

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

თამარ ჭეიშვილი

ედგარ ალან პო და „გოთური“ ელემენტები
XX საუკუნის ამერიკულ პროზაში

10.01.05 – ევროპისა და ამერიკის ხალხთა ლიტერატურა

დისერტაცია ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელები: ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, პროფესორი
თემურ კობახიძე
ფილოლოგიის დოქტორი, პროფესორი
ირაკლი ცხვედიანი

ქუთაისი

2009

შინაარსი

შესავალი 1

თავი I. ედგარ პო და ამერიკული მოდერნისტული პროზა:

„გოთური“ პროზის ტრადიციის რღვევა 11

1. 1. ედგარ პო და „გოთური“ პროზის ტრადიცია 11

1. 2. ედგარ პო და ამერიკული ლიტერატურული მოდერნიზმი:

„გოთიკა“, ფსიქოლოგიზმი, გროტესკი 70

თავი II. ედგარ პო და „გოთური“ ჟანრის ტრანსფორმაცია XX

საუკუნის ამერიკულ პროზაში 89

2.1. ედგარ პო და ლიტერატურული „გოთიკის“

ტრანსფორმაციები 89

2.2. ედგარ პო და რიჩარდ რაითი: „გოთიკა“ ლიტერატურაში

..... 106

თავი III. ედგარ პო და XX საუკუნის II ნახევრის ამერიკული

პროზა 118

3.1. ედგარ პოს „გოთური“ ნოველების მხატვრული რეცეფცია

რეი ბრედბერის ნოველაში „აშერი II“..... 118

118

3.2. ედგარ პო და ამერიკული პოსტმოდერნიზმი 125

125

შესავალი

XX საუკუნის ამერიკულ პროზაზე ედგარ ალან პოს მხატვრული მემკვიდრეობის ზეგავლენის შესწავლას არც თუ ისე ხანგრძლივი ისტორია აქვს, რასაც რამდენიმე ფაქტორი განაპირობებდა. საკმე ის არის, რომ გასული საუკუნის 50-იან წლებამდე პო საკუთარ სამშობლოში საკმაოდ ცუდი რეპუტაციით სარგებლობდა.¹ XX საუკუნის 40-იან წლებამდე ამერიკელი კრიტიკოსების საკმაოდ დიდი ნაწილი პოს შარლატანად თვლიდა (შესაძლოა იმიტომ, რომ ისინი ჯერ კიდევ იზიარებდნენ იმ ცრურწმენას, რომელიც პოს ირგვლივ მისმა პირადმა მტრებმა, უმთავრესად კი რუფუს გრისუოლდმა² შექმნა). პეტრიკ ქუინი 1950-იან წლებშიც კი აღნიშნავდა, რომ ამერიკელი მწერლების დამოკიდებულება პოს მიმართ მტრული იყო და დღემდე (ე. ი. 50-იან წლებამდე – თ. ჭ.) მტრულადვე რჩება. რაც შეეხება ლიტერატურულ კრიტიკას, ქუინის მიხედვით, კრიტიკოსები არათუ არ ცდილობდნენ პოს შემოქმედება მსოფლიო ლიტერატურის ასპარეზზე გაეტანათ, არამედ მას თვით ამერიკული ლიტერატურის მასშტაბითაც მეორეხარისხოვან მწერლად მიიჩნევდნენ (Quinn 1957: 18).

¹ ამ მოსაზრებას ყველა კრიტიკოსი არ იზიარებს. მაგალითად, უილიამ ბენდი სტატიაში *The Influence and Reputation of E. A. Poe in Europe* (Bandy 1985: 3) ამტკიცებს, რომ ეს ნონსენსია და ვითარებას ასე ევროპელი კრიტიკოსები წარმოსახავენ. მკვლევარი იმოწმებს პროფ. კ. კემპბელს, რომელმაც აჩვენა, რომ პოს თანამედროვეები, ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა, მაღალი წარმოდგენისა იყვნენ მის მწერლურ ნიჭზე. პოს რეპუტაცია, ამტკიცებს ბენდი, არც მისი გარდაცვალების შემდეგ გაუარესებულა. ბენდის არგუმენტად მოყავს ის ფაქტი, რომ ჯერ კიდევ 1902 წელს პროფ. რ. რინარდსონმა პოს „მსოფლიო მასშტაბის ავტორი“ უწოდა (Bandy 1985: 15).

² რუფუს უილმონტ გრისუოლდი (1815-1857) საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა პოს დროინდელი ამერიკის ლიტერატურულ-კულტურულ საზოგადოებაში. იგი იყო საკმაოდ გავლენიანი რედაქტორი, პოეტი, კრიტიკოსი, ანთოლოგიების გამომცემელი და შემდგენელი; პოსა და გრისუოლდს შორის მტრობა მას შემდეგ ჩამოვარდა, რაც პომ გააკრიტიკა გრისუოლდის მიერ გამოცემული ანთოლოგია *The Poets and Poetry of America*, რომელშიც, სხვათა შორის, თვით პოს ლექსებიც იყო შეტანილი. გრისუოლდს ჰქონდა პრეტენზია, რომ ამ ანთოლოგიისათვის მან შეარჩია ამერიკული პოეზიის საუკეთესო ნიმუშები, თუმცა პოც სწორედ ამ თვალსაზრისით აკრიტიკებდა გრისუოლდის გამოცემას.

1941 წელს გამოქვეყნებულ პოს ბიოგრაფიაში არტურ ქუინმა დაასაბუთა, რომ გრისუოლდის ბრალდებები პოს წინააღმდეგ აბსოლუტურად უსაფუძვლო იყო. მიუხედავად ამისა, პოს ძველი იმიჯი ურყევი რჩებოდა. კრიტიკოსთა უმრავლესობა კვლავაც იმ აზრზე იდგა, რომ პო მდარე, „ავადმყოფური“ ნაწარმოებების ავტორი იყო, რომლებიც საუკეთესო შემთხვევაში ოდნავ თუ აღემატებოდნენ საშინელების, შიშის, მელანქოლიის, ზიზღის იმპრესიონისტული ეფექტებისა თუ ანალიტიკური უნარის ნაზავს:

"...are sick, or best little more than a tissue of cleverly wrought impressionistic effects – of horror, fear, melancholy, disgust, or analytic ability" (Quinn 1941: 39).

(„... ავადმყოფური არიან (პოს ნაწარმოებები – თ. ჭ.), საუკეთესო შემთხვევაში ოდნავ თუ აღემატებიან საშინელების, შიშის, მელანქოლიის, ზიზღის იმპრესიონისტული ეფექტებისა თუ ანალიტიკური უნარის ნაზავს“).

ბუნებრივია, ასეთ ვითარებაში დამკვიდრდა მითი, რომ პოს ზეგავლენა არ მოუხდენია იმ ამერიკელ მწერლებზე, რომლებიც ამერიკული ლიტერატურის მაგისტრალურ ხაზს თუ ნაკადს მიეკუთვნებიან ('mainstream writers'), რასაც იმით ხსნიდნენ, რომ პოს შემოქმედება მეტისმეტად პირქუში ('too dark-side') იყო. ირაციონალური იმპულსები, რომელთაც პოს შემოქმედება ამკვიდრებდა, მიუღებელი იყო იმ სახელმწიფოსათვის, რომლის ფუნდამენტიც განმანათლებლურ იდეებზე იყო დაშენებული. პო დღემდე რჩება დეკანონიზებულ, ამერიკული ლიტერატურული კანონისათვის მიუღებელ ავტორად.

მართალია, ამერიკისაგან განსხვავებით, პო დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა ევროპელ მწერლებსა და ლიტერატორებს შორის (განსაკუთრებით საფრანგეთში, რაც, პირველ რიგში, შარლ ბოდლერის დამსახურება იყო), მაგრამ ევროპელი ლიტერატურის კრიტიკოსები ძირითადად ყურადღებას ფრანგულ, რუსულ და ლათინოამერიკულ ლიტერატურაზე პოს ზეგავლენის ანალიზზე ამახვილებდნენ. ასე რომ, XX საუკუნის ამერიკულ პროზაზე პოს ზეგავლენის საკითხი 1950-იან წლებამდე, ფაქტობრივად, შეუსწავლელი რჩებოდა.

XX საუკუნის II ნახევარში სურათი ნაწილობრივ მაინც შეიცვალა.³ თავდაპირველად ფრანგული გავლენის მქონე მწერლებმა – ამბროს ბირსმა,

³ თუმცა კ. რიშარი მიიხნევს, რომ მრავალი ამერიკელი კრიტიკოსისათვის პო დღესაც წარსულს ეკუთვნის, ევროპაში კი, განსაკუთრებით საფრანგეთში, პო „ცოცხალი“ ავტორია. უფრო მეტიც,

რობერტ ჩემბერსმა და ლაეკრაფტის სკოლის წარმომადგენლებმა გამოხატეს ინტერესი პოს შემოქმედების მიმართ, თუმცა ეს ჯერ კიდევ ზღვაში წვეთი იყო.

1951 წელს ალენ ტეიტმა ბოსტონის კოლეჯში წაკითხულ ლექციაში განაცხადა დაახლოებით იგივე, რაც დ. ჰ. ლორენსმა ჯერ კიდევ 1923 წელს აღნიშნა ესეების კრებულში „ესეები კლასიკური ამერიკული ლიტერატურის შესახებ“ (*Studies in Classic American Literature*): „პო დაინტერესებული იყო არა ინდიელებითა და ბუნებით, არამედ ადამიანის სულის დეზინტეგრაციის პროცესით“ (ლორენსი 2004: 1). ალენ ტეიტიც მიიჩნევდა, რომ პომ აღმოაჩინა თანამედროვე ლიტერატურის მთავარი თემა – პიროვნების დეზინტეგრაცია, რითაც იგი თანამედროვე ლიტერატურაზე გარდამავალ ფიგურად მოგვევლინა (“...the transitional figure in modern literature because he discovered our great subject, the disintegration of personality”; „თანამედროვე ლიტერატურაზე გარდამავალი ფიგურა, ვინაიდან მან აღმოაჩინა ჩვენი უდიდესი თემა, პიროვნულობის რღვევა“). ალბათ ალენ ტეიტის ავტორიტეტმა და ამ ზუსტმა ფორმულირებამაც შეუწყო ხელი იმის აღიარებას, რომ რომანტიკული „ფანტაზიები“, უჩვეულო, პარანორმალური მოვლენები, ნარცისული გმირები, პირქეში ფონი პოს „საშინელებათა“ ნოველებში არ არის უბრალოდ იაფფასიანი ეფექტების მისაღწევად გამიზნული „გოთური“ ელემენტები, თავად ეს ნოველები კი – „გოთური“ ჟანრის მდარე ნაწარმოებები. ლიტერატურულმა კრიტიკამ პოს „გოთურ“ პროზაში აღმოაჩინა ფარული შრეები და პლასტები, რომლებიც ოსტატურად იყო დამალული დახვეწილი ფასადის მიღმა.

50-იანი წლებიდან ე. პოს შესახებ შექმნილ სამეცნიერო ლიტერატურაში დომინანტურ ტენდენციად ფსიქოანალიტიკური მიდგომა იქცა. შესაბამისად, პოს შემოქმედების შესწავლაც იუნგისა და ნაწილობრივ ფროიდის თეორიების შუქზე წარიმართა (Carlson 1955; Benton 1978; Bandy 1985; Estern 1978; Fabre 1971; Kanjo 1969). იმავდროულად კვლავ განაგრძობდა არსებობას (როგორც ჩანს, ნაწილობრივ დღესაც განაგრძობს) მითი იმის შესახებ, რომ პოს ზეგავლენა არ მოუხდენია ამერიკული ლიტერატურის მაგისტრალური გეზის განმსაზღვრელ მწერლებზე და XX საუკუნის ამერიკულ ლიტერატურაზე პოს ზეგავლენის

დასძენს რიშარი, ლიტერატურული კრიტიკის ყველა სკოლა, განავითარებს თუ არა ახალ კრიტიკულ მეთოდს, მას გამოცდის პოს შემოქმედებაზე, როგორც სასინჯ ქვაზე (Richard 1969: 20). ცხადია, აქ რიშარი აჭარბებს: ამერიკაში პოს რეპუტაციის გამოსწორებაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ აშშ-ში გამოდის არაერთი სამეცნიერო ყოველწლიური ჟურნალი (Mississippi Quarterly, Poe Messenger, Poe studies), რომელიც პოს შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტს იკვლევს.

კვლევის არეალიც ძირითადად XX საუკუნის ამერიკული „გოთური“ პროზით (ბლოხი, ლავკრაფტი, კინგი) შემოიფარგლებოდა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ტიპის შრომებში უმთავრესად გაანალიზებულია პოს ნოველების ზეგავლენა XX საუკუნის ამერიკული „გოთური“ პროზის ცალკეულ წარმომადგენლებზე და არ გვხვდება ამ ზეგავლენის სისტემატიზაციის, „გოთიკის“ ლიტერატურული ჟანრის ტრანსფორმაცია-მოდულიზაციის ერთდროულად დიაქრონული/რეტროსპექტული (ისტორიული პოეტიკის თვალსაზრისით) და სინქრონული შესწავლის მცდელობა.

„ფსიქოანალიტიკურ“ ლიტერატურულ კრიტიკას უდავოდ დიდი წვლილი მიუძღვის პოს შემოქმედების ახლებური გააზრების, მისი ფსიქოლოგიური სიღრმეების წარმოჩენის საქმეში, მაგრამ ამგვარი მიდგომის ძირითადი ნაკლი ის არის, რომ იგი არ იძლევა მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულების შეფასების საშუალებას. ბუნებრივია, იმ შრომებში, რომლებშიც კვლევის მეთოდი ფსიქოანალიტიკურ მიდგომას უკავშირდება, პოს შემოქმედებასთან მხატვრული თვალსაზრისით გათანაბრებულია ზოგიერთი თანამედროვე, არც თუ მეორეხარისხოვანი, მაგრამ პოსთან შედარებით ნაკლებად მნიშვნელოვანი მწერლების პროზა. ფსიქოანალიტიკურ მიდგომას პოს შემოქმედების მიმართ ლიტერატურულ კრიტიკაში ჯერაც არ ამოუწურავს თავისი შესაძლებლობები, რასაც თუნდაც ბოლო ათწლეულებში შექმნილი საინტერესო გამოკვლევებიც მოწმობს (Cadding 1989; Grantz 2001; Jay 1987; Lewis 1989), თუმცა ისიც უდავოა, რომ უკანასკნელ ათწლეულებში ფსიქოანალიტიკური მიდგომა ჩრდილში მოექცა. აქცენტი ძირითადად გადატანილია პოს პოეტიკის პრობლემების შესწავლაზე, მისი სიმბოლური მეთოდის სპეციფიკის განსაზღვრაზე, თხრობის პერსპექტივებზე, მთხრობელის კატეგორიაზე, დროით-სივრცითი განზომილებების ურთიერთმიმართებაზე, ქრონოტოპზე პოს ნოველებში (Frieden 1987; May 1991; Howard 2001; Ingebresten 1996; Plessis 2001). იმავდროულად თანდათანობით დაიმსხვრა ის მითი, რომ პოს „საშინელებათა“ ნოველების პირქუშ, შავბნელ სამყაროში ადგილი არ რჩება იუმორის, ირონიისა და „არასერიოზულობისათვის“, მკითხველთან თამაშისათვის. არაერთმა მკვლევარმა ცხადყო, რომ პოს მიმართება „გოთური“ რომანის ტრადიციისადმი რთული და ამბივალენტური იყო (Hume 1971; Justus 1997; Thompson 1970), მისი მხატვრული პერსპექტივა კი – გაცილებით უფრო ფართო და მრავლისმომცველი, ვიდრე ეს აქამდე ეგონათ; უფრო მეტიც, მსხვერვა დაიწყო ლიტერატურულ კრიტიკაში

დამკვიდრებულმა კლიშემ „გოთიკით“, „გოთური“ ლიტერატურით პოს გატაცების შესახებ; გამოითქვა თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც პოს შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივია არა „პოზიტიური“ ("Positive Gothicism"), არამედ „ნეგატიური გოთიკა" ("Negative Gothicism") – „გოთური“ რომანის მოტივებისა და პერსონაჟების გამოყენება მათი კრიტიკისა და სარკასტული დაცინვის მიზნით (Richard 1969: 20-23). ამ პოზიციას კონცეპტუალურად გამოხატავს და უკიდურესობამდე ავითარებს გ. რ. ტომპსონი ნაშრომში *Poe's Flawed Gothic: Absurdist Techniques in Metzengerstein and the Courier Satires*. მკვლევარის აზრით, პო „გოთურ“ ელემენტებს მათი პაროდირების მიზნით იყენებს და ამავე დროს მკითხველის შეცდომაში შეყვანის სტრატეგიას მიმართავს: მწერალი ახერხებს, დააჯეროს მკითხველი, რომ იგი „გოთურ“ ნოველას ("Gothic" Tale) კითხულობს, როცა სინამდვილეში მის წინაშეა „გოთური“ ლიტერატურის წინააღმდეგ მიმართული სატირული ნაწარმოები. ტომპსონი კიდევ უფრო შორს მიდის და ამტკიცებს, რომ პომ კარიერა დაიწყო როგორც სატირიკოსმა და იგი ბოლომდე სატირიკოსად დარჩა. ერთადერთი ცვლილება მის მხატვრულ მეთოდში ის იყო, რომ გაიზარდა ირონიის ხვედრითი წილი:

"Poe began his career as a satirist, and he remained a satirist to the end of his career. The only real shift was his increased philosophical and artistic irony" (Thompson 1970: 50)

(„პომ თავისი კარიერა სატირიკოსად დაიწყო და თავისი კარიერის ბოლომდე სატირიკოსადვე დარჩა. ერთადერთ რეალურ ცვლილებას წარმოადგენდა ფილოსოფიული და მხატვრული ირონიის გაზრდილი ხვედრითი წილი“).

ტომპსონის მიხედვით, მხოლოდ უკანასკნელ 15 თუ 20 წელიწადში პოს შემოქმედების კომიკური ასპექტი მნიშვნელოვანი გახდა მისი „გოთური“ ნოველების ადეკვატური წაკითხვისათვის. მისივე აზრით, დროა ტრადიციულმა შეხედულებამ პოზე, როგორც რომანტიკულ სენტიმენტალისტსა და „გოთური“ რომანის ტრადიციის გამგრძელებელზე, ადგილი დაუთმოს უფრო მყარ და კარგად არგუმენტირებულ კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც პო ეგზისტენციალისტი, აბსურდისტი და ირონიული მწერალია (Thompson 1970: 38). ძნელია ბოლომდე დაეთანხმო ტომპსონის დებულებებს: რამდენადმე გადაჭარბებულად მიმაჩნია მისი მოსაზრება, რომ პო მთელი კარიერის მანძილზე სატირიკოსად რჩებოდა; ცხადია, შეუძლებელია მისი შემოქმედების სატირული ასპექტის უარყოფა, თუმცა, ჩემი აზრით, სადავოა სატირის

გამოცხადება მისი მხატვრული პროზის დომინანტურ ტენდენციად; პოსათვის თუ უფრო მეტად არა, ნაკლებად მნიშვნელოვანი ნამდვილად არ არის მისტიკა, „მისტიკური“, თუნდაც როგორც ლიტერატურული ხერხი თუ ტექნიკა, რომელიც გამიზნულია თხრობაში მკითხველის ღრმად ჩასართავად. გარდა ამისა, არც იმ ფაქტის ცალსახად უარყოფა შეიძლება, რომ პო იყენებს და გარდაქმნის „გოთური“ რომანის ზოგიერთ ტრადიციას თუ მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებას პაროდირების გარეშე. პოს „გოთიკა“, როგორც ჩანს, ძირითადად მართლაც ნეგატიურია, თუმცა მწერლის მიერ „გოთური“ ელემენტების გამოყენების დაყვანა მხოლოდ პაროდიასა თუ სატირაზე, რასაც ტომპსონი ცდილობს, საკითხის გამარტივება და გადარიბება იქნებოდა, ვინაიდან პოს „გოტიციზმი“ ამბივალენტური და კომპლექსურია. პოს ნოველებში ასევე ძალიან მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს პერსონაჟის ფსიქიკის ბნელი სფეროების მხატვრულ ინტერპრეტაციას, თუმცა არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ პოს „გოთური“ ნოველების მხატვრული სამყარო არ შემოიფარგლება „მისტიკით“, „გოთიკით“ თუ მხოლოდ ადამიანის ფსიქიკის ქვეცნობიერი სიღრმეების მხატვრული გამოსახვით. თანამედროვე ლიტერატურულ კრიტიკაში ძველი ფსიქოანალიტიკური მიდგომა შეცვალა კონცეფციამ, რომლის მიხედვითაც პო „განზე გამდგარი, განაპირებული, ინტელექტუალი ხელოვანია“, თუმცა ასევე გამოიკვეთა ამ ორი მიდგომის კომბინირების ტენდენციაც (Fisher 2002). ბოლოდროინდელ გამოკვლევებში აქცენტი გადატანილია იუმორის, გროტესკის, ბურლესკის, კომიკურ-სატირული ასპექტის კვლევაზე პოს „საშინელებათა“ ნოველებში (Justus 1997; Kierly 2000; May 1991; Richard 1989; Royot 2002), მისი მხატვრული მეთოდის უმთავრეს ნიშნებად კი მიიჩნევენ „გოთურისა“ და „კომიკურის“, რეალურისა და ფანტასმაგორიულის სინთეზს და, შესაბამისად, გროტესკულობას, კონკრეტული დეტალის რეალურობას და მთლიანი, ტოტალური შთაბეჭდილების არარეალურ ხასიათს, „ღია“ და „დახურული“ სიმბოლოების კომბინირებას, რეალობის სფეროების ერთმანეთში შეჭრას, წარმოსახვითისა და რეალურის აღრევას (Hoffmann 1978; Ross 1971; Wilbur 1967). ბუნებრივია, პოს „საშინელებათა“ პროზის ახალი, მანამდე უცნობი შრეებისა თუ ასპექტების, მისი მხატვრული პერცეფციის სიმდიდრისა და მრავალფეროვნების აღმოჩენამ განსაზღვრა ის ფაქტი, რომ გაფართოვდა XX საუკუნის ამერიკულ პროზაზე პოს ზეგავლენის შესწავლის დიაპაზონიც. უფრო მეტიც, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ბენჯამინ ფრანკლინ ფიშერი:

"Debts to Poe by later writers constantly rise to surface" (Fisher 2002).

(„პოს ზეგავლენა მის შემდგომ მწერლებზე გამუდმებით ამოტივტივდება ზედაპირზე“).

გამოვლინდა პოს ზეგავლენა ისეთ განსხვავებულ და სხვადასხვა მიმართულებების მწერლებზე, როგორცაა თომას მანი, ხორხე ლუის ბორხესი და ფრანც კაფკა, ალენ გინზბერგი და დონ დელილო და სხვა.⁴

XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის I ნახევრის ამერიკულ „ფსიქოლოგიურ“ პროზასა და ამერიკულ ლიტერატურულ მოდერნიზმზე პოს ზეგავლენის შესწავლისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ პოს მხატვრული მეთოდის ისეთ სპეციფიკურ ნიშნებს, როგორცაა გროტესკულობა, ჰერმეტიკულად დახშული, სიმბოლური სივრცის შექმნა (Hoffmann 1978), „იმპლიციტური მკითხველის“ შექმნის ტექნიკა, „ღია“ დაბოლოება და სხვა (Heller 1991). ლიტერატურული კრიტიკის ყურადღების ცენტრში მოექცა ჰენრი ჯეიმზისა და უილიამ ფოლკნერის პროზაზე პოს ზეგავლენის საკითხი. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჯეიმზ გარგანოს ნაშრომი *Henry James and the Question of Poe's Maturity*, სადაც ავტორი საფუძვლიანად იკვლევს ჯეიმზის რთულ, არასწორხაზოვან დამოკიდებულებას პოს შემოქმედებისადმი: ერთი მხრივ, მკვლევარი აჩვენებს, რომ ჯეიმზს არასწორად ესმოდა პოს მხატვრული მიღწევების არსი, მეორე მხრივ კი წარმოაჩენს პოს ზეგავლენას ჰ. ჯეიმზზე (Gargano 1989). ასევე საინტერესოა ა. რ. ტინტნერის *E. A. Poe's Influence on H. James*, რომელშიც შესწავლილია პოს ნოველის *The Fall of the House of Usher* („აშერთა სახლის დაცემა“) ზეგავლენა ჰ. ჯეიმზის *The Jolly Corner*-ზე („მხიარული კუთხე“) თემატიკის, პერსონაჟების, ფერთამეტყველების და ვერბალური ნიუანსების თვალსაზრისით (Tintner 1987). პოს „გოთური“ ნოველების ზეგავლენას ჯეიმზის პროზაზე, განსაკუთრებით კი მის „საშინელების“ უანრის ელემენტების შემცველ ფსიქოდრამაზე *The Turn of the Screw* („ხრახნის მობრუნება“ (1998)) იკვლევს ტერი ჰელერი ნაშრომში *The Delights of Terror* (Heller 1991). მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს მთხრობელის ფიგურაზე პოს ნოველებსა და ჯეიმზის ზემოთ ხსენებულ ნაწარმოებში.

⁴ უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლო დროს ასევე სწავლობენ პოს ზეგავლენას აღმოსავლურ ლიტერატურაზე. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ირანელი დეკადენტი პროზაიკოსის სადეჟე ჰედაიათისა და იაპონელი მწერლის კობო აბეს შემოქმედება.

მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, ჯეიმზის პოსადმი მიმართების ზოგიერთი ასპექტი მაინც შეუსწავლელი რჩება.

უნდა ითქვას, რომ ამ კუთხით კიდევ უფრო ნაკლებადაა გამოკვლეული ედგარ პოს „საშინელებათა“ ნოველებისა და უილიამ ფოლკნერის „გოთური“ ქმნილებების (*Sanctuary* („სავანე“); *A Rose for Emily* („ვარდი ემილისათვის“)) ურთიერთმიმართების საკითხი. ედგარ პოსადმი ფოლკნერის მიმართებას მკვლევარები ძირითადად ამერიკის სამხრეთის კულტურული ტრადიციებისადმი პოს დამოკიდებულების კონტექსტში აანალიზებენ. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია რ. გრეის მონოგრაფია *I am a Virginian: E. A. Poe and the South*. მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს „არტურ გორდონ პიმსა“ და „აშერთა სახლის დაცემაზე“ და მიიჩნევს, რომ ინცესტის მოტივი ამ უკანასკნელში გამოძახილს პოულობს XX საუკუნის ამერიკის სამხრეთის ლიტერატურაში, კერძოდ კი უ. ფოლკნერის რომანებში „ხმაური და მძვინვარება“ და „აბესალომ, აბესალომ!“ (Gray 1986: 132).

ტერი ჰელერი ნაშრომში *Delights of Terror* ედგარ პოს ნოველას „აშერთა სახლის დაცემა“ და ფოლკნერის რომანს „სავანე“ ცალ-ცალკე, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად აანალიზებს „გოთური“ რომანის ტრადიციებთან მიმართებაში (Heller 1991: 3-5; 16-18); მკვლევარი არ ავლებს პარალელებს მათ შორის და არ ცდილობს განსაზღვროს, თუ რა გავლენა იქონია „გოთური“ კონვენციების რღვევამ პოს „საშინელებათა“ ნოველებში ფოლკნერის მხატვრულ მეთოდზე რომანში „სავანე“ და ნოველაში „ვარდი ემილისათვის.“

როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაშიც ლიტერატურული კრიტიკა უმთავრესად ცალკეულ მწერლებზე პოს ზეგავლენას სწავლობს და არაა დაინტერესებული ერთიანი, კომპლექსური სურათის შექმნით. დაახლოებით იგივე შეიძლება ითქვას ე. პოს შემოქმედებისადმი ამერიკელი პოსტმოდერნისტი მწერლების (ჯონ ბართი, ტომას პინჩონი) მიმართების მეცნიერულ-კრიტიკულ გააზრებასთან დაკავშირებითაც. საბოლოო ანგარიშით, პოს მხატვრული მემკვიდრეობის XX საუკუნის ამერიკულ პროზაზე ზეგავლენის შესწავლის თვალსაზრისით ლიტერატურულ კრიტიკაში ასეთი სურათი იკვეთება:

მკვლევართა ნაწილი ზოგადად მიმოიხილავს ედგარ პოს პროზის გავლენას XX საუკუნის ამერიკულ და ევროპულ ლიტერატურაზე და მის მნიშვნელობას თანამედროვე ლიტერატურის ზოგიერთი ტენდენციის განსაზღვრის თვალსაზრისით (ჯ. მარკი, *The Literary Importance of Poe*; ლ.

ჰოფრიქტერი, *From Poe to Kafka* (Hoffrichter 1960); ჰ. ლევინი, *The Power of Blackness* (Levin 1958); პ. ქუინი, *The French Face of Poe* (Quinn 1957); მკვლევართა მეორე ნაწილი იკვლევს პოს ზეგავლენას ცალკეულ ამერიკელ მწერლებზე, XX საუკუნის ამერიკული „გოთური“ პროზის ერთ რომელიმე წარმომადგენელზე (ჟ. გარგანო, *H. James and the Question of Poe's Maturity* (Gargano 1989); რ. ტინტნერი, *E. A. Poe's Influence on H. James* (Tintner 1987); რ. ბლოხი, *Lovecraft and Poe* (Bloch 1973); მ. ფაბრე, *White Cat, Black Cat: R. Wright's Debt to E. Poe* (Fabre 1971); მკვლევართა ნაწილი ყურადღებას ამახვილებს პოს „საშინელებათა“ ნოველებში გამოყენებული კონკრეტული მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებების ტრანსფორმაციაზე XX საუკუნის ამა თუ იმ ამერიკელი მწერლის შემოქმედებაში (ჩ. მაი, *E. A. Poe: A Study of the Short Fiction* (May 1991); უ. ინგებრესტენი, *Maps of Heaven, Maps of Hell* (Ingebresten 1996).

როგორც ვხედავთ, მკვლევართა დიდი ნაწილის ნაშრომებში ფრაგმენტულად არის წარმოდგენილი XX საუკუნის ამერიკულ პროზაზე ედგარ პოს ზეგავლენის საკითხი, მათში არ ხდება სისტემური ანალიზი ყველა იმ ასპექტისა, რომლის კვლევაც აუცილებელია ამ ზეგავლენის ხასიათის სწორად გაგებისთვის; ფაქტობრივად, არ არსებობს ნაშრომი, სადაც კომპლექსურად, ყველა ასპექტის გათვალისწინებით იქნებოდა გამოკვლეული და სისტემატიზებული XX საუკუნის ამერიკულ ლიტერატურაში „გოთური“ პროზის ტრადიციის რღვევა-ტრანსფორმაციის ის პროცესი, რომელიც სათავეს პოს შემოქმედებაში იღებს. აქედან გამომდინარე, ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე ისაა, რომ მასში კომპლექსურად, მონოგრაფიულად, საკვლევი პრობლემატიკის ზოგადთეორიული ასპექტის გათვალისწინებით შესწავლილია, თუ როგორ ფორმებს იძენს და რა მოდიფიკაციებს განიცდის XX საუკუნის ამერიკულ პროზაში „გოთური“ რომანის ტრადიციის რღვევის ის პროცესი, რომელიც პირველად ედგარ პოს „საშინელებათა“ ნოველებში იხენს თავს; ნაშრომში გამოკვლეულია, თუ რა როლი ითამაშა ედგარ პოს წერის ტექნიკამ თუ ლიტერატურული „გოთიკის“ ჟანრში მის მიერ დამკვიდრებულმა მხატვრულმა ნოვაციებმა ამ ჟანრის რღვევა-ტრანსფორმირების გადრმაგების თვალსაზრისით XX საუკუნის ამერიკულ პროზაში.

ნაშრომის მიზანია, წარმოვაჩინო პოს უაღრესად ფართო და მრავალწახნაგოვანი მხატვრული პერსპექტივის შემადგენელი ესთეტიკური ელემენტები/კატეგორიები და ასპექტები და განვსაზღვრო მათი

ურთიერთმიმართების ხასიათი; გავარკვიო პოს მიმართება „გოთური“ რომანის ტრადიციისადმი, რათა ამ ფონზე ნათლად გამოვკვეთო ის მხატვრული ნოვაციები, რომლებიც პომ შემოიტანა და დაამკვიდრა ამ ჟანრის ლიტერატურაში; განვსაზღვრო პოს მხატვრული მეთოდის ის კომპონენტები, რომელთაც განსაკუთრებული ზეგავლენა იქონიეს „გოთური“ რომანის ტრადიციის რღვევა-ტრანსფორმირების პროცესის გადრმაგებაზე XX საუკუნის ამერიკულ პროზაში; ჩემი მიზანია, ვაჩვენო, თუ როგორი მოდიფიკაციები განიცადა ლიტერატურულმა „გოთიკამ“ XX საუკუნის ამერიკულ მოდერნისტულ და „გოთურ“ პროზაში.

ნაშრომის მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძველია შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობისა და „ახალი ისტორიზმის“ კვლევითი მეთოდები და პრინციპები, ასევე პოს მხატვრული პროზის შემსწავლელი მკვლევარების მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო შრომა, ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა, სადაც განხილულია ზოგადად „გოთიკის“ ლიტერატურული ჟანრის სპეციფიკა და, კონკრეტულად, „გოთური“ რომანის ტრადიციის რღვევა-ტრანსფორმაციის პროცესი ედგარ პოს „საშინელებათა“ ნოველებსა და XX საუკუნის ამერიკულ პროზაში, ასევე ედგარ პოს წერის ტექნიკის ის კომპონენტები, რომელთაც გარკვეული როლი ითამაშეს XX საუკუნის ამერიკული პროზის ზოგიერთი წარმომადგენლის წერის მხატვრული მეთოდის ჩამოყალიბებაში.

თავი I ედგარ პო და ამერიკული მოდერნისტული პროზა:
„გოთური“ ლიტერატურის ტრადიციის რღვევა

1. 1. ედგარ პო და „გოთური“ ლიტერატურის ტრადიცია

ა) ედგარ პო და ამერიკული რომანტიკული ნოველა

პირველი ამერიკელი რომანტიკოსების – ირვინგის, პოს, ჰოთორნის, მელვილის – მოღვაწეობის პერიოდს ზოგიერთი ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე ამერიკული ლიტერატურის „ოქროს ხანას“ უწოდებს. ეს დებულება შეიძლება საკამათოც იყოს, მაგრამ უდავო ფაქტია, რომ ამ მწერლების უმთავრესი მხატვრული მიღწევები (მელვილის გამოკლებით) ნოველის ჟანრს უკავშირდება. ნოველის ჩამოყალიბება ამერიკულ ლიტერატურაში დროში წინ უსწრებს და გარკვეული აზრით განსაზღვრავს კიდევ მხატვრული პროზის სხვა ჟანრების ფორმირების პროცესს (მაგალითად, ჩარხო-მოთხრობის ტექნიკამ, მოთხრობელის გამოყვანამ პერსონაჟად და პირიქით, პერსონაჟის მოთხრობელად გადაქცევამ ე. პოს ზოგიერთ ნოველაში (*The Black Cat*; *The Fall of the House of Usher*) გარკვეულწილად განაპირობა თანამედროვე რომანის ზოგიერთი თავისებურება, მათ შორის პირველ პირში მოთხრობელის და „არასანდო მოთხრობელის“ ('unreliable narrator', უეინ ბუთის ტერმინია) გამოყვანა). შეიძლება ითქვას, რომ თითქმის მთელი XIX საუკუნის მანძილზე, განსაკუთრებით რომანტიზმის პერიოდში, ნოველა უადრესად პოპულარულ და დომინანტურ ჟანრად რჩება. ამერიკული რომანტიკული რომანის ('romance') ავტორები (ჰოთორნი, მელვილი) და უფრო გვიანდელი რომანისტებიც (ჰენრი ჯეიმზი, უილიამ ფოლკნერი, ერნესტ ჰემინგუეი) ნოველებსაც წერდნენ. XIX საუკუნის ამერიკული ნაციონალური ლიტერატურის ფორმირებაში ნოველის

ცენტრალური პოზიციის, გადამწყვეტი როლის მიზეზებს მკვლევარები სხვადასხვაგვარად ხსნიან:

1) ქეთრინ ვან სპენკერენი მიიჩნევს, რომ „ამერიკელი მწერლებიდან რომანის ფორმის სრულყოფა მხოლოდ რამდენიმე თუ შესძლო. ეს პრობლემა ამერიკულ ლიტერატურაში დღესაც გადაუწყვეტელია" (VanSpanckeren 1994: 36). ამ თავისთავად მცდარი დებულების უარსაყოფად მარტო ჰოთორნის, მელვილის, კუპერის, ჰ. ჯეიმზის, დოს პასოსის, ფოლკნერის სახელების დასახელებაც იკმარებდა, მაგრამ აქ მთავარი ის არის, რომ მკვლევარი ამ ზოგადი ხასიათის განცხადებით იფარგლება და ნათქვამის ქვეტექსტს ბუნდოვანს, გაუშიფრავს ტოვებს: XIX საუკუნის ამერიკულ ლიტერატურაში ნოველის დომინანტური პოზიციის და მისი ჟანრული ფორმის დახვეწა-სრულყოფის აღიარების ფონზე ასეთი განცხადება ან იმას გულისხმობს, რომ ამერიკის ნაციონალურ-კულტურული თვითჩამოყალიბების, ეროვნული იდენტურობის განსაზღვრის ამ ადრეულ ეტაპზე ამერიკელთა მხატვრულ-ესთეტიკურ გემოვნებას თუ ნაციონალურ სულისკვეთებასა და ინტერესებს ნოველის ჟანრი უფრო შეესაბამებოდა და აკმაყოფილებდა, ვიდრე რომანი, ანდა იმას, რომ რომანი უფრო რთული და „მაღალი“ ჟანრია ნოველასთან შედარებით და შედეგად, ამერიკელმა მწერლებმა, რამდენიმე მათგანის გარდა, ამ სირთულეს თავი ვერ გაართვეს, მეტიც, ეს პრობლემა „დღემდე გადაუწყვეტელი ყოფილა“;

2) ამ უკანასკნელ ინტერპრეტაციასთან ახლოს დგას სკეგსის თვალსაზრისი, რომ ბევრმა ამერიკელმა მწერალმა, რომელმაც ვერ მიაღწია ოსტატობას რომანის ფორმაში, წარმატება მოიპოვა ნოველის ჟანრში. სკეგსს ამის ერთ-ერთ მაგალითად სხვა მწერლებთან ერთად ედვარდ პოც მოჰყავს (Skaggs 1977: 11). ცხადია, ერთ მწერალს შეიძლება „ვრცელი“ პროზა უფრო ემარჯვებოდეს, მეორეს კი – „მცირე“, მაგრამ სკეგსის მოსაზრებიდან აშკარად გამოსჭვივის რომანისათვის უპირატესობის მინიჭების ტენდენცია – მისი მსჯელობიდან ლოგიკურად ასეთი დასკვნა გამომდინარეობს: ზოგიერთმა ამერიკელმა მწერალმა, ვერ გაართვა რა თავი რომანის რთულ ფორმას, უფრო იოლ ჟანრს – ნოველას მიმართა და წარმატებასაც მიაღწია (ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა უილიამ ფოლკნერის აზრი, რომელიც სკეგსისაგან განსხვავებით, ნოველას რომანზე უფრო რთულ ჟანრად თვლიდა და მიიჩნევდა, რომ რომანისტი ხელმოცარული ნოველისტია). ასევე გაუგებარია პოს დასახელება „ხელმოცარული რომანისტისა“ და „წარმატებული ნოველისტის“

მაგალითად: საიდან ასკვნის სკეგსი, რომ პოს ხელი მოეცარა რომანის ჟანრში? რაც არ უცდია, რაში მოეცარებოდა? პოს ერთადერთი ნაწარმოები, რომელიც ჟანრული ფორმით მეტნაკლებად უახლოვდება რომანს (თუმცა უფრო ვრცელი მოთხრობაა, ვიდრე რომანი), „არტურ გორდონ პიმის ნაამბობია“ და ისიც უფრო ვრცელი მოთხრობაა, ვიდრე რომანი;

3) რობერტ გელერი ამერიკულ ლიტერატურაში ნოველის ასეთ პოპულარობას რამდენიმე მიზეზით ხსნის:

"That compression, that appeal to the private sense in our nature, gave the short story its popularity –and the fact that Americans have always loved a good yarn".⁵

(„ნოველის შეკუმშულობა, დაწურულობა და ზემოქმედება ჩვენი ბუნების ყველაზე პირადულ გრძნობაზე, ასევე ის ფაქტი, რომ ამერიკელებს ყოველთვის უყვარდათ კარგი მონათხრობი, განაპირობებდა ნოველის პოპულარობას“).

უნდა აღინიშნოს, რომ ნოველა შეკუმშულობითა და განსაკუთრებული ემოციური ზემოქმედების უნარით მარტო ამერიკაში არ ხასიათდება და არც სხვა ერებს „ეზარებათ“ საინტერესო მონათხრობის მოსმენა თუ წაკითხვა.

ამდენად, XIX საუკუნის ამერიკულ ლიტერატურაში ნოველის პოპულარობის მიზეზები, უპირველეს ყოვლისა, ქვეყნის განვითარების ამ ეტაპზე მიმდინარე ისტორიულ-კულტურული პროცესების სპეციფიკაშია საძიებელი.

ნოველა ამერიკაში მაშინვე წარმოიშვა, როგორც კი განვითარება დაიწყო სეკულარულმა ლიტერატურამ, რომელიც მეტ-ნაკლებად თავისუფალი იყო ანგლო-ევროპული ფორმების მონური მიბაძვისა და რელიგიური ფუნქციისადმი სუბორდინაციისაგან. ეს არის პერიოდი, როცა ამერიკა ცდილობს თავი დაადწიოს ბრიტანეთის კულტურულ ჰეგემონიას, გადალახოს ეპიგონობის, პერიფერიულობის ეტაპი და თვითმყოფადი ნაციონალური კულტურა შექმნას. მხატვრული ლიტერატურის სფეროში საამისოდ ყველაზე ხელსაყრელი ჟანრი, როგორც ჩანს, ნოველა აღმოჩნდა. XIX საუკუნის I ნახევარში ინგლისურ ლიტერატურას ნოველის ჟანრში რაიმე მნიშვნელოვანი მიღწევები არ ჰქონდა – რომანტიკულ ლიტერატურაში ეს ჟანრი, ფაქტობრივად, არც ფიგურირებს; რეალისტი მწერლების შემოქმედებაშიც მას მეორეხარისხოვანი, უმნიშვნელო ადგილი უჭირავს. შესაბამისად, სწორედ ნოველის ჟანრში ამერიკელ მწერლებს

⁵ ციტირებულია წიგნიდან *The American Short Story*, vol. 1, NY, 1977.

ექლემოდათ თავისუფალი ფორმატიქმანდობის, ბრიტანული ზეგავლენისაგან თავისუფალი, ორიგინალური მხატვრული ნაწარმოების შექმნისა.

სწორედ ამიტომ ნოველა აღიქმებოდა როგორც ამერიკული ლიტერატურის ნაციონალური ჟანრი, ის ფორმა, რომელშიც პირველად ჩამოყალიბდა ამერიკული ეროვნული, ორიგინალური ლიტერატურა. ზოგიერთი მკვლევარი, მაგალითად სკეგსი, კიდევ უფრო შორს მიდის და ამტკიცებს, რომ ნოველის ჟანრი ამერიკელებმა გამოიგონეს:

"Indeed, Americans are said to have invented the short story" (Skaggs 1977: 11).

(„მართლაც, ამბობენ, რომ ნოველა ამერიკელებმა გამოიგონეს“).

ამ დებულების გასამყარებლად სკეგსი შემდეგ არგუმენტებს იშველიებს: ამერიკელი მწერლები იყვნენ პირველები, რომლებმაც თავიანთი წინამორბედებისაგან განსხვავებით გაცნობიერებული ჰქონდათ, რომ ისინი მუშაობდნენ დამოუკიდებელ, თავისთავად, სპეციფიკურ ლიტერატურულ ჟანრში, რომელსაც საკუთარი, ჟანრული კანონები და ღირებულებები ჰქონდა; გარდა ამისა, პირველად ამერიკელმა მწერლებმა განსაზღვრეს ნოველა, როგორც სპეციფიკური ლიტერატურული ფორმა, რომელიც რომანისა და ნარატიული პოემისაგან მარტო სიგრძით კი არ განსხვავდებოდა, არამედ თვისობრივადაც:

"Not that people haven't always told one another stories or that the brief tale or sketch hasn't had a long literary history. But American writers were the first to define the short story as a specific literary form, different from the novel or the long narrative poem not only in length but also in kind. American writers were the first to be conscious of working in a particular genre, with its own rules and values in a way their predecessors had not been" (Skaggs 1977: 11).

(„საქმე ის კი არ არის, რომ ადამიანები ყოველთვის უყვებოდნენ ერთმანეთს ამბებს და არც ის, რომ ნოველას თუ სკეტჩს ხანგრძლივი ლიტერატურული ისტორია აქვთ. მაგრამ ამერიკელი მწერლები პირველნი იყვნენ, ვინც ნოველა განსაზღვრა როგორც სპეციფიკური ლიტერატურული ჟანრი, რომელიც რომანისაგან ანდა ეპიკური პოემისაგან მხოლოდ სიგრძით კი არ განსხვავდებოდა, არამედ თვისობრივადაც. ამერიკელები პირველები იყვნენ, ვინც გაიცნობიერა, რომ ისინი დამოუკიდებელ, განსაკუთრებულ ჟანრში მუშაობდნენ, რომელსაც საკუთარი წესები და ფასეულობები გააჩნდა“).

სკეგსის მიერ მოტანილი პირველი არგუმენტი საკამათოა და მის უარსაყოფად გამოდგება თუნდაც ის ფაქტი, რომ იოჰან ვოლფგანგ გოეთემ ჯერ კიდევ 1795 წელს იტალიურიდან ისესხა და გერმანულში შეიტანა იტალიური

სიტყვა 'novella', რათა ამ სიტყვით აღენიშნა მის მიერ შექმნილი გერმანული ნოველების პირველი კრებული სათაურით *Unterhaltungen deutsche Aus ewanderten* („გერმანელი ემიგრანტების გართობა-დასვენება“), რომელიც შვიდ ნოველას აერთიანებს. რადგანაც ტერმინის მოძიება და სესხება დასჭირდა, გოეთესაც კარგად ესმოდა, რომ იგი სპეციფიკური, დამოუკიდებელი, ავტონომიური ჟანრის ნაწარმოებებს ქმნიდა; რაც შეეხება მეორე არგუმენტს, ამა თუ იმ ჟანრის თეორიულ-კრიტიკული დეფინიციის ჩამოყალიბება სულაც არ არის ჟანრის გამოგონების ტოლფარდი, თუმცა ის კი მართალია, რომ ამერიკელი მწერალი ედგარ პო იყო პირველი, ვინც 1842 წელს მოგვცა ახალი ლიტერატურული ფორმის კრიტიკული დეფინიცია. პომ ჩამოაყალიბა ნოველის ბუნების ძირითადი ნიშნები და მისი მოთხოვნები: პირველ რიგში, იგი აქებს ნოველას, როგორც ყველაზე ხელსაყრელ ჟანრს „ამბიციური გენიის“ დასაკმაყოფილებლად მწერალში; მეორეც, იგი ნოველის უმთავრეს თვისებად მიიჩნევს იმ მხატვრულ მთლიანობას ('singleness', 'unity'), რომელიც ყველა პერსონაჟის, მოვლენისა და თვით წინადადებების ერთი მიზნისათვის დაქვემდებარებით მიიღწევა ('totality effect').

პოს „საშინელებათა“ ნოველის პოეტიკის ნიშნების დასადგენად აუცილებელია ნოველის ჟანრზე მისი ამ თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებების გათვალისწინებაც. ეს შეხედულებები ჩამოყალიბებულია ჰოთორნის წიგნის შესახებ დაწერილ სტატიაში „ორჯერ მონათხრობი ამბები“. პოს კონცეფციით, ნოველას უნდა ახასიათებდეს ესთეტიკური მიზანდასახულობა, ლაკონურობა, მასალის ზუსტი შერჩევა, ჩანაფიქრის სიზუსტე. ნოველა ისე უნდა იყოს აგებული, რომ მისი პირველივე ფრაზა იწვევდეს გარკვეულ ეფექტს, რომელიც ხელს შეუწყობს ნოველის მხატვრული საზრისის წარმოჩენას. ცნობილია, რომ ედგარ პოს ნოველების მხატვრულ თავისებურებანი ზედმიწევნით შეესატყვისება იმ მოთხოვნებს, რომლებსაც მწერალი ნოველის ჟანრს უყენებდა.

ედგარ პოს მხატვრული ნოვატორობა განსაკუთრებით ნათლად მისი ნოველების ფორმის თავისებურებათა რომანტიზმის ესთეტიკასთან შეპირისპირებისას იკვეთება. პოს „საშინელებათა“/„გოთურ“ ნოველებს მრავალი მომენტი ანათესავებს რომანტიზმის ესთეტიკასთან: უიმედობისა და სიკვდილის მოტივების ხშირი გამოყენება, ფანტასტიკა, პირქუში კოლორიტი, იდუმალი და ზებუნებრივი ძალების ხელში სათამაშოდ ქცეული გმირი (მწერალი არ ცდილობს პროტაგონისტთა შეხედულებანი და ხასიათები სოციალური

მიზეზებით ახსნას), გროტესკულობა, გროტესკულისა და ტრაგიკულის შერწყმა. ამავე დროს, პოს ნოველების პოეტიკის ზოგიერთი ნიშანი არ თავსდება რომანტიზმის ესთეტიკის ფარგლებში: რაციონალიზმი, მკაცრი მათემატიკური გაანგარიშებით აგებული არქიტექტონიკა, დეტალიზაცია და სხვა. სწორედ ამიტომაც აღნიშნავდა თ. დოსტოევსკი: „მის წარმოსახვის უნარში არის ისეთი თავისებურება, როგორსაც ჩვენ არავისთან შევხვედრივართ: ესაა დეტალების/წერილმანების ძალა“. როგორც მართებულად აღნიშნავს ზლობინი, პოს ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი პრინციპია მოწესრიგებულობა, თანაბარზომიერება, სიმეტრია, პროპორციულობა ნაწარმოების ნაწილებისა, ერთი სიტყვით – ჰარმონია (Злобин 1980: 9). ნოველის ჟანრის პოსეული დეფინიცია იმდენად მყარი გამოდგა, რომ ნოველის განსაზღვრება თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში დიდად არ განსხვავდება პოს კონცეფციისაგან, თუმცა ზოგიერთი მკვლევარი ნოველის ჟანრული თავისებურების პოსეულ კონცეფციაზე დაყრდნობით განსაზღვრის წინააღმდეგია. მაგალითად, ნორმან ფრიდმენი მიიხნევს, რომ „მთლიანობა“ არ არის ნოველის პროზის უფრო ვრცელი ფორმისაგან განმასხვავებელი ნიშანი:

"To say, as has frequently been done, that short story is distinguished from long fiction by virtue of its greater unity is surely to beg several questions at once. A fossil survivor of Poe's aesthetic, this notion confuses wholeness with singleness, unity with intensity. If unity implies that all the parts are related by an overall governing principle, there is certainly no reason why a short story should have more unity than a novel, although it may naturally have fewer parts to unify" (Friedman 1988: 154).

(„იმის მტკიცება, როგორც ეს ხშირად ხდება, რომ ნოველა უფრო ვრცელი პროზისაგან უფრო მეტი მთლიანობით გამოირჩევა, უეჭველად ბადებს რამდენიმე კითხვას. ეს ცნება, პოს ესთეტიკის გადმონაშთი, ერთმანეთში ურევს მთლიანობას და ერთობას, ერთიანობას და ინტენსიურობას. თუ ერთიანობა გულისხმობს იმას, რომ ყველა ნაწილი ერთმანეთთან დაკავშირებულია საერთო წარმმართველი პრინციპით, მაშინ ნამდვილად არ არსებობს არავითარი მიზეზი, თუ რატომ უნდა იყოს ნოველა უფრო ერთიანი, ვიდრე რომანი, თუმცადა ბუნებრივია, რომ ნოველას უფრო ნაკლები ნაწილი აქვს გასამთლიანებელი“).

ნორმან ფრიდმენს, როგორც ჩანს, მხედველობიდან გამორჩა ის ფაქტი, რომ პო ტერმინში 'unity', უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს მკითხველის შთაბეჭდილებას, მასზე მოხდენილი ეფექტის ერთიანობას/მთლიანობას

(‘unity/totality/singleness of effect’), რაც თითქმის მიუღწევებელია რომანის ჟანრში. მისი აზრით, არ შეიძლება ნოველისადმი წინასწარ აღებული, მზა-მზარეული ფორმულების მისადაგება, ე.წ. „პრესკრიფციული“ მიდგომა. ნორმან ფრიდმენი ნოველის მთავარ ნიშნებად არჩევანის, მასშტაბისა თუ თხრობის პერსპექტივის საშუალებით შეკუმშულ მოქმედებას მიიჩნევს:

"To sum up, a story may be short because its action is intrinsically small or because its action, being large is reduced in length by means of the devices of selection, scale, and/or point of view" (Friedman 1988: 169).

(„საბოლოო ანგარიშით, ამბავი/მოთხრობა შეიძლება იყოს მოკლე იმის გამო, რომ მისი მოქმედებაა თავისთავად მოკლე, ანდა იმის გამო, რომ მოქმედება, თავისთავად ვრცელი, სივრცეში შემცირებულია შერჩევის, მასშტაბის და/ან პოზიციის ხერხების საშუალებით“).

ნოველის ყველა ეს ნიშან-თვისება მეტ-ნაკლებად XIX საუკუნის ამერიკულ ნოველასაც ახასიათებს. ზასურსკი ამერიკული ნოველის ჟანრში ორ ურთიერთგანსხვავებულ და წინააღმდეგობრივ ტენდენციას გამოყოფს: ნოველისტთა ერთი ნაწილი – ირვინგი, ჰოთორნი, მელვილი – ხასიათების/პერსონაჟების ნოველას ქმნიდა, რეფლექსიისაკენ, განსჯისაკენ, ირონიისა თუ იუმორისკენ, პერსონაჟთა ფსიქიკაში ჩადრმაგებისაკენ მიდრეკილს; მეორე ნაწილი, მაგალითად, ედგარ პო, ქმნიდა „მოქმედების ნოველას“, სადაც სიუჟეტი თვითმიზანს წარმოადგენს (Засурский 1978: 4). ნოველის კლასიფიკაციის ზასურსკისეული კრიტერიუმის არაადექვატურობაზე რომ არაფერი ვთქვათ, აბსოლუტურად გაუგებარი რჩება, თუ რის საფუძველზე მიაკუთვნა პოს შემოქმედება მკვლევარმა ე.წ. „მოქმედების ნოველის“ ჟანრს. ედგარ პო, ზემოთ ჩამოთვლილ მწერლებს თუ არ აღემატება, არც ჩამოუვარდება ღრმა განსჯა-რეფლექსიების, ფსიქოლოგიზმის, თუნდაც იუმორისა და ირონიის თვალსაზრისით. თუ XIX საუკუნის ამერიკული ნოველის ზასურსკისეული კლასიფიკაცია საერთოდ დასაშვებია, მაშინ ამ ნოველის პირველ ჯგუფს უპირველეს ყოვლისა სწორედ პო უნდა მივაკუთვნოთ.

ამერიკული ნოველა ცარიელ ნიადაგზე არ აღმოცენებულა. მას ამერიკული ხალხური კულტურის, ამერიკული ფოლკლორის მძლავრი ფესვი კვებავდა. იმ პერიოდის ამერიკულ ფოლკლორში უადრესად პოპულარული იყო ზეპირსიტყვიერი თქმულება-გადმოცემები მამაც მონადირეებზე, ფერმერებზე, ტყის მჭრელებზე, რომლებიც ხასიათდებოდა იუმორისტული (ე. წ. „ფრონტირის

იუმორი"), ადამიანის ძლიერების, მისი ამოუწურავი ენერჯისა და ბუნებაზე გამარჯვების რწმენით. ამ ზეპირსიტყვიერი ანეკდოტურ-იუმორისტული თქმულება-ამბებიდან იმემკვიდრა XIX საუკუნის ამერიკულმა ნოველამ ცალკეული ფოლკლორული მოტივები, ზოგიერთი სიუჟეტი, მხატვრული სახე და გამომსახველობითი საშუალებაც, კომიკური და იუმორისტული ელემენტები (ამასთან დაკავშირებით იხ. კ. რიშარის *The Tales of the Folio Club and the Vacation of E. A. Poe as Humorist* (Richard 1989: 1)). ამავე დროს ამერიკული ნოველა, ისევე როგორც ფოლკლორული "tale", ხშირად მოგვითხრობს უცნაური მოვლენის შესახებ, აქცენტი გადააქვს ეგზოტიკურზე, სასწაულებრივზე, ბუნებრივზე. შესაძლოა სწორედ ფოლკლორულ „ნარატივებთან“ ამგვარი სიახლოვის გამო საკუთარ ნოველებს თავად ამერიკელი რომანტიკოსები 'short story'-ს ანდა იტალიურ 'novella'-ს კი არ უწოდებდნენ, არამედ 'tale'-ს. გამორიცხული არც ის არის, რომ მათ სურდათ ხაზი გაესვათ ამერიკული ნოველის ფორმის თვითმყოფადი, ორიგინალური ხასიათისა და ინგლისური თუ ზოგადად ევროპული ნოველისაგან განსხვავებისათვის. ლიტერატურათმცოდნეობაში დღემდე შემორჩა ეს ტრადიცია და ხშირად XIX საუკუნის ამერიკული ნოველა დღესაც აღინიშნება ტერმინით 'tale', თუმცა თუ იმ მნიშვნელობებს გავითვალისწინებთ, რომლებიც ამ ტერმინებმა თანამედროვე ლიტერატურულ კრიტიკაში შეიძინეს, ეს ყოველთვის გამართლებული არ უნდა იყოს: ლიტერატურის თეორეტიკოსები 'tale'-სა და 'short story'-ის შორის განსხვავებას იმაში ხედავენ, რომ პირველს აქცენტი გადააქვს მოქმედებაზე და მის შედეგებზე, მეორის ფოკუსი კი პერსონაჟი, მისი ხასიათია. ამავე დროს 'tale'-ის კონსტრუქცია 'short story'-საგან განსხვავებით არ არის მწყობრი, მჭიდროდ აგებული და უფრო „მოშვებული“, თავისუფალია (Murfin, Ray 2003: 475). ასეთ შემთხვევაში ედგარ პოს ნოველების სპეციფიკას ტერმინი 'short story' გამოხატავს და არა – 'tale', პოს ნოველისტიკაში მთავარია არა მოქმედების დინამიკა და ინტენსიურობა, არამედ – პერსონაჟის ფსიქიკის, მისი ქვეცნობიერის მხატვრული კვლევა. ამავე დროს, როგორც უკვე ითქვა, ედგარ პოს ნოველები ზუსტი მათემატიკური გაანგარიშებითაა აგებული. ამ თვალსაზრისით პომ კიდევ უფრო გააღრმავა ფოლკლორულ 'tale'-სა და ლიტერატურულ 'tale'-ს შორის მანამდე არსებული განსხვავება (პირველ რიგში, აქ იგულისხმება ირვინგის ნოველისტიკა), რითაც განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა ამერიკული ნოველის

ზოგიერთი უმნიშვნელოვანესი ტენდენციის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში: თუ ამერიკულ ფოლკლორულ ზეპირსიტყვიერ თქმულებებში აირეკლა ამერიკის ისტორიის „დიდი ნარატივი“ ანუ ამერიკის ისტორიის მითოლოგიზირებული ვერსია (ამერიკის როგორც ნაციის „იქსეპშენალიზმი“, მისი ზოგადსაკაცობრიო მისიის განსაკუთრებულობის მითი), ამერიკულ რომანტიკულ ნოველაში ეს ტენდენცია, გარკვეულწილად პოს ზეგავლენით, მიჩქმალული და უკანა პლანზე გადაწეულია – ამერიკელი ნოველისტები მეტწილად გვიხატავენ ცხოვრებისაგან განმდგარ და ტანჯულ, მარტოსულ პერსონაჟებს, სიმბოლიკის საშუალებით გადმოგვცემს მათ ქვეცნობიერ ბრძოლას ბედისწერასთან და ზებუნებრივ, უხილავ, ბნელ ძალებთან. ასე რომ, XIX საუკუნის ამერიკული რომანტიკული ნოველის ჟანრულ-პოეტოლოგიურ სპეციფიკას ფოლკლორულ "tale"- თან მისი კავშირის გარდა, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი, ისეთი ერთმანეთში გადახლართული ფაქტორები განსაზღვრავს, როგორცაა რომანტიზმის ესთეტიკა, ქვეყნის განვითარების კონკრეტული კულტურულ-ისტორიული ეტაპის შინაარსი, მისი ძირითადი ტენდენციები და ა. შ.

თუ ამერიკული ლიტერატურის ისტორიაში ორი ტიპის ნოველას – სიუჟეტის დინამიკურობაზე, მოქმედების ინტენსიურობაზე ორიენტირებულსა (ო. ჰენრი, მ. ტვენი, ბ. ჰარტი და სხვ.) და რეფლექსიისაკენ მიდრეკილს, ინტროვერტულს, ფსიქოლოგიურს (უ. ფოლკნერი, ჰ. ჯეიმზი, შ. ანდერსონი და ა. შ.)⁷ გამოვყოფთ, მაშინ ედგარ პოს ნოველის პოეტიკა გადამწყვეტ როლს თამაშობს ამ უკანასკნელის ძირითადი ტენდენციებისა და სპეციფიკის ფორმირებაში.

ედგარ პოს დამსახურება ამერიკული ნოველის და საერთოდ ამერიკული პროზის განვითარების საქმეში მხოლოდ ამ ჟანრში სიღრმისეული ფსიქოლოგიზმის დამკვიდრებით არ შემოიფარგლება. ამ თვალსაზრისით

⁶ „ამერიკული იქსეპშენალიზმის“ თეორიის მიხედვით, ამერიკის შეერთებულ შტატებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მსოფლიო ერებს შორის ეროვნული კრედოს, ისტორიული ევოლუციის, პოლიტიკური და რელიგიური ინსტიტუტებისა და უნიკალური წარმომავლობის თვალსაზრისით. ამ თეორიის შექმნა მიეწერება ალექსის დე ტოკვილს, რომელიც ამტკიცებდა, რომ მაშინ სულ რაღაც 50 წლის ამერიკის შეერთებულ შტატებს განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა სხვა ერთა შორის, ვინაიდან იგი წარმოადგენდა ემიგრანტების ქვეყანასა და პირველ თანამედროვე დემოკრატიას.

⁷ ამერიკული ნოველის ასეთი კლასიფიკაცია, რაღა თქმა უნდა, პირობითია და შეუძლებელია მკვეთრი სადემარკაციო მიჯნების გავლება ამ ორი ტიპის ნოველას შორის; მაგალითად, შეუძლებელია ჰემინგუეის ან ფიცჯერალდის ნოველები ცალსახად, გადაჭრით მიაკუთვნო რომელიმე ერთ ტიპს; აქ უფრო უპრიანი იქნებოდა საუბარი ორივე ტიპის ნოველისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების კომბინირების ტენდენციაზე.

განსაკუთრებული როლი ენიჭება პოს წერის ტექნიკას, მის უნიკალურ სიმბოლურ მეთოდს. სხვადასხვა ტიპის სიმბოლოს გამოყენება და ვარირება, ზოგადსიმბოლურისა და კონკრეტულ-ემპირიული დეტალის სპეციფიკური შერწყმა ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში პოს მხატვრული მეთოდის ერთ-ერთ ძირითად ნიშანს წარმოადგენს. ასე მაგალითად, ნოველაში „წითელი სიკვდილის ნიღაბი“ რამდენიმე სხვადასხვა ტიპის სიმბოლო გვხვდება („ანალოგიური“ სიმბოლო, „რეალისტური“ სიმბოლო, ტრანსცენდენტური ანუ „მაგიური“ სიმბოლო, სივრცითი სიმბოლო და სხვა). სიმბოლოთა მთელი ეს სპექტრი „განფენილია“ და ვარირებს ორ უკიდურეს პოლუსს შორის, რომლებიც სპეციალურ ლიტერატურაში აღინიშნება ტერმინებით „ღია“ სიმბოლო და „დახურული“ სიმბოლო.⁸ „ღია“ სიმბოლოს ნაგულისხმევი შინაარსი „დაუსრულებელი“, ანუ ბუნდოვანი, ასოციაციური და ლოგიკურ ცნებებში განუსაზღვრადია.

„დახურული“ სიმბოლო რაციონალურ აღგებობას უახლოვდება, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მისი მნიშვნელობის კონტურები მკვეთრი და მკაფიოა, შემოსაზღვრულია, თუმცა იგი ინარჩუნებს სიმბოლოს სტრუქტურას თხრობით კონტექსტთან მრავალმხრივი მიმართებების შედეგად.

„წითელი სიკვდილის ნიღაბში“ კონკრეტული დეტალების ანალიზი ამ ურთიერთმიმართების გაუთვალისწინებლად ზოგიერთ მკვლევარს აფიქრებინებს, რომ ეს დეტალები თუ ობიექტები აღგებორიული ნიშნებია, თავად ეს ნოველა კი – აღგებორიული ნარატივი. მაგალითად, ასეთ აღგებორიულ ნოველად მიიჩნევა „წითელი სიკვდილის ნიღაბს“ მართა ვომაკი (Womack 1997: 5). რიჩარდ ვილბურიც ამტკიცებს, რომ „პოს ნოველებში აღგებორიულია არა მარტო ზოგადი მოდელები, არამედ უმცირესი დეტალებიც კი“ (Wilbur 1967: 104). ანალოგიურ მოსაზრებას გამოთქვამს ჟან პოლ უებერიც ნაშრომში *Poe or the Theme of the Clock* (Weber 1967: 79-97).

საერთოდ პოს ნოველებისა და კერძოდ „წითელი სიკვდილის ნიღაბის“ აღგებორიული ინტერპრეტაციის საწინააღმდეგო არგუმენტად გამოდგება თუნდაც ის ფაქტი, რომ ისინი არაერთგვაროვანი წაკითხვის საშუალებას იძლევიან და ამდენად, მათი აღგებორიული ინტერპრეტაცია ვერ იქნება

⁸ მხატვრულ პროზასა თუ ზოგადად ლიტერატურაში სიმბოლოს ცნების, მისი წარმოქმნისა და ფუნქციონირების მექანიზმის, სიმბოლოს ტიპების შესახებ იხ. ჰარი ლევინის *Symbolism and Fiction* (Levin 1956).

ამომწურავი. გარდა ამისა, თავად პოც თავის თეორიულ წერილებში ალეგორიის მიმართ ყოველთვის უარყოფით დამოკიდებულებას გამოხატავდა და მას „მდაბალ“ ლიტერატურულ ფორმად მიიხნევდა, რადგანაც იგი არღვევდა იმ „ეფექტის მთლიანობას“ ('singleness/totality/unity of effect'), რომელსაც პო ნოველის მთავარ თავისებურებად თვლიდა.

ა. შტატსი ნაშრომში *Edgar Allan Poes symbolistische erzählkunst* მიიხნევს, რომ პოს ნოველები სიმბოლური ხასიათისაა, რასაც მკვლევარი მკითხველის ფსიქოლოგიური რეაქციის საშუალებით ხსნის. შტატსის კონცეფციის მიხედვით, მკითხველის წარმოსახვაში, რომელიც პირველ პირში მთხრობელის პერსპექტივას ერგება, მხოლოდ ნოველის ბოლოს ხდება „მეტაფორის ალეგორიული ვარიანტის დაძლევა სიმბოლური ვარიანტის სასარგებლოდ“ (Staats 1967: 69). რა თქმა უნდა, სიმბოლოს კონსტრუირება ფსიქიკურ პროცესს მოითხოვს, ვინაიდან სიმბოლოს სიღრმისეული შინაარსის წვდომა, ალეგორიისაგან განსხვავებით, ინტუიტურად ხდება, მაგრამ ვერ გავიზიარებ იმ მოსაზრებას, რომ ეს ფსიქიკური პროცესი მხოლოდ ნოველის დასკვნით პასაჟებში იწყება. პირიქით, ეს ხდება თანდათანობით, მთელი ნოველის მანძილზე – „მეტაფორის ალეგორიული ვარიანტის“ გამოსარიცხად, როგორც მართებულად აღნიშნავს გერჰარდ ჰოფმანი, პო სხვადასხვა ხერხს მიმართავს (ტონი, „ანალოგიის“ ('analogical resemblance') ხერხი და სხვა) (Hoffmann 1978: 3). გარდა ამისა, პოს ნოველების სიმბოლურობას პირველ პირში მთხრობელი არ განაპირობებს; მაგალითად, „წითელი სიკვდილის ნიღაბში“ თხრობა პირველ პირში არ მიმდინარეობს. ასე რომ, ამ თვალსაზრისით თხრობის პერსპექტივას გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ ენიჭება.

ნოველაში მთელი ნარატივის სიმბოლურობასაც და ცალკეული სიმბოლოების შინაარსობრივ სტრუქტურასაც სულ სხვა ფაქტორები განსაზღვრავს:

1. თხრობითი კონტექსტი და ამ კონტექსტის შემადგენელი ინტერტექსტუალური ელემენტები (პოეტური ალუზიები);
2. მხატვრული სივრცის შემოფარგვლა, ჰერმეტიულობა და მთლიანობა
3. განწყობილებით გამსჭვალული სივრცე ('mood-invested space', შტროკერის ტერმინია) – „გოთური“ ელემენტები, პირქუში შავბნელი ატმოსფერო, „ზებუნებრივი საშინელება“ ('Supernatural horror'), ზებუნებრივი ძალები და ა.შ.

ახლა ვნახოთ, თუ როგორ განსაზღვრავს ეს ფაქტორები სიმბოლოს შინაარსობრივ სტრუქტურას, მის „ღიაობას“ თუ „დახურულობას“, „ღია“ და „დახურული“ სიმბოლოს ელემენტების კომბინირებას ნოველაში „წითელი სიკვდილის ნიღაბი“. საილუსტრაციოდ განვიხილოთ ნოველის ცენტრალური სიმბოლო – გიგანტური შავი ხის საათი.

ეს საათი, ერთი შეხედვით, გაზომვადი, ასტრონომიული დროის აღმნიშვნელი ალგორითული ნიშანია. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო განამტკიცებს ის ფაქტი, რომ საათი ერთგვარ პერსონიფიკაციას წარმოადგენს – მას საკუთარი ორგანოები და სიცოცხლეც კი გააჩნია (‘minute-hand’, ‘face’, ‘brazen lungs’, ‘life’ (Poe 2003: 324)), მაგრამ საათი, როგორც განწყობილებით გამსჭვალული სივრცის ნაწილი, ამ სივრცესთან, თხრობით კონტექსტთან მიმართებაში დამატებით, კონტექსტუალურ მნიშვნელობას იძენს და ალგორითის ნიშნის შემცველ „დახურულ“ სიმბოლოს წარმოადგენს: მის სიმბოლურ სტრუქტურას დროის ორი ასპექტის – გაზომვადი დროისა და უკანასკნელი ჟამის, სამყაროს არსებობის დასასრულის – განსხეულება განსაზღვრავს. სახელდობრ, ამ საათის მდებარეობა სივრცეში (მეშვიდე, სასახლის უკიდურეს დასავლეთით მდებარე შავი ოთახის დასავლეთის კედელი) და მისი ფერი (შავი – სიკვდილის ფერი) საათს უკანასკნელი ჟამის, სამყაროს არსებობის დასასრულის მნიშვნელობასაც ანიჭებს.

მეორე მხრივ, საათი, მისი ქანქარის მონოტონური მოძრაობა და რეკვა, მთელ მოქმედებას წარმართავს, სივრცეს ერთიანი განწყობილებით გამსჭვალავს და ამდენად, უწესრიგოდ არანაშობი, დანაწევრებული სივრცის რეინტეგრაციას ახდენს.

ასეთივე ალგორითული ნიშნების შემცველი „დახურული“ სიმბოლოა თავად „წითელი სიკვდილიც“, რომლის სემანტიკურ აგებულებას (თვალნათლივ და ნაგულისხმევ მნიშვნელობებს შორის კავშირის ხასიათს) თხრობითი კონტექსტი და ინტერტექსტუალური ელემენტები განსაზღვრავს.

ნოველის დასაწყისში მკითხველის ცნობიერებაში იგი აღიქმება როგორც მომაკვდინებელი სენის, ეპიდემიის ალგორითული პერსონიფიკაცია/მეტაფორა, მაგრამ მოქმედების განვითარების კვალობაზე პო მკითხველის წარმოსახვაში წარმოქმნილ ამ მეტაფორულ მნიშვნელობას „აუქმებს“: „წითელი სიკვდილი“ მემასკარადეებს პერსონიფიცირებული ალგორითული ფიგურის სახით

გამოეცხადება, მაგრამ ნოველის ბოლო პასაჟში გამოყენებული ბიბლიური ალუზია მას „დახურულ“ სიმბოლოდ გარდაქმნის:

“He had come like a thief in the night” (Poe 2003: 329).

ეს ფრაზა აღებულია ახალი აღთქმიდან, კერძოდ, „კორინთელთა“-დან, სადაც საუბარია მეორედ მოსვლაზე, აპოკალიფსზე (1), რითაც „წითელი სიკვდილის“ შინაარსობრივი პლანი ფართოვდება და დამატებით – მთელი სამყაროს არსებობის დასასრულის – მნიშვნელობას იძენს. „წითელი სიკვდილის“ ამ ასპექტს ხაზს უსვამს ის ფაქტიც, რომ „წითელი სიკვდილი“ ბოლო, შავ ოთახში გამოეცხადება მემასკარადებს და შავი ხის საათის ჩრდილში დგება. „წითელი სიკვდილი“, თავის მხრივ, სივრცეს ერთიანი განწყობილებით გამსჭვალავს და თხრობით კონტექსტს ემოციურ ჩარჩოს უქმნის.

„წითელ სიკვდილთან“, თხრობითი კონტექსტის სხვა ელემენტებთან და განწყობილებით გამსჭვალულ სივრცესთან კავშირში ალეგორიის ერთმნიშვნელოვანებას კარგავენ შავი და წითელი ფერებიც, რომლებიც „დახურული“ სიმბოლოს ნიშნებს იძენენ. (წითელი, მაგალითად, დიალექტიკურად განასახიერებს ორ ურთიერთსაპირისპირო ფენომენს – სიცოცხლესა და სიკვდილს, რაც მათ შორის ანტინომიას ხსნის).⁹

შავი და წითელი ფერებისაგან განსხვავებით, სხვა პალატების ფერთა მნიშვნელობა დიდწილად „ღია“ რჩება (აქ „ღია“ და „დახურული“ სიმბოლოები დიალექტიკურად უპირისპირდება ერთმანეთს).

„წითელი სიკვდილის ნილაბში“ „ღია“ სიმბოლოს „დახურულ“ სიმბოლოდ გარდაქმნის შემთხვევაც გვხვდება – სასახლის დერეფნებში ჩირაღდნების (tripodes) მოციმციმე ალები სივრცეს მოძრაობით ავსებენ და განწყობილებით გამსჭვალავენ – ეს მოციმციმე ალები მხოლოდ ძალიან ბუნდოვნად და შორეულად იწვევენ ინდივიდუალური ცხოვრების იდეის ასოციაციას – და მხოლოდ ნოველის ბოლოს შინაარსობრივი ელემენტი იკვეთება უფრო ნათლად, როცა მემასკარადების დაღუპვასთან ერთად ჩირაღდნების მოციმციმე ალებიც ქრება, თუმცა, მიუხედავად ამ შინაარსის „დახურულობისა“ იგი ალეგორიის ხასიათს მაინც არ იძენს:

⁹ ორი ურთიერთგამომრიცხავი საწყისის იდენტიფიკაცია (‘coincidencia oppositorum’), საპირისპიროთა თანხვედრა, მათი მოქცევა დიალექტიკურ მთლიანობაში საზოგადოდ დამახასიათებელია რომანტიზმის ესთეტიკისათვის. ამავე დროს, აქ პოს მსოფლმხედველობის ირაციონალურ-მისტიკური და დიალექტიკური ხასიათიც იკვეთება.

“And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the “Red Death” held illimitable dominion over all” (Poe 2003: 329-330).

როგორც ვხედავთ, ნოველაში „წითელი სიკვდილის ნიღაბი” პოს მიერ სიმბოლოების გამოყენებას ორი ძირითადი თავისებურება ახასიათებს: ჯერ ერთი, სიმბოლოთა თვალნათლივ და ნაგულისხმევ მნიშვნელობებს, აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის კავშირის ხასიათი და შესაბამისად, მათი დაკავშირების მექანიზმიც არაერთგვაროვანია და ვარირებს მთელი ნოველის მანძილზე; მეორეც, ზოგიერთი სიმბოლოს „დაუსრულებლობა”, და თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ღია” შინაარსი გამორიცხავს თვალნათლივი, პირდაპირი მნიშვნელობის მიერ ნაგულისხმევი, ფარული მნიშვნელობის მიჩქმალვის საფრთხეს, „დახურული” სიმბოლო კი წარმოაჩენს დაფარულ, სიღრმისეულ მნიშვნელობებს.

მეორე მხრივ, „დახურული” სიმბოლოს ინტეგრაცია თხრობით კონტექსტში არ აძლევს ალეგორიულ მნიშვნელობას დომინირების საშუალებას. „წითელი სიკვდილის ნიღაბში” „დახურული” და „ღია” სიმბოლოების ამგვარი მონაცვლეობა და დიალექტიკური ურთიერთმიმართება პოს სიმბოლური მეთოდის უნიკალურობას ქმნის.

მხატვრული მეთოდის ასეთი უნიკალური, სპეციფიკური კომპონენტებით ედგარ პო გამოირჩევა მთელს XIX საუკუნის ამერიკულ პროზაში: მისი პოეტიკა არც რომანტიზმის ესთეტიკის ფარგლებში თავსდება და არც „ამერიკული ტრადიციის” საზღვრებში. მეორე მხრივ, მისი შემოქმედება არც ევროპული ლიტერატურული ტრადიციების იმიტაციის შედეგია. ვფიქრობ, აქ საქმე გვაქვს გაცილებით უფრო რთულ და და უჩვეულო ფენომენთან; ამ ფენომენს ორი ერთმანეთთან დაკავშირებული, მაგრამ იმავდროულად მაინც განსხვავებული კულტურული ელემენტის სინთეზი წარმოქმნის. იმ ფაქტის გადამწყვეტი მნიშვნელობის მიუხედავად, რომ ე. პოს ინდივიდუალური მხატვრული ტემპერამენტი განუმეორებელია, ამერიკის კულტურულ სიტუაციასთან ერთად გასათვალისწინებელია ე. პოს მიმართება ევროპულ ტრადიციასთან და ის ნოვაციებიც, რომლებიც მან შემიტანა საერთოდ პროზაში და კერძოდ „გოთური” უანრის ლიტერატურაში.

ბ) ედგარ პო და „გოთური“ პროზის ტრადიცია

ედგარ პოს „საშინელებათა“ ნოველების პოეტიკის ნიშნების, მათი მხატვრულ-ესთეტიკური სიახლის განსაზღვრისათვის აუცილებელია ამ ნოველების შეპირისპირება XVIII საუკუნის ინგლისურ „გოთურ“/„შავ რომანთან“¹⁰.

„გოთურ“ რომანს უწოდებენ „კომმარებისა და საშინელებათა“ რომანს, „შავ რომანს“, „ბნელ რომანს“. მის ცენტრში უეჭველად მოქცეულია ბნელი, ამოუცნობი, აუხსნელი, შიშისა და ძრწოლისმომგვრელი ბოროტმოქმედება, რომელიც უმეტესად ძველ, გოთური სტილით ნაგებ ციხე-სიმაგრეებში ან სახლებში ხდება ხოლმე. „გოთური“ რომანი ინგლისში XVIII საუკუნის დამლევს, წინარომანტიზმის პერიოდში წარმოიშვა. ამ ჟანრის წარმომადგენლები იყვნენ ო. უოლპოლი, ე. რედკლიფი, ბეკფორდი, ლუისი, გოდვინი, მეტიურინი და სხვა. „გოთური“ სტილის რომანებს წინ უსწრებდა ტობიას სმოლეტის „გრაფ ფერდინანდ ფანტომის თავგადასავალი“, რომელიც 1753 წელს გამოქვეყნდა, პირველი „გოთური“ რომანის, უოლპოლის „ოტრანტოს ციხესიმაგრის“ დაწერამდე 20 წლით ადრე. სმოლეტი ამუქებს თხრობის შავბნელ ფონს, აქსოვს მასში იდუმალებისა და საშინელების მოტივებს, გაითამაშებს მოულოდნელ მელოდრამატულ ეფექტებს.

„გოთური“ რომანი ინგლისური წინარომანტიზმის ერთ-ერთი ორიგინალური და მნიშვნელოვანი გამოვლინება იყო. უოლპოლის, რედკლიფის, ბეკფორდისა და ლუისის ნაწარმოებები, ფაქტობრივად, წარმოადგენდა რეაქციას განმანათლებლური რაციონალიზმისა და საოჯახო-ყოფითი რომანის წინააღმდეგ. ამ მწერლებმა ლიტერატურაში შემოიტანეს და დაამკვიდრეს ახალი ესთეტიკა, რომლის ხასიათსაც, ბუნებრივია, მათი რომანების პოეტიკის ძირითადი ნიშნები განსაზღვრავს: მიბრუნება შუა საუკუნეებისაკენ,

¹⁰ სიტყვა „გოთური“ თავდაპირველად აღნიშნავდა გერმანიკულ ტომს „გოთებს“ („Goths“); დღესდღეობით ეს ტერმინი აღნიშნავს ზოგადად მედიაველურ სამყაროს, ვიწრო მნიშვნელობით კი – შუა საუკუნეების არქიტექტურულ სტილს. „გოთური“ არქიტექტურა იდუმალების, მისტიკურის და საშინელის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ლიტერატურასთან მიმართებაში ეს ტერმინი აღნიშნავს პროზაულ ჟანრს, რომელსაც „საშინელების“ ჟანრსაც უწოდებენ. რომანტიკოსებმა „გოთიკაში“ დაინახეს სულის თავისუფლება, იდუმალება და მისტიკა, რაც მათ ინდივიდუალიზმსა და წარმოსახვის კულტს შეესაბამებოდა.

„გოთიკისაკენ“; მბაფრი, დახლართული სიუჟეტი შიშისმომგვრელი, ფანტასტიკური ინციდენტებითა და კვანძის მოულოდნელი გახსნით, რასაც ზებუნებრივი, მისტიკური ძალების ჩარევა განაპირობებს; დაუჯერებელი განვითარება იმ მოვლენებისა, რომლებიც ორდინარულ სიტუაციაში იწყება; კონტრასტი ამ მოვლენების უცნაურობასა და ყოველდღიური ცხოვრების ყოფით წვრილმანებს შორის; გარემოს (ნახევრად დანგრეული გოთური კოშკები, ჯურღმულები დას ხვ.) დეტალური აღწერა (იმ შემთხვევაში, თუ მოქმედება ერთ ადგილზეა ლოკალიზებული; მაგ., უოლპოლის „ოტრანტოს ციხე-სიმაგრე“ (1764)); პირქუში, ავისმომასწავებელი ატმოსფერო, შავბნელი კოლორიტი; უიმედობისა და სიკვდილიდ მოტივები; განსაკუთრებული ინტერესი ზებუნებრივისა და იდუმალის, მისტიკურისა და ირაციონალურის მიმართ; მკითხველის თვითიდენტიფიკაცია მთავარ გმირთან; ზებუნებრივი ძალების ხელში სათამაშოდ ქცეული პროტაგონისტ (პერსონაჟის ქმედებანი და ხასიათი არაა დეტერმინირებული სოციალური თუ სხვა მიზეზებით); პერსონაჟთა არა ფსიქოლოგიურად თუ ლოგიკურად მოტივირებული, არამედ ინსტინქტურ-იმპულსური საქციელი; მესამე პირში თხრობა.

„გოთური“ რომანისათვის მთავარია მკითხველის დაინტერესება უჩვეულო ამბით, სიუჟეტური დინამიზმი, ჩახლართული, მოულოდნელი სიტუაციები, სიუჟეტური კვანძების შეკვრა და მათი მოულოდნელი, გონებამახვილური გახსნა. „გოთური“ რომანი უმეტესად გამონაგონი, ლეგენდური, ფანტასტიკური ხასიათისაა, სინამდვილეს მოწყვეტილი, დაშორებული. „გოთური“ რომანი სიუჟეტურ ინტრიგაზე აგებული, მკითხველის ნერვების გამაღიზიანებელი, თავშესაქცევი ნაწარმოებია, მკითხველი მასში ვერ პოულობს დიდი შემეცნებით ღირებულებას. საიდუმლოებით მოცული ამბის გახსნის, გაგების შედეგად, რაკი მკითხველის ცნობისმოყვარეობა დაცხრება, უმაღვე იკარგება მისი ინტერესიც ტიპური „გოთური“ ნაწარმოებისადმი.

პო არ არის „გოთური“ პროზის ფუძემდებელი. 1835 წლის დასაწყისში ჟურნალ *Southern Literary Messenger*-ში გამოქვეყნდა მისი რამდენიმე „საშინელებათა“ ნოველა, რასაც კრიტიკოსთა ცალსახად უარყოფითი დამოკიდებულება მოჰყვა. კრიტიკოსები ამ ნოველებს აკრიტიკებენ „გერმანულობის“ (‘Germanism’) გამო. ეს ტერმინი გამოიყენებოდა როგორც „გოთიკის“ სინონიმი, „გოთიკა“ კი პროზის ყავლგასულ, მოძველებულ ტიპად ითვლებოდა. მართლაც, პოს ნაწერებში აშკარაა გამოძახილი ისეთი „გოთური“

ნაწარმოებებისა, როგორცაა უოლპოლის „ოტრანტოს ციხესიმაგრე“ (1764), უილიამ ბეკფორდის „ვათეკი“ (1786), უოლტერ სკოტის „ლამერმურელი პატარძალი“ (1819). აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ პოს ქმნილებები მხატვრული თვალსაზრისით აშკარად აღემატება „საშინელებათა“ ჟანრის იმ პროზაულ ნაწარმოებებს, რომლებსაც ერთგვარ მხატვრულ მოდელად იყენებდა. ბოლომდე ვერ გავიზიარებ ბრაიან ბარბურის იმ მოსაზრებას, რომ 1820-იან წლებში, როცა პო ასპარეზზე გამოვიდა, ცოცხალი ამერიკული ლიტერატურული ტრადიცია საერთოდ არ არსებობდა (Barbour 1987: 63). ალბათ უფრო ზუსტი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ამერიკული ლიტერატურული ტრადიცია ჯერ კიდევ არ იყო ბოლომდე ჩამოყალიბებული და იმ დროს მხოლოდ იკვეთებოდა ამერიკული ნაციონალური ლიტერატურის მაგისტრალური გეზი. უნდა ითქვას ისიც, რომ პოს სალიტერატურო ასპარეზზე გამოსვლისას უკვე არსებობდა რამდენიმე მწერალი, რომელიც „გოთური“ ჟანრის ნაწარმოებებს ქმნიდა (ჩრლზ ბროკდენ ბრაუნი, უოშინგტონ ირვინგი, უილიამ გილმორ სიმი და სხვ.).

ნათანიელ ჰოთორნის ნაწარმოების *Twice-Told Tales* რეცენზიაში პო აღნიშნავს, რომ „შთაბეჭდილების ერთიანობა“ გარდუვალად, აუცილებლობის ძალით უწყვილდება "შიშს, ან ვნებას, ან საშინელებას." ჰოთორნის ნაწარმოებების უფრო გვიანდელ რეცენზიაში პომ ამერიკული ნოველის საუკეთესო ნიმუშებად დაასახელა უილიამ გილმორ სიმის *Grayling; or, Murder Will Out*, უოშინგტონ ირვინგის *Tales of a Traveller*, ჩარლზ უილკინს უებერის *Jack Long; or The Shot in the Eye*, ასევე თავად ჰოთორნის არაერთი ნოველა – ყველა მათგანი „გოთურ“ სტილში დაწერილი, თუმცა, მეორე მხრივ, პომ გააკრიტიკა ჰოთორნის არაერთი ნაწარმოები, ვინაიდან ისინი, მისი აზრით, სიმბოლიკით გადატვირთული და ალეგორიულობით დამძიმებული იყო.

მაინც რა ქმნის „გოთურ“ ტრადიციას, როგორია მისი შემადგენელი ძირითადი კომპონენტები?

ტერმინი „გოთური“ ისტორიისა და არქიტექტურის გადაკვეთის შედეგად წარმოიქმნა. გოთები იყვნენ ჩრდილო-გერმანული ტომები, რომელთა რწმენა და მსოფლხედვა ძირეულად, თვისებრივად განსხვავდებოდა ბერძნულ-რომაული კლასიკური ცივილიზაციის შემქმნელი ხალხების მსოფლადქმისაგან. სამხრეთის ხალხების თვალსაზრისით, გოთები აბსოლუტურად არაცივილიზებულნი და ბარბაროსი ტომები იყვნენ.

დაახლოებით XI საუკუნიდან ჩრდილო-დასავლეთ ევროპაში და ბრიტანეთის კუნძულებზე დაიწყო ახალი, განსხვავებული არქიტექტურული სტილის ტაძრების მშენებლობა: თუ დაბალთაღოვან, პატარასარკმლიან „რომანულ“ ტაძრებში სიბნელე სუფევდა, ახალ, „გოთური“ სტილით ნაგებ ტაძრებში გაცილებით მეტი სინათლე იღვრებოდა მაღალი სარკმლებიდან და ანათებდა ინტერიერს. წამახული თაღები ამ ვრცელ, მაღალ ნაგებობებს ფრთოსნის ან მზარდი მცენარის გარეგნობას ანიჭებდა. ამ არქიტექტურული სტილის კვინტესენციად ბევრი აცხადებდა „გროტესკს“, „გროტესკულობას“. გოთური ტაძარი მნახველს სწრაფად შეაგრძნობინებს ზემოთკენ ახედვის დაუოკებელ წყურვილს და უსაზღვრო სივრცეში ყოფნის შთაბეჭდილებას უქმნის მას. მიუხედავად იმისა, რომ გოთურ ტაძარში სინათლე გაცილებით მეტია, ვიდრე რომანულში, ადამიანს იქ შესვლისთანავე უჩნდება ბუნდოვანებისა და ჩრდილოვანების შეგრძნება. ამგვარი ტაძრების, ასეთი მაღალი კონსტრუქციების აგებას მრავალი მოწინააღმდეგე გამოუჩნდა: პრაქტიკული გონებისათვის მიუღებელი იყო ის, რაც აღიქმებოდა როგორც ზედმეტი, არაარსებითი დეკორაციები, თუმცა მათ, ვისაც ეს პოზიცია ეჭირა, პასუხობდნენ, რომ, ბოლოსდაბოლოს, ეს შენობები იყვნენ ადამიანის მიერ ღმერთის განდიდების სიმბოლოები.

ცხადია, გოთური ტაძრის ამ დამახასიათებელმა ნიშან-თვისებებმა გარკვეულწილად განსაზღვრა „გოთური“ ტრადიციის შინაარსი. ამ ტრადიციის ჩამოყალიბებაში გარკვეული როლი თავად სამღვდელოებასაც მიუძღვის. კაპიშონიან მოსასხამებში გახვეული საეკლესიო იერარქიის სხვადასხვა საფეხურის წარმომადგენლები ზეწარში გახვეულ მოჩვენებებს ჰგავდნენ; „გოთური“ არქიტექტურისათვის ნიშანდობლივი ბუნდოვანებისა და ვრცეულობის კომბინაციის ფონზე ისინი ზებუნებრივი არსებების შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ.

გასაკვირი სულაც არ არის, რომ შუა საუკუნეების დანგრეული არქიტექტურული ნიმუშები, მმართველი კლასების წარმომადგენელთა ტირანიასთან ერთად, ქმნის ერთგვარ ფონს ისეთი დამაინტრიგებელი „გოთური“ რომანის შექმნისათვის, როგორცაა უოლპოლის „ოტრანტოს ციხესიმაგრე.“ ამ მოკლე რომანში იკვეთება ის მხატვრული ფორმები და მოტივები, რომლებიც „გოთური“ ჟანრის ლიტერატურულ ნაწარმოებებში დღემდე გამოიყენება. „გოთური“ სიუჟეტის ბირთვის შეადგენს კოლექტიური თუ ინდივიდუალური დევნა-შევიწროება უდანაშაულო ადამიანებისა ძალაუფლების მოსაპოვებლად,

ფულის მოსახვეჭად, ავხორცული ჩანაფიქრებისა და მიზნების გამო. იდენტობის, პიროვნული ვინაობისა და ძალაუფლების საკითხები, რომლებიც ხშირად ოჯახური მემკვიდრეობითობის, დინასტიური ჩამომავლობისა და ქორწინების პრობლემებს უკავშირდება (ამ პრობლემებს, თავს მხრივ, შეეძლოთ გავლენა მოეხდინიათ ისტორიის მსვლელობაზე; უფრო გვიანდელ „გოთურ“ ნაწარმოებებში ეს პრობლემები წარმოდგენილია უფრო მცირერიცხოვანი პერსონაჟების მაგალითზე, საბოლოოდ კი მთელი ეს პრობლემატიკა გადატანილია მხოლოდ ერთი პერსონაჟის ცნობიერებაში); ასევე თანამედროვე „გოთური“ ნაწარმოებებისათვის პირქუშ სამოქმედო გარემოსა და მისტიკურ ფონზე მეტი მნიშვნელობა სექსუალობასა და გენდერთან დაკავშირებულმა პრობლემებმა შეიძინა.

უოლპოლის რომანში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა აგრეთვე ზებუნებრივი ელემენტები. გიგანტურმა ზებუნებრივმა მუზარადმა გასრისა მანფრედის ვაჟი, კონრადი, სანამ იგი დაქორწინებას მოასწრებდა. წინაპრის პორტრეტზე გამოსახული ფიგურა გაცოცხლდება. უოლპოლის ლიტერატურული მემკვიდრეების შემოქმედებაში ზებუნებრივი ელემენტები ხშირად უკიდურესი გადაჭარბებით გამოიყენებოდა. მას შემდეგ, რაც გერმანელებმა XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისში ბრიტანული „გოთიკა“ თავიანთ მხატვრულ ლიტერატურაში შეიტანეს, ანგლო-ამერიკელი მკითხველები და კრიტიკოსები თვლიდნენ, რომ მათ უკიდურესობამდე განავითარეს „ზუნებრივი და ზებუნებრივი საშინელება“. კიდევ ერთხელ გამოიკვეთა ყოველივე „გერმანულის“ ბარბაროსულთან იდენტიფიცირების ტენდენცია. 1790-იანი წლებიდან მოყოლებული პოს თანამედროვეობის ჩათვლით ეპითეტი „გერმანული“ ხშირად გამოიყენებოდა როგორც უარყოფითი კონოტაციის შემცველი ტერმინი.

„გოთიკის“ ლიტერატურული ჟანრის ნაწარმოებების ძირეულ ნიშან-თვისებად, საბოლოო ჯამში, დადგინდა ისეთი ატმოსფერო (მიუხედავად იმისა, სამოქმედო გარემო არქიტექტურულ ნაგებობასთან იქნებოდა დაკავშირებული, თუ არა), რომელიც ხელს უწყობდა პროტაგონისტში მღელვარების, შფოთვის გამოწვევას და დამოკიდებული იყო ნაწარმოებში ასახულ სიტუაციაზე. მოჯადოებული სასახლე, ტაძარი თუ მონასტერი ხშირად გარდაიქმნებოდა ისეთ ზუნებრივ სამოქმედო გარემოდ, რომელიც იწვევდა მოუსვენრობასა და შიშს ფსიქოზით შეპყრობილ პიროვნებაში, რომელსაც შიშის სტიმულირებისათვის

სულაც არ სჭირდება ციხედარბაზი ან პირქუში სახლი – ამისათვის სულის ბნელი კუნჭულები და დერეფნებიც საკმარისია. ამერიკელ ავტორებთან, ბუნებრივია, ვერ შეხვდებით ციხე-დარბაზებს, ტაძრებს და ა. შ. ამერიკული ლიტერატურული „გოთიკა“ ფონად სულ სხვაგვარ გარემოს იყენებდა. ჰოთორნი „ალისფერ ასომთავრულში“ ჯერ ციხეს მიმართავს, შემდეგ ხარაჩოზე გადადის და ბოლოს ასრულებს პეიზაჟით, რომელიც ადამიანის ცხოვრებისა და ხასიათის შუქჩრდილებს აირეკლავს. ასეთსავე მონაცვლეობას მიმართავს იგი ნოველებსა და მოთხრობებშიც. ასე მაგალითად, „ახალგაზრდა გუდმენ ბრაუნში“ (*Young Goodman Brown*) მოქმედება კოლონიური საღემიდან თავზარდამცემ ტყეში გადაინაცვლებს; ასეთია კალეიდოსკოპური სცენები ნოველაში *Alice Doane's Appeal*, სადაც ბუნებრივი გარემო ადამიანის ემოციებს აირეკლავს. მეღვიღმა „გოთიკის“ ელემენტები თავის არაერთ „საზღვაო“ წიგნში გამოიყენა; „მობი დიკი“ (1851) დავალებულია „გოთური“ ტრადიციის მიმართ აჰაბის, იზმაელის, და თავად მობი დიკის დახასიათების თვალსაზრისით, ისევე როგორც ცრურწმენებისა და „აკვაგოთური“ მოჯადოებული ციხესიმაგრის გამოყენებით.

სხვა მნიშვნელოვანი თემებიდან აღსანიშნავია სექსუალური თემატიკა, რომელიც უოლპოლის „ოტრანტოს ციხესიმაგრეში“ უკავშირდება ძალადობას, სისასტიკესა და სიკვდილს, რაც პრინც მანფრედის შემთხვევაში ლამის ინცესტში გადაიზრდება. ამ თემების ინტენსიფიკაცია ხდება უფრო გვიანდელ „გოთურ“ ნაწარმოებებში. „გოთიკისადმი“ მტრულად განწყობილი მკითხველი მას იმ ბრალდებას უყენებდა, რომ „გოთური“ ჟანრის ნაწარმოებები ოდნავ თუ სჯობდა პორნოგრაფიას. „გოთური“ ჟანრის ლიტერატურული ქმნილებების მრავალი არამზადა პერსონაჟი გამჭოლი, გამჭრიახი მზერის პატრონია, რაც სიმბოლურად ფალოსის ფუნქციას ასრულებს – ისინი თავიანთი მსხვერპლის ყველაზე ფარული, ღრმა და გაუმხელელი საიდუმლოების წვდომის უნარით არიან აღჭურვილი. მათი ეს თავისებურება უკავშირდება ფოლკლორულ „ავთვალს“, რომელიც ჰიპნოტურ, მაგიურ ძალას ფლობს. პორნოგრაფიულ პასაჟებთან ერთად „გოთური“ ტრადიციაში ასევე ხშირად შეხვდებით პოპულარული კულტურის კიდევ ერთ ელემენტს – იუმორს. უოლპოლის რომანის ჰიპერბოლური ენა და უადრესად მაღალი მუხტის ემოციები სასაცილოსაკენ იხრება და ძლიერ კომიკურ იმპულსს შეიცავს, რაც „საშინელებათა“ ჟანრში პოტენციურად ჩადებული მელოდრამატულობის სატირული დაცივნის უნარზე მიუთითებს.

უოლპოლი ამტკიცებდა, რომ ამ წიგნის შექმნის იმპულსი მან სიზმარში მიიღო, სიზმარს კი ირაციონალურის სფეროებში გადაყვარათ. შესაბამისად, რამდენადაც კომედია ირაციონალურ წანამძღვრებს ეფუძნება, „ოტრანტოს ციხესიმაგრეში“ ამ მომენტის გამორიცხვა შეუძლებელია. კიდევ უფრო იზრდება სატირის როლი უილიამ ბეკფორდის აღმოსავლურ „გოთურ“ რომანში „ვათეკი“ (1786). რაც უნდა იყოს იუმორის სტატუსი ამ ქმნილებებში, „გოთურ“ ტექსტებში სასაცილოს, კომიკურის, სარკასტულ-სატირულის გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად შეტანის ტენდენცია სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა და დამკვიდრდა „გოთიკის“ ლიტერატურულ ჟანრში. ჯეინ ოსტინის *Northanger Abbey* – შიც კი, რომელიც 1818 წელს დაიბეჭდა, თუმცა მთელი ათი წლით უფრო ადრე – ბრიტანული „გოთიკის“ აყვავების პერიოდში დაიწერა და „გოთიკისადმი“ არაკრიტიკული დამოკიდებულების ნიმუშს წარმოადგენს, სატირული პასაჟები არაერთხელ ქცეულა ლიტერატურის კრიტიკოსთა შესწავლის საგნად.

1820 – 1830-იან წლებში სალიტერატურო ასპარეზზე პოს გამოჩენამდე კარგა ხნით ადრე და 1849 წელს მისი გარდაცვალების შემდეგაც დიდი ხნის მანძილზე „საშინელებისა“ და იუმორის შერწყმა „ასულდგმულებდა“ „გოთურ“ ნაწარმოებებს.

აქვე წრმოიშობა რამდენიმე კარდინალური მნიშვნელობის შეკითხვა: რას წარმოადგენს ამერიკული „გოთიკა“? რისგან შედგება იგი? როცა ტერმინი „გოთიკა“ განისაზღვრება ზედსართავით „ამერიკული“, ის უკვე აღარ აღნიშნავს იმას, რასაც ჩვეულებრივ ვგულისხმობთ ამ ტერმინში. რით განსხვავდება ერთმანეთისაგან ამერიკული და ბრიტანული „გოთიკა“? ამ კითხვებზე პასუხის გაუცემლად შეუძლებელია „გოთურ“ ტრადიციაზე, „გოთიკისადმი“ პოს დამოკიდებულებაზე ნებისმიერი მსჯელობა.

როცა მკითხველი ცდილობს გაერკვეს „გოთიკის“ ნაკლებად გამოკვეთილ, ძნელად იდენტიფიცირებად ამერიკულ ვერსიაში, მას ხშირად, როგორც ნიმუშზე, მიუთითებენ ხოლმე კანონიკურ ბრიტანულ „გოთიკაზე“. როგორც ლიტერატურული კრიტიკის კატეგორია, „ამერიკული გოთიკა“ მოკლებულია ბრიტანული „გოთიკისათვის“ ნიშანდობლივ თვითმკმარობას და თავისთავად ცხად კანონიერ არსებობას.

ამერიკული „გოთიკის“ გაურკვეველ სტატუსს რამდენიმე ფაქტორი განაპირობებს. ბრიტანული „გოთიკისაგან“ განსხვავებით, რომელიც დროის გარკვეულ მონაკვეთში ვითარდებოდა (ჩვეულებრივ, დროის ამ მონაკვეთის

საწყის წერტილად ითვლება უოლპოლის „ოტრანტოს ციხესიმაგრე“ (1764) და იგი გრძელდება 1820-იანი წლების ბოლომდე) და წარმოდგენილი იყო ავტორთა გარკვეული ჯგუფით (უოლპოლი, რედკლიფი, ლუისი, გოდუინი, ჰოგი, მეტიურინი, მერი შელი), ამერიკული „გოთიკა“, ერთ-ერთი იმ ფორმათაგანი, რომელთაც გარკვეული როლი ითამაშეს ადრეული ამერიკული რომანის განვითარებაში, ასე იოლად ვერ თავსდება დროის რომელიმე კონკრეტული მონაკვეთის ფარგლებში და ამ უანრის წარმომადგენელ მწერალთა ჯგუფის განსაზღვრაც ძნელად თუ ხერხდება. ძნელია სათქმელია, თუ ზუსტად რომელ პერიოდში ჩაეყარა საფუძველი „გოთურ“ ლიტერატურას ამერიკაში; ანიჭებდნენ რა უპირატესობას ტერმინს ‘romance’, ცოტა ავტორს თუ მოიხსენიებდნენ „გოთური“ პროზის წარმომადგენლად. მაშინაც კი, როცა ისეთი ავტორები, როგორცაა, მაგალითად, ედგარ პო ანდა, ისეთი პერიოდები, როგორცაა „სამხრეთული რენესანსი“ XX საუკუნეში ასოცირდებიან „გოთიკასთან“, „გოთიკის“, როგორც ნაციონალური უანრის, დეფინიცია მაინც ძნელდება. ტერეზა გოდუ მიიხნევს, რომ ამერიკული „გოთიკა“ ყველაზე ნათლად იკვეთება, როგორც რეგიონალური ფორმა:

“The American Gothic is most recognizable as a regional form. Identified with gothic doom and gloom, the American South serves as the nation’s “other”, becoming the repository for everything from which the nation wants to disassociate itself. The benighted South is able to support the irrational impulses of the gothic that the nation as a whole, born of Enlightenment ideas, cannot. America’s self-mythologization as a nation of hope and harmony directly contradicts the gothic’s most basic impulses. The American gothic, as Leslie Fiedler points out, is ‘a literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation’ ” (Goddu 1997: 4).

(„ამერიკული გოთიკა ყველაზე მეტად იცნობა, როგორც რეგიონალური ფორმა. ამერიკის სამხრეთი, გაიგივებული პირქუშ და ავისმომასწავებელ გოთიკასთან, მოქმედებს როგორც ერის „სხვა“ და იქცევა ყოველივე იმის თავშეყრის ადგილად, რასთანაც ერს კავშირის გაწყვეტა სურს. ბნელით მოცულ სამხრეთს შეუძლია ხელი შეუწყოს გოთიკის ირაციონალურ იმპულსებს, რაც არ შეუძლია ერს, რომელიც განმანათლებლური იდეებიდან წარმოიშვა. ამერიკის, როგორც იმედისა და ჰარმონიის ერის, თვითმითოლოგიზაცია პირდაპირ ეწინააღმდეგება გოთიკის ძირეულ იმპულსებს. ამერიკული გოთიკა, როგორც

დესლი ფედლერი მიუთითებს, არის „სიბნელისა და გროტესკის ლიტერატურა სინათლისა და სიცოცხლისადმი „პო“-ს თქმის ქვეყანაში“).

როგორც ვხედავთ, გოდუს განმარტებით, „გოთიკამ“ იმის გამო ვერ მოიკიდა ფეხი ამერიკაში ნაციონალური მასშტაბით, რომ ამერიკელი ერისათვის, რომელიც განმანათლებლური იდეების წიაღიდან წარმოიშვა, მიუღებელი იყო „გოთური“ ირაციონალიზმი, ირაციონალური იმპულსების გაფეტიშება; სამაგიეროდ, ამერიკის სამხრეთისათვის, რომელიც გაიგივებული იყო „გოთურ“ პირქუშ განწყობილებასთან, ორგანული იყო ირაციონალური, ბნელი ინსტიქტების გამომხატველი გროტესკული მწერლობა. ძნელია არ დაეთანხმო ტერეზა გოდუს, რომ „გოთური“ პროზის შინაარსი თუ „ანტურაჟი“ არ შეესაბამებოდა ახალფეხადგმული ერის ნათელი მომავლის რწმენას, ენერგიასა და თუნდაც „იქსეპშენალიზმის“ მითს; მნიშვნელოვანწილად ამითვე აიხსნება ის ფაქტიც, რომ ამერიკული ფართო საზოგადოებაც და ლიტერატურული კრიტიკაც დიდი ხნის მანძილზე ნეგატიურად იყო განწყობილი ედგარ პოს შემოქმედების მიმართ, რომელიც მათთვის იყო „მეტისმეტად ბნელი“ (‘too dark-side’). მეორე მხრივ, ვერ დავეთანხმები მკვლევარს, რომ ამერიკული „გოთიკა“ მთლიანობაში ან თუნდაც კერძოდ ედგარ ალან პოს „გოთური“ ნოველები რეგიონალური მოვლენა იყო, ხოლო „საშინელების“ მხატვრული ეფექტის გამოსახვისაკენ სწრაფვა მონობასა თუ ამერიკის სამხრეთის კონსერვტორულ-რეგრესულ ანდა ანტიპროგრესულ (იგულისხმება ტექნიკურ-სამრეწველო პროგრესი) განწყობილებებს უკავშირდებოდა. ედგარ პოს ნაკლებად აინტერესებს, უფრო ზუსტად, საერთოდ არ აინტერესებს ეს თემატიკა. მისი ინტერესის საგანს ადამიანის სულის ბნელი მხარეები შეადგენს, ეს კი უკვე უნივერსალურ მასშტაბებს იძენს და შორს სცილდება არა თუ ამერიკის ერთი რომელიმე რეგიონის, არამედ თავად ამერიკის ფარგლებსაც.

თუ ამერიკული „გოთიკა“ ძნელი გასაგებია ამერიკის ეროვნულ იდენტობასთან მისი თითქოსდა ანტაგონისტური დამოკიდებულების გამო, არანაკლებ ძნელია მისი კლასიფიცირება ჟანრული თვალსაზრისით. სწორედ ისევე, როგორც „გოთური“ არღვევს თვით ამერიკის იდეას, განსაზღვრება „ამერიკულიც“, თავის მხრივ, „გოთურის“ გაგების დესტაბილიზაციას ახდენს. ამერიკაში შეღწევისთანავე „გოთური“-ს ძირეული ელემენტები გარდაიქმნა ამერიკულ ყაიდაზე, ასევე დაირღვა და შეიცვალა მისი ფორმულებიც. როგორც ჩარლზ ბროკდენ ბრაუნი, ერთ-ერთი პირველი ამერიკელი რომანისტი, რომელმაც

„გოთიკის“ ელემენტები გამოიყენა, ამტკიცებდა „ედგარ ჰანტლის“ (1799) წინასიტყვაში, „კვლევის სფერო, რომელსაც ჩვენი ქვეყნა გვთავაზობს არსებითად უნდა განსხვავდებოდეს იმათგან, ევროპაში რომ არსებობენ“ (Brown 1984: 3). ავისმომასწავებელი წინათგრძნობა და ცრურწმენა, „გოთური“ ციხე-დარბაზები და ქიმერები შეიძლება იყოს ამ ჟანრში გამოყენებული მასალა, მაგრამ, განაგრძობს ბრაუნი, უფრო შესაფერისია „ინდიელებთან მტრობის ინციდენტები, ველური დასავლეთის საფრთხეები; და ამერიკის მკვიდრისათვის ყოველივე ამისათვის გვერდის ავლა მიუტევებელი იქნებოდა“ (Brown 1984: 3). მართალია, ზოგიერთმა ავტორმა, მაგალითად, ისააკ მიტჩელმა ამერიკულ ლიტერატურაში (კერძოდ, რომანში „საგიჟე ანუ, ალონზო და მელისა“ (*Asylum; or, Alonzo and Melissa* (1811)) შეიტანა ციხე-დარბაზები, მაგრამ ამერიკელ მწერალთა უმეტესობამ მოახდინა „გოთიკის“ ბრიტანული მოდელების ტრანსფორმირება და დისლოკაცია. სხვა ლიტერატურულ ფორმებთან კომბინირებული და ადგილობრივ თემებს მისადაგებული, ამერიკული „გოთიკა“ მყარი და მწყობრი კონვენციების სისტემას წარმოადგენს. მისი უფრო მოქნილი ფორმა ეწინააღმდეგება „გოთიკის“ უნიფიცირებულ ჟანრს და „გოთურის“ პარამეტრების გადაფასებას მოითხოვს. ამის შედეგად, ამერიკული „გოთიკის“ დეფინიცია უფრო ნაკლებად დაამოკიდებული კონვენციების იმ სისტემაზე, რომელთაც იგი ამკვიდრებს, ვიდრე მათზე, რომელთაც არღვევს. ამგვარი დეფინიციისათვის აუცილებელია, პირველ რიგში, განსაზღვრა იმისა, თუ როგორ ართულებს და აკრიტიკებს ეს ორი ტერმინი ერთმანეთს.

თვით ბრიტანული „გოთიკაც“ კი, რომლის ფონზეც უნდა განისაზღვროს ამერიკული „გოთიკის“ არსი, უცნაურად მოუხელთებელია კრიტიკული დეფინიციებისათვის. ადრეული ნაშრომებიდან მოყოლებული (როგორცაა, მაგალითად ედიტ ბირკჰედის *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*, 1921) ბოლოდროინდელ გამოკვლევებამდე (მაგალითად, ივ სედვიკის *The Coherence of Gothic Convention*, 1980) „გოთური“ ლიტერატურის შემსწავლელი კრიტიკის ყურადღების ცენტრში დგას ჟანრული კონვენციების დემარკაციის პრობლემა. რობერტ ჰიუმისა და რობერტ პლაცნერის ცნობილი დებატიდანაც ნათლად ჩანს „გოთიკის“ არსის კრიტიკული დეფინიციის აუცილებლობა და ისიც, თუ რაოდენ ძნელია ეს. ამ ორი მკვლევარის მოსაზრებები კარდინალურ, ცენტრალურ პრობლემებზე მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, თუმცა ისინი თანხმდებიან, რომ „გოთური“ რომანის „ჟანრული ხასიათი“ ძნელი გასარკვევია”

(Hume and Platzner 1971: 268). მიუხედავად მისი კონვენციური ბუნებისა, მიუხედავად იმისა, რომ იოლია მისი ელემენტებისა და ეფექტების ჩამოთვლა – მოჯადოებული სახლები, ბოროტი არამზადები, მოჩვენებები, პირქუში პეიზაჟები, სიგიჟე, შიში, ტერორი, საშინელება, დაძაბულობა, „გოთიკის” პარამეტრები მაინც და რაობა მაინც ბუნდოვანი რჩება. იოლი კლასიფიკაცია მყარ დეფინიციას გულისხმობს, „გოთური” ჟანრი კი ძნელად თუ ექვემდებარება ამგვარ მყარ დეფინიციას. იგი თავის თავში აერთინებს მრავალ სხვადასხვა ფორმას, არღვევს ყოველგვარ ჟანრულ საზღვრებს და ჟანრის „სიწმინდეს”. როგორც მეგი კილგორი აღნიშნავს, „გოთური” ჟანრის ბუნდოვანებას ის ფაქტორი განაპირობებს, რომ შეუძლებელია მისი აბსტრაქცირება სხვა ლიტერატურული ფორმებისაგან, რომელთა საფლავეებიდანაც იგი წარმოსდგება. მკვლევარი „გოთური” ჟანრის ლიტერატურულ ფორმას „წარსულის ნაგლეჯებიდან და ნაწილებიდან შეკოწიწებულ ფრანკენშტაინის ურჩხულს” უწოდებს:

“...one of the factors that makes the gothic so shadowy and nebulous a genre, as difficult to define as any gothic ghost, is that it cannot be seen in abstraction from the other literary forms from whose grave it arises ... The form is thus itself a Frankenstein’s monster, assembled out of the bits and pieces of the past” (Kilgour 1995: 3-4).

(„ერთ-ერთი ფაქტორი, რომელიც გოთიკას ბუნდოვან და ძნელად მოსახელთებელ ჟანრად აქცევს, რომლის განსაზღვრაც ისევე ძნელია, როგორც რომელიმე გოთური მოჩვენებისა, ისაა, რომ შეუძლებელია მისი განხილვა იმ ლიტერატურული ფორმებიდან მოწყვეტით, რომელთა საფლავიდანაც იგი აღსდგა ... ეს ფორმა ამრიგად ფრანკენშტაინის ურჩხულია, წარსულის ნამსხვრევებიდან და ნაკუწებიდან შეკრებილი”).

მიუხედავად იმის, რომ „გოთიკა” თვითონვე განაპირობებს თავის ჟანრულ „არასტაბილურობას”, მკვლევარები მაინც დაჟინებით მოითხოვენ მის კატეგორიზაციას. „ჟანრული განსაზღვრის” (‘generic essentializing’) ტენდენცია „გოთიკის” შესახებ არსებულ ლიტერატურულ კრიტიკაში უკავშირდება საკითხს, თუ რა ადგილი უჭირავს ამ ჟანრს ჟანრული კანონის იერარქიაში. „გოთიკის”, „გოთურის” იდენტიფიკაციისაკენ სწრაფვა წარმოიქმნება არა მისი სპეციფიკური რაობის გარკვევის სურვილიდან, არამედ მისი სხვა, „უფრო მაღალი” ლიტერატურული ფორმებისგან დიფერენცირების საჭიროებიდან. როგორც უკ დერიდა აღნიშნავს ესეში „ჟანრის კანონი” (“The Law of Genre”),

მისწრაფება ჟანრული კლასიფიკაციისა და სინათლისა/გარკვეულობისა/კენ მიანიშნებს გავლენის შიშზე: ჟანრის კანონი დამოკიდებულია „ადრევის“ ('impurity') პრინციპზე. კატეგორიული ჟანრული დეფინიციები და განსხვავებები მიზნად ისახავენ, დაამტკიცონ ცალკეული ლიტერატურული ნაწარმოებების „სიწმინდე“. „გოთიკა“ მოკლებულია რესპექტაბელობას და ამიტომაც საჭიროა მისი იზოლირება, გამოცალკეება სხვა ლიტერატურული ფორმებისაგან. ელიზაბეთ ნეპიერი, მაგალითად, აცხადებს, რომ იგი უფრო მკაცრად მოახდენდა ამ ჟანრის საზღვრების განსაზღვრას, მის დელიმიტაციას:

“It is essential to make such distinctions in the case of the Gothic because of its peculiar likeness to many of the more searching works that it in part inspired. The Gothic does, in fact, exhibit many of the procedures of fragmentation and disjunction that the romantics ... would elevate to art, but they seldom at this early stage lead to the profound realizations about human consciousness that some critics have asserted that they do. It is with this systematic failure that the present study is concerned” (Napier 1987: xiii).

(„გოთიკის შემთხვევაში ასეთი განსხვავებების დადგენას არსებითი მნიშვნელობა აქვს, რადგანაც გოთიკა განსაკუთრებულად ჰგავს მრავალ უფრო მაძიებელ, სიღრმისეულ ნაწარმოებს, რომელთა ინსპირაციის წყაროსაც ნაწილობრივ თვითვე წარმოადგენდა. ფაქტობრივად, გოთიკაში ვლინდება ფრაგმენტაციისა და დაშლის ბევრი ის პროცედურა, რომელიც რომანტიკოსებმა ხელოვნებამდე აამაღლეს, მაგრამ ამ ადრეულ ეტაპზე ისინი ვერ აღწევენ ადამიანის ცნობიერების სიღრმისეულ წვდომას, როგორც ამას ზოგიერთი კრიტიკოსი მიიჩნევს. წინამდებარე ნაშრომიც სწორედ ამ სისტემატური ნაკლოვანების აღმოფხვრას ემსახურება“).

განიხილავს რა „გოთურს“ როგორც რომანტიზმის წანამძღვარს, ნაპიერი ცდილობს „გოთური“ ფორმა განასხვავოს რომანტიკულისაგან. რაოდენ ირონიულადაც უნდა ქდერდეს ეს, სწორედ „გოთურისა“ და „რომანტიკულის“ მსგავსება წარმოშობს „გოთურის“ საზღვრების ლოკალიზებისა და დელიმეტაციის აუცილებლობას. „გოთურსა“ და რომანტიკულს“ თუ „პოპულარულ გოთიკასა“ და მის მიერ ინსპირირებულ უფრო სერიოზულ ნაწარმოებებს შორის განსხვავების დადგენისას ლიტერატურული კრიტიკის მთავარ მიზნად „გოთიკის“ კანონის განსაზღვრა რჩება.¹¹

¹¹ იხ. რობერტ ჰიუმის *Gothic versus Romantic* და ჯეიმზ კიხის *The Survival of the Gothic Response*, სადაც ყურადღება გამახვილებულია „რომანტიკულისა“ და „გოთურის“ დიფერენციაციასზე. ამ პოზიციას

„გოთური“ ფორმის უფრო მაღალი ლიტერატურული ფორმებისაგან გამოცალკევება-იზოლირების ტენდენცია ყველაზე თვალსაჩინოდ ამერიკული ლიტერატურულ კრიტიკაში პრევალირებს. მისი ისტორიული გვიანდლობის გათვალისწინებით, მკვლევარები განსაკუთრებულად ცდილობენ ამერიკული ლიტერატურული კანონისათვის რესპექტაბელური საფუძვლის ჩამოყალიბებას. ამერიკული პროზა შეიძლება იყოს „გოთური პროზა“, ამტკიცებს ლესლი ფიდლერი, მაგრამ კრიტიკოსებმა ყველა დონეს მიმართეს, რომ ეს ფაქტი დაეფარათ (Fiedler 1982: 29). მიუხედავად იმისა, რომ ამერიკული რომანი ('romance') „გოთური“ და ისტორიული რომანიდან წარმოსდგება, ისეთი კრიტიკოსიც კი, როგორც რიჩარდ ჩეიზია, თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „ამერიკული რომანი და მისი ტრადიცია“ (*American Novel and its Tradition*, 1957) ჰოთორნის კვალს მისდევს ანუ, მისებურად იდიოსინკრეტულად იყენებს ტერმინს, რათა განსაზღვროს რესპექტაბელური კანონი (Chase 1980). როგორც ნინა ბეიმი მიუთითებს, 1860 წლამდე ტერმინ 'romance'-ს კონოტაციური მნიშვნელობა გადმოსცემდა იმ მახასიათებლებს, რომლებიც ახლა „გოთურთან“ ასოცირდება: 'romance' აღნიშნავდა „თანამედროვე რომანის წინარე-ტიპის რომანს“, მის წინამორბედს:

“romance designated pre-modern types of novels ... which depended on supernatural and marvelous events to resolve their plots and to achieve their effects, along with works of sensational fiction or fictions associated with the highly wrought, the heavily plotted, the ornately rhetorical, the tremendously exciting and the relentlessly exterior” (Baym 1984: 437, 438).

(„'romance' აღნიშნავდა თანამედროვე რომანის წინარე-ტიპებს, რომელთა სიუჟეტების განვითარება და ეფექტების მიღწევა დამოკიდებული იყო ზებუნებრივ და სასწაულებრივ მოვლენებზე, ისევე როგორც სენსაციური პროზის ნიმუშები, ანდა ნიმუშები იმგვარი პროზისა, რომელიც ასოცირდებოდა დვარჯნილობასთან, ამაღლებულ პათეტიკურობასთან, ჩახლართულ სიუჟეტთან, რიტორიკულობასთან, რომელიც უადრესად ამაღელვებელი იყო და უმოწყალოდ გარეგნული“).

უპირისპირდება ენ უილიამსი, რომელიც ნაშრომში *Art of Darkness* ამტკიცებს, რომ “'Gothic' and 'Romantic' are not two but one”.

ამერიკულ ლიტერატურულ კრიტიკაში, ნაცვლად იმისა, ელიარებინათ, რომ 'romance' „გოთური“ ნიშან-თვისებებსაც მოიცავდა, ეს ჟანრი „გოთურზე“ უფრო მაღლა დააყენეს და მკვეთრად გამოიჯნეს მისგან.

'romance'-ს კატეგორია დომინირებს ამერიკულ კრიტიკულ დისკურსში მაშინ, როცა ტერმინი „გოთური“ თითქმის სრულყოფილი ნიველირებულია. მაგალითად, რიჩარდ ჩეიზი მიიხნევს, რომ ზოგადი კატეგორიის აღსანიშნად ეს ტერმინი უნდა შეცვლოს ტერმინმა „მელოდრამა“, ხოლო „გოთური“ უნდა შემოვიწიოთ მისი უფრო ვიწრო, შეზღუდული მნიშვნელობით გამოსაყენებლად:

“The term has taken on a general meaning beyond the Mrs. Radcliffe kind of thing and is often used rather loosely to suggest violence, mysteries, improbabilities, morbid passions, inflated and complex language of any sort. It is useful word but since, in its general reference, it becomes confused with “melodrama”, it seems sensible to use “melodrama” for the general category and reserve “Gothic” for its more limited meaning” (Chase 1980: 37).

(“ამ ტერმინმა ზოგადი მნიშვნელობა შეიძინა მისის რედკლიფისებური ქმნილებების მიღმა და იგი ხშირად გამოიყენება საკმაოდ თავისუფლად/არაზუსტად გამოიყენება ძალადობის, მისტერიების, დაუჯერებლის, ავადმყოფური ვნებების, ყოველგვარი სახის ამაღლებული და რთული, ღვარჭნილი ენის აღსანიშნად. ეს სასრგებლო ტერმინია, მაგრამ რამდენადაც მისი ზოგადი მნიშვნელობით გამო ენებისას იგი ერევათ „მელოდრამაში“, უფრო მიზანშეწონილი ჩანს ზოგადი კატეგორიისათვის „მელოდრამის“ გამოყენება, ხოლო „გოთურის“ შემონახვა შედარებით შეზღუდული, სპეციფიკური მნიშვნელობებისათვის”).

„გოთურის“ გადაქცევით მელოდრამის ნაირსახეობად, მის ერთგვარ ქვეჟანრად, ჩეიზი ზღუდავს მისი გამოყენების ფარგლებს. უფრო გვიანდელ ნაშრომში *Beneath the American Renaissance* (1988) დევიდ რეინოლდსი „გოთური“ მხატვრული ქმნილებების აღსანიშნად იყენებს ტერმინს „ბნელი თავგადასვალი“ ('Dark Adventure') (Reynolds 1989). ორივე შემთხვევაში „გოთური“ შეცვლილია უფრო ფართო ჟანრული ტერმინით. იგივე შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როცა 'romance'-ს განსაზღვრებად „გოთური“-ს ნაცვლად გამოიყენება 'dark'. ჩეიზი, მაღკოლმ კაულის კვალბაზე, ჩარლზ ბროკდენ ბრაუნს მიიხნევს 'dark romance'-ის ფუძემდებლად (Chase 1980: 31); რეინოლდსი კი ამტკიცებს, რომ „ბნელი თავგადასავლის“ ფესვები „ევროპულ ბნელ რომანტიზმში“ ('European Black

Romanticism') არის საბიბელი (Reynolds 1989: 190). სხვა ჟანრული კატეგორიითაა შეცვლილი თუ უფრო ფართო და ნაკლებად სპეციფიკური განსაზღვრებით „ბნელი“, ტერმინი რომანი ქრება და საიმედოდ ჩამოცილებულია 'romance'-ს. მაშასადამე, ამერიკულ ლიტერატურულ კრიტიკაში არ არსებობს საჭიროება „რომანტიკულსა“ და „გოთურს“, „მაღალსა“ და „მდაბალს“ შორის საზღვრების გაგებისა, ვინაიდან „გოთური“ საერთოდაა ამოგდებული.

„გოთურის“ შეცვლა „ბნელით“ ნიშნავს თვით კატეგორიის „ამოგდებასაც“ ამერიკული ლიტერატურის შესწავლიდან. მართალია, ზედსართავი სახელი „ბნელი“ იწვევს „გოთურთან“ დაკავშირებულ ასოციაციებს, მაგრამ მას არა აქვს ისეთი ჟანრული დატვირთვა, როგორც „გოთურს“. ტერმინ „გოთური“-სგან განსხვავებით, რომელიც კონოტაციურად „პოპულარულსაც“ ნიშნავს, „ბნელმა“ ამერიკულ ლიტერატურულ კრიტიკაში „სიღრმისეულის“ მნიშვნელობა შეიძინა. ჰოთორნის სულზე ჰერმან მელვილის ცნობილი დისკურსიდან მოყოლებული, „შავის ძალაუფლება“ ('power of blackness') ამერიკულ ლიტერატურაში განიმარტება როგორც მისტიკური და მეტაფიზიკური. ნაშრომში *The Power of Blackness* ჰარი ლევინი ამერიკული ლიტერატურის „შავ“, „ბნელ“ მხარეს სიმბოლური თვალსაზრისით განიხილავს. ბოროტის ხილვა ინტროსპექტული გონის ხილვაა და არაა დადგმული, გათამაშებული შიში. ლევინი ამტკიცებს, რომ დიდი ამერიკული პროზის სიმბოლური ხასიათი უკავშირდება „ჩვენი ყველაზე ღრმა გონებების ბნელ სიბრძნეს“ (Levin 1958: xii). ლესლი ფიდლერი ერთმანეთისაგან განსხვავებს „გოთურ“ ნოველებს, რომლებიც „გოთურ“ დეკორს „ადამიანის სულისა და ადამიანური საზოგადოების დაფარული შავი მხარის“ სიმბოლოდ აქცევენ, და „გოთურ“ რომანებს, რომლებიც იაფფასიან მხატვრულ ქმნილებებდა რჩებიან და სიმბოლომდე ვერ მალდებიან; პირველი ტიპის ქმნილებებში კი ზედაპირული „გოთური“ ელემენტები და სცენები ფსიქოლოგიური და მორალური „სიბნელის“, „სიშავის“ ('blackness') გამომხატველ სიმბოლიზმად გადაიქცევა (Fiedler 1982: 27, 28). ასე რომ, ამერიკული ლიტერატურის „სიბნელე“ სიღრმეს უკავშირდება და არა ზედაპირს, ფსიქოლოგიურ და მეტაფიზიკურ სიმბოლიზმს და არა – იაფფასიან ტრიუკებს, რასაც ყველაზე ნათლად ედგარ ალან პოს „გოთური“ ნოველისტიკა მოწმობს.

ტერმინი „სიშავე“ ('blackness') ვერ ცვლის „გოთურთან“ დაკავშირებულ ყველა ასოციაციას და მთლიანად განძარცულია რასობრივი კონოტაციისაგან. ამერიკული 'romance'-სათვის ნიშანდობლივი „სიბნელე“ ('darkness'), „სიშავე“

(‘blackness’) უპირატესად სიმბოლური ხასიათისაა და არა – სოციალური დატვირთვის მქონე; იგი ან შინაგანი „სიბნელის” ნიშანია, ან - მორალური ჭეშმარიტების; ამიტომაც ვერ დავეთანხმები ტერეზა გოდუს, რომელიც ამტკიცებს, რომ ამერიკული „გოთიკა” მჭიდრო კავშირშია რასობრივ საკითხთან, ‘romance’-ს „სიშავე” კი რასობრივ ფესვებშია საძიებელი:

“This conjunction between the displacement of the gothic as a critical term (მკვლევარი აქ გულისხმობს „გოთურის” შეცვლას ტერმინით ‘blackness’- თ. ჭ.) and the abstraction of the American romance’s blackness is hardly coincidental. As this study demonstrates, the American gothic is haunted by race: resurrecting the term *gothic* reasserts the racial roots of the romance’s blackness” (Goddu 1997: 7).

(„ასეთი კავშირი „გოთიკის”, როგორც კრიტიკული ტერმინის, ჩანაცვლებასა და ამერიკული ‘romance’-ს „სიშავის” აბსტრაქტიზებას შორის სულაც არ არის შემთხვევითი. როგორც ნეს გამოკვლევა გვიჩვენებს, ამერიკული გოთიკა გამსჭვალულია რასით: ტერმინ „გოთურის” აღორძინება ხელახლა წარმოაჩენს ‘romance’-ს „სიშავის” რასობრივ ფესვებს”).

როცა ქეთი დევიდსონი სვამს შეკითხვას - “Does America have enough of a history to sustain the Gothic’s generic challenge to history, its rewriting and unwriting of history?” (Davidson 1986: 231) („აქვს თუ არა ამერიკას საკმარისი ისტორია იმისათვის, რომ მან გაუძლოს „გოთიკის” მხრიდან ისტორიის გენეტიკურ გამოწვევას?”), ამით იგი ამერიკული „გოთიკის” პრობლემატურ სტატუსს წარმოაჩენს: ეს არის ისტორიული ჟანრული სახესხვაობა, რომელიც ისტორიულ ვაკუუმში ოპერირებს. ამერიკის ისტორიასთან „გოთიკის” კავშირის ზუსტი დადგენა რთულია, ვინაიდან ნაციონალური და კრიტიკული მითების მიხედვით, არც ამერიკას და არც მის ლიტერატურას ისტორია არ გააჩნიათ. შეხედულებებს ამერიკულ „გოთიკაზე” განსაზღვრავს ტრადიციული წარმოდგენა ამერიკულ ლიტერატურაზე, თითქოსდა იგი წარმოგვიდგენდეს, რიჩარდ პოირიერის სიტყვით რომ ვთქვათ, „სადღაც სხვაგან არსებულ სამყაროს” (‘a world elsewhere’). ‘romance’-ს ამგვარი კრიტიკული წაკითხვის შედეგად ამერიკული ლიტერატურის სპეციფიკად, მის განსაკუთრებულ, განმასხვავებელ თვისებად მისი აისტორიულობა (‘ahistoricism’). როგორც ნინა ბეიმი მიუთითებს:

“Most specialists in American literature have accepted the idea that in the absence of history (or a sense of history) as well as a social field, our literature has consistently taken an

ahistorical, mythical shape for which the term ‘romance’ is formally and historically appropriate” (Baym 1984: 427).

(„ამერიკული ლიტერატურის სპეციალისტთა უმეტესობისათვის მისაღებია ის მოსაზრება, რომ ისტორიის (ანდა ისტორიის შეგრძნების), ისევე როგორც სოციალური სფეროს არარსებობის პირობებში ჩვენმა ლიტერატურამ თანმიმდევრულად შეიძინა აისტორიული, მითიური ფორმა, რომელსაც ფორმალურადაც და ისტორიულადაც ზედმიწევნით შეესატყვისება ტერმინი ‘romance’ ”).

მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურული კრიტიკის დიდი ნაწილი ცდილობს ბრიტანული „გოთიკა“ კულტურულ კონტექსტში მოაქციოს, ამერიკული „გოთიკის“ მკვლევარები კვლავაც ეწინააღმდეგებიან ისტორიულ წაკითხვას. თუ ბრიტანულ „გოთიკას“ განიხილავენ სოციალური კუთხით, სოციალური კონტექსტის გათვალისწინებით, ამერიკული „გოთიკა“ უპირატესად განიხილება ფსიქოლოგიური და თეოლოგიური თვალსაზრისით, როგორც ჟანრი, სადაც ფსიქოლოგიური და თეოლოგიური მოტივები დომინირებს და რომელსაც არ აინტერესებს სოციალური პრობლემატიკა. მართალია, XIX საუკუნის ამერიკულ „გოთიკას“ ნაკლებად აინტერესებს კონკრეტულ-ისტორიული სინამდვილე თუ სოციალური მდგომარეობა, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამის მიზეზი ამერიკის ისტორიის ხანმოკლეობა კი არ არის, არამედ – მისი პურიტანული მემკვიდრეობა; ამიტომაც ამერიკული „გოთიკა“ გაურბის ამერიკულ საზოგადოებასა და მისი სოციალური პრობლემების უშუალო გამოსახვას და მისწრაფვის ადამიანის ფსიქეს ბნელი კუნჭულების, ამერიკის სულის ფარული, ბნელი მხარის გამოსატყვისაკენ. ამერიკულმა „გოთიკამ“ ევროპულისათვის დამახასიათებელი სოციალური ბრძოლა, ფაქტობრივად, ჩაანაცვლა მანიქევლური ბრძოლით წესრიგისა და მორალის ძალებსა და ქაოტურ და ამორალურ ძალებს შორის. ლესლი ფიდლერი, პირველი კრიტიკოსი, რომელმაც შეისწავლა ამერიკული „გოთიკის“ თავისებურებანი, ამტკიცებს, რომ ამერიკული „გოთიკა“ არის „ადამიანის ბუნებრივი გარყვნილების კალვინისტური მხილება“ (Fiedler 1982: 160). ფიდლერისათვის, ისევე როგორც მრავალი სხვა კრიტიკოსისათვის, ამერიკული „გოთიკა“ უწინარესად ფსიქოლოგიური მდგომარეობების გამოსატყვლებად რჩება.

ამ ფონზე გამონაკლისს წარმოადგენს ქეითი დეივიდსონისა და ლორენს ბიუელის შრომები. ორივენი ამტკიცებენ, რომ ამერიკულ „გოთიკას“ სოციალური

სარჩული თუ წინაპირობა გააჩნია: დეივიდსონი ადრეულ ამერიკულ „გოთიკას“ განიხილავს როგორც ინდივიდუალიზმის კრიტიკას, ხოლო ბიუელი „პროვინციული გოთიკის“ კვლევისას აღნიშნავს, რომ „გოთიკაში“ თავიდანვე ჩადებული იყო ირაციონალისტური ვიზიონისათვის სოციალური ნიადაგისა თუ საფუძვლის შექმნის პოტენციალი (Buell 1986: 352). უფრო მეტიც, ეს მკვლევარები XVIII საუკუნის მიწურულის ამერიკაში „საშინელების კულტის“ წარმოშობის მიზეზების და XIX საუკუნის ამერიკული „გოთური“ ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციების კვლევისას ცდილობენ შემოსაზღვრონ გარკვეული ისტორიული ჩარჩო, რომლის ფარგლებშიც უნდა იქნეს განხილული ამერიკული „გოთიკის“ განვითარება; ისინი ამტკიცებენ, რომ „გოთიკა“ იყო ერთგვარი რეაქცია და თავის მხრივაც აძლიერებდა, განამტკიცებდა გარკვეულ ისტორიულ მოძრაობებს. ერთი სიტყვით, მკვლევართა ეს ნაწილი (დეივიდსონი, ბიუელი, გოდუ, ჰალტუნენი) ცდილობს ამერიკული „გოთიკის“ „ისტორიზაციას“ და მის წაკითხვას არა ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, არამედ – გარკვეულ სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტში.

რაოდენ გასაკვირიც უნდა იყოს, ერთი შეხედვით ამ ურთიერთსაპირისპირო პოზიციებს შორის სინამდვილეში არსებითი წინააღმდეგობა არ არსებობს: ერთია იმის მტკიცება, რომ ადრეული ამერიკული „გოთური“ ლიტერატურა ნაკლებად აირეკლავს კონკრეტულ-ისტორიულ სინამდვილეს და სოციალურ პრობლემატიკას, მაგრამ სულ სხვაა კონკრეტული სოციალურ-ისტორიული კონტექსტის უგულვებელყოფა ამერიკული „გოთური“ ლიტერატურის კვლევისას; ეს ორი რამ ერთმანეთში არ უნდა აგვერიოს; ფაქტობრივად, ორივე პოზიცია მართებულია: ისინი კი არ გამორიცხავენ ერთმანეთს, არამედ ავსებენ: ერთი მხრივ, ადრეულ ამერიკულ „გოთურ“ ლიტერატურაში, ყოველ შემთხვევაში, მის მნიშვნელოვან ნაწარმოებებში (და პირველ რიგში, ცხადია, პოსთან) და არა იაფფასიან ქმნილებებში ფსიქოლოგიზმი, ადამიანის სულის ბნელი, დაფარული მხარის მხატვრული ჩვენება მართლაცდა უადრესად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს; მეორე მხრივ, ეს ლიტერატურა, რაოდენ დაშორებულიც უნდა იყოს მისი მხატვრული სამყარო საზოგადოებრივი თუ ისტორიული განვითარების კონკრეტული ეტაპისა და სოციალური პრობლემატიკისაგან, მაინც მოცემული კულტურული და ისტორიული კონტექსტის პროდუქტს წარმოადგენს. ასე რომ, ისტორიული მიდგომა მხოლოდ გაამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას „გოთური“ ჟანრის

მნიშვნელოვან ლიტერატურულ ქმნილებებსა და ტენდენციებზე. ამისათვის აუცილებელი სულაც არ არის თვითონ ამ ლიტერატურას აინტერესებდეს ისტორიული პერიპეტები თუ სოციალური პრობლემატიკის გამოძახილს წარმოადგენდეს.

ამერიკული „გოთური“ ლიტერატურა აკრიტიკებს ამერიკის ნაციონალურ მითს ახალი სამყაროს უმანკოების შესახებ იმით, რომ იგი წარმოაჩენს ამერიკული კულტურის შინაგან წინააღმდეგობებს, ძირს რომ უთხრიან ერის პრეტენზიას „სიწმინდესა“ და „თანასწორობაზე“. „გოთიკა“ აჩვენებს, თუ როგორ ებრძვიან ეს ურთიერთსაპირისპირო საწყისები ერთმანეთს და თუ როგორ ქმნიან ეროვნულ იდენტობას მაშინაც კი, როცა უარყოფილნი არიან; იგი მოგვითხრობს „ისტორიულ საშინელებაზე“, რომელიც აყალიბებს ეროვნულ იდენტობას და იმავდროულად, აუცილებელია მისი ჩახშობა ამ იდენტობის შესანარჩუნებლად. ეს ის ხანაა, როცა ჩამოყალიბებას იწყებს ამერიკული ლიტერატურული კანონი და ნაციონალური ნარატივი; ნაციონალური ნარატივები – მის საძირკველში მდებარე ფიქციები და თვითმითოლოგიზაცია – იქმნება ჩანაცვლების პროცესის საშუალებით: მათი თანმიმდევრულობა და სიმწყობრე დამოკიდებულია გამორიცხვაზე. ააღორძინებს რა იმას, რასაც ეს ნარატივები ახშობენ, „გოთიკა“ ანგრევს ნაციონალური მითის ოცნების სამყაროს ისტორიის კომპარებით. იგი წარმოაჩენს ამერიკის თვით-რეპრეზენტაციის არასტაბილურობას და ეროვნული იდენტობის ხელოვნურ საფუძვლებს. მეორე მხრივ, მართალია, ამერიკული „გოთიკა“ გამოავლენს ნაციონალური მითის კულტურულ წინააღმდეგობებს, მაგრამ ეს სულაც არ არის მისი არსებითი მხარე, მისი ყველაზე მთავარი მხატვრული ნიშანი. როგორც ჩანს, „გოთიკის“ სტილური აქსესუარი და სახეთა სისტემა ყველაზე ადექვატური ენაა „გამოუთქმელის გამოსათქმელად“ ამერიკულ ლიტერატურაში, ვინაიდან მრავალ ისეთ ტექსტშიც, რომლებიც სულაც არ ეკუთვნის „გოთიკის“ ჟანრს, „გოთური“ ეფექტები გამოიყენება საკვანძო მომენტებში კულტურულ წინააღმდეგობათა წარმოსაჩენად; ამავე დროს, „გოთური“ ჟანრის კრიტიკული ისტორია ამერიკულ ლიტერატურაში ყველაზე ნათლად გამოავლენს ამერიკის ლიტერატურული ისტორიის კავშირს ერის იდეალიზებულ მითებთან; „გოთიკა“ ამერიკული ლიტერატურის ისტორიის კრიტიკულ ნარატივებს უპირისპირდება და დარღვევით ემუქრება ერის კულტურულ იდენტობას, მაგრამ ამერიკული „გოთიკის“ (რასაკვირველია, ვგულისხმობ მაღალი მხატვრული ღირებულების

მქონე „გოთურ“ ტექსტებს) უმთავრესი ღირებულება არც არც ამერიკული კულტურის შინაგანი წინააღმდეგობების წარმოჩენაა და არც – ამერიკულ ლიტერატურულ კანონთან დაპირისპირება; ამ ჟანრის ღირებულება ამერიკულ ლიტერატურაში თვითმკმარია და, უწინარეს ყოვლისა, მხატვრულ-ესთეტიკური მიღწევებით განისაზღვრება.

ჰარი ლევინი ნაშრომში *The Power of Blackness* ამტკიცებს, რომ ამერიკული ლიტერატურის „სიშავე“ სიმბოლური ხასიათის უფროა, ვიდრე სოციალურის, დიდი ამერიკელი ავტორები კი ვიზიონერები და სიმბოლისტები უფრო იყვნენ, ვიდრე მატერიალისტები და რეალისტები, თუმცადა სიმბოლური პოსთან სპეციფიკურ სოციალურ შეფერილობას იძენს:

“Our greatest authors were visionaries rather than materialists, rather symbolists than realists, but the symbolic takes on a specific social inflection in Poe” (Levin 1958: 35).

(„ჩვენი უდიდესი ავტორები ვიზიონერები და სიმბოლისტები უფრო იყვნენ, ვიდრე მატერიალისტები, მაგრამ სიმბოლიკა პოსთან სოციალურ შეფერილობას იძენს“).

მკვლევარის აზრით, ბოროტის ხილვა/ხატი ამერიკულ პროზაში ინტროსპექტული გონების ხილვაა, ხოლო ამ პროზის საუკეთესო ნაწილის სიმბოლური ხასიათი უკავშირდება „ჩვენი ღრმა გონებების ბნელ სიბრძნეს“ (Levin 1958: xii). ლევინი აღნიშნავს, რომ თუ ჰოთორნისათვის „თეთრი“ და „შავი“ თეოლოგიური და მორალური ფასეულობების მეტად თუ ნაკლებად კონვენციური სიმბოლოები იყო, პოსთან ისინი დამუხტული არიან ფსიქოლოგიური და სოციალური ასოციაციებით:

“... for Hawthorne, black and white more or less conventionally symbolize theological and moral values, for Poe, whose symbols claim to be actualities, they are charged with basic associations which are psychological and social” (Levin 1958: 120).

(„...ჰოთორნისთვის შავი და თეთრი მეტ-ნაკლებად კონვენციურად თეოლოგიური და მორალური ფასეულობების სიმბოლოებია, ხოლო პოსათვის, ვისი სიმბოლოებიც სინამდვილედ წარმოჩინდება, ისინი დამუხტულნი არიან ფსიქოლოგიური და სოციალური ასოციაციებით).

მისივე აზრით:

“The continual presence of darkness in human shape, as a tangible reminder of the fears and impulsions that it has come to symbolize creates in Poe a sensibility which seems distinctively Southern” (Levin 1958: 233).

(„სიბნელის უწყვეტი არსებობა/მყოფობა ადამიანის ფორმაში/სხეულში, როგორც იმ შიშებისა და იმპულსების აშკარა შესხენება, რომლის სიმბოლოდაც იგი იქცა, ქმნის პოსთან მგრძნობელობას, რომელიც გამორჩეულად სამხრეთულია“).

თუ „სიშავე“ მელვილისა და ჰოთორნის „გოთურ“ რომანებში კალვინისტურ თემატიკასთანაა გაიგივებული, სამხრეთელი მწერლისა და სამხრეთული „გოთიკისათვის“ შესაფერისი თემა, ლევინის აზრით, მონობაა.

ლესლი ფიდლერი თავის ნაშრომში „სიყვარული და სიკვდილი ამერიკულ რომანში“ ერთმანეთისაგან განასხვავებს „გოთურ“ რომანებს, რომლებშიც „გოთური“ დეკორი გადაიქცევა „ადამიანის სულისა და საზოგადოების სიბნელის“ სიმბოლოდ და იმ ტიპის „გოთურ“ რომანებს, სადაც „იაფფასიანი ტრიუკები“ სიმბოლომდე ვერ მალდდება და „იაფფასიან ტრიუკებადვე“ რჩება (Fiedler 1982: 27). ამავე ნაშრომში ლესლი ფიდლერი „გოთური სიშავის“ ლოკალიზებას სამხრეთში ახდენს:

“It is, indeed, to be expected that our first eminent southern author discover that the proper subject for American gothic is the black man, from whose shadow we have not yet emerged” (Fiedler 1982: 397).

(„მართლაც, მოსალოდნელია, რომ ჩვენ პირველ მნიშვნელოვან სამხრეთელ მწერალს აღმოეჩინა, რომ ამერიკული გოთიკის შესაფერისი თემა შავკანიანია, რომლის ჩრდილიდანაც ჯერაც ვერ გამოვსულვართ“).

ფიდლერის მიხედვით, შავი, როგორც კანის ფერი ანუ, რასობრივი ნიშანი, მხოლოდ სამხრეთელი ავტორისათვის შეიძლება იყოს მნიშვნელოვანი; ამიტომაც, ამტკიცებს ფიდლერი, რასობრივი პრობლემა მხოლოდ სამხრეთელი მწერლის „გოთურ“ ნაწარმოებებში შეიძლება იყოს ცენტრალური და არა – ჩრდილოელი მწერლის, მაგალითად, მელვილის მხატვრულ ქმნილებებში. მელვილისაგან განსხვავებით, პომ აღმოაჩინა, რომ ეს თემა მისი საკუთარი გამოცდილების ცენტრში იყო (Fiedler 1982: 401). აქ პოს, რომლის შემოქმედების „ისტორიზაცია“ იშვიათი შემთხვევაა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, აშკარად „აჰკიდეს“ რასობრივი ტვირთი.

რიჩარდ გრეი აცხადებს, რომ როცა პო ცდილობს აღწეროს მისეული წარმოდგენა ბოროტებაზე, სიბნელე საგანთა გულში, შესამჩნევია, რომ ზოგჯერ იგი ამ წარმოდგენის შავკანიანებთან ასოცირების ნაცნობ/ჩვეულ სამხრეთულ სტრატეგიას ითვისებს:

“...when Poe tries to describe his vision of evil, the darkness at the heart of things ... it is noticeable that he sometimes adopts familiar southern strategy of associating that vision with black people” (Grey 1991: 83).

(„როცა პო ცდილობს აღწეროს ბოროტების მისეული ხილვა, სიბნელე საგანთა გულში ..., აშკარაა, რომ ზოგჯერ იგი მიმართავს ამ ხილვის შავკანიანებთან ასოცირების ნაცნობ სამხრეთულ სტრატეგიას“).

„გოთური“, ისევე როგორც რასობრივი, ყველაზე თვალსაჩინო სამხრეთულ ლოკალში ხდება. მართლაც, სამხრეთის იდენტობა მარტო მისმა რასობრივმა ისტორიამ როდი განსაზღვრა; იგი ასევე ხშირად დახატულა და აღწერილა „გოთური“ შეფერილობით: სამხრეთის დაბნელებული, დადამებელი/დამეული პეიზაჟი, ისტორიით დამძიმებული და მონობის აჩრდილებით მოჯადოებული და დაწყევლილი. წარმოსახვითი სამხრეთი, რომელიც მხოლოდ იდეაში არსებობს და შორსაა სოციალური რეალობისაგან, ფუნქციონირებს როგორც ნაციის „ბნელი“ სხვა/მეორე „მე“. „გოთურის“ ესოდენ მყარად ასოცირებით სამხრეთთან ამერიკული ლიტერატურული ტრადიცია ანეიტრალებს იმ საფრთხეს, რომელსაც „გოთიკა“ ნაციონალურ იდენტობას უქმნის, ვინაიდან „გოთური“ საშინელებანი, განსაკუთრებით რასის თემასთან დაკავშირებულნი, აღიქმება როგორც უბრალოდ რეგიონალური სტრატეგია და ამდენად, მაინცდამაინც დიდ საფრთხეს აღარ წარმოადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ „გოთიკა“ და სამხრეთი ედგარ ალან პოს საშუალებით დაუკავშირდნენ ერთმანეთს: სწორედ პომ მოახდინა სამხრეთული „გოთიკის“ დემონიზაცია და „მოშინაურება“, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ პოს „გოთური“ ნოველები რეგიონალური, სპეციფიკურად სამხრეთული „გოთიკის“ ნიმუშებად მივიჩნიოთ (მითუმეტეს, რომ პოს ნაკლებად აღელვებდა რასობრივი პრობლემები) და ისინი მოვწყვიტოთ ზოგადამერიკულ და ევროპულ „გოთურ“ ტრადიციას, რას მათი დეკანონიზაციის ტოლფასი იქნებოდა; პოს მხატვრული სამყარო უნივერსალობისაკენ მიისწრაფვის და მისი გამოკვეთვა ვიწრო-სამხრეთულ ჩარჩოებში შეცდომა იქნებოდა; ხოლო თუ ზოგჯერ პოს წარმოდგენა ბოროტებაზე, ადამიანის სულის ბნელ მხარეებზე შავკანიანთან ასოცირდება, ეს მხოლოდ გარეგნული აქსესუარია, ტრადიციის ძალით, ინერციით, გაუცნობიერებლად, ძალდაუტანებლად და ბუნებრივად ამოტივტივებული ასოციაციაა.

შეიძლება ითქვას, რომ პოს სტატუსი ამერიკული ლიტერატურული კანონის ფარგლებში დღემდე პრობლემატურად რჩება; გასარკვევია მისი

კანონიზაციისა თუ დეკანონიზაციის პარამეტრები; მისი ასეთი პრობლემატური პოზიცია ამერიკულ ლიტერატურულ კანონში, გარკვეულწილად, სწორედ რეგიონთან მის კომპლექსურ კავშირებს შეიძლება მივაწეროთ. პო ერთგვარი ანრდილივითაა ამერიკული ლიტერატურული კანონის კრიტიკული ფორმაციის პროცესში; ტერეზა გოდუს მოსწრებულო ფრაზით, ეს არის მდგომარეობა, რომელიც ჰგავს ‘absent presence’-ს (Goddu 1997: 77). უმეტესწილად პო გვევლინება როგორც დემონიზებული „სხვა“, რომელიც ეგზორციაქმნილია „კლასიკური“ ამერიკული ლიტერატურის „ძირითადი ნაკადიდან“ (‘mainstream’). ამასთან დაკავშირებით უილიამ კარლოს უილიამსი აღნიშნავდა:

“It is to save our faces that we’ve given him a crazy reputation, a writer from whose classic accuracies we have not known how else to escape” (Williams 1956: 216).

(„საკუთარი თავის გადასარჩენად ჩვენ საშინელი რეპუტაცია შევუქმენით მას, ვინაიდან ჩვენ ვერ ვისწავლეთ, თუ სხვაგვარად როგორ დაგვეღწია თავი ამ მწერლის კლასიკური სიზუსტისათვის“).

მაშინ, როცა პოსათვის ადგილი არ მოიძებნა ლიტერატურულ კანონში, იგი გამუდმებით პრობლემებს უქმნის ამ კანონს.

პოს გარდაცვალებიდან ხუთი თვის შემდეგ, ამ პრობლემამ თავი იჩინა ჟურნალ „საზენ ლიტერარი მესინჯერ“-ში (*Southern Literary Messenger*) დაბეჭდილ სსოვნის წერილში:

“Edgar Allan Poe ... the true head of American literature – it is the verdict of other nations and after time that we speak here – died of drink, friendless and alone, in common wards of a Baltimore hospital”.

(„ედგარ აღან პო ... ამერიკული ლიტერატურის ჭეშმარიტი თავკაცი – ასეთია სხვა ერების ვერდიქტი – გარდაიცვალა ღოთობისაგან, უმეგობროდ, მარტო შთენილი, ბალტიმორის საავადმყოფოს ჩვეულებრივ პალატაში“).

პოს პოზიცია ამერიკული ლიტერატურის კორპუსში – მისი, როგორც თავკაცის, სტატუსს თავი რომ დავანებოთ – თავიდანვე პრობლემატიზირებული იყო მისი ალკოჰოლით გაუღენთილი გვამის მითოგრაფიითა და იმ სენით შეპყრობილი სხეულებითა თუ ცოცხალი გვამებით, რომლებიც ეგზომ უხვად გვხვდება მის ნაწარმოებებში. თავისი ცხოვრებითაც და შემოქმედებითაც ერთი შეხედვით პო შორს დგას ამერიკული „მეინსტრიმიდან“. თუ იგი საერთოდ რაიმეს განასახიერებს, ესაა ამერიკული ლიტერატურის ირაციონალური სხეულებრივი იმპულსები. პო, ფაქტობრივად, კვლავაც იზოლირებული თუ

გაუცხოებული რჩება ამერიკული ლიტერატურის „დამფუძნებელი მამების“ – ემერსონის, თოროს, ჰოთორნის, მელვილის, უიტმენის – „საზოგადოებისაგან“. ნაშრომში „ამერიკული რენესანსი“ მატისენი პოსათვის მხოლოდ სქოლიოში იმეტებს ადგილს. იგი ასე ხსნის პოს „გაძევებას“ ახალი ამერიკული ლიტერატურის ფუძემდებელთა ჯგუფიდან:

“The reason is more fundamental than that his work fell mainly in the decade of 1835-45; for it relates at very few points to the main assumptions about literature that were held by any of my group. Poe was bitterly hostile to democracy, and in that respect could serve as a revelatory contrast” (Matthiessen 1941: xii).

(„მიზეზი გაცილებით უფრო ფუნდამენტურია, ვიდრე ის, რომ მისი ნაწარმოებები ძირითადად 1835-1845 წლებს ემთხვევა; ... პო დემოკრატიის დაუძინებელი მტერი იყო, და ამ თვალსაზრისით შეედლო ყოფილიყო მამხილებელი კონტრასტი“).

როგორც წესის გამონაკლისი – განსხვავება ყოველივე იმისა, რაც ამერიკული ლიტერატურა არ არის – პო გამოავლენს უფრო „ავთენტური“ ამერიკული ლიტერატურის პარამეტრებს. როგორც ამერიკულ ლიტერატურულ კანონს წყევლასავით ადევნებული აზრდილი, პო აუცილებელ და სასარგებლო ბოროტებად ქცეულა, იმ ჭირად, რომელიც მარგებელია; როგორც ჰაროლდ ბლუმი აღნიშნავს, მას არ ეგულება მეორე ისეთი ამერიკელი მწერალი, რომელიც ერთდროულად ესოდენ გარდაუვალიც იქნებოდა და ესოდენ საეჭვოც:

“I can think of no American writer, down to this moment, at once so inevitable and so dubious” (Bloom 1985: 3).

(„დღემდე მე არ მახსენდება სხვა ამერიკელი მწერალი, რომელიც ერთდროულად ესოდენ გარდაუვალი ყოფილიყოს და თანაც ესოდენ საეჭვო“).

აღბათ სწორედ ამ „საეჭვოობის“ გამოა, რომ პო აუცილებელ, გარდაუვალ ფიგურად ქცეულა: პოს საშუალებით ხდება ამერიკული ლიტერატურის მთელი რიგი „საეჭვო“ ასპექტების დემონიზაცია და ეგზორცია ამერიკული ლიტერატურული კანონის „მეინსტრიმიდან“. პო იმ პრობლემების განსახიერებად იქცევა, რომელთაც ამერიკული ლიტერატურული ტრადიცია აღიარებს, მაგრამ უარს ამბობს, პრეტენზია განაცხადოს მათზე. მაგალითად, პოს წყალობით თუ საშუალებით პოპულარული ლიტერატურა შეიძლება ისე შეუერთდეს ლიტერატურულ კანონს, რომ საფრთხე არ შეუქმნას „კლასიკური“ ამერიკული ლიტერატურის სტატუსს. როგორც ჰაროლდ ბლუმი ამტკიცებს, პოს

„გადარჩენა“ მუდმივად წამოჭრის კითხვას, არიან თუ არა ლიტერატურული ღირსება და კანონიკური სტატუსი ერთმანეთზე დამოკიდებული:

“Poe’s survival raises perpetually the issue as to whether literary merit and canonical status necessarily go together” (Bloom 1985: 3).

(„პოს გადარჩენა ბუნებრივად წამოჭრის საკითხს, ლიტერატურული ღირებულება და კანონიკური სტატუსი აუცილებლად მხარდამხარ მიდიან, თუ არა“).

პოს საშუალებით ასევე იქმნება ამერიკის „გოთური“ ხატი. კრიტიკოსთა ნაწილი პოს „გოთურ“ ნოველებს კითხულობს როგორც საკუთარი შინაგანი სამყაროს, საკუთარი ფსიქოლოგიის გარეგან პროექციას, მეორე ნაწილი კი მათ აღიქმას როგორც კომენტარს ამერიკულ კულტურაზე, თუმცა ისინიც კი, ვინც პოს უპირატესად ფსიქოლოგად მიიჩნევენ, აღიარებენ, რომ ამერიკული საზოგადოების პოსეული ხედვა მეტად შემაშფოთებელია. თუ ვაღიარებთ, რომ აქ საქმე გვაქვს მხოლოდ პოს ფსიქოლოგიზმთან, მის ფსიქოლოგიურ პრობლემებთან, „ახირებებსა და უცნაურობებთან“, მაშინ პოს პერსპექტივა ნაკლებად საგანგაშოა, რადგან, როგორც ჰარი ლევინი აღნიშნავს, “Poe came by his own strangeness naturally” (Levin 1958: 102).

ტერეზა გოდუ ამტკიცებს, რომ მაშინაც კი, როცა პოს „ავადმყოფური ხედვა“ აღიქმება როგორც უფრო ფართო კულტურული სენის სიმპტომი, იგი იზოლირებული რჩება ამერიკული „მეინსტრიმიდან“ და სხვა პრობლემასთან – სამხრეთთან – არის გაიგივებული. პოს „უცნაურობა“, გოდუს მტკიცებით, წარმოიქმნება მისი მოთავსებით „სამხრეთის გაუცხოებულ სივრცეში“. გოდუს აზრით, როცა ფ. ო. მატისენი ამტკიცებს, რომ „პო დემოკრატიის დაუძინებელი მტერია“, მას მხედველობაში აქვს კავშირი პოს პოლიტიკასა და მის რეგიონალურ იდენტობას შორის. გოდუ იმოწმებს ჯონ კარლოს როუს მოსაზრებას, რომ პო მონათმფლობელობის მომხრე სამხრეთელი იყო და უნდა მოხდეს მისი, როგორც ასეთის, გადაფასება მიუხედავად იმისა, თუ როგორ მიუვლდებოდა მის ცხოვრებასა თუ შემოქმედებას:

“Even when Poe’s diseased vision is read as a symptom of a larger cultural malaise, it remains quarantined from ”mainstream“ America and comes to be identified with another “problem” – the South. Indeed, Poe’s strangeness seems to arise from his placement in the alienated space of the South. When F. O. Matthiessen claims that Poe was “bitterly hostile to democracy”, he implies a connection between Poe’s politics and his regional identification ...

Poe's politics, especially his racial politics, are an obsessive theme of much Poe criticism. More than with many other authors, critics look to Poe's politics to read the racial images in his work. For instance, despite his arguments against authorial intention, John Carlos Rowe states, "My argument is on the face of it simple: Poe was a proslavery Southerner and should be reassessed as such in whatever approach we take to his life or writings" (Goddu 1997: 78).

(„მაშინაც კი, როცა პოს ავადმყოფური ხედვა უფრო ფართო კულტურული დაავადების სიმპტომად აღიქმება, იგი იზოლირებული რჩება ამერიკული „მეინსტრიმისაგან“ და ხდება მისი იდენტიფიკაცია სხვა „პრობლემასთან“ – სამხრეთთან. მართლაც, პოს უცხოობა თითქოსდა სამხრეთის გაუცხოებულ სივრცეში მისი განთავსებიდან მომდინარეობს. როცა ფ. ო. მატისენი ამტკიცებს, რომ „პო დემოკრატიის დაუძინებელი მტერია“, იგი გულისხმობს კავშირს პოს პოლიტიკასა და მის რეგიონალურ იდენტიფიკაციას შორის ... პოს პოლიტიკა, გენსაკუთრებით მისი რასობრივი პოლიტიკა, პოს შემსწავლელი ლიტერატურული კრიტიკის ერთ-ერთი მთავარი თემაა. კრიტიკოსები პოს პოლიტიკის გათვლისწინებით ცდილობენ წაიკითხონ რასობრივი სახეები მის ნაწარმოებებში. მაგალითად, მიუხედავად მისი არგუმენტებისა ავტორისეული ჩანაფიქრის/განზრახვის წინააღმდეგ, ჯონ კარლოს როუ აცხადებს, რომ „ჩემი არგუმენტი მარტივია: პო იყო მონათმფლობელობის მომხრე სამხრეთელი და უნდა მოხდეს მისი, როგორც ასეთის, ხელახალი შეფასება როგორი მიდგომაც არ უნდა ავირჩიოთ მისი ცხოვრებისა თუ შემოქმედებისადმი“).

განიხილავს რა პოს მიმართა ამგვარ „კუთხურ“ მიდგომას (“deliberate sectional prejudice”), ჰაროლდ ბივერი აღნიშნავს:

“The conscious political intent – of this there can be no doubt – was to forestall the degree zero, the South Pole itself, of racial prejudice” (Beaver 1986: 14, 25).

(„ეჭვი არ არის, რომ ეს იყო ცნობიერი პოლიტიკური განზრახვა დაესწრო/ჩაეშალა რასობრივი ცრურწმენის ნულაინი ზღვარი, ტავად სამხრეთ პოლუსი“).

ამგვარი კრიტიკული შეხედულება, ტერეზა გოდუს აზრით, მომდინარეობს პოს რთული ბიოგრაფიიდან (Goddu 1997: 78). ანალოგიურ მოსაზრებას გამოთქვამს ჰარი ლევინიცი, რომელიც მოსწრებულად ამბობს, რომ თუ ჰოთორნი არის კაცი, რომელსაც არაფერი გადახდენია, პო ის კაცია, ვისაც ლამის ყველაფერი გადახდა:

“If Hawthorne is the man to whom nothing whatsoever has happened, Poe is the man to whom nearly everything happens” (Levin 1958: 102).

(თუ ჰოთორნი ის კაცია, ვისაც თავს არაფერი გადახდენია, პო ის კაცია, ვისაც ლამის ყველაფერი გადახდა თავს”).

პოს ბიოგრაფიის გარდა, ბივერის მოსაზრებას, ალბათ, განაპირობებს მისი სურვილი, პოს კონკრეტული, იდენტიფიცირებადი ადგილი მიუჩინოს. თუ პოს „სიშავე“/„სიბნელე“ შეიძლება მოთავსდეს მონათმფლობელურ სამხრეთში, მაშინ მისი „რასობრივი ფობია“, როგორც ლევინი უწოდებს, შეიძლება ამ რეგიონით შემოვფარგლოთ (Levin 1958: 121).

მართლაც, პო მონათმფლობელობის მომხრეა და დემოკრატიის მტერი; გარკვეულწილად, ალბათ, სამხრეთის ლიტერატურული ტრადიციებითაც საზრდოობს მისი მხატვრული პერცეფცია, მაგრამ, ჩემი აზრით, მაინც გადაჭარბებულია პოს „გოთიკის“, მისი ტექსტების შავბნელი ატმოსფეროს დაკავშირება რასობრივ პრობლემასთან თუ პოს „რასობრივ პოლიტიკასთან“; ჯერ ერთი, რასობრივი პრობლემა პოს შემოქმედებაში მწვავედ იმ შემთხვევაში შეიძლებოდა დამდგარიყო, თუ იგი მონათმფლობელობის მომხრე კი არა, მოწინააღმდეგე იქნებოდა; რაც შეეხება პოს „რასობრივ ფობიას“, მის ტექსტებში ასეთი ფობიის ძიება წყლის ნაყვანა და მცდარი მიდგომა (თუ მოინდომებს, კრიტიკოსმა შეიძლება ნებისმიერ ტექსტში აღმოაჩინოს ნებისმიერი არსებული თუ არარსებული ფობია); კიდევ რომ არსებობდეს ეს ფობია, იგი მაინც პოს შინაგანი სამყაროს, მისი ფსიქიკის „უცნაურობის“ შედეგი იქნებოდა და არა – კულტურული თუ ისტორიული რეალობისა. ასე რომ, რასობრივი საკითხის გამოცხადება პოს უმთავრეს საზრუნავად, მისი „გოთიკის“ დაკავშირება მხოლოდ სამხრეთთან და მონათმფლობელობის პრობლემასთან კრიტიკას ვერ უძლებს, მაგრამ აქ წამოიჭრება ერთი კითხვა: ვის რაში სჭირდება პოს „გამოკეტვა სამხრეთის ფარგლებში“, ყურადღების გამახვილება დემოკრატიისადმი მის მტრულ დამოკიდებულებასა თუ მონათმფლობელობის მხარდაჭერაზე? საქმე ის არის, რომ თუ პოს ამ სამყაროში – სამხრეთში – მოვაქცევთ, მაშინ მისი პირადი ისტორია სამხრეთთან იქნება დაკავშირებული და არა – მთელ ნაციასთან.

თუ პო „უსაფრთხოდ“ უნდა მოთავსდეს სამხრეთში და პოლიტიკურად მიეჯახვოს მას, თუ აქ უნდა მოხდეს მისი ლოკალიზაცია, რათა იგი მიიღონ როგორც ამერიკული ლიტერატურული ტრადიციის „გადარეული კუზენი“

(ტერეზა გოდუს ტერმინია), პირიქით, უნდა მოხდეს მისი გამოსნა სამხრეთის „ტყვეობიდან“, ვიწრო გეოგრაფიულ-ისტორიული ლოკალიდან, რათა იგი „გარეობისაშვილიდან“ ამერიკული ლიტერატურული ტრადიციის კანონიკურ შემადგენელ ნაწილად იქცეს, რაც, ბუნებრივია, ამერიკაში ძალიან ბევრს არ აძლევდა და დღესაც არ აძლევს ხელს სწორედ პოს ანტიდემოკრატიულობის, მონათმფლობელობის მხარდაჭერის და ა. შ. გამო; სამაგიეროდ, იხატება ასეთი ხელსაყრელი სურათი: პოს ასეთი „უცნაურობები“, „გადახვევები“ თუ „გადახრები“, დემოკრატიის სიძულვილი და ა. შ. მისი სამხრეთელობის ბრალია, რასაც არაფერი აქვს საერთო ამერიკულ მენისტრიმთან, ნაციონალურ კულტურულ მითთან, ამერიკულ ლიტერატურულ ტრადიციასთან; როგორც სამხრეთელი, იგი გამოკეტილია ამ ლოკალის „კონსერვატორულ“ საზღვრებში და პროგრესის მტერია; როგორც ასეთი, იგი ამერიკული ლიტერატურული ტრადიციის, ლიტერატურული კანონის გარეთ დგას.

გ. რ. ტომპსონი საესებით დამაჯერებლად და მართებულად ცდილობს, პო დაიხსნას „სამხრეთის ტყვეობიდან“ და იგი ნაციონალურ ტრადიციას დაუბრუნოს. წიგნში *The Columbia Literary History of the United States* მკვლევარი ცდილობს, პოს ჩამოაცილოს „სამხრეთული ასოციაციები“ და იგი აქციოს „ანტირეგიონალისტად“ (‘antiregionalist’). შესაძლოა, სულაც არ იყოს აუცილებელი პოს განთავისუფლება „სამხრეთული ასოციაციებიდან“ და მისი წარმოსახვა „ანტირეგიონალისტად“, ვინაიდან, ჩემი აზრით, პო არც რეგიონალისტი იყო და არც ანტირეგიონალისტი (არ იყო რეგიონალისტი სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მაინცდამაინც ანტირეგიონალისტი ხარ); არა მგონია, ეს „სამხრეთული ასოციაციებიც“, ცხადია, თუ მათ სწორად აღვიქვამთ და გავაანალიზებთ და არა – პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ინტერესებიდან გამომდინარე, ხელს უშლიდეს პოს დამკვიდრებას ამერიკული ლიტერატურული კანონის მნიშვნელოვან ავტორად, მაგრამ, არსებითად, ტომპსონის კონცეპტუალური პოზიცია სწორია და შეუძლებელია, არ გაიზიარო მისი მიდგომა ამ საკითხისადმი: ტომპსონი სამხრეთზე კი არ ამახვილებს ყურადღებას (პოს მიმართება სამხრეთისადმი, თავისთავად, საინტერესო და ყურადსადები საკითხია, რაც დამოუკიდებელი კვლევის საგნადაც შეიძლება იქცეს, მაგრამ აქ უმთავრესი ის არის, რომ ეს მიმართება არ უნდა იქცეს გადმწყვეტ ფაქტორად ამერიკულ ლიტერატურულ კანონში პოს ადგილის განსაზღვრისას), არამედ ამტკიცებს, რომ პო ფოკუსირებას ახდენს ხელოვნების

ქმნილების მთლიანობაზე იდეალის თვალსაზრისით, რაშიც იგი გულისხმობს „წმინდა“ პოეზიის მეტაფიზიკურ იდეალს, მხატვრული ეფექტის ტოტალობის, მთლიანობის ესთეტიკურ იდეალს როგორც პოეზიაში, ასევე პროზაში:

“Poe focuses on the integrity of the work of art in terms of the ideal – a metaphysical ideal of ‘pure’ poetry, an aesthetic ideal of total unity of effect in both poetry and fiction” (Thompson 1988: 277).

(„პო ფოკუსირებას ახდენს ხელოვნების ქმნილების მთლიანობაზე იდეალის თვალსაზრისით - „წმინდა“ პოეზიის მეტაფიზიკური იდეალისა, ეფექტის ტოტალური მთლიანობის ესთეტიკური იდეალისა როგორც პოეზიაში, ასევე პროზაში“).

ცხადია, ფორმის საშუალებით პო სცილდება მისი რეგიონისა და პოლიტიკის ფარგლებს. ასე რომ, აბსოლუტურად სწორია ტომპსონის მიდგომა – პოს ადგილის განსაზღვრისათვის ამერიკული ლიტერატურის ისტორიაში სწორედ მისი მხატვრული ქმნილებების ფორმა და ესთეტიკური ღირებულებაა მნიშვნელოვანი და არა – პოს სოციალურ-პოლიტიკური შეხედულებანი თუ სხვა რამ.

ამერიკის სამხრეთის ლიტერატურული ისტებლიშმენტი ასევე აქცენტს აკეთებს პოს ხელოვნებაზე, მის მწერლურ ოსტატობაზე და არა პოს დამოკიდებულებაზე მისი სოციალური გარემოცვის მიმართ, რაც მას საშუალებას აძლევს, პრეტენზია გამაცხადოს პოს სტატუსზე ნაციონალური ლიტერატურული ტრადიციის ფარგლებში უარყოს მისი, როგორც მხოლოდ რეგიონალური, სამხრეთელი მწერლის სტატუსი; მართალია, პო კანონიზებულია როგორც სამხრეთელი ლამის ყველა ძირითად სამხრეთულ ანთოლოგიაში, მაგრამ კრიტიკოსები ასევე გამუდმებით აღნიშნავენ, რომ შეუძლებელია მისი შემოქმედების სპეციფიკური რეგიონალური იდენტიფიკაცია. ნაშრომში *The Mind of the South* უ. ქეში პოს „მხოლოდ ნახევრად სამხრეთელს“ (“only half a Southerner”) უწოდებს (Cash 1991: 93); ამ საკითხთან დაკავშირებით აღენ ტეიტი აცხადებს:

“While he is a gentleman and a Southerner, he was not quite, perhaps, a Southern gentleman” (Tate 1967: 41).

(„ის ჯენტლმენია და სამხრეთელი, მაგრამ შესაძლებელია, რომ იგი არ ყოფილა სამხრეთელი ჯენტლმენი“).

მართლაც, პომ დიდი დრო გაატარა სამხრეთის გარეთ და მისი ძალიან ცოტა ნოველის მოქმედება თუ ხდება სამხრეთში; მისი „პროფილი“ არ

შეესატყვისება სამხრეთელი მწერლისას. მონტროუზ მოხესის წიგნში *The Literature of the South* ერთ-ერთ თავს ასეთი სათაური აქვს - „სამხრეთელი საიდუმლო: ავტორი ქვეყნით და ქვეყნის გარეშე“ (*A Southern Mystery: An Author With and Without a Country – Poe*). ეს სათაურიც მიგვანიშნებს, რომ პოს სამხრეთელობა ფრიად საეჭვოა (Moses 1910: 276).

მიუხედავად მისი საეჭვო ფესვებისა, პო სამხრეთის ლიტერატურული ტრადიციის ქვაკუთხედად იქცევა სწორედ მისი ნაციონალური სტატუსის გამო მიუხედავად იმისა, თუ რამდენადაა ეს სტატუსი აღიარებული კანონიკური ამერიკული ლიტერატურული კრიტიკის მიერ. როგორც აღნიშნულია „სამხრეთის ლიტერატურის ბიბლიოთეკაში, პო, როგორც ერისა და რასის/მოდგმის ლიტერატურის ერთ-ერთი მთავარი დიდება, სამხრეთის ლიტერატურის უდიდესი მშვენიერებაა:

“As One of the chief glories of the literature of our nation and our race, he becomes the greatest ornament of Southern literature” (*The Library of Southern Literature*, 4089).

(როგორც ჩვენი ერისა და ჩვენი რასის ერთ-ერთი უმთავრესი დიდება, იგი იქცევა სამხრეთის ლიტერატურის უდიდეს ორნამენტად”).

ლუის რუბინი შემდეგნაირად განმარტავს პოს პარადოქსულ მდგომარეობას:

“We confront the obvious fact that of all the antebellum Southern authors it is Poe whose writings are least grounded in the particularities, settings and issues of the place he grew up in, and equally most lastingly a part of world literature” (Rubin 1989: 147).

(„ჩვენ ვდგავართ იმ ცხადი ფაქტის წინაშე, რომ სამოქალაქო ომამდე სამხრეთელ მწერლებს შორის პოს ნაწარმოებები ყველაზე ნაკლებად უკავშირდება თავისებურებებს, გარემოს და პრობლემებს იმ ადგილისა, სადაც იგი აღიზარდა, და ასევე ყველაზე დიდხანს რჩება მსოფლიო ლიტერატურის ნაწილად”).

რაც უნდა ირონიულად უღერდეს, სწორედ სამხრეთის ლიტერატურულ ისტებლიშმენტს გაუჭირდა ყველაზე მეტად პოს მოქცევა სამხრეთის ფარგლებში: რუბინი, მაგალითად, ამტკიცებს, რომ:

“Poe wrote almost nothing about the South, or about living there, or about Southern history and Southern society, or for that matter about any kind of history whatever” (Rubin 1989: 152).

(„პოს თითქმის არაფერი დაუწერია სამხრეთზე, ან იქაურ ცხოვრებაზე, სამხრეთის ისტორიასა თუ სამხრეთის საზოგადოებაზე, ანდა საერთოდ ცნებისმიერი სახის ისტორიის შესახებ...“).

თუ პოს ხმა მონათმფლობელობის მხარდაჭერად აღიქმება არასამხრეთული პერსპექტივიდან, მაშინ იგი ამ პერსპექტივიდან უნდა გაანთავისუფლოს სამხრეთის ლიტერატურულმა ისტებლიშმენტმა. ამ ნაბიჯს კიდევ უფრო ამყარებდა ის არგუმენტი, რომელსაც ალენ ტეიტმა გაუწია პოპულარიზაცია: სამხრეთში ხელოვნება და პოლიტიკა არა თუ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი, სხვადასხვა სფეროებია, არამედ პოლიტიკა ხელს უშლის ხელოვნების განვითარებას. ლუის რუბინი ამგვარად აჯამებს ამ მსჯელობას:

“The presence of African slavery was incompatible with the growth of an important literature in the Old South” (Rubin 1989: 17).

(„აფრიკული მონობის არსებობას არაფერი ესაქმებოდა მნიშვნელოვანი ლიტერატურის განვითარებასთან ძველ სამხრეთში“).

მკვლევართა გარკვეული ნაწილი მიიჩნევს, რომ თავისი სოციალური კონტექსტიდან მოწყვეტილი პოს „გასამხრეთელებს“ (‘southernization’) მისი ხელოვნება ახდენს. მაგალითად ელენ გლაზგოუ ამტკიცებს, რომ პოს ლიტერატურული ტექნიკა აშკარად სამხრეთულია. მკვლევარი წერს:

“The formalism of his tone, the classical element in his poetry and in many of his stories, - all these qualities are Southern” (Glasgow 1943: 132-133).

(„მისი ტონის ფორმალიზმი, მისი პოეზიისა და მისი მრავალი მოთხრობის კლასიკური ელემენტი, მისწრაფება რიტორიკისაკენ, მისი დაუინტერესებელი/გულგრილი და მოუხელთებელი ინტენსივობა – ყველა ეს თვისება სამხრეთულია“).

პოს „სამხრეთიზაციას“ ახდენს ასევე კარლ ჰოლიდეი:

“Perhaps, after all, this sense of the artistic effect of sound, - this seeking for perfection in harmony, is the best evidence of the influence of Poe’s Southern environment” (Holliday 1906: 237).

(„ბოლოსდაბოლოს, ალბათ, სწორედ ბგერის/უღერადობის მხატვრული ეფექტის ეს გრძნობა, სრულყოფილებისა და ჰარმონიის ძიება არის საუკეთესო საბუთი იმისა, რომ პო სამხრეთული გარემოს გავლენას განიცდიდა“).

ზოგიერთი კრიტიკოსი ფიქრობდა, რომ პოს „სამხრეთელობა“ ყველაზე მეტად მის თეორიულ-კრიტიკულ ნაწერებში ვლინდება. მაგალითად, ედვინ მიმსი და ბრუს პეინი აღნიშნავენ:

“It is in his critical writing that Poe’s Southern bent of mind was most notably evinced” (Mims 1910: 6).

(„პოს სამხრეთული მენტალობა ყველაზე ნათლად მის კრიტიკულ ნაწერებში ვლინდება“).

ტერეზა გოდუს აზრით, პოს „გოთურ“ ფორმას შეეძლო ექცია იგი სამხრეთის რენესანსის წინამორბედად, სამხრეთის ლიტერატურის „ჭეშმარიტი“ აყვავების წინაპრად. სწორედ აისტორიული, სიმბოლისტი და უფრო რესპექტაბელური პო მიიღო საბოლოოდ სამხრეთის ლიტერატურულმა ტრადიციამ:

“Poe’s gothic form could make him a forerunner of the Southern Renaissance, and hence an ancestor of southern literature’s “true” flowering. It is the ahistorical, symbolist, and more respectable Poe who is finally adopted into the southern literary tradition” (Goddu 1997: 80).

(„პოს გოთურ ფორმას შეეძლო ექცია იგი სამხრეთული რენესანსის და, აქედან გამომდინარე, სამხრეთის ლიტერატურის „ჭეშმარიტი“ აყვავების წინამორბედად. სწორედ აისტორიული, სიმბოლისტი და უფრო რესპექტაბელური პო მიიღო საბოლოოდ სამხრეთის ლიტერატურულმა ტრადიციამ“).

როგორც ვხედავთ, პო პრობლემებს უქმნის როგორც სამხრეთის, ასევე ნაციონალურ ლიტერატურულ ტრადიციებს. ლიტერატურულ კრიტიკაში ასეთი სურათი იკვეთება: სამხრეთის პერსპექტივიდან პრობლემის გადაჭრის გზაა მისი ხელოვნების აღიარება სამხრეთის ლიტერატურული ტრადიციის ორგანულ ნაწილად, მაგრამ მისი იზოლირება-განცალკევება სამხრეთის ისტორიისაგან. ნაციონალური პერსპექტივიდან, პოს პრობლემის გადაჭრის გზაა ან მისი გაიგივება სამხრეთსა და მონობასთან, ანდა მისი ისტორიისა და რეგიონალური იდენტობის სრული გაუქმება, მაგრამ საქმეც ის არის, რომ პრობლემის გადაჭრის ყველა ეს მცდელობა, სამხრეთის პერსპექტივიდან იქნება ეს თუ ნაციონალური პერსპექტივიდან, ფაქტობრივად, ილუზორული გამოსავალია და არსებითად, კი არ წყვეტს, არამედ კიდევ უფრო ართულებს პრობლემას. ასევე შეცდომაა პოს „გოთური“ ვიზიონების ინსპირაციის ძიება მხოლოდ სამხრეთში, რეგიონალურ რასობრივ პრობლემებსა თუ თავად პოს „რასობრივ ფობიაში“; პოს „გოთიკის“ წყაროები და გენეტიკური ძირები გაცილებით უფრო

ნაირგვაროვანია და არათუ სამხრეთის, მთლიანად ამერიკის „გოთური“ ლიტერატურული ტრადიციითაც არ შემოიფარგლება; პოს, როგორც დეკანონიზებული ავტორის, კანონიზაციისათვის აუცილებელია მისი „გოთური“ ნოველების შესწავლა ნაციონალურ ლიტერატურულ კანონთან და ევროპულ „გოთურ“ ტრადიციასთან მიმართებაში.

ამერიკულ „გოთურ“ მხატვრულ ქმნილებებში ევროპული არქიტექტურა ტრანსფორმირებულია ამერიკულ პეიზაჟად – ნაწარმოებში გაშლილი ინტრიგის ერთგვარ ფონად. ასეთი ტრანსფორმაციის ადრეული ნიმუშებია ჩრლზ ბროკდენ ბრაუნის და მისი მეგობრის, დანლექის ნაწარმოებები. ეს მწერლები ამერიკული ლიტერატურული „გოთიკის“ ფუძემდებლებად შეიძლება ჩაითვალოს. დანლექის პიესები პირველი მნიშვნელოვანი „გოთური“ ნაწარმოებებია (*Leicester*, 1794; *Fontainville Abbey*, 1795; *Andre*, 1798). ბრაუნის რომანები (*Wieland*, *Ormond*, *Arthur Mervyn*, *Edgar Huntly*), რომლებიც XVIII საუკუნის ბოლოს დაიბეჭდა, „გოთური საშინელების“ მხატვრულ განსხეულებას წარმოადგენდა, მაგრამ ამ „საშინელების“ საფუძველი ადამიანის ფსიქოლოგიაშია საძიებელი და არა – ზებუნებრივის სფეროში. დანლექისა და ბრაუნის „გოთური“ ნაწარმოებები არ შეიცავს იმ იუმორისტულ ქვედინებას, რომლითაც გამსჭვალულია ზოგიერთი სხვა ამერიკელი მწერლის ქმნილებები, თუმცა ასევე აშკარაა ევროპული „გოთური“ ტრადიციისათვის დამახასიათებელი ზებუნებრივი ელემენტებისადმი ნაკლები ინტერესი და ყურადღების გადატანა ფსიქოლოგიურ პრობლემებზე. რა თქმა უნდა, ზოგიერთი ამერიკელი მწერალი განაგრძობდა ზებუნებრივი ელემენტების უხვად გამოყენებას „გოთური“ ეფექტების გასაძლიერებლად; არაერთი დღესდღეობით მივიწყებული მწერალი მოსაწყენი გახდა მკითხველისათვის იმის გამო, რომ ისინი ქმნიდნენ სქემატურ ხასიათებსა და დაუჯერებელ სიტუაციებს, თვითმიზნურ „შიშის“ ეფექტებს – „შიშს შიშისათვის“.

პოს უდიდესი მიღწევა ის იყო, რომ „საშინელებათა“ ნოველის ჟანრის ფარგლებში, რომლის ძირითადი მიზანი სისხლიანი ამბების აღწერით მკითხველის გართობა იყო, შექმნა ინგლისურენოვანი ფსიქოლოგიური პროზის დახვეწილი და საუკეთესო ნიმუშები. იგი კარიერის დასაწყისშივე მიხვდა, რომ „გოთიკა“ კარგად ითავსებდა ფსიქოლოგიზმს ლიტერატურაში. თავდაპირველად მისი მოწოდება პოეზია იყო, თუმცა 1827-1831 წლებში გამოქვეყნებულმა სამმა თხელმა პოეტურმა კრებულმა მას მოგება ვერ მოუტანა და პოც მიხვდა, რომ

მატერიალური სარგებლის ნახვა ამ ჟანრში შეუძლებელი იყო. უნდა აღინიშნოს, რომ პოს ლექსები „გოთური“ ხასიათს ატარებდნენ. მაგალითად, „ტამერლანი“ მთავრდება ტიტულოვანი პროტაგონისტის სიკვდილისწინა აღსარებით კათოლიკე ღვთისმსახურის წინაშე, რაც ცხადია ანაქრონიზმს წარმოადგენს, ეგზომ დამახასიათებელს ადრეული „გოთური“ ნაწარმოებებისათვის, რომლებშიც, ე. წ. „მედიაველურ“ ან „ორიენტალურ“ „გოთური“ ნაწარმოებებში, პერსონაჟები საუბრობენ გაცილებით უფრო გვიანდელი ეპოქის ინგლისურით, იმას რომ თავი დავანებოთ, რომ ისინი განასხეულებენ გაცილებით უფრო გვიანდელი ისტორიული ეპოქის მორალურ შეხედულებებს. ტამერლანს ახასიათებს „გოთური“ პერსონაჟების ტიპური ნიშანი: იგი იტანჯება მიჯნურობით იმ ქალწულისადმი, რომელიც სიყვარულის უნარით გაცილებით აღემატება მას, ვინაიდან მან ჩაახშო საკუთარი სიყვარულის უნარი პოლიტიკური და სამხედრო ძალაუფლების ნებით. ტამერლანი ერთგვარი წინამორბედია პოს „გოთური“ პროზის პერსონაჟებისა.

პოს ნოველების უმეტესობა „გოთური“ ტრადიციის გენერალური ხაზიდან გადახვევას წარმოადგენს. როცა პოეზია მიატოვა და პროზაული ქმნილებების წერას მიჰყო ხელი, ბუნებრივია, მას სურდა ისეთი ნაწარმოებები შეექმნა, რომლებიც გაიყიდებოდა, კარგად კი, მიუხედავად კრიტიკოსთა და მიმომხილველთა ბუზღუნისა, „გოთური“ პროზა იყიდებოდა. ბაზარზე გასაყვლის მქონე ლიტერატურული ქმნილებების შექმნისათვის სამზადისის პროცესში პო კარგად გაეცნო „გოთიკის“ დადებით და უარყოფით მხარეებს, რის შედეგსაც მისი პირველი კრებული *Tales of the Folio Club* წარმოადგენს.

ნოველების ამ კრებულში აღწერილია პრეტენზიულ ლიტერატორთა ჯგუფის ყოველთვიური შეკრებები, რომლებზეც ვახშობდნენ და ალკოჰოლურ სასმელებსაც უხვად მიირთმევდნენ, შემდეგ კი საკუთარ პროზაულ ნიმუშებს კითხულობდნენ და აკრიტიკებდნენ. კლუბის წევრების პროტოტიპებს მაშინდელი პოპულარული პროზის ცნობილი ავტორები წარმოადგენდნენ, მათ მიერ წაკითხული მოთხრობების სტილი კი ძალიან ჰგავდა ამ ავტორთა სტილს. იმართებოდა დებატები თითოეული წაკითხული მოთხრობისა თუ ნოველის ღირსებათა და ნაკლოვანებათა გამო. გარდა ამისა, ყოველი აღიარებული მწერალი გამოყვანილი იყო პირველ პირში მოთხრობლად მის საკუთარ ნაწარმოებში. არც ერთი გამომცემელი არ დათანხმდა გამოეცა ასეთი საეჭვო პროექტი, ვინაიდან იგი არ იძლეოდა შემოსავლის მიღების გარანტიას. პომ

დაშალა, დაარღვია მისი წიგნი და თითოეული ნოველა ცალცალკე გამოაქვეყნა პერიოდულ გამოცემებსა და ჟურნალ-გაზეთებში. მიუხედავად იმისა, რომ პოს თანამედროვეებმა კარგად დაინახეს სატირა და პაროდია ამ ნოველებში, ისინი ბოლომდე ვერ ჩაწვდნენ მათ იმპლიკაციებს. ამ ნოველების დაუსრულებელი შესწორება-რედაქტირება პოს მიერ კიდევ უფრო ზრდიდა დაბნეულობას, რასაც ერთი გარემოება იწვევდა: ესა თუ ის ნოველა თავად კრებულში შეიძლებაოდა წაკითხული ყოფილიყო როგორც კომიკური ნაწარმოები, მაშინ როცა სხვა კონტექსტში შესაძლებელი იყო მისი აღქმა როგორც სერიოზული მხატვრული ქმნილებისა. დებატები იმასთან დაკავშირებით, თუ რა არის პოს ნოველებში კომიკური და რა – სერიოზული, დღემდე გრძელდება.

ამ მრავალპლანიანობის კარგ მაგალითს წარმოადგენს პოს მიერ გამოქვეყნებული პირველი ნოველა "მეცენგერშტაინი" (*Metzengerstein*), სადაც მოქმედება შორეულ უნგრეთში მიმდინარეობს: ოჯახური მტრობა და შურისძიება; ოჯახის წყევლა; ზებუნებრივი არსებებით დასახლებული სამლოცველო; ზებუნებრივი, ცეცხლისფერი გიგანტური ცხენი (მოხუცი გრაფის, ბერლიფიცინგის რეინკარნაცია თუ მეტამფსიქოზი მის საყვარელ ცხოველში შურისძიების აღსრულების მიზნით), რომელიც ანადგურებს ახალგაზრდა მეცენგერშტაინის ნოველის სენსაციურ ფინალში, როცა ცხენი აიყვანს მხედარს დახვეულ, სპირალისებურ კიბის საფეხურებზე მის ცეცხლწაკიდებულ სასახლეში. ფრედერიკმა, როგორც ჩანს, გადაწვა მოხუცი ბერლიფიცინგის თავლები, რითაც მისი სიკვდილი გამოიწვია. ფრედერიკის მზარდი იზოლაცია, შიში ატარებს იმ წყევლის კვალს, რომლის მიხედვითაც ბერლიფიცინგებმა გამარჯვება უნდა იხეიმიონ მეცენგერშტაინებზე.

ეს ნოველა ისე იკითხება, თითქოსდა იგი „გერმანული ზებუნებრივი საშინელების“ ენციკლოპედია იყოს, თუმცადა, მიბაძვისა და შევირდის მიერ შექმნილი ნაწარმოების პირობაზე, იგი ავლენს უფორ მეტ სირთულესა და სიღრმეებს. სტოკატოს ეფექტი პროზაში ონომატოპოეტურ სიმაღლეებს აღწევს:

"The stupendous and magnificent battlements of the Palace Metzengerstein were discovered crackling and rocking their very foundation under the influence of a dense and livid mass of ungovernable fire" (Poe 2003: 141).

ჩვენ ლამის გვესმის ცეცხლის შიშინი და ვხედავთ მის ალებს. ამ ნოველაში ასევე აშკარად ჩანს, რომ პო განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს შთაბეჭდილებისა თუ ეფექტის იმ მთლიანობას, რომელსაც იგი სამწერლო

ხელოვნების უპირველეს ნიშნად მიიჩნევს. ლათინურ დევიზს, რომელიც ნოველას წინ უძღვის ("Living I was your plague – dying I will be your death") დამაჯერებლად მიყვაროთ ნოველის საწყის პასაჟამდე:

"Horror and fatality have been stalking abroad in all ages" (Poe 2003: 134).

შიში და ბედისწერა/ფატალურობა, მეტამფსიქოზისა თუ სულების ტრანსმიგრაციის რწმენასთან ერთად სწრაფად გამოიკვეთება როგორც წამყვანი თემები, რომლებსაც ავსებს მეცენგერშტეინებზე გადასული წყევლა, ეს ყოველივე კი ნოველის ფინალში ლოგიკურად „მრგვალდება“.

პოს „გოთური“ პროზის¹² მთავარი ელემენტია ფსიქოლოგიური მდგომარეობის აღწერა. ამ თვალსაზრისით მისი ნოველისტიკის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო თვალსაჩინო ნიმუშად „აშერთა სახლის დაცემა“ ითვლება. ნოველაში გვხვდება აფორიაქებული და შეშფოთებული მთხრობელი-პროტაგონისტი, მოჯადოებული ციხე-დარბაზი მისი მოჯადოებული მაცხოვრებლებით – და-ძმით, რომლებიც, საბოლოო ჯამში, „აჯადოებენ“ მთხრობელს, მისტიური, იდუმალებით მოცული ექიმი, რომლის განზრახვებიც საეჭვოა და კრიმინალურის შთაბეჭდილებას ტოვებს, და ყველაფერ ამთან ერთად „გოთური“ აქსესუარისათვის დამახასიათებელი ყველა კომპონენტი: შიშისმომგვრელი დერეფნები, შემადრწუნებელი პალატები, ნოველაში ჩართული თავზარდამცემი მცირე პოემა, რომლის ძირებიც „გოთური“ რომანების უმრავლესობაში ჩართულ „სიმღერებშია“ საძიებელი (ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ აშერის ლექსი კიდევ უფრო ამბაფრებს ნოველის ისედაც დაძაბულ და საზარელ ატმოსფეროს ნაცვლად შვების მოგვრისა და დაძაბულობის შენელებისა), სურათი რომელიც უსულა და იმავდროულად გასულიერებულიც, ზებუნებრივი ელემენტები ('supernaturalism'), მისტიური ავადმყოფობა, დეფორმირებული, დარღვეული მენტალური და გრძნობადი აღქმა, რაც აწვალებს მთხრობელსა და აშერს, ცოცხლად დამარხვა და დამარხულის ძრწოლისმომგვრელი დაბრუნება მკვდრეთით, აშერების სიკვდილი, ციხე-დარბაზის ნგრევა, და მთელი ამ საშინელებების ხანგრძლივი ეფექტი

¹² საერთოდ შეიძლება ითქვას, რომ „გოთური“ სტილისტიკა, „გოთური“ მოტივები და აქსესუარები დამახასიათებელია პოს მთელი შემოქმედებისათვის. ასე მაგალითად, მის დეტექტიურ ნოველებში („მკვლელობა მორგის ქუჩაზე“ და „ლიუპინის ციკლის“ სხვა ნოველები) აშკარად იკვეთება „გოთური“ ელემენტები: უჩვეულო მკვლელობები დახშულსივრცეში, უცნაური „ენა“, დანაშაულის ჩვეულებრივი, ადამიანური მოტივის არარსებობა, ზებუნებრივის ჩართვა და ა. შ.

მთხრობელზე. ყოველივე ეს, და კიდევ გაცილებით მეტიც, დრამატიზებულია სანიმუშო სიზუსტით.

შემთხვევითი არაა, რომ პო გადმოგვცემს სხეულების დეზინტეგრაციის, რღვევის ამბავს, მაგრამ აქ უფრო მნიშვნელოვანია დეზინტეგრირებული „ფსიქეს“ გამოსახვა, რომელსაც ის მოაქცევს ციხე-დარბაზის ჩარჩოებში, ადამიანის თავს რომ მიაგავს.¹³ „თავი“ თავისი გარეგანი, ვიზუალური მხარით, ფაქტობრივად, გროტესკულ ეფექტს ქმნის, მაგრამ პო მკითხველის ყურადღებას მიაპყრობს იმაზე, თუ რა არის „შიგნით“. ნოველის დასაწყისში მოქმედება თითქოსდა გარეთ ხდება, მაგრამ სად არის ზუსტი გეოგრაფიული მდებარეობა იმ ადგილისა, რომელიც ნოველაში აღწერილია როგორც „...a singularly dreary tract of country“? სავარაუდოა, რომ ამ საწყის ეტაპზეც კი პო ქმნის წარმოსახვით გეოგრაფიას. მთხრობელი უეცრად აღმოჩნდება (‘found myself’) აშერების სახლთან: აქედანვე აქცენტი გადადის პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე, მიუხედავად იმისა, თუ რა „გოთური“ ხაფანგებია დაგებული ზედაპირზე. ძალიან სწრაფად ყურადღება გადაინაცვლებს თავად სახლზე, რომელსაც პროტაგონისტი აღიქვამს როგორც მელანქოლიის¹⁴ აღმპერელს და პირქუშს. მიუხედავად იმისა, რომ მთხრობელი-პროტაგონისტი წარმოგვიდგენს თავის თავს როგორც რაციონალურ, როდერიკ აშერისადმი მეგობრულად განწყობილ პიროვნებად, რომელსაც შეუძლია გაუგოს და შეეგუოს აშერის „ნეგატიურ“ ფანტაზიებს, მისი ლექსიკა აშკარად „გოთურია“ თავისი იმპლიკაციებით. მთხრობელი ფიქრობს, იქნებოდა თუ არა მისი რეაქცია სხვაგვარი, ამ სცენის შემადგენელი ნაწილები, სურათის დეტალები სხვანაირად რომ ყოფილიყვნენ განლაგებულნი; ამ დროს იგი ჩაიხედავს ტბაში, სადაც მთელ ამ სურათთან ერთად თვითონაც აირეკლება კიდევ უფრო დაიზაფრება იქ დანახული ანარეკლით. სახლის მიუსაფრობა და სიცივე, მისი უიმედო იერსახე, მისი ‘vacant eye-like windows’, სარეველა ბალახები და გამხმარი ხეების სილუეტები, ფაქტობრივად, თავად მთხრობელი-პროტაგონისტის გუნება-განწყობილების ანარეკლია. ამასთან დაკავშირებით მართებულად აღნიშნავს ბენჯამინ ფიშერი:

¹³ ციხე-კოშკი ასევე ძალიან მიაგავს ადამიანის თავის ინტერიორს პოს კიდევ ერთ „გოთურ“ ნოველაში „წითელი სიკვდილის ნილაბი.“

¹⁴ ეს სიტყვა პოს დროს გულისხმობდა როგორც ფიზიკურ, ასევე სულიერ ავადმყოფობასაც.

“Were this head of his – which resembles the mansion in appearance, and thus occasions his emotional unrest, because what he sees appalls him – to look different, were it not so melancholy, he might be of a more pleasant frame of mind” (Fisher 2002: 89).

(„მისი ეს თავი – რომელიც გარეგნულად საცხოვრებელს გავს და მის ემოციურ მოუსვენრობას იწვევს – სხვაგვარი რომ ყოფილიყო და არ ყოფილიყო ესოდენ მეღანქოლიური, შესაძლოა მისი გონებაც უფრო სასიამოვნო მიმართულების ყოფილიყო”).

მთხრობელი-პროტაგონისტის ცხენს მსახური თავლაში მიუჩენს ადგილს, ხოლო თავად მისი მღელვარება სულ უფრო და უფრო იზრდება სახლში შესვლასთან ერთად, რასაც იწვევს ოჯახის ექიმის „ქურდული ნაბიჯებით“ სიარული და ცბიერება (‘valet’s stealthy step’, ‘low cunning and perplexity’). აქვე ჩნდება ორი შეკითხვა: 1. ეს პერსონაჟები მართლაც ისეთი შიშისმომგვრელი და ავისმომასწავებელი არიან, როგორც ეს მთხრობელს ეჩვენება, თუ ეს უბრალოდ გადაჭარბებული „გოთური“ ლექსიკაა, რომელიც მის (მთხრობელის) მერყევ და დაძაბულ სულიერ მდგომარეობას გამოხატავს?; 2. ხომ არის მის მიერ ცხენის დატოვება თავლაში ანუ, გარეთ, მსახურები და ექიმი სიმბოლო იმისა, რომ იგი შორდება ნორმალურობას და მეცნიერულ რაციონალურობას? ტყუპი აშერების „საზოგადოებაში“ შებიჯების შემდეგ იგი ვეღარც ცხენს ნახავს, ვერც სხვა პერსონაჟებს. ასე რომ, დადებითი პასუხი მეორე შეკითხვაზე ლოგიკური ჩანს.

როდერიკ აშერის პროტოტიპად, განსაკუთრებით მადელაინისადმი მისი მოპყრობის თვალსაზრისით, ერთი მხრივ, შეიძლება ვიგულოთ შიშისმომგვრელი არამზადები და მოძალადეები „გოთურ“ რომანებში; მან შესაძლოა ჩაიდინა ინცესტი მასთან და შემდეგ, როცა მადელაინი ამის გამო დაავადმყოფდა და მანაც სინდისის ქენჯნა იგრძნო, ცოცხლად დამარხა იგი. როდერიკის, როგორც ხელოვანის, ფუნქცია შესაძლოა იმასაც ნიშნავდეს, რომ მისთვის არ არსებობს ჩვეულებრივი ადამიანური სიყვარულისა და წარმომავლობის ბორკილები თუ საზღვრები. ის, რაღა თქმა უნდა, „ავადმყოფი“ ხელოვანია – მისი ლექსი შემადრწუნებელია და დამთრგუნველი, მისი მუსიკა – უცნაური, მისი საკუთარი სიტუაცია აირეკლება მისივე ნახატის სიცარიელეში (რომელიც მაინც შიშისმომგვრელია), ასევე უცნაურია მის მიერ საკითხავად შერჩეული ლიტერატურაც. მის არც ერთ ქმედებას თუ მცდელობასა და გატაცებას მისთვის შვება ან თუნდაც მდგომარეობის შემსუბუქება არ მოაქვს; პირიქით, ეს ყოველივე ხელს უწყობს მისი ფსიქო- ფიზიკური მდგომარეობის დეგრადაციას.

მადელაინი, როცა ის პირველად გამოჩნდება, ჩრდილოვან ფიგურად რჩება. ტყუპი აშერები, არსებითად, თავად მოხრობელი-პროტაგონისტის ფიზიკურ-ემოციური წყობისა და მდგომარეობის რეპრეზენტაციაა. მათი ავადმყოფობა მიანიშნებს, რომ სტუმრის სულში ყველაფერი რიგზე არ არის და შესაძლოა, მის სხეულშიც თუ იმასაც გავიხსენებთ, თუ როგორ შეკრთება იგი ტბაში საკუთარი ანარეკლის დანახვისას.

მოხრობელი გაცილებით უფრო მჭიდროდაა აშერთა სახლთან დაკავშირებული მის ყველა გამოვლინებაში, ვიდრე ამას იგი აცნობიერებს და აღიარებს. როდერიკი არის ხელოვანის ფიგურა, რომელიც გაგიჟდა იმ დრამაში, რომელიც იმ სახლის შიგნით ხდება, თავს რომ ასიმბოლოებს (ergo, მისი აქცენტი გონებაზე). მის მიერ დამარხვა ან რეპრესირება საკუთარი „მე“-ს სხვა ნაწილისა, რომსაც მადელაინი განასახიერებს და რომელთანაც იგი სამუდამოდაა მიჯაჭვული, არის „მე“-ს დაავადებული წარმოსახვითი ნაწილის მცდელობა ჩაახშოს ფიზიკური, მიწიერი, სექსუალური ელემენტი, რომლის გარეშეც შეუძლებელია „მე“-ს ინტეგრირება ან სათანადო ფუნქციონირება. მადელაინის სახელს, რომელიც შესაძლოა ნიშნავდეს „მაგდალენს“ (‘magdalen’), „სახლის ქალბატონს“ (‘lady of the house’), და „ძლიერების კოშკს“ (‘tower of strength’), სექსუალური იმპლიკაციები გააჩნია, უკანასკნელი მნიშვნელობა კი (‘tower of strength’) ირონიულ ეფექტს ქმნის ფალოსზე მინიშნებით. როდერიკისა და მადელაინის ურთიერთობების აღწერისას პო შესაძლოა ეყრდნობოდა გადმოცემას ვამპირებზე, რაზეც მიანიშნებს აშერის საყვარელ საკითხავს შორის დასახელებული ბოლო ტომი, სადაც აღწერილი იყო ვამპირების განდევნისა და მათგან თავდაცვის რიტუალი.¹⁵ სიუჟეტის ეს სეგმენტი მოხრობელისათვის ფუნქციონირებს როგორც მისი საკუთარი მდგომარეობის სარკე და რამდენადაც ის, რისი მოწმეც იგი ხდება, სიკვდილითა და ნგრევით მთავრდება, იგი, რაღა თქმა უნდა, დაზაფრული და შეძრწუნებულია. მადელაინის დაბრუნება შურისძიების მიზნით ტყუპი აშერების დაღუპვას იწვევს; როდერიკი იღუპება თავად შიმის შიმისაგან, როგორც თავადვე იწინასწარმეტყველა; მოხრობელი გარბის, სახლი კი ირღვევა და იძირება ტბაში, მაგრამ იმ მოვლენებმა, რომლებშიც მან მონაწილეობა მიიღო იმდენად დიდი გავლენა მოახდინეს მასზე,

¹⁵ ამასთან დაკავშირებით იხ. ლაილ კენდლის *The Vampire Motif in 'The Fall of the House of Usher'* (College English 24 (1963): 450-453; აგრეთვე ჯეიმზ ბეილის *What Happens in 'The Fall of the House of Usher'?* (American Literature 35 (1964): 445-466).

რომ მას არ შეუძლია, არ მოყვეს ეს ყოველივე. ბუნებრივია, საკუთარ არსებაში საშინელებათა მთელი ამ კასკადის განცდის შემდეგ იგი მივიდოდა იმგვარ ემოციურ მდგომარეობამდე, რომელიც სიგიჟეს ესაზღვრება. ბზარი სახლის კედელში მიანიშნებს აშერების შორის არსებულ განხეთქილებაზე და რამდენადაც მათ და მთხრობელს საერთო ფიზიკური და ემოციური ნიშან-თვისებები ახასიათებთ, თავად მთხრობელის შინაგან გაორებაზეც, მის შინაგან კონფლიქტზე. ისევე როგორც პოს ბევრ სხვა მთხრობელს, მას აქვს „აღსარებითი რეაქცია“ და ამიტომაც იგი ყველა ამ „დაცემის“ ამბავს, მაგრამ ეს დაცემა, ფაქტობრივად, ფსიქიკური დეზინტეგრაციაა, რომელიც წინ უსწრებს კორელაციებს ემოციურ სტრესსა და ორგანულ დაავადებას შორის, რაც შემდეგი თაობებს მეცნიერული კვლევის საგნად იქცა.

„გოთიკა“ პოს მრავალ პოეტურ თუ პროზაულ ნიმუშში ფიგურირებს, მაგრამ ზემოგანხილული ნოველები ყველაზე ნათლად აჩვენებს „გოთური“ ლიტერატურული ტრადიციის პოსეულ მოდიფიკაციებს.

ინგლისურმა „გოთურმა“ რომანმა პირველმა აღმოაჩინა ესთეტიკური სივრცე როგორც თხრობითი/თხრობის ელემენტი. „გოთურ“ რომანში იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება სივრცისა და საგნების სიმბოლური გააზრება. აქ სივრცითი და ფსიქიკური ელემენტები ერთმანეთს უკავშირდება სივრცის ატმოსფერული ნიშან-თვისებებისადმი პერსონაჟის რეაქციის შედეგად, თუმცა ეს კავშირი ჯერ კიდევ ზედაპირულია. „გოთური“ რომანის სწორედ ეს ელემენტები გამოიყენა და განავითარა/გააღრმავა ედვარ პომ თავის „საშინელებათა“ ნოველებში. მისთვის ასევე მნიშვნელოვანია მისტიკა, მისტიკური, რომელიც პოს მხატვრულ სამყაროში ესთეტიკურ კატეგორიად, თხრობის ტექნიკის კომპონენტად გარდაიქმნება. „მისტიკურის“ მნიშვნელობას პოსთვის მოწმობს თუნდაც ის ფაქტი, რომ იგი ძალიან ხშირად იყენებს სიტყვას "mystery". ეს სწორედ ის ელემენტია, რომელიც საერთოა მისი მთელი რიგი ნაწარმოებისათვის. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ პოს ზოგიერთ ნოველაში („აშერთა სახლის დაცემა“, „ლიგეა“, „ბოთლში ნაპოვნი წერილი“ და სხვა) „იდუმალის“, „მისტიკურის“ აღწერა-გადმოცემა ვითარდება მთხრობელის (და მკითხველისაც) გონებრივი მდგომარეობის გარშემო, რაც მას გარკვეულ მოვლენებს მისტიკურად, იდუმალებით მოცულად წარმოუჩენს. პო იყენებს „იდუმალებას“, მისტიკას როგორც ლიტერატურულ ხერხსა თუ ტექნიკას, რათა თხრობაში რაც შეიძლება ღრმად ჩართოს მკითხველი. ამავე

დროს პოსთვის ეს ცნება ('Genuine Mystery') არ ექვემდებარება ლოგიკურ ანალიზს; ეს არის შეგრძნება, რომელიც სულს ეუფლება, მაგრამ ამოუხსნელი და განუსაზღვრადია, რითაც იგი განსხვავდება ორი სხვა ცნებისაგან, რომლებიც მას მხოლოდ მოჩვენებითად ჰგავს – „პრობლემისა“ და „გამოცანისაგან/თავსატეხისაგან“ ('Mystery – Problem – Puzzle'). ლ. ვერცის სიტყვით რომ ვთქვათ, 'Genuine Mystery' თავდაპირველად ძნელადგადასტრელ პრობლემას ჰგავს, მაგრამ სინამდვილეში ეს ის სფეროა, რომელიც აუქმებს განსხვავებას „ჩემში არსებულსა“ და „ჩემს გარეთ არსებულს“ შორის:

"A mystery is something in which I am myself involved, and it can therefore only be thought of as a sphere where the distinction between what is in me and what is before me loses its meaning and its validity (Wertz 1997: 7).

(„საიდუმლოება არის რაღაც, რაშიც მე თავად ჩართული ვარ და ამიტომაც ის შესაძლოა გავიაზროთ მხოლოდ როგორც სფერო, სადაც განსხვავება იმას შორის, რაც ჩემშია და რაც ჩემს წინაშეა კარგავს აზრს“).

ეს ბუნდოვანი, იდუმალი შეგრძნება, ვერცის მიხედვით, ქმნის საფუძველს ადამიანური არსებობის უფრო ღრმა გაგებისათვის (Wertz 1997: 8). შეიძლება ითქვას, რომ პოს ნოველების სიუჟეტურ სტრუქტურას ხშირად განსაზღვრავს ეს სამი ცნება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სიუჟეტის განვითარებას განსაზღვრავს თავსატეხის კონსტრუირება და გადაწყვეტა, პრობლემის გადაჭრა, „საიდუმლოს“ შეცნობა. ეს ნოველები მოითხოვს მკითხველის აქტიურ მონაწილეობას და მკითხველის მონაწილეობის სწორედ ეს ტექნიკა შეადგენს პოს სტილის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს.

ედგარ პო ევროპული „გოთური“ პროზისათვის დამახასიათებელი მოტივებისა და ხერხების ინდივიდუალურ მოდიფიკაციას ახდენს და მათ თავისი ნაწარმოებების ფსიქიკურ თუ მორალურ თემატიკას უხამებს. ერთი სიტყვით, პოს „საშინელება“ გერმანიიდან კი არა, სულიდან წარმოსდგება.

“Terror is not of Germany, but of the soul” („შიში გერმანიიდან კი არ მომდინარობს, არამედ სულიდან“)– ასე პასუხობდა ედგარ ალან პო მისი ზოგიერთი თანამედროვის ბრალდებას – პოს „საშინელებათა“ ნოველები გერმანელი რომანტიკოსი მწერლის ე. თ. ა. ჰოფმანის მოთხრობების მიბაძვას წარმოადგენსო. შეიძლება თუ არა ეს სიტყვები – ცხადია, სათანადო პერიფრაზით – ინგლისური „გოთური“ რომანის ტრადიციისადმი პოს მიმართებასაც მიესადაგოს? ამ საკითხთან დაკავშირებით სამეცნიერო

ლიტერატურში ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებებია დაფიქსირებული. ასე მაგალითად, მორის ლევი სტატიაში *Poe et la tradition gothique* ამტკიცებს, რომ პოს გროტესკის ფესვები ტრადიციაშია საძიებელი. მკვლევარი მიმოიხილავს „გოთური“ ჟანრის ისტორიას ინგლისსა და ამერიკაში და აჩვენებს, რომ პო კარგად იცნობდა „გოთურ“ ტრადიციას. მას საილუსტრაციოდ პოს შემოქმედებიდან მოჰყავს ალუზიები ენ რედკლიფის, მეტიურინის, გოდვინისა და ბეკფორდის ნაწარმოებებთან და ამტკიცებს, რომ პოს მხატვრული სახეები თუ თხრობის ხერხები დაკავშირებულია „გოთური“ რომანის ტრადიციასთან (Levy 1969: 37). მორის ლევი, საბოლოო ჯამში, მიზნად ისახავს შეისწავლოს ტიპოლოგიური ნათესაობა პოს „საშინელებათა“ ნოველებსა და ინგლისურ „გოთურ“ რომანს შორის, რათა განსაზღვროს პოს ისტორიული როლი და ადგილი „გოთური“ ტრადიციის განვითარებაში. იგი პარალელს ავლებს ედგარ პოს ნოველების ციხე-დარბაზებსა (*Ligeia* („ლიგეა“), *The Fall of the House of Usher* („აშერთა სახლის დაცემა“)) და „გოთური“ რომანის კოშკებს შორის და ასაბუთებს, რომ ორივე შემთხვევაში „სახლის“ შემოფარგლული სივრცე „მაგიურ სივრცედ“ იქცევა. ლევის დასკვნით, პო გარკვეულ ხარკს უხდის ტრადიციას, რაც არც მიმბაძველობას ნიშნავს და არც „გოთური“ რომანის გადამწყვეტ ზეგავლენას პოზე (Levy 1969: 35–51). ამავე პოზიციაზე დგას ბერტონ პოლინი, რომელიც ნაშრომში „პო და გოდვინი“ პარალელს ავლებს პოსა და უილიამ გოდვინის შემოქმედებას შორის და ამტკიცებს, რომ პოს ალუზიები გოდვინის ნაწარმოებებთან მოწმობს პოს გატაცებასა და აღფრთოვანებას „გოთიკით“ ('Gothicism') (Pollin 1965: 237–253). სრულიად საპირისპირო პოზიციაზე დგას კლოდ რიშარი. იგი არ იზიარებს მორის ლევის აზრს, რომ პოს ალუზიები „გოთურ“ რომანთან ცხადყოფს მის გატაცებას „შავი“ რომანით და მიიჩნევს, რომ ლიტერატურულ კრიტიკაში დამკვიდრებული კლიშე პოს „გოთიკის“ ('Gothicism') შესახებ უნდა დაიმსხვრეს. მისი აზრით, ეს ალუზიები აჩვენებს, რომ პოს გემოვნებისათვის მიუღებელია „გოთური“ რომანისათვის დამახასიათებელი გაზვიადებანი და საერთოდ, ეს ლიტერატურული ჟანრი. მორის ლევი, ამტკიცებს მკვლევარი, არ ითვალისწინებს იმ ფაქტს, რომ პო კრიტიკულად იყენებს „გოთურ“ გარემოსა და პერსონაჟებს. მისი აზრით, პოს შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივია არა „პოზიტიური“, არამედ „ნეგატიური გოთიკა“ ('Negative Gothicism'). მართალია, რიშარი

აღიარებს, რომ პო იყენებს ცალკეულ მოტივებს „გოთური“ ტრადიციიდან, მაგრამ იგი იქვე დასძენს, რომ მისი განზრახვა მათი კრიტიკაა, რასაც „გოთური“ გმირის სარკასტული დაცინვაც ადასტურებს (Richard 1969: 20-23).

ბუნებრივია, ამ სადავო საკითხის შესწავლისათვის აუცილებელია ინგლისური „გოთური“ რომანისა და პოს „საშინელებათა“ ნოველების პოეტიკის შედარებითი ანალიზი და მათ შორის არსებული მსგავსება-განსხვავებების წარმოჩენა.

„გოთური“ რომანის ნიშნები, მეტ-ნაკლებად, პოს „საშინელებათა“ ჟანრის ნოველებისთვისაცაა დამახასიათებელი, რაც მნიშვნელოვანწილად ჟანრის ტიპოლოგიური სპეციფიკითაა განპირობებული: ბუნებრივია, უიმედობისა და სიკვდილის მოტივების ხშირი გამოყენება, ფანტასტიკა, პირქუში, შიშისმომგვრელი ატმოსფერო, ზებუნებრივი, ირაციონალური ძალების ჩარევა გმირის ბედ-იღბალში საზოგადოდ დამახასიათებელია „საშინელების“ ლიტერატურული ჟანრისათვის, მაგრამ „გოთური“ რომანის ეს კომპონენტები ედგარ პოს მხატვრულ სამყაროში უადრესად ორიგინალური, ინდივიდუალური სისტემის ნაწილად იქცევა და გარკვეულ ფუნქციურ მოდიფიკაციას განიცდის. ასე, მაგალითად ავისმომასწავებელი გარემოს, შავი ფერის დომინანტ ედგარ პოს ნოველებში, უპირველეს ყოვლისა, პერსონაჟის ტრანსცენდენტურ ფსიქესთან კავშირში მოიაზრება.

ედგარ პოს *Tales of Grotesque and Arabesque* მნიშვნელოვანი ეტაპია „საშინელების“ ჟანრის განვითარების თვალსაზრისით, რასაც მწერლის არაერთი მხატვრული ნოვატია ცხადყოფს:

1. შიშისმომგვრელი, პირქუში ატმოსფეროს შესაქმნელად პოს შემოაქვს პირველ პირში თხრობის პერსპექტივა (*The Fall of the House of Usher* („აშერთა სახლის დაცემა“), *The Black Cat* („შავი კატა“));

2. უცნაური, დაუჯერებელი სამყაროს აღწერისას პო აღწევს „დამაჯერებლობას“, რეალისტურ ეფექტს, ვინაიდან ამ სამყაროს წინაშე მოულოდნელად აღმოჩენილი პროტაგონისტის რეაქცია აბსოლუტურად ლოგიკურია;

3. პოს მხატვრული ნოვატრობა განსაკუთრებით ნათლად მქლავდება ირაციონალურის რაციონალიზაციის ტექნიკის გამოყენებაში, ზუსტი მათემატიკური გაანგარიშებით აგებულ არქიტექტონიკასა და დეტალიზაციაში. პოს ესთეტიკის უმნიშვნელოვანესი პრინციპია მოწესრიგებულობა,

თანაბარზომიერება, სიმეტრია, ნაწარმოების ნაწილების პროპორციულობა, ერთი სიტყვით – ჰარმონია.

ამასთანავე, არსებობს თვისებრივი, არსებითი სხვაობაც „გოთური” პროზის ტრადიციასა და პოს „საშინელებათა” ნოველების პოეტიკას შორის, რითაც ეს უკანასკნელი ამ უანრის ფარგლებს სცდება და სრულიად განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს ლიტერატურის ისტორიაში: პო ხატავს ნევროზით, შეშლილობით შეპყრობილი ანტიგმირების უჩვეულო, ღრმა ფსიქოლოგიურ პორტრეტებს (Claypole 2003: 449). ისინი ძირითადად რეალობას მოწყვეტილი „აუთსაიდერები” არიან (როდერიკ აშერი „აშერთა სახლის დაცემიდან”; მთხრობელი ნოველაში „შავი კატა”) და საკუთარ, წარმოსახვით სამყაროს ქმნიან, სადაც გარესამყაროდან ჩქამიც ვერ აღწევს და დროც გაყინულია. საერთოდ, ფსიქოლოგიური სიღრმე და სირთულე, რაც არ იყო დამახასიათებელი ინგლისური „გოთური” რომანისათვის (და ზოგადად „გოთიკის” ლიტერატურული უანრისათვის), ედგარ პოს ნოველების არსებითი თავისებურებაა. „შავი რომანისაგან” (და საერთოდ „გოთური” პროზისაგან) განსხვავებით, პოს „გოთური” ნაწარმოებებისათვის არ არის ნიშანდობლივი დინამიური სიუჟეტი, ისინი ნაკლებადაა ორიენტირებული მოქმედებაზე, აქცენტი გადატანილია მეტაფიზიკურ პრობლემებზე, ყოფიერების ბნელ, შეუცნობელ და გამოუკვლევებელ სფეროებზე, პერსონაჟთა ფსიქიკის სიღრმისეულ შრეებზე, ადამიანის სულის დემონურ მხარეზე, ფსიქოპათიურ, პათოლოგიურ ან ტრანსცენდენტალურ „ფსიქეზე”. შიშის ეფექტს, პირქუშ ატმოსფეროს აქ იმდენად ექსტერნალური, ზებუნებრივი ელემენტები არ ქმნის, რამდენადაც პერსონაჟის შინაგანი, ფსიქოლოგიური პრობლემები, გარდასახულნი გარეგანი, ხშირად ზებუნებრივ და ფანტასტიკურ ძალებად. უფრო მეტიც, პოს მიზანი სულაც არ არის მკითხველზე დამთრგუნველი ზეგავლენის მოხდენა, „საშინელების” ეფექტის მიღწევა – მისთვის მთავარია პერსონაჟის ფსიქიკის, მისი სულის ბნელი მხარის კვლევა. „გოთური” რომანის სტილური აქსესუარი – ბნელი, პირქუში გარემო, ნახევრად დანგრეული გოთური კოშკები, სისხლიანი ინციდენტები – პოსთან ან მხოლოდ ერთგვარი ფონია, ან პერსონაჟის არაცნობიერში დაბუდებული მეტაფიზიკური შიშისა თუ ავისმომასწავებელი წინათგრძნობის გარეგანი პროექციაა („წითელი სიკვდილის ნიღაბი”; „შავი კატა”). მისი „საშინელებათა” ნოველების უანრულ სპეციფიკას სხვა ტერმინებზე

უკეთ და ზუსტად გამოხატავს ტერმინი „ფსიქოლოგიური საშინელება“ (‘psychological horror’).

ამრიგად, ედგარ პოს დამოკიდებულება „გოთური“ რომანის ტრადიციისადმი არაერთგვაროვანია. იგი შემოქმედებითად იყენებს „გოთური“ რომანის მოტივებსა და ელემენტებს (ზოგჯერ სარკასტულადაც, მათი პაროდირების მიზნით) და მათ საკუთარი მხატვრული სისტემის ნაწილებად აქცევს. ამასთანავე, პოს „საშინელების“ ნოველებში შემოაქვს არაერთი მხატვრული სიახლე, რითაც იგი, ფაქტობრივად, სცდება „საშინელების“ ლიტერატურული ჟანრის ფარგლებს და წინ უსწრებს თანამედროვე ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ სიღრმისეულ „ფსიქოლოგიზმს“, პერსონაჟის არაცნობიერი ფსიქიკის მხატვრულ კვლევას.

1. 2. ედგარ პო და ამერიკული ლიტერატურული მოდერნიზმი:
„გოთიკა“, ფსიქოლოგიზმი და გროტესკი

1970-იანი წლების შუა ხანებში რობერტ მაზერველმა ედგარ ალან პოს ნაწარმოებების შთაგონებით შექმნა აბსტრაქტულ-ექსპრესიონისტული კოლაჟების სერია და ლითოგრაფიული ნამუშევარი სახელწოდებით "Poe's Abyss". ეს ქმნილებები მიანიშნებენ ამ ხელოვანის გატაცებას პოს შემოქმედებით მთელი სიცოცხლის მანძილზე. პოს ნაწარმოებებს მაზერვილი პირველად ახალგაზრდობისას გაეცნო, შემდეგ კი ისევ მიუბრუნდა მათ, როცა ბოლდერი და სტეფან მალარმე აღმოაჩინა. სიცოცხლის ბოლოს, ერთ-ერთ ინტერვიუში მან პო დაასახელა მისთვის ყველაზე ახლოს მდგარ პოეტად.

ინტერვიუერის კითხვაზე, რა მოსწონდა მას განსაკუთრებით – პოს პოეზია თუ მისი ნოველები, მაზერვილმა უპასუხა, რომ პო იყო მოდერნისტი ('one-man modernist') იმ დროს, როცა ამერიკა აბსოლუტურად საპირისპირო მიმართულებით ვითარდებოდა.

მაზერვილის გატაცება პოს ესთეტიკით სულაც არ არის გასაკვირი, ვინაიდან XIX საუკუნის მიწურულიდან მოყოლებული არაერთმა შემოქმედმა განიცადა ამერიკელი რომანტიკოსი მწერლის ზეგავლენა; აქ ინტერესს, უწინარეს ყოვლისა, მაზერვილის ფორმულირება – 'one-man modernist' – იწვევს. როგორც კევინ ჰეიესი აღნიშნავს ამავე სახელწოდებით გამოქვეყნებულ სტატიაში, პო აკეთებდა ისეთ რამეს, რასაც – არავინ სხვა მისი დროისათვის (Hayes 2002: 225). მაზერვილიც და ჰეიესიც, როგორც ჩანს, გულისხმობენ იმას, რომ პოს მიდგომა შემოქმედებისადმი, შემოქმედებითი პროცესისადმი ავანგარდისტული იყო, რითაც იგი წინ უსწრებდა და ნიადაგს უმზადებდა მოდერნისტულ ხელოვნებას. მაშინ, როცა პოს თანამედროვენი ხელოვნების ფუნქციად სიამოვნების მინიჭებასთან ერთად მორალის ქადაგებასაც მიიჩნევდნენ, პო, ახდენდა რა ევროპული ფილოსოფიური აზრის სინთეზირებას, აყენებდა თეზას „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. ეს ფრაზა ხან ელჯერნონ ჩარლზ სუინბერნს მიეწერება და ხანაც უოლტერ პეიტერს მაშინ, როცა ორივე მათგანმა იგი მხოლოდ 1868 წელს ახსენა, პო კი ჯერ კიდევ 1844 წელს რ. ჰორნის ნაწარმოების „ორიონი“ რეცენზიაში წერდა:

"... under the sun there exists no work more intrinsically noble, than this very **poem written solely for the poem's sake**" (ხაზგასმა ჩემია – თ. ჭ.).

(„მზისქვეშეთში არ არსებობს შინაგანად უფრო კეთილშობილური ქმნილება, ვიდრე ეს ლექსია, ვინაიდან იგი დაწერილია მხოლოდ და მხოლოდ ლექსისათვის“).

პომ ხელმეორედ გამოიყენა ეს ფრაზა მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნებულ ესეიში *The Poetic Principle*. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ ესეების დაწერამდე პომ ეს ესთეტიკა პრაქტიკულად განახორციელა თავის მხატვრულ ნაწარმოებებში; გარდა ამისა, იგი გააკვრით შეეხო ამ საკითხს ადრეულ ესეიში, რომელიც 1831 წელს გამოქვეყნებული ლექსების კრებულის წინასიტყვაობას წარმოადგენდა. საზოგადოდ მიხნეულია, რომ იდეის 'l'art pour l'art' ფრანგული ფორმულირება წინ უსწრებს ინგლისურს, თუმცა პომ ეს კონცეპტი ორი წლით უფრო ადრე გამოიყენა, ვიდრე იგი ფრანგულ ენაზე გამოჩნდებოდა ბეჭდვითი სახით.

პო თანამედროვე ცხოვრების მხატვარი იყო – მისი ნაწარმოებების ზოგიერთი პროტაგონისტი განასახიერებს თანამედროვე ურბანული ყოფის გარედან, განაპირებულ მაცქერალს: ეს ცნება მოგვიანებით ბევრმა განავრცო და დახვეწა, განსაკუთრებით კი – უოლტერ ბენიამინმა. პო აღწერდა კომმარულ ატმოსფეროსა და ჰალუცინაციებს, რაც ეგზომ დამახასიათებელია მოდერნისტული პროზის დიდი ნაწილისათვის.

მაზერველის დარად, ბოდლერისა და მაღარმეს ძალსიხმევით, ბევრმა ხელოვანმა აღიარა პოს ესთეტიკური თეორიის მნიშვნელობა. ისინი აღიარებენ პოს ლიტერატურული მემკვიდრეობისა თუ თეორიულ-ესთეტიკური ნააზრევის დახვეწილობასა და სირთულეს. გარდა იმისა, რომ პოს უდიდესი მთარგმნელი იყო, ბოდლერი ჩინებული ხელოვნების კრიტიკოსიც გახლდათ და მისი ინტერესი პოსადმი მის კრიტიკულ წერილებშიც მჟღავნდება. პოს ნოველა „ბროს კაცი“ დაეხმარა მას გამოეხატა პარიზელი ხელოვანის, კონსტანტინ გაიზის ხელოვნების მისეული შეფასება. ესეიში „თანამედროვე ცხოვრების მხატვარი“ იგი ეკითხება მკითხველს:

“Do you remember a picture (it really is a picture!), painted – or rather written – by the most powerful pen of our age, and entitled ‘The Man of the Crowd’?” (Baudelaire 1995: 7).

(„გახსოვთ ნახატი (და ის მართლაცდა ნახატი!), დახატული – ანდა, უფრო დაწერილი - თანადროულობის ყველაზე ძლიერი მოკალმის მიერ, რომლის სახელწოდებაცაა „ბრბოს კაცი“?).

აქ ნიშანდობლივი ის კი არ არის, რომ ბოდლერი პოს ნოველას ნახატს ადარებს, არამედ ის, რომ იგი ორივეს – პოსაც და გაიზსაც – თანამედროვე ცხოვრების მხატვრებად აღიარებს, ვინაიდან ორივეს ქმნილებებში გამოყვანილია თანამედროვე ურბანული დამკვირვებელი-„მაყურებელი“. პოს თეორიული თხზულებების - *The Philosophy of Composition* და *The Poetic Principle* – ბოდლერისეულმა თარგმანებმა დიდი ზეგავლენა იქონია მოდერნისტულ ვიზუალურ ხელოვნებაზე. ბოდლერი ასევე თარგმნიდა პოს მხატვრულ პროზასაც, თუმცა მისი პოეზიის თარგმანები ნაკლებად აქვს გამოქვეყნებული. ბოდლერის სიკვდილის შემდეგ მაღარმემ იკისრა პოს პოეზიის თარგმნა; მან დიდი ზეგავლენა მოახდინა ხელოვნების სამყაროზე როგორც პიროვნებამ (იგი ედუარდ მანესა და პოლ გოგენის მეგობარი იყო), ასევე თავისი თარგმანითა და კრიტიკული წერილებითაც, რომლებშიც ასევე ნათლად ჩანს პოს ესთეტიკური თეორიის ზეგავლენის კვალი.

ბოდლერისა და მაღარმეს ძალისხმევით პო იმდენად აღიარებული მწერალი იყო საფრანგეთში, რომ მას დიდი ეროვნული ავტორის ფარდი სტატუსი მიენიჭა, მაგრამ საქმე მარტო ამაში როდია: ავანგარდული ხელოვნება არღვევდა ტრადიციული ხელოვნების ყველა ნორმას, არ ესადაგებოდა საზოგადოების წარმოდგენას ხელოვნებაზე და ამიტომაც დიდ წინააღმდეგობას აწყდებოდა ტრადიციულ ხელოვნებას შეჩვეული საზოგადოებისაგან. თავის დასამკვიდრებლად კარგი საშუალება იყო მითითება უკვე მიღებულ და საყოველთაოდ აღიარებულ ავტორზე და ასეთ ავტორად ავანგარდული/მოდერნისტული ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარმომადგენლებს პო ეგულებოდათ.¹⁶ ასე მაგალითად, იმისათვის რომ საკუთარი ვიზუალური ესთეტიკა უფრო მისაღები გაეხადა, მანემ ილუსტრაციები გააკეთა „ჟორანის“ ფრანგულენოვანი გამოცემისათვის. ამ ხერხმა არ გაჭრა, თუმცა დაამკვიდრა მოდელი, რომელსაც მანეს შემდეგ სხვა მწერლები თუ მხატვრები მისდევნენ. მაგალითად, ვიზუალური თვალსაზრისით ნოვატორული ფილმის „დოქტორ კალიგარის“ (1920) მისმა თანამედროვეებმა

¹⁶ ეს ყველაფერი ევროპაში ხდება იმ დროს, როცა ამერიკის შეერთებულ შტატებში პო დეკანონიზებულია და რეგიონალური მნიშვნელობის მეორეხარისხოვან ავტორად ითვლება.

პოსთან ნაწარმოებებთან მისი მსგავსების გამო მიიღეს. კრიტიკოსებმა, რომელთაც არ იცოდნენ ეს ფილმი დადასტურ ნამუშევრად ჩათვალათ, კუბისტურად თუ ფუტურისტულად, მისი კატეგორიზაცია მაინც მოახერხეს იმით, რომ იგი ედგარ პოს დეტექტიურ ნოველას „მკვლელობა მორგის ქუჩაზე“ დაუწვევდეს. მსგავსი მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება.

პოს ზეგავლენას განიცდიდა ასევე ექსპრესიონისტული კინემატოგრაფი. „პრადელი სტუდენტი“ (1913), რომელიც ზოგჯერ პირველ ექსპრესიონისტულ ფილმადაც ითვლება და რომლის სცენარისტია პოს დიდი თავყანისმცემელი, ჰანს ჰაინც ეუერსი, აშკარად წარმოადგენს „უილიამ უილსონის“ გამოძახილს. ასევე ხშირია პოსებური სომნამბულიზმისა და სიზმარ-ცხადის ზღვარზე ყოფნის მოტივები ამ პერიოდის ევროპულ კინემატოგრაფში.

ამერიკელი კინორეჟისორი ალფრედ ჰიჩკოკი მიიჩნევდა, რომ სიურრეალიზმი ისევე დაიბადა პოს ნაწარმოებებიდან, როგორც ლოტრეამონის მხატვრული ქმნილებებიდან. სიურრეალიზმის ფუძემდებელი ანდრე ბრეტონი თავის „სიურრეალიზმის მანიფესტში“ (1924) პოს ამ მიმდინარეობის ერთ-ერთ წინამორბედად ასახელებს და მას უწოდებს ‘Surrealist in adventure’-ს. ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სიურრეალისტი პოეტი მაქს ერნსტი პოს თავის საყვარელ პოეტად ასახელებდა.

პოს ზეგავლენა ევროპული მოდერნისტული/ავანგარდული ხელოვნების ღამის ყველა კანრზე უნივერსალური ჩანს გასული საუკუნის პირველ ათწლეულებში. რა ხდება ამ თვალსაზრისით იმავე პერიოდის ამერიკულ ლიტერატურაში, განსაკუთრებით კი ამერიკულ მოდერნისტულ პროზაში? მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელ ხანამდე ამერიკული ლიტერატურული კრიტიკა „ვერ ამჩნევდა“ (ანდა არ ამჩნევდა) პოს ზეგავლენას მე-20 საუკუნის 10-20-იანი წლების ამერიკულ პროზაზე, დღესდღეობით ნათელია, რომ პოს მხატვრულ ვიზიონებსა და წერის ტექნიკის ცალკეულ კომპონენტებს გარკვეული როლი მიუძღვის ამერიკული მოდერნისტული პროზის ზოგიერთი ტენდენციის ჩამოყალიბებაში.

ა) ედგარ პო და ჰენრი ჯეიმზი

უკანასკნელ ათწლეულებში ედგარ პოს შემოქმედების შესახებ შექმნილმა სამეცნიერო ლიტერატურამ ცხადყო, რომ მწერლის მხატვრული პერცეფცია მის „გოთურ“ ნოველებში არ შემოიფარგლება მხოლოდ „გოტიციზმით“ და გაცილებით ფართო დიაპაზონს მოიცავს (Hume 1971; Richard 1969; Richard 1989; Royot 2002; Thompson 1970). ამდენად, ბუნებრივია, ლიტერატურული კრიტიკა XX საუკუნის ამერიკულ პროზაზე პოს ზეგავლენის შესწავლისას მხოლოდ თანამედროვე ამერიკული „გოთური“ პროზის თუ სამეცნიერო-ფანტასტიკური ჟანრის ნაწარმოებების ანალიზით არ შემოიფარგლება, რასაც მოწმობს თუნდაც ის ფაქტი, რომ არაერთი მონოგრაფია მიექდენა ედგარ პოსა და ჰენრი ჯეიმზის ურთიერთმიმართების საკითხს. ფსიქოლოგიზმი, პიროვნების შინაგანი რღვევისა და ტრაგიკული გაორების ჩვენება, „ნაგულისხმევი მკითხველის“ შექმნის ოსტატობა თუ ჩარჩო-მოთხრობის ტექნიკა, სივრცის სიმბოლიზაცია და ჰერმეტიზაცია, ურთიერთსაპირისპიროთა შერწყმა და ზოგჯერ თანხვედრაც (‘coincidencia oppositorum’) – ეს ის მხატვრული სიახლეებია, რომლებითაც პო „გოთური“ რომანის ტრადიციას შორდება და ნიადაგს უმზადებს XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ამერიკულ პროზაში თავჩენილ ზოგიერთ ტენდენციას.

ზემოთჩამოთვლილი ყველა მხატვრული ელემენტი – ცხადია, მეტ-ნაკლებად, სხვადასხვა დოზით – არაერთი მწერლის შემოქმედებაში გვხვდება, მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თითოეულმა მათგანმა პოსაგან აიღო ის, რაც მის ესთეტიკურ კრედოსა და მხატვრულ პერცეფციას ესადაგებოდა.

ლიტერატურული კრიტიკა გარკვეულ ინტერესს იჩენს ჰ. ჯეიმზის შემოქმედებაზე პოს ზეგავლენის შესწავლის მიმართ, რაც სავსებით ბუნებრივია, ვინაიდან პოს მხატვრული მეთოდის ელემენტები, მისი თხრობის ტექნიკის ზოგიერთი კომპონენტი ნათლად შეიმჩნევა ჯეიმზის პროზაში. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჯეიმზ გარგანოს ნაშრომი *Henry James and the Question of Poe's Maturity*, სადაც ავტორი საფუძვლიანად იკვლევს ჯეიმზის რთულ, არასწორხაზოვან დამოკიდებულებას პოს შემოქმედებისადმი:

ერთი მხრივ, მკვლევარი აჩვენებს, რომ ჯეიმზს არასწორად ესმოდა პოს მხატვრული მიღწევების არსი, მეორე მხრივ კი წარმოაჩენს პოს ზეგავლენას ჰ. ჯეიმზზე (Gargano 1989). ასევე საინტერესოა ა. რ. ტინტნერის *E. A. Poe's Influence on H. James*, რომელშიც შესწავლილია პოს ნოველის *The Fall of the House of Usher* („აშერთა სახლის დაცემა“) ზეგავლენა ჰ. ჯეიმზის *The Jolly Corner*-ზე („მხიარული კუთხე“) თემატიკის, პერსონაჟების, ფერთამეტყველების და ვერბალური ნიუანსების თვალსაზრისით (Tintner 1987). პოს „გოთური“ ნოველების ზეგავლენას ჯეიმზის პროზაზე, განსაკუთრებით კი მის „საშინელების“ უანრის ელემენტების შემცველ ფსიქოდრამაზე *The Turn of the Screw* („ხრახნის მობრუნება“ (1998)) იკვლევს ტერი ჰელერი ნაშრომში *The Delights of Terror* (Heller 1991). მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს მთხრობელის ფიგურაზე პოს ნოველებსა და ჯეიმზის ზემოთ ხსენებულ ნაწარმოებში. მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, ჯეიმზის პოსადმი მიმართების ზოგიერთი ასპექტი მაინც შეუსწავლელი რჩება.

ჰ. ჯეიმზის „ხრახნის მობრუნებას“ თითქოსდა მარტივი სიუჟეტი აქვს. მისი ერთ-ერთი პერსონაჟი დაგლასი მთხრობელს წარუდგენს გარდაცვლილი გუვერნიორი ქალის პირველ პირში შესრულებულ ჩანაწერებს, რომლებიც მოგვითხრობს იმ უცნაური ამბების შესახებ, გუვერნიორ ქალს პირველ სამსახურში რომ გადახდა. მონათხრობი სავსეა მისტიკით, პარანორმალური ამბებით; ქალი ყვება, თუ როგორ ებრძოდა იგი მოჩვენებებს და როგორ მოახერხა, ისინი ბავშვებისათვის ჩამოეშორებინა, თუმცა მისი კვხნა ამ ბრძოლაში გამარჯვებით ცოტა არ იყოს უცნაური ჩანს: მისი მოსავლელი ორი ბავშვიდან ერთი – მაილზი – გარდაიცვალა, მეორე კი – ფლორა – დაავადდა. ამ ნაწარმოების ერთი შეხედვით სიუჟეტმა დიდი კამათი გამოიწვია კრიტიკოსებს შორის. ფაქტობრივად, ეს იყო კონფლიქტი ფროიდისტებსა და ანტიფროიდისტებს შორის და ძალიან გავდა იმ კამათს, რომელიც პოს ნოველების მთხრობელების ირგვლივ გაიმართა. მართალია თუ არა, რასაც გუვერნიორი ქალი ამბობს? არის თუ არა იგი მართლაც ის, რადაც თავს გვაჩვენებს – კეთილშობილი ახალგაზრდა ქალი, რომელიც ძალ-ღონეს არ იშურებს ბოროტებასთან საბრძოლველად? თუ ის ნევროტიკია, თავისი სექსუალური ლტოლვების რეპრესირება რომ მოუხდენია, ხოლო მოჩვენებები კი – მისი ჰალუსინაციები – რეპრესირებული სექსუალური სწრაფებისა და იმპულსების ერთგვარი გარეგანი პროექცია; ხომ არ არის მისი ვითომცდა

ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლა სინამდვილეში მისი შინაგანი ფსიქოდრამის ბავშვებისათვის ვნების მომტანი ექსტერნალიზაცია? ამ საკითხებთან დაკავშირებით უამრავი ინტერპრეტაცია დაგროვდა, თუმცა გაურკვეველობა კიდევ უფრო გაიზარდა და ისეთმა კრიტიკოსმაც კი, როგორც უეინ ბუთია ხელი ჩაიქნია ამ პრობლემის საბოლოოდ გადაჭრაზე. და მაინც, მთელი ამ ინტერპრეტაციებიდან ერთი საერთო მომენტიც იკვეთება – ნაწარმოები უმრავლეს შემთხვევაში დახასიათებულია როგორც ერთგვარი მოდელი ჰერმენევტიკული წრის „გაურღვევლობისა“, მისგან „გაულწევლობისა“.

ის ეფექტი, რომელსაც „ხრახნის მობრუნება“ „რეალურ მკითხველზე“ ახდენს, ძალიან გავს პოს ნოველების „ლიგა“ და „აშერთა სახლის დაცემა“ ანალოგიურ ეფექტებს. კერძოდ, ჯეიმზი, ისევე როგორც პო, ტექსტს ღიას, „დაუხურავს“ ტოვებს. ისევე როგორც „ლიგა“ და „აშერთა სახლის დაცემა“, ეს ნოველა მკითხველს სამი სხვადასხვაგვარი რეაქციის პერსპექტივას უქმნის:

1. მთხრობელის ინფორმაციის/მონათხრობის სრული მიღება და დაჯერება;
2. ეჭვის შეტანა მონათხრობში და იმავდროულად მისი შესაძლო ვერსიების და ინტერპრეტაციების აგება;
3. მერყეობა ამ ორი ტიპის რეაქციას შორის ან ორივე მათგანის კომბინირება.

ორივე მწერალი – პოცა და ჯეიმზიც – ცდილობს მკითხველი „მოიმწვედიოს“ ორი ტიპის რეაქციას შორის, როცა მოვლენების არც მხოლოდ ბუნებრივი და არც მარტოოდენ ზებუნებრივი ახსნა-განმარტება არ არის დამაკმაყოფილებელი. ორივე მწერალი აიძულებს რეალურ მკითხველს შექმნას „ნაგულისხმევი“ მკითხველი, რომელიც მასსა და ტექსტს შორის ჩადგება, უფრო ზუსტად, გაზრდის არსებულ დისტანციას. „ნაგულისხმევი“ მკითხველი „გამოჭერილია“ ზემოხსენებულ ორ არადამაკმაყოფილებელ წაკითხვას შორის მერყეობის ხაფანგში. ამავე დროს წინააღმდეგობრივი და ამბივალენტური ხდება „ნაგულისხმევი“ მკითხველის დამოკიდებულება მთხრობელის ფიგურისა და მის მიერ გადმოცემული მოვლენების მიმართ. საამისოდ პო ბუნდოვან სიმბოლიკას მიმართავს, კ. ჯეიმზი კი ბუნდოვან სიმბოლიკასთან ერთად სხვა ხერხსაც იყენებს – აიძულებს „ნაგულისხმევი“ მკითხველს ხან ეჭვი შეიტანოს მთხრობელის გულწრფელობაში, ხანაც კი სიყვარულითა და თანაგრძნობით განეწყოს მის მიმართ. ამგვარი ურთიერთგამომრიცხავი სურვილების არსებობა მკითხველში – ერთი მხრივ, სიმართლის ცოდნის, ცნობისმოყვარეობის

დაკმაყოფილების წყურვილი და მეორე მხრივ, მთხრობელისადმი სიყვარული (სანამ „ნაგულისხმევ მკითხველს“ პროტაგონისტი უყვარს, სიმართლის შეცნობა შეუძლებელია) აიძულებს „ნაგულისხმევ“ მკითხველს დაუსრულებლად იმერყევოს ტექსტზე ორგვარ საპასუხო რეაქციას შორის და თავი ვერ დაადწიოს ამ როლს. ნაწარმოები აიძულებს „ნაგულისხმევ მკითხველს“ შეიყვაროს გუვერნიორი ქალი, თუმცა ფინალური პასაჟები ამსხვრევს ამ სიყვარულს, რათა ისევ მოახდინოს „ნაგულისხმევი მკითხველის“, როგორც დაეჭვებული „პიროვნების“, რეკონსტრუქცია, რასაც, საბოლოო ჯამში, ისევ სიყვარულისაკენ, შეცოდებისა და თანაგრძნობისაკენ მიჰყავს.

პოს ზეგავლენა ჰ. ჯეიმზზე ვლინდება იმ ფაქტშიც, რომ მწერალი მიმართავს შეფარულ, „შავი იუმორის“ ელემენტების შემცველ გროტესკს ნოველის მთავარი პერსონაჟისა და მთხრობელის მხატვრული სახის ხატვისას. მკითხველის წარმოსახვაში იქმნება მთხრობელის წინააღმდეგობრივი, გროტესკული ხატი: ერთი მხრივ, იგი აღიქმება დადებით პერსონაჟად, მეორე მხრივ კი მკითხველს უჩნდება ეჭვი – ხომ არ ცდილობს მთხრობელი ამ როლის თამაშს, ნიღბის მორგებას და ამით მისი საქციელის რეალური, ფარული მოტივების მიჩქმალვას.

„ხრახნის მობრუნება“ პოს „გოთურ“ ნოველებს უახლოვდება, აგრეთვე, ღრმა ფსიქოლოგიზმით, უფრო ზუსტად, ფსიქიკის სიდრმისეული შრეების მხატვრული კვლევით (მასალას მოჩვენებების გამოცხადების, ჰალუცინაციების, ტელეპატიური კომუნიკაციის შემთხვევების შესახებ ჰ. ჯეიმზი იღებდა იმ ფსიქოლოგიის კვლევის საზოგადოების შრომებიდან (Proceedings of the Society for Psychical Research), რომლის გამორჩეული წევრიც იყო მისი ძმა, ცნობილი ფილოსოფოსი და ფსიქოლოგი უილიამ ჯეიმზი), თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პოს ნოველების („ლიგია“, „აშერთა“ სახლის დაცემა“) მთხრობელებისაგან განსხვავებით, ჯეიმზის ნაწარმოების მთხრობელი არ არის წარსულით შეპყრობილი. ის უფრო რაციონალური და მედიტაციურია. გუვერნიორმა ქალმა ვერ გაიარა ლაკანის „სარკის სცენის“ სამი ფაზა – ანუ ვერ მოიპოვა, ვერ აღადგინა საკუთარი იდენტობა. უფრო ზუსტად, მან ვერ შესძლო „სხვისი“ აღიარებიდან „სხვის“, როგორც საკუთარი „მე“-ს, აღიარებისათვის მიედწია. უფრო თანამედროვე ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, გუვერნიორმა პირველ სამუშაომდე არაფერი იცოდა მის ცნობიერსა და არაცნობიერს შორის არსებული განხეთქილების შესახებ. ამიტომაც, იგი არ არის მზად

არაცნობიერის გამოცდილებას მიუდგეს როგორც საკუთარ გამოცდილებას და არ შეუძლია თავისი გამოცდილებების „ინტეგრირება“.

ჰენრი ჯეიმზი, ფაქტობრივად, უფრო „დიაბოლურია“, ვიდრე პო – იგი, პოსაგან განსხვავებით, „ნაგულისხმევ მკითხველს“ არ თავაზობს არანაირ გამოსავალს, მისი როლი დაუსრულებელია, იგი სამუდამოდაა ხაფანგში გამოჭერილი. პოს „აშერთა სახლის დაცემისაგან“ განსხვავებით, „ნაგულისხმევი მკითხველისაგან“ მთხრობელის სიყვარულის მოთხოვნით, ჯეიმზი აუქმებს ამ ხაფანგიდან თავის დახსნის ყოველგვარ კონვენციურ შესაძლებლობას, „დასრულებაზე“, „დაბოლოებაზე“ უარის თქმა კი „საშინელების ფანტაზიის“ ჟანრის დამახასიათებელი თვისებაა“ ამ ჟანრის ნაწარმოებები თავიდან თითქოსდა მკითხველთან ჩვეულ ლიტერატურულ თამაშს ეწევიან, მაგრამ დასასრულის მოახლოებასთან ერთად უარს ამბობენ ამ თამაშზე და მკითხველიც იძულებული ხდება, კითხვის ახალი სტრატეგია შეიმუშავოს. ამ თვალსაზრისით, ჰენრი ჯეიმზი პოზე შორს მიდის „საშინელების ფანტაზიის“ ჟანრის პოტენციალის განხორციელებაში, ორივე მათგანი კი – „გოთურ“ ელემენტებსა თუ კონვენციებს მხატვრულ პირობითობად აქცევს, უფრო რთული და მნიშვნელოვანი მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელების იარაღად. საამისოდ ორივე მწერალი იყენებს გროტესკს, ქმნის გროტესკულ მხატვრულ სახეებს.

პოს გროტესკის ზეგავლენა ასევე აშკარაა შერვუდ ანდერსონის ნოველების ციკლში „უაინსბერგი, ოჰაიო“ (ამ ციკლის ერთ-ერთ ნოველას „გროტესკების წიგნიც“ კი ჰქვია). პოსაგან შერვუდ ანდერსონმა გროტესკის ხერხის მხოლოდ ერთი კომპონენტი ისესხა – პერსონაჟის ხასიათის ერთი რომელიმე შტრიხის, მისი რომელიმე თვისების მარკირება და უტრირება გარკვეული მხატვრული ეფექტის მისაღწევად.

ეს ხერხი განსაზღვრავს შ. ანდერსონის მხატვრული მეთოდის სპეციფიკას ნოველების ციკლში „უაინსბერგი, ოჰაიო“. „უაინსბერგი, ოჰაიო“ იხსნება ნოველით *The Book of the Grotesque*. მთავარ პერსონაჟს სიზმარეულ ხილვაში მისი ყველა ნაცნობი ქალი თუ მამაკაცი გროტესკების სახით წარმოუდგება. აქ ერთმანეთს ერწყმის „საშინელი“ და სასაცილო, მშვენიერი და მახინჯი. ამ მხრივ ისინი ზედმიწევნით ჰგვანან მემასკარადებს ედგარ პოს ნოველიდან „წითელი სიკვდილის ნიღაბი“, რომლებსაც თავად ავტორი გროტესკებს უწოდებს:

"Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm... There was much of the beautiful, much of the wanton, much of the bizarre, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust" (Poe 2003: 101).

პოს პერსონაჟებს გროტესკულობას სიკვდილისაგან თავის დაღწევის, სიკვდილის გარდუვალობის დავიწყების აკვიტებული განზრახვა ანიჭებს; ანდერსონის ნოველების მოქმედი გმირებიც გროტესკებად ქცეულან, ვინაიდან რომელიღაც ერთი იდეით, ანდერსონის ტერმინით „ჭეშმარიტებით“ არიან შეპყრობილნი. მათში დომინირებს უკიდურესობამდე გაზვიადებული რომელიმე ნიშან-თვისება, განწყობილება თუ ფსიქოლოგიური მდგომარეობა. გროტესკის ხერხით ანდერსონი, ისევე როგორც პო ზოგიერთ ნოველაში („წითელი სიკვდილის ნიღაბი“; „შავი კატა“ და სხვა), ცდილობა გამოხატოს რაიმე აკვიტებული იდეით, პარანოიით თუ არასრულფასოვნები კომპლექსით შეპყრობილი პიროვნების ფსიქოლოგიური მდგომარეობა. მხატვრული სახის აგების თვალსაზრისით ანდერსონი პოს ენათესაება იმითაც, რომ იგი ხშირად მიმართავს გარეგანს/ექსტერნალურს და შინაგანს/ინტერნალურს შორის პარალელი გაკვების ხერხს (*Respectability; The Teacher*), რასაც ასევე ვხვდებით პოს არაერთ ნოველაში (*The Fall of the House of Usher* - „აშერთა სახლის დაცემა“).

ნოველის ჟანრის ნაწარმოების შექმნის ანდერსონისეულ პრინციპების ჩამოყალიბებაში ასევე დიდი როლი ითამაშა ე. პოს ესთეტიკურმა თეორიამ, კერძოდ კი „მთლიანობის ეფექტის“ კონცეფციამ. ანდერსონს ეხერხებოდა იმ ერთიანობის ეფექტის მიღწევა, რომლის შესახებაც პო წერდა.

სავარაუდოა, რომ ანდერსონმა პოსაგან ისესხა ასევე „გროტესკების“ იზოლაციაში, შემოფარგლული, ჰერმეტიულად დახშული სივრცის ფარგლებში მოქცევის ხერხი. ეს სივრცე, ისევე როგორც პოს ნოველაში „წითელი სიკვდილის ნიღაბი“, მათთვის უსაფრთხო ტერიტორიაა.

ბ) ედგარ პო და უილიამ ფოლკნერი

1951 წელს ალენ ტეიტმა ბოსტონის კოლეჯში წაკითხულ ლექციაში განაცხადა დაახლოებით იგივე, რაც დ. ჰ. ლორენსმა ჯერ კიდევ 1923 წელს აღნიშნა ესეების კრებულში „ესეები კლასიკური ამერიკული ლიტერატურის შესახებ“ (*Studies in Classic American Literature*): „პო დაინტერესებული იყო არა ინდივიდებითა და ბუნებით, არამედ ადამიანის სულის დეზინტეგრაციის პროცესით“ (ლორენსი 2004: 1). ალენ ტეიტც მიიჩნევდა, რომ პომ აღმოაჩინა თანამედროვე ლიტერატურის მთავარი თემა – პიროვნების დეზინტეგრაცია, რითაც იგი თანამედროვე ლიტერატურაზე გარდამავალ ფიგურად მოგვევლინა:

“...the transitional figure in modern literature because he discovered our great subject, the disintegration of personality”.

(„თანამედროვე ლიტერატურაზე გარდამავალი ფიგურა, ვინაიდან მან აღმოაჩინა ჩვენი დიდი თემა, პიროვნების დეზინტეგრაცია“).

აღბათ ალენ ტეიტის ავტორიტეტმა და ამ ზუსტმა ფორმულირებამაც შეუწყო ხელი იმის აღიარებას, რომ რომანტიკული „ფანტაზიები“, უჩვეულო, პარანორმალური მოვლენები, ნარცისული გმირები, პირქეში ფონი პოს „საშინელებათა“ ნოველებში არ არის უბრალოდ იაფფასიანი ეფექტების მისაღწევად გამიზნული „გოთური“ ელემენტები, თავად ეს ნოველები კი – „გოთური“ უნარის მდარე ნაწარმოებები. ლიტერატურულმა კრიტიკამ პოს „გოთურ“ პროზაში აღმოაჩინა ფარული შრეები და პლასტები, რომლებიც ოსტატურად იყო დამალული დახვეწილი ფასადის მიღმა. თანდათანობით დაიმსხვრა ის მითი, რომ პოს „საშინელებათა“ ნოველების პირქეშ, შავბნელ სამყაროში ადგილი არ რჩება იუმორის, ირონიისა და „არასერიოზულობისათვის“, მკითხველთან თამაშისათვის. არაერთმა მკვლევარმა ცხადყო, რომ პოს მიმართება „გოთური“ რომანის ტრადიციისადმი რთული და ამბივალენტური იყო (Hume 1971; Richard 1969; Thompson 1970), მისი მხატვრული პერცეფცია კი – გაცილებით უფრო ფართო და მრავლისმომცველი, ვიდრე ეს აქამდე ეგონათ; უფრო მეტიც, მსხვერვა დაიწყო ლიტერატურულ კრიტიკაში დამკვიდრებულმა კლიშემ „გოთიკით“, „გოთური“ ლიტერატურით პოს გატაცების შესახებ; გამოითქვა თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც პოს

შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივია არა „პოზიტიური“ (‘Positive Gothicism’), არამედ „ნეგატიური გოტიციზმი“ (‘Negative Gothicism’) – „გოთური“ რომანის მოტივებისა და პერსონაჟების გამოყენება მათი კრიტიკისა და სარკასტული დაცინვის მიზნით (Richard 1969: 20-23). ამ პოზიციას კონცეპტუალურად გამოხატავს და უკიდურესობამდე ავითარებს გ. რ. ტომპსონი ნაშრომში *Poe’s Flawed Gothic: Absurdist Techniques in Metzengerstein and the Courier Satires*. მკვლევარის აზრით, პო „გოთურ“ ელემენტებს მათი პაროდირების მიზნით იყენებს და ამავე დროს მკითხველის შეცდომაში შეყვანის სტრატეგიას მიმართავს: მწერალი ახერხებს, დააჯეროს მკითხველი, რომ იგი „გოთურ“ ნოველას (‘Gothic Tale’) კითხულობს, როცა სინამდვილეში მის წინაშეა „გოთური“ ლიტერატურის წინააღმდეგ მიმართული სატირული ნაწარმოები. ტომპსონი კიდევ უფრო შორს მიდის და ამტკიცებს, რომ პომ კარიერა დაიწყო როგორც სატირიკოსმა და იგი ბოლომდე სატირიკოსად დარჩა. ერთადერთი ცვლილება მის მხატვრულ მეთოდში ის იყო, რომ გაიზარდა ირონიის ხვედრითი წილი:

"Poe began his career as a satirist, and he remained a satirist to the end of his career. The only real shift was his increased philosophical and artistic irony" (Thompson 1970: 50).

(„პომ კარიერა დაიწყო როგორც სატირიკოსმა და სატირიკოსადვე დარჩა კარიერის ბოლომდე. ერთადერთი რეალური ცვლილება იყო ფილოსოფიური და მხატვრული ირონიის ხვედრითი წილის გაზრდა“).

ტომპსონის მიხედვით, მხოლოდ უკანასკნელ 15 თუ 20 წელიწადში პოს შემოქმედების კომიკური ასპექტი მნიშვნელოვანი გახდა მისი „გოთური“ ნოველების ადეკვატური წაკითხვისათვის. მისივე აზრით, დროა ტრადიციულმა შეხედულებამ პოზე, როგორც რომანტიკულ სენტიმენტალისტსა და „გოთური“ რომანის ტრადიციის გამგრძელებელზე ადგილი დაუთმოს უფრო მყარ და კარგად არგუმენტირებულ კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც პო ეგზისტენციალისტი, აბსურდისტი და ირონიული მწერალია (Thompson 1970: 38). ძნელია ბოლომდე დაეთანხმო ტომპსონის დებულებებს: რამდენადმე გადაჭარბებულად მიმაჩნია მისი მოსაზრება, რომ პო მთელი კარიერის მანძილზე სატირიკოსად რჩებოდა; ცხადია, შეუძლებელია მისი შემოქმედების სატირული ასპექტის უარყოფა, თუმცა, ჩემი აზრით, სადავოა სატირის გამოცხადება მისი მხატვრული პროზის დომინანტურ ტენდენციად; პოსათვის თუ უფრო მეტად არა, ნაკლებად მნიშვნელოვანი ნამდვილად არ არის მისტიკა, „მისტიკური“, თუნდაც როგორც ლიტერატურული ხერხი თუ ტექნიკა, რომელიც

გამიზნულია თხრობაში მკითხველის ღრმად ჩასართავად. გარდა ამისა, არც იმ ფაქტის ცალსახად უარყოფა შეიძლება, რომ პო იყენებს და გარდაქმნის „გოთური“ რომანის ზოგიერთ ტრადიციას თუ მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებას პაროდირების გარეშე. პოს „გოთიკა“, როგორც ჩანს, ძირითადად მართლაც ნეგატიურია, თუმცა მწერლის მიერ „გოთური“ ელემენტების გამოყენების დაყვანა მხოლოდ პაროდიასა თუ სატირაზე, რასაც ტომპსონი ცდილობს, საკითხის გამარტივება და გადარიბება იქნებოდა, ვინაიდან პოს „გოთიკა“ ამბივალენტური და კომპლექსურია. პოს ნოველებში ასევე ძალიან მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს პერსონაჟის ფსიქიკის ბნელი სფეროების მხატვრულ ინტერპრეტაციას, თუმცა არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ პოს „გოთური“ ნოველების მხატვრული სამყარო არ შემოიფარგლება „მისტიკით“, „გოთიკით“ თუ მხოლოდ ადამიანის ფსიქიკის ქვეცნობიერი სიღრმეების კვლევით. თანამედროვე ლიტერატურულ კრიტიკაში ძველი ფსიქოანალიტიკური მიდგომა შეცვალა კონცეფციამ, რომლის მიხედვითაც პო „განზე გამდგარი, განაპირებული, ინტელექტუალი ხელოვანია“, თუმცა ასევე გამოიკვეთა ამ ორი მიდგომის კომბინირების ტენდენციაც (Fisher 2002). ბოლოდროინდელ გამოკვლევებში აქცენტი გადატანილია იუმორის, გროტესკის, ბურლესკის, კომიკურ-სატირული ასპექტის კვლევაზე პოს „საშინელებათა“ ნოველებში (Justus 1997; Kierly 2000; Lewis 1989; Mooney 1991; Richard 1989), მისი მხატვრული მეთოდის უმთავრეს ნიშნებად კი მიიჩნევენ „გოთურისა“ და „კომიკურის“, რეალურისა და ფანტასმაგორიულის სინთეზს და, შესაბამისად, გროტესკულობას, კონკრეტული დეტალის რეალურობას და მთლიანი, ტოტალური შთაბეჭდილების არარეალურ ხასიათს, „ღია“ და „დახურული“ სიმბოლოების კომბინირებას, რეალობის სფეროების ერთმანეთში შეჭრას, წარმოსახვითისა და რეალურის აღრევას (Hoffmann 1978; Ross 1971; Wilbur 1967). ბუნებრივია, პოს „საშინელებათა“ პროზის ახალი, მანამდე უცნობი შრეებისა თუ ასპექტების, მისი მხატვრული პერცეფციის სიმდიდრისა და მრავალფეროვნების აღმოჩენამ განსაზღვრა ის ფაქტი, რომ გაფართოვდა XX საუკუნის ამერიკულ პროზაზე პოს ზეგავლენის შესწავლის დიაპაზონიც.

ამერიკულ ლიტერატურულ მოდერნიზმზე პოს ზეგავლენის შესწავლისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ პოს მხატვრული მეთოდის ისეთ სპეციფიკურ ნიშნებს, როგორცაა გროტესკულობა, ფანტასმაგორიულისა და რეალურის სინთეზი, ჰერმეტიულად დახშული, სიმბოლური სივრცის შექმნა

(Hoffmann 1978), „იმპლიციტური მკითხველის” შექმნის ტექნიკა, „ღია” დაბოლოება და სხვა (Heller 1991). სიღრმისეული ფსიქოლოგიზმი, პიროვნების შინაგანი დეზინტეგრაციის ჩვენება, მხატვრული სივრცის ფსიქოლოგიური ფაქტორებით გამდიდრება და მისთვის სიმბოლური განზომილების მინიჭება, მრავალგანზომილებიანი გროტესკი – ის მხატვრული სიახლეებია, რომლებითაც პო „გოთური” რომანის ტრადიციას შორდება და ნიადაგს უმზადებს ზოგიერთ ტენდენციას XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის პირველი ათწლეულების ამერიკულ ფსიქოლოგიურ პროზაში. უნდა ითქვას, რომ ამ კუთხით ნაკლებადაა გამოკვლეული ედგარ პოს „საშინელებათა” ნოველებისა და უილიამ ფოლკნერის „გოთური” ქმნილებების (*Sanctuary* („სავანე”); *A Rose for Emily* („ვარდი ემილისათვის”)) ურთიერთმიმართების საკითხი. ედგარ პოსადმი ფოლკნერის მიმართებას მკვლევარები ძირითადად ამერიკის სამხრეთის კულტურული ტრადიციებისადმი პოს დამოკიდებულების კონტექსტში აანალიზებენ. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია რ. გრეის მონოგრაფია *I am a Virginian: E. A. Poe and the South*. მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს „არტურ გორდონ პიმსა” და „აშერთა სახლის დაცემაზე” და მიიჩნევს, რომ ინცესტის მოტივი ამ უკანასკნელში გამოძახილს პოულობს XX საუკუნის ამერიკის სამხრეთის ლიტერატურაში, კერძოდ კი უ. ფოლკნერის რომანებში „ხმაური და მძვინვარება” და „აბესალომ, აბესალომ!” (Gray 1986: 132).

ტერი ჰელერი ნაშრომში *Delights of Terror* ედგარ პოს ნოველას „აშერთა სახლის დაცემა” და ფოლკნერის რომანს „სავანე” ცალ-ცალკე, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად აანალიზებს „გოთური” რომანის ტრადიციებთან მიმართებაში (Heller 1991: 3-5; 16-18); მკვლევარი არ ავლენს პარალელებს მათ შორის და არ ცდილობს განსაზღვროს, თუ რა გავლენა იქონია „გოთური” კონვენციების რღვევამ პოს „საშინელებათა” ნოველებში ფოლკნერის მხატვრულ მეთოდზე რომანში „სავანე” და ნოველაში „ვარდი ემილისათვის.”

ფოლკნერის ნოველაში „ვარდი ემილისათვის”, სადაც მთავარი პერსონაჟის გროტესკული სახე ერთგვარ ისტორიულ კომენტარს წარმოადგენს 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” რომანისათვის დამახასიათებელი

„აქსესუარები“ (მთავარი პერსონაჟის, ემილის კარჩაკეტილი, განმარტოებული ცხოვრება, მისი საქმროს უეცარი, იდუმალებით მოცული გაუჩინარება, საიდუმლო ოთახი ემილის სახლში, მოკლედ, ის იდუმალი, ღამის მისტიკური ატმოსფერო, რომელიც ემილის ირგვლივ სუფევს) ნოველაში პროტაგონისტის მხატვრულ სახეში შეტანილი გროტესკულობის ელემენტისა და ფარული სატირულ-გროტესკული „ქვედინების“ წყალობით სულ სხვა – კომიკურ-სარკასტულ – შეფერილობას იძენს, ნოველის ტრაგი-კომიკურ ფინალში კი ხდება მთელი ამ იდუმალების, მისტიკურობის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სრული „დესაკრალიზაცია“. ეს სწორედ პოსტური ხერხია: თუ დაახლოებით XX საუკუნის 80-იან წლებამდე მკვლევართა უმრავლესობა მიიჩნევდა, რომ პოსტგროტესკის ფესვები ინგლისური „შავი“/„გოთური“ რომანის ტრადიციაში იყო საძიებელი და შესაბამისად, ეს ხერხი პოსტნოველებში ძირითადად ორი ეფექტის – შოკისა და უცნაური, გაუცხოებული სამყაროს შეგრძნების – მისაღწევად გამოიყენებოდა (Levy 1968), თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკა პოსტგროტესკს სწავლობს მისი ნოველების ირონიულ-სატირულ „შენაკადთან“ მიმართებაში და ასეთი ანალიზის შედეგად აჩვენებს, რომ ამ ხერხის მხატვრული დიაპაზონი არ შემოიფარგლება მხოლოდ „გოთური“ ეფექტებით და იუმორის, სიცხლის, პაროდირების ელემენტებსაც მოიცავს. მოსაზრებას პოსტგროტესკის მეტისმეტად საშინელი და შემზარავი ხასიათის შესახებ აბათილებს ის ფაქტიც, რომ თავად პოსტერმინი „გროტესკი“ ესმოდა, როგორც ჟანრი, რომელიც უპირატესად სასაცილოსა და ირონიულის ესთეტიკურ კატეგორიებს უკავშირდება, მაგრამ უცნაურად ურევს და ხლართავს ერთმანეთში კომიკურ ელემენტებსა და ავისმომასწავებელს, ავბედითს, შემზარავს. ამ პერსპექტივით პოსტ. ე. წ. „სერიოზული“ ნოველებიც კი (*The Black Cat* („შავი კატა“); *The Cask of Amontillado* („კასრი ამონტილადო“); *The Fall of the House of Usher* („შერთა სახლის დაცემა“) და სხვა) შეიცავს სარკასტულ, პაროდულ „ქვედინებას“, რომელიც ან უპირისპირდება, ან სხვაგვარად წარმოაჩენს სიუჟეტური მოვლენების თვალნათლივ მნიშვნელობასა თუ მწერლის მხატვრულ ჩანაფიქრს. მაგალითად, ნოველაში „კასრი ამონტილადო“ პოსტსარკაზმი, პირველ რიგში, ირონიულ კალამბურში – ‘The unfortunate Fortunato’ (Poe 2003: 336) (უიღბლო, უბედური ფორტუნატო – Fortunato იღბლიანს ნიშნავს) – ვლინდება; სასიკვდილოდ განწირული მსხვერპლის სახელით ასეთ ირონიულ თამაშს მარშალ ტრიბერი მოსწრებულად უწოდებს ‘The Scornful Grin’-ს – დამცინავ, აბუჩად ამგდებ,

ზიზდნარევ, ბოროტ სიცილს (Trieber 1971: 32-34). პერსონაჟის სახელით ასეთ ირონიულ-სარკასტულ თამაშს ვხვდებით ასევე ნოველაში „წითელი სიკვდილის ნილაბი“, სადაც მთავარ პერსონაჟს, რომელიც ბოლოს იღუპება, პროსპერო (სვებედნიერი) ჰქვია.

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ პოს გროტესკის თავისებურებას „გოტიკურისა“ და კომიკურის, ბურლესკისა და „საშინელის“ სინთეზი ქმნის. ჩემი აზრით, გროტესკის პოსეულ და ფოლკნერისეულ გამოყენებას დაახლოებით შეესატყვისება ის შინაარსი, რომელიც ამ ტერმინმა თანამედროვე ლიტერატურულ კრიტიკაში შეიძინა. სახელდობრ, ამ ტერმინით აღინიშნება ის ესთეტიკური კატეგორია, რომელიც „გოთურ“ ელემენტებსა და თემებს მოიცავს, მაგრამ იმავდროულად მათ პაროდირებას ახდენს და ერთდროულად იწვევს შიშსაც და სიცილსაც, თუმცა, ვფიქრობ, რომ გროტესკი პოსთან თუ ფოლკნერთან იმდენად სიცილის ესთეტიკურ კატეგორიას კი არ უკავშირდება, არამედ „შავ იუმორს“ უახლოვდება, რომელიც განიმარტება როგორც კომედიის ბნელი, შემზარავი, გროტესკული სახეობა. ასეთი იუმორი ხშირად უკავშირდება სიკვდილს, ტანჯვას და ა. შ. „შავი იუმორი“ თანაარსებობს პესიმისტურ მსოფლადქმასთან თუ ტონალობასთან და უიმედობის შეგრძნებას ირიბად, სარდონიკულად გამოხატავს. „ბოროტი დაცინვის“, სარკაზმის, ირონიის ელემენტის შეტანა სიკვდილის, წამება-წვალების სცენებში და საერთოდ „გოთურ“ პროზაში განსაკუთრებულ ეფექტს იძლევა და, ჩემი აზრით, შავ იუმორს ენათესავება. ამ თვალსაზრისით საინტერესო სურათი იკვეთება პოს „საშინელებათა“ ნოველებისა და ფოლკნერის „გოთური“ რომანის *Sanctuary* („სავანე“) შედარებითი ანალიზისას.

„სავანე“ მოდერნისტული პოეტიკით გამართული, „სინთეზური“ რომანია: მას ახასიათებს „გოტიკურობა“, კომიზმი, გროტესკი (მთავარი გმირის პოპაის („პოპაი“ ინგლისური სიტყვაა და თვალვებგადმოკარკლულს ნიშნავს) მხატვრული სახე), ლეგენდარულობა და რომანტიზმი, ფსიქოლოგიზმი, თუმცა არც ერთი მათგანი არაა „სავანეს“ მამოძრავებელი მხატვრული ძალა, მაგრამ, ამასთან, როგორც მართებულად აღნიშნავს ე. თოფურიძე, მათ გარეშე ეს რომანი მხატვრულ მთლიანობას და მნიშვნელობას დაკარგავდა (თოფურიძე 1988: 263). ერთი სიტყვით, ფოლკნერი ქმნის „საშინელისა“ და „სასაცილოს“, „გოთურისა“ და გროტესკულის პოსებურ სინთეზს. პო ამ თვალსაზრისით მოდერნისტულ პროზაზე გარდამავალ ფიგურად შეიძლება მივიჩნიოთ: მის „გოთურ“ ნოველებში

უკვე იკვთება პოეტიკის ის ზოგიერთი ნიშანი, რომელიც შემდგომ განსაკუთრებით ფართოდ გამოიყენება ევროპულ და ამერიკულ მოდერნისტულ რომანში.

„სავანეში“ ფოლკნერი პირდაპირ ესმის თავს „ნაგულისხმევ“ მკითხველს და აიძულებს რეალურ მკითხველს გაუძლოს „ნაგულისხმევი“ მკითხველის როლის თამაშით გამოწვეულ ფსიქოლოგიურ ტკივილს, რათა მან მიაღწიოს რომანის ესთეტიკურ განცდა-გააზრებას. ფოლკნერი მიმართავს შემზარავ, დამახინჯებულ სახეებს, ქმნის სასოწარკვეთის განწყობას; რომანში „შავფერმეტყველება“ დომინირებს. ერთი სიტყვით, ფოლკნერი, ისევე როგორც პო, იყენებს „გოთურ“ კონვენციებს, თუმცა უპირატესად იმ მიზნით, რომ შემდეგ დაარღვიოს ისინი. საერთოდ, „გოთური“ რომანები სიუჟეტურ ინტრიგაზე (მკვლელობა, ბოროტმოქმედება და ა.შ.) აგებული და „მდარე“, „მდაბიური“ ჟანრის ნაწარმოებებს წარმოადგენენ. ფოლკნერი „სავანეში“ იყენებს სიუჟეტურ ხლართებს, ინტრიგას, დეტექტივის ელემენტებს, მაგრამ შემეცნებითი მნიშვნელობით, ფილოსოფიური სიღრმითა და მხატვრული ღირსებით, ისევე როგორც პოს „გოთურ“ ნოველებს, ამ რომანსაც არაფერი აქვს საერთო „გოთურ“ რომანთან. „სავანეს“ „გოთურობა“ და გროტესკული სახეები აშკარად წარმოადგენენ სოციალურ-მორალური მნიშვნელობით დატვირთულ ალეგორიებსა და სიმბოლოებს. ასეთივე ალეგორიულობითა და სიმბოლოებით ხასიათდება პოს „გოთური“ და გროტესკული სახეებიც, ოღონდ მათი ალეგორიულ-სიმბოლური მნიშვნელობა ფილოსოფიური ან ფსიქოლოგიური ხასიათისაა.

რომანის ცენტრალური თემაც პოსებურია – დანაშაულისა და სასჯელის პრობლემა თანაბრად აინტერესებდა ორივე მწერალს (*The Cask of Amontillado*; *The Black Cat*). „სავანესაც“ და პოს „გოთურ“ ნოველებსაც ახასიათებს „სიკვდილით დაბოლოება“ – ‘dead end’, რაც მიუღებელი იყო ოპტიმისტური ამერიკული ლიტერატურული ტრადიციისათვის. ამიტომ იყო, რომ ლიტერატურულმა კრიტიკამ თავის დროზე ცალსახად უარყოფითად შეაფასა „სავანე“ და პოც სწორედ ამის გამო იყო ათვალწუნებული დიდი ხნის მანძილზე.

ფოლკნერის „გოთიკა“ პოსას იმით უახლოვდება, რომ მწერალს სინამდვილეში მიზნად არა აქვს დასახული „გოთური“ ეფექტის შექმნა დრაკულასებური ურჩხულების გამოყენებით, ვინაიდან მას, ისევე როგორც პოს, კარგად ესმის, რომ ფსიქოლოგიური შიში უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე

ფიზიკური საფრთხე. ორივე მწერალი საშინელების ეფექტის მიღწევას, უწინარეს ყოვლისა, ფსიქოლოგიური სირთულით და ბუნდოვანებით აღწევს. ფოლკნერი ეყრდნობა როგორც მდიდარ „გოთურ“ ტრადიციას, ასევე ამერიკული ლიტერატურის ცენტრალურ, ძირითად ტრადიციასაც, განსაკუთრებით კი „ნაგულისხმევ“ მკითხველზე შიშის ეფექტის მოხდენის პოსულ ტექნიკას მკითხველსა და მორალურად საეჭვო ორაზროვან პერსონაჟებს შორის დისტანციის შემცირების მიზნით (*The Fall of the House of Usher; Pit end Pendulum*). ამ ორი მწერლის მხატვრულ სამყაროს განმასხვავებელი ნიშნებიც გააჩნია: ორივე მწერალი პირობითად იყენებს და არღვევს „გოთური“ რომანის ტრადიციას, ოღონდ პო, ფოლკნერისაგან განსხვავებით, ამ ტრადიციის პაროდირებასაც ახდენს. ფოლკნერის პერსონაჟები არც ზებუნებრივი არიან და არც სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი: ისინი გარესამყაროს პროდუქტს წარმოადგენენ. ერთი სიტყვით, „საშინელების“ ეფექტი ფოლკნერისათვის იმგვარი მხატვრული სამყაროს შექმნის ხერხია, სადაც პერსონაჟები წარმოადგენენ იმ კულტურის მსხვერპლს, რომელსაც ნებისმიერი სპირიტუალობისადმი რწმენა დაუკარგავს. „სავანეში“ სინამდვილე იმდენად მწვავედ, გამახვილებულადაა მოცემული, რომ ლამის მისტურის შეგრძნებას იწვევს და გროტესკისკენ მიყვავართ, სინამდვილე გვეჩვენება თითქმის არარეალური, ფანტასტიკური. ფოლკნერის მხატვრული მეთოდი ამ კუთხითაც უახლოვდება პოსას, რომელიც ხშირად მიმართავს სინთეზირების ხერხს და ბოლოს, „გოთური“ ელემენტები ფოლკნერის რომანში, ისევე როგორც პოს ნაწერებში, მხატვრული პირობითობის ფუნქციას ასრულებს. ამ ჟანრის არსი, მთავარი ძარღვი – უჩვეულო გამონაგონი ხასიათები, სიტუაციები, აგრეთვე დახლართული მოულოდნელობებით აღსავსე მოვლენებზე აგებული სიუჟეტური ქსოვილი ორივე მწერლისათვის ძირითადად ტექნიკური მხარეა, მხატვრული იარაღი, საშუალებაა, რომელსაც იყენებენ ღრმა მნიშვნელობის სიმბოლური სახეების შესაქმნელად.

ამრიგად, უილიამ ფოლკნერი, ერთი მხრივ, აგრძელებს „გოთური“ რომანის ტრადიციის რღვევას, რასაც ედგარ პომ ჩაუყარა საფუძველი; მეორე მხრივ, ფოლკნერის რომანში „სავანე“, ისევე როგორც ედგარ პოს „საშინელებათა“ ნოველებში, „გოთური“ რომანის მხატვრული სახეები, მოტივები, სტილური „აქსესუარი“ წარმოადგენს მხატვრული სახეების და ტროპების, მხატვრულ-გამომსახველობითი არსენალის წყაროს, ერთგვარ ფორმალისებულ ენას და

ვინაიდან ფორმა არ შეიძლება იყოს „წმინდა“ ფორმა, „გოთური“ მეტაფორიკა ინარჩუნებს სემანტიკას ზოგიერთ დონეზე. ედგარ პო „გოთურ“ ელემენტებს ხშირად მათი პაროდირების მიზნით იყენებს, ფილკნერი კი არღვევს „გოთურ“ კონვენციებს, მაგრამ მიუხედავად ამისა და ნაწილობრივ სწორედ ამიტომაც, ისინი აღადგენენ „გოთური“ რომანის ძირითად მომენტებს, ინარჩუნებენ მისი სტრუქტურის ზოგიერთ უმნიშვნელოვანეს ნიშანს. უმთავრესი კი მაინც ის არის, რომ მხატვრული პირობითობის ძალით პოსა და ფოლკნერის „გოთიკა“ კლასიკური ლიტერატურისაკენ იხრება: ფოლკნერის „სავანე“ ტრაგედიამდე მადლდება, პოს კი თავად „გოთიკის“ ლიტერატურული ჟანრი აჰყავს ლიტერატურული კლასიკის სიმაღლემდე.

**თავი II ედგარ პო და „გოთური“ ჟანრის ტრანსფორმაცია
XX საუკუნის ამერიკულ პროზაში**

**2. 1. ედგარ პო და ლიტერატურული „გოთიკის“
ტრანსფორმაციები**

ა) ედგარ პო და ჰოვარდ ფილიპს ლავკრაფტი

ამერიკელ პოეტსა და „საშინელებათა“ მოთხრობების ავტორს – ჰოვარდ ფილიპს ლავკრაფტს (1890-1937), რომელიც სიკვდილის შემდეგ „საშინელებათა“ ჟანრის საკულტო ფიგურად იქცა, ლიტერატურის ისტორიკოსები და კრიტიკოსები ედგარ პოს ჭეშმარიტ გამგრძელებლად და მემკვიდრედ მიიჩნევენ. მას ხშირად მოიხსენიებენ როგორც „XX საუკუნის პოს“, „პოს მემკვიდრეს XX საუკუნეში“, „გოთური“ პროზის უდიდეს ოსტატს პოს შემდეგ“. ეს შეფასებები ხაზს უსვამს არა მარტო იმ ფაქტს, რომ ლავკრაფტი XX საუკუნის ამერიკული „გოთური“ პროზის მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია, არამედ უწინარეს ყოვლისა მიანიშნებს, თუ რაოდენ დიდი ზეგავლენა იქონია პოს მხატვრულმა ვიზიონებმა თუ წერის ტექნიკამ, შემოქმედებითმა მეთოდმა ლავკრაფტის პროზაზე.

შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე ლავკრაფტი „საშინელების“ ჟანრის პროზის არაერთი ოსტატის (ამბროს ბირსი, მეიკენი, ბლეკუდი და სხვა) ზეგავლენას განიცდიდა. იგი ცდილობდა მათი შემოქმედებიდან საუკეთესო ელემენტები აეღო და მათი შერწყმით უნიკალური სტილი შეექმნა, თუმცა მას შემდეგ, რაც ბავშვობაში ბაბუამისის მდიდარ ბიბლიოთეკაში ედგარ პოს ნაწარმოებებს წააწყდა, ამერიკელი რომანტიკოსის შემოქმედება ლავკრაფტის ლიტერატურული შთაგონების ძირითად წყაროდ იქცა. ამდენად, ბუნებრივია, რომ ზოგადად ამ ზეგავლენის ხასიათს თუ მის რომელიმე ცალკეულ ასპექტს არაერთი მკვლევარი სწავლობს. ე. პოსა და ჰ. ლავკრაფტის შემოქმედების შედარებითი შესწავლისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში რამდენიმე ძირითადი ტენდენცია/მიმართულება იკვეთება:

1. ნაწარმოები, სადაც ყურადღება გამახვილებულია გარეგნულ, ზედაპირულ თანხვედრა-მსგავსებაზე ამ ორი მწერლის ნაწარმოებებში (შავი კატები, პირქუში გარემო, მისტიკური, ზებუნებრივი ელემენტები და ა.შ.) (Sutherland 1978). ამგვარი მიდგომის საწინააღმდეგო არგუმენტად გამოდგება ის ფაქტი, რომ ეს ელემენტები შეიძლება „გოთური“ პროზის ნებისმიერ წარმომადგენელთან ვიპოვოთ, რაც არ იძლევა ამ ორი მწერლის შემოქმედებითი ნათესაობის კონკრეტული შინაარსის, სპეციფიკის გარკვევის საშუალებას; გარდა ამისა, ასეთი მიდგომა გამორიცხავს მათი მხატვრული მეთოდის სიღრმისეული შედარებითი კვლევის შესაძლებლობას;

2. მკვლევართა ნაწილი მიიჩნევს, რომ პოსა და ლავკრაფტის პროზას შორის არ არსებობს რეალური მსგავსება გარდა იმ პერსონაჟებისა და თემებისა, რომლებიც საერთოა ამ ჟანრის ფაქტობრივად ყველა ნაწარმოებისათვის (Hoffmann 1980). მე ვერ გავიზიარებ ამ პოზიციას, ვინაიდან ლავკრაფტმა (ისევე როგორც „საშინელებისა“ და ფანტასტიკის ჟანრის პროზის ყველა პოსშემდგომმა წარმომადგენელმა) უდავოდ განიცადა მისი წინამორბედის ზეგავლენა. ამ თვალსაზრისით სწორ პოზიციაზე დგას ჯ. კლეიპოლი, რომელიც ამტკიცებს, რომ „საშინელების“ ჟანრის ისეთმა ნოველებმა, როგორცაა *The Fall of the House of Usher* და *Tell-Tale Heart* გადამწყვეტი როლი ითამაშეს „საშინელების“ ჟანრის პროზის ჩამოყალიბებაში (Claypole 2003: 449).

ასევე ძნელია არ დაეთანხმო ჯ. მარკს, რომლის მიხედვით, ე. პო ზეგავლენას ახდენს „საშინელებათა“ პროზის ყველა მნიშვნელოვან წარმომადგენელზე ლავკრაფტიდან სტივენ კინგამდე (Mark: 3).

გარდა ამისა, თავად ლავკრაფტიც ესეიმი *Supernatural Horror in Literature* აღიარებს პოს ზეგავლენას საერთოდ „საშინელების“ ლიტერატურაზე და კერძოდ მის შემოქმედებაზე, მას „მთელი თანამედროვე „დიაბოლური“ პროზის დვთაებასა და სათავეს“ უწოდებს და აღფრთოვანებას გამოთქვამს ამერიკელი რომანტიკოსით, ერთი სიტყვით, თავს მის თაყვანისმცემლად წარმოგიდგენს (Lovecraft 2000: 134). მწერალი პოს იცავს კრიტიკოსთა უსამართლო თავდასხმებისაგან და ხაზს უსვამს პოს ზოგიერთი ნოველის მხატვრული ფორმის სრულყოფილებას (Lovecraft 2000: 145).

3. მკვლევართა მესამე ჯგუფი ორი მწერლის შედარებითი ანალიზისათვის „ნაყოფიერ სფეროდ“ მათი პიროვნული თვისებებისა და ბიოგრაფიის, გარემოს შესწავლას მიიჩნევს. ასე მაგალითად, რობერტ ბლოხი (ავტორი რომანისა

„ფსიქო“ (1959), რომლის მიხედვითაც 1960 წელს ფილმი გადაიღო ალფრედ ჰინკოკმა), ნაშრომში „პო და ლავკრაფტი“ ჩამოთვლის იმ ფაქტორებს, რომელთაც ამ ორი მწერლის შემოქმედებითი ნათესაობა განსაზღვრეს:

ა) პოც და ლავკრაფტიც ნიუ ინგლენდში დაიბადნენ; ორივე მწერალს მამა ადრეულ ასაკში გარდაეცვალა;

ბ) ორივენი მთელი სიცოცხლის მანძილზე გატაცებული იყო პოეზიით და კლასიკური განათლების ელემენტებით;

გ) ორივე მწერლის სამწერლობო სტილს ახასიათებს არქაიზმების გამოყენება

დ) ორივე მწერალი პიროვნული ექსცენტრულობით გამოირჩეოდა და ამ ექსცენტრულობის „ცნობიერ კულტივირებას“ ახდენდა;

ე) პოც და ლავკრაფტიც არსებითად „აღმოსავლელები“ (‘Easterners’) იყვნენ. მათი მსოფლმხედველობა დიდწილად პროვინციული, უფრო მეტიც, შეზღუდულიც კი იყო. ბლოხი ამით ხსნის იმ ფაქტს, რომ არც ერთი მათგანი მოგზაურობისას შორს დასავლეთისაკენ არ წასულა (Bloch 1973: 158).

ვ) ერთიცა და მეორეც უნდობლად ეკიდებოდა „უცხოელებს“; ორივე ინარჩუნებდა ღრმა ალფრთოვანებას ინგლისელებით. ეს დამოკიდებულება ნათლად ჩანს მათ ნაწარმოებებში, რომლებიც „ამერიკული ცხოვრების ძირითადი ნაკადისაგან“ მოწყვეტილი, მისგან დაშორებული ელემენტებისაგან; შედგება; პოს შემოქმედებიდან მკითხველი ვერაფერს შეიტყობს 1830-1850 წლების ამერიკის ისტორიული მოვლენების შესახებ – აქ ვერც დასავლეთისაკენ დიდ მოძრაობას შეხვდებით და ვერც „ოქროს ციებცხელებას“, აქ არც მონობის საკითხის ირგვლივ მიმდინარე ბრძოლებისა და დაპირისპირების გამომდინარე იშვიათად არის და არც – მექსიკის ომის ექვ. ვერც ლავკრაფტის მოთხრობების პერსონაჟებს შორის ნახავს მკითხველი ტიპურად ამერიკელ პროტაგონისტებს. მათში მინიშნებულიც კი არ არის „ხმაურიანი 20-იანი წლების“ მანერები თუ 30-იანი წლების „დიდი დეპრესია“. ლავკრაფტი თითქმის მთლიანად უგულვებელყოფს I მსოფლიო ომის შემდგომ „ჯახის ეპოქას“. ძნელი დასაჯერებელიც კი არის ის ფაქტი, რომ ლავკრაფტი ჰემინგუეის თანამედროვეა;

ზ) უფრო მნიშვნელოვანი, რაც ამ ორ მწერალს აერთიანებს, ბლოხის მიხედვით, არის მათი დაინტერესება მეცნიერებით; ეს ფაქტი, მკვლევარის აზრით, აქარწყლებს იმ ბრალდებას, რომ არც ერთი მათგანი სრულიად არ იცნობდა რეალურ სამყაროს და მათი დამოკიდებულებაც თანამედროვეობისადმი

არარეალისტური იყო (Bloch 1973: 160). ორივე მწერალი ყურადღებით აკვირდებოდა მათი თანამედროვე მეცნიერებისა თუ ფსევდო-მეცნიერების განვითარების პროცესს;

თ) ორივე მწერალი კარგად იცნობდა თავისი ეპოქის მხატვრულ ლიტერატურას. პოს განსწავლულობა კარგად ჩანს მის კრიტიკულ ნაწერებში, ლავკრაფტის წერილები კი მოწმობს, რომ მისთვის უცხო არაა პრუსტი, ჯოისი, შპენგლერი და ფროიდი. საქმე ის არის, რომ როგორც პომ, ასევე ლავკრაფტმა განზრახ თქვეს უარი მათ თანადროულ სტილსა და თემატიკაზე და საკუთარი, ინდივიდუალური ფანტაზიის სამყარო შექმნეს. ბლოხი მიიხნევს, რომ ყველაზე მეტად სწორედ ამით ჰგვანან ისინი ერთმანეთს და ჩვენ, მათ მკითხველებსაც, ყველაზე მეტად სწორედ ამით გაგვიმართლა, ვინაიდან საშუალება მოგვეცა მათ ინდივიდუალურ, განუმეორებელ სამყაროში „შეგვეჭვრიტა“.

ბოლოს ბლოხი ასკვნის, რომ პოსა და ლავკრაფტის ერთმანეთთან შედარება შეიძლება როგორც „ფანტაზიის ორი ამერიკელი გენიოსისა“, მაგრამ ორივენი შეუდარებლად აღემატებიან ამ ჟანრის ყველა სხვა მწერალს (Bloch 1973: 160).

ბლოხის მიერ პოსა და ლავკრაფტის ბიოგრაფიებს, მათ პიროვნულ თვისებებსა თუ შემოქმედებას შორის გავლენიანი პარალელები ყოველთვის არ არის დამაჯერებელი და ზოგჯერ მოკლებულია სათანადო არგუმენტირებას; მაგალითად, გადაჭარბებული ჩანს ბლოხის მიერ პოსა და ლავკრაფტის მსოფლმხედველობის პროვინციული ხასიათით იმ ფაქტის ახსნა, რომ არც ერთი მწერალი მოგზაურობისას დასავლეთისაკენ შორს არ წასულა. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ, მართალია, პოს მსოფლმხედველობა, გარკვეული აზრით, უკავშირდება მის წარმომავლობას ნიუ ინგლენდიდან, მაგრამ იგი სულაც არ ატარებს პროვინციულ ხასიათს, როგორც ეს ბლოხს ჰგონია. პირიქით, მსოფლმხედველობრივად და პოეტიკის თვალსაზრისითაც პო უფრო ახლოს დგას ევროპულ აზროვნებასთან, საუკუნის დასასრულის ევროპული დეკადანსის ესთეტიკასთან. ამის დასტურად გამოდგება თუნდაც ის ფაქტი, რომ პოს შემოქმედებითმა ესთეტიკამ განსაკუთრებული გავლენა სწორედ ევროპულ პოეტებსა და მოაზროვნეებზე იქონია. გარდა ამისა, სადავოა ბლოხის ის მოსაზრებაც, რომ პო თავისი მსოფლმხედველობით „აღმოსავლელი“ იყო. მაგალითად, რიჩარდ გრეი ნაშრომში *I am a Virginian: Edgar Allan Poe and the South* საკმაოდ დამაჯერებლად აჩვენებს, რომ პო სამხრეთის ლიტერატურის დამცველია და მისი „სამხრეთელობა“ სხვა მომენტებშიც ვლინდება (Gray 1986).

თუ ამ კუთხით პარალელის გავლება პოსა და ლავკრაფტს შორის მაინცდამაინც აუცილებელია, მაშინ ალბათ უფრო საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ არისტოკრატიული ტონი და მანერა, ოჯახური ურთიერთობების ინტენსიური გამოყენება პოს ნაწარმოებებში სამხრეთულ არისტოკრატიულ ტრადიციებს უკავშირდება; ლავკრაფტიც ნიუ ინგლენდის კონსერვატორულ-არისტოკრატიულ წრეში აღიზარდა; როგორც ჩანს, აქედან მომდინარეობს ამ ორი მწერლის მსოფლმხედველობის საერთო მომენტი – თანამედროვე ცივილიზაციის სიძულვილი, კონსერვატიულობა, პროგრესისადმი სკეპტიკური დამოკიდებულება.

საბოლოო ანგარიშით, ბლოხის შედარებითი ანალიზი არ არის კონცეპტუალური ხასიათის და ხშირად პოსა და ლავკრაფტის სტილის შეპირისპირებისას მკვლევარი ყურადღებას გარეგნული, ზედაპირული სტილური ელემენტების თანხვედრაზე ამახვილებს (ვთქვათ, როგორცაა არქაიზმების გამოყენება) და არა ამ მწერლების მხატვრული მეთოდის სიღრმისეულ, ტიპოლოგიურად მონათესავე ნიშნებზე. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ედუარდ ინგებრესტენის გამოკვლევა *Maps of Heaven, Maps of Hell*, სადაც ავტორი ამტკიცებს, რომ ლავკრაფტმა პოსგან ისწავლა პირველ პირში თხრობის პერსპექტივის გამოყენება შიშისმომგვრელი, პირქუში ატმოსფეროს შესაქმნელად (Ingebresten 1996: 130-132). მართლაც, ლავკრაფტი თავის ადრეულ ნაწარმოებებში ხშირად იყენებს პირველ პირში მოთხრობელს, რომელიც, როგორც წესი, ან მეცნიერია ან სწავლული მკვლევარი.

ბარტონ ლევი არმანის ნაშრომი *The Roots of Horror in the Fiction of H. P. Lovecraft* (Armand 1977) იკვლევს „საშინელების“ ფსიქოლოგიურ და მეტაფიზიკურ წყაროებს ლიტერატურაში. როგორც ავტორი აღნიშნავს, წიგნის მიზანია მკითხველს შესთავაზოს ლავკრაფტის ნოველის *The Rats in the Walls* ტექსტუალური ანალიზი (ე. წ. ‘close reading’), თუმცა არმანი ხშირად სცდება ამ კონკრეტული ტექსტის ფარგლებს და უხვად იყენებს მასალას სხვა მწერლების შემოქმედებიდანაც; ოღონდ არა იმდენად წყაროებისა და გავლენების დასადგენად, რამდენადაც სხვადასხვა მწერლის შემოქმედებაში მსგავსი სიმბოლური დინამიკის საჩვენებლად და დისკუსიის უნივერსალურ პლანში გადასატანად.

არმანის აზრით, სიმბოლიკის ბუნდოვანებით, ენობრივი თამაშებითა თუ აღუზიებით ლავკრაფტი გამოხატავს ადამიანის ფსიქიკის იმ სფეროს, რომელიც ბნელითაა მოცული. პოსა და ლავკრაფტის მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკის

შედარებითი ანალიზისას მკვლევარი მართებულად აღნიშნავს, რომ „გოთური“ ელემენტები/„გოთიკა“ (‘Gothicism’) ორივე მწერალთან მხოლოდ ლიტერატურული კონვენციისაა, რომლის მიღმაც სულ სხვა შრეები და სფეროები იფარება; აქვე არმანი იკვლევს შიშის სუბლიმირებულ „საშინელებად“ ტრანსფორმაციის მექანიზმს ამ ორი მწერლის შემოქმედებაში. ასევე არ შეიძლება არ დაეთანხმო არმანის იმ მოსაზრებას, რომ პოსა და ლავკრაფტის მიმართების საკითხი არ დაიყვანება უანრისა და გავლენის პრობლემაზე; ამ თვალსაზრისით არანაკლებ მნიშვნელოვანია მათი ტემპერამენტების მსგავსება და ასევე ის ფაქტიც, რომ ორივე მწერალი ერთსა და იმავე ფსიქოლოგიურ და ფილოსოფიურ სფეროს იკვლევს.

არმანის მიხედვით, ორივე მწერალს აერთიანებს „გაორება“/„ორმაგობა“/„ორგემაგობა“ (‘doubleness’). კერძოდ, ლავკრაფტი, პოს მემკვიდრე XX საუკუნეში, ამჟღავნებს „ესთეტიკურ შიზოფრენიას“, ქადაგებს რაკლასიციზმს, პრაქტიკულად კი რომანტიზმს მისდევს; თავყვანს სცემს ბუნების კანონს დღისით და არღვევს (სიზმრის, ოცნების საშუალებით) მის დროით და სივრცით კოორდინატებს ღამით (Armand 1977: 23).

მკვლევარი არ აანალიზებს პოსა და ლავკრაფტის ამგვარი „ესთეტიკური გაორების“ მიზეზებს; არადა, აქ უმთავრესი ალბათ ის არის, რომ ამ მწერლების „ცნობიერი გონების“ მიდრეკილება თავდაცვისაკენ არაცნობიერს დამორგუნველად გაუცხოებულსა და შიშისმომგვრელს ხდიდა.

პოსა და ლავკრაფტის შემოქმედების ანალიზი იუნგის თეორიების შუქზე ნათლად წარმოაჩენს მათი მხატვრული სამყაროს კონცეპტუალურ-ტიპოლოგიურ მსგავსებას: ადამიანის ფსიქიკის უცნობი, ბნელი სფეროების (იუნგის ტერმინოლოგიით, არაცნობიერის, კოლექტიურ არაცნობიერში მოცემული უნივერსალური და მარადიული საწყისების – არქეტიპების) გამოსახატავად ორივე მწერალი სიმბოლურ სივრცეს მიმართავს, რომელიც მეტაფორულად გაიგივებულია მითოლოგიურ ქვესკნელთან, ბნელი ძალების საუფლოსთან. ასეთია, მაგალითად, გამოქვაბული ლავკრაფტის ნოველაში *The Rats in the Walls*:

"...we turned to that apparently boundless depth of midnight cavern where no ray of light from the cliff could penetrate. We shall never know what sightless Stygian worlds yawn beyond the little distance we went... those grinning caverns of earth's centre where Nyarlathotep, the mad faceless god, howls blindly in the darkness to the piping accompaniment of two amorphous idiot flute players" (Lovecraft 1967: 57).

ანალოგიურ – ფსიქიკის ბნელით მოცული შრეების სიმბოლიზირების – ფუნქციას ასრულებს პოს ნოველებში შემოფარგლული, დახშული, ხშირად მიწისქვეშა სივრცე. როგორც მართებულად აღნიშნავს დ. ჰ. ლორენსი, პოსთან მოქმედება მუდამ სარდაფებსა და ბნელ აკლდამებში რომ მიმდინარეობს, ეს მხოლოდ სიმბოლოა იმისა, რაც ცნობიერების ქვეშ ხდება. იქ, ქვეცნობიერში, ცოცხლად დამარხვის ველური სწრაფვა ბატონობს (ლორენსი 2004: 107). ასეთია ციხე-დარბაზის შემოფარგლული სივრცე ნოველაში *The Masque of the Red Death* („წითელი სიკვდილის ნიღაბი“): "...the deep seclusion of the castellated abbey (Poe 2003: 322), ანდა კატაკომბები *The Cask of Amontillado*-ში („ამონტილადოს კასრი“): "Damp ground of the catacombs" (Poe 2003: 333); სარდაფი ნოველაში *The Black Cat* („შავი კატა“): "One day she accompanied me, upon some household errand, into the cellar of the old building... I determined to wall it up in the cellar" (Poe 2003: 317-318); აშერების სახლის მიწისქვეშა დერეფანი ნოველაში *The Fall of the House of Usher* („აშერთა სახლის დაცემა“): "...vault or tunnel with low walls... exceeding depth below the surface of the earth" (Poe 2003: 255). მკვლევარები ხშირად აღნიშნავენ შავბნელი, კლასტროფობიური ატმოსფეროს შესახებ პოს ნოველებში და ხაზს უსვამენ პოს „არქიტექტურის“ სიმბოლურ ან ალევორიულ ხასიათს. ასე მაგალითად, რიჩარდ ვილბური აშერთა სახლს აიგივებს მითოლოგიურ მოჯადოებულ სასახლესთან და მას მთავარი პერსონაჟის გონებრივ მდგომარეობას ამსგავსებს, ეს მსგავსება კი, ვილბურის აზრით, შესაძლო გასაღებია „პოს არქიტექტურის“ ზოგადი მნიშვნელობის ამოსაცნობად (Wilbur 1967: 107). ვილბური „არქიტექტურული ალევორიის“ შესახებ მსჯელობს პოს მეორე ნოველასთან – „წითელი სიკვდილის ნიღაბი“ – დაკავშირებითაც. მკვლევარი ვრცლად აანალიზებს პოს „არქიტექტურულ სახეებს“ ('architectural imagery') ნაშრომში *The House of Poe*. ვილბურის მიხედვით, პო ხშირად იყენებს „არქიტექტურული ჩაკეტილობის“ ('architectural enclosure') მოტივებს, რათა სიმბოლურად გამოხატოს პერსონაჟის გაქცევა რაციონალური კანონებით მართული სამყაროდან წარმოსახვით, ვიზიონერულ ან საკუთარ შინაგან სამყაროში. ზოგიერთი მკვლევარი პარალელს ადებს პოს ნოველების „არქიტექტურასა“ და ბნელი სამარხის არქიტექტურას შორის (Murphy 1997). ჩემი აზრით, სწორედ აქ იკვეთება პოსა და ლავრაფტის შემოქმედებითი ნატურების მთავარი პარადოქსი: ერთი მათგანი არაა მოქცეული საკუთარი არაცნობიერის ტყვეობაში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, არც ერთი არ

წარმოადგენს საკუთარი რთული ფსიქიკის მსხვერპლს; ორივე მათგანი დაკვირვებული ანალიტიკოსია და ორივეს შესწევს დისტანცირების უნარი – პოსაც და ლაგერაფტსაც ხელეწიფებათ „ცივი“ ესთეტიკური დისტანციიდან გააკონტროლონ საკუთარი არაცნობიერიდან წამოსული იმპულსებიც და თავად წერის პროცესიც. ამდენად, ორივე მწერალთან მხატვრული სივრცის სიმბოლიზირება და მეტაფორიზაცია პერსონაჟის ქვეცნობიერი იმპულსებისა თუ ინსტიქტური ლტოლვების გამოსახატად გამოყენებული ცნობიერი ხერხია.

და ბოლოს, ადამიანის ფსიქიკის ბნელი ხვეულების კვლევა თუ „ესთეტიკური დისტანცირების“ უნარი აუცილებელი, მაგრამ არასაკმარისი წინაპირობაა მაღალი ხარისხის მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად: პოს შემოქმედება როგორც ფორმის დახვეწილობისა და სრულყოფილების, ასევე ფსიქოლოგიური სიღრმის თვალსაზრისითაც აღემატება ლაგერაფტის პროზას.

ბ) ედგარ პო და რობერტ ბლოხი

ლაგერაფტის საშუალებით პოს ზეგავლენა მოელ თანამედროვე „გოთურ“ პროზაზე ვრცელდება. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს რობერტ ბლოხის შემოქმედება. მართალია, XX საუკუნის „გოთურ“ პროზაზე პოს ზეგავლენის შესახებ მსჯელობისას ლიტერატურულ კრიტიკაში ყურადღებას ძირითადად სტივენ კინგზე ამახვილებენ, მაგრამ ბლოხი, კინგისაგან განსხვავებით, მხოლოდ „ბესტსელერების“ ავტორი კი არ არის, არამედ ე. წ. ‘Dark Mainstream’ – ის, „ზებუნებრივი საშინელების“ (‘Supernatural horror’) ან „ფსიქოლოგიური საშინელების“ ლიტერატურული ჟანრის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელია. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ ბლოხის რომანი „ფსიქო“ (1959) ლამის გამოქვეყნებისთანავე, 1960 წელს გადაიღეს ფილმად. რა თქმა უნდა, ამ ტიპის ლიტერატურა საზოგადოდ ხელსაყრელი მასალაა „მასობრივი“ კინემატოგრაფისათვის, მაგრამ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა კომერციულ, გასართობ ფილმთან, არამედ – კინოშედეგთან. ფილმის რეჟისორმა, „საშინელების“ ჟანრის საქვეყნოდ ცნობილმა კინოსტატმა ალფრედ ჰიჩკოკმა ბლოხის რომანში დაინახა ის ფსიქოლოგიური სიღრმეები, რომლებიც ეკრანზე ლიტერატურული მხატვრული სახეების „ოდიპოსის კომპლექსით“ შეპყრობელ პერსონაჟებად გარდასახვის საშუალებას იძლეოდა.

ბლოხმა სახელი გაითქვა როგორც კრიმინალურ-„სასპენსიური“¹⁷ ჟანრის მწერალმა. მისი ნაწარმოებები, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იპყრობს ფსიქოპათების ოსტატურად დახატული პორტრეტებით. ბლოხი „საშინელების“ ჟანრით ადრეული ბავშვობიდანვე დაინტერესდა მას შემდეგ, რაც პირველად ნახა „საშინელების“ ფილმი „ოპერის ფანტომი“ (*The Phantom of the Opera*). მისი საყვარელი საკითხავი ჟურნალი იყო *Weird Tales*. თვითონაც ნოველების წერა სკოლის ასაკიდანვე დაიწყო. მის ადრეულ ნოველებში აშკარაა ედგარ პოსა და ჰ. ფ. ლაგერაფტის ზეგავლენის კვალი. ედგარ პოს ნაწარმოებებს ბლოხი უკვე 8 წლის ასაკიდან კითხულობდა, ლაგერაფტის პროზას კი მოგვიანებით, 1927 წელს გაეცნო ჟურნალ *Weird Tales* –ში დაბეჭდილი მოთხრობით *Pickman's Model*. ამ

¹⁷ ტერმინი „სასპენსი“, რომელიც ცნობილმა კინორეჟისორმა, ალფრედ ჰიჩკოკმა დაამკვიდრა, აღნიშნავს შინაგან მღელვარებას და შფოთვის, რაიმე ქმედების შედეგების გაურკვეველ მოლოდინს, განსაკუთრებით აუდიტორიის ამდგვარ გრძნობებს დრამატული ნაწარმოების პერცეფციისას. „სასპენსიური“ ეფექტი მხატვრულ ლიტერატურასა თუ ხელოვნების სხვა ჟანრებში (თეატრალურ და კინოხელოვნებაში) იქმნება იმგვარ სიტუაციაში, როცა კულმინაციას წარმოადგენს დრამატული მომენტი, რომლის მთავარი განმსაზღვრელი ემოციაა დაძაბულობა.

მოთხრობამ ისეთი შთაბეჭდილება იქონია ბლოსზე, რომ მან წერილი მისწერა ლაკრაფტს და ამგვარად დაიწყო მათი წერილობითი მეგობრობა, რომელიც თითქმის მთელი ათწლეული გაგრძელდა. სწორედ ლაკრაფტმა წააქეზა ბლოსი, როგორც ეს უკანასკნელი თვითონვე წერდა მოგვიანებით, დაეწყო საკუთარი მოთხრობების წერა:

"Quite early in our correspondence HPL suggested that I might be interested in trying my own hand at writing with an eye to publication."

(„საკმაოდ ადრე ჩვენს მიმოწერაში ლაკრაფტმა შემომთავაზა თავადვე მეცადა წერაში ბედი“).

ამის შემდეგ ბლოსი თავის მოთხრობებს ყოველთვის ლაკრაფტს უგზავნიდა შესასწორებლად. ბლოსის თქმით, ლაკრაფტი აქებდა ხოლმე მის ქმნილებებს და მხოლოდ იშვიათად აკრიტიკებდა მათ:

"He merely praised what I did and if he made any criticisms, they were always couched as suggestions and largely were about factual matters."

(„ის უბრალოდ აქებდა, რასაც ვაკეთებდი და თუ ზოგჯერ კრიტიკულ შენიშვნებსაც გამოურევდა, ისინი ყოველთვის შენიღბული იყო შემოთავაზებების ფორმით და უპირატესად ფაქტობრივ მასალას შეეხებოდა“).

ლაკრაფტის გავლენა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ბლოსის ადრეულ, 1935-1938 წლებში დაწერილ ნოველებში. მიუხედავად ლაკრაფტის ასეთი ზეგავლენისა, ბლოსის სტილი განუმეორებელია და ორიგინალური. ლაკრაფტის გარდაცვალების შემდეგ (1937) ბლოსის პროზაში შემოდის შურისძიების (*The Mandarins Canaries*), დემონურით შეპყრობილობის (*Fiddlers Fee*) და შავი მაგიის (*Return to the Sabbath*) თემები. 1939 წელს გამოქვეყნებულმა კომიკურმა ნოველამ *Cloak* ბლოსს ამბროს ბირსის შემდეგ ყველაზე ნიჭიერი მწერლის რეპუტაცია მოუტანა.

ბლოსის, ისევე როგორც ლაკრაფტის, ძირითადი ჟანრი იყო „ფსიქოლოგიური საშინელება“. მის კალამს, გარდა „საშინელების“ ჟანრის ნოველებისა, ეკუთვნის ფსიქოლოგიურ-„სასპენსიური“ ჟანრის რომანები. 50-60-იანი წლების ბლოსის რომანებში მოცემულია საშინელებისა და „დანაშაულის“ ჟანრების სინთეზი. ბლოსის შემოქმედების მწვერვალს წარმოადგენს ტრილოგია „ფსიქო“ (*Psycho*, 1959; *Psycho II*, 1982; *Psycho House*, 1990). „საშინელების“ და „მისტერიის“ ჟანრის განვითარებაში შეტანილი წვლილისათვის ბლოსი არაერთი ლიტერატურული პრემიით დააჯილდოვეს. მათ შორის განსაკუთრებით

ადსანიშნავია ედგარ ალან პოს სახელობის ჯილდო (Edgar Award from the Mystery Writers of America, 1960). ამ ჯილდოს მინიჭება ბლოხისათვის აბსოლუტურად კანონზომიერი იყო: ედგარ პო, ლავკრაფტთან ერთად, ბლოხის ლიტერატურული შთაგონების მთავარი წყარო იყო. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ბლოხიც და ლავკრაფტიც დავალებული არიან მათი XIX საუკუნის წინამორბედისაგან როგორც პოეტიკის, ასევე მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისითაც, თუმცა ამ მწერლების შემოქმედებითი ტემპერამენტიდან და ინდივიდუალობიდან გამომდინარე, პოს ზეგავლენა მათ შემოქმედებაზე არ არის აბსოლუტურად ერთგვაროვანი და საერთო მომენტებთან ერთად, ამ თვალსაზრისით განსხვავებებიც იკვეთება. ორივე მწერალმა პოსაგან იმემკვიდრა განსაკუთრებული ინტერესი პიროვნების შინაგანი სამყაროს რღვევის, პირველყოფილი, ადამიანის არაცნობიერში დაბუდებული მეტაფიზიკური შიშისადმი, პარანორმალური ფსიქიკისადმი. ბლოხის სიტყვები – "It is the world outside the asylum that has become psychotic" („სწორედ საგიჟის გარეთ არსებული სამყარო იქცა ფსიქოზით შეპყრობილად“) – პოს მსოფლადქმასაც შეესატყვისება და ლავკრაფტის მხატვრულ ვიზიონებსაც. პოს შეხედულებებს ენათესავება ასევე ბლოხის კონცეფცია, რომ სიზმარი გავლენას ახდენს სინამდვილეზე. ორივე მწერალმა პოსაგან ისესხა „არანორმალურისა“ და „ნორმალურის“, „ჩვეულებრივისა“ და „უჩვეულოს“ კომბინირების ტექნიკა. ჩემი დაკვირვებით, ლავკრაფტი უფრო ახლოს დგას პოსთან იმ თვალსაზრისით, რომ მას, ისევე როგორც მის წინამორბედს, უპირატესად აინტერესებს ფსიქიკის უნივერსალური საწყისები, კოლექტიური არაცნობიერი, მარადიული არქეტიპები, ბლოხის ნაწარმოებებში კი, პირიქით, „საშინელება“/შიში ყოველთვის უნიკალური, ინდივიდუალური და განუმეორებელია. ლავკრაფტის პროზისაგან განსხვავებით, ბლოხთან არ გვხვდება შემზარავი ურჩხულები, რაც აიოლებს მათ ვიზუალიზაციას. ბლოხის „საშინელება“ ყოველთვის პიროვნული/პერსონალური საშინელებაა, რომელიც მხოლოდ ცალკეულ პიროვნებას უკავშირდება და არასდროს არ იძენს უნივერსალურ მასშტაბებს, არ ხდება საყოველთაო და ყოველისმომცველი. ამავე დროს, თუ ლავკრაფტის ქმნილებებს გამსჭვალავს სასოწარკვეთილებისა და უიმედობის განწყობილება, ღრმა, გამოუვალი პესიმიზმი, მისი პერსონაჟები კი კრთიან და გოდებენ სამყაროს საშინელ საიდუმლოებათა, უსასრულო, შეუცნობელი, ამოუხსნელი კოსმოსის წინაშე უმწეოდ დარჩენილნი, ბლოხის რომანები და ნოველები არ არის ესოდენ

პირქუში და „ბნელი“ – ისინი, ლაგერაფტის ყაიდაზე დაწერილი ნაწარმოებებიც კი, და მით უმეტეს, 1939 წლიდან შექმნილი ტექსტებიც ყოველთვის შეიცავს ერთგვარ „სიცილს“, დაცინვის, თავის შექცევის, გართობის, იუმორის ელემენტს. თავშესაქცევი და „გართობის“ ელემენტის შემცველია ბლოხის ნოველების სიუჟეტიც. მკითხველმა იცის, რაც მოხდება, იცის, თუ რას უნდა მოელოდეს იგი, თუმცა ვერასოდეს ხვდება წინასწარ უცნაურ სიუჟეტურ გადახვევებსა და მოვლენათა არასწორხაზოვანი განვითარების, მოულოდნელი კულმინაციების ლოგიკას. როგორც უკვე აღინიშნა, ბლოხის პირველი კომიკური ნოველა იყო "Cloak"; ამ დროიდან მოყოლებული „კომიკური“ ელემენტი მისი ნაწარმოებების განუყოფელ ნაწილად იქცა. თვითონ მწერალი ამ საკითხთან დაკავშირებით აღნიშნავდა, კომედია და საშინელება ერთი მედლის ორი მხარეაო.

„კომიკურის“, იუმორისტულისა და „საშინელის“, „პირქუშის“ ასეთი სინთეზი ბლოხმა ედგარ პოსაგან იმეკვიდრა, რომელიც მთლიანობის/ერთიანობის მისაღწევად ასევე ხშირად მიმართავს „გოთურის“, გროტესკისა და ირონიის, იუმორის შერწყმას, „გოთურ“ ელემენტებს ხშირად იყენებს მათი პაროდირების მიზნით.

რობერტ ბლოხი პოს შემდეგ „საშინელების“ ჟანრის ყველაზე დიდ წარმომადგენლად ლაგერაფტს მიიჩნევს და ლამის პოს გაუტოლოს იგი, თუმცა თავად ბლოხის მხატვრული პერცეფცია უფრო ფართოა, „ფსიქოლოგიზმი“ კი ინდივიდუალიზირებული და ნიუანსირებული. ძნელია არ დაეთანხმო თანამედროვე ამერიკული „საშინელების“ პროზის კიდევ ერთ ცნობილ წარმომადგენელს, სტივენ კინგს, რომელიც „სიკვდილის ცეკვაში“ (*Dance Macabre*, 1981) სამართლიანად აღნიშნავს:

"... the novels that Robert Bloch wrote in the 1950s had much influence on the course of American Fiction..." (King 1981: 18).

(„რომანებმა, რომლებიც რობერტ ბლოხმა 1950-იან წლებში დაწერა, დიდი ზეგავლენა იქონია ამერიკული პროზის განვითარებაზე“).

რობერტ ბლოხს არაერთგზის აღუნიშნავს, რომ იგი წერით საკუთარი სისუსტეების – სიზარმაცის, თავის თავში ჩაკეტილობის, შიშის/ჰომოფობიის კომპენსირებას ცდილობდა:

"The things I've written and done are just strong overcompensations for weaknesses. I am lazy, introverted, insecure, and self centred. I fight these weaknesses by going to the other extreme." ან: "I'm scared of people. So I deal indirectly with them through Fiction or seperated

by footlights. I compensate for my laziness by a disciplined work schedule. I fight my introversion by speaking before groups."

(„რაც მე დამიწერია და მიკეთებია სხვა არაფერია, თუ არა სისუსტეების მძლავრი კომპენსაცია. მე ვარ ზარმაცი, ინტროვერტული, დაუცველი, საკუთარ თავზე ორიენტირებული. მე ვებრძვი ამ სისუსტეებს იმით, რომ მივმართავ მეორე უკიდურესობას"; ან: „მე მეშინია ადამიანების. ამიტომაც მე მათთან ირიბად ვურთიერთობ პროზის საშუალებით. ჩემი სიზარმაცის კომპენსაციას მკაცრი სამუშაო დისციპლინით ვახდენ. ჩემს ინტროვერსიას ჯგუფების წინაშე ღაპარაკით ვებრძვი“).

ეს სიტყვები, გარკვეული მოდიფიკაციით, შეიძლება ითქვას ლავკრაფტისა და მისი შემოქმედების შესახებაც. ცხადია, ედგარ პოს ემოციური ბუნება, შინაგანი სამყარო თუ ავადმყოფური თვისებები (მიდრეკილება ალკოჰოლიზმისაკენ; მასაც, ისევე როგორც ლავკრაფტს, არ ასვენებდა ღამეული კოშმარები, მტანჯველი სიზმრები) გამოძახილს პოულობს მის ნაწერებში, მაგრამ პოსათვის მთავარი საკუთარი სისუსტეების კომპენსირება თუ სასტიკი რეალობისაგან გაქცევა, „თავმისადრეკი" ადგილის პოვნა კი არ იყო, არამედ ფორმის სრულყოფილება, მხატვრული ეფექტის მთლიანობის დაცვა, მხატვრული სისტემის, სტრუქტურის ელემენტების ურთიერთმიმართების გეომეტრიული გაანგარიშება. ამ – ფორმის სრულყოფილებისა და რთული, კომპლექსური, შინაგანად მოწესრიგებული მხატვრული მთლიანობის შექმნის – თვალსაზრისით ბლოხიცა და ლავკრაფტიც გაცილებით ჩამოუვარდებიან თავიანთ გენიალურ წინამორბედს.

გ) ედგარ პო და სტივენ კინგი

პოსა და ლავკრაფტის საშინელებათა ჟანრის ნაწარმოებები შთაგონების წყარო აღმოჩნდა „საშინელების“ ლიტერატურული ჟანრის კიდევ ერთი თანამედროვე პოპულარული ამერიკელი მწერლის სტივენ კინგისათვის, რომელიც უამრავი „ბესტსელერის“ ავტორია. პროფესიით ფილოლოგი, სტივენ კინგი ბავშვობიდანვე „წიგნის ჭია“ იყო და წერის მოთხოვნილებასაც ადრეული ასაკიდანვე გრძნობდა. პოსა და ლავკრაფტის მიერ შექმნილ სამეცნიერო-ფანტასტიკურ და „გოთურ“ ტრადიციასთან ერთად მის წერის მანერაზე გარკვეული ზეგავლენა რეი ბრედბერის შემოქმედებამაც იქონია.

სტივენ კინგის შემოქმედებასთან დაკავშირებით ლიტერატურული კრიტიკის აზრი ორად იყოფა: ლიტერატურული კრიტიკის ავტორიტეტთა ერთი ნაწილი დემონსტრაციულად ზურგს აქცევს მის შემოქმედებას იმ მოტივით, რომ იგი არ წარმოადგენს სერიოზულ ლიტერატურას.¹⁸ კრიტიკოსთა მეორე ნაწილი, ერთი მხრივ, მისი შემოქმედების ხმაურიან რეკლამირებას ეწევა, მეორე მხრივ კი აპრიორულად უარს ამბობს რაიმე სერიოზული პრობლემატიკის ძიებაზე კინგის შემოქმედებაში; მათი პოზიცია მოკლედ ასეთია: წაიკითხეთ, ვერ მოწყდებით, ოღონდ სერიოზულად ნუ მიიღებთ. მკითხველის რეაქციაც კინგის შემოქმედების მიმართ არაერთგვაროვანია: ზოგიერთი მის ნაწარმოებებს აღიქვამს, როგორც ცხოვრების ამერიკული წესის ერთგვარ მეტაფორას, სხვანი კი მიიჩნევენ, რომ ისინი მწერლის გონების თამაშის, გართობის შედეგია. ორივე შეხედულებაში მოიძებნება ლოგიკის მარცვალი და ბოლომდე არც ერთის უარყოფა არ შეიძლება, თუმცა თავად სტივენ კინგისათვის უცხოა ასეთი მექანიკური დაპირისპირება „სერიოზულისა“ და „თავშესაქცევის“ ლიტერატურაში. იგი ყოველთვის წარმტაცი, მძაფრსიუჟეტოანი პროზის მომხრე

¹⁸ მაგალითად, თანამედროვე ინგლისურენოვანი (და არა მარტო ინგლისურენოვანი) სამყაროს ყველაზე გავლენიანი ლიტერატურის კრიტიკოსი, ჰაროლდ ბლუმი მიიჩნევს, რომ „ჰარი პოტერი“ და სტივენ კინგის ნაწარმოებები „სანახევროდაა ლიტერატურა“ და ამგვარი ლიტერატურის ფეტიშიზაციით დემოკრატია საკუთარ თავს ანადგურებს, ვინაიდან დემოკრატია, როგორც სისტემა, დამყარებულია ამომრჩევლის აზროვნების უნარზე, ხოლო სტივენ კინგის მხატვრული ქმნილებანი არაფრის მომცემია მკითხველის ინტელექტისა და აზროვნების უნარის გაღრმავების თვალსაზრისით. ჰაროლდ ბლუმი აღშფოთებას გამოთქვამს სტივენ კინგისათვის „განსაკუთრებული ღვაწლისათვის“ „ეროვნული წიგნის ფონდის“ (‘National Book Foundation’) ყოველწლიური ჯილდოს მინიჭების გამო და აცხადებს, რომ ეს არის ამერიკის კულტურული ცხოვრების დაჩაღუნების შოკისმომგვრელი პროცესის ნაწილი. იგი ამ ფაქტს განსაკუთრებით შეურაცხყოფელად მიიჩნევს მას შემდეგ, რაც ეს ჯილდო მიენიჭათ ისეთ მწერლებს, როგორც არიან სოლ ბელოუ, ფილიპ როთი და არტურ მილერი და იქვე დასძენს, რომ სტივენ კინგს საერთო არაფერი აქვს ედგარ პოსთან: “He shares nothing with Edgar Poe.”

იყო. მთელი მისი სამწერლო კარიერის მანძილზე მას სჯეროდა, რომ მხატვრულ პროზაში სიუჟეტი დომინირებს თხრობის ხელოვნების ნებისმიერ სხვა ასპექტზე; მისი აზრით, პერსონაჟები, თემატიკა, განწყობილება – ეს ყველაფერი არაფერს ნიშნავს, თუ სიუჟეტი მოსაწყენია.

მართლაც, კინგის რომანებისათვის დამახასიათებელია მძაფრი, დინამიური, პარადოქსული სიუჟეტი; „გართობის“, „თავისშექცევის“, „დაინტერესების“ მომენტი მისი ესთეტიკური სისტემის, პოეტიკის საფუძველია. მეორე მხრივ, სტივენ კინგის ზოგიერთი ნაწარმოები მისი თანადროული ამერიკის სოციალური, პოლიტიკური და სულიერ-ესთეტიკური ცხოვრების სიმპტომატურ ნიშნებსაც აირეკლავს. „პოზიცია“ (1978), „მკვდარი ზონა“ (1979), „თილისმა“ (1984) – ამ ნაწარმოებებში იკვეთება 70-80-იანი წლების ამერიკის წინააღმდეგობრივი რეალობის სურათი, მათი ავტორი კი სულაც არ წარმოადგენს „გოთური“ სენსაციების აპოლიტიკურ შემოქმედს. სტივენ კინგის ამ ტიპის რომანების პოეტიკის მთავარი თავისებურება ისაა, რომ მათი იგავურ-ალეგორიული საფუძველი თითქმის შეუმჩნეველი რჩება, ვინაიდან ემპირიულ-ყოფითი პლასტი უადრესად დამაჯერებელია და უმცირეს დეტალებში წარმოდგენილი, რაც საშუალებას იძლევა ეს რომანები განვიხილოთ როგორც 70-80-იანი წლების ამერიკის პროვინციის ერთგვარი ქრონიკა (მოქმედება მის ნაწარმოებებში ყოველთვის ამერიკის ჩრდილო-დასავლეთში, მენის შტატში მიმდინარეობს, რაც ზოგიერთ მკვლევარს საფუძველს აძლევს კინგის შემოქმედება „ახალი რეგიონალიზმის“ ერთ-ერთ განშტოებას მიაკუთვნოს¹⁹). შეიძლება ითქვას, რომ სტივენ კინგის მორალური სწავლების შემცველი ფანტასტიკა რეალისტურ ატრიბუტებშია განსხეულებული. როგორც ჩანს, ცხოვრებისეული გარემოებები და განსაკუთრებული ბუნებრივი მიდრეკილებები უბიძგებდა მწერალს მისი თანამედროვე ყოფიერების რთული „თავსატეხების“ ამოხსნის ამოცანა დაესახა. ეს „თავსატეხები“, რომლებიც სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის წინააღმდეგობრივ ხასიათსა და მძაფრ საზოგადოებრივ ანტაგონიზმს უკავშირდება, სტივენ კინგის პროზაში ხშირად არაბუნებრივ, კოშმარულ სახეს იძენს. ამ კუთხით კინგის პროზის ანალიზისას ნათლად იკვეთება მისი მხატვრული მეთოდის ის კომპონენტები, რომლებიც მან ედგარ პოსაგან იმეკვიდრა:

¹⁹ კინგის რომანების ერთი ნაწილისათვის დამახასიათებელი დოკუმენტალობის შესახებ საინტერესო დაკვირვებები აქვს მ. სტურუას (იხ. მისი „Так ли далек С. Кинг от истины“).

1) მოვლენების განვითარება შესაძლებლისა და ფანტასტიკურის ზღვარზე; ექსტრაორდინალური სიტუაციები;

2) ფანტაზიისა და რეალობის შერწყმა; თუმცა პოსთან რეალობაში თითქმის ყოველთვის ფსიქიკის, ადამიანის სულის რეალობა იგულისხმება, კინგის შემოქმედებისათვის კი უცხოა ღრმა ფსიქოლოგიზმი, პერსონაჟის ფსიქიკის სიღრმისეული შრეების მხატვრული გამოსახვა;

3) ყურადღების აქცენტირება ყოფიერების საიდუმლოებით მოცულ, ბნელ მხარეებზე, რომელიც ჩვეულებრივის, ყოველდღიურის საფარქვეშ იმალება;

4) ზოგიერთ ნაწარმოებში სტივენ კინგი იყენებს მხატვრული სივრცის შემოფარგვლის პოსეულ მეთოდს პირქუში, დაძაბული განწყობილებით გამსჭვალული ატმოსფეროს, „საშინელების“ ეფექტის შესაქმნელად (გარესამყაროსაგან მოწყვეტილი სასტუმრო ნოველაში *The Shining* (1977); პატარა საუნივერსიტეტო ქალაქი ნოველაში „შინაური ცხოველების სასაფლაო“ (1983)); თუმცა პოს ნოველებისაგან განსხვავებით, სტივენ კინგთან ამგვარ სივრცეს არსად არ აკისრია „ქვეცნობიერის“ სიმბოლიზირების თუ მეტაფორული გამოსახვის ფუნქცია;

5) ჩარჩო-მოთხრობის ტექნიკა, რომელსაც კინგი იყენებს მოთხრობაში *The Breathing Method* (1982).

სტივენ კინგი არ განეკუთვნება ამერიკული „გოთური“ პროზის მაგისტრალურ გეზს იმ თვალსაზრისით, რომ მისი შემოქმედებისათვის არ არის ნიშანდობლივი ამერიკულ „საშინელების“ ჟანრის პროზაში პოს მიერ დამკვიდრებული ტრადიცია – ფსიქოლოგიზმი, რომელსაც XX საუკუნეში პოს სხვა მემკვიდრეები – ლავკრაფტი და ბლოხი – მოდიფიცირებული სახით, სხვადასხვა მიმართულებით ავითარებენ; ამავე დროს კინგის შემოქმედების საკმაოდ დიდ ნაწილში ჩანს მორალიზაციის ტენდენცია, თავად კინგს კი ეჭვიც არ ეპარება ლიტერატურის ზნეობრივ-აღმზრდელობით მისიაში: მის რომანებში მოქმედების გაშლა-განვითარების ლოგიკას ყოველთვის ავტორის ეთიკური პოზიცია განსაზღვრავს; პოსათვის უცხოა ამგვარი ტენდენციურობა – იგი მორალისტი კი არ არის, არამედ - „ცივი“ ხელოვანი, რომელიც სათანადო ესთეტიკური დისტანციიდან ქმნის თავის ნაწარმოებებს და თავისი ტემპერამენტით უფრო მეცნიერია, ვიდრე შემოქმედი – საკუთარი სულის დანაწევრების ტკივილსაც კი გაცნობიერებულად განიცდის და გულგრილად აკვირდება, დ. კ. ლორენსს რომ დავესესხოთ, „სულისა და ცნობიერების ქიმიურ

ანალიზს" ატარებს (ლორენსი 2004: 91). სტივენ კინგის მორალურ-ეთიკური პოზიცია განაპირობებს იმ ფაქტს, რომ მის რომანებში კეთილი და ბოროტი საწყისები მკვეთრადაა გამიჯნული და ერთმანეთს უპირისპირდება, ეს დაპირისპირება კი კეთილისა და ბოროტის მარადიული, შეურიგებელი ბრძოლის გამარტივებული არქეტიპული მოდელის თანადროულ ვარიანტზე დაიყვანება, რაც კინგის ნაწარმოებებს სქემატურ ხასიათს სძენს; ედგარ პოს მხატვრული სამყარო ამ თვალსაზრისით სრულიად განსხვავებულ კონცეპტუალურ საფუძვლებს ეყრდნობა – ბოროტი და კეთილი აქ დიალექტიკურადაა ურთიერთდაკავშირებული, ლამის იგივეობრივ საწყისებად მოიაზრება.²⁰

ამრიგად, ედგარ პოს „გოთურმა“ პროზამ დიდი ზეგავლენა იქონია „საშინელების“ ლიტერატურაზე. ამ ჟანრის ამერიკული ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენლები – ლაკრაფტი, ბლოხი, კინგი – ფაქტობრივად, ედგარ პოს შემოქმედებითი მემკვიდრეები და მის მიერ ჩამოყალიბებული ტრადიციების გამგრძელებლები არიან. თითოეული ამ მწერალთაგანი ედგარ პოს შემოქმედებიდან სხვადასხვა, მისთვის საინტერესო ელემენტს თუ ტექნიკურ-გამომსახველობით საშუალებას სესხულობს. მიუხედავად იმისა, რომ არცერთი მათგანი ბრმად არ ბაძავდა თავის გენიალურ წინამორბედს, პოს შემოქმედება როგორც ფორმის სრულყოფილების, ასევე ფსიქოლოგიური სიღრმის თვალსაზრისითაც გაცილებით აღემატება XX საუკუნეში მისი მემკვიდრეების პროზას.

²⁰ ამ კონცეფციით, „კეთილში“ იმანენტურად მოცემულია ბოროტი საწყისი და პირიქით, „ბოროტში“ არსებობს სიკეთის ელემენტი; ამგვარად იქმნება დაუნაწევრებელი დიალექტიკური მთლიანი; შეადარეთ: ნოვალისის „თვისებრივი“ პოტენციების კონცეფცია; ფაქტობრივად, პოსათვის, ისევე როგორც ნოვალისისათვის, სამყაროს „რომანტიზირება“ მის „თვისებრივ პოტენციებას“ ნიშნავს.

2. 2. ედგარ პო და რიჩარდ რაითი: „გოთიკა“ ლიტერატურაში

XX საუკუნის ლიტერატურის ედგარ პოს შემოქმედებასთან მიმართებაში კვლევისას თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ამერიკელი მწერლის „საშინელებათა“ (‘Horror/Gothic story’) და „იდუმალელებათა“ (‘mystery story’) ნოველების ზეგავლენას თანამედროვე ამერიკულ „გოთურ“ პროზაზე (Krutch 1965; Fabre 1971; Haines 1974; Ingebresten 1996;). ამ გავლენის არეალი მეტად ფართოა – თხრობის ტექნიკით და „საშინელების“ ეფექტის მიღწევის ხერხებით დაწეებული (გამოხატულების პლანი), მისტიკური ელემენტებით (შინაარსის პლანი) დამთავრებული (ლავერაფტი, კინგი, რაითი). ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა XX საუკუნის აფრო-ამერიკელი მწერლის რ. რაითის შემოქმედების კვლევა. ამ საკითხის ირგვლივ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა საკმაოდ მწირია: კენეტ კინემონი იყო პირველი მკვლევარი, ვინც თავის დისერტაციაში *The Emergence of R. Wright* (1966) დააფიქსირა რ. რაითზე ე. პოს ზეგავლენის ფაქტი, თუმცა იგი მხოლოდ ამ ფაქტის ფიქსირებით შემოიფარგლა (Kinnamon 1966). ამავე პრობლემას მოკლედ შეეხო დენ მაკკოლი მონოგრაფიაში *The Example of R. Wright* (1969). კერძოდ, მკვლევარი აღნიშნავს პოს ზეგავლენას რ. რაითის ნაწარმოებებზე „ცრურწმენა“ (*Superstition*, 1930) და „ღვიძლი შვილი“ (*Native Son*, 1940) (Mccall 1969: 70-71). უფრო ვრცლად და დეტალურად განიხილავს ამ საკითხს მიშელ ფაბრე სტატიაში *Black Cat and White Cat: R. Wright's Debt to E.A.Poe* (1971). მკვლევარი გამოჰყოფს რაითის პროზაზე პოს ნოველების ზეგავლენის რამდენიმე ასპექტს: 1) პირქუში, შიშისმომგვრელი ატმოსფეროს შექმნა სამოქმედო გარემოს აღწერის საშუალებით; 2) იდუმალის, შემზარავის, ზებუნებრივისა და ბუნებრივის შერწყმა; 3) გოთური სახეები (‘Gothic Imagery’) და პოსებური მეტაფორები თუ სიმბოლური სცენები (Fabre 1971: 17-19).

ამ ორ ხელოვანს, მიშელ ფაბრეს მიხედვით, ანათესავებს პირადი სულიერი გამოცდილებისა და ავტობიოგრაფიული ელემენტების გამოყენება პროზაში, რაც მათთვის მტრულად განწყობილი გარესამყაროსაგან გაქცევისა და თვითრეალიზაციის საშუალებაა; მათ აერთიანებთ ინტერესი ფსიქიკური ავადმყოფობის ისტორიებისადმი, რომლებშიც ორივე მწერალი შემოქმედების მასალას ეძებდა; ერთიცა და მეორეც შიშს, სიკვდილს, დეპრესიას, პო კი –

პიროვნების შინაგან რღვევასაც ('dissolution of personality') ეგზისტენციურ მნიშვნელობას ანიჭებს, რაც მოწმობს, რომ ეს ყოველივე მათთვის არ არის უბრალოდ ხელსაყრელი მასალა „გოთური“ თუ მელოდრამატული ტრადიციის მიხედვით „საშინელების“ ჟანრის პროზის შესაქმნელად. რაითი დაინტერესებული იყო რელიგიური რწმენის ძირებისა და ადამიანის საქციელის მოტივების კვლევით, პოს კი ადამიანის სულის ბოროტი, ბნელი, დემონური ძალები იტაცებდა (Fabre 1971: 18). მიშელ ფაბრე ხაზგასმით აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ რ. რაითის საკმაოდ მწირ ბიბლიოთეკაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა პოს ნაწარმოებებს. იგი კარგად იცნობდა როგორც ამერიკელი მწერლის მხატვრულ ქმნილებებს, ასევე მის ესთეტიკურ შეხედულებებსაც (Fabre 1971: 17). მართლაც, პოს *Tales of Horror and Imagination* რაითის საყვარელი საკითხავი იყო, რასაც თავადვე აღნიშნავს ავტობიოგრაფიულ ნაშრომში *Black Boy*:

“This was what I wanted, tales like this” (Wright 1945: 34-35).

(„სწორედ ეს იყო, რაც მე მსურდა, ამგვარი ნოველები“).

საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებში *Black Boy* რიჩარდ რაითი აღწერს თავის პირველ სამუშაოს, როცა იგი გაზეთების გამყიდველად მუშაობდა. ახალგაზრდა რაითი მხოლოდ იმ მიზნით კიდებს ხელს ამ სამუშაოს, რომ ცოტაოდენი ფული იშოვოს და შეიძინოს გაზეთის დანამატი ჟურნალი, სადაც ქვეყნდებოდა ისეთი ნოველები და მოთხრობები როგორცაა, მაგალითად, ზეინ გრეის *Riders of the Purple Sage* და სხვა „სისხლისგამყინავი საშინელებათა მოთხრობები“ იმ შემთხვევაში, როდესაც რომლებიც სარდაფებში ელექტრონით აწამებენ თავიანთ მსხვერპლს (Wright 1945: 144). ცოდნამოწყურებული რაითისათვის ეს ნოველები და მოთხრობები „მორეულ, უცხო ქალაქებში მცხოვრებ უცხოელთა“ შესახებ წარმოადგენდა ერთგვარ „სამყაროში შემაჯავალ კარიბჭეს“ (Wright 1945: 142). მალე რაითი თავისი ფერადკანიანი კლიენტებისაგან შეიტყობს, რომ გაზეთი, რომელსაც იგი ყიდის, „კუ კლუქს კლანის“ დოქტრინების პროპაგანდას ეწევა. მაშინ რაითი პირველად კითხულობს გაზეთის ახალი ამბების განყოფილებას და რასიზმით გამსჭვალულ, შავკანიანთა წინააღმდეგ მიმართულ პამფლეტებს აწყდება. გაზეთში დაბეჭდილი შავკანიანთა სტერეოტიპული კარიკატურები და მოწოდებები თეთრკანიანთა (განსაკუთრებით თეთრკანიანი მანდილოსნების) დაცვისაკენ ზანგების ძალადობისაგან რაითს ერთდროულად „უცხოც ეჩვენა და

ნაცნობიც” (Wright 1945: 145-46). უარყოფს რა ბრალდებას, რომ იგი ხელს უწყობდა რასისტული დოქტრინების გავრცელებას, რაითი ამტკიცებს, რომ მას წარმოდგენაც არ ჰქონდა, თუ რას ბეჭდავდა გაზეთი. იგი თავდასაცავად სამჯერ იმეორებს:

“I read the magazine, but I never read the paper” (Wright 1945: 145).

(„მე წავიკითხე ჟურნალი, მაგრამ გაზეთი არ წამიკითხავს”.

იგონებს რა თავის ამ „შეცდომას”, უკვე ხანშიშესული რაითი წერს:

“The way I had erred was simple but utterly unbelievable. I had been so enthralled by reading the serial stories in the magazine supplement that I had not read a single issue of the newspaper” (Wright 1945: 146).

(„შეცდომა სრულიად მარტივად, მაგრამ სრულიად დაუჯერებლად ჩავიდინე. მე იმდენად გატაცებული ვიყავი ჟურნალის დამატებაში სერიული ნოველების კითხვით, რომ გაზეთის არც ერთი ნომერი არ წამიკითხავს”).

ამიერიდან რაითი უარს ამბობს გაზეთის გაყიდვაზე დროის უქონლობის მომიზეზებით. როგორც ჩანს, სირცხვილი აიძულებს, დამალოს რეალური მიზეზი. მოგვიანებით, უკვე ხანშიშესული მწერალი იგონებს ამ ამბავს და აღიარებს მის მნიშვნელობას მისი ლიტერატურული კარიერის ევოლუციის თვალსაზრისით.

ეს ეპიზოდი რაითის ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებიდან ბევრ რამეს მიგვანიშნებს „გოთური” ლიტერატურის – ამ შემზარავი, შიშისმომგვრელი პროზაული თხზულებების - შესახებ, რომელთაც თითქოსდა არაფერი აკავშირებთ რეალობასთან. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი გამოსახავენ ფანტაზიის შორეულ, არარსებულ სამყაროს, როგორც რჩარდ რაითის მიერ აღწერილი შემთხვევაც მოწმობს, „გოთური” ნოველები და მოთხრობები მჭიდროდაა დაკავშირებული იმ კულტურასთან, რომელიც მათ წარმოშობს. სიმბოლურია, რომ „გოთური” თხზულებები, რომელთაც რაითი კითხულობდა, „გახვეული” იყო გაზეთის ფურცლებში: მათი წაკითხვა, ფაქტობრივად, შეუძლებელი იყო ისტორიული, კერძოდ კი, იმჟამინდელი რასობრივი პოლიტიკის კონტექსტისაგან მოწყვეტით. თუ ამ თვალთ შევხედავთ, „გოთური” ნოველები რაითისათვის რასისტული პოლიტიკისაგან თავის არიდებისა და გაქცევის კი არა, რამედ მისი შეცნობის საშუალება აღმოჩნდება. უფრო მეტიც, წარმოაჩენს რა კავშირს „გოთურს”/„გოთიკას” და ისტორიას შორის, რაითი მიანიშნებს, რომ „გოთური” ნოველების სიუჟეტები და ამბები თამაშდება ყოველდღიურ

რეალობაში - „კუ კლუქს კლანის“ ტერორიზმის სახით და ამგვარი ტერორის შესახებ ინფორმაციის წაკითხვამ ისეთივე რეაქცია შეიძლება გამოიწვიოს მკითხველში (როგორც ეს მოხდა თავად რაითის შემთხვევაში), როგორც „გოთურმა“ ნოველამ. რაითი გადმოგვცემს რთულ ურთიერთმიმართებას გაზეთსა მის იმ დანართ შურნალს შორის, სადაც „გოთური“ ქმნილებები იბეჭდებოდა. პირველ რიგში, „გოთური“ (ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა) დისკურსი უნდა მოექცეს გარკვეულ ისტორიულ კონტექსტში, ისტორიულ ჩარჩოში; მისი წაკითხვა კულტურული კონტექსტიდან მოწყვეტით იგივეა, რაც მისი არასწორად წაკითხვა. მეორეც, როგორც მართებულად აღნიშნავს ტერეზა გოდუ მონოგრაფიაში *Gothic America: Narrative, History and Nation* „გოთური“/„გოთიკა“ მაშინაც კი შეიძლება ეწყობოდეს ოფიციალურ ნარატივს, როცა ერთი შეხედვით უპირისპირდება მას:

“The gothic can remain continuous with official narratives, even when it apparently contradicts them. The gothic may unveil the ideology of official discourse, but its transformative power can be limited” (Goddu 1997: 2).

(„გოთიკა შეიძლება ოფიციალური ნარატივების პარალელურად არსებობდეს მაშინაც კი, როცა იგი აშკარად უპირისპირდება მათ. გოთიკამ შეიძლება ფარდა ახადოს ოფიციალური დისკურსის იდეოლოგიას, მაგრამ მისი ტრანსფორმაციული ძალა შეიძლება შეზღუდული იყოს”).

მართლაც, რაითის შემთხვევაში „გოთური“ ლიტერატურული ჟურნალი ხელს უწყობს გაზეთს გაავრცელოს რასისტული პოლიტიკური იდეები. გარდა ამისა, თუ ისტორიული კონტექსტი წარმოშობს გარკვეულწილად „გოთიკას“, „გოთური“ დისკურსი, თავის მხრივ, გამოხატავს ისტორიის საშინელებებს. გაზეთის სასტიკი და კარიკატურული სურათები მოწმობენ, თუ როგორ შეიძლება ისტორიის კოდიფიცირება „გოთურ“ ტერმინებში.

ყოველივე ზემოთქმულიდან ნათლად ჩანს, რომ „გოთური“ (ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა) დისკურსი გარკვეული ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის ინტეგრალური ნაწილია, თუმცა ვერ დავეთანხმები ტ. გოდუს იმ მოსაზრებას, რომ ამ ჟანრის ფაქტობრივად ყველა წრმომადგენლისათვის – და მკვლევარის შეცდომაც სწორედ მისი დებულების ამგვარი უნივერსალიზაციაა – მთავარია ინტერესი ისტორიისადმი, ისტორიული რეალობისადმი და იგი არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს ამ რეალობიდან, ისტორიიდან „გაქცევის“ ფორმას. მკვლევარი ამტკიცებს, რომ რეალობიდან გაქცევის ნაცვლად, „გოთიკა“

აღნუსხავს კულტურის წინააღმდეგობებს და გვიჩვენებს რეალობის დეფორმირებულ სახეს, რაც სულაც არ ნიშნავს ამ რეალობით დაუინტერესებლობას:

“Claiming that the gothic is intensely engaged with historical concerns, this study contests traditional assessments that classify it as an escapist form. Instead of fleeing reality, the gothic registers its culture’s contradictions, presenting a distorted, not a disengaged, version of reality” (Goddu 1997: 2-3).

(„ამტკიცებს რა, რომ გოთიკა მჭიდროდაა გადაჯაჭვული ისტორიულ პრობლემებთან, ეს გამოკვლევა უპირისპირდება იმ ტრადიციულ შეფასებებს, რომლებიც მას განსაზღვრავენ როგორც გაქცევის ფორმას. რეალობისაგან გაქცევის ნაცვლად, გოთიკა აღნუსხავს კულტურის წინააღმდეგობებს და წარმოგიდგენს რეალობის სახეცვლილ, მაგრამ არა დაუინტერესებელ, განაპირებულ ვერსიას”).

ჯერ ერთი, ისტორიულ რეალობას, კულტურულ გარემოს აბსოლუტურად მოწყვეტილ, რეალობით აბსოლუტურად „დაუინტერესებელ” ჟანრსა თუ მხატვრულ მიმდინარეობას ლიტერატურის ისტორია საერთოდ არ იცნობს. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობა თვით რეალიზმსა და რომანტიზმს შორისაც კი განსხვავებას რეალობით მათი დაინტერესების ხარისხში კი არ ხედავს, არამედ – მეთოდში. ასე რომ, რაითისაგან განსხვავებით, რომლისთვისაც, როგორც ფერადკანიანისათვის, მთავარი მისი სოციალური გამოცდილება და რასიზმის მტკივნეული განცდა იყო, ზოგიერთი მწერლისათვის შეიძლება „გოთური” ჟანრი მართლაც წარმოადგენდა რეალობიდან „გაქცევის” ერთგვარ ფორმას თუნდაც ამ რეალობის დეფორმირების გზით; პოსათვის კი ეს ჟანრი არც ერთი იყო და არც მეორე: ერთი მხრივ, იგი მისთვის პაროდირების ობიექტს წარმოადგენდა, ხოლო მეორე მხრივ – ადამიანის სულის ბნელი ხვეულების მხატვრული გამოსახვის ადეკვატურ ფორმას; მართალია, პოს „გოთური” ნოველები აირეკლავს იმდროინდელი ამერიკული კულტურის წინააღმდეგობებს, მაგრამ ეს სულაც არ არის მთავარი (გავისხენოთ პოს ცნობილი გამონათქვამი: „საშინელება ადამიანის სულიდან მოდის და არა – გერმანიიდან”). რაითისაგან განსხვავებით, პოს ნაკლებად ან საერთოდ არ აინტერესებს მონობისა თუ ინდიელების ჩაგვრის თემა; მის „გოთურ” ნოველებს ვინმე თუ 21-ე საუკუნით დაათარიღებს (აღბათ ეპოქის მიმანიშნებელი უმნიშვნელო რეალიების

ამოკლებაც დასჭირდება ზოგიერთ შემთხვევაში), თვით გაწაფულ მკითხველსაც (რომელსაც, ცხადია, პირობითად რომ დაეუშვათ, არც წაუკითხავს პო და არც არაფერი სმენია მის შესახებ, ანდა სმენით კი სმენია, მაგრამ არ უწყის ამ ნოველების ავტორის ვინაობა) კი არ შეეპარება ეჭვი, რომ თანამედროვე ნაწარმოებებს კითხულობს, რაც გამორიცხულია არსებითად რეალისტი მწერლის – რიჩარდ რაითის შემთხვევაში, რომლის „გოთურ“ დისკურსსაც პირველ რიგში სწორედ ისტორიული რეალობა განსაზღვრავს – რასისტული პოლიტიკა და ა.შ. გოდუს მიდგომა ამგვარი დიფერენცირების საშუალებას არ იძლევა და, ფაქტობრივად, პოსაც და რაითსაც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ერთ კალაპოტში აქცევს.

ასე რომ, უფრო უპრიანი იქნებოდა პო და რაითი ერთმანეთისათვის შეგვედარებინა თხრობის ტექნიკის, „გოთური“ მეტაფორიკისა და სიმბოლიკის და ა. შ. გამოყენების თვალსაზრისით.

ედგარ პოს თხრობის ტექნიკის ზეგავლენა რაითის პირველსავე შემონახულ ნოველაში „ცრურწმენა“ შეიმჩნევა. ნოველის დასაწყისშივე იქმნება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პოსებური ატმოსფერო:

“Houses standing out like gaunt sores against the bleak sky, ... the incessant rain, the cold and penetrating damp, the overhanging gloom... in the far distance the mournful whistle of a departing train, the faint and musical tinkle of a cowbell a solitary dog, the monotonous beat of rain”(Wright 1931: 45-46).

ეს პასაჟი სტილურადაც და მასში გადმოცემული ატმოსფეროთიც ძალიან ჰგავს პოს ნოველის “აშერთა სახლის დაცემა” (*The Fall of the House of Usher*) დასაწყისს; ამავე დროს, ორივე ნოველაში აღწერილი სახლების მდგომარეობა ზუსტად შეესატყვისება პერსონაჟების – ამ სახლების მაცხოვრებლების – ფიზიკურ და შინაგან მდგომარეობას; აშერების ოჯახი და მათი სახლი ერთმანეთის ანალოგიას ქმნიან – დროით დაღდასმულნი, შიგნიდან ირღვევიან:

“Surely man had never before so terribly altered, in so brief a period, as had Roderick Usher... The ghastly pallor of the skin, and the now miraculous lustre of the eye, above all things startled and awed me... I couldn't connect its expression with any idea of simple humanity” (Poe 2003: 251).

ასევე ერთდროულად, ერთმანეთის კვალდაკვალ კნინდებიან და იხრწნებიან ლანკასტერების მშობლები და მათი დროის მიერ შელახული ხის სახლი „ცრურწმენაში“; მისის ლანკასტერს ავტორი ასე გვიხასიათებს:

“... exceptionally frail, so frail that she seemed to cling to life by bare effort... her eyes entirely lifeless, so sunken were they” (Wright 1931: 46).

მისი ქმარიც ასეთივე ფიზიკურ დეგრადაციას განიცდის:

“a bent and aged man, somewhat older than she, dressed in a loose – fitting black suit...” (Wright 1931: 46)

მათი ოთახი, მართალია, მოხერხებულია, მაგრამ ისე გამოიყურება, როგორც “a heir to a blanket of decay and melancholy” (Wright 1931: 46).

რ. რაითის ნოველაში, ისევე როგორც პოსთან, ერთმანეთს ერწყმის ბუნებრივი და ზებუნებრივი, მისტიკური – „ცრურწმენის“ პერსონაჟები ბუნებრივი მიზეზით (ფილტვების ანთება და გულის შეტევა) კვდებიან, ზებუნებრივ, მეტაფიზიკურ ელემენტს, იღუმალებით მოცულ ატმოსფეროს კი სივრცესა და დროში მოვლენების უცნაური დამთხვევა ქმნის; როგორც ვხედავთ, რ. რაითის ნოველას პოს ნაწარმოებისაგან მხოლოდ სიუჟეტი განასხვავებს, სხვა მხრივ კი – მეტაფორებისა და სტილის დონეზეც, რომ აღარაფერი ვთქვათ მხატვრული ხერხების კომპლექსზე, მთელი ნოველა „აშერთა სახლის დაცემის“ იმიტაციას წარმოადგენს.

ამ ორი ნოველის საწყისი პასაჟების შედარებითი ანალიზისას მ. ფაბრეც მიანიშნებს, რომ „ცრურწმენის“ დასაწყისი „აშერთა სახლის დაცემის“ დასაწყისის უხეირო მიბაძვას წარმოადგენს:

“It seems to be a clumsy attempt at recreating the opening note of “The Fall of the House of Usher” (Fabre 1971: 17).”

(„ეს ჰგავს „აშერთა სახლის დაცემის“ საწყისი პასაჟის მიბაძვის უხეირო მცდელობას“).

მკვლევარი თავს იკავებს ნოველის დანარჩენი ნაწილის შეფასებისაგან ამ თვალსაზრისით. ამავე დროს მიშელ ფაბრეს მხედველობიდან გამორჩა ის მომენტიც, რომ „ცრურწმენის“ პერსონაჟებისაგან განსხვავებით პოს ნოველის პროტაგონისტი ფიზიკური დეგრადაციის კვალდაკვალ სულიერ „გაფაქიზებას“ განიცდის – იხვეწება და ფაქიზდება მისი შეგრძნებები, შინაგანი სამყარო; რაითთან ეს ასპექტი, ფაქტობრივად, საერთოდ იგნორირებულია – „ცრურწმენაში“ ყურადღება გადატანილია გარემოებათა უცნაურ, ლოგიკურად აუხსნელ თანხვედრაზე და იმ წინასწარტმეტყველების ახდენაზე, რომელიც ყველას ცრურწმენად მიაჩნდა. ასე რომ, რაითის ნაწარმოებს აკლია ის ფსიქოლოგიური სიღრმე, რომელიც დამახასიათებელია პოს ნოველისათვის.

„გოთური“ ელემენტები ცნაურდება რ. რაითის მთავარ ნაწარმოებშიც – რომანში *Native Son*. ამ რომანში მწერალი იყენებს „გოთურ“ სახეებს, პოსებურ მეტაფორებსა და სცენებს. ამის ნიმუშია რომანის მთავარი გმირის ბიგერ ტომასის ადვოკატის მიერ მის დასაცავად სასამართლოში წარმოთქმული სიტყვა:

“We have thought to thrust a corpse from before our eyes... The corpse is not dead! It still lives! It has made itself a home in the wild foresee of our great cities, amid the rank and choking vegetation of slums! It has forgotten our language! In order to live it has sharpened its claws” (Wright 1945: 331).

პოს ზეგავლენა ჩანს ისეთ შედარებებშიც, როგორცაა, ვთქვათ, მიტოვებული სახლის შედარება ჩონჩხსა თუ თავის ქალასთან:

“Empty buildings with black windows like blind eyes, buildings like skeletons standing with snow on their bones”(Wright 1945: 147); ან: “ tall, snow-covered buildings whose many windows gaped blackly, like the eye-sockets of empty skulls”(Wright 1945: 196).

კიდევ უფრო საინტერესოა ის ფაქტი, რომ რ. რაითი „ღვიძლ შვილში“ იყენებს სიტუაციას და სიმბოლიკას პოს ნოველიდან „შავი კატა“. რ. რაითზე ამ ნოველის განსაკუთრებული ზემოქმედების ფაქტი მწერლის ბავშვობისდროინდელი ორი ტრავმატული მოვლენით აიხსნება:

1) როგორც თავად გადმოგვცემს ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებში *Black Boy*, რაითს ბავშვობისას ხანძარი გაუჩენია ბებიამისის სახლში, პირვრლად კი ცეცხლი თეთრი ფარდებისათვის წაუკიდებია;

2) მას თოკით დაუხრჩვია კნუტი.

ორივე ეპიზოდმა 4-5 წლის ასაკის ბიჭს პიროვნული დანაშაულის ძლიერი გრძნობა ჩამოუყალიბა. სწორედ ტრავმატულმა ფსიქოლოგიურმა გამოცდილებამ გააღრმავა ის შთაბეჭდილება, რომელიც რაითზე მოახდინა პოს ნოველამ, სადაც მთავარი პერსონაჟი კატას ხეზე ჩამოჰკიდებს, თავისი საწოლის ფარდებს კი აღმოდებულს პოულობს. რომანში „ღვიძლი შვილი“ მწერალმა ისეთი სიტუაცია წარმოსახა, სადაც ცეცხლი, კატა და დანაშაულის გრძნობა ერთმანეთს უკავშირდება. ეს გავლენა კრისტალიზებულია სარდაფის სცენაში, როცა მისის დაღტონის სიმბოლურად თეთრი კატა შესცქერის მისი ქალიშვილის, მერის მკვლელს, მეორე შემთხვევაში კი მხარზე შეახტება მას სწორედ მაშინ, როცა იგი შიშობს, რეპორტიორებმა არ გამოაშკარავონ მისი დანაშაული. მისის დაღტონის კატა განსხეულებაა სიტუაციის ინტუიტური

ცოდნისა ამ ბრმა ქაღალტონის მიერ; კატის თვალებში ბიგერი თითქოს ბრალდებასა და საკუთარ დანაშაულს კითხულობს:

“...two green pools – pools of accusation and guilt – staring at him...” (Wright 1945: 78).

პოს ნოველაში კატა, ფაქტობრივად, მთხრობელის ანიმას განასახიერებს, რომელსაც უკავშირდება გაუკონტროლებელი, ცხოველური ინსტინქტები, ირაციონალური იმპულსები. კატის ფერი – შავი – და მისი სახელი – პლუტო – სიმბოლურად მიანიშნებს იმ ბნელ, ქვეცნობიერ ძალებზე, რომლებიც მთხრობელს ათქმევენებს:

“Are not we humans at all times pushed, ever driven in some unknown way to break the law just because we understand it to be the law?”(Poe 2003: 312).

პლუტო, ამასთან ერთად, მთხრობელის სინდისის სიმბოლოდაც იქცევა. ბიგერის რეაქციაც მისკენ მიმართულ კატის მზერაზე პოს ნოველაში მკვლელის რეაქციას მიაგავს:

“It was the white cat and its round green gazed past him at the white face hanging limply from the fiery furnace door. God! He closed his mouth and swallowed. Should he catch the cat and put it into the furnace too? He made a move. The cat stood up; its white fur bristled; its back arched. He tried to grab it and it bounded past him with a long wail of fear” (Wright 1945: 79).

პოს ნოველის პერსონაჟიც კატის მოკვლის სიმბოლური აქტის განხორციელებას განიზრახავს – კატა, მისი თქმით, მისი მტანჯველია (‘tormentor’), რომლის გაუზინარებაც მას შვებას გვრის:

“The second and the third day passed, and still my tormentor came not. Once again I breathed as a free man... My happiness was supreme!”(Poe 2003: 319-320).

როგორც ვხედავთ, პოს ნოველაში კატა მეტაფორულად სინდისის ქენჯნასთანაა გაიგივებული. რაითის რომანშიც თეთრი კატა ანალოგიურ სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს: კულმინაციურ პასაჟში კატა შეახტება მკვლელს სწორედ იმ მომენტში, როცა რეპორტიორები მკვლელობის სამხილს ეძებენ; ბიგერი გრძნობს, რომ თითქოს “the cat had given him away, had pointed him out as the murderer of Mary. He tried to lift the cat down, but the lightning flashed in his eyes and he knew that the men had taken pictures of him with the cat poised upon his shoulder” (Wright 1945: 171).

პოს ნოველაშიც მკვლელს სწორედ შავი კატა გასცემს, რომელიც მკვლელობის ფაქტის „მოწმეა“. „ღვიძლი შვილის“ ზემოთმოყვანილ პასაჟშიც

სიტუაცია და კატის სიმბოლური გამოყენებაც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პოსტურია; ნათლად იკვეთება ფსიქონალიტიკური ელემენტებიც, თუმცა არც ის ფაქტი უნდა დაგვავიწყდეს, რომ რომანის დიდი ნაწილი, მაინც მკვლელობის ვრცელი, მელოდრამატული ამბავია, პოს ნოველას „შავი კატა“ კი თანამედროვე ლიტმცოდნეობა განიხილავს ფსიქონალიზისა და ანალიტიკური ფსიქოლოგიის, კერძოდ, კარლ გუსტავ იუნგის თეორიების შუქზე, მის პერსონაჟებში კი მკვლევარები იუნგისეული „ანიმასა“ და „ანიმუსის“ განსხვავებას ხედავენ. ასეთი ინტერპრეტაციის საფუძველს კიდევ უფრო განამტკიცებს თავად პოს ესეი *Instinct vs. Reason – a Black Cat*, რომელშიც ავტორი ამტკიცებს, რომ ინსტინქტი, ისევე როგორც კატა, პერცეფციების გაცილებით უფრო ფართო სპექტრს განაგებს, ვიდრე გონება, ვინაიდან იგი ირაციონალურ იმპულსებს ემყარება (Poe 1967: 538). მართალია, რაითს, პოსთან ანათესავებს ინტერესი ნორმალურობისა და შეშლილობის ზღვარზე მყოფი ჩვეულებრივი, საშუალო ადამიანის ფსიქოლოგიისადმი, მაგრამ იგი, პოსგან განსხვავებით, ფსიქიკური დარღვევებისა თუ გადახრების მიზეზებს სოციალურ გარემოში ეძებს და სოციალური მიზეზებით (რასობრივი დისკრიმინაცია, სოციალური უთანასწორობა და სხვა) ხსნის. შესაბამისად, მის ამ რომანში (და მთელ შემოქმედებაშიც) წინა პლანზე სოციალური მოტივებია წამოწეული და არა ფსიქოლოგიური პრობლემატიკა. ვერ გავიზიარებ მიშელ ფაბრეს მოსაზრებას, რომ პოს შემოქმედებაშიც ფანტაზია, სიზმარეული სოციალური კრიტიკის ფორმაა:

“Their dreaming is a form of social criticism and clearly, a way to escape from the shocks and vulgarities of life, be it a world of brutal racial discrimination or one of debts, social snubs and petty intrigues”(Fabre 1971: 18).

(„მათი ოცნება სოციალური კრიტიკის ფორმაა და ცხოვრებისეული შოკისა და ვულგარულობისაგან თავდაღწევის გზა, სასტიკი რასობრივი დისკრიმინაციის სამყარო იქნება ეს, თუ ვალების, სოციალური გულგრილობის და წვრილმანი ინტრიგების“).

სოციალური კრიტიკა მართლაც ამოსავალი წერტილია რიჩარდ რაითისათვის: საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მისი შემოქმედების მთავარი თემებია – კლასობრივი ბრძოლა, რასობრივი ცრურწმენები, სიღარიბე, კრიმინალი. „ღვიძლ შვილშიც“ დახატულია რასობრივი დაძაბულობის, კლასებს შორის არსებული სოციალური ბარიერების და ახალგაზრდა შავკანიანის ცხოვრებაში დამკვიდრებისათვის ბრძოლის სურათი. ე. პოსთან კი

წარმოსახვითი, „კოშმარული“ სამყარო უმთავრესად (მაგალითად, „შავ კატაში“) მისი პერსონაჟების არაცნობიერში დაბუდებული მეტაფიზიკური შიშის თუ მათი რეპრესირებული ლტოლვებისა და ინსტიქტების გარეგანი პროექციის ფორმაა და არა – სოციალური კრიტიკისა. სულ სხვა საკითხია, არის თუ არა ეს ყოველივე პოსტვის მისადმი „მტრულად განწყობილი“ გარესამყაროსაგან თავის დაღწევის საშუალება – ნაწილობრივ ალბათ არის კიდევ, მაგრამ ამას ამ შემთხვევაში მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება.

გადაჭარბებული და წინააღმდეგობრივი მეჩვენება მ. ფაბრეს ის მოსაზრებაც, რომ პოსა და რაითის მხატვრულ სამყაროში ნატურალიზმს სიმბოლიზმი სჭარბობს, თუმცა რაითი უფრო ფაქტობრივ სიმართლეზე ამახვილებს ყურადღებას, პო კი – “on the fantasies of a cerebral logician” (Fabre 1971: 18). მართალია, რაითი გარკვეული დოზით სიმბოლიკასაც იყენებს, მაგრამ იგი არსებითად მაინც რეალისტად რჩება – არ შეიძლება იმ მწერლის შემოქმედებაში, რომელიც „კონცენტრაციას ახდენს ფაქტობრივ სიმართლეზე“, ნატურალიზმს სიმბოლიზმი სჭარბობდეს.

შაკვანიანთა მდგომარეობით აღშფოთებული რაითი პოს შესახებ წერდა:

„პო რომ ცოცხალი იყოს, მას საშინელების გამოგონება არ დასჭირდებოდა; საშინელება თავად გამოიგონებდა მას“ (Wright 1945: 1).

ამ სიტყვებიდანაც ნათლად ჩანს, რომ რაითისათვის სოციალური სინამდვილის კრიტიკა, შაკვანიანთა უფლებების დაცვა და ა.შ. არის ამოსავალი წერტილი; პოს შემოქმედების აღქმა-გააზრებისას რაითი საკუთარი სოციალური და ფსიქოლოგიური გამოცდილებიდან ამოდის და ვარაუდობს, რომ უსამართლო, საშინელ სოციალურ გარემოს შეექმლო პო იძულებულყო შეექმნა „საშინელების“ ნოველები; თუმცა უსამართლობა იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ მწერალი ზედაპირულად აღიქვამდა პოს შემოქმედებას. 1937 წელს იგი ასე ახასიათებდა ამერიკელ რომანტიკოსს:

“Poe hid in the shadow of a dream world, a region almost akin to the Heaven of the Surrealists.”

(„პო იმალებოდა ოცნების სამყაროს ჩრდილში, სიურეალისტების ზეცის მონათესავე რეგიონში“).

აქ ხაზგასმულია პოს ესთეტიკის ის ნიშანი, რომელიც უცხოა თავად რაითის შემოქმედებისათვის. მართალია, პიროვნულმა, ბავშვობისდროინდელმა გამოცდილებამ გარკვეული დოზით განსაკუთრებული, „პოსებური“ შეფერილობა

შესძინა რაითის პროზას, მაგრამ ამ ორი შემოქმედის მხატვრული სამყარო თვისებრივად და პრინციპულად განსხვავდება ერთმანეთისაგან: მიუხედავად იმისა, რომ რაითი გატაცებული იყო „გოთიკით“, მისტიკით, არანორმალური ფსიქიკის კვლევით, მისთვის მთავარი მაინც სოციალური პრობლემატიკაა, მწერალი ბოლომდე ინარჩუნებს ინტერესს ძალადობის, მკვლევლობის, ჩაგვრის ფსიქონალიტიკური ასპექტებისადმი და მიდრეკილებას ფანტასმაგორიული სახეების გამოყენებისაკენ, მაგრამ ეს ყოველივე – და პოს ზეგავლენაც – მისი რომანების მხოლოდ ცალკეულ ფსიქოლოგიურ სიტუაციებსა და სიმბოლოებში ვლინდება, ძირითად კი იგი მაინც რეალისტად რჩება, მისი მხატვრული მეთოდი კი – რეალისტურად.

თავი III ედგარ პო და XX საუკუნის II ნახევრის
ამერიკული პროზა

3. 1. ედგარ პოს „გოთური“ ნოველების მხატვრული რეცეფცია
რეი ბრედბერის ნოველაში „აშერი II“

„პო მრავალი თვალსაზრისით შეიძლება ჩაითვალოს სამეცნიერო-ფანტასტიკური პროზის ფუძემდებლად“ – წერს ჯ. მარკი სტატიაში *The Literary Importance of Poe* (Mark: 2). მკვლევარი ამტკიცებს, რომ პოს ზეგავლენა ვრცელდება როგორც ამ ჟანრის პირველ ქმნილებებზე, ასევე თანამედროვე ნაწარმოებებზეც (Mark: 3). ჯ. მარკი პოს სამეცნიერო ფანტასტიკის „მამად“ აცხადებს (Mark: 3) და საამისოდ სათანადო საფუძველიც გააჩნია: პოს ზეგავლენას განიცდიდა სამეცნიერო ფანტასტიკის პირველ დიდოსტატად აღიარებული ჟიულ ვერნი; სამეცნიერო-ფანტასტიკური პროზის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება – მოგზაურობა უჩვეულო, უცნობ, უცნაურ გარემოში – პომ შემოიტანა ლიტერატურაში (*A Descent into the Maelstrom, Ms. Found in a Bottle, The Narrative of Arthur Gordon Pym, The Balloon Hoax*); ირაციონალურის რაციონალიზაციის პოსეული ტექნიკა ფართოდ გამოიყენება თანამედროვე სამეცნიერო-ფანტასტიკურ პროზაში: ამ ხერხს მიმართავენ ფანტასტი მწერლები ფსიქიკური ძალების და გენეტიკური მუტაციების მეცნიერული განმარტებისათვის (ფრენკ ჰერბერტი, აზიმოვი). ჯ. მარკი სამეცნიერო-ფანტასტიკურ პროზაზე პოს დიდი ზეგავლენით ხსნის იმ ფაქტსაც, რომ რეი ბრედბერიმ „მარსის ქრონიკების“ ერთ-ერთ „თავს“ „აშერი II“ დაარქვა (Mark: 3). ჯ. მარკის ამ მოსაზრებაში ზოგიერთი უზუსტობა შეიმჩნევა:

1) „მარსის ქრონიკები“ ერთმანეთთან დაკავშირებული ნოველების კრებულია და არა რომანი, რომ „აშერი II“-ს თავი ვუწოდოთ. ბრედბერი ყოველთვის ნოველისტი უფრო იყო, ვიდრე რომანისტი. ამ ციკლში შესული ნოველებიც დამოუკიდებელ, დასრულებულ ნაწარმოებებს წარმოადგენს, რომელთა უმრავლესობის წაკითხვა კონტექსტიდან მოწყვეტილად შეიძლება. მართალია, ბრედბერი ცდილობს, ძირითადი ნოველები ერთმანეთთან დააკავშიროს, მაგრამ მწერალი ყოველთვის ვერ ახერხებს მათ მხატვრულ გამთლიანებას, რასაც თუნდაც ის ფაქტი მოწმობს, რომ „აშერი II“ გამოტოვებს „მარსის ქრონიკების“

სატელევიზიო ვერსიიდან, ვინაიდან მას არა აქვს ორგანული კავშირი ამ ციკლის სხვა ნაწარმოებებთან. ასე რომ, „მარსის ქრონიკების“ ნოველები უნდა ჩაითვალოს „ვარიაციებად თემაზე“ და არა მთლიანი რომანის „თავებად“;

2) თავად ბრედბერი ინტერვიუებსა და წერილებში უარყოფს, რომ იგი სამეცნიერო პროზის ('science fiction') ჟანრის მწერალია და თავის ერთადერთ ქმნილებად, რომელიც ამ ჟანრს განეკუთვნება, მიიჩნევს რომანს „451 ფარენჰაიტი“:

“I’m not a science fiction writer. I’ve only written one book that’s science fiction, and that’s Fahrenheit 451” (Bradbury 1952: 11).

(„მე არ ვარ სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის მწერალი. ამ ჟანრში მხოლოდ ერთი წიგნი დავწერე და ესაა „451 ფარენჰაიტი“).

მისი ყველა დანარჩენი ნაწარმოები, „მარსის ქრონიკების“ ჩათვლით, ბრედბერის მიხედვით, ფანტასტიკის ჟანრს ეკუთვნის:

“All the others are fantasy” (Bradbury 1952: 11).

(„ყველა დანარჩენი ფანტასტიკის ჟანრს განეკუთვნება“).

“Mars is Fantastic, you see. It’s not real, so it’s fantasy” (Bradbury 1952: 12).

(„მარსი ფანტასტიკაა, ის არ არის რეალური, ასე რომ ეს ფანტაზიაა“).

მართლაც, მწერლის ადრეული ნოველები, რომლებიც ჟურნალ *Weird Tales*-ში ქვეყნდებოდა, „საშინელების“ ჟანრს განეკუთვნება; „მარსის ქრონიკებში“ შემავალი ნოველების ტონალობაც შესამჩნევად ვარიირებს: ზოგიერთი მათგანი „საშინელების“ პროზის სტილითაა დაწერილი, ზოგიც ფანტასტიკისა და „საშინელების“ ელემენტების ნაზავს წარმოადგენს, სხვები კი იგავურ-პარაბოლურ ხასიათს ატარებს. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ბრედბერის ნაწარმოებების ჟანრული სპეციფიკასაც და მისი მხატვრული მეთოდის *cordium*-საც სამეცნიერო, ფანტასტიკური და „საშინელების“ პროზის ჟანრული და სტილური ნიშნების სინთეზი განსაზღვრავს;

3) ჯ. მარკისათვის, როგორც ჩანს, აპრიორულად, თავისთავად იგულისხმება, რომ ბრედბერის მხატვრული სამყარო პოს პროზის ზეგავლენის ნიშნითაა აღბეჭდილი, თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ბრედბერის პოეტიკა თვისობრივად განსხვავდება პოს ესთეტიკური სისტემისაგან: მის შემოქმედებას ნაკლებად ახასიათებს მისტიციზმი, ირაციონალიზმი, სიღრმისეული ფსიქოლოგიზმი; ბრედბერისთან რეალობის შინაარსი, პოსაგან განსხვავებით, ფსიქიკის, ქვეცნობიერის სფეროს კი არ უკავშირდება, არამედ უპირატესად II მსოფლიო

ომის შემდგომი ამერიკის პოლიტიკურ, სოციალურ თუ კულტურულ ცხოვრებაში თავჩენილ ზოგად ტენდენციებს, სინამდვილის სიმპტომატურ ნიშნებს. რაღა თქმა უნდა, პოს ზეგავლენით არც „მარსის ქრონიკებში“ შემაგალი ერთ-ერთი ნოველისათვის „აშერი II“-ის დარქმევა შეიძლება აიხსნას – ეს დაახლოებით იგივეა, ჯოსის მიერ თავისი რომანის „ულისე“-დ დასათაურება ჰომეროსის ზეგავლენას რომ მივაწეროთ. პოს „გოთური“ ნოველების პერსონაჟების, გარემოს, ანტურაჟის, ციტატების, მოტივების გამოყენება და ზოგიერთი პასაჟის პაროდირება „აშერი II“-ში მწერლის თვითმიზანი არ არის, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბრედბერის მიზანი პოს „საშინელებათა“ ნოველების მხატვრულ რეინტერპრეტაციას ან მათ პაროდირებას კი არ უკავშირდება, არამედ 1940-იანი წლების ამერიკის სინამდვილის ზოგიერთი ტენდენციის გამოსახვას.

ნოველაში, რომელიც 1950 წელსაა დაწერილი, მოქმედება 2005 წელს ხდება. ნოველის მთავარი პერსონაჟი, სტენდალი, იქირავებს არქიტექტორს და დაავალებს მას ააშენოს ზუსტად ისეთი სახლი, ედგარ პოს „აშერთა სახლის დაცემაში“ რომ არის აღწერილი. დასრულებული სახლის ნახვისას სტენდალი პოს ნოველის საწყისი პასაჟის ციტირებას ახდენს:

“During the whole of a dull, dark and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of evening drew on, with view of the melancholy House of Usher” (Bradbury: 1).

მართლაც, არქიტექტორმა, მისტერ ბიგელოუმ, აშერების სახლის ზუსტი ასლი შექმნა: აქ ყველაფერი პირქუში და შემზარავია, სახლის ირგვლივ ყოველთვის სიბნელეა, ყოველთვის ოქტომბერია, მიწა უნაყოფო, მკვდარი და სტერილურია. აქ დათრგუნულობის, ლპობის, რღვევისა და ხრწნის შემზარავი ატმოსფერო მეფობს.

ბიგელოუს ვერ გაუგია, რისთვის დასჭირდა მისტერ სტენდალს ასეთი სახლის აშენება. აშერისა და ედგარ პოს სახელები მას არც კი სმენია. სტენდალის განმარტებით, ედგარ პოს, ჰოთორნის, ლაკროფტის, ამბროს ბირსის წიგნები და საერთოდ „საშინელებისა“ და „ფანტასტიკის“ ჟანრის მთელი ლიტერატურა 30 წლის წინათ, 1975 წელს კოცონზე დაუწვავთ, ეს ყოველივე კი 1950 წლიდან დაწყებული დეტექტიურ წიგნებზე, ფილმებზე და ა.შ. ცენზურის დაწესებით:

“Oh, it started very small. In 1950 and 60 it was a grain of sand. They began by controlling books of cartoons and then detective books and of course, films, one way or another, one group or another, political bias, religious prejudice, union pressures... So they lined them up against a library wall one Sunday morning thirty years ago, in 1975...” (Bradbury: 2).

სტენდალს სურს შური იძიოს პოს წიგნების დაწვისათვის დედამიწაზე და „ამერთა სახლიც“ სწორედ ამ მიზნით აუშენებია:

“I’m going to teach you a fine lesson for what you did to Mr. Poe on Earth. As of this day, beware. The House of Usher is open for Business!” (Bradbury: 3).

აქ რეი ბრედბერი თავს ესხმის ცენზურას, რომელიც 1950 წლიდან ამერიკული ხელოვნების ყველა სფეროში ერთიანი, უნიფიცირებული, საშუალო ფენის გემოვნების შესატყვისი სტანდარტების დამკვიდრებას ცდილობდა. რაღა თქმა უნდა, წიგნები არავის დაუწვავს – მწერალი უტრირებულად წინასწარმეტყველებს იმ საფრთხეს, რომელიც ამგვარ ცენზურას ახლავს თან; ამავე დროს ბრედბერის ძალიან კარგად ესმის, რომ ცენზურა ამ შემთხვევაში მხოლოდ ამერიკის სინამდვილეში თავჩენილი ზოგადი, გაცილებით უფრო სახიფათო ტენდენციის ერთი კერძო სიმპტომაა, ისევე როგორც სენატორ მაკკარტის ანტიკომუნისტური ისტერია, რაც ასევე მინიშნებულია ტექსტში:

“Afraid of the world politics (which eventually became a synonym for communism among the more reactionary elements, so I hear, and it was worth your life to use the word!)” (Bradbury: 2).

ცხადია, ბრედბერისათვის მაკკარტიზმი მხოლოდ იმ პოლიტიკური და სოციალური ძალების ყველაზე თვალსაჩინო სიმბოლოა, რომლებიც ხელს უწყობდნენ ქცევის, კულტურის საერთო სტანდარტების დამკვიდრებას, ინდივიდუალური ინიციატივის ჩახშობას. მწერლისათვის მთავარი საფრთხე – ეს არის საფრთხე კონფორმისტული, მომხმარებლური საზოგადოების ჩამოყალიბებისა, მასკულტურის გაბატონებისა (ეს ტენდენციები მართლაც ნათლად იკვეთება 1950-იანი წლების ამერიკის სინამდვილეში). ამ საზოგადოებას სტენდალი ასე ახასიათებს:

“...there was always a minority afraid of something and a great majority afraid of the dark, afraid of the future, afraid of the past, afraid of the present, afraid of themselves and shadows of themselves” (Bradbury: 2).

ამგვარ ყოვლისმომცველი და საყოველთაო შიშით შეპყრობილ საზოგადოებაში ადგილი აღარ რჩება პოს გმირებისათვის, უთავო

მხედრისათვის, ფიფქიასათვის, ძველი ზღაპრების მეფეებისა და ფერიებისათვის, ადამიანის წარმოსახვითა და ფანტაზიით შექმნილი ნებისმიერი ლიტერატურული ფანტომისა თუ ზღაპრული არსებისათვის:

“... they lined them up, St. Nicholas and the Headless Horseman and Snow White and... Mother Goose - oh, what a wailing! and shot them down, and burned the paper castles and the fairy frogs and the old kings and the people who lived happily ever after), and Once Upon A Time became No More! And they spread the ashes of the Phantom Rickshaw with the rubble of the Land of Oz...” (Bradbury: 2).

მთავარი საფრთხე, რომელსაც ბრედბერი უპირისპირდება, ეს არის მშვენიერი ლიტერატურული ტყუილებისა და ფანტაზიის, „სიცრუის ხელოვნების დაკნინების” (ო.უაილდი), წარმოსახვითი სამყაროს დაღუპვის, შიშველი რეალიზმის გამეფების საფრთხე:

“...Every man, they said, must face reality. Must face the Here and Now! Everything that was not so must go. All the beautiful literary lies and flights of fancy must be shot in mid-air” (Bradbury: 2).

სტენდალი, რომელსაც მთელი ბიბლიოთეკა – 50000 წიგნი – გაუნადგურეს, მორალური კლიმატის გამომძიებელთან (‘Investigator of Moral Climates’), მისტერ გერეტთან საუბარში პროტესტს გამოთქვამს ჰემინგუეის შემოქმედების გაფეტიშებისა და რეალიზმის გაბატონების გამო:

“Just as you put a stake through the heart of Halloween and told your film producers that if they made anything at all they would have to make and remake Earnest Hemingway. My God, how many times have I seen - For Whom the Bell Tolls - done! Thirty different versions. All realistic. Oh, realism! Oh, here, oh, now, oh hell!” (Bradbury: 4).

სტენდალისათვის იმდენად წიგნების კოცონზე დაწვა არ არის უბედურება, რამდენადაც ისეთი საზოგადოების არსებობა, რომლის პრაგმატულ, „მომხმარებლურ” მენტალობას (‘consumer-oriented mentality’) საერთოდ არ აინტერესებს, ვთქვათ, ედგარ პო და მისი შემოქმედება, უფრო მეტიც, ბრედბერის მიერ დახატული საზოგადოებისათვის „პოს სამყარო” (და აქ „პოს სამყაროში” ზოგადად მთელი არარეალისტური ლიტერატურა და ხელოვნება იგულისხმება) ტოტალურად უცნობია: სტენდალი იმიტომ კი არ კლავს მისტერ გერეტს, რომ მან პოს წიგნები დაწვა, არამედ იმის გამო, რომ მან წაუკითხავად დაწვა ისინი; თანაც, პოს შემოქმედების უცოდინარობა საბედისწერო გამოდგა

მისტერ გერეტისათვის: პოს წიგნები წაკითხული რომ ჰქონოდა, იგი მიხვდებოდა, რასაც უპირებდა მას სტენდალი:

“Garrett”, said Stendhal, “do you know why I’ve done this to you? Because you burned Mr. Poe’s books without really reading them. You took other people’s advice that they needed burning. Otherwise you’d have realized what I was going to do to you when we came down here a moment ago. Ignorance is fatal, Mr. Garrett” (Bradbury: 11).

სწორედ ამ საზოგადოების გამოსაწვევად და მასზე შურის საძიებლად გადაწყვეტს სტენდალი შექმნას „შუა საუკუნეების ატმოსფერო თანამედროვე ურწმუნო სამყაროში“:

“I nurtured a medieval atmosphere in a modern, incredulous world” (Bradbury: 11).

ამ სახლში პოს მთელი სამყაროა კონცენტრირებული: აქ არის მაიმუნი ნოველიდან „მკვლელობა მორგის ქუჩაზე“ და შავი კატა ნოველიდან „შავი კატა“; წითელი სიკვდილი „წითელი სიკვდილის ნილაბიდან“ და მონტრეზორი „კასრი ამონტილადოდან“.

სტენდალი აწყოფს წვეულებას, რომელზეც იწვევს „ფანტასტიკის აღკვეთის საზოგადოების“ (Society for the Prevention of Fantasy) წევრებს, რათა შური იძიოს მათზე. ედგარ პოს ნოველების პერსონაჟები და სასახლის ბინადარი ზღაპრულ-ფანტასტიკური არსებები სტუმრებს სათითაოდ ამოხოცავენ. სტენდალი და მისი თანაშემწე პაიქსი ტოვებენ სახლს და ღიმილით უცქერენ, თუ როგორ ინგრევა იგი. იმედროულად პაიქსი კითხულობს ფინალურ პასაჟს ნოველიდან „აშერთა სახლის დაცემა“:

“... my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder _ there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters _ and the deep and dark tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the House of Usher” (Bradbury: 11).

ამრიგად, „აშერი II“ იწყება და მთავრდება ციტატით პოს ნოველიდან „აშერთა სახლის დაცემა“. ბრედბერის ნოველაში ედგარ პოს მხატვრული სამყარო განზოგადებულ-სიმბოლურ ფუნქციას იძენს ტექსტში მინიშნებულ ფანტასტიკური და „საშინელების“ ჟანრის სხვა ნაწარმოებებთან ერთად: ეს სამყარო, ფაქტობრივად, მთელ იმ არარეალისტურ, ზღაპრულ-ფანტასტიკურ, მედიაველურ და „გოთურ“ მხატვრულ-კულტურულ მემკვიდრეობას განასახიერებს, რომელსაც, ბრედბერის აზრით, თანამედროვე მომხმარებელურ, სტანდარტიზებულ და უნიფიცირებულ საზოგადოებაში გაქრობის, დავიწყების საფრთხე ემუქრება; განწირულია ამ სამყაროს ხელოვნური რეკონსტრუქციის

ნებისმიერი მცდელობა, რაც სიმბოლიზებულია „აშერის სახლის“ დანგრევით ნოველის ბოლოს, თუმცა ბრედბერი იმედის ნაპერწკალსაც ტოვებს – სტენდალი „პოს მტრებზეც“ შურს იძიებს და თვითონაც გადარჩება, ის კი სანამ ცოცხალია, „პოს სამყაროს“ გადარჩენის იმედიც იარსებებს.

რეი ბრედბერიმ თავისი ნოველების კრებულს უწოდა *Timeless stories for Today and Tomorrow* (Bradbury 1952). ეს ფორმულირება ზედგამოჭრილია ნოველისათვის „აშერი II“: იგი ბრედბერის თანამედროვეობასაც აირეკლავს და იმავდროულად წინასწარმეტყველებაცაა და გაფრთხილებაც.

3. 2. ედგარ პო და ამერიკული პოსტმოდერნიზმი

კამათი და უთანხმოება პოს ლიტერატურულ მიღწევებთან დაკავშირებით დღემდე გრძელდება, თუმცა ძნელად თუ მოიძებნება მეორე ამერიკელი მწერალი, რომელიც მისებური პოპულარობით სარგებლობდეს. მაინც რა არის იმის მიზეზი, რომ 1830-1840-იან წლებში გამოქვეყნებული ნაწარმოებები დღემდე ასეთი ცოცხალია და არ კარგავს ცხოველმყოფელობას თანამედროვე მკითხველის თვალშიც?

ზოგიერთი კრიტიკოსი პოს ნაწარმოებებს კითხულობს როგორც „საშინელებათა“ ნოველებს, რომელთა თვითმიზანია მკითხველზე შიშის ეფექტის მოხდენა, მისი შეშინება. არისტოტელეს განმარტებით, ტრაგედიაში კათარზისს ქმნის მაყურებლის იდენტიფიკაცია განწირულ გმირთან. სიმბოლურად ვილაც სხვა იტანჯება ჩვენს მაგივრად. პოს ნოველებშიც ხდება რაღაც ამდაგვარი, ოღონდ გააჩნია მკითხველს.

პომ თავის ნოველებში შემოიტანა და აღწერა სისასტიკის თემა თავად სისასტიკის ჩამდენთა პოზიციიდან, მათი თვალთახედვით (*The Tell-Tale Heart*; *The Black Cat*). მისი ნოველების იდეურ-თემატურ პლანსა და პრობლემატიკას, პროტაგონისტის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ნიცშესებური „ძალაუფლების ნება“. ჯერაღდ კენედის აზრით, პოს ასეთი გატაცება მკვლელობის, ძალადობისა და სისასტიკის თემით აირეკლავს ღრმად ფესვგამდგარ ნაციონალურ სულისკვეთებასა და განწყობილებას. ამერიკაში კულტურა, ამტკიცებს მკვლევარი, თავიდან შემოტანილ იქნა ღმერთის, სიმდიდრისა და ანგლო-საქსური ცივილიზაციის სახელით, შემდეგ კი დაიწყო მიწების წართმევა მკვიდრი მოსახლეობისათვის, უფრო გვიან – შავკანიანთა უსასტიკესი ტანჯვა-წამება. კენედის აზრით, პოს იმიტომ ურჩევნია ევროპული სამოქმედო გარემო და თავს იმიტომ არიდებს ნაციონალისტურ თემებს, რომ მისი ნოველები ისედაც, ამის გარეშეც გადმოსცემენ ამერიკულ იმპულსს, მიდრეკილებას ძალადობისაკენ (Kennedy 2000: 5). შესაძლოა მკვლევარის მსჯელობა ძალადობისაკენ ამერიკელთა მიდრეკილების შესახებ მართებულიც იყოს, და ეს მიდრეკილება აირეკლებოდეს კიდევაც პოს ნოველებში, მაგრამ მე ვერ დავეთანხმები კენედის აზრს, რომ აქედან გამომდინარეობს პოს განსაკუთრებული ინტერესი ძალადობისადმი; პირველ რიგში, ეს არის ინტერესი

ზღვრული, ნორმის ფარგლებს გადამცდარი, ავადმყოფური ფსიქოლოგიისადმი. პო ახდენს შურისძიების ფსიქოლოგიის, შინაგანი სულიერი რღვევის პროცესის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ანატომიზაციას.

ცხადია, პოს მოდერნულობასა თუ პოსტმოდერნულობას მხოლოდ ძალადობის თემის საოცრად თანამედროვე ინტერპრეტაცია არ განაპირობებს. ასე მაგალითად, მისი გატაცება შეშლილი და გადახრილი ფსიქოლოგიით ეხმაურება დასავლურ პოსტფროიდულ შეხედულებებს არაცნობიერსა და ირაციონალურზე. ფუკო ამტკიცებს, რომ სადიდან და გოიადან მოყოლებული თანამედროვე ხელოვნებაში ვლინდება სიგიჟე, რომელიც, ფაქტობრივად, წარმოადგენს მსჯავრს თავად თანამედროვეობის აბსურდულობასა და არაგონიერულობაზე.

ფსიქოლოგი ლუის სასი პროვოკაციულ პარალელს ავლებს შიზოფრენიასა და თანამედროვე ხელოვნებას შორის და აღნიშნავს, რომ თანამედროვეობა ხასიათდება უკიდურესობათა ძიებით, ობიექტური და სუბიექტური ტენდენციების გაზვიადებით, მოუთოკავი ირაციონალიზმით. პო იყო პირველი, ვინც დაიწყო სიმპტომატური ფობიების, ჰალუცინაციების, არანორმალური ფსიქიკის მხატვრული კვლევა. მისი ნოველა „შერთა სახლის დაცემა“ წარმოადგენს ავადმყოფური გონების მრავალშრიან აღგებობას, რომელშიც თავად სახლი მოიაზრება როგორც ირაციონალურის საუფლო, ხოლო მისი ნგრევა ქმნის როდერიკ აშერის ფსიქოლოგიური დეზინტეგრაციის ანალოგიას, რაც მეტაფორიზებულია ლექსში *The Haunted Palace*. ანალოგია ვრცელდება აშერის დის, მადლენის დამარხვაზე. იგი ბრუნდება მიწისქვეშა სამარხიდან, ვინაიდან შეუძლებელია უკიდურესი სიგიჟის, რასაც იგი განასახიერებს, მთლიანად რეპრესირება არაცნობიერში. ამრიგად, „შერში“ პო გვიხატავს თანამედროვე სამყაროს – სოლიპსისტურს, დეჰუმანიზირებულსა და „დერეალიზებულს“ – უცანურისა და საშინელის საუფლოს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ირაციონალურობის ინდივიდუალური გამოცდილების კვლევისას პოს არც სიგიჟის კულტურული და სოციალური მნიშვნელობები ავიწყდება.

პო იკვლევდა მეტაფიზიკის ყველაზე ბუნდოვან ზონას – სიცოცხლისა და სიკვდილის ზღვარს. მან სრულყოფილი ლიტერატურული ფორმით გამოხატა თანამედროვე ცნობიერების კონფლიქტი.

პოს მხატვრული ვიზიონებით პოსტმოდერნისტთა დაინტერესების ასახსნელად, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავერკვეთ თვით პოსტმოდერნიზმის

არსში. მხოლოდ პოსტმოდერნიზმის იდეოლოგიური და ესთეტიკური ასპექტების გათვალისწინებითაა შესაძლებელი პოსტ-პოსტმოდერნისტული რეცეფციის, ასე რომ ვთქვათ, „პოსტმოდერნული პოს“ მართებული ინტერპრეტაცია.

„პოსტმოდერნიზმი“, როგორც ტერმინი და როგორც ფართო ისტორიულ-კულტურული მოვლენა, უკანასკნელ ათწლეულებში დაუსრულებელი კამათისა და აზრთა შეხლა-შემოხლის ობიექტად იქცა. პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსთა და მკვლევართა უმრავლესობა მიიჩნევს, რომ განვითარებული კაპიტალისტური საზოგადოებების კულტურამ ღრმა ცვლილებები განიცადა „გრძნობის სტრუქტურის“ (‘structure of feeling’) თვალსაზრისით. „მაღალი მოდერნიზმის“ ეპოქის დასრულების შემდეგ, ფაქტობრივად, გზა იხსნება ნაირგვაროვან შესაძლებლობათა ჭიდილისათვის. პოსტმოდერნული განწყობილებანი თანდათანობით იკიდებს ფეხს ევროპასა და ამერიკაში, თავს იჩენს კულტურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგში – არქიტექტურაში, ფილოსოფიაში, ლიტერატურაში, ფერწერაში და ა. შ. პოსტმოდერნულ ლიტერატურაში „ეპისტემოლოგიურ“ დომინანტს „ონტოლოგიური“ დომინანტი ენაცვლება; ეს ნიშნავს, ფაქტობრივად, გადანაცვლებას მოდერნისტული პერსპექტივიდან (რომელიც ცდილობდა კომპლექსური, მაგრამ ერთადერთი არსებული რეალობისათვის საზრისის მინიჭებას) რადიკალურად განსხვავებული „რეალობების“ თანაარსებობის, ურთიერთჭიდილისა და ურთიერთშეღწევის აღიარებისაკენ. წაიშალა ზღვარი მხატვრულ პროზასა (‘fiction’) და სამეცნიერო ფანტასტიკას (‘science fiction’) შორის; პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებთა პერსონაჟები ხშირად დაბნეულნი არიან და ისიც კი ვერ გაურკვევიათ, თუ რომელ სამყაროში იმყოფებიან და როგორ უნდა მოიქცნენ მასთან მიმართებაში; როგორც ბორხესის ერთი პერსონაჟი ამბობს, პერსპექტივის პრობლემა ავტობიოგრაფიაზეც რომ დავიყვანოთ, ეს იგივე იქნება, რაც ლაბირინთში შესვლა.

პოსტმოდერნულ ფილოსოფიაში აღორძინებული ამერიკული პრაგმატიზმის შერევა-შერწყმამ პოსტ-მარქსისტულ და პოსტსტრუქტურალისტურ ტალღასთან წარმოქმნა მძვინვარება ჰუმანიზმისა და განმანათლებლობის მემკვიდრეობის წინააღმდეგ. ამ ფაქტმა გამოიწვია აბსტრაქტული გონების უარყოფა, სკეპტიკური დამოკიდებულება იმ იდეის მიმართ, რომლის მიხედვითაც ადამიანის უნივერსალური ემანსიპაციის მიღწევა შესაძლებელი იყო ტექნოლოგიის, მეცნიერებისა და გონების ძალთა მობილიზაციის საშუალებით.

ფაქტობრივად, განმანათლებლური აზრის კრიზისის შედეგად წარმოიშვა მორალური კრიზისი. ამავე დროს, მიმდინარეობს მოდერნიზებული სენტიმენტებისა და მგრძობელობის დეკონსტრუქცია-გადაღება, თუმცა აზრთა სისტემები, რომელთაც იგი ჩაანაცვლეს, ნაკლებად თანმიმდევრულია და მწყობრი. ამგვარი გაურკვევლობა განსაკუთრებით ართულებს იმ ფუნდამენტური ცვლილების შეფასებას, ინტერპრეტირებასა და ახსნას, რომელსაც ყველა აღიარებს.

პოსტმოდერნიზმისათვის ტოტალურად მისაღებია ეფემერულობა, ფრაგმენტაცია, წყვეტა და ქაოსი. იგი არ ცდილობს გადაახოს, დაუპირისპირდეს ამ ქაოსს ან თუნდაც განსაზღვროს ის „მარადიული და მყარი“ ელემენტები, რომლებიც შესაძლოა ამ ქაოსში მოიძიებოდეს. პოსტმოდერნიზმი „დაცურავს“ ცვლილებათა ფრაგმენტულ და ქაოტურ ნაკადში. ფუკოს ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, პოზიტიურს, მრავლობითს, განსხვავებებს უპირატესობა ენიჭება ერთიანობის, უნიფიკაციის წინაშე, დინებას, დენადობას – ერთეულების, სიდიდეების, ხოლო მობილურ არანაწილებებს სისტემების წინაშე. საკუთარი თავის „დაკანონების“ მცდელობისას პოსტმოდერნიზმი იშველიებს აზროვნების იმ მიმართულებას (განსაკუთრებით კი ნიცშეს), რომელიც ხაზს უსვამს თანადროული ცხოვრების სიღრმისეულ ქაოსს და მის ირაციონალურ ხასიათს, მის მიუწვდომლობას რაციონალური გონისათვის. ეს, რაღა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ პოსტმოდერნიზმი უბრალოდ მოდერნიზმის ვერსიაა. რეალური რევოლუციები მგრძობელობაში ('sensibility') ხდება მაშინ, როცა ერთ პერიოდში დაფარული და მიჩქმალული იდეები ექსპლიციტური და დომინანტური ხდება მეორეში, თუმცადა ფრაგმენტაციის, ეფემერულობის, წყვეტის და ქაოტური ცვლილების მდგომარეობის უწყვეტობა მნიშვნელოვანია როგორც მოდერნიზტულ, ასევე პოსტმოდერნულ აზროვნებაშიც. განსხვავება ვლინდება ამ მდგომარეობისადმი დამოკიდებულებაში: თუ მოდერნიზმი გლოვობს დასავლური ცივილიზაციის ამგვარი ფრაგმენტაციისა თუ ნამსხვრევების უაზრო გროვად ქცევის გამო და ცდილობს მასში ესთეტიკური წესრიგის შეტანას, საზრისს მოკლებული ფაქტების საკრალური მნიშვნელობით დატვირთვას მითისა და სიმბოლოს საშუალებით, პოსტმოდერნიზმი თამაშობს ამ ნამსხვრევებით, ცნობს ფაქტების გარდუვალობას და ხელუხლებლად ტოვებს მათ მრავლობითობს; ერთი სიტყვით

პოსტმოდერნული ანტიმითური პოზიტივიზმი ტოვებს სამყაროს ისეთს, როგორც იგი არის – ეფემერული, ფრაგმენტული და ქაოტური.

პოსტმოდერნიზმი (ფუკო, ლიოტარი) საფუძველშივე გამორიცხავს იმგვარი მეტა-ენის, მეტა-ნარატივისა თუ მეტა-თეორიის არსებობას, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელი იქნებოდა საგანთა ერთმანეთთან დაკავშირება და მათი რეპრეზენტაცია. უნივერსალურ და მარადიულ ჭეშმარიტებათა დაკონკრეტება-მოხელთება, თუკი ისინი საერთოდ არსებობენ, შეუძლებელია. აკრიტიკებენ რა მეტა-ნარატივებს (ფართო ინტერპრეტაციულ სქემებს, როგორცაა მაგალითად მარქსის ან ფროიდის მოძღვრებები) როგორც „ტოტალურს“, „ტოტალიტარულს“, ისინი ყურადღებას ამახვილებენ „ძალაუფლების დისკურსის“ ფორმაციათა მრავლობითობაზე/„პლურალობაზე“ (ფუკო), ანდა „ენობრივ თამაშებზე“ (ლიოტარი). ლიოტარი პოსტმოდერნიზმს განსაზღვრავს როგორც მეტა-ნარატივების არსებობის დაუჯერებლობას.

ფრაგმენტაციის, პლურალიზმის, „სხვა ხმებისა და სხვა სამყაროების“ ავთენტურობის მიღება კომუნიკაციისა და ძალაუფლების მწვავე პრობლემას წამოჭრის. პოსტმოდერნისტ მოაზროვნეთა უმეტესობა მოხიბლულია ინფორმაციისა და ცოდნის „წარმოების“, ანალიზისა და გადაცემის ახალი შესაძლებლობებით. ისინი აღიარებენ ახალი, „პოსტ-ინდუსტრიული“, „ინფორმაციული“ საზოგადოების ჩამოყალიბების ფაქტს დასავლეთში, ასევე დრამატულ პოლიტიკურ და სოციალურ ცვლილებებს საკომუნიკაციო ენებში განვითარებულ კაპიტალისტურ საზოგადოებებში. ლიოტარი მიანიშნებს, რომ მოდერნიზმი შეიცვალა, რადგანაც შეიცვალა კომუნიკაციის ტექნიკური და სოციალური პირობები.

თუ მოდერნისტები ვარაუდობდნენ, რომ არსებობდა მყარი და იდენტიფიცირებადი ურთიერთკავშირი ნათქვამსა („აღნიშნული“ ანდა „შეტყობინება“, ‘message’) და მის ფორმას („აღმნიშვნელი“ ან „საშუალება“, „მედია“), ‘medium’) შორის, პოსტსტრუქტურალიზმი ამას ყოველივეს აღიქვამს როგორც განუწყვეტელ გახლეჩას და ხელახალ შეკავშირებას ახალ კომბინაციებში. ‘დეკონსტრუქციონიზმი’ (‘Deconstructionism’) მძლავრი სტიმული აღმოჩნდა პოსტმოდერნული აზროვნების განვითარებისათვის. ‘დეკონსტრუქციონიზმი’ ტექსტებისადმი მიდგომისა და მათი „წაკითხვის“ გზა უფროა, ვიდრე ფილოსოფიური პოზიცია. მწერლები, რომლებიც წმინან ტექსტებს ან იყენებენ სიტყვებს, ამას აკეთებენ სხვა ტექსტებისა და სიტყვების

საფუძველზე, სწორედ ისევე, როგორც მკითხველი; კულტურული ცხოვრება, მაშასადამე, განიხილება როგორც ტექსტების სერიის სხვა ტექსტებთან გადაკვეთის შედეგად უფრო მეტის ტექსტის შექმნა. ამ ინტერტექსტუალურ „ქსოვას“ თუ „ქსოვილს“ საკუთარი სიცოცხლე გააჩნია. რასაც ჩვენ ვწერთ, გამოხატავს მნიშვნელობას, რომლის გამოხატვა ჩვენ არც კი გვიფიქრია და ვერც ვიფიქრებდით და ჩვენი სიტყვები ვერ ამბობენ/გადმოსცემენ იმას, რასაც ჩვენ ვგულისხმობთ. ტექსტზე გაბატონება ფუჭი მცდელობაა, ვინაიდან ტექსტებისა და მნიშვნელობათა მუდმივი „ურთიერთგადახლართვა“ ჩვენ კონტროლს არ ექვემდებარება, ჩვენი კონტროლის მიღმა რჩება. ენა მუშაობს ჩვენით, ჩვენში და ჩვენი საშუალებით. ასე რომ, „დეკონსტრუქციონიზმი“ ცდილობს ერთ ტექსტში მოძებნოს მეორე, ერთი ტექსტი აქციოს მეორედ ანდა ერთი ტექსტი ჩააქსოვოს, „ჩააშენოს“ მეორეში.

დერიდა მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნული დისკურსის უპირატესი ფორმაა კოლაჟი/მონტაჟი. ამ დისკურსის შინაგანი პეტეროგენულობა (ფერწერა იქნება ეს, არქიტექტურა თუ მწერლობა) ჩვენ, ტექსტისა თუ სახის მიმღებებს/აღმქმელებს, გვაძლევს სტიმულს, წარმოვქმნათ იმეგარი მნიშვნელობები, რომელიც ვერც საყოველთაო იქნება და ვერც მყარი. „ტექსტების“ (კულტურული „არტეფაქტების“)

„მწარმოებელიც“/„წარმომქმნელიც“ (‘producer’) და „მომხმარებელიც“ (‘consumer’) მონაწილეობს შინაარსისა და მნიშვნელობათა შექმნაში. კულტურული წარმომქმნელის (‘cultural producer’) ავტორიტეტის მინიმუმამდე დაყვანა ქმნის პოპულარული მონაწილეობისა (‘popular participation’) და კულტურულ ფასეულობათა დემოკრატიული დეტერმინაციის შესაძლებლობას, მაგრამ გარკვეული არათანმიმდევრულობის ანდა, უკეთ, საბაზრო მანიპულაციების ფასად. ამ კონცეფციით, „კულტურული წარმომქმნელი“ წმინდ ნედლ მასალას (ფრაგმენტებსა და ელემენტებს), ხოლო „მომხმარებელს“ შეუძლია ამ ელემენტებისა და ფრაგმენტების რეკომბინირება ისე, როგორც ეს თავად მას სურს. ამის შედეგად ხდება დეკონსტრუქცია ავტორის უფლებისა, მკითხველს შესთავაზოს მნიშვნელობა ანდა უწყვეტი ნარატივი. თითოეული ციტირებული ელემენტი, დერიდას მიხედვით, წყვეტს დისკურსის ლინეარულ უწყვეტობას და გარდუვალად მიყვარათ ორმაგ წაკითხვამდე: ერთია ფრაგმენტი, აღქმული მის „მშობლიურ“, „წარმომშობ“ ტექსტთან მიმართებაში; მეორეა, ფრაგმენტი

ჩართული ახალ მთელში, განსხვავებულ ტოტალობაში²¹; უწყვეტობა შენარჩუნებულია მხოლოდ ფრაგმენტის მოძრაობაში „წარმოქმნიდან“ „მოსმარებად“. ამგვარი მიდგომის შედეგად კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება ყველა ილუზია რეპრეზენტაციის მყარ, ფიქსირებულ სისტემებზე.

ამრიგად, პოსტმოდერნული მსოფლშეგრძნებისათვის შეუძლებელია სამყაროს უნიფიცირებული რეპრეზენტაცია, მისი დახატვა როგორც კავშირებისა და დიფერენციაციებისაგან შემდგარი ტოტალობის, ვინაიდან იგი სხვა არაფერია, თუ არა მუდმივად მოძრავი ფრაგმენტები; აქ ისმის კითხვა: როგორ უნდა მოიქცეს ადამიანი, რომ მისი რეაქცია ამგვარ სამყაროზე იყოს თანმიმდევრული და აზრიანი? პოსტმოდერნიზმს ამ შეკითხვაზე მარტივი პასუხი აქვს: რამდენადაც თანმიმდევრული, მწყობრი ('coherent') რეპრეზენტაცია და ქმედება ან რეპრესიულია ანდა ილუზორული (და შესაბამისად, მარცხისათვის განწირული), ჩვენ არ უნდა ჩავებათ არანაირ გლობალურ პროექტში. აქედან გამომდინარე, ერთადერთ შესაძლებელ „მოქმედების“/„საქციელის“ ფილოსოფიად პრაგმატიზმი იქცევა. მოქმედების მოფიქრება და განზრახვა შესაძლებელია მხოლოდ გარკვეული ლოკალური დეტერმინიზმის, ინტერპრეტაციული საზოგადოების ('interpretative community') ფარგლებში, ხოლო თუ ამ იზოლირებული სფეროების გარეთ გავიტანთ, მაშინ ქმედების მნიშვნელობები და ნაგარაუდვეი შედეგები დაინგრევა.

მაშასადამე, პოსტმოდერნიზმი სამყაროს განცდის, ინტერპრეტაციისა და სამყაროში ყოფნის გარკვეული გზაა. იგი აღიარებს ენისა და დისკურსის ფრაგმენტაციასა და არასტაბილურობას, რასაც, თავის მხრივ, პიროვნების, მოტივაციისა და საქციელის გარკვეულ კონცეფციამდე მოვყავართ. ეს კონცეფცია ფოკუსირებულია შიზოფრენიაზე (არა ამ ტერმინის ვიწრო-კლინიკური გაგებით) და არა – პარანოიასა და გაუცხოებაზე. შიზოფრენია განიხილება როგორც „ლინგვისტური უწყესრიგობა“ ('linguistic disorder'), მნიშვნელობის გამომხატველ ფორმათა იმ ჯაჭვის რღვევა, რომელიც მარტივ წინადადებას ქმნის. როცა ეს ჯაჭვი ირღვევა, შიზოფრენია ვლინდება ცალკეული, დისტინქციური და დაუკავშირებელი „აღმნიშვნელების“ ('signifiers') გროვის ფორმით; თუ პიროვნული იდენტობა ყალიბდება „წარსულის, მომავლისა და აწმყოს გარკვეული ტემპორალური უნიფიკაციის“ საშუალებით და თუ

²¹ „ორმაგი წაკითხვის“ ეს პოსტმოდერნისტული კონცეფცია აშკარად ეწინააღმდეგება „მხატვრული ეფექტის მთლიანობის“ პოსტულ ესთეტიკურ კონცეპტს.

წინადადებებიც ამავე ტრაექტორიით მოძრაობენ, მაშინ წინადადებაში წარსულის, მომავლისა და აწმყოს უნიფიცირების უნარის არქონა მიანიშნებს „ჩვენი საკუთარი ბიოგრაფიული გამოცდილებისა თუ ფსიქიკური ცხოვრების წარსულის, აწმყოსა და მომავლის უნიფიცირების” მსგავსი უნარის არქონაზე. ამგვარი ჯაჭვის წყვეტა იწვევს გამოცდილების რედუცირებას „წმინდა” და „დაუკავშირებელი” „აწმყოების” სერიაზე. დელიოზი და გვატარი იკვლევენ შიზოფრენიის ურთიერთკავშირს კაპიტალიზმთან და ამტკიცებენ, რომ კაპიტალისტური საზოგადოება ისევე წარმოქმნის შიზოფრენიით შეპყრობილებს, როგორც შამპუნს ანდა ფორდის მარკის ავტომანქანებს, ერთადერთი განსხვავება კი მხოლოდ ისაა, რომ „შიზოფრენიკები” არ იყიდებიან:

”Our society produces schizos the same way it produces Prell shampoo or Ford cars, the only difference being that the schizos are not saleable”.

(„ჩვენი საზოგადოება აწარმოებს შიზოფრენიკებს სწორედ ისევე, როგორც პრელის ფირმის შამპუნს ან ფორდის მარკის ავტომანქანებს იმ ერთადერთი განსხვავებით, რომ შიზოფრენიკები არ იყიდებიან”).

საგანთა ტემპორალური წესრიგის ამგვარი რღვევა ასევე იწვევს სპეციფიკურ დამოკიდებულებას წარსულისადმი. პოსტმოდერნიზმი უარყოფს ისტორიული უწყვეტობისა და მენსიერების კონცეპტებს, თუმცა იმავდროულად ავლენს დაუჯერებელ უნარს, შთანთქას ისტორია და აქციოს ყველაფერი, რასაც იქ იპოვის, აწმყოს ასპექტად. მაგალითად, პოსტმოდერნისტული არქიტექტურა წარსულიდან იღებს ნამსხვრევებსა და ნაგლეჯებს და ეკლექტიკურად ურევს მათ ერთმანეთში საკუთარი ნებისამებრ; კიდევ ერთი მაგალითი, ამჯერად ფერწერიდან: მანეს „ოლიმპია”, ადრეული მოდერნიზმის ერთ-ერთი ცნობილი ნიმუში, მოდელირებულია ტიცციანის „ვენუსის” მიხედვით, მაგრამ თავად მოდელირების მანერა წარმოაჩენს ხელოვანის მიერ გაცნობიერებულ, საგანგებოდ კავშირის გაწყვეტას თანადროულობასა და ტრადიციას შორის; რაუშენბერგი, პოსტმოდერნისტული მოძრაობის ერთ-ერთი პიონერი, 1960-იანი წლების ნახატების სერიაში იყენებს სახეებს ველასკესის *Rokeby Venus* და რუბენსის *Venus at her toilet*-დან, მაგრამ იგი იყენებს ამ სახეებს სრულიად სხვაგვარად – უბრალოდ გადააკრავს ფოტოგრაფიულ ორიგინალს ზედაპირზე, რომელიც შეიცავს ათასგვარ სხვა ფიგურას (სატვირთო მანქანები, ვერტმფრენები, მანქანის გასადები). რაუშენბერგი ახდენს რეპროდუქციას ('reproduce'), მაშინ როცა მანე თავადვე ქმნის ('produces').

მთელი ეს მსჯელობა პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკისა და მისი რაობის შესახებ, მართალია, გამოავლენს ზოგიერთ სხვაობას პოსტმოდერნისტულ და მოდერნისტულ დისკურსებს შორის, მაგრამ, იმავდროულად იგი უპასუხოდ ტოვებს უამრავ შეკითხვას:

არის თუ არა პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმთან კავშირის რადიკალური გაწყვეტა, თუ ეს უბრალოდ ამბობებაა თავად მოდერნიზმის შიგნითვე „მაღალი მოდერნიზმის“ გარკვეული ფორმის წინააღმდეგ? პოსტმოდერნიზმი სტილია, როგორც ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, თუ ჩვენ იგი უნდა განვიხილოთ, როგორც პერიოდიზაციის კონცეპტი (ასეთ შემთხვევაში, საკამათოა, პოსტმოდერნიზმი 1950-იანი წლებიდან იწყება, 1960-იანი წლებიდან თუ 1970-იანი წლებიდან)? გააჩნია თუ არა მას რევოლუციური პოტენციალი მეტა-ნარატივების ყოველგვარ ფორმებთან (მარქსიზმი, ფროიდიზმი, განმანათლებლური გონის ყოველგვარი გამოვლინება და სხვ.) დაპირისპირებისა და „სხვა სამყაროებისა“ თუ „სხვა ხმებისადმი“ (ფემინისტური დისკურსი, ჰომოსექსუალები, შავკანიანები, კოლონიზებული ხალხები) გამომჩენილი ყურადღების წყალობით? თუ ეს უბრალოდ მოდერნიზმის კომერციალიზაცია და „მოშინაურებაა“ (‘domestication’)? იგი ძირს უთხრის თუ ერწყმის ნეო-კონსერვატორულ პოლიტიკას? იგი კაპიტალიზმის რადიკალური რესტრუქტურისაციის, ე. წ. „პოსტინდუსტრიული“ საზოგადოების აღმოცენების შედეგად წარმოიქმნა, თუ „გვიანდელი კაპიტალიზმის კულტურული ლოგიკის“ (‘cultural logic of late capitalism’, ჯეიმსონის ტერმინია) შედეგად?

ამ ურთულეს კითხვებზე პასუხის გასაცემად, ჩემი აზრით, უპრიანი იქნებოდა მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის განსხვავებათა სქემის ჩამოყალიბება. სხვადასხვა კრიტიკოსის (ჰასანი, ჰარვეი და სხვ.) მოსაზრებებსა და პოზიციებს თუ შევაჯერებთ, ეს სქემა ასეთ სახეს მიიღებს:

მოდერნიზმი

რომანტიზმი/სიმბოლიზმი
 ფორმა (შეკრული, დასრულებული)
 მიზანი
 დიზაინი
 იერარქია
 ოსტატობა/ლოგოსი

პოსტმოდერნიზმი

პარაფიზიკა/დადაიზმი
 ანტიფორმა (ღია)
 თამაში
 შანსი, შემთხვევა
 ანარქია
 გამოფიტვა/დუმილი

ხელოვნების ობიექტი/დასრულებული ქმნილება	პროცესი/პერფორმანსი
დისტანცია	მონაწილეობა
კრეაცია/ტოტალიზაცია/სინთეზი	
დეკრეაცია/დეკონსტრუქცია	
მყოფობა, დასწრება	არყოფნა, დაუსწრებლობა
ცენტრირება	დაფანტვა, დეცენტრაცია
უანრი/საზღვარი	ტექსტი/ინტერტექსტი
სემანტიკა	რიტორიკა
პარადიგმა	სინტაგმა
ჰიპოტაქსისი	პარატაქსისი
მეტაფორა	მეტონიმია
შერჩევა	კომბინაცია
ფესვი/სიღრმე	რიზომა/ზედაპირი
ინტერპრეტაცია/წაკითხვა	ინტერპრეტაციის
უარყოფა	
აღნიშნული	აღმნიშვნელი
ნარატივი/დიდი ისტორია	ანტინარატივი/პატარა
ისტორია	
ოსტატობის კოდი	იდიოლექტი
სიმპტომი	სურვილი, ვნება
ტიპი	მუტანტი
გენიტალური/ფალური	
პოლიმორფული/ანდროგინული	
პარანოია	შიზოფრენია
წარმომავლობა/მიზეზი	განსხვავება/კვალი
მამადმერთი	სულიწმინდა
მეტაფიზიკა	ირონია
დეტერმინირებულობა	განუსაზღვრელობა
ტრანსცენდენცია	იმანენტურობა
შერჩევა	კომბინაცია

სტილური ნიშნების ოპოზიციითა ეს სქემა საშუალებას გვაძლევს, პოსტმოდერნიზმი გავიაზროთ, როგორც რეაქცია მოდერნიზმზე. თუმცა აქვე არ

შეიძლება არ აღინიშნოს ისიც, რომ აქ სქემატურად, მარტივი პოლარიზაციის ფორმითაა წარმოდგენილი კომპლექსური ურთიერთმიმართებანი და როგორც მოდერნისტულ, ასევე პოსტმოდერნისტულ დისკურსში ეს სტილური ოპოზიციები ხშირად სინთეზირებულია. თავად პოსტმოდერნიზმის მკვლევარებიც ხაზგასმით მიუთითებენ, რომ ამგვარი დიქტომიები სახიფათოა და პირობითი. მიუხედავად ამისა, ეს სქემა მაინც მყარ ამოსავალ წერტილს ქმნის კვლევისათვის.

თუ ამ სქემაში ჩამოთვლილი ოპოზიციური წყვილების თვალსაზრისით განვიხილავთ, პოსტმოდერნიზმს საერთო აქვს როგორც მოდერნიზმის, ასევე პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკასთან: ზოგჯერ მის მხატვრულ სამყაროში მოდერნიზმის ესთეტიკური ნიშნების ამოცნობა შეიძლება, ხან, პირიქით, პოსტმოდერნიზმის, ხანაც კი – ამა თუ იმ ბინარული ოპოზიციის ორივე პოლარულად დაპირისპირებული წევრის, მათი სინთეზის. ამდენად, ბუნებრივია, როგორც მოდერნიზმის, ასევე პოსტმოდერნიზმის განსაკუთრებული ინტერესი პოსტ „გოთური“ ნოველებისადმი. შევეცდები ეს ყოველივე სქემის სახით წარმოვადგინო²²:

ელგარ პო:

მოდერნიზმი	პოსტმოდერნიზმი
რომანტიზმი/სიმბოლიზმი	
ფორმა	ანტიფორმა (ლია)
მიზანი	თამაში
დიზაინი	
იერარქია	
ოსტატობა/ლოგოსი	
ხელოვნების ობიექტი/დასრულებული ქმნილება	
დისტანცია	მონაწილეობა
ტექსტი/ინტერტექსტი	
მეტაფორა	
პარანოია	შიზოფრენია
მეტაფიზიკა	ირონია

²² იქ, სადაც ოპოზიციის ორივე ურთიერთგამომრიცხავი, პოლარულად დაპირისპირებული საწყისი ერთმანეთს ერწყმის, სქემაში ორივე ერთმანეთის პარალელურადაა წარმოდგენილი; თუ რომელიმე მათგანი პოსტ ესთეტიკისათვის უცხოა, ცარიელი აღგილია დატოვებული.

დეტერმინირებულობა
ტრანსცენდენცია

განუსაზღვრელობა
იმანენტურობა
ანტინარატივი/პატარა

ისტორია

როგორც ვხედავთ, პოს მხატვრული სამყარო არაერთი ნიშნით ენათესავება როგორც მოდერნიზმის, ასევე პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკას.

პოსტმოდერნიზმის განსაკუთრებული ინტერესი პოსადმი არც მარტო ძალადობისა და სიგიჟის მხატვრული ინტერპრეტაციითა განპირობებული. აქ ასევე მნიშვნელოვანი ფაქტორია გაუცხოებისა და დაეჭვების გამოსახვა – გაუცხოებას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს პოს ნარატიულ სქემაში: მისი იზოლირებული პროტაგონისტები იშვიათად მონაწილეობენ საზოგადოებრივ საქმიანობაში. პოს „გოთური“ ნოველებისათვის დამახასიათებელი ეს ტენდენცია ასევე აირეკლავს თანამედროვე კულტურულ და სოციალურ-ეკონომიკურ ცვლილებებს. პომ სარკასტულად დახატა საბაზრო რევოლუციის შედეგდ გაუცხოების პროცესის გაღრმავება და ინტენსიფიკაცია.

მისი ნოველა „ბრბოს კაცი“ მეტროპოლიაში ადამიანის გაუცხოების იდეას გამოხატავს; ამ ნოველაში მთხრობელი გამგლელებს აღიქვამს უბრალოდ როგორც სოციალურ ტიპებს, ქალაქს კი აგვიღწერს როგორც უკაცრიელ, დეკუმანიზირებულ ადგილს და გვიხატავს პერსონაჟს, რომელიც პარადოქსულად ერთდროულად განასახიერებს მარტოობასა და მარტოობის შიშს.

პომ წინასწარ განჭვრიტა ინფორმაციის ეპოქა, იწინასწარმეტყველა ისეთი საზოგადოება, რომლის ეკონომიკაც დაფუძნებული იქნებოდა ინფორმაციის გამოყენებით ღირებულებაზე.

არის გაუცხოების კიდევ ერთი ასპექტი, რომელიც პომ წინასწარ დაინახა: დისლოკაცია ისტორიისაგან. პოს ნაკლებად აინტერესებდა ამერიკული ისტორიის თემა და არც სარგებლობდა ამერიკის ისტორიის მასალებით. პოს ანტიისტორიზმი ზედმიწევნით შეესატყვისებოდა მისი დროის ემერსონისეულ განწყობილებებს. პოს აწმყო უფრო აინტერესებდა, ვიდრე წარსული. მისი ნოველები დასახლებულია არა ამერიკის ისტორიის გმირებით, არამედ ბუნდოვანი ევროპული წარმომავლობის ექსცენტრული, პოსტმოდერნული პერსონაჟებით, რომელთაც ტრადიციაზე მეტად სიახლე იზიდავთ.

გადაჭარბების გარეშე შეიძლება საუბარი სიკვდილის პოსტმოდერნულ კულტზე, რომელიც ვლინდება სადისტურ, მაზოხისტურ ფანტაზიებში. ღმერთის ადგილს იჭერს უნივერსალური ნგრევის იპოსტასიზირებული ფიგურა, რომელიც ძალიან მიაგავს პოს ნოველის „წითელი სიკვდილის ნიღაბი“ ფინალში დახატულ სიკვდილის ფიგურას.

პოს მიმართ განსაკუთრებული ინტერესი პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში მთლიანად არც წარმოსახვის ბნელი მხარეებით გატაცებითაა გამოწვეული. ხშირად იგი ყოფიერების საშინელებასა თუ აბსურდულობაზე გამარჯვებისა თუ მისგან გაქცევის „საკომპენსაციო ფანტაზიებსაც“ ქმნიდა. აქ ერთგვება თამაში, ორგემაცობა. „ჰანს პფაალში“ პროტაგონისტის გაფრენა მთვარეზე მხოლოდ ლოთი და მატყუარა მთხრობელის ბოდვა აღმოჩნდება.

უკანასკნელ ათწლეულებში თანდათან დაიმსხვრა ის მითი, რომ პოს პირქუშ, შავბნელ სამყაროში ადგილი არ რჩება იუმორის, ირონიისა და „არასერიოზულობისათვის“, მკითხველთან თამაშისათვის (Justus 1997; Lewis 1989; Richard 1989; Royot 2002). თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკა კომიკურ თუ სატირულ ელემენტს ხედავს ერთი შეხედვით წმინდა „გოთურ“ ნაწარმოებებშიც კი. ზოგიერთი მკვლევარი თვლის, რომ პოს ნაწარმოებები, ფაქტობრივად, წარმოადგენს პაროდიას „გოთურ“ რომანზე (Thompson 1970). დღესდღეობით ლიტერატურულ კრიტიკაში აღიარებულია, რომ პოს ნოველების სულ ცოტა ნახევარი მაინც კომიკური ან სატირული ხასიათისაა და დანარჩენი ნოველებიდანაც ზოგიერთის „სერიოზულობა“ საეჭვოა. მკითხველი არასოდეს არ არის დარწმუნებული, თუ როდის, რა შემთხვევაში უნდა აღიქვას მისი პროზა „სერიოზულად“.

დაახლოებით XX საუკუნის 80-იან წლებამდე მკვლევართა უმრავლესობა მიიჩნევდა, რომ პოს გროტესკის ფესვები ინგლისური „შავი“/„გოთური“ რომანის ტრადიციაშია საძიებელი და შესაბამისად, ეს ხერხი პოს ნოველებში ძირითადად ორი ეფექტის – შოკისა და უცნაური, გაუცხოებული სამყაროს შეგრძნების – მისაღწევად გამოიყენებოდა. თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკა პოს გროტესკს სწავლობს მისი ნოველების ირონიულ-სატირულ „შენაკადთან“ მიმართებაში და ასეთი ანალიზის შედეგად აჩვენებს, რომ ამ ხერხის მხატვრული დიაპაზონი არ შემოიფარგლება მხოლოდ „გოთური“ ეფექტებით და იუმორის, სიცილის, პაროდირების ელემენტებსაც მოიცავს. მოსაზრებას პოს გროტესკის მეტისმეტად საშინელი და შემზარავი ხასიათის

შესახებ აბათილებს ის ფაქტიც, რომ თავად პოს ტერმინი „გროტესკი“ ესმოდა, როგორც ჟანრი, რომელიც უპირატესად სასაცილოსა და ირონიულის ესთეტიკურ კატეგორიებს უკავშირდება, მაგრამ უცნაურად ურევს და ხლართავს ერთმანეთში კომიკურ ელემენტებსა და ავისმომასწავებელს, ავბედითს, შემზარავს.

ამ პერსპექტივით პოს ე. წ. „სერიოზულ“ ნოველებიც კი (*The Black Cat* („შავი კატა“); *The Cask of Amontillado* („კასრი ამონტილადო“); *The Fall of the House of Usher* („შერთა სახლის დაცემა“) და სხვა) შეიცავს სარკასტულ, პაროდიულ „ქვედინებას“, რომელიც ან უპირისპირდება, ანდა სხვაგვარად წარმოაჩენს სიუჟეტური მოვლენების თვალნათლივ მნიშვნელობასა თუ მწერლის მხატვრულ ჩანაფიქრს. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ პოს გროტესკის თავისებურებას „გოთიკურისა“ და კომიკურის, ბურლესკისა და „საშინელის“ სინთეზი ქმნის. ჩემი აზრით, გროტესკის პოსეულ გამოყენებას დაახლოებით შეესატყვისება ის შინაარსი, რომელიც ამ ტერმინმა თანამედროვე ლიტერატურულ კრიტიკაში შეიძინა. სახელდობრ, ამ ტერმინით აღინიშნება ის ესთეტიკური კატეგორია, რომელიც „გოთურ“ ელემენტებსა და თემებს მოიცავს, მაგრამ იმავდროულად მათ პაროდირებას ახდენს და ერთდროულად იწვევს შიშსაც და სიცილსაც, თუმცა, ვფიქრობ, რომ გროტესკი პოსთან იმდენად სიცილის ესთეტიკურ კატეგორიას კი არ უკავშირდება, არამედ „შავ იუმორს“ უახლოვდება, რომელიც განიმარტება როგორც კომედიის ბნელი, შემზარავი, გროტესკული სახეობა. ასეთი იუმორი ხშირად უკავშირდება სიკვდილს, ტანჯვას და ა. შ. „შავი იუმორი“ თანაარსებობს პესიმისტურ მსოფლადქმასთან თუ ტონალობასთან და უიმედობის შეგრძნებას ირიბად, სარდონიკულად გამოხატავს. „შავი იუმორის“ ელემენტები პოსაგან იმემკვიდრა XX საუკუნის არაერთმა მწერალმა. იგი ხშირად გვხვდება თანამედროვე ტექსტებში, განსაკუთრებით ანტირომანებსა და აბსურდისტთა ნაწარმოებებში. „შავი იუმორი“ განსაკუთრებით ფართოდ გამოიყენება პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში, ამერიკელი პოსტმოდერნისტი მწერლების ჯონ ბართისა და ტომას პინჩონის ნაწარმოებებში.

„ბოროტი დაცინვის“, სარკაზმის, ირონიის ელემენტის შეტანა სიკვდილის, წამება-წვალების სცენებში და საერთოდ „გოთურ“ პროზაში განსაკუთრებულ ეფექტს იძლევა და, ჩემი აზრით, შავ იუმორს ენათესავება.

გამასხრების, გაცურების, დაცინვის თითქმის ყველა შემთხვევას პოს ნოველებში ზედმიწევნით შეესატყვისება სიტყვა ‘Grin’. პოს იუმორს მარშალ

ტრიბერი მოსწრებულად უწოდებს 'The scornful grin'-ს – დამცინავ, აბუჩად ამგდებ, ზიზღნარევი სიცილს (Trieber 1971: 336).

ედგარ პოს მხატვრული მეთოდის ამ თავისებურებამ – არაჰომოგენული, ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი ელემენტების სინთეზირებისაკენ სწრაფვამ – განსაკუთრებული ზეგავლენა იქონია ამერიკელი პოსტმოდერნისტების – თომას პინჩონისა (1937) და ჯონ ბართის (1930) წერის ტექნიკაზე. კომიკურისა და ფანტასტიკურის შერწყმა, კომიკურისა და მეტაფიზიკურის თანაარსებობა ნიშანდობლივია პინჩონის რომანებისათვის (*V*, 1963; *The Crying of Lot 49*, 1966), ასევე ბართის ნაწარმოებებისათვის (*Giles Goat-Boy*, 1966). ბართი პოს მიმართ დავალებულია პირველ რიგში „ჩარჩო-მოთხრობის“ ტექნიკით. ეს ტექნიკა, ტომპსონის მიხედვით, ხშირად გამოიყენება პოს ნოველებში:

"There is often in a Poe tale a tale within a tale within a tale".

(„პოს ნოველებში ხშირად გვხვდება ნოველა ნოველაში“).

ბართის ერთ-ერთ ესეის, რომელიც შესულია კრებულში *The Friday Book*, ჰქვია *Tales Within Tales Within Tales* და ეს თანხვედრა შემთხვევითი სულაც არ არის – ეს ტექნიკა მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს როგორც პოს, ასევე ბართის ნოველების პოეტიკის ძირითად ნიშნებს.

პოს ზეგავლენა განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ბართის ნოველების კრებულში *Lost in the Funhouse* (1968). ბართს ამბავზე მეტად ის უფრო აინტერესებს, თუ როგორაა ეს ამბავი გადმოცემული. ბართი თავის მკითხველს ცდუნების წინაშე აყენებს; ეს არის კარნავალის სიცილის ოთახი დაბრეცილი სარკეებით, რომლებიც ზოგ ნივთს ადიდებენ, ზოგს კი ამცირებენ. ბართისათვის რეალიზმი მტერია – გროტესკითა და შავი იუმორით ბართი ახერხებს მკითხველი ფხიზლად იყოს, არ ჩაერთოს ამბავში, არ შეექმნას ილუზია, თითქოს მხატვრულ სამყაროში გამოსახული მოვლენები რეალობაა.

ედგარ პოს ზეგავლენა ერთი ცალკეული ხერხის თუ წერის ტექნიკის ელემენტის სესხებით არც ტომას პინჩონის პროზაზე ამოიწურება და მსოფლმხედველობრივ-კონცეპტუალურ პლანსაც მოიცავს. კერძოდ, პოს თემატიკის – პიროვნების შინაგანი რღვევის, ადამიანის ფსიქეს დეზინტეგრაციის – გამოძახილი და მისი „გოთური“ ნოველის „აშერთა სახლის დაცემა“ ზეგავლენა აშკარად შეიმჩნევა პინჩონის ნოველაში „ენტროპია“ (1960). შეიძლება ითქვას, რომ „ენტროპია“ პინჩონის ყველაზე ცნობილი ნოველაა, რომელმაც მრავალმხრივ განსაზღვრა მთელი მისი შემოქმედების რეცეფცია. ამ

ნოველის ერთი ინტერპრეტაციის მიხედვით, „ენტროპია“, ფაქტობრივად, სათაურში ჩადებული ცნების ჰუმანიტარული ახსნა-განმარტებების მოკლე მიმოხილვას წარმოადგენს. ნოველის ასეთი ინტერპრეტაცია ყურადღების მიღმა ტოვებს ამ ნაწარმოების მრავალრიცხოვან აზრობრივ-შინაარსობრივ კომპონენტს, თუმცა გამოდგება პირველ ნაბიჯად ნოველის სიღრმეებში შესაღწევად.

არსებობს ტერმინ „ენტროპიის“ სამი განმარტება: თერმოდინამიკაში (თერმოდინამიკა – მეცნიერება სითბოსა და ენერჯის სხვა ფორმების ურთიერთმიმართების შესახებ) ენტროპია უკავშირდება იმ ცვლილებებს, რომლებიც სისტემის შიგნით ხდება მაშინ, თუ ენერჯის დისტრიბუცია არ არის ბალანსირებული. თერმოდინამიკის მიზანია, მართოს ყველა იმ ფიზიკური ცვლილების მიმართულება, რომელიც კი სამყაროში ხდება. დროთა განმავლობაში სისტემაში დაგროვილი ენერჯია აუცილებლად გადავა მოუწესრიგებელ მოძრაობაში. უფრო მეტიც, იქმნება ე. წ. „ყველაზე შესაძლებელი მოდელი“ (‘most probable pattern’), რაც ისეთ მდგომარეობას ნიშნავს, როცა სისტემის ყველა ნაწილაკში ენერჯია თანაბრადაა განაწილებული. დახურული სისტემა გარდუვალად მიემართება ენერჯის გათანაბრებისაკენ (‘uniformity’). ამრიგად, თეორიულ ფიზიკაში ენტროპია მიიღწევა მაშინ, მთელ მატერიას ერთი და იგივე ტემპერატურა მოიცავს და აღარ იქმნება სითბური ენერჯია, რომ იგი მექანიკურ ქმედებად გარდაიქმნას. ამ წერტილში დედამიწა აღწევს „სითბური სიკვდილის“ (‘heat death’) მდგომარეობას.

ინფორმაციის თეორიაში ენტროპია ეწოდება ისეთ მდგომარეობას, როცა კომუნიკაცია ირღვევა იმის გამო, რომ ინფორმაციის ყოველისწამლევადი ნაკადი აჭარბებს მისი გაგება-გააზრების შესაძლებლობას.

სოციალური თეორიის მიხედვით, ენტროპია არის ქაოსის მდგომარეობა; ამ თეორიით, ნებისმიერი საზოგადოება საბოლოო ჯამში ამ მდგომარეობამდე დეგრადირდება.

პინჩონის ნოველაში ენტროპია სამივე გაგებით გამეფებულია: ერთნაირ ტემპერატურას დაუსადგურებია მთელ სამყაროში; ინფორმაციის გადაცემისას დარღვევები ფიქსირდება – ერთ-ერთ პერსონაჟს, სოლის, სწორედ გადამცემი ხაზის „ხმაური“, სიგნალის დამახინჯება აღეღვებს, ენტროპიის ზრდა კი მოცემულ შემთხვევაში ინფორმაციის გადაცემის შეუძლებლობას ნიშნავს – იმავე სოლის თქმით, ხმაური ახშობს სიგნალს, კომუნიკაციის დროს გასაგებ,

გააზრებულ სიტყვებს გაუგებარი ცვლის და ა. შ. სოციალური თვალსაზრისითაც, ნოველაში წარმოსახულ სამყაროში ქაოსია გამეფებული. ენტროპიის სხვადასხვა მნიშვნელობა, საბოლოო ჯამში, მეტაფორის ერთ ზოგად მნიშვნელობაში ერთიანდება, რომელიც ადამიანის, მთელი საზოგადოების ისეთ მდგომარეობას გამოხატავს, პარანოიის სხვადასხვა სახეობას (არანორმალური მდგომარეობა ('abnormal state'); გონებრივი აშლილობა ('mental case'); ნგრევისა და დესტრუქციის სატანური ბნელი ძალით შეპყრობილობა ('satanic evil power of destruction and degradation'); უმიზნო პროპაგანდა სიტუაციის გამოსასწორებლად, ფასეულობათა გადაფასება-დეგრადაცია, თაღლითობა და თვალთმაქცობა და ა.შ.) რომ უკავშირდება, ყოველივე ამის სათავე კი პინჩონისათვის ერთია – სულის, შინაგანი სამყაროს რღვევა-დეზინტეგრაცია. პოს მხატვრულ სამყაროშიც ამგვარ რღვევა-დეგრადაციას ყველაფერი, განსაკუთრებით კი ადამიანის სული, მისი ფსიქიკა მოუცავს (პოს ნევროზით, პარანოიით შეპყრობილი პერსონაჟები ნოველებში "შავი კატა", „კასრი ამონტილადო" და ა. შ.). კვინტესენციურად სამყაროსა და ადამიანის ეს შინაგანი რღვევა გამოხატულია ნოველაში „აშერთა სახლის დაცემა", სადაც ყველაფერი – ფიზიკურიცა და სულიერიც, მატერიალურიცა და სპირიტუალურიც, გარეგანიცა და შინაგანიც – სიმულტანურად დეგრადირდება, ირღვევა. პერსონაჟები ამ ნოველაში, ისევე როგორც ტომას პინჩონის „ენტროპიაში", ენტროპიის – ცოცხლად სიკვდილის მდგომარეობაში არიან.

ამრიგად, პოს ზეგაველენა თვალსაჩინოა როგორც პოსტმოდერნისტების წერის ტექნიკაზე, ასევე მათი შემოქმედების კონცეპტუალურ-მსოფლმხედველობრივ ასპექტზეც. წერის ტექნიკის თვალსაზრისით ბართისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება პოს ე. წ. ჩარჩო-მთხრობის ხერხს, „შავ იუმორს", გროტესკს, პინჩონისათვის კი – სხვადასხვა უანრული საწყისის სინთეზირებას. კონცეპტუალურ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით პინჩონი ამუშავებს იმ თემატიკას, რომელიც პომ შეიტანა ლიტერატურაში – ადამიანის შინაგანი რღვევის, დეზინტეგრაციის პრობლემას თანამედროვე სამყაროში.

დასკვნა

1. ედგარ პოს „გოთურ“ პროზას ასაზრდოებს არა მარტო ამერიკის სამხრეთის, არამედ მთლიანად ამერიკის „გოთური“ ლიტერატურული ტრადიცია, ასევე ევროპული „გოთური“ რომანი. „ამერიკული გოთიკა“ მოკლებულია ბრიტანული „გოთიკისათვის“ ნიშანდობლივ თვითმკმარობას და თავისთავად ცხად კანონიერ არსებობას. ბრიტანული „გოთიკისაგან“ განსხვავებით, რომელიც დროის გარკვეულ მონაკვეთში ვითარდებოდა და წარმოდგენილი იყო ავტორთა გარკვეული ჯგუფით, ამერიკული „გოთიკა“, ერთ-ერთი იმ ფორმათაგანი, რომელთაც გარკვეული როლი ითამაშეს ადრეული ამერიკული რომანის განვითარებაში, ასე იოლად ვერ თავსდება დროის რომელიმე კონკრეტული მონაკვეთის ფარგლებში და ამ უნარის წარმომადგენელ მწერალთა ჯგუფის ზუსტი განსაზღვრაც, ფაქტობრივად, შეუძლებელია. ამერიკელ მკვლევართა ერთი ნაწილისაგან განსხვავებით, რომელიც მიიჩნევს, რომ ამერიკული „გოთიკა“ ყველაზე ნათლად იკვეთება, როგორც რეგიონალური (ძირითადად სამხრეთული) ფორმა, ვასკვნი, რომ შეცდომაა ამერიკული „გოთიკის“ ფარგლების შემოსაზღვრა მხოლოდ ერთი რეგიონით და მისი მოწყვეტა ნაციონალური ლიტერატურული კანონისაგან, ვინაიდან „საშინელების“ მხატვრული ეფექტის გამოსახვისაკენ სწრაფვა ედგარ პოს ნოველებში მონათმფლობელობის პრობლემასა თუ ამერიკის სამხრეთის კონსერვატორულ-რეგრესულ ანდა ანტიპროგრესულ (იგულისხმება ტექნიკურ-სამრეწველო პროგრესი) განწყობილებებს არ უკავშირდებოდა; ედგარ პოს ნაკლებად აინტერესებს, უფრო ზუსტად, საერთოდ არ აინტერესებს ეს თემატიკა. მისი ინტერესის საგანს ადამიანის სულის ბნელი მხარეები შეადგენს, ეს კი უკვე უნივერსალურ მასშტაბებს იძენს და შორს სცილდება არა თუ ამერიკის ერთი რომელიმე რეგიონის, არამედ თავად ამერიკის ლიტერატურული კულტურის ფარგლებსაც.

2. ამერიკაში შეღწევისთანავე „გოთური“-ს ძირეული ელემენტები გარდაიქმნა ამერიკულ ყაიდაზე, ასევე დაირღვა და შეიცვალა მისი ფორმულებიც. ამერიკელ მწერალთა უმეტესობამ მოახდინა „გოთიკის“ ბრიტანული მოდელების ტრანსფორმირება და დისლოკაცია. სხვა ლიტერატურულ ფორმებთან კომბინირებული და ადგილობრივ თემებს

მისადაგებული, ამერიკული „გოთიკა“ მყარი და მწყობრი კონვენციების სისტემას არ წარმოადგენს. მისი უფრო მოქნილი ფორმა ეწინააღმდეგება „გოთიკის“ უნიფიცირებულ ჟანრს და „გოთურის“ პარამეტრების გადაფასებას მოითხოვს. ამის შედეგად, ამერიკული „გოთიკის“ დეფინიცია უფრო ნაკლებადაა დამოკიდებული კონვენციების იმ სისტემაზე, რომელთაც იგი ამკვიდრებს, ვიდრე მათზე, რომელთაც არღვევს.

3. XIX საუკუნის ამერიკულ „გოთიკას“ ნაკლებად აინტერესებს კონკრეტულ-ისტორიული სინამდვილე თუ სოციალური მდგომარეობა, მაგრამ ამის მიზეზი ამერიკის ისტორიის ხანმოკლეობა კი არ არის, არამედ – მისი პურიტანული მემკვიდრეობა; ამერიკული „გოთიკა“ გაურბის ამერიკული საზოგადოებისა და მისი სოციალური პრობლემების უშუალო გამოსახვას და მისწრაფვის ადამიანის ფსიქიკის ბნელი კუნჭულების, ამერიკის სულის ფარული, ბნელი მხარის, „ამერიკის არაცნობიერის“ გამოხატვისაკენ. ამერიკულმა „გოთიკამ“ ევროპულისათვის დამახასიათებელი სოციალური ბრძოლა, ფაქტობრივად, ჩაანაცვლა მანიქველური ბრძოლით წესრიგისა და მორალის ძალებსა და ქაოტურ და ამორალურ ძალებს შორის. ამასთანავე, ერთია იმის მტკიცება, რომ ადრეული ამერიკული „გოთური“ ლიტერატურა ნაკლებად აირეკლავს კონკრეტულ ისტორიულ სინამდვილეს და სოციალურ პრობლემატიკას, მაგრამ სულ სხვაა კონკრეტული სოციალურ-ისტორიული კონტექსტის უგულვებელყოფა ამერიკული „გოთური“ ლიტერატურის კვლევისას; ერთი მხრივ, ადრეულ ამერიკულ „გოთურ“ ლიტერატურაში, ყოველ შემთხვევაში, მის მნიშვნელოვან ნაწარმოებებში (და პირველ რიგში, ცხადია, პოსთან) და არა იაფფასიან ქმნილებებში ფსიქოლოგიზმი, ადამიანის სულის ბნელი, დაფარული მხარის მხატვრული ჩვენება მართლაცდა უადრესად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს; მეორე მხრივ, ეს ლიტერატურა, რაოდენ დაშორებულიც უნდა იყოს მისი მხატვრული სამყარო საზოგადოებრივი თუ ისტორიული განვითარების კონკრეტული ეტაპისა და სოციალური პრობლემატიკისაგან, მაინც მოცემული კულტურული და ისტორიული კონტექსტის პროდუქტს წარმოადგენს. ასე რომ, ისტორიული მიდგომა მხოლოდ გაამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას „გოთური“ ჟანრის მნიშვნელოვან ლიტერატურულ ქმნილებებსა და ტენდენციებზე. ამისათვის აუცილებელი სულაც არ არის თვითონ ამ ლიტერატურას აინტერესებდეს ისტორიული

პერიპეტიები თუ თვითონ წარმოადგენდეს სოციალური პრობლემატიკის გამოძახილს.

4. ამერიკული „გოთური“ ლიტერატურა აკრიტიკებს ამერიკის ნაციონალურ მითს „ახალი სამყაროს“ უმანკოების შესახებ იმით, რომ იგი წარმოაჩენს ამერიკული კულტურის შინაგან წინააღმდეგობებს, ძირს რომ უთხრიან ერის პრეტენზიას „სიწმინდესა“, „თანასწორობასა“ და „იქსეპშენალიზმზე“. „გოთიკა“ აჩვენებს, თუ როგორ ებრძვიან ეს ურთიერთსაპირისპირო საწყისები ერთმანეთს და თუ როგორ ქმნიან ისინი ეროვნულ იდენტობას სწორედ ამ ბრძოლით; იგი მოგვითხრობს „ისტორიულ საშინელებაზე“, რომელიც აყალიბებს ეროვნულ იდენტობას და იმავედროულად, აუცილებელია მისი ჩახშობა ამ იდენტობის შესანარჩუნებლად. ამერიკული ლიტერატურული კანონისა და ნაციონალური ნარატივის ჩამოყალიბების ამ საწყის ეტაპზე ნაციონალური ნარატივები – მათ საძირკველში მდებარე ფიქციები და თვითმითოლოგიზაცია – იქმნება ჩანაცვლების პროცესის საშუალებით: მათი თანმიმდევრულობა და სიმწყობრე დამოკიდებულია გამორიცხვაზე. ააღორძინებს რა იმას, რასაც ეს ნარატივები ახშობენ, „გოთიკა“ ანგრევს ნაციონალური მითის ოცნების სამყაროს ისტორიის კოშმარებით. იგი წარმოაჩენს ამერიკის თვით-რეპრეზენტაციის არასტაბილურობას და ეროვნული იდენტობის ხელოვნურ საფუძვლებს. მეორე მხრივ, მართალია, ამერიკული „გოთიკა“ გამოავლენს ნაციონალური მითის კულტურულ წინააღმდეგობებს, მაგრამ ეს სულაც არ არის მისი არსებითი მხარე, მისი ყველაზე მთავარი მხატვრული ნიშანი. როგორც ჩანს, „გოთიკის“ სტილური აქსესუარი და სახეთა სისტემა ყველაზე ადეკვატური ენაა „გამოუთქმელის გამოსათქმელად“ ამერიკულ ლიტერატურაში, ვინაიდან მრავალ ისეთ ტექსტშიც, რომლებიც სულაც არ ეკუთვნის „გოთიკის“ ჟანრს, „გოთური“ ეფექტები გამოიყენება საკვანძო მომენტებში კულტურულ წინააღმდეგობათა წარმოსაჩენად; ამავე დროს, „გოთური“ ჟანრის კრიტიკული ისტორია ამერიკულ ლიტერატურაში ყველაზე ნათლად გამოავლენს ამერიკის ლიტერატურული ისტორიის კავშირს ერის იდეალიზებულ მითებთან; „გოთიკა“ ამერიკული ლიტერატურის ისტორიის კრიტიკულ ნარატივებს უპირისპირდება და დარღვევით ემუქრება ერის კულტურულ იდენტობას, მაგრამ ამერიკული „გოთიკის“ (რასაკვირველია, ვგულისხმობ მაღალი მხატვრული ღირებულების მქონე „გოთურ“ ტექსტებს) უმთავრესი ღირებულება არც ამერიკული კულტურის შინაგანი

წინააღმდეგობების წარმოჩენა და არც – ამერიკულ ლიტერატურულ კანონთან დაპირისპირება; ამ უნარის ღირებულება ამერიკულ ლიტერატურაში თვითმკმარია და, უწინარეს ყოვლისა, იმ მხატვრულ-ესთეტიკური მიღწევებით განისაზღვრება, რომლებიც უპირატესად ედგარ პოს სახელს უკავშირდება.

5. „გოთური“, ისევე როგორც რასობრივი, ყველაზე თვალსაჩინო ამერიკის სამხრეთში ხდება. მართლაც, სამხრეთის იდენტობა მარტო მისმა რასობრივმა ისტორიამ როდი განსაზღვრა; იგი ასევე ხშირად დაუხატავთ და აღუწერიათ „გოთური“ შეფერილობით: სამხრეთის ჩაბნელებული, დამეული პეიზაჟი, ისტორიით დამძიმებული და მონობის აჩრდილებით მოჯადოებული და დაწყევლილი. წარმოსახვითი სამხრეთი, რომელიც მხოლოდ იდეაში არსებობს და შორსაა სოციალური რეალობისაგან, ფუნქციონირებს როგორც ნაციის „ბნელი“ სხვა/მეორე „მე“. „გოთურის“ ესოდენ მყარად ასოცირებით სამხრეთთან ამერიკული ლიტერატურული ტრადიცია ანეიტრალებს იმ საფრთხეს, რომელსაც „გოთიკა“ ნაციონალურ იდენტობას უქმნის, ვინაიდან „გოთური“ საშინელებანი, განსაკუთრებით რასის თემასთან დაკავშირებულნი, აღიქმება როგორც უბრალოდ რეგიონალური სტრატეგია და ამდენად, როგორც ასეთი, მაინცდამაინც დიდ საფრთხეს აღარ წარმოადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ „გოთიკა“ და სამხრეთი ედგარ ალან პოს საშუალებით დაუკავშირდნენ ერთმანეთს: სწორედ პომ მოახდინა სამხრეთული „გოთიკის“ დემონიზაცია და „მოშინაურება“, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ პოს „გოთური“ ნოველები რეგიონალური, სპეციფიკურად სამხრეთული „გოთიკის“ ნიმუშებად მივიჩნიოთ (მითუმეტეს, რომ პოს ნაკლებად აღეგუბდა რასობრივი პრობლემები) და ისინი მოვწვივით ზოგადამერიკულ და ევროპულ „გოთურ“ ტრადიციას, რაც მათი დეკანონიზაციის ტოლფასი იქნებოდა; პოს მხატვრული სამყარო უნივერსალობისაკენ მისწრაფვის და მისი გამოკეტვა ვიწრო-სამხრეთულ ჩარჩოებში შეცდომა იქნებოდა; ხოლო თუ ზოგჯერ პოს წარმოდგენა ბოროტებაზე, ადამიანის სულის ბნელ მხარეებზე შავკანიანთან ასოცირდება, ეს მხოლოდ გარეგნული აქსესუარია, ტრადიციის ძალით, ინერციით, გაუცნობიერებლად, ძალდაუტანებლად და ბუნებრივად ამოტივტივებული ასოციაცია ან შესაძლოა პოს „რასობრივ ფობიასაც“ მიეწეროს.

6. მართალია, პო მონათმფლობელობის მომხრეა და დემოკრატიის მტერი, გარკვეულწილად სამხრეთის ლიტერატურული ტრადიციებთანაც საზრდოობს მისი მხატვრული პერცეფცია, მაგრამ მისი „გოთური“ ტექსტების ანალიზი

ცხადყოფს, რომ მაინც გადაჭარბებულია პოს „გოთიკის“, მისი ნოველების შავბნელი ატმოსფეროს დაკავშირება რასობრივ პრობლემასთან თუ პოს „რასობრივ პოლიტიკასთან“; რაც შეეხება პოს „რასობრივ ფობიას“, მის ტექსტებში ასეთი ფობიის ძიება წყლის ნაყვან და მცდარი მიდგომა (თუ მოინდომებს, კრიტიკოსმა შეიძლება ნებისმიერ ტექსტში აღმოაჩინოს ნებისმიერი არსებული თუ არარსებული ფობია); კიდევ რომ არსებობდეს ეს ფობია, იგი მაინც პოს შინაგანი სამყაროს, მისი ფსიქიკის „უცნაურობის“ შედეგი იქნებოდა და არა – კულტურული თუ ისტორიული რეალობისა. ასე რომ, რასობრივი საკითხის გამოცხადება პოს უმთავრეს საზრუნავად, მისი „გოთიკის“ დაკავშირება მხოლოდ სამხრეთთან და მონათმფლობელობის პრობლემასთან მცდარია; პოს „გოთური“ ნოველების ანალიზი აჩვენებს, რომ იგი არც რეგიონალისტი იყო და არც ანტირეგიონალისტი (არ იყო რეგიონალისტი სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მაინცდამაინც ანტირეგიონალისტი ხარ); „სამხრეთული ასოციაციებიც“, ცხადია, თუ მათ სწორად აღვიქვამთ და გავაანალიზებთ და არა – პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ინტერესებიდან გამომდინარე, ხელს არ უშლის პოს დამკვიდრებას ამერიკული ლიტერატურული კანონის მნიშვნელოვან ავტორად; აქ მთავარია სწორი კონცეპტუალური პოზიციის შემუშავება: ყურადღების გამახვილება არა სამხრეთზე (პოს მიმართება სამხრეთისადმი, თავისთავად, საინტერესო და ყურადსაღები საკითხია, რაც დამოუკიდებელი კვლევის საგნადაც შეიძლება იქცეს, მაგრამ აქ უმთავრესი ის არის, რომ ეს მიმართება არ უნდა იქცეს გადმწვევტ ფაქტორად ამერიკულ ლიტერატურულ კანონში პოს ადგილის განსაზღვრისას), არამედ პოს ესთეტიკაზე, იმ ფაქტზე, რომ პო ფოკუსირებას ახდენს ხელოვნების ქმნილების მთლიანობაზე იდეალის თვალსაზრისით, რაშიც იგი გულისხმობს „წმინდა“ პოეზიის მეტაფიზიკურ იდეალს, მხატვრული ეფექტის ტოტალობის, მთლიანობის ესთეტიკურ იდეალს როგორც პოეზიაში, ასევე პროზაში; ცხადია, ფორმის საშუალებით პო სცილდება მისი რეგიონისა და პოლიტიკის ფარგლებს. ასე რომ, პოს ადგილის განსაზღვრისათვის ამერიკული ლიტერატურის ისტორიაში სწორედ მისი მხატვრული ქმნილებების ფორმა და ესთეტიკური ღირებულებაა მნიშვნელოვანი და არა – პოს სოციალურ-პოლიტიკური შეხედულებანი თუ სხვა რამ.

7. ამერიკული ლიტერატურული კრიტიკის საკმაოდ დიდი ნაწილის პოს „გოთური“ ნოველებისადმი დამოკიდებულების ანალიზი აჩვენებს, რომ პო

პრობლემებს უქმნის როგორც სამხრეთის, ასევე ნაციონალურ ლიტერატურულ ტრადიციებს: სამხრეთის პერსპექტივიდან პრობლემის გადაჭრის გზაა მისი ხელოვნების აღიარება სამხრეთის ლიტერატურული ტრადიციის ორგანულ ნაწილად, მაგრამ, მეორე მხრივ, მისი იზოლირება-განცალკევება სამხრეთის ისტორიისაგან. ნაციონალური პერსპექტივიდან, პოს პრობლემის გადაჭრის გზაა ან მისი გაიგივება სამხრეთსა და მონობასთან, ანდა მისი ისტორიისა და რეგიონალური იდენტობის სრული გაუქმება, მაგრამ საქმეც ის არის, რომ პრობლემის გადაჭრის ყველა ეს მცდელობა, სამხრეთის პერსპექტივიდან იქნება ეს თუ ნაციონალური პერსპექტივიდან, ფაქტობრივად, ილუზორული გამოსავალია და, არსებითად, კი არ წყვეტს, არამედ კიდევ უფრო ართულებს პრობლემას. ასევე შეცდომაა პოს „გოთური“ ვიზიონების შთაგონების წყაროს ძიება მხოლოდ სამხრეთში, რეგიონალურ რასობრივ პრობლემებსა თუ თავად პოს „რასობრივ ფობიაში“; პოს „გოთიკის“ წყაროები და გენეტიკური ძირები გაცილებით უფრო ნაირგვაროვანია და არათუ სამხრეთის, მთლიანად ამერიკის „გოთური“ ლიტერატურული ტრადიციითაც არ შემოიფარგლება; პოს, როგორც დეკანონიზებული ავტორის, „გოთური“ ნოველების შესწავლა ნაციონალურ ლიტერატურულ კანონთან და ევროპულ „გოთურ“ ტრადიციასთან მიმართებაში მისი კანონიზაციის საშუალებას იძლევა.

8. ამერიკული ლიტერატურის „სიბნელე“ სიღრმეს უკავშირდება და არა ზედაპირს, ფსიქოლოგიურ და მეტაფიზიკურ სიმბოლიზმს და არა – იაფფასიან ტრიუკებს, რასაც ყველაზე ნათლად ედგარ ალან პოს „გოთური“ ნოველისტიკა მოწმობს. ედგარ პოს მიმართება „გოთური“ ლიტერატურული ტრადიციისადმი შემოქმედებითი, არასწორხაზოვანი და ამბივალენტურია. ერთი მხრივ, მწერალი იყენებს „გოთური“ ჟანრის კონვენციებს, მეორე მხრივ კი იგი ახდენს „გოთური“ რომანის, საერთოდ ლიტერატურული „გოთიკის“ პაროდირებას, აკრიტიკებს მის ძირითად მოტივებს და სარკასტულად დასცინის მის პერსონაჟს. პო „საშინელების“ ლიტერატურულ ჟანრში საბოლოოდ ამკვიდრებს ირონიის, სატირის ელემენტებს, კომიკურის ესთეტიკურ კატეგორიას.

9. ე. პომ „გოთური“ ჟანრის ნოველაში არაერთი ისეთი ტექნიკური სიახლე დაამკვიდრა, რომელთაც გარკვეული როლი ითამაშეს XX საუკუნის ამერიკული პროზის ზოგიერთი ტენდენციის ჩამოყალიბებაში: პირველ პირში თხრობა პირქუშუ ატმოსფეროს შესაქმნელად; ე. წ. ჩარჩო მოთხრობის ტექნიკა; მხატვრული სივრცის გამდიდრება ფსიქოლოგიური ფაქტორებით და მისთვის

სიმბოლური განზომილების მინიჭება; ფანტასმაგორიულისა და რეალურის, კომიკურისა და ტრაგიკულის, „გოთურისა“ და გროტესკულის სინთეზი, „ღია“ და „დახურული“ სიმბოლოების მონაცვლეობა და ერთმანეთში გადასვლა, კონკრეტული დეტალის რეალურობა და მთლიანი შთაბეჭდილების არარეალური ხასიათი.

10. პო ქმნიდა ანტიგმირების უჩვეულო, ღრმა ფსიქოლოგიურ პორტრეტებს. ფსიქოლოგიური სირთულე, რაც, როგორც წესი, არ იყო დამახასიათებელი „გოთური“/„შავი“ რომანისათვის. „გოთური“ რომანის სტილური „აქსესუარი“ თუ ჰერმეტიკულად დახშული სივრცე პოსთან ხშირად პერსონაჟის ქვეცნობიერში დაბუდებული მეტაფიზიკური შიშისა თუ ავსიმომასწავებელი წინათგრძნობის გარეგანი პროექციაა. ამ მხატვრული სიახლეებით ედგარ პო არღვევს „საშინელების“ ლიტერატურის ჟანრულ საზღვრებს და ნიადაგს უნზადებს თანამედროვე ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ სიღრმისეულ ფსიქოლოგიზმს, პერსონაჟის ქვეცნობიერი ფსიქიკის მხატვრულ კვლევას.

11. ედგარ პოს „გოთური“ ნოველა წერის ტექნიკითა და ფსიქოლოგიური სირთულით ზეგავლენას ახდენს XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასწყისის ამერიკულ ფსიქოლოგიურ პროზაზე. კერძოდ, ჰენრი ჯეიმზის ფსიქოდრამა „ხრახნის მობრუნება“ მკითხველზე ისეთსავე ეფექტს ახდენს, როგორც ედგარ პოს „აშერთა სახლის დაცემა“. ჯეიმზი, ისევე როგორც პო, ტექსტს ღიას, დაუხურავს ტოვებს და ვარაუდის პოეტიკას მიმართავს – მკითხველს აიძულებს, სხვადასხვა შესაძლო ინტერპრეტაციის პოლუსებს შორის იმერყეოს. ეს ნაწარმოები, ისევე როგორც პოს ნოველა, მკითხველს სამი სხვადასხვაგვარი რეაქციის პერსპექტივას უქმნის: მოხრობელის ინფორმაციის სრული მიღება და დაჯერება; ეჭვის შეტანა მონათხრობში; მონათხრობის შესაძლო ვერსიების და ინტერპრეტაციების აგება.

თამაშის პოეტოლოგიური კატეგორიის გამოყენების გარდა, ჯეიმზის წერის ტექნიკა პოს თხრობის მანერას იმითაც ენათესავება, რომ იგი აიძულებს რეალურ მკითხველს შექმნას „ნაგულისხმევი“ მკითხველი, რომელიც მასსა და ტექსტს შორის ჩადგება, უფრო ზუსტად, გაზრდის არსებულ დისტანციას. „ნაგულისხმევი“ მკითხველი „გამოჭერილია“ ზემოხსენებულ ორ არადამაკმაყოფილებელ წაკითხვას შორის მერყეობის ხაფანგში: იგი იძულებულია დაუსრულებლად იმერყეოს ტექსტზე ორგვარ საპასუხო რეაქციას შორის და თავი ვერ დაადწიოს ამ როლს.

12. ედგარ პოს გროტესკის ხერხი და მისი ესთეტიკური თეორიაც (კერძოდ, ეფექტის/შთაბეჭდილების მთლიანობის კონცეფცია) დიდ როლს თამაშობს შ. ანდერსონის მხატვრული მეთოდის ჩამოყალიბების თვალსაზრისით. ანდერსონის შემოქმედებით მეთოდზე ზეგავლენა იქონია პოს გროტესკის ერთ-ერთმა კომპონენტმა – პერსონაჟის ხასიათის ერთი რომელიმე შტრიხის, მისი რომელიმე ასპექტის მარკირებამ და უტრირებამ. ეს ხერხი განსაზღვრავს ანდერსონის მხატვრული მეთოდის სპეციფიკას ნოველების ციკლში „უაინსბერგი, ოჰაიო“. გარდა ამისა, შ. ანდერსონი თავის ნოველისტიკაში ზედმიწევნით იცავს „ერთიანობის ეფექტის“ იმ მოთხოვნას, რომელსაც ედგარ პო ნოველის ჟანრის უმთავრეს მახასიათებელ თვისებად მიიჩნევდა.

13. პოს წერის ტექნიკის არაერთი კომპონენტი იმემაკვიდრა ამერიკული მოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთმა მეტრმა უილიამ ფოლკნერმა – გროტესკისა და „გოთური“ ელემენტების სინთეზი ნოველაში „ვარდი ემილისათვის“; მისტიკურის, ტრაგიკულისა და გროტესკულის სინთეზი „გოთურ“ რომანში „სავანე“. ამ რომანში ფოლკნერისეული „გოთიკა“ პოს მხატვრულ მეთოდს იმით ენათესავება, რომ იგი იყენებს „გოთურ“ კონვენციებს, რათა შემდეგ დაარღვიოს ისინი.

უილიამ ფოლკნერი, ერთი მხრივ, აგრძელებს „გოთური“ რომანის ტრადიციის რღვევას, რასაც ედგარ პომ ჩაუყარა საფუძველი; მეორე მხრივ, ფოლკნერის რომანში „სავანე“, ისევე როგორც ედგარ პოს „საშინელებათა“ ნოველებში, „გოთური“ რომანის მხატვრული სახეები, მოტივები, სტილური „აქსესუარი“ წარმოადგენს მხატვრული სახეების და ტროპების, მხატვრულ-გამომსახველობითი არსენალის წყაროს, ერთგვარ ფორმალისტულ ენას და ვინაიდან ფორმა არ შეიძლება იყოს „წმინდა“ ფორმა, „გოთური“ მეტაფორიკა ინარჩუნებს სემანტიკას ზოგიერთ დონეზე. ედგარ პო „გოთურ“ ელემენტებს ხშირად მათი პაროდირების მიზნით იყენებს, ფილკნერი კი არღვევს „გოთურ“ კონვენციებს, მაგრამ მიუხედავად ამისა და ნაწილობრივ სწორედ ამიტომაც, ისინი აღადგენენ „გოთური“ რომანის ძირითად მომენტებს, ინარჩუნებენ მისი სტრუქტურის ზოგიერთ უმნიშვნელოვანეს ნიშანს. უმთავრესი კი მაინც ის არის, რომ მხატვრული პირობითობის ძალით პოსა და ფოლკნერის „გოტიციზმი“ კლასიკური ლიტერატურისაკენ იხრება: ფოლკნერის „სავანე“ ტრაგედია მდებარეობს, ედგარ პოს კი თავად „გოთიკის“ ლიტერატურული ჟანრი აჰყავს ლიტერატურული კლასიკის სიმაღლემდე.

14. ედგარ პოს ზეგავლენა ასევე თვალსაჩინოა XX საუკუნის ამერიკული „გოთური“ პროზის სხვადასხვა ასპექტზე. ყველაზე დიდი წვლილი ამ ჟანრის პროზის ძირითადი ტენდენციების ჩამოყალიბებაში პოს ფსიქოლოგიზმმა, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური პორტრეტების ხატვის ოსტატობამ, ადამიანის სულის „ბნელ ხვეულებში“ წვდომისაკენ მისწრაფებამ შეიტანა. მისი გავლენით ამერიკული „გოთურ“ პროზის საუკეთესო ნაწილს მოაკლდა მოქმედების დინამიკურობა და სისხარტე; სამაგიეროდ, აქ ცენტრალური ადგილი დაიჭირა შიშის, სიკვდილის, დეპრესიის, პიროვნების შინაგანი სამყაროს მთლიანობის რღვევის ეგზისტენციური პრობლემების მხატვრულმა კვლევამ (ჰ. ფ. ლაგერაფტი, რ. ბლოხი).

15. პოს მხატვრული სამყაროს ზეგავლენითაა განპირობებული გარკვეულწილად „გოთური“ ნაკადის შეჭრა XX საუკუნის ამერიკულ რეალისტურ პროზაში. ამის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს რ. რაითის შემოქმედება. პოსებური სიტუაციების, ფსიქონალიტიკური სცენებისა თუ სიმბოლიკის გამოყენება განსაკუთრებით ახასიათებს მის რომანს „ამერიკის შვილი“. რაითს პოსთან ასევე ანათესავენ რელიგიური რწმენის ძირებისა და ადამიანის ქცევის აუხსნელი მოტივების ძიება, ავტობიოგრაფიული ელემენტების გამოყენება გარესამყაროსაგან გაქცევისა და თვითრეალიზაციის მიზნით. ამავე დროს ამ ორი შემოქმედის მხატვრული სამყარო თვისობრივად და პრინციპულად განსხვავდება ერთმანეთისაგან: მიუხედავად იმისა, რომ რაითი გატაცებული იყო „გოთიკით“, მისტიკით, არანორმალური ფსიქიკის კვლევით, მისთვის მთავარი მაინც სოციალური პრობლემატიკაა; მართალია, მწერალი ბოლომდე ინარჩუნებს ინტერესს ძალადობის, მკვლელობის, ჩაგვრის ფსიქონალიტიკური ასპექტებისადმი და მიდრეკილებას ფანტასმაგორიული სახეების გამოყენებისაკენ, მაგრამ ეს ყოველივე – და პოს ზეგავლენაც – მისი რომანების მხოლოდ ცალკეულ ფსიქოლოგიურ სიტუაციებსა და სიმბოლოებში ვლინდება, ძირითადად კი იგი მაინც რეალისტად რჩება, მისი მხატვრული მეთოდი კი – რეალისტურად.

16. ედგარ პოს ნოველების ზეგავლენა ასევე აშკარაა XX საუკუნის ამერიკულ სამეცნიერო-ფანტასტიკურ პროზაზე. ამ ჟანრის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენლის რეი ბრედბერის ნოველაში „აშერი II“ პოს მთელი მხატვრული სამყაროა კონცენტრირებული. ბრედბერის ნოველაში ედგარ პოს მხატვრული სამყარო განზოგადებულ-სიმბოლურ ფუნქციას იძენს ტექსტში

მინიშნებულ ფანტასტიკური და „საშინელების“ ჟანრის სხვა ნაწარმოებებთან ერთად: ეს სამყარო, ფაქტობრივად, მთელ იმ არარეალისტურ, ზღაპრულ-ფანტასტიკურ, მედიაველურ და „გოთურ“ მხატვრულ-კულტურულ მემკვიდრეობას განასახიერებს, რომელსაც, ბრედბერის აზრით, თანამედროვე მომხმარებელურ, სტანდარტიზებულ და უნიფიცირებულ საზოგადოებაში გაქრობის, დავიწყების საფრთხე ემუქრება; განწირულია ამ სამყაროს ხელოვნური რეკონსტრუქციის ნებისმიერი მცდელობა.

17. პო იკვლევდა მეტაფიზიკის ყველაზე ბუნდოვან ზონას – სიცოცხლისა და სიკვდილის ზღვარს. მან სრულყოფილი ლიტერატურული ფორმით გამოხატა თანამედროვე ცნობიერების კონფლიქტი, სიგიჟისა ზღვარზე მყოფი ადამიანის სულიერი მდგომარეობა, თუმცა პოსტმოდერნიზმის განსაკუთრებული ინტერესი პოსადმი არც მარტო ძალადობისა და სიგიჟის მხატვრული ინტერპრეტაციითა განპირობებული. აქ ასევე მნიშვნელოვანი ფაქტორია გაუცხოებისა და დაეჭვების გამოსახვა – გაუცხოებას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს პოს ნარატიულ სქემაში: მისი იზოლირებული პროტაგონისტები იშვიათად მონაწილეობენ საზოგადოებრივ საქმიანობაში. პოს „გოთური“ ნოველებისათვის დამახასიათებელი ეს ტენდენცია ასევე აირეკლავს თანამედროვე კულტურულ და სოციალურ-ეკონომიკურ ცვლილებებს. პომ სარკასტულად დახატა საბაზრო რევოლუციის შედეგად გაუცხოების პროცესის გაღრმავება და ინტენსიფიკაცია. მისი ნოველა „ბრბოს კაცი“ მეტროპოლიაში ადამიანის გაუცხოების იდეას გამოხატავს; ამ ნოველაში მთხრობელი გამვლელებს აღიქვამს უბრალოდ როგორც სოციალურ ტიპებს, ქალაქს კი აგვიღწერს როგორც უკაცრიელ, დეჰუმანიზირებულ ადგილს და გვიხატავს პერსონაჟს, რომელიც პარადოქსულად ერთდროულად განასახიერებს მარტოობასა და მარტოობის შიშს.

პომ წინასწარ განჭვრიტა ინფორმაციის ეპოქა, იწინასწარმეტყველა ისეთი საზოგადოება, რომლის ეკონომიკაც დაფუძნებული იქნებოდა ინფორმაციის გამოყენებით ღირებულებაზე.

არის გაუცხოების კიდევ ერთი ასპექტი, რომელიც პომ წინასწარ დაინახა: დისლოკაცია ისტორიისაგან. პოს ნაკლებად აინტერესებდა ამერიკული ისტორიის თემა და არც სარგებლობდა ამერიკის ისტორიის მასალებით. პოს ანტიისტორიზმი ზედმიწევნით შეესატყვისებოდა მისი დროის ემერსონისეულ განწყობილებებს. პოს აწმყო უფრო აინტერესებდა, ვიდრე წარსული. მისი ნოველები დასახლებულია არა ამერიკის ისტორიის გმირებით, არამედ

ბუნდოვანი ევროპული წარმომავლობის ექსცენტრული, პოსტმოდერნული პერსონაჟებით, რომელთაც ტრადიციაზე მეტად სიახლე იზიდავთ.

გადაჭარბების გარეშე შეიძლება საუბარი სიკვდილის პოსტმოდერნულ კულტზე, რომელიც ვლინდება სადისტურ, მაზოხისტურ ფანტაზიებში. ღმერთის ადგილს იჭერს უნივერსალური ნგრევის იპოსტასიზირებული ფიგურა, რომელიც ძალიან მიაგავს პოს ნოველის „წითელი სიკვდილის ნიღაბი“ ფინალში დახატულ სიკვდილის ფიგურას.

პოს მიმართ განსაკუთრებული ინტერესი პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში მთლიანად არც წარმოსახვის ბნელი მხარეებით გატაცებითაა გამოწვეული. ხშირად იგი ყოფიერების საშინელებასა თუ აბსურდულობაზე გამარჯვებისა თუ მისგან გაქცევის „საკომპენსაციო ფანტაზიებსაც“ ქმნიდა. აქ ერთგვება თამაში, „ორგემავობა“. „ჰანს პფაალში“ პროტაგონისტის გაფრენა მოვარეზე მხოლოდ ლოთი და მატყუარა მოხრობელის ბოღვა აღმოჩნდება.

18. ედგარ პოს სამწერლო ტექნიკის ზოგიერთი კომპონენტი ფართოდ გამოიყენება ამერიკულ პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში, კერძოდ, ტ. პინჩონისა და ჯ. ბართის პროზაში. ჯონ ბართი მიმართავს „ჩარჩო მოთხრობის“ პოსეულ ტექნიკას, რომელსაც თავად მოიხსენიებს ტერმინით ‘tale within tale within tale’. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია პოს გროტესკისა და „შავი იუმორის“ როლი ბართის მხატვრული მეთოდის ჩამოყალიბებაში.

ამერიკელი პოსტმოდერნისტების (ჯ. ბართი, ტ. პინჩონი) პროზა პოს „გოთურ“ ნოველებს ასევე ენათესავება „ორგემავობით“, მკითხველის შეცდომაში შეყვანის სტრატეგიით, მასთან და თავად ტექსტთან, საერთოდ სამყაროსთან თამაშისაკენ მისწრაფებით.

პოს ზეგავლენას განიცდის ტ. პინჩონის მხატვრული პროზაც, სადაც აშკარაა იმ თემატიკის გამოძახილი, რომელსაც პირველად პო შეეხო ლიტერატურაში – პინჩონის პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში, ისევე როგორც ე. პოს ნოველებში ცენტრალური ადგილი უჭირავს ადამიანის შინაგანი რღვევის, პიროვნების დეზინტეგრაციისა და ენთროპიის პრობლემებს.

ბიბლიოგრაფია

1. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები. სტოკჰოლმი, 1991.
2. გვახარია, ა. „დიდი მორალისტი“. წინასიტყვაობა წიგნში: რ. ბრედბერი, 451 ფარენჰაიტით. მარსის ქრონიკა. თბილისი: „მერანი“, 1973.
3. თოფურიძე, ე. „უ. ფოლკნერის რომანი „სავანე“. წიგნში: ნ. ყიასაშვილი (რედ.), დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1988.
4. კილაძე, ზ. „ედგარ პოს ცხოვრების ფურცლები“. წინასიტყვაობა წიგნში: ე. ა. პო, მოთხრობები. თბილისი: „მერანი“, 1988.
5. კორტასარი, ხ. „ედგარ პოს ცხოვრება“. „არილი“, 2001 (ყველა ნომერი).
6. ლორენსი დ. ჰ. „ედგარ ალან პო“. წიგნში: ესეები კლასიკური ამერიკული ლიტერატურის შესახებ. ინგლისურიდან თარგმნა თამარ კოტრიკაძემ. თბილისი, 2004.
7. ნათაძე, მ. „სიმბოლო (არსებობის და ფუნქციონირების მექანიზმი)“. „მომბე“, 1996, №1.
8. ჯოსაძე, ლ. „ე. ა. პოს სიმბოლისტური პროზა“. კრებულში: ამერიკის შესწავლის საკითხები IV. თბილისი: გამომცემლობა „კლიო“, 2006
9. Anderson, Sherwood. *Selected Short Stories*. Moscow: Progress Publishers, 1981.
10. Atterbery, B. *The Fantasy Tradition in American Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
11. Armand, B. “*The "Mysteries" of Edgar Poe: The Quest for a Monomyth in Gothic Literature*”. In: Bloom H. (ed.), *The Tales of Poe*. NY: Chelsea House Publishers, 1987.
12. - - -. *The Roots of Horror in the Fiction of H. P. Lovecraft*. Elizabethtown. NY: Dragon Press, 1977.
13. Bandy, W. *The Influence and Reputation of E. A. Poe in Europe*. Speech made at the Sesquicentennial Anniversary of the Birth of Poe. Baltimore, 1985.
14. Barbour, B. “*Poe and Tradition*”. In: Harold Bloom (ed.), *The Tales of Poe*. NY: Chelsea House Publishers, 1987.
15. Barth, John. “*Literature of Exhaustion*”. *The Atlantic*, 1967.
16. - - -. *Lost in the Funhouse*. NY, 1974.
17. Baudelaire, Ch. “*The Painter of Modern Life*”. In: *Painter of Modern Life and Other Essays*, trans. and ed. Jonathan Mayne. London: Phaidon, 1995
18. Baym, N. “*Concepts of the Romance in Hawthorn's America.*” In: *Nineteenth Century Fiction* 38 (1984): 426-43
19. Beaver, H. Introduction to *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, by Edgar Allan Poe. Edited by Harold Beaver. London: Penguin, 1986
20. Benton, R. *Love and the Idea of madness in Poe's Fiction*. Baltimore: Poe Society of Baltimore Edition, 1978.
21. Bloch, Robert. “*Poe and Lovecraft*”. *Ambrosia* #2, August, 1973.
22. Bloom, Harold. Introduction to *Edgar Allan Poe: Modern Critical Views*. Edited by Harold Bloom. NY: Chelsea House, 1985.
23. Bradbury, Ray. *Timeless Stories for Today and Tomorrow*. Bantam, 1952.
24. - - -. *Usher II*. // [http. Bradbury. ray/com](http://Bradbury.ray.com).
25. Brown, Ch. B. “*Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep-walker*”. In: S. J. Krause and S. W. Reid, Vol. 4 of *Bicentennial Edition*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1984.

26. Buell, Lawrence. *New England Literary Culture: From Revolution Through Renaissance*. NY: Cambridge University Press, 1986.
27. Buranelli, V. E. *A. Poe*. NY, 1961.
28. Cadding, R. "Poe: Rituals of Life and Death". In: *American Horror Fiction*, 1989.
29. Carlson, E. "W. Poe on the Soul of Man". In: Baltimore: Poe Society of Baltimore, 1955.
30. - - -. *Recognition of Poe*. University of Michigan Press, 1966.
31. Cash, W. J. *The Mind of the South*. 1941; reprint, NY: Vintage, 1991
32. Chase, R. *The American Novel and Its Tradition*. 1957; reprint, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
33. Chiari, J. *Symbolism from Poe to Mallarmé*. London, 1956.
34. Clayborough, A. *The Grotesque in English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1965.
35. Claypole, J. *Afterword*. In: E. A. Poe, *Tales of Mystery and Imagination*. NY: Collector's Library, 2003.
36. Clough, W. "The Use of Color Words by E. Poe". In: *Poe Studies*, # 4, 1930.
37. Cole, E. "Robert Bloch". In: *Mimosa* 17, October, 1995.
38. Davidson, E. *Poe: A Critical Study*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1957.
39. Davidson, C. *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*. NY: Oxford University Press, 1986
40. Dutta, A. *The Paradox of Truth, the Truth of Entropy*. San Narciso Community College, 1995.
41. Dziemanowicz, S. *The Reader's Bloch // The Bloch Website*, 2004.
42. Eliot, T.S. "American Literature and the American Language". In: *To Criticize the Critic*. New York, 1965.
43. - - -. "A Dream within a Dream". *Listener*, XXIX, February 25, 1943.
44. - - -. "Egar Poe et la France". *La Table Ronde*, #12 December, 1948.
45. - - -. "From Poe to Valéry". *Hudson Review*, II Autumn 1949.
46. - - -. "Harvey Allen's 'Israfel'". A Review. In: *Nation and Athenaeum*, LXI, May 21, 1927.
47. - - -. "Note Sur Mallarmé et Poe". In: *La Nouvelle Revue Francaise*, XXVII (November, 1926).
48. - - -. *Review of The Cambridge History of American Literature*. The Athenaeum, April 25, 1919.
49. Estern, M. *Horrors Within and Without: A Psychoanalytic Study of E. A. Poe and H. P. Lovecraft*. *DAI*, 39, 1978.
50. Fabre, M. "Black Cat and White Cat: R. Wright's Debt to E. A. Poe". In: *Poe Studies*, vol. IV, №1, June, 1971.
51. Faulkner, W. *A Rose for Emily*. Tbilisi: Diogene, 2004.
52. - - -. *Sanctuary*. London: Penguin Books, 1965.
53. Fiedler, L. *Love and Death in the American Novel*. 1960; revised edition 1966; reprint, New York: Stein and Day, 1982.
54. Fisher, B. F. "Poe and the Gothic Tradition". Hayes 72-91.
55. Forrest, W. *Biblical Allusions in Poe*. NY: Macmillan, 1928.
56. Frieden, K. "Poe's Narrative Monologues". In: Bloom H. (ed.), *The Tales of Poe*. NY: Chelsea House Publishers, 1987.
57. Friedman, N., "What Makes a Short Story Short?" In: M. Hoffman and P. Murphy (eds.), *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press, 1988.

58. Gale, D. "Writing about Pynchon". In: *The Quest for Pynchon*. London, Tatler, January, 1980.
59. Gallup, D. *T.S. Eliot: A Bibliography*. New York, 1953.
60. Gargano, J. "The Black Cat": *Perverseness Reconsidered*". In: *XX Century Interpretations of Poe's Tales*. Prentice Hall, 1971.
61. - - -. "H. James and the Question of Poe's Maturity". In: *Poe and His Times*, 1989.
62. Glasgow, E. *A Certain Measure: An Interpretation of Prose Fiction*. NY: Harcourt, Brace, 1943.
63. Goddu, Teresa A., *Gothic America: Narrative, History, and Nation*. New York: Columbia University Press, 1997
64. - - -. "Poe, Sensationalism, and Slavery." Hayes 92-112.
65. Grantz, D. *The Moment – A Space-Time Singularity: Explorations Beyond the Event Horizon in Poe's tales*. File: //A: Poe Moment. htm. 2004.
66. - - -. *Perversity, Poe's Primal Impulse as Illustrated in "The Black Cat" and Other Tales*. Poe Decoder, 2001.
67. Gray, R. *I am a Virginian: E. A. Poe and the South*. Southern Methodist University, 1986.
68. Haines, Ch. *E. A. Poe: His Writings and Influence*. NY: Franklin Watts, 1974.
69. Halio, J. L. "The Moral Mr. Poe". In: *Poe Studies*, vol. I, # 2, October, 1968.
70. Haswell, R. *Poe and Baudelaire: Translations*. Washington State University, 1971.
71. Hayes, K. J. *Poe and the Printed Word*. New York: Cambridge University Press, 2000.
72. Hayes, K. J. (ed.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. 2002. Cambridge: Cambridge University Press, 2002
73. Hayes, K. J. "Introduction". Hayes 1-6
74. Hayes, K. J. "One-man Modernist". Hayes 225-240
75. Heller, T. *Delights of Terror*. Carbondale, 1991.
76. Hoffman, D. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. 1972. Baton Rouge: Louisiana University Press, 1998.
77. Hoffman, S. *Poe in the 20th Century*. North Dartmouth: Southeastern Massachusetts University Press, 1980.
78. Hoffmann, G. "Space and Symbol in the Tales of E. A. Poe". In: *Poe Studies*, 1978, # 11.
79. Hoffrichter, L. *From Poe to Kafka*. University of Toronto Quarterly, 29, 1960.
80. Holliday, C. *A History of Southern Literature*. NY: Neale, 1906
81. Howard, L. "Artificial Sensitivity and Artful Rationality: Basic Elements in the Creative Imagination of E. A. Poe". In: *Poe Studies*, 9, 2001.
82. Hume, R. "Levy on the Gothic Novel". In: *Poe Studies*, vol. IV, no. 2, December 1971.
83. Hume, R. and R. L. Platzner. "'Gothic versus Romantic': A Rejoinder". *PMLA* 86 (1972): 266-74.
84. Huxley, A. "Vulgarity in Literature". In: *The Saturday Review of Literature* VII, September 27, 1930.
85. Ingebresten, E. *Maps of Heaven, Maps of Hell*. Armonk: M.E. Sharpe, 1996.
86. Jannaccone, P. *The Aesthetics of E. A. Poe*. Turin, 1974.
87. Jay, G. "Poe: Writing and the Unconscious". In: H. Bloom (ed.), *The Tales of Poe*. NY: Chelsea House Publishers, 1987.
88. Justus, J. "Poe's Cosmic Vision and Southwestern Humor". In: *Poe Studies*, # 2, 1997.

89. Kanjo, E. "*The Imp of the Reverse: Poe's Dark Comedy of Art and Death*". In: Poe Newsletter, 1969, #2.
90. Kayser, W. *The Grottesque in Art and Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1963.
91. Kennedy, G. "*Poe in Our Time*". In: A Historical Guide to Edgar Allan Poe. New York: Oxford University Press, 2000.
92. Ketterer, D. E. *A. Poe: Life, Work and Criticism*. NY, 1989.
93. Kierly, R. "*The Comic Masks of E. Poe*". In: Poe Studies, # 7, 2000.
94. Kielgour, M. *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge, 1995.
95. King, S. *The Breathing Method*. NY, 1994.
96. - - -. *Dance Macabre*. NY, 1981.
97. Kinnamon, K. *The Emergence of R. Wright*. Baltimore, 1966.
98. Klein, J. *An Interview with R. Bradbury*. In: "The Onion", 1991.
99. Krutch, J. E. *A. Poe: A Study in Genius*. NY: Russell and Russell, 1965.
100. Levin, H. *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*. New York: Knopf, 1958.
101. - - -. *Symbolism and Fiction*. Charlottesville, Virginia, 1956.
102. Levy, M. "*Poe et la Tradition 'gothique'*". In : V. Caliban (ed.), *Annales de la Faculte des lettres de Toulouse*, IV January, 1969.
103. - - -. "*Poe and Gothic Tradition*". V. Caliban (ed.), *Annales de la Faculte des Lettres de Toulouse*, IV, January, 1968.
104. Lewis, P. "*Poe's Humor: A Psychological Analysis*". In: SSF 26, 1989.
105. Ljungquist, K. "*Current Poe Activities*". In: Poe Studies, vol. XII, no 2, December, 1979.
106. Ljungquist, K. "*The Poet as Critic*". Hayes 7-20.
107. Lombard, Ch. "*Recent Findings in Poe*". In: Poe Studies, vol. IV, no 2, December, 1971.
108. Lovecraft, H. P. *The Rats in the Walls*. NY, 1967.
109. - - -. *Supernatural Horror in Literature*. NY: Hippocampus Press, 2000.
110. Mark, J. *The Literary Importance of Poe*. <http://members.aol.com/MarkJE/poe.html>.
111. Matthisen, F.O. *The Achievement of T. S. Eliot*. New York, 1935.
112. - - -. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London: Oxford University Press, 1941.
113. - - -. "*Edgar Allan Poe*". In: *Literary History of the United States*. Ed. By Robert Spiller. NY: Macmillan, 1948.
114. May, Ch. *E.A. Poe: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1991.
115. McCall, D. *The Example of R. Wright*. NY: Harcourt, Brace and World, 1969.
116. McElderry, B. R. Jr. "*T.S. Eliot on Poe*". In: Poe Newsletter, Vol. II, No. 2, April, 1969.
117. Menides, L. *The Lucid Pleasures of Thought and the Secret Adventures of Order: E. A. Poe and Jorge Luis Borges*. NY: Chelsea Publishing House, 2001.
118. Mims, Edwin and Bruce R. Payne. *Southern Prose and Poetry for Schools*. NY: Charles Scribner and Sons, 1910.
119. Mooney, S. "*Comic Intent in Poe's Tales: Five Criteria*". In: Modern Language Notes, 76, 1991.
120. Moses, Montrose. *The Literature of the South*. NY: Thomas Crowell and Co., 1910.
121. Murfin R., and S. Ray. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. Boston, 2003.
122. Murphy, P. *Notion of Darkness in E.A. Poe's Writings*. NY, 1997.

123. Napier, E. *The Failure of Gothic: Problems of Disjunction in an 18th Century Literary Form*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
124. Neimeyer, M. "Poe and Popular Culture." Hayes 205-224.
125. Nolan, W. "Bradbury: Prose Poet in the Age of Space". In: Fantasy and Science Fiction, May, 1963.
126. Oates, J. C. "Reflections on the Grotesque". The Ontario Review, Inc. 1994.
127. Peeples, S. "Poe's "Constructiveness" and "The Fall of the House of Usher." Hayes 178-190.
128. Plessis, E. "Deliberate Chaos: Poe's Use of Colors in the 'Masque of the Red Death'". In: Poe Studies, December, 2001.
129. Poe, E. A. "Instinct vs. Reason – A 'Black Cat'". In: F. Catlson (ed.), Introduction to Poe. Glenview, 111: Scott Foresman, 1967.
130. - - -. *Tales of Mystery and Imagination*. NY: Collector's Library. Barnes and Noble Books, 2003.
131. Pollin, B. R. "Poe and Godwin". In: MCF, XX, December, 1965.
132. - - -. *Discoveries in Poe*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1970.
133. Polonsky, R. "Poe's Aesthetic Theory". Hayes 42-56.
134. Price, R. "The Many Faces of Psycho's Mrs. Bates". Scarlet Street, #14, Spring, 1984.
135. Pynchon, Th. *Entropy*. In: Anthology of American Literature, v. II, NY, 1993.
136. Quinn, P. *The French Face of E. A. Poe*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957.
137. Quinn, A. H. *E. A. Poe. A Critical Biography*. NY, 1941.
138. Reynolds, D. *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. 1988. Cambridge: Harvard University Press, 1989
139. Richard, C. "Poe Studies in Europe. France". In: Poe Newsletter. Vol. II, no 1, January, 1969.
140. - - -. "The Tales of the Folio Club and the Vocation of E. A. Poe as Humorist". In: UMSF, n. s. 1989.
141. Roberts J. R, *Bloch: The Creator of Psycho*. Bloch Website, 2004.
142. Robinson, A. "New Approaches in Poe Criticism". In: Poe Studies, vol. IV, no 2, December, 1971.
143. Roppolo, J. "Meaning and Symbol in the 'Masque of the Red Death'". In: Poe: A Collection of Critical Essays. NJ: Englewood Cliffs, 1967.
144. Ross, D. "The Grotesque: A Speculation". In: Poe Studies, vol. IV, no.1, June, 1971.
145. Roy, A. *Poe and Baudelaire: Vast Ocean Apart*. NY, 1997.
146. Royot, D. "Poe's Humor". Hayes 57-71.
147. Rubin, L. *The Edge of the Swamp: A Study in the Literature and Society of the Old South*. Baton Rouge: University of Louisiana Press, 1989
148. Sanborn, G. "A Confused Beginning: The Narrative of Arthur Gordon Pym, of Nantucket." Hayes 163-177.
149. Skaggs, C., *Introduction*. In: The American Short Story, vol. 1, NY, 1977.
150. Sutherland, J. "At the Edge: Problematic Fictions of Poe, James and Hawthorne". In: DA I, 39, 1978.
151. Staats, A. *E. A. Poes symbolistische Erzuhlkunst*. Heidelberg, 1967.
152. Stroker, E. *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Frankfurt, 1965.
153. Tate, Allen. "Our Cousin Mr. Poe". In: Rober Regan (ed.), Poe: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1967

154. Thomas, P. "Poe's Dupun and the Power of Detection." Hayes 133-147.
155. Thompson, G. (ed.), *The Gothic Imagination. Essays in Dark Romanticism*. Baltimore, 1976.
156. - - -. "Poe's Flawed Gothic: Absurdist Techniques in *Metzengerstein* and the *Courier Satires*". In: R. Benton (ed.), *New Approaches to Poe. A Symposium*. Hartford, 1970.
157. - - -. *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*. Madison: University of Wisconsin Press, 1973.
158. - - -. "Edgar Allan Poe and the Writers of the Old South". In: *Columbia Literary History of the United States*. Edited by Emory Elliott. NY: Columbia University Press, 1988.
159. Tintner, A. "E. A. Poe's Influence on Henry James". In: *Poe Studies*, January, 1987.
160. Tomc, S. M., "Poe and his Circle". Hayes 21-41.
161. Tresch, J. "Extra! Extra! Poe Invents Science Fiction." Hayes 113-132.
162. Trieber, M. "The Scornful Grin: A Study of Poesque Humor". In: *Poe Studies*, vol. IV, no. 2, December, 1971.
163. Vanderbeke, P. *Vineland in the Novels of J. Barth and Th. Pynchon*. The Viking Connection: Canada – continentalist Perspectives. Greizsvald, 1996.
164. VanSpanckeren, K. *Outline of American Literature*. US State Department, 1994.
165. Wagenknecht, E. "Poe and God". In: *E. A. Poe: The Man Behind the Legend*. Oxford University Press, 1999.
166. Weber, J. P. "E. Poe or the Theme of the Clock". In: *Poe: A Collection of Critical Essays*. NY: Englewood Cliffs, 1967.
167. Weeks, K. "Poe's Feminine Ideal." Hayes 148-162.
168. Weinberg, R. "Mr. Weird tales". In: Graeme Flanagan's R. Bloch: A Bibliography. Canberra City, 1979.
169. Wertz, S. "On Poe's Use of 'Mystery'". In: *Poe Studies*, # 7, 1997.
170. Wilbur, R. "The House of Poe". In: *Poe: A Collection of Critical Essays*. NY: Englewood Cliffs, 1967.
171. Williams, W. C., *In the American Grain*. 1925. NY: New Directions, 1956
172. Womack, M. *Edgar Poe's "The masque of the Red Death"*. <http://www.poedecoder.com/essays/masque>, 1997.
173. Wright, R. *Black Boy*. NY: Harpers, 1945.
174. - - -. *Native Son*. NY: Harpers, 1940.
175. - - -. *Superstition*. Abbot's Monthly Magazine, April, 1931.
176. Засурский, Я. *Предисловие*. В книге: *Nineteenth Century American Short Stories*. Moscow: Progress Publishers, 1978.
177. Злобин, Г. *Эдгар Аллан По – романтик и рационалист*. М., 1980.