომელშიც დანტეზე დაწერილი სამი ესეიდან პირველი („დანტე“) შევიდა. აქ ავტორის ერთ–ერთი მთავარი არგუმენტი ისაა, რომ "დანტე წარმოგვიდგენს ყველაზე ყოვლისმომცველ და მოწესრიგებულ ემოციებს, რაც კი ოდესმე არსებულა მწერლობაში<sup>25</sup>" [Eliot, 1950:168]. ელიოტისთვის მთავარ არგუმენტს წარმოადგენს იდეა, რომ „კომედია“ ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეიძლება ალეგორიის სათანადოდ გამოყენებით ფილოსოფიური საზრისი ემოციის ლირიკულ გამოხატვას შეერწყას. ამას მოჰყვა 1926 წლის ლექციათა კურსი კემბრიჯის უნივერსიტეტში, რომლის განმავლობაში არა ერთხელ იყო ინტერესის საგანი დანტეს "მვირფასი, მარტივი და ეკონომიური სტილი, რომელიც ერთი შეხედვით განმეორებითი და მონოტონური ჩანს, თუმცა დაკვირვების შემდეგ ნახავთ, რომ ყველა ფრაზა წინა თქმულს უფრო გასაგებს ხდის, არც ერთი სიტყვა არ არის ზედმეტად დახარჯული<sup>26</sup>" [Eliot, 1993:103]. მიუხედავად იმისა, რომ კურსი „მეტაფიზიკოს“ პოეტებს ეხებოდა, ელიოტი დანტეს ყველა შემოქმედს შორის გამოარჩევდა: დანტე და მისი ექსპოზიციური ნიჭი<sup>27</sup> იყო მაგალითი იმისა, თუ როგორი „მეტაფიზიკური“ პოეზიისთვის უნდა მიეღწიათ მოდერნისტებს. ნათელია, რომ ამ პერიოდში პოეტი დანტეს უკვე მიიჩნევს როგორც გადაფასების ტენდენციის მაილუსტრირებელ ერთ–ერთ მთავარ ინსტრუმენტს მოდერნისტულ პოეტიკაში. ხოლო, უკვე რიგით მეორე, 1929 წლის ვრცელ ესეში<sup>28</sup> ელიოტი დანტესეულ ალეგორიას უნივერსალურ ევროპულ მეთოდს უწოდებს და წერს, რომ „კომედიის“ კითხვისგან სიამოვნების

---

<sup>24</sup> "I feel that anything I can say about such a subject is trivial. I feel so completely inferior in his presence - there seems really nothing to do but to point to him and be silent" [Eliot, 1950:132]

<sup>25</sup> "Dante's is the most comprehensive, and the most ordered presentation of emotions that has ever been made." [Eliot, 1950:168]

<sup>26</sup> "Dear, simple, and economical style: Repetitious and monotonous it may seem. But on examination you may find that every phrase makes what went before it a little more intelligible, there is not a word wasted." [Eliot, 1993:103].

<sup>27</sup> "the gift of exposition [and] the gift of incarnation" [Eliot, 1993:100].

<sup>28</sup> ასევე დასათაურებული როგორც „დანტე“

მიღება განგრძობითი პროცესია, ხოლო დანტე იმის ნათელი მაგალითია, რომ "ნამდვილი პოეზია მკითხველთან კავშირს ტექსტის ბოლომდე გაგებამდე ამყარებს"<sup>29</sup> და "პირველადი შთაბეჭდილებები ცოდნის გაღრმავებასთან ერთად მძაფრდება"<sup>30</sup>. [Eliot, 1972:81–82]. 1950 წლის 4 ივლისს ელიოტი ლონდონში იტალიური ინსტიტუტის ღონისძიებაზე საპატიო სტუმარი იყო და მისი მოხსენება დანტეზე ბოლო, მესამე ესეის სახით მალევე გამოქვეყნდა, სათაურით – „რას ნიშნავს დანტე ჩემთვის“, რაც, ვფიქრობ, ერთ–ერთი ყველაზე გამორჩეული საჯარო პატივის მიგებაა ერთი დიდი ხელოვანისგან მეორეს მიმართ. კარიერის დასასრულს, პოეტი ამაყად აღიარებს, რომ დანტეს გავლენას ორმოცი წლის შემდეგაც აქტიურად განიცდის, ვინაიდან რენესანსის პოეტმა მას ასწავლა, რომ "პოეტი უნდა იყოს საკუთარი ენის მსახური და არა ოსტატი"<sup>31</sup> [Eliot, 1950:133], რომ იგი ვალდებულია გააფართოვოს რეალობისა და გამოცდილების საზღვრები, რათა მკითხველს და ზოგადად ლიტერატურას ემოციებისა და აღქმის ბევრად უფრო ფართო დიაპაზონი მიეცეს. ელიოტის აზრით, თუ შეიძლება, რომ პოეზიას რაიმე ფუნქცია დავაკისროთ, მისი ერთ–ერთი მთავარი ამოცანა მგრძობელობის გამრავალფეროვნება, ადამიანის ცნობიერების საზღვრების გაფართოება და „გამოუთქმელის გამოხატვაა“. პოეტური იდიომის ერთიანობა და უნივერსალურობა მისთვის ორი ფუნდამენტური კონცეფციაა და ყველაზე ნათლად ეს პრინციპები ევროპული ლიტერატურის ისტორიაში ადრეული რენესანსის ესთეტიკიდან და უფრო კონკრეტულად, დანტეს შემოქმედებიდან შემოდის. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი მისი კარიერის განმავლობაში ელიოტის მთავარი ლიტერატურული და ფილოსოფიური საზრუნავი ინტელექტსა და ემოციებს შორის ბალანსის პოვნა იყო [Kirk, 2003:37-38]. დიდი კულტურული კრიზისისა და გაყოფის ერთ–ერთ მთავარ მიზეზადაც პოეტს ამ ორი მახასიათებლის დეზინტეგრირებული წარმოდგენა მიაჩნდა. ხოლო დაკარგული ერთიანობისა და სისრულის აღდგენის მცდელობები ჩანს მისი კარიერის საწყისი ეტაპიდან სიცოცხლის ბოლომდე, ანუ ადრეული ლექსებიდან, როგორცაა „პრელუდიები“, „ოთხ კვარტეტამდე“. ხოლო წარსული ლიტერატურული ტრადიციისა და პრინციპების გადაფასება ის

---

<sup>29</sup> "Genuine poetry can communicate before it is understood" [Eliot, 1972:81]

<sup>30</sup> "The impression can be verified on fuller knowledge" [Eliot, 2015:701]

<sup>31</sup> , "The whole study and practice of Dante seems to me to teach that the poet should be the servant of his language, rather than the Master of It. " [Eliot, 1950:133]

დიალექტიკური ინსტრუმენტი იყო, რომელიც ელიოტისთვის უნივერსალური პოეტური იდიომის შემუშავებაში და მოდერნისტული მგრძნობელობის ჩამოყალიბებაში მთავარ როლს ასრულებდა.

მე-20 საუკუნის პოეზიას ახალი მოთხოვნები ჰქონდა და ეს პირველ რიგში, რიტორიკისგან გათავისუფლება იყო. რიტორიკა ამ კონტექსტში შეიძლება გავიგოთ როგორც არაავთენტური და არაუნივერსალური ენა [Moody, 1994:75]. ამიტომ, ერთ-ერთ ხერხად ელიოტი დანტეს ვიზუალურ წარმოსახვასა და მიგნებებს იყენებს, მის "გამაოგნებელ ეკონომიურობასა და ენის პირდაპირობას" როგორც თანამედროვე კრიზისული ესთეტიკის საშენ მასალას – "რა თქმა უნდა, მე ვისესხე მისგან [დანტესგან] სტრიქონები, რათა თავიდან შემექმნა, უფრო სწორად, მკითხველის გონებაში გამეღვიძებინა დანტესეული სცენები და ამით დამემყარებინა კავშირი შუა საუკუნეების ჯოჯოხეთსა და თანამედროვე ცხოვრებას შორის"<sup>32</sup> [Eliot, 1950:128].

ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ ელიოტი მკაცრად ეწინააღმდეგებოდა ფილოსოფიური პოეზიის იდეას. ესეიმი „პოეტური დრამის შესაძლებლობა“ იგი ასკვნის, რომ მხატვრულმა ნაწარმოებმა „უნდა ჩაანაცვლოს ფილოსოფია“ და არა განასახიეროს იგი. პოეტის აზრით, მაგალითად, გოეთე „ზედმეტად ფილოსოფოსი“ იყო, ხოლო ტენისონი და ბრაუნინგი მის დამდაბლებულ ვარიანტებს წარმოადგენდნენ. ელიოტისთვის ფილოსოფია უკავშირდებოდა თეორიული სპეკულაციების ექსპოზიციას, ხოლო პოეზიას უნდა შეძლებოდა სიტყვებით ხედვის გამოხატვა. მიუხედავად ამისა, მან, როგორც ფილოსოფიის სტუდენტმა, იცოდა, რომ პოეზიას სჭირდებოდა ფილოსოფიური მხარდაჭერა, საფუძველი, რათა „გამძლე“ ყოფილიყო [Patea, 2011:19]. "სრულყოფილი ხელოვნების წარმოშობისთვის", წერს ელიოტი, "უნდა არსებობდეს ერთგვარი თანამშრომლობა ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის" [Eliot, 1993:222]. ამ მხრივ, დანტე ცალსახად წარმატებული იყო თავისი ფილოსოფიის გამოხატვაში, რომელსაც ალეგორიული შეფარვის გარეშე, კონკრეტული იდიომის საშუალებით ასახავდა პოეზიაში და მისი სიდიადეც იმაში მდგომარეობს, რომ

---

<sup>32</sup> "Certainly I have borrowed lines from him, in the attempt to reproduce, or rather to arouse in the reader's mind the memory, of some Dantesque scene, and thus establish a relationship between the medieval inferno and modern life" [Eliot, 1950:128].



ფილოსოფიური აზროვნება პოეტურ ხედვად აქცია<sup>33</sup> – თავის მკითხველს მისცა საშუალება განეცადათ ჯოჯობეთის რეალობა "სენსორული გამოსახულებების პროექციის გზით", რომელიც მისთვის იყო "არა კონკრეტული ადგილი, არამედ მდგომარეობა<sup>34</sup>." [Pound, 1910:128].

გამომდინარე დანტეს აშკარა თეორიული და პოეტური გავლენებიდან ელიოტის შემოქმედებაზე, ათწლეულების განმავლობაში სხვადასხვა მკვლევარი თავისებურ სისტემატიზაციას უკეთებდა მის რეფერენციებსა და მსგავსება-განსხვავებებს. თუმცა, ვფიქრობ, დ. ბუმის მიერ შემოთავაზებული დაყოფა, ყველაზე საფუძვლიანი დაკვირვებისა და ანალიზის საშუალებას იძლევა ნაშრომის მიზნებისათვის. მისი აზრით, ელიოტის პოეზია შეგვიძლია სამ ძირითად ნაწილად დავყოთ, რომლებიც როგორც იდეურად, ისე სტრუქტურულად უნდა შეესაბამებოდეს „კომედიის“ სამ ნაწილს [Bush, 1966:98]. გადაფასების ტენდენციისა და პოეტური ხატის ევოლუციის წარმოსაჩენად ადრეული პერიოდიდან „უნაყოფო მიწა“ (1922) შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც დანტეს „ჯოჯობეთის“ პარალელი, „ნაცრისყრის ოთხშაბათი“ (1930) როგორც სიმბოლური „სალხინებელი“, ხოლო „ოთხი კვარტეტი“ (1943–1944) როგორც „სამოთხე“. ამასთან ერთად, კრიტიკაში ხშირად შეინიშნება ტენდენცია ამ ორი შემოქმედის ან მკაცრად თეორიული დამოკიდებულების ან მხოლოდ მხატვრული ასახვის კვლევისა. თუმცა რენესანსული, კერძოდ დანტეს, გავლენის გამოკვეთისთვის და ამასთან ერთად გადაფასების ტენდენციის წარმოსაჩენად, ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია როგორც თეორიის, ისე მხატვრული შემოქმედების შეპირისპირება.

---

<sup>33</sup> საინტერესოა, რომ პრეჰუმანისტები და ჰუმანისტები დანტეს უპირველესად „თეოლოგად“ და „ფილოსოფოსად“ მიიჩნევდნენ ვიდრე პოეტად. „კომედიას“ კი განიხილავდნენ თეოლოგიურ-ფილოსოფიური პოზიციიდან, რასაც ეწინააღმდეგებოდა როგორც ჯოვანი ბოკაჩო, ისე ბევრი სხვა კომენტატორი. ეს ტენდენცია მე-20 საუკუნეში საბოლოოდ შეიცვალა. ბენედეტო კროჩეს (1866-1952) დიდი წვლილი მიუძღვის დანტეს როგორც უპირველესად პოეტის აღქმის გამყარებაში. [Higgins, 1970:139]

<sup>34</sup> "by the projection of sensory images, " ... "not a place but a state" [Pound, 1910:128].

## 2.1 ელიოტის პოეზიის მაძიებელი გმირი და დანტეს „ჯოჯოხეთი“

სამეცნიერო ნაშრომებსა და წყაროებში დანტესეული ესთეტიკის ასახვა ელიოტის მხატვრულ შემოქმედებაში როგორც წესი 1920–იანი წლების პერიოდის და კონკრეტულად „უნაყოფო მიწის“ ანალიზით არის წარმოდგენილი, ვინაიდან ამ პოემაში ყველაზე ნათლად და ჭარბად იკითხება „კომედიის“ გავლენა, თუმცა, ბუნებრივია პოეტი დანტეს ტექსტის საფუძველზე პაროდიული ასოცირების შექმნასა და დახვეწას უფრო ადრე დაიწყებდა. ამ მხრივ, უმჯობესი იქნება თავდაპირველად განვიხილო „ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო საგალობელი“<sup>35</sup> (1915).

დანტესადმი მიძღვნილ მესამე ესეში, ელიოტი წერს, რომ „კომედია“ მე–20 საუკუნეში მოღვაწე პოეტისათვის წარმოადგენს:

"მუდმივ შეხსენებას, რომ უნდა ეძებოს და იპოვნოს სიტყვები, რათა აამეტყველოს ის, რასაც ვერ გამოვთქვამთ; აღბეჭდოს ის გრძნობები, რომელთა შეგრძნება ადამიანებს უჭირთ, რადგან სათანადო სიტყვები არ გააჩნიათ; და ამავედროულად, პოემა გაფრთხილებაა, რომ ჩვეულებრივი ცნობიერების საზღვრებს მიღმა მყოფი მაძიებელი მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეძლებს დაბრუნდეს და ხალხამდე ახალი ცოდნა გასაგებად მიიტანოს, თუ იგი საფუძვლიანად ერკვევა იმ რეალობაში, რომელსაც ხალხი იცნობს" [Eliot, 1950:134]<sup>36</sup>.

ერთი შეხედვით, ელიოტს თანამედროვე პოეტი წარმოდგენილი ჰყავს როგორც დანტეს, ისე ზოგადად მაძიებელი გმირის პროტოტიპად, რომელიც დიდ, სახიფათო

---

<sup>35</sup> "The Love Song of J. Alfred Prufrock" - <sup>35</sup> ელიოტის კრიტიკაში პოემას მოიხსენიებენ შემოკლებით როგორც „პრუფროკი“

<sup>36</sup> "a constant reminder to the poet, of the obligation to explore, to find words for the inarticulate, to capture those feelings which people can hardly even feel, because they have no words for them; and at the same time, a reminder that the explorer beyond the frontiers of ordinary consciousness will only be able to return and report to his fellow-citizens, if he has all the time a firm grasp upon the realities with which they are already acquainted" [Eliot, 1950:134].

მოგზაურობაშია, რათა შეიცნოს გონებისა და ენის დაბრკოლებებით სავსე რეალიები. იგი აირიდებს საფრთხეებს და მოახერხებს ახალი ცოდნის ჩვეულებრივ ხალხამდე, მკითხველამდე მიტანას იმ შემთხვევაში, თუ ადამიანური გამოცდილება საფუძვლიანად შეცნობილი ექნება. ეს მისია ისეთივე თამამია, როგორც დანტეს გმირის განცხადება „სამოთხის“ 33-ე ქებაში, რომ ის ახალი იასონია და დედამიწაზე ბრუნდება ახალი ცოდნით, რომელიც ღმერთის მიერ გამოცხადებული ხილვიდან მიიღო. ელიოტის პირად კორესპონდენციაში, განსაკუთრებით ძმისადმი მიწერილ წერილებში, ჩანს მისი შფოთი, რომ სურს სათანადოდ დაასრულოს პოემები და არ დაიკარგოს მათ წყაროებსა და გავლენებში<sup>37</sup> და რომ შიშობს, წერის პროცესში თავი არ იჩინოს ავტორისეული სათქმელის შეუსაბამობამ იმ მხატვრულ ფორმასთან, რომელშიც ესა თუ ის ლექსი არის თავიდან ჩაფიქრებული. შეიძლება ითქვას, რომ როგორც ელიოტი, ისე მოდერნიზმის სხვა დიდი წარმომადგენლები, მოგზაური/მამიებელი გმირის ნარატივს არა მარტო ნაწარმოებების, არამედ პირად დონეზეც იზიარებენ, რამეთუ „მოგზაურობენ“ ანტიკურობაში, შუა საუკუნეებში, ელისაბედისდროინდელ ლიტერატურაში და სხვ. საბოლოოდ კი უბრუნდებიან მე-20 საუკუნის ესთეტიკურ კრიზისსა და თანამედროვე მკითხველს, რომლისთვისაც ამ „მოგზაურობის“ მონაპოვარი ისე უნდა იყოს წარმოდგენილი, რომ იგი სტრუქტურულ დონეზე მაინც იყოს გასაგები.

დანტეს პოეტიკისა და მამიებელი გმირის ირონიული გადაფასება ელიოტის შემოქმედებაში, ვფიქრობ, სწორედ პრუფროკიდან იწყება. იგი როგორც გმირი, დანტეს მოგზაური გმირის, მწირის (peregrino) სრული ანტიპოდია და თუ „კომედიიდან“ მოვუძებნით შესაბამის პარალელს, ყველაზე ახლოს გვიდო მონტეფელტროს პერსონაჟთან დგას, რომელიც ასე ამხელს თავის იდენტობას „ჯოჯოხეთის“ 27-ე ქებაში ცეცხლის მახვილი წვერიდან:

"იმას რომ ვესაუბრებოდე, ვინც ოდესმე ქვეყნად მაღლა დაბრუნდება, ეს ცეცხლი უძრავი დარჩებოდა. მაგრამ თუ სიმართლეა, რაც მსმენია, რომ ამ ფსკერიდან არასოდეს

---

<sup>37</sup> მისი ცნობილი დაუსრულებელი ნაწარმოებებია „სუინი აგონისტი, ანუ არისტოფანული მელოდრამის ფრაგმენტები“ (1926-1927) და „კორიოლანი“ (1936)

დაბრუნებულა ვინმე ცოცხალი, სირცხვილი აღარ მაშინებს და გიპასუხებთ..."<sup>38</sup> [ალიგიერი, 2021:156].

იტალიურ ენაზე მოყვანილი სწორედ ეს ციტატაა „პრუფროკის“ ეპიგრაფი. „ჯოჯოხეთში“ ამ ფრაზის თქმიდან მალევე გვიდო საკუთარი დანაშაულების აღიარებას იწყებს:

"წყეულიმც იყოს! – რომელმაც პირველ ცოდვებთან დამაბრუნა. მსურს, რომ იცოდე – როგორ და რატომ[...].ვაი, მე უბადრუკს!"

[ალიგიერი, 2021:157].

ისევე როგორც გვიდოს, პრუფროკსაც საუბრის და საკუთარი ისტორიის მოყოლის ემინია. ორივე გმირის შემთხვევაში ისინი დიალოგში უნდა იყვნენ სხვასთან, მაგრამ საკუთარი თავის გარდა არავის ენდობიან. პრუფროკის პირველი სიტყვებიც – "Let us go than, you and I,"<sup>39</sup> მთლიანი ლექსის კონტექსტში უფრო შფოთით სავსე ადამიანის მიერ საკუთარი თავის შეგულიანებად შეგვიძლია აღვიქვათ, ვიდრე სხვისადმი შეთავაზებად<sup>40</sup>. ამის გარდა, ორივეგან ავტორები უბრალო დამკვირვებლების როლში არიან გამოყვანილნი და ირონიული დისტანცია უკავიათ თავიანთი დაბნეული გმირებისგან. გვიდო რამდენჯერმე ხაზს უსვამს თუ რა გზით ისჯება – "მერე [მინოსმა] შესძახა: "ჩაგდებულ იქნეს მპარავი ცეცხლის შუაგულში!" (157) – იგი მერვე წრის იმ თხრილშია, სადაც ცრუ და ბოროტი რჩევის გამცემნი არიან განწესებულები. პრუფროკის ჯოჯოხეთი კი საკუთარი გონებაა, ის აზრები, რომლებითაც გარემოსამყაროს შემდეგნაირად აღიქვამს:

"... სადამო გვიცდის,

ნახე, დაისიც რანაირად გაჰკვრია ცისპირს –

<sup>38</sup> აქ და შემდეგ, „ჯოჯოხეთიდან“ დამოწმებული ციტატები აღებულია ნოდარ ლადარიას ქართული თარგმანიდან (ლადარია, ნ. (2021). ღვთაებრივი კომედია, ჯოჯოხეთი. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა), ხოლო ციტატების თარგმანი „სალხინებლის“ და „სამოთხის“ ნაწილებიდან ეკუთვნის ისევ ნაშრომის ავტორს.

<sup>39</sup> "დექ, ავიძრათ, ჩემო თავო"

აქ და შემდეგ, „ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო საგალობლიდან“ დამოწმებული ციტატები აღებულია დავით წერედიანის ქართული თარგმანიდან:

[https://dSPACE.nplg.gov.ge/bitstream/1234/272554/1/Literaturuli\\_Gazeti\\_2018\\_N9.pdf](https://dSPACE.nplg.gov.ge/bitstream/1234/272554/1/Literaturuli_Gazeti_2018_N9.pdf)

<sup>40</sup> მაგალითად, ბ. საუთჰემი ამ ფრაზას ბერგსონის ორმაგი იდენტობის თეორიას უკავშირებს (*Time and Free Will*, 1910), რომლის მიხედვითაც ერთი „მე“-თი ადამიანი ყოველდღიურ ცხოვრებაში მონაწილეობს, ხოლო მეორე ღრმა გრძნობებს და იმპულსებს ემორჩილება [Southam, 1994:49]

გინდაც ნარკოზქვეშ პაციენტი მაგიდას ეკრას;"<sup>41</sup>

[ელიოტი, 2018:16]

პოემის განმავლობაში პრუფროკი იმხელა ძალისხმევას დებს საკუთარი თავის დაკითხვაში, გამოკვლევასა და შეზღუდვაში, რომ რეალურ სამყაროში მონაწილეობისათვის დრო და საშუალება აღარ აქვს. მართალია გვიდოსავით ცეცხლის ალი ხელს არ უშლის საუბარში, თუმცა მაინც ენადაბმულია და არ შეუძლია კომუნიკაცია:

"და კიდევ მეტის, ათასის და, აღარც ვიცი,

ათას რამდენის...

რისი თქმა მსურდა, გამეფანტა...გავფანტულვარ..."<sup>42</sup>

...

"ეგ არ არის, ეგ ის არ არის,

სულაც არ არის, რისი თქმაც მსურდა." <sup>43</sup>

[ელიოტი, 2018:16]

მიუხედავად დაბნეულობისა, პრუფროკი დარწმუნებულია, რომ თავისი დიდებულების შანსი ხელიდან გაუშვა და მასხარას როლით კმაყოფილდება:

"წინასწარმეტყველს არ ვედრები... არა მაქვს ხელი...

ვნახე, სულ წამით აპარპალდა ჩემი დიდება,"<sup>44</sup>

[...]

"არა! ჰამლეტი მე არა ვარ, არცა მაქვს აზრად.

კარისკაცი ვარ, წვრილი საქმე რომ ავალია,

ერთ ან ორ სცენას წამოიწყებს, ინტრიგას დაძრავს,

პრინცს ურჩევს რამეს, ჩუმჩუმა და ფრთხილი ძალიან,

ფრთხილი, წვრილმანი, გულმოდგინე, თავაზიანი,

სენტენციური, იქით ჩლუნგი, აქეთ ჭკვიანი.

<sup>41</sup> "evening is spread out against the sky

Like a patient etherised upon a table" [Eliot, 1999:3, 2-3]

<sup>42</sup> "It is impossible to say just what I mean!" [Eliot, 1999:6]

<sup>43</sup> "That is not it at all,

That is not what I meant, at all." [Eliot, 1999:6]

<sup>44</sup> "I am no prophet — and here's no great matter;

I have seen the moment of my greatness flicker" [Eliot, 1999:7]

ალაგ და ალაგ გროტესკული ხდება აშკარად,

ალაგ და ალაგ – თითქმის მასხარა."<sup>45</sup>

[ელიოტი, 2018:16, 40–41, 56–63]

ასევე აღსანიშნავია, რომ პრუფროკი არცერთხელ არ ახსენებს თავის სახელს (ისევე როგორც გვიდო), რომელსაც მკითხველი ლექსის სათაურიდან იგებს. მსგავს იდენტობის კრიზისს „კომედიაში“ არაერთხელ ვხვდებით. ქვემოთ ციტირებული ეპიზოდი უკავშირდება მეორე ქებაში დანტეს გმირის ეჭვებს საკუთარ როლსა და შესაძლებლობებზე:

"მე კი რატომ უნდა წავიდე? ან ვინ მრთავს ნებას? მე არ ვარ ენეასი, მე არ ვარ პავლე. ამის ღირსად არც მივიჩნევ თავს, არც სხვა მიმიჩნევს. რადგან თუ დავთანხმდები და წამოგყვები, მეშინია, სიგიჟე არ იყოს. ბრძენი შენა ხარ, შენ მიხვდები, მე კი ვერ განვსჯი. იმ ბნელ ნაპირზე იმას ვემსგავსე, ვისაც აღარ სურს, რაც უწინ სურდა და ახალი აზრებისთვის ცვლის განზრახვას ისე, რომ დასაწყისშივე ახშობს ყველაფერს. ამიტომაც დავთმე განზრახვა, რომელიც თავიდან ეგზომ ძვირფასი მეჩვენა"

[დანტე, 2021:7]

მაშინ როცა მკითხველი სრულიად ადეკვატურად აღიქვამს დანტეს პროტაგონისტის ყოყმანსა და შიშს მოგზაურობის დაწყებასთან დაკავშირებით, იგივეს ვერ ვიტყვით პრუფროკის სიტუაციაზე. ის, როგორც პაროდიული მაძიებელი გმირი, დადის ნახევრად–ცარიელ ქუჩებში, იაფფასიან საროსკიპოებში, ოთახებში, სადაც ქალები მიქელანჯელოზე ლაპარაკობენ და მიუხედავად ამ ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი ადგილებისა, პრუფროკი ვერ ბედავს ნაბიჯი გადადგას და ფიქრობს, რომ შეიძლება ამით სამყარო შეაწუხოს:

---

<sup>45</sup> "No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;  
Am an attendant lord, one that will do  
To swell a progress, start a scene or two,  
Advise the prince; no doubt, an easy tool,  
Deferential, glad to be of use,  
Politic, cautious, and meticulous;  
Full of high sentence, but a bit obtuse;" [Eliot, 1999:7]  
At times, indeed, almost ridiculous—  
Almost, at times, the Fool. " [Eliot, 1999:7]

"ცხადია, არის, დრო კიდევ არის,  
დროც გაბედვისა"<sup>46</sup>

[...]

"უნდა გავბედო?

და სამყარო შევაწრიალო?

დრო კიდევ არის, ორიოდ წამი,

რომ წინ ვიარო – და უმაღვე უკან ვიარო

დროა, გავბედო? ჩემზეა სიტყვა?"<sup>47</sup>

[ელიოტი, 2018:16]

მთავარი განსხვავება, ლექსსა და მის ალუზიურ წყაროს შორის იმაშია, რომ პრუფროკისნაირი კრძალვისა და შიშის ქონის მიუხედავად, დანტეს პროტაგონისტი მალევე ირწმუნებს საკუთარ შესაძლებლობებს და დიდ, ეპიკურ მოგზაურობას იწყებს, ხოლო პრუფროკი, გვიდოს მსგავსად პარალიზებული რჩება. იმის მაგივრად რომ მიქელანჯელოზე მოსაუბრე ქალებთან ოთახში შევიდეს, უკან ბრუნდება – "დროა, გაბრუნდე და კიბეს ჩაჰყვე"<sup>48</sup>. კიბისა და ზეაღსვლის მოტივი დანტესთან უმნიშვნელოვანესია – „კომედიის“ უნივერსალური კიბე სამოთხეში აღმავალი კიბეა<sup>49</sup>. პრუფროკის და ელიოტის ადრეული შემოქმედების სხვა გაკარკატურებული მამიებელი გმირების ექსპოზიცია ყოველთვის ჯოჯოხეთური სივრცეა, თუმცა მათი სვლა სხვადასხვა მიზეზის გამო შეფერხებულია და სალხინებლის გავლით სამოთხეში მოხვედრა, ფაქტობრივად, შეუძლებელია. ლაზარეს<sup>50</sup> რეფერენციით სიკვდილის შემდეგ აღდგომა–დაბრუნების მოტივი, რომელზეც პრუფროკი საუბრობს და მისი ირონიული ასოცირების ფუნქცია უფრო საინტერესოა და გაშლილი:

არადა, ღირდა? ჰქონდა აზრი ყველაფერ ამას?

[...]

---

<sup>46</sup> "And indeed there will be time

To wonder, "Do I dare?" and, "Do I dare?" [Eliot, 1999:8]

<sup>47</sup> "Do I dare Disturb the universe?

In a minute there is time

For decisions and revisions which a minute will reverse. " [Eliot, 1999:8]

<sup>48</sup> "'Time to turn back and descend the stair" [Eliot, 1999:4]

<sup>49</sup> "how hard the way up and down another man's stairs is" [Dante, 1985: XVII/60].

<sup>50</sup> ლაზარეს მკვდრეთით აღდგინება იოანეს სახარების მე-12 თავში მოცემული ქრისტეს ერთ-ერთი ამქვეყნიური სასწაული

თქვა: "აღვდექი, ლაზარე ვარ, თქვენთან მოველ,  
მომეთხო, მსურდა,  
მართლად მომეთხო, რაც იქ ვნახე ჩემივე თვალით"<sup>51</sup>

[ელიოტი, 2018:16]

მხდალ პრუფროკს დიდი ამბიცია აქვს: იგი დანტეს პროტაგონისტის ფუნქციას ითვისებს, რომ მოგზაურობიდან დაბრუნების შემდეგ ხალხს მოუყვება, რაც ნახა<sup>52</sup>. თუმცა, მაშინ როცა დანტეს გმირი მთელი „კომედიის“ განმავლობაში ყოველ ჯერზე წარმატებით გადადის სასიკვდილო მდინარეებზე, პრუფროკის წარმოსახვაში მისი ცხოვრება სწორედ წყლით სრულდება და იგი მეტაფორულად იხრჩობა:

"წყალთა პალატებს შევეფარეთ – შევედით და დავრჩით  
და დავრჩით,

ზღვის ასულებთან, ხვიარებით მორთულებთან,  
დავიხანეთ ხანი მცირედი

სანამ უეცრად კაცთა ხმებმა გაგვადვიდა და ვიძირებით"<sup>53</sup>

[ელიოტი, 2018:16]

ლექსში გამოყენებული დახვეწილი ასოციაციური ტექნიკა ყველაზე აკურატულად თვითონ ელიოტის სიტყვებით შეიძლება დავახასიათოთ – "ჩემი მიზანი, რა თქმა უნდა იყო, [...] რომ მკითხველისთვის პარალელი კონტრასტის საშუალებით მეჩვენებინა"<sup>54</sup> [Eliot, 1950:128].

„პრუფროკის“ გამოქვეყნებიდან ოთხ წელში ელიოტის თეორიულ შემოქმედებაში უმნიშვნელოვანესი ეტაპი დაიწყო: ჟურნალ „ეგოისტში“ 1919 წელს გამოქვეყნდა „ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება“, ალბათ ყველაზე ცნობილი ესეი, რომელიც მან კრიტიკოსის რანგში შექმნა. ესეში ჩამოყალიბებულია ელიოტის ცნობილი კონცეფცია

---

<sup>51</sup> "And would it have been worth it, after all,  
To say: "I am Lazarus, come from the dead,  
Come back to tell you all, I shall tell you all"—" [Eliot, 1999:6]

<sup>52</sup> სულების უმრავლესობა „ჯოჯოხეთში“ სწორედ ამ პირობით ესაუბრება დანტეს, რომ პოეტი მათ ამბავს ცოცხალთა შორის მოყვება მოგზაურობის შემდეგ

<sup>53</sup> "We have lingered in the chambers of the sea  
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown  
Till human voices wake us, and we drown. " [Eliot, 1999:7]

<sup>54</sup> "The intention, of course, was [...] to present to the mind of the reader a parallel, by means of contrast.



პოეტისა და წინამორბედი ლიტერატურული ტრადიციების ურთიერთმიმართების შესახებ. ისტორიულობის პრინციპზე საუბრისას იგი წერს:

"თითქოს მთელი ევროპული ლიტერატურა, ჰომეროსიდან მოკიდებული, და მასთან ერთად მშობლიური ქვეყნის ლიტერატურა, ერთდროულად არსებობენ და ერთიან წესრიგს ჰქმნიან. ისტორიის შეგრძნება, რომელიც შეგრძნებაა დროისა და წარმავლობისა, – ორივესი ერთად, – მწერალს ტრადიციულობას ანიჭებს. აგრეთვე მძაფრად შეაგრძნობინებს ადგილს დროსა და თანადროულობაში"<sup>55</sup> [ელიოტი, 2017:46].

მოდერნისტებისთვის ამგვარი სინთეზი განსაზღვრავდა ტრადიციულობას და მისი საშუალებით შემოქმედი, ფაქტობრივად, ორ დროში მოღვაწეობდა.

ამას მოჰყვა ესეების პირველი მასიური კრებულის გამოქვეყნება<sup>56</sup> და მალევე, 1922 წელს ევროპის კულტურულ ცხოვრებას უჩვეულოდ იღბლიანი დრო დაუდგა, საუბარია ამ პერიოდის ლიტერატურული "მოსავლის" სიუხვეზე. როგორც ტრადიციონალისტი მწერლების, ისე მათი შედარებით ახალგაზრდა მოდერნისტი თანამედროვეების პროდუქტიულობის ფონზე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მაინც ორი კონკრეტული მოვლენა იყო: სილვია ბიჩის მიერ ჯეიმზ ჯოისის „ულისეს“ გამოცემა და მოგვიანებით ჟურნალ „კრაიტერიონში“ ტომას ელიოტის „უნაყოფო მიწის“ გამოქვეყნება, რომელიც, ვფიქრობ, ავტორის ადრეული შემოქმედებითი პერიოდის თეორიული შეხედულებების პოეტურ პრაქტიკაში გადმოტანის ყველაზე ნათელ და კონცენტრირებულ მცდელობას წარმოადგენს. მიუხედავად ამ სიცხადისა, პოემის ქაოტური ხასიათი და ფორმა მისი მთავარი ჰერმენევტიკული გამოწვევაა. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ პოემა უამრავი არაერთგვაროვანი სიუჟეტის პარადიული სინთეზისაგან შედგება, მისი გარეგნული ქაოტურობა მკაცრ შინაგან წესრიგს ეფუძნება, ხოლო ყოველივე ის, რასაც ელიოტი "სესხულობს", ნაწარმოების

---

<sup>55</sup> This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity. [Eliot, 1922:39]

<sup>56</sup> „საღვთო ტყე“ (*The Sacred Wood*, 1920), რომელშიც შევიდა „ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება“ და ასევე რომლიდანაც ვიცნობთ ელიოტის ცნობილ ფრაზას „უმწიფარი პოეტი ბამავს; მოწიფული პოეტი იპარავს;“ დისერტაციაში მოცემული „საღვთო ტყიდან“ ნაციტირები მონაკვეთები აღებულია პაატა და როსტომ ჩხეიძეების თარგმანიდან.

ორგანულ ნაწილად და მისი პოეზიის ნამდვილ კუთვნილებად იქცევა. შესაბამისად, არაა გასაკვირი, რომ ელიოტი ტენდენციას აგრძელებს და აქ დანტეს გმირის გადაფასების „პრუფროკთან“ შედარებით უფრო დახვეწილ და მოწესრიგებულ მაგალითებს ვხვდებით.

მიუხედავად იმისა, რომ „უნაყოფო მიწის“ მეორე გამოშვების დართულ შენიშვნებში ელიოტი ძირითად წყაროდ ჯეიმზ ფრეიზერის „ოქროს რტოსა“ და ჯესი უესტონის ნაშრომს „რიტუალიდან სარაინდო რომანამდე“<sup>57</sup> ასახელებს, მაძიებელი გმირის ნარატივი, რომელიც ბუნდოვნად იკითხება პოემის ყველა ეპიზოდში, დანტეს გავლენასა და მისეული ალეგორიული სტრუქტურის გამოყენებას მოწმობს. საინტერესოა, რომ ელიოტის მაძიებელი გმირი ნაკლებად არის ევროპის ლიტერატურის პირველი, საკვანძო პერსონაჟის – ოდისეუსის პარალელი. მიუხედავად იმისა, რომ რენესანსისა და მოდერნიზმის „არაცნობიერი“ სწორედ ანტიკური სამყარო იყო და მის ერთ–ერთი საფუძველს ჰომეროსი წარმოადგენდა, აქცენტი მაინც შუა საუკუნეებზეა გაკეთებული. როდესაც ელიოტის მიერ გამოყენებულ სხვადასხვა წყაროს ვადარებთ, საყურადღებოა მისი რეცენზია ჯ. ჯოისის „ულისეზე“, რომელშიც მათორგანიზებული მითის სპეციფიკასა და ფუნქციაზე შემდეგ კომენტარს აკეთებს:

"მითოსის გამოყენებით, თანამედროვეობისა და ანტიკურობის შორეული პარალელის მონაცვლეობით, მ–რ ჯოისი იკვლევს მეთოდს, რასაც მის შემდგომ სხვები გაჰყვებიან. [...] ეს ის მეთოდია, მისტერ იეიტსმა რომ მოიმარჯვა და, დარწმუნებული ვარ, მისი საჭიროებაც თანამედროვეთაგან პირველად სწორედ მანვე შეიძინო [...] თხრობის მეთოდის ნაცვლად შეგვიძლია მითოსური მეთოდით ვისარგებლოთ."<sup>58</sup> [Eliot, 1923:480]

ელიოტი მოიხსენიებს უილიამ ბატლერ იეიტსს, რომელმაც 1898 წელს პირველმა გააკეთა კომენტარი მითოსური მეთოდის როგორც თანამედროვე ლიტერატურის

<sup>57</sup> "მისგან იმდენად ვარ დავალებული, რომ ქალბატონი უესტონის ნაშრომი გაცილებით უკეთ ახსნის პოემის სირთულეებს, ვიდრე ჩემი შენიშვნები; მის წაკითხვას ვურჩევდი ყველას [...] ვისაც პოემის გაგება თავის შეწუხებად უღირს. " [Eliot, 1922:17].

<sup>58</sup> "In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. [...] It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. [...] Instead of narrative method, we may now use the mythical method. " [Eliot, 1923:480]

ერთ–ერთი სტრუქტურული ელემენტის თაობაზე. მისი აზრით, მე–20 საუკუნეში ახალი „ოდისეა“ დაიწერებოდა [Ellmann, 1977:567], თუმცა უშუალოდ იეიტსის, პაუნდის, ელიოტის და ჯოისის<sup>59</sup> შემოქმედებაში ახალი „ოდისეის“ მაგივრად უფრო ხშირად ახალი „კომედია“ იწერება. როგორც ჩანს, თანამედროვე ევროპული ლიტერატურისთვის ანტიკურობა აღარ იყო სიცოცხლისუნარიანი ტრადიცია იმისათვის, რომ მასზე დაყრდნობით თანამედროვე ლიტერატურული ეთოსი შექმნილიყო. მიუხედავად იმისა, რომ ელიოტი პატივს სცემდა და ხშირად იყენებდა „ოდისეას“ როგორც რეფერენციის წყაროს, მთელ პოეტურ შემოქმედებაში ის უპირატესობას აკეთებდა "ვერგილიუსის და არა ჰომეროსის სამყაროზე – რადგან ვერგილიუსისა ცივილიზებული, ღირსებით, წესრიგითა და აზროვნებით გამორჩეული ხანა იყო."<sup>60</sup> [Eliot, 1957:124]. ვერგილიუსის წინასწარმეტყველებამ მეოთხე ეკლოგში, რომ მომავალში ინკარნაცია მოხდებოდა, იგი შუამავლად აქცია კლასიკურ და ქრისტიანულ ეპოქებს შორის. როგორც ელიოტი წერს: "ვერგილიუსი ძველსა და ახალს შორის გადებული ხიდია, რომელსაც საბოლოოდ დანტეს სინთეზამდე მივყავართ."<sup>61</sup> [Eliot, 1957:243]. ელიოტის როგორც შემოქმედის სიახლოვე შუა საუკუნეების სამყაროსთან ნოსტალგიითა და წმინდად ტექნიკური სახის დახმარების საჭიროებით არ არის განპირობებული: "რეალურად შუა საუკუნეების ყველაზე ნაყოფიერი ინტერესი შორეული ან ანტიკური, ბუნდოვანი „პერიოდით“ დაინტერესება არაა, არამედ ინტერესი იმისა, რომ თანამედროვე დროში ხელოვნება, ფილოსოფია, თეოლოგია და სოციალური სტრუქტურები ცალკეული ტრადიციების

---

<sup>59</sup> არაერთი კრიტიკოსი წერს (ეზრა პაუნდი, ვლადიმირ ნაბოკოვი, რიჩარდ ელმანი და ა.შ.), რომ უნდა მოვერიდოთ „ულისეს“ როგორც „ოდისეის“ პირდაპირ პაროდიად განხილვას, რაც, ერთი შეხედვით რთულია რადგან ბლუმის ოდისევსის, მისი მოდალატე ცოლი ერთგული პენელოპეს, ხოლო სტივენის ტელემაქეს ნილაბებს ირგებენ, ბლუმის ხეტიალს კი ზოგადი ჰომეროსისეული ექო დაჰყვება, რასაც თავად რომანის სათაურიც გვამცნობს. ასევე გამოყენებულია კლასიკური ლიტერატურის არაერთი ალუზია, თუმცა საბოლოოდ ნარატივი გაცვეთილი მითის საძირკველს ეყრდნობა და ჰომეროსის ეპოსი უბრალო ჩარჩოს დონემდე დადის სტრუქტურული პერსპექტივიდან. საინტერესოა, რომ ჯოისმა მაშინვე მოაშორა ეპიზოდებს ფსევდო-ჰომეროსისეული სათაურები, როცა ნახა, რომ ადრეული კრიტიკოსები რომანში ძირითადად ჰომეროსის ეპოსის დეტალების ამოცნობას ცდილობდნენ. ამ მხრივ საინტერესოა რიჩარდ ელმანის სტატია, რომელშიც იგი განაცხადებს, რომ ჯოისის პაროდიული გმირი ულისე არა ჰომეროსის, არამედ დანტეს „კომედიის“ გმირი ულისე უფროა. *ob.*: <https://www.jstor.org/stable/1342940>

<sup>60</sup> "I prefer the *world* of Virgil to the *world* of Homer – because it was a more civilized world of dignity, reason and order. " [Eliot, 1957:124]

<sup>61</sup> "Virgil looks both ways: he makes a liaison between the old and the new that ultimately leads to Dante's synthesis" [Eliot, 1957:243]

განალიზების შედეგად უნდა გადამუშავდეს."<sup>62</sup> [Scruton, 1980:1051]. მოდერნისტებისთვის არა ჰომეროსის ხანა, არამედ შუა საუკუნეები წარმოადგენდა ევროპული კულტურის ერთიანობის მოდელს და ელიოტი მიიჩნევდა, რომ თანამედროვე გონების ჩამოყალიბებისთვის და გადაფასებისთვის სწორედ ამ კულტურის კვლევა იქნებოდა შესაფერისი მეთოდი. შესაბამისად, მისი პოემების მოგზაური გმირიც დანტესეული და არა ჰომეროსისეული გმირის პროტოტიპია.

„უნაყოფო მიწაში“ დანტესთან კავშირი ჩანს და იგრძნობა დაწყებული შემზარავი სიკვდილის თემატიკის ეპიგრაფიდან დამთავრებული გუნდის ჰარმონიული სიმღერის ბოლო ეპიზოდით. ანალიზისას ნათელი ხდება, რომ ლექსის ასოციაციური სახეები და მოვლენები ეხმიანება და ამავდროულად პაროდირებს „კომედიის“ ცენტრალურ ნარატივს. ასევე, დანტესა და ელიოტის შემოქმედების იტალიელი მკვლევარი მარियो პრაზი პოემის სათაურთან დაკავშირებით საინტერესო დაკვირვებას აკეთებს. მიუხედავად იმისა, რომ უნაყოფო მიწა ნახსენებია უესტონის ნაშრომშიც<sup>63</sup> და წმინდა ნეტარე ავგუსტინეს „აღსარებანშიც“<sup>64</sup>, სავარაუდოდ ელიოტმა იგი „ჯოჯოხეთის“ 14-ე ქებიდან<sup>65</sup> აიღო, რომელშიც კრეტას ბერძნული კუნძული აღწერილია როგორც "In mezzo mar siede un paese guasto" – სადაც "un paese guasto" უნაყოფო მიწად ითარგმნება.

თუ მივყვებით ხელოვანის, როგორც სულიერი პილიგრიმის ალეგორიას, ეპიგრაფში ნახსენები კუმეს სიბილა მაძიებელი გმირის დამხმარე, გზის მიმასწავებელ პერსონაჟს წარმოადგენს. ელიოტს აქვს მცდელობა ტრანსფორმაცია გაუკეთოს ე.წ. უნაყოფო მიწაზე მოგზაურ პოეტს, რაც სიმბოლურად სიბილას ხსენებითა და მისი სიკვდილის სურვილის ხაზგასმით იწყება. მიუხედავად იმისა, რომ ეპიგრაფის ციტატი ნასესხებია პეტრონიუსის „სატირიკონიდან“, კრიტიკაში მას ასევე

---

<sup>62</sup> "The most fruitful kind of interest in the Middle Ages is not the interest in a remote or obscure, ancient "period", but the interest which finds lessons for the present time from particular traditions of art, of philosophy and theology, or of social organization'. " [Scruton, 1980:1051].

<sup>63</sup> "The forces of the ruler being weakened, the land becomes Waste" [Weston, 1957:22]

<sup>64</sup> "I sank away from thee and I wonder, O my God, too much astray from thee my stay, in these days of my youth, and I became to myself a barren, infertile, desert land. " [Augustine, 1960:31]

<sup>65</sup> მე-14 ქებაში დასჯის სპეციფიკაც განსაკუთრებულია, რადგან აქ სამი ტიპის ცოდვაა გაერთიანებული. ცეცხლმოკიდებულ უდაბნოსმაგვარ კუნძულზე წვანან ღვთის მგმობელები, მოკუნტულები სხედან მევახშეები, ხოლო სოდომიტები მუდმივად დადიან. სამივეს ციდან ჩამოსული ცეცხლი წვავს, რაც თავის მხრივ ძველი აღთქმის ერთ-ერთ სასჯელს გვახსენებს, რომელიც ღმერთმა სოდომსა და გომორას მოუვლინა თავს (დაბ. 19:24)

ვერგილიუსის „ენეიდას“ მეექვსე ეკლოგასა და კლასიკური მითოსის მნიშვნელობას უკავშირებენ. „ენეიდაში“ სწორედ სიბილას მონახულებაა საჭირო, რათა გმირმა ზღურბლის გადაკვეთა შეძლოს და მიღმიერ სამყაროში გადავიდეს. ბუნებრივია, სიბილას როლი არ შემოიფარგლება მხოლოდ ენეასის ინიცირების რიტუალით ვინაიდან იგი მოგზაურ გმირს რეალურად უფრო დიდი მიზნისთვის ამზადებს – ახალი კულტურის, ახალი ტრადიციის დაარსება. ხოლო ქვესკნელში, ჯოჯოხეთში ჩასვლა ცენტრალური ნაბიჯია გმირის ტრანსფორმაციისკენ. სიბილას ასოციაციური ხატი "ცოცხლად კვდომის", ანუ "სიცოცხლეში სიკვდილის" მოტივს (death-in-life motif) აქედრებს და ამგვარი დასაწყისი დანტესეული გავლენის გათვალისწინების კონტექსტში იგივე ეფექტს ქმნის, როგორსაც მე-3 ქებაში ჯოჯოხეთის კარიბჭეზე გაკეთებული წარწერა "თქვენ, შემომსვლელნო, მიატოვეთ ყველა იმედი" (18). ხოლო სიბილას ხსენება ეპიგრაფში სიმბოლური "მოწვევაა" მე-20 საუკუნის, კერძოდ პირველი მსოფლიო ომისა და პანდემიის შემდგომ ინფერნალურ გარემოში [კობახიძე, 2015:189]. ეს მრავალმხრივი მეტაფორა მკითხველს იმის შესახებაც აფრთხილებს, რომ ნაწარმოებში ასოციაციური „ჯოჯოხეთი“ დახვდება და შესაბამისად, მასზე უნივერსალურ უარყოფით განცდით ეფექტს ახდენს.

ელიოტის პოემა ბუნებისა და გარემოს აღწერით იწყება და სწორედ აქ ვხვდებით შემდეგ სტრუქტურულ მსგავსებას „ჯოჯოხეთის“ ექსპოზიციასთან. „უნაყოფო მიწის“ პირველ ეპიზოდში ვკითხულობთ:

"რა ფესვებია ჩაწნეხილი, რა ყლორტები ამოყრილან "  
 "ნაგავსაყრელი დაღეწილი სახეების, მზე რომ აცხუნებს"  
 "სადაც მკვდარი ხე ჩრდილს არ მოგცემს, ჭრიჭინა ნუგემს"  
 "ჩრდილი არის გაწოლილი წითელი კლდის ქვეშ" <sup>66</sup>

[ელიოტი, 2013:6]

დანტე არანაკლებ საზარელ სცენას აღწერს ტყეში შესვლისას:

"ბნელ ტყეში აღმოვჩნდი... ო, სათქმელადაც ძნელია, რა სასტიკი იყო  
 ეს ტყე – ტყიური, გაუვალი, მიუდგომელი, ისეთი, რომ ახლაც კი

<sup>66</sup> "What are the roots that clutch, what branches grow"  
 "A heap of broken images, where the sun beats, "  
 "And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief"  
 "There is shadow under this red rock"  
 [Eliot, 1999:53]

გონებაში ახლდება შიში! იმდენად მწარე, რომ სიკვდილიც კი მცირედით თუ სჭარბობს, მთის ძირას, ხეობის ბოლოში, სადაც შიშით შემეკუმშა გული"

[დანტე, 2021:3]

ორივე პოემის მთხრობელის მოგზაურობის საწყისი წერტილი ბუნდოვანი, ტყის მსგავსი სივრცეა, რომელიც გარშემორტყმულია სიბნელითა და გაურკვეველობით, როგორც გმირებისთვის, ასევე პოემის მკითხველისთვის. შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ორივე შემთხვევაში მოქმედების დაწყება და მოგზაურობისკენ მოხმობა არაცნობიერ სამყაროსთან არის დაკავშირებული<sup>67</sup>. გარდა ამ სტრუქტურული მსგავსებისა, „უნაყოფო მიწაც“ და „ჯოჯოხეთიც“ დასახლებულია ნასესხები პერსონაჟებით, ადამიანთა უსახური მასით, რომელთა საერთო მახასიათებელი სრული მორალური ნეიტრალიტეტია. ელიოტის გმირები ქმნიან მორალური უუნარობის სახეს, რომელსაც თ. კობახიძე ბიბლიის "გამოცხადებაში" ნახსენებ "არც გრილ, არც თბილ... არამედ ნელთბილ" <sup>68</sup> ხალხს უკავშირებს. ზამთრის ერთ–ერთ დილას, ეს ხალხი ლონდონის ხიდზე გადადის:

"აჩრდილქალაქი,  
ზამთრის დილის მღვრი ბურის,  
ლონდონის ხიდზე მიირწევა ხალხის ნაკადი,  
ვერ ვიფიქრებდი, რომ სიკვდილმა მოინელა უკვე ამდენი.  
იშვიათად ისმის ოხვრაც, მოკლე, წყვეტილი,  
დასჩერებია თავის ფეხებს ყველა მათგანი." <sup>69</sup>

[ელიოტი, 2013:9]

სწორედ ამ ეპიზოდში ვხვდებით დანტესეული ნარატივის სახე–სიმბოლოების პირდაპირ გამოყენებას ("Death had undone so many"). დანტე გაოცებულია იმ უსახური

<sup>67</sup> იუნგის აზრით, მოვლენათა არსის ჩავწდომას მხოლოდ ის შეძლებს, ვინც წყვდიადს ცნობიერად გადააქცევს და არა ის, ვინც საგნებსა და მოვლენებს დღის შუქზე აკვირდება

<sup>68</sup> 15\* "I know your works; I know that you are neither cold nor hot. I wish you were either cold or hot. 16\* So, because you are lukewarm, neither hot nor cold, I will spit you out of my mouth. [Rev. 3.16-3.17]

<sup>69</sup> „Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet“ [Eliot, 1999:55]

სულების მოძრაობაზე დაკვირვებით, რომლებსაც ჯოჯოხეთის კარიბჭესთან ხედავს და მისი დაკვირვება ელიოტის კუთვნილი „კომედიის“ ინგლისურ თარგმანში ასეა წარმოდგენილი:

"And after it there came so long a train  
Of people that I never would have believed  
That ever Death had undone so many"<sup>70</sup>

ბოლო სტრიქონი საზიაროა როგორც „ჯოჯოხეთის“ ე.წ. ნეიტრალური სულების, ისე „უნაყოფო მიწის“ საქმიანი მოსახლეების აღსაწერად. მოცემული სცენის შემდეგ, ვერგილიუსი დანტეს უხსნის, რომ ამ ცოდვილებისთვის დაკეტილია როგორც სამოთხის, ისე ჯოჯოხეთის კარი – მათთვის არც იმედი არსებობს და არც სიკვდილი. ეს ის ხალხია,

"ვისაც სირცხვილისა და სიქადულის გარეშე უცხოვრია. ამავე ბოროტ გუნდს შერევიან ანგელოზები, ვინც კი ღმერთს არც ეურჩა და არც უერთგულა, არამედ მხოლოდ საკუთარი მხარე ეჭირა. მათ ზეცა სდევნის, რომ მშვენება არ დააკლდეს, არც ღრმა ჯოჯოხეთი იღებს, რომ წარწყმედილებს მათ მიერ რაიმე ღირსება არ შეემატოთ"

[დანტე, 2021:20].

თუ მივყვებით ელიოტის მითითებას, რომ პოემის სიმბოლიზმი დიდწილად ჯ. უესტონის წიგნზე არის დაფუძნებული, დანტეს უსახური, ამორალური ადამიანები, რომელსაც პოეტი პირდაპირი ციტირებით სვამს თავის ლექსში, „უნაყოფო მიწის“ მამიებელ გმირებად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ. ლონდონის ხიდი წინსვლისა და სულიერი ხსნის სიმბოლური გზაა და პაროდიული გმირები გრაალს ეძებენ, როცა ცდილობენ ამ ფიზიკური და მეტაფორული ბარიერის გადალახვას. პარალელურად ვკითხულობთ, რომ თითოეული მათგანი კვნესის და თვალეებს ფეხებს არ აშორებს, რადგან ხიდის ჩანგრევისა და ძიების ჩაშლის ეშინიათ. აქ ვხვდებით ერთ–ერთ მთავარ შეპირისპირებას, თუ როგორ იყენებს ელიოტი როგორც გრაალის ლეგენდას, ისე, რაც მთავარია, დანტეს ნარატივს და შედეგად მას მოდერნიზმის კრიზისულ ესთეტიკაში აერთიანებს. იმის ნაცვლად, რომ ეს უსახური გმირები თამამად შეუდგნენ გზას და

---

<sup>70</sup> "წრეზე დარბოდნენ ისეთი სისწრაფით, რომ მეჩვენებოდა, თითქოს არასოდეს ჩერდებოდა, უკან კი ხალხის ისეთი გრძელი მწკრივი მისდევდა, ვერც კი დავიჯერებდი, რომ სიკვდილს ამდენი მოუსპია" (21)

დანტეს სამოთხეს ან უესტონის გრაალს მიაღწიონ, ისინი ჯოჯოხეთის სულელებით მუდამ პარალიზებულები, გაყინულები არიან და ხსნას ვერასოდეს აღწევენ. პოემის ფინალში, სადაც ყველა ძირითადი მოტივი ერთმანეთს ერწყმის, ვკითხულობთ, რომ "London Bridge is falling down falling down falling down"<sup>71</sup> და ცოდვილებს ცეცხლის ალში შთანთქავს; დანტეს გმირიც ღვთაებრივი კომედიის ბოლოს ცეცხლოვან გამოსახულებებს შეეჩეხება, მაგრამ მის შემთხვევაში, ცეცხლი მაღლისა და ღვთიური სიყვარულის ალია და არა სიკვდილი, როგორც ეს „უნაყოფო მიწაში“.

კიდევ ერთი სტრუქტურული მსგავსება, შუამავალი პერსონაჟის გამოყენებაა. ჯ. კემპბელის მაძიებელი გმირის სქემის მიხედვით, მოგზაურობაში აუცილებელია კომპანიონის, მეურვის ან რაიმე სახის დამხმარის ყოლა. ეს პერსონაჟი ხშირად ფლობს ზებუნებრივ ან განსაკუთრებულ ცოდნას, რასაც პროტაგონისტს უზიარებს და რომლის გარეშეც ზღურბლის წარმატებით გადაკვეთა ვერ ხდება [Campbell, 2020:41]. ვერგილიუსი ამ ნიმუშის ერთ–ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია მსოფლიოს ლიტერატურაში. ხოლო „უნაყოფო მიწის“ შემთხვევაში, ელიოტი წარუმატებელ შუამავალს, ტირესიას იყენებს – "პოემის ყველაზე მნიშვნელოვანი პერსონაჟი, რომელიც აერთიანებს ყველა დანარჩენს", როგორც თვითონ აღნიშნავდა [Eliot, 1927:132]. პოემის მენტორი და მეგზური ბრმაა, აქვს სერიოზული იდენტობის პრობლემა ("throbbing between two lives"), ვერგილიუსის მსგავსად, მასაც დიდი პრაქტიკული გამოცდილება აქვს ("foresuffered all"). ტირესიას, პარადიული ვერგილიუსს, პოტენციური გმირიც ჰყავს, რომელსაც უნდა წინ წაუძღვეს – ახალგაზრდა წყლულებიანი კაცი ("the young man carbuncular"), თუმცა მასთან ვერანაირ კავშირს ვერ ამყარებს და პოემაში ნახევარგვერდიანი მენტორობის მცდელობის შემდეგ, კაცი თვითონ პოულობს გასასვლელ გზას ჩაბნელებულ კიბეებზე ("finding the stairs unlit"). „პრუფროკის“ შემდეგ კიბის ასოციაციური ხატი სწორედ „უნაყოფო მიწაში“ გვხვდება და იმავე კონოტაციის მატარებელია. ყოვლისმცოდნე და ყოვლისმნახველ მენტორთან, ტირესიასთან მიმავალი წყლულებიანი კაცი სიმბოლურ განსაწმენდელში გადასვლას ცდილობს იმ კიბით, რომელსაც არნო დანიელი „სალხინებლის“ 26–ე ქებაში თავის პროვანსულ მონოლოგში ასე მოიხსენიებს:

"Ara vos prec, per aquella valor

<sup>71</sup> "აი ლონდონის ხიდი ინგრევა ხიდი ინგრევა ხიდი ინგრევა" [ელიოტი, 2013:39]



que vos guida al som de l'escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor"<sup>72</sup>

[Dante, 1938:43]

ისევე როგორც ტირესია, (ბნელი) კიბით დაკავშირების მომენტიც ირონიულადაა წარმოჩენილი და იგი ვერ ეხმარება გმირს ვერც ფიზიკურად წინსვლაში და ვერც ახალი ცოდნის, ძალაუფლებისა თუ ხსნის მოპოვებაში, ძირითადად რის გამოც არქეტეპული გმირი მოგზაურობას იწყებს ხოლმე.

ტირესიას ეპიზოდში ასევე გვხვდება სხვა ინტერტექსტუალური დანტესეული რეფერენციები. მაგალითად, გმირი მოგვითხრობს გოგონას სექსუალური ძალადობის საზარელ ისტორიას. ვეცნობით მის წარმომავლობასა და ძალადობის დეტალებს – "Highbury bore me. Richard and Kew / undid me. By Richmond I raised my knees "<sup>73</sup> [Eliot, 1922:29]. ეს თითქოს არაფრით გამორჩეული, მრუშობისა და ძალადობის გამომხატველი რიგითი ეპიზოდი პარალელია „სალხინებლის“ მე-5 ქებაში მოთხრობილ ამბავთან სიენელ ქალბატონ პია დე ტოლომეზე. მისი ტრაგიკული ისტორია<sup>74</sup> ინგლისურ თარგმანში შემდეგნაირადაა წარმოდგენილი – , "Siena made me / Maremma unmade me"<sup>75</sup> [Dante, 1938:38] ("სიენამ მშვა, მარემამ დამლუპა"). პიას თხოვნა დანტესადმი, რომ გაიხსენოს მისი ამბავი, თავის მხრივ რეფერენციულ კავშირს „ჯოჯობეთის“ ავხორც ფრანჩესკასთან ამყარებს, რომელიც ასევე ქმარმა გაიმეტა სასიკვდილოდ. როგორც დანტეს მონათხრობი, ასევე ელიოტის კონტექსტი ამ თემაზე ხაზს უსვამს ძალმომრეობის მოტივს და ტირან მამაკაცებს, რომლებიც ავიწროებენ თავიანთ ქალ მეორე ნახევრებს. როგორც აღვნიშნე, „უნაყოფო მიწის“ მკვიდრი გმირები უსახურ, ამორალურ, „არც კარგ და არც ცუდ“ მასას წარმოადგენენ, მაგრამ როცა საქმე წყვილებს ეხება, ისინი არიან სექსუალურად რეპრესირებულები, მოძალადეები, უნაყოფოები და მხოლოდ ძალმომრეობით კმაყოფილდებიან და ასე ახერხებენ თავიანთი რეალობის შეცვლას.

---

<sup>72</sup> გემუდარებით, იმ ძალის გულისათვის, რომელიც ამ კიბეზე წინ მიგიძღვით, საჭირო დროს გაიხსენეთ ჩემი ტანჯვა

<sup>73</sup> ჰაიბერიმ მშვა, რიჩმონდსა და კიუში დავილუპე. რიჩმონდთან ავწიე ფეხები

<sup>74</sup> მე-13 საუკუნის იტალიაში უდანაშაულო პიას ცილი დასწამეს ქმრის ლალატისთვის და მიუხედავად მრავალი სავარაუდო ვერსიისა მის სიკვდილთან დაკავშირებით, ყოველ მათგანში ქმარი მონაწილეობს

<sup>75</sup> სიენამ მშვა, მარემამ დამლუპა

პოემის ანალიზისას ასევე „სალხინებლის“ რამდენიმე მონაკვეთს შეგვიძლია დავუკავშიროთ წყლის და განსაკუთრებით მისი უქონლობის მოტივები. წყალი ნაყოფიერების სიმბოლოა და სულიერი აღორძინების მომასწავებელი ერთ–ერთი ნიშანია. შესაბამისად, მისი ალეგორიული მნიშვნელობა და დანიშნულება გადამწყვეტია პოემის ინტერპრეტაციისას. "განსაწმენდელში" დანტეს ფიზიკური წყურვილი სულიერებისა და მეტი ცოდნის მიღებისკენ ლტოლვის შედეგია:

"While I, provoked by yet another thirst,  
Was silent outwardly but sad within: "<sup>76</sup>

[Dante, 1938:120]

წყურვილზე მსჯელობას დანტე შემდეგ ქებებში აგრძელებს, სადაც იოანეს სახარების დამოწმებით აცხადებს, რომ ამ ტიპის წყურვილის დაკმაყოფილება მხოლოდ ქრისტიანობის ჭეშმარიტების შეცნობითაა შესაძლებელი:

"The natural thirst, always unsatisfied  
Without that water the Samaritan  
Woman wanted and for which she prayed.. "<sup>77</sup>

[Dante, 1938:112]

ამ იდეას ელიოტი მე–20 საუკუნის კონტექსტში ამუშავებს და ქმნის ისეთ სიმბოლურ უნაყოფო მიწას, სადაც ადამიანებს სულიერების შეცნობის სურვილი აღარ აქვთ. ამის ნაცვლად, ისინი ყოველდღიურ წვრილმანებზე აკეთებენ აქცენტს, ხოლო პოემის არასახარბიელო სამოქმედო გარემო მათ სულიერ დეგრადაციაზე მიუთითებს. მთელი მეორე ეპიზოდი დასათაურებულია როგორც "წყლით სიკვდილი", რაც ნათლობის შეუძლებლობაზე მიგვანიშნებს. ნათლობა ადამიანს ხელახლა დაბადების შესაძლებლობას აძლევს, თუმცა "უნაყოფო მიწის" გმირები მკითხავ ქალს უჯერებენ და ეშინიათ წყლით სიკვდილის, შესაბამისად, თავს არიდებენ მას. ელიოტის ზოგიერთ სხვა ლექსში ხსნა სწორედ წყალთან არის დაკავშირებული. მაგალითად, პრუფროკს სურს მწვანე ტალღებზე გადასვლა, რაც გაათავისუფლებს მას შინაგანი კონფლიქტებისა და პარალიზისგან ("პრუფროკი"), მისტერ აპოლინაქსი ცდილობს

<sup>76</sup> მაშინ როცა მე, კიდევ ერთხელ წყურვილით გაღიზიანებული / გარეგნულად ჩუმად, მაგრამ შინაგანად დამწუხრებული ვიყავი

<sup>77</sup> ...ბუნებრივი წყურვილი, ყოველთვის დაუკმაყოფილებელია / იმ წყლის გარეშე რომელიც სამართელ / ქალბატონს სურდა და რისთვისაც ლოცულობდა...

ძალა ზღვიდან მიიღოს ("მისტერ აპოლინაქსი") ხოლო მოხუცი ჯერონტიონი მთელი ლექსის მანძილზე ამაოდ ელოდება წვიმის მოსვლას ("ჯერონტიონი"). დანტე წყლის სიმბოლოს განწმენდისა და მოგზაური გმირის წინსვლის დანიშნულებითაც იყენებს. ის სამი მდინარე, რომელსაც პოეტი ჯოჯოხეთში ახსენებს, საბოლოოდ ჩაედინება გაყინულ კოციტში, ჯოჯოხეთის ყველაზე ღრმა დონეზე, რაც ხსნისა და ყოველგვარი იმედის დაკარგვის სიმბოლოა. განსაწმენდელში კი, მიწიერი სამოთხის ანუ ედემის ბაღის ნახვის შემდეგ დანტე გადადის მდინარე ლეთეზე, რომელიც დავიწყების მდინარეა და ცოდვილ მოგონებებს შლის ("განსაწმენდელი", ქება XXXI), ხოლო მდინარე ეუნოეს წყლის დაღვევის შემდეგ გმირს სასიამოვნო მოგონებები უჩნდება, რათა სამოთხეში ასასვლელად მზად იყოს („განსაწმენდელი“, ქება XXXIII). "უნაყოფო მიწაში" ლირიკული გმირი დაბინძურებულ ტემზასთან, ლექსში წყლის ერთადერთ ნარჩენთან ზის და სთხოვს, იქამდე იდინოს, სანამ სიმღერას არ დაასრულებს (ელიოტი, III, 176). ნაგავთან ერთად მასში ნიმფები უნდა იყვნენ, რომლებსაც ტრადიციულად ნაყოფიერება და სიამოვნება მოაქვთ, მაგრამ წასულები არიან. (ელიოტი, III, 177–179) ამიტომაც გმირი ვერ პოულობს იმ შვებასა და ხსნას, რომელიც წყალმა უნდა მოიტანოს და ამ მხრივ წყალიც უნაყოფობის მითის ერთ–ერთი მთავარი ნაწილია.

მიუხედავად უიმედო და პესიმისტური ლაიტმოტივისა, რომელიც პოემას მთლიანობაში ახასიათებს, მინიშნება ხსნაზე მის ბოლო ეპიზოდში (V. რა თქვა ქუხილმა) მაინც არის მოცემული. ლანდშაფტში დომინირებს კლდე და ქვიშა, რაც, თავის მხრივ, მიანიშნებს "განსაწმენდელის" კლდოვან, ყვითელ მთაზე, სადაც ჭექა–ქუხილის ხმა, ერთი ახალი სულის განწმენდას მოასწავებს, რის შემდეგაც ამ სულის სამოთხისკენ სვლა იწყება. "უნაყოფო მიწაში" ქუხილი შორს, მთის გაღმა მხრიდან ისმის, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ხსნა მართალია მიუღწეველი, მაგრამ ფიზიკურად შესაძლებელია. საინტერესოა, რომ მთები ტრადიციულად რელიგიური გამოცხადების სიმბოლოს წარმოადგენს [Bellour, 2016:428] და, ფაქტობრივად, დანტეს მთელი "განსაწმენდელის" სამოქმედო სივრცეც მთაა.

ამ ორ ნაწარმოებს შორის ყველაზე მკაფიო კონტრასტი მაინც დასასრულია. „ღვთაებრივი კომედია“ მთავრდება მონანიებითა და მადლის მიღებით, "უნაყოფო მიწის" ფინალში კი პოტენციური ხსნა ბუნდოვნად არის წარმოდგენილი. ასეთი

გადაწყვეტით ელიოტი, ერთი მხრივ, ყოვლისმომცველი კრიზისის, ზნეობრივ იდეალთა ნიველირების, ურწმუნობისა და იმედგაცრუების თემებს უსვამს ხაზს. თუმცა, მეორე მხრივ, პოეტი მკითხველს თავისი შემოქმედების სამომავლო თემასა და განვითარების ხაზს მიაჩვენებს: თუ მოგზაურობის ნარატივი უდაბნოში, და არა სამოთხეში სრულდება, ეს იმას ნიშნავს, რომ დანტეს ასოციაციური პაროდირების მეთოდის გათვალისწინებით, მოგზაურობა დასრულებული ჯერ არ არის და კიდევ ორი ნაწილი, "განსაწმენდელი" და "სამოთხე" დარჩა, რასაც ელიოტი მოგვიანებით დაწერს. არაა დამთხვევა, რომ „ოთხი კვარტეტი“ ელიოტის ბოლო პოეტური ნაწარმოებია, ვინაიდან სწორედ სამოთხის პარალელით უნდა დასრულდეს მითოპოეტიკურ ექსპერიმენტი, რომელიც ჩანასახობრივად ჯერ კიდევ „პრუფროკიდან“, მაგრამ ძირითადად „უნაყოფო მიწიდან“ დაიწყო.

ამრიგად, ნათელია რამდენად მრავალფეროვნად იყენებს ელიოტი „კომედიის“ მასალას კრიზისული ხატებისა და ესთეტიკის შესაქმნელად, თუმცა როგორც წყაროზე, იგი ძირითად აქცენტს მაინც „ჯოჯოხეთზე“ აკეთებს, მიუხედავად იმისა რომ წინა რამდენიმე მაგალითი „სალხინებლის“ ნაწილიდან არის მოყვანილი. ვფიქრობ, ვინაიდან ჯოჯოხეთში სხვადასხვა დანაშაული შესაფერისად ისჯება და აქედან გამომდინარე, მორალური ტოპოგრაფია უფრო მკაფიოდაა გამოხატული, ეს ნაწილი ყველაზე მეტად დეტალურადაა სტრუქტურირებული. მართალია განსაწმენდელშიც არის სხვადასხვა ცოდვა, რომელთა კვალი განმწმენდი ტკივილითა და ტანჯვის თმენით იშლება, თუმცა სულთა ერთიანობა აქ არსებითია: მაშინ როცა ჯოჯოხეთში ეს ერთიანობა სამუდამო წარწყმედას ნიშნავს, განსაწმენდელის სულებს კი რეალური მომავალი და ხსნის გზა აქვთ, აქედან გამომდინარე, მიუხედავად ფრაგმენტული რეფერენციებისა, იგი არ არის ელიოტის კრიზისული ესთეტიკისთვის იმდენად ეფექტური წარმოსახვითი საშუალება. თუმცა, „უნაყოფო მიწის“ გამოქვეყნებიდან რამდენიმე წელში პოეტი დიდ ტრანსფორმაციას განიცდის, რომელშიც აქცენტი „ჯოჯოხეთიდან“ დიდწილად „სალხინებელზე“ გადავა.

## 2.2 დანტეს პერსონალური და იმპერსონალური გავლენები ტ.ს. ელიოტის „ნაცრისყრის ოთხშაბათში“

პოეტური შემოქმედების ადრეულ პერიოდში ანტიკლერიკალურად განწყობილი ტომას ელიოტი 1927 წელს ანგლოკათოლიკედ ექცევა და შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ ახალი ზნეობრივი და მსოფლმხედველობრივი იდეალები აქვს. ჰ. გარდნერი მართებულად აღნიშნავს, რომ "ცვლილება მისტერ ელიოტის პოეზიაში არ შეიძლება განიხილებოდეს იმ ფაქტის ხაზგასმის გარეშე, რომ „ნაცრისყრის ოთხშაბათის“ ავტორი ქრისტიანია, „უნაყოფო მიწისა“ კი არა."<sup>78</sup>[Gardner, 1949:103]. ელიოტის პოეზიაში სიმბოლურად ინფერნალურიდან სალხინებლისკენ სვლა ეტაპობრივად ხდება. ავტორი სულ უფრო და უფრო ხშირად იყენებს<sup>79</sup> კათოლიკურ სიმბოლიკას, რომელთა მხატვრული ტრანსფორმაციით მაღალი, მოდერნისტული ესთეტიკური ღირებულებების მქონე ლირიკულ პოეზიას ქმნის. ეს ახალი ტენდენცია ყველაზე ნათლად „ნაცრისყრის ოთხშაბათსა“ (1930) და „ოთხ კვარტეტში“ აისახა (1943).

„ნაცრისყრის ოთხშაბათი<sup>80</sup>“ გრძელი პოემაა, რომელიც ერთი შეხედვით სალიტურგო ტექსტად შეიძლება იყოს აღქმული და ამასთან ერთად, ძირითადი ნაწილი და ხაზი ეფუძნება სალხინებლის კათოლიკურ დოგმას. ამ მხრივ არაერთი მინიშნებაა ტექსტში, მაგალითად, გვხვდება რამდენიმე საკვანძო ფსალმუნის რემინისცენცია („Miserere secundum“), ამასთან ერთად, პოემის სიმბოლიკის მნიშვნელოვანი წყაროა წინასწარმეტყველება ესაიასი (58), წინასწარმეტყველება

<sup>78</sup> "The change in Mr. Eliot's poetry cannot be discussed without reference to the fact that the author of "Ash-Wednesday" is a Christian while the author of the Waste Land was not. " [Gardner, 1949:103].

<sup>79</sup> იყენებს როგორც ლიტერატურულ რეფერენციას და არა როგორც რელიგიური დოგმისადმი გამოხატულ ერთგულებას ან პრეფერენციას

<sup>80</sup> როგორც კათოლიკური რიტუალი, ესაა წინასაადღგომო მარხვის პირველი დღე. ეს დღე ქრისტიანს უნდა ახსენებდეს პირველქმნილ ცოდვასა და საკუთარ ცოდვილ ბუნებას და ამავდროულად აქედან იწყება ხორცის სიმბოლური წმენდა და მზადება აღდგომის დღესასწაულის შესახვედრად

იოველისა (12), ეპისტოლე ებრაელთა მიმართ (2) და სხვ. თუმცა, საინტერესოა, რომ ანგლოკათოლიციზმში ეს დოგმა უარყოფილია. შესაბამისად, უფრო მართებული იქნება პოემაში წარმოდგენილი სალხინებლის იდეა დანტეს „კომედიის“ მეორე ნაწილს დავუკავშიროთ და არა მაინცდამაინც ეკლესიას.

მიუხედავად იმისა, რომ პოემა ექვსნაწილიანია და თემატური მასალა ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავდება, მის მთავარ ხაზს სულიერი მოგზაურობა და ცოდვათა მონანიების გზით ამაღლება წარმოადგენს. აღსანიშნავია, რომ კრიტიკაში გამოთქმული სპეკულაციები ლექსზე ძალიან აღიზიანებდა პოეტს – "ვიღაც წყეულმა სულელმა კემბრიჯის გაზეთში დაწერა, რომ ეს რელიგიური პოემაა, რაც ძალიან ცდება მთავარ აზრს"<sup>81</sup> [Schuchard, 1999:143]. თუ ელიოტს დავუჯერებთ, ტექსტის „მთავარი აზრი“ არა ღმერთის დიდება, არამედ განდევნილი, ტანჯული ადამიანის მოგზაურობის აღწერაა, იმისა, თუ როგორ შეიძლება სიყვარულითა და სიყვარულის პოეტიკით იმედის პოვნა, ისევე როგორც დანტემ იპოვა „ახალ ცხოვრებასა“ და „სამოთხეში“ – "დიდი ხანია მაინტერესებს ის თეორია, რომ პოეზიის ჩვეულ თემებსა და "რელიგიურ" ლექსს შორის თანამედროვე პოეტების მიერ ჯერ კიდევ შეუსწავლელია ძალიან მნიშვნელოვანი სფერო – ადამიანის გამოცდილების წარმოსახვა ღმერთის ძიებისა და საკუთარი თავის გამორკვევის პროცესში, რაც ღვთაებრივ მიზნამდეა აყვანილი. ამის გაკეთებას შევეცადე "ნაცრისყრის ოთხშაბათში" [Eliot 1929:31].

პოემის ძირითადი სიმბოლოები – უდაბნო, ზაღი და მათ შორის გადებული კიბე – პაროდული აღმასვლის ნარატივზე მიუთითებს. გარდა „სალხინებლის“ ამ აშკარა სახეების გამოყენებისა, ელიოტს დანტესეული რეფერენცია პოემის ეპიგრაფში ჰქონდა გამოყენებული: "The Hand of the Lord was upon me: *e vo significando*". ეს ციტატი „სალხინებლის“ 24-ე ქებიდანაა აღებული, რომელშიც დანტე სიყვარულის პოეტიკას „ახალ ტკბილ სტილს“ უწოდებს. მართალია ელიოტმა ეს ეპიგრაფი საბოლოოდ ლექსს არ დაურთო, თუმცა პოემის დასაწყისს მაინც დანტესეულ რეფერენციასთან მივყავართ:

---

<sup>81</sup> "Some damned fool of a Cambridge paper referred to it as devotional poetry, which rather misses the point"

"Because I do not hope to turn again

Because I do not hope

Because I do not hope to turn"<sup>82</sup>

[Eliot, 1999:85]

განდევნილობის თემა, რომელიც პირველივე სტრიქონიდან გხვდება, პოეტ გვიღო კავალკანტის (1250–1300) უკავშირდება, „ჯოჯოხეთის“ ტოპოგრაფიის მნიშვნელოვან სახეს. მისი "ბალადა, დაწერილი სარანცაში განდევნილობისას" ("ballatetta"), რომელშიც სამშობლოდან იძულებით წასვლისა და საყვარელ ქალთან განშორების დარდია გამოხატული, შემდეგნაირად იწყება – "Because I don't hope to ever come back"<sup>83</sup>. გვიღოს პირად ტრაგედიას ელიოტი განზოგადებულად წარმოადგენს და თ. კობახიძის აზრით, მთხრობელისთვის ტრაგიკული განცდა განვლილის გამეორებისა და წარსულის ცოდვათა გამოსყიდვის შეუძლებლობაა [კობახიძე, 2015:284]. მელანქოლიური, ლირიკული გმირი პოემის დასაწყისიდან ბოლომდე მორჩილების მდგომარეობაშია და ნებაყოფლობით იძახის უარს ხორციელ, ტემპორალურ სურვილებზე<sup>84</sup>. რამეთუ ანალიზებს საკუთარი მდგომარეობის გამომწვევ მიზეზებსა და შედეგებს, იგი თავისუფალია ადამიანური ძალაუფლების, დიდების, ან ცოდნის მოხვეჭისა და საჭიროების ყოველგვარი ილუზიისგან.

"Why should I mourn

The vanished power of the usual reign?

Because I do not hope to know

The infirm glory of the positive hour

Because I do not think

Because I know I shall not know"<sup>85</sup>

[Eliot, 1999:87]

---

<sup>82</sup> რამეთუ იმედი აღარ მაქვს დაბრუნების / რამეთუ არ ვიმედოვნებ / რამეთუ იმედი არ მაქვს მობრუნების

<sup>83</sup> რამეთუ იმედი აღარ მაქვს დაბრუნების

<sup>84</sup> ეს იდეა პოემაში მე-16 საუკუნის ესპანელი კარმელიტი ბერის წმინდა ხუან დე ლა კრუსის (St. John of the Cross) შემოქმედებიდან აღებული ალუზიებითაა გაშლილი. ესპანელი მისტიკოსის აზრით, ადამიანი ვერ მიაღწევს სამუდამო ბედნიერებასა და შვებას ღვთიურ სიყვარულთან მიმართებაში, თუ უარს არ იტყვის მატერიალურ სამყაროზე.

<sup>85</sup> რატომ უნდა ვიგლოვო / ჩვეული მეფობის გამქრალი დიდებულება / რადგან არ მაქვს იმის იმედი, რომ ვიცი / დადებითი დროის უძლური დიდება / იმიტომ რომ არ ვფიქრობ / რადგან ვიცი, რომ არ მეცოდინება

თუმცა საკუთარი სულიერი განდევილობის სიმძიმეს გმირი მკაფიოდ აღიქვამს – ღვთაებრივი მადლის მარადიული ბაღიდან იგი რეალური დროითა და სივრცით შემოსაზღვრულ უდაბნოშია განდევნილი:

There, where trees flower, and springs flow, for there is  
nothing again  
Because I know that time is always time  
And place is always and only place  
And what is actual is actual only for one time  
And only for one place <sup>86</sup>

[Eliot, 1999:88]

ელიოტის გმირი დროსა და სივრცეში პარადოქსულად შეზღუდული და უმწეოა. ამ სიტუაციაში მის ერთგვარ დამხმარედ გვევლინება პოემის მეორე ნაწილის უმთავრესი სიმბოლური სახე – „ქალბატონი, რომელიც პატივს მიაგებს ქალწულს ფიქრებში“. როგორც ვხვდებით, პოემის ქალბატონი ერთდროულად ტრფობის საგანს, არაცნობიერ სამყაროში მეგზურსა და წინა ნაწილის ფინალში ჩართული „Ave Maria“ –დან გამოდინარე, ღვთისმშობლის ასოციაციურ ხატს წარმოადგენს. „ქალბატონი“ წარმოგვიდგება მადლისა და სიყვარულის განსხეულებად და იგი მკვდრეთით აღდგომის, სიცოცხლის გაგრძელებისა და სულიერი საწყისის განახლების აღმნიშვნელი სიმბოლური სახეა. მასთან ნახსენები ღვიას ხე, თავის მხრივ, სიცოცხლის ხის სიმბოლურ მნიშვნელობას ატარებს, მაგრამ ამასთან ერთად, ეს ის ღვიაა, რომელთანაც ჩამოჯდა უდაბნოში მოხეტიალე წინასწარმეტყველი ელია და ღმერთს სიკვდილი შესთხოვა (მე–3 წიგნი მეფეთა, 19:4). ის ფაქტი, რომ ტრფობის ობიექტი ამავდროულად ღვთისმშობლის სიმბოლიკას ატარებს, „კომედიასთან“ შეგვიძლია დავაკავშიროთ. 3. ბლუმის აზრით, ავტორის გადაწყვეტილება, რომ ბეატრიჩე ღმერთთან და თეოლოგიასთან შეეპირისპირებინა თავისი დროის არნახულად გამბედავი ნაბიჯი იყო, ვინაიდან თეოლოგიის სიმბოლოდ შუასაუკუნეების რიგით მკითხველს ევლინება კონკრეტული ქალი, რომელიც ცხოვრობდა ფლორენციაში და

---

<sup>86</sup> იქ, სადაც ხეები ყვავილობენ და წყაროები მოედინება, რადგან იქ არის / ისევ არაფერი / რადგან ვიცი, რომ დრო ყოველთვის დროა / და ადგილი ყოველთვის და ერთადერთი ადგილია / და ის, რაც რეალურია, რეალურია მხოლოდ ერთხელ / და მხოლოდ ერთი ადგილისთვის და მხოლოდ ერთი ადგილისთვის



რომელსაც თურმე ჯოვანი ბოკაჩოს ბებია იცნობდა [Bloom, 2011:19]. ელიოტის პოემაშიც კონკრეტული ქალი, ავტორის ტრფობის ობიექტი აბსტრაქტულ და არამატერიალურ ხატებთანაა შეპირისპირებული:

"I renounce the blessed face  
And renounce the voice  
Because I cannot hope to turn again"<sup>87</sup>

[Eliot, 1999:90]

პოემის მუზა ქალის განხილვისას საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ელიოტმა ლექსის ნაწილის პირველად გამოქვეყნებულ ვარიანტს (1928) შემდეგი მიძღვნა დაურთო – „ჩემს ცოლს“<sup>88</sup>. ნებისმიერ ადამიანს, რომელმაც ელიოტის პირადი ცხოვრების საჯაროდ ცნობილი დეტალები იცის, ეს უცნაურ გადაწყვეტილებად მოეჩვენება<sup>89</sup>, ვინაიდან ამ პერიოდში ელიოტსა და მის ცოლს შორის სერიოზული ემოციური და ფიზიკური კრიზისი იყო, რაც მალევე ფორმალურად განქორწინებით დასრულდა. ეს დეტალი ჩემი ინტერესის საგანი არ იქნებოდა, რომ არა 2020 წლის პრინსტონის უნივერსიტეტის არქივის მიერ იმ 1131 წერილის გასაჯაროება<sup>90</sup>, რომელიც ავტორმა თავის პირველ სიყვარულსა და მუზას – ემილი ჰეილს მისწერა. ეს წერილები დაწერილია იმ 1927 წლის კრიტიკული გარდატეხის შემდეგ, რასაც პოეტმა სრული გაინგლისელებითა და ანგლიკანიზმის მიღებით მიაღწია და რა დროსაც „ნაცრისყრის ოთხშაბათი“ იწერება. მართალია ელიოტმა მიძღვნა პოემის საბოლოოდ გამოქვეყნებულ ვარიანტს მოუშალა (ვფიქრობ, რათა ზემოხსენებული ორაზროვნება თავიდან აეცილებინა), თუმცა ახლა უკვე ცნობილია, რომ 1930 წელს ჯერ კიდევ ვივიენ ჰეი-ვუდზე დაქორწინებული პოეტი ემილი ჰეილს წერს:

"მე არ ვნანობ რომ მიყვარხარ და გაღმერთებ, რადგან ამ გრძნობამ  
საუკეთესო რამ მომცა ჩემს ცხოვრებაში. შენი სიყვარული დამეხმარა  
ეკლესიასთან და სულიერი ცხოვრების სიძნელეებთან...მართალია

<sup>87</sup> უარს ვამბობ დალოცვილ სახეზე / და უარს ვამბობ ხმაზე / რადგან არ მაქვს უკან დაბრუნების იმედი

<sup>88</sup> "To my wife"

<sup>89</sup> რ. შუშარდი თავის მონოგრაფიაში *T.S. Eliot: The Dark Angel* არაერთხელ ახსენებს ამ ფაქტს ჯერ კიდევ 1999 წელს, თუმცა ვერ უძებნის ჩამოყალიბებულ ახსნას.

<sup>90</sup> ეს ამბავი ჟურნალ „ნიუ იორკ თაიმზის“ პირველ გვერდზეც მოხვდა. სტატიის ელექტრონული ვერსიის სანახავად - <https://www.nytimes.com/2020/01/04/us/ts-eliot-emily-hale-letters.html>

ბევრ გზას შეიძლება მივეყვანე საკურთხეველთან – მაგრამ ეჭვი მეპარება მივსულიყავი, რომ არა შენ. ეს იმ სიყვარულის ნაწილია, რომელიც სამყაროზე იმარჯვეს. და ახლა მგონი ცალკე თქმა არ მჭირდება იმისა, რომ "ნაცრისყრის ოთხშაბათი" შენთვისაა. სხვა მას ვერასოდეს გაიგებს." <sup>91</sup>

ფ. დიკი, პირველი კრიტიკოსი რომელიც პრინსტონმა მიიწვია წერილების წასაკითხად, თავის ე.წ. ანგარიშს ასე იწყებს: „2020 წლის 2 იანვარია და ტ.ს. ელიოტმა საფლავიდან შემოგვითვალა, რომ მას და ემილი ჰეილს სექსი არასოდეს ჰქონიათ და რომ ჰეილზე დაქორწინება მასში პოეტს მოკლავდა“<sup>92</sup> [Dickey, 2020:1]. ელიოტმა, ერთი მხრივ, ამ ურთიერთობის ნარატივის გასაკონტროლებლად ჰეილის მიერ მიწერილი კორესპონდენცია 1960 წელს დაწვა და წინააღმდეგი იყო, საკუთარი წერილები ოდესმე საჯაროდ ხელმისაწვდომი გამხდარიყო. ჰეილის წერილების დაწვით პოეტი ქალს იმ "დუმბილის ქალბატონად" ("Lady of silences") აქცევს, რომელიც "ნაცრისყრის ოთხშაბათის" ერთ-ერთი ცენტრალური სიმბოლოა. როგორც რ. შუმარდის პირადი მონაყოლიდან გავიგე, ელიოტის მეორე ცოლი, ვალერი ფლეტჩერი, პრინსტონს არაერთხელ ეწვია კიდევ ელიოტის სიკვდილის შემდეგ, რათა წერილები გამოეთხოვა, თუმცა უშედეგოდ.

ეს არქივი გვაძლევს ცნობებს პოეტისა და ჰეილის უწყვეტ ურთიერთობაზე, ჰეილის როლზე, როგორც მისი მუზა და იმ მრავალმხრივ წვლილზე, რომელიც მან, ფაქტობრივად, 50-წლიანი დისტანციური ურთიერთობისთვის გაიღო. დიკი აღნიშნავს, რომ ამ კავშირით ჰეილი არც ემოციურ, არც სოციალურ და არც ფინანსურ მხარდაჭერას არ იღებდა, რომელიც როგორც მართახელა, ძირითადად უმუშევარ, მიზურის შტატში მცხოვრებ მასწავლებელ ქალს ძალიან სჭირდებოდა. თუმცა, ურთიერთობის მეორე მხარეს მყოფი ადამიანი ჰეილისგან მუდმივ შემოქმედებით იმპულსს იღებდა. წერილების წაკითხვის შემდეგ ძალიან მარტივია ჰეილის როგორც

---

<sup>91</sup> "I am not sorry for loving and adoring you, for it has given me the very best that I have had in my life. It has helped me to the Church and to the struggle of the spiritual life .... Of course there were many concurrent paths leading me to the Altar—but I doubt whether I should have arrived but for you. It has become to me a part of the Love which overcomes the world. And now there is no need to explain that "Ash Wednesday" it for you. No one else will ever understand it. "[Eliot, 1930]

მთლიანი წერილი შეგიძლიათ იხილოთ: <https://tseliot.com/the-eliot-hale-letters/letters/12>

<sup>92</sup> "January 2, 2020, T. S. Eliot announced from the grave that he and Emily Hale never had sex and that marrying her would have killed the poet in him. "[Dickey, 2020:1]

დანტეს ბეატრიჩეს ტიპის მუზასთან დაკავშირება და მთელი ურთიერთობის ამ კუთხით წარმოდგენა. ელიოტის შემოქმედებითი ცხოვრება 1905 წელს ჰარვარდის ჟურნალში გამოქვეყნებული ლექსებით იწყება, ზუსტად იმ წელს როცა იგი ბოსტონში პირველად შეხვდა ემილი ჰეილს, რომლის მუზად წარმოდგენაც ელიოტის ამერიკული პერიოდის პოეზიის ერთგვარი Vita Nuova იყო. დანტესა და ბეატრიჩეს სასიყვარულო დინამიკის მიხედვით, ელიოტი და ჰეილი ერთმანეთისთვის მიუწვდომლები უნდა ყოფილიყვნენ, რათა მძაფრი გრძნობები და მხატვრულ–ემოციური მუხტი ჩამოყალიბებულიყო. მშვენიერი ქალით შორიდან აღფრთოვანება ელიოტისთვის დანტესეული და დიდი პოეზიისთვის დამახასიათებელი მუზის დაბადების გარანტია იქნებოდა<sup>93</sup>. დანტესთვის ბეატრიჩე ქმედითი მუზა, მითოპოეტიკური საშუალება მხოლოდ მაშინ გახდა, როდესაც ქალი 25 წლის ასაკში გარდაიცვალა. როგორც ფ. დიკი ხუმრობით აღნიშნავს, ელიოტი ალბათ ოდნავ იმედგაცრუებული იყო, რადგან ახალგაზრდა ჰეილს არაფერი ეტყობოდა, რომ დროზე ადრე სიკვდილს აპირებდა. ამიტომაც, ელიოტმა 1905–1957 წლებში ყველაფერი გააკეთა იმისთვის, რომ ჰეილი მისთვის მაქსიმალურად მიუწვდომელი ყოფილიყო. თუ დანტეს და ბეატრიჩეს სიცოცხლე და სიკვდილი აშორებდათ, ელიოტის შემთხვევაში ეს ირონიული ბარიერი ატლანტის ოკეანე იყო. 1914 წელს, მიუნხენში წასვლამდე ერთი დღით ადრე პოეტმა ჩაის სმის წვეულება გამართა, რასაც ერთ–ერთ წერილში იხსენებს და ჰეილს უხსნის, რომ სწორედ იმ საღამოს სურდა მისთვის ცოლობა ეთხოვა, თუმცა მხოლოდ და მხოლოდ რადგან ფინანსურად არასახარბიელო მდგომარეობა ჰქონდა, ვერ გაბედა ამის გაკეთება. მიუხედავად ამ, ერთი შეხედვით, გულისამაჩუყებელი ახსნისა, ამ წერილის მიწერიდან ერთ წელში, ფინანსურად ისევ არასახარბიელო მდგომარეობაში მყოფმა ელიოტმა ვივიენ ჰეი ვუდი მოიყვანა ცოლად, ქალი რომელიც მას არც კი იზიდავდა, რომ აღარაფერი ვთქვათ სიყვარულზე (როგორც მოგვიანებით უყვება ჰეილს). 1946 წლის ბოლომდე ელიოტი ჰეილს უხსნის, რომ მათ ერთად ყოფნას ის ფაქტი აბრკოლებს, რომ ელიოტი ოფიციალურად ვივიენტანაა ქორწინებაში. თუმცა, 1947 წლის იანვარში, როცა ვივიენი გარდაიცვალა, ელიოტი კიდევ უფრო დისტანცირებული გახდა ჰეილისგან, რამაც

---

<sup>93</sup> ის, რომ ეს იდეა ელიოტს გარომანტიზებული ჰქონდა, პირდაპირ ჩანს ლექსიდან „La Figlia Che Piange” (1912), რომელშიც ელიოტი საყვარელი ადამიანის მიტოვების ნარატივს წარმოდგენს, სადაც ქალის ცრემლები პოეტური უკვდავების წყარო ხდება.

ქალის ბუნებრივი გაღიზიანება გამოიწვია. ჰეილის კითხვაზე, თუ რატომ უნდა გააგრძელონ ცხოვრება ასე არანორმალურად, როცა შეუძლიათ ფიზიკურად ერთად და კმაყოფილები იყვნენ, ელიოტი პასუხობს (და სთხოვს), რომ მისი სიყვარული ქალმა ამქვეყნიური, ფიზიკური კავშირის გარეშე უნდა მიიღოს. ჰეილის დაფასება შემოიფარგლება სიყვარულის ახსნებით, მისთვის დაწერილი ლექსებით (რომლებიც ჰეილის გარდა არავინ იცის რომ ჰეილზეა), წლების განმავლობაში გამოხატული სიტყვიერი მადლიერებით, ხოლო რაც შეეხება ელიოტს, იგი ამ ურთიერთობიდან უწყვეტ ემოციურ მხარდაჭერასა და შემოქმედებით მუხტს იღებდა. რაც მთავარია, იგი საკუთარ პირად ცხოვრებასა და შემოქმედებაში დანტესეულ სასიყვარულო ტროპს ავითარებდა. მიუხედავად მკაცრი დისტანციურობისა, ელიოტმა ჰეილი ინგლისში რამდენჯერმე დაპატიჟა და ნახა. 1935 წლიდან 1939 წლამდე ისინი ყოველი ზაფხულის გარკვეულ პერიოდს ერთად ატარებდნენ კემპდენში, გლოსტერშირში. 1935 წელს ჰეილმა და ელიოტმა ბერნტ ნორტონის მიტოვებული კარმიდამო მოინახულეს, რის შედეგადაც დაიწერა „ოთხი კვარტეტის“ პირველი სექცია „ბერნტ ნორტონი“, რომელიც პოეტმა ჰეილს მიუძღვნა და რომელსაც წერილებში არაერთხელ მოიხსენიებს როგორც „სასიყვარულო პოემას“. ვფიქრობ, მთელი ირონიულობა იმაშია, რომ ელიოტი მხოლოდ მაშინ უახლოვდება ჰეილს და ფიზიკურად შეხვედრის ინიციატივას იჩენს, როცა დანტეს „სამოთხის“ პარალელურ პოემაზე მუშაობს, ნაწილზე, რომელშიც მისი პოეზიის უნივერსალურმა გმირმა „ბეატრიქსთან“ ერთად უნდა იმოგზაუროს. ასე რომ, „ოთხ კვარტეტზე“ მუშაობისას ელიოტი რამდენჯერმე ხვდება თავის პირად „ბეატრიქს“. ბევრი მსგავსი დამთხვევისა და წერილებში არსებული ინფორმაციის საფუძველზე, ზოგი მკვლევარი, მაგალითად ლ. გორდონი, მთელ ამ ურთიერთობას განზრახ გათვლილ-გაანგარიშებულ კავშირად აღიქვამს [Gordon, 2022:54], რომელშიც ერთმა მხარემ განსაკუთრებული მხარდაჭერა და სარგებელი მიიღო, ხოლო მეორე „მასაჩუსეტსში, კონკორდში, მარტოობაში მოკვდა“ 1969 წელს [Sahin, 2020:1]. რა თქმა უნდა, მთელ ამ ნარატივში, საინტერესო არა ელიოტის როგორც პარტნიორის სიკარგის ან სიცუდის შეფასება, არამედ ის ფაქტია, რომ მთელი ცხოვრების განმავლობაში მას ჰქონდა შეგნებული ან ქვეცნობიერი სურვილი, ყველა გაგებით დანტესთვის მიეზამა, უფრო სწორედ, დანტე გამხდარიყო.

ხოლო, ემილი ჰეილი, მისი იმპერსონალური და ამავდროულად პერსონალური მითის ნაწილი გახდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი კრიტიკოსი კატეგორიულად ეწინააღმდეგება ელიოტის პოეზიაში პიროვნულისა და პოეტურის დაკავშირების ნებისმიერ მცდელობას (რაც კრიტიკის აკურატულობის მხრივ გონივრული ნაბიჯია<sup>94</sup>), რაც უფრო ვაკვირდებით მისი იმპერსონალურობის თეორიას, მით უფრო ნათელი ხდება, რომ ელიოტთან, ისევე როგორც დანტესთან, ყოველთვის არსებობს საფუძველი, რომელიც პირადი ადამიანური გრძნობებიდან მოდის, თუმცა კრიტიკოსის საქმეა ლექსში დეპერსონალიზებული ხმა გააცოცხლოს, რათა ერთმანეთს დავუკავშიროთ "ადამიანი, რომელიც იტანჯება და გონება, რომელიც ქმნის" [Eliot, 1950:18], შედეგად კი უფრო ნათელი გავხადოთ რამდენად ეფექტური და ქმედითი იყო ცხოვრებისეული წნეხი ლექსისა და პოეტური იდიომის განვითარებაზე. მაინც, ბიოგრაფიული ფაქტები რაღაც მხრივ გვაძლევს საშუალებას ესა თუ ის პოემა ჩამოვიყვანოთ სულიერი აბსტრაქციის მაღალი საფეხურიდან და ალუზიების ზედმეტად ინტელექტუალიზებული ახსნიდან იმ პირადი დამოკიდებულებებისა და ესთეტიკის გაგებამდე, რომლებიც ძირეულად არის ჩადებული პოემაში.

მუზისა და საყვარელი ქალის განხილვის შემდეგ, "ნაცრისყრის ოთხშაბათის" ლირიკული გმირი, ერთი შეხედვით, პარადოქსულ შეხედულებას აყალიბებს – რომ გმირმა თავისუფლება დაღუპვაში, ხოლო სიხარული ტანჯვაში იპოვა, რადგან მიუხედავად იმისა, რომ მან უარი თქვა დაკარგული ცხოვრების დაბრუნების ყოველგვარ იმედზე, მაინც აქვს იმედი, რომ შექმნის 'რაღაც' ახალს, იმას, რაც სიხარულს მოუტანს, ე.წ. *vita nuova*–ს. აქ აშკარაა დანტეს პირველი პროზაულ-პოეტური თხზულების „ახალი ცხოვრების“<sup>95</sup> (1292–1295) გავლენა. თუმცა, მოგონებები წარსულის შესახებ, დანაშაულის, სინანულისა და შფოთვის გრძნობები

<sup>94</sup> არაერთი დისერტაციისა და რეიტინგულ ჟურნალში გამოქვეყნებული სტატიის ცენტრალური თემაა ჰომოეროტიზმი ელიოტის შემოქმედებაში და ერთ-ერთი ძირითადი არგუმენტი „სუმბულების გოგონას“ ასოციაციური ხატის ელიოტის მეგობარ ჟან ვერდენალთან დაკავშირებას ეხება. 2020 წელს კი ზემოხსენებულ წერილებმა აჩვენა, რომ ელიოტი არა მის მეგობარ ბიჭს უძღვნის ამ ასოციაციას, არამედ პირდაპირ წერს ე. ჰეილს, რომ სუმბულები ერთად სეირნობისას ნანახ ერთ-ერთ ბაღს ახსენებს და რომ „სუმბულების გოგონა“ სწორედ ჰეილია. შესაბამისად, ვერდენალთან დაკავშირებული ყველა სერიოზული დისკუსია უაზრო, არაფრისმომცემი სპეკულაცია აღმოჩნდა.

<sup>95</sup> აქაც, თხზულების შინაარსი ავტობიოგრაფიულია და დანტეს სასიყვარულო გამოცდილებასა და გრძნობს ეხება ფლორენციელი ქალის, ბეატრიჩე პორტინარისადმი (1266-1290)

პრუფროკისავით აყოვნებს გმირს და მისი წინსვლის, ემოციური პილიგრიმობის პროცესს:

"Consequently I rejoice, having to construct something  
Upon which to rejoice  
And pray to God to have mercy upon us  
And pray that I may forget" <sup>96</sup>

[Eliot, 1999:85]

ადრეული ლექსებისგან განსხვავებით, აქ ელიოტი არ ატოვებს მკითხველს ლიტერატურულ თუ სულიერ უდაბნოში, საიდანაც გმირი ხსნას ვერ იპოვის. „ნაცრისყრის ოთხშაბათში“ ის, როგორც განდევილი, ახერხებს კლდოვან მთაზე ასვლას და „კომედიიდან“ აღებული ნარატიული სტრუქტურის ასე თუ ისე წარმატებულად რეალიზებას. დიდმარხვის ორმოცი დღე, რომელიც სწორედ ოთხშაბათს იწყება, ქრისტეს უდაბნოში გატარებულ ორმოც დღეს აღნიშნავს. ბიბლიურ ტიპოლოგიაში კი ეს პერიოდი მოსეს უდაბნოში ორმოცწლიან ხეტიალს ესატყვისება. ქალაქ ვერონის მმართველის, კანგრანდე სკალასადმი მიწერილ წერილში დანტე საინტერესოდ აღნიშნავს, რომ მისი აზრით განდევილობა, სხვა არაფერია თუ არა "სულის მოქცევა ცოდვის მწუხარებიდან და უბედურებიდან მადლის მდგომარეობაზე" [Hollander, 1994:89], ელიოტისთვის კი " ცხოვრებაში სინანულის გზას მადლის საშუალებით შეუძლია უწყვეტი განსაწმენდელის მდგომარეობაში გვამყოფოს" [Eliot, 1935:145]. დანტეს სჯერა, რომ როგორც რეალურად, ისე მეტაფორულად დაცემიდან შესაძლებელია სიმბოლურ „აღთქმულ მიწაზე“ დაბრუნება. მთელი „ღვთაებრივი კომედია“ ამ იდეის პოეტური არგუმენტაციაა. „ნაცრისყრის ოთხშაბათში“ კი ელიოტი იკვლევს განდევილობის, მოქცევისა და პოეზიის ურთიერთდამოკიდებულებას, რაც „უნაყოფო მიწის“ უდაბნოდან გამოსვლით და ლირიკული გმირის „სალხინებლის“ სიმბოლურ კიბეზე ასვლით არის განპირობებული და წარმოჩენილი. ეს უკანასკნელი ნათლად ჩანს „ნაცრისყრის ოთხშაბათის“ მთლიან მესამე ნაწილში, სადაც უშუალოდ ზეაღსვლისა და კიბის აბსტრაქტულ სიმბოლიკას ყველაზე ინტენსიურად ვხვდებით. სწორედ აქ იყრის თავს

<sup>96</sup> შესაბამისად, მიხარია, რადაცის აშენება / რომელზედაც გავიხარებ / და შევევედრები ღმერთს, შეგვიწყალოს / და ვილოცებ, რომ დავივიწყო

სულის მოქცევისა და ამადლება–ზეადსვლის დანტესეული სიმბოლიკა, რომელიც „კომედიის“ სამივე ნაწილის ცენტრალური პოეტური იდიომაა – სახლინებლის კიბესა და სამოთხეში ასვლას რომ თავი გავანებოთ, ჯოჯოხეთში ჩასვლის წინაც კი დანტე ხსნის გორაკზე *ადის* (ქება 1). რთულ, ბნელ გზაზე ელიოტის გმირის დამხმარე პერსონაჟია „მოსასახამიანი და“ („veiled sister“), ღვთისმშობლისა და ბეატრიჩეს სიმბოლური ხატი. სწორედ მოსასახამში ევლინება „სალხინებლის“ 30–ე ქებაში ბეატრიჩე დანტეს და მის სულს უფალს ავედრებს, სანამ სამოთხეში აიყვანს.

პოემის ბოლო ნაწილში ყველა ძირითადი სიმბოლური სახე იყრის თავს და გმირი ღვთისმშობლისადმი ლოცვის პოეტური იმიტაციით ასრულებს ზეადსვლის გზას, ისევე როგორც „კომედიაში“, ელიოტის მაძიებელი გმირიც მადლის მიღებით, *Itinerarium mentis in Deum*<sup>97</sup>, ასრულებს მოგზაურობას . აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ მიუხედავად პოემის „სალხინებელთან“ მჭიდრო კავშირისა და „კომედიასთან“ მთლიანი თემატური და ასოციაციური სიახლოვისა, ბუნებრივია აშკარა განსხვავებებიც ელიოტისა და დანტეს ნაწარმოებებს შორის. მაგალითად, თუ „სალხინებელში“ სულიერი მოგზაურობის პარალელურად გმირი ფლორენციელ ცოდვილებს ხვდება და ესაუბრება, ელიოტთან გარემო სრულიად არამატერიალურია და აბსტრაქტულ სფეროს წარმოადგენს. აქ მთავარი ისაა, რომ ამადლება–ზეადსვლის პრინციპი ის ზოგადკულტურული წარმოდგენის ნაწილია, რომელიც სწორედ დანტეს შემოქმედებიდან შემოდის ელიოტის ლიტერატურულ ესთეტიკაში და ამ კონკრეტულ ლექსში. ამრიგად, დანტეს „სალხინებელი“ პოემის ასოციაციური ფონია, რომელშიც ძველი და ნაცნობი მოტივები ელიოტის პირადი იმპერსონალური თეორიისა და მოდერნისტული ესთეტიკის გათვალისწინებით ახლებურადაა გადამღერებული.

---

<sup>97</sup> „გონების გზით ღვთისკენ“ - ბონავენტურა

### 2.3 „ოთხი კვარტეტი“ და დანტეს „პოეტური გეომეტრია“

ტომას ელიოტის ბოლო პოემას რელიგიურობის თემაზე კრიტიკაში მწვავე პოლემიკა მოჰყვა. „ოთხი კვარტეტი“ (1943<sup>98</sup>) ზოგი მკვლევარის აზრით, ანგლიკანური სულისკვეთებით არის შექმნილი, ზოგი კი მას ანგლო-კათოლიკურ ან თუნდაც „პირწმინდად კათოლიკურ“ პოემად განიხილავს [Spurr, 2010:217]. მიუხედავად პოემის აშკარა სპირიტუალური ლაიტმოტივისა და რელიგიური გავლენისა, არ არის აუცილებელი ელიოტი მაინცდამაინც რომელიმე კონკრეტულ მრწამსზე აკეთებდეს აქცენტს, ვინაიდან „კვარტეტები“ პოეტის შემოქმედების ესთეტიკურ მთლიანობას და მოდერნისტული ესთეტიზმის ნიმუშს წარმოადგენს და არა რაიმე სახის რელიგიურ დამოძღვრას, რაც ზოგადად მოდერნიზმის ლიტერატურაში ძნელად მოიძებნება. როგორც თ. კობახიძე აღნიშნავს, "ნაწარმოები აშკარად დესკრიფციულია და არა პრესკრიფციული" [კობახიძე, 2015:296]. ჯ. ს. ბრუკერი კი რელიგიურობის მომენტს შემდეგნაირად ხსნის: "რელიგიურ ვაკუუმში ის [ელიოტი] მიეძალა ესთეტიზმს – ადრეულ მოდერნისტულ მიმდინარეობას, რომელიც თვით ხელოვნებას აქცევდა რელიგიად, თავისი საიდუმლოებებითა და რიტუალებით. თუმცა ის ეწინააღმდეგებოდა ხელოვნებისა და რელიგიის გაიგივებას, მისთვის სავსებით მისაღები იყო ის აზრი, რომ მისტიკურ და მხატვრულ წარმოსახვას ბევრი საერთო რამ

---

<sup>98</sup> პოემის შექმნასა და გამოქვეყნებას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. „ბერნტ ნორტონი“ 1936 წელს, „ისტ კოუკერი“ 1940, „დრაი სელვეიჯიზ“ და „ლიტლ გიდინგი“ კი 1941 და 1942 წლებში გამოქვეყნდა. მთლიანობაში როგორც ნაწარმოები კი ამერიკაში 1943 წელს და 1944 წელს ინგლისში გამოვიდა.



აქვს" [Brooker 2009:71]. ეს შეხედულება ნათლად ჩანს ელიოტის ესეებში – "არა მგონია, რწმენას რაიმე საერთო ჰქონდეს დიდი პოეტის შემოქმედებით საქმიანობასთან" [1999:138]. ისევე როგორც ფილოსოფიის შემთხვევაში, ავტორს რელიგიაც ისეთ მედიუმად მიაჩნდა, რომლის გამოხატვა ლიტერატურით შეიძლებოდა „ჩანაცვლებულიყო“ [1999:44].

პოემის წყობა და აზრობრივი სისტემა უმდიდრეს მხატვრულ და ზოგადკულტურულ ტრადიციას ეფუძნება, რომელიც „კვარტეტებში“ უნივერსალურ მითოპოეტიკურ სტრუქტურას ქმნის. ერთ–ერთი, თუ არა ყველაზე, მნიშვნელოვანი „მასალა“ ამ სტრუქტურაში დანტეს შემოქმედებაა. მოგზაური/მაძიებელი გმირის ნარატივი ელიოტის პოეზიაში, რომელიც იტალიელ პოეტთან მიმართებაში „პრუფროკიდან“ დაიწყო, „ოთხ კვარტეტში“ შეგვიძლია პოეტის მეხსიერებაში მიმდინარე ორ პარალელურ მოგზაურობად წარმოვიდგინოთ. პირველი ასახავს იმ გამოცდილებებს, რეალურ მოვლენებსა და წარსულის მოგონებებს, რომლებმაც შექმნა მისი ცხოვრება. წარმოსახვის საშუალებით ელიოტი აცოცხლებს გარდაცვლილთა იმ აჩრდილებს, რომლებიც მის ერუდირებულ გონებასა და მეხსიერებაში ბინადრობენ. პოეტი იმეორებს დანტეს გმირის გზას და მიცვალებულთა სამეფოში მოგზაურობს, რათა პოეზიის მკვდარ ოსტატებსა და დიდ მოაზროვნეებს „შეხვდეს“. ხოლო მეორე მოგზაურობა, „ნაცრისყრის ოთხშაბათში“ დანტესეული სქემის გაგრძელებას, ანუ სიმბოლურ სამოთხეში ასვლას წარმოადგენს. პოემაში ყველაზე თვალსაჩინო სწორედ სულიერი ძიებაა, რომლის ბოლოსაც გმირსაც და მკითხველსაც ღმერთი და მისი აღქმის პარადოქსი ხვდება. „კვარტეტებში“ ისევე როგორც „ღვთაებრივ კომედიაში“, პოეტისა და პილიგრიმის მოგზაურობა ერთია.

ვინაიდან პოემაში დანტეს გავლენისა და რეფერენციების განხილვა სხვადასხვა კუთხიდან შეიძლება, გასაანალიზებლად ძირითად იდეურ ხაზსა და სქემატიკაზე გავაკეთებ აქცენტს, რომელიც ელიოტს დიდწილად დანტეს ე.წ. პოეტური გეომეტრიიდან აქვს აღებული და მასზე მორგებული. ზოგადად, ლიტერატურული ტექსტის დეტალურად სტრუქტურირებული მოწესრიგების ტენდენცია ადრეული რენესანსული პერიოდიდან და „ღვთაებრივი კომედიიდან“ იწყება, რომელშიც უწყვეტი ეპიკური თხრობა ას ნაწილადაა დაყოფილი. ასი თავი, თავის მხრივ, სამ

თემატურ ნაწილადაა დაჯგუფებული (თითოეულისთვის 33<sup>99</sup> ქება), ხოლო ტაეპები გართმულია ასევე სამის პრინციპით ე.წ. ტერცინებად<sup>100</sup>. არაა გასაკვირი, რომ ტექსტის ფორმასა და მოწესრიგებაზე მუშაობისას დანტე თეოლოგიურ–ფილოსოფიური საფუძვლით ხელმძღვანელობდა და მაგალითად, სამობის სპეციფიკას როგორც ღმერთის იპოსტასს, ისე „ძველი აღთქმის“ ზოგიერთ წიგნს უკავშირებდა, ხოლო ღმერთის ზედროულობის წარმოსაჩენად ცენტრისა და წრის პირველსქემები თომა აქვინელთან ჰქონდა ნანახი [Shaw, 1947:113]. შესაბამისად, როგორც „კომედიამი“, ისე „ახალ ცხოვრებაში“ გვხვდება რიცხვთა მისტიკის, წრის, წერტილისა და ოთხების თვალსაჩინოებები. ასევე მნიშვნელოვანია, რომ „კომედიის“ შინაგანი სიმწყობრე და მხატვრული ფორმის სრულყოფილება გაუცნობიერებული შემოქმედებითი ღწვით არ იყო მიღწეული – იშვიათ მხატვრულ ინტუიციასა და გემოვნებას შთამბეჭდავი ერუდიცია და ანტიკურ წყაროებთან წვდომა უმაგრებდა ზურგს. ეს მიდგომა ელიოტის მთელი შემოქმედების ამხსნელი პრინციპია, ვინაიდან იგი წინასწარ გაცნობიერებული და შერჩეული პოეტური მიზნებით ქმნიდა ურთულეს მოდერნისტულ ტექსტებს.

დანტეს გავლენა „ოთხი კვარტეტის“ სტრუქტურულ ერთიანობაზე სათაურშივე ჩანს. თუ ელიოტის მიზანი სტრუქტურის შემუშავებისას კოსმოსის მოწყობის უნივერსალური ფორმის წარმოჩენა იყო, სამობის პრინციპის მაგივრად, მისი „წმინდა რიცხვი“ ოთხი გახდა. როგორც ცნობილია, ანტიკურობაში ოთხად იყო გამოხატული სამყაროს სტიქიური შემადგენლობა – მიწა, ცეცხლი, ჰაერი და წყალი. შუასაუკუნეობრივ რიცხვთა მისტიკაში კი ოთხი სამყაროს წრებრუნვის რიცხვია, დროსა და სივრცეში მოცემულ რეალობას გამოხატავს და სულის აღმნიშვნელ სამს უპირისპირდება [კობახიძე 2015:337]. იუნგის მიხედვით კი, "სისრულისა და სრულყოფილების იდეალი არის წრე ან სფერო, ხოლო ოთხება – მისი ზებუნებრივი მინიმალური დაყოფა" [Jung, 1970:165]. ერთი სიტყვით, როგორც „კომედიის“ სამი და სამნაწილიანობა იყო ზოგადი კომპოზიციური პრინციპისა და მომწესრიგებელი მითოპოეტური ელემენტის გამოხატულება, ასეთივე დატვირთვა აქვს რიცხვ ოთხს „კვარტეტების“ შემთხვევაში [Sri, 2011:40-41].

<sup>99</sup> „ჯოჯოხეთში“ 34, თუმცა პირველი ქება ერთგვარი შესავალია მთლიანი ნაწარმოებისა

<sup>100</sup> სამტაეპიანი სტროფი, სადაც პირველი და მესამე ტაეპი ერთმანეთს ერთმება, მეორე კი შემდეგის პირველსა და მესამე ტაეპს

პოემის ექსპოზიციაში „ბერნტ ნორტონის“ ლირიკული გმირი ვარდების ბაღში „პირველი კარიბჭიდან“ შეღწევას ცდილობს. ისევე როგორც დანტეს გმირს „ჯოჯოხეთში“, მასაც განვლილ ცხოვრებაზე და მის არასაკმარისობაზე ფიქრები აწუხებს:

"Footfalls echo in the memory  
Down the passage we did not take  
Towards the door we never opened  
Into the rose garden. " <sup>101</sup>

[Eliot, 1999:175]

იმაზე ფიქრი თუ "რა შეიძლებოდა მომხდარიყო და რა არ მოხდა" გმირს აწმყო მომენტში აბრუნებს:

"Other echoes Inhabit the garden. Shall we follow?  
Quick, said the bird, find them, find them.  
Round the corner.  
Through the first gate,  
Into our first world. " <sup>102</sup>

[Eliot, 1999:176]

შემდეგ კი ისეთი სიმძაფრით იხსენებს წარსულის გამოცდილებას, რომ თითქოს განვლილი მოვლენები თვალწინ რეალურ დროში წარმოუდგება. პოემაში წარსული და აწმყო მომენტები ერთმანეთში ირევა, დრო შეჩერებულია და სწორედ ამ ეპიზოდში აქვს გმირს პირველი ხილვა. ამ მხრივ, პოემის „კომედიის“ ჟანრობრივ მახასიათებელსაც იმეორებს, ვინაიდან შინაარსზე დამყარებული კლასიფიკაციის მიხედვით, დანტეს პოემის წარმოსახვითი მოგზაურობა საიქიოში შუა საუკუნეებში

---

<sup>101</sup> ნაბიჯების ხმა ცოცხლდება მეხსიერებაში / იმ ჩასასვლელისკენ რომელსაც არ მივყევით / იმ კარისკენ რომელიც არასოდეს გავაღეთ / ვარდების ბაღისკენ

<sup>102</sup> სხვა ექოებიც ბინადრობენ ბაღში. გავყვეთ? / ჩქარა, თქვა ჩიტმა, იპოვე ისინი, იპოვე ისინი. / წრეზე შემოვლით. / პირველი კარიბჭის გავლით / ჩვენს პირველ სამყაროში

ფართოდ გავრცელებულ ჟანრს, ხილვას<sup>103</sup> მიეკუთვნება (თვითონ დანტეც თავის პოემას როგორც „ხილვას“ ისე აღწერს).

გმირი ხილვის შემდეგ აღმატებულ გუნებაზე აგრძელებს გზას და ბერნტ ნორტონის დამშრალ აუზთან მიდის, რომელიც უეცრად მისტიკური მზის სხივებისგან შემდგარი წყლით ივსება, საიდანაც ლოტოსი იწყებს ამოსვლას – "lotos rose, quietly, quietly,/ The surface glittered out of heart of light" [Eliot, 1999:176]<sup>104</sup>, ხოლო იქვე ბუჩქნარში ვარდები ჩნდება: "unseen eyebeam crossed, for the roses / Had the look of flowers that are looked at"[Eliot, 1999:176]<sup>105</sup>. ლოტოსის მისტიკური ზეადმოსვლა კრიტიკაში ძირითადად ინდუისტურ და მაჰაიანისტურ ასოციაციებთანაა დაკავშირებული, თუმცა ჩვენთვის უფრო საინტერესოა, რომ ელიოტი ამ ყვავილს დასავლური მისტიციზმის უმნიშვნელოვანეს ხატსა და დანტეს „კომედიის“ ღვთიურ სიმბოლოს, ვარდს უპირისპირებს. ისევე როგორც დანტე ქმნის ასოციაციური სახეებით ერთგვარ ჰიბრიდებს და მრავალნიშნად სიმბოლოებს, რომელთა ახსნაც ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად შეიძლება როგორც ბერძნული, ისე რომაული მითოლოგიითა და ამასთან ერთად ქრისტიანული სიმბოლიკით, ამ ეპიზოდში ჩანს თუ როგორ „ისწავლა“ ეს გაკვეთილი ელიოტმა და როგორ გააერთიანა ის ენის უნივერსალურობა, რასაც ასე აქებს დანტეს ესეებში, საკუთარ პოეტურ პრაქტიკაში. ვარდის სიმბოლოთი პოეტი ერთ წერტილში უყრის თავს აღმოსავლურ და დასავლურ ტრადიციას: ჰინდუსს, ქრისტესსა და დანტეს.

შემდეგ ეპიზოდში ვხვდებით პირდაპირ რეფერენციას „სამოთხიდან“, როცა ელიოტის ლირიკულ გმირს ხილვა თეთრი, მოძრავი წრიული ნათების საშუალებით მიეცემა. დანტე სამების ხილვას „სინათლის წრის“ მეტაფორით გამოხატავს და მას ცეცხლისა და უძრავი წერტილის სიმბოლოებთან აერთიანებს:

"And when her words

---

<sup>103</sup> საიქიოს ხილვები ადრეული ქრისტიანული ტრადიციიდან იღებს სათავეს. განსაკუთრებით საყურადღებოა მოციქულ იოანეს ავტორობით დაწერილი „გამოცხადება“, რომელიც ახალი აღთქმის კანონშია შესული. უფრო კონკრეტულად, საიქიოს ხილვები ეფუძნება მოთხრობას იმის შესახებ, რომ იესოს ჯვარზე სიკვდილის შემდეგ ხორციელად ჩავიდა ჯოჯოხეთში მართალთა სულების ამოსაყვანად. შუა საუკუნეებში ასევე ცნობილი იყო პეტრეს „გამოცხადება“ (კაცობრიობის განსჯის ხილვა) და პავლეს „გამოცხადება“ (ზეცაში ასული მოციქულის მოგზაურობა).

<sup>104</sup>ნელ-ნელა, ნელ-ნელა, ლოტოსი იწყებს ამოსვლას / ზედაპირი მზის სხივებისგან ბრწყინავს

<sup>105</sup> უხილავ მზეერთა გადაკვეთაზე ვარდები გრძნობენ, რომ მათ უმზერენ

were done, even as incandescent iron  
will shower sparks, so did those circles sparkle;  
and each spark circled with its flaming ring—  
sparks that were more in number than the sum  
one reaches doubling in succession each  
square of a chessboard, one to sixty—four.  
I heard “Hosanna” sung, from choir to choir  
to that fixed Point which holds and always shall  
hold them to where they have forever been. <sup>106</sup>

[Eliot, 1999:180]

დანტე ღმერთის ბუნებას დროის ერთ მომენტში აღიქვამს – "un punto solo" (*Par.* 28. 94), მარადიულ აწმყოში, რომელსაც ელიოტი შემდეგნაირად გამოხატავს:

"Time past and time future  
What might have been and what has been Point to one end,  
which is always present. " <sup>107</sup>

[Eliot, 1999:175]

დანტესთან ღმერთი იქ არის, სადაც ყველა დრო აწმყოა "point where all times are present" (*Par.* 27. 17–18). ელიოტი სამყაროს წარმოსახავს როგორც მბრუნავ წრეს, სადაც ღმერთი არის მისი ურყევი ცენტრი. ღვთაებრივ კომედიაში პოეტი „შეუქმნელ სინათლეს“ უწოდებს სრულყოფილ უბრალოებას, რომელიც შეიცავს და აერთიანებს ყველა არსებას, წარსულს, აწმყოსა და მომავალს. ხოლო „კვარტეტებში“ მოცემული „თეთრი შუქი“ არის ის ნასესხები, თუმცა ამავდროულად გამრავალფეროვანებული

---

<sup>106</sup> და როცა დაასრულა თავისი სათქმელი / როგორც გაღვივებული ნაპერწკლები ნაწრთობი რკინიდან / ირგვლივ აენტნენ ცეცხლმოდებულნი / წინწკლები ზედ დაერთო ერთმანეთს და ალი ალს / ნაპერწკლები გახდა ასჯერ უფრო მეტი / ვიდრე უჯრედები ჭადრაკის ორმაგ დაფაზე / „ოსანას“ ხმა მოედო ირგვლივ გუნდს / იმ უმრავ წერტილამდე, რომელიც ყველაფერს აკავებს / იქ, სადაც ისინი პირველად გაჩნდნენ და დღემდე არიან

<sup>107</sup> ჟამი აწმყო და ჟამი წარსული / რაც შეიძება ყოფილიყო და რაც იყო ერთი წერტილისკენ მიდის / რომელიც ყოველთვის აწმყოა

რეფერენცია, რომლის ირგვლივაც ბრუნავს დანტეს გადამკვეთი წრეები, „ღვთაებრივი სიყვარული“ და ღმერთი:

"Desire itself is movement

Not in itself desirable;

Love is itself unmoving,

Only the cause and end of movement, Timeless, and undesiring"<sup>108</sup>

[Eliot, 1999:177]

ამ იდეას დანტე შემდეგნაირად გამოხატავს „სამოთხეში“:

"I believe in one god, sole and eternal, who moveth

All the heaven, himself unmoved, with love and with desire"<sup>109</sup>

[Dante, 1921:159]

ამგვარად, თავისი ლიტერატურული კარიერის განმავლობაში ელიოტი თითქოს შეპყრობილი იყო ინკარნაციის მომენტის პოეტური ასახვით, ლიტერატურაში „დროში და მის გარეთ ყოფნის“ მომენტის დაფიქსირებით. მის შემოქმედებაში ეს ტენდენცია ზოგჯერ თავს იჩენს, როგორც წმინდა სამების გამოცხადება ნათლობის რიტუალისას („ბ–ნი ელიოტის დილის საკვირაო წირვა“), ან კრავის პაროდული აპოთეოზი („ჰიპოპოტამი“), ან სრულიად განსხვავებულ კონტექსტში – დიონისეს ნათლისღება (“სუინი ერექტუსი” და “სუინი და ბულბულები”). ადრეულ პოეზიაში ელიოტი ინკარნაციის იდეას პაროდული მიზნებისთვის იყენებს, რაც მოწმობს ახალგაზრდა პოეტის ღრმა ინტერესზე ქრისტიანული მისტიციზმისადმი და მისი გამომხატველი თანამედროვე პოეტური საშუალების პოვნისადმი. ასოციაციური სიმბოლოებისა და ზოგადი ტონის გათვალისწინებით, „ოთხი კვარტეტის“ მაგალითზე ნათელია, თუ რამდენად შეიცვალა პოეტის წარმომსახველობითი დამოკიდებულება ინკარნაციის თემაზე, ვინაიდან აქ პაროდირების მაგივრად, ხორცმესხმა ელიოტის ტრადიციული მაძიებელი გმირის მოგზაურობის ბოლო, წარმატებული ეტაპია. ტექსტუალური

<sup>108</sup> სურვილი თავად მოძრაობაა / თავის თავში არა სასურველი / სიყვარული თავად უძრაობაა / ის მხოლოდ დასაბამი და დასასრულია მოძრაობის

<sup>109</sup> ერთი ღმერთის მწამს, ერთადერთი და მარადიული, რომელიც მოძრაობს / მთელ სამოთხეში, თვითონ უძრავი, სიყვარულითა და სურვილით

ანალიზის შედეგად ექვგარეშეა ის, რომ ელიოტის ცენტრალური წყარო „უძრავი წერტილის“ გამოხატვაში დანტეს „სამოთხის“ ბოლო ქებებია. რა თქმა უნდა, ელიოტი თავის პოეტურ დიზაინსა და ხედვას არგებს ნასესხებ მასალას, მაგრამ დანტეს ფუნდამენტური გავლენა ტექსტზე კითხვის ნიშნის ქვეშ არ დგება. ამ ბოლო ქებებში, პოეტი თითქოს ვერ ეგუება იმ ფაქტს, რომ ხორცშესხმას ადეკვატურად ვერ აღიქვამს. ღვთაებრივი სინათლის სიღრმეში იგი უყურებს წმინდა სამების გეომეტრიულ გამოსახულებას და „ხედავს“ ერთსა და იმავე წრეში ჩასმულ სამ წრეს. როგორც იოანეს სახარებაშია ნათქვამი, ვერავინ დაინახავს ღმერთს პირისპირ ამ სამყაროში, და მართალია დანტეს გმირი ახერხებს ამას თავის საიქიო სამყაროს ხედვაში, თუმცა ის დაბნეულია იმით, რასაც ხედავს და შესაბამისად, პარადოქსულია ამ მოვლენის წარმოდგენაც მის პოეტურ სისტემაში. როცა დანტე „წრის კვადრატურის“ ტერმინს ახსენებს, იგულისხმება ის, რომ წრე შეიძლება იყოს მხოლოდ მიახლოებული, თუმცა ვერასოდეს სრულად „ჩამჯდარი“ კვადრატში. ასე გამოხატავს ღმერთის უსასრულო ბუნებასა და ადამიანის გონებისთვის ღმერთის ბუნების აღქმის შეუძლებლობას. ხსნის გზა არის მოძრაობა ცენტრისკენ, სრულ სიმშვიდედღე, მაგრამ ე.წ. მამიებელი გმირი ვერასოდეს მიაღწევს მას და ეს ყველაზე დიდი პარადოქსიაა. ამრიგად, დანტე ვერ ახერხებს წრის კვადრატურის წარმოსახვას, მაგრამ ელიოტისთვის კვადრატი და წრე ერთია. მისი მიზანი „კვარტეტებში“ არაა ლირიკული გმირისთვის მოწესრიგებული ნარატივისა და ფინალის შექმნა. ადრეული პოეზიისთვის დამახასიათებელი ნარატიული მითოსური სტრუქტურების ნაცვლად ელიოტი აქ იყენებს ისეთ ელემენტარულ და უზოგადეს პირველსქემებს, როგორებიცაა წრე, წერტილი, კვადრატი და ოთხება, ხოლო მათი მოქმედების გამომხატველი ნიშნები კი წარმოგვიდგება როგორც წრებრუნვა, ცეკვა, მოძრაობა, უძრაობა და ა. შ. რეალურად, ეს ელემენტარული მოტივები სამყაროსა და სივრცის მოდელირების პირველსქემებია. „კვარტეტებში“ კვადრატისა და წრის ე.წ. გატოლება ბუნებრივია მხოლოდ პარადოქსული პოეტიკის ნაწილი არაა, ამით პირველ რიგში ზედროულობის ეფექტს ქმნის ავტორი. ხოლო დროის ესთეტიკური აღქმისკენ ანუ ნაწარმოების შინაგან სამყაროში ზედროულობის დამკვიდრებისაკენ ეს მისწრაფება მთელი მოდერნიზმის ესთეტიკური კონცეფციაა. თომას მანი აღნიშნავს, რომ მისი „ჯადოსნური მთაც“ მხატვრულ საშუალებათა გამოყენებით დროის გაუქმებისკენ ისწრაფვის, ამისათვის კი

ის სამყაროს უნივერსალურობას უსვამს ხაზს [გელაშვილი, 2018:8]. ბოეციუსის *Nunc fluens facit tempus, nunc stans facit aeternitatum*<sup>110</sup> სწორედ დროს აუქმებს, თუმცა ისევ ელიოტს და დანტეს რომ დავუბრუნდეთ, კვარტეტებში დრო გაყინული არაა, არამედ ციკლური და მოძრავია, რომელიც ოთხების სქემით მარადიული ცენტრის გარშემო „წრიულად მიედინება“. სწორედ ესაა ის მრავალნიშნადობა, რომელსაც ელიოტი ადრეული რენესანსის პოეტისგან აღებულ ასოციაციურ ხატს ანიჭებს. როგორც ნ. ფრაიწერს, "ოთხი კვარტეტი შეადგენს ერთიან ციკლს, რომელიც იწყება იქ, სადაც მთავრდება", რაც ესატყვისება „ისთ ქოუქერის“ ციკლურ დასაწყისსა და დასასრულს: "... in my beginning is my end, in my end is my beginning"<sup>111</sup>.

პოემაში გამოყენებული ფილოსოფიური თვალსაზრისები, რომლებიც მოიცავს უამრავ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ და ამავდროულად გადაჯაჭვულ შესასწავლ ასპექტს, ერთგვარ უკმარობის განცდას ტოვებს მისი ანალიზისას, არ აქვს მნიშვნელობა რომელ კონკრეტულ საკითხს თუ სახე–სიმბოლოს განვიხილავთ. თუმცა, ყველა ანალიზში „კვარტეტების“ თემა და მათი პოეტიკა ერთმანეთისგან განუყოფელია: უძრაობა, დროში გაყინულობა და ლირიკული გმირის ინკარნაცია, რომელიც, ერთი მხრივ, ტექსტში დეკლარირებულია როგორც დანტეს „სამოთხიდან“ გადმოტანილი ერთ–ერთი თემატური ასპექტი, ხოლო მეორე მხრივ, ნაწარმოების ყველა მხატვრული საშუალება იმისკენაა მიმართული, რომ ეს უძრაობა და ამავდროულად პროცესუალური აწმყო მკითხველის ცნობიერებაში უმნიშვნელოვანეს პოეტურ ეფექტად განხორციელდეს.

...

თავის შეჯამების სახით, შეიძლება ითქვას, რომ სხვადასხვა სტრუქტურული და ტექსტუალური მსგავსებიდან გამომდინარე, აშკარაა, რომ თავისი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებების პოეტიკის შექმნისას ელიოტი იყენებს აზრობრივ–სიმბოლურ დეტალებს, მეტაფორებსა და სტრუქტურულ მახასიათებლებს დანტეს შემოქმედებიდან. უფრო საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ დანტეს „ღვთაებრივ კომედიას“ პოეტი სხვადასხვა ხატოვანი ფორმითა, დანიშნულებითა და ფუნქციით იყენებს თავისი შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში, ამ მხრივ არის დანტე მისთვის

<sup>110</sup> "აწმყო, რომელიც გადის, ქმნის დროს, აწმყო რომელიც რჩება ქმნის მარადისობას."

<sup>111</sup> ჩემს დასაწყისში ჩემი დასასრულია, ჩემს დასასრულში ჩემი დასაწყისია



გადაფასების ინსტრუმენტი. მაგალითად, ვინაიდან 1920–იანი წლების მთელი კულტურული ატმოსფერო გაჟღენთილი იყო კრიზისისა და წარსული კულტურული და ლიტერატურული ღირებულებების გადაფასების ზოგადი იდეით, „უნაყოფო მიწაში“ „ჯოჯოხეთიდან“ აღებული სახე–სიმბოლოების შემოტანა კრიზისული პერიოდის ესთეტიკას ყველაზე ღირებულ და ფუნქციურ მეტაფორას აძლევს. ამასთან ერთად, დანტეს შემოქმედება ელიოტს როგორც ახალი ესთეტიკის შემოქმედს, მუდმივად ახსენებს პოეტის ვალდებულებას – იკვლიოს, ეძებოს სიტყვები ისეთი ემოციების გამოსახატავად, რომელსაც ადამიანი გააზრებულად იშვიათად გრძნობს და რომლის გამოსახატავადაც სიტყვებს ძნელად პოულობს. „უნაყოფო მიწაში“ რენესანსული, მაღალი ღირებულების ხელოვნება ძლიერ შემოქმედებით წყაროსთან შეხვედრის შედეგად ტრანსფორმირებულია და სხვა რთულ ასოციაციურ წყაროებთან ერთად, დანტეც გარდაქმნილია ტექსტში და ამ გადაფასებით პოეტი მოდერნიზმის ესთეტიკას უფრო მრავალფეროვანს ხდის. რაც შეეხება შედარებით უფრო გვიანდელ, ელიოტის ანგლიკანად მოქცევის შემდგომ გამოქვეყნებულ პოემებს, აქ თავს იჩენს ასოციაციური წყაროსადმი ელიოტისათვის ერთობ უჩვეულო დამოკიდებულება, როდესაც პოეტი აღარ ახდენს დამოწმებული ტექსტის აზრობრივი მნიშვნელობის, ან მისი ზნეობრივი პათოსის პაროდირებას და ფაქტობრივად, ლექსის სათქმელი მასში დამოწმებულ წყაროებთან ჰარმონიაში აღიქმება. შეიძლება ითქვას, რომ დანტე ვაგნერისეული ლაიტმოტივია ელიოტის შემოქმედებაში და მუდმივად განვითარებად და ცვალებად მეტაფორას წარმოადგენს. თუ პოეტი მას თავიდან ინფერნალური განწყობილებისა და ხედვის მკაფიო წარმოდგენისთვის იყენებს, შედარებით გვიანდელ შემოქმედებაში და კონკრეტულად „ნაცრისყრის ოთხშაბათსა“ და „ოთხ კვარტეტში“ აქცენტი სიმბოლური ხსნისა და ინკარნაციის მხატვრულ წარმოჩენაზე კეთდება. ამრიგად, ასეთი სპეციფიკითაა მოცემული ის კონტრასტები და მსგავსებები, რომლებიც ერთმანეთისგან საუკუნეებით დაშორებულ შემოქმედებსა და მათ ესთეტიკას შორის არსებობს. ცხადია ტრადიციასთან შეფარდებისა და დაქვემდებარების საჭიროება არ არის ცალმხრივი მოვლენა – ახალი ნაწარმოები იმავდროულად გავლენას ახდენს ხელოვნების ყველა ადრინდელ ნიმუშზე და ამიტომ არაა გასაკვირი რატომ იყო დანტეს 700 წლის იუბილეზე ტ.ს. ელიოტი ასეთი მასობრივი განხილვის საგანი. მე–20 საუკუნემ სამუდამოდ დააკავშირა ევროპული

ლიტერატურის ამ ორი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის კულტურული მემკვიდრეობა.

### III თავი: ტ.ს. ელიოტი და შექსპირი

"Some of the poetry to which I am most devoted is poetry which I am not sure I understand yet: for instance, Shakespeare's." <sup>112</sup>

(T.S. Eliot, 1932)

ტ.ს. ელიოტის შთამბეჭდავი აკადემიური ცხოვრება ჰარვარდში სწავლით დაიწყო, რომელში მოსახვედრად იგი რამდენიმე თვის განმავლობაში მასაჩუსეტსში, მილტონის აკადემიაში სწავლობდა [Stayer, 2013:636]. აკადემიის დირექტორისადმი 1905 წლით დათარიღებულ წერილში პოეტის მშობლები შარლოტ და ჰენრი ელიოტები ხაზს უსვამენ თავიანთი შვილის წარჩინებულ მიღწევებსა და უნარებს, რომლებშიც ისინი განსაკუთრებით ერთ ფაქტს გამოარჩევენ: "ის ყოველთვის სწავლობდა და საფუძვლიანად კითხულობდა ინგლისურ ლიტერატურას,

---

<sup>112</sup> "ზოგი პოეზია, რომელსაც ყველაზე მეტად ვუძღვნი ჩემს თავს, ისეთი პოეზიაა, რომელიც არ ვარ დარწმუნებული, რომ მესმის: მაგალითად, შექსპირისა".

განსაკუთრებით შექსპირს. მას, ფაქტობრივად, მთლიანად აქვს წაკითხული შექსპირი, რომელსაც ასე ადიდებს და ზეპირად სწავლობს<sup>113 114</sup> [Eliot, 2009:6]. როგორც პოეტი და როგორც თეორეტიკოსი, ელიოტი მთელი კარიერის განმავლობაში გამოხატავდა შექსპირის შემოქმედების იმ საფუძვლიან ცოდნასა და ინტერესს, რომელზეც მისი მშობლები წერილში საუბრობდნენ. მეტიც, პოეტის ზოგიერთი ყველაზე ცნობილი, მნიშვნელოვანი და საკამათო კრიტიკული დაკვირვება სწორედ შექსპირისა და მისი თანამედროვეების<sup>115</sup> განხილვისას იკვეთებოდა. არაერთ მკვლევარსა და კრიტიკოსს გაუსვამს ხაზი იმ გარემოებისთვის, რომ ელიოტმა ერთგვარი პროტოკოლი ჩამოაყალიბა მე-20 საუკუნეში შექსპირის კრიტიკისათვის<sup>116</sup> [Halpern 1997:16; Knight 2005:11]. თეორიული საფუძვლების მიღმა, შექსპირისეული ასოციაციების გამოყენება ელიოტის პოეზიის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია და მისი გაანალიზების ყოველი მცდელობა იმ რთული ურთიერთდამოკიდებულების უფრო ნათლად გააზრების საშუალებას იძლევა, რაც მდიდარ ინტერტექსტუალურ კავშირს ქმნის ორ, საუკუნეებითა და სხვადასხვა ლიტერატურული ტრადიციით დამორებულ უმნიშვნელოვანეს ინგლისელ შემოქმედს შორის.

თეორიული თვალსაზრისით, ელიოტს შექსპირისადმი არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება აქვს. ერთი მხრივ, იმ ორ კრიტიკულ ესეში, რომელიც შექსპირზე დაწერა (“Hamlet and His Problems (1919)<sup>117</sup> და “Shakespeare and the Stoicism of Seneca” (1927)), ვხვდებით ამა თუ იმ პიესის როგორც ირიბ, ისე პირდაპირ გაკრიტიკებას. მაგალითად, შექსპირისა და ელიზაბეთანელი დრამატურგების განხილვისას პოეტი

---

<sup>113</sup> მოგვიანებით, 1917 წელს ლონდონის უნივერსიტეტში თვითონ ელიოტი ასწავლიდა შექსპირის კურსს მესამეკურსელ სტუდენტებს. ვრცლად იხ. Ronald Schuchard, "Eliot in the Wartime Classroom, 1916–1919", (<https://tseliot.com/foundation/eliot-in-the-wartime-classroom-1916-1919/>)

<sup>114</sup> "He has always been a student, and read extensively in English literature, especially Shakespeare. He has read practically all of Shakespeare, whom he admires, and retains much in memory. " [Eliot, 2009:6].

<sup>115</sup> ელიოტი აღნიშნავს, რომ შექსპირის საფუძვლიანად შესასწავლად აუცილებელია მისი თანამედროვეების კვლევა - „მისი [შექსპირის] განცალკევებით შესწავლის საფრთხე ისაა, რომ საბოლოოდ ვეცნობით შექსპირს, როგორც უბრალო კონვენციას და არა უნიკალურ ხედვას“ [ელიოტი 2005:xvii]

<sup>116</sup> მაგალითად, ჰალპერნი ხაზს უსვამს ელიოტის 1923 წლის ესეს „The Beating of a Drum“ და ფიქრობს, რომ სწორედ მისი დიალექტიკური განხილვის შედეგადაც წარმოიშვა პრიმიტივისტული დისკურსი (“Primitivist Discourse”) ანთროპოლოგიის დისციპლინურ ენაში, რომელიც საკმაოდ აქტუალური იყო შექსპირის კვლევებში მე-20 საუკუნის განმავლობაში. მაგ. იხ.: Harrison, T. P. (1940). “Aspects of Primitivism in Shakespeare”. *Studies in English*, [20], 39–71.

<sup>117</sup> მოცემული ესეი ამავე სათაურით გაერთიანდა კრებულში „სადვთო ტყე“ (1920), მოგვიანებით კი შემოკლებული სახელწოდებით “Hamlet” შევიდა კრებულში *Selected Essays 1917-1932* (1932).

წერს, რომ მათი მთავარი ნაკლი იყო "შემოქმედებითი სიხარბე, სურვილი იმისა რომ მოწესრიგებისა და შეზღუდვების გათვალისწინების გარეშე ყველა სახის მხატვრული ეფექტი ერთად გამოეყენებინათ ტექსტში"<sup>118</sup> („Four Elizabethan Dramatists”, 1924), ხოლო მათი მაღალფარდოვანი ენა, ვერ ახერხებდა უნივერსალური ლიტერატურის ენის შექმნას<sup>119</sup>. რაც შეეხება გმირთა სახეების შეფასებას, ელიოტის ცნობილი განცხადებაა, რომ ჰამლეტი შექსპირის „მხატვრული მარცხია“ ("artistic failure") ხოლო ტიტუს ანდრონიკუსის გმირი და ზოგადად ეს პიესაც "ერთ–ერთი ყველაზე სულელური და უღიმღამო ნაწარმოებია, და საერთოდაც დაუჯერებელია შექსპირს მასთან რაიმე შეხება ჰქონოდა..."<sup>120</sup> [Eliot, 1927]. ასევე უნდა აღინიშნოს შედარებით უცნობი, ფაქტობრივად, 2019 წლამდე<sup>121</sup> უყურადღებოდ დარჩენილი მესამე ესეი „Shakespeares Verkunst” (“Shakespeare’s Versification”) (1950). ელიოტმა 1937 წელს ედინბურგში შექსპირისადმი მიძღვნილი ორი ლექცია წაიკითხა, რომლებიც შემდეგ ერთ ლექციად გააერთიანა და გერმანიაში გამოვიდა სიტყვით, სწორედ ეს უკანასკნელი დაიბეჭდა გერმანულ ენაზე ჟურნალში Der Monat და პოეტმა ლექციით უკმაყოფილების გამო იგი ინგლისურად არ გამოსცა<sup>122</sup> [Eliot, 1957:12]. ამ ტექსტშიც მეტნაკლებად იგრძნობა ის მკაცრი დამოკიდებულება დრამატურგისადმი, რომელსაც, მაგალითად, დანტესადმი მიძღვნილ ესეებში ვერსად ვხვდებით. ამასთან ერთად, ელიოტი ხშირად აკეთებს აქცენტს ელიზაბეთური დრამის სხვა წარმომადგენლებზე და ესეებში ხშირად ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ შექსპირს განზრახ არ განიხილავს<sup>123</sup> – "მარლოუ,

---

<sup>118</sup> "Artistic greediness, [a] desire for every sort of effect together, [an] unwillingness to accept any limitation and abide by it" [Eliot, 1924:3]

<sup>119</sup> "To turn back to the austere, close language of Everyman" [Eliot, 1927:7]

<sup>120</sup> "One of the stupidest and most uninspired plays ever written, a play in which it is incredible that Shakespeare had any hand at all . . ." [ibid, 7]

<sup>121</sup> გერმანულენოვანი სტატიის ერთ-ერთი გამოცემის (Der Vers: Vier Essays. Berlin and Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1952) ინგლისური თარგმანი კომენტარებითა და ანოტაციებით მოცემულია კრებულში *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition. Vol. 7: A European Society*. Eds. Iman Javadi and Ronald Schuchard. Baltimore: Johns Hopkins Press, 2019.

<sup>122</sup> ჟურნალ „Sewanee Review“ რედაქტორის ჯონ პალმერისადმი წერილში წელს ელიოტი წერს: "იქნება ლექცია შექსპირის პოეტიკაზე, რომელიც უკვე წაკითხული მაქვს ამ ქვეყანაში და რომელსაც ინგლისურად არ ვბეჭდავ, სანამ არ განვაგრძობ" [ელიოტი 1949:8]. მოგვიანებით, "On Poetry and Poets" (1956) შესავალში იგი ისევ მესამე სტატიას იხსენებს: "ნეტავ შემძლებოდა შექსპირის ორი ლექციის აქ გაერთიანება, რომლებიც ედინბურგის უნივერსიტეტში წავიკითხე ომამდე, რადგან იქ რის თქმასაც ვცდილობდი, ახლაც ღირებული მოსაზრებებია. თუმცა ლექცია ცუდადაა დაწერილი და სრულყოფილი გადახედვა სჭირდება" [Eliot, 1965:225]

<sup>123</sup> ეს მომენტი შეგვიძლია დავუკავშიროთ ჰაროლდ ბლუმის თეორიას პოეტურ იმიტაციასა და გავლენაზე. ნაშრომში „გავლენის შიში“ (*Anxiety of Influence*) იგი სხვადასხვა დამოკიდებულებას

ვებსტერი, ტერნერი, მიდლტონი და ფორდი – მათი შემოქმედება აძლიერებს ჩემს წარმოსახვას, მიუმჯობესებს რიტმის შეგრძნებას და ასაზრდოებს ჩემს ემოციებს [Eliot, 1927:36]<sup>124</sup>.

ჯ. ჰარდინგი ელიოტის ამ ტენდენციას „კრიტიკულ უმადურობას“ უწოდებს [Harding, 2012:14], ვინაიდან, მეორე მხრივ, როცა საქმე პოეზიასა და თეორიული შეხედულებების პრაქტიკაში გადატანას ეხება, სწორედ შექსპირის შემოქმედებიდან აღებული სახე–სიმბოლოები, გმირის სახელები, პირდაპირი ციტატები, სახეცვლილი ციტატები, მთლიანად ნასესხები დრამატული სცენები და სხვა მრავალი ასოციაცია გვხდება, ე.წ. ხარკის გადახდა ინგლისური ლიტერატურის ტრადიციისადმი, პირადად შექსპირისადმი და არა სხვა, შედარებით მეორეხარისხოვანი დრამატურგებისადმი, რომლებსაც პოეტი ესეებში რეგულარულად და დაჟინებით განიხილავს. ამრიგად, მაშინ როცა შექსპირთან დაკავშირებული კრიტიკა ელიოტისტიკაში ფრაგმენტული და შეზღუდულია<sup>125</sup>, საპირისპირო სიტუაციაა შექსპირისეული ალუზიების გამოყენებასთან დაკავშირებით ელიოტის მხატვრულ შემოქმედებაში. დისერტაციის მოცემული თავის მიზანი არა თუ ზემოხსენებული ესეების განხილვა ან პოემებში შექსპირისეული რეფერენციების ამოცნობა, არამედ იმის წარმოჩენაა თუ როგორ და რა ფუნქციით ახერხებს პოეტი შექსპირის შემოქმედებისა და რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციის ამ მნიშვნელოვანი ნაწილის გაერთიანებას მოდერნისტულ პოეტიკასა და მე–20 საუკუნის ლიტერატურის კონტექსტში.

იმ ტექნიკას, რომლითაც დროითა და ტრადიციით დაშორებული იდეები და სიტყვები ერთ ტექსტში ჰარმონიულად თავსდება, ყველაზე ნათლად თვითონ ელიოტი აღწერს უკვე აფორიზმად ქცეულ მონაკვეთში 1920 წლის ესედან ფილიპ მესინჯერზე:

"ერთ–ერთი ყველაზე საიმედო გამოცდაა ხერხი, რომლითაც პოეტი სესხულობს. უმწიფარი პოეტი ბაძავს; მოწიფული პოეტი იპარავს;

---

განიხილავს, როცა პოეტი განზრახ უპირისპირდება ან სათანადოდ არ აფასებს უფრო სახელმძღვანელო ლიტერატურულ წინაპარს.

<sup>124</sup> "Marlowe, Webster, Tourneur, Middleton, and Ford – on which my imagination had been stimulated, my sense of rhythm trained, and my emotions fed" [Eliot, 1927:36]

<sup>125</sup> მიუხედავად ესეების ნაკლებობისა, ელიოტი შექსპირს 47 რეცენზიაში, 31 ლექციაში, 23 კრიტიკულ სტატიაში, 18 წინასიტყვაობაში, 37 წერილში და 1 ინტერვიუში ახსენებს.

ცუდი პოეტები რყვნიან, რასაც იღებენ, ხოლო კარგი პოეტები აუმჯობესებენ ან განსხვავებულს ჰქმნიან. კარგი პოეტი შეადუღებს ნაქურდალს განცდაში, რაც უნიკალური, სავსებით განსხვავებულია იმ ფორმისაგან, საიდანაც ამოგლიჯა; ცუდი პოეტი კი მოისვრის იქ, სადაც არავითარი შეკავშირება არაა. კარგი პოეტი ყოველთვის იმ ავტორთაგან სესხულობს, ვინც დროში დაშორებულები ან ენით უცხოები არიან, ან განსხვავებული მისწრაფებანი აქვთ."<sup>126</sup>

[ელიოტი, 2017:150]

შედარებით გვიან, 1947 წელს კი იგი უფრო კონკრეტულ კომენტარს აკეთებს „სესხებისა“ და „მოპარვის“ სირთულეებზე და ერთგვარ რჩევასაც აძლევს დამწყებ მწერლებს: "ვინც ცდილობს მწერალი იყოს, აუცილებელია იცოდეს, რომ მისი საქმიანობისა და ძალისხმევის ნახევარი მაინც მიმართული უნდა იყოს შექსპირისგან თავის დაღწევის მცდელობისაკენ"<sup>127</sup> [Eliot 1957:150]. საინტერესოა, თვითონ რამდენად მოახერხა ამ სირთულის გადალახვა ელიოტმა, ვინაიდან მის ადრეულ და 1920–იანი წლების პოეზიაში, უფრო კონკრეტულად კი პირველ ორ კრებულში, შექსპირი ერთ–ერთი მთავარი გასაღებია პოემების ინტერპრეტაციისათვის. ხოლო როდესაც ერთმანეთს ვუპირისპირებთ ელიოტის პოემებსა და მის თეორიულ შეხედულებას ხერხზე „რომლითაც პოეტი სესხულობს“, შექსპირისაგან „მოპარული“ მასალა უფრო აშკარა ხდება. ელიზაბეთური პოეზიიდან სახე–სიმბოლოების აღების (შორეული წყაროდან ამოგლეჯა, როგორც თვითონ უწოდებს) მეთოდით ელიოტი ახალ, მოდერნისტულ მხატვრულ ერთიანობას ქმნის.

---

<sup>126</sup> "One of the surest of tests is the way in which a poet borrows. Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; A good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest." [Eliot, 1920:144]

<sup>127</sup> "anyone who tries to write [...] should know that half of his energy must be exhausted in the effort to escape from the constricting toils of Shakespeare" [Eliot, 1947:55]

### 3.1 „პრუფროკი“ და აღორძინების გმირის ტრანსფორმაცია მოდერნისტულ პოეტიკაში

შექსპირის შემოქმედების რენესანსული ტენდენციების გადაფასების ანალიზი ელიოტის პოეზიაში, ისევე როგორც დანტესთან მიმართების ანალიზისას, ამ შემთხვევაშიც „ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო საგალობლით“<sup>128</sup> (1915) უნდა დავიწყოთ, რაც განპირობებულია არა მაინცდამაინც ქრონოლოგიით (ვინაიდან ეს პირველი მნიშვნელოვანი<sup>129</sup>, გრძელი პოემაა<sup>130</sup> მის შემოქმედებაში), არამედ იმიტომ, რომ საშუალება გვეძლევა ელიოტის პოეტური განვითარების თავისებურებებს სათანადოდ დავაკვირდეთ.

მიდლტონ მარის ერთ–ერთი წიგნის რეცენზიაში ელიოტი საინტერესო კომენტარს აკეთებს მწერლად ჩამოყალიბების ფენომენზე, კერძოდ, რომ შექსპირი განსაკუთრებულია და არ მიეკუთვნება იმ ადამიანთა კატეგორიას, ვინც ან სწრაფად ყალიბდება ან იმათ, ვისაც დრო სჭირდება ხელოვნად ჩამოსაყალიბებლად. მისი აზრით, შექსპირის შემოქმედების ყველაზე ადრეული და, თავისმხრივ, ნაკლოვანი ნამუშევრებიც კი მისი სამომავლო, გენიალური განვითარების გადამწყვეტი ნაწილი იყო [Eliot 1936:708–710]. ამ მხრივ, უფრო გასაგები ხდება რას გულისხმობს პოეტი ე.წ. რეტროსპექტული ქრონოლოგიის პრინციპით, როცა წერს რომ "შექსპირის შემოქმედების ერთიანობის მახასიათებელი ისაა, რომ არა თუ გვიანდელ პიესებს ვერ გაიგებ ადრეული პერიოდის პიესების ცოდნის გარეშე, არამედ ადრეულებსაც ვერ იგებ თუ მის გვიანდელ შემოქმედებას არ იცნობ"<sup>131</sup> <sup>132</sup>[Eliot 1919:214]. ვფიქრობ, ეს პრინციპი ასევე ერგება ელიოტის პოეტური განვითარების სპეციფიკას. ტრადიციულად და ლოგიკურად, შემოქმედი წერის ტექნიკას ავითარებს

<sup>128</sup> ელიოტის კრიტიკაში პომას მოიხსენიებენ შემოკლებით როგორც „პრუფროკი“

<sup>129</sup> ჯ. ბერიმენის მიხედვით, სწორედ ამ ლექსით და კონკრეტულად მისი მესამე სტრიქონით იწყება მოდერნისტული პოეზია ანგლო-ამერიკულ ლიტერატურაში [Berryman, 1960:270]

<sup>130</sup> „ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო საგალობელი“ ელიოტმა 1910-1911 წლებში დაწერა და ჟურნალ „პოეზიაში“ 1915 წლის ივნისში გამოაქვეყნა, ხოლო მოგვიანებით, 1917 წელს პოეტის პირველ კრებულში („პრუფროკი და სხვა დაკვირვებანი“) შევიდა.

<sup>131</sup> "the unity of Shakespeare's work is such that you not only cannot understand the later plays unless you know the early plays: you cannot understand the early plays without knowing the later ones" [Eliot, 1919:214]

<sup>132</sup> ერთი შეხედვით, ეს ფრაზა ვიწრო და დაკონკრეტებული პერიფრაზია ელიოტისეული ტრადიციის გაგებისა, რომლის არსიც იმაში მდგომარეობს, რომ პოეტმა ისე უნდა წეროს, თითქოს მთელი ევროპული ლიტერატურა საწყისიდან - ჰომეროსიდან - მოყოლებული დღემდე ერთდროულად არსებობდეს. მოდერნისტებისთვის „საშენი მასალა“ ადრეულის თანამედროვეში გადმოტანაა.

მრავალფეროვანი გარე ინფორმაციის, გავლენისა და გამოცდილების მიღებით, ელიოტისა<sup>133</sup> და შექსპირის შემთხვევაში კი ძირითადი განვითარების ხაზი, როგორც წესი, ისევ მათზე გადის, იმ მხატვრული მიგნებების გადამუშავებაზე, რაც უკვე გამოყენებული და დაწერილი აქვთ<sup>134</sup>. მცდარი იქნება იმის თქმა, რომ კარიერის ბოლოს „ოთხ კვარტეტში“ ელიოტი ახალი, უფრო დახვეწილი ფორმით ან ტექნიკით წერს, როცა, მაგალითად, ხუთ ეპიზოდად დაყოფილი კვარტეტები, ზედმიწევნით იმეორებს „უნაყოფო მიწის“ ხუთნაწილიან სტრუქტურას, ბევრად უფრო ადრეული პერიოდიდან. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ როცა ვაანალიზებთ „პრუფროკში“ არსებულ ტენდენციებსა და პოეტურ მიგნებებს, ამავდროულად ვაანალიზებთ სხვა, მოგვიანებით დაწერილი პოემების მნიშვნელოვან მახასიათებლებსაც.

რაც შეეხება იმას თუ რა კუთხით უნდა განვიხილოთ მოცემული პოემა, 1934 წელს ელიოტმა მიმოხილვითი ესეი გამოაქვეყნა დრადენიდან კოლრიჯამდე პერიოდში არსებულ შექსპირის კრიტიკაზე, რომელშიც იგი კოლრიჯს უწოდებს "ალბათ გამორჩეულად დიდებულ ფიგურას შექსპირის კრიტიკაში"<sup>135</sup> [Eliot 1934:299], თუმცა უწუნებს პასაჟებს, რომლებშიც რომანტიკოსი პოეტი შექსპირის ფილოსოფიას, ფილოსოფიურ გონებასა და წერის სტილს განიხილავს. ეს კომენტარი არაა გასაკვირი, ვინაიდან ელიოტის შექსპირისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების ცენტრალური არგუმენტი სწორედ მხატვრულ ტექსტში ფილოსოფიის, იდეოლოგიური საყრდენის არქონაა, რითიც მას ყველაზე ხშირად დანტეს უპირისპირებს და ამ თვალსაზრისით დანტეს უპირატესობის წარმოჩენას ცდილობს. ესეში „ჰამლეტი“ კოლრიჯთან ერთად გოეთეც გაკრიტიკებულია: "ასეთები [სახიფათო ტიპის კრიტიკოსები] ჰამლეტში ხშირად პოულობენ თავიანთივე ხელოვნებაში განხორციელებული ტიპის ანალოგს. ამგვარი გონება ჰქონდა გოეთეს, რომელმაც ჰამლეტისაგან შექმნა ვერთერი, და ასეთი გონება ჰქონდა კოლრიჯსაც, რომელმაც ჰამლეტისაგან შექმნა კოლრიჯი" [ელიოტი,

<sup>133</sup> აქვე შეიძლება გავიხსენოთ ეზრა პაუნდის კომენტარი ელიოტზე - "მან რეალურად გაწვრთნა თავისივე თავი და თვითონ გაუკეთა მოდერნიზება!" [Pound, 1950:40]

<sup>134</sup> ელიოტი ხშირად უსვამდა ხაზს საკუთარი თავისგან სესხების მნიშვნელობას სხვადასხვა რეცენზიასა და ესეიში. მაგ. იხ.: Christopher Marlowe (1919, SE).

TLS (26 Jan.1928), John Webster, reviewing F.L. Lucas, *The Complete Works of John Webster*.

TLS (5 April 1928), Poets' Borrowings, reviewing Percy Allen, *Shakespeare, Jonson and Wilkins as Borrowers*. The Criterion, vii (June 1928)155-6, on F.L. Lucas's *Webster*.

<sup>135</sup> "perhaps the greatest single figure in Shakespeare criticism" [Eliot, 1934:299],



2017:92]. მოცემულ დისკურსში, პოეტი, პირველ რიგში, კრიტიკაში ჰამლეტისადმი სუბიექტური დამოკიდებულებისა და პიროვნული დრამატიზების წინააღმდეგ გამოდის. ამრიგად, ელიოტისეული „ჰამლეტი“ ამ ორი მიდგომის უარყოფას შეეცდება, იქნება „იმპერსონალური“ და პაროდულად დრამატიზებული. რაც შეეხება ფორმას, როგორც რ. ლენგბაუმი წერს, მე-19 საუკუნის ინგლისურ ლიტერატურაში დრამატული მონოლოგი<sup>136</sup> "ძირითადად ეფუძნება შექსპირისეულ მონოლოგებს; შექსპირის შინაგანი მონოლოგის გაცნობის შემდეგ მე-19 საუკუნის პოეტები ფიქრობდნენ, რომ ნაპოვნი ჰქონდათ ფორმა, რომლითაც შეეძლებოდათ გაეობიექტურებინათ და გაედრამატულებინათ თავიანთი არსებითად სუბიექტური და ლირიკული იმპულსები."<sup>137</sup> [Langbaum, 1957:155]. ელიოტმაც სწორედ დრამატული მონოლოგის ფორმა შეარჩია პოემისთვის. ეს ერთ-ერთი მიზეზია რატომაც „ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო საგალობელი" უნდა განვიხილოთ არა მხოლოდ როგორც რენესანსული ჰუმანიზმის ტრადიციის გადაფასების ერთ-ერთი მაგალითი ელიოტის ადრეულ პოეზიაში, არამედ როგორც მე-19 საუკუნის რომანტიზმის გაკრიტიკებისა და გადაფასების წარმატებული მცდელობა.

ეზრა პაუნდი ერთ-ერთი გამომცემლისადმი მიწერილ წერილში ელიოტის ადრეულ ლექსებს და კონკრეტულად „ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო საგალობელს“ განიხილავს. იგი საქმიანად აქებს ნაწარმოებს, ხსნის თუ რა ცვლილებები შეიტანა სანამ მის საბოლოო ვერსიას რედაქციაში გააგზავნიდნენ და რამდენჯერმე ახსენებს თუ როგორ სურდა ერთი მონაკვეთების ამოღება, თუმცა ელიოტი ამ შემთხვევაში თავისზე „დიდ ოსტატს“ („il miglior fabbro“) არ დაეთანხმა. პაუნდს სურდა სწორედ მთავარი შექსპირისეული ასოციაციის პოემიდან ამოღება: "არ მომწონს ჰამლეტის პარაგრაფი, მაგრამ ის პოემის ადრეული ნაწილია და ელიოტს

---

<sup>136</sup> მე-18, მე-19 საუკუნეების რომანტიზმის პოეზიას უმთავრესი გავლენა ჰქონდა დრამატული მონოლოგის ტიპის ჩამოყალიბებაზე. მ.კ. აბრამსი გამოარჩევს დრამატული მონოლოგის შემდეგ სამ მახასიათებელს: 1) პოემას ჰყავს ერთი მთხრობელი ლირიკული გმირი, რომელიც არ არის პოეტი და იგი კრიტიკულ სიტუაციაში წარმოთქვამს მონოლოგს, რაც საბოლოოდ მთელ პოემას შეადგენს. 2) გმირმა, როგორც წესი, შეიძლება მიმართოს ერთ ან რამდენიმე სხვა პიროვნებას, მაგრამ მკითხველი მათ შესახებ მხოლოდ ლირიკული გმირის სიტუაციური მინიშნებებით იგებს. 3) მთავარი პრინციპი, რომელსაც პოეტი მიმართავს ტექსტის ფორმულირებისას, მკითხველისთვის ლირიკული გმირის ემოციების, ტემპერამენტისა და ხასიათის გამჟღავნებაა. [Abrams, 2005:70-71]

<sup>137</sup> "largely modelled on the Shakespearean soliloquy; in the Shakespearean soliloquy as they read it, nineteenth-century poets thought they had found the form by which they could objectify and dramatize their essentially subjective and lyrical impulse" [Langbaum, 1957:155].

მალიან ეძვირფასება, ამიტომ მას არ თმობს." <sup>138</sup> [Pound, 1971:92–93]. ელიოტის საყოველთაოდ ცნობილი ზედმიწევნით გათვლილ–გაანგარიშებული პოეტური მეტყველების გათვალისწინებით, ნათელია, რომ პოეტმა კარგად იცოდა რა ეფექტის მოხდენას ცდილობდა მკითხველზე ამ პარაგრაფის ტექსტში დატოვებით. მას თითქოს წინასწარ ჰქონდა გათვალისწინებული ყველა ის ინტერპრეტაცია, რაც მკითხველს შეეძლო მის ლექსში ამოეკითხა. ერთი საუკუნის განმავლობაში „პრუფროკის“ გარშემო შექმნილმა კრიტიკულმა მოსაზრებებმა დაამტკიცა, რომ ალუზია „ჰამლეტიდან“ მართლაც მთლიანი ლექსის შეუცვლელ და უმნიშვნელოვანეს ნაწილს წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ პოემის მთავარი გმირი, პრუფროკი, გულმოდგინედ უარყოფს<sup>139</sup> ჰამლეტთან სიახლოვეს, საუკუნეზე მეტია მკვლევრები მათ მსგავსებებსა და ურთიერთდამოკიდებულებაზე სხვადასხვა კუთხით დაკვირვებებს აკეთებენ. გარდა ყველაზე თვალშისაცემი პარალელებისა, დაწყებული მონოლოგის ფორმით და დამთავრებული უშუალოდ ჰამლეტის სახელის ხსენებით, შექსპირთან კავშირი პოემას ჩანასახიდანვე თან სდევს. 1946 წლით დათარიღებულ წერილში ელიოტი ერთ–ერთ კრიტიკოსს სწერს: "როცა 1910 წელს პარიზში წავედი, ის ფრაგმენტები, რომლებიც საბოლოოდ ლექსის მთავარი შემადგენელი ნაწილი იქნებოდა, უკვე დაწერილი მქონდა. [...] ეს იყო პასაჟი, რომელიც ამგვარად იწყებოდა "არა, მე არ ვარ პრინცი ჰამლეტი", პასაჟი, რომელიც ლაფორგის<sup>140</sup> გავლენას აჩვენებდა."<sup>141</sup> [Ricks, 2015:390]. რაც შეეხება პოემის დასაწყისს, მართალია დანტეს „ჯოჯოხეთიდან“ აღებული ეპიგრაფი<sup>142</sup> ასოციაციურად სიტუაციურად გვიდოს გმირთანაა დაკავშირებული, თუმცა, ვფიქრობ, მისი ე.წ. ჰამლეტური წაკითხვაც შესაძლებელია. მეფე ჰამლეტი ისევე როგორც გვიდო საიქიოდან „ბრუნდება“, რათა მოყვეს ის

<sup>138</sup> "I dislike the paragraph about Hamlet, but it is an early and cherished bit and T.E. won't give it up" [Pound, 1971:92-93].

<sup>139</sup> "არა! ჰამლეტი მე არა ვარ, არცა მაქვს აზრად." [ელიოტი, 2018:16]

<sup>140</sup> აქვე გასათვალისწინებელია, რომ ლაფორგი, როგორც თვითონ წერს, ჰამლეტის სახეს იყენებს, რათა გადმოსცეს თავისი როგორც წარუმატებელი იდეალისტის განცდები. მის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით შუა პერიოდისაში, „ჰამლეტიდან“ აღებულ რეფერენციებს ირონიული დანიშნულება აქვს. მაგალითად, პოეტი ეპიგრაფებად არაერთხელ იყენებს მონასტრის სცენას ტრაგედიის მე-3 მოქმედებიდან და სხვა ცინიზმითა და სატირული ასოციაციებით დატვირთულ მონაკვეთებს. ლაფორგთან ჰამლეტის სახე ყველაზე ახლოს მასხარას გმირთანაა. [Scofield, 1980:35,123]

<sup>141</sup> წყარო

<sup>142</sup> „იმას რომ ვესაუბრებოდე, ვინც ოდესმე ქვეყნად მალა დაბრუნდება, ეს ცეცხლი უძრავი დარჩებოდა. მაგრამ თუ სიმართლეა, რაც მსმენია, რომ ამ ფსკერიდან არასოდეს დაბრუნებულა ვინმე ცოცხალი, სირცხვილი აღარ მაშინებს და გიპასუხებთ...“ [ლადარია, 2021, XXVII, 156].

საზარელი ამბები, რაც თავს გადახდა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ორ გმირს სხვადასხვა დატვირთვა აქვთ პიესასა და პოემაში, მათი ფუნქცია – აჩრდილი როგორც მთავარი პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტის განსახიერება – მსგავსია. ჰამლეტის მამა ჰამლეტს მოქმედებისკენ მოუწოდებს, გვიდოს აჩრდილი კი ლექსში, ერთი შეხედვით, პრუფროკის კითხვას პასუხობს და მკითხველს აგებინებს, რომ მისთვის პრუფროკი ჯოჯოხეთის მაცხოვრებელს ჰგავს, ვინაიდან სწორედ ამ პირობით იწყებს მასთან საუბარს. პოემაში არაერთი უპასუხოდ დატოვებული კითხვაა დასმული. ისევე როგორც ჰამლეტი, პრუფროკიც შეწუხებულია „თავზარდამცემი კითხვით“<sup>143</sup> და მართალია ეს უკანასკნელი გარკვევით მოცემული არაა, თუმცა მკითხველმა შეიძლება რამდენიმე მონაკვეთს დაუკავშიროს, კერძოდ: აქვს თუ არა სიცოცხლეს აზრი; რამდენად ახლოსაა სიკვდილი; მიიღებს თუ არა პრუფროკს ის ქალი, ვისთვისაც სასიყვარულო საგალობელია განკუთვნილი; მონოლოგი პრუფროკის მიერ არის ნათქვამი თუ უბრალოდ ეპიგრაფიდან აჩრდილის მიერ გახსენებული თავზარდამცემი ამბავია, ე.ი. რამდენად შეიძლება აჩრდილის მონაცოლს ვენდოთ (კითხვა, რომელიც ჰამლეტსაც აწუხებს); დასცინიან თუ არა პრუფროკს გარშემომყოფები; გაბედავს თუ არა ატმის შექმნას და ა.შ. ჰამლეტის მსგავსად პრუფროკიც ისეთ გარემოშია, რომელშიც რაღაც წესრიგში არაა, „დამპალია“. გმირი გარშემო ხედავს:

"ყრუდ მოგუგუნე თავშესაფრებს, აქეთ–იქით  
ჩარიგებულებს,  
იაფფასიან სასტუმროებს, ძილსაფრთხობებს თითო ღამიანს,  
რესტორნებს, სადაც – იატაკზე ნახერხია და,  
რაც უჭამიათ"<sup>144</sup>

[ელიოტი, 2018:16]

პრუფროკის გარშემო ყველგან ყვითელი ნისლი და ყვითელი კვამლია, ხოლო ქალაქის ცაზე გაკრულ დაისს გმირი აღწერს თითქოს „ნარკოზქვეშ პაციენტი მაგიდას

<sup>143</sup> "Overwhelming question" [Eliot, 1995:5]

<sup>144</sup> "The muttering retreats

Of restless nights in one-night cheap hotels

And sawdust restaurants with oyster-shells: " [Eliot, 1999:5]

ეკრას<sup>145</sup> (3). ჰამლეტი კი თავის მელანქოლიაზე ასე ესაუბრება როზენკრაცსა და გილდენსტერნს:

"საკუთარ თავში გამოვიკეტე, თითქოს ჩემთვის ღვთის შექმნილი მშვენიერი ქვეყნიერება მხოლოდ ბერწი მიწის გროვია. ეს ცის თალი, გამჭირვალე, თვალისმომჭრელი, ჩვენს თავს ზემოთ აზიდული დიდებული ზეცა, მზის ოქროსფერი კენწეროთი – ჩემთვის თითქოს მომწამლავი, დახუთული ორთქლით არის ამოვსებული" <sup>146</sup>

[შექსპირი, მოქ. II, სცენა ii]<sup>147</sup>

საზარეულ და არაბუნებრივ გარემოში მოხვედრილი სასიყვარულო საგალობლის ავტორი, პრუფროკი, მკითხველს წარმოუდგება როგორც მელოტი, „გაღებული ხელ–ფეხით“ (64), რომელიც მუდამ შფოთავს:

"რისი თქმა მსურდა, გამეფანტა...გავფანტულვარ...  
თავს ვერ ვერევი...<sup>148</sup>  
თითქოს ეკრანზე ჯადო–ლამპრით ამოშიშვლდნენ  
მთელი ნერვები." <sup>149</sup>

[ელიოტი, 2018:16]

ჰამლეტის მსგავსად, პრუფროკსაც დამაბული ურთიერთობა აქვს მდედრობითი სქესის წარმომადგენლებთან, ხოლო საზოგადოებაში სოციალიზაცია მისთვის იგივეა "სახე დააწყო იმ სახეთა შესახვედრად, რომელთაც ხვდები." <sup>150</sup> (42). ჰამლეტიც ერთგვარ ნიღბებს იყენებს სხვადასხვა გმირთან კომუნიკაციისთვის. თუ ჰამლეტთან ეს ძირითადად სიგიჟის სახეა, პრუფროკის შემთხვევაში მისი მორგებული სახე

---

<sup>145</sup> "I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed, it goes so heavily with my disposition that this goodly frame the earth, seems to me a sterile promontory; this most excellent canopy the air, look you, this brave o'ershining firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours. " [Shakespeare, 2012:61, Act II, scene ii]

<sup>146</sup> "Like a patient etherized upon a table; "[Eliot, 1999:4]

<sup>147</sup> აქ და შემდგომ, ძირითად ტექსტში ნაციტირები „ჰამლეტის“ პოეტური თარგმანი ეკუთვნის ლელა სამნიაშვილს

<sup>148</sup> ჰამლეტი გილდენსტერნს: „ჩემი გონება არეულია, მაგრამ ვეცდები, რაც შეიძლება გასაგებად გითხრათ სათქმელი“ (მოქ. III, სცენა iii).

<sup>149</sup> "And this, and so much more?—

It is impossible to say just what I mean!

But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen: " [Eliot, 1999:7]

<sup>150</sup> "To prepare a face to meet the faces that you meet; " [Eliot, 1999:7]

მოჩვენებითი თავდაჯერებულობაა, რათა „კიბეზე“ ასვლა<sup>151</sup> და ყველა იმ გეგმის შესრულება მოახერხოს, რის გამოც პაროდულ მოგზაურობას იწყებს ქალაქში. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ორი გმირი ერთმანეთს ჰგავს თავიანთი სიმხდალით, არაქმედითობით, ფიქრით შეპყრობით, პარანოიით და ა.შ., თუმცა, პოეტოლოგიური თვალსაზრისით, ანუ იმ ეფექტის თვალსაზრისით, რომელსაც პოემა მკითხველზე ახდენს, პროფროკი ნაკლებად ეპიკურია როგორც გმირი. მუდმივი ხაზგასმა მისი გარეგნობის არაერთ ნაკლზე და საუბარი<sup>152</sup> მიქელანჯელოს<sup>153</sup> ქმნილებების მასიურ, უნაკლო სხეულებზე ქალებისა, რომლებიც პროფროკს დასცინიან<sup>154</sup>, სწორედ მის უკმარისობასა და შეუმდგარ გმრობაზე უსვამს ხაზს.

შესაბამისად, პროფროკი, რა თქმა უნდა, სწორია, როცა განაცხადებს, რომ იგი ინგლისური ლიტერატურის ერთ–ერთ ყველაზე გამორჩეულ და დამამახსოვრებელ გმირს, ჰამლეტს არ ჰგავს:

"არა! ჰამლეტი მე არა ვარ, არცა მაქვს აზრად.<sup>155</sup>  
კარისკაცი ვარ, წვრილი საქმე რომ ავალია,  
ერთ ან ორ სცენას წამოიწყებს, ინტრიგას დაძრავს,  
პრინცს ურჩევს რამეს, ჩუმჩუმა და ფრთხილი ძალიან,  
ფრთხილი, წვრილმანი, გულმოდგინე, თავაზიანი,  
სენტენციური, იქით ჩლუნგი, აქეთ ჭკვიანი.  
ალაგ და ალაგ გროტესკული ხდება აშკარად,

<sup>151</sup> "Time to turn back and descend the stair, " [Eliot, 1999:7]

<sup>152</sup> "სასტუმრო ოთახში ქალები მსჯელობენ მიქელანჯელოზე" [ელიოტი, 2018:16] (19-20), (49-51)

<sup>153</sup> ცაკლელული მხატვრების და მათი შემოქმედების ხსენება ელიოტის პოეზიის მნიშვნელოვანი თავისებურებაა. ეს თემა ნამდვილად ღირსია ცალკე შესწავლისა, თუმცა ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრულ ანალოგიებს ელიოტი უმთავრესად ორი მიზნით იყენებს. ესაა ექსტრატექსტუალური ასოციაციით ირონიული მოტივის წინ წამოწევა (როგორც, „პროფროკშია“) ან ვიზუალური ანალოგიის პოეტიკური ადაპტაცია (როგორც „ბერბანქში“, სადაც კანალეტოს ტილოს ასოციაცია თვით ლექსის სივრცობრივობას და ამ სივრცის მყისიერებას უდევს საფუძვლად).

<sup>154</sup> "ნახეთ, შეხედეთ, თმები როგორ გამეჩხრებია"! [...]

"რა გალელული ხელ–ფეხი აქვს! ან რა მხრები აქვს!" ([ელიოტი, 2018:16] (64-66)

<sup>155</sup> კ. რიქსის მიხედვით, ეს ფორმულირება ელიოტმა ბაირონის „დონ ჟუანიდან“ აიღო -

"To be, or not to be? that is the question,"

Says Shakspeare, who just now is much in fashion.

I am neither Alexander nor Hephaestion,

Nor ever had for abstract fame much passion;" [Ricks, 2018:144]

პოეზიის არაერთი კომენტატორი მოცემული მონაკვეთიდან პრუფროკს ასოციაციურად პოლონიუსთან<sup>157</sup> აკავშირებს. მაგალითად, კ. ბრუკსის<sup>158</sup> აზრით, "პრუფროკმა იცის, რომ თუ იგი შეესაბამება [„ჰამლეტის“] რომელიმე პერსონაჟს, ეს იქნება ბებერი, სენტენციური, დაცლილი პოლონიუსი, ან მლიქვნელი როზენკრაცი, ანდაც სულელი და თვითკმაყოფილი ოსრიკი. მიუხედავად იმისა რომ მასხარა არ გვხვდება „ჰამლეტში“, შეიძლება მასხარასაც კი შეესაბამებოდეს" <sup>159</sup> [Brooks, 1960:594]. ერთი შეხედვით, „ჰამლეტის“ თითქმის ყველა პერსონაჟი შეიძლება ჩაჯდეს ციტირებული მონაკვეთის დახასიათებაში, მაგრამ ბრუკსის მოსაზრების საპირისპიროდ უნდა ითქვას, რომ მართალია „ჰამლეტში“ ცოცხალი მასხარა არ არის, თუმცა მკვდარი – იორიკიც შესაძლოა დაუკავშიროთ მის მხატვრულ სახეს. როგორც ლექსის ამ მონაკვეთში ჩანს, ელიოტი დიდი ასოთი მხოლოდ ერთ არსებით სახელს მასხარას ("Fool") აკონკრეტებს, რაც ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ამ როლს უბრალო, ნებისმიერი მასხარა ვერ შეასრულებს, იგი განსაზღვრულ გმირს, იორიკს ეკუთვნის. ამ კუთხით ასოციაციის გააზრებამ შეიძლება მკითხველს უფრო მრავალფეროვანი წარმოდგენა შეუქმნას პოემის ცენტრალურ თემებსა და მის ტონზე. ეკლესიის სასაფლაოს სცენაში, ჰამლეტი იორიკის თავის ქალას იღებს და კითხულობს: "სადღაა

---

<sup>156</sup> "No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;  
Am an attendant lord, one that will do  
To swell a progress, start a scene or two,  
Advise the prince; no doubt, an easy tool,  
Deferential, glad to be of use,  
Politic, cautious, and meticulous;  
Full of high sentence, but a bit obtuse;  
At times, indeed, almost ridiculous—  
Almost, at times, the Fool. " [Eliot, 1999:7]

<sup>157</sup> ასევე საინტერესო კავშირს ხედავს კ. რიქსი და მისი აზრით, შესაძლოა ელიოტს ეს კავშირი ერგვარი ანაგრამით გაეთამაშებინა ერთ სტრიქონში მოცემული სამი ისეთი ზედსართავის დალაგებით, რომლებითაც პოლონიუსი იწერება - "Politic, cautious, and meticulous" – Pol-o-n-i-us [Ricks, 2015:764]

<sup>158</sup> „ახალი კრიტიკის“ (New Criticism) ლიტერატურული მიმდინარეობის ერთ-ერთი მთავარი ფუძემდებელი. ბრუკსის „რელიგიას“ ემახდნენ მეთოდს, რომლის მიხედვითაც ყველა კითხვაზე პასუხი მხატვრულ ტექსტშია მოცემული და მისი ანალიზი ე.წ. Close Reading მეთოდით იყო შესაძლებელი. ამ მხრივ, ელიოტის პოეზია ყველაზე ღირებული საკვლევი მასალაა - ტექსტი, რომელიც სწორედ ასეთი მიდგომით ავლენს ასოციაციურ მრავალნიშნადობასა და სტრუქტურულ განსაკუთრებულობას.

<sup>159</sup> "Prufrock knows that if he corresponds to any character in [Hamlet] it is the sententious, empty, old Polonius, the sycophantic Rosenkrantz, or the silly, foppish Osric. Perhaps – though here is no fool in Hamlet – to the fool" [Brooks, 1960:594].

შენი ოხუნჯობა, გიჟმაჟობა, სიმღერა და ნაპერწკალი მხიარულების, ნადიმის სუფრას ხარხართ რომ ავსებდა წამში." <sup>160</sup> (მოქ. V, სცენა i). ეს ეხმიანება ელიოტის პოემის ლაიტმოტივს, სადაც მთხრობელი გაოგნებულია თუ რამდენად უაზროა ცხოვრება, ანუ ფენომენი, რომელიც "ყავის კოვზით"<sup>161</sup> შეიძლება ამოილიოს. იორიკის ასოციაციაციით ლექსში უფრო ნათელი ხდება გარდაუვალი სიკვდილის თემაც. „ჰამლეტში“ მასხარა იდენტიფიცირებულია იმით, რაც მისი თავისგან დარჩა, უფრო ზუსტად, თავის ქალით. ანალოგიურად, მთელი პოემის განმავლობაში, პრუფროკი შეპყრობილია იმ იდეით, რომ ხალხი აკვირდება მის მელოტ, თეთრ თავს და საბოლოოდ წარმოიდგენს თუ როგორ წყდება სხეულისგან („და მოკვეთილი ჩემი თავიც (თმამეჩხერი) ვიხილე სინზე;" <sup>162</sup> (205)). გმირს, როგორც ჩანს, გათვიცნობიერებული აქვს თავისი როლი, როგორ შექსპირის მასხარა და სიკვდილის რეპრეზენტაცია პოემაში არის მომასწავებელი მისი სიკვდილისა, თავის ქალად გადაქცევისა:

"მაგრამ ზედ კართან ისიც ვნახე, მარადი მცველი,  
ხელთ ჩემი პალტო დაეჭირა და ხითხითებდა.  
...ანუ, ვთქვათ მოკლედ, შიშმა დამძალა..:"

[ელიოტი, 2018:16]

პრუფროკი ლექსში მოხსენიებულია როგორც „თითქმის მასხარა“, თითქმის რადგან ჯერ ფიზიკურად მკვდარი არაა, მაგრამ არც ბევრი აშორებს ამ მდგომარეობას.

მიუხედავად მრავალი ასოციაციური კავშირისა, ვფიქრობ, უფრო საინტერესოა გმირის ოფელიასთან შეპირისპირება, რითიც ამ ლექსის კომენტატორები ნაკლებად არიან დაინტერესებულები. ციხესიმაგრის ერთ–ერთ სცენაში ჰამლეტი ოფელიას მიმართავს:

"მაგ სახეებს როგორ იხატავთ, ესეც მსმენია.  
ღმერთმა ერთი სახე მოგცათ, თქვენ კი მეორეს თითხნით" <sup>163</sup>

[შექსპირი, მოქ. III, სცენა i).

<sup>160</sup> "Where be your gibes now? Your gambols? Your flashes of merriment, that were wont to set the table on roar?" [Shakespeare, 2012:68, Act 5, Scene 1].

<sup>161</sup> "I have measured out my life with coffee spoons;" [Eliot, 1999:5]

<sup>162</sup> "Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter," [Eliot, 1999:5]

<sup>163</sup> "And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,  
And in short, I was afraid." [Eliot, 1999:6]

ისევე როგორც ოფელია, ელიოტის გმირიც სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა სახეს ირგებს და ეს ფაქტი პოემაშიც და პიესაშიც არაერთხელაა ხაზგასმული. პოემის დასასრულშიც ნათლად იკითხება ოფელიას სახე-სიმბოლო:

"წყალთა პალატებს შევეფარეთ – შევედით და დავრჩით  
და დავრჩით,  
ზღვის ასულებთან, ხვიარებით მორთულებთან,<sup>164</sup>  
დავიხანეთ ხანი მცირედი,  
სანამ უეცრად კაცთა ხმებმა გაგვალვიძა და ვიძირებით." <sup>165</sup>

[ელიოტი, 2018:16]

პრუფროკის წარმოდგენა სიკვდილზე სიმბოლურად და ასოციაციურად ოფელიას სიკვდილის სცენას ასახავს. ამ თვალსაზრისით, უფრო გასაგები ხდება ქალთევზების/ნიმფების სახეთა მნიშვნელობა პოემის ბოლო ნაწილში, რომელიც სიტუაციურად, ფაქტობრივად, ვერაფერს უკავშირდება, რაც იქამდეა ნახსენები:

"ტილოს თეთრ შარვალს ჩავიცვამ და კვლავ იქ გავალ  
ზღვა ბორგავს სადაც,  
სადაც ვიდექ და ზღვის ქალთევზათა სიმღერები  
მესმოდა ცხადად.  
ერთიერთმანეთს შემღეროდნენ...  
ვიცი, ჩემთვის არ იმღერებენ." <sup>166</sup>

[ელიოტი, 2018:16]

პოემის სათაური<sup>167</sup> და სიმღერის, სასიყვარულო საგალობლის, მოტივი პირწმინდად

---

<sup>164</sup> დ. წერდიანს ამ სტრიქონში ორიგინალიდან არ გადმოაქვს ფერები - ყავისფერი და წითელი. სწორედ ყავისფერ და წითელ ხვიარებში წევს დამზრჩვალ ზღვის ასული ლექსში. ამ დეტალისა და ოფელიასთან ასოცირებული ხატოვანების გათვალისწინებით მკითხველს შეიძლება სერ ჯონ ევერეტ მილერის ოფელიას ცნობილი ნახატიც წარმოუდგეს თვალწინ (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>).

<sup>165</sup> "I have heard of your paintings too, well enough. God hath given you one face, and you make yourselves another. You jig, you amble, and you lisp, and nickname God's creatures, and make your wantonness your ignorance. " [Shakespeare, 2012:44, Act 3, Scene 1]

<sup>166</sup> "I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.

I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think that they will sing to me. " [Eliot, 1999:8]

<sup>167</sup> კრატერიონის ერთ-ერთ კომენტარში ელიოტი წერს, რომ სათაურის შთაგონება რადიარდ კიპლინგის „The Love Song of Har Dyal”. [Ricks, 2015:145]



ირონიულია<sup>168</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოების ძირითადი ნაწილი, ერთი შეხედვით, სასიყვარულო შფოთს ეთმობა, სიყვარული და საგალობელი მინიშნებულებაც კი არაა. ერთადერთი სიმღერა ქალთევზებთანაა დაკავშირებული, რომელიც მართალია პრუფროკს ესმის, თუმცა მისთვის არაა ნამღერი. შექსპირის ტრაგედიაში კი დედოფალი გერტრუდი ასე ამცნობს ლაერტესს დის სიკვდილს:

"ერთხანს ასე ტივტივებდა ქალთევზასავით,  
კვლავ ღიღინებდა ძველ ჰიმნებს და ძველ საგალობლებს.  
თითქოს თავისი განსაცდელის არც კი ესმოდა  
და ნიმფა იყო, წყლის ზედაპირზე ამოზრდილი." <sup>169</sup>

(შექსპირი, მოქ. IV, სცენა vii)

ქალთევზის მოტივი სწორედ ამ ეპიზოდში გვხვდება და ოფელია, როგორც მისი განსხეულება, პრუფროკისგან განსხვავებით საგალობლის შესრულებას ახერხებს სანამ მოკვდება. ოფელია სიკვდილით, პრუფროკი კი მასზე ფანტაზიორობით ამთავრებს „სასცენო“ აქტს და აქვე საინტერესოა პრუფროკის მიერ მრავლობით<sup>170</sup> რიცხვში წარმოთქმული „ვიძირებით“ („we drown.“), რომელიც ორივე გმირის საერთო ბედსა და მათ შორის სიტუაციურ და ხატოვან მსგავსებას უსვამს ხაზს. ფრაზის "მე ჰამლეტი არა ვარ" ამ კუთხით გაანალიზებით იქმნება პარადოქსული მიმეტური სარკე ისევ ჰამლეტთან, ვინაიდან ოფელია და ჰამლეტი სტრუქტურულად ერთმანეთის მსგავსნი არიან: "ორივე შეყვარებულია, ორივეს უთვალთვალევენ, ორივეს უყვარს მშობელი, ორივეს უკლავენ მამას, ორივე გიჟდება, ორივე სასახლის პოლიტიკური ინტრიგების მსხვერპლია და ორივე კვდება [მაზიაშვილი, 2021:148]. პრუფროკი ოფელიაცაა და

<sup>168</sup> ასეთივე ირონიითა გამსჭვალული შედარებით ადრინდელი ლექსის სათაური "The Love Song of St. Sebastian", რომელშიც მთხრობელი საბოლოოდ სიყვარულის ობიექტს დაახრჩობს.

<sup>169</sup> "When down her weedy trophies and herself  
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,  
And mermaid-like awhile they bore her up,  
Which time she chanted snatches of old lauds,  
As one incapable of her own distress

Or like a creature native and endued unto that element" [Shakespeare, 2012:98, Act 4, Scene 7]

<sup>170</sup> ელიოტი ამ დეტალზე საინტერესო კომენტარს აკეთებს პოემის გამოქვეყნებიდან 42 წლის შემდეგ, კერძოდ, რომ მეორე პიროვნება, რომელიც ლექსში გვხვდება ("Let us go then / you and I", "we drown") პრუფროკის მამრობითი სქესის კომპანიონია - "I am prepared to assert that 'you' in *The Love Song* is a companion, presumably of the male sex" [Eliot, 1959]. ჰამლეტისეული წაკითხვით იმის დაშვებაც შეიძლება, რომ პრუფროკი თავისი პროტოტიპისადმი, ჰამლეტისადმი მიმართვით იწყებს დრამატულ თავგადასავალს და ორივეს სიკვდილით ამთავრებს პოემას.

ჰამლეტიც და ამავედროულად არცერთია. ელიოტის პოემაში ჰამლეტთან მიმსგავსებული გმირის დამდაბლება, აღორძინების გმირის გადაფასება, არის სწორედ ის, რითიც პრუფროკი ჰამლეტი არაა. მაშინ როცა თავის „თავზარდამცემ კითხვას“ ჰამლეტი იმდენად მკაფიოდ იაზრებს, რომ იგი მოწოდებით ანალიტიკოსი მოაზროვნის სახე ხდება [Levin, 1960:51], პრუფროკი არა თუ იაზრებს კითხვას, მისი სიტყვებით ჩამოყალიბებაც კი არ შეუძლია.

"დროა, გავბედო, ჩემზეა სიტყვა?  
ღირს დაწყება? ღირს კი დაწყება?"<sup>171</sup>  
„არა, ეგ არ არის, ეგ ის არ არის,  
სულაც არ არის, რისი თქმაც მსურდა"

[ელიოტი, 2018:16]

ჰამლეტის სრულიად ლოგიკური და პრაქტიკული ორჭოფობა (თავის მოკვლასა და კლავდიუსის მოკვლასთან დაკავშირებით) ქმედითად იქცევა, როცა მე-5 მოქმედების მე-2 სცენაში გმირი კლავდიუსს მოწამლული დაშნით მოკლავს. ამასთან ერთად, მის პესიმიზმს მაინც თან ახლავს ბრძოლის სულისკვეთება და მიუხედავად იმედგაცრუებისა, იგი სამართლიანობისთვის ბრძოლაში აზრს ხედავს [ყიასაშვილი, 1992:119]. შუა ხნის, უბედური, მარტოსული და დაკომპლექსებული პრუფროკი კი ფიქრებშიც კი ვერ ართმევს თავს საზოგადოებაში ყოფნის „გამოწვევებს“, მისთვის იდეალური გარემო იზოლირებული, არაადამიანური სივრცეა:

"ნეტავ კირჩხიბის წყვილ მარწუხად გადამაქცია  
და ზღვის სიღრმეში მაფხოჭნინა მდუმარე ფსკერი..."<sup>172</sup>

[ელიოტი, 2018:16]

ფაქტობრივად, მთელი პოემის განმავლობაში მისი გონება მიმართულების გარეშე, უაზროდ დახეტილობს გმირის ქვეცნობიერსა და მეორე მხრივ, ლიტერატურულ სახე-სიმბოლოებს შორის, რითიც ელიოტი პალიმფსესტის<sup>173</sup> ტიპის ტექსტს ქმნის.

<sup>171</sup> "Do I dear?

And should I then presume?

And how should I begin? " [Eliot, 1999:7]

<sup>172</sup> "I should have been a pair of ragged claws

Scuttling across the floors of silent seas. " [Eliot, 1999:8]

<sup>173</sup> უ. ეროუსმითის მიხედვით, პალიმფსესტი პაპირუსის ერთსა და იმავე ნაჭერზე დაწერილი ორი ტექსტია, რომელთაგან ერთ-ერთი ამოშლილია და მასზე ზემოდან გადაწერილი, განსხვავებული ტექსტის ქვეშ ბუნდოვნად იკითხება [Arrowsmith, 1981:55]

პოეტის ერთ–ერთი მთავარი ამოცანა იმის ჩვენებაა, რომ პრუფროკის უაზრობა და უმოქმედობა განპირობებულია იმით, რომ მისი აზრები და ასოციაციები არა ლოგიკური დაკვირვებებიდან, არამედ იმპულსური ემოციებიდან მომდინარეობს. მაშინ როცა ალორძინების გმირის, ჰამლეტის, მონოლოგი ფილოსოფიურ–ანალიტიკური ხასიათისაა, რომანტიზმგამოვლილი ლიტერატურული გმირის, პრუფროკის, მონოლოგი ემოციათა სპონტანური მოზღვავება და მათი აფეთქებაა, რომელიც საბოლოოდ სამყაროს ტრივიალურ აღქმად და გმირისთვის დისკომფორტად გარდაიქმნება. ელიოტმა პრუფროკისა და ჰამლეტის შეპირისპირებით ნათელი გახადა, რომ მოდერნისტულ მწერლობაში ადამიანს (შესაბამისად, პერსონაჟს) აღარაფერი საერთო აღარ აქვს ალორძინების პერიოდის ადამიანთან (პერსონაჟთან). სამყაროს გაგება არა კოჰერენტული, არამედ დისოციაციურია, სადაც მოცემულია ვერდაძლეულ წინააღმდეგობათა უსასრულობა. რაც შეეხება ადამიანის არსის გაგებას, მოდერნისტულ პოეტიკას არაანთროპოცენტრისტული ტენდენციები ახასიათებს, რომლის მიხედვითაც პერსონაჟი არ არის ყოფიერების კოგნიტური ცენტრი და მას მუდმივად გარემოსამყარო იქვემდებარებს. პრუფროკი მაგალითია იმისა, რომ მე–20 საუკუნეში ე.წ. არამყარი პერსონაჟია ლიტერატურის ცენტრში. კ. ბრეგამის აზრით, ასეთი ტიპის გმირი ვერასოდეს დგამს რაციონალურ, გააზრებულ, ეთიკურ ნაბიჯს; იგი ყოველთვის უძლურია და თითქმის ვერასდროს ვერ ავლენს მყარ პიროვნულ თვისებებს და ხშირად დგას ტრადიციული „დიდი ნარატივების“ მიღმა [ბრეგამე, 2018:29]. სწორედ ასეთი ტრადიციული, „დიდი ნარატივია“ შექსპირი ელიოტისთვის და „ჰამლეტი“ „ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო საგალობლისთვის“. პოემაში შექსპირისეული ასოციაციების ამგვარად გადამუშავებით ელიოტი ჰამლეტის სახის სიმულაკრს ქმნის, თუმცა ეს არაა ბოდრიარისეული სიმულაკრი, ანუ ასლი დედნის გარეშე. არამედ, როგორც ჟ. დელიოზი განმარტავს, სიმულაკრი წარმოადგენს არა მარტო დეგრადირებულ ასლს, არამედ ნიშანს, რომელიც უარყოფს როგორც ორიგინალს, ასევე ასლსაც; იგი კონსტრუქციაა, რომელიც თავის თავში მოიცავს დამკვირვებლის ხედვის კუთხეს და არამსგავსებას – “*სიმულაკრა* ყალბ პრეტენდენტს ჰგავს, აგებულია მსგავსების არარსებობაზე, თავის თავში მოიცავს გადახრას, გზიდან გადახვევას“

<sup>174</sup>[Deleuze, 1983:47–48]. ამრიგად, პრუფროკი არ მიყვება თავისი ასოციაციური ასლის სახეს. ჰამლეტისგან და ალორძინების გმირისგან განსხვავებით, პრუფროკი როგორც მოდერნიზმის პერსონაჟი და, შესაბამისად, მე-20 საუკუნის ადამიანი, იტანჯება სპირიტუალური ნიველირებითა და ფსიქიკური სტერილობით ვინაიდან იგი არა მარტო წარსულსა და ტრადიციას, არამედ საკუთარ თავსა და სამყაროსაც ვერ აღიქვამს ობიექტურად; ქვეცნობიერად იგი ხვდება, რომ სამყარო იმდენად მასიური, დისოცირებული და არაკანონზომიერია, რომ შეუძლებელია მას რაიმე ჰკითხოს ან რაიმეზე უპასუხოს.

საბოლოოდ, ალუზიები შექსპირის „ჰამლეტიდან“ მოდერნისტული პერსონაჟის სრული რეკონსტრუქციის ადრეული მცდელობაა ელიოტის შემოქმედებაში. შექსპირითა და ელიზაბეთანური პოეტური ტენდენციებით შთაგონებული დრამატული მონოლოგის სახეცვლილი ფორმით, რომელიც მნიშვნელოვანი ტექნიკური მიღწევა იყო რომანტიზმის პოეზიისთვის, ელიოტი შეუძღვარი და არაქმედითი გმირის ამბავს ყვება, რომელიც ჰამლეტისნაირი კომპლექსურია, თუმცა ამავდროულად მისი ფუნდამენტური ანტიპოდი, გადაფასების ობიექტია. შექსპირისაგან „სესხება“ და „მოპარვა“ და მისი ტრაგედიის ამაღლებული სამყაროს ირონიულ–სკეპტიკური დეჰეროიზაცია წარმოქმნის იმ პაროდიალ შრეს, რომლითაც გამსჭვალულია „ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო საგალობელი“. პოემა ელიოტისთვის პირველი მაგალითია ამ კუთხით რენესანსული ჰუმანიზმის პერიოდის ლიტერატურული ტენდენციების გადაფასებისა, რომელიც უფრო ინტენსიურად და მრავალფეროვნად „1920 წლის ლექსებსა“ და „უნაყოფო მიწაში“ გრძელდება.

---

<sup>174</sup> " *Simulacra* are like false claimants, built on a dissimilitude, implying a perversion, an essential turning away." [Deleuze, 1983:47]

### 3.2 შაილოკი, კლეოპატრა და პაროდული ასოცირება ტომას ელიოტის ვენეციაში

„პრუფროკის“ შემდეგ ელიოტი შექსპირისეულ ასოციაციებს აქტიურად იყენებს შედარებით მცირე ზომის ლექსებშიც, რომლებიც მის რიგით მეორე კრებულში „1920 წლის ლექსებში“ (*Poems 1920*) გვხვდება. აქ შესული პოემების უმეტესობაში ტექსტუალური სახეების შექსპირისაგან სესხების გარდა, პოეტს ეპიგრაფებიც ამა თუ იმ პიესიდან აქვს წამმღვარებული. მაგალითად, „საწყაული საწყაულის წილ“ გამოყენებულია „ჯერონტიონის“ ასოციაციური ჩარჩოსთვის<sup>175</sup>, „ოდას“ ეპიგრაფი კი „კორიოლანოსიდან“ არის აღებული<sup>176</sup> [Brimer, 1992:6]. ერთ–ერთი ასეთი შექსპირისეული ასოციაციებით დახუნძლული ნაწარმოებია "ბერბანქი ბედეკერით: ბლასტაინი სიგარით"<sup>177</sup>. ამ რვასტროფიან ლექსს ადრეული კრიტიკა გამოარჩევდა როგორც უჩვეულო აზრობრივი ტევადობით დატვირთულ ტექსტს. ალუზიის საშუალებით ინფორმაციის შეკუმშვის ტექნიკაზე საუბრისას ა.ი. რიჩარდზი წერს, რომ "[„ბერბანქის“] მკითხველი, რომელიც ერთ პატარა ლექსში აღმოაჩენს მინიმუმებს „ასპერნის წერილებზე“, „ოთელოზე“, „გალუპის ტოკატაზე“, მარსტონზე, „ფასკუნჯსა და გვრიტზე“, „ანტონიოს და კლეოპატრაზე“ (ორჯერ), „ექსტაზე“, „მაქბეთზე“, „ვენეციელ ვაჭარსა“ და რასკინზე, იგრძნობს, რომ მისი ტვინი უჩვეულოდ და ძალზე დაძაბულად ვარჯიშობს."<sup>178</sup> [Richards, 1995: 231–232]. ლექსიდან საერთო შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ავტორისეული აზრთა დინება სტრიქონიდან სტრიქონზე წყდება და მოცემული „თავისუფალი“ მონტაჟი ლოგიკას არ ექვემდებარება, რითიც „ბერბანქი“ მკვეთრად განსხვავდება ელიოტამდე არსებული და მისი თანამედროვე პოეზიისგანაც. იგი ასევე ელიოტის შემდგომი მოზრდილი

<sup>175</sup> "Thou hast nor youth nor age  
But as it were an after dinner sleep  
Dreaming of both. " [Eliot, 1999:29]

<sup>176</sup> "To you particularly, and to all the  
Volsicians Great hurt and mischief. "[Eliot, 1999:22]

<sup>177</sup> „Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar” (1919) პირველად ლონდონის აღმანახში Arts and Letters გამოქვეყნდა და მას შემოკლებული სათაური - „ბლასტაინი სიგარით“ ჰქონდა. საბოლოო ვერსია კი ამერიკაში კრებულ „1920 წლის ლექსებში“ შეიტანა ავტორმა.

<sup>178</sup> "A reader who in one short poem picks up allusions to *The Aspern Papers*, *Othello*, *'A Toccata of Galuppis'*, *Marston*, *The Phoenix and the Turtle*, *Antony and Cleopatra* (twice), *'The Extasie'*, *Macbeth*, *The Merchant of Venice*, and *Ruskin*, feels that his wits are being unusually exercised" [Richards, 1995: 231-232]

პოემების წინამორბედია იმ გაგებით, რომ ჩანასახობრივად შეიცავს მითოპოეტიკური ექსპერიმენტირების ნიშნებს. ამ მხრივ, საინტერესოა, რა ფუნქციას ასრულებს შექსპირის შემოქმედებიდან აღებული ასოციაციური სახეები ფრაგმენტული ხასიათის ნაწარმოების ერთ მთლიანობად აღქმაში.

„ბერბანქის“ ეპიგრაფი ელიოტის სხვა ლექსების მრავალფეროვან და ჩახლართულ წამმღვარებებთან შედარებით მოცულობით ყველაზე დიდია („ჰიპოპოტამის“ ეპიგრაფის შემდეგ) და იგი განსაკუთრებული ინფორმაციულობით გამოირჩევა:

"Tra-la-la-la-la-la-la-laire<sup>179</sup>—nil nisi divinum stabile  
est; caetera fumus—the gondola stopped, the old  
palace was there, how charming its grey and pink—  
goats and monkeys, with such hair too! —so the  
countess passed on until she came through the  
little park, where Niobe presented her with a  
cabinet, and so departed. "<sup>180</sup>

[Eliot, 1999:32]

მოცემულ მონაკვეთში ვხვდებით ფრაგმენტებს ექვსი სხვადასხვა ლიტერატურული წყაროდან. ერთი მათგანია წარწერა ვენეციის პალაცოში დაცულ ტილოზე<sup>181</sup>, ერთიც სასცენო რემარკა, დანარჩენი კი უშუალოდ ვენეციასთან დაკავშირებული ასოციაციებია [Matthiessen, 1935:53]. ეპიგრაფში მინიშნებული ვენეცია არის ის თემა, რომელიც ლექსის პოლიფონიური გადატვირთულობის მიუხედავად, ერთიან ჟღერადობას ქმნის და მის მხატვრულ ქსოვილს განსაზღვრავს. შექსპირული ასოციაციაც სწორედ ეპიგრაფიდან იწყება. „თხები და მაიმუნები“<sup>182</sup> – „ოტელოს“ მეოთხე მოქმედების პირველ სცენაში ამ სიტყვებით მიმართავს ლუდოვიკოს განრისხებული ოტელო, რომელსაც ატყობინებენ, რომ იძულებულია ვენეციაში

<sup>179</sup> ამონარიდი თეოფილ გოტიეს ლექსიდან „ვენეციური კარნავალი“

<sup>180</sup> [ტრა-ლა-ლა-ლა-ლა-ლა-ლერ Nil nisi divinum stabile est; caetera fumus... გონდოლა შეჩერდა, ძველი სასახლე ჯერაც იქ იყო, რა მიმზიდველია მისი სადაფისფერ-ვარდისფერი...თხები და მაიმუნები, თანაც რა თმებით! კონტესა განაგრძობს სვლას, სანამ პატარა ბაღში შევა, სადაც ნიობე მას ზარდახშას აჩუქებს და წავა]

<sup>181</sup> Nil nisi divinum stabile est; caetera fumus – „ღვთაებრივის გარდა არაფერია მუდმივი, სხვა ყველაფერი კვამლია“. წარწერა კუატროჩენტოს ეპოქის იტალიელი ფერმწერის ანდრეა მანტენიას ტილოზე „წმ. სებასტიანი“ (ვენეცია, კა დ'ოროს პალაცო).

<sup>182</sup> "Goats and monkeys!" (Act 4. Scene 1.295-96)

დაბრუნდეს. აქედანვე ევლება პარალელი ლექსის პაროდიული მოგზაურობის, ძიების მოტივთან. მოგზაურობა ან დაბრუნება კი ორივე შემთხვევაში ვენეციაში ხდება. ელიოტის პოემის ბერბანქი ამერიკელი საქმიანი პირია, რომელიც ვენეციას ესტუმრება. იგი პირველად ჩადის ქალაქში, რაზეც მის ხელში „ბედეკერი“, ევროპული ქალაქების გზამკვლევი მოწმობს. შესაბამისად, ოტელო პაროდიულად გაიგივებულია ამერიკელ ბერბანქთან. ეპიგრაფის სხვა ასოციაციური გმირებიც ვენეციაში ჩადიან და შეიძლება ითქვას, რომ ვენეცია ლექსში არა კონკრეტული გარემო, არამედ ზოგადი მითოსური, უნივერსალური სივრცეა, ისეთივე როგორც ლონდონი იქნება რამდენიმე წელში დაწერილ „უნაყოფო მიწაში“.

ძიების მითოსში სიმბოლური დატვირთვა აქვს მაძიებელი გმირის შეუცნობელ სივრცეში, ჯოჯოხეთში ჩასვლას, რაც, ბუნებრივია, შეუცნობელთან შეხვედრასაც გულისხმობს. ამ საკითხზე ჯ. კემპბელი წერს, რომ როდესაც მაძიებელი გმირი გადალახავს ერგვარ ზღურბლს („the crossing of the threshold“) ახალ სივრცეში შესაღწევად, ის გადაინაცვლებს ბუნდოვან, სიზმრისეულ სამყაროში [Campbell, 2020:71]. ლექსის ინფერნალური ტონი შექსპირის „ფასკუნჯისა და გვრიტის“ ალუზიით<sup>183</sup> – „მიცვალებულთა მუსიკით“<sup>184</sup> იწყება. აქვე, ვფიქრობ, ძნელი წარმოსადგენია ელიოტს ნაწარმოებზე მუშაობის წლებში მხედველობიდან გამორჩენოდა თომას მანის იმ პერიოდში აქტუალური ნოველა „სიკვდილი ვენეციაში“ (1912), რომელშიც ასევე ტურისტი მოგზაურობს შემდგომ შეუცნობელ, ჯოჯოხეთურ სივრცედ წარმოდგენილ ქალაქში. ლექსში არაერთხელ გვხვდება ჩასვლის, ვარდნის მოტივი, მენავე (რომელსაც ელიოტი შეგნებულად არ უწოდებს გონდოლიერს) და მდინარე. შესაბამისად, ვენეციის არხზე–სტიქსზე პაროდიული მოგზაური გმირი გონდოლიერ–მენავე–ქარონს გადაჰყავს. ელიოტის „ირრეალურ ქალაქში“<sup>185</sup> ბერბანქი ზღურბლს რეალტოს ხიდის გადაკვეთის შედეგად გადალახავს:

"ბერბანქმა გადაკვეთა პატარა ხიდი,

---

<sup>183</sup> "Let the priest in surplice white,  
That defunctive music can,  
be the death-divining swan,  
Lest the requiem lack his rite. "

<sup>184</sup> "Defunctive music under sea"

<sup>185</sup> "Unreal City,  
Under the brown fog of a winter dawn, " [Eliot, 1999:60]

ჩამოხტა ციცქნა სასტუმროს კართან  
პრინცესა ვოლუპინიც იქვე ჩამობრძანდა,  
დაჰყვეს ერთად და ბერბანქი წახდა.<sup>186</sup>

ეს ის ხიდია, რომელიც ეპიგრაფის ერთ–ერთი წყაროს „გალუპის ტოკატას“<sup>187</sup> მიხედვით, „შაილოკის ხიდად“ არის მოხსენიებული („... . შაილოკის ხიდი, ზედ სახლებით, სადაც კარნავალს აწყობდნენ ხოლმე;“<sup>188</sup>), რაც თავის მხრივ რიალტოს ხიდია. ამ ასოციაციით ელიოტი ნაწარმოების მთელ სიტუაციას ასოციაციურად შექსპირის „ვენეციელ ვაჭარს“ უკავშირებს. რიალტო, რომელიც იტალიელთა ცნობიერებაში დღესაც მევახშეთა თავშეყრის ადგილს უკავშირდება, ცალკე ლექსის მეექვსე სტროფშია ნახსენები („მბოლავი სანთელი დროის დასასრული / კნინდება. ერთხელაც იქ, რიალტოზე“<sup>189</sup>). ვინაიდან მევახშეობით შუა საუკუნეების ვენეციაში სწორედ ებრაელები იყვნენ დაკავებული, ხსენებული მინიშნება „ვენეციელი ვაჭრიდან“ ლექსის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ასოციაციურ მოტივს, გმირის ებრაელობას გამოჰკვეთს. ეს მომენტი სათაურშივეა გამოტანილი სიგარის მწვეველი ბლასტაინის სახით, რომელიც მოხსენიებულია როგორც „ჩიკაგოელი სემიტი ვენიდან“ (“Chicago Semite Viennese”)<sup>190</sup>. შაილოკის ასოციაციის გარდა, რომელიც რთულად ამოსაცნობი არაა მკითხველისთვის, განსაკუთრებით საინტერესოა თ. კობახიძის მსჯელობა ბლასტაინის სახის ოსკარ უაილდის „დორიან გრეის პორტრეტთან“ დაკავშირებაზე, რომლის ერთ–ერთ ეპიზოდში დორიანი ლორდ ჰენრის უყვება თუ როგორ გაიცნო სიბილის, შექსპირული როლების შემსრულებელი მსახიობი ქალის, იმპრესარიო:

"აღმამფოთებული ებრაელი, სრულიად განსაცვიფრებელ ჟილეტში

---

<sup>186</sup> აქ და შემდგომ, ძირითად ტექსტში ნაციტირები “ბერბანქის“ პოეტური თარგმანი ეკუთვნის მედეა ზაალიშვილს

"Burbank crossed a little bridge

Descending at a small hotel;

Princess Volupine arrived,

They were together, and he fell. "[Eliot, 1999:32]

<sup>187</sup> “A Toccata of Galuppi’s” - რობერტ ბრაუნინგის ლექსი, რომელშიც მთხრობელი გალუპის ვენეციის დაკნინებაზე საუბრობს და თან აღწერს ვენეციის კარნავალსა და „შაილოკის ხიდს“.

<sup>188</sup> ". . . Shylock's bridge with houses on it, where they kept the carnival; "[Browning, 1979:57]

<sup>189</sup> "The smoky candle end of time

Declines. On the Rialto once. "[Eliot, 1999:32]

<sup>190</sup> თ. კობახიძე ამ აღწერილობასა და ასოციაციურ სახეს ზიგმუნდ ფროიდთანაც აკავშირებს, ამ კუთხით ლექსი კი „სიზმრების ინტერპრეტაციის“ პოეტურ ილუსტრაცია გამოდის.



გამოწყობილი, იდგა შესასვლელთან და საზიზღარ სიგარას აბოლებდა. ცხიმიანი ხუჭუჭა თმა ჰქონდა და ჭუჭყიან პერანგზე უშველებელი ბრილიანტი უბრწყინავდა. ერთმა რამემ ნამდვილად გამართო: ამ ურჩხულს... წრეგადასულად ჰყვარებია შექსპირი. ისიც გამანდო, თანაც სიამაყით, ხუთჯერ გააკოტრდი და ხუთჯერვე „ბარდის“ სიყვარულმა გამაკოტრაო. წარამარა „ბარდს“ უწოდებდა შექსპირს, ასე ეგონა, ამით უფრო გამოარჩევდა." [Wilde, 1992:47] <sup>191</sup>

ამ მონაკვეთის მიხედვით, შექსპირზე შეყვარებული, სიგარიანი მენეჯერი „ბერბანქში“ წარმოგვიდგება ბლასტაინად [კობახიძე, 2015:41], რომელიც ლექსის სათაურში სწორედ სიგარასთან არის დაწყვილებული („ბლასტაინი სიგარით“). როგორც ცნობილია ეს ებრაული გვარი ელიოტმა დიდი ვარაუდით ლოიდის ბანკის შემოგარენში არსებული ლონდონელი ვაჭრის მაღაზიის აბრიდან („ბლასტაინი და კომპანია“) აიღო [Ricks, 2015:455]. ამრიგად, გარდა იმისა რომ ლექსში ბლასტაინი შაილოკთანაა გაიგივებული წარმომავლობითა და კომერციული პროფესიით, იგი პაროდულად სახეცვლილი შექსპირის მოტრფიალე უაილდის პერსონაჟიცაა, რომელიც თეატრის შესასვლელში დგას. მსგავსად, „ბერბანქშიც“ ბლასტაინი პირველად „შესასვლელში“, სათაურში ჩნდება და ამით წინ უძღვის ლექსის შექსპირულ ასოციაცათა რიგს. მიუხედავად იმისა, რომ ელიოტი კონკრეტულად ვენეციას არსად ახსენებს ნაწარმოებში, იგი მაინც მიუთითებს ტოპონიმზე („ერთხელ, რიალტოზე“<sup>192</sup>), რომ მოქმედება სწორედ რიალტოს ხიდთან ხდება. „ვენეციელი ვაჭრის“ საწყის სცენათა სამოქმედო ადგილიც ანალოგიურადაა ნახსენები – „ერთხელ რიალტოზე“<sup>193</sup> – და რამდენჯერმეა გამეორებული პიესის განმავლობაში. ებრაელი ბლასტაინის პროტოტიპი შაილოკი რიალტოს იმ მონოლოგში ახსენებს, რომელშიც ებრაელთა მიმართ დამამცირებელ მოპყრობას უსვამს ხაზს:

"ძალიან ხშირად...

გავილანძღვივართ რიალტოზე, ვახშს რად იღებო.

<sup>191</sup> "He was a most offensive brute, though he had an extraordinary passion for Shake- speare. He told me once, with an air of pride, that his five bankrupt- cies were entirely due to "The Bard," as he insisted on calling him. He seemed to think it a distinction. "[Wilde, 1992:47]

<sup>192</sup> "On the Rialto once. "[Eliot, 1999:33]

<sup>193</sup> "Upon the Rialto"[Shakespeare, 2010:34]

მეც მხრებს ვიჩივდი, მოთმინებით ვიტანდი მუდამ,  
მოთმინება ხომ ნიშანია ჩვენი მოდგმისა!  
თქვენ მე ურჯულოს მიწოდებდით, სისხლის მსმელ ქოფაკს,  
და ჩემ ებრაულ ხიფთაწზედაც კი მაფრუთხებდით."<sup>194</sup>

[შექსპირი, მოქ. I, სცენა iii]

პოემაში კი აქცენტი კეთდება ბლასტაინის თვალზე:

"მიმტერებია პროტოზოულ წუმპის ლორწოდან  
გადმოკარკლული, უფერო თვალი"<sup>195</sup>

რაც გვახსენებს სხვადასხვა მონაკვეთს „ვენეციელი ვაჭრის“ მესამე მოქმედებიდან, რომელშიც შაილოკი თვალზე ამახვილებს ყურადღებას:

"განა ებრაელს კი არა აქვს თვალები?" [მოქ. 3, სცენა 1]

"ქრისტიანების მუდარაზე ნუ ფიქრობ მოვლბე,

თვალებდაჭყეტილ სულელივით თავი დავხარო" [მოქ. 3, სცენა 3]

ამ მონაკვეთზე დაყრდნობით, ზოგიერთი თანამედროვე მკვლევარი ელიოტს ანტისემიტური ასოციაციებისა და ელემენტების გამოყენებას აბრალებს. ე. ჯულიუს სპეციალური მონოგრაფია აქვს ამ თემისადმი მიძღვნილი (*T.S. Eliot, Anti-Semitism and Literary Form*, 1995), რომელშიც სწორედ „1920 წლის ლექსების“ კრებულს უტევს ყველაზე აქტიურად, დაუსაბუთებელი და მიკერძოებული არგუმენტებით<sup>196</sup>. თუმცა, მოცემული ლექსის თუნდაც მხოლოდ შექსპირისეული გავლენის კუთხიდან განხილვის შედეგად ნათელია, რომ ბლასტაინი (და პრინციპში ლექსის ყველა პერსონაჟი) იმდენად მრავალფეროვან სიმბოლურ, ასოციაციურსა და პოეტიკურ დატვირთვას ატარებს, რომ მისი ანტისემიტური კუთხით აღქმა როგორც მკითხველის,

---

<sup>194</sup> აქ და შემდგომ, ძირითად ტექსტში ნაციტირები „ანტონიოს და კლეოპატრას“ თარგმანი ეკუთვნის ივანე მაჩაბელს

"In the Rialto you have rated me  
About my moneys and my usances.  
Still have I borne it with a patient shrug,  
For sufferance is the badge of all our tribe.  
You call me misbeliever, cutthroat dog,  
And spet upon my Jewish gaberdine—" [Shakespeare, 2010:67]

<sup>195</sup> "A lustreless protrusive eye  
Stares from the protozoic slime"[Eliot, 1999:32]

<sup>196</sup> მაგალითად, ყველა გმირის ტიპს, რომელიც თმიანია (განსაკუთრებით „სუინი ერექტუსსა“ და „სუინი და ბულბულეში“) ავტორი ავტომატურად ებრაელების დაცინვის მაგალითად განიხილავს.

ისე კრიტიკოსის დაბალ კომპეტენციაზე მეტყველებს.

გმირის კიდევ ერთი საინტერესო სახე მის პოზასთან არის დაკავშირებული. მისი პროტოტიპი, დამცირებული და მომთმენი შაილოკი, აჩეილი მხრებითაა ზემოთ ციტირებულ მონაკვეთში წარმოჩენილი. ეს პოზა ბლაისტაინის შემთხვევაში გროტესკულადაა ჯვარცმული ქრისტეს ასოციაციაში გარდასახული ("მორჩილად მოხრილი მუხლები, ამოტრიალებული მტევნები"<sup>197</sup>). ამრიგად, ბლაისტაინის მხატვრული სახით ელიოტი იუდეო-ქრისტიანული ცივილიზაციის უნივერსალურ პოეტურ ხატსაც ქმნის. ხოლო ლექსის უშუალო-აზრობრივ კონტექსტში ბლაისტაინი უბრალო სიგარის მწვეელი, ფულით გატენილი და ბეწვის ქურქში გამოწყობილი ევროპეიზირებული ამერიკელია.

შეუიარაღებელი თვალთ, „ბერბანქის“ მთელი სიტუაცია შემდეგში მდგომარეობს: ბერბანქი, ვენეციაში ჩასული ტურისტი, მოიხიბლება ვინმე პრინცესა ვოლუპინით, რომელიც სასიყვარულო ურთიერთობისთვის მას ჯერ მდიდარ ვენეციელ კაცს, შემდეგ ბლაისტაინს და ბოლოს არისტოკრატ სერ ფერდინანდ კლაინს ამჯობინებს. ხოლო პრინცესა ვოლუპინი ლექსში გამოკვეთილია როგორც დეგრადირებული მშვენიერების სიმბოლო. კრებულში „1920 წლის ლექსები“ ელიოტი არაერთხელ მიმართავს ირონიულ ევფემიზმებს ქალი გმირების იდენტიფიცირებისას, მაგალითად, „სუინი და ბულბულებში“ ბულბული მეძავს აღნიშნავს, ასეთივე დატვირთვა აქვს „პრინცესას“, ვინაიდან ვოლუპინი გარდა ფიზიკური შეუხედავობისა, მსუბუქი ყოფაქცევის ქალია და ყველაზე ნაკლებად პრინცესას ტიტული შეეფერება. ამ პერსონაჟთან დაკავშირებული უმნიშვნელოვანესი ასოციაციაა მისი და კლეოპატრას შეპირისპირება. ბლაისტაინთან ერთად პრინცესა ვოლუპინი თავის გემში, გონდოლაში ზის, რომელიც წყალზე ელავს:

"დარაბადახშული მისი ხომალდი

ელავდა წყალზე მთელ დღეს."<sup>198</sup>

აქ გვახსენდება ცნობილი ეპიზოდი „ანტონიოს და კლეოპატრას“ მეორე მოქმედებიდან, რომელშიც მდიდრულად მორთულ ასევე წყალზე მოელვარე გემზე

---

<sup>197</sup> "A saggy bending of the knees  
And elbows, with the palms turned out"[Eliot, 1999:32]

<sup>198</sup> "Her shuttered barge  
Burned on the water all the day. ", ibid

პირველად ხვდება კლეოპატრა ანტონიოსს:

"ის ხომალდი, რაშიაც იჯდა, ელავდა წყალზედ..."

[შექსპირი, მოქ. II, სცენა ii]

„ბერბანქში“ კლეოპატრას მორთულ–მოკაზმული ხომალდი ვოლუპინის გონდოლად, ხოლო შექსპირის პიესის მდინარე სინდუსი, ვენეციის არხად გადაიქცევა.

შექსპირის პიესაში, ეპიზოდში, სანამ კეისარი ეგვიპტელთა ძალებს დაამარცხებს, კლეოპატრას ჯარისკაცებს იდუმალი მუსიკა ჩაესმით და ვიგებთ, რომ:

"ღმერთმა ჰერკულესმა, რომელიც ანტონიოსს ასე უყვარდა  
იგი ახლა მიატოვა"<sup>199</sup>

[შექსპირი, მოქ. IV, სცენა iii]

ჯარისკაცები იცნობენ ავისმომასწავებელ სიმღერას და ხვდებიან, რომ მარცხი ელით, ვინაიდან ანტონიოსმა, უდიდესმა მეზრძოლმა და მხედართმთავარმა, ბრძოლა კლეოპატრასთან სენსუალური სიამოვნების გამო მიატოვა. ელიოტის ლექსშიც ანალოგიური სიტუაციაა როცა საზარელი მუსიკის ფონზე ბერბანქის ვოლუპინთან ურთიერთობის შემდეგ („ისინი ერთად იყვნენ და ის [ბერბანქი] დაეცა"<sup>200</sup>), მას იგივე ღმერთი მიატოვებს:

"ღმერთმა ჰერკულესმა  
ის მიატოვა, ვისაც ასე უყვარდა იგი"<sup>201</sup>

ანტონიოსიც და ბერბანქიც „დაცემას“ განიცდიან მომნუსხველი, მაღალი წოდების ქალთან ურთიერთობის შედეგად. როგორც ჯ. მაკომბი აღნიშნავს, ისევე როგორც კლეოპატრა, ვოლუპინიც „სექსუალური პრედატორია“<sup>202</sup> [McCombe, 2008:34], რომელიც იმ კაცებს<sup>203</sup> ასუსტებს და თავიდან იშორებს, ვისაც გზად ხვდება. თუმცა, კლეოპატრას სახის ამგვარად გამოყენების მთავარი დანიშნულება პოეტისთვის

<sup>199</sup> "The god Hercules, whom Anthony loved  
Now leaves him" [Shakespeare, 1999:78]

<sup>200</sup> "They were together, and he fell", *ibid*

<sup>201</sup> "the God Hercules  
Had left him, that had loved him well" [Eliot, 1999:33]

<sup>202</sup> საინტერესოა გმირის სახელი - voluptuous (ავხორცი) + lupine (მგლური, ცხოველური) [კობახიძე, 2015:44]

<sup>203</sup> ერთ-ერთი ასეთი კაცია მისი პაროდიული „სატროფ“ სერ ფერდინანდ კლაინი, რომელიც გარდა გვართ აღნიშნული დეტალისა, რომ „პატარა კაცია“ (გერმ. Klein - პატარა, დაბალი) ასევე მინიშნებაა ავტორია-უნგრეთის ტახტის მემკვიდრეზე, ფრანც-ფერდინანდზე, რომლის მკვლელობაც პირველი მსოფლიო ომის ფორმალური საბაზი გახდა 1914 წელს.

მძაფრი კონტრასტის შექმნა იყო იმ ორ დროსა და იმ ორ ქალს შორის, რომელზეც ლექსის მთელი სამოქმედო სივრცეა მორგებული. მაშინ როცა დედოფალი კლეოპატრა თავისი ეგზოტიკური გარეგნობით ვნების, ჟინისა და სექსუალობის პროტოტიპია, ელიოტის პრინცესა ვოლუპინი ლურჯხელებიანი, ჭლექიანი ქალია:

"გაიწვდის პრინცესა ვოლუპინი  
გამხმარ, ლურჯფრჩხილებიან, ჭლექიან ხელს  
რომ აჰყვეს წყლის კიბეს." <sup>204</sup>

ვოლუპინი ერთგვარი ვენეციის განსხეულებაა, იმ ვენეციისა, რომელიც ბაირონისა<sup>205</sup> და შელის<sup>206</sup> დროს მაგიური, თვალწარმტაცი, დიდებული ქალაქის სიმბოლო იყო, თუმცა კულტურული მემკვიდრეობისა და ტენდენციების გადაფასების შედეგად მე-20 საუკუნის ვენეცია რომანტიზმისდროინდელ აღქმას შორდება და იგი, როგორც წესი, სნეულების, გარყვნილებისა და კვდომის ადგილი ხდება: გუსტავ ფონ აშენბახი ვენეციაში მოგზაურობის დროს გახდება ახალგაზრდა ტაძიოსადმი ვნებით შეპყრობილი, სანამ ქოლერამოდებულ ქალაქში არ გარდაიცვლება; მერისა და კოლინის ჰარმონიული წყვილი იან მაკიუენის რომანიდან „უცხოთა ნუგეში“ (*The Comfort of Strangers*, 1981) ასევე ვენეციაში<sup>207</sup> აღმოჩნდება სადისტური ტერორისა და ძალადობის მსხვერპლი, რის შედეგადაც კოლინი ქალაქიდან ცოცხალი ვერ გამოაღწევს. ივლინ ვოს რომანში „ბრაიდსჰედში დაბრუნება“ კი ვენეცია მარჩმეინებისთვის ღალატის, მრუმობისა და ტყუილების ნავსაყუდელია. ხოლო

---

<sup>204</sup> "Princess Volupine extends  
A meagre, blue-nailed, phthisic hand  
To climb the waterstair. Lights, lights," [Eliot 1999:33]

<sup>205</sup> " I stood in Venice, on the Bridge of Sighs;  
I saw from out the wave her structures rise  
As from the stroke of the enchanter's wand:  
A thousand years their cloudy wings expand  
Looked to the winged Lion's marble piles,  
Where Venice sate in state, throned on her hundred isles! " [Byron, 1814; *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto the Fourth, 1-6].

<sup>206</sup> " Beneath is spread like a green sea  
The waveless plain of Lombardy,  
Underneath Day's azure eyes  
Ocean's nursling, Venice lies,  
With his blue and beaming waves. " [Shelley, 2002; "Lines Written among the Euganean Hills", 57-62]

<sup>207</sup> საინტერესოა, რომ მაკიუენი ისევე როგორც ელიოტი ნაწარმოებში ვენეციას არ აკონკრეტებს და ქალაქის დასახელება არცერთხელ არაა ნახსენები, მიუხედავად ამისა ავტორი დეტალურად აღწერს ვენეციის ღირსშესანიშნავ ადგილებსა და პეიზაჟებს.

ელიოტთან იგი იდეურ და ტექსტუალურ სიახლოვეს შექსპირის ვენეციასთან ამყარებს. ამასთან ერთად, პოეტი „ანტონიოს და კლეოპატრას“ პიესიდან ალუზიების საშუალებით ორ კონტრასტულ დროს უპირისპირებს ერთმანეთს. ეს კონტრასტის ეფექტი სანთლის ლაიტმოტივით უფრო სიღრმისეული ხდება:

"მბოლავი სანთელი დროის დასასრული  
კნინდება. ერთხელაც იქ, რიალტოზე.  
ვირთხები ბინადრობენ გროვების ქვეშ." <sup>208</sup>

ლექსის ტრაგიკომიკური პათოსისა და მბოლავი, დაკნინებული სანთლის სიმბოლური ხაზით ელიოტი დეგრადირებული, დეკადანტური, არარომანტიკული და გმირის გარეშე დარჩენილი ევროპული კულტურის სახეს ქმნის. როგორც ლ. ლოკი აღნიშნავს, "ისევე როგორც 1920 წლის კოლექციის ზოგიერთი სხვა ლექსი, ისიც [„ბერბანქი“] ელიოტის მიერ თანამედროვე ხანის გადაფასების გამოხატულებაა." <sup>209</sup> [Locke, 1944:55]. პოემის ყველა პერსონაჟი – ბერბანქი, ბლაისტაინი, პრინცესა ვოლუპინი და სერ ფერდინანდ კლაინი ლექსში ნახსენები „დროის ნანგრევების“ <sup>210</sup> მაგალითებია – ისევე როგორც თავად ვენეცია, რიალტო და პალაცოები, რომელთა საძირკვლებში ვირთხები ბინადრობენ <sup>211</sup>. თანამედროვე სამყაროს დეკადანსსა და იდეალიზებული წარსული კულტურის შეპირისპირება არა ანტიკურობის მაგალითზე, არამედ იტალიური რენესანსის ფონზე ხდება. ამ კუთხით, ყველაზე თვალშისაცემი სიმბოლოა ვენეციის ემბლემა – წმინდა მარკოზის ლომი ("Leone di San Marco"), რომელიც ლექსის ბოლო ტაეპში ჩნდება, როდესაც ბერბანქი ფრთოსანი ლომის დასახიჩრებულ ქანდაკებას ჩაფიქრებული უცქერს:

"... ვინ შეჭრა ფრთები და ბრჭყალები,  
რწყილიც გააცალა გავას ლომისას?" <sup>212</sup>

გმირი ვერ ხვდება, ცივილიზაციის წინსვლისა და განვითარების შედეგად როგორ არის შესაძლებელი ამ შემთხვევაში რომაული ქანდაკებით წარმოდგენილი ევროპული

<sup>208</sup> "The smoky candle end of time", [Eliot, 1999:33]

<sup>209</sup> "Like certain other poems of the 1920 volume, it is an expression of Eliot's reevaluation of the modern age" [Locke, 1944:55].

<sup>210</sup> "Time's ruins" [Eliot, 1999:33]

<sup>211</sup> "The rats are underneath the piles", *ibid.*

<sup>212</sup> "Who clipped the lion's wings  
And flea'd his rump and pared his claws", *ibid.*

კულტურის ასე დაკნინება და გაუსახურება. ამ საქმეში „ექვმიტანილად“ კი ელიოტს ლექსის გმირები გამოჰყავს – პირველ რიგში, ბერბანქი, რომელიც აგრესიული ამერიკული კონსუმერიზმის სახეა; მეორე, ბლაისტაინი, ებრაელი ბიზნესმენი, რომელიც მხოლოდ ვაჭრობით და სიმდიდრეებითაა დაინტერესებული და ბოლოს პრინცესა ვოლუპინი, რომელიც ღირებულებებისგან და მორალისგან დაცლილ ქალადაა წარმოჩენილი. მიუხედავად ამისა, ვფიქრობ, ამ პათოსმა არ უნდა შეაცდინოს მკითხველი, რომ თითქოს ელიოტის მთავარი „სათქმელი“ და მიზანი ამ ლექსში ნოსტალგიურად წარსულის დატირება და გახსენება იყოს. „ბერბანქი ბედეკერით: ბლაისტაინი სიგარით“ ერთ–ერთი ყველაზე ტექნიკურად ინოვაციური და მრავალფეროვანი ნაწარმოებია პოეტის შემოქმედებაში. პარადოქსული ურთიერთკავშირების დამყარებით გმირებსა და მათ პროტოტიპებს შორის, ელიოტი ლექსში დროსა და სივრცეში მოძრავ ქრონოტოპს ქმნის, რაშიც შექსპირისეული ასოციაციები და ალუზიები განსაკუთრებულ და გადამწყვეტ როლს თამაშობს.

### 3.3 შექსპირის „ქარიშხალი“ და „უნაყოფო მიწის“ მითოსი

უკვე განხილულ პოემებში გამოყენებული შექსპირული ასოციაციების სპეციფიკიდან გამომდინარე, შეიძლება გაჩნდეს მოსაზრება, რომ ელიოტი აღორძინების პერიოდის ლიტერატურის ძირითად სახე-სიმბოლოებს მხოლოდ იმისთვის იყენებს, რომ მე-20 საუკუნის ისტორიულ თუ კულტურულ კრიზისზე გაამახვილოს ყურადღება, რაც, ერთი მხრივ, ფაქტია, თუმცა ამავდროულად ზედაპირული შეფასებაა, რომელიც არ ითვალისწინებს ელიოტის მხატვრული მეთოდის სირთულესა და დახვეწილობას. ამის ნათელი მაგალითია შექსპირის „ქარიშხლიდან“ აღებული ასოციაციების გამოყენების სპეციფიკა „უნაყოფო მიწაში“.

1922 წელი, ფაქტობრივად, მთელი ევროპის<sup>213</sup> კულტურული ცხოვრებისთვის და ამავდროულად ელიოტის კარიერისთვის უმნიშვნელოვანეს მოვლენასთან არის დაკავშირებული – ნოემბერში ჟურნალებში „კრეტიონი“ და „დაიალი“ პოეტის ყველაზე მნიშვნელოვანი პოემა „უნაყოფო მიწა“ გამოქვეყნდა, ნაწარმოები, რომლითაც ელიოტმა ლიტერატურული გემოვნების კანონმდებლის სახელი დაიმკვიდრა.

პოემასთან დაკავშირებით პირველ რიგში უნდა ითქვას, რომ საუკუნეზე მეტია რაც „უნაყოფო მიწა“ განსაკუთრებით „რთული“ ლიტერატურული ტექსტის სტატუსს თამამად ინარჩუნებს. ეს სირთულე კი ნაწილობრივ განპირობებულია როგორც ჰ. კენერი აღნიშნავს ე.წ. „ფუნქციური ბუნდოვნებით“ [Kenner, 1969:157], რომელიც პოემაში ეკლექტიკური ციტატების, ფარული თუ აშკარა მინიშნებებისა და ასოციაციების მექანიკური მონაცვლეობის საშუალებითაა შექმნილი. ამ „ტექნიკურ“ საშუალებებს არ უნდა გამოეწვია დიდი დაბრკოლება მკითხველებისა და კრიტიკოსებისთვის, ვინაიდან ელიოტი ყველა მათგანს იყენებს პირველ ორ პოეტურ კრებულში. „უნაყოფო მიწაც“ რიგითი მახვილგონივრული თამაში უნდა ყოფილიყო

<sup>213</sup> 1922 წლის გაზაფხულში გამოსცა სილვია ბიჩმა „ულისე“; ჯონ გოლზუორთმა „ფორსაიტების საგა“; ვირჯინია ვულფმა „ჯეიკობის ოთახი“, დ.ჰ. ლორენსმა „ინგლისი, ჩემი ინგლისი“; სინკლერ ლუისმა „ბებოჯი; სკოტ ფიცჯერალდმა „ჯაზის ეპოქის ზღაპრები“ და ა.შ.



მოდერნისტული პოეზიის მკითხველთათვის, თუმცა დღესაც კი, 100–ზე მეტი გამოქვეყნებული ანოტირებული ტექსტისა და სასწავლო „გიდის“ მიუხედავად, "21–ე საუკუნის სტუდენტებისთვის პოემა ნაკლებად არის თამაში და უფრო მეტად დაბნევისა და გაუგებრობის წყაროს წარმოადგენს" [Brisbois, 2013:537]. „უნაყოფო მიწის“ გამომსახველობითი ხერხების ანალიზი მოდერნისტული ტექსტის ინტერპრეტაციის უნიკალურ სტრატეგიას წარმოადგენს, რომელიც ხსენებული განზრახ ბუნდოვანი ბუნების გამო, ჩვენგან, მკითხველისგან, ითხოვს რომ არა ერთხელ „დავუბრუნდეთ“ არა მხოლოდ პოემას, არამედ იმ ორიგინალ წყაროებს საიდანაც ესა თუ ის რეფერენცია არის აღებული. ელიოტის პოეზიის კითხვისას კი დანტე ალიგიერის შემდეგ, ყველაზე ხშირად შექსპირს ვუბრუნდებით.

ნაშრომში „პოეზიასა და პოეტებზე“ (1957) ელიოტი ვერგილიუსის პოეზიის აქტუალობასა და სიცოცხლისუნარიანობას ნაწილობრივ უკავშირებს სხვა შემოქმედთა მის ნაწარმოებებში ჩართვისა და გაერთიანების უნარს: "ვერგილიუსი ხელახლა წერს ლათინურ პოეზიას როცა სესხულობს ფრაზას ან ხერხს წინამორბედისგან და როცა აუმჯობესებს მას. იგი იყო ერთდირებული ავტორი, რომლის მთელი ცოდნა უკავშირდებოდა მის პოეტურ ამოცანას; და ჰქონდა არა უსაზღვროდ ბევრი, არამედ ზუსტად საკმარისი რაოდენობის ლიტერატურა, რომელიც ზურგს უმაგრებდა<sup>214</sup>" [Eliot, 1957:22]. ამ გაგებით, „უნაყოფო მიწას“ უამრავი „თანავტორი“ ჰყავს და ასოციაციური თვალსაზრისით იგი უკიდევანო სივრცეს მოიცავს – ივიდიუსიდან და პეტრონიუსიდან ჯეიმზ ჯოისსა და ჰერმან ჰესემდე, უპანიშადებიდან და ნეტარი ავგუსტინედან ბერგსონსა და ბრედლიმდე და, რა საკვირველია, ამ კამპანიაში შექსპირი არა ერთხელ გვხვდება. პოემის კრიტიკაში ამ მხრივ ძირითადი ყურადღება „ჰამლეტიდან“ აღებულ სახე–სიმბოლოებს ეთმობა, რაც არ არის გასაკვირი რადგან გარდა პირდაპირი ციტირებებისა ტრაგედიიდან, „უნაყოფო მიწის“ უსახურ მოსახლეობაში ლილი და ალბერტი ალბათ ყველაზე გამორჩეული და დამამახსოვრებელი პაროდული წყვილია, რომელსაც ავტორი ასოციაციურად ოფელიასთან და ჰამლეტთან აიგივებს. ხოლო, მთელი „ლუდხანის

---

<sup>214</sup> [[Virgil] is re-writing Latin poetry--as when he borrows a phrase or a device from a predecessor and improves upon it. He was a learned author, all of whose learning was relevant to his task; and he had, for his use, just enough literature behind him and not too much" [Eliot, 1957:22]

სცენა“, სადაც ლილისა და მისი „ახლობლების“ ცინიკური საუბარი და დამშვიდობება<sup>215</sup> წარმოსახული, ოფელიას სიგიჟის სცენის<sup>216</sup> („ჰამლეტი“, მოქ. 4, სცენა 5) პაროდირებას წარმოადგენს [Poole, 2014:245]. ამასთან ერთად, პოემაში გრეისის მიერ მაგისტრალურ სიუჟეტსა და იმპოტენტ „მეთევზე მეფეს“ არა ერთი კრიტიკოსი უკავშირებს მეფე კლავდიუსს, როგორც უნაყოფობისა და ხრწნის ერთ–ერთ სიმბოლოს [Corcoran, 2010:90]. შეიძლება ითქვას, რომ „ჰამლეტის“ ძირითადი პერსონაჟების ასოციაციური სახეები გაფანტულია მთელ პოემაში და ამის გამო ეს საკითხი ბევრჯერ ყოფილა სხვადასხვა კრიტიკოსთან განხილვისა და დაზუსტების საგანი. თუმცა, უფრო საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ კრიტიკაში იმდენად ხშირი აქცენტი არ კეთდება იმ ალუზიების განხილვაზე, რომლებიც ელიოტს შექსპირის ხშირად ბოლო პიესად მიჩნეული „ქარიშხლიდან“ აქვს აღებული. პოემაში ასეთი პირველი ასოციაცია ტაროს ეპიზოდში გვხვდება. კუმეს სიბილას გარდა, თებელი წინასწარმეტყელის ასევე მეტად მნიშვნელოვანი იპოსტადია სურდომეყრილი მადამ სოზოსტრისი – “ბრძენქალი“ თუ მთხრობელს დავუჯერებთ – რომლის მარჩიელობაც დასაწყისშივე განსაზღვრავს ასოციაციათა ნაკადის მიმართულებას. სწორედ ამ ეპიზოდში ვხვდებით პირველ რემინისცენციას „ქარიშხლიდან“:

"მადამ სოზოსტრისი, განთქმული მკითხავი,  
 მიუხედავად ქრონიკული სურდოსი, მაინც  
 ცნობილი ევროპაში, როგორც ბრძენქალი  
 ავბედითი კარტის დასტით. მან თქვა, ეს კარტი  
 თქვენი კარტია, ჩამირული მეზღვაური ფინიკიელი.  
 (მარგალიტებად იქცნენ, დააკვირდი, მისი თვალები!)  
 ეს კი არის ბელადონა..."<sup>217</sup>

[ელიოტი, 2013:5]

<sup>215</sup> "Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night. "[Eliot, 1999:59]

<sup>216</sup> "Come, my coach! Good night, ladies; good night, sweet ladies; good night, good night. "[Shakespeare, 2012:64]

<sup>217</sup> "Madame Sosotris, famous clairvoyante,  
 Had a bad cold, nevertheless  
 Is known to be the wisest woman in Europe,  
 With a wicked pack of cards.  
 Here, said she, Is your card, the drowned Phoenician Sailor,  
 (Those are pearls that were his eyes. Look!) "[Eliot, 1999:54]

„ქარიშხლის“ პირველ მოქმედებაში კი, არიელი ასე იწყებს თავის სიმღერას:

"ბნელ ფსკერზე წევს მამაშენი

მარჯნებია მისი ძვლები

მარგალიტებად იქცნენ მისი თვალები

ბზინავს ზღვისფრად დანაფერი"<sup>218</sup>

[შექსპირი, მოქ. I, სცენა ii]

ფრეიზერის მიხედვით, სამკითხაო კარტი თავდაპირველად გამოიყენებოდა ხალხისთვის მნიშვნელოვანი ბუნებრივი მოვლენების, მაგალითად, წყლის მოქცევის საუწყებლად [Frazer, 1935:76]. მადამ სოზოსტრისი კი დიდად დაშორებულია თავისი საქმიანობის მაღალ დანიშნულებას და გადასულია მომავლის ყალბ და მდაბიო წინასწარმეტყველებაზე. ტაროზე გამოსახული სიმბოლოები მართალია ნებისმიერ დროში უცვლელია, თუმცა სოზოსტრისი, როგორც ვულგარული ცივილიზაციის წარმომადგენელი, ვერ ფლობს შესაბამის ცოდნას, რათა წაიკითხოს მათი ფუნქცია და დამხრჩვალ ფინიკიელ მეზღვაურს, რომელიც ნაყოფიერების ერთგვარი ღვთაებაა სიკვდილთან აკავშირებს და მთხრობელს აფრთხილებს მის შესახებ. საინტერესოა, რომ „ქარიშხლიდან“ აღებულ ციტატას ორიგინალ პიესაშიც ასეთი ორაზროვანი, შეცდომაში შემყვანი დანიშნულება აქვს [Greene, 1979:110]. ვინაიდან არიელი მოცემულ მონაკვეთს ნეაპოლის პრინცის ფერდინანდის მოსატყუებლად მღერის, რათა შეახვედროს მირანდას და აპოვინოს სიყვარული ხოლო ამით გაათავისუფლოს კუნძულზე მყოფი ყველა ადამიანი, ფერდინანდი კი პასუხობს:

"სიმღერით მამცნეს, მამაჩემი ზღვაში დაიხრჩო.

აქ სხვა ძალები ურევია. არც ეს ხმა არის მიწიერი!

ასე ვინ მღერის. თანაც, უკვე ზეციდან მესმის. "

[შექსპირი, მოქ. I, სცენა ii]

რეალურად, არც ალონსოა „ქარიშხალში“ დამხრჩვალ და არც ფინიკიელი მეზღვაურია სიკვდილის ნიშანი, პირიქით მისი „დამხრჩვალ“ ფიტულის წყლიდან ამოღება, რომელიც ყოველწლიური მოვლენა იყო, ვესტონის მიხედვით, მკდრეთით აღმდგარი ღვთაების ერთ–ერთი ყველაზე ძველი რიტუალია [Weston, 1957:33].

<sup>218</sup> აქ და შემდგომ, ძირითად ტექსტში ნაციტირები „ვენეციელი ვაჭრის“ თარგმანი ეკუთვნის ვახტანგ ჭელიძეს

ეს ალუზია საინტერესო ნიმუშია ხერხისა, როცა ელიოტი ერთ რეფერენციას იღებს ერთი კონტექსტიდან და გადააქვს მეორეში, სადაც იგი ახალ და მძლავრ მნიშვნელობას იძენს, ანუ ის რის გამოც პოეტი ვერგილიუსის ოსტატობას აქებდა. პოემაში შექსპირისგან ნაციტირები „მარგალიტებად იქცნენ მისი თვალები“ ორჯერ გვხვდება და მათი შეპირისპირება კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს თუ რამდენად სკრუპულოზურია ელიოტი ალუზიის ფუნქციური გამოყენებისას:

პირველ, სოზოსტრისის შემთხვევაში, ყურადღებას იქცევს ფრჩხილები

"თქვენი კარტია, ჩაძირული მეზღვაური ფინიკიელი.

(მარგალიტებად იქცნენ, დააკვირდი, მისი თვალები!)

ეს კი არის ბელადონა..."<sup>219</sup>

[ელიოტი, 2013:5]

ხოლო პოემის მეორე ეპიზოდში, ეს ამონარიდი პირდაპირი თხრობის ნაწილია

"არაფერი გახსოვს?

მე მახსოვს

მარგალიტებად იქცნენ მისი თვალები!"<sup>220</sup>

[ელიოტი, 2013:9]

ამკარაა, რომ პირველ შემთხვევაში ეს ფრაზა არის, ერთგვარი ჩართული, ნათქვამი არა სოზოსტრისის არამედ ჩვენთვის გაუგებარი მთხრობელის თუ პიროვნების მიერ, რომელმაც ზეპირად იცის გარკვეული ფრაგმენტი შექსპირის პიესიდან. როგორც თ. კობახიძე აღნიშნავს, „უნაყოფო მიწის“ მთხრობელი ტირესიაა [კობახიძე, 2015:194], რომელიც მიუხედავად ბევრი ფუნქციისა და ღირსებისა, შექსპირის მცოდნედ არ წარმოგვიდგება და გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ ეს ფრჩხილებიანი ჩანართი თვითონ პოეტის კომენტარია, რომელიც ერთ სიტყვას უმატებს ორიგინალ ფრაზას – „დააკვირდი!“<sup>221</sup>– ძახილის ნიშნით და თითქოს მოგვმართავს<sup>222</sup> ჩვენ, „უნაყოფო მიწის“

<sup>219</sup> "Is your card, the drowned Phoenician Sailor,  
(Those are pearls that were his eyes. Look!)  
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks, " [Eliot, 1999:54]

<sup>220</sup> "I remember

Those are pearls that were his eyes.

'Are you alive, or not? Is there nothing in your head?' "[Eliot, 1999:60]

<sup>221</sup> მსგავსად მიმართავს არაერთხელ დანტე მკითხველს „ჯოჯოხეთში“

<sup>222</sup> მსგავს ტექნიკას მიმართავს ლექსში „სუინი ერექტუსი“ როცა ასპათიას მონოლოგის დედნისეულ "მიხედეთ, მიხედეთ [საქმეს] ქალებო" ფრაზა ეპიგრაფში გადმოაქვს როგორც "შეხედეთ, შეხედეთ

მკითხველებს, რათა დავაკვირდეთ და გავყვეთ „ქარიშხლიდან“ აღებულ ასოციაციაციურ ხაზს, რომელიც შეიძლება ითქვას ყველა ეპიზოდში, მართალია ბუნდოვნად, თუმცა აქტიურად იკითხება.

პოემის მესამე ეპიზოდში, სადაც მბეჭდავი ქალი გრამაფონს რთავს, მეორე პირდაპირ ციტირებას ვხვდებით „ქარიშხლიდან“, რომელიც ასევე განსაკუთრებულად, ციტატის ფორმით არის ჩაწერილი –

"თმას შეისწორებს შემდეგ ხელით ავტომატურად  
და გრამაფონსაც უმიზნოდ ჩართავს.

‘მუსიკა გამისხლტა, დაეშვა წყლისკენ’

ჩაუყვა სტრნედს, ქუინ–ვიქტორია–სტრიტს."<sup>223</sup>

[ელიოტი, 2013:13]

ფრაზა მუსიკის გასხლტომაზე ფერდინანდის მიერაა ნათქვამი შექსპირის პიესაში, როცა წყლის პირას მჯდომი საკუთარ დანაკარგზე დარდობს:

"იქ, ნაპირზე, ვიჯექი ჩემთვის, ვტიროდი მეფის,

მამაჩემის, დაღუპვის ამბავს.

მუსიკა გამისხლტა, დაეშვა წყლისკენ"

[შექსპირი, მოქ. I. სცენა ii.]

ამ მონაკვეთს ელიოტი საინტერესოდ უპირისპირებს მეთევზე მეფის ეპიზოდს, რომელიც პოემაში ტემზას ნაპირზე, შმორიან არხში იყურება და ფიქრობს:

"ფიქრს მიცემული მეფე–ძმაზე, რომელიც მოკვდა,

და მასზე ადრე მკდვარ მეფეზე, მეფე–მამაზე.

და კაკუნობენ წლიდან წლამდე ვირთხების ფეხქვეშ

მათი ჩონჩხები დაყრილი. "<sup>224</sup>

---

[ამას] ქალებო", რაც ფინალის გათვალისწინებით, დიონისეს სიმბოლური გამოცხადების მხრივ, სულ სხვა დატვირთვის მატარებელია. მკითხველმა უნდა „შეხედოს“ და „დაინახოს“ ის, რასაც ლექსის გმირი ქალები უყურებენ.

<sup>223</sup> "She smooths her hair with automatic hand,

And puts a record on the gramophone.

'This music crept by me upon the waters'

And along the Strand, up Queen Victoria Street. "[Eliot, 1999:62]

<sup>224</sup> "Musing upon the king my brother's wreck

And on the king my father's death before him.

White bodies naked on the low damp ground

And bones cast in a little low dry garret, "[Eliot, 1999:60]

ეს „ქარიშხლიდან“ აღებული მოტივი პაროდირებულია იმ კუთხით, რომ თუ შეესპირთან გარდაცვლილი მეფე-მამის ძვლები და სახე მარგალიტებად ტრანსფორმირდება, „უნაყოფო მიწაში“ ძვლები ვირთხების ან წყლის ქვეშ კაკუნობენ. ამკარაა თემატური კავშირი ორივე ნაწარმოებში სიკვდილთან, აღდგომასთან და შეწყალებასთან. ამ მხრივ, ვფიქრობ, „ქარიშხალი“ შეგვიძლია მივიჩნიოთ ერთ-ერთ ნაყოფიერების მითად, რომელსაც ელიოტი იყენებს ლექსის სტრუქტურირებისთვის. მისი ფუნქცია კი ნათელია, იქმნება კონტრასტი ელიზაბეთანურსა და მე-20 საუკუნის ღირებულებებს შორის და დასმულია კითხვა – არის თუ არა აღორძინება, აღდგომა და ცოდვების გამოსყიდვა შესაძლებელი თანამედროვე ეპოქაში.

„ქარიშხალში“ სიკვდილი მოჩვენებითი და რეგენერაციულია; ყველა სასიკვდილო ეპიზოდში აქცენტი კეთდება ხელახლა დაბადების პერსპექტივაზე. პიესა იწყება დეზინტეგრაციით, უფრო კონკრეტულად კი გემის დაღუპვის ტრაგიკული სურათით, თუმცა ამ დაშლილი ქაოსიდან პროსპერო საბოლოოდ ახერხებს შექმნას „საოცარი ახალი სამყარო!“ [მოქ. V. სცენა i. 170–183]. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი პიესის დინამიკა მიმართულია ქაოსიდან წესრიგამდე, დანაკარგიდან გამოსყიდვამდე. ხოლო რაც შეეხება ელიოტის პოემას, აქცენტი სიკვდილზეა და სიკვდილზევე რჩება – დაწყებული ხრწნის ასოციაციით ეპიგრაფიდან და აპრილის დაუნდობელი ბუნებით, დამთავრებული გაფრთხილებით – „გემინოდეს წყლისგან სიკვდილის!“ [55]. ის რიტუალური კომპონენტი, რომელიც განახლებასთან და თავიდან დაბადებასთან არის დაკავშირებული, ელიოტთან პარადოქსულად კვდომას ასახავს. სიცოცხლეში სიკვდილის თემა ნათლადაა გადმოცემული მეორე ეპიზოდში ქალისა და კაცის საუბრით, რომელშიც ასევე „ქარიშხლიდან“ აღებული რეფერენციები გვხვდება, როცა ქალი კითხულობს

"მიპასუხე, ცოცხალი ხარ? ჩემი გესმის? გონზე ხარ?"

თუმცა

ო ო ო ო შემეპქესპირული ოინები –

რა დახვეწილია

[ელიოტი, 2013:15]

უნაყოფო მიწის ხალხმა არაფერი იცის, ვერაფერს ხედავს და ცოცხლებიც კი არ არიან. ელიოტისთვისაც და შექსპირისთვისაც წინსვლა და უკეთესი მომავალი წარსულში უნდა ვეძებოთ. ორივე განხილული ნაწარმოები იზიარებს „გახსენების“ ფენომენის მნიშვნელობას და ორივეგან წარსულის არ დავიწყება უკეთესი მომავლის შექმნის შანსია. ამიტომაცაა რომ ის, რაც „ახსოვთ“ უნაყოფო მიწაში შექსპირის პიესაა

" 'არაფერი გახსოვს?

მე მახსოვს

მარგალიტებად იქცნენ მისი თვალები!' "<sup>226</sup>

[ელიოტი, 2013:13]

ელიოტი იმ პოემაში, სადაც წარსული მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, არა ერთხელ მიმართავს პიესას, რომელიც მსგავსად წარსულზეა კონცენტრირებული: როცა პროსპერო მირანდას უყვება კუნძულზე მოხვედრის მთელ ამბავს „გახსენებას“ მრავალჯერ ახსენებს: "არ გახსოვს...?", "თუ კარგად გაიხსენებ..." "გახსენება მნიშვნელოვანია"... „უნდა გახსოვდეს რომ..." [„ქარიშხალი“ 38, 51, 133, 158]. არიელი კი, მეორე მხრივ, პროსპეროს ახსენებს სამი კაცის მიერ ჩადენილ ცოდვებს და მოუწოდებს, არ დაავიწყდეს შურისძიება. „ქარიშხალში“ წარსული დრამატული მოქმედების ერთგვარი პროლოგია და როგორც აწმყოს ისე მომავალს განსაზღვრავს. შეიძლება ითქვას, რომ შექსპირისთვის, ისევე როგორც ელიოტისთვის, მომავლის ხარისხი დამოკიდებულია წარსულთან, ტრადიციასთან მნიშვნელოვანი ურთიერთობის დამყარებაზე, მის გაგებაზე, როგორც აწმყოსთან ურთიერთობის საშუალებაზე.

შექსპირის პიესაში აქცენტი კეთდება აღდგენასა და გამოსყიდვაზე – შეცდომები გამოსწორებულია, დანაკარგები აღარ არის და მეტიც, ძველი შეცდომების

---

<sup>225</sup> " 'Are you alive, or not?

Is there nothing in your head?

But O O O that Shakespeherian Rag—

It's so elegant So intelligent"[Eliot, 1999:57]

<sup>226</sup> "I remember

Those are pearls that were his eyes. "[Eliot, 1999:57]

გამოსწორებით უკეთესი, მდიდარი მომავალი იქმნება [Kennedy, 2018:23-24]. ელიოტის პოემაში კი აქცენტი დანაკარგსა და დავიწყებაზეა, „უნაყოფო მიწაში“ ვერავინ ვერაფერს იხსენებს. სტერილურ მიწაზე ერთ–ერთი წყევლა გმირთა უგონო მდგომარეობა და გაუგებრობაა, რომელიც მათ წარსულს და მომავლის ყველანაირ პერსპექტივას აშორებს. ასევე „ქარიშხლიდან“ აღებული რეფერენციებით, მთავარი კითხვებია დასმული პოემაში:

"ნუთუ არაფერი იცი? ნუთუ ვერაფერს ხედავ? ნუთუ არაფერი გახსოვს?"

"ცოცხალი ხარ თუ არა? თავში რამე გაქვს?"<sup>227</sup>

ეს კითხვები ამგავარადაა შეჯამებული ბოლო ეპიზოდში "შემიძლია დავაკავშირო არაფერი არაფერთან". ელიოტისთვის ის ტრადიციები და ღირებულებები, რომლებიც ცხოვრების ძირითადი შემადგენელი ნაწილი უნდა იყოს, დეზინტეგრირებულია – "ნაგავსაყრელი დალეწილი სახეების, ნაფლეთები დამჭკნარი დროის". ადამიანები კი მათ მნიშვნელობას ვეღარ აღიქვამენ. ისევე როგორც პოემის გრაალის მაძიებელი გმირი, ჩვენც ვერ ვხვდებით რა კითხვა უნდა დაისვას რათა წყევლა დასრულდეს, რომ უნაყოფო მიწა ნაყოფიერი გახდეს. კრიტიკაში ბოლო ეპიზოდის – „დატტა...დაიათჰვამ...დამიატა“ (გაეცი, თანაუგრძნე, მართე) სიმბოლური ფუნქცია პოზიტიური კუთხით არის განხილული. თუმცა ვინაიდან პოემის გმირები ამ სამი საქმიდან არცერთს არ ასრულებენ, მათი მიწა უნაყოფო და ბერწია. მართალია ლექსი ფრაგმენტებად – ორაზროვნად სრულდება, ის ბოლო ალუზიები, რომლებიც „ქარიშხლიდან“ არის აღებული ამ ზედმეტად პესიმისტურ პოემაში მიუთითებს იმედზეც, ხელახლა დაბადების შესაძლებლობაზე. მართლაც, ბოლო ეპიზოდში მაძიებელი გმირი პირველად იწყებს კითხვების დასმას

"ვინ არის მესამე.... ?

რა არის ეს ხმა...?

ეს რომელი ურდოებია...?

ის რა ქალაქია.... ? "<sup>228</sup>

[ელიოტი, 2013:35]

<sup>227</sup> " 'Are you alive, or not? Is there nothing in your head?' "[Eliot, 1999:57]

<sup>228</sup> "Who is the third?; what is this noise?; what is that city?" [Eliot, 1999:65]



და ჩნდება შანსი მისი სწორ გზაზე დაყენებისა, იმისა რომ გაიგებს იმას, რასაც ქუხილი იძახის, თუმცა პოეტი იქვე კლავს ამ იმედს, როცა წერს რომ "ეს უნაყოფო ქუხილია წვიმის გარეშე"<sup>229</sup>.

თუ დავუშვებთ, რომ „უნაყოფო მიწა“ თავის თავში იმედიანი დასასრულის ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, ამ ეფექტის შესაქმნელი ალუზიები და რეფერენციები სწორედ შექსპირის „ქარიშხლიდანაა“ აღებული, რომლის ცენტრალური თემაა წარსულის შეცდომებზე სწავლა, ახალი ცოდნის მიღება და შეცდომების გამოსყიდვა, რაც საბოლოოდ გასაღებია უნაყოფობისა და უბედურების გამოსასწორებლად. პიესას და პოემას ღრმა კავშირი აქვს ერთმანეთთან, რომელიც ვფიქრობ, ელიოტმა ბოლო ეპიზოდის დასათაურებაშიც ბუნდოვნად ჩადო<sup>230</sup>. ის თუ „რა თქვა ქუხილმა“ თავისი ფუნდამენტური და ასოციაციური ხატების გაგებით იგივეა რაც შექსპირის ქარიშხალმა „თქვა“ პოემაში.

„უნაყოფო მიწის“ ბოლო სამი სანსკრიტი სიტყვა რომელიც ამავდროულად „უპანიშადების“ ბოლო სიტყვებია – „შანთიჰ შანთიჰ შანთიჰ“, იგივე მშვიდობა, ელიოტის მიერ მსგავსადაა განმარტებული პოემის პირველ კომენტარებში – „მშვიდობა, რომელიც გაგების შემდეგ მოდის“. მართლაც, სიმბოლური მშვიდობა და კარგად ყოფნა პოემაში მხოლოდ გაგების შემდეგაა შესაძლებელი, იმის გაგების, რომ შექსპირის „ქარიშხალი“ ერთ–ერთი მთავარი ნარატიული ხაზია „უნაყოფო მიწის“ ინტერპრეტაციისთვის და მისი პაროდიული მამიებელი გმირისთვის, და ფაქტობრივად, ერთადერთი, რომელიც იმედიანი და პოზიტიურად ორაზროვანი დასასრულის ეფექტს ქმნის პოემაში.

ამგავარად „უნაყოფო მიწაში“ შექსპირის „ქარიშხლიდან“ ასოციაციების გამოყენებას ისეთივე არაერთგვაროვანი ხასიათი აქვს, როგორც ელიოტის დამოკიდებულება იყო დიდი ელიზაბეთანელი დრამატურგის მიმართ. ელიოტის „ფუნქციური ბუნდოვნებისა“ და შექსპირული სახე–სიმბოლოების გამოყენებით, „უნაყოფო მიწა“ მუდმივად გარდაქმნად და აქტუალურ ტექსტად რჩება. „ქარიშხალი“ პოემისთვის, რომელსაც სიუჟეტი არ გააჩნია, მაგრამ, ამავე დროს, არაერთგვაროვანი პაროდიული სინთეზისაგან შედგება, ერთგვარი მითოსის ფუნქციას ასრულებს. შექსპირის მითოსი

<sup>229</sup> "dry, sterile thunder without the rain [Eliot, 1999:66]

<sup>230</sup> What The Thunder Said = What *The Tempest* Said

მთელი ამ ასოციაციური სამყაროს ერთ–ერთი მომაწესრიგებელი საწყისია, ის უზოგადესი სქემაა, რომელიც ნასესხებ სიუჟეტსა თუ სახე–სიმბოლოშია გამოხატული და მათ ახალ, საინტერესო მთლიანობად აერთიანებს.

### 3.4 შექსპირისეული ასოციაციები ტომას ელიოტის დაუსრულებელ პოემაში „კორიოლანი“

სხვადასხვა ფაქტორის გათვალისწინებით, ტ.ს. ელიოტის თეორიული და პოეტური დამოკიდებულება შექსპირისადმი საინტერესო ფენომენს წარმოადგენს. გარდა გამორჩეულად კრიტიკული მიდგომისა და კომენტარებისა (მაგალითად, რამდენჯერმე ელიოტი ელიზაბეთიანური დრამის განხილვისას დრამატურგთა ჩამონათვალში შექსპირს საერთოდ არ ახსენებს), ასევე საინტერესოა შექსპირის ნაკლებად გამორჩეული და კრიტიკისთვის არც თუ ისე პოპულარული პიესებით მისი დაინტერესება. ესეში „ჰამლეტი და მისი პრობლემები“ იგი ტრაგედიის მთავარ გმირს მაგალითად იყენებს, რათა წარმოაჩინოს მკაცრი დაპირისპირება და განსხვავება რენესანსულ დრამასა და მოდერნისტული პოეზიის ტენდენციებს შორის. ელიოტი ამ ესეს საშუალებით პასუხობს ჯონ რობერტსონის წერილს „ჰამლეტის პრობლემა“ (1919), რომელიც პიესას შედევრად, ხოლო გმირს ყველა დროის შესაფერის პროტაგონისტად მოიხსენიებდა. ელიოტისთვის „ჰამლეტი“ არა შედევრი, არამედ ტომას კიდის „ესპანური ტრაგედიის“ არაშთამბეჭდავი ადაპტაცია, „მხატვრული მარცხი“ (“artistic failure”) იყო – "პიესაში შექსპირმა უბრალოდ კიდის ტექსტი გადაამუშავა." [Ricks, 2015:267]. მისთვის მთავარი გმირის რეაქციების ადეკვატურობა ტრაგედიის სიუჟეტურ სიტუაციებთან მიმართებაში განსაკუთრებით პრობლემური საკითხი იყო. ელიოტის აზრით, ჰამლეტს აქვს არაბუნებრივად მოზღვავებული ემოციები, ე.ი. გმირი ემოციებს არასწორად წარმართავს და შედეგად, „ობიექტურ კორელატივს“<sup>231</sup> კარგავს. ეს უკანასკნელი იმ ობიექტთა, სიტუაციათა და მოვლენათა

<sup>231</sup> "ერთადერთი გზა ხელოვნების ფორმით ემოციის გამოხატვისა არის ამ ემოციის "ობიექტური კორელატივის" (საგნობრივი შესაბამისობა) პოვნა; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საგნების, სიტუაციების, მოვლენათა ჯაჭვის განვითარების თავთავის ადგილზე დაწყობა-დალაგება. სწორედ ეს შეიძლება იყოს ფორმულა პიროვნული ემოციის გა- მოხატვისა. ისე, რომ როდესაც მგრძნობელობითი განცდით დაგვირგვინებული გარეგნული ფაქტი უკვე მოცემულია, დაუყოვნებლივ ხდება ემოციის გამოწვევა" [ელიოტი, 2017:97]

ჯაჭვია, რამაც უნდა განაპირობოს კონკრეტული ემოციის ადეკვატურ გამოხატვამდე მიღწევა. მაგალითად, თუ ჰამლეტი გრძნობს მრისხანებას, რაც გამოწვეულია დედის საქციელით, დედამისი არ არის ამ მრისხანების ადეკვატური ეკვივალენტი და ჰამლეტის ზიზღი გადაფარავს ამ ფიგურას. სხვა მსგავსი მაგალითების მოყვანის შედეგად, ელიოტი ასკვნის, რომ ტრაგედიაში შექსპირი ისეთ პოეტურ პრობლემას შეეჭიდა, რაც მისთვის მეტისმეტად დიდი გამოდგა და, შესაბამისად, დამარცხდა. ხოლო პიესა, რომელიც ელიოტის აზრით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს, „კორიოლანოსია“, შექსპირის პოლიტიკური ტრაგედია ძალაუფლებაზე, ერთგულებაზე, ომზე, ოჯახსა და იმ უნივერსალურ თემებზე, რაც რომაული ხაზის ტრაგედიებში გვხვდება. იმავე ესეში იგი წერს, რომ შექსპირის ტრაგიკულმა წარმატებამ:

"კულმინაციას მიაღწია „კორიოლანოსში“. „კორიოლანოსი“ შეიძლება არც იყო ისე საგულისხმო, როგორც "ჰამლეტი", მაგრამ ის და "ანტონიოსი და კლეოპატრა" ნამდვილად აჩენს შექსპირის წარმატებულ ოსტატობას. ეტყობა, ადამიანთა უმრავლესობა იმიტომ მიიჩნევს "ჰამლეტს" ხელოვნების ნიმუშად, რომ საინტერესო შინაარსი აქვს, და არა იმიტომ, რომ საინტერესოდ აღიარებენ, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებს. ის ლიტერატურის "მონა ლიზაა" [ელიოტი, 2017:96].

ამ ესეს გამოქვეყნებიდან თითქმის ათი წლის შემდეგ, ელიოტი, ერთი შეხედვით, თავის რადიკალურად კრიტიკულ დამოკიდებულებას „ჰამლეტისადმი“ ამსუბუქებს და მას ხსნის იმ მიზეზით, რომ ამ გზით ცდილობდა მე–20 საუკუნეში შექსპირის მკითხველთა ყურადღება „კორიოლანოსზე“ გადაეტანა<sup>232</sup>. პიესით ასე დაინტერესება არ არის გასაკვირი, რადგან პოეტი ესეებში და პირად მიმოწერაში არაერთხელ

---

<sup>232</sup> საინტერესოა, რომ სხვა კრიტიკოსები ამ დროს „კორიოლანოსს“ თითქმის იმავე მიზეზით აკრიტიკებენ, რითიც ელიოტი „ჰამლეტს“. მაგალითად, ჯორჯ პირს ბეიკერი, ელიოტის ჰარვარდელი ტუტორი, წერს, რომ კორიოლანოსი უბრალო, საცოდავი გმირია, ადამიანი, რომელიც პირველივე სცენაში ამჟღავნებს თავის ამპარტავნებასა და უკონტროლო ხასიათს. ის არის მამაცი და ბრწყინვალე მებრძოლი, რომლის სიყვარული მეუღლისა და დედის მიმართ ერთადერთი ადამიანური თვისებაა. როგორც ასეთი, ის საინტერესო მასალაა ტრაგედიისთვის, თუმცა ბეიკერის აზრით, პიესა გაუწონასწორებელია, რადგან პირველი სამი მოქმედება მხოლოდ ბრძოლის ველზე გმირის ოსტატობის ჩვენებას ეძღვნება და მეტს არაფერს.

მოიხსენიებს რომს, როგორც უკვდავი დიდებულების წყაროს – "ძველი რომის იმპერია ევროპული იდეა...იდეა რომის იმპულსის უწყვეტობისა, რომელიც დღემდე გრძელდება. იგი გვაძლევს ავტორიტეტსა და ტრადიციას."<sup>233</sup> [Eliot, 2017:46].

„კორიოლანოსში“ წარმოდგენილია ადრეული რომის რესპუბლიკის პოლიტიკური კონფლიქტები. რომელი დიდებული კაიოს მარციოსი ვერ მალავს ზიზღს უბრალო ხალხის მიმართ, რომლებიც შიმშილის გამო აჯანყდებიან. ტულოს ავფიდიოსის, ვოლსკების სარდალის შეტევას რომზე იგი მამაცად მოიგერიებს, ხელში ჩაიგდებს მის მახლობლად მდებარე კორიოლის ქალაქს და დიდი სამხედრო მიღწევის გამო შემდეგში კორიოლანოსად იქნება წოდებული. ამ დროს მისი მეგობარი მენინიოს აგრიპა და დედამისი ვოლუმნია რომში მზადებას იწყებენ, რათა ხალხი დაარწმუნონ თუ რამდენად კარგი კონსული იქნება კორიოლანოსი. თუმცა, ეს მცდელობა კატასტროფულად ჩაივლის და ქალაქიდან განდევნილი გმირი თავისი ყოფილი მეტოქის, ავფიდიოსის მოსაძებნად წავა ანტიუმში, სადაც ისინი ერთად შეიმუშავებენ რომის განადგურების გეგმას. რომის კარიბჭესთან საბრძოლველად გამზადებულ კორიოლანოსს დედა და ცოლი გადააფიქრებინებენ ქალაქის წინააღმდეგ ბრძოლას, მიუხედავად იმისა, რომ იციან, ეს უკან დახევა მას სიცოცხლის ფასად დაუჯდება. მართლაც, ავფიდიოსი და სხვა ვოლსკები სამშვიდობო შეთანხმებას არ მიიღებენ და გამწვავებული კონფლიქტის დროს შეთქმულები კორიოლანოსს მოკლავენ. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ ნარატივში ელიოტისთვის მიმზიდველი ღალატი, ღირებულებების ნიველირება ან სისხლიანი პოლიტიკური სიტუაციის თემა იქნებოდა, თუმცა იგი ასეთ კომენტარს აკეთებს 1930 წლით დათარიღებულ ერთ-ერთ წერილში, რომელსაც კრიტიკოს ჯ. უ. ნაითს წერს:

"თავიდან ვკითხულობ „კორიოლანოსს“. მაინტერესებს თუ დამეთანხმები – ეს ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია – ახლა უკვე ვფიქრობ, რომ პიესაში პოლიტიკური მოტივი, რომელიც ასე სიღრმისეულადაა მოცემული, რეალურად ზედაპირულ დონეზეა; მისი რეალური მოტივი დედისა და შვილის ურთიერთობის

---

<sup>233</sup> "The Old Roman Empire is an European idea. . . . The general idea is found in the continuity of the impulse of Rome to the present day. It suggests Authority and Tradition. "[Eliot, 2017:46].

გასაოცარი სახეა: "მან ეს გააკეთა, რათა დედისთვის ესამოვნებინა"...

ვფიქრობ ამაზე პოემას დავწერ. "<sup>234</sup> [Ricks, 2015:819]

ამ ჩანაფიქრის ასრულება ელიოტმა თან შეძლო და თან ვერ შეძლო. მან 1936 წელს პოემა „კორიოლანი“ გამოაქვეყნა, რომელიც თავის მხრივ 1931 წელს ფრაგმენტებად გამოშვებული ორი ლექსისგან შედგებოდა: „ტრიუმფალური მარში“ (“Triumphal March”) და “სახელმწიფო მოღვაწის სირთულეები“ (“Difficulties of a Statesman”). 1932 წელს ელიოტი ჰიუ როს უილიამსონს წერს, რომ "ამ წელს ახალი შედეგრი იქმნება, რომელიც ჯერ არ არის დასრულებული [...] ჯერჯერობით მხოლოდ ორი სექცია არის გამოქვეყნებული, თუმცა საბოლოო სახით იგი „უნაყოფო მიწაზე“ დიდი იქნება. მაშინ როცა „უნაყოფო მიწა“ პოსტ-ომის სამყაროა, „კორიოლანი“ პოსტ-მშვიდობისა იქნება"<sup>235</sup>. მიუხედავად ამ დაპირებისა, ის შედეგრი, რომელსაც პოეტი ახსენებდა, არ დაიწერა და „კორიოლანი“ დღესდღეობით „სუინი აგონისტთან“ ერთად მის დაუსრულებელ ნაწარმოებად არის მიჩნეული.

ელიოტის შექმომედეგებში პირველი ალუზია შექსპირის „კორიოლანოსიდან“ ბევრად უფრო ადრე, 1920 წლის კრებულში გვხვდება, კომიკური ხასიათის ლექსში „კვერცხის მომზადება“ (“Cooking an Egg”):

"I shall not want Honour in Heaven  
For I shall meet Sir Philip Sidney  
And have talk with Coriolanus  
And other heroes of that kidney. " <sup>236</sup>

[Eliot, 1999:36]

აქ ლირიკული გმირი გაკვრით ახსენებს ტრაგედიის გმირს, რომელთან შეხვედრაც იმდენად ღირებულია, რომ ჯოჯოხეთში მოხვედრაზეც არ იტყვის უარს, თუ მასთან გასაუბრების შესაძლებლობა ექნება.

---

<sup>234</sup> "I have been rereading *Coriolanus*. I wonder if you will agree with me – it is rather important – I feel now that the political criticism, so much mentioned, is a very surface pattern; and that the real motive of the play is the astonishing study of the mother-son relation: 'he did it to please his mother...' I think of writing a poem on this. "[Ricks, 2015:819]

<sup>235</sup> "The Waste Land world is post-war world, Coriolan is post-peace" [Ricks, 2015:819]

<sup>236</sup> "მე არ მინდა პატივი სამოთხეში / რადგან მინდა შეხვედრე სერ ფილიპ სიდნის / და გავესაუბრო კორიოლანოსს / და ასეთი ტიპის სხვა გმირებს.

ელიოტი ასევე ეპიგრაფსაც იმოწმებს პიესიდან ამავე პერიოდში გამოქვეყნებული ლექსისთვის „ოდა“ – "To you particularly, and to all the Volscians/ Great hurt and mischief" [Eliot, 1999:22], სადაც ორიგინალი „thee“ შეცვლილია თანამედროვე ვარიანტით „შენი“. ამ მოკლე, კრიტიკაში უყურადღებოდ დატოვებული ლექსის ერთ–ერთი ინტერპრეტაცია ქორწინების პირველი ღამისა და ქალის გამო სირცხვილისა და დამცირების შეგრძნებაა<sup>237</sup>, რაც ესადაგება პიესაში მეომარი გმირის, ძლიერი კაცის სახის ქალების გამო დანგრევას.

კორიოლანოსის შემდეგი მოხსენიება „უნაყოფო მიწის“ ბოლო ეპიზოდშია:

"დაიათჰვამ: მე გავიგონე, გასაღები  
 გადატრიალდა კარში ერთხელ და მხოლოდ ერთხელ.  
 ყველანი ვფიქრობთ გასაღებზე ჩვე–ჩვენს ციხეში,  
 და მხოლოდ ღამით, მოფუსფუსე ეთერის ჩქამი გატეხილ  
 კარიოლანოსს აცოცხლებს წამით"<sup>238</sup>

[ელიოტი, 2013:39]

ეს არის ერთ–ერთი პასუხი ქუხილის ხმაზე. აქ კორიოლანოსი წარმოდგენილია როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ცარიელ სამყაროში გამომწვევდელი ადამიანი, რომელიც რეალურ გრძნობებსა და ადამიანურ ურთიერთობებს არის მოწყვეტილი. რაც მთავარია, ის „გატეხილია“ („a broken Coriolanus“). ამ ეპითეტით, ელიოტის კორიოლანოსში ასახულია ომის შემდგომი ტრავმა. საინტერესოა განუსაზღვრელი არტიკლი ამ კონკრეტული გმირის სახელის წინ, რომელიც თანამედროვეობაში რომაელი მეომრის უნივერსალურობასა და სიმრავლეზე უსვამს ხაზს. „უნაყოფო მიწის“ კორიოლანოსს არ ახასიათებს ის დინამიზი, რომელიც პიესაში,

<sup>237</sup> "Tortured.

When the bridegroom smoothed his hair  
 There was blood upon the bed."

Morning was already late.

Children singing in the orchard  
 (Io Hymen, Hymenae) " [Eliot: 1999:23]

<sup>238</sup> "Dayadhvam: I have heard the key

Turn in the door once and turn once only

We think of the key, each in his prison

Thinking of the key, each confirms a prison

Only at nightfall, aethereal rumours

Revive for a moment a broken Coriolanus" [Eliot, 1999:69]

განსაკუთრებით გმირის ტრაგიკულ ეპიზოდებში გვხვდება. ამ მხრივ იგი არა მარტო „უნაყოფო მიწის“, არამედ „ჯერონტიონის“, „კაცის ფიტულების“<sup>239</sup> და სხვა ლექსების „გატეხილი“ პერსონაჟების პარალელიცაა.

რაც შეეხება „კორიოლანს“, მისი პირველი სექცია „ტრიუმფალური მარში“ გმირის მიერ რომის ქუჩის აღწერით იწყება, სადაც არაერთი რეფერენცია გვხვდება შექსპირის ტრაგედიიდან:

"Stone, bronze, stone, steel, stone, oakleaves, horses' heels

Over the paving.

And the flags. And the trumpets. And so many eagles.

How many? Count them. And such a press of people.

We hardly knew ourselves that day, or knew the City.

This is the way to the temple, and we so many crowding the way.

So many waiting, how many waiting? what did it matter, on such a day?

Are they coming? "<sup>240</sup>

[Eliot, 1999:125]

პირველი სტრიქონში ნახსენები „მუხის ფოთოლი“ რამდენჯერმე გამოიყენება გარემოს და მთავარი გმირის დასახასიათებლად „კორიოლანოსში“<sup>241</sup>. ელიოტის ლირიკულ გმირს თითქოს ორიენტაცია აქვს დაკარგული. იგი ვერ ახერხებს მარშზე მისული ადამიანების რაოდენობის გარკვევას. ასევე ვერ აღიქვამს საკუთარ თავს, საუბრობს მრავლობით რიცხვში და ვერ ავლენს ინდივიდუალიზმის ნიშნებს, რაც მას შექსპირის გმირისგან მკაცრად განასხვავებს. რენესანსის პერიოდის დრამატული ნაწარმოებები მოითხოვს, რომ გმირი ღრმა ინდივიდი იყოს, თუმცა მე–20 საუკუნის პოემაში ეს აქცენტი აღარ არის დასმული. ლექსში მუდმივი გამეორება უცნობი პირის

<sup>239</sup> ეს სათაურიც („The Hollow Men“) სიტყვასიტყვითი შექსპირული ნასესხობაა („იულიუს კეისარი“, მოქმედება IV, სცენა ii), თუმცა მას რაიმე ღრმა, სტრუქტურული დატვირთვა არ გააჩნია. მართალია სხვა მინიშნებებთან ერთად, იგი ნაწარმოების ერთიან შექსპირულ ასოციაციურ ფონს ჰქმნის, მაგრამ ეს ფონი მნიშვნელობით მეორადია.

<sup>240</sup> ქვა, ბრინჯაო, ქვა, ფოლადი, ქვა, მუხა, ცხენის ჩლიქები / საფარის თავზე. / და დროშები. და საყვირები. და ამდენი არწივი. / რამდენი? დათვალეთ ისინი. და ამდენი ხალხი / ჩვენ ძლივს ვცნობდით იმ დღეს საკუთარ თავს, ან ქალაქს / ეს არის გზა ტაძრისკენ და ჩვენ ბევრნი შევიკრიბეთ გზაზე. / ამდენი ელოდება, რამდენი ელოდება? რა მნიშვნელობა ჰქონდა ასეთ დღეს? / მოდიან?

<sup>241</sup> მაგ.: "his brows bound with oak leaves"; "he comes the third time home with the oaken garland"; "brow-bound with oak" [Shakespeare, I.iii; II.i; II.ii]. ასევე პირველი სტრიქონში ნახსენები „ცხენის ქუსლები“ – "Let them pull all about mine ears, present me / death on the wheel, or at horses' heels" [Shakespeare, III.ii]

მოსვლასთან დაკავშირებით მკითხველს შფოთის ატმოსფეროს უქმნის. ლოდინის დროს ადამიანი არ ჩნდება, თუმცა დეტალურადაა აღწერილი თანამედროვე ომის პეიზაჟი:

"5,800,000 rifles and carbines,

102,000 machine guns,

28,000 trench mortars,

53,000 field and heavy guns,

I cannot tell how many projectiles, mines and fuses."<sup>242</sup>

[Eliot, 1999:126]

ელიოტმა ეს მონაკვეთი, რომელიც კიდევ უფრო მეტი დეტალით გრძელდება ლექსში, გენერალი ლუდენდორფის 1931 წელს გამოქვეყნებული წიგნიდან აიღო, რომელშიც იგი ჰიპოთეზის დონეზე წერს მეორე მსოფლიო ომის სავარაუდო დანაკარგებსა და მასშტაბებზე იმ იმედით, რომ ხალხი უფრო სერიოზულად აღიქვამდა ომის დაწყების საშიშროებას [Ricks, 2015:827]. მეორე მხრივ, ეს მონაკვეთი გვახსენებს გემების კატალოგს ჰომეროსის ილიადას მე-2 წიგნიდან (2.494–759), სადაც ჩამოთვლილი და აღრიცხულია აქაელთა არმიის კონტიგენტები, რომლებიც მიცურავდნენ ტროაში. ჰომეროსისეული ასოციაცია სატირულად წარმოაჩენს ომისათვის მზადების თანამედროვე, მე-20 საუკუნის ადაპტაციას. ის კულტურული ტრადიცია, რომელიც ჰომეროსიდან იწყება და რომელზეც ელიოტი ასე ხშირად საუბრობს ესეებში, ევროპის ლიტერატურის განვითარების ხაზის გარდა ომსაც ესადაგება. ერთადერთი განსხვავება, გადაფასება, აშკარა დეჰეროიზაცია<sup>243</sup>.

ის უცნობი, ვისაც პაროდიული კორიოლანოსი ელოდება, საბოლოოდ გამოჩნდება:

"There he is now, look:

There is no interrogation in his eyes

Or in the hands, quiet over the horse's neck,

And the eyes, watchful, waiting, perceiving, indifferent.

<sup>242</sup> 5,800,000 იარაღი და კარაბინი / 102000 ტყვიამფრქვევი / 28000 ნაღმტყორცნი / 53000 საველე და მძიმე იარაღი, / ვერ გეტყვით რამდენი ჭურვი და ნაღმი

<sup>243</sup> ეს ტენდენცია მაინცდამაინც მე-20 საუკუნის მახასიათებელი არაა. ბაროკოს პერიოდში, მაგალითად, სერვანტესიც „ილიადას“ პაროდიას წარმოაჩენს, როდესაც დონ კიხოტეს გაუბედურებულ იარაღს დეტალურად აღწერს რომანის მეორე თავში.



O hidden under the dove's wing, hidden in the turtle's breast,  
Under the palmtree at noon, under the running water  
At the still point of the turning world. O hidden" <sup>244</sup>

[Eliot, 1999:126]

ლექსის ბოლოს წარმოდგენილი რომაელი ჯარისკაცის სახე უფრო მსოფლიო ომის ჯარისკაცისას წააგავს, რომელიც ე.წ. shell-shock მდგომარეობიდან ვერ გამოდის. მტრედის და მტრედის ფრთის სიმბოლო, ისევე როგორც სხვადასხვა ფრაზა ლექსიდან, „კორიოლანოსიდან“ არის აღებული და სიტუაციურ კონტრასტს უფრო ნათლად წარმოაჩენს. ასევე საყურადღებოა ციტირებული მონაკვეთის ბოლო სტრიქონი „მომრავი სამყაროს უძრავ წერტილში“, რომელიც შემდეგ „კლდეში“ (“The Rock”) და „ოთხის კვარტეტის“ პირველ ნაწილში, „ბერნტ ნორტონში“ ერთ-ერთ მთავარ მითოპოეტიკურ სახედ გვხვდება. ამ დაუსრულებელი პოემის პირველ სექციაში ელიოტი კიდევ ერთხელ იმოწმებს შექსპირს და ამავდროულად, ქმნის ისეთ უნივერსალურ რეფერენციას, რომლის წყალობითაც მოგვიანებით საკუთარ თავსაც დაიმოწმებს ახალ პოემებში.

რაც შეხება „კორიოლანის“ მეორე სექციას, აქ ძირითადი აქცენტი დედისა და შვილის ურთიერთობაზე გაკეთებული, რაც მიყვება იმ წინასწარ ჩაფიქრებულ მიმართულებას, რომელიც ელიოტს სერიის შექმნის დროს ჰქონდა. „სახელმწიფო მოღვაწის სირთულეები“ ბიბლიური ალუზიით – "CRY what shall I cry? / All flesh is grass" – ესაია წინასწარმეტყველის სიტყვებით იწყება (40.2). ეს ბიბლიური ეპიზოდი უფლისაგან ნუგეშის მიღებისა და ცოდვების გამოსყიდვის იმედს ეხება, რაც ლექსში მისი ომის ფონის გათვალისწინებით, სიკვდილისა და ახალი ცხოვრების დასაწყისის ლაიტმოტივს ქმნის. სათაურის საზოგადო მოღვაწე, მსოფლიო ომის ჯარისკაცის სახე თუ კორიოლანოსის პარალელი, ლირიკული გმირი აშკარად სასოწარკვეთილ სიტუაციაში იმედის შენარჩუნებას ცდილობს. შექსპირისა და ბიბლიური გავლენის მქონე ნარატივი თანამედროვე სიტუაციასთან არის შეპირისპირებული და ტირილის ზღვარს მისული გმირი გამოსავალს კომიტეტების შექმნაში ხედავს:

---

<sup>244</sup> აი ისიც, შეხედე: / მის თვალეებში დამაბულობა არ ჩანს / არც ხელეებში, მშვიდად რომ უწყევია ცხენის კისერზე, / და თვალეები, ფხიზლად, მომლოდინე, აღმქმელი, გულგრილი. / ო, მტრედის ფრთის ქვეშ დამალული, კუს მკერდში დამალული, / შუადღეს პალმის ხის ქვეშ, გამდინარე წყლის ქვეშ / მომრავი სამყაროს უძრავ წერტილში. ო დამალული

"Cry cry what shall I cry?

The first thing to do is to form the committees:

The consultative councils, the standing committees committees and sub-committees. One secretary will do for several committees.

What shall I cry? "<sup>245</sup>

[Eliot, 1999:127]

შემდეგ სტრიქონში კი პოეტი ახსენებს ვინმე ართურ ედვარდ კირილე პარკერს, რომელიც წინა სექციაში „ტრიუმფალურ მარშში“ მოხსენიებული პატარა კირილეს ("So we took young Cyril to church") ზრდასრული სახეა. იგი კმაყოფილია თავისი ბიუროკრატიული სამთავრობო სამსახურით, სადაც ტელეფონის ზარებზე პასუხი უწევს, მწირი ხელფასი აქვს, ზოგჯერ შვებულებაც და მომავალი პენსიის გარანტიაც. ამ მხრივ, იგი ირონიულად არის შეპირისპირებული შექსპირის სამთავრობო მოღვაწესთან, კორიონალოსთან, რომელიც თავისი ძლევამოსილებითა და მსხვერპლშეწირვით რომის ინტერესებს საკუთარზე წინ აყენებს. კირილეს აღწერის შემდეგ პოეტი ლექსში ბევრჯერ ნახსენებ კომიტეტებს სწორედ შექსპირის ტრაგედიის მთავრობას უკავშირებს:

"A commission is appointed

To confer with a Volscian commission

About perpetual peace"<sup>246</sup>

[Eliot, 1999:127]

დედის მიერ გადაბირებული კორიოლანოსი სწორედ სამშვიდობო შეთანხმებით ბრუნდება ვოლსკთა სენატორებთან და ავფიდოსთან, მათ სარდალთან. თუმცა, მას დალატს არ აპატიებენ და მოკლავენ. ელიოტის ლირიკული გმირი სამშვიდობო შეთანხმების ხსენების შემდეგ დედას ახსენებს, თითქოს შველას თხოულობს:

"What shall I cry?

Mother mother"<sup>247</sup>

[Eliot, 1999:128]

---

<sup>245</sup> ვიტირი, ვიტრო, რაზე უნდა ვიტრო? / პირველ რიგში კომიტეტებია შესაქმნელი / საკონსულტაციო საბჭოები, მუდმივი კომიტეტების კომიტეტები და / ქვეკომიტეტები. ერთი მდივანი გააკეთებს რამდენიმე კომიტეტს. / რაზე ვიტრო?

<sup>246</sup> დანიშნულია კომისია / ვოლსკთა კომისიასთან მოსალაპარაკებლად / სამუდამო მშვიდობის შესახებ

<sup>247</sup> რაზე ვიტრო? / დედა დედა

პ. ეკროიდის აზრით, ელიოტი პოემაში ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ კორიოლანუსი დედის მიერ გაზრდილი, მანიპულირებული და განადგურებული გმირია, რომლის სიკვდილიც შედეგია იმ ემოციებისა, რომლებიც დედისადმი ერთგულებამ გამოიწვია. ანაფორის მხატვრული ხერხით „დედა“ ლექსის ყველა სტროფში გვხვდება და გვახსენებს „კორიოლანოსის“ ბოლო მოქმედებას:

"ეჰ, დედავ, დედავ,  
ეს რა ჰქმენი! თვით ცა გაიხსნა,  
ღმერთნი ზემოდან გვიცქერიან და დასცინიან  
ამ უბუნებო სანახავსა. დედავ, მაგ ცრემლით  
თუმც გამარჯვება უპოვე რომს,  
მაგრამ კი ბედი შენის შვილისა,  
და, იქნებ, თითონ სიცოცხლევ,  
მას ანაცვალე" <sup>248</sup>

[შექსპირი, მოქ. 5. სცენა 3.].

ამ მონაკვეთსა და ელიოტის ლექსში დედისადმი მიმართვას შორის ერთ–ერთი მთავარო პოეტური კონტრასტი იქმნება სასვენი ნიშნების მოშორებით. მაშინ როცა „კორიოლანოსის“ გმირი ძალიან სასოწარკვეთილი და დრამატულია, ელიოტის შემთხვევაში იგი თითქოს შეგუებულია სიკვდილს, დაღლილი და იმედგაცრუებულია:

"O mother mother  
I am tired head among these heads  
Necks strong to bear them  
Noses strong to break the wind

---

<sup>248</sup> აქ და შემდგომ, ძირითად ტექსტში ნაციტირები „კორიოლანოსის“ თარგმანი ეკუთვნის ივანე მაჩაბელს

“O mother mother.  
What have you done? Behold the heavens do ope,  
The gods look down, and this unnatural scene  
They laugh at. O my mother, mother! O!  
You have won a happy victory to Rome;  
But for your son—believe it, O believe it!—  
Most dangerously you have with him prevailed,  
If not most mortal to him.” [Shakespeare, 1994:326]

Mother

May we not be some time, almost now, together"<sup>249</sup>

[Eliot, 1999:128]

ამ მონაკვეთს დ. ჩაილდსი საინტერესოდ უკავშირებს ბოლო ეპიზოდს დ.ჰ. ლორენსის რომანიდან "ვაჟები და საყვარლები": "დედა! – დაიჭურჩულა – დედა! მხოლოდ დედა შველოდა ამ ყველაფერში. ის კი წავიდა და ამ ყოველივეს შეერია, შეერწყა. არადა როგორ უნდოდა პოლს, რომ გვერდით ჰყოლოდა და ერთხელ მაინც შეხებოდა" [დ.ჰ. ლორენსი, 2016:727]. ლექსის ბოლო სტროფში დედა კიდევ ერთხელ არის ნახსენები, იმ ონტოლოგიურ კითხვასთან ერთად, რომელიც პირველ სტრიქონში დაისვა. საბოლოოდ კი ლირიკულ გმირს თითქოს ყველა რიტორიკულ კითხვაზე პასუხი გაეცემა:

"O mother

What shall I cry?

We demand a committee, a representative committee,

a committee of investigation

RESIGN RESIGN RESIGN"<sup>250</sup>

[Eliot, 1999:129]

ნათელია, რომ ელიოტი შექსპირის ტრაგედიას ირონიული ეფექტის შესაქმნელად იყენებს. ედვარდ კირილე<sup>251</sup> პარკერი თანამედროვე კორიოლანოსია. შექსპირის გმირი განწირულია, რადგან ვერ გარკვეულა ოჯახისა და სახელმწიფოს მიმართ ერთგულების დინამიკაში. ელიოტის გმირი კი ვერ ხვდება თუ იტირებს, რაზე უნდა იტიროს (CRY What shall I cry?), თუმცა პასუხსაც იგებს – "გადადექი, გადადექი, გადადექი". თანამედროვე კორიოლანოსს არ კლავენ, არამედ ეუბნებიან, რომ როგორც სახელმწიფო მოხელე, თანამდებობისთვის შეუფერებელია. პირველი და ბოლო

---

<sup>249</sup> ო, დედა დედა / დაღლილი ვარ დაღლილთა შორის / ძლიერი კისრებით / ძლიერი ყნოსვით / დედა / არ შეიძლება სულ ცოტა ხნით, მაგალითად ახლა, ერთად ვიყოთ?

<sup>250</sup> ო დედა / რაზე ვიტირო? / ვითხოვთ კომიტეტს, წარმომადგენლობით კომიტეტს, საგამომიებო კომიტეტი / გადადგომა გადადგომა გადადგომა

<sup>251</sup> თავის მხრივ, ეს სახელიც ირონიულად გამოიყურება მისი საეკლესიო დატვირთვის გამო. მითუმეტეს როცა წინა ნაწილში „ტრიუმფალურ მარშში“ პატარა კირილე ეკლესიაში მიჰყავთ. ასოციაციურად შეიძლება გაგვახსენდეს მაგ. კირილე, ალექსანდრიის პატრიარქი (412-444), რომელიც მართლმადიდებელი და კათოლიკური ეკლესიების წმინდანია.

სტრიქონის ურთიერთკავშირი, ასევე მთელ პოემაში ლექსიკურსა თუ სინტაქსურ დონეზე ცალკეული ელემენტების განმეორებადი მონაცვლეობა ციკლორობის შთაბეჭდილებას ახდენს. ამ ხერხს კი ელიოტი უფრო სერიოზულად და საფუძვლიანად მოგვიანებით „ოთხ კვარტეტში“ გამოიყენებს. რაც შეეხება „კორიოლანს“, შექსპირის ტრაგედია არა მარტო ძირითადი ასოციაციური წყარო, არამედ ლექსის ადეკვატური ინტერპრეტაციის ერთადერთი გზაა. თუმცა, ანალიზის დროსაც შესამჩნევია, რომ ნაწარმოები დაუსრულებელია და ინტერპრეტაციაც, შესაბამისად, შეზღუდული ხასიათისაა.

როდესაც ელიოტი "ჰამლეტიდან" იღებს ალუზიებს, ეს ასოციაციები ამკარა, ხშირად პირდაპირ ციტირების სახით არის მოცემული, თუმცა მინიშნებები „კორიოლანოსზე“ უფრო შეფარული სახით არის მოცემული და ფრაგმენტულ მოდერნისტულ სამყაროში ისიც დაუსრულებელი ფრაგმენტის სახით რჩება. ძნელი სათქმელია რატომ არ ან ვერ დაასრულა ავტორმა პოემა, თუმცა იმის გათვალისწინებით, რომ „კორიოლანის“ გამოქვეყნების პერიოდში მან „ოთხი კვარტეტის“ პირველი სექცია დაასრულა, ამკარაა, რომ პრიორიტეტი დანტესეული სქემის გაგრძელება გახდა, და არა შექსპირის ნაკლებად პოპულარული პიესის გააქტუალურება. დღევანდელი პერსპექტივიდან, ელიოტმა სწორი გადაწყვეტილება მიიღო, „ღვთაებრივი კომედია“ აქტუალობას არა მარტო ლიტერატურაში, არამედ ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში ინარჩუნებს<sup>252</sup>, რასაც ვერ ვიტყვით შექსპირის ამ კონკრეტულ პიესაზე. „კორიოლანოსის“ საეკრანო ადაპტაციის<sup>253</sup> (2011) ერთ-ერთ რეცენზიაში რაღვ ფაინსის სამსახიობო უნარების შეფასების შემდეგ ჟურნალისტი იმასაც კი წერს, რომ დღესდღეობით "ტ.ს. ელიოტის მიერ გაკეთებული კომენტარი "კორიოლანოსზე" ალბათ ყველაზე ცნობილი რამ არის, რაც ამ პიესას უკავშირდება."<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> გარდა იმ უამრავი საერთაშორისო ღონისძიებისა და პროექტისა, რაც ნაწარმოების გარშემო იქმნება და ტარდება ყოველ წელს, თანამედროვე ქართულ კულტურაში აღსანიშნავია პროფესორ დავით მაზიაშვილის იდეით, კონცეფციითა და ხელმძღვანელობით შემუშავებული საავტორო ბალეტი „ბეატრიჩე“(დადგმული ქორეოგრაფ მარიამ ალექსიძის მიერ გიორგი ალექსიძის სახელობის „თბილისის თანამედროვე ბალეტისათვის“)

<sup>253</sup> <https://www.imdb.com/title/tt1372686/>

<sup>254</sup> “to this day, his [Eliot’s] semi-offhand comment about Coriolanus may be the most famous thing about the play.” [Haglund, 2012]. მთლიანი სტატია იხ. <https://slate.com/culture/2012/01/coriolanus-why-did-t-s-eliot-love-it-so-much.html>

თავისთავად ეს კომენტარი გაზვიადებულია, თუმცა ელიოტმა უდავოდ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია შექსპირის ამ ტრაგედიის თანამედროვე რეცეფციაზე.

### 3.4 შექსპირის ტრადიცია და „ოთხი კვარტეტის“ პოეტიკა

კ. რიქსი აღნიშნავს, რომ ელიოტის პოეზიას ახასიათებს "აჩრდილები, რომლებიც ალუზიით სუნთქავენ [...] ალუზიები, რომლებიც გამოძახებული აჩრდილებივით თან ცოცხალნი და თან მკვდარნი არიან." <sup>255</sup> [Ricks 2010:110]. მართლაც, დანტესა და შექსპირის შემოქმედებიდან აღებული ციტატები და რეფერენციები კონტექსტიდან ამოვარდნილი, მოულოდნელი გამოცხადებასავით წარმოუდგება მე-20 საუკუნის პოეზიის მკითხველს.

ელიოტი თავის ბოლო პოემაში „ოთხ კვარტეტში“ (1943) მთავარი განცდითი ეფექტის შესაქმნელად ციკლურობას სტრუქტურის სახით იყენებს და ოთხივე ნაწილის აზრობრივ-ემოციურ გაერთიანებას ცდილობს [Bergsten, 1960:72]. მიუხედავად იმისა, რომ „კვარტეტებს“ მწყობრი და კომპოზიციურად შეკრული<sup>256</sup> სახე აქვს, "ლითლ გიდინგის" როგორც მისი პოეზიის საბოლოო ნიმუშის<sup>257</sup> ცალკე განხილვაც შესაძლებელია. „ლითლ გიდინგი“ ციკლურ ეფექტსა და ფუნქციას ასრულებს არა მარტო „ბერნტ ნორტონისთვის“, არამედ პოეტის პირველი კრებულისთვისაც – „პრუფროკი და სხვა დაკვირვებანი“ (1917).

„ოთხი კვარტეტის“ პირველ სამ ნაწილში ყურადღება გამახვილებულია იმ ადგილებზე, რომლებსაც ავტორისთვის პირადი და განსაკუთრებული დატვირთვა

---

<sup>255</sup> "ghosts who breathe the air of allusion [...] allusion may itself function as a spirit summoned, at once dead and alive. " [Ricks 2010:110]

<sup>256</sup> მიუხედავად ელიოტის ზედმიწევნით გათვლილ-გაანგარიშებული პოეტური ხერხებისა, „ოთხ კვარტეტს“ ჩანაფიქრში ასეთი ფორმა არ ჰქონია: „იდეა, რომ ნაწილები ერთ მთლიანობას შეადგენდნენ თანდათანობით გაჩნდა, ალბათ „ისტ კოუკერის“ წერის დროს. საბოლოოდ გადავწყვიტე, პოემას ოთხი ნაწილი უნდა ჰქონოდა, რაც უფრო მოსახერხებელი იქნებოდა და, თავის მხრივ, ოთხ სეზონსა და ოთხ ელემენტს დაუკავშირდებოდა. მაგრამ დანამდვილებით შემიძლია ვთქვა, რომ „ბერნტ ნორტონი“ ექსპერიმენტი იყო და მისი წერის დროს წარმოდგენა არ მქონდა, თუ რა იქნებოდა შემდეგი ნაბიჯი“ [Eliot, 1949]

<sup>257</sup> კარიერის ბოლოს ელიოტი მხოლოდ პოეტური დრამის წერით არის დაკავებული - *The Cocktail Party* (1949), *The Confidential Clerk* (1953), *The Elder Statesman* (1958).

ჰქონდა. მაგალითად, „ბერნტ ნორტონის“ პირველსავე ეპიზოდში აღწერილია გლოსტერშირის საგრაფოს ერთ–ერთი მამული, რომელიც ელიოტის ახლობლებს ეკუთვნოდა და ამერიკიდან ჩამოსულ ემილი ჰეილთან ერთად აქ გაატარა პოეტმა რამდენიმე დღე 1934 წელს. რაც შეეხება ისტ კოუკერს, ელიოტის წინაპრები, რომლებიც სამერსეტის საგრაფოდან ამერიკაში გადასახლდნენ სწორედ ამ სოფლიდან იყვნენ. დრაი სელვეიჯიზ („Dry Salvages“) კი ზღვაში აღმართული კლდეა მასაჩუსეტსის სანაპიროსთან, სადაც პოეტი ბავშვობაში არდადეგებს ატარებდა. ამ მხრივ გამონაკლისი არც დასახელება ლითლ გიდინგია, დაბა კემბრიჯშირში, რომელიც ელიოტმა 1936 წელს მოინახულა. პარადოქსია, მაგრამ სწორედ ეს, ერთი შეხედვით, ყველაზე ავტობიოგრაფიული ნაწარმოები აღწევს იმ პოეტურ იმპერსონალურობისა და ობიექტურობის მაქსიმალურ გამოხატვას, რომელზეც იგი ჯერ კიდევ 1919 წელს წერდა ესეში „ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება“.

„ლითლ გიდინგი“ ელიოტის პოეზიისთვის დამახასიათებელი მწყობრიდან გამოსული კლიმატის აღწერით იწყება:

"Midwinter spring is its own season  
 Sempiternal though sodden towards sundown,  
 Suspended in time, between pole and tropic.  
 When the short day is brightest, with frost and fire,  
 The brief sun flames the ice, on pond and ditches,  
 In windless cold that is the heart's heat" <sup>258</sup>

[Eliot, 1999:200]

ზოგადად, ელიოტის შემოქმედებაში უნაყოფობისა და კრიზისული გარემოს გამოსახატავი ერთ–ერთი საუკეთესო და ყველაზე ხშირი ხერხი მწყობრიდან გამოსული კლიმატის წარმოჩენაა. მაგალითად, „უნაყოფო მიწის“ ხუთი ეპიზოდიდან პირველში გვხვდება გვალვები, ქარიშხლები და ალუზიები შექსპირის „ქარიშხლიდან“; მეორე ნაწილში კი, ცეცხლი და კლეოპატრასა და დამშრალი ნილოსის სახე–სიმბოლო, რომელიც უნაყოფო ურბანულ ლანდშაფტად

<sup>258</sup> შუა ზამთრის გაზაფხული ცალკე სეზონია / მუდმივი, თუმცა მზის ჩასვლისკენ / დროში შეჩერებული, პოლუსსა და ტროპიკს შორის. / როცა მოკლე დღე ყველაზე ნათელია, ყინვითა და ცეცხლით, / ხანმოკლე მზე ათბობს ყინულს, აუზებსა და თხრილებს, / უქარო სიცივეში ეს არის გულის სითბო

გარდაიქმნება; მესამე ნაწილში, „ცეცხლოვან ქადაგებაში“, ავტორი აღწერს მდინარე ტემზას, რომელიც დაბინძურებული ლონდონის პეიზაჟში მიედინება დაცლილ ბოთლებთან, მუყაოს ყუთებთან, სიგარეტის ნამწვებთან და სხვა ნაგავთან ერთად; მეოთხე ეპიზოდში ვხვდებით საზარელ „წყლით სიკვდილს“ და მოგება–ზარალის ტალღაში ჩადირული ვაჭრის ხატს; ლექსის მეხუთე ეპიზოდში კი, რომელსაც ასევე კლიმატთან დაკავშირებული ქვესათაური აქვს – „რა თქვა ქუხილმა“, ვხვდებით ალუზიებს ისევ შექსპირის „ქარიშხლიდან“ და არაერთ ბუნების ანომალიას, როგორებიცაა: „უნაყოფო ქუხილი წვიმის გარეშე“ (“dry sterile thunder without rain“), „დაბზარული მიწა“ (“cracked earth“), „მკვდარი მთები“ (“dead mountain“) და ა.შ.

„ლითლ გიდინგის“ სეზონური ანომალია გაზაფხულია, რომელიც შუა ზამთარშია. რიქსი ამ სიმბოლოს შექსპირის კომედიის „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ მეორე მოქმედების პირველ სცენას უკავშირებს, რომელშიც ტიტანია, ფერიების დედოფალი, სწორედ არეული ბუნებით, შუა ზაფხულის გაზაფხულით („Middle summer’s spring“) არის უკმაყოფილო:

"And never, since the middle summer's spring,  
Met we on hill, in dale, forest, or mead,  
But with thy brawls thou hast disturbed our sport.  
Therefore the winds, piping to us in vain,  
As in revenge have sucked up from the sea  
Contagious fogs, which, falling in the land,  
Hath every pelting river made so proud  
That they have overborne their continents. " <sup>259</sup>

[Shakespeare, 2004:19]

ობერონთან კონფლიქტის გამო ბუნებამ დაკარგა თავისი ჯადოსნურობა. ტიტანია აღწერს გაუარესებულ ამინდს და იმედგაცრუებულ ხალხს, რომლებიც ხედავენ, რომ მათი მოსავალი ღპება რადგან სეზონების ცვლა ბუნებრივ კანონზომიერებას აღარ ემორჩილება და მიწა უნაყოფო ხდება.

---

<sup>259</sup> შუა ზაფხულის გაზაფხულიდან მოყოლებული / არც მდელიოზე, არც წყაროსთან თუ ზღვაზე სადმე/ მთაში თუ ბარში, თუ მდინარის კლდოვან ნაპირზე, / საცეკვაოდ არ შევკრებილვართ / ისე რომ მყისვე ჩხუბით ყველაფერი არ ჩაგვამწარო / ქარსაც მოსწყინდა ფუჭი გარდა, შური იძია / და რა ხანია სტვირს არ გვიკრავს, / მოსდგა და სულ წამოშალა ზღვის ფსკერიდან ჯანლი, ქვეყანას მოსდო / წვიმად დაუშვა, გადარია მდინარეები / და ღამის არის წაილეკოს მთელი ხმელეთი



„შუა ზამთრის გაზაფხული“ კონცეპტუალურად საპირისპირო ცნებების თანაარსებობის გამოხატვის ერთ–ერთი მაგალითია ელიოტის პოემაში, რომელიც ძირითადად პარადოქსული სახეებით, კ. ბრუკსი როგორც იტყოდა, პარადოქსის ენით არის დაწერილი. საპირისპიროთა თანაარსებობის იდეას, ე.წ. coincidentia oppositorum, როგორც ერთი მთლიანობის შექმნის საშუალებას, ელიოტი რენესანსული ჰუმანიზმის წარმომადგენლის გერმანელი ფილოსოფოსი ნიკოლა კუზანელის (1401–1464) ნაშრომში გაეცნო, რომლის მიხედვითაც, "სასრული სამყარო აღქმული უნდა იყოს თავისი მრავალფეროვნებითა და დუალიზმით"<sup>260</sup> [Llorens–Cubedo, 2013:61]. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ „ოთხი კვარტეტის“ ყველა პოეტური სახე ორმაგი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, ორი სხვადასხვა ტრადიციის მიხედვით, მაგალითად – დასავრული და აღმოსავლური, ანგლიკანური და ბუდისტური. რაც შეეხება პოემის ხსენებულ სექციას, იგი ისევ ამინდის სიმბოლიზმით და რიტორიკული კითხვით სრულდება: "სად არის ზაფხული, წარმოუდგენელი/ ნულოვანი ზაფხული?"<sup>261</sup>. იდეალური მარადიულობა "ოთხი კვარტეტის" ვაგნერისეული ლაიტმოტივია და მისი განცდითი ეფექტი ამ შემთხვევაში სწორედ სეზონების აღრევით, გაუქმებით და, ფაქტობრივად, გაერთიანებით არის შექმნილი.

შემდეგი საყურადღებო ეპიზოდი, რომელიც შექსპირთან არის დაკავშირებული აჩრდილს ეხება. შექსპირისეული აჩრდილები ელიოტის შემოქმედებაში პირველად „პრუფროკში“, ჰამლეტის მონოლოგში გვხვდება და ბოლოჯერ, სიმბოლურად „ოთხი კვარტეტის“ ბოლო ნაწილში „ლითლ გიდინგში“ ჩნდება:

"The first–met stranger in the waning dusk  
 I caught the sudden look of some dead master  
 Whom I had known, forgotten, half recalled  
 Both one and many; in the brown baked features  
 The eyes of a familiar compound ghost  
 Both intimate and unidentifiable. "<sup>262</sup>

<sup>260</sup> "perceive the finite world with its variety and multiplicity (opposites) as finding resolution and knowability only in a transcendent unity" [Llorens-Cubedo, 2013:61]

<sup>261</sup> "Where is the summer, the unimaginable/ Zero summer? " [Eliot, 1974: 201]

<sup>262</sup> პირველად შემხვედრი უცნობი შებინდებისას / ვიღაც გარდაცვლილი ოსტატის მოულოდნელი მზერა დავიჭირე / ვისაც ვიცნობდი, თუმცა დამვიწყებია, ნახევრად გამახსენდა/ ერთიც და ბევრიც; ყავისფერი ნაკვთებით / ნაცნობი რთული მოჩვენების თვალები / ინტიმურიც და ამოუცნობიც

თუ აქ მოხსენიებული აჩრდილი, „მკვდარი ოსტატი“ („dead master“), შექსპირია, კიდევ ერთი პირდაპირი, ასოციაციური კავშირი მყარდება ელიოტის შემოქმედების პირველ სერიოზულ და ბოლო პოემას შორის. ამ მონაკვეთში ინგლისის პოლიტიკური და რელიგიური ისტორიიდან სხვადასხვა დეტალი და სიმბოლოა მოცემული, ხოლო ბოლო სტრიქონში ქვეყანა მთხრობელს ეპიფანიის<sup>263</sup> სახით წარმოუდგება თვალწინ – „ახლა და ინგლისი“. პოემის ამ ნაწილის სამოქმედო სივრცე ლითლ გიდინგში არსებული შუასაუკუნეების დროინდელი წმინდა იოანეს ანგლიკანური ტაძარი, მისი ბაღი და შემოგარენი სივრცეა. ანგლიკანიზმი კი ელიოტის ცნობიერებაში მხოლოდ რელიგია არ იყო, პ. ეკროიდის აზრით, ის მისთვის, პირველ რიგში, ინგლისის დიად კულტურულ წარსულთან ასოცირდებოდა [Ackroyd, 1994: 160], შექსპირი კი ინგლისის კულტურული მემკვიდრეობის ყველაზე დიდი წარმომადგენელია. აჩრდილი, რომელსაც მთხრობელი ელიოტი ხედავს, მის მიერ „მივიწყებული, ნახევრად გახსენებული“ („forgotten, half-remembered“) შემოქმედია, რაც ნათლად წარმოაჩენს პოეტის დამოკიდებულებას „მკვდარი ოსტატების“ იერარქიასთან დაკავშირებით: მაშინ როცა დანტე ყველგან მყოფია და უნივერსალური მითოპოეტიკური გავლენის მატარებელია, შექსპირი ხშირად „მივიწყებულია“ და მთხრობელს ინგლისის ეპიფანიის დროს ახსენებს თავს. კრიტიკაში „ლითლ გიდინგის“ განხილვის მხრივაც მსგავს დამოკიდებულებას ვაწყდებით – ეს ბოლო ნაწილი სრულიად სამართლიანად დანტეს „კომედის“ ბოლო ნაწილთან „სამოთხესთან“ არის შეპირისპირებული და ელიოტის მამიებელი გმირი საბოლოოდ მიწიერ სამოთხეს აღწევს. ვარდის სიმბოლო, რომელიც პირველად „ნაცრისყრის ოთხშაბათში“, პაროდულ „განსაწმენდელში“ ჩნდება, „ლითლ გიდინგის“, პაროდული „სამოთხის“ ბოლო სტრიქონშია მოცემული – „ცეცხლი და ვარდი ერთია“ („And the fire and the rose are one.“). შესაბამისად, იმდენად დიდი და მნიშვნელოვანია დანტესეული ხატოვანი სახეებისა და ტრადიციის გამოყენება, რომ აქცენტი მთლიანად მასზეა გაკეთებული და ამ პოემის შექსპირისეული ასოციაციების განხილვა სამეცნიერო ლიტერატურაში,

<sup>263</sup> პოემაში ეპიფანიის წარმოსახვა რომელიმე ადგილის („now and England“) ან რაიმე ხმის („the voice of the hidden waterfall“) ან უხმო მუსიკის („unheard music hidden in the shrubbery“), ან ბუნების მოვლენის („stillness between the two waves,“) ან სეზონური ანომალიის („midwinter spring“) დროს ხდება.

ფაქტობრივად, არ გვხვდება<sup>264</sup>. რომ დავუბრუნდეთ აჩრდილის მონაკვეთს, ყურადღებას იქცევს სტრიქონი „ნაცნობი შერეული აჩრდილი“ ("familiar compound ghost"), რომელიც ასოციაციურად მეფე ჰამლეტს შეგვიძლია დავუკავშიროთ. ლითლ გიდინგის მოჩვენება საყვირის ხმაზე ქრება ("faded on the blowing of the horn"), ჰამლეტისა კი მამლის ყვილზე ("faded on the crowing of the cock". I. i. 162). სანამ გაქრება, მთხრობელს სურს მასთან კომუნიკაცია: "ამიტომ ილაპარაკე: / შეიძლება ვერ გავიგო, ვერც დავიმახსოვრო ("Therefore speak: / I may not comprehend, may not remember"), რაც ერთი მხრივ, ჰორაციოს გვახსენებს: „ილაპარაკე, ილაპარაკე, გიბრძანებ, რომ ილაპარაკო" ("Speak, speak, I charge thee speak") და მეორე მხრივ ჰამლეტს პიესის პირველი მოქმედების მეოთხე სცენიდან, სადაც იგი განუწყვეტლივ სთხოვს აჩრდილს, რომ ილაპარაკოს. „ნაცნობი აჩრდილი“ ("familiar compound ghost") ასევე შექსპირის 86–ე სონეტს<sup>265</sup> შეიძლება დავუკავშიროთ, სადაც პოეტი მოიხსენიებს ვინმე „მეგობრულ, ნაცნობ აჩრდილს“ („affable familiar ghost“). აჩრდილი, რომელსაც შექსპირი უყურებს მისი კონკურენტი პოეტია და მას სარკასტულად დასცინის, რადგან ვერასოდეს შეძლებს შექსპირზე უპირატესი პოეზიის შექმნას:

"Was it his spirit, by spirits taught to write  
Above a mortal pitch, that struck me dead?  
No, neither he, nor his compeers by night  
Giving him aid, my verse astonished.  
He, nor that affable familiar ghost. "<sup>266</sup>

კრიტიკოსების აზრით, მოცემულ მონაკვეთში შექსპირისთვის აჩრდილი ჯორჯ ჩეპმენია, ხოლო ის მოჩვენება, რომელიც ლირიკულ გმირს „ლითლ გიდინგში“

<sup>264</sup> ამ მხრივ ორი გამონაკლისია: 1) მარტინ სკოფელდი (Martin Scofield, *The Ghosts of Hamlet: The Play and Modern Writers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980)), რომელიც თავისი მონოგრაფიის ერთ მცირე აბზაცში გაკვრით ახსენებს, რომ ელიოტის შემოქმედებაში არა მარტო ჰამლეტის სახის მუდმივ გამოყენებას, არამედ მის ტრანსფორმაციას ვხვდებით და „ლითლ გიდინგ“ მოჰყავს მის საბოლოო მაგალითად. 2) ჯეისონ ჰარდინგი (Jason Harding, „T. S. Eliot's Shakespeare“. *Essays in Criticism*, 62(2), Oxford University Press, 2012), რომელიც თავის სტატიაში ასევე გაკვრით ახსენებს შექსპირის სახის კავშირს „ლითლ გიდინგთან“.

<sup>265</sup> <https://shakespeares-sonnets.com/sonnet/86>

<sup>266</sup> ნუთუ ეს სული იყო, სულელება ასწავლეს წერა / რათა მოკვდავთა მოედანზე განმგმირონ / არა, არც ის და არც მისი კონკურენტები ღამით / რომ ეხმარებიან, ჩემი პოეზია გამაოგნებელია / მისი არა, არც იმ ნაცნობი მოჩვენების.

ხვდება, შეიძლება ისე განვიხილოთ როგორც შექსპირი. ადრეული შემოქმედებიდან აჩრდილის სახე „პრუფროკის“ გარდა, „უნაყოფო მიწაშიც“ არის:

"თვალი მოვკარი ბრბოში ნაცნობს, გავმახე „სტეტსონ,  
ჩვენ ხომ ერთ გემზე ვმსახურობდით მილას ბრძოლაში!  
გვამმა, რომელიც ერთი წლის წინ ბაღში დამარხე,  
თუ გაიხარა? წელს რას იზამს, თუ იყვავილებს?"<sup>267</sup>

[ელიოტი,

აქაც, ძველი ნაცნობი, რომელიც არა პოეტის, არამედ გარდაცვლილი ჯარისკაცის აჩრდილია, კითხვებზე პასუხს არ სცემს, არ ლაპარაკობს. თუმცა, „ლითლ გიდინგის“ აჩრდილი, სანამ გაქრება, გმირს ესაუბრება:

"And he: "I am not eager to rehearse  
My thoughts and theory which you have forgotten.  
These things have served their purpose: let them be.  
So with your own, and pray they be forgiven  
By others, as I pray you to forgive  
Both bad and good. Last season's fruit is eaten  
And the fullfed beast shall kick the empty pail.  
For last year's words belong to last year's language  
And next year's words await another voice. "<sup>268</sup>

[Eliot, 1999:205]

ამ მონაკვეთში ელიოტი სიმბოლურად შექსპირს ათქმევინებს თავის კრიტიკულ თეორიას პოეზიაზე, რომელიც ესემი „ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება“ ჩამოაყალიბა: "განმეორებას სიახლე სჯობს. ტრადიცია ბევრად ფართო მნიშვნელობის ცნებაა. ის მემკვიდრეობით არ გადმოგვეცემა, და თუ გვწაღია, თავგადაკლული

---

<sup>267</sup> "There I saw one I knew, and stopped him, crying: 'Stetson!

You who were with me in the ships at Mylae!  
That corpse you planted last year in your garden,  
Has it begun to sprout? " [Eliot, 1999:55]

<sup>268</sup> და მან: „არ მინდა გამეორება / ჩემი აზრებისა და თეორიისა, რომელიც დაგავიწყდათ. / ეს ყველაფერი თავის მიზანს ემსახურებოდა: დაე, იყოს ასე / ასე რომ, ილოცეთ რომ მოგეტევოთ და ვლოცულობ რომ თქვენც მიუტევოთ /

ცუდიცა და კარგიც. გასული სეზონის ხილი მირთმეულია /  
და დანაყრებული მხეცი დაარტყამს ცარიელ თასს. / რადგან შარშანდელი სიტყვები შარშანდელ ენას ეკუთვნის / და მომავალი წლის სიტყვებს სხვა ხმა ელის.

შრომის ფასად უნდა შევიძინოთ. [...] ისტორიის შეგრძნება, [...] მწერალს მძაფრად შეაგრძნობინებს ადგილს დროსა და თანადროულობაში." [Ellmann, 2022:34]. ვინაიდან „გასული წლის სიტყვები გასული წლის ენას ეკუთვნის“, შექსპირის „სიტყვებიც“ ახლებურად უნდა იყოს წარმოდგენილი, რათა თანამედროვეობას მოერგოს, რასაც ელიოტი მუდმივად აკეთებს თავის ყველაზე მნიშვნელოვან ლექსებში [Menand, 1996:554]. „ლითლ გიდინგში“ პაროდული ჰამლეტის სახეც ახლებურადაა ნაჩვენები. აჩრდილი თავის სიტყვას რჩევით აგრძელებს, რომ უნდა ვაპატიოთ მათ, ვინც ჩვენ მიმართ არასწორად მოიქცა, რათა შევძლოთ წინსვლა და „განმწმენდ ცეცხლთან“ მისვლა (“refining fire”). „ოთხ კვარტეტში“ შექსპირისეულ ამ სახეს ღრმა, სპირიტუალური პოეტური იდენტობა აქვს და მისი საუბარი ინტელექტუალურად დახვეწილია. ამასთან ერთად, მას ახასიათებს სინანულისა და შეწყალების შეგრძნობა, რაც აკლია როგორც ჰამლეტს ისე "ჰამლეტის" აჩრდილს. პიესაში ორივე შეპყრობილია უზურპატორზე შურისძიების იდეით და ძალადობრივი ეგოიზმის სულისკვეთებით მოქმედებენ. [Scofield, 1980:57].

ამგვარად, აჩრდილის სიმბოლოს გამოყენება რამდენიმე მიზანს ემსახურება. უპირველეს ყოვლისა, ის ტრადიციის ერთგულებას გამოხატავს „მკვდარი ოსტატისადმი“ და ხაზს უსვამს ლიტერატურაში სიტყვის, იდეების განახლებისა და გადაფასების საჭიროებას. ასევე, აჩრდილის ეპიზოდში ელიოტი ოსტატურად სესხულობს შექსპირის ჰამლეტს და ამავდროულად, საკუთარ ადრინდელ პოეტურ მცდელობებს და სახე-სიმბოლოებს ხვეწავს. ამგვარად, აჩრდილის სიმბოლოს გამოყენება რამდენიმე მიზანს ემსახურება. უპირველეს ყოვლისა, ის ტრადიციის ერთგულებას გამოხატავს „მკვდარი ოსტატისადმი“ და ხაზს უსვამს ლიტერატურაში სიტყვის, იდეების განახლებისა და გადაფასების საჭიროებას. ასევე, აჩრდილის ეპიზოდში ელიოტი ოსტატურად სესხულობს შექსპირის ჰამლეტს და ამავდროულად, საკუთარ ადრინდელ პოეტურ მცდელობებს და სახე-სიმბოლოებს ხვეწავს.

...

საბოლოოდ, იმ საუკუნეებში, რომელიც შექსპირისა და ელიოტის სამყაროებს ამორებს ერთმანეთისგან, დასავლურმა ცივილიზაციამ დიდი

მსოფლმხედველობრივი ცვლილებები განიცადა. ისეთი ეპოქების შემდეგ როგორებიცაა განმანათლებლობა, რომანტიზმი და რეალიზმი ბუნებრივია, რომ მე–20 საუკუნე ვეღარ შეინარჩუნებდა შექსპირის დროინდელ ჰუმანისტურ სულსკვეთებას. ამიტომაც, არაა გასაკვირი, რომ ჰუმანიზმის იდეალები ელიოტის შემოქმედების საკვანძო პოემებში პაროდის საგნად არის ქცეული. ელიოტის გმირები ინტერტექსტუალური დეტალების გათვალისწინებით ჰგვანან შექსპირის დიდ პერსონაჟებს, თუმცა პირდაპირი მიმეზისის მაგივრად, მათი დეგრადირებული სახეები არიან. ბრძოლა ადამიანური ღირებულებებისთვის ელიოტის მოდერნისტული ნაწარმოებებისთვის უცხო საგანია და შექსპირის ტრაგედიების რეგულარული ციტირებითა და დამოწმებით, პოემებში ტრგიკომიკური პათოსი იქმნება. მიუხედავად ამისა, როგორც „უნაყოფო მიწის“ ანალიზის ერთ-ერთი შექსპირისეული მიმართულებით გამოჩნდა, მაღალი ადამიანური ფასეულობები და ხსნის იდეა ელიოტთან და ზოგადად მოდერნისტულ პოეტიკაში ბოლომდე უარყოფილი და დაკარგული არ არის. ხსნა შესაძლებელია, თუ არსებობს დაცემულობა, ასევე არსებობს მორალური სიმაღლეც, თუმცა მიუხედავად ამ გაანალიზებისა, გმირებისთვის ასეთი მაღალი, ანთროპოცენტრისტული მიზნები მაინც მიუწვდომელია.

სახე-სიმბოლოების სესხება ისეთი პიესებიდან როგორებიცაა „ჰამლეტი“, „ანტონიოს და კლეოპატრა“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „კორიოლანოსი“ და სხვ. ელიოტის სხვადასხვა პერიოდის შემოქმედებაში ისეთ პარალელებს ქმნის, რომლებიც აუცილებლად კონტრასტული ხასიათისაა და ხშირად მათ (როგორც გამოჩნდა პოემის "ბერბანქი ბედეკერით: ბლასტაინი სიგარით" ანალიზით) საკმაოდ გროტესკულ პაროდიაზე მივყავართ. აქედან გამომდინარე, გარდა პირადი პატივისცემანარევი დამოკიდებულებისა ინგლისური ლიტერატურის ისტორიის უდიდესი ოსტატის მიმართ, მარტივი მისახვედრია თუ რატომ და როგორ იყენებს ტომას ელიოტი შექსპირისეულ ასოციაციებს, კერძოდ, რომ მათი დეგრადირებით მოდერნიზმის სკეპტიკური დამოკიდებულება რენესანსული ჰუმანიზმის ღირებულებებისადმი სკეპტიკური და უფრო გამოკვეთილი გახდეს.

#### IV თავი: ტ.ს. ელიოტი და ჯონ დონი: მსოფლმხედველობრივი სიახლოვე, როგორც ტრადიცია

ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული ტერმინი „მეტაფიზიკური პოეზია“ ჯონ დონისა (1572–1631) და მისი თანამედროვე მე–17 საუკუნის მისი თანამედროვე ისეთი პოეტების შემოქმედებას განსაზღვრავს როგორებიც არიან აბრამ კაული, ენდრიუ მარველი, ჯორჯ ჰერბერტი, რიჩარდ კრეშო, და სხვ.<sup>269</sup> თუმცა, პოეზიის ამ მიმართულებასთან დაკავშირებული სპეციალური ლიტერატურა ხშირად არ იზიარებდა საერთო განმარტებას ტერმინისა და მისი სხვა მახასიათებლების შესახებ. ზოგადად, კრიტიკაში ჯონ დონის მერყევი რეპუტაციის გაანალიზების მაგალითით ნათელი ხდება რამდენად პირობითი და გადაფასების ტენდენციაზე დამოკიდებულია ინგლისური ლიტერატურის განვითარების ისტორიის თანამედროვე აღქმა. მიუხედავად იმისა, რომ დონის პოეზიის პირველი კრებული მისი სიკვდილის შემდეგ, 1631 წელს გამოქვეყნდა, 1620-იანი წლების ხელნაწერები, პირადი მიმოწერა და სხვა ცნობები ადასტურებს, რომ დონის პოეზია დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ლონდონში. თუმცა, იმ პერიოდისთვის როცა სემიუელ ჯონსონმა „ინგლისელ პოეტთა ცხოვრება“ (1779–1781) დაწერა, სიტუაციაც და გემოვნებაც შეცვლილი იყო. ნეოკლასიკური ხანის პოეზიაში ისევ იყო ადგილი საინტერესო იდეებისთვის, თუმცა ეს ნაცნობი, გასაგები იდეები უნდა ყოფილი, რომლებიც ჰარმონიული სტილით იქნებოდა შემკობილი და გადმოცემული. ნეოკლასიკური

---

<sup>269</sup> „მეტაფიზიკოს“ პოეტთა ფუნდამენტური ანთოლოგია შეგიძლიათ იხილოთ ჰელენ გარდნერის ნაშრომში *The metaphysical Poets / selected and edited by Helen Gardner*. London : Oxford University Press

პერიოდის პოეზიაში ისევ იყო ადგილი საინტერესო იდეებისთვის, თუმცა ეს ნაცნობი, გასაგები იდეები უნდა ყოფილიყო, რომელიც ჰარმონიული სტილით იქნებოდა შემკობილი და გადმოსცემული. ამ სტანდარტის გათვალისწინებით, ის ენა, რომლითაც დონი წერდა, 1680-იანი წლებისთვის უცნაურად და უგემოვნოდ ჟღერდა [Nethercot, 1992:463,464]. მაგალითად, ჯონსონი მკაცრად აკრიტიკებს „მეტაფიზიკურ“ პოეზიას „მოუწესრიგებელი“ ხატოვანებისა და ბუნდოვანი აზრის გამო. იგი ირონიულად განიხილავს "მე-17 საუკუნის დასაწყისისთვის ლიტერატურაში მოსულ ერთი ჯიშის მწერლებს, რომელთაც შეიძლება მეტაფიზიკოსები ვუწოდოთ" [Johnson, 1925:7,11,15]. ჯონსონის<sup>270</sup>, პოუპის<sup>271</sup>, დრაიდენის<sup>272</sup> და სხვათა ასეთი ადრეული დამოკიდებულება ერთ-ერთი მიზეზია იმისა თუ რატომ იყო საუკუნეების განმავლობაში ლიტერატურის ეს მიმდინარეობა პირობითობითა და ბუნდოვნებით მოცული. ამასთან ერთად, წარსულის ხელოვანთა წარმოდგენით, დონის შემოქმედება აშკარა ფილოსოფიურ კატეგორიებთან და კონკრეტულად მეტაფიზიკასთან<sup>273</sup> იყო დაკავშირებული, რაც კიდევ ერთხელ არამიმზიდველს ხდიდა მის კითხვასა და რთულ ინტერპრეტაციასთან შეჭიდებას. აქედან გამომდინარე, არაა გასაკვირი, რომ ფრენსის ტერნერ პელგრევის „ოქროს საგანძურში“ (1861), ვიქტორიანული პერიოდის ყველაზე პოპულარულ და ავტორიტეტულ პოეტურ ანთოლოგიაში, ვერცერთი დონის პოემა ვერ მოხვდა. მე-20, 21-ე საუკუნეების ანთოლოგიებში კი სრულიად საპირისპირო სიტუაციას ვაწყდებით, მაგალითად, "ნორტონის პოეზიის ანთოლოგიის" ბოლო, 2004 წლის გამოშვებაში დონის 31 პოემაა შესული, ორჯერ მეტი ვიდრე უორდსუორთის ან კიტსისა, და თითქმის იმდენივე რამდენიც შექსპირისა. ფაქტორი, რამაც ასე მკაცრად შეცვალა დამოკიდებულება „მეტაფიზიკოსებისა“ და კერძოდ ჯონ დონის მიმართ ლიტერატურათმცოდნეობაში ერთია – მოდერნიზმისა და ტ.ს. ელიოტის გავლენა, ე.ი.

<sup>270</sup> "მათი პრობლემა ისაა, რომ განათლებული ადამიანები არიან და სწორედ ამის ჩვენებაა მათთვის მთავარი ამოცანა. თუმცა, არასწორ გზას ირჩევენ როცა რითმით გადმოსცემენ განათლებას, ვინაიდან პოეზიას ვერ წერენ" [Johnson, 1925:38]

<sup>271</sup> პოუპი წერდა რომ, კაულმა ბუნდოვანი, მეტაფიზიკური სტილი სწორედ დონისგან გადაიღო და რომ ამ მიმდინარეობის პოეტები იშვიათად წერდნენ ბუნებრივად და გასაგებად [Gardner, 1957:15]

<sup>272</sup> "დონი იყენებს მეტაფიზიკას არა მარტო თავის სატირებში, არამედ სასიყვარულო ლირიკაშიც, სადაც მხოლოდ ბუნება უნდა სუფევდეს" [Gardner, 1957:15]

<sup>273</sup> Metaphysics, ბერძ. μεταφυσικά, სიტყვასიტყვით — „ის, რაც ფიზიკის შემდეგ მოდის“. ფილოსოფიის დარგი, რომელიც იკვლევს გონებით აღქმად უმადლეს, მიუწვდომელ და უცვლელ საწყისებს; მაგალითად, ყოფიერება და არსებობა, დემერთის საკითხი, ლოგიკისა და მსჯელობის პირველადი პრინციპები და ა.შ.



დონის პოეზიის გადაფასება მე-20 საუკუნეში. ამ ფენომენის გასაანალიზებლად უმნიშვნელოვანესი წყაროებია ელიოტის 1921 წლის ესეები „მეტაფიზიკოსი პოეტები“<sup>274</sup> და „ენდრიუ მარველი“, რომლებშიც იგი არა მარტო დონისა და მისი თანამედროვეების შემოქმედებას, არამედ საკუთარ პოეტურ მიდგომებსაც საერთო ჩარჩოში აქცევს. ამ პერიოდისთვის ელიოტს უკვე აქვს შესამჩნევი რეპუტაცია როგორც პოეტს (*Prufrock and Other Observations* (1917), *Poems* (1920)) და ამავედროულად როგორც თეორეტიკოსს, რომელიც ინტენსიურად წერს ლიტერატურის ევროპულ ტრადიციაზე – დანტეზე, ბოდლერსა და ლაფორგზე, თუმცა ესეიში „მეტაფიზიკოსი პოეტები“ ნათელი ხდება, რომ როცა საქმე ინგლისური ლიტერატურის მხატვრულ-ესთეტიკურ კანონებს ეხება, იგი საკუთარ პოეტურ მიდგომებსა და იდეოლოგიას ყველაზე მეტად მე-17 საუკუნის ინგლისურ პოეზიას და კონკრეტულად ჯონ დონს უკავშირებს. ხსენებულ ესეში იგი აყალიბებს საკვანძო დებულებებს, რომელიც მის მსჯელობას „მეტაფიზიკოსებზე“ ლიტერატურული მემკვიდრეობის გადაფასების ტენდენციის ფარგლებში ათავსებს. თუ ჯონსონისთვის „მეტაფიზიკოსთა“ სკოლა ინგლისური პოეზიის მთავარი ლიტერატურული ნაკადიდან გადახვევა იყო, ელიოტი ფიქრობს, რომ ის ინგლისური პოეტური ტრადიციის ბუნებრივ და უშუალო გაგრძელებას წარმოადგენს. ამასთან ერთად, არაა გასაკვირი, რომ ელიოტი დონს უწონებს განზრახ ინტელექტუალიზმს და ამ კუთხით უპირისპირებს რომანტიკოსებს, რომლებსაც „რეფლექტურ“ პოეტებად მოიხსენიებს:

"დიდი განსხვავებაა ინტელექტუალურ და რეფლექტურ პოეტებს შორის. ტენისონი და ბრაუნინგი პოეტები არიან და ისინი ფიქრობენ, მაგრამ ფიქრს ვერ წარმოიდგენენ ისე მყისიერად, როგორც, სიტყვაზე, ვარდის სურნელს. დონისთვის კი ფიქრი ცხოვრებისეული გამოცდილება იყო; აზრი მას მგრძნობელობას უცვლიდა. ჩვეულებრივი ადამიანის გამოცდილება ქაოტური, არარეგულარული, ფრაგმენტულია. ეს უკანაკსნელი ან შეყვარებულია, ან სპინოზას კითხულობს და ამ ორ გამოცდილებას არაფერი აქვს საერთო ერთმანეთთან. ნამდვილი პოეტის

---

<sup>274</sup> სანამ „მეტაფიზიკოსი პოეტები“ 1951 წლის ესეების კრებულში შევიდოდა, იგი სტატიად გამოქვეყნებული რეცენზია იყო ჰერბერტ ჯ. გრირსონის ანთოლოგიაზე „მეტაფიზიკური ლირიკა და მე-17 საუკუნის პოემები“.

გონებაში ასეთი ცხოვრებისეული მომენტები ყოველთვის ახალ მთლიანობას აყალიბებს."<sup>275</sup> [Eliot, 1921:2-3]

ელიოტისთვის როგორც პოეტისთვის მე-20 საუკუნე წერის ტექნიკური შეზღუდვებითაც კრიზისულია. ვინაიდან სენტიმენტალიზმმა, რომანტიზმმა და ზოგადად ვიქტორიანულმა ესთეტიკამ გადაუხვია მაღალი ინტელექტუალიზმიდან, პოეტის შემოქმედებაში ხატოვანების იდეა მხოლოდ და მხოლოდ დეკორირების საშუალებად გადაიქცა. ინტელექტუალი „მეტაფიზიკოსი“ პოეტი კი დანტესეულ ტრადიციას ანიჭებს უპირატესობას და ცდილობს იპოვოს "აზრისა და გრძნობის მდგომარეობის სიტყვიერი ეკვივალენტი"<sup>276</sup> და თავი აარიდოს ნაწარმოების იდეის „გაპოეტურებას“ სტილისტური საშუალებებით. „მეტაფიზიკოსთა“ სტილისა და პოეტური ენის ანალიზის დროს სირთულე ის მახასიათებელი და ძლიერი მხარეა, რომელსაც ელიოტი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს:

"ჩვენი ცივილიზაციის პოეტები რთულები უნდა იყვნენ. ჩვენი ეპოქა მოვლენათა უდიდეს მრავალფეროვნებასა და სირთულეს მოიცავს და ამ მრავალფეროვნებამ და სირთულემ დახვეწილ პოეტურ აღქმაზე ზემოქმედების გზით მრავალფეროვანი და რთული შედეგი უნდა გამოიღოს. პოეტის შემოქმედება უნდა გახდეს სულ უფრო მრავლისმომცველი, მინიშნებებით აღსავსე და არაპირდაპირი. შედეგად, პოეზიის ისეთ ნიმუშს მივიღებთ, რომელიც მოგვაგონებს მეტაფიზიკურ ხატოვანებას, იქმნება მეთოდი, რომელიც „მეტაფიზიკური“ პოეზიის წარმომადგენელთა მხატვრულ მეთოდს საოცრად ემსგავსება."<sup>277</sup>

[ელიოტი, 1921:4]

---

<sup>275</sup> "the difference between the intellectual poet and the reflective poet. Tennyson and Browning are poets, and they think; but they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose. A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility. When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes. " [Eliot, 1921:2-3]

<sup>276</sup> "the task of trying to find the verbal equivalent for states of mind and feeling. " [Eliot, 1921:3]

<sup>277</sup> "poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect [...] Hence we get something which looks very much like the conceit--we get, in fact, a method curiously similar to that of the "metaphysical poets," similar also in its use of obscure words and of simple phrasing. " [Eliot, 1921:4]

მართლაც, დონისგან შთაგონებული სირთულე, როგორც პოეტური მეთოდი, ძირითადი ხატოვანების საშუალება გახდა არა მარტო ელიოტის, არამედ მთელი მე-20 საუკუნის პოეზიისთვის. მაშინ როცა წინა პერიოდში და კონკრეტულად რეალისტურ ნაწარმოებებში გამოყენებული იყო „მყარი“, ლოგიკურად გამართული სინტაქსი, რაც აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის ყველა დონეზე შესაბამისობას განსაზღვრავდა, მოდერნისტულ ტექსტებში რაციონალური ენა აღარ არსებობს და წინა პლანზე ვერბალურ კომბინაციათა გადათამაშება და პრინციპულად „დეფორმირება“ გადმოდის. ენის ე.წ. გადაფასება ბუნებრივად ხდება მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში, რადგან მისი დანიშნულება ტექსტში არასტაბილური გარესამყაროსა და კრიზისული სინამდვილის აღწერა ხდება. კ. ბრუქსი გართულებული ენის ფენომენს პარადოქსად მოიხსენიებს: "პოეზიის ენა პარადოქსების ენაა, ესაა სოფისტიკის ენა-ენა - რთული, ჭკვიანი, მახვილგონივრული... ჭეშმარიტებას, რომელსაც პოეტი გამოთქვამს, მხოლოდ ისე შეიძლება მივუდგეთ, როგორც პარადოქსს."<sup>278</sup> [Brooks, 1947:58]. აქვე აღსანიშნავია, რომ სირთულეში ელიოტი არ გულისხმობს ისეთ ტექსტს, რომელიც სრულიად გაუგებარი და ბუნდოვანია. მაგალითად, მართალია იგი აქებდა ჯოისის ლინგვისტურ ექსპერიმენტებს "ულისეში" და მას შედეგად მოიხსენიებდა, თუმცა "ლამისთევა ფინეგანისთვის" პოეტმა მკაცრად გააკრიტიკა: "ძირითადი ტექსტი, ყველანაირი ახსნის გარეშე, უბრალოდ ლამაზად გადმოცემული სისულელეა... ალბათ ჯოისი ვერ მიხვდა რამდენად გაუგებარია მისი წიგნი."<sup>279</sup> [Manganiello, 1989:161]. ელიოტის აზრით, აქამდე უწყურადღებოდ დატოვებული ლინგვისტური შესაძლებლობების გამოვლენასთან ერთად, ყველა შემოქმედის ვალდებულებაა ენის შენარჩუნება და მისი უნივერსალიზაცია, რაც პოეტმა უმთავრესად დანტესგან ისწავლა<sup>280</sup>.

ელიოტის შემდგომი, უფრო სერიოზული კავშირი „მეტაფიზიკური“ პოეზიის ტრადიციასთან კემბრიჯის უნივერსიტეტთან არის დაკავშირებული. 1888 წელს კემბრიჯში ინგლისური ლიტერატურის კრიტიკის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან

<sup>278</sup> "Few of us are prepared to accept the statement that the language of poetry is the language of paradox. Paradox is the language of sophistry, hard, bright, witty; it is hardly the language of the soul." [Brooks, 1947:58]

<sup>279</sup> "Large stretches of it are, without elaborate explanation, merely beautiful nonsense.... Perhaps Joyce did not realize how obscure his book is." [Manganiello, 1989:161].

<sup>280</sup> 'that the great master of a language should be the great servant of it'. [Eliot, 1952:179]

ტრადიციას ჩაეყარა საფუძველი. ცნობილი შექსპიროლოგის უილიამ ჯორჯ კლარკის თაოსნობით ტრინიტის კოლეჯმა დააფინანსა ყოველწლიური ლექციათა ციკლის ორგანიზება, რომელიც დღესაც „კლარკის ლექციების“ სახელით არის ცნობილი. პირველ წელს ვირჯინია ვულფის მამამ სერ ლესლი სტივენმა ინგლისური ლიტერატურის ტენდენციებზე ჩაატარა სესიები და მას სხვა სახელგანთქმული პროფესორები და საპატიო მომხსენებლები მოყვნენ<sup>281</sup>, სანამ 1926 წელს კემბრიჯმა ინგლისურ ლიტერატურაზე სასაუბროდ იმ პერიოდში ლოიდის ბანკში მომუშავე, აკადემიური აფილირების უქონელი ამერიკელი ტ.ს. ელიოტი არ მიიწვია. როგორც პირადი მიმოწერიდან ვიგებთ, კოლეჯისგან იყო ერთგვარი მოლოდინი, რომ ელიოტს განსახილველად თანამედროვე და აქტუალური თემა უნდა აეღო, რაც არაა გასაკვირი, რადგან „უნაყოფო მიწის“ ავტორი ამ პერიოდში ინოვაციურობასთან იყო ასოცირებული, რასაც ვერ ვიტყვით მის საბოლოო არჩევანზე სალექციო თემასთან დაკავშირებით – " მე-17 საუკუნის მეტაფიზიკოსი პოეტები: დონი, კრემო და კაული". მიუხედავად ისეთი დამსწრეებისა როგორებიც იყვნენ ი.ა. რიჩარდსი, ფ.რ. ლივისი, კეტრინ მენსფილდი და სხვა, რვა კვირის განმავლობაში ჩატარებული ლექციების ინტენსიური კურსი იმდენად წარუმატებელი გამოდგა<sup>282</sup>, რომ ელიოტმა მათი ცალკე გამოქვეყნება გადაიფიქრა. ამდენად, თეორიული კუთხიდან, ელიოტისა და „მეტაფიზიკური“ პოეზიის, კერძოდ დონის დამოკიდებულების შესწავლა შედარებით ახალი მოვლენაა, ვინაიდან მხოლოდ 1991 წელს გახდა შესაძლებელი ხსენებული ლექციების საჯაროდ გამოქვეყნება<sup>283</sup>.

ელიოტი პირველივე ლექციაში მე-20 საუკუნის პოეტური ტენდენციების შესახებ საუბრობს და აღნიშნავს, რომ თავისი პერიოდის ლიტერატურაში მე-17 საუკუნის

---

<sup>281</sup> მომხსენებლების სანახავად იხ.: <https://www.trin.cam.ac.uk/about/public-lectures/clark/>

<sup>282</sup> ირლანდიელი კრიტიკოსი ტომას რაის ჰენი, რომელიც უშუალოდ ესწრებოდა ლექციებს, პირად მიმოწერაში აღნიშნავს, რომ „ელიოტი არცერთი გაგებით არ ვარგოდა როგორც ლექტორი [...]. მისი საუბარი იყო ა) ფაქტობრივად გაუგებარი მისი დაბალი ხმის ტონალობის გამო ბ) მოსასმენად საოცრად მოსაწყენი; გ) სრულიად შეუსაბამო ახალგაზრდა მსმენელთა ტემპერამენტისთვის.“ [Watson, 1991:569]

<sup>283</sup> საუბარია ნაშრომზე *The Varieties of Metaphysical Poetry*, edited by Ronald Schuchard. Faber & Faber, 1991; რ. შუმარდმა საავტორო უფლებების მიღების შემდეგ კინგის კოლეჯის ბიბლიოთეკიდან გამოითხოვა ლექციების საბეჭდო მანქანაზე აკრეფილი 200 გვერდიანი მანუსკრიპტი, რომელიც დამუშავების, ანოტირებისა და რედაქტირების შემდეგ კრებულის სახით გამოაქვეყნა.

პოეზიის აღორძინებას ამჩნევს. თუმცა, საქმე მხოლოდ ესთეტიკურ „მიზიდულობას“ არ ეხება, მისი აზრით:

"არსებობს უცნაური სიახლოვე თანამედროვე პოეზიისა და დროისა მე-17 საუკუნესთან. თანამედროვეობის მენტალობა და გრძნობები უკეთ არის გამოხატული იმ პერიოდით და არა მე-19 ან მე-18 საუკუნეებით. მართალია პოეტები სწავლობენ დონს და ცდილობენ მისგან შთაგონება მიიღონ, თუმცა არავის უნდა იმის განცხადება, რომ თანამედროვე ხანა მეტაფიზიკური ხანაა"<sup>284</sup> [Eliot 1991:34].

ეს ერთ-ერთი მაგალითია იმ პათოსისა, რომლითაც ელიოტი მთელი კურსის განმავლობაში ცდილობდა წარმოეჩინა არა მარტო ინგლისური, არამედ ზოგადად პოეზიის განვითარების „სწორი“ გეზი და გადაფასების პრინციპი, რაც მისთვის დანტეს აღმატებით იწყება, შექსპირთან დაკავშირებული ორაზროვანი დამოკიდებულებით გრძელდება და „მეტაფიზიკოს“ პოეტთა „ტექნიკური“ მიღწევების კულმინაციით სრულდება. მაშასადამე, ნათელია, რომ დონის საკვანძო პოეტურმა პრინციპებმა ელიოტს განუსაზღვრა ძირითადი შემოქმედებითი მეთოდი – ყოველგვარ გარეგნულ პოეტურობას მოკლებული, „გამიშვლებული“ პოეზია, რომელიც ინტელექტუალური ფორმითა და ლირიზმით გადმოსცემს რთულ ემოციას, განცდით შინაარსს და არა იმას "რისი თქმაც პოეტს სურდა".

---

<sup>284</sup> "this age has some peculiar affinity with our own poetry and our own age, a belief that our own mentality and feelings are better expressed by theseventeenth century than by the nineteenth or even the eighteenth . . . Contemporary poets [...] some of them no doubt study Donne deliberately and elect to receive influence; there are not wanting voices to declare that the present age is a metaphysical age. " [Eliot 1991:34]

#### 4.1 რელიგიური და ფილოსოფიური მედიტაცია ჯ. დონისა და ტ.ს. ელიოტის პოეტიკაში

ტ.ს. ელიოტისა და ჯონ დონის პოეტურ „ინსტრუმენტებს“ შორის მსგავსება არაერთხელ გამხდარა განხილვის საგანი კრიტიკაში. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ისეთი მახასიათებლების გამოყენება როგორებიცაა მსგავსი სასაუბრო ინტონაცია, საგანგებოდ მარტივი და ამავდროულად უცნაური ლექსიკა, „არაპოეტური“<sup>285</sup> თემები, იდეებისა და სიმბოლოების სწრაფი ასოცირება, რაც მკითხველისგან მოითხოვს არა მხოლოდ რეტროსპექტულ აღქმას, არამედ მათ წინდაწინ გააზრებასაც. ასევე, ორივე პოეტს ახასიათებს განსაკუთრებულად რთული წინადადებების სტრუქტურისა და მოულოდნელი კონტრასტების გამოყენება. როგორც წესი, დონის პერიოდის პოეზია თემაზე კონცენტრირებული და მარტივად გასაგები იყო – "ჩემი სიყვარული წითელ, წითელ ვარდს ჰგავს / რომელიც ივნისში ახლად ამოიზარდა,<sup>286</sup>" ასე აღწერს, მაგალითად, სიყვარულს რობერტ ბერნსი. ხოლო დონის ლექსში „განშორება: აკრძალული დატირება“ (“A Valediction: Forbidding Mourning”) დაუძლეველი განშორებით დამწუხრებული შეყვარებული წყვილი კომპასის ორ ფეხად არის წარმოდგენილი:

"Thy soul, the fixed foot, makes no show  
To move, but doth, if the other do.  
And though it in the center sit,  
Yet when the other far doth roam,

---

<sup>285</sup> ბოდლერისადმი მიძღვნილ ესეიში ელიოტი წერს, რომ თანამედროვე პოეზიაში და ზოგადად ბუნებაში არ არსებობს „არაპოეტური“ თემა და ყველაზე ბინძური რეალობაც შესაძლოა და უნდა იქცეს კიდევ პოეტური წარმოსახვის საგნად [Eliot, 1950:426]

<sup>286</sup> "My love is like a red, red rose / That's newly sprung in June" [Burns, 1993:26]

It leans and hearkens after it,  
And grows erect, as that comes home. <sup>287</sup>

[Donne, 1994:39, 26–31]

დონის შედარებები სწორედ ასეთ ხელოვნურ და, ერთი შეხედვით, ძნელად დასაკავშირებელ ასოციაციებს ქმნის. მაგალითად, ლექსში „რწყილი“ („The Flea“) მწერი, რომელიც პოეტსა და მის სატრფოს კბენს, „საქორწინო საწოლს“ არის შედარებული, რადგან მასშიც ირევა წყვილის სისხლი:

"This flea is you and I, and this  
Our marriage bed, and marriage temple is; <sup>288</sup>

[Donne, 1994:32]

თუმცა, დონის მეტაფორები მხოლოდ ვირტუოზულობით არ გამოირჩევა; მათი გაანალიზებისას მკითხველი ლექსის სუბიექტების საინტერესო, უჩვეულო ასპექტებზე აკეთებს აქცენტს. მაგალითად, „ექსტაზი“ („The Ecstasy“) იწყება პოეტისა და მისი სატრფოს ჯერ საწოლზე დადებულ ბალიშთან, შემდეგ კი მდინარის ნაპირზე ჩამოვარდნილ იასთან შედარებით. ქალსა და მამაკაცს ბალზამიანი ხელები აქვთ ჩაკიდებული და ერთმანეთს ვეღარ ცილდებიან, მათი თვალები კი საერთო ძაფზეა გაბმული. ეს არაბუნებრივი შედარებები უდავოდ უცნაურია – სწორედ ასეთ შემთხვევებს ემახდა სემიულ- სწორედ ასეთ შემთხვევებს ემახდა სემიულ ჯონსონი "სახეების ნაძალადევად ერთად ათქვეფას" ("yoked by violence together") [Johnson, 2009:96], რაც მისი ერთ–ერთი პრეტენზია იყო „მეტაფიზიკოსების“ გაკრიტიკებისას. ხსენებული ლექსის ელიოტთან დაკავშირება არაერთი თვალსაზრისითაა საინტერესო. პირველ რიგში, მკითხველი ამჩნევს სათაურის ორაზროვან სპეციფიკას ლექსთან მიმართებაში: ექსტაზი (ბერძ. ékstasis „საკუთარი თავიდან გასვლა“) ერთი მხრივ, ქრისტიანულ ასოციაციას აჩენს და ისეთ ფსიქიკურ მდგომარეობაზე მიუთითებს, რომელშიც მორწმუნე მგზნებარებით მიისწრაფვის უფლისაკენ და

---

<sup>287</sup> შენი სული, მყარი ფეხი, არ აპირებს / განძრევას, მაგრამ დააპირებს, თუ მეორე ფეხი გადაადგილდება / და მიუხედავად იმისა, რომ ის ცენტრშია / როცა მეორე შორს ხეტილობს / ისიც ირევა და ცდილობს მოუსმინოს / აღიმართოს, როგორც ის ბრუნდება სახლში.

<sup>288</sup> ეს რწყილი მე და შენ ვართ და ის / არის ჩვენი საქორწინო საწოლი, და ქორწინება არის ტაძარი

წამიერად კარგავს როგორც გონებას ისე საკუთარი თავის აღქმის ყველანაირ უნარს<sup>289</sup>. მეორე მხრივ, ლექსში სექსთან დაკავშირებული დეტალები და სიტუაციის ამ კუთხით აღწერა იმაზე მეტყველებს, რომ ერთ–ერთი თემა სწორედ ხორციელი სიყვარული და იმ გრძნობის გადმოცემაა, რომელიც გამირებმა სხეულების შერწყმის შედეგად განიცადეს<sup>290</sup>. აქედან გამომდინარე, ვაწყდებით განზრახ შეუსაბამობას ღვთიურ გრძნობებსა და იმ ხატოვანებას შორის, რომელიც პოეტმა გამოიყენა მის აღსაწერად<sup>291</sup>. 1919 წელს გამოქვეყნებულ ლექსში „სუინი ერექტუსი“ („Sweeney Erect“) ელიოტიც ანალოგიურ ეფექტს ქმნის სათაურის საშუალებით. ერექტუსი ტრადიციულად პრესტორიული ადამიანის სახეობასთან არის ასოცირებული და მკითხველი ფიქრობს, რომ მთავარი გმირი „წელში გამართული ადამიანი“, ერექტუსი იქნება. თუმცა, ლექსის პირობითი სივრცე, საროსკიპო, სათაურს კიდევ ერთ კონოტაციას უჩენს, რომელსაც მკითხველი შეუირადებელი თვალითაც ადვილად ხვდება – სიტყვა „erect“ ვულგარული ასოციაციის მატარებელიცაა და მთავარი გმირის ფალიკურ ბუნებას გამოხატავს. აქვე საინტერესოა ის შეუსაბამობა, რომელსაც ელიოტის შემთხვევაში ვაწყდებით, კერძოდ, რომ სახელში მოცემული ვულგარულობის აღქმის სიმარტივეს არ იზიარებს უშუალოდ ლექსის ვულგარული ნაწილი, ვინაიდან ყველაზე სკაბრეზული სცენა პოეტს „ირიზად“ აქვს გამოხატული, ისევე როგორც ეს დონის ხსენებული ლექსის შემთხვევაშია. ელიოტის იმავე ციკლის შემოქმედებიდან ასევე საინტერესოა „სუინი და ბულბულები“ („Sweeney among the Nightingales“), რომლის სათაურიც შეუმზადებელი მკითხველისთვის სასიამოვნო მოცემულობაა, თითქოს სუინი მგალობელი ბულბულების გარემოცვაშია. თუმცა, ის ფაქტია მეტად საგულისხმო და ირონიის მომცველი, რომ ამ სიტყვის მე–19 საუკუნის ჟარგონული მნიშვნელობა „მეძავი“ იყო, რაც საბოლოოდ რეალისტურად აღწერს ლექსის გმირებს,

<sup>289</sup> რელიგიური ექსტაზის მაგალითია პავლე მოციქულის სიტყვები „მე უკვე აღარ ვცოცხლობ, არამედ ქრისტე ცოცხლობს ჩემში“ (გალ. მიმართ ეპისტ. 2-20).

<sup>290</sup> "A pregnant bank swell'd up to rest  
The violet's reclining head,  
Sat we two, one another's best.  
Our hands were firmly cemented  
Our eye-beams twisted" [Donne, 1994:34]

<sup>291</sup> მსგავსი ბუნდოვანებით ხასიათდება ბაროკოს ხანის იტალიელი მოქანდაკის ჯოვანი ლორენცო ბერნინის (1598-1680) „წმინდა ტერეზას ექსტაზი“, რომელშიც რელიგიური და სექსუალური ტონი მონაცვლეობს და იგი ხშირად ყოფილა ამ კუთხით განხილვის საგანი.



რადგან, ერთი შეხედვით, საროსკიპოს კაფეში მყოფი სუინი მართლაც მეძავი გოგონების გარემოცვაშია.

ეს ერთი მაგალითია ტექნიკისა, რომელსაც დონი და შემდეგ ელიოტი მსგავსი დუალისტური, რთული და ფილოსოფიური ხასიათის მხატვრული სპეციფიკის შესაქმნელად იყენებენ. სახე–სიმბოლოების შექმნის პროცესში ძირითადი ტექნიკა და „იარაღი“ დონისთვის მე-17 საუკუნისთვის უჩვეულო პოეტური სახე კონსიტია, „Metaphysical conceit“<sup>292</sup>, და სწორედ რთული მეტაფორის ეს კონკრეტული სახე არის ინტელექტუალურ–ემოციური საწყისის მატარებელი დონის ლექსებში. მისი საშუალებით, პოემის ერთი მხრივ ემპირიულ–აღქმადი და მეორე მხრივ, ირრეალურ/ამაღლებული ხატოვანების სახეები ერთმანეთთანაა შეპირისპირებული. დონთან ნათელია, რომ „მეტაფიზიკური“ მსოფლმხედველობისთვის დამახასიათებელი დუალიზმი მყარდება "ერთი შეხედვით, ყურით მოთრეული შედარებებისა და ისეთი რთული მეტაფორების გამოყენების გზით, სადაც აღსანიშნ–აღმნიშვნელის ურთიერთობა თითქმის პარადოქსულია" [კობახიძე, 1988:168]. ეს ტენდენცია სრულიად ლოგიკურია თუ ბაროკოსა და კონკრეტულად მანიერიზმის<sup>293</sup> გავლენებს გავითვალისწინებთ, რომლის მიხედვითაც, ადამიანის მთლიანობის რენესანსის დროინდელი წარმოდგენები ტრანსფორმაციას განიცდის და მანიერისტულ მსოფლალქმაში სულად და ხორცად იყოფა. ასეთი ქმნადობითი დინამიზმითა და აგრესიითაა აღსავსე მანიერისტული ფსიქოლოგია–განწყობილებათა სწრაფი და მოულოდნელი მონაცვლეობა, „ერთგვარი „ნევროზული ელფერი“ რომელიც ახასიათებს დონის ლექსებს“ [ქარუმიძე, 1984:40]. არაა გასაკვირი, რომ დუალიზმის მსოფლმხედველობა მოდერნიზმის კრიზისულ ესთეტიკაში აქტუალური გახდებოდა, ხოლო ელიოტის როგორც ადრეული, ისე

---

<sup>292</sup> მხატვრული ხერხი კონსიტი ორ ძალიან განსხვავებულ საგანსა თუ იდეას შორის წარმოაჩენს უჩვეულო შეპირისპირებას. იგი მეთექვსმეტე და მეჩვიდმეტე საუკუნეების ინგლისელმა პოეტებმა იტალიური „კონცეტოდან“ აიღეს. კონსიტის ორი კონკრეტული ტიპის გამორჩევა შეიძლება: 1) პეტრარკას კონსიტი - სატრფიალო ლექსებში გამოყენებული მეტაფორის სახე, რომლის მიზანია და გაპაროდირება ხშირი გახდა ელიზაბეთანურ პოეზიაში. პეტრარკასეული ოქსიმორონის მაგალითია: "I find no peace; and all my war is done; / I fear and hope; I burn and freeze in ice." 2) "მეტაფიზიკური" კონსიტი - ე.წ. discordia concors. (Guss, 1963:308)

<sup>293</sup> "მანიერიზმის ერთ-ერთ უმთავრეს თვისებად ფორმალურ დაშლილობას მიიჩნევენ... მანიერიზმი ქმნადობის ხელოვნებაა და არა დასრულებული არსებობის ასახვა. ხოლო ქმნადობა... არის ერთი იგივეს მიერ სხვათა იგივეთა გაიგივება საკუთარ თავთან." [ქარუმიძე, 1984:40]

გვიანდელი პერიოდის შემოქმედება მისი გავლენის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს.

პოეტის ერთ-ერთი ყველაზე ინტელექტუალური და ირონიული ლექსი „ბ-ნი ელიოტის დილის საკვირაო წირვა“ („Mr. Eliot's Sunday Morning Service“) (1919) სწორედ სულისა და ხორცის დიქტომიის თემაზე აკეთებს აქცენტს. მთლიანობაში მისი პერიფრაზი შეუძლებელია, ვინაიდან არ გააჩნია ე.წ. დედააზრი. ისევე როგორც დონთან, ლექსის განწყობილება ბევრად უფრო ღრმა ასოციაციურ ქვეტექსტს დაშორებულია და ზედაპირზე მარტივი თეოლოგიური დისკურსის სახითაა წარმოჩენილი:

"Polyphiloprogenitive  
The sapient sutlers of the Lord  
Drift across the window-panes.  
In the beginning was the Word.  
In the beginning was the Word.  
Superfetation of *to en*,  
And at the mensual turn of time  
Produced enervate Origen. " <sup>294</sup>

[Eliot, 1963:47]

კერძოდ, ვხვდებით მსჯელობას ორიგენეს მოძღვრებაზე, ნათლისღებაზე, სამებასა და საეკლესიო დოგმატიკაზე, თუმცა ამ ყველაფრის ფონად გროტესკითა და სარკაზმით აღსავსე ფანტასმაგორიული სახეებია მოცემული. პირველი ორი ტაეპით – "უფლის მრავალძეთმშობელი საზრდოს მომწოდებელი ვაჭრები" – აქცენტი სულიერებით ვაჭრობასა და სიმონიაზეა გაკეთებული. ხოლო ლექსის განზრახ ჩახლართული, არაადეკვატური შინაარსი სქოლასტიკურ-თეოლოგიური ტექსტების პაროდიად არის წარმოდგენილი. სათაურში ხსენებული „service“, კვირა დილისა და რელიგიური თემატიკის გათვალისწინებით, ქართულად „წირვად“ ითარგმნება, თუმცა უშუალოდ ლექსის კონტექსტში იგი ირონიულ კონოტაციას იძენს და იმ საქმიან „მომსახურებას“ უფრო წააგავს, რომელსაც ჯოისის „დუბლინელების“ მამა

<sup>294</sup> უფლის მრავალძეთმშობელი / საზრდოს მომწოდებელი ვაჭრები / ფანჯრის რაფეზე გადაადგილდებიან / პირველითგან იყო სიტყვა / პირველითგან იყო სიტყვა / o-ev-ის (ერთარსის) სუპერფეტაციამ / მენსტრუაციის დროს / წარმოშვა დაუძღვრებული ორიგენე

პურდონი, მღვდელი და „სულიერი ბუღალტერი“, სთავაზობს თავის მრევლს. ლექსის შემდეგ ტაეპებში ელიოტი თეოლოგ მოღვაწეს, ორიგენეს ახსენებს, რომელიც „მენსუალურმა“ დრომ შვა. ეს ევფემიზმი უნაყოფობისა და სულიერი დეგრადაციის მაგალითია, ვინაიდან შობა და ქმნადობა ლოგიკურად ვერ უკავშირდება იმ პერიოდს, როცა ჩასახვა არ ხდება. ამრიგად, „საკვირაო წირვა“ მძაფრად ანტიკლერიკალური და ამავდროულად რელიგიური სულისკვეთებით სავსე ტექსტია. იესოს ნათლისღების ფრესკაზე მინიშნებისა და მისი პოეტურად აღწერის შემდეგ ფინალში სუინის ბანაობის სცენას, იგივე ნათლისღების პაროდის ვხვდებით. მაცხოვრის უმანკოება და მდინარე იორდანე შეპირისპირებულია ტლანქ, უხამს, არაადამიან გმირთან, რომელიც ბინძურ წყალში ბანაობს

"Sweeney shifts from ham to ham  
Stirring the water in his bath.  
The masters of the subtle schools  
Are controversial, polymath. " <sup>295</sup>

[Eliot, 1963:48]

მისი სახით, ელიოტი მე–20 საუკუნისთვის შესაფერის სიმბოლურ „ღმერთს“ წარმოსახავს, რომელიც ვერც ინათლება და ვერც ხსნას მოიტანს. როგორც თ. კობახიძე აღნიშნავს, თუ ამ ლექსს ასოციაციურ სირთულეს ჩამოვაშორებთ, წასაკითხი და გასაანალიზებელი არაფერი რჩება და აქ ვლინდება თვისობრივად ახალ საფეხურზე აყვანილი "მეტაფიზიკოს პოეტთა "მახვილგონივრული" ტრადიცია" [კობახიძე, 2015:136]. აქვე, უადგილო არ იქნება იმ პერსონალური დეტალის განხილვა, რომელიც „იმპერსონალურმა“ პოეტმა საკუთარი გვარის სახით ჩასვა სათაურში. სარკასტული ტონის, ასოციაციებისა და რელიგიური სულისკვეთების გაანალიზების შემდეგ ნათელია, რომ „ბატონი ელიოტი“ ამბივალენტურად არის განწყობილი რელიგიის მიმართ, რაც არაა გასაკვირი, რადგან 1918–1919 წლებში პოეტი დიდ ზეწოლას გრძნობდა თავისი ოჯახისგან, რათა დაბრუნებოდა როგორც ამერიკას და ჰარვარდს, ისე თავის რწმენას, უნიტარიანელობას [Brooker, 2014:26]. მართალია ამ პერიოდში ელიოტს უნიტარიანული მსოფლმხედველობა ჰქონდა, თუმცა ევროპაში ცხოვრების

<sup>295</sup> სუინი ლაჯიდან ლაჯზე ბაჯბაჯებს / ნიჟარაში წყალს ამღვრევს / გამჭრიახობის სკოლის ოსტატები / საკამათო, მრავალმხრივ განსწავლულები არიან

პერიოდში ევროპული კულტურული გავლენების შედეგად სერიოზულ სიმპათიებს განიცდიდა კათოლიკური სამყაროს მიმართ, ხოლო ინგლისში ასიმილირებისა და კუთვნილების მომენტის გათვალისწინებით, ასევე ძალიან დაინტერესებული იყო ანგლიკანიზმით. პოეტი ელიოტი გაორებულია თავის იდენტობასა და ზოგადქრისტიანულ წარმოდგენებს შორის. სწორედ ასეთი გაორება და კრიტიკული დამოკიდებულება იგრძნობა დონის არაერთ რელიგიურ თემატიკაზე აგებულ ლექსში. საინტერესოა „A Hymn to God the Father“, რომლის სამივე სტროფის მთავარი სიმბოლო და რითმა *კეთება* ზმნის სრული ფორმა „Done“ არის, რაც, ბუნებრივია, ისევე როგორც ელიოტის განხილული ლექსის სათაურის შემთხვევაში მიგვანიშნებს პირადად ავტორზე და მის გვარზე<sup>296</sup>:

"Wilt thou forgive that sin, through which I run,  
And do run still, though still I do deplore?  
When thou hast done, thou hast not done,  
For I have more. " <sup>297</sup>

[Donne, 1999:270]

„Done“ – ამ ერთი სიტყვიდან გამომდინარე, კრიტიკაში პოემა სხვადასხვა მიმართულებითა და გადააზრებით არის განხილული. გაუგებარია რას უნდა მიაქციოს ყურადღება მკითხველმა – რელიგიურ ქვეტექსტს თუ დონის გვარის სიტყვებით თამაშს. ნათელია, რომ დონისთვის ენა არ არის უბრალოდ რეალობის აღსაწერი საშუალება, არამედ რეალობის შექმნის მედიუმი. ელიოტის მსგავსი რელიგიური და მსოფლმხედველობრივი დაეჭვება უფრო ინტენსიურად გვხვდება დონთან, ვინაიდან ის კაცობრიობის იმ ხანაში ცხოვრობს, როცა მუდმივად იცვლება უნივერსალური რწმენა–წარმოდგენები სამყაროზე. როდესაც ლექსში „სამყაროს ანატომია“ პოეტი წერს, რომ „მზე და დედამიწა დაიკარგა, და ვერცერთი ადამიანის მახვილგონიერება / ვერ გვეუბნება საით გავიხედოთ რომ ისინი დავინახოთ“, იგი

<sup>296</sup> გვარის გადათამაშებას არა ერთხელ მიმართავდა დონი, მაგალითად, როცა 1601 წელს მისი საიდუმლო ქორწინების ამბავი ცნობილი გახდა, რის შედეგადაც ციხეში მოხვდა პოეტი, ცოლს წერილი მისწერა და ხელი მოაწერა როგორც - „John Donne, Anne Donne, Un-done“. [Sullivan, 2016:101-102]

<sup>297</sup> შემინდობ იმ ცოდვას, რომელიც ჩავდივარ / და ვაპირებ ჩავიდინო მიუხედავად იმისა რომ ვნანობ? / როცა შემინდობ, მაინც არ ვიქნები შენდობილი, / რადგან კიდევ მექნება სხვა ცოდვები

წარმოაჩნეს თავისი ეპოქის დაბნეულობას კოპერნიკისა და კეპლერის ახალი აღმოჩენების წინაშე. მისი ერთ–ერთი „ღვთიური სონეტი“ კი ამგვარად იწყება:

"At the round earth's imagin'd corners, blow

Your trumpets, angels, and arise, arise

From death, you numberless infinities"<sup>298</sup>

[Donne, 1999:249]

როგორც ელიოტთან, აქაც ვხვდებით შეფარულ ირონიას კანონიკური ტექსტების მიმართ. პირველი ტაეპი აღებულია ახალი აღთქმის ბოლო წიგნიდან, „გამოცხადება იოანესი“, რომელშიც ანგელოზები განკითხვის დღეს „დედამიწის ოთხ კუთხეში“ დგანან (7:1). თუმცა იმ პერიოდისთვის, როცა დონი ამ ლექსს წერს, უკვე ცნობილია, რომ დედამიწა სფეროა და მისი ოთხკუთხედად წარმოდგენა არა თუ მცდარ იდეას, არამედ უბრალოდ მეტაფორას წარმოადგენს. გამოდის, რომ წმინდა წერილსაც კი ვერ ვენდობით ნომინალური, სახელობით გამოხატული მნიშვნელობის დონეზე. პოეტის ლოგიკით, ანგელოზებიც ანალოგიურად მეტაფორულები, „წარმოსახვითები“ შეიძლება იყვნენ, ისევე როგორც მათი „გამოცხადება“ [Kirsch, 2022]. დონი როგორც ანგლიკანი მღვდელი არასოდეს შეიტანდა ექვს ანგელოზების არსებობასა და განკითხვის დღის რეალურობაში, მაგრამ დონი როგორც პოეტი კითხვებს სვამს და ირონიულად უყურებს საორჭოფო რელიგიურ საკითხებს, ისევე როგორც ელიოტი, რომელიც „საკვირაო წირვის“ სარკასტულ–მახვილგონივრული თამაშებიდან ათ წელში ანგლოკათოლიკედ მოექცევა.

შეიძლება ითქვას, რომ ელიოტის მსოფლმხედველობის თეოლოგიურმა მხარემ საინტერესო და განსხვავებული განვითარება ჰპოვა ასევე რელიგიური სიმბოლიზმით დატვირთული პოემის „ოთხი კვარტეტის“ ერთ–ერთ ძირითად მხატვრულ სახეში – ღმერთი, როგორც „მბრუნავი ბორბლის უძრავი წერტილი“ (“The Still Point of the Turning Wheel”). პოემაში მბრუნავი ბორბალი<sup>299</sup> გარდა ბუდისტური ფილოსოფიური

<sup>298</sup> დედამიწის მრგვალ წარმოსახვით კუთხეებში ჩაჰბერეთ / თქვენ საყვირები, ანგელოზებო, და აღსდექით, აღსდექით / მკვდრეთით, უთვალავო უსასრულობავ

<sup>299</sup> მბრუნავ ბორბალს ვხვდებით დანტეს „ახალი ცხოვრების“ XII თავში, სადაც ბეატრიჩეზე დადარდიანებულ პოეტს ღმერთი ესიზმრება, რომელიც აუწყებს, რომ იგი წრის ცენტრს ჰგავს. დანტესათან „წერტილი“ ასევე „სამოთხის“ 28-ე ქებაშიც გვხვდება და ღმერთს, უმაღლეს ეთიკურ იდეალს წარმოადგენს („სიყვარული, რომელიც ატრიალებს მზეს და სხვა ვარსკვლავებს“, XXXIII, 145)

არსისა<sup>300</sup>, ყველაზე ინტენსიურად შუა საუკუნეებში გავრცელებულ შეხედულებას გამოხატავს, კერძოდ, რომ ბორბალი, როგორც მატერიალური სამყარო, დროსა და სივრცეში მოძრაობს, მისი იდეალური ცენტრი კი მარადიულია, თუმცა პარადოქსი ისაა, რომ სწორედ ის განსაზღვრავს დროსაც და დროში არსებობასაც. ამგვარად, ელიოტის გვიანდელ პოეზიაში, ამ მრავალფეროვან კონსიტს ღვთაებრივი არსის სიტყვებით გადმოცემის დანიშნულება აქვს:

"At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;  
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,  
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,  
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,  
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,  
There would be no dance, and there is only the dance."<sup>301</sup>

[Eliot, 1963:121]

„უძრავი წერტილი“, ღვთაებრივი საწყისის სიმბოლო და მისი ატრიბუტები (უძრაობა, ზედროულობა, რიტმი, ცეკვა, მუსიკა და ა.შ.) და კონტრასტები („უსიტყვო სიტყვა“, „ბნელი სინათლე“ და ა.შ.) ასოციაციურად უკავშირდება თითქმის ყველა სახე-სიმბოლოს ელიოტის რთულ პოეტურ ნამუშევრებში და ნათლად გამოხატავს ავტორის მსოფლმხედველობის რელიგიურ არსს. ერთ-ერთი მიზეზიც ეს იდეური ახლობლობაა, რამაც დააკავშირა დონი და ელიოტი და შესაბამისად, განსაზღვრა მათ მხატვრულ მეთოდთა მსგავსება. თუმცა, მიუხედავად აშკარა გადაკვეთებისა პირად იდეოლოგიურ დაკვირვებებსა და შემოქმედებით თემებს შორის, ელიოტის წარმოდგენით, მსოფლმხედველობა და მრწამსი მაქსიმალურად დაშორებული უნდა იყოს მხატვრული შემოქმედებისგან. მეტიც, შეუძლებელია პოეზიაზე საუბრისას ადეკვატურად ვიმსჯელოთ უშუალოდ პოეტის მსოფლმხედველობაზე, ვინაიდან

<sup>300</sup> დაბადებისა და სიკვდილის მტანჯველი ბორბლის მოძღვრება, რომლის მიხედვითაც ადამიანი დაბადებისა და სიკვდილის უსასრულო წრებრუნვაში არსებობს. ეს წამების მსგავსი ციკლი მხოლოდ მაშინ შეჩერდება, თუ ადამიანი ზნეობრივად განიწმინდება და მატერიულ სამყაროზე დამოკიდებული აღარ იქნება.

<sup>301</sup> მზრუნავი სამყაროს უძრავ წერტილში. არც ხორცი, არც უხორცობა; არც გამოქცევა, არც სწრაფვა; უძრავ წერტილში მხოლოდ ცეკვაა, მაგრამ არც შეჩერება, არც მოძრაობა. და ნუ უწოდებთ მას გაშეშებას, სადაც წარსული და მომავალი შეყრილან. არც მოძრაობა აქეთ, არც იქით. არც აღზევება, არც დაკნინება. წერტილის, უძრავი წერტილის გარდა, ცეკვა სხვაგან ვერ იქნება და იქ კი მხოლოდ ცეკვაა.

ჭემმარიტი შემოქმედისთვის ის ყოველთვის უკანა ფონზე იქნება. ესეში „შექსპირი და სენეკას სტოიციზმი“ იგი წერს: "სინამდვილეში არც დანტე და არც შექსპირი ჭემმარიტი აზროვნებით არასოდეს ყოფილან დაკავებული, რადგან ეს მათი საქმე არ იყო. ისინი უბრალოდ პოეტები იყვნენ. მათ ეპოქაში გაბატონებულ აზრთა სისტემების შედარება–შეფასებას აზრი არ აქვს... [ეს სისტემები] მხოლოდ ემოციათა გადმოცემის საშუალებად იყო გამოყენებული."<sup>302</sup> [Eliot, 136]. შესაბამისად, ელიოტისთვის მოაზროვნე, ფილოსოფოსი პოეტის ცნება არ არსებობს და ჭემმარიტი პოეზიის მიზანი არა ემოციით დეკორირებული აზრის ჩამოყალიბება, არამედ აზრის ემოციად გადაქცევაა. ვერასოდეს გავიგებთ რამდენად სწამდა ან არ სწამდა დანტეს თომისტური კოსმოლოგიის ან სულის თეორიისა, თუმცა ფაქტია, რომ ის ამ ყველაფერს პოეზიის მასალად იყენებდა. იგივე შეიძლება ითქვას შექსპირისა და დონის პირად დამოკიდებულებაზე რენესანსის მიმართ და ა.შ. ამრიგად, დანტეს, შექსპირისა და დონის ფილოსოფიურ–რელიგიური წყაროების შედარების შედეგად ელიოტი ასკვნის, რომ მიუხედავად ფილოსოფიის შემეცნების მრავალი ღირსებისა, დიდ პოეზიაში მსოფლმხედველობა ე.წ. ნედლი მასალაა და მხატვრული თვალსაზრისით, მისი გაანალიზება და მასში ჩაღრმავება დილეტანტური და არასერიოზული მიდგომაა. ის, რომ დონი დიდ მოაზროვნე–ფილოსოფოს პოეტად ითვლება, ხოლო, მაგალითად, სუინბერნი არა, განპირობებულია არა მათი აზროვნების უნარით, არამედ ემოციის ტექსტად გარდაქმნის ხარისხში განსხვავებით. დონის უპირატესობა ისაა, რომ იგი იდეურად თავისუფალია: "მე–16 საუკუნის მიწურული ის ეპოქაა, როდესაც განსაკუთრებით ძნელი ხდება პოეზიის ასოცირება რაიმე გარკვეულ აზრის სისტემასთან... როცა ვაანალიზებდი დონის „აზროვნებას“, იმ დასკვნამდე მივედი, რომ დონს არავითარი მრწამსი არ გააჩნდა."<sup>303</sup> [Eliot, 2015:254].

შესაბამისად, ნათელია, რომ ელიოტისთვის როგორც კრიტიკოსისთვის და მოდერნიზმის თეორეტიკოსისთვის მნიშვნელოვანია ცოცხალი ლიტერატურული

---

<sup>302</sup> "In truth neither Shakespeare nor Dante did any real thinking – that was not their job; and the relative value of the thought current at their time, the material enforced upon each to use as the vehicle of his feeling, is of no importance. " [Eliot, 136]

<sup>303</sup> "The end of the sixteenth century is an epoch when it is particularly difficult to associate poetry with systems of thought or reasoned views of life. In making some quite commonplace investigations of the "thought" of Donne, I found it quite impossible to come to the conclusion that Donne believed anything. " [Eliot, 2015:254].

ტრადიციის გააზრება – ტრადიცია, როგორც მხატვრული მეთოდი, რომელიც სინქრონულად იარსებებს და ზედროულობის შეგრძნების საშუალება იქნება. ტ.ს. ელიოტისეული გადაფასების ტენდენციის საკვანძო მომენტიც სწორედ არაერთდროული ფენომენების ერთდროული აღქმაა. ეს შესაძლებელი ხდება „იმპერსონალიზმით“, ისტორიული ფაქტორის უარყოფით და რაც მთავარია, მემკვიდრეობით გადაცემული მხატვრული მეთოდის ერთგულებით.

#### 4.2 მხატვრული ხატის დუალიზმი ჯ. დონისა და ელიოტის შემოქმედებაში

ელიოტის პოეტური ტექნიკა სამი ძირითადი პრინციპით შეიძლება დავახასიათოთ. პირველ რიგში, ის გამორიცხავს პირდაპირ, გარდამავალ კავშირებს მის პოეტურ ხატებს შორის. მეორე, ტ.ე. ჰიუმისა და იმაჟისტების გავლენით, იგი ქმნის “მყარ, მშრალ”<sup>304</sup> სახე-სიმბოლოებს, რომლებიც თვალშისაცემია არა ორნამენტულობით, არამედ ინტენსიური ემოციური და ინტელექტუალური მუხტით. და ბოლოს, ელიოტი ირონიულად აკავშირებს ალუზიებს ერთმანეთთან. ეს კავშირი დიდწილად ირონიულია უშუალოდ სიმბოლოებს შორის და ამავდროულად იმ წყაროების მიმართაც, რომლებიდანაც ისინი აღებულია. მე-20 საუკუნის პოეტურმა ინოვაციებმა საფუძველი ჩაუყარა ლექსის ისეთ სტილს, რომელიც ჩანაფიქრშივე რთული და წინააღმდეგობრივია, ხოლო კონსიტი ამ მხრივ ერთ–ერთი ყველაზე მოქნილი მხატვრული ხერხია. მაგალითად, "ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო საგალობელში" ერთ–ერთ ყველაზე გამორჩეულ კონსიტს ვხვდებით როდესაც ქალაქის ცაზე გაკრულ დაისს ავტორი აღწერს თითქოს "ნარკოზქვეშ პაციენტი მაგიდას ეკრას"<sup>305</sup> (3). თხრობის ფორმაც „მახვილგონივრულად“ წინააღმდეგობრივია: გმირის მოგზაურობა წარმოდგენილია შინაგანი მონოლოგის, თუმცა ამავდროულად

<sup>304</sup> " [for Hulme] hard and dry statements are not the preserve of science. Hard and dry are description of the ideal poetical language. " [Olsen, 2008:100]

<sup>305</sup> "When the evening is spread out against the sky  
Like a patient etherized upon a table;" [Eliot, 1963:45]



ფიზიკური გარემოს აღწერის საშუალებით. ხოლო დრო, რომელიც დადგება, მთავარი გმირისთვის სიკვდილისა და ამავედროულად ქმნადობის დრო იქნება<sup>306</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ ასეთი არაჰარმონიული განწყობის მქონე ასოციაციები დონის ტექნიკის გავლენის აშკარა გამოვლინებაა, ბუნებრივია, რომ ელიოტი თავის მხატვრულ სახეებს სხვაგვარი დანიშნულებით აწყობს. დონი, როგორც წესი, აქცენტს აკეთებს იდეაზე, საიდანაც სხვადასხვა სიმბოლოს იღებს და მათ საინტერესოდ, უჩვეულოდ აკავშირებს ერთმანეთთან. ამის საპირისპიროდ, ელიოტი არ ხსნის და არ უღრმავდება იმ კავშირს, რომელიც განსხვავებულ სახეებს შორის არის, არამედ იგი მხოლოდ კოლაჟის პრინციპით მათი შეგროვებითაა დაკავებული. ამ მიდგომის უკიდურესი მაგალითია „უნაყოფო მიწა“, რომელზეც კრიტიკოსი ს. მეთიუსი წერს, რომ "პოემაში გამოყენებულია "მეტაფიზიკური" კონტექსტიდან აღებული მახვილგონიერება როგორც კონსიტების დამაკავშირებელი საშუალება, თუმცა ის განსაკუთრებული პოეტური გარდაქმნის გარეშეა წარმოადგენილი, რათა აისახოს თანამედროვე ისტორიის განადგურებული მდგომარეობა"<sup>307</sup> [Matthews, 2013:93–94]. „უნაყოფო მიწაში“ მრავლადაა რთული, გავრცობილი მეტაფორის სახეები, რომლებიც დონის მხატვრული ტრადიციის გავლენას მოწმობს, მაგრამ მოდერნისტულ ტექსტში მათ სახეცვლილი დანიშნულებით ვხვდებით. მაგალითად, პოემის მთხრობელს ტირესიას ისეთივე გამაერთიანებელი ფუნქცია აქვს, როგორც დონის რწყილს, რადგან იგი პოემის მამრობით და მდედრობით მხარეებს ისე აკავშირებს როგორც დონთან რწყილი აერთიანებს ქალსა და კაცს. ტირესიას პერსონაჟიც და რწყილიც წარმოადგენს ლექსების მთელი სამყაროს მიკროკოსმიურ მინიატურას. თუმცა, მაშინ როცა დონის ეს კონსიტი შედარებით ინტიმური და პირადი სახისაა, ელიოტი მიისწრაფვის, რათა მისი საშუალებით ასახოს უნივერსალური ადამიანური გამოცდილება, ე.წ. ყველაკაცის<sup>308</sup> პარადიგმა, მსგავსი ჯოისის HCE და ALP ტიპოლოგიისა რომანიდან „ლამისთევა ფინეგანისთვის“. მართალია, ტირესიაც, უპირველეს ყოვლისა,

---

<sup>306</sup> "There will be time to murder and create" [Eliot, 1963:112]

<sup>307</sup> "The Waste Land... can be taken from this [metaphysical] context, to deploy wit as a way of linking a series of conceits, which, in turn, record, without transforming poetically, the devastations of modern history." [Matthews, 2013:93-94]

<sup>308</sup> „ყველაკაცი“ - გმირის არქეტიპი, რომელიც გამოყენებულია იმ განზრახვით, რომ მკითხველებმა ადვილად შეძლოს მასთან იდენტიფიცირება. ასეთი პერსონაჟი კომპლექსურია და მეტ საშუალებას იძლევა გმირის განვითარების წარმოსაჩენად.

ახალგაზრდა კაცისა და მბეჭდავის კონკრეტულ ისტორიას უკავშირდება, თუმცა ეს ეპიზოდი სიუჟეტის მოზაიკაში ერთ–ერთი ნაწილია, რომელიც ქმნის დიდ სურათს სხვა მსგავსად უხამს და უხერხული შინაარსის ეპიზოდებთან ერთად, რომელშიც იგი მონაწილეობს. “ცეცხლოვან ქადაგებაში“ ტირესია ამბობს: "მე, ტირესიამ, რაც მოხდება წინასწარ ვიცი"<sup>309</sup> და ამით მიანიშნებს თავის განზოგადებულ ფუნქციაზე პოემაში. მაშინ როცა “რწყილში“ დონის მთავარი ამოცანა მთელი ლექსის ერთი კონსიტის სახით წარმოდგენაა, ელიოტი ტირესიას სხვა სახე–სიმბოლოების დამხმარე მეტაფორად იყენებს, რათა უნაყოფობისა და უიმედობის ემოცია უფრო ინტენსიური გახადოს. მაგალითად, იგი პაროდიული გრაალის მაძიებელი რაინდიცაა და სწეული მეფეც. როგორც ჰ. გარდნერი აღნიშნავს, კონსიტი ისეთი შედარებაა, რომლის მახვილგონივრულობა უფრო თვალშისაცემია, ვიდრე ლოგიკური შესაბამისობა და "შედარება ხდება კონსიტი, როცა ჩვენ იძულებულნი ვხდებით ვალიაროთ მსგავსებაც, მაშინ როცა აშკარად ვაცნობიერებთ იდეურ განსხვავებას ორ სახეს შორის"<sup>310</sup> [Gardner, 1961:xxiii]. მართლაც, ტირესია როგორც კონსიტი წარმატებულია, იმდენად რამდენადაც მას და მის პარალელ პარციფალს არც ერთი ნიშანი არ აკავშირებთ, "ელიოტის ტირესია ისევე წააგავს შუასაუკუნეობრივ რომანთა გულუბრყვილო გმირს, როგორც ჯოისის ლეოპოლდ ბლუმი ასოციაციურად მასთან გაიგივებულ ოდისევსს" [კობახიძე, 2015:195]. „უნაყოფო მიწის“ მთხრობელი არა თუ უბიწო, ახალგაზრდა ყმაწვილი, არამედ ცხოვრებაში გამოცდილი ბრმა და ბებერი ჰერმეფროდიტია. ყველა თვალსაზრისით, ჯანსაღი პარციფალისაგან განსხვავებით, ელიოტის მაძიებელი გმირი სრული ანომალიაა [Brooker, 1994:123]. მიუხედავად ამისა, მაინც აშკარაა მსგავსება მასსა და პარციფალს შორის, ვინაიდან პოემაში ძიების მითოლოგიის პაროდიული ეფექტი სწორედ ტირესიას მაძიებელ რაინდთან ასოცირებით მიიღწევა.

მსგავსი იდეური განსხვავებითა და ამავდროულად მსგავსებით შეგვიძლია ერთმანეთს დავუკავშიროთ მოდერნისტული „სატრფიალო“ პოემის მთავარი გმირი პრუფროკი და დონის სატრფიალო ლექსების პერსონაჟები. დონთან დაკავშირებულ ესეებში ელიოტი ხაზს უსვამს თუ რამდენად სურს ერთიანობის იდეის, აზრისა და გრძნობის გაერთიანების (“unification of sensibility”) მიღწევა საკუთარ პოეზიაში.

---

<sup>309</sup> "and I Tiresias have foresuffered all" [Eliot, 1963:25]

<sup>310</sup> "A comparison becomes a conceit when we are made to concede likeness while being strongly conscious of unlikeness." [Gardner, 1961:xxiii].

მართალია ორივე პოეტი იყენებს ფრაგმენტულ სახეებს, მაგრამ მაშინ როცა დონს სურს შექმნას სრულყოფილების განცდა, ელიოტის გმირები ბოლომდე ფრაგმენტულები და დეზინტეგრირებულები რჩებიან.

დონის პოეზიაში ტრანსცენდენტურობა და უფრო კონკრეტულად, თვით-ტრანსცენდენტურობა ერთ-ერთი ძირითადი თემაა. მაგალითად, ლექსში „ტვიკენჰემის ბაღი“ სიყვარული წარმოჩენილია გრძნობად, რომელსაც შეუძლია სამყარო დრამატულად შეცვალოს და სერიოზული მეტამორფოზა გამოიწვიოს – "Love, which transubstantiates all, / And can convert manna to gall"<sup>311</sup> [Donne, 1999:23]. ტრანსფორმაციის აღმნიშვნელი სიტყვა *transubstantiates* ორაზროვანია და გარდაქმნასთან ერთად რომაულ-კათოლიკურ თეოლოგიაში გარდმოარსებას, კურთხევის შემდეგ ქრისტეს ხორცად და სისხლად გარდაქმნას ნიშნავს. ლირიკულ გმირს უბრალოდ ცვლილება არ უნდა, მას სურს, რომ საკუთარი სხეულიდან გავიდეს და გახდეს "some senseless piece of this place"<sup>312</sup>, რაც მეტყველებს იმაზე, რომ იგი უარყოფს შინაგან იდენტობაში ჩაკეტვას და მზადაა გადაიქცეს საკუთარი თავის მიღმა არსებულ სხვა რამედ. პროზაული ნამუშევრის *Devotions Upon Emergent Occasions, and severall steps in my Sicknes* მე-17 მედიტაციაში დონი წერს, რომ "არცერთი ადამიანი არ არის კუნძული, თავისი თავით სავსე; ყოველი ადამიანი კონტინენტის ნაწილია, მთავარის ნაწილია"<sup>313</sup> [Donne, 1999:145]. მთლიანობის არსში ჩაძირვის იმპულსი და ამგვარად სრულყოფილების განცდა მოწმობს პოეტის სურვილზე, განდევნოს ინდივიდუალური „მე“ გმირიდან. მის სატრფიალო ლექსებში სიყვარულის განცდის გამოხატულება კონტრასტს წარმოადგენს იმ ფრაგმენტაციასა და დეზინტეგრაციასთან შედარებით, რომელსაც, მაგალითად, "ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო საგალობელში" ვხვდებით. დონის ე.წ. სასიყვარულო საგალობლები<sup>314</sup> სავსეა ისეთი სიმბოლოებით როგორებიცაა წრე, ერთიანობა, სრულყოფილება,

<sup>311</sup> სიყვარული რომელიც ყველაფერს გარდაქმნის / და შეუძლია სიწმინდე ღვარძლად გადააქციოს

<sup>312</sup> სივრცის რაღაც უაზრო ნაწილი

<sup>313</sup> " [n]o man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main" [Donne, 1999:145]

<sup>314</sup> ასეთი ტიპის ადრეულ ლექსებში ჭარბობს მიწიერი სიყვარულის აღწერა და ამასთან ერთად ირონიული დამოკიდებულება (მაგ. XVIII ელეგია, XIX ელეგია, „რწყილი“, „ექსტაზი“...), ხოლო მოგვიანებით პოეზიაში გვხვდება სიყვარულისადმი ნახევრადრელიგიური დამოკიდებულება (მაგ: „წმინდანთა ნაწილები“, „კანონიზაცია“, „დაკრძალა“...). საბოლოო პერიოდის პოეზიაში კი თავს იჩენს ღრმა რელიგიური გრძნობები და სიყვარულის ღვთაებრივ მადლად წარმოდგენა („წმინდა სონეტები“, „ჰიმნი ღმერთს, ჩემს ღმერთს, ავადმყოფობის ჟამს“...).

ტრანსცენდენტურობა და ა.შ. პოემაში „ექსტაზი“ შეყვარებული წყვილი მახვილგონივრული მეტაფორების მეშვეობით ერთიანობის სიმბოლოს სახით არიან წარმოადგენილები, მათი ხელები „მყარადაა დაცემენტებული“, თვალები კი ისე აქვთ ერთმანეთში გაყრილი, რომ პოეტს ისინი საერთო ძაფზე გაბმულად წარმოუდგენია. ეს და სხვა სახეები მეტყველებს იმაზე, რომ შეყვარებულები ერთმანეთს ერწყმიან და შეუძლიათ საკუთარი შინაგანი “მე”-ს ერთმანეთისთვის გაზიარება, რის შედეგადაც აცნობიერებენ, რომ რამდენადაც პარადოქსული არ უნდა იყოს, ერთიანობა დუალიზმის გზით მიიღწევა; გმირები უგულბელყოფენ თავიანთ ინდივიდუალურ ერთიანობას, რათა განიცადონ დუალისტური ერთიანობა. მათი ხელები „ჩაცემენტებულია“ და სწორედ ამ გზით ხდებიან ერთი მოცემულობა ("the means to make us one"), ისე არიან გაერთიანებულნი, რომ ველარ ხვდებიან, ვისი სული ლაპარაკობს: "ის – თუმცა არ იცოდა რომელი სული ლაპარაკობდა, / რადგან ორივე ფიქრობდა, ორივე ერთნაირად ლაპარაკობდა" (25–6). იგივე კონცეფციაა მოცემული ლექსში „ჰაერი და ანგელოზები“ (“Aire and Angels”), რომელშიც ეს ორი ცნება მატერიისა და სულის მეტაფორებს წარმოადგენს და ამ გზით იქმნება მკაფიო კონტრასტი ნაწარმოების მხატვრულ სისტემაში. სიყვარული დონს ამ შემთხვევაშიც დუალისტურად აქვს ინტერპრეტირებული – ის, რასაც „ჰაერი“ აღნიშნავს, სულიერებიდან წარმოქმნილი ამაღლებული გრძნობაა, ხოლო „ანგელოზის“ ანუ ქალი გმირის სახით, ხორციელი სურვილი და ჟინი. ლექსში კაცს ჭეშმარიტი სიყვარულის გამოხატვა და დამტკიცება მატერიალური ფორმით, სხეულით სურს:

"But since my soul, whose child love is,  
Takes limbs of flesh, and else could nothing do,  
More subtle than the parent is  
Love must not be, but take a body too; "<sup>315</sup>

[Donne, 1999:19]

ლირიკული გმირი ასევე აღნიშნავს, რომ ქალის გრძნობები მანკიერი არსიდან მომდინარეობს და მისსავით წრფელი ვერ იქნება:

"So thy love may be my love's sphere;

<sup>315</sup> მაგრამ რადგან ჩემი სული, რომლის შვილიც სიყვარულია, / ისხამს ხორცს და სხვას ვერაფერს აკეთებს, / უფრო დახვეწილი ვიდრე მშობელია / სიყვარულსაც სხეული უნდა ჰქონდეს;

Just such disparity

As is 'twixt air and angels' purity,

'Twixt women's love, and men's, will ever be. " <sup>316</sup>

[Donne, 1999:19]

კაცისა და ქალის სიყვარულს შორის შეუსაბამობას დონი სწორედ ანგელოზისა და ჰაერის მეტაფორით გამოხატავს, სადაც პირველი სულის, მეორე კი ხორცის ნაყოფია. მართალია მათ შორის შეუსაბამობა მარადიულია, თუმცა დუალიზმით (ლექსის სიტუაციის მიხედვით – სექსით) მიიღწევა ერთიანობა და ხორცსა და სულს შორის არსებული დიქოტომია იშლება. ამასთან დაკავშირებით ელიოტი შემდეგ კომენტარს აკეთებს: "ერთიანობის წარმოსახვა პოეზიაში დონის ერთ–ერთი მთავარი იდეა და განსაკუთრებული საჩუქარია კაცობრიობისთვის; ერთიანობა წარმოდგენილია ხორციელ სიყვარულში სულების ამოცნობითა და შერწყმით."<sup>317</sup> [Eliot, 1994:54]. ხოლო, "პრუფროკში" დაშლილი და დანაწევრებული პერსონა იმდენად შფოთით მოცულია, რომ ერთიანობისკენ ვეღარ მიისწრაფვის, ჰარმონიას ვერც ფორმით და ვერც ე.წ. სიუჟეტური ხაზის მეშვეობით ვერ აღწევს. ელიოტთან დუალიზმი ორი ცნების შეპირისპირებითა და საბოლოოდ გაერთიანებით არ არის წარმოდგენილი, არამედ იგი ლირიკული გმირების ფრაგმენტირებულ იდენტობებთან მიმართებაშია გაანალიზებული. დონის პოემების შეყვარებული მამაკაცებისაგან განსხვავებით, რომლებიც მისტიკურ თვით–ტრანსცენდენტურობას განიცდიან სიყვარულის ექსტაზურ მდგომარეობაში ყოფნისას, პრუფროკი ჩაფლულია თავის შინაგან „მე“-ში. დონის "მეტაფიზიკური", ექსტაზური, ტრანსცენდენციის გამოცდილება მოდერნიზმის პოეტიკაში ჩანაცვლებულია პრუფროკის გონებით, რომელიც ყალბ და გაუგებარ ეპიფანიებს "დასდევს". ის ვერ ახერხებს საკუთარი თავის გარეთ არსებობას. უფსკრული საკუთარ თავსა და სხვას შორის, სულსა და სხეულს შორის, ბევრად უფრო ფართოა ელიოტის პოემებში, ვიდრე დონის ლექსებში. ორივე პოეტი აღიარებს რაღაც დონით რღვევას, თუმცა დონთან შეყვარებული გმირი ცდილობს მის გადალახვასა და

<sup>316</sup> ასე რომ, შენი სიყვარული შეიძლება იყოს ჩემი სიყვარულის სფერო / უბრალოდ ასეთი უთანასწორობა / ისევე როგორც ჰაერისა და ანგელოზების სიწმინდეს შორის / იქნება ქალისა და მამაკაცის სიყვარულს შორისაც.

<sup>317</sup> "one of the capital poetic ideas of Donne, the one which is perhaps his peculiar gift to humanity, is that of the union, the fusion and identification of souls in sexual love" [Eliot, 1994:54].

გაერთიანებას, ხოლო დამცირებული, არარაობად წარმოჩენილი პრუფროკი პოემის ბოლო სტრიქონამდე ფრაგმენტად რჩება.

როგორც უკვე აღინიშნა, ირონიის ხერხი ელიოტის ამ პოემაში იდენტურია „მეტაფიზიკურ“ კონსიტთან. „ექსტაზში“ ლირიკული გმირი ქალს ესაუბრება და მისი ნარატივი მოხსენიებულია როგორც „ერთის დიალოგი“. ხოლო, "პრუფროკში" ძირითად ფორმად მონოლოგია შერჩეული, რაც გვაფიქრებინებს, რომ გმირი იმდენად დაშორებულია გარე სამყაროს, რომ ფიზიკურად ვერ ამყარებს დიალოგს არა თუ სატრფოსთან, არამედ ვერავისთან. სათაურში მოცემული „სასიყვარულო საგალობელი“ ადრესატამდე ვერ მიდის. ხოლო, დონის ყველა სატრფიალო ლექსში შეყვარებულთა სულები თითქოს ცალკე გმირებად არიან წარმოდგენილნი, რომლებსაც ფიზიკური რეალობის მიღმიერი, ტრანსცენდენტური სამყარო აქვთ შექმნილი. მაგალითად, ლექსში „The Good–Morrow“ ლირიკული გმირი ერთიანობის, სიყვარულისა და უკვდავების იდეებს ერთმანეთთან აიგივებს:

"Let us possess one world, each hath one, and is one.

Whatever dies, was not mixed equally;

If our two loves be one, or, thou and I

Love so alike, that none do slacken, none can die. "<sup>318</sup>

[Donne, 1999:47]

ელიოტის ლირიკული გმირიც მსგავსი მიმართვით იწყებს – "Let us go then, you and I". თუმცა, ეს საწყისი სტრიქონი, ლოგიკურად, პრუფროკის საკუთარ თავთან ლაპარაკის სახითაა ინტერპრეტირებული („ადექ, ავიძრათ, ჩემო თავი, სადამო გვიცდის“. დ. წერედიანი), რადგან „სასიყვარულო საგალობლის“ ჩარჩოს მიუხედავად, ლექსის მსვლელობისას იგი არასოდეს მიმართავს კონკრეტულ საყვარელ ადამიანს. დონის სატრფიალო ლექსებში ყოველთვის იგრძნობა სრულყოფილების განცდა – ლირიკული გმირი საბოლოოდ პოულობს იმას, რაც აკლდა ცხოვრებაში, მაგალითად, მის მეორე ნახევარს. სრულყოფილებისა და მთლიანობის გრძნობისგან გაუცხოებული პრუფროკი კი მიიჩნევს, რომ ქალებისთვის მხოლოდ მისი მელოტი თავი ან თხელი მკლავები შეიძლება იყოს საინტერესო ("ისინი იტყვიან: "ნახეთ შეხედეთ, თმები

<sup>318</sup> მოდი, ერთი სამყარო გვქონდეს, თითოეულს ერთი აქვს და ერთია / რაც კვდება, თანაბრად არ არის შერეული / თუ ჩვენი ორი სიყვარული ერთია, ან ჩემი და შენი / სიყვარული მსგავსია, ის არასოდეს შესუსტდება, არასოდეს მოკვდება

როგორ გამეჩხრება! ... რა გალუული ხელ–ფეხი აქვს! ან რა მხრები აქვს!"). მისი განცდები მაზოხისტური ხდება, როდესაც იხსენებს ქალების თვალებს, რომლებიც ლექსის განმავლობაში აფასებენ მის ფიზიკურ გარეგნობას და დომინირებენ მასზე. მათი თვალები პრუფროკის პარალიზებას იწვევს და შესაბამისად, შიშთანაა დაკავშირებული:

"ვიცი თვალბიცი, მზერები და თვალთვალბი,  
ვცნობ ყველა მათგანს –  
ჩასაფრებულნი ერთ ფრაზაში თავს რომ გიყრიან,  
მერე ქინძისთავს დაუნდობლად რომ გაგიყრიან,  
და კედელზე ვარ მილურსმული, ვფრთხალებ და  
ფეხს ველარ ვადგამ." <sup>319</sup>

[ელიოტი, 1918:16]

დონის ლექსებში კი შეყვარებული გმირის თვალებს მნიშვნელოვანი სიმბოლური დატვირთვა აქვს და იგი ყოველთვის სიყვარულის ობიექტისადმია მიმართული. დონის ლირიკული გმირი თავდაჯერებულია, პრუფროკი კი მორცხვი და დაშინებულია, არ შეუძლია საკუთარი თავის გადალახვა და სხვასთან შერწყმა. მაშინ როცა დონის პოეზიაში დიქტომია, კონფლიქტი სხეულსა და სულს შორის გამთლიანებულია, პრუფროკი ვერავისთან "მთლიანდება"<sup>320</sup>, შესაბამისად, არ არსებობს არც კონფლიქტი და არც კონტაქტი. მეჩვიდმეტე საუკუნის პოეტი კი ცდილობს კონფლიქტი კონტაქტად გადააქციოს. დუალისტური კონსიტის გამოყენებით იგი ახერხებს ერთიანობისა და შერწყმის გრძნობას გადმოცემას. თუმცა, ელიოტისთვის, მოაზროვნისთვის, რომელიც წერს, რომ "ვინაიდან მე-20 საუკუნეში ბევრ სხვა რამესთან ერთად, სულიც გაუჩინარდა, მხოლოდ დოსტოევსკისეული სიგიჟეა დაგვრჩა"<sup>321</sup> [Eliot, 1994:53], გონებასა და სულს შორის დიქტომია დიქტომიად რჩება და იგი ლექსის სიუჟეტში ყოველთვის გადაულახავია. დონის

<sup>319</sup> "And I have known the eyes already, known them all—

The eyes that fix you in a formulated phrase,

And when I am formulated, sprawling on a pin,

When I am pinned and wriggling on the wall" [Eliot, 1999:6]

<sup>320</sup> საინტერესოა, რომ მსგავსი პათოსით იყენებს ელიოტი სექსის თემასაც და ფიზიკური კავშირი ძირითადად ცხოველურ ძალადობასთან, ან მკვლევლობასთან უფრო ასოცირდება, ვიდრე ნორმალურ სექსთან (მაგ. „სუინი ერექტუსი“, „სუინი აგონისტი“, „უნაყოფო მიწა“...)

<sup>321</sup> "and since the soul has disappeared we have many other things, the madness of Dostoevski" [Eliot, 1994:53]

შემოქმედებაში გრძნობები არა თუ დათრგუნული, არამედ „გაინტელექტუალურებული“ და ინტელექტუალურ აზრად გარდაქმნილია. ამგვარი რთული მხატვრული ცნობიერება მოწმობს იმ ფაქტს, რომ დონი კრიზისული პერიოდის შემოქმედი იყო, დაახლოებით სამი ასწლეულის შემდეგ კი ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში ამ როლს ელიოტი ითამაშებდა. ერთი მათგანი მოღვაწეობდა რენესანსის მომდევნო ხანაში, როცა აღორძინების ჰარმონიული იდეალები დარღვეული იყო, როგორც თვითონ წერს "ყველა არსებულ ფორმას საერთო დეფორმაცია ფარავდა":

"All things are one, and that one none can be,  
Since all forms, uniforme deformity  
Doth cover, so that wee, except God say  
Shall have no more day."<sup>322</sup>

[Donne, 1999:128]

ელიოტს კი წილად ხვდა შეექმნა პოეზია „გაცდენილი“ წლებისა და ორი კატასტროფის, პირველი და მეორე მსოფლიო ომების პარალელურად:

"So here I am, in the middle way, having had twenty years—  
Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres  
Trying to use words, and every attempt  
Is a wholly new start, and a different kind of failure"<sup>323</sup>

[Eliot, 1963:116]

დონი აცნობიერებს დისონანსებს და მათგან ჰარმონიას ქმნის. ელიოტის გმირები კი დისონანსების გაცნობიერებით დათრგუნულები და პარალიზებულები ხდებიან. პრუფროკი ვერ ბედავს დედამიწისთვის „თავზარდამცემი კითხვის“ დასმას და „სამყაროს შეწუხებას“. ამ მხრივ, იგი ყველაზე აშკარა კონტრასტს წარმოადგენს დონის ლირიკულ გმირთან ლექსიდან "The Sunne Rising", რომელიც ბედავს, ბევრს არ

---

<sup>322</sup> ყველაფერი ერთია და ეს ერთი არ შეიძლება იყოს, / ყველა არსებულ ფორმას, საერთო დეფორმაცია ფარავს / დაფარავს ისე, რომ ჩვენ, თუ ღმერთი არ იტყვის / მომავალი აღარ გვექნება.

<sup>323</sup> აი, მე ვარ შუა გზაზე, ოცი წლის შემდეგ... / უშედეგოდ დაკარგული ოცი წელი შემდეგ, l'entre deux guerres წლები / ვცდილობ გამოვიყენო სიტყვები და ყოველი მცდელობა / არის სრულიად ახალი საწყისი და ახალი სახის მარცხი



ფიქრობს და როცა უნდა დედამიწას „თვალის ჩაკვრით“<sup>324</sup> აბნელებს. ელიოტისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ის გარემოება, რომ დონის „მეტაფიზიკური“ პოეზიის ხედვა უსასრულოდ რთულ, დამაბნეველ სამყაროში სხვადასხვა სახის ერთიანობასა და კონფლიქტს ასახავდა. როგორც კ. ბრუქსი აღნიშნავს, "დონის ფანტაზია შეპყრობილია ერთიანობის პრობლემით და ამიტომ აერთიანებს შეუსაბამობებსა და წინააღმდეგობებს". ასე ხდება როცა იგი ხორციელ, ცოდვილ სიამოვნებას ზეცის წმინდა ნეტარებასთან აიგივებს, რათა მოშალოს დიქოტომია სხეულსა და სულს შორის. სხეულის სულთან შერიგების მცდელობისას ნათელი ხდება, რომ დონის პოეზიისთვის ერთიანობა ფუნდამენტურია. ელიოტიც არა ერთხელ ახსენებს, რომ "გენიოსი მიდრეკილია ერთიანობისკენ". არაა გასაკვირი, რომ იგი „მეტაფიზიკურ“ პოეზიას მეოცე საუკუნის მოდერნისტული პოეზიის წინამძღვრად მიიჩნევს – ორივე ნათელს ჰყენს ერთმანეთს, ორივეგან გზდება დუალიზმი და ორობითი დაპირისპირების საკითხი. ადრეული მოდერნის პერიოდიდან მოყოლებული, რაციონალიზმის აღზევებასთან ერთად, გონება სულზე პრიორიტეტული გახდა. ელიოტისთვის კი სწორედ ესაა კრიზისის ერთ–ერთი მიზეზი. ამიტომაც, თავისი პოეზიის მთავარ „ინსტრუმენტად“ იმას იყენებს, რის გამოც ჯონსონი დონის პოეზიას აკრიტიკებდა – "სახეების ნამალადევად ერთად ათქვეფას" ("yoked by violence together") [Johnson, 2009:96] და ამ გზით მე–20 საუკუნის დეზინტეგრირებულ, დისოცირებულ და დაშლილ სუბიექტურობას დიდ მხატვრულ მოვლენად, დიდ პოეზიად გარდაქმნის, რომელშიც „ტექნიკურ“ ინოვაციასთან ერთად, ცოცხალი „მეტაფიზიკური ტრადიცია“ არსებობს.

...

ამრიგად, მართალია ელიოტმა 1960 წელს, ბოლო სიტყვით გამოსვლაში განაცხადა, რომ „დანტე და შექსპირი იყოფენ თანამედროვე მსოფლიოს და მათთან ერთად მესამე არ არსებობს“<sup>325</sup>, ნათელია, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი გავლენა ჰქონდა ჯონ დონის შემოქმედებისა და „მეტაფიზიკური“ პოეზიის პრინციპებს მოდერნიზმის

---

<sup>324</sup> "why shouldst thou thinke?

I could eclipse and cloud them with a winke. " [Donne, 1999:11]

<sup>325</sup> "Dante and Shakespeare divide the modern world between them; there is no third" [Brooker, 2014:87]

მრავალფეროვანი, რთული და დახვეწილი ესთეტიკის ჩამოყალიბებაზე. დონის პოეტური პრინციპების საკუთარ პოემებში გადმოტანით, ელიოტი აყალიბებს მე–20 საუკუნის პოეზიის ახალ, პარადოქსების ენას, რომელიც რთული, ინტელექტუალური, მახვილგონივრული ელემენტებით ხასიათდება, თუმცა ამავდროულად არამაღალფარდოვანია. "მეტაფიზიკური" პოეზიისა და დონის ტრადიციამ დიდი გავლენა იქონია რთული, დახვეწილი, მახვილგონივრული პოეტური იდიომის ჩამოყალიბებაზე. მიუხედავად იმ ორი საუკუნისა, რომელიც ელიოტს და დონს ერთმანეთისგან აშორებდა, მოდერნისტმა პოეტმა „მეტაფიზიკური“ პოეზიის სტრუქტურასა და ელემენტებში აღიქვა ისეთი რამ, რაც უნიკალური და მუდმივი ღირებულების მატარებელი იქნებოდა თანამედროვე პოეზიისთვის და შესაბამისად, მან უდიდესი წვლილი შეიტანა მე–17 საუკუნის “მეტაფიზიკური” პოეზიის ტრადიციის აღორძინებასა და შემდგომ გადაფასებაში. ის, რასაც ელიოტი ლიტერატურის ისტორიაში პოეზიის „მეტაფიზიკურ“ მომენტს ეძახის, სამ საკვანძო მოვლენასა და ტრადიციას ეფუძნება - დანტე მე–13 საუკუნის ფლორენციაში (ადრეული რენესანსის პერიოდში), შექსპირი მე–16, მე–17 საუკუნის ლონდონში (რენესანსული ჰუმანიზმი) და დონი მე–17 საუკუნის ლონდონში (ბაროკო). საბოლოოდ კი პოეზიის „მეტაფიზიკურ“ გადააზრებასა და გადაფასებას მეოთხე მომენტიც დაემატა – ელიოტი მე–20 საუკუნის ლონდონში, მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურულ და ესთეტიკურ წიაღში.

## დასკვნები

ჩატარებულმა კვლევამ აჩვენა, რომ ტ.ს. ელიოტის პოეზიის შესწავლა და გაანალიზება მისი ადრეული პოეზიიდან ბოლო პერიოდის ჩათვლით, წარმოაჩენს პოეტური ხატის მრავალფეროვან ევოლუციას, რომელიც ეყრდნობა დანტეს, შექსპირისა და ჯონ დონის პოეტურ გავლენებს. კვლევის შედეგად, შეიძლება გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნები:

1. დასავლური ლიტერატურის საკვანძო ტექსტების ახალ ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში გადაფასება ტ.ს. ელიოტის შემოქმედების განვითარების ძირითად ხაზს წარმოადგენს. საუკუნეებით დაშორებული პოეტების მიზანმიმართული დამოწმებისა და გადააზრების გარეშე, ელიოტის თანამედროვე პოეზია, როგორც ასეთი, ვერ იარსებებდა. მან ჩამოაყალიბა ახალი გააზრება იმ ჰუმანისტური სისტემისა, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში შემეცნებით ღირებულებას ატარებდა. მთელი კარიერის განმავლობაში ელიოტმა მოახერხა ინტელექტისა და ემოციების წარმოჩენაში ბალანსის პოვნა, ვინაიდან კულტურული კრიზისისა და გაყოფის ერთ–ერთ მთავარ მიზეზად პოეტს სწორედ ამ ორი მახასიათებლის დეზინტეგრირებული წარმოდგენა მიაჩნდა.

2. პოეტური გავლენის ანალიზისას, ნათელი გახდა, რომ ელიოტის პოეზია სამ ძირითად ნაწილად იყოფა, რომლებიც როგორც იდეურად და ასოციაციურად, ისე სტრუქტურულად შეესაბამება დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ სამ ნაწილს. შედარებით ადრეული პერიოდიდან „უნაყოფო მიწა“ (1922) წარმოადგენს დანტეს „ჯოჯოხეთის“ მოდერნისტულ პარალელს, „ნაცრისყრის ოთხშაბათი“ (1930) სიმბოლურ „სალხინებელს“, ხოლო „ოთხი კვარტეტი“ (1943–1944) „სამოთხეს“.
3. ტ.ს. ელიოტის მაძიებელი გმირის, დაცემის და ამაღლება–ზეაღსვლის პრინციპის ზოგადკულტურული წარმოდგენის ნაწილია, რომელიც დანტეს შემოქმედებიდან შემოვიდა ელიოტის ლიტერატურულ ესთეტიკაში. „ღვთაებრივი კომედია“ სხვადასხვა დატვირთვითა და გააზრებით მისი საკვანძო პოემების ასოციაციური ფონია, რომელშიც ძველი და ნაცნობი მოტივები ელიოტის პირადი იმპერსონალური თეორიისა და მოდერნისტული ესთეტიკის გათვალისწინებით ახლებურადაა ჩამოყალიბებული.
4. ნაშრომში გაანალიზებული თემატური, სტრუქტურული და ტექსტუალური მსგავსებებიდან გამომდინარე, აშკარაა, რომ თავისი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებების პოეტიკის შექმნისას ელიოტი დანტეს შემოქმედებიდან იღებდა ყველაზე მეტ აზრობრივ–სიმბოლურ დეტალს, მეტაფორასა და სტრუქტურულ მახასიათებელს. ხოლო, დანტეს „კომედიას“ პოეტი როგორც გადაფასების ინსტრუმენტს სხვადასხვა ხატოვანი ფორმითა და ფუნქციით იყენებდა თავისი შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში.
5. „უნაყოფო მიწაში“ რენესანსული, მაღალი ღირებულების ხელოვნება ძლიერ შემოქმედებით წყაროსთან შეხვედრის შედეგად ტრანსფორმირებულია და სხვა რთულ ასოციაციურ წყაროებთან ერთად, დანტეც გარდაქმნილია ტექსტში და ამ გადაფასებით პოეტმა მოდერნიზმის ესთეტიკა უფრო მრავალფეროვანი გახადა.
6. ელიოტის უფრო გვიანდელ, ანგლიკანად მოქცევის შემდგომ გამოქვეყნებულ პოემებში თავს იჩენს ასოციაციური წყაროსადმი ელიოტისათვის ერთობ უჩვეულო დამოკიდებულება, როდესაც პოეტი აღარ ახდენს დანტეს „კომედიიდან“ დამოწმებული ტექსტის აზრობრივი მნიშვნელობის, ან მისი

- ზნეობრივი პათოსის პაროდირებას და ფაქტობრივად, ლექსის სათქმელი მასში დამოწმებულ წყაროებთან ჰარმონიაში აღიქმება. დანტე ვაგნერისეული ლაიტმოტივის ფუნქციას ასრულებს ელიოტის შემოქმედებაში და მუდმივად განვითარებად და ცვალებად მეტაფორას წარმოადგენს. ასეთი სპეციფიკითაა მოცემული ის კონტრასტები და მსგავსებები, რომლებიც ერთმანეთისგან საუკუნეებით დაშორებულ შემოქმედებსა და მათ ესთეტიკას შორის არსებობს.
7. მთელი ლიტერატურული კარიერის განმავლობაში ელიოტი დაინტერესებული იყო ინკარნაციის მომენტის პოეტური ასახვით, ლიტერატურაში „დროში და მის გარეთ ყოფნის“ მომენტის დაფიქსირებით. ადრეულ პოეზიაში იგი ინკარნაციის იდეას პარადიული მიზნებისთვის იყენებდა. თუმცა, ასოციაციური სიმბოლოებისა და ზოგადი ტონის გათვალისწინებით, „ოთხი კვარტეტის“ მაგალითზე ნათელია, თუ რამდენად შეიცვალა პოეტის წარმომსახველობითი დამოკიდებულება ინკარნაციის თემასთან დაკავშირებით, ვინაიდან აქ პაროდირების მაგივრად, ხორცშესხმა ელიოტის ტრადიციული მაძიებელი გმირის მოგზაურობის ბოლო, წარმატებული ეტაპია. ტექსტუალური ანალიზის შედეგად ეჭვგარეშეა ის, რომ ელიოტის ცენტრალური წყარო „უძრავი წერტილის“ გამოხატვაში დანტეს „სამოთხის“ ბოლო ქებებია.
  8. გამოჩნდა, რომ შექსპირთან დაკავშირებული კრიტიკა ელიოტისტიკაში ფრაგმენტული და შეზღუდულია, თუმცა შექსპირისეული ალუზიების დეტალური ანალიზი ელიოტის სხვადასხვა პერიოდიდან აღებულ საკვანძო პოემებში ცხადყოფს, რომ შექსპირის პიესები ერთ-ერთი ყველაზე ხშირი ასოციაციური წყაროა მის მრავალფეროვან შემოქმედებაში. ხოლო "ჰამლეტი" და "კორიოლანოსი" ის ორი ტრაგედიაა, რომლებსაც ელიოტი ყველაზე ხშირად იყენებს სახე-სიმბოლოების გასაპაროდირებლად.
  9. ალუზიები შექსპირის „ჰამლეტიდან“ მოდერნისტული პერსონაჟის სრული რეკონსტრუქციის ადრეული მცდელობაა ელიოტის შემოქმედებაში. შექსპირითა და ელიზაბეთანური პოეტური ტენდენციებით შთაგონებული დრამატული მონოლოგის სახეცვლილი ფორმით, რომელიც მნიშვნელოვანი ტექნიკური მიღწევა იყო რომანტიზმის პოეზიისთვის, ელიოტი პოემაში „ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო საგალობლი“ შეუმდგარი და არაქმედითი

- გმირის სახეს წარმოაჩენს, რომელიც ჰამლეტისნაირი კომპლექსურია, თუმცა ამავდროულად მისი ფუნდამენტური ანტიპოდი, გადაფასების ობიექტია.
10. მიუხედავად ელიოტის "კორიოლანოსით" აღფრთოვანებისა და "ჰამლეტის" როგორც 'მხატვრული მარცხის' გაკრიტიკებისა, ადრეულ პერიოდში პოეტი სწორედ ამ უკანასკნელს იყენებს, რათა თანამედროვე ლიტერატურის მაძიებელი გმირის პარადიული სახე მკაფიოდ წარმოჩინოს და ხაზი გაუსვას კონტრასტს რენესანსულ ჰუმანიზმსა და მოდერნიზმს შორის.
  11. კვლევამ აჩვენა, რომ ელიოტის პოეზიაში შექსპირის დროინდელი ჰუმანისტური სულისკვეთება მკაცრად უარყოფილია. ჰუმანიზმის იდეალები საკვანძო პოემებში პარადიის საგნად არის ქცეული. ელიოტის გმირები ინტერტექსტუალური დეტალების გათვალისწინებით შექსპირის დიდი პერსონაჟების პარალელები არიან, თუმცა პირდაპირი მიმეზისის მაგივრად, მათი დეგრადირებული სახეები არის წარმოჩენილი.
  12. როგორც „უნაყოფო მიწის“ ანალიზის ერთ-ერთი შექსპირისეული მიმართულებით გამოჩნდა, მაღალი ადამიანური ფასეულობები და ხსნის იდეა ელიოტთან და ზოგადად მოდერნისტულ პოეტიკაში ბოლომდე უარყოფილი და დაკარგული არ არის. ხსნა შესაძლებელია, თუმცა გმირებისთვის მაღალი, ანთროპოცენტრისტული მიზნები მაინც მიუწვდომელია.
  13. „უნაყოფო მიწის“ ინტერტექსტუალობის სხვადასხვა ფორმის განხილვისას, ყურადღება დაეთმო შექსპირისეულ ალუზიებს, ტექსტის ციტირებასა და პაროდირებას. შედეგად, გამოჩნდა, რომ ყოველი მინიშნება „ქარიშხალზე“ ფუნქციურია და თემატურად იმ პრობლემების მარადიულობას უსვამს ხაზს, რომელსაც ორივე ნაწარმოებში ვხვდებით. ხოლო, მეორე მხრივ ელიოტის მიერ შექსპირის ტრაგედიის ამალღებული სამყაროს ირონიულ-სკეპტიკური დეპეროიზაცია წარმოქმნის კიდევ ერთ პარადიულ შრეს, რომლითაც გამსჭვალულია „უნაყოფო მიწა“.
  14. სახე-სიმბოლოების სესხება ისეთი პიესებიდან როგორებიცაა „ჰამლეტი“, „ანტონიოს და კლეოპატრა“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „კორიოლანოსი“ და სხვ. ელიოტის სხვადასხვა პერიოდის შემოქმედებაში ისეთ პარალელებს ქმნის, რომლებიც აუცილებლად კონტრასტული ხასიათისაა და ხშირად მათ (როგორც

გამოჩნდა პოემის "ბერბანქი ბედეკერით: ბლასტაინი სიგარით" ანალიზით) გროტესკულ პაროდიაში მიყვარო. ელიოტი შექსპირისეულ ასოციაციების დეგრადირებით მოდერნიზმის სკეპტიკურ დამოკიდებულებას გამოხატავს რენესანსული ჰუმანიზმის ღირებულებებისადმი.

15. ტ.ს. ელიოტის პოეზიის განვითარების გეზი დანტეს აღმატებით იწყება, შექსპირთან დაკავშირებული ორაზროვანი, თუმცა უმნიშვნელოვანესი, პროდუქტიული დამოკიდებულებით გრძელდება და „მეტაფიზიკოს“ პოეტთა „ტექნიკური“ მიღწევების აღიარებითა და გამეორებით აღწევს კულმინაციას.
16. ჯონ დონისა და ელიოტის პოემების პარალელური ანალიზიდან ნათელია, რომ დონისა და „მეტაფიზიკური პოეზიის“ საკვანძო პრინციპებმა ელიოტს განუსაზღვრა ძირითადი შემოქმედებითი მეთოდი – ყოველგვარ გარეგნულ პოეტურობას მოკლებული, „გამიშვლებული“ პოეზია, რომელიც ინტელექტუალური ფორმითა და ლირიზმით გადმოსცემს რთულ ემოციასა და განცდით შინაარსს.
17. ელიოტი დონის „მეტაფიზიკურ“ პოეზიას მე-20 საუკუნის მოდერნისტული პოეზიის წინამძღვრად მიიჩნევს – ორივე ნათელს ჰფენს ერთმანეთს, ორივეგან გზვდება დუალიზმი და ორობითი დაპირისპირების საკითხი. ელიოტთან დუალიზმი ორი ცნების შეპირისპირებითა და საბოლოოდ გაერთიანებით არ არის წარმოდგენილი, არამედ იგი ლირიკული გმირების ფრაგმენტირებულ იდენტობებთან მიმართებაშია გაანალიზებული.
18. დონის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი რთული მეტაფორა, ე.წ. „მეტაფიზიკური“ კონსიტი, ის რიტორიკული ხერხია, რომელსაც ელიოტი დუალისტური, რთული და ფილოსოფიური ხასიათის მხატვრული სპეციფიკის შესაქმნელად იყენებს. სწორედ რთული მეტაფორის ეს კონკრეტული სახე არის ინტელექტუალურ-ემოციური საწყისის მატარებელი ნაშრომში განხილულ როგორც დონის ისე ელიოტის საკვანძო ლექსებში. მისი საშუალებით, ელიოტის პოეზიის, ერთი მხრივ, ემპირიულ-აღქმადი და, მეორე მხრივ, ირრეალურ/ამაღლებული ხატოვანების სახეები ერთმანეთთანაა შეპირისპირებული.

## ბიბლიოგრაფია

1. ალიგიერი, დ. (2021). ღვთაებრივი კომედია: ჯოჯოხეთი. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
2. ბრეგაძე, კ. (2018). მოდერნი და მოდერნიზმი. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
3. გელაშვილი, მ. (2018). მოდერნისტული ქრონოტოპი. თბილისი: უნივერსალი
4. ელიოტი, ტ.ს. (2013). უნაყოფო მიწა. (ზვიად რატიანის თარგმანი). თბილისი: ინტელექტი
5. ელიოტი, ტ.ს. (2018). 'ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო საგალობელი' (დავით წერედიანის თარგმანი). თბილისი: ლიტერატურული გაზეთი
6. ელიოტი, ტ.ს. (2017). საღვთო ტყე. (პაატა და როსტომ ჩხეიძეების თარგმანი). თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
7. კობახიძე, თ. (2015). ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა. თბილისი: უნივერსალი
8. კობახიძე, თ. (1988). „ტომას ელიოტი და ჯონ დონი: მსოფლმხედველობრივი სიახლოვე, როგორც ტრადიციის საფუძველი“. მე-20 საუკუნის ევროპული ლიტერატურა. თბილისი: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა



9. ლადარია, ნ. (2021). „ზოგადი ცნობები“. ღვთაებრივი კომედია, ჯოჯოხეთი.  
თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
10. ლორენსი, დ.ჰ. (2016). ვაჟები და საყვარლები. (ლევან ინასარიძის თარგმანი).  
ბათუმი: გამომცემლობა წიგნები ბათუმში
11. მაზიაშვილი, დ. (2021). შექსპირის პოსტმოდერნიზმი. თბილისი:  
გამომცემლობა 24 საათი
12. ქარუმიძე, ზ., კობახიძე, თ., შევარდნაძე, პ. (1984). „ჯონ დონი: ინტუიციის  
ლოგიკა“. პოეტური ხატის მემკვიდრეობითობა: ჯონ დონი, უილიამ ბატლერ  
იეიტსი, ტომას სტერნზ ელიოტი. თბილისი: სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
გამომცემლობა
13. ყიასაშვილი, ნ. (1992). 'სვილასა და ქარიბდას შორის'. თბილისი:  
გამომცემლობა 'საქართველო'
14. შექსპირი უ. (2019). ჰამლეტი. (ლელა სამნიაშვილის თარგმანი). თბილისი:  
არტანუჯი
15. შექსპირი უ. (1928). ანტონიოს და კლეოპატრა. (ივანე მაჩაბლის თარგმანი).  
თბილისი: ქართული წიგნი
16. შექსპირი უ. (1951). ვენეციელი ვაჭარი. (ივანე მაჩაბლის თარგმანი). თბილისი:  
საბლიტგამი
17. შექსპირი, უ. (1948) პიესები. თბილისი: სახელგამი
18. ჰიუმი ტ.ე. (2019). განსჯანი. (პაატა და როსტომ ჩხეიძეების თარგმანი).  
თბილისი: ინტელექტი
19. \_\_\_\_\_ ბიბლია (2009). თბილისი: საქართველოს საპატრიარქო
20. Abrams, M. H. (2005). "Dramatic Monologue." A Glossary of Literary Terms. 8th ed.  
Boston: Thomsan Wadsworth
21. Ackroyd, P. (1993). T. S. Eliot. London: Penguin Books
22. Aiken, C. (1968). "An Anatomy of Melancholy" in A Collection of Critical Essays on  
'The Waste Land', ed. Jay Martin, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall
23. Alighieri, D. 1265-1321. (1921). The Paradiso of Dante Alighieri. London :J.M. Dent
24. Alighieri, D. 1265-1321. (1938). Dante's Purgatorio; with a translation into English  
triple rhyme by Laurence Binyon. London :Macmillan and Co., limited.

25. Arrowsmith, W. (1981). "The Poem as Palimpsest: A Dialogue on Eliot's 'Sweeney Erect,'" in *The Southern Review*, vol. 17.
26. Augustin, S. (1960). *The confessions of St. Augustine*. (ed. by John K. Ryan). New York, Doubleday
27. Bellour, L. (2016). "The Religious Crisis and Spiritual Jgourney in T. S. Eliot's *The Waste Land*.", in *Arab World English Journal*, vol.7, no.4.
28. Bergsten, S. (1960). *Time and Eternity: A Study in the Structure and Symbolism of Eliot's "Four Quartets"*. Scandinavian University Books
29. Berryman, J. (1960). "Prufrock's Dilemma," in *The Freedom of the Poet* New York: Farrar, Straus & Giroux
30. Bloom, H. (2011). *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*. New Haven, Connecticut. Yale University Press
31. Brimer, A. (1992). "Shakespeare in the Poetry of T.S. Eliot", in *Shakespeare in Southern Africa*, Vol. 5.
32. Brooker, J.S. (1994). *Mastery and Escape: T.S. Eliot and the Dialectic of Modernism*, University of Massachusetts Press
33. Brooker, J.S. (2009). "The Fire and the Rose: Theodicy in Eliot and Julian of Norwich." *Julian of Norwich's Legacy. Medieval Mysticism and Post-Medieval Reception*. Sarah Salih, and Denise N. Baker, ed. New York: Palgrave Macmillan
34. Brooker, J.S., & Schuchard, R. (2014). *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition - Apprentice Years 1905-1919*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press; Faber and Faber
35. Brooks C. (1960). *Understanding poetry* (3d ed.). New York: Holt Rinehart and Winston.
36. Brooks, C. (1947). *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. London: Harcourt, Brace & World.
37. Burckhardt, Jacob, 1818-1897. (1960). *The civilization of the Renaissance in Italy*. London: Phaidon
38. Bush, D. (1966). *Engaged and Disengaged*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966

39. Bush, D. (1985). *T. S. Eliot: A Study in Character and Style*. London: Oxford University Press
40. Byron, G. G. 1788-1824. (1814). *Childe Harold's Pilgrimage and Other Poems*. London: printed by Thomas Davison for John Murray
41. Campbell, J. (2020). *The Hero with a Thousand Faces*. London: Joseph Campbell Foundation.
42. Ciabattini, F., & Marchesi, S. (Eds.). (2022). *Dante Alive: Essays on a Cultural Icon* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003035145>
43. Corcoran N. (2010). *This Man's Gift: Shakespeare in Eliot's poetry*. In: *Shakespeare and the Modern Poet*. Cambridge: Cambridge University Press; doi:10.1017/CBO9780511750694.005
44. Dante, A. 1265-1321. (1921). *The Paradiso of Dante Alighieri*. London :J.M. Dent
45. Dante, A. 1265-1321. (1938). *Dante's Purgatorio; with a translation into English triple rhyme by Laurence Binyon*. London :Macmillan and Co., limited.
46. Deleuze G. and Krauss, R. (1983). "Plato and the Simulacrum," *October*, Vol. 27.
47. Dickey, F. (2020) "Give, Sympathize, Control: T. S. Eliot and Emily Hale", in *Modernism/Modernity*, Volume 5, Cycle 2. <https://doi.org/10.26597/mod.0167>
48. Dickey, F. (2020) "Give, Sympathize, Control: T. S. Eliot and Emily Hale", in *Modernism/Modernity*, Volume 5, Cycle 2. <https://doi.org/10.26597/mod.0167>
49. Donne, J. (1999). *The Poems*. (Edited by Joe Nutt.) London: Macmillan Education UK
50. Eliot T. S. (1923). „Ulysses order and myth“. New York: Dial Publishing.
51. Eliot, T. S. (1919). "Tradition and Individual Talent". *Major American Writers*. Edited by H. M. London: Faber & Faber
52. Eliot, T. S. (1920) *The Sacred Wood*. London: Faber & Faber
53. Eliot, T. S. (1934). "Shakespearean Criticism I. From Dryden to Coleridge", in Harley Granville-Barker and G. B. Harrison (eds.), *A Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press
54. Eliot, T. S. (1936) 'Mr. Murry's Shakespeare', first in *Criterion*, vol. 15, ed. 6
55. Eliot, T. S. (1950). "What Dante Means to Me", *The Kenyon Review* Vol. 14, No. 2. <https://www.jstor.org/stable/4333320>

56. Eliot, T. S. (1957). "On Poetry and Poets". London: Faber & Faber
57. Eliot, T. S. (1993) *The Varieties of Metaphysical Poetry*. Ed. Ronald rchard. London: Faber & Faber
58. Eliot, T. S. (1999). *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber & Faber
59. Eliot, T. S. (2009). *The Letters of T. S. Eliot Volume One: 1898-1922 (First ed., Vol.1)*. (H. H. Valerie Eliot, Ed.) London: Faber & Faber
60. Eliot, T. S. (2014). *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition, Volume 1: Apprentice Years, 1905-1918* (Jewel Spears Brooker and Ronald Schuchard). The Johns Hopkins University Press and Faber & Faber
61. Eliot, T. S. (2014). *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition, Volume 2: The Perfect Critic, 1919-1926* (Anthony Cuda and Ronald Schuchard). The Johns Hopkins University Press and Faber & Faber
62. Eliot, T. S. (2015). *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition, Volume 3: Literature, Politics, Belief, 1927-1929* (Frances Dickey and Jennifer Formichelli and Ronald Schuchard). The Johns Hopkins University Press and Faber & Faber Ltd.
63. Eliot, T. S. (2018). *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition, Volume 7: A European Society, 1947-1953* (Iman Javadi and Ronald Schuchard). The Johns Hopkins University Press and Faber & Faber Ltd.
64. Eliot, T. S. (2019). *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition, Volume 8: Still and Still Moving, 1954-1965* (Jewel Spears Brooker and Ronald Schuchard). London: The Johns Hopkins University Press and Faber & Faber Ltd.. 10.1353
65. Eliot, T. S. (2023). *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition, Volume 9: Latter Essays, 1965-1986* (Irene Chayes, Mark F. Robison, and Ronald Schuchard). London: The Johns Hopkins University Press and Faber & Faber Ltd.
66. Ellmann, R. (1977). "Joyce and Homer", in *Critical Inquiry*, 3(3), <http://www.jstor.org/stable/1342940>
67. Ellman, M. (2022). *The Poetics of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound*. Edinburgh University Press

68. Ficino, M. (1944). *Commentary on Plato's Symposium*. (Commentarium... in convivium Platonis de amore). Transl. Sears Reynolds Jayne. Columbia: University of Missouri Press
69. Frazer, J. G., 1854-1941 (1935). *The Golden Bough; a Study in Magic and Religion*. New York: The Macmillan Company
70. Gardner, H. (1949). *The Art of T. S. Eliot*. London: Faber & Faber
71. Gardner, H. (1961). *The Metaphysical Poets / Selected and Edited by Helen Gardner*. London: Oxford University Press
72. Gordon, L. (1977) *The Hyacinth Girl: T.S. Eliot's Hidden Muse*. London: W. W. Norton & Company
73. Greener, G. (1979). "Shakespeare's *Tempest* and Eliot's *Waste Land*: "What the Thunder Said", in *Orbis Litterarum*, Vol. 34, Issue 4. <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.1979.tb00547.x>
74. Guss, D. L. (1963). "Donne's conceit and Petrarchan wit". In *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 78(4-Part1). <https://doi.org/10.2307/461241>
75. Halpern, R. (1997). *Shakespeare Among the Moderns*, Cornell University Press
76. Harding, J. (2012) "T. S. Eliot's Shakespeare", in *Essays in Criticism*, Volume 62, Issue 2, 160–177. <https://doi.org/10.1093/escrit/cgs005>
77. Higgins, D. H. (1970). "The Power of the Master": Eliot's Relation to Dante. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 1970
78. Hollander, R. (1994). *Dante's Epistle to Cangrande*, Michigan: University of Michigan Press, 1994
79. Johnson, S. (1925) *Lives of the English Poets*. (edited by George Birkbeck Hill) London: Jones & Co.
80. Jung, C. G. (1970) *Man and His Symbols*. New York: Aldus Books Limited; 5th. Edition
81. Kennedy, S. (2018). *T. S. Eliot and the Dynamic Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press
82. Kenner, H. (1960). *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. London: Methuen.

83. Kobakhidze, T. (2011) "Squaring the Circle: Dantesque Aspects of "The Point of Intersection of the Timeless with Time", in T.S. Eliot, Dante, and the Idea of Europe. (Ed. Paul Douglass.) Cambridge: Cambridge Scholars Publishing
84. Kirsch, A. (2022). "Soul Music, John Donne and the Purpose of Poetry", (accessible at <https://www.newyorker.com/magazine/2022/10/10/john-donnes-proto-modernism>)
85. Kirk, R. (2023). *Eliot and His Age: T. S. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century*. London: Regnery Gatewa
86. Knight, W. (2005). *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearian Tragedy* (intro. by T.S. Eliot). London: Taylor & Francis Group
87. Langbaum, R. (1957) *The Poetry of Experience: The Dramatic. Monologue in Modern Literary Tradition*, London: Chatto and Windus
88. Leavis, F.R. (1936). *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, Chicago: Ivan R Dee Publishing
89. Listri, P. (1965). "Dante is Still in Exile." In *Italian Quarterly*, IX, No. 33, Rutgers
90. Llorens Cubedo, D. (2013). "Midwinter spring, the Still Point and Dante. The Aspiration to the Eternal Present in T.S. Eliot's Four Quartets". in *Miscelánea: A Journal of English and American studies*, 48.
91. Manganiello, D. (1989). *T. S. Eliot and Dante*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-20259-1>
92. Matthews, S. (2013). *T. S. Eliot and Early Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press.
93. Matthiessen, F. O. (1959). *The achievement of T.S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry*. 3d ed. New York, Oxford University Press.
94. McCormick, J. (1988). *George Santayana: A Biography*. New York: Paragon House
95. McCue J. (2015). *The Annotated Text of The Poems of T. S. Eliot: Collected and Uncollected Poems*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press; Faber and Faber
96. McCombe, J. P. (2007). "Cleopatra and Her Problems: T.S. Eliot and the Fetishization of Shakespeare's Queen of the Nile". *Journal of Modern Literature*, 31(2). <http://www.jstor.org/stable/30053266>

97. Menand, L. (1996). "T. S. Eliot and Modernity". In the *New England Quarterly*, 69(4), <https://doi.org/10.2307/366554>
98. Moody, D. A. (1994). *Thomas Stearns Eliot: Poet*. Cambridge: Cambridge University Press
99. Nietzsche, F. (2000). *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*, ed. Maudemarie Clark and Brian Leiter, trans. R.J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press
100. Pacifici, S. (1966). *The Dante Anniversary: A Survey of Books*. *Books Abroad*, XL
101. Patea, V. (2011) "Eliot, Dante, and the Poetics of a "Unified Sensibility", in *T.S. Eliot, Dante, and the Idea of Europe*. Ed.by. Paul Douglass. New Castle: Cambridge Scholars Publishing
102. Pater W. (1910). *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London: Macmillan
103. Pound, E. (1910). *Spirit of Romance*. London: J. M. Dent and Sons
104. Pound, E. (1966). "For T.S.E." *Sewanee Review* 74.1. ed.by. Allen Tate. London: Johns Hopkins University Press
105. Pound, E. (1950). *The Letters of Ezra Pound, 1907–1941*. Ed. D. D. Paige. New York: Harcourt, Brace
106. Pound, E. (1971). *The Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*. (ed. by Paige, D. D.) London: Faber and Faber
107. Poole, A. (2014). *Great Shakespearians: Joyce, T. S. Eliot, Auden, Beckett*, London: Bloomsbury Publishing
108. Pico Della Mirandola, Giovanni, 1463-1494. (2012). *Oration on the Dignity of Man: A New Translation and Commentary*. New York: Cambridge University Press
109. Ricks C. & McCue J. (2015). *The Annotated Text of The Poems of T. S. Eliot: Collected and Uncollected Poems*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press; Faber and Faber

110. Ricks, C. (2010) *True Friendship: Geoffrey Hill, Anthony Hecht and Robert Lowell Under the Sign of Eliot and Pound*. New Haven, Connecticut: Yale University Press
111. Richards, I. A. (1995). *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge
112. Rich, A. (1980). "Dante at a Distance", in *Times Literary Supplement*, 26 September edition.
113. Schuchard, R. (1999). *Eliot's Dark Angel: Intersections of Life and Art*. New York: Oxford University Press
114. Scofield, M. (1980). "The Ghosts of Hamlet: The Play and Modern Writers", From Martin Scofield, *The Ghosts of Hamlet: The Play and Modern Writers*, Cambridge University Press
115. Shakespeare, W. (1994). *The Tragedy of Coriolanus*. (ed. by W. & Parker R.) London: Clarendon Press; Oxford University Press.
116. Shakespeare, W. (2010). *The Merchant of Venice*. (New ed. by & Gill, R.) Oxford: Oxford University Press.
117. Shakespeare, W. (2012). *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. (ed. by Mowat, B. A., & Werstine, P.) New York: Simon & Schuster
118. Shaw, J. E. (1947). "'Ego Tamquam Centrum Circuli etc.' Vita Nuova, XII.", In *Italica*, Vol. 24, No.2.
119. Shelley, P.B. (2002). *Shelley's Poetry and Prose* (second ed. by Donald H Reiman and Neil Fraistat). London: W. W. Norton & Company
120. Slonim, M. (1965). "The Miracle of Dante", in *The New York Times*
121. Smith, G. (1956). *T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study In Sources and Meaning*, Chicago: University of Chicago Press
122. Southam, B. (1994). *A Guide to The Selected Poems of T.S. Eliot*. London: Faber & Faber
123. Spengler, O., (1926). *The Decline of the West....* New York: A. A. Knopf
124. Spurr, B. (2010). "Anglo-Catholic in Religion." In *T. S. Eliot and Christianity*. Cambridge: The Lutterworth Press, 2010



125. Sri, P.S. (2011). "The Dantean Rose and the Hindu-Buddhist Lotus in the Poetry of T. S. Eliot." In T.S. Eliot, Dante, and the Idea of Europe. (Ed. Paul Douglass.) Cambridge: Cambridge Scholars Publishing
126. Stayer, J. (2013). "T. S. Eliot as a Schoolboy: The Lockwood School, Smith Academy, and Milton Academy". in Twentieth Century Literature, 59(4).  
<http://www.jstor.org/stable/24246957>
127. Sullivan, E.W. (2016). "'John Donne, Anne Donne, Un-done' Redone", in A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews. 2 (3).  
<https://doi:10.1080/19403364.1989.11755209>.
128. Whitworth, M. H. (2007). "Part I. Introduction." In Modernism (edited by Michael H. Whitworth). Oxford: Blackwell Publishing
129. Wilde, O. (1992). The Picture of Dorian Gray. Wordsworth Editions.
130. Woolf, V. (1924). „Mr. Bennett and Mrs. Brown“. London: Hogarth Press
131. Бердяев, Н. А. (1922). Предсмертные мысли Фауста. В кн.: Освальд Шпенглер и закат Европы. М.: Берг