

ირაკლი ცხვედიანი
(საქართველო)

მითოპოეტიკური ქრონოტოპი ჯონ დოს პასოსის რომანში *მანჰეტენ ტრანსფერი*

იყო ბაბილონი და იყო ნინევი; ისინი აგურით იყვნენ ნაგები. ათენი ოქროსფერი მარმარილოს სვეტებზე იდგა. რომი ნანგრევების ფართო თალებს ემყარებოდა. კონსტანტინოპოლში მინარეთები უზარმაზარი სანთლებივით ბრწყინავენ ოქროს რქის ირგვლივ ... ფოლადი, მინა, ფილა, ბეტონი იქნება ცათამბჯენების მასალა. ვინრო კუნძულზე დახვავებული მილიონფანჯრიანი შენობები იელვარებენ, პირამიდა პირამიდაზე, როგორც თეთრი ღრუბელი ჭექა-ქუხილის თავზე.¹

ჯონ დოს პასოსი, *მანჰეტენ ტრანსფერი*

ჯონ დოს პასოსის *მანჰეტენ ტრანსფერი* (1925) ე. წ. „ქალაქური“ რომანია, სადაც ნიუ იორკი წარმოსახულია როგორც ისტორიის მოცემული ფაზის სიმბოლო და, თავად დოს პასოსის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სანიტარული ცივილიზაციის, გამეცნიერებული მსოფლიოს ახალი ნესრიგის“ განსხეულება, იმ მსოფლიოსი, რომელმაც საკუთარი თავი „გამომათავყვანებელ ინდუსტრიულ სისტემას“ დაუმონა (Dos Passos 1916: 115-120). მწერლის თქმით, „ეს იყო მცდელობა, შემექმნა ქალაქის ცხოვრების ქრონიკა. ეს იყო რომანი უამრავი სხვადასხვაგვარი ადამიანის შესახებ. დიდ ქალაქში იმდენი რამ ხდება, რომ შეუძლებელია ეს ყოველივე ერთი ადამიანის ცხოვრებაში ჩაატო. მე მსურდა, რომ თხრობა ძალიან დატვირთული ყოფილიყო“ (Dos Passos 1988: 238). დოს პასოსი წიგნს ახასიათებდა როგორც „თანამედროვე ქრონიკას“, რასაც რომანის იმდროინდელი კრიტიკული რეცეფციაც ეთანხმებოდა – კრიტიკოსები ხაზგასმით აღნიშნავდნენ, რომ იგი თანამედროვეობას გამოსახავდა: „სამყარო გამოჭერილი en dishabille“ (Stuart 1988: 67); „ნიგნი მოიცავს არა მარტო ასი თუ მეტი პერსონაჟის, არამედ მთელი ქალაქის ზრდისა და გადაგვარების ოცდახუთ წელიწადს“ (Lewis 1988: 69); „დღევანდელი ნიუ იორკის გამაღიზიანებელი მოუსვენრობის აკუმულაცია“ (Lawrence 1988: 18).²

მანჰეტენ ტრანსფერი პოლიფონიური რომანია, ერთგვარი კალეიდოსკოპი, რომელშიც უამრავი პერსონაჟის ცხოვრების გზა თუ ბედი პარალელურად მიედინება და ტექსტის რომელიღაც წერტილში გადაჰკვეთს ერთმანეთს, თუმცაღა რომანის მთავარი გმირი მაინც ნიუ იორკია, ის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ნებისმიერი ინდივიდუალური მოქმედი პირი. დოს

პასოსის ნიუ იორკი ერთგვარი მასიური ურბანული პალიმფსესტია, რომელიც „დასერილია“ ინდუსტრიული სახეებითა და ურთიერთგადამკვეთ ცხოვრების გზათა ენერგიული რიტმებით. ამავე დროს, საუკუნის პირველი ათწლეულების მეგაპოლისის მშვენიერებაც ვლინდება ეპიფანიის ძნელად მოსახელთებელ გაელვებებში. ნიუ იორკი, როგორც ქალაქი-კულტურა თუ ქალაქი-ცივილიზაცია, განსხეულებულია ქალაქის ქუჩებში, ხიდებში, ტროტუარებში, უბნებში, ყოველდღიურ ყოფა-ცხოვრებაში, რომლებიც ერთად წარმოქმნიან დიქტომიას ეთნიკურ ჯგუფებსა და სოციალურ კლასებს შორის. ქალაქი წარმოგვიდგება როგორც ამერიკის კულტურული პეიზაჟის ცენტრი – როგორც ერთ-ერთი პერსონაჟი აღნიშნავს, „The terrible thing about having New York go stale on you is that there’s nowhere else. It’s the top of the world. All we can do is go round and round in a squirrel cage“ (Dos Passos 1963: 220) („ნიუ იორკი თავს გაბეზრებს, რაც საშინელებაა, რადგან სხვაგან არ არსებობს. ის სამყაროს ჭიპია. ჩვენ ისღა დაგვრჩენია, წრეზე ვიტრიალოთ ციყვის გალიაში“). რომანის ამ და სხვა მსგავს პასაჟებზე დაყრდნობით ზოგიერთი კრიტიკოსი ასკვნის, რომ დოს პასოსის დამოკიდებულება ნიუ იორკის, როგორც მეტროპოლისის ზოგადსიმბოლური განსახიერების, მიმართ ცალსახად ნეგატიურია, მაგრამ ტექსტში აშკარად ჩანს ავტორის ამბივალენტური დამოკიდებულება ნიუ იორკისადმი: ერთი მხრივ, ესაა მარად მფეთქავი რიტმებით აღვსილი, მუდამ განვითარებადი, ცოცხალი და ცხოველმყოფელი სივრცე, „საგანთა ცენტრი“, ხოლო მეორე მხრივ, ფანტასმაგორიული ლაბირინთი, ყოვლისშთანმიქმელი, ინდიფერენტული მონსტრი, რომელიც ყოველგვარ ინდივიდუალობას ახშობს და სხვადასხვა ჯურისა თუ სოციალური ფენის პერსონაჟებს ან ფიზიკურად ანადგურებს, ან – სულიერად, ან სულაც განდევნის საკუთარი ნიალიდან, როგორც რომანის მთავარ პროტაგონისტს, ჟურნალისტსა და ხელმოცარულ ხელოვანს, ჯიმი ჰერფს. ტექსტში იმპრესიონისტულ ურბანულ პეიზაჟებსა თუ სამოქმედო გარემოს გამსჭვალავს ნატურალისტური ნარატივი, კერძოდ კი, ნატურალიზმის ესთეტიკის ზეგავლენით სიუჟეტში დეტერმინისტული დისკურსი იჩენს თავს – პერსონაჟთა წინაშე გამუდმებით აღიმართება ზღუდეები და წარმოიქმნება გამოუვალი სიტუაციები, რაც მათ მოქმედებას ფატალური დასასრულისაკენ წარმართავს (ცხვედიანი 2015: 46). როგორც ზუსტად შენიშნავს პიტერ ბრუკერი, რომანში დეტერმინისტული, ნატურალისტური ნარატივი „მიედინება“ სახეცვლილი იმპრესიონისტული ნაკადის ქვეშ (Brooker 1996: 53).

ეპოქა თუ ისტორიის ფაზა, რომლის მხატვრულ-დოკუმენტურ სურათსაც დოს პასოსი გვიხატავს, დროის საკმაოდ ვრცელ მონაკვეთს მოიცავს. რომანში მოქმედება ეფუძნება კონკრეტულ ქრონოტოპს – მე-20 საუკუნის პირველ ოცდახუთ წელიწადს ნიუ იორკის ისტორიაში,³ თუმცა, ბუნებრივია, ესაა არა ერთადერთი, არამედ ერთ-ერთი ქრონოტოპი, რომელსაც მრავალპლანიანი თხრობის მხოლოდ ერთი – რეალურ-ისტორიული – პლანი უკავშირდება, მთლიანობაში კი რომანის მხატვრულ სტრუქტურას დროისა და

სივრცის მხატვრული მოდელირების ვარიაციების თუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ქრონოტოპული კონფიგურაციების ერთობლიობა განსაზღვრავს. საქმე ისაა, რომ *მანჰეტენ ტრანსფერის*, ისევე როგორც ნებისმიერი რომანის, სტრუქტურა **პოლიქრონოტოპულია**.⁴ ბახტინის აზრით, ქრონოტოპები ერთმანეთს მოიცავენ, თანაარსებობენ, ერთმანეთში არიან გადახლართული, ენაცვლებიან ან უპირისპირდებიან ერთმანეთს, ან სულაც კიდევ უფრო კომპლექსურ ურთიერთმიმართებებს ამყარებენ (Bakhtin 1990: 252). გარდა ამისა, ქრონოტოპი ფუნქციონირებს როგორც მცირე ტექსტუალური ერთეულების, ასევე სამყაროს ყოვლისმომცველი მოდელის დონეზეც. პირველ შემთხვევაში ქრონოტოპი შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ოთხგანზომილებიანი მენტალური ხატი, რომელიც სამ სივრცით განზომილებასა და დროში განფენილი მოქმედების ტემპორალურ სტრუქტურას აერთიანებს; მეორე შემთხვევაში ქრონოტოპი უნდა მივიჩნიოთ სამყაროს ფუნდამენტურ ტექსტუალურ ხატად.⁵ ქრონოტოპების დიალოგში მკითხველი ერთ-ერთ მათგანს აღიქვამს როგორც დომინანტურს, რასაც ბ. კეუნენი **„ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს“** („overarching chronotope“) უწოდებს (Keunen 2001: 421). როგორც ბახტინი აღნიშნავს, „ერთი მხატვრული მთელის ფარგლებში ჩვენ შეიძლება შევნიშნოთ მთელი რიგი ქრონოტოპებისა და მოცემული ნაწარმოებისათვის ნიშანდობლივი რთული ურთიერთქმედება მათ შორის: როგორც წესი, ამ ქრონოტოპთაგან ერთ-ერთი მოიცავს ან დომინირებს სხვებზე“ (Bakhtin 1990: 252).

მოდერნისტული ქალაქური რომანის პროტაგონისტი რამდენიმე სხვადასხვა ნილაბს ირგებს – იგი იცვლება სამყაროს მოდელისა და იმ ესთეტიკური პარადიგმების ცვლის კვალობაზე, რომლებიც მე-18 საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული ჩამოყალიბდა. მოდერნისტულ რომანში ლინეარული/ისტორიული და ციკლური/მითოსური, ობიექტური/ასტრონომიული და სუბიექტური დრო, მეცნიერული ემპირიზმი და ბერგსონისებური სუბიექტური რეალობა, ნატურალისტური და წარმოსახვითი, კონკრეტულ-ისტორიული და მითოსურ-უნივერსალური თანაარსებობს და ერთმანეთს ერწყმის კომპლექსურ, ასოციაციურად და ინტერტექსტუალურად მდიდარ მხატვრულ ქსოვილში, რაც, თხრობის სხვადასხვა პერსპექტივის მონაცვლეობასა, ერთი ტექსტის ფარგლებში სხვადასხვა ჟანრის (მოთხრობა, თავისუფალი ლექსი, ესეი, დღიური და სხვ.) შერევასა და წარმოსახვითი სამყაროების ნაირგვაროვნებასთან ერთად, მოდერნისტული რომანის პროტევესულ ბუნებას განსაზღვრავს. მისთვის ნიშანდობლივია **პოლიმორფიზმი** და **პოლი-ქრონოტოპული სტრუქტურა**.⁶

ბ. კეუნენი *მანჰეტენ ტრანსფერს* მოდერნისტული მიდგომის თვალნათლივ ნიმუშად მიიჩნევს, რომანის პერსონაჟებს ოთხ კატეგორიად – რომანტიკულ, ნატურალისტურ-რეალისტურ, დეკადენტურ (ესთეტიზმთან დაკავშირებულ) და ავანგარდისტულ გმირებად – აჯგუფებს და ამ ჯგუფებს ოთხი ტიპის „ყოვლისმომცველ ქრონოტოპთან“ თუ სამყაროს მხატვრულ მოდელთან აკავშირებს. კერძოდ, მკვლევარი რომანში გამოჰყოფს იდილიურ

(idyllic), დოკუმენტურ (documentary), თვითრეფერენციულ (self-referential) და ჰიპერრეალისტურ (hyperrealist) ქრონოტოპებს (Keunen 2001).

მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული რომანის პროტაგონისტი მჭიდროდ უკავშირდება სამყაროს მოდელს, რომელშიც იდილიური გარემო და ბუნების ციკლური პროცესები დომინირებს. ამგვარ მოდელს ბახტინი „**იდილიურ ქრონოტოპს**“ უწოდებს, ვინაიდან იგი ცხოვრებასა და ცხოვრებისეულ მოვლენებს გარკვეული ადგილით, ნაცნობი ტერიტორიით შემოსაზღვრავს (Bakhtin 1990: 225). ამ ტიპის ნარატივებში ცენტრალური ადგილი უჭირავს ვიწრო საზოგადოებრივი წრისა თუ მცირე თემის ცხოვრების ინტიმური მხარეების აღწერას სოფლად ან არაურბანიზებული კულტურის ფარგლებში. ძირითადი თემაა ქალაქიდან საცხოვრებლად სოფელში გაქცევა. ურბანულმა სივრცეში შეიძლება განასხეულოს იდილიური ქრონოტოპი, მაგრამ მხოლოდ ისეთ ინტიმურ ურბანულ ანკლავებში, როგორცაა საშუალო ფენის სახლები, გარეუბნის ვილები, პარკები და ა.შ. ქალაქის სხვა ასპექტები უგულვებელყოფილია ანდა ბანალური და არა-ესთეტიკური გამოცდილების სიმბოლოებად მოიაზრება. ურბანული მოდერნიზაციის პროცესი დაკავშირებულია ციკლური დროის უარყოფასთან და აღწერილია როგორც დაცემის, დაკნინების, გადაგვარების ფაზა. პროტაგონისტი წარმოსახულია როგორც მსხვერპლი, რომელიც იძულებულია გაექცეს მოდერნიზაციით დალდასმულ საზოგადოებას.⁷

კრიტიკოსთა საკმაოდ დიდი ნაწილი მიიჩნევს, რომ *მანჰეტენ ტრანსფერში* სწორედ იდილიური სამყაროს მოდელი დომინირებს, რასაც ისინი შემდეგი არგუმენტებით ასაბუთებენ: 1. რომანის ერთ-ერთი მთავარი პროტაგონისტის, ჯიმი ჰერფისა და მანჰეტენის ურთიერთობა ქალაქიდან პერსონაჟის „იდილიური“ გაქცევით სრულდება, ხოლო კიდევ ერთი პროტაგონისტი, სტენ ემერი, ქალაქური ცხოვრების ორომტრიალით თავმოებურებული და სულიერად გატეხილი, თავს იკლავს, რის საფუძველზეც ჯონ რენი ასკვნის, რომ მანჰეტენი ორივე პროტაგონისტის ცხოვრებაში მხოლოდ „სატრანზიტო სადგურია“ (Wrenn 1961: 121); 2. ქალაქის ნეგატიური დახასიათება პერსონაჟების მიერ: „ეს საზარელი ქალაქი“ („this horrible city“), „აუტანელი არსებობა ამ ეპილეპტიკურ ქალაქში“ („a miserable existence in this epileptic town“), „ეს ღვთისაგან დაწყველილი ქალაქი“ („this goddam town“) და სხვ; 3. ავტორისეული მეტაფორები, რომლებიც უკავშირდება ნინევიას, როგორც ბიბლიურ/მითოსურ სიმბოლოს (ნინევია სიმბოლურად ზნეობრივ დეგრადაციას განასახიერებს).

მანჰეტენ ტრანსფერის ამგვარ „რომანტიკულ“ ნაკითხვას არ ეთანხმება ბარტ კეუნენი, რომელიც, მართალია, ერთი მხრივ, აღიარებს ზემოჩამოთვლილი ელემენტების არსებობას ტექსტში, მაგრამ, მეორე მხრივ, მიიჩნევს, რომ რომანში რომანტიზმის ესთეტიკის მხოლოდ მკრთალი ნიშნები შეინიშნება და შეცდომა იქნებოდა, ამ მხატვრული სამყაროს საზღვრები მხოლოდ იდილიური ქრონოტოპით შემოგვეფარგლა. მისი აზრით, დოს პასოსის

მიერ აღწერილი კონფლიქტი ქალაქსა და ინდივიდს შორის გაცილებით უფრო ნაკლებადაა მითოსურად დამუხტული, ვიდრე რომანტიზმში; ქალაქი არ განასახიერებს უნივერსალურ ბოროტებას და გაცილებით უფრო კონკრეტულ ყაიდაზეა წარმოსახული იმის შესატყვისად, რასაც კეუნენი **დოკუმენტურ ქრონოტოპს** უწოდებს (Keunen 2001: 423-424). დოკუმენტური ქრონოტოპი, რომელიც დაკავშირებულია რეალისტური და ნატურალისტური რომანის ტრადიციასთან, კეუნენის მიხედვით, *მანჰეტენ ტრანსფერის* ქრონოტოპთა იერარქიაში იდილიურზე უფრო მნიშვნელოვანია. ამ ტიპის ქრონოტოპული ხატი იდილიური ქრონოტოპის შებრუნებული ვერსიაა: იგი არღვევს იდილიურ მსოფლგანცდასა და ფსიქოლოგიას, რომელიც არაადეკვატურია კაპიტალისტურ სამყაროში ... იხატება კაპიტალისტური ცენტრის მიერ პროვინციული იდეალიზმის განადგურების სურათი. იდილიური ქრონოტოპისაგან განსხვავებით, იგი უფრო კულტურის დოკუმენტებს ეფუძნება, ვიდრე ბუნების ციკლურ პროცესებს. ურბანული სივრცის ნატურალისტური დეტალიზაციის ფონზე⁸ დოს პასოსი ქალაქის ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტის თემატიზაციას და დოკუმენტირებას მიმართავს (ემიგრანტების განუწყვეტელი შემოდინება, საცალო თუ ბითუმად მოვაჭრეთა და კომერსანტთა ბიზნესი, უძრავი ქონების სააგენტოების საქმიანობა, მშენებლობა, არქიტექტურა, ხელოვნების (თეატრის) სამყარო და სხვ.); მწერალი იყენებს მე-19 საუკუნის რომანის სპეციფიკურ ტექნიკას, რომელიც ხაზს უსვამს პროტაგონისტისა და ქრონოტოპის დეტერმინისტულ ურთიერთობას (Keunen 2001: 424-427).

სამყაროს მესამე მოდელს, რომელსაც დოს პასოსი ქმნის, კეუნენი **თვით-რეფერენციულ ქრონოტოპს** უწოდებს. ამ ქრონოტოპის ცენტრალური ელემენტია სუბიექტური გამოცდილება. ასეთი ქრონოტოპი დეკადენტურ ლიტერატურაში გვხვდება – სიმბოლისტურ პოეზიასა და ლირიკულ/პოეტურ პროზაში (ბოდლერი), დეკადენტურ რომანში (უაილდი, ჰიუსიმანსი), იმპრესიონისტულ პროზაში (გონკურები). რამდენადაც ეს ტექსტები სემანტიკურ მასალას სუბიექტის საზღვრებში მოაქცევს, მათ ქრონოტოპებს თვით-რეფერენციული შეიძლება ეწოდოს. სამყაროს ხატი დაყვანილია იმ შთაბეჭდილებათა წყებაზე, რომლებიც მეხსიერებაში ინახება. შესაბამისად, სამყაროს ამ მოდელის დროით-სივრცითი სტრუქტურა სპეციფიკური ხასიათისაა: მის სივრცით კოორდინატებს განსაზღვრავს სუბიექტური დაკვირვება ან/და მოგონება, ხოლო ტემპორალურ პროგრესიას პირადი ან ფიქტიური ბიოგრაფია განაპირობებს. დეკადენტური რომანის სივრცითი ხატოვანების სპეციფიკა ისაა, რომ მწერალი მოქმედებისაგან მოწყვეტილ სივრცით ხატებს კი არ ქმნის, არამედ აღწერებს პერსონაჟის მენტალური პროცესების გადმოსაცემად იყენებს. დოს პასოსს სწორედ ამ ტექნიკის საშუალებით შეაქვს კორექტივი რეალისტურ-ნატურალისტური მეთოდის დეტერმინიზმში (Keunen 2001: 428).

კრიტიკოსთა იმ ნაწილისაგან განსხვავებით, რომელიც მიიჩნევს, რომ სამყაროს დეკადენტური მოდელი მოდერნისტული რომანის ერთ-ერთი ძირითადი ქრონოტოპია,⁹ ბარტ კეუნენი ამტკიცებს, რომ ცნობიერების ფორმები *მანჰეტენ ტრანსფერში* არ არის მთლიანად თვით-რეფერენციული, ვინაიდან ისინი უპირატესად მაინც რეალურ სამყაროს უკავშირდებიან. ამის მიზეზი, კეუნენის მიხედვით, ისაა, რომ დოს პასოსი ძირითადად დაინტერესებულია ცნობიერების იმ ფორმებით, რომლებიც მჭიდროდაა დაკავშირებული თანადროულ ვითარებასთან. ის ყურადღებას ამახვილებს ინდივიდის მდგომარეობასა და გამოცდილებაზე მასებთან მიმართებაში; იგი წყვეტს ფლანერის¹⁰ აშკარად თვით-რეფერენციულ დაკვირვებებს ემპირიული სამყაროს თანამედროვე და სოციალურ ასპექტებზე მინიშნებებით¹¹ (Keunen 2001: 430).

პოსტრომანტიკული ესთეტიკის ბოლო, მეოთხე სამყაროს მოდელი – **ჰიპერრეალისტური ქრონოტოპი**, რომელიც, კეუნენის მიხედვით, *მანჰეტენ ტრანსფერში* გვხვდება, ავანგარდისტულმა მიმდინარეობებმა/ადრეულმა მოდერნიზმმა განავითარა. ამ მოდელის სივრცით და დროით განზომილებებს წყვეტილობა ახასიათებს ანუ, სხვაგვარად, ირღვევა ორდინარული ემპირიული დაკვირვების სივრცითი და დროითი უწყვეტობა. ჰიპერრეალისტურ ქრონოტოპში რეალობის ფრაგმენტები უაღრესად კომპლექსურად და დინამიკურადაა რეაანაწილებული თუ რეკომბინირებული. ავანგარდისტული ქრონოტოპი განასხეულებს არა რეალურ სამყაროს, არამედ რეალობის ფრაგმენტების ხელოვნურ კოლაჟს. ესაა მონტაჟის ექსტრაორდინარული, ჰიპერრეალური პერცეფციის სამყარო. ჰიპერრეალურ ქრონოტოპს ახასიათებს სხვადასხვა ელემენტის სიმულტანური ან კვაზი-სიმულტანური რეპრეზენტაცია. ავანგარდისტი ხელოვანი, შლის რა სივრცეს დაკვირვებათა სწრაფ მონაცვლეობად, გვთავაზობს დესპატიალიზებულ სამყაროს ან სამყაროს, სადაც ექსტრაორდინარული, ქაოტური სივრცეებია ინტენსიფიცირებული. *მანჰეტენ ტრანსფერში* ავანგარდისტული მიმდინარეობების, კერძოდ, ექსპრესიონიზმისა და კუბიზმის ზეგავლენით, ჰიპერრეალურ ქრონოტოპში კავშირის უქონელი სივრცითი ელემენტები ისეა კონცენტრირებული, რომ შეუძლებელია მათი ჩვეულებრივი სივრცითი აღქმა. ასეთია, მაგალითად, ის პასაჟები, სადაც ცნობიერების ნაკადის ტექნიკაა გამოყენებული ურბანული გამოცდილების ინტენსივობისა და ამა თუ იმ პერსონაჟის უკიდურესად დეფორმირებული ურბანული პერცეფციის აღსაწერად. კეუნენი მიიჩნევს, რომ ორი – ჰიპერრეალური და თვით-რეფერენციული – წარმოსახვიდან დოს პასოსი არც ერთს არ ანიჭებს უპირატესობას. უფრო მეტიც, ის ცნობიერების ნაკადის ტექნიკას არ იყენებს მხოლოდ ჰიპერრეალური რეპრეზენტაციებისათვის და ზოგიერთ შემთხვევაში ეს ტექნიკა სამყაროს თვით-რეფერენციული მოდელის, გაუცხოებული ცნობიერების გამოსახვას ემსახურება. რაც მთავარია, პერსონაჟთა ასოციაციების ჯაჭვის ელემენტები ისტორიით გაჯერებული და დამუხტულია. ავანგარდისტული

მიმდინარეობების თუ ესთეტიზმის წარმომადგენლები თავიანთ ქმნილებებს „ცლიან“ ისტორიისაგან, *მანჰეტენ ტრანსფერი* კი ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესებს ისტორიული გამოცდილებით მუხტავს (Keunen 2001: 431-433).

მოდერნისტული რომანის ოთხი ძირითადი ქრონოტოპისა და მათი კომპლექსური ურთიერთმიმართების ანალიზის საფუძველზე ბარტ კეუნენი ასკვნის, რომ თუ მოდერნიზმამდელი რომანის პოლიქრონოტოპულ სტრუქტურაში ერთი რომელიმე ტიპის პროტაგონისტი და ქრონოტოპი დომინირებს, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სამყაროს ერთი რომელიმე ტექსტუალური მოდელი ამყარებს ჰეგემონიას, ფაქტობრივად, შეუძლებელია დადგინდეს, თუ რომელი „ყოვლისმომცველი ქრონოტოპი“ პრევალირებს მოდერნისტულ რომანში, ვინაიდან მალალი მოდერნიზმის ლიტერატურას, როგორც წესი, ახასიათებს სამყაროს მხატვრული მოდელების **რადიკალური პლურალიზმი**; *მანჰეტენ ტრანსფერი*, როგორც მოდერნისტული რომანის ტიპური ნიმუში, არ აკეთებს მკვეთრ არჩევანს მასში განსხეულებულ ოთხ ესთეტიკურ პარადიგმას, სამყაროს ოთხ ფუნდამენტურ მოდელს, ოთხ ქრონოტოპულ ხატს შორის და **პოლიქრონოტოპიის რადიკალიზაციას** მიმართავს, რაც სამყაროს ტექსტუალური მოდელების/ქრონოტოპული კონფიგურაციების სწრაფ ურთიერთმონაცვლეობაში გამოიხატება; დოს პასოსი ან ჰიბრიდულად იყენებს მათ, ან ერთმანეთს უპირისპირებს ძველი ყაიდის და ახალ სამყაროს მოდელებს/ქრონოტოპულ ხატებს. მოკლედ, *მანჰეტენ ტრანსფერი* მექანიკურად კი არ იმეორებს წარსულის მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმებს, არამედ შემოქმედებითად გადაამუშავებს მათ ზოგადმოდერნისტული ესთეტიკის კონტექსტში; გარდა ამისა, რომანი იყენებს მაკროსინტაქსურ ტექნიკას, რაც გამორიცხავს რომელიმე ერთი ქრონოტოპის დომინირებას; მე-20 საუკუნეში მწერალი აღარ გვევლინება სამყაროს ფარულ კანონზომიერებათა ბრძენ მცოდნედ თუ პროფეტად, რომელსაც შეუძლია მკითხველს სამყაროს ერთადერთი უზენაესი და უტყუარი მოდელი შესთავაზოს. აქედან – ქრონოტოპთა **რადიკალური პლურალიზმი** ლიტერატურულ ნაწარმოებში. ამგვარ კულტურულ სიტუაციაში, კეუნენის მიხედვით, მოდერნისტული მონტაჟი ფუნქციონირებს როგორც მითის „ანტიდოტი“; დოს პასოსის მოდერნისტული რომანი-მონტაჟი შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც მცდელობა, თანამედროვეობის კულტურული ხატების მომაკვდავი ფრაგმენტებიდან აიგოს სამყარო, რომელიც ისეთივე კომპლექსური იქნება, როგორიც ჩვენი საკუთარი.

ამ წერილის ფარგლებში ჩემი მიზანი არაა ბარტ კეუნენის უაღრესად საინტერესო და საგულისხმო, უფრო მეტიც, მე ვიტყვოდი, საეტაპო მნიშვნელობის ნაშრომის დეტალური ანალიზი, მისი დადებითი მხარეებისა თუ ხარვეზების წარმოჩენა;¹² ყურადღებას შევაჩერებ მხოლოდ რამდენიმე მომენტზე, რომელსაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს შემდგომი მსჯელობისათვის:

1) კეუნენის კონცეფციის თანახმად, ქალაქისა და პიროვნების კონფლიქტი მოდერნისტულ რომანში საზოგადოდ და *მანჰეტენ ტრანსფერში* კერძოდ, რომანტიზმის ესთეტიკისაგან განსხვავებით, მნიშვნელოვანწილად უნივერსალურ-მითოსურიდან კონკრეტულ-ყოფით პლანშია გადატანილი. ფაქტობრივად, აქ კეუნენი ცდილობს, *მანჰეტენ ტრანსფერს* მიუსადაგოს უ. შარპისა და ლ. უოლოკის კონცეფცია, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ რომანს ეხება. ამ კონცეფციით, ბიბლიური ჩარჩო, რომელიც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავდა ქალაქის მხატვრულ-ესთეტიკურ გააზრებას თითქმის მთელი მე-19 საუკუნის განმავლობაში და მე-20 საუკუნის ადრეულ ეტაპზე, ახლაც (იგულისხმება მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდი – ი. ც.) ქმედითია, მაგრამ უფრო – ინდივიდუალურ პლანში. ქალაქური ყოფის თვით ყველაზე უფრო ფართოდ გავრცელებული ემბლემებიც კი თანამედროვე ურბანულ ეპოქაში ინდივიდის გაუცხოების, პიროვნული ბედის(წერის) სიმბოლოებად გადაიქცნენ (Sharpe & Wallock 1987: 28). კეუნენის ეს მცდელობა, ჩემი აზრით, არ უნდა იყოს მთლად გამართლებული, ვინაიდან იგი არ ითვალისწინებს არსებით განსხვავებას ორი კულტურული-ისტორიული ეპოქის – მაღალი მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის – ზოგადესთეტიკურ თუ კონცეპტუალურ-მსოფლმხედველობრივ პარადიგმებს შორის. საქმე ისაა, რომ მოდერნისტულ მხატვრულ-ესთეტიკურ ცნობიერებაში დაახლოებით 1930-იან წლებამდე – გვიანდელ მოდერნიზმამდე – „ესთეტიკური წესრიგის“ დისკურსი პრევალირებს და კულტურული მენტალობის მაგისტრალური გეზი ნეომითოლოგიზმია: მაღალი მოდერნიზმი აპელირებს მითით როგორც ეპისტემოლოგიური, ასევე რელიგიურ-პოლიტიკური თვალსაზრისითაც, რაც ხელოვანს საშუალებას აძლევს, ესთეტიკურად მოანესრიგოს დესაკრალიზებული, ფრაგმენტირებული ფაქტები თუ კულტურული ხატების ნამსხვრევების გროვა ან, ელიოტის ფორმულირება რომ მოვიშველიოთ, „უაზრობისა და ანარქიის ის უზარმაზარი პანორამა, რომელიც თანამედროვე ისტორიაა“, საკრალური მნიშვნელობით დატვირთოს და მხატვრულ მთლიანობად გარდაქმნას ისინი, თხრობას კი უნივერსალურ-მითოსური განზომილება შესძინოს; ამის საპირისპიროდ, გვიანდელი მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელია ანტიმითური, პესიმისტური პოზიტივიზმი, რომელიც ცნობს ფაქტების გარდუვალობას და ხელუხლებლად ტოვებს მათ მრავლობითობას, წინასწარვე უარყოფს ნებისმიერ ასეთ ესთეტიკურ წესრიგს ცხოვრებაში, ხელოვნებასა თუ პოლიტიკაში.¹³ ის ფაქტი, რომ *მანჰეტენ ტრანსფერის* მხატვრული სამყარო ნაკლებად ენათესავება რომანტიზმის ესთეტიკას, ხოლო იდილიური ქრონოტოპი არ წარმოადგენს დომინანტურ ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს ან, სხვაგვარად, სამყაროს ფუნდამენტურ ტექსტუალურ ხატს რომანში, არ ნიშნავს იმას, რომ ქალაქის წარმოსახვითი ხატი „ნაკლებადაა მითოსურად დამუხტული“; უბრალოდ, აქ საქმე გვაქვს რომანტიკულისაგან თვისობრივად განსხვავებულ მითოპოეტიკურ ხატთან;

2) მკვლევარს ძალიან ვინროდ ესმის „მითის“ ცნება და მას განიხილავს, მხოლოდ როგორც მითოსურ-კოლექტიური, სინთეზური (და არა ანალიტიკური) ცნობიერების მიერ სინამდვილედ/ჭეშმარიტებად აღქმულ ხელოვნურ, მასობრივი მომხმარებლური ცნობიერებისათვის თავსმოხვეულ ილუზორულ სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურულ კონსტრუქციას, რომელიც ხელოვანმა უნდა „ამხილოს“ და „განადგუროს“ (მაგ., „ამერიკული ოცნების“ მითი); სინამდვილეში, მოდერნისტული ნეომითოლოგიზმის დაყვანა „თანამედროვე მითების“ „ამოყირავების“ ნეგატიურ ფუნქციაზე და ტერმინ „მითის“ შინაარსის ასეთი დავინროება სრულიად გაუმართლებელია; საქმე ისაა, რომ მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკის ფარგლებში მხატვრული აზროვნების რემითოლოგიზაცია გაცილებით უფრო რთული, კომპლექსური და წინააღმდეგობრივი პროცესია, რომელიც ნაირგვარ ფორმებს იძენს მოდერნისტულ ლიტერატურაში, ტრადიციული მითოლოგიური სიუჟეტებისა და სახეების ინდივიდუალური მხატვრული რეინტერპრეტაცია იქნება ეს, ცალკეული არქეტიპებისა და მითოლოგემების აქტუალიზაცია, მითის გათანამედროვეება, პაროდირება და ტრავესტირება, თუ ანტიმითის შექმნა. *მანჰეტენ ტრანსფერში* მონტაჟი ვერ იქნება მითის „ანტიდოტი“, ვინაიდან დოს პასოსის ეს მოდერნისტული რომანი-მონტაჟი ცდილობს თანამედროვეობის კულტურული ხატების მომაკვდავი ფრაგმენტებიდან კომპლექსური ესთეტიკური მთლიანობა შექმნას, რაც სრულიად წარმოუდგენელია მითოსის, როგორც მაორგანიზებელი საწყისისა თუ პრინციპის, ტექსტში შემოტანის გარეშე; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მონტაჟის, ისევე როგორც მითოსის, ფუნქცია უნიფიკაციაა და არა ფრაგმენტაცია; ამ თვალსაზრისით მონტაჟიც და „მითოსური მეთოდიც“ ერთი და იმავე მხატვრულ-ესთეტიკური ამოცანის – ქაოტური ემპირიული მასალის ესთეტიკურ წესრიგად გარდაქმნის – გადაჭრას ემსახურება;

3) განარჩევს რა *მანჰეტენ ტრანსფერში* (და ზოგადად, მოდერნისტულ რომანში) ოთხ „ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს“, ოთხ ქრონოტოპულ ხატს, სამყაროს ოთხ ფუნდამენტურ ტექსტუალურ მოდელს, კეუნენი არაფერს გვეუბნება დროისა და სივრცის მხატვრული მოდელირების იმ ფორმაზე, რომელიც საკუთრივ მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკის ფარგლებში შეიქმნა, იმ ქრონოტოპულ კონფიგურაციაზე, რომელიც ცენტრალურია მაღალი მოდერნიზმის მხატვრულ-ესთეტიკური დისკურსისათვის და რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაში **„მითოპოეტიკური ქრონოტოპის“** სახელწოდებითაა ცნობილი. მაღალი მოდერნიზმის ამ ცენტრალური ქრონოტოპული ხატის გათვალისწინების გარეშე კი შეუძლებელია ცალსახად ვამტკიცოთ, რომ მოდერნისტული რომანის პოლიქრონოტოპული სტრუქტურის იერარქიაში არც ერთ „ყოვლისმომცველ ქრონოტოპს“, სამყაროს არც ერთ ფუნდამენტურ მხატვრულ მოდელს არ ენიჭება გადამწყვეტი უპირატესობა და საქმე გვაქვს ამგვარი მხატვრული მოდელების **პრინციპულ პლურალიზმთან** ანუ, სხვაგვარად, **რადიკალურ პოლიქრონოტოპიასთან**.

* * *

მანც რას ნიშნავს „მითოპოეტიკური ქრონოტოპი“? მოვუსმინოთ თემურ კობახიძეს:

„შინაგანი“ დრო და სივრცე ნებისმიერი ტრადიციული, მე-19, ან თუნდაც მე-20 საუკუნის ნაწარმოებისათვის აპრიორული კატეგორიებია. ამგვარი ნაწარმოების შექმნისას, ავტორი ინტუიტიურად „ათავსებს“ თავის ნარატივს გარკვეულ სივრცე-დროში, ანუ აღწერს „ამბავს“, რომელიც თავისთავად, რაღაც სივრცესა და დროში ხდება, იმიტომ, რომ სივრცე-დროის გარეშე ის უბრალოდ, ვერ მოხდებოდა. მისგან განსხვავებით, მოდერნიზმში დრო და სივრცე გაცნობიერებული პოეტიკის საშუალებებია, სამყაროს მოდელირების ინსტრუმენტი, ავტორის შემოქმედებითი „ლაბორატორია“, სადაც ის სივრცესა და დროზე ექსპერიმენტს ატარებს და მათ იმ სახით წარმოაჩენს, რა სახითაც სურს თავისი მხატვრული სამყაროს წარმოჩენა. როგორც წესი, ამ მინი-სამყაროში სივრცე მკაფიოდ არის შემოფარგლული, დრო შედედებული ან სულაც შეჩერებულია, ხოლო „შიგ“ მიმდინარე მოქმედების ტემპი ან უსასრულოდ მდორე, ან უსაზღვროდ ინტენსიური, ან – გაუთავებლად განმეორებადია. სამყაროს ამგვარი მოდელი კი არ „ასახავს“ რეალობას, როგორც ამას დრომოჭმული ფსევდოესთეტიკური კლიშე გვამცნობს, არამედ გარდასახავს მას ნაწარმოების მხატვრულ რეალობად – ისეთად, როგორადაც ის ავტორის მიერ არის ჩაფიქრებული. სამყაროს ამგვარ მინი-მოდელს წარმოადგენს ჯოისის დუბლინი, კაფკას კოშკი და მიმდებარე სოფელი, ფოლკნერის იოკნაპატოფა, ჰესეს კასტალია, მანის მაღალმთიანი სანატორიუმი ბერგჰოფი, ელიოტის „უშენი ადგილი“ (უნაყოფო მინა), მოგვიანებით შექმნილთაგან – მარკესის მაკონდო და სივრცე-დროის კიდევ რამდენიმე სხვა, უაღრესად მრავალნიშნადი ხატი, რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაში მითოპოეტიკური ქრონოტოპის სახელწოდებით არის ცნობილი“ (კობახიძე 2015: 20-21).

ამ ჩამონათვალს მე დავამატებდი ჯონ დოს პასოსის ნიუ იორკს/მანჰეტენს, როგორც სამყაროს მინი-მოდელს, „უაღრესად მრავალნიშნად ხატს“, სადაც თხრობის სტრუქტურის ფრაგმენტაციის მეოხებით თხრობის მდინარება ცალკეულ პასაჟებში შეყოვნებულია და მოქმედების სხვადასხვა პლანის ერთდროულობის ეფექტი იქმნება, ხოლო „შიგ“ მიმდინარე მოქმედების ტემპი ან უსასრულოდ მდორე (შედარებით იშვიათად, ცნობიერების ნაკადის პასაჟებში, სადაც მოქმედების წინამავალი განვითარება შეყოვნებული ან სულაც შეჩერებულია და საქმე გვაქვს ცნობიერების ანმყო მომენტის აბსოლუტიზაციასთან, ე. წ. „წამის გაყინვასთან“), ან უსაზღვროდ ინტენსიური (ქალაქის ცხოვრების ტემპო-რიტმის გადმოცემა), ან – გაუთავებლად განმეორებადია (არქეტიპული მოქმედება, მითოლოგემები, „მარადიული დაბრუნების“ დოქტრინის მხატვრული ხორშესხმა რომანის იერარქიული სტრუქტურის სხვადასხვა დონეზე). მითოპოეტიკური ქრონოტოპის ხორც-შესახსმელად დოს პასოსი მიმართავს ურთიერთდაკავშირებული მხატვრუ-

ლი საშუალებების მთელ კომპლექსს, პოეტიკური ხერხების ერთობლიობას, რაც მას საშუალებას აძლევს ნიუ იორკს/მანჰეტენს, როგორც ისტორიულ ქალაქს, უნივერსალურ-მიტოსური ტოპოსის თვისებები და სიმბოლური განზომილება შესძინოს:

თხრობის ფრაგმენტაცია და დროის სპატიალიზაცია

მანჰეტენ ტრანსფერი იწყება იმის აღწერით, თუ როგორ უახლოვდება ბორანი ნიუ იორკის ნავსადგურს. ტექსტის საწყისი აბზაცი რომანის პირველი 'vignette'-ა – ერთგვარი ეპიგრაფი, რომელიც *მანჰეტენ ტრანსფერის* თვრამეტივე თავს აქვს წამძღვარებული. ეს სტილური ხერხი დოს პასოსმა პირველად სწორედ ამ რომანში გამოიყენა. აქედან თხრობა ერთბაშად სულ სხვა ეპიზოდზე გადადის, სადაც აღწერილია ნიუ იორკის რომელიღაც საავადმყოფოში ბავშვის დაბადება და მაშინვე კვლავ გადაინაცვლებს სულ სხვა სცენაზე, რომელიც ბორანზე თამაშდება. ამგვარი ფრაგმენტირებული თხრობის სტრუქტურა დამახასიათებელია მთელი რომანისათვის და მისი ერთ-ერთი ფუნქციაა შინაგანი და გარეგანი სივრცეების მთელი სპექტრის ურთიერთშეპირისპირება მე-20 საუკუნის დასაწყისის ამერიკის კულტურული პეიზაჟის სიმდიდრისა და მრავალფეროვნების გადმოსაცემად. ამავე დროს, თხრობის სტრუქტურის ამგვარი ფრაგმენტაცია საშუალებას იძლევა, სხვადასხვა ადგილას მიმდინარე მოქმედებების ერთდროულობის მხატვრული ეფექტი შეიქმნას და მოქმედების სხვადასხვა პლანის სიმულტანური აღქმა უზრუნველყოს ანუ, სხვაგვარად, სინქრონული ხედვის პერსპექტივა წარმოიქმნას.¹⁴

პირველი 'vignette', ამ თავის სათაურთან ერთად ("Ferryslip"¹⁵), მიანიშნებს, რომ ნიუ იორკი დინამიური, გარესამყაროსათვის ღია, გახსნილი ადგილია, სადაც განუწყვეტლივ შეედინება თუ გაედინება ადამიანთა ნაკადი. როგორც რობერტ ოლტერი აღნიშნავს, „ნიუ იორკი წარმოგვიდგება როგორც სატრანზიტო ადგილი და ამერიკის ბნელ სულში შესასვლელი პორტი“ (Alter 2005: 140). თუმცა ეს „ღიაობა“ მოჩვენებითია – მოდერნიზმის „ღია ქალაქი“, ფაქტობრივად, კონსტრუირებულია როგორც ერთგვარი სატყუარა, ლაბირინთი, რომელიც განუწყვეტლივ აღმართავს ახალ და ახალ ბარიერებს პერსონაჟთა წინაშე. „ღიაობის“ რიტორიკა ნიღბავს „დახურულობის“, „ჩაკეტილობის“ ესთეტიკას, რომელიც, არსებითად, განსაზღვრავს კიდევ ლაბირინთის ნარატიულ სტრუქტურას. ლიტერატურული ტექსტის ურბანულ ესთეტიკასაც ამ „ღია“ და „დახურული“ სივრცეების სიმბოლური გადაკვეთა წარმოქმნის. *მანჰეტენ ტრანსფერშიც* მეტროპოლისის ესთეტიკა სივრცეების ინვერსიის ლოგიკას ეფუძნება.¹⁶ მართალია, დოს პასოსის ნიუ იორკში უწყვეტად შეედინება ხალხის ნაკადი, კარი თითქოსდა ყველასათვის ღიაა, მაგრამ სინამდვილეში ათასი ჯურის ემიგრანტი, ავანტიურისტი და ლტოლ-

ვილი დაბრკოლებებით სავსე დახშულ სივრცეში, ერთგვარ ფანტასმაგორიულ ლაბირინთში ამოყოფს თავს – ქალაქი არ ღებულობს და გარიყავს მათ საკუთარი წიალიდან. რომანში, ფაქტობრივად, აღწერილია „ტრანსფერი“ შიგნიდან გარეთ და არა პირიქით, ვინაიდან პერსონაჟები ვერასოდეს წვდებიან ქალაქის მოუხელთებელ გულს, ამ ენიგმატურ „საგანთა ცენტრს“ (ცხვედიანი 2015: 44).

მანჰეტენ ტრანსფერის მეორე თავს „მეტროპოლისი“ („Metropolis“) ჰქვია, რითაც მწერალი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, რომ რომანის ცენტრალური თემა ქალაქია. ამ თავის ‘vignette’-ში ავტორი უძველეს ისტორიულ და ბიბლიურ ქალაქებს (რომი, კონსტანტინოპოლი, ათენი, ბაბილონი, ნინევი) ჩამოთვლის და მათ თანამედროვე ქალაქებს უპირისპირებს, რითაც, ფაქტობრივად, იგი თხრობას მითოსურ-უნივერსალურ განზომილებას სძენს და ბიბლიურ ჩარჩოში მოაქცევს მას. თავის დასაწყისში ერთ-ერთი პროტაგონისტი, ედ თეთჩერი საავადმყოფოდან გამოსვლისას შემთხვევით მოკრავს თვალს სტატიის სათაურს იატაკზე დაგდებულ ჟურნალში: „მორტონი ხელს აწერს ‘დიდი ნიუ იორკის’ კანონპროექტს. ასრულებს ნიუ იორკის მსოფლიოს მეორე მეტროპოლისად გადაქცევის აქტს“ („MORTON SIGNS THE GREATER NEW YORK BILL. Completes the Act Making New York World’s second Metropolis“) (Dos Passos 1963: 12). ეს სათაური გვამცნობს ნიუ იორკის მეტროპოლისის კონსოლიდაციის ფაქტს, რომელიც განხორციელდა მანჰეტენის გუბერნატორის, ლევი მორტონის მიერ მიღებული კანონპროექტის შედეგად. ამ კანონის ძალით ერთ მეგაპოლისად გაერთიანდა მანჰეტენი, ბრუკლინი, სტიუტენ-აილენდი, ქუინზი და ბრონქსის აღმოსავლეთ ნაწილი. ამ ფაქტის მოხსენიებით დოს პასოსი იმთავითვე ხაზს უსვამს ქალაქის სიდიადეს, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ იგი აქ იყენებს თხრობის ტექნიკას, რომელიც რომანის სტილურ ორიგინალობას განსაზღვრავს. ჟურნალისტური ენის გამოყენება და სტატიის სათაურის „ჩამონტაჟება“ ტექსტში მწერალს ყოვლისმომცველი სურათის დასახატად სჭირდება. როგორც თავადვე აღნიშნავდა, „თხრობაში ყველაფერი უნდა შევიდეს. სიმღერები და ლოზუნგები, პოლიტიკური მისწრაფებანი და ცრურწმენები, იდეალები, იმედები, იმედგაცრუებანი, თაღლითობები, ამონარიდები ყოველდღიური გაზეთებიდან“ (Dos Passos 1988: 271-272). ფაქტობრივად, მთელი რომანის მანძილზე გვხვდება არა მარტო საგაზეთო სტატიების სათაურები, არამედ ნაწყვეტები საგაზეთო სტატიებიდან, რომლებიც მკითხველს აწვდის ინფორმაციას პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ვითარების შესახებ, სენსაციურ ახალ ამბებს, სარეკლამო განცხადებებს და ა. შ. თხრობაში ასევე ხშირად „ჩამონტაჟებულია“ საგზაო ნიშნები, ბილბორდები, აბრები, სიმღერების ტექსტები და პოპულარული კულტურის სხვა ელემენტები, რომლებშიც ავთენტური მასალა და მხატვრული გამონაგონი ერთმანეთს ერწყმის. თხრობის ამგვარი ტექნიკის მოშველიებით დოს პასოსი ცდილობს „მოიხელთოს“ ქალაქის ყოველდღიური ცხოვრების ტემპი და დამაჯერებლად წარმოგვიდგინოს

თანამედროვეობა. ამავე დროს, დოს პასოსისათვის მანჰეტენის ცხოვრება, ამერიკის ცხოვრება, სინკლერ ლუისის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მარადიული კაცობრიობის სისხლი და ხორცია“. რომანში ერის ძალმოსილება აირეკლება ყოველდღიური ცხოვრების დეტალებში, რომლებიც დაკავშირებულია ეროვნული ცხოვრების მეტაფორებთან. ამიტომაც, დრო და სივრცე ერთმანეთს გადაეწვანება და ხდება ისტორიული დროის „სპატიალიზაცია“.¹⁷ ისტორიული დროის ამგვარი „სივრცედ ქცევა“ ავტორის მითიურ ხედვაზე მიუთითებს. დოს პასოსის, როგორც მითოშემოქმედის, ხედვა სინქრონულია, იგი ქმნის არქეტიპულ პერსონაჟებს, რომლებიც მოქმედებენ ზედროულ სამყაროში და ასრულებენ მარადგანმეორებად მოქმედებებს; და პირიქით, დოს პასოსის, როგორც ისტორიკოსის, ხედვა დიაქრონულია, იგი კი არ ქმნის, არამედ აღნუსხავს ადამიანის არსებობას ტემპორალური თანამიმდევრობით. მანჰეტენ ტრანსფერში ორივე ხედვაა განსხეულებული – მისი სტრუქტურა გამუდმებით წარმოქმნის დაძაბულობას რომანის დიაქრონულ და სინქრონულ პოლუსებს შორის. მანჰეტენი ამგვარად იქცევა მოუხელთებელი „საგანთა ცენტრის“ („center of things“) მეტაფორად. როგორც დესმონდ ჰარდინგი აღნიშნავს, რომანში მანჰეტენის მითიური იდეა უპირისპირდება ქალაქის დიაქრონულ რეალობას, ხოლო ასეთი წაკითხვა ქალაქს, ქალაქის ცნობიერებას ტრანსისტორიული კონტინუუმის კონტექსტში მოაქცევს (Harding 2003: 127). თავად დოს პასოსი ნიუ იორკს ადარებდა ერთგვარ „ცუდად დახატულ კარიკატურას“, „ჭკუიდან შემლილ ბაბილონს“. ნიუ იორკი მწერლისათვის იყო, ერთი მხრივ, ინდუსტრიული სახეებისა და აჩრდილების უზარმაზარი პანორამა, მეორე მხრივ კი, სიცოცხლით სავსე, ცხოველმყოფელი მეტროპოლისი, რომელიც მას მოაგონებს „ნინევიას და ბაბილონს, ქალდეველთა ქალაქურს, იმ დიდებულ ქალაქებს, რომლებიც მითიური ურჩხულებივით ილანდებიან ჰორიზონტს მიღმა ებრაულ თქმულებებში“. ეს პარალელი უძველეს ბიბლიურ თუ ისტორიულ ქალაქებსა და თანამედროვე მეგაპოლისს შორის მწერალს შემოაქვს მეორე თავის „მეტროპოლისი“ ეპიგრაფში:

„There were Babylon and Nineveh: they were built of brick. Athens was gold marble columns. Rome was held up on broad arches of rubble. In Constantinople the minarets flame like great candles round the Golden Horn... Steel, glass, tile, concrete will be the materials of the skyscrapers. Crammed on the narrow island the millionwindowed buildings will just glittering, pyramid on pyramid like the white cloudhead above a thunderstorm“ (Dos Passos 1963: 12).

„იყო ბაბილონი და იყო ნინევია; ისინი აგურით იყვნენ ნაგები. ათენი ოქროსფერი მარმარილოს სვეტებზე იდგა. რომი ნანგრევების ფართო თალებს ემყარებოდა. კონსტანტინოპოლში მინარეთები უზარმაზარი სანთლებივით ბრწყინავენ ოქროს რქის ირგვლივ ... ფოლადი, მინა, ფილა, ბეტონი იქნება ცათამბჯენების მასალა. ვინრო კუნძულზე დახვავებული მილიონფანჯრიანი შენობები იელვარებენ, პირამიდა პირამიდაზე, როგორც თეთრი ღრუბელი ჭექა-ქუხილის თავზე“.

ამ პასაჟში, ერთი მხრივ, ქალაქის არქიტექტურული განზომილება განსაზღვრავს მის თანადროულ ხასიათს; მეორე მხრივ, ქალაქი გააზრებულია როგორც ლოკალურ-კონკრეტული, ასევე უნივერსალური პერსპექტივიდან, როგორც ერთგვარი ისტორიულ-კულტურული პალიმფსესტი, რომელშიც ერთი ენა გადანერილია მეორეზე. ეს არ არის უბრალოდ ერთი კონკრეტულ-ისტორიული ქალაქი, არამედ ყველა დროის ყველა ქალაქის განსხვავებაა, მარადიული, მითოსური ქალაქია, ისტორიულიცა და ტრანს-ისტორიულიც ერთდროულად. *მანჰეტენ ტრანსფერში* დოს პასოსი ერთმანეთს უპირისპირებს ნიუ იორკის, როგორც ისტორიული ქალაქის, ისტორიულ (დიაქრონულ) და მითოსურ (სინქრონულ) ასპექტებს.

ურბანული სივრცის სიმბოლიზაცია: ბიბლიური ფონი, მითოლოგიური მოტივი¹⁸ / მითოლოგემა

თანამედროვე ურბანული სივრცის სახეს *მანჰეტენ ტრანსფერში* უამრავი მაშინდელი სიახლე განსაზღვრავს და მათ შორის, ალბათ, უმნიშვნელოვანესია ცათამბჯენები და სატრანსპორტო საშუალებები. ცათამბჯენი წარმოგვიდგება ქალაქის მეტონიმიად და იმ უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოდ რომანის სახეთა სისტემაში, რომელიც ქალაქის გამანადგურებელ ძლევამოსილებას განასახიერებს და ასოციაციურად ბაბილონის გოდოლის მშენებლობისათვის ადამიანთა დასჯის ბიბლიურ გადმოცემას უკავშირდება. რომანის მეორე თავის ეპიგრაფის უძველეს ქალაქებსა და თანამედროვე მეგაპოლისს, სამშენებლო მასალების განსხვავების მიუხედავად, აერთიანებთ ის გარემოება, რომ ინდივიდისათვის ორივე სადამსჯელო და დესტრუქციული ძალაა. მაგალითად, იმ პასაჟში, რომელიც სტენ ემერის ტრაგიკულად დაღუპვას აგვიღწერს, ზემოხსენებულ ეპიგრაფში ნახსენები ქალაქები რეფრენივით მეორდება, ხოლო სიმთვრალისაგან გონარეული სტენის სიტყვები „ღმერთო ნეტავ ცათამბჯენი ვიყო“ („Kerist I wish I was a skyscraper“) (Dos Passos 1963: 252), იკითხება როგორც მისი მოახლოებული სიკვდილის წინათგრძნობა. შეიძლება ითქვას, რომ ბაბილონის გოდოლის ბიბლიური მითოსი მთელ რომანს გასდევს ასოციაციურ ფონად და სამყაროს მხატვრული მოდელირების – მითოპოეტიკური ქრონოტოპული ხატის – სპეციფიკას განსაზღვრავს.

რომანში ურბანული სივრცე თავისი სიმბოლიზმით მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულების ნიუ იორკის ისტორიულ სინამდვილესაც წარმოგვიჩენს და პერსონაჟებისა და ქალაქის ურთიერთზემოქმედებასაც. გრაალის თასის/საკრალური ცოდნის ძიების მითოლოგიური მოტივი აქ, ფაქტობრივად, წარმატების კულტისაკენ, მატერიალური კეთილდღეობისაკენ თვითმიზნურ მისწრაფებად დეგრადირდება. რომანის პერსონაჟები მეტროპოლისის დომინანტური, გლობალური ატმოსფეროს გავლენით დაუცხრომლად ცდილობენ სოციალური სტატუსის ამაღლებასა და ეკონომიკური წარმატე-

ბის მიღწევას, თუმცაღა ამ მიზნების განხორციელებას მათთვის არც პიროვნული კმაყოფილება მოაქვს და არც ბედნიერება. ფაქტობრივად, ამგვარად იქმნება ტრადიციული მითოსის ერთგავრი თანამედროვე პარადიული რეინტერპრეტაცია თუ ტრავესტია, შეიძლება ითქვას, ერთგვარი ანტიმითიციკი, რაც თანამედროვე სამყაროში ტრადიციულ სულიერ ღირებულებათა გადაფასებასა და გაუკუღმართებას უსვამს ხაზს.¹⁹

სატრანსპორტო საშუალებები – ელმავალი, ავტობუსი, ტაქსი, მეტრო – ასევე ურბანული პეიზაჟის პერმანენტული ელემენტებია, რაც, ისევე როგორც თვით რომანის სათაურიც, ხაზს უსვამს ქალაქის ცხოვრების რიტმს, დაუსრულებელ მოძრაობას, თანამედროვეობის აჩქარებულ ტემპს და, თუ უფრო განვაზოგადებთ, ყოფიერების მსწრაფლწარმავლობასაც. დაუსრულებელი მოძრაობის, გადაადგილებისა და განუწყვეტელი ცვლილებების, გარდაქმნებისა თუ გარდამავლობის იდეა ასევე უკავშირდება სამკვიდრო ადგილს, კერიას, რომელსაც რომანის ძირითადი პერსონაჟები მოკლებულნი არიან. გარდა იმისა, რომ ურბანული სივრცის განუყოფელი ელემენტია, სატრანსპორტო საშუალებები გზის, ძიების მითოლოგიასთანაც ასოცირდება, თავშესაფრის, საყრდენის, სამკვიდროს თუ ბედნიერების ძიებისა, რისთვისაც მთავარი პროტაგონისტი, ჯიმი ჰერფი სწორედ სატრანსპორტო საშუალებებს იყენებს – ჯერ ბორნით ტოვებს ქალაქს, შემდეგ კი, რომანის ბოლოს, სატვირთო მანქანით.

მარადიული დაბრუნება: სიმბოლიკა, ლაიტმოტივი, სტრუქტურა

„მარადიული დაბრუნების“ ნიციშეანური დოქტრინა რომანის მხატვრული კონცეფციის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია, რომელიც მრავალშრიანი სტრუქტურის სხვადასხვა დონეზეა ხორცშესხმული:

1) პერსონაჟი: ჯიმი ჰერფი რომანის ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც არ ნებდება მეინსტრიმული მატერიალური კულტურის ზეგავლენას, ქალაქის დამთრგუნველ, დესტრუქციულ ძალას და პოულობს გამოსავალს. რომანის ბოლო ნაწილში იგი გვევლინება ხელმოცარულ, წარუმატებელ კაცად და მისი ეს წარუმატებლობა მხოლოდ მატერიალური მიზეზებით ანდა წარმატების მითის ილუზორულობით არ არის განპირობებული – კიდევ უფრო ემოციურ, პიროვნულ დონეზე ამის მიზეზი თვით ქალაქია, მითიური მონსტრი – ბაბილონი. მესამე ნაწილის მეოთხე თავში, რომლის სათაურია „ცათამბჯენი“ („Skyscraper“), უფულო, ცოლთან გაყრილი და საკუთარ ცხოვრებაზე ჩაფიქრებული ჯიმი ლამის ქალაქში დაეხეტება. მის შინაგან მონოლოგებში აშკარად ჩანს, რომ იგი დაბნეულია, ვერ გადაუწყვტია, როგორ მოიქცეს, რა გზა აირჩიოს. ეს ყოყმანი, თუ თითქოსდა გამოუვალი მდგომარეობა, ჩაკეტილი წრისა თუ ისტორიის მარადიული წრებრუნვისაგან თავდახსნის მცდელობის უსაზრისობა სიმბოლოურად ხაზგასმულია პერსონაჟის წრიული

მოძრაობებით, რომლებსაც იგი არსაითკენ მიჰყავს: „And he walks round blocks and blocks looking for the door of the humming tinselwindowed skyscraper, round blocks and blocks and still no door“ (Dos Passos 1963: 365). („და ის გარს უვლის და უვლის საცხოვრებელი ბინების კორპუსებს მოზუზუნეფანჯრებიანი ცა-თამბჯენის კარის ძიებაში, უვლის და უვლის, კარი კი არა და არ ჩანს“).

ცათამბჯენი აქაც თავად მეგაპოლისის მეტონიმიად გვევლინება, რომლის არსიც მთავარი პერსონაჟისათვის მოუხელთებელი, გაუგებარი რჩება – ის ვერ პოულობს მასში შესასვლელ კარს. ჯიმის წინაშე ასეთია არჩევანია: „one of two inalienable alternatives: go away in a dirty soft shirt or stay in a clean Arrow collar. What’s the use of spending your whole life fleeing the City of Destruction?“ (Dos Passos 1963: 365-366). („ორი განუყოფელი არჩევანიდან ერთი: ჭუჭყიანი, ფაფუკი პერანგით წასვლა ანდა დარჩენა გაქათქათებულ საყელოში. რა აზრი აქვს მთელი ცხოვრების ამ გამანადგურებელი ქალაქისაგან გაქცევაში გატარება?“).

მხოლოდ რომანის ბოლოს ვგებულობთ პროტაგონისტის საბოლოო გადაწყვეტილებას: ის „ჭუჭყიანი პერანგით“ გარბის გამანადგურებელი ქალაქისაგან, რითაც, ფაქტობრივად, იმეორებს მაძიებელი ან/და განდევნილი მითოლოგიური გმირის მარადგანმეორებად, არქეტიპულ ქმედებას.

2) სიმბოლიკა და ლაიტმოტივი: „მარადიული დაბრუნების“ დოქტრინა რომანში ხორცშესხმულია სიმბოლიკისა და ლაიტმოტივების დონეზეც. ასე მაგალითად, რომანის ერთ-ერთი ცენტრალური სიმბოლოა „მბრუნავი კარი“ („revolving door“), რომელიც, როგორც მარადიული დაბრუნების სიმბოლო, არაერთგზის მეორდება ტექსტში და ლაიტმოტივად იქცევა, საბოლოო ჯამში კი, რომანის ბოლო, მე-3 ნაწილის მე-3 თავის სათაურად გვევლინება.

3) წრიული სტრუქტურა: რომანის ფორმა წრიულია: იგი იწყება ისევე, როგორც მთავრდება: დასაწყისში აღწერილია, თუ როგორ შემოდის ნიუ იორკის ნავსადგურში ბორანი, ფინალურ სცენაში კი პროტაგონისტი მიემგზავრება ქალაქიდან ანუ, სხვაგვარად, რომანის ფინალი ღიაა და დიდ სივრცეს ტოვებს ინტერპრეტაციებისა და ვარაუდის პოეტიკისათვის; რომანი მოგვითხრობს დაუსრულებელ, არქეტიპულ, მარადგანმეორებად ამბავს, გვიხატავს უნივერსალურ მითოსურ სიტუაციას, რომელშიც ყოფიერების მარადუცვლელი მეტაფიზიკური სანყისები ვლინდება.

* * *

ჯიმი ჰერფი, როგორც უკვე აღინიშნა, ერთადერთი პერსონაჟია რომანში, რომელიც ნიუ იორკის დამთრგუნველი ძალაუფლებისა თუ ზეგავლენისაგან თავის დაღწევის გზას სთავაზობს მკითხველს. უმუშევარი, უფულო და სრულიად მარტო დარჩენილი, იგი იწყებს უმისამართო და უსაზმნო მოგზაურობას მის წინაშე გადაშლილ ვრცელ კონტინენტზე, რითაც, ერთი მხრივ, არქეტიპულ, ამერიკის ფუძემდებლური მითების მაძიებელ გმირად იქცევა, ხოლო მეორე მხრივ, განამტკიცებს ამერიკულ რწმენას,

რომ მუდამ შესაძლებელია ყველაფრის ახლიდან დაწყება. ამ თვალსაზრისით ჯიმი ჰერფი განასახიერებს თვით დოს პასოსის რწმენას ამერიკული იდეალებისა და კულტურისადმი.

ამრიგად, რომანი გვიხატავს იმდროინდელი ამერიკული პოპულარული კულტურისა და საზოგადოების ფართო, ყოვლისმომცველ პანორამას, რითაც იგი ამერიკული კულტურის ფუძემდებლურ, დემოკრატიულ განზომილებას განასხეულებს. *მანჰეტენ ტრანსფერი* აირეკლავს სოციალურ-ეკონომიკურ და კულტურულ სინამდვილეს და გვიჩვენებს, თუ რა ზეგავლენას ახდენს ეს სინამდვილე ინდივიდებზე, ადამიანთა ბედზე ანუ, შინაგან სივრცეზე. რომანში წარმოსახული ნიუ იორკი, ფაქტობრივად, მთელი ამერიკელი ერის სინეკდოქეს წარმოადგენს; *მანჰეტენ ტრანსფერი* მოგვითხრობს უამრავი პერსონაჟის ცხოვრების გზის შესახებ, რომელიც მათ ქალაქის ზემოქმედების შედეგად აირჩიეს. ქალაქი რომანში გააზრებულია როგორც ნაციონალური იდენტობის განსხეულება, ხოლო ეპიგრაფებში, დიალოგებში, აღწერებში, საგაზთო სტატიების ნაწყვეტებსა თუ პოპულარულ სიმღერებში არეკლილი ერის ისეთი ისტორიული თუ კულტურული ნიშანსვეტები, როგორცაა კოლონიზაცია, დამოუკიდებლობა, ემიგრაციის ტალღები, საბირჟო კრიზისი და სხვ., რომანის ერთგვარ კულტურულ-ისტორიულ ჩარჩოს ქმნის. დოს პასოსის თხრობის ტექნიკის ნაირგვაროვნება გარკვეულწილად გამომდინარეობს მისი განზრახვიდან, გამოსახოს ამერიკის ცხოვრების მრავალფეროვნება და ეროვნული ხასიათის არსი. მთელი ეს მასალა რომანის მხატვრულ ქსოვილში ორგანიზებულია კომპლექსური ქრონოტოპული კონფიგურაციების თუ ხატების მეშვეობით, რომლებიც თანაარსებობენ, უპირისპირდებიან, ერწყმიან ან/და ენაცვლებიან ერთმანეთს, გადადიან ერთმანეთში, ერთი სიტყვით, რთულ, ჩახლართულ ურთიერთმიმართებებს ამყარებენ.

ამავე დროს, *მანჰეტენ ტრანსფერი* სცდება დროის ფარგლებს და იკითხება როგორც ამერიკის კულტურული იდენტობის მხატვრული ხორცშესხმა. ნიუ იორკი წარმოგვიდგება მითოსურ ქალაქად, მიკროკოსმოსად, რომელიც მოიცავს მაკროკოსმოსს, ერთგვარ ქაოსმოსად, ისტორიულ ქაოსად და მითოსურ წესრიგად ერთდროულად, უნივერსალურ ტოპოსად, ყველა დროის ყველა ქალაქის ზედროულ, ტრანსისტორიულ განსხეულებად; მანჰეტენი, როგორც სამყაროს მხატვრული მიკრომოდელი, მწერლის სრულიად გაცნობიერებული, მიზანმიმართული ძალისხმევით და გათვლილი, საგანგებოდ შერჩეული პოეტიკური პრინციპებისა თუ კონკრეტული სამწერლო ტექნიკის საშუალებით განზოგადდება მითოსური მარადისობის პლანში და წარმოქმნის მითოპოეტიკურ ქრონოტოპს, რომელიც სამყაროს ყველა სხვა ფუნდამენტურ ტექსტუალურ მოდელს თუ ქრონოტოპულ ხატს მოიცავს და იქვემდებარებს, განსაზღვრავს და არეგულირებს მათ შორის არსებულ კომპლექსურ, ამბივალენტურ ურთიერთმიმართებებს, საბოლოო ანგარიშით კი, რომანის იმ ცენტრალურ ყოვლისმომცველ ქრონოტოპად თუ სამყაროს მითოპოეტიკურ ხატად გვევლინება, რომელიც დომინირებს რომანის პოლიქრონოტოპული სტრუქტურის იერარქიაში.

შენიშვნები:

1. ტექსტში დამონმებული ყველა ციტატის ქართული თარგმანი ეკუთვნის სტატიის ავტორს.

2. ამ საკითხებთან დაკავშირებით იხ. ი. ცხვედიანის სტატია „ჯეიმზ ჯონის და ჯონ დოს პასოსი: ტრანსატლანტიკური ლიტერატურული მოდერნიზმის პოეტიკა“ (ცხვედიანი 2006(ა)) და მისივე „ჯონ დოს პასოსი და მისი რომანი *მანჰეტენ ტრანსფერი*“ (ცხვედიანი 2014).

3. რომანში მოქმედების ათვლის წერტილად შეიძლება მივიჩნიოთ 1898 წელი, ანუ „გაზის განათების“ ეპოქის ნიუ იორკის მეგაპოლისად ტრანსფორმაციის დასაწყისი, რასაც საძიკველი ჩაუყარა „დიდი ნიუ იორკის კანონპროექტმა“ (Greater New York Bill, 1898). ეს ის ხანაა, როცა ევროპელი ემიგრანტები თუ ამერიკული პროვინციების მოსახლეობა უწყვეტ ნაკადად მიედინებიან ახალი მეტროპოლისისაკენ. რომანში მოქმედება სრულდება სადღაც 1920-იანი წლების შუა ხანაში.

4. ტერმინი „პოლიქრონოტოპია“ (“polychronotopicity”) ბახტინის „პოლიფონიის“ ანალოგიით შემოიღო ლინ პირსმა (Pearce 1994: 174). ამავე ტერმინს, ოდნავ სახეცვლილს (“polychronotopia”), აქტიურად იყენებს ბარტ კეუნენი (Keunen 2001: 421).

5. წინამდებარე წერილში ჩემი ინტერესი საგანი სწორედ ეს უკანასკნელია.

6. მიხეილ ბახტინის მიხედვით, ქრონოტოპი მხატვრული ტექსტის ტემპორალური პროცესებისა და სივრცითი განზომილებების ინტეგრირებული ხატია. დრო და სივრცე, ორი ტექსტუალური ელემენტი, რომლებიც ხშირად მეორეხარისხოვნად იყო მიჩნეული ტექსტის ინტერპრეტაციისას, ის მენტალური ერთეულებია, რომლებიც წერისა და კითხვის პროცესების საყრდენ ღერძს, ხერხემალს შეადგენს. ბახტინი ხაზს უსვამს, რომ ქრონოტოპი უნდა გავიგოთ როგორც „მაორგანიზებელი ცენტრი“, რომელიც რომანში დროისა და სივრცის მატერიალიზაციის უმთავრესი საშუალებაა (Bakhtin 1990: 250). ბახტინის აზრით, ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში გვხვდება არაერთი ქრონოტოპული ხატი. ქრონოტოპის ბახტინისეულ კონცეფციაზე აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებ, ვინაიდან ამ თემაზე უამრავი ნაშრომია დაწერილი (მაგ. იხ. Holquist 2002; Bemong et al. 2010, რატიანი 2010 და სხვ.), თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „ქრონოტოპი“ საკმაოდ ბუნდოვანი ცნებაა და დებატები მის ირგვლივ დღემდე არაა დასრულებული.

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

8. დოს პასოსი უმნიშვნელოვანეს ფიგურადაა მიჩნეული ნატურალიზმის ისტორიაში, განსაკუთრებით ნატურალისტური ფორმების ევოლუციის ბოლო ეტაპზე (Wrenn 1961: 126; Walcutt 1971: 81-85). რიჩარდ ლეანი მიიჩნევს, რომ დოს პასოსი წინ უსწრებს დეტერმინიზმის სოციო-ბიოლოგიურ მიმართულებას (Lehan 1998: 241).

9. ეს საკითხი უფრო ვრცლად იხ. ასტრადურ ეისტეინსონის წიგნში *Concept of Modernism*, სადაც ავტორი განიხილავს „მოდერნისტული ხელოვნების ჩაკეტილ სამყაროს“ (Eysteinsson 1990: 10).

10. ფლანერი (Flâneur) – ქალაქში უსაზღვროდ მოხეტიალე განათლებული ადამიანი, განზე გამდგარი, განაპირობებული დამკვირვებელი, რომელიც დისტანციიდან აკვირდება გარემოს. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. რ. ლეანის წიგნი (Lehan 1998: 74; ასევე შდრ. დენდის/დენდიზმის ლეანისეული დახასიათება, იქვე, 75).

11. მართლაც, თვით-რეფერენციული ქრონოტოპი *მანჰეტენ ტრანსფერში* ხშირად დოკუმენტურ ქრონოტოპს ერწყმის; გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როცა იგი სრულიად დამოუკიდებლად, იზოლირებულად არსებობს, რაც უპირატესად განსხვავებულია ქალაქის იმპრესიონისტულ სურათხატებში. იმპრესიონისტული დაკვირვებები ასაზრდოებს პროტაგონისტის რეფლექსიებს. მწერალი არ აცალკევებს ქალაქის მატერიალურ სამყაროს პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სამყაროსაგან – უმაღლესი პირიქით, მჭიდროდ აკავშირებს მათ ერთმანეთთან.

12. აქვე დავძენ, რომ კეუნენის მსჯელობის მაგისტრალური მიმართულება და მისი ზოგადი დასკვნების ძირითადი ნაწილი ჩემთვის, როგორც ლიტერატურული მოდერნიზმის მკვლევარისათვის, აბსოლუტურად მისაღებია.

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

14. ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო დაწვრილებით იხილეთ ი. ცხვედიანის სტატიაში “Dissolving Temporal Sequence: Spatial Form in James Joyce’s *Ulysses* (“Nausicaa” Episode)” (Tskhvediani 2018).

15. დოკის სპეციალური მონყობილობა, რომლის საშუალებითაც ბორანს იღებენ ნავსადგურში.

16. ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო დაწვრილებით იხ. შტეფან ბრანდტის ნაშრომი “Open City, Closed Space: Metropolitan Aesthetics in American Literature from Brown to DeLillo” (Brandt 2010).

17. თანამედროვე პროზის სივრცითი ფორმისა და დროის სპატიალიზაციის, როგორც მოდერნისტული პროზის ცენტრალური სამწერლო ტექნიკის, შესახებ კონცეფცია 1945 წელს ჩამოაყალიბა ჯოზეფ ფრენკმა ჯუნა ბარნსის *Nightwood*-ისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში „სივრცითი ფორმა თანამედროვე პროზაში“ (“Spatial Form in Modern Fiction”), სადაც იგი ამტკიცებს, რომ წერის ეს ტექნიკა, რომელიც სათავეს ფლობერის *მადამ ბოვარიდან* იღებს, რადიკალურ მასშტაბებს იძენს მოდერნიზმის ისეთი ცენტრალური ფიგურების პროზაში, როგორებიცაა ჯეიმზ ჯოისი და მარსელ პრუსტი. ფრენკი ამტკიცებს, რომ თხრობის ფრაგმენტაციით, ტემპორალური პროგრესიის რღვევით მოდერნისტი მწერალი ტექსტის პერცეფციისათვის საჭირო დროის გაუქმებას და მკითხველის აღქმის სინქრონიზაციას ახერხებს ანუ, სხვაგვარად, შესაძლებელს ხდის, რომ ვერბალური ტექსტი აღქმულ იქნას ერთბაშად, სიმულტანურად, როგორც, ვთქვათ, პლასტიკური ხელოვნების ნიმუში ან ფერწერული ტილო (Frank 1988).

18. ამ შემთხვევაში უპრიანია საუბარი სწორედ „მითოლოგიურ“ და არა „მითოსურ“ მოტივზე, ვინაიდან სიტყვა „მითოლოგიურის“ გამოყენებით თავიდან ავიცილებთ იმ იოლად თავსმობვეულ წარმოდგენას, რომ ნაწარმოები, რომელიც ძველი მითოლოგიებიდან აღებულ სუბსტანციურ ელემენტებს შეიცავს, ქმნის მითს, ან გამიზნულია, რომ წარმოქმნას მითი. ლიტერატურაში „მითოსური“, და არა „მითოლოგიური“, ელემენტების გამოვლენის მცდელობას ჯონ უაიტი რომანტიზმის თეორიასა და ისეთ შრომებთან აკავშირებს, როგორიცაა ჯეიმზ ფრეიზერის *ოქროს რტო*, ერნსტ კასირერის *სიმბოლური ფორმების ფილოსოფია*, კლოდ ლევი-სტროსის *მითოლოგიები*, მირჩა ელიადეს გამოკვლევები და სხვა. უაიტის აზრით, მხოლოდ ის ფაქტი, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები შეიცავს მითოლოგიურ მოტივ/ებ/ს, არ ნიშნავს იმას, რომ იგი გამიზნულია მითის შესაქმნელად, ან გასაცოცხლებლად. ის მწერლები, რომლებიც „ახალი მითების“ შემქმნელებად არიან აღიარებულნი (ბორხესი, კაფკა, ფოლკენერი, პავიჩი), უარს ამბობენ „ააგონ“ „ახალი მითები“ „ძველი მითოლოგიებიდან აღებული აგურებით“, და პირიქით, ბროხთან, ჯოისსა და თომას მანთან „ახალი მითის“ შექმნის მცდელობა სრულიად სხვაგვარია (White 1971: 3-18). ასე რომ, „მითოლოგიური მოტივი“ სრულიად განსხვავდება როგორც ძველი, ასევე ახალი „მითებისაგან“.

19. თუ გავითვალისწინებთ, რომ „ამერიკული ოცნება“ ამერიკელი ერის დაბადებისთანავე მისი ნაციონალური მითოლოგიის ერთ-ერთ საძირკველად და კულტურული უნიკალურობის განმსაზღვრელ ფენომენად იქცა, ამ კონცეპტის ეთიკური განზომილების გაუკუღმართების ჩვენება *მანჰეტენ ტრანსფერში* განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს – ეკონომიკური წარმატება და მატერიალური კეთილდღეობა უმეტესად უკანონო გზითა და ეთიკური ნორმების დარღვევით მიიღწევა.

დამონშებანი:

Alter, Robert. *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

Bakhtin, Mikhail. “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics”.

Mikhail Bakhtin. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. 1981. Austin: University of Texas Press, 1990.

Belkind, Allen. (ed.). *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. London: Feffer & Simons, 1971.

Bemong, Nele, et al. (eds.). *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press, 2010.

Brandt, Stephen L. “Open City, Closed Space: Metropolitan Aesthetics in American Literature from Brown to DeLillo”. *Transcultural Spaces: Challenges of Urbanity, Ecology, and the Environment in the New Millennium. REAL: Yearbook of Research in English and American Literature*, Vol. 26. Eds. Stefan L. Brandt, Winfried Fluck & Frank Mehring. Tübingen: Gunter Narr, 2010.

Brooker, Peter. *New York Fictions: Modernity, Postmodernism, the New Modern*. London: Longman, 1996.

Dos Passos, John. “Contemporary Chronicles”. *John Dos Passos: The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

Dos Passos, John. “What Makes a Novelist”. *John Dos Passos: The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

- Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1963.
- Dos Passos, John. "A Humble Protest". *Harvard Monthly*, 62, June 1916.
- Eysteinson, Astradur. *The Concept of Modernism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature". *Essentials of the Theory of Fiction*. Eds. Michael Hoffmann and Patrick Murphy. Durham and London: Duke UP, 1988.
- Harding, Desmond. *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*. NY: Routledge, 2003.
- Holquist, Mikhael. *Dialogism: Bakhtin and His World*. 2nd Edition. London and New York: Routledge, 2002.
- Keunen, Bart. "The Plurality of Chronotopes in the Modernist City Novel: The Case of *Manhattan Transfer*". *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 82 (5), 2001.
- K'obakhidze, Temuri. *T'omas Eliot'i da Maghali Modernizmis Lit'erat'uruli Estet'ik'a*. Tbilisi: gamomtsemloba "universal", 2015 (კობახიძე, თემური. ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2015).
- Lawrence, David Herbert. "Review". *Dos Passos: The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. London: Routledge, 1988.
- Lewis, Sinclair. "Manhattan at Last!". *Dos Passos: The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. London: Routledge, 1988.
- Lehan, Richard. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Pearce, Lynne. *Reading Dialogics*. London: Hodder Education Publishers, 1994.
- Rat'iani, Irma. *T'ekst'i da Kronot'opi*. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 2010 (რატიანი, ირმა. ტექსტი და ქრონოტოპი. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010).
- Sharpe, William, & Leonard Wallock (eds.). *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Sharpe, William. & Leonard Wallock. "From "Great Town" to "Nonplace Urban Realm": Reading the Modern City". *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. William Sharpe & Leonard Wallock (eds.). Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- Stuart, Henry Longan. "Review". *Dos Passos: The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. London: Routledge, 1988.
- Tskhvediani, Irak'li(a). "Jeimz Joisi da Jon Dos P'asosi: T'ransat'lant'ik'uri Lit'erat'uruli Modernizmis Poet'ik'a". *Amerik'uli Lit'erat'ura da Kartul-amerik'uli Urtiertobebi: Amerik'is Shests'avlis Sak'itkhebisadmi Midzghynili me-3 Saertashoriso K'onperentsia*. Kutaisi, 2-4 Noemberi, 2006.
- Vakht'ang Amaghlobeli. red. Kutaisi: Ak'ak'i Ts'eretlis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2006 (ცხვედიანი, ირაკლი(ა). „ჯეიმზ ჯოისი და ჯონ დოს პასოსი: ტრანსატლანტიკური ლიტერატურული მოდერნიზმის პოეტიკა“. ამერიკული ლიტერატურა და ქართულ-ამერიკული ურთიერთობები: ამერიკის შესწავლის საკითხებისადმი მიძღვნილი მე-3 საერთაშორისო კონფერენცია. ქუთაისი, 2-4 ნოემბერი, 2006. ვახტანგ ამაღლობელი. რედ. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2006).
- Tskhvediani, Irak'li (b). "Ts'minda' Romani da 'Ep'ik'uri' Romani: Modernist'uli Romanis Ori Shesadzlebloba". *XX Sauk'unis Dasavletevrop'uli da Amerik'uli Romanis P'oet'ik'is Sak'itkhebi*. Nanuli K'ak'auridze. red. Kutaisi: Kutaisis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2006 (ცხვედიანი, ირაკლი (ბ). „წმინდა“ რომანი და 'ეპიკური' რომანი: მოდერნისტული რომანის ორი

შესაძლებლობა“. *XX საუკუნის დასავლეთევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები*. ნანული კაკაურიძე. რედ. ქუთაისი: ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2006).

Tskhvediani, Irak'li. "Jon Dos P'asosi da Misi Romani *Manhet'en T'ransperi*". *Amerik'is Shests'avlis Sakitkhebisadmi Midzghvnili me-7 Saertashoriso Bienaluri K'onperentsiis Masalebis K'rebuli*. Kutaisi, 10-11 Okt'omberi, 2014. Irak'li Tskhvediani. red. Kutaisi: Ak'ak'i Ts'eretlis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2014 (ცხვედიანი, ირაკლი. „ჯონ დოს პასოსი და მისი რომანი მანჰეტენ ტრანსფერი“. *ამერიკის შესწავლის საკითხებისადმი მიძღვნილი მე-7 საერთაშორისო ბიენალური კონფერენციის მასალების კრებული*. ქუთაისი, 10-11 ოქტომბერი, 2014. ირაკლი ცხვედიანი. რედ. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014).

Tskhvediani, Irak'li. "Kalakis Saga: "Saganta Tsent'ri" tu Pant'asmagoriuli Labirinti? (Jon Dos P'asosi da Misi Romani *Manhet'en T'ransperi*". *Arili*, 4(234), ap'rili, 2015 (ცხვედიანი, ირაკლი. „ქალაქის საგა: საგანთა ცენტრი“ თუ ფანტასმაგორიული ლაბირინთი? (ჯონ დოს პასოსი და მისი რომანი მანჰეტენ ტრანსფერი)". *არილი*, 4(234), აპრილი, 2015).

Tskhvediani, Irakli. "Dissolving Temporal Sequence: Spatial Form in James Joyce's *Ulysses* ("Nausicaa" Episode)". *Journal of Literature and Art Studies*, 8 (3), 2018.

Walcutt, Charles C. "Dos Passos and Naturalism". *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. Ed. Allen Belkind. London: Feffer & Simons, 1971.

White, John J. *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Technique*. Princeton University Press, 1971.

Wrenn, John H. *John Dos Passos*. New York: Twayne Publishers, 1961.

Irakli Tskhvediani (Georgia)

Mythopoeic Chronotope in John Dos Passos's *Manhattan Transfer*

Summary

Key words: mythopoeic chronotope, urban aesthetics, polychronotopia, polymorphism, synoptic novel.

The purpose of the present paper is to apply the Bakhtinian concept of chronotope to the structure of John Dos Passos's city novel *Manhattan Transfer*.

The paper discusses the forms of fictional representation of New York in the novel and complex time-space interrelations shaping its polychronotopical structure. It also analyzes Dos Passos' fragmented urban imagery and poetics, innovative writing techniques and devices the writer uses in order to create imaginary urban vision of New York City within the confines of his experimental narrative; it explores the ways in which the novel represents the consciousness of its fictional characters in relation to modern city.

Within the context of the twentieth-century, modernist perspective, the city is at once sordid, corrupt, ruinous, terrible, contaminating, and still a place of wonders, magic, marvels, and “reality” in all its most startling and surprising manifestations. The city with its “treelessness”, and its “unnatural, too-human deadness”, with its dangerous “lack of the human in the too-human” became humanity’s new nature, and the conscious substance of modernist novelistic discourse. The reading of the city in local as well as universal terms may be regarded as prototypical and paradigmatic for literary modernism. Being the conscious substance of modernist discourse, the city was understood as real and ‘unreal’, historical and transhistorical at the same time. One finds variant representations of this vision in the Dublin of James Joyce, in the New York of John Dos Passos, and, appropriately modified, in the work of T. S. Eliot etc. Dos Passos’s *Manhattan Transfer*, an experimental narrative that takes as its subject the quintessential material city of modernism, New York, is paradigmatic example of modernist urban aesthetic philosophy and critical ideology.

Manhattan Transfer, Dos Passos’ third novel and gateway to the panoramic U.S.A. (1930-1936) trilogy, isolates the city of New York as a symbol for this phase of history: the embodiment of a “sanitary civilization of a scientized New World Order,” a world that had enslaved itself to a debilitating industrial system. Dos Passos’s novel supports the premise that the totality of the modern city, like the totality of American history itself, had grown beyond human comprehension. Dos Passos’s New York is a massive urban palimpsest riveted by industrial imagery and criss-crossed by the multiple frenetic rhythms of intercepting lives. But while *Manhattan Transfer* lends itself to a collectivist vision where individuals are less the central concern than the city itself, Dos Passos’s New York also reveals the beauty of this megalopolis in the opening decades of the century through evanescent moments of epiphany.

Dos Passos attempted to negotiate his own fascination-repulsion relationship with New York as a symbol of modern urban history. In chronicling the life of New York-as-civilization, Dos Passos’s pronouncements on the fate of the city rest on both a synchronic and diachronic historical sense that aimed to “create characters first and foremost, and then to set them in the snarl of the human currents of their time, so that there results an accurate permanent record of history.” In representing the urban reality of Manhattan within the confines of an experimental narrative, Dos Passos isolates the soul of American culture by revealing – or approximating – the material reality of the American city so as to capture and record the fleeting moments of modernity. New York, a city-as-culture is given shape in the structure of the city’s streets, bridges, sidewalks, and neighborhoods, which together impose dichotomies between ethnicities and classes of people. The city is thus both a geographic locale as well as psychic location, the center of an American landscape. Organic structure gives way to a new vocabulary of the senses contained within an architectonic form. But at the center of this landscape lies an elusive and threatening city of “signs.” Of course the valency of Dos Passos’ logic of visual form is compounded by the novel’s radical questioning of the notion of an ordered urban space (as a function of civilized order), indeed the idea of an attainable “center.” As one character notes, “the

terrible things about having New York go stale on you is that there's nowhere else. It's the top of the world." Neither Dos Passos nor his artist, Jimmy Herf could establish roots amid the choking undergrowth of the city from within – New York emerges as a point of transit and port of entry into the darkened soul of America.

The phase of history that Dos Passos documents is expansive. *Manhattan Transfer* is the opening chapter of Dos Passos's natural history of urban America. It encompasses the first twenty-five years of New York's history in the twentieth century. As we enter the novel, New York of the gaslight era is being transformed by the Greater New York Bill (1898), immigrants are pouring in from rural districts and from Europe. As Dos Passos intends, the experience of modernity that is New York is as phantasmagoric as it is beautiful: the city overwhelms and kills minor characters, as it does in case of Bud Korpening and Stan Emery, sometimes paralyzes them spiritually as it does Ellen Thatcher, or drives them out, as it does the newspaper man and failed artist, Jimmy Herf.

As Dos Passos was well aware, the vision of the myth-maker is synchronic, the artist creating archetypal characters who exist in timeless world and complete ever recyclable actions. By contrast, the historian's vision is diachronic, recording more than creating human existence through the (dis)continuity of temporal sequence. *Manhattan transfer* embodies both visions – its structure invariably sets up the tension between the synchronic and diachronic poles of the novel. Manhattan thus becomes a metaphor for an intangible "center of things". The mythic idea of Manhattan, which runs counter to the city's diachronic realities, is sustained by a longitudinal view; consequently, this reading of the metropolis situates the consciousness of the city within the context of a transhistorical continuum. Dos Passos himself compared New York to a "badly drawn cartoon", a kind of "Babylon gone mad." New York appeared for Dos Passos an immense panorama full of shadows and industrial imagery, but also a vital metropolis that reminded him of "Ninevah and Babylon, of Ur of the Chaldees, of the immense cities which loom like basilisks behind the horizon in a Jewish tales..." In *Manhattan Transfer*, Dos Passos juxtaposes these historic (diachronic) and mythic (synchronic) aspects of New York as a city in history.

Dos Passos's New York is viewed, on the one hand, as a city in history, metonymically embodying a whole phase of American history and culture – the first two decades of the twentieth century; on the other hand, it is viewed as a city placed in the transhistorical continuum, a kind of palimpsest in which one language is scribbled on another; the author thus creates a kind of mythopoeic chronotope embodying all cities of all times; historical/objective time is spatialized, i. e. it is abolished in favor of mythic eternity or, rather, all times meet in the eternal present. In other words, this paper attempts to reinterpret the ways in which Dos Passos juxtaposes historic/diachronic realities and mythic/synchronic dimension of New York as a city in history, eventually unifying the two contrasting poles into his synoptic vision of the city as embodied in the complex chronotopic configurations.

Manhattan Transfer, which is prototypical for extraordinarily heterogeneous modernist imagination, is essentially protean, marked with polymorphism and

polychronotopical structure, i.e. it is a battlefield of different chronotopes, evoking several chronotopic images. The dialogue between chronotopes understood as a text's fundamental image of the world, causes the reader to experience one particular type of image as dominant and to select it as the 'overarching chronotope'. *Manhattan Transfer*, as a paradigmatic modernist novel, is a battlefield of a number of 'overarching chronotopes' or, in other words, it is marked with polychronotopia. One of these chronotopes – the mythopoeic chronotope – envelops or dominates the others, in the final analysis shaping all narrative discourse and complex polychronotopical structure of the novel.