

პაროდული ასოცირება ჯეიმზ ჯოისის მოთხრობაში
„მადლი“

„...მადლი მას უნდა დაჰყვებოდეს გზაზე
და იყოს მისი საყრდენი, რათა არ დაეცეს“.
ნეტარი ავგუსტინე.
„მადლისა და თავისუფალი ნების შესახებ“

ჯოისის კრებული „დუბლინელები“ (1914) იმდენად მყარ და კომპოზიციურად შეკრულ მთლიანობას წარმოადგენს, რომ ზოგჯერ მას რომანადაც აღიქვამენ, თუმცა ეჭვს არ იწვევს, რომ მასში შემავალი ყოველი მოთხრობა ცალკე, დასრულებული ნაწარმოებია. „ჩემი ჩანაფიქრი იყო ქვეყნის ზნეობრივი ისტორიის შექმნა და დუბლინი სცენად იმიტომ ავირჩიე, რომ სწორედ ეს ქალაქი წარმომედგინა პარალიჩის ეპიცენტრად“, წერდა ჯოისი. „...გადავწყვიტე მისი ოთხი ასპექტის – ბავშვობის, სიყმაწვილის, ასაკობრივი სიმწიფის და საზოგადოებრივი ცხოვრების წარმოჩენა. მოთხრობებიც ამ თანმიმდევრობით დავალაგე“ (Joyce II 1966: 134). მწერლის მიერ საკუთარი შემოქმედების შესახებ გამოთქმული აზრები ყოველთვის არ არის სარწმუნო, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჯოისი ზუსტად განსაზღვრავს როგორც თავის მიზანს, ისე მოთხრობათა თანმიმდევრობის წესს. მათგან ყველაზე ცნობილია „მკვდრები“ (1907), რომელიც აგვირგინებს „დამბლადაცემული“ დუბლინის საზოგადოებრივი ცხოვრების პაროდულ სურათს, თუმცა იმათთვის, ვისაც ჯოისის შემდგომი მწერლური ევოლუციაც აინტერესებს, უფრო სხვა მოთხრობა, „მადლი“ (1905) უნდა იყოს საინტერესო. პირვანდელი ჩანაფიქრით, „დუბლინელები“ სწორედ ამ მოთხრობით უნდა დასრულებულიყო – 1905 წელს ძმისადმი მიწერილი წერილი ცხადყოფს (Joyce II 1966: 124), რომ „მადლი“ ჯოისს კრებულის მთავარ მოთხრობად წარმოედგინა, თუმცა მოგვიანებით მწერალს გეგმები შეეცვალა. გამომცემელთა მიერ მრავალგზის უარყოფილ, ჯერ კიდევ 1905 წელს დასრულებულ „დუბლინელებს“ საბოლოო ვარიანტში მოცულობით ყველაზე დიდი მოთხრობა – „მკვდრები“ დაემატა, რამაც მთელი კრებულის სახე შეცვალა.

„მადლში“ საფუძველი ეყრება ჯოისის შემოქმედებითი სიმწიფის ხანის ნაწარმოებთა მთავარ თვისებებს. ჩანასახობრივად, აქ თავმოყრილია მისი მხატვრული მეთოდის ყველა, ან თითქმის ყველა ის თავისებურება, რაც ბევრად უფრო რთული სახით, მის შემდგომი ხანის ნაწარმოებებში გვხვდება და სერიოზულ თავსატეხს უჩენს უკვე „პორტრეტის“, „ულისეს“ და „ფინეგანის“ მკითხვე-

ელს. „მადლი“ მარტივად აღსაქმელი მოთხრობა ნამდვილად არ არის – თავისი შემოქმედების უკვე ამ, ადრეულ ეტაპზე ჯოისი სიტყვის დიდოსტატია და მისი ნაწარმოების გააზრება სერიოზულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. აქ უკვე ვხვდებით რთულ, წიგნიერ ირონიას, რომელსაც შეუმზადებელი მკითხველი ძნელად აღიქვამს, რადგან ხშირად არ ფლობს, ან ვერ აცნობიერებს იმ ინფორმაციას, რომელსაც ეს ირონია ეყდრნობა. „მადლში“ გვხვდება ლიტერატურულ, თეოლოგიურ და ისტორიულ წყაროთა პაროდირების ხერხი, რომელიც უსასრულოდ ამდიდრებს ჯოისის მოთხრობის ასოციაციურ ქვეტექსტს. მწერალი ფართოდ იყენებს ექსტრატექსტუალურ ასოციაციებს, დუბლინური ყოფის ირონიულ მინიშნებებს, ისტორიულ მოვლენათა მკრთალ თუ აშკარა გამოძახილს და მთელი ამ მასალის სინთეზირებით სწორედ იმ „ბუნდოვანებას“ (Ambiguity) წარმოქმნის, რომელიც ჯოზეფ კონრადს დიდი ლიტერატურის თვისებად მიაჩნდა (Conrad 2005: 457). ეს ბუნდოვანება შეუმზადებელ მკითხველში ერთგვარ დაბნეულობას იწვევს, მითუმეტეს, რომ მოთხრობის მთელი ასოციაციური სირთულე მარტივი, გამჭვირვალე ენით და თხრობის საოცარი უბრალოებით არის გადმოცემული. უფრო მეტიც – ავტორის მშრალი, ირონიული ტონი და დიალოგების საგანგებო ბანალურობა ხშირად მოსაწყენი ერთფეროვნების, ზოგჯერ – უაზრობისა და ალოგიკურობის შთაბეჭდილებას ახდენს მკითხველზე, რაც, როგორც წესი, ნაწარმოებთან ზედაპირული ნაცნობობის შედეგია და სერიოზული, დაფიქრებული განსჯისას სრულიად საპირისპირო განწყობილებით იცვლება.

„მადლის“ სიუჟეტი (თუკი საერთოდ შესაძლებელია ყოფითი სცენების მარტივ მონაცვლეობას სიუჟეტი ეწოდოს) საკმაოდ მდარეა, არავითარ „ინტრიგას“ ის არ შეიცავს: უგონოდ მთვრალი კომივოიაჟორი ტომ კერნანი პაბის საპირფარეოს კიბიდან გადმოვარდება და ბინძურ იატაკზე ზღართანს მოადენს. უსულგულო მდგომარეობაში მყოფს, მას ტუალეტიდან „ორი ჯენტლმენი“ ამოიყვანს და ბართან, იატაკზე დაასვენებენ. შემდეგ სერიოზულად დამავებული კერნანი მის მეგობარს, ბ-ნ პაუერს სახლში მიჰყავს, სადაც მას მეუღლე უვლის. ორი დღის შემდეგ, ავადმყოფ კერნანს სამი მეგობარი ესტუმრება – ბ-ნი კანინგემი, ბ-ნი მ'კოი და ბ-ნი პაუერი. მეოთხეს, ბ-ნი ფოგარტის, მოსვლა აგვანინდება, მაგრამ ბოლოს ის მაინც მოუსწრებს დანარჩენ მეგობრებს. ერთხანს ისინი საუბრობენ რელიგიურ თემებზე და საუბრისას ხუთივე შეთანხმდება, რომ ორ დღეში ყველანი ერთად ეკლესიაში წავლენ განსაწმენდად და მოისმენენ მამა პერდონის ქადაგებას, რასაც ასრულებენ კიდევ. მოთხრობაც სწორედ ქადაგების სცენით მთავრდება.

„მადლისადმი“ ფართო ინტერესს ბიძგი მისცა ჯოისის ძმის, სტანისლოს ნიგნმა, რომელიც მოთხრობის შექმნიდან ნახევარი საუკუნით გვიან, 1957 წელს გამოქვეყნდა: „მადლი“ პირველი შემთხვევა იყო, სადაც ჩემმა ძმამ მოდელი გამოიყენა,“ წერდა სტანისლოსი. „ეს მარტივი სქემა ახალი არ არის და მის ამოცნობას დიდი ჰერმენევტიკული მიხვედრილობა არ სჭირდება – ჯოჯოხეთი, სალხინებელი, სამოთხე. ბ-ნ კერნანის ჩამოვარდნა ტუალეტის კი-

ბიდან მისი ჯოჯოხეთს ჩასვლაა, შინ ავადმყოფად წოლა – სალხინებელი, ხოლო ეკლესია, სადაც ის და მისი მეგობრები ბოლოს ქადაგებას ისმენენ – სამოთხე. „მადლში“ ეს სქემა ირონიულია, ოდნავი ფარული რისხვით შეფერილი, მაგრამ ჩემი ძმა თავის შემდგომ ნაწერებშიც იმიტომ იხმობდა მოდელებს, რომ მათ საკუთარ არეულ ცხოვრებაში ხედავდა. რახან ხელოვანი იყო და არა ფილოსოფოსი... ის პირადი გამოცდილებით ამდიდრებდა თავის შემოქმედებას და სწორედ ეს იყო ჭეშმარიტი მადლი, მასზე, როგორც მწერალზე, დაფრქვეული“ (Joyce 1958: 228). ერთი სიტყვით, სტანისლოსმა გაახმოვანა ის ფაქტი, რომ „მადლში“ ჯოისმა პირველად მოარგო თავისი სათქმელი სხვა, დიდი ეპიკური ნაწარმოების სქემატურ მოდელს – დანტეს „ღვთაებრივ კომედიას“, ანუ პირველად გამოიყენა ის მხატვრული ხერხი, რომელიც მან მოგვიანებით და უკვე სულ სხვა მწერლურ დონეზე „ულისეში“ განახორციელა.

როგორც კი ეს ცნობილი გახდა, „მადლი“ და მთლიანად „დუბლინელები“, რომელიც მანამდე ჯოისის ადრეულდა ნაკლებად მნიშვნელოვან ნაწარმოებად აღიქმებოდა, უცებ ყურადღების ცენტრში მოექცა. კრიტიკა ისე ხარბად მიეძალა „მადლს“, რომ ბოლოს, უკვე საუკუნეთა მიჯნაზე გამოქვეყნდა წერილები, სადაც „მოთხრობაზე განხორციელებული ძალადობის“ შესახებ იყო საუბარი (Klein 1999-2000: 113). მართლაც, ნახევარი საუკუნის მანძილზე „მადლის“ გარშემო მთელი ეგზეგეტიკა შეიქმნა – დაინერა უამრავი კომენტარი და კრიტიკა ორ ბანაკად გაიყო. ისინი, ვინც ფლობერის „რეალიზმისადმი“ ჯოისის ცნობილი სიმპატიები სიტყვასიტყვით გაიგო, ოსტატურად დაგებულ მახეში გაებნენ. მოთხრობის უშუალო-აზრობრივი სიმარტივე მათ ბოლომდე ირწმუნეს და „ჩეხოვის გავლენაზე“ წამოიწყეს საუბარი, იმის გაუთვალისწინებლად, რომ „დუბლინელების“ შექმნისას ინგლისურენოვანი სამყაროსათვის ჩეხოვი უცნობი იყო. ჯოისი დიდად აფასებდა ჩეხოვს, მაგრამ როგორც პაუერის მოგონებები ცხადყოფს (Power 1974: 57-58), მის ნაწარმოებებს ის მხოლოდ მოგვიანებით, „ულისეზე“ მუშაობისას გაეცნო. კრიტიკოსთა სხვა ნაწილი გაჰყვა სტანისლოსის მიერ მონიშნულ გეზს, მაგრამ ისე შორს გაიჭრა ალუზიების ძიებაში, რომ თვით მოთხრობის ტექსტს გასცდა და ლიტერატურათმცოდნეობითი სქოლასტიკის სფეროში გადაინაცვლა. რალა თქმა უნდა, გამოდიოდა გონივრული, საქმის ცოდნით დანერგილი ესეებიც, მაგრამ გასული საუკუნის მიწურულისათვის „ალუზიებზე მონადირეთა“ რიცხვმა ისე იმრავლა, რომ ლამის შესაძლებელი გახდა „მადლის“ ინტერპრეტატორთა ცალ-ცალკე „სკოლებად“ დახარისხება. ყველა ამთვალსაზრისის მიმოხილვა ზედმეტი ინებოდა, ის კი უნდა ითქვას, რომ რახან კრიტიკის მთავარ დანიშნულებას ნაწარმოების ინტერპრეტაცია შეადგენს, ის ყველა თავის დასკვნაში ამ ნაწარმოებს უნდა ეყრდნობოდეს. ჯოისის ლიტერატურულ, თეოლოგიურ და სხვა ასოციაციებს, მთლიანად ჯოისის ტექსტს მოჭარბებულად ახასიათებს ურთიერთშეღწევა-დობის ის „ქიმია“, რომელსაც დღეს ინტერტექსტუალობას ვუწოდებთ. ცხადია, ეს დიდ გასაქანს აძლევს ტექსტის ინტერპრეტაციის მსურველს, მაგრამ

სრულებითაც არ აუქმებს თვით ამ ტექსტისადმი ერთგულების აუცილებლობას.

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ მოთხრობის სათაური არის „მადლი“ და არა „წყალობა“ (ან „ღვთისწყალობა“), როგორც მას, სამწუხაროდ, ქართული თარგმანებიდან ვიცნობთ. „თავისუფალი“ თარგმნა აქ წარმოუდგენელია, რადგან კათოლიკურ სახე-სიმბოლოებს მოთხრობაში დიდი მნიშვნელობა აქვს, ხოლო მადლის (gratia) დოქტრინა კათოლიკურ თეოლოგიაში გამორჩეულად მნიშვნელოვანი და „წყალობისაგან“ (misericordia) არსებითად განსხვავებულია. გარდა ამისა, ინგლისური „grace“ ძირითადი მნიშვნელობითაც „მადლს“ ნიშნავს, თუმცა მოთხრობაში ჯოისი ხშირად მიმართავს ორაზროვან თამაშს და ოსტატურად იყენებს სიტყვის სხვა მნიშვნელობებსაც. თავის წიგნში სტანისლოსი ხაზს უსვამს, რომ ჯოისის „ყოველთვის აინტერესებდა მადლის უცნაური დოქტრინა და პირველქმნილ ცოდვასთან მისი მიმართების საკითხი“ (Joyce 1958: 227). იეზუიტების კოლეჯში ნასწავლი მწერალი ისედაც კარგად იცნობდა თეოლოგიას, მაგრამ ცნობილია, რომ უკვე „მადლის“ დასრულებისას, ის სპეციალურად დადიოდა რომის საჯარო ბიბლიოთეკაში ცალკეულ საკითხთა დასაზუსტებლად, რის შედეგადაც მან მოთხრობის „თეოლოგიური“ ნაწილი თავიდან გადაწერა (Joyce II 1966: 193). რალა თქმა უნდა, ჯოისი ღვთისმეტყველებას ფორმალურად მისდევს, მისი მხატვრული ხედვა პაროდულია. მოთხრობის ჯოჯოხეთი-სალხინებელი-სამოთხე მხოლოდ დანტესგან ნასესხები სქემა არ არის – გარკვეულწილად, ის მთელი კათოლიკური საიქიოს პაროდირებას წარმოადგენს, თუმცა უნდა ითქვას, რომ კათოლიციზმისადმი ჯოისის დამოკიდებულება ცალსახად ირონიული არასდროს ყოფილა. ი.ცხვედიანი სამართლიანად შენიშნავს, რომ „ჯოისის ამბოხი უფრო პროტესტს წარმოადგენდა აზროვნების შემბოჭველი ტოტალიტარული სისტემის წინააღმდეგ, თუმცა ინტერესი კათოლიკური ეკლესიის თეოლოგიური საფუძვლების მიმართ მან ბოლომდე შეინარჩუნა“ (ცხვედიანი 2006: 99). ჯოისი ირონიით ეპყრობა სამღვდელოებას, ძირფესვიანად სცვლის პოპულარული რელიგიური წარმოდგენების ფასეულობით ჟღერადობას, მაგრამ მცდარი იქნებოდა იმის მტკიცება, თითქოს ის აქილიკებდეს, ან აბუჩად იგდებდეს თეოლოგიას. ჯოისის პაროდია „მაღალი პაროდიაა“ – საოცრად ირონიული, ზედაპირზე იქნებ ცინიკურიც, მაგრამ სიღრმისეულ განზომილებაში უაღრესად სერიოზული და მკაფიო ზნეობრივი პოზიციით განმტკიცებული. ჯოისმა ახალი, უჩვეულო შინაარსი შესძინა პაროდის ცნებას, თუმცა ზოგადად, როგორც განსხვავებულ მხატვრულ სამყაროთა ასოციაციური შეპირისპირების ხერხი, ლიტერატურაში ის ყოველთვის იყო ცნობილი.

„მაღალი“ პაროდის ნიმუშად შეიძლება წარმოვიდგინოთ თვით სახარება, ძველ აღთქმასთან მის მიმართებაში, განსაკუთრებით – ქრისტეს ქადაგებები („თქვენ გსმენიათ წინაპართა მიერ თქმული... ხოლო მე გეუბნებით...“ (მათე, 5, 27-28)), რაც იმას არ ნიშნავს, თითქოს ქრისტე მოსეს ათ მცნებას „აქილიკებდეს“, ან მამა ღმერთს „უპირისპირდებოდეს“. სერვანტესიცი მიმართავს სარაინდო რომანების პაროდირებას „დონ კიხოტეში“, მაგრამ ირონიის

ნამდვილი ობიექტს იქ ფელიპე II-ის დროის ესპანური რეალობა წარმოადგენს და არა სარაინდო რომანების მაგისტრალური სიუჟეტი. თავის მხრივ, „ღონ კიხოტე“ დოტოვესკის „იდიოტშია“ პაროდირებული, ხოლო ჯოჯოხეთ-სალ-ხინებელ-სამოთხის სქემა – „ძმები კარამაზოვებში“. თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსი“ ერთიანად შეიცავს როგორც ნიცშეს ცხოვრების, ისე გოეთეს ფაუსტის და ივან კარამაზოვის ეშმაკთან შეხვედრის პარადიულ ასოციაციას, რაც იმას სრულებითაც არ ნიშნავს, თითქოს მანი ირონიულად ეპყრობოდეს ან ნიცშეს, ან გოეთეს, ან დოსტოვესკის. ერთი სიტყვით, პაროდირების ხერხი სხვათა მიერ ადრე თქმულისა და ნაფიქრის განსხვავებულ განცდით-ინტელექტუალურ რეგისტრში, ახალ ფასეულობით სივრცეში გადატანას გულისხმობს, რაც სულაც არ არის სავალდებულოდ ირონიული ხასიათის, თუმცა შესაძლებელია ირონიულიც იყოს – გააჩნია „პაროდისტის“ შემოქმედებით ინდივიდუალობას. ჯოისის ირონიის უდიდესი ნაწილი იმდენად თეოლოგიას არ ეხება, რამდენადაც თვით დუბლინელებს, მათ ყოფით ფსიქოლოგიას, თეოლოგიაზე მათ წარმოდგენას და, მათი სახით, ადამიანის შეუსაბამობას იმ ზნეობრივ სტანდარტებთან, რომელთა ერთგულებასაც ის იჩემებს. დუბლინელთა ზნეობრივი უუნარობა ეჭვს იწვევს თვით ამ სტანდარტების მართებულობაშიც და მათ მიმართაც იწვევს ირონიას, თუმცა აშკარაა, რომ ჯოისისათვის ღვთისმეტყველება იმდენად ირონიის ობიექტი არ არის, რამდენადაც ირონიის ინსტრუმენტი. რიჩარდ ელმანის ცნობით, ჯოისს თავისი ციურხელი მეგობრის, ფრენკ ბაჯენისათვის უთქვამს, „შენ კათოლიკეს მიწოდებ, მაგრამ თუ დააზუსტებ და ჩემს სილუეტს სწორად მოხაზავ, უფრო იეზუიტი უნდა მიწოდო.“ მოქანდაკე არტურ სატერისათვის კი, იმავე ელმანის ცნობით, მეტად ნიშანდობლივი რამ განუცხადებია: „იეზუიტებისაგან ვისწავლე სათქმელის ისე დალაგება, რომ შესაძლებელი იყოს მასზე მსჯელობა და შეფასებაო“ (Eilmann 1983: 27). „მადლის“ აღქმისას მართლაც უაღრესად მნიშვნელოვანია ის, რომ კათოლიკურ დოგმატიკას ჯოისი თავისი ნაწარმოების მაორგანიზებელ, სტრუქტურულ პრინციპად გარდასახავს დაგამომსახველობით საშუალებათა ერთობლიობაც ამ პრინციპით აქვს „დალაგებული.“ თეოლოგიურ ტერმინთა მნიშვნელობებს მიმართ ჯოისი ზედმინვენით სიზუსტეს იცავს და სწორედ ამგვარი ტერმინოლოგიური „ნიშანსვეტები“ ეხმარება მკითხველს მისი მოთხრობის ასოციაციურ ლაბირინთში გზის გაკვლევისას.

კათოლიკური მოძღვრების თანახმად, „მადლი არის ძღვენი, უსასყიდლო დახმარება, რომელსაც ღმერთი გვანდის, რათა ვუპასუხოთ მის მოწვევას: გავხდეთ ღვთის ძენი, მადლით შვილები, საღვთო ბუნებისა და მარადიული ცხოვრების მოზიარენი“ (კატეხიზმო 1997: 421). ადამიანი მრავალმხრივ ცოდვილია – პირველქმნილი ცოდვის გარდა, ის ისედაც, ნებისთ თუ უნებლიედ, გამუდმებით სცოდნავს, რის გამოც მადლის დამსახურება წარმოუდგენელია. მადლი ადამიანს „უსასყიდლოდ“, ღვთის უსასრულო სიყვარულით ეძლევა. წყალობას, ან შეწყალებას (ცოდვათა გამო არ დასჯას) ღმერთს ადამიანი ევედრება, ანუ აქტიური მხარე ამ შემთხვევაში ადამიანია. მადლი კი თავი-

სივე ძალით, ცოდვილის „დაუკითხავად“ მოქმედებს, როგორც ღვთაებრივი სიყვარულის ნიშანი და აქტიური მხარე ამ შემთხვევაში ღმერთია. ღვთის მადლით ყველაზე მძიმე ცოდვილიც ცხონდება – „ყველანი უსასყიდლოდ მართლებიან მისი მადლითა და იესო ქრისტესმიერი გამოსყიდვის წყალობით“ (რომაელთა, 3:24; 4:5). ერთადერთი, რაც ხსნის მაძიებელს მოეთხოვება, არის რწმენა: „მადლმა გიხსნათ რწმენის წყალობით; მაგრამ ეს თქვენგან კი არ არის, არამედ ნიჭია ღვთისა; და არც თქვენს საქმეთაგან, რათა არავინ იქადნოდეს“ (ეფესელთა 2:8-9). მოთხრობის რთულად ნიუანსირებული, წიგნიერი ირონიის გასააზრებლად მნიშვნელოვანია იმის გაცნობიერებაც, რომ „მადლი უპირველესად ყოვლისა და უმთავრესად სულის წმიდის ნიჭია, ჩვენი გამმართლებელი და განმწმენდი“ (კატეხიზმო 1997: 422), ღვთის წინაშე „გამართლებისა“ და განმწმენდის პირობა კი კათოლიციზმში მოქცევა და მადლიც სწორედ ამ საიდუმლოებით მოქმედებს. მადლის თეოლოგია ერთნაირად შეადგენს როგორც ნაწარმოების ზოგად ირონიულ ქვეტექსტს, ისე მისი პოეტიკის საფუძველს; მოთხრობაში პაროდის ობიექტი სწორედ ამ საიდუმლოების რიტუალია – პროვინციული დუბლინის ყოფით რეალობაში დაცემა, მოქცევა და ხსნა კომიკურ ბუტაფორიად იქცევა. უნდა ითქვას ისიც, რომ ჯოისის დროინდელ კათოლიკურ წარმოდგენებში ტერმინი „დაცემა“ (ინგლ. *The Fall*, კატეხიზმო 1997: 86) უკვე აერთიანებდა როგორც ავგუსტინეს „პირველქმნილი ცოდვის“ დოქტრინას (*peccatum originale*), ისე საერთოდ, ადამიანის ამქვეყნიურ ცოდვილობას (*peccata mundi*).

ტრადიციულ, ყოფით წარმოდგენათა ჭრილში, ტუალეტში დაცემის ბანალური სცენა რაიმე განსაკუთრებულ შემთხვევას არ უნდა წარმოადგენდეს (ბოლოს და ბოლოს, დათვრა კაცი და დაეცა, მითუმეტეს ირლანდიაში, სადაც ტრადიციულად ბევრს სვამენ და შესაბამისად ხშირად ეცემიან). მაგრამ ჯოისის პაროდული სიმბოლიკა უაღრესად მრავალნიშნადია – ის, რომ ტომ კერნანი კიბიდან გადმოვარდება და ბინძურ იატაკზე დაენარცხება, პირწმინდად ყოფითი ინციდენტის გარდა, სიმბოლურ „ცოდვით დაცემასაც“ გულისხმობს. ამ სავალალო მდგომარეობაში მყოფი, ის აშკარად მადლს საჭიროებს, რადგან, როგორც ვთქვით, ღვთის წინაშე ცოდვილი სული მხოლოდ მადლით გამართლდება. პროტესტანტად ნამყოფი კერნანის საბოლოო „მოქცევას“ (ანუ დედაეკლესიის წიაღში მის დაბრუნებას და ღვთის წინაშე „გამართლებას“) ისახვენ მიზნად მეგობრები, რომლებსაც ის სახლიდან ტაძარში მიჰყავთ. საინტერესოა, რომ „დაცემის“ (სულიერის, გინა ფიზიკურის) მოტივი ჯოისის შემოქმედებაში შემდგომშიც ხშირად გამეორდება – “ულისეს“ მეჩვიდმეტე ეპიზოდში („ითაკა“) ბლუმი თვისი სახლის შესასვლელთან კიბის ქვეშ, ორმოში ეცემა, თან კათოლიკური აღდგომისა და ებრაული ფეისახის თარიღებს ანგარიშობს. „ტრადიციულ“ კითხვა-პასუხზე აგებული „ითაკა“ კატეხიზმოს ფორმალური პაროდიაა და დაცემის შემდგეგ, ბინაში სარდაფის სართულიდან (*sic!*) შესული ბლუმი საპნით ხელის დაბანის ხანგრძლივ „რიტუალს“ შეუდგება, რომელსაც ჯოისოლოგები ირონიულად „საპონიდას“ უწოდებენ და რომელიც პაროდი-

ული განწმენდის რიტუალადაც მოიაზრება (Gilbert 1958: 369). ბლუმი „ოთხ ფეხზე ეცემა“ კირკეს ეპიზოდშიც, მაგრამ ბევრად უფრო მნიშვნელოვან სიმბოლურ დატვირთვას შეიცავს „ფინეგანის აღორძინება-ქელეხში“ ასოციაციური ჰამფთი-დამფთის გადმოვარდნა მშენებარე კედლიდან. პირქვე ეცემა თვით ვისკის სმისგან გაღეშილი ფინეგანიც და მისი „ცოცხალი“ ავატარი ჰამფრი ჩიმპდენ ერვიკერიც. „ფინეგანი“ საერთოდ „დაცემით“ იწყება, რასაც მოსდევს ცნობილი ჭექა-ქუხილის ცამეტენოვანი პაროდული იმიტაცია „The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronnt-onnerronnntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoordenent hurnuk!)“ (Joyce 1975: 3), მაგრამ ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრეული ჯოისური „დაცემა“ სწორედ „მადლში“ გვხვდება.

საინტერესოა, რომ ცოდვით დაცემული კერნანის სულიერ ძიებათა წარმოსახვისას ჯოისი იმდენად დანტეს არ ეყრდნობა, რამდენადაც ნეტარ ავგუსტინეს – მადლის მთელი თეოლოგია ცოდვით დაცემული სულის მოქცევის გზით, ამ სულის ხსნისკენ არის მიმართული და მის ავტორად ავგუსტინე ითვლება. როგორც თეოლოგი ედუარდ ვოლფი აღნიშნავს, „სწორედ „აღსარებანია“ ის ერთიანი, შემაკავშირებელი ნაშრომი, რომელიც დეტალურად განიხილავს როგორც ცოდვით დაცემას, ისე მოქცევას და ხსნას“ (Wolfe 2008: 2). ავგუსტინეს ნააზრევზე ორიენტაციას ჯოისის მთელი შემოქმედებითი და ინტელექტუალური ცხოვრება ცხადყოფს – ჯერ კიდევ სტუდენტობისას, დუბლინის საუნივერსიტეტო კოლეჯში წაკითხული მოხსენებიდან, „პორტრეტში“, „ულისესა“ და ბოლოს, „ფინეგანში“ მის პაროდულ ციტირებამდე (Frangoli 2004: 243). კერნანის პაროდული სულიერი ევოლუციაც მოთხრობაში სწორედ „აღსარებანის“ ანალოგიით არის წარმოსახული, სადაც ავგუსტინე საკუთარი ბიოგრაფიის მაგალითზე ახდენს დაცემის, მოქცევისა და ხსნის თემატიკის ინტერპრეტაციას. „აღსარებანში“ ეს სულიერი განვითარების საფეხურები წარმოდგენილია, როგორც მადლის შემოქმედების შედეგი (McCabe 1902: 450-459) და საბოლოოდ, „მადლის“ კომპოზიციის ღერძად ჯოისი სწორედ ავგუსტინეს სქემას იყენებს, თუმცა პირველი, რასაც დაკვირვებელი მკითხველი სრულიად მართებულად შენიშნავს, მოთხრობის „ღვთაებრივ კომედიასთან“ კავშირია. ამრიგად, ჯოისი იმ სამნაწილიან სქემას მისდევს, რომელიც დანტეს „შეთხზული“ ნამდვილად არ არის და რომელიც თვით დანტეს თეოლოგიიდან აქვს ნასესხები. მწერალი თითქოს სუბიექტური ასოცირების სივრცესაც უტოვებს მკითხველს, რომელსაც შეუძლია ეს სქემა როგორც დანტეს, ისე ნეტარ ავგუსტინეს, ან მოციქულთა საქმენის კათოლიკურ ინტერპრეტაციას დაუკავშიროს.

ტუალეტის ქვესკნელთან ასოცირების გარდა, დამატებით ნართაულს, რომელიც მიგვახვედრებს, რომ „ცოდვით დაცემა“ ეშმაკისეული ცდუნებით ხდება და ტუალეტის სცენა პაროდულ ჯოჯოხეთს გულისხმობს, გაურკვეველი „წითურთმიანი ჩია კაცი“ განასახიერებს. ის კერნანთან ერთად სვამს, შემდეგ უკვალოდ ქრება და მოგვიანებით, კერნანი მას დამახასიათებელი ფრაზით იხსენებს: „ეშმაკმა დალაზეროს (ან: წყეულიმც იყოს), არ მახსოვს, რა ერქვა“. წითურთმიანის გარდა, კერნანი მევახშე ჰარფორდთანაც სვამდა, ხოლო მე-

ვახშეები დანტეს „ჯოჯოხეთში“ ჰყავს განთავსებული (XVII ქება). თვით კიბე და მაინცდამაინც კიბიდან გადმოვარდნაც „ღვთაებრივი კომედიის“ პაროდული ასოციაცია – კიბის, ზეალსვლის, აღსავლის მოტივი დანტესთან უმნიშვნელოვანესია – „ღვთაებრივი კომედიის“ უნივერსალური კიბე სამოთხეში აღმავალი კიბეა. ჯოისის პაროდია კიბეს საპირისპირო სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებს – ქვესკნელში კერნანი სწორედ კიბიდან დაეშვება, თუმცა შემდეგ, ჯოჯოხეთიდან ამოსვლაში (ისევე კიბით!) მას ორი ჯენტლმენი ეხმარება. მოთხრობაში ტომ კერნანის „ცოდვილი სული“ სწორედ იმ სამ საფეხურს გადის, რომელიც „ღვთაებრივი კომედიის“ გრანდიოზული მხატვრულ სამყაროს მნიშვნელოვან სიმბოლურ ასპექტს შეადგენს და მათ ერთიანობას თვით დანტე, როგორც პოემის პერსონაჟი განასახიერებს. სულის „იქაურ“ ტერიტორიებს შორის მოძრაობა გადაკეტილია – ჯოჯოხეთიდან სალხინებლის გავლით სამოთხეში ვერავინ მოხვდება და ამ გზას თავიდან ბოლომდე მხოლოდ დანტე გადის თავის ხილვაში. რახან კერნანიც ამ სამ ეტაპს „უპრობლემოდ“ გადის – ის ტუალეტში „ცოდვით ეცემა“, სახლში „განიწმინდება“ და შემდეგ ეკლესიაში აღწევს პაროდულ „ხსნას“, ის ფაქტობრივად დანტეს მარშრუტს იმეორებს და პაროდულად მასთან არის გაიგივებული. ამას მოწმობს „მადლის“ სიუჟეტური ქრონოლოგიაც: მისის კერნანი შესჩივლებს ბ-ნ პაუერს, რომ მისი ქმარი „პარასკევს აქეთია სვამს“, ორშაბათს სრულდება დაცემიდან ის ორი დღის ინტერვალი, რომლის შემდეგაც კერნანს მეგობრები ესტუმრებიან და ის დღე, როდესაც ხუთივე მეგობარი ერთად ეწვევა ეკლესიას, ხუთშაბათია. დანტოლოგიაში ცნობილია, რომ დანტე ჯოჯოხეთს 1300 წლის წითელ პარასკევს ჩადის და სამოთხეში პირველსაწყისის ხილვას აღდგომის მომდევნო ხუთშაბათს ესწრება (Boyde 2007: 163). ანუ სმის დაწყების დღიდან (პარასკევი), ეკლესიაში მისვლამდე (ხუთშაბათი) კერნანი არა მხოლოდ სქემატურად, არამედ ქრონოლოგიურად და თვით კალენდარულადაც „იმეორებს“ დანტეს მოგზაურობას. აქ, რაღა თქმა უნდა, ჯოისი იმ ხატოვანი მოდელის პაროდირებასაც ახდენს, რომელსაც ის თავის მოთხრობას აფუძნებს. მაგრამ ცალკე აღებული, სამნაწილიანი სქემა პირწმინდად რელიგიური ხასიათისაა, ის მხატვრულ დატვირთვას მოკლებულია და ჯოისი მას სრულიად ახალ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ ჟღერადობას ანიჭებს. როგორც ნ. ყიასაშვილი აღნიშნავდა „ულისეს“ მითოსური სქემატიკის შესახებ მსჯელობისას, „დიდი, დამოუკიდებელი, ორიგინალური მხატვრული მასალა მხოლოდ ეყრდობა მითოსურ მოდელს, ხოლო მის ხორცშესხმას, მის ახალ მხატვრულ ფენომენად ქცევას ამ მოდელის, ამ სქემის გამომყენებელი ხელოვანის უნიკალური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობისათვის ხელმისაწვდომი საშუალებანი და ოსტატობა განსაზღვრავს“ (ყიასაშვილი 2012: 837).

ჯოისის ღრმა თეოლოგიური განსწავლულობა უპირველესად მისი, როგორც პაროდისტის სიმბოლურ აზროვნებაში გამოიხატა. მნიშვნელოვან პაროდულ დატვირთვას მოთხრობაში ხშირად მოულოდნელი, ერთი შეხედვით

უმნიშვნელო დეტალები შეიცავს, რომლებიც თხრობის პროცესში საკვანძო სიმბოლოებად გარდაიქმნება. დაცემისას კერნანი მძიმედ შავდება – ის ისე დაარტყამს თავს, რომ ენას იკვნეტს და სისხლი სდის პირიდან. მაგრამ სიმთვრალეში დაცემისას მაინცდამაინც ენის მოკვნეცა ძნელად წარმოსადგენია, იმიტომ, რომ გაურკვეველია, როგორ (რა კუთხით) უნდა დაარტყას ადამინმა თავი იატაკს ისე, რომ ენა მოიკვნითოს. ამავე დროს, ეპილეპტიკური შეტევასა და დაცემა და ენის მოკვნეცა საკმაოდ გავრცელებული კლინიკური სურათია. ხშირად, ავადმყოფს შეტევის დროს კბილებს შორის უცხო საგანსაც უდებდნენ (მაგალითად კოვზს), რომ მას ენა არ დაეზიანებინა. ენის მოკვნეცაზე „მადლში“ გაუთავებლად არის საუბარი – დასაწყისში კერნანი სერთოდ ვერ მეტყველებს იმიტომ, რომ მან ენა მოიკვნითა, შემდეგ ის გზად ეუბნება პაუერს, ვერ გელაპარაკები, ენა მოვიკვნითო და საერთოდ, კერნანი თითქმის მთელი მოთხრობის მანძილზე ლუღლუღებს ენის ტკივილის გამო. სტუმრად მისული მეგობრების პირველი შეკითხვაც მოკვნითი ენის ტკივილს ეხება – შეხვედრა სწორედ ამ თემის განხილვით იწყება. მისის კერნანს „არ სურს სისხლისმოყვარული გამოჩნდეს, თორემ აუხსნიდა ჯენტლმენებს, რომ ბ-ნ კერნანის ენას ცოტაოდენი დამოკლება არაფერს დააკლებდა“ და ა.შ.. სულ კერნანის ენის მოკვნეცაზე მოთხრობაში შვიდეჯერ არის საუბარი და რაც მთავარია, მის სანახავად მოსული ბ-ნი კანინგემიც იხსენებს, რომ „ერთმა სამოცდაათის წლის მოხუცმა ეპილეფსიური შეტევისას ენის წვერი მოიკვნითა, რომელიც მერე ისე კარგად შეუხორცდა, რომ კვალიც აღარ ეტყობოდა“. ნიშანდობლივია, რომ ამ მონაცემს კერნანი პასუხობს, „მე სამოცდაათი წლის არ ვარო“, ანუ ის უარყოფს ასაკს, მაგრამ არ უარყოფს ეპილეფსიას, რაც ამ შემთხვევაში უფრო მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო. კერნანის ამ სიტყვებზე მისი მეგობრები ერთმანეთს მრავალმნიშვნელოვნად გადახედავენ – „კერნანს სურდა, რომ ინციდენტის დეტალები ბუნდოვანი დარჩენილიყო“, შენიშნავს ჯოისი საავტორო ტექსტში. მოგვიანებით, მოთხრობაში ირკვევა, რომ კერნანსაც ისევე კარგად შეუხორცდა ენა, როგორც კანინგემის მოთხრობილ შემთხვევაში ეპილეფსიით დაავადებულ მოხუცს. ცნობილია, რომ ეპილეფსიური გულყრისას ავადმყოფს ხშირად პირზე დუჟი ადგება; გულყრის შემდეგაც, ნერწყვის ჭარბი გამოყოფა და ყლაპვის უნარის დროებითი დაკარგვა ერთერთი გავრცელებული სიმპტომია ეპილეფსიის (Shorvon 2006: 48). ნერწყვის, ან დუჟის პირზე მოდგომას უჩივის კერნანიც, როდესაც მას მეგობრები ესტუმრებიან: „გულისრევის შეგრძნება მაქვს. რალაც ამომდის პირდაპირ ყელიდან, დუჟი თუ...“ „ეგ ლორწოა“, თქვა მისტერ მ'ქოიმ. „პირდაპირ ყელიდან ამომდის. გულისამრევია“. მაგრამ კანინგემი ამას ალკოჰოლიზმს უკავშირებს: „ბევრი ყლაპეთ და იმის ბრალია“. საერთოდ, ალკოჰოლიზმის აშკარა და ეპილეფსიის ფარული ასოციაციური მოტივები პარალელურ თემებად გასდევს მთელ მოთხრობას. ჯერ კიდევ პაბში იატაკზე დასვენებულ კერნანს სახეზე რუხი ფერი (grey pallor) ედება, რაც ისე შეაშინებს ბარმენს, რომ ის პოლიციელს გამოიძახებს. სპეციალურ ლიტერატურაში სწორედ ამგვარი სახის ფერია

მოყვანილი ერთ-ერთ სიმპტომად, რომლითაც ეპილეფტიკურ გულყრას სხვა შეტევებისგან განასხვავებენ (Orient 2010: 591). მოგვიანებით, შემოქმედებითი სიმნიფის ხანაში ჯოისი ხშირად დაუბრუნდება ეპილეფსიისა და ბნედიტი ვარდნის თემას – უკვე „ჯაკომო ჯოისში“ ნახსენებია „ავხორცი ღმერთი“ და „ბნედიანი უფალი“, რომლის კლანჭებსაც, ჯაკომოს ეროტიკულ ფანტაზიებში, მისი წარმოსახვითი სატროფო „ჭიკჭიკით დააღწევს თავს“. „ულისეს“ მე-15 ეპიზოდში („კირკე“), ბორდელში მისულ ბლუმს, მისსავე ფანტასმაგორიულ ზმანებებში, დოქტორი ბაკ მალიგანი „შთამომავლობითი ეპილეფსიის“ დიაგნოზს უსვამს, ხოლო შემდეგ, ჰალუცინაციურ ბოდვაში ქალ-ბლუმად ქცეული ბლუმი „ბნედიანის გამკვიანი ყვირილით ოთხ ფეხზე დაეცემა“ (ჯოისი 2012: 492). „ულისეში“ ეპილეფსიის თემა სიმბოლურ განვითარებას მოკლებულია და იქვე, „კირკეში“ მთავრდება, თუმცა როგორც პატრიკ ჰოლგანი ამტკიცებს (Holgan 2014: 164-65), არ არის გამორიცხული, რომ მთელი ეპიზოდის ჰალუცინაციური ზმანებების გასაღები სწორედ ბლუმის ეპილეფსიური შეტევა იყოს. „მადლი“ ენის მოკვნიტის დეტალი იმიტომ არის მნიშვნელოვანი, რომ ის კერნანის დაცემის არა მხოლოდ ალკოჰოლურ, არამედ ეპილეფსიურ ხასიათზეც მიანიშნებს. ჯოისი ამ ორაზროვნებას შეგნებულად მიმართავს, რათა ალკოჰოლური ინტექსიკაციის თემის პარალელურად, მოთხრობაში ეპილეფსიის სიმბოლური მოტივიც შემოიტანოს. ეპილეფსია „ვარდნითი“ დაავადებაა (falling disease), ხოლო კერნანი – ფიზიკურადაც და ზნეობრივადაც „დავარდნილი“, ანუ „ცოდვით დაცემული“ ადამიანი (fallen man), რომელიც ღვთაებრივ მადლს საჭიროებს.

როგორც ეს ხშირად ხდება ჯოისის შემოქმედებაში, ეპილეფსიის მოტივი „მადლიც“ ორაზროვანია. ერთი მხრივ, ესაა ე.წ. morbus sacer, ან morbus divinus – საკრალური, „ღვთაებრივი“ ავადმყოფობა, როგორადაც მას ანტიკურ ხანაში იცნობდნენ, როდესაც ეპილეფსიურ შეტევებს ღვთაებრივ ძალთა ჩარევას უკავშირებდნენ (თუმცა უკვე „ჰიპოკრატულ“ ტრაქტატში „De Morbo Sacro“ ხაზგასმით გაცდხადდა ამ დაავადების პირნმინდად ფიზიოლოგიური ხასიათი. Miller 1953: 1-15). შუა საუკუნეები ნაწილობრივ დაუბრუნდა ადრეულ ცრურწმენას და იმ დროის რელიგიურ წარმოდგენებში ეპილეფსია სწორედ „ცოდვით დაცემის“ დაავადებაა, დემონით შეპყრობილობის ნიშანი, რომელიც ავი სულების განდევნას, „ეგზორსიზმს“ (იგივე ღვთაებრივ ჩარევას!) საჭიროებს. ნიშანდობლივია, რომ შუასაუკუნეობრივ წარმოდგენებში „დემონით შეპყრობილებს“ ხშირად ადგებოდათ პირზე დუჟი. მეორე მხრივ, ეპილეფსიას ღვთაებრიობის ნიშნებიც მიენერებოდა, რადგან როგორც ძველი, ისე ახალი აღთქმის ზოგ წინსანარმეტყველს სწორედ ბნედიტი ვარდნისას განეხვინებოდა ჭეშმარიტების ბჭენი და ისინი ღვთის ნება-სურვლის აუწყებდნენ ქვეყნიერებას (Altschuler 2002). მოციქული პავლე, მაგალითად, სწორედ მაშინ მოექცა, როდესაც ის – მანამდე ქრისტიანთა სასტიკი მდევნელი – დამასკოს მიმავალ გზაზე შეტევით დაეცა და მას ქრისტეს ხმა ჩაესმა (საქმენი, 9, 3-6). შემზადებული მკითხველის ცნობიერებაში მოთხრობის კონტექსტმა ეს სიუჟეტური პარალელიც უნდა გამოიწვიოს – ცოდვით დაცემა, მოქცევა, უფლის

ხმა ამ შემთხვევაში ის ინტერტექსტუალური ნიშნებია, რომლებიც ჯოისის „მადლს“ ისევე უკავშირებს მოციქულთა საქმენს, როგორც დანტეს პოემას და ავგუსტინეს თეოლოგიას. ცხადია, ჯოისთან მთელი ეს მასალა პაროდიალად გარდასახულია – კერნანი ვარდნითი სენით დაავადებული, „ცოდვით დაცემული“ („დემონით შეპყრობილი“) ლოთია და როგორც ფიზიკურ, ისე სულიერ განკურნებას საჭიროებს. ირკვევა, რომ როგორც ცოდვით (ბნედით) დაცემულთან, ანუ როგორც „ღვთაებრივი სენით“ შეპყრობილთან, სულიწმიდას მადლი დაცემის მომენტიდანვე კერნანთან არის – ჯერ „წამოაყენებს“ (მისი ნაცნობ-მეგობრების სახით), შემდეგ „განკურნავს“ (შინ წოლითა და მოვლით), ხოლო ბოლოს განწმენდს და „გაამართლებს“ მამა პერდონის პაროდიალური ქადაგებით, რომელიც ისე ჩაესმის კერნანს, როგორც ქრისტეს ხმა ჩაესმის დამასკოს მიმავალ პავლეს. ასოციაციური ანალოგიის ძალით, ტომ კერნანი არა მხოლოდ პაროდიალურ დანტედ, არამედ პაროდიალურ ავგუსტინედ და თვით პავლე მოციქულად წარმოგვიდგება. „მადლში“ ჯოისი პაროდიალად აგრძელებს დასავლური ღვთისმეტყველების ამ ტრადიციას – ავგუსტინე „აღსარებანში“ მოციქულ პავლეს გამოცდილებას ეყრდნობა, დანტე ეყრდნობა ნეტარ ავგუსტინესა და თომა აქვინელს, ხოლო ჯოისი დანტესგან ნასესხებ მოდელზე აფუძნებს თავის მოთხრობას, სადაც ასოციაციურად სამივე წყაროს იყენებს – როგორც პოეტურს, ისე თეოლოგიურს და ბიბლიურს.

კიდევ ერთი მინიშნება ეპილეფსიაზე, როგორც „ღვთაებრივ დაავადებასა“ და პაროდიალურ-ღვთაებრივ (ან ეშმაკეულ) შეპყრობილობაზე მოთხრობაში გვხვდება მაშინ, როდესაც ავადმყოფი კერნანის სანახავად მოსული კანინგემი, მ'კოი და პაუერი რწმენის საკითხებს განიხილავენ, საუბრობენ კათოლიკურ ეკლესიაზე, იეზუიტების ორდენზე და რომის პაპებზე. პიუს IX, რომელსაც თანამეინახენი ლეო XIII-სთან ერთად „ვატიკანის ტყვედ“ მოიხსენიებენ, მთელი ცხოვრების მანძილზე ეპილეფსიით იყო დაავადებული, რაც თავის დროზე მისი საეკლესიო კარიერისათვის სერიოზულ დაბრკოლებად იქცა. გარემოებათა გამო, პიუსისათვის უპრეცედენტო გამონაკლისი დაუშვეს და ოფიციალური ბიოგრაფიის თანახმად, ის ეკლესიის წიაღში სასწაულებრივად „განიკურნა“ (Legge 1875: 22-26). გარდა ამისა, სწორედ პიუსი იყო რწმენის საკითხებში პაპის უცოდველობის დოქტრინის ავტორი, რომელიც ვატიკანის პირველმა საეკლესიო კრებამ (1869–1870) დოგმატად გააფორმა. პაპის უცოდველობა (Infallibility), რომლის შესახებაც საუბრობენ კერნანთან შეკრებილი მეგობრები, სრული ანტიპოდია ცოდვით დაცემის (the Fall), რაც წესით, პაპსა და ტუალეტში დაცემულ კერნანს შორის ზნეობრივ და სარწმუნოებრივ უფსკრულს უნდა გამოხატავდეს, მაგრამ ჯოისი მათ ფარული ეპილეფსიის ნიშნით აერთიანებს, რაც დამატებით ირონიულ, ლამის სარკასტულ ელფერს სძენს კერნანის მეგობრების „თეოლოგიურ“ საუბარს. ირონია პიუსის მიერ დაკანონებულ დოგმატს ეხება: პაპი უცოდველი, ანუ „დაუცემელია“ (infallible) მაშინ, როდესაც ის იმთავითვე „დაცემითი“ სენით (falling disease) არის შეპყრობილი და მამასადამე, „დაცემული“ ადამიანია. საუბარი ამჟღავნებს კერნანის მეგობრების

სრულ უმეცრებას როგორც რწმენის, ისე ეკლესიის ისტორიის საკითხებში და ჯოისის ირონია იმაში მდგომარეობს, რომ ამ ხალხს, საშუალო კლასის რესპექტაბელურ წარმომადგენლებს და ღვთისმოსავ კათოლიკეებს, რომლებსაც გადანყვეტილი აქვთ ეკლესიაში განსაწმენდად წასვლა (თან მოყვასსაც უპირებენ „მოქცევას“), სინამდვილეში წარმოდგენა არა აქვთ იმაზე, თუ რა არის მათი რწმენის საგანი. ისინი კომპეტენტური ტონით მსჯელობენ ისეთ საკითხებზე, რაც მხოლოდ ყურის მოკვრით გაუგიათ და ცდილობენ, რომ საკუთარი უმეცრება ხან პატრიოტიზმს ამოაფარონ („ირლანდიურ სამღვდელეობას უდიდეს პატივის სცემენ მთელ მსოფლიოში!“), ხან თითქოს მხოლოდ მათთვის განდობილ, „განსაკუთრებულ“ ინფორმაციად წარმოაჩინონ („იეზუიტები მაღალ საზოგადოებას უჭერენ მხარს“), ხან რომის პაპების პირად ცხოვრებაში საკუთარი ინფორმირებულობა გამოაჩინონ („პაპა ლეონმა ერთი ლექსი ფოტოგრაფიის აღმოჩენას მიუძღვნა – ლათინურად, რა თქმა უნდა“). კერნანის მეგობრების ეს პროვინციული სნობიზმი, რომის პაპებზე, კარდინალებზე, იეზუიტების „არისტოკრატიზმზე“ საუბარი, გარდა იმისა, რომ თავისთავად კომიკურია, რეალურ სიტუაციაში – ტუალეტში დაცემული ლოთის სანახავად მოსულ ნასვამ მეგობართა სცენაში – გროტესკულ სახეს იღებს და სწორედ იმ „ფარული რისხვით შეფერილ“ სარკაზმად აღიქმება, რომელზედაც სტანისლოსი საუბრობს თავის წიგნში.

როგორც ვთქვით, მეგობართა საუბარი ძირითადად ვატიკანის პირველ საეკლესიო კრებას შეეხება, სადაც პიუს IX-მ პაპის უცოდველობის დოგმატი გამოაცხადა („ხოდა შეიკრიბნენ ყველანი იქ, კარდინალები და ეპისკოპოსები და არქიეპისკოპოსები მსოფლიოს ყველა კუთხიდან...“). მეგობრები ამ კრების მსვლელობაზე საუბრისას უსაშველოდ ურევენ ერთმანეთში სინამდვილეს და ყურმოკრულ ჭორებს. მაგალითად, კანინგემი კომპეტენტური ტონით „კარდინალად“ მოიხსენიებს თეოლოგ იოჰან დიოლინგერს (1799-1890) და კრებაზე მის „გაცხარებულ კამათს“, თუმცა დიოლინგერი კარდინალი არასოდეს ყოფილა და არც ვატიკანის კრებას არ დასწრებია. კანინგემი ამახინჯებს მის გვარსაც („ის გერმანელი კარდინალი, გვარად დოლინგი... თუ დაულინგი...“). პატრიოტულ ექსტაზში შესული კანინგემი საქციელს უქებს ირლანდიელ ტუამის არქიეპისკოპოსს ჯონ მაკჰილს („მაშინ აღიმართა ფეხზე და ლომის ხმით დასჭექა: Credo!“) რომელსაც მსგავსი არაფერი გაუკეთებია და პირიქით, უცოდველობის დოგმატის წინააღმდეგი იყო, თუმცა ბოლოს ძალიან უხალისოდ აჰყვა უმრავლესობის ნებას. მიუხედავად ამისა, „ბ-ნ კანინგემის ნათქვამმა მსმენელთა წარმოდგენაში ეკლესიის დიდებული ხატება შექმნა. დაბალი, ხრინჩიანი თქმით წარმოთქმულმა რწმენისა და მორჩილების ამ სიტყვებმა მეგობრები ერთიანად შესძრა.“ სცენის ამალღებულ, პატრიოტულ-რელიგიურ პათოსს ირონიულად „ადაბლებს“ კერნანის ცოლი, რომელიც სწორედ ამ მომენტში წინსაფარზე ხელების მშრალეობით შემოდის სამზარეულოდან: „მისის კერნანს საზეჯიმო დუმილი არ დაურღვევია, სანოლის თავს უხმოდ მიეყრდნო“. საუბარი რომის პაპებზე ასოციაციურად უკავშირდება ალკოჰოლიზმსაც, თან ლო-

თობა წარმოსახულია ისეთ ჩვევად, რომელიც ხელს არ უშლის პაპის „უცოდველობას“. უსასრულოდ ირონიულია კანინგემის მსჯელობა იმის თობაზე, რომ მართალია, პაპებს შორის „იყვნენ არარობანიც... მაგრამ განსაცვიფრებელია, რომ არც ერთ მათგანს, რაგინდ გამოუსწორებელი ლოთი და უკანასკნელი არამზადაც არ უნდა ყოფილიყო, არც ერთს ex cathedra ყალბი დოქტრინის სიტყვა არ წასცდენია. განა ეს საოცარი არ არის?“ ანუ შემთვრალ კანინგემს რომის პაპები ლოთებადაც წარმოუდგენია, უკანასკნელ არამზადებადაც, მაგრამ ის, რომ რომელიმე მათგანს კათედრიდან „ცოდვილი“ სიტყვა დასცდენოდა, მისთვის წამოუდგენელია. მეგობრები იხსენებენ პიუს IX-ის და ლეო XIII-ის ლათინურ დევიზებსაც, მიუხედავად იმისა, რომ პაპებს დევიზები არასოდეს ჰქონიათ. უბრალოდ, ტრადიცია მიაწერდა მათ ცნობილ ფრაზებს, რომლებიც შემთვრალ მეგობრებს „დევიზები“ ჰგონიათ და რომლებსაც ისინი დამახინჯებული სახით იმეორებენ, თან „უსწორებენ“ ერთმანეთს. შეზარხოშებულთა საუბარში გახსენებული და ჭორის ყაიდაზე გადასხვაფერებული ეს ნახევარსიმართლევ აბსურდად მოჩანს. მთლიანად საუბარს (საეკლესიო ისტორიის მნიშვნელოვან ფაქტს, ვატიკანის კრებას) სადღაც, მიუწვდომელ სფეროებში მომხდარ (ან არ მომხდარ) ამბავთა გამოძახილის, ყრუ პროვინციაში ყურმოკრული და სახეშეცვლილი ჭორის მკაფიო სურნელი დაჰკრავს. ამგვარი „ხალხური“ კატოლიციზმი, სადაც ინფორმაცია ჭორშია არეული და ფაქტები ალკოჰოლურ ფანტაზიებს ერწყმის, ჯოისისათვის ქვეყნის ზნეობრივი პარალიზის სურათს განასახიერებს და კულტურული დეგრადაციის სიმბოლოდ აღიქმება.

ნიშანდობლივია, რომ სიტყვა Fall (დაცემა) მოთხრობას ლაიტმოტივად გასდევს და სხადასხვა კომბინაციებში გვხვდება – ხან პირდაპირი, ხან სიმბოლური ან გადატანითი მნიშვნელობით, ხან როგორც საპირიპირო მნიშვნელობის სიტყვის ძირი (Infallible), ხანაც – მეტაფორული მნიშვნელობით, როგორც კერნანის მეგობრების საუბრისას, სადაც „ჭიქებში ვისკის დაცემის მსუბუქმა მუსიკამ სასიამოვნო ინტერლუდია შექმნა“ („The light music of whisky falling into glasses made an agreeable interlude“). ჭიქაში ვისკის „დაცემა“ (და არა „დასხმა“) ინგლისურად თითქმის ისევე უხერხულად ჯღერს, როგორც ქართულად და საგანგებო სტილური შეუსაბამობა აქ ავტორის სათქმელს გამოხატავს – „დაცემას“ ჯოისი აქაც ირონიულ მეტაფორად გამოჰყოფს და ზნეობრივი დაცემის სიმბოლურ მოტივს ალკოჰოლიზმის თემას უკავშირებს. საერთოდ, მოთხრობაში ძალიან ენერგიულად ეტანებიან სასმელს – მისის კერნანის გარდა, სვამს პრაქტიკულად ყველა მოქმედი პირი, იმათი ჩათვლით, ვინც მოქმედებაში უშუალოდ არ იღებს მონაწილეობას და რომელთა შესახებაც მოთხრობაში მხოლოდ საუბარია. ვისკის, ბრენდის და სხვა ალკოჰოლური სასმელების გაუთავებელი დაგემოვნება ცხოვრებისეულ ნორმად არის წარმოსახული და თითქოს მსუბუქი, მიმტევებლური იუმორითაა შეფერილი, რაც კიდევ უფო ამძაფრებს ზნეობრივი დეგრადაციის ამ ისედაც ტევადი სიმბოლოს ირონიულ ჟღერადობას. ნასვამი გადმოვარდება კიბიდან ტომ კერნანი; მას, უკვე ზემოთ ამოყვანილს და იატაკზე დასვენებულს, ისევე ასმევენ ბრენდის; ნასვამია ის ორი

ჯენტლმენი, რომლებსაც კერნანი ტუალეტიდან ამოჰყავთ; კერნანთან ერთად სვამს „ნითურთმიანი ჩია კაცი“, რომელიც შემდეგ უკვალოდ ქრება; მათთან ერთად სვამს მევახშე ჰარფორდი; „თეოლოგიური“ საუბრისას აქტიურად ეტანებიან სასმელს ბ-ნი კანინგემი, ბ-ნი პაუერი, ბ-ნი მ'კოი და ბ-ნი ფოგარტი; საერთოდ მსმელი კაცია ბ-ნი ჰარფორდი, რომელსაც კერნანის მეგობრები საგანგებოდ იხსენებენ – ის მოგზაურად ასაღებს თავს, რათა გარეუბნის პაბებში დალიოს, სადაც მას არ იცნობენ (ირლანდიაში გრკვეული საათის შემდეგ სასმელი მხოლოდ მოგზაურებზე იყიდებოდა); პოტენციურ ლოთებად კანინგემის საუბარში გამოყვანილნი არიან თვით რომის პაპები („რაგინდ გამოუხსნორებელი ლოთი და არამზადა არ უნდა იყოს...“). საერთოდ, სმასთან, ალკოგოლიზმთან დაკავშირებული ლექსიკა მოთხრობის ენობრივი ფაქტურის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს: მიმტანი ბ-ნი კერნანს „ცოტაოდენ რომს“ მიართმევს, გაღმეილ კერნანს ისევ „ბრენდის ჩაახამენ ხახაში“, გონს ძლივს მოსული კერნანი „ახლაგაზრდა ველოსიპედისტთან“ საუბარში სინანულს გამოსთქვამს, რომ მათ „თითო ჭიქაც ვერ დალიეს ერთად“; მისის კერნანი ჩივის, რომ მისი მეუღლე „პარასკევს აქეთია სვამს“, მაგრამ „ქმრის ლოთობას ჩვეულებრივ ამბად სთვლის“; მეგობრის სანახავად მოსულ კანინგემს საჩუქრად ვისკი მოაქვს, მაგრამ კერნანს ეუბნება, რომ „ყველაფერი სასმელის ბრალია“, თან საუბრის სხვა ნაწილში, უკვე თვადაც შეზარხოშებული, უმეორებს „ზედმეტი ყლაპეთო“. კერნანი თავისას არ იშლის და ცოლს ეკითხება, „ჩემთვის ხომ არაფერი გაქვს შემონახულიო“, რაზეც მისის კერნანი მკვახედ მოუჭრის, „რაც გუშინ დალიე, ისიც გეყოფაო.“ სტუმრები „ბოთლებს სიცილ-ხარხარში ჩამოირიგებენ“; კანინგემი „ბოთლს აიღებს და ყველას ჩამოუხსამს“; „სტუმრები, ერთმანეთის ნაბაძვით, კიდევ თითო ჭიქას დალევენ“, „ჭიქებს გამოცლიან და ისევ მაგიდაზე დადგამენ“; ფოგარტიც მეგობრებს ხელდამშვენებული ენგევა – „ნახევარ პინტა მაგარ ვისკის“ მოიტანს; ბ-ნი მ'კოი „ვისკის სიამოვნებით მოსვამს“; პაპა ლეონის ლათინურ პოეზიაზე საუბრისას ფოგარტიც „დიდის ამბით შესვამს“ და ა.შ.. ლეონ XIII-ის ხსენებაც ასოციაციურად ალკოჰოლს უკავშირდება. პაპი, რომელიც ახლადგამოგონილ ფოტოგრაფიაზე ლათინურ ლექსებს წერდა, ცნობილი იყო, როგორც 1860-იან წლებში შექმნილი პოპულარული სასმელის, ე. წ. „მარიანის ღვინის“ (Vin Mariani – ფრანგული ბორდო, კოკაინის ფოთოლზე დაყენებული) ინტენსიური მომხმარებელი. მისი სრულიად უმწეო ლათინური ლექსი, რომელიც მოყვანილი აქვს რ. ბოილს (Boyle 1969: 17) იმის გულუბრყვილო მტკიცებას შეიცავს, რომ ფოტოგრაფიას უფრო დიდი ხელოვნების შექმნა ძალუძს, ვიდრე კაცობრიობის ნებისმიერ დიდ მხატვარს, რაც, რა თქმა უნდა, ჯოისის ირონიულ ლიმილს იწვევს, მაგრამ სავსებით შეესაბამება მეგობართა დისკუსიის საერთო ინტონაციას. სიახლეთა დამფასებელმა ლეონ XIII-მ „მატონიზირებელი“ სასმელის გამომგონებელ ანჯელო მარიანის ვატიკანის ოქროს მედალი უბოძა და მისი ნაწარმის სარეკლამო პოსტერზეც გამოჩნდა (Mann 2009: 63). ის, რომ დისკუსიაში ნახსენები ორი რომის პაპიდან ერთი სიმბოლურად „ცოდვით დაცემული იყო“, ხოლო მეორე არც მალავდა

ალკოჰოლისადმი მიდრეკილებას, უსაზღვროდ ამდიდრებს მოთხრობის ირონიულ ქვეტექსტს, მითუმეტეს, რომ შემთვრალ მეგობართა საუბარი, მათივე წარმოდგენით, მეტად სერიოზულ, ამაღლებულ-რელიგიურ და პატრიოტულ თემებს შეეხება. მოთხრობის პაროდიულ ასოციაციათა ჭრილში ტომ კერნანი, თავისი ალკოჰოლიზმითა და ფარული ეპილეფსიით, ორივე რომის პაპს – ლეო XIII-ს და პიუს IX -ს ერთნაირად უკავშირდება.

ზნეობრივი დაცემულობის მოტივი და სულიწმიდასგან წამოსული მადლის ორაზროვნება პაროდიულად არის გათამაშებული მოთხრობის იმ ნაწილში, სადაც მისის კერნანის „ხალხურ“, ფოლკლორულ რელიგიურობაზეა საუბარი. კერნანის ცოლი ერთი უბრალო დიასახლისია, რომელსაც „ქორწინების მეოთხედი საუკუნის თავზე ილუზიები თითქმის არ შერჩა. რელიგია მისთვის უფრო ჩვევად იყო ქცეული და მას აეჭვებდა, რომ მისი ქმრის ასაკის კაცი სიკვდილამდე დიდად შეიცვლებოდა... თავგადაკლული მორწმუნე ის არ იყო, მაგრამ მტკიცედ სწამდა იესოს წმინდა გულის, როგორც ყველაზე გამოსადეგი კათოლიკური სალოცავის და სწამდა წმინდა საიდუმლოებების. მისი რწმენა სამზარეულოს ფარგლებს არ სცილდებოდა, მაგრამ თუ გაუჭირდებოდა, ერთნაირად სწამდა სულიწმინდაც და ბანშიც“. ერთი სიტყვით, მისის კერნანს ეჭვი შეაქვს თვით მადლის ქმედითობაში – მეგობრებს კერნანი ეკლესიაში განსაწმენდად მიჰყავთ, მას კი არა სწამს იმის, რომ მისი მეუღლე დიდად შეიცვლება. დახასიათებაში გამოსჭვივის რელიგიისადმი მომხმარებლური დამოკიდებულება (იესოს წმინდა გული, როგორც „გამოსადეგი“ სალოცავი), მაგრამ მთავარი ირონია იმაში მდგომარეობს, რომ მისის კერნანი თავის რწმენაში ბანშის და სულიწმინდას აიგივებს. ბანში ირლანდიური ფოლკლორის დემონიური ფიგურაა – წითელში გამოწყობილი კუდიანი, რომელიც სიკვდილს მოასწავებს – იმ სახლში, რომლის მახლობლადაც მას შენიშნავენ, ან რომლის კართანაც ის შეჩერდება, სიკვდილი დაისადგურებს (ამ ფოლკლორულ პერსონაჟზე იხ. Lysaght 1996). თუ ღვთაებრივი მადლი სულიწმიდასგან მოდის, ბანში, როგორც დემონიური ძალების გზავნილი, სრულიად საპირისპირო სანყისს განასახიერებს. თუმცა მოთხრობაში ფიზიკურად არავინ არ კვდება, მხედველობაშია მისაღები, რომ დანტეს ასოციაციურ ჭრილში, „მადლის“ მოქმედება საერთოდ პაროდიულ საიქიოში ხდება, მისი პერსონაჟები ზნეობრივად დამბლადაცემული ცოცხლად მკვდრები არიან. გარდა ამისა, კრებულის ფინალური მოთხრობის სათაური სწორედ „მკვდრებია“, რაც ირონიასთან ერთად ისეთსავე პირქუშ ასოციაციურ ელფერს სძენს მთელ კრებულს, როგორც მის პირველსავე გვერდზე ნახსენები საკვანძო სიტყვა-სიმბოლო „პარალიჩი“ (მოთხრობაში „დები“).

დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ გარდა, მოთხრობა კომპოზიციურად იმეორებს ბიბლიური იობის წიგნის აგებულებასაც. მეგობრების სტუმრობა კერნანთან არ არის უბრალოდ, მისი ბედით დაინტერესებულ დუბლინელთა თავშეყრა და მათი პაროდიული საუბარი რელიგიაზე – ოდესღაც, ბიბლიურ წარსულში, ზუსტად ასევე „შეიტყო იობის სამმა მეგობარმა ყველა ეს უბე-

დურება, რაც თავს დაატყდა იობს, და მივიდნენ თავ-თავიანთი ადგილებიდან ელიფაზ თემანელი, ბილდად შუხელი და ცოფარ ნაყამათელი; შეიყარნენ ერთად, რომ მისულიყვნენ მისასამძიმრებლად და სანუგეშებლად“ (იობი, 2:11). იობის წიგნი ჯოისის პაროდული ასოციაციების არანაკლებ მნიშვნელოვანი წყაროა, ვიდრე „ღვთაებრივი კომედია“, მოციქულთა საქმენი, ან ავგუსტინეს თეოლოგია. იობის წიგნით, „მადლიც“ დაყოფილია შესავალ, ცენტრალურ და დასკვნით ნაწილად, სადაც ცენტრალური ნაწილი მოცულობით ყველაზე დიდია – „მადლში“ ის დაახლოებით ტექსტის სამ მეოთხედს შეადგენს. ისევე, როგორც იობის ფათერაკებით აღსავსე ისტორია, კერნანის ამბავიც მისი დაცემა-დაავადებით იწყება და ჯერ სცენაზე მეუღლის გამოჩენით, შემდეგ – მისი მეგობრების სტუმრობით და მათი „თეოლოგიური“ საუბრით გრძელდება. „მადლშიც“, ისევე როგორც იობის წიგნში, მეოთხე მეგობარს (ჯოისთან ფოგარტის, ბიბლიაში – ელიჰუს) შეხვედრაზე მოსვლა ავგვიანდება. ფოგარტიც, ბიბლიური ელიჰუს მსგავსად, კერნანის ოთხი მეგობრიდან ყველაზე ახალგაზრდაა. იობის წიგნის შესაბამისად, თხრობა თითქოს „მადლშიც“ ხსნით და ღვთის წინაშე გამართლებით უნდა დასრულდეს, მაგრამ ჯოისი ყველა თავის წყაროს პაროდულად გარდასავას – მოთხრობის სიმბოლურ ასოციაციათა ქრილში, კერნანი ისეთივე პაროდული იობია, როგორც პავლე მოციქული, ავგუსტინე და დანტე. პაროდულია მისი „მოქცევა“, აბსურდულია მისი მეგობრების „თეოლოგიური“ დისკუსიაც და, რაღა თქმა უნდა, სრულიად ყალბია, ბუტაფორიულია ეკლესიაში „განწმენდა“ – ზნეობრივად პარალიზებულ სოციუმში, რომელსაც დუბლინი განასახიერებს, ხსნა მიუღწეველია.

კომპოზიციური ანალოგიის გარდა, მოთხრობის ტექსტი სავსეა იობის წიგნის სიუჟეტური თუ სიმბოლური ასოციაციებით: კერნანი, ისევე, როგორც იობი, მის ბედ-იღბალში ღვთაებრივ (ან „ემმაკისეულ“) ძალთა ჩარევამდე მატერიალურად უზრუნველყოფლი იყო – მართალია, მისი მოკრძალებული შემოსავალი ვერ შეედრებოდა იობის სიმდიდრეს, მაგრამ, კომივოიაჟორის თაობაზე, ის ადრე ნორმალურად გრძნობდა თავს. ორივე პერსონაჟის ცხოვრებაში მატერიალურ კეთილდღეობას უკიდურესი სიდუხჭირე სცვლის – კერნანი ვალებშია ჩაფლული, მას თვით ფოგარტისაც მართებს, ანუ საჭმლის ფული უჭირს (ფოგარტი – პაროდული ელიჰუ – კერნანის სახლის მიმდებარე სასურსათო მაღაზიის მფლობელია), ხოლო იობს, სატანიც ჩარევით, ღმერთი უნადგურებს ყველაფერს, რაც გააჩნდა. კერნანის ალკოჰოლიზმმა და ეპილეფსიამ, ისევე როგორც იობის შემთხვევაში სატანის ჩარევამ, ორივე პერსონაჟი არა მხოლოდ მატერიალურად დააზარალა, არამედ მძიმედ დაავადა. ცხადია, კერნანი ამ თვალსაზრისითაც იობის ირონიულ, კომიკურად უმწეო ვერსიას წარმოადგენს – ტუალეტში მისი დაცემა და ენის მოკვნევა ვერ შეედრება იმ უბედურებას, რაც თავს დაატყდა იობს. მეტად საგულსხმოა კანინგემის, პაუერის და მ'კოის საუბრის სიახლოვეც ელიფაზის, ბილდადის და ცოფარის თეოლოგიურ დისკუსიასთან. ყოველი მათგანი ღვთაებრივი ჩანაფიქრის ინტერპრეტაციას ლამობს და თვით იობი მიუთითებს თავის მეგობრებს მათ

უმეცრებაზე: „თქვენი შეგონებები ნაცრის არაკებია, თქვენი საყრდენი თიხის საყრდენია“ (იობი, 13:12). ის, რომ იობი თავის მეგობრებს სწორედ პრეტენზიულობასა და უმეცრებაში ამხელს, განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ბიბლიის ინგლუსურ ტექსტში: “Your pompous talk is dust and ashes” (Job, 13:12). ერთი სიტყვით, ორივე საუბრის ზოგადი სულისკვეთება ანალოგიურია – როგორც იობის, ისე კერნანის მეგობრები ისეთ საკითხებზე მსჯელობენ, რომელთა შესახებაც მათ არაფერი გაეგებათ. მნიშვნელოვანი პარადიული კონტრასტი იმაში მდგომარეობს, რომ იობის მეგობრებისაგან განსხვავებით, კანინგემი, პაუერი და მ’კოი საუბრისას ღმერთს საერთოდ არც ახსენებენ – ქრისტეს მათ დისკუსიაში დედა-ეკლესია სცვლის, თავისი პარადიული რომის პაპებით, თეოლოგებით, კარდინალთა დასით და „არისტოკრატიასთან დაკავშირებული“ იეზუიტებით. საგულისხმოა მისის კერნანის და იობის ცოლის სახეთა ასოციაციური სიახლოვეც: მოთხრობის წარმოსახვით სცენაზე კერნანის მეუღლე იობის ცოლივით დისკუსიის წინ გამოჩნდება. ორივე ქალბატონს თავიანთ ქმრებთან დაძაბული დამოკიდებულება აქვთ, თუმცა აქაც, მისის კერნანის ყოფითი, ბანალური გალიზიანება („რასა ჰგავს... ჯანდაბა მაგის თავს, ერთ მშვენიერ დღეს კისერს მოიტებს და ეგ იქნება!“) სიმბოლური სიღრმით და განცდით-ინტელექტუალური სიმძლავრით ვერ შეედრება იობის ცოლის რისხვით აღსავსე წამოძახილს, „ახლაც ეჭიდები შენს სიალალეს? ბარემ დაგმე ღმერთი და მოკვდი!“ (იობი 2:9). ორივე ქალბატონს არ მოსწონს ის სურნელი, რომელიც მათ მეუღლეებს ასდის – მისის კერნანს აღიზიანებს ალკოჰოლის სუნი და პაბების ოხშივარი, იობის ცოლს კი, როგორც თვითონ იობი მოსთქვამს, „სუნთქვა შესძაგდა“ მისი (იობი, 19:17). მაგრამ მთავარი, რაც ორ ქალ-პერსონაჟს აერთიანებს და ასოციაციურად აკავშირებს ერთი შეხედვით სრულიად განსხვავებულ კონტექსტებს, ამ ქალბატონების რწმენის სიმყიფეა – მისის კერნანს სულიწმინდა და ბანში ერთაშენეთში ერევა, იობის ცოლს კი ეჭვი შეაქვს ღმერთის სამართლიანობაში და მეუღლისაგან მის დაგმობას ითხოვს. რაღა თქმა უნდა, თანამედროვე „მისის იობიც“, ბიბლიური იობის ცოლთან შედარებით, „მსუბუქ ჟანრშია“ გადანყვეტილი და მის პარადიულ ვარიანტს წარმოადგენს.

ისევე, როგორც იობი, კერნანიც უკმაყოფილოა თავისი მეგობრებით, თუმცა იობისგან განსხვავებით, მისი უკმაყოფილება არ გულისხმობს რწმენის საკითხებში უთანხმოებას – როგორც ვთქვით, კანინგემი, პაუერი, მ’კოი და ფოგარტი არც ახსენებენ ღმერთს, მათი დისკუსიის საგანი ეკლესია და რიტუალებია. ორი სცენის ასოციაციური პარალელი რწმენის და რიტუალის, ღმერთის და ეკლესიის ირონიულ კონტრასტს გულისხმობს. კათოლიკური ეკლესია ისევე შორს დგას ღმერთისგან, როგორც თანადროულ დუბლინში შეყრილი მეგობრების საუბარი – იობის წიგნში აღწერილი დისკუსიისაგან. პროვინციული დუბლინის ყოფით რეალობაში კათოლიკური რიტუალიც საგანდებოდ დეგრადირებული, პარადიული სახით წარმოგვიდგება. ღმერთი, როგორც უმაღლესი ზნეობრივი კრიტერიუმი ჯოისის პარადიულ იობს, კერნანს არც ახსენდება – თავისი მეგობრების მსგავსად, ისიც რიტუალზე ფიქრით არის დაკავებული,

თუმცა ეკლესიაში განსაზღვრულად ნასვლა მასში ენთუზიაზმს არ იწვევს („კერნანი პროტესტანტული ოჯახიდან იყო და თუმცა ქორწინებამდე კათოლიკედ მოექცა, ოცი წლის მანძილზე ეკლესიას არც გაჰკარებია. ის კი არადა, ზოგჯერ იკბინებოდა კიდევ კათოლიციზმის მისამართით“). კერნანი უნდომლად თანხმდება თავისი მეგობრების წამოწყებას („არ გეურჩებოდა, – თქვა ბ-მა კერნანმა და ნაძალადევად გაიღიმა“), მაგრამ როდესაც საუბარი ეკლესიაში სანთელბით დგომას ეხება (სანთლების როლი კათოლიკურ და პროტესტანტულ რიტუალებში მკვეთრად განსხვავებულია), ის უკვე ხმამაღლა გამოთქვამს პროტესტს: „არა, ღმერთმანი... ყველაფერს თავისი საზღვარი აქვს. ისე მოვიქცევი, როგორც წესი და რიგია, ვიმარხულე, მღვდელს აღსარებას ვეტყვი, ყველაფერს ვიზამ რაც საჭიროა, ოღონდ სანთლებს ხელში არ დავიჭერ! დალაზვროს ეშმაკმა, სანთელს ხელში რა დამაჭერინებს!“ – რაზეც მისი კერნანი ირონიულად შენიშნავს, ესეც თქვენი ღვთისმოსავი კათოლიკეო.

იობის წიგნის ზოგად პაროდულ ანალოგიას შეიცავს „მადლის“ ფინალიც – კომპოზიციურად, მამა პერდონის ქადაგებას ის ადგილი უჭირავს მოთხრობაში, რაც ღმერთის მონოლოგს – იობის წიგნში. ფინალში გვხვდება იობის წიგნზე პაროდული მინიშნებებიც, მაგალითად, როგორც უფალი იობისაგან, ისე მამა პერდონი თავისი მრევლისგან ითხოვს უფლის წინაშე „კაცურად,“ ან „ვაჟკაცურად“ წარდგომას (be like a man (იობი, 40:7) და be manly („წყალობა“) სინონიმურია), რაც იობის წიგნის ამაღლებულ კონტექსტში ადეკვატურად აღიქმება, მაგრამ კომიკურად ჟღერს მამა პერდონის ქადაგებაში და დაახლოებით ჩვენებური „კაცური კაცის“ ანალოგიურია. ფინალის ანტიკლერიკალურ ჟღერადობას ამძაფრებს მრუშობასთან და ზნეობრივ დეგრადაციასთან ასოცირებული წითელი ფერის ლაიტმოტივიც. მამა პერდონის გვარი იმჟამინდელი დუბლინის წითელი ფარნების რაიონთან, მონტოსთან ასოცირდება, რომელიც ჯოისმა მოგვიანებით „კირკეს“ ეპიზოდში უკვდავყო – სტივენ დედალოსი და ლეოპოლდ ბლუმი სწორედ მონტოს ერთ-ერთ ბოდრელში ხვდებიან ერთმანეთს. ამ რაიონის საროსკიპოებით ცნობილი ქუჩა, პერდონ სტრიტი ოდესღაც „კაცების ხაფანგის“ მეტსახელთაც იყო ცნობილი (The Man Trap), რაც ირონიულად თანაჟღერადია მამა პერდონის მოთხოვნის, რომ მისი მრევლი ღვთის წინაშე „კაცურად“ წარსდგეს. წითლად ელვარებს თვით მამა პერდონის სახე – ის, რომ მამაოს სახე წითელი აქვს, ჯერ კიდევ კერნანის სახლში საუბრისას იკვეთა („ნამდვილად გეცოდინებათ, ტომ... მხიარული კაცია... – ჰო... მგონი ვიცნობ, მაღალი რომაა, ძალიან წითელი სახით?“) და შემდეგ უკვე ეკლესიაში მეორდება („კათედრის მოაჯირზე აყუდებულიყო მისი სხეულის ორი მესამედი და განიერი, წითელი სახე“). ეკლესიაში შემოსული მრევლი ხედავს, რომ შორს, მთავარ საკურთხეველზე, წითელი შუქის ათინათი თამაშობს. შემდეგ, ქადაგების წარმოთქმის წინ, მუხლმოდრეკილი მამა პერდონი ლოცვით აიფარებს სახეზე ხელებს და სწორედ ამ წითელი ათინათისკენ მიტრიალდება. „სინითლე“ – წითელი ფარნების შუქის ანარეკლი – ზნეობრივი დეგრადაციის დამლასავით

ადევს როგორც თვით მამა პერდონს, ისე მისი ეკლესიის მთავარ საკუროთხეველს და, აქედან გამომდინარე, ირლანდიის სამღვდელეობას, მთელ ეკლესიას, ამქვეყნად ქრისტეს „მისტიკურ სხეულს“.

ღმერთი, რომლის ხმა იობის წიგნში გრიგალიდან ისმის, თვით იობისა და საერთოდ, მოკვდავთათვის ღვთაებრივი ბუნების შეუცნობლობაზე საუბრობს. ჯერ კიდევ მე-13 საუკუნის დიდი ებრაელი სწავლული ნაჰმანიდე (მოშე იბნ ნაჰმანი) ამ ეპიზოდის კომენტარში აღნიშნავდა, რომ „ღვთაებრივი სიბრძნე კაცთა მოდგმისთვის დაფარულია. უფალი მხოლოდ იმას აუწყებს მოკვდავთ, რომ მათ უნდა ჰქონდეთ ღვთის შიში და განუდგნენ ბოროტს, ხოლო რაც შეეხება სასჯელსა თუ ჯილდოს, ბოროტთა უვნებლობას თუ სათნოთა ტანჯვას – ეს მათ არ განეცხადებათ. ამიტომ არის, რომ იობი ვერ არკვევს სამართალს და ვერც თავისი მეგობრების შეგონებებიდან ითვისებს რაიმე სიბრძნეს“ (Cooper 1997: 235). ღვთაებრივი ბუნების ამ სრული ირაციონალიზმისგან განსხვავებით, მამა პერდონის შეგონება აღსავსეა ყოფითი პრაგმატიზმით და ზუსტად არის გათვლილი იმ აუდიტორიაზე, რომელსაც მისი მრევლი განასახიერებს („მე თქვენთან მოვედი, როგორც გამოცდილი, პრაქტიკული ადამიანი, რათა საქმიან ხალხს საქმიანად დაგელაპარაკოთ. მეტაფორულად რომ ვთქვათ, დღეს მე თქვენი სულიერი ბუღალტერი ვარ. ამიტომ, მოდით ყოველმა თვენგანმა თავის დავთარში ჩაიხედოს, თავისი სულიერი ცხოვრების დავთარში, და ნახოს, ის მის სინდისს თუ შეესაბამება“). ჯოისის მამა პერდონი ნამეტანი „გაშინაურებულია“ ღმერთთან – ქრისტეზე ის ნამყო დროში საუბრობს, როგორც სამაგალითო პიროვნებაზე, თავის ნაცნობზე, ან ავტორიტეტზე, რომელიც „იყო“, მაგრამ არ „არის“ („ქრისტე არ იყო მკაცრი ზედამხედველი, მან იცოდა ჩვენი ცოდვები, იცოდა ჩვენი ზნედაცემული ბუნების სისუსტე და არც ამქვეყნიური ცდუნებები იყო მისთვის უცხო“). მის ინტერპრეტაციაში ღმერთი წვრილ ბიზნესში დასაქმებულთა კეთილ მეურვედ წარმოგვიდგება, რომელსაც უმცროსმა პარტნიორებმა ფინანსური ანგარიშები უნდა აბარონ: „თუ თქვენი ანგარიშები ზუსტად ემთხვევა ერთმანეთს, მაშინ ასე უთხარით ღმერთს: აი, მე გადავამოწმე ჩემი ანგარიშები და ყველაფერი წესრიგში მაქვს. მაგრამ თუ იქ რამე შეუსაბამობაა, სიმართლე თქვით და კაცურად აღიარეთ: მე ჩავხედე ჩემს ანგარიშებს და აქა-იქ ყველაფერი რიგზე ვერ იყო, მაგრამ ღვთის მაღლით, ყველაფერს გამოვასწორებ.“

მრევლი, რომელიც ამ შეგონებებს უსმენს, დუბლინის ფართო სოციალურ ფენას – პროვინციულ საშუალო კლასს – წვრილ მენარმეებს, ბიუროკრატიას და საქმოსნებს განასახიერებს. მათგან ორი მევახშეა, სამი ქალაქის ადმინისტრაციაში დასაქმებული მოხელე, ერთი ადგილობრივი გაზეთის თანამშრომელი და ერთიც – ყოფილი კომერსანტი. „ბ-ნმა კანინგემმა ჩურჩულით ანიშნა ბ-ნ კერნანს ბ-ნ ჰარფორდზე, მევახშეზე, რომელიც ოდნავ მოშორებით იჯდა, შემდეგ კათედრასთან ახლოს მიმჯდარ ბ-ნ ფენინგზე, რეგისტრატორსა და საარჩევნო კამპანიის აქტივისტზე, რომელიც სამეურვეო საბჭოს ერთ-ერთ ახალდანიშნულ წევრთან ერთად იჯდა. ხელმარჯვნივ ისხდნენ ბე-

ბერი მაილკ გრაიმზი, სამი გამსესხებელი სალაროს მფლობელი და დენ ჰოგენის ძმისშვილი, რომელიც ადგილს ელოდებოდა მერიაში. შემდეგ, ნინა რიგში, ისხდნენ ბ-ნი ჰენდრიკი, „ფრიმენ ჯერნალის“ მთავარი რეპორტიორი და სანყალი ო'კეროლი, ბ-ნი კერნანის ძველი მეგობარი, რომელიც ოდესღაც მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო კომერციაში.“ თავის პაროდულ „სამოთხეს“ ჯოისი პროვინციულ საზოგადეობად წარმოსახავს, სადაც ყველა ერთმანეთს სცნობს და იცის, „ვინ ვისი ვინ არის“, რას წარმოადგენდა წარსულში („სანყალი ო'კეროლი“, რომელსაც კანინგემი ბატონობითაც აღარ მოიხსენიებს), ან რის გაკეთებას აპირებს მომავალში („დენ ჰოგენის ძმისშვილი, რომელიც ადგილს ელოდება მერიაში“). საგულისხმოა, რომ ჩამოთვლილთაგან მხოლოდ ხელმოცარული კომერსანტი ო'კეროლია ერთადერთი, ვინც ოდესღაც იყო რაღაც ეკონომიკურ საქმიანობაში (ვაჭრობაში) ჩაბმული, დანარჩენები მწარმოებელთა კატეგორიას არ განეკუთვნებიან, ყველანი მომხმარებლები არიან და ორი მათგანი კი საერთოდ, მევახშეა. მოთხრობაში ასახული ეკონომიკური სიდუხჭირის თემა ცალკე დაკვირვების საგნად გამოდგება, მაგრამ პაროდული ასოცირების თვალსაზრისით საინტერესოა, რომ ჯოისის სამოთხე დანტეს პერსონაჟების თანამედროვე პროტოტიპებით არის დასახლებული – მევახშეები დანტეს „ჯოჯოხეთის“ ერთ-ერთი ყველაზე ღრმა ჯურღმულის მკვიდრნი არიან (ქება XVII). მევახშე ჰარფორდი სიმბოლური ფიგურაა – ის თითქოს არც იღებს მოქმედებაში უშუალო მონაწილეობას, მაგრამ კერნანი იხსენებს, რომ სწორედ მასთან და „წითურ ახალგაზრდასთან“ სვამდა, სანამ ტუალეტში დაეცემოდა. ბოლოს ჰარფორდი ეკლესიაში გამოჩნდება, მაგრამ მასზე მანამდეც არის საუბარი: „ნაცნობი კათოლიკეები, როდესაც ჰარფორდის გამოძალგების მსხვერპლნი ხდებოდნენ, მას ირალნდიელ ურიას უწოდებდნენ და იდიოტი შვილი რომ ჰყავს, ღმერთმა დასაჯაო, ასე ამბობდნენ“. მევახშე ჰარფორდი ნაწარმოების თავშიც გამოჩნდება და ბოლოშიც, რითაც ჯოისს თავის პაროდულ „სამოთხეში“ სიმბოლური ჯოჯოხეთის ასოციაციები შემოაქვს. უკვე თავისთავად, ეკლესიაში მევახშეების და ყოფილი ვაჭრის დასწრება სახარების ცნობილი სიუჟეტის გროტესკული ასოციაციის შემცველია – ტაძარს შესულმა ქრისტემ, როდესაც იქ „მოვაჭრენი და მსხდომარე მეკერმენი (ფულის გადამცვლელები)“ ნახა, „დანა საბლისგან შოლტი და გამორეკა ტაძრიდან ყველა... მიმოფანტა მეკერმეთა ფული და ააყირავა მათი დახლები“ (იოანე, 2: 14-15).

მამა პერდონს რომ დავუბრუნდეთ, „ორგული მოურავის“ იგავი, რომლის ციტირებასაც ის ახდენს თავის ქადაგებაში, ცნობილია, როგორც სახარების ერთ-ერთი ყველაზე ბუნდოვანი ეპიზოდი და მისი სიტყვასიტყვითი წაკითხვა (თუ სქოლასტურ ინტერპრეტაციებს არ გავითვალისწინებთ) მართლაც წინააღმდეგობრივ შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგავში მოურავი, რომელმაც იცის, რომ ბატონი მას დათხოვნას უპირებს, ეშმაკობას მიმართავს – დაიბარებს თავისი ბატონის მოვალეებს და თამასუქებს თავიდან გადააწერინებს, ანუ ვალის ნაწილს ჩამოაჭრის იმ იმედით, რომ როდესაც მას დაითხოვენ, ეს ხალხი შეიფარებს და სამსახურს მისცემს. მოურავის საქციელს ბატონის უცნაური

რეაქცია მოჰყვება: „შეაქო ბატონმა ორგული მოურავი: ფხიანად მოიქეციო, ვინაიდან ამ სოფლის ძენი თავიანთ მსგავსთა შორის უფრო ფხიანნი არიან, ვიდრე ნათლის ძენი.“ არანაკლებ უცნაურია თვით ქრისტეს დასკვნაც: „ამიტომ გეუბნებით, შეიძინეთ მეგობრები უსამართლო სიმდიდრით, რათა, როდესაც გაღარიბდებით, მიგიღონ საუკუნო სამყოფელში“ (ლუკა, 16:8-9). სახარებისადმი მიძღვნილ უშველებელ ლიტერატურაში ამ ეპიზოდის ყველა კომენტარი, ტრადიციულად, იმის მტკიცებით იწყება, რომ „ეს ყველაზე რთული იგავია ბიბლიაში და მისი დამაკმაყოფილებელი ინტერპრეტაცია დღესაც არ არსებობს“ (Lampe 1962: 836). ამ მოარულ ფრაზას მამა პერდონი ისეთი „მძლავრი, დამაჯერებელი ხმით“ წარმოსთქვამს („სწორი ინტერპრეტაციისათვის ეს ერთ-ერთი ყველაზე რთული ტექსტია მთელ საღმთო წერილში“), თითქოს პირიქით, სახარების სირთულე და ბუნდოვანება მსმენელთა თვალში მის სათქმელს ამყარებდეს. ოდნავ შეცვლილი სახით, ის ქრისტეს დასკვნითი სიტყვების ციტირებასაც ახდენს („შეიძინეთ მეგობრები უსამართლო სიმდიდრით, რათა, როდესაც მოკვდებით, მიგიღონ საუკუნო სამყოფელში“), რითაც მაცხოვარი საკმაოდ უცნაური მორალის მქადაგებლად გამოჰყავს – გამოდის, თითქოს თვით ღმერთი უბიძგებდეს ვაჭრებსა და მევახშეებს კორუფციისა და ფინანსური მაქინაციებისაკენ, რაც მამა პერდონს აშაკარად ამ ადგილის „სწორი ინტერპრეტაცია“ ჰგონია. ჯოისის ირონია აქაც ორაზროვანია: სახარების ციტატის მოხმობით, თვით მამა პერდონიც იქცევა „მონყალე ბატონის“ – ღმერთის გზავნილად, მის „ორგულ მოურავად“ და მრევლის „სულიერ ბუღალტრად“, რომელიც ქარაგმულად მოუნოდებს ეკლესიაში შეკრებილებს (ღვთისგან „დავალებულ“ მრევლს), რომ მათ თავიანთი „სულის დავთრებში“ ფინანსური ანგარიშები შეცვალონ და „კაცურად“ წარუდგინონ ისინი უფალს.

ცხადია, ჯოისი უხვად იყენებს სოციალური სატირის ელემენტებს, მაგრამ „მადლის“ ტექსტი იმდენად რთული და ასოციაციურად მრავალნიშნადია, რომ მისი აღქმა მხოლოდ სოციალური სატირის, ან თუნდაც „ქვეყნის ზნეობრივი ისტორიის“ კუთხით წარმოუდგენელია. მოთხრობის მხატვრულ ქსოვილს („მადლი“ კი უპირველეს ყოვლისა მხატვრული ნაწარმოებია და არა საზოგადოებრივ მანკიერებთა მამხილებელი დოკუმენტი) ასოციაციური სახესიმბოლოებით აზროვნება განსაზღვრავს, რაც უაღრესად განზოგადებულ განცდით-ინტელექტუალურ ქვეტექსტს წარმოჰქმნის. ამის შედეგად, როგორც სონია ბაჟიჩი შენიშნავს, ჯოისის „ტექსტი, რომელიც იმად არ აღიქმება, რაც ის სინამდვილეში არის, თითქოს დამალობანას ეთამაშება მკითხველს“ (Basic 1991: 374). რთული, ინტელექტუალური თამაშის საფუძველს მოთხრობაში ხან გაკვრით ნახსენები, ხან სხვადასხვა აზრობრივ კომბინაციებში ლაიტ-მოტივად გამეორებული, ხანაც – საგანგებოდ ხაზგასმული სიმბოლური და ასოციაციური სახეები შეადგენს. ერთ-ერთი მათგანი, რომელიც აგრეთვე მამა პერდონის ეპიზოდში გვხვდება, კვინკუნქსია – სიმბოლური სახე, რომელიც ჯვარცმული ქრისტეს სისხლიან იარებთან არის ასოცირებული და გრაფიკულად ასო X-ის ფორმას იმეორებს, ანუ წარმოადგენს მხრებზე დაყენებულ

ჯვარს. მეტი თვალსაჩინოებისათვის, კვინკუნქსი შეიძლება ისეც წარმოვიდგინოთ, როგორც კამათელზე გამოსახული „ფანჯი“. სწორედ ამ გრაფიკული ფიგურის მიხედვით განთავსდებიან გრძელ საეკლესიო სკამებზე ტაძარში განსაწმენდად მისული მეგობრები, რასაც ჯოისი საგანგებო სიზუსტით აღწერს: „ერთ სკამზე, კათედრასთან ახლოს, დასხდნენ ბ-ნი კანინგემი და ბ-ნი კერნანი. მათ უკან, მარტო მოთავსდა ბ-ნი მ'კოი, ხოლო მის უკან სკამზე დასხდნენ ბ-ნი პაუერი და ბ-ნი ფოგარტი. ბ-ნი მ'კოი უშედეგოდ ცდილობდა მეგობრების გვერდით ეპოვა ადგილი და როდესაც ბოლოს ყველანი კვინკუნქსის ფორმით დალაგდნენ, სცადა კიდევ რამდენჯერმე გახუმრება, მაგრამ წარუმატებლად.“

მოთხრობის ამ სახის მრავალი ინტერპრეტაცია არსებობს, მას ცალკე ნერილებიც ეძღვნება (Duffy 1972; Lobner 1991; Tejedor 2007 და სხვ.). საერთოდ, კვინკუნქსი, როგორც უნივერსალური ხატი, სიმბოლური კონოტაციების უსასრულო რიგს მოიცავს, რაც ხშირად მისი „თავისუფალი“ ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ამიტომაც არის, რომ ამ სახეზე მსჯელობისას კრიტიკოსთა ნაწილი ხან შუა საუკუნეების ნუმეროლოგიურ, ასტროლოგიურ და ალქიმიურ სიმბოლიკაში იფლობა, ხან ისე გულმოდგინედ იძიებს კვინკუნქსის კავშირს დანტესთან, რომ ჯოისის მოთხრობა გვერდზე რჩება და მთელი ყურადღება „ღვთაებრივ კომედიაზე“ გადასდის (Lobner 1989:). დანტესგან განსხვავებით, ჯოისის სიმბოლურ სახეებს არა აქვს საკრალური ან რელიგიური მნიშვნელობა, ის არასოდეს არ გადადის ეზოთერიკის, ან „ნუმეროლოგიის“ სფეროში, ანუ არ მიაწერს რიცხვებს მისტიკურ შინაარსს. ჯოისისთვის რიცხვითი სიმბოლო და სიმბოლური სქემა ან ირაციონალური შინაარსისაგან დაცლილი პოეტიკური მოდელია, ან ასოციაციური სახე, რომელიც ერთ ან რამდენიმე კონკრეტულ წყაროს გულისხმობს და არა რაიმე ფარულ, ეზოთერულ „ცოდნას“. ამის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია ჯოჯოხეთ-სალხინებელსამოთხის სამება, რომელიც „მადლში“ ერთდროულად მიაწმენებს მკითხველს „ღვთაებრივ კომედიაზე“, ავგუსტინეს „აღსარებანსა“ და პავლეს მოქცევის ეპიზოდზე. ანალოგიურ როლს ასრულებს „ფინეგანის“ ოთხივე ნაწილში განმეორებადი ოთხება, როგორც ქვეყნიერების ტრადიციული სიმბოლო და თვით „ფინეგანის“ ოთხნაწილიანობა, რომელიც სახარების ასოციაციის შემცველია (დეტალურად იხ. Robinson 1991: 131-141).

„ფინეგანში“, ისევე, როგორც ვთქვათ, ფოლკენერის „ხმაურსა და მძვინვარებაში“, ოთხებას სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს და მისი რიცხვობრივი შესატყვისი არის 3+1 – ნაწარმოების მეოთხე ნაწილი პირველი სამისგან განსხვავებულია, როგორც იოანეს სახარება არის მკაფიოდ გამორჩეული დანარჩენი სამი, „სინოპტიკური“ სახარებისგან. იგივე 3+1-ს, თუმცა სულ სხვა სიმბოლურ ჭრილში, მიმართავს დოტოევსკიც „ძმები კარამაზოვებში“ (3 ძმა + 1 – სმერდიაკოვი, რომელიც აგრეთვე „განსხვავებულია“). მინიატიურულ ვარიანტში, 3+1 დაცულია მადლშიც, სადაც ახალგაზრდა ფოგარტის დანარჩენ სამ მეგობართან შეკრებაზე აგვიანდება, ისევე, როგორც აგვიანდება ახალგაზრდა ელიჰუს იობთან და მის მეგობრებთან შეხვედრაზე (აქაც 3+1). დამატებით,

„მადლში“ ამ სქემასთან ასოცირებულია ჯონათან სვიფტი, რომელიც კერნანის საუბარში „იაჰუების“ ხსენებით არის მინიშნებული. სამი მასხარა სატირიდან „კასრის ზღაპარი“ – პიტერი, მარტინი და ჯეკი (მათგან ორი, პიტერი და მარტინი კანინგემის და მ'კოის სეხნიები არიან) თეოლოგიურ დისკუსიას მართავს „მეზღაპრესთან,“ რომელიც სვიფტის სატირაში ასევე მოგვიანებით უერთდება საუბარს. საბოლოოდ, „მადლში“ მეგრობრები ხუთეულს, ანუ კვინკუნქსს ჰქმნიან და აქ უკვე სქემა არის 4+1, რაც მოთხრობის ასოციაციურ ჭრილში სიმბოლურად გათამაშდება და დამატებით ასოციაციებს იწვევს. აღსანიშნავია, მაგალითად, რომ კვინკუნქსი ირლანდიური კულტურული ტრადიციის ერთ-ერთ სიმბოლოს წარმოადგენს. უკვე ჩვენს დროში, ცნობილი პოეტი შეიმას ჰინი ირალდიის ხუთი ისტორიული კოშკისგან (და შესაბამისად, ხუთი ისტორიული საგრაფოსგან) შემდგერ კვინკუნქსს მთელი ირლანდიის და თვით „ირლადიურობის“ (Irishness) სიმბოლოდ წარმოსახავს (Heaney 2011: 173-178). „მადლის“ ფინალში, სადაც ყველა ტრადიციული ფასეულობა თავდაყირა არის დაყენებული და თვით სამოთხეში ჯოჯხეთის ალი ელვარებს, ეს ტრადიციული, ისტორიულ-პატრიოტული მოტივიც პაროდირდება.

მთელი მისი მრავალნიშნადობის მიუხედავად, კვინკუნქსი როგორც ლიტერატურული სახე უპირველეს ყოვლისა „ღვთაებრივ კომედიას“ უკავშირდება, მაგრამ დანტეს პოემა გეომეტრიული ფიგურების და რიცხვთა სიმბოლიკის ისეთ სიმრავლეს მოიცავს, რომ მასში „მადლის“ ასოციაციური სახით მინიშნებული კონრეტული დეტალის მიგნება ერთობ ძნელია. შესაძლებელი ვარიანტებიდან ყველაზე დამაჯერებელი კავშირი აქ „სამოთხის“ XVIII ქებასთან შეინიშნება, სადაც დანტეს მზერას სარწმუნოებისათვის მეზრძოლი გმირების და რაინდების სულები წარმოუდგება – ჯვარზე, რომელზედაც დანტეს ბეატრიჩე მიაწინებს, იესო ნავინის, იუდა მაკაბელის, როლანდის, კარლოს დიდის, ჟოფრუა დე ბუიონის და სხვათა ლანდები სწორედ კვინკუნქსის სქემით არიან განლაგებულნი. ჯოისის თანამედროვე თავგამოდებული კათოლიკეები, თავიანთი კომიკურ-რელიგიური აღტკინებით, ამ „სარწმუნოებისათვის მეზრძოლთა“ პარადიულ ვერსიას განასახიერებენ – ისინიც ისე ჩამოლაგდებიან გარდინერ სტრიტზე მდებარე ეკლესიის სკამებზე, როგორც დანტეს რაინდები განთავსდებიან „სამოთხეში“ წარმოსახულ ჯვარზე. პარალელურად, ჯოისი კათოლიკური რიტუალის მნიშვნელოვან აქსესუარზეც მიაწინებს მკითხველს – რელიკვარიუმზე, ანუ ჯვრის კიდობანზე, რომელშიც წმინდანთა ნაწილები ინახება. საზეიმო მომენტის შესაბამისი შინაგანი თრთოლვითა და მოკრძალებით, მეგობრები ისე განლაგდებიან სკამებზე, როგორც წმინდანთა ნაწილებია ჩალაგებული ჯვრის ფორმის რელიკვარიუმში: თითო-თითო ოთხივე კუთხეში და ერთიც – ცენტრში. მ'კოი ამ დროს უმწეო გახუმრებას ცდილობს, მაგრამ მას მკაცრი მზერით ხმას გააკემენდინებენ.

მოთხრობა სრულდება მამა პერდონის იმედისმომცემი სიტყვებით, რომ ღვთის მადლით ყველა ცოდვით დაცემული ადამიანის ხსნა არის შესაძლებელი, მაგრამ მის საბუღალტრო ტერმინებით გადატვირთულ საუბარში თვით

სიტყვა „მადლი“ სულ სხვა ასოციაციას იწვევს – მეორე მნიშვნელობით, „grace“ საკრედიტო დავალიანებაზე გადახდის გადავადებას ნიშნავს. მომხმარებლური მერკანტილიზმი თვით საეკლესიო კათედრიდან ჟღერს – ხსნა მამა პერდონის ქადაგებაში დავალიანების დაფარვის გადავადებასთან, ფინანსურ „შვებასთან“, ეკონომიკური „ამოსუნთქვის“ საშუალებასთან არის ასოცირებული. ამ ირონიული ორაზროვნების შემოტანით, ჯოისი კიდევ ერთხელ, საგანგებოდ წარმოაჩენს ეკლესიის როლს იმ ზნეობრივ პარალიჩში, რომელმაც მოიცვა დუბლინი, ირლანდია და სიმბოლურად – მთელი თანადროულობა. კომიკურ აბსურდად არის ქცეული თვით ხსნის შესაძლებლობა პირფერ და უმეცარ, მომხმარებლური პრაქტიციზმით დაავადებულ სოციუმში, სადაც „ცოდვით დაცემული“ კერნანის სულიერი ძიებანი მადლით ნათელცემული გზა კი არ არის, არამედ იმთავითვე (ტუალეტში დაცემის მომენტიდანვე) ამ გზის პაროდიაა. კერნანს და მის მეგობრებს ჯოისი იმად წარმოსახავს, რაც ისინი მართლაც არიან – მასხარები პროვინციულ სცენაზე, რომელიც სადევრადაციოდ განწირულია. ზნეობრივ ფასეულობათა კრიზისს ყოველსმომცველი ხასიათი აქვს – ის საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროს მოიცავს და ნევრთა ყოფით, სულიერ, ეკონომიკურ და ინტელექტუალურ დევრადაციაში გამოიხატება.

დამონშებანი:

K'atolik'uri Ek'lesiis K'at'ekhizmo. Citta del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, © 1997 (კათოლიკური ეკლესიის კატეხიზმო. Citta del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, © 1997).

Tskhvediani, Irak'li. *“Ulises” Mitop'oetik'a.* Kutaisi: Ak'ak'i Ts'eretlis sax. Univetsit'et'is gamomtsemloba, 2006 (ცხვედიანი, ირაკლი. „ულისეს“ მითოპოეტიკა. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2006).

Q'iasashvili, Nik'o. *K'oment'arebi. Joisi, Jeimz. Ulise.* Mtargmneli Nik'o Q'iasashvili. Tbilisi: Bak'ur Sulak'auris gamomtsemloba, 2012 (ყიასაშვილი, ნიკო. კომენტარები. ჯოისი, ჯეიმზ. ულისე. მთარგმნელი ნიკო ყიასაშვილი. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2012).

Altshuler, Eric Lewin. “Did Ezekiel Have Temporal Lobe Epilepsy?” *Archives of General Psychiatry* 59(6) (July 2002): 561-2

Bašić, Sonja. “A Book of Many Uncertainties: Joyce’s “Dubliners”” *Style*, Vol. 25, No. 3, James Joyce’s *Dubliners* (Fall 1991): 351-377

Boyde, Patrick. *Dante Philomytes and Philosopher: Man in the Cosmos.* Cambridge: Cambridge UP, 2007

Boyle, Robert. “Swiftian Allegory and Dantean Parody in Joyce’s ‘Grace.’” *James Joyce Quarterly*, Vol. 7, No 1, (Fall 1969): 11-21

Conrad, Joseph. *The Collected Letters*, v. 7, 1920-1922. Cambridge: Cambridge UP, 2005

Cooper, Alan. “The Sense of the Book of Job.” *Prooftexts*, Vol. 17, No. 3 (September 1997): 227-244

Duffy, Charles F. “The Seating Arrangement in ‘Grace’.” *James Joyce Quarterly* Vol. 9, No. 4 (Summer, 1972): 487-489

Ellmann, Richard. *James Joyce.* Oxford New York Toronto, Melbourne: Oxford UP, 1983

- Frangoli, Nicholas A., Gillespie, Micheal Patrick. *Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File Inc., 2006
- Gilbert, Stewart. *James Joyce's Ulysses. A Study*. New York: Vintage Books, © 1958
- Heaney, Seamus. *The Redress of Poetry*. London: Faber & Faber, 2011
- Holgan, Patrick Colm. *Ulysses and the Poetics of Cognition*. New York: Routledge, 2014
- Joyce, James. *Letters of James Joyce, 3 vols.*: vol. i ed. Stuart Gilbert. New York: Viking, 1957
- Joyce, James. *Letters of James Joyce, 3 vols.*: vol. ii and iii ed. Richard Ellmann. New York: Viking, 1966
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. New York: The Viking Press, 1975
- Joyce, Stanislaus. *My Brother's Keeper*. London: Faber and Faber, 1958
- Klein, Scott W. "Strongarming 'Grace'". *James Joyce Quarterly*, v, 37, ##1 and 2. Fall 1999 and winter 2000 Special Double Issue: 113-126.
- Lampe, Geoffrey W. H. *Peake's Commentary on the Bible*, ed. Matthew Black. London: Thomas Nelson and Sons, 1962
- Legge, Alfred Owen. *Pius IX. The Story of His Life*, v 1. London: Chapman and Hall, 1875
- Lobner, Corinna Del Greco. "Equivocation as Stylistic Device: Joyce's 'Grace' and Dante," *Lectura Dantis*, 4 (Spring 1989): 86-98.
- Lobner, Corinna del Greco. "A Tilly of Irony in Joyce's "Divine Comedy": The X in 'Grace.'" *Irish University Review* Vol. 21, No. 1, Special Issue: Contexts of Irish Writing (Spring – Summer, 1991): 50-55
- Lysaght, Patricia. *The Banshee: The Irish Supernatural Death-messenger*. Dublin: O'Brien Press Ltd, 1996
- Mann, John. *Turn On and Tune In. Psychedelics, Narcotics and Euphorants*. Cambridge: RSC Publishing, 2009
- McCabe, Joseph. "The Conversion of St. Augustine." *International Journal of Ethics*, Vol. 12, No. 4 (Jul., 1902): 450-459
- Miller, Harold W. "The Concept of the Divine in De Morbo Sacro." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 84 (1953): 1-15
- Orient, Jane M. *Sapira's Art and Science of Bedside Diagnosis*. Philadelphia PA: Lippincott Williamd & Wilkins, 2010
- Power, Arthur. *Conversations with James Joyce*. Clive Hart, ed. New York: Barnes and Noble; London: Millington, 1974.
- Robinson, David. "Joyce's Non-Symbolic Calculus: A Finnegans Wake Trajectory". John Harty III, ed. *James Joyce's Finnegans Wake. A Casebook*. London and New York: Routledge, 1991
- Shorvon, Simon. *Status Epilepticus. Its Clinical Feature and Treatment in Children and Adults*. Cambridge: CUP. 2006
- Tejedor Jose M. "Variations on the Quincunx in 'Grace.'" *Papers on Joyce* 13 (2007): 57-75
- Wolfe, John Edward. *Transcending The Garden: The Role of the Sign of The Garden in Augustine's Confessions*. PhD Thesis. Dept. of Philosophy, Baylor University, 2008

Temur Kobakhidze
(Georgia)

Parody References in James Joyce's "Grace"

Summary

Key words: "Grace", Joyce, Dante, ironic, parody.

Joyce's 'Grace', which is famously based on the model from *The Divine Comedy*, also adopts the Book of Job as a framework for artistic expression. Intriguing parallels can also be drawn between 'Grace' and St Augustine's *Confessions*, 'Grace' and the Deeds of Apostles. Seemingly, 'Grace' is a tale that deals with alcoholism, but the real focus of the story is religion and its social function in the life of a society in the state of paralysis. The story is rife with allusions and symbols, referring to a variety of sources, primarily theology and the history of the Catholic Church. However, by means of ironic association, the focus is skillfully shifted from theology to the reality of Joyce's contemporary Dublin, and in the first place, the irony concerns the social life of Dubliners, their manners and their way of life.

The action of the story is clearly limited by the three venues of a pub, Tom Kernan's house and the Church, where he is taken as a new convert, to reconfirm his union with the Church. The triadic structure of the story has a symbolic significance; besides *The Divine Comedy* and *The Book of Job*, it also refers to the three-part story of St Paul's conversion (his sinful fall, a call from heaven and salvation), thus transforming Tom Kernan into parodic St Paul, as well as Job and Dante the character of the poem. Further associative avatars of Kernan can be identified as Pope Pius IX and Pope Leo XIII, who respectively signify alcoholism and epilepsy as the symbols of spiritual and physical decay. The Fall is symbolically implied in the beginning of the story, when Kernan falls down from the stairs in the lavatory, and starts his parodic spiritual journey.

Theological imagery and ironic references to the history of the Church are widely used in the dialogues of the main characters. Parody picture of the provincial society with its beliefs rooted in folkloric Catholicism is revealed through ironic references to the theological concept of Grace. The title of the story refers to the supernatural gift conferred by God on rational beings so that they might be able to attain salvation, but it is a play on words. Besides salvation of an individual through the favour of God, Grace also means elegance in movement or a period of postponement for monies due. It also means elegance in movement and manners. All these meanings have some type of ironic relevance in the story.

The ubiquitous theme of alcoholism in the story is intertwined with the hidden references to epilepsy as the 'falling disease' or *morbus sacer*, the name by which it was

known in the Antiquity and the Middle Ages. This is evident from Tom Kernan's biting off his tongue when he falls in the lavatory ('the fallen man') and from the subsequent discussion of the accident by his friends. After two nights, a group of Mr. Kernan's friends visit the house in order to convince Mr. Kernan to join them in a Catholic retreat, or cleansing service. The challenge lies in the fact that Mr. Kernan is a former Protestant who converted to Catholicism for his wife and has never warmly accepted his new church.

Biting the tongue off clearly brings to mind an injury caused by an epileptic seizure rather than an alcoholic excess. The motif of epilepsy is uncovered in Cunningham's words when he recalls a man of seventy 'who had bitten off a piece of his tongue during an epileptic fit and the tongue had filled in again, so that no one could see a trace of the bite.' Epilepsy is also referred to in the frequently mentioned character of pope Pius IX, who was known for suffering from that illness and for being 'miraculously cured' in the womb of the Church, when he took orders as a Catholic priest. Tom Kernan is aware of his illness, although he strives to conceal it. Both ironic motifs of alcoholism and epilepsy (the latter as a 'falling disease' or a mock obsession with supernatural powers) penetrate the whole image-structure of the story, forming its main associative background against which the action unfolds.

Mr. Power, Mr. Cunningham, and Mr. M'Coy spend their visit at first talking about Mr. Kernan's accident and his health, all of them taking time to consume alcohol in substantial quantities. The ironic connotation is enhanced by mentioning Pope Leo XIII, who was known as a consumer and an enthusiastic promoter of Vin Mariani, Bordeaux mixed with coca, which was very popular at the period.

The final and third section of 'Grace' occurs at the Jesuit Church service and focuses on the words of the officiating priest, Father Purdon. Mr. Cunningham, Mr. Kernan, Mr. M'Coy, Mr. Power, and Mr. Fogarty sit near each other in the pews, which are filled with men from all walks of Dublin life, including pawnbrokers and newspaper reporters. From the red-lit pulpit, Father Purdon preaches to them, he claims, as businessman to businessman, as the 'spiritual accountant' to the congregation before him. The service, in turn, is a chance for reckoning, and he asks the men to tally up their sins and compare them to their clean or guilty consciences. Both those whose accounts balance and those whose show discrepancies will be saved by God's grace, as long as they strive to rectify their faults.