

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
ევროპეისტიკის დეპარტამენტი

ანა ჯიოშვილი

მითოსური არქეტიპები და მათი ტრანსფორმაცია ჯონ
ფაულზის პროზაში
(ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:
პროფესორი
მარინე გიორგაძე

ბათუმი

2016

შინაარსი

შესავალი	3
თავი I. რომანის და მითის ურთიერთმიმართება ლიტერატურასა და ჯონ ფაულზის შემოქმედებაში.....	26
თავი II. პერსონაჟთა მითოსური და ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაცია რომანში „კოლექციონერი“	33
თავი III. პერსონაჟთა მითოსური და ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაცია რომანში “ჯადოქარი”.....	59
თავი IV. პერსონაჟთა მითოსური და ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაცია მოთხრობათა კრებულში “აბანოზის კოშკი”.....	73
დასკვნა	109
გამოყენებული ლიტერატურის სია	114

შესავალი

ჩვენი ინტერესი ჯონ ფაულზის შემოქმედების მიმართ განაპირობა მისი მხატვრული ნააზრევის განსაკუთრებულობამ XX საუკუნის ლიტერატურაში. სხვადასხვა მოსაზრებების მიხედვით, მის ნაწარმოებებში აშკარაა ფრანგული ეგზისტენციალიზმის გავლენა. მისი ნაწარმოებების გაცნობისას, ჩვენს ყურადღებას იპყრობს თავისუფლების, სიცოცხლის, ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებების საკითხები. სწორედ ამიტომ, ჯ. ფაულზის შემოქმედების მრავალწახნაგოვნება და მაღალი მხატვრული ღირებულება გვამღევეს საშუალებას, ვიკვლიოთ მისი შემოქმედების მითოსური პლანი, არქეტიპები და სიმბოლოები მის რომანებში.

ჩვენი მიზანია ჯონ ფაულზის შემოქმედების კვლევა მითოსური არქეტიპების და მათი ტრანსფორმაციის თვალსაზრისით. კვლევის პროცესში ყურადღება გამახვილდა მწერლის დამოკიდებულებაზე ტრადიციული კულტურის - მითოსის მიმართ, რომელიც საფუძვლად დაედო ჯ. ფაულზის შემოქმედებას და მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მისი მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები. ასევე განვიხილეთ მითოლოგიების მოდერნისტული ტრანსფორმაცია, რითაც წარმოვაჩინეთ მწერლის პროზის განსაკუთრებული ორიგინალობა ზოგადად XX საუკუნის ინგლისურ ლიტერატურაში.

მიუხედავად იმისა, რომ ჯ. ფაულზი საყოველთაოდ აღიარებული პოსტმოდერნისტი მწერალია, მისი შემოქმედება ამ კონკრეტული ასპექტით ნაკლებადაა ნაკვლევი, რაც ზრდის თემის აქტუალობასა და სიახლეს. თემის კვლევისას ვეცადეთ წარმოგვეჩინა მითოსის როლი და მითოსური არქეტიპების მნიშვნელობა ჯ. ფაულზის რომანების სტრუქტურულ-თემატური და მხატვრულ-ესთეტიკური თავისებურებების ფორმირების პროცესში, რაც ერთგვარი გასაღებია მწერლის შემოქმედების სიღრმისა და განსაკუთრებული სტილის წარმოსაჩენად.

ზოგადად, მითოლოგიისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ლიტერატურა ინტენსიურად იყენებს მითოლოგიას საკუთარი მიზნებისთვის. ერთ-ერთი უმთავრესი ამ ინტერაქციაში არის ადამიანის მიერ დაკარგული ჰარმონიის პოვნის მცდელობა და ის, რომ მითს,

როგორც წარსულის ცოცხალ მეხსიერებას, შეუძლია განკურნოს თანამედროვე სატკივარი. დღესაც, ისევე როგორც მრავალი საუკუნის წინ, „მითი ეხმარება თანამედროვე ადამიანს გამოვიდეს პირადულის ჩარჩოებიდან, დადგეს პირობითზე და კერძოზე მაღლა და მიიღოს აბსოლუტური და უნივერსალური ღირებულებები“ (Мелетинский, 115, გვ. 236).

ცივილიზაციის პროცესის პარალელურად ჩვენ შეგვიძლია თვალი ვადევნოთ მითის გენეზისსაც. ნელა, მაგრამ ძირფესვიანად იცვლებოდნენ გმირები, აბსტრაქტული სახეები ხორცს იხამდნენ; გაჩნდა ისეთი გაგებები, როგორებიცაა – დემიურგი, ნახევარღმერთი და კულტურული გმირი. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს, რადგან სწორედ მასში ცხადდება მოკვდავის ყოვლისშემძლეობის იდეა და მარადიული დაბრუნების, მარადიული განმეორებადობის ტენდენცია. ხელოვნების ისტორიაში, ყოველი ეპოქა ხასიათდება ლიტერატურისა და მითოლოგიის ურთიერთშეფარდების გარკვეული გააზრებით: პირველის მიერ მეორეს ინტენსიური გამოყენება *რემითოლოგიზაციის* სახელით არის ცნობილი, საწინააღმდეგო მოვლენა კი *დემითოლოგიზაციით* გამოიხატება.

ხელოვნების უძველესი პლასტი, რომელიც დამწერლობის წარმოშობისა და ანტიკური სახელმწიფოების ჩამოყალიბების შემდეგ შეიქმნა, ხასიათდება მითოლოგიისა და ხელოვნების უშუალო კავშირით. ამ პერიოდის მითოლოგიური ტექსტები წარმოადგენენ სიუჟეტის ძირითად წყაროს ხელოვნებისათვის. მეორე მხრივ, არქაული მითები აღიქმება როგორც რაღაცა, რაც მოწესრიგებას, სისტემაში მოყვანას, ახლებურ წაკითხვას ითხოვს. ამიტომ, მითები გადაიქცა ჯადოსნურ ზღაპრებად, ისტორიებად ღმერთების შესახებ, მოთხრობებად დემიურგებზე (მიქელთაძე, 2002:14).

მე-19 საუკუნის ლიტერატურა რეალიზმის ჩარჩოებში აღმოჩნდა მომწვედელი. ეს მიმდინარეობა ორიენტაციას იღებდა ხელოვნების დემითოლოგიზაციაზე და მიზნად ისახავდა ისტორიის გათავისუფლებას ირაციონალური მემკვიდრეობისგან.

რეალიზმისდროინდელი ლიტერატურა ისწრაფოდა სინამდვილის მისთვის ადეკვატურ ფორმაში ასახვისკენ. ამ ლიტერატურაში არ არის ტრადიციული

მითოლოგიური სიუჟეტები, სახეები, სახელები. და მიუხედავად იმისა, რომ მითოლოგიური აზროვნების მარცვალი ამ დროის ქმნილებებშიც შეიძლება ვიპოვოთ, მიჩნეულია, რომ მე-19 საუკუნის რეალიზმმა დემითოლოგიზაციის ნიშნით ჩაიარა.

მითისადმი ინტერესის გაღვიძება მე-19 საუკუნის ბოლოს და მე-20 საუკუნის დასაწყისში დაიწყო. მე-19 საუკუნის ბოლოს აშკარად შეიმჩნეოდა ნეომითოლოგიური მისწრაფება, რომლის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშეს: ფ. ნიცშემ, კ.გ. იუნგმა, ზ. ფროიდმა და სხვა. ამ მოაზროვნეთა სხვადასხვაგვარად გამოხატულმა, სხვადასხვა ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური ბუნების მქონე ნეომითოლოგიამ გადამწყვეტი როლი ითამაშა მე-20 საუკუნის კულტურაში.

მითისადმი ინტერესი წითელ ხაზად გაჰყვა მთელი მე-20 საუკუნის ლიტერატურას. ეს ინტერესი ძირითადად სამ ძირითად ფორმაში გამოვლინდა: უპირველეს ყოვლისა, საგრძნობლად გაძლიერდა მითოლოგიური სახეებისა და სიუჟეტების გამოყენება ლიტერატურაში; შეიქმნა მრავალი სტილიზაცია და ვარიაცია მოცემულ თემაზე; და ბოლოს, ევროპის ლიტერატურაში შევიდა არაევროპული მითოლოგიიდან მოსული სიუჟეტები.

მე-20 საუკუნის ხელოვნების მითისადმი დამოკიდებულების სპეციფიკა განსაკუთრებულად გამოვლინდა 20-30-იან წლებში, როცა შეიქმნა ე.წ. მითოლოგიური რომანი და მისი მსგავსი მითოლოგიური დრამა, მითოლოგიური პოემა და სხვა. ასეთ ნეომითოლოგიურ ქმნილებებში მითი არ არის არც თხრობის ერთადერთი ხაზი, არც ერთადერთი თვალსაზრისი. იგი მხატვრულად გადამუშავებულია, გადახლართულია ისტორიულ მოვლენასთან, თანამედროვეობის თემასთან ან სხვა მითთან.

ამგვარად, თავისი ისტორიის განმავლობაში, ლიტერატურა და მითოლოგია ურთიერთქმედებენ. ეს ურთიერთქმედება და შესაბამისად, მათი ურთიერთშეფარდებაც ფართო ამპლიტუდით მერყეობდა მთელი ამ დროის მანძილზე. მიუხედავად ამისა, მე-20 საუკუნემდე ორიენტაცია ძირითადად ლიტერატურის დემითოლოგიზაციაზე იყო აღებული. მე-20 საუკუნემ მოახდინა ლიტერატურის რემითოლოგიზაცია, თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ გასული საუკუნის

ლიტერატურამ ერთნაირი ინტერესით აღადგინა და თავის სამსახურში გამოიყენა ბევრი ძველი ლიტერატურული მიმდინარეობა და ამასთან, თავისი, ორიგინალური სიტყვა თქვა ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში.

ფაულზის შემოქმედებისა და მსოფლიო ლიტერატურის მითოლოგიზაციის ურთიერთმიმათების ასპექტში ხაზგასმით გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ჯონ ფაულზი რემითოლოგიზაციის სწორედ იმ ტალღის წარმომადგენელია, რომელიც ლიტერატურის მორიგ მცირე თუ გლობალურ კრიზისს მოჰყვება-ხოლომე ტრადიციულად თან. მეოცე საუკუნის დიდმა მითოსშემოქმედებმა - ნიცშემ, ვაგნერმა, იუნგმა - დაამკვიდრეს კრიზისის პირას მყოფი ლიტერატურის არქეტიპების მეშვეობით „გაცოცხლების“ ტრადიცია, რომელსაც ბრწყინვალედ აგრძელებს ფაულზი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მწერალი პოსტმოდერნიზმის წარმომადგენელია, თუმცა ის ქმნის 60-იანი წლების ინგლისში, რომელიც გარკვეულწილად „დადლილი“ და ესკეპიზმის მსუბუქი სულით გაჟღენთილი, ახალ გზებს ეძებს, ცდილობს, თავი დააღწიოს მოსალოდნელ კრიზისს. სწორედ ამ დროს იქმნება ჯონ ფაულზის ფსიქოლოგიურ-ლიტერატურული მისტიფიკაციები, რომლებიც არქეტიპული სახეების სრულიად ახალ ინტერპრეტაციად გვესახება.

ნაშრომის კვლევის ემპირიულ მასალას წარმოადგენს ჯ. ფაულზის ბიოგრაფიული და შემოქმედებითი ფაქტები, რომელთა შესწავლა საშუალებას გვაძლევს სრულყოფილად გავიგოთ მისი პროზა მითოსის ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით.

კვლევისთვის საინტერესოდ და მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ავტორის რომანთა პერსონაჟების შინაგანი თავისუფლება, რომელშიც ჯ. ფაულზი ზოგადად სულიერი გადარჩენისა და თვითმყოფადობის შენარჩუნების იდეას ახორციელებს. მისი გმირები სხვადასხვაგვარად გადიან ცხოვრების გზას, თუმცა ზოგი აღწევს დამოუკიდებლობას და თავისუფლებას, ხოლო ზოგი – იღუპება.

ასევე, ანალიზისთვის ყურადსაღებია ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თემა - ხელოვნება, რომელიც გამოხატავს მწერლის ესთეტიურ დამოკიდებულებას ზოგადად რომანისტიკის მიმართ.

ჩვენი ამოსავალი დებულებებია:

ჯ. ფაულზის ფილოსოფიური კონცეფციები, რომლებიც ეხება პიროვნების

ფასეულობებს. აღნიშნული კონცეფციები საფუძვლად უდევს ადამიანის არსებობას, დამოუკიდებლობასა და თავისუფლებას (ეგზისტენციალიზმი, ფაშიზმი, სოციალიზმი).

მწერლის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სოციალური უთანასწორობის საკითხს, რომლის დაძლევაც ხელოვნებისა და განათლების გზით არის შესაძლებელი.

ჯ. ფაულზის შემოქმედებაში დიდ როლს თამაშობს პერსონაჟთა ფსიქოლოგია; ავტორი ღრმად აღწერს გმირების განცდებსა და ემოციებს სიუჟეტის მსვლელობის დროს. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია კ.გ. იუნგის კონცეფცია მითოსურ არქეტიპებთან დაკავშირებით, რომელთა ტრანსფორმაციაც პერსონაჟებთან შეპირისპირებით ვლინდება.

ამგვარად, ნაშრომის შესავალ ნაწილში ვეცადეთ ჩამოგვეყალიბებინა ჩვენი სამუშაო ჰიპოთეზები და მიზნები, და გამოვკვეთეთ კვლევის ძირითადი პრობლემატიკა.

ჯონ ფაულზი განეკუთვნება მხატვრული სიტყვის ოსტატთა იმ რიცხვს, რომელთა ბიოგრაფია ჩანს შემოქმედებაში. მის ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებებში მოთხრობილია ნიჭიერი პროზაიკოსისა და დრამატურგის რთული ცხოვრების შესახებ.

მკითხველის პირველი ნაცნობობა ჯონ ფაულზის შემოქმედებასთან შედგა არც თუ ისე დიდი ხნის წინ - 1979 წლის გაზაფხულზე, როდესაც ჟურნალში „უცხოური ლიტერატურა“ დაიბეჭდა მისი მოთხრობა „აბანოზის კომპი“ (Иностранная Литература 1979:185-189).

ჯონ ფაულზი დაიბადა პასტორის ოჯახში პატარა ქალაქ ლი-ონ-სი-ში, ესეკსის საგრაფოში. მწერლისთვის დაუვიწყარი იყო ომისდროინდელი ინგლისის დუხჭირი ყოფა-ცხოვრება. 1950 წელს მან დაამთავრა ოქსფორდის უნივერსიტეტი, ფრანგული ენისა და ლიტერატურის სპეციალობით. სამხედრო-საზღვაო ფლოტში სამსახურის გავლის შემდეგ 1951-52 წლებში, იგი თავისივე რომან „ჯადოქარის“ გმირის – ნიკოლას ურფეს მსგავსად, მასწავლებლად მუშაობდა ბერძნულ კუნძულ სპეტსაიზე. სწორედ ამ დროს, ჯ. ფაულზი დგამდა თავის პირველ ნაბიჯებს, ისევე როგორც

ლიტერატურის ოსტატები დეფო, ფლობერი, ლორენსი, ჰემინგუეი და სხვები. ეს დიდი და ერთმანეთისგან განსხვავებული მწერლები იყვნენ მისი მიზანძვის ობიექტები. ამ დროისათვის ჯ. ფაულზმა პედაგოგიური მოღვაწეობა შეცვალა ლაიმ-რიჯისში მდებარე განმარტოებული სახლით, სადაც იგი მუშაობდა რომანებსა თუ ესეებზე.

პროზაიკოსი საყოველთაოდ ცნობილი გახდა 1963 წელს გამოქვეყნებული რომანით „კოლექციონერი“, რომელიც საზოგადოებამ მიიღო როგორც ეროტიკული ფსიქოპათოლოგიური რომანი.

რომანში „კოლექციონერი“, „შავი რომანის“ ჟანრულ-თემატურ მასალაზე დაყრდნობით, მოხდა ისეთი ანტაგონისტური ცნებების პირველი შეჯახება, როგორებიცაა სიცოცხლე და ანტისიცოცხლე, ხელოვნება და მისი მდარე ორეული - პორნოგრაფია, სიყვარული და სულმდაბალი ეგოისტური ინსტიქტები. ეს „ანტონიმები“ გაცოცხლდნენ და უფრო მწვავედ მოგვევლინენ მის კომპოზიციურად რთულ რომანში „ჯადოქარი“, რომელიც 1966 წელს გამოიცა. მასში თვითშემეცნების რთული გზაა ასახული, რომელიც მთავარმა გმირმა ნიკოლას ურფემ უნდა გაიაროს სიუჟეტის დასრულებამდე. რომანის ავტორს სჯერა ადამიანის ბუნების, მისი ნათელი შესაძლებლობების. რომანის ფინალი მკითხველს უტოვებს ეჭვს იმასთან დაკავშირებით, ჩაიკრავს გულში ელისონი „გადასხვაფერებულ“, „გაზრდილ“ ნიკოლასს თუ მისივე მონეტით გადაუხდის მას ისეთივე მოპყრობით, როგორც „გუშინდელ“ ნიკოლასს სჩვევია ეს. თუმცა, იგივე ფინალი ცხადყოფს, რომ გმირის ცხოვრებისეული არჩევანი - არჩევანი რეალობის სასარგებლოდ - პრობლემებით, სიხარულით, დანაკარგით - საბოლოოდ გაკეთებულია.

ასეთ არჩევანს, ოღონდ სხვა ეპოქის პირობებში, სამი წლის შემდეგ აკეთებს ჩარლზ სმიტსონი - მომდევნო რომანის „ფრანგი ლეიტენანტის ქალის“ მთავარი გმირი. აქ სიუჟეტის მამოძრავებელი რგოლი საკუთარი თავის ძიებაა, იმ უკვალოდ გამქრალი შეყვარებულისა, რომელიც შეუპოვრად ცდილობს გამოიცნოს მისი შინაგანი სამყარო. რომანის გმირს, რომელიც ცოლად ირთავს გამდიდრებულ, კოლონიალური ვაჭრის ქალიშვილს, უარის თქმა უხდება ცხოვრებისეულ კეთილდღეობასა და კომფორტზე. მკითხველები ცხოველი ინტერესით ცნობენ

ფარისეველ ქალბატონ პოულტენის, რომელიც ჰგავს დიკენსის მისტერ სკვირს „ქალურ ვარიანტში“, ფრიმენ ერნესტინას ქალიშვილის უწყინარ პრანჭვა-გრეხას, თეკერის ბეკი შარპს; ხოლო თავად ჩარლს სმიტსონი გვაგონებს დიკენსის რომანების მრავალრიცხოვან გმირებს. ავტორი არ მალავს მკითხველისგან თავისი პერსონაჟების ჭეშმარიტ ლიტერატურულ პროტოტიპებს. რომანში კიდევ ერთი პერსონაჟი - ავტორი იჭრება. მსჯელობის მანერით ის გვახსენებს თავად ჯონ ფაულზს, რომელიც აღჭურვილია მე-20 საუკუნის რთული ფსიქოლოგიური და ინტელექტუალური გამოცდილებით. ის ორი მსოფლიო ომის თვითმხილველია და მკითხველს მოუწოდებს, შეუფარდოს გუშინდელი დღე დღევანდელს, მიმდინარე მოვლენები კი – უკვე მომხდარს.

ჯონ ფაულზის 1970-იანი წლების შემოქმედება მოიცავს ადამიანის შინაგან სამყაროს მისი სირთულეებით, წინააღმდეგობებითა და თვითშეფასებით; ეს თემები აერთიანებს მწერლის ხუთ ნოველას, სათაურით „აბანოზის კოშკი“ (1974).

თავდაპირველად კრებულის სახელწოდება „ვარიაციები“ იყო. „აბანოზის კოშკი“ აგებულია რომან „ჯადოქარის“ მოდელის მიხედვით, ხოლო „საბრალო კოკოს“ კომპოზიცია გვაგონებს რომან „კოლექციონერს“. ასევე საგრძნობია კავშირი „ღრუბელისა“ და „ფრანგი ლეიტენანტის ქალის“ ფაბულათა შორის. „ელიდიუკიცა“ და „გამოცანაც“ გვაგონებს ჯ. ფაულზის სხვა ნაწარმოებებს. შესაბამისად, აუცილებელია გამოვკვეთოთ და გავითვალისწინოთ ზოგიერთი განსხვავება მათ შორის. ერთ-ერთი მდგომარეობს იმაში, რომ მწერლის რომანებთან შედარებით, ნოველებსა და მოთხრობებში მკაფიოდ ჩანს ჯ. ფაულზის, როგორც რომანტიკოსის სახე, რომელიც შეყვარებულია ცხოვრების სილამაზეზე და ამასთანავე სძულს ყველაფერი რაც ბოჭავს, ამახინჯებს პიროვნების ჭეშმარიტ თავისუფლებას, არღვევს ადამიანთა ურთიერთობის ჰარმონიას.

30 წლის ფერმწერსა და კრიტიკოსს, სანიმუშო მეოჯახესა და ორი შვილის მამას სულ რაღაც სამი დღე დასჭირდა იმის გასაცნობიერებლად, რომ მატერიალური კეთილდღეობა, ოჯახური სიმშვიდე და საკუთარი ჩაკეტილი შემოქმედება ვერ შობს ვერც სიყვარულს, ვერც თამამ ლტოლვას ჭეშმარიტი შემოქმედებისკენ („აბანოზის კოშკი“). რესპექტაბელური ჯენტლმენი, ლიტერატურათმცოდნე დილეთანტი

ასრულებს ნაშრომ-მონოგრაფიას მე-19 საუკუნის პოეტ ტომას ლაივ პიკოვზე და ბედისწერის ნებით აღმოჩნდება ერთ აუღწერელ საშინელებათა უფსკრულში, მტანჯველ დამცირებაში, უძლურ ტანჯვაში, იმისთვის, რომ მივიდეს დასკვნამდე, თუ რა ცოტა ესმოდა ცოცხალ და მტკივნეულ სინამდვილეზე („საბრალო კოკო“). ერთი თვე დასჭირდათ ახალგაზრდა დეტექტივს და მის მოყვარულ ასისტენტს, იმისათვის, რომ გაეხსნათ ამოუხსნელი გამოცანის კვანძები - ამოეცნოთ პარლამენტის წევრის მამა-პაპისეული საკარმიდამოდან დაკარგვის საიდუმლო („გამოცანა“). ორი სულიერად შეუთავსებელი გმირის არსებობაა აღწერილი მოთხრობაში „დრუბელი“, სადაც ავტორმა გვიჩვენა ახალგაზრდა ქალი, რომელმაც გადაიტანა მძიმე ემოციური ტრავმა და გრძნობს თავს უცხოდ მეგობრებისა და ნაცნობების წრეში და ასევე წარუმატებელი პროდიუსერი, რომელსაც ტვირთად აწევს ვალები, ბავშვები, საძულველი ცოლი, მობეზრებული საყვარელი... მისთვის მხოლოდ ერთი საათი აღმოჩნდა საკმარისი იმისთვის, რომ სოფლის პეიზაჟის ფონზე ეგრძნო წამის შემოუბრუნებლობა, გახვეულიყო მარტოობაში და დამალულიყო გარშემომყოფებისგან ტყის სიჩუმეში.

„აბანოზის კოშკის“ ერთგვარი ანტითეზაა ნოველა „ელიდიუკი“. აქ ყველაფერი სხვაგვარადაა – დროც, ხასიათებიც. 70-იანი წლების „მასობრივი“ საზოგადოების ნაცვლად შუასაუკუნეების ფეოდალური გაქვავებული სტრუქტურებია წარმოდგენილი. იცვლება თავად თხრობის ხერხიც: დამაბული, დაუსრულებელი დიალოგები და მონოლოგები. აძლევს თუ არა გაკვეთილს „ბრიტანეთის მოგზაურ რაინდს“ დევიდ უილიამსს შუასაუკუნეების მითიური ტრაგიკული გმირის რაინდ ელიდიუკის შესახებ? თავისი გულის მოკავშირეს გმირი პოულობს თავდადებული გილდელვეკის სახით, რომელმაც ორჯერ გაწირა თავი რჩეულის ბედნიერებისთვის. ამიტომ, ბუნებრივია, ფაულზის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი ნოველის ფინალი - სიყვარული და ერთგულება.

ნოველა „გამოცანა“ ასრულებს წიგნს. ნოველის სიუჟეტი აგებულია დეტექტიურ მასალებზე. გამოძიება არ იძლევა ხელშესახებ რეზულტატს. ჭეშმარიტებასთან მიახლოება შეძლო გამომძიებელმა მაიკ ჯენინგსმა - ერთგვარმა „შავმა ცხვარმა“, ერთფეროვან, რუხ პოლიციის „ფარაში“. მაიკი სწრაფად აკონკრეტებს სერ ჯონსონის

ფსიქოლოგიურ პორტრეტს, იმ ადამიანისა, რომელიც შეიძლება მკვლევლობაზეც წავიდეს. სერ ჯონსონის გამოუთქმელი დრამაა, რომ ის ცხოვრობს სამყაროში, სადაც მეფობს მოჩვენებების ტირანია, რომელსაც ის რეალობად აღიქვამს. მაიკს გამოძიებაში ეხმარება ახალგაზრდა მწერალი ქალი იზობელ ჯონსონი, დაკარგული ვაჟის მეგობარი. ბოლოს მაიკ ჯენინგსა და იზობელ ჯონსონს შორის ურთიერთობა მპათია ჩნდება, რომელიც სწრაფად გადაიზრდება სიყვარულში.

წლების განმავლობაში მეცნიერები და კრიტიკოსები ერთსულოვნად დადებითად წარმოაჩენენ ჯონ ფაულზის მხატვრულ შემოქმედებას. როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსი რონალდ ბინსი ამბობს: “Popular taste has been well ahead of academic recognition and only with the international success of *The French Lieutenant’s Woman* (1969) has Fowles received the kind of critical attention owing to him” (Critical Essays on John Fowles 1986:1) („პოპულარული გემოვნება აკადემიურად აღიარებულია; შესაბამისად, საერთაშორისო წარმატების მქონე რომანმა „ფრანგი ლეიტენანტის ქალი“ ფაულზზე კრიტიკული ყურადღება მიაპყრობინა მასას“).

ჯ. ფაულზი, თავის მხრივ, ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ მის პირველ რომანს „კოლეჯიონერს“ დიდი წარმატება ხვდა ინგლისში, როგორც ტრილერი, ხოლო ამერიკელი კრიტიკოსების მიხედვით, მასში მხოლოდ ტრილერის ფორმა არ არის გამოყენებული და ამ რომანს გაცილებით ღრმა ინტენციები გააჩნია.

მას შემდეგ, ფაულზისეულმა ინტენციებმა მკითხველის ყურადღება მიიქცია, რასაც ასობით კრიტიკული სტატია მიეძღვნა. თუმცა, ამერიკელი კრიტიკოსები ჯ. ფაულზს უფრო დიდ თანამოაზრედ მიიჩნევენ ვიდრე ბრიტანელები; რამდენიმე გამოჩენილმა ბრიტანელმა კრიტიკოსმა შუქი მოჰფინა მის შემოქმედებას. მათ შორის გამოირჩევა მალკოლმ ბრედბერი, რომელიც ამბობს, რომ ჯ. ფაულზის შემოქმედებამ სახელი ამერიკაში უფრო გაითქვა, ვიდრე ინგლისში. მისი დამოკიდებულება რომანთან, კერძოდ ამერიკულ რომანთან, განსხვავებულ ესთეტიკას მოიაზრებს. წერის პროცესში ჯონ ფაულზის მხატვრული შემოქმედება თვალნათლივ ვლინდება, რაც ამყარებს იმ მოსაზრებას, რომ ომისშემდგომი მწერლების მხატვრულ შემოქმედებაში ნაკლებადაა მითოლოგია და სოციოლოგია გამოყენებული.

ჯ. ფაულზის თხრობის ფორმასთან დაკავშირებულმა ექსპერიმენტებმა

გამოიწვია კრიტიკის ახალი ტალღა და ესთეტიკურ მოსაზრებათა სხვადასხვაობა. მის შესახებ დაწერილ ესეებში, მწერლებმა და მეცნიერებმა დაასკვნეს, რომ ჯ. ფაულზის შემოქმედებაში არსებულ ნაწარმოებებს ფრთხილი და წინასწარგანზრახული, თუმცა – არადამაჯერებელი დასასრული აქვს. მკითხველები მასში პოულობენ ისეთ მრავალფეროვან საკითხებს და მოტივებს, როგორცაა ელინური რელიგია, ეგზისტენციალიზმი, კულტური მითი და ტარო.

ჯ. ფაულზის, როგორც მთხრობელის ნიჭს ყველა კრიტიკოსი აღიარებს. მისი პირველი სამი რომანი, „კოლექციონერი“, „ჯადოქარი“ და „ფრანგი ლეიტენანტის ქალი“ – მდიდარია მხატვრული ფორმებითა და ეროტიული დრამით. აღსანიშნავია, რობერტ შოლსის ესე ჯ. ფაულზის მხატვრული შემოქმედების შესახებ, რომელიც გამოქვეყნდა 1969 წელს და რომელმაც პირველად გამოიწვია საზოგადოების სერიოზული ყურადღება ჯ. ფაულზის მხატვრული შემოქმედების მიმართ. მისი თხრობის სტრუქტურაზე ლიტერატურის კრიტიკოსი რ. შოლსი წერდა: “In the sophisticated forms of fiction, as in the sophisticated practice of sex, much of the art consists of delaying climax within the framework of desire in order to prolong the pleasurable act itself” (Critical Essays on John Fowles 1986:2) („როგორც რთულ მხატვრულ შემოქმედებაში, ასევე სქესის საკითხში, ხელოვნების ძირითადი ნაწილი შედგება კულმინაციისგან, რომელსაც თან ახლავს მთელი რიგი სირთულეები, რაც იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნებას გაგრძელება აქვს“).

რ. შოლსი გვიჩვენებს, რომ ტრადიციული, ბერძნული, ელისაბედისეული და შუა საუკუნეების ფრანგული რომანი იზიარებს ერთსა და იმავე ინტერესს ეროტიული ინტრიგის მიმართ, რომელიც დამახასიათებელია ჯ. ფაულზის შემოქმედებისთვის. თუ ჯ. ფაულზი რომანის შემქმნელი მწერალია, როგორც რ. ბინსი ამბობს, მაშინ იგი „რადიკალური რომანისტიცაა“. „ფრანგი ლეიტენანტის ქალის“ გამოქვეყნების შემდეგ, წლების განმავლობაში იგი მუშაობდა ინგლისში. ამასთან დაკავშირებით რ. ბინსი ამბობს, რომ მისი პირველი სამი რომანი მემკვიდრეობითაა, მხატვრული რომანის ხელახლა შექმნისათვის, რომელსაც სიღრმე და სირთულე ახლავს. მაგალითად, რომან „ჯადოქარში“ გვხვდება უამრავი ალუზია, რომელიც „ქარიშხლიდან“ და „ოდისეადანაა“ აღებული; კუნძულ ფრაკსოსზე განსაცდელში

მყოფი ნიკოლას ურფე მჭიდროდ უკავშირდება დატყვევებული ოდისევსის მითურ სახეს, ხოლო ნიკოლასის მოგზაურობა ინგლისიდან საბერძნეთში და უკან ინგლისში აღქმულია ტრადიციულ ძიებად შორეულ მიწაზე. ამ ტრადიციული ფორმის ფაულზისეული მოდერნიზაცია აშკარა გამოხატულებას ჰპოვებს არქექტიპულ პერსონაჟებში და ეგზოტიკურ სიუჟეტებში თანამედროვე მორალური და ფსიქოლოგიური კონფლიქტების წარმოსაჩენად. რომანის ჟანრის, ფაულზისა და იგავის სესხებით, ჯ. ფაულზის შემოქმედება კონკრეტულად აშუქებს წინააღმდეგობათა მთელ სისტემას.

მწერლის მორალური ზრდის საკითხი ნაჩვენებია „არისტოში“, რომელიც ფილოსოფიური ფრაგმენტების კრებულია. მასში წარმოდგენილია ფაულზისეული ხედვები სხვადასხვა საკითხებზე, კერძოდ ადამიანის ბუნებაზე, ევოლუციაზე, ხელოვნებაზე, საზოგადოებაზე, რელიგიასა და პოლიტიკაზე. თავად სახელი – არისტოსი – ჰერაკლიტესგან მოდის, რომელიც სოკრატეს შემდგომი ფილოსოფოსი იყო და მისმა იდეებმა ფრაგმენტების დონეზე მოაღწია ჩვენამდე. „Aristos“ ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს „საუკეთესოს“, „ბრწყინვალეს“, ხოლო ჯ. ფაულზის არისტოსი „უპირატესობის მსურველის“ და „შემსრულებელის“ მაგალითია შეზღუდული არსებობის პირობებში. „არისტოსის“ წერის დროს მწერლის მიზანს შეადგენდა საკუთარი შემოქმედების ცენტრალური თემის გამოკვეთა: “to preserve the freedom of the individual against all those pressures-to-conform that threaten our century” (Aristos 1970:7) („ინდივიდის თავისუფლების დაცვა ყველა წნეხის წინააღმდეგ, რომელიც ემუქრება ჩვენს საუკუნეს“). ადამიანის თავისუფლების საკითხმა და ჭეშმარიტი საფუძვლის ძიებამ მთელ მის კარიერაში ჰპოვა ასახვა; ეს ნიშნავს იმას, რომ აღნიშნული საკითხები მისი შემოქმედების საყრდენი იყო. მან ერთ-ერთ თავის ინტერვიუში ასეთი კომენტარი გააკეთა.: “How you achieve freedom obsesses me. All my books are about that. The question is, is there really free will? Can we choose freely? can we act freely? (Critical Essays on John Fowles 1986:3) („მოსვენებას არ მაძლევს ის ფაქტი, თუ როგორ აღწევ თავისუფლებას. ყველა ჩემი წიგნი სწორედ ამ საკითხს ეხება. შეკითხვა კი ასეთია: არის კი ამის თავისუფალი სურვილი რეალურად? შეგვიძლია არჩევანის გაკეთება თავისუფლად? შეგვიძლია ვიმოქმედოთ თავისუფლად?“)

ჯ. ფაულზის თავისუფლებისადმი დამოკიდებულებაზე დიდი გავლენა იქონიეს ფრანგმა ეგზისტენციალისტებმა, რომელთა ნამუშევრებსაც ის სტუდენტობის დროს ოქსფორდში ეზიარა. სარტრის და კამიუს მსგავსად, თავის შემოქმედებაში ის განიხილავს მრავალმნიშვნელოვანი არჩევანის და მოქმედების თავისუფლებას სამყაროში, რომელიც თეოლოგიას და ტრანსცენდენტალობასაა მოკლებული. ჯ. ფაულზის არისტოსი კამიუს აბსურდული ადამიანია; ის თავის თავს უარყოფს, ხოლო თანამედროვე არისტოსი კი იღებს ტანჯვის, იზოლაციის და უცილობელი სიკვდილის გამოწვევას. თუმცა აბსურდული სამყაროს აღქმა არ აგდებს მას სასოწარკვეთილებაში, არ უბიძგებს თავი დააღწიოს მორალურ და სოციალურ პასუხისმგებლობას. ინდივიდი, რომელიც ისწრაფვის უპირატესობის მიღწევისკენ, ეძებს გადარჩენის შანსს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შემთხვევითი სამყაროს საზღვრებში, ცდილობს გააუმჯობესოს არამარტო საკუთარი, არამედ სხვისი არსებობაც. მაგალითად, ერთიანი მოქმედებით, ადამიანებს შეუძლიათ ჩამოაყალიბონ სამართლისა და სხვა სამოქალაქო ინსტიტუტების სისტემები, რომლებიც შეძლებენ ბიოლოგიური და სოციალური უსამართლობის უხეში ეფექტების ჩახშობას.

„არისტოსის“ შემდეგ, ჯ. ფაულზმა შეაფასა ეგზისტენციალიზმის გავლენა საკუთარ მსოფლმხედველობაზე. მისი აზრით, საკუთარი ცხოვრების ფილოსოფიის წარმოჩენა უფრო ბიოლოგიურია, ვიდრე ეგზისტენციალური; ამასთან დაკავშირებით ის ამბობს: „Behaviourisms in birds, insects and plants have always fascinated me; and especially the component of hazard and mystery that any honest (and even fully scientific) observer must admit they possess. I enjoy most what I do not understand in nature, both non-human and human” (Critical Essays on John Fowles 1986:3) („ყოველთვის მიტაცებდა ბიჰევიორიზმი, რომელიც ფრინველებში, მწერებსა და მცენარეებში არსებობდა; განსაკუთრებით საფრთხისა და იდუმალების საკითხები, რომლებიც ნებისმიერ პატიოსან დამკვირვებელს გააჩნია. მე მომწონს ის რაც ბუნებაში გაუგებარია ჩემთვის: ადამიანურიც და არაადამიანურიც“).

უწოდებს თუ არა ჯ. ფაულზი საკუთარ ცხოვრებას ბიოლოგიურს ან ეგზისტენციალურს, მკაფიოა, რომ მისი ინტერესი, ორივე „ადამიანური და

არადამიანური“ ფენომენის მიმართ, მეცნიერების მიღმა დგას. იგი იხიბლება თავისუფლებით და აბსოლუტური იდუმალეობით. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, თავისუფლების გამოვლენა ან თავისუფალი სიტყვა, შესაძლოა, ჯ. ფაულზის ხედვებში, გულისხმობდეს შეზღუდული კანონების ჩამოყალიბებას. თავისუფლებისადმი მისი დამოკიდებულება რთული ასახსნელია, ისევე როგორც თავისუფლება ან კანონი, თავისუფალი სურვილი (სიტყვა) ან დეტერმინიზმი.

ადამიანის თავისუფლება წარმოიშობა თავისუფალ მოქმედებებში, რომელიც აყალიბებს მნიშვნელოვან ურთიერთობას ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის. ლიტერატურის კრიტიკოსი დვაით ედინსი აღნიშნავს, რომ ჯ. ფაულზის შემოქმედებაში, ურთიერთობები ვითარდება არსებობის ნაყოფიერებაში. მხატვრული შემოქმედების შექმნისას, ვიღაც, ვინც ეძებს წესრიგს რეალობაში, დილემის წინაშე დგება. ადამიანმა უნდა იპოვოს ის გზა, რომელიც საკუთარი თავის შეცნობამდე მიიყვანს და ჭეშმარიტ გამოცდილებას შეიძენს, როგორც ამას „კოლექციონერის“ პერსონაჟი კლეგი ახდენს რომანის დინამიკაში.

პროფესორი ტომას დოჩერტი ამბობს, რომ ჯ. ფაულზის თითოეული რომანის პერსონაჟები ხელჩართულ ბრძოლაში არიან ჩაბმულნი, რაც, რა თქმა უნდა, ბელეტრისტის საქმეა წერის დროს. ჯ. ფაულზი, ასევე გვეუბნება, რომ ავტორი, რომელიც კმაყოფილია საკუთარი ტექსტით, დგას საშიშროების წინაშე: ის უფრო „კოლექციონერია“ ვიდრე განმათავისუფლებელი. კლეგის მსგავსად, ის იგნორირებას უკეთებს პერსონაჟთა თავისუფლებას, ისევე, როგორც რომან „სხვების“ (“The Other”) საზოგადოების წარმომადგენლები, რომლებიც სახლდებიან მის წარმოსახვით სამყაროში. ჯ. ფაულზის მხატვრული შემოქმედების ცნობილი მახასიათებლები ნათლად ჩანს მის პერსონაჟებში, რომელთათვისაც იგი ცდილობს თავისუფლების მოპოვებას ისე, რომ მკითხველს არ მოუწიოს ტექსტში საკუთარ ძალაუფლებაზე უარის თქმა.

რომანში „ჯადოქარი“ (1965) მწერალმა წარმოადგინა სტრუქტურული მეტაფორა - „ღმერთობანა“ (godgame). ამ უდაო პარადოქსის წარმოსაჩენად მან მორის კონჩისის სახით შექმნა ავტორი, რომელიც თამაშობს „ღმერთს“ და ამავდროულად უარყოფს მის ყოვლისმცოდნეობას. აღნიშნული რომანის ჯადოქარი კონჩისი უზარმაზარი და

მნიშვნელოვანი კრეატიული ძალაუფლების მქონე ადამიანია; შექსპირის პროსპეროს მსგავსად, კონჩისი საკუთარი კუნძულის მბრძანებელია, რომელიც დგამს დრამატულ სპექტაკლებს თუ მასკარადებს, ხოლო ილუზია სიცხადეში გადააქვს. ამ სამყაროს პოტენციური „შემქმნელი“ კონჩისი მის მიერ დადგმულ დრამათა სერიებში რთავს მთავარ პერსონაჟს ნიკოლას ურფეს. მწერალი განმარტავს, რომ ეს რიტუალები ნიღბებივითაა და ისინი გამოხატავენ ღმერთის ადამიანურ შეხედულებებს დაწყებული სუპერბუნებრივი მეცნიერებიდან ჟარგონულ მეცნიერებამდე. ეს ნიშნავს იმას, რომ ისინი ადამიანის ილუზიებია, რომლებიც სინამდვილეში არ არსებობს: აბსოლუტური ცოდნა და აბსოლუტური ძალაუფლება. მაშასადამე, კონჩისი ნიკოლასთან თამაშობს ღმერთობანას სრული ცნობიერების დონეზე, მაგრამ დროებით. ავრომ ფლეიშმანი ამბობს: **“on the notion** that a man can teach another man to be free by playing god to him and then revealing that he is not a god, that there is no god and that each man must be his own god” (Pifer, 1986:5) **(„ეს მოსაზრება მდგომარეობს შემდეგში:** ადამიანს შეუძლია ასწავლოს სხვას თავისუფლად ყოფნა ღმერთობანას თამაშით და შემდეგ გამოაშკარავოს, რომ ის არ არის ღმერთი, არც არსებობს ღმერთი და რომ ყოველი ადამიანი თავად უნდა იყოს საკუთარი თავის ღმერთი“).

მიუხედავად იმისა, რომ ნიკოლასი ამ თამაშში თავს ჯადოქრის მსხვერპლად გრძნობს, მისი განსაცდელის შედეგი შეუზღუდავია და გმირი საკუთარი თავისუფლების აღმოჩენამდე მიყავს.

ყოველი შეკითხვის მიღმა, ნიკოლასი ეძებს პასუხს სხვა შეკითხვის აღმოსაჩენად: გონივრული განმარტებების ნაცვლად, ის ააშკარავებს წინააღმდეგობათა სისტემას, რომელშიც მისი მორალური ზრდა ნათლად ჩანს. კონჩისი ეუბნება ნიკოლასს: “there comes a time in each life, like a point of fulcrum what you are and always will be” (The Magus 1965:14) („ყოველი ადამიანის ცხოვრებაში დგება დრო, როგორც საყრდენი წერტილი, როცა ხვდები რა ხარ და რა იქნები მომავალში“).

მონაწილის კონკრეტულ წერტილამდე მიყვანა კონჩისის გაცხადებული მიზანია; იგი საგულდაგულოდ დგამს სიუჟეტებს, არღვევს მიმართულებას და იგონებს დრამატულ პერსონას. ღმერთობანა „ჯადოქრის“ პარადიგმას ემსახურება, რომლის ავტორიც რთავს თავის ილუზიებს პერსონაჟთა კონკრეტულ წერტილამდე

მიყვანისთვის. ამ გზას მხოლოდ ჯ. ფაულზის პერსონაჟები არ გადიან; კითხვის პროცესში მკითხველიც თამაშის ნაწილი ხდება. მაგალითად, თუ ჯ. ფაულზისთვის არადამაჯერებელია მოთხრობის დასასრული, მისი მკითხველები, ნიკოლასის მსგავსად, ცდილობენ გაიაზრონ „თავისუფლების არჩევანი“. „მწერლისთვის, – ამბობს ჯ. ფაულზი, – რომანი გასაოცარი თავისუფლებაა“ (For the writer, the novel is an astounding freedom to choose) (Pifer, 1986:6). მის შემოქმედებაში არსებულმა გადაუჭრელმა კითხვებმა და უკუქცევითმა მექანიზმებმა მკითხველებს თავისუფლების ძებნის საკითხი ღიად დაუტოვა. მწერლის აზრით, ეს ყველაფერი შემოქმედების გადაუჭრელი ნაწილია, რომელსაც საოცარი ენერჯია მიაქვს მკითხველთან პრობლემის გადასაჭრელად. ეს იმას ნიშნავს, რომ მას (მკითხველს) ნამდვილად გააჩნია შემოქმედებითი როლი მწერალთან მიმართებაში.

იმისთვის, რომ ღმერთობანა მართებულად შედგეს, კონჩისი ნიკოლასს ეუბნება „წარმოიდგინე თითქოს გჯერა“ (“pretend to believe”). პოეტისგან განსხვავებით, რომელსაც ხელეწიფება მკითხველთან პირდაპირი შინაგან განცდებზე საუბარი, რომანისტი ვალდებულია შექმნას მთლიანი სამყარო, რომლის აშკარა სისრულე სივრცესა და დროში, პერსონაჟთა მრავალფეროვნება და მოვლენები მას გააცოცხლებს. მკითხველმა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ამ დადგმული ილუზიების მონაწილეა, არ უნდა დაუშვას შეცდომა; მკითხველისა და პერსონაჟის ურთიერთობა მეტაფორულია და არა ლიტერატურული.

„ღმერთობანას“ მნიშვნელოვნებამ განსაზღვრა ის ფაქტი, რომ ავტორი წლების განმავლობაში უბრუნდება რომანს. „კოლექციონერის“ გამოქვეყნებამდე, რომანი მრავალჯერ გადაკეთდა; ხოლო თორმეტი წლის შემდეგ, მან მკითხველს რომანის საბოლოო ვერსია შესთავაზა. რომანმა თავისი სირთულის, ხელოვნურობის გამო გამოიწვია კრიტიკა. რომანის შეცვლის მიზანს არ წარმოადგენდა ტექსტში არსებული ენერჯიის დამორჩილება, ავტორი აქ თემისა და სტრუქტურის სირთულეს ეჭიდებოდა. რონალდ ბინსის მიხედვით, ფაულზმა მოგვცა რომანისა და ღმერთობანას შინაარსს შორის განსხვავება. მაგ.: „ჯადოქარში“ ნიკოლასი კონჩისს ეუბნება, რომ ის ვერ ხედავს განსხვავებას მის მიერ ჩადენილსა და ჩადენილი ქცევის პროცესს შორის. რ. ბინსი ასევე ამატებს, რომ ნიკოლასი იღებს პირდაპირ

ინსტრუქციებს: “In the godgame we start from the premise that in reality all is fiction, yet no single fiction is necessary” (Pifer, 1986:7) („ღმერთობანაში ჩვენი წინაპირობა ჭეშმარიტებაა, რომელშიც ყველაფერი მონაგონია, თუმცა არც ერთი პროზა სასარგებლო არ არის)“.

რომანის გადასწორებულ ვერსიაში, ორივე, ნიკოლასიც და მკითხველიც გულახდილად ღიზიანდებიან თამაშის ხასიათით და ზოგადად რეალობით. თეოლოგიის და მეტაფიზიკის სისტემების საწინააღმდეგოდ, აღნიშნული თამაში აღიარებს ნებისმიერი სახის რეალობას, რომელიც ადამიანის მიერაა შექმნილი.

ეს ირონიული მიდგომა ქმნის თამაშის ძიების საფუძვლიან თანამედროვე ფორმას. ძიების მიზანი მაინც ბუნდოვანი რჩება. როგორც კონჩისი ეუბნება ნიკოლასს, კაცობრიობას სჭირდება საიდუმლოებათა არსებობა და არა მათი გადაჭრა. თანამედროვე გმირის ძიების პრობლემატურმა ბუნებამ და თავად თანამედროვე გმირის აღიარებამ ჯ. ფაულზი აიძულა გამოეყენებინა ტარო დომინანტ მოტივად „ჯადოქარში“. გადასწორებული ვარიანტის სტრუქტურის შესწავლისას, დოქტორ ელენ მაკდანიელმა დაასკვნა, რომ: “Fowles grounds his novel in the intricacies of this ancient and mysterious pack of seventy-eight cards – the same number of cards as there are chapters in *The Magus* – and draws a deliberate parallel between the quest of Nicholas Urfe..and the journey of the Fool through the graduated levels of the Tarot” (Pifer, 1986:10) („ფაულზი შეისწავლის თავის რომანს უძველესი საიდუმლო სამოცდათვრამეტ კარტიანი შეკვრის მიხედვით - სადაც თითოეული კარტი „ჯადოქრის“ თავს წარმოადგენს. ავტორი ფრთხილად ავლებს პარალელს ნიკოლას ურფეს ძიებასა და ჯოკერის მოგზაურობას შორის ტაროს ბოლო ეტაპებზე“).

უძველესი „განძის ძიების“ მსგავსად, ტაროც გამოხატავს თანამედროვე გმირის საკუთარი თავის ძიების ბუნდოვან ხასიათს. როგორც ე. მაკდანიელი ამბობს, რომ მამიებელმა არასდროს იცის არის თუ არა რუკა რეალური და ნამდვილად არსებობს თუ არა განძი (Pifer, 1986:9)

ჯ. ფაულზმა გააცოცხლა რომანი და ტრადიციული მითი, რითაც შეიქმნა მხატვრული პროცესი; ამით მასში აისახა თანამედროვე ცნობიერება. ჯ. ფაულზის აზრით, რომანისტიც მიერ ხელოვნების მხილება გულისხმობს ღრმა პატივისცემას

რეალობისადმი. ლიტერატურის კრიტიკოსი ლინდა ჰატჩონი „ფრანგი ლეიტენანტის ქალის“ შესახებ თავის ნაშრომში ამბობს, რომ ჯ. ფაულზის მიერ თვითშეგნებული პაროდის გამოყენება გულისხმობს ახალ კოდს, რითაც ის ცდილობს გადაწყვიტოს ბელეტრისტიკის და რეალობის ბუნდოვანების საკითხი.

რომანში „ფრანგი ლეიტენანტის ქალი“, რომელიც გამოქვეყნდა „ჯადოქრის“ გამოქვეყნებიდან სამი წლის შემდეგ, ჯ. ფაულზი ღიად საუბრობს. ის ამბობს: “This story I am telling is all imagination...If I have pretended until now to know my characters’ minds and innermost thoughts, it is because I am writing in...a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does” (The French Lieutenant’s Woman, 1969:95) („რა ამბავსაც მე გიყვებით, ყველაფერი ფანტაზიაა.. თუკი წარმოვიდგინე დღემდე თითქოს ვიცი ჩემი პერსონაჟების ხასიათი და შინაგანი განცდები წინასწარ, მაშინ არ დავწერდი.. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ რომანისტი ღმერთის გვერდით დგას. შესაძლოა, მან ყველაფერი არ იცოდეს, მაგრამ თავი მოგვაჩვენოს რომ იცის..“).

აქ მწერალი პირდაპირ გამოხატავს რომანისტის, როგორც ყოვლისმცოდნე შემქმნელის ტრადიციულ ავტორიტეტს. მსგავსი პოზიცია გამოუსადეგარია მე-20 საუკუნის ავტორისთვის, რომელსაც არ სწამს არც „აბსოლუტური ცოდნის“ და არც „აბსოლუტური ძალაუფლების“ და რომელიც აღიქვამს ღმერთს „ადამიანის ილუზიად“. რომანში „ფრანგი ლეიტენანტის ქალი“ ჯ. ფაულზი ქმნის ვიქტორიანული ინგლისის ისტორიულ და კულტურულ გარემოს და პარალელურად, ირონიულად ძირს უთხრის მე-19 საუკუნის სტაბილურ რეალობას.

რომანის მთავარი გმირის, ჩარლზ სმიტსონის, ყოვლისშემძლეობას ჯ. ფაულზის მთხრობელი სწრაფად უარყოფს. მთხრობელი ამბობს: “What Charles wants is clear; and I am not at all sure where she is at the moment” (The French Lieutenant’s Woman, 1969:406) („გასაგებია რაც ჩარლზს უნდა; მე კი დარწმუნებული არ ვარ სად არის ის ამჟამად“).

აქ ჯ. ფაულზი დაჟინებით მოითხოვს მისი პერსონაჟების ავტონომიურ ძალაუფლებას. რომანის პერსონაჟები ცხოვრებას ავტორის ფანტაზიაში იწყებენ და მკითხველისაში აგრძელებენ. ფაქტია, რომ მწერლის აზრით, წიგნის წერისას, ავტორი

პოტენციური ტირანი და სრული დიქტატორია და სიუჟეტშიც არაფერია ისეთი, რომ შეცვალო.

მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნულმა რომანმა ინგლისელი კრიტიკოსის იან უატისგან მაღალი შეფასება დაიმსახურა, „ნიუ იორკ ტაიმზის“ მიმოხილვებში ჩანს რომ, სხვა ბევრი კრიტიკოსი ავტორისეულმა თხრობამ დააბნია. რომანის ილუზორულმა რეალობამ და პერსონაჟთა ავტონომიამ ბევრ მკითხველზე შემაცბუნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა. ეს დამაბულობა ორ პოლარულობას - რომანის პერსონაჟთა სიცოცხლისუნარიანობასა და მათ მოჩვენებით ავტონომიას შორის - გამოხატავს მკაცრ კრიტიკას და ადამიანური არსებობის და თავისუფლების საკითხებს. ასევე, მე-19 საუკუნის რომანის პაროდიაც, რომლის მიზანი ვიქტორიანულ დროში მხიარული თავშექცევა არ არის, არამედ იგი იკვლევს ფარისევლობას სოციალურ ფონზე. ლინდა ჰატჩონის მიხედვით: “the reader of this novel is never allowed to abstain from judging and questioning himself by condemning or writing off the novel’s world as Victorian (as well as fictive)” (Critical Essays on John Fowles 1986:9) („ამ რომანის მკითხველი ვერასდროს იკავებს თავს განსჯისგან და საკუთარ თავთან შეკითხვების დასმისგან, რათა აღწერო რომანის სამყარო როგორც ვიქტორიანელმა“).

რომანის ძლიერ მხარეს წარმოადგენს წარსულისა და მომავლის, მხატვრულობისა და რეალობის, თავისუფლებისა და იძულების პოლარიზებული ხედვა. შესაძლოა, ეს ერთ-ერთი მიზეზი იყოს იმისა, თუ რატომ მიიქცია ამ ჟანრმა ფაულზის, როგორც მწერლის ყურადღება.

„აბანოზის კოშკი“ მოკლე მოთხრობათა პროვოკაციული კრებულია; ჯ. ფაულზის სიტყვებით იგი არის: “variations both on certain themes in previous books of mine and in methods of narrative presentation” (The Ebony Tower 1974:103) („ვარიაციები ჩემი წინა წიგნების კონკრეტულ საკითხებზე და თხრობითი პრეზენტაციის მეთოდებზე“).

მაგალითად, მოთხრობაში „ენიგმა“ მომხიბვლელი ქალბატონი თამამად სთავაზობს თავის კომპანიონს, გახდნენ რომანის გმირები. „აბანოზის კოშკის“ თითოეული მოთხრობა ადვილად იკითხება. უფრო მეტიც, ფაულზმა ამ

კრებულისთვის შუასაუკუნეების ფრანგული ზღაპარი „ელიდიუცი“ გამოიყენა. მარი დე ფრანსის და მე-12 საუკუნის რომანის ჩართვით, ჯ. ფაულზმა ყურადღება გაამახვილა გარკვეულ ანალოგიებზე და, რაღა თქმა უნდა, თავად მხატვრულ პროცესზე. ვიქტორიანული ავტორის პაროდირების ან „ღმერთობანას“ მეტაფორის მსგავსად, ეს სტრატეგია ხელოვნების თამაშებით იქცევს ყურადღებას. ამ კრებულის თითოეული მოთხრობა, ვერბალურადაც და ვიზუალურადაც, ხელოვნების ბუნების ასახვაა. მოთხრობის სათაური „აბანოზის კოშკი“ გულისხმობს თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციების მეტაფორას. „სპილოს ძვლის კოშკის“ იდეალიზმის გახსენებით, აბანოზის კოშკი მოგვითხრობს ხელოვანის მიერ უკან დახევას რეალობიდან აბსტრაქტული ფორმების უსაფრთხოებაში, სადაც ის თავიდან იცილებს ნებისმიერ პიროვნულ თუ მორალურ ვალდებულებას სხვა ადამიანებთან მიმართებაში ინდივიდუალურად თუ კოლექტიურად.

პროფესორ კეროლ ბარნუმის მოსაზრებით, ჯ. ფაულზის რომანების უმეტესი პერსონაჟი საკუთარი თავის ძიების მითიურ მოგზაურობაშია ჩართული.

რომანი „დენიელ მარტინი“ 1977 წელს გამოიცა; მისი ეპონიმური გმირი დენიელ მარტინი აღმოაჩენს, რომ მან უკან დაიხია „აბანოზის კოშკისკენ“; მან თავიდან აიცილა როგორც ხელოვანის, ასევე მეგობრის, საყვარლის და მამის ვალდებულებები. რომანი ასახავს დენის ძალისხმევას წარსულის შეცდომების გამოსასწორებლად. წლების შემდეგ, ჯ. ფაულზმა ინტერვიუში მის გამოცემებთან დაკავშირებით თქვა, რომ მას სურდა „დენიელ მარტინი“ უფრო რეალისტური ყოფილიყო; „კოლექციონერი“ და „ჯადოქარი“ ერთგვარი იგავი იყო, „ფრანგი ლეიტენანტის ქალი“ კი წერის ტექნიკის დემონსტრირება.

ჯ. ფაულზის მეხუთე მოთხრობაში ოსტატურად დამუშავებული მოგონებები და დაკვირვებებია წარმოდგენილი. მისი პერსონაჟები დაკარგულია არა მხოლოდ დროში, არამედ მორალურ სივრცეშიც. საკუთარი თავის ძიების პროცესში, დენიელ მარტინი ხვდება მისი, როგორც ხელოვანის საჭიროებას. დენისთვის, ისევე როგორც ავტორისთვის, ძიების პროცესი ჭეშმარიტი სტილია.

რ. ბარნუმის მიხედვით, თუ ფაულზის მხატვრული შემოქმედების საერთო მოდელი „თანამედროვე ადამიანის მიერ მთლიანობის ძიება“, დენიელ მარტინიც ამ

საკითხის ფსიქოლოგიურად რთული გამოხატულებაა. რომანის შესავალი წინადადება - “Whole sight; or all the rest is desolation” (Critical Essays on John Fowles 1986:12) („ან მთლიანი თვალთახედვა ან არადა სხვა დანარჩენი დანგრევაა“) - ძიების შესავალიცაა და მისი მკაფიო მიზანიც. „ღმერთობანას“ მსგავსად, ძიების მოტივი ვრცელდება პერსონაჟებზე, მაგრამ ამასთანავე, გულისხმობს ავტორსაც და მკითხველებსაც. „კუნძულებში“ წარმოდგენილია დოკუმენტალისტიკის უამრავი ნამუშევარი, სადაც ჯ. ფაულზი მკაფიო შედარებას აკეთებს ლიტერატურულ და ეგზისტენციალურ მოგზაურობას შორის. სკილას კუნძულების სამყარო მდებარეობს სამხრეთ-დასავლეთ ინგლისის სანაპიროზე; ჯ. ფაულზი ამბობს: “I have always thought of my own novels as islands or islanded. I remember being forcibly struck...by the structural and emotional correspondence between visiting...different islands and any fictional text; the alternation of duller passages,...the separate island quality of other key events and confrontations – as insight, the notion of islands in the sea of story” (The Islands 1978:30) („მე ხშირად მიფიქრია ჩემს რომანებზე როგორც დასახლებულ ან დაუსახლებელ კუნძულებზე. მახსოვს იძულებით დავმარცხდი სტრუქტურული და ემოციური თვალსაზრისით სხვადასხვა კუნძულებზე ვიზიტების გამო; მოსაწყენი პასაჟების მონაცვლეობა ცალკეული კუნძულის ძირითად მოვლენებს და კონფრონტაციებს გამოხატავს, რომლებიც ზღვის კონტექსტში კუნძულების შინაგან ცნებას ნიშნავს“).

დენიელ მარტინის ძიება, თავისი ხასიათით და სტრუქტურით, ცნობიერების მეტაფორითაა გაჟღერებული. „წიგნის მოგზაურობაში“, დენის მეხსიერება და წარმოსახვა კვლევას აწარმოებს. როგორც კი რომანში იწყება დენის მოგზაურობა საკუთარი თავის საძიებლად, ჯ. ფაულზი თავის მკითხველებს ახსენებს ამ მოგზაურობის აუცილებლობას. ამერიკელი პროფესორი რობერტ ალტერი დენიელ მარტინის შესახებ ამბობს: “in ways which reflect the novelist’s constant awareness that to tell any such story, whether it is pure invention or, as one may surmise, somehow a refraction of the novelist’s own life experience, requires a continuous manipulation of artifice, a continuous tacking between the various pressures of literary form and convention and the demand or aspiration of fidelity to experience” (Critical Essays on John Fowles

1986:12) („რომანისტი ყოველთვის მონდომებულია მსგავი ამბის გადმოსაცემად, გამოგონილი იქნება ეს თუ უბრალოდ ვარაუდის დონეზე წარმოდგენილი მოსაზრება; იგი ერთგვარი გარდატეხაა ცხოვრებისეულ გამოცდილებაში, რომელსაც სჭირდება ხელოვნების უწყვეტი მანიპულაცია, ლიტერატურული ფორმის ერთიანობა და თავდადების ძლიერი სურვილი“).

დენიელ მარტინის ძიება სცილდება ეროვნულ საზღვრებს და გამოხატავს რომანის შექმნის აქტს სრულიად სხვა მხრიდან. დენიელ მარტინი წარმოგვიდგენს ფაულზისეულ მოდას, როცა ამბობს, რომ ყველა რომანი, რაღაც გაგებით გადარჩენილი მემკვიდრეობაა. ამასთან დაკავშირებით, იგი განმარტავს: “Of course what is to be recovered and repaired can very immensely, but always at the heart of it lies a sense of loss – and one the novel can never truly remedy, though it may assuage it in part” (Foreword 1984:10) („რასაკვირველია, ის რაც შეიცვლება ან გადაკეთდება, ყოველთვის ყურადღების ცენტრშია - რომანს არასდროს შეუძლია ჭეშმარიტად გამოასწოროს დაკარგული გრძნობა, მაგრამ შეუძლია გააყუჩოს იგი“).

დანაკარგის სევდიანი განცდით, დენიელ მარტინი იღებს გადაწყვეტილებას, დაწეროს საკუთარი რომანი. მას იმედი აქვს, რომ იგი შეძლებს არა მარტო თავისი, არამედ მისი თაობისა და მთელი ეპოქის შეცდომების აღმოჩენას, ეგოიზმის მხილებასა და სიცარიელის ამოვსებას. ავტორის კრეატიული ძალისხმევით, დენი იბრუნებს როგორც დაკარგულ შესაძლებლობებს, ასევე მის უკანასკნელ სიყვარულს – ჯეინს. მოვლენათა ამგვარი განვითარებით ავტორი ცდილობს დაგვანახოს ინდივიდისა და საზოგადოების მორალური პოტენციალი. რომანი მთავრდება ოპტიმიზმით, რომლის მიზანია ჩაახშოს აპოკალიპტური და აბსურდული მსოფლმხედველობა, რომელიც აშკარად დომინირებს თანამედროვე ხელოვნებასა და კრიტიკაში. ჯ. ფაულზი თავის ექსპერიმენტულ და პაროდიულ შემოქმედებაში წინააღმდეგობას უწევს ადამიანის წინაშე დაყენებულ მორალურ დილემას. აწმყოში მყოფი თანამედროვე ინდივიდისთვის სასოწარკვეთილება გამოხატავს პიროვნულ მთლიანობას და სრულ კომფორტს.

რობერტ ალტერი აღნიშნავს, რომ დენიელ მარტინის სამუალებით ჯ. ფაულზმა თავის მკითხველებს დაანახა თუ რა შესაძლებლობების მატარებელია რომანი.

სხვადასხვაგვარი სინტაქსური მოდელები და დინამიური სტრუქტურა აერთიანებს ადამიანის ბუნების პოლარულობას და წინააღმდეგობას, ხოლო მოქნილი თხრობა წარმოაჩენს ჟანრის ყველაზე მდიდარ თვისებებს - სოციალური და ბიოლოგიური ზემოქმედების უნარს. დენიელ მარტინში ფაულზი ავითარებს ამ რესურსებს, რათა შეიქმნას თხრობითი სტრუქტურა, რომელიც თანაზომიერია თანამედროვე ცხოვრების სირთულეებთან. ამით, ფაულზმა მე-20 საუკუნეში მოიტანა დამაბულობა და კონფლიქტი რის მიხედვითაც, მკითხველებს ეძლევათ საშუალება შეაფასონ მათ ირგვლივ არსებული რეალობა.

მწერალმა თავიდანვე მოიპოვა სერიოზული ხელოვანისა და წარმატებული მთხრობელის რეპუტაცია. კრიტიკის ქარცეცხლმა დადებითი გავლენა მოახდინა მწერლის წარმოსახვაზე. ჯ. ფაულზის მორიგი რომანის „მანტისას“ (1982) განხილვისას, ბევრმა კრიტიკოსმა გვიჩვენა მთავარი პერსონაჟის, რომანისტ მაილს გრინის დისკომფორტი, რომელიც მოგვითხრობს სახელოვანი მწერლის აღმფოთების შესახებ საზოგადოებაში. „მანტისაში“ ფაულზისთვის დამახასიათებელმა სამწერლო რეალობამ შორსმჭვრეტელობა შეიძინა. რომანის ბოლოს, ავტორისეულ შენიშვნებში, „მანტისა“ განიმარტება ოქსფორდის ინგლისური ლექსიკონის მიხედვით როგორც “an addition of comparatively small importance, especially to a literary effort or discourse” (Mantissa 1982:188) („შედარებით მცირე აუცილებლობის ზრდა, რომელიც განსაკუთრებით აღინიშნება ლიტერატურულ ძიებასა ან დისკურსში“) (ლათინური სიტყვისაგან mantissa - ნამატი, დანამატი). თავის მუზასთან ინტიმური სიახლოვის დროსაც კი, მაილს გრინს აღელვებს ანონიმური წარმოსახვითი დამკვირვებლების პოზიცია; ის უარყოფს სიმარტოვის ფაქტორს. რასაკვირველია, „მანტისას“ ყოველი ასპექტი, დაწყებული სიუჟეტიდან სექსუალური თამაშის წარმოსახვითი რიტუალებიდან დამთავრებული მთავარი პერსონაჟის გვართ - „გრინი“, ავტორი კიდევ ერთხელ წარმოაჩენს ინგლისურ ტემპერამენტს, რომელიც მანამდე ფაულზმა სხვა რომანებში თანმიმდევრულად გამოიკვლია.

გამომდინარე იქედან, რომ მწერალი ყურადღებას ამახვილებს რომანისტის ინიციატივაზე, სასურველია „მანტისა“ წავიკითხოთ როგორც პაროდია, რათა

საბოლოო ჯამში სწორად აღვიქვით როგორც მწერლის წარმოსახვა, ასევე მისი სასურველი შედეგებიც. „მანტისაში“ განვითარებული არაბუნებრივი მოვლენები და მაილსის აშკარა იმპოტენცია გამოხატავს საზოგადოების სრულ შემოქმედებით უძლურებას. ეს ვერდიქტი ამერიკელმა და ინგლისელმა კრიტიკოსებმა დადეს, რომლებმაც გამოცემისთანავე განიხილეს რომანი. მათ „მანტისა“ აღიქვეს მცირე მნიშვნელობის, მაგრამ ტრივიალურ, კლასტროფობიულ და უნაყოფო რომანად (De Mott 1982:3).

ნებისმიერ შემთხვევაში, ჯ. ფაულზის, როგორც რომანისტის მიღწევები დღითიდღე იზრდებოდა. მისი წვლილი რომანის ტრადიციის საკითხში თანდათან ვითარდებოდა. შესაბამისად, კრიტიკოსებიც აქტიურად მსჯელობდნენ და გამოთქვამდნენ სხვადასხვა მოსაზრებებს მისი შემოქმედების ირგვლივ. საბოლოოდ, მწერალი საკუთარი სურვილით გამოხატავდა თავისი ცნობიერების პროგრესს დროსა და სივრცეში. ამიტომაც, თუკი კრიტიკოსთა მიზანი მისი შემოქმედების ხელახალი შეფასებაა, აუცილებლად უნდა გაითვალისწინონ დენიელ მარტინის კურსი და გაანალიზონ საკუთარი მიღწევები.

თავი I. რომანის და მითის ურთიერთმიმართება ჯონ ფაულზის შემოქმედებაში

ჯონ ფაულზის პოპულარობამ და წარმატებამ დაამტკიცა, რომ თანამედროვე ლიტერატურული შემოქმედება მტკიცე წინააღმდეგობას უწევს კრიტიკას. ტყვეობის, თავისუფლების, ცდუნებისა და ღალატის თემები ჯ. ფაულზისთვის ფორმალურად აკვიატებული თემებია. ის მოხერხებულად იყენებს ვერბალური ფორმების პრივილეგიებს, დაჟინებით სთხოვს მკითხველს დაადგინოს სიმართლე და გამოააშკარავოს სიყალბე.

ჯ. ფაულზი წერდა რომანებს, გოთიკურ მოთხრობებს, რომლებშიც აშკარად ჩანს ანტიკური ისტორიული წყაროები. ჯ. ფაულზი პარადოქსული ფიგურაა: დიდაქტიკური და ამავდროულად იძულებითი თავისუფლების მოყვარული; ევოლუციური სოციალისტი რომანტიკული ინდივიდუალიზმის დირებულელებით.

ჯ. ფაულზი მზად იყო რისკი გაეწია საკუთარ თავთან თითოეულ ნაწარმოებში, რის გამოც, ყოველი მისი რომანი შეიძლება აღვიქვათ ნოვაციათა შეტაკებად მისი თხრობის მანერასთან მიმართებაში. ყველა მისი რომანის ტექნიკური და ეთიკური შესაძლებლობები მკითხველისა და კრიტიკოსის ცნობისმოყვარეობას აღძრავს. ფაულზი ეძებს გზას „ადამიანთა გულის ჭეშმარიტებისკენ“. ეს ტერმინი, რომლის მითოსური სურათი ვლინდება კაცობრიობის ცხოვრებაში, თავის დროზე ნ. ჰოთორნმა განსაზღვრა: იგი თავიდან ქმნის სამყაროს სურვილების სარკეში. ორივე რომანი – „ჯადოქარი“ და „აბანოზის კოშკი“ – განსხვავებულად ეხება მითს; „საბრალო კოკო“ და „კოლექციონერი“ – ერთგვარი ტრილერია; „ფრანგი ლეიტენანტის ქალი“ – ისტორიული და სენსაციური რომანი; ხოლო „ენიგმა“ – დეტექტიური ზღაპარი. ყოველ მათგანში, მხატვრული შემოქმედების ინტერესი ჟანრის შესაბამისადაა გაძლიერებული და გამოხატული.

რომანს სადაო ჟანრად, ტრადიციულად, ინგლისში უფრო აღიქვამდნენ, ვიდრე ამერიკაში. ამის გამო იგი ერთგვარი გასართობი და თავშესაქცევი ხერხი იყო უპრეტენზიო მკითხველთა მასებისთვის. ბრიტანული კრიტიკა მეტად „გულუხვია“; სწორედ ამიტომ, მან ჯ. ფაულზის რომანები დაამცირა და მიიჩნია ჰოლივუდურ

ფანტაზიად. მწერლის შესახებ აქამდე რაც გამოიცა, ამერიკული ოთხი წიგნი და მონოგრაფია იყო. ამერიკელი კრიტიკოსი რობერტ შოლსი ჯ. ფაულზისა და მისი რომანის „ჯადოქრის“ შესახებ წერს, რომ ავტორის ვნება ამ რომანში უდრის მის ვირტუოზულ კალამს და ეს წიგნიც ჭეშმარიტად მრავალმნიშვნელოვანია.

ჰენრი ჯეიმსის მიერ აღწერილი რომანი მოიაზრება როგორც “experience liberated” („თავისუფლების გამოცდილება“); ეს ის გამოცდილებაა, რომელიც თავისუფალი და გახსნილია. რომანსა და რეალიზმს შორის სივრცული ურთიერთმიმართება ჯ. ფაულზისთვის ერთგვარი ვიზუალური მეთოდია. ყველა მისი რომანი განსხვავებულად იყენებს ლიტერატურულ ხერხებსა თუ მეთოდებს. რომანებს „ჯადოქარი“ და „ფრანგი ლეიტენანტის ქალი“ ერთმანეთისგან რეალობის ორგვარი პირობითობა განასხვავებს. „ჯადოქარის“ გმირ ნიკოლას ურფეს არაორდინალური თავგადასავალი ბერძნულ კუნძულზე ერთგვარი გაკვეთილია; რომანში „ფრანგი ლეიტენანტის ქალი“ მკითხველს პირველივე გვერდიდან უწევს სიმართლის შემოწმება და ასე გრძელდება თხრობის დასრულების მომენტამდე. როგორც რ. ბინსი ირწმუნება “Fowles inverts the traditionally assumed dichotomy between the romancer and the realist writer, manipulating the romance form to effect a skeptical examination of the romance experience and, more radically, a critique of contemporary realist fiction for its lack of moral responsibility” (The Romances of John Fowles 1983:18) („ფაულზი ატრიალებს ტრადიციულად მიღებულ დიქოტომიას რომანისტსა და რეალისტ მწერალს შორის, მანიპულირებს რომანზე სკეპტიკური თვალსაზრისით და უფრო რადიკალურად, რომ ვთქვათ, გავლენას ახდენს თანამედროვე რეალისტური მხატვრული შემოქმედების კრიტიკაზე, რომელიც განიცდის მორალური პასუხისმგებლობის ნაკლებობას“).

მიუხედავად ამისა, ჯ. ფაულზი მაინც თავისებურად რომანტიკოსი შემოქმედია, ისევე როგორც მწერალი, რომელიც იყენებს რომანის ტრადიციას სწორედ რომანტიკული ხელოვნების შესაქმნელად. მისი რომანები მუდამ მოიაზრება პიროვნული ავთენტურობის ახალ ძიებად, სადაც თავად პროტაგონისტის ეგომ ერთგვარი გამოცდა უნდა გაიაროს. ასეთია რომანების „ჯადოქრისა“ და „ფრანგი ლეიტენანტის ქალის“ გმირები. ამ რომანების განვითარება ხშირად მითოგრაფიულია

და წარმოდგენილია ჰეგელის ევოლუციაში. ჯ. ფაულზის წყაროები მოთოლოგიიდან მოდის და გადადის თანამედროვე ფილოსოფიაში; თუმცა, განსაკუთრებული მნიშვნელობით მოთოლოგია უ. შექსპირთან გვხვდება.

მოთოლოგია კულტურასთან არის ინტეგრირებული; იგი ჯ. ფაულზის შემოქმედებაშიც დინამიურად ფიგურირებს. მითების უმრავლესობა ზეპირ გადმოცემებს ეყრდნობა. მათ, დროთა განმავლობაში, ტრანსფორმაცია განიცადეს და გამდიდრდნენ სხვა, უფრო მაღალი კულტურის გავლენით ან განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებულ პიროვნებათა შემოქმედებითი გენიის წყალობით (ელიადე 2009:9). თუმცა, ფილოლოგ მაქს მიულერის მიხედვით, მითი არც ისტორიის ტრანსფორმაციაა მითურ ლეგენდაში და არც ისტორიის მიერ მიღებული იგავი. მისი აზრით, მითი ენის, როგორც სხეულის ნაწილის მიერ არის წარმოქმნილი და განპირობებული; ფაქტობრივად, იგი ენობრივი დეფექტის პროდუქტია. ყველა ლინგვისტური აღმნიშვნელი არსებითად ბუნდოვანია და ეს ბუნდოვანება ყოველ მითშია. ამის მაგალითად მ. მიულერი იღებს დეკალიონის და პირას ლეგენდას; ისინი ზევსმა გადაარჩინა დიდი წყალდიდობისგანის, რომელმაც კაცობრიობა გაანადგურა. ამის შემდეგ ისინი გახდნენ ახალი რასის წინაპრები. “Mythology is inevitable, it is natural, it is an inherent necessity of language, if we recognize in language the outward form and manifestation of thought; it is in fact the dark shadow which language throws upon thought, and which we can never disappear till language becomes entirely commensurate with thought, which it never will. Mythology, do doubt, breaks out more fiercely during the early periods of the history of human thought, but it never disappears altogether” (Cassirer 1946:5) („მოთოლოგია ენის აუცილებელი, ბუნებრივი და დამახასიათებელი საჭიროებაა, თუ ვაღიარებთ ენაში მას აზროვნების გამოხატულებად; იგი ჩრდილშია და არასდროს გაუჩინარდება, მანამ სანამ ენა მთლიანად თანაზომიერია აზროვნებასთან. უდაოდ, მოთოლოგია ადამიანის აზროვნების ისტორიის ადრეულ პერიოდებში ღრმად იჭრება, თუმცა ისინი ერთად არასდროს უჩინარდებიან“). “Mythology is the science of myth, or the science of the forms of religious conception” („მოთოლოგია მითის მეცნიერებაა, ანუ რელიგიური კონცეფციების მეცნიერული ფორმები“) (Usener 1896:330) გარკვეულწილად,

მითოლოგია კულტურ ტრადიციას ეხება, რომლის მნიშვნელოვანება „ელიდიუკის“ პროლოგში ჩანს.

ყოველივე ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ჩვენ გვაქვს საფუძველი, დავასკვნათ, რომ რომანისტიკა და მითოსშემოქმედება განუყოფელია ფაულზთან. მითი ფაულზის რომანების პირველწყაროა, ასე ვთქვათ, მისი შთაგონების წყარო, რომლითაც თავის მხატვრულ სახეთა უსასრულო მრავალფეროვნებას ასაზრდოებს. ამ თვალსაზრისით ფაულზი მყარად იჭერს ადგილს მეოცე საუკუნის ინტელექტუალური და ფსიქოლოგიური რომანის საუკეთესო ავტორთა რიგში.

მისი მითოლოგემები ხან მკაფიო და ხელშესახებია, ხანაც ბუნდოვან ალუზიათა დონეზე ფიგურირებენ, თუმცა, არასოდეს რჩებიან შეუცნობელნი. ფაულზის უნიკალურობა, ჩვენი აზრით, სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის მსუბუქად აქცევს კლასიკურ არქეტიპულ სახეებს ჩვეულებრივ ჩვენს გვერდით მცხოვრებ ფსიქოპატებად, ინტროვერტებად, გამოფიტული სამყაროს გამოფიტულ შვილებად. ის მისტიფიკატორია, ჯადოსნური მითის ინტერპრეტატორი, რომელიც ჯადოქრობას მოკლებულ სამყაროში ახალ, ნიჰილისტურ მითს ქმნის. შესაბამისად, ყოველი მისი გმირი ჩვენი კვლევისათვის საინტერესო არქეტიპთა გალერეას ქმნის.

ფაულზის ნოველათა კრებულის სახელწოდება - „აბანოზის კოშკი“ - ირიბად, „ელიდიუკის“ ციტირებას ახდენს. მე-12 საუკუნის ელიდიუკთან, თანამედროვე ხელოვნების ისტორიასთან და ხელოვნებასთან კავშირი გადმოგვცემს ადამიანის შემოქმედებითი მიღწევების უწყვეტ ძაფს. თავად მწერალი საკუთარ თავს კულტურ ტრადიციასთან მიმართებაში არ ზღუდავს, ის მითოლოგიას იყენებს ფართო სპექტრით თანამედროვე პროზაიკოსთა, კერძოდ, დ. ლორენსის მსგავსად. მაგალითად, ჯ. ფაულზის პირველი გამოქვეყნებული რომანი „კოლექციონერი“ არქეტიპული წყვილების შეპირისპირებაზეა აგებული, სივრცე კი დაყოფილია „ზედა“ და „ქვედა“ ექსპანსიებად, რომლებიც დაკავშირებულია სიცოცხლისა და თავისუფლების საკითხებთან. ეს ორი კატეგორია უბრალო შეპირისპირება არ არის; მათ მჭიდრო ურთიერთმიმართება აქვთ. სწორედ სარდაფში მიხვდება მთავარი პერსონაჟი მირანდა თავისუფლების ფასს. ეს ის თემაა, რომელიც მუდმივად ჟღერდება ლიტერატურაში: მაგ.: მეფე ლირს გაგიჟებით სწყურია კორდელიასთან

განმარტოება საპყრობილეში (“Let’s go to prison, just you and I”...„მოდი, მარტო მე და შენ წავიდეთ საპყრობილეში“..); სწორედ ციხეში იწერება აირის მერდოკის ბრედლის რომანი, გმირისა, რომელიც საკუთარ თავს ეროსს უძღვნის; კაფკას სორო კი მეტაფორულად განასახიერებს მარცხს, სიცოცხლის შიშს, კაპიტულაციას.

ჯ. ფაულზის რომანებში სივრცე და განფენილობა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. რომანში „ფრანგი ლეიტენანტის ქალი“ ჩარლზი ხვდება სარას ველურ სანაპიროზე კლდის ფოთლებიან გვირაბში. რომან „ჯადოქარში“ მოქმედება, როგორც ზევით აღინიშნა, ბერძნულ კუნძულზე ხდება, რომელიც მითოლოგიური იმპლიკაციების სიმბოლოა. ამ კუნძულზე სივრცული წარმოსახვები ბატონობენ. ის შეზღუდული სივრცე, რომელშიც პერსონაჟები მოქმედებენ, დაკავშირებულია ტრადიციული მითის წარმოშობასთან.

ჯ. ფაულზის პროზის სულიერების უმდიდრესი წყარო და ესთეტიკური ინსპირაცია უ. შექსპირის პოეზიიდან იღებს სათავეს; მისი ციტატები გვხვდება ყველგან. ამ მხრივ საინტერესოა მისი პიესა „ქარიშხალი“, რომელიც განიხილავს თანამედროვე პიროვნებას და მის ცხოვრებისეულ საკითხებს არსებულ გარემოში . ეს არის პიესა, რომელიც მრავლჯერაა ინსცენირებული და შეფასებული სხვადასხვა ქვეყანასა თუ ისტორიულ პერიოდში. მასში მოცემული საკითხები ბუნდოვანია, ხოლო პროსპეროს ფინალური ეპილოგი სასოწარკვეთილებით და თავმდაბლობით არის აღსავსე. თუმცა პიესა, ტრადიციულად, მთავრდება ქორწინებით. რომანში „კოლექციონერი“ ჯ. ფაულზის მირანდა სასაცილოდ იგდებს ფერდინანდს. რომანი თავისებურად საინტერესო შუქს ჰფენს პიესას და პირიქით. ფერდინანდი და კალიბანი ერთმანეთში დემონსტრირდებიან. პიესასთან ასოცირებული რომანი სასტიკი და უღმობელია. მირანდას დღიური არ განადგურებულა, ის შეიძლება ერთ დღეს იპოვნონ და აღბეჭდონ საკუთარ ცნობიერებაში...

შექსპირის „ქარიშხალი“ ალუზიურად უკავშირდება როგორც „კოლექციონერს“, ისე „ჯადოქარსაც“, სადაც პიესა უშალოდ კონცენტრირებს რომანის მთლიან სტრუქტურაზე. ნიკოლასი ფრაკოსის კუნძულს აფარებს თავს, სადაც ის ხვდება, რომ ცხოვრებას სერიოზულად უნდა მოეკიდოს და აქედან გამომდინარე, დაუბრუნდეს ჩვეულ რეალობას შეცვლილი იერ-სახით. შესაბამისად, იგი მითის

ვარიაციაა უ. შექსპირის ბევრ პიესაში („არდენის ტყე „მე-12 ლამეში“, ხელახალი გამოჩენა „ზამთრის ზღაპარში“).

„ჯადოქრის“ გმირი კონჩისი საკუთარ თავს პროსპეროს ადარებს და პროსპეროს მსგავსად, ის ახდენს კატასტროფული სიტუაციის ინსცენირებას, რაც საბოლოოდ წარმატებულ ნაბიჯად იქცევა ნიკოლასის თვითრეალიზაციისთვის. მწერალი ნიკოლასს სასტიკად ეპყრობა, რადგან მისთვის (მწერლისთვის) თვალთმქაცობა

უილიამ შექსპირის „ქარიშხალთან“ რომან „ჯადოქრის“ უშუალო კავშირი დასტურდება იმითაც, რომ ფაულზის გმირი - კონჩისი მუდმივად იყენებს თხრობის პროცესში ციტატებს შექსპირიდან. აქ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ამ დროს ჯონ ფაულზი მკითხველს ე.წ. „კულტურული ციტატებით“ გართობას სთავაზობს, რაც ელისაბედისეულ, „ოქროს ხანის“ ბრიტანეთში ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული გასართობი გახლდათ. ამ გზით, ავტორი, ყურადღებას ამახვილებს ლიტერატურის, როგორც კულტურული ფენომენის ფართო სპექტრზე. „აბანოზის კომედი“ ამ ფუნქციას ხელოვანის კარ-მიდამო ასრულებს, სადაც ყველა დროის ხელოვნება ბუნებრივად მიჰყვება მიმდინარე მოვლენებს. დევიდი, ახალგაზრდა, თანამედროვე ხელოვანი და ჟურნალისტი მიდის მხატვრობის ძველ ოსტატთან ჰენრი ბრესლისთან სახლში, რათა შეაფასოს მისი ცხოვრება და პიროვნული თვისებები. ის აცნობიერებს, რომ ჰენრის მანერა „კელტური“ და ენიგმატურია. ჰენრის ეს ენიგმატურობა და კელტური კულტურისადმი დამოკიდებულება გამოხატულია პიზანელოს „წმინდა ევსტათის ხილვაში“ (მე-15 ს). გარდა ამისა, კოტმინეში მდებარე სახლი აგებული იქნა მე-15 საუკუნეში, რაც ავტორის მიერ მოცემული მეორე ნიშანია ჰენრისთან მიმართებაში. ხელოვნებას გარკვეული ფუნქცია აკისრია ფაულზის რომანებში; მაგალითად, ნიკოლასის შემთხვევაში, ხელოვნება ცნობიერების ამაღლების გზაა, რადგან მისი ხელოვნება - ბრძოლაა და როგორც შედეგი - „წყეული საჭურისის ტრიუმფი“. პიკასოც კი, რომლის სახელს ჰენრი პაროდირებს, კარგავს თავის შარავანდედს დევიდის თვალებში. ის იწყებს დიდი ხელოვნების დანახვას, რომელსაც მორალთან არანაირი ბინძური, შურისმგებელი და უსამართლო კავშირი არ აქვს.

მე-19 საუკუნის რომანებისათვის ტრადიციულია ეპიგრაფების წამმღვარება,

რასაც ციტირების წესიც თან ახლდა. ეს ტრადიცია გაგრძელდა მე-20 საუკუნეშიც: ჰოლივუდში, ბრეხტთან, ჰიტლერთან. პრე-რაფაელისტები რომანში პერსონაჟების სახით აღწევდნენ ავტორის მსგავსად, სადაც ისინი დისკუსიას მართავდნენ მკითხველთა წინაშე სწორედ წერის სტილის პრობლემებთან დაკავშირებით. რომანში „ჯადოქარი“ ახსნილია დე სადის ფენომენი, რომელიც სისასტიკისა და მორალის პრობლემების ურთიერთმიმართებას გულისხმობს თანამედროვე ცხოვრებაში. აღნიშნულ რომანში სქესობრივ ურთიერთობას ასრულებს ბურჟუაზიის „მექანიკური“, „მკვდარი“ და „უხამსი“ ელემენტები, ამიტომაც, რომანის ცალკეული ნაწილების ეპიგრაფები აღებულია „მარკიზ დე სადისგან“.

მე-18 საუკუნის განუყოფელი კავშირი მარკიზ დე სადის „ესთეტიკასთან“, მის მებრძოლ უკუღმართობასა და ბურჟუაზიულ მორალთან საინტერესოაა წარმოჩენილი ვ. ეროფევის მიერ ჟურნალში „Вопросы литературы“, 1973, #6, გვ. 135). მისი აზრით, დე სადმა ბურჟუაზიულ ჰუმანიზმს მოუტანა კრიზისი, რომელიც არ დასრულებულა მანამ, სანამ ჰიტლერი არ მოვიდა ძალაუფლების სათავეში.

ჯ. ფაულზის მიერ „მარკიზ დე სადისგან“ აღებული ეპიგრაფები გამოხატავენ ძალადობის სოციალურ ისტორიას. მათ რომანში მხარს უჭერს დე სადის დღიურების სიტუაციური გამოყენებაც.

მის ადრეულ შემოქმედებაში, მწერალმა ჩამოაყალიბა მე-20 საუკუნის ევროპული კულტურის ფართო ტრადიციები, რაშიც ის თავისუფლად და დამაჯერებლად გვიჩვენებს თავის წვლილს.

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თავისი შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე, ფაულზმა ინტენსიურად გამოიყენა მე-18 და მე-19 საუკუნეების ლიტერატურული, სოციალური და მორალურ-ზნეობრივი ტრადიციები და მათ საფუძველზე შექმნა მე-20 საუკუნისთვის ტიპური, ახალი ტენდენცია, რომელიც პროვოკაციულ პროგრესულობასთან ერთად, მემკვიდრეობითობასა და კაცობრიობის სულიერი მემკვიდრეობის ღრმა ცოდნასაც გამოხატავდა.

თავი II. პერსონაჟთა მითოსური და ფსიქოლოგიური ანალიზი

რომანში „კოლექციონერი“

როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, მე-20 საუკუნეში გაჩენილი ტერმინები „რემითოლოგიზაცია“ და „დემითოლოგიზაცია“ აღნიშნავენ ხელოვნების გარკვეულ დამოკიდებულებას მითოლოგიისადმი. მთელი თავისი განვითარების მანძილზე ხელოვნება ან იყენებდა მითს შემოქმედებითი აზრისა და მხატვრული ქმნის ძირითად წყაროდ, რასაც რემითოლოგიზაცია ეწოდება, ან უარყოფდა მას, რაც დემითოლოგიზაციის სახელითაა ცნობილი. რემითოლოგიზაციის ყველაზე მძლავრი ტალღა მსოფლიო ლიტერატურაში სწორედ მე-20 საუკუნის დასაწყისში მოვიდა. ამჯერად, მითისაკენ მობრუნების პროცესი აღინიშნა არა მხოლოდ ხელოვნებაში, არამედ ფილოსოფიასა და ფსიქოლოგიაშიც, კერძოდ – ფსიქოანალიზში. ეს მოვლენა განსაკუთრებით საინტერესოა იმით, რომ სწორედ ფილოსოფიით დაწყებულმა და ფსიქოანალიზით გაღრმავებულმა რემითოლოგიზაციამ უდიდესი გავლენა მოახდინა ლიტერატურის განვითარებაზე და წარმოშვა ახალი, უჩვეულო მხატვრული სიტყვა.

იმათ რიცხვში, ვინც მოამწიფა ამ ახალი, ელიტარული, თუ შეიძლება ითქვას „ცისფერსისხლიანი“ ლიტერატურის შექმნისათვის სასარგებლო სიტუაცია, არიან: ფ. ნიცშე, რ. ვაგნერი, ზ. ფროიდი, კ.გ. იუნგი და სხვები. აღნიშნული მოაზროვნეების პოზიციას განაპირობებდა მათი აპოლოგეტიკური დამოკიდებულება მითისადმი. „ცხოვრების ფილოსოფიისა“ და ფსიქოანალიზის ორიგინალურ კონცეფციებს განამტკიცებდა ახალი ეთნოლოგიური თეორიებიც, რომელთა ავტორებმა – ჯ. ფრეზერმა, ე. კასირერმა, ბ. მალინოვსკიმ და სხვებმა – ძალზე გააღრმავეს ტრადიციული მითოლოგიის გაგება“ (მიქელთაძე, გვ.40).

რომანი „კოლექციონერი“ დაიწერა 60-იანი წლების სამყაროში, სადაც ერთ-ერთ დომინანტურ პრობლემას კლასობრივი დიფერენციაციის შიში წარმოადგენდა. ამ პერიოდის მწერლობის პერსონაჟები და მათი ფსიქოლოგია კონკრეტული ინტერესის სფეროს მოიცავს და გადმოსცემს ეპოქის იდეოლოგიას. რომანი „კოლექციონერის“ სიუჟეტს ფროიდიზმის შესამჩნევი კვალი ატყვია. მწერალმა მკითხველს შესთავაზა სოციალურ-ანალიტიკური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი ექსცესები: მან

მკითხველთა ფართო მასას მიაწოდა „საშუალო“ ობიექტელის ფსიქოლოგიის ანატომია, რომელიც ემოციურად პრიმიტიული, პოტენციურად აგრესიული და ინტელექტუალურად განუვითარებელია. ამ საკითხების წამოჭრით, ახალგაზრდა პროზაიკოსის შემოქმედებაში გაისმა გაფრთხილების საგანგაშო ნოტა, რომელიც ჭეშმარიტად კატასტროფული შედეგების შესახებ აფრთხილებდა საზოგადოებას.

ჯონ ფაულზმა თავისი რომანი ააგო მოთხრობების მონტაჟზე და ორი პერსონაჟის მსხვერპლისა და ჯალათის შინაგან მონოლოგებზე. ტრადიციული ხერხების დახმარებით, მან გამოავლინა მათი შინაგანი სამყარო: ერთი მხრივ, ინდივიდუალური ჩაკეტილობა, რომელიც ოჯახში აღზრდის მახინჯი სისტემითაა განპირობებული; ხოლო მეორე მხრივ, მირანდას უკიდურესი „გულახდილობა“, შინაგანი მთლიანობა და მისი ბუნების სიმტკიცე. ჯ. ფაულზის მირანდა კვდება და მის სიკვდილში დამნაშავე მიისწრაფვის ახალი „მსხვერპლის“ მოსაძებნად.

რომანში მწერალმა შექმნა ორი პერსონაჟი: კლეგი და მირანდა. მირანდა საკუთარი მდგომარეობის მსხვერპლია, ხოლო კლეგი - არსებული საზოგადოების. ამ ორი პერსონაჟის ფსიქოლოგიური შესწავლა შეხედულებათა ურთიერთბრძოლას გულისხმობს.

„კოლექციონერის“ მკითხველი იძულებულია იმედი იქონიოს, რომ მთავარი გმირი, მირანდა გაქცევას მოახერხებს, თუმცა მკითხველმა თავიდანვე იცის, რომ მირანდა არსად არ გაიქცევა. არსებობს იმედი, რომ ჯ. ფაულზი იპოვის ამ ტანჯვიდან გამოსავალს, (ისე, როგორც კლასიკურ ტრაგედიაში ხდება ხოლმე), რომლის შესახებაც თავად მოუთხრობს მკითხველს, მაგრამ ვერანაირი ლიტერატურული ქარტეხილი ვერ შეძლებს იპოვოს იმედის ნაპერწკალი ბოროტებით სავსე სამყაროში. სწორედ ამ რომანით დაიმკვიდრა თავი ჯ. ფაულზმა ინგლისურ ლიტერატურაში როგორც ახალგაზრდა, მრისხანე ადამიანი, რომლისთვისაც თავისუფლების თემა აქტუალურია, ისევე როგორც კრიტიკოსებისთვის და მკითხველებისთვის.

რომანი უკმარისობის განცდას ტოვებს და გამოხატავს სხვადასხვა სახის შიშებს; ერთ–ერთი მირანდას საკანში გამოკეტვაა. რომანში მოქმედება ხდება დარაზული კარებისა და დახშული ფანჯრების მიღმა, რაც ალუზიურად გვაგონებს ედგარ ალან

პოს ტრაგიკულ ისტორიას, რომელიც დამარხული იყო „სიგიჟესა და კედლებში“. კლეგი სისტემატურად იშორებს თავიდან გარე სამყაროს და ქმნის სულისშემხუთავ ატმოსფეროს თავის გაუკუღმართებულ სამფლობელოში. ორივე პერსონაჟის მონოლოგით ავტორს მკითხველი შეჰყავს ტყვეობის საშინელებაში. პირველ ნაწილში მკითხველი ექცევა კლეგის ავადმყოფური გონების მარწუხებში, რომელიც მკითხველზე ნეგატიური გავლენის მოსახდენად შეიქმნა, ხოლო რომანის მეორე ნაწილში მკითხველი იჭრება მირანდას გონებაში, სადაც მხოლოდ დრამატული ირონია, იმედგაცრუება და უმწეობის შეგრძნება ხვდება. ბრიტანელი ლიტერატურის კრიტიკოსი ფ. კერმოდი ამბობს, რომ რომანის კითხვის დროს, “we concern ourselves with the conflict between the deterministic pattern any plot suggests, and the freedom of persons within the plot to choose and so alter the structure, the relations of beginning, middle and end” (Kermode 1966:30) („ჩვენ ვებმებით კონფლიქტში, რომელსაც სიუჟეტი და პიროვნების თავისუფლება აგვიღწერს; შესაბამისად, ისინი ცვლიან სტრუქტურას ურთიერთობების დასაწყისშიც, შუაშიც და ბოლოშიც“). ყველაზე ბნელ ნატურალისტურ რომანშიც კი იშვიათად ყოფილა, ისეთი გმირი, რომელსაც ძალუძს გავლენა მოახდინოს მოვლენათა განვითარებაზე; ასეთია მირანდა გრეი. ამ რომანის დასაწყისში და დასასრულში ირიბად ჩანს, რომ მირანდა განწირულია იმ დროიდან, როცა კლეგი გადაწყვეტს მის დატყვევებას. მირანდა უძლურია კლეგის წინაშე. მათი ყველა მოულოდნელი შეხვედრა სრულდება ერთნაირად - მირანდას სწრაფვით თავისუფლებისკენ და კლეგის მიერ მირანდას ხელახალი დატყვევებით. მოქმედებები რომანში უფრო წრეზე ბრუნავს ვიდრე თანმიმდევრულად ვითარდება. შესაბამისად, ამბავიც არაპროგნოზირებადია.

ტყვეობის შეგრძნება არის სწორედ ის, რაც იწვევს მღელვარებას მილიონობით მკითხველში. მაგრამ, როგორც ჰიჩკოკი, პო, ჯეიმსი, ჰოთორნი, ასევე ჯ. ფაულზიც ბევრ მნიშვნელოვან თემას გულგრილად ექცევა. ის იყენებს და ალაპარაკებს მთხრობელს, რომელიც საუბრობს მთავარი პერსონაჟების კონტრასტულ ხასიათებზე და შეხედულებებზე. მსგავს თხრობას მივყავართ გოთური ჟანრის თემებთან, მაგრამ ჯ. ფაულზი ითვალისწინებს მკითხველის სურვილს და წარმოაჩენს პერსონაჟებს დადებითად ან უარყოფითად. ამერიკელი მწერალი და კრიტიკოსი ჯეფ რეკვიმი

ამბობს კლეგზე: "The Chilling intensity of the story arises from the ambiguous response to him which both Miranda and the reader share" (John Fowles: The Existential Labyrinth 1972:91) („მოთხრობის ინტენსიური სიცივე მისი ბუნდოვანი პასუხებისგან მომდინარეობს, რომელსაც მირანდაც და მკითხველებიც ერთად იზიარებენ“).

ის თავის სასარგებლოდ წარმართავს თხრობას, მირანდა კი არასწორად აღიქვამს თავისი ცხოვრების მოვლენებს; მას არ სურს თვალი გაუსწოროს სინამდვილეს. ის კლეგთან ერთად ებმება იდეების წინააღმდეგ ბრძოლაში, მაშინ როცა ჩართული უნდა იყოს სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში საკუთარი თავის გადასარჩენად. კლეგი მაშინაც კი მართალია, როცა ხშირად გვიმეორებს "She never understood" („მას არასდროს ესმოდა“). კლეგის მანიაკალური გონიერება მისი ერთ-ერთი დადებითი თვისებაა. მისი „სიფრთხილე“ იმდენად გონებამახვილურია, რომ თავად მირანდა მოჰყავს აღფრთოვანებაში. ჯ. ფაულზი ექსპლუატაციას უწევს დანაშაულის უნივერსალურობას. მისი გმირები არ არიან ერთნაირად კარგები ან ერთნაირად ცუდები, რადგან მას ისინი არ მოყავს „კარგების“ ან „ცუდების“ კატეგორიებში. თუმცა, მკითხველი სრულიად თავისუფალია გააკეთოს დასკვნები და მიიჩნიოს რომანის გმირები დადებით ან უარყოფით პერსონაჟებად.

ინგლისელი მწერალი ბრუს ვუდკოკი მიიჩნევს, რომ "It was not an accident that Fowles made Clegg a collector of butterflies: the ancient Greeks used the same word for butterfly and soul. Collectors do not like butterflies which are alive. Therefore, Clegg can not make the ideal he created correspond with reality" (Woodcock 1984:176) („შემთხვევითი არ იყო ფაულზის მიერ კლეგის პეპლების კოლექციონერად შექმნა: უძველესი ბერძნები იყენებდნენ ხოლმე აღნიშნულ სიტყვას როგორც პეპლის, ისე სულის აღსანიშნავად. კოლექციონერებს არ უყვართ ცოცხალი პეპლები. შესაბამისად, კლეგიც ვერ შექმნიდა იდეალს, რომელიც რეალობასთან შესაბამისობაში იქნებოდა“).

მირანდა ცოცხალია, მისი სამყარო კი მოძრავი. იგი ანიმას ტიპაჟია, რომელიც სილამაზის შთაგონების წყაროს წარმოადგენს. ხოლო კლეგის სამყარო – დახურული სივრცეა, რომელშიც კრეატიული ადამიანი ვერ შეძლებს ცხოვრებას. ავტორი კლეგის პერსონაჟის მენტალური იმპულსებისა და მოქმედებების ღრმა სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ანალიზს გვაძლევს.

კლეგი, იგივე კალიბანი, ადამიანის ბუნების ბნელ და ბოროტ მხარეებთან არის გაიგივებული. იგი თვალთმაქცია როგორც მირანდასთან, ასევე საკუთარ თავთან. ჯ. ფაულზის კალიბანი ნეგატიური ენერჯის მატარებელია, რადგან მის სულში არსებულმა ყველა კეთილშობილურმა იმპულსმა კვდომა განიცადა. კლეგის სულიერი სიმახინჯის გამოხატულებაა მირანდას მიერ გაჟღერებული ავტორის შეხედულება: “That sums he up. He’s got to be correct, he’s got to do whatever was “right” and “nice” before either of us was born. I know it’s pathetic, I know he’s a victim of a miserable Nonconformist suburban world and a miserable social class, the horrid timid copycatting genteel in-between class” (The Collector 1997:284) („ამაში ჩანს მისი არსი. ცდილობს კორექტული იყოს, იქცეოდეს წესიერად, გააკეთოს მხოლოდ ის, რაც „სწორია“ - ყველაფერი იმ ნორმების შესაბამისად, რომლებიც ჩვენს დაბადებამდე არსებობდა“) (ფაულზი 2013:237).

კლეგის სულიერი სამყაროს სიდატაკე ვერ სწვდება მირანდას ფილოსოფიურ პრინციპებს: “Poor Caliban, always stumbling after Miranda” (The Collector 1997:174) („საბრალო კალიბანი, სულ მირანდას უკან ბორბიკობს“).

კლეგი პეპლების კოლექციონერია, რომელიც თაყვანს სცემს ყველაზე ლამაზი არსებების სიკვდილს დედამიწაზე: “He’s a collector. That’s the great dead thing in him” (The Collector 1997:260) („კოლექციონერია. კოლექციონერობა - რაღაც მკვდარი და უსიცოცხლო, რაც მთელ მის არსებას ავსებს“) (ფაულზი 2013:237).

ფრედერიკ კლეგის სულიერი სიცარიელე მირანდასთან კომუნიკაციაში შესვლის ერთგვარი ხელისშემშლელი ფაქტორია. იგი ვერ გამოხატავს საკუთარ გრძნობებს პირისპირ. მისი აზრების არათანმიმდევრული წყობა მიანიშნებს იმაზე, რომ ვერ აკონტროლებს იმ პარადოქსსა და ირონიას, რომელსაც ოპონენტი გამოხატავს. კლეგი ხშირად არასწორად აკავშირებს აზრებს ერთმანეთთან, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ საგნებს შორის კავშირს უყურადღებოდ ტოვებს. კლეგი იყენებს სასაუბრო ენად კლიშეებს და შეურაცხმყოფელ სიტყვებს. ამის მაგალითია მის მიერ მირანდას „მკვდრად“ მოხსენიებაც. ეს უკანასკნელიც კი მწარედ აკრიტიკებს მის ენას. კლეგის მეტყველება უინტერესო და ცარიელია: “You know what you do? you know how rain takes the colour out of everything? That’s what you do to the English language. You blur

it every time you open your mouth” (The Collector 1997:129) („იცით, თქვენ რას აკეთებთ? გინახავთ, წვიმა რომ საღებავს გადარეცხავს? ამას უშვრებით თქვენ ინგლისურ ენას. ყოველ ჯერზე, როცა კი პირს გააღებთ, სიტყვას ფერს უკარგავთ“) (კოლექციონერი 2013:96).

კლეგის სიტუაცია, შეიძლება ითქვას, კლასიკურად პედანტურია. პედანტიზმისთვის დამახასიათებელია ცდუნებით შეპყრობა. მსგავსი კატეგორიის ადამიანებს გააჩნიათ მკაფიოდ გამოხატული ფორმალისტური ტენდენცია; ისინი გამოირჩევიან მენტალური პასიურობით და ეჭვიანობით. როგორც წესი, პედანტები გაუმაძღარი კოლექციონერები არიან, რომლებიც მათთვის მნიშვნელოვანს იპარავენ კიდევ; ასე მოხდა მირანდასთან მიმართებაშიც. პედანტებს ახასიათებთ იპოქონდრიული სინდრომი - შიშის, სიკვდილის შიშის, ურწმუნოებისა, და სხვა. კლეგი ბოროტი ჯადოქარია, რომელსაც ბავშვური ახირება და უნებისყოფობა ამოძრავებს. მირანდა მას სარკასტულად დასცინის: “I’ll take-your-word-for-it” (the Collector 1997:133) („მეტი მოგეთხოვებათ“).

იგი მაშინაც აბუჩად იგდებს კლეგს, როცა თავად კლეგი ხელოვნების მიმართ აღფრთოვანებას გამოხატავს მირანდას ბრწყინვალე გარეგნული ნიშნების გამო: “He was sitting still looking at the book with an Art-Is-Wonderful air about him” (The Collector 1997:76) („ის ისევ იჯდა და წიგნს მიშტერებოდა აღტაცებით“).

კლეგის ლოგიკის ყველაზე შესამჩნევი თვისება არის ნორმალური არსებობის საუკუნო უარყოფა. ის საზოგადოებისგან იღებს დადებით თვისებებს და არგებს მათ საკუთარ დამანგრეველ და ავადმყოფურ მისწრაფებებს. მაგალითად, კლეგი ცვლის ცნებას „სტუმარი“ სიტყვით „ტყვე“ და „მყუდრო“ სახლი მირანდასთვის იცვლება საიდუმლო „საკნით“. „დღის საქმე“ კლეგისთვის მირანდას ადგილსამყოფელის დადგენა და გატაცებაა. მირანდას გატაცებას კლეგი თვლის იშვიათ გმირობად: „თითქოს რაღაც დიადი საქმე აღვასრულე, ევერესტზე ავედი ან მტრის ზურგში გმირობა ჩავიდინე“ (კოლექციონერი 2013:44) (“Like climbing Everest or doing something in enemy territory”) (The Collector 1997:42). კრიტიკოსი მ. ბელემი ამბობს, რომ კლეგი სისტემატურად უპირისპირდება ბუნებას, რადგან საკუთარ თავს ექსპლუტაციას უწევს მარტოობით თავისი გარყვნილი მიზნებისთვის. კლეგი გამუდმებით იღებს

ადამიანთა სასიქადულო სათნოებებს და მყისვე ანადგურებს მათ.

კლეგზე ბატონობენ გაუცნობიერებელი სურვილები და მისწრაფებები. როცა ის პოულობს თავისი ოცნების სახლს, ამბობს: „საკვირაო გაზეთის ერთ ნომერში, „იყიდება სახლების“ რუბრიკაში, მსხვილი შრიფტით დაბეჭდილი განცხადება ვნახე. სპეციალურად არ მიძებნია, უბრალოდ გაზეთს რომ ვფურცლავდი, თვალში მომხვდა“ (კოლექციონერი 2013:27) (“I saw an advert in capitals in a page of houses for sale. I wasn’t looking for them, this just seemed to catch my eye”) (The Collector 1997:42).

იგი წარმატებით ახერხებს თავისივე გარყვნილება დაუმალოს საკუთარ თავს. ამას ახერხებს მოქმედებების შენიღბვით და „თავის მოკატუნებით“. მისი ცნობიერი და ქვეცნობიერი გონება ერთმანეთშია არეული, რაც იმაში გამოიხატება რომ ის წინა ღამით ნანახ სიზმრებს ახორციელებს მეორე დღის რეალობაში: „ვიწევი და ვფიქრობდი, რომ იმასაც, ქვემოთ, ალბათ არ ეძინა. წარმოვიდგინე, როგორ ჩავიდოდი მასთან დილით, ვანუგეშებდი, დავამშვიდებდი. აღზნებული ვიყავი და შესაძლოა ოცნებებში ცოტა შორს წავედი, მაგრამ ეს არ მალეღვებდა..ამ ფიქრებში ჩამეძინა“ (კოლექციონერი 2013:44) (“I lay there thinking of her below, lying awake too. I had nice dreams, dreams where I went down and comforted her; I was excited, perhaps I went a bit far in what I gave myself to dream..then I went to sleep”) (The Collector 1997:43).

კლეგის სიზმრების შინაარსი განსაზღვრავს ჭეშმარიტი კლეგის პიროვნებას. ხოლო როცა მისი ფანტაზიები რეალობაში ფრთებს ისხამენ, ის ამბობს, რომ თავი სიმზარში ჰგონია. კლეგი მთლიანად ირგებს იმ სახეს, რომელიც მოირგო დანარჩენი სამყაროს გულისთვის. მირანდა იღებს მას ისეთ მამაკაცად, რომელსაც საზოგადოება “nice young man“-ს („მშვენიერი ახალგაზრდა ყმაწვილი“) ეძახის. მთელი მისი მონოლოგი კლეგის, როგორც დამნაშავეს ანარეკლია. ფრაზა “I don’t know” („არ ვიცი“) მოსდევს მის ყველა გიჟურ საქციელს: “I still say I didn’t go down there with the intention of seeing whether there was anywhere to have a secret guest. I can’t really sat what intention I had. I just don’t know” (The Collector 1997:43) („ზემოთ ავედი და დავწევი. როგორც იქნა, ის სტუმრად მყავდა, მეტი არც არაფერი მინდოდა“) (ფაულზი, 2013:44).

კლეგს არასდროს გააჩნია სერიოზული აზრი რაიმე საკითხზე, მაგალითად,

როცა მირანდა ეკითხება სწამს თუ არა ღმერთის, ის პასუხობს: “I don’t think about it. Don’t see that it matters“ (The Collector 1997:43) („არ ვფიქრობ ამაზე. არ მგონია, ამას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდეს“) (ფაულზი 2013:84). მთელი მისი ენერგია იხარჯება მირანდას ქმედებების და მეტყველების აღწერაში. ის იშვიათად საუბრობს და როცა საუბრობს თითქმის ყოველთვის იყენებს პირველ პირს. ის არაფერს წარმოადგენს ციხის ზედამხედველის გარდა; შესაბამისად, მას იმდენად ცოტა აქვს საერთო ადამიანობასთან, რომ მირანდას დღიურშიც კი იშვიათად ჩანს ეს კონკრეტული თვისება. თავად კლეგის მონათხრობი საკუთარი თავის მოტყუებაა და სხვა არაფერი.

რაც შეეხება მირანდას, მისი დღიურიდან ჩანს, რომ ის თავს არც საზოგადოებას არიდებს და არც საკუთარ თავს. ის თავის დღიურში უამრავ ადამიანზე საუბრობს სიტბოთი. სიმარტოვემ აჩვენა, რომ მას საზოგადოების გარეშე არ შეუძლია. მისი დაუოკებელი სურვილია იყოს ხალხთან ახლოს, იგი კლეგთანაც კი შედის ურთიერთობაში: “It’s weird. Uncanny. But there is a sort of relationship between us..It can’t be friendship, I loathe him..Perhaps it’s just knowledge. Just knowing a lot about him. And knowing someone automatically makes you feel close to him..He sits by the door and I read in my chair, and we’re like two people who’ve been married years..The only real person in my world is Caliban. It can’t be understood” (The Collector 1997:44) („შემზარავი ბედისწერაა. მაგრამ რაღაც ურთიერთობაა ჩვენს შორის, რასაც მეგობრობას ვერ დავარქმევ, მეზიზღება. შესაძლოა იმიტომ, რომ ბევრი ვიცი მასზე. და როცა ვინმეს იცნობ, ავტომატურად ახლოს ხარ მასთან. ის კართან ზის, მე კი ჩემს სავარძელში წიგნს ვკითხულობ, დიდი ხნის დაოჯახებულ წყვილს ვგავართ..ერთადერთი ადამიანი ჩემს სამყაროში კალიბანია. ვერ გაიგებ“).

ჟ. ფაულზი იყენებს მირანდას დღიურს, როგორც ფსიქოლინგვისტურ მოდელს. მის ნაწერებში იგრძნობა მისი ტანჯვა. ამ ნაწერებში ბოლო თვითშემეცნებაა გამოხატული, თუმცა ხაზებს შუა მაინც იგრძნობა დროის ინტერვალი. ის არც მალავს და ამბობს: “What I try it is not natural. It’s like two people trying to keep up a conversation. It’s the very opposite of drawing. You draw a line and you know at once whether it’s a good or bad line. But you write a line and it seems true and then you read it again later..“ (The Collector 1997:47”) („რასაც მე ვცდილობ, არაბუნებრივია. ორ ადამიანს შორის დიალოგის დაწყებას ჰგავს. ხატვის საპირისპიროა. ავლებ ხაზს და

მაშინვე ხვდები ცუდია თუ კარგი. თუმცა როცა ავლებ ამ ხაზს სიმართლე გეჩვენება და კვლავ კითხულობ..“).

მათ მეტყველებაში ხშირად იგრძნობა სასოწარკვეთილება და მიზეზი სიტყვების უკმარისობაა; ის წერს: “When you use words. The gaps...I can draw his face and his expressions, but words are all so used..Words are so crude, so terribly primitive..Like trying to draw with a broken lead” (The Collector 1997:47) („როცა სიტყვებს ამბობ, მათ შორის ინტერვალია..მე მისი სახის და მიმიკების დახატვა შემძლია. თუმცა სიტყვები ისეთი უხეშია, საშინლად პრიმიტიული... თითქოს გატეხილი ტყვიით ხატავდე“).

ენობრივი ბარიერები, მირანდას შემთხვევაში, გამოწვეულია მსმენელთან კონტაქტის უქონლობის გამო. ის გამოხატავს უკმაყოფილებას და ამბობს: “I can't write in a vacuum like this. To no one” („ვერავის გამო ვერ დავხატავ ასეთ ვაკუუმში“).

მირანდას ნაწერები უფრო კრეატიულია ვიდრე მისი ნახატები, რასაც, თავის მხრივ, გარე სამყაროს გავლენისგან გათავისუფლება იწვევს.

თითოეული გმირი იყენებს დროს სხვადასხვანაირად. საზოგადოდ, დრო უნდა იყოს პროგრესული და გამოყენებადი, თუმცა კლევისთვის მნიშვნელოვანია დროის გაჩერება: “I live from day to day really. I mean there was no plan. I just waited“ (The Collector 1997:48) („მე ყოველდღიურად ვცხოვრობ. ვგულისხმობ იმას, რომ არანაირი გეგმა არ მქონდა, უბრალოდ ველოდებოდი“). ლოდინი კლევისთვის დროის მოკვლას ნიშნავს. როცა კლეგი დროის შეჩერებით ტკბება, მირანდა მომავლისკენ მიისწრაფის. მას სურს ნორმალური ადამიანივით იცხოვროს, თავის საკანშიც კი, შეძლებისდაგვარად. ის ცდილობს შექმნას გარე სამყაროს მიმსგავსებული ცხოვრება.

რომანში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტი ფსიქოლოგიურად მოშლილი კლევის და „ნორმალური“ საზოგადოების შეხედულებათა შეპირისპირებაა. ავტორი აზრთა სხვადასხვაობას წარმოგვიდგენს მთელს რომანში, რომლის პირველ თავში გადმოცემულია კლევის სიყვარული მირანდას მიმართ, ხოლო მეორე ნაწილში მირანდას სიყვარული ვინმე ჯ.პ.-ს მიმართ. მირანდას გრძნობები ჯ.პ.-ს მიმართ გაუგებარია და აღიქმება „ცოცხალ“ გრძნობად, ხოლო კლევის სიყვარული მირანდასადმი - მკვდარ გრძნობად. ეს ნიშნავს იმას, რომ ისინი ვერასდროს თანხვდებიან ერთმანეთს ემოციურად და ვერ იქცევიან „შეყვარებულ წყვილად“.

რომანი იწყება კლეგის წარსულზე მოყოლით. ის უსიყვარულოდ გაიზარდა, რადგან დედამ პროსტიტუციის გამო მიატოვა, ხოლო მამა, ალკოჰოლის ზემოქმედების ქვეშ მყოფი, ავტოავარიის შედეგად გარდაიცვალა. სწორედ ამ არანორმალური ბავშვობის შედეგია მისი ამჟამინდელი გრძნობები. ავტორი ორი სახის სიყვარულს გამოხატავს რომანში: აკვიატებულსა და რომანტიკულს. მათში ჯ. ფაულზმა გადმოსცა ამ გრძნობის წარმატებისთვის საჭირო ყველა თვისება, ეს ცვლილება კი მირანდასთვის საჩუქრების მიძღვნაშია ასახული. კლეგი ფანტაზიის სიმცირეს განიცდის და ყველაფერს ყიდულობს, რასაც მირანდა ისურვებს. საპირისპირო დამოკიდებულებაა ნაჩვენები მირანდას სიყვარულში, რომელსაც ჯ.პ.-ს მიმართ განიცდის. თუმცა მირანდა ტყვეა, იგი მაინც აცნობიერებს თავის ძალაუფლებას კლეგთან მიმართებაში.

რომანში მხოლოდ ორი პერსონაჟი მოქმედებს, თუმცა მასში სხვებიც არიან მოხსენიებული და მირანდას მიერ შედგენილ დღიურში ჩნდებიან. მკითხველები კითხვის პროცესში აღიქვამენ მირანდას როგორც კლეგის პეპლების კოლექციის ნაწილს, რომელიც ცოცხალი ექსპონატია და ცდილობს ამ ტყვეობას თავი დააღწიოს. კლეგს არ შეუძლია მიიღოს თანამედროვე სამყარო. ის ოცნებების და ფანტაზიების სამყაროში ცხოვრობს, რომელზედაც გავლენას სატელევიზიო შოუები და ფილმები ახდენენ. მას სწამს, რომ შეუძლია საკუთარ თავსა და მირანდასთვის პარალელური სამყარო შექმნას, სადაც ისინი ბედნიერად იცხოვრებენ როგორც ცოლი და ქმარი. რაც უფრო მეტად ფიქრობს ამ საკითხზე, მით უფრო კარგავს მისთვის მირანდას ტყვეობა აზრს.

ფრედერიკს საშიშ და ბოროტ ადამიანად მისი სიჯიუტე აქცევს. ის ფიქრობს, რომ მუდამ მართალია და ამაყობს იმით, რომ შეძლო გოგონას გატაცება ყოველგვარი კვალის დატოვების გარეშე. დიდძალი ფულის მოგებამდე, სამყაროს სხვა თვალთ უყურებდა - საზოგადოებას კლეგი გარიყული ჰყავდა. თუმცა, ახლა როცა, ის მდიდარია, მას შეუძლია შექმნას თავისი სამყარო - კოლექციონერის თვალთ დანახული სამყარო. ის ადამიანებს იმ ეგზემპლარებად ჰყოფს, რომლებიც კოლექციისთვის არიან ან არ არიან ღირებულნი. მირანდას იგი მიიჩნევს ღვთიურ არსებად და უიშვიათეს ნივთად საკუთარ კოლექციაში. იგი ამ კოლექციის სიამაყეა.

ფრედერიკ კლეგი ფსიქოპათია, რომელსაც არსებობა მხოლოდ მაშინ შეუძლია, როდესაც კოლექციაში მირანდას მსგავსი არსება ჰყავს.

მკითხველებში კლეგის პერსონაჟი ზოგადად აგრესიას იწვევს, რაც მას მათ თვალში ამორალურს ხდის. თუმცა, კლეგის აღზრდა, ცხოვრებისეული მოტივები, ღირებულებათა მნიშვნელობა და მირანდას პიროვნების გაღმერთება მკითხველებში თანაგრძნობასაც იწვევს. დასასრულს კი, მოულოდნელი ტრაგედიის დროს, ისინი აცნობიერებენ სიტუაციის შოკურ შედეგს.

კლეგი თვითონ იყო, გარკვეული თვალსაზრისით, სულს მოკლებული ექსპონატი, საზოგადოებისაგან გარიყული არსება, რომელსაც, გლობალური მასშტაბით, ცხოვრება და ადამიანები ისე მოექცნენ, როგორც ის მირანდას ექცევა. ფაულზი გარკვეულ სიმპატიას უჩენს მკითხველს კლეგის მიმართ, რადგან გვიჩვენებს, რომ კლეგს, საზოგადოებისაგან განსხვავებით, აღფრთოვანებისა და გაღმერთების უნარი მაინც შერჩენია. ამ გმირში ფაულზი თავისი სამწერლობო ხელოვნების მწვერვალებს ავლენს.

რომანის მეორე ნაწილი წარმოგვიდგენს მირანდას ფიქრებს, წარსულს, მშობლებს, მეგობრებს, მხატვარ ჯ.პ.-ს, რომლებთან ერთად ავტორი ოსტატურად გვიხასიათებს მირანდას და აქცევს მას ერთ-ერთ საუკეთესო ქალ პერსონაჟად.

მირანდას პოზიცია სრულიად ეწინააღმდეგება კლეგისას; იგი კრეატიული პიროვნებაა მთელი თავისი მრავალფეროვანი თვისებებით. ავტორი ართულებს გმირის ხასიათს, წარმოაჩენს მის დინამიურობას, რაც მიუთითებს მირანდას შინაგანი განვითარების სტადიაზე. ის ერთადერთი პერსონაჟია რომანში, რომელსაც ფაქიზი გრძნობები და ემოციები გააჩნია. მირანდამ იცის, როგორ იოცნებოს და დაიცვას საკუთარი შეხედულებები. ბნელ სარდაფშიც, იგი თავისი მოგონებების სამყაროში ცხოვრობდა: “No past, no future..all intense deep that-time-only. A feeling that everything must end, the music, ourselves, the moon, everything. That if you get to the heart of things you find sadness for ever and ever, everywhere; but a beautiful silver sadness, like a Christ face“ (The Collector 1997:230) („არც წარსულია, არც მომავალი..ყველაფერი აძლიერებს იმ დროს. ისეთი გრძნობა გეუფლება თითქოს ყველაფერი უნდა დამთავრდეს, მუსიკა, მთვარე, ჩვენ, ყველაფერი. თუ მეტად ჩაუღრმავდები, მით უფრო

დასევდიანდები ყოველთვის და ყველგან; ლამაზად დასევდიანდები, ისე როგორც ქრისტეს სახე იყო“).

მას უყვარს სიცოცხლე და სურს იცხოვროს, ხატოს: „მე მიყვარს პატიოსნება, თავისუფლება და გაცემის სურვილი. მიყვარს შექმნა და შემოქმედება. მიყვარს სისხლსავსე ცხოვრება. მიყვარს ყველაფერი, რაც პასიურ დამკვირვებლობას, მიმბაძველობას, სულის გახევებას ეწინააღმდეგება“ (კოლექციონერი 2013:311) (“I love honesty and freedom and giving. I love making, I love doing. I love being to the full, I love everything which is not sitting and watching and copying and dead at heart“) (The Collector 1997:257).

ავტორი მირანდას აძლევს უნარს დაინახოს ბუნების სილამაზე; ისიც ხედავს ამ ჰარმონიას და ამბობს: „სწორედ ამით ვიყავი დღეს დაკავებული. შუქის ცვალებადობა: მოგონებები ესპანეთზე. ჟანგმიწა კედლები, მზის შუქით სითეთრემდე გამომწვარი. ავილას კედლები. კორდობას ეზოები. მე ადგილის ასახვას არ ვცდილობ, სინათლის გადმოცემა მინდა ამ ადგილზე“ (კოლექციონერი 2013:381-382) (“All the time I was breathing in beautiful outdoor air. That was good, so good I can't describe it. So living, so full of plant smells and country smells and the thousand mysterious wet smells of the night. Moods of light recalled from Spain. Ochre walls, burnt white in the sunlight. The walls of Avila. Cordoba courtyards. I don't try to reproduce the place, but the light of the place“) (The Collector 1997:260).

მირანდას პერსონაჟს შინაგანი სხივი ჰმატებს ძალას კაცობრიობის გადასარჩენად: ის ცდილობს სხვა სამყაროს კარი გაუღოს კლევს: “I feel sadness of his life, too, terribly. And of those of his miserable aunt and his cousin and their relatives in Australia. The great dull hopeless weight of it. Like those Henry Moore drawings of the people in the Tubes during the blitz. People who would never see, feel, dance, draw, cry at music, feel the world, the west wind. Never be in any real sense“ (The Collector 1997:259) („უცებ ვიგრძენი, როგორი უზადრუკია მისი ცხოვრება, ისევე როგორც მამიდამისის, მისი მამიდაშვილისა და მისი ავსტრალიელი ნათესავების ცხოვრება. ვიგრძენი ასეთი ცხოვრების მძიმე, ჩლუნგი, ყოვლისმომცველი უიმედობა.იმის მსგავსი, ჰენრი მურს რომ აქვს თავის ნახატზე: ადამიანები დაბომბვისას მეტროს ბნელ ვაგონებში. ხალხი,

რომელიც ვერასოდეს დაინახავს, იგრძნობს, იცეკვებს, დახატავს, იტირებს მუსიკის მოსმენისას, შეიგრძნობს სამყაროს, დასავლეთის ქარს. ისინი არასოდეს იცხოვრებენ, ამ სიტყვების ნამდვილი მნიშვნელობით“ (ფაულზი, 2013:279).

შინაგანი და გარეგანი სილამაზის გამოხატვით, ავტორი ამდიდრებს მირანდას სულიერ სამყაროს. ხატვის უნარი, ფუნჯი, ტილო და წიგნი მირანდასთვის არიადნეს გორგალია, რითაც იგი კონტაქტს ამყარებს გარე სამყაროსთან. მირანდას სიკვდილი საჭიროც კი ხდება, რადგან ის ავტორისეული მანიპულაციის ერთგვარი ხერხია. ჯ.ფაულზი თავის ესეებში მუზის მკვლელობის მიზანს განმარტავს: “I had the very greatest difficulty in killing off my own heroine; and I have only quite recently, in manner I trust readers will now guess, understood the real meaning of my ending...The way in which the monstrous and pitiable Clegg (the man who acts out his own fantasies) prepares for a new “guest” in the Bluebeard’s cell beneath his lonely house. It is a very grave fallacy that novelists understand the personal application of their own novels” (Wormholes, Essays and Occasional Writings, 1998:79) („გამიჭირდა ჩემი პერსონაჟის მკვლელობა, თუმცა მჯერა, რომ ჩემი მკითხველი რომანის დასასრულის ნამდვილ მნიშვნელობას მიხვდება..ისე როგორც ურჩხული და საბრალო კლეგი ამზადებს „სტუმარს“ ლურჯწვერას სარდაფისთვის მის განმარტოებულ სახლში. მცდარია ის მოსაზრება, რომ რომანისტებს ესმით საკუთარი რომანების პიროვნული გამოყენება“).

ჯ. ფაულზის შემოქმედებაში ხელოვნებას, განსაკუთრებით კი მხატვრობას დიდი ადგილი უჭირავს. ამ რომანის მთავარი პერსონაჟი მირანდა გრეი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხელოვნების ფაკულტეტის სტუდენტი და მხატვრობის თანამედროვე მიმდინარეობის წარმომადგენელია. მისთვის მნიშვნელოვან ფიგურას ჯ.პ. – იგივე ჯორჯ პესტონი წარმოადგენს. როცა ჯ.პ. აკრიტიკებს მირანდას ნახატებს, ის იყენებს მსგავს ენას: “A picture is like a window straight through to your inmost heart. And all you’ve done here is build a lot of little windows on to a heart full of other fashionable artists’ paintings..You’re using a camera..You’re photographing here. That’s all” (The Collector 1997:49) („ნახატი ფანჯარას ჰგავს, საიდანაც საკუთარი შინაგანი გული მოსჩანს. ყველაფერი რაც აქ ჩაგიდენია გულისკენ გამავალ ფანჯრებშია, რომლებიც სავსეა მოდურ მხატვართა ნახატებით..შენ უბრალოდ კამერას იყენებ და იღებ

ფოტოებს. მეტი არაფერი“).

მირანდა აღიარებს, რომ ის დროის გაცილებით მეტ ნაწილს უთმობს სხვა მხატვრების ნამუშევრების გადახატვას, ვიდრე საკუთარის, ინდივიდუალურის შექმნას. მას ძალიან აღაფრთოვანებს და შთააგონებს ბერტი მორიზოტის ნახატები. ის იჭერს ნახატის ხასიათს და არა გამოსახულებას. ხატვა იყო მანძილი, რაც მას რეალობასთან და საკუთარ თავთან აშორებდა. მისი სწრაფვა აბსტრაქტული ხელოვნების მიმართ გამოწვეულია იდეალიზმით. მისი მოწინააღმდეგე სწორედ ჯ.პ.-ია, რომლის წარმომადგენლობითი ხელოვნებაც მისთვის გამაღიზიანებელია.

ჯ.პ.-ის გარეგნობა - მისი შეუხედაობა - ხელს უშლის მირანდას მამაკაცთან რეალურ ურთიერთობაში, ხოლო კლეგი მირანდას ვიზუალს, ანუ სილამაზეს, მის ინდივიდუალურობაზე უფრო მაღლა აყენებს. ის ხშირად ასე ახასიათებს ჯ.პ.: “Short and broad and broad-faced with a hook-nose, even a bit Turkish. Not really English-looking at all. I have this silly notion about silly English good looks. Advertisement men” (The Collector 1997:181) („დაბალი, ფართო სახიანი კეხიანი ცხვირით, ცოტათი თურქს წააგავს. ინგლისელის საერთოდ არაფერი აქვს. ასეთი სულელური წარმოდგენა მაქვს ინგლისურ გარეგნობაზე. სარეკლამო მამაკაცია“).

ის ცდილობს ამოიგდოს ჯ.პ. მეხსიერებიდან, თუმცა გრძნობს, რომ არ ძალუძს. მისი წარმოდგენა ჯ.პ.-ზე იმდენად სრულყოფილია, რომ საბოლოოდ მისი შეყვარება უწერია. ოლონდაც გაუგებარია, ეს სიყვარული ნამდვილია თუ უბრალოდ მარტოობითა და უგუნებობით არის გამოწვეული. ინტიმური კავშირის ტაბუ აქ ორივე გმირში იჩენს თავს. კლეგი სკრუპულოზურად არიდებს თავს ყოველგვარ ინტიმურ კავშირს მირანდასთან, ხოლო როდესაც ის საბოლოოდ განიზრახავს მის გაუპატიურებას, ამას კამერის საშუალებით აღბეჭდავს: “I dream about it. It can't ever be real” (The Collector 1997:110) („ამაზე ვოცნებობდი. ამას რეალობაში ვერც კი წარმოვიდგენდი“).

ეს არის მირანდას შეცდენის მცდელობა, რომელიც საბოლოოდ კლავს მასში ანიმას: “It was no good, she had killed all the romances he had made her self like any other woman” (The Collector 1997:110) („ეს არ იყო კარგი, მან ყოველგვარი რომანტიკა მოუკლა რაც მას სხვა ქალებთან მიმართებაში გააჩნდა“). მირანდაც ანალოგიურად

ერიდება ინტიმური კავშირის დამყარებას ჯ.პ.-სთან. ორივე პერსონაჟი სირცხვილისაგან წითლდება საყვარელი ადამიანების წინაშე, ისინი ვიქტორიანული თავშეკავებულობით მიმართავენ ერთურთს. ორივე მათგანი ოცნებობს საყვარელ ადამიანთან იდეალურად ცხოვრებაზე, თუმცა ეს უკვე სენტიმენტალური რომანი აღარ იქნებოდა. კლეგი ნამდვილი მსახიობია. ის ერთდროულად ირგებს ჯაშუშის, თავზეხელაღებულის, უბიწო შეყვარებულის, მორალის დამცველის როლებს. იმის გამო, რომ ნაკლებად აქვს მიღებული ცხოვრებისეული გამოცდილება, ის ხშირად ხელმძღვანელობს ფილმებით. ზოგჯერ ოცნებობს დაარტყას მირანდას ზუსტად ისე, როგორც ეს “telly play”-ში ხდება. ერთხელაც, როცა მან არ იცოდა რა უნდა გაეკეთებინა მირანდას ქლოროფორმით დაძინების შემდეგ, უბრალოდ პიჟამო ჩააცვა მას, როგორც ეს ერთ-ერთ ამერიკულ ფილმში ხდება. მას სურს იმოქმედოს ისე, როგორც საზოგადოების მიერაა დაწესებული, ბუნდოვანი სტანდარტების შესაბამისად. მსუბუქი ყოფაქცევის ქალთან ყოფნისას მან თქვა: “I suddenly felt like I’d like to have a woman, I mean to be able to know I’d had a woman” (The Collector 1997:9) („უცებ ვიგრძენი თითქოს ქალი მინდოდა, ვგულისხმობ იმას, რომ ქალი მყავდა“).

ქალთან ყოფნა უფლებას აძლევს მას დაარწმუნოს საზოგადოება მის ვაჟკაცურ საქციელში, მიუხედავად იმისა, რომ ეს საქციელი ზიზღის მომგვრელია მისთვის. ის ანებივრებს მირანდას საჩუქრებით, რადგანაც იგი ცხოვრობს ერთგული საყვარლის კლიშეებით.

მირანდას მსახიობობაც თავდაცვის ინსტიქტითაა გამოწვეული. ერთგვარი „სახიობითა“ და როლური თამაშებით ორთავე იცავს თავს, ერთი გარე სამყაროსგან, მეორე – სამყაროსგან მოწყვეტილობისგან. ამაშია მათი ხასიათების მხატვრული ანტაგონიზმი. იგი ცდილობს საკუთარი თავი წარმოიდგინოს მისთვის ნაცნობ ვითარებაში. ის ბაძავს შემდეგი ნაწარმოებების პერსონაჟებს: „ემა“, „ქარიშხალი“, „თამაში ჭვავის ყანაში“. მირანდა ფიქრობს, რომ მთავარ როლს ასრულებს „მზეთუნახავსა და ურჩხულში“, „ბაყაყ უფლისწულში“, მას შეუძლია კლეგით მანიპულირება. ისიც, კლეგის მსგავსად ზედაპირულია. ჯ.პ.-ი ამას მირანდას ნახატებშიც ხედავს: “They are teaching you to express personality at the Slade ... But however good you get at translating into line or paint it’s no good if your personality isn’t

worth translating” (The Collector 1997:168) („ისინი პიროვნულობის გამოხატვას გასწავლიან..მაგრამ რაც უფრო კარგად ხატავ, თუ პიროვნულობა არ გივარდა, მაშინ არც ღირს მისი ხატვა“).

რომანი „კოლექციონერი“ ეხება ბევრ საკითხს, მაგრამ ერთ-ერთი უმწვავესი პრობლემა აქ სოციალურ ჯგუფებად - the Few (უმცირესობა) და the Many (უმრავლესობა) - საზოგადოების დაყოფაა. სწორედ აღნიშნულ ჯგუფებს წარმოადგენენ მთავარი პერსონაჟები: ფრედერიკ კლეგი და მირანდა გრეი. The Few-ში ერთიანდება ის ხალხი, რომლებიც შეძლებული, განვითარებული და ინტელექტუალური პირამიდის სიმაღლეზე დგანან; ხოლო The Many-ს განეკუთვნებიან ისინი, ვინც ამ პირამიდის ძირში დგანან და შესაბამისად გააჩნიათ განათლების სიმწირე, ლატაკნი არიან და ცდილობენ ყოველდღიურ ცხოვრებაში თავის გატანას.

ფრედერიკი წარმოადგენს The Many-ს საზოგადოებას. ის იმ მასის სეგმენტია, რომელიც ქმნის სოციალური პირამიდის უზარმაზარ ნაწილს. მირანდა კი The Few-ს წარმომადგენელია, რომელსაც დადებითი წარსული, განათლება და ინტელექტი აქვს.

აქედან გამომდინარე, ავტორი მკითხველს არწმუნებს იმაში, რომ ორი სოციალურად განსხვავებული დაჯგუფება ერთად ვერ იარსებებს. ეს ორი საზოგადოება განსხვავებული სამყაროა, სადაც უმცირესობა ელიტას წარმოადგენს. მათ სიამოვნებას საკუთარი ადგილი ანიჭებთ საზოგადოებაში და გააჩნიათ უპირატესობა, აკეთონ რაც სურთ. უმრავლესობა კი განსხვავებული სამყაროა, რადგან მას აქვს სურვილი, ჰგავდეს უმცირესობას. პერსონაჟებს ერთმანეთის მიმართ არა მარტო იდეოლოგიური კონფრონტაცია აქვთ, არამედ ისინი სოციალურად არათანასწორნიც არიან: „ეს არის ბრძოლა კალიბანსა და ჩემ შორის. ის „ახლებს“ წარმოადგენს, მე კი - „უმცირესობას“ (კოლექციონერი 2013:350) (“It’s a battle between Caliban and myself. He is the New People and I am the Few) (The Collector 1997:273)“.

თუ კლეგი კოლექციონერია, რომელიც აგროვებს და კლავს, მაშინ მირანდა სხვა სახის კოლექციონერია, რომელიც კატეგორიზებას უკეთებს ხალხს უმცირესობის და უმრავლესობის მიხედვით. მისი თხრობა აღნიშნულ საკითხს მკაფიოდ გამოხატავს. იგი თავის თავს უმცირესობის წევრად მიიჩნევს, რომელიც უმრავლესობის წევრს

დაუტყვევებია და არაადამიანურად აწამებს.

ორივე პერსონაჟს გააჩნია ვიწრო, კოლექციონერობაზე ორიენტირებული წარმოდგენა პერიოდზე, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ. კლეგის მონოლოგი ნაწილობრივ წარმოადგენს “nowadays” („დღევანდელობის“) წყევლას. ის უარყოფს ყოველივე თანამედროვეს და საკუთარ თავს ძველმოდურობის ბასტიონად, საყრდენად მიიჩნევს. ის ჯიუტია. მირანდას ეზიზღება ყველაფერი ძველი ან ბანალური და „ძველმოდური“. ისინი დროსაც კი კატეგორიებად ჰყოფენ. კლეგი ჩარჩენილია დროში, მას არ ძალუძს ფეხი აუბას ცვლილებებს, პროგრესს, განვითარებას. მირანდა აწმყოთი ცხოვრობს და ცდილობს ჩამოშორდეს ძველს; ის არასოდეს ბრუნდება წარსულში. დრო, ჯ. ფაულზის მტკიცებით აღიქმება ჰერაკლიტესებურად: “The beginning and the end are the same” (Fowles, *The Aristos* 1970:215). ორივე პერსონაჟი ფიქრობს, რომ ცნებები და ფასეულობები დამოკიდებულია დღევანდელობასა და დროზე. იუნგმა ზუსტად გადმოსცა მათი პრობლემის არსი: “Whoever protects himself from what is new and strange and there by regresses to the past, falls into the same neurotic condition as the man who identifies himself with the new and runs away from the past. The only difference is that one has estranged himself from the past, and the other from the future. In principle both are doing the same thing, they are salvaging a narrow state of consciousness” (Jung 1933:102) („ვინც არ უნდა დაიცვას საკუთარი თავი ახლისგან და უცხოსგან და ამით უკან დაიბრუნოს წარსული, ის მაინც აღმოჩნდება ნერვულ მდგომარეობაში წარსულისგან თავდასაღწევად. ერთდერთი განსხვავება ის არის, რომ ვიღაცა ჩამოშორდა წარსულს, ვიღაც კი მომავალს. პრინციპში, ორივე ერთსა და იმავეს აკეთებს: ისინი შუაზე ყოფენ ცნობიერების ვიწრო მდგომარეობას“).

პერსონაჟთა ორაზროვან ბუნებას დაბნეულობაში შეჰყავს მკითხველი. ზოგადად, რომანისტებისთვის დამახასიათებელია პერსონაჟების პირით ლაპარაკი. თუმცა, ჯ. ფაულზმა ამ რომანში სრული ავტონომიის ისეთი ილუზია შექმნა, თითქოს მის გმირებს ავტორი არ ჰყავთ. ამერიკელი კრიტიკოსი ვეინ ბუთი გადმოგვცემს ავტორისეულ ხერხებს, რომელთა საშუალებითაც იფარება მისი, როგორც ავტორის კვალი. თუმცა, რომანში „კოლექციონერი“, ჯ. ფაულზი სცილდება

მოტყუების ხერხებს. მაგ., რომანში „ხმაური და მძვინვარება“, რომელიც აგრეთვე წარმოადგენს მონოლოგების კრებულს, უ. ფოლკნერი, როგორც ავტორი, ნაწარმოებიდან განყენებულად დგას, თუმცა ექვგარეშეა, რომ ის ყველანაირ ხერხს მიმართავს, რათა ჯეისონ კომპსონის ნათქვამი ზუსტად მიიტანოს მკითხველამდე. ფოლკნერი ახერხებს აკონტროლოს ირონია, ტონი, პერსონაჟები. ის თავის ნაწარმოებში პერსონაჟებსა და იქედან აქედრებს ავტორისეულ აზრს. ჯ. ფაულზის „კოლექციონერი“ კი მოკლებულია ამ ფონურ ხმაურს.

ერთადერთი სიმართლე, რომელშიც ჯ. ფაულზი არწმუნებს მკითხველს, არის ირონიული სიმართლე. თუმცა ამავედროულად, ორივე პერსონაჟს შეცდომაში შეჰყავს საკუთარი თავი. პერსონაჟები არ ექვემდებარებიან სტანდარტებს, ავტორისეული მანიპულირებაც არასტანდარტულია. ჯ. ფაულზი მკითხველს თავად ანდობს პასუხი გასცეს რომანში დასმულ ყველა რიტორიკულ შეკითხვას.

ძალადობის სწორად გამოყენება ჯ. ფაულზის რომანის ერთ–ერთ ყველაზე ემოციურ საკითხს წარმოადგენს. ბუნებრივია, მკითხველი თავად ვარდება უხერხულ მდგომარეობაში, როცა მირანდას კლევისთვის ნაჯახით თავის გაპობისაკენ უბიძგებს. მკითხველი, თავად ხდება ამ იდუმალეებით მოცული რომანის პერსონაჟი და იწყებს ძალადობრივი გზების ძიებას. მირანდას უუნარობას, უშველოს საკუთარ თავს, სიგიჟემდე მიყავს მკითხველი.

შედეგად, მკითხველი თავს დასჯილად გრძნობს. საკითხები ჯერ კიდევ გაურკვეველია: რატომ უნდა თანაუგრძნობდეს მირანდა კლეგს, თუ კი მას არავითარი სინდისის ქენჯნა არ აწუხებს მირანდას მიმართ ძალადობის გამო? რატომ არ ძალუძს მირანდას თავი დააღწიოს ამ ტანჯვას და იგივეთი უპასუხოს კლეგს? რომანში ზნეობრივი ცნებები და მორალი უკვე სასაცილოდ ჟღერს. ჯ. ფაულზი კითხვებს კვლავ უპასუხოდ ტოვებს.

გადაუჭრელი პრობლემებიდან ყველაზე რთული მირანდას გარდაცვალების საკითხია. ეს ტრაგედიაა, ეს არ არის მისი სიცოცხლის ლოგიკური დასასრული. მირანდას გარდაცვალება ბოროტებაა, რომელიც „კოლექციონერს“ აქცევს იგავად კეთილზე ბოროტის გამარჯვების შესახებ.

სიკვდილის წინ მირანდა ამბობს: “This pain ... that is in me now. It wasn't

necessary. It is all pain, and it buys nothing. Fives birth to nothing. All in vain. All wasted” (The Collector 1997:274) („აღარ დავებებ ტკივილს. აღარ დავებებ დამცირებას. გავაკეთე, რაც უნდოდა. რომ როგორმე დამთავრებულიყო”) (კოლექციონერი 2013:397).

მისი გარდაცვალება არ ემსახურება არავითარ მიზანს. მირანდას გარდაცვალებასთან ერთად მკითხველი საკუთარ გარდაცვალებასაც ხედავს. მას ესმის “memento mori” ანუ „გახსოვდეს სიკვდილი“. თითოეული ადამიანი, რომელიც მირანდას სიკვდილის მოწმეა, იძულებულია წარმოიდგინოს საკუთარი სიკვდილი მისი სიკვდილის საშუალებით. “What has it all been for?” („რის გამოა ეს ყველაფერი?) – ეს ის უნივერსალური შეკითხვაა, რომელზეც სხვა შეკითხვების მსგავსად, ჯ. ფაულზი პასუხს არ გვთავაზობს.

ჯ. ფაულზი „კოლექციონერში“ ბევრი სხვა საკითხის წამოჭრასაც ახერხებს: თავისუფალი სექსი ვალდებულების წინააღმდეგ; ჭეშმარიტ სწავლებასთან დაკავშირებული საკითხები; გადაგვარების გზაზე მდგომი ადამიანების მორალური პასუხისმგებლობები; ხელოვნების ღირებულება, ფულის ზეგავლენა ადამიანებზე, და ა.შ. მისთვის ეს წრეა, რომელიც უსასრულოდ ბრუნავს. ჯ. ფაულზს იმის თქმა სურს, რომ მისი პერსონაჟები არ არიან თავისუფალნი. აღნიშნულ რომანს, „ფრანგი ლეიტენანტის ქალის“ მსგავსად, ორი დასასრული აქვს: მირანდას არაადამიანური სიკვდილი და კლეგის ფინალი, რომელიც სულაც არ არის დასასრული, არამედ ახალი ისტორიის დასაწყისია. ორივე დასასრული ძალიან მტკივნეულია. მაგრამ მწერალი აქვე იმედს უცრუებს მკითხველს მკვეთრად დააფიქსიროს საკუთარი აზრი – თავისუფლების ბოროტად გამოყენება ყოველგვარ დანაშაულზე უარესია.

მაშასადამე, რომანი „კოლექციონერი“, ფსიქოლოგიურ დონეზე, წარმოადგენს ავტორის ოსტატობას ადეკვატურად გადმოსცეს და გამოავლინოს მთავარი პერსონაჟების შეხედულებები. ეს კი მკითხველს საშუალებას აძლევს საინტერესოდ შეაფასონ სიუჟეტში ასახული მოვლენები და თავად აირჩიონ კონფლიქტის რომელიმე მხარეზე ყოფნა. რომანის გმირები ფრედერიკ კლეგი და მირანდა გრეი სრულიად განსხვავებულ მსოფლმხედველობას წარმოადგენენ. ეს განსხვავებულობა იძლევა იმის საშუალებას, რომ უკეთ გადმოსცენ თავიანთი ამბები.

ჯონ ფაულზი ცნობილია ფლორისა და ფაუნისადმი სიყვარულით; მის შემოქმედებაში ბუნება მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. ავტორი ბუნების თემას თითოეული პერსონაჟის დასახასიათებლად იყენებს. იგი ისე მხატვრულად აღწერს სამყაროს, რომ მკითხველი კითხვის პროცესში პირდაპირ შეიგრძნობს მის სილამაზეს. ჯ. ფაულზის მიხედვით, პერსონაჟებში ბუნების სურათი მათ ბედს, აზრებს და ცხოვრებისეულ გამოცდილებას აღწერს. მწერლისთვის ბუნება ერთგვარად შინაგანი მწუხარების და ტკივილის გამზიარებელია: “It is where I go to get away from words, from people, from artificial things. It is affection and friendship too” (Wormholes 1999:306) („ეს არის ის ადგილი, სადაც სიტყვებისგან, ადამიანებისგან და ყოველივე ხელოვნურისგან მივდივარ. ეს სიყვარულიცაა და მეგობრობაც“). საბერძნეთში გატარებული წლები ჯ. ფაულზისთვის ფრიად მნიშვნელოვანი იყო, რადგან იქაურმა წარმტაცმა ბუნებამ და მეგობრულმა ხალხმა მასზე დიდი გავლენა მოახდინა: “I have always been deeply interested in, obsessed with, and absorbed by nature and fell headlong and hopelessly in love with that of Greece, literally at first sight. I remain deeply attached to that difficult, devious and hospitable, sometimes monstrous yet almost always charming people, the Greeks, and have long said that in fact I have three homelands: my own England (not Britain), France and Greece” (Wormholes 1999:66) („ყოველთვის მაინტერესებდა და მიპყრობდა ბუნება, ხოლო საბერძნეთი პირველივე ნახვისთანავე შემეყვარდა. მე მჭიდროდ დავუკავშირდი ამ სტუმართმოყვარე, რთულ და ზოგჯერ საშიშ, მაგრამ მომხიბვლელ ხალხს და მოკლედ რომ ვთქვათ, ფაქტობრივად სამი სამშობლო მაქვს: ჩემი საკუთარი ინგლისი (არა ბრიტანეთი), საფრანგეთი და საბერძნეთი“).

ამრიგად, ჯ. ფაულზი ის მწერალია, რომელიც თავის პროზაში ეკოკრიტიკაზე ამახვილებს ყურადღებას. ემოცია, რომელსაც იგი განიცდის სოფლის ცხოვრების მიმართ, ნათლად ჩანს მის ბავშვობაში. დაახლოებით ათი წლის ასაკში, ის პეპლების დასაჭერად თავის ბიძას გაჰყვა, რამაც უდიდესი შთაბეჭდილება და ემოცია მოუტანა. მოგვიანებით კი, ჯ. ფაულზი ბუნებისა და მისი ბინადრების დამცველი გახდა, რასაც მრავალი სტატია მიუძღვნა, ხოლო რომანებში სხვადასხვა საკითხთა სიმბოლოებად წარმოგვიდგინა ისინი.

მოგეხსენებათ, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში ტერმინით „პეპელა“ ზოგიერთი ქაოტური სისტემის თვისების აღსანიშნად გამოიყენება. ე.წ. „პეპლის ეფექტის“ შესაბამისად, სადღაც ინდოეთში პეპლის ფრთის მოქნევამ შეიძლება წყნარ ოკეანეში ქარიშხალი გამოიწვიოს. „პეპლის ეფექტის“ ალუზია გვხვდება რეი ბრედბერის ცნობილ მოთხრობაშიც „და იქმნა ჭექა“, სადაც პეპლის სიკვდილი შორეულ წარსულში ცვლის სამყაროს მომავალს. ბევრი ქვეყნის მითოლოგიაში პეპელა სულის, უკვდავების, აღდგომისა და ტრანსფორმაციის სიმბოლოა.

ჯ. ფაულზის რომან „კოლექციონერის“ კითხვისას, ცხადად ვხედავთ ავტორზე შექსპირის გავლენას, კერძოდ კი მისი ზღაპრისა „ქარიშხალი“. შესაბამისად, ჩნდება ინტერესი, თუ რატომ არის შექსპირის ეს ზღაპარი ამდენად მნიშვნელოვანი ჯ. ფაულზისთვის. მისთვის აღნიშნული პიესა წარმოადგენს ჭეშმარიტი კეთილშობილების სიმბოლოს, რადგან აქ ყალბი ღირებულებები მარცხდება და სიკეთე იმარჯვებს.

რომანი ვითარდება ორი მთავარი პერსონაჟის ირგვლივ, რაც, მზეთუნახავისა და ურჩხულის ცნობილი არქეტიპების მორიგი ინტერპრეტაციაა. ეს არქეტიპები სხვადასხვაგვარად არის მორგებული თითოეულ პერსონაჟზე. უფრო მეტიც, აღნიშნული არქეტიპები შექსპირის ზღაპარს მთავარ ფონად გასდევს. რომანი წარმოგვიდგენს უ. შექსპირის მსოფლმხედველობის ხელახალ ანალიზს. საბოლოოდ, ამ ინტერპრეტაციების ერთმანეთთან შედარება საშუალებას იძლევა გავიგოთ მისი მორალური ღირებულებები და შეხედულებათა მთელი სისტემა.

რომანის კითხვის პროცესში რეგულარულად ვხვდებით შექსპირისეულ წყაროებს როგორც პირდაპირი, ასევე ირიბი გამოვლინებით; მაგ.: მთავარ პერსონაჟს მირანდა ჰქვია, ხოლო მის გამტაცებელს ფრედერიკ კლეგი, რომელიც თავის თავს ფერდინანდს უწოდებს. უ. შექსპირის ზღაპარში მირანდა და ფერდინანდი შეყვარებული წყვილის სახელებია. მიუხედავად ამისა, მირანდა მასში ხედავს არა ფერდინანდს, არამედ კალიბანს, რომელიც, ასევე, ზღაპრის ერთ-ერთი პერსონაჟია. მიუხედავად იმისა, რომ მირანდა კლევს გაუაზრებლად კალიბანს უწოდებს, თავად კლეგი სახელ „ფერდინანდს“ ანიჭებს უპირატესობას, რადგან, მისივე აზრით, “there is something foreign and distinguished about it” (The Collector 1997:39) („არის ამ სახელში

რაც უცხოური, გამორჩეული“) (კოლექციონერი 2013:56). უფრო მეტიც, ზღაპრის ციტატებს მირანდა უშუალოდ თავის მონოლოგებში იყენებს.

ორი ოპოზიციური სამყაროს წარმოჩენის პროცესში, მირანდას ხელოვნება და კალიბანის ბუნება პირდაპირ არის ნასესხები უ. შექსპირის ზღაპრიდან. ავტორი იღებს მზეთუნახავისა და ურჩხულის იდეას კულტურულ არქეტიპებზე დაყრდნობით და ავითარებს მას საკუთარი ხერხებით. ცნობილი ლიტერატურის კრიტიკოსი მაიკლ რიფატერი ამ „საყრდენს“ „მატრიცას“ უწოდებს.

მიუხედავად იმისა, რომ უ. შექსპირის „ქარიშხალი“ და ჯ. ფაულზის „კოლექციონერი“ იზიარებენ ერთსა და იმავე მატრიცას, მისი ტრანსფორმაციის შედეგი რომანში განსაკუთრებულია. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ორი ტექსტი სრულიად თვითმყოფადია, რადგან მკითხველი, როგორც ცნობიერ, ისე არაცნობიერ დონეზე სხვადასხვაგვარად განიხილავს არქეტიპებს. მე-20 საუკუნის უდიდესი ფსიქოანალიტიკოსი კ. გ. იუნგი გვეუბნება, რომ ის მოტივები, რომლებიც მწერლობაში დომინირებენ კულტურებისა და პერიოდების მიუხედავად, ადამიანის „ფსიქედან“ მოდის. ეს მოტივები ცნობილია როგორც არქეტიპები და მათი კატეგორიზაცია ხდება რამდენიმე მნიშვნელოვანი მახასიათებლით: 1. არქეტიპები ადამიანის „სულის“ ინსტიქტური გამოხატულებებია; 2. ისინი უნივერსალურები არიან და ჩნდებიან სხვადასხვა კულტურებში; 3. ისინი მეორდებიან სიტუაციათა მიხედვით. ერთი სიტყვით, არქეტიპები უნივერსალური სიმბოლოებია. როგორც ფ. უილრაითი წერს წიგნში „მეტაფორა და სინამდვილე“, არქეტიპები ისეთი სიმბოლოებია, რომელთაც ერთი და იგივე ან მსგავსი მნიშვნელობები აქვს, თუ მთელი კაცობრიობისთვის არა, მისი დიდი ნაწილისთვის მაინც. ცნობილია, რომ ამა თუ იმ სიმბოლოს, როგორებიცაა ცის ღმერთი თუ მიწის ქალღმერთი და ბორბლის მანა, ერთმანეთისგან განსხვავებულ კულტურებში ვხვდებით და ამ შემთხვევაში შეუძლებელია რაიმე ისტორიულ გავლენაზე ან მათ შორის რაიმე კავშირზე საუბარი (ლომიძე 2008:211).

„სხვადასხვა ხალხის მითოლოგიასა და ფოლკლორში გარკვეული მოტივები თითქმის იდენტური ფორმით მეორდება. ამ მოტივებს არქეტიპები ვუწოდებ და მათში კოლექტიური ბუნების ფორმებსა და სახე-ხატებს ვგულისხმობ, რომლებიც

მთელ დედამიწაზე ერთდროულად მითებისა და არაცნობიერი წარმოშობის ავტოქტონური, ინდივიდუალური პროდუქციის სახით გვხვდება. არქეტიპული მოტივები ადამიანის გონებაში არსებული არქეტიპული სახე-ხატებისგან წარმოიშობა და არა მარტო მიგრაციისა და ტრადიციის გზით გადმოგვეცემა, არამედ მემკვიდრეობითაც“ (იუნგი, 2013:78).

არსებობს სიმბოლური არქეტიპები, როგორებიცაა სინათლე და სიბნელე, წყალი და უდაბნო, სამოთხე და ჯოჯოხეთი, კეთილი და ბოროტი... ეს არქეტიპები გამოხატავს ორ მთავარ ძალას და მათ გამუდმებულ წინააღმდეგობაში ყოფნას, რაც შესანიშნავადაა ასახული ფაულზის რომანში.

ყველაზე გავრცელებულ არქეტიპულ მოტივთაგან კ.გ. იუნგი ასახელებს გმირის, მხსნელის, დრაკონის (რომელიც დაკავშირებულია მის მძლეველ გმირთან), გველეშაპის, გმირის მშთანთქმელი დევის მოტივებს.

არქეტიპები, კ.გ. იუნგის აზრით, ერთგვარი აჩრდილებია დემონის, ადამიანის ან პროცესისა, რომლებიც გამუდმებით აღორძინდებიან ისტორიის მსვლელობაში და თავს იჩენენ იქ, სადაც შემოქმედებითი ფანტაზია ახერხებს თავისუფლად გამოხატოს თავისი თავი. ისინი ზოგჯერ ალეგორიული ფორმით იმოსებიან და ამა თუ იმ იდეალს გამოხატავენ. კ.გ. იუნგი ასახელებს „დედა-სამშობლოს“ იდეალს და აღნიშნავს, რომ იგი აშკარა ალეგორიაა დედისა, ისევე როგორც გერმანული „Vaterland“ მამის ალეგორიაა (Vater – მამა, Land – ქვეყანა. შდრ. ქართული „მამული“). „თავისთავად არქეტიპი არც ბოროტია და არც კეთილი. ის მორალურად ნეიტრალურია..ბოროტი ან კეთილი, უფრო ზუსტად კი, ამათი უცნაური ნაზავი ის მაშინ ხდება, როცა შეგნებულ აზრთან ამყარებს კონტაქტს. ბოროტებას შეუწყობს ხელს თუ სიკეთეს, ეს შეგნებულ მიდგომაზეა დამოკიდებული“ (იუნგი 1995:52).

არსებობს უნივერსალური მითი, რომელიც წარმოადგენს მზეთუნახავისა და ურჩხულის ზღაპარს. ამ ისტორიის საუკეთესო ვერსია მოგვითხრობს იმას თუ როგორ იქცა მზეთუნახავი მამის უსაყვარლეს ქალიშვილად თავისი განსაკუთრებული ბუნების გამო. როდესაც ის მამას თეთრ ვარდს (ალისფერ ყვავილს) სთხოვს ძვირფასი საჩუქრების ნაცვლად, ამით ის აცხადებს ზრახვების სისუფთავესა და გულწრფელობას. მზეთუნახავმა არ იცის, თუ რა საფრთხის წინაშე დგას მამის

ცხოვრება და მათი იდეალური ურთიერთობა. მამა ურჩხულის ბალიდან იპარავს თეთრ ვარდს. გააფთრებული ურჩხული ქურდობის ჩამდენს აძლევს სამთვიან ვადას, რომლის შედეგაც, სავარაუდოდ, სიკვდილით დასჯის დამნაშავეს.

მზეთუნახავი დაჟინებით მოითხოვს მამისთვის სასჯელის მოხსნას და სამი თვის შემდეგ თავად მიდის ურჩხულის ციხე-სიმაგრეში. იქ მას აძლევენ ლამაზ ოთახს, სადაც არაფრის შიში არ აქვს გარდა ურჩხულის ვიზიტისა, რომელიც ყოველი მისვლისას სთხოვს მასზე დაქორწინებას, რაზეც იგი უარს იღებს. შემდეგ, მზეთუნახავი ჯადოსნურ სარკეში დასწვლულ მამას დაინახავს და სთხოვს ურჩხულს ერთი კვირით გაუშვას მის მოსანახულებლად. მიუხედავად იმისა, რომ ურჩხული შეიძლება მის გარეშე მოკვდეს, იგი მაინც რთავს წასვლის ნებას. მზეთუნახავის სახლში დაბრუნებისას, მამა საოცარ სიხარულს გრძნობს, ხოლო დები საშინელ შურს. მამა მას უფრო დიდი ხნით დარჩენას სთხოვს. დაბრუნებისას, ურჩხული უხსნის თუ როგორ უჭირდა მისი არყოფნა და ახლა როცა ის დაბრუნდა მშვიდად წავა ამ ქვეყნიდან. თუმცა, მოულოდნელად მზეთუნახავი გააცნობიერებს, რომ მასაც აღარ შეუძლია ურჩხულის გარეშე, რადგან უზომოდ არის შეყვარებული. ის პირდება გაყვეს „თავის დამტყვევებელს“, გაჰყვეს ცოლად, თუკი, ის აღარ მოკვდება.

ამ მომენტში ციხე-სიმაგრე შუქითა და მუსიკის ხმით აივსება და ურჩხული გაუჩინარდება, ხოლო მის ადგილზე უმშვენიერესი უფლისწული აღმოჩნდება, რომელიც თავის დროზე ბოროტ გრძნეულს გადაუქცევია ურჩხულად. ჯადო მოიხსნებოდა მხოლოდ მაშინ, როცა უფლისწულს ულამაზესი გოგონა შეიყვარებდა, მიუხედავად მისი საზარელი გარეგნობისა.

„ურჩხულის შეყვარებით, გოგონა აღვიძებს ადამიანური სიყვარულის ძალას, რომელიც იმალებოდა ურჩხულში ეროტიული ფორმით. სავარაუდოდ, იგი წარმოადგენს მისი გამოფხიზლების ჭეშმარიტ ფუნქციას, რომელმაც შესაძლებლობა მისცა დათანხმებულიყო მის სურვილებს. ეს კი გამოიხატა სისხლის აღრევისადმი შიშში. მამის დატოვებით, მზეთუნახავს მოუწია ამ შიშის აღიარება და იმ ფაქტის მიღება, რომ მას მოუწევდა ფანტაზიაში ცხოვრება მანამ, სანამ ერთ მშვენიერ დღეს არ გამოჩნდებოდა მამაკაცი, ვის მიმართაც მას მძლავრი გრძნობა გაუჩნდებოდა“ (Jung,

Man and his Symbols 1968:130) თუმცა, რომანში სიყვარულს სიძულვილი ანაცვლებს და დასასრულიც ავისმომასწავებელია.

მკაფიო არქტიპული კავშირი გააჩნია ჩვენ მიერ განსახილველ რომანს ფრანგი მეზღაპრის შარლ პეროს „ლურჯწვერასთანაც“, რომელშიც სიუჟეტი ანალოგიურად ვითარდება. სერიულ მკვლელს - ლურჯწვერას მორიგი მსხვერპლი მოჰყავს ცოლად; გოგონა თავისი ნებით მიჰყვება მას. რომანში, მივლინებაში მიმავალი ქმარი ერთადერთ რამეს სთხოვს მეუღლეს: არ შევიდეს ერთ კონკრეტულ საკუჭნაოში. როგორც კი ლურჯწვერა სახლიდან მიდის, მაშინვე მოვარდებიან მისი სიდედრი და ცოლისძეგები და სახლის თვალიერებასა და ჭორაობას მოჰყვებიან. სულწასული, ჭორიკანა, ტრაბახა არამკითხე მოამბე ქალი საკუჭნაოში შედის. აქ ის ენტონი ჰოპკინსის ცნობილი გმირის ფანისა და თავისი ქმრის ლურჯწვერას მიერ ყელგამოჭრილ, ჭრიალა დაჟანგულ კავებზე დაკიდულ ექს-ცოლებს - თავის წინამორბედებს პოულობს...

ამგვარად, რომანი „კოლექციონერი“ ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეიძლება მკითხველმა ერთსა და იმავე ჭრილში გაანალიზოს სხვადასხვა „მატრიცა“, მაგალითად, მხატვრული ტექსტი, მითი, არქეტიპი და ა.შ.

სახელ „მირანდას“ ლათინური მნიშვნელობაა „წარმტაცი“, „მომხიბვლელი“. ფერდინანდისთვის იგი არის სრულყოფილი ღვთაება; მირანდაში გაერთიანებულია ქალთა სქესის ყველა საუკეთესო თვისება; ამიტომაც, ფერდინანდის გრძნობები პლატონური, იდეალისტური სიყვარულის გამოხატულებაა.

პლატონი სიყვარულის ცნებას ფედრუსში ავითარებს, სადაც ის განმარტავს, რომ აზრთა სამყარო უფრო ჭეშმარიტია, ვიდრე მოკვდავთა სამყარო. შობამდე და სიკვდილის შემდეგ, სული იმყოფება ტრანსცენდენტალურ სამყაროში, სადაც ვერც ერთი სული ვერ დარჩება ინდიფერენტული. უ. შექსპირის მირანდაც მოკვდავი მზეთუნახავია, რომელიც აღვიძებს მარადიული სილამაზის ხსოვნას. ფერდინანდი შეიგრძნობს მის სულიერ ღვთაებრიობას დანახვისთანავე: “Most sure the goddess/ on whom these airs attend” (The Collector 1997:425) („ქალდმერთს ჰგავს..“). აქ ფერდინანდი აღიარებს ადამიანში გაცხადებულ იდუმალ სულს, მირანდას კი სხვა არაფერი დარჩენია გარდა იმისა, რომ იყოს ლამაზი ფერდინანდის სიყვარულის მოსაპოვებ-

ლად. მირანდა სრულყოფილია თავისი ბუნებით; კალიბანიც სრულყოფილია, ოღონდ - თავის სიმახინჯეში. იგი ბუნებით მონსტრია, რომელსაც გაგიჟებით სწყურია მირანდა. მაშასადამე, შექსპირისეული „მზეთუნახავისა და ურჩხულის“ შესახებ ზღაპრიდან, ფაულზი საპირისპირო სამყაროში, მეორე უკიდურესობაში გადადის: რამდენადაც ლამაზია მირანდა, იმდენად მახინჯია კალიბანი; ის აბსოლუტური ბოროტებაა და როგორც ყველა ზღაპარში, აქაც მირანდა იმარჯვებს, ხოლო კალიბანი მარცხდება.

მაშასადამე, ეს ორი ნაწარმოები იყენებს ერთსა და იმავე არქეტიპებს. ორიგინალურ ზღაპარში განვითარებული მოვლენები აგებს უხილავ ხიდს მზეთუნახავსა და ურჩხულს შორის, მათი ურთიერთობა დღითიდღე უფრო წრფელი ხდება და საბოლოოდ ყოვლისმომცველ სიყვარულად იქცევა. მთელი სამყარო მზეთუნახავისა და ურჩხულის წინააღმდეგია, ისინი მარტონი არიან ჯადოქრობის, გაუტანლობის, სამყაროს სისატიკის წინააღმდეგ ბრძოლაში, მაგრამ მათი გრძნობა იმდენად დიდია, რომ იგი ყველაფერს ამარცხებს და ბედნიერებს ხდის გმირებს.

სრულიად საწინააღმდეგო ტენდენციით ვითარდება მოვლენები ფაულზთან. მიუხედავად იმისა, რომ მირანდა მზეთუნახავია, ხოლო კალიბანი - ურჩხული, და მიუხედავად ემოციათა მოჩვენებითი მსგავსებისა, გამოფიტული, არასწორი ღირებულებების მქონე სამყაროში შუძლებელია დაიბადოს ჭეშმარიტი გრძნობა. სამყარო ახლა მანიაკისა და მსხვერპლის ურთიერთობაზეა აგებული. ყველაფერი იმიტაციაა - ცხოვრების იმიტაცია, სიყვარულის იმიტაცია, ურთიერთობათა იმიტაცია.

ამგვარად, შექსპირისეული ლიტერატურული ალუზიისა და უძველესი არქეტიპული სახეების გამოყენებით, ჯონ ფაულზი ერთმანეთს უპირისპირებს არა მხოლოდ კონკრეტულ გმირებს დროსა და ვითარებაში, არამედ მთელ სამყაროებს. სამყარო, რომელშიც შესაძლებელი იყო ბოროტების დამმარცხებელი სიყვარულის დაბადება, უკვალოდ გაქრა. „ჰეფი ენდი“ პრინციპულად შეუძლებელი რამაა ახლა. ნიჰილისტურ, შინაგანად გამოფიტულ და გაუბრალოებულ სამყაროში კი სიყვარული „კოლექციონერობის“ ნაირსახეობაა, რომელიც თავად ადამიანის გარდა, ვერავის დაამარცხებს.

თავი III. პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური და მითოსური ინტერპრეტაცია რომანში „ჯადოქარი“

პოსმოდერნისტი ინგლისელი მწერლის ჯონ ფაულზის ნაწარმოებები რთულია გასაგებად, რადგანაც ავტორი დებს მათში თავის იდეოლოგიას, რომელიც ახლოსაა ევროპული კულტურის იდუმალ ტრადიციებთან. ფაულზის ტექსტები - ესაა რებუსები, სადაც მკითხველმა აუცილებლად რაღაც უნდა ამოიცნოს. მათ შეუძლიათ შეცვალონ მკითხველთა ცხოვრების დინება. მისი შემოქმედება ძირითადად რომანებით შემოიფარგლება, სადაც მრავალგვარი ფილოსოფიური ხედვაა გადმოცემული. თანამედროვე ინგლისური რომანი, როგორც წესი, მოკრძალებულია თავისი სიუჟეტით, თემებით, თხრობის მანერითა და პერსონაჟთა რაოდენობით. თუ რომელიმე რომანისტი თავის წიგნში შეეცდება ორიგინალური ნააზრევის გამოხატვას, მაშინ ეს ნააზრევი აუცილებლად უნდა იყოს მოქცეული ლინგვისტურ ჩარჩოებში. რომანში უნდა გამოიხატოს სხვადასხვა საკითხი, მაგალითად, შეხედულებები სიყვარულსა და სიკვდილზე, ადამიანთა მოღვაწეობა საზოგადოებაში, ხელოვნების როლი და ისტორია. თანამედროვე რომანის ძირითადი თემატიკა ეხება ყოველდღიურობასა და ადამიანის სულის უბრალო სილამაზეს.

ჯ. ფაულზის რომანის პერსონაჟები არ არიან რეალური ადამიანები, თუმცა, მკითხველი ქვეცნობიერად აიგივებს მათ საკუთარ თავთან. ფაულზის დეტექტივებში იშვიათადაა გადმოცემული თხრობა მკვლელის ან მსხვერპლის პირით. ასეთია ჯ. ფაულზის რომანი „ჯადოქარი“, რომლის თავდაპირველი სახელწოდება - „დმერთობანა“ - ბევრ რამეს გვიამბობს. ზემოთ მოცემული განმარტება აზრობრივად გვაკავშირებს ჰერმან ჰესეს „ტრამალის მგელთან“. მასში ავტორმა შექმნა ფსიქოანალიტიკური წარმოდგენა არქეტიპებზე. სავარაუდოდ, ჰერმან ჰესე ერთ-ერთი პირველი მწერალია, რომელმაც ეფექტურად გამოიყენა მხატვრულ ნაწარმოებში იუნგისეული კონცეფცია. აქედან გამომდინარე, იგი შეგვიძლია ჯ. ფაულზის წინამორბედად მივიჩნიოთ, რომელმაც იუნგისეული იდეები ბელეტრისტიკაში გამოიყენა; ხოლო მისი გმირები, ჩვენი აზრით, არქეტიპების კლასიკურ განსახიერებას წარმოადგენენ.

„ჯადოქარი“ ჯ. ფაულზის პირველი რომანია, რომელიც „კოლექციონერის“ შემდეგ გამოქვეყნდა. მწერალი მას თორმეტი წლის განმავლობაში წერდა და ამუშავებდა და საბოლოოდ 1977 წელს გამოსცა. ჯ. ფაულზის სამწერლობო გზას სათავე საბერძნეთის ერთ-ერთ კუნძულზე დაედო, სადაც იგი მასწავლებლად მუშაობდა. მისი ცხოვრების ეს ეტაპი სავსე იყო დამაბული რეჟიმით და ძიებებით, რამაც საშუალება მისცა მწერალს, განესაზღვრა საკუთარი სტილი სამწერლობო ხელოვნებაში.

რატომ შეცვალა მწერალმა სახელწოდება „ღმერთობანა“? „ოთხი წლის ასაკში, მშობლებთან ერთად ვცხოვრობდი სახლში, რომელიც მდინარე დუნაის ახლოს მდებარეობდა. ერთ-ერთ კვირას ისინი სტუმრად წავიდნენ, დამტოვეს რა სათამაშოდ სახლის სარდაფის სართულზე მეზობლის ბავშვებთან ერთად... ბავშვებმა შემომთავაზეს თამაში. ერთ-ერთმა მათგანმა მკითხა: „რა ვითამაშოთ?“ - „მე ვიცი, - ვთქვი. - მოდით ვითამაშოთ ღმერთი და ანგელოზები“. ბავშვები დაინტერესდნენ: „ვინ იქნება ღმერთი?“, და მე ვუპასუხე: „მე ვიქნები ღმერთი, ხოლო თქვენ - ჩემი ანგელოზები“... ეს იყო, რამდენადაც მახსოვს, პირველი კერძო ფსიქოდრამატული სესია, რომელიც კი მე ოდესმე გამიმართავს“, (Moreno, 2008:16) - იხსენებს ფსიქოდრამის დამაარსებელი იაკობ მორენო. შემდგომში ის წერს უკვე თავისი სტუდენტური წლებისა და საბავშვო თეატრის შესახებ: „ღმერთის როლს ბავშვურ თამაშში ღრმა აზრი აქვს... ბავშვები მოქმედებენ უფროსების წინააღმდეგ და ამით ცდილობენ დაამსხვრიონ სოციალური სტერეოტიპები ერთმანეთის მხარდაჭერის მიზნით. მე ნება დავრთე მათ ეთამაშათ ღმერთის როლი თუკი ეს მათი სურვილი იყო. ეს გახლდათ რაღაც ფსიქოთერაპიის მაგვარი სულდაცემული ღმერთებისათვის“ (Moreno, 2008:16).

მორენოს მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ღმერთობანა ყოველი შემოქმედისათვის (განსაკუთრებით - ბავშვებისათვის) აუცილებელი თამაშია. ეს „ქმნადობის“ ილუზიის განუყოფელი ნაწილია. ყოველ ხელოვანს სურს განხორციელდეს საკუთარ ქმნილებაში და ისე იყოს თავის ნაწერში, როგორც ღმერთი - ადამში ან სრულქმნილ სამყაროში. შემოქმედებითი პროცესი კი, გარკვეული თვალსაზრისით, ჯადოქრობა, სასწაული ქმნაა, ჯადოსნობის ჩადენაა. შესაბამისად, ბუნებრივად გვეჩვენება ის

ფაქტი, რომ ფაულზმა ჩაფიქრებული „ღმერთობანას“ ნაცვლად, სწორედ „ჯადოქარი“ უწოდა თავის ქმნილებას. და მაინც ჯ. ფაულზის რომანის საბოლოო სახელწოდება „ჯადოქარი“ ყალიბდება არა მორენოს, არამედ იუნგის თეორიის მიხედვით.

რაზეა საუბარი ამ რომანში? „ჯადოქრის“ მთავარი პერსონაჟი ნიკოლას ურფე, ავტორის მსგავსად, მასწავლებლად მიემგზავრება საბერძნეთის არარსებულ კუნძულზე ფრაკსოსზე.

რომან „ჯადოქრის“ წინასიტყვაობაში ჯ. ფაულზი წერს: „გვარში ურფე ფარული კალამბურია: As a child I could not pronounce *th* except as *f*, and Urfe really stands for Earth – a coining that long preceded the convenient connection with *Honore d’Urfe* and *L’Astree*“ (The Magus, 1997:12) („ბავშვობაში მე წარმოვთქვამდი ასო *th* როგორც „ფ“ და ურფე სინამდვილეში აღნიშნავს Earth - დედამიწას“).

რომანში თვითმემცნების რთული გზაა ასახული, რომელიც ნიკოლას ურფემ უნდა გაიაროს სიუჟეტის დასრულებამდე. მკითხველს თვალწინ ორგანოზომილებიანი სივრცე ეშლება: საყოფაცხოვრებო - 50-იანი წლების ლონდონი - და ჰალუცინაციურ-ფანტასტიკური, სადაც გადმოცემულია მთავარი პერსონაჟის კუნძულზე ჩასვლა და უცნობი მფარველის - ჯადოქარ მორისის გავლენის ქვეშ მოქცევა. ეს უკანასკნელი მოქმედებს „აღმზრდელი“ მისწრაფებებით, ასწავლის ნიკოლასს, რომელიც, ეგოიზმით დაბრმავებული, უარყოფს ელისონ კელის სიყვარულს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია პრაგმატული დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. ელისონ კელიში ხორცშესხმული „ქალწულისა და მეძავის“ ღვთაებრივი საწყისებია წარმოდგენილი, თუმცა ნიკოლასი ტოვებს მას საბერძნეთის გამო. აქ ის ემსგავსება ოდისევსს, რომელიც კირკეს სამფლობელოებთან მიცურდა. რადგანაც მოქმედება ბერძნულ კუნძულზე მიმდინარეობს, შესაბამისად, უძველესი მითიც ცოცხლდება: ფოსტალიონი ატარებს მითურ სახელ ჰერმესს. ნიკოლას ურფე აღმოჩნდება მილიონერ მორის კონჩისის ვილაზე, რომელიც მასში ასოცირდება ჯადოქარ პროსპეროსთან შექსპირის პიესიდან „ქარიშხალი“. ნიკოლასი გრძნობს, რომ კონჩისს უნდა ჰყავდეს ქალიშვილი. ისინი ორნი აღმოჩნდებიან: ტყუპები ლილი და როზა (ან ჯულია და ჯუნი); დები ართობენ პროტაგონისტს, რომ მას პრაქტიკულად ავიწყდება თავისი შეყვარებული. რომანის ბოლოს ირკვევა, რომ მორის კონჩისი უტარებდა

ნიკოლასს ფსიქოლოგიურ-ეზოთერულ ექსპერიმენტს და მთელი ამ დროის განმავლობაში ამ ეგრეთწოდებულ ექსპერიმენტს ჯადოქრის ვილაზე ესწრებოდნენ სტუდენტი-მედიკოსები. თავად კონჩისი, რომელიც სიყმაწვილეში ესწრებოდა იუნგის ლექციებს, ხელმძღვანელობდა ყველა „თეატრალურ წარმოდგენას“; საბოლოოდ, ეს ექსპერიმენტული ლექციები პრაქტიკულად გამოაცდევინა ნიკოლასს. ექსპერიმენტის შედეგები გზააზნეული ნიკოლასისათვის ისეთი აღმოჩნდა, რომ ის იძულებული გახდა დაბრუნებულიყო ბრიტანეთში ელისონთან. ეს დაეხმარა ნიკოლასს შეერთებოდა ელისონს, ანუ თავის ანიმას. ამაში მას კონჩისის „მაგიური თეატრი“ დაეხმარა.

რომანი უშუალოდაა დაკავშირებული კ.გ. იუნგის თეორიასთან. მთავარი პერსონაჟის წარმოდგენა „კოლექტიურ არაცნობიერზე“ საკმაოდ კონკრეტული კლასის ცნობიერების პროდუქტია. კონჩისი ნიკოლასში ახორციელებს „არაცნობიერ“ ხედვებს მისი კლასიკური განათლების დამსახურებით. შესაბამისად იუნგისეული არქეტიპებიც ირღვევა.

ჰიპოთეზები არქეტიპების შესახებ ჯერ კიდევ პლატონის დროში გაჩნდა. თვითონ გამოჩენილი ფსიქიატრი კარლ გიუსტავ იუნგი არქეტიპებს ადარებდა პლატონის „eidos“-ს. პლატონის იდეები წარმოადგენს წმინდა სულიერ (მენტალურ) ფორმებს, რომლებიც სულში იქნა ჩაბეჭდილი ამ უკანასკნელის სამყაროში მოვლენამდე. იუნგის არქეტიპები შესაძლოა განვიხილოთ, როგორც პლატონის თეორიაში აღწერილი ფორმების ფსიქოლოგიური ეკვივალენტი. იუნგის მიხედვით, არქეტიპები წარმოადგენენ უნივერსალურ თანდაყოლილ ფსიქოლოგიურ განპირობებულობებს (დისპოზიციებს), რომლებიც ქმნიან იმ სუბსტრატს, რომლისგანაც შემდგომ წარმოიშობა ადამიანის გაუთვითცნობიერებელი გამოცდილების ძირითადი სიმბოლოები. „კოლექტიური არაცნობიერი“ და „არქეტიპი“ მის მიერ შემოთავაზებული ცნებებია. კოლექტიურ არაცნობიერს იგი უწოდებს არაცნობიერის იმ შინაარსებს, რომლებიც „ისეთი წარმოშობისაა, პიროვნულ მონაპოვრად რომ ვერ ჩაითვლება. ამ შინაარსებს ერთი თვალშისაცემი თავისებურება აქვთ - მითოლოგიური ხასიათისანი არიან. მათ შემყურეს ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს ისინი ცალკეული პიროვნების კი არა, არამედ უფრო

მთელი კაცობრიობის კუთვნილებას წარმოადგენენ. არქექტიპი წარმოადგენს არქაული ხასიათის მკაცრად შემოსაზღვრულ სტრუქტურას, რომელიც, როგორც ფორმით, ისე მნიშვნელობით მითოლოგიური მოტივების შემცველია. წმინდა სახით მითოლოგიური მოტივები ზღაპრებში, მითებში, ლეგენდებში გვხვდება“ (იუნგი, 1995).

არსებობს ოთხი უნივერსალური არქექტიპი: შინაგანი „მე“, აჩრდილი, ანიმა ან ანიმუსი და პერსონა. იუნგის მიხედვით, არქექტიპი, მიუხედავად მისი გამოხატულების ცვალებადობისა არასდროს კარგავს თავის არსს და წარმოადგენს ე.წ. ინსტინქტურ ტენდენციას. არქექტიპები ქმნიან დინამიურ სუბსტრატს, რომელიც საერთოა მთელი კაცობრიობისთვის და სწორედ ამ სუბსტრატის საფუძველზე ხდება ცალკეული ინდივიდის ცხოვრებისეული გამოცდილების აგება, რაც გამოიხატება ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური მახასიათებლების შენებაში.

შინაგანი „მე“ - წარმოადგენს არქექტიპს, რომელიც გამოიხატება ინდივიდის ქვეცნობიერების და ცნობიერების გაერთიანებაში. შინაგანი „მე“ წარმოიქმნება იმ პროცესის მსვლელობისას, რომელიც ცნობილია „ინდივიდუაციის“ სახელწოდებით; ეს უკანასკნელი გამოიხატავს პიროვნების სხვადასხვა ასპექტის გაერთიანებას. იუნგი შინაგანი „მეს“ ხშირად გამოიხატავდა წრეწირის, კვადრატის ან მანდალას სახით.

აჩრდილი - წარმოადგენს არქექტიპს, რომელიც მოიცავს სექსუალურ და სასიცოცხლო ინსტიქტების ერთობლიობას. აჩრდილი არსებობს, როგორც ქვეცნობიერის ნაწილი და მოიცავს დათრგუნულ იდეებს, სისუსტეებს, სურვილებს, ინსტინქტებს და ნაკლოვანებებს. ეს არქექტიპი ხშირად მოიხსენიება, როგორც ფსიქიკის ბნელი მხარე, რომელიც განასახიერებს ველურობას და ქაოსს. იუნგის მიხედვით ასეთი ლატენტური პროცესები ყველა ჩვენგანისათვის არის დამახასიათებელი, თუმცა, ხშირად ადამიანები ამ თვისების საკუთარ თავში არსებობას უარყოფენ და მათ მხოლოდ სხვებში ეძებენ.

ანიმა ან ანიმუსი - ანიმა არის მდერობითის სახე მამრის ფსიქიკაში, ხოლო ანიმუსი - მამრობითის სახე მდედრის ფსიქიკაში. ანიმა და ანიმუსი წარმოადგენს ჩვენს ჰემმარიტ „ეგოს“, განსხვავებით იმ სახისგან, რომელსაც ჩვენ სხვებს ვაჩვენებთ; იგი წარმოადგენს კრებით გაუთვითცნობიერებელთან ერთად კომუნიკაციის პირველად წყაროს. ანიმას და ანიმუსის ერთიანობა ცნობილია, როგორც „მარჩიელი

წყვილი“ და განსახიერებს დამთავრებულობას, უნიფიკაციას, მთლიანობას. ანიმასთან დაკავშირებით იუნგი თავის ნაშრომში “Man and his Symbols” მოგვითხრობს, რომ თუ მეოცნებე მამაკაცია, მაშინ ის აღმოაჩენს საკუთარი ცნობიერის ქალურ განსახიერებას; ეს მამაკაცის ფიგურა იქნება ქალის ნაცვლად. ხშირად, ეს მეორე სიმბოლური ფიგურა ჩრდილს ეფარება, რომელსაც მოაქვს ახალი და განსხვავებული პრობლემები. იუნგმა ამ მამრობით და მდედრობით ფორმებს „ანიმა“ და „ანიმუსი“ უწოდა.

ანიმა მდედრობითი ფსიქოლოგიური ტენდენციების განსახიერებაა მამრის ფსიქეში, რომელშიც შედის გრძნობები და განწყობილებები, წინასწარმეტყველური წინათგრძნობები, პირადი სიყვარულისუნარიანობა, ბუნებისადმი დამოკიდებულება და ბოლოს, მისი ურთიერთობა არაცნობიერთან.

მაგალითი იმისა, თუ როგორ ვლინდება ანიმა მამრის ფსიქეში, კარგად ჩანს ესკიმოსებისა და რამდენიმე სხვა ჩრდილოურ ტომებში, სადაც მკურნალებს (ე.წ. შამანებს) ხშირად ქალის ტანსაცმელიც კი აცვიათ, ან მკერდი აქვთ დამაგრებული ტანსაცმელზე შინაგანი ქალური საწყისების წარმოსაჩენად.

ფრანგები ანიმას საწყისს უწოდებენ *femme fatale*.

ანიმა ყველაზე ხშირად ეროტიულ ფანტაზიებში ვლინდება. მამაკაცებმა, შესაძლოა, ეს ფანტაზიები გამოავლინონ ფილმის ან სტრიპტიზ-შოუს ყურებისას, რაც ანიმას პრიმიტიული და უხეში ასპექტია. მისი გამოვლენაც გარდაუვალი ხდება, როცა მამაკაცის მიერ არ ხდება გრძნობების ურთიერთობაში დახვეწა.

ანიმას ამ ასპექტის ძირითადი ტენდენცია მდგომარეობს იმაში, რომ მამაკაცისათვის ტიპური ხდება ზოგიერთი ქალური თვისება. ანიმას არსებობა უბიძგებს მამაკაცს ქალის პირველი ნახვით შეყვარებისკენ, როცა მამაკაცი ხვდება რომ „ეს „ის“ არის!“ ამ შემთხვევაში მამაკაცს ექმნება განცდა, თითქოს ამ ქალს დიდი ხნის განმავლობაში იცნობდა პირადად. მსგავს ანიმას განსაკუთრებით ფერიების მსგავსი პერსონაჟი ქალები იზიდავენ, რადგან მამაკაცებს შეუძლიათ ნებისმიერი მიიჩნიონ ბუნდოვან ქმნილებად და აქედან გამომდინარე შექმნან ფანტაზიები მათ ირგვლივ.

ასეთ მგზნებარე და მოულოდნელ სასიყვარულო რომანში, ანიმამ, შესაძლოა,

ძალზე დააზარალოს მამაკაცის ქორწინება და მოაქციოს ის ე.წ. „სამკუთხედში“ თანამდევით სირთულეებით. ამ დრამის მოგვარება მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, თუ ანიმას ალვიქვამთ შიდა ძალად.

რაც შეეხება ანიმას პოზიტიურ ასპექტებს, ისინი საკმაოდ მნიშვნელოვანია. მაგალითად, ანიმა პასუხისმგებელია იმაზე, რომ მამაკაცს შეუძლია იპოვოს ქორწინებისათვის შესაფერისი პარტნიორი (Jung 1968:198).

პერსონა - ეს არქეტიპი წარმოადგენს იმის განსახიერებას, თუ როგორ წარვუდგენთ ჩვენს თავს გარე სამყაროს. სიტყვა „პერსონა“ ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს „ნიღაბს“. თავისი არსით პერსონა იმ სხვადასხვა სოციალური ნიღბების ერთობლიობაა, რომლებსაც ჩვენ ვანაცვლებთ სხვადასხვა სიტუაციაში და სხვადასხვა ჯგუფებთან ურთიერთობის დროს. იგი მოქმედებს მხოლოდ იმიტომ, რომ დაიცვას ჩვენი ეგო უარყოფითი იმიჯისგან. იუნგის მიხედვით, პერსონა შეიძლება წარმოჩნდეს სიზმრებსა და ოცნებებში სხვადასხვა ფორმით.

ყველაზე გავრცელებულ არქეტიპულ მოტივთაგან კ.გ. იუნგი ასახელებს გმირის, მხსნელის, მძლეველ გმირთან განუყოფელად დაკავშირებული დრაკონისა და გველეშაპის, გმირის მშთანთქმელი დევის მოტივებს. გმირისა და დრაკონის სახეცვლილ ვარიანტად მიიჩნევენ კ.გ. იუნგი კატაბაზისს, ჯოჯოხეთში ჩასვლას. ეს არქეტიპები სათანადო პირობებში, მაგალითად, დიდი სულიერი შეჭირვების ჟამს, აქტუალურები ხდებიან და ადამიანთა ფართო მასას მოიცავენ.

როდესაც ჩვენ ვეფლობით მწერლის ტექსტების ოსტატურად დაწულ ქსოვილში, ვიწყებთ საკუთარი თავის პერსონაჟებთან ასოცირებას და რაღაც მომენტში ვხვდებით, რომ ეს ჩვენს შესახებ ნამდვილად არ არის დაწერილი. ოსტატის ნაწარმოების ნამდვილი აზრი იმალება ოსტატურად „აჩეხილ“ პერსონაჟებში - სწორედ იმ „ტაროს ბანქოში“, რომლებიც მას რიგის მიხედვით კი არ ულაგია, არამედ სურვილისამებრ აქვს მიმოფანტული და რომლებიც ახალ „სვლებს“ წარმოქმნიან. თუმცა, იმ დროისთვის, როცა ჩვენ ვაცნობიერებთ ამას, ეს ტექსტები ჩვენს ცხოვრებაში უკვე რეალურად მოქმედებას იწყებენ. ჩვენთვისვე შეუმჩნევლად ვხვდებით, რომ ინიციაცია ფაულზის ტექსტის წყალობით გავიარეთ; ფაულზის პერსონაჟები - უბრალოდ გმირებია, ჯადოქარი, ანიმა და პერსონა კი - უკვე თითოეული ჩვენგანი.

წიგნში „ჯადოქარი“ მრავლადაა მოულოდნელი სიუჟეტური ინსინუაციები, რომლებიც შეიძლება მივამსგავსოთ ფილდინგის, კამიუს, სერვანტესის და სხვათა ბიოგრაფიულ ეპიზოდებს. რომანის ავტორს სჯერა ადამიანის ბუნების ნათელი შესაძლებლობების. სიუჟეტის დასასრულს, მწერალი მკითხველს უტოვებს ეჭვს იმის შესახებ, ჩაიკრავს თუ არა გულში ელისონი „გადასხვაფერებულ“, გაზრდილ ნიკოლასს ან გადაუხდის თუ არა სამაგიეროს ისეთივე მოპყრობით, როგორც მას „ძველი“ ნიკოლასი ეპყრობოდა. მაგრამ, გმირის ცხოვრებისეული არჩევანი, არჩევანი რეალობის სასარგებლოდ, თავისი სირთულეებით, სიხარულით თუ დანაკარგით - საბოლოოდ გაკეთებულია.

უფრო დაწვრილებით შევჩერდეთ რომანის რამდენიმე საკვანძო მომენტზე. ნიკოლასი რომანში სულელის როლში წარმოგვიდგება, რომელმაც არ იცის არც საკუთარი ბუნება, არც თავისი ცხოვრებისეული მიზნები. ლონდონში გამართულ ერთ-ერთ წვეულებაზე ნიკოლასი ხვდება ელისონ კელის და აცნობიერებს რა გრძნობის გაღვივებას მის მიმართ, სერიოზული ურთიერთობის არიდების მიზნით იგი მიემგზავრება ხმელთაშუა ზღვაში, სადაც ყოფა ერთფეროვანი და მომაბეზრებელი ხდება. ნიკოლასი თვითმკვლელობაზე იწყებს ფიქრს: “again and again I thought of suicide” (The Magus, 1997:60) („ისევ და ისევ თვითმკვლელობაზე ვფიქრობდი“). დასაწყისშივე, იგი თავის ცხოვრებას უღიმღამოდ წარმოგვიდგენს; მას ბეზრდება თანამედროვე ინგლისის მონოტონური ცხოვრება და ცდილობს თავი დააღწიოს როგორც არსებულ ვალდებულებებს, ასევე ელისონისადმი სიყვარულს.

სანაპიროზე დაუსრულებელი ხეტიალისას ის ხვდება მდიდარ ბერძენ განდევილს მორის კონჩისს, რომელთანაც შეხვედრის შემდეგ ცხოვრება უფრო საინტერესო ხდება. ბურანის ვილაში ნიკოლასი ეცნობა ლილის და როზას და იხიბლება მათით. ნიკოლასს გრძნობა უჩნდება ლილის მიმართ, რის შესახებაც უყვება ელისონს. იმედგაცრუებული ელისონი უკან ბრუნდება ინგლისში. სწორედ ამ დროს ნიკოლასი აცნობიერებს თავის შეცდომას და ელისონის დაკარგვის შიშს. ნიკოლასს ელისონის ოდესღაც ნათქვამი სიტყვები ახსენდება: “If I killed myself, you’d be pleased. You’d be able to go round saying, she killed herself because of me. I think that would always keep me from suicide. Not letting some lousy slit like you get the credit” (The

Magus, 1997:42) („თავი რომ მომეკლა, კმაყოფილი დარჩებოდი. შენ კი იტყოდი, რომ მან თავი ჩემს გამო მოიკლა. ვფიქრობ, ეს მუდამ დამაფიქრებს თვითმკვლელობაზე“..).

აქედან გამომდინარე, ელისონის თვითმკვლელობა საკმაოდ პარადოქსულად ჟღერს, მაგრამ ნიკოლასი აშკარად არ ამახვილებს ყურადღებას მის სიტყვებზე და ამის გამო გამო ის კუნძულ ფრაკსოსზე მიმდინარე მოვლენებსაც ვერ ადევნებს თვალყურს. ის თავის თავს დამნაშავედ არ მიიჩნევს და ეძებს ისეთ ვინმეს, ვისაც დაადანაშაულებს ელისონის სიკვდილში - კონჩის და მის ე.წ. ბანდას. ის გადაწყვეტს მორის კონჩისთან დაკავშირებული საიდუმლო ამოხსნას, მაგრამ ამავდროულად იგი გებულობს, რომ ელისონი ცოცხალია და იწყებს მის ძებნას. მას იგი სჭირდება და უყვარს.

ნიკოლასი თავიდან ბოლომდე ეფლობა კონჩისის ფსიქოლოგიურ თამაშებში და ექსცენტრიულ მასკარადებში; თავიდან მას ეს თამაშები ხუმრობა ჰგონია, მაგრამ რაც უფრო იზრდება მათი რაოდენობა, მით უფრო აცნობიერებს ნიკოლასი შექმნილ რეალობას. ის თავისი სურვილების წინააღმდეგ ეფლობა აღნიშნულ თამაშებში.

ეს თემატურად რთული რომანი ფსიქოლოგიური და მისტიური ტრილერია, რომელიც მოგვითხრობს საკუთარ თავზე ორიენტირებული ადამიანის - ნიკოლას ურფეს და იმ „მაგიური ზაფხულის“ შესახებ, როცა იგი ებრძვის საკუთარ თავსა და ცხოვრებას. მისი მოგზაურობა სიტუაციურ არქეტიპს წარმოადგენს, რომელიც აგზავნის გმირს რაღაცის სამეზნელად. ჩვეულებრივ, პერსონაჟი ეშვება რეალურ ან ფსიქოლოგიურ სამყაროში, სადაც იგი იძულებულია აღმოაჩინოს ჭეშმარიტი გზა. რომანის მოქნილი ენა და დინამიკური თხრობა მკითხველს კიდევ უფრო მკაფიოდ აგრძნობინებს განსხვავებას სიმართლესა და ფაბრიკაციას შორის. რომანი, შეიძლება ითქვას, რებუსის ირგვლივაა შექმნილი, რომელსაც მორის კონჩისი ქმნის, ხოლო მის მიერ მოწყობილი თამაშები - მასკარადია, რომელსაც სააშკარაოზე გამოაქვს ნიკოლას ურფეს ფსიქოლოგიური არსი. ის არსებითად ეხმაურება ფროიდისეულ და იუნგისეულ იდეებს; რომანში ნიკოლასი თავად აღწერს საკუთარ მდგომარეობას და ამ ემოციურ ფონს იგი „ფროიდისეულ ჟარგონს“ უწოდებს. „ჯადოქარი“ ერთგვარი ფსიქოანალიზია დასავლური აზროვნების წარმოსადგენად. ნიკოლას ურფე,

სიუჟეტის მთელი მსვლელობისას, საკუთარი თავის დამკვიდრებას ცდილობს ჯერ ბრიტანეთში, შემდეგ საბერძნეთში. ხოლო საბერძნეთში მოგზაურობა საკუთარ ცნობიერებაში მოგზაურობას გულისხმობს; კუნძული იდუმალებით მოცული სახლია, მისი ფუნქცია მიზნობრივია, ის არსებული რეალობისგან თავის დაღწევის იდეალურ გზად გვევლინება. ნიკოლასი ამასთან დაკავშირებით ამბობს: "the whole island seemed to feel this exodus from contemporary reality" (The Magus, 1997:56) („მთელი კუნძული თანამედროვე რეალობიდან გაქცევას გაგრძნობინებდა“).

აქ საინტერესოა კ. გ. იუნგისა და ტაროს ბანქოს დიდი არკანის არქეტიპების ერთმანეთთან შედარება. რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, იუნგი ამ კონკრეტულ სამკითხაო სისტემას არ ანიჭებდა პრეტიპული სახეებით აზროვნების ფუნქციას, და მაინც, ნაშრომში „სინქრონია“ მას მოხსენიებული აქვს ი-ცხინის მკითხაობა და ევროპულ ქვებზე მკითხაობა. ტაროს ნულოვანი ბანქო - „სულელი“ - ახალგაზრდა კაცია, რომელსაც სწყურია მოქმედება; მას სურს გაიაროს თავისი გზა - გახდეს ჯადოქარი. შესაბამისად, ჯ. ფაულზის გმირები არსებობენ ორი სისტემის - ტაროს ბანქოსა და იუნგის არქეტიპების აზრობრივი გადაკვეთის სივრცეში. აღვნიშნავთ, რომ როგორც არქეტიპები, ასევე ტაროს კარტებიც ამბივალენტურნი არიან და გადატრიალებულ მდგომარეობაში მათი ახსნა-განმარტება საპირისპიროდ იცვლება.

ნიკოლას ურფე - პერსონის ხორცმესხმაა, ამავედროულად „სულელიც“ და რჩეულიც, ხოლო მორის კონჩისი ჯადოქარია. უფრო მეტიც, ის ფსიქოთერაპევტია, რომელიც იყენებს ეზოთერიკას, ჰიპნოზს, ალქიმიას თავისი მეცნიერული მიზნებისათვის. იგი მაგის არქეტიპს განასახიერებს, რომელმაც იცის სამყაროს დაფარული, ამოუცობი, ბურუსით მოცული ძალების შესახებ მეტი, ვიდრე სხვა ყველამ. ფლობს რაღაც განსაკუთრებულსა და მიუღწეველს; თავდაჯერებულია და აქვს ცხოვრების განსაკუთრებული სტილი. კონჩისი ახერხებს სხვების დარწმუნებასა და აყოლიებას, რის გამოც იგი ქარიზმატულ პიროვნებად შეიძლება ჩავთვალოთ. ნიკოლასი და ელისონი წარმოადგენენ შეყვარებულ წყვილს, ანუ ანიმასა და ანიმუსს. ხოლო ნიკოლასის თავგადასავალს რომანის მსვლელობისას თამამად შეიძლება ვუწოდოთ ინდივიდუალიზაცია, ე. ი ზრდის პროცესი, პიროვნების თვითრეალიზაცია, ცხოვრების აზრისა და მიზნების რეალიზაცია. ნიკოლას ურფე რთულ

ფსიქოლოგიურ მდგომარეობასა და სუიციდალურ ბუნებას განაპირობებს ესქატოლოგიური, სამყაროს დასასრულის შესახებ ცოდნა:

“I was hopelessly unhappy in those last few days before the Christmas Holidays. I began to loathe the school irrationally: the way it worked and the way it was planted, blind and prisonlike, in the heart of the divine landscape” (The Magus, 1997:56) („უიმედოდ უბედური ვიყავი შობის ბოლო დღეებში. სკოლაც შემძულდა, იქ მუშაობა ციხეში ყოფნას ჰგავდა, თითქოს ღვთიური პეიზაჟი იყო“). ესაა ნიკოლასის ბჭობა თვითრეალიზაციის პროცესში, რომელიც მიმდინარეობდა ერთდროულად როგორც იუნგის, ასევე მორენოს თეორიების მიხედვით. ამ დროისათვის ვილაზე მომხდარი ამბები ახალგაზრდა კაცს „საოჯახო სპექტაკლი“ ეგონა, ისე, როგორც მორენო საუბრობდა იმის შესახებ, რომ ნამდვილი ფსიქოდრამები ყოველდღიურად სწორედ სახლში ხდება.

ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ანიმას არქეტიპი ნიკოლასის ფსიქიკიდან მოდის და მუდმივ ცვალებადობაშია: თავდაპირველად მისთვის სრულყოფილ ქალს ელისონი წარმოადგენს, შემდეგ ლილი, როზა ან სხვა რომელიმე გოგონა, მაგრამ სიყვარული მას არასოდეს აღუქვამს სერიოზულ გრძნობად; ამიტომაც, რომ ის ვერ ხედავს ელისონის პოზიტიურ თვისებებს, უბრალოდ, ხვდება რომ უყვარს. ელისონი მას ასე წერს: "I love you, you can't understand what that means because you've never loved anyone except yourself" (The Magus, 1997:53) („მე შენ მიყვარხარ და ეს არ გესმის, რადგან საკუთარი თავის გარდა არასდროს არავინ გყვარებია“). ელისონი მისი ჭეშმარიტი სულიერი მეგობარია, ეს ის ქალია, რომელიც ბოლომდე აცნობიერებს ნიკოლასის ინდივიდუალურობას რეალურ სამყაროში. ნიკოლასისგან განსხვავებით, ელისონი მას აღიქვამს ბიოლოგიური მოთხოვნილებიდან გამომდინარე და ნათლად ხედავს სულიერი ბუნების ფსიქოლოგიურ პრობლემებს. ნიკოლასი ვერ აცნობიერებს საკუთარ დამოკიდებულებას ელისონისადმი: "All right. I treated Alison very badly: I'm a born cad, a swine, whatever you want.. My monstrous crime was Adam's, the oldest and most vicious of all male selfishness: to have imposed the role I needed from Alison on her real self" (The Magus, 1997:626) („კარგი. ელისონს ცუდად ვექცეოდი: უზრდელ ღორად ვარ დაბადებული.. ჩემი დანაშაული ადამის დანაშაულია, ყველა მამრობითი სქესის ეგოიზმი: ვაიძულე ელისონი რეალური როლი მოერგო“).

ნიკოლასი სხვადასხვა არქეტიპულ სახეებს წარმოგვიდგენს და ამაში მას კონჩისი ეხმარება. კონჩისის მიხედვით, ნიკოლასის სატანური ქმედებები გავლენას ახდენენ ფაშიზმზე და სწორედ ამ მიზეზით ის გადალახავს რუბიკონს. კონჩისი ნიკოლასს უქმნის იმის ილუზიას, თითქოს რასაც ის ყვება, ცხადში მიმდინარეობს. ამ წარმოსახვას მითის თვისება გააჩნია და ის მამაკაცური ეგოცენტრიზმის მაქსიმალურ გაღვივებას ემსახურება. კუნძულზე განვითარებული მოვლენების დროს ფაშისტების ფორმაში ჩაცმული ტერორისტების მიერ კუნძულის დაპყრობა არარეალური და კონჩისის უცნაური, გიჟური დრამის ნაწილია. მიუხედავად ამისა, ამ ყველაფრის უკან გარკვეული სიმართლე იმალება, რომელიც ეხება II მსოფლიო ომის ისტორიულ ფაქტს, როცა გერმანელმა ჯარისკაცებმა ხელში ჩაიგდეს ბერძენი მებრძოლები. კვლავაც, ჩვენ ვიკვებით ირეალობაში, რადგან ჭეშმარიტ ისტორიულ მოვლენებს თან ახლავს რომანის მხატვრული არარეალური სამყარო. ფაულზიც იყენებს დოკუმენტურ უტყუარობას დრამატული მოვლენების უკეთ წარმოსაჩენად.

რომანის დასასრულს ელისონი ნიკოლასს რამოდენიმეჯერ უმეორებს რომ სძულს: *"I hate you"* (The Magus, 1997:655) („მე შენ მძულხარ“). ფროიდის ფსიქოანალიზის მიხედვით, ეს სიტყვები ამბივალენტურია: „ბნელი“ ფიქრები (*the dark thoughts*), „მე შენ მძულხარ“ (*I hate you*) შემდეგი გამონათქვამის: „მინდა სიყვარულით ისიამოვნო“ (*I want you to enjoy through love*) ნათელი გამოხატულებაა. რომანში ფროიდისეული სატირაა გამოყენებული, მას ზედაპირზე უბრალო ანალიზი კი არ ამოაქვს, არამედ ნიკოლასის ბრძოლა საკუთარ თავთან, რომელიც ფსიქოზისგან იტანჯება.

რომანის მსვლელობისას ვაწყდებით ბევრ სიმბოლოს, რომელიც სიუჟეტის ადეკვატურად აღქმისთვისაა გამოყენებული:

ინიციაციის პროცესი: კ.გ. იუნგისთვის ეს პროცესი არის საკუთარი „მეს“ შეცნობის პროცესი, რომელიც მრავალმხრივი და ღრმაა სხვადასხვა ეთნიკურ კულტურებში. აქ ინიციაციის არსი მდგომარეობს „მშობლიური მიწიდან“ (ინგლისი) „მარტოობაში“ (საბერძნეთი) გადასვლას, სადაც ნიკოლასი იძენს ცხოვრებისთვის საჭირო უნარ-ჩვევებს. ინიციაციის პროცესში ასევე ჩანს ნიკოლასის დროებითი გარდაცვალება, რომელსაც მოყვება აღდგენა-გაცოცხლების, რეინკარნაციისა და

გარკვეული კათარზისის პროცესები.

გამოცდის პროცესი: ექსპერიმენტის დასასრულს ნიკოლასი მისტიური კოლექციის დამთვალეირებლად გვევლინება, სადაც მას უცნაური გამოსახულებები ეჩვენება: "I stared down the light: the stag-devil, the crocodile devil, the vampire, the succubus, the bird-woman, the magician, the coffin-sedan, the goat devil, the jackal-devil, the pierrot skeleton, the corn doll, the Aztec, the witch. I found myself swallowing, looking round again at my inscrutable guards" (The Magus, 1997:535) („შუქს მივაშტერდი ქვემოთ: ირმისთავა ეშმაკი, ნიანგისთავა ეშმაკი, ვამპირი, სუკუბი, ფრინველი-ქალი, ჯადოქარი, კუბოს მანქანა, თხისთავა ეშმაკი, ტურისთავა ეშმაკი, სკილეტი, ჭვავის თოჯინა, აცტეკი, კუდიანი. ამ იდუმალ მცველებს ვუყურებდი ირგვლივ“).

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ჯ. ფაულზი, აერთიანებს რა ფსიქონალიზის ორ განშტოებას, იუნგისგან იღებს არქეტიპებს, მათ ფუნქციებსა და მნიშვნელობას, ხოლო მორენოსაგან მკურნალობის მეთოდს. რომანის პერსონაჟები - ნიკოლასი, სპეციალურად დაქირავებული მსახიობები ლილი და როზა და პროფესიონალი ექიმები, სტუდენტი-მედიკოსები და დოქტორები არიან, რომლებიც აქტიურად არიან ჩართული ფსიქოდრამატულ თეატრში. უმაღლეს მაგიაში ლილი და როზა სიმბოლოები არიან. ლილი წარმოადგენს უმანკოებისა და ქალწულობის სიმბოლოს, ხოლო როზა მცდარი გამოცდილების სიმბოლოს. რაც შეეხება ელისონს, მის სიმბოლოდ შეიძლება აღვიქვათ გარეული ყვავილი, რადგან ის ძალიან ჰგავს ნაზ იასამანს, რომელიც აღმოსავლურ მითოლოგიურ ტრადიციებში ჭეშმარიტ სილამაზეს განასახიერებს.

წიგნი ბუნდოვნად და ორაზროვნად მთავრდება. ამასთან დაკავშირებით ჯ. ფაულზმა წერილებიც კი მიიღო მკითხველებისგან, რომელთაც აინტერესებდათ, თუ რა შესაძლო შედეგები მოჰყვა რომანის დასასრულს, მაგრამ მწერალმა თვით მკითხველს მიანდო ეს საკითხი. „ჯადოქარი“ მთავრდება ლათინური ლექსის ორი სტრიქონით, - "cras amet numquam amavit quique amavit cras amet" (The Magus, 1997:656), („შეიყვაროს იმან, ვისაც არასოდესნყვარებია ის, ვისაც ხვალ შეიყვარებს“) - რომელიც, სავარაუდოდ, ერთგვარ დასასრულად შეიძლება მივიჩნიოთ, თუმცა მკითხველისთვის ის მაინც არადადამაჯერებლად ჟღერს.

მაშასადამე, ჯ. ფაულზმა რომან „ჯადოქარში“ შექმნა ახალი მხატვრული სახეები და ახალი თავგადასავალი, რომლითაც მკითხველს სრულიად სხვა კუთხით წარუდგინა ისინი. მან გამოიყენა მითოლოგიზმი მხატვრული მოტივის გამოსახატავად და წარმოაჩინა რომანის სიუჟეტის სიღრმე და პრობლემემატიკის სირთულე. შესაბამისად, ფაულზი ის მწერალია, როელიც ცდილობს მოიძიოს ახალი გზები პერსონაჟთა კონფლიქტის აღმოსაფხვრელად. ამით კი შეიქმნა მწერლის, როგორც შემოქმედის ფსიქოლოგიური მისტიფიკაციები, რომლებიც მკითხველისთვის ნოვაციათა მთელ სისტემას გვაძლევს.

თავი IV. პერსონაჟთა მითოსური და ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაცია მოთხრობათა კრებულში „აბანოზის კოშკი“

ჯონ ფაულზის მეოთხე ნამუშევარია კრებული „აბანოზის კოშკი“, რომელსაც თავდაპირველად „ვარიაციები“ ერქვა. ამ სახელწოდებით მწერალს სურდა დაეკავშირებინა მასში გაერთიანებული მოთხრობები სხვა ნაწარმოებების თემებთან და ეჩვენებინა მათი კავშირი შუა საუკუნეების რომანთან. შუა საუკუნეების რომანის სტრუქტურის გამოყენება და სახელწოდება „ელიდიუკი“ მიუთითებს თანამედროვეობასა და შუასაუკუნეებს შორის ჟანრობრივ კავშირზე. თუმცა, ავტორმა კრებულის თავდაპირველი სახელწოდება უარყო, რადგან პროფესიონალი მკითხველებისთვის იგი მეტისმეტად ბუნდოვანი გახლდათ. მიუხედავად ამისა, ჩვენ ვთვლით, რომ „ვარიაციები“ შესაფერისი და ნათელი სახელწოდებაა აღნიშნული მოთხრობების კრებულისთვის, რომელიც ასახავს ჯ. ფაულზის მხატვრული შემოქმედების საერთო სურათს: თანამედროვე პიროვნების მიერ მთლიანობისა და ინდივიდუალიზმის ძიებას.

„აბანოზის კოშკი“ მწერლის სხვა ძირითადი რომანებისგან გამოირჩევა იმით, რომ მოთხრობების მთავარ პერსონაჟებს უჭირთ საკუთარი თავის ძიება მითური მოგზაურობის დროს. ამის მიზეზი მათი თანამედროვე უნაყოფო სამყაროში ჩარჩენაა, რომელიც საგონებელში აგდებს მათ. მოთხრობის სახელწოდება აღწერს მაძიებელს, რომელიც გულგრილად ეჯახება მითის სამყაროს და ცდილობს იპოვოს არარსებული გამოწვევა. ის მითური სამყაროდან გაძევებულია. შესაბამისად, ეს არის ძიების სიტუაციური არქეტიპი, რომელიც აღწერს ვიღაცის ან რაღაცის ძიების პროცესს. მოთხრობები ეხება თანამედროვე ცხოვრების ენიგმატურობას, რადგანაც „იდუმალეა“ (ენიგმატურობა) წმინდა გაგებით აღარ არის შეთავსებადი თანამედროვე პიროვნების არსებობასთან. შუა საუკუნეების რომანი სხვა მოთხრობებისთვის ერთგვარი ნიშანია, რომელიც გვიჩვენებს მაძიებლის წარმატებას სიყვარულში.

მიმოხილვების მიხედვით, „აბანოზის კოშკთან“ დაკავშირებით კრიტიკული კომენტარები უმნიშვნელოა. ლიტერატურის კრიტიკოსი ლორნა სეიჯი ამ

ნამუშევარს უწოდებს „ოთხ ფერადოვან, მაგრამ ერთმანეთის შესაბამის მოთხრობას“ (“four motley but matching stories”) (Seige, 1974:36), ხოლო კრიტიკოსი კარენ ლევერი კი „რამდენიმე მშვენიერ მომენტს... რომელიც მოკლე მოთხრობათა თხელი კრებულია“ (“a few fine moments in...a rather thin collection of short stories”) (Lever, 1979-80:85). ასევე აღსანიშნავია ფსიქოთერაპევტის ბარი ოლშენის წიგნი ჯ. ფაულზის შესახებ, რომელშიც იგი ერთ თავს უძღვნის „აბანოზის კომქს“. მასში მითითებულია მოთხრობების უჩვეულო პრობლემები. მათი მნიშვნელობები ზოგადად მიკიბულ-მოკიბულია და არამკაფიო. მსგავსმა მოსაზრებამ, შესაძლოა, გამოიწვიოს კრიტიკის ნაკლებობა, ისე, როგორც ეს კრიტიკის პიტერ ვულფის ნაშრომშია („ჯონ ფაულზი, ჯადოქარი თუ მორალისტი“). მასში ავტორი ამატებს თავს „დანიელ მარტინის“ შესახებ, თუმცა სრულ იგნორირებას უკეთებს „აბანოზის კომქს“. პარადოქსულია, მაგრამ, რაც უფრო რთული ელემენტების მატარებელია მოთხრობა, მით უფრო მკაფიოა მოთხრობათა მნიშვნელობები. თუკი იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ნაწარმოების პირვანდელი სახელწოდებაა „ვარიაციები“, მაშინ ეს მოთხრობები განსაკუთრებულ ადგილს დაიჭერს ფაულზის მხატვრულ თემატიკაში.

რომანის მთავარი პერსონაჟი დევიდ უილიამსი ტიპური ფაულზისეული პროტაგონისტია: კარგად აღზრდილი და საკუთარ თავში დარწმუნებული, თავისი სოციალური კლასის სანიმუშო წარმომადგენელი. ბრიტანის ტყეში მოგზაურობისას, მას კულტური რომანის და ელიდიუკის სამშობლოს ხედი ეშლება თვალწინ და ის ვერც კი წარმოიდგენს, თუ რა მითური შეხვედრა ელოდება დიდ ოსტატ ჰენრი ბრესლისთან. როდესაც დევიდი მთავარი გზიდან გადაუხვევს, ხვდება აბრა შემდეგი წარწერით: *Manoir de Coetminais*: coet-ნიშნავს „ხეს“ ან „ტყეს“, ხოლო *minais* - „ბერებს“ (ფაულზი 1989:39) - მითური ძიების წმინდა ტყე. დევიდის გამოცდილების ავტორისეული დახასიათება ამ მითურ „სამფლობელოში“ დაკავშირებულია ბრაუნინგის პოემასთან “*Childe Roland to the Dark Tower Came*”, რომელიც შავი და აბანოზის ხის კომქებთან ასოციაციას ბადებს. ასევე საინტერესოა განსხვავებები: მაშინ როცა როლანდს მოგზაურობის შიში აქვს მოსალოდნელი საფრთხის გამო, დევიდს ის სიამოვნებს, რადგან ეჭვი არ აქვს მოსალოდნელ სიძნელეებზე. როლანდის ჩასვლის დღე უფერულია, დევიდის კი მზიანი და ნათელი. თუმცა

როდესაც დევიდი კოტმინეს ტოვებს, ის დღე მუქდება, ისევე, როგორც ბრაუნინგის ლექსშია. დევიდის წასვლის გამო ცა მოღრუბლული და მოღუმულია: “the sky is clouded over and the landscape is of dull, stubbled plains” (Fowles 1974:127) („ცა მოიღრუბლა..“) (საუნჯე 1989:81).

ამ ორ მოგზაურობას შორის მნიშვნელოვანი განსხვავება არის ის, რომ როლანდი მთელი ცხოვრება ამ მოგზაურობას და გამოწვევას ელოდა, ხოლო დევიდი პირიქით, გამოწვევის გარეშეც კომფორტულად აგრძელებდა ცხოვრებას. როცა ის საკუთარ თავს თავისი არსებობის ბნელ კოშკში აღმოაჩენს, ის ვერ ეწინააღმდეგება ამ ფაქტს; მაშასადამე, მისი გამგზავრება მითური გარემოდან უფრო უფერული და მონოტონურია, ვიდრე როლანდისა. როლანდს მცირეოდენი უპირატესობა გააჩნია ამ მდგომარეობაში, ხოლო დევიდმა მთელი დარჩენილი ცხოვრება წარუმატებლობის განცდით უნდა გააგრძელოს.

მწერლის მანერის თავისებურება ნაწარმოებებში, რომლებიც სიმბოლურ-ალეგორიულ ხასიათს ატარებენ, ხსნის იდეურ და ზნეობრივ კონფლიქტებს. ის ძირითადად წერს სიყვარულისა და ხელოვნების უწყვეტ კავშირზე, რომელიც რომან „აბანოზის კოშკში“ გამოხატული. ხელოვნება დიდაქტიკურ როლს ასრულებს ჯ. ფაულზის შემოქმედებაში. ის ხშირად იკვლევს გზას ადამიანის გულისკენ; ამიტომაცაა, რომ მის ქმნილებებში ხელოვანი აღიქმება არა როგორც უბრალოდ მხატვრულ ფასეულობათა შემქმნელი, არამედ როგორც ცხოვრების მასწავლებელი. ფაულზის გმირებს პიროვნული მთლიანობის ძიებასა და პოვნაში, პირველ რიგში, ხელოვნება და ბუნება უწყობს ხელს. სწორედ ამ მხრივაცაა საინტერესო „აბანოზის კოშკი“.

ხელოვნება მისტერიაა თავისი იდუმალი ხასიათით. ხელოვნება გვიწვევს, ავხსნათ ის რაღაც, რაშიც ვარსებობთ და ვცხოვრობთ. „აბანოზის კოშკის“ ავტორი მთავარი გმირის ხელოვნებას არარსებულად აგვიღწერს, რომელიც იცავს პოეტური პრინციპის იდუმალებას: “There was a feeling of a fully absorbed eclecticism, something that had been evidenced all through his career, but not really come to terms with before Coetminais; a hint of Nolan, though the subject matter was far less explicit more mysterious and archetypal” (Fowles 1974:41-42) („ბრესლის ეკლექტიკოსადაც მიიჩნევდა ზოგი;

ზოგი ნოლანთან მსგავსებაზე მიანიშნებდა, მიუხედავად იმისა, რომ მისი სურათები ნაკლებად გასაგები, უფრო მისტიკური და არქექტიპულია“) (საუნჯე 1989:11).

აღნიშნული პასაჟი გადმოგვცემს არა მარტო ჰენრი ბრესლის შემოქმედების ბუნებას, არამედ რომანის პოეტური პრინციპის იდუმალეზას ჯ. ფაულზის ბელეტრისტიკაში. იგი გვისახელებს მისი შემოქმედების ყველაზე მნიშვნელოვან თემებს, კერძოდ „ენიგმატურ გმირებს და მათ კონფრონტაციებს“. ფაულზის შემოქმედება გამუდმებით აღწერს გამოუცნობ მოვლენებს, რომლებსაც ადგილი აქვთ საზოგადოებისგარე „ბუნებრივ“ გარემოში და რომლებიც დაუვიწყარ გამოცდილებად იქცევიან პროტაგონისტებისთვის.

მწერლის აზრით, ხელოვნების მიზანია გამოიწვიოს გაოცება - გარდაქმნას რეალობა უცნობ და უსაზღვრო სამყაროდ, სადაც მუდამ ვეჯახებით დაბრკოლებებს. ეს კონცეფცია გვაგონებს რუსი ფორმალისტის ვიქტორ შკლოვსკის იდეას იმასთან დაკავშირებით, რომ ხელოვნება ახდენს დეფამილირიზაციას; ფორმალური თეორიის თანახმად, დეფამილარიზაციის პროცესი საშუალებას აძლევდა შემოქმედს გადაეფასებინა ერთხელ უკვე შეფასებული რეალიები, გადაესინჯა პოზიციები და სამყარო აღექვა არა როგორც მოცემული პირობა, არამედ როგორც შეგრძნებული სიახლე. „ხელოვნების მიზანს, - აღნიშნავდა შკლოვსკი, - წარმოადგენს საგნის შეგრძნება და არა მისი ამოცნობა“ (შკლოვსკი 1929:13). ბერტოლდ ბრეტის მიხედვით კი, ხელოვნების მნიშვნელობა იწვევს გაუცნაურებას, გაუცხოებას. თუმცადა, ფაულზის ხედვა ბრეტის ხედვისგან განსხვავდება, რადგან ჯ. ფაულზი ნათლად უპირისპირდება ხელოვნებასა და მეცნიერებას, მაშინ როცა ბრეტის აზრით, მეცნიერებას, გალილეოს მეცნიერული თეორიების მსგავსად, შეუძლია წარმოშვას მკითხველთან გაუცხოება. ჯ. ფაულზი თვლის, რომ მეცნიერების ინტენცია და ხელოვნება განსხვავდება ერთმანეთისგან, რადგანაც მეცნიერების მიზანია უნივერსალური და მუდმივი ჭეშმარიტების დადგენა. ხელოვნება კი, საპირისპირო შეხედულებებსა და უსიამოვნო გაუცხოებას გულისხმობს. ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის კონფრონტაცია გამოხატულებას ჰპოვებს ჯ. ფაულზის შემოქმედებაში, რომელიც პერმანენტულად იკვლევს მეცნიერული და რაციონალური სამყაროს თვალთახედვას და მის დამოკიდებულებას სხვა გამოცდილების პრაქტიკისადმი, იქნება ის

ხელოვნური, არაკონცეპტუალური თუ ეგზისტენციალური (Brax 2003:15).

ნაწარმოების მთავარი თემაა ხელოვნება და მისი არსი თანამედროვე სამყაროში, სადაც მთავარი პრესონაჟები დევიდ უილიამსი და ჰენრი ბრესლი სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები არიან. ისინი რადიკალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან: ჩვეულებებით, ცხოვრების წესით თუ მოსაზრებებით, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი და ამასთანავე მთავარი თემაა ზოგადად აბსტრაქციონიზმი და კერძოდ გმირთა უთანხმოება ამასთან დაკავშირებით. დევიდ უილიამსი სწორედ აბსტრაქტული ხელოვნების ერთ-ერთი მიმდევარია, ხოლო მხატვარ ჰენრი ბრესლის პოზიცია საკმაოდ უარყოფითია. ის თვლის, რომ აბსტრაქტული ხელოვნება ცხოვრების პასუხისმგებლობისგან გაქცევა და დალატია, ანუ სრული აბსტრაქტულობა ხელოვნებაში მცდარი გზაა.

რომანის მთავარ გმირს, ახალგაზრდა ინგლისელ ფერმწერს, კრიტიკოსსა და ხელოვნების მასწავლებელს ლონდონელმა გამომცემლებმა შესთავაზეს დაეწერა ბიოგრაფია და კრიტიკული წინასტიყვაობა წიგნისათვის „ჰენრი ბრესლის ხელოვნება“. ამიტომ მან გადაწყვიტა სწევოდა ჰენრი ბრესლის კარ-მიდამოს. ეს მოგზაურობა დევიდისთვის სიმბოლური და რეალისტურია, რადგან მას საშუალება ეძლევა გაიზარდოს და განვითარდეს. ვინ იყო ჰენრი ბრესლი? ეს იყო მხატვარი - პიროვნება, რომელიც თანამედროვეებს უშრეტი ახალგაზრდული და ყმაწვილური ენერჯით აცვიფრებდა; რომანის ბოლოს მან დევიდ უილიამსი აიძულა სხვაგვარად დაენახა თანამედროვე ხელოვნება და ამასთან დაკვირვებით შეეხედა საკუთარი თავისთვისაც. კოტმინემ შეუწყნარებლად აჩვენა თუ როგორი დაიბადა, როგორი იყო და როგორი იქნებოდა: მოკრძალებული, თავაზიანი მამაკაცი და სამარადისო ტყვე.

ჰენრი ბრესლი დევიდისათვის ცნობილი იყო ბიოგრაფიის საკმაოდ პარადოქსული ფაქტებით: “Yet he showed a growing authority, a maturity in his work. Most of great nudes and interiors came from this period; the long-buried humanist had begun to surface, though as always the public was more interested in the bohemian side of it – the stories of his drinking and his women, as transmitted in the spasmodic hounding he got from the yellower and more chauvinistic side of Fleet Street” (Fowles 1974: 41) („და მაინც, ბრესლის ავტორიტეტი იზრდებოდა, იგი სულ უფრო და უფრო ოსტატდებოდა. მისი

შიშველი ფიგურებისა და ინტერიერების უმრავლესობა სწორედ ამ პერიოდში შეიქმნა; დიდი ხნით დამარხულმა ჰუმანისტმა ზედაპირს ამოაღწია ლამის, თუმცა, როგორც ყოველთვის, საზოგადოებას ახლაც უფრო მეტად მისი ბოჰემური ცხოვრება აინტერესებდა, მისი ღრეობებისა და ქალების ამბები, რომლებსაც ყვითელი პრესა, ფლიტ-სტრიტის შოვინისტური ფრთა ავრცელებდა და გუნებას უშხამავდა“) (საუნჯე 1989:10).

იგი არ აჰყოლია არც ერთ მოდურ ქროლვას და მსოფლიოს ფერწერის ბედზე გამართულ დისკუტებში მსაჯულის როლში გამოდის. ის უარყოფს აბსტრაქციონიზმს და ღალატად მიიჩნევს: „წყეული საჭურისის ტრიუმფი“ (საუნჯე 1989:32) - ასეთია ბრელის აზრით მე-20 საუკუნის ავანგარდისტული ფერწერის შედეგი. გეოგრაფიულმა ფიგურებმა და ფერების ლაქებმა წაიყვანეს ხელოვნება აბანოზის კომპიკენ. დევიდს სულ რაღაც სამი დღე დასჭირდა იმისათვის, რომ გაეცნობიერებინა – მისი მატერიალური კეთილდღეობაც, ოჯახური სიმყუდროვეც და აბსტრაქტული ხელოვნებაც სხვა არაფერია თუ არა საკუთარი თავის სულიერი ტუსალობის კომპიკში - აბანოზის კომპიკში დატყვევება.

„შექმნა ნიშნავს ილაპარაკო“ (საუნჯე 1989:32), „ხელოვნება მეტყველების ფორმაა“ (საუნჯე 1989:35), - განაგრძობს ბრესლის აზრს მისი მოწაფე დაიანა, - „ყველა სახის აბსტრაქცია საშიშია იმით, რომ უარყოფს ადამიანური ცხოვრების ფაქტს“ (საუნჯე 1989:36). სანამ დევიდი წერას ისწავლის, მან უნდა ისწავლოს სიყვარული და სიძულვილი. მას უყვარს თავისი პროფესია, ცოლი, შვილები, ის კეთილია. კოტმინეს სამყარო, ანუ ჰენრი ბრესლის სამყარო, თავიდანვე იწვევს მასში არარეალურობის შეგრძნებას: დაუგეგმავი არდადეგები, მოულოდნელი დღესასწაული, იმპროვიზირებული სპექტაკლი, სადაც ის, თავისდაუნებურად აღმოჩნდება არა მარტო როგორც მაყურებელი, არამედ მაგიური, ჯადოსნური სიზმრის მოქმედი პირიც.

გარე სამყაროს მოწყვეტილი, ტყის სიღრმეში დაკარგული კოტმინე საგონებელში გვაგდებს: მე-15 საუკუნის სახლი, კედლებზე ძვირფასი ტილოები, ორი ახალგაზრდა გოგონა, რომლებიც გაურკვეველ დამოკიდებულებაში არიან პატრონთან: მოსწავლე გოგონები თუ საყვარლები?

ეს არის დაიანას, „თავის“ (როგორც მას ბრესლი ეძახდა), ნიჭიერი მხატვრის დრამა, რომელიც ეძებს გზას ფერწერაში, რომელმაც მიატოვა პერსპექტიული კოლეჯი, მშობლები საყვარელი საქმის უანგარო სამსახურისათვის. მას ვერ გადაუწყვეტია, დასთანხმდეს ბრესლის შემოთავაზებას ცოლობაზე თუ უარი უთხრას მას.

რაც შეეხება ენს, იგივე „გონჯს“ - თავგასული სექტანტ-იელოველების ქალიშვილს, იმედგაცრუებულს მასწავლებლის კარიერაში, რომელმაც გასინჯა ყველანაირი ნარკოტიკი და იგემა ცხოვრების უკუღმართობა, მას ერთი უბრალო, ადამიანური ყურადღება სწყურია.

ბრესლი კი ჯიუტი, ეგოისტი ფერმწერია, ის თითქმის გენიალურია და აცნობიერებს კიდევ ამას; ის გრძნობს მოახლოებულ სიბერეს და სასტიკად ეშინია მარტოობისა და სიკვდილის. მოხუცი მხატვარი უხამსი ფიგურაა; ამას სიუჟეტიც ადასტურებს, მაგრამ ფაულზსა და ბრესლის კრიტიკა არ ადარდებთ. უილიამსი გააფრთხილეს მოსალოდნელი შეტაკების შესახებ, რადგან მოხუცი ცნობილი იყო თავისი ღვარძლიანი და გულახდილი უხეშობით. მისი ავგულობის ერთ-ერთი გამომჟღავნება ამკარა კრიტიკის მიმართ აგდებული დამოკიდებულება, სითამამე და სიგიჟეა.

სწორედ ამ მოჯადოებული სამკუთხედის ცენტრშია დევიდი. შემთხვევითი არ არის, რომ ტყეში სეირნობისას ბრესლი უყვება მას შუა საუკუნეების თქმულებას რაინდ ელიდიუკზე: “Damn’ good tale. Read it several times. What’s that old Swiss bomboozler’s name. Jung, yes? His sort of stuff. Archetypal and all that. Those two gels in Eliduc” (Fowles 1974:78) („ემმაკმა დალახვროს, ძალიან კარგი ზღაპარია. რამდენჯერმე წავიკითხე. რა ერქვა იმ შვეიცარიელ გაიძვერას? იუნგი, არა? იმის ოინებს ჰგავს. პროტოტიპები და ბევრი ასეთი. თუნდაც ეს ორი ქალიშვილი ლამის „ელიდიუკიდან“ არის ორივე“) (საუნჯე 1989:42).

ერთი შეხედვით, ჯ. ფაულზის რომანი ფრანგული ლიტერატურის თემისა და მოქმედი გმირების მახვილგონივრული მოდერნიზაციაა. ეპიგრაფი ფრანგი კრეტიენ დეტრუას „ივეინიდან“ არის აღებული, სადაც მოგზაური გმირის თავგადასავალია მოთხრობილი. კოტმინე კი, რომელიც ბროსელიანდის ტყეში მდებარეობს, კრეტიენის რამდენიმე რომანის დადგმაა. რომანში თავად ბრესლიც საუბრობს

„ფრანგი მარისა“ და „ელიდიუკის“ შესახებ.

„მებრძოლი“ დევიდ ულიამსი, რომელიც ტყეში ქალწულს ეძებს, შეიცნობს თავის დროებით საცხოვრებელს კოტმინეში, „კელტური ცოდნის“ (მაგიური ცოდნის) მძიმე განსაცდელს, მაგრამ ცოტა თუ ხვდება ბუნების გამოწვევას. კრეტიენის არტურიანულ ლექსებში პროტაგონისტმა უნდა გადაარჩინოს თავისი ხასიათი, ცეცხლი, გზნება, გულმოდგინება. საკმაოდ გვიან დევიდი აცნობიერებს: “It had been like a trap..The real rock of truth had lain well past the blue lagoon” (Fowles 1974:125) („მახეს ჰგავდა..ყველაზე დიდი წყალქვეშა კლდე კი ცისფერ ლაგუნას იქით გელოდა თურმე“) (საუნჯე 1989:79). მისი სიყვარული უცაბედად გაღვიძებული ლტოლვაა მშვენიერი დაიანას მიმართ. ეს სიყვარული იქცევა საზომად, რომლითაც იზომება დევიდის ადამიანური და მხატვრული ინდივიდუალურობა, მისი სულიერი შესაძლებლობები. იქნებ, თავისი არსებობის რაღაც ნაწილით, დევიდი ასწრებს შეიგრძნოს ყოველდღიურობის ტვირთის სიმძიმე მისთვის ჩვეული მზრუნველობითა და სიხარულით, მაგრამ ეს ნაწილიც საკმარისია, რომ დაიკარგოს ჩრდილები ლეგენდარული შეყვარებულებისა, რომლებმაც შეინარჩუნეს ერთგულება ერთმანეთისადმი. ავტორი დევიდს გამოცდას უწყობს, არკვევს, გააჩნია თუ არა მას რისკისა და თავგანწირვის უნარი. მისი სიყვარული დაიანასადმი ეხმიანება ტრისტანისა და იზოლდას ლეგენდას.

დევიდი უსუსური აღმოჩნდა საკუთარი თავის იმ ნაწილთან, რომელსაც გამოწვევის ემინოდა, მაგრამ, ყველაზე მთავარი ის იყო, რომ სულ ასეთი დარჩებოდა და არასდროს შეიცვლებოდა. მან იცოდა, რომ რომელ დროშიც არ უნდა დაბადებულიყო, იგი ყოველთვის იქნებოდა თანამედროვე მიმდინარეობის - აბსტრაქციონიზმის წარმომადგენელი, რადგანაც თანამედროვე ხელოვნების თავისუფალი განვითარების მიღმა იმალებოდა იმედების მსხვერვეა და მარტოობა რეალობაში: “He suffered the most intense pang of the most terrible of all human deprivations; which is not of possession, but of knowledge. What she said; what she felt; what she thought. It pierced deeper than all questionings about art, or his art, his personal destiny” (Fowles 1974:129) („იტანჯებოდა იმ კაცივით, ვინც დაკარგვის საშინელებას უძლებს; იმის დაკარგვის კი არა რაც ჰქონდა, არამედ იმის, რაც შეიცნო, რას ამბობდა

დაიანა, რას გრძნობდა, რას ფიქრობდა. ეს ტკივილი ღრმად მსჭვალავდა, უფრო ღრმად ვიდრე ხელოვნებაზე და თავის ბედზე ფიქრი“) (საუნჯე 1989:82). ჭიშკართან მოკლე ალერსის წუთი ორივესთვის გამომავიზღვებელ და თვითშემცნების წუთად იქცა. დევიდი თვითონ ხდება საკუთარ თავში – აბანოზის კომპი დატყვევებული.

ჯადოსნური სიზმარი დასრულდა და როცა დევიდი საბოლოოდ გამოვიზღვდა, მიხვდა, რომ მან შეწყვიტა არსებობა როგორც მხატვარმა. ნაწარმოების ბოლოს ის ხვდება თავის ცოლს ბეტის აეროპორტში, რომელიც პარიზიდან მოფრინავს. ბეტი ეუბნება ქმარს: “I thought for one ghastly moment” (Fowles 1974:130) („ერთი ისეთი საშინელი წუთი მქონდა..“ (საუნჯე 1989:83). დევიდიც ნებდება აბსტრაქციას, იმას რაც ხელთ შერჩა და მისი უკანაკსნელი სიტყვებიც საკმაოდ გრძნობას იწვევს; ცოლის უზრუნველ შეკითხვაზე თუ როგორ არის დევიდი, იგი პასუხობს: “I survived” (Fowles 1974:130) („ცოცხალი ვარ“) (საუნჯე 1989:83).

რომანი საინტერესოა თავისი სათაურით „აბანოზის კომპი“. აბანოზი არის შავი ხე, რომელსაც მუსიკალური ინსტრუმენტების დასამზადებლად იყენებენ, თუმცა, მითო-ლიტერატურულ ტრადიციებში ის იწვევს ბოროტებისა და სიკვდილის ასოციაციას; რომანში აბანოზი აშკარა იმედგაცრუების სიმბოლოდაა წარმოდგენილი. აქ მას გარკვეული პარალელებიც აქვს: არსებობს სპილოს ძვლის კომპი, რომელიც შეცვალა შავი ხის, ანუ აბანოზის კომპმა. ამ შემთხვევაში შავი ხე გამოხატავს ავანგარდისტული ხელოვნების სიმბოლოს. ავტორი თვლის, რომ ავანგარდიზმი ხელოვანს საკუთარ თავში კეტავს, რეალურ ცხოვრებას ის უსუსურ და არამარადიულ მშვენიებად აცხადებს. ეს ნიშნავს, რომ ფაულზის აზრით, ხელოვნება არ იქმნება არც ხალხისთვის და არც ხელოვანისთვის.

ას წელზე მეტი ხნის წინათ „პარნასის სკოლის“ პოეტებმა, რომლებსაც მამდარი უმეცრების მიმართ სიმულვილი ამოძრავებდათ, გამოაცხადეს ხელოვნება „სპილოს ძვლის კომპად“. ეს იყო ადგილი, სადაც შესვლა მხოლოდ სულით ხელოვანს შეეძლო. ისინი ისწრაფვოდნენ ამაღლებულისა და მარადიულის აღმნიშვნელი ფორმულის მოსაპოვებლად. ამავდროულად, ისინი გახდნენ მოწმენი იმისა, თუ როგორ მკვიდრდებოდა „კომპის“ ცხოვრებისეული იდეალის დონეზე პრაგმატიზმზე დამყარებული ობივატელური ფასეულობები. ამასთანავე, კატასტროფულად

იზრდებოდა დისტანცია მხატვარსა და მის თაყვანისმცემელს შორის. ამ თაყვანისმცემელს ხშირად ხელოვნების ნიმუშების მომხმარებლის უსახური ხროვა წარმოადგენდა.

ყველაზე ადრე ამ სიმბოლიკას მე-19 საუკუნის ფრანგი მწერალი გუსტავ ფლობერი იყენებდა. იგი უარს ამბობდა საკუთარი კალმით მომსახურებოდა ბურჟუაზიულ საზოგადოებას; თუმცა, იგი, ისევე როგორც ზოგიერთი თანამედროვე მწერალი, მზად იყო გაეზიარებინა 1850-იან წლებში ჩამოყალიბებული თეორია „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“.

ისინი თვლიდნენ, რომ ხელოვნება თავისუფალია ნებისმიერი გარე დანიშნულებისგან. მისი ერთადერთი მიზანია შექმნას მშვენიერება და სილამაზე, რაც ადამიანისთვის სასარგებლოა. სილამაზე ხსნა ბილწი და უხეში რეალობისგან. ეს შეხედულება ფლობერმა მეტაფორულად გამოხატა „სპილოს ძვლის კომკის“ - მხატვრის თავშესაფრის სახით, სადაც, გ. ფლობერის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „შეიძლება დააკვირდე ვარსკვლავებს და არ გაიგონო ბრიყვების ხმა“.

ასეთ გამომწვევ პოზაში იმალებოდა არა საზოგადოებრივი გულგრილობა, არამედ პოლიტიკური რეაქციით აღმფოთება. საუკუნის შემდეგ იგივეს იმეორებს ჟან-პოლ სარტრი, როცა ამბობს, რომ მომხვეჭელთა და ბურჟუათა სულებსაც გააჩნიათ თავისი წარმოდგენა შესანიშნავსა და ლამაზზე. თუმცა, ის ხშირად ცვლის თავის დამოკიდებულებას ნეგატიურსა და სატანურზე. შავი მესები აღიქმებოდნენ სიკეთედ და კეთილშობილებად. შავი მესა განისაზღვრებოდა როგორც „ცოდვილი პაროდია წმინდა მესაზე“ ან „ემმაკის თაყვანისცემის ჯადოქრული ცერემონია“. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შავი კომკის სიმაღლიდან სრულდება შავი მესის პაროდია ნამდვილ ხელოვნებაზე, რომელიც აამაღლებს ადამიანის სულს. ამ დროს, მსხვერპლად იწირებოდა თვით ხელოვნება, როგორც ფართო მოხმარების საქონელი ფართო პუბლიკის საჭიროებისთვის.

ხელოვნება გახდა ვაჭრობის ობიექტი, თითქოს მხატვრის სული გასაყიდად გამოჰქონდათ. მხატვრისთვის გალერეაში გამოფენა იგივეა, რაც საკუთარი სულის საქვეყნოდ გამოტანა. პარალელურად ვითარდებოდა ტექნიკა და იქცეოდა ხაფანგად განსაკუთრებით მაშინ, როცა სურათები საჩვენებლად იყო გამოფენილი. ამ შეხედულებას

იზიარებდა იმდროინდელი წამყვანი მხატვარი - აბსტრაქციონისტი პოლაკი.

იგივე კონცეფციას იმეორებდა პლანეტის სხვა კუთხის დრამატურგი, კლასიკოსი ა.პ. ოსტროვსკი. მისი ერთ-ერთი პიესის გმირი, მსხვილი გემთმფლობელი სერგეი პარატოვი აცხადებს: „განათლებული მეცენატების დრო წავიდა. ბურჟუაზია ხელოვნებას ოქროდ აფასებს, ახლა ოქროს საუკუნე დგება“.

უძველესი დროიდან მქადაგებლები ქადაგებდნენ ამაღლებული ადგილებიდან, ტირანებიც აღმართავდნენ მაღალ შენობებს, რადგან ისინი ისწრაფვოდნენ მარადიული სახელის მოსახვეჭად. ადამიანები მუდამ მიიწევდნენ კომპკის წვერისკენ, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ეს კომპკი წმინდა ოქროსი იყო. ერთ დროს, ერთმა შაჰმა, სახელი რომ გაეთქვა, უბრძანა თავის ხელქვეითებს, ოქროს კომპკი აეგოთ. ამ პატივმოყვარე დესპოტის ჩანაფიქრით, კომპკს ცამდე უნდა მიეღწია.

ამაობის და წარმავალის განდიდება - ასეთია შავი ხის კომპკის დანიშნულება სპილოს ძვლის კომპკისგან განსხვავებით, რომელიც გამოხატავს არასრულყოფილი ხალხის სწრაფვას სრულყოფილებისაკენ.

რომანის სათაური „აბანოზის კომპკი“ ანუ შავი ხის კომპკი, უდაოდ სიმბოლური მნიშვნელობის მქონეა, თუმცა არ არსებობს ფილოლოგებისა და კრიტიკოსების მკაფიო თვალსაზრისი ამ საკითხზე, თუმცა, მკვლევარები, როგორც წესი, თანხმდებიან იმაზე, რომ რომანის სათაური ეხმიანება „სპილოს ძვლის კომპკის“ თეორიას.

აქვე გვინდა მივაქციოთ ყურადღება უშუალოდ ზემოხსენებული კომპკების მასალის სიმბოლურობას. როგორც ცნობილია, ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული თამაშის ჭადრაკის ფიგურები, რომელიც ელიტისტების იყო განკუთვნილი, მზადდებოდა ხის, განსაკუთრებით ძვირფასი ჯიშებისგან - წითელი ან შავი ხისაგან; განსაკუთრებით ძვირფასი ფიგურები კი - სპილოს ძვლისგან. ჭადრაკის ერთ-ერთი ფიგურა „ტურა“ ფორმით ჰგავს კომპკს და ფრანგულიდანაც ასე ითარგმნება: la tour - კომპკი. ძველი ევროპელების - კელტებისა და ფრანკების გადმოცემებით, ღია ფერის ხეში ბუდობდნენ ტყის კეთილი სულები, ხოლო მუქში ანუ შავში - ბოროტი სულები. ეს არის არა მარტო მიწისა და ყველაფერი მიწიერის ფერი, ცის ფერის ანტიპოდი, არამედ ჭუჭყისა და სიბინძურისაც. შავი ფერი ევროპის ფერების სიმბოლიკაში

სიკვდილის და უბედურების, სევდისა და საიდუმლოების, ბოროტების, ცოდვისა და დანაშაულის, მონანიებისა და გამოსყიდვის ფერია.

თეთრი ფერი კი - არის რწმენის, სიწმინდისა და თავისუფლების სიმბოლო, მაგრამ ასევე სიკვდილისა და მარადიულობის სიმბოლოდაც გვეკლინება. უფრო მეტიც, ორთავე მათგანი რჩეულთათვის განკუთვნილ, ეგზოტიკურ და ელიტარულ „სამშენებლო მასალას“ წარმოადგენს. ჭეშმარიტად, ინდური მასალები - აბანოზის ხე და სპილოს ძვალი, ახლოს დგანან ინგლისურენოვანი მწერლისა და მკითხველის სამყაროს აღქმასთან. ორივე კომპი არარეალურია, ისინი მხოლოდ ვირტუალური ნაგებობებია, რომლებიც ჭადრაკის დაფაზე, პოეტების და მხატვრების წარმოსახვაში არსებობენ.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ფიგურების ეს გადაადგილება წინასწარ არის განსაზღვრული და ამაში აისახება მათი გადატანითი ფუნქციონალური მნიშვნელობა რჩეულთათვის, იმათთვის, ვინც იცნობს „თამაშის წესებს“ - ხელოვნება ხელოვნებისათვის, რომელიც „პარნასის სკოლის“ პოეტებმა წამოაყენეს. უცვლელი რჩება მხოლოდ როლების გადანაწილება: ვიღაც ზემოთ ქადაგებს, ვიღაც დაბლა, კომპის ძირთან უსმენს მას. კომპიდან მქადაგებელი აღარ არის უანგარო, არამედ განდიდებას შეუპყრია; მას არ აკმაყოფილებს „უდაბნოში მღალადებლის“ როლი, მას უკვე ფართო პუბლიკა სჭირდება, თაყვანისმცემელთა მასა, რომელთაც რეალური შემოსავალი მოაქვთ.

ასევე, შესაძლოა სათაურში ფერების ანტაგონიზმის სხვაგვარი წაკითხვაც. როგორც ცნობილია, თეთრ ძვალს არისტოკრატებს ეძახდნენ, ანუ გადატანითი მნიშვნელობით - მაღალი ხელოვნების წარმომადგენლებს, რომლებიც ყოველდღიურობაზე ამაღლდნენ; შავ ძვალს კი, შესაბამისად, უმდაბლესი ფენის ადამიანებს, რომლებიც წარმოადგენენ უგემოვნო ხელოვნების და მასობრივი კულტურის მომხარებლებს. მათი დამცირება ხაზგასმულია ხის მასალასთან შედარების გზით. მათი ხვედრი ისაა, რომ სულ კვალში უნდა გაჰყვნენ თეთრ ფიგურებს, რომლებიც „პარტიას იწყებენ“, მათ შორის - „ტურასაც“. აქვე ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ მასალა, სულიერებასთან მიმართებაში მეორადია. ამგვარად, რომანის მეტაფორული სათაურის სიმბოლიკა სავსებით ტევადი და

ამოუწურავია. კომპი, როგორ არქიტექტურული ნაგებობა, უძველესი დროიდან სხვებზე ამაღლების, პატივმოყვარეობის გრძნობის დაკმაყოფილების ერთ-ერთი საშუალება იყო. კომპებიდან ქადაგებდნენ წმინდანები, კითხულობდნენ ლოცვებს და მიმართავდნენ მორწმუნეებს. კომპის სიმაღლიდან ისმის ღვთის სადიდებელი სიტყვები; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ კომპი არის მაღალი ხელოვნების ქმნილება ან მდაბიოთათვის განკუთვნილი ხელოსნობის ნიმუში.

მეორე მხრივ, სათაური ჯ. ფაულზის მიერ იდეალურადაა შერჩეული ეპოქის შესაბამისად. გავიხსენოთ, რომ რომანი შექმნილი იყო მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში. ეს ერა ლიტერატურაში გამოიყოფა როგორც „ექვების ერა“ (ნატალი საროტის გონებამახვილური გამონათქვამის მიხედვით). საკუთარი სახელების ნაცვლად, 60-იან წლებში, ახალი დროის გავლენით, სათაურებად შემოიღეს საგნების დასახელებები. ეს იყო თანამედროვე „მომხმარებელი საზოგადოების“ წინააღმდეგ მიმართული თავისებური რეაქცია-პროტესტი. საუბრობდნენ პიროვნების „განსაგნოვნებაზე“. საგანი რომანის სათაურის რანგში აყვანილია იმ სამყაროში, სადაც საგნები მართავენ ყველაფერს და სადაც ინდივიდუალურობა საგნობრივია. სიმბოლო - ნივთი, მიუხედავად არარეალობისა, სათაურად აღებული, დიდ გავლენას ახდენდა მთავარი გმირის ბედზე: ის თვითონ ხდება დატყვევებული და დატუსაღებული საკუთარი ფსევდოხელოვნების კომპში.

გმირის ბედი ეხმიანება სინამდვილეს. რომანის დაწერის წლებში, ფართო პუბლიკაში, მართლაც პოპულარული და მიღებული იყო ე.წ. ავანგარდისტული ფერწერა. მე-20 საუკუნეში ფერწერის ჟანრმა ადამიანის მიმართ ინტერესი დაკარგა და მისი სულიერების გამოსახვა ფერების კომპოზიციით შეცვალა. მისმა გეომეტრიულმა ფიგურებმა და ფერადმა ლაქებმა წაიყვანეს ხელოვნება ახანოზის კომპისკენ.

დევიდი ბრესლისთან მისი შემოქმედების თაყვანისმცემლის სტატუსით მიდის, რომლის კრიტიკასაც „მისტიურს და არქექტიპულს“ უწოდებს. ბრესლი ცდილობს თავი ისე დაიჭიროს, თითქოს მისი ნახატები შუასაუკუნეობრივი ხელოვნების გავლენით გაჩნდა, მაგრამ დევიდი ამასთან დაკავშირებით ამბობს:

“Just here and there, don't you know, David. What one needs. Suggestive. Stimulating,

that's the word". Then he went off on Marie de France and Eliduc. "Damn' good tale. Read it several times. What's the old Swiss bamboozler's name. Jung, yes? His sort of stuff. Archetypal and all that" (Fowles 1974:55) („მითმოვითი, ხომ იცით, დევიდ. ის, რაც ძალიან საჭიროა. რაც დაგაფიქრებს. სტიმულს გაძლევს, ეს უფრო ზუსტი ნათქვამია.“ მერე მარი დე ფრანსზე და „ელიდიუკზე“ გადავიდა. „ემმაკმა დალახვროს, ძალიან კარგი ზღაპარია. რამდენჯერმე წავიკითხე. რა ერქვა იმ შვეიცარიელ გაიძვერას? იუნგი, არა? იმის ოინებს ჰგავს. პროტოტიპები და ბევრი ასეთი“) (საუნჯე 1989:42).

მხატვრობაზე მნიშვნელოვანი გავლენის განხილვისას, ბრესლი შუასაუკუნეების ძიებას იუნგისეულ არქეტიპებს უკავშირებს და მათ თავის შემოქმედებაში ხედავს იმდენად, რამდენადაც ფაულზი აერთიანებს ამ ორ საკითხს არა მარტო აღნიშნულ რომანში, არამედ მთლიანად თავის შემოქმედებაში.

ბრესლისთან შეპირისპირებით, დევიდმა მართალია არ იცის ვინ არის, მაგრამ მას გააჩნია თვითრწმენა და გამოცდილება. მისი აბსტრაქტული ნახატები ასახავენ მის პერსონას; ისინი „არქიტექტონური“ (არქიტექტურულად მართებული) და ტექნიკურად ზუსტია; კარგად უხდებიან კედლებს. რადგანაც დევიდის და ბრესლის ცხოვრების სტილი სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისგან, დევიდს საერთოდ არ უკვირს ორი შიშველი გოგონას დანახვა ჩასვლის დღეს. ენი იგივე „გონჯი“ და დაიანა ანუ „თაგვი“ რაღაც ასპექტში შეესაბამებიან ტყუპებს ლილისა და ჯულის (როზა, ჯუნი), რომანში „ჯადოქარი“. მათი წინამორბედების მსგავსად, გოგონები წარმოადგენენ ქალთა საზოგადოებას. დაიანა, იგივე თაგვი, აბორიგენული, სექსუალური და უბრალოა. გასაკვირი არ არის, რომ დევიდი დაიანათი იხიბლება, ხოლო გონჯის მიმართ აგრესიას გრძნობს. თვით სახელი ენი ერთიანდება სახელ დაიანაში და ისინი წარმოადგენენ დევიდის ანიმას არქეტიპს. თავდაპირველად, დევიდი დაიანას პოზიტიურად მიიჩნევს, ხოლო ენს ნეგატიურად, მაგრამ მოგვიანებით იგი ენითაც იხიბლება. მითურ სამფლობელოში მისი ეს გამოცდილება მასში ანიმას აღვიძებს, რომელიც თაგვის პიროვნებაშია თავმოყრილი. ბრესლი საიდუმლო მნიშვნელოვნებსაც ანიჭებს დაიანას მეტსახელს: “muse” “o” ასო–ბგერასთან ერთად ჰგავს ქალის სასქესო ორგანოს და აძლიერებს მისი, როგორც ანიმას როლს არა მარტო ბრესლისთვის, არამედ დევიდისთვისაც. დაიანას

მეტსახელი სექსუალურად მაცდუნებელია: “The mouse is an ancient female sex symbol, the muse woman’s creative aspect” (Huffaker 1980:122) („თავი ქალის უძველეს სექსუალურ სიმბოლოს, მუზის ქალურ შემოქმედებით ასპექტს წარმოადგენს“).

მითურ სამფლობელოში დევიდი თავს სტუმრად გრძნობს და სურს, რომ თავისი ცოლი ბეტიც თან ჰყავდეს, რათა თავი დაცულად იგრძნოს ნებისმიერი მოსალოდნელი ცდუნებისგან, მაგალითად, ედემის ბაღში შეთავაზებული აკრძალული ხილისგან. თუმცა, ამასთანავე, დევიდი ფიქრობს ბეტზე როგორც “poor old Beth” და “predictable old Beth” (Fowles 1974:29) („საბრალო ბეტი“ და „პროგნოზირებადი ბეტი“), რაც ავლენს მათ არანაყოფიერ ურთიერთობას. მას სურს ბეტიმ დაიცვას იგი და სწორედ ამიტომ, საკუთარ თავში ეძებს მხარდაჭერას, რომელსაც ბეტი შემდგომ ამყარებს და აძლიერებს. საიდუმლოს „დემისტიფიკაცია“ ტიპურია ჯ. ფაულზის პროტაგონისტისთვის, ის წინა პლანზე წევს მითური მოგზაურობის აუცილებლობის მიზეზს.

რომაული მითოლოგიის მიხედვით, დაიანა ნადირობის ქალმერთია, რომელიც განასახიერებს უბიწოების სიმბოლოს. მისი ბერძნული პროტოტიპი არტემისია, რომელმაც გადააქცია მონადირე აქტეონი ირემად, რადგან მან აუზში მობანავე არტემისი იხილა. ტექსტში მრავლადაა ეროტიკული დეტალები; მაგ., გოგონების ტბაში შეცურვის სცენა დევიდისთვის სიახლეა და აქტეონის მსგავსად, იგი ინტერესით უმზერს დაიანას: “the Mouse wading into the water; Diana...stepped sideways before going deeper” („თავი წყალში შევიდა..სიღრმეში შესვლამდე გვერდით გადადგა ნაბიჯი“). დევიდი იბრძვის მიზეზსა და სურვილს შორის და დევიდიც აკეთებს ოჯახსა და ხელოვნებას შორის არჩევანს: “William’s art reflects his life, which is cautious and conventional but not satisfying to him” (Aubrey 1991:111) („უილიამის ხელოვნება ასახავს მის ცხოვრებას, რომელიც მისთვის ფრთხილი და წინდახედულია, მაგრამ არა დამაკმაყოფილებელი“). თუმცა, დევიდს რომ გაეძლო დაიანას მიმზიდველობისთვის, ის საკუთარი ქვეცნობიერი ინსტიქტების მონა გახდებოდა. შესაბამისად, დაკარგავდა ოჯახს და დატანჯავდა დანაშაულის გრძნობა.

მეორე აღსანიშნავი ალუზიური დეტალი დაიანას მიერ ღვინის ჩამოსხმის პროცესია, რაც გამოხატავს მის ამაღლებულ პოზიციას სიამოვნებასა და

შემოქმედებით მდგომარეობას შორის. ნადიმობის დროს, დაიანა პერმანენტულად ასხამს და ავსებს ღვინოს, რასაც დევიდი ცნობისმოყვარე თვალით აკვირდება. ბერძნულ მითოლოგიაში, ღვინის ჩამოსხმის პროცესი დაკავშირებულია მეღვინეობის ღმერთთან დიონისესთან.

დევიდის გონივრული დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი გამოიხატება ვერბალურად, ანუ თავის გამოცდილებას იგი ყოფს ენობრივი საზღვრით და მას გრძნობის გადმოსაცემად იყენებს. მეორე მხრივ, ბრესლი “is not verbal at all..He has to see and to feel. Quite literally” (Fowles 1974:34) („საერთოდ არ არის ვერბალური..მან უნდა ნახოს და იგრძნოს. საკმაოდ ლიტერატურულია“). ბრესლის გრძნობა და ხედვა პერიფრაზირებულია მის ტილოებში; ყოველდღიურ მეტყველებაში ის საუბრობს ფრაგმენტულად და ნახევრად გადმოცემული აზრებით, რომლებსაც დევიდისთვის დაიანა „თარგმნის“. თუმცა, არის შემთხვევები, როდესაც ბრესლი სრულად იყენებს ენობრივ სისტემას მეტყველებაში; მაგ.: აღსანიშნავია სადილის შემდეგ მისი შეტაკება დევიდთან, სადაც ის სიმბოლურად უხატავს “drop of blood” (Fowles 1974:39) („კასტრაცია“) (საუნჯე 1989:80). საკუთარი საიდუმლოს გაზიარებისას იგი ვერბალურ შეცდომას უშვებს და თვლის, რომ გამოცდა ჩააბარა. თუმცა, ბრესლი თავს ესხმის დევიდის მხატვრულ სტილს და ცხოვრებისეულ ხედვას, რომელსაც ხელოვნების ისტორიაში ლალატს უწოდებს: “Triumph of the bloody eunuch” (Fowles 1974:41). („წყეული საჭურისის ტრიუმფი“ (საუნჯე 1989:32).

თავი კი ამ ფრაზას „თარგმნის“ შემდეგნაირად: “Henry feels that full abstraction represents a flight from human and social responsibility (Fowles 1974:41-42)(„ჰენრის მიაჩნია, რომ აბსტრაქტული ხელოვნება ადამიანისა და საზოგადოების წინაშე პასუხისმგებლობისგან გაქცევაა“) (საუნჯე 1989:32).

დევიდი უსუსურად ცდილობს დაიცვას არაწარმომადგენლობითი ხელოვნება: “there are worse destroyers around” (Fowles 1974:42) („აბსტრაქტულ ხელოვნებაზე უფრო საშინელი დამანგრეველებიც არსებობენ“) (საუნჯე 1989:33), მაგრამ ბრესლი დევიდის მეცნიერულ დამოკიდებულებას თავს ესხმის და ეუბნება: “Science hasn’t got a soul. Can’t help itself. Rat in a maze” (Fowles 1974:42) („მეცნიერებას სული არ აქვს. უმწეოა, ვირთხაა ლაბირინთში“) (საუნჯე 1989:33).

იგი ასევე კამათობს ფაულზისეულ ხელოვნებაზეც, რომელიც „არისტოშია“ წარმოდგენილი: “This scientization of art, so characteristic of our age, is absurd. Science has shaken of the fetters of art, and now fetters art. Above all it scientizes the inmost characteristic of art-mystery. For what good science tries to eliminate, good art seeks to provoke-mystery, which is lethal to the one, and vital to the other” (The Aristos 1970:153) („ხელოვნების ეს გამეცნიერება, რომელიც ჩვენი ასაკისთვის ასე დამახასიათებელია, აბსურდია. მეცნიერებამ ხელოვნებას ბორკილი მოხსნა. ყოველივე ეს ხელოვნების საიდუმლოს შინაგანად მეცნიერულს ხდის. რასაც მეცნიერება აუქმებს, კარგი ხელოვნება ეძებს, რაც ერთისთვის სასიკვდილოა, ხოლო მეორესთვის სასიცოხლო“).

დევიდმა არც კი იცის, როგორ გასცეს პასუხი ამ პირად ძალადობრივ თავდასხმას; ბრესლიც არბილებს ამ ბრძოლას და უხსნის დევიდს, რომ ის ცდილობს მას რაღაც აუხსნას, მიუხედავად იმისა, რომ აღიარებს მისი სიტყვების არაადეკვატურობას: “Don’t hate, can’t love. Can’t love, can’t paint...Bloody geometry. No good. Won’t work. All tried it. Down the hole..a strange lucidity: Ebony Tower. That’s what I call it” (Fowles 1974:47) („თუ არ გბუღს არ გეყვარება, არ გეყვარება და ვერ დახატავ“... „რა დაწყევლილი გეომეტრიაა. არ ვარგა. ყველამ სცადა, მაგრამ ვის რაში არგია“... „აბანოზის კოშკი - აი რას დავარქმევ ამას“ (ფაულზი 1989:35-36). მოგვიანებით თავი დევიდს უხსნის, რომ ნებისმიერი ტერმინი, რომელიც თანამედროვე მხატვრობას უკავშირდება, უმნიშვნელოა ბრესლისთვის, ხოლო ის გაურკვეველობა, რაც ამ მიმდინარეობის წარმომადგენლებს გააჩნიათ, მხოლოდ შიშია, რომელიც სპილოს ძვლის კოშკის საპირისპირო ნაგებობას აშენებს.

მიუხედავად ბრელის შეურაცხყოფისა, დევიდი მაინც აღიარებს მას და მის სწავლებას ცხოვრების შესახებ. ამ მხრივ, ბრესლი დევიდის წინამძღოლია აღნიშნულ მიებაში და იუნგისეულ კონტექსტში ემსახურება ბრძენი მოხუცი კაცის არქეტის, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. დევიდი ასევე აღიარებს მოხუც კაცში კრეატიულ ძალაუფლებას, მაგრამ ვერ ხედავს მის არარსებობას საკუთარ თავში; იგი სხვა ფასეულობებით მსჯელობს და თვლის, რომ “his persona would never wash in the Britain of the 1970s” (Fowles 1974:55-56) („მოხუცმა, ცხადია, იცოდა, რომ მის პიროვნებას სამოცდაათიანი წლების ინგლისში უკვე ფასი ვერ ექნებოდა“)

(საუნჯე 1989:42).

მას შურს ბრესლის ცხოვრების სტილის და წარმატების: “To someone like David, always inclined to see his own life (like his painting) in terms of logical process, its future advances dependent on intelligent present choices, it seemed not quite fair” (Fowles 1974: 53) („დევიდისნაირებს, ცხოვრებას (როგორც შემოქმედებას) ლოგიკური პროცესის ასპექტში რომ ჭკრეტენ და მომავალ წარმატებებსაც აწმყოში მიღებული გონივრული არჩევანის შედეგად რომ თვლიან, მთლად ჭეშმარიტებად არ მიაჩნდათ“) (საუნჯე 1989:41

მითური პეიზაჟის აურა გარკვეულ ეფექტს ახდენს დევიდზე, რომელიც იხილება ბრესლისთან და ორ გოგონასთან პიკნიკით კოტმინეს ტყეში, რომელიც ის „მითურს და სამარადისოს“ უწოდებს. თავიც ადასტურებს ამ მითურ გრძნობას და დევიდს უყვება, თუ როგორ მოვიდა იგი კოტმინეში: “Bump. You’re in a different world” (Fowles 1974:63) („სულ სხვა სამყაროში ხარ“). ამავდროულად დევიდი უკეთ ეცნობა გონჯის პიროვნებას; მის თვალეში ჩახედვისას იგი ხედავს პირდაპირობასა და გულჩვილობას. ის მალევე გრძნობს თავს ამ ცოცხალი სამეულის მეოთხე წევრად, რაც მანდალას არქეტიპს გვაგონებს, რომელიც მთლიანობის, სისრულის სიმბოლოა. თუმცა, მოგვიანებით მას ახსენდება თავისი კარიერა, ცოლი, ოჯახი, მეგობრები და ის მიზანმიმართულად შლის მანდალას.

მიუხედავად ამისა, დევიდი მაინც გრძნობს თავის, როგორც ანიმას არქეტიპის გავლენას: “He knew it and concealed it..not only to her, partly also to himself; that is, he analyzed what he had so rapidly begun to find attractive about her-why that precise blend of the physical and the psychological, the reserved and open..called so strongly to something in his own nature. Strange how these things hit you out of the blue, were somehow inside you almost before you could see them approaching. He felt a little bewitched, possessed; and decided it must be mainly the effect of being without Beth” (Fowles 1974:72-73) („დევიდს უკვირდა კიდევ, ასე სწრაფად რომ მოვიდა მასთან ასეთი გრძნობა..გეგონება, სადღაც იყო, უამისოდ, რაღაც უთმენლად შემოიჭრა, გადალახა ბარიერები, დაბრკოლება. პირობითობის სამოსს აცლიდა სიმართლეს, სურვილს; დევიდს სწყუროდა ეს სიმართლე, გამართლებას უძებნიდა სურვილს, ქალიშვილის ფიქრებს ხვდებოდა.

ფიზიკურადაც და ფსიქოლოგიურადაც ძალიან სურდა, და თითქოს ჰვრეტდა იმასთან ყოფნას, ხვალინდელი დღე შორს არ იყო, ეს ყველაფერი გათავდებოდა და გაუსაძლისი ხდებოდა უკვე ამაზე ფიქრი“) (საუნჯე 1989:70).

ამ აზრებში რამდენიმე საინტერესო მომენტი ჩანს. ერთ-ერთი არის ის, რომ დევიდი აცნობიერებს „თაგვის“, როგორც ანიმას არქექტიპის ძალაუფლებას, თუმცა ცდილობს სიტუაციის გაკონტროლებას. ანალიზის დროს, წინადადება მეორე პირში შემოდის, სადაც სხვა წინადადებები მანამდეც და შემდეგაც მესამე პირშია. აღნიშნულ წინადადებაში, “you”-ს გამოყენებაში ჩანს დევიდის შინაგანი ხმა.

რაც უფრო მეტს სწავლობს დევიდი „თაგვისგან“ როგორც ანიმასგან და ბრესლისგან, როგორც მასწავლებლის და წინამძღოლისგან, მით უფრო ეფლობა ძიებაში. ამას კიდევ უფრო ღრმად შეყავს გმირი მითურ სამყაროში, რომელსაც შიშით ვერ ტოვებს შემდგომ. ბედისწერამ მიიყვანა თაგვი კოტმინეში. დევიდის, როგორც მითური მაძიებლის ამოცანის ნაწილი ამ ტყიდან დაიანას დახსნა და რეალურ სამყაროში მისი უსაფრთხოდ დაბრუნებაა. ამ გამოწვევას იგი შემდეგნაირად ხვდება: “He felt he had traveled much further than he expected, into the haunted and unpredicted; and yet in some strange way it seemed always immanent. It had had to come, it had had causes, too small, too manifold to have been detected in the past or to be analyzed now” (Fowles 1974:90-91) („მან იგრძნო, რომ უფრო შორს წავიდა ვიდრე ელოდა; უცნაურია, მაგრამ თითქოს ყოველთვის ხელშეუვალი იყო, რომელიც წარსულში გამოვლინდა“). როგორც კი მასში დაიანას ანიმა იღვიძებს, ასევე დაიანაში იღვიძებს დევიდის ანიმუსი. დევიდი საკუთარ თავთან კამათობს: “Why deny experience, his artistic soul’s sake, why ignore the burden of the old man’s entire life? Take what you can. And so little: a warmth, a clinging, a brief entry into another body. One small releasing act. And the terror of it, the enormity of destroying what one had so carefully built (Fowles 1974:97-98) („რატომ უნდა უარვყოთ გამოცდილება ხელოვანის სულის გამო, რატომ უნდა უარვყოთ მოხუცის ცხოვრების სიმძიმე? გააკეთე ის რაც შეგიძლია. იმის შიში, რომ დაინგრეს ის რაც ასე ფრთხილად აგებულა“).

მას კვლავ საკუთარი შინაგანი ხმა ესაუბრება მეორე პირში. წამიერად, დევიდის „მეორე მე“ წარმატებას აღწევს და დაიანას მკლავებში იქცევს, მაგრამ ის გრძნობს მის

ყოყმანს და უშვებს უკან. როგორც დევიდმა იწვინა საკუთარი მარცხი ანიმას არსებობის უარყოფით, ასევე დაიანამ უარი თქვა რეალურ სამყაროში დაბრუნებაზე. ბეტთან თანაცხოვრებას დევიდი ცხოვრების მახედ თვლის (“trap of marriage”) (Fowles 1974:100) („ქორწინების მახე“) და ცდილობს დაიანასთან გატარებული წამი უსასრულოდ აღიდგინოს. დევიდში ანიმას არქექტივის ენერჯია იკარგება და ვერ პასუხობს გაღვიძებულ ფსიქეს; ეს ყველაფერი მისი წარუმატებლობის გამოხატულებაა მითურ პეიზაჟში. მაშინაც კი, როცა მოხუცი კოტმინეში კვლავ სტუმრობას სთავაზობს, მან იცის, რომ “he is banned for life now” (Fowles 1974:106) („ის ცხოვრებისგან აღკვეთილია“). ახლა ის თავს გრძნობს, როგორც სამოთხიდან ცოდვის გამო გაძევებული ადამი. აქ ფაულზი მკაფიო ბიბლიური ალუზიის განცდას სთავაზობს მკითხველს და მთავარ გმირს ცდუნებულ და დასჯილ კაცთა მოდგმის მამამთავარს ადარებს.

კოტმინეს დატოვებისას, დევიდი გზაზე რაღაც საგანს გადაუვლის. თავდაპირველად მას თავგი ან გველი ჰგონია, მაგრამ როცა მანქანიდან გადმოვა, ნახავს, რომ სინდიოფალა ყოფილა, რომელიც „ელიდიუკშიც“ კვდება. მიუხედავად იმისა, რომ რაინდ ელიდიუკსა და თანამედროვე მაძიებელს შორის ბევრი ირიბი მსგავსებაა, დევიდის მიერ სინდიოფალას მკვლელობა, ჩვენი აზრით, პირდაპირი კავშირია ამ ორ მოთხრობას შორის.

ელიდიუკისგან განსხვავებით, რომელსაც წარმატებულად უყვარს ორი ქალი და რომლის ამბავიც ასახავს ძალაუფლებასთან ერთად შერწყმულ სიყვარულს, დევიდს არ უყვარს ორივე ქალი, ხოლო მისი ზღაპარი წარმოაჩენს სიყვარულს, როგორც გამყოფ ძალას ორ სამყაროს შორის.

მანამ, სანამ ელიდიუკი არ შეწყვეტს თავის მოქმედებებს, დევიდმა იცის, რომ მარცხი განიცადა როგორც შუასაუკუნეობრივი, ასევე თანამედროვე თვალსაზრისით. ორივე მაძიებლის სიტუაცია რთულია, რადგან ერთგულება ფაულზისთვის ისეთივე კანონია, როგორც ერთგულება ქალის და ღმერთის მიმართ შუა საუკუნეებში. ფაულზი „არისტოში“ გამოხატავს თავის პოზიციას სექსუალური თავისუფლების შესახებ, სადაც ის ამტკიცებს, რომ სანამ თავისუფალი სიყვარული არ განამტკიცებს ჭეშმარიტ სიყვარულს, ის თავისებურად ამორალური იქნება. უფრო გარკვევით რომ

ვთქვით, მწერლის აზრით “adultery is the disproof of a marriage rather than its betrayal; and divorce is a therapeutic means of purging or ending an unhealthy situation” (Aristos 1970:167) („ღალატი ქორწინების უარყოფაა; განქორწინება – არაჯანსაღი სიტუაციის დასასრული“).

თავისი მოქმედებებით, ელიდიუკი უარყოფს გილაიდუნთან ემოციურ ვალდებულებებს, მიუხედავად იმისა, რომ ცოლი გილდელვეკი მას შინ ელოდება. ის რისკავს და ამ გამოწვევას იღებს ისე, რომ შედეგზე არ ფიქრობს. მსგავს დაუცველ სიტუაციაში იგი გმირულად იქცევა.

დევიდს რომ ბეტი ჭეშმარიტად ყვარებოდა და ამასთანავე დაიანასთან კავშირი ჰქონოდა, ამორალურად ჩაითვლებოდა. დაიანა დევიდთან მიღებულ სასიყვარულო გამოცდილებას ასე ხსნის: “It was impossible, but he had fallen in love; if not with her wholly, at least wholly with the idea of love” (Fowles 1974:106) („შეუძლებელი იყო, მაგრამ ეს სიყვარული იყო, უფრო სიყვარულზე ფიქრი“).

ამ ურთიერთობიდან დაიანას გაქცევა, დევიდს აცნობიერებინებს, რომ ეს უფრო სასჯელია ვიდრე პატიება. ხვდება რა თავის მარცხს, დევიდი გრძნობს, რომ ბრესლი დაკავშირებულია წარსულთან:

“David and his generation, and all those to come, could only look back, through bars, like caged animals, born in captivity, at the old green freedom. That described exactly the experience of the last two days: the laboratory monkey allowed a glimpse of his lost true self” (Fowles 1974:110) („დევიდს და მის თაობას მხოლოდ უკან ყურება შეუძლია, ისინი ტუსაღობაში დაიბადნენ. ეს ბოლო ორი დღის გამოცდილებამ ახსნა“).

ამავდროულად, დევიდმა იცის, რომ ამ წარუმატებლობას ოდესღაც დაივიწყებს და იპოვის გზებს, რომლებიც ყველაფრის სხვაგვარად ახსნამდე მიიყვანს. ჭრილობა, რომელიც მას სტანჯავს, შეხორცდება და დროსთან ერთად უკვალოდ გაქრება: “the missed opportunity would become the finally sensible decision, the decent thing; the flame of deep fire that had singed him a dream, a moment’s illusion” (Fowles 1974:112) („დაკარგული შესაძლებლობა საბოლოოდ გონივრული გადაწყვეტილებაში გადადის; ცეცხლის ალმა ოცნებაში, წამიერ ილუზიაში გადაუშვა“). მაგრამ როდესაც ეს დრო მოვა, მას მოუწევს იმის აღიარებით ცხოვრება, რომ ხელიდან ახალი ცხოვრების შანსი გაუშვა.

ბოლო ამბავში, როგორც კი ბეტი დევიდთან მიდის, ფაულზი იყენებს თხრობის აწმყო დროს, ისევე, როგორც რომან „ჯადოქარიში“, იმ განსხვავებით, რომ „ჯადოქარში“ აწმყო დრო გამოხატავს მომავლის უსაზღვრო შესაძლებლობას ნიკოლასთან მიმართებაში, ხოლო დევიდისთვის, აწმყო „მატყუარა“ დროა, რომელიც იჭერს თავის კლანჭებში და აიძულებს, უარყოს მომავალი.

“He has a sense of retarded waking, as if in a post operational state of consciousness some hours returned but not till now fully credited; a number sense of something beginning to slip inexorably away” (Fowles 1974:114) („მას ერთგვარი შენელებული გრძნობა ჰქონდა, თითქოს პოსტოპერაციული მდგომარეობიდან გამოდის და ცნობიერებას უბრუნდება; უმოწყალობის განცდები ეუფლება“).

დევიდის მდგომარეობის დასახასიათებლად გამოყენებული ფაულზისეული ტერმინი „პოსტოპერაციული მდგომარეობა“ გვაგონებს ელიოტის “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, რომელშიც „ღამე გაშლილია ცაზე“. სხვა გამოხატულებებიც ასევე ამტკიცებენ პრუფროკთან კავშირს, რომელიც, დევიდის მსგავსად, იტანჯება გრძნობების უქონლობისგან. პრუფროკის მსგავსად, დევიდიც წარმოადგენს პერსონას, რომელიც უპირისპირდება საკუთარ ცოლს. დევიდი იღვიძებს რეალობაში, ანიმას ოცნებაც იძირება აწმყოში და რჩება მხოლოდ ის რასაც თმობს: აბსტრაქცია. ელიოტის „დისოცირებული“ ადამიანი პრუფროკი ჯ. ფაულზის აბსტრაქტულ ადამიან დევიდად იქცევა. ცოლის შეკითხვაზე, თუ როგორი არდადეგები გაატარა, ის პასუხობს: „გადავრჩი“. ამ შეტყობინებით მთავრდება რომანი, რომელიც გვიტოვებს დევიდის დაკარგული პოტენციალისა და მისი ცოცხალ-მკვდარი აწმყოს სევდიან განცდას.

1971 წელს ჯ. ფაულზმა ერთ-ერთ ინტერვიუში თავისი რომანის „ჯადოქარის“ შესახებ განაცხადა, რომ აკვიატებული ჰქონდა სამყაროს საიდუმლოების იდეები, რომლის ახსნაც გულისხმობდა მძიმე განსაცდელს.

მხატვრული ლიტერატურა მითოლოგიის თანამედროვე ფორმაა, რომელიც გულისხმობს ამბის თხრობას მეცნიერებისა და ფსიქოლოგიის ურთიერთშერწყმით. პერსონაჟის ტექსტის ზედაპირზე ამოტანა ქმნის არქეტიპულ სიტუაციებს. გმირის მოგზაურობის წარმოსაჩენად და ამბის მოსათხრობად საინტერესოა სწორედ

„აბანოზის კომპი“. ჩვენ შევჩერდებით იმ „განსაცდელეზზე“, რომლებსაც ამ კრებულის გამირები გადაიტანენ.

განსაცდელი პირველი: ზღურბლზე გადასვლა რომანში პირველ განსაცდელს ხვდება მხატვარი და ხელოვნების კრიტიკოსი დევიდ უილიამსი, რომელიც გამოჩენილ მხატვარს ჰენრი ბრესლისთან მიდის. ორი პერსონაჟის ერთმანეთთან შეხვედრა გამოხატავს ნორმალური საყაროდან უჩვეულო სამფლობელოში გადასვლას, სადაც მას ფრინველების საოცარი გალობა ესმის. ფრინველის ჟღერტული ერთგვარი მინიშნებაა იმაზე, რომ დაიწყო მთავარი პერსონაჟის არქეტაპულ-მითური თავგადასავალი. ბრესლის ჭიშკარი დაკეტილია; დევიდიც გადმოდის მანქანიდან და აგრძელებს გზას ჭიშკრისკენ, საიდანაც ძაღლის ყეფის ხმა ესმის. ის აკაკუნებს მასიურ კარებზე, საიდანაც პასუხი არ არის; ამიტომაც, იგი ალებს კარს და იჭრება მოხუცი მხატვრის სამფლობელოში. პირველი რასაც იქ ხედავს, მხატვრის მიერ შესრულებული ტილოები და მზის ქვეშ მწოლიარე ორი შიშველი გოგონაა. დევიდი უხერხულად გრძნობს თავს მასპინძლების დახვედრით. როდესაც ერთ-ერთი მათგანი, ე.წ. „თავგი“ მასთან შესახვედრად მიდის, დევიდი ცივ მასპინძელს გრძნობს მასში. დამაბულობა მაშინ იზრდება, როცა დევიდი სამივეს „თავგს“, ბრესლის და „გონჯს“ ერთად ხვდება. აქ დევიდისთვის სხვა მოტივაციაც იღვიძებს: ცნობისმოყვარეობა ეუფლება კოტმინეს სექსუალური დინამიკის და ორი ახალგაზრდა გოგონას გამო. მთავარი პერსონაჟის ცნობისმოყვარეობას, ჩვენ, მკითხველებიც ვიზიარებთ. ეს რიტორიკული ხერხი ძალზე ეფექტურად აღვივებს მკითხველის ინტერესს. დევიდთან ერთად ჩვენც გვექმნება თითოეულ პერსონაჟის მიმართ შთაბეჭდილება.

განსაცდელი მეორე: დრაკონი სასადილო მაგიდასთან. თავდაპირველად, ბრესლის ტემპერამენტი „გონჯის“ მიმართ ლანძღვაში ჩანს; როცა დევიდი მხატვრული ტექნიკის შესახებ პედანტურად საუბრობს, „გონჯი“ მას არ უსმენს. ეს მოთხრობას დრამატულ დამაბულობას ჰმატებს. მთავარი პერსონაჟის პირველი ბრძოლა მოხუც მხატვართან აღვივებს მეორე ძირითადი განსაცდელის ნაპერწკალს. ეს ორთაბრძოლა მოულოდნელი არ არის. დევიდი ამის შესახებ წინასწარვე გააფრთხილეს და ეს უკანასკნელიც მოუთმენლად ელოდებოდა ბრესლის ძლიერი

სიძულვილის გამოხატვას აბსტრაქტული ხელოვნების მიმართ; სადილზე, ბრესლი დევიდს აბსტრაქტულ ხელოვნებაზე სასაუბროდ იწვევს; დევიდიც ცდილობს წინააღმდეგობის გაწევას, მაგრამ ამაოდ. ამ ორთაბრძოლაში დევიდი ხვდება, რომ მან შეცდომა დაუშვა აბსტრაქტული ხელოვნების გამო და ნებდება. მოგზაურობის ამ ფაზას ჯ. კემპბელი უწოდებს “Atonement with the Father” („მამასთან შერიგება“). სცენის ბოლოს, როდესაც „თაგვს“ მთვრალი მოხუცი დასაძინებლად მიყავს, მკითხველისთვის ცხადი ხდება, რომ დევიდს რომანტიული ინტერესი უჩნდება „თაგვის“ მიმართ. დიახ, სხვა ყველაფერთად ერთად, „აბანოზის კოშკი“ სიყვარულის ისტორიაა. მკითხველიც ინტერესდება დევიდსა და „თაგვს“ შორის გაჩენილი გრძნობით. შესაბამისად, თხრობასაც მორიგი დამაბულობა მოაქვს: დარჩებიან ისინი ერთად?

განსაცდელი მესამე: შინაგანი თავშესაფარი. დევიდ უილიამსის მესამე განსაცდელი ტბაზე იღებს სათავეს. როდესაც გოგონები შიშვლდებიან, ბრესლი აძალებს დევიდს ტანსაცმლის გახდას და წყალში შესვლას. დევიდი ერთგვარად მძიმე გამოცდის წინაშე დგება. პირველი და ნაკლებად მნიშვნელოვანი ბარიერი „გონჯთან“ მიმართებაში უჩნდება, რადგან ვერ ჩამოყალიბებულა მის შეფასებაში. „თაგვი“ უფრო საშიშად ეჩვენება. დიდი ორჭოფობის შემდეგ, დევიდი საბოლოოდ, იხდის ტანსაცმელს და ტბაში შეცურავს და თავს საკმაოდ კომფორტულად გრძნობს. როდესაც გოგონებთან ერთად ცურავს, ის ერთგვარ გამოცდას გადის და შესაბამისად ორივეს ნდობას მოიპოვებს: “It must have been something to do with their nakedness, the sun and the water and low voices, the silent lostness of the lake behind; but he felt drawn on into a closer and closer mesh with these three unknown lives, as if he had known them much longer, or the lives he did know had somehow mysteriously faded and receded during these last twenty-four hours” (Fowles, 1974:92) („რაც უნდა მოეხერხებინა მათი სიშიშვლისთვის, მზე, წყალი და ჩუმი ხმები, ტბის სიმშვიდე; უფრო და უფრო უახლოვდება ამ სამ უცნობ არსებას, თითქოს მათ ბევრად უფრო დიდი ხანია იცნობს; ან ის არსებები, რომლებსაც ის იცნობდა, მაგრამ რაღაცნაირად იდუმალად გაქრნენ და მიიმაღლნენ ამ ბოლო 24 საათის განმავლობაში..“).

განსაცდელი მეოთხე: ანიმასთან შეხვედრა და ეპიფანია. მთავარი პერსონაჟის მოგზაურობის წარუმატებლობა, მაღალი პიროვნული რისკი და საკუთარი თავის შეცნობის ტკივილი ნაწინასწარმეტყველებია ფინალურ ნაწილში. დევიდს საკუთარი ბუნება არ აძლევს უფლებას მოხუცი მხატვრის რჩევა გაითვალისწინოს, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ხვდება მის მიერ ჩამოყალიბებული შეხედულებების ჭეშმარიტებას. „გონჯი“ იმავე ღამეს „თაგვს“ და დევიდს მარტო ტოვებს. ბაღის ჭიშკართან მოკლე ალერსის წუთი დევიდს კრიტიკული არჩევანის წინაშე აყენებს. ეს მომენტი მთავარი პერსონაჟისთვის ანიმასთან კლიმაქტიკულ შეხვედრას გამოხატავს. და მაინც, დევიდი იცილებს „თაგვს“ თავიდან, რადგან მან, როგორც ხელოვანმა, მარცხი განიცადა.

სახლში დაბრუნებისას, დევიდი იცვლის აზრს და სთხოვს „თაგვს“ ღამის ერთად გატარებას. მას ძლიერი სურვილი აქვს შეწყვიტოს წინააღმდეგობის გაწევა „ხელოვანის სულისთვის“. ამიტომაც, იგი დგამს გადამწყვეტ ნაბიჯს ლალატისკენ, რომელზედაც ის დიდი ხანია ფიქრობს.

დევიდის საბედისწერო გაუბედაობაში ცხადად ჩანს ბრძოლა საკუთარ ღრმა გრძნობებსა და განცდებს შორის; რისკის შიშმა ფატალურად სძლია მის შინაგან განცდებს. მას კრიზისის პერიოდი აქვს: “He turned into his room and stood in its blackness in a rage of lost chance; made out his faint shape there in the gilt-framed mirror. A ghost, a no-man..It was metaphysical, something beyond the girl; an anguish, a being bereft of a freedom whose true nature he had only just seen. For the first time in his life he knew more than the fact of being; but the passion to exist” (Fowles, 1974:119-120) („ისიც თავის ოთახში შებრუნდა და სიბნელეში გაჩერდა, გაცოფებული, რომ დაკარგა შანსი; მოოქრულ ჩარჩოში ჩასმულ ძველ სარკეში დაინახა თავისი თავი, რაღაც ბუნდოვნად, კაცი კი არა აჩრდილია... მეტაფიზიკური რამ იყო. ქალიშვილისგან დამოუკიდებლად არსებული; გამოუთქმელი ტკივილი და თავისუფლების აღკვეთა იყო, რის ჭეშმარიტ ბუნებასაც მხოლოდ ახლა მიხვდა და ჩაწვდა. პირველად სიცოცხლეში შეიცნო თუ რა არის არსებობა, თითქოს სიცოცხლის ჟინი დაეუფლა“) (საუნჯე, 1989:75).

დევიდის ეპიფანია არისტოტელესეული გამოხატულებაა: ის ხედავს, რა დაკარგა სამუდამოდ. იგი იტანჯება იმაზე ფიქრით, რომ მუდამ დატყვევებული

იქნება საკუთარ თავში, ვერასოდეს იქნება თავისუფალი და ველარასდროს შექმნის დიდ ხელოვნებას: “Turning away from nature and reality had atrociously distorted the relationship between painter and audience; now one painted for intellectuals and theories. Not people, and worst of all, not for oneself.. what had really been set in motion by this jettisoning of the human body and its natural physical perceptions was a vicious spiral, a vortex, a drain to nothingness..” (Fowles, 1974:127) („ახლა მხატვრები და ინტელექტუალებისა და თეორეტიკოსებისათვის ხატავენ, ხალხისთვის არა, და რაც ყველაზე უარესია, თავის თავისთვისაც არ ხატავენ... მაგრამ ადამიანის სხეულისა და მისი ბუნებრივად აღქმის უგულებელყოფა ბიწიერების წრესთან, მორევთან, არარაობა-არყოფნასთან მივიდა..“ (საუნჯე, 1989:81).

ამგვარად, სიუჟეტი წარმოადგენს პერსონაჟს და პერსონაჟი - სიუჟეტს. სიუჟეტი პერსონაჟის გარეშე უსიცოცხლო და მოუქნელი იქნებოდა, ხოლო პერსონაჟი სიუჟეტის გარეშე უმიზნო და უშინაარსო. უდაოდ, ისინი განუყრელნი არიან ერთმანეთისგან და ემსახურებიან თხრობის გამომსახველობით ფუნქციას.

კრებულის დანარჩენი მოთხრობებიც უკავშირდება დაკარგული, გამოუყენებელი შესაძლებლობების თემას. გულგატეხილობა ის აქტუალური საკითხია, რომელსაც „აბანოზის კოშკი“ გვაცნობს, რომელიც მუქი ღრუბელივით აწევს მთელს კრებულს და რომელიც იცვლება მზით ბოლო მოთხრობაში. „საბრალო კოკოში“ მოთხრობელისთვის მძიმე განსაცდელი ბოლო სამი მოთხრობის მთავარ პერსონაჟებს მოაქვთ, რომლებსაც პირადი მარცხი აწუხებთ.

მწერლის მოგზაურობა ერთგვარი გამოცდილების წყაროა, რომელიც ნაწარმოებში შემდეგ დეტალებში ვლინდება: ის მიდის სოფლად თავის ხელნაწერზე სამუშაოდ, რომელიც ეხება ტომას ლავ პიკოკის კრიტიკულ ბიოგრაფიას, იღვიძებს შუაღამით, რადგან მძარცველის ხმა ჩაესმის. მათი შეტაკება სრულდება ქურდის მიერ მწერლის ხელნაწერის დაწვით, რასაც მოყვება გაუგებარი ჟესტი: ქურდი მწერალს ცხვირწინ ცერა თითს აღუმართავს. ქურდის წასვლა უტოვებს მწერალს: “the acrid smell, surely the most distressing of all after burnt human flesh, of cremated human knowledge” (Poor Koko, 1979:175) („მწვავე გრძნობას, რომელიც დამწვარი გვამის და ადამიანთა კრემირებული ცოდნის მწვავე სუნს ჰგავს“).

რეალურად, მწერლის ცხოვრებაზე დაფუძნებული შემოქმედება განწირულია, რის გამოც, მან რაღაც ახალი უნდა შექმნას, რაც დამყარებული იქნება ხალხთან მიმართებაში პასუხისმგებლობაზე და ნდობაზე. მისი სურვილია შექმნას „ენიგმას“ იდეა, რომელსაც იგი იყენებს სიუჟეტის აღსაწერად.

ის იწყებს ქურდის „აწეული ცერის“ ჟესტის ანალიზს და ეძებს მის მნიშვნელობებს. საბოლოოდ, იგი ფეხბურთელთან ნახავს აღნიშნული ჟესტის გამოყენებას, რაც თამაშის დაწყებამდე მაცურებლის გამხნეების ნიშანია. ამ ჟესტს მწერალი ქურდის მიერ მის გაფრთხილებად აღიქვამს: “a grim match was about to start and the opposing team he represented was determined to win” (Poor Koko, 1979:183) („საშინელი მატჩი იწყებოდა და მოწინააღმდეგე გუნდიც მზად იყო გამარჯვებისთვის“); ანუ მწერლის ანალიზის მიხედვით, ფურცლების დაწვა გადამწყვეტი მატჩის დასაწყისის აღმნიშვნელია.

შემდგომ, მწერალი აგრძელებს სადამოს ანალიზს, რომელიც ემყარება ქურდის მეტყველების გარკვეულ ლინგვისტურ თავისებურებებს. ქურდის მიერ სიტყვა „ადამიანის“ ხშირ გამოყენებაში, მწერალი ხედავს ოჯახთან მის სიახლოვეს, ხოლო სიტყვა „უფლების“ ხშირ გამოყენებაში, მწერალს ესმის უუფლებო, კანონთან შეუსაბამობაში მყოფი ადამიანის საუბარი: “underlying mistrust of language itself. It is not so much that such people doubt what they think and believe, but they doubt profoundly their ability to say it. The mannerism is a symptom of cultural breakdown. It means, “I cannot, or I probably cannot, communicate with you” (Poor Koko, 1979:184-185) („ძირითადად ენის მიმართ არის უნდობლობა. ეს არ არის უბრალოდ ის, რომ ასეთი ხალხი ეჭვიანობს იმაზე, რაზეც ფიქრობენ და სჯერათ, არამედ მათ საფუძვლიანი ეჭვი შეაქვთ ამის თქმის უნარში. მანერულობა კულტურული კრიზისის სიმპტომია. ეს ნიშნავს „არ შემიძლია ან ალბათ არ შემიძლია შენთან კომუნიკაციაში შემოსვლა“).

ის აჯამებს „ფატალურ კონფლიქტს“, რომელიც მათ შორის წარმოიქმნა. ფართო მასშტაბით, ბიჭსა და მწერალს შორის კონფლიქტი აღიქმება ორ თაობას შორის კონფლიქტად, სადაც ენა უმნიშვნელო და ცარიელია. შემდგომ, მწერალი ამ კონფლიქტს ამყარებს, რასაც ხშირად შეიძლება შევხვდეთ ტელევიზიით, ხელოვნებაში, სოციალურ და პოლიტიკურ ინსტიტუციებში და საგანმანათლებლო

სისტემაში. კონფლიქტის უნივერსალური ხასიათის გაძლიერებისას, ფაულზს არ ძალუძს სახელდებით არ მოიხსენიოს ორი მთავარი: მოხუცი და ყმაწვილი ანუ მწერალი და ქურდი. სხვადასხვა მნიშვნელობების დემონსტრირებისას, ავტორი თავის და ბიჭის სამყაროს შორის არსებულ პრობლემას ნათელს ჰფენს; ის ანიჭებს მნიშვნელობას ენას და სიმბოლოს. სათაურის ანალიზისას, “Coco” განიხილეს როგორც „კლოუნი“, რაც ნიშნავს „საბრალო კლოუნს“ (poor clown). ერთის მხრივ, როგორც ავტორი ამბობს, ეს ზუსტი ინტერპრეტაციაა, იმ შემთხვევაში თუ სათაური შეესაბამება მოთხრობის მონაწილეებს და თუ „საბრალო“ გამოხატავს რამდენიმე აზრს. თუმცა, შემდგომ ავტორი აგრძელებს აზრს და გვეუბნება, რომ თავდაპირველად მას ჩაფიქრებული ჰქონდა სიტყვა “Koko”, რაც იაპონურად ნიშნავს „ვაჟიშვილის სათანადო და მართებულ დამოკიდებულებას მამის მიმართ“ (correct filial behaviour, the proper attitude of son to father (Poor Koko, 1979:186); შესაბამისად, სათაური ნიშნავს შვილის არაადეკვატურ, დაუმორჩილებელ საქციელს მამის მიმართ, რაც, საბოლოოდ გამოხატავს მამა-შვილის წარუმატებელ ურთიერთობას. უფრო მეტიც, ავტორი წარმოაჩენს „გაუგებარი ეპიგრაფის“ მნიშვნელობას, რომელიც ტექსტს უძღვის წინ: “it shall have the last word, and serve as judgment on both father and son (Poor Koko, 1979:187): “too long a tongue, too short a hand: / But tongueless man has lost his land” („ბოლო სიტყვაც უნდა ითქვას, რომელიც მამის და ვაჟის განაჩენი იქნება: ენა ამისათვის მეტისმეტად გრძელია, ხოლო ხელი კი მეტისმეტად მოკლე“).

მოთხრობის სათაური და ეპიგრაფი ბუნდოვანია, ისევე როგორც ბიჭის მოქმედება; ორივეს ჭირდება სპეციფიკური ახსნა. რა თქმა უნდა, მოთხრობა ცხადყოფს, რომ გვიანია ყმაწვილის გადარჩენა, მართებული მამა-შვილური ურთიერთობებისთვის მომზადება, ურთიერთგაგების დამყარება და მოხუცის მიერ მისთვის კრეატიული ენობრივი ძალაუფლების გადაცემა.

„ენიგმაში“ განსხვავებული ტიპის საიდუმლოა წარმოდგენილი: მოწინავე ბიზნესმენის, ოჯახის კაცის, პარლამენტის წევრის ჯონ მარკუს ფილდინგის გაუჩინარება. იმ დროიდან, როცა გაუჩინარებას ჯერ კიდევ არ გააჩნია კრიმინალური მოტივი, ჩნდება შეკითხვა იმასთან დაკავშირებით, თუ რატომ დასჭირდა ასეთ ადამიანს, რომელსაც ყველაფერი აქვს, გაექცეს ცხოვრებას. პასუხი ის არის, რომ

ადამიანს, რომელსაც ცხოვრებამ ყველაფერი მისცა, სინამდვილეში მას სიცარიელის განცდა მოუტანა. შესაბამისად, ამ გაუჩინარებით მან შექმნა მისი პირადი საიდუმლო.

როგორც კი მოთხრობა იწყება და ფილდინგი იკარგება, ძირითადი აქცენტი კეთდება სერჟანტ მაიკლ ჯენინგსზე, რომელიც საქმეში ერთვება. აღნიშნული საქმის გამოძიება მცირე წარმატების მოპოვების შემდეგ, ჯენინგსს გადააწყვეტინებს პიტერის მეგობარ გოგონასთან იზობელ დოჯსონთან გასაუბრებას. იზობელის პირველი შთაბეჭდილებით, ჯენინგსი ცოცხალ-მკვდარს ჰგავდა: “Jennings has an immediate impression of someone alive, where everyone else had been dead” (The Enigma, 1977:224) („ჯენინგსს შთაბეჭდილება შეექმნა თითქოს ვიღაც ცოცხალი ყოფილიყო, იქ, სადაც ყველა დანარჩენი მკვდარი იყო“).

ფილდინგის გაუჩინარების გამოძიება ჯენინგსის და იზობელის ურთიერთობის გამოძიებაში გადაინაცვლებს; გამოცანა ახლა წყვილის მომავალი ურთიერთობების საკითხში მდგომარეობს. მოლოდინსა და რეალობას შორის კონფლიქტი მალე ვლინდება, რაც გამოიხატება ჯენინგსის იზობელისადმი დამოკიდებულებაში, როცა გოგონა პოლიციის სიმკაცრესთან დაკავშირებით უხეშ განცხადებას აკეთებს. ჯენინგსის მოლოდინი უცრუვდება: “shocked more than he showed, like someone angling for a pawn who finds himself placed in check by one simple move” (The Enigma, 1977: 226) („ის შოკში იყო იმაზე მეტად, ვიდრე ამას ამჟღავნებდა და ჭადრაკის იმ პაიკს ჰგავდა, რომელიც ერთი მარტივი მოძრაობით პოულს თავის ადგილს“).

იმედგაცრუებას ეს სხვა სულიერ მდგომარეობაში გადაჰყავს და ამ მომენტიდან ის აღიქვამს იზობელს, როგორც სქესობრივი ლტოლვის ობიექტს. თუმცა იზობელის კატეგორიზება მარტივი არ არის. როდესაც ის ფილდინგს თავისი ინტუიციის შესახებ უყვება, ის გვიჩვენებს ანიმას პოტენციალს - აღიქვას მამაკაცი მთლიანობაში. ჯენინგსის რწმენის მოპოვების შემდეგ, იზობელი თხზავს „გაუხმაურებელი ინფორმაციის“ ამბავს ფილდინგის გაუჩინარების შესახებ. ჯენინგსი უბრუნდება თავის ტიპურ, პრაგმატულ მდგომარეობას. როცა ისინი საუბრობენ ერთმანეთში, აღმოაჩენენ, რომ მიუხედავად მათი განსხვავებული წარსულისა, გააჩნიათ სიტუაციის ერთიანობა. იმ პრაგმატულ სამყაროში, სადაც ისინი არსებობენ, სიტუაციის იდენტურობა განსაზღვრავს ურთიერთობების ფორმებს. იზობელი

აღვიძებს მასში გრძნობას, თუმცა ვერ ხვდება როგორ გააძლიეროს, რადგანაც დაკარგული აქვს კომუნიკაციის უნარი; ჯენინგსი უკან იხევს, რადგან სექსუალური კომუნიკაციაა ერთადერთი გზა მასთან ურთიერთობისათვის, თუმცა: “something about her possessed something that he lacked: a potential that lay like unsown ground, waiting for just this unlikely corn-goddes; a direction he could follow, if she would only show it. An honesty, in one word. He had wanted a girl so fast and so intensely for a long time. Nevertheless, he made a wise decision” (The Enigma, 1977: 236) („მას ის პოტენციალი გააჩნდა, რასაც თავად იყო მოკლებული: პოტენციალი, რომელიც მასში დაფარულად იყო, როგორც დაუთესავ ნიადაგში, თითქოს მარცვლეულის ქაღმერთს ელოდებოდა; ის იმ მიმართულებას მიყვებოდა, რასაც ქალი უჩვენებდა. ერთი სიტყვით, ეს პატიოსნება იყო. მას გამზაგებით სურდა გოგო. მაგრამ ამისდა მიუხედავად, მან გონიერი გადაწყვეტილება მიიღო“). იზობელის მარცვლეულის ქაღმერთად მიჩნევა ალუზიურად უკავშირდება ვეგეტატიურ მითებს და აღდგენით ციკლს, რომელსაც ჯ. ფრეზერი აღწერს თავის წიგნში „ოქროს რტო“. მიუხედავად იმისა, რომ ჯენინგსმა ეს არ იცის, იგი ეძებს აღდგენას არქეტაიპებში. თუ იზობელი ანიმას როლს ასრულებს, მაშინ მას შეუძლია ჯენინგსი „მთლიან პიროვნებად“ აქციოს, მაგრამ ის არ არის ანიმა; მას მხოლოდ გააჩნია არარეალიზებული პოტენციალი, რომელიც ჯენინგსში ღრმად არის ჩახურული.

იზობელი ასრულებს თავის გამოგონილ ამბავს ფილდინგთან ვიზიტით. უკეთესი დასასრულის მიზნით, იზობელი მას ეუბნება, რომ ამ ამბის რეალური ავტორი არც თვითონაა და არც სხვა ვინმე, არამედ თავად სისტემა: “Something that had written him. Had really made him just a character in a book” (The Enigma, 1977:240) („რადაც დაიწერა, რომელმაც იგი წიგნის პერსონაჟად აქცია“).

იზობელი ახასიათებს ფილდინგს როგორც “like a fossil – while he’s still alive” (The Enigma, 1977:240) („დრომოჭმული, მაგრამ მაინც ცოცხალია“). მან დაივიწყა ის სისტემა, რომელმაც მახეში გააბა. ის ვეღარ იქნებოდა ბედნიერი; ამიტომაც, შექმნა იდუმალების შთაბეჭდილება, რაც მის ცხოვრებას ასე აკლდა.

რასაკვირველია, როდესაც იზობელი ყვება თავის ისტორიას ფილდინგის შესახებ, ისიც და ჯენინგსიც მოთხრობის პერსონაჟები არიან. თანაბრად, ყოველი

მათგანი ფაულზის მხატვრული შემოქმედების პროდუქტია; სწორედ აქედან იწყება მითური მოგზაურობა. სანამ იზობელი ყვება თავის მოთხრობას, ის გაუცნობიერებლად ნათითურებს ტოვებს მაგიდაზე. ეს მანდალას არქექტიპული სახეა - კვადრატი წრეში - რაც მთლიანობისკენ სწრაფვად უნდა იქნას გაგებული. იზობელის ეს მოხატულობა უჩინარია, გააჩნია მთლიანობის სიმწირე და არქექტიპთა შეჯახების შემოქმედებითი ძალა. მოთხრობაში იზობელი ამ თითს მაღლა სწევს და ასკვნის, რომ არაფერი გრძელდება, გარდა საიდუმლოებისა. ის თითი, რომელიც მანდალას ხატავს მაგიდაზე და არანაირი ძალა არ გააჩნია, წარმოაჩენს ფილდინგის მთავარ დილემას: ცხოვრება საიდუმლოების გარეშე ვერ გაგრძელდება. ფილდინგის, იზობელის და სერჟანტის ცხოვრებაში საიდუმლოების ნაკლებობაა, სწორედ ის იწვევს პრივატული მითოს შემოქმედებისკენ მათ სწრაფვას.

იზობელი და სერჟანტი ქმნიან თავიანთ საკუთარ საიდუმლოს მეგობრულ ურთიერთობაში. ეხლა ისინი კი არ ცდილობენ მოძებნონ ფილდინგის საიდუმლოს ახსნა, არამედ ხსნიან მათ შორის არსებულ საიდუმლოებას, რომელსაც სერჟანტი აღიქვამს როგორც „გამოცდას“ და „საიდუმლოს“ არამითურ ასპექტში. ჯ. ფაულზი წერს: “The point was a living face with brown eyes, half challenging and half teasing; not committing a crime against that” (The Enigma, 1977:245) („საკითხი ცოცხალ სახეს და ყავისფერ თვალებს ეხებოდა, ნახევრად გამომწვევი და ნახევრად გაჯავრებული იყო, რომელიც უდანაშაულობას გამოხატავდა“).

თითქოს, არ არის კრიმინალური იმაში, რომ ისინი გეგმავდნენ სადილი გაემართათ მომდევნო ღამეს, თუმცა ის ენა, რომელსაც ფაულზი იყენებს მათი „პირველი ხვალისნდელი დღის“ აღსაწერად, კრიმინალურ ფონს ქმნის.

მას შემდეგ, რაც ორივე თანახმაა სექსუალურ ურთიერთობაზე, ფაულზის კრიმინალური ენა იუმორისტული და ირონიულია. იზობელი და სერჟანტი ასაიდუმლოებენ ამ ურთიერთობას ავხორცულ დონეზე; მაშინ როცა ურთიერთობა არ ქმნის არქექტიპულ კავშირს, ის უსიამოვნოა და უტოლდება უნაყოფო მიწის სასჯელს, რასაც მოთხრობის ბოლო წინადადებაც მოწმობს: “The tender pragmatisms of flesh have poetries no enigma, human or divine, can diminish or demean-indeed, it can only cause them, and then walk out” (The Enigma, 1977:247) („ადამიანის ნაზი პრაგმატიზმი

და პოეზია არ არის ენიგმატური, ადამიანური ან ღვთიური; მას შეუძლია შეამციროს ან გამოიწვიოს ისინი და შემდეგ გაქრეს“).

მიუხედავად იმისა, რომ არცერთი პერსონაჟი არ იწყებს მითურ მოგზაურობას, ისინი მაინც აღწევენ „დანიშნულების წერტილს“. ნაცვლად ფილდინგის გაუჩინარების გამოძიებისა, ჯ. ფაულზი წარმოგვიდგენს ახალ გამოცანას ბოლო წინადადებაში. მოთხრობის დასკვნა, რომელიც აღიქმება არა როგორც დასასრული, არამედ დასაწყისი, ზუსტად შეესაბამება ანტიმითის მნიშვნელობას - ანუ ამ მოთხრობის სიუჟეტს.

„ღრუბელი“ კრებულის ბოლო მოთხრობაა, რომელიც აგრძელებს „აბანოზის კოშკის“ მოტივს და გვაჩვენებს ტრანსფორმაციას მუქი კოშკიდან შავ ღრუბელამდე, რომელიც თავს იყრის მოთხრობის დასასრულს. იგი იწყება ერთი მშვენიერი დღის სურათის აღწერით, სადაც მონაწილეები იყოფიან მზიურ და ჩრდილოვან სახეებად. წამყვან აბზაცში აღწერილია ორი ქალი; ისინი წვანან და განასახიერებენ სიკვდილს, რომელიც დომინირებს მოთხრობის დასასრულს. ორ მამაკაცს, პიტერსა და პოლს არავითარი ცოდნა არ გააჩნიათ მოციქულობასთან დაკავშირებით (თუმცადა პიტერს ეწოდება „მოციქული პეტრე“); მათი მოქმედებები უსარგებლო და უმიზნოა. სცენაში გველიც კი ჩანს, რომელიც აშინებს ბავშვებს და რომელზედაც პიტერი ფილოსოფიურად ამბობს: “Proves it’s paradise, I suppose” (The Cloud, 1984:254) („სამოთხეა და ამას ამტკიცებს, ასე მიმაჩნია“). შესაბამისად, მოთხრობის დასაწყისში ნათლად იკვეთება ბიბლიური ალუზია – სამოთხის მითოლოგიზირებული სახე-სიმბოლო.

თუმცა, ყველაფერი სამოთხისმაგვარი არ არის, მოცემული სურათი უფრო ირაციონალური სამყაროს განცდას ქმნის. ერთმანეთს სულიერად და აზრობრივად დაშორიშორებული პერსონაჟები სამოთხეში უცხოებად გრძნობენ თავს. პრობლემის სირთულე ერთ-ერთი მათგანის, სავარაუდოდ, კეტრინის სიტყვებშია გაცხადებული: “What one lost, afterward, was what one had never had strongly at the best of times: a sense of continuity....So now everything became little islands, without communication, without farther islands to which this that one was on was a stepping-stone, a point with point, a necessary stage. Little islands set in their own limitless sea, one crossed them in a minute, in

five at most, then it was a different island but the same: the same voices, the same masks, the same emptiness behind the words. Only the moods and settings changed a little; but nothing else. And the fear was both of being left behind and of going on: of the islands past and the islands ahead” (The Cloud, 1984: 260-261) („შემდეგ რაც დაიკარგა საუკეთესო იყო იმ დროში: უწყვეტობის შეგრძნება..ასე, რომ ახლა ყველაფერი პატარა კუნძულებს დაემსგავსა, რომლებსაც არავითარი კომუნიკაცია, არც ფეხის დასადგამი ქვა, არც საჭირო საფეხური არ გააჩნდა. პატარა კუნძულები მათ საკუთარ უსაზღვრო ზღვაში აღმოცენდებიან, ადამიანს შეუძლია ისინი ერთ წუთში გადაკვეთოს, ყველაზე ბევრი ხუთი წუთიც არ დასჭირდება მათ გადასაკვეთად; შემდეგ ეს იყო განსხვავებული კუნძულები, მაგრამ იგივე: იგივე ხმები, ნიღბები, სიტყვებს მიღმა არსებული სიცარიელე. მხოლოდ ხასიათი და გარემო იცვლება, მეტი არაფერი. შიშს კი ორივე ტოვებდა: კუნძულები უკან და კუნძულები წინაც“).

ჩვენ კვლავ იმ მიწაზე ვართ, სადაც ხალხი ერთმანეთს მხოლოდ ნიღბებით ხვდება. ამ ცხოვრებაში მოქმედებებს არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს, რადგან ადამიანს არსად წასასვლელი გააჩნია, დაკარგული აქვს წარსულის შეგრძნება და საკუთარ თავს ვერ ხედავს მომავალში. ეს ანტიმითის ხანაა, უნაყოფო მიწის სამყარო. თხრობითი სტრუქტურა ირღვევა, გადადის აწმყოდან წარსულში, პიროვნებიდან პიროვნებაში უწყვეტ ნაკადად და აირეკლავს მოთხრობის მთავარ თემას: ადამიანის „უნაყოფო მიწად“ არსებობას, ადამიანისა, რომელსაც არ შეუძლია მითური მოგზაურობის დაწყება, რადგან მას რწმენა აქვს დაკარგული. ჯ. ფაულზი გვაცნობს ელიოტის პოემის „უნაყოფო მიწის“ ნაწყვეტს აღნიშნული აზრის გასაძლიერებლად: “Hurry up please it’s time. Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight” (Eliot, 1981:264) („იჩქარე გეთაყვა, დროა. საღამომშვიდობისა ბილ, საღამომშვიდობისა ლოუ, საღამომშვიდობისა“).

ელიოტის პოემაში ცენტრალური ხაზი ლუდხანის მეპატრონეს ეკუთვნის, რომელიც გვახსენებს, რომ ცხოვრება ხანმოკლეა და სანამ შენი დრო დასრულდება, არჩევანი უნდა გააკეთო; ელიოტის პოემის ამ სტრიქონების გამოყენება ფაულზთან ერთგვარი კომუნიკაციის დარღვევაა უნაყოფო მიწის სამყაროში.

აქ ენობრივი მარცხი ისეთივე ცხადია, როგორც ელიოტის პოემაში. ცხოვრების

უნაყოფო მიწა სავსეა გადაღლილი ხალხით: “tired rush of evening people, work drained automata” (Eliot, 1981:275), “the harvest is in. All that’s left are the gleanings and leavings: fragments, allusions, fantasies, egos. Only the husks of talk, the meaningless aftermath” (Eliot, 1981:275) („სადამოს პიკით გადაღლილი ხალხი“) („მოსავალი მოვიდა. ყველაფერი რაც დარჩა მკის შედეგად შეგროვილი თავთავია; ფრაგმენტებია, ალუზიებია, ფანტაზიები და ეგოებია. მხოლოდ მნიშვნელობამოკლებული შედეგებია“).

მოსავალი ტრადიციულად ასოცირდება მარადიული ციკლური აღდგენის ვეგეტატიურ მითთან. თუმცა, ჩვენ არ აქ გვეძლევა საშუალება, თვალყური მივადევნოთ მოსავლის აღებას. რჩება მხოლოდ მთხრობელის ენა ცოცხალი პროცესის გარეშე.

და მაინც, მოთხრობის მთავარი ეფექტი მითოსურ ინსინუაციაშია. მისი დისშვილი ემა, დაიყოლიებს კეტრინს, პრინცესას ისტორია მოუყვებს. კეტრინიც ყვება ამ ამბავს, რომელიც სრული მარტოობის ისტორიაა. როგორც კი იწყებს საკუთარი ამბის თხრობას, ის იწყებს საკუთარი მომავლის შექმნასაც, რაც უდაო მითოსშემოქმედებაა. იგი თავად ხდება ამ მითის ნაწილი.

ემა უბრუნდება მოპიკნიკებს და კეტრინიც ფიქრობს სიკვდილზე და იმ მომავალზე, რომელიც მან თავის ზღაპარში შექმნა. ზღაპრის პრინციპის მსგავსად, მას ემინია მამაკაცების და ალბათ ვერც იპოვის ისეთს, რომელსაც მიენდობა და შეიყვარებს. ის მამაკაცი, რომელიც მას უყვარდა, პრინც ფლორიოსავით წავიდა. ეხლა კი ის ბრუნდება “smiling, alive, almost fleshed; just as intelligent, beckoning. The other side. Peace, black peace” (The Cloud, 1984:298) („ღიმილი, სიცოცხლე, თითქმის ადამიანურია; ზუსტად ისეთივე, როგორც საზრიანი თავის დაქნევა. მეორე მხარე. მშვიდობა, შავი მშვიდობა“).

ბოლოს, პიტერი ეშვება გორაკებიდან და მოციქული პეტრეს მსგავსად, ვისი სახელიც მას ჰქვია, უარყოფს კეტრინს, ისევე როგორც მოციქული პეტრე ეშვება ზეთისხილის მთიდან და უარყოფს ქრისტეს. იგი სხვებთან მალავს კეტრინთან ურთიერთობას, ხალხიც თვლის, რომ კეტრინი შეიშალა. როგორც კი პიტერი და კეტრინი გამოჩნდებიან, ცაზე შავ ღრუბელს შეამჩნევენ. მოპიკნიკეები ტოვებენ

იქაურობას და „პრინცესაც ეძახის მათ, მაგრამ იქ უკვე აღარავინაა“. პრინცესას და ჩიტის ხმები კეტრინის ისტორიაში იმ სასოწარკვეთილებას გამოხატავს, რომელსაც მიყავს ქალი თვითმკვლელობამდე. მხოლოდ შავი ღრუბელი რჩება მიტოვებულ მდელოზე.

პირველი მოთხრობის ნაღვლიანი ტონალობა აბანოზის კოშკის სიმბოლოა, რომელიც ტრანსფორმირებულია ღრუბლის სიმბოლოში. ამ კრებულის მოთხრობათა პერსონაჟებმა მარცხი განიცადეს ცხოვრებაში, ვერ მიაღწიეს სიყვარულს სასურველ მამაკაცთან, რათა უნაყოფო მიწიდან სამოთხეში გადასულიყვნენ. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მოთხრობათა მთავარი აზრი მუქ ფერებშია მოქცეული, ჯ. ფაულზის სამწერლო პოზიციაში არ ჩანს სასოწარკვეთილება, როგორც ეს მის სხვა რომანებში „დენიელ მარტინი“, „ფრანგი ლეიტენანტის ქალი“, „ჯადოქარი“. თითოეული ამ რომანის პერსონაჟები უნაყოფო მიწის არსებობას არღვევენ საკუთარ ცნობიერებაში და იწყებენ მითურ მოგზაურობას. როგორც ბრიტანელი პროფესორი რობერტ კ. მორისი წერს “Fowles’s intent as a novelist, and as a writer of these fictions, is to strike the sane balance between art and life at a time when both seem vulnerable to excess, and neither seems susceptible to control. Perhaps only when art descends from the ebony tower will it be able to light up Fowles’s cheerless “bottomless night” and once more tell us, as it has in the past, something about life” (Morris, 1975:215) („ფაულზის, როგორც რომანისტის და მწერლის განზრახვა აბალანსებს ხელოვნებას და ცხოვრებას იმ დროში, როცა ორივე გადაჭარბებულია და არაკონტროლირებადი. შესაძლოა, როცა ხელოვნება აბანოზის კოშკიდან ეშვება, იგი ფაულზის უხალისო ღამეს ანათებს და კიდევ ერთხელ გვიყვება ცხოვრების შესახებ“).

ამგვარად, „აბანოზის კოშკის“ მოთხრობების კითხვისას, მკითხველს ფაულზის ხმაში ესმის გაფრთხილება იმის თაობაზე, რომ თუ ჩვენ საკუთარი ცნობიერებისა და წარმოსახვითი სამყაროს სიბნელიდან არ გამოვალთ რეალური ცხოვრების კაშკაშა შუქზე, თუკი ინდივიდებად არ ვიქცევით, პიროვნული მითოსშემოქმედების ყველა ეტაპს არ გავივლით და სამყაროსთან მთლიანობას არ შევიგრძნობთ, სასოწარკვეთილებისათვის ვართ განწირულები.

დასკვნა

ზოგადი დასკვნების შეჯერებისას, უწინარეს ყოვლისა გვინდა აღვნიშნოთ, რომ რემითოლოგიზაციამ მოიცვა მეოცე საუკუნის ევროპული კულტურის სხვადასხვა სფერო. მითი აღიარებული იქნა მარადცოცხალ საწყისად; „თავად მითში გამოიყო მუდმივი განმეორებადობის კონცეფცია და, რაც მთავარია, მოხდა მითის გაიგივება ხელოვნებასთან. ეს უკანასკნელი გულისხმობს იმას, რომ მითოსშემოქმედება მაღალმხატვრულ აზროვნებასთან იქნა გათანასწორებული, ხოლო ყველა მითოსშემოქმედი – ველურიდან დაწყებული და ყველაზე ცივილიზებულით დამთავრებული – ხელოვნად იქნა მიჩნეული“.

მითოლოგიზმებით დაინტერესებას მოჰყვა აქტიური კვლევა, რის შედეგად წარმოიქმნა ისეთი ცნებები, როგორცაა ფუნქციონალიზმი, რიტუალიზმი. რიტუალიზმის ფუძემდებლად მიჩნეულია ჯეიმს ჯორჯ ფრეზერი. მისთვის მითი რიტუალის სიტყვაში გაცხადებული ასლია. ფრეზერის ნაშრომმა „ოქროს რტო“ უდიდესი როლი ითამაშა არა მხოლოდ რემითოლოგიზაციის, არამედ მითოლოგიების გაცოცხლების საქმეში.

მითის სწორად გაგების საკითხში დიდი წვლილი შეიტანა ერნესტ კასირერმა, რომელმაც მითი გაანალიზა, როგორც რეალობის ასახვის სრულყოფილი საშუალება. მისი დიდი დამსახურება იყო ის, რომ იგი დაინტერესდა მითის მხატვრული მხარით. კასირერის აზრით, მითი წარმოადგენს ობიექტურისა და სუბიექტურის ერთიანობას. ფსიქონალიზის ფუძემდებლის ზ. ფროიდის მიხედვით, მითი საზოგადოებრივი, სოციალური დატვირთვის სიდიდეა. ქვეცნობიერიდან მოსული მხატვრული აზროვნების მძლავრი იმპულსი ჯერ გამოყოფს ინდივიდს ბრბოდან, ხოლო შემდეგ საინტერესო თავგადასავლით აბრუნებს მას ამბის მოსაყოლად. ზ. ფროიდმა გააფართოვა და განავრცო ცნება „მითი“, ახალი მრავალასპექტიანი დატვირთვა მოუწია და ამით უდიდესი წვლილი შეიტანა რემითოლოგიზაციაში.

ყოველივე ზემოთქმულმა შეადგინა ის თეორიული საფუძველი, რომლის მიხედვითაც ჩვენ ვცადეთ გაგვეანალიზებინა ჯონ ფაულზის შემოქმედება, მწერლობა, რომელიც მე-20 და 21-ე საუკუნეების მკითხველთათვის, გარკვეულწილად, საკულტო საკითხავად იქცა.

ჩვენი კვლევა შემდეგი ეტაპების მიხედვით წარიმართა:

ჯონ ფაულზის შემოქმედების კვლევამ მოითხოვა ტექსტების სიღრმისეული შესწავლა და ანალიზი, რამაც გაზარდა პრობლემატიკის სირთულე და თავისებურება.

მწერალმა დოსტოევსკის, სარტრის, კამიუს, ფილდინგის და სხვათა გავლენით შექმნა საკუთარი რომანი, როგორც ჟანრის კონცეპტუალური განვითარების ახალი საფეხური.

არსებულ კრიტიკულ მასალაზე დაფუძნებულმა კვლევამ აჩვენა, რომ ჯ. ფაულზის რომანებში მკაფიოდ დომინირებს არჩევანის თავისუფლების საკითხები, რომელიც ეგზისტენციალისტი მწერლებისთვის არის დამახასიათებელი.

ჩვენი კვლევის ერთ-ერთ უმთავრეს შედეგად გამოიკვეთა ის ფაქტი, რომ ფაულზი მითოლოგიზმს თავის შემოქმედებაში მხატვრულ პრინციპად იყენებს; იგი ძველბერძნულ მითებს მარადიულობის, სამყაროს არსის, ადამიანთა მარადიული ტრაგედიისა და ფაქტობრივი ანტისამყაროს გამოსახატავად მიმართავს. მის შემოქმედებაში აქტიურად ვხვდებით, აგრეთვე, კულტურულ ეპოსისა და სარაინდო რომანების ალუზიებს.

ნაშრომში განხილულ ყველა რომანში ჯ. ფაულზმა წარმოაჩინა კომპოზიციური ორიგინალურობა, საკითხთა სიღრმე და კონფლიქტთა სიმწვავე. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჯონ ფაულზი რემითოლოგიზაციის სწორედ იმ ტალღის წარმომადგენელია, რომელიც ლიტერატურის მორიგ მცირე თუ გლობალურ კრიზისს მოჰყვება-ხოლმე ტრადიციულად თან. მეოცე საუკუნის დიდმა მითოსშემოქმედებმა - ნიცშემ, ვაგნერმა, იუნგმა - დაამკვიდრეს კრიზისის პირას მყოფი ლიტერატურის არქეტიპების მეშვეობით „გაცოცხლების“ ტრადიცია, რომელსაც ბრწყინვალედ აგრძელებს ფაულზი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მწერალი პოსტმოდერნიზმის წარმომადგენელია, თუმცა ის ქმნის 60-იანი წლების ინგლისში, რომელიც გარკვეულწილად „დაღლილი“ და ესკეპიზმის მსუბუქი სულით გაჟღენთილი, ახალ გზებს ეძებს, ცდილობს, თავი დააღწიოს მოსალოდნელ კრიზისს. სწორედ ამ დროს იქმნება ჯონ ფაულზის ფსიქოლოგიურ-ლიტერატურული მისტიფიკაციები, რომლებიც არქეტიპული სახეების სრულიდ ახალ ინტერპრეტაციად გვესახება.

ჩვენ მიერ განხილულმა რომანებმა აჩვენა, რომ ფაულზი ქმნის არქექტიპული სახეების ძალზე ნაცნობ, მაგრამ, ამავდროულად სრულიად ახალ გალერეას, რომელშიც თითოეული გმირი - თანამედროვე ადამიანია. ის, დიდი რემითოლოგიზატორების მსგავსად, იღებს პრექტიპულ მხატვრულ სახესა და ტიპურ ზოგადსაკაცობრიო სიუჟეტს და ლოკალურ დროსა და სივრცეში ახალ თავგადასავალს იგონებს. ფაულზის მითოლოგიზირების უნიკალურობა მის დიდი სულიერ გამოცდილებასა და სამწერლობო ხერხების დახვეწილობაში მდგომარეობს. მას ძალუმს მკითხველს სრულიად ახალი რაკურსით დაანახოს კარგად ცნობილი ისტორია, ხელახლა გააზრებინოს იგი. მისი შემოქმედების ძირითად არსს არსებული საზოგადოებრივი ღირებულებებისა და ცხოვრების წესის ობიექტური კრიტიკა შეადგენს. ფაულზის რომანთა ერთ-ერთი უდიდესი ხიბლი, ჩვენი აზრით, მდგომარეობს იმაში, რომ ის არ ცდილობს იყოს მორალისტი, რომელიც ჭკუას არიგებს მკითხველს, ან კონკრეტულ ქცევით მოდელს სთავაზობს მას. ჯონ ფაულზი არც მზა დასკვნებს გვაძლევს იმის შესახებ, თუ რა არის კარგი და რა არის ცუდი. ისეთი მითოლოგიებისა და არქექტიპების გამოყენებით, როგორებიცაა დემიურგი, ოდისევსი, ადამი, ურჩხული და მზეთუნახავი, ბოროტისა და კეთილის მარადიული დაპირისპირება, შექსპირისეული პარადიგმები და სხვა, ის გვითრევს სიტუაციურ თამაშში, გვაიძულებს, გავიხსენოთ, რითაა ეგზომ ღირებული სამყარო, რომელშიც ვცხოვრობთ. მკითხველი თვითონ ირჩევს მხარეს, რომელიც მისთვის მისაღებია, სამყარო მხოლოდ სცენაა, რომელზედაც ყოველდღიურად მორიგი წარმოდგენა უნდა გაიმართოს. პერსონაჟები და ღირებულებები მუდამ უცვლელია, თუმცა, დროისა და სივრცის ზეგავლენა აყალიბებს სტერეოტიპებს, რომელთა დამსხვრევაც სწორედ ხელოვნების პრეროგატივაა.

მოცემულ ნაშრომში განხილულ რომანებში „კოლექციონერი“, „ჯადოქარი“ და მოთხრობათა კრებულში „აბანოზის კოშკი“ მრავალი მითოსური სახეა გამოყენებული, როგორცაა: ნიკოლასი და ელისონი/ოდისევსი და კირკე, კონჩისი/ჰერმესი/პროსპერო, კლეგი და მირანდა/ურჩხული და მზეთუნახავი; ზოომორფები: ურჩხული, ვერძი, ემშაკი, სკილეტი და ა.შ.; ისტორიულ-მითოლოგიური ტოპონომები: საბერძნეთი, ინგლისი, კუნძული ფრაკსოსი;

ლოკალურ-არქექტიპული გაგებები, როგორცაა: მღვიმე, კუნძული, სარდაფი, განმარტოებული სახლი, კოტმინეს ტყე, ტბა და ა.შ.

ფაულზის მწერლობა მეტაფორულია, მისი სამწერლობო სტრატეგიები - უჩვეულო და შოკის მომგვრელი. მწერლის ენა, ალუზიური ციტატების სიმრავლე, ნაწარმოებების უჩვეულო ტემპორალობა - ყველაფერი არქექტიპული სახეებით ახლებურ აზროვნებას ემსახურება.

ჯონ ფაულზის რომანებისა და ნოველების კომპლექსური კვლევის შედეგად, შესაძლოა თამამად ითქვას, რომ მისი შემოქმედების უმთავრესი და უდიდესი არქექტიპი ისევ და ისევ ბუნება და ბუნების წიაღთან ადამიანის ჰარმონიული ერთიანობაა. ესეში „ხე“, რომელიც ფაულზმა 1979 წელს გამოაქვეყნა, ის წერს, რომ მისი ნაწარმოებების გასაღები დევს დამოკიდებულებაში ბუნების, კერძოდ კი ხეების მიმართ. „ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და მრავალტოტიანი განშტოება მითოლოგიასა და ფოლკლორში, აღმოცენდა ტყის კაცის იდეის ირგვლივ... მისი რა გამოვლენაც არ უნდა განვიხილოთ, იქნება ეს მითი დრიადეს შესახებ, რქოსანი ჰერანის სახე (ფოლკლორული პერსონაჟი - რქებიანი მონადირე (ა.ჯ.)) თუ ტყის ყაჩაღი, ყველა იპოსტასში ადამიანი განუხრელად წარმოგვიდგება ერთი სახასიათო თვისების მატარებლად - „ხეებთან შერწყმის“, ბუნების წიაღში გაქრობის უნარით“. ფაულზი აღიარებს: „წარმოდგენამ მწვანე კაცის შესახებ... გაგებულმა რეალობასთან აქტუალურ კავშირში (გამოვლენილმა, უწინარეს ყოვლისა, ჩვეულ გაქცევაში სულის მწვანეუჩქოვან სიღრმეებში) და ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის იმ ნაწილმა, რომელიც მეცნიერულმა ცენზურამ „ველურად“ შერაცხა, ასევე პიროვნების კონფორმისტულმა ბუნებამ, რომელიც მოდამ მოიტანა თან... მაიძულა ექვი შემეტანა ჩემს ადრინდელ ფსევდომეცნიერულ „მე“-ში“. ხელოვნებისა და ბუნების, როგორც აზროვნების არქექტიპული პირველწყაროს ურთიერთშედარებისას, ფაულზი წერს, რომ ისინი „ერთი ხის ტოტებია და არსად ისე მძლავრად არ ვლინდება მათი ნათესაობა, როგორც ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესზე ზეგავლენისას...“ ამავე ესეში ის გამოთქვამს უკმაყოფილებას იმით, რომ „ბოლო ასი წლის მანძილზე ჩვენი აღქმა, ხელოვნებისაც და ბუნებისაც, ძალზე „გამეცნიერულდა“ და გაუფერულდა“. (Рейнгольд 2012).

ამგვარად, ადამიანის ბუნებასთან ჰარმონიული შერწყმის, მისი ფესვების გაცოცხლებისა და „ხეებთან შერწყმის“ მცდელობაში, ფაულზი იყენებს ყველა საშუალებასა და ხერხს, ხელახალ სიცოცხლეს სძენს პრეტიპულ მხატვრულ სახეებსა თუ მითოლოგიურ სახე-სიმბოლოებს და იძლევა ისეთი სამყაროს სურათს, სადაც ადამიანს საშუალება აქვს იყოს სულიერად მრთელი, სრულყოფილი, სრულფასოვანი, ისეთი, როგორც თავად ბუნებაა და როგორადაც თავდაპირველად ჩაიფიქრა იგი შემქმნელმა.

და ბოლოს, ამ შესანიშნავი მწერლის არქექტიპული სახეებით აზროვნების შესაჯამებლად, ისევ მის სიტყვებს გამოვიყენებთ: „და კიდევ, ის რაც ძალიან მიზიდავს მე, როგორც რომანისტს, არის მითოსშემოქმედებითი პოტენციალი, მითების შექმნის უნარი. თანაც, მითებისა, რომლებიც, როგორც მოსჩანს, დღესაც ცოცხალია. ეგებ, ამაში მე არ ვგავარ სხვას. უბრალოდ მე ვიცი მითები ცოტათი უკეთ, ვიდრე სხვა ადამიანებმა. ჩვენ მუდამ განვიცდით მოთხოვნილებას დავუბრუნდეთ მათ კვლავ და კვლავ. ისინი ადამიანურ ქცევით მოდელებს წარმოადგენენ, ეგებ ყოველთვის კარგსაც არა, მაგრამ, მაინც ნიმუშს, პროტოტიპს, ქცევით მოდელს. მე არც ისე მიყვარს ძველი რომი, მაგრამ ცხადია, რომ რომაელები ინტერპრეტაციას უკეთებდნენ ბერძნულ მითებს და... მეც მომწონს ისინი. მე ვთვლი, რომ კლასიკური სამყარო, ძველი რომისა და საბერძნეთის სამყარო, არავითარ შემთხვევაში არ მომკვდარა და არ უნდა მოკვდეს განათლებულ სამყაროში“ (Рейнгольд 2012).

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. აბაშიძე 1981: აბაშიძე ლევან, „ესთეტიკური ეტიუდები“, ბათუმი, 1981.
2. ბუაძე 2013: ბუაძე ნინო, „ნატალი საროტის „ოქროს ნაყოფი“ – რომანი „ახალ რომანზე“, ქუთაისი, 2013.
3. ელიაძე 2009: ელიაძე მირჩა, „მითის ასპექტები“, ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2009.
4. თავდგირიძე 2011: თავდგირიძე ხათუნა, „მითოსური სიმულაციები, გაუჩინარებულნი და გამაუჩინარებელნი“, დიოგენე, თბილისი, 2011.
5. იუნგი 2013: იუნგი კარლ გუსტავ, „ფსიქოლოგია და რელიგია; პასუხი იოზს“, დიოგენე, თბილისი, 2013.
6. იუნგი 1995: იუნგი კარლ გუსტავ, „ანალიტიკური ფსიქოლოგიის საფუძვლები. სიზმრები“, თბილისი, 1995.
7. კობეშავიძე 2001: კობეშავიძე თამარ, „ტრადიცია და ნოვატორობა ჯონ ფაულზის შემოქმედებაში“, თბილისი, 2001.
8. ლომიძე 2008: ლომიძე გაგა, „მითოლოგიური კრიტიკა“, ლიტერატურის თეორია, თბილისი, 2008.
9. მიქელთაძე 2002: მიქელთაძე ნათია, „ქრონონავტების მარადიული სვლა“, გამომცემლობა აჭარა, ბათუმი, 2002.
10. ფაულზი 1989: ფაულზი ჯონ, „აბანოზის კომპი“, საუნჯე, 1989, #3.
11. ფაულზი 2013: ფაულზი ჯონ, „კოლექციონერი“, დიოგენე, თბილისი, 2013.
12. ქართული ხალხური პოეზია, თბილისი, თ.1, 1972.
13. ჩიქოვანი 1972: ჩიქოვანი მიხეილ, „ქართული მითოლოგია და ხალხური პოეზია, ქართული ხალხური პოეზია“, ტ.1, თბილისი, 1972.
14. Леви-Строс 1978: Леви-Строс Клод, «Миф, ритуал и генетика», №3, Природа, 1978.
15. Морено 2008: Морено Якоб, «Психодрама», 2008.
16. Рейнгольд 2012: Рейнгольд Наталья, «Мосты через Ла-Манш: Британская литература», 1990-2000-х, Москва, 2012.
17. Фрезер 1986: Джеймс Джордж, «Золотая Ветвь», Москва, 1986.

18. **Шкловский 1990:** Шкловский Виктор, »Гамбургский Счет«, Москва, 1990.
19. **Шкловский 1929:** Шкловский Виктор, «О Теории Прозы», Москва, 1929.
20. **Aubrey 1991:** Aubrey James R., “John Fowles; A Reference Companion”, Greenwood Publishing Group, Inc, 1991.
21. **Brax 2003:** Brax Klaus, “The Poetics of Mystery”, 2003.
22. **Cassirer 1946:** Cassirer Ernst, “Language and Myth”, Dover Publications Inc., New York, 1946.
23. **Chapman 1982:** Chapman G., The Siege of Lime Regis, Serendip Books, 1982.
24. **De Mott 1982:** De Mott Benjamin, “New York Times Book Review”, 1982.
25. **Eliot 1981:** Eliot Thomas, “The Love Song of Alfred Prufrock”, 1981.
26. **Fowles 1980:** Fowles John, “The Ebony Tower”, Moscow Progress Publishers, 1980.
27. **Fowles 1980:** Fowles John, “The Enigma”, Moscow Progress Publishers, 1980.
28. **Fowles 1980:** Fowles John, “Eliduc”, Moscow Progress Publishers, 1980.
29. **Fowles 1979:** Fowles John, “Poor Koko”, 1979.
30. **Fowles 1984:** Fowles John, “The Cloud”, 1984.
31. **Fowles 1997:** Fowles John, “The Collector”, 1997.
32. **Fowles 1965:** Fowles John, “The Magus”, 1965.
33. **Fowles 1969:** Fowles John, “The French Lieutenant’s Woman”, Boston: Little, Brown, 1969.
34. **Fowles 1978:** Fowles John, “The Islands”, Boston: Little, Brown, 1978.
35. **Fowles 1982:** Fowles John, “Mantissa”, Boston: Little, Brown, 1982.
36. **Fowles 1970:** Fowles John, “The Aristos: A Self-Portrait in Ideas”, rev.ed., Boston: Little, Borwn, 1970.
37. **Fowles 1984:** Foreword, Fawkener H. W., “The Timescapes of John Fowles”, Fairleigh Dickinson University Press, 1984.
38. **Fowles 1999:** Fowles John, “Wormholes, Essays and Occasional Writings”, 1999.
39. **Huffaker 1980:** Huffaker, Robert, “Naturalist of Lime Regis”, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2010.
40. **Jung 1968:** Jung Carl Gustav, “Man and his Symbols”, Dell Publishing a division of

Random House, Inc, 1968.

41. **Kermode 1966:** Kermode Frank, "The Sense of an Ending", Oxford University Press, 1966.
42. **Loveday 1985:** Loveday Simon, "The Romances of John Fowles", L. Macmillan, 1985.
43. **Lever 1979-80:** Lever Karen M., "The Education of John Fowles", Critique, 21. No.2, 1979-80.
44. **Morris 1975:** Morris, Robert K., "A Forest of Fictions, reviews of "The Ebony Tower", The Nation, 1975.
45. **Pifer 1986:** Pifer Ellen, "Critical Essays on John Fowles", G. K. Hall @ Co. Boston, Massachusetts, 1986.
46. **Rackham 1972:** Rackham Jeff, "John Fowles, The Existential Labyrinth", Critique 13, no. 3, 1972.
47. **Shakespeare 1992:** Shakespeare William, "The Tempest", London: Routledge, 1992.
48. **Tarbox 1988:** Tarbox Katherine, "The Art of John Fowles", The University of Georgia Press, 1988.
49. **Usener 1896:** Usener Hermann, "Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung", Bonn, 1896.
50. **Woodcock 1984:** Woodcock Bruce, "Male Mythologies: John Fowles and Masculinity", Brighton: Harvester, 1984.
51. www.literatstudy.ancientrome.edu.com
52. www.newworldencyclopedia.org/entry/Defamiliarization