

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ვარდო გოგილავა

სამხრეთული გოტიკის პოეტიკა უილიამ ფოლკნერის ნოველებში

0232-ლიტერატურა და ლინგვისტიკა

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი
დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:
ფილოლოგიის დოქტორი,
პროფესორი ირაკლი ცხვედიანი

ქუთაისი

2022

შინაარსი

შესავალი	3
თავი 1: გოტიკური ტრადიცია ამერიკულ ლიტერატურაში	21
1.1 ლიტერატურული გოტიკის გენეზისი და ესთეტიკა	21
1.2 სამხრეთული გოტიკის პოეტიკა: გოტიკური ტრადიციის ტრანსფორმაცია ამერიკულ ლიტერატურაში	38
თავი 2: სამხრეთული გოტიკის ტრადიცია და გროტესკი უილიამ ფოლკნერის ნოველებში	63
2.1 „ვარდი ემილისათვის“: სამხრეთული გოტიკის ტრადიციის ირონიულ- პაროდიული ინტერპრეტაცია	63
2.2 „როცა ღამდება“: რასობრივი კონფლიქტი, გოტიკური სიმბოლიკა და გროტესკი.....	91
თავი 3 წინააღმდეგობათა დიალექტიკა: ძველისა და ახლის ჭიდილი უილიამ ფოლკნერის გოტიკურ ნოველებში	111
3.1 სამხრეთული გოტიკის დილემა: მემკვიდრეობითობისა და თავისუფალი ნების კონფლიქტი ნოველაში „ცეცხლისწამკიდებელნი“	111
3. 2 „დათვი“: კულტურისა და ცივილიზაციის კონფლიქტი სამხრეთულ გოტიკაში	128
დასკვნა	145
გამოყენებული ლიტერატურა	160

შესავალი

წინამდებარე დისერტაციის კვლევის საგანია სამხრეთული გოტიკის პოეტიკა ამერიკელი მოდერნისტი მწერლის უილიამ ფოლკნერის ნოველისტიკაში. საკვლევი **ემპირიული მასალაა** უილიამ ფოლკნერის ნოველები „ვარდი ემილისთვის“ (“A Rose for Emily”, 1930), „როცა ღამდება“ (“That Evening Sun”, 1931), „დათვი“ (“Bear”, 1935), „ცეცხლისწამკიდებელი“ (Barn Burning, 1939). ამ ტექსტების შერჩევას კვლევის ობიექტად განაპირობებს ის ფაქტი, რომ სწორედ ამ ნოველებში ყველაზე ნათლად იკვეთება სამხრეთული გოტიკის კონტურები, გოტიკური კონვენციების ფოლკნერისეული მოდერნისტული მოდიფიკაციები.

სამხრეთული გოტიკა, როგორც ჟანრი, მე-19 საუკუნის ამერიკულ ლიტერატურაში წარმოიშვა და აქტუალურობას დღემდე არ კარგავს. სამხრეთული გოტიკის ძირითად მახასიათებლებს შორისაა ირაციონალური აზროვნება, საშიში და დანაშაულებრივი ფიქრები, უკონტროლო სურვილები და იმპულსები, გროტესკით აღსავსე გმირები, ბნელი/შავი იუმორი, გაუცხოების გრძნობა. მკვლევარი ჩარლზ ქროუ სამხრეთს ამერიკული გოტიკის „მთავარ რეგიონად“ ასახელებს (Crow 2009: 124); უფრო მეტიც, ამერიკული ლიტერატურის ზოგიერთი მკვლევარი ერთმანეთთან აიგივებს გოტიკას და სამხრეთს, ამერიკულ გოტიკას და სამხრეთულ გოტიკას, მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს გაიგივება აშკარად გაზვიადებულია და სამხრეთული გოტიკა უნდა გავიაზროთ როგორც ზოგადამერიკული გოტიკის უაღრესად საინტერესო და სპეციფიკური გამოვლინება, მისი ერთ-ერთი ძირითადი შენაკადი. ასევე შეუძლებელია სამხრეთული გოტიკის კავშირის უარყოფა ამერიკული რომანტიზმის იმ განშტოებასთან, რომელსაც „ბნელ რომანტიზმს“ უწოდებენ.

ბუნებრივია, სამხრეთული გოტიკა მჭიდრო კავშირშია ამერიკის სამხრეთში მიმდინარე სოციალურ და პოლიტიკურ მოვლენებთან. იგი გამოსახავს იმ დაძაბულობასა და ანომალიურ მოვლენებს, რომლებიც ისტორიულად ახასიათებდა ამ

რეგიონს. სამხრეთული გოტიკა გვიხატავს აგრარულ, პატრიარქალურ საზოგადოებას, რომელიც გარეგანი სიკეთის საბურველს ქვეშ მალავს ისეთ სოციალურ რეპრესიებს, როგორცაა მონობა, რასიზმი და პატრიარქატი.

საგულისხმოა, რომ სამხრეთული გოტიკური ტექსტები უბრუნდებიან რეპრესიების ფროიდისტულ გააზრებას. რეგიონის ისტორიული მოვლენები იღებენ კონკრეტულ ფორმებს, ხშირად გარდაისახებიან ზებუნებრივ ძალებად, მოჩვენებებად, რომლებიც ხაზს უსვამენ ყოველივე ართქმულს, დათრგუნულს, ჩახშობილს და რეპრესირებულს. სამხრეთული გოტიკის ტრადიციის ჩამოყალიბების თვალსაზრისით საკვანძო ფიგურაა ედგარ ალან პო, რომელმაც პირველმა ბოლომდე გამოიკვლია და გამოიყენა ჟანრის პოტენციალი, თუმცადა თვით პოს, როგორც სამხრეთული გოტიკის ფუძემდებლის, სტატუსიც კი ვერ ჩრდილავს უილიამ ფოლკნერის ფიგურას სამხრეთული გოტიკის ისტორიაში. მწერლის მითიური „იოკნაპატოფას“ ოლქი სამხრეთული პლანტატორული არისტოკრატის მწარე მარცხის, სამხრეთის ტრადიციულ ღირებულებათა გადაფასების და ახალთან ჭიდილში ძველი ცხოვრების წესის კვდომის, რეგიონის მძაფრი საზოგადოებრივი წინააღმდეგობების მხატვრული განზოგადებაა. გარდამავალი, მყიფე და ცვალებადი, არაპროგნოზირებადი რეალობა, დიდი გარდატეხები, შფოთი, რომელსაც ერთნაირად გრძნობენ ჩიკასოს ტომის ინდიელებიც, ღარიბი თეთრკანიანებიც და ფერადკანიანებიც, და არისტოკრატული ფენის წარმომადგენლებიც, ფოლკნერის ნაწარმოებებს ღრმად გოტიკურ ელფერს სძენს. ფოლკნერის პროზაში სამხრეთული გოტიკის პოეტიკას, თვით სამხრეთული გოტიკის ტრადიციის გარდა, მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მოდერნიზმის მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმა; უფრო ზუსტად, მწერლის მხატვრულ რეცეფციაში გოტიკა მოდერნისტული მხატვრული კონცეფციის ნაწილად გარდაისახება ან, სხვაგვარად, მოდერნისტული ენობრივ-სტილური ლაბირინთი და სამხრეთული გოტიკა რთულ, კომპლექსურ მთლიანობას ქმნის, რომელიც მკითხველში ტოვებს დაურწმუნებლობის

და გაუცხოების განცდას. ესაა „ძველ“ და „ახალ“ სამხრეთს შორის არსებული დაძაბული წინააღმდეგობის სათავეების მხატვრული გააზრება.

სამხრეთული გოტიკის ტენდენციები თავს იჩენს ისეთ მწერლების შემოქმედებაში, როგორებიც არიან ტენესი უილიამსი (1911-1983), ქარსონ მაქკალერი (1917-1967), ფლენერი ო'კონორი (1925-1969), აფრო-ამერიკელი მწერალი ზორა ნილ ჰარსტონსი (1891-1960), რიჩარდ რაიტი (1908-1960) და სხვ. მათ შემოქმედებაში ნათლად იკვეთება გროტესკის გავლენა, რასობრივ კონფლიქტზე ხაზგასმა, ძალადობის გამოსახვა, დაძაბული თხრობა, რის გამოც ამ მწერლებს „უხეში სამხრეთელი მწერლები“ (‘Rough South Writers’) კი უწოდეს. მათ რიცხვს ეკუთვნიან: ქორმაქ მაკარტი, ბერი ჰანა, დოროთი ელისონი, უილიამ გეი და რონ ბეში. მათ ნაწარმოებებში თავჩენილი ტრადიციული გოტიკური ფორმები კვლავაც აირეკლავენ მიმდინარე გადაუჭრელ საკითხებს, რითაც გვახსენებენ გოტიკური სიმბოლიკით გამოხატული რეალობის სიმძიმესა და წინააღმდეგობრივ ხასიათს.

სამხრეთული გოტიკა ამერიკული გოტიკის ტრადიციიდან აღმოცენდა, რომელიც, თავის მხრივ, ბრიტანული გოტიკური ტრადიციიდან იღებს სათავეს. არაერთმა მკვლევარმა სცადა გოტიკის კატეგორიზაცია. ელ მალკოუ განმარტავს, რომ სამხრეთული გოტიკა ჟანრი კი არ არის, არამედ დისკურსია, კონკრეტული მიმდინარეობა, ე. წ. „პანიკის ენა“: “A language of panic, of unreasoning anxiety“ (Malcow 1996: 4). დევიდ პანტერი გოტიკასთან აიგივებს პარანოიას, ველურ და ტაბუდადებულ თემებს (Punter 1996), ხოლო ალან ლოიდ სმიტის მიხედვით, გოტიკა წარსულში დაბრუნებაა, სადაც ბუდობს ყოველივე რეპრესირებული და განუხორციელებელი, დამარხული და უარყოფილი საიდუმლოება, რომელიც ელობება და ხელს უშლის აწმყოს: “About the return of the past, of the repressed and denied, the buried secret that subverts and corrodes the present, whatever the culture does not want to know or admit, will not dare not tell itself“ (Lloyd-Smith 2004: 1).

გოტიკური ტრადიცია თავისი ჩამოყალიბებს ადრეულ ეტაპზევე დაუპირისპირდა განმანათლებლობის პრინციპებს ირაციონალურისთვის ასპარეზის

გახსნიდა და საშიში, დანაშაულებრივი ფიქრების დაშვებით, ველური სურვილებისა და იმპულსების, შფოთითა და ძრწოლით მართული სამყაროს წინა პლანზე წამოწევით, სექსუალური აქტის, შიშისა და სიკვდილის გამოკვეთით. როგორც ჯეროლდ ჰოგლი შენიშნავს, მე-18 საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე გოტიკური პროზა საშუალებას აძლევს მკითხველს გააანალიზოს მნიშვნელოვანი სურვილები, დაინახოს შინაგანი შფოთის პირველწყარო, როგორც ძალიან შინაგანი და პირადული, და იმავდროულად უკიდურესად სოციო-კულტურული: “Since 18th century , Gothic fiction has enabled readers to address and disguise some of the most important desires and sources of anxiety, from the most internal and mental to the widely social and cultured“ (Hogle 2002 (b): 4).

პირველ ავტორად, რომელმაც ამერიკულ გოტიკას საფუძველი ჩაუყარა, ჩარლზ ბროკდენ ბრაუნი ითვლება, ხოლო მისი „ვილანდი“ (1798) - ამერიკული გოტიკის პირველ ნიმუშად. ერიკ სავოის მიხედვით, ბრაუნის რომანი გამორჩეულია მისი ისტორიისადმი დამოკიდებულებით და ისტორიული კონტექსტის გათვალისწინებით პათოლოგიური, რეპრესიული სურვილების ამოტივტივების პროცესის ჩვენებით (Savoy 2002: 174). აღსანიშნავია, რომ ყველა მკვლევარი ერთსულოვანი არ არის ამერიკული გოტიკის საწყისების განსაზღვრისას. უფრო მეტიც, გოტიკის ბნელი და წინააღმდეგობრივი ბუნების გამო მკვლევართა ერთი ნაწილი გოტიკის დისკრედიტაციას ახდენს. მაგალითად, ლესლი ფიდლერი ამერიკულ გოტიკურ ტრადიციას პათოლოგიურ სიმპტომად ასახელებს და მას რიგიანი ლიტერატურული მოძრაობის სტატუსსაც კი არ ანიჭებს. (Fiedler 1997: 135). ტერესა გოდუ კი შენიშნავს, რომ ჟანრის განსაზღვრა ეროვნულ კონტექსტში ნამდვილად რთულია და იგი უნდა განვიხილოთ არა როგორც ნაციონალური, არამედ რეგიონული ფორმა (Goddu 1997: 3), რასაც ვერ დავეთანხმები. უფრო სწორი იქნება, თუ ჩვენ ამერიკის სამხრეთის გოტიკას გავიაზრებთ, როგორც ამერიკული გოტიკის სპეციფიკურ რეგიონულ ვარიაციას თუ ფორმას, რომელიც მისი, როგორც ნაციონალური ჟანრის თუ მხატვრული მიმდინარეობის, განუყოფელი ნაწილია. ზოგიერთი მკვლევარი გვთავაზობს

გარკვეულ კრიტერიუმებს ჟანრის განსასაზღვრად. ალან ლოიდ სმიტის აზრით, ამერიკული გოტიკის სპეციფიკურ, ევროპული გოტიკისაგან განმასხვავებელ თავისებურებებს ოთხი ფაქტორი განსაზღვრავს: ფრონტირი, პურიტანული მემკვიდრეობა, რასობრივი საკითხები და პოლიტიკური უტოპიანიზმი (Lloyd-Smith 2012: 163). ალან ლოიდ სმიტისგან განსხვავებით, მკვლევართა გარკვეული ნაწილი ამერიკულ გოტიკას მეტონიმურ დისკურსად მიიჩნევს, რომელშიც თავს იყრის სრულიად ერის რეპრესირებული სურვილები (Martin & Savoy 1998: vii).

ერიკ სავოი შენიშნავს, რომ „ირონია“ გაბატონებული გოტიკური ტენდენციაა ამერიკულ კულტურაში, იმ ერის მხატვრულ და კულტურულ მემკვიდრეობაში, რომლის სათავეებთან იდგნენ რაციონალურად მოაზროვნე დამფუძნებელი მამები და რაციონალისტური, პროგრესული განმანათლებლური პრინციპები. სავოი ამტკიცებს, რომ უცნაურია გოტიკური ტრადიციის ცენტრალური ადგილი ამერიკულ ლიტერატურაში, სადაც წარსული გამუდმებით იპყრობს აწმყოს, სადაც პროგრესი წარმოშობს განუზომელ შფოთს და გროტესკი არასოდეს არის საკმარისი ყოველდღიურობის გამოსახატად (Savoy 2002: 167).

არსად ამერიკაში ისე მძაფრად არ იგრძნობა გოტიკა, როგორც სამხრეთში. ელისონ გრეჰემი სამხრეთს „ეროვნული რეპრესიების საცავს“ (Repository of National repressions) უწოდებს (Graham 2007: 349). ფლენერი ო'კონორისთვის ე. წ. ლიტერატურის სამხრეთული სკოლა ეფუძნებოდა გოტიკის იდეას, გამოხატულს მონსტრებში, მოჩვენებებსა და ყოველივე დეფორმირებულსა და გროტესკულში (O'Connor 2000: 28). ბენჯამენ ფიშერის აზრით, გოტიკა სხვა არაფერია, თუ არა შფოთის, შიშების, ძალადობის, თავაშვებული სისასტიკის და სექსუალური იმპულსების გამოხატვისა ფორმა და აქ ცენტრალური ადგილი უჭირავს სიკვდილის თემას (Fisher IV 2008: 145). ერთი სიტყვით, სამხრეთს ამერიკულ საზოგადოებრივ თუ კულტურულ ცნობიერებაში „ავადმყოფი რეგიონის“ ნიშა უჭირავს. სამხრეთს დაავადებული რეგიონის სტატუსი ჩარლზ უილსონმა მიანიჭა, რომელიც მისისიპის უნივერსიტეტის სამხრეთული კულტურის შემსწავლელ ცენტრს ხელმძღვანელობდა,

მან სამხრეთს უწოდა „მომაკვდინებელი კლიმატი, რომელიც დაავადებებს ამრავლებს“ (Wilson 2006: 1). თანდათანობით უარესდებოდა სამხრეთის რეპუტაცია და საბოლოოდ ნაციონალურ ზოგადკულტურულ ცნობიერებაში მის ხატად „სასიკვდილო მახე“ (Death trap) ჩამოყალიბდა.

სამხრეთი ხშირად მოიაზრება როგორც თითქოს მოჯადოებულ წრეში მოქცეული რეგიონი, რომლისგანაც თავის დაღწევა ძალზე რთულია. არის რაღაც სამხრეთელთა სისხლში, რამაც სამხრეთი ქვეყნის გოტიკურ შუაგულად აქცია. სამხრეთელი მწერლები ზედმიწევნით კარგად იცნობენ და იზიარებენ გრძნობისმიერ და ინტუიციურ რეალობას, რომელიც კომპლექსურია და მრავალ ფენას მოიცავს. სამხრეთული გოტიკის მნიშვნელობა და უნიკალურობა სამხრეთის, როგორც რეგიონის, გამოწვევებსა და გადახრებს უკავშირდება. ამერიკის შეერთებულ შტატებს შესაძლოა არ ჰქონია ძველი სასახლეები თუ ციხე-სიმაგრეები, სადაც მწერლები განავითარებდნენ გოტიკურ რომანის მოქმედებას, მაგრამ სამოქალაქო ომის შემდეგ მრავალი მიტოვებული და განადგურებული პლანტაცია და სახლი იქცა იმ ცენტრალურ ტოპოსად, სადაც ამერიკელმა მწერლებმა გოტიკურ ჭრილში ასახეს ცოდვებსა და საშინელებებზე დაფუძნებული სამხრეთის ისტორია.

მე-20 საუკუნეში სამხრეთი უდავოდ ამერიკის შეერთებული შტატების ცენტრალური გოტიკური რეგიონი იყო, რის შედეგადაც „სამხრეთული გოტიკა“ მყარად დამკვიდრდა როგორც ფართოდ გავრცელებული ტერმინი. სამხრეთელ მწერლებს გამუდმებით უწევდათ პარადოქსული რეალობის გადმოცემა. ერთი მხრივ, ისინი ვერ უარყოფდნენ იმ უცნაურ იდილიურ თანაარსებობას, რომელიც სამოქალაქო ომამდელი სამხრეთისთვის იყო დამახასიათებელი არისტოკრატიული წყობილების პირობებში; მეორე მხრივ, ისინი ააშკარავებდნენ სამხრეთს, როგორც ყველა ეროვნული უღირსობის საცავს. რეგიონი ავად იყო და რეგრესი საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა ასპექტში ვლინდებოდა. სამხრეთული გოტიკა გამოსახავს არსებულ პარადოქსულ რეალობას, ააშკარავებს მონობის, რასიზმისა და დრომოჭმულ პატრიარქალურ გადმონაშთებს, რაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, გვაახლოებს

რეპრესირებული გრძნობების ფროიდისეულ აღქმასთან. რეგიონის ისტორიული რეალობის გამოსახვის ყველაზე ადეკვატურ ფორმად გროტესკი გვევლინება, რომელიც გამოკვეთს ყველაფერ უთქმელს, დათრგუნულს და განდევნილს. ლესლი ფიდლერი ამერიკული გოტიკის ცენტრალურ ფიგურად ასახელებს შავკანიან კაცს, რომლის ჩრდილიდანაც მისი თქმით ისინი ვერ გაიქცნენ (Fiedler 1997: 397).

სამხრეთული გოტიკა გროტესკის გარეშე წარმოუდგენელია. უფრო მეტიც, გროტესკი გოტიკის ქვე-ჟანრადაც კი მიიჩნევა. არსებობს გროტესკის გოტიკის დამატებით ასპექტად განხილვის პრაქტიკაც. ჩარლზ ქროუს აზრით, გროტესკი ნაწილობრივ გადაფარავს გოტიკას, თუმცა არცერთი მათგანი არ არის მეორისათვის აუცილებელი ან საკმარისი (Crow 2009: 129). გროტესკი დიდწილად გვიხატავს ფიზიკური დეფორმაციების მქონე ადამიანებს, ე. წ. მახინჯებს, რომლებიც ფსიქიკური პათოლოგიების ან მორალური ხრწნის სიმბოლოებად გვევლინებიან. მწერლების ხელში გროტესკი ძლიერი იარაღია სასტიკი რეალობის სააშკარაოზე გამოსატანად. სწორედ დეფორმირებული პერსონაჟი ითვლება სამხრეთული გოტიკის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად. გროტესკი ზოგჯერ სიმახინჯით გამოწვეულ შოკს აძლიერებს ყოველგვარი ზებუნებრივი ელემენტების საშუალებით. გროტესკის შესახებ არსებული მრავალი მოსაზრება თუ განმარტება მისი უსასრულოდ განზოგადებისა კონკრეტული შინაარსისგან დაცლის საფრთხეს ქმნის (Marshall 2013: 13). თუ მიხეილ ბახტინს დავესესხებით, გროტეს ახასიათებს „კარნავალურობა“. გროტესკი თავისი დესტრუქციული ხასიათითა და ძალით ნამდვილად ჰგავს „კარნავალურის“ ბახტინისეულ მოდელს (Bakhtin 1984). რღვევა, რომელსაც გროტესკი იწვევს, არ არის „დაავადებული სხეულის“ საკუთრება, არამედ ის ეკუთვნის საზოგადოებას, როგორც სოციალურ სხეულს, ყოველგვარი გადახრილისა და განსხვავებულის შემჩვენებელს და მგმობელს. გროტესკის მიზანი არ არის უცნაური, სენსაციური ხერხებით ძრწოლის მოგვრა თავისთავად, არამედ ძალადობრივი ქცევების ფაბრიკაციით სასტიკი რეალობის მხილება, რომელიც აღსავსეა დამაბნეველი მომენტებით, ურთიერთსაწინააღმდეგო ძალებით, ძალადობით და გადახრებით.

ედგარ პო პირველი მწერალია, რომელმაც სრულად გამოიკვლია და გამოიყენა სამხრეთული გოტიკა და მისი პოტენციალი. „აშერთა სახლის დაცემაში“ სამხრეთული გოტიკის ლამის ყველა კონვენციას ვხვდებით - ბზარშეპარული სახლი, ოჯახის წევრების ფსიქიური აშლილობა, აუხსნელი შფოთი, რასობრივი და სექსუალური ნორმების რღვევა, იდენტობის ბუნდოვანება, ინცესტისა და ნეკროფილიის შემთხვევები, ცოცხლად დამარხვის მოტივი. ამ მოთხრობის გავლენა ამერიკულ გოტიკაზე უსაზღვროა. უილიამ მოსი მოსწრებულად შენიშნავს, რომ ედგარ პომ „აშერთა სახლის“ ნანგრევებზე საფუძველი ჩაუყარა სამხრეთულ გოტიკას (Moss 2013: 179). პო სამხრეთული გოტიკის ერთ-ერთ ცენტრალურ ფიგურად მიიჩნევა სწორედ მისი დესტრუქციული ბუნების გამო, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ეწინააღმდეგებოდა იერარქიულ წყობას და სამხრეთის მიერ ტირაჟირებულ არისტოკრატიულ-მითოლოგიურ ნარატივს. პოს, ისევე როგორც თვით გოტიკური ჟანრის, დისკრედიტაციას მრავალი ლიტერატორი ცდილობდა. გოტიკური ლიტერატურა აღიქმებოდა როგორც მეორეხარისხოვანი, უცნაური და უგემოვნო ჟანრი, რომელსაც არ შეიძლებოდა ჰყოლოდა მრავალრიცხოვანი მკითხველი. ჯერალდ ჯონსონი ფოლკნერს, სხვა სამხრეთელ მწერლებთან ერთად, ჯოჯოხეთისა და სიკვდილის ვაჭარს უწოდებდა: “The merchants of death, hell and grave, the horror-mongers in chief” (Johnson 1935: 44).

წინამდებარე დისერტაციის კვლევის ობიექტია სამხრეთული გოტიკის პოეტიკა უილიამ ფოლკნერის ნოველებში. ფოლკნერი სამხრეთული გოტიკის საკვანძო ფიგურაა; მისი შემოქმედების დიდ ნაწილს, როგორც წესი, სამხრეთული გოტიკის კატეგორიას მიაკუთვნებენ; უფრო მეტიც, ხშირად მკვლევარები სამხრეთულ გოტიკას ორ პერიოდად ჰყოფენ: ფოლკნერამდე და ფოლკნერის შემდეგ. ამდენად, ბუნებრივია, რომ სამხრეთული გოტიკის კვლევას მწერლის მხატვრულ სამყაროში არაერთი ნაშრომი მიეძღვნა. ლიტერატურულ კრიტიკაში შესწავლილია ფოლკნერული გოტიკის სხვადასხვა ასპექტი, მწერლის გოტიკური წარმოსახვის წახნაგები და მისი როლი სამხრეთული გოტიკის შემდგომ განვითარებაში. ასე მაგალითად, ფრედ

ბოტინგი ფოლკნერის გოტიკას განიხილავს ლიტერატურული მოდერნიზმის ესთეტიკის კონტექსტში და მიიჩნევს, რომ ფოლკნერის ნაწარმოებების კომპლექსური მოდერნისტული ენობრივი ლაბირინთი წარმოქმნის გაურკვეველობისა და გაუცხოების გოტიკურ განცდას, ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ბნელი ენობრივი ლაბირინთიდან გამოსავალი არ არსებობს: “... there is no exit from the darkly illuminating labyrinth of language.” (Botting 1996: 9) მკვლევარები ძირითადად ყურადღებას ამახვილებენ სამხრეთული გოტიკური ტრადიციის კვლევაზე ფოლკნერის რომანებში. კომპსონებს რომანიდან *ხმაური და მძვინვარება* (*The Sound and the Fury*, 1929) გოტიკური რომანის მოკვადობებულ სასახლეში მობინადრე ძირძველ, ხელმოცარულ დინასტიებს ადარებენ, ხოლო პერსონაჟებს - გოტიკურ გმირებს (Crow 2009: 124, 126); *სული რომ ამომდიოდა* (*As I Lay Dying*, 1930) ხშირად განიხილება როგორც შურისმაძიებლური სულისა და ცოცხლად დამარხვის გოტიკური თემების მოდერნისტული ვარიაცია ემოციურად მერყევი პერსონაჟებით, დაბნეულობის განცდით, სწრაფად მონაცვლე მთხრობელებითა და ნარატივის ფრაგმენტაციით; *სავანე* (*Sanctuary*, 1931), ალბათ ფოლკნერის ყველაზე სენსაციური და სკანდალური რომანი, გაუპატიურების სცენითა და გოტიკური პერსონაჟებით, თანამედროვე კრიტიკაში გადაფასდა და მოიაზრება როგორც „სამხრეთული ქალურობის“ (“southern womanhood”) გარე ძალების მიერ გაუპატიურების სიმბოლური განსხეულება (Fisher IV 2008: 149); *ავგისტოს ნათელს* (*Light in August*, 1932) მიიჩნევენ ამერიკაში საიდუმლოების, საშინელებისა და ძალადობის ტრადიციულ გოტიკურ თხზულებად (“an exemplary of the traditional gothic tale of mystery, horror, and violence in America” (Jarraway 1998: 57)). რომანის მთავარ თემად მიჩნეულია გაუცხოება, ხოლო მისი მარგინალიზებული პერსონაჟები, ცდილობენ, მაგრამ ვერ ახერხებენ ადამიანური ურთიერთობების დამყარებას; რომანის გოტიკა მნიშვნელოვანწილად სამხრეთულია რელიგიური, სქესობრივი და რასისტული პრობლემატიკისა და ძალადობის ბუნების კვლევით (ლინჩის წესით დასჯა, კასტრაცია და ა.შ.); ბევრი მკვლევარი თანხმდება, რომ *აბესალომ, აბესალომ!* (*Absalom, Absalom!*, 1936) სამხრეთული გოტიკის ერთ-ერთი

უდიდესი რომანია; როგორც რიჩარდ გრეი აღნიშნავს, ესაა ფოლკნერის „უდიდესი და ყველაზე აშკარად გოტიკური ანარტივი“. („...greatest and most seamlessly gothic narrative“ (Gray 2016: 21-22)). მკვლევართა ნაწილი ხაზს უსვამს ედგარ პოს „აშერთა სახლის დაცემის“ გავლენას ფოლკნერის გოტიკურ პროზაზე (Levins 1976: 7-8). რაც შეეხება ფოლკნერის გოტიკურ ნოველისტიკას, ლიტერატურული კრიტიკა ამ კუთხით ძირითადად ერთი ნოველის „ვარდი ემილისათვის“ („A Rose for Emily“, 1930) ანალიზით შემოიფარგლება, ვინაიდან სწორედ ეს ტექსტი მიაჩნიათ ფოლკნერისეული სამხრეთული გოტიკის ყველაზე მკაფიო ნიმუშად. ნოველაში ნათლად იკვეთება ისეთი ტიპურად გოტიკური ელემენტები, როგორცაა ცოდვის, ნეკროფილიისა და იდუმალების თემა და, როგორც რიჩარდ გრეი აღნიშნავს, რეპრესიისა და რეპრესირებულის მიერ შურისძიების თემაც. მკვლევარი ემილის საქციელს განიხილავს როგორც პერვერსიულ რეაქციას პატრიარქალური საზოგადოების ზეწოლაზე (Gray 2016: 23).

როგორც ვხედავთ, სამეცნიერო ლიტერატურაში სამხრეთული გოტიკა ძირითადად შესწავლილია ფოლკნერის რომანებში, ხოლო მისი გოტიკური ნოველისტიკის ანალიზისას ყურადღება უმთავრესად გამახვილებულია ნოველაზე „ვარდი ემილისათვის“; არსებობს ცალკეული სტატიები ფოლკნერის სხვა გოტიკურ ნოველებზეც, მაგრამ არ არსებობს მონოგრაფიული ნაშრომი, სადაც გოტიკური ტრადიციის კონტექსტში კომპლექსურად იქნებოდა შესწავლილი სამხრეთული გოტიკის პოეტიკა ფოლკნერის ძირითად გოტიკურ ნოველებში. აქედან გამომდინარე, სადისერტაციო ნაშრომის *სამხრეთული გოტიკის პოეტიკა უილიამ ფოლკნერის ნოველებში სამეცნიერო სიახლეს* განსაზღვრავს ის ფაქტი, რომ მკვლევარები ძირითადად სწავლობენ სამხრეთული გოტიკის პოეტიკას ფოლკნერის რომანებში და ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ გოტიკური ტრადიციისა თუ კონვენციების მოდერნისტულ ტრანსფორმაციას ფოლკნერის ნოველებში. ფაქტობრივად, არ არსებობს ნაშრომი, სადაც კომპლექსურად, მონოგრაფიულად, ბრიტანული და

ამერიკული გოტიკური ტრადიციის ფონზე იქნებოდა გამოკვლეული სამხრეთული გოტიკის პოეტიკა უილიამ ფოლკნერის ნოველებში.

ნაშრომის საკვლევი პრობლემატიკის აქტუალობას განსაზღვრავს ის ფაქტი, რომ სამხრეთული გოტიკის პოეტიკის შესწავლას ფოლკნერის ნოველების მრავალი დაფარული შრის აღმოჩენა შეუძლია. ფოლკნერის გოტიკური სამყარო უკიდურესად ახლოს დგას ამერიკის რეალურ სამხრეთთან, გამოხატავს მის სულს, მის წარსულს და აწმყოს. ამავე დროს, ფოლკნერის იოკნაპატოფას საგრაფო ზედროულ ტოპოსად, ერთგვარ „მითოპოეტიკურ ქრონოტოპად“ გარდაისახება და ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას იძენს. ძნელია მწერლის შემოქმედებიდან დავასახელოთ ნაწარმოები, რომელიც არ იქნებოდა დაკავშირებული სამხრეთულ გოტიკასთან და მის გავლენასთან ამერიკული ცნობიერების ჩამოყალიბებაზე; ფოლკნერი წერს ამერიკის სამხრეთის პრობლემებზე, მაგრამ ამავედროულად იგი ამ პრობლემების უნივერსალიზაციას ახდენს - სამხრეთულ გოტიკას და მითს მიმართავს ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების გამოსახატად. ამერიკის სამხრეთის კულტურული ტრადიციების, მითებისა და ტრადიციული ზნეობრივ-ეთიკური კოდექსის ზედმიწევნით შესწავლის გარეშე შეუძლებელია ფოლკნერისეული იოკნაპატოფას მითიური საგრაფოს მხატვრული სამყაროს სიღრმისეული გააზრება. მთელი ამ სოციო-კულტურული კონტექსტის გათვალისწინება აუცილებელია, მწერლის გოტიკური სიმბოლო-ხატების გასაშიფრად. სამხრეთული გოტიკის პოეტიკის შესწავლა ფოლკნერის ნოველებში საშუალებას გვაძლევს წარმოდგენა შევიქმნათ ფოლკნერის მთელ მხატვრულ სამყაროზე, მისი პოეტიკის ყველაზე არსებით ნიშან-თვისებებზე. ამ ტიპის კვლევის აქტუალობას განსაზღვრავს ისიც, რომ მწერალი სწორედ სამხრეთული გოტიკის ჭრილში გაიაზრებს ისეთ მარადაქტუალურ და უნივერსალურ პრობლემებს, როგორცაა ინდივიდისა და საზოგადოების, ტრადიციისა და პროგრესის დაპირისპირება, კულტურისა და ცივილიზაციის კონფლიქტი, მითისა და ისტორიის დიალექტიკა და ა. შ.

ნაშრომის მიზანია სამხრეთული გოტიკის პოეტიკის შესწავლა უილიამ ფოლკნერის ნოველებში („დათვი“, „ვარდი ემილისათვის“, „ცეცხლის წამკიდებელნი“ და „როცა ღამდება“). კერძოდ, დისერტაცია მიზნად ისახავს დაადგინოს, თუ რა მხატვრულ ფუნქციებს ასრულებს გოტიკური ანტურაჟი ფოლკნერის ნოველების ნარატიული სტრუქტურის ორგანიზებაში; გამოიკვლიოს, ფოლკნერის ნოველისტიკის სამხრეთული გოტიკა გოტიკური ტრადიციის (ბრიტანული და ამერიკული გოტიკური ტრადიცია), სამხრეთის კულტურული ტრადიციისა და ლიტერატურული მოდერნიზმის ესთეტიკის კონტექსტში; აჩვენოს კულტურისა და ცივილიზაციის კონფლიქტის მხატვრული გააზრების თავისებურებები ფოლკნერის გოტიკურ სამყაროში; გააანალიზოს არისტოკრატიული და ტრადიციული სამხრეთის კვდომის ისტორიული გარდუვალობის მხატვრული წარმოსახვის გოტიკური ფორმები ფოლკნერის ნოველებში; გამოავლინოს სამხრეთული „გოტიკის“ ფოლკნერისეული მოდიფიკაციები და დაადგინოს მითოსის, გოტიკის, გროტესკისა და ფსიქოლოგიზმის კომპლექსური ურთიერთმიმართებები ზემოხსენებულ ნოველებში; აჩვენოს სამხრეთის „უმანკოების მითისა“ და სამხრეთული გოტიკის ურთიერთმიმართება და განსაზღვროს ის კომპლექსური ქრონოტოპული კონფიგურაციები, რომლებიც, საბოლოო ჯამში, „მითოპოეტიკურ ქრონოტოპს“ წარმოქმნის და ფოლკნერის ნოველების პოლიქრონოტოპულ სტრუქტურას განსაზღვრავს.

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

სამხრეთული გოტიკის როლის დადგენა ამერიკის სამხრეთის კულტურული იდენტობის ფორმირებაში;

ამერიკის სამხრეთის ტრადიციული კულტურის კრიზისის მიზეზებისა და შედეგების შესწავლა;

სამხრეთული გოტიკის, მითისა და ისტორიის ურთიერთმიმართების ფოლკნერისეული მხატვრულ-ესთეტიკური გააზრების ინტერპრეტაცია;

სამხრეთული გოტიკის პოეტიკის ფოლკნერისეული მოდიფიკაციების შესწავლა;

კულტურისა და ცივილიზაციის კონფლიქტის ფოლკნერისეული მხატვრული ინტერპრეტაციის თავისებურებათა დადგენა.

ნაშრომის მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძველია სამხრეთულ ლიტერატურაზე, კონკრეტულად კი უილიამ ფოლკნერის შემოქმედებაზე არსებული მრავალრიცხოვან ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა, სადაც განხილულია ამერიკული/სამხრეთული გოტიკის პოეტიკა უილიამ ფოლკნერის შემოქმედებაში. კვლევისას გამოყენებული იქნება სხვადასხვა ლიტერატურათმცოდნეობითი სკოლის კვლევითი მეთოდოლოგიის კომბინირებული ელემენტები, კერძოდ, შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობისა (შედარებით-ტიპოლოგიური ანალიზის მეთოდი) და „ახალი კრიტიკის“ (ე. წ. 'close reading') კვლევითი პრინციპები, ასევე დიაქრონული და სინქრონული, ტექსტუალური და კონტექსტუალური ანალიზის მეთოდები.

ნაშრომის **თეორიულ ღირებულებას** განაპირობებს როგორც საკვლევ პრობლემათა ჩემ მიერ ჩამოთვლილი სია, ასევე კვლევის მეთოდოლოგია. საკვლევ პრობლემისადმი ზემოაღწერილი კომბინირებული მიდგომა კომპლექსური კვლევისა და როგორც ტექსტუალური ნიუანსების, ასევე ზოგადი ტენდენციებისა თუ კანონზომიერებების დადგენის საშუალებას იძლევა.

კვლევის შედეგები და განზოგადებული დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნას ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ სამხრეთული გოტიკის ინტერპრეტაციის შემდგომი შესწავლისათვის, ამერიკული ლიტერატურის სალექციო კურსებისა და სპეცკურსებისათვის. იგი გარკვეულ სამსახურს გაუწევს სპეციალისტებს მე-20 საუკუნის ამერიკის სამხრეთის ლიტერატურის მხატვრულ თავისებურებათა გასარკვევად, საინტერესო იქნება ზოგადად უილიამ ფოლკნერის შემოქმედებით დაინტერესებული პირებისათვის.

ნაშრომის სტრუქტურას განსაზღვრავს მისი მიზანი და კონკრეტული ამოცანები. იგი შედგება შესავლის, სამი თავისა და დასკვნითი ნაწილისგან. მას თან დაერთვის გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა.

შესავალი

თავი I. გოტიკური ტრადიცია ამერიკულ ლიტერატურაში

1.1 ლიტერატურული გოტიკის გენეზისი და ესთეტიკა

1.2 სამხრეთული გოტიკის პოეტიკა: გოტიკური ტრადიციის

ტრანსფორმაცია ამერიკულ ლიტერატურაში

თავი II. სამხრეთული გოტიკის ტრადიცია და გროტესკი უილიამ ფოლკნერის ნოველებში

2.1 „ვარდი ემილისათვის“: სამხრეთული გოტიკის ტრადიციის ირონიულ-პაროდიული ინტერპრეტაცია

2.2 „როცა ღამდება“: რასობრივი კონფლიქტი, გოტიკური სიმბოლიკა და გროტესკი

თავი III. წინააღმდეგობათა დიალექტიკა: ძველისა და ახლის ჭიდილი უილიამ ფოლკნერის გოტიკურ ნოველებში

3.1 სამხრეთული გოტიკის დილემა: მემკვიდრეობითობისა და თავისუფალი ნების კონფლიქტი ნოველაში „ცეცხლისწამკიდებელნი“

3.2 „დათვი“: კულტურის და ცივილიზაციის კონფლიქტი სამხრეთულ გოტიკაში

დასკვნა

ნაშრომის პირველი თავი „გოტიკური ტრადიცია ამერიკულ ლიტერატურაში“ ორი ქვეთავისაგან შედგება: პირველ ქვეთავში „ლიტერატურული გოტიკის გენეზისი და ესთეტიკა“ განხილულია გოტიკის საწყისები, მისი დაბადების სოციალურ-პოლიტიკური და რელიგიური წინაპირობები; ყურადღება გამახვილებულია ლიტერატურული გოტიკის წარმოშობისა და აღზევების პერიოდებზე,

კლასიფიცირებულია მისი ისტორიის მნიშვნელოვანი ეტაპები; აღწერილია გოტიკურ ლიტერატურაში გამოკვეთილი ისეთი მნიშვნელოვანი მოტივები, როგორცაა რელიგიური პათოსი, მისტიკა, ვენდეტა, შუასაუკუნეობრივი გროტესკი, ილუზია, შიში, რეპრესია, სენსაციონალიზმი, რღვევა, უზნეობა, ანომალიური ქცევა და ა. შ. ამავე ქვეთავში მოცემულია ტერმინ „გოტიკის“ ეტიმოლოგიური და სემანტიკური დეფინიცია, განხილულია ის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები და ავტორები, რომლებმაც ჟანრის ჩამოყალიბებაში უდიდესი წვლილი შეიტანეს (ჰორას უოლპოლი, ენ რედკლიფი, მეთიუ ლუისი, სემუელ კოლრიჯი, ბრემ სტოკერი, მერი შელი და სხვ.). აქვე ნაჩვენებია ე. წ. „free flowing“-ის („თავისუფალი დინების“) წერის ტექნიკის თავისებურებანი, რომელიც საფუძვლად დაედო ავტომატური წერის ტექნიკას და, გარკვეულწილად, „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკასაც.

მეორე ქვეთავში „სამხრეთული გოტიკის პოეტიკა: გოტიკური ტრადიციის ტრანსფორმაცია ამერიკულ ლიტერატურაში“ ყურადღება გამახვილებულია იმ მოდიფიკაციებზე, რომლებიც ევროპულმა/ბრიტანულმა გოტიკურმა ტრადიციამ განიცადა ამერიკულ ლიტერატურაში; განხილულია „ბნელი რომანტიზმის“ გავლენა აღნიშნულ პროცესზე; კლასიფიცირებულია გეოგრაფიული, პოლიტიკური, რელიგიური და ეთნიკური ფაქტორები, რომლებმაც განაპირობეს ამერიკული გოტიკის უნიკალურობა. კერძოდ, გამოყოფილია ოთხი ძირითადი ფაქტორი, რომელთაც განსაზღვრეს გოტიკური ტრადიციის სპეციფიკურად ამერიკული ვარიანტი: ფრონტიერი, პურიტანიზმი, რასობრივი საკითხები და პოლიტიკური უტოპიზმი; ყურადღება გამახვილებულია სამხრეთულ გოტიკის ირგვლივ ლიტერატურულ კრიტიკაში მიმდინარე დებატებზე; განხილულია ამერიკული გოტიკის სათავეებთან მდგარი ავტორები და ნაწარმოებები; გამოყოფილია სამხრეთული გოტიკის ტიპები და ქვეტიპები.

ნაშრომის მეორე თავი „სამხრეთული გოტიკის ტრადიცია და გროტესკი უილიამ ფოლკნერის ნოველებში“ ასევე ორი ქვეთავისაგან შედგება.

მეორე თავის პირველ ქვეთავში „ვარდი ემილისათვის“: სამხრეთული გოტიკის ტრადიციის ირონიულ-პაროდული ინტერპრეტაცია“ გაანალიზებულია ნაწარმოების ჰეტეროგენული კულტურულ-ისტორიული ასოციაციები, მითოლოგიური და სიმბოლური ქვეტექსტები; შესწავლილია ფოლკნერსიეული „გროტესკული რეალიზმის“ თავისებურებანი; ხაზგასმითაა აღნიშნული ის ფაქტი, რომ „ვარდი ემილისათვის“ მრავალშრიანი, მრავალპლასტიანი, ფარული ქვედინებებითა და პერსპექტივებით „დახუნძლული“, ამბივალენტური ნოველაა; ამავე ქვეთავში ნაჩვენებია სიუჟეტის კომპლექსურობა, რასაც ქორნოლოგიის რღვევაც ხელს უწყობს; გაანალიზებულია გოტიკური სიმბოლიკისა და გროტესკული სახეების ფუნქციები ნოველის მხატვრულ ქსოვილში; განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა სიტყვა `Rose` -ის, როგორც სიმბოლოს და როგორც კალამბურის, ანალიზს, რომელიც სივრცით დეტერმინანტად გვევლინება და განსაზღვრავს აღმასვლა-დაცემის არქიტექტონიკის ინტენსიურობას; ნაჩვენებია, თუ როგორ ქმნის მწერალი სამხრეთის ტრადიციის, იზოლირების, ხრწნის, ცვლილების, იზოლირების წარმოჩენით ანაქრონიზმად ქცეული სამხრეთის ტრაგი-კომიკურ, გროტესკულ ამბივალენტურ სურათს.

მეორე თავის მეორე ქვეთავი „როცა ღამდება“: რასობრივი კონფლიქტი, გოტიკური სიმბოლიკა და გროტესკი“ გოტიკური სიმბოლოების, გროტესკული სახეებისა თუ ბიბლიური ალუზიების ანალიზის საფუძველზე წარმოაჩენს რასობრივი კონფლიქტის შედეგად სამხრეთულ საზოგადოებაში ღრმად ფესვგადგმულ წინააღმდეგობებს; ყურადღება გამახვილებულია სამხრეთული გოტიკის ისეთ ელემენტებზე, როგორცაა, მაგალითად, ძალადობის სცენების ნატურალისტური აღწერა; ამ ქვეთავში ანალიზი კვალდაკვალ მიყვება ნაწარმოების სიუჟეტურ ქარგას; წარმოჩენილია პერსონაჟების ფსიქო-ემოციური მდგომარეობა და მისით გამოწვეული ეფექტი ნაწარმოების კითხვის დროს; აქცენტი გადატანილია ფოლკნერსიეულ ირონიასა და გროტესკზე, როგორც ნოველის ძირეულ მხატვრულ ხერხზე, რომელიც

განსაზღვრავს სამხრეთული გოტიკის სპეციფიკურად ფოლკნერულ მხატვრულ ტრანსფორმაციას.

ნაშრომის მესამე თავი „წინააღმდეგობათა დიალექტიკა: ძველისა და ახლის ჭიდილი უილიამ ფოლკნერის გოტიკურ ნოველებში“ ორი ქვეთავისგან შედგება. პირველ ქვეთავში „სამხრეთული გოტიკის დილემა: მემკვიდრეობითობისა და თავისუფალი ნების კონფლიქტი ნოველაში „ცეცხლისწამკიდებელნი“ ყურადღება გამახვილებულია მწერლის ამბივალენტურ დამოკიდებულებაზე ძველისა და ახლის, ტრადიციულისა და ნოვატორულის, მემკვიდრეობითობისა და თავისუფალი ნების გამოხატვის მარადიული ჭიდილის პრობლემისადმი; გაანალიზებულია ნოველის რთული სიმბოლიკა და „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკის თავისებურებანი, ფოლკნერის რთული სინტაქსური კონსტრუქციები; ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა გაანალიზებულია როგორც ლიტერატურულ, აგრეთვე ფსიქოლოგიურ ჭრილში; აღწერილია მისი წარმოშობის წინაპირობები, ფართოდ გავრცელების არეალი და ხელშემწყობი პირობები; განხილულია „შინაგანი მონოლოგი“ როგორც ცნობიერების ნაკადის ეფექტის მისაღწევად გამოყენებული მხატვრული ხერხი; მესამე თავის პირველ ქვეთავში გაანალიზებულია უნივერსალური კონფლიქტის - საგვარეულოსა და ინდივიდის შორის არსებული უთანხმოების - ფოლკნერისეული მხატვრული ინტერპრეტაცია; შესწავლილია მითოლოგიური ალუზიები, რომლებიც ნოველის კონფლიქტს მითოსური მარადისობის პლანში განაზოგადებს.

მესამე თავის მეორე ქვეთავში „დათვი“: კულტურის და ცივილიზაციის კონფლიქტი სამხრეთულ გოტიკაში“ გაანალიზებულია უკიდურესად კომპლექსური რეგიონალური (სამხრეთული) და ამავდროულად გლობალური საკითხი - კონფლიქტი კულტურასა და ცივილიზაციას შორის ნოველაში „დათვი“; შესწავლილია თხრობის მრავალფეროვანი თემატური დიაპაზონი და კომპლექსური სიმბოლიკა; ყურადღება გამახვილებულია ნაწარმოების რასობრივ, კლასობრივ, გენდერულ პრობლემატიკაზე, ადამიანისა და პირველყოფილი ბუნებრივი გარემოს ურთიერთობაზე; ნოველის კონცეპტუალური პლანი გაანალიზებულია ისტორიულ

კონტექსტთან კავშირში, აქცენტი გადატანილია ეკოპოეტიკის საკითხების კვლევაზე სამხრეთულ გოტიკაში.

ნაშრომის დასკვნაში შეჯამებული და განზოგადებულია კვლევის შედეგები.

თავი 1: გოტიკური ტრადიცია ამერიკულ ლიტერატურაში

1.1 ლიტერატურული გოტიკის გენეზისი და ესთეტიკა

გოტიკა, როგორც ლიტერატურული ჟანრი, მე-18 საუკუნის ინგლისში დაიბადა. სოციალ-პოლიტიკურმა და რელიგიურმა გარდაქმნებმა შეცვალა არსებული წეს-ჩვეულებანი თუ ფასეულობები, გადაფასდა ყველა არსებული საზოგადოებრივი ნორმა თუ იდეალი, წარმოდგენები ბუნებაზე, ხელოვნებისა თუ ადამიანის დანიშნულებაზე. გოტიკა ინტენსიურად ეხმაურებოდა ევროპაში მიმდინარე რევოლუციურ რყევებს. პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული და რელიგიური მღელვარება სწრაფად გავრცელდა მთელ ევროპაში. პოლიტიკური კონტექსტი, რომელშიც გოტიკა აღმოცენდა, მრავალფეროვანი და პარადოქსული იყო. მე-18-მე-19 საუკუნეებში კონტინენტურ ევროპასა და ბრიტანეთს სოციალური და პოლიტიკური ცვლილებების ქარიშხალმა გადაუარა. ამ ცვლილებებზე რეაქცია ხშირად განსაზღვრავდა გოტიკური ხელოვნებისა და ლიტერატურის ძირითად ტენდენციებს. რა თქმა უნდა, გოტიკის როლი მხოლოდ მოვლენებზე რეაქციის გამოხატვით არ შემოიფარგლებოდა: გოტიკური იდეები და გრძნობებიც, თავის მხრივ, მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა პროცესებზე. ურთიერთმიმართებები ისტორიულ მიზეზებსა და შედეგებს შორის კომპლექსური და დიალექტიკური იყო.

გოტიკის დაბადებისა და აღზევების პერიოდი, რომელსაც ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიკოსები „გოტიკურ აღორძინებად“ ('Gothic Revival') მოიხსენიებენ - დაახლოებით 1750-1820 წლები - გამოირჩევა სწრაფი გარდაქმნებით ადამიანის საქმიანობის ყველა სფეროში. აქ შეუძლებელია არ ვახსენოთ 1789 წლის საფრანგეთის რევოლუცია, რომელმაც უზარმაზარი გავლენა მოახდინა მთელი ევროპის პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებაზე და თავისი მასშტაბით ევროპის საზღვრებსაც გაცდა. ამ რევოლუციამ, რომლის შორეული ექოც დღემდე ისმის ევროპაში, დიდი გარდატეხა შეიტანა საზოგადოებრივ ცნობიერებაში და წინააღმდეგობრივი რეაქციები გამოიწვია, რაც გოტიკურ პროზაშიც აირეკლა.

მნელია არ დაეთანხმო ფრედ ბოტინგს, რომელიც წერს, რომ „გაურკვევლობები ძალაუფლების, კანონის, საზოგადოების, ოჯახისა და სექსუალობის ბუნებასთან დაკავშირებით დომინირებს გოტიკურ პროზაში, რაც უკავშირდება დეზინტეგრაციის იმ საფრთხეს, რომელიც ყველაზე მკვეთრად პოლიტიკურ რევოლუციაში გამოვლინდა.“ (Botting 1996) უფრო მეტიც, რობერტ კილის აზრით, გოტიკური პროზა არა თუ წარმოსახავდა ამ დაბნეულობას, არამედ სწორედ ამ დაბნეულობიდან იშვა. (Kiely 1972) ესაა პერიოდი, როცა ეპოქალურ მოვლენებზე საზოგადოებრივი რეაქცია ვლინდება ან რევოლუციურ პოლიტიზაციაში, ან რეაქციონერულ ნოსტალგიაში, ან შეგნებულ გაქცევაში და რეაქციათა მთელი ეს სპექტრი სხვადასხვაგვარად ტრანსფორმირდება გოტიკაში. ოპტიმიზმი და სტოიციზმი, რომლითაც ადამიანთა უმრავლესობა მიესალმება რადიკალურ ცვლილებებს, უცხოა გოტიკური ტრადიციისათვის. ბრიტანულ არისტოკრატიას მე-18 საუკუნეში თავისი მზარდი ფინანსური შესაძლებლობებით სწრაფად ეწეოდა საშუალო კლასი, თუმცა მისი დამოკიდებულება არისტოკრატისადმი ამბივალენტური რჩებოდა: ერთი მხრივ, ისინი მოწიწებით ეკიდებოდნენ მიწათმფლობელი თავადაზნაურობის საგვარეულო ტიტულებსა და ტრადიციებს; მეორე მხრივ, აშკარა იყო მეტოქეობა და კონკურენცია, ზიზღი არისტოკრატული ფუფუნებისადმი ან მისი კარიკატურულად წარმოჩენა.

ცხადია, ეს მშფოთვარე ეპოქა ლიტერატურაშიც აირეკლა - რევოლუციური გარდაქმნების გამოძახილი მკვეთრად ისმის გოტიკურ პროზაში. ჰორას უოლპოლის *ოტრანტოს ციხესიმაგრე* (1764) ამკვიდრებს გოტიკას როგორც ლიტერატურულ ჟანრს. მიტოვებული და განცალკევებით მდებარე სასახლის ხატი არისტოკრატული წეს-წყობილების დემონიზაციას ახდენდა. ფეოდალიზმი საბოლოოდ მარცხდებოდა. გოტიკა იქცა მე-18 საუკუნის სარკედ, რომელმაც სრული სიზუსტით აირეკლა ქვეყნებსა თუ ადამიანის სულში მიმდინარე ბატალიები. უოლპოლის სტილს არაერთი მიმდევარი გამოუჩნდა სხვადასხვა დროს როგორც პროზაში, ასევე თეატრალურ დრამაში, თუმცა მისი გავლენა ბრიტანეთის კუნძულებზე, კონტინენტურ ევროპასა თუ გარკვეული ხნით შეერთებულ შტატებშიც განსაკუთრებით საგრძნობი 1790-იან

წლებში შეიქნა. განსაკუთრებული პოპულარობით ის ქალთა ლიტერატურულ წრეებში სარგებლობდა რომანტიზმის ეპოქაში (დაახლ. 1790-1830 წლები).

ლიტერატურული ფორმა, რომელსაც დღეს „გოტიკურს“ უწოდებენ, ინგლისური გოტიკური რომანიდან იღებს სათავეს. ინგლისიდან ეს ჟანრი მალევე გავრცელდა ირლანდიასა და შოტლანდიაში, კონტინენტური ევროპაც მოიცვა და ამერიკის შეერთებულ შტატებსაც მიწვდა - ტრანსატლანტიკურ ლიტერატურულ ფენომენად ჩამოყალიბდა. ბუნებრივია, ჟანრის ნიმუშები საერთო-გოტიკურ მხატვრულ-ესთეტიკურ კონვენციებთან ერთად თითოეული ქვეყნისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური მოტივებითაც იყო გაჯერებული. გოტიკურ პროზას, როგორც წინარომანტიზმისა და რომანტიზმის მნიშვნელოვან წახნაგს, სააშკარაოზე გამოჰქონდა ზოგადსაკაცობრიო კონფლიქტები ბუნებრივსა და ზებუნებრივს, მისტიკასა და მატერიალურ სამყაროს, რელიგიასა და მეცნიერებას, თავად სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის. ლიტერატურული გოტიკა სპეციფიკური მხატვრული ფორმით გამოხატავდა ეპოქალურ ჭიდილს ტირანიასა და ჩაგრულთა, დრომოჭმულ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ სისტემასა და თავისუფალ პიროვნებას, ყავლგასულ იერარქიასა და ინდივიდუალიზმს, მემკვიდრეობით მიღებულ უფლებებსა და ინდივიდის პოტენციური განვითარების პერსპექტივას, ავტორიტარიზმსა და ლიბერალიზმს შორის.

მე-18 საუკუნეში, როცა პოლიტიკური და სოციალური რეფორმების აგიტაცია-პროპაგანდამ კულმინაციას მიაღწია, ისტორიის „გოტიკურ“ ინტერპრეტაციას ბევრი მიმდევარი გამოუჩნდა მათ შორის, ვისაც მონარქია თავისი ინსტიტუტებითა და კონვენციებით ანაქრონიზმად მიაჩნდა. თავისუფლებისაკენ სწრაფვას, როგორც გოტიკური ტრადიციის თანდაყოლილ თვისებას, ისინი პოლიტიკური ბრძოლის იარაღად იყენებდნენ - მაგალითად, ვიგების პარტიის რეფორმისტული ფრთა „გოტიკურ იდეალებს“ იშველიებდა ტორების იდეოლოგიასთან დაპირისპირებაში. ამ იდეებმა ნოყიერი ნიადაგი ჰპოვა მე-18 საუკუნის პოლიტიკური ლანდშაფტის სახით და ხელი შეუწყო გოტიკის, როგორც ჟანრის, დაბადებას და აღზევებას. მეორე მხრივ,

ისინი, ვინც პოლიტიკური სპექტრის საპირისპირო მხარეს იდგნენ, ანუ მემარჯვენეთა ბანაკს განეკუთვნებოდნენ, „გოტიკას“ ტრადიციის, იერარქიისა და არისტოკრატიის ესთეტიკური გემოვნების განსახიერებად მიიჩნევდნენ, რომელიც თანამედროვე პოპულისტურ და დემოკრატიულ იდეებს უპირისპირდებოდა. როგორც მართებულად შენიშნავს ვიქტორ სეიჯი, “Gothick” ბუნდოვანი ტერმინია უამრავი შუქრდილითა და ასოციაციით. მე-18 საუკუნის მკითხველისათვის ეს იყო რელიგიური რწმენის, ესთეტიკური გემოვნებისა და პოლიტიკური მისწრაფებების უცნაური ნაზავი. (Sage 1990)

მძაფრ სოციალურ და პოლიტიკურ ქარტეხილებს ე. წ. გოტიკური აღორძინების ('Gothic Revival') ხანაში თან ახლდა მწვავე წინააღმდეგობები სულიერი ცხოვრების სფეროშიც. გოტიკის დაბადებას სოციალურ-პოლიტიკურ გარდაქმნებთან ერთად რელიგიური შეხედულებების დრამატულმა ცვლილებამაც შეუწყო ხელი, თუმცა აქვე ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ გოტიკა იყო არა უბრალოდ რეაქცია ზემოთ აღწერილ ცვლილებებზე ან ამ ცვლილებების სიმპტომი, არამედ - მწყობრი, თავისთავადი მხატვრულ-კონცეპტუალური სისტემა. მართალია, გოტიკური აღორძინება იყო რეაქცია რაციონალიზმის, ემპირიზმისა და კლასიციზმის საუკუნის წინააღმდეგ, მაგრამ ამავდროულად ის იყო სრულიად თვითმყოფადი მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენი. რაციონალიზმისა და ემპირიზმის გაბატონებამ ფილოსოფიურ და მხატვრულ-ესთეტიკურ აზროვნებაში გამოიწვია რელიგიური გამოცდილების - არა რელიგიური რწმენის, არამედ რელიგიის მისტიკური განზომილების - ღირებულების დაკნინება. განათლებული ადამიანების დიდი უმრავლესობა მე-18 საუკუნის შუა ხანებში ქრისტიანობის მიმდევარი იყო, თუმცა ეს არ ნიშნავდა მაინცდამაინც ღმერთის უშუალო, პიროვნულ განცდას სპირიტუალური თვალსაზრისით. გოტიკამ, სხვა თუ არაფერი, საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ზეზუნებრივი დააბრუნა. თუ აგნოსტიკური ან სულაც ათეისტური თვალსაზრისით მივუდგებით, რომელიც საერთოდ უარყოფს ამ განზომილების არსებობას, გოტიკა შეიძლება გავიაზროთ როგორც მხატვრულ-კონცეპტუალური სისტემა, რომელმაც ააღორძინა ის ირაციონალური შიშები და

ცრურწმენები, რომლებიც განმანათლებლობის ეპოქას უნდა გაექრო. თვით ქრისტიანობა იმ გზით განვითარდა, რომ თავისი რწმენის სისტემიდან ზებუნებრივის გარკვეული სფეროები გამორიცხა - მაგალითად, მაგიის გამოყენება, მიცვალებულებთან კონტაქტი კონვენციური ლოცვის გარდა და სხვ. როგორც კლაივ ბლუმი მიუთითებს, ეს სფეროები ინარჩუნებს პერიფერიულ ურთიერთობებს ორთოდოქსულ რელიგიასთან და მოიცავს იმ პრაქტიკას, რომელსაც, როგორც წესი, ოკულტურს უწოდებენ. ასეთ სისტემებში, ბლუმის მიხედვით, გაცილებით უფრო უშუალოა კავშირი უხილავ სფეროებთან. (ბლუმი 1998) იმდროინდელი ტრადიციული ქრისტიანი მორწმუნეები გოტიკას სწორედ ორთოდოქსულისა და არაორთოდოქსულის ამგვარი დაახლოების, ლამის სიმბიოზური ურთიერთკავშირის გამო გამოზდნენ.

გოტიკური ტრადიცია გრძელი და რთული ლიტერატურული და ფილოსოფიური ევოლუციის შედეგად ჩამოყალიბდა. მის ძირითად ელემენტებად განისაზღვრა რელიგიური პათოსი, მისტიკა, ვენდეტა, შუასაუკუნეობრივი გროტესკი, ილუზია, შიში, რეპრესია, სენსაციონალიზმი, რღვევა, უზნეობა და ის ანომალური ქცევა, რომელმაც ფრთები შეისხა რომანტიზმის აისზე და დღემდე ასაზრდოებს მხატვრულ წარმოსახვას.

ტერმინი „გოტიკა“ შეიძლება აღნიშნავდეს მთელ რიგ მნიშვნელობებს, რომლებიც ხან ავსებენ ერთმანეთს, ხანაც კი ეწინააღმდეგებიან. მას იმდენი ასოციაცია ახლავს თან, რომ ზოგჯერ შეუძლებელი ჩანს ამ კონცეპტის არსის მოხელთება და ზუსტად განსაზღვრა. მიუხედავად ამისა, მთელ ამ მრავალფეროვან სემანტიკურ ველში გოტიკა იკვეთება როგორც იმ ტრადიციის აღორძინება და განახლება, რომელიც მეცნიერულ ემპირიზმსა და რაციონალიზმს გრძნობის კულტს უპირისპირებდა. რაციონალიზმმა, როგორც ისტორიული ფენომენის ფუნდამენტურმა ფილოსოფიურმა მახასიათებელმა, განსაკუთრებული გავლენა და მასშტაბები შეიძინა განმანათლებლობის ეპოქაში, როგორც მეცნიერულმა რეაქციამ ცრურწმენისა და ტრადიციის ბრა მიმდევრობის წინააღმდეგ. მე-18 საუკუნის სოციალურმა პროგრესმა,

რომელიც სულ უფრო და უფრო რაციონალურად ორგანიზებულ სოციალურ და პოლიტიკურ სისტემებსა და სამეცნიერო-ტექნოლოგიურ აღმოჩენებს ეფუძნებოდა, შესაძლებელი გახდა ირაციონალურ ფანტაზიებში შედარებით უფრო „უსაფრთხოდ გადაშვება“. საშუალო კლასის მკითხველს, თავისი სოციალური სტატუსით რეალური საფრთხისგან დაცულს, შეეძლო არხეინად მოეხდინა წარმოსახვითი შიშებისა და ფანტაზიების კულტივირება. ასე იზადებოდა ახალი ესთეტიკა, რომელიც უპირისპირდებოდა „რაციო“-ს პრიმატს და წინა პლანზე გრძნობასა და ემოციას წამოსწევდა. მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრიდან ფართოდ ვრცელდებოდა და მკვიდრდებოდა აზრი, რომ გონების შესაძლებლობებისადმი გადაჭარბებული ნდობა ადამიანურ გამოცდილებას რაღაც არსებითსა და მნიშვნელოვანს აცლიდა, ხიბლს უკარგავდა.

ეტიმოლოგიურად ტერმინი „გოტიკა“ მომდინარეობს გოთებისგან (Goths) - გერმანიკული ტომებისგან, რომლებმაც ქრისტეშობიდან მეორე საუკუნეში რომი დაიპყრეს. რომის ისტორიას თუ თვალს გადავაავლებთ, უმაღლესი გაგვახსენდება ვესტგუთებისა და ოსტგუთების შეუპოვარი ბრძოლა უძლეველი იმპერიის წინააღმდეგ. დროთა განმავლობაში ტერმინი დაშორდა თავდაპირველ ისტორიულ შინაარსს და ლიტერატურული ელფერი შეიძინა. „გოტიკა“ იქცა ტერმინად, რომელიც ერთდროულად გამოხატავდა წარმართულ ძალაუფლებასაც და შუასაუკუნეობრივი ხელოვნების სიმდიდრესა და აღკაზმულობას. ტრადიციული გოტიკური რომანი იყო ცნობიერი აჯანყება ცივი, სტერილური რაციონალიზმის წინააღმდეგ, რომელიც მკაცრი რეგულაციებისა და არაბუნებრივი კონტროლის საშუალებით მკითხველს ყოველგვარი ემოციისგან განმარცხავდა. ნეოკლასიკურ ეპოქაში (1660-1798) ნორმატიული ესთეტიკის მიმდევარი მწერლები ტერმინით „გოტიკური“ მოიხსენიებდნენ „მდაბიო“, „უწესრიგო“, „დაუმთავრებელ“ და, მაშასადამე, „ნაკლოვან“ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, ერთი სიტყვით, იმ მხატვრულ ტექსტებს, რომლებიც დაკანონებული ნორმატიული ესთეტიკის ჩარჩოებში ვერ თავსდებოდა. გოტიკის მიმდევრები, თავის მხრივ, ნეოკლასიკოსებს მიიჩნევდნენ უდიდლამო,

მოსაწყენ მწერლებად, რომელთაც აკლდათ გმირული სულისკვეთება და საფრთხის სიყვარული. ნეოკლასიკოსებისგან განსხვავებით, რომლებიც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ინტელექტს და რაციონალიზმს, მათ შემოქმედება უპირატესად ინტუიტურ პროცესად შერაცხეს. გოტიკური ჟანრის წარმომადგენლებმა ლიტერატურაში გზა გაუკაფეს ადამიანის ბნელ, ველურ, ირაციონალურ იმპულსებსა და ანომალიურ ინსტიქტებს, რომლებიც არ ექვემდებარება რაციოს - გონების - კონტროლს. ლიტერატურული გოტიკა ხასიათდება გროტესკული ნარატივის განვითარებით, კონტრასტული ფორმით, პარადოქსულობით; გროტესკი გაორებულ ემოციას იწვევს მკითხველში - შემზარავი გადაჯაჭვულია სასაცილოსთან, კომიკური კი - ტრაგიკულთან. ტერმინი „გროტესკი“ მომდინარეობს იტალიური სიტყვიდან Grotto, რომელიც გამოქვაბულს ნიშნავს. ინგლისურში სიტყვა დამკვიდრდა როგორც წარმოუდგენლის, შეუთავსებლის აღმნიშვნელი. როგორც ლიტერატურული ტერმინი, იგი 1700-იანი წლებიდან გვხვდება. სამხრეთულ გოტიკაში ტერმინი გამოხატავს დეკუმანიზებას, გადაგვარებას, ბუნების დეფორმირებას, სიმახინჯეს. გროტესკული ელემენტებისა და სხვა ფაქტორების გავლენით სამხრეთული გოტიკური ლიტერატურა უაღრესად თვითმყოფადი და უნიკალური ფენომენია ჟანრის პოეტიკის ფარგლებში.

კლასიკური გოტიკური ნაწარმოების საკვანძო კოლიზიას, სიუჟეტურ ქარგას, სამოქმედო გარემოსა და ქრონოტოპს ხშირად განსაზღვრავს ისეთი თემა-მოტივები თუ მხატვრული ანტურაჟი, როგორცაა საგვარეულო კონფლიქტი, დროით-სივრცითი დისტანცირება, გოტიკური სტილით ნაგები სასახლე და ფეოდალური კარ-მიდამო, ძალაუფლების უზურპაცია, ქალზე ძალადობა ზებუნებრივ გარემოში, კეთილი და ბოროტი საწყისების ჭიდილი ან/და მათი დიალექტიკური ურთიერთკავშირი. ზებუნებრივ ძალებზე ხაზგასმა იმდენად ნიშანდობლივი გახდა გოტიკური ლიტერატურისთვის, რომ ცალკე ქვედინებადაც კი გამოეყო კლასიკურ გოტიკას ე. წ. „ფანტასტიკური გოტიკის“ სახით.

გოტიკური ლიტერატურა ნაირსახოვანია თავის ჟანრულ გამოვლინებებში. მისი ერთ-ერთი ნაირსახეობაა „რომანტიკული გოტიკა“, რომელიც ამკვიდრებს ფილოსოფიურ, ოკულტურ და რელიგიურ დუალისტურ სისტემას; ასევე არსებობს „ისტორიული“, „სოციალური“, „კრიმინალური“ და ე. წ. „სახელოვნებო“ გოტიკა - ამ უკანასკნელში გოტიკურ თემატიკასთან მჭიდრო ურთიერთკავშირშია მუსიკა, მხატვრობა და ხელოვნების სხვა დარგები.

როგორც აღინიშნა, ჰორას უოლპოლის *ოტრანტოს ციხესიმაგრე* მიიჩნევა გოტიკური ლიტერატურის დასაბამად. თავად ავტორი პირველი გამოცემის წინათქმაში მიანიშნებს, რომ დედნის ხელნაწერი შექმნილი უნდა იყოს 1095-1243 წლებში, ჯვაროსნული ომების პერიოდში, საბოლოოდ კი ტექსტი დაიბეჭდა ნეაპოლში 1529 წელს. ეს, რასაკვირველია, ავტორისეული მისტიფიკაციაა.

პირველ გამოცემის წინათქმაში აღწერილი ხელნაწერის თავგადასავლის საშუალებით უოლპოლი რეალურ შეფერილობას ანიჭებს ნაწარმოებს. მწერალი თავადაც აღნიშნავს, რომ რომანი დაფუძნებულია რეალურ ფაქტებზე. პარალელურად მას ნაწარმოებში შემოაქვს ზებუნებრივი მოტივები, რითაც რეალობის დამორჩილებას ცდილობს. ის ერთდროულად იყენებს ბუნებრივსა და ზებუნებრივს, რითაც საფუძველს უყრის ახალ ჟანრს - წარმოსახვით რეალიზმს. საგულისხმოა რომანის მსგავსება *ჰამლეტთან* -ორივე ნაწარმოებს გამსჭვალავს ქორწინების და საგვარეულო დინასტიის ხაზი; ორივეგან გამოყენებულია ისეთი ზებუნებრივი ელემენტი, როგორცაა აჩრდილის სტუმრობა და აქტიური მონაწილეობა პროცესებში; ისევე როგორც *ჰამლეტში*, *ოტრანტოშიც* ცენტრალურ კონფლიქტს სიცრუე და ორპირობა უდევს საფუძვლად. უოლპოლი დაუფარავად აღიარებს შექსპირის სიდიადეს და არ უარყოფს მის ზეგავლენას რომანზე; პირიქით, *ოტრანტოს ციხესიმაგრესა* და *ჰამლეტს* შორის არსებული მსგავსებანი მწერალს თავისი ქმნილების ღირსებად მიაჩნია.

ოტრანტო სათავეს უდებს კიდევ ერთ გოტიკურ კონვენციას - ციხესიმაგრის, როგორც ცენტრალური ტოპოსის, გამოყენებას, რაც მახვილგონივრული მხატვრული

მიგნება აღმოჩნდა, რადგან ფორტიფიკაციების სიმბოლური დატვირთვა ფოლკლორულია და ჯერ კიდევ ბერძნულ მითოლოგიაში გვხვდება. ფაქტობრივად, უოლპოლმა ხელახლა „აღმოაჩინა“ ციხესიმაგრის, როგორც მრავალნიშნადი სიმბოლოს, მხატვრული პოტენციალი, რომელსაც გამუდმებით იყენებდა ბერძნული კულტურა. საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც მეფე მინოსის ლაბირინთი და მასში დატყვევებული მინოტავრი. ტუსალობის მოტივი, განსაკუთრებით კი უმანკო ქალის უკანონო დატყვევება, გოტიკური კონვენციის ერთ-ერთი მთავარი ხაზია. უოლპოლის უზურპატორი გმირის, მანფრედის მიერ იზაბელას დატყვევება, ფაქტობრივად, ბერძნულ მითოლოგიაში ჰადესის მიერ პერსეფონეს დატყვევების ალუზიაა. ტუსალობის მოტივი ის ლიტერატურული ხერხია, რომლის საშუალებითაც სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული ჭიდილი იკვეთება. წლის იმ პერიოდის განმავლობაში, როდესაც პერსეფონე დედასთან - დემეტრასთანაა, ბუნება ხარობს, ხოლო როდესაც იგი მეუღლესთან, ჰადესთან, ჩადის, ბუნება კვდება, ეს მონაცვლეობითი ციკლი კი დაუსრულებელია, რაც კიდევ უფრო მეტ დრამატიზმს სძენს მთელ პროცესს.

მე-18 საუკუნეში გოტიკური კონვენციების ჩამოყალიბების კვალდაკვალ მხატვრულ ლიტერატურაში გამოჩნდა დილეგი, ე. წ. მომაკვდინებელი საკანი, რომელსაც სახურავზე ჰქონდა ნახვრეტი, საიდანაც საკანში მოაფრქვევდნენ მომწამვლელ ნივთიერებებს ან ტუსაღს ისრებს ესროდნენ. შუასაუკუნეობრივი ნაგებობის განუყოფელ ნაწილად მიწისქვეშა დილეგი მიიჩნეოდა, ჯურღმული, რომელიც კიდევ უფრო ამძაფრებდა დახურული სივრცის შიშს. გოტიკური ნაწარმოებების ავტორები აუტანელი ტანჯვისთვის ხშირ შემთხვევაში ქალს „იმეტებდნენ“, რათა მძაფრად წარმოეჩინათ ის სოციალური მარწუხები, რომლებიც განსაკუთრებით ძლიერად ქალს უჭერდნენ საცეცებს, საკუთარი თავის რეალიზების საშუალებას ართმევდნენ და ფართოდ გავრცელებული დოგმების მონად აქცევდნენ. გოტიკური სასახლის ბნელი საკნების, ფარული ლაბირინთების, ლუქების, საცავების, თაღების ქალის თავდაცვით სისტემად და ფსიქოლოგიურ კოდებად წარმოჩენაში უდიდესი წვლილი მიუძღვის ფროიდს. ფროიდის თეორიის მიხედვით, ქალებს

თანდაყოლილი თავდაცვითი სისტემა აქვთ, რომელიც გამოიხატება სექსუალური ურთიერთობისგან თავდაცვაში, ანუ უმანკოების დაცვასა თუ მის გახანგრძლივებაში, რაც გამოხატულია სექსუალურ იმპულსებზე დაგვიანებული/გადავადებული პასუხით. ტუსალობა, დილეგები, ფსიქიატრიული დაწესებულებები, ცოცხლად დამარხვა, ემოციური რეპრესიები, კლასტროფობია ლიტერატურული გოტიკის განმეორებადი მოტივებია. ჩაკეტილი სივრცე განასახიერებს უიმედობას და შიშს, გარდაუვალ ფატალურ დასასრულს. დახურული სივრცის ღრმად ფსიქოლოგიურ სიმბოლიკას განსაკუთრებით ოსტატურად იყენებს და ამერიკულ/სამხრეთულ გოტიკაში საბოლოოდ ამკვიდრებს ედგარ პო, რომლის ნაწარმოებებშიც მრავლადაა კლასტროფობიური ეპიზოდები. ასეთია, მაგალითად, დახშული სივრცე, როგორც დასჯის იარაღი, ნოველაში „შავი კატა“ (1843), კედელში ჩამარხვის ეპიზოდი „კასრი ამონტილადო“-ში (1843), ცოცხლად დამარხვის სცენა მოთხრობაში „ამერთა სახლის დაცემა“ (1839).

მეთვრამეტე საუკუნის მიწურულისთვის ევროპული გოტიკური რომანის ყველაზე ცნობილი წარმომადგენლები იყვნენ ენ რედკლიფი და მეთიუ ლუისი. სერ უოლტერ სკოტის აზრით, ენ რედკლიფი საერთოდაც გოტიკური რომანის საწყისებთან დგას. (ციტ. Williams 1968: 110) მკვლევარი ნათანიელ დრეიკი მას შექსპირსაც კი ადარებს. (Drake 1970: 359) რედკლიფის სტილისტიკისათვის ნიშანდობლივია „საშინელების“ დეტალიზაციითა და ზუსტი აღწერებით მკითხველში ძრწოლის, ბუნდოვანებით კი თავზარდამცემი ეფექტის გამოწვევა. ორივე მათგანმა თავიანთი ნაწარმოებები ახალგაზრდულ ასაკში შექმნა: რედკლიფმა მისი რვაწლიანი სამწერლო კარიერა 32 წლის ასაკში დაასრულა, ლუისმა კი ბერი 19 წლის ასაკში გამოაქვეყნა. საინტერესოა ამ ნაწარმოებების მარკიზ დე სადისეული შეფასება, რომელიც აღნიშნავს: „მათი რომანები იყო ლოგიკური ნაყოფი იმ მძლავრი რყევებისა, რომლებიც ევროპამ განიცადა.“ (ციტ. Punter 2012: 94) მეთიუ ლუისი გერმანული გოტიკის მგზნებარე თაყვანისმცემელი იყო, 17 წლის ასაკში გატაცებით კითხულობდა გოეთესა და შილერს; მან იმოგზაურა ვაიმარში,

რათ დასწრებოდა „ქარიშხალისა და შეტევის“ (Sturm and Drang)¹ სტილში დადგმულ სპექტაკლებს. გერმანული ლიტერატურისა და ენ რედკლიფის გავლენით, რომელსაც იგი აღმერთებდა, ლუისმა შექმნა თავისი ყველაზე ცნობილი ნაწარმოები *ბერი* (1796). რომანი გოტიკურ ენციკლოპედიაში ეპოქის ყველაზე ცნობილ შოკისმომგვრელ ნაწარმოებადაა მოხსენიებული: “The most notorious Gothic shocker of the age.” (Snodgrass 2005: 211) ესპანური ინკვიზიციის ფონზე გაშლილ ექსტრავაგანტულ, ანტიკათოლიკურ, კომმარულ სიუჟეტურ ქარგაში, მძაფრი გოტიკური ნარატივისა და ე. წ. „სენსაციონალიზმის“ ნაზავში აშკარად იკვეთება რედკლიფის გავლენა, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რედკლიფის იმპლიციტური სექსუალური მოტივებისგან განსხვავებით ლუისმა სექსუალური აქტების თითქმის ნატურალისტური აღწერა შემოგვთავაზა და პორნოგრაფიული სიუჟეტით მკითხველი საზოგადოება გააოგნა. ავტორი ლიტერატურის ისტორიაში სამუდამოდ დამკვიდრდა როგორც „ბერი ლუისი“. ენციკლოპედიაში ვკითხულობთ: “The author was forever dubbed ‘Monk’ Lewis.” (Snodgrass 2005: 211) *ბერმა* სათავე დაუდო ანტიკათოლიციზმის ტენდენციას, რომელიც გოტიკის შეუცვლელ კონვენციად ჩამოყალიბდა. ანტიკათოლიციზმის დამკვიდრებას ლიტერატურულ გოტიკაში ხელი შეუწყო მიმდინარე რეპრესიებმა, სასულიერო პირების სიხარბემ, ინსტიტუციურმა კორუფციამ, ერეტიკოსთა წამებით მოკვდინების პრაქტიკამ. გოტიკის ცენტრალური მოტივი ანტიკათოლიკური მოძრაობის პერიოდში სექსუალური ურთიერთობები იყო. „გოტიკოსები“ ხატავდნენ გაუკუღმართებულ სექსუალურ სცენებს მონასტრებში და ისეთი ეპიზოდების შეთხზვასაც კი არ ერიდებოდნენ, როგორცაა მორჩილთა მიერ ახალშობილების მსხვერპლად შეწირვა საიდუმლო ტრიბუნალების დროს. უნებლიედ კათოლიციზმი თავად გახდა გროტესკული წარმოდგენების წყარო: საეკლესიო მსახურების ბუნდოვანებამ, კათოლიციზმის დოგმატური არსის უცოდინრობამ, ერეტიკოსების მიმართ გამოჩენილმა შეუწყნარებლობამ და ინკვიზიციამ ის არა საყოველთაო რელიგიად, არამედ ცივისსხლიან სადამსჯელო მანქანად

¹ „ქარიშხალი და შეტევა“ - ლიტერატურული მოძრაობა გერმანიაში, რომელიც სენტიმენტალიზმით საზრდოობდა და გაურბოდა ცივ სტრუქტურალიზმს, ადამიანის თავისუფალი ნების დოგმატურ კონტროლს. მოძრაობის სათავეებთან იდგნენ გოეთე და შილერი.

ჩამოაყალიბა. ანტიკათოლიკური განწყობებით შექმნილი ნაწარმოებები ჟანრის ყველაზე მოთხოვნადი და სენსაციური მიმართულება აღმოჩნდა. კათოლიციზმის დემონიზება და სამონასტრო ცხოვრების შერყენილ პრაქტიკად წარმოჩენა მკითხველის ემოციური მანიპულირების ეფექტური ხერხი აღმოჩნდა. ინკვიზიციის სადიზმი და ტირანია სერ უოლტერ სკოტმა შეაჯამა ნაშრომში *Letters on Demonology and Witchcraft* (*წერილები დემონოლოგიასა და ჯადოქრობაზე*, 1830). საეკლესიო ტრიბუნალის ყველაზე სასტიკი და უსამართლო სისტემა ჩამოყალიბდა ესპანეთში მეფე ფერდინანდისა და დედოფალ იზაბელას მმართველობის პერიოდში, როდესაც გამმაგებული ინკვიზიტორები ვატიკანის გვერდის ავლით ადასრულებდნენ ე. წ. კანონს და ცეცხლით და მახვილით მოაქცევდნენ ებრაელებსა და მუსლიმანებს. ანტიკათოლიციზმის ხაზის გამტარებელია უილიამ გოდვინიცი, რომელმაც რომანში *St. Leon* (*წმინდა ლეონი*, 1799) ინკვიზიციის ისტორიული რეალობის ფონზე აღწერა აღტკინებული ბრბო, რომელიც ადამიანის კოცონზე დაწვის შემდგომ ეგზალტირებულია და ეძებს შემდეგ მსხვერპლს, ხოლო მსხვერპლი აღმოჩნდება ჰექტორი, ლეონის ფერადკანიანი მსახური, რომელსაც კიდურს მოაგლეჯენ. ანტიკათოლიციზმის მგზნებარე მიმდევარი, ანგლიკანი ქორეპისკოპოსი და განდევნილი ჩარლზ რობერტ მეტიურინი ანტიკათოლიკური გოტიკური კონვენციის ცენტრალური ფიგურაა. მისი რომანი *Melmoth the Wanderer* (*მოხეტიალე მელმოტი*, 1820) ფაუსტურ თემას ამუშავებს: რომანის პროტაგონისტი, ფსიქიკურად დაავადებული, ამორალური, ეგოისტი და მანიპულატორი, შეთანხმებას დებს სატანასთან და იხანგრძლივებს მიწიერ ცხოვრებას 200 წლამდე. იგი დაეხეტება და ცდილობს აცდუნოს ადამიანები, სული დააკარგვინოს მათ. სხვა ანტიკათოლიკე მწერლებისგან განსხვავებით, მეტიურინი ყველა რელიგიაში ხედავს ექსტრემიზმის, დამახინჯებული ღვთისმსახურების და რეალობიდან გადახვევის საფრთხეს. ანტიკათოლიკური განწყობები არც ამერიკული გოტიკური კონვენციისათვისაა უცხო. ჯეიმზ ფენიმორ კუპერმა და ჩარლზ ბროკდენ ბრაუნმა თავიანთი სიუჟეტები როზენკროიცერებისა (ვარდისა და ჯვრის ორდენი) და სხვა პირქუში ორდენების გარშემო მოქარგეს.

ენ რედკლიფისა და მეთიუ ლუისის სახელები დაკავშირებულია გოტიკის გენდერულ თავისებურებასთან: გენდერული თვალსაზრისით განარჩევენ ორი ტიპის - „მდედრობით“ (`Female`) და „მამრობით“ (`Male`) გოტიკას. პირველი ევროპული გოტიკური კონვენციის ერთ-ერთი მთავარი ძარღვია, რომელიც გამოხატავს თანაგრძნობას პატრიარქალური წყობისგან დაჩაგრული ქალის მიმართ. ამ ტიპის გოტიკურ ნაწარმოებებში სიუჟეტური ხაზი ვითარდება ობოლი ქალის გარშემო, რომელიც ეძებს დედას, დევნილია ფეოდალი მამისაგან, ჰყავს უცოდველი, თუმცა უსარგებლო კავალერი. ფემინურ გოტიკაში გავრცელებული კლასტროფობიული ელემენტები შემთხვევითი არ არის და ქალთა უფლებების შელახვის სიმბოლოა. ტერმინი ფემინისტმა ელენ მოერსმა შექმნა. მან ლიტერატურული ჟანრების მიმოხილვაში, რომელიც დაიბეჭდა ჟურნალში *Literary Women* (1977), პირველად გამოიყენა ტერმინი “Female Gothic”. გარდა ამისა, მან გოტიკის მაგისტრალური ხაზები განსაზღვრა, რითაც, ჩემი აზრით, ნათლად გამოკვეთა ფემინური გოტიკის ადგილი ზოგადგოტიკურ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმაში. მის მიერ განსაზღვრული ფემინური გოტიკის სამი გამოკვეთილად მნიშვნელოვანი მიმართულებაა:

- გენდერული ურთიერთობების ასახვა;
- ქალი-გმირის უმწიკვლოების და სექსუალური ქმედებების მნიშვნელობის ხაზგასმა და მისი სიმბოლური დატვირთვა;
- სოციალური, რასობრივი და ეკონომიკური სტატუსის გავლენა კონკრეტულ ქმედებებზე.

მეთიუ ლუისთან ერთად “Female Gothic“-ის სათავეებთან დგას ენ რედკლიფი, რომელიც ფემინური გოტიკის მატრიარქადაც იწოდება, ხოლო მერი შელის *ფრანკენშტეინი (1818)* გოტიკის ამ მიმართულების მწვერვალად მიიჩნევა. ამ უკანასკნელის საშუალებით ავტორმა მკითხველში „გააღვიძა ძრწოლის მომგვრელი შიში.“ (Snodgrass 2005: 127) ავტორის ძირითადი საკვლევი სფერო ფსიქიკაა, არაცნობიერიდან ნასაზრდოები სულიერი შფოთვის წყარო, პიროვნების გაორების და შინაგანი დეზინტეგრაციის საკითხები. მერი შელიმ განაყოფიერებისა და დაბადების

ახლებური ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა, რომელიც თავისი ფორმითა და შინაარსით წმინდა გოტიკურ ტრადიციას შეესაბამებოდა. მან აღწერა არა მხოლოდ ხელოვნურად სიცოცხლის შექმნის პროცესი, არამედ თვით ამ პროცესის ლოგიკური შედეგიც: მონსტრი, უსახელოდ დარჩენილი არსება, ყველასთვის შემზარავი, უბედური და სასტიკი, რომელიც მისი შემოქმედისთვის, ანუ ვიქტორ ფრანკენშტეინისთვის, იმ შემზარავ საცავად იქცა, სადაც მან ამქვეყნად ახალი სიცოცხლის მოვლინებასთან დაკავშირებული ყველა შიში და ტრავმა განდევნა. ენ რედკლიფისა და მერი შელის გარდა ფემინური გოტიკის წარმომადგენლები არიან შარლოტა ბრონტე, ემილი ბრონტე, ჯეინ პორტერი, სარა პორტერი, ქრისტინა როზეტი, სარა ვილკინსონი და სხვ.

„მამრობითი“ გოტიკის ძირითადი თემატიკა ოდიპოსის კომპლექსითა და მასკულინიზმის კულტით, პატრიარქალური საზოგადოების იდეალებითა და მათთან კონფლიქტით საზრდოობს. „Male Gothic“-ის წარმომადგენლებია, მაგალითად, დეფნე დე მორი და ჯუნა ბარნსი. გოტიკურ ლიტერატურაში ჩაგრული ქალების გვერდიგვერდ გვხვდება *Femme Fatale*-ც, ანუ საბედისწერო ქალი, რომელსაც მამაკაცისათვის უბედურება მოაქვს და საბოლოოდ მის დაღუპვას განაპირობებს. გოტიკური პროზა ხშირად იყენებს ქალთა ძალმომრეობისა და უზნეობის მოტივს. ემილი გრიერსონი, სამხრეთელი არისტოკრატი ქალი უილიამ ფოლკნერის მოთხრობაში „ვარდი ემილისათვის“ (1930) მიჯნურს ვირთხის საწამლავით მოწამლავს და მის გვამს ლოგინში გახრწნის. საბედისწერო ქალთა შორის უნდა მოვიაზროთ ჯუნა ბარნსის რობინ ვოუტი რომანიდან *Nightwood* (*ღამის ტყე*, 1936), რომლის პროტოტიპიც მწერლის საყვარელი, ამერიკელი მხატვარი ტელმა ვუდია. *Femme Fatale*-ს კატეგორიაში ხვდება მისის რებეკა დე უინტერიც დეფნე დე მორის რომანიდან *რებეკა* (1938).

გოტიკური კონვენციის განუყოფელი ნაწილია სიზმრები, კოშმარები, ფანტასმაგორიული ხილვები, ჰალუცინაციები, ფოლკლორული ნარატივის და რეალობის ერთმანეთთან გადახლართვა. ზღაპრები დევებზე, მფრინავ მონსტრებზე,

ურჩხულებზე ბავშვობისას ბუნებრივად და ქვეცნობიერად უკავშირდება წყვიდადს, მოწიფულ ასაკში კი ისინი სიზმრებში გადაინაცვლებენ. ჩვენი ცნობიერი მათ ქვეცნობიერში გამომწყვდევს, რადგან რეალურ სამყაროში ისინი ბუნდოვანი და საშიში არიან. ამდენად, მათი თვითგამოვლენის ერთადერთ ფორმად სიზმარი რჩება, რომელიც ხშირ შემთხვევაში მალე მიეცემა დავიწყებას. გოტიკაში სიზმრებსა და ხილვებს, ჰალუცინაციასა და ფანტასმაგორიას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. მწერლები ცდილობენ სამზეოზე გამოიხმონ ქვეცნობიერში განდევნილი აჩრდილები, რასაც ისინი პრაქტიკულად „თავისუფალი დინების“ („free flowing“) საშუალებით ახორციელებდნენ. ასე ამოიზარდა ჰორას უოლპოლის ოტრანტო მწერლის ქვეცნობიერი ჯურღმულებიდან, ნარკოტიკით გამოწვეულმა ძილბურანმა კი სემუელ კოლრიჯს *კუბლა ხანი* (1816) დააწერინა, ხოლო ბრემ სტოკერის *დრაკულა* (1897) ზღვის პროდუქტებით ინტოქსიკაციით გამოწვეული ჰალუცინაციების წყალობით შეიქმნა. ავტომატური წერის ტექნიკა („automatic writing“)² არც მერი შელისთვის იყო უცხო. შეიძლება ითქვას, რომ *ფრანკენშტეინი* აღმოცენდა უშუალოდ სიზმრებიდან ან/და უძილო ღამეების შედეგად გამოფიტული სხეულის ფანტასმაგორიული ჩვენებებიდან, რომლებსაც ავტორი სწრაფად იწერდა. მწერლები ამ ეფექტის მისაღწევად გარდაცვლილებთან ურთიერთობასაც არ ერიდებოდნენ - პოეტი უილიამ ბატლერ იეიტსი ცოლს სულთა სამყაროში „დაემგზავრება“ და ქმნის ვიზიონერულ ტექსტს *A Vision* (*ხილვა*, 1925). მის პერსონაჟთა შორის ვხვდებით მუმიებს, ღვინოწრუპია მოჩვენებებს, გვესმის ყმული. ოკულტიზმით მისი გატაცების შედეგია ირლანდიურ ფოლკლორზე დამყარებული ოკულტური მოთხრობების სერია *The Magi* (*მოგვები*, 1914). სიზმრებით დაინტერესებას გამოხატავდა ედგარ პოე - სიზმრის თემაზე ვარიაციებია მისი ლექსები „Dreams“ („სიზმრები“), „A Dream“ („სიზმარი“), „A

² Automatic writing - ავტომატური წერა ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის წინამორბედ ტექნიკად მიიჩნევა და გულისხმობს შემოქმედებით პროცესში ცნობიერის გათიშვას ყველა შესაძლო ხერხით - ჰიპნოზით, ალკოჰოლით, ან ნარკოტიკებით, რათა არაცნობიერიდან შეურყვნელი „წმინდა წარმოსახვის“ გამოწვევისა და თავისუფალი, ასოციაციური ენით, სინონიმებით, ომონიმებით და კალამბურით მისი გამოხატვის მიზნით.

Dream Within a Dream” („სიზმარი სიზმარში“); თავის პროზაშიც ის იკვლევდა სიზმარ-ცხადის მყიფე ზღვარს. გოტიკურ რომანში ხშირია წინასწარმეტყველური სიზმრებიც, როგორცაა, მაგალითად, ჯეინ ეარის სიზმარი შარლოტა ბრონტეს რომანში *ჯეინ ეარი* (1847); ან მელანქოლიურ-ნოსტალგიური სიზმარი, როგორსაც ნახულობს რებეკა დეფნე დე მორის რომანში. ანდრე ბრეტონი, რომელიც ინტენსიურად იკვლევდა ადამიანის ქვეცნობიერ და არაცნობიერ შრეებს, *სიურეალიზმის მანიფესტში* (1924) წერს:

SURREALISM, n. Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express -- verbally, by means of the written word, or in any other manner -- the actual functioning of thought. Dictated by the thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern. (Breton 1924: 5)

სიურეალიზმი არის ფსიქიკური ავტომატიზმი თავის წმინდა მდგომარეობაში, რომლითაც გამოიხატება - ვერბალურად, წერილობითი სიტყვის საშუალებით, ან ნებისმიერი სხვა ფორმით - აზრის ნამდვილი ფუნქციონირება. იგი ნაკარნახევია აზრით/ფიქრით და თავისუფალია გონების კონტროლისაგან, ესთეტიკური თუ მორალური საზრუნავისაგან.

მწერლები და მოაზროვნეები გოტიკურ ტრადიციას იმთავითვე უკავშირებდნენ შექსპირს. 1725 წელს ელიგზანდერ პოუპმა შექსპირის ექვსტომეულის წინათქმაში ხაზი გაუსვა მსგავსებას შექსპირის შემოქმედებასა და გოტიკურ არქიტექტურას შორის. (Pope 1725) 1765 წელს სემუელ ჯონსონმა თავისი რვატომეულის წინათქმაში შექსპირის *ზაფხულის ღამის სიზმარის* სიუჟეტი დაუკავშირა გოტიკურ მითოლოგიას ფერიების შესახებ. (Johnson 2004) ელიზაბეთ მონტაგუ წიგნში *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare* ინგლისელ დრამატურგს პირდაპირ მოიხსენიებს როგორც „გოტიკურ ბარდს“ (“Gothic Bard“). (Montagu 1810: 147) სემუელ ჯონსონი ეთანხმება მონტაგუს ამ შეფასებას და ამყარებს მას იმ ფაქტით, რომ შექსპირი არღვევს არისტოტელეს სამი ერთიანობის კანონს, თუმცა ეს არაა მისი ერთადერთი არგუმენტი: ჯონსონი ასევე ხაზგასმით აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ ინგლისელი ბარდი ხშირად მიმართავს გოტიკურ და ძველბერძნულ მითებს. შესაბამისად, იგი ასკვნის, რომ შექსპირი ორგვარად ამართლებს “Gothic Bard“-ის სახელს - ფორმითა და

შინაარსით. ჯონსონის დასკვნამ მკვლევართა დიდი დაინტერესება გამოიწვია: მათ აქტიურად დაიწყეს შექსპირის ტექსტებში მეტი გოტიკის ძიება და „აღმოაჩინეს“ კიდევ იგი. მაგალითად, შექსპირის *რიჩარდ მესამე* სრულად აკმაყოფილებს გოტიკური ესთეტიკის მოთხოვნებს, ვინაიდან იქ გვხვდება ისეთი გოტიკური თემები და ელემენტები, როგორცაა: საზარელი მკვლელობა, აჩრდილები, ინცესტური ქორწინება, ჩვილთა კვლა, სამეფო ტახტის უზურპაცია, წყევლა და კომმარული საიდუმლოებანი.

1.2 სამხრეთული გოტიკის პოეტიკა: გოტიკური ტრადიციის ტრანსფორმაცია ამერიკულ ლიტერატურაში

გოტიკური ტრადიცია გარკვეულ მოდიფიკაციებს განიცდის ამერიკულ ლიტერატურაში საზოგადოდ და კერძოდ ამერიკის სამხრეთის გოტიკაში (“Southern Gothic”), რომელსაც ამერიკული ლიტერატურის ისტორიკოსები და თეორეტიკოსები ცალკე გამოყოფენ როგორც უნიკალურ ფენომენს. ამერიკული ლიტერატურული გოტიკა მჭიდროდაა დაკავშირებული, ერთი მხრივ, ტრანსცენდენტალიზმსა და ამერიკული რომანტიზმის იმ შენაკადთან, რომელსაც „ბნელ რომანტიზმს“ (“dark romanticism”) უწოდებენ, ხოლო მეორე მხრივ, ამერიკის სამხრეთის ისტორიასა და კულტურულ ტრადიციასთან.

გოტიკის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის, გავრცელება ამერიკის შეერთებულ შტატებში დაკავშირებულია იმ ისტორიულ პერიოდთან, როდესაც კოლონიებში მცხოვრებ მოსახლეობას ინდიელებთან შეტაკების შიშით იზოლაციაში უწევდათ ცხოვრება. საგულისხმოა, რომ პურიტანულმა ცნობიერებამ იმ დროისთვის ღრმად გაიდგა ფესვები და მტკიცედ დამკვიდრდა ამერიკის პირველ კოლონიებში როგორც დომინანტური რელიგიური მოძღვრება, რომელიც მნიშვნელოვანწილად კულტურულ ტენდენციებსაც განსაზღვრავდა. კოლონიურ დასახლებებში ხშირი იყო მძაფრი ქადაგებანი განკითხვის დღეზე, ხშირად წარმოსახვდნენ ჯოჯოხეთს მთელი თავისი სისასტიკითა და შემზარავი ასოციაციებით. ბოროტისა და კეთილის მარადიული ჭიდილის პურიტანული მორალისტური ინტერპრეტაცია თავის დაღს ასვამდა პირველმოსახლეთა კულტურულ მენტალობას. ჩემი აზრით, ამერიკული გოტიკის ჩამოყალიბებაში (რომელსაც ზოგჯერ „სამხრეთულ გოტიკასაც“ უწოდებენ) ოთხმა ფაქტორმა ითამაშა გადამწყვეტი როლი:

- ევროპულმა გოტიკურმა ტრადიციამ (ცხადია, მოდიფიცირებული/ტრანსფორმირებული სახით);

- პურიტანულმა კულტურამ;
- ფრონტირმა და მკვიდრ მოსახლეობასთან/ინდიელთა ტომებთან ბრძოლამ;
- მონობის მძიმე უღელმა, რაც, ბუნებრივია, ამერიკის სამხრეთთან ასოცირდება.

მე-18 საუკუნის ბოლო ათწლეულში ამერიკაში ცირკულირებდა ინგლისური და გერმანული ლიტერატურა, რამაც განაპირობა ამერიკელთა გოტიკური ლიტერატურით დაინტერესება. ინდიელთა და კოლონისტთა ბატალიების მხატვრული მემკვიდრეობა, ჯეიმზ ფენიმორ კუპერი სინანულით აცხადებდა, რომ ამერიკელ მწერლებს მხატვრული ლიტერატურის შესაქმნელად არ ჰქონდათ ისეთი ტრადიციით, მითოლოგიით და ისტორიით გაჯერებული მზამზარეული თემები, როგორც ევროპელებს, რაც სრულიად ბუნებრივი იყო ახლად დაარსებული ქვეყნისთვის. ამერიკული პეიზაჟი თითქოს არ იყო გოტიკისათვის შექმნილი, თუმცა თვით მდიდარი ისტორიული და კულტურული წარსულის არმქონე ქვეყნისთვისაც გამოიკვეთა ოთხი მკვეთრად ინდივიდუალური კატეგორია, რომლითაც ამერიკული გოტიკა ევროპულისაგან გამოირჩევა. ეს კატეგორიებია: **ფრონტირი, პურიტანიზმი, რასობრივი საკითხები და პოლიტიკური უტოპიზმი.**

სამხრეთული გოტიკა იყენებს (ევროპულ) გოტიკურ კონვენციებს, რათა გააკრიტიკოს თანამედროვე ამერიკული საზოგადოება იმ მორალური ინდიფერენტიზმისა და ხრწნადი საზოგადოებრივი წესრიგისთვის, რომელიც მათ ლპობას და განადგურებას უქადის. სამხრეთული გოტიკა ამერიკულ საზოგადოებას გვიხატავს, მეტაფორულად რომ ვთქვათ, როგორც სუფთა და ჯანსაღ ხის მორს, რომლის ქვეშაც თავი მოუყრია უთვალავ საძაგელ მღრღნელსა თუ ქვეწარმავალს. სამხრეთული საზოგადოების შიგნით არსებულ მანკიერ პრაქტიკასა და წინააღმდეგობებს ემატება მძაფრი კონფლიქტი ჩრდილოეთსა და სამხრეთს, თანამედროვე ტენდენციებსა/პროგრესისტულ იდეოლოგიასა და კონსერვატიზმს შორის, ახალი წესრიგის მომლოდინე და თამაშგარეთ დარჩენილი საზოგადოების

სულიერი აშლილობა და სრული იმედგაცრუება საკუთარი უმოქმედობის გაცნობიერების გამო, გარდაუვალი გაქრობის გზაზე დამდგარი სამხრეთული არისტოკრატის პრობლემატიკა.

ამერიკული გოტიკის სათავეებთან დგას ჩარლზ ბროკდენ ბრაუნი, რომელმაც თავისი რომანებით გარკვეულწილად განსაზღვრა ადრეული ამერიკული გოტიკის ძირითადი მხატვრულ-ესთეტიკური გეზი. მის რომანებს შორის ყველაზე ცნობილია *Wieland: Or, the Transformation: An American Tale* (1798), რომელსაც ხშირად პირველ ამერიკულ გოტიკურ რომანად მიიჩნევენ. როგორც ვხედავთ, ავტორი სათაურშივე ხაზს უსვამს, რომ იგი მოგვითხრობს წმინდად ამერიკულ ამბავს, ანუ ამბავს, რომელიც მხოლოდ ამერიკაში შეიძლებოდა მომხდარიყო და არა, ვთქვათ, სადმე ევროპაში, რითაც, შესაძლოა, ევროპული გოტიკის გავლენის დაფარვა და საკუთარი ორიგინალობის ხაზგასმა სურს, თუმცა უილიამ გოდვინის *კალუმ უილიამსის თავგადასავლების* (1794) ზეგავლენა იმდენად აშკარაა, რომ მისი დაფარვა შეუძლებელია მიუხედავად იმისა, რომ ბრაუნის სამწერლო სტილი მკვეთრად ორიგინალურია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფაქტობრივად, საქმე გვაქვს ინგლისური გოტიკური რომანის ამერიკულ ტრანსფორმაციასთან. ვილანდს „საშინელებათა“ რომანის გარდა ისეთ ქვეყანრებსაც მიაკუთვნებენ, როგორცაა ფსიქოლოგიური და ეპისტოლარული რომანი.

რომანის მთხრობელი, კლარა ვილანდი, იხსენებს პურიტანიზმის გავრცელების მიზნით მისიონერი მამის ევროპიდან გადმოსახლების ამბავს. ასკეტურმა ღვთისმსახურმა საკუთარ ეზოში მცირე სალოცავი ააშენა, სადაც დღის განმავლობაში რამდენჯერმე ლოცულობდა. მისიონერი ცეცხლმა იმსხვერპლა. რომანში ჩნდებიან უკვე ზრდასრული კლარა, მისი ძმა თეოდორე ვილანდი, თეოდორის მეუღლე ქეთრინი და ქეთრინის ძმა ჰენრი პლეიელი. ეს ადამიანები მეტ-ნაკლებად მშვიდად ცხოვრობენ ფილოსოფიურ-რელიგიური სულისკვეთებით გაჟღენთილ გარემოში. მათი იდილია ირღვევა იდუმალი უცნობის, ვინმე კარვინის

გამოჩენით, რომელიც მეზღაპრეა და სხვადასხვა ხმით ლაპარაკის - ხმების იმიტაციის - გამორჩეული უნარი აქვს. რომანის ბოლოს ტრაგედია დატრიალდება, თეოდორე კლავს ქეთრინს და შვილებს, რადგან მას სწამს, რომ ღმერთი შთააგონებს ამგვარ საქციელს. რომანის შემზარავი ტრაგედია ეყრდნობა რეალურ ფაქტს, რომელიც 1781 წელს მოხდა. ნიუ იორკელმა ფერმერმა მოკლა საკუთარი ცოლი და ოთხი შვილი. ტერესა გოდუ აღნიშნავს, რომ ამ სპეციფიკურად ამერიკული ნარატივის სწორად აღქმისთვის აუცილებელია პოსტრევოლუციური ამერიკული კონტექსტის გათვალისწინება:

მამა ვილანდის სიკვდილი მოულოდნელი ხანძრის შედეგად აღნიშნავს ძალაუფლების დაკარგვას და წამოჭრის ცენტრალურ კითხვას: როგორ შეძლებს ახალბედა ერი წარმატების მიღწევას, თუკი მისი მოქალაქეები რაციონალურ არსებებზე უფრო ჰგვანან დენტის კასრებს, რომელთა აფეთქება ყოველ წამს შეიძლება? როგორ შეიძლება ახლად დაარსებული ქვეყნის ძალაუფლების კონცენტრირება იმ სხეულში, რომელსაც თვითგანადგურება შეუძლია? (Goddu 1999: 184)

მოულოდნელი ხანძრის სიმბოლური მნიშვნელობა უნდა გავიგოთ პოლიტიკურ კონტექსტში - იგი უნდა მიანიშნებდეს ახალბედა ერის პოლიტიკურად ფეთქებად ბუნებაზე, „ახალი წესრიგის“ არასტაბილურ ხასიათზე. რომანში გადაისინჯება რელიგიური და ფილოსოფიური პოზიციები, ისევე როგორც განმანათლებლობის მიერ შემოთავაზებული მკაცრი რაციონალიზმი. კლარა ვილანდის გამბედაობა და შიშზე გაბატონების მცდელობა გოტიკური წარმოსახვითი სამყაროსადმი ენ რედკლიფისეულ დამოკიდებულებას მოგვაგონებს. კლარა ამბობს: „არ მეშინია აჩრდილების, ზღაპრული მოჩვენებები ვერ ახდენენ გავლენას ჩემს რწმენაზე. ისინი საინტერესონიც კი არ არიან ჩემთვის, მე სისულელისა და უვიცობის გარდა ვერაფერი ვნახე მათში. სასიამოვნო შიშიც კი უცხოა ჩემთვის.“ (Brown 1998: 178) კლარას გამბედაობა კარვინის გამოჩენის შემდეგ სადღაც ქრება. მისი შიშები გაორებული სახისაა - რეალურიცაა და არარეალურიც. ავტორი შიშის ამგვარი ფორმულირებით განმანათლებლობისა და რელიგიური გრძნობების კონფლიქტსა და

ადამიანთა მსოფლმხედველობრივ გაორებას გამოხატავს. თეოდორეს, როგორც ინდივიდუალისტს, რწმენის თავისებური აღქმა აქვს, დიდად აფასებს წიგნებსა და ისტორიაში ამოკითხულ ფაქტებს და დარწმუნებულია მათ უტყუარობაში. ის სწორედ წიგნებში ცდილობს აღმოაჩინოს ურთიერთკავშირი ადამიანების ქმედებებსა და მათ მოტივაციებს შორის. ის გამუდმებით ცდილობს იპოვოს კავშირები ზნეობრივ ადამიანებსა და რელიგიურ მცნებებს შორის. მისი ასკეტური დამოკიდებულება რიგი საკითხების მიმართ განპირობებულია მამის გავლენით. ამავე დროს, იგი დაწყევლილია და ღრმა რელიგიურ რწმენას ის საკუთარი ოჯახის განადგურებამდე მიჰყავს. ავტორი გვთავაზობს, ეს წყევლა პოლიტიკურ კონტექსტში გადავთარგმნოთ, რასაც მივყავართ დასკვნამდე, რომ ამერიკა პოსტრევოლუციურ პერიოდში მყიფე და არასტაბილურია, ადვილად აალებადია. აწმყო მოჯადოებულია წარსულით, რაც, ფაქტობრივად, ევროპული გოტიკური კონვენციის გარკვეული მოდიფიკაციის გამოხატულებაა: წარსულით მოჯადოების თემა უკავშირდება ჰორას უოლპოლის *ოტრანტოს ციხესიმაგრის* ერთ-ერთ მთავარ სიუჟეტურ ხაზს, სადაც მამის ცოდვები ხშირად მოსვენებას არ აძლევენ შვილებს. როგორც ერიკ სავოი აღნიშნავს:

მამების ცოდვები - მათი მღელვარება, ძალადობა და სისასტიკე, მათი უგუნური მიდრეკილებანი, ირაციონალურობა, თან სდევნენ შვილებს, მიუხედავად თავისუფლების ილუზორული რწმენისა; მათი მდგომარეობის ირონიულობაც სწორედ ისაა, რომ ისინი თავს ვერ აღწევენ აკვიატებულ წარსულს. (Savoy 2002: 172)

კარვინი, რომელიც ყველაფერში სიამოვნების პოვნას ცდილობს, სიმბოლურად გოტიკურ რომანტიზმს განასახიერებს. ენდრიუ სმიტის მიხედვით, იგი უნდა გავიაზროთ პოლიტიკური თვალსაზრისით, როგორც პოსტრევოლუციური ამერიკის მსხვრევადი, არამყარი ბუნების გამო რესპუბლიკელთა შფოთვისა და წუხილის გამოხატულება. (Smith 2007: 42) მეორე მხრივ, ბოლომდე ვერ დავეთანხმები მკვლევარს, რომ ბრაუნისეული „ამერიკული გოტიკა“ სრულებით დაცლილია რედკლიფისეული და ლუისისეული ბრიტანული ტრადიციისგან. ალბათ, უფრო

ზუსტი იქნებოდა გვეთქვა, რომ საქმე გვაქვს ამ ტრადიციის ინდივიდუალურ, სპეციფიკურად ამერიკულ მოდიფიკაციასთან.

ვილანდში რეალობის თავისებურ, ინდივიდუალურ აღქმას კიდევ უფრო გამოკვეთს მესამე პირში თხრობაზე უარის თქმა და თხრობის პირველ პირში მიმდინარეობა. რომანის ძირითადი პრობლემატიკა ახალი, პოსტრევოლუციური დემოკრატიის შექმნას უკავშირდება - საზოგადოება ჩამოყალიბების პროცესშია, თუმცა საიმედო არაფერი ჩანს ჰორიზონტზე. ურთიერთობები ინდივიდუალურ დონეზეც კი მყიფეა, არ არის ერთიანობის შეგრძნება. ადამიანები ცდილობენ, თუმცა ვერ გაურბიან წარსულს. სწორედ წარსული გვევლინება ბარიერად ახლის შექმნის გზაზე. ამორალური კარვინის არსებობა რომანში ანტისოციალური გოტიკური რომანის ჩამოყალიბების პერსპექტივაზე მიუთითებს. რედკლიფის, ლუისისა და უოლპოლისგან განსხვავებით ბრაუნთან არ გხვდება ზებუნებრივი ძალები, რაც გოტიკის ჟანრული კონვენციის სპეციფიკურად ამერიკული მოდიფიკაციის შედეგია. ისტორია და წარსული გოტიკური საშინელების შემადგენელ ელემენტებად გვევლინება. შეიძლება ითქვას, რომ ამერიკული გოტიკის მაგისტრალური გეზი სწორედ ამ მიმართულებით განვითარდა. ედგარ პოს „საშინელებათა“/გოტიკური ნოველებიც კი შეიძლება ისტორიულ-ფსიქოლოგიური რეალიებით აიხსნას. მამასადაძამე, ამერიკული გოტიკური ლიტერატურის ისტორიული განვითარების ხაზი ქვეყნის ხანმოკლე ისტორიულ წარსულზე, კულტურულ იდენტობასა და ამერიკულ რეალობასთან დაკავშირებულ პერიპეტიებზე გადის.

ამერიკული ლიტერატურული გოტიკის ჩამოყალიბებასა და სპეციფიკაზე მსჯელობისას რთულია სრულად გავმიჯნოთ ერთმანეთისგან ფსიქოლოგიური და სოციალური საკითხები. ძალიან ხშირ შემთხვევაში ისინი ერთმანეთშია გადახლართული და ერთად ახდენენ გავლენას ლიტერატურული გოტიკის ეტაპებსა და მიმართულებაზე. გარეგნული/ფიზიკური საფრთხით გამოწვეული შიში, რაც ბრიტანულ გოტიკას ახასიათებდა, ფსიქოლოგიური ფაქტორების გავლენით შინაგან

მონსტრად გარდაისახა; ჰორას უოლპოლის გიგანტური და ძრწოლისმომგვრელი არსებებისაგან განსხვავებით მე-19 საუკუნეში ბოროტება ადამიანის შინაგან სამყაროში ინაცვლებს და შინაგანი ხდება, რასაც, რასაკვირველია, თავისი მიზეზები აქვს. ედმუნდ ბერკი ნაშრომში *Philosophical Enquire* შინაგან ემოციებს ფილოსოფიური პერსპექტივიდან განჭვრეტს. ენდრიუ სმიტი მართებულად შენიშნავს, რომ ბერკი გულმოდგინედ ცდილობს ფილოსოფიური მიდგომებით ახსნას ადამიანის ემოციური ცვალებადობის მიზეზები, მაგრამ ფილოსოფიისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურული და სისტემატიზებული ემპირიზმი ამ მისიას სრულყოფილად ვერ ასრულებს. მკვლევარი ექვექვემ აყენებს ფილოსოფიური ემპირიზმის ეფექტურობას ადამიანის შინაგანი, ძალზე რთული და ცვალებადი ემოციური სამყაროს გამოსაკვლევად. შიშის, როგორც ძლიერი შინაგანი ემოციის, ცვალებადობის ახსნისათვის სმიტი უპირატესობას ფსიქოლოგიას ანიჭებს, რასაც იმ ფაქტით ხსნის, რომ ქვეცნობიერისა და ცნობიერის კვლევა ისე, როგორც ამას ზიგმუნდ ფროიდი გვთავაზობს, ემოციური ცვალებადობის თავსატეხის ამოხსნის უფრო სწორ გზას გვთავაზობს. (Smith 2007: 87-89) ფროიდის საკუთარი თავისკენ მიმართული, კრიტიკული და ნიუანსებით გაჯერებული კვლევა-ძიება ეხმარება ადამიანებს შეამჩნიონ უმცირესი ცვლილებაც კი საკუთარ თავში, ამოიცნონ პიროვნული კონფლიქტები საკუთარ იდენტობაში და სწორად დაინახონ ანალოგები გოტიკურ პროზაში. ედმუნდ ბერკის ემპირიულ იდეებს რომანტიკული გოტიკის წარმომადგენლები სკეპტიკურად უყურებდნენ, რამაც წარმოქმნა პიროვნულობის/ინდივიდუალობის კვლევისა და გაგების ახალი, ბერკის ემპირიულ ფილოსოფიაზე გაცილებით უფრო ჩახლართული გზა. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ სანამ ფროიდი ჩამოაყალიბებდა საკუთარ რევოლუციურ ფსიქოლოგიურ დოქტრინას, გოტიკურ სამყაროში მანამდე ჩნდება ამ დოქტრინის ჩანასახები. ფროიდის ფსიქოლოგიური მიღწევების ჩანასახის დანახვა გოტიკურ ლიტერატურაში საკმაოდ ადვილია, რადგან ეს მოტივები ზედაპირზე ტივტივებენ. ფროიდამდელი აღქმით სახლი მიიჩნეოდა სიმყუდროვის, დაცულობის სიმბოლოდ, სადაც ვერ აღწევდა

გარეგანი შფოთი. ოიდიპოსის კომპლექსის ფროიდისეული განმარტებით, რომლის მიხედვითაც ის შინაგანი და მემკვიდრეობით მიღებული კომპლექსია, სახლი საშიშ ადგილად იქცა, სადაც რეპრესირებული სექსუალური ლტოლვის მატარებელი ადამიანები ცხოვრობენ. გოტიკურ პროზაშიც სახლი აღარ არის სიმშვიდის და უსაფრთხოების სიმბოლო. ფსიქოლოგიურ ტრავმაზე მსჯელობისას გასათვალისწინებელია სოციალური ფაქტორებიც, რადგან ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას ყოველთვის თან ახლავს სოციალური მიზეზები. ადგილი საზოგადოებაში, სიმდიდრე და შესაბამისად ძალაუფლება ლიტერატურული გოტიკის უმნიშვნელოვანესი სოციალური კონტექსტებია. მკვეთრად გამოხატულ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ მოტივებს ვხვდებით ისეთ ნაწარმოებებში როგორებიცაა: ჩარლზ დიკენსის *საშობაო ზღაპარი (A Christmas Carol, 1843)*, შარლოტე რიდლის *უკაცური სახლი (The Uninhabited House, 1875)*, ჰენრი ჯეიმზის *მარწყხებში (The Turn of the Screw, 1898)*. დიკენსისა და რიდლის პროზაში ვაწყდებით უცნაურ მისტიკურობას, რასაც ფროიდი უწოდებს "das Umheimliche"-ს³, ფულისა და ძალაუფლების ზეგავლენით განპირობებულს; ამასთან, რიდლი გვთავაზობს

³ გოტიკა გვთავაზობს იმ უცნაური, უცხო და მისტიკური (მო)ჩვენებების ყველაზე კარგად ცნობილ მაგალითებს, რომელთაც ფროიდი თავის ესეიში "Das Umheimliche" (1919) განიხილავს როგორც შემადრწუნებელ არსებებს, იდუმალ განცდას, მოუხელთებელ შეგრძნებას რომ აღძრავენ. ამ განცდას უწინარესად გერმანული სახელით იცნობენ - "das Unheimliche" - და ამით აღნიშნავენ სპეციფიკურ შიშს, რომელსაც გასაგების და გაურკვევლის/ზუნდოვანის, მკაფიოს და იდუმალის, შენიათის და უცხოს უჩვეულო კომბინაცია აღძრავს. გერმანული გოტიკური ზღაპრის, ჰოფმანის „ქვიშის კაცის“ ანალიზის საფუძველზე ფროიდი აჩვენებს, რომ ის, რაც კვინტესენციურად „დამზაფრელია“, იმავდროულად ღრმად და შინაგანად ნაცნობია (ჩვენი ინფანტილური ლტოლვები/სურვილები და შიშები), ოღონდ ჩვენ გვევლინება გარეგანი, ჩვენთვის უცხო და დამთრგუნველი ფორმით. ფროიდი აქ ფულისხმობს მკაცრად ფსიქოლოგიურ, ჩვენი არსების სიღრმისეულ წიაღში დაბუდებულ და ჩვენი პირველყოფილი არსიდან მომდინარე ისეთ იმპულსებს, როგორიცაა, მაგალითად, კასტრაციის შიში, რომელსაც წარმოშობს დედისადმი ლტოლვა და მამის მოსალოდნელი რისხვა. ზოგიერთი გოტიკური ქმნილება ნამდვილად გამოხატავს ამ ლტოლვებს და იმპულსებს, თუმცა ის ხერხები, რომლებსაც ფროიდი გამოყოფს როგორც ამგვარი იმპულსების სიმბოლური შენიღბვის საშუალებას პროზაში, ასევე შეიძლება გამოიყენებოდეს საშუალო ფენის ძირეული სოციალური წინააღმდეგობების გამოსახატად, როგორც, ვთქვათ, *ფრანკენშტეინში*. გერმანულიდან სხვა ენებზე თარგმნისას ამ ტერმინის ზუსტი შესატყვისის პოვნა რთულია ხოლმე. ინგლისურად მას თარგმნიან სიტყვით "the uncanny" და, შესაბამისად, ესეის სათაურიც თარგმნილია როგორც *The Uncanny*. სალომე ასათიანის აზრით, ქართულში ამ ცნებას ზუსტად არა, მაგრამ ყველაზე მეტად ალბათ მაინც „დამზაფრელი“ ესადაგება. (ასათიანი 2020)

დამატებით გენდერულ მოტივებსაც. სიყვარული, ფული, მოჩვენებები და შეშლილობა ცენტრალური საკითხებია ჰენრი ჯეიმზისთვისაც.

პირველი ნამდვილი ლიტერატურული ქორწინება ევროპულ და ამერიკულ გოტიკას შორის, სადაც ევროპული გოტიკური კონვენციები ამერიკულ კონვენციებად გარდაისახა, მკვლევარების აზრით, შედგა ნათალიელ ჰოთორნის *ალისფერი დამლის* (*The Scarlet Letter*, 1850) გამოქვეყნებით. ამ ნაწარმოების შექმნის შემდგომ მრავალმა ამერიკაში დაბადებულმა თუ ემიგრანტმა მწერალმა მიმართა გოტიკურ ჟანრს ამერიკული საზოგადოების მანკიერი თვისებების გამოაშკარავების მიზნით.

ჰოთორნი ლიტერატურულ ავანსცენაზე 1830-იან წლებში გამოდის. მისი წერის მანერა იმთავითვე მიუთითებდა ევროპული გოტიკური ტრადიციის საფუძვლიან ცოდნაზე, თუმცა მისი ნაწარმოებები გაჯერებული იყო წმინდად ამერიკული მოტივებით. ჰოთორნამდე გოტიკური ტექსტები არცთუ ისე ხშირად ქვეყნდებოდა. იმ პერიოდისთვის გოტიკა წმინდად ევროპულ ჟანრად მიიჩნეოდა, რომელზეც უდიდეს გავლენას ბრიტანული „საშინელებათა“ რომანი ახდენდა. ამერიკელი მწერლები ცდილობდნენ შეექმნათ გოტიკის გამორჩეული, უნიკალურად ამერიკული ვერსია. ჩემი აზრით, მათი დამოკიდებულება ევროპული გოტიკური ტრადიციისა თუ კონვენციებისადმი გარკვეული კატეგორიზაციის საშუალებას იძლევა:

- ევროპული კონვენციების რადიკალური რღვევა;
- ევროპული გოტიკის შესატყვისი მოტივების ამერიკულ რეალობაში ძიება;
- ევროპული გოტიკური ტრადიციის მოდიფიცირება-ტრანსფორმირება ამერიკულ ყაიდაზე, რაც, გარკვეული აზრით, წინა კატეგორიის ტენდენციებს უკავშირდება.

ამ ტრანსფორმაცია-მოდიფიკაციის პროცესში გამოიკვეთა ამერიკული გოტიკის დომინანტური მოტივები და ანტურაჟი: სიუჟეტური მოვლენების განვითარება ძველ, მივიწყებულ ადგილებში, უკიდურესი მარტოობა, ბრძოლა ძალაუფლებისათვის, თუმცა ნელ-ნელა თავი იჩინა წმინდად ამერიკულმა სენტიმენტებმაც - მკვეთრად

ანტიუცხოურმა გრძნობებმა. ევროპული გოტიკის მსგავსად ამერიკელი მწერლებიც ხშირად მიმართავდნენ ანტიკური და თანამედროვე ლიტერატურის სიმბიოზს.

ჰოთორნი არასდროს ერიდებოდა მოვლენების კრიტიკულ შეფასებას. იგი განსაკუთრებით აკვირდებოდა დამფუძნებელი მამების მიერ კოლონიების მართვის სტრატეგიას, პურიტანიზმს და ზოგადად იმ მოვლენებს, რომლებიც ჩრდილოეთ ამერიკის კონტინენტზე არსებული კოლონიების გაერთიანებულ ქვეყნად ჩამოყალიბების რთულ გზაზე ხდებოდა. ამ თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა ჰოთორნის ნოველა „ჩემი ნათესავი, მაიორი მოლინო“ (“My Kinsman, Major Molineux“), რომელიც 1832 წელს გამოქვეყნდა, თუმცა ნოველაში აღწერილი მოვლენები დაახლოებით 100 წლით ადრე ვითარდება. კერძოდ, ნოველა გვიხატავს იმ ისტორიულ პერიოდს, როდესაც ამერიკის კონტინენტზე არსებული ბრიტანული კოლონიები სამეფოსგან განცალკევების და ცალკე სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების მოთხოვნით აჯანყებებს წამოიწყებენ. კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ ნაწარმოები 1730 წელს განვითარებულ მოვლენებს ასახავს, თუმცა არსებობს მოსაზრება, რომ მოვლენები 1760 წელს ვითარდება. ნოველის მთავარი გმირი, ახალგაზრდა ყმაწვილია, სახელად - რობინი. ის პატარა სოფლიდან მიემგზავრება ნიუ ინგლენდის კოლონიის ერთ პატარა ქალაქში, რომელსაც ავტორი ირონიულად „პატარა მეტროპოლისად“ მოიხსენიებს და თვით ლონდონსაც კი ადარებს მას - მართლაც, პროვინციელი პროტაგონისტისათვის რაღა ეს პატარა ქალაქი და რაღა - ლონდონი. ნათესავი, რომელიც რობინს დახმარებას ჰპირდება, სინამდვილეში ატყუებს მას. ქალაქელთა მხრიდან დაცინვის, შევიწროების და აბუჩად აგდების შემდგომ გულგატეხილი რობინი სოფელში დაბრუნებას ლამობს, თუმცა მას ურჩევენ, რომ დარჩეს და საკუთარი გზა თავად, დახმარების გარეშე გაიკვლიოს. დაკვირვებული მკითხველი იოლად შეამჩნევს, რომ სოფლელი ბიჭის გარდასახვა ქალაქელ ბიჭად და ამ რთულ პროცესში არსებული დაბრკოლებების გადალახვა ასახავს კონფლიქტს ძველ და ახალ პოლიტიკურ წეს-წყობილებას შორის, რომელიც საბოლოოდ ახლის გამარჯვებით სრულდება, თუმცა, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ისტორიული ფაქტების სიმბოლურ

ჭრილში გადატანა არ იყო საკმარისი სპეციფიკურად ამერიკული გოტიკური ჟანრის შესაქმნელად. ჰოთორნის ნაწარმოები ქმნის განსხვავებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმას, ახალ მხატვრულ გამოცდილებას - ტექსტს, რომლის თემატიკაც პირდაპირ კავშირში იყო ქვეყნის ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს და ურთულეს პროცესთან. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჰოთორნი ევროპული გოტიკური ტრადიციის გათვალისწინებით ქმნის გოტიკის სრულიად ახალ, ამერიკულ განშტოებას, რომელსაც ფესვები ამერიკის რეალობაში აქვს გადგმული.

გოტიკის ერთ-ერთი ელემენტი, რომელიც ამერიკულ მიგნებადაა მიჩნეული, რეალობის შესაცვლელად კომიკური ეფექტის გამოყენებაა. გავიხსენოთ რობინის პირველი შეხვედრა ქალაქთან: იგი ქალაქში ჩამოდის “უბრალო, ნაცრისფერი მოსასხამით, გამძლე ტყავისგან შეკერილი შიდა სამოსით; აცვია ლურჯი წინდები, რომლებიც უდავოდ დედის ან დის ხელითაა მოქსოვილი; თავზე სამკუთხა ქუდი ახურავს, როგორც ჩანს, მამის ნაქონი.“ (Hawthorne 2016) ჩაცმის სტილზე აქცენტირებით მწერალი თავიდანვე ქმნის კონტრასტს ორ სამყაროს - სოფელსა და ქალაქს, პროვინციასა და ურბანულ ყოფას - შორის. რობინისგან განსხვავებით ქალაქელები საგანგებოდ დახვეწილი ჩაცმულობით გამოირჩევიან; ჰოთორნი ახსენებს ქალაქელთა ჩაცმულობის ისეთ დამახასიათებელ დეტალებს, როგორცაა: პარიკი, ფართო პალტო და აბრეშუმის წინდები, რომლებიც მუხლებს წვდება და მუხლებზე მაგრდება რგოლებად; აქვე არ უნდა დაგვავიწყდეს ვინმე მოქალაქის გრძელი და საგულდაგულოდ გაპრიალებული ჯოხი. რობინის წარმოჩენა გაუთლელ, უგერგილო პროვინციულ ახალგაზრდა კაცად ლოგიკურად გრძელდება ურბანული საზოგადოების მხრიდან მისი მიუღებლობითა და დაცინვით. ჰოთორნი აშიშვლებს რობინის პიროვნულ სისუსტეს, ხასიათის თავისებურებას, პრიმიტიულ რაციონალიზმსა და მსჯელობის უუნარობას. თავდაპირველად რობინი დახატულია, როგორც უპერსპექტივო, სასაცილო, მარცხისთვის გაწირული ახალგაზრდა, თუმცა ეს დამოკიდებულება სიუჟეტური ხაზის განვითარებასთან ერთად იცვლება.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ რობინის მწარე იმედგაცრუება მისი საიმედო მომავლის წინაპირობად მოგვევლინება. როგორც ჩარლზ უაითი აღნიშნავს, გმირის ცხოვრების ამგვარი ტრანსფორმაცია და სიუჟეტური კოლიზიის ასეთი გადაწყვეტა იშვიათი მოვლენაა ჰოთორნის შემოქმედებაში. (White 2007: 217) შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ რობინის გარდასახვა ალეგორიულად გამოხატავს იმ გზას, რომელიც ამერიკულ გოტიკას უნდა გაეგლო პროვინციული ეპიგონობიდან თვითმყოფად ფენომენად ჩამოყალიბებამდე. ეს ის ისტორიული ეპოქაა, როდესაც ევროპა ხელოვნებისა და მოდის მექადაა აღიარებული. ევროპელები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ტანისამოსს და ლამის მიიჩნევდნენ, რომ სწორედ ტანისამოსი ქმნიდა ადამიანს. ამ ფონზე ალბათ უფრო ნათელია, თუ რატომ უსვამს ხაზს მწერალი რობინის გლეხურ და უგერგილო ჩაცმულობას. ამ თემაზე აქცენტირებით ჰოთორნი სხვა გარემოებასაც ააშკარავებს - მიანიშნებს, რომ ქალაქური საზოგადოების მიდრეკილება მოდურად ჩაცმისაკენ ევროპული გავლენების შედეგია. თავად ამერიკელთათვის მოდა და ტანსაცმელი არასოდეს ყოფილა აყვანილი ხელოვნების რანგში, მათ უპირატესად მიაჩნდათ საკუთარი ნების თავისუფლება ყოველგვარი გავლენისგან, მათ შორის - მოდის დიქტატისგან. ჰოთორნს ოსტატურად გადააქვს ყურადღება ამერიკელთათვის უმნიშვნელოვანეს საკითხზე - ეროვნულ იდენტობასა და მის ლეგიტიმაციაზე. მაიორი მოლინო ევროპული აზროვნების სისტემის ყავლგასულობის სიმბოლოა; მას მწერალი იყენებს, როგორც გოტიკურ ჟანრში არსებული status quo-ს მეტაფორას.

ჰოთორნის მკვეთრი პოზიციები და “სამოქმედო ტერიტორიების მონიშვნა“ სხვადასხვა ფაქტორით, უწინარეს ყოვლისა კი, იმ კონკურენტული გარემოთი იყო განპირობებული, რომელიც იმ პერიოდში შეიქმნა; ამ გარემოში გადარჩენას კი უნიჭო მწერალი ვერ შეძლებდა. როდესაც ჰოთორნმა პირველი რომანი *ფენშოუ (Fanshawe: A Tale, 1828)* გამოაქვეყნა, პერსი ბიში შელის უკვე გამოქვეყნებული ჰქონდა თავისი გოტიკური რომანი *ზასტროჯი (Zastrozzi: A Romance, 1810)*, მერი შელის *ფრანკენშტეინი, ანუ თანამედროვე პრომეთე (Frankenstein; or The Modern Prometheus, 1818)*, აგრეთვე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ჯონ უილიამ პოლიდორის

ვამპირი (*The Vampyre*, 1819). ჰოთორნმა 1837 წელს გამოსცა *ორჯერ მოთხრობილი ამბები* (*Twice Told Tales*) და გაჯიბრება მოუხდა ჩარლზ დიკენსთან, რომელმაც იმავე წელს გამოაქვეყნა *ოლივერ ტვისტი* (*Oliver Twist*). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, უზარმაზარი კონკურენციის მიუხედავად, ჰოთორნს უარი არ უთქვამს გოტიკურ ჟანრზე. გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ახლად შექმნილი ქვეყნის წარმომადგენლისგან არავინ ელოდა არათუ რამე განსხვავებულის, თვითმყოფადის და უნიკალურად ამერიკულის, არამედ საშუალო დონის ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნასაც კი. ჰოთორნმა ეს მდგომარეობა გენიალურად გამოიყენა. მან თავისი ქვეყნის განვითარების საწყის ეტაპზე წარმოქმნილი პრობლემები გოტიკურ მოტივებად გარდასახა და ამგვარად შექმნა ამერიკული გოტიკა - სპეციფიკურად ამერიკული ნიშან-თვისებები წინა პლანზე წამოწია მოძველებული ევროპული კონვენციების ნიველირების ან/და ინდივიდუალური მოდიფიკაციის ხარჯზე. ამგვარმა ნოვატორულმა მიდგომამ ახალი სუნთქვა გაუხსნა ამერიკულ ლიტერატურას. ამერიკელი მწერლები არ მალავდნენ კმაყოფილებას, რომ ამერიკამ თავი დააღწია ბავშვურ ცრურწმენებს, გოტიკურ სასახლეებს, ურჩხულებსა და ევროპული გოტიკის სხვა გაცვეთილ ესთეტიკურ კლიშეებს. ნაცვლად ამ გოტიკური „აქსესუარებისა“ ამერიკული გოტიკა იყენებდა სხვა გეოგრაფიულ ადგილმდებარეობას, ინდიელებთან ბრძოლისა და ველური დასავლეთის მოტივებს. ჰოთორნის ზემოხსენებული ნოველის მთავარი გმირი რობინი ავბედიტი საკარმიდამო მამულების ნაცვლად გზას უსასრულო, ბნელ ქუჩებში მიიკვლევს, მრუდე გზები არასოდეს სრულდება და ერთმანეთზეა გადაბმული, რაც მის დეზორიენტირებას იწვევს და ართულებს დანიშნულების ადგილამდე მისვლას. ქუჩები ცარიელია, მაღაზიები დაკეტილი, შუქი საცხოვრებელი სახლების მხოლოდ მეორე სართულებიდან მოჩანს. ის სრულიად მარტოა, უცხო და უპოვარი, მტრულ გარემოში. მისი გამოცდილება ასახავს მრავალი მარტოხელა ამერიკელის მიერ განვლილ გზას ვრცელ პრერიებში. არსებობს მოსაზრება, რომ მწერალი რობინის სახით წარმოგვიდგენს თავად ამერიკული გოტიკის განვითარების ეტაპებს,

გვიჩვენებს იმ ცვლილებებს, რომლებსაც ის ეტაპობრივად განცდის. როდესაც რობინი საბოლოოდ მკვიდრდება ქალაქში, მას უკვე აქვს საკუთარი თავის რწმენა, აცნობიერებს საზოგადოებაში საკუთარი პიროვნების ადგილსა და მნიშვნელობას. საინტერესოა, რომ საკუთარი თავის რწმენას იგი იძენს მაიორ მოლინოსთან ურთიერთობის გამოცდილებით, რომელსაც მემკვიდრეობით მიეღო სიმდიდრე და სოციალური/სამხედრო სტატუსი. ვიცით რა მწერლის სკეპტიკური დამოკიდებულება მემკვიდრეობითი სტატუსებისადმი, მისი პოზიცია ამ შემთხვევაშიც სრულიად ერის პოზიციის გამხმევანებელი შეიძლება იყოს, რადგან ამერიკელები, ევროპელთაგან განსხვავებით, უპირატესობას ანიჭებენ ცალკეული ინდივიდის მიერ გამოვლენილ გულმოდგინე შრომას, ნოვატორობასა და დამოუკიდებლობას და არაფრად აგდებენ მემკვიდრეობითობით მიღებულ მატერიალურ კეთილდღეობას თუ სოციალურ სტატუსს. ჰოთორნი წმინდად „ამერიკული ელემენტების“ გამოყენებით აგებს ლიტერატურულ კონსტრუქციას, რომელიც ამჟღავნებს მკვეთრ განსხვავებას ამერიკულ და ევროპულ ღირებულებებს შორის. ჰოთორნი უარს ამბობს ტრადიციული გოტიკური ელემენტების გამოყენებაზე. გოტიკური პირქუში სასახლის ნაცვლად იგი იყენებს უკაცრიელი ქალაქის პეიზაჟს მზის ჩასვლისას, ჰობგობლინებისა და ურჩხულების ნაცვლად კი ადამიანის დამახინჯებულ, მოხატულ სახის ნაკვეთებს, ან ავბედითი როკვის სცენებს ჩირაღდნის შუქზე ინდიელთა შესრულებით. ჰოთორნი ნიადაგს უმზადებს იმ ამერიკულ მწერლებს, რომელთაც ამერიკულ სინამდვილესთან მჭიდროდ დაკავშირებული ორიგინალური სიუჟეტები შექმნეს. ამერიკულ გოტიკას საკუთარი ღირსეული ადგილი მსოფლიო ლიტერატურაში სწორედ ორიგინალური სიუჟეტური სტრუქტურითა და ახალი, განსხვავებული გოტიკური მოტივების გამოყენებით უჭირავს.

ამერიკული გოტიკა, მისი დაბადებიდანვე, მჭიდროდ ასოცირდება ამერიკის სამხრეთთან. თვით ამერიკის სამხრეთის ცნება სამოქალაქო ომამდელი და ომისშემდგომი, ძველი და ახალი სამხრეთის ხატების გარშემო ტრიალებს და დუალიზმით ხასიათდება. ერთი მხრივ, ესაა ძველი დიდებით გარემოცული

სამხრეთი, რომანტიკული, გრაციოზული, არისტოკრატიული, კლასიკური და გლამურული. ამ დიდებული სამხრეთის ნიშანსვეტი თეთრთაღებიანი სახლია, რომელიც გორაკზეა ნაგები, მუხისა და ნეკერჩხლის ხეებითაა გარშემორტყმული. დიდი და ლამაზი ბალები მისი განუყოფელი ნაწილია, სადაც ვარდების, მაგნოლიების, იასამნების სურნელი იფრქვევა. ბამბის პლანტაციები და მსახურთა ქოხები კარმიდამოს უკანა ნაწილშია განლაგებული. სახლის ვერანდაზე სამხრეთელი ჯენტლმენი დგას, მის უკან მოჩანს ანგელოსური პირისახის მეუღლე, ორივე გასცქერის ეზოში თავდავიწყებით მოთამაშე ბავშვებს. არისტოკრატიული სამხრეთის წარმოდგენაში არსებული იდილიური, ჰარმონიული სურათის საპირისპიროდ არსებობს სამხრეთი, სადაც ეკონომიკურ და სექსუალურ ექსპლუატაციას ეწევიან, რასობრივად დისკრიმინაციულ სოციალურ სისტემას ქმნიან და კლასობრივ უთანასწორობას ამკვიდრებენ. სამხრეთულ საზოგადოებაში აქცენტი ძალმომრეობაზე კეთდება, რაც მას გროტესკულს ხდის. სამხრეთული გოტიკა (Southern Gothic) აღმოცენდა მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის სოციო-კულტურული კონტექსტიდან. სამოქალაქო ომამდელი პლანტატორული გოტიკა იყენებს ისეთ ტროპს, როგორცაა სამემკვიდრო მამული, სადაც თამაშდება რეალური თუ წარმოსახვითი, ოკულტური და ზებუნებრივი მოვლენები. სამხრეთულ გოტიკაში ხშირია ტანჯული ქალის ხატი, რომელიც აღმოაჩენს გამაოგნებელ საიდუმლოს, ამ პროცესში კი იმსხვრევა სამხრეთელი ქალისა და მამაკაცის ჰარმონიული თანაცხოვრების შესახებ გავრცელებული სტერეოტიპები, ქრება სამხრეთელი ჯენტლმენის სახე, სამხრეთი განიცდის კულტურულ მარცხს და ამგვარად ხდება სამხრეთული უტოპიის დემითოლოგიზება. მიუხედავად არსებული საზოგადოებრივი ფორმაციის მძაფრი კრიტიკისა, სამხრეთული გოტიკა ჯიუტი ოპტიმიზმით ხასიათდება, მას გადარჩენის იმედი აქვს, რისთვისაც დაულალავად იბრძვის. მანკიერი კულტურის გადაფასების, შეცდომის აღიარების და სააშკარაოზე გამოტანის გზით სამხრეთული გოტიკა სამხრეთის გადარჩენას ცდილობს. ის ეწინააღმდეგება დამკვიდრებულ მანკიერ იდეოლოგიას, რომელსაც არაჰუმანურად მიიჩნევს. გამანადგურებელი იმპულსები,

რომელიც სამხრეთულ გოტიკას ახასიათებს, არყევს ომამდელ პერიოდში დამკვიდრებულ მითებს კეთილშობილების, არისტოკრატიულობის და ღირსების კოდექსის შესახებ. სამხრეთული გოტიკისთვის არ არსებობს ტაბუდადებული თემა, ის არ ერიდება საზოგადოებრივი ნორმების დეკონსტრუქციას და ანადგურებს სოციალურ, კულტურულ, რასობრივ თუ კლასობრივ ჭრილში დამკვიდრებულ არაჰუმანურ წეს-ჩვეულებებს.

ლუი პალმერი გამოყოფს სამხრეთული გოტიკის შემდეგ ტიპებსა და ქვეტიპებს:

- „ოჯახური გოტიკა“ (“family romance’ Gothic”), რომელიც აღწერს ჩამოშლის პირას მყოფ გამორჩეულ სამხრეთელ საგვარეულოებს;
- „რასობრივი გოტიკა“ (“race romance’ Gothic”), რომელიც აღწერს რასობრივ პრობლემებს;
- “white trash’ Gothic”, რომელიც, როგორც სახელწოდება მიუთითებს, კლასობრივ გარემოებებზე აკეთებს აქცენტს (Palmer 2006/2007: 122).

ბილჯანა ოკლოჰიკის აზრით, ამ კლასიფიკაციას უნდა დაემატოს „კლასობრივი გოტიკის“ (“class romance’ Gothic”) ქვეტიპი, ვინაიდან სამხრეთის სოციალურ სტრუქტურაში სხვა კლასობრივი სეგმენტებიც არსებობს. მკვლევარი ამტკიცებს, რომ სამხრეთული გოტიკური პროზის „კლასობრივი რომანის“ ქვეტიპი, თავის მხრივ, შეიძლება დაიყოს „პლანტატორულ გოტიკად“ (“planter romance’ Gothic”), „გოტიკურ რომანად ბამბის სნობებზე“ (“cotton snob romance’ Gothic”) და „გოტიკურ რომანად სამხრეთელ იანკებზე“ (“Southern Yankee romance’ Gothic“). ოკლოჰიკი ამ ჟანრის კიდევ ერთ ქვეტიპად გამოჰყოფს გოტიკას, რომელიც ასახავს სქესობრივ და გენდერულ ურთიერთობებს სამხრეთში. ეს ქვეტიპი, რომელიც ქალისა და კაცის ურთიერთობის სამხრეთულ სტერეოტიპებს ეფუძნება, მოიცავს „გოტიკურ რომანს სამხრეთელი ქალის შესახებ“ (“Southern belle romance’ Gothic“), „ტრაგიკულ გოტიკურ რომანს მულატ კაცზე/ქალზე“ (“tragic mulatta/mulatto romance’ Gothic“) და

„გოტიკურ რომანს კონფედერატ ქალზე“ (“‘Confederate woman romance’ Gothic“/“‘mammy romance’ Gothic“). (Oklopčic 2014: 2)

სპეციფიკურად სამხრეთულ მოტივებთან ერთად სამხრეთული გოტიკის პოეტიკას დიდწილად ორი ძირითადი ელემენტი განსაზღვრავს: რეგიონალიზმის იდეა და უპოტიური სამხრეთის დემითოლოგიზება.

სამხრეთული რეგიონალიზმის გაგება ორგვარად არის შესაძლებელი: კულტურულ და ისტორიულ ჭრილში. კულტურული პერსპექტივიდან განხილვის შემთხვევაში აუცილებლად უნდა ვახსენოთ მანიფესტი *I'll take my stand: The Southern and the Agrarian Tradition* (*ჩემს პოზიციას გამოვხატავ: სამხრეთი და აგრარული ტრადიცია*, 1930). მანიფესტში ერთმანეთთან შედარებულია ცხოვრების სამხრეთული და ჩრდილოური წესი და გამოვლენილია მათ შორის არსებული ფუნდამენტური განსხვავება, რომელიც გამოხატულია დიქოტომიით „აგრარული ინდუსტრიულის წინააღმდეგ“ (“Agrarian vs Industrial“). (Oklopčic 2014: 2) მანიფესტის ავტორები არიან: ჯონ რენსომი, დონალდ დეივიდსონი, ალენ ტეიტი, რობერტ პენ უორენი და სხვები. ავტორების მიერ სამხრეთის დასაცავად წარმოდგენილი მთავარი არგუმენტი წარმოაჩენს ადამიანისათვის სამხრეთის მიერ შექმნილი ოპტიმალური გარემოს მნიშვნელობას, სადაც ცენტრალური ფიგურა და საზრუნავი ადამიანია და არა - მანქანა. ისინი ამტკიცებენ, რომ სამხრეთს აქვს რესურსი, დაამყაროს ის ნამდვილი, ბუნებრივი ურთიერთობა ადამიანსა და რეგიონს შორის, რომელზეც ათასგვარი მოარული მითი ვრცელდება. ამ კონცეფციამ, რომელსაც სამხრეთული აგრარიანიზმი (Southern Agrarianism) ეწოდება, გამოიწვია სხვადასხვა რეაქცია, რაც სრულიად ბუნებრივი იყო, რადგან, იმედისმომცემი პროგნოზის მიუხედავად, აშკარა იყო სამხრეთის სეპარატისტული მიდრეკილებანი და კონფედერატთა გაცოცხლების ძლიერი სურვილი, რომელსაც თავისი წვლილი შეჰქონდა სამხრეთის კულტურული რეგიონალიზმის ჩამოყალიბებაში.

სამხრეთული რეგიონალიზმის ისტორიულ ჭრილში განხილვისას უნდა გავითვალისწინოთ სამხრეთის პოზიცია ქვეყნის მასშტაბით. სამხრეთული რეგიონალიზმი სამხრეთს სოციალური, პოლიტიკური და ეკონომიკური აუტსაიდერის პოზიციაში აყენებდა. ამ დამოკიდებულებას განაპირობებდა თავად სამხრეთის გამოცდილება, რომელიც მას წინა პერიოდში დაეგროვებინა. კოლონიური, რევოლუციური და სამოქალაქო ომამდელი სამხრეთული საზოგადოება, რომლის ეკონომიკური და სოციალური სტრუქტურა მონობის ინსტიტუტს ეფუძნებოდა, მკაცრად პატრიარქალური იყო. ამ საზოგადოებაში თითოეული სამხრეთელი, შავკანიანი თუ თეთრკანიანი, ქალი თუ კაცი, მდიდარი თუ ღარიბი პოულობდა საკუთარ ადგილს და ამით უბედური სულაც არ ჩანდა. ამ სოციალურ წყობას მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში შეექმნა პრობლემა, რადგან მონობა, როგორც სოციალურად, რასობრივად და ეკონომიკურად მანკიერი სტრუქტურა და სამხრეთი, როგორც ამ მანკიერების განსხეულება, დაგმობილ იქნა და გამოცხადდა ამერიკის შეერთებული შტატების საერთო-ეროვნული იდეოლოგიისა და ღირებულებებისათვის ძირგამომთხრელ ფენომენად. ეროვნულმა და რეგიონულმა უთანხმოებამ ქვეყანა სისხლისმღვრელ სამოქალაქო ომში (1861-1865) ჩაითრია, რომელიც კონფედერატა დამარცხებით დასრულდა. ომისშემდგომი სამხრეთი ჩაეფლო ფინანსური, სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული იზოლაციონალიზმის ჭაობში. სამხრეთი საკუთარი ტრაგიკული ისტორიის ტყვეობაში მოექცა.

სამხრეთული გოტიკის განვითარების მეორე მძლავრი იმპულსი სამხრეთული უტოპიზმის დემითოლოგიზაცია იყო. ომისშემდგომი ექსპანსია ჩრდილოეთის მხრიდან, სამხრეთიდან იაფი მუშახელის გაყვანა და ბუნებრივი რესურსების ხარზად დატაცება ხელს უწყობდა ჩრდილოეთის ჩამოყალიბებას ძალმომრეობითი ინდუსტრიული პოლიტიკის გამტარებელ რეგიონად, რომელიც სამოქალაქო ომში გამარჯვების შემდეგ საკუთარი მმართველობის ფორმების აგრესიულად დამკვიდრებას ცდილობდა. სამხრეთს მიიჩნევდნენ საზოგადოებად, რომელიც

ბუნების წიაღიდან ამოიზარდა: “A society nurtured in nature’s womb.” (Smith 1996: 143) მიუხედავად ამ შედარების პოზიტიური კონოტაციისა, ჩრდილოეთი სამხრეთს ჰედონისტური მიდრეკილებებისთვის აკრიტიკებდა და მათი მდიდრული ცხოვრების წესის დემონიზებას ახდენდა. კომფორტული, მდიდრული ცხოვრების წესის პროპაგანდა ჩრდილოეთის მიზანი არ იყო; პირიქით, მას სურდა აღეკვეთა ადამიანებში ფუფუნების საგნებისკენ მიდრეკილება და სანაცვლოდ მოგების, დაუღალავი შრომის, ინდუსტრიალიზაციისკენ სწრაფვის და კონსერვატორული იდეალები დაენერგა. ჩრდილოეთი დაჟინებით ცვლიდა კურსს და ქვეყანას ბუნების წიაღში სამხრეთული განცხრომის დემონიზებით ახალ კაპიტალისტურ რეალობას აგუებდა. ჩრდილოეთის მიერ სამხრეთელთა ცხოვრების წესის მანკიერებად აღქმა გენდერული საკითხების წინა პლანზე წამოწევითაც მოხდა. ჩრდილოეთი სამხრეთელ ქალს სუსტ, დამარცხებულ, დესტრუქციულ და ჯიუტ ქალად ხატავდა, ჩრდილოელ ქალს კი ომში გამარჯვებულ, ძლევამოსილ, მდიდარი და არჩევნებში მონაწილეობის უფლების მქონე პიროვნებად წარმოაჩენდა. გენდერულ დიქტომიაზე ხაზგასმა მიზნად ისახავდა არა მხოლოდ სამხრეთელი ქალების დისკრედიტაციას, არამედ კაცების დადანიშნულებასაც. ეს მიდგომა თავს ესხმოდა სამხრეთში დამკვიდრებულ გენდერულ უთანასწორობას, როგორც სოციალურ ნორმას. ჩრდილოური სტერეოტიპი სამხრეთელ მამაკაცებს წარმოაჩენდა უუნარო, სუსტ, გაუწაფავ და ლაჩარ მეომრად, რომელსაც საომარი რესურსებიც არასაკმარისი ჰქონდა, სამხრეთელი ქალები კი მამაკაცების სულიერ და ემოციურ მხარდაჭერაში იყვნენ ბრალდებულნი. სამხრეთის დემონიზებით ჩრდილოეთი თავს უფლებას აძლევდა საყოველთაო ნორმები დაემკვიდრებინა და თავისი სოციალ-პოლიტიკური თუ კულტურული დღის წესრიგი დაეწესებინა.

ზემოთ აღწერილმა ისტორიულმა და სოციო-კულტურულმა გარემოებებმა განაპირობეს ამერიკული გოტიკის და მისი მოდერნისტული რეცეფციის კომპლექსურ ფენომენად ჩამოყალიბება, რომლის ანალიზიც მრავალი ფაქტორის გათვალისწინებას მოითხოვს. პირველ რიგში, უნდა გავითვალისწინოთ ის ფაქტი, რომ მკვლევართა

საკმაოდ დიდი ნაწილი ამერიკულ გოტიკას ამერიკის სამხრეთთან აიგივებს და მას რეგიონულ ფორმად განიხილავს. ამ პოზიციას კონცეპტუალურად გამოხატავს ტერესა გოდუ:

მაშინაც კი, როცა ისეთი ავტორები, როგორც ედგარ ალან პოა, ან ისეთი პერიოდები, როგორიცაა მე-20 საუკუნის *სამხრეთული რენესანსი*, ასოცირდება გოტიკასთან, ძნელდება გოტიკის, როგორც საერთო-ნაციონალური ჟანრის, დეფინიცია: ამერიკული გოტიკა, უწინარესად, აღიქმება როგორც რეგიონული ფორმა. ამერიკის სამხრეთი, რომელიც გაიგივებულია გოტიკურ წყვილად და საშინელებასთან, გვევლინება ერის „სხვად“/„მეორე მე“-დ, იმ ყველაფრის ბუდედ, რისგან განაპირებაც ნაციას სურს. „ბნელი“ სამხრეთი განასახიერებს იმ ირაციონალურ გოტიკურ იმპულსებს, რომლებიც მიუღებელია განმანათლებლური იდეალებიდან დაბადებული ერისათვის. ამერიკის, როგორც იმედისა და ჰარმონიის ნაციის, თვითმიოლოგიზაცია მკვეთრად ეწინააღმდეგება გოტიკის ყველაზე ძირეულ იმპულსებს. (Goddu 1997: 3-4)

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტერესა გოდუს კონცეფციით, ამერიკას სამხრეთის „გოტიციზაცია“ იმისათვის სჭირდება, რომ კვლავ შეძლოს საკუთარი თავის რაციონალიზმისა და დემოკრატიული იდეალების შუქურად აღქმა. ერთი სიტყვით, გოდუს მიხედვით, აშშ-ს სამხრეთული გოტიკა მარგინალიზებული ოპოზიციური იდენტობის შესაქმნელად ჭირდება, რომელზეც პროეცირებული იქნება ნაციის ბესტიალური მხარე. ადრეულ ამერიკულ ლიტერატურაში სამხრეთი ხშირად ხატოვანად აღწერილია როგორც დაბურული ტყით გარემოცული ახო, სადაც მზიანი სამხრეთი მონობის მთელ საშინელებას მალავს. სამხრეთის მეტაფორულ ხატად ასევე ხშირად გვევლინება გველი: ამერიკა მოიაზრება არა უხინჯო სამოთხედ, არამედ ედემის ბაღად, სადაც გველი, რომელიც ყველას და ყველაფერს შხამავს, ფაქტობრივად, სამხრეთს განასხეულებს, როგორც მონათმფლობელობის ნავსაყუდელს. (Goddu 1997: 20-21). ასევე გვხვდება ასოციაციური პარალელები სამხრეთის პროვინციებსა და პომპეის შორის, რაც გარდაუვალი განადგურების საფრთხეზე მიაწინებს.

მკვლევართა დიდი ნაწილი ამერიკული გოტიკის კვლევისას ყურადღებას ამახვილებს მის კავშირზე რასობრივ საკითხებთან, რასაც, საბოლოო ანგარიშით,

გოტიკის სამხრეთთან იდენტიფიკაციამდე მივყავართ. ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ რომანს (romance) და რასას ერთმანეთთან მჭიდროდ აკავშირებს ედგარ პოს, როგორც სამხრეთისა და გოტიკის კანონიკური წარმომადგენლის, ფიგურა (Goddu 1997: 75; Dayan 1991: 89 – 109).

ჰარი ლევინი ამტკიცებს, რომ წყვილი, სიბნელე (darkness) ამერიკულ ლიტერატურაში უფრო სიმბოლურია, ვიდრე სოციალური, და ამერიკის უდიდესი მწერლები უფრო ვიზიონერები არიან, ვიდრე მატერიალისტები, უფრო სიმბოლისტები, ვიდრე - რეალისტები (Levin 1958: 35), თუმცა პოსთან, მიიჩნევს მკვლევარი, სიმბოლიკა სოციალური და ფსიქოლოგიური ასოციაციებითაა დახუნძლული (Levin 1958: 120), მისი მგრძნობელობა კი გამორჩეულად სამხრეთულია. ლევინის აზრით, სამხრეთელი მწერლის და სამხრეთელი გოტიკის შესაფერისი თემა მონობაა. (Levin 1958: 233) ლესლი ფიდლერიც ფიქრობს, რომ რასა ცენტრალური თემაა სამხრეთელი და არა ჩრდილოელი მწერლების გოტიკურ ქმნილებებში. (Fiedler 1994: 401) გოტიკურ „წყვილად“ რიჩარდ გრეიც განსაზღვრავს როგორც „სამხრეთულ სტრატეგიას“, რომელიც უკავშირდება შავკანიანთა რასას. (Gray 1991: 83)

ერთი მხრივ, ძნელია არ დაეთანხმო მოსაზრებას, რომ ამერიკული გოტიკა, უწინარეს ყოვლისა, ამერიკის სამხრეთთან ასოცირდება:

გოტიკა, ისევე როგორც რასა, ყველაზე მკაფიოდ სამხრეთულ ლოკალში ვლინდება, ხოლო სამხრეთის იდენტობა განისაზღვრება არა მარტო მისი გამორჩეული რასობრივი ისტორიით, არამედ გოტიკითაც - სამხრეთი მოიაზრება როგორც ჩაბნელებული პეიზაჟი, ისტორიით და მონობის აჩრდილებით დამძიმებული. (Goddu 1997: 76)

მეორე მხრივ, აქ დასაზუსტებელია რამდენიმე მომენტი: ჯერ ერთი, არ უნდა აგვერიოს, რომ აქ საქმე გვაქვს არა რეალურ სამხრეთთან, არამედ კულტურული „მეინსტრიმის“, ნაციის კანონიზებული, თვითმიტოლოგიზირებული კულტურული

იდენტობის, ლიტერატურული კანონის მიერ დემონიზებულ სამხრეთის ხატთან. ისევ ტერესა გოდუს რომ დავესესხოთ:

სამხრეთის ხატი თავისი გოტიკური გადაჭარბებებითა და სოციალური ტრანსგრესიებით გვევლინება ნაციის ერთგვარ დამცავ ჯებირად: როგორც ბუდე თუ საცავი ყოველივე იმისა, რაც ნაცია არ არის, სამხრეთი განწმენდს მას საწინააღმდეგო იმპულსებისაგან. სხვაგვარად, ეს უფრო სამხრეთის წარმოსახვითი ხატია, ვიდრე სოციალური რეალობა, ის წარმოსახვითი სამხრეთია, რომელიც ფუნქციონირებს როგორც ერის „ბნელი სხვა“. გოტიკის სამხრეთთან ასე მჭიდროდ დაკავშირებით ამერიკული ლიტერატურული ტრადიცია ანეიტრალებს იმ საფრთხეს, რომელსაც გოტიკა ეროვნულ იდენტობას უქმნის. (Goddu 1997: 76)

მეორეც, გადაჭარბებულად მეჩვენება რასობრივი საკითხებისა და მონათმფლობელობის წარმოჩენა სამხრეთული გოტიკის ცენტრალურ თემად: რასაკვირველია, მონობის თემა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს საზოგადოდ მთელს სამხრეთულ კულტურაში და სამხრეთული ლიტერატურული ტრადიციის მნიშვნელოვანი კომპონენტია, მაგრამ მისი ტოტალიზაცია და, შესაბამისად, სამხრეთული გოტიკის კომპლექსური ტოტალობის დაყვანა მხოლოდ რასისა და მონობის მხატვრულ პერცეფციაზე, არ უნდა იყოს გამართლებული: ის ფაქტი, რომ სამხრეთს და გოტიკას ერთმანეთს განუყოფლად უკავშირებენ ედგარ პოს საშუალებით, განაპირობებს ამ უკანასკნელის პრობლემურ/პარადოქსულ სტატუსს ამერიკულ ლიტერატურულ კანონში, რადგან იგი, ფაქტობრივად, სამხრეთული გოტიკის დემონიზაციის სტრატეგიის ნაწილია. საქმე ისაა, რომ სწორედ პოს სინამდვილეში სამხრეთული გოტიკის სრულიად განსხვავებულ ხაზს ავითარებს: როგორც არაერთი მკვლევარი მიიჩნევს, ედგარ პოს გოტიკურ ნოველისტიკაში რასობრივ საკითხებსა და მონათმფლობელობასთან დაკავშირებულ პრობლემებზე გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია ადამიანის არაცნობიერის, მისი სულის ბნელი ხვეულების მხატვრული კვლევა, რაც უნივერსალურია და შეუძლებელია მისი შემოფარგვლა სამხრეთის ლოკალით (ჭეიშვილი 2009; Thompson 1974). ამ თვალსაზრისით უკიდურესობაა გ. რ. თომპსონის პოზიცია, რომელიც მიიჩნევს, რომ

კრიტიკოსებმა პო საერთოდ უნდა განძარცვონ სამხრეთული ასოციაციებისაგან და იგი წარმოგვიდგინონ როგორც „ანტირეგიონალისტი“; მკვლევარი იქვე სავსებით მართებულად აღნიშნავს, რომ პო თავისი მასშტაბით სამხრეთის საზღვრებს უპირველეს ყოვლისა ფორმის თვალსაზრისით სცდება, ვინაიდან იგი:

[...] ფოკუსირდება ხელოვნების ქმნილების მთლიანობაზე „წმინდა“ პოეზიის მეტაფიზიკური იდეალის, ეფექტის ტოტალური მთლიანობის ესთეტიკური იდეალის თვალსაზრისით როგორც პოეზიაში, ასევე პროზაში. (Thompson 1988: 277)

მართლაც, ფორმის საშუალებით პო სცილდება თავისი რეგიონისა და მისი პოლიტიკის საზღვრებს, თუმცა შეუძლებელია, რომ იგი სავსებით მოვწყვიტოთ სამხრეთს და მის კულტურულ ტრადიციას. სწორედ ამიტომ, ერთი მხრივ, პო კანონიზებულია სამხრეთული ლიტერატურის თითქმის ყველა ანთოლოგიაში, მეორე მხრივ კი, როგორც ხშირად აღნიშნავენ, შეუძლებელია მისი შემოქმედების სპეციფიკური რეგიონული იდენტიფიკაცია. შეიძლება ითქვას, რომ პო სამხრეთული ლიტერატურული ტრადიციის ქვაკუთხედად სწორედ მისი საერთო-ეროვნული ან, სულაც, უნივერსალური სტატუსის გამო გვევლინება.

დაბოლოს, რაც მთავარია, სადავოა პოს გამოცხადება „სამხრეთისა და გოტიკის კანონიკურ წარმომადგენლად“, ვინაიდან მისი დამოკიდებულება (სამხრეთული) გოტიკის ტრადიციისადმი არაერთგვაროვანი და ამბივალენტურია: კრიტიკოსები ბოლო დროს ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ პოს გოტიკა „ნეგატიური“ უფროა, ვიდრე პოზიტიური და მის „გოტიკურ“ ქმნილებებშიც კი იკვეთება გოტიკური ტრადიციით თამაშის ორმაგი და ზოგჯერ სამმაგი პერსპექტივა. პოს ისეთი „სერიოზული“, პირქუში გროტესკით აღსავსე ნაწარმოებებიც კი, როგორცაა „აშერთა სახლის დაცემა“, „კასრი ამონტილადო“, „შავი კატა“ და ა. შ., შეიცავს ფარულ სარკასტულ ქვედინებებს, რომელიც უპირისპირდება ტექსტის სიუჟეტურ ქარგას, „ძირს უთხრის“ „გოტიკურ“ ფასადს. (Cheishvili 2013: 249-252)

შეიძლება ითქვას, რომ პოსთან იწყება გოტიკური ტრადიციისადმი ამბივალენტური და პაროდულ-სარკასტული დამოკიდებულების ტენდენცია ამერიკულ ლიტერატურაში და თუ, როგორც ბ. ფიშერი აღნიშნავს, პოს გოტიკა გავლენას ახდენს ფანტასტიკის, სამეცნიერო-ფანტასტიკის, დეტექტიური თუ გოტიკური ჟანრის უამრავ ნაწარმოებზე, მათ შორის უილიამ ფოლკნერის პროზაზე (Fisher 2002: 91), ეს ფაქტი, გარკვეულწილად, სწორედ ამ ტენდენციით აიხსნება. ეს ტენდენცია აშკარად შეიმჩნევა „სამხრეთული გოტიკის“ ისეთ წარმომადგენელთა შემოქმედებაში, როგორცაა უილიამ ფოლკნერი, ჰარპერ ლი, ფლენერი ო'კონორი, ტრუმენ კეპოუტი, ტენესი უილიამსი, დოროთი ალისონი და სხვ. უილიამ ფოლკნერი, მაგალითად, აშკარად აგრძელებს პოსებური „გოტიკური გროტესკის“ ტრადიციას. იგი მოულოდნელობის, ერთგვარი შოკის ეფექტს სწორედ გროტესკულად გამოხატული კულმინაციით აღწევს. ფოლკნერის გოტიკური რომანი *სული რომ ამომდიოდა* (*As I Lay Dying*, 1930) აგებულია პროტაგონისტის წარმოდგენებსა და ფიქრებზე. ის ფანჯრიდან აკვირდება შვილებს, რომლებიც მისთვის კუბოს ამზადებენ; მისი გარდაცვალებისა და ცხედრის ცხრადლიანი ტრანსპორტირების შემდეგ, რაც არაბუნებრივია, რადგან გვამი იხრწნება, იგი საბოლოოდ უნდა მიაბარონ მიწას. მისი შვილი ქეში ამბობს: “But I aint so sho that ere a man has the right to say what is crazy and what ain` t.” (Faulkner 1973: 124) („მაგრამ მე არ ვარ დარწმუნებული, რომ ადამიანს აქვს უფლება განსაჯოს, რა არის სიგიჟე და რა არა.“)

სამხრეთული გოტიკა აღწერს რასობრივ, სექსუალურ და გენდერულ წინააღმდეგობებს, როგორც შემზარავ პერსპექტივას. თანამედროვე კრიტიკა სამხრეთულ გოტიკას „უიმედობის ჟანრს“ უწოდებს.

სამხრეთული ლიტერატურული გოტიკა გაჯერებულია Dance Macabre-ით, ავბედითი „სიკვდილის როკვით“; მისი ძირითადი თემებია: სიკვდილი, ლპობა, მსხვრევა; სამხრეთული ლიტერატურული გოტიკის მთავარი მოქმედი გმირები განადგურებული ადამიანები არიან. ის ძირითადად ისეთ ადამიანებს გვიხატავს,

რომლებიც ნორმალური საზოგადოების ჩარჩოებში ვერ თავსდებიან, ანუ არანორმალურებად ითვლებიან. ძალზე ხშირად გვხვდება ოჯახის, მემკვიდრეობის, რასის და კლასობრივი დაყოფის თემატიკა, აგრეთვე ქრისტიანული რელიგიის ფუნდამენტური საწყისებისა და დოგმების მხატვრული ინტერპრეტაციები. არსად ისე არ იგრძნობა გროტესკი, როგორც ამერიკის პირქუშ სამხრეთში. ელისონ გრეჰემი სამხრეთს უწოდებს „ეროვნული რეპრესიების საცავს.“ (Graham 2007: 349) სამხრეთი ხშირ შემთხვევაში წარმოგვიდგება, როგორც დასნეულებული რეგიონი, რომელსაც განკურნება სჭირდება მონობისგან, პატრიარქატისა და რასიზმისგან.

სადოქტორო დისერტაციაში *The Evolving Southern Gothic: Traditions of Racial, Gender, and Sexual Horror in the Imagined American South* ქლემარ რენე კოტრენი დამაჯერებლად აჩვენებს, რომ სამხრეთის ლიტერატურული გოტიკის ტრადიციის ფორმირებაში გადამწყვეტი როლი უილიამ ფოლკნერმა ითამაშა. (Cothren 2015) მართლაც, მისი ნაწარმოებები მჭიდროდ უკავშირდება სამხრეთულ გოტიკას, ხოლო იოკნაპატოფას მხატვრულმა სამყარომ ბევრი რამ იმემკვიდრა გოტიკური ტრადიციიდან, თუმცა აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ ეს იყო არა ტრადიციის მექანიკურად გადმოღება, არამედ მისი შემოქმედებითი გარდასახვა-მოდიფიკაცია ლიტერატურული მოდერნიზმის ესთეტიკის კონტექსტში.

თავი 2: სამხრეთული გოტიკის ტრადიცია და გროტესკი უილიამ ფოლკნერის ნოველებში

2.1 „ვარდი ემილისათვის“: სამხრეთული გოტიკის ტრადიციის ირონიულ-პაროდიული ინტერპრეტაცია

უილიამ ფოლკნერის მოთხრობა „ვარდი ემილისათვის“ (“A Rose for Emily”, 1930) მრავალპლანიანი ტექსტია კომპლექსური კულტურულ-ისტორიული წახნაგებითა და ჰეტეროგენული მხატვრული პერცეფციით. იგი დახუნძლულია მდიდარი ისტორიულ-კულტურული, მითოლოგიური თუ ლიტერატურულ ასოციაციებით და ღრმა სიმბოლური ქვეტექსტებით, რაც მისი არაერთგვაროვანი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. მოთხრობის მხატვრული, წარმოსახვითი სივრცე ერთდროულად სამხრეთულ გოტიკასაც იტევს და მის დეკონსტრუქციასაც, კონკრეტულ-ისტორიულსაც და მითოსურ-უნივერსალურსაც, ყოფით რეალიებსაც და ფსიქოანალიზსაც. ფოლკნერის მეთოდი ამ მოთხრობაში ალბათ შეიძლება დახასიათდეს როგორც ერთგვარი „გროტესკული რეალიზმი“, თუმცა ეს არ იქნებოდა მისი ამომწურავი დახასიათება. როგორც მართებულად აღნიშნავს თემურ კობახიძე:

გარეგნული სიმარტივის მიუხედავად, „ვარდი ემილისათვის“ მხატვრული სამყარო რთულია, არაერთნიშნადია, მრავალწახნაგოვანია, თუმცა ნებისმიერი მკითხველი მასში ადვილად აღმოაჩენს იმას, რის აღსაქმელადაც ის პოტენციურად მზად არის. „საშინელებათა“ ჟანრის მოყვარული „ემილის“ აღიქვამს, როგორც ტრადიციულ ამერიკულ „ჰორორს“, რომლის სათავეებიც ედგარ პოსთან და უოშინგტონ ირვინგთან იკარგება. (ხაზგასმა ჩემია - ვ. გ.) მძაფრი სიუჟეტის მაძიებელს მიიზიდავს მოთხრობაში ოსტატურად ჩაქსოვილი ინტრიგა, ფსიქოანალიზის თაყვანისმცემელს - ოიდიპოსის (თუ „ელექტრას“) კომპლექსის ლამის სიტყვასიტყვითი ილუსტრაცია. ფემინისტური ისტორიების მოყვარული აქ დაინახავს საზოგადოებისაგან გარიყული სამხრეთამერიკელი შინაბერას ცხოვრებისეულ დრამას, მელოდრამების დამფასებელი - კეთილშობილი ქალბატონის ტრაგიკული სიყვარულის ისტორიას, ხოლო ამერიკული სამხრეთის „გარდასულ დღეთა დიდების“ მოტრფიალე - მოთხრობის სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ფონს, რომელიც მთელი სისავსითაა გაჯერებული იმ დღეთა სევდანარევი მოგონებებით. ყოველივე ეს

ნამდვილად შეადგენს ფოლკნერის მოთხრობის ცალკეულ ასპექტებს. (კობახიძე 2016: 143-144)

გოტიკა მოთხრობის კომპლექსური მხატვრული სტრუქტურის ერთი-ერთი მნიშვნელოვანია შრეა, მაგრამ აქვე არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ გოტიკური კონვენციები და „ანტურაჟი“ აქ მხოლოდ ზედაპირულ, ფასადურ პლასტს ქმნის, რომლის მიღმაც უფრო სიღრმისეული, ფარული ქვედინებები და ქვეტექსტები იმალება. ძნელია არ დაეთანხმო თ. ჭეიშვილს, რომელიც ფოლკნერის მხატვრულ მეთოდზე ედგარ პოს ზეგავლენის შესახებ მსჯელობისას აღნიშნავს:

ფოლკნერის ნოველაში „ვარდი ემილისათვის“, სადაც მთავარი პერსონაჟის გროტესკული სახე ერთგვარი ისტორიული კომენტარია ამერიკის სამხრეთის კონსერვატორულ კულტურასა და ყოფა-ცხოვრებაზე, თვალნათლივ ჩანს „გოთურისა“ და გროტესკულის შერწყმის პოსეული ტექნიკის ზეგავლენა. ფაქტობრივად, გროტესკისა და „გოთური“ ელემენტების სინთეზი გამსჭვალავს ნოველის მთელ მხატვრულ ქსოვილს და განსაზღვრავს მისი პოეტიკის სპეციფიკას. „გოთური“ პროზისათვის დამახასიათებელი „აქსესუარები“ (მთავარი პერსონაჟის, ემილის, კარჩაკეტილი ცხოვრება, მისი საქმროს უეცარი, იდუმალებით მოცული გაუჩინარება, საიდუმლო ოთახი ემილის სახლში, მოკლედ, ის იდუმალი, ლამის მისტიკური ატმოსფერო, რომელიც ემილის ირგვლივ სუფევს) ნოველაში პროტაგონისტის მხატვრულ სახეში შეტანილი გროტესკული ელემენტისა და ფარული სატირულ-გროტესკული „ქვედინების“ წყალობით სულ სხვა - კომიკურ-სარკასტულ - შეფერილობას იძენს, ნოველის ტრაგიკომიკურ ფინალში კი ხდება მთელი ამ იდუმალების, მისტიკურობის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სრული „დესაკრალიზაცია“. ეს სწორედ პოსებური ხერხია: პოს გროტესკის თავისებურებას „გოთიკურისა“ და კომიკურის, ბურლესკისა და „საშინელის“ სინთეზი ქმნის. (ჭეიშვილი 2009: 84 – 86).

ასევე ძნელია, არ გაიზიარო მკვლევარის დასკვნა, რომ:

უილიამ ფოლკნერი, ერთი მხრივ, აგრძელებს „გოთური“ ტრადიციის რღვევას, რასაც ედგარ პომ ჩაუყარა საფუძველი; მეორე მხრივ, ფოლკნერთან, ისევე როგორც პოსთან, გოტიკური მხატვრული სახეები, მოტივები, სტილური „აქსესუარი“ მხატვრული სახეებისა და ტროპიკის, მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებების არსენალის წყარო, ერთგვარი

ფორმალიზებული ენაა და ვინაიდან ფორმა არ შეიძლება იყოს „წმინდა“ ფორმა, გოტიკური მეტაფორიკა ინარჩუნებს სემანტიკას ზოგიერთ დონეზე. ედგარ პო „გოთურ“ ელემენტებს ხშირად მათი პაროდირების მიზნით იყენებს, ფოლკნერი კი არღვევს „გოთურ“ კონვენციებს, მაგრამ მიუხედავად ამისა და ნაწილობრივ სწორედ ამიტომაც, ისინი აღადგენენ „გოთური“ პროზის ძირითად მომენტებს, ინარჩუნებენ მისი სტრუქტურის ზოგიერთ უმნიშვნელოვანეს ნიშანს. უმთავრესი კი მაინც ის არის, რომ მხატვრული პირობითობის ძალით პოსა და ფოლკნერის გოთიკა კლასიკური ლიტერატურისაკენ იხრება. (ჭეიშვილი 2009: 89–90)

ერთადერთი, რასაც დავაზუსტებდი, ისაა, რომ ფოლკნერის რთულ და წინააღმდეგობრივ მხატვრულ წარმოსახვაში არაფერია ერთაზროვანი, სწორხაზოვანი და ცალსახა და ყველაფერი მწერლის უაღრესად ინდივიდუალური მხატვრული პერცეფციის ქურაში გადაიხარშება. ასე რომ, როცა ვმსჯელობთ გავლენის შესახებ, უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოება, რომ აქ უფრო ლიტერატურული ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისება-გარდასახვა იგულისხმება ანუ, სხვაგვარად, გროტესკის „გოტიკური“ გამოყენება თუ გოტიკური კონვენციების დეკონსტრუქცია პოსთან და ფოლკნერთან სხვადასხვაგვარად ხორციელდება, რაშიც ორი ფაქტორი თამაშობს გადამწყვეტ როლს: ესაა ამ მწერლების მკვეთრი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა და განსხვავება იმ ესთეტიკურ-კონცეპტუალურ პარადიგმებს შორის (რომანტიზმი და მოდერნიზმი), რომელთა ჩარჩოებშიც მათი შემოქმედება მოიაზრება.

ვნახოთ, კონკრეტულად როგორ ხდება სამხრეთის გოტიკის დეკონსტრუქცია მოთხრობაში „ვარდი ემილისათვის“, რისთვისაც, უწინარეს ყოვლისა, თვალი უნდა გადავავლოთ მოთხრობის სიუჟეტს: მთავარი პერსონაჟია ემილი გრირსონი, პირქუში მამის მიერ „რეპრესირებული“ სამხრეთელი გადამწიფებული გასათხოვარი ქალი, რომელიც, საბოლოო ჯამში, თავის საქმროს კლავს და თვითონაც მსხვერპლად იქცევა. ფოლკნერის ენა ლაკონიურია, სიუჟეტი თითქოსდა მარტივი, თუმცა სინამდვილეში მწერალი მრავალფეროვანი ლიტერატურული ტექნიკით ამუშავებს არა მხოლოდ ჩრდილოეთის მიერ სამხრეთის „დაპყრობის“ თემას, არამედ ლოკალურ საკითხებს

განაზოგადებს და ზოგადსაკაცობრიო პრობლემატიკად გარდასახავს. თხრობაში გადამწყვეტ როლს თამაშობს დრო, უფრო ზუსტად, დროის სხვადასხვა პერსპექტივით თამაში.⁴ ნაწარმოები იწყება ემილის გარდაცვალების სცენით, შემდეგ კი ტექსტი უმაღლეს წარსულში გვაბრუნებს; საერთოდ, ამ ტექსტში დროითი პლანების ცვალებადობა ხშირი მოვლენაა, რაც აბნევს მკითხველს, თუმცა დეტალებზე დაკვირვებული და დროით თამაშითა თუ მისტიციზმით გაჯერებული ტექსტის მოყვარული მკითხველისთვის ნაწარმოები დიდი სიამოვნების მომგვრელიც შეიძლება აღმოჩნდეს.

სიუჟეტური ხაზი შემდეგნაირად ვითარდება: მოთხრობას ყავს მოთხრობელი, რომელიც ერთდროულად თხრობის განუყოფელი ნაწილი და მისგან დისტანცირებული პერსონაჟია. საგულისხმოა მისი მსუბუქი ირონია და ამავდროულად სევდა, რომელიც ალაგ-ალაგ იგრძნობა ტექსტში. მოთხრობელი მკითხველს საკუთარ დამოკიდებულებას უზიარებს, თუმცა თავს არ ახვევს და ხშირ შემთხვევაში განზე დგება, რომ მკითხველს თავისუფლად ინტერპრეტირების საშუალება დაუტოვოს. მოთხრობელი მუდამ მრავლობითში საუბრობს, რაც არაერთგზის დაგვაფიქრებს, თუ ვინ არის ის სინამდვილეში? “When Miss Emily Grierson died, our whole town went to her funeral.” (Faulkner 1995: 40) („მის ემილი გრიერსონი რომ გარდაიცვალა, მთელი ქალაქი დაიდრა მის დაკრძალვაზე დასასწრებად.“ (ფოლკნერი 1999: 3)

სიუჟეტის დარღვეული ქრონოლოგია მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ნაწარმოების კომპლექსურობას. მოთხრობა, როგორც აღინიშნა, იწყება ცნობით, რომ მის ემილი გრიერსონი გარდაიცვალა და მთელი ქალაქი დაესწრო მის დაკრძალვას. ამის შემდეგ მოთხრობელი 30 წლით უკან გვაბრუნებს და გვიყვება, თუ როგორ გაათავისუფლა გადასახადებისაგან პოლკოვნიკმა სარტორისმა ემილი გრიერსონი. უეცრად თხრობის ქრონოლოგია კვლავ იცვლება: სარტორისი გარდაცვლილია,

⁴ ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო დაწვრილებით იხ. თემურ კობახიძის წერილი „დროისა და სივრცის აგებულება ფოლკნერის მოთხრობაში ვარდი ემილიასთვის“. (კობახიძე 2017: 110-129)

სამოქალაქო ომი დასრულებულია, სამხრეთში ახალი წესრიგი მყარდება, ემილის კი ქალაქის ახალი მმართველები მოსვენებას არ აძლევენ გადასახადებთან დაკავშირებით, თუმცა ემილი ჯიუტად ამისამართებს მათ 10 წლის წინ გარდაცვლილ სარტორისთან, დაჟინებით აცხადებს, რომ ჯეფერსონში გადასახადები მას არ ეხება!⁵ მთხრობელი კვლავ 1895 წლისკენ გაგვიძღვება, ამ პერიოდში ემილის მამა 2 წლის გარდაცვლილია, მოსამართლეს კი უთვალავი საჩივარი შესდის იმის შესახებ, რომ ემილის სახლიდან საშინელი ხრწნისა და ლპობის სუნი გამოდის და მთელ ქალაქს აწუხებს. აქ თვით ფაქტზე უფრო მნიშვნელოვანი მოსამართლის რეაქციაა, რომლის ასაკსაც მწერალმა ხაზი, ვფიქრობ, შეგნებულად გაუსვა: ის 80 წლისაა, ანუ პატრიარქალურ სამხრეთშია აღზრდილი და მისი ტრადიციებითა და სულისკვეთებითაა გამსჭვალული. ის ყველაფრის ზანგი მსახურისათვის გადაბრალებას ცდილობს და ამბობს, რომ ალბათ ის მოკლავდა გველს ან ვირთხას; იგი აღშფოთებულია, როდესაც დაჟინებით სთხოვენ ზომების მიღებას: "Dammit, sir," Judge Stevens said, "will you accuse a lady to her face of smelling bad?" (Faulkner 1995: 41) („ემმაკმა დალახვროს, სერ, - უთხრა მოსამართლემ, - თქვენ რა, პირში გინდათ უთხრათ ქალს, რომ ცუდი სუნი ასდის?“ (ფოლკნერი 1999: 5) როგორც სიუჟეტური ქარგის განვითარება გვაჩვენებს, ქალაქი ზომებს თავად იღებს, შემოგარენში სუნს ისე გაანეიტრალებს, რომ მის ემილის არც შეაწუხებენ - ქურდულად მიმოაფრქვევენ კირს სახლის გარშემო, რომ როგორმე ხრწნის სუნი განქარდეს.

ნაწარმოებში ჩნდება ვინმე ჰომერ ბერონი, ჩრდილოელი იანკი, რომელიც თავიდან ემილის საქმროდ მოგვევლინება (მიუხედავად იმისა, რომ თავისი წარმომავლობით ემილისთვის აშკარად შეუფერებელი და სამხრეთული არისტოკრატიული წრისთვის მიუღებელია), ბოლოს კი მის მსხვერპლად იქცევა. ზოგადად ემილის „კეთილშობილებას“ და დიდებულ წარმომავლობას მწერალი დასაწყვისშივე ნიღაბს ჩამოხსნის და გვამცნობს, რომ პოლკოვნიკმა სარტორისმა

⁵ აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ჯიუტი ქალის სახე ამერიკული გოტიკისათვის დამახასიათებელი კონვენციაა.

ემილის ოჯახის მიერ ქალაქისთვის ვალის მიცემის ფაქტი გამოიგონა, რათა მის ემილისთვის დახმარების მიღება დამამცირებელი არ ყოფილიყო; ძალზე საგულისხმოა მწერლის ფრაზა, რომ მხოლოდ პოლკოვნიკ სარტორისს შეეძლო გამოეგონა ასეთი რამ და მხოლოდ ქალს შეიძლებოდა დაეჯერებინა ეს: “Only a man of Colonel Sartoris' generation and thought could have invented it, and only a woman could have believed it.” (Faulkner 1995: 40) („მხოლოდ პოლკოვნიკ სარტორისის თაობისა და საზრიანობის კაცს შეეძლო ასეთი რამ მოეგონებინა და მხოლოდ ქალს შეეძლო ეს დაეჯერებინა.“ (ფოლკნერი 1999: 3)) აღნიშნული ეპიზოდი აქარწყლებს იმ მოსაზრებას, თითქოს მწერალი მისტრის ძველი სამხრეთის დიდებას და, მის წარსულზე შეყვარებული, ცდილობს, მისი სრული სიდიადე აღწეროს. თხრობა მოულოდნელად ერთი წლის წინ გადადის, როდესაც ემილი აფთიაქში დარიშხანს შეიძენს. ქალაქი ფიქრობს, რომ ის თავს მოიკლავს, რადგან ჰომერ ბერონი, ემილისთან ერთად ეტლით სეირნობის მიუხედავად, ემილიზე დაქორწინებას არ აპირებს. ტექსტის ერთი პასაჟი გვაფიქრებინებს, რომ ჰომერ ბერონი ჰომოსექსუალია: “Homer himself had remarked - he liked men.” (Faulkner 1995: 43) („ჰომერი (მას კაცებთან ყოფნა უფრო მოსწონდა {...})“ (ფოლკნერი 1999: 8)) თავად ჰქონდა მანამდე ნახსენები, რომ კაცები მოსწონდა.“), თუმცა სხვა მონაკვეთი ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ ის უბრალოდ ჩრდილოელი გართობის მოყვარული იანკია, რომელსაც ქორწინება არ სურს: “It was known that he drank with the younger men in the Elk`s club, that he was not a marrying man.” (Faulkner 1995: 43) („{...} დომბების კლუბში ყმაწვილებთან უყვარდა მოლხენა და იკვებნიდა, ცოლს არასოდეს მოვიყვანო.“ (ფოლკნერი 1999: 8)) მწერალი გაუკუღმართებული სექსუალობის ხაზს აღარ ანვითარებს, რაც გოტიკური კონვენციის დარღვევად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. არადა, მოდერნისტულ გოტიკურ მოთხრობაში სწორედ ამ მოტივის განვრცობა-გაღრმავება უნდა ყოფილიყო მოსალოდნელი. ტექსტში ეს ხაზი მხოლოდ ეპიზოდურ მინიშნებად რჩება და საბოლოოდ იკარგება; ჰომერ ბერონის ფიგურაც სულ უფრო და უფრო იკვეთება როგორც უდარდელი, კონსერვატორული ადათ-ჩვეულებებისა და ტრადიციებისგან თავისუფალი, გართობის მოყვარული

იანკი, რომლის ემილისთან ურთიერთობასაც არანაირი მომავალი არ გააჩნია. ეს ურთიერთობა უნაყოფოა, ემილისთვის კი, როგორც სამხრეთელი არისტოკრატი ქალბატონისთვის, ქალისა და მამაკაცის ინტიმური ურთიერთობა, თუნდაც მხოლოდ მსუბუქი ფლირტის ფორმით, შესაბამისი დასასრულის, ანუ ქორწინების გარეშე, გარეშე წარმოუდგენელია. ემილის ბიძაშვილების სასწრაფო ვიზიტზე ჯეფერსონში ამ, მათთვის მიუღებელი და მათი წრისათვის შეუფერებელი, ურთიერთობით გამოწვეული უხერხულობის განმუხტვას ემსახურება, თუმცა ემილი მათ ცივად გაისტუმრებს სახლიდან, ჰომერი კი სწორედ მათი წასვლის შემდეგ გამოჩნდება ემილისთან - როგორც აღმოჩნდება, უკანასკნელად, რადგან ამის შემდეგ ის აღარავის უნახავს. ემილის საქორწინო სამზადისი დასრულებული აქვს; იგი მომავალი საქმროსთვის ყიდულობს ძვირფას ჰიგიენურ ნაკრებს, რომელზეც ჰ. ბ. არის ინიციალებად დატანილი; ქალაქის ექვს მათ საიდუმლო ქორწინებაზე საბოლოოდ ამყარებს ემილის მიერ ჰომერისთვის შეძენილი ტანისამოსის სრული კომპლექტი საცვლების ჩათვლით. ქალაქი ფიქრობს, რომ მათ უჩუმრად იქორწინეს. ჰომერი უჩინარდება. ჰომერის გაუჩინარებასთან ერთად თავად ემილიც არ ჩანს, თუმცა გარკვეული პერიოდის შემდეგ იგი სრულიად შეცვლილი გამოჩნდება. თმა გათეთრებული აქვს და წონაში საგრძნობლად მომატებულია. მოთხრობის კულმინაცია ქალაქელი ქალბატონების მიერ ემილის სახლის მეორე სართულზე ჩაკეტილი ოთახის გაღება და ჰომერ ბერონის გახრწნილი გვამის აღმოჩენაა. დასასრულს, მის ბალიშთან აღმოაჩენენ ჭადრა თმის კულულს, ბალიშზე კი თავის ფორმის ანაბეჭდს, რაც ცხადყოფს, რომ ემილის ჰომერ ბერონის გვამთან ეძინა. ვინ იყო ჰომერ ბერონი სინამდვილეში - ადამიანი, რომელმაც ემილი მოატყუა და ამისთვის დაისაჯა, თუ ტირანი მამის მიერ ფსიქიკურად დამახინჯებული ერთადერთი ქალიშვილის მსხვერპლი? დარწმუნებით თქმა შეუძლებელია - ფოლკნერის ტექსტები კითხვებზე ცალსახა პასუხების გაცემის საშუალებას არ იძლევიან. შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ, თუ ვინ იყო ჰომერ ბერონი ემილისთვის. მომავლის პერსპექტივის გარეშე დარჩენილი, 30-ს მიღწეული

ქალისთვის ჰომერ ბერონის გამოჩენა ხსნის ერთადერთი გზა იყო. როცა აღმოჩნდება, რომ ეს გზა ილუზორულია, ემილი ჯიუტად ამბობს უარს რეალობის მიღებაზე ისევე, როგორც ვერ შეძლო მან მამის გარდაცვალების რეალურად მომხდარ ფაქტად აღქმა. შეიძლება ითქვას, რომ რეალობის მიღების უუნარობა ემილის ფსიქოლოგიური პორტრეტის მთავარი შტრიხია. მას არ შეუძლია დაუშვას, რომ ჰომერ ბერონმა იგი მიატოვოს. ჩვენ არ გვაქვს დაზუსტებული ინფორმაცია, რომლის საფუძველზეც შეიძლებოდა უტყუარად დაგვესკვნა, რომ ჰომერ ბერონი ემილის აუცილებლად მიტოვებდა; ზუსტად ისიც უცნობია, თუ რა გარემოებები უშლიდა მას ხელს დაქორწინებაში, თუმცა საზარელი მოვლენების განვითარება აზრს უკარგავს ნებისმიერ შესაძლო მოტივს. და მაინც ვინ იყო ჰომერ ბერონი ემილისთვის? პირველ რიგში, საინტერესოა თვით პერსონაჟის სახელი, რომელსაც სიმბოლური დატვირთვა აქვს: „ჰომერი“ ეტიმოლოგიურად ბერძნული სახელია და უსაფრთხოებას და ხსნას ნიშნავს, რაც თითქოს ჰომერ ბერონს უნდა მოეტანა ემილისათვის.

მოთხრობა კომპლექსურ სიმბოლოთა თაიგულია, რასაც მწერლის ორაზროვანი და გრძელი წინადადებები კიდევ უფრო ართულებს. თითქოს ის მიზანმიმართულად ცდილობს მოთხრობას სიცხადე, მაშასადამე, ამბავი მოაშოროს, ფაქტებისგან დაცალოს და მკითხველში ათასგვარი სხვადასხვა პერსპექტივით ნასაზრდოები ემოცია და ფიქრები აღძრას. თავისთავად ცხადი და გარკვეული ფაქტების ნაკლებობის გამო მკითხველს უჭირს ობიექტური ჭეშმარიტების დადგენა - სამხრეთელი შინაბერა ქალი ემილი ფსიქოპატი და დაუნდობელი მკვლეელია, თუ თავადაა გარემოების მსხვერპლი და შესაძლოა უფრო საბრალოც, ვიდრე მის მიერ დარიშხანით მოწამლული ჩრდილოელი მამაკაცი? ტრადიციული არისტოკრატიული სამხრეთი, რომელსაც თითქოს გარეშე მტერი იპყრობს და ანადგურებს, ჩრდილოეთთან ბრძოლით საკუთარი თვითმყოფადობის შენარჩუნებას ცდილობს, თუ თავისი ხელით იკლავს განვითარების პერსპექტივას და საკუთარ თავს, ემილის მსგავსად, ცოცხლად დასაღპობად და გასახრწნელად იმეტებს? სამხრეთში შეჭრილი ჩრდილოეთი, იანკი ჰომერის სახით, დამპყრობელია, თუ თვითონაა მსხვერპლი? ფოლკნერს სამხრეთსა და

სამოქალაქო ომში მის მარცხზე საუბრისას არაერთგზის უთქვამს, ყველაზე მტკივნეული ფაქტი ისაა, რომ სამხრეთში უცხოტომელი კი არ შემოიჭრა, არამედ ამერიკელი, საერთო ენაზე მოლაპარაკე, საერთო ისტორიისა და სულისკვეთების მქონე ჩრდილოელი თვისტომი. გარკვეული აზრით, იანკი ჰომერ ბერონიც შეიძლება სწორედ იმ თვისტომად მოვიაზროთ, რომლის მხრიდან განხორციელებული ექსპანსიაც გაცილებით უფრო მტკივნეულია, ვიდრე უცხოტომელის შემოჭრა. თვალსაჩინოა მწერლის ორაზროვნება და მკითხველისთვის მინიჭებული ფაქტების ინტერპრეტირების თავისუფლება. ფაქტები კი მაქსიმალურად ორაზროვანი, ბუნდოვანი და ურთიერთსაწინააღმდეგოა.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, მოთხრობა დახუნძლულია რთული სიმბოლიკით, რომლის ანალიზიც აუცილებელია მხატვრულ ქსოვილში სამხრეთის გოტიკის რეცეფციის წარმოსაჩენად.

ნაწარმოების პირველი სიმბოლო, ცხადია, ვარდია. სათაურს თუ არ ჩავთვლით, უშუალოდ ეს სიმბოლო ტექსტში, ფაქტობრივად, არსად ფიგურირებს, თუმცა გვხვდება გარკვეული მინიშნებები - ასეთია, მაგალითად, ფერმკრთალი ვარდისფერი ფარდები ემილის სახლში (“Curtains of faded rose color“), ვარდისფერი შუქ-ჩრდილები (the rose-shaded lights) და ემილის დაკრძალვაზე კუბოს გარშემო შემოწყობილი ყვავილები. ერთი შეხედვით, სათაურსა და შინაარს შორის პირდაპირი კავშირი თითქოს არ არსებობს. მკვლევარები იასმინა ვიკსი და უილიამ კურცი თავად ჰომერ ბერონს აიგივებენ ვარდთან, რომელიც, როგორც სიყვარულის სიმბოლო, მხოლოდ ერთხელ გაიშალა ემილის ცხოვრებაში. (Weaks 1986: 11-12; Kurtz 1981: 40) მოთხრობაში ვარდი მრავალნიშნადი სიმბოლოა და, ფაქტობრივად, მისი იმდენივე ინტერპრეტაცია არსებობს, რამდენი მკვლევარიცაა. ერთ-ერთი ინტერპრეტაციით, ვარდი, როგორც სიმბოლო, უკავშირდება ძველ რომს და Sub Rosa-ს ტრადიციას. ტრადიციის მიხედვით, Sub Rosa გულისხმობდა გასაიდუმლოებულ შეხვედრას დახურულ კარს მიღმა, სადაც დაკიდული ვარდი ამშვენებდა ოთახს. გავრცელებული

მოსაზრებით, ამგვარი საიდუმლო შეხვედრების დროს ორგები იმართებოდა. ამ მოსაზრებას იზიარებს ჯეკ შერტინგიც, რომელიც მოთხრობის ფროიდისებური ინტერპრეტაციისას Sub Rosa-ს ოიდიპოსის კომპლექსის საილუსტრაციოდ იყენებს, რაზეც ქვემოთ ვრცლად ვისაუბრებთ. ლორა გეტის აზრით, ვარდი განასახიერებს საიდუმლოებას, ავტორისა და მისი პერსონაჟის გასაიდუმლოებულ ურთიერთობას: “The *Rose* represents secrecy: the confidential relationship between the author and his character, with all of the privileged information withheld.” (Getty 2005: 230) თავად მწერალი სათაურს შემდეგნაირად განმარტავს:

ჩანაფიქრი ის იყო, რომ არსებობს ქალი, რომელსაც ტრაგედია გადახდა თავს და ამ ტრაგედიას ვერაფერს ვუშველით და მე ის მეცოდება. ეს მხედრული სალამივით იყო, ქალბატონს ვარდი უნდა მიართვა, ისევე როგორც მამაკაცის მისასალმებლად ჭიქა ვისკი უნდა ასწიო. (ფოლკნერი 1956: 70-71)

არსებულ ინტერპრეტაციათა შორის, ჩემი აზრით, სათაურის ყველაზე საინტერესო გააზრებას ტიმოთი ო’ბრაიენი გვთავაზობს ესეიმი “Who Arose for Emily?” მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს პროტაგონისტის რეპრესირებულ სექსუალურ ლტოლვებზე და მიიჩნევს, რომ ვარდი კალამბურია და უნდა აღნიშნავდეს ზმნა ‘Arise’-ის წარსულ ფორმას ‘Arose’ – ‘A rose’, რომელიც ნიშნავს ‘აღმართვას’. (O’Brien 2015: 101-109) მწერლის სიყვარული მოთხრობის ჟანრის მიმართ და ის ფაქტი, რომ მოთხრობას რომანზე აღმატებულად მიიჩნევდა, ხსნის მის სიფრთხილეს თითოეული სიტყვის შერჩევას. ფოლკნერის თქმით, მოთხრობაში თითოეული სიტყვა ზუსტად უნდა იყოს შერჩეული: “Almost every word has got to be almost exactly right.” (Gwynn & Blotner 1959: 207) ო’ბრაიენის აზრით, მკვლევარები ძირითადად აანალიზებენ ტექსტის ისეთ ბინარული ოპოზიციებს, როგორცაა წარსული და აწმყო, სტასისი და პროგრესი, სამხრეთი და ჩრდილოეთი, სახლის/სხეულის შიგნით და გარეთ, თუმცა ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ ოპოზიციას ზემოთ(კენ)ს და ქვემოთ(კენ)ს, ამაღლებას და დაცემას შორის, რომელიც კავშირშია კალამბურთან Arose - A rose:

Amid all the insistence by scholars on the oppositions between past and present, stasis and progress, South and North and perhaps most importantly, inside and outside-of houses and even bodies- the opposition between up and down, elevation and fall has attracted little sustained attention. (O'Brien 2015: 102)

მკვლევარები აქცენტს აკეთებენ ოპოზიციასზე წარსულსა და აწმყოს, სტატიკასა და პროგრესს, სამხრეთსა და ჩრდილოეთს და, ალბათ რაც ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანია, სახლებისა და თვით სხეულების შინაგანსა და გარეგანს შორის, თუმცა ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ ოპოზიციას ზემოთკენ და ქვემოთკენ, ამაღლებასა და დაცემას შორის.

სიტყვა 'Rose' სხვადასხვა ვარიაციით ექვსჯერ გვხვდება მოთხრობაში. პირველად ჩნდება მაშინ, როდესაც ემილი ხვდება ქალაქ ჯეფერსონის ახალ მმართველებს, რომლებიც ცდილობენ დაარწმუნონ ემილი, გადაიხადოს გადასახადები. ამ ეპიზოდში 'rose' „მტვრის აბორიალებას“ ნიშნავს: "As the town leaders sat down, a faint dust rose sluggishly about their thighs." (Faulkner 1995: 41) („[...] როცა დასხდნენ მტვერი ნელა, მსუბუქად წამოიზღაზნა, ზედ გადაევლოთ და მზის ერთადერთ სხივში ქულა-ქულა დატრიალდა.“ (ფოლკნერი 1999: 4)) სიტყვის მეორედ გამოყენება ისევ მოქმედებას უკავშირდება და აღწერს ქალაქის მესვეურთა ფეხზე წამოდგომას: "They rose when she entered." (Faulkner 1995: 41) („ყველანი წამოდგნენ, როცა ოთახში [...] ემილი შემოვიდა.“ (ფოლკნერი 1999: 4)) ეპიზოდი დატვირთულია მაღალი/დაბალი მდგომარეობების ილუსტრაციით, მაგალითისთვის გამოდგება ის ფაქტი, რომ როცა ემილი შემოდის (დგას), ფეხზე წამოდგებიან, ანუ ქვემოდან ზემოთკენ მოქმედებას განახორციელებენ. მტვერიც ზემოთკენ „აბორიალდება“ მაშინ, როცა ისინი დასხდებიან ანუ, სხვაგვარად, საქმე გვაქვს ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებათა - ქვემოთკენ/ზემოთკენ - დიქოტომიასთან. ემილის ოქროს ძეწკვი, რომელიც ყელიდან, ანუ სხეულის ზედა ნაწილიდან იკარგება, ქამართან, ანუ ქვედა ნაწილთან აღმოჩნდება. მოთხრობის არქიტექტონიკის დინამიურობას კიდევ უფრო ამძაფრებს ტანდაბალი ემილის ჯოხზე დაყრდნობა და მაღლიდან მომზირალი მამის პორტრეტი. ემილი საინტერესო რაკურსითაა აღწერილი, როდესაც ფოლკნერი წყალში

ჩაშვებულ უმოძრაო სხეულს ადარებს მას. ასევე შეუძლებელია ყურადღება არ მივაქციოთ იმ გარემოებას, რომ მოთხრობის დასაწყისში მოთხრობელი ემილის მოიხსენიებს როგორც წაქცეულ ძეგლს (“Fallen monument”). სახლის აღწერაც, რომელსაც ვრცლად ქვემოთ ვნახავთ, აგრძელებს ამაღლება/დაცემის ნარატივს. საგულისხმოა, რომ სახლის აღწერისას ფოლკნერი იყენებს სიტყვას ‘decay’, რომელიც ეტიმოლოგიურად ლათინური სიტყვაა (‘de-cadere’) და დაცემას აღნიშნავს: “Only Miss Emily’s house was left, lifting its stubborn and coquettish decay above the cotton wagons and the gasoline pumps—an eyesore among eyesores {...}” (Faulkner 1995: 40) („მხოლოდ მის ემილის სახლი შემორჩა, რომელსაც უდრეკად და კეკლუცად აღემატა ბამბის ფურგონებსა და ბენზინის ტუმბოებს შორის თავისი დროგადასული სიმახინჯე {...}“ (ფოლკნერი 1999: 3)). აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ შეუძლებელია ემილის სახლის აღწერამ მკითხველს ასოციაციურად არ მოაგონოს აშერთა სახლი ედგარ პოს მოთხრობიდან „აშერთა სახლის დაცემა“, სადაც სახლის აღწერისას ავტორი ასევე იყენებს სიტყვას ‘decay’.

აღმართვა/დაცემა ტექსტში დაახლოებით სამოცჯერაა გამოყენებული. გავიხსენოთ, თუ რას წერს ემილის სახლიდან გამომავალი სიმყრალის გასანიავებლად მისულ ახალგაზრდაზე ავტორი: “One of the rising (ხაზგასმა ჩემია - ვ. გ.) generation.” (Faulkner 1995: 41) ამავე ეპიზოდში გამოჩნდება ემილი, რომელიც ‘upward’ ანუ ზემოთ/მაღლა ზის. თავად კირის მოყრის ეპიზოდშიც ვხვდებით მიმართულების გამომხატველ სიტყვებს:

{...} slunk about house like burglars, sniffing along the base of the brickwork and at the cellar openings and down into the cellar as they sprinkled lime. (Faulkner 1995: 41)

ქურდებივით ფეხაკრეფით შემოუარეს სახლს, დაეხრეს აგურის საძირკველი და სარდაფის ხვრელები, ხოლო მხარზე ჩამოკიდებული ჩანთიდან კი ერთი მათგანი მთესველივით რაღაცას ყრიდა. (ფოლკნერი 1999: 5)

სივრცითი დეტერმინატორების გარდა კალამბური სოციალურ მსაზღვრელებზეც მიგვანიშნებს. გავიხსენოთ გრიერსონების თავკერძობის

ეპიზოდები: “Griersons held themselves a little too high for what they really were.” (Faulkner 1995: 40) („გრიერსონებს იმაზე მაღლა ეჭირათ თავი, ვიდრე სინამდვილეში იყვნენ.“)⁶ ემილის გაუთხოვრობის მიზეზად სახელდება ისედაც იშვიათ ხელის მთხოვნელთა უარყოფა, რაც გამობატულია ისეთი სივრცითი მაჩვენებლით როგორცაა ‘down’: “They turned down (ხაზგასმა ჩემია - ვ. გ.) all possible suitors if there were any (Faulkner 1995: 40) ეს ეპიზოდი ნაწილობრივ ეხმიანება ემილის მამის გარდაცვალების ეპიზოდს, როდესაც ის სამი დღის განმავლობაში უარს ამბობდა გვამის დაკრძალვაზე, მისი დაყოლიება კი გადმოცემულია სიტყვით ‘broke down’ - როგორც იქნა ‘გატეხეს’.

საკვირველი იქნებოდა, აღმართვ-დაცემის დინამიკა თავად ემილისა და ჰომერ ბერონის ურთიერთობასაც რომ არ განსაზღვრავდეს. “She carried her head high-even when we believed that she was fallen.” (Faulkner 1995: 43) („თავი მედიდურად ეჭირა მაშინაც კი, როდესაც ვფიქრობდით, რომ დამცირდა.“) მომდევნო პარადოქსულ პასაჟში ემილი მოითხოვს თანამოქალაქეთაგან მისი ამაღლებული მდგომარეობა აღიარონ მაშინ, როდესაც ქალაქის აზრით ჰომერთან ურთიერთობით იგი თავს იმცირებს. მიწიერთან, შედარებით დაბლა მდგომთნ ურთიერთობა გამობატულია სიტყვით ‘earth’ – ‘მიწა’: “It was as if the pride of being a Grierson wanted the touch of earthiness to reaffirm her imperviousness.” (Faulkner 1995: 42) („როგორც ჩანდა, გრიერსონად ყოფნის პატივს მიწიერთან წილნაყარობა ჭირდებოდა მისი შეუვალობის ხელახალი განსამტკიცებლად.“)

ო’ბრაიენი მოთხოვრების მთავარ ირონიად სწორედ ემილის ამ დამოკიდებულებას მიიჩნევს. ჰომერ ბერონი, ჩრდილოელი დღიური მუშა, ჯეფერსონში ჰორიზონტალური სამუშაოს შესასრულებლად ჩამოდის, რაც გზის მოპირკეთებაში გამოიხატება. ო’ბრაიენი მახვილგონივრულად შენიშნავს, რომ ის იყო ადამიანი, რომელიც ჩამოსული იყო მისიით გა(თანა)ესწორებინა ვერტიკალურ-

⁶ ფოლკნერის ტექსტის ყველა თარგმანი, სადაც წყარო მითითებული არ არის, ეკუთვნის ნაშრომის ავტორს.

არისტოკრატიული სამხრეთი: “[...] whose job is to level the vertical, aristocratic world.” (O’Brien 2015: 104) აქ თვალნათლივ ვხედავთ კიდევ ერთ დიქტომიას ჰორიზონტალურისა და ვერტიკალურის დაპირისპირების სახით. ვფიქრობ, აღმასვლა-დაღმასვლის დიქტომიის კონტექსტში არანაკლებ მნიშვნელოვანია პასაჟი, სადაც აღწერილია ემილის სახეცვლილი გარეგნობა მამის გარდაცვალების შემდეგ. მწერალი ემილის „ეკლესიის ვიტრაჟებიდან მომზირალ ანგელოზს“ ადარებს: “[...] those angels in colored church window-sort of tragic and serene.” (Faulkner 1995: 42) ამასთან, ავტორი საზოგადოებას ეპისკოპალურ საზოგადოებად მოიხსენიებს: “Miss Emily’s people were Episcopal.” (Faulkner 1995: 42) ‘ეპისკოპალური’ ბერძნული წარმოშობის სიტყვაა - ‘epi’- ზემოდან, ‘skopos’ - მომზირალი. ტაძრის ვიტრაჟიდან მომზირალი ანგელოზის მზერა ზემოდან ქვემოთკენაა მიმართული, ბაპტისტი მღვდლის შეგონებაც, რომ ემილიმ კავშირი გაწყვიტოს ჰომერ ბერონთან, თავისი არსით „ეპისკოპალურია“ ანუ, ვერტიკალურ სოციალურ იერარქიას ეფუძნება. ემილის გარდაცვალების და დაკრძალვის სცენაც არ არის ამოვარდნილი აღმასვლა-დაცემის კონტექსტიდან. ემილი ლოგინად ვარდება და კვდება, გამოყენებულია კოლოკაცია “fell ill.” (Faulkner 1995: 46) ემილი ქვედა სართულზე გარდაიცვლება, სადაც გაატარა ცხოვრების უდიდესი ნაწილი. დაკრძალვაზე მთელი ქალაქი მიდის, მისი კუბო ყვავილებშია ჩაფლული და ქვედა/დაბალი მდგომარეობა გამოხატულია სიტყვით ‘beneath’, რომელიც ყვავილების ქვეშ დასვენებული ემილის მდგომარეობას აღწერს. ემილის კუბოს დაჰყურებს მამამისის ფანქრით შესრულებული პორტრეტი: “Crayon face of her father musing profoundly above the bier.” (Faulkner 1995: 44) აქაც თვალშისაცემია ოპოზიცია „მაღლა“-„დაბლა“: ემილის კუბო მიწაზეა დასვენებული, მამის პორტრეტი კი მაღლიდან გადმოჰყურებს მას. ამ წინადადებაში თვალთახედვის არედან არ უნდა გამოგვრჩეს ერთი ძალიან საინტერესო სიტყვა ‘musing’, რომელიც ჩაფიქრებულობას გამოხატავს. ო’ბრაიენი ისევ სიტყვის ეტიმოლოგიურ ანალიზს მიმართავს - ‘MUSE’ ლათინურად ცხვირს აღნიშნავს, მამის პორტრეტის მისამართით ამ სიტყვის გამოყენება კი, მკვლევარის აზრით, ერთგვარი წინასწარმეტყველებაა

იმისა, რაც სულ მალე მოხდება, როცა სახლის ზედა სართულზე გახრწნილ გვამს აღმოაჩენენ. შესაძლოა სიტყვა ‘MUSE’ ქალაქელთათვის ნათელს ფენს იმ სუნის წარმომავლობასაც, რომლის გასანეიტრალებლად უჩუმრად თეთრი კირი მოაყარეს მიდამოს ჯერ კიდევ ემილის სიცოცხლეშივე და ჰომერ ბერონის გარდაცვალების შემდეგ:

Even the word ‘musing’ involves a sick joke joining ratiocination on the other hand with the bodily decay, as Muse comes from the Latin word for snout, or nose, recalling the stink from Homer Barron’s corpse and anticipating what will be found in the upstairs room. (O’Brien 2015: 105)

მოთხრობაში აღმასვლა-დაცემის არქიტექტონიკის ინტენსიურობა კულმინაციას აღწევს ფინალურ ეპიზოდში, ჰომერის ჩონჩხის აღმოჩენის დროს. ქალაქის მოსახლეობის „ასვლა“ მეორე სართულზე, სადაც ჩონჩხი საგულდაგულოდაა გამოკეტილი, ჩარაზული კარის შემტვრევა (‘break down’), ჰომერ ბერონის ჰორიზონტალური პოზიცია, დამსწრეთა მზერა, რომელიც დაჰყურებს გვამს (‘looking down’), მისი ჩონჩხის საქორწინო საცვლებს ქვეშ გახრწნა, მთელი ოთახის და მასში შეჭრილი ხალხის მტვრის კორიანტელში გახვევა - ერთი ეპიზოდისთვის საკმაოდ დატვირთული ნარატივია. ობრაიენის აზრით, მოთხრობის ფინალში ნათლად იკვეთება საზოგადოებისა და ემილის ურთიერთდამოკიდებულება:

Those who largely resented Emily’s elevation have now attained it, in a sense, though in doing so they are forced to participate in and literally be touched by the very paradox of Emily’s life. The perverse fall, built into elevation. (O’Brien 2015: 106)

ისინი, ვინც ვერ იტანდნენ ემილის მედიდურობას, ახლა, გარკვეული აზრით, თავად იქცნენ ასეთად, თუმცაღა ამით ისინი ემილის ცხოვრებისეული პარადოქსის თანამონაწილენი გახდნენ, ამ პარადოქსით შეძრულნი. უკუღმართი დაცემა, ამაღლებაში ჩაშენებული.

მკვლევარს ვერ დავეთანხმები, რომ ამ ეპიზოდში მქლავნდება საზოგადოების მკვეთრად ნეგატიური დამოკიდებულება ემილის მიმართ. ასეთი დამოკიდებულება, ჩემი აზრით, მთელი თხრობის მანძილზე მოჩვენებითი უფროა, ვიდრე - ნამდვილი, რასაც თუნდაც ის სინანული და მოწიწება მოწმობს, რომელსაც თემი სხვადასხვა დროს გამოხატავს. მაგალითად, ემილის რომ არ აწყენინონ, ქალაქელები იტანენ ხრწნის სუნის და თავს იტყუებენ, რომ იგი თავისით გაქრება; არც მამის გარდაცვალებისას ემილის არაბუნებრივ საქციელს (მამის სიკვდილის არ აღიარება) იმჩნევენ. როცა სუნი თავისით არ გაქარწყლდება, იძულები ხდებიან, გარკვეული ზომები მიიღონ - კირი მიმოაბნინონ, მაგრამ ამას ისე აკეთებენ, რომ ემილის პატივმოყვარეობა არ შეელახოს. აღმასვლა/დაცემის დიეოტომიის, ანუ 'AROSE-A ROSE'-ის კულმინაციური პასაჟი ემილის კულულის აღება ('lift') ჰომერ ბერონის გვერდით განთავსებული ბალიშიდან, რომელიც ააშკარავებს საშინელ დანაშაულებრივ საიდუმლოს.

რადგანაც მოთხრობის პირველივე თავში სახლის აღწერას ვაწყდებით, უპრიანია, მთავარი სიმბოლური ხატის - ვარდის - შემდგომ სწორედ გოტიკური სასახლის დეკონსტრუქციაზე ვიმსჯელოთ, მით უფრო, რომ სამხრეთული გოტიკა პირქუში (სა)სახლ(ე)ების გარეშე არ არსებობს⁷. ჰორას უოლპოლის რომანი *ოტრანტოს ციხე-სიმაგრე* (*The Castle of Otranto, 1764*) მიჩნეულია გოტიკური ლიტერატურის პირველ ნიმუშად, რომლის გამოცემის შემდგომ „მოჯადოებული სასახლე“ გოტიკური ლიტერატურის მოქმედების ეპიცენტრად იქცა. გავიხსენოთ, როგორ არის აღწერილი ემილი გრირსონის სახლი:

It was a big, squarish frame house that had once been white, decorated with cupolas and spires and scrolled balconies in the heavily lightsome style of the seventies, set on what had once been our most select street. But garages and cotton gins had encroached and obliterated even the august names of that neighborhood; only Miss Emily's house was left,

⁷ თუმცა აქ სიზუსტისათვის ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამერიკულ/სამხრეთულ გოტიკაში ევროპული სასახლე სახლმა ჩაანაცვლა, რადგან ახალი კონტინენტი ნამდვილად არ ყოფილა გოტიკური სასახლეებით მოფენილი, ამერიკელი მწერლები კი ევროპული/ბრიტანული კულტურული ჰეგემონიისაგან თავის დაღწევას სწორედ წმინდად ამერიკულ რეალიებზე ყურადღების გამახვილებით ცდილობდნენ.

lifting its stubborn and coquettish decay above the cotton wagons and the gasoline pumps-an eyesore among eyesores. (Faulkner 1955: 40)

ეს უზარმაზარი, ოთხკუთხა, კოშკურებით შემკული და ოდესღაც თეთრად შებათქაშებული შპალებით აშენებული სახლი ხვეული კიბეებით სამოცდაათიანი წლებისთვის ჩვეული მძიმე, მაგრამ დახვეწილი სტილის ნაგებობა იყო, იგი იმ ქუჩაზე იდგა, ერთ დროს ყველაზე გამორჩეულ ქუჩად რომ ითვლებოდა მთელ ქალაქში, მაგრამ ავტოფარეხებმა და ბამბის საწმენდმა ფაბრიკებმა იძალეს და წაშალეს ირგვლივ კეთილშობილ ოჯახთა სახელებიც კი. მხოლოდ მის ემილის სახლი შემორჩა, რომელსაც უდრეკად და კეკლუცად აღმართა ბამბის ფურგონებსა და ბენზინის ტუმბოებს შორის თავისი დროგადასული სიმახინჯე [...] (ფოლკნერი 1999: 3)

ამ მოკლე პასაჟში ფოლკნერი მკაფიოდ გვიხატავს კონტრასტულ სურათს, სადაც ემილის სახლი ანაქრონიზმად მოჩანს ინდუსტრიული გარემოს აღწერის ფონზე და, ფაქტობრივად, იმ ძველი, სამხრეთული არისტოკრატიული სამყაროს სიმბოლოდ გვევლინება, რომელიც მარცხდება ინდუსტრიალიზაციის პროცესის წინაშე და გარდაუვალი კვდომისთვისაა განწირული. ამავე დროს ეს აღწერილობა გოტიკური სასახლის პაროდიას მოგვაგონებს, თუმცა ის, რაც მის შიგნით ხდება, თავისი გროტესკულობით გოტიკური ლიტერატურის პარამეტრებს ნამდვილად აკმაყოფილებს. (სა)სახლის, დანაშაულის და პირქუში სცენების წარმოდგენისა და აღწერისას შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ ედგარ პოს „აშერთა სახლის დაცემას“, სადაც ასევე გვხვდება ცოცხლად დამარხვის, ხრწნისა და სიგიჟის მოტივები. როგორც თემურ კობახიძე აღნიშნავს, „ემილის სახლი მთელი ქალაქის კოლექტიურ ფანტაზიებში ფასეულობათა უცვლელობას და სტაბილურობას განასახიერებს.“ (კობახიძე 2017: 125) გოტიკური კონვენციის ჩარჩოებს რომ გავცდეთ, სასახლის ცნება გაიგივებულია ოჯახურ კერასთან, დაცულობის შეგრძნებასა და თავშესაფართან, სასახლე ის მყარი სტრუქტურაა, რომელიც უძლებს ჟამთასვლას და ხდება ისტორიის მემკვიდრე. გოტიკური ლიტერატურის სასახლის დიდებული ფასადის მიღმა კი ბოროტება და რეპრესიები იმალება. შენობის დრომოჭმული, ბნელი ლაბირინთები სოციალურ-ეკონომიკური ტირანიის სიმბოლოებია. მიუხედავად მრავალწლიანი

ლპობისა და ხრწნისა, გოტიკური შენობების ნანგრევები ფილმებსა და ლიტერატურაში ბადებს საშინელ პერსპექტივას, რომ სიძველე, ძველი არასოდეს გაქრება. ასეთივე შთაბეჭდილებას იწვევს ემილის სახლიც:

The Negro led them into the parlor. It was furnished in heavy, leather-covered furniture. When the Negro opened the blinds of one window, they could see that the leather was cracked; and when they sat down, a faint dust rose sluggishly about their thighs, spinning with slow motes in the single sun-ray. On a tarnished gilt easel before the fireplace stood a crayon portrait of Miss Emily's father. (Faulkner 1955: 41)

მოხუცი ზანგი შეუძღვა მათ ჩაბნელებულ ჰოლში, საიდანაც კიბე კიდევ უფრო ჩაბნელებულ სართულზე ადიოდა. ირგვლივ მტვრის, გაუკაცრიელების და შმორის სუნი იდგა. ზანგმა ისინი სასტუმრო ოთახში შეიყვანა, სადაც ტყავგადაკრული უხეში ავეჯი იდგა. როდესაც ზანგმა ერთ-ერთი ფანჯრის დარაბა გამოაღო, დაინახეს, რომ ტყავი სულ დამსკდარი იყო, ხოლო როცა დასხდნენ, მტვერი ნელა, მსუბუქად წამოიზლანა, ზედ გადაევლოთ და მზის ერთადერთ სხივში ქულა-ქულა დატრიალდა. ბუხრის წინ ერთ დროს ოქროთი მოვარაყებული, ახლა კი ფერგადასული მოლბერტი იდგა, მის ემილის მამის ფერადი ფანქრებით ნახატი პორტრეტი. (ფოლკნერი 1999: 4)

მტვერს პირობითად მოთხრობის მთავარი პერსონაჟიც კი შეიძლება ვუწოდოთ. მწერალი მას ინტენსიურად იყენებს თხრობის გასამძაფრებლად. მტვრიანია ჯეფერსონის ქუჩები, რომელთა მოსაპირკეთებლადაც ჩამოდის ჰომერ ბერონი თავის ტექნიკასა და მუშებთან ერთად; დამტვერილია ემილის სახლიც, განსაკუთრებით კი ის ოთახი მეორე სართულზე, სადაც ჰომერ ბერონის გახრწნილი სხეულია; მტვერი ფარავს იმ ინიციალებიან ძვირფას ჰიგიენურ ნაკრებსაც, რომელიც ემილიმ ჰომერს უყიდა; თავად ჰომერ ბერონი, საწოლიც და, შეიძლება ითქვას, თვით ემილიც მტვერშია გახვეული, რადგან, როგორც ირკვევა, იმ ბალიშზე სძინავს, ჰომერის გვამის გვერდით რომ დევს. ხრწნა და მტვერი მოთხრობის მთავარი სიმბოლოებია. პირველი მათგანი გამანადაგურებელი ეფექტით ხასიათდება, ცვლის მატერიას, გარემოს, ანადგურებს და აქრობს, განსხვავებით მტვრისგან, რომელიც მხოლოდ დანაშაულს ფარავს, მტვრად ეფინება ყველაფერს და წარსულის არსებობაზე მიუთითებს, წარსულის შემნახველად, მის მემკვიდრედ გვევლინება, წარსულში კონკრეტული

ფაქტების არსებობაზე მიუთითებს. ოდრი ბაინდერი სტატიაში “Uncovering the Past: The Role of Dust Imagery in “A Rose for Emily“ მტვერს უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს სწორედ იმ თვისების გამო, რომ მას წარსულის დაფარვა, მისი გაბუნდოვანება შეუძლია. (Binder 2012: 5) სწორედ მტვერია ის თანამზრახველი, რომელიც ემილის დანაშაულის დაფარვაში ეხმარება. მტვერი, ჩრდილები, მამამისის პორტრეტი ემილის გოტიკურ სახლში მასთან და ჰომერ ბერონის გახრწნილ გვამთან ერთად ცხოვრობენ.

საგულისხმოა გარდაცვლილი პერსონაჟების, კერძოდ, ემილის მამის „აქტიური“ მონაწილეობა სიუჟეტურ ქარგაში. გარდაცვლილი მისტერ გირსონი მეტად აქტიური პერსონაჟია და უფრო გავლენიანია, ვიდრე ქალაქის უსახური სოციალურ-კულტურული ფენა, რომელსაც, ფაქტობრივად, არც ვიცნობთ, თუმცა ვიცით ემილის მამის პირქუში, მკაცრი ხასიათისა და ემილის პირად ცხოვრებაში უხეში ჩარევის შესახებ, რაც, საბოლოოდ, მას ფსიქიკურ ტრავმას აყენებს. ემილის დაზიანებული ფსიქიკის პირველი გამოვლინება - რეალობის მიუღებლობა - მამის გარდაცვალებისთანავე მქლავნდება, როდესაც ის უარს ამბობს გარდაცვლილი მამის დაკრძალვაზე, გლოვის ნიშანწყალი არ ეტყობა სახეზე, სამძიმარზე მოსულ მოსახლეობას ისტუმრებს ცნობით, რომ მამამისი არ გარდაცვლილა. ემილი რეალობის უარყოფით ობიექტურ დროს აჩერებს, თუმცა მხოლოდ ორი დღით ახერხებს ამას, რადგან მას ქალაქელები აიძულებენ მამის დაკრძალვას. ემილის მიერ რეალობის უგულვებელყოფის ამგვარ გამოვლინებას სიგიჟედ არავინ აღიქვამს, პირიქით, ეს ნორმადაც კი მიაჩნიათ იმ ტრაგიკული განცდის ფონზე, რომელსაც ის მამის გარდაცვალებით განიცდის, რადგან მამა იყო ერთადერთი კაცი ემილის ცხოვრებაში და მისი გარდაცვალების შემდეგ ემილი მარტო რჩება. ტექსტში აღნიშნულია, რომ მამის გარდაცვალების შემდეგ ემილი ავადმყოფობს, ხოლო როდესაც იგი კვლავ გამოჩნდება, სახეცვლილია და ფრესკის ანგელოზს ჰგავს: “She was sick for a long time. When we saw her again, her hair was cut short, making her look like a girl, with a vague resemblance to those angels in colored church Windows - sort of tragic and serene.” (Faulkner 1955: 43) („მას შემდეგ დიდხანს ავადმყოფობდა. როცა ხელახლა მოვკარით თვალი,

თმა პატარა გოგოსავით მოკლედ შეჭრილი ქონდა და ცოტა არ იყოს ტაძრის ვიტრაჟების ანგელოსებს მოგავდა ოდნავ სევდიანი და მშვიდი იერით.“ (ფოლკნერი 1999: 6))

მამის გარდაცვალება სულაც არ ათავისუფლებს ემილის მისი გავლენისგან, პირიქით, მამის აჩრდილი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მტვერთან ერთად ცხოვრობს სახლში, ემილის გარდაცვალების ჟამსაც ზემოდან დასცქერის მამის პორტრეტი ქალიშვილის გარდაცვლილ სხეულს:

They held the funeral the next day, with the town coming to look at Miss Emily beneath a mass of bought flowers, with the crayon face of her father musing profoundly above the bier {...} (Faulkner 1955: 47)

დაკრძალვა მეორე დღესვე შედგა. მთელი ქალაქი დაიძრა მის ემილის სანახავად, ნაყიდ ყვავილების ზღვაში რომ ესვენა. ფანქრით ნახატი სურათიდან კუბოს ზემოდან დაჰყურებდა მის ემილის მამა. (ფოლკნერი 1999: 10)

თხრობის ამბივალენტობის გათვალისწინებით ემილის მამა შეიძლება არა მხოლოდ იმ პირქუში ტირანის განსახიერებად მოვიაზროთ, რომელიც შვილს მომავალს ართმევს, არამედ მზრუნველ მამადაც დავსახოთ, რომელიც გარესამყაროსაგან შვილის დაცვას ცდილობს. თუკი დავუშვებთ, რომ ემილი გრირსონი სამხრეთს განასახიერებს, მაშინ ემილის უმანკოების ფაქტით ავტორი შეიძლება სამხრეთის უმწიკვლობაზე მიგვანიშნებდეს. „ემილი“ გამონაკლისი არ არის, უმანკოების თემა სამხრეთს ფოლკნერის არაერთ ნაწარმოებში უკავშირდება. ემილის, ანუ ძველი სამხრეთის, უმანკოების მცველად სწორედ მამა გვევლინება, როდესაც ის ემილის სათხოვნელად მოსულ ყველა მამაკაცს უარით ისტუმრებს. მამის, როგორც მცველის, სახე შეგვიძლია კონფედერაციის ჯართან გავაიგივოთ, რითაც კიდევ ერთ პარალელს გავავლებთ სამხრეთის სამოქალაქო ომამდელ და ომისშემდგომ ისტორიულ პერიპეტიებთან. ემილის მამის გარდაცვალებით ომისშემდგომი სამხრეთი იწყებს გამოჩენას. უმანკოება დაკარგულია. ემილი იწყებს ჭკნობას და

ლპობას, საბოლოოდ კი მას, როგორც ძველი სამხრეთის დეგრადირებულ უკანასკნელ მოჰიკანს, ელოდება გარდაუვალი რეალობა - სიკვდილი. ემილი ქალაქს უტოვებს მტვერს და იანკის, ჰომერ ბერონის, ჩონჩხს. ახალი სამხრეთის მკვიდრთ უწევთ ნაგვის გატანა. „ძველი სამხრეთის“ სიკვდილი გარდაუვალია, რითაც ის გზას უთმობს ახალ სამხრეთს. ძნელია აქ ასოციაციურად არ მოგვაგონდეს ძველთაძველი სწავლება, რომ ახალი ადამიანის დაბადება მხოლოდ ძველის სიკვდილით ხდება, ანუ ადამიანის შესაცვლელად საჭიროა მისი ძველი შინაგანი ბუნების კვდომა, რათა მისი ადგილი ახალმა შინაგანმა სამყარომ, განწმენდილმა და უკეთესმა, დაიკავოს. მოთხრობაში მრავალჯერ ნახსენებმა მტვერმაც შეიძლება ჩვენი ასოციაციური მეხსიერებიდან ფენიქსი და მისი ფერფლიდან აღდგომის მითი ამოატივტივოს, რითაც სამხრეთის ოპტიმისტურ მომავალს გაუსვას ხაზი, თუმცაღა მტვერი შეიძლება ბიბლიური ფრაზის „მიწა ხარ და მიწად იქეც“ ალუზიაც იყოს, რაც კიდევ ერთხელ წარმოაჩენს ავტორის ამბივალენტურ დამოკიდებულებას სამხრეთული გოტიკისადმი.

როგორც ზემოთაც აღინიშნა, „ვარდი ემილისთვის“ კომპლექსური ნაწარმოებია, რომელშიც მრავალი მოტივია ერთმანეთში გადახლართული: ტრადიციის, ცვლილების, მარტობის, იზოლირების, ახლის მიმღებლობის ან, უფრო სწორად, მიუღებლობის, ან სულაც, ორივესი ერთად. თემა-მოტივთა მთელი ეს კონგლომერატი და გამომსახველობით საშუალებათა ერთობლიობა ფოლკნერს ერთი ტრაგიკომედიის მაგალითზე ანაქრონიზმად ქცეული სამხრეთის სურათის დასახატად სჭირდება.

ძველი ტრადიციებით გარშემორტყმული ემილი „მშვიდად“ აგრძელებს ცხოვრებას, ვერ ელევა წარსულს, სადაც ის სხვებზე აღმატებული იყო. სინამდვილის მიუღებლობის პირველი ფაქტის გამოვლენას ლოგიკურად მოყვა რეალობის მიუღებლობის სხვა ფაქტებიც: გადასახადების გადახდაზე, საფოსტო მომსახურების შემოღების შემდეგ მის სახლთან საფოსტო ყუთის განთავსებასა და აფთიაქში დარიშხანის შექმნისას აფთიაქარისთვის ახსნა-განმარტების მიცემაზე უარის თქმა,

როდესაც აფთიაქარს კანონიერი უფლება ჰქონდა სცოდნოდა, თუ რისთვის სჭირდებოდა მის ემილის დარიშხანი, სწორედ რეალობის მიუღებლობის გამოხატულებაა. ემილი საკუთარი წესებით ცხოვრობს, აბსოლუტურად უარყოფს შეცვლილ საზოგადოებრივ ნორმებს და დინების საწინააღმდეგოდ ცურავს, რის გამოც ქალაქს მის მიმართ უცნაური თანაგრძნობის განცდა აქვს: “The men through a sort of respectful affection for a fallen monument” - ავტორი ამ სიტყვებს დასაწყისში ამბობს, როდესაც ქალაქი ემილის გარდაცვალებას შეიტყობს. მიუხედავად გამოამჟღავნებული სამინელი დანაშაულისა, ემილისა და მისი ოჯახის მიერ გამოვლენილი სიამაყის და ამპარტავნებისა, რომელიც ქალაქის მცხოვრებთ დიდად არ მოსწონდათ, ემილის მიმართ მათ თანაგრძნობისა და სინანულის უცნაური განცდა ამოდრავებთ. ემილი ძველი სამხრეთის უკანასკნელი წარმომადგენელია, რომლის განადგურებით ნადგურდება თავად ომამდელი სამხრეთი. ადვილად შესამჩნევია მწერლის თანაგრძნობა და ნოსტალგია, რომელიც მას ძველ სამხრეთთან აკავშირებს.

საინტერესოა, თუ როგორ ხედავს ქალაქი, ანუ ავტორის „ჩვენ“, ემილის. როცა სახლის გროტესკული აღწერის კვალდაკვალ ავტორი ემილის ახსენებს, ეს უკანასკნელი უკვე მკვდარია: ავტორი ამბობს, რომ სიცოცხლეში ემილი იყო ტრადიციის, მზრუნველობის და მოვალეობის განსახიერება: “Alive, Miss Emily had been a tradition, a duty, and a care.” (Faulkner 1995: 40) გროტესკულ სიუჟეტს ნაზიარები მკითხველისთვის გაუგებარია ამ სამი სიტყვის მიმართება ემილისთან, რომელსაც მემკვიდრეობით სიგიჟე მოსდგამდა: “People in our town, remembering how old lady Wyatt, her great-aunt, had gone completely crazy at last, believed that the Griersons held themselves a little too high for what they really were {...}” (Faulkner 1995) („ჩვენში ახსოვდათ მის უაიეთი - ემილის პაპიდა, სიბერეში რომ მთლად გადავიდა ჭკუიდან. ყველას მიაჩნდა, რომ გრირონები მეტისმეტად ამპარტავნობენ, თუმცა სინამდვილეში არაფერს წარმოადგენენო {...}“ (ფოლკნერი 1999: 6)) ემილის გარეგნობის აღწერას სულ რამდენჯერმე ვხვდებით და მისი ფიზიკური გამოჩენა მუდამ უკავშირდება სიკვდილს ან გადასახადებს. პირველად ემილი გამოჩნდება ქალაქის წარმომადგენლებთან:

{...} small, fat woman in black, with a thin gold chain descending to her waist and vanishing into her belt, leaning on an ebony cane with a tarnished gold head. Her skeleton was small and spare; perhaps that was why what would have been merely plumpness in another was obesity in her. She looked bloated, like a body long submerged in motionless water, and of that pallid hue` (Faulkner 1995: 41)

{...} ოთახში შავით მოსილი, ტანმორჩილი, ჩასუქებული მის ემილი შემოვიდა. ოქროს წვრილი ძეწკვი წელამდე ჩასდევდა და სადღაც ქამარში უჩინარდებოდა; უკვე გამქრქალეულ ოქროს ბუნკიან ებანოზის ხის ჯოხს დაყრდნობოდა, ძვალწვრილი ქალი იყო და ამიტომაც არათუ ჩასუქებული, გაფიჟვინებულიც კი ჩანდა, როგორც მდგარ წყალში დიდხანს ნამყოფი დამხრჩვალის გვამი ისეთივე მკვდრისფერსახიანი. (ფოლკნერი 1999: 4)

ქალის მდგომარეობის ზუსტმა აღწერამ საბოლოოდ ნათელი გახადა, რომ ემილი ისეთივე მსხვერპლია, როგორც ჰომერ ბერონი. მწერალი მას დამხრჩვალს ადარებს. ტექსტში ჭაღარა ხშირად გვხვდება და აუცილებლად უნდა მივაქციოთ ყურადღება, რომ ემილის გაჭაღარავება მის მიერ ჩადენილი მკვლელობიდან იწყება, მისი შემდეგი გამოჩენისას კი იგი გარეგნულად სრულიად შეცვლილია: წონაში საგრძნობლად მომატებული და შეჭაღარავებულია, რაც დროთა განმავლობაში უფრო და უფრო თვალსაჩინო ხდება. მწერალი ემილის ფიზიკურ ცვლილებას მამის გარდაცვალების შემდეგაც უსვამს ხაზს, როცა, როგორც ეს ზემოთ უკვე დამოწმებულ პასაჟში ჩანს, მას თმა პატარა გოგონასავით აქვს შეკრეჭილი და ეკლესიის ვიტრაჟიდან მომზირალ ანგელოზს ჰგავს.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი სიმბოლოა უჩინარი საათი. როდესაც ემილის ქალაქის მმართველი ორგანოდან ესტუმრებიან, რათა აუწყონ გადასახადების გადახდის საჭიროების შესახებ, მათ ესმით უჩინარი საათის წიკწიკი. თვალისთვის უჩინარი საათის წიკწიკის გაგება ორგვარად შეიძლება: შესაძლოა, ეს იყოს ემილის მოსალოდნელი სიკვდილის მაცნე, ან ემილის ქალაქის ცხოვრების კონტექსტიდან ამოვარდნის მაჩვენებელი; ასევე შესაძლებელია საათის წიკწიკი გავიაზროთ როგორც მინიშნება, რომ ემილი იმ ძველი დროის გადმონაშთია, რომელიც მხოლოდ

სამხრეთელებს ესმით. ემილისა და ქალაქის მმართველებს შორის აღმართული კედელი და იზოლაციონიზმიც სწორედ ამ მოსაზრების დასტურია.

გავიხსენოთ, თუ როგორ მოიშორებს ემილი თავიდან ქალაქის მესვეურთ მოთხოვნივს დასაწყისში: “So she vanquished them, horse and foot, just as she had vanquished their fathers thirty years before about the smell.” (Faulkner 1995: 41) („ასე დაამარცხა ქალმა ისინი, როგორც ამ ოცდაათი წლის წინ მათი მამები დაამარცხა.“ (ფოლკნერი 1999: 5) ის მათ კუდიტ ქვას ასროლინებს, დაამარცხებს. რატომ გამოიყენა ფოლკნერმა სიტყვა “vanquished“, როდესაც საუბარია, ხანშეპარულ, კარჩაკეტილ და ჯიუტ ქალზე, რომელიც გადასახადებს არ იხდის? ეს სიტყვა აღნიშნავს რაინდის მიერ ჩადენილ გამარჯვებას, გველუმაპის ან ნებისმიერი ბოროტი არსების დამარცხებას და ტუსადის, ხშირ შემთხვევაში სიყვარულის ობიექტის, გამოხსნას. იყო თუ არა დიდი მოდერნისტის მიზანი რაინდული ეპოქის პაროდირების გზით კეთილშობილი არისტოკრატიული სამხრეთის გამასხარავება, რთული სათქმელია და თვით მკითხველის გადასაწყვეტია. ფოლკნერის ასოციაციური ხატოვანება არაერთგვაროვანი სუბიექტური ინტერპრეტაციების საშუალებას იძლევა და ამგვარად ყალიბდება მოდერნისტული ესთეტიკისათვის ნიშანდობლივი ვარაუდის პოეტიკა, რაც კიდევ ერთხელ მოწმობს მოთხოვნივს კომპლექსურობასა და მრავალშრიანობას. მწერლის მიერ მშრალი ფაქტების ნაცვლად შემოთავაზებული სხვადასხვა მხატვრული პერსპექტივის, სხვადასხვა დროითი და სივრცითი პლანის, ისტორიული თუ პოლიტიკური გარემოების მონაცვლეობა საკუთარ თავში ღრმად ჩახედვის მოყვარულთა და ადამიანის ფსიქიკის მკლევართათვის ნამდვილი საბადოა, რომელიც დაუსრულებელი კვლევა-ძიების და ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა. მოთხოვნივა ერთგვარი თავსატეხია, რომელსაც მკითხველი ნელ-ნელა გააზრებისა და ნაწილების ერთმანეთთან შეხამების შედეგად აწყობს.

მოთხოვნივის ანალიზისას ვერც ერთი მკვლევარი გვერდს ვერ აუვლის ოიდიპოსის კომპლექსს, როგორც ნარატივის ერთ-ერთ მთავარ წარმმართველ ძალას.

ქვეცნობიერისა და არაცნობიერის თამაში, რეპრესირებული ლტოლვების ამოხეთქვა ტექსტის ფარულ შრეებს ქმნის. ემილის მიერ სასოწარკვეთილების ფონზე ჩადენილი საზარელი მკვლელობის მიღმა კიდევ უფრო საზარელი, ბნელი ლაბირინთები იმალება, რომლებიც განდევნილ, რეპრესირებულ, დათრგუნულ სურვილთა საცავია, ციხეა, რომელში აკუმულირებული დამანგრეველი ენერგია გამუდმებით შერყევით ემუქრება ადამიანის ფსიქიკურ ჯანმრთელობას. ისევ კალამბურს და მოთხრობის სათაურს რომ მივუბრუნდეთ, 'AROSE' და არა 'A ROSE' მიანიშნებს დაუოკებელი სექსუალური ლტოლვის არსებობაზე. ქვეტექსტში ელექტრას კომპლექსიც იმალება - ქვეცნობიერად ემილის „ესმის“ თავისი მდგომარეობა, თემი კი ელექტრას კომპლექსს საერთოდ ვერ ამჩნევს ემილიში, ვინაიდან იგი მის შემლილობასაც კი თანაუგრძნობს. ჰომერ ბერონის საწოლში მოკვლა შესაძლოა იყოს ემილის გაუცნობიერებელი მცდელობა გააჩეროს დრო სექსუალური აქტის მომენტზე, რაც მის ცხოვრებაში ყველაზე მნიშვნელოვანი და იმავდროულად განუხორციელებელია, დაუკმაყოფილებელია. ჰომერ ბერონის ჰორიზონტალურ მდგომარეობაში „სამუდამოდ“ გაყინვა მხოლოდ ამყარებს ამ მოსაზრებას. ჰომერ ბერონის სამუდამო „დატყვევება“ სექსუალური აქტის განხორციელების მდგომარეობაში ემილის აძლევს ძალას, „გააცოცხლოს“ მამა, რომლის გარდაცვალებასაც ყოველთვის უარყოფდა.

ემილის მიერ რეალობის ჯიუტად მიუღებლობას თავისი ფსიქოლოგიური ფესვები აქვს. გავიხსენოთ მამის გარდაცვალებით გამოწვეული მდგომარეობის შეფასება მოქალაქეთა მიერ: “We did not say she was crazy then. We believed she had to do that. We remembered all the young men her father had driven away, and we knew that with nothing left, she would have to cling to that which had robbed her, as people will.” (Faulkner 1955: 43) („მამინ ჯერ კიდევ არ გვეგონა, რომ შეიშალა, ჩვენ გვესმოდა მისი, კარგად გვახსოვდა, რამდენი ყმაწვილკაცი დაუფრთხო მამამისმა, ისიც ვიცოდით, უსახსროდ დარჩენილი მაინც იმ ხელს ეჭიდებოდა, რომელმაც ცარიელზე დატოვა, როგორც ხდება ხოლმე.” (ფოლკნერი 1999: 6))

ფაქტობრივად, ემილი მამის მსხვერპლია, რომელმაც მას ყველა სასიძო ჩამოაშორა. იგი, როგორც მსხვერპლი, გარკვეულ თავდაცვით სტრატეგიას - „აგრესორთან იდენტიფიკაციას“ - მიმართავს. „აგრესორთან იდენტიფიკაცია“ თავდაცვითი ფუნქციის აღმნიშვნელი ფსიქოლოგიური ტერმინია, რომელიც გულისხმობს არაცნობიერი ფანტაზიის პროეცირებას ისევე, როგორც ოიდიპოსის კომპლექსის ეტაპობრივ განფენას. აგრესორი შესაძლებელია იყოს როგორც კონკრეტული ადამიანი, ასევე ობიექტთან დაკავშირებული აბსტრაქტული წარმოდგენები. „აგრესორთან იდენტიფიკაციის“ კომპლექსური, პარადოქსული ბუნება ვლინდება სუბიექტის ფიქრში, რომ თუ ის შეითვისებს თავისი აგრესორის მახასიათებლებს, შეძლებს მათ განეიტრალებას. დედისა და მამის აგრესორებად იდენტიფიცირება სრულიად შესაძლებელია, რადგან ისინი ანგრევენ ბავშვის გაუცნობიერებელ ოიდიპალურ კომპლექსებს. ტერმინ „აგრესორთან იდენტიფიკაციის“ შექმნა სანდორ ფერენცის სახელსა უკავშირდება. ბავშვებისა და მშობლების ურთიერთობის შესახებ ფერენცი ამბობს, რომ ტრავმული ურთიერთობები ბავშვს დამყოლს ხდის, რასაც ვხედავთ ემილის შემთხვევაშიც. ემილის აზრადაც კი არ მოდის, რომ მამამისის მიერ მისი „სიწმინდის“ დაცვის პროცესს შეეწინააღმდეგოს. ფერენციმ ნაშრომში *The Confusion of Tongues Between the Adults and the Children* გამოიკვლია უპირობო სიყვარულის ძლიერი უნარი ბავშვებში, რომლებსაც, მიუხედავად განცდილი დესტრუქციული ქმედებებისა, ურჩევნიათ მშობლებზე უარი არ თქვან. ფერენცის მოსაზრებით, ბავშვი მშობლების უარყოფას „აგრესორთან იდენტიფიკაციას“ ამჯობინებს. „ეს რთულია“ - ამბობს ფერენცი (Ferenczi 1949: 225-230). „ასე ხდება ხოლმე“ - ამას კი ფოლკნერი ამბობს ზემოთ განხილული მონაკვეთის ბოლოს.

ფსიქოლოგიაში ჩამოყალიბების წლებს, პერიოდს, რომელსაც ადამიანი ატარებს მშობლებთან, სუპერ-ეგოს, ანუ ზე-მე-ს, შექმნის პერიოდი ეწოდება. ეს ეტაპი ერთგვარი ინსტანციაა, რომელშიც არსებობას განაგრძობს მშობელთა ზემოქმედება. ზე-მე ინდივიდუალური განვითარების ჟამს იძენს ღირსეულ მემკვიდრედ,

საზოგადოებრივ ნიშნულად დამკვიდრების მნიშვნელობას. მე-ს მოქმედება მაშინ არის სწორი, როცა ის ერთდროულად აკმაყოფილებს იგი-ს, ზე-მე-ს და რეალობის მოთხოვნებს ანუ, სხვაგვარად, მათ პრეტენზიებს ერთმანეთთან ათანხმებს. „იგი“ გამოხატავს თანდაყოლილ მოთხოვნათა დაკმაყოფილების მექანიზმს. „იგი“, მარტივად რომ ვთქვათ, უკავშირდება ლტოლვებს ანუ სხეულებრივ მოთხოვნებს. ყოველი აქტივობის საბოლოო მიზეზი კონსერვატორული ბუნებისაა. ყოველი მდგომარეობიდან, რომელსაც ამა თუ იმ არსებამ მიაღწია, მაშინვე იზადება მისწრაფება ამ მდგომარეობის ხელახალი აღდგენისაკენ, როგორც კი ეს მდგომარეობა აღიკვეთება. ჩვენთვის ეს მომენტი გასაკუთრებით საყურადღებოა, ვინაიდან ფსიქოლოგიური თეორიის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ემილის თავგანწირული ბრძოლა სიკვდილის არადიარებისათვის ჰომერის მოკვდინებით განახლდა. ქალაქელებმა არ მისცეს მას უფლება, მამის ცხედარი დაუმარხავი დაეტოვებინა, თუმცა ჰომერის შემთხვევაში ემილი ამას ახერხებს.

არსებობს ორი ძირითადი ლტოლვა - ეროსი და დესტრუქციის ლტოლვა. პირველის მიზანია, რაც შეიძლება მეტი ერთიანობის აღდგენა და მისი შენარჩუნება. ამის საპირისპიროდ, მეორე ლტოლვის მიზანია რღვევა და ნივთების განადგურება. დესტრუქციული ლტოლვისას შეგვიძლია ვიფიქროთ იმაზე, რომ მისი საბოლოო მიზანია ცოცხალი არსების გადაყვანა არაორგანულ მდგომარეობაში, ამიტომ მას სიკვდილის ლტოლვა ეწოდება. ბიოლოგიურ ფუნქციებში ორივე ძირითადი ლტოლვა ერთმანეთის საპირისპიროდ მოქმედებს ან ერთმანეთთანაა კომბინირებული. ზე-მე-ს ჩართვის გამო (ემილის მამა) მე-ს შიგნით წარმოიქმნება აგრესიული ლტოლვა, რაც ადამიანზე გამანადგურებლად მოქმედებს. აგრესიისგან თავის შეკავებას ზიანი მოაქვს ჯანმრთელობისთვის და იწვევს ფსიქიკურ დაავადებებს. აგრესიას იწვევს ინტენსიური სექსუალური იმპულსების რეპრესირება, რასაც, ცხადია, დიდი ზიანის მოტანა შეუძლია. დათრგუნული აგრესიის გადასვლა თვითგამანადგურებელ რეჟიმში გამოიხატება საკუთარი პიროვნების წინააღმდეგ მიმართულ ქმედებებში, როგორცაა, მაგალითად, სახეში მუშტის დაშენა, თმის დაგლეჯა (ემილის მოკლედ შეჭრილი თმა

მამის გარდაცვალების შემდეგ). თვითგამანადგურებელი რეჟიმი ლიბიდოს გადახარჯვის ან მისი უსარგებლოდ ფიქსირების დროს ირთვება. ემილის, როგორც პერსონაჟის, ფსიქოანალიტიკური კვლევა, ვფიქრობ, ყველაზე მეტად ააშკარავებს მის მიერ ჩადენილი დანაშაულის მოტივს. თვით თხრობის პარადოქსული მანერიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ემილი სინამდვილეში მსხვერპლია და არა მოძალადე. მთხრობელის და ავტორის ფრთხილი, ზომიერი დამოკიდებულება ემილის პიროვნების მიმართ სწორედ მის მიმართ არსებული თანაგრძნობითაა გამსჭვალული.

ამერიკის სამხრეთის სოციალურ-პოლიტიკური და ისტორიული კონტექსტის ფოლკნერისეული მხატვრული გააზრება „ემილიში“ ამბივალენტურია. თუკი ჩრდილოეთი სამხრეთს აგრარულ, ჩამორჩენილ პატრიარქალურ საზოგადოებად თვლიდა, რომელიც არად დაგიდევდათ ადამიანის უფლებების დარღვევას, ფოლკნერი „რეალურ სამხრეთს“ გვიხატავდა როგორც ძველისა და ახლის ჭიდილის ასპარეზს, მარცხის ჰეროიკითა და ახლის გარდაუვალი გამარჯვების ტრაგიზმით გამსჭვალულს. ლიტერატურის კრიტიკოსები ხშირად აღნიშნავენ, რომ სამხრეთელი მწერლები ცდილობენ შეაქონ, შეინარჩუნონ და დაუბრუნდნენ კიდეც „ამერიკული სამხრეთის დიდებულ წარსულს“ ანუ, ახდენენ მის რომანტიზირებას, თუმცა ფოლკნერთან სამხრეთი არ არის ტრადიციის სტაბილური ნავსაყუდელი, სადაც მკითხველს ეპატიჟებიან დასაბრუნებლად. მოთხრობაში „ემილი“ ფოლკნერი სამხრეთს გვიხატავს ირონიულ-პაროდიული პერსპექტივიდან, საიდანაც იგი წარმოსახავს მისთვის ძვირფასი წარსულის, არისტოკრატიული სამყაროს კვდომას და ცნობს ისტორიული პროცესის შეუქცევადობასა და გარდუვალობას.

2.2 „როცა ღამდება“: რასობრივი კონფლიქტი, გოტიკური სიმბოლიკა და გროტესკი

„როცა ღამდება“ (“That Evening Sun“) პირველად 1931 წლის მარტში გამოჩნდა ამერიკულ გამოცემა *American Mercury*-ში ოდნავ განსხვავებული სათაურით - “That Evening Sun Go Down”. იმავე წელს ფოლკნერმა იგი თავის კიდევ ერთ გოტიკურ მოთხრობასთან - „ვარდი ემილისათვის“ - ერთად შეიტანა მოთხრობების კრებულში *ეს 13 (These 13)*. საინტერესოა, რომ ხელნაწერში, ბეჭდური ვერსიისაგან განსხვავებით, ამბავი მოთხრობილია არა ქვენტინ კომპსონის, არამედ შავკანიანი ქალის, ნენსის პერსპექტივიდან და მისი სათაურია “Never Done No Weeping When You Wanted to Laugh”. (Manglaviti 1972: 649)

აღსანიშნავია, რომ მოთხრობა გენიალური რომანის *ხმაური და მძვინვარება (The Sound and the Fury, 1929)* ერთგვარი შესავალი ნაწილია მიუხედავად იმისა, რომ იგი რომანზე უფრო გვიან გამოქვეყნდა. რომანში თითოეულ გმირს შენარჩუნებული აქვს ის ინდივიდუალური თვისებები, რომლებითაც ისინი ერთმანეთისგან გამოირჩევიან⁸.

„როცა ღამდება“ მკვეთრად გამოხატული გოტიკური ნაწარმოებია თავისი შინაარსით, ბიბლიური ალუზიებითა თუ ძალადობის სცენების ნატურალისტური აღწერით. უფრო ზუსტად, მოთხრობაში სამხრეთული გოტიკის ანტურაჟი ზედაპირზე დევს და აშკარად თვალშისაცემია. რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ამ დისერტაციაში განხილული სხვა ნოველები ნაკლებად განიცდიან სამხრეთული გოტიკის კონვენციების ზეგავლენას, თუმცაღა მათ მხატვრულ ქსოვილში გოტიკური ელემენტები ძირითადად უფრო იმპლიციტურია, ტექსტის შიდა შრეებშია

⁸ გარდა იმისა, რომ რომანში მოთხრობის თითქმის ყველა ძირითადი პერსონაჟი გვხვდება, ნახსენებია ნენსის ძვლებიც, თუმცა ნენსი „მკვდრეთით აღდგება“ მონაზვნის სახით რომანში *რეკვიემი მონაზვნისათვის (Requiem for a Nun, 1951)*, რომელიც რომან *საგანის (Sanctuary, 1931)* ერთგვარი გაგრძელებაა (მოგვიანებით, 1962 წელს, *რეკვიემი მონაზვნისათვის* პიესად გადააკეთა ალბერ კამიუმ). ერთხელ, შარლოტსვილში, მოთხრობისა და რომანის ურთიერთმიმართების შესახებ დასმულ კითხვაზე ფოლკნერმა უპასუხა, რომ ნენსი, ფაქტობრივად, ორივე ტექსტში იგივე პიროვნებაა და იქვე დასძინა, რომ „ეს ადამიანები მე მკვუთვნიან და უფლება მაქვს, ისინი ვამოძრაო დროში, როცა დამჭირდება.“ თუ რამდენად არიან ნენსი, ქვენტინი და სხვები „ერთი და იგივე“ პერსონაჟები, დღემდე საკამათო საკითხია ფოლკნეროლოგიაში.

დაფარული, ხოლო მოთხრობაში „როცა ღამდება“ გოტიკური სიმბოლო-ხატები ექსპლიციტურია, ზედაპირზეა განფენილი. მათ „აღმოსაჩენად“ დიდი ძალისხმევა საჭირო ნამდვილად არ არის და მწერალი მისი მხატვრული მეთოდისათვის დამახასიათებელ მოულოდნელობის ეფექტსაც გოტიკური სიმბოლო-ხატებით აღწევს. ფოლკნერი ძირითადად სამხრეთული გოტიკის სამ კონვენციას მიმართავს:

- თხრობა ვითარდება რასობრივი კონფლიქტის კვალდაკვალ;
- თავად შავკანიანთა შორის არსებული სხვადასხვა პრობლემა, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება ტრადიციულ გოტიკურ პრობლემატიკას, განზოგადებულია ზოგად-სოციალურ ქრილში;
- შავკანიანთა ქცევა წარმოსახულია როგორც თეთრკანიანთა საქციელის ანარეკლი.

ნაწარმოების სათაური ალუზიაა ერთ ცნობილ „სპირიტუელზე“⁹, რომელიც ამბობს: „Lord, how I hate to see that evening sun.“ („უფალო, რარიგ მძაგს ჩამავალი მზის ხილვა.“) კერძოდ, იგი აღებულია უილიამ ქრისტოფერ ჰენდის სიმღერიდან *Saint Louis Blues*, რომელიც პოპულარული გახდა 1927 წელს ბესი სმითისა და ლუი არმსტრონგის წყალობით. აქ „ჩამავალი მზე“ გარდაუვალი სიკვდილის სიმბოლოა. ფოლკნერმა სიმღერა პირველად თავად ავტორის შესრულებით მოისმინა მისისიპის შტატის ქალაქ ოქსფორდში. მართალია, უშუალოდ ტექსტში ამ სიმღერაზე ალუზია არსად გვხვდება, მაგრამ იგი გამოყენებულია როგორც მხატვრული სტრუქტურის ერთგვარი ჩარჩო - ფოლკნერი იყენებს ბლუზის მთელ რიგ ტროპებს სიუჟეტის სტრუქტურირებისა და რასობრივი სტერეოტიპების განვითარებისათვის. როგორც კენ ბენეტი აღნიშნავს, „ჩამავალი მზის“ ხატი გავრცელებულია შავკანიანთა რელიგიურ მუსიკაში.

⁹ Spirituals - ამერიკული ფოლკ-მუსიკის ჟანრი, რომელიც გადმოსცემს აფრო-ამერიკელთა ტანჯვასა და რელიგიურ ვნებებს მონათმფლობელობის ხანასა და უშუალოდ მის მომდევნო პერიოდში. „სპირიტუელზე“ წარმოიშვა რელიგიური ჰიმნების, შრომის სიმღერებისა და ტრადიციული აფრიკული რიტმების შერწყმის შედეგად.

მაგალითად, სპირიტუელზეებში *It's Getting' Late Over in the Evenin', The Sun Most Down*, რომელიც „გამოცხადების წიგნის“ მე-20 თავს¹⁰ ეფუძნება, 'ჩამავალი მზის' ხატი სიკვდილისა და უკანასკნელი სამსჯავროს მოახლოებას მოასწავებს.“ (Bennet 1985: 339-42)

მიუხედავად იმისა, რომ მოთხრობის სხვა გმირებს არ სჯერათ მთავარი პერსონაჟის, ნენსის, რომელიც ამტკიცებს, რომ მისი მეუღლე ჯუბა¹¹ გარეთ ელოდება მოსაკლავად, ეს პასაჟი მკითხველში იწვევს შიშსა და გაურკვევლობას ისევე, როგორც სპირიტუელი - მის შემსრულებლებსა და მსმენელში. მოთხრობა უდავოდ გამორჩეულია ნარატივის თვალსაზრისით. მოთხრობელია ქვენტინ კომპსონი სხვადასხვა ასაკში, თუმცა ძირითადი ნაწილის თხრობისას ის 9 წლისაა. თავდაპირველად მოთხრობაში 24 წლის ქვენტინი ჩნდება¹², რომელიც იხსენებს 15 წლის წინანდელ ეპიზოდს და აღწერს იმ შიშს, რომელსაც ნენსი გრძნობს ჯუბას მიმართ. შემდეგი ეპიზოდები უკვე გადმოცემულია 9 წლის ქვენტინის პერსპექტივიდან, რომელიც მოკლებულია ლოგიკურ ინტერპრეტაციებს და ძირითადად გვთავაზობს ფაქტებს. ქვენტინის შეკითხვაც ბოლო ეპიზოდში, თუ ნენსის სიკვდილის შემთხვევაში ვინ გაურეცხავს მათ სარეცხს, გამოწვეულია ბავშვური გულუბრყვილობით და სიკვდილის ფაქტის გაუცნობიერებლობით. მოთხრობელი ანალოგიურად გადმოსცემს სხვა ფაქტებსაც. მაგალითად, ქვენტინი, კედი და ჯეისონი ვერ აცნობიერებენ, თუ რატომ ჩაუმტვრია მისტერ სტოვალიმ კბილები ნენსის, ან ნენსიმ რატომ სცადა თავის ჩამოხრჩობა, რას ნიშნავს „საზამთრო“ ნენსის წინსაფრის ქვეშ, და, რაც მთავარია, ბავშვები ვერასდროს ხვდებიან იმ მდგომარეობის

¹⁰ „გამოცხადების წიგნი“ *ახალი აღთქმის* ნაწილია, რომელიც ასევე ცნობილია როგორც „იოანეს აპოკალიფსი“. ტრადიცია ამ წიგნს იოანე მოციქულს მიაწერს.

¹¹ საინტერესოა, რომ მოთხრობის იმ ვერსიაში, რომელიც გამოქვეყნდა ანთოლოგიაში *საუკუნის საუკეთესო ამერიკული მოთხრობა* ჯონ აპდაიკისა და კარტინა კენისონის რედაქტორობით (*The Best American Short Stories of the Century*), ნენსის ქმარს ჰქვია „Jubah“, თუმცა მოთხრობის მეორე ნაწილში შემინებული ნენსი ჩურჩულით სამჯერ წარმოთქვამს სიტყვას „Jesus“. სავარაუდოა, რომ მწერალმა „Jesus“ „Jubah“-ით ცენზურის გამო ჩაანაცვლა. მოთხრობის თავდაპირველ საჟურნალო პუბლიკაციაშიც მას ჰქვია „Jubah“.

¹² საინტერესოა, რომ *ხმაურსა და მძვინვარებაში* ქვენტინი 19 წლის ასაკში იკლავს თავს.

სიმძაფრეს, რომელშიც ნენსი იმყოფება. მოთხრობაში აღწერილია სამხრეთის არისტოკრატის დეგრადირების სურათი. მისტერ კომპსონი ცივი, განდგომილი პერსონაჟია, მისის კომპსონს კი ახასიათებს ნერვული აშლილობა, უკიდურესი ეგოიზმი და ჭირვეულობა. 9 წლის ქვენტინი ჩუმი და რაციონალურია, 7 წლის კედი ცნობისმოყვარე და გაბედული, 5 წლის ჯეისონი კი აბეზარი და მავნეა. მოთხრობა ნათლად წარმოაჩენს სამხრეთული არისტოკრატის პირობებში არსებულ სოციალურ უთანასწორობას. თხრობიდან ირკვევა, რომ ნენსი მსუბუქი ყოფაქცევის შავკანიანი ქალია, რომელიც ფეხმძიმდება თეთრკანიანი მამაკაცისგან, რაც მას და მის ქმარს - ჯუბას - მომაკვდინებელ ცოდვად მიაჩნიათ. ჯუბას მონოლოგი კომპსონების სამხარეულოში სწორედ ამ მდგომარეობით გამოწვეული სიძულვილითაა გამსჭვალული: “But white man can hang around, white man can come in my house, but I can` t stop him, when white man wants to come in my house, I aint got no house.” (Faulkner 1995: 101) („თეთრკანიანს შეუძლია იტრიალოს ჩვენს ირგვლივ, იაროს ჩემს სახლში, მაგრამ მე არ შემიძლია მისი შეჩერება, როცა მას ჩემს სახლში შემოსვლა სურს, მე სახლი არ მაქვს.“)

სოციალურ უთანასწორობაზე აქცენტს მრავალგზის შევხვდებით ნაწარმოებში. ნენსის თეთრკანიანების მრეცხავია, დილზის არყოფნის შემთხვევაში კი მხარეულობასაც ითავსებს. ისევე როგორც მოთხრობაში „ვარდი ემილისთვის“, საწყის ეპიზოდში აქაც ვლინდება განსხვავება წარსულსა და აწმყოს შორის - ხეები მოჭრილია ელექტროენერჯის გადამცემი ბოძებისათვის ადგილის გასათავისუფლებლად, თუკი ადრე ზანგის ქალებს გასარეცხი ტანისამოსი თავზე დახვავებული დაჰქონდათ, ახლა იგი მათთვის მანქანებით მოაქვთ საკუთარ ქმრებს, თუმცა ჯუბა მათ რიცხვში არ მოიაზრება, რადგან ის დამკვიდრებულ წეს-ჩვეულებებს ეწინააღმდეგება. ნენსის უნარი ატაროს „ტვირთი“ თავზე დახვავებული მაშინაც კი, როდესაც ღობის ქვეშ მიძვრება ან თხრილში ჩადი-ამოდის, პატარა კომპსონების აღფრთოვანებას იწვევს. მოთხრობის დასაწყისსა და დასასრულს რეცხვაზე ყურადღების გამახვილება შემთხვევითი არ უნდა იყოს; აქვე კეთდება აქცენტი ჯუბას

პიროვნებაზეც, როგორც განსხვავებულ ადამიანზე, რომელიც სოციუმის სხვა წარმომადგენლების გამოცდილებას არ აღიარებს და არც იზიარებს, მოთხრობის დასასრულს კი, ნენსის წარმოდგენით, თხრილშია ჩამალული ნენსის დასამართლებლად. ტექსტის პირველი მონაკვეთი გარემოს აღწერასა და ნენსისადმი ბავშვების დამოკიდებულების გადმოცემას ეთმობა. ისინი მას ქობში ხშირად სტუმრობენ, რათა ალკოჰოლისგან გაბრუებული გამოაფხიზლონ და მისი ვალდებულებები შეახსენონ. მისტერ სტოვალისთან ინცინდენტის შემდეგ დაკავებული ნენსი კი კოკაინის ზემოქმედების ქვეშ ჩნდება. იგი საკუთარი ტანსაცმლით თავის ჩამოსახრჩობად მარყუჟს გააკეთებს, მაგრამ თავს ვერ მოიკლავს, რადგან ხელების შესაკვრელად ვერაფერს იპოვის და ვერაფრით ახერხებს, ხელები ფანჯრის რაფას გაუშვას. ორსული და შიშველი ნენსის თვითმკვლელობის მცდელობის გოტიკური სცენა დიდ ემოციურ შოკს იწვევს მკითხველში. მეციხოვნის კომენტარით ირკვევა, რომ ნენსი კოკაინის ზემოქმედების ქვეშაა: “NO nigger would try to commit suicide unless he was full of cocaine, because a nigger full of cocaine wasn` t nigger any longer.” (Faulkner 1995: 100) („არცერთი ზანგი არასდროს ეცდება მოიკლას თავი, თუკი იგი კოკაინით გაჟღენთილი არაა, რადგან კოკაინით გაჟღენთილი ზანგი ზანგი აღარ არის.“)

ნენსის ინცინდენტი მისტერ სტოვალისთან ნათლად წარმოაჩენს სამხრეთული არისტოკრატის ბრუტალურ მხარეს. ამერიკელი ისტორიკოსი შელბი ფუთი ერთ-ერთ სატელევიზიო ინტერვიუში “Shelby Foote on William Faulkner and American South“ პირდაპირ ამბობს: “It was an inherent belief that a negro was somewhere between an animal and a human being, that is the terrible thing to say.” („ეს იყო თანდაყოლილი რწმენა იმის შესახებ, რომ ზანგი იყო არსება სადღაც ცხოველსა და ადამიანს შორის, რაც საშინელებაა.“) რასაკვირველია, რასობრივი საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა უკიდურესად მიუღებელი და წარმოუდგენელია 21-ე საუკუნის ადამიანისთვის, თუმცა ტიპური მოვლენა იყო მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის ამერიკის სამხრეთისათვის, რომლის ყოფითი რეალიებით თუ სოციო-კულტურული

ატმოსფეროთი საზრდოობდა ზოგადად სამხრეთული გოტიკა და კერძოდ გოტიკური მოდერნიზმი. დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლამ, სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების გზაზე გადატანილმა მრავალმა ქართველმა უკიდურესად გოტიკური გარემო შექმნა, რომელსაც მხოლოდ ძალადობისა და ჩაგვრის ატმოსფერო თუ მძაფრი სოციო-ფსიქოლოგიური ფონი კი არ ასაზრდოებდა, არამედ სამხრეთის, როგორც ამერიკის დემონიზებული და რეპრესირებული მეორე „მე“-ს, ბნელი, ველური ინსტიქტების „რეზერვუარის“, ხატიც. მისტერ სტოვალის ძალადობა ნენსიზე (ძლიერი დარტყმით იგი ნენსის კბილებს ჩამოუყრის და ძირს დასცემს) აჩვენებს, რომ თეთრკანიან ადამიანს შეეძლო ნებისმიერი ქმედების ჩადენა შავკანიანის მიმართ ისე, რომ ამისთვის მას პასუხს არავინ აგებინებდა. შავკანიანი ქალი ხშირად ხდებოდა სექსუალური ძალადობის მსხვერპლი მაშინ, როცა შავკანიანის ძალადობა თეთრკანიან ქალბატონზე წარმოუდგენელი იყო, რადგან ასეთ შემთხვევაში შავკანიანს სახრჩობელა არ აცდებოდა. მისტერ სტოვალის და ნენსის ეპიზოდი აჩვენებს სამხრეთული არისტოკრატიის ნამდვილ სახეს, თუმცა იგი გვიხატავს პატარა ქალაქის ცხოვრების სურათსაც, სადაც დიდ როლს თამაშობს ჭორაობა, საზოგადოებრივი აზრი (ლამის სრულიად უქმდება პირადული სივრცე), სოციალური სტატუსი და რასობრივი კუთვნილება. პატარა ქალაქის ცხოვრების ეპიზოდებს ქვენტინი თხრობის ჩვეული მანერით აღწერს: ის ამა თუ იმ ფაქტის თვითმხილველი კი არ არის, არამედ ქალაქში მთარულ ჭორებს იმეორებს. მითქმა-მოთქმას იწვევს ნენსის თვითმკვლელობის მცდელობის ფაქტიც, რადგან იგი თეთრკანიან მისტერ სტოვალისთანაა დაკავშირებული. ქალაქი ასკვნის, რომ ნენსის ბავშვის მამა შესაძლებელია თეთრკანიანი მისტერ სტოვალი იყოს, რომელიც ბაპტისტური ეკლესიის ღვთისმსახურია. ნენსის თვითმკვლელობის მცდელობის ცნობა და მისი „გამობერილი“ მუცელი ქვენტინს ახსენებს ნენსისა და ჯუბას საუბარს კომპსონების სამზარეულოში, როდესაც ჯუბა გამობერილ მუცელს „საზამთროდ მოიხსენიებს, ნენსი კი მიუგებს: “It never come off your vine though.” („ის შენი საწყისებიდან არ მოდის“), რაზეც ჯუბა მუქარანარევი ტონით პასუხობს: “I can cut down the vine it did

come off.“ („მე შემიძლია მოვკვეთო ის საწყისი, საიდანაც ის მოდის.“) 9 წლის ქვენტინი ფაქტის გაუაზრებლად გადმოსცემს სექსუალური შინაარსით დატვირთულ მუქარას, რაც ორმაგ პერსპექტივას ქმნის: ესაა უფროსებისა და უმცროსების სამყარო, სადაც უფროსები განიხილავენ საკითხებს, რომლებსაც უმცროსები ფაქტობრივი სიზუსტით გადმოსცემენ, თუმცა შინაარსი კი არ ესმით. ამ ეპიზოდით მთავრდება ერთგვარი ფონის შექმნა თხრობაში. მთავარი ნაწილის უცვლელი მთხრობელი კვლავ ქვენტინ კომპსონია. მისგან ვიგებთ, რომ დილზი ავად არის და მის ნაცვლად მათთვის სადილს ნენსი ამზადებს, ჭურჭელსაც ის რეცხავს. ნენსისთან საუბარში მისტერ კომპსონი არკვევს, რომ ნენსის ჯუბასი ეშინია და მასთან გამოჩენის გადაწყვეტილებას იღებს, რასაც იგი ნერვულ და ეგოისტ მისის კომპსონს ამცნობს. მისის კომპსონი, როგორც მოსალოდნელი იყო, ქმარს საყვედურობს, რომ ის ზედმეტ ყურადღებას იჩენს ზანგი ქალის მიმართ და საკუთარ მეუღლეს დიდ სახლში მარტო ტოვებს, თითქოსდა მასაც ემუქრებოდეს საფრთხე ჯუბასგან, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეს მხოლოდ უსაფუძვლო ჭირვეულობაა, რადგან მისის კომპსონი სოციალური კიბის მწვერვალზე იმყოფება და მას არანაირი საფუძველი არ აქვს ჯუბასი ეშინოდეს - ჯუბას, როგორც შაკვანიანს, სახლში შეჭრის მცდელობისთვისაც კი ჩამოახრჩობდნენ. შემინებული ნენსის გასაცილებლად მამას ბავშვებიც მიჰყვებიან, გზად ნენსი ურთიერთსაპირისპირო აზრებს აჟღერებს, ამბობს, რომ ჯუბა მას ყოველთვის კარგად ექცეოდა, თუმცა თავად ისეთი რამ ჩაიდინა, რომ მისი ბასრი იარაღისგან ვერავინ იხსნის. ნენსის ეჩვენება, რომ ჯუბა ყველგანაა, თუმცა იგი მას ვერ ხედავს, დარწმუნებულია, რომ ბოლოს ჯუბას სიკვდილის წინ იხილავს, როცა ჯუბა მას ყელს გამოჭრის. მისტერ კომპსონი ცდილობს დაარწმუნოს ნენსი, რომ ჯუბა სენტ-ლუისში სხვა ქალთან ერთად იმყოფება, რაზეც ნენსის ძალიან საინტერესო რეაქცია აქვს. ის ექვიანობს და ამბობს, რომ თუკი ეს სიმართლეა, ნენსი მას თავს მოაჭრის და მუცელს გამოფატრავს. რთულია ვიპოვოთ ამაზე მძაფრად გამოხატული გროტესკი. ნენსი იმ ძალადობრივი ქმედებით იმუქრება, რომლისაც თავად ასე ეშინია. ფოლკნერი მთელი ამ გოტიკური სიტუაციის - სიბნელისა და ბასრი იარაღისადმი ნენსის დაუძლეველი

შიშის - ღრმა ფსიქოლოგიურ ნიუანსირებას მიმართავს და პერსონაჟის შინაგან სამყაროს, რომელიც ისედაც ძრწოლასა და მღელვარებას მოუცავს, კიდევ უფრო ჩახლართავს მისი დანაშაულის შეგრძნებითა და სინდისის ქენჯნით. ნენსი არ ადანაშაულებს ჯუბას მისი პოტენციური მკვლელობისთვის, არამედ, პირიქით, როგორც ვნახეთ, თავადაც მკვლელობით იმუქრება ჯუბას ლალატის შემთხვევაში. ირონიულია ნენსის მიერ ლალატზე აქცენტირება, რადგან თვითონ ნენსი მსუბუქი ყოფაქცევის ქალია. სამხრეთული გოტიკისათვის საზოგადოდ დამახასიათებელია გროტესკული სახეების შექმნა საშინელისა და სასაცილოს, ტრაგიკულისა და კომიკურის შერწყმით, რაც ამერიკულ ლიტერატურაში ედგარ პოსთან იღებს სათავეს, თუმცა ფოლკნერის თხრობაში იგი წმინდად ფოლკნერულია - აქ გროტესკის საფუძველია საშინელისა და ირონიულის სინთეზი.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ბავშვებს არ გააჩნიათ უფროსების სამყაროში მიმდინარე ემოციური ქარტეხილების თანაგანცდა. მათ მხოლოდ ფაქტების გადმოცემა შეუძლიათ, ვერბალურად იქნება ეს, თუ საკუთარი საქციელით. როდესაც ისინი მამასთან ერთად ნენსის აცილებენ, ქოხში ნენსის უკიდურეს შიშს და ძრწოლას ერთმანეთის გამოჯავრებით პასუხობენ. კერძოდ, კედი გამოაჯავრებს ჯეისონს, რომელიც, რა თქმა უნდა, ამას უპასუხოდ არ ტოვებს და ეს ყველაფერი ნენსის განცდების პარალელურადაა აღწერილი. მიუხედავად კედის ცნობისმოყვარეობისა და მრავალი კითხვისა, რომელსაც ის სვამს, მას უფროსების საუბრისგან დასკვნა ვერ გამოაქვს, არსებული სიტუაციის ინტერპრეტირებისგანაც შორს დგას, მხოლოდ გამუდმებით სვამს კითხვებს. როდესაც მამა საყვედურნარევი ტონით ეტყვის ნენსის, რომ ჯუბა ასე არ გაბრაზდებოდა, თუკი ის თავს დაანებებდა თეთრკანიან კაცებს, კედი მაშინათვე სვამს კითხვას: “What white men?” (Faulkner 1995: 101) („ვინ თეთრი კაცები?“) ნენსის განცხადებაზე, რომ ჯუბას საყვარელს მუცელს გამოფატრავს, კედი კითხულობს: “Slit whose belly, Nancy?” (Faulkner 1995 :102) („ვის გამოფატრავ, ნენსი?“) ქვენტინი არასდროს ერევა ჯეისონისა და კედის ჩხუბში, რადგან მიაჩნია, რომ ამაში განსაკუთრებული არაფერია. ნენსი გამუდმებით უჩივის თავის უბედობას, რომ

ზანგად დაიბადა: “I aint nothing but a nigger it ain ` t none of my fault.” (Faulkner 1995: 101) („მე მხოლოდ არარაობა ვარ, ზანგი, რაც ჩემი ბრალი სულაც არაა.“) ნენსის უსარგებლობისა და არარაობის განცდა იმდენად შესისხლხორცეული აქვს, რომ მისთვის არსებობა საზრისს მოკლებულია და ყოველგვარ ფასს კარგავს. სანამ დილზი ავადაა და ნენსი კომპსონებთან დადის დილზის ფუნქციების შესასრულებლად, მამა-შვილი კომპსონები თავის ქოხში უკან დაბრუნებისას აცილებს ნენსის, რაზეც მისის კომპსონი სულ უფრო და უფრო მწვავედ რეაგირებს: “How much longer is this going on? I to be left alone in this house, while you take home a frightened Negro?” (Faulkner 1995: 101) („რამდენს ხანს უნდა გაგრძელდეს ეს? როდემდე უნდა ვრჩებოდე სახლში მარტო, სანამ თქვენ შეშინებულ ზანგს აცილებთ?“) მისტერ კომპსონი ნენსის სახლში დარჩენის და სამზარეულოში ქვეშაგების გაშლის უფლებას აძლევს. სამზარეულოში მყოფი შეძრწუნებული ნენსი გაურკვეველ ხმებს გამოსცემს, რის გამოც მას კედლისა და ქვენტინის ოთახში გადმოაბარებენ. ეს ერთ-ერთი ცენტრალური ეპიზოდია და შესაძლოა შეიცავდეს მინიშნებას ნენსის სავარაუდო მკვლელობაზე. აგრეთვე საინტერესოა ხმა, რომელსაც ნენსი გამოსცემს. ქვენტინის შეფასებით: “It was not singing and it was not crying, coming up the dark stairs... It was like singing and it wasn ` t like singing, like the sounds that Negroes make.” (Faulkner 1995: 103) („ეს არც მღერა იყო და არც ტირილი, ბნელ კიბეებს რომ ამოჰყვებოდა ... იგი მღერას გავდა და არც გავდა მღერას, როგორც ის ბგერები, ზანგები რომ გამოსცემენ.“)

ეს ეპიზოდი ეხმიანება ფინალურ ეპიზოდს, სადაც მისტერ კომპსონი და ბავშვები ტოვებენ ნენსის ქოხს, ნენსი ჯუბას ელოდება, რომელსაც ვერ ხედავს, მაგრამ გრძნობს, რომ ის იქაა. როდესაც თხრილს გადაივლიან, სწორედ ის ხმა მეორდება, რომელიც მათ ოთახში მოესმათ: “She began just after we came up out of the ditch, the sound that was not singing and not unsinging.” (Faulkner 1995: 108) („ის-ის იყო თხრილი გადავლახეთ, რომ მან ისევ გამოსცა ის ხმა, რომელიც არც მღერა იყო და არც უმღერლობა.“) ეს ხმა, რომელსაც ნენსი გამოსცემს მოთხრობის დასასრულს, მოგვაგონებს მეორე ეპიზოდს სამზარეულოში, როდესაც მას ხმაური შემოესმა და ჯუბა

ეგონა. სწორედ ეს ფაქტი აჩენს ეჭვს, რომ შესაძლოა ნენსის მოლოდინი გამართლდეს. ეს ხმა, რომელიც მთელ მოთხრობას რეფრენივით გასდევს ისევე, როგორც ტრადიციული გოტიკური პროზის ავბედით პასაჟებს მგლის ყმუილი, თუ სხვა რამ ავისმომასწავებელი ხმა, ნენსის მთელ ჩახლართულ და ქაოტურ განცდით სამყაროს იტევს.

მეორე ეპიზოდის თხრობაში კულმინაციური მომენტს¹³ ქმნის ქვენტინის მიერ ეტაპობრივად უფროსების ქცევის ინტერპრეტირების დაწყება. ნენსი ბავშვებთან ყოფნისას ღამით შეძრწუნებული წარმოთქვამს “Jesuuuuuus“ (Faulkner 1995 : 103), რაზეც ცნობისმოყვარე კედი “Was it jesus“? (Faulkner 1995: 103) ქვენტინი, აცნობიერებს რა, რომ ნენსი მის ქმარს, ჯუბას კი არა, მაცხოვარს მიმართავს, ამბობს: “It`s the other Jesus she means.“ (Faulkner 1995 : 103) („ის სხვა იესოს გულისხმობს.“) ქვენტინი უკვე ერთმანეთისაგან განარჩევს შიშნარევ ღმუილსა და მაცხოვრის მიმართ ღალადისს. ნენსი არ წყვეტს მოთქმას საკუთარი არარაობის შესახებ: “I aint nothing but a nigger.“ (Faulkner 1995: 101) სამხრეთელების მიერ არარაობად შერაცხილი ნენსი დარწმუნებულია, რომ მისი არსებობა ღმერთისთვისაც უსარგებლოა. დილზის დაბრუნების შემდეგ დილზისა და ნენსის შორის გამართულ საუბარში ნენსი კვლავ იმეორებს, რომ ჯუბა მას გარეთ ელის მოსაკლავად. ამ დროს ჯეისონი აბეზარი კომენტარებით აწყვეტინებს მათ საუბარს და გამუდმებით იმეორებს ერთი და იგივე კითხვას. აბეზარი ჯეისონის ეს ჩარევა სიკვდილ-სიცოცხლეზე საუბარში მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო ეპიზოდების კონტრასტით გაურკვეველ ემოციას იწვევს. ეს ეპიზოდი ეხმაურება ნენსის ქოხში დაზაფრული ნენსის ძრწოლის ფონზე ჯეისონსა და კედის შორის გამართულ კინკლაობას. ერთ-ერთი საკვანძო მომენტი ნენსის დასკვნა ამოებაზე: “I won`t be nothing soon. I going back where I came from soon.“ (Faulkner 1995: 107) („მალე არარად ვიქცევი. მალე იქ დავბრუნდები, საიდანაც

¹³ უნდა აღინიშნოს, რომ მოთხრობაში არაერთი ნამდვილი თუ ფსევდოკულმინაციაა ანუ, სხვაგვარად, საქმე გვაქვს ერთგვარ მულტიკულმინაციურ თხრობასთან, რაც ზოგადად დამახასიათებელია ფოლკნერის მოდერნისტული პოეტიკისათვის.

მოვედი.“) ნენსი ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად აჟღერებს ქრისტიანობის მთავარ პოსტულატს - „მიწა ხარ და მიწად მიიქეც.“ მწერალი აქ ყველაზე დაბალ სოციალურ საფეხურზე მდგარი პერსონაჟის მეშვეობით ზოგადსაკაცობრიო, ეგზისტენციალურ საკითხს წამოჭრის, რომელიც მოთხრობის სათაურშივე გამოსჭვივის და, თუ „გამოცხადების წიგნის“ კონტექსტში გავიაზრებთ, ნენსის პირად ჩვილს წუთისოფლის მარადიულ სამდურავად განაზოგადებს.

ნენსი დილზისთან საუბრისას ყავის დალევას ცდილობს, თუმცა იმდენად შეძრწუნებულია ქმრისა და სამართებლის წარმოდგენით, რომ გადაყლაპვა უჭირს. ის დილზის ეუბნება: “Won` t no nigger stop him.” (Faulkner 1995: 104) („ვერავითარი ზანგი მას ვერ შეაჩერებს.“) დილზი ეთანხმება ნენსის, რაც პირველი აღიარებაა, რომ ნენსის შიში შესაძლოა არ იყოს საფუძველს მოკლებული. მისტერ კომპსონიც აღიარებს ნენსის მდგომარეობის სიმძიმეს, თუმცა ცოლის გავლენით ვერ ეხმარება მას სათანადოდ. ნენსის სახლში დარჩენას მისის კომპსონი აპროტესტებს: “I can` t have negroes sleeping in the bedrooms.” (Faulkner 1995: 102) („ზანგებს საძინებლებში ვერ დავაძინებ.“) ნენსის კომპსონებთან დარჩენა სურს, თუმცა მისის კომპსონის დაჟინებული მოთხოვნით, იგი სახლს ტოვებს და სთხოვს ბავშვებს, რომ გააცილონ. ბავშვები ყოყმანობენ, თუმცა კედის ძალისხმევით ბოლოს მაინც გააცილებენ. კედი აცნობიერებს, რომ ჯეისონი შეშინებულია და აუცილებლად შეატყობინებს მშობლებს ნენსის გაცილების ამბავს. საგულისხმოა, რომ როდესაც ქოხისკენ მიემართებიან, ნენსი ხმამაღლა ესაუბრება ბავშვებს, იმედოვნებს, რომ მისი ხმამაღალი საუბრით ჯუბას დააფრთხობს, რადგან იფიქრებს, რომ მათ მისტერ კომპსონიც ახლავს. ერთი სიტყვით. ასეთი დამაბული ფსიქოლოგიური ფონი კიდევ უფრო ამძაფრებს მოთხრობის გოტიკურ ატმოსფეროს. კედის არ ესმის, რატომ ეძახის ნენსი ჯეისონს „მისტერ ჯეისონს“ - მისტერ კომპსონის სახელს. ქოხში ნენსი ყველა ღონეს ხმარობს ბავშვების გასართობად, რომ რაც შეიძლება დიდხანს შეაყოვნოს ისინი, რასაც ქვენტინი ბუნდოვნად ხვდება მის გამომეტყველებასა და ხმაზე: “She talked like her eyes looked, like her eyes watching us and her voice talking to us didn` t belong to her, like she was living somewhere else, waiting

someone else.“ (Faulkner 1995: 107) („ისე საუბრობდა, როგორც მისი თვალები გვიყურებდა, თითქოს მისი თვალები, რომლებიც ჩვენ გვიყურებდა და მისი ხმა, რომელიც ჩვენ გვესაუბრებოდა, მას არ ეკუთვნოდა, თითქოს სადღაც სხვაგან ცხოვრობდა, ვიღაც სხვას ელოდა.“) ნენსი ბავშვებს უყვება ამბავს დედოფალზე, რომელიც თხრილიდან დაიძვრენს თავს და ქოხის კარს აღებს. სინამდვილეში ნენსი ყვება საკუთარ ამბავს, თუმცა ვერ ახერხებს ბავშვების ყურადღების მიპყრობას, მისთვის კი ბავშვების დარჩენა ერთადერთი ხსნაა. ის ცდილობს გარდაუვალი სიკვდილი შეძლებისდაგვარად გადაავადოს და იმდენად შეპყრობილია ამ იდეით, რომ ის ვერც კი გრძნობს გავარვარებულ სანათს, რომელიც ხელში უჭირავს. სანათს მაღლა მოათავსებს, რომ ჯუბა „დააფრთხოს“. ნენსი პოპკორნს შეპირდება ბავშვებს, გაავარვარებს ტაფას და დაყრის სიმინდს, თუმცა ტაფა ხელიდან უვარდება და სიმინდი დაეწვება. ჯეისონს თვალში მოხვდება კვამლი და მოთქმას მოყვება. ნენსი ჯეისონს ამშვიდებს, თუმცა ხვდება, რომ მისი დასასრული ახლოვდება. ბავშვების წასაყვანად მოსული მისტერ კომპსონი ხედავს ნენსის მდგომარეობას, თუმცა ბავშვების ნენსისთან დატოვებას არ აპირებს. თავისი ბედისწერით შეძრწუნებული ნენსი ისტერიკაში ვარდება. ზის ცეცხლის პირას, მისი გრძელი ხელები მუხლებს შორის უმწეოდ კიდია, იგი იმედს საბოლოოდ კარგავს და ეგუება იმას, რაც გარდაუვალია. ქვენტინი მას უწოდებს “emotional wreck“-ს - ემოციურად განადგურებულ ადამიანს. ნენსი კვლავ გამოსცემს უცნაურ ხმას: “Then Nancy began to make that sound again, not loud.“ (Faulkner 1995: 107) მისტერ კომპსონს მაინც არ ჯერა, რომ ჯუბა გარეთაა ჩასაფრებული. ნენსი მას არწმუნებს, რომ ჯუბამ მას ნიშანი დაუტოვა - ტახის სისხლიანი ძვალი, რომელსაც ხორცი ზედ შერჩენოდა. საგულისხმოა, რომ ტახის ძვალს მისტერ კომპსონი და ბავშვები ვერ ხედავენ, შესაბამისად, ჩვენ არ ვიცით, ძვალი მართლაც არსებობს, თუ ნენსის წარმოსახვის ნაყოფია. გარდა ამისა, ზოგიერთი მკვლევარი ძალზე ლოგიკურად შენიშნავს, რომ ტახის სისხლიანი ძვალი შესაძლოა წმინდა ზიარების დემონური ანტიპოდი იყოს, როგორც ჯუბას (Jesus) პერსონაჟი - იესო ქრისტესი. ამავე დროს, ჯუბას მხატვრული

სახე, გარკვეული აზრით, შეგვიძლია წავიკითხოთ, როგორც ქრისტეს არქეტიპის განსხვავება - მართალია, ჯუბას ასოცირება ქრისტესთან ირონიულ კონტრასტს ქმნის, მაგრამ ნებისმიერი კონტრასტი, ორი ნებისმიერი ობიექტის შეპირისპირება წარმოდგენილია, თუ იგი რაღაც საერთოს, გარკვეულ საერთო ნიშან-თვისებას არ ეფუძნება. ჯუბა, ისევე, როგორც ქრისტე, უსამართლო სოციუმის მსხვერპლია იმ განსხვავებით, რომ ქრისტეს მიერ თავის გაწირვა კაცობრიობის ცოდვისაგან გამოსახსნელად სრულიად შეგნებული და ღვთაებრივი განგებულებით წინასწარ განსაზღვრული აქტია. ჯუბას პერსონაჟი ასევე შესაძლოა გავიაზროთ როგორც „მითოსური ტიპი“, რომელიც მხოლოდ ერთი ადამიანის ინდივიდუალურ თვისებებს კი არ განასახიერებს, არამედ მთელ რიგ წინააღმდეგობრივ „ხასიათთა ერთობლიობას“ მოიცავს - იგი ერთდროულად ქრისტეცაა და იუდაც, რაც ამ უკანასკნელთან მისი სახელის ჟღერადობის მსგავსებაზე დაყრდნობითაც შეგვიძლია ვივარაუდოთ.

ნენსისთვის ტახის ძვალი ნამდვილად არსებობს და, უფრო მეტიც, ის მისთვის გამაფრთხილებელი ნიშანია. მკვლევარები ჯერაც ვერ შეთანხმებულან, ნამდვილად კვდება თუ არა ნენსი მოთხრობის ბოლოს, არის თუ არა ეს ყოველივე მისი პანიკური შიში საკუთარი ცოდვების გამო, აქვს თუ არა მას ნერვული აშლილობა. ლეონა ტოკერი არც ერთ ზემოთ მოყვანილ ვარაუდს არ გამორიცხავს და მიიჩნევს, რომ მოთხრობის იმდენი ინდივიდუალური ინტერპრეტაცია შეიძლება არსებობდეს, რამდენი მკითხველიცაა. (Toker 1993: 429-439) ჩემი აზრით, რა სცენარითაც უნდა სრულდებოდეს მოთხრობა, იგი გოტიკური მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმის ჩარჩოებს არ ცდება. ნენსი, აცნობიერებს რა საკუთარ ხვედრს, უარს ეუბნება მისტერ კომპსონს შემოთავაზებაზე წაიყვანოს იგი დეიდა რეიჩელთან. ბედისწერის გარდუვალობისა და საკუთარი ხვედრის წინასწარ განსაზღვრულობის, ე. წ. პრედესტინაციის, გაცნობიერება ფართოდ გავრცელებული გოტიკური კლიშეა.

ნენსის შიში ჯუბას, სამართებლისა და სიბნელის მიმართ უცნაურად ინტენსიურია. მისტერ კომპსონი ურჩევს ნენსის კარი ჩაიკეტოს, შუქი ჩააქროს და

გამოიძინოს, თუმცა ნენსის პანიკურად ეშინია სიბნელის, განსაკუთრებით კი სიბნელეში სიკვდილის. ის მათ არწმუნებს, რომ როგორც კი ისინი დატოვებენ ქოხს, ნენსი მოკვდება. მეტად უცნაურია ნენსის აკვიატებული შიში იმის ფონზე, რომ ჯუბა მას პირადად არც კი დამუქრებია კომპსონების სამზარეულოში. იგი ამბობს: “I can cut down the vine it did come off.” (Faulkner 1995: 101) („მე შემოიძლია ის საწყისი გადავჭრა, საიდანაც ის მოდის.“) ანუ ჯუბა ნენსის თეთრკანიან კუროს ემუქრება და არა თვით ნენსის. შესაბამისად, ბუნდოვანია ნენსის აკვიატებული ძრწოლის საფუძველი, რაც საშუალებას იძლევა ვიფიქროთ, რომ შესაძლოა ეს დაუძლეველი შიში საკუთარი ცოდვის გაცნობიერების ფონზე ნენსის ნერვული აშლილობით იყოს გამოწვეული. საკუთარი ქენჯნასა და ნერვულ შეტევებთან ერთად აქ ზებუნებრივი ელემენტიც იჩენს თავს - სულების მიერ ჩადენილი დანაშაულისათვის პერსონაჟისთვის სასჯელის მოვლენა და მისი ტანჯვა-წამება სამხრეთული გოტიკის დამახასიათებელი მოტივია. აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ ქვენტინ კომპსონი, რომელიც მოთხრობის დასაწყისში 24 წლისაა, *ხმაური და მძვინვარების* მიხედვით რამდენიმე წლის გარდაცვლილია.

ფოლკნერი ირონიულ-გროტესკულ ეფექტს აძლიერებს იმ პარადოქსით, რომ ნენსის, რომელიც სიკვდილის შიშით ძრწის, სიმშვიდეს გვრის ის ფაქტი, რომ კუბოს საფასური გადახდილი აქვს. როდესაც კომპსონები ტოვებენ ნენსის, ისინი ხედავენ მას ცეცხლთან მჯდარს. როგორც კი ისინი თხრილს გადაივლიან, ის თვალს მიეფარება, თუმცა კომპსონები ხედავენ, რომ კარი ღიაა და ცეცხლიც ანთია. ქვენტინი იხსენებს ნენსის ფრაზას: “I just done, got tired. I just a nigger. It ain` t no fault of mine.” (Faulkner 1995: 104) („მეტი აღარ შემოიძლია, დავიღალე. მე უბრალოდ ზანგი ვარ. ეს ჩემი ბრალი არ არის.“) კიდევ ერთხელ ვხედავთ ნენსის მცდელობას, გაექცეს მტანჯველ სინდისის ქენჯნას და თავის იმართლოს. ის ეგუება იმ მდგომარეობას, რომელიც მას საზოგადოებამ მიუჩინა. ზის ცეცხლთან, სიკვდილის მოლოდინში. კედი, რომელსაც არ აქვს გაცნობიერებული ნენსის მოსალოდნელი სიკვდილი, მამას ეკითხება: “What`s going to happen?” (Faulkner 1995: 108) („რა მოხდება?“), ხოლო ქვენტინი, რომელსაც უკვე გააზრებული აქვს სიტუაცია და იცის, რომ ნენსი შესაძლოა იმ ღამით მოკლან, ერთი

შეხედვით ძალზე უცნაურ კითხვას სვამს: “Who will do our washing now, Father?” (Faulkner 1995: 108) („ახლა ვინღა გაგვირეცხავს, მამა?“) 9 წლის ბავშვის ამ პრაგმატული კითხვას მამა, როგორც სამხრეთული არისტოკრატიის წარმომადგენელი, სრულიად ბუნებრივად აღიქვამს - მერე რა მოხდა, თუ ზანგი მოსამსახურე მოკვდება, მთავარი პრობლემა ისაა, რომ სარეცხის გამრეცხავი აღარავინ დარჩება.

თხრობა უცნაურად მთავრდება: მისტერ კომპსონი კისერზე შემოისვამს პატარა ჯეისონს და განაგრძობენ გზას. ოჯახი ტოვებს ნენსის საკუთარი ნერვული აშლილობისა თუ რეალური საფრთხის პირისპირ, რითაც მწერალი ცდილობს გვაჩვენოს, რომ თეთრკანიანთა გულგრილობა შავკანიანების ხვედრის მიმართ.

პარადოქსული ფაქტია, რომ ნენსი თავისუფალია. მაგრამ ამავე დროს საკუთარი შიშის მონაა. ქვენტინის ფინალური კითხვა - „სარეცხს ვინღა გაგვირეცხავს, მამა?“ - განსაკუთრებით მძიმედ ჟღერს იმ შემადრწუნებელი პასაჟის ფონზე, სადაც ქვენტინივე აღწერს ემოციურად განადგურებული ნენსის საზარელ მდგომარეობას. შოკისმომგვრელია ის გულუბრყვილო და იმავდროულად უკიდურესად პრაგმატული რეალობა, რომელსაც ბავშვები ყოველგვარი შეფასების გარეშე გამოხატავენ. ფინალურ კითხვაში მწერალი აქცენტს სვამს მამაზე, რომელიც შესაძლებელია ბიბლიური ალუზიისკენ მიგვიძღვოდეს. მამალმერთის ან მამამთავრის პერსონის აქცენტირება შესაძლოა გამოხატავს მწერლის განზრახვას, ხაზი გაუსვას არა მხოლოდ მამის, როგორც ოჯახის წინამძღოლისა და მამამთავრის, როლს, არამედ წარმოაჩენს ბავშვებს, როგორც კაცობრიობის მოდელს, რომელიც ერთდროულად უმანკოსა და ცივისსხლიანის კომპოზიტია.

საინტერესოა ნენსის მეუღლის, ჯუბას, თავდაპირველი სახელის - იესოს - სიმბოლური მნიშვნელობის ანალიზი გოტიკურ ჭრილში. როგორც უკვე აღვნიშნე გოტიკის ზოგადესთეტიკურ თავისებურებებზე მსჯელობისას, „გოტიცისტები“ არად დაგიდევდნენ ქრისტიანული, განსაკუთრებით კი კათოლიკური დოგმების რღვევას,

ღვთის გმობას შოკის ეფექტის მისაღწევად. აზრს მოკლებული არ იქნება თუ ვივარაუდებთ, რომ მწერალი შოკის ეფექტს მაცხოვრის სახელის გამოყენებით ნამდვილად აღწევს და ამ მოსაზრებას ამყარებს გამომცემელთა მოთხოვნა, რომლის გათვალისწინებითაც მწერალს მოუხდა გმირისთვის სახელის შეცვლა.

სავარაუდოდ, სწორედ ის ფაქტი, რომ მოთხოვნის ერთ-ერთ ვერსიაში ღვთის სახელი ერქვა პერსონაჟს, რომელიც სინამდვილეში ქრისტეს ანტიპოდია, გახდა მიზეზი გამომცემელ მენკენის თხოვნისა, მწერალს მისთვის სახელი შეეცვალა:

I see no reason why she should be called Jesus. It is fact a very rare name among Negroes, and I fear using it would make most readers believe we were trying to be naughty in a somewhat strained manner. Secondly, it seems to me that the dialogue about Nancy`s pregnancy on pages 4-5, is somewhat loud for a general magazine. (ციტ. Manglaviti 1972: 650)

ვერ ვხედავ მიზეზს, თუ რატომ უნდა ერქვას მას იესო. სინამდვილეში ეს საკმაოდ იშვიათი სახელია შავკანიანთა შორის. ვშიშობ, ამ სახელის გამოყენება მკითხველთა უმრავლესობა უხამსობად ჩაგვითვლის. მეორეც, მეჩვენება, რომ მე-4-5 გვერდზე დიალოგი ნენსის ფეხმძიმობის შესახებ, ცოტა არ იყოს, თამამია საზოგადო ჟურნალის კვალობაზე.

მწერალი დაეთანხმა გამომცემლის მოთხოვნებს და “Jesus“ ჩანაცვლდა სახელით “Jubah“, რომელიც კრიტიკოსთა შორის აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს. ცნობილი გამომცემელი ნორმან ჰოლმს პირსონი ნაშრომში “Faulkner`s Three “Evening Suns““ გამოთქვამს ვარაუდს, რომ სახელი “Jubah“უკავშირდება ბიბლიურ „იუბილეს“ (“Jubilee”). ებრაულ ენაზე „იუბილე“ აღნიშნავს შვიდწლიანი სასოფლო-სამეურნეო ციკლის მეშვიდე წელს და, ბიბლიური ტრადიციის მიხედვით, განსაკუთრებულ გავლენას ახდენს მიწის მოვლა-პატრონობის პროცესზე. „წიგნი ლევიტელთა“¹⁴-ს მიხედვით, ამ წელს ებრაელ მონებს ათავისუფლებდნენ, მევალებს ვალებს პატიობდნენ და იეჰოვაც განსაკუთრებით გულმოწყალე ხდებოდა. გარდა ამისა, პირსონი ასახელებს მდინარე “Juba“-ს, როგორც ფოლკნერის პერსონაჟის სახელის

¹⁴ „წიგნი ლევიტელთა“ - ძველი აღთქმის ხუთწიგნეულის მესამე კანონიკური წიგნი.

შესაძლო ეტიმოლოგიურ წყაროს. ეს მდინარე, რომლის მისადგომებთან მონათა ბაზარი არსებობდა, აღმოსავლეთ აფრიკაშია. მესამე ვერსიის მიხედვით “Juba” ტრადიციული ცეკვაა, რომელსაც ძირითადად პლანტაციებში ასრულებდნენ. (Pearson 1954: 61-70) თუკი გავითვალისწინებთ ჯუბას (იესოს) პიროვნულ თვისებებს, ის მაცხოვრის ანტიპოდი. შესაბამისად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მწერალმა მისთვის სახელის შეცვლით ის დაუკავშირა იმ ბიბლიურ პერსონაჟს, რომელიც რომელიც იესოს გარშემო ტრიალებდა და საბოლოოდ გასცა ის. საფუძველს მოკლებული არ უნდა იყოს ის აზრი, რომ “Jubah” შესაძლოა ასოციაციურად უკავშირდებოდეს “Judas“-ს, რომელიც ისეთივე განსხვავებული იყო ქრისტეს დანარჩენი მოწაფეებისგან, როგორც ჯუბა განსხვავდება დანარჩენი შავკანიანი ქმრებისგან. თავად ფოლკნერი კითხვაზე, თუ რატომ დაარქვა მან თავის პერსონაჟს იესო, პასუხობს: “Not so much to shock but to emphasize the point I was making, which was that this Negro woman who had given devotion to the white family knew that when the crisis of her need came, the white family wouldn't be there.” (Gwynn & Blotner 1959: 21) („არ გამიკეთებია ეს შოკის ეფექტისთვის, არამედ იმ მომენტის ხაზგასასმელად, რომ შავკანიანმა ქალმა, რომელმაც თავი მიუძღვნა თეთრკანიანთა ოჯახს, იცოდა, რომ როდესაც გაუჭირდებოდა, ეს ოჯახი მას მხარში არ ამოუდგებოდა.“)

ფაქტობრივად, ამ სიტყვებით ფოლკნერი მიგვანიშნებს, რომ მკითხველმა ასოციაციურად პარალელი უნდა გაავლოს ნენსისა და იესო ქრისტეს შორის - ისევე როგორც მისი შეპყრობის შემდეგ მოწაფეებისაგან მიტოვებული ქრისტე თავდადებულია მათ მიმართ, თეთრკანიანთა ოჯახის მიერ გაჭირვებაში მიტოვებული ნენსიც მათი ერთგული რჩება. მკითხველი შეიძლება დააბნოს იმ ფაქტმა, რომ მწერალი მაცხოვართან აკავშირებს ნენსის და არა ჯუბას, რომელსაც თავდაპირველი ვერსიით იესო ერქვა. ტვირთი, რომელსაც ნენსი ასე მარჯვედ და მოხდენილად დაატარებს თავზე შემოდგმულს, ჭუჭყიანი ტანსაცმელია, რომელსაც ის რეცხავს, ასუფთავებს, „განწმენდს“ ისევე, როგორც მაცხოვარი თავისი ჯვარცმით საკუთარ თავზე იღებს ადამიანის ცოდვებს განწმენდს კაცობრიობას. კომპსონებისგან

მიტოვებული ნენსი ისევე, როგორც ჯვარზე გაკრული მაცხოვარი, თავის ქოხში მარტო რჩება. ნენსი ისე ჩადი-ამოდის ორმოში, რომ „ტვირთს“ არ იშორებს. მაცხოვარი ცოდვილთა სულების გამოსახსნელად ჩადის ჯოჯოხეთში ისე, რომ ადამიანურ ბუნებას არ კარგავს. თუ ქვენტინის კითხვას - “Who will do our washing, Father?” (Faulkner 1995: 108) - ამ სიმბოლურ კონტექსტში გავიაზრებთ, შეიძლება ის არც ისე ინდიფერენტული და არაჰუმანური მოგვეჩვენოს.

მოთხრობის გოტიკურ სიმბოლიკაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი „ორმოს“/„თხრილს“ უჭირავს. ჯონ როზენმანი სტატიაში “The Heaven and Hell Archetype in Faulkner’s “That Evening Sun” and Bradbery’s “Dandelion Wine” ძალიან საინტერესო მიგნებას გვიზიარებს: იგი, ეყრდნობა რა მოდ ბოტკინის მიერ 1934 წელს თავის ცნობილ ნაშრომში *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination* აღწერილ სამოთხისა და ჯოჯოხეთის არქეტიპს (Bodkin 1934), მიიჩნევს რომ ფოლკნერის მოთხრობაში სწორედ ეს არქეტიპია განსხეულებული. ამ არქეტიპის ბოტკინისეული ინტერპრეტაციით, სატანა, რომელიც იმყოფება ძალიან ღრმა უფსკრულში, ცდილობს სამოთხეში ევას მიწვდეს, აცდუნოს და ჯოჯოხეთის მკვიდრად აქციოს იგი, რასაც ახერხებს კიდევ. იგივე შინაარსის მატარებელია მითოლოგემა, რომელიც ბერძნულ მითოლოგიაში გვხვდება - პლუტონის მიერ მშვენიერი პერსეფონეს მოტაცება, რომელიც ბუნების, სიმწვანის და სიცოცხლის სიმბოლოა. ნენსის წარმოსახვაში თხრილში ჯუბა, ანუ დემონური თვისებების მატარებელი პიროვნებაა ჩასაფრებული - თხრილის სიმბოლური ხატი ჯოჯოხეთის უღრმეს სკნელს განასახიერებს, ჯუბა კი - სატანას ანუ ანტი-ქრისტეს. ჩემი აზრით, თხრილს მოთხრობაში სოციალური საზღვრების გამომხატვის ფუნქციაც აქვს, თუმცა, პირველ რიგში, იგი, როგორც არქეტიპული ხატი, მოთხრობას მისტიურ ელფერს სძენს. რასაკვირველია, ნონსენსი იქნებოდა პირდაპირი მსგავსების ძიება - არც ევა და არც პერსეფონე ნენსის უშუალო პროტოტიპი არ არის ისევე, როგორც ჯუბა (იესო) არ უკავშირდება მაცხოვარს ლოგიკურად, თუმცა თუკი მოთხრობის იმ ეპიზოდს გავიხსენებთ, სადაც ნენსი ბავშვების გართობას ზღაპრის მოყოლით ცდილობს, იგი

შეიძლება იმ კეთილი საწყისის განსახიერებად წარმოვიდგინოთ, რომელსაც თხრილში მყოფი დემონი ემუქრება:

- And so this here queen come walking up to the ditch, where that bad man was hiding. She was walking up to the ditch, and she say, 'If I can just get past this here ditch,' was what she say..." (Faulkner 1995:105)

ნენსიმ განაგრძო:

- და აი, დედოფალი მიადგა თხრილს, სადაც იმალებოდაბოროტი კაცი და თქვა: „ნეტავი ამ თხრილზე გადამიყვანა“
- რომელ თხრილზე?- იკითხა ქედიმ- ჩვენთან რომ არის ისეთზე? რა უნდოდა დედოფალს თხრილთან?
- შინ მიდიოდა და თხრილზე უნდა გადასულიყო.
- რად მიდიოდა დედოფალი შინ?- იკითხა ქედიმ. (ფოლკნერი 2011: 19)

ძნელია არ დაეთანხმო როზენმანს, რომ ფოლკნერის ჯოჯოხეთი მითოლოგიური, მეტაფიზიკური და ფსიქოლოგიური ასოციაციებითაა დახუნძლული:

Faulkner's and Bradbury's hells have mythological, metaphysical, and psychological implications. Most obvious, perhaps, is that they resemble the caverns, abysses, pits, and underworlds found in Homer, Virgil, Dante, Milton, Poe and others and suggest much about how man views creation and his own lost innocence. (Rosenman 1978: 14)

ფოლკნერის და ბრედბერის ჯოჯოხეთს, აქვს მითოლოგიური, მეტაფიზიკური და ფსიქოლოგიური დატვირთვა. აშკარაა მათი მსგავსება იმ მღვიმეებთან, უფსკრულებთან, თხრილებსა და მიწისქვეშა სამყაროებთან, რომელსაც ვხვდებით ჰომეროსთან, ვირგილიუსთან, დანტესთან, მილტონთან, პოსთან და სხვებთან. ისინი ბევრს გვეუბნებიან იმის თაობაზე, თუ როგორ უყურებს ადამიანი შესაქმეს და მის საკუთარ დაკარგულ უმანკობას.

მართლაც, ორმო/თხრილი მოთხრობაში მრავალნიშნადი სიმბოლოა და მხოლოდ სოციალურ გარემოს კი არ აღნიშნავს, არამედ - პირველყოფილ ცოდვასა და უმანკობადაკარგული ადამიანის ყოფას, რაც მწერლის უდიდესი სატკივარი და მრავალგზის, სხვადასხვაგვარ ლიტერატურულ კონტექსტში განსხეულებული განმეორებადი მოტივია.

ამრიგად, უილიამ ფოლკნერი ნოველაში „როცა ღამდება“ რასობრივი კონფლიქტის ფონზე წარმოაჩენს იმ ღრმად ფესვგამდგარ წინააღმდეგობრიობას, რომელიც შიგნიდან ხრავს სამხრეთის ტრადიციულ საზოგადოებას და გოტიკური სიმბოლიკის, გროტესკული სახეებისა თუ ბიბლიური ალუზიების მომველიებით ზოგადკაცობრიულ, უნივერსალურ ჭრილში განაზოგადებს მას.

თავი 3 წინააღმდეგობათა დიალექტიკა: ძველისა და ახლის ჭიდილი უილიამ ფოლკნერის გოტიკურ ნოველებში

3.1 სამხრეთული გოტიკის დილემა: მემკვიდრეობითობისა და თავისუფალი ნების კონფლიქტი ნოველაში „ცეცხლისწამკიდებელი“

„ცეცხლისწამკიდებელი“ უილიამ ფოლკნერის ერთ-ერთი ცნობილი მოთხრობაა, რომელიც 1939 წელს გამოჩნდა *Harper`s Magazine*-ში და გამოქვეყნებისთანავე კრიტიკოსთა მოწონება დაიმსახურა.

მოთხრობის შინაარსი დასაწყისიდანვე კომპლექსური და წინააღმდეგობრივია. 10 წლის ბიჭუნა, სარტორის/სარტი სნოუპსი, მეხსიერებით აღწერს ოთახში მიმდინარე მოქმედებას. ფოლკნერის ერთგულმა მკითხველმა იცის სარტორისებისა და სნოუპსების ანტაგონისტური წყვილის შესახებ და იმთავითვე გრძნობს, რომ ბიჭში ამ ურთიერთგამომრიცხავი საწყისების გაერთიანებით მოთხრობა მრავალშრიანი და ურთიერთსაწინააღმდეგო ნარატივებით დატვირთული იქნება. მომრიგებელი მოსამართლე ჰარისსა და სარტის მამას შორის დავის პროცესში ბიჭს მოწმედ გამოიძახებს, სადაც კიდევ ერთხელ იჩენს თავს ბიჭის შინაგანი კონფლიქტი მის გვართან. სასამართლო პროცესის მსვლელობისას არ დასტურდება სნოუპსების ოჯახის ბრალეულობა ჰარისის ფარდულის დაწვაში, თუმცა აბარგება და სხვაგან გადასვლა მაინც უწევთ, რაც, როგორც მოთხრობაში ჩანს, რიგით მეთორმეტე შემთხვევაა. 12 გადაადგილების ფაქტი შესაძლოა 12 თვესა და მამასადამე წლიურ ციკლზე მიუთითებდეს, რომელიც დაუსრულებელ ბრუნვას, ერთგვარ მოჯადოებულ წრეს აღნიშნავს. ბიჭის შინაგანი მორალური კონფლიქტი და ემოციურ-რაციონალური გაურკვევლობა მოთხრობის შინაარსს კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის. ახალ სახლში შესახლების შემდეგ, რომელიც სატპენების მამულში დგას, ბიჭი იმედოვნებს, რომ მამა ჩვეულებას ამჯერად მაინც უღალატებს და არაფერს გაანადგურებს, თუმცა ამაოდ. ბიჭის იმედი, რომ მამას მდიდრული სახლის და მამულის სურვილი ჩვეულებაზე

უარს ათქმევინებს, უიმედოდ ქარწყლდება, როდესაც მამა სატპენების სახლში ცხენის ფუნაში განგებ დასვრილი ფეხით შეაბიჯებს და თეთრ ფრანგულ ხალიჩას დასვრის. ხალიჩას გასაწმენდად სახლში მოუტანენ, ებნერ (ები) სნოუჰისი კი მას რეცხვის პროცესში განგებ დააზიანებს, რაც კიდევ ერთ სასამართლო პროცესს და, საბოლოოდ, სატპენების თავლის დაწვის გადაწყვეტილების მიღებას იწვევს, თუმცა ამჯერად ბიჭი ჩაერევა, წინა განუხორციელებელი მცდელობებით შეგულიანებული, გაიქცევა სატპენებთან და მოსალოდნელი ხანძრის შესახებ შეატყობინებს მათ. მოთხრობა მთავრდება ორი გასროლით, რომელიც სავარაუდოდ სარტის მამას, ებნერს და სარტის ძმას იმსხვერპლებს, სარტი კი მარტო აღმოჩნდება ტყეში. ტრადიციულად, ფოლკნერთან შემთხვევით არაფერი ხდება, მწერალი მუდამ ცდილობს, თითოეული სიტყვა მაქსიმალური სიმბოლური კონოტაციებით დატვირთოს და ღრმა შინაარსი ლაკონიურად გადმოსცეს. მოთხრობაში უხვადაა ასეთი დეტალები თუ სიმბოლო-ხატები. თავად თხრობის ინტენსიურობა, დამაბულობა თითქოს მოუსვენრობის, შფოთის განცდას იწვევს მკითხველში. პირველივე წინადადება ძალიან გრძელია და მწერალი „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკას საგანგებოდ იყენებს, რათა პირველივე წუთიდან ბიჭის არა რაციონალურ, არამედ ინტუიტიურ-ემოციურ მდგომარეობას გაუსვას ხაზი.

„ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკას და მისი განხორციელების ბერკეტს - „შინაგან მონოლოგს“ - თამამად შეგვიძლია ვუწოდოთ მოდერნისტი მწერლების საყვარელი ხერხი, თუმცა ცნობიერების ნაკადი წმინდა ლიტერატურული ტერმინი არ არის და მისი შექმნა ამერიკელ ფსიქოლოგს უილიამ ჯეიმზს უკავშირდება. მან 1880 წელს გამოაქვეყნა ნაშრომი *ფსიქოლოგიის საფუძვლები (Principles of Psychology)*, სადაც პირველად გამოიყენა ტერმინი. აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ტერმინის პირობითობის შესახებ, რადგან იგი უწინარესად ადამიანის არაცნობიერში მიმდინარე პროცესებს აღნიშნავს. „ცნობიერების ნაკადის“ ელემენტები ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნეში გამოჩნდა მხატვრულ ლიტერატურაში (მაგალითად, ლორენს სტერნის სენტიმენტალურ რომანებში), მაგრამ ლიტერატურის ისტორიაში მისი პირველად

გამოყენება ედუარდ დიუჟარდენის სახელს უკავშირდება. (Parsons 2007: 5-17) იგი ლიტერატურულ ტექნიკად მე-20 საუკუნეში ჩამოყალიბდა ანრი ბერგსონის ინტუიტიური ფილოსოფიისა და ფროიდ-იუნგისეული სკოლის საფუძველზე. ბერგსონისთვის ცნობიერება წარმმართველი ძალაა, რომლის აღსანიშნადაც იგი იყენებს ტერმინებს „(ხან)გრძლივობა“/„ხანიერება“ და „კონტინუუმი“, რაც უწყვეტობას და დენადობას გამოხატავს (ბერგსონი 1993: 24) ის სულიერი მეხსიერების არსებობაზეც მიუთითებს და კიდევ ერთხელ ამყარებს მოსაზრებას ტერმინ „ცნობიერების ნაკადის“ პირობითობის შესახებ, რადგან როგორც ლიტერატურული ტექნიკა ის ადამიანის არაცნობიერის გამოხატვას ესწრაფვის და მისი მიზანიც, კლასიკური ფსიქოანალიზის მეთოდის მსგავსად, ადამიანის პრობლემების აღმოჩენა და მათი გადაჭრის გზების ძიება უნდა ყოფილიყო. (Humphrey 1968: 18-22)

1890 წელს *ფსიქოლოგიის პრინციპების* გამოქვეყნებას დიდ წარმატებასთან ერთად კრიტიკაც მოყვა. ვილჰელმ ვუნდტი წიგნის შესახებ წერდა: „ეს არის ლიტერატურა, შესანიშნავი ლიტერატურა, მაგრამ ეს არ არის ფსიქოლოგია.“ (ციტ. იმედაძე 2014: 275) კრიტიკის მიუხედავად, ჯეიმზი ამტკიცებდა, რომ ცნობიერების შინაარსებისა და სტრუქტურული ფსიქოლოგიისაგან განსხვავებით, მისი მიზანი იყო, ზუსტად აღწერა ცნობიერება და განესაზღვრა ცნობიერების ნაკადის სამოქმედო არეალი. ის ამ პროცესს განსაზღვრავს როგორც ნაკადს, რომელიც მუდმივად მიედინება და მისი დანაწევრება ყოველგვარ აზრს მოკლებულია. ჰერაკლიტეს მსგავსად, რომელიც ამბობდა, რომ ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ შესვლა შეუძლებელია, ჯეიმზი ამტკიცებს, რომ ცნობიერება მუდმივად ცვალებადია და მასში ესა თუ ის მდგომარეობა არასდროს მეორდება იგივე სახით. უფრო ზუსტად, მეორდება ობიექტი, მაგრამ არა - ჩვენი შეგრძნება: “And that whatever was true of the river of life, of the river of elementary feeling, it would certainly be true to say, like Heraclitus, that we never descend twice into the same stream.” (James 1890:144) („და ის, რაც სიმართლეს ცხოვრების მდინარესთან, ელემენტარული გრძნობის მდინარესთან დაკავშირებით, ასევე სიმართლე იქნება, თუ ჰერაკლიტესავით ვიტყვით, რომ ერთსა და იმავე

მდინარეში ორჯერ ვერ შევალთ.“) როგორც ირაკლი იმედაძე აღნიშნავს, ცნობიერების ნაკადი მუდმივად მიედინება. მისი დანაწევრება ელემენტებად, ჯეიმსის სიტყვებით, ისეთივე უაზრო საქმიანობაა, როგორც წყლის მაკრატლით დაჭრა. ჰერაკლიტე ამბობდა, ერთ და იმავე მდინარეში ორჯერ ვერ შეხვალთ. (იმედაძე 2008: 262)

სხვაგვარად, ჯეიმზის მიხედვით, ცნობიერება მუდმივი ცვალებადობაა, ცნობიერების ესა თუ ის მდგომარეობა კი არასდროს მეორდება იგივე სახით. როდესაც ობიექტი, ანუ გამაღიზიანებელი სტიმული, მეორდება, მას ჩვენი უკვე შეცვლილი ფსიქიკა უხვდება, ძველი ობიექტი და ახალი ფსიქიკა ერთად ქმნიან ცნობიერების ახალ მდგომარეობას. ჩვენ შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ აზრი განმეორდა, მაგრამ სინამდვილეში ეს ასე არ ხდება, რადგან აზრი უნიკალურია, თუმცა წინა აზრის მოდიფიკაციაზეა დამოკიდებული. ამ დროს ჩვენ ხშირად ვამჩნევთ, თუ როგორ შეიცვალა ჩვენი შეხედულებები. ჯეიმზი ძალზე ხატოვან შედარებას გვთავაზობს:

From one year to another we see things in new lights. What was unreal has grown real, and what was exciting is inspid. The friends we used to care the world for are shrunken to shadows, the women, once so divine, the stars, the woods, and the waters, how now so dull and common, the young girls that brought an aura of infinity, at present hardly distinguishable existences, the pictures so empty, and as for the books, what was there to find so mysteriously significant in Goethe, or in John Mill so full of weight? Instead of all this, more zestful than ever is the work. the work, and fuller and deeper the import of common duties and of common goods. (James 1980:145)

ზოგჯერ ჩვენ თვითონ გვიკვირს, თუ რას ვფიქრობდით ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ. წლიდან წლამდე მოვლენებს ახლებურად ვხედავთ. ის, რაც არარეალური გვეჩვენებოდა, რეალურად იქცა; რაც გვალეღვებდა, მოსაწყენი და ჩვეულებრივი გახდა. მეგობრები, რომელებიც განსაზღვრავდნენ ჩვენს სამყაროს, წარსულის მკრთალ აჩრდილებად იქცნენ; ქალები, რომელთაც ვადმერთებდით, ვარსკვლავები, ტყეები, ზღვები თავისი უსასრულობის განცდით - როგორი მოსაწყენი და პროზაული გახდა ეს ყოველივე. ან თუნდაც წიგნები: რას ვნახულობდით ასეთ მისტიკურს გოეთეს ნაწარმოებებში ან რად ვთვლიდით ჯ. ს. მილის თხზულებებს ესოდენ მნიშვნელოვნად? (ციტ. იმედაძე 2008: 228-239).

ცვალებადობასთან ერთად ვახსენეთ უწყვეტობაც, რომელიც დამახასიათებელი ამ ტექნიკისთვის. უწყვეტობაც პირობითი ტერმინია. უწყვეტობის თეზისი იმას

ნიშნავს, რომ ცნობიერების შინაარსები მკვეთრად არასდროს ცვალებადობს, მაგრამ თვისებრივი კონტრასტების არსებობა ჩვენს აზრებსა თუ განცდებში თითქოს ამ დებულების საწინააღმდეგოდ მეტყველებს. ცნობიერების ყოველი ახლადწარმოქმნილი მოვლენა თავისი ძალის, ფოკუსირების, შინაარსის და მიმართულების ნაწილს იღებს წინმსწრები აზრისაგან ან წარმოდგენისაგან. ამიტომ ცნობიერებას არ ეჩვენება თავისი თავი დანაწევრებულად. ცნობიერების შედარება ჯაჭვთან ან რიგთან ადეკვატურად არ გამოხატავს მის ბუნებას, ვინაიდან მასში ვერ იპოვით შეერთებას, ის უწყვეტი მიმდინარეობაა. მდინარე ან ნაკადი მეტაფორებია, რომლებიც მეტ-ნაკლებად ზუსტად აღწერენ ცნობიერებას.

ცნობიერებას ახასიათებს კიდევ ერთი განსაკუთრებულად ლიტერატურისთვის საინტერესო თვისება - სელექციურობა. ცნობიერებაში ყოველთვის შერჩევა ხდება - ერთი შინაარსის წინ წამოწევა, მეორე კი უკანა პლანზე გადადის იმის მიხედვით, თუ რა ღირებულება აქვს მას სუბიექტისთვის. სელექციის მექანიზმი ცნობიერებაში არის ყურადღება. ერთზე ფოკუსირება თავისთავად გულისხმობს სხვა შესაძლებლობისაგან განყენებას, რათა ეფექტურად განხორციელდეს არჩეული მოქმედება, თუმცა მოქმედება შეიძლება ყოველგვარი ცნობიერი არჩევანის და კონტროლის გარეშეც წარიმართოს. ამას კი ჩვევის მექანიზმი ემსახურება, რომელიც ჯეიმზის სისტემაში ყურადღების, ცნობიერი მექანიზმის ალტერნატივად არის წარმოდგენილი, საზოგადოდ კი ჩვევა ცნობიერების ანტაგონისტია.

მხატვრული ხერხი, ბერკეტი, როგორც მას ზემოთ ვუწოდეთ, რომლითაც „ცნობიერების ნაკადის“ ეფექტი მიიღწევა, შინაგანი მონოლოგია და ის მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში მხატვრული ტექსტის მთავარი კომპოზიციური ელემენტია. შინაგანი მონოლოგი, თავის მხრივ, რთული ფსიქოლოგიური ფენომენის - შინაგანი მეტყველების - ლიტერატურული ანალოგია, მას არ ჰყავს მსმენელი, არ არის განსაზღვრული სხვისთვის. შინაგანი მონოლოგი ასოციაციურ აზროვნებას ემყარება, რაც ერთმანეთთან ალოგიკურად, მხოლოდ ასოციაციურად დაკავშირებულ ფიქრებსა

და მოგონებებს გულისხმობს. ბოლომდე ვერ დავეთანხმები ამ კომპლექსური ხერხის ფოლკნერისეული გამოყენების ეთერ თოფურიძისეულ შეფასებას, რომლის მიხედვითაც: „უილიამ ფოლკნერმა უარი თქვა „ცნობიერების ნაკადის“ შინაარსობრივ მხარეზე და მიმართა მხოლოდ მის ტექნიკას მხატვრული ეფექტის მიზნით, რამაც მეთოდს გამოაცალა ფუნქცია -არაცნობიერის წვდომა და დაუტოვა მხოლოდ ფორმა.“ (თოფურიძე 1984: 35-45) რასაკვირველია, უილიამ ფოლკნერი ისევე, როგორც უამრავი მწერალი მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში, „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკას ინდივიდუალურად, გარკვეული მოდიფიკაციებით იყენებს, თუმცა პრაქტიკულად შეუძლებელია მას მთლიანად გამოაცალო შინაარსობრივი მხარე, წაართვა ფუნქცია და დატოვო ცარიელი ფორმა. ფაქტობრივად, შეუძლებელია ფორმა არსებობდეს შინაარსის გარეშე და თუ შინაგან მონოლოგსაც მის შინაარსობრივ მხარესა თუ მთავარ ფუნქციას - არაცნობიერის გამოხატვას - გამოვაცლით და დავტოვებთ ცარიელ ფორმას, ეს აღარ იქნება შინაგანი მონოლოგი. ფოლკნერის შემთხვევაში ალბათ უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა გვემსჯელა ამ ტექნიკის უაღრესად სპეციფიკურ გამოყენებაზე და არაა მისთვის ფუნქციის გამოცლაზე. ძნელია დაეთანხმო მკვლევარს, რომ ფოლკნერს ნაკლებად აინტერესებს არაცნობიერის წვდომა და მხოლოდ მხატვრული ეფექტის მიღწევის მიზნით იყენებს შინაგან მონოლოგს.

„ცეცხლისწამკიდებელნი“ ასე იწყება:

The store in which the Justice of the Peace's court was sitting smelled of cheese. The boy, crouched on his nail keg at the back of the crowded room, knew he smelled cheese, and more: from where he sat he could see the ranked shelves close-packed with the solid, squat, dynamic shapes of tin cans whose labels his stomach read, not from the lettering which meant nothing to his mind. (Faulkner 1979: 3)

ბინაში, სადაც მომრიგებელი მოსამართლე საქმეებს არჩევდა, ყველის სუნი იდგა. ტევა არ იყო, იმდენ ხალხს მოეყარა თავი. ბიჭს, ერთ პატარა, წამოქცეულ კასრზე რომ მოკუნტულიყო იქვე კუთხეში, ყველის სუნის გარდა კიდევ რაღაცა სხვა სუნი სცემდა. აქედან იგი ხედავდა თაროებზე ჩარიგებულ თუნუქის დაბალ-დაბალ, ფართო და მრგვალ ქილებს, მათ იარლიყებს იგი უმაღლ კუჭით კითხულობდა, რადგან ზედ გამოყვანილი ასოები მის გონებას არაფერს ეუბნებოდა. (ფოლკნერი 2011: 128)

აქცენტი მძაფრ სუნზე, უცნაური გრძნობა, რომელიც ბიჭს ეუფლება, ფაქტი, რომ ვერ კითხულობს, თუმცა გრძნობს, მიუთითებს სარტის უნარზე აღიქვას ყოველივე სენსორულად და არა - რაციონალურად. ის ინტუიტურ-ემოციურ დონეზე აანალიზებს მომხდარს და მისი გადმოცემა მწყობრად არ ძალუძს. იგი რაციონალურად ვერ აანალიზებს გარეგანი სტიმულების ზემოქმედებას მის შინაგან სამყაროზე. მასში უხვადაა სხვადასხვა, ძირითადად ნეგატიური, შეგრძნება, მტრული დამოკიდებულება ხალხის მიმართ, რადგან მათ უარყოფით დამოკიდებულებას თავადაც გრძნობს, თუმცა, როგორც აღინიშნა, ეს არ ცდება გრძნობად/სენსორულ აღქმას. სარტის უუნარობა გაანალიზოს მასში არსებული შეგრძნებები, ხაზს უსვამს მის ქვეცნობიერში მიმდინარე კონფლიქტს საკუთარ მამასთან, ანუ საკუთარ სისხლთან და წარმომავლობასთან. მოთხრობის ცენტრალური კონფლიქტი ამ სიტყვებშია გამოხატული: „შენ მალე კაცი იქნები, უნდა გესმოდეს ეს. მხარი უნდა მისცე შენიანებს, ღვიძლ ადამიანებს, რომ შენც მხარში ამოგიდგნენ.“ (ფოლკნერი 2011: 135) სარტის შინაგან სამყაროში კონფლიქტი მიმდინარეობს სისხლის ყვილსა და თავისუფალ ნებას შორის, რომელიც სარტის არ ასვენებს. მოთხრობის სტრუქტურასა და წარმოდგენებს შორის არსებული დისონანსი ავითარებს და აძლიერებს სარტის შინაგან კონფლიქტს. „ცეცხლისწამკიდებელნი“ თავისი შინაარსით ამტკიცებს თავისუფალი ნების დომინირებას სისხლით ნათესაობაზე. მომრიგებელი მოსამართლის ეპიზოდი გვიტოვებს განცდას, რომ ეს უკვე ჩვევად ქცეული გასახლება, აგრესია, გაქცევა, ოჯახისთვის მანკიერ წრედ ქცეულა. სანამ სარტის საბოლოო საქციელი - გაქცევა და დე სპეინის გაფრთხილება მოსალოდნელი ხანძრის შესახებ - არ გაარღვევს ამ ჩაკეტილ წრეს. სარტის იმედი, რომ მამამისი შესაძლოა შეიცვალოს, იმსხვრევა, თუმცა თვით სარტი ახერხებს მანკიერი წრის გარღვევას, მაგრამ, როგორც ჩანს, მაინც ვერ ახერხებს „სისხლის ყვილისგან“ გათავისუფლებას. ჯეინ ჰაილზის აზრით, თხრობის დეტერმინისტული ენა მიგვანიშნებს, რომ სარტი განწირულია გაიმეოროს მამამისის მიერ დამკვიდრებული მოდელი. ამბავსაც გვიამბობს

მთხრობელი, რომელიც ხაზს უსვამს ინსტიქტურ ლტოლვებსა და თანდაყოლილ ხასიათს, რომლებსაც მემკვიდრეობითობა განსაზღვრავს:

The deterministic language of the story, however, suggests that Sarty may be doomed to repeat the pattern established by his father. The story is told by a narrator who posits the existence of instinctive drives and inherent character and who considers heredity to be the force that shapes both. (Hiles 1985: 331)

მთხრობის დეტერმინისტული ენა მიუთითებს, რომ სარტი შესაძლოა განწირული იყოს მამის მიერ დაწესებული ქცევის ნორმების განმეორებისთვის. ამბავი მოყოლილია მთხრობელის მიერ, რომელიც აშკარად გვაჩვენებს ინსტიქტურ მამოძრავებლებს და მემკვიდრეობით მიღებულ ხასიათს. მთხრობელი მიიჩნევს, რომ მემკვიდრეობა მამისა და შვილის ჩამოყალიბებისთვის უმთავრესი ფაქტორია.

ის, რომ მემკვიდრეობითობა მოთხრობაში მნიშვნელოვანი ფაქტორია, მამისადმი სარტის ორმაგ დამოკიდებულებაშიც მჟღავნდება. სარტისგან განსხვავებით, ებნერ სნოუპსის კონფლიქტი სოციუმთან თანმიმდევრული და დეტერმინირებულია, მას არანაირი ფაქტორი არ აბრკოლებს იბრძოლოს იმისთვის, რისიც სწამს, ხოლო მისი რწმენით მის გვარს ტანჯავს ძალაუფლების მქონე, ექსპლუატატორი საზოგადოება. მისი შეხედულებით, გვარი საზოგადოების საპირისპიროდ არსებობს და არ არის მისი თანაარსი. უფრო მეტიც, ის ფაქტი, რომ ები ომის დეზერტირია, მისი ოჯახისადმი ერთგულებით და მზრუნველობით აიხსნება.

„ცეცხლისწამკიდებლის“ გამოცემიდან 16 წლის შემდეგ, ინტერვიუში რომელიც იაპონიაში ჩამოართვეს, ფოლკნერმა შეაქო ის საგვარეულო ერთობა, კლანურობა, რომელიც მისაღები იყო ებნერ სნოუპსისთვის. ინტერვიუში ვკითხულობთ:

Yes, we are country people and we have never had too much in material possessions because 60 or 70 years ago we were invaded and we were conquered. So we have been thrown back on ourselves not only for entertainment but certain amount of defense. We have to be clannish just like the people in the scottish highlands, each springing to defend his own blood whether it be right or wrong. Just a matter of custom and habit, we have to do it. Interrelated that way, and usually there is hereditary head of the whole lot, as usually the oldest son of the oldest son and each looked upon as chief of his own particular clan. That is the tone they live by, but I am sure, it is because only a comparatively short time ago we were invaded by our own people-speaking in our own language which is always a pretty savage sort of warfare. (Meriwether & Millgate 1968: 191)

დიახ, ჩვენ ვართ სოფლელები და არასდროს გვქონია მეტისმეტად დიდი მატერიალური ქონება, რადგან 60-70 წლის წინ ჩვენთან შემოიჭრნენ და დაგვიპყრეს. ჩვენ მოგვიხდა საკუთარი თავის დაცვა. ჩვენ გვიწევს ვიცხოვროთ კლანურად ზუსტად ისე, როგორც მთიელ შოტლანდიელებს უწევთ, რათა სამართლიანად თუ უსამართლოდ დაიცვან საკუთარი მოდგმა. ეს წეს-ჩვეულებების საკითხია, ჩვენ ასე უნდა მოვიქცეთ. საგვარეულოს სათავეში ყოველთვის დგას კლანის მემკვიდრეობითი ბელადი, ჩვეულებრივ ეს არის უფროსი ვაჟი, შემდეგ კი მისი უფროსი ვაჟი და ასე შემდეგ, ყოველ კლანს თავისი ბელადი ჰყავს. ეს არის წესი, რომლითაც ისინი ცხოვრობენ, მაგრამ მე დარწმუნებული ვარ, ამის მიზეზი ისაა, რომ არც თუ ისე დიდი ხნის წინათ ჩვენ დაგვიპყრო ჩვენივე ხალხმა, რომელიც ჩვენსავე ენაზე მეტყველებს, რაც ყოველთვის ომის ველური ფორმაა.

მწერლის მოსაზრებით, „სისხლის ყივილი“ აღემატება კასტობრივ-კლასობრივ საქმიანობას და ნებისმიერ მიზანს. საინტერესოა ინტერვიუს ის ნაწილი, სადაც მწერალი სამხრეთზე საუბრობს. მისი თქმით:

It is regional. It is through what we call `South`. It does not matter what the people do. They can be land people, farmers, and industrialists, but there still exists the feeling of blood, of clan, blood for blood. It is pretty general through all the classes. (Meriwether & Millgate 1968: 191)

ეს რეგიონალურია. ეს ისაა, რასაც ჩვენ 'სამხრეთს' ვუწოდებთ. არ აქვს მნიშვნელობა, თუ რას საქმიანობენ ადამიანები. ისინი მიწათმოქმედები არიან, ფერმერები, თუ ინდუსტრიალისტები, მაინც არსებობს შეგრძნება სისხლისა, კლანურობისა, პრინციპისა სისხლი სისხლის წილ. ეს საერთოა ყველა კლასისთვის.

სამხრეთის მიმართ მწერლის ამბივალენტურ დამოკიდებულებაზე მსჯელობისას, ვფიქრობ, ინტერვიუს ეს პასაჟები საშუალებას გვაძლევს საკითხში მეტი სიცხადე შევიტანოთ. „ცეცხლისწამკიდებელ“-ში ნაჩვენები ებნერის გაუცხოება საზოგადოებასთან თავისთავად მოითხოვს ქმედებას გადარჩენისთვის, ოჯახზე ზრუნვისა და მათი ელემენტარული მოთხოვნების დაკმაყოფილებისთვის. ალტერნატიული გზა რთული საპოვნელია, რადგან ებნერი უარყოფს ყველა არსებულ საშუალებას, იგი არ ითხოვს თავშესაფარს არც ჩრდილოეთის და არც სამხრეთის

ჩრდილქვეშ ისევე, როგორც სარტი არ თხოვს დახმარებას მაიორ დე სპეინს მას შემდეგ, რაც მის თავლას განადგურებისგან გადაარჩენს. ების ნაბიჯი - მისი დეზერტირობა და შემდეგ ოჯახზე კონცენტრირება - შესაძლოა გავიაზროთ როგორც „სამხრეთელის“ საქციელი, რომელიც, სამხრეთში დამკვიდრებული ზნეობრივი კოდექსისა თუ პრაგმატიზმით ნაკარნახევი წეს-ჩვეულებების პერსპექტივიდან, არც თუ ისე გასაკვირი ჩანს. როგორც ჰაილზი აღნიშნავს, კლანის დამახასიათებელი თვისებაა ორიენტაცია გადარჩენაზე: “The clan`s identifying characteristic, then is its orientation to survival.” (Hiles 1985: 333) მისი აზრით, რომელსაც ფოლკნერის ზემოთ მოყვანილი ინტერვიუც ადასტურებს, მწერლის მიერ ე. წ. ‘Private Code`-ის, ანუ გენეტიკური კოდის, აღიარება ექვეშ აყენებს სარტის საქციელის სისწორეს. ძნელია არ დაეთანხმო ჰაილზს, რომ თუ ყოველგვარი კლანურობის მიმართ მწერლის აშკარა თანაგრძნობას გავითვალისწინებთ, შესაძლოა ებნერის საქციელს იგი არც ისე მკაცრად განსჯიდეს, როგორც ეს ერთი შეხედვით ჩანს:

Faulkner`s recognition here of private code of honor suggests that Sarty`s conduct is somewhat more questionable than is generally recognized and his articulation in the interview of a necessity for clannishness suggests at least a modicum of sympathy for The Custom and habit of each springings to defend his own blood whether it be right or wrong. (Hiles 1985: 333)

ფოლკნერის მიერ ღირსების პირადი კოდის აღიარება მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ სარტის ქმედება უფრო საეჭვოა, ვიდრე ეს საზოგადოდ აღიარებულია. ინტერვიუში კლანურობის საჭიროების აღიარება მიგვანიშნებს მის სიმპათიაზე ტრადიციის მიმართ, რომელის მიხედვითაც, ახალი თაობა იცავს საკუთარ სისხლს და ხორცს მიუხედავად იმისა, მართალია, თუ მტყუანი.

სარტისთვის „სისხლის ყვილი“, მამისგან განსხვავებით, იწვევს სასოწარკვეთილ მდგომარეობას და სევდას. მისთვის კლანურობა არ არის თავშესაფარი. ამიტომაც ის მამის აზრს და დამოკიდებულებას ოჯახის მიმართ ვერ თანაუგრძნობს. ები რაციონალურად მოქმედებს, მისი განმარტებაც კი, თუ რატომ უნდა დაიცვას სარტიმ ყოველთვის ოჯახი, რაციონალური და ლოგიკურია, ხოლო თვით სარტი მხოლოდ შინაგანი კონფლიქტის და შინაგანი ხმის ტყვეა, თუმცა ვერბალური ახსნა-განმარტება

მისი გრძნობებისა არსად გვხვდება. მის გულში გაჩენილი ამბივალენტობის წყარო მისთვის დაუდგენელია. სასამართლო მოსმენის დროს ჩანს, რომ ის მტრულადაა განწყობილი საზოგადოების მიმართ, რაც განპირობებულია შიშით, რომ მამამისს საფრთხე ემუქრება, თუმცა ამის გაანალიზება კვლავ ემოციურ და იმპულსურ დონეზე ხდება, რადგან იმავე მოსმენაზე მას ტყუილის თქმა არ სურს; იგი მამის საქციელის გამო უკმაყოფილებას გამოხატავს, საბოლოო ჯამში კი მეტს გრძნობს, ვიდრე ფიქრობს. მთხრობელის მნიშვნელობაც სწორედ ამით აიხსნება: სარტის საქციელს სჭირდება კომენტატორი, ანალიტიკოსი, რათა იგი გასაგები გახდეს მკითხველისთვის და გადმოგვეცეს ის, რაც ბიჭმა თავადაც არ იცის. როდესაც მამამისი გადაწყვეტს თავის დაწვას და სარტის გაგზავნის კასრის მოსატანად, ის მამის ბრძანებას შეასრულებს, თუმცა კასრის მოსატანად მიმავალს უჩნდება ძლიერი გრძნობა, უკანმოუხედავად გაიქცეს და არ დაბრუნდეს:

- “Go get that oil,” his father said. “Go.”
- I could keep on, he thought. I could run on and on and never look back, never need to see his face again. Only I can't. (Faulkner 1979: 38)
- წადი, ფარდულიდან მოიტანე ბიდონი, თვლების საპოხი ზეთი რომ ასხია, - უთხრა მამამ.
ბიჭი ფარდულისკენ გაიქცა, ,, შემეძლო არ დავბრუნებულიყავი,-ფიქრობდა ბიჭი. აი, სულ რომ ასე ვირბინო და ვირბინო, არასდროს მოვიხედო უკან, აღარასდროს ვნახო მისი სახე, მაგრამ მე არ შემიძლია ... (ფოლკნერი 2011:149)

უცნობია, თუ რატომ ფიქრობს ბიჭი ასე. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ შინაგანი ამბივალენტური დამოკიდებულება გარშემო ყველაფრის მიმართ არ აძლევს გადაწყვეტილების მიღების საშუალებას. აქ პასუხისმგებლობას კვლავ მთხრობელი იღებს და გვამცნობს, რომ მისი ეს მორჩილება საკუთარი ნებასურვილის წინააღმდეგ გამოწვეულია იმ კლანურობით, რომელსაც მამა უნერგავს. მთხრობელი გვიამბობს:

This time his father didn't strike him. The hand came even faster than the blow had, the same hand which had set the can on the table with almost excruciating care flashing from the can toward him too quick for him to follow it, gripping him by the back of his shirt and on to tiptoe before he had seen it quit the can, the face stooping at him in breathless and frozen ferocity, the cold, dead voice speaking over him. (Faulkner 1979: 39)

ამჯერად მამამ არ გაარტყა მას. ბიჭმა თვალიც კი ვერ შეასწრო, როგორ გაუშვა მამამ მაგიდაზე მდგარ ბიდონს ხელი, ელვის სისწრაფით სწვდა ბიჭს პერანგის საყელოში და ისე აქაჩა, რომ ბიჭი ცერებზე შედგა, მხოლოდ მამის გაყინულ, ულმობელ სახეს ხედავდა და ესმოდა მისი ცივი, უსიცოცხლო ხმა. (ფოლკნერი 2011: 150)

სიუჟენ იუნის აზრით, მთხრობელი მიკერძოებულია და ებნერის საქციელის გამართლებასა და ახსნას უფრო ცდილობს, ვიდრე იმ დიდი ტკივილის ობიექტურ გადმოცემას, რომელსაც ოჯახი ების საქციელის გამო განიცდის. (Yunis 1991: 23) მკვლევარი მიუთითებს მთხრობელის აშკარა სიმპათიაზე ების მიმართ, რის საილუსტრაციოდაც შემდეგი ეპიზოდი მოჰყავს:

{...} a small fire, neat, niggard almost, a shrewd fire; such fires were his father's habit and custom always, even in freezing weather. Older, the boy might have remarked this and wondered why not a big one; why should not a man who had not only seen the waste and extravagance of war. (Faulkner 1979: 7)

დიდ კოცონს ბიჭის მამა საერთოდ არ აჩაღებდა, თვით ყინვიან ამინდშიც. ბიჭი ცოტა დიდი რომ ყოფილიყო შეამჩნევდა ამას და გაუკვირდებოდა კიდეც, რატომ არ აჩაღებდა მამა უფრო დიდ კოცონს, რატომ არ წვავდა ირგვლივ ყველაფერს, რაზედაც კი ხელი მიუწვდებოდა, კაცი ვინც არა მარტო თავის ზურგზე გადაიტანა ომის ბედუკუღმართობა და დაუნდობლობა, არამედ პატარაობიდანვე შეისისხლხორცა დაუოკებელი ზიზღი ყოველივე იმისა, რაც კი სხვებს ეკუთვნოდა. (ფოლკნერი 2011)

მკვლევარი აშკარად უკმაყოფილოა მთხრობელის როლით ნარატივში, რადგან იგი, ნაცვლად იმისა, რომ ბიჭის გრძნობები გაეხმოვანებინა, სარტისგან დისტანცირებას ახდენს და იმ დისკომფორტს, რომელსაც ოჯახი მოძალადე მამის მიერ ჩადენილი საქციელის გამო განიცდის, სათანადოდ არ გადმოსცემს. იუნის აზრის, მთხრობელი ნაკლებად კონცენტრირებულია თვით ბიჭზე: “A narrator who focuses less on the child than on the motivation of his violent, abusive parent seems incongruous.” (Yunis 1991:

24) გამიჭირდება ბოლომდე დავეთანხმო მკვლევარის დასკვნას, რომ მთხრობელი მიკერძოებული მხარეა, რომელიც ნაკლებად კონცენტრირდება სარტის გრძნობებზე, ვინაიდან მთხრობელი ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც სარტის სენსორულ შეგრძნებებს რაციონალურ ფიქრებად გარდაქმნის და ცდილობს ახსნა მოუძებნოს მათ. გარდა ამისა, მამის, როგორც მკითხველის თვალში მოძალადე გმირის, ჩამოყალიბებაში „წვლილი“ მთხრობელსაც მიუძღვის, რადგან იგი დეტალურად აღწერს მის ძალადობას ბიჭზე.

სარტის ამბივალენტური დამოკიდებულება მამისა და ზოგადად საგვარეულოს მისამართით ჩანს მის გაორებულ წარმოდგენაში მამის პიროვნებაზე. ერთი მხრივ, მას მამა მამაც და შეუპოვარ პიროვნებად ესახება:

He (the father) always did. There was something about his wolflike independence and even courage when the advantage was at least neutral which impressed strangers, as if they got from his latent ravening ferocity not so much a sense of dependability as a feeling that his ferocious conviction in the rightness of his own actions would be of advantage to all whose interest lay with his. (Faulkner 1979: 6)

მამა ყოველთვის ასე იქცეოდა. მის მგლურ სიხარბესა და მამაცობაში იყო რაღაც ისეთი, რაც სხვების პატივისცემას იწვევდა. თითქოს მისი თავშეკავებული, მაგრამ მძვინვარე არამცთუ იფარავდა მის დამოუკიდებლობას, არამედ სხვებსაც შთააგონებდა, რომ საკუთარი სიმართლის მისი მგზნებარე რწმენა სიკეთეს მოუტანს ყველას, ვინც კი მას მხარში ამოუდგება. (ფოლკნერი 2011:133)

მეორე მხრივ კი: „[...] he no more to them than a buzzing wasp: capable of stinging for a little moment but that's all.“ (Faulkner 1979 :4) („მამა მათთვის თითქოს აბეზარი კრაზანაა, ჰო ერთხელ მწარედ უკბენს, მორჩა და გათავდა.“ (ფოლკნერი 2011: 137)) სარტის ღალატის შემდეგ, სავარაუდოდ, ის ახალ ცხოვრებას იწყებს. მოთხრობის დასასრულს სარტი ტყეშია, თითქოს შიშისგან თავისუფალი. მთხრობელი აზუსტებს, რომ ის უკანმოუხედავად გარბის. ის გამარჯვებულია, მისი კლანურობა, ნათესაური ინსტინქტი და სისხლი თავისუფალმა ნებამ დაძლია, თუმცა სწორედ აქ ხდება პარადოქსული რამ. სარტიმ დე სპეინის თავლა გადაარჩინა, მაგრამ მას არ მიმართავს

დასახმარებლად, ის მამის მსგავსად განმარტოვდება და ცდილობს გაიკვლიოს საკუთარი გზა. მიუხედავად იმისა, რომ სარტი ფიზიკურ კავშირს წყვეტს ოჯახთან, ფინალური სცენა, მამის მსგავსი საქციელი, თითქოს კვლავ უხილავ ძაფებს ქსოვს მასსა და ოჯახს შორის. როგორც ჰაილზი აღნიშნავს: “Although Faulkner allows Sarty to sever the physical ties of kinship in an apparent triumph of over inherent character, that act in and of itself paradoxically affirms the bond between the boy and his forbears.” (Hiles 1985: 337) („თუმცა ფოლკნერი უფლებას აძლევს სარტის გაწყვიტოს ფიზიკური კავშირები საკუთარ ნათესაობასთან და გაიმარჯვოს თანდაყოლილ ხასიათზე, ეს აქტი კი თავად პარადოქსულად ამტკიცებს კავშირს ბიჭსა და მის წინაპრებს შორის.“)

სარტის, როგორც დინამიური პერსონაჟის, მხატვრული სახის საინტერესო ანალიზს გვთავაზობს მკვლევარი ჰანს სქი ნაშრომში “Flight in William Faulkner`s Barn Burning“. მისი მოსაზრებით, სარტი ვითარდება ტიპური სნოუპსიდან საზოგადოების სრულუფლებიან წევრამდე, რომელიც ახალ წესებს და რეგულაციებს არა მხოლოდ ინტუიტიურად იღებს, არამედ ნდობას უცხადებს მათ: “The development of Sarty takes him from being an ordinary Snopes, submissive to the old fierce pull of blood into a society whose laws and regulations the boy intuitively seems to have not only accepted but come to trust.” (Skei 1990: 60) („თავისი განვითარებით სარტი შორდება სისხლის ყვილის ტყვეობაში რიგით სნოუპსობას საზოგადოებაში, რომლის კანონებიც ბიჭმა თითქოსდა ინტუიტიურად მიიღო და მიენდო კიდევ მათ.“)

სარტის ფსიქოლოგიური განვითარების შესაფასებლად მკვლევარი იკარუსის მითს მოიშველიებს და საინტერესო პარალელებს ავლებს გაქცევის მოტივის მითოსურ და ფოლკნერისეულ მხატვრულ ინტერპრეტაციებს შორის. მოთხრობა შეიცავს არაერთ ეპიზოდს, რომელიც აჩვენებს, რომ სარტი არც თუ ისე მყარი ფასეულობების ნიადაგზე დგას. სარტის გაცნობიერებული არ აქვს, რას აკეთებს, იგი ანგარიშმიუცემლად მოქმედებს, მის ქცევებს არ აკონტროლებს მისი ცნობიერი, გააზრებული გადაწყვეტილებები, მისი ფიქრები იმპულსურია და იგი ლოგიკურ მოსაზრებებად მათ გარდაქმნას ვერ ახერხებს. წამოქცეულ კასრზე ჯდომა, ერთმანეთში აღრეული

სურნელი, შფოთი, ძრწოლა ნათლად მიუთითებს ბიჭის მდგომარეობაზე. მის ემოციურ გადატვირთვასა და არარაციონალურ განსჯაზე მწერალი ოსტატურად მიგვითითებს: “{...} shapes of tin cans whose labels his stomach read, not from the lettering.” (Faulkner 1979: 3) („მათ იარლიყებს იგი უმაღლეს კუჭით კითხულობდა, რადგან ზედ გამოყვანილი ასოები მის გონებას არაფერს ეუბნებოდა.“ (ფოლკნერი 2011: 128) მისი შფოთის გათვალისწინებით სრულიად ლოგიკურია სქის მოსაზრება, რომ ბიჭს გაქცევა სურდა, რაც ნათლად ჩანს მისი ემოციური მდგომარეობის აღწერის ეპიზოდში: “He saw the man between himself and the table part become a lane of grim faces, at the end of which he saw the Justice, a shabby, collarless, graying man in spectacles, beckoning him.” (Faulkner 1979: 3) („ბიჭი ხედავდა, ადამიანებს მასსა და მაგიდას შორის ჩამწკრივებულ უღმობელ სახეებს, რომელთა ბოლოშიც მოჩანდა მოსამართლე, ღარიბულად ჩაცმული, ჩია კაცი, რომელიც უხმობდა მას.“ (ფოლკნერი 2011: 128))

სქი მიიჩნევს, რომ ამ ეპიზოდში გამოყენებული სიტყვა LANE აღნიშნავს იმ სამართლის ბილიკს, რომელიც სარტისთვის გაქცევის ერთადერთი საშუალებაა. სარტის აღიარებით, მას მარტივად შეეძლო მამისთვის განაჩენი გამოეტანა. ტექსტში პირდაპირ თუ ირიბად მრავალგზისაა მინიშნებული სარტის ანტიგრაფიტაციული გადაადგილება. საილუსტრაციოდ შემდეგი ეპიზოდი გამოგვადგება: “He felt no floor under his bare feet; he seemed to walk beneath the palpable weight of the grim turning faces.” (Faulkner 1979: 5) („ხალხით გაქედნილ პატარა ოთახში ჩამიჩუმი არ ისმოდა. მხოლოდ მშვიდი, დაძაბული სუნთქვა ესმოდა ბიჭს. ასე იყო ერთხელაც, როდესაც იგი მაღლარის ლერწზე ჩამოვიდებული გაქანდ-გამოქანდა ხრამის პირას და სწორედ მაშინ, ჰაერში გატყორცნილს, უეცრად დაეუფლა მარადისობასავით უსასრულო წამი, გამოგონებული რომ იყო თავისი საოცარი მნიშვნელობით, თითქოს ჟამთა სრბოლიდან ამოვარდნილიყო.“ (ფოლკნერი 2011: 130))

მოთხრობაში სარტის ამგვარი გადაადგილების ამსახველი ეპიზოდები კიდევ რამდენიმე ადგილას გვხვდება, თუმცა მოსაზრების დასადასტურებლად უპრიანი იქნება ყველაზე თვალსაჩინო და თანაც ფინალური სცენით დავასრულოთ. სარტი,

რომელმაც დე სპეინებს მოსალოდნელი ხანძრის შესახებ შეატყობინა, გარბის და სწორედ ეს სირბილია ამ ეტაპზე ჩვენთვის მნიშვნელოვანი: “{...} he held his course, as if the very urgency of his wild grief and need must in a moment more find him wings.” (Faulkner 1979: 32) („ის კი სულ გარბოდა და გარბოდა, თითქოს საცაა უზომო მწუხარება და აღტკინება ფრთებს გამოასხამსო.“ (ფოლკნერი 2011: 153)) ადვილად შესამჩნევია სარტის სიმარდე და სიმსუბუქე, რაც მამამისის მძიმე ნაბიჯებთან კონტრასტს ქმნის მამა დედალოსივით დინჯი და დაკვირვებულია, სარტი კი იკაროსივით მსუბუქი და ლაღი.

„ცეცხლისწამკიდებელში“ ჩვენ ვხედავთ სარტის მერყეობას, მორჩილებას, რომელიც თითქოს წინასწარ განსაზღვრული და მისჯილი მდგომარეობაა, დემონური კოდია, რომელსაც მისი ოჯახის წევრები თავს ვერ აღწევენ, საკუთარ ბედ-იღბალზე კონტროლს ვერ იღებენ. სხვა მკვლევარების საპირისპიროდ სქი ამტკიცებს, რომ ფოლკნერი თანაუგრძნობს სარტის და იმ მორალურ კოდს, რომელსაც ის საკუთარ თავში აღმოაჩენს, თუმცა, იკაროსის მსგავსად, რომელსაც უფრო მაღლა ფრენა მოუნდა, მკითხველმა სარტის საქციელი შესაძლოა თვითნებობად აღიქვას. (Skei 1999: 4) თუ ამ მოსაზრებას გავყვებით, შევაბიჯებთ ფსიქოლოგიაში და მოგვიწევს გავიხსენოთ „იკაროსის კომპლექსი“. ცნობილია, რომ ქრისტოფერ მარლო ცდილობდა არსებული კონვენციების დარღვევას და იკაროსივით უფრო მაღლა აფრენას; ისიც ცნობილია, რომ ფოლკნერი მარლოს დიდი გულშემატკივარი იყო. მარლო ის სიმბოლო, რომელიც უპირისპირდება არსებულ ნორმებს და გამოხატვის ახალი სიმალეებისაკენ მიისწრაფვის. (Skei 1999: 48)

„მარლოსეული კომპლექსი“ აქვს თავად ფოლკნერსაც, რომელიც თავისი შემოქმედებით დაუპირისპირდა საზოგადოებრივ ნორმებსა თუ ლიტერატურულ კონვენციებს და მკითხველს ახალი მწვერვალებისკენ გაუძღვა. სწორედ ასეთია თავით ფოლკნერის მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიცია: მწერალმა მაღალფარდოვნად უნდა წეროს და მის სიდიადეს აზიაროს მკითხველი. ნობელის პრემიით დაჯილდოების დროს წარმოთქმულ სიტყვაში მწერალი ამ მოსაზრებას ასე აყალიბებს:

The poet's, the writer's, duty is to write about these things. It is his privilege to help man endure by lifting his heart, by reminding him of the courage and honor and hope and pride and compassion and pity and sacrifice which have been the glory of his past. The poet's voice need not merely be the record of man, it can be one of the props, the pillars to help him endure and prevail.

სწორედ ამის შესახებ წერა პოეტისა და მწერლის მთავარი მოვალეობა. მისი პრივილეგიაა გადაარჩინოს ადამიანი, გული გაუმაგროს იმ სიმამაცისა და ღირსების, იმედისა და სიამაყის, მიმტევებლობისა და თავგანწირვის შეხსენებით, რაც ჩვენი წარსულის დიდებას განაპირობებდა. პოეტი უბრალოდ კი არ უნდა ახმოვანებდეს ადამიანის სათქმელს, არამედ მისი გამამხნეველი დასაყრდენი უნდა იყოს, საყრდენი, რაც მას გადარჩენასა და გამარჯვებაში დაეხმარება.

მოთხრობას ლეიტმოტივად გასდევს დილემა, რომლის წინაშეც სარტი დგას. ამასთან, იგი შესაძლოა უსასრულოდ განზოგადდეს, რადგან ის თავის თავში ატარებს უნივერსალურ არქეტიპს, რომელიც ასე აქტუალურსა და საინტერესოს ხდის სამხრეთული იდენტობის საკითხს. ეს დილემა კოლექტივიზმისა და ინდივიდუალიზმის, სისხლის ყვილისა და საკუთარი რაციონალური განსჯის უნარის ჭიდილში გამოიხატება, რაც, ალბათ, სამხრეთული გოტიკის ერთ-ერთი ცენტრალური დილემაცაა. თვით ფოლკნერის პოზიცია ნეიტრალურია - მან კარგად იცის, რომ კოლექტიური არაცნობიერის სრული რაციონალიზაცია, ფაქტობრივად, შეუძლებელია რაციოსთან ერთად მისი პერსონაჟების ქმედებებს ბნელი გოტიკური ინსტინქტებიც წარმართავს, თვით ამ ჭიდილის პროცესი კი მათი ტანჯვის წყაროა. ირაციონალური გოტიკური იმპულსები მოთხრობაში პერსონაჟის შინაგან სამყაროში, მის რთულ ფსიქოლოგიურ ლაბირინთებში ვლინდება, რასაც მწერალი შინაგანი მონოლოგის მხატვრული ხერხის საშუალებით გამოხატავს. მოთხრობის მნიშვნელოვანი სიმბოლოა ცეცხლი, რომლის მნიშვნელობაც დაკავშირებულია როგორც მითოლოგიურ, ადამიანისთვის სიკეთის მომტან, ღვთაებრივ ქმნილებასთან, პრომეთესთან, ასევე გამანადგურებელ ძალასთან, რომელსაც ყველაფრის ფერფლად ქცევა შეუძლია. ასეთია სამხრეთული გოტიკის თვისება: იგი თან იზიდავს და ხიბლავს, თან ატყვევებს და ანადგურებს. ეს შინაგანი ამბივალენტურობა, მასთან

დაკაშირებულ „იკაროსის კომპლექსთან“ ერთად, განაპირობებს მოთხრობის მრავალშრიანობას, კომპლექსურობასა და სიღრმეს.

3.2: „დათვი“: კულტურისა და ცივილიზაციის კონფლიქტი სამხრეთულ გოტიკაში

„დათვი“ ხუთი თავისგან შემდგარი მოთხრობაა, რომელიც 1942 წელს გამოიცა და ნაწილია კრებულისა *Go Down, Moses* (*გარდავედ, მოსე*). მას შემდეგ, რაც წიგნს ე. წ. „კომპოზიტის“ სტატუსი მიენიჭა, არ წყდება კამათი მის გარშემო. ლიტერატურულ კრიტიკაში გავრცელებული უახლესი მოსაზრებების მიხედვით, *გარდავედ, მოსე* ლოგიკურად განვითარებული რომანია, რომელიც სხვადასხვა პერსპექტივიდან დამაჯერებლად აღწერს არაჰუმანურ სოციალურ და ეკონომიკურ სისტემას, ფრაგმენტულად წერის მეთოდი კი ერთიანი სათქმელის სხვადასხვა განზომილებიდან დანახვის შესაძლებლობის შექმნას ემსახურება. მეც ვეთანხმები ამ მოსაზრებას - *გარდავედ, მოსე* შეგვიძლია მივაკუთვნოთ იმ ტიპის რომანთა რიცხვს, როგორცაა, მაგალითად, შერვუდ ანდერსონის *უაინსბერგი, ოჰაიო* (*Winesburg, Ohio*, 1919), ჯონ სტეინბეკის *წითელი პონი* (*Red Pony*, 1937), ფოლკნერისავე *დაუმორჩილებელი* (*The Unvanquished*, 1938), რეი ბრედბერის *მარსის ქრონიკები* (*Martian Chronicles*, 1950), კლიფორდ სიმაკის *ქალაქი* (*City*, 1952), ერნესტ ჰემინგუეის *ნიკ ადამსის ამბები* (*The Nick Adams Stories*, 1972) და სხვ. ამ ტიპის რომანს სპეციალურ ლიტერატურაში 'fix-up'/'fixup'-საც უწოდებენ. ამ ჟანრის ნიმუშები, როგორც წესი, ერთიან ციკლად აერთიანებენ დამოუკიდებელ მოთხრობებსა თუ ნოველებს, რომლებსაც თავდაპირველად გამოქვეყნებისას შესაძლოა ერთმანეთთან არც ჰქონოდათ არანაირი კავშირი. მწერალი მოგვიანებით არედაქტირებს მათ, ამყარებს მათ შორის კავშირებს სხვადასხვა ხერხით - ე. წ. ჩარჩო-მოთხრობის, საერთო პერსონაჟის, ახალი დამაკავშირებელი მასალის ჩართვის ან/და სხვა ნარატიული სტრატეგიების საშუალებით. თვით ტერმინი „მოჭრა“ კანადელმა სამეცნიერო-ფანტასტმა ალფრედ ეტონ ვან ფოგტმა (1912-2000), რომლის კალამსაც ჟანრის არაერთი

ნიმუში ეკუთვნის, მათ შორის *The Voyage of the Space Beagle* (1950).¹⁵ სახელწოდება 'fix-up' გულისხმობს იმას, რომ ავტორს უწევს ტექსტების პირვანდელ ვერსიებში გარკვეული ცვლილებები შეიტანოს, რათა ისინი ერთიან ციკლად გაამთლიანოს, თუმცა ზოგიერთ შემთხვევაში ამგვარი ნაწარმოებების საბოლოო ფორმა უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ მოთხრობების ციკლი და იგი ერთგვარ რომან-კომპოზიტად ('composite novel') გვევლინება, რომელიც ტრადიციული რომანისგან მხოლოდ იმით განსხვავდება, რომ მას არ გააჩნია ერთი(ანი) მთავარი სიუჟეტური ხაზი. როგორც ვხედავთ, ამ ჟანრს ამერიკულ ლიტერატურაში საკმაოდ მდიდარი ტრადიცია აქვს.

გარდავედ, მოსე-ც, შვიდი მოთხრობისაგან¹⁶ შემდგარი წიგნი, შეიძლება რომანად მივიჩნიოთ, ვინაიდან მას ამთლიანებს მთავარი პერსონაჟი ისააკ მაკკასლინი, „ბიძია აივი“, „ნახევარი ქვეყნის ბიძა და არავის მამა“. მიუხედავად იმისა, რომ თავდაპირველად წიგნი დაიბეჭდა როგორც მოთხრობების კრებული, თვით ფოლკნერს იგი, ისევე როგორც *დაუმორჩილებელი*, რომანად მიაჩნდა. სწორედ ამიტომ გამომცემლობათა უმრავლესობა ამ ნაწარმოებს აღარ აქვეყნებს სათაურით *Go Down, Moses and Other Stories*.

თვით „დათვი“, როგორც დამოუკიდებელი მოთხრობა, თავდაპირველად ჟურნალ *Harper's Magazine*-ის 1935 წლის დეკემბრის ნომერში გამოქვეყნდა სათაურით „ლომი“ ("Lion"). მოგვიანებით, 1942 წელს, იგი დაიბეჭდა ჟურნალში *The Saturday Evening* სათაურით „დათვი“ ("The Bear") მანამ, სანამ ამავე წელს შევიდოდა წიგნში *გარდავედ, მოსე*. *დათვის* კრიტიკული ინტერპრეტაციები მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ შევაფასებთ მას - როგორც დამოუკიდებელ მოთხრობას, თუ როგორც რომანის თავს. ჩემი აზრით, *დათვი* უნდა წავიკითხოთ როგორც შვიდთავიანი რომანის ერთ-ერთი თავი. ამდენად, მიმაჩნია, რომ მისი

¹⁵ ლიტერატურულ კრიტიკაში ტერმინი დაამკვიდრა პიტერ ნიკოლსმა, რომელმაც *სამეცნიერო-ფანტასტიკური პროზის ენციკლოპედიაში* (Nicholls 1979) ხაზგასმით აღნიშნა, რომ ტერმინი შექმნა ალფრედ ფოგტმა.

¹⁶ ეს მოთხრობებია: "Was", "The Fire and the Hearth", "Pantaloon in Black", "The Old People", "The Bear", "Delta Autumn", "Go Down, Moses".

ანალიზისას აუცილებელია იმ მთლიანი მხატვრული კონტექსტის გათვალისწინება, რომლის ნაწილადაც იგი გვევლინება.

გარდავედ, მოსე-ს მწერლის ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ ქმნილებადაა მიჩნეული კომპლექსური ნარატივის ქსოვის, თხრობის სეგმენტების გამრავალფეროვნების და თემატური დიაპაზონის გაშლის გამო. მწერალი მუდამ ოსტატურად ამატებს ახალი მოტივების ქსელს და განზრახ ანაწევრებს ზედაპირულ ესთეტიკურ წყობას. რომანში წარმოდგენილია უამრავი პერსონაჟი, შესაძლოა, გაცილებით მეტი, ვიდრე ფოლკნერის სხვა რომანებში. ხშირ შემთხვევაში გმირები ერთმანეთის სისხლით ნათესავები არიან; მწერალი გვიხატავს რამდენიმე თაობის - თეთრკანიანების, შავკანიანებისა და ფერადკანიანების - ჩახლართულ და რთულ საგვარეულო ურთიერთობებს. ტექსტი ხასიათდება რასობრივი, კლასობრივი და გენდერული საკითხების პროვოკაციული დამუშავებით, რაც გამოხატულია ადამიანის ქცევაში მის წინაშე მდგარი გამოწვევების დროს. აქ წამოჭრილია არა მარტო ისეთი ლოკალური პრობლემები, როგორცაა, მაგალითად, მიწის საკუთრებისა და კულტივაციის პრობლემა, არამედ ისეთი კომპლექსური, უნივერსალური საკითხებიც, როგორცაა ადამიანის და პირველყოფილი ბუნებრივი გარემოს ურთიერთობა. ნაწარმოების გამოქვეყნებიდან წლების შემდეგ ფოლკნერმა არაერთხელ გაუსვა ხაზი კოლონიზატორების მიერ გატარებული პოლიტიკის მავნე შედეგებს. ვირჯინიის უნივერსიტეტში სტუმრობისას გამართულ საუბარში მწერალი ტრაგედიის საწყისად საკუთრების უფლების დამკვიდრების პერიოდს მიიჩნევს, როდესაც ევროპელმა კოლონიზატორებმა ინდიელებს პირველად წაართვეს მიწები. მისი თქმით: “There is a ghost of ravishment that lingers in the land. The land is inimical to the white man, because of unjust way in which it was taken from Ikkemotubbe and his people.” (ციტ. Gwynn & Blotner 1959: 43) („მიწას შურისძიების სული დასტრიალებს. მიწა მტრულადაა განწყობილი თეთრკანიანების მიმართ, ვინაიდან მათ უსამართლოდ წაგლიჯეს იგი იკემოტუბესა და მის ხალხს.“)

რომანის კონცეპტუალური პლანი მჭიდროდ უკავშირდება იმ ისტორიულ კონტექსტს, რომელსაც კოლონიზატორებისა და ადგილობრივების რთული, დესტრუქციული ხასიათის ურთიერთობა წარმოქმნის. თეთრკანიანი ახალმოსახლენი, ჩიკასოს ტომის წარმომადგენელი და აფრიკიდან ჩამოყვანილი მონები „პირველყოფილი სამხრეთული ცოდვის“ (“Original Southern Sin“) ერთიან სურათს ქმნიან. ფოლკნერის გაგებით, ადამიანური ტრაგედიების უკან დიდი ცოდვის ჩრდილი დგას.

ვირჯინიის უნივერსიტეტში გამართული ერთ-ერთი საუბრისას მწერალი სინანულს გამოთქვამს ბუნების წიაღის შეუქცევადი განადგურების გამო: “[...] a change that`s going on everywhere, man spends more time ruining the wilderness than he does finding something to replace it.” (ციტ. Gwynn & Blotner 1959: 68) („[...] ცვლილება, რომელიც ყველგან ხდება, ადამიანი უფრო მეტ დროს ხარჯავს პირველყოფილი ბუნებრივი გარემოს განადგურებაზე, იმის პოვნაზე, რაც მას ჩაანაცვლებდა.“)

სხვა შემთხვევებში ფოლკნერი ორაზროვნად პასუხობს შეკითხვას, ასახავს თუ არა „დათვი“ კონფლიქტს ცივილიზაციასა და კულტურას შორის. მწერალი არავისგან ითხოვს აირჩიოს მხარე, არამედ უნდა მოხდეს იმ რადიკალური ცვლილების შეფასება, რომლის შედეგიც ხანგრძლივი დროის შემდეგ გამოჩნდება. მას არ მიაჩნია სწორად ბუნებრივი გარემოს დაზიანება ბამბის პლანტაციის გასაშენებლად მონათა ექსპლუატაციის ხარჯზე. ასეთ „აგრარიანიზმს“ ის ბუნების პირველყოფილი სახით შენარჩუნებას ამჯობინებს. მისივე მოსაზრებით, ბუნების „მსხვერპლად შეწირვა“ გამართლებულია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ამით მეტ ადამიანს ექნება განათლების მიღების საშუალება და გაუმჯობესდება საცხოვრებელი პირობები:

To clear wilderness just to make cotton land to raise cotton in an agrarian economy of peonage slavery, is base because is not as good as the wilderness which it replaces. If the destruction of wilderness means more education for more people and more food, then it was worth destroyed. (ციტ. Gwynn & Blotner 1959: 217)

არ ღირს, გაკაფო პირველყოფილი ბუნება იმისთვის, რომ გააშენო ბამბის პლანტაციები მონების კაბალურ ექსპლუატაციაზე დამყარებული აგრარული ეკონომიკისათვის, რადგან მას ისევ ის ველური ბუნება სჯობს, რომელსაც იგი ჩაანაცვლებს. თუკი პირველყოფილი ბუნების განადგურებით უფრო მეტი ადამიანისთვის გახდება ხელმისაწვდომი განათლება და საკვები, მაშინ მისი განადგურება ღირს.

გარდავედ, მოსე სამართლიანად მიიჩნევა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან რომანად, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული გარემოს დაცვის პრობლემატიკასთან. გარკვეული აზრით, იგი შეგვიძლია მივაკუთვნოთ მწერლობის იმ ნაკადს, რომელსაც ინგლისურენოვან ლიტერატურულ კრიტიკაში “nature writing”-ს უწოდებენ და მისი ეკოპოეტიკის კვლევა უაღრესად აქტუალურია. ლეონარდ ლუტვეკი მას ახასიათებს, როგორც “ყველაზე მჭევრმეტყველურ განაცხადს პირველყოფილი ბუნების სახელით”: “The most eloquent statement on behalf of the wilderness.” (Lutwack 1984: 169) ჯონ ელდერის მიხედვით, რომანმა სიღრმისეულად აღწერა ადამიანსა და ბუნებას შორის არსებული ბალანსის რღვევა ამერიკის ისტორიაში: “[...] which most profoundly depicts the shifting balance between man and nature in American history.” (Elder 1985: 44-45)

ეკოლოგიასა და ბუნებრივ გარემოზე აქცენტირება ფართოდ იყო გავრცელებული 1930-1940-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურაში. ამ კონტექსტში უნდა ვახსენოთ ალდო ლეოპოლდის *სენდის საგრაფოს ალმანახი* (*A Sand County Almanach*), რომელიც, „დათვის“ მსგავსად, პირველყოფილი ბუნების დაზიანების წინააღმდეგ ილაშქრებდა. *სენდის საგრაფოს ალმანახის* მთავარი გმირიც დათვია, დიდებული და მრისხანე, მაგრამ ამავდროულად ადვილად მოწყვლადი ცხოველი. ლეოპოლდი აქცენტს გრიზლის სახეობაზე აკეთებს, რომელიც ამერიკის დასავლეთით, არიზონას მთათა სისტემაში, კონკრეტულად კი ესკუდიას მთებში ბინადრობს. „ბებერი ბიგფუტი“ (“Old Bigfoot”) ყოველ გაზაფხულს ჩამოდის სოფლად ერთი ძროხის მოსანადირებლად. ბებერი ბიგფუტის ბრუტალობის აღსანიშნავად მწერალი მის ნადავლს ასე აღწერს: “[...] dead cow looked as if she collided with a fast freight

{...}“ (Leopold 1966 :142) („მკვდარი ძროხა ისე გამოიყურებოდა, თითქოს მას სატვირთო მატარებელმა გადაუარა.“) თავად ის ფაქტი, რომ დათვი არავის ენახა, კიდევ უფრო ზრდიდა მისტიკის ხვედრით წილს ამ ნარატივში. ამ მიდამოების მოსახლეობა ერთდროულად შეშინებული და მონუსხული იყო „ბებერი ბიგფუთის“ ძალით. მიუხედავად იმისა, რომ იგი წელიწადში მხოლოდ ერთ ძროხას და უსარგებლო კლდის რამდენიმე კვადრატულ მილს ითხოვდა, მისმა არსებამ მთელი მხარე აალაპარაკა: “Although he claimed for his own a cow a year, and a few square miles of useless rocks, his personality pervaded the country.“ (Leopold 1966: 142-143)

„ბებერმა ბიგფუთმა“ სახელმწიფოს ყურადღება მიიქცია და მას კვალში დაქირავებული მახის დამგები ჩაუდგა. რამდენიმე უშედეგო მცდელობის შემდეგ, ბებერი ბიგფუთი საბედისწერო და მისთვის დამამცირებელ ხაფანგში გაებმება და ტყვიაც გავარდება: “The last grizzly walked into the string and shot himself.“ (Leopold 1966: 144) („უკანასკნელმა გრიზლიმ დააბიჯა თოკს და ტყვია მოიხვედრა.“) უილიამ ფოლკნერის „ბებერი ბენიც“, „ბებერი ბიგფუთის“ მსგავსად, ერთდროულად შიშსა და აღფრთოვანებას იწვევს. მას იგივე სიმბოლური დატვირთვა აქვს ტექსტში. იგი ძრწოლის მომგვრელიცაა და მომნუსხველიც, რასაც აიკის მასთან შეხვედრის ეპიზოდიც ადასტურებს. მისი ზომა და სანადირო უნარ-ჩვევები მას მისტიურ საბურველში ახვევს. ის შედარებულია ლოკომოტივთან, რომელსაც ავისმომასწავებელი, ამბივალენტური დატვირთვა აქვს ტექსტში, რადგან ერთდროულად განადგურების სიმბოლოცაა და პროგრესისაც. ბებერ ბენზე მისი თანყვანისმცემელი მონადირენი დიდი ჟინით არ ნადირობენ მანამ, სანამ ბებერი ბენი დაარღვევს მისთვის დაწესებულ ზღვარს, თავს დაესხმება მონადირეთა ბანაკს და მოინადირებს მაიორ დე სპეინის კვიცს. ეს დათვისთვის გადამწყვეტი, საბედისწერო ეპიზოდი აღმოჩნდება. „ბებერი ბიგფუთისთვის“ მახის დამგები დაქირავებული მონადირისგან განსხვავებით, ბებერ ბენს ღირსეული მეტოქე ჰყავს - ქოფაკი ლომა, თუმცა ორივე დათვის შემთხვევაში სიკვდილი მათთვის დამაკნინებელია. „ბებერ ბენს“ საბოლოოდ სიცოცხლეს ბუნ ჰოკინგი მოუსწრაფებს, ბუნი ნაწარმოებში ყველაზე

მეტად ჭუჭყთან, არასასიამოვნო სუნთან ასოცირდება და ეს არაერთ ეპიზოდშია მინიშნებული.

მოთხრობაში „დათვი“, ისევე როგორც მთლიანად რომანში, წინა პლანზეა წამოწეული სამხრეთული გოტიკის ცენტრალური კოლიზია - ცივილიზაციისა და კულტურის კონფლიქტი, რომელიც მხატვრულად გააზრებულია ტრადიციისა და პროგრესის მარადიული ჭიდილის უნივერსალურ პლანში. ეს პრობლემატიკა წარმოსახულია სამხრეთის ფართო ისტორიულ და სოციო-კულტურულ ფონზე.

დათვი იდუმალი ტყის მეფეა. ტყე მისტიურია, ხანდახან ძალადობრივიც, თუმცა სამყაროსთვის ტყე ბუნებრივი გარემოებაა და, აქედან გამომდინარე, ერთიანი და ჰარმონიულია. ტყეში, რომელშიც დათვი ბებერი ბენი ცხოვრობს, მონადირეები ნადირობენ, თუმცა ისინი არ ეხებიან ბებერ ბენს. იგი შეუჩერებელი და მოუხელთებელია, მისთვის ნასროლ ტყვიებს სხეულით დაატარებს. ის არის მეტისმეტად დიდი და ჭკვიანი, მარტოსული და დაუოკებელი. 1838 წელს ტყე ჯერ კიდევ შეურყვნელია ადამიანთაგან, ისეთივე პირველყოფილია, როგორც ღმერთმა შექმნა. მაიორმა დე სპეინმა ტყე იყიდა მოხუცი ტომას სატპენისგან და დაიწყო მისი „დამუშავება“ ტყის განაპირა ადგილებიდან. ყოველ შემოდგომასა და გაზაფხულზე მაიორს მიჰყავს ტყეში მონადირეთა ჯგუფი ორი კვირით. შემთხვევითი არ არის, რომ მონადირეთა გუნდი სხვადასხვა ეთნიკური წარმომავლობის ადამიანებისაგან შედგება - თეთრკანიანებთან ერთად აქ შერეული სისხლის ადამიანებიც შედიან.

„დათვში“ ორი ანტაგონისტური წყვილია: სემ ფადერსი, ტრადიციული მასკულინური პერსონაჟი, მონადირე, მსხვერპლშეწირვის წესის აღმსრულებელი და დათვი, უძველესი ტრადიციული რიტუალის საწყისი, პროცესი და დასასრული; ასევე საინტერესო ანტაგონისტური წყვილია ბიჭი და დათვი. მათი ურთიერთობა ძველთაძველი, ტრადიციული, ტყესავით უღრანი და შეუცნობელია თავისი მისტიციზმით. აიკისა და სემის ურთიერთობა მამა-შვილის ურთიერთობას გავს, თუმცა ბიჭის მამა მკვდარია, ხოლო სემ ფადერსი ბიჭის მენტორი და მონათესავე

სულია. სემს გაცნობიერებული აქვს, რომ დათვის მოკვლით დაასრულებს საკუთარ სიცოცხლესაც, თუმცა იგი, ფაქტობრივად, ისევე როგორც „ბებერი ბენი“, გაცნობიერებულად ისწრაფვის გარდაუვალი დასასრულისკენ, გარდაუვალი მარცხისკენ; აიკი ტყეში მარტო დაიარება, სურს დათვი იხილოს; მას ბრმა სიძულვილი ან მონადირული ჟინი არ ამომრავებს, უბრალოდ „ბებერი ბენის“ ხილვა სურს. მიდის ტყეში მარტოდმარტო, ტოვებს იარაღს, რაც სიმბოლურად მამაკაცური პიროვნების, მასკულინური ძალის ნებაყოფლობით უარყოფას აღნიშნავს. იგი ტოვებს მამაკაცურ, მეზრძოლ პიროვნებას, თუმცა ვერ ხვდება ბებერ ბენს; ის ტოვებს კომპასს და საათს, რომლებიც სიმბოლურად აღნიშნავენ სივრცესა და დროს და სწორედ მაშინ, როდესაც აიკი გვერდზე გადადებს დროსა და სივრცეს და უიმედოდ ჩაიკარგება უღრან ტყეში, იგი დათვის ნაკვალევს წააწყდება, შემდეგ კი თავად ბებერ ბენსაც. დათვი აკვირდება მას დიდი ინტერესით, შემდეგ კი გაეცლება და ჩაიკარგება უღრან ტყეში. მწერალი საოცარი მისტიური განწყობით და ბიბლიური ტონებით გადმოსცემს მათი შეხვედრის ეპიზოდს: “It faded, sank back into the wilderness without motion as he had watched a fish, a huge old bass, sink back into the dark depths of its pool and vanish without any movement of its fins.” (Faulkner 1942: 15) („აუჩქარებლად გაემართა მდელოსკენ. წამით მზის მცხუნვარე სხივები დაეფრქვა მას, კვლავ შეჩერდა, კისერმოღრეცით მოიხედა და ისევ ტყისკენ წავიდა, ესე იგი კი არ წავიდა - გაუჩინარდა, თითქოს არც განძრეულა, ისე შთაინთქა დაბურულ ტევრში, როგორც ერთხელ მის თვალწინ ფარფლების გაუნძრევლად ჩაიმალა, ჩაიძირა ბნელი მორევის სიღრმეში თევზი - ვეებერთელა ბებერი ქორჭილა.“ (ფოლკნერი 2011))

აიკი იცნობდა ბებერ ბენს და განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა მასთან ისევე, როგორც მის მასწავლებელ სემ ფადერსს. ბიჭი არ ესვრის ბებერ ბენს, როცა ამის რეალური შანსი აქვს, მას არ ესვრის სემიც. ბიჭისთვის, ავტორისავე სიტყვებით, “*If Sam Fathers has been his mentor and the backyard rabbits and squirrels his kindergarten, then the wilderness the old bear ran was his college and the old male bear itself, so long unwifed and childless as to have become its own ungendered progenitor, was his alma*

mater.” (Faulkner 1942: 18) („ტყის პირის კურდღლები და ციყვები - მისი საბავშვო ბაღი, უღრანი ტვერი კი, რომელიც ბებერი დათვის სამყოფელი იყო - მის უნივერსიტეტად იქცა, ხოლო ეს ხვალი დათვი, ოდითგანვე უცოლო და უშვილო, უმემკვიდროდ გადაგებული, მისი alma mater გახდა.“ (ფოლკნერი 2011))

მონადირეთა საზოგადოება აიკისთვის სრულყოფილი, ჰუმანური საზოგადოების მოდელია, სადაც ადამიანები ცხოვრობენ, როგორც ძმები არ არიან სიხარბისა და საკუთრების ფლობის სენით შეპყრობილნი, არ ღალატობენ ერთმანეთს და იდილიურად თანაცხოვრობენ. სადაც, რამდენად შეიძლება მონადირეთა ჰარმონიული თანაცხოვრების აღწერა „სამხრეთული არისტოკრატის“ დადებით კონტექსტში წარმოჩენის მცდელობად გავიაზროთ, თუმცა ეს მომენტი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ ფოლკნერის დამოკიდებულება ამ საკითხის მიმართ ისეთივე კომპლექსურია, როგორც თავად ცივილიზაციისა და კულტურის ჭიდილისადმი.

ქოფაკი ლომა, ბებერ ბენზე დაგეშილი, შერეული სისხლის ძალღია, ისეთივე ნაწილია ველური, პირველყოფილი ბუნებისა, როგორც „ბებერი ბენი“. ლეოპოლდის „ბებერ ბიგფუთის“ განადგურების რამდენიმე წარუმატებელი მცდელობის მსგავსად, ბებერი ბენის მონადირეობაც უკიდურესად ძნელია - ტექსტში ვხედავთ პატარა, უსუსურ მონადირე ძაღლებსა და მათ თავგანწირულ ბრძოლას „ბებერ ბენტან“, რომელიც მათი შერცხვენით და დამარცხებით სრულდება. უსუსური ძაღლების ფონზე თანდათან იკვეთება ურჩხული ლომას სახე, რომლის აღწერა თავიდანვე მიუთითებს მის ძალაზე და გარდაუვალი გამარჯვების სევდანარევი წინაგანცდას ქმნის. ლომა აიკისთვისაც საძულველია, იგი ბიჭს შიშთან ერთად ზიზღს აღუძრავს: „ლომას დიდი თავი აქვს, მკერდიც ერთობ განიერი, ჟღალი ბეწვის ქვეშ კუნთები არ ებურცება, ვინმეს ან რაიმეს შეხებისგან არ თრთის, რადგან იმ გულს, სისხლს მიმოაქცევს ამ კუნთებში, არავინ და არაფერი უყვარს ამქვეყნად.“ (ფოლკნერი 2011) გარდაუვალია ლომას ტრაგიკული აღსასრულიც. ეპიკური და გენიალურია ორთაბრძოლის სცენა დათვსა და მონადირეებს შორის, განსაკუთრებული სიცხადით

აღწერილია ლომასა და „ბებერი ბენის“ ბრძოლა, ბუნის ზურგიდან განხორციელებულ დარტყმა და საბოლოოდ ბენის დაცემა. აღსანიშნავია დათვის შედარება მოჭრილ ხესთან:

{...} then the bear surged erect, raising with it the man and the dog too, and turned and still carrying the man and the dog it took two or three steps toward the woods on its hind feet as a man would have walked and crashed down. It didn't collapse, crumple. It fell all of a piece, as a tree falls, so that all three of them, man dog and bear, seemed to bounce once. (Faulkner 1942:133)

მერე დათვი სულ წამოდგა უკანა ფეხებზე, კაციც და ქოფაკიც თან აზიდა, შემობრუნდა, ორჯერ თუ სამჯერ ადამიანივით გადადგა ნაბიჯი ტყისაკენ და მიწას დაენარცხა. დათვი არ მოღვენთილა, ქედი არ მოუხრია, დაეცა როგორც მოჭრილი ხე. (ფოლკნერი 2011: 98)

გარდაუვალი უბედურება მოხდა: მარტოსული, შთამომავლობის გარეშე დარჩენილი „ბებერი ბენი“ მოკვდა. მასთან ერთად მოკვდა სემ ფადერსიც, რომელიც ჯიმმა ტალახში პირქვე ჩამხოხილი იპოვა. როგორც ავტორი ცხადყოფს, ის ჯორს არ გადმოუგდია, რადგან ახსოვდათ, რომ ის მანამდე ჩამოხტა თავად. სემს თვალები ღია ჰქონდა და თავის ენაზე წარმოთქვა წინადადება, რომელიც ვერც ერთმა მათგანმა ვერ გაიგო.

ავტორი ბებერი ბენის მოკვლით გამოწვეულ ამბივალენტურ დამოკიდებულებას მოსახლეობის რეაქციით გამოხატავს, რომელიც, როგორც იქნა, გათავისუფლდა შიშისაგან. გადამწყვეტ ომში გამარჯვებული მონადირეების ბანაკში დაბრუნება და ადგილობრივთა უწყვეტი ნაკადის მასპინძლობა შემდეგნაირად არის აღწერილი:

And then they began to arrive—the swamp-dwellers, the gaunt men who ran trap-lines and lived on quinine and coons and river water, the farmers of little corn- and cotton-patches along the bottom's edge whose yelds and cribs and pig-pens the old bear had riyed, the loggers from the camp and the sawmill men from Hoke's and the town men from further away than that, whose hounds the old bear had slain and traps and deadfalls he had wrecked and whose lead he carried (Faulkner 1942: 137)

მოდით დავხაზოთ ჭაობიანი ადგილის გამკვალტყავებული მცხოვრებნი, რომლებიც ქინაქინით იცავდნენ თავს ციებ-ცხელებისგან და ხუნდებით იჭერდნენ ენოტებს. მოდიოდნენ დაბლობის ირგვლივ მდებარე სიმინდისა და ბამბის ნაკვეთის ფერმერები, რომელთა ნათესებს, ბელლებსა და ფარეხებს აჩანაგებდა ბებერი დათვი, მოდიოდნენ ხისმჭრელები - მეზობელი უბნებიდან, ჰოუკსელი მხერხავები და მოქალაქეები ჰოუკსზე უფრო შორს მდებარე ადგილებიდან. ბებერი დათვი ხოცავდა მათ ძაღლებს, ამსხვრევდა მათ ხაფანგებს და მახეებს, ტყავქვეშ ატარებდა მათ ნასროლ ტყვიებს. (ფოლკნერი 2011)

ბებერი ბენის განადგურებისთანავე იცვლება განწყობები მოთხრობაში. მკვდარი ლომა ტყეში წაიღეს და ბანაკის აყრას შეუდგნენ, რასაც აიკი აპროტესტებს, რადგან არ სურს მენტორთან განშორება, ვერ ეგუება რეალობას, რომ ბებერი სემის სხეულმა მუშაობაზე უარი თქვა, უბრალოდ დაიღალა და მისი ლოგიკური აღსასრული დადგა. ბიჭს უმძიმს მასწავლებელთან განშორება და უარს ამბობს სკოლაში დაბრუნებაზე; სურს, რომ დარჩეს უგონოდ მყოფი სემის გვერდით, ბუნი და ბიჭი, სემისავე თხოვნით, მას უკანასკნელ გზაზე აცილებენ.

ტყე გაყიდულია, ხის გადამამუშავებელი კომპანია ულმობლად ეზიდება ხეებს ტყიდან, ბუნი და აიკი მაიორ დე სპეინის ნებართვით სანადიროდ მიდიან. ტყეში შესულები ამჩნევენ, რომ ძველებურად აღარაფერი აღარ არის, რაც მათში იმედგაცრუებასა და სევდას იწვევს. ავტორისეულ ნარატივში მისტიური არსების, დათვის, სიკვდილის ეპიზოდის გარშემო იქმნება ემოციების მდიდარი კომპლექსი, რომელსაც ერთმანეთისგან განსხვავებული ადამიანები ქმნიან. მონადირეებს დათვის განადგურებით გამოწვეული დანაკარგის შეგრძნება მოსვენებას არ აძლევთ. ჩიკასოს ტომის წარმომადგენლის, სემ ფადერსის სიკვდილიც აძლიერებს „ბებერი ბენის“ ფატალური დასასრულით გამოწვეულ გაოგნებას. აიკი ინტუიტურად გრძნობდა, რომ სემი მოკვდებოდა. როგორც ლეოპოლდის, ასევე ფოლკნერის ტექსტში ზებუნებრივი ძალის მქონე არსების სიკვდილი უღირსი ადამიანის ხელით პირველყოფილი ბუნების განადგურებით გამოწვეულ საშინელ მდგომარეობას გამოხატავს.

მკვლევართა ნაწილი (ჰაროლდ ბლუმი, ქლენთ ბრუქსი, მალკოლმ კაული) ფიქრობს, რომ ფოლკნერის ტექსტში მკითხველი აღმოაჩენს ნორმატიულ ქრისტიანული ტრადიციის დამალულ ღმერთს, როგორც ბუნების მიმართ ფოლკნერის დამოკიდებულების ქვაკუთხედს.

„დათვის“ სიმბოლიკაში ბიბლიურ ხატებად მიიჩნევა გველი. თავდაპირველად მწერალი გველს ადარებს მატარებელს, რომელიც სწრაფად შესრიალდება ტყეში, შემდეგ კი დატვირთული ზანტად ეზიდება ხეებს ტყიდან, რყვნის და ანადგურებს ტყეს. სამოქალაქო ომის შემდეგ ტყის გაჩეხვის პროცესი მატარებლების წყალობით კიდევ უფრო დაჩქარდა:

{...} the long legend of corn-cribs broken down and rifled, of shoats and grown pigs and even calves carried bodily into the woods and devoured and traps and deadfalls overthrown and dogs mangled and slain and shotgun and even rifle shots delivered at point-blank range yet with no more effect than so many peas blown through a tube by a child—a corridor of wreckage and destruction beginning back before the boy was born, through which sped, not fast but rather with the ruthless and irresistible deliberation of a locomotive, the shaggy tremendous shape. (Faulkner 1942 :108)

მატარებელს ასაჩეხად განწირულ უღრან ტყეში თითქოს შეჰქონდა ნიშანი დასასრულისა, ამბავი ახალი ჯერ კიდევ დაუმთავრებელი ქარხნისა, რელსებისა და შპალებისა, თუნდაც ჯერ კიდევ დაუგებელისა. თვით ბიჭსაც თითქოს თან დაჰქონდა ეს ამბავი მეხსიერებით, მზერით, რომელიც ნანახ სურათებს ინახავდა, და თვით ტანსაცმელითაც, მსგავსად იმისა, შემზარავი სუნი რომ გამოჰყვებოდა ხოლმე ავადმყოფის ან მიცვალებულის ოთახიდან სუფთა ჰაერზე გამოსულ კაცს. და ახლა ბიჭი მიხვდა, უკეთ ვთქვათ, ჯერ კიდევ დილით, ჰოუკის სადგურშივე იგრძნო, რატომ არ წამოვიდა მაიორი დე სპეინი, მიხვდა რომ აუცილებელი მოგზაურობის შემდეგ აღარც თვითონ დაბრუნდებოდა აქ მეტად. (ფოლკნერი 2011)

ავტორმა ტრაგიზმით გამოხატა ბიჭის წრფელი და უმანკო იმედების გაცრუება. აიკის ტყეში მეორედ დაბრუნების მიზეზი ძველი ტყის წმინდად შენახვის იმედი იყო,

რომელიც მწარედ გაუცრუვდა და, როგორც ეპიზოდებიდან ჩანს, გადაწყვიტა, რომ იქ აღარასდროს დაბრუნდებოდა.

ინდუსტრიალიზაციის საყვირად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ბეტონის ოთხი ბოძი, რომელიც აიკს ტყეში ხვდება. ეს ბოძები მიწისმზომლის მიერ იყო დაყენებული იმ ნაკვეთის ოთხივე კუთხეში, რომლის გაყიდვაც მაიორმა დე სპეინმა არ მოისურვა. შესაძლოა ოთხი ბოძით შემოსაზღვრული ნაკვეთი, რომელიც არ იყიდება, სამხრეთს და მისი კარჩაკეტილი ცხოვრების პოლიტიკას აღნიშნავდეს. მწერალი აქაც ორაზროვნად გვაჩვენებს, რომ, მიუხედავად ინდუსტრიალიზაციის ბრუტალობისა, ჩაკეტილობა ხრწნას იწვევს. შესაძლოა ოთხი ბოძით შემოსაზღვრული ადგილი საფლავის სიმბოლოც იყოს. ეს სურათი, მწერლის მიერ ასე მძაფრად და ოსტატურად აღწერილი, შეგვიძლია შევადაროთ სამხრეთის ყოფას სამოქალაქო ომის შემდეგ. ის ჩაკეტილია, ლპება, არ ნადგურდება, არ კვდება, არამედ ლპება უსასრულოდ და სწორედ ამაშია სამხრეთის ტრაგედია.

„დათვი“ გვაჩვენებს მკრთალ, გაუბედავ ხსნას ისევ ბუნებაში დაბრუნების სახით. შესაძლოა მწერალს ეს გამოსავლის პოვნაში ჩავუთვალოთ, თუმცა შესაძლოა მას სულაც არ ჰქონდა ეს მიზანი:

{...} almost before he had turned his back, not vanished but merely translated into the myriad life which printed the dark mold of these secret and sunless places with delicate fairy tracks, which, breathing and biding and immobile, watched him from beyond every twig and leaf until he moved, moving again, walking on; he had not stopped, he had only paused, quitting the knoll which was no abode of the dead because there was no death, not Lion and not Sam: not held fast in earth but free in earth and not in earth but of earth, myriad yet undifused of every myriad part, leaf and twig and particle, air and sun and rain and dew and night, acorn oak and leaf and acorn again, dark and dawn and dark and dawn again in their immutable progression and, being myriad, one: and Old Ben too, Old Ben too; they would give him his paw back even, certainly they would give him his paw back: then the long challenge and the long chase, no heart to be driven and outraged, no flesh to be

mauled and bled — Even as he froze himself, he seemed to hear Ash's parting admonition` (Faulkner 1942: 178)

აქ აკლდამა არ არის, არც სემი, არც ლომა მკვდრები არ არიან, ისინი უძრავად კი არ წვანან მიწის ქვეშ, არამედ თავისუფლად მოძრაობენ მიწაში და მიწასთან ერთად. ისინი უთვალავ დანაწევრებულ მაგრამ **ცოცხალ** ნაწილაკებად შედიან ფოთლებსა და ტოტებში, იმყოფებიან ჰაერსა და მზეში, წვიმასა და ცვარში, წყვდიადში, რკოში, მუხაში, ფოთოლში და ისევ რკოში, დაისში, განთიადში, კვლავ დაისში და ისევ განთიადში, უკვდავნი და მთლიანი თავიანთ სიმრავლესა და დანაწევრებულობაში. ასევე ბებერი ბენიც. ისინი დაუბრუნებენ მას თათს, უეჭველად დაუბრუნებენ და კვლავ გამოიწვევენ ორთაბრძოლაში. ხანგრძლივი იქნება ნადირობა, მაგრამ უკვე აღარ იქნება არც გული მდევრისა, არც სხეული დაჭრილისა. (ფოლკნერი 2011: 125)

დასასრულს, კიდევ ერთხელ ვაწყდებით გველს. ბიჭმა, რომელიც საბოლოოდ დაემშვიდობა ტყეს, მეგობრის და სულიერი მამის საფლავი მოინახულა და ის-ის იყო უნდა წასულიყო, რომ მოულოდნელად გადაეყრება გველს. ავტორი ამბობს: „შემოენტო ადამის დროინდელი შიში“-ო. მათი შეხვედრისას დრო გაჩერდა, ბიჭი შეძრწუნდა, თითქოს აცნობიერებს, რომ ეს გველი, სწორედ ის პირველყოფილი, ედემში არსებული მაცდურია:

{...} old, the once-bright markings of its youth dulled now to a monotone concordant too with the wilderness it crawled and lurked: the old one, the ancient and accursed about the earth, fatal and solitary and he could smell it now: the thin sick smell of rotting cucumbers and something else which had no name, evocative of all knowledge and an old weariness and of pariah-hood and of death. (Faulkner 1942: 179)

ის ბებერია, ფერადოვანი მოხატულობა თვალს აღარ ჭრიდა ტყის ფონზე, იმ ტყისა სადაც დასრიალებს და იმალება ეს ეული არსება, ძველთაგანვე დაწყველილი, შეჩვენებული და დამღუპველი ბიჭს თითქოს მისი სუნიც კი ეცა, გულისამრევი სუნი დამპალი კიტრებისა და კიდევ რაღაც უსახელოსი, რაღაც უარყოფილისა, სიკვდილისა. (ფოლკნერი 2011 : 126)

არანაკლებ საინტერესოა შემდგომ განვითარებული მოვლენები: გველი მიიქცევა და წავა, ბიჭი კი ამბობს ინდურ სიტყვას, რომელიც სემმა ასწავლა და მონადირედ კურთხევის დღეს წარმოთქვა, როდესაც გაქცეულ ირემს გაჰყურებდა: „მამამთავარი“.

მწერალთან, როგორც მარცხის აპოლოგეტთან, გამოხსნის იმედი არ გვხვდება, სამხრეთის გამოხსნა შეუძლებელია. მესია არ ჩანს. მოთხრობის დასასრული არანაკლებ მძაფრი და სევდისმომგვრელია. ბუნი, ტანით დიდი, გონებით კი ბავშვი, რკინას რკინაზე არახუნებს ტყეში, გამეტებით ურტყამს თოფის ლულას გაურკვეველ რკინას, რომელიც, აიკის აზრით, ლიანდაგი არ უნდა იყოს, რადგან უახლოესი ლიანდაგი ორი მილის დაშორებითაა. ბუნის ფინალური სიტყვები: - „წათრეე აქედან, ყველაფერი ჩემია“ - განწირული კაცის უიმედო ყვირილია, რომელიც აცნობიერებს დანაკარგს, თუმცა ვერაფერს ცვლის. ერთადერთი, რაც შეუძლია, საკუთარი თოფის სავაზნე ყუთზე ჟღარუნია. საინტერესოა ხეზე მორბენალი 50 ციყვის სიმბოლოც. ციყვი ადაპტაციის, ცვლილებების მიმართ მზაობის, სიახლის მიღების სიმბოლოა. 50 სწრაფად მორბენალი ციყვი უცნაურ „ფერხულში“ ჩაბმულა. შესაძლოა ციყვები სწორედ იმ ადამიანებს განასახიერებდნენ, რომლებიც ადვილად ადაპტირდებიან ახალ გარემოში და საჭიროებისამებრ ან „ჩრდილოელნი“, ან „სამხრეთელნი“ არიან. გარდა ამისა, არსებობს „შავი ციყვის“ სიმბოლოც, რომელიც, ინდიელების ტომის Choctaws გადმოცემით, ასოცირდება მთვარის დაბნელებასთან და ცუდ ამბავს მოასწავებს. ციყვების რაოდენობა კი რომელიც ორმოცდაათია, ერთადერთ ასოციაციას იწვევს მკითხველში - 50 შტატისას, რომლებისაგანაც ქვეყანა შედგება.

უილიამ ფოლკნერი თავისი დროის მწერლებში სამხრეთული გოტიკის კომპლექსური გააზრებით გამოირჩევა. ხშირად მწერალი ღრმა მორალურ ასპექტებს საყოფაცხოვრებო და რეგიონული პრობლემების საბურველში განგებ ახვევს, რათა გამოკვეთოს მთავარი - ადამიანსა და ბუნებას შორის არსებული ურთიერთკავშირის სიღრმე და კომპლექსურობა. იგი სამხრეთში მიმდინარე ისტორიულ-სოციალური

პერიპეტიების ფონზე მკითხველთან ერთად მსჯელობს თანამედროვე ყოფაზე, მომავალი კი მწერალთან ტრადიციულად ბუნდოვანია, ან საერთოდ არ არსებობს. ფოლკნერის ამბივალენტური დამოკიდებულება სამხრეთული გოტიკისადმი სწორედ გარდაუვალი ყოფის ბუნებრიობითა და სირთულეებითაა ნასაზრდოები. კულტურისა და ცივილიზაციის ჭიდილში მწერლისათვის არ არსებობს მხარე და მსხვერპლის გაღების მართებულობა შედეგების მიხედვით იზომება.

ფოლკნერის მხატვრული სამყაროს თავისებურება ისაა, რომ ამერიკის სამხრეთის ყოფას ის განაზოგადებს მითოსური მარადისობის პლანში, ამერიკის სამხრეთის პრობლემატიკას კი ზოგადსაკაცობრიო პრობლემატიკად გარდასახავს. ფოლკნერის შემოქმედება იმითაა განსაკუთრებით საინტერესო და გამორჩეული ამერიკის სამხრეთის მწერლობაში, რომ მისი დამოკიდებულება მშობლიური სამხრეთის ტრადიციული არისტოკრატიული ფასეულობებისა და ღირსების კოდექსის კვდომის პროცესისადმი წინააღმდეგობრივი და ამბივალენტურია: ერთი მხრივ, იგი ამ მომაკვდავი ფასეულობების რომანტიზებას ახდენს, მაგრამ, მეორე მხრივ, გვიჩვენებს მათ დრომოჭმულობასა და მათი კვდომის ისტორიულ გარდუვალობას, რასაც მტკივნეულად განიცდის. ფოლკნერის წერის მანერაც დუალისტურია: ერთი მხრივ, ესაა სამხრეთული გოტიკური ტრადიციის ხორცშესხმის, მეორე მხრივ კი მისი უარყოფის მცდელობა. „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკა ზედმიწევნის ხელსაყრელი საშუალებაა სამხრეთული გოტიკის ორაზროვნებისა და სირთულის გამოსახატად. წინადადებები გრძელი და ჩახლართულია, თხრობა ხშირ შემთხვევაში დაუმთავრებლად წყდება და ნოველის სხვა გვერდზე გრძელდება, მხოლოდ მკითხველის გონების უკიდურესი დაძაბვის წყალობითაა შესაძლებელი ავტორს ფეხდაფეხ მიყოლა.

უილიამ ფოლკნერის მოთხრობები მრავალპლანიანი ტექსტებია კომპლექსური კულტურულ-ისტორიული წახნაგებითა და ჰეტეროგენული მხატვრული პერცეფციით. ისინი დახუნძლულია მდიდარი ისტორიულ-კულტურული, მითოლოგიური თუ ლიტერატურულ ასოციაციებით და ღრმა სიმბოლური

ქვეტექსტებით, რაც მათი არაერთგვაროვანი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. მათი წარმოსახვითი სივრცე ერთდროულად სამხრეთულ გოტიკასაც იტევს და მის დეკონსტრუქციასაც, კონკრეტულ-ისტორიულსაც და მითოსურ-უნივერსალურსაც, ყოფით რეალიებსაც და ფსიქოანალიზსაც.

დასკვნა

1. გოტიკური ტრადიცია გრძელი და რთული ლიტერატურული და ფილოსოფიური ევოლუციის შედეგად ჩამოყალიბდა. მის ძირითად ელემენტებად განისაზღვრა რელიგიური პათოსი, მისტიკა, ვენდეტა, შუასაუკუნეობრივი გროტესკი, ილუზია, შიში, რეპრესია, სენსაციონალიზმი, სულიერი სიმშვიდის რღვევა, შინაგანი გაორება, უზნეობა და ის ანომალური ქცევა, რომელმაც ფრთები შეისხა რომანტიზმის აისზე და დღემდე ასაზრდოებს მხატვრულ წარმოსახვას. გოტიკამ სააშკარაოზე გამოიტანა ზოგადსაკაცობრიო კონფლიქტები ბუნებრივსა და ზებუნებრივს, მისტიკასა და მატერიალურ სამყაროს, რელიგიასა და მეცნიერებას, თავად სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის. ლიტერატურული გოტიკა სპეციფიკური მხატვრული ფორმებით გამოხატავდა ეპოქალურ ჭიდილს ტირანიასა და ჩაგრულთა, დრომოჭმულ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ სისტემასა და თავისუფალ პიროვნებას, ყავლგასულ ეპარქიასა და ინდივიდუალიზმს, მემკვიდრეობით მიღებულ უფლებებსა და ინდივიდის პოტენციური განვითარების პერსპექტივას, ავტორიტარიზმსა და ლიბერალიზმს შორის.
2. მძაფრ სოციალურ და პოლიტიკურ ქარტახილებს ე. წ. გოტიკური აღორძინების ('Gothic Revival') ხანაში თან ახლდა მწვავე წინააღმდეგობები სულიერი ცხოვრების სფეროშიც. გოტიკის დაბადებას სოციალურ-პოლიტიკურ გარდაქმნებთან ერთად რელიგიური შეხედულებების დრამატულმა ცვლილებამაც შეუწყო ხელი, თუმცა აქვე ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ გოტიკა იყო არა უბრალოდ რეაქცია ზემოთ აღწერილ ცვლილებებზე ან ამ ცვლილებების სიმპტომი, არამედ - მწყობრი, თავისთავადი მხატვრულ-კონცეპტუალური სისტემა. მართალია, გოტიკური აღორძინება იყო რეაქცია რაციონალიზმის, ემპირიზმისა და კლასიციზმის საუკუნის წინააღმდეგ, მაგრამ ამავდროულად ის იყო

სრულიად თვითმყოფადი მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენი. რაციონალიზმისა და ემპირიზმის გაბატონებამ ფილოსოფიურ და მხატვრულ-ესთეტიკურ აზროვნებაში გამოიწვია რელიგიური გამოცდილების - არა რელიგიური რწმენის, არამედ რელიგიის მისტიკური განზომილების - ღირებულების დაკნინება. გოტიკამ საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ზებუნებრივი დააბრუნა. გოტიკური ჟანრის წარმომადგენლებმა ლიტერატურაში გზა გაუკაფეს ადამიანის ბნელ, ველურ, ირაციონალურ იმპულსებსა და ანომალიურ ინსტიქტებს, რომლებიც არ ექვემდებარება რაციოს - გონების - კონტროლს. ლიტერატურული გოტიკა ხასიათდება გროტესკული ნარატივის განვითარებით, კონტრასტული ფორმით, პარადოქსულობით; გროტესკი გაორებულ ემოციას იწვევს მკითხველში - შემზარავი გადაჯაჭვულია სასაცილოსთან, კომიკური კი - ტრაგიკულთან.

3. გოტიკური ტრადიცია გარკვეულ მოდიფიკაციებს განიცდის ამერიკულ ლიტერატურაში საზოგადოდ და კერძოდ ამერიკის სამხრეთის გოტიკაში ("Southern Gothic"). ამერიკული ლიტერატურული გოტიკა მჭიდროდაა დაკავშირებული, ერთი მხრივ, ტრანსცენდენტალიზმსა და ამერიკული რომანტიზმის იმ შენაკადთან, რომელსაც „ბნელ რომანტიზმს“ ("Dark Romanticism") უწოდებენ, ხოლო მეორე მხრივ, ამერიკის სამხრეთის ისტორიასა და კულტურულ ტრადიციასთან. ამერიკული გოტიკის ჩამოყალიბებაში (რომელსაც ზოგჯერ „სამხრეთულ გოტიკასაც“ უწოდებენ) ოთხმა ფაქტორმა ითამაშა გადამწყვეტი როლი:

- ევროპულმა გოტიკურმა ტრადიციამ (ცხადია, მოდიფიცირებული/ტრანსფორმირებული სახით);
- პურიტანულმა კულტურამ;
- ფრონტირმა და მკვიდრ მოსახლეობასთან/ინდიელთა ტომებთან ბრძოლამ;

- მონობის მძიმე უღელმა, რაც, ბუნებრივია, ამერიკის სამხრეთთან ასოცირდება.

გამოიკვეთა ოთხი მკვეთრად ინდივიდუალური კატეგორია, რომლითაც ამერიკული გოტიკა ევროპულისაგან გამოირჩევა. ეს კატეგორიებია: **ფრონტიერი, პურიტანიზმი, რასობრივი საკითხები და პოლიტიკური უტოპიზმი.**

4. ამერიკული გოტიკა, მისი დაბადებიდანვე, მჭიდროდ ასოცირდება ამერიკის სამხრეთთან. სამხრეთული გოტიკა (Southern Gothic) აღმოცენდა მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის სოციო-კულტურული კონტექსტიდან. სამოქალაქო ომამდელი პლანტატორული გოტიკა იყენებს ისეთ ტროპს, როგორცაა სამემკვიდრო მამული, სადაც თამაშდება რეალური თუ წარმოსახვითი, ოკულტური და ზებუნებრივი მოვლენები. სამხრეთი განიცდის კულტურულ მარცხს და ამგვარად ხდება სამხრეთული უტოპიის დემითოლოგიზება. მიუხედავად არსებული საზოგადოებრივი ფორმაციის მძაფრი კრიტიკისა, სამხრეთული გოტიკა ჯიუტი ოპტიმიზმით ხასიათდება, მას გადარჩენის იმედი აქვს, რისთვისაც დაულალავად იბრძვის. მანკიერი კულტურის გადაფასების, შეცდომის აღიარების და სააშკარაოზე გამოტანის გზით სამხრეთული გოტიკა სამხრეთის გადარჩენას ცდილობს. გამანადგურებელი იმპულსები, რომლებიც სამხრეთულ გოტიკას ახასიათებს, არყევს ომამდელ პერიოდში დამკვიდრებულ მითებს კეთილშობილების, არისტოკრატიულობის და ღირსების კოდექსის შესახებ. სამხრეთული გოტიკისთვის არ არსებობს ტაბუდადებული თემა, ის არ ერიდება საზოგადოებრივი ნორმების დეკონსტრუქციას და ანადგურებს სოციალურ, კულტურულ, რასობრივ თუ კლასობრივ ჭრილში დამკვიდრებულ მენტალურ სტერეოტიპებსა და არაჰუმანურ წეს-ჩვეულებებს. სამხრეთული გოტიკა იყენებს (ევროპულ) გოტიკურ კონვენციებს, რათა გააკრიტიკოს თანამედროვე ამერიკული საზოგადოება

- იმ მორალური ინდიფერენტიზმისა და ხრწნადი საზოგადოებრივი წესრიგისთვის. სამხრეთული საზოგადოების შიგნით არსებულ მანკიერ პრაქტიკასა და წინააღმდეგობებს ემატება მძაფრი კონფლიქტი ჩრდილოეთსა და სამხრეთს, პროგრესისტულ იდეოლოგიასა და კონსერვატიზმს შორის, ახალი წესრიგის მომლოდინე და თამაშგარეთ დარჩენილი საზოგადოების სულიერი აშლილობა და სრული იმედგაცრუება საკუთარი უმოქმედობის გაცნობიერების გამო, გარდაუვალი გაქრობის გზაზე დამდგარი სამხრეთული არისტოკრატიის პრობლემატიკა.
5. სამხრეთული ლიტერატურული გოტიკა გაჯერებულია Dance Macabre-ით, ავბედითი „სიკვდილის როკვით“; მისი ძირითადი თემებია: სიკვდილი, ლპობა, მსხვერველა; სამხრეთული ლიტერატურული გოტიკის მთავარი მოქმედი გმირები განადგურებული ადამიანები არიან. ის ძირითადად ისეთ ადამიანებს გვიხატავს, რომლებიც ნორმალური საზოგადოების ჩარჩოებში ვერ თავსდებიან, ანუ არანორმალურებად ითვლებიან. ძალზე ხშირად გვხვდება ოჯახის, მემკვიდრეობის, რასის და კლასობრივი დაყოფის თემატიკა, აგრეთვე ქრისტიანული რელიგიის ფუნდამენტური საწყისებისა და დოგმების მხატვრული ინტერპრეტაციები. არსად ისე არ იგრძნობა გროტესკი, როგორც ამერიკის პირქუშ სამხრეთში, „ეროვნული რეპრესიების საცავში.“ სამხრეთი ხშირ შემთხვევაში წარმოგვიდგება, როგორც დასნეულებული რეგიონი, რომელსაც განკურნება სჭირდება მონობისგან, პატრიარქატისა და რასიზმისგან. აქ საქმე გვაქვს არა რეალურ სამხრეთთან, არამედ კულტურული „მეინსტრიმის“, ნაციის კანონიზებული, თვითმიტოლოგიზირებული კულტურული იდენტობის, ლიტერატურული კანონის მიერ დემონიზებულ სამხრეთის ხატთან. ამერიკას სამხრეთის „გოტიციზაცია“ იმისათვის სჭირდება, რომ კვლავ შეძლოს საკუთარი თავის რაციონალიზმისა და დემოკრატიული იდეალების შუქურად აღქმა. აშშ-ს სამხრეთული გოტიკა მარგინალიზებული ოპოზიციური იდენტობის

- შესაქმნელად ჭირდება, რომელზეც პროეცირებული იქნება ნაციის ბესტიალური მხარე.
6. სპეციფიკურად სამხრეთულ მოტივებთან ერთად სამხრეთული გოტიკის პოეტიკას დიდწილად ორი ძირითადი ელემენტი განსაზღვრავს: რეგიონალიზმის იდეა და უპოტიური სამხრეთის დემითოლოგიზება. სამხრეთული რეგიონალიზმის კულტურული ასპექტი ეფუძნება დიქტომიებს სამხრეთულ და ჩრდილოურ ცხოვრების წესსა და კუნტურულ მენტალობას, აგრარულსა და ინდუსტრიულს შორის. სამხრეთული რეგიონალიზმის ისტორიულ ჭრილში განხილვისას უნდა გავითვალისწინოთ სამხრეთის პოზიცია ქვეყნის მასშტაბით. კოლონიური, რევოლუციური და სამოქალაქო ომამდელი სამხრეთული საზოგადოება, რომლის ეკონომიკური და სოციალური სტრუქტურა მონობის ინსტიტუტს ეფუძნებოდა, მკაცრად პატრიარქალური იყო. ომისშემდგომი სამხრეთი ჩაეფლო ფინანსური, სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული იზოლაციონალიზმის ჭაობში. სამხრეთი საკუთარი ტრაგიკული ისტორიის ტყვეობაში მოექცა.
 7. სამხრეთული გოტიკის განვითარების მეორე მძლავრი იმპულსი სამხრეთული უტოპიზმის დემითოლოგიზაცია იყო. ჩრდილოეთი სამხრეთს ჰედონისტური მიდრეკილებებისთვის აკრიტიკებდა და მათი მდიდრული ცხოვრების წესის დემონიზებას ახდენდა. მას სურდა აღეკვეთა ადამიანებში ფუფუნების საგნებისკენ მიდრეკილება და სანაცვლოდ მოგების, დაუღალავი შრომის, ინდუსტრიალიზაციისკენ სწრაფვის იდეალები დაენერგა. სამხრეთის დემონიზებით ჩრდილოეთი თავს უფლებას აძლევდა საყოველთაო ნორმები დაემკვიდრებინა და თავისი სოციალ-პოლიტიკური თუ კულტურული დღის წესრიგი დაეწესებინა.
 8. ამ ისტორიულმა და სოციო-კულტურულმა გარემოებებმა განაპირობეს ამერიკული გოტიკის და მისი მოდერნისტული რეცეფციის კომპლექსურ

ფენომენად ჩამოყალიბება, რომლის ანალიზიც მრავალი ფაქტორის გათვალისწინებას მოითხოვს. მკვლევართა საკმაოდ დიდი ნაწილი ამერიკულ გოტიკას ამერიკის სამხრეთთან აიგივებს და მას რეგიონულ ფორმად განიხილავს. ისინი ამერიკული გოტიკის კვლევისას ყურადღებას ამახვილებენ მის კავშირზე რასობრივ საკითხებთან, რასაც, საბოლოო ანგარიშით, გოტიკის სამხრეთთან იდენტიფიკაციამდე მივყავართ. ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ რომანს (romance) და რასას ერთმანეთთან მჭიდროდ აკავშირებს ედგარ პოს, როგორც სამხრეთისა და გოტიკის კანონიკური წარმომადგენლის, ფიგურა. მართალია, ამერიკული გოტიკა, უწინარეს ყოვლისა, ამერიკის სამხრეთთან ასოცირდება, მაგრამ, ლიტერატურულ კრიტიკაში დამკვიდრებული პოზიცია, რომელიც ამერიკული გოტიკის სამხრეთულ გოტიკასთან სრულ იდენტიფიკაციას ახდენს, გარკვეულ კორექტივებს საჭიროებს: გადაჭარბებულია რასობრივი საკითხებისა და მონათმფლობელობის წარმოჩენა სამხრეთული გოტიკის ცენტრალურ თემად. რასაკვირველია, მონობის თემა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს საზოგადოდ მთელს სამხრეთულ კულტურაში და სამხრეთული ლიტერატურული ტრადიციის მნიშვნელოვანი კომპონენტია, მაგრამ მისი ტოტალიზაცია და, შესაბამისად, სამხრეთული გოტიკის კომპლექსური ტოტალობის დაყვანა მხოლოდ რასისა და მონობის მხატვრულ პერცეფციაზე, არ უნდა იყოს გამართლებული; ის ფაქტი, რომ სამხრეთს და გოტიკას ერთმანეთს განუყოფლად უკავშირებენ ედგარ პოს საშუალებით, განაპირობებს ამ უკანასკნელის პრობლემურ/პარადოქსულ სტატუსს ამერიკულ ლიტერატურულ კანონში, რადგან იგი, ფაქტობრივად, სამხრეთული გოტიკის დემონიზაციის სტრატეგიის ნაწილია. საქმე ისაა, რომ სწორედ პო სინამდვილეში სამხრეთული გოტიკის სრულიად განსხვავებულ ხაზს ავითარებს: ედგარ პოს გოტიკურ ნოველისტიკაში რასობრივ საკითხებსა და მონათმფლობელობასთან დაკავშირებულ

პრობლემებზე გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია ადამიანის არაცნობიერის, მისი სულის ბნელი ხვეულების მხატვრული კვლევა, რაც უნივერსალურია და შეუძლებელია მისი შემოფარგვლა სამხრეთის ლოკალით. ფორმის საშუალებით პო სცილდება თავისი რეგიონისა და მისი პოლიტიკის საზღვრებს, თუმცა შეუძლებელია, რომ იგი სავსებით მოვწყვიტოთ სამხრეთს და მის კულტურულ ტრადიციას. შეიძლება ითქვას, რომ პო სამხრეთული ლიტერატურული ტრადიციის ქვაკუთხედად სწორედ მისი საერთო-ეროვნული ან, სულაც, უნივერსალური სტატუსის გამო გვევლინება; დაბოლოს, რაც მთავარია, სადავოა პოს გამოცხადება „სამხრეთისა და გოტიკის კანონიკურ წარმომადგენლად“, ვინაიდან მისი დამოკიდებულება (სამხრეთული) გოტიკის ტრადიციისადმი არაერთგვაროვანი და ამბივალენტურია: პოს გოტიკა „ნეგატიური“ უფროა, ვიდრე პოზიტიური და მის „გოტიკურ“ ქმნილებებშიც კი იკვეთება გოტიკური ტრადიციით თამაშის ორმაგი და ზოგჯერ სამმაგი პერსპექტივა. პოსთან იწყება გოტიკური ტრადიციისადმი ამბივალენტური და პაროდიულ-სარკასტული დამოკიდებულების ტენდენცია ამერიკულ ლიტერატურაში. უილიამ ფოლკნერი სწორედ პოსებური „გოტიკური გროტესკის“ ტრადიციის გამგრძელებელია.

9. სამხრეთის ლიტერატურული გოტიკის ტრადიციის ფორმირებაში გადამწყვეტი როლი უილიამ ფოლკნერმა ითამაშა. მისი ნაწარმოებები მჭიდროდ უკავშირდება სამხრეთულ გოტიკას, ხოლო იოკნაპატოფას მხატვრულმა სამყარომ ბევრი რამ იმეძკვიდრა გოტიკური ტრადიციიდან, თუმცა აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ ეს იყო არა ტრადიციის მექანიკურად გადმოღება, არამედ მისი შემოქმედებითი გარდასახვა-მოდულიფიკაცია ლიტერატურული მოდერნიზმის ესთეტიკის კონტექსტში.

10. უილიამ ფოლკნერის ნოველის „ვარდი ემილისათვის“ წარმოსახვითი სივრცე ერთდროულად სამხრეთულ გოტიკასაც იტევს და მის დეკონსტრუქციასაც, კონკრეტულ-ისტორიულსაც და მითოსურ-უნივერსალურ პლასტსაც, ყოფით რეალებსაც და ფსიქოანალიზსაც. ტექსტში მრავალი მოტივია ერთმანეთში გადახლართული: ტრადიციის, ცვლილების, მარტოობის, იზოლირების, ახლის მიმღებლობის ან, უფრო სწორად, მიუღებლობის, ან სულაც, ორივესი ერთად. თემა-მოტივთა მთელი ეს კონგლომერატი და გამომსახველობით საშუალებათა ერთობლიობა ფოლკნერს ერთი ტრაგი-კომედიის მაგალითზე ანაქრონიზმად ქცეული სამხრეთის სურათის დასახატად სჭირდება. ფოლკნერი სამხრეთს გვიხატავს ირონიულ-პაროდიული პერსპექტივიდან, საიდანაც იგი წარმოსახავს მისთვის ძვირფასი წარსულის, არისტოკრატიული სამყაროს კვდომას და ცნობს ისტორიული პროცესის შეუქცევადობასა და გარდუვალობას.
11. გოტიკა მოთხრობის კომპლექსური მხატვრული სტრუქტურის ერთი-ერთი მნიშვნელოვანია შრეა, მაგრამ გოტიკური კონვენციები და „ანტურაჟი“ აქ მხოლოდ ზედაპირულ, ფასადურ პლასტს ქმნის, რომლის მიღმაც უფრო სიღრმისეული, ფარული ქვედინებები და ქვეტექსტები იმალება. ფოლკნერის რთულ და წინააღმდეგობრივ მხატვრულ წარმოსახვაში არაფერია ერთაზროვანი, სწორხაზოვანი და ცალსახა. აქ უფრო ლიტერატურული ტრადიციის შემოქმედებითი ათვისება-გარდასახვა იგულისხმება ანუ, სხვაგვარად, გროტესკის „გოტიკური“ გამოყენება თუ გოტიკური კონვენციების დეკონსტრუქცია, ვთქვათ, პოსთან და ფოლკნერთან სხვადასხვაგვარად ხორციელდება, რაშიც ორი ფაქტორი თამაშობს გადამწყვეტ როლს: ესაა ამ მწერლების მკვეთრი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა და განსხვავება იმ ესთეტიკურ-კონცეპტუალურ პარადიგმებს შორის (რომანტიზმი და მოდერნიზმი), რომელთა ჩარჩოებშიც მათი შემოქმედება მოიაზრება.

12. ამერიკის სამხრეთის სოციალურ-პოლიტიკური და ისტორიული კონტექსტის ფოლკნერისეული მხატვრული გააზრება „ემილიში“ ამბივალენტურია. მწერალი „რეალურ სამხრეთს“ გვიხატავს როგორც ძველისა და ახლის ჭიდილის ასპარეზს, მარცხის ჰეროიკითა და ახლის გარდაუვალი გამარჯვების ტრაგიზმით გამსჭვალულს. სამხრეთელი მწერლები ცდილობენ შეაქონ, შეინარჩუნონ და დაუბრუნდნენ კიდევ „ამერიკული სამხრეთის დიდებულ წარსულს“ ანუ, ახდენენ მის რომანტიზირებას, თუმცა „ემილიში“ სამხრეთი არ არის ტრადიციის სტაბილური ნავსაყუდელი, სადაც მკითხველს ეპატიჟებიან დასაბრუნებლად.
13. „როცა დამდება“ მკვეთრად გამოხატული გოტიკური ნაწარმოებია თავისი შინაარსით, ბიბლიური ალუზიებითა თუ ძალადობის სცენების ნატურალისტური აღწერით. უფრო ზუსტად, მოთხრობაში სამხრეთული გოტიკის ანტურაჟი ზედაპირზე დევს და აშკარად თვალშისაცემია. დისერტაციაში განხილული სხვა ნოველებისაგან განსხვავებით, სადაც გოტიკური ელემენტები ძირითადად უფრო იმპლიციტურია, ტექსტის შიდა შრეებშია დაფარული, მოთხრობაში „როცა დამდება“ გოტიკური სიმბოლო-ხატები ექსპლიციტურია, ზედაპირზეა განფენილი. მათ „აღმოსაჩენად“ დიდი ძალისხმევა საჭირო ნამდვილად არ არის და მწერალი მისი მხატვრული მეთოდისათვის დამახასიათებელ მოულოდნელობის ეფექტსაც გოტიკური სიმბოლო-ხატებით აღწევს.
14. ფოლკნერი ძირითადად სამხრეთული გოტიკის სამ კონვენციას მიმართავს:
- თხრობა ვითარდება რასობრივი კონფლიქტის კვალდაკვალ;
 - თავად შავკანიანთა შორის არსებული სხვადასხვა პრობლემა, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება ტრადიციულ გოტიკურ პრობლემატიკას, განზოგადებულია ზოგად-სოციალურ ჭრილში;

- შავკანიანთა ქცევა წარმოსახულია როგორც თეთრკანიანთა საქციელის ანარეკლი.

15. ნაწარმოების სათაური ალუზიაა ერთ ცნობილ „სპირიტუელზე“, რომელიც ამბობს: “Lord, how I hate to see that evening sun.” („უფალო, რარიგ მძაგს ჩამავალი მზის ხილვა.“) კერძოდ, იგი აღებულია უილიამ ქრისტოფერ ჰენდის სიმღერიდან *Saint Louis Blues*, რომელიც პოპულარული გახდა 1927 წელს ბესი სმითისა და ლუი არმსტრონგის წყალობით. აქ „ჩამავალი მზე“ გარდაუვალი სიკვდილის სიმბოლოა. მართალია, უშუალოდ ტექსტში ამ სიმღერაზე ალუზია არსად გვხვდება, მაგრამ იგი გამოყენებულია როგორც მხატვრული სტრუქტურის ერთგვარი ჩარჩო - ფოლკნერი იყენებს ბლუზის მთელ რიგ ტროპებს სიუჟეტის სტრუქტურირებისა და რასობრივი სტერეოტიპების განვითარებისათვის. საზოგადოდ, 'ჩამავალი მზის' ხატი გავრცელებულია შავკანიანთა რელიგიურ მუსიკაში. მაგალითად, სპირიტუელზეში *It's Getting' Late Over in the Evenin', The Sun Most Down*, რომელიც „გამოცხადების წიგნის“ მე-20 თავს ეფუძნება, 'ჩამავალი მზის' ხატი სიკვდილისა და უკანასკნელი სამსჯავროს მოახლოებას მოასწავებს.
16. ნოველაში გადმოცემულია რასობრივი ჩაგვრის უმძიმესი ატმოსფერო, რაც ნიშანდობლივი იყო მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის ამერიკის სამხრეთისათვის, რომლის ყოფითი რეალიებით თუ სოციო-კულტურული ატმოსფეროთი საზრდოობდა ზოგადად სამხრეთული გოტიკა და კერძოდ გოტიკური მოდერნიზმი. დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლამ, სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების გზაზე გადატანილმა მრავალმა ქართველმა უკიდურესად გოტიკური გარემო შექმნა, რომელსაც მხოლოდ ძალადობისა და ჩაგვრის ატმოსფერო თუ მძაფრი სოციო-ფსიქოლოგიური ფონი კი არ ასაზრდოებდა, არამედ სამხრეთის, როგორც ამერიკის დემონიზებული და რეპრესირებული მეორე „მე“-ს, ბნელი, ველური ინსტიქტების „რეზერვუარის“, ხატიც. ფოლკნერი მთელი ამ გოტიკური

სიტუაციის ღრმა ფსიქოლოგიურ ნიუანსირებას მიმართავს და პერსონაჟის შინაგან სამყაროს, რომელიც ისედაც ძრწოლასა და მღელვარებას მოუცავს, კიდევ უფრო ჩახლართავს მისი დანაშაულის შეგრძნებითა და სინდისის ქენჯნით. სამხრეთული გოტიკისათვის საზოგადოდ დამახასიათებელია გროტესკული სახეების შექმნა საშინელისა და სასაცილოს, ტრაგიკულისა და კომიკურის შერწყმით, რაც ამერიკულ ლიტერატურაში ედგარ პოსთან იღებს სათავეს, თუმცა ფოლკნერის თხრობაში იგი წმინდად ფოლკნერულია - აქ გროტესკის საფუძველია საშინელისა და ირონიულის სინთეზი.

17. მოთხრობის მრავალნიშნადი სიმბოლოა ორმო/თხრილი, რომელიც მხოლოდ სოციალურ გარემოს კი არ აღნიშნავს, არამედ - პირველყოფილ ცოდვასა და უმანკობადაკარგული ადამიანის ყოფას, რაც მწერლის უდიდესი სატკივარი და მრავალგზის, სხვადასხვაგვარ ლიტერატურულ კონტექსტში განსხეულებული განმეორებადი მოტივია. ამრიგად, უილიამ ფოლკნერი ნოველაში „როცა ღამდება“ რასობრივი კონფლიქტის ფონზე წარმოაჩენს იმ ღრმად ფესვგამდგარ წინააღმდეგობრიობას, რომელიც შიგნიდან ხრავს სამხრეთის ტრადიციულ საზოგადოებას და გოტიკური სიმბოლიკის, გროტესკული სახეებისა თუ ბიბლიური ალუზიების მომველიებით ზოგადკაცობრიულ, უნივერსალურ ჭრილში განაზოგადებს მას.

18. ნოველაში „ცეცხლისწამკიდებელი“ ფოლკნერი მიმართავს „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკას და მის ძირითად ხერხს - შინაგან მონოლოგს, რითაც სამხრეთის მითის დეკონსტრუქციას კიდევ უფრო მეტ სიმძაფრეს სძენს. მისი მეშვეობით მწერალი გამოხატავს წინააღმდეგობათა დიალექტიკას - დაპირისპირებას მემკვიდრეობითობასა და თავისუფალ ნებას შორის. მოთხრობაში უხვადაა ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალები, რომლებიც სიმბოლურ განზომილებას იძენენ. თავად თხრობის ინტენსიურობა, დამაბულობა თითქოს მოუსვენრობის, შფოთის განცდას

იწვევს მკითხველში. პირველივე წინადადება ძალიან გრძელია და მწერალი „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკას საგანგებოდ იყენებს, რათა პირველივე წუთიდან პროტაგონისტის არა რაციონალურ, არამედ ინტუიტიურ-ემოციურ მდგომარეობას გაუსვას ხაზი. „ცეცხლისწამკიდებელში“ ჩვენ ვხედავთ მთავარი გმირის სარტის მერყეობას, მორჩილებას, რომელიც თითქოს წინასწარ განსაზღვრული და მისჯილი მდგომარეობაა, დემონური კოდია, რომელსაც მისი ოჯახის წევრები თავს ვერ აღწევენ, საკუთარ ბედ-იღბალზე კონტროლს ვერ იღებენ. ფოლკნერი თანაუგრძნობს სარტის და იმ მორალურ კოდს, რომელსაც ის საკუთარ თავში აღმოაჩენს. სარტის ამბივალენტურ დამოკიდებულებაში საკუთარი ოჯახის მიმართ რთული ამოსაცნობი არ არის თავად მწერლის გრძნობები სამხრეთის მისამართით. მოთხრობას ლეიტმოტივად გასდევს დილემა, რომლის წინაშეც სარტი დგას. ამასთან, იგი შესაძლოა უსასრულოდ განზოგადდეს, რადგან ის თავის თავში ატარებს უნივერსალურ არქეტიპს, რომელიც ასე აქტუალურსა და საინტერესოს ხდის სამხრეთული იდენტობის საკითხს. ეს დილემა კოლექტივიზმისა და ინდივიდუალიზმის, სისხლის ყვილისა და საკუთარი რაციონალური განსჯის უნარის ჭიდილში გამოიხატება, რაც, ალბათ, სამხრეთული გოტიკის ერთ-ერთი ცენტრალური დილემაცაა. თვით ფოლკნერის პოზიცია ნეიტრალურია - მან კარგად იცის, რომ კოლექტიური არაცნობიერის სრული რაციონალიზაცია, ფაქტობრივად, შეუძლებელია. რაციოსთან ერთად მისი პერსონაჟების ქმედებებს ბნელი გოტიკური ინსტინქტებიც წარმართავს, თვით ამ ჭიდილის პროცესი კი მათი ტანჯვის წყაროა.

19. „დათვი“, ხუთი თავისგან შემდგარი მოთხრობა, ნაწილია კრებულისა *Go Down, Moses* (გარდავედ, მოსე). ფაქტობრივად, გარდავედ, მოსე ლოგიკურად განვითარებული რომანია, რომელიც სხვადასხვა პერსპექტივიდან დამაჯერებლად აღწერს არაჰუმანურ სოციალურ და

ეკონომიკურ სისტემას, ფრაგმენტულად წერის მეთოდი კი ერთიანი სათქმელის სხვადასხვა განზომილებიდან ჩვენების შესაძლებლობის შექმნას ემსახურება. *გარდავედ, მოსე* შეგვიძლია მივაკუთვნოთ იმ ტიპის რომანთა რიცხვს, როგორცაა, მაგალითად, შერვუდ ანდერსონის *უაინსბერგი, ოჰაიო*, ჯონ სტეინბეკის *წითელი პონი*, ფოლკნერისავე *დაუმორჩილებელი*, რეი ბრედბერის *მარსის ქრონიკები*, კლიფორდ სიმაკის *ქლაქი*, ერნესტ ჰემინგუეის *ნიკ ადამსის ამბები* და სხვ. ამ ტიპის რომანს სპეციალურ ლიტერატურაში 'fix-up'/'fixup'-საც უწოდებენ. ამ ჟანრის ნიმუშები, როგორც წესი, ერთიან ციკლად აერთიანებენ დამოუკიდებელ მოთხრობებსა თუ ნოველებს, რომლებსაც თავდაპირველად გამოქვეყნებისას შესაძლოა ერთმანეთთან არც ჰქონოდათ არანაირი კავშირი. მწერალი მოგვიანებით არედაქტირებს მათ, ამყარებს მათ შორის კავშირებს სხვადასხვა ხერხით - ე. წ. ჩარჩო-მოთხრობის, საერთო პერსონაჟის, ახალი დამაკავშირებელი მასალის ჩართვის ან/და სხვა ნარატიული სტრატეგიების საშუალებით. სახელწოდება 'fix-up' გულისხმობს იმას, რომ ავტორს უწევს ტექსტების პირვანდელ ვერსიებში გარკვეული ცვლილებები შეიტანოს, რათა ისინი ერთიან ციკლად გაამთლიანოს, თუმცა ზოგიერთ შემთხვევაში ამგვარი ნაწარმოებების საბოლოო ფორმა უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ მოთხრობების ციკლი და იგი ერთგვარ რომან-კომპოზიტად გვევლინება, რომელიც ტრადიციული რომანისგან მხოლოდ იმით განსხვავდება, რომ მას არ გააჩნია ერთი(ანი) მთავარი სიუჟეტური ხაზი. ამ ჟანრს ამერიკულ ლიტერატურაში საკმაოდ მდიდარი ტრადიცია აქვს. *გარდავედ, მოსე*-ც, შვიდი მოთხრობისაგან შემდგარი წიგნი, შეიძლება რომანად მივიჩნიოთ, ვინაიდან მას ამთლიანებს მთავარი პერსონაჟი ისააკ მაკკასლინი.

20. *გარდავედ, მოსე* მწერლის ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავი ქმნილებაა კომპლექსური ნარატივის ქსოვის, თხრობის სეგმენტების გამრავალფეროვნების და თემატური დიაპაზონის გაშლის გამო. მწერალი

მუდამ ოსტატურად ამატებს ახალი მოტივების ქსელს და განზრახ ანაწევრებს ზედაპირულ ესთეტიკურ წყობას. რომანში წარმოდგენილია უამრავი პერსონაჟი, შესაძლოა, გაცილებით მეტი, ვიდრე ფოლკნერის სხვა რომანებში. ხშირ შემთხვევაში გმირები ერთმანეთის სისხლით ნათესავეები არიან; მწერალი გვიხატავს რამდენიმე თაობის - თეთრკანიანების, შავკანიანებისა და ფერადკანიანების - ჩახლართულ და რთულ საგვარეულო ურთიერთობებს. ტექსტი ხასიათდება რასობრივი, კლასობრივი და გენდერული საკითხების პროვოკაციული დამუშავებით, რაც გამოხატულია ადამიანის ქცევაში მის წინაშე მდგარი გამოწვევების დროს. აქ წამოჭრილია არა მარტო ისეთი ლოკალური პრობლემები, როგორცაა, მაგალითად, მიწის საკუთრებისა და კულტივაციის პრობლემა, არამედ ისეთი კომპლექსური, უნივერსალური საკითხებიც, როგორცაა ადამიანის და პირველყოფილი ბუნებრივი გარემოს ურთიერთობა.

21. „დათვის“ კრიტიკული ინტერპრეტაციები მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ შევაფასებთ მას - როგორც დამოუკიდებელ მოთხრობას, თუ როგორც რომანის თავს. ჩემი აზრით, „დათვი“ უნდა წავიკითხოთ როგორც შვიდთავიანი რომანის ერთ-ერთი თავი. ამდენად, მიმაჩნია, რომ მისი ანალიზისას აუცილებელია იმ მთლიანი მხატვრული კონტექსტის გათვალისწინება, რომლის ნაწილადაც იგი გვევლინება.

22. მოთხრობაში, ისევე როგორც მთლიანად რომანში, წინა პლანზეა წამოწეული სამხრეთული გოტიკის ცენტრალური კოლიზია - ცივილიზაციისა და კულტურის კონფლიქტი, რომელიც მხატვრულად გააზრებულია ტრადიციისა და პროგრესის მარადიული ჭიდილის უნივერსალურ პლანში. ეს პრობლემატიკა წარმოსახულია სამხრეთის ფართო ისტორიულ და სოციო-კულტურულ ფონზე. ფოლკნერთან, როგორც მარცხის აპოლოგეტთან, გამოხსნის იმედი არ გვხვდება, სამხრეთის

გამოხსნა შეუძლებელია. მესია არ ჩანს. მოთხრობის დასასრული მძაფრი და სევდისმომგვრელია. საინტერესოა ხეზე მორბენალი 50 ციყვის სიმბოლო. ციყვი ადაპტაციის, ცვლილებების მიმართ მზაობის, სიახლის მიღების სიმბოლოა. 50 სწრაფად მორბენალი ციყვი უცნაურ „ფერხულში“ ჩაბმულა. შესაძლოა ციყვები სწორედ იმ ადამიანებს განასახიერებდნენ, რომლებიც ადვილად ადაპტირდებიან ახალ გარემოში და საჭიროებისამებრ ან „ჩრდილოელნი“, ან „სამხრეთელნი“ არიან. გარდა ამისა, არსებობს „შავი ციყვის“ სიმბოლოც, რომელიც, ინდიელების ტომის Choctaws გადმოცემით, ასოცირდება მთვარის დაბნელებასთან და ცუდ ამბავს მოასწავებს. ციყვების რაოდენობა კი, რომელიც ორმოცდაათია, ერთადერთ ასოციაციას იწვევს მკითხველში - 50 შტატისას.

23. ფოლკნერი თავისი დროის მწერლებში სამხრეთული გოტიკის კომპლექსური გააზრებით გამოირჩევა. ხშირად მწერალი ღრმა მორალურ ასპექტებს საყოფაცხოვრებო და რეგიონული პრობლემების საბურველში განგებ ახვევს, რათა გამოკვეთოს მთავარი - ადამიანსა და ბუნებას შორის არსებული ურთიერთკავშირის სიღრმე და კომპლექსურობა. მისი გოტიკური მხატვრული სამყაროს თავისებურება ისაა, რომ ამერიკის სამხრეთის ყოფას ის განაზოგადებს მითოსური მარადისობის პლანში, ამერიკის სამხრეთის პრობლემატიკას კი ზოგადსაკაცობრიო პრობლემატიკად გარდასახავს. ფოლკნერის შემოქმედება იმითაა განსაკუთრებით საინტერესო და გამორჩეული ამერიკის სამხრეთის მწერლობაში, რომ მისი დამოკიდებულება მშობლიური სამხრეთის ტრადიციული არისტოკრატიული ფასეულობებისა და ღირსების კოდექსის კვდომის პროცესისადმი წინააღმდეგობრივი და ამბივალენტურია: ერთი მხრივ, ამ ფასეულობათა გადაფასება და რღვევა მისთვის მტკივნეული პროცესია, მაგრამ, მეორე მხრივ, მწერალი აცნობიერებს მათ დრომოქმედობასა და მათი კვდომის ისტორიულ გარდუვალობას.

გამოყენებული ლიტერატურა

- ასათიანი, სალომე. “Das Unheimliche: უცხო და უცნობი „დამზაფვრელის“ ისტორია. რადიო თავისუფლება, აპრილი 27, 2020 <https://www.radiotavisupleba.ge/a/30578447.html>
- ბერგსონი, ანრი. *ცნობიერების უშუალო მონაცემები*. თბილისი: თბილისის დამოუკიდებელი უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1993.
- გუბელაძე, ნანა. *ნარკვევები უილიამ ფოლკნერზე*. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2020.
- გუბელაძე, ნანა. *ავტორი, მთხრობელი და თხრობის პერსპექტივები უ. ფოლკნერის რომანებში*. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2007.
- ჭეიშვილი, თამარ. *ედგარ ალან პო და „გოთური“ ელემენტები XX საუკუნის ამერიკულ პროზაში*. ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წადგენილი დისერტაცია. ქუთაისი, 2009. https://www.atsu.edu.ge/images/pdf/disertaciebi/disertacia_cheishvili.pdf
- იმედაძე, ირაკლი. *ფსიქოლოგიის ისტორია*. თბილისი: გამომცემლობა „მწიგნობარი“, 2008.
- კობახიძე, თემურ. „უილიამ ფოლკნერის „ვარდი ემილისათვის“: ჟანრის პოეტიკა“. ი. ცხვედიანი (რედ.). *ამერიკისმცოდნეობის VIII საერთაშორისო კონფერენციის მასალების კრებული*. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2016: 142-184.
- კობახიძე, თემურ. „დროისა და სივრცის აგებულება უილიამ ფოლკნერის მოთხრობაში „ვარდი ემილისათვის“. *სჯანი*, #18, 2017: 110-129.
- ფოლკნერი, უილიამ. *მოთხრობები*. ინგლისურიდან თარგმნეს ა. რატიანმა და ზ. გემაზაშვილმა. თბილისი: გამომცემლობა პალიტრა L, 2011.
- ფოლკნერი, უილიამ. *გარდავედ, მოსე*. ინგლისურიდან თარგმნეს როსტომ და პაატა ჩხეიძეებმა. თბილისი: „ინტელექტი“, 2019.
- ფოლკნერი, უილიამ. „ვარდი ემილისათვის“. ინგლისურიდან თარგმნა ეთერ მოისწრაფიშვილმა. *საუნჯე*, 1999, 1-2: 3-10.
- შათირიშვილი, ზაზა. „გოტიკური რომანის გენეალოგია“. *არილი*, 1 თებერვალი, 2011. <http://arilimag.ge/ზაზა-შათირიშვილი-გოტიკუ/>
- ცხვედიანი, ირაკლი. „ამერიკული გოტიკა“. კრებულში: ი. ცხვედიანი (რედ.). *ამერიკისმცოდნეობის მე-9 საერთაშორისო კონფერენციის რჩეული მასალების კრებული*. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2021: 202-225.

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. 1968; repr. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Bennett, Ken. "The Language of the Blues in Faulkner's 'That Evening Sun.'" *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Culture*, 38.3 (Summer 1985): 339-42.
- Binder, Aubrey. "Uncovering the Past: The Role of Dust Imagery in 'A Rose for Emily'." *The Explicator*, Vol. 70, No 1, 2012: 5-7.
- Bleikasten, André. *Faulkner's As I Lay Dying*. Volume 159 of Midland book. Indiana University Press, 1973.
- Bloom, Clive (ed.). *Gothic Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. Macmillan, 1998.
- Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. London New York Toronto: Oxford University Press, 1934.
- Bormarito, J. & J. E. Hogle. (eds.). *Gothic Literature: A Gale Critical Companion*. Gale Research Inc., 2006.
- Botting, Fred (ed.). *Gothic: The New Critical Idiom*. Routledge, 1996.
- Britzman, Deborah P. "Chapter Three: A Note to 'Identification with the Aggressor'." *Counterpoints*, Vol. 300: *Novel Education: Psychoanalytic Studies of Learning and Not Learning*. Peter Lang AG, 2006: 41-59.
- Brown, Suzanne Hunter. "Appendix A: Reframing Stories". In Susan Lohafer & Jo Ellyn Clarey (eds.). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989: 311-27.
- Brown, Charles Brockden. *Wieland; or, The Transformation and Memoirs of Carwin the Biloquist*. Ed. and Intro. Emory Elliot. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Byron, G. & D. Townshend (eds.). *The Gothic World*. New York: Routledge, 2014.
- Cothren, Claire Renae. *The Evolving Southern Gothic: Traditions of Racial, Gender, and Sexual Horror in the Imagined American South*. Doctoral dissertation, Texas: A & M University, 2015. <http://hdl.handle.net/1969.1/155404>
- Cheishvili, T. "Hoaxing Impulse in Edgar Allan Poe's 'Macabre' Tales". *The Edgar Allan Poe Review*. Vol. 14, No. 2 (Autumn 2013): 249-252.
- Creighton, Joanne V. *William Faulkner's Craft of Revision*. Detroit: Wayne State University Press, 1977.
- Crow, Charles. (ed.). *A Companion to American Gothic*. Wiley-Blackwell, 2014.
- Crow, Charles L. *History of the Gothic: American Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2009.

Dayan, Joan. "Romance and Race". In Emory Elliott (ed.). *The Columbia History of the American Novel*. New York: Columbia University Press, 1991: 89 – 109.

Elder, John. *Imagining the Earth: Poetry and the Vision of Nature*. Champaign: University of Illinois Press, 1985.

Faulkner, William. *A Rose for Emily and Other Stories*. Selected and with a Foreword by Saxe Commins. New York: Random House, 1942.

Faulkner, William. *Collected Stories of William Faulkner*. Vintage, 1995.

Faulkner, William. *Go down, Moses*. New York: Vintage, 1990.

Faulkner, William. *Barn Burning*. Logan, Iowa: Perfection Learning, 1979.

Ferenczi, Sandor. "Confusion of the Tongues Between the Adults and the Child: The Language of Tenderness and the of Passion". *The International Journal of Psychoanalysis*, 30, 1949: 225-230.

Fiedler, L. *Love and Death in the American Novel*. 1960; revised edition 1966; reprint, Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1997.

Fisher IV, Benjamin F. "Poe and the Gothic Tradition". In K. J. Hayes (ed.). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002: 72 – 91.

Fisher IV, Benjamin F. "Southern Gothic". In M. Thomas Ing (ed.). *The New Encyclopedia of Southern Culture*, vol. 9: Literature. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008.

Getty, Laura J. "Faulkner's "A Rose for Emily". *The Explicator*, Vol. 63, Issue 4, Summer 2005: 230 – 235.

Goddu, T. A. *Gothic America: Narrative, History, and Nation*. New York: Columbia University Press, 1997.

Goddu, T. A. "Historicizing the American Gothic: Charles Brockden Brown's *Wieland*". In Diane Long Hoeveler & Tamar Heller (eds.). *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions*. New York: Modern Language Association, 1999: 167-88.

Graham, A. "The South in Popular Culture". In Richard Gray & Owen Robinson (eds.). *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.

Gray, R. "Edgar Allan Poe and the Problem of Regionalism". In Valeria Gennaro Lerda & Tjebbe Westerndrop (eds.). *The United States South: Regionalism and Identity*. Rome: Bulzoni Editore, 1991.

Gray, Richard. "Inside the Dark House: William Faulkner, *Absalom, Absalom!* and Southern Gothic". In Susan Castillo Street and Charles L. Crow (eds.). *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Gray, Richard & Owen Robinson. *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

Gwynn, Frederick L. & Joseph L. Blotner (eds.). *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia 1957- 58*. Charlottesville: The University of Virginia Press, 1959.

Gwynn, Frederick & Joseph Blotner. "Faulkner in the University: A Classroom Conference". *College English*, Vol. 19, No. 1, (Oct. 1957): 1-6.

Hawthorne, Nathaniel. "My Kinsman, Major Molineux". *Gothic Digital Series @ UFSC*. [https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/132704/My_Kinsman_Major_Molineux_\(Nathaniel_Hawthorne_1832\).pdf?sequence=1](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/132704/My_Kinsman_Major_Molineux_(Nathaniel_Hawthorne_1832).pdf?sequence=1)

Hiles, Jane. "Kinship and Heredity in Faulkner's "Barn Burning". *The Mississippi Quarterly*, Vol. 38, No. 3 (SUMMER 1985): 329-33.

Hogle, J. E. (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002 (a).

Hogle, Jerrold E. "Introduction". In Jerrold E. Hogle (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2002 (b).

Humphrey, R. *Stream of Consciousness in Modern Novel*. University of California Press, 1968.

James, William. *The Principles of Psychology*. Complete Edition in 2 Volumes. Mosaic Books, 1890.

Jarraway, David R. "The Gothic Import of Faulkner's 'Black Son' in *Light in August*". In Robert K. Martin & Eric Savoy (eds.). *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 1998.

Johnson, Samuel. *Preface to Shakespeare*. Language and Literatures: English Literature. Project Gutenberg, 2004. <https://www.gutenberg.org/ebooks/5429>

Johnson, Gerald. "The Horrible South". *The Virginia Quarterly Review* 11.2 (April 1935): 44.

Kerr, E. M. *William Faulkner's Gothic Domain*. Port Washington and London: Kennikat Press, 1979.

Kerr, E. M. "General Commentary". In: J. Bormarito & J. E. Hogle. (eds.). *Gothic Literature: A Gale Critical Companion*. Vol. 2. Gale Research Inc., 2006: 297- 303. Source: E. M. Kerr. "From Otranto to Yoknapatawpha: Faulkner's Gothic Heritage." In E. M. Kerr. *William Faulkner's Gothic Domain*. Port Washington, N.Y.: Kennika.t Press, 1979: 3-28.

Kiely, Robert. *The Romantic Novel in England*. Harvard University Press, 1972.

Leopold, Aldo. *A Sand County Almanac*. New York: Ballantine, 1966.

Levin, H. *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*. New York: Knopf, 1958.

Levins, Lynn Gartrell. *Faulkner's Heroic Design: The Yoknapatawpha Novels*. Athens: University of Georgia Press, 1976).

Lloyd-Smith, Alan. *American Gothic Fiction: An Introduction*. New York: Continuum, 2004.

Lloyd-Smith, Allan. "Nineteenth-Century American Gothic". In David Punter (ed.). *A New Companion to the Gothic*, (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012).

Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature*. Syracuse: Syracuse University Press, 1984.

Malchow, H. L. *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996. 4

Manglaviti, Leo M. J. "Faulkner's "That Evening Sun" and Mencken's "Best Editorial Judgment"". *American Literature*. 43 (4), 1972: 649-654.

Marshall, Bridget M. "Defining Southern Gothic". In Jay Ellis (ed.). *Critical Insights: Southern Gothic Literature*. Ipswich, MA: Salem, 2013. 13.

Martin, R. & Eric Savoy (eds.). *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 1998.

Mellard, James M. "A Rose for Emily". In J. Bormarito and J. E. Hogle. (eds.). *Gothic Literature: A Gale Critical Companion*. Vol. 2. Gale Research Inc., 2006: 306 – 312. Source: Mellard, James M. "Faulkner's Miss Emily and Blake's 'Sick Rose': 'Invisible Worm,' Nachträglichkeit, and Retrospective Gothic." *Faulkner Journal* 2, no. 1 (fall 1986): 37-45.

Meriwether, James & Millgate, Michael (eds.). *Lion in the Garden*. New York: Random House, 1968.

Montagu, Elisabeth. *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare*. London: Harding and Wright, 1810.

https://books.google.sk/books?id=9TsUAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=sk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Moreland, R. (ed.). *A Companion to William Faulkner*. Wiley-Blackwell, 2007.

Morris, Wesley & Barbara A. Morris. *Reading Faulkner*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

Moss, William. "Fall of the House, from Poe to Percy: The Evolution of an Enduring Gothic Convention". In Charles L. Crow (ed.). *A Companion to American Gothic*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013.

Nicholls, Peter. *The Encyclopedia of Science Fiction: An Illustrated A to Z*. St Albans, Herts, UK: Granada Publishing Ltd., 1979.

O'Brien, Timothy. "Who Arose for Emily?" *The Faulkner Journal*. Vol. 29, No. 1 (Spring 2015): 101-109.

O'Connor, Flannery. "The Fiction Writer and His Country". In Sally and Robert Fitzgerald (eds.). *Mystery and Manners: Occasional Prose*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2000.

Oklopčić, B. *Faulkner and the Native Keystone: Reading (Beyond) the American South*. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag, 2014.

Palmer, Louis. "Bourgeois Blues: Class, Whiteness, and Southern Gothic in Early Faulkner and Caldwell". Special Issue: *Faulkner and Whiteness*. *The Faulkner Journal*, Vol. 22, No. 1/2, Fall 2006/Spring 2007: 120-139.

Parsons, D. *Theorists of the Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Richardson and Virginia Woolf*. Routledge, 2007.

Pearson, Norman Holmes. "Faulkner's Three "Evening Suns"". *The Yale University Library Gazette*, Vol 19, No. 2 (October 1954): 61-70.

Pope, Alexander. "Preface to Shakespeare". *The Works of Shakespeare in 6 Volumes*. Vol. 1. Ed. Alexander Pope. London, 1725. <http://jacklynch.net/Texts/pope-shakespeare.html>

Punter, David (ed.). *A New Companion to the Gothic*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.

Putzel, M. "Faulkner's Gothic". In: J. Bormarito and J. E. Hogle (eds.). *Gothic Literature: A Gale Critical Companion*. Vol. 2. Gale Research Inc., 2006: 304-306. Source: Max Putzel. "What Is Gothic About Absalom, Absalom!?" *Southern Literary Journal* 4, no. 1 (1971): 3-19.

Punter, David. *The Literature of Terror: Volume 1, The Gothic Tradition*, 2d ed. New York: Routledge, 1996.

Rosenman, John B. "The Heaven and Hell Archetype in Faulkner's "That Evening Sun" and Bradbury's "Dandelion Wine"". *South Atlantic Bulletin*, Vol. 43, No. 2 (May, 1978): 12-16.

Sage, Victor (ed.). *The Gothick Novel: A Selection of Critical Essays*. Macmillan Casebooks series, 1990.

Savoy, Eric. "The Rise of American Gothic". In Jerrold E. Hogle (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Scofield, M. "Faulkner". In M. Scofield. *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006: 160 – 169.

Skei, Hans H. *Reading Faulkner's Best Short Stories*. Columbia: University of South Carolina Press, 1990.

Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburg: Edinburg University Press, 2007.

Snodgrass, Marry Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on File, Inc, 2005.

Thompson, G. R. (ed.). *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Pullman: Washington State University Press, 1974.

Thompson, G. R. "Edgar Allan Poe and the Writers of the Old South". In Emory Elliott (ed.). *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press, 1988.

Token, Leona. "Rhetoric and Ethical Ambiguities in "That Evening Sun"". *Women's Studies*, Vol. 22, Issue 4, 1993: 429-439.

Weinstein, Ph. M. (ed.). *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

White, Charles Dodd. "Hawthorne's My Kinsman, Major Molineux." *The Explicator* 65.4 (2007): 215-217.

Wilson, Charles Reagan. "Myth, Manners, and Memory". In Charles Reagan Wilson (ed.).*The New Encyclopedia of Southern Culture, vol. 4: Myth, Manners, and Memory*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.

Yunis, Susan S. "The Narrator of Faulkner's "Barn Burning". *The Faulkner Journal*, Vol. 6, No. 2 (Spring 1991): 23-31.