

თეზურ კოპანია
(საქართველო)

დროისა და სივრცის აგებულება ფოლკნერის მოთხრობაში
„ვარდი ემილისათვის“

ტრადიციულ პროზაულ ნაწარმოებში მხატვრული დრო და სივრცე აპრიორული კატეგორიებია – მწერალი ინტუიციურად „ათავსებს“ თხრობას გარკვეულ სივრცე-დროში, ანუ აღწერს ამბავს, რომელიც თავისთავად, რაღაც სივრცესა და დროში უნდა მოხდეს, იმიტომ, რომ სივრცისა და დროის გარეშე ის უბრალოდ, ვერ მოხდება. რეალისტურ ნაწარმოებში სივრცე და დრო კონკრეტულ ისტორიულ სინამდვილეს მიბმული, „მიმეტური“ სივრცე და დროა – მწერალი ვერ შეცვლის მათ ისტორიულ შესაბამისობას ისე, რომ რელიზმის პრინციპს არ უღალატოს. მისგან განსხვავებით, მოდერნისტული ლიტერატურის ნიმუშებში დრო და სივრცე გაცნობიერებული პოეტიკის საშუალებებია, სამყაროს მოდელირების ინსტრუმენტი, მწერლის „შემოქმედებითი ლაბორატორია“, სადაც ის სივრცესა და დროზე ექსპერიმენტს ატარებს და მათ იმ სახით წარმოაჩენს, რა სახითაც სურს თავისი მხატვრული სამყაროს წარმოჩენა. მოდერნიზმში სივრცე სიმბოლურ პირობითობას იძენს, ხოლო დრო ავტორისეული ხედვის სუბიექტურ დროდ იქცევა. ერთი და მეორეც კარგავს „ობიექტური მოცემულობის“ ხასიათს და რთულ ასოციაციურ დატვირთვას იძენს, სიმბოლურ სივრცე-დროდ გადაიქცევა. ასეთ ნაწარმოებში სივრცე, როგორც წესი, მკაფიოდ არის შემოფარგლული, დრო შეკუმშული, შედედებულ, ან სულაც შეჩერებულია, ხოლო „შიგ“ მიმდინარე მოქმედების ტემპი ან უსასრულოდ მდორე, ან უჩვეულოდ ინტენსიური, ან გაუთავებლად განმეორებადია. სამყაროს ამგვარი მოდელი კი არ „ასახავს“ რეალობას, როგორც ამას დრომოჭმული ფსევდოესთეტიკური კლიშე გვამცნობს, არამედ გ ა რ დ ა ს ა ხ ა ვ ს მას ნაწარმოების მხატვრულ რეალობად – ისეთად, როგორადაც ის ავტორის წარმოსახვაში არსებობს. დროსთან და სივრცესთან ამგვარი დამოკიდებულების მკაფიო მაგალითია უილიამ ფოლკნერის მოთხრობა „ვარდი ემილისათვის“, რომელშიც წარმოდგენილია მთელი მოდერნისტული მწერლობისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, მათ შორის – სივრცე-დროის ექსპერიმენტი, რომელიც ამ მოთხრობის მხატვრულ სისტემას განსაზღვრავს.

გარეგნული სიმარტივის მიუხედავად, „ვარდი ემილისათვის“ მხატვრული სამყარო რთულია, მრავალნახნაგოვანია, არაერთნიშნადია, თუმცა ნებისმიერი მკითხველი მასში ადვილად აღმოაჩენს იმას, რის აღსაქმელადაც ის პოტენციურად მზად არის. „საშინელებათა“ ჟანრის მოყვარული „ემილის“ აღიქვემს, როგორც ტრადიციულ ამერიკულ „ჰორორს“, რომლის სათავეებიც ედგარ პოსთან და უოშინგტონ ირვინგთან იკარგება. მძაფრი სიუჟეტების მაძიებელს მიიზიდავს

მოთხრობაში ოსტატურად ჩაქსოვილი ინტრიგა, ფსიქონალიზის თაყვანისმცემელს – ოიდიპოსის (თუ „ელექტრას“) კომპლექსის ლამის სიტყვასიტყვითი ილუსტრაცია. ფემინისტური ისტორიების მოყვარული აქ დაინახავს საზოგადოებისაგან გარიყული სამხრეთამერიკელი შინაბერას ცხოვრებისეულ დრამას; მელოდრამების დამფასებელი – კეთილშობილი ქალბატონის ტრაგიკული სიყვარულის ისტორიას, ხოლო ამერიკული სამხრეთის „გარდასულ დღეთა დიდების“ მოტრფივალე – მოთხრობის სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ფონს, რომელიც მთელი სისავსითაა გაჯერებული იმ დღეთა სევდანარევი მოგონებებით. ყოველივე ეს ნამდვილად შეადგენს ფოლკნერის მოთხრობის ცალკეულ ასპექტებს და შემთხვევითი როდია, რომ როგორც კრიტიკოსი ჯონ სკინერი აღნიშნავდა, „მისი სიუჟეტის, თემისა და ხასიათების ინტერპრეტაციას ასობით წერილი მიეძღვნა“, რის გამოც ის ამ ნაწარმოების შემდგომი „ინტერპრეტაციების წინააღმდეგია“ (Skinner 1985: 42). სკინერი უმთავრესად სიუჟეტის ინტერპრეტაციებს გულისხმობდა, თუმცა უკვე სიუჟეტის თვალსაზრისითაც, მოთხრობა ყოველთვის ინვევდა აზრთა სხვადასხვაობას. ერთ-ერთ ადრეულ წერილში ცნობილ კრიტიკოსს, ლაიონელ თრილინგს ისიც უთქვამს, რომ “ისტორია ქალის შესახებ, რომელმაც თავისი საყვარელი მოკლა და შემდეგ წლების მანძილზე მისი გახრწნილი გვამის გვერდით ეძინა, ტრივიალური ჰორორია, ცარიელი ამბავი, რომლის უკან არაფერი იგულისხმება“ (Trilling 1931: 491-92). მოთხრობისადმი მიძღვნილ სხვა წერილთა უმრავლესობაშიც ყურადღება თვით ემილის სახეზე და სიუჟეტზეა გამახვილებული, თუმცა უკვე ავტორისადმი კომპლიმენტარული კუთხით, ან ისტორიულ განზოგადებათა ჭრილში. ჩვეულებრივ, საუბარია იმაზე, თუ „როგორ აგვიწერს ფოლკნერი ამ ტრაგედიის მაგალითზე ანაქრონიზმად ქცეული ამერიკული სამხრეთის სურათს“, რასაც მოჰყვება ხოლმე ოპტიმისტური დასკვნა იმის თაობაზე, რომ „მადლობა ღმერთს, ფოლკნერის პირქუშ სამხრეთულ სამყაროს ბოლო მოელო და ამერიკა სხვა გზით განვითარდა“. ამა თუ იმ ფორმით, ეს ბოლო თეზისი ფოლკნერისადმი მიძღვნილ უშველებელ ლიტერატურაში საკმაოდ ხშირად მეორდება და თუ მსგავს შაბლონებს ყურადღებას არ მივაქცევთ, უნდა ვიფიქროთ, რომ კრიტიკის ყურადღების მიღმა დარჩა ის ძირითადი, რის გამოც ეს მოთხრობა მეოცე საუკუნის დიდი ლიტერატურის კუთვნილებად, მისი მთავარი ნაკადის ნაწილად აღიქმება.

ფოლკნერის ყველა მოყვარულისთვის „ვარდი ემილისათვის“ კარგად უნდა იყოს ცნობილი, ხოლო დამწყებთათვის ის ადვილად მისაწვდომია როგორც დედანში, ისე სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებულ რამდენიმე თარგმანში. მოთხრობის „ამბავზე“ მით უფრო არ ღირს ყურადღების გამახვილება, რომ ფრომალურად, ის მრთლაც მარტივია, როგორც ყველა ლიტერატურული, კინემატოგრაფიული, ან სატელევიზიო „ჰორორი“ (ტირანი მამისგან ტრამვირებული, გადამწიფებული სამხრეთელი ქალიშვილი ჰკლავს თავის სატრფოს და მის გვამს წლების მანძილზე საძინებელ ოთახში „ინახავს“, სადაც მას მხოლოდ ემილის გარდაცვალების შემდეგ იპოვნინან). ფოლკნერი მართლაც ჰყვება მკვლელობისა და ნეკროფილიის საოცრად პირქუშ ისტორიას, სადაც, საკმაოდ პარადოქსულად, ნაწარმოების მთავარი გმირი – მკვლელი და ნეკროფილი ემილი გრიერსონი – როგორც თვით ავტორის, ისე

მკითხველის ერთობ მოულოდნელ თანაგრძნობას იწვევს. როგორც თვით ფოლკნერი აღნიშნავდა, მოთხრობის სათაური ალევორიულია. „ჩანაფიქრი ის იყო, რომ არსებობს ქალი, რომელსაც ტრაგედია გადახდა თავს და ამ ტრაგედიას ვერაფერს ვუშველით და მე ის მეცოდება. ეს მხედრული სალამივით იყო... ქალბატონს ვარდი უნდა მიართვა ისევე, როგორც მამაკაცის მისასალმებლად ჭიქა ვისკი უნდა ასწიო“ (Faulkner 1956: 70–71). როგორც წერენ და ამბობენ ხოლმე ამ მოთხრობაზე მსჯელობისას, ემილი ერთდროულად დამნაშავეც არის და მსხვერპლიც და მარტოხელა ქალისადმი ამ „თანაგრძნობის ეფექტს“ ფოლკნერი მისი ცხოვრების ისტორიის ოსტატური თხრობით გამოხატავს.

საინტერესოა, თუ რა ხეხებით წარმოსახავს ფოლკნერი თავის მდებარე ურჩხულს მისივე გარემოს მსხვერპლად, როგორ ჰქმნის თავისი მოთხრობის ქვეტექსტებით დახუნძილულ „რუკას“, რომელიც, როგორც ყველა რუკა, მხოლოდ კომპაქტური სურათია იმ რეალური ან წარმოსახვითი ტერიტორიის, რომელსაც ის აღნიშნავს. თუ უფრო დავკონკრეტდებით, საინტერესოა, თუ როგორ გარდასახავს ფოლკნერი მშობლიურ ამერიკულ სამხრეთს თავისი მოთხრობის მხატვრულ რეალობად – ნაწარმოების შინაგანი სივრცე და დრო ხომ ფოლკნერის ფანტაზიის ისეთივე ნაყოფია, როგორც თვით ემილის ისტორია, რომელიც ამ გამოგონილ სივრცედროში ხდება. მოთხრობის მხატვრულობაზე მსჯელობისას, „ისტორიული მართებულობის“ კრიტერიუმი არ გამოდგება, რადგან ამ შემთხვევაში რეალობა მხოლოდ ბიძგს აძლევს ფოლკნერის უშრეტ ფანტაზიას. თვით ის მასალა, რომელსაც ფოლკნერი მხატვრულად გარდასახავს, სხვა არაფერია, თუ არა მისივე პირადი შთაბეჭდილებები და კიდევ საკითხავია, რამდენად შეესაბამება ეს შთაბეჭდილებები იმჟამინდელი სამხრეთის ობიექტურ სურათს. ანდა რას ნიშნავს, საერთოდ, „წარსულის ობიექტური სურათი“? როგორც ზნეობრივ, ისე ესთეტიკურ კატეგორიებში წარსულის აღქმა რელატიურია – ყოველი ახალი თაობა თავიდან ახდენს მენსიერებაში შემონახული ფაქტების ინტერპრეტაციას, რაც შეუძლებელს ხდის ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ კრიტერიუმთა არსებობას. წარსულის შეფასება მხოლოდ იმ დროისათვის არის მართებული, რომელშიც ეს შეფასება ხდება, რადგან ადრე თუ გვიან, მოვა სხვა დრო და ის სულ სხვაგვარად დაინახავს ერთი შეხედვით ურყევ ჭეშმარიტებებს. ფოლკნერის პროზის „დრამატურგიული“ ეფექტიც ამ საყოველთაო წარმავლობასთან უიმედო ბრძოლის წარმოსახვაში გამოიხატება. დროის უმონყალო დინებასთან დაკავშირებული განცდა ხშირად განსაზღვრავს საკუთარ პერსონაჟებთან ფოლკნერის დამოკიდებულებასაც. აქედან – ის ერთი შეხედვით უცნაური თანაგრძნობა, რომელსაც მწერალი თავის ოდიოზურ სამხრეთელ შინაბერას, ემილი გრიერსონს უცხადებს („ქალბატონს უნდა ვარდი მიართვა...“).

მეტად საყურადღებოა ავტორისეული თხრობის უჩვეულო დინება – მოსალოდნელ სიუჟეტურ კავშირთა რღვევა, სისტემატური რეტროსპექციები, გაკვრით ნახსენებ „წვრილმანთა“ სიღრმისეული მნიშვნელობა, სხვადასხვა დროის რეალიათა აღრევა და მთავარ სახე-სიმბოლოთა ასოციაციური ურთიერთკავშირი. მწერლის მიერ შექმნილი რეალობა მის მხატვრულ მეთოდს ეფუძნება, რომელიც კონკრეტულ ნაწარმოებში სხვა არაფერია, თუ არა ამ ნაწარმოების პოეტიკა. აქე-

დან გამომდინარე, საინტერესოა მოთხრობის არქიტექტონიკა, იმ რთული, გავრცობილი მეტაფორის სრტუქტურა, რასაც წარმოადგენს „ვარდი ემილისათვის“, როგორც მხატვრული მთლიანობა. მთავარი ხომ იმდენად თვით ემილის ისტორია არ არის, რამდენადაც ამ ისტორიის გადმოცემის გზა, რომელიც მკითხველზე ზემოქმედების ხარისხს განსაზღვრავს. სწორედ ამ გზით მიღწეული განცდით-ინტელექტუალური ეფექტი აქცევს „ვარდს ემილისათვის“ მოდერნისტული პროზის შედევრად, თორემ შემადრწუნებელ დანამაულთა ისტორიებით ბულვარული პრესა ფოლკნერის დროსაც აჭრელებული იყო და დღესაც აჭრელებულია.

მოთხრობის, როგორც ჟანრის, ძირითადი სირთულე მისი კომპაქტურობაა. დიდი, ეპიკური ტილოს შემქმნისას თითქოს თვით ჟანრის სპეციფიკა „ეხმარება“ ავტორს, რათა ნაწარმოებში უშუალოდ თქმულმა ადეკვატურად ასახოს მისი სიღრმისეულ განზომილება და დიდი მხატვრული სათქმელი შესაბამისი მხატვრული ფორმით განხორციელდეს (როგორც ეს, ვთქვათ, ტოლსტოის „ომსა და მშვიდობაში“ ხდება). ცხადია, მონუმენტალურ თხრობას თავისი სპეციფიკური სირთულეები გააჩნია, მაგრამ პირნმინდად თხრობითი თვალსაზრისით, ბევრად უფრო ძნელი უნდა იყოს მცირე პროზაულ ფორმაში მთელი მხატვრული სამყაროს „ჩატევა“. უკვე ჟანრობრივად, მოთხრობა სიტყვათა უკიდურეს ეკონომიას ითხოვს და რაც უფრო ვრცელია მისი განცდით-ინტელექტუალური კონტექსტი, მით უფრო ეკონომიურია (ან უნდა იყოს ეკონომიური) ავტორისეული სიტყვათხმარება. მართალია, ხშირად ეს „ეკონომია“ მოჩვენებითია და ზოგი ავტორი საგანგებოდ მიმართავს ხოლმე „მრავალნიშნად“ პაუზებსა და სიტყვათსიძუნწესს, რომელთა უკან არაფერი არ იმალება, მაგრამ სულ სხვაა ფოლკნერი. მისი ლაკონურობა უშველებელ შინაგან სივრცეს იტევს, ყოველი სიტყვა ლამის პოეტურ ხატად იქცევა და ინტენსიურ განცდითს, ან სიმბოლურ შინაარსს გამოხატავს.

დიდი მოდერნისტები ვირტუოზულად ფლობდნენ მონტაჟის ტექნიკას და როგორც, ვთქვათ, ფელინის, ან ვისკონტის რომელიმე ფირის კომპიუტერზე კირკიტისას, მისი ათასგზის გადახვევა-გადმოხვევისას შეუძლებელია ზედმეტი, ან უფუნქციო კადრის აღმოჩენა, ისე მათ მოთხრობებშია წარმოუდგენელი „შემთხვევითი“, ან დანიშნულებას მოკლებული სიტყვის მიგნება. ჯერ კიდევ ტომას ელიოტი აღნიშნავდა, რომ „მწერლური შრომის უდიდესი ნაწილი კრიტიკული ხასიათისაა. ეს არის გაცრა, შერწყმა, კომბინირება, აგება, ნაშლა, ჩასწორება, გადამონმება და მთელი ეს საშინლად მძიმე შრომა იმდენადვე კრიტიკული, რამდენადაც შემოქმედებითი ხასიათისა“ (ელიოტი 1999: 30). არსებითად იგივეს ამბობს ფოლკნერიც, ვირჯინიის უნივერსიტეტის სტუდენტებთან საკუთარ შემოქმედებით პროცესზე საუბრისას: „როდესაც ბოლოს ქაღალზე დაალაგებ ნაფიქრალს, მერე იწყება სწორება, რადგან ის, რაც დაწერე, მთლად ის არ არის, რაც გინდოდა რომ ყოფილიყო და იწყებ შეცვლას, ჩასწორებას, რედაქტირებას... ყველა ღონეს ხმარობ, რომ იდეალურ სრულყოფილებას მიაღწიო, რასაც, რა თქმა უნდა, ვერასოდეს მიაღწევ“. ამიტომაც არის, რომ ყოველ ლექსიკურ ერთეულს, ყოველ სახეს, რასაც მწერალი იყენებს და ხშირად არც კი იყენებს, არამედ მხოლოდ გულისხმობს უკვე ნახესენების განუმეორებლად, მის უსასრულოდ კომპაქტურ ტექსტში მეტად

მნიშვნელოვანი, სიღრმისეული დატვირთვა ენიჭება. ერთ-ერთი ასეთი საკვანძო სიტყვა-სიმბოლოა „მტვერი“, რომლის ასოციაციური რიგი მოთხრობაში უამრავ მნიშვნელობას მოიცავს, „მინა ხარ და მინადვე მიიქცევი“-ს ძველალექსისეული შეგონებიდან პირნმინდად ყოფით-ჰიგიენურამდე (თუ სამხრეთული ჯეფერსონის მტვერიან ქუჩებს წარმოვიდგენთ და ემილის სახლს, სადაც მოთხრობის მოქმედება ხდება). სიტყვა „მტვერი“, როგორც გარდასულ დღეთა სიმბოლო, ათგვერდიან მოთხრობაში შვიდჯერ არის ნახსენები. მტვერი უხვად ადევს ემილის ავეჯს, მტვერი გვხვდება მის საძინებელში – ბერონის ნივთები, რომლებსაც იქ იპოვნის, ხელში აღებისას, დამტვერილ ტრიუმოს ზედაპირზე ნახევარმთვარის ანაბეჭდს ტოვებს. უნდა ვივარაუდოთ (და ამგვარი „სავარაუდო“ მინიშნებები მოთხრობაში მრავლად არის გაბნეული), რომ ქალაქის მესვეურებიც სწორედ მტვერის მოსაშორებლად იხმობენ ჩრდილოეთიდან მუშებს, რათა მათ მტვერიან ქუჩებში ქვაფენილი დააგონ. თავისთავად, მთვლემარე და თითქოს დროში გაყინულ სამხრეთულ ქალაქში ქუჩების მოპირკეთება უკვე პროგრესისა და მასთან ერთად ცვლილების, მოქმედების, დროისმიერების შემოღწევას ნიშნავს. როგორც ფილოსოფიურ, ისე ზოგადკულტურულ წარმოდგენებში, დრო ჯერ კიდევ არისტოტელეს დროიდან მოქმედების საზომად არის მიჩნეული და ის, რომ ჯეფერსონში ჰომერ ბერონის ჩამოსვლასთან ერთად მოქმედების ინტენსიფიკაცია იწყება, უპირველეს ყოვლისა თვით დროის და მასთან ერთად, კარსმომდგარ ცვლილებათა ინტენსიფიკაციას გულისხმობს. „ფოლკენრისათვის დორის ალეგორიული გამოხატვის მთავარი საშუალებაა ადამიანთა სხეულების სივრცეში მოძრაობა“, მართებულად აღნიშნავს ჯ. ჰილის მილერი (Miller 2003: 91), თუმცა ფოლკენრის რთული, ქვეტექსტებით დატვირთული სახეების მხოლოდ „სივრცეში მოძრავე დროის ალეგორიებად“ წარმოდგენა გამარტივება იქნებოდა. დროსთან დაკავშირებულ ასოციაციას მოთხრობის ყველა სახე შეიცავს, მათ შორის, „უძრავიც“ (ემილის სახლი, მტვერი ამ სახლში, მოლბერტზე მიყუდებული მამის სურათი და სხვა). „ვარდში ემილისათვის“ დროისმიერია თვით სივრცე – მოთხრობის მთელი დრამატურგია იმას გამოხატავს, რომ დროისგან დაცლილ სივრცეში არსებობა წარმოუდგენელია, რომ ასეთი სივრცე არც არსებობს რეალურად. ამ აზრით გაჯერებულია მოთხრობის მთელი მხატვრული ქსოვილი, ის წარმოადგენს მისი პოეტიკის ქვაკუთხედსაც, თუმცა სიუჟეტურად მკითხველის მთელი ყურადღება ინტრიგაზეა გადატანილი და სრული ილუზიაა შექმნილი იმის, რომ მკვლევლობის ფაქტი მოთხრობაში ძირითადია.

დრო, როგორც პოეტიკური კატეგორია, მოთხრობაში ალბათ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ის სივრცე, რომელშიც მისი მოქმედება ხდება. „ვარდი ემილისათვის“ ერთ-ერთი ძირეული სპეციფიკა ის არის, რომ თხრობითი დრო მასში ასახულ მოვლენათა თანმიმდევრობას არ შეესაბამება. პირიქით, ის თითქოს უპირისპირდება ამ თანმიმდევრობას და მასთან ერთად, იმ ობიექტურ, „საათის“ დროს, რომელშიც ეს მოვლენები წესით უნდა ხდებოდეს და თითქოს ხდება კიდევ. საათის დროისგან განსხვავებით, წარმოსახვითი დრო მოთხრობაში პირველივე წინადადებიდან უკან იხევს – თვით მოხუცი ემილის დაკრძალვიდან (რითაც იწყება თხრობა), მასთან ქალაქის ახალი მესვეურების სტუმრობით (რაც მანამდე მოხდა),

შემდეგ სახლიდან გამოსული სუნის გამო მოსულ თანამოქალაქეთა განდევნით (რაც კიდევ უფრო ადრე მოხდა, როდესაც მამამისი უკვე გარდაცვლილი იყო) და ბოლოს, მის ახალგაზრდობაში მამამისის გარდაცვალების და მასთან დაკავშირებულ ამბავთა აღწერით. დროის უკანსვლის მარგინალურ წერტილად შეიძლება ჩაითვალოს მოთხრობელის მიერ ემილის ბებიის დის, ლედი უაიციის გახსენება, „რომელიც ბოლოს სულ გაგიჟდა“ და ვისგანაც, ქალაქის წარმოდგენით, გრიერსონებს კუდაბზიკობა გენეტიკურად მოსდგამთ.

ემილის მამა მოთხრობაში ყველგან ფიგურირებს, მაგრამ შინაგანი დროის აგებულებასთან დაკავშირებთ ნიშანდობლივია მისი სამი გამოჩენა: დასაწყისში მოლბერტზე მოთავსებულ მის სურათს ხედავენ „ქალაქის ახალი მესვეურები“, როდესაც ისინი ემილის გადასახადებზე სასაუბროდ ესტუმრებიან. შემდეგ, როგორც ბევრად უფრო ადრინდელ ამბავს, მკითხველი შეიტყობს, რომ ემილი სამი დღის განმავლობაში ჯიუტად უარყოფდა გარდაცვლილი მამის სიკვდილს, და ბოლოს, უკვე თვით ემილის დაკრძალვისას, მამა ისევ მოლბერტზე აყუდებული სურათიდან უცქერს შეკრებილ საზოგადოებას. მამის გარდაცვალების შემდეგ, ჰომერ ბერონის გამოჩენა-გაქრობისა და ემილის ფინალური კარჩაკეტილობის თემატური ხაზით, თხრობითი დრო „უკან ბრუნდება“ და წრე იკვრება ისევ ემილის დაკრძალვის აღწერით. ეს ერთიანი ციკლი, რომელიც მთავრდება იქ, სადაც იწყება, მოთხრობელის მიერ მოყოლილი ისტორიის ფორმით არის გადმოცემული – მთელ „ამბავს“ ჰყვება ერთობ გაურკვეველი პირველი პირის მრავლობითი მოთხრობელი „ჩვენ“, რომელიც ჯეფერსონის მთელ მოსახლეობას არ განასახიერებს, როგორც ეს, შესაძლოა, თავიდან მოეჩვენოს მკითხველს, რადგან მის თხრობაში ხშირად ჩნდება ადამიანთა ჯგუფები, რომელთაც ის განესხვისება. მოთხრობელი თავს განაცალკევებს როგორც „ქალაქის ახალი მესვეურების“ და მათი შეილებისაგან, ისე მოხუცებისაგან, რომლებიც ემილის დაკრძალვას კონფედერატების გაცვეთილ ფორმაში გამოწყობილი ესწრებიან. რადგან მოთხრობელი ემილის მთელ ცხოვრებას ჰყვება, როგორც თვითმხილველი, ის ქალაქის მკვიდრთა იმ თაობას უნდა წარმოადგენდეს, რომელსაც „ქალაქის მანდილოსნებიც“ (the ladies) ეკუთვნიან, მათ შორის – ბაპტისტი მღვდელი და მისი მეუღლე, ვისი ინიციატივითაც ემილის ალაბამელი ბიძაშვილები ესტუმრებიან. სწორედ ეს საშუალო კლასისა და საშუალო ასაკობრივი კატეგორიის ხალხი შეადგენს იმ სოციუმის ბირთვს, რომელიც ზნეობრივ და ინტელექტუალურ ამინდს ჰქმნის ჯეფერსონში. მათი ფასეულობითი განსჯა ემილის განადიდებს და სათაყვანებელ კერპად აქცევს. იმავდროულად, მოხუცი შინაბერა მათში ცნობისმოყვარეობას და შეცოდების ემოციასაც აღძრავს. ყოველ შემთხვევაში, მოთხრობის კითხვისას რჩება შთაბეჭდილება, რომ ქალაქის ზრდასრული მოსახლეობის უდიდეს ნაწილს, რომელსაც „მანდილოსნები“ განასახიერებენ, ემილის თვალთვალის და მასზე ჭორაობის მეტი სხვა უფრო მნიშვნელოვანი საქმე არ გააჩნია. ემილი მათი ფსიქოლოგიური სამყაროს ცენტრს წარმოადგენს.

დროისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ასახავს მოთხრობის ენობრივი ფაქტურაც – მისი სინტაქსი გადატვირთულია დროის გარემოებებით, ტექსტის დიდი ნაწილი დროსთან დაკავშირებული ფრაზებისა და სიტყვათშეთანხმე-

ბებისგან შედგება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ფოლკნერს სურს თხრობის ყოველი დეტალი რომელიმე კონკრეტულ მომენტს, დღეს, თვეს, ან წელს შეუსაბამოს, ან იმ დროს, რომელიც რაღაც ამბავს წინ უსწრებდა, ან იმას, რაც შემდეგ მოხდა, ან იმას, რაც სხვა ამბავს დროში დაემთხვა. მთელ ამ დროისმიერ ორომტრიალში მოვლენათა რეალური თანმიმდევრობა მკითხველისათვის ერთობ ძნელი დასადგენია. მოთხრობაში მრავლად არის ისეთი ფრაზები, როგორიცაა „ერთ დროს“, „იმ ღამეს“, „კარგა ხანს“, „მას შემდეგ, რაც...“, „ერთი კვირის თავზე“, „მეორე ღამეს, უფრო სწორად, ნაშუალამევს“, „ერთი-ორი კვირის შემდეგ“, „რვა თუ ათი წლის წინათ“, „წლის პირველ რიცხვში“, „თებერვლის დამდეგს“, „სულ ცოტა, ათი წელი იქნებოდა“, „ოცდაათი წლის წინათ“, „1894 წლის იმ დღიდან, როდესაც“, „ათი წლის გარდაცვლილი იყო“, „ოცდაათს მიღწეული მის ემილი ისევ გაუთხოვარი იყო“, „მამამისის სიკვდილის შემდეგ აღმოჩნდა, რომ...“, „მეორე დღეს მანდილოსნები დამწკრივდნენ“, „სამი დღე ამ სიტყვებით ისტუმრებდა“ და სხვა მრავალი. ამგვარი „დროით შეპყრობილობის“ მკაფიო მაგალითია თხრობა იმის შესახებ, რომ „იმ დროიდან მოყოლებული, მისი შემოსასვლელი კარი სულ დაკეტილი იყო, გარდა ექვსი თუ შვიდი წლისა, როდესაც ის დაახლოებით ორმოცი წლისა იყო და ფაიფურის მოხატვის გაკვეთილებს იძლეოდა“ (From that time on her front door remained closed, save for a period of six or seven years, when she was about forty, during which she gave lessons in china-painting).

„ობიექტურ“ დროზე სისტემატიური ორიენტაციით, ფოლკნერი თითქოს მონიშნავს ემილის ცხოვრების ქრონოლოგიას, ათავსებს მას ერთგვარ ფსევდოისტორიულ კონტექსტში, ხოლო მეორე მხრივ, მკითხველის ყურადღება გადააქვს ანმყოფიდან ჯერ უახლოეს ნარსულზე, შემდეგ მანამდე მომხდარ ამბებზე, შემდეგ კიდევ უფრო ადრინდელზე და ბოლოს ძველი ამბებიდან უბრუნდება ისევ უშუალო ნარსულს და ბოლოს, ანმყოს. მაგალითად, მოთხრობის ბოლოს, ემილის გარდაცვალებამდე, „ქალაქის ახალი მესვეურები“ მას საგადასახადო უწყებებს უგზავნიან, რომლებსაც შემდეგ თვითონაც მოჰყვებიან, მაგრამ ამის შესახებ მკითხველი უკვე მოთხრობის დასაწყისში იყო ინფორმირებული, მას შემდეგ, რაც საუბარი იყო ემილის გარდაცვალებაზე. პირველად გადასახადების გადახდას სწორედ ემილის გარდაცვალების შემდეგ, მოთხრობის პირველსავე ნაწილში ითხოვენ, მეორედ კი „საგადასახადო უწყებების მიღება“ წინ უსწრებს მისი დაკრძალვის აღწერას. ამგვარად, მოთხრობის დასაწყისში აღწერილი მოვლენები (დაკრძალვა, მამის პორტრეტის ხსენება, გადასახადებზე უარი) ერთგვარ სარკისებრ სიმეტრიას ჰქმნის მის დასასრულში მოცემულ დეტალებთან (ისევ გადასახადების ხსენება, ისევ მამის პორტრეტი, ისევ დაკრძალვის აღწერა). ფაქტობრივად, მოთხრობის მიერ მოყოლილი ემილის ცხოვრების მთელი ამბავი ამ ორ მომენტს შორის ხდება (გარდაცვალება/გადასახადები – გადასახადები/გარდაცვალება), რაც, უნდა ვიფიქროთ, გავრცობილი ტრავესტიაა ბენჯამინ ფრანკლინის ცნობილი ფრაზისა იმის შესახებ, რომ „გარდაუვალი ამქვეყნად მხოლოდ სიკვდილი და გადასახადებია.“ საინტერესოა, რომ დროსთან ჭიდილი, რომელიც ემილის სახის ძირითად მახასიათებელს შეადგენს, მეტაფორულად სწორედ გადასახადების

გადახდაზე უარის თქმაში (ფაქტობრივად – სიკვდილის ფაქტის აღიარებაზე უარის თქმაში) გამოიხატება. ფოლკნერი სრულიად მოულოდნელ, ერთი შეხედვლ ალო-გიკურ და განსხვავებულ ცნებით სიბრტყეებში არსებულ სახეებს იხმობს თავისი სათქმელის გამოსახატავად. მოთხრობის კონტექსტში „გადასახადები“ იქცევა არა მხოლოდ დროში რეალური ცხოვრებისა და მისგან განუყრელი სიკვდილის ევ-ფემიზმად, არამედ თვით დროის მეტაფორად, რომელსაც ემილი თავგანწირვით ებრძვის და უარყოფს – შემთხვევით როდი უმეორებს ის მასთან სტუმრად მოსულ ქალაქის ახალ მესვეურებს ხუთჯერ (!) ერთსა და იგივე ფრაზას: „მე ჯეფერსონში გადასახადებს არ ვიხდი!“ როდესაც მერიის წარმომადგენლები მას შეეკამათები-ან, ის მათ საკითხის გასარკვევად იმ დროისათვის უკვე ათი წლის გარდაცვლილ ყოფილ მერთან, პოლკოვნიკ სარტორისთან აგზავნის. მოთხრობაში ემილი სამჯერ კატეგორიულად უარყოფს სიკვდილს და მასთან ერთად დროს, დროში არსებულ მოვლენათა წარმავლობას, ანმყოს წარსულში განუხრელ გადასვლას და მომავალ ცვლილებათა გარდუვალობას: პირველად, როდესაც ის უარყოფს პოლკოვნიკ სარტორისის სიკვდილს, მეორედ, როდესაც უარყოფს მამის გარდაცვალებას და მესამედ – როდესაც გარდაცვლილი ჰომერ ბერონის გვამს მრავალი წლის განმავლობაში საძინებელში ინახავს. მეტად ნიშანდობლივია, რომ ეს დროის უარყოფა მინიშნებების სახით, მოთხრობის ხატოვან ქსოვილშია განხორციელებული, ხოლო ხმამაღალი და კატეგორიული დეკლარაციის სახით დროის უარყოფას ემილი სწორედ გადასახადებზე უარის თქმით აცხადებს, რაც, თავის მხრივ, ფოლკნერის მეტაფორული აზროვნების უნიკალურ დონეზე მეტყველებს. დროის დინებასთან შეუგუებლობის, მასთან ჭიდილის უფრო ქარაგმული, მრავალნიშნადი და მალალ-მხატვრული წარმოსახვა ძნელად წარმოსადგენია.

ორმოცდარვა წელს მიღწეული ემილი „უკანასკნელად ჩარაზავს შემოსას-ვლელ კარს“, რის შემდეგაც „ქალაქი“ მხოლოდ პირველი სართულის ფანჯარაში თუ მოჰკრავს თვლას მის სილუეტს (სახლის მეორე სართული ჩაკეტილი აქვს). სა-მაგიეროდ, იგივე ქალაქი მრავალი წლის მანძილზე თვალს ადევნებს, როგორ ჭა-ლარავდება და მხრებში იხრება მისი ზანგი მსახური, რომელიც დაკრძალვის შემ-დეგ უგზოუკვლოდ ქრება. ემილი სამოცდათოთხმეტი წლის გარდაიცვლება, რაც, თუ მხედველობაში მივიღებთ ბერონთან მისი გამიჯნურების დროს (გაზაფხული მამის გარდაცვალების შემდეგ, 1895 წელი, როდესაც ის 31-32 წლისა იქნებოდა და 1896-98, როდესაც ჰომერ ბერონი გაქრა), დაკვირვებულ მკითხველს მიახვედ-რებს, რომ ბერონის გვამს ის თავის საძინებელში მთელი ორმოცი წლის განმავ-ლობაში ინახავდა (შემდეგ ეს ორმოცი წელი ნახსენებიც არის მოთხრობაში). ობი-ექტური დროის დინებას ფოლკნერი მხოლოდ ქარაგმულად მიანიშნებს, რადგან მისთვის მთავარი ის დროა, რომელიც თხრობას მისდევს, ანუ „მოთხრობელის დრო“. საათის დრო, რომელიც მოთხრობაში ხშირად არის მინიშნებული, ფოლკნერს თითქოს იმისთვის სჭირდება, რომ თხრობას რეალობის ილუზია შეუქმნას, „მია-ბას“ ის კონკრეტულ ისტორიულ დროს, თუმცაღა ამ „ისტორიულ“ დროსაც მწერ-ალი მხატვრულ დროდ აქცევს. ეს დრო შემოიფარგლება ემილის ცხოვრების ქრო-ნოლოგიით, მაგრამ მთლიანად მოთხრობის მხატვრულ სამყაროს მწერალი ერთ-

გვარად გამოჰყოფს, განაცალკევებს რეალური ისტორიისაგან. მავე დროს, „ისტორიულ“ დროზე მინიშნებებით, ფოლკნერი უბიძგებს მკითხველს, რომ მან ემილის ცხოვრების ქრონოლოგია თავად აღადგინოს, რის შედეგადაც მკითხველი აღმოაჩენს, რომ ემილი ჯერ კიდევ ლინკოლნის პრეზიდენტობისას, სამოქალაქო ომის დროს დაბადებულია (1864) და „დიდი დეპრესიის“ (1929-1939) მიწურულს გარდაცვლილა (1938). ქვეყნის ისტორიის მთელი ეს უმნიშვნელოვანესი მოვლენებით აღსავსე, გრანდიოზული ეპოქა, როდესაც ამერიკა ოკეანისგალმური პროვინციიდან მსოფლიოს წამყვან სახელმწიფოდ იქცა, „ვარდში ემილისათვის“ მინიშნებულიც არ არის, ის მოთხრობის მხატვრულ სამყაროში არანაირად არ აღწევს. „ისტორიული“ დროის ერთადერთ ათვლის წერტილად ფოლკნერი საგანგებოდ ახსენებს სრულიად უმნიშვნელო თარიღს – 1894 წელს და დაკვირვებული მკითხველიც მხოლოდ ამ თარიღიდან გამომდინარე აღადგენს მოთხრობის „ობიექტურ“ ქრონოლოგიას. ეს ის წელია, როდესაც ემილის მამა გარდაიცვალა და როდესაც თვითონ ემილი, როგორც ფოლკნერი აღნიშნავს, „ოცდაათს მიღწეული იყო“. ჯეფერსონში დროთა ცვლილების მაუწყებელი თითქმის არაფერი ხდება – უბრალოდ, ქალაქში მოდის მმართველთა ახალი თაობა – „პოლკოვნიკ სარტორისის თანამედროვეთა მემკვიდრეები“, რომლებიც ემილის თავიანთ შვილებს უგზავნიან ფაიფურის მოხატვის სასწავლებლად. ბოლოს ესენიც „გაიზარდნენ, წავიდ-წამოვიდნენ და შვილებსაც ... აღარავინ უგზავნიდა.“ ამგვარად, 74 წლის მანძილზე ჯეფერსონში სამი თაობა იცვლება, მაგრამ ზანტად მთვლემარე სამხრეთულ ქალაქს არსებითი სიახლეები არ ეტყობა. თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ ერთ მშვენიერ დღეს, „ჩრდილოეთიდან“ ჩამოდის ხუმარა და ენერგიული ჰომერ ბერონი – იანკი, რომლის სერიოზულად აღქმა, ქალაქის მკვიდრთა აზრით, წარმოუდგენელია.

დროისმიერი რეალიებით სისტემატური მანიპულირება ნაწარმოებში ობიექტური დროის ფაზების აღრევას, თხრობით სივრცეში მათ შეკუმშვას ემსახურება. ამავე საშუალებებით წარმართავს ფოლკნერი მისთვის სასურველი მიმართულებით დროის დინებასაც. ფაქტობრივად, „ვარდი ემილისათვის“ მხატვრული დროის ორ კონცეფციას იტევს – ემილის ცხოვრება „ობიექტურად“ ქრონოლოგიურია, ის თითქოს საათის დროში მიდის და ეს საათის დრო, რაღა თქმა უნდა, წრფივია. მეორე მხრივ, „თხრობითი დრო“, რომელშიც მოთხრობელის მიერ მოყოლილი ამბავი ხდება, წრფივი სულაც არ არის, პირიქით, ის წრიულია. თხრობა „ციკლურად“ მიედინება, მაგრამ ამ ციკლში ფოლკნერი სისტემატურად მიაწინებს დროის „ობიექტურ“ სვლაზეც. მკითხველის მეხსიერებაში რჩება ისტორიული დროის იმიტაცია – დაახლოებით ნახევარი საუკუნე, ემილის ყმანვილქალობიდან მის გარდაცვალებამდე, ან (თუ გარდაცვლილი პოლკოვნიკ სარტორისის და შეშლილი ლედი უაიეტის სახეებს გავიხსენებთ) სადღაც სამოცდათხუთმეტი წელი, ემილის დაბადებიდან. ეს „ობიექტური“ ქრონოლოგია ერთი შეხედვით, თხრობის ციკლურობისგან განსხვავებულია, მაგრამ მოთხრობის ნარატივი დროშია არეული, წარსული მასში ხშირად წინ უძღვის იმ მომავალს, რომელიც თხრობის მომენტისათვის უკვე წარსულია, პარალელურად – მოთხრობელის აწმყო ცნობიერება „იხსენებს“ წარსულს, რომელიც მანამდე მომხდარი ამბებით არის განპირობებული და იმ ამ-

ბებისთვის მომავალია, თუმცა ემილის დაკრძალვის დროისთვის ყოველივე წარსულია და თვით დაკრძალვაც წარსულში გადადის, როდესაც თანამოქალაქეთა ჯგუფი მოთხრობის ბოლოს მის საძინებელში აღწევს.

საკმაოდ ბუნდოვანია ემილის მამის გარდაცვალების თარიღიც – ტექსტში არ არის დაზუსტებული, 1894 წელი მისი გარდაცვალების თარიღია, თუ მხოლოდ ის დრო, როდესაც პოლკოვნიკმა სარტორისმა ემილი გადასახადებისგან გაათავისუფლა. შემდეგ თხრობაში ირკვევა, რომ ეს ლეგენდაა, თავის დროზე თვით სარტორისის მიერ გრიერსონების ოჯახის პატივისცემით გამოგონილი და გადასახადებებისაგან გაათავისუფლების არავითარი საბუთი არ არსებობს, რასაც „ქალაქის ახალი მესვეურები“ დაადგენენ. შესაბამისად, ლეგენდას წარმოადგენს „გათავისუფლების“ თარიღიც – ის მხოლოდ თვით ემილის და ქალაქის მეხსიერებაში არსებობს. არსებობდა ის პოლკოვნიკ სარტორისის ცნობიერებაშიც, რომელიც ნაწარმოების პირობითი ანმეოსთვის „უკვე ათი წლის მკვდარია“, თუმცა ემილი მასზე, როგორც ცოცხალზე საუბრობს („მიაკითხეთ პოლკონიკ სარტორისს!“). ამგვარად, პირობითობას იძენს არა მხოლოდ ემილის გადასახადებებისაგან განთავისუფლების დრო, არამედ ასოციაციურად მასთან მიბმული მამის გარდაცვალების თარიღიც. ტექსტში მხოლოდ ის არის ნათქვამი, რომ ეს მოხდა „1894 წლის იმ დღიდან... როდესაც მერმა, პოლკოვნიკმა სარტორისმა ემილი გადასახადებიდან გაათავისუფლა, გაათავისუფლა სამუდამოდ, მამის სიკვდილის შემდეგ“ (...dating from that day in 1894 when Colonel Sartoris, the mayor... remitted her taxes, the dispensation dating from the death of her father on into perpetuity). ნახსენებია ისიც, რომ მამის გარდაცვალებისას ემილი „ოცდაათს მიღწეული იყო“, მაგრამ არაფერი არ არის ნათქვამი იმის შესახებ, ემთხვეოდა თუ არა მამის სიკვდილი გადასახადებისაგან განთავისუფლებას. კრიტიკოს ჯინ მურის ცნობით (Moore 1992: 197), მისთვის ხელმისაწვდომ ადრეულ ხელნაწერში გადასახადებისაგან განთავისუფლება თარიღდება „1904 წლის იმ დღით, როდესაც პოლკოვნიკმა სარტორისმა... 16 წლით ადრე გააუქმა მისი გადასახადები, მამამისის გარდაცვალების დროიდან სამუდამოდ“ (...that day in 1904 when Colonel Sartoris ... remitted her taxes dating from the death of her father 16 years back, on into perpetuity), რაც ლოგიკურ შეუსაბამობას შეიცავს, რადგან გამოდის, რომ ემილი მამის გარდაცვალების შემდეგ გადასახადებს 1904 წლამდე 16 წლის განმავლობაში იხდიდა. მოთხრობაში კი გარკვევით ჩანს, რომ ემილის საერთოდ არასოდეს არავითარი გადასახადი არ გადაუხდია. თუ მოთხრობის საბოლოო, „კანონიკური“ ტექსტიდან გამოვალთ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ თუ ემილი 1894 წელს გაათავისუფლდა გადასახადებისგან, მამამისიც იმ წელს უნდა გარდაცვლილიყო, რადგან მამის სიცოცხლეში პირადად მას გადასახადებს ვერავინ ვერც დააკისრებდა და ვერც გაუუქმებდა. საბოლოოდ, ამასაც მკითხველი მხოლოდ მოთხრობელის სიტყვებიდან ასკვნის, რადგან ავტორი სიტუაციისგან სრულიად განზეა გამდგარი და მოთხრობაში თითქოს არც არსებობს. მაგრამ მოთხრობელის ნათქვამზე დაყრდნობით გამოდის, რომ ემილი, რომელიც 1864 წელს დაიბადა, სამოცდაათოთხმეტი წლის ასაკში მაშინ გარდაიცვლებოდა (1938), როდესაც თვით ნაწარმოები მის შესახებ უკვე კარგა ხნის დაწერილი (1929) და

განმოქვეყნებულიც (1930) იყო. მურის მიკველულ ხელნაწერშიც, ემილი ოცდაათის ხდება არა 1904 წელს, არამედ 16 წლით ადრე და შესაბამისად, 1904 წლისათვის ის უკვე ორმოცდაექვსის იქნებოდა. ეს არ სცვლის იმ უცნაურობას, რომ მისი გარდაცვალების თარიღი (1932 იქნება თუ 1938) რეალურ დროში თვით მოთხრობის შექმნის თარიღს მოსდევს და მხოლოდ ექსტრატექსტუალურ მომავალში „მოხდება“, თუმცა მოთხრობაში ეს მომავალი უახლოეს წარსულში, ლამის ანმ-ყოში ხდება. წარმოუდგენელია, მხატვრული დროის მთელი ეს ფანტასმაგორია ისე ასახულიყო ნაწარმოებში, რომ ის ფოლკნერს „შეუმჩნეველი“ დარჩენოდა – ცხადია, ეს არც შემთხვევითობაა და არც დიდი მწერლის „წვრილმანი დაუდევრობა“. უბრალოდ, „ემილი“, როგორც მაღალი მოდერნიზმის ყველა ცნობილი ტექსტი, გამომსახველობით საშუალებათა რთულ კომპლექსს შეიცავს და მისი სიღრმისეული განზომილების წვდომა მკითხველისაგან საფუძვლიან დაფიქრებას ითხოვს.

როგორც ვთქვით, დროის აღმნიშვნელ სიტყვათა სიმრავლით ფოლკნერი თითქოს „მიანიშნებს“ საათის დროს, მას თითქოს სურს, ფარდა ახადოს მოვლენათა ობიექტურ ქრონოლოგიას, მაგრამ რეალურად, ამ ქრონოლოგიას ის სრულიად არ მისდევს და ისე „იყენებს“ დროს, როგორც თვითონ სთვლის საჭიროდ. ემილის ცხოვრების ისტორიაში არა მხოლოდ მთხრობელის სუბიექტური დროის ხედვაა არეული, მასში შეგნებულად არის გადანაცვლებული ობიექტური დროის ფაზებიც – წარსული, ანმყო და თვით ექსტრატექსტუალური მომავალი გადმოტანილია უახლოეს წარსულად (ემილის დაკრძალვა, მანამდე – გადასახადების გადახდაზე უარის სცენა), საკუთრივ წარსულად (მამამისის სიკვდილი, ჰომერ ბერონის გაქრობა, ფაიფურის მოხატვის გაკვეთილები) და იმად, რაც მთლად მანამდე ხდებოდა, „წარსულის წარსულად“ (შემოილი ლედი უაიეტის გარდაცვალება, მოხუც ქალაქელთა ფანტაზიებში არსებული „კონფედერაცია“, წარსულის ნეტარი სივრცე – „ველი, რომელსაც ზამთარი არ ეკარება“). „ობიექტური“ დრო მოთხრობაში მაქსიმალურად შეკუმშულია, თანაც შეკუმშულია ორმხრივად – თვით ის დრო, რომელშიც ემილის ცხოვრება (და არა მთხრობელის მიერ აღწერილი ამბავი) თითქოს საათს მისდევს, ნაწარმოებში ისეთივე მხატვრული ხერხია, როგორც მთხრობელის „წრიული“ დრო, რომელიც ემილის გარდაცვალებით იწყება და მთავრდება. „ობიექტური ქრონოლოგიის“ თანახმად, ემილი კვდება მას მერე, რაც მის შესახებ ნაწარმოები უკვე დაწერილია, მხატვრული დროით კი მისი სიკვდილი წინ უსწრებს მის საძინებელში თანამოქალაქეთა შეჭრას და არსებითად, უშუალო წარსულია. ემილის დაკრძალვაზე მოსულ „კონფედერატებად“ გამოწყობილ მოხუცებს ეჩვენებათ, რომ „მასთან ერთად ცეკვავენ ახალგაზრდობაში, იქნებ ერთ დროს ეარშიყებოდნენ კიდევ“, რაც ვერ მოხდებოდა, იმიტომ, რომ კონფედერაციამ არსებობა 1865 წელს შეწყვიტა, როდესაც ემილი ერთი წლისა თუ იქნებოდა და ვერც კონფედერატი ვერ დაესწრებოდნენ მის დაკრძალვას – მოხუცებს, რომლებსაც თავი კონფედერატებად წარმოუდგენიათ, „დრო და მისი მისი მათემატიკური პროგრესია ერთმანეთში ერევათ“. ყველა ეს „შეუსაბამობა“, რაღა თქმა უნდა, ავტორის გაცნობიერებული მხატვრული ჩანაფიქრის ნაწილია. ემილის ცხოვრება ისევე, როგორც თვით ჯეფერსონი, რომელშიც მისი ცხოვრება მიდის, რეალური დროიდან ამოვარდნილია,

მას ობიექტურ-ისტორიული რეალობა არ გააჩნია, საათის დრო იქ არა თუ „ამუხ-რუჭებს“, ან არ მოქმედებს, ის თითქოს არც არსებობს რეალურად. სულ ტყუილად ესმის ემილისთან მოსულ „მუნიციპალიტეტის დელეგაციას“ ძენკვზე დაკიდებული უხილავი საათის სვლა – ის არაფერს ნიშნავს. როგორც ქვენტინ კომპსონი ამბობს „ხმაურსა და მძვინვარებაში“, „ძნელად თუ ვინმე სერიოზულად დაუგდებს ყურს საათის სვალს, მას აზრი არა აქვს“. საათი უხილავია, ძენკვის ბოლო ემილის ჯიბეში უდევს და მასთან ერთად, თითქოს ჯიბეში უდევს დროც. მაგრამ დრო მოთხრობაში ვერაგი ძალაა – ერთია ის, რაც მთხრობელს, ან თვით ემილის წარმოუდგენია, როდესაც ის დროზე თავის პატარა „გამარჯვებებს“ ზეიმობს და სულ სხვა – ის, რაც მოთხრობაში რეალურად ხდება.

ისევე, როგორც დრო, მოთხრობის შინაგანი სივრცეც მრავალპლანოვანია, დანანევრებულია, სეგმენტურია. ამავე დროს, სივრცეც „ცენტრისკენულიც“ არის – რაც უფო ვინროვდება ის (გარესამყარო, ჯეფერსონი, ემილის სახლი, საძინებელი ოთახი), მით უფრო კონცენტრირებულ ქვეტექსტებს შეიცავს თხრობა და სახეთა სიმბოლური შინაარსიც სულ უფრო მძაფრდება. სივრცის პირობითი, „გარეთა“ შრე მოთხრობაში მხოლოდ იგულისხმება, როგორც ექსტრატექსტუალური ასოციაცია, რომელიც იმით არის მინიშნებული, რომ ჰომერ ბერონი იანკია და „ჩრდილოეთელი“. ჩრდილოეთი ის შეუცნობელი სივრცეა, რომელიც იოკნაპატოფას მიღმაა განლაგებული და რომელთანაც ჯეფერსონის მოქალაქეებს არაფერი აკავშირებს გარდა იმისა, რომ იქიდან „ჩამოდის სამშენებლო კომპანია ზანგებით, ჯორებითა და მონყობილობით,“ რომელსაც მოჰყვება „იანკი სამუშაოთა მწარმოებელი, სახელად ჰომერ ბერონი.“ ქალაქელების აღქმით, ჩრდილოეთი ქარაფშუტობასთან არის ასოცირებული – ბერონი მხიარული, ხმაურიანი და ხმამაღალია, მან „უცებ ყველა გაიცინო ქალაქში“, მას დაღვევაც უყვარს და „თუ სადმე მოედანზე სიცილ-ხარხარი ისმოდა, იმ ჯგუფის შუაგულში ბერონს ნახავდით“. მოთხრობაში მინიშნებულია, რომ ჯეფერსონთან შედარებით, „ჩრდილოეთი“ არა მხოლოდ უფრო დინამიური, ის ეკონომიკურადაც წინასწარია – ქალაქი სწორედ იქიდან გამოიწერს სამშენებლო კომპანიას, რომელიც მას, უნდა ვიგულისხმოთ, ადგილობრივად არ გააჩნია. არ გააჩნია ქალაქს ქვაფენილის დასაგებად საჭირო მანქანებიც (machinery), რომლებსაც ეს კომპანია თან ჩამოიტანს. თვით ბერონიც „სამუშაოთა მწარმოებელი“ (foreman), რაც მას გამოარჩევს, როგორც მთელ ქალაქში ერთადერთ საქმით დაკავებულ, მშრომელ, რაღაცის შემქმნელ ადამიანს. რით არის დაკავებული ქალაქის დანარჩენი საზოგადოება, მოთხრობაში გაურკვეველია.

იოკნაპატოფას ოლქი მოთხრობაში ნახსენები არ არის, მაგრამ ჯეფერსონში კონცენტრირებულია მთელი მისი ფსიქოლოგიური სამყარო, სამხრეთული წარმოდგენები და კულტურული მეხსიერება. ეს არის მჭიდროდ დასახლებული, სოციალურად სტრუქტურირებული სივრცე, რომელიც ტრადიციების ერთგულ მოქალაქეთა სამი თაობისაგან შედგება. ჯეფერსონში, სადაც მკვდრებს კი არ იხსენებენ, არამედ ახსენებენ, როგორც ცოცხლებს, დინამიკა ძალზე შეზღუდულია, დრო იქ მდორედ მიედინება და ცხოვრება დროში გაყინულ „სამხრეთულ ფასეულობებს“ ემყარება. თუმცა რაღაც ცვლილებები ქალაქში მაინც ხდება – იცვ-

ლება მერი, ქუჩებში ქვაფენილს აგებენ, მმართველობაში „ახალი მესვეურები“ მოდიან, რომლებიც თავიანთ შვილებს ემილისთან დაატარებენ, მაგრამ მოთხრობაში ხაზგასმულია, რომ ეს შვილები „პოლკოვნიკ სარტორისის თანამედროვეების და მათი მემკვიდრეების შვილები“ არიან. ქალაქის „ახალ თაობას“ თითქოს სურს ცვლილებების შემოტანა, ნაწილობრივ ახერხებს კიდეც ამას, მაგრამ საბოლოოდ, ისიც სამხრეთული მორალის კოდექსზეა ორიენტირებული და ემილის გვარის „ისტორიული დიდებულების“ მიმართ პატივისცემით გამსჭვალულია. „ახალი თაობა“ იმ ოთხმოცი წლის მოსამართლის თანამედროვეთა შვილებიც არიან, რომელმაც ემილის სახლიდან გამოსულ სუნზე მომჩივანს უთხრა, „რას მთავაზობთ, სერ, ქალბატონს პირში ვახალო, სუნი აგდის-თქო?“ მოთხრობის კონტექსტში ასაკოვანი სამხრეთელის მიერ წარმოთქმული სიტყვა „ქალბატონი“ (Lady) განსხვავებულ დატვირთვას იძენს და ემილის სტატუსის მონივნებულ აღიარებად, ლამის ტიტულად აღიქმება. ქალაქში ძნელად, მაგრამ მაინც ფეხს იკიდებს თითქოს ახალი, თუმცა ისევ ძველში არეული წესები – ემილის გადასახადების გადახდას სთხოვენ, მაგრამ ბოლოს მათ გადაუხდელობას არ აპროტესტებენ; მისი უშველებელი, პირქუში სახლი მოთხრობის პირობით ანმყოში ანაქრონიზმად მოჩანს – ის გარშემორტყმულია ახალი ნაგებობებით, ავტოფარეხებითა და ბენზინის გასამართი სადგურებით, მაგრამ თანამოქალაქეებში მაინც ძველებურ მონივნებას ინვეეს. ის, რომ ჯეფერსონში ცხოვრება წარსულის ტრადიციებთან დაკავშირებულ ემოციებზეა აგებული და არა თანადროულ, გონივრულ პრაგმატიზმზე, იქიდანაც ჩანს, რომ „ქალაქის მანდილოსნებს“ პიროვნულად ეცოდებათ ემილი, მაგრამ ამავე დროს მისი სტატუსის მიმართ ღრმა პატივისცემით არიან გამსჭვალულნი. თუმცა ამ „სტატუსს“ მოთხრობის დასაწყისშივე ჩამოხსნილი აქვს საბურველი – არავითარი გადასახადებისგან განთავისუფლება, როგორც გრიერსონების გვარის „განსაკუთრებული დამსახურების“ ნიშანი არასოდეს არ მომხდარა, ეს უბრალოდ, პოლკოვნიკ სარტორისის სამხრეთულ-ჯენტლმენური თავაზიანობა იყო, რომელიც ემილიმ სიმართლედ მიიღო. „მხოლოდ პოლკოვნიკ სარტორისის თაობის კაცს შეეძლო ამის მოფიქრება და მხოლოდ ქალს შეეძლო ამის დაჯერებაო“, – წერს ფოლკნერი.

მოთხრობის მთელი მოქმედება დროის მიერ სივრცობრივ ბარიერთა გადალახვის მოქმედებაა – ყოველი პერსონაჟი, რაგინდ ხატოვან ფერებშიც არ უნდა იყოს ის დახატული, უპირველეს ყოვლისა დროისმიერ ასოციაციას შეიცავს და მი-სი მოქმედება ემილის სივრცეში დროის შეღწევის სიმბოლური მოქმედებაა. აშკარა, დაუკითხავი „ექსპანსივიდან“ (ვთქვათ, ემილისთან „მასზე უარესი გრიერსონების“, ალაბამელი ბიძაშვილების ჩამოსვლიდან) სავსებით ნეიტრალურამდე, მაგალითად – მის დაკრძალვაზე „კონფედერაციის ფორმიანი“ მოხუცების მოსვლამდე, ან მოჩვენებითი სიახლის შემომტან მონაფეხამდე, რომლებიც მასთან გაკვეთილებზე დადიან (ეს მონაფეხები ემილის პროტესტს არ ინვევენ, რადგან მან მშვენივრად იცის, ისინი „ვისი-ვინ“ არიან, ანუ ფსიქოლოგიურად მათ ისევ პოლკოვნიკ სარტორისს უკავშირებს). ყოველ სტუმარს ემილისთან მისვლის სიუჟეტურად მოტივირებული მიზეზი გააჩნია, მაგრამ მოთხრობის სიმბოლურ

ჭრილში მისი დაუპატიჟებელი სტუმრები დროის მიერ სივრცობრივი ბარიერის გადალახვას განასახიერებენ – მათთან ერთად, ემილის პირად სივრცეში აღწევს დრო. შემომჭრელთა მიმართ ქედმაღლობითა და უკმეხობით ემილი თითქოს მათი სტუმრობის მოტივებს უპირისპირდება, მაგრამ არსებითად ის სწორედ დროისაგან იცავს თავის სივრცეს და საკუთარ თავს. საინტერესოა, რომ გარეშე ძალების „შემოღწევებს“ მოთხრობაში სიმეტრიული ხასიათი აქვს და ყოველი მათგანი მთელი სიუჟეტისათვის მოქმედების მთავარი ინტენსიფიკატორია. მოთხრობის პირველ ნაწილში ემილის სიმყუდროვეს არღვევენ „ქალაქის ახალი მესვეურები“, რომლებიც მას გადასახადების თაობაზე სასაუბროდ ესტუმრებიან და რომლებსაც ის ცივი უარით ისტუმრებს. მეორეში უკვე ორი სტუმრობაა აღწერილი და ორივეს მიზეზი სიკვდილია – ჯერ ოთხი მამაკაცი შეიპარება ემილის სარდაფში კირის მოსაყრელად, რომ ხრწნის სუნი მოაშოროს ქალაქს. შემდეგ, მამის გარდაცვალებისას, მასთან სამძიმარზე მოდიან „მანდილოსნები“ (მათ მოჰყვებიან მღვდლები და ექიმები), რომლებსაც ის კარებიდანვე ისტუმრებს იმის მტკიცებით, რომ მამამისი ცოცხალია. მოთხრობის შუა, მესამე ნაწილი ემილის დროზე ტრიუმფის ნაწილია – აქ მასთან არავინ მოდის, პირიქით, ის თვითონ არღვევს სივრცობრივ ბარიერს და მიდის აფთიაქში, სადაც დარიშხანს ყიდულობს, თან უპასუხოდ სტოვებს ფარმაცევტის კითხვას, თუ რაში სჭირდება შხამი. უკვე მეოთხე ნაწილში მის სივრცეში ისევ ორი დაუკითხავი შემოჭრა ხორციელდება – მას ჯერ ბაპტისტი მღვდელი მიაკითხავს, ბერონთან რომანის გამო „ქალაქის შერცხვენისათვის“ დასატუქსად (ვიზიტის აბსურდულობას ხაზს უსვამს ის, რომ გრიერსონები ეპისკოპალურ ეკლესიას ეკუთვნიან და იმთავითვე ცხადია, რომ ბაპტისტი მღვდლის შეგონებას ემილი არ გაითვალისწინებს). შემდეგ – იმავე ბაპტისტი მღვდლის მოუსვენარი მეუღლის წერილზე პასუხად, ემილისთან ორი „ალაბამელი ბიძაშვილი“ ჩამოდის, მასავით შინაბერები, რომლებსაც ის ჯერ კიდევ ჰომერ ბერონის გაქრობამდე გაყრის სახლიდან. ემილის სივრცეში შეღწევების ეს სიმეტრია დასრულებულ სახეს იღებს მოთხრობის მეხუთე ნაწილში, სადაც ცნობისმოყვარე თანამოქალაქენი საძიებლის კარს შეამტვრევენ და შიგ შედიან.

მოთხრობის სიუჟეტური განვითარება აღძრავს რამდენიმე კითხვას, რომელთა პასუხი ტექსტში არ იკითხება და რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი ჰომერ ბერონის მკვლელობის მოტივია. შესაძლოა, მკვლელობის მიზეზი ეჭვიანობა ყოფილიყო, მაგრამ თხრობაში მინიშნებულიც არ არის ბერონის ღალატი, ან ის, რომ ბერონი ემილის საკუთარი ინიციატივით დაშორდა, ან დაშორებას აპირებდა. საერთოდ, ბერონის გეგმები ემილისთან დაკავშირებით ბუნდოვანია, ბოლომდე გაურკვეველია. ქალაქმა თითქოს ყური მოჰკრა, რომ ბერონს სიმთვრალეში უთქვამს, „მე ცოლის მომყვანი არა ვარო“, მაგრამ როგორც კი ემილი ალაბამელ ბიძაშვილებს სახლიდან გააგდებს, ქალაქი ხედავს, რომ ბერონი მასთან ბრუნდება („ზანგი მსახური უღებს კარს“) და სწორედ ამ მომენტიდან ქრება ის თვალთახედვის არიდან. ქალაქი ფიქრობს, რომ ემილი შეყვარებულმა მიატოვა, სინამდვილეში კი მისი ცხედარი ემილის საძინებელში ასვენია. დაუქორწინებელი წყვილის ქალაქში ეტლით დემონსტრაციული სეირნობა სხვადასხვა კულტურაში სხვადასხვა დატ-

ვირთვას შეიცავს და შესაძლოა, „ქარაფშუტა“ ჩრდილოეთელისათვის ის სულაც არ ყოფილიყო იმ ვალდებულებათა დამკისრებელი, რასაც ტრადიციების ერთგული სამხრეთელი „მანდილოსნები“ ასეთ საქციელს უკავშირებდნენ. მეორე მხრივ, რახან „მანდილოსნებმა“ დაადგინეს, რომ „მის ემილი ოქრომჭედელთან მისულა და მამაკაცის პირსაბანი ნაკრები შეუკვეთავს, ვერცხლისა, ყოველ ნივთზე ამოკვეთილი ასოებით „ჰ. ბ.“, როგორც ჩანს, საქორწინო შეთანხმება მაინც მიღწეული იყო. მითუმეტეს უცნაურია, რომ მოთხრობაში არ არის ნახსენები კონფლიქტის რეალური მიზეზი (მკვლელობის მოტივი, ანუ მთელი ინტრიგის არსი) და ყველაფერი მთხრობელზეა გადაბარებული, მან კი ამის შესახებ არაფერი იცის. მთხრობელი მხოლოდ გარეგნულ ფაქტებს აღწესსხავს და მათ ციკლურ დროში აერთიანებს, მოვლენათა ანალიზს ის არ ახდენს. მკითხველს ეძლევა მხოლოდ ფაქტების ჩამონათვალი და „მანდილოსნების“ ვარაუდი იმის თაობაზე, თუ რა შესაძლოა მომხდარიყო: „შევიტყვეთ, რომ მამაკაცის ტანსაცმლის სრული კომპლექტი უყვია, ღამის საცვლებიანად, და ვთქვი, რომ ალბათ უკვე იქორწინეს-თქო.“ ის, რომ ემილიმ სატრფო წინასწარი განზრახვით მოკლა, აშკარაა – ემილი დარიშხანს დანაშაულის ჩადენის მიზნით ყიდულობს, მაგრამ დანარჩენის შესახებ მთხრობელი სდუმს და მკითხველიც გაურკვეველობაშია. ერთადერთი – ფრაზა იმის შესახებ, რომ ის ცოლის მომყვანი არ არის, ნასვამ ბერონს „ახალგაზრდა მამაკაცების“ საზოგადოებაში წამოსცდება, „რომლებთანაც ერთად დაღვევა უყვარდა“ და ეს, შესაძლოა, მის ჰომოსექსუალობაზე მიანიშნებდეს (ასე ფიქრობს კრიტიკოსთა ნაწილი), მაგრამ მაშინ გაურკვეველია, საერთოდ რა აკავშირებდა მას ემილისთან. ის, რომ ემილი საქორწინო საჩუქრებს ყიდულობს, უადგილოს ხდის „პლატონურ“ სიყვარულზე, ან მისი და ბერონის „მეგობრობაზე“ საუბარს.

ის, რომ მთხრობელი არაფერს ამბობს მკვლელობის მოტივზე და არც მომხდარის საკუთარ ვერსიას გვთავაზობს, მოდერნისტულ ნაწარმოებში ლოგიკურ კავშირთა რღვევის და სათქმელის საგანგებო გაბუნდოვანების მკაფიო მაგალითია. საოცარი ოსტატობით, ამ ხერხს ჯერ კიდევ ჯოზეფ კონრადი მიმართავდა და განმარტავდა კიდევ მას, როგორც მხატვრული ჩანაფიქრის მნიშვნელოვან ნაწილს. „გარკვეულობა, ჩემო კარგო, ნაწარმოების ხარისხისათვის საბედისწეროა, ის მრავალნიშნადობას აუქმებს, ანადგურებს ილუზიას“, სწერდა კონრადი მეგობარს. „ცხადი და ნათელი დებულება უმნიშვნელოა. მისი დანიშნულება მხოლოდ ის არის, რომ მან მკითხველის ყურადღება შეიტყუოს და უმნიშვნელო რაღაცეებზე გადაიტანოს იქიდან, რაც ხელოვნებაში მართლაც მნიშვნელოვანია“ (Conrad 2005: 457). მხატვრულ მიზანშეწონილებას თავისი ლოგიკა აქვს და მოდერნიზმში ის, როგორც წესი, არ გულისხმობს (ხშირად უპირისპირდება კიდევ) სიუჟეტის ლოგიკურ განვითარებას. მოთხრობის ქრონოლოგიური სათავეებიდან მკითხველს ის ახსოვს, რომ ბერონი ყველაზე დინამიური და სამხრეთული სტერეოტიპებისაგან თავისუფალი, ხალასი და ბუნებრივი პერსონაჟია. ამ სახეს შეესაბამება დრო, რომელიც სავარაუდოდ, ყველაზე ბუნებრივად სწორედ იქ მიედინება, საიდანაც მას ეს დინამიკა „ჩამოაქვს“. მაგრამ „ჩრდილოური“ დინამიკა და მასთან ერთად, საათის დრო მძინარე სამხრეთული ქალაქისათვის (უპირველეს ყოვლისა თვით

ემილისათვის) მიუღებელია – ქალაქი ბერონს უნდობლად უმზერს, როგორც უცხო საკვირველებას, ემილი კი მას დარიშხანით წამლავს. განურჩევლად იმისა, არის თუ არა ბერონის მკვლელობა სიუჟეტურად მოტივირებული, მთავარია, რომ ის მოტივირებულია მხატვრული მიზანშეწონილებით – მოტივს აქ მოთხრობის სიმბოლური კოლიზია, ემილის დროსთან ჭიდილი განაპირობებს. ამ მკვლელობით (რაც არ უნდა ყოფილიყო მისი კონკრეტული მიზეზი), ემილი მისთვის მიუღებელ „ობიექტურ“ დროისმიერებას განესხვისება და პრაქტიკულად „აუქმებს“ თავის სუბიექტურ დროსაც – ის „სამუდამოდ“ ინახავს თავის საძინებელში ბერონის ცხედარს. სიუჟეტურად, ემილი თავის სატრფოს ჰკლავს, მაგრამ სიმბოლურად – „ჰკლავს“ დროს. ცხადია, ეს დროებითი გამარჯვება ემილის ილუზიაა, მაგრამ ფაქტია, რომ მოთხრობაში მისი დროის „შეჩერების“ შესაბამისად, უკიდურესად ვიწროვდება სივრცეც – დაახლოებით მას მერე, რაც მკვლელობა მოხდება, სახლიდან გამოსულს ემილის აღარავინ ხედავს, ბოლოს ის სამუდამოდ ჩარაზავს შემოსასვლელ კარს.

ემილის სახლი ჯეფერსონისგან გამოყოფილი ცალკე სივრცეა – სამხრეთული ტრადიციების ციხე-სიმაგრე, რომელიც მთელი ქალაქის კოლექტიურ ფანტაზიებში ფასეულობათა უცვლელობას და სტაბილურობას განსახიერებს. ის დროზე გამარჯვების სიმბოლც არის, – ანმყოში განსახიერებული წარსული და ის სივრცეც, სადაც არაფერი არ იცვლება. დრო აქ თითქოს შეჩერებულია და ამ უძრაობის მთავარი სიმბოლური გამოხატველია ავეჯზე, ფარდებზე და იატაკზე უხვად დადებული მტვერი. როგორც იოკნაპატოფას სხვა „საგვარეულო ბუდეები“, ემილის სახლიც გარკვეულწილად ედგარ პოს ტრადიციას აგრძელებს – ის თითქოს ბრიტანელ დიდგვაროვანთა სასახლეების პაროდიულ ასოციაციას შეიცავს, თუმცა მკაფიოდ იწვევს პოს „გოთიკური“ მოთხრობების, უპირველეს ყოვლისა, „აშერების სახლის დაცემის“ ასოციაციასაც. მითუმეტეს, რომ ფოლკნერის სამხრეთული საგვარეულობების ისტორია, ფაქტობრივად, ამ გვარებისა და მათი „სახლების დაცემის“ ისტორიაა. ამ კონტექსტში სრულიად ბუნებრივია ტომას ელიოტის ადრეული ლექსის, „დეიდა ჰელენის“ (1920) გახსენებაც, რომელიც თავის მხრივ, პოსთან არის ასოცირებული და სადაც აგრეთვე მოხუცი შინაბერა კვდება, თავის ანაქრონიზმად ქცეულ სახლში, ძაღლებით, თუთიყუშებით და „დრეზდენული საათებით“ გარემოცული. ეს ვარაუდი მით უფრო არ უნდა იყოს საფუძველს მოკლებული, რომ ფოლკნერი 20-იან წლებში თვითონ იყო პოეზიით გატაცებული და თავის ლექსებში (კრებული „A Vision of Spring“, 1921) ხშირად ახდენდა ადრეული ელიოტის ციტირებას. ცვლილებები „დეიდა ჰელენის“ სახლში შინაბერას სიკვდილის შემდეგ იწყება – იქ ჩარაზულ დარაბებს გამოაღებენ, გათავხედებული ლაქია მოახლე გოგოს მუხლებზე დაისვამს და ა.შ., თუმცა რა ხდებოდა „მანამდე“ არავინ იცის. „ვარდში ემილისათვის“ განსხვავებული სიტუაციაა – მრავალი წლის მანძილზე დროში „შეჩერებულობის“ მიუხედავად, სახლში მაინც შეინიშნება მინიმალური დიმანიკა, ანუ ძალიან შეფერხებულად, ლასლასით, მაგრამ დრო იქ მაინც აღწევს. დაუპატიჟებელ სტუმართა „შედწევების“ გარდა (რაც უფრო დროისათვის ამ სახლის შეუვალლობას გულისხმობს, ვიდრე მის მისაწვდომობას), იქ სხვა მოქმედებაც

ხდება – შედის და გამოდის საყიდლებზე ზანგი მსახური, თვითონ ემილი ხან ოქრომჭედელთან მიდის, ხან აფთიაქში, ხან ქვედა სართულის ფანჯარაში გამოჩნდება. ემილისთან დადიან მოსწავლეები, მას სტუმრობს ჰომერ ბერონი, რომელსაც უკანასკნელად ზანგი მსახური უღებს კარს, რის შემდეგაც ემილის სატრფოს სახლის იდუმალი სივრცე სამუდამოდ შთანთქვას. ჯეფერსონთან შედარებით, მოქმედება სახლში ბევრად უფრო შეზღუდულია, მაგრამ მთლად უძრაობა იქ არ არის გამეფებული. შესაბამისად, რაღაც ფორმით მიედინება დროც, თუმცა მკითხველი ამის გააზრებას მხოლოდ იმ შემთხვევაში შესძლებს, თუ კონკრეტულად და ძალიან საფუძვლიანად დაფიქრდება იმის თაობაზე, თუ რა ხდება, ბოლოს და ბოლოს, ემილის სახლში. აშკარაა მხოლოდ ერთი რამ – ემილის სახლში შეიმჩნევა ძალზე უმნიშვნელო, შეკავებული მოქმედება, რომელიც ცხადყოფს, რომ ქალაქთან შედარებით, დროის დინამიკა მასში კიდევ უფრო შენელებულია.

მოთხრობის მთელ მრავალფეროვან სივრცობრივ სპექტრში არის კიდევ ერთი, მთლად მინიატურული სივრცე – ეს არის სახლის მეორე სართულზე, კიბის თავში მოქცეული ოთახი, რომელიც ყოველთვის ჩაკეტილია. თუ „ვარდი ემილისათვის“ სივრცობრივ შრეებს კონცენტრირებულ წრეებად წარმოვიდგენთ, ეს მთავარი, სრულიად დახშული სივრცე ის ბირთვია, რომლის გარშემოც არის დალაგებული მოთხრობის მთელი სივრცობრივი და დროისმიერი წყობა. სივრცე აქ უკიდურესად შეზღუდულია – სულ ერთი ოთახია, სადაც ორმოცი წლის განმავლობაში არაფერი შეცვლილა, რადგან სავარაუდოდ, მთელი ამ ხნის განმავლობაში იქ არც არავინ შესულა; დროისა და სივრცის უნივერსალური კავშირი აქ თითქოს არ არსებობს, დრო ამ მინი-სივრციდან თითქოს „ამოტუმბულია“. მრავალი წლის შემდეგ, ასეთსავე დახშულ და „დროში გაყინულ“ სივრცეს წარმოსახავს მარკესი „მარტოობის ას წელიწადში“, სადაც ბოშა მელკიადესი სიკვდილის შემდეგ თითქოს კი არ კვდება, არამედ №13 ოთახში „გადასახლდება“, სადაც სულ ქარი უბერავს, სულ მარტის თვეა და მარადიული ორშაბათია. იქ, მარკესთან, გარდაცვლილი მელკიადესის სიმშვიდეს აღარავინ არღვევს, ფოლკნერთან კი ემილის საძინებელში დროის ექსპანსია ცნობისმოყვარე თანამოქალაქელთა „დაუკითხავი“ შეღწევით ხორციელდება. მათთან ერთად დრო, მოქმედება, „ისტორია“ საბოლოოდ აღწევს ემილის პირად სივრცეში და იკავებს მას.

როგორც ვთქვით, დრო ფოლკნერის მოთხრობაში ვერაგი სტიქიაა. მასთან ბრძოლაში ემილი უკვე იმიტომ მარცხდება, რომ ის თვითონ, როგორც ადამიანი, დროისმიერია – როგორც სარტრი აღნიშნავს თავის ცნობილ ესეში, „ადამიანის უბედურება მისი დროში შეზღუდულობაა“ (Sartre 1963: 226). მაგრამ ობიექტურ დროსთან ჭიდილში დამარცხების გარდა, ემილი სუბიექტური დროის გაუქმების მცდელობაშიც მარცხდება. საძინებელში შეჭრილი ბრბო მისი ჭაღარა თმის კულულს აღმოაჩენს, ხოლო ბალიშს, რომელიც სანოლზე, ჩონჩხის გვერდით დევს, თავის ანაბეჭდი ემჩნევა. ირკვევა, რომ სწორედ იმ ჰერმეტიულად დახშულ სივრცეში, სადაც ემილი ყველა ძალით ცდილობდა დროის შეჩერებას, მას თვითონ შეჰქონდა მოქმედებაც და მასთან ერთად, დროც. დრო მოთხრობაში მრავალსახოვანია, სხვადასხვა სივრცეში ის თითქოს სხვადასხვაგვარად მიედინება, მაგრამ

საბოლოოდ, ის ყველგან (თვით ემილის საძინებელშიც) აღწევს და მასზე გამარჯვება წარმოუდგენელია. დროის წინააღმდეგ ემილის ამბოხი თანაგრძნობას იწვევს, რადგან ამ ამბოხში მდგომარეობს მარტოხელა, უმწეო ქალის პირადი დრამა. ემილი იმ წარმოდგენებს იცავს, რომლებსაც ის სოციუმის თვალში განასახიერებს, მაგრამ ამავე დროს, მას შეგნებული აქვს საკუთარი გამორჩეულობა და თუმცა მოთხრობაში ამ „გამორჩეულობას“ ირონიული ელფერი დაჰკრავს, დროსთან ჭიდილში ის პირველ რიგში საკუთარ მეობას იცავს. აქედან – ის წინააღმდეგობა მკვლელი და ნეკროფილი ემილის სიუჟეტურ ქმედებასა და მისი სახის განცდით ზემოქმედებას შორის, რის შედეგადაც ფოლკნერის შინაბერა აღიქმება მსხვერპლად და იწვევს თანაგრძნობას. როგორც „ხმაურსა და მძვინვარებაში“ ნათქვამი, „ადამიანი უბედურებათა ჯამია. ერთ დღეს იქნებ იფიქროს კიდეც, რომ უბედურებას ქანცი გამოელია, მაგრამ მაშინ დრო გადაიქცევა მის უბედურებად“ (Faulkner 1990: 104).

„უბედურებად ქცეული დროის“ ესთეტიკას ფოლკნერი პირქუში სახე-სიმბოლოებით გამოხატავს – მოთხრობის მხატვრული სივრცე სამარის პირას მიმდგარი მოხუცებით და გარდაცვლილი პატრიარქების ლანდებით არის დასახლებული. ქალაქის ახალი თაობაც, ნათესაური ან სოციალური კავშირებით, ამ პატრიარქებს უკავშირდება. მოსამართლე სტივენსი ოთხმოცი წლისაა, ემილის დასაფლავებაზე მოსულ მოხუცებს თავი „კონფედერაციის მეომრებად“ წარმოუდგენიათ, თვით ემილი წარმოსახულია ჯერ მიცვალებულად, შემდეგ მოხუცად, შემდეგ ახალგაზრდა ქალად, შემდეგ ისევ მოხუცად და ბოლოს ისევ მიცვალებულად. ამავდროულად, მისი ტირანი მამა თითქოს უკვდავია („ნამეტანი ღვარძლიანი და მძვინვარე იყო იმისათვის, რომ მომკვდარიყო“) – გარდაცვალების შემდეგ, მოლბერტზე აყუდებული პორტრეტიდან ის მაინც დამთრგუნველად და ავისმაუწყებლად იცქირება. ქედმაღლობა გრიერსონებს მრავალი წლის წინ გარდაცვლილი ლედი უაიეტისაგან მოსდგამთ, „ქალაქის ახალ მესვეურებს“ ემილი გარდაცვლილ პოლკოვნიკთან აგ ზავნის, ხოლო ბერონის ჩონჩხს „სიყვარულის პროცესში“ იპოვნინან, თითქოს ვილაცის სხეულს მოხვეუტს და ისე „ჩაძინებულს“. მოთხრობაში მიცვალებულები თითქოს არც კვდებიან – სიუჟეტის მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებში და სიმბოლურ მოტივებში ისინი ისევე მონაწილეობენ, როგორც ცოცხლები. დრო მათ სივრცეში ქრონოლოგიას მოკლებულია და ფოლკნერი მთელ ამბავს წარმოსახავს, როგორც გაქვავებულ წარმოდგენებზე დაფუძნებული, პატრიარქალური სოციუმის უნივერსალურ, მითოპოეტკურ სურათს. მის მოთხრობაში „ადამიანი თავისი წარსულის ჯამია.“ წარსულის ჯამია ჯეფერსონიც, სადაც „წარსული არასოდეს კვდება“ და სადაც მას „ანწყობილი დაჰკრავს“ (Faulkner 1977: 663). რაღა თქმა უნდა, მთელ ამ უნივერსალურ პრობლემატიკასთან ერთად, მოთხრობა „ამერიკული სამხრეთის დაკნინებასაც“ ასახავს, მაგრამ მწერლის ჩანაფიქრი მხოლოდ ამერიკული სამხრეთის დაკნინების ასახვა რომ ყოფილიყო, „ვარდი ემილისათვის“ იმ გარდასულ დროთა დოკუმენტად დარჩებოდა და თანამედროვე მკითხველის ყურადღებას ნაკლებად მიიპყრობდა.

დამონებანი:

- Eliot, T. S. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1999.
- Lionel Trilling, “Mr. Faulkner’s World,” rev. of *These Thirteen* in *The Nation*, 4 Nov. 1931: 491-92.
- Conrad, Joseph. *The Collected Letters*, v. 7, 1920-1922. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Miller, J. Hillis. “Time in Literature.” *Daedalus*, Vol. 132, No. 2, *On Time* (Spring, 2003): 86-97.
- Moore, Gene. M. “Of Time and its Mathematical Progression: Problems of Chronology in Faulkner’s ‘A Rose for Emily.’” *Studies in Short Fiction* 29.2 (Spring 1992): 195-206.
- Sartre, Jean-Paul. “Time in Faulkner: The Sound and the Fury”. Hoffmen F.J., Vickery O.W. *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York and Burlingame: Harcourt, Brace & World Inc, 1963: 225-232.
- Skinner, John L. “‘A Rose for Emily’: Against Interpretation.” *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 15, No. 1 (Winter, 1985), pp. 42-51.
- Faulkner, William. *Faulkner at Nagano*. Robert A. Jelliffe, ed. Tokyo: Kenkyusha Ltd., 1956.
- Faulkner, William. *The Potable Faulkner*. Malcolm Cowley, ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1977.
- Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. New York: Vintage Books, 1990.

Temur Kobakhidze
(Georgia)

**The Structure of Time and Space in William Faulkner’s
“A Rose for Emily”**

Summary

Key words: Faulkner, time, space.

“A Rose for Emily” is a short, chronologically circular story of a southern lady, from an established “blue blood” family, who fights the inevitable march of time and commits homicide before ultimately succumbing to what she resisted. Faulkner takes us on a full circle beginning at death, and ending at death for Ms. Emily Grierson. It is also a story of the local environment, a stereotypical “Lost Cause” town in the South. True to the words from the Confederate anthem, “old times there are not forgotten. Look away, look away, Look away Dixie Land.” In Jefferson, Dixie Land does not look away. Instead it keeps permitting and holding-on to what Faulkner’s narrator refers to as “the fallen monument.” Two white, male, figures of Jefferson’s past, central to the shaping of the story, are Miss Emily’s father and Colonel Sartoris. The Colonel’s myth about Emily’s exemption from taxes allows Emily to hold one of life’s certainties at bay, but it is Emily’s father who channels her to loneliness and facing the other certainty of life alone. The attitude and conditions set by her father virtually ensured Emily’s failure with potential suitors, and only through the arrival of a Yankee male in town, is Emily possibly to be spared from facing the future and certain death alone.

The story is an indictment upon the South, but also, despite the homicide that is revealed, it is apologetic and sympathetic. While one could be frightened, angry or

embarrassed with Miss Emily (and the South) one also feels some sympathy and mercy (as described by the narrator). Emily represents the old South. The town, with its people, represent the greater southern community that made some progress, but is culpable in perpetuating hate, and a lie. Faulkner's imagery describes the town expanding and changing around Emily's home, "with its stubborn and coquettish decay... eyesores among eyesores." As years' pass, the younger generations, back away from effective confrontation with Emily, and as Faulkner asserts at the end of the story, "already knew there was one room in that region above stairs which no one had seen in forty years and which would have to be forced."

The compromise of 1877 ended the Reconstruction Era and Northern occupation of the rebellious South. It meant that those clinging to the belief in "The Lost Cause" had temporarily won. In a larger sense, much reform that was possible by Northern intervention, was, like the Yankee Homer Barron, dead. Many practices of the South were tolerated and permitted for the sake of pity and peace. Miss Emily's family managed to hang-on, and like the old South, "vanquish" those from within who might try to change the circumstances. Many "blue blood" families of the Old South were Episcopal or Anglican, they were the traditionalist who hung-on to "The Lost Cause" and the formality of ritual – what the narrator points out with "noblesse oblige." A Grierson really should not marry a "Northerner, a day laborer." Miss Emily does not respond well to efforts by the Baptist minister who seeks to turn her suspected romantic behavior from Homer Barron. Nor should she respond, as Baptists were a large, white yeoman denomination heavily involved in the abolition movement, and Emily was Episcopal.

In the article, an attempt is made to analyze the narrative structure of Faulkner's short story with regard to its time and space. Correspondingly, the accent is put on the poetics of the story rather than on the cultural context or the historical background it reflects.

Emily's failure in her struggle with time forms the main collision of the story, and can only be comprehended through the analysis of its time and space structure. This can be visualized in four concentric circles of a) the 'outer' time-space or 'the North' where Homer Barron comes from; b) the first inner circle depicted as the city of Jefferson; c) the second inner circle of Emily's house; and d) the time-space hub of the story, Emily's bedroom. "A Rose for Emily" represents a spatiotemporal unity, and time in the story is perceived as a measure of movement in space. The intensity of time is personified in characters, and their actions symbolize the movement of time overcoming spatial barriers.

Emily's numerous uninvited guests suggest the intrusion of time in her private space, and on a wider scale, they suggest the inevitability of change. The action in the story slows down from wider to narrower narrative spaces ('the North', Jefferson, Emily's mansion, Emily's bedroom). Correspondingly, time also slows down, until it reaches an illusory 'timelessness' in the contracted space of Emily's bedroom. But hair and pillow hints suggest, that there still has been an action in the bedroom. It was Emily herself who brought movement into her micro-space, eventually bringing time into it. The final scene of the intrusion of townspeople into the bedroom suggests the victory of time over Emily's illusion that she could have won the battle, at least in her private space.