

ვის ეშინია დიდი, რუხი მგლის?: სიკვდილის საჯაროობა და
თეატრალიზაცია XIX საუკუნის ანგლო-ამერიკულ პროზაში

Who Is Afraid of the Big Grey Wolf?: Publicity and Theatricalisation
of Death in 19th-Century Anglo-American Prose

ლუკა ფოჩხიძე

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Luka Pochkhidze

Tbilisi State University

Abstract

The article explores the representation of death as a public performance and a theatrical act in 19th-century Anglo-American prose. The study aims to demonstrate how individual existential dread is transformed into a collective spectacle and social reality. The theoretical and methodological framework is established through a brief genealogical overview of the cultural, historical, and religious archetypes of public death (Egyptian psychostasia, the Greek phenomenon of pharmakos), which is essential for decoding the examined literary spaces. The central focus of the research is placed on Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter*, Herman Melville's *Moby-Dick*, and James Fenimore Cooper's *The Last of the Mohicans*. Through an in-depth narrative analysis of these texts, the paper argues that the scaffold, the ocean, and the wilderness function as specific theatrical stages for ultimate existential exposure, where physical absence is realised as an aestheticised public manifesto.

Keywords: Phenomenology of Death, Public Performance, Anglo-American Prose, Theatrical Act, Existential Dread.

საკვანძო სიტყვები: სიკვდილის ფენომენოლოგია, საჯარო წარმოდგენა, ანგლო-ამერიკული პროზა, თეატრალიზებული აქტი, ეგზისტენციალური შიში.

1. შესავალი

მგელი ჩვენ რას დაგვაკლებს, დაგვაკლებს, დაგვაკლებს?!.. - სწორედ ამ ყველასათვის ნაცნობი შეძახილით იწყება ნგრევის ისტორიული ქორეოგრაფია. ერთი სულის შებერვით ჩალის სახლი ქარს მიაქვს, მეორე დაქროლვაზე კი ხის მყიფე კედლები ნანგრევებად იქცევა.

„ვის ეშინია დიდი, რუხი მგლის?“ - ეს რიტორიკული შეკითხვა, რომელიც კოლექტიურ მესხიერებაში შიშისა და გარდაუვალი ნგრევის სიმბოლოდ დამკვიდრდა, წინამდებარე ნაშრომში, XIX საუკუნის ანგლო-ამერიკული პროზის, ეგზისტენციალური კრიზისის მთავარ მეტაფორად გვევლინება.

კულტურულ კონტექსტში მგელს განვიხილავთ, როგორც გარდაუვალი განადგურების ძალად, რომელსაც შეუძლია დაანგრის ინდივიდის მიერ აშენებული „ჩალის სახლები“ (ილუზორული თავშესაფრები). თანამედროვეობაში, მსგავს ფსიქოლოგიურ დაცვის მექანიზმის წარმოადგენს ალექსანდრო ამენაბარის ფილმში (სხვები, 2001) ასახული ეპიზოდი, სადაც გმირი, გრეისი, პანიკურად ცდილობს სახლის დაბნელებას მძიმე ფარდებით, მხოლოდ იმისთვის რომ სახლში გამეფებული მიკროსამყარო დაიცვას მზის (მგლის სახეცვლილი მეტაფორა) დაუნდობელი სხივებისგან - „მხილებისგან“. ზუსტად ამგვარად, ნათანიელ ჰოტორნის, ჰერმან მელვილისა და ჯეიმს ფენიმორ კუპერის შემოქმედებაში „ფარდების ჩამოხსნის“ მოტივი გარდაიქმნება „სიკვდილის საჭარო წარმოდგენის“ ინსტრუმენტად.

წინამდებარე ნაშრომი იკვლევს, თუ როგორ გარდაიქმნება პერსონაჟთა შინაგანი კრიზისი და სიკვდილის ფენომენი თეატრალიზებულ მხილებად. „ფარდების ჩამოხსნა“ (ჩალის სახლების დანგრევა) და „მამხილებელი შუქი“, რომელიც აშიშვლებს ინდივიდს კოლექტიური მზერის წინაშე, არ წარმოადგენს მხოლოდ სიუჟეტურ ფინალს; ეს არის გარდამავალი წერტილი პირად კრიზისსა და საჭარო აღსასრულს შორის. ამ პროცესში სივრცითი ლოკაციები - ჰოტორნის „ეშაფოტი“, მელვილის „ოკეანე“ და კუპერის „ველური ბუნება“ - ფუნქციონირებს როგორც თეატრალური სცენები, სადაც პერსონაჟის შინაგანი დრამა სოციალური რეალობის ნაწილად იქცევა.

კვლევა ეყრდნობა ორ ფუნდამენტურ კულტურულ-ისტორიულ არქეტიპს: „ეგვიპტურ ფსიქოსტასიას“ (სულის აწონვის რიტუალს) და ანტიკური „ბერძნული ფარმაკოსის“ (განტევების ვაცის) ფენომენს. მათი გენეალოგიური მიმოხილვა გვიჩვენებს რომ „ფიზიკური არყოფნა“ განხილულ ტექსტებში სახეს იცვლის და (შემდგომში) გვევლინება ესთეტიზებულ სოციალურ მანიფესტად. შესაბამისად, „დიდი რუხი მგელი“ ამ კვლევაში უნდა განვიხილოთ არა მხოლოდ როგორც განადგურების სიმბოლოდ, არამედ როგორც იმ ისტორიულ და ეგზისტენციალურ მამოძრავებელ ძალად, რაც პერსონაჟებს იძულებითი გამჭვირვალობისა და „სიმართლის მხილების“ ველში აბრუნებს.

2. კვლევის მეთოდოლოგია

ნაშრომი ეყრდნობა ტექსტის ინტერტექსტუალურ და ფენომენოლოგიურ ანალიზს. კვლევის პროცესში გამოყენებულია შემდეგი მიდგომები:

- **სივრცითი დეკოდირება:** ლიტერატურული ლოკაციების (ეზაფოტი, გემი, ტყე) განხილვა არა მხოლოდ მოქმედების ადგილად, არამედ თეატრალურ სცენად, სადაც სიკვდილი საბოლოო აქტია.
- **ანაქრონული ინტერტექსტუალობა და ფენომენოლოგიური ანალოგიები:** პროზაული ტექსტების (ნათანიელ ჰოტორნის *ალისფერი დამლა* (1850), ჰერმან მელვილის *მოზი დიკი* (1851) და ჯეიმს ფენიმორ კუპერის *უკანასკნელი მოპიკანი* (1826)) ანალიზისას ნაშრომში შემოტანილია სხვადასხვა ეპოქის პოეტური ფორმულები (პ. ბ. შელი, ჯ. დონი, ს. პლატი). ეს მიდგომა ეფუძნება არა ისტორიულ-გენეალოგიურ გავლენებს, არამედ მათ გამოყენებას ფენომენოლოგიურ ანალოგებად. პოეტური სახეები გვევლინება სპეციფიკურ ჰერმენევტიკულ (ტექსტის განმარტების) ინსტრუმენტებად, რომლებიც ხელს უწყობს XIX საუკუნის ამერიკულ პროზაში არსებული სიკვდილის ეგზისტენციალური და ესთეტიკური კოდების უფრო მკაფიო დეკოდირებას.
- **მეტაფორული კონცეპტუალიზაცია და ხატოვანი (Imagery) ანალიზი:** შესავალ პასაჟებში შემოტანილი ალეგორიული სახეები - „მგელი“ (როგორც კოსმიური განადგურებისა და გარდაუვალობის კოდი) და „ფარდები“ (როგორც ილუზორული სოციალური ნიღბებისა და თავშესაფრების სიმბოლო) - ნაშრომში გამოყენებულია არა დეკორატიული, არამედ მეთოდოლოგიური ჰერმენევტიკის ჩარჩოში. მათი მეშვეობით ხდება საკვლევ ტექსტებში არსებული ეგზისტენციალური შიშის სტრუქტურირება, რაც საშუალებას გვაძლევს, თვალყური ვადევნოთ, თუ როგორ ტრანსფორმირდება ეს შინაგანი კრიზისი კოლექტიურ სანახაობად და საჯარო პერფორმანსად.

3. კულტურულ-არქეტიპული გენეალოგია: სიკვდილი როგორც საჯარო მანიფესტაცია

სიკვდილის, როგორც საჯარო წარმოდგენისა და საბოლოო მხილების ლიტერატურული იდეის გამოსაკვლევად, აუცილებელია იმ კულტურულ-ისტორიული მოდელების მოკლე ექსკურსი, რომლებმაც ჩამოაყალიბეს დასავლური პარადიგმა გარდაუვალ აღსასრულზე. ფილიპ არიესის (1991) მიხედვით, ადრეულ კულტურებში სიკვდილი იყო „მოთვინიერებული“ (Tamed Death) - ღია, საზოგადოებრივი მოვლენა, სადაც მომაკვდავი საკუთარი აღსასრულის

„რეჟისორად“ გვევლინებოდა. წინამდებარე ნაშრომში ეს ისტორიული გამოცდილება გარდაიქმნება მეთოდოლოგიურ თვალთახედვად, რათა გაიხსნას XIX საუკუნის ამერიკული ტექსტების მეტაფიზიკური და სოციალური სივრცეები.

ამ თვალსაზრისით, პირველსახეს წარმოადგენს ეგვიპტური კულტურის ცენტრალური აქტი, „ფსიქოსტასია“ (სულის აწონვა) „ორმაგი სიმართლის დარბაზში“, რომელიც სიკვდილს წარმოაჩენს არა როგორც „ფიზიკურ გაქრობად“, არამედ როგორც რადიკალურ სამართლებრივ პროცესად და „უარყოფით აღსარებად“ (Negative Confession). ერნესტ ალფრედ უოლის ბაჯი (2003) ნაშრომში *ეგვიპტური მიცვალებულთა წიგნი (The Egyptian Book of the Dead)* დეტალურად აღწერს გულის (სულის) აწონვის ამ რიტუალს, სადაც მიცვალებული 42 მოსამართლის წინაშე წარდგებოდა საკუთარი სიმართლის დასამტკიცებლად. ერიკ ჰორნუნგის (1992) განმარტებით, ეს არის მომენტი, როდესაც ადამიანის ილუმბორული სოციალური ნილაბი იმსხვრევა, მისი „სახელი“ და „არსი“ ერთმანეთს ერწყმის და რჩება მხოლოდ შიშველი სიმართლე. როგორც ძველეგვიპტური სამარხების მხატვრული ფასადი და პაპირუსების იკონოგრაფია მოწმობენ - ადამიანი მთელი სიცოცხლე ემზადებოდა სწორედ იმ წამისთვის, როცა „მგლის“ ერთი შეხვედრით მისი „ჩაღის სახლი“ (მიწიერი სხეული) დაიშლებოდა. ეს არქექტიპი წარმოადგენს ამენაბარისეული ფარდების ჩამოხსნის პირველსახეს: სიკვდილის წამს შუქი შემოდის, როგორც მხილება, რომელიც კლავს. აღნიშნული ანალიტიკური მოდელი აუცილებელია ნათანიელ ჰოტორნის *ალისფერი დამლის* (1850) დეკოდირებისთვის. მთავარი გმირის, არტურ დიმსდეილის ფინალური აღსასრული ემაფოტზე არის ეგვიპტური ფსიქოსტასიის პირდაპირი ლიტერატურული რეინკარნაცია - პურიტანული საზოგადოების (42 მოსამართლის ანალოგის) წინაშე პირადი, ფარული ცოდვის საჯარო აწონვა და ილუმბიის მსხვრევა.

სიკვდილის საჯაროობის იდეა კიდევ უფრო დინამიკურ სახეს იღებს ანტიკურ ტრადიციაში, სადაც ეგვიპტური სამართლებრივი რიტუალი ესთეტიკურ და პოლიტიკურ წარმოდგენაში გადადის. ბერძნული რაკურსისთვის აღსასრული აღარ არის მხოლოდ პასიური წარდგომა მსაჯულთა წინაშე; იგი იქცევა აქტიურ, გმირულ ქმედებად, რომლის მიზანიც „უკვდავი დიდების“ (kleos) მოპოვებაა (Vernant, 1991). ჟან-პიერ ვერნანი ნაშრომში *ინდივიდი, სიკვდილი და სიყვარული ძველ საბერძნეთში* (1991) განმარტავს, რომ ბერძნული „ლამაზი სიკვდილი“ (kalos thanatos) არის პოლიტიკური და ესთეტიკური აქტი, რაც აქილევსის მაგალითზე ნებაყოფლობითი სვლაა იმ საჯარო სცენისკენ, სადაც აღსასრული კოლექტიური მეხსიერების სამარადისო ნაწილი ხდება. ბერძნული ტრაგედიის ეს საწყისები პირდაპირ კავშირშია „ფარმაკოსის“ (განტევების ვაცის) ფენომენთან, როდესაც სოციალური კრიზისის დროს თემი ირჩევდა მსხვერპლს, რომლის საჯარო სიკვდილიც საზოგადოების კათარზის მოასწავებდა. რენე უირარის (2005) მიხედვით,

ფარმაკოსის სიკვდილი იყო წარმოდგენა, სადაც მთელი საზოგადოება ერთიანდებოდა ერთი მსხვერპლის წინააღმდეგ, რომელიც თავისი აღსასრულით „აღიარებდა“ თემის ცოდვებს და თან მიჰქონდა ისინი. სიკვდილის, როგორც საჯარო პროტესტის იდეა კიდევ უფრო მკაფიოა სოფოკლეს *ანტიგონეში*, სადაც გმირის აღსასრული, როგორც ჩარლზ სეგალი (1981) აღნიშნავს, არის თეატრალიზებული რიტუალი, რაც აიძულებს საზოგადოებას, დაინახოს სიმართლე იქ, სადაც მანამდე მხოლოდ სახელმწიფო კანონი ჩანდა. სიკვდილი აქ „ფარდებს ხსნის“ პოლიტიკურ წესრიგს და მაყურებელს დღის შუქზე ტოვებს - პირისპირ „მგელთან“, სადაც ბერძნული სცენა საბოლოოდ გარდაიქმნება ხელოვნებად. ეს ანტიკური მოდელი უმნიშვნელოვანესი გასაღებია ჯეიმს ფენიმორ კუპერის „უკანასკნელი მოპიკანის“ (1826) წასაკითხად, სადაც უნკასის აღსასრული ველური ბუნების სცენაზე იტვირთავს ბერძნული ფარმაკოსის ფუნქციას და ორი კულტურის შეჯახების ფონზე კოლექტიური მითის დასაბადებლად აუცილებელ მსხვერპლშესანიშნავად გვევლინება.

მსგავსი რიტუალური და თეატრალური საწყისები შუა საუკუნეების ევროპულ ქრისტიანულ სივრცეში საბოლოოდ ფუძნდება, როგორც უმაღლესი საჯარო მოქმედება - Ars Moriendi (სიკვდილის ხელოვნება). ფილიპ არიესის კვლევის (1991) მიხედვით, მომავლადის საწოლთან მთელი თემის (ოჯახის, მეზობლებისა და გამვლელების) შეკრება ამ მომენტს აქცევდა კოსმიურ სპექტაკლად, სადაც ადამიანის სულისთვის ანგელოზები და დემონები იბრძოდნენ (Ariès, 1991). კონფიდენციალურობა (პირადი სივრცე) აქ გამორიცხული იყო; ინდივიდს საზოგადოების თვალწინ უნდა „ეთამაშა“ საკუთარი არსისა და რწმენის საბოლოო დადასტურება. Ars Moriendi - თეატრალური ტრადიცია, სადაც სიკვდილის სივრცე იქცევა ღია არენად, არსობრივად უკავშირდება ჰერმან მელვილის *მოზი დიკს* (1851). კაპიტანი აჰაბის ნადირობა და მისი გარდაუვალი ფინალი ოკეანის სცენაზე არის ქრისტიანული მოდელის რადიკალური მოდიფიკაცია: „პეკოდის“ გემბანი ხდება საჯარო სარეცელი, სადაც კაპიტანი მთელი ეკიპაჟის თვალწინ თამაშობს თავის მეტაფიზიკურ ამბოხს და სიკვდილს კოლექტიურ, კოსმიურ სანახაობად აქცევს.

4. ეზაფოტი, როგორც საჯარო სცენა: ნათანიელ ჰოტორნი

ნათანიელ ჰოტორნის შემოქმედებაში რელიგიური მხილება სოციალურ სანახაობად გარდაიქმნება. რომანში *ალისფერი დამლა (The Scarlet Letter)* ეზაფოტი არის ცენტრალური სცენა, სადაც სიმართლე საჯარო მხილების სახით უნდა გამოამკარავდეს. როდესაც ჰესტერ პრინი ეზაფოტზე ღვება, ის თავის სოციალურ სიკვდილს ესთეტიკურ მანიფესტად აქცევს; ოქროს ძაფებით მოქარგული ასო „A“

მისი პიროვნული განაცხადია. სილვია პლათის (1965) პოეტური ფორმულა რომ გამოვიყენოთ, ეს არის თავისებური „დიდი სტრიპტიზი“ (big strip tease), სადაც სული საჯაროდ შიშვლდება მაყურებლის წინაშე. პლათისეული „ლედი ლაზარეს“ მსგავსად, პესტერიც პურიტანული საზოგადოების ცივ, გულგრილ სამყაროში გადასარჩენად ერთადერთ გზას პოულობს: თავად იქცეს სასიკვდილო ცეცხლად. აქ ინსტიტუციური რელიგია თავად გვევლინება იმ გულგრილ, დაუნდობელ ძალად, რომელიც მსხვერპლს საზოგადოებრივი წესრიგის სახელით შთანთქმავს. პურიტანულ თემს სჭირდება ეშაფოტი, რათა მასზე საკუთარი იუნგისეული „ჩრდილები“ დაინახოს, ისევე როგორც ბერძნული პოლისი ითხოვდა „ფარმაკოსის“ მსხვერპლშენიშვას კოლექტიური კათარზისთვის.

ამ კუთხით ჰოტორნი პირდაპირ ეხმიანება პერსი ბიში შელის ეგზისტენციალურ ხედვას. პოემაში *ადონაისი* (Adonais) შელი წერს: *“No more let Life divide what Death can join together”* (სტროფი 2, ტაქტი 9) (ალარ მისცე ნება სიცოცხლეს გაყოს ის, რაც სიკვდილს შეუძლია შეაერთოს; ავტორის თარგმანი). ეს ფრაზა ხდება არტურ დიმსდილის ტრაგედიის მთავარი გასაღები. დიმსდილის მთელი ცხოვრება იყო ფარული ყოფა, მტკივნეული შინაგანი განხეთქილება მის წმინდანურ იმიჯსა და დაფარულ ცოდვას შორის. სიკვდილის წინ ეშაფოტზე ასვლა მისი საბოლოო ეგზისტენციალური „გაშიშვლებაა“ - მომენტი, როცა ის საჯაროდ იხსნის სამოსს და მკერდზე ამოტვიფრულ დამლას მიუშვერს ხალხთა მზერას. მისი სიკვდილი არის წამი, როდესაც პურიტანული თვალთმაქცობით შექმნილი ნაპრალი მის რეალურ მე-სა და სოციალურ ნიღაბს შორის საბოლოოდ ქრება. სიკვდილი აქ აერთიანებს პიროვნებას საკუთარ შინაგან სიმართლესთან, რომელსაც სიცოცხლეში მხოლოდ გაორება, დანაშაულის გრძნობა და ეგზისტენციალური პარალიზი მოჰქონდა.

დიმსდილის აღსასრული არის თავისებური ზვარაკის შენიშვნა. თავის მხრივ იგი აერთიანებს ბერძნულ „ფარმაკოსსა“ და ქრისტიანული მსხვერპლშენიშვას არქეტიპს. ის არის „განტევების ვაცი“, რომელიც თავისი კატასტროფით საჯაროს ხდის იმ ჭეშმარიტებას, რომელსაც თემი ქვეცნობიერად მალავდა. ამ სპექტაკლის კულისებს მიღმა კი დგას როჯერ ჩილინგვორთი - ინდიფერენტული და, ამასთანავე, შურისმაძიებელი მაყურებელი, რომელიც დაუნდობელი დროისა თუ ბედისწერის განსახიერებაა. მისი მტაცებლური ბუნება „დიდ რუხ მგელსაც“ მოგვაგონებს, რომელიც მხოლოდ მაშინ კვდება, როდესაც მისი მსხვერპლი სიცრუის მხილებითა და აღსარებით საბოლოოდ აღწევს თავისუფლებას. ამრიგად, ჰოტორნთან სიკვდილი არის ზუსტად ის „საჯარო რიტუალი“, რომელზეც ფილიპ არიესი საუბრობდა - ეს არის სცენა, სადაც ანგელოზებისა და დემონების ბრძოლა სრულდება სულის რადიკალური გამოღვიძებით, რაც ადამიანს მიწიერი ილუზიებისგან ათავისუფლებს.

5. ველური ბუნების ემაფოტი: ჯეიმს ფენიმორ კუპერი

ჯეიმს ფენიმორ კუპერის *უკანასკნელ მოჰიკანში* (*The Last of the Mohicans*, 1826) სიკვდილი „ცივილიზებული სოციუმიდან“ ველურ ბუნებაში ინაცვლებს და წმინდა რიტუალურ აქტად იქცევა. აქ „საჯაროობა“ აღარ შემოიფარგლება მხოლოდ ანთროპოცენტრული, სოციალური სივრცით; მაყურებლის როლში თავად ტყე, კლდეები და ისტორიული გარდაუვალობა გვევლინება. ამ ველურ გეოგრაფიაში კვლავ ცოცხლდება „დიდი რუხი მგლის“ არქეტიპი - მაგუას სახით. მაგუა არის ჩილინგვორთის მსგავსი შურისმაძიებელი, ბერძნული კათარზისული მითების „ველური“, პირველყოფილი ვერსია, რომელიც მანამ არ ჩერდება, სანამ საკუთარ მსხვერპლს არ დალუპავს. თუმცა, მისი კატასტროფაც ისევე გარდაუვალია, როგორც მისი ფატალური ვნება - როგორც კი მისი შურისძიება აღსრულდება, ის უფსკრულში იჩეხება. მაგუა იქცევა იმ კატალიზატორად, იმ ეგზისტენციალურ ძალად, რომელიც უნკასს აიძულებს, ბოლომდე „გაშიშვლდეს“, როგორც გმირი.

უნკასის მდუმარე აღსასრული არის სიმართლის ისეთივე მძაფრი ეგზისტენციალური მხილება, როგორიც დიმსდეილის ხმამაღალი აღსარება პურიტანულ ემაფოტზე, ოლონდ აქ ვერბალური ნარატივის ნაცვლად თავად მოქმედება და სხეულის ენა მეტყველებს. სილვია პლათის ხედვით, *“Dying is an art, / Like anything else”* (სტროფი 15, ტაეპი 1–2) (Lady Lazarus) („სიკვდილი ხელოვნებაა, როგორც ყველაფერი სხვა“; ავტორის თარგმანი). შეიძლება ითქვას, რომ უნკასი ამ მეტაფიზიკურ ხელოვნებას განსაკუთრებული, პირველყოფილი ღირსებით ასრულებს - ის საკუთარ სიკვდილს აქცევს ისტორიულ მანიფესტად, სადაც ინდივიდუალური ტკივილი ტომობრივ და რასობრივ ტრაგედიას უტოლდება.

შევვიძლია მივიჩნიოთ, რომ ფინალური სცენა - დაკრძალვის მონუმენტური რიტუალი - არის სწორედ ის „სიკვდილის ხელოვნება“ (*Ars Moriendi*), რომელსაც ფილიპ არიესი იკვლევდა, ოლონდ კუპერთან იგი ევროპული საძინებლებიდან ამერიკულ უსაზღვრო პრერიებშია გადატანილი. აქ თემი, დელავერების მთელი ტომი, იკრიბება, რათა საკუთარი თვალთი იხილოს, როგორ ერთდება სიკვდილში ის, რაც სიცოცხლემ, ომმა და კულტურულმა ბარიერებმა ასე სასტიკად გაჰყო. უნკასი გვევლინება იმ კოლექტიურ „განტევების ვაცად“, ბერძნულ „ფარმაკოსად“, რომლის სისხლითაც იწერება ახალი ამერიკული მითოსი. კუპერი თვალნათლივ აჩვენებს, რომ ამ ველურ ემაფოტზე ჭეშმარიტების საჯარო მხილება სიტყვებს არ საჭიროებს; იგი იკითხება იმ ეგზისტენციალურ სიცარიელეში, რომელიც „უკანასკნელი მოჰიკანის“ წასვლის შემდეგ სამყაროში რჩება. აქ პლათის (1982) კიდევ ერთი განცდა ცოცხლდება მისი დღიურებიდან: *“I talk to God but the sky is empty”* (გვ. 473) („ღმერთს ვესაუბრები, მაგრამ ცა ცარიელია“; ავტორის თარგმანი). უნკასის სიკვდილის წამს

ზეცა მართლაც დაცლილია ყოველგვარი ტრადიციული რელიგიური ნუგეშისგან - რჩება მხოლოდ ბუნების გულგრილი სიდიადე და ისტორიული ლოგიკა, რომელიც უპირობოდ ნთქავს ყველაფერს, რაც ზედმეტად „მონყვლადია“ ამ „ახალი,“ დაუნდობელი სამყაროსთვის.

6. აბსოლუტური სიცარიელე: ჰერმან მელვილი

ჰერმან მელვილის (1851) *მოზი დიკში* (*Moby-Dick*) სიკვდილის თეატრალური წარმოდგენა თავის მეტაფიზიკურ აპოგეას აღწევს. აქ ეშაფოტი აღარ არის სტატიკური, სოციალურად დეტერმინირებული ადგილი, არამედ თავად ოკეანეა - დაუნდობელი და უსასრულო კოსმიური სცენა. კაპიტან აჰაბის სიკვდილი არის უმაღლესი ეგზისტენციალური მხილება, სადაც მისი ილუზორული „ჩაღის სახლი“ (გემი „პეკოდი“ და მისი მატერიალური ამბიცია) ინგრევა თეთრი ვეშაპის ერთი ფატალური დაჯახებით. მელვილი თავად აღნიშნავს: *“All visible objects, man, are but as pasteboard masks”* (თავი 36) („ყველა ხილული ობიექტი მხოლოდ მუყაოს ნიღაბია“; ავტორის თარგმანი). აჰაბის მთელი ტრაგიკული მოქმედება მიმართულია სწორედ ამ ფენომენოლოგიური ნიღბის გარღვევისკენ. მას არ აინტერესებს ვეშაპი, როგორც პრაგმატული „ნადირი“; მისთვის მოზი დიკი არის ის მძიმე „ფარდები“, რომლებიც „დღის სინათლეს“ სამყაროში არ უშვებენ და რომელთა მიღმაც მან საკუთარი, თუნდაც დამლუპველი „სიმართლე“ უნდა იხილოს.

ამ ფატალურ ლტოლვაში მელვილი თვალნათლივ აცოცხლებს XVII საუკუნის ბაროკოს მეტაფიზიკურ ტრადიციას - კერძოდ, სიკვდილის აღქმას, როგორც უმაღლეს ეროტიზებულ ექსტაზად. საგულისხმოა, რომ ამ პერიოდის ინგლისურ ლიტერატურულ კოდში ზმნა „კვდომა“ (to die) ხშირად სექსუალურ ორგაზმსაც აღნიშნავდა. შესაბამისად, ეს „ფიზიკური ექსტაზი“ ხშირად გაიგივებული იყო „მცირე სიკვდილთან“ (la petite mort) - ფენომენი, რომელიც თომას ლაკერის ნაშრომში *Making Sex* (1990) განხილულია, როგორც რაციონალურ ეგოზე კონტროლის დაკარგვისა და სხეულებრივი საზღვრების მოშლის მომენტად. აღნიშნული ფენომენი ემთხვევა ჟორჟ ბატაის მიერ ნაშრომში *ეროტიზმი* (*Erotism: Death and Sensuality*, 1986) ჩამოყალიბებულ კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც, სიკვდილისკენ სწრაფვა არის ინდივიდუალური, იზოლირებული ყოფიერების (discontinuity) დარღვევის და უსასრულო, აბსოლუტურ მთლიანობასთან (continuity) შერწყმის რადიკალური მცდელობა. გაშმაგებული აჰაბის დაუცხრომელი, ირაციონალური ჟინი თეთრ ვეშაპთან ფიზიკური შეჯახებისა, შეიძლება მივიჩნიოთ სწორედ ასეთ მეტაფიზიკურ გაშიშვლებად. ეს არის სასიკვდილო, თითქმის ეროტიზებული შეერთება იმ იდუმალ აბსოლუტთან (ოკეანურ არარასთან), რომლისკენაც ის საკუთარი ეგოს სრული

მსხვერვის ფასად მიისწრაფვის. შესაბამისად, სცენაზე მისი განადგურება ბატაისეული გაგებით ხდება - კონტროლის ტოტალური დაკარგვით.

ჯონ დონი (2012) თავის *წმინდა სონეტებში* სწორედ ამგვარი ეროტიზებული ნგრევის მეტაფორული ენით საუბრობს: *“Batter my heart, three-person'd God... / That I may rise and stand, o'erthrow me, and bend / Your force to break, blow, burn, and make me new.”* (ტაეპები 1, 3–4) („*დამამხე, სამპიროვანო ღმერთო... რათა აღვდგე და ვიღვე, დამანგრე და გამოიყენე შენი ძალა, რომ განმახლო*“; ავტორის თარგმანი). აჰაბის ბრძოლა მობი დიკთან ზუსტად ამ მეტაფიზიკურ „დამხოვას“ იმეორებს. მისთვის სიკვდილი არის ის უმაღლესი წერტილი, სადაც სუბიექტის კონტროლის სრული დაკარგვა მის საბოლოო ტრანსცენდენტულ იქცევა; მომენტი, როდესაც მისი მეზობელი ეგო სრულად უერთდება „კოსმიურ ძალას“. ეს საჯარო წარმოდგენაა, რომელშიც ტკივილი და ტოტალური ნგრევა ერთადერთ გზად გვევლინება ჭეშმარიტებასთან ზიარებისთვის - ისევე, როგორც დონისთვის ღვთაებრივი სიყვარული იყო ძალადობრივი, ბრუტალური აქტი.

„ჩალის სახლი“ საბოლოოდ დაინგრა, ოკეანის ზედაპირზე კი მხოლოდ გულგრილი სიდიადე და უმისამართო, ეგზისტენციალური ღუმილი დარჩა. მელვილის ეს ფინალი გარდაუვალია, „დიდი რუხი მგელი“ - სიკვდილისა და არარას შიში - ნთქავს ნებისმიერ სოციალურ თუ ინდივიდუალურ ამბოხს. მობი დიკის ოკეანურ სცენაზე სიკვდილის თეატრალიზაცია აღწევს თავის ლოგიკურ დასასრულს, სადაც კითხვა - რას მიეძღვნა ამდენი დარდი, ნამდვილ სიცოცხლეს თუ სიცოცხლის გამოცხადებას - პასუხაუცემელი რჩება. ამ კონტექსტში, სიკვდილის საჯარო აქტი, ფილიპ არიესისეული *Ars Moriendi*-ს მსგავსად, ადამიანს აცლის მიწიერ ნიღბებს და ტოვებს აბსოლუტური სიცარიელის პირისპირ, სადაც ნამდვილი სიცოცხლე მხოლოდ სიკვდილის ამ უმაღლეს, ტრაგიკულ გამოსვლაში თუ ცხადდება.

7. დასკვნა

წინამდებარე ნაშრომმა აჩვენა, რომ XIX საუკუნის ანგლო-ამერიკულ პროზაში სიკვდილი არ წარმოადგენს მხოლოდ ყოფიერების ბიოლოგიურ ფინალს, არამედ იგი გვევლინება, როგორც გრანდიოზული სოციალური და მეტაფიზიკური წარმოდგენა. ჰოტორნის პურიტანული ემაფოტიდან კუპერის ველურ ბუნებამდე და მელვილის უსასრულო ოკეანემდე განვლილი გზა ასახავს ადამიანის ეგზისტენციალურ მოგზაურობას საკუთარი არქეტიპული საწყისებისკენ. „ჩალის სახლებისა“ და სოციალური თავმესაფრების მსხვერვის ქრონიკა თვალნათლივ აჩვენებს, რომ კოსმიური არარასა და სიკვდილის წინაშე ნებისმიერი ადამიანური კონსტრუქცია უსუსური და ფუყია.

როგორც ფილმ *სხვების* (*The Others*) მთავარი გმირი გრეისი თავგამოდებით ცდილობს სასახლის ფანჯრების მძიმე ფარდებით ჩამოხსნას, რათა შიდა მიკროსამყარო დაიცვას მზის დაუნდობელი სხივებისგან - „მხილებისგან“, ჩვენი შესწავლილი პერსონაჟებიც ასე დაუღალავად ცდილობდნენ საკუთარი ეგოს დაცვას იმ ჭეშმარიტებისგან, რომლის წინაშეც ყოველი მოკვდავი თანაბრად დაუცველია. სიკვდილის თეატრალიზაცია, ფილმში არიესისეული საჯარო რიტუალების მსგავსად, ამავდროულად არის ილუზიების დასასრული. სიკვდილი ყველა მცდელობის დასასრულია. ადამიანის მიერ ნაშენი სოციალური მეყაოს ნიღბები მხოლოდ დროებითი მექანიზმი აღმოჩნდა იმ კოსმიური შუქის შესაკავებლად, რომელიც ადრე თუ გვიან ნებისმიერ ნაპრალობაში აღწევს. ილუზიების ფარდები ყოველთვის იხსნება; ინდივიდი ტკივილნარევი, თუმცა გათავისუფლებული მზერით პირისპირ უყურებს იმ ეგზისტენციალურ სინათლეს, რომელიც ამსხვრევს ნიღბებს, მაგრამ აცოცხლებს შინაგან სიმართლეს. ტექსტების კომპარატივისტულმა განხილვამ აჩვენა, რომ სიკვდილის ესთეტიზაციისა და საჯაროობის ფორმები განსხვავებულ სტრუქტურულ ფუნქციას ასრულებს განხილულ ავტორებთან: თუ ჰოტორნთან სიკვდილის თეატრალური წარმოდგენა პურიტანული სოციუმის დანაშაულისა და თვალთმაქცობის რადიკალური მხილებაა (ეგვიპტური ფსიქოსტასის მსგავსად), კუპერთან იგი გარდაიქმნება ველური ბუნების სცენაზე კულტურული მითოსის დაბადებისთვის აუცილებელ მსხვერპლშენიშვნად (ბერძნული ფარმაკოსის არქეტიპი), ხოლო მელვილთან - კოსმიური არარას წინაშე ინდივიდუალური ეგოს ტოტალურ, ბატასიულ კატასტროფად და აბსოლუტთან შერწყმად. შესაბამისად, მეტაფიზიკურ სივრცეში, სადაც სიკვდილის საჯარო აქტმა ადამიანის სულიერი გამოღვიძება უნდა მოასწავოს, კითხვა - „ვის ეშინია ღიდი, რუხი მგლის?“ - კარგავს თავის პირვანდელ, ფატალურ შიშს და გარდაიქმნება აბსოლუტურ ეგზისტენციალურ სიმშვიდედ, რომლის პასუხად მხოლოდ სიჩუმე რჩება.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. Amenábar, A. (Director). (2001). *The Others* [Film]. Las Producciones del Escorpión; Cruise/Wagner Productions.
2. Ariès, P. (1991). *The Hour of Our Death* (H. Weaver, Trans.). Oxford University Press. (Original work published 1977)
3. Bataille, G. (1986). *Erotism: Death and Sensuality* (M. Dalwood, Trans.). City Lights Books. (Original work published 1957)
4. Budge, E. A. W. (2003). *The Egyptian Book of the Dead*. Dover Publications. (Original work published 1895)

5. Cooper, J. F. (1986). *The Last of the Mohicans*. Penguin Classics. (Original work published 1826)
6. Donne, J. (2012). *The Complete English Poems*. Penguin Classics. (Original work published 1633)
7. Girard, R. (2005). *Violence and the Sacred* (P. Guyer, Trans.). Continuum. (Original work published 1972)
8. Hawthorne, N. (2003). *The Scarlet Letter*. Penguin Classics. (Original work published 1850)
9. Hornung, E. (1992). *Idea into Image: Essays on Ancient Egyptian Thought* (E. Bredeck, Trans.). Timken Publishers.
10. Laqueur, T. (1990). *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press.
11. Melville, H. (2002). *Moby-Dick; or, The Whale*. Penguin Classics. (Original work published 1851)
12. Plath, S. (2004). *Ariel: The Restored Edition*. HarperPerennial.
13. Plath, S. (1982). *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* (F. McCullough, Ed.). Anchor Books.
14. Segal, C. (1981). *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Harvard University Press.
15. Shelley, P. B. (2003). *The Major Works*. Oxford University Press. (Original work published 1821)
16. Vernant, J.-P. (1991). *Mortals and Immortals: Collected Essays* (F. Zeitlin, Ed.). Princeton University Press.

ავტორის შესახებ:

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი; ინგლისური ფილოლოგიის სამაგისტრო პროგრამის სტუდენტი.

About the Author:

Luka Pochkhidze is a graduate student (MA) in English Philology at Ivane Javakhishvili Tbilisi State University.

E-mail: lukapochkhidze@gmail.com

სამადლობელი:

მსურს, უღრმესი პატივისცემითა და მადლიერებით მივმართო ჩემს ხელმძღვანელს, ქალბატონ ლილიანა გოგიჩაიშვილს, არა მხოლოდ წინამდებარე სტატიის მომზადების პროცესში გაწეული ფასდაუდებელი ხელმძღვანელობისა და საინტერესო იდეებისათვის, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, XIX საუკუნის ამერიკული ლიტერატურის შესახებ წაკითხული შთამბეჭდავი ლექციებისათვის. სწავლის პროცესში მიღებული სიღრმისეული ცოდნა და ინტელექტუალური დისკუსიები იქცა

იმ მთავარ შემოქმედებით იმპულსად, რომელმაც შემდგომში წინამდებარე კვლევის იდეა წარმოქმნა.

ასევე, გულითად მადლობას ვუხდი ქალბატონ მანანა რუსეიშვილს, რომელთანაც შესწავლილმა ინტერკულტურული კომუნიკაციის ლინგვისტურმა საფუძვლებმა მომცა შესაძლებლობა ტექსტი და კონტექსტი სრულიად სხვა, ახალი ჭრილით დამენახა და აღმეცა.

განსაკუთრებულ პატივისცემასა და მადლიერებას გამოვხატავ ნაშრომის რედაქტორის, ქალბატონი ნატო ფერაძის მიმართ. მისმა პროფესიულმა პრომამ მნიშვნელოვნად განამტკიცა ნაშრომის აკადემიური ფორმა.

Acknowledgments:

I would like to express my deepest respect and gratitude to my supervisor, Ms Liliana Gogichaishvili, not only for her invaluable guidance and insightful ideas throughout the preparation of this article but, first and foremost, for her truly inspiring lectures on 19th-century American literature. The profound knowledge gained and the intellectual discussions shared during my studies served as the primary creative impulse that ultimately brought the idea for this research to life.

I would also like to extend my heartfelt thanks to Ms Manana Ruseishvili, whose course on the linguistic foundations of intercultural communication enabled me to perceive and comprehend text and context through an entirely new perspective.

Furthermore, I express my sincere gratitude to the editor of this work, Ms Nato Peradze, whose professional dedication significantly reinforced the academic standard of the paper.