

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

თამთა ამირანაშვილი

**XX საუკუნის II ნახევრის ინგლისური და ამერიკული  
დისტოპიური რომანის სპეციფიკისათვის**

დარგი/სპეციალობა 1005 - ფილოლოგია

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ფილოლოგიის დოქტორი

პროფესორ/ემერიტუსი ჯეიმს თორსონი

ფილოლოგიის დოქტორი

პროფესორი თამარა კობეშავიძე

ქუთაისი

2019

## შინაარსი

შესავალი .....	3
თავი I. დისტოპიური რომანის ჟანრის პოეტიკა .....	14
I.I დისტოპიური რომანის გამოჩენის მიზეზები და განვითარების ეტაპები .....	14
I.II დისტოპიური რომანის ჟანრობრივი მახასიათებლები .....	38
თავი II დისტოპიური ჟანრის რომანის ტრანსფორმაცია XX საუკუნის II ნახევრის ინგლისურ და ამერიკულ ლიტერატურაში. ტრადიცია და ნოვატორობა .....	67
II.I ექსტრაპოლირების მხატვრული მეთოდი კურტ ვონეგუტის რომანში „სარწვეველა ფისოსათვის“ .....	67
II.II ახალი ტიპის პროტაგონისტის ჩვენება ენტონი ბერჯესის რომანში „მექანიკური ფორთოხალი“ .....	90
თავი III. დისტოპიური ჟანრის რომანის მოდიფიკაცია პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში .....	113
III.I ტოტალიტარული რეჟიმის ფემინისტური ხედვა მარგარეტ ეტუდის რომანში „მხევლის წიგნი“ .....	113
III.II კონფორმისტული საზოგადოების კრიტიკა კაზუო იშიგუროს რომანში „არასოდეს გამიშვა“ .....	139
დასკვნა .....	160
ბიბლიოგრაფია .....	1699

## შესავალი

XX საუკუნის II ნახევარში და XXI საუკუნის დასაწყისში დისტოპიურ რომანს არსებობის ხანმოკლე ისტორიის მანძილზე ჯერ არნახული წარმატება და დაინტერესება ხვდა წილად, რაც გამოწვეულია მისი თვისებით გამოეხმაუროს და კრიტიკულად მიუდგეს მსოფლიოში მიმდინარე საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ მოვლენებს და ასახოს თანამედროვე ტექნოკრატიული, მომხმარებლური სამყაროს უარყოფითი ტენდენციები.

სინამდვილესთან ასეთი მჭიდრო და ღრმა კავშირის გამო, ერიკა გოთლიბის აზრით, დისტოპიაზე როგორც ლიტერატურულ ჟანრზე დღეს უკვე შეუძლებელია საუბარი. ის ჩვენი რეალობაა, ვინაიდან თანამედროვე „შიშით“ შეპყრობილ სამყაროში სახელმწიფო უკვე დიდი ხანია ცენზურით, პროპაგანდით, დაშინებითა თუ ინდოქტრინაციით აკონტროლებს თავის მოქალაქეებს. მას მიაჩნია, რომ ამ ჟანრმა დაკარგა თავისი მნიშვნელობა და ფუნქცია. ის, რის შესახებაც დისტოპია გვაფრთხილებდა თუ ცდილობდა თავიდან აგვეცილებინა, ჩვენი სინამდვილეა (გოთლიბი 2001: 8). მიუხედავად გოთლიბის განცხადებისა, ფაქტია, რომ დისტოპიური რომანი, როგორც ჟანრი ისევ არსებობს და ვითარდება. თანამედროვე ეპოქა და ესთეტიკა უდავოდ ახალი პოეტოლოგიური კატეგორიებითა და თემატიკით ამდიდრებს მას. აქედან გამომდინარე, სადისერტაციო ნაშრომის „XX საუკუნის II ნახევრის ინგლისური და ამერიკული დისტოპიური რომანის სპეციფიკისათვის“ კვლევის საგანია XX საუკუნის II ნახევარში შექმნილი ინგლისური და ჩრდილოეთ ამერიკის კონტინენტის დისტოპიური რომანების მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური კატეგორიების, როგორცაა სტრუქტურულ-კომპოზიციური თავისებურებანი, ქრონოტოპი, მხატვრული სახე, ენობრივ-სტილური ინოვაციების შესწავლა და ანალიზი.

დისტოპიური რომანის თავისებურებების კვლევას მრავალი ნაშრომი მიეძღვნა. ერიკ რაბკინი, მარტინ ჰ. გრინბერგი და ჯოზეფ დ. ოლანდერი წიგნში „სხვაგან არსად - უტოპიური და დისტოპიური ფიქციის კვლევა“ (1983) დისტოპიის ზოგად მნიშვნელობას განიხილავენ. ისინი, ასევე, დისტოპიის პირველწყაროებსა და წინამძღვრებს შეისწავლიან. ავტორები ავითარებენ საინტერესო იდეას XIX საუკუნის რომანტიკოსების, შეიძლება ითქვას, უნებლიე წვლილის შეტანაზე დისტოპიური ლიტერატურის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში. ისინი პარალელს ავლებენ დისტოპიური მხატვრული ნაწარმოებების ტოტალიტარულ რეჟიმის წინააღმდეგ ამხედრებულ პროტაგონისტებსა და უფლის ერთპიროვნული მმართველობასთან დაპირისპირებულ პრომეთესა და სატანას შორის. მკვლევრები, ასევე, სამეცნიერო ფანტასტიკის ესთეტიკური და დიდაქტიკური ფუნქციის დანიშნულებასა და მნიშვნელობაზე მსჯელობენ. აღნიშნული წიგნი წარმოადგენს XX საუკუნის I ნახევარში შექმნილი დისტოპიური რომანების ბრწყინვალე ანალიზს, თუმცა ის არ განიხილავს უფრო გვიანდელ, XX საუკუნის II ნახევარში დაწერილ დისტოპიურ ნაწარმოებებს.

ზოგიერთი მკვლევრისთვის, მიუხედავად იმისა, რომ დისტოპიური რომანის უმთავრეს განმასხვავებელ ნიშნად მომავლის საზოგადოების სოციალური და პოლიტიკური განვითარებისადმი პესიმისტური ხედვა ითვლება, რთული და სადავოა მისი მკვეთრი გამიჯვნა ანტი-უტოპიისა და სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ნაწარმოებებისგან. ამიტომაც მეცნიერების ერთი ნაწილი დისტოპიურსა და ანტი-უტოპიურ რომანს ერთმანეთის სინონიმად მოიხსენიებს, რადგან ორივე მათგანისთვის დამახასიათებელია ექსტრაპოლირების ტექნიკის გამოყენება, სივრცესა და დროში გადაადგილება, მომავლის ბნელ ფერებში წარმოდგენა და ტექნოლოგიური განვითარების უარყოფითი შედეგების ჩვენება. ასევე, იდენტურად მიიჩნევენ დისტოპიურსა და სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის რომანებსაც, რადგან მათ ისეთი საერთო ჟანრობრივი მახასიათებლები აქვთ, როგორცაა რთული სიმბოლიკისა და ფანტასტიკური ელემენტების გამოყენება, მომავლის საზოგადოებისა და მეცნიერების პროგრესის ჩვენება, მოქმედების ადგილად უჩვეულო გარემოს შერჩევა. აღნიშნული

მსგავსების გამო დისტოპიურ რომანს მკვლევრების ერთი ნაწილი სამეცნიერო ფანტასტიკის, ხოლო მეორე ნაწილი ანტი-უტოპიის ქვეყანრად მოიაზრებს.

თომ მოილანი წიგნში „უღრუბლო ცის ნაგლეჯები - სამეცნიერო ფანტასტიკა, უტოპია და დისტოპია“ (2000) თვლის, რომ მართალია, დისტოპია სატირას, რეალიზმსა და XIX საუკუნის ანტი-უტოპიურ რომანებს ენათესავება, მისი შექმნა XX საუკუნეში მიმდინარე მოვლენებს უკავშირდება. მოილანი დისტოპიის სხვადასხვა ტიპზე მსჯელობს, მაგალითად, ის რეზინიაციულ და მილიტანტურ დისტოპიებს გამოყოფს, ხოლო მათ შორის განმასხვავებელ საზომად ოპტიმიზმის დონეს გვთავაზობს. კრიტიკოსი, აგრეთვე, დისტოპიური რომანის ქრონოტოპს სკრუპულოზურად განიხილავს და მიიჩნევს, რომ უტოპიისგან განსხვავებით, რომელიც მხოლოდ სივრცეში გადაადგილებას მოითხოვს, დისტოპიური რომანისთვის ნიშანდობლივია როგორც მოქმედების უჩვეულო სივრცეში გადატანა, ასევე, დროის ცვლილებაც. გარდა ამისა, მოილანი გვთავაზობს დისტოპიური რომანისა და ანტი-უტოპიის განსხვავების თავისუფალ ხედვას: დისტოპია კონკრეტული სისტემის სოციალური თუ პოლიტიკური კურსის კრიტიკაა, ხოლო ანტი-უტოპია ქრისტიანობასთანაა კავშირში, მასში გატარებულია აზრი, რომ ადამიანი თანდაყოლილი ცოდვილი ბუნების გამო სრულყოფილებას ვერასოდეს მიაღწევს. მიუხედავად იმისა, რომ მოილანის წიგნი ერთ-ერთი უახლესი ნაშრომია, ის არ შეიცავს მსჯელობას ბოლო ათწლეულებში დაწერილ დისტოპიურ რომანებზე და პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის მათ ჟანრობრივ თავისებურებებზე გავლენის შესახებ.

ფრედრიკ ჯეიმსონი მონოგრაფიაში „დროის სათავეები“ (1994) თავდაპირველად „უტოპიის“ მნიშვნელობას აანალიზებს, რომელიც ერთის მხრივ სოციალიზმისა და კომუნიზმის სინონიმად მოიხსენიება, ხოლო მეორეს მხრივ, ტოტალიტარიზმთან ან სტალინიზმთან ასოცირდება. კრიტიკოსის აზრით, სრულყოფილი სისტემის დაარსება ხალხის თავისუფალი ნების გაუქმების, ე.ი. ძალადობისა და დიქტატურის გარეშე შეუძლებელია. მისი დამოკიდებულება სხვა მკვლევრების მოსაზრებებთან ერთგვარ კონტრასტშია, ვინაიდან ჯეიმსონი საჭიროდ არ თვლის ზოგადად უტოპია და დისტოპია

შეადაროს ან დაუპირისპიროს ერთმანეთს, რადგან, მისი აზრით, ამ ორ ჟანრს სრულიად განსხვავებული მიზნები აქვს.

სტატიის „უტოპიის დასასრული“ (2010) ავტორი კრიშან კუმარი დისტოპიის წარმოშობას უტოპიური სოციალიზმის თეორიასთან აკავშირებს. დისტოპიური ლიტერატურა სწორედ სრულყოფილი მმართველობის მოდელის რეალობაში განუხორციელებლობის შედეგია. კუმარი იკვლევს კავშირს უტოპიასა და დისტოპიას შორის და ჯეიმსონისგან საპირისპიროდ ასკვნის, რომ მიუხედავად მათ მნიშვნელობას შორის არსებული განსხვავებისა, ეს ორი ცნება მაინც წარმოუდგენელია ერთმანეთის გარეშე. ორივე მათგანს წარმოსახვით სახელმწიფოში გადავყავართ იმ განსხვავებით, რომ პირველი ქადაგებს სრულყოფილებას, ხოლო მეორე მათგანი კი გვარწმუნებს, რომ გულუბრყვილო რწმენა და მისწრაფება სრულყოფილებისკენ სავალალო შედეგებით სრულდება.

2001 წელს გამოცემულ წიგნში „დისტოპიური ფიქცია აღმოსავლეთი და დასავლეთი“ ერიკა გოთლიბი დისტოპიური რომანების სრულყოფილ სისტემურ კვლევას წარმოგვიდგენს. ავტორი დაახლოებით ოცდაათ ნაწარმოებს აანალიზებს. გოთლიბი დეტალურად აღწერს დისტოპიური რომანის კავშირს ტრაგედიასთან და სატირასთან. ნაშრომი ძირითადად შემდეგი საკითხების ირგვლივ ერთიანდება: (1) ორუელის, ჰაქსლის, ბრედბერის, ვონეგუტისა და ეტვუდის წიგნების საფუძველზე დისტოპიური რომანების ზოგადი, მაგრამ არსებითი ნიშან-თვისებების ჩამოყალიბება; (2) განსხვავება და მსგავსება დასავლეთისა და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების დისტოპიურ რომანებს შორის. გოთლიბს დისტოპია გააზრებული აქვს როგორც საზოგადოების პრივილიგირებული ნაწილის, ელიტის უბრალო ადამიანებისადმი უსამართლო დამოკიდებულება, თუმცა ეს განმარტება ზოგადია, ვინაიდან კრიტიკოსი არ ითვალისწინებს დისტოპიური რომანისთვის ნიშანდობლივ მოქმედების მომავალში გადატანას.

გრეგორი კლეიესის „დისტოპია: ბუნებრივი ისტორია“ (2017) აერთიანებს და აანალიზებს როგორც ტოტალიტარიზმის შესახებ შექმნილ სატირული ხასიათის

მხატვრულ ლიტერატურას, ასევე რეალური ცხოვრებიდან აღებულ დესპოტიზმისა და ერთპიროვნული მმართველობის მაგალითებს. ნაშრომში საზოგადოებაში შიშისა და სიძულვილის დათესვა დისტოპიური მმართველობის დაარსების საწინდარადაა წარმოდგენილი. კვლევაში შესწავლილია XX საუკუნის ფაშისტური გერმანიის, საბჭოთა კავშირისა და ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკის მთავრობების საერთო მახასიათებლები. კვლევა ჩვენთვის მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც მასში კრიტიკოსი, აგრეთვე, აანალიზებს დისტოპიის ჟანრის ევოლუციას XX საუკუნის II ნახევრიდან დღემდე.

სხვა კრიტიკულ შეფასებათაგან, რომელიც ჩვენს საკვლევ მასალას ეძღვნება, ასევე, მნიშვნელოვანია დარკო სუვინის წიგნი „სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის პოეტიკისათვის“ (1972). კრიტიკოსი სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის სიღრმისეულ და მრავალწახნაგოვან კვლევას აწარმოებს. მართალია, ის არ განიხილავს დისტოპიური რომანის თავისებურებებსა და მის კონკრეტულ ნიმუშებს, ხსენებული ნაშრომი ჩვენთვის საინტერესოა, ვინაიდან სამეცნიერო ფანტასტიკის პოეტიკის შესწავლის ანალიზი და მიღებული დასკვნები, დისტოპიასა და სამეცნიერო ფანტასტიკას შორის საზღვრის დანახვასა და მათ გამიჯვნაში დაგვეხმარა. მკვლევრის მსჯელობა ექსტრაპოლირებისა და ანალოგიის ტექნიკის, კოგნიტური გაუცხოებისა და „ნოვუმის“ (Novum) შესახებ საყრდენი მასალაა დისტოპიის მხატვრული თავისებურებების შემსწავლელი კრიტიკოსებისთვის.

რამდენიმე საინტერესო სამეცნიერო შრომაში გაანალიზებულია დისტოპიური რომანების ენობრივ - სტილისტური თავისებურებები, შესწავლილია ენის როლის მნიშვნელობა ტოტალიტარული რეჟიმის დაარსებაში. რაფაელია ბაკოლინი და თომ მოილანი წიგნში „შავი ჰორიზონტები: სამეცნიერო ფანტასტიკა და დისტოპიური წარმოსახვა“ (2013) ყურადღებას ამახვილებენ დისტოპიურ რომანებში მთავარი პერსონაჟების მეტყველების ცვლილებაზე, მას შემდეგ რაც, ისინი დამოუკიდებლად ფიქრსა და მოქმედებას იწყებენ. დევიდ სისკი ნაშრომში „ენის ტრანსფორმაცია თანამედროვე დისტოპიებში“ (1997) აღნიშნავს, რომ განსხვავებული ენა დისტოპიური რომანების უმრავლესობაში გვხვდება, თუმცა მხოლოდ მცირე რაოდენობის სამეცნიერო ნაშრომშია განვითარებული მოსაზრება, რომ ხალხის ზომბირებულ მასად გადაქცევაში

სწორედ ენა თამაშობს დიდ როლს. ენობრივ-სტილისტური ექსპერიმენტები დისტოპიის ჟანრის მოდელის განუყოფელი ნაწილია, რომელიც დისტოპიურ ლიტერატურაში არა შემთხვევითი გზითაა შემოსული, შესაბამისად, მეტ ყურადღებასა და შესწავლას მოითხოვს.

ირმა რატიანის ნაშრომი „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში: ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისთვის“ (2005) ერთ-ერთი პირველი ქართულ ენაზე შესრულებული ნაშრომია ანტი-უტოპიის შესახებ. ის მიხეილ ჯავახიშვილის უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებს „ჯაყოს ხიზნებს“ (1924) ანტი-უტოპიის მოდელის მიხედვით აანალიზებს და ვლადიმერ ნაბოკოვის ნაწარმოებებთან „მოპატიჟება სიკვდილზე“ (1959) და „უკანონოდ შობილის ნიშნით“<sup>1</sup> (1947) ადარებს. კრიტიკოსი მათ აერთიანებს ე.წ. ესქატოლოგიური ანტი-უტოპიის სივრცეში. რატიანის მიხედვით: „ესქატოლოგიური ანტი-უტოპიის ცენტრალური პრობლემა არის არა მხოლოდ გროტესკული პროტესტი არსებული რეჟიმის მიმართ, არამედ „იდეალური წესრიგის“, „კოლექტიური“ პათოსისა და „მასობრივი“ იდეოლოგიის წიაღში ჩაკარგული პიროვნების გამოღვიძება, ინდივიდუალური „მე“-ს საბედისწერო ჯანყი რეალობის წინააღმდეგ, არსებულ დრო-სივრცულ გარემოსთან მისი სრული შეუთავსებლობისა და სხვა ალტერნატიული დრო-სივრცული განფენილობისაკენ ლტოლვის დემონსტრირება“ (რატიანი 2005: 158). რატიანის წიგნში ნაკლებად გვხვდება XX საუკუნის II ნახევრის ევროპული ან ამერიკული დისტოპიური რომანების ანალიზი, მაგრამ ინტერესს არაა მოკლებული მისი მოსაზრებები ანტი-უტოპიის განვითარების ეტაპებსა და ფილოსოფიურ-ლიტერატურულ საფუძვლებზე. ის ანტი-უტოპიის სპეციფიკას სინქრონულ და დიაქრონულ პლანში იაზრებს და მას ლიმიტალობისა და ჰოლისტიკურ თეორიასთან აკავშირებს. აგრეთვე, კრიტიკოსი ანტი-უტოპიურ რომანში დროისა და სივრცის კატეგორიების სპეციფიკური მახასიათებლებისადმი იჩენს ყურადღებას.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის „XX საუკუნის II ნახევრის ინგლისური და ამერიკული დისტოპიური რომანის

---

<sup>1</sup> თარგმანი ავტორისა



სპეციფიკისათვის“ სამეცნიერო სიახლეა ის, რომ მასში დეტალურად იქნება განხილული და შესწავლილი XX საუკუნის II ნახევრის ინგლისური და ამერიკული დისტოპიური მხატვრული ნაწარმოებების სპეციფიკური მახასიათებლები, დისტოპიური რომანის კლასიკურ ნიმუშებთან შედარების საფუძველზე სიღრმისეულად იქნება გამოკვლეული ის სპეციფიკური თემატური, კონცეპტუალური თუ პოეტოლოგიური კატეგორიები, რომლებიც უკვე ახალ პოსტინდუსტრიალურ, მაღალტექნოლოგიურ, ინფორმაციულ და მომხმარებელთა საზოგადოების ეპოქაში შექმნილ ინგლისურ და ამერიკულ დისტოპიურ რომანებში იჩენს თავს. შესწავლილი და გაანალიზებული იქნება პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკის გავლენა ხსენებული ჟანრის განვითარებაზე.

ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის „XX საუკუნის II ნახევრის ინგლისური და ამერიკული დისტოპიური რომანის სპეციფიკისათვის“ აქტუალობაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ XX საუკუნის II ნახევრის ინგლისური და ამერიკული დისტოპიური რომანის ჟანრი უნიკალურობითა და სპეციფიკური ჟანრობრივი მახასიათებლებით გამოირჩევა, რომლის თვისობრივი თავისებურებების შესწავლის გარეშე შეუძლებელია XX საუკუნის II ნახევრის და XXI საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურის თავისებურებათა გააზრება.

სადისერტაციო ნაშრომის „XX საუკუნის II ნახევრის ინგლისური და ამერიკული დისტოპიური რომანის სპეციფიკისათვის“ მიზანია (1) შეისწავლოს დისტოპიური რომანის ჩასახვისა და განვითარების წინაპირობები; (2) სისტემაში მოიყვანოს მისი ძირითადი თემატური და პოეტოლოგიური მახასიათებლები, რათა დაადგინოს ამ ჟანრის საზღვრები და, აქედან გამომდინარე, მკვეთრად გამოიჯნოს ისეთი მონათესავე ჟანრებისგან, როგორცაა უტოპია, ანტი-უტოპია და სამეცნიერო ფანტასტიკა; (3) წარმოაჩინოს XX ს-ის II ნახევარში შექმნილ დისტოპიურ რომანებში როგორც ხსენებული ჟანრისათვის დამახასიათებელი საერთო თემატური და პოეტოლოგიური კატეგორიები, ასევე შეისწავლოს მათში ასახული ნოვატორული, ინდივიდუალური თვისობრივი ელემენტები; (4) დაადგინოს, რა მოდიფიკაციას განიცდის დისტოპიური რომანის პოეტიკა პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის გავლენით.

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

1. საკვლევი პრობლემატიკის თეორიული ასპექტის გაანალიზება;
2. დისტოპიური რომანისათვის დამახასიათებელი ჟანრობრივი ნიშან-თვისებების გამოკვლევა/შესწავლა, ზოგადი კანონზომიერებებისა და განსხვავებების დადგენა;
3. შედარებით-ტიპოლოგიური ანალიზის საფუძველზე XX ს-ის II ნახევრის ინგლისური და ამერიკული დისტოპიური მხატვრული ნაწარმოებების მსგავსება-განსხვავების დადგენა დისტოპიური რომანის კლასიკურ ნიმუშებთან მიმართებაში;
4. XX ს-ის II ნახევრის დისტოპიური რომანის მიერ შემოტანილი ახალი მხატვრული ფორმებისა და თემატიკის გაანალიზება;
5. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის გავლენის განსაზღვრა XX ს-ის II ნახევრის დისტოპიური ჟანრის რომანის პოეტიკაზე.

ნაშრომის ემპირიული მასალაა XX საუკუნის II ნახევარში შექმნილი ისეთი ინგლისური და ამერიკული დისტოპიური რომანები, როგორებიცაა კურტ ვონეგუტის „სარწვევლა ფისოსათვის“ (1963), ენტონი ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხალი“ (1963), მარგარეტ ეტვუდის „მხევლის წიგნი“ (1985) და კაზუო იმიგუროს „არასოდეს გამიშვა“ (2005). ბუნებრივია, ამ რომანების შერჩევა არ არის შემთხვევითი. ყურადღება შევაჩერეთ ათწლეულების საუკეთესო დისტოპიურ რომანებზე, რომლებმაც დროის გამოცდას გაუძლეს და ამასთანავე, კრიტიკოსებისა და მკითხველის მხრიდან დადებითი შეფასება დაიმსახურეს. აგრეთვე, დასახელებულ რომანებში თვალსაჩინოდ იკვეთება XX საუკუნის II ნახევარში დისტოპიური რომანის ჟანრში შემოსული ცვლილებები.

ნაშრომის მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძველია დისტოპიური რომანის ჟანრის შესახებ შექმნილი შრომები და ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა, რომლებშიც გაანალიზებულია როგორც დისტოპიური რომანის ზოგადი თავისებურებები და სპეციფიკური ნიშნები, ასევე XX საუკუნის II ნახევრის ლიტერატურული პროცესები და თეორიები. კვლევა

ინტერდისციპლინარულია ვინაიდან მასში ერთიანდება ისეთი სამეცნიერო მიმართულებები როგორცაა ჰუმანიტარული მეცნიერებები (ისტორია, ლიტერატურა, ლიტერატურული კომპარატივისტიკა, კულტუროლოგია) და სოციალურ-პოლიტიკური მეცნიერებები.

დისტოპიური რომანის, როგორც ჟანრის სპეციფიკის, მისი გენეზისისა და პოეტოლოგიური კატეგორიების თავისებურებების შესწავლა ნაშრომში წარიმართება ტექსტუალური კრიტიკის პრინციპების საფუძველზე, რომლისთვისაც ძირითადი ამოსავალი წერტილი თავად ავთენტური ტექსტია. დისტოპიური რომანის ჟანრის საზღვრების დადგენა და მკვეთრად გამოჯვანა მონათესავე ჟანრებისგან, ასევე რომანებში განსხეულებული დისტოპიური ჟანრისათვის დამახასიათებელი საერთო ნიშნებისა და XX ს-ის II ნახევრის დისტოპიური რომანების სპეციფიკური მახასიათებლების შესწავლა მიმდინარეობს ლიტერატურული კომპარატივისტიკის ჭრილში, შედარებით-ტოპოლოგიური მეთოდის გამოყენებით. დისტოპიური რომანის შექმნის წინაპირობების შესწავლამ კვლევაში ისტორიული მომენტის აუცილებლობის შეტანაც გამოიწვია. ახალი ისტორიზმის სკოლის თანახმად, მივმართავთ ისტორიულ-თეორიულ მეთოდს, რომელიც მიიჩნევს, რომ ლიტერატურული ტექსტების განმარტებისთვის ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა ნაწარმოების შესაბამის ისტორიულ კონტექსტში განთავსება.

ნაშრომის თეორიულსა და პრაქტიკულ მნიშვნელობას განაპირობებს ის გარემოება, რომ კვლევის შედეგად შესრულებული ნაშრომი მნიშვნელოვანი წამოწყება იქნება ქართველ ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ დისტოპიური რომანის პოეტიკის სიღრმისეული შესწავლისათვის. ის შეიძლება გამოყენებულ იქნას როგორც ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ დისტოპიური რომანის პოეტიკის შემდგომი შესწავლისათვის, ასევე ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურის სალექციო კურსებისათვის. ის საინტერესო იქნება არა მხოლოდ სტუდენტებისა და სპეციალისტებისთვის, არამედ ლიტერატურის თეორიით დაინტერესებული ნებისმიერი პირისათვის. ასევე, ნაშრომმა შესაძლოა ინტერესი აღძვრას დისტოპიური ელემენტების პოეზიაში თუ კინემატეგროფიაში შესწავლის შესახებ. კვლევა შეიძლება

ინტერდისციპლინარულად გაგრძელდეს ხელოვნების რამდენიმე დარგის გაერთიანებით.

ნაშრომის პირველ თავში „დისტოპიური რომანის ჟანრის პოეტიკა“ განხილული და გაანალიზებულია დისტოპიური რომანის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის წარმოშობის ისტორიული, პოლიტიკური, სოციალური თუ კულტურული კონტექსტი, წინაპირობები და მიზეზები; ნაჩვენებია განსხვავება დისტოპიას, უტოპიას, სამეცნიერო ფანტასტიკასა და ანტი-უტოპიას შორის; ყურადღება გამახვილებულია დისტოპიური რომანის ლიტერატურულ წინამძღვრებზე და იმ მოდიფიკაციებზე, რომლებმაც თავი მისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე იჩინა; კლასიკურ ნიმუშებად მიჩნეულ დისტოპიურ რომანებზე დაყრდნობით ნაჩვენებია ამ ჟანრის ძირითადი უნიკალური მახასიათებლები; წარმოდგენილია დისტოპიური რომანის კლასიფიკაცია მისი თემატური თავისებურების მიხედვით.

ნაშრომის მეორე თავი „დისტოპიური ჟანრის რომანის ტრანსფორმაცია XX საუკუნის II ნახევრის ინგლისურ და ამერიკულ ლიტერატურაში. ტრადიცია და ნოვატორობა“ ეთმობა კურტ ვონეგუტის „სარწევლა ფისოსათვის“ და ენტონი ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხლის“ შედარებით-ტიპოლოგიურ ანალიზს XX საუკუნის I ნახევრის დისტოპიურ რომანებთან მიმართებაში; გამოვლენილია როგორც ჟანრულ ტრადიციასთან და კანონზომიერებებთან ნათესაობა, ასევე ის სიახლეები, რომლებიც XX საუკუნის II ნახევარში ხსენებულ ნაწარმოებებს დისტოპიური რომანის ჟანრში შემოაქვთ. პირველ მათგანში განხილულია რელიგიის ტოტალიტარული არსის თემა და მეცნიერების განვითარების უარყოფითი შედეგები, ხოლო მეორე ქვეთავში შესწავლილია როგორც ბერჯესის რომანის უჩვეულო, ნოვატორული სტრუქტურა, ასევე ახალი ტიპის, დისტოპიური რომანებისათვის არატრადიციული, პროტაგონისტის სახე.

მესამე თავში „დისტოპიური ჟანრის რომანის მოდიფიკაცია პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში“ გაანალიზებულია პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკის ზეგავლენით დისტოპიური რომანის ჟანრის ევოლუცია და სახეცვლილება. მარგარეტ ეტუდის „მხეველის წიგნისა“ და კაზუო იშიგუროს „არასოდეს გამიშვას“ შესწავლის საფუძველზე გამოკვეთილია ის

ნიშანდობლივი ელემენტები, რომლებიც XX საუკუნის დასასრულსა და XXI საუკუნის დასაწყისში პოსტმოდერნისტული ეპოქის ზემოქმედებით დისტოპიური რომანის ჟანრში ჩნდება, კერძოდ, მარგინალური ჯგუფების პრობლემატიკის წინა პლანზე წამოწევა, პოსტმოდერნისტული სიმართლის ილუზორულობის თემა და დისტოპიური რომანისთვის უცხო, ფრაგმენტული სტრუქტურის შემოტანა.

დასკვნით ნაწილში შეჯამებულია კვლევის შედეგად მიღებული დასკვნები. ნაშრომს თან ახლავს გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა.

## თავი I. დისტოპიური რომანის ჟანრის პოეტიკა

### I.I დისტოპიური რომანის გამოჩენის მიზეზები და განვითარების ეტაპები

1952 წელს, როდესაც ამერიკელმა პროფესორმა ჯეი მაქს პატრიკმა სიტყვა „დისტოპია“ გამოიყენა, კრიტიკოსი დარწმუნებული იყო, რომ ეს ტერმინი თვითონ შექმნა. მიუხედავად იმისა, რომ დისტოპიური ლიტერატურით განსაკუთრებული დაინტერესება XX საუკუნის II ნახევარში შეინიშნება, ტერმინი „დისტოპია“ სულაც არ არის ახალი. სიტყვა „დისტოპია“ პირველად ისტორიაში 1868 წელს ინგლისელმა ფილოსოფოსმა ჯონ სტიუარტ მილმა საპარლამენტო დებატების დროს გამოიყენა. ბუნებრივია, ამ ტერმინზე საუბრისას მილი ტომას მორის რომანის „უტოპია“ (1516) სათაურით ხელმძღვანელობდა.

„უტოპია“ მხატვრული ნაწარმოები ან სამეცნიერო ნაშრომია, რომელიც იდეალურ სახელმწიფო მმართველობას აღწერს, ხოლო „დისტოპია“ მხატვრულ ლიტერატურას მიეკუთვნება, „უტოპიის“ საპირისპირო ცნებას წარმოადგენს და ავტორიტარული ხელისუფლებისა და კაპიტალისტური სამყაროს უარყოფით ტენდენციებს გვიჩვენებს.

როგორც სოციოლოგი კრიშან კუმარი ამბობს, დისტოპიის წარმოშობა უტოპიის მსგავსად კაცობრიობის განვითარების გარდამავალ პერიოდებთანაა დაკავშირებული. მაგალითად, მორის „უტოპია“ XVI საუკუნეში დასავლეთ ევროპაში მიმდინარე ახალი აღმოჩენებისა და ძვრების, ინგლისის ფართომასშტაბიანი კოლონიალური ექსპანსიის დაწყების ეპოქაში შეიქმნა. XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში უტოპიის ჟანრის აღორძინების მიზეზი დასავლური ცხოვრების ურბანიზაცია და ინდუსტრიალიზაციის განვითარება გახდა (კუმარი 2010: 551). იგივე შეგვიძლია ვთქვათ დისტოპიის შესახებ, რომლის წარმოშობა და გავრცელება XX საუკუნეში მიმდინარე მოვლენებსა და რადიკალურ ცვლილებებს უკავშირდება. პირველი და მეორე მსოფლიო ომები, საბჭოთა კავშირის დაარსება და მოგვიანებით სხვა ტოტალიტარული

მთავრობების შექმნა, ჰიროსიმასა და ნაგასაკში ატომური ბომბების ჩამოგდება, ეკოლოგიური კრიზისი, ძალადობა, გენოციდი, ადამიანების მასობრივი გადასახლებები ცენტრალურ და აღმოსავლეთ ევროპაში, ევროპის განადგურებული ეკონომიკა და ცივი ომის დასაწყისი ნაყოფიერი ნიადაგი გამოდგა დისტოპიური ლიტერატურის ასაყვავებლად. ჩამოთვლილი მოვლენების საფუძველზე მრავალმა ადამიანმა ირწმუნა, რომ შესაძლოა მომავალი არა ნათელი ყოფილიყო როგორც ამას „უტოპია“ გვიჩვენებდა და გვპირდებოდა, არამედ ბნელი და უიმედო (კლეიესი 114: 2017).

სწრაფმა მეცნიერულმა თუ ტექნოლოგიურმა განვითარებამ კიდევ უფრო დააჩქარა უტოპიური იდეალისადმი რწმენის გაქრობა და დისტოპიური ხედვის წარმოშობა. უტოპიური ტრაქტატებისა და რომანების უმრავლესობა მეცნიერული განვითარებისკენ მიილტვის, რადგან მეცნიერებაში ხედავს ხსნას. მორი თვლიდა, რომ მეცნიერება დიდ როლს ასრულებს საზოგადოების მორალური ღირებულებების ჩამოყალიბებაში. ფრენსის ბეკონი ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინც მეცნიერებასა და ტექნოლოგიაში ადამიანის ცხოვრების გაუმჯობესების გზები დაინახა. მის დაუმთავრებელ შრომაში „ახალი ატლანტიდა“ (1627) მეცნიერების შესახებ პოზიტიურ მოსაზრებებს ვხვდებით. ადამიანებმა მოგვიანებით გაიაზრეს, რომ ბეკონის მიერ ნაწინასწარმეტყველებ ტექნოლოგიურ მიღწევებს სულაც არ ექნებოდა კაცობრიობის განმათავისუფლებლის ფუნქცია. მეცნიერება და ტექნოლოგია არამარტო ადამიანის შესაძლებლობების, არამედ ადამიანური სისუსტეების და ლიმიტის სიმბოლოდაც გადაიქცა. დისტოპიური რომანების ავტორები მეცნიერების დამღუპველ ზეგავლენასა და ადამიანის ინსტრუმენტად ქცევის პროცესზე ალაპარაკდნენ.

ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში რუსი მწერლისა და რევოლუციონერის ნიკოლაი ჩერნიშევსკის თეორია „რაციონალური ეგოტიზმის“ შესახებ დისტოპიურ ლიტერატურაში ადამიანების დასამორჩილებლად მეცნიერების გამოყენებას წინასწარმეტყველებს. ადამიანი ეგოისტური მოტივებით მოქმედებს, თუმცა, მისი მეცნიერული თეორიებითა და მოძღვრებებით განათლების შემთხვევაში ეგოისტური და რაციონალური მოტივები გაერთიანდება. როგორც კი საზოგადოების სტრუქტურას

მეცნიერული სისტემის მიხედვით ააწყო, ადამიანი ვეღარ შეძლებს გაუთვითცნობიერებლად, ეგოისტურად მოქცევას, რადგან ეს მის რაციონალურ ბუნებას შეეწინააღმდეგება (რაბკინი et al 1983: 63).

XIX საუკუნის მეცნიერულმა აღმოჩენებმა - ჩარლზ დარვინის ევოლუციის თეორიამ და რუდოლფ იულიუს ემანუელ კლაუსიუსის თერმოდინამიკის მეორე კანონმა ეჭვის ქვეშ დააყენა განმანათლებლობის იდეა ადამიანის გონების ამოუწურავი შესაძლებლობების შესახებ. დარვინის ნაშრომში „სახეობათა წარმოშობა“ (1859) დამუშავებული თეორია სელექციისა და გადარჩენის შესახებ გავრცელდა არა მარტო ბიოლოგიაში, არამედ თეოლოგიაში და პოლიტიკურ მეცნიერებებშიც. დარვინის შრომამ კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა ბიბლიური ადამისა და ევას არსებობა, რის გამოც მრავალმა ადამიანმა ღმერთის არსებობის რწმენა დაკარგა. ავტორი ამტკიცებდა, რომ ადამიანმაც ისევე განიცადა ევოლუცია, როგორც დანარჩენმა ცოცხალმა არსებებმა. ინგლისელი ბუნებისმეტყველის ტომას ჰაქსლის აზრით, თუ ადამიანი პრიმიტიული ცხოველისგან განვითარდა, უკუქცევითი პროცესიც არ არის გამორიცხული და ადვილი შესაძლებელია ადამიანი ისევე ცხოველის მდგომარეობას დაუბრუნდეს (ჰაქსლი 1863: 37).

თერმოდინამიკის მეორე კანონი სამყაროს შესახებ ვიქტორიანული ეპოქის ხედვას უპირისპირდება. გერმანელი ფიზიკოსის კლაუსიუსის მიხედვით დახურული სისტემის ენტროპი დროთა განმავლობაში გაიზრდება, რაც ხელმისაწვდომი ენერჯის შემცირებას გამოიწვევს. ვიქტორიანულ რწმენასთან საპირისპიროდ, რომლის მიხედვით სამყარო დაუსრულებელი პროგრესის წყაროა, თერმოდინამიკის მეორე კანონი ამტკიცებს, რომ ენერჯის დეფიციტი კაცობრიობის გაქრობას გამოიწვევს (რაბკინი et al 1983: 73).

ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფია შეგვიძლია თამამად მივიჩნიოთ დისტოპიური აზროვნების საფუძვლად. ნიცშე მეცნიერებაში რელიგიის შემცვლელს ხედავს. მეცნიერებასა და რელიგიას შორის უფრო მეტი მსგავსებაა, ვიდრე განსხვავება. ადამიანები მანქანებს ისე ეთაყვანებიან, როგორც ეკლესიაში ღმერთს. მეცნიერებასა და რელიგიას დომინანტობისკენ სწრაფვა აერთიანებთ, რაც ტოტალიტარული რეჟიმის შექმნას შესაძლებელს ხდის. მეცნიერება და რელიგია ზღუდავს და იმორჩილებს



ადამიანს, ხოლო მსგავსი ზეწოლისგან თავდასაღწევი საშუალება ხელოვნებაა. ნიცშეს მსგავსად მარტინ ჰაიდეგერიც თვლის, რომ ხელოვნება დეჰუმანიზაციის წინააღმდეგ იბრძვის (ბუკერი 1994: 35).

მოგვიანებით, ზიგმუნდ ფროიდის გამოკვლევებმა, რომლებიც ადამიანის ფსიქიკისა და ფსიქოლოგიის შესახებ მანამდე უცნობ აღმოჩენებს ეხებოდა, წინა პლანზე ადამიანის ცნობიერების ბნელი მხარე წამოსწია. ფროიდის შრომები განმანათლებლობის ეპოქის მეცნიერული იმპულსებითაა შთაგონებული, თუმცა ის გონების რწმენისადმი ეჭვსაც გამოთქვამს. სწორედ ფროიდი XX საუკუნეს უტოპიზმიდან დისტოპიურ პესიმიზმზე გადასვლის ეტაპად მიიჩნევს. ნაშრომში „კულტურით უკმაყოფილება“ (1930) ადამიანების საზოგადოების ფროიდისეული სკეპტიკური აღწერა დისტოპიურ ლიტერატურას მოგვაგონებს. თავისი ბუნებისგან გამომდინარე ადამიანი მუდმივად ბედნიერების ძიებაშია, მაგრამ ფროიდი დარწმუნებულია, რომ ბედნიერების მიღწევა შეუძლებელია, რადგან ცივილიზაციის და მთავრობის მთავარი სურვილი ადამიანის თავისუფლების შეზღუდვაა. არ არსებობს ადამიანის კეთილდღეობაზე მზრუნველი იდეალური სახელმწიფო და მცდელობა სრულყოფილი სახელმწიფოს დაარსებისა სიკეთის ნაცვლად მხოლოდ ბოროტებას მოიტანს. სოციალური დაწესებულებებისა და წესების რეფორმას ბედნიერებამდე იმიტომ არ მივყავართ, რომ ცივილიზაცია ადამიანურ იმპულსებს უპირისპირდება და ის ბედნიერების კი არა, უბედურების სათავეს წარმოადგენს. ცივილიზაცია ზღუდავს ისეთ ბუნებრივ ინსტინქტს, როგორც სექსუალური ლტოლვაა. ცივილიზაციისა და სტაბილური ცხოვრების დამკვიდრება მოითხოვს, რომ ეს იმპულსი შეიზღუდოს და გარდაისახოს საზოგადოებისთვის სასარგებლო ენერგიად პოლიტიკაში, მეცნიერებასა და ხელოვნებაში. დისტოპიურ ლიტერატურაში სექსუალურ შეზღუდვებზე აქცენტის გაკეთება ფროიდისგან მომდინარეობს.

ფროიდის კომენტარები „ბრბოს ფსიქოლოგიის“ შესახებ პირდაპირ მიგვანიშნებს XX საუკუნის ტოტალიტარიზმის დაფუძნებაზე. მეცნიერი ადამიანს უმწეო ჩვილს ადარებს, რომელსაც მამის მსგავსი ძლიერი მფარველი სჭირდება. ამის გამო, ბრბოს

ადოლფ ჰიტლერისა და იოსებ სტალინისნაირი ლიდერების მიმართ ფანატიკური აღტაცება უჩნდება. დისტოპიურ ლიტერატურაში აღწერილი ტოტალიტარული მთავრობა მამის როლს ასრულებს, რომელიც ადამიანს მტკივნეული რეალობის აღქმისგან იცავს. ადამიანი ბუნებით აგრესიულია და ტოტალიტარული მთავრობის დაარსება მას აგრესიისგან გათავისუფლებაში ეხმარება. ადამიანის აგრესიული ინსტინქტი განტევების ვაცს პოულობს, რომელზეც აგრესია გადააქვს. განტევების ვაცის ფენომენი დისტოპიურ ლიტერატურაში ხშირად ჩანს, სადაც მთავრობა ყოველთვის გამორჩეულსა და განსხვავებულ ინდივიდს ესხმის თავს (ბუკერი 1994: 28-29).

აგრესიის განსხვავებულზე გადატანა დამახასიათებელია არა მხოლოდ ტოტალიტარული რეჟიმისთვის, არამედ რელიგიისთვისაც. ნიცშეს მსგავსად ფროიდი რელიგიისადმი, როგორც ადამიანის თავისუფალი ნების შემზღუდავი ძალისადმი, ნეგატიურ დამოკიდებულებას გამოხატავს. ფროიდისთვის რელიგია ცივილიზაციის ისტორიაში უდიდესი მჩაგვრელი ძალაა. რელიგია, მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს ადამიანს თავისუფალ არჩევანს აძლევს, ყოველთვის ლახავს მის თავისუფალ ნებას და დოგმებს ახვევს თავს. ფროიდის მოსაზრებით, ტოტალიტარული მმართველობის ელემენტების დანახვა კათოლიკური ეკლესიის სისტემაშიც შესაძლებელია. კათოლიკური ეკლესია საუკუნეების განმავლობაში ხალხს ბიბლიისა და რწმენის მეშვეობით აკონტროლებდა. მხოლოდ მღვდლებს შეეძლოთ ბიბლიის ინტერპრეტაცია და ცოდვად ითვლებოდა ეკლესიასთან დაპირისპირება ან მის გადაწყვეტილებაში ეჭვის შეტანა. ამის გამო, დისტოპიურ ლიტერატურაში ხშირია რომაულ-კათოლიკური ეკლესიის კრიტიკა. ფროიდის აზრს რელიგიასთან დაკავშირებით იზიარებს ფიოდორ დოსტოევსკიც, რომელიც კათოლიციზმს სოციალიზმს ადარებს (გოთლიბი 2001: 21).

მეორეს მხრივ, უტოპიური ოცნებების დამსხვრევა და დისტოპიის ჩასახვა ინდუსტრიულ რევოლუციასთან არის დაკავშირებული, რომელიც მთელ მსოფლიოს სტაბილურ პროგრესს ჰპირდებოდა, თუმცა საპირისპირო შედეგი მოჰყვა და ადამიანების, განსაკუთრებით კი მუშათა კლასის წარმოადგენლების მძიმე მდგომარეობაში ჩავარდნა გამოიწვია. ინდუსტრიულმა რევოლუციამ ევროპის

ცხოვრების წესი შეცვალა - გაჩნდა ფაბრიკები და ქარხნები. მეორე მსოფლიო ომის თანმდევი წარმოუდგენელი ეკონომიკური ზრდა 30 წლის განმავლობაში 1970-იან წლებამდე გაგრძელდა. დასავლეთი იქცა იმ მატერიალისტურ მოდელად, რომლისკენაც ყოველი ქვეყნის საზოგადოება მიისწრაფოდა. ლიბერალური დემოკრატიის, სოციალური კეთილდღეობისა და კაპიტალიზმის სინთეზს ლოგიკურად იდეალური სახელმწიფოს შექმნა უნდა გამოეწვია. რეგულარული პროგრესი კარგი მომავლის გარანტი უნდა გამხდარიყო. ფერადი მომავალი შესაძლებელი გახდა არა მხოლოდ კაპიტალისტური დასავლეთისთვის, არამედ კომუნისტური აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებისათვისაც, რომლებიც სტალინიზმის უკუგდების შემდეგ არაიდეოლოგიურ საზოგადოებად გარდაიქმნა. როგორც ბრიტანელი პრემიერ-მინისტრი ჰაროლდ მაკმილანი 1950-იან წლებში აცხადებდა “You’ve never had it so good,” მას ინტელექტუალებიც ეთანხმებოდნენ. ბევრის აზრით, სწორედ ამ პერიოდში უტოპია რეალობად იქცა და არა რომელიმე შორეულ გამოგონილ ქვეყანაში განუხორციელებელი გეგმის შედეგად, არამედ ტექნიკური პროგრესის მეშვეობით განვითარებულ ინდუსტრიულ საზოგადოებაში.

1960-იან წლებში დასავლურ საზოგადოებაში წარმოშობილმა სოციალურმა კონფლიქტებმა, 1973 წლის სანავთობო კრიზისმა და იმის გააზრებამ, რომ ინდუსტრიული საზოგადოება სასარგებლო წიაღისეულის ამოწურვად რაოდენობაზეა დამოკიდებული უარყოფითი ზეგავლენა მოახდინა უტოპიური მრწამსის გავრცელებაზე. 1950-იანი წლების აყვავებულ ცხოვრებას ბოლო მოეღო, კაპიტალიზმმა საგრძნობლად გაზარდა განსხვავება ღარიბებსა და მდიდრებს შორის. უეცრად ათასობით მუშამ აღმოაჩინა, რომ მათი ჩანაცვლება თანამედროვე ტექნოლოგიებით იყო შესაძლებელი და ინდუსტრიული საზოგადოების მიჩქმალული პრობლემები სააშკარაოზე გამოვიდა.

ტეილორიზმი<sup>2</sup> და ფორდიზმი<sup>3</sup> დისტოპიური რომანის ჩამოყალიბების ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი საფუძველია. ტეილორიზმი XX საუკუნის დასაწყისში გავრცელებული

---

<sup>2</sup> ტეილორიზმი დაკავშირებულია ამერიკელი ინჟინრის ფრედერიკ ტეილორის (1856-1915) სახელთან, რომელმაც ნაშრომში „მეცნიერული მენეჯმენტის საფუძველები“ (1911) მასობრივი წარმოების ფუნდამენტური პრინციპები ჩამოაყალიბა.

<sup>3</sup> ფორდიზმის სისტემის სახელწოდება მომდინარეობს ამერიკელი მეწარმის ჰენრი ფორდის (1863-1947) სახელისგან. მან განავითარა და უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა მასობრივი წარმოების ტექნიკა.

ფაბრიკა/ქარხნების მართვის სისტემაა, რომელშიც პროდუქციის წარმოების დროს შესასრულებელი სამუშაო მრავალ მარტივად ასათვისებელ, მექანიკურ ამოცანადაა დაყოფილი. მუშა აღქმულია, როგორც უგუნური და უემოციო, პროდუქტის შესაქმნელად გამოსაყენებელი მექანიზმი. ტელორის სისტემაში მუშა ტექნიკას დაუფიქრებლად უნდა ემორჩილებოდეს, რადგან მეცნიერება იმდენად დიდებულია, რომ მუშა მას ვერასოდეს გაიგებს. ვლადიმერ ლენინი ტელორიზმს საბჭოთა კავშირის ეკონომიკის გაძლიერების საუკეთესო საშუალებად მიიჩნევდა. ტელორიზმის სისტემის პოპულარობა გამოწვეული იყო იმ დაპირებით, რომ პროდუქციის გაზრდის დროს ყველა მხარე მოგებულ დარჩებოდა. ტელორიზმის კრედიტ ითვლებოდა თანამშრომლობა და არა ინდივიდუალიზმი. ტელორიზმის ზეგავლენა კარგად ჩანს ევგენი ზამიატინის რომანის „ჩვენ“ (1924) შემდეგ ნაწყვეტში: „Каждое утро, с шестиколесной точностью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту мы, миллионы, встаем как один. В один и тот же час единомиллионно начинаем работу — единомиллионно кончаем. И, сливаясь в единое, миллионорукое тело, в одну и ту же, назначенную Скрижалью, секунду, мы подносим ложки ко рту и в одну и ту же секунду выходим на прогулку и идем в аудиториум, в зал Тэйлоровских экзерсисов, отходим ко сну...“ (ზამიატინი 1952: 13). ერიკა გოთლიბის მოსაზრებით, ტელორიზმის სისტემა ბრწყინვალე საშუალება იყო ადამიანების რობოტებად გადასაქცევად (გოთლიბი 2001: 75).

ტელორიზმის მსგავსად ფორდიზმი XX საუკუნის დასაწყისში გავრცელებული სისტემაა, რომლის მიზანია მინიმალური ხარჯებით ყველა ფენის ადამიანისათვის ხელმისაწვდომი მასობრივი მოხმარების მსხვილმასშტაბიანი პროდუქციის წარმოება. ტელორიზმის სისტემაც მუშა ხელს ტექნიკის საშუალებით ანაცვლებს, რაც პროდუქტის წარმოებას ბევრად უფრო იაფს და იოლს ხდის, იმის გათვალისწინებით, რომ მასში ადამიანის ჩართულობა მინიმუმია. სამწუხაროდ, ფორდიზმის სისტემა ტექნიკას ადამიანთან შედარებით უფრო ღირებულად და ფასეულად მიიჩნევს, თუმცა ამ სისტემის დანერგვის მოსალოდნელი უარყოფითი შედეგები მხოლოდ ერთეულებს თუ აწუხებდათ, მაგალითად, ოლდოუზ ჰაქსლმა თავისი რომანი „საოცარი ახალი სამყარო“ (1932) ფაქტიურად ფორდიზმის კრიტიკას მიუძღვნა.

დისტოპიური ლიტერატურის ჩამოყალიბება უტოპიური სოციალიზმის თეორიის შექმნასთანადაა დაკავშირებული. ნაშრომში „უტოპიის დასასრული“ (2010) კუმარი ერთმანეთისგან გამოყოფს ლიტერატურულ უტოპიასა და უტოპიური სოციალიზმის თეორიას. ლიტერატურული უტოპიის ავტორები გამონაგონსა და წარმოსახულს ეყრდნობიან და მხატვრულ ნაწარმოებებში მომავლის იდეალურ სახელმწიფოს აღწერენ. ისინი იმედს გამოთქვამენ, რომ სრულყოფილი მმართველობის მოდელი ოდესმე რეალობაში დამყარდება. საფრანგეთის ბურჟუაზიული და ინდუსტრიული რევოლუციების შემდეგ მოაზროვნეებს განუმტკიცდათ რწმენა, რომ სრულყოფილი საზოგადოების შექმნის ზღვარზე იყვნენ. მათ სჯეროდათ, რომ ინტელექტუალური და მატერიალური რესურსები საკმარისი იყო ახალი საზოგადოების შესაქმნელად. უტოპიური სოციალიზმის თეორიის შემქმნელები ჩარლზ ფურიერი, ჰენრი დე სენტი სიმონი და მათი მხარდამჭერები თვლიდნენ, რომ გამონაგონი სრულყოფილი საზოგადოების შესახებ ოცნება წარსულისთვის უნდა ჩაებარებინათ და რეალური, საზოგადოების გარდაქმნის მეცნიერული სქემის შექმნაზე უნდა ეზრუნათ. ადამიანებს სჭირდებოდათ არა ლიტერატურული უტოპია, რომელიც გამონაგონზე იქნებოდა აგებული, არამედ მეცნიერებაზე დაფუძნებული რეალობასთან მჭიდროდ დაკავშირებული უტოპიური სოციალიზმი. XX საუკუნეში ლიტერატურულმა უტოპიამ გზა უტოპიური სოციალიზმის თეორიას დაუთმო (კუმარი 2010: 554).

უტოპიური სოციალიზმის თეორია რეალობად საბჭოთა კავშირის შექმნის შემდეგ იქცა. ის, რაც წიგნებში იყო აღწერილი, ხელშესახები ყოველდღიურობა გახდა. თუმცა, ერთი შეხედვით იდეალური სახელმწიფო ინდივიდს ჩაგრავდა. არ არსებობდა სიტყვის თავისუფლება, განსხვავებული აზროვნების ადამიანებს დევნიდნენ, ასახლებდნენ ან უარეს შემთხვევაში სასიკვდილოდ იმეტებდნენ. ყველანაირად ცდილობდნენ ადამიანში ინდივიდუალობის ჩაკვლას, რაც თითქოსდა სახელმწიფოს ძლიერების შესანარჩუნებლად კეთდებოდა.

1989 წლის აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების რევოლუციებმა, კომუნისტური იდეების და საბჭოთა კავშირის დაცემამ უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა უტოპიური

სოციალიზმის თეორიაზე. აღმოსავლეთ ევროპის ინტელექტუალებმა კარლ მარქსის შრომებზე დაფუძნებული ექსპერიმენტის გაუმართლებლობა უტოპიის დასასრულად მონათლეს. შეუძლებელია, ინტელექტუალებს არ დაენახათ, რომ საბჭოთა კავშირი სინამდვილეში არ წარმოადგენდა იმ სრულყოფილ სახელმწიფოს, რომლის შექმნაზეც ისინი ოცნებობდნენ. მაგრამ, თანასწორობისა და ძმობის იდეით გატაცება იმდენად დიდი იყო, რომ მრავალი ჭკვიანი და განათლებული ადამიანი მოტყუვდა. ბევრი მათგანისათვის მხოლოდ ის ფაქტიც კი საკმარისი აღმოჩნდა, რომ საბჭოთა კავშირის სახით სოციალიზმის დამკვიდრების მცდელობა შედგა, თანაც არა რომელიმე პატარა ან წარმოსახულ, არამედ მსოფლიოს ერთ-ერთ უდიდეს და უძლიერეს ქვეყანაში.

წარსულში არსებული პოლიტიკური თუ რელიგიური სტრუქტურების გარდა, დისტოპიური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების დანახვა თანამედროვე ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც შესაძლებელია. მედია გამუდმებით ცდილობს ადამიანების კონტროლს და მათზე ზემოქმედებას, განზრახ მეორდება ისეთი ინფორმაცია, რომელიც მაყურებელში მედიის უკან მდგარი ადამიანებისათვის სასურველი ქმედებების ჩადენის სურვილს აღძრავს. მედიის საშუალებით ერთი და იგივე ინფორმაციის გავრცელება ჰაქსლის რომანში „საოცარი ახალი სამყარო“ აღწერილ სიტუაციას მოგვაგონებს. ქალაქის მაცხოვრებლებს ბავშვობიდანვე, ძილის დროსაც კი წინასწარ შეთხზულ ფრაზებს, წინადადებებს რადიოსა და სხვა ტექნოლოგიური საშუალებების გამოყენებით განგებ უმეორებენ, რათა მათი ფსიქიკური განვითარება და ჩამოყალიბება მთავრობისთვის სასარგებლოდ წარიმართოს.

თანამედროვე ცხოვრებაში დისტოპიური რომანების მზარდი რაოდენობა სამყაროში მიმდინარე პოლიტიკურ მოვლენებს შეგვიძლია დავუკავშიროთ - ომები ერაყში, ავღანეთში, სირიაში, სამოქალაქო ომი პაკისტანში, ტერორისტული თავდასხმები. ამ მოვლენების დაგვირგვინებაა ეკონომიკური კრიზისი, რომელიც 2008 წელს ამერიკაში დაიწყო და მთელ მსოფლიოს მოედო. 1930-იანი წლების დიდი დეპრესიის შემდეგ ეს ყველაზე დიდი ეკონომიკური ვარდნა იყო. კიდევ ერთხელ განადგურდა სტაბილური, მდიდარი და მშვიდობიანი ერთიანი სამყაროს შექმნის იდეა.

დისტოპია, როგორც ლიტერატურული ფენომენი არსებობას 1900-იან წლებში იწყებს. ევგენი ზამიატინმა, ოლდოუზ ჰაქსლმა, ჯორჯ ორუელმა და რეი ბრედბერიმ დისტოპიის კლასიკური ნიმუშები შექმნეს.

დისტოპიური რომანის ლიტერატურული საფუძველი XIX საუკუნის ანტი-უტოპიური რომანებია. ზამიატინი ისევე ითვლება ანტი-უტოპიის ჟანრის ფუძემდებლად, როგორც მორი უტოპიის ჟანრის. თუმცა არც პირველი და არც მეორე მოსაზრებაა სწორი. მორმა მართალია გამოიგონა სიტყვა „უტოპია“, თუმცა უტოპიური აზროვნება ძალიან ძველია და ის სათავეს ჯერ კიდევ ანტიკურ საბერძნეთში იღებს. ირმა რატიანის წიგნში „ქრონოტოპი ანტი-უტოპიურ რომანში: ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისთვის“ უტოპიის სათავედ ბერძნული მითოლოგია, კერძოდ კი ღმერთი კრონოსისა და „ოქროს ხანის“ შესახებ არსებული თქმულებებია მიჩნეული (რატიანი 2005: 18-19). კრონოსის მითმა მოგვიანებით სახეცვლილება განიცადა, მაგალითად, ჰესიოდემ ნაშრომში „შრომანი და დღენი“ კრონოსის მხოლოდ იდეალური სახე წარმოაჩინა და სრულყოფილი სამეფოს ლიტერატურული ალტერნატივა შექმნა. იდეალური სახელმწიფოს თავისებურებებს ეძღვნება, ასევე, პლატონის „სახელმწიფო“, რომელიც მორის „უტოპიამდე“ ბევრად ადრე, ჩვ.წ.აღ-მდე 380 წელსაა შექმნილი. ანტი-უტოპიური ელემენტები ზამიატინამდეც გვხვდება ჰესიოდეს ზემოხსენებულ ნაშრომში, ჯონათან სვიფტის, ჟიულ ვერნის, ჯეკ ლონდონისა და რა თქმა უნდა, ჰერბერტ ჯორჯ უელსის მხატვრულ ქმნილებებში. თუმცა უდავოა, რომ ზამიატინმა პირველმა შექმნა ახალი, არც თუ სახარბიელო სამყაროს ლიტერატურული მოდელი.

სვიფტის „გულივერის მოგზაურობა“ (1726) ერთ-ერთი პირველი სატირული რომანია, რომელიც დისტოპიის ჟანრის ნაწარმოებების ელემენტებს შეიცავს. მეცნიერების განვითარების საწყის ეტაპზე ჯერ კიდევ XVII-XVIII საუკუნეების დასაწყისში „გულივერის მოგზაურობაში“ სვიფტი მოსალოდნელი საშიშროებების შესახებ გვაფრთხილებს. მწერალი მფრინავი ქალაქის ლაპუტას მაგალითზე იმ მეცნიერებს აკრიტიკებს, რომლებიც უსარგებლო ექსპერიმენტებში დროს ფლანგავენ და

თანდათანობით ბუნებას შორდებიან. სვიფტის „გულივერის მოგზაურობაში“ ნაჩვენები ქვეყანა ტრიბნია ტოტალიტარული სახელმწიფოს მოდელია. სამეფოში ჩვეულებრივი ამბავია ჯაშუშების ყოველდღიურად დაჭერა და ლალატში ბრალდებით გასამართლება. ტრიბნიის მთავრობის მიზანია არა მარტო ის, რომ ადამიანებმა მხოლოდ ისე იაზროვნონ, როგორც ეს სახელმწიფოს აწყობს, არამედ ისიც, რომ მოქალაქეებმა რეალობის აღქმა სრულიად დაკარგონ. გარდა ამისა, მესამე წიგნში საუბარია გამარტივებულ ენებზე, მანქანების საშუალებით დაწერილ წიგნებზე, ტვინზე ჩატარებულ ოპერაციებზე. XVIII საუკუნეში სვიფტის ფანტაზიით შექმნილი ქვეყანა თავისი ინფორმატორებით, შეთქმულებებითა და ექვმიტანილი ადამიანების გასამართლებით XX საუკუნეში რუსეთში შექმნილ პოლიტიკურ მდგომარეობას გვაგონებს.

ჯეკ ლონდონის რომანი „რკინის ქუსლი“ (1908) ერთ-ერთი პირველი მხატვრული ნაწარმოებია, რომელშიც ტოტალიტარული მმართველობაა აღწერილი. ლონდონის რომანში ნაჩვენები მთავრობა სასტიკად უსწორდება მისი სისტემის მოწინააღმდეგებს და არ ზრუნავს თავისი ხალხის კეთილდღეობაზე. ამავდროულად, წიგნში ავტორი დისტოპიისათვის დამახასიათებელ სხვა საკითხსაც ეხება, კერძოდ, ის კაპიტალიზმის განვითარების უარყოფით მხარეებს გვიჩვენებს.

დისტოპიის როგორც ლიტერატურული ჟანრის ჩამოყალიბებაში ასევე დიდი წვლილი ჰერბერტ ჯორჯ უელსს მიუძღვის. რომანში „თანამედროვე უტოპია“ (1905) XIX საუკუნის მეცნიერებასა და მეცნიერებზე დამყარებული უელსისეული სრულყოფილი სახელმწიფო სოციალისტურ სამყაროდ შეიძლება მივიჩნიოთ. ინგლისელი მწერლისათვის სოციალიზმი და მეცნიერება ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია. მეცნიერების მიზანი ხომ ცოდნის გონივრული სისტემატიზაციაა. უელსი თავის ნაწარმოებებში დაუღალავად საუბრობს მეცნიერებაზე დამყარებული საზოგადოების შექმნაზე და ავითარებს მოსაზრებას, რომ სრულყოფილი სახელმწიფოს დაარსების მიზნით მეტი ყურადღება უნდა დაეთმოს მეცნიერების განვითარებას (უელსი 2013).

პარადოქსს წარმოადგენს ის გარემოება, რომ უელსის ზეგავლენა მწერლებზე ჰაქსლი, ზამიატინი და ორუელი ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მის მიერ



შექმნილი ისეთი ანტი-უტოპიური რომანები, როგორებიცაა „დოქტორ მონროს კუნძული“ (1896) და „როცა მძინარე იღვიძებს“ (1910). ზამიატინი რომანში „ჩვენ“ და ჰაქსლი რომანში „საოცარი ახალი სამყარო“ უელსის მიერ აღწერილი იერარქიული საზოგადოების მსგავს სტრუქტურას ქმნიან. ორუელი აღიარებდა, რომ რომანის „1984“ (1949) გეგმის პოვნა თავისუფლად შეიძლებოდა უელსის ადრეულ ნაწარმოებებში. ამავდროულად, დისტოპიური რომანების მწერლების მიზანს მხოლოდ უელსის მიზანმა როდი წარმოადგენდა. რომანზე „საოცარი ახალი სამყარო“ მუშაობისას ჰაქსლი მიზნად ისახავდა მკითხველისათვის უელსისეული უტოპიის საშინელი მომავალი ეჩვენებინა. თავისი რომანით ჰაქსლი წინამორბედის გამოგონილი უტოპიური სამყაროს წინააღმდეგ ილაშქრებდა. ორუელი კი ამბობდა, რომ ადოლფ ჰიტლერის ქმედებები მას უელსის მეცნიერულ უტოპიებს აგონებდა (კუმარი 1987: 9).

ერიკ რაბკინი მიჩნევს, რომ დისტოპიურ ლიტერატურას საფუძველი ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში რომანტიკოსთა შემოქმედებაში ჩაეყარა. დისტოპიური რომანების პროტაგონისტად დედამიწაზე ცეცხლის მომტანი აჯანყებული პრომეთე განიხილება, რომელიც ეპოქის რევოლუციურ მისწრაფებებს განასახიერებს, თუმცა ზოგიერთი მკვლევრისათვის საუკუნის ნამდვილი არქეტიპი სატანაა. ჯორჯ გორდონ ბაირონი და პერსი ბიში შელიც სატანის მიმართ უფრო დადებითად არიან განწყობილი ვიდრე უფლის მიმართ. ღმერთი ჯოჯობებით მანიპულირებს და ადამიანებს აიძულებს შიშით აკეთონ ის, რაც მათ სურვილებს ეწინააღმდეგება. რომანტიკოსებისთვის ღმერთი დიქტატორია, რომლის დიქტატურასაც სატანა სამართლიანად და მამაცურად დაუპირისპირდა. სატანა ტირანული მმართველობის წინააღმდეგ ამხედრებული ინდივიდია. ის გარემოება, რომ სატანა პირველი იყო, ვინც მსოფლიოს ისტორიაში აჯანყდა, ხსნის მის მიმართ განსაკუთრებული პატივისცემითა და თანაგრძნობით განმსჭვალულ დამოკიდებულებას. დისტოპიაში, სადაც მთავრობა ყოვლისშემძლე ღმერთად გვევლინება, სატანას როლი ერთადერთი გამოსავალი რჩება მათთვის, ვისაც რობოტად გადაქცევა არ სურს (რაბკინი 1983: 65).

ლიტმცოდნეობაში ასევე განხილვის საგნად რჩება თუ რომელი ტექსტი შეგვიძლია მივიჩნიოთ პირველ დისტოპიურ ტექსტად. კუმარის მოსაზრებით, მორის „უტოპია“ არა მარტო უტოპიის, არამედ ანტი-უტოპიის საწყის ნაწარმოებადაც გვევლინება. კუმარი ნაშრომში „უტოპიის დასასრული“, ედუარდ ბელემის რომანს, „წარსულის ჭვრეტისას“ (1889) არ მიიჩნევს პირველ ანტი-უტოპიურ ტექსტად, მიუხედავად იმისა, რომ სწორედ ამ რომანით იწყება იმ წიგნების სერია, რომლებიც უტოპიურ იდეალს უპირისპირდებოდნენ. ბელემის რომანმა ბიძგი მისცა ისეთ მნიშვნელოვან მხატვრულ და მეცნიერულ ნაშრომებს, როგორებიცაა რიჩარდ მიშელის *Looking Further Forward* (1890); იგნატიუს დონელის *Cæsar's Column* (1890); კონრად ვილდბრანდტის, *Mr. East's Experiences in Mr. Bellamy's World* (1891); ლონდონის „რკინის ქუსლი“ (1907) (კუმარი 2010: 553).

მოაზროვნების ერთი ნაწილი პირველ ანტი-უტოპიურ ქმნილებად ჯოზეფ ჰოლის სატირიკულ შრომას, *Mundus Alter et Idem* (1605) მიიჩნევს. აგრეთვე, ერთ-ერთი პირველი დისტოპიური ნაწარმოები V საუკუნეში შესრულებული წმინდა ავგუსტინის (Augustine) ნაშრომი „კაცთა ქალაქი“ (*City of Man*) შეიძლება იყოს, რომელიც უპირისპირდება იგივე ავტორის შრომას „ღვთის ქალაქი“ (*City of God*) და ნიკოლო მაკიაველის, „პრინცს“ (1532), ხოლო მერი შელის „ფრანკენშტეინი“ (1818) ერთ-ერთი პირველი რომანია, რომელშიც მეცნიერების განვითარების უარყოფითი შედეგებია ნაჩვენები (გოთლიბი 2001: 10).

გოთლიბი მიიჩნევს, რომ XX საუკუნის დისტოპიური რომანის ჟანრისათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს იმრე მადახის ნაწარმოებში „ადამიანის ტრაგედია“ (1861) ვპოულობთ. რომანში, რომელიც დროში და სივრცეში მოგზაურობის შესახებ მოგვითხრობს, ნაჩვენებია, როგორ გადაიქცევა პოლიტიკური ოცნებები დიქტატურის კომმარად. გარდა ამისა, გოთლიბის მოსაზრებით, დისტოპიური რომანის ლიტერატურულ წინაპირობად აგრეთვე შეიძლება მივიჩნიოთ ფიოდორ დოსტოევსკის რომანში „ძმები კარამაზოვები“ (1879) ჩართული ალეგორიული მოთხრობა „დიდი ინკვიზიტორზე“. დიდი ინკვიზიტორის მიხედვით, ის ადამიანებზე მათი სურვილით ბატონობს. ადამიანებს თავისუფლება კი არ სურთ, მათ სჭირდებათ ბედნიერება, ხოლო

ადამიანი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება ბედნიერი თუ თავისუფლებას დათმობს. დოსტოევსკის დიდი ინკვიზიტორი ასეთი პოპულარულია იმის გამო, რომ ის თანამედროვე სამყაროს ლიბერალიზმს და განმანათლებლობის იდეებს უპირისპირდება (გოთლიბი 50: 2001).

რთულია დისტოპიის ზუსტი განმარტების მოძებნაც, რადგან დისტოპიური ჟანრი უდავოდ ჰიბრიდულია. როგორც მკვლევრები რაფაელია ბაკოლინი და თომ მოილანი ამბობენ, დისტოპიისთვის „ჟანრთა აღრევა“ დამახასიათებელი. მიუხედავად იმისა, რომ დადგენილია დისტოპიის სხვა ჟანრებისგან უმთავრესი განმასხვავებელი თვისება - საზოგადოების სოციალური და პოლიტიკური განვითარების პესიმისტური კუთხით წარმოჩენა - დისტოპია მაინც შეიცავს ისეთ ელემენტებს, რაც ართულებს მის მკვეთრ გამიჯვნას უტოპიის, ანტი-უტოპიისა და სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრებისგან (ბაკოლინი & მოილანი 2013: 7).

გოთლიბისთვის დისტოპია პოსტქრისტიანული ჟანრია. მისი აზრით, თავდაპირველად ლიტერატურის თემატიკა უფლის მიერ მოვლენილი სასწაულებრივი ხსნის ან შემადრწუნებელი სასჯელის ამსახველი ბიბლიური ლეგენდებითა და თქმულებებით განისაზღვრებოდა, ხოლო თანამედროვე სამყაროში ლიტერატურის თემატიკა შეიცვალა და ის საზოგადოების ადამიანისადმი უსამართლო თუ სამართლიანი დამოკიდებულების გაშუქებით შემოიფარგლება. უტოპია ასახავს სამართლიან საზოგადოებას, რომელსაც გონიერი ხალხის მიერ არჩეული ღირსეული ადამიანი მართავს. სასჯელი კი ნაჩვენებია უსამართლო საზოგადოებით, რომელიც უმართავი ბრბოს მიერ არის არჩეული და, რომელსაც ძალაუფლების მოსურნე ხელისუფლება მართავს - ამ შემთხვევაში დისტოპიურ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე. გოთლიბი ასკვნის, რომ უტოპია მიწიერ სამოთხეს აღწერს, ხოლო დისტოპია ჯოჯოხეთს დედამიწაზე (გოთლიბი 2001: 7).

საქმე იმაშია, რომ უტოპიასაც და დისტოპიასაც ტოტალიტარული ხასიათი აქვს - ორივე მათგანში სახელმწიფო სრულად აკონტროლებს ადამიანებს და მათი ცხოვრების წესს. ასევე, უტოპიაც და დისტოპიაც ადამიანის ხედვაზეა დამოკიდებული. ისინი ერთი

მედლის ორ მხარეს წარმოადგენენ. რაც ერთი ადამიანისთვის უტოპიაა, მეორისათვის შესაძლოა დისტოპია იყოს. ამის მსგავსად, სახელმწიფო მმართველობა სხვადასხვა პიროვნებამ განსხვავებულად შეიძლება აღიქვას - საზოგადოების ერთი ნაწილისათვის მთავრობა შესაძლოა იდეალური იყოს, მეორე ნაწილისათვის კი მოძალადე. მაგალითად, საქართველოში 2008-2015 წლებში მმართველი გუნდისადმი „ნაციონალური მოძრაობა“ ორაზროვანი დამოკიდებულება არსებობდა. მოსახლეობის ერთი ნაწილის შეფასებით, როდესაც ქვეყნის სათავეში ნაციონალური პარტია მოვიდა, საქართველოში დისტოპიური მმართველობის კლასიკური მოდელი შეიქმნა. ახალი მთავრობა მოსახლეობას ძლიერი, თავისუფალი და დემოკრატიული სახელმწიფოს შექმნას პირდებოდა, თუმცა მათი დაპირება უტოპიური განუხორციელებელი ოცნება გამოდგა. მედიაზე ზემოქმედება, ფულის არამიზნობრივი ხარჯვა, განსხვავებული აზრის ადამიანებზე ძალადობრივი ანგარიშსწორება, ციხეში პატიმრების არაადამიანური წამება მცირე ჩამონათვალია იმ ქმედებებისა, რასაც საქართველოს დისტოპიური მთავრობა ახორციელებდა. ამავდროულად, მოსახლეობის მეორე ნაწილი კმაყოფილი იყო „ნაციონალური მოძრაობის“ საქმიანობით და აცხადებდა, რომ საქართველოს ეკონომიკა ჯერ არასდროს ყოფილა ისეთი ძლიერი როგორც ეს „ნაციონალური მოძრაობის“ ხელმძღვანელობის პერიოდში მოხდა. გარდა ამისა, ურთიერთგამომრიცხავია გაერთიანებული ერების ორგანიზაციისადმი (გაერო) დამოკიდებულება, რომელიც თანამედროვე უტოპიის დაარსების იდეას ემსახურება. ადამიანების ნაწილისთვის მოსაწონია გლობალიზაცია, მსოფლიოს გაერთიანებისკენ სწრაფვა, საერთაშორისო საზოგადოებისა და ახალი სამყაროს ფორმირება. თუმცა, ადამიანების მეორე ნაწილი თვლის, რომ მსოფლიოს გაერთიანებისა და გლობალიზაციის პროცესი ხალხის ერთმანეთში ათქვეფას, ტრადიციებისა და ღირებულებების დაკარგვას გამოიწვევს.

კუმარის აზრით, მნიშვნელოვანია უტოპიისა და დისტოპიის კავშირი პოლიტიკურ პროცესებთან. უტოპიური და დისტოპიური ლიტერატურის მთავარი ფუნქცია ამჟამინდელი მთავრობისა და საზოგადოების კრიტიკაა. უტოპიური და დისტოპიური ნაწარმოებები ყოველთვის მიგვანიშნებს, რომ წესრიგი დარღვეულია, ადამიანთა

სურვილების რეალიზაციისთვის პოლიტიკურმა პარტიამ მოქმედების გეგმა უნდა შეცვალოს. უტოპიის მიზანს წარმოადგენს არა მარტო აწმყო კრიტიკა, არამედ ადამიანებში რწმენის ჩანერგვა - ჩვენ შეგვიძლია აწმყო შევცვალოთ არა უკეთესისკენ, არამედ საუკეთესოსკენ. უტოპიურ ნაწარმოებში წარმოსახული ბედნიერი სამყარო, რომელშიც დეტალურად არის აღწერილი ადამიანების სრულყოფილი ცხოვრება სამსახურსა და სახლში, საზოგადოებრივ, პირადულ თუ პოლიტიკურ ურთიერთობებში მკითხველში სურვილს ბადებს, რომ არსებული მმართველობის ნაკლოვანი მხარეები გამოსაწოროს და იდეალური სახელმწიფოს ნაწილი გახდეს (კუმარი 1987:40).

უტოპიისა და დისტოპიის დეფინიციებში ამჟამინდელი მმართველობისა და საზოგადოების კრიტიკას დარკო სუვინიც ხედავს. მისი აზრით, უტოპია და დისტოპია იმპლიციტურად თანამედროვე საზოგადოების კრიტიკას შეიცავს და პრობლემების გადაჭრის ალტერნატიულ გზებსაც გვაწვდის. უტოპიის მიზანს მხოლოდ სრულყოფილი ადგილის აღწერა კი არ წარმოადგენს, იგი პირდაპირ არის მიმართული საზოგადოების უარყოფითი მხარეებისკენ (სუვინი 1972: 21).

უტოპიასა და დისტოპიას შორის მიმართებასთან დაკავშირებით მსჯელობისას კუმარი განმარტავს, რომ უტოპია და დისტოპია ანტითეზისებია, მაგრამ ისინი, ამავდროულად, ურთიერთდამოკიდებული ცნებებია. დისტოპია უტოპიისგან წარმოიშვა და პარაზიტულად იკვებება მისგან. დისტოპია თავისი მეთოდებით და გამოსახვის მანერით უტოპიას ჰგავს, რომელიც უტოპიის დამახინჯებულ სახეს გვიჩვენებს გაბზარულ სარკეში (კუმარი 1987:3). დისტოპია უტოპიისთვის დამახასიათებელი გამოხატვის საშუალებებით ხელმძღვანელობს. უტოპიურ და დისტოპიურ ხედვას წარმოსახვითი სამყაროს შექმნის მცდელობა აერთიანებს. ორივე მათგანი ექსპერიმენტს გვთავაზობს იმ განსხვავებით, რომ პირველს იდეალური სახელმწიფოსკენ მივყავართ, ხოლო მეორეს კომმარისკენ. უტოპიური იდეალის კრიტიკისას დისტოპიური რომანი უტოპიური ფანტაზიისა და მისი კატასტროფული შედეგების რეალობაში გადმოტანით უტოპიური იდეების არარეალურობაში გვარწმუნებს. დისტოპიური ნაწარმოები მიგვანიშნებს, რომ უტოპიის ხარვეზი მისივე თეორიაშია - იმის დაშვებაც კი, რომ თეორია

სრულყოფილია და მას არანაირი ნაკლი არ აქვს, იმის გარანტიას, რომ იგი რეალობაში სრულყოფილი არ იქნება.

ბაკოლინი და მოილანი ერთმანეთისგან განასხვავებენ უტოპიურსა და დისტოპიურ თხრობას. მკვლევრების აზრით, უტოპიაში მთავარი პერსონაჟი სტუმრის როლში გვევლინება. ის უტოპიურ საზოგადოებაში მოგზაურობს, რაც მას საშუალებას აძლევს უტოპიური და რეალური სამყარო ერთმანეთს შეადაროს. დისტოპიაში თხრობის დასაწყისში უტოპიისთვის დამახასიათებელი სიზმარი ან მოგზაურობა, როგორც წესი, არ გვხვდება. მასში რეალობის ეფექტი იქმნება, რადგან მოქმედება მაშინვე კომმარულ საზოგადოებაში ვითარდება. დისტოპიურ რომანში არაა უტოპიისთვის დამახასიათებელი ფაბულა - სტუმრის სხვა ქვეყანაში მოხვედრა, ცოდნის მოპოვება და სამშობლოში დაბრუნება, თუმცა დისტოპიური რომანის პროტაგონისტი იგივე ცვლილებებს განიცდის, რასაც უტოპიური რომანის პერსონაჟი (ბაკოლინი & მოილანი 2003: 45).

მოილანი ერთმანეთისგან გამოყოფს “u“-სა და “topia“-ს და “topos“-ის დიდ მნიშვნელობაზე ამახვილებს ყურადღებას. “Topos“ ბერძნულ ენაზე იგივე ადგილია, რაც იმის მიმანიშნებელია, რომ უტოპიის განფენა დროსა და სივრცეში უნდა განხორციელდეს. მიუხედავად იმისა, რომ ის არარსებელია, მას მაინც უნდა ჰქონდეს სადღაც ადგილმდებარეობა. რა თქმა უნდა, ქრონოტოპის არსებობა რეალობასთან კავშირის ილუზიის შესაქმნელადაა საჭირო. მორის „უტოპია“ გვთავაზობს არა დროში, არამედ სივრცეში გადაადგილებას. დისტოპიებისგან განსხვავებით, რომელშიც როგორც დროში ასევე სივრცეში გადაადგილება გვხვდება, უტოპიაში იდეალური სამყარო მომავალში კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ განსხვავებულ ადგილზე (მოილანი 2000: 73).

უტოპია ისტორიული მოვლენებისგან გაქცევის საშუალებაა. დისტოპია მისგან განსხვავებით არ გაურბის ისტორიას, იკვლევს მას და გვაფრთხილებს, რომ ის საშინელება რაც ერთხელ ისტორიაში მოხდა, შეიძლება ისევ განმეორდეს და უნდა ვისწავლოთ მისი თავიდან არიდება. დევიდ სისკის თქმით, დისტოპიის მიზანი შესაძლოა ჯორჯ

სანტაიანას<sup>4</sup> სიტყვებით გამოვხატოთ: “Those who cannot remember the past are condemned to repeat it” (სისკი 1997: 11).

განსხვავებულია ფრედრიკ ჯეიმსონის დამოკიდებულება. ის პირველი მეცნიერია, ვინც ინტერესდება თუ რამდენადაა დისტოპია უტოპიის საპირისპირო ცნება. მისი აზრით, დისტოპია და უტოპია ერთმანეთს არ უპირისპირდებიან, უფრო მეტიც მათ შორის კავშირი არ არსებობს, რადგან თითოეულ მათგანს ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული მიზანი ამოძრავებს. დისტოპია არ არის უტოპიის საპირისპირო, როგორც მას ხშირად მოიხსენიებენ. ჯეიმსონისთვის დისტოპია ის ჟანრული კატეგორიაა, რომელიც უტოპიისადმი XX საუკუნის განსხვავებულ დამოკიდებულებას გვიჩვენებს (ჯეიმსონი 1994: 55).

ჩემთვის ნაწილობრივ მისაღებია ჯეიმსონის უტოპიასა და დისტოპიისადმი დამოკიდებულება. დისტოპიის მიზანი შესაძლოა სულაც არაა უტოპიასთან დაპირისპირება და ის მხოლოდ კონკრეტული საზოგადოებრივი წყობის კრიტიკით შემოიფარგლება, თუმცა იმის მტკიცება, რომ დისტოპიასა და უტოპიას შორის კავშირი არ არსებობს საფუძველს არის მოკლებული. ჯეიმსონი უტოპიისა და დისტოპიის განსხვავებულ დანიშნულებას გულისხმობდა - პირველი მათგანი მიზნად სრულყოფილების მიღწევის გზების ჩვენებას ისახავს, ხოლო მეორე მათგანი სრულყოფილი სამყაროს საფარველში გახვეული საზოგადოების აღწერის საფუძველზე სრულყოფილების მიუღწევლობის ჩვენებას. ვეთანხმები კუმარის მოსაზრებას, რომლის მიხედვით უტოპია და დისტოპია ურთიერთდამოკიდებული ცნებებია. ჩემი აზრით, დისტოპიასა და უტოპიას შორის უდავოდ არსებობს კავშირი, ისინი ერთავე მსგავს თემებს ამუშავებენ, მსგავს ლიტერატურულ ტექნიკასა და გამოხატვის საშუალებებს იყენებენ. ჩემთვის უტოპიასა და დისტოპიას შორის მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი რეალობისადმი განსხვავებული დამოკიდებულებაა.

არსებობს მოსაზრება, რომ უტოპიასა და დისტოპიას შორის გარდამავალ ეტაპს ანტი-უტოპია წარმოადგენს. ანტი-უტოპიისა და უტოპიის განსხვავების შესწავლაში

---

<sup>4</sup> ჯორჯ სანტაიანა (1863-1952) - ესპანური წარმოშობის ამერიკელი ფილოსოფოსი, ესეისტი და პოეტი

უდიდესი წვლილი კუმარს მიუძღვის, რომელმაც 1987 წელს გამოაქვეყნა წიგნი „უტოპია და ანტი-უტოპია თანამედროვე ეპოქაში“. კუმარის მიხედვით, ანტი-უტოპიის ფორმა თანდათანობით ყალიბდება და ის მერყეობს სატირასა და უტოპიას შორის.

ანტი-უტოპია ისეთი რომანია, რომელიც უშუალოდ უტოპიასა და უტოპიურ აზროვნებას უპირისპირდება. ანტი-უტოპია ცდილობს გაანადგუროს უტოპია და დაამტკიცოს, რომ უტოპიებში აღწერილი რეალობა განუხორციელებელია. ანტი-უტოპია ლოგიკური სტრუქტურაა, რომელიც იკვლევს პრობლემებს, სვამს შეკითხვებს, გამოთქვამს ეჭვებს. ანტი-უტოპია სიღრმისეულად იკვლევს იმ ნიშნებს, რაზეც უტოპიაა დამყარებული. ანტი-უტოპია განიხილება, როგორც უტოპიანიზმის და ადამიანის მცდარი ნების და არა როგორც კონკრეტული ისტორიული სიტუაციის კრიტიკა.

ბრძოლა უტოპიასა და ანტი-უტოპიას შორის V საუკუნეში მოღვაწე ბრიტანელ ბერ პელაგიუსსა და ჰიპოს მღვდელთმთავარ ავგუსტინეს შორის კამათს მოგვაგონებს. პელაგიუსის მოსაზრებები უტოპიურია. ის უარყოფს ადამიანის ცოდვილ ბუნებას და იმედი აქვს, რომ ადამიანი სრულყოფილებას მიაღწევს თუ შესაფერის გარემოში აღმოჩნდება. პელაგიუსისგან განსხვავებით ავგუსტინეს მოსაზრებები ანტი-უტოპიურია. მისი აზრით, ადამიანი კარგ გარემოშიც რომ აღმოჩნდეს, სიამაყის, შურისა და ამბიციების გამო მაინც თავის ცოდვილ ბუნებას გამოავლენს. ანტი-უტოპია აძლიერებს იმ მოსაზრებას, რომ ადამიანი თავისი ბუნებისგან გამომდინარე ვერასდროს შექმნის სრულყოფილ საზოგადოებას. ანტი-უტოპიის ავტორს სჯერა, რომ უტოპიურ წარმატებას პანდორას ყუთის მსგავსად სავალალო შედეგები მოჰყვება.

მოილანიც ანტი-უტოპიის იდეოლოგიურ საფუძველს ქრისტიანულ რელიგიაში ხედავს, კერძოდ, პირველ თანდაყოლილ ცოდვაში, რომელიც ადამიანის არასრულყოფილებაზე მეტყველებს. თუ დისტოპიებისა და ანტი-უტოპიების ერთმანეთისგან გასამიჯნად მოილანის მიერ შემოთავაზებულ ადამიანის თანდაყოლილ ცოდვილ ბუნებას მივიღებთ, მაშინ გაიოლდება ზოგიერთი რომანის ჟანრული კლასიფიკაცია. მაგალითად, უილიამ გოლდინგის რომანი „ბუზთა ბატონი“ არ არის კონკრეტული პოლიტიკური თუ სიციალური სისტემის კრიტიკა. რომანის საშუალებით



ავტორი ამტკიცებს, რომ ბოროტება, ბოროტი საწყისი თითოეულ ადამიანშია. რომანის ასეთი ინტერპრეტაციის გამო ის ანტი-უტოპიის ჟანრულ კატეგორიას უფრო მიეკუთვნება, ვიდრე დისტოპიისას (მოილანი 2000: 75).

ტერმინი „ანტი-უტოპიაც“ არ გამოდგა საკმარისი უტოპიის საპირისპირო მრავალი მხატვრული ნაწარმოების გასაერთიანებლად. სხვადასხვა კრიტიკოსი განსხვავებულ ტერმინს იყენებდა, მაგალითად, ნორთოზ ფრაი თავის ესეში „ლიტერატურული უტოპიის ნაირგვარობა“ (1965) ერთმანეთისგან უტოპიასა და უტოპიურ სატირას განასხვავებს და მიიჩნევს, რომ უტოპიური სატირა უტოპიის პაროდისა წარმოადგენს. ტერმინი “The straight utopia” - პირდაპირი უტოპია იდეალურ ან სრულყოფილებასთან მიახლოებულ სახელმწიფოს აღწერს განსხვავებით უტოპიური სატირისგან ან პაროდისგან, რომელშიც სრულყოფილება მონობის, ტირანიის ან ანარქიის საშუალებით მიიღწევა (ფრაი 1965: 337).

ართურ ო. ლუისმა ანტი-უტოპიური ჟანრის აღმნიშვნელი ტერმინების სიაც კი შექმნა, რომელშიც შევიდა სიტყვები: reverse utopias, negative utopias, inverted utopias, regressive utopias, cacoutopias, dystopias, non-utopias, satiric utopias, nasty utopias, 'sour utopias in the apocalyptic mode' 'negative quasi-Utopias, heterotopias (კლეიესი 2017: 275).

ჯორჯ ვუდექოქი ანტი-უტოპიას უპირისპირებს ახალ ტერმინს „ექსუტოპია“. მეცნიერის აზრით, ჰაქსლმა და ორუელმა ანტი-უტოპიები შექმნეს, რადგან თავიანთ რომანებში იმედს გამოთქვამენ, რომ კაცობრიობას შეუძლია პროგრესით გამოწვეულ სიმახინჯეს თავი დააღწიოს. მთავარი პროტაგონისტები უპირისპირდებიან სოციალურ – პოლიტიკურ ორგანიზაციას და თავისუფლების მოსაპოვებლად იბრძვიან. მართალია, ტოტალიტარული მმართველობის წინააღმდეგ დაპირისპირებას ტრაგიკული შედეგები მოჰყვება და დისტოპიური რომანების პერსონაჟები ხშირ შემთხვევაში მარცხდებიან, მაგრამ, როგორც წესი, საბოლოოდ ჩანს, რომ მომავალში კაცობრიობა ტრიუმფალურად გაიმარჯვებს. ექსუტოპიებს კრიტიკოსი უელსის და ართურ კოესტლერის ნაწარმოებებს უწოდებს. ვუდექოქის აზრით, მათ რომანებში სრული უიმედობაა ნაჩვენები (ვუდექოქი 1956: 17, 18, 19).

ზოგჯერ დისტოპიასა და ანტი-უტოპიას ერთმანეთის სინონიმად მოიხსენიებენ, თუმცა მათ შორის უდავოდ არსებობს განსხვავება. მიუხედავად იმისა, რომ სუვინი ტერმინ ანტი-უტოპიასა და დისტოპიას აერთიანებს, ბოლოს ის სამართლიან დასკვნამდე მიდის, რომ დაუშვებელია დისტოპიისა და ანტი-უტოპიის ერთმანეთთან გაიგივება. სისკის აზრით, ანტი-უტოპია შესაძლოა მხოლოდ უტოპიური იდეალის კრიტიკით შემოიფარგლოს, ხოლო დისტოპია ყოველთვის ავლენს დამოკიდებულებას და მიგვანიშნებს იმ მოქმედებებზე, რომლებიც საშინელების თავიდან არიდებაში დაგვეხმარება (სისკი 1997: 7). დისტოპიამ არსებობა დაიწყო, როგორც ანტი-უტოპიის კომპონენტმა, თუმცა მოგვიანებით დისტოპია ანტი-უტოპიას გამოეყო. ავტორის თანამედროვე საზოგადოების გაკრიტიკება უმთავრესი განმაცალკევებელი ნიშანია დისტოპიასა და ანტი-უტოპიას შორის. ანტი-უტოპიისგან განსხვავებით დისტოპიური რომანი იშვიათად ესხმის თავს უტოპიურ ხედვას, ის თანამედროვე საზოგადოების მანკიერებების გამჟღავნებითაა დაკავებული. დისტოპია უფრო ვიწრო ტერმინია, რომელიც მხოლოდ მხატვრული ლიტერატურით შემოიფარგლება. ტერმინი ანტი-უტოპია მოიცავს უტოპიის წინააღმდეგ მიმართულ როგორც მხატვრულ ლიტერატურას, ასევე სამეცნიერო შრომებსაც. ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება გავაკეთოთ შემდეგი დასკვნა – ყველა დისტოპია ანტი-უტოპიაა, მაგრამ ყველა ანტი-უტოპია დისტოპია არაა.

2005 წელს ესეში „სვიფტი, ზამიატინი, ორუელი და უტოპიის ენა“ რობერტ ფილმუსი დისტოპიურ და ანტი-უტოპიურ ტექსტებს ერთმანეთისგან ისტორიული პერსპექტივიდან გამომდინარე მიჯნავს. მისი აზრით, დისტოპია ანტი-უტოპიისგან მომდინარეობს, ხოლო ეს უკანასკნელი უტოპიისგან. ლიტერატურული ანტი-უტოპიის ფესვები XIX საუკუნეში უნდა ვეძებოთ, როდესაც ტექნოლოგიის უარყოფითი ზეგავლენა ბუნებრივ გარემოზე აშკარად შესამჩნევი გახდა. XIX საუკუნეში გააცნობიერეს, რომ მატერიალური პროგრესი ეკოლოგიის დაზინძურებასა და ადამიანის ბუნების დეგრადაციას გამოიწვევდა. დისტოპია XX საუკუნის ტოტალიტარული მთავრობების არსებობის შედეგია. ფილმუსის აზრით, ზამიატინის რომანი „ჩვენ“ ანტი-უტოპიური

ტექსტია, მაშინ როცა ორუელის რომანი „1984“ დისტოპიის ნიმუშია. ბოლო წლებში ანტი-უტოპიამ დისტოპიის სახით ტრანსფორმაცია განიცადა. როგორც წესი, დისტოპიაში აღწერილი მოვლენები ბევრად ჯოჯოხეთურია, ვიდრე ანტი-უტოპიაში. დისტოპიური რომანი ღრმად პესიმისტურია, თანდაყოლილი ცოდვის გაგრძელებასა და ტოტალიტარული მთავრობის წინააღმდეგ მიმართულ გაფრთხილებას წარმოადგენს (ფილმუსი 2005: 15).

კიდევ უფრო რთულია დისტოპიის განსაზღვრა სამეცნიერო ფანტასტიკასთან მიმართებაში, ვინაიდან არ მოიძებნება სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ზუსტი განმარტება. ჟანრობრივი მახასიათებლებიდან გამომდინარე ლიტერატურათმცოდნეები ამ ტერმინის ნიშნის ქვეშ ხშირად ფართე კატეგორიებს აერთიანებენ, რომელშიც თავსდება ფენტეზი, უტოპია, ანტი-უტოპია, ზღაპარი და მითოლოგიაც კი.

სუვინის ცნობილი განმარტების მიხედვით სამეცნიერო ფანტასტიკა ლიტერატურული ჟანრია, რომლის აუცილებელი და არსებითი პირობაა გაუცხოების ეფექტი, ხოლო მთავარი ფორმალური ლიტერატურული ხერხია ავტორის თანამედროვე ემპირიული გარემოს ალტერნატიულ წარმოსახვით სამყაროში მოთავსება. თავის განმარტებაში სუვინი ტერმინს "estrangement" იყენებს და ბერტოლდ ბრეტისეული გაუცხოების ეფექტს გულისხმობს, რომლის მიზანია მკითხველს რეალობა შენიღბულად წარმოუდგინოს, მაგრამ, ამავდროულად, ფანტასტიკურ გარემოში თანამედროვეობის ამოცნობის საშუალება მისცეს. გაუცხოების ეფექტი როგორც შემეცნებითი ასევე შემოქმედებითი ხასიათისაა - რეალობა ცივი გონებითაა შეფასებული შორეული ფანტაზიის უნარით შექმნილი პერსპექტივიდან. საქმე იმაშია, რომ გაუცხოების ეფექტი თავს დისტოპიაშიც იჩენს. დისტოპიის ავტორს უცხო გარემოში გადავყავართ, რათა საზოგადოების მცდარი, მანკიერი მხარეები ამოვიცნოთ (სუვინი 1972: 24).

სუვინის მიხედვით, სამეცნიერო ფანტასტიკაში დისტოპიის მსგავსად ექსტრაპოლირების ტექნიკაა გამოყენებული, თუმცა სამეცნიერო ფანტასტიკაში ანალოგიის ტექნიკა უფროა გავრცელებული. მკვლევარი დეტალურად განიხილავს სამეცნიერო ფანტასტიკის სტრატეგიებს ექსტრაპოლირების ტექნიკით დაწყებული

ანალოგიის ტექნიკით დასრულებული და იკვლევს თუ როგორ ხდება ავტორის გარემოსა და გამონაგონი სამყაროს შეთავსება. ისეთ რომანებში, სადაც ექსტრაპოლირების ტექნიკაა გამოყენებული აწმყო მომავლის სამყაროს შორეული წარსულია; დისტოპიური რომანის მწერალი ჩვენი აწმყოსთვის დამახასიათებელი თავისებურებების საფუძველზე მოსალოდნელ მომავალს წინასწარმეტყველებს. დისტოპიურ რომანში მომავლის ავტორისეული წარმოსახვის დროს მარტივია აწმყოს ამოცნობა. სუვინის მოსაზრებით, სამეცნიერო ფანტასტიკა, რომელშიც ექსტრაპოლირების ტექნიკაა გამოყენებული თემატურად ვიწრო ხასიათისაა, ის მხოლოდ ტექნოლოგიური პროგრესის კრიტიკით შეიძლება შემოიფარგლოს და თავი აარიდოს საზოგადოებისთვის ბევრად უფრო მტკივნეული საკითხების განხილვას. სამეცნიერო ფანტასტიკის თხრობის უფრო კომპლექსური და მდიდარი მოდელი ანალოგიური ტექნიკაა. ისეთ რომანებში, რომლებშიც ანალოგიური ტექნიკაა გამოყენებული შექმნილ და რეალურ სამყაროს შორის კავშირი ბევრად უფრო ღრმა და არაპირდაპირია. ანალოგიური ტექნიკის მარტივი ფორმა ექსტრაპოლირების ტექნიკას ჰგავს. ანალოგიის ტექნიკის უმაღლეს ფორმაში ალტერნატიული და ემპირიული სამყარო ღიად არ ემთხვევა. მსგავსების დანახვას ინტენსიური მუშაობა და კარგი დაკვირვება სჭირდება. ანალოგიის ტექნიკის უმაღლესი ფორმის გამოყენების დროს მიმართება აწმყოსა და მომავალს შორის ონტოლოგიურად და ეპისტომოლოგიურად მოდულირებულია. ასეთ რომანებს სუვინი აკუთვნებს Edwin Abbott, *Flatland* (1884); Franz Kafka, *Penal Colony* (1919); Stanislaus Lem, *Solaris* (1961), რადგან მათში აწმყოსა და გამოგონილ სამყაროს შორის კავშირის დანახვა ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალებშია შესაძლებელი (სუვინი 1972: 56).

რაბკინის აზრით, დისტოპიის მსგავსად სამეცნიერო ფანტასტიკისთვის შემდეგი ორი ფუნქციაა დამახასიათებელი - ესთეტიკა და დიდაქტიკა. რაბკინი დადებითად აფასებს სამეცნიერო ფანტასტიკის ესთეტიკურ ფუნქციას, და ამავდროულად, მის ღირსებად დიდაქტიკური მოტივების არსებობას მიიჩნევს, ვინაიდან ისინი ცვლილებებისაკენ გვიბიძგებენ. აქედან გამომდინარე, სამეცნიერო ფანტასტიკა არა მხოლოდ სასიამოვნოდ წასაკითხი წიგნია, არამედ ის მკითხველს რეალობის კრიტიკული

აღქმის უნარსაც უვითარებს. სამეცნიერო ფანტასტიკა საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ ადამიანის ანთროპოლოგიური გაუცხოების მიზეზებზე და ვეძებოთ სამყაროს გაუმჯობესების გზები (რაბკინი 1983: 27).

დისტოპიისა და სამეცნიერო ფანტასტიკის გასამიჯნად კრიტიკოსები თემატურ განსხვავებას მიმართავენ. დისტოპიაში სამეცნიერო ფანტასტიკის მსგავსად შექმნილია ფანტასტიკური ფუტურისტული სამყარო, რომელიც თავის წესებს ემორჩილება. სამეცნიერო ფანტასტიკაც მომავლის შესახებაა, თუმცა თუ დისტოპიისთვის სავალდებულოა, რომ სოციალურ და პოლიტიკურ პრობლემატიკას შეეხოს და გააშუქოს, სამეცნიერო ფანტასტიკისთვის მსგავსი თემატიკა არაა აუცილებელი. სამეცნიერო ფანტასტიკას ესკაპისტური ხასიათი აქვს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ეს წარმოსახვითი ფუტურისტული სამყარო გაუცხოებული ადამიანისთვის იდეალური თავშესაფარია.

ჩემთვის მისაღებია სუვინის მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც სამეცნიერო ფანტასტიკასთან შედარებით დისტოპია ვიწრო ჟანრია. დისტოპიისა და სამეცნიერო ფანტასტიკის ერთმანეთისგან გასამიჯნად სარწმუნოდ მიმაჩნია დისტოპიური რომანის განსხვავებული თემატიკა - საზოგადოების პოლიტიკური და სოციალური ნაკლოვანებების აღწერა და გადაჭრის გზების ძიება. მსგავსი ლიტერატურული ტექნიკის გამოყენების გამო დისტოპია სამეცნიერო ფანტასტიკის ფარგლებში თავსდება, თუმცა განსხვავებული თემატიკა მათ ერთმანეთისგან მიჯნავს.

## I.II დისტოპიური რომანის ჟანრობრივი მახასიათებლები

დისტოპიური რომანის მახასიათებლებთან დაკავშირებით მსჯელობისას კრიტიკოსები ამ ჟანრისთვის აუცილებელ სხვადასხვა ნიშან-თვისებაზე ამახვილებენ ყურადღებას და მათ საფუძველზე მის განსხვავებულ სახეებსაც გვთავაზობენ. მაგალითად, დისტოპიური რომანის იდეურ-მხატვრული თავისებურებების შესწავლისას ანტონის ბალასოპულოსი რამდენიმე კატეგორიას გამოყოფს. ტრაგიკული მარცხის ამსახველი დისტოპიური რომანების ავტორები სიღრმისეულად იკვლევენ და აშუქებენ იმ მიზეზებს, რომლებმაც სრულყოფილი უტოპიური გეგმის მარცხი გამოიწვია. შესაძლოა უტოპიის განუხორციელებლობა ადამიანის ცოდვილ ბუნებასთან იყოს კავშირში ან მმართველი სისტემის ძალადობრივ სურვილთან შეზღუდოს ადამიანის თავისუფალი ნება. მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ამ კატეგორიის დისტოპიურ რომანებში უტოპიური გეგმის კოლაფსს ყოველთვის მწვავე რეაქცია მოჰყვება. ტრაგიკული მარცხის ამსახველ დისტოპიურ ნაწარმოებებს მიეკუთვნება - სტერლინგ დელანოს რომანი „უტოპიის ბნელი მხარე“ (Sterling Delano's *The Dark Side of Utopia* (2004), მ. ნაიტ შიამალანის რომანი „სოფელი“ (M.Naight Shyamalan *The Village* (2004). დასახელებულ რომანებში კარგად არის ნაჩვენები უტოპიური იმედების გაცრუებით გამოწვეული ტრაგიკული განწყობა (ბალასოპულოსი 63: 2012).

ბალასოპულოსის შემდგომი კატეგორია ავტორიტარული შეზღუდვის დისტოპიური რომანებია, რომლებშიც უტოპიური პრინციპების დამახინჯებას ტოტალიტარულ რეჟიმს უკავშირებენ. ავტორიტარული შეზღუდვის დისტოპიური რომანის მიზანია წარმოაჩინოს მთავრობის უნარი რადიკალურად გარდაქმნას ადამიანი თავისი სურვილების განსახორციელებლად, შესაბამისად მისთვის თავისუფლებისა და ინდივიდუალიზმის შეზღუდვაა დამახასიათებელი. ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით, ავტორიტარული შეზღუდვის დისტოპიური რომანების ფუძემდებლად დოსტოევსკი

შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელიც თავის რომანში „ძმები კარამაზოვები“ სახელმწიფოს თეოლოგიურ პოლიტიკას აკრიტიკებებს. ავტორიტარული შეზღუდვის დისტოპიურ რომანებს შემდეგი ნაწარმოებები მიეკუთვნება: ზამიატინის „ჩვენ“, ორუელის „1984“, ჰაქსლის „საოცარი ახალი სამყარო“ (ბალასოპულოსი 63: 2012).

შემთხვევითი კატასტროფების დისტოპიურ რომანებში უბედურების მიზეზი მოულოდნელი ფაქტორებია - უცხოპლანეტელების შემოჭრა, ვირუსი, მეტეორთან შეჯახება, წარმოდგენელი ბიოლოგიური მუტაცია. შემთხვევითი კატასტროფების დისტოპიურ რომანებს უელსის რომანი „სამყართა ომი“ უდევს საფუძვლად, რომელშიც დედამიწას მარსელი უცხოპლანეტელები ესხმიან თავს. ნაწარმოებში დეტალურადაა აღწერილი მარსელთა გარეგნობა და მათი ტექნიკური აღჭურვილობა. უელსის „სამყართა ომის“ ტიპის რომანებმა XX საუკუნის უამრავ მძაფრსიუჟეტთან ფილმს ჩაუყარეს საფუძველი (ბალასოპულოსი 64: 2012). დაუშვებელია შემთხვევითი კატასტროფების ამსახველი რომანების დისტოპიური რომანების რიცხვში გაერთიანება, რადგან ისინი წინა პლანზე არ წამოსწევენ დისტოპიური რომანის უმთავრეს თემატიკას - თანამედროვე სოციალური და პოლიტიკური წყობილების კრიტიკას. შემთხვევითი კატასტროფების დისტოპიური რომანები სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის საზღვრებში უფრო შეგვიძლია გავაერთიანოთ.

ბალასოპულოსი, ასევე, ნიჰილისტური დისტოპიური ჟანრის რომანებს - კიბერპანკს (cyberpunk) გამოყოფს. ისინი არსებული სოციალური წყობის კრიტიკას, აწმყოსა და მომავლის განზოგადებას შეიცავენ. ამავდროულად, ნიჰილისტურ დისტოპიურ რომანებში XX საუკუნეში ტექნიკის განვითარების ზეგავლენით ახალი მახასიათებელი შემოდის, ეს არის ადამიანების კომპიუტერული სისტემის მეშვეობით კონტროლი. ნიჰილისტური დისტოპიური ჟანრის რომანებს მიეკუთვნება უილიამ გიბსონის რომანი „ნეირომანტი“ (William Gibson's *Neuromancer* (1984). გიბსონის რომანი წარმოსახვით სამყაროს - მატრიცას წარმოგივდგენს, რომელიც კომპიუტერული ქსელის მეშვეობით იქმნება. რომანში კარგად არის ნაჩვენები მომავლის სამყარო, რომელშიც რთულია მთავრობისგან თავის დაცვა, რადგან იგი კომპიუტერული ქსელის მეშვეობით

ინდივიდებს იოლად აკონტროლებს. შესაძლებელია ნიჰილისტური და ავტორიტარული შეზღუდვის დისტოპიების ერთ კატეგორიაში გაერთიანება, რადგან ორივე მათგანი სახელმწიფოს მიერ ინდივიდის შეზღუდვასა და დევნას აღწერს (ბალასოპულოსი 65: 2012).

ბალასოპულოსის მეხუთე კატეგორია კრიტიკული დისტოპიური რომანია, რომელიც 1990-იან წლებში გამოჩნდა და რომელიც თანამედროვე ტექნოლოგიურ, ეკოლოგიურ და სოციო-პოლიტიკური მდგომარეობას კრიტიკულად აანალიზებს. კრიტიკულ დისტოპიურ რომანში შემთხვევითი კატასტროფების დისტოპიური რომანების მსგავსად შენარჩუნებულია აპოკალიფსური ელემენტი, თუმცა მასში თანამედროვე სამყაროს პრობლემური საკითხები ბევრად ღრმადაა გაანალიზებული. განსხვავებით ტრაგიკული მარცხის ამსახველი დისტოპიური რომანებისგან კრიტიკულ დისტოპიურ რომანს არ ახასიათებს უტოპიური იდეის რეალობაში განხორციელების წარუმატებლობით გამოწვეული მელანქოლია. ასევე, განსხვავებით ავტორიტარული შეზღუდვის დისტოპიური რომანებისგან კრიტიკული დისტოპიური რომანი არ არის აქცენტირებული ერთპიროვნული მთავრობის მაქინაციების წარმოჩენაზე. პარადოქსულია, რომ კრიტიკულ დისტოპიურ რომანს ბევრად მეტი საერთო აქვს კრიტიკულ უტოპიურ რომანთან, ვიდრე დისტოპიურ რომანთან. კრიტიკულ უტოპიურ რომანში უტოპიური ხედვისადმი რწმენა მისდამი სკეპტიკურ-კრიტიკული დამოკიდებულებითაა დაჩრდილული, ხოლო კრიტიკულ დისტოპიურ რომანში არსებული წყობისადმი უნდობლობა უტოპიური ოპტიმიზმითაა განმსჭვალული. კრიტიკული დისტოპიური რომანები უტოპიურ გულს ინარჩუნებენ, ტრადიციის დეკონსტრუქციას მიმართავენ და დისტოპიური მმართველობიდან თავდასაღწევად ალტერნატიული საშუალებების რეკონსტრუქციას ცდილობენ (ბალასოპულოსი 66: 2012).

ბალასოპულოსის მიერ შემოთავაზებული დისტოპიური ჟანრის რომანების კატეგორიები პირობითია და რთულია მათი ერთმანეთისგან მკვეთრად გამიჯვნა, ხშირად ისინი ერთმანეთს მოიცავენ, ხდება თემების, და პრობლემატიკის ურთიერთგადაკვეთა. ბალასოპულოსი ასკვნის, რომ მის მიერ შემოთავაზებული ყველა



ტიპის დისტოპიური რომანი თანამედროვე სამყაროს სოციო-პოლიტიკურ მდგომარეობას კატასტროფისთვის განწირულად მიიჩნევს (ბალასოპულოსი 2012: 63-65).

ჰარლი ფერისი დისტოპიური რომანის ახალ სახეობას გვაწვდის და ის შინაგანი დისტოპიური რომანის შესახებ საუბრობს. მისი თქმით, შინაგან დისტოპიურ რომანში ადამიანი შეგნებულად ხუჭავს თვალს სახელმწიფოს უკანონო ქმედებებზე, ვინაიდან მანიპულაცია, არასწორი ინფორმაცია, უცოდინარობა და შიში შესაძლოა მხოლოდ მთავრობისგან კი არ მოდიოდეს, არამედ მისი წყარო ადამიანის ფსიქიკაც გახდეს. თუ საზოგადოება იჯერებს, რომ სახელმწიფოებრივი მართვის ყველაზე აშკარა ხარვეზის შემთხვევაშიც კი ყველაფერი რიგზეა, მაშინ შინაგან დისტოპიასთან გვაქვს საქმე. შესაძლოა, მთავრობას არც კი დასჭირდეს ძალადობრივი ღონისძიების გატარება ადამიანების დასაშინებლად, რადგან წესრიგისა და სტაბილურობის, ასევე კომფორტული ცხოვრების დაკარგვის შიშით საზოგადოება თვალდახუჭული ემორჩილება მის უკიდურესად რადიკალურ გადაწყვეტილებებსაც კი. სისტემის წინააღმდეგ ბრძოლა მსხვერპლის გარეშე არ ჩაივლის, სწორედ ამიტომ ადამიანთა უმრავლესობა მშვიდობაში ცხოვრებასა და სიჩუმეს არჩევს (ფერისი 19: 2007).

მოილანის მიხედვით, ერთმანეთისგან შეგვიძლია განვასხვავოთ ორი ტიპის დისტოპია - ღია დისტოპია, რომელიც ინარჩუნებს უტოპიურ დამოკიდებულებას, რადგან მისი პესიმისტური განწყობა მხოლოდ ფორმალურია და დახურული დისტოპია, რომელშიც აბსოლუტური ანტი-უტოპიური მიდგომაა შენარჩუნებული. ღია დისტოპიაში ცვლილებების არსებობის შესაძლებლობაა ნაჩვენები, იმ დროს, როდესაც დახურული დისტოპია სტატიკურ სოციალურ პარადიგმას ქმნის, სადაც არ ჩანს სერიოზული ცვლილებისკენ ან გამოწვევისკენ სწრაფვა. ამგვარი დიფერენციაცია პირველი ტიპის რომანებს უტოპიურ დისტოპიად წარმოგვიდგენს, ხოლო მეორე ტიპს ფსევდო დისტოპიად<sup>5</sup>. მოილანი ასევე საუბრობს რეზინიაციული<sup>6</sup> და მილიტანტური<sup>7</sup> დისტოპიური რომანების შესახებ. მკვლევრის აზრით, რეზინიაციული დისტოპია მასში

---

<sup>5</sup> pseudo- dystopia

<sup>6</sup> resignative

<sup>7</sup> militant

ნაჩვენები რევოლუციის მარცხით ანტი-უტოპიურ პესიმიზმს ირგებს, ინდივიდი საბოლოოდ ქედს იხრის მთავრობის წინაშე, მას არ ძალუძს და არ აქვს უნარი, სამყარო შეცვალოს, არაფერი დარჩენია გარდა მორჩილებისა, რადგან ბრძოლა შედეგს ვერ გამოიღებს და შესაბამისად, ყველანაირი იმედი უკეთესობისკენ ცვლილებისა დამსხვრეულია. მეორეს მხრივ, მილიტანტური დისტოპია სცდება დისტოპიური რომანის საზღვრებს, არ შემოიფარგლება მხოლოდ გაფრთხილებით, ის წინააღმდეგობისკენ მოუწოდებს მკითხველს, უტოპიისკენ იხრება და იმედს იტოვებს, რომ გადარჩენის გზა ისევ მოიპოვება, სამართლიანი სახელმწიფოს დაარსების იმედი ისევ არსებობს (მოილანი 156-57, 2000).

მოილანის დისტოპიური რომანის კატეგორიები ერთმანეთს ძალიან ჰგავს, მას მსგავსი ცნებების გამოსახატავად განსხვავებული ტერმინოლოგია აქვს შერჩეული. ის დისტოპიური რომანების კატეგორიზაციისას რომანში ოპტიმიზმის არსებობა/არარსებობაზე ამახვილებს ყურადღებას. მოილანისგან განსხვავებით ბალასოპულოსი დისტოპიური რომანების კატეგორიზაციას მათი თემატიკის, შინაარსის მიხედვით აჯგუფებს. ერთმანეთს მიესადაგება ბალასოპულოსის „ტრაგიკული მარცხის ამსახველი დისტოპია“ და მოილანის „დახურული ანუ ფსევდო დისტოპია“ და „რეზინიაციული დისტოპია“, ვინაიდან სამივე მათგანი მომავლისადმი პესიმისტური განწყობით ხასიათდება. ბალასოპულოსის შემოთავაზებული კრიტიკული დისტოპია მოილანის მიერ დამკვიდრებული „ღია დისტოპიის, უტოპიური დისტოპიის“ და „მილიტანტური დისტოპიების“ მსგავსია.

როგორც ვხედავთ, დისტოპიური რომანის კატეგორიზაციასთან და მახასიათებლებთან დაკავშირებით განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს. იმისათვის, რომ განგვესაზღვრა და საბოლოოდ ჩამოგვეყალიბებინა დისტოპიური რომანისათვის აუცილებელი ჟანრობრივი მახასიათებლები საყრდენ წერტილად ავიღეთ XX საუკუნის I ნახევარში შექმნილი დისტოპიური რომანის ჟანრის კლასიკურ ნიმუშებად მიჩნეული მხატვრული ქმნილებები: ევგენი ზამიატინის „ჩვენ“ (1924), ოლდოუზ ჰაქსლის „საოცარი ახალი სამყარო“ (1932), ჯორჯ ორუელის „1984“ (1949) და რეი ბრედბერის „451°

ფარენჰაიტი“ (1953). ამ ოთხი რომანის საფუძველზე შევეცდებით თავი მოვუყაროთ და სისტემური სახით ჩამოვაყალიბოთ დისტოპიური რომანისთვის ნიშანდობლივი კომპონენტები.

ზამიატინის რომანი „ჩვენ“ იმდენად ზუსტად ასახავდა XX საუკუნის 20-ანი წლების საბჭოთა კავშირის კომუნისტური რეჟიმის რეალურ თავისებურებებს, რომ მწერალს წიგნის რუსეთში გამოქვეყნების უფლება არ მისცეს. ხსენებულმა მხატვრულმა ქმნილებამ დღის შუქი პირველად 1925 წელს იხილა, თუმცა არა ზამიატინის მშობლიურ რუსეთში, არამედ ამერიკის შეერთებულ შტატებში და არა რუსულ, არამედ ინგლისურ ენაზე. ზამიატინის რომანის „ჩვენ“ სამიზნე XX საუკუნის I ნახევარში საბჭოთა რუსეთში მიმდინარე პოლიტიკური მოვლენებია. ჯერ კიდევ საბჭოთა კავშირის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე, ქვეყნის სათავეში იოსებ სტალინის მოსვლამდე მწერალი ნათელს ჰფენს ვლადიმერ ლენინის დიქტატურას, საუბრობს მმართველი სისტემის უარყოფით მხარეებსა და მთავრობის ძალაუფლების გადამეტებაზე. აღსანიშნავია, რომ ზამიატინის სატირა რომანში „ჩვენ“ მხოლოდ ერთ კონკრეტულ რეჟიმს არ მიეკუთვნება, ვინაიდან მასში განზოგადებულია ის თავისებურებები, რომლებიც ზოგადად ნებისმიერი ქვეყნის მთავრობას შეიძლება ახასიათებდეს, თუმცა კონკრეტულ ნიმუშად მწერალი საბჭოთა კავშირს იღებს.

XX საუკუნის I ნახევარში საბჭოთა კავშირში განვითარებული მოვლენების გარდა წიგნის „ჩვენ“ დაწერისას ზამიატინზე, ასევე, ზეგავლენას ახდენს რუსი რევოლუციონერის მიხეილ ბაკუნინის მოსაზრებების ორი ცენტრალური იდეა – იდეა ტექნოკრატიული ტირანიის საფრთხეზე და სატანური ამბოხის სრულყოფილ სამოთხეზე გამარჯვებისა. საუკუნეში, რომელშიც მეცნიერებამ ახალი რელიგიის სტატუსი მიიღო, ხოლო მეცნიერები პრესტიჟით სარგებლობდნენ, ბაკუნინი ერთ-ერთი პირველი გახლდათ იმ ადამიანთა შორის, რომლებიც მეცნიერების ფარული ტირანული ბუნების წინააღმდეგ იმაღლებდნენ ხმას. ლენინისგან განსხვავებით, რომელსაც ტექნოლოგიისა და მეცნიერების ბრმა რწმენა ჰქონდა, ზამიატინი მიხეილ ბაკუნინის მოსაზრებას იზიარებს და თანამედროვე ტექნოლოგიებისადმი სკეპტიკურადაა განწყობილი,

მეცნიერების განვითარების გარდაუვალ შედეგში ის ადამიანის ბუნებრივი თვისებების უგულვებელყოფასა და განადგურებას ხედავს (რაბკინი 1983: 62). ზამიატინის გაერთიანებულ სახელმწიფოში მეცნიერული რაციონალიზმი მოაზროვნე ინდივიდებს კი არ წარმოშობს, არამედ ცხვრის ფარის მსგავს რიცხვებს, რომლებიც მეცნიერული სლოგანებით საუბრობენ, თუმცა დამოუკიდებლად აზროვნების უნარი არ გააჩნიათ და ტირანული მთავრობის უსამართლო კანონის პირობებში პროტესტის გარეშე მორჩილებაში ცხოვრობენ. ამავდროულად, ბაკუნინის მოსაზრებების ზეგავლენით და აგრეთვე, XIX საუკუნის რომანტიკოსების კვალდაკვალ, ზამიატინისთვის სატანა უფლის ერთპიროვნული მმართველობის წინააღმდეგ უშიშრად ამხედრებული მოაზროვნე მემამბოხეა. ზამიატინის ტოტალიტარული რეჟიმი სამოთხეს მოგვაგონებს, სადაც ადამიანის მორჩილების პარალელურად ცხოვრება მოჩვენებითად სრულყოფილად მიედინება, მაგრამ როგორც კი ადამიანში ცნობისმოყვარეობის გრძნობა და, აქედან გამომდინარე ინდივიდუალიზმი იღვიძებს, სრულყოფილი ედემი მისთვის მიუწვდომელი ხდება. დოსტოევსკის რომანის „ძმები კარამაზოვები“ ზემოქმედებით რომანის პერსონაჟი R-13 სულელებად მოიხსენიებს ადამსა და ევას, რომლებმაც სამოთხე თავისუფლების გამო დათმეს (გოთლიბი 2001: 56). ბუნებრივია, ზამიატინისთვის თავისუფლება, თავისუფალი ნება ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე სახელმწიფოს „მფარველობის“ ქვეშ ადამისა და ევას უზრუნველი ცხოვრება და მწერალი, რა თქმა უნდა, უფლის წინააღმდეგ გალაშქრებულ სატანას უჭერს მხარს.

ზამიატინი წიგნში „ჩვენ“ ზედმიწევნით დაწვრილებით აღწერს ადამიანების კონტროლის არნახულ ბიუროკრატიულ მექანიზმს, რომელსაც ტოტალიტარული მთავრობა მიმართავს. რომანში მწერალი ისეთ მთავრობას წარმოგვიდგენს, რომელიც მანქანებსა და რობოტებს სრულყოფილ არსებებად მიიჩნევს და ადამიანებს მოუწოდებს, ნებაყოფლობით გაიკეთონ ოპერაცია, რომელიც მათ ფანტაზიას, რობოტებსა და ადამიანებს შორის განმასხვავებელ ერთადერთ მახასიათებელს წაართმევს და ქალაქის სრულყოფილ მობინადრეებად ანუ რობოტებად აქცევს. მოსახლეობას ქვეყნის ირგვლივ შემოვლებული გალავნის გარეთ გასვლა ეკრძალება, შენობები მათემატიკური

სიზუსტითაა ნაგები, ადამიანები ერთნაირ ფორმას ატარებენ და მინის გამჭვირვალე სახლებში ცხოვრობენ, მხოლოდ სპეციალური ნებართვის მიღების შემთხვევაშია შესაძლებელი სახლში ფარდის ჩამოშვება. რეგულარულად კონტროლდება ქვეყნის მობინადრეებს შორის მიწერ-მოწერა. წიგნში „ჩვენ“ წარმოდგენილი სახელმწიფოებრივი სისტემის ჩამოთვლილი მოთხოვნები, მაგალითად, როგორცაა ფორმის ტარება და ქვეყნის გარეთ გასვლის აკრძალვა (რაც სპეციალური ნებართვის საშუალებით შესაძლებელია), უტოპიურ საზოგადოებაშიც გვხვდება. როგორც ვხედავთ, ზამიატინმა უტოპიური ოცნების ილუზორულობის ჩვენების მიზნით უტოპიური ნაწარმოებების ელემენტები თავის რომანში სრულყოფილი მმართველობის სისტემის შესაქმნელად კი არ გამოიყენა, არამედ იმისათვის, რომ აჩვენოს, როგორ იმორჩილებს და მოხერხებულად მართავს ის ადამიანებს.

ჰაქსლს რომანი „საოცარი ახალი სამყარო“ ჩაფიქრებული ჰქონდა უელსის უტოპიური რომანის „ადამიანები, როგორც ღმერთები“ (1923) პაროდიად, თუმცა შემოქმედებით პროცესში წიგნი პაროდის საზღვრებს გასცდა და დისტოპიური ლიტერატურის შედეგად გადაიქცა. ჰაქსლის მხატვრული ქმნილება პოლიტიკური და სოციალური გარდატეხის დროს გამოჩნდა - საბჭოთა კავშირში კომუნისტური რეჟიმისა და დიქტატურის მომძლავრების, გერმანიაში ფაშიზმის ჩასახვის, ხოლო ევროპაში მასობრივი წარმოების განვითარების ეპოქაში. ჰაქსლის მიზანია გაგვაფრთხილოს, რომ უტოპიურ სრულყოფილი სახელმწიფოსაკენ სწრაფვას კარგი შედეგები არ მოჰყვება. ზამიატინის რომანის „ჩვენ“ მსგავსად, წიგნში „საოცარი ახალი სამყარო“ ნაჩვენებია უტოპიური ბედნიერების იდეის შეზღუდულობა, მოჩვენებითი ბედნიერი სამყაროს შექმნა სინამდვილეში ადამიანების სრული კონტროლით მიიღწევა. თავისი რომანით ჰაქსლი გვაფრთხილებს, რომ სრულყოფილ უტოპიურ სახელმწიფოს ეკონომიური და სოციალური სტაბილურობა მოაქვს, თუმცა ეს სტაბილურობა პირადი თავისუფლების ხელყოფას და ადამიანის ინდივიდუალურობის განადგურებას ნიშნავს.

ზამიატინის წიგნის „ჩვენ“ მსგავსად ჰაქსლის რომანი „საოცარი ახალი სამყარო“ სატირული თავდასხმაა XX საუკუნის ადამიანის მეცნიერებისადმი ბრმა რწმენაზე.

მოილანი ჰაქსლის რომანს თანამედროვე კაპიტალიზმზე პასუხად მიიჩნევს. მწერალს ჰენრი ფორდის მიერ შექმნილი პირველი მანქანების მიმართ საზოგადოების წარმოუდგენლად დიდი ინტერესი აშფოთებს და მომავლის მომხმარებლურ საზოგადოებას ქმნის, რომელიც ახალ და ახალ პროდუქტს ითხოვს, მიუხედავად იმისა, რომ ამის საჭიროება არ აქვს (მოილანი 2000: 121). ჰაქსლის მიერ დახატული მომხმარებელთა საზოგადოების ადამიანები უზრუნველები და ბედნიერები არიან, მაგრამ ბედნიერება კაცობრიობისთვის მნიშვნელოვანი ფასეულობების - ოჯახის, ხელოვნების, ლიტერატურის, რელიგიისა და ფილოსოფიის განადგურებით მიიღწევა. ავტორის აზრით, მეცნიერებისადმი გაზრდილი ინტერესი ლიტერატურასთან და ხელოვნებასთან დაშორებას გამოიწვევს, რის გამოც ადამიანი ინდივიდუალური აზროვნებისა და წარმოსახვის უნარს დაკარგავს. ჰაქსლის აზრით, ადამიანებმა მეცნიერება თავის სასარგებლოდ უნდა გამოიყენონ, რაც იმას ნიშნავს, რომ ადამიანი მეცნიერებას არ უნდა შეეწიროს (გოთლიბი 2001: 73).

ორუელის რომანი „1984“ ასევე რეაქციაა მწერლის თანამედროვე პოლიტიკურ მოვლენებზე. „1984“-ში აღწერილ ოკეანიაში მომხდარ მოვლენებს მეორე მსოფლიო ომის დროის ინგლისის ცხოვრების რეალური ფაქტები დაედო საფუძვლად. ორუელის გამოთვლებით ტირანიის გამეფებას ისეთივე შედეგები მოჰყვებოდა, როგორც მეორე მსოფლიო ომს ახლდა - საკვების სიმცირე, სატრანსპორტო საშუალებების მოუწესრიგებლობა, თავისუფლების შეზღუდვა. რომანში „1984“ ორუელი იკვლევს იმ მიზეზებს, რაც ტოტალიტარული მთავრობების წარმოშობას იწვევს და გამოაქვს დასკვნა, რომ ტირანიის საფუძველი ადამიანის ძალაუფლებისადმი ლტოლვასა და სიყვარულშია.

ფილიპ რავი 1949 წლის ესეში „უტოპიის უმომავლობა“<sup>8</sup> ორუელის რომანს ართურ კოესტლერის რომანს „უკუნეთი შუადღისას“<sup>9</sup> (1940) უკავშირებს და ამბობს, რომ ორივე მათგანისთვის დაკარგული ილუზიებითა და უტოპიის განუხორციელებლობით გამოწვეული მელანქოლიაა დამახასიათებელი. კოესტლერის რომანში ნაჩვენებია ქვეყანა,

---

<sup>8</sup> *The Unfuture of Utopia*

<sup>9</sup> *Darkness at Noon*

რომელშიც გამქრალია კანონი და მოქალაქეები გარე სამყაროსგან იზოლირებულად ცხოვრობენ. ორუელის წიგნის მსგავსად, აქაც მთავრობის მხრიდან ინდივიდების შევიწროვების მაგალითები უხვადაა მოყვანილი (რავი 1949: 746). ორუელის „1984“-ზე ასევე დიდი გავლენა მოახდინა ლონდონის რომანმა „რკინის ქუსლი“. ლონდონის რომანის სახელწოდებამ ორუელს შთააგონა წიგნის „1984“ ყველაზე მძაფრი მოვლენების აღწერა – ო’ბრაიენის მიერ მოქალაქეების სასტიკი მეთოდებით წამება ადამიანის სახეზე ჩექმით გადავლას ჰგავს. მნიშვნელოვანია უელსის როლიც ორუელის რომანის შექმნაში. მიუხედავად იმისა, რომ ორუელი პატივს სცემდა უელსის წარმოსახვით უნარს, მწერალი არ ეთანხმება უელსის მოსაზრებას, რომლის მიხედვით მეცნიერებით დაინტერესებული ადამიანის წინსვლა სასარგებლოა კაცობრიობის პროგრესისთვის. ორუელი თავის პოზიციას ამტკიცებს გერმანიის მაგალითით, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისში მეცნიერულად განვითარდა, რადგან სახელმწიფო მეცნიერების წახალისებას უჭერდა მხარს, თუმცა ნაცისტური გერმანიის სახით ტოტალიტარული სახელმწიფოს მოდელი შეიქმნა, რომელმაც სარგებლის ნაცვლად მრავალი უბედურება დაატეხა კაცობრიობას თავს (ორუელი 2003).

უდავოა, რომ ჰაქსლის რომანი „საოცარი ახალი სამყარო“ განსხვავდება ისეთი მძიმე დისტოპიისგან, როგორც ორუელის „1984“-ია. „საოცარ ახალ სამყაროში“ ხალხის ჩაგვრა ისეთი მეთოდებით არ მიმდინარეობს, როგორც ეს სტალინისა და ჰიტლერის დროს ხდებოდა, მაგრამ ჰაქსლის ღრმა რწმენით, მის მიერ დახატული მომავალი ბევრად უფრო ახლოსაა რეალობასთან, ვიდრე ორუელის მიერ აღწერილი სამყარო. ჰაქსლს სჯერა, რომ ადამიანის დამორჩილება ძალადობრივი ქმედებებით შეუძლებელია, ტოტალიტარული მთავრობა ინდივიდების დასაპყრობად მათი ყველა ჰედონისტური სურვილის დაკმაყოფილებას უფრო შეეცდებოდა, ვიდრე მათზე ძალადობრივი ქმედებებით ზემოქმედებას. ჰაქსლის დისტოპიურ სამყაროში მთავრობა მასების მოთხოვნილებებს ნარკოტიკი „სომას“ გამოყენებითა და თავისუფალი სექსის მეშვეობით აკმაყოფილებს, ხოლო ორუელის ოკეანიაში მოსახლეობის დამორჩილება უთავბოლო ომებითა და შიშის მეშვეობითაა განხორციელებული. ჰაქსლის რომანში ხალხს

სინჯარაშივე აპროგრამებენ, რის გამოც ადამიანებს სახელმწიფოს წინააღმდეგ ბრძოლის სურვილი არ უჩნდებათ. შესაბამისად, მთავრობას არ უწევს ისეთი ძალადობრივი ქმედებების გამოყენება, როგორც ეს ორუელის რომანშია (ჰაქსლი 1949).

თავის მხრივ ორუელიც აქტიურად აკრიტიკებდა ჰაქსლის რომანს „საოცარი ახალი სამყარო“, რადგან მწერალი თვლიდა, რომ ჰაქსლის მიერ ნაჩვენები მომავალი რეალურ საფუძველს მოკლებული იყო (ორუელი 1968, 73). რომანზე მუშაობისას ორუელმა გადაუხვია ჰაქსლის მოდელს, წიგნში „საოცარი ახალი სამყარო“ აღწერილი სისუფთავე და კომფორტი, ფუფუნების საგნების სიუხვე ნივთებზე დეფიციტმა ჩაანაცვლა. ასევე, ოკეანიაში მუდმივად ომია, მაშინ როცა საოცარი ახალი სამყაროს საზოგადოება პაციფისტურია. ო'ბრაიენში შეუზღუდავი ძალაუფლება და ფანატიკური სულისკვეთება გაერთიანებული, ხოლო ჰაქსლი ხელგაშლილ დესპოტ მუსტაფა მონდს აღწერს. ორუელისა და ჰაქსლის რომანები ადამიანთა თავისუფლების შეზღუდვის ორ განსხვავებულ ფორმას წარმოგვიდგენს, თუმცა ორივე რომანში მწერლების მიზანი ერთი და იგივეა - ისინი ტოტალიტარული მთავრობის ზეგავლენით ადამიანების ინდივიდუალიზმის დაკარგვაზე საუბრობენ.

სამეცნიერო ფანტასტიკის საუკეთესო ამერიკელ მწერლად აღიარებული რეი ბრედბერი დღეს პოპულარულია დისტოპიური რომანით „451<sup>ე</sup> ფარენჰაიტი“, რომლის საფუძველსაც მოთხრობა „მეხანძრე“ (1951) წარმოადგენს. „451<sup>ე</sup> ფარენჰაიტი“ დისტოპიური რომანის ჟანრისთვის დამახასიათებელი აქტუალური თემატიკითაა გაჯერებული: სიტყვის თავისუფლების აუცილებლობა, წარსულის ცოდნის დიდი მნიშვნელობა, ინდივიდის საზოგადოებასთან წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება, შესაძლო მომავლის წარმოსახვითი სურათის ჩვენება. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში ერთხელაც არ არის ნახსენები სიტყვა „ცენზურა“, მაინც იგრძნობა, რომ ბრედბერს ცენზურის საკითხი ძალიან აწუხებს, ვინაიდან სავარაუდოდ წიგნის წვაში თავისუფალი სიტყვის უფლების ხელყოფა იგულისხმება. აგრეთვე, რომანის „451 გრადუსი ფარენჰაიტი“ ეპიგრაფში ხუან რამონ ხიმენესის სიტყვები „ხაზიან ქაღალდს თუ მოგცემენ, შეაბრუნე და გარდიგარდმო დაწერე“ მწერალი მიგვანიშნებს, რომ მისი წიგნი



ადამიანის თავისუფლების, თავისუფალი სიტყვის შეზღუდვის წინააღმდეგაა მიმართული.

ბრედბერის „451<sup>ე</sup> ფარენჰაიტი“ პოლიტიკური მოვლენებით დატვირთულ ეპოქაში გამოჩნდა - ეს არის ცივი ომის, კორეის ომისა და მაკარტიზმის ხანა. კაცობრიობის ისტორიაში ის დარჩა როგორც ქსენოფობიის, ცენზურის, სხვაგვარად მოაზროვნე მოქალაქეების სახელმწიფო ღალატში უსამართლოდ დადანაშაულების, მათი კომუნისტური იდეებით გატაცებაში უსაფუძვლოდ დადანაშაულების დრო. ეჭვი არ არის, რომ ბრედბერიმ რომანში განსხეულებული დიქტატორული სახელმწიფოს ელემენტები ჰიტლერისა და სტალინის რეჟიმებისაგან ისესხა. მაგალითად, მომავლის ამერიკის მოქალაქეები საეჭვო ქმედებების შემჩნევის შემთხვევაში საკუთარი ოჯახის წევრებს ასმენენ, რაც ჰიტლერისა და სტალინის დიქტატორულ სახელმწიფოებში ფართოდ გავრცელებული პრაქტიკა იყო. ეს ადამიანთა იმ ბრმა რწმენისგან მომდინარეობდა, რომ პირველ რიგში, მოქალაქე ხელისუფლების მსახური უნდა ყოფილიყო და სახელმწიფო ოჯახზე წინ უნდა დაეყენებინა. გარდა ამისა, მეორე მსოფლიო ომის დასრულებიდან ათ წელიწადზე ნაკლებ დროში დაწერილ რომანში XX საუკუნის 30-იანი წლების გერმანიაში ჰიტლერის ფაშისტური რეჟიმისთვის დამახასიათებელი სისტემისთვის საშიში წიგნების მასობრივი განადგურების ტრადიციაც იგრძნობა. ამასთანავე, სალამანდრას ემბლემით დამშვენებული მეხანძრეების ფორმა ნაცისტების ემბლემას, სვასტიკას გვახსენებს. წიგნში განსხეულებულია იმის მოლოდინი, რომ მაკარტიზმის პერიოდი თავისი ანტი-ინტელექტუალიზმით, ცენზურითა და მოქალაქეების შპიონაჟში წახალისებით ამერიკის შეერთებულ შტატებს დიქტატორულ სახელმწიფოდ გარდაქმნიდა.

ბრედბერის წიგნის „451<sup>ე</sup> ფარენჰაიტი“ გამოქვეყნება ტელევიზიის დომინირების დასაწყისის ეპოქას ემთხვევა. რომანში პოპულარული კულტურა მასების ტვინის გამორეცხვის ეფექტურ მექანიზმს წარმოადგენს. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში ტელევიზიის ეკრანი სერიოზულად დაემუქრა ბეჭდურ სიტყვას. ბრედბერიმ ადრე განჭვრიტა ტელევიზიის ზეგავლენით წიგნებისადმი ინტერესის დაქვეითების

ტენდენცია, რის გამოც რომანში ტელევიზორი მტრის როლში გვევლინება, ვინაიდან მან ჩაანაცვლა ინტელექტუალური წიგნები, რომლებიც ვერ უწევენ კონკურენციას გართობის ისეთ საშუალებებს, როგორცაა ტელევიზია და რადიო; სწრაფი მანქანები, ხმაურიანი მუსიკა და რეკლამები ხალხს წიგნებზე კონცენტრაციის უნარს ართმევს. მომავლის ამერიკაში ტელევიზორი დიდი პოპულარულობით სარგებლობს, ვინაიდან ხალხი ბევრად ბედნიერია იმ დროს, როდესაც მას უყურებს, ერთობა და კრიტიკულად არ აზროვნებს.

საყურადღებოა, რომ ბრედბერის რომანში XX საუკუნის I ნახევარში შექმნილი დისტოპიური რომანებისგან განსხვავებით, მომავლის ამერიკაში მოსახლეობა ნებაყოფლობით მონაწილეობს სახელმწიფოს მიერ ინდივიდუალური აზროვნების დამთრგუნველი პოლიტიკის გატარებაში. ბრედბერი დამაჯერებლად გვარწმუნებს, რომ სიმულვილი და უდიერი დამოკიდებულება წიგნებისადმი მომდინარეობს არა მახინჯი სისტემისგან, არამედ თავად ხალხისგან, ხოლო მოგვიანებით გაუნათლებელი მასა იოლად მოექცა სახელმწიფოს ზეგავლენის ქვეშ. ასევე მნიშვნელოვანია, რომ ბრედბერის წიგნის „451<sup>ე</sup> ფარენჰაიტიტ“ მთავარი პრობლემა არა ინდივიდსა და სახელმწიფოს შორის დაპირისპირებაა, როგორც ეს ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში გხვდება, აქ კონფლიქტი განსხვავებულ სახეს იღებს - ინტელექტუალი უპირისპირდება გაუნათლებელ მასას.

ზამიატინის, ჰაქსლის, ორუელისა და ბრედბერის კლასიკური დისტოპიური რომანების ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია გამოვყოთ დისტოპიური რომანისათვის დამახასიათებელი საერთო ჟანრობრივი მახასიათებლები. პირველ რიგში, დისტოპიურ საზოგადოებას პირადი ინტერესებით გატაცებული, ტყუილებით შენიღბული მთავრობა მართავს. კორუმპირებული ხელისუფლება ყველანაირ ხერხს მიმართავს, კანონის დარღვევასაც კი არ ერიდება იმისათვის, რომ ძალაუფლება შეინარჩუნოს. რომანში „ჩვენ“ ზამიატინი ღმერთის მსგავს მბრძანებელს, სახელად „მარჯვეს“<sup>10</sup>, წარმოგვიდგენს, რომელიც ქვეყნის ყველა მოქალაქის ბედს განაგებს და სახელმწიფოსთვის მნიშვნელოვან

---

<sup>10</sup> Well-doer - თარგმანი ავტორისა

გადაწყვეტილებებს თვითნებურად იღებს. ზამიატინის მიერ აღწერილი ლიდერის მსგავსი მხატვრული სახე სხვა დისტოპიური რომანების ერთ–ერთი წამყვანი ფიგურა ხდება. მაგალითად, მუსტაფა მონდი ჰაქსლის წიგნში „საოცარი ახალი სამყარო“, ო’ბრაიენი ორუელის „1984“-ში და პოლკოვნიკი ბეტი ბრედბერის რომანში „451<sup>ე</sup> ფარენჰაიტი“. მუსტაფა მონდი თავის მიერ დაწესებულ უზენაეს კანონს არღვევს და უბრალო მოქალაქეებისთვის აკრძალულ წიგნებს კითხულობს, როგორც თვითონ ამბობს: „...რადგან აქ კანონებს მე ვაწესებ, მათი დარღვევაც შემძლია“ (ჰაქსლი 2013: 225). ო’ბრაიენის განმარტებით ხელისუფლების სათავეში მოსვლისას პარტიის ერთადერთი მიზანი ძალაუფლების ხელში ჩაგდებაა და არა ხალხისთვის კეთილდღეობის მოტანა. ორუელის რომანში სახელმწიფო, ერთის მხრივ, მწამებლის როლში გვევლინება, მეორეს მხრივ, მფარველის. სახელმწიფო ადამიანს არწმუნებს, რომ წამება მის სასიკეთოდ, ხსნისთვის და საზიანო აზრების მოსაშორებლადაა საჭირო. მაგალითად, სასტიკი წამების შემდეგ გონს მოსული უინსტონ სმითი აღმოაჩენს, რომ მხრებზე ო’ბრაიენის მკლავი აქვს შემოხვეული იმ დროს როდესაც, წამება სწორედ ო’ბრაიენის ბრძანებით შესრულდა. „ისეთი შეგრძნება ჰქონდა, რომ ო’ბრაიენი მისი მფარველი იყო, რომ ტკივილი სადღაც გარედან, რაღაც სხვა წყაროდან მოდიოდა და რომ სწორედ ო’ბრაიენი გადაარჩენდა მისგან“ (ორუელი 2014: 268). ჰაქსლისა და ორუელის დისტოპიური რომანებისგან განსხვავებით ბრედბერის „451<sup>ე</sup> ფარენჰაიტი“ არ წარმოგვიდგენს ო’ბრაიენის მსგავს ამაზრზეხ დიქტატორსა და კორუფციულ ფილოსოფოს მმართველ მუსტაფა მონდს, თუმცა ბრედბერის ნაწარმოების პერსონაჟს კაპიტან ბეტს მცირედი მსგავსება აკავშირებს მათთან. ის ერთადერთი ადამიანია, ვინც აკრძალული წარსულის შესახებ ცოდნას ფლობს, ის ციტირებს იმ წიგნებით, რომლებსაც წვავს, და ჩანს, რომ წიგნის კითხვის შეწყვეტით და არაინტელექტუალური სახელმწიფოს მორჩილებით მან ისეთივე მსხვერპლი გაიღო, როგორც ჰაქსლის რომანში მაკონტროლებელმა მუსტაფა მონდმა. კაპიტანი ბეტი მუსტაფა მონდის მსგავსად ღრმად განათლებული ადამიანია, რომელმაც თავისი ნებით თქვა უარი ინტელექტუალურ ცხოვრებაზე და გაუნათლებელი მასის მართვა, ძალაუფლება ამჯობინა.

დისტოპიურ რომანებში მოსახლეობის კონტროლი სხვადასხვა საშუალებების გამოყენებით მიმდინარეობს. მთავრობა საზოგადოებას უთავბოლო წესებითა და კანონების შექმნით, ინფორმაციის გაყალბებითა და ბიუროკრატიული კონტროლით მართავს, როგორც ეს ორუელის „1984“-შია ნაჩვენები. ზამიატინის რომანში „ჩვენ“ ხელოვნება, განსაკუთრებით კი პოეზია და მუსიკა, აქტიურად გამოიყენება ხალხის მანიპულირებისთვის. ლექსებისა და სიმღერების უმრავლესობა იდეოლოგიური ხასიათისაა, რომლებიც ადამიანებს გაერთიანებული სახელმწიფოსადმი მორჩილებასა და სიყვარულს უნერგავენ და ცხოვრების სწორი წესის დანერგვისკენ მოუწოდებენ. იწერება ისეთი ლექსები როგორცაა „ყოველდღიური ოდები მარჯვესადმი“<sup>11</sup>, „სტანზები სექსის ჰიგიენაზე“<sup>12</sup>. მოსახლეობაში დიდი პოპულარობით სარგებლობს უკვდავი ტრაგედია ე.წ. „ისინი ვინც სამსახურში იგვიანებენ“<sup>13</sup>.

ტექნოლოგიური კონტროლის შემთხვევაში საზოგადოება ტექნიკური მოწყობილობებით - კომპიუტერის, რადიოს ან ტელევიზიის საშუალებით იმართება. ტექნიკის მასიურ გამოყენებას რამდენიმე დანიშნულება აქვს. პირველ რიგში, მისი მეშვეობით საზოგადოებაში მყარად ფეხმოკიდებული პოპულარული კულტურა სახელმწიფოს იდეოლოგიის გასავრცელებლად გამოიყენება. მეორეს მხრივ, ტექნიკური მექანიზმები მასების გონების დაჩლუნგების, ტვინის უსარგებლო ინფორმაციით გამოვსების ეფექტური საშუალებაა. ბრედბერის წიგნში „451° ფარენჰაიტით“ მოქალაქეებს სახლში რამდენიმე განზომილებიანი უზარმაზარი ტელევიზორები აქვთ, რომლებსაც განუწყვეტლივ უყურებენ. მწერალი პირდაპირ მიუთითებს ამერიკული კულტურის დაჩლუნგების ისეთ გავრცელებულ საშუალებებზე, როგორცაა უმინაარსო სატელევიზიო პროგრამები, აზარტული სპორტული თამაშები, გასართობი პარკები, თვალისმომჭრელი რეკლამები. მეორეს მხრივ, ორუელის რომანში ხალხი კონტროლდება ე.წ. ტელეეკრანის მეშვეობით. ტელეეკრანი თითოეული მოქალაქის სახლშია

---

<sup>11</sup> Daily Odes to the Well-Doer - თარგმანი ავტორისა

<sup>12</sup> Stanzas on Sex Hygiene - თარგმანი ავტორისა

<sup>13</sup> Those Who Come Late to Work - თარგმანი ავტორისა

დამონტაჟებული, ის უთვალთვალეხ ადამიანებს, უსმენს მათ და აფიქსირებს უმცირეს ბერასაც კი.

სახელმწიფო საზოგადოებას მთავრობის მიერ შერჩეული ფილოსოფიური თუ რელიგიური იდეოლოგიის მეშვეობითაც აკონტროლებს. რელიგია სახელმწიფოს საკუთრებაა, ხოლო თაყვანისცემის ობიექტს ან სახელწიფოს ლიდერი წარმოადგენს, ან თვით სახელწიფო, როგორც ეს ორუელისა და ზამიატინის მხატვრულ ქმნილებებშია ნაჩვენები, სადაც დიდი ძმა და მარჯვე არა მარტო ქვეყნის მმართველის როლს ირგებენ, ასევე რელიგიური თაყვანისცემის საგნადაც წარმოგვიდგებიან. ჰაქსლის წიგნში „საოცარი ახალი სამყარო“ ღმერთი, რომლის საკავივცემულოდაც ერთობის შეკრებები იმართება, ფორდის სახითაა წარმოდგენილი. უკლებლივ ყველა მოქალაქემ უნდა მიიღოს მონაწილეობა შეკრებაში, სადაც პირჯვრის ნაცვლად ასო T-ს გამოისახავენ, ნაკურთხი წყლის მაგივრად ნაკურთხ ნარკოტიკს „სომას“ ასხურებენ და ღვინის ნაცვლად ხენდროს-წვენს სომას აწოდებენ ერთმანეთს.

დისტოპიურ რომანებში ხშირია მასის დაპირისპირება ინდივიდთან. ბრზოს ასწავლიან, რომ ცალკე აღებული ინდივიდი უინტერესოა, ინდივიდი განიხილება, როგორც მთლიანის შემადგენელი ნაწილი. აქედან გამომდინარე, დისტოპიურ რომანში ნაწილი-მთელის დამოკიდებულების ხაზგასასმელად ადამიანებს სახელების ნაცვლად რიცხვები აქვთ მინიჭებული. მაგალითად, ზამიატინის რომანში „ჩვენ“ პერსონაჟების სახელები ასობისა და რიცხვების კომბინაციაა - D-503, O-90, I-330, ხოლო ორუელის წიგნში „1984“ უინსტონ სმითი ზოგჯერ ნომრით არის მოხსენიებული: „სმიტ! - ანჩხლად დასჭყივლეს ეკრანიდან, - 6079-ევ! უ.სმიტ! დიახ, შენ! უფრო მეტად დაიხარე!“ (ორუელი 2014: 36). ჰაქსლის რომანში ადამიანები სექტებადაა დაყოფილი, მათი სახელები კი ბერძნულ ანბანთანაა დაკავშირებული, მაგალითად, ალფები, გამები, ბეტები. ინდივიდუალიზმის დაკარგვის ნათელი მაგალითია ჰაქსლის წიგნში „საოცარი ახალი სამყარო“ წარმოდგენილი ერთობის ჰიმნი, რომელიც შემდეგნაირად ჟღერს:

„ო, ფორდ, თორმეტი გვაქციე ერთად,  
ერთ შენაკადად დიდი მდინარის,

T მოდელივით წინ მივისწრაფით

თორმეტი წვეთი თანაზიარი“... (ჰაქსლი 2013: 88).

ბრედბერის რომანში „451<sup>o</sup> ფარენჰაიტით“ ადამიანები იმდენად დაემგვანნენ ერთმანეთს, რომ შეუძლებელია მათი ერთმანეთისგან განსხვავება. მონტეგისთვის გასაოცრად მეხანძრეები გაჭრილი ვაშლებივით გვანან ერთმანეთს არამარტო ჩაცმულობით, არამედ გარეგნობითაც. კლარისას ბიძის თქმით, მათ საუკუნეში ყველაფერმა ფასი დაკარგა და ძველი ღირებულებები გაქრა, რის გამოც ადამიანისა და ხელსახოცისადმი ერთნაირი ინდიფერენტული დამოკიდებულებაა: „შეგიძლია ცხვირი მოიწმინდო ადამიანით, დაჭმუჭნო, გადააგდო. მერე მეორეს წასწვდე, თითზე შემოიხვიო, ნესტოები გამოიწმინდო და გადააგდო“ (ბრედბერი 2013: 23).

ინდივიდის სიკვდილი არაა ტრაგედია, რადგან როგორც ეს ჰაქსლის რომანშია გაჟღერებული სახელმწიფოს ნებისმიერ დროს შეუძლია ახალი ადამიანის შექმნა: „...მაგრამ ბოლოსდაბოლოს, რა არის ერთი ინდივიდი? ... ახალ ინდივიდს თვალის დახამხამებაში შევქმნით, თანაც რამდენსაც გვინდა, იმდენს“ (ჰაქსლი 2013: 153). ო'ბრაიენის აზრით კი, ადამიანი უჯრედია, რომელიც ერთი მთლიანი ორგანიზმის - პარტიის ნაწილს შეადგენს: „ნუთუ არ შეგიძლიათ გაიგოთ, რომ ერთი კაცის სიკვდილი სიკვდილი არ არის? პარტია უკვდავია“ (ორუელი 2014: 288).

მიუხედავად იმისა თუ როდის ხდება მოქმედება, დისტოპიური რომანის ავტორს ყოველთვის თანამედროვე საზოგადოება აინტერესებს, რომელსაც ექსტრემალურ, გამოგონილ, ფანტასტიკურ ელფერს ანიჭებს. დისტოპიური რომანის ავტორები ე.წ. ექსტრაპოლირების ტექნიკას იყენებენ, რომელშიც აწმყოს რიგი რეალების მომავალში გადატანის საფუძველზე მომავალს პროგნოზირებენ. დისტოპიურ ლიტერატურაში მოქმედება ავტორის ეპოქისგან ბევრად შორს ხდება, მაგრამ როგორც სუვინი აღნიშნავს, დისტოპიური რომანი ავტორის თანამედროვე სამყაროს შენიღბული პორტრეტია (სუვინი 1972: 8). ექსტრაპოლირების ტექნიკის მსგავსია კეით ბუკერის მიერ შემოტანილი ტერმინი „დეფამილირიზაცია“<sup>14</sup> – როდესაც ნაცნობ ცნებებსა და მოვლენებს სხვა

---

<sup>14</sup> defamiliarization

განზომილებაში ხედავ, რაც მათი ახლებურად დანახვის საშუალებას გაძლევს. დისტოპიური რომანი ფოკუსირებს შორეული მომავლის სოციალურ და პოლიტიკურ სიტუაციზე, თუმცა მასში თანამედროვე საზოგადოების პრობლემატიკა ირეკლება (ბუკერი 1994: 3).

გოთლიბი დისტოპიური რომანის ორი დროის სისტემაზე საუბრობს. მისი აზრით, დისტოპია შეიცავს ე.წ. „ისტორიაზე გამავალ ფანჯარას“<sup>15</sup>, პროტაგონისტის აწმყო თანამედროვე საზოგადოების მომავალია, ხოლო დისტოპიური რომანში აღწერილი საზოგადოების წარსული ჩვენი აწმყოა (გოთლიბი 2001: 40). რომანში „ჩვენ“ მოქმედება ზამიატინის დროიდან 1000 წლის შემდეგ ხდება, თუმცა მასში რევოლუციის შემდგომი საბჭოთა რუსეთი იგულისხმება. წიგნში „საოცარი ახალი სამყარო“ ინგლისის შორეული მომავლის მოვლენებია აღწერილი, მაგრამ რომანის სატირა ჰაქსლის თანამედროვე სამყაროზეა მიმართული. ბოკანოვსკის პროცესი, რომლის დროსაც ერთი კვერცხუჯრედიდან დაახლოებით 96 იდენტური კლონის შექმნაა შესაძლებელი, სიმბოლურად ჰენრი ფორდის იდენტურად ერთმანეთის მსგავს ავტომობილებს აღნიშნავს. ადამიანების ჰენრი ფორდის მანქანების მსგავსად წარმოებით ჰაქსლი მიგვანიშნებს, რომ მომავალში არც ადამიანების კლონირება იქნება უცხო ხილი. ორუელის მომავლის სამყაროც სტალინისა და ჰიტლერის პოლიტიკური მოღვაწეობის ექაა.

ბრედბერის რომანში, მართალია, მოქმედება მომავალში მიმდინარეობს, მაგრამ ავტორი 1950-იანი წლების ამერიკასა და იმ პერიოდისთვის ნიშანდობლივ სოციალურ პრობლემატიკაზე რეაგირებს. მაგალითად, ყოფილი პროფესორი ფაბერი დანანებით ამბობს, რომ 1950-იან წლებში ჰუმანიტარული მეცნიერებებისადმი ინტერესი გაქრა და ისინი ნელ-ნელა ტექნიკურმა საგნებმა ჩაანაცვლა. ჰუმანიტარული მეცნიერებების დავიწყების ტენდენცია დღესაც შესამჩნევია. სტუდენტების უმრავლესობა პროფესიად ტექნიკურ ან ეკონომიკასთან, საბანკო სისტემასთან და მენეჯმენტთან დაკავშირებულ საგნებს ირჩევს, რადგან ამ სფეროებში ადამიანს დასაქმების უფრო მეტი შანსი აქვს და

---

<sup>15</sup> window on history

შემოსავალიც უფრო მეტი ექნება, ვიდრე ისეთ ადამიანს, ვისაც ჰუმანიტარული განათლება აქვს მიღებული.

დისტოპიურ რეალობაში ბუნება ქაოსთან, უწყესრიგობასთან და დაუმორჩილებლობასთან ასოცირდება. დისტოპიურ სახელმწიფოში არსებული ბუნებრივი სამყარო უცნაურია, ცხოველები იშვიათად გვხვდება, მცენარეებს კი უჩვეულო ფორმები მიუღიათ. ზამიატინის წიგნში „ჩვენ“ პროტაგონისტი D-503 აღნიშნავს, რომ დისკომფორტს განიცდის მწვანე ბალახით დაფარულ მიწაზე სიარულისას. ჰაქსლის რომანში „საოცარი ახალი სამყარო“ ადამიანებს ბავშვობიდანვე უნერგავენ ბუნებისადმი სიძულვილსა და შიშს. პატარები როგორც კი ყვავილებს მიუახლოვდებიან მაშინვე სულისშემძვრელი მუსიკა ირთვება, რის გამოც ისინი ტირილს იწყებენ. მსგავსი გაკვეთილის ორასჯერ გამეორების შემდეგ ბავშვები კავშირს წყვეტენ ბუნებასთან: „ადამიანის მიერ შეკავშირებულს ბუნება ვედარასოდეს დააშორებს“ (ჰაქსლი 2013: 29). საინტერესოა, რატომ უკრძალავენ ადამიანებს „საოცარ ახალ სამყაროში“ ველური ბუნების სიყვარულს. მიზეზი წმინდად მერკანტილური ხასიათისაა. მართალია, ადამიანები ქალაქარეთ სოფელში გასასვლელად ტრანსპორტით სარგებლობენ, მაგრამ მოგება მხოლოდ ტრანსპორტის გამოყენებით შემოსული თანხით შემოიფარგლება. ადამიანები დროს უქმად კარგავენ ყვავილების ცქერით, ხოლო ბუნების სიყვარულით ქარხნებს ვერ მართავ. ამის გამო, ქალაქარეთ გასვლისთვის ახალი მიზეზი მოიძებნა. ადამიანებს შეუძლიათ სოფლად წავიდნენ ისეთი სპორტის სახეობების სათამაშოდ, რომლებსაც სათანადო აღჭურვილობა სჭირდებათ. შესაბამისად, მოგება იზრდება, რადგან ტრანსპორტიც დატვირთულია და ქარხნებშიც სპორტული ინვენტარების დამზადება მიმდინარეობს (ჰაქსლი 2013: 30).

რომანში „451° ფარენჰაიტით“ ტექნოლოგიასა და ბუნებას შორის ბრძოლაა ნაჩვენები. ერთის მხრივ, გვაქვს ცივი და გამანადგურებელი ტექნოლოგია, ხოლო მეორეს მხრივ, თვალწარმტაცი და ცოცხალი ბუნება. მომავლის ამერიკის მაცხოვრებლებს ბუნებასთან კავშირი დაკარგული აქვთ. მანქანით გზაზე ნელა მოძრაობა ისჯება და ამის გამო, მძღოლებმა არც კი იციან რეალობაში როგორია ველური ბუნება. მათ ბუნდოვანი



წარმოდგენა აქვთ ბალახის, ვარდის ბუჩქებისა და ძროხების შესახებ. მონტეგმა არც კი იცის, რომ დილაობით ბალახზე ცვარია. მას დიდი ხანია რაც ღამით ცაში არ აუხედავს და თითქმის დაავიწყდა კიდეც როგორია მთვარე. ისეთ ადამიანებს, ვისაც ბუნება, წვიმაში ხეტიალი, ჩიტების მოსმენა და პეპლების ჭერა უყვართ ფსიქიატრთან დადიან, რადგან მსგავსი გზით თავისუფალი დროის გატარება სრულიად არაბუნებრივი და წარმოდგენელია. მთავრობის მთავარი მიზანი ადამიანსა და ბუნებას შორის ბუნებრივი კავშირის მოსპობისა ნათელია – რთულია აკონტროლო ბუნებაში განმარტოებული ადამიანი. მრავალფეროვან ველურ ბუნებაში, სადაც არ არის ხელოვნური წესრიგი და დისციპლინა, ის ფიქრსა და აზროვნებას დაიწყებს, თავისუფლებას შეიგრძნობს, რაც უდაოდ სახელმწიფოსთვის დიდ საფრთხეს წარმოადგენს.

დისტოპიურ რომანში ადამიანების გრძნობები და სექსუალური ცხოვრება მთავრობის მიერ მკაცრად კონტროლდება. ტოტალიტარული სახელმწიფოს შექმნისას ხელისუფლება ვერ ახერხებს ყველა მოქალაქის სრულყოფილად მართვას, რაც მათი სექსუალური ინსტინქტებითაა გამოწვეული. სექსი თავისუფლების მიმნიჭებელია, სექსუალობის გაღვიძება პროტაგონისტში მთავრობის წინააღმდეგ ბრძოლის სურვილს აღძრავს. ზამიატინი სექსუალობას მიიჩნევს იმ ძალად, რომელიც ადამიანის ცნობიერებას, ინსტიქტებს, წარმოსახვის უნარს და ინდივიდუალიზმს ათავისუფლებს. ზამიატინის რომანში „ჩვენ“ სექსისთვის განსაზღვრული დღეებია გამოყოფილი, მოქალაქეები მთავრობას ნებართვას სთხოვენ, რომ რომელიმე სხვა მოქალაქესთან ურთიერთობა ჰქონდეთ. რომანის „ჩვენ“ პროტაგონისტი D-503 აჯანყდება არა პოლიტიკის, არამედ ვნებების გამო. ის ბუნებრივი სექსუალური სურვილების გაღვიძების შემდეგ რევოლუციას უერთდება.

მსგავს სიტუაციას აღწერს ორუელიც „1984“-ში, სადაც უინსტონ სმითი ჯულიასადმი ვნებების გაჩენის შემდეგ საიდუმლო ორგანიზაციის წევრი ხდება. ჯულიასა და უინსტონისათვის სექსუალური აქტი იგივე პოლიტიკური აქტია, სახელმწიფოზე გამარჯვებაა (გოთლიბი 2001: 59). ორუელის რომანში წყვილების დაქორწინების საკითხს სპეციალური კომისია წყვეტს, ისეთ ადამიანებს არ აძლევენ

დაქორწინების უფლებას, ვისაც ერთმანეთის მიმართ ფიზიკური ლტოლვა აქვს, რადგან ქორწინების მთავარი დანიშნულება მხოლოდ გამრავლება და ბავშვის გაჩენაა. ჯულის ინტერპრეტაციით სექსი ადამიანებს ბედნიერებას ანიჭებს, ხოლო ბედნიერ ადამიანს არც დროშების ფრიალი სჭირდება და არც დიდი ძმა (ორუელი 2014: 82).

ჰაქსლთან ბავშვებს სექსის საფუძვლებს ასწავლიან და მათ საყვარელ თამაშს პრიმიტიული სექსუალური თამაშები წარმოადგენს. „საოცარ ახალ სამყაროში“ დაუშვებელია ერთ ადამიანთან ხანგრძლივი ურთიერთობა, ამას ხომ შესაძლებელია არასასურველი გრძნობები მოჰყვეს. ფანი ლენინას ურჩევს წესიერად მოიქცეს და ჰენრი ფოსტერთან ოთხ თვიანი ურთიერთობა დაასრულოს (ჰაქსლი 2013: 47). ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, რომ თავისუფალი სექსისა და სექსის კონტროლის შემთხვევაშიც ხელისუფლების მიზანი ერთადერთია - დაიმორჩილოს ადამიანის გრძნობები და ინსტინქტებიც და მასზე მუდმივი მეთვალყურეობა ჰქონდეს.

დისტოპიურ რომანში ცენტრალურ ადგილს ოჯახის დამახინჯებული ფორმა იკავებს. ოჯახის ცნების დაკნინებით დისტოპიური რომანები იმ ფასეულობების დაკარგვაზე მიგვანიშნებენ, რომლებსაც საშიშროება დღეს ემუქრებათ. ხშირად ოჯახი დაცინვის საგნადაც კი იქცევა, როგორც, მაგალითად, ჰაქსლის „საოცარ ახალ სამყაროში“ „დედა“ სალანძღავი სიტყვაა და პერსონაჟები ირონიით საუბრობენ საუკუნეების წინ მცხოვრებ ადამიანებზე, რომლებსაც ბიოლოგიური მშობლები ჰყავდათ. მუსტაფა მონდი შემზარავი ენით აღწერს წარსულში არსებულ ტრადიციულ ოჯახებს: „მშობლიური სახლი ფსიქოლოგიურადაც ისეთივე შემზარავი იყო, როგორც ფიზიკურად. ფსიქოლოგიურად ეს იყო ნამდვილი საღორე, ნეხვის გროვა, მასში მოქცეულ ცოცხალ არსებათა ურთიერთგადაჭდობილი, აშშორებული სულიერი განცდებით გაჟღენთილი. რა სულისშემხუთველია ეს სიახლოვე, რა საშიში, ველური, უხამსი ურთიერთობებია ოჯახის წევრებს შორის!“ (ჰაქსლი 2013: 44).

ზამიატინის მხატვრულ ქმნილებაში ბავშვები, რომლებიც მშობლებისგან შორს სპეციალურ ბავშვთა სახლებში იზრდებიან, სახელმწიფოს საკუთრებას წარმოადგენენ. ყოველი მოქალაქე განცალკევებით ცხოვრობს და არც ერთ მათგანს აქვს უფლება სხვა

მოქალაქესთან სტაბილური ურთიერთობა ჰქონდეს. ორუელის რომანში „1984“ ოჯახი „აზრის პოლიციის“ მოვალეობას ასრულებს, მშობლების წინააღმდეგ ამხედრებული შვილები დღისით და ღამით უთვალთვალებენ მშობლებს. ჯაშუშობა და ჩაშვება ღირსეულ მოქმედებად არის მიჩნეული, ამ უნარს ადამიანებს ბავშვობიდანვე უყალიბებენ: „თითქმის ჩვეულებრივი ამბავი იყო, რომ ოცდაათ წელს გადაცილებულ მშობლებს საკუთარი შვილების შინებოდათ. და - არცთუ უმიზეზოდ, რადგან იშვიათად გამოერეოდა ისეთი კვირა, რომ „ტაიმის“ ფურცლებზე არ დაბეჭდილიყო წერილი რომელიმე პატარა დამსმენის შესახებ (ასეთებს, როგორც წესი, „ბავშვ-გმირებს“ უწოდებდნენ), მიყურადებით რომ მოიხელთა რაიმე მაკომპრომეტირებული ფრაზა და მშობლები „აზრის პოლიციაში“ დააბეზდა“ (ორუელი 2014: 25-26).

ბრედბერის მომავლის ამერიკაში ბუნებრივი ადამიანური გრძნობები უგულვებელყოფილია. გაი მონტეგი მთელი რომანის მსვლელობისას ცდილობს გაიხსენოს ვინ უყვარს, ვინ წარმოადგენს მისი ცხოვრების აზრს, მაგრამ მას სამწუხაროდ არავინ ახსენდება, მეუღლე მილდრედიც კი. მონტეგი შეძრწუნებულია იმის გაცნობიერებით, რომ ცოლის სიკვდილის შემთხვევაში მის დატირებას ვერ შეძლებს, რადგან ეს მისთვის უცხო ადამიანის სიკვდილი იქნება. მილდრედის მეგობარ ფელქსს არ ადარდებს ომში მიმავალი ქმრის ბედი, რადგან თუ ქმარი მოუკვდება ის ხელმეორედ გათხოვდება. ასევე, მისის ფელქსის აზრით, შვილების გაჩენა სრული სისულელეა, რადგან ბავშვებს მშობლებისთვის თავსატეხის გარდა არაფერი მოაქვთ. მისის ბაუელსისთვის შვილების ყოლა აუცილებელია, თუმცა ეს აზრი ნაკარნახევია არა დედა-შვილური სიყვარულის გრძნობით, არამედ ის კაცობრიობის ბედიტაა შეწუხებული და თვლის, რომ ბავშვების გაჩენა ადამიანების გასამრავლებლადაა საჭირო. მისის ბაუელსს არ უყვარს შვილები, თვეში მხოლოდ სამჯერ ნახულობს მათ და მაშინაც მთელი დღე ტელევიზორს აყურებინებს. შვილები შანსს არ უშვებენ, რომ დედას თავში „წაუთაქონ“, მაგრამ ეს მისის ბაუელსს კი არ წყინს, პირიქით ამხიარულებს. ცხადია, რომ დისტოპიური მთავრობა ოჯახის განადგურებას და ადამიანთა დაცალკევებას ცდილობს, რადგან უნათესაო, უმეგობრო ადამიანების დამორჩილება მარტივია.

დისტოპიური რომანის მნიშვნელოვანი თემაა წარსულისა და ხელოვნებისადმი ინტერესის დაკარგვა. „1984“-ში მთავრობის ნება-სურვილის შესაბამისად წარსულში მომხდარი ფაქტების წაშლა, შეცვლა, ხელახალი გადაწერა და ყველა ოფიციალურ დოკუმენტში, იქნება ეს საკანონმდებლო უწყისი თუ ჟურნალისტური სტატია დაფიქსირება ხდება: „მუდმივი გადაკეთების ეს პროცესი მოიცავდა არა მხოლოდ გაზეთებს, არამედ წიგნებს, ჟურნალებს, ბროშურებს, პლაკატებს, პროკლამაციებს, ფილმებს, ხმოვან ჩანაწერებს, მულტფილმებს, ფოტოსურათებს - ყველა სახის ლიტერატურასა და დოკუმენტაციას, რომელსაც შეიძლებოდა რამენაირი პოლიტიკური მნიშვნელობა ჰქონოდა“ (ორუელი 2014: 40). ორუელის რომანში ზოგიერთ მოქალაქეს ხელფასს იმაში უხდებოდა, რომ ოფიციალურ დოკუმენტებში ცვლილებები შეიტანონ, მაგალითად, უინსტონ სმითის მოვალეობა მმართველი კლასის წარმომადგენლების წინააღმდეგობრივი განცხადებების შემთხვევაში გაზეთებსა თუ ოფიციალურ საბუთებში ცვლილებების შეტანა. დოვლათის სამინისტრო ხალხს დაპირდა, რომ შოკოლადის ულუფას არ შეამცირებდა, თუმცა თებერვალში შოკოლადი 30 გრამიდან 20 გრამამდე შეამცირეს. უინსტონი იძულებულია დაპირება გაფრთხილებით ჩაანაცვლოს და გაზეთები თავიდან ამოაბეჭდინოს, სადაც ხაზგასმით იქნება მითითებული, რომ შოკოლადის ულუფა შესაძლებელია შემცირდეს (ორუელი 2014: 55). ორუელის მიერ აღწერილი ტოტალიტარული მთავრობის მიზანია წარსულის დავიწყებით ადამიანმა დაკარგოს უნარი ერთმანეთისგან განასხვავოს ფაქტი და გამონაგონი, სიმართლე და ტყუილი.

ზამიატინის რომანში „ჩვენ“ არავინ ინტერესდება ძველი ნივთებით და არავის უჩნდება სურვილი მუზეუმში წავიდეს, მიუხედავად იმისა, რომ ეს აკრძალული არ არის. ჰაქსლის წიგნში მუსტაფა მონდი აცხადებს, რომ ისტორია სრული უაზრობაა (ჰაქსლი 2013: 41). წარსულის საწინააღმდეგო კამპანიის გამო დახურეს უამრავი მუზეუმი, ააფეთქეს ისტორიული ძეგლები, აკრძალეს ფორდის ეპოქის 150-ე წლამდე დაბეჭდილი წიგნები. ახალგაზრდებმა არაფერი იციან უილიამ შექსპირის, ქრისტიანობის და პირამიდების შესახებ.

რომანში „451° ფარენჰაიტით“ ისტორია სახელმწიფოს მიერ ძირფესვიანადაა შეცვლილი. პირველ მეხანძრედ ბენჯამინ ფრანკლინია გამოცხადებული. გაყალბებული ისტორიის მიხედვით, მეხანძრეობა 1790 წ. დაარსდა და მეხანძრეებს კოლონიებში ინგლისის ზეგავლენით გავრცელებული ლიტერატურის დაწვა ევალებოდათ. მეხანძრეებმა არაფერი იციან თავიანთი პროფესიის ტრადიციული დანიშნულების შესახებ. მონტეგს აბსურდულად ეჩვენება კლარისას მინიშნება წარსულთან დაკავშირებით. მისი აზრით, მეხანძრეების მოვალეობა არავითარ შემთხვევაში იქნებოდა ცეცხლის ჩაქრობა, რადგან შენობები ყოველთვის ცეცხლგამძლე იყო (ბრედბერი 2013: 13).

დისტოპიურ რომანში ხშირად წამოიჭრება ომისა და მშვიდობის საკითხი. რომანში „1984“ ახალი მტრის ხატი რეგულარულად იქმნება, რადგან ომი არ უნდა დასრულდეს. ორუელისეული ლოზუნგი „ომი არის მშვიდობა“ სამართლიანადაც კი შეიძლება მოგვეჩვენოს, ვინაიდან ომი უტოლდება მშვიდობას და მშვიდობა უტოლდება ომს, როდესაც მათი მიზანი ერთი და იგივეს ემსახურება – მოსახლეობაში გარე სამყაროსადმი შიშის დაწესებას. ომის გამო ადამიანები გარე სამყაროსგან იზოლირებული არიან, შესაბამისად მათ არ იციან რა ხდება მათი ქვეყნის საზღვრებს გარეთ და ეშინიათ შეუცნობელის. ომისა და გარე სამყაროსადმი შიშის გამო ისინი იმედით შეჰყურებენ ლიდერს, რომელიც გადაწყვეტს თუ რა არის საუკეთესო თემისათვის. ჯულიას მოსაზრებით კი, არანაირი ომი არსებობს, მთავრობა თავად უშენს თავის ხალხს ბომბებს, იმ მიზნით, რომ ისინი მუდმივად შიშში აცხოვროს (ორუელი 2014: 95).

რომანში „451° ფარენჰაიტით“ ომისთვის მუდმივი მზადყოფნაა გამოცხადებული და ცაში ხშირად რეაქტიული ბომბდამშენების გუნდი დაფრინავს. მთელ წიგნს ფონად გასდევს ომის მომასწავებელი მინიშნებები, სანამ საბოლოოდ ომი მართლაც არ გაჩაღდება. რომანში აღწერილ მოვლენებში სავარაუდოდ ცივი და კორეის ომი იგულისხმება, რომლებიც მართლაც შეიძლებოდა დასრულებულიყო ატომური ბომბის აფეთქებით, როგორც ეს რომანის დასასრულშია.

საინტერესოა, რომ ჰაქსლი თავის რომანში მომავლის ისეთ სახელმწიფოს წარმოგვიდგენს, რომელშიც სიტყვა „ომი“ ძირფესვიანადაა ამოგდებული გამოყენებიდან.

საოცარი ახალი სამყაროს მოსახლეობა პაციფისტურია, მუდმივი მშვიდობა ხელისუფლებას მოსახლეობის კონტროლში არ უშლის ხელს. ზამიატინის წიგნში „ჩვენ“ სახელმწიფოში მშვიდობაა, D-503 კოსმოსურ ხომალდს აგებს გალაქტიკაში გასაშვებად, რომლის მიზანიც თავდაპირველად გაერთიანებული სამეფოს იდეების დედამიწაზე და სხვა პლანეტებზე მშვიდობიანი გზით გავრცელებაა, თუმცა საბოლოოდ აშკარაა, რომ გაერთიანებული სახელმწიფოს მმართველი არც დაპყრობითი ომებისგან შეიკავებს თავს.

დისტოპიური რომანის სიუჟეტი ერთი ან რამდენიმე გმირის ირგვლივ ტრიალებს, რომლებიც ზომბად ქცეულ საზოგადოებაში თავს უცხოდ გრძნობენ და ტოტალიტარულ მთავრობას ეწინააღმდეგებიან. ნაწარმოების მსვლელობისას მიუხედავად მთავრობის დიდი მცდელობისა საზოგადოებაში ყოველთვის გამოჩნდება ხოლმე ინდივიდი ან ინდივიდების ჯგუფი, რომლებიც უპირისპირდებიან და არ ეთანხმებიან მმართველ ძალას. კლასიკურ დისტოპიურ რომანებში პროტაგონისტი ინტერესდება არსებული სოციალური და პოლიტიკური სისტემის არსით. იგი ხვდება, რომ საზოგადოება, რომელშიც ის ცხოვრობს, არასწორ გზას ადგას და ცდილობს ყველას დაანახოს დისტოპიური მთავრობის მანკიერი მხარეები. ის იძულებულია სხვების მსგავსად მოიქცეს და მასის უმნიშვნელო ნაწილად გამოჩნდეს, თუმცა ბოლოს თავის ნამდვილ სახეს და მისწრაფებებს ავლენს. დისტოპიური რომანის პროტაგონისტებს მასისგან განასხვავებს მტკიცე გადაწყვეტილებების მიღების უნარი, გამბედაობა, ცოდნისაკენ სწრაფვა და ძლიერი სურვილი, რომ სამყარო უკეთესი გახადონ, თუნდაც ამისათვის კომფორტული ცხოვრების გაწირვა მოუხდეთ. ისინი თავს წირავენ არა პირადი ინტერესების გამო, არამედ მთელი კაცობრიობის გადასარჩენად. მიზნისკენ სწრაფვის პროცესში შესაძლოა პროტაგონისტიც დაიღუპოს, მაგრამ მთავარი არის არა მისი სიცოცხლის შენარჩუნება, არამედ დისტოპიური მთავრობის მიერ დამონებული ადამიანებისთვის თვალის ახელა და მთავრობის ტოტალიტარული რეჟიმისგან მოსახლეობის გათავისუფლება.

ზამიატინის რომანის მთავარი გმირი D-503 სახელმწიფოს წინააღმდეგ იბრძვის და ხალხის გამოფხიზლებას თავისი მეგობარი ქალის ზეგავლენით ცდილობს, თუმცა

ბოლოს სახელმწიფო მაინც ახერხებს მის დამორჩილებას და სანიმუშო „რიცხვად“ გადაქცევას. ორუელის „1984“-ის მთავარი გმირი სმითი სულაც არაა მიმზიდველი პერსონაჟი. წამების პროცესში სმითი თითქოს თვითონაცაა მონდომებული, რომ ოკეანის სამაგალითო მოქალაქე გახდეს და თავისი თავი აიძულოს ოთხი თითის ნაცვლად ხუთი დაინახოს: „ოთხი. ჩემი აზრით, ოთხია. ნეტავ შემძლებოდა, რომ ხუთი დამენახა. ვცდილობ, მაგრამ არ გამომდის“ (ორუელი 2014: 269). იზოლირებული სმითი თავის ინდივიდუალურობას კარგავს, სახელმწიფოსა და დიდი ძმის სიყვარულს სწავლობს და სამაგალითო მოქალაქედ გადაიქცევა.

ჰაქსლის რომანის პროტაგონისტი ველური ჯონი მკვეთრად გამოირჩევა საოცარი სამყაროს მოსახლეობისგან, რისი მიზეზიც ველური ჯონის ინდიელთა რეზერვაციაში გაზრდაა. ჯონი შექსპირის ეპოქის დამოუკიდებლად მოაზროვნე, მგრძნობიარე, სიცოცხლით აღსავსე ადამიანის სიმბოლოა. მიუხედავად იმისა, რომ ჯონი კარგად ხედავს საოცარი ახალი სამყაროს მანკიერებებს, ის ვერ ახერხებს საზოგადოების სწორ გზაზე დაყენებას და ბრძოლაში მარცხდება.

დისტოპიური რომანების პერსონაჟების მსგავსად გაი მონტეგი რეჰუმანიზაციის რთულს გზას გადის. რომანის დასაწყისშივე შესამჩნევია, რომ მონტეგს, მიუხედავად თავისი პროფესიისა და საზოგადოების ზეგავლენისა, ჯერ არ დაუკარგავს ადამიანური შეგრძნებები. მართალია მონტეგი რომანის „451<sup>ე</sup> ფარენჰაიტი“ პროტაგონისტია, მაგრამ ის სულაც არაა დისტოპიური რომანის ტიპური პერსონაჟი. მონტეგის ქმედებები და გადაწყვეტილებები უმეტესწილად დაუფიქრებელი, სპონტანური და იმპულსურია. ის ხშირადაა დაბნეული და იმედგაცრუებული, რის გამოც მას უჭირს პოლკოვნიკ ბეტის, მილდრედისა და ფაბერისგან დამოუკიდებლად გადაწყვეტილებების მიღება. ხანდახან მონტეგი ვერც კი ხვდება რას აკეთებს და საკუთარ ხელებს ადანაშაულებს, რომლებიც თითქოს მას არ ემორჩილებიან და თავისით მოქმედებენ. მონტეგის მსგავსი ქმედებები ორუელის რომანის „1984“ პროტაგონისტის სმითის ქცევას გვაგონებს. სმითი ხშირად გაუცნობიერებლად მიდის პროლების უბანში, თითქოს ფეხებს თავისით მიჰყავს ის იქ, სადაც წესით არ უნდა მიდიოდეს. მონტეგის ქვეცნობიერი ქმედებები მის ღრმად

დაფარულ სურვილზე მიგვანიშნებენ - აჯანყდეს არსებული ტოტალიტარული სისტემის წინააღმდეგ და ცხოვრებას პირვანდელი აზრი და მნიშვნელობა დაუბრუნოს.

მომავლის სამყაროს გამოგონების დროს დისტოპიური რომანის ავტორმა ისეთი ენაც უნდა შექმნას, რომელიც მომავლის საზოგადოების სოციალური ურთიერთობების შესაფერისი იქნება. ზამიატინი წიგნში „ჩვენ“ ქმნის ენას, რომელიც ადამიანთა დეჰუმანიზაციას და რობოტთან დაახლოების პროცესს ასახავს. რომანში ემოციები წილადების, უარყოფითი, ირაციონალური რიცხვების საშუალებითაა გამოხატული და ეს ენა რობოტებისთვის უფროა ზედგამოჭრილი ვიდრე ადამიანებისთვის. ზამიატინის რომანის „ჩვენ“ ლექსიკა სავსეა ნეოლოგიზმებით, მეცნიერული, მათემატიკური და ტექნოლოგიური ტერმინებით. ირონიულია, რომ ტექნოლოგიური ეპოქის კრიტიკა ტექნოლოგიური ენის გამოყენებით ხდება. მოილანის მიხედვით, დისტოპიური რომანისთვის დამახასიათებელია ჰეგემონური და უკუ-ჰეგემონური ნარატივი. ჰეგემონური თხრობის დროს დისტოპიური საზოგადოების წესჩვეულებებზეა ყურადღება გადატანილი, ხოლო უკუ-ჰეგემონური თხრობის დროს პროტაგონისტში, დისტოპიური სახელმწიფოს მოქალაქეში გარეგნული კმაყოფილების მიუხედავად, გაუცხოების გრძნობა შეინიშნება. მას შემდეგ რაც პროტაგონისტში ინდივიდუალურობა იღვიძებს მისი მეტყველების ფორმა იცვლება და განსხვავდება იმ მეტყველებისგან, რაც საზოგადოებაშია მიღებული (მოილანი 2000: 147). მაგალითად, ზამიატინის რომანის „ჩვენ“ მთავარი გმირის D-503 მათემატიკური მეტყველება უფრო კრეატიული ხდება, როდესაც მასში სიყვარულისა და ინდივიდუალურობის გრძნობები იღვიძებს.

მრავალი ლინგვისტური კვლევაა ჩატარებული ორუელის „1984“-ის უნიკალურ ენაზეც. რომანში გამოყენებულ ენას „ახალმეტყველებას“<sup>16</sup> უწოდებენ. „ახალმეტყველება“ ერთადერთი ენაა, რომლის ლექსიკაც წლიდან წლამდე მცირდება, რაც გამოწვეულია იმ გარემოებით, რომ მთავრობა ენის მოსპობას ცდილობს და მას ნელ-ნელა ზუსტ გამომხატველობას უკარგავს. ერთი მხრივ, მთავრობის მიზანია ენიდან გააქროს ისეთი სიტყვები, როგორცაა „თანასწორობა“, „დამოუკიდებლობა“, რადგან თუ ენაში

---

<sup>16</sup> Newspeak



დასახელებული ცნებები არ იარსებებენ, ადამიანებს არც მათი მნიშვნელობა ეცოდინებათ და არც სურვილი გაუჩნდებათ, რომ თანასწორობისათვის და დამოუკიდებლობისთვის იბრძოლონ. ზოგ შემთხვევაში მთავრობა სიტყვას მნიშვნელობას უცვლის და ის ახალ პარადოქსულ აზრს იძენს. მაგალითად, ორუელის „1984“-ში ერთი და იგივე სიტყვებს მრავალ განსხვავებულ სიტუაციაში იყენებენ და სიტყვები ნელ-ნელა საპირისპირო მნიშვნელობას იღებენ. მთავრობის ცნობილი ლოზუნგია:

„ომი მშვიდობაა

მონობა თავისუფლებაა

უმეცრება ძალაა“ (ორუელი 2014: 7).

როგორც ვხედავთ, სიტყვებს „მშვიდობა“, „თავისუფლება“ და „უმეცრება“ დაკარგული აქვთ თავდაპირველი მნიშვნელობა, რადგან ისინი შეუსაბამო კონტექსტში გამოიყენება. ენის ძალაუფლების ამგვარი გაგება სეპირ-უორფის ჰიპოთეზას ეხმიანება. ბენჯამინ ლი უორფი 1940 წელს აყალიბებს თეორიას, რომლის მიხედვით ენა ადამიანის აღქმას ფორმასა და სტრუქტურას აძლევს. სამყაროს აღვიქვამთ ისე, როგორც ის ჩვენს ენაშია განსხვავებული, რის გამოც ადამიანი ვერ გაიგებს ისეთ ცნებას, რომელსაც სიტყვებით ვერ ახსნის. შესაძლოა სეპირ-უორფის თეორია უნივერსალურად არ არის აღიარებული ყველა ლინგვისტის მიერ, თუმცა ეს თეორია დისტოპიურ რომანებში ნაჩვენებ ენისადმი დამოკიდებულებას შეესაბამება. ჯონი პოპეს სიძულვილს მანამ ვერ ისწავლის და მანამ ვერ აცნობიერებს, სანამ შექსპირის დრამებში საჭირო სიტყვებს არ ამოიკითხავს. ჰელმჰოლცი გრძნობს, რომ ის შეძლებდა ხარისხიანი ლექსის შექმნას საჭირო სიტყვები რომ ჰქონდეს: „ეს უცნაური გრძნობა ზოგჯერ მეუფლება. მგონია, რომ რაღაც მნიშვნელოვანი მაქვს სათქმელი, მგონია, რომ უნარიც მაქვს სათქმელის გადმოსაცემად, უბრალოდ, ვერ ვხვდები რა უნდა ვთქვა და უნარსაც ვერაფერში ვიყენებ. სხვანაირად წერა რომ შეიძლებოდეს, ან თუნდაც სხვა რამეზე ...“ (ჰაქსლი 2013: 76). ლენინა ძლიერი ემოციის გამოხატვის მცდელობისას იმ ლექსით ციტირებს, რომელიც კლიშეა: „მკოცნე და მომგვარე კომა, მომანდომე სიყვარული, უფრო ტკბილი“ (ჰაქსლი 2013: 200). რომანში გამოყენებული კლიშეები შექსპირის მხატვრულ ენას

უპირისპირდება. ჰაქსლის საოცარი სამყაროს საზოგადოება ვერ გებულობს შექსპირის ენას, რადგან ასეთი ენის გასაგებად მათ არ აქვთ ისტორიული, კულტურული, სოციალური თუ ლინგვისტური საფუძველი. ბრედბერის რომანში ენობრივი კონტაქტი თითქმის გამქრალია ადამიანებს შორის, რადგან ისინი ერთმანეთს აღარ ესაუბრებიან. მოქალაქეები მხოლოდ ხმოვანი კედლების ყურებით არიან გართული და სხვა ადამიანებს ვერ ამჩნევენ.

ამრიგად, ზამიატინის, ჰაქსლის, ორუელისა და ბრედბერის დისტოპიური ჟანრის წიგნების ზემოთ განხილული საერთო მახასიათებლები ის საყრდენი წერტილია, რომელსაც XX საუკუნის მეორე ნახევარში შექმნილი რომანების კურტ ვონეგუტის „სარწევლა ფისოსათვის“, ენტონი ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხალი“, მარგარეტ ეტვუდის „მხევლის წიგნი“ და კაზუო იშიგუროს „არასოდეს გამიშვა“ გასაანალიზებლად გამოვიყენებთ.

## თავი II. დისტოპიური ჟანრის რომანის ტრანსფორმაცია XX საუკუნის II ნახევრის ინგლისურ და ამერიკულ ლიტერატურაში. ტრადიცია და ნოვატორობა

### II.1 ექსტრაპოლირების მხატვრული მეთოდი კურტ ვონეგუტის რომანში „სარწვევლა ფისოსათვის“

მრავალი წლის მანძილზე კურტ ვონეგუტს ლიტერატურული კრიტიკა გვერდს უვლიდა და სერიოზულ შემოქმედად არ თვლიდა, რადგან მასში მხოლოდ ცუდი რეპუტაციის მქონე სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის მწერალს ხედავდა. 1969 წელს რომანის „სასაკლაო 5“ გამოქვეყნების შემდეგ კრიტიკოსები საგონებელში ჩავარდნენ. მართალია, ამ მხატვრულ ქმნილებაში ხშირად გვხვდება ამოუცნობი მფრინავი ობიექტები და რობოტები, პროტაგონისტი ბილი პილგრიმი უფრო მეტადაა რწმენისა და მორალის საკითხებით დაინტერესებული, ვიდრე ეს სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის სხვა რომანების მთავარ პერსონაჟებს ჩვევიათ.

წიგნისადმი „სასაკლაო 5“ დიდი დაინტერესების გამო ვონეგუტის ადრეულ შემოქმედებას მიუბრუნდნენ და სიღრმისეული კვლევისას ნათელი გახდა, რომ მწერალი თანამედროვე საზოგადოების მემატთანე და კრიტიკოსია, ხოლო მის რომანებში აღწერილი ტექნოლოგიური და სამეცნიერო სამყაროს მიღმა ადამიანის დანიშნულებასა და ცხოვრების არსის შესახებ ღრმა და საჭირობოროტო საკითხები განიხილება. ფაქტია, რომ რომანისგან „სასაკლაო 5“ განსხვავებით, წიგნს „სარწვევლა ფისოსათვის“ ვონეგუტისთვის მსოფლიო აღიარება არ მოუტანია. თუმცა, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩიკაგოს უნივერსიტეტმა ვონეგუტს სწორედ ამ რომანისათვის 1971 წელს მაგისტრის ხარისხი მიანიჭა, მას შემდეგ რაც 1946 წელს მისი პირველი სამაგისტრო ნაშრომი

„კეთილსა და ბოროტს შორის დაპირისპირება მარტივ ზღაპრებზე დაყრდნობით“<sup>17</sup> ფარული კენჭისყრის საფუძველზე დაიწუნა.

დღემდე სადავოა ვონეგუტის რომანის „სარწველა ფისოსათვის“ ჟანრობრივი კლასიფიკაციის საკითხი, რადგან შეუძლებელია ეს წიგნი ერთი კონკრეტული ჟანრის საზღვრებში სრული დარწმუნებით მოთავსდეს. შემოქმედებითი კარიერის დასაწყისში ვონეგუტს სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის მწერლად თვლიდნენ, მაგრამ დღეს უკვე კრიტიკოსები რომანს ამ ჟანრში კატეგორიზაციისთვის ვერ იმეტებენ, მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრისთვის დამახასიათებელი ფორმითა და მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებებით სარგებლობს. ვონეგუტს სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის მწერლის იარლიყი ჰქონდა, ვინაიდან მის რომანებში გამოყენებული ფანტასტიკური ელემენტები კრიტიკოსებს თვალს უხვევდა. ბევრ შემოქმედს და ასევე, კრიტიკოსს საბაზისო ცოდნაც კი არ გააჩნია ტექნოლოგიის, მეცნიერებისა და მათთან დაკავშირებული ჟარგონის შესახებ. დამაბნეველია ის გარემოება, რომ სამეცნიერო ფანტასტიკას რომანში „სარწველა ფისოსათვის“ ვონეგუტმა საზოგადოების ჩვეულებებზე, დამკვიდრებულ წესებსა და შეხედულებებზე ირონიული მსჯელობა შეუზავა. ფაქტიურად, სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის რომანისგან განსხვავებით, რომელიც ზოგადსაკაცობრიო საკითხებით იშვიათად ინტერესდება, მან მოაზროვნე მკითხველზე ორიენტირებული სატირის შეუდარებელი ნიმუში შექმნა.

გარდა სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრთან პარალელისა, კაცობრიობის არსებობისა და ცხოვრების ამოების საკითხების წამოჭრის გამო, წიგნს „სარწველა ფისოსათვის“ ფილოსოფიური რომანის ელფერიც დაჰკრავს. ამავდროულად, რადგან სან-ლორენცოს რესპუბლიკაში არსებული მმართველობის სისტემა უდავოდ ტოტალიტარულია, ამ მხატვრულ ქმნილებას დისტოპიური რომანის ჟანრსაც აკუთვნებენ. როგორც მარინა კუპჩენკო აღნიშნავს, ყველა დიდი ლიტერატურული ნაწარმოებისთვის ჟანრთა სინთეზია დამახასიათებელი. ვონეგუტის რომანს „სარწველა ფისოსათვის“ ის ისეთი მხატვრული ნაშრომების გვერდით მოიხსენიებს, როგორცაა დანტე ალიგიერის

---

<sup>17</sup> *The Fluctuations Between Good and Evil in Simple Tales*

ალეგორიული პოემა „ღვთაებრივი კომედია“ (1320), ფრანსუა რაბლეს რომანების სერია „გარგანტუა და პანტაგრუელი“ (1532-1564), მიგელ დე სერვანტესის პაროდია „მახვილგონიერი იდალგო დონ კიხოტი ლამანჩელი“ (1605, 1615) და ჯორჯ გორდონ ბაირონის პოემა „ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობა“ (1811) (კუპჩენკო 2015: 41).

„სარწევლა ფისოსათვის“ პირველივე წინადადებას „გნებავთ, იონა დამიძახეთ“ (ვონეგუტი 2014: 17) ორ წყაროსთან - ბიბლიასთან და ჰერმან მელვილის რომანთან „მოზი დიკი ანუ თეთრი ვეშაპი“ (1851) მივყავართ. წიგნის სწორი ინტერპრეტაციისთვის უმნიშვნელოვანესია წინასწარმეტყველ იონასა და ვეშაპის მითის გაგება. იონა ადამიანია, ვინც უფლის ნებას ეწინააღმდეგება, მის დავალებას არ ასრულებს და ნინევეში საქადაგოდ წასვლაზე უარს აცხადებს. თუმცა მას შემდეგ, რაც ღმერთის ნების დაუმორჩილებლობის გამო უამრავი ფათერაკი გადახდება და საბოლოოდ ვეშაპის მუცელში აღმოჩნდება, იონა ჩაუფიქრდება თავის საქციელს, მიხვდება, რომ უფლის დადგენილ გზას ვერ გადაუხვევს და იძულებულია უზენაესი ძალის სურვილი აღასრულოს. ვონეგუტი იონასა და წიგნის „სარწევლა ფისოსათვის“ პროტაგონისტს ჯონს შორის პარალელს ავლებს, რაც დასტურდება იმ ფაქტით, რომ სახელები ჯონი და იონა ერთი და იგივეა, ინგლისური სახელი ჯონი ებრაული სახელისგან „იონა“ მომდინარეობს. ბიბლიურ იონას მსგავსად, ჯონის ცხოვრებასაც აუხსნელი ძალა, შეიძლება ითქვას - განგება მართავს, რომელიც ჯონს დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში თვითნებურად დაატარებს. ამის გამო ის მრავალი უჩვეულო მოვლენის მოწმე და თანამონაწილეც ხდება. ვეშაპი შეგვიძლია სან ლორენცოს რესპუბლიკას, დანარჩენი სამყაროსგან მოწყვეტილ კუნძულს შევადაროთ, რომელზეც შემთხვევითი მოვლენების წყალობით მოხვედრილი ჯონი თვითრეფლექსიას განიცდის. იონას მსგავსად იზოლირებულ კუნძულზე მყოფ ჯონს დედამიწის გაყინვის შემდეგ გონება უნათდება, ის სამყაროს სხვა თვალთ უყურებს, აცნობიერებს, რომ დაუფიქრებელი ქმედებით იოლად შეიძლება კაცობრიობის განადგურება. ის მორალის წამკითხველის როლსაც ირგებს და მთელი რომანის მსვლელობისას მოგვიწოდებს, რომ დედამიწის არსებობისთვის სახიფათო დაუფიქრებელ მოქმედებებს მოვერიდოთ.

ვონეგუტის წიგნის „სარწევლა ფისოსათვის“ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ლიტერატურულ წყაროს ასევე ჯონათან სვიფტის რომანი „გულივერის მოგზაურობა“ (1726) წარმოადგენს. წიგნში გვხვდება რამდენიმე ადგილი, რომლებშიც „გულივერის მოგზაურობასთან“ ალუზია აშკარაა. მაგალითად, ბრობდინგნაგის, გოლიათების ქვეყნის აღწერისას გულივერი ერთ-ერთი გოლიათი ქალბატონის სახეს აღწერს, რომელიც მახინჯი ეჩვენება მისი სიდიდის გამო: „ამ ქალის სახეზე შემჩნეულმა ლაქებმა, ხორკლებმა და ღარებმა მომაგონა ინგლისელი ქალების მშვენიერი კანი, რაც ლამაზად, ეტყობა, მხოლოდ იმის გამო გვეჩვენება, რომ მათი პატრონები ჩვენი ზომისანი არიან“ (სვიფტი 1991: 121). მსგავსი სცენა რომანში „სარწევლა ფისოსათვის“ გვხვდება, როდესაც ჯუჯა ნიუტ ჰონიკერი მამის სახის სიმახინჯეს აღწერს: „სახეზე ვეება ფორები მთვარის კრატერებივით მოუჩანდა, ყურებსა და ნესტოებში ბალანი წამოზრდოდა, სიგარის ბოლით კი ჯოჯობეთის სკნელივით ყარდა. ასე ახლოდან დანახული მამაჩემის სახისთანა სიმახინჯე არაფერი მინახავს“ (ვონეგუტი 2014: 30). გარდა ამისა, ვონეგუტი ნიუტ ჰონიკერის თავდაჭერილ ქცევას გოლიათებს შორის მცხოვრები გულივერის დახვეწილ მანერებს ადარებს (ვონეგუტი 2014:146). ჯონის მეგობრის კრებსის ამაზრზენი საქციელი იაჰუების აღწერას გვაგონებს. მას შემდეგ, რაც ჯონი უსახლკარო კრებსს შეიფარებს, ის იაჰუების მსგავს ხასიათს ამჟღავნებს და მადლობის სანაცვლოდ სახლში დაბრუნებულ ჯონს დიდ სიურპრიზს ახვედრებს: „კრებსი კი წასულიყო, მაგრამ მანამდე მოესწრო და სამასდოლარიანი სატელეფონო საუბრების ვალი დაედო ჩემთვის, ტახტი ხუთ ადგილას ამოეწვა, ჩემი კატა მიესიკვდილებინა, ავოკადოს ხეც უწყალოდ გაეხმო და წამლების შესანახი კარადისთვისაც კარი მოეგლიჯა“ (ვონეგუტი 2014: 109). ასევე, უმთავრესი მაკავშირებელი რგოლი ვონეგუტის წიგნს „სარწევლა ფისოსათვის“ და სვიფტის „გულივერის მოგზაურობა“ შორის ადამიანის ბუნების, განსაკუთრებით მწვავედ კი მეცნიერების და მათი საქმიანობის გაკრიტიკებაა.

პარადოქსულია, რომ ვონეგუტის რომანში „სარწევლა ფისოსათვის“ სან-ლორენცო იმ დროს იქცა ტოტალიტარულ რესპუბლიკად, როდესაც უტოპიურ იდეალზე დაყრდნობით ლაიონელ ბოიდ ჯონსონმა (იგივე ბოკონონი) და კაპრალ ერლ მაკქეიბმა

თავისუფლებისა და თანასწორი შესაძლებლობების პრინციპების დანერგვა დაიწყო. ისინი კუნძულის უტოპიად გადაქცევაზე ოცნებობდნენ და სან-ლორენცოს რესპუბლიკის სიღარიბის ჭაობიდან ამოთრევა სურდათ, თუმცა საპირისპირო შედეგი მიიღეს. ჯონსონმა და კაპრალმა მაკქეიბმა უტოპიური სისტემისათვის დამახასიათებელ საერთო ქონების იდეის პრინციპიდან გამომდინარე გადაწყვიტეს სან-ლორენცოს რესპუბლიკის მთელი შემოსავალი მოსახლეობაზე თანაბრად გადაენაწილებინათ, თუმცა ამ იდეამ ვერ გაამართლა, ვინაიდან თითო ადამიანზე შემოსავალმა მხოლოდ 6-7 დოლარს მიაღწია. რომანში „სარწველა ფისოსათვის“ უტოპიური იდეის კრახის ჩვენებით ვონეგუტი ეთანხმება გავრცელებულ მოსაზრებას, რომლის თანახმად, უტოპიის რეალობაში გადმოტანა მხოლოდ და მხოლოდ მიუღწეველი და განუხორციელებელი ოცნებაა.

ამჟამად, რომ ვონეგუტის მხატვრულ ქმნილებაში „სარწველა ფისოსათვის“ სან-ლორენცოს რესპუბლიკის მთავრობის სახით მწერალი დისტოპიურ მმართველობას წარმოგვიდგენს. ტოტალიტარული მთავრობების მსგავსად სან-ლორენცოს რესპუბლიკას დიქტატორი „პაპა“ მონზანო მართავს, რომელიც იმდენად შეუბრალებელი მმართველია, რომ როგორც ამბობენ, საკუთარი შვილიც კი მოუკლავს. „პაპა“ მონზანო ნამდვილი დიქტატორია, რადგან მან არჩევნების ჩატარების გარეშე თავად გადაწყვიტა მისი გარდაცვალების შემდეგ სან-ლორენცოს რესპუბლიკის მმართველის პოსტი ვის უნდა დაეკავებინა. საეჭვოა ის გარემოებაც, რომ იმ დროს როდესაც ხალხი შიმშილით იხოცება „პაპა“ მონზანო ოქროს სარეცელზე განისვენებს, ხოლო „ასი მარტვილის“ ხსენების დღეს სტუმრებისთვის სანაქებო სუფრაა გაშლილი. ამასთანავე, რომანის პროტაგონისტს ჯონს სან-ლორენცოს რესპუბლიკის პრეზიდენტობის სანაცვლოდ წელიწადში 100 000 დოლარს სთავაზობენ, თანაც მას არაფრის გაკეთება მოუწევს გარდა იმისა, რომ ოქროს ჭურჭლიდან საჭმელს მიირთმევს და სასახლეშიც იცხოვრებს. საინტერესოა, სან-ლორენცოს რესპუბლიკის მსგავს გადატაკებულ ქვეყანას საიდან შეუძლია ასეთი დიდი რაოდენობის თანხის გადახდა? ასევე, სან-ლორენცოს რესპუბლიკაში ყველანაირი დანაშაულისთვის - ქურდობისთვის, მკვლელობისთვის, გაუპატიურებისთვის და სხვის ფანჯარაში უნებართვოდ ჩახედვისთვისაც კი, ერთნაირი სასჯელია - კაუჭზე ჩამოკიდება. მსგავსი

მკაცრი სადამსჯელო მეთოდის დაწესებისას „პაპა“ მონზანოს მიზანია მუდმივ შიშში ამყოფოს ხალხი, რათა მათ აზრადაც კი არ გაივლონ მთავრობის დამხობა. „პაპა“ მონზანოს ერთ-ერთი უდიდესი დანაშაული თავისი ხალხის მიმართ მათი ტყუილებით გამოკვებაა. კერძოდ, „პაპა“ მონზანო თვითონ აღმოჩნდება იმ რელიგიის მიმდევარი, რომელსაც ის კანონით დევნის. ნათელია, რომ „პაპა“ მონზანო თავისი თვისებებითა და ქმედებებით შეესაბამება დიდ ძმას ორუელის, მარჯვეს ზამიატინის, მუსტაფა მონდს ჰაქსლის და კაპიტან ბეტს ბრედბერის რომანებიდან, ვინაიდან ის სარგებლობს ხალხის გულუბრყვილობითა და უმეცრებით და ტყუილის გავრცელებისა და შიშის დანერგვის ხარჯზე ინარჩუნებს მმართველობას.

რომანში „სარწევლა ფისოსათვის“ სან-ლორენცოს რესპუბლიკის მკვიდრნი ტოტალიტარული მთავრობის მიერ ტიპურად დამორჩილებული უპრეტენზიო, მასად ქცეული ხალხია. რომანში პირველი გამოჩენისას სან-ლორენცოს მოსახლეობა თავისი არაბუნებრივი მდუმარებით იპყრობს ყურადღებას. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მათ რაღაცის თუ ვიღაცის ეშინიათ, შიში იმდენად დიდია, რომ ძრწოლით ატანილნი ვერც კი ესაუბრებიან ერთმანეთს. რთულია გაარჩიო ინდივიდები სან-ლორენცოს რესპუბლიკის მოსახლეობას შორის, ყველანი თითქოს ერთმანეთს ჰგვანან - ადგილობრივებს ნიგვზისფერი ადევთ სახეზე, ყველანი გამხდრები არიან, არც ერთ მათგანს შერჩენია ოცდათორმეტი კბილი, ბევრს ხელ-ფეხიც კი არ აქვს. ფაქტიურად სან-ლორენცოელები ველურებივით ცხოვრობენ, ქალებს მოშიშვლებული „მომქნარი ძუძუები“ აქვთ, ხოლო მამაკაცებს ტანსაცმლის ნაგლეჯები ძლივს უფარავს სხეულს (ვონეგუტი 2014: 178). არ არის გასაკვირი, რომ არაინფორმირებული, მშიერი, მოსუსტებული ველურების მოტყუება და მართვა მთავრობას იოლად გამოსდის. „პაპა“ მონზანოს ხელის ოდნავი აქნევითანავე, რაც უცხო თვალისთვის შეუმჩნეველია, მდუმარე მასა ერთბაშად სწრაფად და მოულოდნელად იწყებს ეროვნული ჰიმნის სიმღერას. ჰიმნის ტექსტი ზედმეტად შელამაზებულია, ვინაიდან მასში აღწერილი მოვლენები რეალობას სრულებით არ შეესაბამება, პირიქით, უპირისპირდება მას:

„ამ მიწაზე გაჩენა ღმერთის საბოძვარია!



სან-ლორენცო, სან-ლორენცო

ღმერთის საჩუქარია.

აქ კაცი ზვიგენს არ უფრთხის,

ქალი მზეს უბრმავეს თვალს.

აბა, მტერი რას დააკლებს

ამ ღვთისმომში თამამ ხალხს!“ (ვონეგუტი 2014: 181)

აზროვნების უნარ დაკარგული მასის სიმბოლოა ქარხანაში მომუშავე უბრალო ხალხიც, რომლებმაც არაფერი იციან მეცნიერების შესახებ, მათთვის მეცნიერება ჯადოქრობაა, ხოლო ქარხნის მფლობელები არაფერს აკეთებენ იმისათვის, რომ ეს ზღაპრული წარმოდგენა დაამსხვრიონ. მის პეფკო მართალია ილიუმის საკვლევ ცენტრში მუშაობს, მაგრამ მას წარმოდგენა არ აქვს მეცნიერები ლაბორატორიაში რა გამოგონებაზე მუშაობენ. გოგონები მთელი წლის განმავლობაში მეცნიერთა ხმებს უსმენენ და შიფრავენ, თუმცა დოქტორ ბრიდის თქმით, ისინი მოსმენილის აზრს ვერ ხვდებიან. ამ ეპიზოდში ტელორიზმის ზეგავლენა შეინიშნება, რადგან როგორც ვხედავთ, გოგონები დაუფიქრებლად ემორჩილებიან ტექნიკას, რის გამოც მათი აზროვნების უნარი დაქვეითებულია. ამკაარაა, რომ რომანში „სარწვევლა ფისოსათვის“ ვონეგუტი იზიარებს დისტოპიურ რომანებში დამკვიდრებულ ტრადიციას და მწერალი ცხვრის ფარის მსგავს ადამიანებს აღწერს, რომლებსაც საკუთარი აზრი და გადაწყვეტილებების მიღების უნარი არ გააჩნიათ.

ტრადიციული დისტოპიური რომანების მსგავსად ვონეგუტის წიგნი „სარწვევლა ფისოსათვის“ მწერლის თანამედროვე საზოგადოებისთვის აქტუალური პრობლემატიკის ამსახველია. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში ზუსტად არ არის მითითებული მოქმედების დრო, მაგრამ მასში აღწერილი მოვლენების საფუძველზე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ XX საუკუნის II ნახევრის მსოფლიოში მიმდინარე მოვლენებზე დაყრდნობით ექსტრაპოლირების ტექნიკის გამოყენებით ავტორი მომავალს წინასწარმეტყველებს. პირველ რიგში, რომანი ვონეგუტის იმ ემოციური განწყობის შედეგია, რომელიც გამოწვეული იყო 1945 წ. 6 აგვისტოს ჰიროსიმასა და ნაგასაკში

ატომური ბომბის ჩამოგდებისას ათიათასობით უდანაშაულო ადამიანის მასობრივი დაღუპვით. დატრიალებული ტრაგედიის შემდეგ მწერალმა უმანკოება და ადამიანის კეთილშობილებისადმი გულუბრყვილო რწმენა დაკარგა, რადგან ის უშუალოდ თავად გახდა ადამიანის უკიდევანო ბოროტების თვითმხილველი.

ვონეგუტის წიგნში „სარწევლა ფისოსათვის“ უფრო გვიანდელი პოლიტიკური მოვლენების ანარეკლიც იგრძნობა. ვონეგუტის მხატვრულ სამყაროში მოქმედება ცივი ომის, ვიეტნამის იგივე ინდოჩინეთის მეორე ომისა და კუბის კრიზისის დროს განვითარებული მოვლენების პარალელურად ვითარდება. მაგალითად, რომანში საბჭოთა კავშირისა და აშშ-ს „პაექრობა“ ახალი საშიში გამოგონების „ყინული 9-ს“ ხელში ჩასაგდებად, რომელიც ბუნებრივია, მფლობელს მსოფლიოს კონტროლის საშუალებას მისცემს, ცივი ომისა და ვიეტნამის ომის დროს საბჭოთა კავშირსა და აშშ-ს შორის დაპირისპირებას გვაგონებს. 1950-იანი წლებიდან ცივი ომის ეპოქაში თავისი უპირატესობის საჩვენებლად ორი უზარმაზარი ქვეყანა ფაქტიურად რბოლაში ჩაება, მათ უმოკლეს ვადაში ატომურ ბომბზე უფრო საშიში იარაღის - წყალბადის ბომბის შექმნა დაისახეს მიზნად. რბოლისთვის დედამიწა არ აღმოჩნდა საკმარისი და ერთმანეთის ჯიბრზე კოსმოსის შესწავლა და მახლობელ პლანეტებზე გადასვლაც მოინდომეს. გარდა ამისა, რომანში „ყინული 9-ს“ გავრცელება, რასაც დედამიწის ყინულის ბურთად გადაქცევა, ფლორის, ფაუნისა და კაცობრიობის განადგურება მოჰყვა თან, კუნძულ ენივეტოკზე აშშ-ს მიერ განხორციელებულ წყალბადის ბომბის საცდელ ტესტირებას გვაგონებს, რომლის შედეგად კუნძული ფაქტიურად განადგურდა და გამოყოფილი რადიაციული ნივთიერებების გამო საცხოვრებლად უვარგისი გახდა. ამასთანავე, ვიეტნამის ომის დროს საბჭოთა კავშირისა და აშშ-ს დაპირისპირების მიზეზი ისევ მსოფლიოზე კონტროლის მოპოვება და ძალაუფლების ხელში ჩაგდება გახდა და არა ვიეტნამელ ხალხზე ზრუნვა და მათი ცხოვრების პირობების გაუმჯობესება.

1962 წელს კუბის კრიზისმა ვონეგუტი დაარწმუნა, რომ ატომური ბომბის კიდევ ერთხელ გამოყენება სავსებით რეალური საშიშროება იყო. საბჭოთა კავშირსა და აშშ-ს შორის დაპირისპირება მართლაც შეიძლებოდა გადაზრდილიყო ატომურ ომში, მას

შემდეგ, რაც ერთმანეთის გასაკონტროლებლად პირველმა მათგანმა რაკეტები ამერიკიდან სულ რაღაც 90 მილის მოშორებით, კუბაზე, ხოლო მეორემ თურქეთსა და იტალიაში განათავსა. მწერალი კუბის კრიზისის შესაძლო სავალალო შედეგებს გვიხატავს და მიგვანიშნებს, რომ მსოფლიოს ძლიერ სახელმწიფოებს ღილაკზე თითის დაჭერით დედამიწის ერთი ხელის მოსმით განადგურება შეუძლიათ. მიუხედავად იმისა, რომ ცივი ომი და კუბის კრიზისი წარსულს ჩაბარდა, ვონეგუტის რომანის „სარწვევლა ფისოსათვის“ თემატიკა დღესაც აქტუალურია, რადგან ატომურ ბომბს მრავალი ქვეყანა ფლობს და კაცობრიობა ისევ მისი გამოყენების საფრთხის წიმაშეა.

მიუხედავად იმისა, რომ ვონეგუტი ამერიკელი მწერალია, ის არ ინდობს თავის ქვეყანას და რომანში „სარწვევლა ფისოსათვის“ ამერიკის საგარეო პოლიტიკას ესხმის თავს. უფრო მეტიც, ვონეგუტი ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ არა მარტო საბჭოთა კავშირი, არამედ ამერიკაც დისტოპიური მმართველობის მქონე ქვეყანაა, რომელიც ხშირად „ლამაზად ფუთავს“ თავის რეალურ განზრახვას და გვევლინება არა მხოლოდ საკუთარი ხალხის, არამედ თავისი მეზობელი ქვეყნების მაცხოვრებლების თავისუფალი სიტყვის უფლების შემლახველის როლშიც. ვონეგუტის წიგნში ფილიპ კასლის შაქრის კომპანია და ლოუ ქრისბის ველოსიპედების ბიზნესი ამერიკული ექსპანსიის სიმბოლოს წარმოადგენს. მას შემდეგ, რაც კუნძულმა გამორჩენაზე ორიენტირებული მრავალი დამპყრობლის, ესპანელების, ინგლისელებისა და ჰოლანდიელების მმართველობა იგემა, სან-ლორენცოს რესპუბლიკა ამერიკულმა შაქრის კომპანიამ ჩაიგდო ხელში, რომლის მიზანსაც პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ შაქრის გაზრდილი ფასისგან გამომდინარე მოგების ნახვა წარმოადგენდა. კასლის შაქრის კომპანია ბოროტად სარგებლობდა მოსახლეობის გაუნათლებლობითა და მიაშიტობით და სან-ლორენცოელ მუშა-ხელს ხელფასს არ უხდიდა. ქრისბის სან-ლორენცოს რესპუბლიკისადმი ინტერესიც სარგებლის მოპოვების სურვილით იყო განპირობებული. ის ველოსიპედის ბიზნესის გადატანას ჩიკაგოდან სან-ლორენცოს რესპუბლიკაში აპირებს, რადგან სან-ლორენცოს რესპუბლიკის „ხელისუფლებას ხალხისთვის ლაგამი

აქვს ამოდებული და ზედმეტის ნებას არავის აძლევს“ (ვონეგუტი 2014: 121-122), მას იაფი ან უფასო მუშახელი მოემსახურება და, რასაკვირველია, ის მეტ სარგებელსაც ნახავს.

აშშ-ს სან-ლორენცოელების ცხოვრებაში ჩარევა ვონეგუტს აშშ-სა და სამხრეთ ამერიკის ქვეყნების ურთიერთობამ შთააგონა, რასაც ის ფაქტიც ადასტურებს, რომ კუნძული „სან-ლორენცო“, რომელზეც რომანში მოქმედება მიმდინარეობს, სამხრეთ ამერიკასთან მდებარეობს, კერძოდ კი ის პერუს საკუთრებას წარმოადგენს. გარდა ამისა, სან-ლორენცოს რესპუბლიკის დედაქალაქის სახელწოდება „ბოლივარი“ სამხრეთ ამერიკის ცენტრალურ სახელმწიფოს და კუბის ერთ-ერთი ქალაქის „ბოლივიის“ სახელს ჰგავს. XX საუკუნის I ათწლეულში აშშ აქტიურად იყენებდა სამხედრო ძალას ლათინურ ამერიკაში სტაბილურობის დასამყარებლად, თუმცა სინამდვილეში აშშ იმ პოლიტიკური პარტიების ხელშეწყობას ცდილობდა, რომლებსაც პროამერიკული განწყობა ჰქონდათ. მაგალითად, აშშ-ს საზღვაო ხომალდები კოლუმბიის სამხედრო ხომალდების დასაბრკოლებლად გამოიყენეს, რომლებიც 1903 წელს პანამის რევოლუციის ჩახშობას ისახავდნენ მიზნად. პანამის რევოლუციას შედეგად ამ ქვეყნის დამოუკიდებლობის მოპოვება მოჰყვა, რამაც ამერიკას რევოლუციის დროს გაწეული დახმარებისთვის პანამის არხზე გამავალი სავაჭრო გზის კონტროლის საშუალება მისცა. 1934 წლისთვის დომინიკის რესპუბლიკა, ნიკარაგუა, კუბა და ჰაიტი სანახევროდ დაიპყრო კიდევ ამერიკამ.

სამხრეთ ამერიკის პოლიტიკაში აშშ-ს ჩარევა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგაც გრძელდებოდა, რაც სამხრეთ ამერიკაში კომუნიზმის გავრცელების დაბრკოლებით იყო გამოწვეული. მაგალითად, კუბაში ღორების ყურის 1961 წლის ინციდენტის დროს ამერიკა ფინანსურად ეხმარებოდა კუბიდან გაქცეულებს იმისათვის, რომ ფიდელ კასტროს ახლად შექმნილი მთავრობა დაემხოთ. რაც შეეხება ჩილეს, ამერიკამ დიდი როლი ითამაშა სალვადორ ალიენდეს დემოკრატიულად არჩეული მთავრობის წინააღმდეგ აჯანყების მოწყობაში. ამერიკა ნიკარაგუას საქმეშიც ერეოდა, რეიგანი ფარულად აფინანსებდა მთავრობის მოწინააღმდეგეებს, მას არ მოსწონდა ნიკარაგუას

მმართველობა, რადგან ის პროამერიკული არ იყო. სამხრეთ ამერიკის ლიდერები დღესაც ბრალს დებენ ამერიკას მათ საქმეში ჩარევის გამო (ვორთინგტონი 2015).

ამასთანავე, გარდა სამხრეთ ამერიკისა და აშშ-ს ურთიერთობის ჩვენებისა, ვონეგუტი ავლანეთის საკითხსაც მიმოიხილავს. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ რომანის თავი სადაც მწერალი ქრისბის ველოსიპედების ბიზნესზე საუბრობს შემდეგი სახელწოდებისაა „ველოსიპედები ავლანეთისათვის“, თუმცა მოცემულ თავში ვონეგუტი გაკვრითაც კი არ იხსენიებს სიტყვას „ავლანეთი“. სავარაუდოდ, მწერლის მიზანია გვიჩვენოს, რომ ქრისბი და კასლი თავიანთი ბიზნესის სან-ლორენცოელების სასიკეთოდ გამოყენებას არ აპირებენ. ავლანეთის სიტუაციასთან პარალელი ცხადყოფს, რომ ამერიკა მშვიდობისა და დემოკრატიის სახელით ავლანეთის ტერიტორიაზე შეიჭრა, იმ დროს როდესაც პირადი ინტერესების კარნახით მოქმედებს და ამ ქვეყნიდან ნავთობის და იაფი მუშა ხელის მიღება სურს. ამერიკის საგარეო პოლიტიკის ამგვარი კრიტიკით ვონეგუტი თვალნათლივ აკავშირებს თავისი მშობლიური ქვეყნის მთავრობას დისტოპიურ რომანებში წარმოდგენილ მმართველ სისტემებთან. ამერიკა კარგად ნიღბავს თავის ნამდვილ განზრახვას - მსოფლიოში ძალაუფლების მოპოვებისა და განმტკიცების მიზნით (სხვათაშორის დისტოპიური რომანების მთავრობების მთავარი მამოძრავებელი ძალა, რომელიც მათ მრავალი სისამაგლის ჩადენისკენ უბიძგებს, ძალაუფლების სიყვარულია), თითქოსდა დემოკრატიის გავრცელების სურვილით ის სხვა ქვეყნების პოლიტიკაში ერევა.

ამერიკის მთავრობის დისტოპიურ რომანებთან კიდევ ერთი დამაკავშირებელი რგოლი მისი თვისებაა სცადოს გაანადგუროს და შეზღუდოს მის გასაკრიტიკებლად მიმართული ნებისმიერი მცდელობა. რომანში „სარწევლა ფისოსათვის“ კლერ მინტონი „ნიუ იორკ თაიმზს“ უგზავნის წერილს პაკისტანიდან, რომელშიც აღნიშნავს, რომ ბევრ ქვეყანაში ამერიკელები არ უყვართ: „ამერიკელებს ... არც კი შუძლიათ წარმოიდგინონ, როგორ შეიძლება იყო არაამერიკელი და ამით ამაყობდე კიდევ“ (ვონეგუტი 2014: 130). წერილი ანტი-ამერიკულად და პრო-კომუნისტურად მიიჩნის, რის გამოც კლერ მინტონის ქმარმა ჰორლივ მინტონმა კომუნისტების ფარული მხარდაჭერის გამო საჯარო

სამსახური დაკარგა. როგორც ვხედავთ, რომანში ვონეგუტი დემოკრატიისა და თავისუფალი სიტყვის ამერიკულ „ფასეულობებს“ სასაცილოდ იგდებს და აშშ-ს დისტოპიურ მმართველობასთან აკავშირებს.

რომანმა „სარწევლა ფისოსათვის“ აშკარა ანტი-ამერიკული თემატიკის გამო დიდი პოპულარობა მოიპოვა საბჭოთა კავშირში და 1970 წელს ის რუსულ ენაზე ითარგმნა კიდევ. რუსები რომანით დაინტერესდნენ, რადგან მასში ვიეტნამის ომის კრიტიკას და ამერიკელების ვიეტნამელი ხალხის ტანჯვისადმი გულგრილ დამოკიდებულებას ხედავდნენ. თუმცა, რა თქმა უნდა, მასში საბჭოთა კავშირის ცენზურამ ტოტალიტარული მთავრობების ტრადიციის თანახმად ცვლილებები შეიტანა. კერძოდ, რუსულ თარგმანში ამოაკლეს სტალინის სახელი, როდესაც ის ფიდელ კასტროს, ჰიტლერის, მუსოლინის, კარლ მარქსის და მათ მედუნის გვერდითაა მოხსენიებული. ასევე, შეცვალეს რუსი ჯაშუშის ჯუჯა ზინკას სახელიც და ის ზიკად გადააქციეს, რათა საბჭოთა კავშირის მკითხველის გონებაში არ გაჩენილიყო არასასურველი ასოციაცია (ფიენე 1976: 169).

სან-ლორენცოს რესპუბლიკის დისტოპიური მთავრობის აღწერისას უდავოა, რომ ვონეგუტს აშშ-თან ერთად საბჭოთა კავშირი ჰქონდა მხედველობაში, თუმცა ფაქტია, რომ საბჭოთა კავშირის მთავრობას გამორჩა დიდი მსგავსება თავად საბჭოთა კავშირის ტოტალიტარულ მთავრობასთან, წინააღმდეგ შემთხვევაში ამ რომანს რუსულ ენაზე არავითარ შემთხვევაში თარგმნიდნენ. მაგალითად, ცნობილი ფაქტია, რომ საბჭოთა კავშირის არსებობის დროს ხალხი დიდ გაჭირვებაში ცხოვრობდა და უამრავი მათგანი შიმშილით კვდებოდა, შიმშილობამ უკიდურეს ზღვარს 1930-33 წლებში მიაღწია, როდესაც საბჭოთა უკრაინაში, ყაზახეთსა და რუსეთში შიმშილით მილიონობით ადამიანი დაიღუპა, მაგრამ იმპერიის საზღვრებს გარეთ ვრცელდებოდა ინფორმაცია, თითქოს ხალხი ბედნიერად ცხოვრობდა და საჭმელი ყველას თავზე საყრელად ჰქონდა. საბჭოთა კავშირის მსგავსად სან-ლორენცოს რესპუბლიკის პრეზიდენტის „პაპა“ მონზანოს დაკვეთით „ნიუ-იორკ სანდი თაიმზი“ სან-ლორენცოს რესპუბლიკის შესახებ არასწორ ინფორმაციას ავრცელებს, რომელიც რეალობას არ შეესაბამება. გაზეთში

დაბეჭდილი რეკლამის საპირისპიროდ, რომელშიც სან-ლორენცო სამოთხის სავანედ არის წარმოდგენილი, სინამდვილე წარმოუდგენლად გაუსაძლისია. გულუბრყვილო მკითხველის თვალის ასახვევად სან-ლორენცოს კუნძული ლამის მიწიერ სამოთხედ არის წარმოჩენილი: „შენდება და მშვენდება სან-ლორენცოს რესპუბლიკა! ... ჯანმრთელი, სვებედნიერი, თავისუფლების მოყვარული ეს მომხიბლავი ქვეყანა უაღრესად მიმზიდველი როგორც ამერიკელი ინვესტორებისთვის, ისე ჩვეულებრივი ტურისტებისთვისაც!“ (ვონეგუტი 2013: 110-111). გარდა ამისა, სან-ლორენცოს რესპუბლიკის დედაქალაქი, ბოლივარი, თანამედროვე ქალაქად არის შერაცხული, თუმცა ეს ადგილი მხოლოდ სიდუხჭირით თუ მიიპყრობს მსოფლიოს ყურადღებას. სან-ლორენცოს რესპუბლიკის მთავრობა ტურისტების გასაბრყვებლად კიდევ ერთ უწყინარ ტყუილს მიმართავს, კუნძულის ერთადერთი სასტუმრო „კასა მონა“ წიგნის კარადის მსგავსი არქიტექტურითაა აშენებული. წინა მხარე ზღვას გადაჰყურებს, ხოლო უკანა მხრიდან ტურისტები ქვეყნის სიდუხჭირესა და სიმახინჯეს ვერ ხედავენ. ვონეგუტის რომანი კავშირშია დისტოპიურ რომანებთან, რომლებშიც მმართველობა ხშირად არასწორ ინფორმაციას ავრცელებს. მაგალითად, ორუელის რომანში „1984“ მთავრობა თავის ხალხს ატყუებს და არწმუნებს, რომ ისინი ახლა ბევრად უკეთეს პირობებში ცხოვრობენ, ვიდრე წინათ.

ვონეგუტის წიგნში გვხვდება მტრის ხატი, ისევე როგორც ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში. ხალხის ყურადღების გადასატანად ხელისუფლებამ შექმნა მტრის ხატი - ბოკონონი, თუმცა განსხვავებით დისტოპიური რომანებისგან, რომლებშიც ხალხი მართლაც განიცდის ენით აუწერელ სიძულვილს მტრის მიმართ, ვონეგუტის მხატვრულ ნაშრომში ხალხი მალულად ეთაყვანება მას, უფრო მეტიც თვითონ სან-ლორენცოს რესპუბლიკის მმართველობაც კი ბოკონონის თაყვანისმცემელია.

ვონეგუტი არა მარტო მთავრობის, არამედ რელიგიის ტოტალიტარულ ბუნებასაც იკვლევს. ხალხის გასაბედნიერებლად ლაიონელ ბოიდ ჯონსონსა და კაპრალ ერლ მაკქეიბს ერთი გამოსავალი რჩებოდათ, მათ უნდა შეეთხზათ ისეთი ტყუილი, რომელიც ხალხს რეალობის აღქმის უნარს წაართმევდა, რის გამოც ახალი რელიგია, ბოკონონიზმი

გამოიგონეს. სარწმუნოების დანიშნულებასთან დაკავშირებით მსჯელობისას ვონეგუტი რელიგიას „ფისოს სარწეველას“ თამაშს ადარებს. თამაშის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ძაფების თითებით მოძრაობის დროს ადამიანმა ძაფებს შორის ფისო უნდა დაინახოს, თუმცა ბუნებრივია ეს შეუძლებელია, გარდა იმ შემთხვევისა თავს თუ მოიტყუებ თითქოს ფისო მართლაც დაინახე. ნიუტი რელიგიაზე მსჯელობისას შემდეგ სიტყვებს იმეორებს: „რელიგია... ფისოს ხედავთ? მის სარწეველას?“ (ვონეგუტი 2014: 234). ბოკონონი თავისსავე შექმნილ რელიგიაზე ბოკონონიზმზე ამბობს: „ყოველი ჭეშმარიტება, რომლის გაცხადებასაც თქვენთვის ვაპირებ, ყოვლად უსირცხვილო ტყუილი გახლავთ“ (ვონეგუტი 2014: 22). ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან აშკარაა ვონეგუტის რელიგიისადმი დამოკიდებულება, მწერალი რელიგიას ტყუილად, ადამიანების მოგონილ სიცრუედ მიიჩნევს, თუმცა მწერლის რელიგიისადმი დამოკიდებულება არ არის უარყოფითი. ვონეგუტი თვლის, რომ ატომური ბომბების სამყაროში რელიგია ადამიანებს ცხოვრებას ულამაზებს. თუ სიმართლე ასეთი ამაზრზენია, რა დაშავდება თუ მას რელიგიის მეშვეობით ცოტათი მაინც შევალამაზებთ? თუმცა მეორეს მხრივ, სან-ლორენცოს რესპუბლიკაში რელიგია სწორედ ის საშუალებაა, რომელიც ხალხს მართალია მძიმე ყოფას უმსუბუქებს, მაგრამ ამასთანავე, ადუნებს მათ ყურადღებას და რეალობის აღქმაში უშლის ხელს. ლაიონელ ბოიდ ჯონსონი და კაპრალ ერლ მაკქეიბი მხოლოდ ახალი სარწმუნოების შექმნით არ კმაყოფილდებიან. ხალხის გასართობად და სანახაობის შესაქმნელად, სან-ლორენცოელების ცხოვრებაში მეტი სიმძაფრისა და დამაბულობის შეტანის მიზნით, თვითონ ბოკონონის თხოვნით, მისი რელიგია კანონგარეშედ გამოაცხადეს, აქედან გამომდინარე, ბოკონონიზმის მიმდევრებს დევნიან და სასტიკად უსწორდებიან. სან-ლორენცოს მაცხოვრებლები მსახიობებად იქცნენ, ყოველს მათგანს თავისი როლი და მოვალეობა გააჩნია. მათ საშუალება მიეცათ რეალობაზე თვალი დაეხუჭათ და წარმოსახვით თავგადასავლებით აღსავსე სამყაროში ეცხოვრათ. როლებში თავად მაკქეიბიც და ბოკონონიც შეიჭრნენ - პირველი მათგანი ტირანად იქცა და მართლაც დაიწყო ხალხის კაუჭზე ჩამოცმა, ხოლო მეორე მათგანმა მარტვილის როლი გაითავისა. ვონეგუტი, ერთის მხრივ, ბოკონონს ხალხის გამაბედნიერებლის, ხოლო



მეორეს მხრივ, სან-ლორენცოს გულუბრყვილო მოსახლეობის მკვლელის როლში წარმოგვიდგენს, ვინაიდან ასობით ადამიანის სიკვდილში დამნაშავე ბოკონონია. „ყინული-9“-ის ამოქმედების შემდეგ ბოკონონი სასოწარკვეთილ ხალხს მოუწოდებს, რომ თავი მოიკლან და ისინიც ბრმად ემორჩილებიან მას. როგორც ჩანს, ვონეგუტი არ უგულვებელყოფს რელიგიის უარყოფით მხარეებსაც და შესაძლოა ბოკონონის ასეთი რადიკალური მოწოდებით რელიგიის ტოტალიტარულ ბუნებაზე მიგვანიშნებდეს, რომელიც ადამიანებს იმორჩილებს და გაუცნობიერებლად აკეთებინებს იმას, რაც რელიგიის მსახურებს სურთ. თუმცა, ისიც შესაძლებელია, რომ ბოკონონმა ხალხი გაყინულ დედამიწაზე ტანჯვით ცხოვრებისგან იხსნა, წინასწარ განჭვრიტა მათი მომავლის სიმძიმე და მათთვის საუკეთესო გამოსავალი იპოვა. ამრიგად, ვონეგუტის რომანი ცხადყოფს, რომ რელიგია ხშირად მთავრობის, განსაკუთრებით კი ხალხის თავისუფალი ნების შემლახველი ხელისუფლების ხელში საშიშ იარაღად გადაიქცევა ხოლმე, რომელიც ადამიანებს აზროვნებისა და რეალობის ადეკვატურად აღქმის უნარს ართმევს.

ტრადიციული დისტოპიური რომანების მსგავსად ვონეგუტის წიგნში მეცნიერებაა გაკრიტიკებული, თუმცა ვონეგუტის რომანში ეს კრიტიკა ბევრად მწვავე ხასიათისაა, ვიდრე სხვა დისტოპიურ რომანებში. მეცნიერების უარყოფით ხატს მწერალი ატომური ბომბის ერთ-ერთი შემქმნელის დოქტორ ფელიქს ჰონიკერის მაგალითზე გვიჩვენებს, რომლის სახის შექმნისას ავტორმა ცნობილი ქიმიკოსის ირვინგ ლანგმუირის ბიოგრაფიული მონაცემებით ისარგებლა. მეცნიერი მართლაც ყოფილა ერთ-ერთი პიონერი ატომური თეორიის შექმნაში და მოგვიანებით დოქტორ ფელიქს ჰონიკერის მსგავსად ნობელის პრემიის ლაურეატიც გამხდარა. „ყინული 9-ს“ შექმნის იდეაც ამავე მეცნიერს ეკუთვნოდა და გაუზიარებია კიდევ უელსისთვის, რომ უჩვეულო თვისებების მქონე ყინული თავის სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის რომანებში გამოეყენებინა, თუმცა მწერალი ამ იდეით არ დაინტერესებულა. სამაგიეროდ, მრავალი წლის შემდეგ „ყინული 9-ის“ იდეით ვონეგუტი მოიხიბლა და მთელი რომანი ამ გამოგონებაზე ააგო კიდევ. დოქტორ ფელიქს ჰონიკერის სახის შექმნისას რეალური პროტოტიპით

ხელმძღვანელობისას ვონეგუტი გვეუბნება, რომ ფელიქს ჰონიკერი არ არის გამოგონილი პერსონაჟი და რაოდენ დაუჯერებელიც არ უნდა იყოს მისნაირი გულგრილი და დაბნეული მეცნიერები ნამდვილად რეალურ ცხოვრებაში არსებობენ (ჰეიმანი 1977).

საინტერესოა, რომ ვონეგუტი დოქტორ ფელიქს ჰონიკერს ისე აღწერს, როგორც დიდ ბავშვს. ჰონიკერში ინტერესს იწვევდა სათამაშოები, მისი ლაბორატორია იაფფასიანი სათამაშოებით იყო სავსე. მან ერთხელ ატომურ ბომბზე მუშაობაც კი შეწყვიტა, რადგან კუბთან თამაშში გაერთო, მაგრამ როგორც კი კუბები მისი ლაბორატორიიდან გააქრეს მაშინვე ატომურ ბომბს მიუბრუნდა, რადგან ის რჩებოდა მისთვის ერთადერთ გასართობად. კითხვაზე თუ რომელი თამაში უყვარს, ის პასუხობს: „რაში მჭირდება მოგონილი თამაშები, როცა ირგვლივ ამდენი ნამდვილი მოიძებნებაო...“ (ვონეგუტი 2014: 30). 1945 წ. 6 აგვისტოსაც კი, როდესაც მისი გამოგონების გამო უამრავი ადამიანი იღუპება, მეცნიერი ბავშვივით ერთობა თამაშით „სარწევლა ფისოსათვის“. რისთვის დასჭირდა ვონეგუტს, რომ ატომური ბომბის ერთ-ერთი შემქმნელი ბავშვივით გულუბრყვილო არსებად წარმოეჩინა? მწერალი გვიჩვენებს, რომ მეცნიერებში ბავშვების მსგავსად პასუხისმგებლობის გრძნობა ჯერ არ არის განვითარებული. მეცნიერულ კვლევას ჰონიკერი როგორც თამაშს ისე აღიქვამს, თუმცა სწორედ ამ უწყინარი თამაშის შედეგია ატომური ბომბისა და „ყინული 9“-ის შექმნა. ფელიქს ჰონიკერის ვაჟიშვილი ფრენკ ჰონიკერი მამის მეცნიერული გენის გამგრძელებელია, რომელსაც მამის მსგავსად ადამიანებთან ურთიერთობა არ იზიდავს, რის გამოც სკოლაში მეგობრებიც კი არ ჰყავს. უბრალო შემთხვევითობას არ უნდა წარმოადგენდეს ფრენკისა და ფელიქს ჰონიკერის ხალხთან კონტაქტის უუნარობა. როგორც ჩანს, ვონეგუტი მიგვანიშნებს, რომ მეცნიერებსა და ადამიანებს შორის უფსკრული გაჩნდა, მეცნიერება მეცნიერებისთვის ვითარდება და ის აღარ ემსახურება ხალხის კეთილდღეობას.

რომანის პროტაგონისტი ჯონი არა მარტო მეცნიერებს, არამედ მთელ კაცობრიობას უმწიფარ ბავშვებს ადარებს. ფელიქს ჰონიკერის მსგავსი მეცნიერები, არაფერს აკეთებენ თავიანთი გამოგონების სავალალო შედეგების თავიდან ასაცილებლად, ისინი იმდენად არიან კიდევ ახალი გამოგონებების შექმნით დაკავებული, რომ პასუხისმგებლობის

სიმბიმის გასააზრებლად დრო აღარ რჩებათ. რომანის პერსონაჟი მესაფლავე მარვინ ბრიდი აღშფოთებულია იმ ფაქტით, რომ ხშირად საზოგადოებისთვის ცუდის მომტან ადამიანებს, ამ შემთხვევაში ატომური ბომბის შემქმნელს ქრისტეზე მაღლაც კი აყენებენ და როგორც უწყინარ კაცს მოიხსენიებენ, რომელიც ჭიანჭველასაც არ დაადგამს ფეხს. ირონიულია, რომ მთელი რომანის მსვლელობისას აღნიშნავენ როგორი დიდი წვლილი მიუძღვის დოქტორ ჰონიკერს კაცობრიობისადმი, რასაც მის სამუშაო ლაბორატორიის წინ გამოკრული სპილენძის ფირფიტაც იუწყება. მარვინ ბრიდი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ფელიქს ჰონიკერი მკვდარი დაიბადა, სამყაროს უბედურება კი ის არის, რომ ჰონიკერის მსგავსი მკვდრადშობილები განაგებენ დანარჩენების ცხოვრებას (ვონეგუტი 2014: 97-98).

ვონეგუტი არ კმაყოფილდება მხოლოდ გაფრთხილებით, რომ მეცნიერება საშიშია, ის ძირფესვიანად იკვლევს ამ საკითხს და სხვადასხვა პერსონაჟის ჩვენების საფუძველზე თანამედროვე მეცნიერებისადმი თავის უარყოფით განწყობას გამოხატავს. მეცნიერებისადმი ნეგატიურ დამოკიდებულებას გვიქმნის დოქტორი ეიზა ბრიდი, რომელიც ფელიქს ჰონიკერის ლაბორატორულ კვლევებს ხელმძღვანელობდა. დოქტორ ბრიდის აზრით, ადამიანებს არასწორად ესმით მეცნიერების არსი, რადგან ბევრი მათგანის წარმოდგენით მეცნიერი ლაბორატორიაში მომუშავე თეთრხალათიანი ტექნიკოსია, რომელიც სახის მალამოებსა და ავტომობილის შუშის გაუმჯობესებულ საწმენდს იგონებს. დოქტორ ბრიდისთვის კი მეცნიერი ის ადამიანია, ვისაც სამყაროს საიდუმლოებების ამოცნობის უნარი და შესამაბისად, დამქირავებლისთვის ფულის მოგების საშუალება აქვს: „ამქვეყნად ახლებურ ხედვაზე ღირებული არაფერია! რაც მეტ დაბეჭდილ კარს ავხსნით კლიტეს, მით მეტად გავმდიდრდებით...“ (ვონეგუტი 2014: 65). მეცნიერი ეიზა ბრიდი ავლენს ფულის მოხვეჭისკენ მიდრეკილებას, ამ თვისების წინა პლანზე წამოწევის გამო ვონეგუტი მეცნიერებს კიდევ ერთ უარყოფით შტრიხს უმატებს.

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქალბატონი ფაუსტი რომანში ვონეგუტის რუპორია და სწორედ მისი სახით ავტორი თავის მოსაზრებებს მეცნიერებაზე გადმოგვცემს. ის დოქტორ ჰონიკერის მეცნიერული სიმართლისადმი მისწრაფებას ეჭვის ქვეშ აყენებს, ვინაიდან როგორც ქალბატონი ფაუსტი აღნიშნავს გაუგებარია, მხოლოდ სიმართლისკენ

სწრაფვა რატომ უნდა იყოს ადამიანისთვის ერთადერთი ღირებულება. აქ, ქალბატონი ფაუსტი მეცნიერებას და მეცნიერული აღმოჩენებისკენ სწრაფვას გულისხმობს, რომლის განვითარებაც ბუნების საიდუმლოებებს და ადამიანების შესაძლო ბუნების ზღვარს ააშკარავებს, მაგრამ სამწუხაროდ აზარალებს კიდევ მათ, როგორც ეს ატომური ბომბის შექმნის შემთხვევაში მოხდა. მისი მოსაზრება უმბერტო ეკოს სამართლიან შენიშნავს გვახსენებს რომანიდან „ვარდის სახელი“: „მეცნიერება მარტო იმის ცოდნა არაა, რა შეიძლება ან რა უნდა გააკეთო, არამედ ისიც, გაიგო, რის გაკეთებაა შესაძლებელი, მაგრამ არ უნდა გააკეთო“ (ეკო 2011:162). მეცნიერების მსგავსი საფუძვლიანი შესწავლით ვონეგუტი მიგვანიშნებს, რომ აუცილებელია მეცნიერებმა ისწავლონ საკუთარი საქციელის მოსალოდნელი შედეგების გააზრება. წინააღმდეგ შემთხვევაში უამრავი სახიფათო გამოგონების შედეგად ჩვენი სამყაროს არსებობას საფრთხე დაემუქრება.

დისტოპიური რომანებისგან განსხვავებით, როლებშიც ოჯახის ცნება გაუქმებულია, ვონეგუტის წიგნში „სარწველა ფისოსათვის“ ოჯახი შენარჩუნებულია, თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ოჯახის წევრებს შორის ტრადიციული დამოკიდებულებაა. ვონეგუტი დოქტორ ფელიქს ჰონიკერის ოჯახის მაგალითზე გვიჩვენებს ოჯახის დამახინჯებულ ფორმას. ჰონიკერი მეუღლის მიმართ ყურადღებას არ იჩენს, როგორც ჩანს ცოლის სიკვდილი მეცნიერზე სრულებით არ ახდენს ზეგავლენას. ნიუტი გულისტკივილით იხსენებს, რომ მამას ვერაფრით წამოაცდენინა ერთი სიტყვაც კი გარდაცვლილ დედაზე, რადგან მან უბრალოდ ვერაფერი გაიხსენა (ვონეგუტი 2014: 32). ასევე, ჰონიკერი შვილებისა და დედამამიშვილების მიმართაც გულგრილია. ის დალაპარაკებითაც კი არასდროს დალაპარაკებია ნიუტს, რომელიც 6 წლის იყო. ოჯახის დამახინჯებული ფორმის მაგალითია ენჯელას ოჯახიც, მას სიმპათიური მეუღლე ჰყავს, რომელიც შეუხედავ ქალზე „ყინული 9“-ს ხელში ჩაგდებას მიზნით დაქორწინდა. როგორც ვხედავთ, ვონეგუტის რომანში ოჯახი ჯერ კიდევ აგრძელებს არსებობას, თუმცა ოჯახი მხოლოდ ფორმალურად ფუნქციონირებს, რადგან მის საფუძველს არ წარმოადგენს სიყვარული და მზრუნველობა, რის გამოც ოჯახის წევრებს შორის გაუცხოება შეინიშნება.

დისტოპიური რომანების მსგავსად, სადაც წინა პლანზე ხელოვნებისა და ლიტერატურისადმი ინტერესის გაქრობის თემაა წამოწეული, ვონეგუტიც საუბრობს იმ სავალალო შედეგებზე, რაც შეიძლება მოჰყვეს იმ შემთხვევას, თუკი კაცობრიობა აღარ წაიკითხავს წიგნს. რომანში „სარწევლა ფისოსათვის“ არის მონაკვეთი, სადაც ახალგაზრდა კასლი და ჯონი მწერლების გაფიცვაზე, წიგნების დაბეჭდვის შეწყვეტაზე საუბრობენ. ჯონის აზრით, ლიტერატურის გაქრობა ხალხის სიკვდილს გამოიწვევს, იგივე აზრს იზიარებს უფროსი კასლიც, რომელიც ასკვნის, რომ ადამიანები ერთმანეთს დაერევიან, ან ძაღლებივით საკუთარი კუდის კბენას დაიწყებენ. ისინი თანხმდებიან, რომ ლიტერატურის გარეშე ადამიანებს გული უქვავდებათ და ნერვული სისტემა უზიანდებათ (ვონეგუტი 2014: 294). მართალია, ვონეგუტთან ეს საკითხი არ არის ისე მწვავედ წარმოჩენილი როგორც ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებშია, მაგალითად, წიგნების წაკითხვა არ არის აკრძალული, თუმცა სან-ლორენცოს მოსახლეობა იმდენად გაუნათლებელი და „გონებაჩლუნგია“, ისინი იმდენად არიან ბოკონონიზმის იდეებით გატაცებული, რომ მათ მიერ წიგნის წაკითხვა მაინც ვერ შეუქმნის სახელმწიფოს საფრთხეს.

წიგნში „სარწევლა ფისოსათვის“ წარსულისადმი სკეპტიკური დამოკიდებულება იგრძნობა, რაც ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებშიც ხშირად ხდება. ბოკონონიზმი ისტორიის ჩაწერის წინააღმდეგია, რადგან ისტორიის ცოდნა მაინც ვერ აგვაცილებს თავიდან მომავლის შეცდომებს. ისტორიის ფალსიფიცირებისა და შეცვლის მაგალითია გამოგონებული ამბავი ასი მარტვილის შესახებ, რომლებიც თითქოს მეორე მსოფლიო ომის დროს ამერიკას ეხმარებოდნენ. ამ სიცრუით ამერიკელებსა და სან-ლორენცოელებს შორის კარგი ურთიერთობის დამკვიდრება სურთ. პოლიტიკოსებისადმი, როგორც მატყუარებისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება ჩანს, როდესაც ავტორი ელჩის მინტონის შესახებ წერს, რომ ის ას მარტვილზე საუბრისას ტყუილს ტყუილზე „აბრეხვებს“ და ისტორიას აყალბებს (ვონეგუტი 2014:187). აღსანიშნავია, რომ ვონეგუტის რომანში წარსულის გადაკეთება არ არის ისეთი ინტენსიური ხასიათის, როგორც ეს მაგალითად ორუელისა და ბრედბერის რომანებშია. მასში მცირე დოზით მართლაც

შეინიშნება წარსულის შეცვლის მცდელობა, თუმცა ის ვერ შეედრება ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში აღწერილ მოვლენებს.

ვონეგუტი უტოპიისათვის დამახასიათებელ პარადიგმას იყენებს, როდესაც გარეშე პირი უცხო ქვეყანაში დამკვირვებლის როლს ასრულებს. პროტაგონისტი ჯონი სან-ლორენცოს რესპუბლიკაში სტუმრის სტატუსით სარგებლობს, მას დავალებული აქვს სტატია დაწეროს კუნძულის წეს-ჩვეულებების შესახებ, ასე რომ, ის ვალდებულია სიღრმისეულად დააკვირდეს სან-ლორენცოს რესპუბლიკაში გამეფებულ მმართველობას და დასკვნები გამოიტანოს. დისტოპიური რომანების პერსონაჟებისგან განსხვავებით, ჯონს არ აქვს გააზრებული და მკაფიოდ ჩამოყალიბებული თავისი პოზიცია. მაგალითად, ის მეცნიერების შესახებ უკმეხად ესაუბრება ეიზა ბრიდს არა იმიტომ, რომ აცნობიერებს მეცნიერების საშიშროებას კაცობრიობის განადგურებაში, არამედ იმის გამო, რომ წინა დამით უამრავი ალკოჰოლი მიიღო. გაპრეზიდენტებამდე ჯონს აქვს ილუზია, რომ სან-ლორენცოს რესპუბლიკას აყვავებს და სრულყოფილ სახელმწიფოდ გადააქცევს. თავდაპირველად ჯონს ბოკონონთან შერიგება, მისთვის ადგილის შეთავაზება, კაუჭის ჩამოხსნა და სან-ლორენცოს რესპუბლიკაში „ოქროს ხანის“ დამკვიდრება სურს. თუმცა მალე იაზრებს, რომ „ოქროს ხანა“ დაკავშირებულია სტაბილურ ეკონომიკასთან, განათლებასთან და უხვ საკვებთან. რასაკვირველია, ჯონს ამის შეთავაზება ხალხისთვის არ შეუძლია, ამიტომ ხალხის ყურადღების გადატანის მიზნით სჯობს ბოკონონი ისევ ქვეყნის მტრად დარჩეს (ვონეგუტი 2014: 287). ჯონმა სწრაფად დაყარა ფარხმალი და მდგომარეობის გამოსასწორებლად არაფრის გაკეთებას ცდილობს. ნიშანდობრივია, რომ, როდესაც ჯონი გაიგებს თავის მომავალ პრეზიდენტობაზე, მისი ხმა და ქცევები იცვლება, მონასთან მბრძანებლურ საუბარს იწყებს „ასე, მბრძანებლურად ველაპარაკებოდი და უცებ გავიაზრე, რაც ხდებოდა ჩემს თავს - მე უკვე სადავეების ხელში აღებას ვცდილობდი“ (ვონეგუტი 2014: 266). მას მართალია გაპრეზიდენტება არ დასცალდა, მაგრამ ვინ იცის, იქნებ დიქტატორობაში გადაეჭარბებინა კიდევ „პაპა“ მონზანოსათვის. ჯონის ხასიათის ანალიზი ცხადყოფს, რომ უინსტონ სმითისგან, ველური ჯონისგან, მონტეგისგან და D-503-გან განსხვავებით მას არ აქვს შემართება, ბრძოლის სურვილი.

ჯონი ბრძოლის გარეშე, მცდელობის გარეშე ნებდება და უარს ამბობს თავის განზრახვაზე სან-ლორენცო სტაბილურ ქვეყნად გადაქციოს. თუ ზემოთ დასახელებული პროტაგონისტების შემთხვევაში მთავრობას დიდი ძალისხმევის გამოჩენა უწევდა მათ შესაჩერებლად, ჯონის შემთხვევაში არ გვხვდება მკაფიო დაპირისპირება ხელისუფლებასთან. უფრო მეტიც, ჯონი თვითონ უნდა გამხდარიყო სან-ლორენცოს პრეზიდენტი და მას ვერც ვერავინ დაუმლიდა სან-ლორენცოს რესპუბლიკის დიქტატორული რეჟიმის შეცვლას, თუმცა მან თვითონ არ ინება ცვლილებების გატარება, რადგან მომავლისადმი პესიმისტურად იყო განწყობილი.

წიგნის „სარწევლა ფისოსათვის“ პერსონაჟები არ მეტყველებენ რაიმე უნიკალურ ენაზე, როგორც, მაგალითად, ორუელის „1984“-ში, თუმცა აქაც გვხვდება სპეციფიკური ენობრივი თამაშის ელემენტები. ბოკონონიზმის ენაში გამოგონილი ენობრივი ერთეულებია, მაგალითად „კარასი“ საერთო ინტერესებით გაერთიანებულ გუნდს აღნიშნავს, „კან-კანი“ ანუ იგივე საშუალება, „ვამპიტერი“ - კარასის ხელმძღვანელი, „ვინ-დიტი“ - უეცარი გადახრა ბოკონონიზმისკენ, „რენგ-რენგი“ - ადამიანი ვინც თავისი უიღბლო ცხოვრების მაგალითზე სხვებს გულს უცრუებს, „დუპრასი“ - ორი ადამიანისგან შემდგარი კარასი, „კალიფსო“ - ბოკონონისეული ლექსი, „ბოკო-მარუ“ - შეცნობილის გაცვლის რიტუალი, „ფოომა“ - ტყუილი. რომანში უჩვეულო სიტყვების გამოყენებით ვონეგუტი ბოკონონიზმის გამორჩეულობასა და უნიკალურობას უსვამს ხაზს და, ამავდროულად, ართულებს ამ რელიგიას, რომ უფრო გაუგებარი და ბუნდოვანი გახდეს და ადამიანებს გონება აუბნიოს. გარდა ამისა, რომანში მრავლადაა ლექსები „ბოკონონმა თქვაო: თუნუქი და ქვაო! მუდამ წრეზე ვბორიალობთ, ასე გვერგო, ძმაო...“ (ვონეგუტი 2014: 77). ცხადია, რომ ლექსები დიდ ზეგავლენას ახდენს სან-ლორენცოელების გონებაზე, რადგან ისინი დასამახსოვრებლად მარტივია. შესაბამისად, ლექსების საშუალებით ბოკონონიზმის იდეებიც უფრო იოლად ვრცელდება და ბევრად მარტივად იდგამს ფესვებს ხალხში. ამასთანავე, სან-ლორენცოს რესპუბლიკაში ინგლისური ენის უცნაურ დიალექტზე საუბრობენ. ჯონისთვის ენა იოლად აღსაქმელი აღმოჩნდა, თუმცა ზოგიერთი ადამიანი აღიარებდა, რომ ეს ენა ისეთივე რთული იყო, როგორც ბასკური.

მაგალითად, საბავშვო ლექსის „იციმციმე, ვარსკვლავო“ სან-ლორენცოს დიალექტისეული ვერსიაა: „ზომზიმ-ზიმზიმ იზიმზიმე ვარზგლაო! ვიზი რათა მიბაჟუნებ თვალზაო - მართო შემთვიზ გამომობზინდი ხრუფელჩი რო მოგძვე და ჩაგიზრინო უბეჟი... ზიმზიმ-ზიმზიმ იზიმზიმე ვარზგლაო!“ (ვონეგუტი 2014: 143); „ლაჟი გვიზა აღლა ზვეენ?!“ (ვონეგუტი 2014: 193); „აზი მაარზვილი“ (ვონეგუტი 2014: 194); „ბაზონო ჟემო...აი, ელენი აღიან ზემოდრაზიის აზი მაარზვილი“ (ვონეგუტი 2014: 194). მსგავსი ენის მეშვეობით ვონეგუტი მიგვანიშნებს, რომ სან-ლორენცოს რესპუბლიკას არ აქვს ღია კომუნიკაცია გარე სამყაროსთან, სან-ლორენცოელების ინგლისური უცნაურია და მათი ცხოვრების წესიც იმდენად განსხვავებულია, რომ ისინი ვერასოდეს გაუგებენ სხვა ქვეყნების მოქალაქეებს.

რომანში „სარწველა ფისოსათვის“ ვონეგუტი არ ეხება ბუნებისა და ადამიანის გაუცხოების თემას რომელიც, როგორც წესი, მეცნიერული პროგრესისკენ მსწრაფ საზოგადოებისათვის ნიშანდობლივია. ის არ უპირისპირებს ბუნებას, როგორც თავისუფლებისა და ინდივიდუალიზმის ხატს, ტოტალიტარული სახელმწიფოს რეჟიმს. წიგნში არც სექსუალური ცხოვრების კონტროლი გვხვდება, რომელიც სახელმწიფოს მიერ ხალხის მართვის მექანიზმს წარმოადგენს.

ტიპოლოგიურად ვონეგუტის „სარწველა ფისოსათვის“ ტრაგიკული მარცხის ამსახველ დისტოპიურ რომანებს ეხმიანება, ვინაიდან მასში უტოპიური იდეის დამახინჯება და დისტოპიურ კომმარად გადაქცევაა ნაჩვენები. მეორეს მხრივ, ის ავტორიტარული შეზღუდვის დისტოპიური რომანიცაა, ვინაიდან ხელისუფლება ახალი შექმნილი იდეოლოგიის, კერძოდ, ბოკონონიზმის მეშვეობით, ხალხის აზროვნებას აკონტროლებს. „სარწველა ფისოსათვის“ შინაგან დისტოპიასაც მოგვაგონებს, რადგან ხალხი ხელისუფლებასთან ერთად ნებაყოფლობით ამბობს უარს რეალობის დანახვაზე. როგორც ჯულიან კასლი აღნიშნავს სან-ლორენცოს მოსახლეობას მხოლოდ და მხოლოდ აინტერესებს თევზაობა ანუ საკვები, მრუშობა ანუ გართობა და ბოკონონიზმი ანუ ფანატიზმამდე ასული რელიგია. მათ აქვთ ყველაფერი რაც ბედნიერებისთვის სჭირდებათ, ამიტომ რეალობასთან დაპირისპირება და ხელისუფლების შეცვლა აღარ



ანტერესებთ. „სარწველა ფისოსათვის“ ჩაკეტილ და მილიტანტურ დისტოპიასაც მიეკუთვნება, რადგან მას პესიმისტური დასასრული აქვს მიუხედავად იმისა, რომ აპოკალიფსის შემდეგ ადამიანები გადარჩნენ. ვონეგუტის რომანის აპოკალიფსური დასასრული არაფერს გვეუბნება უნივერსალური ტრანსფორმაციის შესახებ, არაა იმის მინიშნება, რომ რომელიმე პესონაჟი უკეთესობისკენ შეიცვალა და ადამიანებმა თავიანთ შეცდომებზე ჭკუა ისწავლეს.

ამრიგად, ვონეგუტის რომანში „სარწველა ფისოსათვის“ მრავლად მოიპოვება დისტოპიური რომანისათვის დამახასიათებელი ისეთი სპეციფიკური ნიშნები როგორცაა ექსტრაპოლირების ტექნიკის გამოყენება, ახალი ტიპის პერსონაჟის ჩვენება, ტოტალიტარული რეჟიმის აღწერა, ინდივიდუალობის დაკარგვა, მეცნიერების გაკრიტიკება. წიგნის ტრადიციული დისტოპიური რომანებისგან ძირითადი განსმარებელი ნიშანია ის, რომ დისტოპიურ რომანებში სახელმწიფო ხალხის ტყუილების მეშვეობით მართვას ცდილობს, თუმცა ვონეგუტის მხატვრულ ქმნილებაში მმართველები ხალხის მსგავსად იტყუებენ თავს, გამოგონილ სამყაროში ცხოვრობენ და თავად ეწირებიან თავიანთ უტოპიურ იდეას მსხვერპლად.

## II. II ახალი ტიპის პროტაგონისტის ჩვენება ენტონი ბერჯესის რომანში „მექანიკური ფორთოხალი“

ენტონი ბერჯესი ხშირად დიდ სინანულს გამოთქვამდა, რომ ფართო საზოგადოებისათვის, პირველ რიგში, ის როგორც რომანის „მექანიკური ფორთოხალი“ ავტორად იყო ცნობილი. მწერალს მიაჩნდა, რომ ამ რომანზე ბევრად მნიშვნელოვანი ნამუშევრები ჰქონდა შექმნილი, მაგრამ სამწუხაროდ, მკითხველის დიდი ყურადღება რატომღაც სწორედ იმ წიგნმა დაიმსახურა, რომელიც სულაც არ წარმოადგენდა ღირებულ მხატვრულ ქმნილებას (ბერჯესი 2011: 166). მიუხედავად ასეთი დამოკიდებულებისა, მწერალს არასოდეს შეუწყვეტია რომანზე „მექანიკური ფორთოხალი“ კომენტარების წერა, რომლებშიც ზოგ შემთხვევაში ის იცავდა მასში ჩადებულ იდეებს, ზოგ შემთხვევაში კი მის ავტორობასაც კი უარყოფდა.

მნელი დასაჯერებელია, მაგრამ გამოქვეყნების შემდეგ (1962 წელს) „მექანიკური ფორთოხალი“ არ სარგებლობდა დიდი პოპულარობით და ცუდად იყიდებოდა. თვითონ ბერჯესის თქმით, ბრიტანელები უაღრესად კონსერვატიულები იყვნენ, მათ სძულდათ ახალი იდეები და შესაბამისად, ექსპერიმენტული რომანები (ბერჯესი 2011, 134). წიგნმა წარმატება მხოლოდ ათი წლის თავზე მოიპოვა, მას შემდეგ რაც ეკრანზე რომანის მიხედვით გადაღებული სტენლი კუბრიკის ფილმი გამოჩნდა. მოგვიანებით, 2005 წელს ჟურნალმა „ტაიმი“ ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხალი“ XX საუკუნის ას საუკეთესო ინგლისურენოვან რომანთა სიაში შეიტანა.

„მექანიკური ფორთოხლის“ გამოქვეყნებას უარყოფითი გამოხმაურება მოჰყვა მასში აღწერილი ძალადობრივი სცენების გამო. შიშობდნენ, რომ რომანს ახალგაზრდებზე დამღუპველი ზეგავლენა ექნებოდა და ის არასრულწლოვნებში კრიმინალური ქმედებების რიცხვს გაზრდიდა, რის გამოც წიგნის გამოცემა აშშ-სა და დიდ ბრიტანეთში დროებით აიკრძალა. ბერჯესს სულაც არ სიამოვნებდა ძალადობრივი სცენების აღწერა და მან წინასწარ იცოდა, რომ კრიმინალის წახალისებაში დასდებდნენ ბრალს, მაგრამ

მისი აზრით, მწერლის მთავარი დანიშნულება რეალობის აღწერა და სიმართლის თქმაა: „ლიტერატორებს ყოველთვის მიიჩნევდნენ ბოროტების გამომგონებლებლად, მაგრამ მათი ჭეშმარიტი ვალი, სხვა დანარჩენთან ერთად ისიცაა, რომ დაგვანახონ ის, რაც არსებობდა დიდი ხნით ადრე, ვიდრე ისინი ხელში კალამს აიღებდნენ ან ნაწარმოების წერას შეუდგებოდნენ. თუ მწერალი ჭეშმარიტებას არ ამბობს, უმჯობესია, საერთოდ არაფერი დაწეროს“ (ბერჯესი 2013: 241).

თავდაპირველად, რომანი დაბნეულობას მისი უჩვეულო სახელწოდების გამოც იწვევდა, ვინაიდან სათაური ბუნდოვანი და გაუგებარი ჩანდა. ბერჯესის განმარტებით, წიგნის სახელწოდება მიმდინარეობს შემდეგი ფრაზიდან “as queer as a clockwork orange”<sup>18</sup>, რომელსაც ხანშიშესული ინგლისელები ხშირად იყენებდნენ ხოლმე წარმოუდგენლად უცნაური მოვლენის აღსანიშნავად (ბერჯესი 2011: 169). ეს გამოთქმა თავის თავში წინააღმდეგობას შეიცავს, ვინაიდან ცოცხალი, წვნიანი „ფორთოხალი“ სიცოცხლით სავსე ცხოვრების სიმბოლოა, მაშინ როცა „მექანიკური“ კონტროლსა და დისციპლინაზე მიგვითითებს. მეორეს მხრივ, მალაიზიურ ენაზე, რომელსაც ბერჯესი საკმაოდ კარგად ფლობდა, სიტყვა “orang” აღნიშნავს „ადამიანს“ (ბერჯესი 2011: 162). ამრიგად, “A Clockwork Orange” შეგვიძლია გავშიფროთ, როგორც „მექანიკური ადამიანი“, არსება, რომელსაც დამოუკიდებლად მოქმედებისა და აზროვნების უნარი არ გააჩნია.

„მექანიკური ფორთოხალი“ ხშირად განიხილება როგორც საბჭოთა კავშირის და კომუნიზმის კრიტიკა. თუმცა, ბერჯესის მოსაზრებით, რომანში აღწერილი მოვლენები ნებისმიერ ქვეყანაში შეიძლება მოხდეს და არაა მიზანშეწონილი იმის მტკიცება, რომ ისინი მხოლოდ საბჭოთა კავშირისათვისაა დამახასიათებელი. მწერლის თქმით, ქალაქი, სადაც რომანის მოქმედება მიმდინარეობს არის მანჩესტერის, ლენინგრადის და ნიუ-იორკის ნაზავი და მოძალადე ახალგაზრდებსა და მთავრობას მსოფლიოს ნებისმიერ წერტილში შესაძლოა შევხვდეთ. შესაბამისად, რომანის პრობლემატიკა არ შემოიფარგლება მხოლოდ საბჭოთა კავშირთან პარალელის გავლებით, წიგნი ზოგადად იმ საზოგადოების წინააღმდეგაა მიმართული, რომელიც უმრავლესობის

---

<sup>18</sup> მექანიკური ფორთოხალივით უცნაური

საკეთილდღეოდ ინდივიდის მსხვერპლად შეწირვას ირჩევს. ბერჯესის თავისუფალი ნებისადმი დამოკიდებულება შეჯამებულია შემდეგი სიტყვებით: „განა რა სურს ღმერთს ჩვენგან? ბრმად და იძულებით კეთილნი ვიყოთ თუ შეგნებულად ვარჩიოთ კეთილი ბოროტს? იქნებ ვინც შეგნებულად ირჩევს ბოროტების დაკლავნილ ბილიკს, რაღაცით მაინც უფრო ახლოა ღმერთთან, ვიდრე ის, ვისაც სიმართლის სწორ გზას იძულებით გაუყენებენ?“ (ბერჯესი 2013: 121).

ბერჯესს „მექანიკური ფორთოხლის“ წერა მოუმზადებლად არ დაუწყია, ის 30 წლის განმავლობაში ეცნობოდა დისტოპიური ჟანრის რომანებსა და ჰამფლეტებს. წერილში „რომანი დღეს“<sup>19</sup> (1967) ბერჯესი აღნიშნავს, რომ XX საუკუნის მწერლები გათავისუფლდნენ უელსის სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის რომანების ზეგავლენისგან, რომლის ადგილიც დისტოპიურმა მხატვრულმა ნაწარმოებებმა დაიკავა. ბერჯესს განსაკუთრებით ჰაქსლის რომანი „საოცარი ახალი სამყარო“ იტაცებდა, რომელსაც ჯერ კიდევ 1938 წელს მანჩესტერის უნივერსიტეტში სწავლის დროს გაეცნო. მწერლის აზრით, უელსის შემდეგ სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრში ჰაქსლის მსგავსი მაღალი დონის რომანი არცერთ მწერალს შეუქმნია. ბერჯესზე ასევე ზეგავლენა იქონია ჰაქსლის სამეცნიერო შრომებმაც, რომლებშიც ის მოსახლეობის ჭარბ რაოდენობაზე, ტვინის გამორეცხვის საშუალებებსა და ადამიანებზე ფსიქოლოგიური ზემოქმედების ხერხებზე საუბრობს<sup>20</sup> (ბიუსელი 2012: 8).

ბერჯესის „მექანიკურ ფორთოხალზე“ სინკლერ ლუისის 1935 წელს დაწერილი დისტოპიური რომანის „ჩვენთან ეს შეუძლებელია“ გავლენაც შეინიშნება, რომელშიც ამერიკაში დიქტატურის დამყარების შესაძლებლობის შესახებაა საუბარი. ლუისის რომანში აღწერილ მოვლენებს მწერალი სარწმუნოდ მიიჩნევდა და იზიარებდა თავის წინამორბედის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ამერიკასაც, ევროპის მსგავსად, შესაძლოა ბნელი მომავალი ჰქონოდა. გარდა ამისა, ბერჯესმა, რა თქმა უნდა, წაიკითხა ორუელის „1984“, თუმცა, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ის ამ მხატვრული ქმნილებით არ

---

<sup>19</sup> *The Novel Now*

<sup>20</sup> *Science, Liberty and Peace* (1946); *Heaven and Hell* (1956); *Literature and Science* (1963).

აღფრთოვანებულია. ბერჯესმა გამოაქვეყნა ნაშრომი „1985“ (1978), რომელშიც აღნიშნავდა, რომ ორუელი ხელოვნურად ამძაფრებდა 1948 წელს მიმდინარე მოვლენებს, რის გამოც მისთვის რომანი „1984“ მხოლოდ და მხოლოდ რეალური ფაქტების კარიკატურულ გაზვიადებას წარმოადგენდა (ბისუელი 2012: 9-10).

რომანის „მექანიკური ფორთოხალი“ წერისას ბერჯესი ცხოვრებისეული გამოცდილებითაც ხელმძღვანელობდა. მწერალს ალექსისა და მისი ბანდის „სამყუდროში“ შეუბრალებელი საქციელი პირველ ცოლზე ლეველა ჯოუნსზე თავდასხმამ „შთააგონა“. ბერჯესის მომავლის პესიმიტური პროგნოზი ასევე განპირობებული იყო მისი პირადი შთაბეჭდილებით, როდესაც 1959 წ. მაღაიზიიდან და ბრუნეიდან დაბრუნებისას შემოქმედს ინგლისი ძალზე შეცვლილი დახვდა. განსაკუთრებით თვალშისაცემი ახალგაზრდების ქცევა აღმოჩნდა, რომლებსაც პოპმუსიკა, ნარკოტიკები და ძალადობა იზიდავდა. არსებობდა უამრავი დაჯგუფება ე.წ. როკერები, ბიტები, ჰიპები და „ტედი ბიჭი“<sup>21</sup> (ბერჯესი 2011: 170). „ტედი ბიჭი“ განსაკუთრებულ განხილვას იმსახურებს, ვინაიდან მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ დიდ ბრიტანეთში ის უდიდეს პრობლემას წარმოადგენდა.

დაჯგუფების „ტედი ბიჭი“ წევრები, პირველ რიგში, ორიგინალური ჩაცმის სტილით გამოირჩეოდნენ. მათი დამახასიათებელი ნიშანი იყო გრძელი პიჯაკები და მოტმასნილი შარვლები, ე.წ. „ედვარდიანული“ სტილის ტანსაცმელი, რომელმაც, თავდაპირველად, დიდი პოპულარობა მოიპოვა. მას სასიამოვნო ინოვაციაც კი უწოდეს. მაგრამ ეს შეფასება შეიცვალა მას შემდეგ, რაც გაზეთებში გავრცელდა ინფორმაცია, თითქოს „ედვარდიანული სტილის“ ტანსაცმელში გამოწყობილი ახალგაზრდები მოხუც ქალებსა და ახალგაზრდა მამაკაცებს ცემდნენ და საბრალო კატებს კუდეებზე კონსერვის ქილებს ამაგრებდნენ. ამის გამო, ხალხს ღამით ქუჩაში გასვლის ეშინოდა. სავარაუდოდ, ალექსისა და მისი მეგობრების ძალადობრივი ქცევის მანერა და განსხვავებული ჩაცმის სტილი „ტედი ბიჭი“ დაჯგუფების ქმედებებით იყო შთაგონებული (როკი & კოჭენი 2011: 175-177).

---

<sup>21</sup> Teddy boy

გარდა ამისა, აღსანიშნავია, რომ ბერჯესზე ზეგავლენა იქონია მისმა საბჭოთა კავშირში მოგზაურობამ, რომლის დროსაც მან შეამჩნია, რომ დიდი ბრიტანეთის მსგავსად საბჭოთა კავშირის ხელისუფლებასაც ახალგაზრდებთან პრობლემები ჰქონდა. მოზარდები ღამით ქუჩებში ხალხს ცემდნენ და ფანჯრებს ამტვრევდნენ, თუმცა როგორც ჩანდა, პოლიციას ბევრის არაფრის გაკეთება შეეძლო. ბერჯესმა გადაწყვიტა შეექმნა რომანი ახალგაზრდა „ხულიგნის“ შესახებ, რომელშიც მსოფლიოს ორი პოლიტიკური კუთხით მნიშვნელოვანი ქვეყნისთვის საერთო პრობლემა განსხეულდებოდა (ბერჯესი 2011: 170).

ახალგაზრდებში ძალადობრივი ქმედებების გაზრდის გამო, 1950-იან წლებში მოზარდ კრიმინალებთან ეფექტურად გამკლავების ხერხებსა და საშუალებებზე ცხარე დისკუსია გაიმართა. იწერებოდა უამრავი სტატია, რომლებშიც ამტკიცებდნენ, რომ მოძალადეები არაადამიანური მოდემისანი იყვნენ და ამიტომ, ისინი არაადამიანური დასჯის მეთოდებით გამკლავებას იმსახურებდნენ. აშკარა გახდა ასევე, რომ კრიმინალების ციხეში გაგზავნა პრობლემას ვერ გადაჭრიდა, საჭირო იყო ადამიანში მიეგნოთ და მოესპოთ ძალადობის წყარო. კარგი იქნებოდა შეექმნათ განკურნების ისეთი იოლი ფორმა, მაგალითად თერაპია, რომელიც კრიმინალ ახალგაზრდებს სანაქებო მოქალაქეებად გადააქცევდა.

სწორედ ამ დროს ამერიკელი ფსიქოლოგის ბ.ფ სკინერის (1904-1990) მოსაზრებები გავრცელდა, რომლებიც რუსი მეცნიერის ივანე პავლოვის (1849-1936) იდეებს ეყრდნობოდა. პავლოვს ლენინმა ადამიანის ნერვული სისტემისა და ფსიქოლოგიის შესწავლა დაავალა. სავარაუდოდ, ლენინს მსგავსი კვლევა იდეალური საბჭოთა ადამიანის „ჩამოსასხმელად“ სჭირდებოდა. პავლოვი ექსპერიმენტებს ძაღლებზე ატარებდა, რომლებსაც ბრძანების შესრულების შემთხვევაში საკვებით უმასპინძლებოდა. მისი ცდების საფუძველზე, სკინერმა დაწერა შრომები, რომლებშიც, ძაღლების მსგავსად, ადამიანების პოზიტიური წახალისებით გარდაქმნას აღწერდა. მისი აზრით, სკოლების დიდ შეცდომას მოსწავლის ცუდი საქციელის გამო დასჯა წარმოადგენდა, რადგან ამ გზით ის უხეშობასა და ბოროტების ჩადენას ვერ გადაეჩვეოდა.

იმისათვის, რომ ადამიანმა გააკეთოს ის, რაც გვსურს საჭიროა პოზიტიური წახალისება, რომელიც ბევრად ეფექტურია ვიდრე დასჯა, რადგან, ერთის მხრივ, ზეგავლენას ახდენს ადამიანის განზრახვებზე, მოტივებსა და სურვილებზე, ფაქტიურად, ზღუდავს მის თავისუფალ ნებას და უბიძგებს იმოქმედოს ჩვენი სურვილების შესაბამისად, მაგრამ მეორეს მხრივ, ადამიანი თავს მაინც დამოუკიდებლად და ბედნიერად გრძნობს (სკინერი 2011: 181-183). სკინერის იდეებს დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა, თუმცა ბერჯესი ამტკიცებდა, რომ ბიჰევიორისტული სწავლება ზღუდავს ადამიანის თავისუფლებას, მისი აზრით, სკინერი ბევრად საშიში იყო, ვიდრე „დიდი ძმა“ ორუელის რომანიდან „1984“ (ბერჯესი 2011: 161).

პავლოვისა და სკინერის იდეების საფუძველზე დიდმა ბრიტანეთმა და აშშ-მ საბჭოთა კავშირში წამოწყებული კვლევა გააგრძელა, რის შედეგადაც მათ სრულყვეს ტვინის გამორეცხვის მეთოდი. აშშ-ში 1954 წლიდან ჯარისკაცებს სპეციალურ ტრენინგებსაც უტარებდნენ, სადაც ასწავლიდნენ, როგორ გაეძლოთ ტვინის გამორეცხვის მცდელობისთვის. ასევე, ბერჯესი მოწმე გახდა ჰომოსექსუალების ესპერიმენტში მოხალისედ მონაწილეობისა, როდესაც მათი „ნორმალურ ადამიანად“ გარდაქმნა უნდა მომხდარიყო. ჰომოსექსუალებს ეკრანზე შიშველ ბიჭებსა და გოგონებს აყურებინებდნენ, ამავე დროს ელექტრო შოკსა და მასაჟს მიმართავდნენ. მსგავსი ექსპერიმენტებისადმი თავისი დამოკიდებულება ბერჯესმა გამოთქვა „ფროსტის შოუზე“<sup>22</sup>, როდესაც მას უთხრეს, რომ კარგი იქნებოდა ჰიტლერს ისეთი თერაპია გაეგლო, რაც მას ბოროტების ჩადენის საშუალებას აღარ მისცემდა. საპასუხოდ ბერჯესმა აღნიშნა, რომ, სამწუხაროდ, ჰიტლერი ადამიანი იყო და თუ ჩვენ მას ტვინს გამოვურეცხავდით, მაშინ ყველა ადამიანს, ვისი ქცევაც არ მოგვეწონებოდა მსგავსი მეთოდით უნდა გავმკლავებოდით (რაულინსონი 2011: 162).

როგორც ვხედავთ, ბერჯესი არ ღალატობს დისტოპიურ რომანებში დამკვიდრებულ ტრადიციას და 50-60-იანი წლების საზოგადოებაში ზემოთ დასახელებული მოვლენების საფუძველზე ექსტრაპოლირების ტექნიკის გამოყენებით

---

<sup>22</sup> *The Frost Show*

მომავლის თავისეულ ხედვას გვთავაზობს. ფუტურისტული სამყარო, რომელშიც ვხვდებით მოძალადე კრიმინალებს, ნარკოტიკებით გაბრუებულ ახალგაზრდებს, უგულო სოც-მუშაკებსა და მთავრობას, რომელიც გაუმართლებელი და არაეთიკური ღონისძიებებით მოქალაქეების კანონმორჩილ ადამიანებად გადაქცევას ცდილობს, ბერჯესის თანამედროვე ბრიტანული საზოგადოების მომავალს წარმოადგენს (მარდოკი 2013: 1). მწერალმა „მექანიკურ ფორთოხალში“ ადამიანის ტვინის გამორეცხვის მეთოდის გამოყენების თანმდევი არასახარბიელო შედეგები იწინასწარმეტყველა და მიგვანიშნა, რომ აწმყოში ამ მეთოდის განვითარებასა და სრულყოფაზე მუშაობას მომავალში ადამიანების რობოტიკით დაპროგრამება მოჰყვება.

ბერჯესის რომანის „მექანიკური ფორთოხალი“ პროტაგონისტი ალექსი დისტოპიური რომანების არატიპური პერსონაჟია. ის ძალადობის სიმბოლოა, მისი სახელიც კი „A-lex“ ლათინურ ენაზე კანონგარეშეს ნიშნავს. სხვების თვალის ასახვევად ალექსი კარგად იქცევა, მასთან პირველად შეხვედრის დროს უცნობ ადამიანს შთაბეჭდილება რჩება, რომ იგი კეთილშობილი ახალგაზრდაა. სინამდვილეში ალექსი მოძალადე კრიმინალია, რომელიც ძალადობაზე საუბრისას ხშირად იყენებს სიტყვას „lovely“, რაც ნიშნავს იმას, რომ ძალადობა მას სიამოვნებას ანიჭებს.

მართალია, ალექსი დისტოპიური რომანის პროტაგონისტია, მაგრამ დისტოპიური რომანების პერსონაჟებთან მას ძალიან ცოტა რამ აქვს საერთო. მის მიზანს, ტოტალიტარული მთავრობის დამხობა და საზოგადოების მდგომარეობის გაუმჯობესება არ წარმოადგენს. ის ცხოვრებაში მხოლოდ სიამოვნებას ეძებს და საზოგადოების ნებისმიერ წევრს პირადი ინტერესების დასაკმაყოფილებლად დაუფიქრებლად გაწირავს. ალექსის აზრით, მისი ძალადობრივი ქმედებები სავსებით გამართლებულია, ვინაიდან სკოლა, სასამართლო, და, ზოგადად, მთავრობა ბოროტების დათრგუნვის სახელით პიროვნების წინააღმდეგ იბრძვის. ის კეთილ ადამიანებს ხელს არ უშლის სიკეთე აკეთონ და, შესაბამისად, არავის აქვს უფლება მას ბოროტების ჩადენა დაუშალონ: „ამას არც ჯიბრზე ვშვები და არც გველეშაპებთან მებრძოლი მგონია თავი - ასე მევასება, მორჩა და გათავდა“ (ბერჯესი 2013: 73).



დისტოპიური რომანების პროტაგონისტების მსგავსად, ალექსიც არაა მარტო, მასაც ჰყავს მისი აზრებისა და მისწრაფებების გამზიარებელი მეგობრები. ის ბოროტმოქმედთა დაჯგუფებას მეთაურობს, რომელიც დისტოპიური რომანების პერსონაჟებისგან განსხვავებით, საზოგადოებაში შიშისა და ბოროტების დანერგვას ისახავს მიზნად. დისტოპიური პროტაგონისტების კვალდაკვალ ალექსსაც უწევს თავის მოკატუნება, თითქოს ისიც საზოგადოების სხვა წევრების მსგავსია, თუმცა ასეთი თამაში სულ სხვა მიზნებს ემსახურება, მას თავისი დანაშაულის შენიღბვა სჭირდება. ტრადიციული დისტოპიური რომანის პროტაგონისტი არ ამხელს, რომ მთავრობის ბნელი საქმეების შესახებ კარგადაა ინფორმირებული. საპირისპიროდ, ალექსი მთავრობას თავის კრიმინალურ ქმედებებს უმაღლავს საგულდაგულოდ.

ერთადერთი აშკარა მსგავსება ალექსსა და დისტოპიური რომანების პროტაგონისტებს შორის მთავრობის მიერ მათი შევიწროვებაა. ალექსი ხელისუფლების დაგებულ ხაფანგში ებმება და მთავრობის მიერ განხორციელებული „ლუდოვიკოს“ ექსპერიმენტის წყალობით, რომელიც თავდაპირველად უწყინარი და უსაფრთხო ჩანს, პირად თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობას კარგავს. ალექსი რადიკალურ ცვლილებას განიცდის, როდესაც ის ლუდოვიკოს მეთოდის ექსპერიმენტში მონაწილეობას დათანხმდება. მართალია, ეს მეთოდი სწრაფი და ეფექტურია, მაგრამ ის ადამიანს მხოლოდ თავისუფალ ნებას ართმევს და არ ითვალისწინებს დამნაშავეს შინაგანი ბუნების გამოსწორებას. მისი მიზანი მხოლოდ დამნაშავეთა რაოდენობის შემცირება და საზოგადოებისთვის უსაფრთხო გარემოს შექმნაა. ფაქტია, რომ ალექსის განკურნება ლუდოვიკოს მეთოდმა ვერ შეძლო, მას ისევ უჩნდება ძალადობის სურვილი, თუმცა უძლურია, რომ ის ჩაიდინოს. ლუდოვიკოს ტექნიკის განხორციელების შემდეგ ალექსი მექანიკურ ფორთოხალს ემსგავსება, რომლის შინაგანი სამყარო მექანიზმივით მუშაობს და გრძნობების გამოხატვის უნარს მოკლებულია: „მე კიდევ ჩემსას გავიძახობდი და ბოლოში ისიც მივაყოლე - რა, სულ თქვენს ჭკუაზე უნდა ვიარო დასაქოქი ფორთოხალივით-მეთქი?“ (ბერჯესი 2013: 137). ცხადია, რომ „ტვინის გამორეცხვის მეთოდით“ ალექსს ტოტალიტარული მთავრობა უფლებას ართმევს, გააკეთოს

თავისუფალი არჩევანი: სამუდამოდ მოძალადედ დარჩეს თუ კანონმორჩილი მოქალაქე გახდეს.

დისტოპიურ პროტაგონისტებთან ასე მცირე მსგავსების გამო, ალექსი თავისი უარყოფითი თვისებებითა და გაუმართლებელი ქმედებებით დისტოპიურ პერსონაჟზე მეტად ანტი-გმირს მოგვაგონებს. მშვენიერი, ძლიერი და მამაცი ტრადიციული გმირისაგან განსხვავებით, ანტი-გმირი შესაძლოა უხეში, მოუხერხებელი, შეუხედავი და სასაცილოც კი იყოს. მიუხედავად უარყოფითი თვისებებისა მკითხველი ხშირ შემთხვევაში თანაუგრძნობს ანტი-გმირს და დადებითადაა მის მიმართ განწყობილი, რადგან ის ჩვეულებრივ ადამიანს მოგვაგონებს.

ანტი-გმირის მხატვრულ ლიტერატურაში არსებობის ხანგრძლივი ისტორია აქვს. პირველი ანტი-გმირები ძველ ბერძნულ დრამატურგიაში გვხვდება, მაგალითად, მედეა და იასონი ევრიპიდეს დრამაში „მედეა“, შემდგომში კი მთელ მსოფლიო ლიტერატურაში ვრცელდება. ანტი-გმირ პროტაგონისტებს მიეკუთვნება დონ კიხოტი მიგელ დე სერვანტესის ამავე სახელწოდების რომანიდან; სატანა, ჯონ მილტონის პოემიდან „დაკარგული სამოთხე“, რომელსაც ხშირად ადარებენ კიდევ ალექსს დადგენილი წესების წინააღმდეგ ბრძოლისა და პროტესტის გამოხატვის ფორმად ძალადობის არჩევის გამო; ტომ ჯონსი ჰენრი ფილდინგის რომანიდან „ტომ ჯონს ნაპოვარას ისტორია“; ჰიტკლიფი, ემილი ბრონტეს წიგნიდან „ქარიშხლიანი უღელტეხილი“, ფრანკენშტეინი მერი შელის იგივე სახელწოდების ნაწარმოებიდან.

XX საუკუნეში ანტი-გმირების რაოდენობა განსაკუთრებით გაიზარდა. რადიკალურმა პოლიტიკურმა ცვლილებებმა და სოციალურმა უთანასწორობამ 50-60-იანი წლების ბრიტანულ ლიტერატურაში ახალი ტიპის გმირის შექმნას ჩაუყარა საფუძველი, რომელიც უკმაყოფილებითა და იმედგაცრუებით იყო განმსჭვალული და საკუთარ ინდივიდუალურობას საზოგადოებისადმი ნეგატიური დამოკიდებულებით ამჟღავნებდა. ეპოქის სულისკვეთებას გამოხატავდა ჯონ ოსბორნის დრამის „მოიხედე უკან გაბრაზების ჟამს“ მთავარი გმირი ჯიმი პორტერი, რომლისთვის ბიუროკრატია, ძალაუფლება, ფული და კლასობრივი უთანასწორობა დიდ დაბრკოლებად იქცა.

ბერჯესი XX საუკუნის მწერლების მსგავსად თავის რომანში ანტი-გმირ ალექსს გვიხატავს, თუმცა მიუხედავად ალექსის უარყოფითი თვისებებისა, მკითხველი მას თანაუგრძნობს, რადგან ნაკლოვანებები მას ჩვეულებრივ ადამიანად აქცევს. ამავდროულად, მკითხველი ალექსის მიმართ სიბრალულის გრძნობასაც განიცდის, როდესაც მას მექანიკური ფორთოხლის მდგომარეობაში ხედავს.

ალექსი დისტოპიური რომანების პროტაგონისტების მსგავსად ინტელექტუალია, მათ თუ ლიტერატურა აინტერესებთ, ალექსს იზიდავს მუსიკა. რომანს მოულოდნელობის ეფექტს ანიჭებს ის, რომ მოძალადე ალექსს კლასიკური მუსიკის აღქმა შეუძლია, რომელიც წმინდა და სათუთ გრძნობებთან ასოცირდება. ბერჯესს შეეძლო ალექსი მკითხველისთვის მხოლოდ შეუბრალებელი კრიმინალის როლში წარმოედგინა, მაგრამ მისი მიზანია გვიჩვენოს, რომ არსებობენ ბოროტმოქმედნი, რომლებიც შეიძლება ალექსის მსგავსად ინტელექტუალები იყვნენ, გააჩნდეთ ესთეტიკური გემოვნება და აქედან გამომდინარე, უყვარდეთ მუსიკა და მისი მოსმენა სიამოვნებას ანიჭებდეთ. ამავდროულად, ალექსის დანაშაულის უმრავლესობა კლასიკური მუსიკის თანხლებით ხდება. ძალადობის სურვილი ალექსში განსაკუთრებით მაშინ იღვიძებს, როდესაც ის ბეთჰოვენის „მეცხრე სიმფონიას“ უსმენს. რომანის პირველ ნაწილში ბეთჰოვენის „მეცხრე სიმფონიის“ მოსმენისას ალექსი ყოველთვის ძალადობაზე და მკვლელობაზე ფიქრობს. მაგალითად, ის სიმფონიას ორი თინეიჯერი გოგონას გაუპატიურებისას უსმენს. მესამე თავში კი, როდესაც ბნელო აბუჩად იგდებს ალექსის საყვარელ მუსიკალურ ნაწარმოებს, ის მას სასტიკად უსწორდება: „მაგრამ კაცს რო ბნელოს შეგარქმევენ, რა მოგეკითხება. მუსიკა და ხმაური მაგისტვის ერთი იყო და უხმაურო მუსიკა კიდე - უმი ხორცი. ხოდა ამ ბრიყვს რო თავისი არ ექნა, ისე რა გააჩერებდა და წამოხტა, მოპრუწა ტუჩები, თვალები მიბლიტა, ხელები დაიწყო მკერდზე და, ვითომ გრძნობებში გადავარდნილი ახვიხვინდა ცხენივით. ... აი მაშინ მეგონა, სიცხე მომცა-მეთქი, ... და ვეუბნები ხმადაბლა, წყნარად: „ბრიყვო, დამპალო, ბრიყვო, ნაბიჭვარო...“ მერე გადავიხარე და მოკლეზე მივაკერე ტუჩებში“ (ბერჯესი 2013: 60). ამასთანავე, ცხოვრების ყველაზე მძიმე წუთებში ალექსი სწორედ მუსიკაში პოულობს ძალას. წიგნის მეორე ნაწილში მუსიკა ალექსს აუტანელი

რეალობის დავიწყებაში ეხმარება. ციხეში ყოფნისას მას ხშირად ბეთჰოვენი და მოცარტი ესიზმრება. ასევე, ის უმეგობრდება კაპელანს და სამლოცველოში წირვის დროს შესასრულებელ მუსიკას თვითონ ირჩევს. მესამე ნაწილში გათავისუფლების შემდეგ, ალექსი ბედნიერია, რომ სახლში დაბრუნდება და მუსიკის მოსმენის შესაძლებლობა ექნება. აღსანიშნავია ისიც, რომ ლუდოვიკოს ექსპერიმენტში მონაწილეობის დროს, ალექსი დარწმუნებულია, რომ მუსიკის მოსმენის გარეშე ის ძალადობრივი სცენების ყურებას შეძლებს. ექსპერიმენტში მონაწილეობა მისთვის იმიტომ ხდება აუტანელი, რომ ძალადობას მას მისთვის უსაყვარლესი ბეთჰოვენის „მეცხრე სიმფონიის“ ფონზე აყურებინებენ „მუსიკა-მეთქი, - ვეუბნები, - მუსიკა გამორთეთ და ისე ვუყურებ, რასაც გინდათ და როგორც გინდათ“ (ბერჯესი 2013: 130). ჩვენ მიერ შერჩეული ტრადიციული დისტოპიური რომანებიდან არც ერთ მათგანში არ ჩანს, რომ პროტაგონისტების ლიტერატურით გატაცება მათ საზოგადოებისთვის საზიანო ქმედებების ჩადენისკენ უბიძგებდეს, პირიქით ლიტერატურა მათში კრიტიკულ აზროვნების უნარს აღვიძებს. ალექსის შემთხვევაში კი საქმე სხვანაირადაა, კლასიკური მუსიკა მასში საზოგადოებისთვის სასარგებლო საქმის გაკეთების სურვილს კი არ აღძრავს, არამედ ის კლასიკური მუსიკის მოსმენის დროს უფროა მოტივირებული, რომ სხვას ავნოს.

საკუთარი გამოცდილების გათვალისწინებით, ალექსი ფიქრობს, რომ კლასიკურ მუსიკას არ შეუძლია დადებითი ზეგავლენა მოახდინოს ახალგაზრდებზე. ის დასცინის იმ მოსაზრებას, რომ თითქოსდა კლასიკური მუსიკა სასარგებლო იყოს ბავშვების განვითარებისთვის და კარგ ადამიანად ჩამოყალიბებისთვის. ალექსი აბუჩად იგდებს სტატიას, რომელიც ერთხელ კლასიკურ მუსიკასთან დაკავშირებით წაიკითხა: „...პატარა ჭკუის რამდენიმე დიდი კოლოფი ერთად რო ქალადებდა ხელოვნების „ცხოველმყოფელ“ გავლენაზე (არა, ამისთანა სიტყვის მოფიქრება არ გინდა?) და ირწმუნებოდნენ, დიად მუსიკას და მაღალ პოეზიას ადრეულ ასაკშივე და შესაფერისი ფორმებით თუ მივაწვდით, მთელი ჩვენი ახალგაზრდობა უკეთესობისკენ იზამს პირსო“ (ბერჯესი 2013: 46). რომანზე „მექანიკური ფორთოხალი“ საუბრისას ბერჯესი ავითარებს მოსაზრებას, რომ ხელოვნება საშიშია, ადამიანი მანამ არის უცოდველი, სანამ ის ხელოვნებას გაეცნობა. ამის გამო,

ბერჯესი გვთავაზობს, რომ ხელოვნების შესწავლა ან მისდამი ნებისმიერი გზით ზიარება კანონით აიკრძალოს (ბერჯესი 2011: 146). ბერჯესის აზრით, ჰიტლერს არასოდეს გაუჩნდებოდა მსოფლიოს დაპყრობის სურვილი ნიცშეს შრომები რომ არ წაეკითხა. ამასთანავე, მწერალს მოჰყავს მაგალითი გერმანელი ოფიცრისა, რომელსაც შესაძლოა ათასობით ებრაელის დახვრეტის ბრძანება გაეცა, მოგვიანებით კი სახლში დაბრუნებისას შვილის მიერ დაკრული შუბერტის სონატის მოსმენისას სიხარულის ცრემლებით ეტირა. როგორ შეიძლება მსგავსი რამ მომხდარიყო? საქმე იმაშია, რომ ბერჯესის მიხედვით ხელოვნება ეთიკასთან არ არის დაკავშირებული, ხელოვნება მორალურად ნეიტრალურია (ბერჯესი 2011: 159).

მწერლის ბეთჰოვენის „მეცხრე სიმფონიასთან“ ასეთი ხშირი მიმართების გამო, ვფიქრობთ, რომ რომანში მისი გამოყენება არაა შემთხვევითი. ბერჯესს სრულიად თავისუფლად შეეძლო რომელიმე სხვა მუსიკალური ნაწარმოებისთვის მიემართა და მის ნაცვლად გამოეყენებინა. ბეთჰოვენის „მეცხრე სიმფონის“ მიმართ განსაკუთრებული და არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება აქვს არა მხოლოდ ბერჯესს, არამედ მთელ დასავლურ სამყაროს. როგორც ცნობილია, ეს მუსიკალური ქმნილება აქტიურად სრულდებოდა ფაშისტურ გერმანიაში როგორც ნაციონალური სულისკვეთების გამომხატველი ნაწარმოები. სწორედ ამიტომ, თომას მანისათვის ის დიდხანს რჩებოდა ნაცისტების სიმბოლოდ. მაგრამ, მოგვიანებით ეს მუსიკა ბერლინის კედლის დანგრევის დროსაც გაჟღერდა. ეს მუსიკალური ნაწარმოები ასევე თერთმეტი სექტემბრის ტერაქტისადმი მიძღვნილი სხვადასხვა ღონისძიებების დროს სრულდება. დღესდღეობით „მეცხრე სიმფონია“ ევროკავშირის, ევროპის საკონსულოს ჰიმნია და მას ხშირად აჟღერებენ „ნატოს“ სათაო ოფისში, ბრიუსელში. სანა პედერსონის თქმით, ღონისძიებებისა და დემონსტრაციების ორგანიზატორებისა და მსმენელებისათვის ბეთჰოვენის ეს ნაწარმოები თავისუფლებისა და ჰუმანიზმის სიმბოლოა, ის დასავლური კულტურის უმნიშვნელოვანეს მონაპოვარს - პირადი თავისუფლების ხელშეუხებლობას აღნიშნავს (პედერსონი 2005: 1-3).

საინტერესოა, რომ მუსიკალურ ნაწარმოებს ბერჯესი თავისი რომანის სტრუქტურის ასაგებადაც იყენებს. საყურადღებოა, რომ მწერლის სხვა რომანებიც - „მიწიერი ძალები“ (*The Earthly Powers* (1980)), „პიანინოზე დამკვრელები“ (*The Piano Players* (1986)), „მოცარტი და ვოლფგანგი“ (*Mozart and Wolf Gang* (1991)) - მუსიკალური ნაწარმოებების კომპოზიციით იყო შთაგონებული და რომანისთვის უჩვეულო მუსიკალური სიმფონიის სტრუქტურის შესაბამისად დაიწერა. ჯეიმს ვირცბიკის მოსაზრებით, ბერჯესი რომანის „მექანიკური ფორთოხალი“ დაწერისას ბეთჰოვენის „მეცხრე სიმფონიის“ სტრუქტურით ხელმძღვანელობდა. „მეცხრე სიმფონია“ რომანისგან განსხვავებით ოთხი ნაწილისგან შედგება. სიმფონიის მეოთხე ნაწილი თემატურად და მუსიკალურად მკვეთრად ემიჯნება დანარჩენ სამ ნაწილს და მას ხშირად როგორც „სიმფონიას სიმფონიაში“ მოიხსენიებენ. მართალია, „მექანიკური ფორთოხალი“ სამი ნაწილისგან შედგება, მაგრამ მისი ბოლო თავი შინაარსობრივად სრულიად განსხვავდება წიგნის სამი ნაწილისგან. ოცდამეერთე თავი თითქოს სულაც არ არის რომანის შემადგენელი ნაწილი, რადგან მასში ალექსს ძირფესვიანად შეცვლილ, რომანის წინა სამ ნაწილში წარმოდგენილი პერსონაჟისგან რადიკალურად განსხვავებულს ვხედავთ. ამავდროულად, ბეთჰოვენის „მეცხრე სიმფონიის“ მსგავსად, რომელშიც პირველი და მესამე ნაწილი ჟღერადობით ერთმანეთს ჰგავს, ბერჯესის წიგნშიც პირველსა და მესამე ნაწილს შორის გარკვეული პარალელიზმი შეიმჩნევა, ხოლო მეორე ნაწილი, ისევე სიმფონიის მსგავსად, განსხვავებულია თავისი თემატიკით (ვირცბიკი 2003: 119). „მექანიკურ ფორთოხალს“ ასევე და კაპო არიას ადარებენ, რადგან მას ისეთივე სიმეტრიულობა ახასიათებს, როგორც საოპერო არიას. და კაპო არიას სტრუქტურის შესაბამისად „მექანიკური ფორთოხალი“ სამ ნაწილად იყოფა, აქედან პირველი და მესამე ნაწილი ერთმანეთის გამოძახილია, ხოლო მეორე ნაწილი სრულიად განსხვავებულია. როგორც ვხედავთ, ბეთჰოვენის „მეცხრე სიმფონია“ ბერჯესის რომანის „მექანიკური ფორთოხალი“ სამირკველს წარმოადგენს, ვინაიდან წიგნის სტრუქტურა სიმფონიის აგებულებას ემყარება და ამასთანავე, ალექსის ხასიათის მნიშვნელოვან ასპექტსაც ამ სიმფონიისადმი განსაკუთრებული სიყვარული განსაზღვრავს. როგორც ბეთჰოვენის

„მეცხრე სიმფონია“ წარმოადგენს ჰიმნს თავისუფლებისადმი და თანასწორობისადმი, ასევე შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ ბერჯესის რომანიც „მექანიკური ფორთოხალი“ იგივე მიზანს ემსახურება.

ტრადიციული დისტოპიური რომანების მსგავსად ბერჯესი თავის რომანში ინდივიდისა და მასის ერთმანეთთან დაპირისპირების პრობლემას წარმოგვიდგენს. რომანის მთავარი პერსონაჟის ალექსის მასისგან გამორჩეულობა კარგად ჩანს იმ სცენაში, როდესაც ის და მისი ბანდა პოლიციას გაურბიან და შემთხვევით ერთ-ერთ კორპუსში აღმოჩნდებიან, სადაც ფანჯრებიდან ცისფერი შუქი გამოდის. ალექსის აზრით, ყველა გაუაზრებლად უყურებს ტელევიზორს, აუდიტორიას დაკარგული აქვს ფიქრისა და ანალიზის უნარი: „ისევ ის ბრიყვი კომიკი იქნება ან რამე იდიოტური თოქშოუ, წამყვანი საკუთარი სიტუტუციით რო ტკბება ან ვინმე შხვართი ნეგრიტოსი - საშუალო კლასის, საშუალო გაგების, საშუალო ფანტაზიის მქონე მაყურებლის სათოხლავი“ (ბერჯესი 2013: 50). ბერჯესი ბრიტანეთის მოსახლეობის მდარე სატელევიზიო პროგრამებით დაინტერესებას გვიჩვენებს, რაშიც აშკარად ჩანს ბრედბერის რომანთან „451 ფარენჰაიტი“ კავშირი. მოსახლეობა კმაყოფილი და „გამოტვინებულია“ უხარისხო გასართობი სატელევიზიო შოუებით და, აქედან გამომდინარე, რეალობის აღქმის უნარს მოკლებულია. შესაბამისად, ის მთავრობის მოქმედებებს კრიტიკულად ვერ აფასებს და ხელგაშლილი ხვდება მის ყველა გადაწყვეტილებას. ბერჯესის მიერ აღწერილი საზოგადოება მზად არის მშვიდობის შესანარჩუნებლად მთავრობის ყველა წესს დაემორჩილოს და არ ადარდებს, თუ უმცირესობაში მყოფი ადამიანები დაიჩაგრებიან: „მაგრამ მასას სიმშვიდე და მცონარობა ყველაფერს ურჩევნია და თავს წინასწარ არავინ აიტკივებს, ყველაფრის მიმართ აპათიაც სწორედ აქედან იწყება და ამიტომაც დროზე უნდა დაარჭო ნემსი მტკივან ადგილას!“ (ბერჯესი 2013: 165). ბერჯესის რომანში ქალაქის მოსახლეობა მთავრობის მაქინაციებზე თვალის დახუჭვით საკუთარი ნებით მოძალადე სამყაროს ქმნის, რადგან ხალხის პასიურობა მთავრობას აბსოლუტურ ძალას ანიჭებს. ხალხი თავს იტყუებს და მთავრობას ზედმეტ ნდობას უცხადებს. ისინი ვერ აცნობიერებენ, ან არ ცდილობენ გაიგონ, რომ მომავალში „ლუდოვიკოს მეთოდი“

ნებისმიერი მოქალაქის წინააღმდეგაც შეიძლება იყოს გამოყენებული. მორჩილი ხალხის სიმბოლოს კაპელანი წარმოადგენს, რომელიც აქტიურად არ იბრძვის „ლუდოვიკოს მეთოდის“ წინააღმდეგ, რადგან მისი აზრით, ის ბრძოლით ვერაფერს გააწყობს (ბერჯესი 2013: 121). ის ფაქტი, რომ მოსახლეობის უმრავლესობისგან განსხვავებით ალექსი უგემოვნო გადაცემებს არ უყურებს უკვე მეტყველებს მის გამორჩეულობაზე. თუმცა, სამწუხაროდ, ძალადობა, მასად ქცეული საზოგადოების წინააღმდეგ მიმართულ ძალა, ალექსისათვის და მისი ბანდისთვის ერთადერთი გზაა ინდივიდუალურობის შესანარჩუნებლად.

შემთხვევითი არაა ის გარემოება, რომ ბერჯესს რომანში ორი ალექსი შემოჰყავს, მათ შორის აუცილებლად უნდა არსებობდეს შინაგანი კავშირი. მწერალი ალექსანდერი შეიძლება როგორც მთავარი პერსონაჟის ანტაგონისტი განვიხილოთ და ასევე, დისტოპიური რომანის დადებით პერსონაჟად ჩავთვალოთ. ვინაიდან ალექსანდერი მშვენივრად აცნობიერებს, რომ საზოგადოება, რომელშიც ცხოვრობს, არასწორ გზას ადგას და ცდილობს წინააღმდეგობა გაუწიოს ტოტალიტარულ რეჟიმს.

იმის გამო, რომ ალექსანდერიც წერს წიგნს სახელწოდებით „მექანიკური ფორთოხალი“ კრიტიკოსები რომანს ხშირად მოიხსენიებენ, როგორც წიგნს წიგნის შესახებ. ალექსანდერის სახლში ყოფნისას ალექსი შემთხვევით აღმოაჩენს ნაშრომს და მისი სათაური და შინაარსი სასაცილოდ მოეჩვენება: „ყოველგვარი მცდელობა, თავს მოვახვიოთ ადამიანს - არსებას მზარდსა და ღვთის ბაგეებზე სიტკბოების შესაძლო მომტანს - თავს მოვახვიოთ-მეთქი კანონები და ის პირობები, მექანიკური ქმნილებისათვის რომ უფროა შესაფერისი, ამის წინააღმდეგ მივმართავ მე კალამს - ჩემს ერთადერთ მახვილს“ (ბერჯესი 2013: 55). ბერჯესს განზრახ შემოჰყავს წიგნში თავისი პროტოტიპი მწერალი, რომელიც მის მსგავსად „მექანიკურ ფორთოხალს“ წერს. ალექსანდერი ამ შემთხვევაში მწერლის რუპორის როლს თამაშობს და რომანის მთავარი იდეის შეჯამებას აკეთებს, რომლის მიხედვითაც ადამიანზე ზეწოლა და მისი თავისუფალი ნების კონტროლი დაუშვებელია და, მეორეს მხრივ, მკითხველს აფრთხილებს, რომ თანამედროვე საზოგადოებაში არავინ არის ამისგან დაცული.



ალექსანდერის ხასიათის ცვლილება და შინაგანი სამყაროს ტრანსფორმაცია სწორედ ალექსს უკავშირდება, რაც მათ შორის პარალელების გავლების საშუალებას გვაძლევს. ალექსი ძალადობასთან მიმართებაში შემდეგ სტადიებს გადის:

დამნაშავე —————> მაცურებელი —————> მსხვერპლი

პირველ სტადიაში ალექსი კრიმინალია, მაგრამ მას თავისუფალი ნება შენარჩუნებული აქვს. შემდგომ ეტაპზე, ლუდოვიკოს ექპერიმენტში მონაწილეობის დროს ალექსს აიძულებენ კლასიკური მუსიკის ფონზე აუტანელ ძალადობას თვალმოუშორებლად უყუროს. მსხვერპლის სტადიაზე გადასვლისას ალექსზე ხორციელდება როგორც ფსიქოლოგიური, ასევე ფიზიკური ძალადობა. ფიზიკურ ძალადობაში იგულისხმება ალექსის შევიწროვება მისი ყოფილი დაჯგუფების წევრებისა და საზოგადოების იმ ნაწილის მიერ, რომელიც თავდაპირველად ალექსისაგან განიცდიდა ჩაგვრას, ხოლო მისი „გამოსწორების“ შემდეგ შურისძიებით აღსავსე სასტიკად უსწორდება. ალექსანდერი ალექსზე ფსიქოლოგიურ ძალადობას მიმართავს, როდესაც ბეთჰოვენის „მეცხრე სიმფონიას“ განგებ ასმენინებს იმ მიზნით, რომ თვითმკვლელობამდე მიიყვანოს.

მწერალი ალექსანდერი ასევე ალექსის მსგავს ტრანსფორმაციას განიცდის რომანში, მაგრამ საპირისპირო მიმართულებით:

მსხვერპლი —————> მაცურებელი —————> დამნაშავე

რომანის პირველ ნაწილში მწერალი მსხვერპლის როლში გვევლინება, როდესაც ალექსი და მისი დაჯგუფება მის სახლში იჭრება და მას ფიზიკურად სასტიკად უსწორდება. დაბმული ალექსანდერი მაცურებლის ფუნქციასაც ითავსებს, როდესაც მას დააბამენ და ცოლის გაუპატიურების ყურებას აიძულებენ. ამ შემთხვევაში მწერალი ალექსს მოგვაგონებს, რომელსაც ასევე ძალადობრივი სცენების ყურებას აიძულებდნენ. მოგვიანებით, ალექსანდერი ალექსს ძალადობაშიც ემგვანება, ვინაიდან ის ალექსს თვითმკვლელობისკენ უბიძგებს.

ალექსის მსგავსად არც ალექსანდერია დისტოპიური რომანის ტიპური პერსონაჟი. ალექსანდერის შემთხვევაში ბერჯესი დისტოპიური რომანის პერსონაჟის გართულებულ

სახეს გვიჩვენებს. მართალია, მას შეგნებული აქვს სახელმწიფო მმართველობის მიზანი საზოგადოების მექანიკურ ფორთოხლად გადაქცევის შესახებ, მაგრამ ის მთავრობის წინააღმდეგ ალექსის მსხვერპლად შეწირვის ხარჯზე იბრძვის. ალექსანდერი აპირებს, რომ ალექსის თვითმკვლელობის მცდელობა არსებული მთავრობის წინააღმდეგ საბრძოლველად გამოიყენოს. ამავდროულად, მისი მიზანია არა საზოგადოების ხსნა, არამედ, პირველ რიგში, პირადი ტრაგედიის გამო შურისძიება. ტრადიციული დისტოპიური რომანების გმირებისგან განსხვავებით ალექსანდერისათვის პირადი ინტერესი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე სახელმწიფოს ბედი, თუმცა ალექსი ალექსანდერის უბედურების მიზეზი საერთოდაც რომ არ ყოფილიყო, მწერალი მას მაინც აიძულებდა თავის მოკვლას, რადგან ამ გზით საზოგადოების მთავრობის არასანდობაში დარწმუნებას შეძლებდა. როგორც ვხედავთ, თავისი ქმედებებიდან გამომდინარე ალექსანდერი არაფრით არის უკეთესი იმ მთავრობაზე, რომლის შეცვლაც მას ასე ძალიან სურს. ალექსანდერის და მისი მსგავსი ადამიანების მთავრობაში მოსვლით შესაძლოა არსებული მმართველობის რეჟიმი არა თუ შეიცვალოს, არამედ გაუარესდეს. ალექსისა და ალექსანდერის ხასიათის გაშიფვრა ცხადყოფს, რომ ბერჯესი რომანში „მექანიკური ფორთოხალი“ არ წარმოგვიდგენს ისეთ მთავარ პერსონაჟს, რომლის სამაგალითო ქცევაც მისაბამ მაგალითად გამოგვადგება. ალექსისა და ალექსანდერის მანკიერი თვისებების წინა პლანზე წამოწევა ადამიანის ბუნების სირთულეზე, სიღრმესა და არასრულყოფილებაზე მეტყველებს.

დისტოპიური რომანების ავტორებთან დაპირისპირებით, რომლებიც ადამიანის ცოდვილი ბუნების მიმართ პესიმისტურად არიან განწყობილი, ბერჯესს სჯერა, რომ ალექსის შეცვლა შეიძლება, რაც დასტურდება „მექანიკური ფორთოხლის“ ოცდამეერთე თავში. თავდაპირველად „მექანიკური ფორთოხალი“ ბოლო თავის გარეშე გამოვიდა, რადგან ნიუ იორკის გამომცემელს მიაჩნდა, რომ ოცდამეერთე თავი მთელი რომანის მთავარი მესიჯს უარყოფდა. ამის გამო, წიგნის ორი სხვადასხვა გამოცემა არსებობს, რომლებშიც ფინალის სხვადასხვა ვერსიაა. აღსანიშნავია, რომ „მექანიკური ფორთოხლის“ ქართული თარგმანიც პირველად ოცდამეერთე თავის გარეშე დაიბეჭდა,

მხოლოდ 2013 წელს გამოჩნდა სრულყოფილი ვერსია, რომელიც კრიტიკულ წერილებთან ერთად ბოლო ოცდამეერთე თავსაც შეიცავდა. ოცთავიან ვერსიას ხშირად მოიხსენიებენ როგორც პესიმისტურს, ამერიკულსა და ავგუსტიანურს, ხოლო ოცდაერთავიან ვარიანტს როგორც პოზიტიურს, ბრიტანულსა და პელაგიანურს. კრიტიკოსები ამერიკულ ფინალს პესიმისტურად მიიჩნევენ, რადგან ალექსი ისევ ძალადობას უბრუნდება, თუმცა ფილმის რეჟისორი სტენლი კუბრიკი ამტკიცებდა, რომ რომანის ამერიკული ვერსიაც პოზიტიურ ხასიათს ატარებდა, რადგან, ყველა შემთხვევაში, მოაზროვნე ფსიქოპატი მექანიკურ ფორთოხლად ქცეულ ხელოვნურად გაკეთილშობილებულ არსებაზე ბევრად უკეთესია (ქენზი 2011: 304). ამასთანავე, XX თავი ავგუსტიანურიცაა, რადგან ალექსში ჰიპოს მღვდელმთავარ ავგუსტინეს მოსაზრებების თანახმად, რომლის შესახებაც დისერტაციის პირველ თავში გვქონდა საუბარი, საბოლოოდ ცოდვილი ბუნება იმარჯვებს. ბრიტანული ფინალი, რომელიც ბევრს არაბუნებრივად ეჩვენება, იმედისმომცემ ხასიათს ატარებს, ვინაიდან ალექსი უარს ამბობს ძალადობაზე და კანონმორჩილ ახალგაზრდად იქცევა. ბრიტანული ფინალი პელაგიანურიცაა, რადგან, როგორც უკვე პირველ თავში აღვნიშნე, ბრიტანელი ბერის პელაგიუსის უტოპიური რწმენის მიხედვით საბოლოოდ ალექსში სიკეთე იმარჯვებს და ის კეთილშობილ ადამიანად გარდაიქმნება.

ბერჯესის მოსაზრებით, ალექსის ბოროტება სრულიად ადამიანური ბუნებითაა განპირობებული. ამის დასტურად მწერალს ჩვეულებრივი ადამიანების მაგალითები მოჰყავს, გარკვეულ პირობებში, მაგალითად როგორიცაა ომი, ისინი შეიძლება არაადამიანურად მოიქცნენ და სასტიკი ძალადობა და აგრესია გამოიჩინონ უდანაშაულო ხალხის მიმართ (ბერჯესი 2011: 158). ოცდამეერთე თავის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ალექსის ბოროტმოქმედებაც დროებითია, სიჭაბუკის ასაკის დასრულებისთანავე ის ჩვეულებრივ მოქალაქედ გადაიქცევა. თავის აზრს ამ საკითხთან დაკავშირებით ნაწილობრივ ბერჯესი ჯერ კიდევ „მექანიკური ფორთოხლის“ დასაწყისში გამოხატავს, როდესაც მკითველს ეპიგრაფად სთავაზობს ციტატას შექსპირის დრამიდან „ზამთრის ზღაპარი“: „ვისურვებდი, ათიდან ოც წლამდე ასაკი არ არსებობდეს, ან ყმაწვილებს მთელი ამ ხნის განმავლობაში ეძინოთ; თორემ რა გამოდის, სწორედ ამ წლებში სხვა საქმე

არა აქვთ გარდა გოგონების გაუპატიურებისა და ნაბუშრების გაჩენის, მოხუცების შუყრაცხყოფის, ქურდობისა და ჩხუბის“ (ბერჯესი 2013: 31). აქედან გამომდინარე ნათელი ხდება, რომ მწერლისათვის ძალიან მნიშვნელოვანია ოცდამეერთე თავი - ოცდაერთი წელი ბერჯესისთვის ადამიანის სრულყოფილი სულიერი და ფიზიკური მომწიფების პერიოდს აღნიშნავს. ბოლო თავში მთავარი პერსონაჟის ცვლილება აშკარაა - ის დაიღალა ძალადობით, ფიქრობს ოჯახის შექმნაზე და მომავალ შვილებზე. ალექსი გადააფასებს თავის ღირებულებებს, ივიწყებს წარსულს და მომავალზე ორიენტირებული ხდება. ბედნიერი წყვილის დანახვისას ის გააცნობიერებს, რომ მას სხვების მსგავსად ოჯახის შექმნა და ბავშვებზე ზრუნვა სურს: „...თქვენი მონა-მორჩილი დღის ბოლოს სახლში ბრუნდება სამუშაოდან, დაღლილი, იქ კი სადილი ხვდება მაგიდაზე და ვიღაც მოსიყვარულე ქალი და აზრზე კი არა ვარ, ვინაა - ცხოვრებაში არ მინახავს, ძმებო და ის ვიცი მხოლოდ, რომ ბუხარიც ანთია და ერთი ჭიქა რაღაც მელოდება იქვე, ბუხრის თაროზე შემოდებული შესათბობად; პატარა ლოგინში კი ბავშვი წევს, პაწაწუნა ფეხებს და ხელებს ათამაშებს, შიგადაშიგ ალუ-ალუს თუ რაღაც ამდაგვარს იძახის და იცინის... და ისევ ის სილბო მეღვრება ტანში, თითქოს სისუსტეს ვგრძნობ, და ვხვდები, რომ იგივე აღარა ვარ, გავიზარდე, წლები მომემატა“ (ბერჯესი 2013: 191).

ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხალი“ ინარჩუნებს კავშირს დისტოპიურ რომანებთან, როდესაც მასში აღწერილი ფუტურისტული ინგლისის მთავრობა მოსახლეობას თვალში ნაცარს აყრის და სან-ლორენცოს რესპუბლიკის მმართველის „პაპა“ მონზანოს მსგავსად, ვონეგუტის რომანიდან „სარწევლა ფისოსათვის“, გაზეთში არასწორ ინფორმაციას აქვეყნებს თავისი საქმიანობის შესახებ. მთავრობის მიხედვით ყველაფერი იდეალურადაა, ხელისუფლება, რომელიც თურმე ძალიან მზრუნველია, ყველა მოქალაქის ერთსულოვან მხარდაჭერას იმსახურებს. მთავრობა განსაკუთრებით იმით ტრაზახობს, რომ პოლიციის რაოდენობა გაიზარდა და ის დიდი უფლებებით აღიჭურვა, თუმცა ბუნებრივია, არაფერია ნათქვამი პოლიციური რეჟიმის უარყოფით მხარეებზე, რომლისგანაც, ალექსანდერის მიხედვით, კარგს არაფერს უნდა ველოდოთ: „რომ ჰკითხო, მშვენიერი გამოსავალი იპოვეს - კუნთმაგარ იმბეცილებს პოლიციაში

იწვევენ, ცოტა სხვანაირ ხალხს კიდევ დამცველ ბარიერს ჩაუდგამენ ფსიქიკაში, უნიათო და უნებისყოფო მასად გადააქცევენ და მორჩა, დალაგდება ქვეყანა და თავისით გადაიჭრება ყველა პრობლემა... კი, როგორ არა - მაგალითების მეტი რა არი, ოღონდ აქედან ნახევარი ნაბიჯია სრულ ტოტალიტარიზმამდე!“ (ბერჯესი 2013: 164). პოლიციის მიერ უფლება-მოვალეობების გადაჭარბება აშკარაა, როდესაც ალექსს დაკითხვამდე პოლიციელები ფიზიკურად უსწორდებიან, თავს იმით იმართლებენ, რომ თითქოს ალექსი წინააღმდეგობას უწევდათ და ისინი იძულებულნი გახდნენ ასე მოქცეულიყვნენ (ბერჯესი 2013: 99). ბერჯესი მიგვანიშნებს, რომ არც ერთი ქვეყნის მთავრობის ნდობა არ შეიძლება, რადგან ის ყოველთვის შეეცდება მოსახლეობის კონტროლს. ამიტომ ადამიანები კრიტიკულად უნდა იყვნენ განწყობილი მმართველი ძალის მიმართ: „მაგრამ მექანიზმი, რომელსაც სახელმწიფო ეწოდება, უპირველესად საკუთარი არსებობის მუდმივობაზე ზრუნავს, ერთი მხრივ, და მეორეს მხრივ, მას აბედნიერებს ადამიანების საქციელის პროგნოზირება და კონტროლი. ამიტომ, ეჭვგარეშეა, მისგან გულმოწყალებას არ უნდა ველოდოთ“ (ბერჯესი 2013: 226).

წიგნში „მექანიკური ფორთოხალი“ ხელისუფლება ხალხზე ზეწოლის შენარჩუნების მიზნით არ ქმნის „გამოგონილი მტრის“ ხატს და მუდმივი ომის მდგომარეობაში არ იმყოფება, როგორც ეს ჩვეულებრივ ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებშია. ორუელისა და ბრედბერის დისტოპიური რომანებისგან განსხვავებით მთავრობა ჯერ-ჯერობით ხალხს ბუნებაში განმარტოების არ უკრძალავს და არავინ ერევა მოქალაქეების პირად, სექსუალურ ცხოვრებაში, არავინ გეგმავს და აკონტროლებს მას, როგორც ეს ზამიატინის რომანში ხდება. ბერჯესის ტოტალიტარულ მთავრობას ჯერ ბოლომდე არ აუღია სადავეები ხელში, მას სრული ძალაუფლებისთვის არ მიუღწევია, მაგრამ მომავალში ალბათ უდავოდ აიკრძალება განმარტოება, გაკონტროლდება სექსუალური ცხოვრება და ადამიანებიც დაუსრულებელ ომში იცხოვრებენ. სამანტა მოიას აზრით, რომანის „მექანიკური ფორთოხალი“ უმნიშვნელოვანესი განსხვავება სხვა დისტოპიური რომანებისგან ისაა, რომ მთავრობა ჯერ არ გადაქცეულა სრულად ტოტალიტარულ მმართველობად, საზოგადოება ტოტალიტარიზმის ჩამოყალიბების

საწყის ეტაპზეა აღწერილი და არა ტოტალიტარიზმის ჩამოყალიბების შემდეგ (მოია 2011:3). ნიშანდობლივია, რომ მედიას ჯერ კიდევ აქვს შესაძლებლობა ღიად გააშუქოს ალექსის ტრაგიკული ისტორია. ერთ-ერთ გაზეთში ალექსის შესახებ ვკითხულობთ: „კრიმინალური რეფორმის პირველი მსხვერპლი! მეცნიერები - დესპოტიზმის სამსახურში!.. მთავრობა - მკვლელი!“ (ბერჯესი 2013: 173). ეს საგაზეთო სტატია ოპოზიციის მიერაა დაკვეთილი, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მთავრობას სრული ტოტალიტარული რეჟიმი ჯერ არ დაუმყარებია.

„მექანიკურ ფორთოხალში“ ტრადიციული დისტოპიური რომანებივით თავს იჩენს ოჯახის ცნების დამახინჯება და ოჯახის წევრებს შორის გაუცხოვება. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ მიერ შერჩეულ ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში ოჯახი ადარ არსებობს და ფუნქციონირებს, თუ არ ჩავთვლით ბრედბერის მხატვრულ ქმნილებას „451 ფარენჰაიტიტ“, რომელშიც ოჯახის წევრების როლს სატელევიზიო გასართობი პროგრამების წამყვანები და მონაწილეები წარმოადგენენ. რომანში „მექანიკური ფორთოხალი“ ოჯახი ჯერ საბოლოოდ არ განადგურებულა, „ოჯახი“ ფორმალურად არსებობს, თუმცა ბერჯესი გვიჩვენებს როგორ ემსგავსებიან თანდათანობით წიგნის პერსონაჟები სხვა დისტოპიურ რომანებში აღწერილ ცივსა და უგულო საზოგადოებას. ფაქტიურად, რომანი ალექსის სახლისა და ნამდვილი ოჯახის ძიებას აღწერს. მშობლები ალექსისადმი გულგრილ დამოკიდებულებას ავლენენ, როდესაც ციხიდან გამოსულ შვილს არ აძლევენ სახლში დარჩენის ნებას იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მისი ოთახი სხვას მიაქირავეს. ალექსისთვის ოჯახის როლს მისი ბანდა ასრულებს, თუმცა საბოლოოდ არც ალექსის მეგობრებს აღმოაჩნდათ ნამდვილი ოჯახის წევრებისთვის დამახასიათებელი ისეთი თვისებები, როგორცაა ერთგულება და თანადგომა. საინტერესოდ მიგვაჩნია თოდ ფ. დევისისა და კენეთ ვუმეკის მოსაზრება, რომლის მიხედვით მწერალი ალექსანდერი მამის არქექტიპია რომანში (დევისი & ვუმეკი 2011: 248). მშობლებისგან უარყოფილი ალექსის მიმართ ალექსანდერი მზრუნველობას იჩენს, მას მამასავით ექცევა და სახლში იფარებს. თუმცა, ბოლოს ალექსანდერი ბოროტად სარგებლობს ალექსის ნდობით და ლამის იმსხვერპლებს კიდევ მას. როგორც ვხედავთ,

რომანში ალექსმა ვერ იპოვა ნამდვილი ოჯახი, სწორედ ამიტომ გადაწყვეტს, რომ დაოჯახდეს და იყოლიოს შვილი, რადგან ასე ნამდვილ ოჯახს ჩაუყრის საფუძველს.

როგორც უკვე წინა თავებში აღვნიშნეთ, ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში, როგორც წესი, ისტორიისა და წარსულის დავიწყების ან შეცვლის პრობლემაა გაშუქებული. „მექანიკურ ფორთოხალში“ ბერჯესი არ საუბრობს მთავრობის მიერ ისტორიის დამახინჯების საკითხზე, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ხელისუფლება როგორც კი სრულ ტოტალიტარიზმს მიაღწევს, წარსულის „შელამაზება“ არ იქნება მთავრობისთვის უცხო მოვლენა. თუმცა, ბერჯესი თავის რომანში განიხილავს ისტორიის საკითხს სხვა კუთხით და მწერლის ისტორიისადმი დამოკიდებულება ვონეგუტის მოსაზრებას მოგვაგონებს. რომანში „სარწეველა ფისოსათვის“ შემდეგი ნააზრევია მოცემული: აზრი არ აქვს ისტორიის ჩაწერას, რადგან ადამიანები შეცდომებზე ვერ სწავლობენ და ისინი ყოველთვის იგივე შეცდომას იმეორებენ. ბერჯესიც ალექსის მაგალითზე ისტორიის ციკლორობაზე მიგვანიშნებს - მოზარდებს ყოველთვის ექნებათ ძალადობისკენ მიდრეკილება, რადგან ისინი თავიანთი ველური ინსტინქტებით შეპყრობილი დასაქოქი ფორთოხლები არიან, რომლებიც მომწიფებისთანავე არჩევანის თავისუფლებას და გადაწყვეტილებების მიღებას სწავლობენ: „ისტორია მხოლოდ იმას გვასწავლის, რომ მისგან არც არაფერს ვსწავლობთ - და სამყაროს აღსასრულამდე ასე იქნება, თითქოს თავად ღმერთი ატრიალებდეს ხელში დაბეჭილ, გადამწიფებულ ფორთოხალს!“ (ბერჯესი 2013: 192).

წიგნში „მექანიკური ფორთოხალი“ დისტოპიური რომანების მსგავსად უნიკალური ენა “ნადცატი” გვხვდება, რომელიც ინგლისურ და რუსულ სიტყვებთან ერთად ქურდულ სლენგს შეიცავს. ლონდონის გამომცემლობის „ჰაინემანის“ რედაქტორი ლინდი წერდა, რომ ენის სირთულე, რომელიც „მექანიკურ ფორთოხალს“ ახასიათებს შესაძლოა როგორც მისი პოპულარობის, ასევე წარუმატებლობის მიზეზიც გამხდარიყო. კრიტიკოსების ერთი ნაწილი აღფრთოვანებას გამოხატავდა განსხვავებული ენის გამო, ხოლო მეორე ნაწილი ბერჯესს ინგლისური ენის დამახინჯებასა და განადგურებაში სდებდა ბრალს, ენის სპეციფიკა ნათლად ჩანს

შემდეგი მაგალითიდან: „კაი საქმეა, მართლა დობრი ვინმედ გრძნობ თავს“, - თქვა პიტმა. ბნელს კიდე ზედ ეტყობოდა, გაგებაში რო არ იყო, მაგრამ პონტაობდა - ემანდ გლუპი არ გამოვჩნდო და უხმოდ მოაბოტებდა“ (ბერჯესი 2013: 41). რომანის პერსონაჟები ენას „ნადცატს“ იყენებენ, რადგან სურთ, რომ თავიანთ ინდივიდუალურობას გაუსვან ხაზი, თუმცა განმასხვავებელ ნიშნად შეიძლება ჩაითვალოს ის, რომ სხვა დისტოპიურ რომანებში მთავრობა თვითონ ქმნის ენას ადამიანების ფიქრებისა და გრძნობების გასაკონტროლებლად, „მექანიკურ ფორთოხალში“ კი პერსონაჟები ენას თავიანთი გამორჩეულობის აღსანიშნავად იგონებენ.

ამრიგად, რომანს „მექანიკური ფორთოხალი“ მასში განხილული თემების გამო, როგორცაა თავისუფალი ნების არსი, ინდივიდისა და საზოგადოების თუ ინდივიდისა და სახელმწიფოს დაპირისპირება, დღემდე არ დაუკარგავს აქტუალურობა და პოპულარობა. რომანში წამოჭრილი პრობლემები განსჯის საგნად რჩება და მათი გადაჭრა დიდ სიფრთხილესა და ყურადღებას მოითხოვს როგორც საზოგადოების, ასევე სახელმწიფოს მხრიდანაც.



### თავი III. დისტოპიური ჟანრის რომანის მოდიფიკაცია პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში

#### III.1 ტოტალიტარული რეჟიმის ფემინისტური ხედვა მარგარეტ ეტვუდის რომანში „მხევლის წიგნი“

მარგარეტ ეტვუდის რომანმა „მხევლის წიგნი“ (1985) დაბეჭდვისთანავე იმდენად დიდი ინტერესი აღძრა საზოგადოებაში, რომ მსოფლიოს ორმოცზე მეტ ენაზე ითარგმნა. წიგნის პოპულარობაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ არსებობს მისი როგორც კინო, საოპერო და საბალეტო, ასევე გრაფიკული ვერსია, ხოლო 2017 წლიდან მან სატელევიზიო სერიალის სახეც მიიღო.<sup>23</sup> ეტვუდის რომანს „მხევლის წიგნი“ მოპოვებული აქვს რიცი-პარიზის ერნესტ ჰემინგუეის პრიზი, ართურ კლარკის პრემია საუკეთესო სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის რომანისთვის<sup>24</sup>, ლოს-ანჯელესის „თაიმისა“ და კანადის გენერლის ჯილდო. ამასთან ერთად, ის 1990-1999 წლებში აკრძალულ ას მნიშვნელოვან წიგნთა სიაში შევიდა (კეტერერი 209:1989).

ეტვუდის „მხევლის წიგნი“ პოპულარული კულტურის ნაწილია, ის საინტერესოა როგორც რიგითი მკითხველისათვის, ასევე კრიტიკულად მოაზროვნე ინდივიდებისთვისაც. ჩინმოი ბენერჯის თქმით, ეტვუდის წიგნი გასართობ რომანად, ფულის მოგების წყაროდ გადაიქცა, ის ერთ-ერთი ბესთსელერია, რომელზეც ხშირად მსჯელობენ ცნობილ ჟურნალ-გაზეთებსა და ტელევიზიაში. თუმცა, საექვოა, დასძენს ბენერჯი, რომ მასის დიდი ნაწილი, ვინც ამ რომანს კითხულობს ან მის საფუძველზე გადაღებულ სატელევიზიო სერიალებს უყურებს, წიგნის ნამდვილ არსს წვდებოდეს და კრიტიკული თვალთ აფასებდეს მიმდინარე მოვლენებს (ბენერჯი 75: 1990).

<sup>23</sup> MGM/Hulu television series

<sup>24</sup> Ritz-Paris Hemingway Prize, Booker Prize, Los Angeles Times Prize, the Governor General's Award, Arthur C. Clarke Award

მართლაც, რომანის „მხევლის წიგნი“ სათქმელს თავდაპირველად ბოლომდე ვერ წვდებოდნენ მასში აღწერილი სექსუალური სცენებისა და ანტი-ქრისტიანული შეხედულებების გამო. მშობლების მოთხოვნით ნაწარმოების განხილვა და სწავლება აიკრძალა კიდევ ამერიკის ზოგიერთ საჯარო სკოლაში, რადგან ისინი თვლიდნენ, რომ ის მოზარდებზე ცუდად ზემოქმედებდა. საინტერესოა, რომ ეტვუდმა საპასუხოდ სკოლებისადმი საჯარო მიმართვა გამოაქვეყნა, რომელშიც ამტკიცებდა, რომ მის რომანს არ აქვს ანტი-ქრისტიანული შინაარსი, ხოლო რაც შეეხება სექსუალური სცენების სიმრავლეს, მისი აზრით, ბიბლიაში უფრო ხშირადაა სექსზე საუბარი, თუმცა ბიბლიის წაკითხვას არავინ კრძალავს (მიდი 2017: 41).

ეტვუდის განმარტებით, რომანის „მხევლის წიგნი“ სახელწოდება მას ჯეფრი ჩოსერის პოემამ „კენტერბერიული მოთხრობები“ (1387-1400) შთააგონა. ჩოსერის ნაწარმოებში თითოეული ამბავი პერსონაჟის პროფესიისა და სოციალური სტატუსის მიხედვითაა დასათაურებული. „კენტერბერიული მოთხრობების“ გმირები გვიამბობენ არა მარტო გასართობ ამბებს, არამედ თავიანთი საქმიანობის სპეციფიკასა და დაკისრებულ მოვალეობებსაც აღწერენ და, ამავდროულად, XIV საუკუნის ინგლისის საზოგადოებრივი ცხოვრების რეალურ სურათსაც ქმნიან. ჩოსერის „კენტერბერიული მოთხრობების“ მსგავსად ეტვუდის რომანის „მხევლის წიგნი“ სახელწოდება მისი მოთხრობელის, ფრედისას საქმიანობას უსვამს ხაზს, რომელიც გარდა იმისა, რომ მხევალთა ცხოვრებასა და საქმიანობას აღწერს, გალაადის მმართველობის თავისებურებების და მისი მოსახლეობის ყოველდღიური საქმიანობის შესახებაც გვიქმნის ნათელ წარმოდგენას. ეტვუდი წიგნს ხალხურ ზღაპრებთანაც ანათესავებს, ვინაიდან ზღაპრების მთავარი გმირების მსგავსად, რომლებიც ფანტასტიკურ და დაუჯერებელ ამბებს მოგვითხრობენ, რომანის პროტაგონისტი ფრედისაც თავის უცნაურ და უჩვეულო თავგადასავალს გვიამბობს (ეტვუდი 2017).

„მხევლის წიგნის“ ჟანრობრივი კლასიფიკაციის შესახებ მსჯელობისას საზოგადოებრივ საერთაშორისო რადიოსთან<sup>25</sup> ინტერვიუში ეტვუდი მას სპეკულაციური

---

<sup>25</sup> Public Radio International

(ფიქრის, განსჯის) ფიქციის<sup>26</sup> ჟანრის რომანად მიიჩნევს, განსხვავებით კრიტიკოსებისგან, რომლებიც ამ მხატვრულ ქმნილებას სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრს აკუთვნებენ. ტერმინი „სპეკულაციური ფიქცია“ 1947 წელს რობერტ ჰაინლაინმა შექმნა რომანის ახალი ჟანრის დეფინიციისათვის, რომელიც სამეცნიერო ფანტასტიკის მსგავსად ასევე მეცნიერულად და ტექნიკურად განვითარებულ მომავალს გვიხატავდა; თუმცა მათგან განსხვავებით, ყოფითი პრობლემებისგან გაქცევის ეფექტურ საშუალებას კი არ წარმოადგენდა, არამედ სინამდვილისადმი და სამყაროში მიმდინარე მოვლენებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულებისაკენ მოუწოდებდა. ეტყუდიც თავის რომანს სწორედ ამ ჟანრის ნაწარმოებად მიიჩნევს, რადგან წიგნის შინაარსი სინამდვილისაგან გაქცევას არ ამართლებს, მისი მიზანი მკითხველის გამოფხიზლება და გაფრთხილებაა; როგორც თვითონ მწერალი აღნიშნავს, რომანი გზის იმ ორმოებზე მიგვითითებს, რომლებშიც არ უნდა ჩავვარდეთ (მიდი 2017: 38).

როგორც ვხედავთ, სპეკულაციური ფიქციის ჟანრობრივი დეფინიცია დისტოპიური რომანის ჟანრის განმარტებას ჰგავს, თუმცა სპეკულაციური ფიქციის რომანებს არ მოეთხოვებათ ყურადღების გამახვილება ისეთ საჭირბოროტო თემებზე, როგორიცაა ტოტალიტარული მთავრობის მიერ საზოგადოების თავისუფლების შეზღუდვა და ერთპიროვნული მმართველობა. სპეკულაციური ფიქციის ინტერესის სფეროს წარმოადგენს შემდეგი საკითხები: გარემოს დაბინძურება, მეცნიერული პროგრესისა და ტექნიკის განვითარების არასახარბიელო შედეგები, ქალთა და მამაკაცთა თანასწორობა და ა.შ. აქედან გამომდინარე, ნათელია, რომ დისტოპიური და სპეკულაციური რომანის ჟანრის თემატიკა ერთმანეთს კვეთს, რაც ართულებს მათ სრულ დიფერენციაციას. ეტყუდის რომანი „მხევლის წიგნი“ სწორედ ის მხატვრული ქმნილებაა, რომელშიც ერთმანეთში გადახლართულია სპეკულაციური ფიქციისა და დისტოპიური რომანის ჟანრის თემატიკა, რადგან ის შეიცავს მსჯელობას როგორც ტოტალიტარული მთავრობების, ასევე გარემოს დაბინძურებისა და ქალთა უფლებების შესახებ. თუმცა, „მხევლის წიგნი“ არ შემოიფარგლება მხოლოდ ამ საკითხებით.

---

<sup>26</sup> Speculative Fiction

შემდგომი მოსაზრებები და მსჯელობა ადასტურებს, რომ გარდა ტოტალიტარული რეჟიმის უარყოფითი მხარეების აღწერისა, ის დისტოპიური რომანისთვის დამახასიათებელ სხვა ელემენტებსაც შეიცავს.

ეტვუდის რომანის ერთ-ერთი ყურადსაღები ლიტერატურული წყარო ორუელის „1984“-ია. ეტვუდის წიგნი მას შემდეგ გამოქვეყნდა, რაც ორუელის წინასწარმეტყველება უკვე ხორცშესხმული უნდა ყოფილიყო. უამრავი კრიტიკოსის მოსაზრებით, ორუელის რომანი, რომელიც 1949 წელს დაიბეჭდა, შეესაბამებოდა მათ თანამედროვეობას, რადგან მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ვერც კაპიტალისტურმა და ვერც საბჭოთა ბანაკის ქვეყნებმა ვერ შეძლეს მშვიდობისა და სოციალური თანასწორობის დამკვიდრება, მესამე სამყაროს ქვეყნები კი, რომლებიც განვითარებადი ქვეყნების სტატუსითაა ცნობილი, პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ქაოსში იყვნენ ჩაფლული და, შესაბამისად, შესანიშნავ ნიადაგს ქმნიდნენ სხვადასხვა ტოტალიტარული რეჟიმების ჩამოყალიბებისათვის. ეტვუდის წიგნი კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს ორუელის რომანის საშინელებებს და გვაგრძნობინებს, რომ მომავლისგან კარგს არაფერს უნდა მოველოდეთ. ორივე მხატვრული ქმნილების პროტაგონისტისათვის, ფრედისასთვისა და უინსტონ სმითისთვის მეხსიერება მთავრობისთვის წინააღმდეგობის გაწევის ერთადერთი საშუალებაა, რადგან წარსულის ცოდნა მათ ძველი და ახალი სისტემის ერთმანეთთან შედარების და შესაბამისად, ახალი სისტემის ხარვეზების დანახვის საშუალებას აძლევს. ორივე რომანის ფინალი გვიჩვენებს, რომ ტოტალიტარულ რეჟიმს ბოლო მოეღო. რომანი „1984“ მთავრდება დამატებით „ახალმეტყველების“ შესახებ, რომელიც წარსულ დროში ჩვეულებრივი ენითაა დაწერილი, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ოკეანის მთავრობა აღარ არსებობს და მომავალში მკვლევარმა ამ რეჟიმისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებზე მეცნიერული ანალიზი ჩაატარა. ეტვუდის წიგნიც გალაადის შემსწავლელი კონფერენციის ერთ-ერთი მოხსენების დეტალური განხილვით ბოლოვდება, რომლიდანაც ცხადია, რომ გალაადის ტოტალიტარული მთავრობაც დაემხო, თუმცა მკითხველისათვის უცნობი რჩება მთავარი პერსონაჟის ფრედისას საბოლოო ბედი.

ეტვუდი თავის რომანში ორუელის მიერ წამოწეულ სხვა მსგავს თემებსაც განიხილავს, როგორცაა: განსხვავებული აზრის მქონე ადამიანთა შეუბრალებელი წამება, მედიის მეშვეობით არასწორი ინფორმაციის გავრცელება, ხალხის ბრბოდ გადაქცევა და ინდივიდუალიზმის ჩაქოლვა, თუმცა ლიტერატურათმცოდნე მერი მაკარტი გაზეთში „ტაიმზი“ გამოქვეყნებულ კრიტიკულ სტატიაში ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ეტვუდის რომანი მოკლებულია ისეთ მძაფრ პოლიტიკურ სატირას როგორც ორუელის, ჰაქსლისა და ბერჯესის დისტოპიური ჟანრის რომანებისთვისაა დამახასიათებელი. კრიტიკოსი „მხევის წიგნს“ აწმყოსთან ვერ აკავშირებდა, მისი აზრით, ეტვუდი მხოლოდ მოვლენებს აზვიადებდა, რადგან თანამედროვე საზოგადოებას ნამდვილად არ ემუქრებოდა ისეთი შემზარავი მომავალი, როგორსაც მწერალი წინასწარმეტყველებდა (მაკარტი 1986).

მართალია, ზოგ შემთხვევაში მკითხველს ნამდვილად უჭირს წიგნში „მხევის წიგნი“ აღწერილი მოვლენების აწმყოსთან დაკავშირება, თუმცა როგორც ეტვუდი რებეკა მიდისთან ინტერვიუში აღნიშნავს, რომანზე მუშაობისას ის ყოველთვის სინამდვილეს ეყრდნობოდა და ცდილობდა მასში ისეთი ინფორმაცია შეეტანა, რომელსაც ისტორიული საფუძველი და თანამედროვეობასთან კავშირი ჰქონდა (მიდი 2017: 40). მწერალი ფაქტებს ერთმანეთთან აკავშირებს, გამოაქვს დასკვნები და მომავლის შესახებ თავისეულ წინასწარმეტყველებას გვამცნობს.

დისტოპიური რომანების მსგავსად, ეტვუდი მიმართავს ექსტრაპოლირების ტექნიკას, უკვე მომხდარის საფუძველზე ის წარმოიდგენს როგორ განვითარდება მოვლენები მომავლის ამერიკაში. იმისათვის, რომ მწერალმა გაგვიოლოს მის რომანში მიმდინარე მოვლენებში თანამედროვეობის ამოცნობა, ის არღვევს დისტოპიური რომანის ტრადიციას და არ ქმნის სპეციფიკურ ენას. მაკარტი რომანის უმთავრეს ნაკლად სწორედ სპეციფიკური ენის არარსებობას ასახელებს. კრიტიკოსის აზრით, ეს სერიოზული ხარვეზია, რადგან უგულვებელყოფილია დისტოპიური რომანის ჟანრის განმსაზღვრელი ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი. მაკარტის მოსაზრებით, ეტვუდს უნდა შეექმნა ისეთი ენა, რომელიც დეფორმირებული ფუტურისტული საზოგადოების შესაფერისი

იქნებოდა (მაკარტი 1986). თუმცა თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ ავტორი ახლო მომავალს აღწერს, ვინაიდან გალაადის რეჟიმი 1990-იან წლებში წარმოიშვა და სრულ ზენიტს 2000 წლისთვის მიაღწია, ხოლო რომანი კი 1985 წელს დაიბეჭდა, მისი გამოქვეყნებიდან ასეთ მცირე დროის მონაკვეთში, ბუნებრივია, ენა ვერ შეძლებდა შესამჩნევად განვითარებასა და შეცვლას. თუმცა ყურადსაღებია ისიც, რომ გალაადის კვლევის მეთორმეტე სიმპოზიუმი 2195 წლის 25 ივნისს იმართება, მაგრამ მომავლის ადამიანების საუბარი არ განსხვავდება XX ს-ის 80-ანი წლების ამერიკელების მეტყველებისგან. როგორც უკვე აღვნიშნე, ცხადია, რომ ეტვუდი უნიკალურ ენას განზრახ არ ქმნის, მწერლის მიზანია იდენტური ენის გამოყენებით დაეხმაროს საზოგადოებას გალაადის მცხოვრებლებში თავისი თავი ამოიცნოს.

რომანზე მუშაობისას, ცნობილია, რომ მწერალი ფლობდა ინფორმაციას აბორტებისა და კონტრაცეფციის გამოყენების აკრძალვის შესახებ, შობადობის კლებასთან და მსოფლიოში გარემოს დაბინძურების ზრდასთან დაკავშირებით (მიდი 2017: 40). ასევე, 1980-იან წლებში ზოგიერთი ცხოველთა სახეობის რაოდენობა საგრძნობლად შემცირდა, რაც გამოწვეული იყო გარემოს დაბინძურებით, ატმოსფეროში ატომური იარაღისა და მავნე მეტალების ნარჩენების არსებობით. მრავალ ინდუსტრიულ და განვითარებად ქვეყანაში მოსახლეობის კლება შეინიშნებოდა. კლება გამოიწვია ოჯახის დაგეგმვამ, ოჯახის იმ ასაკში შექმნამ, როდესაც ქალების ნაყოფიერება მცირდებოდა. რუმინეთში დემოგრაფიული პრობლემების გამოსასწორებლად დიქტატორმა ნიკოლაე ჩაუშესკუმ ფეხმძიმობისგან თავდასაცავი საშუალებების გამოყენება და აბორტის გაკეთება აკრძალა. ჩინეთში კი განვითარებული მოვლენების შემდეგ, სახელმწიფო ქალებს მხოლოდ ერთი ბავშვის გაჩენის უფლებას აძლევდა. კავშირი ამ ორ მაგალითს შორის ნათელია - ხელისუფლება უზენაესი კანონის მეშვეობით ინდივიდების პირად სივრცეში იჭრება და მათ თავისუფალ არჩევანს უკრძალავს.

მწერალი ასევე აგროვებდა სტატიებს, რომელთა ანალიზის საფუძველზე ტოტალიტარიზმის მსოფლიოში გავრცელების მასშტაბს აკვირდებოდა. იმ მრავალფეროვან მოვლენათა შორის, რომლებიც რომანში „მხველის წიგნი“ ირეკლება,

შეიძლება უდავოდ დავასახელოთ ჯგუფური დახვრეტები ფაშისტური და კომუნისტური რეჟიმების დროს, წიგნების წვა, ლებენსბორნის პროგრამა გერმანიაში, არგენტინელი გენერლების მიერ ბავშვების გატაცების საქმე, მონობა ამერიკაში, თეოკრატიული მმართველობა, რელიგიური ფანატიზმის ზრდა ირანსა და სირიაში. ეტყუდმა, ასევე, იმოგზაურა ავღანეთში, სადაც თვითონ გახდა ავღანელ ქალთა ცხოვრების თვითმხილველი. ჩადრის მორგებისას მწერალმა თავის თავზე გამოსცა ადგილობრივი ქალების ბედი - იყო უუფლებო და უხილავი. ეს გამოცდილება მოგვიანებით მან რომანში მხევლების განცდების ჩვენებისას გამოიყენა.

მწერალმა რომანი „მხევლის წიგნი“ იმ ამერიკელების საპასუხოდ დაწერა, რომლებიც ირწმუნებოდნენ, რომ თეოკრატიული მმართველობის დაარსების საფრთხე ამერიკას არ ემუქრებოდა. ეტყუდმა ჩაატარა ექსპერიმენტი, ავღანეთში განვითარებული მოვლენები შეადარა 1980-იან წლებში ამერიკაში არსებულ სიტუაციას და, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, მსგავსებაც აღმოაჩინა. რომანის „მხევლის წიგნი“ გამოქვეყნება ქრისტიანთა გაერთიანების ე.წ. „ოპერაცია - ხსნი<sup>27</sup>“-სა და პოლიტიკური ორგანიზაციის „მორალური უმრავლესობა“ დაარსებას ემთხვევა, რომლებიც სექსუალურ რევოლუციას აკრიტიკებდნენ და პრიორიტეტს ოჯახურ ფასეულობებს ანიჭებდნენ. ამის გამო, აბორტის გამკეთებელ ექიმებსა და მსურველებს ძალადობრივი გზით უსწორდებოდნენ, მხარს უჭერდნენ მედიის იმ საშუალებების აკრძალვას, რომლებიც ოჯახის საპირისპირო იდეებს ავრცელებდნენ. აგრეთვე, ამერიკაში მუდმივად იზრდებოდა ქრისტიანული გაერთიანებების რიცხვი, რომლის წევრები თვლიდნენ, რომ საეკლესიო პირები ქვეყნის მართვაში აქტიურად უნდა მონაწილეობდნენ. ვითარებას ამძაფრებდა პრეზიდენტ რეიგანის მმართველობის დროს, ქალების დახმარებისთვის გამიზნულ პროგრამებზე გამოყოფილი თანხების სამჯერ შემცირება, მიუხედავად იმისა, რომ ბიუჯეტიდან ისედაც მცირე თანხა 10 პროცენტზე ნაკლები იყო ქალებისთვის განკუთვნილი. მთავრობა აღარ აფინანსებდა გაუპატიურების მსხვერპლთა დამხმარე პერსონალს და არც ქალთა თავშესაფრებს. შედეგად, 160 პროცენტით გაიზარდა ოჯახური ძალადობის შემთხვევები.

---

<sup>27</sup> Operation Rescue

1980-იან წლებში ქალთა უფლებებისთვის ბრძოლა, ე.წ. ფემინიზმი, ტრადიციულ ქრისტიანულ ოჯახზე მიმართულ საფრთხედ მონათლეს. 1982 წელს დასახელებული ორგანიზაციების წევრები ქალთა და მამაკაცთა თანასწორობასთან დაკავშირებით ამერიკის კონსტიტუციაში ცვლილების შეტანას დაუპირისპირდნენ. სხვათაშორის, ამერიკის კონსტიტუციაში თანასწორი უფლებების კანონის დამატება შტატების უმრავლესობამაც უარყო. მოწინააღმდეგეები აცხადებდნენ, რომ ეს კანონი წაახალისებდა აბორტს და ერთსქესიანთა ქორწინებას. უცნაურია, მაგრამ ფაქტია, რომ ამერიკა, რომელიც მსოფლიოში დემოკრატიისა და თავისუფლების დამცველი ქვეყნის სტატუსით სარგებლობს, იმ მცირერიცხოვანი ქვეყნების რიგს განეკუთვნება, რომელთა კონსტიტუციაში არაფერია ნათქვამი ქალისა და მამაკაცის სრული თანასწორობის შესახებ. ეს რეგულაცია 1984 წლიდან ყოველწლიურადაა წარდგენილი, თუმცა საკმარის ხმებს ვერასდროს აგროვებს.

ქალთა უფლებების საკითხი დღესაც აქტუალურ საკითხად რჩება, ვინაიდან 2016 წელს აშშ-ს პრეზიდენტად დონალდ ტრამპის არჩევის შემდეგ, მან პირველივე სამუშაო დღეს იმ ჯანდაცვის ორგანიზაციების დაფინანსება გააუქმა, რომლებიც ქალებს აბორტის სერვისს სთავაზობდნენ. პრეზიდენტ ტრამპის პოლიტიკის მოწინააღმდეგე ერთ-ერთ მიტინგზე შემდეგი სლოგანითაც კი გამოცხადდა „დააბრუნეთ მარგარეტ ეტვუდი წიგნებში“ (მიდი 2017: 38). ამავდროულად, ე.წ. ქრისტიანმა დომინიონებმა (დომინიონისტებმა)<sup>28</sup> 2018 წლის თებერვალში ვაშინგტონის ტრამპის სასტუმროში ღონისძიება გამართეს, სადაც განაცხადეს, რომ აუცილებელია კონსერვატორი ქრისტიანების აშშ-ს პოლიტიკურ ცხოვრებაში ჩართულობა, უფრო მეტიც, ისინი სრულად უნდა აკონტროლობდნენ ქვეყნის პოლიტიკურ კურსს. ამ გაერთიანების წევრებს ისიც კი სჯერათ, რომ პრეზიდენტი ტრამპი უფალმა გამოაგზავნა და მისი უმთავრესი მისია ქრისტიანი დომინიონების მოსაზრებების მხარდაჭერა და ხორცშესხმაა (ბერკოვიჩი 2018).

---

<sup>28</sup> Christian Dominionists



ეტყუდი ბევრად უფრო ადრინდელ ისტორიულ მოვლენებსაც იკვლევს, კერძოდ, XVII საუკუნეში პურიტანელების ამერიკაში გადმოსახლებას. ის ავითარებს მოსაზრებას, რომ თეოკრატიული მმართველობისკენ სწრაფვა ამერიკის შექმნისთანავე, უკვე მის ჩანასახში არსებობდა. მწერალი პარალელს ავლებს პურიტანულ ფესვებზე დამკვიდრებულ XVII საუკუნის ამერიკასა და გალაადის რესპუბლიკას შორის და გვიჩვენებს, რომ გალაადის ტოტალიტარული რეჟიმი, სწორედ, რომ იმ პურიტანული იდეოლოგიის შთამომავალია. შემთხვევითი არ არის, რომ რომანში „მხეველის წიგნი“ მოქმედება კემბრიჯში, მასაჩუსეტისის შტატში, ჰარვარდის უნივერსიტეტის მიმდებარე ტერიტორიაზე მიმდინარეობს. დღეს მსოფლიოში აღიარებული ერთ-ერთი საუკეთესო უნივერსიტეტი, რომელიც ასევე გამოირჩევა თავისი ლიბერალური შეხედულებებით, წინათ პურიტანული თეოლოგიური სემინარია იყო. ეტყუდი მიიჩნევს, რომ პურიტანიზმი თანამედროვე ამერიკის საფუძველს იმაზე მეტად წარმოადგენს, ვიდრე ეს ამერიკელებს ჰგონიათ. ამერიკელ ბავშვებს სკოლაში ხშირად ასწავლიან, რომ პურიტანელები ამერიკაში რელიგიური თავისუფლების მოსაპოვებლად ჩამოვიდნენ, რაც მწერლის თქმით სრული სისულელეა, რადგან პურიტანელები ამერიკაში საკუთარი იდეოლოგიისა და რეჟიმის დასამყარებლად გადმოსახლდნენ. ნიშანდობლივია, რომ მწერლის ოჯახს პურიტანელების ფანატიზმთან და დესპოტიზმთან პირადი შეხებაც ჰქონდა. XVII საუკუნეში ეტყუდის წინაპარს მერი ვებსტერს ჯადოქრობის ბრალდებით ჩამოხრჩობა მიუსაჯეს, თუმცა მწერლის თქმით, მისი წინამორბედი სასწაულებრივად გადარჩა. მერი ვებსტერის დაუჯერებელი ხსნა ერთგვარად პურიტანული რეჟიმისგან თავის დაღწევის სიმბოლოა (ეტყუდი 2017).

დანიტა ჯ. დოდსონიც წიგნში არსებულ ვითარებას ისტორიულ კონტექსტში იაზრებს და აღნიშნავს, რომ ამერიკა, ქვეყანა, რომელიც უტოპიურ პრინციპს „თავისუფლება და სამართლიანობა ყველასათვის“ ეფუძნება, ამავედროულად დისტოპიაცაა იმ ხალხისთვის, რომლებსაც ის განსხვავებული მოსაზრების გამო დევნიდა. კრიტიკოსს მაგალითი რეალობიდან მოჰყავს, ადგილობრივი ამერიკელები,

აფრიკელი ამერიკელები და ქალები ის ხალხია, რომლებსაც „ამერიკული ოცნების“, „თავისუფლებისა და სამართლიანობის“ უფლება არ აქვთ (დოდსონი 1997: 66).

ჩამოთვლილი ფაქტების გათვალისწინებით, ეტვუდი ქმნის თავის წინასწარმეტველებას - ამერიკულ თეოკრატიულ რეჟიმს, გალაადს, რომლის დაარსებაც სამყაროს გადაუჭრელმა პრობლემებმა, გარემოს დაბინძურებამ და საყოველთაო უშვილობამ განაპირობა. საზოგადოებამ იმ ეპოქის დაბრუნებაზე დაიწყო ფიქრი და ოცნება, როდესაც ქვეყანაში ქრისტიანული იდეოლოგია სუფევდა. შედეგად, რელიგიური პირები „იძულებული“ გახდნენ საზოგადოების კონტროლი თავის თავზე აეღოთ. ბუნებრივია, გალაადშიც მოიძებნებოდნენ ისეთი ადამიანები, ვინც თეოლოგიურ სახელმწიფოს მხარს არ უჭერდნენ და არ ეთანხმებოდნენ მის კანონებს, მაგრამ ასეთი ხალხის დამორჩილება და სრული „ჰარმონიის“ მიღწევა მუქართა და უკიდურეს შემთხვევაში, შხამქიმიკატებით დაბინძურებულ კოლონიებში გაგზავნით შეძლეს. პურიტანულ იდეოლოგიასთან პარალელის გავლებით ეტვუდი რომანში „მხევლის წიგნი“ ცდილობს წარმოიდგინოს როგორ ტრანსპორმაციას განიცდის ამერიკის მთავრობა და ზოგადად ამერიკელი ხალხი იმ შემთხვევაში, თუ სათავეში „მორალური უმრავლესობის“ მსგავსი ორგანიზაცია ან პურიტანული იდეოლოგიის მქონე ხელისუფლება აღმოჩნდება.

გალაადის ტოტალიტარული რეჟიმი ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში ნაჩვენებ ავტორიტარული მმართველობის აღწერილობას შეესაბამება: თავისუფალი სიტყვის არარსებობა, მუდმივი მეთვალყურეობა, ზუსტად გათვლილი დღის განრიგი, გამეფებული ერთფეროვნება, საკვების დეფიციტი, მიწისქვეშა ორგანიზაციის არსებობა, რეჟიმისგან თავის დაღწევისა და გაქცევის მცდელობები. ადამიანთა კონტროლს გალაადის ხელისუფლება სხვადასხვა ხერხის საშუალებით მიმართავს. ზოგ შემთხვევაში მსხვერპლსაც ანიჭებენ თავისუფლებას, რათა მანაც იგემოს ძალაუფლების გემო და რეჟიმის წინააღმდეგ ბრძოლის სურვილი არ გაუჩნდეს. მაგალითად, მხევლებს უფლებას აძლევენ მოკლან ფეხმძიმე ქალის გაუპატიურებაში ბრალდებული პატიმარი. დასჯაში მონაწილეობის შემდეგ ფრედისა მხევლების ძალაუფლებას გრძნობს, თუმცა მეორეს

მხრივ, ის შეშინებულია, რადგან ხვდება, რომ ნებისმიერი მათგანი შეიძლება გამოარჩიონ მსხვერპლის როლში და ხვალ შესაძლოა თვითონ ფრედისა მოკლან. ასევე, ხალხთა კონტროლის ერთ-ერთი ეფექტური საშუალება იზოლაციაა. ლიას და რაქელის ცენტრში გოგონების საწოლები ისეა ერთმანეთს დაშორებული, რომ მათ საუბარი ვერ შეძლონ (ეტვუდი 2015: 6). ხელისუფლება ადამიანებს შორის მუდამ უნდობლობას ნერგავს. მხევლებს მხოლოდ წყვილად სიარულის უფლება აქვთ, იმ მიზნით, რომ ერთმანეთის ქმედებები აკონტროლონ. სხვა მხევლებთან შეხვედრისას ფრედისა არ ცდილობს მათთან დამეგობრებას, უფრო მეტად ძველ მეგობრების შესახებ სურს ინფორმაციის შეგროვება. როგორც ფრედისა ამბობს „ახლა იმის წარმოდგენაც კი ძნელია, რომ შეიძლება მეგობარი გყავდეს“ (ეტვუდი 2015: 37). იმისათვის, რომ ინდივიდი მართოს გალაადის მთავრობა ისტორიის ასწორებს და მედიას აკონტროლებს. სახელმწიფო ტელევიზიის საშუალებით მხოლოდ გამარჯვების ამბებს გადმოსცემენ. გალაადის დიქტატურა მოსახლეობას სახელებსაც ართმევს იმ მიზნით, რომ ხალხი შინაგანად გატეხოს, რადგან სახელის დაკარგვა იდენტობისა და თავისუფლების დაკარგვაზე მიგვანიშნებს. რომანის პროტაგონისტის სახელია ფრედისა<sup>29</sup>, რომელიც მომდინარეობს მისი პატრონის Fred-ის სახელისგან. ნამდვილი სახელის გარეშე მხევალი მხოლოდ და მხოლოდ ნივთია. გარდა ამისა, იმისათვის რომ ხალხს რეჟიმის წინააღმდეგ ბრძოლის სურვილი დაუკარგონ გალაადის სისტემა მუქარისა და დაშინების ხერხსაც მიმართავს. ყველგან ე.წ. „თვლებია“, რომლებიც მოქალაქეების ქმედებებს უთვალთვალებენ და თუ მათ ქცევაში საეჭვო რამ დაინახეს სხვების დასანახად მაშინვე ქუჩაში აპატიმრებენ. ამასთანავე, ხშირია სისტემის მოწინააღმდეგეების წამება. მთავარ კარიბჭესთან ადამიანთა გვამებსაც კიდებენ ხოლმე, სავარაუდოდ იმ ადამიანებისა, რომლებიც სისტემის წესებს არ ემორჩილებოდნენ და თავდაუზოგავად იბრძოდნენ მის დასამხობად.

დისტოპიური რომანების ტრადიციის თანახმად, გალაადის რეჟიმი ხალხის ბრბოდ გადაქცევას და მათი ინდივიდუალიზმის მოსპობას ცდილობს. რომანში მრავლად მოგვეპოვება რიტუალები, რომელთა მთავარი მიზანია ხალხში ბრბოს რეფლექსის

---

<sup>29</sup> Offred

განვითარება, გალაადის მცხოვრებლები ერთნაირად იქცევიან და ერთი ორგანიზმით მოქმედებენ. მაგალითად, მალხინებლის რიტუალის შესრულებისას, მკვლელობაში მონაწილეობის დროს ფრედისა ამბობს: „შემდეგ ხელს გულზე ვიდებ, რომ მალხინებლებისა და შეკრებილი საზოგადოების ნაწილად ყოფნა დავადასტურო და ქალის მკვლელობის თანამონაწილე გავხდე“ (ეტვუდი 2015: 369). დანაშაულის ჩადენისას წრეში დამდგარი მონაწილეები პასუხისმგებლობას ერთად ინაწილებენ, ისინი ერთნაირად დამნაშავენი და, ამავდროულად, უდანაშაულონი გამოდიან. გალაადის რესპუბლიკის მცხოვრებლები იმდენად ითქვიფებიან ერთმანეთში, რომ თავადაც უჭირთ საკუთარი გრძნობებისა და ფიქრების გარჩევა, ქმედებების გაანალიზება.

წესების დამრღვევად გალაადში თავად სისტემის მეთაურები გვევლინებიან, მაგალითად ფრედისას მეთაური ბოროტად იყენებს თავის ძალაუფლებას. ის წესებს არღვევს ყველას თანდასწრებით, დადის იეზებელში, თავის კაბინეტში აქვს აკრძალული წიგნები, ფარულად ხვდება ფრედისას, ინახავს სექსუალურ ტანსაცმელს, მაგრამ მას კანონების უგულვებელყოფის გამო არც არავინ აპატიმრებს. წესების დაცვა მოეთხოვება მხოლოდ უბრალო ხალხს, ხოლო თანამდებობის პირები პრივილეგიებით სარგებლობენ.

სახელმწიფო ხალხის სამართავად ყველასთვის წმინდა და ხელშეუხებელ სიწმინდეს ოჯახსაც კი იყენებს. მთავრობის მიზანია, მტრულად განწყობილი ადამიანები ხელოვნურად დააკავშიროს ერთმანეთთან, ვინაიდან როდესაც მათ სიყვარული არ აერთიანებთ, ისინი არ ზრუნავენ ერთმანეთის კეთილდღეობაზე და ეჭვის გაჩენის შემთხვევაში დასმენასაც კი არ ერიდებიან. თითოეული ოჯახი წარმოადგენს მიკროსახელმწიფოს, რომელიც ზუსტად დადგენილი წესების მიხედვით, მექანიზმით მუშაობს. იმის გამო, რომ მთავრობა მართავს თითოეულ ოჯახს, ის იოლად ახერხებს გალაადის სახელმწიფოში დიქტატორული რეჟიმის დამყარებას. როგორც წესი ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში ხელისუფლება იღწვის იმისთვის, რომ ოჯახი გაანადგუროს და ოჯახის ცნება ენიდან ამოიღოს, რომანში „მხევლის წიგნი“, რომელიც უკვე დაწერილია სექსუალური რევოლუციის შემდგომ, სრული თავისუფლებისა და ლიბერალიზმის პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში, გალაადის მთავრობა დიდ ძალისხმევას

იჩენს სწორედ ოჯახის გასაძლიერებლად. თუმცა, გალაადი მაინც არ მისდევს ოჯახის ტრადიციულ გაგებას, რომელშიც ჩვეულებრივ სისხლით თუ სულით მონათესავე ადამიანები ერთიანდებიან. „ოჯახი“ მხოლოდ გარეგნულად, უცხო თვალისთვის ჩანს ერთიანი, სინამდვილეში მასში ერთმანეთისთვის უცხო ადამიანებია თავმოყრილი, მაგალითად, ერთად ცხოვრობენ მეთაური, მისი ცოლი, მხევალი, მართა, გუშაგი. ერთი ოჯახის წევრებს ხომ უნდა უყვარდეთ ერთმანეთი, ისინი კი პირიქით ერიდებიან ერთმანეთს და თავს მხოლოდ იძულებით იმ დროს იყრიან ერთად, როდესაც მეთაურმა ბიბლია უნდა წაიკითხოს. როგორც დეიდა ლიდია აღნიშნავს, დამაბულობა დროთა განმავლობაში გაქრება, ადამიანები თავიანთ ხვედრს შეეგუებიან, ბოლოსდაბოლოს გააცნობიერებენ, რომ მათი ცხოვრების მთავარი მიზანი გალაადის რესპუბლიკის გაძლიერებისთვის და კეთილდღეობისთვის ზრუნვაა და მომავალში სიამტკბილობით ერთი ოჯახივით იცხოვრებენ (ეტვუდი 2015: 36).

ხალხის კონტროლის ჩამოთვლილი საშუალებები რომანის „მხევლის წიგნი“ მთავრობას ტრადიციული დისტოპიური რომანების მმართველ სისტემასთან ანათესავენ, მათ აერთიანებთ ადამიანის დამონების, კონტროლისა და დაშინების უსაზღვრო წყურვილი, სიტყვის თავისუფლების შეზღუდვა.

ცხადია, რომ გალაადის ხელისუფლება უამრავ ხერხს მიმართავს ხალხის დასამონებლად, მაგრამ ფაქტია, რომ ფრედისას და მისი ქმრის ლუკის მსგავსმა უმოქმედო ადამიანებმა თავიანთი კონფორმიზმით თავად შეასრულეს დიდი როლი გალაადის სისტემის შექმნასა და ჩამოყალიბებაში, რადგან მშვიდი და კომფორტული ცხოვრების სანაცვლოდ ისინი გაერიდნენ დამაფიქრებელ, საგანგაშო მოვლენებს, როდესაც შესაძლებელი იყო მომავალი შედეგების წინასწარ განჭვრეტა. მათ მაყურებლის როლი მოირგეს, არ შეეწინააღმდეგნენ სისტემას და არ იბრძოლეს მის წინააღმდეგ. მართალია, გაიმართა საპროტესტო აქციები, თუმცა იმდენად მცირერიცხოვანი, რომ დაშინების შემდეგ მალევე დაიშალა. მწერლის ერთ-ერთი გაფრთხილება, სწორედ ესაა - გალაადის დიქტატორული სისტემა ვერ ჩამოყალიბდებოდა ხალხს მის წინააღმდეგ რომ ებრძოლა, მაგრამ თავიანთი პასიურობით მათ პირიქით გალაადის გაძლიერებას

შეუწყვეს ხელი. ამასთანავე, დიქტატორული რეჟიმის შექმნა ადამიანების ძალაუფლებისადმი სწრაფვამ განაპირობა. გალაადის სიძლიერე სერენა ჯოისა და დეიდა ლიდის მსგავს ძალაუფლებისა და კონტროლის მოყვარულ ადამიანებზეა დამყარებული. მართალია, სერენა ჯოისა და დეიდა ლიდის მამაკაცების საზოგადოებაში პრივილეგია არ აქვთ მინიჭებული, მაგრამ მათ სამაგიეროდ ქალთა წრეში შეუძლიათ ტირანიის დამყარება და იმისათვის, რომ ქალებზე მაინც მოიპოვონ უფროსობის უფლება ნებაყოფლობით ემორჩილებიან გალაადის სისტემას.

დისტოპიური რომანების პერსონაჟებისგან განსხვავებით ფრედისა პასიურია, მართალია ის წარმოიდგენს გალაადის ძალაუფლებისაგან გაქცევის ისეთ გზებს, როგორცაა სახლის დაწვა თუ თვითმკვლელობა, მაგრამ საბოლოოდ, არც არაფერს აკეთებს. რთულია ფრედისას ხასიათის გაშიფვრა - მემბოხეა ის თუ სისტემის უსუსური მსხვერპლი? კრიტიკოსი ალან უაისი თვლის, რომ ფრედისას მცდელობა შეინარჩუნოს მოგონებები და ის ფაქტი, რომ მან გააკეთა ჩანაწერები, რომლითაც გალაადის სისტემის შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას, ფრედისას შეუპოვარ ხასიათზე მეტყველებს (უაისი 2009). ამასთანავე, ნიკთან სასიყვარულო ურთიერთობაც სისტემის წინააღმდეგ გადადგმული ნაბიჯია. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ ნიკთან ურთიერთობა ფრედისასთვის არის არა აჯანყების, არამედ რეალობისგან გაქცევის საშუალება. ასევე, მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ნიკთან რომანს ფრედისა თავისი ინიციატივით არ იწყებს, მას სერენა ჯოი უბიძგებს ამ მოქმედებისკენ. მეორეს მხრივ, ნიკთან ურთიერთობის შემდეგ ფრედისა არათუ უპირისპირდება სისტემას, არამედ პირიქით ბრძოლის სურვილს კარგავს. მისი მოქმედება ადასტურებს ეტვუდის ერთ-ერთ მოსაზრებას, რომლის მიხედვით ხალხი ყველაფერს გაუძლებს, თუ თუნდაც მცირე სახით, კომპენსაციას მიიღებს. ფრედისა მას შემდეგ გრძნობს გალაადის სისტემაში თავს კომფორტულად, რაც ის ნიკთან ფარულ რომანს დაიწყებს. ის იმდენად კმაყოფილია თავისი ცხოვრებით, რომ არ აპირებს გალაადის რეჟიმის წინააღმდეგ მებრძოლი ორგანიზაციის „მაისის დღე“ მაქინაციებში გაერიოს. ფრედისასთვის ყველაფერზე მნიშვნელოვანი მაინც საკუთარი სიცოცხლეა. „მაისის დღის“ წევრის, მისი მეგობარი გლენისას, დაილუპვის შემდეგ ის ღმერთს სთხოვს,

რომ სიცოცხლე შეუნარჩუნოს და ის მზადაა ყველაფერს შეეგუოს: „მაღალო ღმერთო, - ვამბობ გუნებაში, - ისე მოვიქცევი, როგორც შენ გინდა. რადგან ამჯერად გადამარჩინე, ყველაფერს ამოვირეცხავ გულიდან, ისეთი ვიქნები, როგორსაც ესენი მიბრძანებენ. სულ დავცარიელდები, მართლა ჭურჭლად ვიქცევი. ნიკს თავს დავანებებ, დანარჩენებსაც დავივიწყებ, აღარ დავიწუწუნებ. ჩემს ხვედრს დავემორჩილები. თავს გავწირავ, ცოდვებს მოვინანიებ, უარს ვიტყვი აზროვნებაზე, უარს ვიტყვი პრინციპებზე“ (ეტვუდი 2015: 383). ორუელის რომანის „1984“ პროტაგონისტს უინსტონ სმითსა და ზამიატინის პერსონაჟს D-503-ს რომანში „ჩვენ“ სიყვარული და საყვარელი ადამიანი სისტემის წინააღმდეგ ბრძოლის ძალას აძლევს. მართალია, ისინი ბრძოლაში მარცხდებიან, მაგრამ მათ ყველა საშუალება გამოიყენეს მთავრობის დასამხობად. ფრედისა კი თავიდანვე ბედსაა შეგუებული და კონფორმისტულადაა განწყობილი, ის არ ცდილობს ძალების მოსინჯვას და, მით უმეტეს, ბრძოლას.

ერიკა გოთლიბი თვლის, რომ არასწორია ფრედისას უმოქმედობასა და პასიურობაში დადანაშაულება. ეს იგივეა, რომ ზამიატინის რომანის „ჩვენ“ პერსონაჟს D-503-ს, ჰაქსლის წიგნის „საოცარი ახალი სამყარო“ პროტაგონისტს ველურს და ორუელის ნაწარმოების „1984“ მთავარ გმირს უინსტონ სმითს ვუსაყვედუროთ სისტემის წინააღმდეგ ბრძოლაში დამარცხების და ქვეყნის ტოტალიტარული რეჟიმისგან გამოუხსნელობის გამო. ეტვუდის მიზანია გვიჩვენოს, რომ საზოგადოება დაუფიქრებლად თავისი უმოქმედობით, სხვის იმედზე ყოფნით ხელს უწყობს ტოტალიტარული რეჟიმის ჩამოყალიბებას, ხოლო მოგვიანებით ინდივიდს, რომელიც ამ სისტემაში ცხოვრობს უჭირს დიქტატორული რეჟიმისგან თავის დაღწევა და თავისუფლების მოსაპოვებლად დიდი ძალისხმევის გამოჩენა უწევს. გოთლიბის აზრით, იოლია ფრედისას განსჯა, თუმცა ბევრი ჩვენგანი მის სიტუაციაში მასავით ან უარესად მოიქცეოდა (გოთლიბი 2001: 140). ჩვენც ყველანი ფრედისას მსგავსები ვართ, საკუთარი თავის გადასარჩენად მუდმივად სიჩუმესა და მორჩილებაში თავდახრილები ვცხოვრობთ.

უმოქმედო ფრედისაზე მეტად დისტოპიური რომანების გმირებს მისი მეგობარი მოირა და ფრედისას დედა მოგვაგონებენ. იმ დროს როდესაც ფრედისა მხოლოდ საკუთარი ტყავის გადარჩენაზე ფიქრობს, მოირა და ფრედისას დედა თავისუფლების შენარჩუნებისთვის იბრძვიან. მართალია, მოირა ბოლოს სულიერად გატყდა და ფრედისას მსგავსად მორჩილ და უპრეტენზიო ქალად გადაიქცა, მას უბრძოლველად ხელი არ ჩაუქნევია და რამდენიმეჯერ უშედეგოდ, მაგრამ მაინც გაქცევა სცადა. ფრედისას დედის მეზობლად და შეუპოვარ ხასიათს გალაადის მთავრობამ ვერაფერი მოუხერხა, თუმცა მისი „გაჩუმება“ მაინც შეძლეს შხამქიმიკატებით დაბინძურებულ კოლონიაში გაგზავნით. ფრედისას, მოირასა და ფრედისას დედის აღწერითა და დახასიათებით ეტყუდი მიგვანიშნებს, რომ პასიურობა საშიშია, რადგან ინერტულობა დიქტატურის დამყარებას უწყობს ხელს.

არ შეიძლება ასევე არ აღვნიშნოთ, რომ ეტყუდის რომანი შეიქმნა პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში და ამ ესთეტიკის გარკვეულ ზეგავლენას განიცდის, თუმცა მკვლევარი რაღაც პორძიკი კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს ეტყუდის „მხეველის წიგნის“ პოსტმოდერნულობას. კრიტიკოსის აზრით, დისტოპიური რომანი პოსტმოდერნიზმის ზეგავლენას „უძლებს“. როგორც პორძიკი თვლის, ჰაქსლისა და ორუელის წიგნებთან შედარებისას ცხადია, რომ დისტოპიური რომანის სტრუქტურა პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში თვალშისაცემად არ შეცვლილა. მისი აზრით, ეტყუდის რომანში თხრობის არათანმიმდევრულობა სულაც არ გვიშლის ხელს სრული სურათის აღქმაში, წიგნის მცირედი სტრუქტურული არააღინეარულობა მხოლოდ კლასიკური დისტოპიური რომანების ფონზე ჩანს, რომელთათვისაც უცხოა ტრადიციული თხრობის სტილის რღვევა. ეტყუდის რომანი არ ემორჩილება პოსტმოდერნიზმის კანონებს, რადგან პორძიკის აზრით, არ შეცვლილა თავად ჟანრის ფუნქცია. დისტოპიურ რომანში აუცილებელია რეალობა ირეკლებოდეს, რომელიც ზოგჯერ დამახინჯებული, ზოგჯერ კი დავიწყებული ისტორიის სახეს იღებს. იმისათვის, რომ დავინახოთ კავშირი დისტოპიასა და რეალურ სამყაროს შორის, ეს კავშირი მტკიცე და თვალნათელი უნდა იყოს. დისტოპია თანამედროვე სამყაროს ახლო მომავალში ექტრაპოლირება რომ არ იყოს, მას მკითხველი



ვერ დააკავშირებდა აწმყოსთან და შესაბამისად, დისტოპიური რომანი ვეღარ შეასრულებდა თავის ფუნქციას. ამის გამო, დისტოპიური რომანის ავტორი, რომელიც დისტოპიურ რომანს პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში წერს, იძულებულია მიეყვას ტრადიციას და მოვლენები თანმიმდევრულად აღწეროს. მეორეს მხრივ, ტექნოლოგიისა და მეცნიერების განვითარებისადმი შიში, რასაც ხშირად ვხვდებით პოსტმოდერნისტულ რომანებში, ყოველთვის წარმოადგენდა დისტოპიური რომანების ბირთვს და ეს მახასიათებელი დღესაც იჩენს მასში თავს. ამიტომ, ტექნოლოგიისა და მეცნიერების კრიტიკას ვერ მივიჩნევთ დისტოპიურ რომანში პოსტმოდერნისტული ეპოქის ზეგავლენით შემოსულ მახასიათებლად (პორძიკი 1999: 83). პორძიკისგან განსხვავებით, ბრენ ნიკოლს, ავტორს წიგნისა „კემბრიჯის შესავალი პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში“<sup>30</sup> ეჭვი არ ეპარება ეტვუდის რომანის პოსტმოდერნულობის საკითხში და ამ წიგნს, როგორც პოსტმოდერნისტული რომანის ნიმუშს, ცალკე თავსაც კი უძღვნის (ნიკოლი 2012: VIII).

აღსანიშნავია, რომ ეტვუდს, ფაქტიურად, დისტოპიური რომანის ჟანრის განვითარება ახალი მიმართულებით მიჰყავს - ეტვუდი „მხველის წიგნში“ თეოლოგიურ სახელმწიფოში მოსალოდნელ ქალთა სქესის პრობლემებსა და გასაჭირზე საუბრობს. როგორც ლევან ცაგარელი აღნიშნავს, პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკაში „ყურადღება მახვილდება იმაზე, რაც აქამდე იდევენებოდა ან ითრგუნებოდა. მნიშვნელოვანია არა ის, რაც ცენტრშია, არამედ ყველაფერი მარგინალური“ (ცაგარელი 2012: 113), შესაბამისად, ეტვუდის ქალთა საკითხით დაინტერესება პოსტმოდერნიზმის გავლენითაა განპირობებული. მაგალი კორნიერ მიშელი თავის წიგნში „ფემინიზმი და პოსტმოდერნისტული იმპულსი“<sup>31</sup> (1996) და ფიონა ტოლანი ნაშრომში „მარგარეტ ეტვუდი: ფემინიზმი და ფიქცია“<sup>32</sup> (2000) რომანს ფემინისტურ დისტოპიად განიხილავენ და მის ფემინისტური სკოლის ანალიზსაც მიმართავენ. მწერალი არ იზიარებს ამ მოსაზრებას მიუხედავად იმისა, რომ წიგნი ფემინისტებისთვის საინტერესო საკითხებს

---

<sup>30</sup> *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*

<sup>31</sup> *Feminism and the Postmodern Impulse*

<sup>32</sup> *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*

ეხება, თავისი დედის საქმიანობის შესახებ საუბრისას ფრედისა იხსენებს კიდევ რამდენიმე დეტალს ფემინისტური მოძრაობის ისტორიიდან. ეტვუდის განცხადებით, მისი წიგნი ფემინისტურია მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, რომ ის ქალის თვალთ დანახულ დისტოპიურ სამყაროს წარმოაჩენს. მართალია, ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში გვხვდება ქალი პერსონაჟები, მაგრამ ფუტურისტულ სამყაროში მათი ცხოვრების ჩვენება არ წარმოადგენს წამყვან თემას. დისტოპიური ჟანრის ნაწარმოებებში ქალი პერსონაჟები პროტაგონისტის მაცდუნებლის როლში გვევლინებიან, მაგალითად, კლასიკური დისტოპიური რომანების გმირები ჯულია (ორუელის „1984“), ლენინა (ჰაქსლის „საოცარი ახალი სამყარო“), და I-330 (ზამიატინის „ჩვენ“) მხოლოდ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებია. ეტვუდს სურდა შეექმნა ისეთი რომანი, რომელშიც ყველაფერი ჯულიას, ლენინას, ან I-330-ის თვალთახედვით იქნებოდა დანახული, გაანალიზებული და აღწერილი.

ეტვუდის მიერ ასახულ სამყაროში, გალაადში, მთავრობა მიზნად პატრიარქატის აღდგენასა და დაკანონებას ისახავს, რის გამოც ქალებს უფლებებს თანდათანობით ართმევს. მათ დაკარგეს მუშაობის, ფულის განკარგვისა და საკუთრების უფლება. როგორც გალაადის რესპუბლიკის მმართველები აღნიშნავენ, „დიდად“ აწუხებთ ქალთა ცხოვრების სიმძიმე, ვინაიდან ქალბატონებს ძიძის, სახლის დამლაგებლის, მზარეულის, ჭურჭლის მრეცხავისა და კიდევ სხვა მრავალი ფუნქციის შეთავსება უწევთ. ქალთა ხვედრის შესამსუბუქებლად ხელისუფლებამ მათი ფუნქციების დანაწილება განიზრახა და ე.წ. ცოლების, დეიდების, მხევლების, მართებისა და ეკონომცოლების ღრმად დიფერენცირებული საზოგადოება შექმნა.

გალაადის მმართველების განზრახვა გაუმარტივონ ქალებს ცხოვრება კრახით სრულდება, ფუნქციების გადანაწილების შემდეგ თითქოს ქალები უფრო ბედნიერები უნდა ყოფილიყვნენ, მაგრამ სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელ ქალს სძულს ერთმანეთი. მათი სიმულვილი საკუთარი არასრულყოფილი ცხოვრების განცდითაა განპირობებული, ვინაიდან სხვა ფენის ქალს გააჩნია ის, რაც მათ არ აქვთ. მაგალითად, ცოლებს სძულთ მხევლები, რადგან თვითონ ბავშვის გაჩენა არ შეუძლიათ, ხოლო მხევლებს სძულთ

ცოლები, რადგან არანაირი ძალაუფლება არ გააჩნიათ. მართალია, შემცირდა ქალებზე დაკისრებული მოვალეობები, მაგრამ მთავრობა მათ არ უტოვებს არჩევანის უფლებას, ქალებს არ შეუძლიათ სასურველი „მოვალეობის“ არჩევა. თავად ფუნქციების წარდგენის ფაქტი უკვე ქალთა სურვილებისა და მისწრაფებების ჩარჩოში მოქცევაა, რადგან მათ არ შეუძლიათ ცვლილებები შეიტანონ მთავრობის შემოთავაზებაში. ხელისუფლება კი არ უმსუბუქებს ქალებს ცხოვრებას, არამედ მათზე ფსიქოლოგიურად ზემოქმედებს და არწმუნებს, რომ მთავრობის მიერ მინიჭებული ფუნქციის გარდა სხვა არაფრის გაკეთების უნარი შესწევთ. ქალებს რობოტების მსგავსად მხოლოდ ერთი საქმიანობა აქვთ შეთავსებული, ისინი ასრულებენ იმ მოქმედებას, რომლითაც დააპროგრამეს.

ქალთა ფუნქციების მსგავსი დანაწილება ჰაქსლის რომანში „საოცარი ახალი სამყარო“ დაყოფილ კლასებს (კასტებს) - ალფებს, ბეტებსა და გამებს გვაგონებს. განსხვავება მდგომარეობს იმაში, რომ ჰაქსლის რომანში ადამიანებს სინჯარაშივე აპროგრამებენ, ამიტომ ისინი დაბადებისთანავე კმაყოფილნი არიან თავიანთი ცხოვრებით, ხოლო ეტვუდის რომანში ქალები თავიანთ ბედს შეგუებული არ არიან და ბევრი მათგანის თვითრეალიზაციისთვის საკმარისი არაა იმ როლის შესრულება, რომელსაც მათგან სახელმწიფო მოითხოვს.

ამავდროულად, მომავლის საზოგადოებაში ქალთა უფლებების შელახვის ყველაზე დამაფიქრებელი და აღმაშფოთებელი ფაქტია მათთვის წერა-კითხვის აკრძალვა. კითხვის პროცესში გამოჭერის შემთხვევაში სასჯელი კიდურების მოკვეთაა, რადგან ხელ-ფეხის მოჭრა რეპროდუქციაში ხელის შემშლელ ფაქტორს არ წარმოადგენს. ქალებს წერა-კითხვა ეკრძალებათ იმისათვის, რომ აზროვნებისა და სინამდვილს განაალიზების უნარი დაკარგონ; მათ არ უნდა იცოდნენ რა ხდება გალაადში და მის საზღვრებს გარეთ. მთავრობას არ სჭირდება განათლებული ქალები, რადგან ისინი აუცილებლად აუმხედრდებიან იმ რეჟიმს, რომელიც მათ უფლებებს ზღუდავს. მეორეს მხრივ, განათლების მიღებითა და კარიერის შექმნით დაინტერესებული ქალები გვიან ოჯახდებიან და მხოლოდ ერთი ან ორი ბავშვის გაჩენით შემოიფარგლებიან, ხოლო გალაადის მთავრობის პრიორიტეტი მოსახლეობის რაოდენობის გაზრდაა და

ბუნებრივია, მან ხელი უნდა შეუშალოს ქალთა განათლებას. გალაადის მთავრობამ საბოლოოდ საფუძველი ჩაუყარა იერარქიულ წყობას, რომელშიც ყველა ქალს თავისი ადგილი და დანიშნულება აქვს, როგორც დიდი მექანიზმის ერთ პატარა ჭანჭიკს.

სხვა დისტოპიურ რომანებში აღწერილი მართველი ძალის მსგავსად გალაადის მთავრობაც ქვეყნის მოქალაქეებს სიცრუეში ახჩობს. ის არწმუნებს თავის მოსახლეობას, რომ ქალთა უფლებებს იცავს, ებრძვის სექსუალურ ძალადობასა და ყველა იმ ადამიანს სჯის, რომელიც ქალებს შეურაცხყოფას მიაყენებს, მაგრამ მეორეს მხრივ, გალაადი ხელს უწყობს ქალებზე ძალადობას, მაგალითად, იეზებელში ქალი მემკვიდრე ელიტის წარმომადგენელ მამაკაცებს იძულებით ემსახურებიან, მხევლებს ძალდატანებით აქვთ მეთაურებთან სექსუალური ურთიერთობა. გალაადის ერთ-ერთი მეთაურის ფრედის აზრით, სრულყოფილი სახელმწიფო შექმნეს, ქალებს პატივისცემით ექცევიან, „ყველას ერგება თითო კაცი“, ქმრები ცოლებს აღარ სცემენ და ოჯახის წინაშე დაკისრებულ ვალდებულებებს თავს ვეღარ არიდებენ, თუმცა მეთაური აცნობიერებს, რომ ამ „სრულყოფილებას“ რაღაც მაინც აკლია, ხალხი ვერ გრძნობს თავს ბედნიერად. ფრედისას თქმით, გალაადის სისტემის მმართველებს გამორჩათ ყველაზე უმთავრესი - სიყვარული (ეტვუდი 2015:292). გალაადის მთავრობის გეგმის მარცხით ეტვუდი დისტოპიური რომანების ავტორებს ენათესავება, რომლებშიც სრულყოფილი სახელმწიფოს შექმნის მცდელობა ყოველთვის არასახარბიელო შედეგებით სრულდება. როგორც ზამიატინის, ჰაქსლის, ორუელის და ბრედბერის რომანებში ავტორიტარული რეჟიმების მმართველებმა ძლიერი ქვეყნების შექმნისას მიიღეს მხოლოდ და მხოლოდ უბედური ადამიანები, ასევე, რომანში „მხევლის წიგნი“ მთავრობის მიერ ჩატარებულმა ღონისძიებებმა, რომელთა მიზანი იდეალური სახელმწიფოსა და საზოგადოების შექმნა იყო, ხალხისთვის ბედნიერების მინიჭება ვერ შეძლო.

ეტვუდი პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურულ ტექნიკას მიმართავს და თავის რომანს ადამიანის მიერ სუბიექტურად კონსტრუქტურულ მასალად წარმოგვიდგენს. იმის გამო, რომ ყველა ადამიანი სუბიექტურია და განსხვავებული გამოცდილებით ხელმძღვანელობს, ჩნდება ეჭვი, რამდენად ობიექტურია ის ინფორმაცია, რომელიც

ტექსტების მეშვეობით მივიღეთ? შეუძლებელია სრული სიმართლის გადმოცემა, ადამიანის მეხსიერება შერჩევითია, მას არ ახსოვს ყველაფერი და ყველაფერს ფურცელზე ვერ გადმოიტანს. როგორც უაისი წერს, პოსტმოდერნიზმის წესების მსგავსად ეტვუდის რომანშიც „მხეველის წიგნი“ იშლება ზღვარი რეალობასა და გამონაგონს შორის, უმრავლეს შემთხვევაში რთულია მათი გამიჯვნა. ის, რასაც ფრედისა გვიამბობს და რაც მას რეალობა ჰგონია, შესაძლოა მხოლოდ და მხოლოდ ტყუილია, რადგან ფრედისა ეყრდნობა თავის მეხსიერებას, რომელიც მის ცხოვრებაში განვითარებული ტრაგიკული მოვლენების გამო შეიძლება ცდებოდეს (უაისი 2009). უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოებაც, რომ ფრედისამ ჩანაწერები მას შემდეგ გააკეთა, რაც ის, სავარაუდოდ, ნიკის მეგობრებმა შავი ფურგონით წაიყვანეს. ამ დროის მანძილზე მისი მეხსიერება ვერ შემოინახავდა რეალურ ამბავს ხელუხლებლად. თავისი ამბის თხრობისას ფრედისა ამხვილებს ყურადღებას, რომ ის, რასაც ჩვენ ვკითხულობთ არის ხელოვნური, კონსტრუქციის შედეგი, ჩვენ არ ვკითხულობთ სანდო წყაროს, რომელიც რეალურად ასახავს გილედში განვითარებულ მოვლენებს, მაგალითად, „თუმცა, ჭექა-ქუხილი არ ყოფილა, ეს მე გამოვიგონე...“ (ეტვუდი 2015: 354). მეორეს მხრივ, ამბავი რომელიც ჩვენ წავიკითხეთ პროფესორ პიეიქსოტოსა და ვეიდის რეკონსტრუქციის შედეგია, მათ თავიანთი ინტერპრეტაციისა და გალაადის ისტორიის საფუძველზე ფურცელზე გადმოიტანეს კასეტების შინაარსი. ეს ფაქტი მნიშვნელოვანია სიმართლის და ამბის სანდოობის დასადგენად. სიმპოზიუმში გალაადის რესპუბლიკის დაარსებიდან 200 წლის შემდეგ იმართება და ბუნებრივია, სიმართლემ განიცადა დროის ზეგავლენა და ჩვენამდე შეცვლილი სახით მოაღწია. ამასთანავე, ვერ გამოვრიცხავთ, რომ ჩანაწერების გაშიფვრისას მის შინაარსზე პროფესორ პიეიქსოტოს შინაგანი ბუნება და განწყობა დიდ ზეგავლენას მოახდენდა. შესაბამისად, მკითხველი ეცნობა ამბავს, რომელმაც პროფესორ პიეიქსოტოსა სუბიექტურობისა და ფრედისას მეხსიერების ზეგავლენით ცვლილება განიცადა. ამრიგად, მხეველის ამბავი სხვა არაფერია თუ არა სუბიექტური რეკონსტრუქცია, რომლის ვალიდურობაც დიდ ეჭვს იწვევს. რომანი არჩევანზეა დაფუძნებული, ფრედისა ირჩევს რომელი ამბავი მოგვიყვებს, ხოლო პროფესორი პიეიქსოტო ირჩევს რომელი ამბავი ჩაწეროს.

აგრეთვე, ყურადსაღებია ეტვუდის წიგნის სტრუქტურა. ტრადიციული დისტოპიური რომანები ლინეარულია, მაგალითად, „1984“-ში უინსტონ სმითის წარსულის მოგონებებზე საუბრისას ორუელი პირდაპირ მიგვანიშნებს, რომ თხრობა უინსტონის წარსულს შეეხება. ფრედისას მონათხრობს კი ფრაგმენტულობა ახასიათებს, ასე რომ მკითხველს თავად უწევს ფრედისას ამბავის დალაგება და შემდეგ გააზრება. ზოგ შემთხვევაში არც ისე იოლია მკითხველისთვის მისდიოს ფრედისას აზრებს, როდესაც ის წარსულის მოგონებებში გადადის. მწერალი თხრობას მოულოდნელად ცვლის და არანაირ მინიშნებას არ გვაძლევს. მაგალითად, სერენა ჯოის სახლში ყოფნისას ფრედისა უეცრად გაიხსენებს მრავალი წლის წინ როგორ ჯდებოდა მანქანაში „ლოდინად ვართ ქცეულნი: „შემოსასვლელში საათი რეკავს. სერენა ახალ სიგარეტს უკიდებს, მე მანქანაში ვჯდები. ბევრმა უკვე გაყიდა. მე ფრედისა არ მქვია, სხვა სახელი მაქვს...“ (ეტვუდი 2015: 110). პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის შესაბამისად, ეტვუდი გვთავაზობს ვერსიებსა და ვარაუდებს, რომელთა შორის მკითხველს თავად უწევს არჩევანის გაკეთება და ფაქტიურად, რომანის შექმნის პროცესის თანამონაწილედაც იქცევა. მაგალითად, ფრედისა სამ ვერსიას გვამცნობს ლუკის ბედთან დაკავშირებით. პირველი ვარაუდის მიხედვით, ლუკი მოკლეს და მისი სხეული სადღაც უპატრონოდაა მიტოვებული. მეორე ვერსიის თანახმად, ლუკი ცოცხალია, თუმცა დაიჭირეს და ახლა დაპატიმრებულია. მესამე ვარაუდის მიხედვით, ლუკი არც მოუკლავთ და არც დაუჭერიათ, მან გაქცევა მოახერხა და თავისუფალია. ფრედისა ასევე მრავალ ვერსიას გვაწვდის მისი და ნიკის სექსუალური ურთიერთობის შესახებ. პირველად ფრედისა ამბობს, რომ მათი შეხვედრა რომანტიკული და ვნებიანი იყო, თუმცა ბოლოს აღიარებს, რომ ეს ყველაფერი თვითონ გამოიგონა და ახლა გვიამბობს სინამდვილეში რაც მოხდა. მეორე ვერსიის თანახმად, ნიკი და ფრედისა ეჭვის თვალით უყურებდნენ ერთმანეთს, თუმცა ბოლოს ფრედისა კიდევ ერთხელ ამბობს, რომ ეს ყველაფერი სინამდვილეში ასე არ მომხდარა. ამასთანავე, რომანს ფაქტიურად ორი დასასრული აქვს. პირველ ვერსიაში მთავარი გმირი უცნობ მამაკაცებს მიჰყავთ, რომელთა ვინაობაც გაურკვეველია. მეორე დასასრულში მოქმედება გალაადის რესპუბლიკის დამხობიდან 200 წლის შემდეგ მიმდინარეობს, იმართება გალაადის

რესპუბლიკის შესწავლისადმი მიძღვნილი კონფერენცია, რომლის დროსაც მეცნიერები ცდილობენ გაარკვიონ ნაპოვნი ჩანაწერების ავტორის (ფრედისას) ვინაობა და გამოთქვამენ ვარაუდებს მის ცხოვრებასთან დაკავშირებით. სამწუხაროდ, მიუხედავად იმისა, რომ გალაადის რესპუბლიკის მმართველობა აღარ არსებობს, კონფერენციის მომხსენებლის პროფესორ პიეიქსოტოს მსჯელობიდან აშკარაა, რომ სამყარო ისევ დგას ავტორიტარული რეჟიმის შექმნის საშიშროების წინაშე. პიეიქსოტო გულგრილია ფრედისას მიმართ, მას მხოლოდ ფრედისას მონათხრობის ისტორიული მხარე აინტერესებს, რამდენად მრავლისმომცველ ინფორმაციას გვაწვდის ის გალაადის რეჟიმის შესახებ. პიეიქსოტო გალაადის ლიდერების გამართლებასაც კი ცდილობს. მისი აზრით, ჩვენ არ გვაქვს უფლება განვსაჯოთ გალაადის რეჟიმი, რადგან ის შექმნილი მდგომარეობიდან გამომდინარე (დაბინძურება, დემოგრაფიული პრობლემები) იძულებული აღმოჩნდა გაეკეთებინა ის, რასაც აკეთებდა: „... ჩემი ღრმა რწმენით, თავი უნდა შევიკავოთ გალაადელთა მორალური განსჯისგან. დღესდღეობით ჩვენ ვთანხმდებით, რომ იმ პერიოდის საზოგადოების განკითხვისას მუდამ მიკერძოებულნი ვართ, თუნდაც იმიტომ, რომ სრულიად სხვა კულტურულ სივრცეს მივეკუთვნებით. თანაც გალაადის სოციუმის მხრებს საკმაოდ მძიმედ აწვა დემოგრაფიული თუ სხვა სახის პრობლემები და მათზე ზეგავლენას ახდენდა მრავალი ისეთი ფაქტორი, რომლებიც დღეს, საბედნიეროდ, ჩვენ არ გვაწუხებს. ჩვენი მოვალეობა მათი გაკიცხვა კია არა, გაგებაა“ (ეტვუდი 2015: 399).

როგორც სხვა პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში დაწერილ წიგნებშია, ეტვუდის რომანშიც „მხევლის წიგნი“ ინტერტექსტუალობის უამრავი მაგალითი მოიძებნება. „მხევლის წიგნის“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ლიტერატურული წყარო ჯონათან სვიფტის პამფლეტი „მოკრძალებული წინადადებაა“ (1729). სვიფტთან პარალელისას ეტვუდი იყენებს ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთ სახეს პარატექსტუალობას. შემთხვევითი არაა, რომ წიგნს ეპიგრაფად სვიფტის ნაშრომიდან ნაწყვეტი მიუძღვის წინ: „ხოლო, რაც შემეხება მე, ისე დამქანცა რამდენიმე წლის განმავლობაში ფუჭი, სულელური, რეალობას მოწყვეტილი აზრების მოსმენამ, რასაც სასოწარკვეთილებამდე

მისული წარუმატებლობა სდევდა თან, რომ სიხარულით ჩავეჭიდე ამ წინადადებას“ (ეტვუდი 2015: 3). ეპიგრაფი თვითკმაყოფილი ადამიანის შესახებაა, რომელმაც მრავალწლიანი ფიქრისა და განსჯის შედეგად ირლანდიის პრობლემას „გონივრული“ და „პრაქტიკული“ გამოსავალი მოუძებნა. „მოკრძალებული წინადადების“ ავტორი გალაადის ლიდერების პროტოტიპია, რომლებმაც ბოლოსდაბოლოს მოსახლეობის სიმცირესთან ბრძოლის ეფექტურ გზებს მიაკვლიეს. კარენ სთაინი ნაშრომში „მარგარეტ ეტვუდის „მოკრძალებული წინადადება“: „მხევლის წიგნი“ მარგარეტ ეტვუდისა და ჯონათან სვიფტის ქმნილებებს შორის კავშირს მსგავსი სტილისტური მახასიათებლებისა და თემატიკის გამოყენებაში ხედავს. მკვლევრის აზრით, ორთავე ნაწარმოებისთვის თანამედროვეობის რეალური მოვლენების ჩვენებისას დამახასიათებელია ბასრი სატირა და „გესლიანი“ ირონია. ორივე ავტორი მიგვანიშნებს, რომ საზოგადოებას მხოლოდ ერთი ნაბიჯი აშორებს ამ ნაწარმოებებში აღწერილი, ერთი შეხედვით, წარმოუდგენელი წიგნებში ნაჩვენები მოვლენების რეალობად გადაქცევას. სვიფტისა და ეტვუდის მხატვრული ქმნილებები მთავრობის არასწორი პოლიტიკური კურსის სავალალო შედეგების შესახებაა. ერთის მხრივ, სვიფტი ირლანდიელი ხალხის გაუსაძლის სიღარიბესა და შიმშილს აღწერს, რაც ინგლისელების „გაუმადლარი“ კოლონიალური პოლიტიკითაა გამოწვეული, მეორეს მხრივ, ეტვუდი წარმოსახვითი ტოტალიტარული რეჟიმის სასტიკ არაადამიანურ პოლიტიკას გვიჩვენებს. ორივე შემთხვევაში პრობლემა მოსახლეობის რაოდენობაა - სვიფტის პამფლეტში ირლანდიელების ჭარბი და მუდმივად სწრაფად მზარდი, ხოლო ეტვუდის რომანში გალაადის მოქალაქეების საგანგაშოდ მცირე და განუწყვეტელივ კლებადი. სთაინის მიხედვით, პრობლემის გადასაჭრელად მიღებული ზომები ამაზრზენია, სვიფტის პამფლეტში კანიბალიზმია შემოთავაზებული, ხოლო ეტვუდის რომანში სექსუალური მონობა. ამავედროულად, „მოკრძალებული წინადადების“ ავტორიც და გალაადის მთავრობა თვალშისაცემად მტრულადაა განწყობილი ქალთა სქესის მიმართ, ორივე მათგანი ცდილობს ქალთა სექსუალური ცხოვრების კონტროლს და მათთვის შვილების ჩამორთმევას (სთაინი 1996: 63). ამრიგად, სვიფტმა პამფლეტი „მოკრძალებული წინადადება“ ინგლისელების გამოსაფხიზლებლად



და გონს მოსაყვანად შექმნა, რათა მათ დაენახათ ირლანდიელი ხალხის საშინელი მდგომარეობა - ირლანდიელი ბაშვების მასიური სიკვდილი შიმშილისა და სიღუბნის გამო. მის კვალს მიჰყვება მარგარეტ ეტვუდიც, იმისათვის, რომ საზოგადოებამ თანამედროვე პრობლემებისკენ (გარემოს დაბინძურება, ტექნიკის სწრაფი ტემპით განვითარება, ქალთა უფლებების შელახვა) ყურადღება მიმართოს და გადაჭრის ეფექტურ საშუალებებს მიაკვლიოს, მწერალი წერს წიგნს, რომელსაც დიდი მისია აკისრია - ხალხს თვალი აუხილოს და მოსალოდნელ კატასტროფაზე დააფიქროს.

აგრეთვე, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ინტერტექსტი ბიბლიაა. ეტვუდი პარატექსტად ნაწყვეტს ბიბლიიდან იყენებს. რომანში „მხევლის წიგნი“ უშვილო ოჯახებში მხევლის განაწილების ტრადიცია იაკობისა და რაქელის ბიბლიური ისტორიისგან მომდინარეობს: „და ვითარცა იხილა რაქელ, რამეთუ არა უშვა მე იაკობს, და ეშურებოდა რაქელ ლიას, დასა თვისსა, და ჰრქუა იაკობს: მეც მე შვილი; უკუეთუ არა, მოვკუდე მე. განურისხნა იაკობ რაქელს და ჰრქუა: ნუუკუე, ნაცუალი ღმრთისა ვარი მე, რომელმან დაგაკლო შენ ნაყოფი მუცლისა. ხოლო რაქელ ჰრქუა იაკობს: აჰა ეგერა, ბალა, მხევალი ჩემი შევედ უკუე მისა და მიშუეს მე მუხლთა ჩემთა ზედა და შვილიერ ვიქმნე მეცა მისგან“ (ეტვუდი 2015: 3). ფრედისას ამბავი ბიბლიური იაკობისა და რაქელის პარალელურად ვითარდება. სწორედ ეს კავშირი განსაზღვრავს რომანის კონტექსტს და გმირებს შორის ურთიერთმიმართებას. ბიბლიის მსგავსად, მხევალს რომანში ბავშვზე არანაირი უფლება აქვს და ის დაბადებისთანავე ცოლს ეკუთვნის.

ამასთანავე, გალაადის სპეციფიკური თეოლოგიური მმართველობა და საზოგადოებაში დამკვიდრებული რელიგიური მორალი და წესები ბიბლიაზეა დაფუძნებული. გალაადის რესპუბლიკა პოლიგამიას უჭერს მხარს, რომლის ფესვებსაც სწორედ ბიბლიაში ვხვდებით. გალაადის ერთ-ერთი მეთაური ფრედი რესპუბლიკის სისტემის გეზს ამართლებს იმ მოსაზრებით, რომ კაცი ბუნებით პოლიგამია და მას ყოველთვის ერთდროულად რამდენიმე ქალთან ურთიერთობა ესაჭიროება. გარდა ამისა, ადამიანებისა და ადგილების სახელწოდებებიც ბიბლიისგან იღებს სათავეს, მაგალითად, მცველებს ჰქვიათ ანგელოზები, საწვრთნელი ცენტრი, სადაც მხევლები ცხოვრობენ

რაქელისა და ლიას ცენტრის სახელითაა ცნობილი, იეზუბელი, სადაც მეთაურები მხევლებს ცოლებისგან მალულად ხვდებიან, მომდინარეობს მეფე აქაბის მეუღლის სახელისგან, რომელიც ცუდი რეპუტაციით სარგებლობდა და მისი ზემოქმედებით მეფე წინასწარმეტყველებს დევნიდა, რომანშიც ამ სახელს უარყოფითი დატვირთვა აქვს; მაღაზიების სახელებია - „რძე და თაფლი“, „ველის შრომანები“, „ყოველ ხორციელი“; მართა იგივე მართა ბეთანიელია, რომელსაც ლუკას სახარებაში ვხვდებით, მართა ბიბლიაში მთელ თავის დროს საოჯახო საქმეებს უთმობდა, რომანშიც მას საშინაო საქმეების შესრულება ევალება. მართალია, გალაადის რესპუბლიკის იდეოლოგია ქრისტიანულ მორალს ეფუძვნება და მისი მიზანი ბიბლიაში დაწერილი ჭეშმარიტებების მიხედვით ცხოვრებაა, მისმა ფარისევლურმა მთავრობამ ვერ შესძლო დასახულის განხორციელება. ძირფესვიანად შეცვლილი და დამახინჯებული ქრისტიანული მორალი მოკლებული იყო მთავარ არსს - კეთილშობილებას, სულიერებას, სიკეთესა და თანაგრძნობას.

ამრიგად, ეტვუდის „მხევლის წიგნი“ გარკვეულწილად ინარჩუნებს კავშირს ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებთან, რომლის ზოგიერთი მახასიათებელი როგორცაა, ტოტალიტარული რეჟიმის მიერ ხალხის მართვა და სექსუალური ცხოვრების კონტროლი უცვლელი სახითაა მასში გადმოტანილი. ზოგიერთი ელემენტი ტრანსფორმირებული სახითაა წარმოდგენილი, მაგალითად, ოჯახის ცნების არსებობა, რომელიც დისტოპიურ რომანებში გაუქმებულია. ამავედროულად, ეტვუდის „მხევლის წიგნი“ შემჩნეული პოსტმოდერნისტული ესთეტიკისთვის ნიშანდობლივი თავისებურები რომანს ახლებულ ელფერს სძენს.

### III. II კონფორმისტული საზოგადოების კრიტიკა კაზუო იმიგუროს რომანში „არასოდეს გამიშვა“

ნობელის პრემიის ლაურეატის კაზუო იმიგუროს რომანი „არასოდეს გამიშვა“ (2005) ყველაზე ინგლისურ წიგნადაა აღიარებული, მიუხედავად იმისა, რომ იაპონური წარმოშობის მწერლის ფანტაზიის ნაყოფია. იმიგუროს წიგნი ჟურნალმა „ტაიმი“ 2005 წლის საუკეთესო ნაწარმოებად დაასახელა და ის 1923-2005 წლებში შექმნილ ას მნიშვნელოვან ინგლისურენოვან წიგნთა სიაში შეიტანა. იმავე წელს რომანი „არასოდეს გამიშვა“ ბუკერის პრემიასა და ნაციონალური წიგნის კრიტიკოსთა წრის ჯილდოზე წარდგენილ ნაწარმოებთა რიგშიც მოხვდა; 2006 წელს წიგნი ართურ კლარკის პრემიაზე ნომინირებულ კანდიდატთა შორის აღმოჩნდა და პრესტიჟული ALA Alex<sup>33</sup>-ის ჯილდოც დაიმსახურა. 2010 წელს მარკ რომანეკმა რომანის საფუძველზე იგივე სახელწოდების ფილმი გადაიღო, რომელსაც 2016 წელს იაპონური სატელევიზიო დრამაც მოჰყვა.

იმიგუროს რომანის „არასოდეს გამიშვა“ წარმატება მისმა თემატიკამ განაპირობა. 1997 წლიდან, როდესაც ბრიტანეთში პირველად კაცობრიობის ისტორიაში ძუძუმწოვარი კლონი ცხვარი დოლი დაიბადა, კლონირების შესახებ ცხარე დისკუსია იმართება. რა მიზანს ემსახურება და რამდენად ეთიკურია კლონირება? ძალუძთ მეცნიერებს ადამიანის კლონის შექმნა და რა შედეგს მოუტანს ეს კაცობრიობას? იმიგურო რომანში „არასოდეს გამიშვა“ ამ საორჭოფო პრობლემის თავის არც თუ ისე ოპტიმისტურ ხედვას გვთავაზობს, თუმცა, როგორც თვითონ მწერალი აღნიშნავს, წიგნზე მუშაობისას ის მიზნად არ ისახავდა კლონირების ეთიკურობის თუ არაეთიკურობის საკითხის განხილვას და კლონირება სულაც არ არის რომანის ცენტრალური საკითხი, როგორც ამას ბევრი კრიტიკოსი მიიჩნევს. იმიგუროს თქმით, თუ რომანს წავიკითხავთ როგორც მხოლოდ გაფრთხილებას მომავლის შესახებ, მაშინ საერთოდ წიგნის მთავარი აზრი ვერ გავგვიგია.

<sup>33</sup> ამერიკული ბიბლიოთეკის ასოციაციის ჯილდო, რომელიც ცნობილი ბალტიმორელი ბიბლიოთეკარის მარგარეტ ალექსანდერ (ალექსი) ედვარდსის სახელს ატარებს

მწერალს რომანით სურდა ეჩვენებინა, რას განიცდიან ადამიანები სიკვდილის წინ, როგორ ხვდებიან ისინი გარდაუვალ სიკვდილს და აღსასრულის მოახლოებასთან ერთად როგორ იცვლება მათი წარმოდგენა სამყაროს შესახებ და დამოკიდებულება ადამიანების მიმართ. ამასთანავე, იზიგუროს თქმით, მას ჩაფიქრებული ჰქონდა წიგნის ფურცლებზე ესაუბრა ადამიანის განსაკუთრებულ თვისებაზე - შეურიგდეს გარდაუვალ სიკვდილს (ჰუნეველი 2008).

გარდა ამისა, რომანში „არასოდეს გამიშვა“ იზიგურომ ასახა თანამედროვეობის მტკიცენეული პრობლემა - ორგანოებით ვაჭრობა. ორგანოს ყოველდღიურად დაახლოებით 120 000 ადამიანი ელოდება, მათგან 18 ლოდინის რეჟიმში იღუპება. შავი ბაზარი, სადაც ადამიანების ორგანოებით ვაჭრობა მიმდინარეობს, მრავალმილიონიანი ინდუსტრიაა. მსოფლიო ჯანდაცვის ორგანიზაციის თქმით, მხოლოდ 2010 წელს შავ ბაზარზე 11 000 ორგანო გაიყიდა, ხოლო სტატისტიკის მიხედვით, ყოველ საათში თითო ორგანო იყიდება. მსოფლიო ჯანდაცვის ორგანიზაციის მიერ ჩატარებული კვლევები ცხადყოფს, რომ ყოველწლიურად სხვადასხვა ქვეყანაში დაახლოებით 7000 თირკმელი არალეგალური გზით მოიპოვება. ორგანოებით ვაჭრობა და გაცემა მკაცრად კონტროლდება აშშ-ში, თუმცა მიუხედავად ამისა, იქ შავი ბაზარი მაინც არსებობს. ნიუ იორკის, ფილადელფიისა და ლოს ანჯელესის საავადმყოფოებშიც კი არ ამბობენ უარს შავ ბაზარზე შეძენილ ორგანოებზე. ისეთ განვითარებულ ქვეყანაშიც კი, როგორც ამერიკაა, მოიძებნებიან ექიმები, რომლებმაც არ იციან, ან უბრალოდ არ აინტერესებთ რა გზით მოიპოვება გადაუდებელი ოპერაციისთვის საჭირო ორგანო (არჩერი 2013).

რომანში „არასოდეს გამიშვა“ კლონებისთვის სასიცოცხლო ორგანოების ამოცლა სრულიად ბუნებრივი მოვლენაა. ეს ერთგვარი დამკვიდრებული ცხოვრების წესია, რადგან სპეციალურ სკოლებში, ცენტრებსა და სახლებში იზრდებიან კლონები, რომლებიც ორგანოების გაღების მიზნით შექმნეს. როგორც ჰაქსლის რომანში „საოცარი ახალი სამყარო“ ალფები, ბეტები და გამები თავიანთი მოვალეობებისა და საქმიანობის შესასრულებლად დაპროგრამებულია, ასევე კლონებიც იმ მიზნითაა შექმნილი, რომ ორგანოებით უზრუნველყონ ადამიანები. ასეთი მდგომარეობა მისაღებია არა მარტო

ადამიანებისთვის, არამედ თვითონ კლონებისთვისაც. სიცოცხლისთვის აუცილებელი ორგანოების გაცემა პრაქტიკაში დანერგილი საშუალებაა, რომლის არსებობა არავის უკვირს - როგორც ერთ დროს მონობის არსებობა არ უკვირდათ აშშ-ში არც მონებს და არც მათ მეპატრონეებს. კლონები იმდენად უმნიშვნელო ნაწილია საზოგადოებისა, რომ მათი სახელითა და გვართ იდენტიფიცირება არაა საჭირო. კლონებს გვარების ნაცვლად ანბანის ასოები აქვთ მინიჭებული, მაგალითად, ჯენიზი, გრეჰემ კეი, რეჯი დი, სიუზი ქეი, პიტერ ბი და ა.შ.

რომანის სახელწოდება მომღერალ ჯუდი ბრიჯუოტერის სიმღერის „არასოდეს გამიშვა“ სათაურისგან მომდინარეობს. სიმღერაცა და მომღერალიც იმიგუროს ფანტაზიის ნაყოფია. მართალია, არსებობს ცნობილი ჯაზმენის ნეტ კინგ კოლის კომპოზიცია, რომელსაც „არასოდეს გამიშვა“ ჰქვია, თუმცა სიტყვები „ო, პატარა, არასოდეს გამიშვა“ მწერლის გამოგონილია. რომანის სათაურს ორი განსხვავებული ინტერპრეტაცია აქვს. პირველ რიგში, პროტაგონისტ ქეითისთვის „არასოდეს გამიშვა“ ნანატრი შვილის გულში ჩახუტებასთან და მისი დაკარგვის შიშთან ასოცირდება. აშკარაა, ამ ფრაზის ტრაგიკული აღქმა, ვინაიდან ქეითს შვილების ყოლის დიდი სურვილი აქვს, მაგრამ კლონებს შთამომავლობის გაგრძელება არ შეუძლიათ. მეორეს მხრივ, რომანის ერთ-ერთმა მნიშვნელოვანმა პერსონაჟმა მადამმა იგივე სიმღერა სამყაროს დაუკავშირა, რომელიც ამაოდ ცდილობს გადარჩეს: „ახალი სამყარო, რომელიც სწრაფად ახლოვდებოდა. უფრო მეცნიერული, ეფექტური, დიახ, მეტი წამლით აღჭურვილი ძველ სნეულებებთან საბრძოლველად. ძალიან კარგი, მაგრამ მკაცრი, ბოროტი სამყარო. პატარა გოგონა დავინახე ... მკერდზე ძველი სამყარო მიეკრა, სამყარო, რომელსაც დიდი დღე აღარ ეწერა ... ეჭირა და ემუდარებოდა, არასოდეს გამიშვაო“ (იმიგურო 2015: 292-293). მადამის სიტყვები ერთგვარად ავტორის პოზიციას გვამცნობს, მადამი მწერლის რუპორის როლს ასრულებს, რომელსაც ძველი სამყარო უფრო მოსწონს, ვინაიდან მომავალში, მართალია, შესაძლებელია უამრავი დაავადების განკურნება, მაგრამ ამასთანავე, ადამიანები ემპათიის გრძნობას კარგავენ, კლონებისადმი გულგრილობას იჩენენ და მათ მსხვერპლად წირავენ.

იმიგუროს „არასოდეს გამიშვა“ პოსტმოდერნიზმის ეპოქაშია შექმნილი, ამიტომ, ბუნებრივია, მასში თავს იჩენს პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. პირველ რიგში, პოსტმოდერნისტულ რომანში ხშირია ჟანრთა აღრევა, რაც იმიგუროს ამ მხატვრულ ქმნილებაშიცაა შესამჩნევი. რომელ ჟანრს მიეკუთვნება ეს წიგნი, დისტოპიაა ის, სამეცნიერო ფანტასტიკა, კამპუსის რომანი, ავტობიოგრაფიული მემუარი თუ ალტერნატიული ისტორია? იმიგუროს რომანის ჟანრობრივ დეფინიციასთან დაკავშირებით მრავალი კრიტიკოსი მსჯელობს. აზრთა უმრავლესობით ის სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ჩარჩოში თავსდება, თუმცა, კარლ შედოქსის თქმით, მეცნიერების ერთი ნაწილი მაინც მიიჩნევს, რომ ასეთი მარტივი განმარტება მცდარია (შედოქსი 2009: 645). აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია იმ გარემოებამ, რომ წიგნში არ გვხვდება სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის რომანებისთვის დამახასიათებელი სამეცნიერო პროფესიული ტერმინოლოგია და არც ტექნოლოგიის განვითარების მიღწევებია სათანადოდ გაშუქებული. ერთის მხრივ, „არასოდეს გამიშვა“ აყენებს საკითხს მეცნიერების ეთიკურ-მორალური პასუხისმგებლობის შესახებ, მაგრამ, მეორეს მხრივ, ეს არის წიგნი, რომელშიც მეცნიერებისა და ტექნოლოგიის შესახებ არ მსჯელობენ. მაგალითად, მთხრობელი და მთავარი გმირები რომანში კლონებია, მაგრამ ამავდროულად, წიგნში არსადაა საუბარი მეცნიერებსა და ექიმებზე, რომლებმაც ისინი შექმნეს. არც ის ლაბორატორიებია სადმე აღწერილი ან ნახსენები, სადაც კლონების ფორმირებასა და განვითარებაზე ზრუნავენ. სამედიცინო სფეროს მხოლოდ იმ დროს ვუახლოვდებით, როდესაც მწერალი გამოსაჯანმრთლებელ ცენტრებს მოიხსენიებს, რომლებშიც კლონები შეწირვის შემდეგ გადაჰყავთ და, სადაც ბოლოს ისინი აღესრულებიან კიდევ. სიტყვა „კლონი“ რომანში მხოლოდ ორჯერაა ნახსენები. ერთადერთი ტექნიკა, რომელსაც წიგნში ვხვდებით, ავტომობილია. სწორედ ამის გამო, მარკ ჯერნგი თვლის, რომ იმიგუროს რომანი არის სამეცნიერო ფანტასტიკა, პარადოქსულია მაგრამ, განვითარებული ტექნიკისა და მეცნიერების გარეშე (ჯერნგი 2008: 381). ამასთანავე, სამეცნიერო ფანტასტიკის რომანებში არ შეინიშნება ადამიანური ურთიერთობების სიღრმეების გაანალიზებისა და შესწავლისაკენ სწრაფვა, იმ დროს,

როდესაც რომანის მთავარი თემა ქეთის, ტომისა და რუთის გრძნობების, განცდებისა და ურთიერთობების გაშუქებაა.

ამავდროულად, ზოგიერთი კრიტიკოსი რომანს „არასოდეს გამიშვა“ იმ მხატვრული ქმნილებების თანამედროვე გაგრძელებად მიიჩნევს, რომლებშიც XX საუკუნის ტოტალიტარული რეჟიმებია აღწერილი. ამიტომ, მას ე.წ. სამეცნიერო ფანტასტიკის „ბიძაშვილთან“ დისტოპიურ რომანთან აკავშირებენ. მაგალითად, ლეონა თოკერი და დანიელ ჩერთოფი აღნიშნავენ, ამ მელანქოლიურ დისტოპიაში, ჰაქსლის რომანის „საოცარი ახალი სამყარო“ მსგავსად, მთავარი თემა ადამიანების ხელოვნური გზით შექმნაა (თოკერი & ჩერთოფი 2008: 164-65). თუმცა, ჰაქსლის დისტოპიაში ავტორი დეტალურად აღწერს კლონირების პროცესს, ხოლო უამრავი ექიმი და მეცნიერი წინასწარ დაგეგმილი საზოგადოების უპირატესობებზე მსჯელობს. როგორც უკვე დასაწყისში აღვნიშნე, მსგავსი რამ არაა გაშუქებული იშიგუროს რომანში. მეორეს მხრივ, მარვინ მირსკი „არასოდეს გამიშვა“-სა და ტრადიციული დისტოპიური რომანების შეპირისპირებისას აღნიშნავს, რომ ორუელისა და ბრედბერის რომანებისგან განსხვავებით, იშიგუროს წიგნში არ შეინიშნება დისტოპიური ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი დიდაქტიკა და პოლემიკა (მირსკი 2006: 629). მათგან განსხვავებით, იშიგურო მშვიდი ტონით, სისტემის კრიტიკისა და მისი მახასიათებლების შესახებ მსჯელობისა და ანალიზის გარეშე, მოგვითხრობს ამბავს.

ქეთით მაკდონალდი იშიგუროს რომანს „არასოდეს გამიშვა“ ავტობიოგრაფიულ მემუარად მიიჩნევს. რომანი დაწერილია პირველ პირში. მთავარი პერსონაჟი ქეთით ეიჩი ავტოდიეგეტური მთხრობელია, რომელიც გარდა იმისა, რომ რომანის პროტაგონისტია, ასევე მთხრობელის ფუნქციასაც ითავსებს. ქეთითი მოგვითხრობს ბავშვობის, მოზრდილობისა და ზრდასრულობის ხანის თავგადასავლებზე და მკითხველს უზიარებს თავის ფიქრებსა და მოსაზრებებს. რომანს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მსგავსება აერთიანებს ავტობიოგრაფიულ მემუართან, კერძოდ, მასში გვხვდება ე.წ. მეტა-რეფერენცია, იგივე მეტა-მიმართება. ქეთითი მკითხველთან კონტაქტში შედის, პირდაპირ მიმართავს მას და ცდილობს დაავიწყოს, რომ რომანის ავტორი კაზუო იშიგუროა,

როგორც ეს პოსტმოდერნიზმისთვისაა დამახასიათებელი. წიგნი გვიქმნის ილუზიას, რომ მას გვიამბობს მთხრობელი ქეითი, რის გამოც თითქოს იზიგუროს რომანთან არაფერი ესაქმება. მაგალითად, ქეითი ამბობს: „არ ვიცი, თქვენ თუ გქონდათ „კოლექციები“ იქ სადაც იყავით“ (იზიგურო 2015: 44); „თქვენთან როგორ იყო, არ ვიცი, მაგრამ ჰეილშემში მასწავლებლები მართლაცდა მკაცრად ეკიდებოდნენ მოწვევის საკითხს“ (იზიგურო 2015: 74). რომანში „არასოდეს გამიშვა“ მეტა-რეფერენცია ქეითის ავტონომიურობის, მისი ბიოგრაფიის ავთენტურობასა და უტყუარობაში დასარწმუნებლადაა გამოყენებული (მაკდონალდი 2007: 79).

იზიგუროს „არასოდეს გამიშვა“ ალტერნატიული ისტორიის ჟანრსაც<sup>34</sup> მოგვაგონებს. რომანში მოქმედება 1990-იანი წლების ინგლისში მიმდინარეობს, მკითხველისთვის ეს პერიოდი კარგად ნაცნობი უნდა იყოს, უცნაურია, მაგრამ წიგნში ვერ ვპოულობთ კავშირს წარსულთან. თუ მწერალს დავუჯერებთ, გამოდის, რომ ბრიტანეთში კლონირება 1960-იან წლებში უნდა დაწყებულიყო, იმის გამო, რომ 1990-იანებში ქეითი უკვე 31 წლისაა, რაც, რა თქმა უნდა, რეალობას არ შეესაბამება. მკითხველისათვის ახლოა ეს წარსული და აღწერილი მოვლენები რეალურად რომ მომხდარიყო, უნდა ახსოვდეს. იზიგურო ალტერნატიული ისტორიის ჟანრობრივი წესების მიხედვით, ცვლის წარსულს და წარმოიდგენს რა მოხდებოდა კლონირება მართლაც რომ დაწყებულიყო 1960-იან წლებში. ამრიგად, იზიგუროს რომანში გვხვდება როგორც სამეცნიერო ფანტასტიკისთვის, ასევე დისტოპიისთვის, ავტობიოგრაფიული მემუარისთვის და ალტერნატიული ისტორიისთვის დამახასიათებელი ნიშნები, რის გამოც შეუძლებელია რომანი ყოყმანის გარეშე რომელიმე ჟანრს მივაკუთვნოთ. „არასოდეს გამიშვა“ ჟანრთა აღრევისა და ურთიერთშერწყმის შედეგია, თუმცა ეს „შედულება“ არ იწვევს შეუსაბამობისა და ხელოვნურობის განცდას, ავტორი ოსტატურად იყენებს პოსტმოდერნიზმის ჟანრთა გაერთიანებისადმი მიდრეკილებას და ჰარმონიულ ერთიანობას ქმნის.

---

<sup>34</sup> მიჩნეულია ლიტერატურული ფიქციის, ისტორიული ფიქციის ან სამეცნიერო ფანტასტიკის ქვეჟანრად, ცვლის რომელიმე ისტორიულ მოვლენას და წარმოგვიდგენს მის შესაძლო შედეგებს



პოსტმოდერნიზმის წესების შესაბამისად, ქეითის ამბავი არ არის ქრონოლოგიურად დალაგებული. წიგნის თხრობა არალინეარულია. ეტვუდის რომანის „მხეველის წიგნი“ მსგავსად, ქეითი მოგზაურობს წარსულსა და აწმყოს შორის. ფაქტიურად, თხრობა ქეითის მოგონებებზეა დამოკიდებული, ის გვიამბობს, რაც ახსენდება: „ამას მოგვიანებით გვიამბობთ. ახლა კი იმ პირველ, დაკარგულ კასეტაზე მოგიყვებით“ (იმიგურო 2015: 71); „ამ ამბავს თავის დროზე დავუბრუნდები“ (იმიგურო 2015: 101). თხრობის მსგავს მონაცვლეობას ვერ შევხვდებით კლასიკად მიჩნეულ დისტოპიურ რომანებში.

გარდა ამისა, რომანში „არასოდეს გამიშვა“ თავს იჩენს სიმართლის პოსტმოდერნისტული გააზრება. როგორც მარტინ ირვინე აღნიშნავს ნაშრომში „პო-მო“ პოსტმოდერნისტი მწერლები წარმოგვიდგენენ შემდეგი სახის დაპირისპირებას: ისტორია, ის რაც სინამდვილეში მოხდა და ისტორია, მომხდარის წერილობითი ფორმა (ირვინე 2013). რამდენად სანდოა, რამდენად მართალია ის ისტორია, რომელსაც წერილობითი სახით ვიღებთ? რამდენად შესაძლებელია ვენდოთ ქეითის მონათხრობს წარსულის შესახებ? შეიძლება მას არ ახსოვს ზუსტად, ან მოვლენის აღწერისას სუბიექტური, არა ავთენტური აღქმის გამო აზვიადებს და კვეცავს ზოგიერთ ფაქტს. რომანის მსვლელობისას მწერალი ხშირად გვახსენებს, რომ ქეითის მონათხრობი სავარაუდოდ სულაც არ შეესაბამება სიმართლეს: „შესაძლოა, მეშლება კიდეც. შეიძლება მაშინაც, ტომი რომ დავინახე, რომელიც ემოციების დამალვას არ ცდილობდა, მინდვრისკენ მოიჩქაროდა გუნდში დაბრუნების იმედით და იმის თამაშს აპირებდა, რაც ასე კარგად გამოსდიოდა, - შეიძლება მაშინაც ვიგრძენი პატარა ტკივილი. დანამდვილებით მახსოვს, რომ ტომის თავისი ცისფერი, საყვარელი, წინა თვის სეილებზე შეძენილი მაისური ეცვა“ (იმიგურო 2015: 12); „...თაკარა მზე ანათებდა, თუმცა დღის პირველ ნახევარში, ეტყობოდა ეწვიმა... შესაძლოა, მეშლება კიდეც“ (იმიგურო 2015: 8); „ბოლო წლები კი სხვანაირად მახსოვს... იქნებ ვაჭარბებ კიდეც, მაგრამ თითქოს ისე გადატყდა ერთი პერიოდი მეორეში, როგორც დღე-ღამეში“ (იმიგურო 2015: 84). ვარაუდის

ხშირად გამოთქმის გამო, ვერ ვიშორებთ შეგრძნებას, რომ ქეთის მონათხრობი რეალობის ზუსტ სურათს არ ასახავს.

საინტერესოა, რომ რომანს „არასოდეს გამიშვა“ პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში შენარჩუნებული აქვს დისტოპიური რომანისთვის დამახასიათებელი, ერთ-ერთი განუყოფელი ელემენტი დიდაქტიკა, რომელსაც თანამედროვე ლიტერატურაში ვერ შევხვდებით, ვინაიდან ის ლიტერატურული ქმნილების ნაკლადაც კია აღიარებული. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში დიდაქტიკისადმი მიდრეკილების შენარჩუნება დისტოპიური რომანის ჟანრული სპეციფიკითაა გამოწვეული, მკითხველის თვალის ახელა, მისი მოსალოდნელი უბედურების შესახებ გაფრთხილება, დისტოპიის ჟანრის განუყოფელი ნაწილია.

ქრისტოფერ მორარუს აზრით, პოსტმოდერნიზმის ზეგავლენით იშიგუროს მთლიანად დისტოპიური რომანის ტრადიციის „შესწორება“ დაუსახავს მიზნად. მწერლის მცდელობას მორარუ ინტერტექსტუალობის ნიმუშად მიიჩნევს, თუმცა ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა რომელიმე ერთ კონკრეტულ მხატვრულ ნაშრომთან ალუზიასთან, არამედ მთლიანად დისტოპიური რომანის ჟანრთან. კრიტიკოსის აზრით, მწერალს არ აქვს განზრახული დისტოპიური რომანის პაროდირება ან გაკრიტიკება, მას ძველის საფუძველზე ახალი ტრადიციის დამკვიდრება სურს. იშიგუროს მიზანი ის კი არ არის, რომ გააკრიტიკოს ჰაქსლის ან ორუელის რომანები, მას სურს ჟანრის რეკონსტრუქცია იმისათვის, რომ თანამედროვეობის ნაკლოვანებები ამხილოს და გამოასწოროს (მორარუ 2005: 257). ამრიგად, იშიგუროს შეამოაქვს სიახლე და ის დისტოპიური რომანის თავისებურებებს პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის ტრადიციის მიხედვით ცვლის, მაგრამ ეს არაა რადიკალური და დისტოპიური რომანის საყოველთაოდ გავრცელებული და მიღებული ელემენტების სრული მოდიფიკაცია.

ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში მთავრობის მაქინაციების აღწერა და ანალიზი დიდ ადგილს იკავებს, თუმცა იშიგუროს წიგნში ხელისუფლება, რომელიც უსამართლო სისტემის დამფუძნებელი და კლონების პროექტის ინიციატორია, საერთოდ არ ჩანს. მიუხედავად იმისა, რომ ხელისუფლება რომანში ღიად არასოდეს მოქმედებს,

ყოველთვის იგრძნობა მისი არსებობა. მკითხველი ეზიარება მხოლოდ სტუდენტების სამყაროს, მაგრამ არაფერია ცნობილი მმართველი ორგანოს შესახებ, მიუხედავად იმისა, რომ სწორედ მისი ინიციატივით შეიქმნა კლონების პროგრამა. რომანში სისტემა კლონებს საზოგადოების პრივილიგირებული ნაწილის - ადამიანების სასარგებლოდ იყენებს, მუდმივად ზღუდავს მათ თავისუფლებასა და ინდივიდუალიზმს.

უპირველეს ყოვლისა, კლონები თვითონ არიან დამნაშავენი კლონების პროგრამის წარმატებაში, რადგან მათთვის კონფორმიზმია დამახასიათებელი, არასოდეს უჩნდებათ პროტესტის გრძნობა და მით უფრო, ბრძოლის სურვილი. მთელი რომანის მსვლელობისას ველით, რომ კლონები აჯანყდებიან, თუმცა ისინი საბოლოოდ ბედს ეგუებიან და არაფერს მოიმოქმედებენ. ორგანოების შეწირვამ იმის გამო გაამართლა, რომ ორგანოს გამცემი ჩუმადაა. ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში მთავრობა უამრავ ხერხს მიმართავს ხალხის დასამორჩილებლად, იმიგუროს წიგნის „არასოდეს გამიშვა“ შემთხვევაში კი ხელისუფლებას კლონების დასამონებლად არ სჭირდება სხვადასხვა ღონისძიების გამოყენება. განსხვავებით დისტოპიური რომანებისგან, კლონები ძალდატანებით არ არიან პანსიონატში, მათ პოლიცია ან არმია არ აკონტროლებთ. მიუხედავად იმისა, რომ მათი გადაადგილება მკაცრად არაა შეზღუდული, კლონებს მართვის მოწმობა აქვთ და მეთვალყურეობის გარეშე დადიან ქალაქში, გაქცევის სურვილი არც კი უჩნდებათ. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ტექსტში არაა საუბარი კლონების იდენტობის დამადასტურებელი საბუთის შესახებ, რაც იმას მიუთითებს, რომ არ არსებობს ხალხში გარევისა და გაქცევის ხელის შემშლელი სერიოზული ფაქტორი.

აშკარაა, რომ კლონებისათვის დამახასიათებელი კონფორმიზმი ტვინის გამორეცხვის მეთოდის შედეგია. ჰეილშემის პანსიონატში, რომელიც მთავრობის იდეოლოგიის განმახორციელებელი აპარატია და სადაც კლონები ბინადრობენ, ტვინის გამორეცხვით, გამაოგნებელ შედეგებს აღწევს, ვინაიდან თავის მობინადრეებს ჩანასახშივე უხშობს აჯანყების სურვილს. ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში, სახელმწიფოს იდეოლოგია ტექნიკისა და მეცნიერული ინოვაციების მეშვეობით ვრცელდება (მაგალითად, ტელევიზორი ბრედრების რომანში „451 ფარენჰაიტით“ და

კოლბაში დაპროგრამებული ადამიანები ჰაქსლის მხატვრულ ქმნილებაში „საოცარი ახალი სამყარო“), იმიგუროს რომანში კი იგივე როლს ჰეილშემის პანსიონატის და სხვა სასწავლებლების აღმზრდელები და მასწავლებლები ასრულებენ. ზოგადად, აღმზრდელი და მასწავლებელი დიდად ზემოქმედებს მოსწავლის აზროვნებაზე, ფაქტიურად ის ძერწავს, აძლევს ფორმას და აყალიბებს ბავშვის მსოფლმხედველობას. იმიგუროს რომანში სწორედ აღმზრდელები ურეცხავენ კლონებს ტვინს. ისინი თავიდანვე ხელს უწყობენ მთავრობას კლონების თავისუფლების შეზღუდვაში და ამავდროულად დარწმუნებული არიან, რომ ასე კლონების სასიკეთოდ იქცევიან. მასწავლებლებს კლონებისთვის ბედნიერი ბავშვობის ჩუქება სურთ, ვინაიდან ბევრი მათგანი საშუალო ასაკს ვერ მიაღწევს და ბავშვობა მათთვის ერთადერთ ნათელ მოგონებად, ნუგეშად გადაიქცევა. აღმზრდელები მთელი ძალისხმევით ცდილობენ, რომ კლონებს ხალისიანი და მრავალფეროვანი ცხოვრება შეუქმნან, თუმცა ისინი თავს იტყუებენ და არ აღიარებენ, რომ სამსხვერპლო ცხოვრებს ზრდიან. აღმზრდელები ვერ შეცვლიან კლონების ბედს (და შესაძლოა არც სურთ, რომ მათი ხვედრი შეცვალონ), ამიტომ სტუდენტებისათვის სიმართლის თქმა არაა საჭირო, ამით ისინი მათ ისედაც ხანმოკლე ცხოვრებას გაუმწარებენ: „კარგი, ხანდახან რაღაცების დამალვა, თქვენი მოტყუება გვიწევდა. ბევრ რამეში გაცურებდით ... მაგრამ იმ წლებში შეგიფარეთ და ბავშვობა გაჩუქეთ“ (იმიგურო 2015: 288). შეწირვასთან დაკავშირებულ ინფორმაციას კლონებს იმ დროს აწვდიან, როდესაც ისინი საკუთარი ბედის გასაგებად, განსასჯელად და, შესაბამისად, თავისუფალი არჩევანის გასაკეთებლად ძალიან პატარები არიან. მსგავსი ქმედება იმის გარანტიაა, რომ ბავშვები ბედს ზედმეტი კითხვების გარეშე შეურიგდებიან. როგორც ქეითი ამბობს: „ნელ-ნელა შემოგვაპარეს ინფორმაცია ჩვენი მომავლის შესახებ“ (იმიგურო 2015: 90). თუმცა, მას შემდეგ, რაც მის ლუსი პირდაპირ ამცნობს სტუდენტებს მათი სამომავლო ცხოვრების შესახებ, ისინი ისევ აგრძელებენ ჩვეულ რეჟიმში ცხოვრებას, მიუხედავად იმისა, რომ სიმართლე იცინ: „ყველაფერი ნახევრად აგისხნეს. კი აგისხნეს, მაგრამ სათანადოდ არ გესმით. ... ვერც ერთი თქვენგანი ვერ წავა ამერიკაში, ვერც კინოვარსკვლავები გახდებით და ვერც სუპერმარკეტში

იმუშავებთ. თქვენი ცხოვრება უკვე დაგეგმილია. გაიზრდებით და სანამ დაბერდებით, სანამ საშუალო ასაკს მიაღწევთ, თქვენი ორგანოების გაღებას დაიწყებთ. თითოეული თქვენგანი ამისთვის შექმნეს“ (იშიგურო 2015: 88). სიმართლის გაცხადების შემდეგ, კლონები სულაც არ არიან თავზარდაცემულები, არავინ უღრმავდება მის ლუსის სიტყვების შინაარსს. „ეს ჩვენ ისედაც ვიცოდით“ - ამბობენ კლონები. სტუდენტებმა იციან, რომ ისინი შუა ხნის ასაკს ვერ მიაღწევენ, თუმცა ცხოვრობენ და სწავლობენ, თითქოს არც არაფერი აქვთ სადარდებელი. მათ თამაშიც კი გამოიგონეს, რომელიც ორგანოების ამოცლასთან ასოცირდება. კლონების მხრიდან ცხოვრებისადმი ასეთი უდარდელი დამოკიდებულება იმით შეიძლება ავხსნათ, რომ ინფორმაციას თავიანთი „მისიის“ შესახებ სწორედ იმ დროს უნერგავენ, როდესაც სრულყოფილად აზროვნება ჯერ არ შეუძლიათ. ამრიგად, მასწავლებლები „კეთილი განზრახვით“ ატყუებენ სტუდენტებს, რის გამოც ისინი ხელს უწყობენ მთავრობას გააგრძელოს კლონირების პროცესი და კიდევ უფრო ფართომასშტაბიანი გახადოს ის.

კლონებს იმდენად აქვთ ტვინი გამორეცხილი და სალი აზროვნების უნარი დაკარგული, რომ ისინი გარკვეულწილად სიამაყითაც კი არიან აღვსილნი თავიანთი საქმიანობის გამო. ქეითსა და მის მეგობრებს ბავშვობიდანვე ასწავლიან, რომ ისინი იღბლიანები და გამორჩეულები არიან, რადგან ჰეილშემის მსგავს პრივილიგიურულ სასწავლებელში სწავლობენ. სტუდენტებს სასწავლებლისა და თავიანთი დანიშნულებისადმი - ორგანოების გაცემისადმი დადებითი განწყობა და დამოკიდებულება აქვთ ჩამოყალიბებული. მაგალითად, დონორები ამაყობენ თავიანთი შეწირულობების რაოდენობით: „დონორებს ერთი უცნაური ჩვევა აქვთ: მეოთხე ოპერაციას მოსალოც რამედ აქცევენ ხოლმე. დონორი „მეოთხეზე“ განსაკუთრებული პატივით იმოსება“ (იშიგურო 2015: 299). მეტიც, ისინი ზემოდან უყურებენ მომვლელელებს, რადგან მათ ჯერ საამაყო საქმიანობა - ორგანოების შეწირვა არ დაუწყიათ. მიუხედავად იმისა, რომ კლონებს ადამიანების სამსახურში ყოფნა სიცოცხლის ფასად უჯდებათ, ამაყობენ თავიანთი მოვალეობით და შექების დამსახურებაც კი სურთ. ისინი მიისწრაფიან კარგი დონორები და კარგი მომვლელეები

გახდნენ. ქეითი ტრაზახობს კიდევ, რომ ის 12 წელია მომვლელად მუშაობს და ძალიან კარგი მომვლელია. მისი სიტყვებიდან აშკარაა, რომ ის ამყოფს თავისი საქმიანობითა და მიღწევებით ქეითი ფიქრობს არა იმის შესახებ, რომ ის მალე მოკვდება, არამედ თავისი პროფესიული წარმატების შესახებ. ორგანოების შეწირვა - დონორობა კლონებისთვის პროფესიულ იქცა, ისევე როგორც მასწავლებლობა ან ექიმობა, მაგალითად, აი, რას ამბობს რუთი თავისი „პროფესიის“ შესახებ: „მგონი ნორმალური მომვლელი ვიყავი, მაგრამ ხუთი წელი მეყო. შენი არ იყოს, ტომი, მეც საკმაოდ მზად აღმოვჩნდი დონორობისთვის, როცა დრო დადგა. სწორად და მართებულად მიმაჩნდა. ბოლოს და ბოლოს, ესაა ჩვენი საქმე, ჰო?“ (იზიგურო 2015: 244). სისტემამ ისე წარმატებით დაიმორჩილა ისინი, რომ თავიანთი როლი და დანიშნულება ძალიან მოსწონთ. სწორედ ტვინის გამორეცხვის შედეგად ჩამოყალიბებული დამლუპველი სიმაყის გრძნობის გამო კლონები გამომწყვდელი არიან მორჩილების გალიაში, სწორედ ამ კმაყოფილების განცდის გამო ისინი სისტემის წინააღმდეგ თავისი უფლებების დასაცავად არ იბრძვიან.

როგორც წინა თავებში აღვნიშნეთ, კლასიკური დისტოპიური რომანების პერსონაჟები, როგორც წესი, აცნობიერებენ სიმართლეს მთავრობის მოღვაწეობისა და სახელმწიფოში მიმდინარე მოვლენების შესახებ და იბრძვიან არაჯანსაღი სისტემის წინააღმდეგ. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალი კითხვა აწუხებს, პროტაგონისტი ქეითი რომანში „არასოდეს გამიშვა“ არ ცდილობს რაიმე გამოიკითხოს ან გამოიძიოს. ის კონფორმისტული საზოგადოების თვალსაჩინო მაგალითია. მისი პასიურობის შედეგად, ის ფრედისას მსგავსად ეტვუდის რომანში „მხევლის წიგნი“, სისტემის მსხვერპლი ხდება. ფრედისა გულგრილად ადევნებს თვალყურს მის ირგვლივ განვითარებულ მოვლენებს და ჩუმად, რადგან სისტემა თავდაპირველად უშუალოდ მას და მის ოჯახს არ ეხება, თუმცა ფრედისამ იმდენად გაითავისა კონფორმიზმი, რომ ის მაშინაც თავს იკავებს პროტესტისგან, როდესაც მთავრობა ამჯერად უკვე მის უფლებებს არღვევს. ქეითის შემთხვევაში კი მისი კონფორმიზმი გამოწვეულია თვითონ ქეითის სამყაროს შესახებ წარმოდგენით - ის, რაც მის ირგვლივ ხდება, კერძოდ ორგანოების გაცემა, ქეითისთვის ნორმაა, ყოველდღიური ცხოვრებაა, მას სხვაგვარი ყოფა ვერ წარმოუდგენია. ქეითი

თავისი მორჩილებით აჭარბებს კიდევ იმ მოლოდინს, რასაც მისგან აღმზრდელები მოითხოვენ. იდეოლოგიის მანქანა იმდენად ძლიერია, რომ მას არაფერი აქვს სათქმელი ბედისწერის უსამართლობის შესახებ. ქეითი თავის თავს იღბლიანად თვლის, რადგან დაიბადა ჰეილშემში და არა უბრალო ორგანოების ფერმაში. თავისი დანიშნულებით სიამაყით გამსჭვალული, ის საკუთარ გრძნობებსაც მალავს. მაგალითად, ქეითი არასდროს აღიარებს ხმამაღლა, რომ შვილის ყოლა სურს, ამასთანავე, იმისათვის, რომ მისი მეგობარი რუთი ბედნიერი იყოს, ტომის მიმართ გრძნობებს ჩქმალავს. ქეითის პასიურობაზე კარგად მეტყველებს მისი ბოლო სიტყვები: „თვალებიდან ცრემლები მცვიოდა, მაგრამ არ ვქვითინებდი. არც თავი დამიკარგავს. ცოტა ხანს შევიცადე, მანქანიდან დავბრუნდი და წავედი იქ, სადაც მმართვედა, რომ ვყოფილიყავი“ (იშიგურო 2015: 309). ქეითი ცოცხალი მაგალითია იმ კლონისა, რომელიც აღმზრდელების ზეგავლენით მორჩილ ჭანჭიკად ჩამოყალიბდა. ის ფრედისასავით უმოქმედოა, რადგან დიდი ხნის მანძილზე ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდა თავისი დანიშნულების შესახებ, ხოლო როდესაც სინამდვილე გააცნობიერა, ბრძოლა, მისივე თქმით უკვე გვიანი იყო. სინამდვილეში ქეითს სახელმწიფო იდეოლოგია ისე ჰქონდა შესისხლხორცებული, რომ სხვანაირად მოქცევა არ შეეძლო. ის გადავადებაზეც, რომელმაც შესაძლოა მას სიცოცხლე გაუხანგრძლივოს, უარს ამბობს. ქეითის პასიურობის აღწერისას იშიგუროს მიზანია მკითხველს დაანახოს, თუ რამდენად საშიშია თანამედროვე საზოგადოების სენი - კონფორმიზმი. როგორც ეტყუდი რომანში „მხევლის წიგნი“ ცხადყოფს საზოგადოების მონაწილეობას გალაადის რეჟიმის ჩამოყალიბებაში, იშიგუროც მსგავს იდეას ავითარებს, ბრმა ნდობასა და კონფორმიზს ტოტალიტარული სისტემის შექმნისკენ მივყავართ.

მეორეს მხრივ, ბრიტანეთის მთავრობას გაუმართლებელი პრაქტიკის დამკვიდრებაში, რასაც ცოცხალი არსების შეუბრალებელი მკვლელობა ჰქვია, ქვეყნის მოქალაქეები უწყობენ ხელს, რომლებიც მის პოლიტიკას არ აპროტესტებენ, რადგან მათთვისაც კონფორმიზმია დამახასიათებელი. თითქოს უსიტყვო შეთანხმებაა დადებული მთავრობასა და საზოგადოებას შორის. კლონებისგან განსხვავებით, რომლებსაც მორჩილი ხასიათი ტვინის გამორეცხვის გამო ჩამოუყალიბდათ,

კონფორმიზმი ჩვეულებრივი მოქალაქეებისთვის უფრო დამოუკიდებლად მიღებული გადაწყვეტილება და თავისუფალი არჩევანია. მოსახლეობის დუმილი ისეთ ამაზრზენ ქმედებაზე, როგორცაა ორგანოების გამიზნული ამოკვეთა, განპირობებულია იმ გარემოებით, რომ ბრიტანეთის საზოგადოება ეგოიზმზეა დაფუძნებული. მას აინტერესებს მხოლოდ იმ ადამიანების ბედ-იღბალი, ვინც მისთვის ძვირფასი და ახლობელია, მაგრამ, ამავდროულად, ის გულგრილ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს მისთვის უცხო ადამიანებისადმი. უფრო მეტიც, ბრიტანელები მზად არიან ახლობლების სასიკეთოდ სხვები სასიკვდილოდ გაიმეტონ. მის ემილი თავის შთამბეჭდავ სიტყვაში აღნიშნავს, რომ ადამიანების ერთადერთი საზრუნავი მათი შვილები, მეუღლეები, მშობლები და მეგობრები არიან. ხალხის ერთ ნაწილს არაეთიკურად მიაჩნდა კლონების შექმნა, მაგრამ როდესაც წარმოიდგენდნენ საკუთარი ოჯახის წევრების სიკვდილს, ჩუმდებოდნენ: „როგორი უსიამოვნოც უნდა ყოფილიყო ადამიანებისთვის თქვენი არსებობა, მაინც უფრო ალღევდათ თავიანთი შვილების, ცოლების, მშობლებისა და მეგობრების დაცვა კიბოსგან, ნერვული სისტემის თუ გულის დაავადებებისგან. ჰოდა კარგა ხანს ჩრდილში გინახავდით. ხალხი კი მთელი მონდომებით ცდილობდა თქვენზე არ ეფიქრა“ (იმიგურო 2015: 282-83). ჯუდთის აზრით, იმიგუროს „არასოდეს გამიშვა“ საუკუნის ნაკლსა და პათოლოგიას გამოხატავს: არ არსებობს სოციალური ერთიანობა, ჩვენ უგულვებელყოფთ ისეთ ადამიანებს, ვისაც ჩვენზე ნაკლებად გაუმართლა და სამაგიეროდ უპირატესობას ვიყენებთ ახლობლებისა და მეგობრების სასარგებლოდ (უაითჰედი 2011: 77-78). მეორეს მხრივ, ბრიტანელები დუმილით ხვდებიან კლონების მკვლელობას, რადგან მოსახლეობის ნაწილი კლონებს ადამიანების თანასწორადაც არ თვლის, ვინაიდან ისინი ბუნებრივი გზით არ მოევლინნენ ქვეყანას და ამიტომაც, მათი სიკვდილი სხვა არაფერი იყო თუ არა პატარა მწერის მოკვლა. ნიშანდობლივია, რომ რომანში კლონები ზოგჯერ ცხოველებსაა შედარებული, მაგალითად, „მადამს ჩვენი მართლაც ეშინოდა ... ისე, როგორც ადამიანს შეიძლება ეშინოდეს ობობების“ (იმიგურო 2015: 41).



საზოგადოების პროტესტს მხოლოდ მის ემილისა და მადამის პროექტი იწვევს, რომლის მეშვეობით კლონებს ჰეილშემის სასწავლებელში კომფორტული ცხოვრებისა და განათლების გარანტიას აძლევენ, სანამ ისინი ორგანოების გაცემას დაიწყებენ. თუმცა, მის ემილი და მადამი კლონების მიერ ორგანოების შეწირვის წინააღმდეგი კი არ არიან, მათ უბრალოდ სურთ კლონების ცხოვრებას უფრო ადამიანური, ცივილიზებული სახე ჰქონდეს. მათი პროექტი გვაგონებს ცხოველთა დამცველთა გამოსვლებს, რომლებიც ითხოვენ, რომ ღორები ძალადობის გამოყენების გარეშე მოკლან. მის ემილი და მადამი კლონების „მკვლელობას“ კი არ ეწინააღმდეგებიან, ისინი სთავაზობენ ხალხსა და მთავრობას, რომ ეს უფრო „ადამიანური“, „ჰუმანური“ გზით გააკეთონ.

კლონების მხრიდან ერთადერთი პროტესტი ტომის ნერვული შეტევებია. მაგრამ, ისიც გაუცნობიერებლად, ცოტა ხნით და არც თუ ეფექტურად იბრძვის. მოგვიანებით ქეითი ხვდება, რომ ტომი ერთადერთი იყო, რომელმაც გაიაზრა კლონების ტრაგიკული ხვედრი: „ჰეილშემს ვიხსენებდი, ეგრე რომ გიჟდებოდი ხოლმე, შენ შემყურებს კი არაფერი გვესმოდა. საერთოდ ვერ გაგვეგო, როგორ ბრაზდებოდი ეგრე. ახლა კი, უბრალოდ, აზრად მომივიდა: იმიტომ მძვინვარებდი, რომ თავიდანვე იცოდი“ (იმიგურო 2015: 296). ტომი ასევე ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც ხანგრძლივი ფიქრისა და თავისი ცხოვრების გაანალიზების შემდეგ დაასკვნის, რომ კლონებისთვის არ უნდა წაერთმიათ უფლება გააზრებულად, ყოველგვარი შენიღბვის გარეშე სცოდნოდათ სიმართლე, ცივი, ბოროტი და მტკივნეული, თუმცა მაინც სიმართლე.

განსხვავებით ტრადიციული დისტოპიური რომანებისგან, რომლებშიც ხელოვნება დავიწყებულია და არავინ ხატავს, არავინ წერს, არავინ კითხულობს ლიტერატურას, იმიგუროს რომანში „არასოდეს გამიშვა“ ეს თემა სულ სხვა ინტერპრეტაციას იძენს. კლონების უფლებების დამცველებმა (მის ემილი, მადამი) კლონების ერთმანეთისგან განსხვავებულობის დასამტკიცებლად ხელოვნება მოიშველიეს. ჰეილშემის ყველა სტუდენტი ხელოვანია, კლონებს აღმზრდელები წერისკენ და ხატვისკენ უბიძგებენ, მათ რეგულარულად აქვთ ხელოვნების გაკვეთილები და ხშირად აძლევენ ისეთ დავალებას, რომელიც კლონების შემოქმედებით უნარს ავლენს. ტომი დაცინვის საგნადაც კი იქცევა,

რადგან მას ხატვა არ შეუძლია და შესაბამისად, შემოქმედებითი ნიჭი არ აქვს. რომანში „არასოდეს გამიშვა“ ხელოვნებას რამდენიმე ფუნქცია აქვს. პირველ რიგში, პოეზია და მხატვრობა კლონების შინაგან თვისებებს, სულს, სულიერებას გამოხატავს. ხელოვნებას არსებითი როლი ენიჭება, სწორედ ისაა კლონის ადამიანურობის საზომი. რომანში მნიშვნელოვანია ის მოსაზრება, რომ შემოქმედებითი უნარი ადამიანური ინდივიდუალიზმის გამომხატველია. მეორეს მხრივ, ტომის აზრით, ხელოვნება ხელოვანის გრძნობების სიწრფელეს აჩვენებს, მისი თეორიის მიხედვით, მადამი ხელოვნების ნიმუშებს იმისთვის აგროვებს, რომ კლონების სიყვარულის, მათი გრძნობების სერიოზულობაში დარწმუნდეს. ამასთანავე, ხელოვნება ერთგვარად რეალობისგან გაქცევის, მწუხარებისა და მტანჯველი ფიქრების თავიდან მოშორების საშუალებაა. მაგალითად, კლონები იმდენად არიან ჰეილშემის ყოველდღიურობაში ჩართული, რომ მათ ცოტა დრო რჩებათ მომავალზე საფიქრად. ჰეილშემის დატოვებისა და კოტეჯებში გადასვლის შემდეგ, კლონებს მასწავლებლები შემოქმედებითი წერის დავალებას აძლევენ, რაც სიახლეებთან გამკლავებაში და ჰეილშემთან დაკავშირებული მოგონებების შენარჩუნებაში დაეხმარათ.

იმიგურო არ ღალატობს დისტოპიური რომანის ჟანრის ტრადიციას და წიგნში „არასოდეს გამიშვა“ ექსტრაპოლირების ტექნიკას მიმართავს, მასში აღწერილი მოვლენების უკან თანამედროვე საზოგადოება იმალება, თუმცა მწერალს სიახლე შემოაქვს და თუ ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში მოქმედება მკითხველისგან რადიკალურად განსხვავებულ სამყაროში - მომავალში მიმდინარეობს, იმიგურო თავის რომანში აღწერს არა მომავალს, არამედ აწმყოსა და წარსულს. მაგალითად, ჰაქსლის მხატვრულ ქმნილებაში მოქმედება ჰენრი ფორდის დაბადებიდან 632 წელს ხდება, ე.ი. 2540 წელს. მართალია, მასში შემორჩენილია მოგონებები ძველი დასავლური სამყაროს კულტურაზე, მაგალითად შექსპირზე, მაგრამ მაინც რთულია „მშვენიერი“ მომავლის სამყაროს XX საუკუნესთან დაკავშირება. განსხვავებით დისტოპიური რომანების უმრავლესობისგან, რომლებშიც მწერლები მიგვანიშნებენ, რომ უბედურება შეიძლება მომავალში მოხდეს, იმიგურო გვეუბნება, რომ ის შესაძლოა უკვე აწმყოში არსებობდეს.

მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი ზუსტად ასახელებს დროს და ადგილს, ქეითის მონათხრობს მაინც ფუტურისტული ელფერი დაჰკრავს, რადგან კლონირება ამჟამად არაა დამკვიდრებული პრაქტიკა.

მართალია, მოქმედება წარსულში მიმდინარეობს, მაგრამ რომანი მაინც ინარჩუნებს კავშირს აწმყოსთან და მასში თანამედროვეობის ზოგიერთი პრობლემა ასახული და მათი განვითარების შესაძლო შედეგებია ნაჩვენები. როგორც ტონი ჯუდთი აღნიშნავს, სტატიაში „მზრუნველობით წერა: კაზუო იშიგუროს „არასოდეს გამიშვა“, იშიგუროს რომანი თავშესაფრების პრივატიზაციის საკითხს ასახავს და ამ პროცესის მოსალოდნელ შედეგებს გვიჩვენებს. 1979-1996 წლებში დიდ ბრიტანეთში ისეთმა მომსახურეობის სერვისებმა, როგორცაა მოხუცთა, ბავშვთა და სულიერად ავადმყოფთა საცხოვრებლები სახელმწიფო სექტორიდან კერძო სექტორში გადაინაცვლა, კერძო სექტორი 11%-დან 34%-მდე გაიზარდა. ახლად პრივატიზებულმა სახლებმა და საცხოვრებლებმა მოგების გაზრდის მიზნით საგრძნობლად შეამცირა სერვისის ხარისხი. რომანის „არასოდეს გამიშვა“ პროტაგონისტი ქეითი ცდილობს თავისი თავი დააჯეროს, რომ გამაჯანსაღებელი დაწესებულებები კარგ მდომარეობაშია, მაგრამ მაინც შესამჩნევია, რომ ისინი მინიმალური ხარჯებითა და მაქსიმალური მოგების თვალსაზრისითაა აგებული: „ისეთი შეგრძნება გიჩნდება, თითქოს აქაურობა ბოლომდე არ აუშენებიათ. დონორების არაერთ ოთახს ეტლით ვერ მიუდგები. ზოგი ოთახი ძალიან დახუთულია, ზოგშიც სულ ორპირი ქარი უბერავს. სააბაზანოები, რომლებიც ძალიან ცოტაა, ძნელად სუფთავდება, ზამთარში იყინება და დონორების ოთახებიდან ძალიან შორსაა“ (იშიგურო 2015: 234). დარწმუნებით ვერ ვიტყვით, რომ იშიგუროს რომანი ზუსტად ამ საკითხის შესახებაა, თუმცა თუ წიგნს ამ კუთხით განვიხილავთ, მაშინ დავასკვნით, რომ საცხოვრებლების, თავშესაფრებისა და გამაჯანსაღებელი დაწესებულებების პრივატიზაცია უკვე იწვევს საზოგადოებაში უკმაყოფილებას, თუ ეს პროცესი მომავალშიც გაგრძელდება, ის კარგს არაფერს მოიტანს, რადგან მომხმარებელი ბევრად უარეს მდგომარეობაში აღმოჩნდება (უაითჰედი 2011: 70).

იგივე სტატიაში მართა ნუსხაუმი ავითარებს მოსაზრებას, რომ რომანში „არასოდეს გამიშვა“ დებატები ჰუმანიტარული მეცნიერებების ფასეულობასთან დაკავშირებით არსებით მნიშვნელობას იძენს. მკვლევრის აზრით, გლობალური ეკონომიკური კრიზისის პრობლემის ფონზე ნაკლებად შესამჩნევია სხვა ნეგატიური პროცესი, რომელიც ასევე არანაკლებ დამანგრეველად ზემოქმედებს დასავლეთის კულტურაზე. ეს ჰუმანიტარული მეცნიერების განვითარებისა და ჰუმანიტარული საგნების სწავლების ნაკლები დაფინანსებაა. ჯანსაღი საზოგადოების საძირკვლად მკვლევარი ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს, კერძოდ კი ლიტერატურას მოიაზრებს. პირველ რიგში, ლიტერატურა კრიტიკული აზროვნებისა და წარმოსახვითი უნარის განვითარებას უწყობს ხელს, თუმცა, ნუსხაუმის მიხედვით, ლიტერატურას სხვა ფუნქციაც შეიძლება გააჩნდეს. დაახლოებით 10 წლის წინ შეიქმნა ახალი ინტერდისციპლინარული დარგი ე.წ. სამედიცინო ჰუმანიტარული მეცნიერება<sup>35</sup>, რომელიც ხელოვნებას, შემოქმედებით წერას, კინოსა და მუსიკას, ფილოსოფიას, ანთროპოლოგიას, ისტორიასა და ლიტერატურას განკურნების ერთ-ერთ საშუალებად მიიჩნევს. ჩატარებული კვლევები ადასტურებს კიდევ, რომ კითხვა განსაკუთრებით მრავლის მიმცემი მომვლელებისა და ექიმებისთვისაა, რადგან ლიტერატურა აფართოვებს მათ აზროვნებას, ზრდის მგრძობელობას და უბიძგებს ტანჯული პაციენტების გასაჭირზე ადეკვატური რეაქციისკენ (უაიეთჰედი 2011: 55). იმიჯურო იზიარებს ლიტერატურის დანიშნულების ამგვარ ინტერპრეტაციას. კლონები საკუთარი ორგანოების გაცემის დაწყებამდე მომვლელებად მუშაობენ, კარგ მომვლელს კი, როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნე, ლიტერატურის ღრმა ცოდნა პაციენტის ცხოვრების გახალისებასა და ტანჯვის შემსუბუქებაში დაეხმარება. მწერალი მიგვანიშნებს, რომ ჰუმანიტარული საგნების დაფინანსების შეწყვეტა ადამიანების „ადამიანურ“ თვისებებზე მოახდენს ზეგავლენას, რაც უდავოდ ცხოვრების ყველა სფეროზე უარყოფითად აისახება.

დისტოპიურ რომანებში გავრცელებული ტრადიციის თანახმად რომანში „არასოდეს გამიშვა“ კლასთა დიფერენციაცია შეინიშნება, თუმცა არა ისე მკვეთრად,

---

<sup>35</sup> Medical Humanities

როგორც ეს ორუელისა და ჰაქსლის რომანებშია. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ წიგნში არსებობს ადამიანთა და კლონთა კლასი. მართალია, რომანში ოფიციალურად არ არის ნახსენები, რომ კლონები ცალკე კლასს წარმოადგენენ, მაგრამ ეს მათი ადამიანთა საზოგადოებისგან გარიყულობისა და მოწყვეტის გამო მარტივი შესამჩნევია. კლონები ჰეილშემის პანსიონატში გარე სამყაროსგან იზოლირებულად ცხოვრობენ. სასწავლებელს ირგვლივ ტყე არტყამს, რაც კლონების საზოგადოებისგან განცალკევების სიმბოლოა. ჰეილშემი კარანტინის, ასევე, კეთროვანთა ბანაკის მსგავს ფუნქციას ასრულებს, რომელსაც ადამიანები ერიდებიან. კლონებს მშობლები არ ჰყავთ და ბუნებრივია, არავინ მოდის მათ სანახავად, მაგრამ არც აღმზრდელების მოსანახულებლად მოდის ვინმე, რომლებსაც, სავარაუდოდ, აუცილებლად ექნებოდათ პირადი ცხოვრება ჰეილშემს გარეთ. ადმინისტრაციულ საკითხებთან დაკავშირებით კლონებთან მხოლოდ დაბალი ფენის წარმომადგენელ მებაღეებსა და მუშებს აგზავნიან, რომლებსაც ბალის მოვლა, შენობის მდგრადობის შემოწმება ევალებათ. მიუხედავად იმისა, რომ კლონები საკუთარ სიცოცხლეს სწირავენ, მათ მიმართ ადამიანები არა თუ მაღლიერებას გამოხატავენ, არამედ მათი არსებობის დავიწყებასაც კი ცდილობენ. კლონები მონათა კლასს ქმნიან, ადამიანები მათ ექსპლუატაციას უწევენ, თავიანთ სასარგებლოდ იყენებენ, სანაცვლოდ კი გულგრილობის გარდა არაფერს გასცემენ. კლონების მაგალითის საფუძველზე ცხადია, რომ უმრავლესობის ბედნიერებას უმცირესობის ინტერესები ეწირება.

ამასთანავე, როგორც წესი, დისტოპიურ რომანებში დიდი ადგილი ეთმობა ექსპოზიციას, მაგალითად, ჰაქსლის „საოცარი ახალი სამყაროს“ დასაწყისში დირექტორი სტუდენტებს ბავშვების დაპროგრამების შესახებ აწვდის ინფორმაციას. რომანის პირველივე თავში უკვე გასაგებია, რომ მოქმედება მეცნიერულად განვითარებულ სახელმწიფოში მიმდინარეობს, იმიტომ რომ რომანში კი, მართალია, როგორც თოკერი და ჩერთოფი აღნიშნავენ, თავიდანვე გვხვდება ტერმინები „შეწირვა“, „შესრულება“, მაგრამ ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე ასეული გვერდის შემდეგ ვხვდებით ამ სიტყვების მნიშვნელობას. ყურადსაღებია, რომ ჩვენ ისევე ნელ-ნელა და შეპარვით ვიგებთ სიმართლეს რეალობის შესახებ, როგორც თვითონ კლონები (თოკერი & ჩერთოფი 2008:

165). მკითხველი „მზამზარეული“ სახით არ იღებს ინფორმაციას, ის იძულებულია კითხვისას თავისი ცოდნა გამოიყენოს და ბუნდოვანი ადგილები თავისი გამოცდილების მიხედვით შეავსოს.

დისტოპიური რომანებისგან განსხვავებით იშიგურო არ გვთავაზობს ისეთ გამორჩეულ ენას, როგორც „ნადცატია“ ბერჯესის რომანში „მექანიკური ფორთოხალი“ და „ახალმეტყველება“ ორუელის წიგნში „1984“, თუმცა, როგორც მაკდონალდი აღნიშნავს, იშიგუროს რომანშიც ენა იდეოლოგიის ინტერესებს ემსახურება (მაკდონალდი 2007: 74). ცნობილი ფაქტია, რომ ენას ზემოქმედების უნარი გააჩნია, მაგალითად, პოლიტიკოსები ყოველთვის ცდილობენ ისეთი ფრაზების გამოყენებით ისაუბრონ, რომ ხალხი მათი გავლენის ქვეშ მოექცეს, მსმენელში განავითარონ მათი პარტიისადმი დადებითი, ხოლო მოწინააღმდეგის მიმართ უარყოფითი დამოკიდებულება, რასაც სწორი სიტყვების სწორად გამოყენებით ახერხებენ. იშიგურომ აღნიშნა, რომ რომანზე „არასოდეს გამიშვა“ მუშაობისას ის ევფემიზმებზე ფიქრობდა, რომლებსაც სიბერესთან და სიკვდილთან დაკავშირებით ვიყენებთ (ბიზინი 2013: 67). მაშასადამე, ის ცდილობს გამოიყენოს ის ლექსიკა, რომელიც ტრაგიკულად აღსაქმელ მომენტებს ამსუბუქებს. კლონირება, რომ ნორმადაა ქცეული კარგად ჩანს იმ ენაში, რომელსაც კლონებისა და მათი დანიშნულების შესახებ საუბრისას იყენებენ. მაგალითად, აღმზრდელები კლონებს მოიხსენიებენ როგორც „განსაკუთრებულებსა“ და „გამორჩეულებს“, ხოლო გარდაცვალება ჩანაცვლებულია სიტყვით „შესრულება“, რაც კლონების ერთადერთ ფუნქციას დადებით მნიშვნელობას ანიჭებს; „დოუერის რეაბილიტაციის ცენტრი“ ევფემიზმია, ვინაიდან ამ ცენტრს სარეაბილიტაციოს ვერ დავარქმევთ, რადგან მასში კლონები ორგანოებს წირავენ. დოუერის რეაბილიტაციის ცენტრისთვის რომ დაერქმიათ „ადგილი, სადაც ორგანოებს წირავენ და კვდებიან“ დიდ გაღიზიანებას გამოიწვევდა როგორც კლონებში, ასევე ადამიანებში. დასახელებული მაგალითები ცხადყოფს, რომ ენაში მარტივი მოსაძებნია სიტყვები, რომლებსაც შეუძლია მისაღები მნიშვნელობა მიანიჭოს არანორმალურ, ხშირად სასტიკ და მორალურად გაუმართლებელ მოვლენებს. შესაბამისად, მართალია, რომანში „არასოდეს გამიშვა“ ენა

არაა ისე ძლიერ შეცვლილი და დამახინჯებული, როგორც ეს ორუელის „1984“-შია, თუმცა იმიგუროს წიგნშიც მთავრობა ენას ეფექტურად იყენებს უსამართლო პოლიტიკის უმტკივნეულოდ გასატარებლად.

## დასკვნა

თანამედროვე ეპოქის ერთ-ერთი მოწინავე ლიტერატურული ჟანრის დისტოპიური რომანის სპეციფიკური თავისებურებების შესწავლისა და სხვა ჟანრებთან ურთიერთმიმართების კვლევის შედეგად გამოვლინდა, რომ დისტოპიური რომანი ჰიბრიდული სახისაა, მისთვის უტოპიის, ანტი-უტოპიისა და სამეცნიერო ფანტასტიკის როგორც პოეტოლოგიური, ასევე კონცეპტუალური ჟანრული მახასიათებლებია ნიშანდობლივი. კვლევა ასევე ცხადყოფს, რომ თუკი დისტოპიური რომანის ჟანრის დაბადება და განვითარება გამოწვეულია ისეთი მიზეზებით, როგორცაა ჩარლზ დარვინის ევოლუციის თეორია, ფრიდრიხ ნიცშესა და ზიგმუნდ ფროიდის გამოკვლევები მეცნიერების, რელიგიისა თუ ბრბოს ფსიქოლოგიის შესახებ, XIX საუკუნის სწრაფი ტექნოლოგიური და მეცნიერული აღმავლობა, I მსოფლიო ომი და საბჭოთა კავშირის შექმნა, XX საუკუნის II ნახევარში დისტოპიური ჟანრის რომანისადმი მძლავრი ინტერესი და მისი ქვეჟანრების შემდგომი ევოლუცია შედეგია II მსოფლიო ომის და მისი თანმდევი პროცესების, როგორცაა ადამიანთა მასიური გადასახლება, დახვრეტა და გენოციდი, ატომური იარაღის შექმნა და გამოყენება. სხვა მნიშვნელოვან ფაქტორებს შორის, აგრეთვე, აუცილებელია აღვნიშნოთ გასული საუკუნის ცივი ომის კონფლიქტები, სხვადასხვა ქვეყნებში ტოტალიტარული რეჟიმების ჩამოყალიბება, ეკონომიკური და ეკოლოგიური კრიზისი, მაღალი ტექნოლოგიები, ინფორმაციული სამყარო, გენური ინჟინერია და კლონირება.

XX საუკუნის I ნახევრის დისტოპიური რომანების ევგენი ზამიატინის „ჩვენ“ (1924), ოლდოუზ ჰაქსლის „საოცარი ახალი სამყარო“ (1932), ჯორჯ ორუელის „1984“ (1949) და რეი ბრედბერის „451° ფარენჰაიტით“ (1953) კონცეპტუალური და პოეტოლოგიური კატეგორიების კომპლექსური ანალიზის საფუძველზე განვსაზღვრეთ დისტოპიური რომანის ძირითადი ჟანრობრივი თავისებურებები. პირველ რიგში, ამ ჟანრის



ნაწარმოებებისთვის, ფორმის თვალსაზრისით დამახასიათებელია მკაცრად განსაზღვრული ლინეარული სტრუქტურა, სპეციფიკური ქრონოტოპი და ენობრივ-სტილური ექსპერიმენტები. დისტოპიური რომანი, რომელიც, ასევე, საზოგადოების სოციალური თუ პოლიტიკური კრიზისის განსაკუთრებულად კრიტიკული და მტკივნეული აღქმით გამოირჩევა, ექსტრაპოლირების ტექნიკის მეშვეობით წარმოგვიჩენს კაცობრიობის მოსალოდნელ მომავალს და ტოტალიტარული რეჟიმის დამყარებისა და ერთპიროვნული მართველობის საშიშროების შესახებ გვაფრთხილებს. კონცეპტუალურ-თემატური კუთხით დისტოპიური რომანებისთვის ნიშანდობლივია ისეთი საკითხების განხილვა, როგორცაა დამოუკიდებელი აზროვნებისა და თავისუფლების შეზღუდვა, კოლექტივიზმის იდეოლოგია და ინდივიდუალიზმის საზოგადოების საკეთილდღეოდ მსხვერპლად შეწირვა, საზოგადოების ღია ან ფარული მეთვალყურეობა, პროპაგანდის ძალა და როლი, გარე სამყაროსადმი შიში და გამოგონილი „მტრის“ ხატის შექმნა, მეცნიერული თუ ტექნოლოგიური პროგრესის უარყოფითი შედეგების განხილვა და, აქედან გამომდინარე, ბუნებრივი და მეცნიერული სამყაროების შეპირისპირება, ოჯახის ცნების განადგურება, წარსულისა და ხელოვნების დავიწყება.

ანტონის ბალასოპულოსის, თომ მოილანისა და ჰარლი ფერისის დისტოპიური რომანების სახეობის კლასიფიკაციის შესწავლისა და ანალიზის საფუძველზე გამოვყავით დისტოპიური რომანის შემდეგი კატეგორიები: ტრაგიკული მარცხის ამსახველი, ავტორიტარული შეზღუდვის, შემთხვევითი კატასტროფების, ნიჰილისტური, კრიტიკული და შინაგანი დისტოპიური რომანი. თუმცა, დისტოპიური რომანის დასახელებული კატეგორიების მკვეთრი გამიჯვნა ხშირად გარკვეულ სირთულეებთანაა დაკავშირებული, რადგანაც თითოეულ მათგანში განხილული თემები თუ პრობლემები ნაწილობრივ კვეთენ და მოიცავენ ერთმანეთს.

XX საუკუნის II ნახევრის ინგლისური და ამერიკული დისტოპიური რომანების - კურტ ვონეგუტის „სარწევლა ფისოსათვის“ (1963), ენტონი ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხალი“ (1963), მარგარეტ ეტვუდის „მხევლის წიგნი“ (1985) და კაზუო იშიგუროს

„არასოდეს გამიშვა“ (2005) პოეტოლოგიური კატეგორიების სკრუპულოზური ანალიზი ცხადყოფს, რომ თანამედროვე ეპოქაში ლიტერატურული ჟანრი დისტოპიური რომანი კონცეპტუალურად და სტრუქტურულ-კომპოზიციურად ყურადსაღებ ცვლილებებს განიცდის.

ტრადიციული დისტოპიური რომანების ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია ლინეარული თხრობა და მკაცრი სტრუქტურა. შეიძლება ითქვას, რომ ტრადიციასთან მიმართებას ინარჩუნებს ბერჯესი თავის რომანში „მექანიკური ფორთოხალი“. რომანის სტრუქტურა განსაკუთრებული სიმეტრიით გამოირჩევა, ის მუსიკალური ნაწარმოების, კერძოდ, სიმფონიის ფორმის მიხედვითაა აგებული.

დისტოპიები ვონეგუტის „სარწევლა ფისოსათვის“, ეტვუდის „მხევლის წიგნი“ და იშიგუროს „არასოდეს გამიშვა“ არალინეარული სტრუქტურით გამოირჩევა. სამივე რომანში თხრობა მოგონებების ცალკეული ფრაგმენტებისგან შედგება, პროტაგონისტების მიერ მოვლენების რეტროსპექტული გაანალიზება და მათ მიმართ სუბიექტური დამოკიდებულება, ამავე მოვლენების სხვა პერსონაჟების მიერ ურთიერთგამომრიცხავი ინტერპრეტაციები, ავტორის კომენტარების არარსებობა, მოთხრობილი ამბის სანდოობაში ეჭვს ბადებს. ვერსიებისა და ვარაუდის პოეტიკა, ღია ფინალი, ისევე როგორც უამრავი ინტერტექსტების განზრახ შემოტანა და ერთმანეთში არევა თუ დაკავშირება, ბუნებრივია, პოსტმოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკის ზეგავლენის შედეგია. პოსტმოდერნიზმის ეპოქამ, ასევე, მოიტანა მარგინალური თემებით დაინტერესება დისტოპიაში, როგორცაა ქალის ჩაგვრის საკითხი ეტვუდის რომანში „მხევლის წიგნი“ და ადამიანების კლონირებისა და ორგანოების ვაჭრობის პრობლემა იშიგუროს რომანში „არასოდეს გამიშვა“, თუმცა პოსტმოდერნიზმის დისტოპიური რომანის პოეტიკაზე ზეგავლენა არაა რადიკალური სახის.

რომანების ვონეგუტის „სარწევლა ფისოსათვის“, ეტვუდის „მხევლის წიგნი“ და ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხალი“ ანალიზი ნათლად აჩვენებს, რომ ქრონოტოპი, რომელიც, დისტოპიის ჟანრობრივი თავისებურებების ერთ-ერთი მთავარი განსზღვრელია, არ იცვლება, სივრცისა და დროის კატეგორიები ტრადიციულ

დისტოპიებთან ინარჩუნებენ კავშირს. ექსტრაპოლირების ტექნიკის მეშვეობით მოქმედება ტექნოლოგიურად განვითარებულ მომავალში, გარე სამყაროსგან იზოლირებულ, ჩაკეტილ სივრცეში მიმდინარეობს. ერთადერთ გამონაკლისს წარმოადგენს იშიგუროს დისტოპია „არასოდეს გამიშვა“. მოქმედება რომანში წარსულში, გასული საუკუნის 90-იან წლებში მიმდინარეობს. მაგრამ იმის გამო, რომ რომანში აღწერილი მოვლენები, კერძოდ კი ადამიანის კლონირება, იმ ეპოქაში შეუძლებელი იყო და რეალურად არ განხორციელებულა, დროის ზუსტი მითითების მიუხედავად, უდავოა რომანის ქრონოტოპის განუსაზღვრელ მომავალთან დაკავშირება.

XX საუკუნის II ნახევრის დისტოპიურ რომანებში აშკარა ცვლილებას პროტაგონისტის მხატვრული სახე განიცდის. ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში შექმნილი სისტემის წინააღმდეგ მებრძოლი ინდივიდების მხატვრული სახეებისგან განსხვავებით, ისინი სისტემის მორჩილი, ბრძოლის უნარ წართმეული და პესიმიზმით განსმჭვალული გმირებია. როგორც წესი, მთავარ პერსონაჟებს დაკარგული აქვთ უსამართლო და ზოგ შემთხვევაში აბსურდული გარესამყაროს მტკივნეული თუ კრიტიკული აღქმა, ისინი უმოქმედონი არიან და კონფორმიზმისკენ სწრაფვა ახასიათებთ. განსაკუთრებული მსგავსება შეინიშნება ეტვუდის რომანის „მხევის წიგნი“ და იშიგუროს ნაწარმოების „არასოდეს გამიშვა“ პროტაგონისტებს, ფრედისასა და ქეითს შორის, რომლებიც უბრძოლველად, ყოველგვარი პროტესტის გარეშე ურიგდებიან ბედს და უდრტვინველად ემორჩილებიან უსამართლო სისტემას. მორჩილება ახასიათებს არა მხოლოდ დისტოპიური რომანების მთავარ პერსონაჟებს, არამედ ზოგადად დისტოპიურ მხატვრულ ნაწარმოებებში აღწერილ საზოგადოებასაც. როგორც ვონეგუტის რომანშია ნაჩვენები, ადამიანები ზოგჯერ გაუაზრებლად, მთავრობისადმი ბრმა რწმენის გამო, ზოგჯერ კი უბრალოდ სიმშვიდეში ცხოვრების მიზნით, როგორც ეს ბერჯესის, ეტვუდისა და იშიგუროს დისტოპიებშია, მზად არიან პირადი ინტერესების გამო თვალი დახუჭონ უსამართლობაზე. კონფორმიზმისა და გულგრილობის თემა ზოგადად ერთ-ერთი მთავარი წამყვანი მოტივია, რომელიც კონცეპტუალურად აერთიანებს XX საუკუნის II ნახევარში შექმნილ დისტოპიებს. ერთადერთი გამონაკლისია ბერჯესის

რომანის მთავარი პერსონაჟი. დისტოპიის „მექანიკური ფორთოხალი“ პროტაგონისტად ახალი ტიპის პერსონაჟი, ანტი-გმირია წარმოჩენილი, რომელსაც საზოგადოებისთვის საკეთილდღეო იდეები სრულებით არ აწუხებს. ალექსი სახელმწიფოს წინააღმდეგ კრიმინალურ დანაშაულს ჩადის მხოლოდ საკუთარი სიამოვნებისათვის თუ სურვილების დასაკმაყოფილებლად. დისტოპიების ტრადიციულ პროტაგონისტებთან მას თავისუფალი ნების შენარჩუნების სურვილი აერთიანებს. აგრეთვე, ბერჯესი ქმნის კიდევ ერთ არატიპურ დისტოპიურ რომანის პერსონაჟს, ალექსის ანტაგონისტს, ალექსანდერს, რომლის მხატვრული სახეც განსაკუთრებული სირთულითა და სიღრმით გამოირჩევა, მაგრამ ისიც, ალექსის მსგავსად, ანტი-გმირისთვის დამახასიათებელი თვისებებითაა წარმოდგენილი. ზოგადად, XX საუკუნის II ნახევრის დისტოპიურ რომანებში, ტრადიციული დისტოპიებისაგან განსხვავებით, არ მოიძებნება ისეთი ტიპური პერსონაჟი, რომელიც გმირის როლს ასრულებს და საზოგადოების მანკიერ მხარეებს უპირისპირდება და ებრძვის.

რომანების „სარწევლა ფისოსათვის“, „მექანიკური ფორთოხალი“, „მხევის წიგნი“ და „არასოდეს გამიშვა“ ანალიზი აჩვენებს, რომ ენობრივ-სტილური ექსპერიმენტები ისევ რჩება ამ ჟანრის მახასიათებელ პოეტოლოგიურ კატეგორიად. როგორც ტრადიციულ დისტოპიურ რომანებში სპეციფიკური, ხელოვნურად შექმნილი ენა ძლიერი მანიპულირების საშუალებაა და ტოტალიტარული რეჟიმის ძალაუფლებისა და მისი იდეოლოგიის გასავრცელებლად გამოყენებული, ასევე, ვონეგუტისა და ეტვუდის რომანებში ბიბლიურ ფრაზებსა და გამონათქვამებზე აგებული მეტყველება, ხოლო იშიგუროს წიგნში ევფემიზმების გამოყენება, ხალხის აზროვნების კონტროლისთვისაა შექმნილი. ენობრივ-სტილური ექსპერიმენტი ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხლის“ პოეტიკის მნიშვნელოვანი ნიშანთვისებაა, რომელიც განსაზღვრავს კიდევ მის უნიკალურობას. ბერჯესის ინოვაციური ენობრივი ექსპერიმენტი ახალ კონცეპტუალურ დატვირთვას სძენს ხელოვნურ ენას „ნადცატს“. ნადცატს, რომელიც რუსული და ინგლისური სიტყვების ნაზავია, თავისი იდეოლოგიის გასამყარებლად

ქმნის არა მთავრობა, არამედ მასზე მთავარი პერსონაჟები საუბრობენ პროტესტის ნიშნად, რათა შეინარჩუნონ თავიანთი ინდივიდუალურობა და თავისუფალი ნება.

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებული მოსაზრების საპირისპიროდ მივიჩნევ, რომ დისტოპიური რომანი ინარჩუნებს თავის მთავარ კონცეპტუალურ მახასიათებელს. თანამედროვე სამყაროს გადაუჭრელი პრობლემების ასახვისა და ანალიზის საფუძველზე, ის არასასურველ მომავალს წარმოგვიჩენს და ნაწილობრივ გვაფრთხილებს კიდევაც მის შესახებ. მისი ძირითადი თემატიკა კვლავ აქტუალურია და, აქედან გამომდინარე, XX საუკუნის II ნახევარში შექმნილი დისტოპიური რომანები გარკვეულწილად ინარჩუნებენ კონცეპტუალურ კავშირს ტრადიციულ დისტოპიურ მხატვრულ ქმნილებებთან, რაზეც მეტყველებს მათი წამყვანი თემა - ერთპიროვნული მმართველობის მიერ დამკვიდრებული ტოტალიტარული რეჟიმისა და მისი სავალალო შესაძლებელი შედეგების ჩვენება.

ნიშანდობლივია, ასევე, ის ფაქტიც, რომ ახალ ეპოქაში შექმნილ დისტოპიებში ხალხის მართვა და კონტროლი ძირითადად ისევ ტექნიკური პროგრესისა და მეცნიერების მიღწევების საშუალებითაა შესაძლებელი. თუმცა, ვონეგუტის ნაწარმოებში „სარწევლა ფისოსათვის“ და ეტუდის „მხევლის წიგნში“ ხალხის მანიპულირების, მართვისა და დამონების ახალ საშუალებად რელიგია გვევლინება. რელიგიის წინა პლანზე წამოწევა და მისი ზემოქმედების უნარის კვლევა, ბუნებრივია, დაკავშირებულია ეპოქის სულისკვეთებასთან და პირდაპირაა კავშირში თეოკრატიული მმართველობის მქონე სახელმწიფოების რაოდენობის ზრდასთან. ამავდროულად, ახალ ეპოქას თემის ახალი ინტერპრეტაციები მოაქვს, როგორც ვონეგუტის დისტოპიაში “სარწევლა ფისოსათვის“ ტოტალიტარული რეჟიმის დამყარება ხდება იდეალური მმართველობის შექმნისა და ხალხის გაბედნიერების მიზნით, ამ ხალხის სრული თანხმობის საფუძველზე. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ხსენებული რომანი მორიგი უტოპიაა, მაგრამ შავი იუმორის მეშვეობით მწერალი უტოპიური სახელმწიფოს შექმნის იდეას წარმოგვიდგენს როგორც უგუნურსა და განუხორციელებელს.

XX საუკუნის II ნახევრის ინგლისურ და ამერიკულ დისტოპიურ რომანებში, აგრეთვე, აქტუალურობას ინარჩუნებს წარსულის დავიწყებისა და ხელოვნების, ისევე როგორც ლიტერატურის უარყოფის თემა. ამასთანავე, ეს მოტივები საინტერესო ტრანსფორმაციას განიცდიან. ტრადიციული დისტოპიებისგან განსხვავებით, სადაც ისტორიის დავიწყებისა ან დამახინჯების საკითხი ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია, ვონეგუტი და ბერჯესი თავის რომანებში ავითარებენ მოსაზრებას ისტორიის ჩაწერისა და შენახვის ამოცანის შესახებ. ამ რომანების ტექსტუალური ანალიზი ცხადყოფს, რომ ისტორიის ქრონიკის პრობლემა აქ ახალ კონცეპტუალურ დატვირთვას იძენს, კერძოდ კი უპირისპირდება ისტორიის აუცილებლობის მოტივს, ვინაიდან კაცობრიობას არ გააჩნია დასკვნების გამოტანის უნარი, ის გამუდმებით ერთსა და იგივე შეცდომას ჩადის.

ამავდროულად, XX საუკუნის II ნახევარში დაწერილ დისტოპიებში ხელოვნებისა და ლიტერატურის საკითხებთან მიმართებაში შენარჩუნებულია ტრადიციული მიდგომა. ხელოვნება და ლიტერატურა პროტაგონისტებისათვის კვლავ ინდივიდუალობის, სხვებისგან განსხვავებისა და შემოქმედებითი უნარის გამომჟღავნების საშუალებაა, ხოლო იმიგუროს რომანში „არასოდეს გამიშვა“ ის ადამიანური არსის ინდიკატორიც კი ხდება და ემპათიის გრძნობის ჩასახვის საშუალებადაც გვევლინება. შეიძლება ითქვას, რომ გამონაკლისია ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხალი“. მართალია, კლასიკური მუსიკისადმი სიყვარული ისევ მთავარი პერსონაჟის ინტელექტს, გამორჩეულობასა და ინდივიდუალურობას უსვამს ხაზს, მაგრამ ის მასში, ამავდროულად, ბოროტებისა და ძალადობის ჩადენის სურვილს ჰხადებს. თავის რომანში ბერჯესი ეწინააღმდეგება ტრადიციულ გაგებას ხელოვნების აღმზრდელი ფუნქციის შესახებ.

XX საუკუნის II ნახევრის დისტოპიებში ოჯახის თემა ისევ აქტუალურია, ძველ ტრადიციულ თემებთან, როგორცაა ოჯახის ინსტიტუტის გაუქმებისა ან ოჯახური ურთიერთობების უჩვეულო ფორმების ჩვენებასთან ერთად, საუბარია ასევე ოჯახის წევრებს შორის არა ტრადიციულ ურთიერთდამოკიდებულებაზე, გაუცხოებასა და გულგრილობაზე. ამასთანავე, მნიშვნელოვანია, რომ თანამედროვე დისტოპიაში ოჯახის

თემა ახალ კონცეპტუალურ დატვირთვას იძენს და ოჯახურ ღირებულებებზეა ორიენტირებული, ოჯახის ინსტიტუტი ინდივიდუალურობისა და „ადამიანურობის“ შენარჩუნების საშუალებათაა წარმოდგენილი. ბერჯესის რომანში „მექანიკური ფორთოხალი“ ეს თემა ერთ-ერთი წამყვანი პროტაგონისტი ანტიგმირის კათარზისის ჩვენებისას ხდება, რის შედეგადაც ალექსი თავის სამომავლო მიზნად ტრადიციული ოჯახის შექმნასა და ვაჟიშვილის ყოლას დაისახავს. გარკვეულწილად ეს საკითხი, ასევე, ახალ ინტერპრეტაციას პოულობს იმიგუროს რომანში „არასოდეს გამიშვა“, სადაც ადამიანების მთავრობის უსამართლო პოლიტიკისადმი კონფორმისტული განწყობა, სწორედ რომ ოჯახის წევრების კეთილდღეობაზე ზრუნვითაა გამოწვეული.

ამასთანავე, ტრადიციული დისტოპიური რომანებისათვის ისეთი მნიშვნელოვანი თემა, როგორცაა ინდივიდების სექსუალური ცხოვრების, როგორც თავისუფალი ნების გამოხატვის გაკონტროლება, უკანა პლანზე გადადის. ჩვენთვის ბუნდოვანია, დისტოპიური რომანების ავტორები რა მიზეზით უგულვებელყოფენ ამ საკითხს, ვინაიდან ადამიანების სექსუალური ცხოვრების ფარული მეთვალყურეობა და შემდგომ ამის საშუალებით მათი გაკონტროლება და მართვა, თანამედროვე საზოგადოების კვლავ ერთ-ერთ მტკივნეულ და აქტუალურ პრობლემად რჩება. მხოლოდ ეტყუდი ეხება ამ საკითხს რომანში „მხევლის წიგნი“, სადაც თეოკრატიული ტოტალიტარული რეჟიმის დამყარების საშიშროებაზე საუბრობს. ბუნებრივია, მსგავსი რეჟიმის პირველი მსხვერპლი ქალი აღმოჩნდებოდა, რომელიც აუცილებლად შეეცდებოდა ქალის უფლებების შეზღუდვას. მეორეს მხრივ, სექსუალური ცხოვრების შესახებ უკვე იმდენი დაიწერა, რომ ეს საკითხი აღარ წარმოადგენს XX საუკუნის II ნახევრის დისტოპიური რომანების ავტორების ინტერესის სფეროს.

ამრიგად, XX საუკუნის II ნახევრის დისტოპიური რომანების კონცეპტუალური და პოეტოლოგიური კატეგორიების ანალიზის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ პოსტინდუსტრიულ, მომხმარებლურ საზოგადოებაში შექმნილი რომანების „სარწვევლა ფისოსათვის“, „მექანიკური ფორთოხალი“, „მხევლის წიგნი“ და „არასოდეს გამიშვა“ ერთი-ერთი მთავარი გამაერთიანებელი ლაიტმოტივი კვლავ უტოპიური იდეის

განხორციელების სავალალო შედეგების ჩვენებაა. ამავდროულად, ისინი მრავალფეროვანი სტრუქტურულ-კომპოზიციური და თემატური პარადიგმებით გამოირჩევიან, რაც ადასტურებს, რომ დისტოპიური რომანი XX საუკუნის II ნახევრის და XXI საუკუნის დასაწყისის მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთი წამყვანი და აქტუალური ჟანრია, რომელიც თავის თავში განვითარების დიდ პოტენციალს შეიცავს.



## ბიბლიოგრაფია

1. აბაშელი, ა. (1987). *ქალი სარკეში*. თბილისი: მერანი
2. ადამსი 2011 - Adams J.J. (2011). *Dystopian Fiction: An Introduction*. London: Macmillan.
3. ამირეჯიბი, ჭ. (2003). *დათა თუთაშხია*. თბილისი: ჭაბუა
4. ანდერსონი 2008 – Anderson. M. T. (2008). *Feed*. Somerville, MA: Candlewick Press.
5. არჩერი 2013 – Archer, D. (2013). *Body Snachers: Organ Harvesting for Profit*. მოძიებული 5 მარტი, 2018 [www.psychologytoday.com](http://www.psychologytoday.com)
6. აუსტერი 1987 – Auster. P. (1987). *In the country of last things*. New York: Viking Press.
7. ბაისტეგუი 1998 – Beistegui M. (1998). *Heidegger & the Political: Dystopias*. London: Routledge.
8. ბაკოლინი რ., მოილანი თ. 2003 – Baccolini R., Moylan Th. (2003). *Dark Horizons: Science Fiction and Dystopian Imagination*. New York: Routledge
9. ბალასოპულოსი 2012 - Balasopoulos, A. (2012). *Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field*. მოძიებული 20 თებერვალი 2015. [www.academia.edu](http://www.academia.edu)
10. ბარი 2003 – Barry. M. (2003). *Jennifer government*. New York: Doubleday.
11. ბართერი 2004 - Bartter M. (2004). *The Utopian Fantastic: Selected Essays from the Twentieth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Westport, CT: Praeger.
12. ბატლერი 1993 – Butler. O. (1993). *Parable of the sower*. New York: Four Walls Eight Windows.
13. ბატლერი 2003 – Butler. O. (2003). *Parable of the talents*. New York: Seven Stories Press.
14. ბენერჯი 1990 – Benerjee, Ch. (1990). "Alice in Disneyland: Criticism as Commodity in *The Handmaid's Tale*." *Essays on Canadian Writing* 41: 74-92.
15. ბეიკერი 1989 – Baker. R. S. (1989). *Brave new world: History, science, and dystopia*. Woodbridge, CT: Twayne Publishers.

16. ბეიკერ - სმიტი 1987 - Baker-Smith, D., & Barfoot, C.C. (1987). *Between dream and nature*: Woodbridge, CT: Twayne Publishers.
17. ბერკოვიჩი 2018 – Berkowitz, B. (2018). Christian Dominionists Meet at Trump’s Washington Hotel to Answer the “Divine Call to War”. მოძიებული 15 ივლისი, 2018. [www.truthout.org](http://www.truthout.org)
18. ბერჯესი 1978 – Burgess. A. (1978). *1985*. Boston, MA: Little, Brown and Company.
19. ბერჯესი 2007 – Burgess. A. (2007). *A clockwork orange*. Cutchogue, NY: Buccaneer Books.
20. ბერჯესი 2011 – Burgess, A. (2011). Writing *A Clockwork Orange*. In Rawlinson, M. (Ed). *A Clockwork Orange* (pp. 131-135). USA: W.W. Norton & Company, Inc.
21. ბერჯესი 2011 – Burgess, A. (2011). A Clockwork Orange Resucked. In Rawlinson, M. (Ed). *A Clockwork Orange* (pp. 166-173). USA: W.W. Norton & Company, Inc.
22. ბერჯესი 2011 – Burgess, A. (2011). Human Perfectibility, Dystopias, and Violence. In Rawlinson, M. (Ed). *A Clockwork Orange* (pp. 157-164). USA: W.W. Norton & Company, Inc.
23. ბერჯესი 2011 – Burgess, A. (2011). The American *A Clockwork Orange*. In Rawlinson, M. (Ed). *A Clockwork Orange* (pp. 143-147). USA: W.W. Norton & Company, Inc.
24. ბერჯესი 2011 – Burgess, A. (2011). Human Perfectibility, Dystopias, and Violence. In Rawlinson, M. (Ed). *A Clockwork Orange* (pp. 157-164). USA: W.W. Norton & Company, Inc.
25. ბერჯესი 2013 – Burgess, A. (2013). *მექანიკური ფორთოხალი*. თბილისი: პალიტრა L
26. ბიუსელი, ე. (2012). შესავალი „მექანიკური ფორთოხლის“ შევსებული გამოცემისთვის. *მექანიკური ფორთოხალი* (2013), (გვ. 5-26). თბილისი: პალიტრა L
27. ბრანერი 1987 – Brunner. J. (1987). *Stand on Zanzibar*. Norwalk, CT: Easton Press.  
*Essays on utopia and dystopia*. New York: Rodopi.
28. ბრედბერი 2003 – Bradbury. R. (2003). *Fahrenheit 451*. New York: Simon & Schuster.
29. ბრედბერი 2013 - Bradbury. R. (2013). „*451° ფარენჰაიტი*“. თბილისი: პალიტრა L

30. ბუკერი 1994 - Booker, M. K. (1994). *The dystopian impulse in modern literature: Fiction as social criticism*. Santa Barbara, CA: Greenwood Press.
31. ბუკერი 1994 - Booker, M. K. (1994). *Dystopian literature: A theory and research guide*. Santa Barbara, CA: Greenwood Press.
32. ბუკერი 2002 - Booker M. K. (2002). *The Post-Utopian Imagination: American Culture in the Long 1950s*. Westport, CT: Greenwood Press.
33. ბეთუნი 2012 –Bethune B. (2012). *Dystopia Now*. London: Macmillan.
34. ბიზინი 2013 - Bizzini, S. (2013). Recollecting Memories, Reconstructing Identities: Narrators as Storytellers in Kazuo Ishiguro's *When We Were Orphans* and *Never Let Me Go*. *Atlantis*, 35(2), 65-80. Retrieved from [www.jstor.org](http://www.jstor.org)
35. დევდარიანი, თ. (2017). ფანტასტიკის ჟანრის ისტორია საქართველოში და კლუბი „ფანტასტი“. *სამეცნიერო პორტალი „დოქტრინა“*. მოძიებული 3 მაისი, 2017 [www.doctrina.ge](http://www.doctrina.ge)
36. გიბსონი 1991 – Gibson. W., & Sterling, B. (1991). *The difference engine*. New York: Spectra Books.
37. გიბსონი 2004 – Gibson. W. (2004). *Neuromancer*. New York: Ace Hardcover.
38. გლისონი 2005 – Gleason A. (2005). *On Nineteen Eighty-Four: Orwell and Our Future*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
39. გოლდინგი 2003 – Golding. W. (2003). *The lord of the flies*. (50th anniversary ed.). New York: Perigee Trade.
40. გორდონი 2010 - Gordin M. D. (2010). *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
41. გოთლიბი 2001 - Gottlieb, E. (2001). *Dystopian fiction east and west: Universe of terror and trial*. Quebec City, Canada: McGill-Queen’s University Press
42. დევისი & ვუმეკი 2011 – Davis, T. F. & Womack, K. (2011). The Family. In Rawlinson, M. (Ed). *A Clockwork Orange* (pp. 245-250). USA: W.W. Norton & Company, Inc.
43. დელანი 1996 – Delany. S. (1966). *Dhalgren*. Middleton, CT: Wesleyan University Press.

44. დიკი 2006 – Dick. P. K. (2006). *Do androids dream of electric sheep?* Rantoul, IL: Science Fiction Book Club.
45. დიკი 2006 – Dick. P. K. (2006). *A scanner darkly*. New York: Pantheon Books.
46. დიკი 2009 – Dick. P. K. (2009). *The man in the high castle*. London: Orion Publishing.
47. დოდსონი 1997 - Dodson, D.J. (1997). “We Lived in the Blank White Spaces’: Rewriting the Paradigm of Denial in Atwood’s *The Handmaid’s Tale*.” *Utopian Studies* 8.2 (1997): 66-87.
48. ეკო 2011 – Eco. U. (2011). *ვარდის სახელი*. თბილისი: დიოგენე
49. ეტვუდი 2003 - Atwood. M. (2003). *Oryx and crake*. New York: Nan A. Talese.
50. ეტვუდი 2006 – Atwood. M. (2006). *The handmaid’s tale*. New York: Everyman’s Library.
51. ეტვუდი 2009 – Atwood. M. (2009). *The year of the flood*. New York: Nan A. Talese.
52. ეტვუდი 2015 – Atwood, M. (2015). *მხველის წიგნი*. ბათუმი: „წიგნები ბათუმში“
53. ეტვუდი 2017 - Atwood. M. (2017). Margaret Atwood on What ‘The Handmaid’s Tale’ Means in the Age of Trump. მოდიებული 16 მარტი, 2016. [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)
54. ვირცბიკი 2003 – Wierzbicki J. (2003). *Banality Triumphant: Iconographic Use of Beethoven's Ninth Symphony in Recent Films*. *Beethoven Forum*. University of Illinois Press. Vol 10, No: 2.
55. ვოინოვიჩი 1986 - Voinovich V. (1986). *Moscow 2042*. New York: Harcourt Brace.
56. ვონეგუტი 1952 – Vonnegut K. (1952). *Player piano*. New York: Delacorte Press.
57. ვონეგუტი 1998 – Vonnegut K. (1998). *Cat’s cradle*. New York: Del Publishing.
58. ვონეგუტი 2014 – Vonnegut K. (2014). *სარწეველა ფისოსათვის*. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“
59. ვორთინგტონი 2015 – Worthington D. (2015). The USA and Latin America: A History of Meddling? *New Historian*. მოდიებული 5 ივნისი, 2016 [www.newhistorian.com](http://www.newhistorian.com)
60. ვუდკოკი 1956 – Woodcock G. (1956). Five Who Fear the Future. *New Republic*
61. ზამიატინი 1972 – Zamyatin Y. (1972). *We*. New York: Viking Press.

62. თოკერი & ჩერთოფი 2008 – Toker, L. & Chertoff, D. (2008). *Reader Response and the Recycling of Topoi in Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go*, 6 Partial Answers: J. Lit. & Hist.
63. იათაშვილი, შ. (2016). თავო ფოლადაშვილის დესტრუქციული ანტიუტოპია. *რადიო თავისუფლება*. მოძიებული 15 სექტემბერი, 2017. [www.radiotavisupleba.ge](http://www.radiotavisupleba.ge)
64. იათაშვილი, შ. (2017). რა ხილის ალექსანდრე ლორთქიფანიძის დისტოპიებსები? მოძიებული 10 სექტემბერი, 2017. [www.radiotavisupleba.ge](http://www.radiotavisupleba.ge)
65. იზო 2008 - Izzo D. G., & Kirkpatrick, K. (Eds.). (2008). *Huxley's brave new world: Essays*. Jefferson, NC: Macfarland Publishing.
66. ირვინე 2013 – Irvine, M. (2013). Approaches to Po-Mo. *Communication, Culture & Technology Program* მოძიებული 21 აგვისტო, 2017 [faculty.georgetown.edu](http://faculty.georgetown.edu)
67. იშიგურო 2005 - Ishiguro K. (2005). *Never let me go*. London: Faber & Faber.
68. იშიგურო, კ. (2015). *არასოდეს გამიშვა*. თბილისი: გამომცემლობა პალიტრა L
69. კათერბერგი 2008 - Katerberg, W. H. (2008). *Future west: Utopia and apocalypse in frontier science fiction*. Lawrence, KS: University Press of Kansas.
70. კაფკა 1992 - Kafka F. (1992). *The trial*. New York: Everyman's Library.
71. კინგი 1999 - King S. (1999). *The stand*. Madison, WI: Turtleback Books.
72. კერსლაკი 2007 - Kerslake P. (2007). *Science Fiction and Empire*. Liverpool: University of Liverpool Press.
73. კეტერერი 1989 – Ketterer, D. (1989). Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: A Contextual Dystopia. მოძიებული 15 თებერვალი, 2016. [www.jstor.org](http://www.jstor.org)
74. კლაიკი 1991 – Klaic D. (1991). *The plot of the future: utopian and dystopia in modern drama*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
75. კლეიესი 2017 – Clayes G. (2017). *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press
76. კლოუსი 1993 – Clowes. E. (1993). *Russian experimental fiction: Resisting ideology after utopia*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

77. კუმარი 1987 - Kumar, K. (1987). *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times.* მოძიებული 20 თებერვალი, 2016. [cas.umkc.edu](http://cas.umkc.edu)
78. კუმარი 2010 – Kumar K. (2010). “The Ends of Utopia”. *New Literary History*, Volume 41, Number 3. Johns Hopkins University Press
79. კუპჩენკო 2015 – Купченко М. Л. (2015). Роман Курта Воннегута «Колыбель для кошки» как философский роман. მოპოვებული 2 აპრილს, 2016 [www. cyberleninka.ru](http://www.cyberleninka.ru)
80. ლე გუინი 2008 - Le Guin U. K. (2008). *The dispossessed: An ambiguous utopia.* Norwalk, CT: Easton Press.
81. ლევინი 1970 – Levin I. (1970). *This perfect day.* New York: Random House.
82. ლონდონი 2018 – London J. (2017). *The Iron Heel.* მოძიებული 15 ოქტომბერს, 2017. [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)
83. ლორთქიფანიძე, ა. (2017). *დისტოპიებსები.* ბათუმი: წიგნები ბათუმში
84. ლუისი 1935 - Lewis S. (1935). *It can't happen here.* New York: P.F. Collier & Son Corporation.
85. ლიდსი 2000 - Leeds M. (2000). *Kurt Vonnegut: Images and Representations.* Westport, CT: Greenwood Press.
86. ლუისი 2008 - Lewis S. (2008). *Babbitt.* Charleston, SC: Bibliobazaar.
87. ლოური 1993 - Lowry L. (1993). *The giver.* Orlando, FL: Houghton Mifflin Harcourt.
88. ლოური 2000 - Lowry L. (2000). *Gathering blue.* Orlanda, FL: Houghton Mifflin.
89. მაკდონალდი 2007 – McDonald, K. (2008). Days of Past Futures: Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go* as Speculative Memoir. *Biography*, 30(1), 74-83. Retrieved from [www.jstor.org](http://www.jstor.org)
90. მანსვეტაშვილი, ი. (1887). უცხოთა შორის. *ივერია.*
91. მარდოკი 2013 - Murdock J. F. (2013). Dystopian Themes in A Clockwork Orange. მოძიებული 20 თებერვალი, 2015. [pols241.blogspot.com](http://pols241.blogspot.com)
92. მელვილი 1983 – Melville H. (1983). *მოზი დიკი ანუ თეთრი ვეშაპი.* თბილისი: ნაკადული

93. მირსკი 2006 – Mirsky, M. (2006). *Notes on Reading Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go*, 49 Persp. Biology& Med.
94. მორარუ 2005 – Moraru, Ch. (2005). Intertextuality. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. New York: Routledge, (pp. 256-61)
95. მორი 1983 - მორი ტ. (1983). *უტოპია*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
96. მოია 2011 - Moya S. (2011). *A Clockwork Orange: The Intersection Between a Dystopia and Human Nature*. მოძიებული 20 თებერვალი, 2015 [repository.unm.edu](http://repository.unm.edu)
97. მური 1995 – Moore A. (1995). *The watchmen*. Madison, WI: Turtleback Books.
98. მური 2009 – Moore A. (2009) *The absolute v for vendetta*. New York: Vertigo Publishing.
99. მაკარტი 2006 - McCarthy C. (2006). *The road*. New York: Knopf.
100. მაკარტი 1986 – McCarthy, M. (1986). Book Review. *The New York Times on the Web*
101. მეთისონი 1996 - Matheson R. (1996). *I am legend*. Cutchogue, NY: Buccaneer Books.
102. მიდი 2017 – Mead, R. (2017). The Prophet of Dystopia. *The New Yorker*
103. მილერი - 1959 - Miller W. M., (1959). *A canticle for Leibowitz*. Philadelphia, PA: Lippincott.
104. მილნერი 2012 - Milner A. (2012). *Locating Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
105. მიტჩელი 2004 – Mitchell D. (2004). *Cloud atlas*. Madison, WI: Turtleback Books.
106. მიშელი 1996 – Michael, M. C. (1996). *Feminism and the Postmodern Impulse*. New York: State University of New York Press
107. მურაკამი 1991 – Murakami H. (1991). *Hard-boiled wonderland and the end of the world*. Tokyo: Kodansha International.

108. მოილანი 2000 – Moylan T. (2000). *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press.
109. ნიქსი 1998 – Nix G. (1998). *Shade's children*. Logan, IA: Perfection Learning.
110. ნიკოლი 2012 – Nicol, B. (2012). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge University Press
111. ნუმბერგი 1995 - Nuernberg S.M. (1995). *The Critical Response to Jack London*. Westport, Greenwood Press.
112. ორუელი 1968 – Orwell G. (1968). *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*. Great Britain: The Camelot Press Ltd
113. ორუელი 1992 – Orwell G. (1992). *1984*. New York: Everyman's Library.
114. ორუელი 1993 – Orwell G. (1993). *Animal farm*. New York: Everyman's Library.
115. ორუელი 2003 – Orwell G. (2003). *Fifty Orwell Essays*. მოძიებული 10 დეკემბერს, 2016 [gutenberg.net.au](http://gutenberg.net.au)
116. ორუელი 2014 – Orwell G. (2014). *1984*. თბილისი: პალიტრა L.
117. პარინდერი 2000 - Parrinder P. (2000). *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Liverpool: Liverpool University Press.
118. პედერსონი 2005 - Pederson S. (2005). *Beethoven and Freedom: Historicizing the Political Connectio*. *Beethoven Forum*. University of Illinois Press. Vol 12, No: 1.
119. პერი 2001 - Parry D.M. (2001). *The Scarlet Empire*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
120. პიერსი 1976 – Piercy M. (1976). *Woman on the edge of time*. New York: Knopf.
121. პიერსი 1991 – Piercy M. (1991). *He, she, and it*. New York: Knopf.
122. პინქონი 1973 – Pynchon T. (1973). *Gravity's Rainbow*. New York: Viking Press.
123. პინქონი 1990 – Pynchon T. (1990). *Vineland*. New York: Little, Brown and Company.



124. პორძიკი 1999 – Pordzik, R. (1999). James G. Ballard's *Crash* and the Postmodernization of the Dystopian Novel. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. Band 24, Heft 1
125. რაბკინი 1983 – Rabkin E. S. (Ed.). (1983). *No place else: Explorations in utopian and dystopian fiction*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
126. რავი 1949 – Rahv Ph. (1949). The Unfuture of Utopia. *The Partisan Review*
127. რანდი 1966 – Rand A. (1966). *Anthem*. Caldwell, ID: Caxton Press.
128. რანდი 2009 – Rand A. (2009). *Atlas shrugged*. Saint Louis, MO: San Val Publishing.
129. რატიანი, ი. (2005). *ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში: სქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისთვის*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
130. რიდი 1997 - Reed P.J. (1997). *The Short Fiction of Kurt Vonnegut*. Westport, CT: Greenwood Press
131. რივი 2011 - Reeve Ph. (2011). The Worst Is Yet to Come. *School Library Journal*: 35-6.
132. რისი 1962 - Rees R. (1962). *George Orwell: Fugitive from the Camp of Victory*. Caldwell, ID: Caxton Press.
133. როკი & კოჰენი 2011 – Rock, P. & Cohen, S. (2011). The Teddy Boy. In In Rawlinson, M. (Ed). *A Clockwork Orange* (pp. 175-181). USA: W.W. Norton & Company, Inc
134. როსოფი 2004 - Rosoff M. (2004). *How I live now*. New York: Wendy Lamb Books.
135. საიგნიურეტი 1988 - Seigneuret J. Ch. (1988). *Dictionary of Literary Themes and Motifs: A-J*. Westport, CT: Greenwood Press.
136. სამნიაშვილი, დ. (2017). *MOX*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა
137. სევიჯი 1989 - Savage R. L. (1989). *The Orwellian moment: Hindsight and foresight in the post-1984 world*. Fayetteville, AR: University of Arkansas Press.
138. სვიფტი 1991 – Swift J. (1991). *გულივერის მოგზაურობა*. თბილისი: მერანი

139. სთაინი 1996 – Stein, K.F. (1996). Margaret Atwood's Modest Proposal: *The Handmaid's Tale*. *The University of Rhode Island: English Faculty Publications*
140. სისკი 1997 – Sisk D. W. (1997). *Transformations of Language in Modern Dystopias*. Westport, CT: Greenwood Press.
141. სკინერი 2011 – Skinner, B.F. (2011). Behaviour Modification. In Rawlinson, M. (Ed). *A Clockwork Orange* (pp. 181-185). USA: W.W. Norton & Company, Inc.
142. სმიტი 2014 – Smith R. (2014). The Novelist as Political Thinker, or Lessons from Dystopia: Literature, Philosophy, Education. *Philosophy, Literature, and Education*: 4-7.
143. სნოდგრასი 1995 - Snodgrass M. E. (1995). *Encyclopedia of utopian literature*. Santa Barbara, CA: ABC-Clio, Inc.
144. სპისაკი 2012 – Spisak A. (2012). What Makes a Good...Dystopian Novel? *The Horn Book Magazine* May: 55-60.
145. სტევენსონი 2000 – Stephenson N. (2000). *Snow crash*. New York: Bantam Spectra.
146. სტურგისი 2014 - Sturgis A. H. (2014). The Dystopian Tradition. *Mythgard Institute*.
147. სუვინი 1972 – Suvin D. (1972). *On the Poetics of the Science Fiction Genre*. College English, vol. 34, no. 3 მოძიებული 10 სექტემბერს, 2016 [www.jstor.org](http://www.jstor.org)
148. ტაკამი 2009 - Takami K. (2009). *Battle Royale*. San Francisco, CA: Viz Media, LLC.
149. ტოლანი 2000 – Tolan, F. (2000). Margaret Atwood: Feminism and Fiction. Rodopi
150. უაითჰედი 2011- Whitehead, A. (2011). Writing with Care: Kazuo Ishiguro's "Never Let Me Go". *Contemporary Literature*, 52(1), 54-83. Retrieved from [www.jstor.org](http://www.jstor.org)
151. უაისი 2009 – Weiss, A. (2009). Offred's Complicity and the Dystopian Tradition in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Volume 34, Number 1
152. უელსი 1994 – Wells H. G. (1994). *The time machine*. Cutchogue, NY: Buccaneer Books.
153. უელსი 2007 – Wells H. G. (2007). *The sleeper awakes*. McLean, VA: Indypublish.

154. უელსი 2013 – Wells H.G. (2013). *A Modern Utopia*. მოძიებული 5 ოქტომბერს, 2016. [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)
155. უინდჰემი 1996 – Wyndham J. (1996). *The day of the triffids*. Cutchogue, NY: Buccaneer Books.
156. უინდჰემი 2008 – Wyndham J. (2008). *The chrysalids*. New York: NYRB Classics.
157. ფანჯიკიძე, გ. (1985). *სპირალი*. თბილისი: მერანი
158. ფერისი 2012 - Ferris, H. (2012). *A Study in Dystopian Fiction*. მოძიებული 20 თებერვალი, 2015 [www.ju.edu](http://www.ju.edu)
159. ფიენე 1976 – Fiene D. M. (1976). Kurt Vonnegut's Popularity in the Soviet Union and His Affinities with Russian Literature. *Russian Literature Triquarterly*. 14, 166-190
160. ფოლადაშვილი, თ. (2016). *სიკვდილის ახსნა*. ბათუმი: წიგნები ბათუმში
161. ფოლადაშვილი, თ. (მწერალი). (2016). *თაკო ფოლადაშვილის წიგნის პრეზენტაცია* [ვიდეო]. ტელეკომპანია „იმედი“. მოძიებული 15 სექტემბერი, 2017 [www.youtube.com](http://www.youtube.com)
162. ფრაი 1965 – Frye N. (1965). Varieties of Literary Utopias. *Daedalus*, 94(2), 323-347. Retrieved from [www.jstor.org](http://www.jstor.org)
163. ფილმუსი 2005 – Philmus R.M. (2005). Swift, Zamyatin, and Orwell and the language of Utopia. *Liverpool: Liverpool University Press*
164. ქარჩხაძე, ჯ. (2012). *დრო*. თბილისი: ქარჩხაძის გამომცემლობა
165. ქენზი 2011 – Canby, V. (2011). Review. In Rawlinson, M. (Ed). *A Clockwork Orange* (pp. 304-307). USA: W.W. Norton & Company, Inc.
166. ყიფიანი, ი. (1987). *ამონი ანუ ათასი წლის შემდეგ*. თბილისი: მერანი
167. შედოქსი 2009 – Shaddock, K. (2009). Generic Considerations in Ishiguro's *Never Let Me Go*. *Human Rights Quarterly*, Volume 35, No 2 (pp. 448-469)
168. შოტლანდი 2014 – Schotland S. (2014). HONR 208M Utopia and Dystopia: Reality and Relevance. *University of Maryland*.
169. შუსტერმანი 2007 - Shusterman, N. (2007). *Unwind*. New York: Simon and Schuster.

170. ცაგარელი, ლ. (2012). *ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
171. წიფურია, ბ. (2009). ანტიუტოპიური რეალობა და ანტიუტოპიური რომანი. *საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა*, მოძიებული 5 აგვისტო, 2017 [www.nplg.gov.ge](http://www.nplg.gov.ge)
172. ჯეიმსი 1993 - James P. D. (1993). *The children of men*. New York: Knopf.
173. ჯეიმსონი 1994 – Jameson F. (1994). *The Seeds of Time*. USA: Columbia University Press
174. ჯერნგი 2008 – Jerng, M. (2008). Giving Form to Life: Cloning and Narrative Expectations of the Human, *6 Partial Answers: J. Lit. & Hist.*
175. ჯონსონი 1999 - Johnson G. C., & Nolan, W. F. (1999). *Logan's run*. Cutchogue, NY: Buccaneer Books.
176. ჭილაძე, თ. (2015). *ბრეიველის მთვარე*. თბილისი: პალიტრა L
177. ჰარისონი 1973 – Harrison H. (1973). *Make room! Make room!* New York: Orb.
178. ჰაშაკი 1994 - Haschak P. G. (1994). *Utopian/dystopian literature: A bibliography of literary criticism*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
179. ჰექსლი 1949 - Huxley A. (1949). My Hellish Vision of the Future is Better Than Yours. მოძიებული 9 ოქტომბერს, 2015 [www.scribd.com](http://www.scribd.com)
180. ჰექსლი 1989 - Huxley A. (1989). *Brave new world revisited*. Mattituck, NY: Amereon Limited.
181. ჰექსლი 1991 - Huxley A. (1991). *Brave new world*. Cutchogue, NY: Buccaneer Books.
182. ჰექსლი 1863 – Huxley Th. (1863). *Evidence As To Man's Place In Nature*. London, England: Williams & Norgate
183. ჰექსლი 2013 – Huxley A. (2013). *საოცარი ახალი სამყარო*. თბილისი: სიესტა
184. ჰეიმანი, მიქელისი, ფლიმფთონი, როდესი 1977 – Hayman D., Michaelis D., Plimpton G., & Rhodes R. (1977). Kurt Vonnegut. *The Art of Fiction*, No 64. მოძიებული 17 ივნისი, 2017 [www.theparisreview.org](http://www.theparisreview.org)

185. ჰეთერინგტონი 1997 – Hetherington K. (1997). *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. Routledge, London: Faber & Faber
186. ჰილეგასი 1967 - Hillegas M. (1967). *The future as nightmare: H.G. Wells and the anti-utopias*. New York: Oxford University Press.
187. ჰოლი 2007 - Hall S. (2007). *The Carhullan army*. London: Faber & Faber.
188. ჰოუელსი 2006 – Howells C. A. (Ed.) (2006). *The Cambridge companion to Margaret Atwood*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
189. ჰუნეველი 2008 – Hunnewell, S. (2008). Kazuo Ishiguro. *The Art of Fiction*, Issue 184, No 196