

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ინგლისური ფილოლოგიის დეპარტამენტი

ლელა ჟამურაშვილი

მეძანიკური და ბუნებრივი სამყაროს დაპირისპირება ოლღოს ჰაქსლის
რომანებში

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი მანანა გელაშვილი



თბილისი

2014

შინაარსი

შესავალი ----- (1)

თავი I

დუალობა ოლდოს ჰაქსლის 1920-იანი წლების რომანებში „მასხრული ფერხული“ და „კონტრაპუნქტი“

1. ამაოების ფილოსოფია ოლდოს ჰაქსლის 1920-იანი წლების რომანებში ----- (10)
2. დუალობიდან უნივერსალურ დისჰარმონიამდე ----- (37)

თავი II

ტექნოკრატული საზოგადოების სატირული სურათი 1930-იანი წლების რომანებში

1. ჰაქსლის ტექნოკრატული ანტიუტოპია ----- (76)
2. 1930-იანი წლების ამერიკა ოლდოს ჰაქსლის რომანში „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“ ----- (140)

დასკვნა ----- (159)

ბიბლიოგრაფია ----- (163)

დანართები ----- (170)

შესავალი

ტექნოლოგიური პროგრესი უკეთესი გზა აღმოჩნდა უკუსვლისათვის, (Huxley, 1959:293), წერს ოლდოს ჰაქსლი და ამ სიტყვებით ოცდამეერთე საუკუნის ლიტერატურის ძირითად სათქმელს ეხმიანება. სამყაროს მექანიზაცია და ბუნებრიობის დეფიციტი დღეს არაერთი თანამედროვე მწერლის შემოქმედებაში გვევლინება მთავარ პრობლემად. საკითხის აქტუალობა სამომხმარებლო საზოგადოებაში არსებულმა მზარდმა ტენდენციებმა განაპირობა. სულ უფრო მწვავედ იგრძნობა მექანიკური სამყაროს გავლენა ადამიანზე, რომელიც უკიდურეს მომხმარებლად და ამავე დროს მოხმარების პროდუქტად ჩამოყალიბდა. თანამედროვე ცხოვრების რიტმი და არსი ყოველდღიურ რევოლუციას განიცდის. ტექნოლოგიის და სამეცნიერო პროგრესის უპრეცედენტო განვითარებამ ცხოვრების ყველა ასპექტზე მოახდინა გავლენა და ადგილი აღარ დატოვა ბუნებრივი ემოციების, გრძნობებისა თუ ურთიერთობებისთვის. ამიტომაც ხელოვნებაში დღის წესრიგში დადგა ადამიანური ფასეულობების გადარჩენის საკითხი. ამ თემამ განსაკუთრებით წინ წამოიწია ოცდამეერთე საუკუნეში, რომელსაც პირობითად შეიძლება ციფრული ტექნოლოგიების ერა ვუწოდოთ. ანალოგიურად რევოლუციური იყო ის გარდაქმნები, რომელიც მეოცე საუკუნის დასაწყისში მოხდებოდა სამეცნიერო სიახლეებმა და ტექნოლოგიურმა განვითარებამ გამოიწვია. მსოფლიო საზოგადოებას ეს გარდაქმნები უკეთესი მომავლის საწყისად ეჩვენებოდა, მაგრამ იყვნენ ადამიანები, რომლებიც რეალობას სხვა კუთხითაც უყურებდნენ. მათ შორის იყო ოლდოს ჰაქსლი, რომელსაც არსებული ტენდენციების გამო მომავალი იდეალურად სულაც არ ესახებოდა. პრობლემას იგი ადამიანური ღირებულებების თვალსაზრისით ხედავდა და შიშობდა, რომ ერთ დღეს ადამიანი თავისივე შექმნილი მანქანების მონა გახდებოდა და როცა ჯერი ბუნებრივსა და მექანიკურ სამყაროს შორის არჩევანზე მიდგებოდა, ადამიანი ამ არჩევანს ტექნოლოგიური მიღწევების სასარგებლოდ გააკეთებდა.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ოცდამეერთე საუკუნეში ოლდოს ჰაქსლის მიერ დაანონსებული ტექნოკრატია სულ უფრო მეტად ემსგავსება რეალობას, გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ პირდაპირპროპორციულად იზრდება ინტერესი ოლდოს ჰაქსლის რომანების მიმართ. მისი შემოქმედებისადმი ინტერესის გამოღვიძება განსაკუთრებით 1990-იანი წლებიდან შეინიშნება. 1994 წელს ქ.

მიუნსტერში ჩატარდა მწერლის ასი წლის იუბილისადმი მიძღვნილი სიმპოზიუმი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ოდღოს ჰაქსლის საერთაშორისო საზოგადოებას (ფუნქციონირებს 1998 წლიდან). საზოგადოების დაფინანსებით გამოდის ყოველწლიური გამოცემა, სადაც თავმოყრილია მსოფლიოს ცნობილ მკვლევართა ნაშრომები ჰაქსლის შესახებ. 2008 წლის გამოცემის (მე-8 ტომი) წინასიტყვაობაში რედაქტორები, პროფესორი ჯერომ მეკიერი (კენტუკის უნივერსიტეტი) და პროფესორი ბერნფრიდ ნიუჯელი (მიუნსტერის უნივერსიტეტი), წერენ, რომ ახალი ერა მწერალს დამსახურებულ აღიარებას მოუტანს. მისი აზრი და მისი ხელოვნება სულ უფრო მეტ მკითხველს მიიზიდავს, რადგან ოცდამეერთე საუკუნეში დადგება კრიტიკული ზღვარი იმ პრობლემების, რომელზეც ჰაქსლიმ გაამახვილა ყურადღება თავის შემოქმედებაში. ოდღოს ჰაქსლის შემოქმედების კრიტიკული მემკვიდრეობა ძალიან მრავალფეროვანია. თავად მწერალი არაერთგვაროვანი, ამბივალენტური შეხედულებებით გამოირჩეოდა და ეს მის რომანებში კარგად ჩანს. პრობლემის მრავალმხრივი განხილვა მწერლის ერთ-ერთი გამოკვეთილი თვისება იყო. როგორც ჰაქსლის კრიტიკული მემკვიდრეობის რედაქტორი, დონალდ უატი აღნიშნავს, ოდღოს ჰაქსლის შემოქმედება შეიძლება დავახასიათოთ როგორც წინააღმდეგობათა ერთობლიობა (Watt, 1975:22). შესაბამისად, მისი მოღვაწეობის ყველა ეტაპზე კრიტიკაც არაერთგვაროვანი იყო. კვლევაში გათვალისწინებულია სხვადასხვა პერიოდის კრიტიკული ლიტერატურა, რამდენადაც ეს საშუალებას გვაძლევს არა მხოლოდ თვალი მივადევნოთ კრიტიკული ლიტერატურის განვითარებას მწერლის მიმართ, არამედ დავინახოთ ზოგადად ლიტერატურული გემოვნების განვითარებაც დროთა განმავლობაში.

უნდა აღინიშნოს, რომ ოდღოს ჰაქსლის შემოქმედების მკვლევარები უმთავრესად რამდენიმე რომანზე ერთდროულად ამახვილებენ ყურადღებას და ზოგადი მსჯელობით შემოიფარგლებიან. ამა თუ იმ კონკრეტული რომანის დეტალური ანალიზი და თემატური განხილვა ასეთი ტიპის კვლევებში წარმოდგენილი არ არის. პრობლემაზე უფრო მეტად კონცენტრირებულია ცალკეული სტატიები, რომელიც მთლიანობაში საკმაოდ დეტალურ ანალიზს გვთავაზობს, მაგრამ სტატიების უმეტესობა ძირითადად „მშენიერ ახალ სამყაროსთან“ არის დაკავშირებული. გარდა ამისა, თავად ეს რომანიც ყოველთვის იზოლირებულად არის განხილული და არსებულ კვლევებში არ არის ნაჩვენები მისი თემატური კავშირი ჰაქსლის დანარჩენ შემოქმედებასთან.

ჩვენი კვლევის მიზანია მწერლის სხვადასხვა პერიოდის რომანების თანმიმდევრული შესწავლის საფუძველზე აჩვენოს როგორ იკვეთება მექანიკური და ბუნებრივი სამყაროს დაპირისპირების საკითხი 20-იანი წლების რომანებში და როგორ ხდება თემის ევოლუცია შემდგომი პერიოდის რომანებში. ნაშრომის სიახლე სწორედ ამ მიდგომაში მდგომარეობს. ჩვენთვის „მშვენიერი ახალი სამყარო“ მთავარი საკვლევი რომანი არ არის. ეს არის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი, სადაც კვლევაში განხილული თემა პიკს აღწევს, მაგრამ პრობლემას განვიხილავთ პოლისტურად - როგორც „მშვენიერ ახალ სამყაროში“, ისე მანამდე და შემდგომ დაწერილ რომანებშიც. გარდა ამისა, მექანიკური და ბუნებრივი სამყაროს დაპირისპირების კუთხით ოდნოს ჰაქსლის შემოქმედება ფაქტიურად შესწავლილი არ არის. ცალკეული სტატიები არსებობს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მაგრამ თემის შესახებ სპეციალური მონოგრაფიული კვლევა არ დაწერილა. ადამიანზე მექანიკური სამყაროს გავლენა და სამომხმარებლო საზოგადოების ჩამოყალიბების ტენდენციები ჰაქსლის 1920-იანი წლების რომანების კონტექსტში გაანალიზებული არ არის. ამ მხრივ განსაკუთრებით მწირია კრიტიკული ლიტერატურა „მასხრული ფერხულის“ შესახებ. ყურადღება გამახვილებულია მხოლოდ ცალკეული პერსონაჟების ზოგად განხილვაზე და გაუცხოვების თემაზე. რაც შეეხება „კონტრაპუნქტს“, აქ მთავარი აქცენტი მუსიკალური მოდელის გამოყენებაზე და თითოეული პერსონაჟის დახასიათებაზე კეთდება. ბოლო პერიოდის ნაშრომებში უფრო დეტალური ანალიზიც გვხვდება, თუმცა აქაც მხოლოდ გაუცხოვების თემაზეა აქცენტი გაკეთებული და მკვლევარები გამომწვევ მიზეზს ტექნოლოგიური და სამეცნიერო პროგრესის კუთხით არ უღრმავდებიან. „მშვენიერი ახალი სამყაროს“ შესახებ არსებული სტატიები მეტ-ნაკლებად კავშირშია ჩვენს მიერ შერჩეულ თემასთან. შექსპირული აღუზიების, ფროიდის თეორიების, ისტორიულ ფონის და ა.შ. გამოყენების შესახებ დაწერილი კვლევები საინტერესო რაკურსით წარმოგვიდგენს რომანს, მაგრამ ეს ყველა საკითხი წესით ერთი მთავარი თემის ქვეშ უნდა გაერთიანდეს, რასაც ტექნიკრატული სამყაროს გავლენა ჰქვია. ჩვენი ნაშრომის კიდევ ერთი სიახლე ისიც არის, რომ აღნიშნულ საკითხებს რომანში არსებულ მთავარ პრობლემასთან აკავშირებს და ერთმანეთთან მიმართებით განიხილავს. ასევე ინოვაციურია ნაშრომში წარმოდგენილი მსჯელობა რომანზე „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“, რამდენადაც საკვლევი პრობლემის კუთხით ეს რომანი არც ერთ

სხვა ნაშრომში არ არის გაანალიზებული. ზოგადად, რომანი დიდი მხატვრული ღირებულებით არ გამოირჩევა და შესაბამისად, მეცნიერები დიდ ინტერესს არც ამჟღავნებენ მის მიმართ, მაგრამ ის მასალაც კი, რომელიც არსებობს, რომანში განვითარებულ ფილოსოფიურ ხაზს უფრო ეხება და განიხილავს ჰაქსლის უარყოფით დამოკიდებულებას მატერიალური მიჯაჭვულობის მიმართ. ჩვენი კვლევა რომანს სრულიად ახლებური ხედვით წარმოადგენს და ყურადღებას ამახვილებს ჰაქსლის თვალთ დახახულ 1930-იანი წლების ამერიკაზე, რომელსაც მწერალი ტექნოკრატიის არქეტიპად თვლიდა.

დისერტაციის თეორიული და მეთოდოლოგიური საფუძველია ოლდოს ჰაქსლის შესახებ არსებული კრიტიკული ლიტერატურა, კვლევები და სამეცნიერო ნაშრომები, სადაც მწერლის შემოქმედება სხვადასხვა კუთხით არის განხილული.

ოლდოს ჰაქსლის შემოქმედების ირგვლივ არსებული ამერიკულ-ინგლისური სამეცნიერო კვლევები და მონოგრაფიული შრომები შეგვიძლია რამდენიმე ჯგუფად დავყოთ:

ბიოგრაფიული ნაშრომები: სიბილ ბედფორდის ორტომეული „ოლდოს ჰაქსლი“, დევიდ ქინგ დანაუის „ოლდოს ჰაქსლი ჰოლივუდში“, ლორა არჩერა ჰაქსლის მემუარული ნაშრომი „ეს მარადიული წუთი“.

სიბილ ბედფორდის ბიოგრაფიული ნაშრომი - „ოლდოს ჰაქსლი“ მნიშვნელოვანი წყაროა არა მხოლოდ მწერლის ცხოვრებისეული დეტალების თვალსაზრისით, არამედ მისი შემოქმედების კუთხითაც. ბედფორდის ბიოგრაფიული ნაშრომი ეყრდნობა როგორც გამოქვეყნებულ და დოკუმენტურ მასალებს, ისე ზეპირ და პირად წყაროებს, რომელიც მან ჰაქსლის ვაჟის, ძმის და მეორე ცოლის დახმარებით მოიპოვა.

დევიდ ქინგ დანაუის „ჰაქსლი ჰოლივუდში“ მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის მწერლის ცხოვრების ამერიკული პერიოდის შესახებ. ნაშრომში წარმოდგენილია ძალიან საინტერესო ფოტო მასალა, სადაც ოლდოს და მარია ჰაქსლების ჰოლივუდელი მეგობრები არიან აღბეჭდილი, მათ შორის: ორსონ უელისი, გრეტა გარბო, მისტერ და მისის ჩაპლინები, ოდრი ჰეპბერნი და სხვ.

მემუარულ ნაშრომში „ეს მარადიული წუთი“ ლორა ჰაქსლი იგონებს ოლდოს ჰაქსლისთან გატარებულ წლებს და გვაცნობს მწერლის შეხედულებებს ამა თუ იმ საკითხთან დაკავშირებით.

კრებულები: კრიტიკული მემკვიდრეობის კრებული დონალდ უატის რედაქტორობით და კრიტიკული სტატიების კრებული ჯერომ მეკიერის და ბენრფრიდ ნიუჯელის რედაქტორობით.

დონალდ უატის რედაქტორობით გამოცემული კრებული უაღრესად საინტერესოა, რადგან არა მხოლოდ ჰაქსლის თანამედროვე კრიტიკოსთა მოსაზრებებს წარმოგვიდგენს, არამედ მეოცე საუკუნის უმნიშვნელოვანეს მწერალთა ხედვას ჰაქსლის შემოქმედების მიმართ. მაგალითად, კრებულში წარმოდგენილია სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ნაწარმოების მიმართ ვირჯინია ვულფის, თომას სტერნს ელიოტის, ჰერმან ჰესეს, სკოტ ფიცჯერალდის, უილიამ ბათლერ იეიტსის მიერ გამოთქმული მოსაზრებები, რომლებიც სტატიების სახით არის გამოქვეყნებული იმ პერიოდის სხვადასხვა გაზეთსა თუ ჟურნალში.

ბენრფრიდ ნიუჯელის და ჯერომ მეკიერის რედაქტორობით გამოცემული კრებულებიც ასევე მდიდარი მასალაა მკვლევარებისთვის. კრებული ტომებად გამოდის და მასში თავმოყრილია ცნობილ მეცნიერთა სტატიები ოლდოს ჰაქსლის შემოქმედების შესახებ.

მონოგრაფიული კვლევები პიტერ ბაუერინგის, კიტ მეის, ჯორჯ ვუდკოკის, მილტონ ბირნბაუმის, გვინივერა ნანსის და სხვათა ავტორობით. მასალა ძალიან დიდია და აქ მხოლოდ რამდენიმე ავტორს ვახსენებთ.

პიტერ ბაუერინგის კრიტიკულ ნაშრომში - „ოლდოს ჰაქსლი - მთავარი რომანების კვლევა“ - ჰაქსლის რომანები იდეების რომანის ჭრილშია განხილული. ავტორი აღნიშნავს, რომ მწერალი დროთა განმავლობაში ინტერესს კარგავდა ლიტერატურის, როგორც ხელოვნების სერიოზული ფორმის მიმართ. პიტერ ბაუერინგი ამტკიცებს, რომ ჰაქსლის რომანებში მთავარი იდეებია და არა პერსონაჟები და ნაწარმოების სტრუქტურა. მის ნაშრომში ჰაქსლის ცხრა რომანია განხილული, რომელთაგან იგი მხატვრული ღირებულებით გამოყოფს მხოლოდ სამს: „მასხრული ფერხული“, „კონტრაპუნქტი“ და „ბრმა გაზაში“. უნდა აღინიშნოს, რომ პიტერ ბაუერინგის ნაშრომი გარკვეულწილად საინტერესო მასალას შეიცავს, მაგრამ ძირითადად არ გამოირჩევა რომანების ღრმა ანალიზით და ძალიან ზოგადია.

წიგნში „ოლდოს ჰაქსლი“ კიტ მეი ჰაქსლის შემოქმედებას ორ ნაწილად ყოფს: ძიების პერიოდის რომანები, სადაც აერთიანებს ექვს რომანს „ყვითელი ქრომიდან“ ამერიკული პერიოდის რომანებამდე, და მტკიცე რწმენის პერიოდის

რომანები, სადაც კიტი მეი ჰაქსლის ამერიკული პერიოდის რომანებს განიხილავს. ნაშრომში საკმაოდ კარგად არის გაანალიზებული ჰაქსლის რომანებში ასახული საზოგადოების სატირული სურათი.

კვლევაში „განთიადი და ბნელი საათი“ ჯორჯ ვუდკოკი არა მხოლოდ ჰაქსლის რომანებს, არამედ მთელ მის შემოქმედებას განიხილავს. ნაშრომში თავები თემების მიხედვით არის დალაგებული და არა ნაწარმოებების მიხედვით. შესაბამისად, ვუდკოკი ქრონოლოგიურად გვიჩვენებს ჰაქსლის შემოქმედების თემატურ განვითარებას.

თანამედროვე სტატიები ჯერომ მეკიერის, სამანტა ვიბერტის, კლაიდ ენროტის, კერი შნაიდერის, პოლ სმეთერსტის და სხვათა ავტორობით. საკვლევი პრობლემის ირგვლივ ბოლო ათწლეულის განმავლობაში გამოცემულ სამეცნიერო ლიტერატურას თუ დავაკვირდებით, ერთ საინტერესო ტენდენციას შევნიშნავთ: მკვლევართა უმეტესობა განიხილავს რომანს „მშვენიერი ახალი სამყარო“, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ჩვენი საკვლევი პრობლემის აქტუალობას.

საქართველოში ოლდოს ჰაქსლის შემოქმედება ნაკლებად არის შესწავლილი. კვლევები, რომელიც არსებობს, ძირითადად კარნავალიზაციის კუთხით არის ჩატარებული. ლიტერატურათმცოდნეობაში კარნავალიზაციის თემა, თავისთავად, ძალიან საინტერესოა, მაგრამ წინამდებარე ნაშრომში განხილული პრობლემა - ტექნოლოგიური პროგრესის და მეცნიერების განვითარების გავლენა ადამიანსა და მის ღირებულებებზე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი და დღეისათვის მეტად აქტუალურია. მით უმეტეს, რომ ეს საკითხი ლიტერატურათმცოდნეობაში სერიოზული კვლევის საგანი ჯერ არ გამხდარა. ჩვენთვის ცნობილი ნაშრომებიდან ჰაქსლის რომანებში ბუნებრივი და მექანიკური სამყაროს დაპირისპირება არავის გადაუქცევია სპეციალური გამოკვლევის ცალკე, ვრცელი მსჯელობის საგნად. როგორც უკვე ვთქვით, საკითხის ირგვლივ არსებობს ცალკეული სტატიები და საქართველოში ამ მხრივ ყველაზე საინტერესოა პროფესორ ირმა რატიანის კვლევები, რომელიც ჰაქსლის რომანებს ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ჭრილში განიხილავს, მაგრამ საკითხთან დაკავშირებით მონოგრაფიული ნაშრომი არ არსებობს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ოლდოს ჰაქსლის რომანებში ბუნებრივი და მექანიკური სამყაროს დაპირისპირების პრობლემის კვლევა, მწერლის შემოქმედებით განვითარებასთან ერთად თემის ევოლუციის

თანმიმდევრულად წარმოიჩინა და რომანებს შორის თემატური კავშირის განხილვა მეცნიერულ სიახლეს წარმოადგენს როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთაც.

საკვლევად შევარჩიეთ განსახილველ თემასთან დაკავშირებული რომანები ჰაქსლის მოღვაწეობის სხვადასხვა ეტაპიდან, თუმცა ძირითადად გავითვალისწინეთ 20-იანი და 30-იანი წლების პერიოდი, რომელიც ყველაზე მნიშვნელოვანი და ნაყოფიერი პერიოდია ჰაქსლის, როგორც რომანების ავტორის შემოქმედებაში. სწორედ ამ ეტაპებზე შექმნა მან ლიტერატურულად ყველაზე ღირებული ნაწარმოებები. გარდა ამისა, საკვლევი მასალის შერჩევის ამგვარმა პრინციპმა საშუალება მოგვცა დაგვევიწყებოდით თემის ევოლუციას მწერლის მოღვაწეობის ეტაპების ცვლილებასთან ერთად: 20-იანი წლების რომანებში დუალობა ადამიანის შიგნით, პიროვნულ დონეზეა განხილული. წამოწეულია ისეთი პრობლემები, როგორიც არის პიროვნების გაორება და ამ გაორების შედეგად მიღებული იზოლაციური ეგოცენტრიზმი და ცალმხრივობა; 30-იანი წლების რომანებში აღინიშნება დუალობის მასშტაბის ზრდა და საზოგადოებრივ დონეზე გადატანა. პრობლემა უფრო უნივერსალური ხდება და მაღფაისისა და მსოფლიო სახელმწიფოს კონტრასტის სახით წარმოგვიდგება რომანში „მშვენიერი ახალი სამყარო“. თემატური პიკი წარმოდგენილია რომანში „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“ - ამერიკულ ეტაპზე, სადაც მეცნიერების ზღვარდაუდებელი შესაძლებლობების რწმენას ადამიანი მაიმუნის მსგავს არსებამდე დაჰყავს. კვლევის ფარგლები ამ ნაწარმოების იქით აღარ მიდის, რადგან შემდგომი პერიოდის რომანები მთლიანად მისტიციზმის თემას ეძღვნება და ნაშრომში განხილულ პრობლემატიკასთან კავშირი წყდება. როგორც მალკოლმ ქოული აღნიშნავდა თავის ერთ-ერთ სტატიაში, ჰაქსლის სიყვარული წმინდა ხელოვნებისადმი ისევე კვდება, როგორც მისი რომანის სათაურში ნახსენები გედი (ციტირებულია დონალდ უატის რედაქტორობით გამოცემული კრიტიკული მემკვიდრეობის შესავალში, 1975:23). უშუალოდ „გედის“ შემდეგ დაწერილ რომანს - „დრო უნდა გაჩერდეს“ - საფუძვლად დაედო „ტიბეტური წიგნი გარდაცვლილების შესახებ“ და კვლური ფილოსოფია. თავად „გედიც“ ნაწილობრივ უკვე ამ ფილოსოფიის პრინციპებზე აგებული ქადაგებით არის გაჯერებული და ამიტომ წინამდებარე ნაშრომში არც ამ რომანს განვიხილავთ სრულად. განხილულია მხოლოდ ის ხაზი, რომელიც

ადამიანზე მეცნიერების გავლენას ასახავს და უკვე ნაკლებად, მაგრამ მაინც ჯერ კიდევ არსებობს ჰაქლის რომანში.

ნაშრომი შედგება შესავლის, ორი თავისა და დასკვნისგან. შესავალში მოცემულია პრობლემის ზოგადი დახასიათება, განსაზღვრულია კვლევის საგანი და მიმოხილულია პრობლემის გარშემო არსებული ძირითადი წყაროები, კრიტიკული ლიტერატურა.

პირველ თავში განხილულია ოლდოს ჰაქსლის 1920-იანი წლების რომანები „მასხრული ფერხული“ და „კონტრაპუნქტი“. ნაშრომის ამ ნაწილში რამდენიმე ძირითად თემაზეა ყურადღება გამახვილებული, მათ შორის მთავარია მეცნიერებისა და ტექნოლოგიური განვითარების გავლენით ადამიანის შიგნით გაჩენილი გაორება, რომელიც მისი ცალმხრივი განვითარების, წარუმატებელი ურთიერთობების, იზოლირებულობის და გაუცხოების განმაპირობებელი ფაქტორი ხდება. ადამიანი უშედეგოდ ცდილობს თავი დააღწიოს ამგვარ მდგომარეობას და ჰარმონიულობა აღადგინოს, მაგრამ მისი ძიება ამაოა და წრეზე უმიზნოდ სიარულს ემსგავსება, რადგან თავგზააბნეულ ადამიანს ღირებულებათა ერთიანობის სახით არსებული ორიენტირი აღარ გააჩნია. მისთვის აღარც ღმერთი არსებობს, რადგან ყველაფრის ახსნას მეცნიერებით ცდილობს და სამყაროს ცალმხრივად უყურებს. რელიგიის პროფანაციის და დესაკრალიზაციის თემა განსაკუთრებით მკაფიოდ იკვეთება „მასხრულ ფერხულში“. პირველივე თავში ნახვენებია დუალობის შედეგი, რომელიც გაუცხოებისა და იზოლაციის სახით გვევლინება ჰაქსლის რომანებში. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს კონტრაპუნქტში, სადაც პერსონაჟების ცხოვრება პარალელურად ვითარდება და ერთმანეთს არასოდეს კვეთს. აქვე აღწერილია ჰაქსლის მიერ პიროვნებათშორისი დისჰარმონიის წარმოჩენა რომანის მუსიკალიზებულ მოდელზე მორგების გზით. მუსიკალიზებული მოდელის გამოყენებით მწერალი გვიჩვენებს, რომ ცხოვრება არ შეიძლება იყოს ცალმხრივი. კონტრაპუნქტული ნაწარმოების მსგავსად, იგი აბსოლუტური კონტრასტებით არის სავსე, მაგრამ ამისდა მიუხედავად, ჰუმანისტური, ჯანსაღი ღირებულებებით მცხოვრები ადამიანების ურთიერთობა და ცხოვრება ისეთივე ჰარმონიული იქნებოდა, როგორც კონტრაპუნქტული ნაწარმოები.

მეორე თავი მიმოხილავს ოლდოს ჰაქსლის ორ რომანს: „მშვენიერი ახალი სამყარო“ და „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“. ყურადღება გამახვილებულია

კონსიუმერისტულ აქსიომაზე - „არაფერი არსებობს უსასყიდლოდ“ და განხილულია შედეგები, რომელიც ტექნოკრატიულ სამყაროში შეიძლება დადგეს. საფასური, რომელსაც ადამიანი მომავლის სამყაროში შექმნილი ზეკომფორტისა და ფუფუნებისთვის იხდის, ადამიანური ღირებულებების დაკარგვა და სრული დეჰუმანიზაციაა. გამოკვეთილია ისეთი პრობლემები, როგორც არის ადამიანის ქცევა მასობრივი მოხმარების პროდუქტად, საღი აზრის მოსპობა ნარკოტიკებისა და ტვინების გამორეცხვის საშუალებით, გრძნობების გაქრობა და ადამიანის მანქანად ქცევა, ცხოვრების ორი უმნიშვნელოვანესი მოვლენის - დაბადებისა და სიკვდილის გაუფასურება. ამავე თავში გაანალიზებულია თემატური პიკი, რომელიც ადამიანის არა მხოლოდ სულიერ, არამედ ფიზიკურ დეგრადაციას გულისხმობს.

დასკვნაში შეჯამებულია კვლევის შედეგები.

თავი I

დუალობა ოლდოს ჰაქსლის 1920-იანი წლების რომანებში „მასხრული ფერხული“ და „კონტრაპუნქტი“

1. ამაოების ფილოსოფია ოლდოს ჰაქსლის 1920-იანი წლების რომანებში

1928 წლის 1 მაისს ოლდოს ჰაქსლიმ ამერიკულ გამომცემლობა „დაბლდეი დორან და კომპანიას“ მისწერა, რომ სურდა შეეცვალა რომანის სათაური და „კონტრაპუნქტის“ ნაცვლად მისთვის „განსხვავებული კანონზომიერებანი“ დაერქმია, რადგან ეს უკანასკნელი უკეთესად გამოხატავდა მის სათქმელს. (Huxley, 1969:296). ახალი სათაური აღებული იყო ფულკე გრევილის ლექსიდან „მუსტაფა“, რომელიც ჰაქსლიმ რომანის დაწერის შემდეგ აღმოაჩინა. გამომცემლობამ უარი თქვა სათაურის შეცვლაზე და მწერალმა ლექსის ორი სტროფი „კონტრაპუნქტს“ ეპიგრაფად წაუძღვარა.

„O, wearisome condition of humanity!
Born under one law, to another bound;
Vainly begot and yet forbidden vanity;
Created sick, commanded to be sound.
What meaneth Nature by these diverse laws?
Passion and reason, self-division's cause?“¹

ეს ეპიგრაფი ფაქტიურად ოლდოს ჰაქსლის შემოქმედების ძირითადი თემატიკის ერთგვარი შეჯამებაა. დიქტომია „ვნება და გონება“ ზუსტად გამოხატავს მთავარ პრობლემას, რომელსაც ჰაქსლის შემოქმედებაში არსებითი მნიშვნელობა აქვს. მწერალი მიიხრევდა, რომ დუალობა თანამედროვე ადამიანის ბუნებრივი მდგომარეობაა. მეოცე საუკუნის დასაწყისში მეცნიერების პროგრესმა და ტექნოლოგიის უპრეცედენტო გავითარებამ მანამდე არსებული

¹ „ამგვარი ყოფით დაიქანცა მოდგმა კაცისა და გაორებამ მას დაასვა სასტიკი დადი, ამოდ შობილს უკრძალავენ ამაოებას დაავადებულს უბრძანებენ იყოს ჯანსაღი. ერთმანეთს არ ჰგავს სამყაროში არც ერთი წესი ვნება გონებას ედავება და მეფეს მწყემსი“ (შენი შენა: ნაშრომში გამოყენებული ციტატების თარგმანი ეკუთვნის ნაშრომის ავტორს, თუ სხვაგვარად არ არის მითითებული).

ღირებულებებისა და შეხედულებების სერიოზული რყევა განაპირობა. ფაქტიურად, აღარ დარჩა მოსაზრება, რომელიც უპირობო ჭეშმარიტებად მოიაზრებოდა. ყოველთვის არსებობდა საწინააღმდეგო შეხედულება, რომელიც საპირისპირო მოსაზრებას აბათილებდა. როგორც პროფესორი მიურეი როსტონი აღნიშნავს, ხელოვნება და მშვენიერება, რომელიც ასე მნიშვნელოვანია პოეტური აზროვნებისთვის, ბიოლოგისთვის მხოლოდ ნერგული სისტემის გამდიზიანებლად იქცა, ფროიდის მიმდევარი ფსიქოლოგებისთვის კი - ადამიანის სული მემკვიდრეობითა და ბავშვობაში განცდილით განპირობებული რეფლექსების ერთიანობად. მეორე მხრივ, რელიგიური მისტიკოსებისთვის სრული უხამსობა იყო დარვინისტული თეორია, რომელმაც ღმერთის არსებობა უარყო და ადამიანი უბრალო ძუძუმწოვარ არსებად დაიყვანა (Roston, 1977:380). ყოველი მოსაზრება საპირისპირო მოსაზრების აბსურდულობას ასაბუთებდა და მის ირაციონალურობაში გვარწმუნებდა. შედეგად კი მივიღეთ სულიერი პარალიზი, ადამიანის ფსიქოლოგიური დეგრადაცია, მისი შესაძლებლობების ცალმხრივი განვითარება, მისი ბუნების ერთი ნაწილის დომინირება მეორე ნაწილის სრული ატროფირების სანაცვლოდ. დუალობა და შინაგანი გათიშულობა ჰაქსლის პერსონაჟების სულიერი დაქანცულობის ერთ-ერთი მთავარი გამოხატულებაა. ადამიანური ბუნების დუალობას ჰაქსლი ორი კუთხით განიხილავს. ერთი - ეს არის თავად გაორების და შინაგანი წინააღმდეგობის, გრძნობისა და გონების ან სულისა და სხეულის დაპირისპირების არსებობა, ხოლო მეორე - შინაგანი წინააღმდეგობის დაძლევა გრძნობასა და გონებას, სულსა და სხეულს შორის არჩევანის გაკეთების გზით. პიტერ ფირჩოუ სტატიაში “კაცობრიობის მუსიკა” (“Music of Humanity”) საკითხს შემდეგნაირად აფასებს: “Nearly all the characters are plagued by this divisiveness within their own personalities. All [...] are split between the claims of the body and those of the spirit; [...] who have succeeded, for the time being at any rate, in suppressing one half of themselves in order to devote themselves entirely to the other”² [Firchow, 1974:113].

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ არც „მასხრულ ფერხულში“ და არც „კონტრაპუნქტში“ ჰაქსლის პერსონაჟები თითქმის არ ვითარდებიან. ყოველი

² „თითქმის ყველა პერსონაჟი პიროვნების გაორებით არის დაავადებული. ყველა ორად არის გაყოფილი ფიზიკურ და სულიერ მოთხოვნებს შორის. ყოველ შემთხვევაში, ჯერ-ჯერობით მათ სხვას ვერაფერს მიაღწიეს გარდა იმისა, რომ საკუთარ თავში ერთ ნაწილს სრულად თრგუნავენ მეორე ნაწილის სასარგებლოდ“

პერსონაჟი რომელიმე კონკრეტული იდეის გამტარებელია და რომელიმე კონკრეტული კონცეფციის ფორმულირება. ამასთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს ლიტერატურის კრიტიკოსი ჯერომ მეკიერი, რომელიც ამბობს, რომ ჰაქსლის თითოეული პერსონაჟი იდეების ნაკრებია, რომელსაც თხელი კანი აქვს გადაკრული და ლაპარაკობს (Meckier, 1966:292). ყველა პერსონაჟს თავისი ინდივიდუალური სამყარო და ცალმხრივი შეხედულებები აქვს, რომელსაც არც ერთ სხვა პერსონაჟთან არ იზიარებს. მაგალითად, მეცნიერი შიავოთერი („მასხრული ფერხული“) ყველაფრის ახსნას და ინტერპრეტაციას თირკმელს უკავშირებს, გამბრილი უმცროსისთვის კი პანაცეა პნევმატური შარვალია, მასში საჯდომისთვის ჩაკერებული გასაბერი ბალიშებით.

ფაქტიურად, ორივე რომანში ასახულია სამყარო, სადაც საერთო ფასეულობები არ არსებობს. პირველი მსოფლიო ომი მეცხრამეტე საუკუნის იდეალების მსხვრევის კულმინაცია იყო. იმავდროულად, არ არსებობდა ახალი ეპოქის შესაბამისი ერთიანი შეხედულება, რომელიც ვიქტორიანულ იდეალებს ჩაანაცვლებდა.

რომანში „მასხრული ფერხული“ რესტორანში შეკრებილი პერსონაჟები ერთხმად ეწინააღმდეგებიან მხატვარი და პოეტი ქაზიმირ ლიპიატის მიერ სიტყვა „ოცნების“ გამოყენებას. თეოდორ გამბრილი ამ სიტყვას უადგილოდ მიიჩნევს თანამედროვე ეპოქაში. მერკაპტანიც მას ეთანხმება და ლიპიატს შეახსნებს, რომ უკვე ათას ცხრაას ოცდაორი წელია, მსოფლიომ ომი გადაიტანა, რომანტიზმის დრო დასრულდა და ედმონდ როსტანდის ეპოქაში დარჩა. მაგრამ ლიპიატისთვის ეს მოსაზრებები მიუღებელია. იგი თვლის, რომ ამგვარი შეხედულება მხოლოდ ადამიანის სულიერ იმპოტენციაზე მიანიშნებს: „თქვენ თქვენი თავი გაეცით. თქვენი სულის საიდუმლო გაეცით და დაამტკიცეთ, რომ სული გაგიღარიბდათ, დასუსტდით, დაწვრილმანდით და ახლა უკვე სულიერად იმპოტენტები ხართ. [...] იდეალების გეშიანიათ, აი რაშია საქმე. ვერ ბედავთ აღიაროთ, რომ ოცნებები გაგაჩნიათ“³ [Huxley, 1977:46]. აქ ხდება სიტყვა „dream“-ის საინტერესო გადათამაშება. ლიპიატი იდეალებზე და ოცნებებზე საუბრობს, გამბრილი კა მას ეუბნება, რომ სიტყვა „dream“ დღეს მხოლოდ ფროიდთან ასოცირდება. იგი სიტყვას არა როგორც ოცნებას, არამედ როგორც

³ “You've given yourself away. You've given away the secret of your spiritual poverty, your weakness and pettiness and impotence . . . [...] "You're afraid of ideals, that's what it is. You daren't admit to having dreams“

სიზმარს ისე მოიაზრებს და მინიშნებას აკეთებს ფროიდის ცნობილ ნაშრომზე სიზმრების შესახებ. ეს ეპიზოდი კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ თანამედროვე ადამიანის აზროვნება ყველაფერს მეცნიერების ფილტრში ატარებს. გამბრილისთვის სიტყვა „dream“ კონოტაციას იცვლის და ფსიქოლოგიურ ტერმინად იქცევა.

ადამიანი ყველაფრის ახსნას მეცნიერებით ცდილობდა. მან ირწმუნა, რომ მისი გონებრივი შესაძლებლობები ამოუწურავია. ქოულმანი სამყაროს საწყისის ახსნასაც კი მეცნიერი შიავოთერისგან ითხოვს. „გასაღები, გასაღები“ - დაჟინებით გაიძახის და თან ხელჯოხს ქვაფენილზე ურტყამს. მისი აზრით მეცნიერებას შეუძლია იპოვოს თვით „აბსოლუტური გონის“ („The key of the Absolute“) გასაღებიც კი და არქექტიპული ადამიანი ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით განიხილოს (Huxley, 1977:52). მაგრამ როგორც შიავოთერი საბოლოოდ ასკენის, კეისარს კეისრისა უნდა მიეცეს (Huxley, 1977:131). ემოციების სრულად დათრგუნვა და გაქრობა შეუძლებელია. ამიტომაც არის ადამიანი გაორებული გრძნობასა და გონებას შორის. ეს შინაგანი წინააღმდეგობა კი წარმოშობს გაუცხოვების პრობლემას. ადამიანს, რომელიც თავად არ არის სრულყოფილი და ერთიანი, არ შეუძლია შექმნას ჰარმონიული ურთიერთობები. ვფიქრობ, „მასხრულ ფერხულსა“ და „კონტრაპუნქტში“ სწორედ ამ მოსაზრების დემონსტრირებას ახდენს მწერალი.

„მასხრული ფერხულის“ პირველი ეპიზოდი სამლოცველოში იწყება რვეერენდ პელვის ქადაგებით. თეოდორ გამბრილი, რომელიც ქადაგებას ესწრება, მუხის სკამზე ზის და გუნებაში ღმერთის ბუნებასა და არსებობას განიხილავს. პელვის ქადაგების ეპიზოდები და გამბრილის ფიქრები კონტრაპუნქტულად ენაცვლება ერთმანეთს. ყველა თეოლოგიურ განცხადებას გამბრილი გუნებაში საწინააღმდეგო მოსაზრებით პასუხობს. როგორც ტიპიურ თანამედროვე ადამიანს, მასაც არ შეუძლია ჭეშმარიტება ფაქტების გარეშე ირწმუნოს: "God as a sense of warmth about the heart, God as exultation, God as tears in the eyes, God as a rush of power or thought-that was all right. But God as truth, God as 2+2=4-that wasn't so clearly all right. Was there any chance of their being the same? Were there bridges to join the two worlds?"⁴ [Huxley, 1977:24].

⁴ „ღმერთი როგორც გულში ჩაღვრილი სითბო, ღმერთი როგორც თვალებში ჩამდგარი ცრემლი, ღმერთი როგორც მოზღვავებული ძალა და ფიქრი - ეს ყველაფერი გასაგები იყო,

თეოდორ გამბრილი აღიარებს ღმერთის, როგორც ფიზიკური და ემოციური ძალის არსებობას, მაგრამ მისი გონება ლოგიკურ დასაბუთებას ითხოვს. ბატონი პელვი ქადაგებს, რომ მისი სიტყვები მსმენელთა გულელებში უნდა დარჩეს, გამბრილი კი გულის გვერდით ისევ გონებას აყენებს და სვამს კითხვას: „გულში თუ გონებაში?“ მაგრამ ეს დიქტომია მისთვის დილემაა. პასუხი არ აქვს და არც პელვისგან ელოდება ახსნას.

სწორედ ამ სკეპტიციზმზე საუბრობს ალბათ ფრანგი მხატვარი და მწერალი ამედე ოზენფანტი 1928 წელს გამოცემულ ნაშრომში „თანამედროვე ხელოვნების საფუძვლები“, სადაც იგი ამბობს, რომ ჩვენი ქცევა ავტომატურად აღარ არის ნაკარნახევი და ინსტინქტებს ჩვენი მართვა აღარ შეუძლიათ. წავიდა ის დრო, როცა ღმერთი ღმერთი იყო, ადამიანი - ადამიანი, მშვენიერება - მშვენიერება და ორჯერ ორი - ოთხი (Ozenfant, 1952:170).

კონცეფცია, რომ ადამიანი ღმერთმა შექმნა ხატად თვისად თანამედროვე სამყაროში ბიოლოგიურ კონტექსტში ტრანსფორმირდება. ბავშვის დაბადება, რომელიც აქამდე ღმერთის მიერ მოვლენილ სასწაულად ითვლებოდა, ახლა უკვე სხვაგვარ ინტერპრეტაციას იძენს: მარჯორი ქარლინგი („კონტრაპუნქტი“) თავის მუცლადმყოფ შვილს განიხილავს როგორც უჯრედს, ან უჯრედების ჯგუფს, რომელიც პატარა ჭიას ემსგავსება, შემდეგ თევზის ფორმას იძენს და ერთ დღესაც ადამიანად გადაიქცევა - ზრდასრულ ადამიანად. ის ბლანტი ბურთულა, რომელიც მის მუცელშია, გამოიგონებს ღმერთს და განადიდებს მას (Huxley, 1994: 2). ადამიანი არა მეტაფორულად, არამედ პირდაპირი გაგებით განიხილება როგორც ჭია ან თევზი, რომელიც ზრდასრულ ადამიანად გადაიქცევა. დარვინისტული ევოლუციის პროცესი ადამიანს მწერთან და ცხოველთან აიგივებს. ერთადერთი განსხვავება ის არის, რომ მას ღმერთთან მსგავსების ილუზია აქვს, მაგრამ ადამიანი ამ ილუზიასაც კარგავს. მარჯორის ორსულობის ეპიზოდი უსასრულო დეგრადაციის დასაწყისია. „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ საერთოდ აღარ არსებობს ორსულობა, თუნდაც ამგვარად განხილული. ადამიანი აქ სამომხმარებლო პროდუქტამდე დეგრადირდება და სინჯარაში შექმნილი ემბრიონიდან იბადება.

მაგრამ ღმერთი როგორც ჭეშმარიტება, ღმერთი როგორც $2+2=4$ ეს მაინცდამაინც კარგად არ ესმოდა. ვერ ხვდებოდა ღმერთი და ჭეშმარიტება როგორ შეიძლებოდა გაეიგივებინა. ნეტად მართლა თუ არსებობდა ხიდი ამ ორ სამყაროს შორის?“

გამბრილისთვის წმინდა შთაგონება არა ღმერთის რწმენა, არამედ სამეცნიერო გამოგონებაა. იგი ეჭვქვეშ აყენებს ბატონი პელვის სიტყვებს „მიუტევე, ღმერთო, რამეთუ არა უწყიან“ და სვამს კითხვას: „და თუ უწყიან? რა თქმა უნდა, უწყიან“. გამბრილის ეს სიტყვები შეიძლება ჩავთვალოთ წინაპირობად, რომელმაც „მშვენიერი ახალი სამყაროს“ დეკუმანიზებული საზოგადოება შექმნა. ადამიანმა კარგად იცოდა საითაც მიდიოდა, მაგრამ არჩევანი გააკეთა და ზეკომფორტული ცხოვრება აირჩია. პელვის ქადაგება გამბრილისთვის სისულელეა და ფიქრობს, რომ რაიმე უკეთესი უნდა მოიფიქროს, მაგალითად, გამოიგონოს შარვალი პნევმატური ბალიშებით. ბალიშები ტანსაცმლის ორ ფენას შორის მოთავსდება და პალტოს ქვეშ არც კი გამოჩნდება. მათ გასაბურად ადამიანს პატარა სარკველიანი შლანგი ექნება, როგორც პატარა კუდი. გაბერავს ამ ბალიშებს და სრულყოფილ კომფორტს შეიქმნის თუნდაც თავად გაძვალტყავებული იყოს და თუნდაც ისეთ მაგარ ზედაპირზე დაჯდეს, როგორც კლდეა. გამოგონებაზე ფიქრს გამბრილს დირექტორის ლექსზე შექმნილი საეკლესიო ჰიმნი აწყვეტინებს. „უმაღლესი პოეტური მიღწევა“ („Highest poetical achievement“) ასე უწოდებს ჰაქსლი დირექტორის ლექსს, რომელიც შემდგენაირად უღერს:

“(f) For slack hands and (dim.) idle minds,

(mf) Mischief still the Tempter finds. [...]

(ff) Keep him captive in his lair.

(f) Work will bind him. (dim.) Work is (pp) prayer”⁵ [Huxley, 1977:11, 12]

ალბათ უნდა ითქვას, რომ დირექტორის შედევრი და გამბრილის გამოგონება ღირებულებით ერთმანეთს არ ჩამოუვარდება და შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ მწერალმა განზრახ მოათავსა ისინი რომანში გვერდიგვერდ. მაგრამ ვფიქრობ, აქ უფრო მნიშვნელოვანი სხვა რამ არის. გამბრილის გამოგონება პრიმიტიული ჩანასახია იმ კომფორტის და ფუფუნებისა, რომელიც „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ მიიღო ადამიანმა დეკუმანიზაციის სანაცვლოდ. აქვე იწყება რელიგიის პროფანაცია, რომლის გაგრძელება სუროგატი რელიგიის შექმნაა ფორდიზმის სახით. გამბრილის გამოგონება ეკლესიას და ქადაგებას

⁵ „(f) უსაქმურ ხელებს, გონებას მოცლილს

(mf) ცუდს დაავალებს საქმეს ცდუნება. [...]

(ff) შრომა ღოცვაა, დაკავდით შრომით

(f) მონახეთ საქმე უსაქმურებმა“

უკავშირდება. მისი აზრით, გასაბერი ბალიშები ან სულაც ბალიშებიანი შარვალი ეკლესიის ხმელ სკამებზე მსხდომ ადამიანებს ძალიან გაუადვილებდა ცხოვრებას. გამბრილის „შთაგონება“ იმ სამომხმარებლო საზოგადოების ჩამოყალიბების დასაწყისად უნდა ჩავთვალოთ, რომელიც მსოფლიო სახელმწიფოში ღმერთის ნაცვლად ფორდს ეთაყვანება. მოგვიანებით, რესტორანში მყოფი გამბრილი სწორედ კომფორტისა და ცივილიზაციის კონტექსტში განიხილავს თავის გამოგონებას. რაც შეეხება დირექტორის ლექსს, აქაც მსგავს ტენდენციასთან გვაქვს საქმე. ლექსი ეკლესიაში სრულდება, მაგრამ სულაც არ არის რელიგიური. ყურადღება მივაქციოთ ფრაზას „შრომა ლოცვაა“ („Work is (pp) prayer“). თუ გავითვალისწინებთ კომენტარს, რომელსაც გამბრილი გონებაში აკეთებს ამ ფრაზის შესახებ: “Ah, if only one had work of one's own, proper work, decent work not forced upon one by the griping of one's belly!” [Huxley, 1977:11], შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ესეც სუროგატი რელიგიის წარმოშობის ჩანასახია. შრომა ლოცვის ტოლფასია საზოგადოებაში, სადაც ადამიანი ფორდის საწარმოო კონვეიერის ნაწილი ხდება. დირექტორის ლექსის დასრულებისას გამბრილი გულმხურვალედ წარმოთქვამს „ამინ!“ და იმწუთასვე თავის გამოგონებაზე ფიქრს უბრუნდება. მწერალი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ გამბრილმა მთელი გულით წარმოთქვა სიტყვა „ამინ!“ („with all his heart“), დაჯდა და განაგრძო პნევმატურ შარვალზე ფიქრი. მისთვის რელიგია და ბიზნესზე ფიქრი თანაბარმნიშვნელოვანია, ამიტომ არავითარ უხერხულობას არ უქმნის ის, რომ ფუფუნებაზე ფიქრის დროს დროდადრო ლოცვაში ჩაერთოს ან ორივე ერთდროულად აკეთოს. საინტერესოა, რომ გამბრილი ცდილობს მისი გამოგონება ყოველმხრივ კომფორტული იყოს და ლოცვის შემდეგ განაგრძობს მის სრულყოფაზე ფიქრს. სად შეიძლება წაიღოს ადამიანმა შარვალში მოთავსებული ბალიშების გასაბერი გრძელი შლანგი ანუ გრძელი კუდი? გამბრილი ორ ალტერნატივას ხედავს: ან წელზე უნდა შემოიხვიოს როგორც ქამარი ან აჭიმებზე დაიმაგროს სამაგრებით. გამოგონების ამგვარ კომიკურ აღწერაში აშკარად ჩანს ჰაქსლის დამოკიდებულება მისი პერიოდის ახალი ტენდენციისადმი, რომელიც ტექნოლოგიის შესაძლებლობების ამოუწურავად განვითარებას და გამოყენებას გულისხმობდა. როდესაც გამბრილი ცდილობს

⁶ „ოჰ, ნეტავ თავისი ნებით შეეძლოს ადამიანს შრომა და იმის კეთება, რაც მას შესაფერის საქმედ მიიჩნია. ნეტავ ასე ძალას არ ატანდნენ და არ აიძულებდნენ მუცელზე იხიხოს!“

მერკაპტანი დაარწმუნოს პნევმატური შარვლის სრულყოფილებასა და კომფორტულობაში, ეს უკანასკნელი პასუხობს, რომ გამოგონება ძალიან უტოპიურია და ველზისეულია (Huxley, 1977:47). ოლდოს ჰაქსლი უკვე ამ პერიოდიდან ამჟღავნებს უარყოფით განწყობას ტექნოლოგიური პროგრესის მიმართ ველზის უტოპიური ოპტიმიზმისადმი. ველზის სახელი რამდენჯერმეა ნახსენები შემდგომ რომანებშიც, კერძოდ კი „კონტრაპუნქტში“ (რემპიონის ნახატების აღწერისას). ჰაქსლის „მშვენიერი ახალი სამყაროს“ წერა კი, როგორც თავადვე აღნიშნა ჰაქსლიმ ერთ-ერთ ინტერვიუში⁷, სწორედ ველზის უტოპიური რომანის, “ღმერთის მსგავსი ადამიანების“ პაროდიის შექმნის მიზნით დაიწყო.

მეგობრებს, რომლებიც სიტყვა „ოცნების“ გამოყენებას უკრძალავენ, ლიპიატი ცინიკურად პასუხობს, რომ თანამედროვე ადამიანი ზედმეტად განვითარებულია იმისთვის, რომ იდეალები ჰქონდეს. თანამედროვე ადამიანს აღარც ოცნება აქვს და აღარც რელიგია (Huxley, 1977:46). სხვათა შორის, ჩეხი ფილოსოფოსი თომაშ მასარიკი ზუსტად ამ ფაქტს მიიჩნევს იმ სულიერი სიცარიელის და გაუცხოების მიზეზად, რომელიც ამ ეპოქის ადამიანისთვის იყო დამახასიათებელი: „Is there a God? We do not know. Is there a soul? - We do not know. [...] Is there any purpose in life? – We do not know. Why am I living? - We do not know. [...] What, then, do we know? [...] – We do not know. And this systematic “We do not know” is called science! And people clap their hands above their heads and cry exultantly: “The progress of the human mind is incomprehensible”. We no longer need even faith in God, for science has observed that water boiling in a pot lifts the lid, ...”⁸ [Masaryk 1938:28].

მერკაპტანი ლიპიატს ეუბნება, რომ მისთვის სხვა ყველაფერი სულერთია, ის მხოლოდ მშვიდ ცხოვრებას და კომფორტს ითხოვს (Huxley, 1977:47). სწორედ ამაზე საუბრობდა ჰაქსლი ჯორჯ ორუელისადმი მიწერილ წერილში, სადაც აღნიშნავს, რომ უფრო საშიშია როდესაც ადამიანი თავისი ნებით ნებდება და არა ისეთი ძალადობით, როგორც ეს ორუელის „1984“-შია აღწერილი. ოკეანიას

⁷ <http://www.theparisreview.org/interviews/4698/the-art-of-fiction-no-24-aldous-huxley>

⁸ „ღმერთი არსებობს? - არ ვიცი. [...] ცხოვრებას რამე მიზანი აქვს? - არ ვიცი. რისთვის ვცხოვრობთ? არ ვიცი. [...] მაშ, აბა, რა ვიცი? - არ ვიცი. და ამ სისტემატურ „არ ვიცი“-ს ეწოდება მეცნიერება! ადამიანები კი გაცხარებით უკრავენ ტაშს და გაყვირან „ადამიანის გონების პროგრესი ამოუწურავიაო“. ღმერთის რწმენაც კი აღარ გეჭირდება, რადგან მეცნიერებამ დაადგინა, რომ ქვების სახურავს აღუდებული წყლის ორთქლი წევს ზემოთ და არა შეუცნობელი ძალა“

ძალით დამორჩილებულ მცხოვრებთა შორის ოდესღაც მაინც გამოჩნდება მემბოხე გმირი, რომელიც ძალადობას დაამარცხებს, მაგრამ ადამიანი, რომელიც თავისი ყოფით ბედნიერია და ყველაფერზე თანხმდება კომფორტის სანაცვლოდ, სამუდამოდ განწირულია დეჰუმანიზაციისთვის⁹. ფაქტიურად, „მასხრულ ფერხულში“ ასახული საზოგადოება ის საზოგადოებაა, რომელმაც წარმოშვა „მსოფლიო სახელმწიფოს“ მოსახლეობა: ორ უკიდურესობას შორის გახლეჩილი, სულიერი იმპოტენციით დაავადებული, გაუცხოვებული, კომფორტულად ცხოვრების იდეით შეპყრობილი. საინტერესოა, რომ მერკაპტანი მხოლოდ კომფორტს კი არ ახსენებს, არამედ კომფორტს და მშვიდ ცხოვრებას ერთად. შეიძლება ითქვას, რომ ადამიანმა ის მიიღო, რასაც ითხოვდა. მერკაპტანის სურვილი სრულიად დაკმაყოფილებულია „მსოფლიო სახელმწიფოში“, სადაც ზეკომფორტიც არსებობს და სტაბილურობაც. მერვე თავში გამბრილი თავის განხორციელებულ იდეას აკვირდება ბოჟანუსის ატელიეში. სარკის წინ მდგომი ხვდება, რომ მისი გამოგონილი პნევმატური შარვალი არც თუ ისე მშვენიერია, მაგრამ საინტერესო დასკვნას აკეთებს: სილამაზე თუ მსხვერპლს მოითხოვს, კომფორტიც მოითხოვს მსხვერპლს (Huxley, 1977: 89). ეს მსხვერპლი კი, როგორც „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ მუსტაფა მონდი აცახდებს, მშვენიერება და ხელოვნებაა.

თეოდორ გამბრილი ეკლესიაში შინაგანი მსჯელობის დროს სვამს პრობლემას, რომელიც რომანის ცენტრალური თემაა: არსებობს თუ არა ხიდი ორ სამყაროს შორის ანუ შესაძლებელია თუ არა სულიერი და მატერიალური ღირებულებების თანაარსებობა.

გამბრილი რწმუნდება, რომ მის მიერ დასმული პრობლემის გადაჭრაში რელიგია ვერ დაეხმარება, ამიტომ ეკლესიას ტოვებს. სრულყოფილების მაძიებელი გამბრილი მეგობრებს შორის პირველად ლიპიატთან მიდის ანუ ძიება სიმბოლურად ხელოვანთან იწყება. ჯერომ მეკიერი მიიჩნევს, რომ სწორედ ხელოვანს ეკისრება ახალი იდეალების შექმნის პასუხისმგებლობა და ხიდი, რომელსაც გამბრილი ეძებს, ხელოვნებამ უნდა შექმნას (Meckier, 1966:289). ჰარმონიზაციის მისაღწევად საჭიროა, რომ ხელოვანებმა დღითიური სულიერება დედამიწაზე ჩამოიტანონ, მაგრამ როგორია ხელოვანის ბედი „მასხრულ ფერხულში“ და ისეთ ხელოვანს, როგორიც ქაზიმირ ლიპიატია, შეუძლია თუ

⁹ <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2111440/Aldous-Huxley-letter-George-Orwell-1984-sheds-light-different-ideas.html#ixzz1ruvPK39F>

არა იდეალების შექმნის რთული მისია იტვირთოს? ჭაზიმირ ლიპიატი არა მხოლოდ ერთი უიღბლო ხელოვანია, არამედ მთლიანად დეგრადირებული, ღირებულება და ფუნქციადაკარგული ხელოვნების სახე. ლიპიატი თავადვე ამბობს, რომ მხატვარიც არის, პოეტიც და მუსიკოსიც. მისი სიტყვების მიხედვითვე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ის ხელოვანის განზოგადოებული სახეა. ჰაქსლი მთელი რომანის განმავლობაში ირონიულად იყენებს ეპითეტს „ტიტანური“ ლიპიატის მიმართ, რაც კიდევ უფრო ამცირებს ხელოვანის შემოქმედების ღირებულებას და მნიშვნელობას. გარდა ამისა, მწერალი ზოგჯერ უფრო კონკრეტდება და ლიპიატს პრომეთეს ან ტანჯულ პრომეთეს უწოდებს. ალბათ უნდა ვივარაუდოთ, რომ პრომეთესთან ლიპიატის გაიგივება კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ დიდ ფუნქციას, რომელიც მას, როგორც ხელოვანს, კაცობრიობის წინაშე ეკისრება. საინტერესოა, რომ თავადაც იცის, რა როლი უნდა შეასრულოს ხელოვანმა და მზად არის ამისთვის: „I have set myself to restore painting and poetry to their rightful position among the great moral forces. They have been amusements, they have been mere games for too long. I am giving my life for that. My life. [...] People mock me, hate me, stone me, deride me. But I go on, I go on“¹⁰ [Huxley, 1977:48]. თუმცა ხელოვნების საშუალებით ადამიანის სულიერი ღირებულებების აღდგენა შეუძლებელია, რადგან ამ მიზნის განხორციელებას ორი მნიშვნელოვანი პრობლემა უშლის ხელს: ერთია ის, რომ ლიპიატის შესაძლებლობები ამ მისიის შესრულებისთვის სრულიად შეუსაბამოა. მას ხელოვნების არც ერთ დარგში არ შეუძლია შექმნას რაიმე ღირებული. თეოდორ გამბრილი უყურებს მას და ფიქრობს: „Such a bad painter, such a bombinating poet, such a loud emotional improviser on the piano!“¹¹ (Huxley, 1977:40). ლიპიატის ნახატები არასოდეს იყიდება. მასზე გაზეთებში ყოველთვის უარყოფით შეფასებებს წერენ. სიყვარულით შთაგონებულსაც კი არ შეუძლია საყვარელი ქალის ღირებული პორტრეტი შექმნას. მირა ვივეში სიბრალულით შესცქერის ტილოზე საკუთარ დამახინჯებულ ფორმებს და ფიქრობს, რომ ლიპიატი ამ საშინელებებს ქმნის მაშინ, როდესაც ჯოტო და ანდრეა მანტენა საფლავში წვანან (Huxley, 1977:78).

¹⁰ „მიზნად დავისახე მხატვრობას და პოეზიას ღირსება დავუბრუნო. რამდენი ხანია მათ გართობის საშუალებად და თამაშად თვლიან. ამისთვის მთელ სიცოცხლეს გავიღებ, ჩემ სიცოცხლეს [...] დაე დამცინონ, შემიძულონ, ჩამქოლონ, მასხრად ამიგდონ. არ დაგნებდები.“

¹¹ „რა საშინელი მხატვარია და რა მკვეხარა პოეტი, ფორტეპიანოზეც რამხელა ხმაზე აკეთებს ემოციურ იმპროვიზაციას!“

უნდა შევნიშნოთ, რომ „მასხრული ფერხულის“ პერსონაჟები ყოველთვის გარდასული პერიოდის ხელოვანებს ახსენებენ და აიდეალებენ: "Alberti," said Gumbriel, very seriously, giving them all a piece of his father's mind. "Alberti was much the better architect, I assure you." "And pretentiousness for pretentiousness," said Mr. Mercaptan, "I prefer old Borromini and the baroque." "What about Beethoven?" went on Lypiatt. "What about Blake?"¹² [Huxley, 1977:47]. ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს თანამედროვე საზოგადოებაში ხელოვნების და ახალი იდეალების დეფიციტს. ლიპიატი პოეზიის გაცოცხლებასაც ცდილობს, მაგრამ მისი უნიჭო ლექსების მოსმენისას აუდიტორია უხერხულობას უფრო გრძნობს, ვიდრე აღფრთოვანებას. გარდა იმისა რომ უნიჭოა, ლიპიატი უსუსურიც არის. „საწყალი ლიპიატი!“ ყოველთვის ასე მოიხსენიებს მას გამბრილი. ატირებულ ლიპიატს მირა ვივეში თავზე ხელს უსვამს და გუნებაში ფიქრობს, რომ საწყალი ძალღივით ეფერება. ჩნდება კითხვა - როგორ შეუძლია ლიპიატს სრულყოფილების მიღწევაში დაეხმაროს სხვას, მაშინ როდესაც თავად არის ცალმხრივად განვითარებული და ექსცენტრიული? ლიპიატს აქვს იდეალი - ვნება გონების გარეშე, მაგრამ თავად მისი იდეალია არასრულყოფილი. ლიპიატი ვნებას და სულიერ ღირებულებებს ერთმანეთისგან გამოიჯნულ ორ უკიდურესობად განიხილავს. მისი აზრით, მხატვარმა ან სატრფოს სახე უნდა დახატოს ან ჯვარცმა. „მე ვნებიანად ვხატავ ვნებას. სიცოცხლეს ვხატავ“ („Passionately I paint passion. I draw life out of life“) [Huxley, 1977:78], ამბობს ლიპიატი, მაგრამ სინამდვილეში მისი ნახატი სწორედაც რომ უსიცოცხლოა და ნამდვილი ცხოვრების იმიტაცია. ლიპიატის ნახატებში სიკვდილი უფრო ჩანს, ვიდრე სიცოცხლე. მირა ვივეში თავის პორტრეტს მოცეკვავე მუმიას ადარებს. აქვე უნდა აღინიშნოს, ჰაქსლისთან ხელოვანი თითქმის ყოველთვის წარუმატებელი ან არშემდგარია: მხატვარი ქაზიმი ლიპიატი „მასხრულ ფერხულში“, მწერალი ფილიპ ქუორლესი „კონტრაპუნქტში“, ახალგაზრდა პოეტი სებასტიან ბარნაკი რომანში „დრო უნდა გაჩერდეს“ (სებასტიან ბარნაკი ომში ხელს კარგავს და სამუდამოდ წყვეტს

¹² „ალბერტი“, სერიოზული სახით წარმოთქვა გამბრილმა მამამისისგან მოსმენილი მოსაზრება, „გარწმუნებთ ალბერტი გაცილებით უკეთესი არქიტექტორი იყო“. „პრეტენციოზულობა პრეტენციოზულობის სანაცვლოდ“, დასძინა მერკაპტანმა, „მე პირადად ისევ ძველი ბორომინი და ბაროკო მირჩენია“. „ბეთჰოვენზე რაღას იტყვი? ან ბლეიკზე?“ თავისას აგრძელებდა ლიპიატი.“

არსებობას როგორც პოეტი). ამიტომ ხელოვნება ვერასოდეს ასრულებს სხეულისა და სულის დამაკავშირებელი ხიდის ფუნქციას.

მეორე პრობლემა, რომელიც ხელოვნების საშუალებით შინაგანი ჰარმონიის აღდგენას ხელს უშლის, არის ის, რომ თანამედროვე ადამიანს არ შეუძლია ხელოვნების სათანადოდ აღქმა და მისი გამოყენება სრულყოფილების მისაღწევად. თავად ქაზიმირ ლიპიატიც კი, რომელსაც პრეტენზია აქვს, რომ ხელოვნება უნდა გადაარჩინოს, ასეთ შეფასებას აკეთებს: “Nobody, except a mystical pantheist, like Van Gogh, can seriously be [...] interested in napkins, apples and bottles [...] I draw life out of life. And I wish them joy of their bottles and their Canadian apples and their muddy table napkins with the beastly folds in them that look like loops of tripe”¹³ [Huxley, 1977:78]. ამ ტენდენციის დასასრული კი „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ ხელოვნების სრული უგულვებლყოფა და მისი ულტრათანამედროვე სენსორული ფილმებით ჩანაცვლებაა. მიუხედავად იმისა, რომ „მასხრული ფერხულის“ პერსონაჟები გამუდმებით ახსენებენ მხატვრებს, პოეტებს და მუსიკოსებს, მათთვის ხელოვნება განყენებულად არსებობს და ამიტომ ეს უკანასკნელი ადამიანის შინაგან სამყაროზე ვერასოდეს მოახდენს რეალურ გავლენას. უფრო მეტიც, თეოდორ გამბრილი ხელოვნების ერთ-ერთ ნიმუშს, ღომენიჩინოს „წმინდა ჯერომს“, ფიზიკური სიყვარულის განსახორციელებლად იყენებს. ნახატი მას შემთხვევით გაცნობილ როუზი შიავოთერთან ფიზიკური ურთიერთობის დაწყებისას შექმნილი უხერხულობის დაძლევაში ეხმარება. როუზის გამბრილი თავის პატარა ბინაში მიყავს. გამბრილი გამბედაობას ვერ იკრებს, რომ ქალისკენ პირველი ნაბიჯი გადადგას. სწორედ ამ დროს სთავაზობს მას როუზი, რომ საძინებელში დაკიდებული ნახატი აჩვენოს. ეს რომანის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეპიზოდია. როუზისთან შეხვედრამდე სრულყოფილების მაძიებელი თეოდორ გამბრილი იერს იცვლის და ცდილობს რაბლესეულ გმირად იქცეს. გამბრილი ნიდაბს ირგებს და ამ მომენტიდან იწყება სიტუაციის კარნავალიზაცია. იგი სახესთან ერთად სახელსაც იცვლის და როუზი შიავოთერს ეცნობა როგორც „ტოტო“. კარნავალი გრძელდება ხუმრობით, როდესაც იგი როუზის თავისი მისამართის ნაცვლად მერკაპტანის მისამართს

¹³ „არავის, გარდა მისტიკოსი მხატვრებისა, როგორც მაგალითად, ვან გოგია, არ შეიძლება სერიოზულად [...] აინტერესებდეს ხელსახოცები, ვაშლები, ბოთლები [...] . მე სავსე ცხოვრებას ვხატავ. ჰქონდეთ მათ თავიანთი ბოთლები და კანადური ვაშლები, ჭუჭყიანი ხელსახოცები საშინელი ნაკეცებით, მუცელზე ჩაკეცილი ქონის ნაკეცებს რომ ჰგავს“

ადღევს, მერკაპტანი კი ასკენის, რომ ქოულმანმა იხუმრა და ქალს ქოულმანთან აგზავნის.

ჯან-ლონით სავსე კაცს რომ დაემსგავსოს, გამბრილი განიერმსრებიან პალტოს იცვამს და მელანქოლიური იერის დასაფარად ხელოვნურ წვერს იკეთებს: “From melancholy and all too mild he saw himself transformed on the instant into [...] a massive Rabelaisian man [...] great eater, deep drinker, stout fighter, prodigious lover; clear thinker, creator of beauty, seeker of truth”¹⁴ [Huxley, 1977:94]. ნიღბით შემოსილი გამბრილის პერსონაჟში ორი დაპირსპირებული ხასიათის ამბივალენტური გაერთიანება ხდება, რაც კარნავალური ნარატივის ტიპური მახასიათებელია. სუსტი, მელანქოლიური გამბრილი ნიღბის მორგების შემდეგ გამბედავი და თამამი ხდება, მაგრამ კარნავალურ კონტექსტში გამბრილის პერსონაჟის უნარობა უფრო მეტად იკვეთება. ნიღბით შექმნილი ხასიათი უფრო კრიტიკულად გვიჩვენებს გამბრილის რეალურ სახეს.

ნიღბად წვერის გაკეთების ერთ-ერთი მიზანი არის იდენტიფიკაციისკენ სწრაფვა. ქუჩაში გამოსულ გამბრილს ბავშვები „დიდწვერას“ ეძახიან. ეს მას სრულყოფილ ადამიანად აგრძნობინებს თავს. ზოგადად, გარეგნული ტრანსფორმაცია მას ინდივიდუალობის დეფიციტის შესავსებად სჭირდება. მხოლოდ „სრულყოფილი კაცის“ ფორმაში გამოწყობილს შეუძლია სარეკლამო აგენტ ბოლდეროს ის გააკეთებინოს, რაც თვითონ სურს. თავადვე აღიარებს, რომ ჩვეულებრივ მდგომარეობაში ალბათ დაბნეული ალუღლუღდებოდა და ყველაფერზე დათანხმდებოდა. როდესაც თერძი ბოქანუსი მას ეუბნება, რომ განსხვავებული ტანსაცმელი ლიდერებს გამოარჩევს დანარჩენი ბრბოსგან, გამბრილი გახარებული გამოთქვამს იმედს, რომ პნევმატური შარვალი მას ლიდერად აქცევს. თუმცა თერძი იმედს უცრუებს და პასუხობს, რომ განსხვავებული ტანსაცმელი ბუნებით ლიდერების განსხვავებულ თვისებებს გამოკვეთს, თორემ ტანსაცმელი სულაც არ აქცევს ადმიანს ლიდერად (Huxley, 1977:92). გამბრილიც ბრბოს ნაწილია, რომელიც არაფრით გამოირჩევა დანარჩენებისგან. ამიტომაც ცდილობს სრულყოფილი ადამიანის მდგომარეობის მიღწევას გარეგნული ცვლილებებით.

¹⁴ „მელანქოლიური და სუსტი ადამიანიდან უცბად გარდაიქმნებოდა ხოლმე [...] რაბლესეულ დიდტანიან კაცად [...], რომელსაც ჭამა-სმაც დიდებული შეეძლო, ჩხუბიც და სიყვარულიც, ფიქრიც, მშვენიერების შექმნაც და ჭეშმარიტების ძიებაც“.

გამბრილის ნიღბის მთავარი ატრიბუტი - წვერი სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს. მასზე პირველად რესტორანში შეკრებილი პერსონაჟები ამახვილებენ ყურადღებას. ქოულმანი წვერს რელიგიური რწმენის ნიშანს უწოდებს და ცინიკურად ლექსსაც კი უძღვნის:

„Christ-like in my behavior,
Like every good believer,
I imitate the Savior,
And cultivate a beaver“¹⁵ [Huxley 1977:49]

თუკი სრულყოფილებისთვის თეოდორ გამბრილს რელიგიური რწმენის სიმბოლო ჭირდება წვერის სახით, შეიძლება დავასკვნათ, რომ დომენიჩინოს „წმინდა ჯერომის უკანასკნელი ზიარება“ ის ხილია, რომელსაც გამბრილი გაუცნობიერებლად ეძებს. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ როუზის საძინებელში მაინცდამაინც რელიგიურ თემატიკაზე შექმნილი ნახატი კილია. ხელოვნება მას სულიერი დილემის და რწმენის კრიზისის დაძლევაში დაეხმარება თუკი გამბრილი მის სწორად დანახვას შეძლებს. გამბრილი სურათს ბავშვობიდან იცნობდა და ყოველთვის აინტერესებდა „რატომ უწვდიდა მოხუცი ეპისკოპოსი შიშველ მოხუცს ხუთშილინგიანს“. უნდა აღინიშნოს, რომ „მასხრული ფერხულის“ ეს სცენა კრიტიკულ კვლევებში სხვადასხვაგვარად არის განხილული. 2006 წელს გამოცემულ სტატიაში „დომენიჩინო და ჰაქსლის „მასხრული ფერხული“, ჯეფრი მეიერი აღნიშნავს, რომ როუზის ვარდისფერი საძინებელი რელიგიურისა და ამქვეყნიურის, სულიერის და მატერიალურის, ზიარებისა და ფიზიკური შერწყმის დაპირისპირების სიმბოლოა და რადგან ამ დაპირისპირებაში სულიერი მარცხდება, ზიარების პური, რომელსაც ეპისკოპოსი წმინდა ჯერომს უწვდის, ხუთშილინგიან მონეტად აღიქმება¹⁶. თუმცა მე ეპიზოდს ცოტა განსხვავებულ ინტერპრეტაციას მივცემდი. გამბრილი ზიარების პურს მონეტად მხოლოდ ბავშვობაში აღიქვამდა. ახლა უკვე იცის, რომ ეს ფული არ არის და თავადვე ხსნის რატომ ფიქრობდა ასე ბავშვობაში: „შენ ალბათ ძალიან ახალგაზრდა ხარ და არ გახსოვს ეს დიდი საყვარელი მონეტები. ჩემი ცხოვრების გზაზე ამ მონეტებს ხშირად შევხვედრივარ,

¹⁵ „საქციელით ქრისტეს ვგავარ
შესაფერად დიდი რწმენის
და ამ რწმენის აღსანიშნად
გავიზარდე დიდი წვერი“

¹⁶ <http://www.thefreelibrary.com/Domenichino+and+Huxley's+Antic+Hay.-a0159331529>

ზიარების პურს კი არასოდეს¹⁷ - ეუბნება იგი როუზის [Huxley, 1977:108]. ფული მისთვის უფრო ნაცნობი და ახლობელია, ვიდრე ზიარების პური. ბიზნესი და რელიგია გამბრილისთვის გათანაბრებულია. ჰაქსლი ნახატს დაწვრილებით აღწერს: „Utterly remote, absorbed in their grave, solemn ecstasy, and the robed and mitred priest held out, the dying saint yearningly received, the body of the Son of God. The ministrants looked gravely on, the little angels looped in the air above a gravely triumphant festoon, the lion slept at the saint's feet, and through the arch beyond, the eye traveled out over a quiet country of dark trees and hills”¹⁸ [Huxley, 1977:108]. აქ მითითებულია, თითქოს ეპისკოპოსი მიტრით არის შემოსილი, თუმცა რეალურ სურათზე ეპისკოპოსი თავშიშველია (იხ. დანართი 1). რამდენადაც ჰაქსლი მხატვრობას ძალიან კარგად იცნობდა და მის რომანებში ხშირად ვხვდებით ამ ცოდნის დემონსტრირებას („მასხრული ფერხული“, „კონტრაპუნქტი“, „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“, „დრო უნდა გაჩერდეს“), ნაკლებ სავარაუდოა, რომ ეს დეტალი მან უბრალოდ არ იცოდა. მიტრა აღნიშნავს ეკლის გვირგვინს, რომელიც ვნებულ მაცხოვარს დაადგეს თავზე. ამ რელიგიური დეტალის დამატებით უფრო ძლიერდება კონტრასტი სურათის თემატიკასა და მის ფონზე შემდგარ სქესობრივ აქტს შორის. გამბრილის მიერ შიავოთერის ცოლის ცდუნება „უკანასკნელი ზიარების“ პაროდიაა, სადაც „საწოლის კატაფალკზე“ თვალდახუჭული, მომაკვდავივით მწოლიარე როუზი, წმინდა ჯერომის მსგავსად იღებს სხეულს, მაგრამ არა ძისა ღვთისა, არამედ სრულყოფილი მამაკაცის. ბუხრის თავზე დამწკრივებულ ფოტოსურათებზე გამოსახული როუზის მეგობრები სპარსულ კატას ეფერებიან წმინდა ჯერომის ღომის ნაცვლად. გარდა ამისა, თვალშისაცემია ვარდისფერი ფერის ინტენსიური გამოყენება ამ ეპიზოდში. ყველგან ვარდისფერი დომინირებს: საძინებელი ვარდისფერია, საწოლი, რომელსაც ჰაქსლი „ვარდისფერ კატაფალკს“ უწოდებს, ვარდისფერია; როუზის ვარდისფერი საცვლები აცვია და შემდეგ ვარდისფერ კიმონოს იცვამს. ბოლოსდაბოლოს, სახელი „როუზიც“ ვარდის აღმნიშვნელია. მაგრამ

¹⁷ „You're probably too young to remember those large lovely things. They came my way occasionally and consecrated wafers didn't“

¹⁸ „მიუწვდომელი, დიდებულებითა და ბრწყინვალეობით შემოსილი, მოსასხამში გახვეული და მიტრით თავდამშვენებული მღვდელი მომაკვდავ წმინდანს უწვდიდა სხეულს ძისა ღვთისა. ღვთისმსახურები სერიოზული სახეებით ზემოდან დასცქეროდნენ წმინდანს. პატარა ანგელოზები წრეზე დამწკრივებულებიყვნენ და გამარჯვებას ზეიმობდნენ. წმინდანის ფეხებთან ღომი გაწოლილიყო. შორის კი, თაღის მიღმა, მარადისობის სიმშვიდე სუფევდა ხეებისა და მთების ჩრდილში“

ყურადღება უნდა მივაქციოთ, რომ ვარდისფერის აღმნიშვნელად მწერალი მხოლოდ სიტყვა “rosy”-ს არ იყენებს. იყენებს სიტყვა „pink”-საც, რომელიც ინგლისურ ენაში მე-17 საუკუნიდან არსებობს და ამავე სახელწოდების ყვავილისგან მომდინარეობს. ამგვარი ვარდისფერი თავშეუკავებელი სიყვარულის, ცდუნების და ინტიმურობის სიმბოლოა. „კონტრაპუნქტის“ მე-13 თავში, როდესაც ვოლტერი ლუსი თანთამაუნთის სანახავდ მიდის, ქალი ვარდისფერ ხალათში გამოწყობილო ხვდება. ხალიჩა ვარდისფერია და თუთიყუშიც კი ვარდისფერ-ნაცრისფერ ფერებშია (Huxley, 1994:171). შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ ვარდისფერზე ყურადღების ამგვარი გამახვილებით მწერალი ისევ რელიგიურ ფონს აძლიერებს კონტრასტის გასამძაფრებლად. ვარდი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი რელიგიური სიმბოლოა. იგი სამოთხის ყვავილად არის მიჩნეული. ლეგენდის თანახმად, ვიდრე ვარდი ამქვეყნიური მცენარე გახდებოდა, იგი სამოთხის ბაღში ხარობდა და მას ეკლები არ ჰქონდა. მხოლოდ ადამისა და ევას დაცემის შემდეგ გაუჩნდა ვარდს ეკლები, რათა კაცობრიობისთვის შეეხსენებინა პირველი ადამიანების მიერ ჩადენილი ცოდვა და მათი სამოთხიდან განდევნა, თუმცა, ვარდის სურნელი კვლავ აღუძრავს ადამიანებს სამოთხეში განცხრომით ცხოვრების მოგონებას¹⁹. შესაძლოა ეს ლეგენდა და ვარდის რელიგიური მნიშვნელობა კავშირშია გამბრილისა და როუზის ფიზიკური ურთიერთობის ვარდისფერ ფონზე დამყარებასთან. რაც შეეხება როუზის სახელს, ჰაქსლიმ ეს სახელი ალბათ ირონიულად შეურჩია ქალს, რომელიც პირველსავე შემხვედრთან წვება და შემდეგ ხელიდან ხელში გადადის. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქრისტიანულ სიმბოლიკაში ვარდი განასახიერებს უმანკობას, სიწმინდეს, უბიწოებას, ქალწულ მარიამს და თან გავისხენებთ როუზის სიტყვებს, როდესაც იგი გამბრილს ეუბნება, რომ ის პატიოსანი ქალია (“I am very conscientious“), ნათელი ხდება სახელის ირონიული დატვირთვა.

ამდენად, როუზის საძინებელში რელიგიური სიმბოლოების სრული დესაკრალიზაცია ხდება. მათ შორისაა ზემოხსენებული წვერიც, რომელიც რელიგიური დატვირთვის გამო წესით რომანის დასაწყისში მკვეთრად გამოხატული რელიგიის პროფანაციის უკუპროცესის საშუალებად უნდა იქცეს,

¹⁹ <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0dictiona--00-1--0-10-0---0---0prompt-10--4-----0-11--11-ru-50---20-help---00-3-1-00-0-0-11-1-OutfZz-8-00&a=d&cl=CL1.1&d=HASH0190736a27535539fdc46828.1>

როგორც ნილაბი, და რწმენაშერყეული გამბრილი მორწმუნედ უნდა წარმოაჩინოს. მაგრამ ხელოვნური წვერით შემოსილი გამბრილი სატანისტ ქოულმანს უფრო ემსგავსება, რომელიც წვერს ქალების საცდუნებლად იყენებს²⁰. მით უმეტეს, რომ მისი ტრანსფორმაცია ქოულმანის მიერ მოყოლილი ამბით არის შთაგონებული.

„წმინდა ჯერომის უკანასკნელი“ ზიარება შეიძლება ხელოვნებისა და რელიგიის შერწყმად ჩავთვალოთ, მის ფონზე გამბრილის მიერ სქესობრივი აქტის ყოველგვარი უხერხულობის გარეშე განხორციელება და ზიარების პაროდირება კი იმის დასტურად, რომ სრულყოფილების მიღწევაში მას ვერც რელიგია დაეხმარება და ვერც ხელოვნება.

ერთადერთი, რაც გამბრილს სრულყოფილებას აგრძნობინებს, თუნდაც წუთიერად, არის მუსიკა და ემილისთან ურთიერთობა. საინტერესოა, რომ ერთ-ერთ ეპიზოდში ეს ორი ფენომენი ერთიანდება და ერთ შეგრძნებად აღიქმება. გამბრილი მის გვერდით მწოლიარე ემილის მკლავს ეფერება და მისი თითები ქალის სხეულს მუსიკასავით აღიქვამს: “Again, again: he was learning her arm. The form of it was part of the knowledge, now, of his finger tips; his fingers knew it as they knew a piece of music, as they knew Mozart's Twelfth Sonata, for example”²¹ [Huxley, 1977:154]. ამ დროს გამბრილი ცოტა ხნით, მაგრამ მაინც გრძნობს ჰარმონიას და მისთვის აუხსნელ სასიამოვნო მდგომარეობას, რომლის აღწერისას ჰაქსლი რამდენჯერმე იყენებს სიტყვას „მარადიული“ („eternal“), რაც პერსონაჟის განცდებს მისტიურ ელფერს აძლევს. ლიტერატურის კრიტიკოსი კლაიდ ენროტი მიიჩნევს, რომ ეს სწორედ ის მისტიური მდგომარეობაა, რომელსაც ჰაქსლის შემოქმედების თითქმის ყველა ამერიკული პერიოდის რომანი ეძღვნება (Enroth, 1960:126). ზოგადად ითვლება, რომ ჰაქსლის შემოქმედებაში მისტიური გარდაქმნა გვიანდელ პერიოდში იწყება²². მართლაც, ამერიკულ პერიოდში შექმნილ

²⁰ ჯეიკ პოლერი აღნიშნავს, რომ 1920-იან წლებში არსებობდა თამაში, როდესაც მოთამაშე ქულას იღებდა, თუ დიდწვერა აღმიანის დანახვისას პირველი წამოიძახებდა სიტყვას „დიდწვერა“. როგორც ჩანს, ქოულმანი სწორედ ამ თამაშს გულისხმობს, როდესაც ამბობს, რომ წვერი ქალებთან საუბრის გაბმაში ეხმარება. როდესაც რომელიმე მდედრობითის სქესის მოთამაშე დაიძახებდა „დიდწვერას“, ქოულმანი მივიდოდა და გამოეფლაპარაკებოდა. <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2010/poller.html>

²¹ „ისევ და ისევ. მის მკლავს თითებით სწავლობდა. ახლა უკვე თითებით აღქმული ქალის ხელი მისი ცოდნის ნაწილად იქცა; თითებმა მუსიკასავით, მოცარტის მეთორმეტე სონატასავით შეიგრძნეს იგი“

²² ოლდოს ჰაქსლი სამხრეთ კალიფორნიაში არსებული ვედანტისტთა საზოგადოების წვერი იყო ჯერალდ ჰერდთან და ქრისტოფერ იშერვუდთან ერთად. საზოგადოებას განაგებდა

რომანებში „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“ და „დრო უნდა გაჩერდეს“ მისტიციზმის თემატიკა და მასთან დაკავშირებული დროის ფილოსოფია ფართოდ არის განხილული, მაგრამ კლავდ ენროტი აღნიშნავს, რომ მისტიციზმი რეალურად მწერლის ადრინდელ რომანებშიც შეინიშნება, კერძოდ კი, „მასხრულ ფერხულსა“ და „მშვენიერ ახალ სამყაროშიც“. ერთ-ერთი გასეირნებისას თეოდორ გამბრილი ემილის იმ განცდაზე ესაუბრება, რომელიც დროდადრო ეუფლება: There are quiet places also in the mind, [...] Lying awake at night, sometimes not restlessly, but serenely, waiting for sleep the quiet re-establishes itself, piece by piece; It fills one; it grows a crystal quiet, a growing expanding crystal. It grows, it becomes more perfect²³ [Huxley, 1977:145]. გონების სიმშვიდე, რომელზეც გამბრილი საუბრობს, კრიტიკოსის აზრით, იგივეა, რაც ცნობიერების გაძლიერება და განწმენდა („some intensification and refining of consciousness“), რომელსაც მუსტაფა მონდი განიხილავს „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ (Enroth, 1960:126, 127). მაგრამ აქ მთავარი ალბათ მაინც სხვა რამ არის. იმისდა მიუხედავად, თუ რა ფორმულირებას მივცემთ გამბრილის განცდებს, ერთი რამ ცხადია: მას არ სურს ამ კრისტალურ სიმშვიდეში ყოფნა. გამბრილი უარს ამბობს მუსიკით განცდილ სიამოვნებაზეც და ემილისთან ურთიერთობაზეც. მუსიკა მასზე ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს: გული გამალებით უცემს და თითქოს სულშიც სისხლი ჩქეფს. სწორედ ამ დროს გრძნობს სხეულისა და გონების ერთიანობას, მაგრამ ეს მას აშინებს. გამბრილი ცდილობს თავის თავს დაუმტკიცოს, რომ არც

რამაკრიშნას (ინდოელი სულიერი ლიდერი მეცხრამეტე საუკუნეში) რელიგიური ორდენი. ამერიკაში ინდუისტური მოძრაობა დაიწყო მეოცე საუკუნის დასაწყისში, როდესაც რამაკრიშნას ერთ-ერთი მოწაფე სვამი ვივიეკენანდა, სიტყვით გამოვიდა ჩიკაგოში და დიდი წარმატება მოიპოვა. სწორედ ამ უკანასკნელმა დააარსა ვედანტიცტა ამერიკული საზოგადოება. ვედა (სანსკრიტის ენაზე - „ცოდნა“) ინდური ლიტერატურის უძველესი ძეგლია. იგი აერთიანებს საკულტო-სადღთისმეტყველო ლიტერატურას, უმთავრესად-ჰიმნების კრებულებს. ამიტომაც იხმარება ფორმა-ვედები. ვედებს ჩვეულებრივ ურთავდნენ საღვთისმეტყველო-ფილოსოფიურ ტრაქტატებს, რომელსაც ეწოდება ვედანტა (სანსკრიტის ენაზე - „ვედას დასასრული“). ვედანტა, როგორც ფილოსოფიურ-თეოლოგიური სისტემა, არის ვედას თეორია, ვედებში წარმოდგენილი სიბრძნის მეცნიერულ ენაზე გადმოცემა. ვედური ფილოსოფიური აზროვნების განვითარების უმაღლეს მწვერვალს, მის უკანასკნელ საფეხურს წარმოადგენს უფანიშადები („უპა-ნიშად“ – „ახლომყოფი“ ანუ ცოდნის წყაროსთან ან ჭეშმარიტებასთან მიახლოებული). უფანიშადები ემსახურება მსხვერპლის ცნების სულიერ მსხვერპლად გარდასახვასა და ყოფიერების კანონების ფილოსოფიურ წვდომას. ოღდოს ჰაქსლიმ ღრმად შეისწავლა ვედური ფილოსოფია.

²³ „გონებაში მშვიდი ადგილებიც არსებობს. [...] ზოგჯერ როცა ღამით არ გძინავს, მოუსვენრობას კი არ გრძნობ, არამედ სიმშვიდეს; ძილს ელოდები და ამ დროს სიმშვიდე ფეხაკრეფით გეპარება და მთლიანად გავსებს; ეს კრისტალური სიმშვიდე თანდათან იზრდება და კრისტალიც სულ უფრო დიდი ხდება. რაც უფრო იმატებს სიმშვიდე, მით უფრო სრულყოფილია იგი“.

მუსიკაა ღვთიური. ესეც ადამიანის ქმნილებაა და მას ოფლიანი, ღიპიანი კაცები ქმნიან. მუსიკა გამბრილის სულისთვის მომაკვდინებელი ინსექტიციდია, ამიტომ მის წინააღმდეგ იყენებს ფრაზას „ყურბელების სახელით. ამინ“ („In the name of earwig. Amen“) როგორც ჯვარს ეშმაკეულის განსადევნად. ამ ფრაზას გამბრილი მთელი რომანის განმავლობაში იმეორებს. პირველად მას პელვის ქადაგებაზე ახსენებს, სიკეთესა და ბოროტებაზე მსჯელობის დროს. სამყაროში, სადაც აბსოლუტური ღირებულებები არ არსებობს, სადაც ადამიანი ან კარგია ან ცუდი, ან კეთილია ან ბოროტი, რა მნიშვნელობა აქვს ვინ და რა იქნები, თუნდაც ყურბელა იყო. რესტორანში შეკრებილ მეგობრებს ღიპიატი ეუბნება, რომ მათ არც რელიგია აქვთ, არც იდეალები და არც მორალი. აქ გამბრილი კიდევ ერთხელ იმეორებს თავის საყვარელ ფრაზას, ოღონდ ამჯერად სრული ფორმით: „ვადიდებ ყურბელას“ („I glory in the name of earwig“) [Huxley, 1977:46]. აქ აშკარა ხდება, რომ ამ ფრაზით რელიგიური პაროდიაც იქმნება. ფრაზაში „ვადიდებ უფალს“ უფლის სახელს გამბრილი მწერის სახელით ჩაანაცვლებს. ეს ერთგვარად მისი ცხოვრების კრეაია. ყურადღება უნდა მივაქციოთ კომენტარს, რომელსაც გამბრილი იქვე აკეთებს: ადამიანი თავდაცვისას ყურბელას ჰგავს. იგი თავად ყურბელას პოზიციაშია. თავს იცავს როგორც ტრადიციული, ისე არატრადიციული რელიგიისგან, ხელოვნებისგან, სიყვარულისგან და ამ მდგომარეობას ადიდებს ყურბელების სახელით. როგორც ეკლესიაში პელვის ქადაგებისას თავადვე აღიარა, ადამიანმა უწყის რასაც აკეთებს და მისი მოქმედება მიზანმიმართულია. არცოდნა მხოლოდ მიზეზია პასუხისმგებლობის თავიდან ასაცილებლად. თავადაც ზუსტად იცის გამბრილმა სად შეიძლება ეძებოს უაზრო ცხოვრების დასასრული და უფრო მეტი აზრი შესძინოს თავის არსებობას, სად შეიძლება გახდეს ნამდვილად სრულყოფილი, მაგრამ ამ მიზნის მიღწევაზე უარს ამბობს. ემილისთან გატარებული ღამის შემდეგ გამბრილი ხვდება, რომ მათ შორის მისტიური წმინდა კავშირი შედგა, მაგრამ ამ ურთიერთობის გაგრძელება და სამარადისო სიმშვიდე მის ცხოვრებაში უდიდეს ცვლილებას მოითხოვს, ისეთ ცვლილებას, რომელიც მის საზოგადოებაში აბსურდად განიხილება. თანაც გამბრილს არ სურს მისი ცხოვრების ხაზი ვინმემ გადაკვეთოს და მის სამყაროში ვინმე შემოვიდეს. ემილი კი მას სწორედ ამას პირდება: „And I should have been your

slave, I should have been your property and lived inside your life"²⁴ [Huxley, 1977:184, 185]. ამიტომ არჩევანს კრისტალური სიმშვიდის საწინააღმდეგოდ აკეთებს და ისევ მასხრულ ფერხულს უბრუნდება. თუმცა გამბრილი სხვების მსგავსად თავადაც არ იღებს პასუხისმგებლობას საკუთარ საქციელზე და უნდა, რომ მიეტევოს იმ მიზეზით, თითქოსდა არ იცის რა შედეგი მოყვება მის მოქმედებას. ემილისთან ურთიერთობა მას ისევე აშინებს, როგორც შიავოთერს მირა ვივეშის სიყვარული: "it [crystal quiet] is beautiful and terrifying, yes, terrifying, as well as beautiful"²⁵ [Huxley, 1977:145]. მაგრამ გამბრილი შიავოთერს ეუბნება, რომ ცხოვრებას ისე იღებს, როგორც არის და თავისი საქციელით არასოდეს განაპირობებს მომავალ მოვლენებს. გამბრილმა ნამდვილად იცის, რომ ემილი მათთვის დაქირავებულ კოტეჯში აღარ დახვდება და მას სამუდამოდ დაკარგავს თუ დაპირებულ დროს არ ჩავა მასთან, მაგრამ მირა ვივეშთან სასაუბროდ მიდის და ფაქტიურად ამით არჩევანს აკეთებს. მისის ვივეშის გასართობად იგი ხუმრობით ყვება „ქალწულთან გატარებულ დამეხე“ და ამ შეურაცხყოფით საბოლოოდ აბათილებს სამარადისო სიმშვიდით შექმნილ საფრთხეს: „Well, let everything go. Into the mud. Leave it there, and let the dogs lift their hind legs over it as they pass"²⁶ (Huxley, 1977:182). თუმცა პასუხისმგებლობა რომ აიცილოს, მთელი საღამო ჯამბაზივით იქცევა, რადგან ჯამბაზს პასუხი არ მოეთხოვება. მეორე დღეს კი მაინც მიდის მატარებლით ემილის სანახავად. რეალურად იგი წინასწარ განსაზღვრავს მომავალ მოვლენას თავისი ქცევით, მაგრამ თავს იტყუებს, თითქოს ეს არ სურდა და ამით პასუხისმგებლობას იცილებს თავიდან.

მაგრამ რისი ეშინიათ შიავოთერს და თეოდორ გამბრილს? რატომ არ უნდათ სხეულისა და სულის ერთიანობაში სრულყოფილება იპოვონ? ალბათ მათი შიშის მიზეზი ის არის, რომ მეორე უკიდურესობაში გადასვლა არ სურთ. მათ არ შეუძლიათ ორი უკიდურესობა გააერთიანონ. როგორც პიტერ ფირჩოუ აღნიშნავს, მკვეთრი დუალიზმი მათ ამის საშუალებას არ აძლევს (Firchow, 1972:66). ადამიანს ჰარმონიის და პროპორციის მიღწევა არ შეუძლია, დიქტომია გნება და გონება დაუძლეველია. შიავოთერს წონასწორობა და პროპორცია მიუღწევველ ამოცანად ესახება, მაგრამ რეალურად „მასხრულ ფერხულში“ არის

²⁴ „მე შენი მონა გავხდებოდი, შენი საკუთრება და შენს ცხოვრებაში ვიცხოვრებდი“

²⁵ „ის [კრისტალური სიმშვიდე] შვენიერიც არის და საშიშიც, დიახ, საშიშია და ამავე დროს მშვენიერი“

²⁶ „ყველაფერი წყალსაც წაუღია. წყალსაც და ტალახსაც. დაე ძაღლებმა ფეხით გათელონ“

პერსონაჟი, რომლისთვისაც პროპორციულობა სულაც არ არის მიუღწევადი. ეს არის გამბრილი უფროსი, თეოდორ გამბრილის მამა, მე ვიტყვით რემპიონის წინამორბედი პერსონაჟი, რომელიც „კონტრაპუნქტში“ უფრო დახვეწილი სახით გვევლინება. გამბრილი უფროსი არქიტექტორია. მას საკუთარი იდეალი აქვს და ამ იდეალის მიხედვით ქმნის ღონდონის არქიტექტურულ მოდელებს. საშინლად არ მოსწონს თანამედროვე არქიტექტურა და თვლის, რომ წესრიგი ქაოსად გადაიქცა, მაგრამ შეუძლია პრობლემას სხვისი თვალითაც შეხედოს და მხოლოდ ცალმხრივად არ იფიქროს. მხოლოდ მას შეუძლია ერთდროულად რომანტიკოსიც იყოს და რეალისტიც. გამბრილი უფროსი აივანზე ჯდება და ჩიტებს ელოდება. ჰაქსლი დაწვრილებით აღწერს მზის ჩასვლილსას როგორ მოდიან ჩიტები და რა განცდები აქვს მოხუც გამბრილს მათი მოსმენისას (Huxley, 1977:18). როცა ბინდი ჩამოწვება და ჩიტებიც მიჩუმდებიან, მოხუცი დგება და სამუშაოდ მიდის თავის ოთახში ანუ იგი პროპორციულად უნაწილებს ყურადღებას თავისი ცხოვრების ემოციურ და პრაქტიკულ მხარეებს. მამასა და შვილს შორის არსებული კონტრასტის ხაზგასასმელად ჰაქსლი უმცროს გამბრილს ზუსტად იმავე სიტუაციაში გვიჩვენებს: „Outside in the plane trees of the square the birds had gone through their nightly performance. But Gumbriel had paid no attention to them“²⁷ [Huxley, 1977:127]. თეოდორ გამბრილი მამამისისგან განსხვავებით ჩიტებს ყურადღებას არ აქცევს. მათი ჭიკჭიკის ფონზე ის გულმოდგინედ მუშაობს თავისი გამოგონების - პნევმატური შარვლის რეკლამაზე.

თეოდორ გამბრილის იდეალი თითქოს ახლოს დგას ჰაქსლის წარმოდგენასთან „სრულყოფილი ადამიანის“ შესახებ, მაგრამ სინამდვილეში წვერებიანი მელოტი გამბრილი ჰაქსლის იდეალის კარიკატურა უფროა, ვიდრე სრულყოფილი ადამიანი. მისი გარეგნობა და რეალობა იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისგან, როგორც მისი სხეული და სული და გამბრილს არც ერთი ამ დიქოტომიის გაერთიანება არ შეუძლია. უფრო მეტიც, მას ამ ერთიანობის მიღწევის სურვილი არ გააჩნია. გამბრილი ეწინააღმდეგება და გაურბის ყველაფერს, რამაც შეიძლება პასუხისმგებლობა დააკისროს. იგი კარნავალს, კაბარეს, მხიარულებას და თავისუფალ ცხოვრებას ირჩევს. მისთვის ჭუჭყში ყოფნა უფრო ადვილია, ვიდრე სიწმინდისა და სილამაზის შენარჩუნება: „How

²⁷ „გარეთ ნეკერხლის ხეებზე ჩიტებმა ღამის წარმოდგენა დაიწყეს, მაგრამ გამბრილი მათ საერთოდ არ აქცევდა ყურადღებას“.

simple it was, too, to puddle clear waters and unpetal every flower [...] How simple to spit on the floors of churches!“²⁸ (Huxley, 1977:145).

საგულისხმოა, რომ ჭუჭყი სიმბოლურად უწესრიგობის, პროპორციის დარღვევის, დისჰარმონიის სიმბოლოა ჰაქსლის შემოქმედებაში. ჭუჭყი და მტვერი თავისუფლებასთან ასოცირდება ნაწარმოების იმ გმირებისთვის, რომლებიც გამბრილის მსგავსად პასუხისმგებლობას გაუბიან, ცხოვრებას მხოლოდ ცალმხრივად უყურებენ საკუთარ ინდივიდუალურ სამყაროში იზოლირებულები და საპირისპირო მოსაზრების მოსმენა არ სურთ. ასეთია მხატვარი ლიპიატიც, რომელიც ამაოდ ცდილობს შედეგების და სულიერების დიადი გამოსატულების შექმნას. ჰაქსლი ჯერ დაწვრილებით აღწერს ლიპიატის ოთახში არსებულ უწესრიგობას და ჭუჭყს: „There was a piano and a table permanently set with dirty plates and strewed with the relics of two or three meals [...] and lying on the floor were still more books, piles on dusty piles“²⁹ [Huxley, 1977:73], შემდეგ კი ამ ფონზე გვიჩვენებს თავისუფალი სიყვარულის მცდელობას მისი ვივემის მიმართ. აბლაბუდებითა და მტვრით სავსე ოთახში განზრახ ცხოვრობს სპენდრელიც („კონტრაპუნტი“), რომელსაც სრულყოფილ ადამიანად გარდაქმნა თავიდანვე მარცხისთვის განწირულ ამოცანად მიაჩნია.

პასუხისმგებლობისგან გაქცევა ერთ-ერთი გამოსატულებაა ისკეიპიზმისა, რომელიც რომანის ექსცენტრიულ პერსონაჟებს ახასიათებთ. მათი ცხოვრება პარალელური ხაზებია, რომელიც ერთმანეთს არასოდეს კვეთს.

ბოლო ეპიზოდში გამბრილი ლონდონის ქუჩებში უაზროდ დახეტიალობს მარტოობის შიშით შეპყრობილ მირა ვივეშთან ერთად. ჰაროლდ უოტსი ღამის ამ გასეირნებას ვალპურგის ღამეს აღარებს, „სადაც ჯოჯოხეთის ცეცხლის ნაცვლად სიბნელეს პიკადილის მოედნის ნათურები ანათებს“³⁰ [Watts, 1969:52]. მირა ვივეში გამბრილს ეუბნება, რომ ვაკუუმში არიან და ეს მართლაც ასეა. ადამიანს, რომელიც შინაგან ერთიანობას და წონასწორობას ვერ აღწევს, არ შეუძლია წარმატებული და ჰარმონიული ურთიერთობები ჰქონდეს სხვა

²⁸ „რა ადვილი იყო წმინდა წყლის ამღვრევა და ყველა ყვავილის ფეხით გასრესვა. რა ადვილად შეეძლო დაეფურთხებინა ეკლესიის იატაკზე“

²⁹ „იქვე ფორტეპიანო იდგა და მაგიდა, რომელზეც ჭუჭყიანი თევზები სამუდამოდ დამკვიდრებულიყვნენ ორჯერ თუ სამჯერ ნაჭამი საჭმლის ნარჩენებით იატაკზე წიგნები ეყარა, გროვად დაყრილი და დამტვერილი“

³⁰ „Walpurgisnacht in which the fires are not those of hell but the night trceries of the electrical displays of Piccadilly Circus“

ადამიანებთან. ისინი ყველა მეგობართან მიდიან მოსანახულებლად, მაგრამ მათი სტუმრობა ყველგან უდროოა: ლიაპიატის კარზე მაშინ აკაკუნებენ, როცა ის თავის მოკვლას აპირებს; ქოულმანს კი როუზი შიავოთერთან ერთად მიუსწრებენ. ღამის ამ უაზრო რბოლის დროს გამბრილს მხოლოდ ერთხელ შეახსენებენ თავს მის მიერ უარყოფილი იდეალები: მოცარტის მუსიკა, ემილი, რელიგიური რწმენა (Huxley, 1977:243), მაგრამ საბოლოოდ გადაწყვეტს, რომ იდეალები მხოლოდ ეფემერაა და რეალობას ვერასოდეს გაუძლებს. ამ გადაწყვეტილებით ის ეტლში ჯდება და მისის ვივეშთან ერთად მიდის საავადმყოფოში, რომელიც სიმბოლურად „გოლგოთას“ სახელწოდებას ატარებს. სრულყოფილების ძიებას გამბრილი სულიერად დაქანცული და განადგურებული ასრულებს. სანამ მირა ვივეშს სძინავს, გამბრილი საკუთარ ცხოვრებაზე ფიქრობს და აცნობიერებს, რომ მისი ძიება ამაო იყო: „I'm [...] hopelessly trying to pretend that I feel the emotions and have the great spiritual experiences, which the really important people do feel and have“³¹ [Huxley, 1977:226]. რომანის დასასრულს გამბრილი ლონდონიდან მიდის ანუ შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ძიებას აგრძელებს. თუმცა ამგვარ დასასრულს პოზიტიურად აღბათ ვერ მივიჩნევთ, თუკი გამბრილის წასვლის მიზანს გავითვალისწინებთ. მას იმედი აქვს, რომ პნევმატურ შარვლებს სხვაგან მაინც გაყიდის წარმატებულად. ამგვარად, მისი შემდგომი ძიება ისეთივე ამაოა, როგორც რბოლა ლონდონის ქუჩებში.

„მასხრული ფერხულის“ ფორმა თითქოს ამაოების დიაგრამაა. ეს არის ჩაკეტილი წრე, რომელზეც მოძრაობს უმიზნოდ მოხეტიალე გამბრილი. ის მხოლოდ ერთხელ ახერხებს წრის შუაგულს მიუახლოვდეს და განიცადოს სულიერი სიმშვიდე, ჰარმონია, ჭეშმარიტება. კიტი მის აზრით, შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ფორმის თვალსაზრისით გამბრილის ეპიფანია ნაწარმოების ცენტრალურ ნაწილს ემთხვევა (მეთერთმეტე, მეთორმეტე და მეცამეტე თავები). გამბრილი მოულოდნელად სხვა გარემოში და ადამიანთა სხვა გარემოცვაში გადადის (May, 1972:41). ლონდონის რეალურ ქუჩებს გამბრილი უფროსის პროპორციული და მშვენიერი მოდელი ცვლის, მირა ვივეშს და როუზი შიავოთერს - ემილი, ქალაქის ხმაურს კი - მოცარტის მუსიკა და კიუ გარდენზის სიმშვიდე. მაგრამ ეს ჰარმონიული მდგომარეობა ისევე მოულოდნელად სრულდება, როგორც იწყება. კლასიკური მუსიკის კონცერტიდან

³¹ „უიმედოდ ვცდილობ ვითვალთმაქცო, თითქოს ემოციებს ვგრძნობდე და დიდი სულიერი განცდები მქონდეს, ისეთი განცდები, რომელიც მხოლოდ მნიშვნელოვან ადამიანებს გააჩნიათ“.

ღამის კლუბში ვბრუნდებით და მოცარტის G მინორის კვინტეტს კაბარეს მუსიკა „რა არის იგი ჰეკუბასათვის?“ („What’s he to Hecuba?“) ცვლის. უილიამ შექსპირის „ჰამლეტის“ მონოლოგიდან („ჰამლეტი“, მოქმედება 2, სცენა 2) აღებული ეს ფრაზა რომანში ასახული გაუცხოვების პრობლემას კიდევ უფრო აძლიერებს³². რეფრენი რამდენჯერმე მეორდება „რა არის იგი ჰეკუბასათვის?“ („What’s he to Hecuba?“). კითხვაზე პასუხია „სრულიად არაფერი“ (“Nothing at all”), რომელიც სამჯერ მეორდება (მოცეკვავე გამბრილი და მირა ვივეში სიმღერის ტექსტს იმეორებენ „მე არაფერი ვარ შენთვის და არც შენ ხარ რაიმე ჩემთვის“ (“I’m nothing to you. You are nothing to me”) [Huxley, 1977:165, 166]. მუსიკა მსმენელებში მისტიურ შეგრძნებებს აღძრავს, მაგრამ დროდადრო ჩელოსა და ვიოლინოს მიერ გამოწვეულ სულის მღელვარებას ფორტეპიანოს მუსიკა ფანტავს. მისი ხმა ჩაქუჩივით ურტყამს, ბრახუნობს და მსმენელებს შეახსენებს, რომ ეს კაბარეა და არა ეკლესია, აქ საცეკვაოდ მოდიან და არა ექსტაზში ჩასავარდნად. კაბარე, რომელსაც ქოულმანი „ჯოჯოხეთის პირველ წრეს“ უწოდებს, თავისი ხმაურით, ჯაზ ბენდით, უაზრო მხიარულებით, ანტითეზაა „კრისტალური სიმშვიდის“, რომელიც გამბრილს ემილისთან ერთად ელოდებოდა. „კონტრაპუნქტული მონოლოგი“ - ასე უწოდებს ჰაქსლი სიმღერის ტექსტს, რომლის რეფრენია „რა არის იგი ჰეკუბასათვის?“ („What’s he to Hecuba?“). ამ ფონზე კი მირა ვივეში ადამიანთა დუალობის საბოლოო ფორმულირებას აყალიბებს: „here we are two bodies with but a single thought, a beast with two backs, a perfectly united centaur trotting, trotting“³³ [Huxley, 1977:165, 166].

ნაწარმოების დასასრულს არანაირი მინიშნება არ არსებობს, რომ გამბრილი როდესმე ისევ შეძლებს წონასწორობის დამყარებას და სრულყოფილებასთან მიახლოვებას. პირიქით, მის მიერ საკუთარი ცხოვრების ამაოების აღქმა კიდევ უფრო ძლიერდება მირა ვივეშთან დიალოგით, რომელიც უძრავობას და უშინაარსობას წინასწარმეტყველებს მომავალშიც:

³² ამ ფრაზის გარდა „ჰამლეტთან“ რამდენიმე პარალელს ავლებს კრიტიკოსი პიტერ ფირჩოუ, რომელიც აღნიშნავს, რომ კაბარეს სცენაში გათამაშებული პიესა შექსპირის მიერ გამოყენებულ მეთოდს - პიესა პიესაში ძალიან ჰგავს. ფირჩოუ უფრო შორსაც მიდის და გამბრილის ნიღაბს ჰამლეტის მიერ მორგებულ სიგიჟის ნიღაბს ადარებს, ასევე აკავშირებს ერთმანეთთან გამბრილის მამასთან ურთიერთობას და ჰამლეტის მამის ანრდილისადმი დამოკიდებულებას, თუმცა მე ამ უკანასკნელ პარალელებს მაინცდამაინც საფუძვლიანად ვერ მივიჩნევდი.

³³ “ადამიანი კენტავრია, რომელსაც ორი თავი აქვს. და ეს კენტავრი ძველებურად ჩორთით სვლას აგრძელებს, დადის და დადის”.

“Tommorrow,” said Gumbriel at last, meditatively...

“Tomorrow,” Mrs. Viveash interrupted him, “will be as awful as to-day.” She breathed it like a truth beyond the grave prematurely revealed, expringly from her deathbed within”³⁴ [Huxley 1977:249].

მირა ვივეშისა და თეოდორ გამბრილის ეს ბოლო დიალოგი აშკარა აღუზიანა შექსპირის „მაკბეტზე“. მაკბეტის მონოლოგის მინიშნება წინა ეპიზოდშიც გვხვდება, როდესაც გამბრილი მირა ვივეშსა საკუთარ მომავალზე ესაუბრება და ამბობს, რომ ერთ დღეს იმ წარუმატებელ წმინდანს დაემსგავსება, რომელსაც მტკიცე რწმენა არ აქვს და ჩასაქრობად აპარპალებული სანთელივით იწვის (Huxley, 1977:226). საინტერესოა, რომ ამ ეპიზოდში ჰაქსლი გამბრილის მსჯელობაზე საუბრისას იყენებს სიტყვას „soliloquized“ (მონოლოგის წარმოთქმა), მიუხედავად იმისა, რომ მას თანამოსაუბრე ჰყავს. ეს კიდევ უფრო აძლიერებს ეჭვს, რომ მაკბეტის მონოლოგის მინიშნებასთან გვაქვს საქმე, მით უფრო, რომ გამბრილის პესიმისტური მსჯელობა ცხოვრების შესახებ ამკვეყნიური ამაოების განცდის მაკბეტისეული გამოხატულების ერთგვარი ინტერპრეტაციაა. არა მხოლოდ ეს ორი ეპიზოდი, არამედ მთელი რომანი მაკბეტის ახლებურად ნათქვამი მონოლოგია³⁵:

„Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing“³⁶

³⁴ „ხვალინდელი დღე“, წარმოთქვა გამბრილმა შთაგონებული სახით...

„ხვალინდელი დღე“, შეაწვევტინა მისის ვივეშმა, „ისეთივე საშინელი იქნება როგორც დღევანდელი“ და თითქოს ამ სიტყვებს უკანასკნელი სუნთქვაც ამოიყოლა სულში ნაადრევად დამღვარი სიკვდილის სარეცელიდან“

³⁵ მაკბეტის ცნობილი მონოლოგი, როგორც ჩანს, ჰაქსლის განსაკუთრებული ყურადღებით სარგებლობდა. მონოლოგიდან ჰაქსლიმ ორი სათაური აიღო ესეების კრებულებისთვის: “To-morrow, and to-morrow, and to-morrow” და “Brief candles”. მონოლოგი განხილულია ჰაქსლის უკანასკნელ ესეშიც „შექსპირი და რელიგია“.

³⁶ უილიამ შექსპირი, „მაკბეტი“, მოქმედება 5, სცენა 5

<http://www.online-literature.com/shakespeare/macbeth/26/>

„სიცოცხლე მხოლოდ

ჩრდილი ყოფილა მთარული; ტაკიმასხარა,

რომელსაც ვიდრე დრო აქვს, ადის მაღალ სცენაზედ

და იჭიმება, იგრიხება მთლად გაქრობამდე.

ლონდონის ქუჩებში მისის ვივეშისა და გამბრილის უმიზნო ხეტიალი ძალიან ჰგავს ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი გმირის - შიავოთერის ამო რბოლას მიზნისაკენ. შიავოთერი კიდევ ერთი „არასრულყოფილი“ ადამიანია, ვინც გრძნობასა და გონებას შორის წონასწორობის პრობლემის გადაჭრა გრძნობების უარყოფით გადაწყვიტა. მისთვის გონება და გრძნობა ორი უკიდურესობაა და ეს უკიდურესობები ერთმანეთს ენაცვლებიან. ნაწარმოების დასაწყისში შიავოთერი წარმოდგენილია როგორც მეცნიერებაში ჩაფლული ადამიანი, რომელსაც საკუთარი ცალმხრივობა სრულიად არ აწუხებს. პროპორციულობის შესახებ მას თავისებური წარმოდგენა აქვს: ერთ მხარეს მეცნიერება უნდა იდგეს, მეორე მხარეს კი სხვა ყველაფერი, მათ შორის ქორწინებაც და ამ ორს შორის უპირატესობა მეცნიერებას უნდა ენიჭებოდეს. მაგრამ პროპორციულობის შიავოთერისეული გაგება თავდაყირა დგება მირა ვივეშის მიმართ გაღვიძებული ვნებების გამო. მოულოდნელად შიავოთერი აცნობიერებს, რომ გონებასა და გრძნობას შორის წონასწორობა უნდა დამყარდეს: “Render therefore unto Cæsar the things which are Cæsar’s,” said Shearwater, as though to himself; ‘and to God, and to sex, and to work.... There must be a working arrangement.’ He sighed again. ‘Everything in proportion. In proportion’³⁷ [Huxley, 1977:131]. შიავოთერი ხვდება, რომ გონება და გრძნობა ჰარმონიაში უნდა იყოს ერთმანეთთან, გრძნობა ისეთივე აუცილებელია, როგორც თირკმელი, რომელსაც მთელი ცხოვრება იკვლევდა: “He had pretended that he was not interested in women; [...] He might as well said that he was above having a pair of kidneys”³⁸ [Huxley, 1977:205]. მეცნიერი აღიარებს, რომ სისულელეა თავი მოიტყუო, თითქოს გრძნობებისისგან გონებრივი იმუნიტეტი გიცავს. წონასწორობის აღსადგენად იგი ცდილობს დაუახლოვდეს როუზის, რომელსაც ყურადღებას არასოდეს აქცევდა: „მასზე ქორწინება ინტიმური ჰიგიენის საკითხის მოგვარებას ჰგავდა. [...] გასართობიც იყო, როგორც პატარა ლეკვის ყიდვა“ (“He had married her as a measure of intimate hygiene [...] and a little for amusement,

სულელის ენით მოთხრობილი ამბავი არის,
 თუმც უმნიშვნელო, მაგრამ სავესე აურზაურით“
 (უილიამ შექსპირი, „მაკბეტი“, ივანე მაჩაბელის თარგმანი
<http://lib.ge/book.php?author=320&book=7908>)

³⁷ „კეისარს კეისრისა უნდა მიეცეს“, თითქოს თავისთვის წარმოთქვა შიავოთერმა; „და ღმერთს თავისი, სექსს თავისი, სამუშაოსაც თავისი... ურთიერთშეთანხმება უნდა არსებობდეს“. თქვა და ისევ ამოიოხრა. „ყველაფერი პროპორციულად. პროპორციულად“

³⁸ „თავს ისე აჩვენებდა, თითქოს ქალები საერთოდ არ აინტერესებდა; [...] ეს იგივე იყო, რომ წყვილი თირკმელის გარეშეც ეარსება“

as one might buy a puppy”) [Huxley, 1977:205]. მაგრამ ეს მცდელობა უშედეგოა. წარუმატებელი ქორწინება და წყვილებს შორის დისკარმონია დუალობის ერთ-ერთი შედეგია.

„მასხრული ფერხულის“ ბოლო ეპიზოდში შიავოთერი მთელი ძალით ცდილობს ორ უკიდურესობას შორის წონასწორობის დამყარებას. თავის ექსპერიმენტულ ლაბორატორიაში იგი გაშმაგებით ატრიალებს უძრავი ველოსიპედის პედლებს: „His world was no longer safe, it had ceased to stand on its foundations. [...] He must build up again. Pedal, pedal. [...] It must be built with proportion”³⁹ [Huxley 1977:246]. სცენა სიურეალისტურ სახეს იძენს: შიავოთერის წარმოსახვაში ერთმანეთს ენაცვლებიან მისის ვიგეში, რომელიც ყველგან დასდევს და გამბრილის მამა, რომელიც პროპორციის დაცვას უქადაგებს. შიავოთერს გამუდმებით უტრიალებს სიტყვები „საკმარისი არ არის; ზედმეტია“ („Not enough; too much”) [Huxley, 1977:246] და შუალედური მდგომარეობის მისაღწევად იგი თავს არ ზოგავს, გაოფლილი და არაქათგამოცლილი მთელი ძალით ატრიალებს პედლებს. გამბრილი უფროსი თითქოს გზას უჩვენებს შიავოთერს და ასწავლის, როგორ ააგოს ცხოვრება პროპორციულად: „The old man stood in the road before him, clutching his beard, crying out, “Proportion, proportion”⁴⁰ [Huxley, 1977:246]. მაგრამ შიავოთერის სწრაფვა ამაოა. სინამდვილეში მისი ველოსიპედი ლაბორატორიაშია და არსად მიდის, აბსურდულ მდგომარეობაში მყოფი, უაზრო ექსპერიმენტში ჩაბმული და უძრავ ველოსიპედზე მჯდომი შიავოთერი კი ამოების და „არასრულყოფილი ადამიანის“ ერთიანობისკენ სწრაფვის წარუმატებლობის სიმბოლოა.

³⁹ „მისი სამყარო სულაც აღარ იყო უსაფრთხო, ფეხქვეშ მიწა ეცლებოდა. [...] უნდა გაემაგრებინა საფუძველი, რომ მთლიანად თავზე არ დამსობოდა ყველაფერი. ატრიალებდა და ატრიალებდა პედლებს. [...] საძირკველი უნდა აეშენებინა, თანაც ისე, რომ პროპორციები დაცული ყოფილიყო“

⁴⁰ „მოსუცი გზაზე იდგა, მის წინ, და უყვიროდა, „პროპორცია, პროპორცია“.

2. დუალობიდან უნივერსალურ დისჰარმონიამდე

არასრულყოფილება და შინაგანი დისონანსი, ბუნებრივია, ადამიანებს შორის ურთიერთობაზეც აისახება. შეიძლება ითქვას, რომ დუალობის ერთგვარი ესკალაცია ხდება. პრობლემა პიროვნულიდან საზოგადოებრივ დონეზე გადაინაცვლებს და დისჰარმონიულ ურთიერთობებში იჩენს თავს. გავლენა იმდენად ინტენსიურია, რომ შეუძლია ადამიანის ყველაზე ძლიერ ინსტინქტებსაც კი შეეხოს. გასაკვირი არ არის, რომ პრობლემა გამოხატულებას ჰპოვებს ფიზიკური სიყვარულის კუთხითაც. „კონტრაპუნქტის“ მეთექვსმეტე თავში რემპიონი ბარლექს უჩვენებს თავის ნახატს, რომელზეც იდეალური ჰარმონია და სიყვარულია გამოსახული. როცა ბარლექს სახეზე უკმაყოფილებას შენიშნავს, რემპიონის მას ეუბნება: „The thing’s not gentle-Jesuisish enough for you. Love, *physical* love, as the source of life and beauty”⁴¹ [Huxley, 1994:208].

ბუნებრივი ჰარმონიის ამ სიმბოლოს საპირისპიროდ „კონტრაპუნქტის“ გმირებს შორის ფიზიკური სიყვარული სხვა არაფერია, თუ არა იმედგაცრუებისა და უთანხმოების საწყისი. გრძნობების დათრგუნვამ განაპირობა შინაგანი კონფლიქტი გონებასა და ვნებას შორის, რაც თავის მხრივ ქმნის გარემოს, სადაც ორი უკიდურესობა არსებობს. სექსი ჰაქსლისთან განიხილება როგორც „სხეულის უცნაური მოქმედება, რომელიც უკეთეს ნაწილს ანადგურებს“ („peculiar activity of the body, always dragging the nobler part down“) [Atkins, 1967:77]. შინაგან ბრძოლაში სხეული ყოველთვის გამარჯვებულია. ის გრძნობებს ღირებულებას უკარგავს, ამცირებს: „სხეული სულის დაცინვას აგრძელებს“ („Body continues to mock spirit“) [Atkins, 1967:76]. „მასხრულ ფერხულში“ თეოდორ გამბრილი და მისის ვივეში კაბარეში ესწრებიან პატარა წარმოდგენას, სადაც ერთ-ერთი გმირი მეძავთან ურთიერთობის შემდეგ სასოწარკვეთილი ეძებს ნამდვილ სიყვარულს, რომელიც მუსიკას და მეწამული ჭექა-ქუხილის ფონზე გამონათებულ მზის შუქს ჰგავს. მეძავთან ურთიერთობა მისთვის მხოლოდ სულელური, ცხოველური აქტია, რომელსაც არავითარი გრძნობა არ ახლავს. ამიტომ ეძებს სიყვარულს, როდესაც ორი ადამიანის ურთიერთობა ჰარმონიულია: ორი სული და კონტრაპუნქტულად მოძრავი ორი სხეული (Huxley, 1977:176).

⁴¹ „ეს ნახატი საკმარისად რელიგიური არ არის შენთვის, მაგრამ სიყვარული, ფიზიკური სიყვარულია სიცოცხლისა და სილამაზის საწყისი“

ფიზიკური სიყვარულისადმი ეს დამოკიდებულება “მასხრულ ფერხულში” აშკარად გამოკვეთილია. აქ სექსი განიხილება როგორც ძალა, რომელიც სხეულს კიდევ უფრო აძლიერებს და აბრკოლებს სრულყოფილების მიღწევას ადამიანის მიერ. სწორედ ასეთ ძალას ხედავს მასში ქოულმანი, რომლისთვისაც დიდებული შეგრძნებაა ცოდვის ჩადენა „წმინდა სულის“ წინააღმდეგ. მისთვის სექსი ამაზრზენია, მაგრამ ცდილობს კიდევ უფრო ამაზრზენად წარმოაჩინოს იგი. ფიზიკური სიყვარულის ერთადერთი ღირსება მისთვის ის არის, რომ ის ცოდვაა. სქესობრივ ურთიერთობაში ჩვეულებრივად მონაწილეობა მისთვის მოსაწყენია და სექსის სატანური ხასიათით ტკბობისათვის, მისი აზრით, ადამიანმა ჯერ უნდა ირწმუნოს, რომ ეს ცოდვაა. ეს არის ამ ურთიერთობის მთავარი აზრი და დიდი ვნების მთელი მშვენიერება. მთავარი სიამოვნება, რომელსაც ფიზიკური სიყვარულისას განიცდი, ამბოხის შეგრძნებაა, როდესაც გჯერა, რომ ცოდვას სხადიხარ წმინდა სულის წინააღმდეგ. მთავარია ამ დროს მშვიდად იყო და ვნებას არ აყვე სექსუალური კავშირის დამყარებისას: „All this is not only a horrible sin, it is also ugly, grotesque, a mere defecation, a ...“⁴² [Huxley, 1977:218].

ქოულმანის სიძულვილი ეხება ქალებსაც, როგორც სექსის - მისთვის ამაზრზენი აქტის მონაწილეებს: „You read what the Fathers of the Church have to say about love. They’re the men. It was Odo of Cluny, wasn’t it, who called woman a *saccus stercoris*, a bag of muck“⁴³ [Huxley, 1977: 218].

სექსის მსგავსად, ხშირ შემთხვევაში ქალიც ხელს უშლის შინაგანი წონასწორობის დამყარებას და მამაკაცის ბუნებაში კიდევ უფრო ასუსტებს ისედაც დასუსტებულ სულიერ მხარეს. თავის კრიტიკულ კვლევაში “განთიადი და ბნელი საათი“ („Dawn and the Darkest Hour“) ჯორჯ ვუდკოკი “მასხრულ ფერხულს“ ცირცეადას უწოდებს სწორედ ამგვარი დამოკიდებულების გამო: „If one were fitting Huxley’s novels into a mythological pattern, the best way to describe Antic Hay would be a Circead, for it is a pilgrimage in the company of the presiding spirit of an infernal circle where men are universally seen as less than they might be, half bestial“⁴⁴ [Woodcock,

⁴² „ეს ყველაფერი მხოლოდ საშინელი ცოდვა არ არის, სიმახინჯეა, გროტესკია, უბრალოდ კუჭში გასვლაა...“

⁴³ „წაგიკითხავს რასაც საეკლესიო მამები სიყვარულზე ამბობდნენ? ისინიც კაცები არიან. ოღო კლუნელი წმინდანი იყო, არა? ჰოდა ეს ოღო ქალებს *saccus stercoris* - ნეხვის ტომარას ეძახდა“

⁴⁴ „ჰაქსლის რომანებს მითოლოგიურ სქემას თუ მოვარგებთ, „მასხრულ ფერხულს“ ყველაზე კარგად ცირცეადა მიესადაგება, რადგან ეს არის ხანგრძლივი მოგზაურობა

2007:73]. ვუდკოკი მიიჩნევს, რომ „მასხრული ფერხულის“ ცირცე მირა ვივეშია. სწორედ მისის ვივეში გამოჩნდება გადამწვევტ მომენტში, როცა თეოდორ გამბრილი ემილისთან მიდის და მას აზრს შეაცვლევინებს, ამით კი საბოლოო წერტილს უსვამს გამბრილის მიერ „კრისტალურ სიმშვიდეში“ ცხოვრების შესაძლებლობას. საინტერესოა სცენა, როდესაც მისის ვივეში ცდილობს აცდუნოს შიავოთერი, რომელსაც მხოლოდ თირკმელი აინტერესებს და სხვა არაფერი. იგი შოკისმომგვრელად უდიშის შიავოთერს და ეუბნება, რომ მხოლოდ თირკმელებზე ფიქრი იგივეა, რაც სიკვდილზე ფიქრი. არადა ამ დროს სხეულის სხვა ნაწილებიც არსებობს. ამ სიტყვებით მირა ვივეში ქურქს იხდის და გამომწვევად იშიშვლებს მხრებს და მკლავებს (Huxley, 1977:61). მასხრული ფერხულის მეხუთე ეპიზოდში რესტორანში გამბრილი ხვდება მეგობრებს - ლიპიატს, შიავოთერს, ქოულმანს, მერკაპტანს. ვუდკოკი ამ შეკრებას სიმპოზიუმს ადარებს, სადაც ყველა წარმომადგენელს განსხვავებული მოსაზრება გააჩნია. ამ განსხვავებისდა მიუხედავად, ყველა მათგანს ერთი რამ აქვს საერთო - ლტოლვა მისის ვივეშის მიმართ. სადილის შემდეგ რესტორნიდან გამოსულები სიმბოლურად მისის ვივეშს გადაეყრებიან. ჯორჯ ვუდკოკის აზრით, სწორედ ხორციელების ამგვარი დომინირების გამო უწოდებს მათ ჰაქსლი ნახევრად ცხოველებს, რომლებიც არც კი ცდილობენ პროპორციის მიღწევას და სრულიად კმაყოფილნი ტრიალებენ მისის ვივეშის მიერ გამართულ „მასხრულ ფერხულში“ (Woodcock, 2007:73). შეიძლება ითქვას, რომ ეპიგრაფში ნახსენები მასხრული ფერხული, სწორედ მირა ვივეშის გარშემო იმართება:

„My men like satyrs grazing on the lawns
 Shall with their goat-feet dance the antic hay”^{45 46}

სატირი, რომელიც ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით თხის მსგავს არსებებს აღნიშნავს, ინგლისურ ენაში სხვა მნიშვნელობის მატარებელიც არის. ერთ-ერთი განმარტების მიხედვით სატირი ძლიერი სქესობრივი ლტოლვის მქონე მამაკაცსაც აღნიშნავს, რაც ალბათ ისევ მითოლოგიური სატირების ხასიათიდან მომდინარეობს (მითებში სატირები აღწერილი არიან როგორც ღვინისა და

ჯოჯოხეთურ წრეზე, სადაც ადამიანები ნახევრად ცხოველებს ჰგვანან და იმაზე უარესად აირან დანახული, ვიდრე სინამდვილეში არიან“

⁴⁵ რომანის სათაურიც და ეპიგრაფიც აღებულია ინგლისელი დრამატურგის, ქრისტოფერ მარლოუს პიესიდან „ედუარდ II“, მოქმედება 1, სცენა 1

⁴⁶ „ჩემმა მსახურებმა სატირების მსგავსად, ბალახს რომ ძოვენ ველზე, თხის მსგავსი ფეხებით უნდა იცეკვონ მასხრული ფერხული წრეზე“

მრუშობის მოყვარულები). „მასხრული ფერხულის“ მამაკაცი პერსონაჟები სწორედ სატირებივით ტრიალებენ მირა ვივემის ირგვლივ მის მიმართ სქესობრივი ლტოლვით შეპყრობილები.

ადამიანის სხეულისა და მისი ფიზიკური ფუნქციების შოკისმომგვრელი აღწერა კრიტიკოსებს ხშირად ჰაქსლის გმირების ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად მიაჩნდათ. 1955 წლის აგვისტოში „ლონდონის ჟურნალში“ („London Magazine“) გამოქვეყნდა რამდენიმე ცნობილი კრიტიკოსის მოსაზრება ამასთან დაკავშირებით. ანგუს უილსონმა შემდეგი შეფასება გააკეთა: „პათოლოგიური ტკბობა ფიზიკური სიძულვილით“ („Pathological wallowing in physical disgust“) (ციტირებული ატკინსის მიერ, 1967:64); ფრანცის უინდემი კი მიიჩნევდა, რომ „ჰაქსლი ირიბად სცემტა პატივს ხორციელ ცხოვრებას, როგორც პორნოგრაფი სცემს პატივს სექსს“ („Huxley obliquely honored the sensual life as a pornographer honours sex“) (ციტირებული ატკინსის მიერ, 1967:64).

მაგრამ სინამდვილეში ჰაქსლი თავისთავად სექსს კი არ ეწინააღმდეგებოდა, არამედ არაჯანსაღ, ვნებისგან დაცლილ, მოუწესრიგებელ სქესობრივ ურთიერთობებს, რომელიც ასკეტიზმის პრინციპებით გაუკუღმართებული იყო. აღნიშნულ საკითხს მწერალი დაწვრილებით განიხილავს ესეში „სიყვარულის მოდა“ („Fashions in Love“), სადაც იგი სექსისადმი თანამედროვე მიდგომას ქრისტიანობისა და მეცნიერების პრინციპებით ხსნის. მისი აზრით, პლატონური სიყვარული ქრისტიანული ხედვის შედეგი იყო და არა თავად პლატონისეული მოსაზრებების. რამდენადაც ასკეტური რელიგია გმობდა თავისუფალ სიყვარულს და საერთოდ, სექსს, ადამიანმა საკუთარი ვნებებისა და ინსტინქტების გასამართლებლად დაიწყო ისეთი გზების ძიება, რომელიც სიყვარულის ცოდვას ღირსებად აქცევდა. სწორედ ასეთი გზა იყო პლატონური სიყვარული, რომელსაც მარტივი თეორია აქვს: სიყვარულის ობიექტის მშვენიერება აბსოლუტური მშვენიერების სახეა, რომლის სიყვარულითაც შევიყვარებთ თავად ღმერთს. ჰაქსლის აზრით, ამგვარად მოხდა ცოდვის გამართლება და მისი რელიგიასთან დაკავშირება. მაგალითისათვის მას მოჰყავს შუა საუკუნეების პლატონური სიყვარული, როდესაც შეყვარებული მამაკაცი სიყვარულის იდეალურ ობიექტთან კონტაქტში არ შედიოდა. ასეთია, მაგალითად, დანტესა და ბიატრიჩეს სიყვარული. ჰაქსლი მიიჩნევს, რომ თანამედროვე სექსი სიკითხისადმი მიდგომის მეორე უკიდურესობაა. ეს არის რეაგირება წინა საუკუნეში არსებული ტაბუსადმი და მას ინსტინქტებზე

ზედმეტი კონცენტრირება ახასიათებს. მისი მთავარი სიმპტომი ზედმეტი ინტელექტუალიზაციაა: “We are freer in speech and action than our fathers; we admit the facts of nature with less reluctance. But our frankness differs from the frankness of past ages in being largely medical and scientific, instead of cheerfully and spontaneously animal. Engaged couples discuss the steps they will take if their children-to-be grow up with Oedipus complexes or anal erotism”⁴⁷ [Huxley, 2000:379].

სექსი, რომლის მიმართაც ჰაქსლი უარყოფით დამოკიდებულებას ავლენს, ადამიანური ბუნების ერთ-ერთი უკიდურესობაა, მხოლოდ მექანიკური, სულიერებას და ჯანსაღ აზრს მოკლებული ფიზიკური ურთიერთობაა, რომელიც სრულყოფილების მიღწევის საშუალებას არ იძლევა. ის, რასაც „კონტრაპუნქტში“ რემპიონი ქადაგებდა, ძალიან შორს იყო ავადმყოფური, მექანიკური სქესობრივი ურთიერთობებისგან. მისი იდეალი თანაბარზომიერად მოიცავდა სულიერებას, ვნებას, ჯანსაღ აზრს. ჰარმონიის რემპიონისეული იდეალი სიმბოლურად ასახულია მისსავე ნახატზე, სადაც უმშვენიერესი ბუნების ფონზე შიშველი წყვილი ერთმანეთს ესიყვარულება. ნახატზე გამოსახული ქალი და მამაკაცი სამყაროს ცენტრში დგანან, ფიზიკური სიყვარული კი სინათლის, სიცოცხლისა და სილამაზის წყაროდ არის აღქმული. მათ უკან სინათლის ფონზე სილუეტებივით მოჩანს კლდეები და სამი ხის ტანი. სინათლე ფოთლების წვერებს წვდება და გამწვანებულ ველს მუქი ჩრდილები ეცემა. ამ მშვენიერი პეიზაჟის ფონზე ქალი და მამაკაცი საოცარი სილამაზის ორ უზარმაზარ ყვავილს წააგავს. მათ სიახლოვეს კი ყვავილებს შორის თავისუფლად დადიან ცხოველები (Huxley, 1994:208).

საგულისხმოა, რომ ერთის მხრივ, ჰაქსლი უარყოფით განწყობას გამოხატავს გაუკუღმართებული სექსის მიმართ, მეორეს მხრივ კი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წინააღმდეგია მხოლოდ სულიერებაზე კონცენტრირების, ბუნებრივი ინსტინქტების სრული იგნორირების გზით. ამ მეორე უკიდურესობის გამო აკრიტიკებს იგი შელის “კონტრაპუნქტში“. რემპიონი დამცინავი პაროდით ახდენს ციტირებას შელის ლექსიდან „ოდა ტოროლასადმი“, სადაც, მისი აზრით

⁴⁷ „ჩვენ სიტყვის და ქცევის უფრო მეტი თავისუფლება გვაქვს, ვიდრე ჩვენს მამებს ჰქონდათ; ბუნებრივ ფაქტებს ჩვენ უფრო უხალისოდ ვაღიარებთ, ვიდრე ისინი. მაგრამ ჩვენი გულწრფელობა წარსულში არსებული გულწრფელობისგან დიდად განსხვავდება, რადგან ეს გულწრფელობა დიდწილად სამედიცინო და სამეცნიერო ცოდნას ემყარება და არა მხიარულად და სპონტანურად გამოსატულ ცხოველურ ინსტინქტებს. დანიშნული წყვილები იმაზე მსჯელობენ, თუ რა ზომებს უნდა მიმართონ, თუ მათ შვილებს ოდიპოსის კომპლექსი აღმოაჩნდებათ ან ანალური ეროტიზმით იქნებიან დაკავებული“

ტოროლა განუსხეულებელი სულის სახით არის გამოყვანილი და რეალურ ფრინველს საერთოდ არ ჰგავს: „The lark could not be allowed to be a mere bird, with blood and feathers and a nest and an appetite for catapillars [...] It had to be a disembodied spirit. Bloodless, boneless”⁴⁸ [Huxley, 1994:121]. როგორც ვხედავთ, ჰაქსლი არც მხოლოდ პლატონური დამოკიდებულების მომხრეა. იგი ისევ და ისევ წონასწორობას და პროპორციას მოითხოვს სხეულსა და სულს შორის. როგორც რემპიონი ამბობს, არ ღირს, შელის მსგავსად თავი მოვიკატუნოთ, თითქოს სამყარო ისეთი არ არის, როგორც სინამდვილეშია და ის სამოთხედ ან ჯოჯოხეთად შევრაცხოთ, ქალთან დაწოლისას კი თავი დავიწმუნოთ, რომ ეს სექსი კი არა, ხელჩაკიდებული ანგალოზების ღულუნია (Huxley, 1994:120).

თავის ერთ-ერთ ესეში („ბოდლერი“) ანალოგიურ მოსაზრებას გამოთქვამს ჰაქსლი ბოდლერთან დაკავშირებითაც და აღნიშნავს, რომ სხეულისა და სულის ერთიანობის პრინციპით რომ ეცხოვრა, ბოდლერი თვითგვემას მნიშვნელოვანწილად აიცილებდა თავიდან. იგი ეჭვობს, რომ პოეტი არასოდეს ჩახუტებია ქალს, რომელსაც ეთაყვანებოდა და არც ის იცოდა რას ნიშნავდა ლტოლვისა და თაყვანისცემის, სინაზისა და ვნების ერთმანეთთან შერწყმა (Huxley, 1929:188).

ჰაქსლის აზრით, თანამედროვე სექსი, რომელიც ძლიერი რეაქციაა ძველი მიდგომის, აბსტრაქტული სიყვარულისა და ინსტინქტების რეპრესირების მიმართ, არანაირად არ წარმოადგენს ჰარმონიის დამყარების მცდელობას. პირიქით, ასეთი გაუკუღმართებული ურთიერთობა უფრო აძლიერებს ფუნდამენტურ დიქტომიას, ოღონდ სხვა მიმართულებით. ეს მოსაზრება იკვეთება „კონტრაპუნქტის“ დასაწყისშივე - ვოლტერ ბიდლეიქის ცხოვრებაში არსებული კრიზისის ფონზე. თავდაპირველად ვოლტერ ბიდლეიქი და მარჯორი ქარლინგი სიყვარულისადმი მეცხრამეტე საუკუნის მიდგომას იზიარებენ. ვოლტერს სჯეროდა, რომ მხოლოდ სულიერი სიახლოვე იყო მთავარი და სექსს დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებდა. მარჯორი, რომელიც ქრისტიანულ იდეალს წარმოადგენს, თავისი აღზრდის წყალობით მიიჩნევდა, რომ მშვენიერია მხოლოდ სული, სექსი კი ადამიანის ბუნების ცხოველური ნაწილის გამოვლინებაა. მაგრამ ორი წლის შემდეგ ვოლტერის დათრგუნული ვნებები იღვიძებს და მისი

⁴⁸ „არ ანებებდნენ ტოროლას, რომ უბრალო ფრინველი ყოფილიყო, სისხლიც ჰქონოდა და ბუმბულიც, ბუდეც და მადაც, რომ ჭია-ღუა ეჭამა [...] განუსხეულებელ სულად აქციეს საწყალო. სისხლიც გამოაცალეს და ძვლებიც“

ლტოლვის საგანი ღუსი თანთამაუნთი ხდება. ვოლტერი ვნებისა და გონების დაპირსპირების პირველი მაგალითია ნაწარმოებში. ეს დაპირსპირება ყოველთვის იარსებებს, სანამ ადამიანს არჩევანის გაკეთება უწევს რომანტიულ გრძნობებსა და იზოლირებულ ფიზიკურ სიყვარულს შორის.

ქოულმანისეული დამოკიდებულება სექსისადმი უფრო მეტად იკვეთება მორის სპენდრელთან, „კონტრაპუნქტში“, სადაც აშკარა ხდება საიდან მომდინარეობს სექსის სიძულვილი. ეს ღუალობით გამოწვეული ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შედეგია. სულიერების, ისევე როგორც გონების დომინირება სხეულს მეორე პლანზე გადაწევს: „Divorced from all significant emotion, [...] the mere sensations of physical excitement and pleasure were insipid”⁴⁹ [Huxley, 1994:220]. ზეადამინური იდეალი ადამიანს აიძულებდა სხეულის ჩვეულებრივი მოქმედების გამო თავი შერცხვენილად და ცოდვილად ეგრძნო. ადამიანები აკეთებდნენ იმას, რასაც ინსტინქტი კარნახობდა, მაგრამ ამის გამო შემდეგ თავს იმართლებდნენ. სხეულის მოქმედება სამარცხვინოდ ითვლებოდა. სპენდრელის აზრით, „მთავარია სირცხვილის შეგრძნება. სხეულის და მისი ქმედებების უნდა გვრცხვენოდეს. ეს არის სხეულის აბსოლუტური და ბუნებრივი არასრულფასოვნების ნიშანი“⁵⁰ [Huxley, 1994:117].

სპენდრელი სექსს სულიერების და ღმერთის წინააღმდეგ პროტესტის გამოსახატად იყენებს, რადგან ეს მისთვის ბოროტების ტოლფასია. მისთვის ქალის სხეული საძულველია და საზიზღარი ინსტინქტების პერსონიფიკაციაა. როგორც ვისკონსინის უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი, რობერტ ს. ბეიკერი აღნიშნავს, მთელი რომანის განმავლობაში სპენდრელის გონება დედისადმი სქესობრივი მიჯაჭვულობით არის დაკავებული, რაც ნელ-ნელა მთელი ქალთა სქესისადმი სიძულვილად ტრანსფორმირდება (Baker, 1974:121). სექსის სიძულვილით შთაგონებული სპენდრელი ჯავრს მთლიანად ქალთა მოდგმაზე იყრის. მას განსაკუთრებულ სიამოვნებას გვრის უბიწო ქალწულების დამცირება და შეურაცხყოფა. მისი შურისძიების დაგვირგვინება კი მსხვერპლისთვის ცოდვილობის შეგრძნების ჩანერგვაა. სპენდრელი ქალებს თავს დამნაშავედ და ცოდვილად აგრძნობინებს ბუნებრივი ინსტინქტების გამო (Huxley, 1994:220).

⁴⁹ „ყველა მნიშვნელოვანი ემოციისგან დაცლილი ფიზიკური აგზნება და სიამოვნება უსიცოცხლო შეგრძნებად იქცა“

⁵⁰ „The fact of shame is significant. We feel spontaneously ashamed of the body and its activities. That’s a sign of the body’s absolute and natural inferiority”

სპენდრელმა ვერ შეძლო გადაელახა დედის მეორედ გათხოვებით მიღებული შოკი. მას დედასთან ურთიერთობა მათ ცხოვრებაში გენერალი ნოილის მოულოდნელი შემოჭრის შემდეგ გაუფუჭდა. იგი ცდილობს არ გაიხსენოს ცხოვრების ეს პერიოდი, მაგრამ მე-13 თავში „დიდი ხნის მკვდარი მოგონება“ მაინც ცოცხლდება და სპენდრელს ახსენდება ალპებში დედასთან ერთად გატარებული არდადეგები. საინტერესოა ზამთრის პეიზაჟის მისეული ეროტიზებული ხედვა: “They were sliding down on skis through the bare larch-woods. [...] When he emerged from the woods the great rolling slopes lay before him like the contours of a wonderful body, and the virgin snow was a smooth skin”⁵¹ [Huxley, 1994:178]. სპენდრელი უკან იხედებოდა, დედას ელოდებოდა და ხედავდა მის ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ძლიერ სხეულს. მისთვის ეს ცხოვრების უბედნიერესი წუთებია, რომელიც გენერალმა ნოილმა წაართვა როდესაც დედამისის გვერდით მისი ადგილი დაიკავა. სკოლის ასაკში ჩუმად წაკითხული წიგნი „გოგონების სკოლა პარიზში“ („A Girl’s School in Paris“) სექსისადმი სპენდრელის დამოკიდებულების განმსაზღვრელად იქცა. იგი გენერალ ნოილს პორნოგრაფიული წიგნის გმირთან აიგივებს, რომელმაც დედამისი აცდუნა. ამიტომაც ჩამოუყალიბდა სიძულვილი სხეულის მიმართ. სხეული მისთვის ველური ცხოველია, რომელმაც სული დაიმორჩლა, ცნობიერება გაანადგურა (Huxley, 1994:221). აქედან მომდინარეობს მისი სადისტური შურისძიების წყურვილიც. ქალი მისთვის სექსუალური ინსტინქტის განსახიერებაა, იმ ინსტინქტის, რომელმაც დედა წაართვა. უცოდველი ქალების გარყვნით იგი ისევ და ისევ იმეორებს თავისი ცხოვრების მთავარ მოვლენას - დედის გარყვნას გენერალი ნოილის მიერ. სპენდრელი ჰარიეტ უიტკინსს ისევე ართმევს უბიწოებას, როგორც პორნოგრაფიული რომანის ფურცლებიდან გადმოსულმა გენერალმა წაართვა დედამისს. მისთვის უზარმაზარი უფსკრულია ქალის იდეალსა და სექსუალურობას შორის და თავისი საქციელით ამ უფსკრულს სულ უფრო აღრმავებს. სპენდრელისთვის სექსუალურობა ძლიერი დამცირების და დანაშაულის გრძნობასთან ასოცირდება. ის ჰარიეტს ამცირებს და თავს დამნაშავედ აგრძნობინებს ზუსტად ისე, როგორაც უნდა რომ დედამისმა იგრძნოს თავი.

⁵¹ „თხილამურებით ქვემოთ ეშვებოდნენ მენხერ წიწვნარში. [...] როცა ტყიდან გამოვიდა, საოცარი სანახაობა გადაეშალა თვალწინ. უზარმაზარი ბორცვები მშვენიერი სხეულის სილუეტს ჰგავდა, ქალწულივით ხელუხლებელი თოვლი კი - სრიალა კანს“

ერთ დღეს სპენდრელი ქალაქგარეთ მიდის მეძავთან ერთად. ტყისპირას სეირნობისას ქალი აყვავებული მცენარეებით აღფრთოვანდება, სპენდრელი კი ამას მდგომარეობიდან გამოჰყავს: „სასიამოვნოდ ფალოსური“ (“Pleasingly phallic“), ასე აფასებს იგი აყვავებულ მცენარეს (Huxley, 1994:350). ეს მეორე ეროტიზებული პეიზაჟია, რომელსაც ჰაქსლი სპენდრელთან დაკავშირებით აღწერს, თუმცა პირველ შემთხვევაში მისი სიყმაწვილის ეროტიული შეგრძნებები და ახლად გაღვიძებული სქესობრივი ინსტინქტებია ნაჩვენები, რომელიც პერსონაჟის ცხოვრების ბედნიერ პერიოდს უკავშირდება და სასიამოვნო მოგონებებს იწვევს. ამ შემთხვევაში კი ჩნდება აგრესიული ასოციაციები. სპენდრელი ხელჯოხს მოიმარჯვებს და უმოწყალოდ ანადგურებს მცენარეებს. ქალი ემუდარება შეჩერდეს, მაგრამ ის მანამ იქნევს ჯოხს გააფთრებული, სანამ ყველა მცენარეს მიწასთან არ გაასწორებს, შემდეგ კი კმაყოფილი წარმოთქვამს: „ღმერთმა დასწყევლოს მათი თავხედობა [...] ასე მოუხდებათ“ (“Damn their insolence [...] It serves them right”) [Huxley, 1994:350]. რობერტ ს. ბეიკერი ამ სცენას სპენდრელის ხედვის ცენტრალურ რეპრეზენტაციას უწოდებს (Baker, 1974:124). ფუტკარას წაწვეტებულ ყვავილებში სპენდრელი სექსუალურობის სიმბოლოს ხედავს. მთავარი ამ სცენაში ის არის, რომ იგი მცენარის პოტენციის გამო თავს შეურაცხყოფილად გრძნობს: „გგონია მშვიდად ვიჯდები და უფლებას მივცემ შეურაცხმეონ? თავხედი ველურები!“ (Do you think I’m going to sit still and let myself be insulted? The insolence of the brutes!) [Huxley, 1994:350]. როგორც ბეიკერი აღნიშნავს, „ასაკში შესული მეძავის“ არსებობა და ყვავილების ველური „ფალოსური“ ენერგია კატალიზატორივით მოქმედებს ნევროტულად მგრძნობიარე სპენდრელზე. თავიანთი „თავხედობით“ ყვავილები მას გენერალი ნოილის სექსუალურ მეტოქეობას ახსენებენ, იმ კაცის მეტოქეობას, რომლის გამოც, მისი აზრით, დედამისი მეძავივით მოიქცა.

სპენდრელის აკვირებული აზრი დედის დაღატის შესახებ განაპირობებს მის დამოკიდებულებას რელიგიის მიმართ. მისთვის ღმერთი დედის იდეალთან ასოცირდება: “What shame he had felt and what remorse! Struggled how hard, and prayed how earnestly for strength. And the god to whom he prayed wore the likeness of his mother”⁵²

⁵² “რა სირცხვილს გრძნობდა და სინდისის ქენჯნას! როგორ ებრძოდა საკუთარ თავს. როგორი გულწრფელობით ლოცულობდა, რომ ძალა ჰქონოდა. ღმერთს კი, რომელსაც ევედრებოდა, სულ დედის მსგავსი სახე ჰქონდა“

[Huxley, 1994:286]. როდესაც მისი კერპი გენერალმა ნოილმა დაამხო, სპენდრელმა საკუთარი ცხოვრების განადგურება დაიწყო დედის დასასჯელად.

ფაქტიურად, სპენდრელი მთელი ცხოვრება ღმერთს ეძიებდა, მის გამოწვევას ბოროტებით ცდილობდა. მას ღმერთი და ბოროტება ორ უკიდურესობად მიაჩნდა და სჯეროდა, რომ ერთის შეცნობით, მეორის შეცნობასაც შეძლებდა: “Some people can only realize goodness by offending against it [...] One way of knowing God [...] is to deny him”⁵³ [Huxley, 1994:156]. მისი მცდელობა, რომ „ღმერთი სამალავიდან გამოეყვანა“ (Huxley, 1994:428) რეალურად იყო მცდელობა, რომ სიყმაწვილისდროინდელი კერპი გაეცოცხლებინა. ამიტომ დაუინებით ეძებს სპენდრელი ღმერთს. მისთვის ცხოვრება ჭუჭყი და სანაგვეა (Huxley, 1994:430), ღმერთის არსებობა კი - სისუფთავე, წესრიგი, სადაც ჭუჭყი და ნაგავი არ არსებობს (Huxley, 1994:427). სპენდრელი სექსსაც სიბინძურესთან აიგივებს. ეს მისთვის ადამიანის ყველაზე გულისამრევი მოქმედებაა, რომელიც სიყვაწვილეში განცდილი იმედგაცრუების შემდეგ ორმაგ განწყობას იწვევს მასში: „All I know is that, when I discovered the reality [sex], I found it disappointing – but attractive, all the same [...] The heart’s a curious sort of manure heap; dung calls to dung, and the great charm of vice consists in its stupidity and sordidness”⁵⁴ [Huxley, 1994:287]. ანალოგიურად აღწერს სპენდრელი ვებლის მკვლელობასაც: „ბინძური უხამსობა, ნეხვის ჭიასავით ნაგავში ქექვა“ (Huxley, 1994:428). სექსისადმი მის დამოკიდებულებასა და ეგერარდ ვებლის მკვლელობას შორის კავშირი ფაქტიურად იგივეა, რაც თავდასხმა ქალაქგარეთ აყვავებულ ყვავილებზე, რომელიც სპენდრელს „ფალოსურად“ ეჩვენება. ვებლისა და გენერალ ნოილს შორის ისედაც არსებობს მსგავსება: ორივე სამხედრო პირია და ორივე გამორჩეულად მამაკაცური. სპენდრელი ხელკეტს ისევე ურტყამს ვებლის, როგორც ყვავილებს თავის ხელჯოხს. მკვლელობის შემდეგ ის სახეზე ადგამს ფეხს მოკლულს, როგორც ჩანს, აღსრულებული შურისძიების აღსანიშნავად. ვებლის მკვლელობით, ის რეალურად გენერალ ნოილს ანადგურებს - კაცს, რომელმაც ის „ნეხვის გროვაში“ ჩააგდო. სპენდრელი ფიქრობს, რომ თუ ნოილს მოკლავს, იპოვის

⁵³ „ზოგჯერ ადამიანს დიდსულოვნების გაცნობიერება არადიდსულოვანი ქცევით შეუძლია [...] ღმერთის შეცნობის ერთ-ერთი გზა [...] მისი უარყოფა“

⁵⁴ „მე მხოლოდ ის ვიცი, რომ როცა [სექსის შესახებ] რეალობა აღმოვაჩინე, იმედი გამიცრუვდა - მაგრამ ამავე დროს ეს რეალობა მიმზიდველად მეჩვენებოდა [...] გული ცნობისმოყვარე ნეხვის გროვაა; ნეხვი ნეხვს ეძებს, და ცოდვის მთელი მომხიბვლელია ის არის, რომ ეს სისუფლეა და სიბინძურე“

დმერთს, რომელიც მისთვის სისუფთავეა (ანუ ღმერთი დაკავშირებულია დედის ქალწულებრივ, შეურყვნელ სახესთან), გამოჩნდება და მას სიკმაწვილისდროინდელ რეალობას დაუბრუნებს. მაგრამ როგორც ყოველთვის, ახლაც იმედგაცრუებული რჩება: „He had played the last card and lost. No, not the last card; for there was one other. The last but one. Would he also lose with the last?“⁵⁵ [Huxley, 1994:430].

სპენდრელისთვის ცხოვრება დამქანცველია. მას ინტელექტსა და ემოციებს შორის წონასწორობის დამყარება არ შეუძლია. ინტელექტუალური განვითარება ემოციური დეგენერაციის სანაცვლოდ - ასეთია სპენდრელის ცხოვრება. ადამიანის გაორებულობასა და გაუცხოებაზე პასუხისმგებლობას იგი მთლიანად ღმერთს აკისრებს და აცხადებს, რომ ადამიანი თავიდანვე არაჰარმონიულ არსებად არის გაჩენილი, მას კი არაფერი შეუძლია, არ შეუძლია შეიცვალოს და იცხოვროს როგორც სრულყოფილმა ადამიანმა (Huxley, 1994:323). სპენდრელის ეს მოსაზრება, შეიძლება ითქვას, რომ ფულკე გრევილის ლექსის თავისებური ინტერპრეტაციაა, განსაკუთრებით კი სიტყვების „დაავადებულს უბრძანებენ იყოს ჯანსაღი“ („Created sick, commanded to be sound“). რემპიონი ცხოვრებისადმი სპენდრელის დამოკიდებულებას ადამიანობაზე უარის თქმად აფასებს და თვლის, რომ გადაწყვეტილებით - ან ეშმაკი ყოფილიყო ან ანგელოზი, სპენდრელმა სრულყოფილი ცხოვრების შესაძლებლობა დაკარგა (Huxley, 1994:436). რომანის დასასრულს სპენდრელის სიკვდილის სცენა რემპიონის სიტყვების სიმართლეში გვარწმუნებს. სპენდრელმა ქალწულების ცდუნებით და ვებლის მკვლელობით ვერ შეძლო ეშმაკად ქცეულიყო და ბოროტებით გამოეწვია ღმერთი. არც ანგელოზად ქცევა ეწერა სპენდრელს. მისთვის ჰარმონია სამუდამოდ მიუღწეველი დარჩა. გასროლის შემდეგ ჩამოწოლილ სიჩუმეში ღვთიური მუსიკა ფირფიტაზე მოტრიალე გრამოფონის ნემსის მექანიკურმა ხმამ შეცვალა: „And suddenly there was no more music; only the scratching of the needle on the revolving disc“⁵⁶ [Huxley, 1994:437]. ჯონ ატკინსი თავის

⁵⁵ „მან ბოლო კარტიც გაითამაშა და წაავო. არა, ბოლო კარტი არა; კიდევ ჰქონდა შემონახული ერთი კოზირი - ბოლო ერთი კარტი. მაგრამ რას იზამდა ეს ბოლო კარტი, მოაგებინებდა კი თამაშს?“

⁵⁶ „უცბად მუსიკა შეწყდა; მხოლოდ ნემსის ხრიალიდა ისმოდა ფირფიტაზე, რომელიც ისევ ისე ბრუნავდა“

კრიტიკულ ნაშრომში „ოდდოს ჰაქსლი“ წერს: „Throughout *Point Counter Point* the flesh tyrannizes over the spirit, makes a mockery of its vaunted superiority”⁵⁷ [Atkins, 1967:70].

ნაწარმოებში არასრულყოფილი ადამიანი პარალელურად სხვადასხვა კუთხით არის ნაჩვენები, თუმცა დუალობა და ცალმხრივობა მისი მთავარი დამახასიათებელი ნიშანია, იმისდა მიუხედავად, თუ საკუთარი ბუნების რომელ მხარეს ანიჭებს უპირატესობას ესა თუ ის პერსონაჟი. ვოლტერ ბიდლექს არ შეუძლია ერთ ქალში იპოვოს მისთვის სასურველი სულისა და სხეულის იდეალი. იგი ლუსი ტანტემაუნტსა და მარჯორი ქარლინგს შორის არის გაორებული: „His love for Lucy was mad and shameful, but Marjorie was bloodless and half-dead”⁵⁸ [Huxley 1994:200].

დენის ბარლეკი მუდმივად სულიერებაზე საუბრობს, სინამდვილეში კი მას სულიერი ღირებულებები თითქმის არ გააჩნია. ეს უბრალოდ მეთოდია, რომლითაც იგი გზას იკვლავს მატერიალური და ხორციელი მოთხოვნების დაკმაყოფილებისაკენ: „He thought of himself, his own agonies, his own loneliness, his own remorse”⁵⁹ [Huxley, 1994:167] - ასე აღწერს ჰაქსლი ბარლეკის მიერ გარდაცვლილი ცოლის გლოვას და ხაზგასმით იმეორებს სიტყვას „საკუთარი“ („his own“), რადგან ბარლეკისათვის ეს იყო მთავარი - საკუთრება. მისი სულიერი მდგომარეობა სინამდვილეში სხვა არაფერია, თუ არა „სულიერი მასტურბაცია“ (Huxley, 1994:167).

ფილიპ ქუორლესის შემთხვევაში ინტელექტუალურ განვითარებას ემოციური მხარე ეწირება. მართალია იგი ხვდება ურთიერთობების გაუმჯობესების აუცილებლობას, მაგრამ არ შეუძლია თეორია პრაქტიკაში განახორციელოს. იგი ცდილობს ინტელექტუალურად მიუდგეს ემოციებს, რომელსაც ვერ განიცდის. ამიტომაც ეუბნება მას ელინორი, რომ ის კაცობრიობის ზეადამიანურ მხარეს ცხოვრობს და ადამიანისმაგვარ შიმპანზეს ჰგავს. ერთდაერთი განსხვავება ის არის, რომ მაიმუნები გრძნობების და ინსტინქტების ჭრილში აზროვნებენ, ფილიპ ქუორლესი კი ინტელექტის ჭრილში განიხილავს გრძნობებს (Huxley, 1994:77)

⁵⁷ „კონტრაპუნქტში“ ხორცი სულს აწამებს და მასხრად იგდებს, თავისი უპირატესობით იკვებნის“

⁵⁸ „ლუსის სიყვარული სიგიჟე იყო და სამარცხვინო, მაგრამ მარჯორი უსიცოცხლო იყო და ნახევრად მკვდარი“

⁵⁹ „[ბარლეკი] საკუთარ თავზე ფიქრობდა, საკუთარ ტკივილზე, საკუთარ მარტოობაზე და საკუთარ სინანულზე“

„მასხრული ფერხულისგან“ განსხვავებით „კონტრაპუნქტში“ შექსპირის პიესების პირდაპირი მინიშნება არ გვხვდება, მაგრამ ფილიპ ქუორლესის უმოქმედობასა და სპენდრელის დედისადმი დამოკიდებულებაში ადვილად შეიძლება ამოვიცნოთ ჰამლეტისეული ხასიათი. საქმე იმაშია, რომ თანამედროვე ადამიანში მხოლოდ ჰამლეტის ერთგვარი პასიურობა განვითარდა და მის სრულ უუნარობად იქცა. შინაგანმა დუალობამ დეგრადირებულ ადამიანში უკიდურესი სახე მიიღო. ადამიანი, რომელსაც მსჯელობა და საკითხის საპირისპირო მხრიდან დანახვა შეუძლია, აღარ არსებობს. ჰაქსლის პერსონაჟები, როგორც აღვნიშნეთ, ცალმხრივად არიან განვითარებული და თითო პერსონაჟი თითო იდეის გამტარებელია. ის, რაც ადრე ერთ სრულყოფილ ადამიანში იყო თავმოყრილი, დღეს სხვადასხვა ადამიანშია გაბნეული, მაგრამ ადამიანების ურთიერთობა გაბნეული ნაწილების შეერთებას და სრულყოფილების და ჰარმონიის აღდგენას საერთოდ არ ჰგავს. ხასიათის თითოეული იზოლირებული შტრიხი იმდენად შორს არის წასული და გაუცხოვებული, რომ სხვა ხასიათის ან საპირისპირო აზრის შეთავსება აღარ შეუძლია. ჰაქსლის, როგორც ჩანს, შეუძლებლად მიაჩნია, რომ თანამედროვე ადამიანმა ჰამლეტისეული ხასიათი დაიტიოს და ამიტომ შექსპირის გმირი რამდენიმე პერსონაჟშია განსახიერებული.

„კონტრაპუნქტის“ გმირებს შორის ცალმხრივობა მუდმივი პრობლემაა. ერთნი ფიზიკურ ცხოვრებაზე ამბობენ უარს ინტელექტუალური ცხოვრების გამო, მეორენი კი სულიერსა და გონებრივზე - ფიზიკური ცხოვრების გამო. ლორდი ედუარდ თანთამაუნთი, რომელსაც საკუთარი ექსპერიმენტების გარდა არაფერი აინტერესებს, ისეთივე დისპროპორციულია როგორც ჯონ ბიდლეიკი, რომელმაც საკუთარი ცხოვრება და თავისი ხელოვნება მთლიანად სხეულს მიუძღვნა. ორივემ ერთნაირად უარყო ადამიანური ბუნების ნახევარი და მხოლოდ მეორე ნახევარს სცემდა თავყანს.

მარკ რემპიონი, „კონტრაპუნქტის“ ერთადერთი პერსონაჟი, რომელიც წონასწორობას აღწევს, ამგვარ დამოკიდებულებას თანამედროვე დაავადებას უწოდებს და აღნიშნავს, რომ ეს დაავადება ადამიანური ბუნების ერთი ნაწილის უარყოფაში გამოიხატება და მისი სიმპტომებია მეცნიერება, მექანიზაცია და ასკეტიზმი. რემპიონის აზრით, თანამედროვე საზოგადოებაში, რომელიც ამ ავადმყოფობით არის ავად, ადამიანი ნახევრადმკვდარია, რადგან ერთი ნახევარი ღმერთს, აბსტრაქტულ თეორიებს ან ფულს შესწირა: “The Christians, who weren't sane, told people that they'd got to throw half of themselves in the waste-paper basket. And

now the scientists and business men come and tell us that we must throw away half of what the Christians left us. [...] It's time there was a revolt in favour of life and wholeness"⁶⁰ [Huxley, 1994:119]. ამ მდგომარეობიდან გამოსავალი კი არის აღიარება, რომ ადამიანური ბუნების წინააღმდეგობრივი ელემენტების გაწონასწორება და ჰარმონიზაცია ჯანსაღი გონების მიღწევის მთავარი საწინდარია. რემპიონი აცხადებს, რომ იდეალური სრულყოფილი ადამიანი არის „თოკზე მოსიარულე არსება, რომელიც ფრთხილად მიიწევს წინ, გაწონასწორებულია, ჭოკის ერთ მხარეს გონება, ცნობიერება და სული უდევს, მეორე მხარეს კი - სხეული, ინსტინქტები, არაცნობიერი, მიწიერი და იღუმალი“⁶¹ [Huxley, 1994:408]. გვინივერა ნანსის აზრით, რემპიონის ეს დოქტრინა “კონტრაპუნქტის” წარმმართველი ფილოსოფიური პოზიციაა - ადამიანმა უნდა იცხოვროს სავსე ცხოვრებით და საკუთარი ბუნების ერთი ნაწილის უარყოფით იგი ზეადამიანობის მდგომარეობამდე მიღწევას არ უნდა ცდილობდეს (Nance, 1988:56). ინტელექტუალიზმი და ასკეტიზმი განიხილება როგორც ზეადამიანობის მცდელობა და უძლეველობის მიღწევის საშუალება. სხეულისა და სულის წონასწორობა წარმოადგენს ჰაქსლისეულ იდეალს. ცალმხრივი ზეადამიანის და დანაწევრებული ბუნების მქონე ადამიანისგან განსხვავებით, სრულყოფილი ადამიანი საკუთარი ბუნების წინააღმდეგობრივი ელემენტების არსებობას აღიარებს და მათ შორის ჰარმონიის დამყარებას აღწევს. სწორედ ეს ჰარმონია და ერთიანობა აქცევს ადამიანს უნიკალურ არსებად.

რემპიონი აცხადებდა, რომ დუალობის პრობლემის დაძლევის გარეშე შეუძლებელი იყო ჰარმონიის მიღწევა არა მხოლოდ პიროვნულ, არამედ უფრო მაღალ დონეზეც. შინაგანად გაორებული ადამიანისთვის შეუძლებელია წარმატებული ურთიერთობების ჩამოყალიბება. არასრულყოფილი ადამიანი, რომელიც საკუთარ თავში ვერ აღწევს ჰარმონიას, გაუცხოვებული და იზოლირებულია: “It's incomparably easier [...] to have profound ideas about metaphysics and sociology, than to know personally and intuitively a lot about one's fellows and to have

⁶⁰ „ქრისტიანებმა, რომლებიც წმინდანები არ იყვნენ, ადამიანებს უთხრეს, რომ თავიანთი ნახევარი სანაგვეში უნდა გადაეგდოთ. ახლა კი მეცნიერები და ბიზნესმენები მოვიდნენ და გვეუბნებიან, რომ ის მეორე ნახევარი უნდა გადავაგდოთ, რაც ქრისტიანებმა დაგვიტოვეს. [...] დროა სიცოცხლისა და მთლიანობისთვის ვიბროლოთ“

⁶¹ „creature on a tight rope, walking delicately, equilibrated, with mind and consciousness and spirit at one end of his balancing pole and body and instinct and all that's unconscious and earthy and mysterious on the other“

satisfactory relations with one's friends and lovers, one's wife and children"⁶² [Huxley, 1994:322].

„მასხრულ ფერხულში“ ქოულმანი ქუჩაში მასთან ერთად მყოფი მეგობრებისგან სწორედ ამ პრობლემის გაცნობიერებას მოითხოვს და შეახსენებს, რომ მილიონობით ადამიანი, რომელთა შორისაც ისინი ცხოვრობენ და დადიან, უკიდურესად განსხვავებული და დაშორებულია ერთმანეთისგან. თითოეული მხოლოდ საკუთარ თავს მიიჩნევს მნიშვნელოვან ადამიანად და აბსოლუტურად ინდიფერენტულია სხვების მიმართ (Huxley, 1977:56).

საინტერესოა, რომ მირა ვივეშისთვის სწორედ ასეთი სამყაროა იდეალური - რკინიგზის პრინციპებით მოწყობილი სამყარო, სადაც ადამიანების ცხოვრება ლიანდაგებივით პარალელურ ხაზზე იქნება აგებული. ზოგჯერ ისინი ერთმანეთს შეხვდებიან, ისაუბრებენ ფანჯრიდან და როცა სათქმელი ითქმება, ყველა თავის ლიანდაგს გაუყვება და თავისი გზით გააგრძელებს ცხოვრებას ისე, რომ არავინ გადაკვეთს მისი ცხოვრების ხაზს (Huxley, 1977: 80, 81).

რესტორნიდან გამოსვლის შემდეგ „მასხრული ფერხულის“ რამდენიმე პერსონაჟი მეეტლეს და მის ცოლს გადაეყრება. თითქოს ყველა ერთად დგას და მეეტლეს ესაუბრება, მაგრამ ამ ეპიზოდში გარკვევით ჩანს როგორ არიან ადამიანები ერთმანეთისგან დაშორებული. ყველა სხვადასხვა თემაზე საუბრობს და თანაც ერთდროულად. ეს თემები აბსოლუტურად არ უკავშირდება ერთმანეთს ისევე, როგორც მოსაუბრეთა ცხოვრება. მირა ვივეში ახლადგაცნობილ შიავოთერთან სიყვარულის რაობას და მეცნიერის ცხოვრებაში გრძნობის იგნორირების საკითხს განიხილავს. მეეტლე პოლიციელთან გადამხდარ თავგადასავალს ყვება, ლიპიატი იცინის, ქოულმანი მღერის, მერკაპტანი კომენტარებს აკეთებს, გამბრილი კი თავისთვის ბუტბუტებს (Huxley, 1977:62, 63).

„კონტრაპუნქტში“ ინდოეთიდან მომავალ ფილიპ ქუორლესს პორტში ფესით დავდახურული არაბი გასაყიდ ნივთებს სთავაზობს: ხალიჩებს, მარგალიტებს, სავარცხლებს, სიგარებს და ბოლოს პორნოგრაფიულ ღია ბარათებსაც კი. ფილიპი „პირად სიხუმეშია“ გამოკეტილი და არაფერს ყიდულობს იმისდა მიუხედავად, რომ გამყიდველი მასთან კომუნიკაციას ჩვიდმეტ ენაზე ცდილობს

⁶² „მეტაფიზიკისა და სოციოლოგიის შესახებ ღრმა იდეების გამოსატვა გაცილებით უფრო ადვილია ვიდრე საკუთარი ახლობლების პიროვნების ინტუიციურად ცოდნა და შესაფერისი ურთიერთობის დამყარება მეგობრებთან, საყვარლებთან, ცოლთან და შვილებთან“

(Huxley, 1994:232). ჯერომ მეკიერი აღნიშნავს, რომ ეს თითქოსდა თემიდან გადახვეული ეპიზოდი ჰაქსლის ყველაზე მძაფრი კომენტარია ადამიანების გაუცხოვების შესახებ (Meckier, 1977:457).

რადგან ინდოეთი ვახსენეთ, კარგი იქნება, თუ აქვე გავამახვილებთ ყურადღებას რომანში ინდოეთის თემატიკის შესახებ. მეექვსე თავში მოქმედება სწორედ ინდოეთში ვითარდება და წინა თავებში აღწერილი თანთამაშუნთების სახელში გამართული კონცერტიდან სრულიად სხვა გარემოში გადავდივართ. რომანის პირველი თავებში, სადაც კონცერტია აღწერილი, შესაბამისი ფონი იქმნება მუსიკალური ჰარმონიის კონტრაპუნქტზე და ადამიანებს შორის არსებულ დისონანსზე ყურადღების გასამახვილებლად. მეექვსე თავი კი, სადაც ინდოეთის თემატიკა შემოდის, აღნიშნულ პრობლემას გლობალურ მასშტაბებს სძენს. ინდოეთი პიროვნებათშორისი ურთიერთობების მოგვარებისთვის გამოსავალი არ არის. აქ პრობლემა ისევ გადაუჭრელი რჩება. მკვეთრი გადასვლა, რომელიც ლონდონში არსებულ მდგომარეობას იმეორებს, გათიშულობის თემის ვარიაციაა და სხვა არაფერი. უბრალოდ აქ უნივერსალურობის შთაბეჭდილება იქმნება.

ინდოეთში ფილიპ ქუორლესი ნაციონალისტ სიტა რემს ხვდება. ბომბეში გამართული სადილი ლონდონში, თანთამაშუნთების სახელში გამართული წვეულებისგან არაფრით განსხვავდება. მწერალი ფილიპ ქუორლესი იმდენადვე ვერ უგებს ინდოეთის სიყვარულით გულანთებულ სიტა რემს, რომელსაც ოფლი დედა ინდოეთისთვის დაღვრილი ცრემლებით ჩამოსდის (ჰაქსლი, 1994:76), როგორც მეცნიერებაში ჩაფლული ლორდ ელჟარდ თანთამაშუნთი ევერარდ ვებლის, რომელსაც იგი კუთხეში ყავს მიმწყვდეული და პოლიტიკით დაინტერესებას აძალებს (Huxley, 1994:55). რემის მოთხოვნა თვითმმართველობის შესახებ ფილიპისნაირი სკეპტიკოსისთვის სრული უაზრობაა. მას ეს საკითხი საერთოდ არ აინტერესებს და საკუთარ თავთან მსჯელობისას ამას გარკვევით ამბობს: „საქმე ის არის, რომ არ მაინტერესებს. საერთოდ არა“ („The fact is, I don't care. Not a pin“) [Huxley, 1994:71]. რემის ინდოეთი სრულიად პოლიტიზირებულია. მისი აკვირებული მოსაზრებები ისეთივე შეზღუდულია, როგორც ვებლის და ილიჯის. „ინგლისელებისთვის ერთი კანონი არსებობს... ინდოელებისთვის კი მეორე“ („Der is one law for de English... and another for de Indians“), აცხადებს რემი [Huxley, 1994:76]. რომანის მთავარი თემის „განსხვავებული კანონზომიერებების“

ამგვარი პარადიული ვარიაცია, ჯერომ მეკიერის აზრით, ამცირებს პრობლემას ლოკალურობამდე მაშინ, როდესაც ეს პრობლემა გაცილებით შორს მიდის, ვიდრე რემის შეზღუდული პოლიტიკური ხედვა. რემს უფრო ფართო ხედვა არ შეუძლია, ფილიპ ქუორლესს კი, თავისი ფართო თვალთახედვისდა მიუხედავად, თანაგრძნობა არ გააჩნია (Meckier, 1977:455). დასავლეთი და აღმოსავლეთი ცხოვრების ორ კონტრაპუნქტულ წერტილად იქცევა.

ინდოეთი ფილიპ ქუორლესს არქექტიპულად გაორებულ და გაუცხოვებულ ადამიანად გვიჩვენებს. ნაწარმოებში იგი შორეულ ქვეყანაში ყოფნისას შემოდის. ეს ხაზს უსვამს პირადად მის და ზოგადად დასავლური მენტალიტეტის ნაკლოვანებებს. ფილიპ ქუორლესი ისევე უცხოდ გრძნობს თავს ბომბეიში, როგორც ლონდონში, ახლობლებს შორის: “He was curiously like a foreigner, uneasily not at home among his fellows, finding it difficult or impossible to enter into communication with any but those who could speak his native intellectual language of ideas. Emotionally, he was a foreigner”⁶³ [Huxley, 1994:76].

ფილიპ ქუორლესისა და სიტა რემის ურთიერთობის ფონზე ნათლად ვხედავთ, რომ ერთი ექსცენტრიული მოსაზრება ისეთივე არასრულყოფილია, როგორც მეორე და ერთი ადამიანი მეორისთვის სრულიად უცხო და მიუღებელია. ინგლისელ მწერალსა და ინდოელ ნაციონალისტს შორის დაპირისპირება სიმბოლურად ასახავს რომანში არსებულ ყველა ურთიერთობას. ისინი ერთმანეთს თითქოს სხვადასხვა ქვეყნიდან ესაუბრებიან, მაგრამ მათ სამყაროებს შორის არსებული უფსკრული ნამდვილად არ არის „კონტრაპუნქტში“ ნაჩვენებ სხვადასხვა თაობას, მეცნიერებსა და პოლიტიკოსებს, ხელოვნებასა და ცხოვრებას, მშობლებსა და შვილებს, ცოლსა და ქმარს შორის არსებულ უფსკრულზე დიდი.

ნაწარმოებში ფაქტიურად რეალური ურთიერთობა არც არსებობს ოჯახის წევრებს შორის. ისინი ერთმანეთის ამბით მხოლოდ დროდადრო ინტერესდებიან. უფრო მეტიც, ჯონ ბიდლეიქს შვილები არ უყვარს, იმიტომ რომ მათი დანახვა საკუთარ ასაკს ახსენებს: “He disliked his children for growing up; growing, they pushed

⁶³ „უცნაური იყო, მაგრამ მეგობრებს შორის თავს უცხოთაგანით გრძნობდა, მშვიდად არ იყო და ადგილს ვერ პოულობდა; ძალიან უჭირდა ან საერთოდ არ შეეძლო ურთიერთობა იმ ადამიანებთან, ვინც მის მშობლიურ ინტელექტუალურ ენაზე არ საუბრობდა. ემოციურად ის ყოველთვის უცხოდ რჩებოდა“

him backwards, year after year, backwards toward the gulf and the darkness”⁶⁴ [Huxley, 1994:64].

ფილიპ ჯუორლესს არა მარტო სიტა რემის არ ესმის, არამედ საკუთარი ცოლის. რემთან შეხვედრის შემდეგ ფილიპი და ელინორი ავტომატურად ბრუნდებიან. გვერდიგვერდ მსხდომნი ერთმანეთს თითქოს უფსკრულის აქეთ-იქედან ესაუბრებიან (Huxley, 1994:72). ერთადერთი კავშირი მათ შორის არის სავესტის მთვარე, რომელიც ელინორს მათი ურთიერთობის დასაწყისში ერთად გატარებულ საღამოებს ასვენებს. ელინორი ქმარს ამ რომანტიულ პერიოდს შეახსენებს, მაგრამ ფილიპი თითქოს ვერ ხვდება რას ეუბნება ცოლი. რა თქმა უნდა, ფიქრებიდან გამოფხიზლდა თუ არა, თავადაც დააკავშირა ერთმანეთთან ინდოეთის მთვარე იმ მთვარესთან, რომელიც ჰერტფორდშირის ბაღში ანათებდა რვა წლის წინ, მაგრამ მას აღიზიანებს როცა ცოლი მის შინაგან მარტოობას არღვევს, რადგან მარტოობა მისი ბუნებრივი მდგომარეობაა: “At ordinary times he took this inward solitude for granted, as one accepts the atmosphere in which one lives”⁶⁵ [Huxley, 1994:75]. ამიტომ ისინი პარალელურ სიჩუმეში ცხოვრობენ: “Their parallel silences flowed on through time, unmeeting”⁶⁶ [Huxley, 1994:75]. ამგვარი ურთიერთობა ელინორს და ფილიპს რომანის ერთ-ერთ ტიპურ წყვილად აქცევს.

წარუმატებელი ქორწინება დუალობის ერთ-ერთი შედეგია, რომელიც „კონტრაპუნქტში“ აშკარად იკვეთება. პარტნიორთან ურთიერთობის დამყარების ან შენარჩუნების შეუძლებლობა ცალმხრივობიდან, არასრულყოფილ ადამიანში წონასწორობის არარსებობიდან მომდინარეობს. ფილიპ ჯუორლესის შემთხვევაში პრობლემას მისი ზედმეტი გონებრივი განვითარება და სუსტი ემოციური მხარე წარმოშობს. ელინორი ყველანაირად ცდილობს დაძლიოს მასა და ფილიპს შორის არსებული ემოციური დისტანცია, მაგრამ ამაოდ. ფილიპ ჯუორლესს მხოლოდ ინტელექტუალური ენა ესმის, ემოციური კი - არა. იგი თავის დღიურში წერს, რომ კარგი იქნებოდა შეექმნა პერსონაჟი, რომელიც მხოლოდ აბსტრაქტულ ინტელექტუალურ განზომილებაში ცხოვრობს. თეორიულად მან იცის რა უნდა გააკეთოს რომ შეიცვალოს, მაგრამ თეორიის

⁶⁴ „სძულდა შვილები იმიტომ, რომ იზრდებოდნენ; იზრდებოდნენ და მას წლითწლით უკან, ბნელი უფსკრულისკენ მიაქანებდნენ“

⁶⁵ „შინაგანი მარტოობა მისთვის ჩვეულებრივი ამბავი იყო და ისე შეეჩვია, როგორც ატმოსფეროს, რომელშიც ცხოვრობდა“

⁶⁶ „მათი სიჩუმე პარალელურად მიედინებდა დროთა განმავლობაში და არასოდეს კვეთდა ერთმანეთს“

პრაქტიკაში განხორციელება არ შეუძლია და არც სურს, რადგან ინტელექტუალური ცხოვრება მისთვის უფრო ადვილია ვიდრე ადამიანური ურთიერთობები. ის არის „ადამიანი, რომელიც ძალას არ იშურებს, რომ საკუთარი ინტელექტუალური მისწრაფებები სხვების ხარჯზე გააძლიეროს, ყოველთვის გაურბის პირად ურთიერთობებს, გაურბის რამდენადაც შეუძლია“⁶⁷ [Huxley, 1994:345]. ამიტომაც ფილიპის და ელინორის ურთიერთობა სულ უფრო უარესდება. ელინორისთვის ქმართან საუბარი იგივეა რაც „ყრუ-მუნჯისთვის სიმღერა ან ცარიელ დარბაზში ლექსების თქმა“ („Like singing to deaf-mutes or declaiming poetry to an empty hall“) [Huxley, 1994:76].

ანალოგიურად წარმატებელია ქორწინება წინა თაობის ადამიანებისთვისაც, რაც ისევ და ისევ გრძნობასა და გონებას შორის არჩევანის გაკეთების შედეგია. ღორდი ედუარდი ზედმეტი გონებრივი განვითარების გამო ბავშვური ინსტინქტებითა და გრძნობებით ცხოვრობს. როგორც ბიოლოგი, ის დაინტერესებულია აქსოლოტლისა და ქათმის სქესობრივი ურთიერთობებით, მაგრამ ადამიანებს შორის მსგავსი ურთიერთობების ხსენებაც კი მასში დიდ უხერხულობას იწვევს. ლაბორატორიაში მას ყველაფერი ესმის ინტელექტუალურ დონეზე და სექსის ფენომენსაც კარგად ხვდება, მაგრამ პრაქტიკაში და ემოციურ დონეზე ბავშვივით არის, ვიქტორიანული ეპოქიდან გადმოსული ბავშვივით, რომელსაც ხელუხლებლად აქვს შერჩენილი ბავშვური სიმორცხვე და კარგად ახსოვს ქალწული დეიდებისგან ნასწავლი ყველანაირი ტაბუ (Huxley, 1994:21). სწორედ ამის გამო დაამყარა ლედი ედუარდმა სასიყვარულო ურთიერთობა ჯონ ბიდლეიქთან, რომელსაც, ღორდ ედუარდისგან განსხვავებით, “შესაფერისად სიცილიც შეუძლია, მუშაობაც, ჭამაც, სმაც და ქალწულებთან დაწოლაც” („a great laughter, a great worker, a great eater, drinker and taker of virginites“) [Huxley, 1994:21]. თავის მხრივ, ჯონ ბიდლეიქი მეორე უკიდურესობას წარმოადგენს. მისთვის სულიერი ფასეულობები არ არსებობს. მისი ცხოვრების ცალმხრივობა სიმბოლურად აისახება მისსავე ნახატში „მობანავეები“ („Bathers“). რემპიონის ნახატისგან განსხვავებით, სადაც მხოლოდ ერთი მოსიყვარულე წყვილია გამოსახული და ფიზიკური სიყვარული ჰარმონიულობის წყაროდ არის წარმოდგენილი, ჯონ ბიდლეიქის ტილო სხვა არაფერია, თუ არა დაუოკებელი

⁶⁷ “A man who has always taken pains to encourage his own intellectualist tendencies at the expense of all the others. He avoids personal relationships as much as he can”

ენების და გრძნობისგან დაცლილი ფიზიკური სიყვარულის გამოსახულება, რომელიც ვულგარული უფროა, ვიდრე ესთეტიური: სურათზე რვა ჩასუქებული მობანავე ერთად არის შეჯგუფებული და მოძრავი სხეულებითა და კიდურებით გვირგვინის ფორმას ქმნის. მათ სადაფისფერ სხეულებსა და სახეზე, რომელიც მომღიმარ ხორცს უფრო ჰგავს, ვიდრე სახეს, სულის არსებობის ნატამალიც კი არ გამოსჭვივის. მობანავეების უკან კი ფერმკრთალი პეიზაჟი ჩანს თავად მობანავის სხეულებით რბილი და გასიებული ღრუბლებით (Huxley, 1994:44).

ურთიერთობის დისჰარმონიას ისიც აძლიერებს, რომ დუალობა მხოლოდ ერთ-ერთი პარტნიორის პრობლემა არ არის. მეორე პარტნიორიც ყოველთვის რომელიმე უკიდურესობას ირჩევს გრძნობას და გონებას, სულსა და სხეულს შორის. ქალები გაორების პრობლემას სიყვარულის მეცხრამეტე საუკუნისეული კონცეფციის ასპექტების განხორციელებით ჭრიან. ჰაქსლისათვის, როგორც ის თავად აღნიშნავს ესეში „სიყვარულის მოდა“ (“Fashions of Love”), ეს მიდგომაც მიუღებელია და ანალოგიურად უშლის ხელს ჰარმონიულობისა და წონასწორობის მიღწევას როგორც თავად ადამიანში, ისე პარტნიორებს შორის (Huxley, 2000:379). ჯენეტ ბიდლეიქი ქმარს სულიერ თანამებრძოლად აღიქვამს. ის არ აღიარებს საკუთარი ქორწინების წარუმატებლობას და გამოსავალს უსასრულო მედიტაციაში, მუდმივ ილუზიაში ხედავს. მისი მედიტაციისადმი ჰაქსლის ირონიულ დამოკიდებულებას ჯერომ მეკიერი „კონტრაპუნქტის“ დაწერამდე ოდღოს და მარია ჰაქსლების ინდოეთში მოგზაურობით გამოწვეული იმედგაცრუებით ხსნის (Meckier, 1977:452). ინდოეთში ნანახმა სიბინძურემ და სიღარიბემ აღმოსავლური რელიგიისადმი ოდღოს ჰაქსლის დამოკიდებულება შეცვალა⁶⁸. როგორც მისი ბიოგრაფი, სიბილ ბედფორდი წერს, აღმოსავლურ რელიგიაში ჰაქსლიმ მეორე უკიდურესობა დაინახა, რომელიც რეალურ ცხოვრებაში ადამიანის არაადამიანურ მდგომარეობას იწვევს: “To my mind

⁶⁸ სიბილ ბედფორდი გვიყვება, რომ ინდოეთში ყოფნისას ჰაქსლებს პატარა ბოთლით თან დაჰქონდათ სადუხინფექციო საშუალება და მას სასმელ წყალში ასხამდნენ. მარიას ძალიან ეშინოდა მწერების და პატარა, რბილი და სველი ცხოველების. ხშირად გული ერეოდა საკვებისგან, რომელსაც ზრდილობის გამო ყლაპავდა. თავად ოდღოს ჰაქსლი პოლიტიკურ წვეულებებზე ნამდვილი სტოიკოსივით იქცეოდა და თვალს აარიდებდა ხოლმე მარიას, რომელიც საწყალი თვალებით უყურებდა მას (ბედფორდი, 1973:163). ეს კონკრეტული სცენა პაროდირებულია „კონტრაპუნქტში“, რაც კიდევ ერთხელ მოწმობს ინდოეთის თემატიკის ბიოგრაფიულ საფუძველს. სიტა რემთან სადილზე ყოფნისას ვერანდაზე დიდი გომბეშო შემოდის. ელინორი საწყალი თვალებით უყურებს ფილიპსს, რომელიც არ იმჩნევს, რომ თავადაც ეშინია. მან იცის, როგორ დაფაროს ზიზღი როგორც სტოიკოსმა. იგივე ხდებოდა საკვებთან დაკავშირებითაც (ჰაქსლი, 1994:68).

“spirituality”, I suppose [...] is the primal curse of India and the cause of all her misfortunes. [...] A little less spirituality, and [...] there would be less dirt and more food“⁶⁹ [Bedford, 1973:165]. „კონტრაპუნქტში“ მართლაც აღარ ჩანს ის პოზიტიური განწყობა, რომელიც „მასხრულ ფერხულში“ თეოდორ გამბრილის მისტიურ განცდებს უკავშირდება. ფილიპ ჯუორლესს ძალიან უხარია რომ უკან, ევროპაში ბრუნდება და ახლა უკვე სისულელედ ეჩვენება იოგაზე წიგნების კითხვა და მედიტაცია (Huxley, 1994:71). ჰაქსლი სრულიად ცინიკურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს რეიჩელ ჯუორლესის მიმართაც, რომელსაც ვერ წარმოუდგენია ცხოვრება ღმერთის გარეშე და მიაჩნია, რომ ბედნიერება, ისევე როგორც კოკა-კოლა, „მაგნე პროდუქტია“. ამ დროს კი, მისი ქმარი, სიდნი ჯუორლესი, გამუდმებით ამ „მაგნე პროდუქტით“ ტკობისკენ ისწრაფვის. ნაწარმოებში ვნებისა და გონების თემატიკისადმი ირონიულ მიდგომას ძალიან კარგად გამოხატავს სწორედ სიდნი ჯუორლესის „ბრძნული“ აქსიომა: “The key to the problem of sex: passion is sacred, a manifestation of divinitah”⁷⁰ [Huxley, 1994:383].

ერთადერთი ადამიანი, რომლის ქორწინებაც წარმატებულია, მარკ რემპიონია. მას და მერი რემპიონს, სხვა წყვილებისგან განსხვავებით, პირდაპირი და ღია ურთიერთობა აქვთ. სპენდრელი მათ ურთიერთობას ასე აფასებს: „Each separately was good; but together, as a couple, they were still better”⁷¹ [Huxley, 1994:94]. ეს ლოგიკურიც არის, რადგან მარკ რემპიონი ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც ჰარმონიას და წონასწორობას აღწევს. მთავარი ფაქტორი, რაც რემპიონების ქორწინების წარმატებას განაპირობებს, მათი სამყაროების შერწყმაა. თეოდორ გამბრილისგან განსხვავებით, რომელსაც არ სურს თავის სამყაროში შემოუშვას ემილი, მარკ და მერი რემპიონები ერთმანეთის სამყაროში შედიან. ურთიერთობის დასაწყისში მათ შორის დიდი განსხვავებაა. მარკი ღარიბი ოჯახიდან არის, მერი კი მდიდარი არისტოკრატია და მათ შორის „დიდი უფსკრულია“ (Huxley, 1994:106). ეს ფრაზა რამდენჯერმე მეორდება. იმავე ფრაზას იყენებს ჰაქსლი ფილიპის და ელინორის ურთიერთობის აღწერისას და ამით კიდევ უფრო უსვამს ხაზს ამ ორ წყვილს შორის განსხვავებას. მარკსა და

⁶⁹ „ეფიქრობ „სულიერება“ [...] ინდოეთის პირველი წყველა და უბედურების მთავარი წყაროა. [...] ცოტა უფრო ნაკლები სულიერება რომ ყოფილიყო, [...] ქვეყანაში უფრო ნაკლები ჭუჭყი და მეტი საკვები იქნებოდა“

⁷⁰ „სექსის პრობლემის მთავარი გასაღები: ვნება წმინდაა, ღვთიური გამოხატულებაა“

⁷¹ „ორივე ცალ-ცალკე ძალიან კარგი ადამიანი იყო, მაგრამ ერთად, როგორც წყვილი, უფრო უკეთესები იყვნენ“

მერის შორის უფსკრული სულ მალე ივსება. მარკი ნაკლებად პურიტანი ხდება და მერის სპონტანური და ბუნებრივი ცხოვრების წესით იწყებს ცხოვრებას. თავის მხრივ კი მერი ქმრისგან ხელოვნების და წიგნების ნამდვილ ღირებულებას სწავლობს. ისინი ერთმანეთს ავსებენ და ერთ სამყაროს ქმნიან.

ნაწარმოების განვითარებასთან ერთად წყვილების (რემპიონების გარდა) ურთიერთობა უარესდება, მაგრამ ეს დომინანტი თემის - დეგენერაციის მხოლოდ ერთი ასპექტია. სინამდვილეში, დუალობით გამოწვეული დეგენერაცია გაცილებით უფრო ფართოა და მთელ კაცობრიობას მოიცავს. ყოველი მთავარი სიუჟეტური ხაზი - სპენდრელის მცდელობა, ღმერთი გამოიწვიოს ბოროტებითა და ძალადობით; ფილიპის წარუმატებლობა - დამკვირვებლის პოზიცია მოქმედი გმირის პოზიციით შეცვალოს; ბარლეკის მიერ ფსევდო-სულიერი სიახლოვე ბეატრიჩესთან; ურთოერთობების გაუარესება; ჯონ ბიდლეიქის ფიზიკური დეგრადაცია და პარალელურად პატარა ფილის სიკვიდილი - ეს ყველაფერი ერთად ქმნის რღვევის, დაკნინების, დეგრადაციის ეფექტს. ამავე ეფექტს ემსახურება ნაწარმოებში რემპიონის ნახატების გამოყენება. რემპიონის ტილოზე გამოსახულია კარიკატურული პროცესია, რომელიც იწყება დინოზავრებით და პტეროდაქტილიებით და სრულდება ადამიანი-ურჩხულებით, რომლებსაც ან კიდურები არ აქვთ, ან სხეული. ეს უსახური არსებები ნიკაპისა და კისრის ამაზრზენ წანაზარდებზე დაყრდნობილი მიიზლანებიან. მათ ცნობილი თანამედროვე ადამიანების სახეები აქვთ. რემპიონი ამბობს, რომ ეს არსებები გადაშენების გზას ადგანან და კაცობრიობაც თან მიჰყავთ. ამის მიზეზი კი არის დისპროპორცია და თანამედროვე ადამიანის სწრაფვა ცალმხრივი განვითარებისაკენ: “The lizards died of having too much body and too little head. [...] These fools seem to forget they’re just as top-heavy and clumsy and disproportioned as any diplodocus. Sacrificing physical life and affective life to mental life. [...] These imbeciles [...] haven’t the sense to see that man must live as a man, not as a monster of conscious brainness and soulfulness”⁷² [Huxley, 1994:211]. რემპიონი ასიმეტრიას ბარბარიზმს უწოდებს, სრულყოფილებას კი - ნამდვილ ცივილიზაციას. იგი ბარლეკს ეუბნება, რომ კაცობრიობა ბარბარიზმისაკენ დეგრადაციის გზას დაადგა ბერძნული

⁷² „ხვლიკები იმიტომ იღუპებოდნენ, რომ ძალიან დიდი სხეული ჰქონდათ და ძალიან პატარა თავი. [...] ამ სულებებს ავიწყდებათ, რომ ისეთი თავწაგრძელებული, მოუქნელები და უპროპორციოები არიან, როგორც დინოზავრები. ფიზიკურ და ემოციურ ცხოვრებას გონებრივ ცხოვრებას სწირავენ. [...] იდიოტები! ვერ ხედავენ რომ ადამიანმა ისე უნდა იცხოვროს როგორც ადამიანმა და არა როგორც მოსიარულე გონებამ და უსულო ურჩხულმა“

ცივილაზაციის შემდეგ. მის მეორე ტილოზე გამოსახულია ისტორიის ორი ხაზი: ერთი კ. გ. ველზის მიხედვით, ხოლო მეორე - საკუთარ მოსაზრებაზე დაყრდნობით. ეს ნახატი კონცეფციის სიმბოლური გამოსახულებაა. ისტორიის ველზისეული ხედვა კრესჩენდოს ხაზით არის წარმოდგენილი: პატარა მაიმუნის გამოსახულებას უფრო მოზრდილი პითეკანტროპი მოყვება, შემდეგ კი პირველყოფილი ადამიანი. ფიგურების ზომა სულ უფრო იზრდება და უტოპიურ უსასრულობამდე მიდის. ტილოზე მარცხენა მხარეს ისტორიის რემპიონისეული ვერსიაა გამოსახული. აქ, ველზის ვერსიისგან განსხვავებით, კრესჩენდოს ხაზი ბერძენი ადამიანის გამოსახულებამდე გრძელდება. ეს პიკია. შემდეგ კი ადამიანი „დაცემას“ იწყებს. მისი დეგენერაცია სიმახინჯემდე მიდის, რაც ქრონოლოგიურად მეოცე საუკუნეს შეესაბამება: “The stature of the representative men declined. The Victorians had begun to be dwarfish and misshapen. Their twentieth century successors were abortions”⁷³. მომავალი კი უარესია: “Through the mists of the future one could see a diminishing company of little gargoyles and fetuses with heads too large for their squelchy bodies”⁷⁴ [Huxley, 1994:212].

შეიძლება ითქვას, რომ „მასხრული ფერხული“ გარკვეულ პოზიტიურ ელემენტებს შეიცავს. თეოდორ გამბრილს აქვს საშუალება სრულყოფილებას მიაღწიოს. იგივეს ვერ ვიტყვით „კონტრაპუნქტზე“, სადაც დუალობის პრობლემა გაცილებით უფრო ნეგატიურად არის გადაწყვეტილი. ნაწარმოები, რემპიონის ნახატების ანალოგიურად არ იძლევა საფუძველს ვიფიქროთ, რომ თანამედროვე ადამიანი ოდესმე შეძლებს მიაღწიოს წონასწორობას თავისი ბერძენი წინაპრების მგსავსად. მიუხედავად იმისა, რომ რემპიონი მუდმივად საუბრობს ერთარსებად, ჰარმონიულად ცხოვრების შესაძლებლობაზე, ნაწარმოებში პოზიტიურ განვითარებას და ამ შესაძლებლობის განხორციელების პერსპექტივას ვერ ვხედავთ. ადამინებს ერთიანობის მიღწევა არ შეუძლიათ და დუალობა გადაუჭრელ პრობლემად რჩება. ნაწარმოების დასასრულს ბარლეკი და ბეატრიჩე აბაზანაში ბავშვებივით ერთობიან. მათი ინფანტილიზმი ინდივიდუალური არ არის და სიმბოლოა საერთო დეგენერაციისა, რომელსაც კაცობრიობა დუალობისა და ცალმხრივი განვითარების გამო განიცდის: “That

⁷³ „საშუალო ადამიანის სიმაღლე ნელ-ნელა მცირდებოდა. ვიქტორიანული ეპოქის ადამიანები ჯუჯებს და გონჯებს ემსგავსებოდნენ. მეოცე საუკუნეში კი ეს ტენდენცია აბორტიტ სრულდებოდა“

⁷⁴ „მომავლის ბინდში ძლივს მოჩანდა პატარა კარიკატურები და ნაყოფები, რომლებსაც ძალიან დიდი თავები ჰქონდათ მოცუცქნულ ტანთან შედარებით“

night he and Beatrice pretended to be two little children and had their bath together. [...] And what a romp they had! The bathroom was drenched with their splashing. Of such is the Kingdom of Heaven”⁷⁵ [Huxley, 1994:438]. საინტერესოა, რომ აბაზანის სცენა უშუალოდ სპენდრელის სიკვდილის ეპიზოდს მოყვება და ფრაზა „ასეთია ზეციური საუფლო“ უფრო მეტ ირონიულ დატვირთვას იძენს. ბარლესის რელიგიური განწყობა სექსუალურად არის ინსპირირებული. ამავე დროს ბარლესის ბეატრიქსთან ერთად ჭყუმპალაობა ირონიული კომენტარია სპენდრელის აკვირებულ იდეაზე სიყმაწვილისდროინდელი სექსუალურ განცდების მიმართ.

გვინივერა ნანსი თავის კრიტიკულ ნაშრომში წერს, რომ „კონტრაპუნქტში“ მოქმედება სპირალისებურად ვითარდება ქვემოთ, ერთგვარი ჯოჯოხეთისკენ, სადაც ბარლესი - თანამედროვე დანტე, თავს სამოთხეში გრძნობს ბეატრიქსთან ერთად (Nance, 1988:65). აბაზანა პაროდირებული სამოთხეა, სადაც ბარლესს მეგზურობას დანტეს სათნო, ნაზი, უბიწო სატრფოს კარიკატურა უწევს. საგულისხმოა, რომ რომანი მთავრდება ფრაზით „ასეთია ზეციური საუფლო“, რაც მკითხველს ოპტიმიზმის ნატამალსაც კი არ უტოვებს.

ესეების კრებულში „მოიქეცი როგორც გსურდეს“ („Do What You Will“) ოლდოს ჰაქსლი საკუთარ თავს მოიხსენიებს, როგორც „ცხოვრების თაყვანისმცემელს“ („life-worshiper“) და ამბობს, რომ ადამიანს შეუძლია მიაღწიოს ერთიანობას, რაც ასე სჭირდება ხსნისათვის (ესე „პასკალი“), მაგრამ ჯორჯ ფუდოკის აზრით, უცნაურია „კონტრაპუნქტის“ ავტორი იყოს ადამიანი, რომელიც, როგორც თვითონ ამბობს, ცხოვრებას ეთაყვანება (Woodcock, 2007:123).

ჯონ ატკინსმა „კონტრაპუნქტს“ კაცთმოძულეობის პიკი უწოდა, იმის გამო, რომ ჰაქსლი ადამიანს შანსს არ უტოვებს თავი დააღწიოს იმ მდგომარეობას, რომელშიც აღმოჩნდა. ადამიანი, ისეთი როგორც არის, ვერასოდეს შეძლებს პროგრესირებას. ის საკუთარი გაუკუღმართების მსხვერპლია. თავისი მოსაზრების დასადასტურებლად ატკინსი ფულკე გრევილის იმავე ლექსს იშველიებს, რომელიც ჰაქსლიმ „კონტრაპუნქტის“ ეპიგრაფად გამოიყენა:

“If nature did not take delight in blood,

She would have made more easie waies to good”⁷⁶ [Atkins, 1967:97].

⁷⁵ „იმ დამეს მან და ბეატრიქემ ერთად იბანავეს, ვითომ ბავშვები იყვნენ. [...] და როგორ იჭყუმპალავეს! ისე აჭყაპუნებდნენ, აბაზანა სულ გადაწუწუეს. ასეთია ზეციური საუფლო“

⁷⁶ „ამრიგად რომ არ სწყურებოდა განგებას სისხლი, სიკეთისაკენ გაიდებოდა ადვილად ხიდი“

კრიტიკოსის აზრით, ჰაქსლი უბრალოდ თანამედროვე ადამიანის უარყოფით მხარეს გვიჩვენებს. ვიქტორიანული ეპოქის ადამიანს პოტენციურად იგივე პრობლემები ჰქონდა, უბრალოდ ამ პრობლემებს მაშინ უკეთესად ფარავდნენ: „No other contemporary writer is more critical of the society in which he lives. [...] This society, however rotten, has the power to improve itself“⁷⁷ [Atkins, 1967:97].

ატკინსი ჰაქსლის გმირებს ორ კატეგორიად ჰყოფს: ერთნი განზრახ, საკუთარი ნებით მიდიან ჯოჯოხეთისკენ, მეორენი კი თავიანთი ნების საწინააღმდეგოდ, უძღურების გამო, რადგან მათი ბედი გადაწყვეტილია. რომანის მრავალრიცხოვან პერსონაჟებს შორს „კონტრაპუნქტში“ მთავარ დიქოტომიას მაინც სპენდრელი და რემპიონი ქმნიან. ნაწარმოების კულმინაციას წარმოადგენს ბოლო სცენა, სადაც სპენდრელი საბოლოოდ ცდილობს რემპიონის დარწმუნებას, რომ ჰარმონია მხოლოდ სულია, სხეული კი არაფერს ნიშნავს. მუსიკა ერთგვარად ნაწარმოების ჩარჩოს ქმნის და დუალობის სიმბოლოა. მისი ორმაგი აღწერა „კონტრაპუნქტის“ დასაწყისშივეა მოცემული. თანთამაუნთების სახელში გამართულ კონცერტზე ბახის მუსიკა ერთის მხრივ წარმოდგენილია როგორც ფიზიკურ მოვლენათა სერია: „And the great Pangileoni glueily kissed his flute. He blew across the mouth hole and a cylindrical air column vibrated“⁷⁸ [Huxley, 1994:23], მეორეს მხრივ კი სრულყოფილება, ჭეშმარიტების შეცნობის საშუალება: “You seem to have found truth; clear, definite, unmistakable”⁷⁹ [Huxley, 1994:23]. სპენდრელისა და რემპიონის დავაში გამარჯვებული თავიდანვე განსაზღვრულია. დისჰარმონიულ სამყაროში მეცნიერება მუსიკასაც შეეხო. მუსიკა, რომელიც მშვენიერებას, დიდსულოვნებას, ერთიანობას ქმნიდა და დროდადრო ადამიანის სულს გონებისთვის მიუწვდომელი აბსოლუტური ჭეშმარიტების არსებობაში არწმუნებდა, თანამედროვე სამყაროში ინტელექტურალურ განხილვას დაექვემდებარა. მუსიკა ხელუხლებელი ჭეშმარიტება კი აღარ არის, არამედ სიდიდე, რომელსაც მევიოლინეები დაჭიმულ ნაწლავებზე ცხენის ძუის ხახუნით ქმნიან (Huxley, 1994:24). ლორდ

⁷⁷ „არც ერთ თანამედროვე მწერალს ასე არ გაუკრიტიკებია საზოგადოება, რომელშიც ცხოვრობს. [...] რაც არ უნდა წამყხდარი იყოს, ამ საზოგადოებას უკეთესობისკენ წასვლის ძალა მაინც შესწევს“

⁷⁸ „დიდებული პანგილეონი ტუჩებით ფლეიტას მიკვროდა, თითქოს კოცნიდა. ჩაჰბერავდა თუ არა, ცილინდრული ჰაერის სვეტი ირხეოდა“

⁷⁹ „თავს ისე გრძნობდი, თითქოს ჭეშმარიტება აღმოაჩინე; გამჭვირვალე, ზუსტი და შეუცდომელი“

ედუარდ თანთამაუნთს, რომელიც ცხოველისთვის ფეხის კუდის ადგილზე მიბმით არის დაკავებული, ბახის ღვთიური მუსიკის გაგონებაზე სმენითი ნერვის ბეწვისებრი დაბოლოებები ისე ერხევა, როგორც მცენარეები აღელვებულ ზღვაში (Huxley, 1994:32).

სპენდრელი ამტკიცებს, რომ მუსიკა ღვთიურია, სულიერების გამოხატულება და ღმერთის შთაგონებაა ადამიანში. ადამიანი მუსიკის მშვენიერებისა და ჰარმონიის საშუალებით საკუთარ თავს კი არ ხედავს, არამედ ღმერთს, ისევე როგორც თვითონ აღიქვამდა ცხოვრების უაზრობასა და დისონანში ეშმაკს და არა საკუთარ თავს: “It was not the serenity of the convalescent who wakes from fever and finds himself born again into the realm of beauty. But [...] the rebirth was not into this world; the beauty was unearthly, the convalescent serenity was the peace of God”⁸⁰ [Huxley, 1994:434].

რემპიონის აზრით კი მუსიკა ადამიანის ქმნილებაა, არსებითად მატერიალური და ამქვეყნიურია. მისი აბსტრაგირება საკუთარი არსებობის უარყოფაა. ამიტომ იგი სპენდრელს აკრიტიკებს: “Why could not he be content to be a man, not an abstract soul? [...] This damned soul [...] this damned abstract soul – it’s like a kind of cancer, eating up the real, human, natural reality”⁸¹ [Huxley, 1994:435].

რემპიონის იდეალი - „ერთარსებად ცხოვრება“ - მოხუცი გამბრილის იდეალისგან გარკვეული თვალსაზრისით განსხვავებულია. გამბრილის მსგავსად რემპიონიც წონასწორობას და პროპორციას მოითხოვს, მაგრამ მისგან განსხვავებით მხოლოდ სულის წონასწორობას არ ქადაგებს. რემპიონისთვის მთავარია უკიდურესობებს შორის შუალედური პოზიციის პოვნა. მისი აზრით, მხოლოდ ამგვარი წონასწორობითა და ჰარმონიით არის შესაძლებელი ნაწარმოების ეპიგრაფში აღნიშნული დამღლევი და უაზრო მდგომარეობიდან თავის დაღწევა. ადამიანი საკუთარი ბუნების გაორებას არ უნდა შეეგუოს და არჩევანი არ უნდა გააკეთოს ვნებასა და გონებას, სულსა და სხეულს შორის. მხოლოდ ამ დუალობის დაძლევით შეძლებს იგი ჰარმონიის მიღწევას არა მარტო პიროვნულ, არამედ უფრო მასშტაბურ დონეზეც, რასაც კაცობრიობა ჰქვია. რემპიონი ნაწარმოების არაერთ გმირს აკრიტიკებს ერთიანობის მიღწევის

⁸⁰ „ეს არი იყო გამოჯანმრთელებული ადამიანის სიმშვიდე, რომელიც ციებ-ცხელებისგან გამოფხიზლდება და თავს მშვენიერების სასუფეველში ახალდაბადებულივით იგრძნობს. [...] ეს იყო ხელახლა დაბადება სხვა სამყაროში. მშვენიერება არამიწიერი იყო, სიმშვიდე კი ღვთიური“

⁸¹ „რატომ არ აკმაყოფილებს ადამიანად ყოფნა და რატომ უნდა რომ აბსტრაგირებული სული იყოს? [...] ეს დაწყვეტილი სული. [...] დაწყვეტილი აბსტრაქტული სული - კიბოსავით არის, ადამიანს ჭამს და მის ბუნებრივ რეალობას ანადგურებს“

უნარის არქონის გამო და მათ გაუკუღმართებულს უწოდებს. მისი აზრით, ეს არის უნივერსალური დაავადება, ეპიდემია, რომელიც კაცობრიობას განადგურებით ემუქრება.

„კონტრაპუნქტი“ - ეს არის ნაწარმოები სწორხაზოვანი სიუჟეტისა და მთავარი გმირის გარეშე. იგი ვოლტერ ბიდლექისა და მარჯორი ქარლინგის წარუმატებელი ურთიერთობის ეპიზოდით იწყება, მაგრამ ნაწარმოების დასასრულს არც ერთი ამ გმირთაგანი აღარ ჩანს. ნაწარმოების კულმინაციას წარმოადგენს სპენდრელის სიკვდილი, რასაც მოყვება ანტიკლიმაქსი - „უცოდველი“ ბარლეპი და შუახნის „ქალწული“ ბიატრიჩე ერთად აბაზანაში.

„კონტრაპუნქტში“ ვერც ერთ ურთიერთობას, ვერც ერთი გმირის ისტორიას ნაწარმოების ცენტრალურ ხაზად ვერ მივიჩნევთ. ფილიპ ქუორლესიცი კი, მწერალი, რომელსაც ჯორჯ ვუდკოკი ახასიათებს როგორც „ერთკაციანი ქორო“ („one-man chorus“) (Woodcock, 2007:123), ნაწარმოებში მხოლოდ რამდენიმე თავის შემდეგ ჩნდება. იგი არც დრამატულ ფინალში მონაწილეობს. „კონტრაპუნქტში“ დრო ჩვეულებრივად, უწყვეტად მიმდინარეობს. გვაქვს მხოლოდ მოვლენების სახით წარმოდგენილი რამდენიმე მოკლე რეტროსპექტული ეპიზოდი, ე.წ. „უკუკადრი“. მაგრამ მთავარი ქრონოლოგიური სტრუქტურა არ არის. მთავარია თემების დაბალანსება, მოსაზრებების მონაცვლეობა და მოქმედების პარალელიზმი. შინაარსი და გმირი, რომანის ტიპური გაგებით, შედარებით უმნიშვნელოა. პარალელიზმი და კონტრასტი „კონტრაპუნქტში“ ინტენსიურად გამოიყენება, მაგრამ მათი ჰარმონიზება ხდება ურთიერთდაკავშირებულ თემებში, რომლებსაც ჰაქსლი მუსიკალურ მოდელზე არგებს.

ვფიქრობ, მართებული იქნება ცოტა უფრო დაწვრილებით ვისაუბროთ ამ მუსიკალურ მოდელზე, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული ნაწარმოების თემატიკასთან: როგორც კონტრაპუნქტული მუსიკალური ნაწარმოები, რომელიც ძირითადი თემის და რამდენიმე დამატებითი მელოდიისგან შედგება, ცხოვრებაც მრავალმხრივია, მრავალ ინდივიდუალურ ცხოვრებას ართიანებს და მასში ადამიანები მელოდიის როლს ასრულებენ. მაგრამ მუსიკალური ნაწარმოებისგან განსხვავებით, თანამედროვე ადამიანების თანაცხოვრება ჰარმონიულობისგან ძალიან შორს არის. მუსიკალიზებული მოდელის გამოყენებით მწერალი გვიჩვენებს, რომ ცხოვრება აბსოლუტური კონტრასტებით არის სავსე: როცა ერთი ადამიანი ტირის, მეორე იცინის, როცა ერთი კვდება, მეორე იბადება და ასე შემდეგ. ამ კონტრასტებისდა მიუხედავად, ჰუმანისტური, ჯანსაღი

ღირებულებებით მცხოვრები ადამიანების ურთიერთობა და ცხოვრება ისეთივე ჰარმონიული იქნებოდა, როგორც კონტრაპუნქტული ნაწარმოები. მაგრამ დუალობით დაავადებული ადამიანებისგან ჰარმონიული ერთიანობის შექმნა შეუძლებელია. მათი ყველანაირი ურთიერთობა, იქნება ეს მშობელთან, შვილთან თუ საყვარელ ადამიანთან ურთიერთობა, კაკაფონიას უფრო ჰგავს, ვიდრე ჰარმონიას. ეს ურთიერთობები მტკივნეულია და არა სასიამოვნო. პრობლემის მთავარი მიზეზი კი ადამიანში არსებული დისჰარმონია და გაორებაა. მუსიკალიზაციის გამოყენებით ჰაქსლი დუალობით გამოწვეულ შედეგს უფრო მკვეთრ ფორმას და უფრო მასშტაბურ სახეს აძლევს. ფაქტიურად, იგი გვიჩვენებს, როგორი უნდა იყოს ცხოვრება და როგორია რეალურად, ადამიანის შინაგანი გაუწონასწორებლობისა და დაუძლეველი წინააღმდეგობრიობის გამო. ჰაქსლიმ დიახაც, რომ იცის ცხოვრების მრავალფეროვნების შესახებ და მრავალმხრივობა და არაერთგვაროვნება ბუნებრივ ამბად მიაჩნია. იგი აბსოლუტურად ეთანხმება იმ აზრს, რომ საგანსა თუ მოვლენას არათუ ორმხრივად, არამედ მულტუპლექსურად, ამბივალენტურად უნდა შევხედოთ. მაგრამ ისევე როგორც კონტრაპუნქტში არსებობს მთავარი თემა, საზოგადოებაშიც უნდა არსებობდეს მთავარი კრიტერიუმი და ღირებულებების ერთობლიობა, რომელიც ძირითადი ორიენტირის ფუნქციას შეასრულებს და ჰარმონიულობას შეიტანს ადამიანთა ურთიერთობებში. მარკ და მერი რემპინების ცხოვრების სახით ეს ორიენტირი თითქოსდა არსებობს „კონტრაპუნქტში“, მაგრამ ძალიან სუსტია, რადგან ამ წყვილს მხოლოდ დამკვირვებლის პოზიცია აქვს და გავლენას ვერ ახდენს გარშემო მყოფთა ურთიერთობებზე.

სანამ უშუალოდ „კონტრაპუნქტში“ გამოყენებულ მუსიკალურ სტრუქტურაზე და მის თემატურ დატვირთვაზე უფრო დაწვრილებით ვისაუბრებთ, მოკლედ მიმოვიხილოთ მუსიკალიზაცია ლიტერატურაში და თავისებურებები, რომელიც ბგერის ხელოვნებას სიტყვის ხელოვნებისგან განასხვავებს, რადგან სწორედ ეს მახასიათებლებია ყველა იმ ფუნქციის მთავარი პოტენციალი, რასაც მუსიკა ასრულებს მხატვრულ ლიტერატურაში.

ლიტერატურაში მუსიკის კონდიციასთან მიახლოების ტენდენციას არც თუ ისე დიდი ხნის ისტორია აქვს. გარკვეული თეორიული წანამდევრებისდა მიუხედავად, ეს ექსპერიმენტი წამყვანი მეთოდის სახით მხოლოდ მოდერნისტების შემოქმედებაში ყალიბდება. არსებობს მოსაზრება, რომ

მოდერნისტების მუსიკით დაინტერესება მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს ლიტერატურის მიმეტური ფუნქციის კრიზისით იყო განპირობებული (Pietro, 2002:11).

მუსიკალიზაცია ლიტერატურაში გულისხმობს როგორც ე.წ. მუსიკალური ენის ანუ სიტყვიერი მუსიკის გამოყენებას, ისე ნარატიული ტექსტის კონსტრუქციის მუსიკალურ პრინციპებზე მორგებას.

მუსიკასა და ლიტერატურას შორის ერთ-ერთი უმთავრესი განმასხვავებელი თვისებაა ერთდროულობა. პოლიფონიური მუსიკის შემთხვევაში შესაძლებელია ერთდროულად ბგერების რამდენიმე თანმიმდევრობის წარმოდგენა, ლიტერატურა კი მეტ-ნაკლებად სიტყვების სწორხაზოვანი თანმიმდევრობით არის შეზღუდული.

მუსიკალიზაცია პირველ რიგში იმ ზღვრების მოშლას გულისხმობს, რომელიც მუსიკასა და ლიტერატურას შორის არსებობს. ეს ზღვარი, რა თქმა უნდა, ძალიან დიდია და მისი დაძლევის მცდელობის შედეგად, როგორც ეს მუსიკალიზაციის შემთხვევაში მოხდა, ვიღებთ ექსპერიმენტს. სწორედ ამიტომ უწოდებენ მუსიკალიზებულ ლიტერატურას მოდერნისტულ ექსპერიმენტს.

მუსიკის მახასიათებლების ლიტერატურაში გადატანა მოითხოვს დადგენილი ნარატიული სტანდარტებიდან მკვეთრად გადახრას, რაც ძირითადად თხრობის ტრადიციული ფორმისადმი უარყოფით დამოკიდებულებაში გამოიხატა.

მუსიკალიზებულ ლიტერატურაში სწორხაზოვანი სიუჟეტური ხაზი და ქრონოლოგიური დრო დარღვეულია. სიუჟეტის ტრადიციული სწორხაზოვნების ჩანაცვლება მოხდა მუსიკალური მოდელით - ფორმით, რომელსაც დროის საკუთარ განზომილებაში შეეძლო ფიქრთა წამიერი მდინარეა აესახა.

„კონტრაპუნქტი“ მუსიკალიზებული ფორმის თვალსაზრისით ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულ მოდერნისტულ ექსპერიმენტად ითვლება (Roston, 1977:378). ნაწარმოები ფაქტიურად რამდენიმე დანაწევრებული ნარატიული ხაზისაგან შედგება, რომლებიც ერთდროულად უკავშირდება და უპირისპირდება ერთმანეთს ისე, რომ არც ერთი მათგანი არ არის გამოკვეთილი და გამორჩეული. ზოგადად ჰაქსლის ნაწარმოებები, განსაკუთრებით კი „კონტრაპუნქტი“, პერსონაჟებისა და თემატიკის ჰეტეროგენულობითა და მრავალრიცხოვნებით ხასიათდება. ტექსტუალურ სტრუქტურაში მუსიკალური პოლიფონიის იმიტაცია კი ხელს უწყობს მრავალფეროვნების დრამატიზებას. ფილიპ ქუორლესი საუბრობს ახლებურ ხედვაზე, რომლის მთავარი არსი

მრავალფეროვნება: „Multiplicity of eyes and multiplicity of aspects seen [...] Each sees [...] a different aspect of the event, a different layer of reality”⁸² [Huxley, 1994:193].

მოდერნისტულ ნაწარმოებებში პერსონაჟებისა და თემატიკის ასეთი პეტეროგენულობა და მრავალრიცხოვნება ესთეტიური ერთიანობის პრობლემას ქმნიდა, მით უმეტეს, რომ ნარატიული მასალის უდიდესი ნაწილი ხშირად სუბიექტური ფორმით, ცნობიერების ნაკადის ან შინაგანი მონოლოგის საშუალებით იყო წარმოდგენილი. ამ პრობლემის გადასაჭრელად და ნაწარმოების ერთიანობის მისაღწევად მოდერნისტები იყენებდნენ სხვადასხვა მეთოდს, მათ შორის ინტერტექსტუალურ ფონს და მითოლოგიურ სქემებს. ერთ-ერთი მეთოდი, რომელსაც ამ მიზნით მოდერნისტები იყენებდნენ, იყო სწორედ მუსიკალიზაცია. ნარატიული მასალა არათანმიმდევრული, არასტრუქტურული ფორმით არის წარმოდგენილი, რაც თითქოსდა წყვეტილი ასპექტების, ცვალებადი აზრების და ირაციონალური ასოციაციების ქაოსს ქმნის.

ასე რომ, მუსიკალიზაცია მოდერნისტ მწერლებს საშუალებას აძლევს გამოხატონ თანამედროვე ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი კომპლექსურობა და დანაწევრებულობა ისე, რომ ესთეტიური თანმიმდევრულობა და კონტროლი შეინარჩუნონ.

როგორც აღვნიშნეთ, მუსიკალიზაციას მოდერნისტულ ნაწარმოებებში სხვაგვარი დატვირთვაც ჰქონდა. მუსიკალიზაციის მეთოდის გამოყენება მჭიდროდ არის დაკავშირებული ქრონოლოგიური დროის დარღვევასთან.

ამერიკელი ფილოსოფოსი სუზან ლანგერი თავის ნაშრომში „გრძნობა და ფორმა“ აღნიშნავდა, რომ მუსიკა „განცდილი“ დროის გამოხატულებაა. როდესაც მუსიკას ვუსმენთ, ცხოვრების მიმდინარეობა მთლიანად „აწმყო“ განიცდება და „აწმყო“ უცვლელ ფაქტად იქცევა. ცხოვრების ასეთი მდინარეობა მხოლოდ შეგრძნებებისა და ემოციების თვალსაზრისით იზომება. ეს არა მხოლოდ განსხვავებული საზომია, არამედ პრაქტიკული ან მეცნიერული დროის სრულიად განსხვავებული სტრუქტურა. ასე განცდილი დრო მუსიკის ალუზიაა. მუსიკა ქმნის ვირტუალური დროის თანმიმდევრულ მდინარეობას, სადაც ხმოვანი ფორმები მხოლოდ ერთმანეთის მიმართ მოძრაობენ, მხოლოდ ერთმანეთის მიმართ, რადგან ირგვლივ სხვა არაფერი არსებობს. მუსიკა დროში არსებობს და როდესაც მუსიკას ვუსმენთ, დროის მსვლელობას ვგრძნობთ. თხრობის

⁸² „თვალთახედვის მრავალფეროვნება და დანახული ასპექტების მრავალფეროვნება. [...] ყველა ადამიანი [...] მოვლენის სხვადასხვა ასპექტს ხედავს, რეალობის სხვადასხვა ფენას“

პროცესში მუსიკის გამოყენება ტექსტსა და მკითხველს აახლოვებს და ამ უკანასკნელს სამყაროს აღქმაში ეხმარება. ლანგერის აზრით, მუსიკის წყალობით შესაძლებელია დრო გვესმოდეს, რადგან მუსიკის მოსმენისას დროის ინტუიციური ცოდნა გვიჩნდება. მაგრამ ეს არის მხოლოდ განცდილი დრო და არა ქრონოლოგიური დრო, რომელსაც საათი გვიჩვენებს. ისევე როგორც ლანგერისთვის, მოდერნისტებისთვის უმნიშვნელოვანესია: “intuitive knowledge of time – that is not recognized as “true” because it is not formalized and presented in any symbolic mode”⁸³ [Langer, 1953:111].

ფილოსოფოსი ასევე აღწერს ემოციურ განცდას, რომელიც მსმენელს შინაგანი წინააღმდეგობებით სავსე მუსიკის მოსმენისას უჩნდება. მისი აზრით, დროის შეჩერება ანალიზური მეთოდებით შეუძლებელია და წამი მხოლოდ ინტუიციურად შეგვიძლია „დავიჭიროთ“. სწორედ ამიტომაც იყნებდნენ მოდერნისტები მუსიკალურ განცდებს ცნობიერების ნაკადის გადმოსაცემად. ამ პროცესსა და მუსიკით გამოწვეულ განცდებს შორის საერთო ის არის, რომ არც ერთი მათგანი არ არის ქრონოლოგიურ დროზე დამოკიდებული. ამიტომ მუსიკისა და ლიტერატურის შესწავლისას ნაწარმოები დროის ორი განზომილებების კუთხით უნდა განვიხილოთ. პირველი ეს არის რიტმი: როგორ არის მუსიკა დროში განაწილებული და მეორე - მოგონება და გამეორება: როგორ გვიახლოვებს მუსიკა წარსულს და როგორ აკავშირებს მას აწმყოსთან.

მუსიკალიზაციის მეთოდი და მისი გამოყენების თავისებურებები „კონტრაპუნქტში“ დაწვრილებით არის აღწერილი 22-ე თავში, ფილიპ ქუორლესის დღიურში გაკეთებული ჩანაწერის სახით. მუსიკალიზაცია აქ განხილულია როგორც არა სიმბოლისტური ხერხი, არამედ გონების ბგერისათვის დამორჩილება და მუსიკალური მოდელის აგება მხატვრულ ნაწარმოებში, როგორც მკვეთრი გადასვლა არა კლავიშებს შორის, არამედ ერთი განწყობიდან მეორეზე. მწერალი თემას ავითარებს, ფორმას უკარგავს მას, შეუმჩნევლად ახდენს მის დეფორმირებას მანამ, სანამ ის სრულიად სხვა სახეს არ მიიღებს (Huxley, 1994:295, 296).

მუსიკის ზოგიერთ ასპექტთან დაკავშირებული ტექნიკური საკითხების გარდა, აღნიშნულ თავში მუსიკალიზაციის ფუნქციაზეც არის საუბარი, მაგრამ ეს ორი მნიშვნელოვანი საკითხი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად არის განხილული.

⁸³ „დროის ინტუიციური ცოდნა - რომელიც „ნამდვილ“ დროდ არ მოიაზრება, რადგან ის ფორმალისტური და სიმბოლურად წარმოდგენილი არ არის“

აქტიურად, თავი მუსიკალიზაციის ფუნქციის შესახებ გაკეთებული ჩანაწერით იწყება. შემდეგ კი „მკვეთრი გადასვლით“ (ან საერთოდაც, „გადასვლის გარეშე“, ასტერიკების გამოყენებით) გადავდივართ მხატვრული ნაწარმოების მუსიკალიზაციის ტექნიკურ განხილვაზე. ფილიპ ქუორლესი თავის დღიურში აღნიშნავს, რომ ახალი რომანის დასაწყისში ერთმანეთის მიმდევრობით აღწერს აზრებს ყოველგვარი „გადასვლის გარეშე“. მათ შორის კავშირი მხოლოდ ტიპიური მოდერნისტული „ასოციაციების ხიდი“ იქნებოდა. იმ დილით ფილიპ ქუორლესი ლუსი თანთამაუნტს შეხვდა. ლუსიმ მის ხუმრობაზე გაიცინა და ფილიპმა მისი დრძილების სითეთრე შენიშნა. ამ სითეთრემ მასში ინდოეთში ნანახი ნიანგის ასოციაცია გამოიწვია: „That’s how one’s mind naturally works [...] what a windfall for my novel!”⁸⁴ [Huxley, 1994:295]. საუბარია ცნობიერების ნაკადზე, რომელსაც, მწერლის აზრით, მოდერნისტული ნაწარმოები თავიდანვე უნდა მიყვებოდეს. ეს, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქმნიდა პრობლემას, რაც პოტენციურად უფორმო, ლოგიკური „გადასვლების“ არმქონე „ცნობიერების ნაკადის“ ნარატიულ სტრუქტურაში გაერთიანებას გულისხმობდა. ეს სწორედ ის პრობლემაა, რომლის გადაჭრის გზასაც წარმოადგენდა მუსიკალიზაცია. მხატვრული ნაწარმოების მუსიკალიზაციას ქუორლესისათვის არც ერთ სხვა ლიტერატურული ხერხი არ შეეძრებოდა, რადგან სწორედ ამ ხერხის საშუალებით შეეძლო მას აზრებისა და გრძნობების მთელი წყება ორგანულად გაერთიანებინა და შეექმნა „ერთმანეთთან ორგანულად შერწყმული აზრებისა და გრძნობების მთლიანობა“ (“the whole range of thoughts and feeling [...] in organic relation” [Huxley, 1994:296].

ახალი, ექსპერიმენტული რომანის შესახებ საუბრისას ფილიპ ქუორლესი მუსიკალიზაციის ტექნიკურ ფორმას გულისხმობს. იგი ყურადღებას ამახვილებს არა რომელიმე კონკრეტული მუსიკალური ნაწარმოებით შთაგონებული წარმოსახვითი შინაარსობრივი ანალოგიების შექმნაზე, არამედ ფორმალურ და სტრუქტურულ ანალოგიებზე. უფრო კონკრეტულად კი, იგი შემდეგ სამ ხერხზე საუბრობს: „მკვეთრი გადასვლები“, „მოდულაციები“ და „ვარიაციები“. რა თქმა უნდა, ჩნდება კითხვა, როგორ უნდა გამოვიყენოთ ეს ხერხები მხატვრული ნაწარმოების დასაწერად. ამ კითხვას ფილიპ ქუორლესი თავადვე სვამს და პასუხსაც თავადვე გვაძლევს: მკვეთრი გადასვლებით. ოღონდ

⁸⁴ „აი როგორ მუშაობს ადამიანის გონება ბუნებრივად [...] რამხელა წარმატებას მოუტანს ეს ჩემს რომანს!“

მწერალს საკმარისი რაოდენობის პერსონაჟები და პარალელური, კონტრაპუნქტული სიუჟეტები უნდა ჰქონდეს. სანამ ჯოუნსი ცოლს კლავს, სმითი პარკში საბავშვო ეტლს მიაგორებს. თემებს ანაცვლებ, ქმნი ვარიაციებსა და მოდულაციებს. ერთდროულად აჩვენებს რამდენიმე შეყვარებულ ადამიანს, მომაკვდავს ან მლოცველს ანუ რამდენიმე ადამიანს, რომელიც ერთსა და იმავე პრობლემას სხვადასხვაგვარად ჭრის. ან პირიქით, აჩვენებს ერთსა და იმავე ადამიანს, რომელსაც სხვადასხვა პრობლემა აქვს. ამგვარად მწერალს შეუძლია მოიცვას მთავარი თემის ყველა ასპექტი (ჰაქსლი, 1994:296). „მკვეთრ გადასვლებს“ ჰაქსლი პარალელურად რამდენიმე პერსონაჟის საჩვენებლად იყენებს. ერთდროულად რამდენიმე გმირის იზოლირებული სამყაროს ჩვენებით კი ხდება ამ გმირების ექსცენტრიულობის დემონსტრირება. მწერალი დაუკმაყოფილებელი სიყვარულის და არშემდგარი ერთიანობის „რამდენიმე ფენას“ გვიჩვენებს. თითოეული ეს ფენა თავისი აბსურდულობით ერთ მთლიანობას ქმნის და დამოუკიდებელია ისევე როგორც დამატებითი მელოდიები მუსიკალურ კონტრაპუნქტში. თუმცა ამავე დროს ეს ფენები მუდმივად უკავშირდება ერთმანეთსაც და რემპიონისეულ იდეალსაც. მერი და მარკ რემპიონებში სრულყოფილ ადამიანად ცხოვრების პერსონიფიკაცია ხდება. დანარჩენი წყვილები მათი თანაცხოვრების ვარიაციას ქმნიან. ამ თემას მწერალი ყველა შესაძლო ფორმით განიხილავს. ელინორი და ფილიპ ქუორლესი, ბარლეპი და ბეატრიჩე, ვოლტერი და ლუსი დაპირსპირებული არიან რემპიონებთან. პერსონაჟების ინდივიდუალური ექსცენტრიული სამყაროს ჩვენება საპირისპირო პერსონაჟის პოლარული სამყაროს ჩვენებით ხდება. ხშირად ეს ხერხი იმ პერსონაჟების დასაპირისპირებლად გამოიყენება, რომლებსაც წესით უფრო მეტი სიახლოვე უნდა ახასიათებდეთ. ფილიპის უკიდურეს ინტელექტუალიზმს მამამისის, სიდნი ქუორლესის იაფფასიანი სექსუალური ესკაპადა და მისი სიმამრის, ჯონ ბიდლეიქის გულგარული სენსუალობა უსვამს ხაზს. ფილიპი ხელოვნებას ცხოვრებისგან დავდასაცავად იყენებს, მისი ცოლისძმა ვოლტერი კი ცდილობს ცხოვრება ხელოვნებას დაამსგავსოს. ფაქტიურად, ჰაქსლი გვიჩვენებს პერსონაჟების პარალელურ და კონტრასტულ სამყაროებს, რომლებიც მაინც ერთ ცენტრალურ ხაზს უკავშირდება და პარადოქსულ ერთიანობას ქმნის. ძირითადი მელოდიური ხაზი, რომელსაც სხვა პერსონაჟების ცხოვრება დამატებითი მელოდიების მსგავსად უკავშირდება, მარკ და მერი რემპიონების მიერ განსაზღვრული ერთარსებად ცხოვრების იდეალია.

ჰაქსლი თემასა და სტრუქტურას აერთიანებს, მაგრამ თავად ფილიპ ჟორჯის მოსაზრებები მხოლოდ ნაწარმოების სტრუქტურას ეხება. მხატვრული ნაწარმოების მუსიკალიზების მთავარი გზა მისთვის სრულიად განსხვავებულია ტრადიციული სწორხაზოვანი თხრობისგან, სადაც აქცენტი მხოლოდ ერთ ან ორ მთავარ გმირზე კეთდება. მუსიკალიზაციის შემთხვევაში ეს პრინციპი დარღვეულია. ნაწარმოებში ერთი მთავარი გმირისა და ერთი სწორხაზოვანი სიუჟეტის ნაცვლად ძალიან ბევრი თანაბარმნიშვნელოვანი გმირი და სიუჟეტური ხაზია. ეს მრავალფეროვნება ისეთი ფორმით არის წარმოდგენილი, რომელიც მუსიკალურ ვარიაციებს უფრო გვაგონებს, ვიდრე იმიტაციურ ნარატივს. ფილიპ ჟორჯის ალტერნატიულ გზასაც გვთავაზობს: მწერალს შეუძლია თავი ღმერთის ადგილზე წარმოიდგინოს და აირჩოს თემა, რომელსაც სხვადასხვა ასპექტში განიხილავს, იქნება ეს ემოციური, მეცნიერული, ეკონომიკური, რელიგიური, მეტაფიზიკური ასპექტი თუ სხვა (Huxley, 1994:296).

ეს ალტერნატივა გულისხმობს ნაწარმოებში მწერლის როგორც მთხრობელის ნარატიულ ჩართვას და ცალკეული ამბის შესახებ ვრცელი კომენტარის გაკეთებას. თუმცა, თავად ჟორჯისა და ეს პროცედურა პრობლემატურად მიაჩნია. მართალია მისი აზრით მოდერნიზმები ძალიან შორს წავიდნენ ნაწარმოებში მთხრობელის პოზიციასთან მიმართებაში (“We’re a bit too squeamish about these personal appearances nowadays”⁸⁵ [Huxley, 1994:296], მაგრამ მან ისიც იცის, რომ ზოგიერთი მკითხველი ნარატიული მრავალმხრივობის გზით ნაწარმოების მუსიკალიზაციას მაინც ავტორის ნებასურვილის თავსმოხვევად მიიჩნევს („too tyrannical imposition of the author’s will“⁸⁶ [Huxley, 1994:296]. რომანში მწერლის ჩასმა რომანის მუსიკალიზაციას კიდევ უფრო აძლიერებს, რადგან ამბის ნაწილს მწერალი პერსონაჟი ჰაქსლისთან ერთად გვიყვება, შედეგად კი ჩნდება ახალი ვარიაცია. რემპიონი ნაჩვენებია როგორც ჰაქსლის პერსონაჟი და როგორც ფილიპ ჟორჯის თვალთ დახახული ადამიანი. სხვა პერსონაჟებზე წერისას თავად ჟორჯის ცალმხრივობის ხაზგასმაც ხდება.

ჰაქსლის მიერ კონტრაპუნქტული მეთოდის გამოყენებას ბევრი კრიტიკოსი სკეპტიკურად უყურებდა, რადგან მიაჩნდათ რომ მუსიკალური ანალოგია

⁸⁵ „დღესდღეობით მეტისმეტი სისუსტე გვჭირს საკუთარი თავის წარმოჩენასთან დაკავშირებით“

⁸⁶ „ავტორის სურვილის ტირანულად თავსმოხვევა“

ბუნებრივი არ იყო და ნაწარმოებში ხელოვნურობა იგრძნობოდა. სტატიაში „ლიტერატურა და მუსიკა“, სტივენ პოლ შერი (უნგრელი ლიტერატურათმცოდნე) აღნიშნავდა: “No matter how similar literature and music may appear on occasion, they are only analogues, never identical [...] Modulation from one key to another in a composition is something very different from what Huxley calls modulation “from mood to mood” in a novel”⁸⁷ [Huxley, 1994:186].

აშკარაა, რომ კრიტიკა ძირითადად მიმართული იყო პარალელურობის და თემებს შორის გადასვლის ტექნიკისაკენ. როდესაც ამ საკითხთან დაკავშირებით ჰაქსლის კითხვა დაუსვეს, მან უპასუხა, რომ მწერალი ვერასოდეს მიაღწევს მუსიკისათვის დამახასიათებელი მკვეთრი გადასვლების ეფექტის მიღწევას, რადგან ლიტერატურა ისეთი სიმბოლური არ არის, როგორც მუსიკა.

ერთდროულობისა და პარალელიზმის მისაღწევად ჰაქსლი მკვეთრი გადასვლების ნაცვლად თემის ვარიაციას და მოდულაციას იყენებს. მაგალითად, სიკვდილის თემის ვარიაციად და მოდულაციად შეგვიძლია განვიხილოთ პატარა ფილიპ ჟორლესის სიკვდილი, ვებლის მკვლელობა, სპენდრელის თვითმკვლელობა. ერთდროულობის ეფექტს ქმნის ასევე ერთი და იგივე ფაქტის ან მოვლენის სხვადასხვა კუთხით განხილვა, როგორც ეს, მაგალითად, ევერარდ ვებლის მკვლელობის შემთხვევაში ხდება. ადამიანის სიკვდილის ფაქტს ჰაქსლი ერთდროულად ბიოლოგიის, ქიმიის, პოლიტიკის, ესთეტიკის, ფსიქოლოგიის და ლინგვისტიკის კუთხით განიხილავს: ევერარდ ვებლის გვამი სარკის უკან გდია. ჰაერში უკვე გამოჩნდნენ მწერები, რომელთა მოგერიება შეუძლებელია. ეს მწერები ვებლის სხეულის ახალი მეპატრონეები არაიან, რადგან მის მკვლარ უჯრედებში იცხოვრებენ, გაიზრდებიან, გამრავლდებიან და მთლიანად გაანადგურებენ სხეულის ქიმიურ შემადგენლობას: “by the time their work was finished a few pounds of carbon, a few quarts of water, some lime, a little phosphorus and sulphur [...] all scattered and recombined with the surrounding world – would be all that remained of Everard Webley’s ambition to rule and his love for Elinor, of his thoughts about politics and his recollections of childhood [...] his dislike of whiskey [...] his habit of stroking

⁸⁷ „მნიშვნელობა არ აქვს რამდენად ახლოს გვეჩვენება ზოგჯერ ლიტერატურა და მუსიკა, ისინი მხოლოდ ერთმანეთის ანალოგები არიან და არამც და არამც იდენტურები [...] ერთი კლავიშიდან მეორეზე გადასვლა მუსილაკურ ნაწარმოებში ძალიან განსხვავებულია იმისგან, რასაც ჰაქსლი რომანში ერთი „განწყობიდან მეორეზე“ გადასვლას ეძახის“

his chin, [...] his incapacity to whistle a tune correctly, his unshakable determinations and his knowledge of Russian”⁸⁸ [Huxley, 1994:392].

ჟურნალ “Saturday Review of Literature”-ის 1938 წლის 19 მარტის გამოცემაში როს პარმენტერისათვის მიცემულ ინტერვიუში ჰაქსლი გარკვევით საუბრობს მრავალმხრივი ხედვის მეთოდზე, რომელსაც რომანებში იყენებდა. მწერალი აღნიშნავს, რომ მისი ლიტერატურული თეორიის მიხედვით ყველა პერსონაჟი ორი კუთხიდან უნდა ჩანდეს. ტრაგიკული და კომიკური, მისი აზრით, მჭიდროდ არის დაკავშირებული ერთმანეთთან, რადგან ისინი ერთი და იგივეა, უბრალოდ სხვადასხვა კუთხიდან დანახული. ჰაქსლი, როგორც თავად ამბობს, სტერეოსკოპულ ხედვას იყენებდა, რომ ერთი და იგივე პერსონაჟი სხვადასხვა მხრიდან ეჩვენებინა⁸⁹. ეს მეთოდი არა მხოლოდ „კონტრაპუნქტშია“ გამოყენებული. მას „მასხრულ ფერხულშიც“ აქტიურად იყენებს ჰაქსლი. ყველაზე კარგად ეს ჩანს ეპიზოდში, როდესაც ლიპიატი თავის მოკვლის გადაწყვეტილებას იღებს. ჯერ სიკვდილის რაობაზე ფიქრობს კარგა ხანს და ცდილობს წარმოიდგინოს რა ხდება სიკვდილის მომენტში. შემდეგ კი გადაწყვეტს მირა ვივეშისადმი გამოსამშვიდობებელი წერილი დაწეროს. სამელნეში მელანი ამომხმარი ხვდება და ფანრით იწყებს წერას. დასაწყისში ლიპიატი ბედნიერ წუთებს ასხენებს მირას, შემდეგ კი მისი წერილი თანდათან ტრაგიკულ სახეს იძენს. ტონი მოულოდნელად იცვლება და ტრაბახა, შარლატანი ხელოვანის ნაცვლად ვხედავთ ტრაგიკულ გმირს, რომელმაც საბოლოოდ გააცნობიერა საკუთარი ცხოვრების ამაოება. ლიპიატი აღიარებს, რომ არც ხატვა შეეძლო, არც ლექსების წერა და არც მუსიკის შექმნა. და სწორედ ამ ტრაგიკულ მომენტში აკაკუნებს ლიპიატის კარზე სარეკლამო აგენტი ბოლდერო, რომელიც გამბრილის პნევმატური შარვლების სარეკლამო პოსტერების დამზადებას სთხოვს მას. სიტუაცია ისევ კომიკური ხდება. ლიპიატი გამწარებული დაეტაკება ბოლდეროს და კიბიდან პანჩურით აგორებს

⁸⁸ „როცა მუშაობას დაამთავრებენ ევერარდ ვებლის ამბიციისგან, რომ ყოფილიყო მმართველი და ჰქონოდა ელინორის სიყვარული, მისი ფიქრებისგან პოლიტიკის შესახებ, მისი ბავშვობის მოგონებებისგან, ვისკის სიძულვილისგან, მისი ჩვევისგან, ნიკაპს რომ იფხანდა ხოლმე, მისი უნიჭობისგან, რომ სწორად დაესტვინა და მელოდია გაემეორებინა, მისი მტკიცე ხასიათისგან და რუსულის ცოდნისგან, დარჩება მხოლოდ რამდენიმე პაუნდი ნახშირი, რამდენიმე კვარტი წყალი, ცოტა კირი, ცოტა ფოსფორი და გოგირდი, რომელიც ისევე შეერწყმება გარესამყაროს, როგორც ოდესღაც წარმოიშვა მისგან“

⁸⁹ <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1938mar19-00010>

გაოგნებულ რეკლამის აგენტს (Huxley, 1977:210-213). ლიტერატურის კრიტიკოსი ფერნსი ჰაქსლის ხედვას, რომ ტრაგედია უბრალოდ სხვა კუთხიდან დანახული ფარსია, აღქმის ფარდობითობის ინტერპრეტაციას აძლევს (Ferns, 1980:75). თუმცა უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხშირად მწერლის მიერ ამ მეთოდის გამოყენებას არც თუ ისე წარმატებულად თვლიდნენ და არაერთხელ აღინიშნა, რომ ჰაქსლის პერსონაჟები შავ-თეთრ ფერებშია გადაწყვეტილი. მიუხედავად იმისა, რომ მრავალმხრივ ხედვას ჰაქსლი „მასხრულ ფერსულშიც“ იყენებს, მეთოდი უფრო დახვეწილი ფორმით გვევლინა „კონტრაპუნქტში“, სადაც მუსიკალიზაციის ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტს წარმოადგენს.

კიდევ ერთხელ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ზუსტი პარალელების მიგნება ვერბალურ ტექსტებსა და მუსიკალურ ხერხებს შორის ძალიან ძნელია, მაგრამ ფილიპ ქუორლესის მიერ აღწერილ მუსიკალიზაციის ხერხებსა და „კონტრაპუნქტს“ შორის არსებული პარალელები, სრულიად საკმარისია იმისათვის, რომ ოდღოს ჰაქსლის ეს ნაწარმოები კონტრაპუნქტის სტრუქტურულ ანალოგად ჩაითვალოს.

როგორც ზემოთ ითქვა, „კონტრაპუნქტი“ ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებული მოდერნისტულ ექსპერიმენტად განიხილება, მაგრამ ხაზი უნდა გავუსვათ იმ ფაქტს, რომ მის ექსპერიმენტულობაში უმთავრესად სტრუქტურული თავისებურებები და ფორმის მუსიკალიზაცია იგულისხმება. ჰაქსლის მიერ გამოყენებული ენის აკუსტიკური ასპექტები, რიტმი და ჟღერადობა ფაქტიურად დიდად არ განსხვავდება ჩვეულებრივი ნარატივისგან. სწორედ ე.წ. „სიტყვიერი მუსიკის“ გამოყენების ხარისხი განასხვავებს ჰაქსლის შემოქმედებას სხვა, კერძოდ კი ჯეიმზ ჯოისისა და ვირჯინია ვულფის მუსიკალიზებული ნაწარმოებებისაგან. შეიძლება ითქვას, რომ ჰაქსლი მხოლოდ სტრუქტურის მუსიკალიზაციით შემოიფარგლებოდა და უკიდურეს ექსპერიმენტს არ მიმართავდა. მისთვის ექსპერიმენტი თემატურ მოთხოვნებს ექვემდებარებოდა. როდესაც ფილიპ ქუორლეი რომანის დაწერის საკითხზე მსჯელობს, იგი ნარატიულ მეთოდს, რომლის გამოყენებასაც აპირებს, განასხვავებს მუსიკის ტრადიციული, პოეტური გამოყენებისაგან. მისთვის საინტერესოა არა იმდენად გონების ბგერისათვის დაქვემდებარება ან მუსიკალური თემატიკის გამოყენება, არამედ მუსიკის გამოყენება ნარატიული მოდელის სახით: “The musicalization of

fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound (... Mere glossolalia). But on a large scale, in the construction”⁹⁰ [Huxley, 1994:295].

ამიტომაც, როგორც ჩანს, მას არ სურდა აქცენტი მუსიკალურ პარალელებზე გადატანილიყო და ნაწარმოების თემატიკას სათანადო ყურადღება არ დათმობოდა. 1926 წლის 21 ოქტომბერს მამის, ლეონარდ ჰაქსლისადმი მიწერილ წერილში ოლდოს ჰაქსლი წერდა: “I am busy preparing for and doing bits of an ambitious novel, the sum of which will be to show a piece of life, not only from a good many individual points of view, but also under its various aspects such as scientific, emotional, political, aesthetic, etc. It will be difficult, but interesting”⁹¹ [Huxley, 2007:274-75].

არც ამ და არც იმ პერიოდის სხვა წერილებში, სადაც ჰაქსლი ახალი ნაწარმოების შესახებ საუბრობს, მუსიკა ნახსენები არ არის. მე ვიტყვოდი, რომ მხოლოდ განსხვავებული სტრუქტურული მოდელის აგება ჰაქსლის თვითმიზანი არ ყოფილა. რეალურად თემა იქცა სტრუქტურად, უფრო სწორად კი თემა და სტრუქტურა ერთმანეთს შეერწყა და ამგვარად ჩამოყალიბდა რომანის ახალი ფორმა. „კონტრაპუნტი“ ერთმანეთისადმი კონტრაპუნქტული მეცნიერებისა და ხელოვნების, სიცოცხლისა და სიკვდილის, ინტელექტუალიზმისა და ემოციურობის კონტრასტის და, იმავდროულად, მათი პარადოქსული ერთობის ნიმუშია. მუსიკალური ხელოვნებიდან ლიტერატურაში გადმოტანილი „კონტრაპუნტი“, რომელიც მუსიკაში ორი ან რამდენიმე მელოდიური ხაზის შეთავსებას, მელოდიური ხაზების კონტრასტს და პოლიფონიას გულისხმობს, მუსიკალიზებულ რომანში პერსონაჟების ურთიერთდაპირისპირების, პოლარობისა და ამბივალენტობის აღმნიშვნელად იქცა. მეორე მხრივ, რომანის სათაურად ამ მუსიკალური ტერმინის გამოყენება ირონიულ დატვირთვას ატარებს. ნაწარმოებში ასახული ექსცენტრიული და შინაგანად გაორებული პერსონაჟების ურთიერთობა დისონანსი და კაკაფონია უფროა, ვიდრე მუსიკალური ჰარმონია და სრულყოფილება. მათი სამყარო ორკესტრს ჰგავს, რომელიც დირიჟორს აღარ ემორჩილება; ორკესტრს, სადაც ყველა ინსტრუმენტი თავისთვის უკრავს და სხვას აღარ უსმენს, რადგან ჰგონია, რომ მხოლოდ

⁹⁰ „მხატვრული ლიტერატურის მუსიკალიზაცია. არა სიმბოლურად, აზრის ბგერისთვის დაქვემდებარებით (... ეს უბრალო ყბედობაა), არამედ უფრო მასშტაბურად, კონსტრუქციაში“

⁹¹ „ამჟამად ახალ ამბიციურ რომანზე ვმუშაობ, რომელმაც შეიძლება ცხოვრება რამდენიმე რაკურსით დაგვანახოს და თანაც სხვადასხვა ასპექტში: მეცნიერების, ემოციის, პოლიტიკის, ესთეტიკის და ა.შ. რთული იქნება, მაგრამ საინტერესო“

თვითონ არის მთავარი, მხოლოდ თავად არის სამყაროს ცენტრი და ყველამ მხოლოდ მას უნდა უსმინოს (Huxley, 1994:23).

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ოლდოს ჰაქსლის 1920-იანი წლების რომანებში დუალობა პერსონაჟების სულიერი დაქანცულობისა და სიცარიელის ერთ-ერთ მთავარ მიზეზად სახელდება. თავის მხრივ ადამიანის შინაგანი გაორება მეცნიერებისა და ტექნოლოგიის პროგრესით გამოწვეულ სკეპტიციზმთან არის დაკავშირებული. ადამიანური ბუნების დუალობა ორი კუთხით განიხილება: ერთი - ეს არის თავად გაორების და შინაგანი წინააღმდეგობის, გრძნობისა და გონების ან სულისა და სხეულის დაპირისპირების არსებობა, ხოლო მეორე - შინაგანი წინააღმდეგობის დაძლევა გრძნობასა და გონებას, სულსა და სხეულს შორის არჩევანის გაკეთების გზით. დისბალანსი რომანებში ბოლომდე გადაუჭრელი რჩება, რასაც მწერალი რამდენიმე მიზეზით ხსნის. მათ შორის უმთავრესია გაძლიერებული ისკეიპიზმი – საკუთარი სურვილით სვლა ჰარმონიის საპირისპირო მიმართულებით. შედეგად, პრობლემა უნივერსალური ხდება, პიროვნულიდან საზოგადოებრივ დონეზე გადაინაცვლებს და დისჰარმონიულ ურთიერთობებში იჩენს თავს. 1920-იანი წლების რომანებში ერთნაირად წარუმატებელია ურთიერთობები სხვადასხვა თაობას, მეცნიერებსა და პოლიტიკოსებს, ხელოვნებასა და ცხოვრებას, მშობლებსა და შვილებს, ცოლსა და ქმარს შორის. მათი ცხოვრება დისონანსი და კაკაფონია უფროა, ვიდრე ჰარმონია და სრულყოფილება.

თავი II

ტექნოკრატიული საზოგადოების სატირული სურათი 1930-იანი წლების რომანებში

1. ჰაქსლის ტექნოკრატიული ანტიუტოპია

დუალობა, რომელიც ოლდოს ჰაქსლის 1920-იანი წლების ნაწარმოებების ერთ-ერთი უმთავრესი თემაა, მოგვიანებით უფრო მასშტაბურ სახეს იძენს და კულმინაციას აღწევს რომანში „მშვენიერი ახალი სამყარო“. თუ „კონტრაპუნქტში“ დუალობა ადამიანის დონეზე განიხილებოდა, „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ უკვე ადამიანის ფიზიკური და სულიერი მხარეების ნაცვლად ორი სამყაროს - პრიმიტივიზმისა და ტექნოკრატიის დაპირისპირებაა წარმოდგენილი. უნდა აღინიშნოს, რომ „კონტრაპუნქტშივე“ ჩანს დამოკიდებულება, რომელიც შემდგომში ჰაქსლის ცნობილ ანტიუტოპიას დაედო საფუძვლად. მარკ რემპიონი მასთან სტუმრად მისულ ბარლეს უჩვენებს ნახატებს, სადაც ადამიანის დეგრადირების ტენდენციაა წარმოდგენილი. ყურადღებას იქცევს ერთ-ერთი ნახატი, რომელზეც მისტერ ჰ. გ. ველზი და სერ ალფრედ მონდი არიან გამოსახული. ნახატზე ფიგურების ზომა სულ უფრო იზრდება და უტოპიურ უსასრულობამდე მიდის (Huxley, 1928:212). სწორედ ველზის უტოპიური რომანის, „ღმერთის მსგავსი ადამიანების“ პაროდის შექმნის მიზნით დაიწყო ოლდოს ჰაქსლიმ ახალი რომანის წერა, როგორც ამას თავად აცხადებს რაიმონდ ფრასტერისა და ჯორჯ ვიკისისთვის 1960 წელს მიცემულ ინტერვიუში⁹². თუმცა შემდეგ რომანმა სულ სხვა მასშტაბები შეიძინა. წერის პროცესში ოლდოს ჰაქსლი მიხვდა, რომ ნაწარმოებში ასახული პრობლემატიკა განზოგადებას საჭიროებდა. ცივილიზაციამ და მაღალმა ტექნოლოგიებმა სრულიად კაცობრიობაზე მოახდინეს გავლენა და ეს მხოლოდ ლოკალური პრობლემა არ იყო. ნაწარმოებში მოქმედება იწყება ლონდონში⁹³, მაგრამ შემდეგ გადადის ნიუ მექსიკოს შტატში. მოქმედების ადგილის ამერიკაში გადატანა თემატიკის გლობალიზებას ემსახურება. როგორც ჰაქსლის ხელნაწერთა მკვლევარი,

⁹² <http://www.theparisreview.org/interviews/4698/the-art-of-fiction-no-24-aldous-huxley>

⁹³ როგორც ჯერომ მეკიერი აღნიშნავს, თავდაპირველ ხელნაწერში მოქმედება სავარაუდოდ ნიუ მექსიკოს რეზერვაციაში იწყებოდა (მეკიერი, 2002:427)

ლიტერატურის კრიტიკოსი ჯერომ მეკიერი აღნიშნავს, რომანის ამერიკანიზების გადაწყვეტილება ოლდოს ჰაქსლიმ რომანის ხელნაწერის რედაქტირების დროს მიიღო, რადგან მისი აზრით, სწორედ ამერიკა წარმოადგენდა არქეტიპული ტექნოკრატიის საუკეთესო მაგალითს. ამერიკანიზების მიზნით მან რომანში ჰენრი ფორდის სახელის უამრავი აღუზიაც ჩაამატა (Meckier, 2002:427).

რომანის სათაური - „მშვენიერი ახალი სამყარო“ აღებულია შექსპირის პიესიდან „ქარიშხალი“. სიტყვას „მშვენიერი“ ირონიული დატვირთვა აქვს თავად შექსპირთანაც. სწორედ ამ მკვეთრად გამოხატული ირონიის გამო შეარჩია ავტორმა მირანდას სიტყვები რომანის დასასათაურებლად: "How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is! O brave new world! That has such people in it!"⁹⁴ [Shakespeare, 2011:38], მაგრამ ჰაქსლისთან ეპითეტი „მშვენიერი“ კიდევ უფრო გაძლიერებულია. სამყარო, სადაც ცივილიზაციის მიღწევების შედეგად ადამიანი დაცლილია ყოველგვარი ღირებულებისგან და მასობრივი წარმოების პროდუქტად არის გადაქცეული, ნამდვილად აღარ არის მშვენიერი. დროთა განმავლობაში რომანის მზარდი აქტუალობა მასში ასახული მოვლენების რეალობად ქცევამ განაპირობა. ზოგიერთი კრიტიკოსი ჰაქსლის ლიტერატორ წინასწარმეტყველსაც კი უწოდებს (Sion, 2010:2). თუმცა ალბათ უფრო მართებული იქნება თუ ვიტყვით, რომ „მშვენიერი ახალი სამყარო“ ტექნოკრატიული დეჰუმანიზაციისკენ მიმავალი თანამედროვე ტენდენციების ასახვა უფროა, ვიდრე მომავლის ბრძნული წინასწარმეტყველება. რომანის პირველივე თავში ჰაქსლი გვიჩვენებს, რომ შესაძლებელია დროთა განმავლობაში ტექნოლოგიური განვითარება ადამიანის რეპროდუქციასა და განათლებასაც შეეხოს და ადამიანმა საკუთარ თავზეც გამოცადოს მეცნიერული მეთოდები, რომელსაც იგი გარესამყაროსთან მიმართებით იყენებს. რომანის დასაწყისი უამრავი სამეცნიერო ტერმინით არის გაჯერებული, რაც ოცდამეექვსე საუკუნის მოვლენების ასახვას უფრო დამაჯერებელს ხდის. ამავე დროს, ირონიული დამოკიდებულების გასაძლიერებლად, პერსონაჟებს მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნის სოციალური და ინდუსტრიული პროცესების წამყვანი ფიგურების სახელები ჰქვიათ (ლენინა, მარქსი, მუსტაფა მონდი და ა.შ.).

⁹⁴ “ო, საოცრებაჲ! ერთად ვხედავ ამდენ ლამაზ არსს! რა მომხიბლავი არის თურმე ადამიანი! ან ის ქვეყანა რა იქნება, სადაც ამდენი ადამიანი ცხოვრობს ერთად!”

რომანის სათაურიდან გამომდინარე მკითხველი რაღაც მშვენიერის აღწერას ელის, მაგრამ პირველივე აბზაცი სათაურთან სრულ კონტრასტს ქმნის და გვახვედრებს, რომ რომანში აღწერილი სამყარო ახალი კია, მაგრამ მშვენიერი სულაც არ არის. „A SQUAT grey building of only thirty–four stories. Over the main entrance the words, CENTRAL LONDON HATCHERY AND CONDITIONING CENTER, and, in a shield, the World State’s motto, COMMUNITY, IDENTITY, STABILITY”⁹⁵ [Huxley, 2004:15]. ის ფაქტი, რომ უზარმაზარი შენობის აღსაწერად გამოყენებულია სიტყვა „squat“ („მოცუცქნული“) და ოცდაათობმეტი სართული არანაირ სიმაღლეს არ წარმოადგენს, იმთავითვე გვაფიქრებინებს, რომ სრულიად განსხვავებულ სამყაროში მოვხვდით. ამ სამყაროში ეროვნული სახელმწიფოების ნაცვლად არსებობს მსოფლიო სახელმწიფო, რომლის დევიზია „Community, Identity, Stability“ (ერთობა, იდენტობა, სტაბილურობა) [Huxley, 2004:15]. დევიზი ერთი შეხედვით მიმზიდველად უღერს, მაგრამ სიტყვა „იდენტობა“ მიგვანიშნებს, რომ ერთობა და სტაბილურობა ადამიანის ინდივიდუალურობის მოსპობის ხარჯზეა მიღწეული. ახალ სამყაროში ყველა ადამიანი ერთნაირია და შესაბამისად, საზოგადოებაც სახეწაშლილი ადამიანების ერთობლიობაა.

შთაბეჭდილება კიდევ უფრო მძაფრდება „განაყოფიერების ოთახის“ აღწერით. აღსანიშნავია, რომ მწერალი ჯერ ოთახის ნეგატიურ აღწერას იწყებს და მხოლოდ ამის შემდეგ უთითებს ოთახის დასახელებას. ამგვარად მკითხველი უფრო მეტ ყურადღებას აქცევს უარყოფით დეტალებს, რომელიც სიცივის უსიამოვნო შეგრძნებას აძლიერებს. ოთახი ჩრდილოეთის მხარეს მდებარეობს. ოთახში მყოფთ გვამისფერი ხელთათმანები აცვიათ. ფანჯრიდან შემოდრეკილი გაყინული, მკვდარი სინათლე თბილ სხეულს ეძებს, რომ სუსხი აგრძნობინოს, მაგრამ ოთახში მხოლოდ ლაბორატორიის გაყინული ჭურჭელი ხვდება: „Wintriness responded to wintriness“⁹⁶ [Huxley, 2004:15]. სიცივე სიმბოლოა სიყვარულის დევიციტისა, რომელსაც ადამიანები ამ ახალ მექანიზებულ სამყაროში განიცდიან. გასაკვირი არ არის, რომ ასეთ ადამიანებს ავტორი ხშირად მოიხსენიებს როგორც აჩრდილებს, მოჩვენებებს (Huxley, 2004:22).

⁹⁵ “მოცუცქნული, ოცდაათობმეტსართულიანი ნაცრისფერი შენობა. წარწერა მთავარ შესასვლელზე – ლონდონის ცენტრალური საინკუბაციო და აღმზრდელობითი ცენტრი, და მსოფლიო სახელმწიფოს ლოზუნგი დაფაზე - ერთობა, იდენტობა, სტაბილურობა”.

⁹⁶ “ზამთრის სიცივეს ზამთრისავე სუსხი შემოეგება”

უნდა აღინიშნოს, რომ რომანის პირველი ნაწილი ძირიდან მასობრივი წარმოების პროცესის პაროდირებას ეთმობა. პირველ თავში პერსონაჟები უმნიშვნელო როლს ასრულებენ, თუმცა უკვე შეინიშნება გავლენა, რომელსაც მათზე აღნიშნული პროცესები ახდენს. პირველი პერსონაჟი, რომელიც რომანში ჩნდება, არის დირექტორი, რომელიც განაყოფიერების ოთახში შემოდის სტუდენტებთან ერთად. დირექტორი თვითკმაყოფილებით უხსნის სტუდენტებს მუშაობის პრინციპს. როგორც აღვნიშნეთ, რომანის დასაწყისში პერსონაჟები მაინცდამაინც გამოკვეთილი არ არის, მაგრამ ექსკურსიის ეპიზოდი გვიჩვენებს როგორ დაასუსტა ტექნოლოგიურმა განვითარებამ ადამიანის აზროვნება და როგორი პასიური გახდა იგი. გამუდმებით მეორდება ფრაზები “he desperately scribbled” [Huxley, 2004:15], “The boys scribbled like mad” [Huxley, 2004:16], “Furiously the students scribbled”⁹⁷ [Huxley, 2004:16], რაც გვაფიქრებინებს, რომ სტუდენტებს დამახსოვრება და ანალიზი არ შეუძლიათ. ისინი გამაღებით და დაუფიქრებლად იწერენ დირექტორის სიტყვებს. მწერალი დირექტორის გარეგნობას მოკლედ ახასიათებს, თუმცა მისი ასაკის გამოცნობა რთული საქმეა: „Old, young? Thirty? Fifty? Fifty-five? It was hard to say. [...] in this year of stability, A. F. 632“⁹⁸ [Huxley, 2004:16]. ეს არის პირველი მინიშნება, რომ ახალ სამყაროში მარადიული ახალგაზრდობა არსებობს. აქ არც სიბერეა და არც ავადმყოფობა. მარადიული ახალგაზრდობისა და უკვდავებისკენ სწრაფვის თემა ჰაქსლის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. ამ საკითხს მან მოგვიანებით მიუძღვნა რომანი „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“, ასევე ესეები, სადაც აკრიტიკებს მარადიული ახალგაზრდობის ამერიკულ კულტს და სილამაზის ინდუსტრიას, სადაც უამრავი სახსრები იხარჯება ნაოჭების წინააღმდეგ საბრძოლველად (Huxley, 1960:229).

დირექტორის ლექციის და შენობაში ჩატარებული ექსკურსიის საშუალებით ვიგებთ რა ხდება მომავლის სამყაროში. ირკვევა, რომ „ბოკანოსგის პროცესის“ საშუალებით ხდება ადამიანების მასობრივი წარმოება. ერთი კვერცხუჯრედიდან დაახლოებით თერთმეტი ათასი ადამიანის წარმოებაა შესაძლებელი. ადამიანის სოციალური სტატუსი და გარეგნობა წინასწარ არის

⁹⁷ “გაფაციცებული წერდა”, “ბიჭები გიჟებით წერდნენ”, “სტუდენტები გაშმაგებით იწერდნენ”

⁹⁸ “მოსუცი, ახალგაზრდა? ოცდაათი წლის? ორმოცდაათის? ორმოცდაათხუთმეტის? ძნელი სათქმელი იყო [...] სტაბილურობის ხანაში, ფ.წ. 632 წელს.”

განსაზღვრული. მას ჩანასახშივე უსპობენ არჩევანის საშუალებას და ინდივიდუალურობას. საზოგადოებისთვის შექმნილია კლასები, რომლებსაც ბერძნული ანბანის სახელები ჰქვიათ - ალფა, ბეტა, გამა, დელტა და ეპსილონი. პირველი ორი მაღალი კლასია, დანარჩენები კი - დაბალი. ინკუბატორული და აღმზრდელობითი ცენტრები ზრუნავენ იმაზე, რომ ყველა ნაყოფი თავისი კლასის შესაბამისად განვითარდეს. მაგალითად, დაბალ კლასებს დროდადრო უნებადის მიწოდებას უზღუდავენ ან ალკოჰოლით გაჯერებულ სისხლის სუროგატს აწვდიან, რათა ფიზიკურად და გონებრივად ჩამორჩენილები დაიბადონ და მზად იყვნენ თავიანთი სოციალური როლისთვის.

„ბოკანოვსკის პროცესს“ დირექტორი სოციალური სტაბილურობის მთავარ საშუალებას უწოდებს და აცხადებს, რომ იდენტური მუშებით დაკომპლექტების პრობლემა საბოლოოდ მოგვარდებოდა ამ პროცესის უსასრულოდ გაგრძელება რომ შეიძლებოდა. „Millions of identical twins. The principle of mass production at last applied to biology“⁹⁹ [Huxley, 2004:19.] აქ ჰაქსლი მიგვანიშნებს ამერიკული სამომხმარებლო საზოგადოების უარყოფით გავლენაზე, რაც პოსტმოდერნისტულ პერიოდში არაერთი სოციოლოგიური კვლევის საგანი გახდა. ახალი სამყაროს მკვიდრნი ქარხნის მსგავს საზოგადოებაში ცხოვრებენ, სადაც ადამიანები ისევე იწარმოებიან, როგორც ავტომანქანები დეტროიტში 1920-იან წლებში. ჰაქსლი სამომხმარებლო საზოგადოების ჩამოყალიბების ტენდენციაზე საუბრობს ასევე ესეში „რობლა დაბრკოლებებით“, სადაც აცხადებს, რომ ეკომონიკური საჭიროებები სწრაფად იკავეს ადამიანური ღირებულებების ადგილს: “the first duty of the modern consumer is not to consume little, as in the pre-industrial epoch, but to consume much, to go consuming more and more”¹⁰⁰ [Huxley, 1960:163-164]. სამომხმარებლო საზოგადოებაში დაუკმაყოფილებელი სურვილები აღარ არსებობს. მსოფლიოს კონტროლიორი მუსტაფა მონდი სტუდენტებთან საუბარში იკვეხნის, რომ ახალ სამყაროში ცხოვრება ემოციური თვალსაზრისით ძალიან ადვილია, რადგან სურვილსა და მის ასრულებას შორის მანძილი აღარ არსებობს. “Feeling lurks in that interval of time between desire and its consummation.

⁹⁹ “მილინობით ერთნაირი ტყუპისცალი. როგორც იქნა მასობრივი წარმოების პრინციპი ბიოლოგიასაც შეეხო”.

¹⁰⁰ “თანამედროვე მომხმარებელი მცირე შენაძენით უკვე აღარ შემოიფარგლება, როგორც ეს პრეინდუსტრიალ ეპოქაში იყო დღეს უკვე მისი მთავარი მიზანია რაც შეიძლება მეტი შეიძინოს, მეტი და მეტი”.

Shorten that interval, break down all those old unnecessary barriers”¹⁰¹ [Huxley, 2004:49]. მასობრივი მოხმარება და მასობრივი წარმოება, რაციონალიზაცია და მექანიზაცია ჰაქსლის დეჰუმანიზაციის წინაპირობად მიაჩნია. ესეში „პურიტანი“ იგი წერს, რომ ადამიანში ერთნაირად უნდა იყოს განვითარებული ინსტინქტებიცა და აზროვნებაც, მასობრივმა წარმოებამ და რაციონალიზაციამ ადამიანს ბუნებრივი ინსტინქტები მოუსპო. მწერალი შიშობს, რომ ერთ დღესაც ადამიანი კვლავ შეძლებს დაიმორჩილოს მის მიერვე შექმნილი ურჩხული, რომელიც კაცობრიობას გაანადგურებს (Huxley, 1960:171). აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჰაქსლი თავისთავად ტექნოლოგიური განვითარების წინააღმდეგი არ ყოფილა. დევიდ ჰერბერტ ლორენსისგან განსხვავებით, რომელიც ყოველგვარ ინდუსტრიალიზაციას უარყოფდა, ჰაქსლი აკრიტიკებდა მხოლოდ იმ გავლენას, რომელსაც ტექნოლოგიური პროგრესი ახდენდა ადამიანურ ღირებულებებზე. ამის შესახებ მწერალი თავად საუბრობს წინასიტყვაობაში, რომელიც რომანისთვის 1946 წელს დაწერა: “The theme of Brave New World is not the advancement of science as such; it is the advancement of science as it affects human individuals”¹⁰² [Huxley, 2004:8]. სამომხმარებლო საზოგადოების ჩამოყალიბებამ ადამიანისგან მხოლოდ მომხმარებელი დატოვა. ესეში „პურიტანი“ ჰაქსლი წერს: „Fordism demands that we should sacrifice the animal man [...] not indeed to God, but to the Machine”¹⁰³ [Huxley, 1960:180]. „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ ფორდიზმი, მეცნიერებისა და ინდუსტრიალიზმის ფილოსოფია, რელიგიაა. გენეტიკური მანიპულაციისა და რეფლექსების დამუშავების საშუალებით მსოფლიოს კონტროლიორებმა შეძლეს ეწარმოებინათ ადამიანის სახეობა, რომელსაც უყვარს მორჩილება, აზროვნებს ავტომატურად და სტანდარტულად და არასოდეს ექნება პრეტენზია ხელმძღვანელების მიმართ. „Off all the ascetic religions Fordism is that which demands the cruelest mutilations of the human psyche – demands the cruelest mutilations and offers the smallest spiritual returns.

¹⁰¹ “სურვილსა და მის ასრულებას შორის არსებული დროის ინტერვალში გრძნობები შეუმჩნეველი რჩება. რაც უფრო მოკლდება ეს ინტერვალი, მით უფრო ისპობა ძველი დროიდან შემორჩენილი ზედმეტი ბარიერები”

¹⁰² “მშვენიერი ახალი სამყაროს” თემა არ არის მეცნიერების განვითარება როგორც ასეთი; მთავრი პრობლემა გავლენაა, რომელსაც მეცნიერების განვითარება ახდენს ადამიანებზე”.

¹⁰³ “ფორდიზმი მოითხოვს, რომ ადამიანმა თავისი ცხოველური ნაწილი გაიღოს [...], მაგრამ შეწიროს არა ღმერთს, არამედ მანქანას, დანადგარს”

Rigorously practiced for a few generations, this dreadful religion of the machine will end by destroying the human race”¹⁰⁴ [Huxley, 1960:180].

ფორდიზმის, როგორც სუროგატი რელიგიის პაროდირება რომანის ერთ-ერთი მთავარი თემაა. „ანტიფორდიზმის“ პირველი მინიშნება „A. F. 632“ ნაწარმოების დასაწყისშივე გვხვდება, მაგრამ ამ ეტაპზე იგი მკითხველისთვის ბუნდოვან აბრევიატურად რჩება. ასეთივე ორაზროვანია ბატონი ფოსტერის მიერ სინჯარაში გამოყვანილი ბავშვების ეტიკეტირების სისტემის განმარტება. მამრობითი სქესისთვის „T“ ნიშანს იყენებენ, მდედრობითი სქესისთვის კი - წრეს. „T“ ნიშნის გამოყენება შემთხვევითი არ არის და დაკავშირებულია ჰენრი ფორდის მიერ გამოშვებული ავტომანქანის „T“ მოდელთან.

მოგვიანებით ღირეპტორი სტუდენტებს უყვება როგორ აღმოაჩინეს ჰიპნოპედია - სწავლება ძილში. ჰიპნოპედია აქტიურად გამოიყენება ბავშვების რეფლექსების გამოსამუშავებლად. ძილის დროს მათ ბალიშის ქვეშ ურთავენ ხმას, რომელიც კითხულობს შეხედულებებსა და ფრაზებს. ეს არის შეხედულებები, რომლებსაც ბავშვებს უნერგავენ. მთელი რომანის განმავლობაში ვხედავთ რაოდენ ეფექტურია ჰიპნოპედია - მოზრდილი ადამიანები ხშირ-ხშირად ციტირებენ დაბადებიდან შესისხლხორცებულ ფრაზებს, თუმცა ვერ გრძნობენ, რომ ეს მათი საკუთარი აზრები არ არის და ისინი ჰიპნოპედიით აქვთ შთაგონებული. ჰიპნოპედიაზე საუბრისას შეუძლებელია პარალელი არ გავავლოთ მსოფლიო სახელმწიფოში გამოყენებულ ამ ეფექტურ მეთოდსა და იმ ტექნოლოგიებს შორის, რომელიც პოსტმოდერნისტული საზოგადოების ჩამოყალიბების ერთ-ერთ მთავარ ძალად სახელდება. მართალია ოლდოს ჰაქსლი პოსტმოდერნისტი მწერალი არ ყოფილა, მაგრამ მის ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით კი „მშვენიერ ახალ სამყაროში“, მრავლად შეინიშნება პოსტმოდერნისტული ელემენტები. ჰიპნოპედიაც ერთ-ერთი ასეთი ელემენტია.

ჰაქსლის მიერ აღწერილი ჰიპნოპედიით შთაგონებული საზოგადოება, ვიქტორობ, ძალიან ჰგავს პოლონელი ემერიტუსი პროფესორის, სოციოლოგი ზიგმუნტ ბაუმენის მიერ აღწერილ პოსტმოდერნისტულ საზოგადოებას, რომელსაც მეცნიერი სამომხმარებლო საზოგადოებასთან აიგივებს. ნაშრომში

¹⁰⁴ “ყველა ასკეტურ რელიგიას შორის ფორდიზმი იმით გამოირჩევა, რომ ადამიანისგან ფსიქიკის საშინელ დამახინჯებას მოითხოვს – ფსიქიკას სასტიკად ამახინჯებს და სანაცვლოდ უმცირეს სულიერებას გვთავაზობს. რამდენიმე თაობის მერე მანქანადქცევის ეს შემზარავი რელიგია ადამიანის მოდგმას გაანადგურებს”

“ადამიანი სამომხმარებლო საზოგადოებაში” (Self in a Consumer Society) ბაუმენი აღნიშნავს, რომ სამომხმარებლო საზოგადოების ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი სურვილების სწრაფად შესრულებაა. დაუკმაყოფილებელი სურვილი არ უნდა არსებობდეს. არ შეიძლება ამ მოსაზრების წაკითხვისას არ გაგვახსენდეს “მშვენიერ ახალ სამყაროში” მსოფლიო კონტროლიორის, მუსტაფა მონდის მიერ ამაყად წარმოთქმული სიტყვები: თანამედროვე საზოგადოებაში სურვილსა და მის შესრულებას შორის მანძილი დამოკლდა. ადამიანები, როგორც ბაუმენი ამბობს, სურვილიდან სურვილამდე, ცდუნებიდან ცდუნებამდე ცხოვრობენ და ყოველი სურვილი წინაზე უფრო ძლიერია, ყოველი ცდუნება - წინაზე უფრო მიმზიდველი¹⁰⁵. მაგრამ მთავარი მაინც კმაყოფილების ხანმოკლეობაა ანუ “აქროლადობა”. ადამიანის კმაყოფილება ძალიან ცოტა ხანს უნდა გაგრძელდეს, რათა მას ხელახალი მოხმარების სურვილი გაუჩნდეს და ამიტომ ხდება მიჯაჭვილობის და ერთგულების დესტიმულიზაცია. ეს მახასიათებელიც ძალიან ახლოს დგას ჰაქსლის მსოფლიო სახელმწიფოს პრინციპებთან, რომელიც საზოგადოების წევრებს არა თუ საგნებისადმი ერთგულებას, არამედ ერთმენითისადმი სიყვარულს და მიჯაჭვეულობასაც უკრძალავს. სამომხმარებლო საზოგადოებამ თავისი წევრები უკიდურეს მომხმარებლებად ჩამოაყალიბა, რადგან სოციალური სტატუსი სწორედ მომხმარებლობის ხარისხზეა მიბმული. სოციალური ინსტიტუტები ქმნიან ფასეულობათა იმ მაგნიტურ პოლუსებს რომლებიც მოქალაქეთა ქცევას ხელისუფლებისთვის საჭირო მიმართულებას აძლევს. ასეთ ფასეულობათა დადებით პოლუსად მიიჩნევა მატერიალურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება, მაღალი სოციალური სტატუსი, პრესტიჟული ნივთების ქონა. იდეებისა და ფასეულობების სისტემა ემყარება მხოლოდ მატერიალურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებას, ნივთების კულტს და სოციალურ სტატუსს. სურვილების დაუსრულებელი ციკლის არსებობა სავალდებულოა ყველა იმ ადამიანისთვის, ვისაც სურს სამომხმარებლო საზოგადოების სრულუფლებიანი წევრი იყოს. რაც მთავარია, ადამიანები ვერ აცნობიერებენ, რომ არჩევანი აღარ აქვთ და მოხმარების დაუსრულებელი ჯაჭვის არსებობას საკუთარი ნების გამოვლინებად მიიჩნევენ. სინამდვილეში კი სამომხმარებლო ბაზარმა ისინი მომხმარებლების მიზნობრივ ჯგუფად აირჩია და საშუალებას არ აძლევს მის ზემოქმედებას თავი დააღწიონ. პოსტმოდერნისტული საზოგადოების ერთ-ერთ

¹⁰⁵ <http://www.iasc-culture.org/THR/archives/Identity/1.1FBauman.pdf>

ძირითად მამოძრავებელ ძალად ბაუმენი სწორედ ადამიანის ფსიქაზე ძლიერ ზემოქმედებას ასახელებს. ამ ზემოქმედების მთავარი იარაღი კი პიარტექნოლოგიაა, რომლის ანალოგს მსოფლიო სახელმწიფოში ჰიპნოპედია წარმოადგენს. პიარტექნოლოგია და რეკლამა, ისევე როგორც ჰიპნოპედია, მოქმედებს ადამიანის ფსიქიკასა და ქცევაზე არა მარტო გარე სამყაროს შესახებ ინფორმაციით, არამედ თავად ადამიანის - მისი მენტალიტეტის, ფასეულობების, ინტერესებისა და მოთხოვნილებების შეცვლის გზითაც. ამასთან, ის დიდ გავლენას ახდენს საზოგადოებრივ აზრსა და მორალზე. როგორც ბერნარდ მარქსი, ჰიპნოპედიის სპეციალისტი, განმარტავს “მშვენიერ ახალ სამყაროში”, ჭეშმარიტება იდეისა და ფასეულებების შთაგონებით და მისი დაუსრულებლად გამეორებით იბადება. ჰიპნოპედიის კურსი ოთხი წელი გრძელდება. კვირაში სამი ღამის განმავლობაში ასჯერ უმეორებენ ადამიანებს ერთსა და იმავეს. სამოცდაორი ათას ოთხასი გამეორების შემდეგ კი ჭეშმარიტება მზადაა (Huxley, 2004:46).

ამგვარად, ჰიპნოპედია, ფაქტიურად რეკლამის ფუნქციას ასრულებს მსოფლიო სახელმწიფოში. აღსანიშნავია, რომ “მშვენიერი ახალი სამყარო” ჰაქსლის პირველი რომანი არ არის, სადაც რეკლამის თემაა წამოწეული. რეკლამის ტექნოლოგიაზე ჯერ კიდევ “მასხრული ფერხულის” პერსონაჟები საუბრობენ. რომანის მეათე თავი თითქმის მთლიანად რეკლამის თემას ეთმობა.

სარეკლამო აგენტი ბოლდერო დარწმუნებულია, რომ სარეკლამო კამპანიაა მისი და გამბრილის საწარმოს წარმატების განმსაზღვრელი. საინტერესოა, რომ რეკლამის წყალობით ისეთი ნივთიც კი შეიძლება გაიყიდოს, როგორც გამბრილის გამოგონილი პნევმატური შარვალია. მთავარია საქმეს მეცნიერულად მიუღვე. მეცნიერულად მიდგომაში ბოლდერო ადამიანების ინსტინქტებსა და გრძნობებზე ზემოქმედებას გულისხმობს. ყველაზე მთავარი ინსტინქტი კი, მისი აზრით, არის სოციალური ინსტინქტი და ბრბოს ინსტინქტი, რომელიც ადამიანში არანაკლებ ძლიერია ვიდრე სექსუალური ინსტინქტი. აქ უკვე იკვეთება ტენდენცია, რომელიც მკვეთრად გამოიხატა ტექნოკრატიულ მსოფლიო სახელმწიფოში. „მასხრული ფერხულის“ საზოგადოებაში სამომხმარებლო საზოგადოების ჩანასახი უკვე არსებობს. მსოფლიო მმართველებმა აქ უფრო ძლიერ იარაღს მიაგნეს ბოლდეროს მიერ ნახსენები სოციალური და ბრბოს ინსტინქტის გასაძლიერებლად და ადამიანის ამ მიმართულების განსავითარებლად შესაბამისი გარემო შექმნეს. სარეკლამო

აგენტი გამბრილს უხსნის, რომ მთავარია ადამიანების ფსიქიკას სწორად შეეხო და მათ კომფორტი და ჰიგიენური უპირატესობა შესთავაზო თუნდაც პნევმატური შარვლის სახით. ყველა ადამიანს აქვს საზოგადოებრივი აზრისადმი შიში და ამბიციია, რომ სხვებზე უკეთესი იყოს. ეს მოსაზრება წინაპირობაა, რომელსაც მსოფლიო საზოგადოებაში მომხმარებლობის სოციალურ სტატუსზე მიბმა მოჰყვა შედეგად: „მათ, ვისაც ჩვენი შარვალი არ ეცმევა, თავი უხერხულად უნდა ვაგრძნობინოთ“, ამბობს ბოლდერო. „როგორც იმ ფილმშია, ჩარჩლი ჩაპლინი რომ თამაშობს. ის თითქოს დაბნეული ახალგაზრდა კაცია, რომელიც უნაკლოდ გამოეწეობა წვეულებისთვის: იცვამს თეთრ ჟილეტს, ფრაკს, გახამებულ პერანგს და ცილინდრსაც იხურავს. როდესაც სასტუმროს ჰოლში ჩამოდის, მაშინდა აღმოაჩენს, რომ შარვლის ჩაცმა დაავიწყდა“¹⁰⁶ [Huxley, 1923:121].

საინტერესოა, რომ ბოლდერო თეორიულად საუბრობს ზუსტად იმაზე, რაც პრაქტიკულად არის განხორციელებული მსოფლიო სახელმწიფოს საზოგადოებაში. იგი გამბრილს ურჩევს რეკლამაში ხაზგასმით მიუთითონ, რომ პნევმატური შარვალი ადამიანს ტკივილისგან და ფიზიკური დისკომფორტისგან იცავს. ტკივილის არარსებობა და უპრეცედენტო კომფორტი მთავარი ხიბლია, რომელიც „მშვენიერი ახალი სამყაროს“ პერსონაჟებს იზიდავს. მართალია ამისთვის მსოფლიო სახელმწიფოს მოქალაქეები პნევმატურ შარვალს არ იყენებენ, მაგრამ მე ვიტყვოდი, რომ განსხვავება მხოლოდ სამომხმარებლო საგანშია. შარვალი აქ ჩანაცვლებულია ნარკოტიკული ტაბლეტებით - სომა, რომელიც ასევე მასობრივი მოხმარების პროდუქტია. ამ მოსაზრების მართებულობაში ბოლდეროს კიდევ ერთი ფრაზა გვარწმუნებს. იგი აღნიშნავს, რომ საკითხს სამედიცინო კუთხითაც უნდა მიუდგინენ და რეკლამის საშუალებით ადამიანები დაარწმუნონ, რომ მხოლოდ ის იქნება ჯანმრთელი, ვინც პნევმატურ შარვალს ჩაიცვამს. ანალოგიურად, მსოფლიო სახელმწიფოში მოქალაქეები დარწმუნებული და ჰიპნოპედით შთაგონებული არიან, რომ მხოლოდ ის იქნება ბედნიერი, ვინც სომას მოიხმარს. „თანამედროვე რეკლამის შექმნისას“, ეუბნება ბოლდერო გამბრილს, „საზოგადოება მლიქვნელურად,

¹⁰⁶ „We've got to make those who don't wear them feel rather uncomfortable. Like that film of Charlie Chaplin's, where he's the absent-minded young man about town who dresses for dinner immaculately, from the waist up white waistcoat, tail coat, stiff shirt, top hat and only discovers, when he gets down into the hall of the hotel, that he's forgotten to put on his trousers“

ნადირალასავით, ვაჭრუკანასავით კი არ უნდა მოატყუო, როგორც ამას ძველი რეკლამის შემქმნელები აკეთებდნენ. [...] თანამედროვე ტყუილი კაცური, პირდაპირი და გულწრფელი უნდა იყოს, აღფრთოვანებას უნდა იწვევდეს თანასწორობის გამო“¹⁰⁷ [Huxley, 1923:118].

ეს კომენტარი საინტერესოა ორი კუთხით. ჯერ ერთი, აქ ხაზგასმულია რამდენად ძლიერი და ეფექტურია თანამედროვე რეკლამა, რომელიც ფსიქიკაზე ისე მოქმედებს, რომ ადამიანი ამას ვერ ხვდება და ტყუილს გულწრფელობად აღიქვამს. მეორეც, ამ კომენტარით ბოლდერო აანონსებს მსოფლიო სახელმწიფოში ჰიპნოპედიით შთაგონებული ადამიანების იდენტურობას ლოზუნგის შესაბამისად.

რეკლამა ფაქტიურად ტექნოლოგიური პროგრესის და მეცნიერების განვითარების ნაწილია. ბოლდეროს თქმით, რეკლამის ეფექტურობის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი მასში სიახლის ხაზგასმაა, რადგან ადამიანები უპირატესობას გრძობენ, როდესაც რაიმე ახალს ფლობენ. ის უბრალო ფაქტიც კი, რომ მის მიერ შექმნილი ნივთი სიახლეა, ინტოქსიკაციასავით მოქმედებს ადამიანზე. ყველაზე აბსურდული და უსარგებლო ნივთიც კი შეიძლება გაიყიდოს იმის გამო, რომ ის ახალია. როგორც აღვნიშნეთ, ჰაქსლი რეკლამის ტექნოლოგიაში მეცნიერების მონაწილეობასაც უსვამს ხაზს. ბოლდერო გამბრილს ურჩევს, სამედიცინო ტერმინი „ნერვული კვანძი“ გამოიყენონ, რომელიც დღეს ყველას პირზე აკერია, და მომხმარებელს უთხრან, რომ ნერვული კვანძის დაზიანების თავიდან ასაცილებლად სწორედ მათი პნევმატური შარვალია საჭირო. გარდა იმისა, რომ ეს ყველაფერი კომიკურია, საუკეთესოდ გვიჩვენებს მწერლის დამოკიდებულებას თანამედროვე ტენდენციებისადმი, რაც „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ განვითარების პიკს აღწევს. ყურადღება უნდა მივაქციოთ რეკლამაზე საუბრის ეპიზოდში არსებულ მინიშნებებს ფროიდის ფსიქოანალიზის მიმართაც. სექსუალური ინსტინქტი მთავარი არ არისო, ამბობს ბოლდერო და შემდეგ მაინცდამაინც ნერვულ კვანძებზე აკეთებს აქცენტს. თანაც დასძენს, რომ ნერვული კვანძი თანამედროვე ტერმინია, თუმცა არ არის დარწმუნებული, ასეთი რამ ნამდვილად არსებობს თუ არა. ჰაქსლი შემთხვევას არ უშვებს ხელიდან, რომ ფროიდის მოსაზრებები არ გააკრიტიკოს, და არა მხოლოდ ფროიდის მოსაზრებები. ცნობილია, რომ მას ძალიან არ მოსწონდა

¹⁰⁷ „In modern advertising you must flatter your public not in the oily, abject, tradesmanlike style of the old advertisers, [...]. Our modern flattery must be manly, straightforward, sincere, the admiration of equal for equal“

საზოგადოების ძლიერი ინტერესი ამ მოსაზრებების მიმართ და ამას ფანატიზმად მიიჩნევდა.

„მასხრულ ფერხულსა“ და „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ რეკლამის თემის მნიშვნელობას თუ შევაჯამებთ, შეიძლება ითქვას, რომ 1920-იანი წლების პერიოდში პერსონაჟების მიერ გახმოვანებული პიარტექნოლოგიის და რეკლამის ეფექტი პრაქტიკულად ხორციელდება ჰაქსლის ტექნოკრატულ ანტიუტოპიაში. „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ რეკლამის თემა უკვე პოსტმოდერნისტულ ჭრილშია განხილული, მაგრამ რეკლამის როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში კიდევ უფრო გამოკვეთილად არის წარმოჩენილი ჰაქსლის მოღვაწეობის ამერიკული პერიოდის რომანში „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“. აქ პრობლემა უფრო მწვავედ არის დასმული და „მასხრულ ფერხულში“ გაელვებული მინიშნება სულიერების გამოყენების შესახებ ლოს ანჯელესში უკვე სისრულეშია მოყვანილი. ერთ-ერთი ბოლო რჩევა, რომელსაც „მასხრულ ფერხულში“ ბოლდერო გამბრილს აძლევს, არის რეკლამაში სულიერებაზე მინიშნება. რეკლამა უნდა იყოს შეტყობინება, რომელიც პროდუქტის შექმნის შემთხვევაში მომხარებელს სულიერად ამაღლებას დაპირდება. რომანში გამბრილის პნევმატური შარვლის ბედი უცნობი რჩება და არც რეკლამა იქმნება საბოლოოდ. მხატვარი ლიპიატი მასთან რეკლამის თაობაზე მისულ ბოლდეროს კიბიდან აგორებს. სარეკლამო აგენტი უკანმოუხედავად გარბის შეშინებული, თუმცა მისი რჩევები დაახლოებით თხუთმეტი წლის შემდეგ გამოცემულ რომანში გვევლინება განხორციელებული სახით. რომანის დასაწყისში ინგლისელი ჯერემი პორდიჯი ლოს ანჯელესში ჩამოდის და ერთ-ერთი პირველი, რაც მას გამოაოგნებლად ეჩვენება, არის რეკლამები ქალაქის ქუჩებში. ყველაზე საოცარი კი ის არის, რომ ამ რეკლამებში მომხმარებელს სულიერ კომფორტს სთავაზობენ, თანაც ყოველდღიური მოხმარების საგნებთან, საკვებთან და ინტიმურ ატრიბუტებთან ერთად. ასე მაგალითად,

„კლასიკური საკვები. უზარმაზარი ნაყინი. იესო გვიფარავს“¹⁰⁸ [Huxley 1939:11,12].

„მშვენიერი სასმელები.

¹⁰⁸ “Classy eats. Mile high cones. Jesus saves”

ინდაურის სენდვიჩები.

ეწვიეთ ეკლესიას და იგრძენით თავი უკეთესად მთელი კვირის განმავლობაში. რაც კარგია ბიზნესისტვის, ის კარგია **შენთვის**¹⁰⁹ [Huxley 1939:11,12].

„მაღე იესო მოგვევლინება.

შენც შეგიძლია იყო მარად ახალგაზრდა, შეიძინე ბიუსპალტერი, რომელსაც ურუანტელისმომგვრელი ფორმა აქვს.

„ბევრელი პანთეონი - სასაფლაო, რომელიც **განსხვავებულია**“¹¹⁰. [Huxley 1939:11,12].

თუ დაგაკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ რეკლამებში სიტყვა „შენ“ გამოკვეთილი შრიფტით არის დაბეჭდილი. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ სიტყვაზე აქცენტის გაკეთება ბაუმენის მიერ აღნიშნულ ფუნქციას ემსახურება, რაზეც ზემოთ ვსაუბრობდით. სამომხმარებლო საზოგადოებაში ადამიანს ჰგონია, რომ არჩევანს თვითონ აკეთებს და მისი პიროვნებაა მთავარი, სინამდვილეში კი სამომხმარებლო ბაზრის სამიზნეა. გამოკვეთილი შრიფტით წერია სიტყვა „განსხვავებულიც“, რაც ბოლდეროს სარეკლამო ტექნოლოგიას ზუსტად შეესაბამება. ადამიანებს უნდა ეგონოთ, რომ რაღაც განსხვავებულის მომხმარებლები არიან და ამით უპირატესობა იგრძნონ. და ბოლოს, სიტყვა „შენც“, რომელიც ისევ ბოლდეროსეული თეორიის დადასტურებაა. ადამიანში ძალიან ძლიერია ბრბოს ინსტინქტი. მას საზოგადოებრივი აზრის ემინია და არ უნდა სხვებს ჩამორჩეს. მოკლედ რომ ვთქვათ, ღოს ანჯელესის ქუჩებში პორდიჯის მიერ ნანახი პოსტმოდერნისტული რეკლამები სამომხმარებლო საზოგადოების ყველა წესის დაცვით არის შექმნილი. მათში გათვალისწინებულია ის ყველაზე უცნაურიც, რომელიც რომანტიკოსი პორდიჯისთვის წარმოუდგენლად უღერს - ეს არის რეკლამაში ზემოღნიშნული

¹⁰⁹ „Fine liquors.

Turkey sandwiches.

Go to the church and feel better all the week.

What is good for business is good for YOU“

¹¹⁰ „Jesus is coming soon.

YOU too can have abiding youth with thrill-phorm brassieres.

Beverly pantheon, the cemetery that is DIFFERENT“.

სულიერების ელემენტის ჩართვა. თუმცა რაც რომანტიკოსისთვის წარმოუდგენელია, სრულიად ბუნებრივია სამომხმარებლო საზოგადოებაში, რომელიც აბსოლუტურად განსხვავებული ღირებულებებით საზრდოობს და რომელმაც ღმერთად და თაყვანისცემის ობიექტად ფორდი დაასახელა.

მართალია, “მშვენიერ ახალ სამყაროში” ისეთი გაცხადებული სახით არ არის ეს პრობლემა გამოკვეთილი, როგორც რომანში “და ბოლოს გედი მაინც კვდება”, მაგრამ მე ვიტყვოდი, რომ რეკლამის წარმატების განმაპირობებელი ეს ელემენტი შეფარულად აქაც გათვალისწინებულია. მსოფლიო სახელმწიფოში გამოყენებული ჰიპნოპედიის მეთოდი რეკლამირების ფუნქციას აღნიშნული დოზით სწორედ იმის წყალობით ითავსებს, რომ შეუძლია სიმშვიდის შეგრძნება შექმნას. ლოს ანჯელესის რეკლამებშიც ფაქტიურად იგივე შეტყობინებაა, რადგან შეთავაზებული თანადგომა და ეკლესიაში სიარული სწორედ სიმშვიდის გარანტირებაა და სხვა არაფერი. ჰიპნოპედიის, როგორც რეკლამირების და შთაგონების მეთოდის, ეფექტურობის მთვარი გასაღები ადამიანების არარსებულის არსებობაში დარწმუნების დიდი პოტენციალია. შეიძლება ითქვას, რომ მისი საყრდენი არის პოსტმოდერნისტული შეხედულება რეალობის შესახებ. ამ შეხედულების თანახმად, რეალობა არც ობიექტურია და არც აბსოლუტური. ადამიანების სუბიექტური რეალობის კონტროლი სოციალური სტაბილურობის მისაღწევად და მასების ადვილად სამართავად გამოიყენება. ჰიპნოპედიის საშუალებით ადამიანებს ქვეცნობიერად ასწავლიან რეალობის ისეთ ინტერპრეტაციას, როგორც ეს მმართველი ძალისთვის არის ხელსაყრელი. დაბადებიდანვე უნერგავენ ბავშვებს დოქტრინებს, როგორც არის „ყველა ეკუთვნის ყველას“, „ყველა მუშაობს ყველა დანარჩენისთვის“, „დღეს ყველა ბედნიერია“ და ა.შ. ამ ადამიანებს კლასობრივი ცნობიერებაც ჰიპნოპედიით აქვთ შთაგონებული ისე, რომ მართლაც ყველა ბედნიერი და კმაყოფილია თავისი კლასობრივი იდენტობით. კმაყოფილი არიან თვით იერარქიის ყველაზე დაბალ საფეხურზე მყოფი ევსილონებიც კი, რომლებსაც ალფა და ბეტა ებრალებათ მათზე დაკისრებული დიდი პასუხისმგებლობის გამო.

ღირექტორი ჰიპნოპედიის გავლენას შემდეგნაირად აფასებს: “The child’s mind is these suggestions, and the sum of the suggestions is the child’s mind. And not the child’s mind only. The adult’s mind too – all his lifelong”¹¹¹ [Huxley, 2004:36].

¹¹¹ “ბავშვის გონება ეს შთაგონებებია, შთაგონებები კი – ბავშვის გონება. და არა მხოლოდ ბავშვის გონება. მოზრდილის გონებაც – მთელი მისი სიცოცხლის განმავლობაში”

მე-6 თავში ოკეანის თავზე გაჩერებულ ვერტმფრენში მჯდომი ბერნარდ მარქსი ლენინას უხსნის, რომ საჭიროა არსებობდეს ძლიერი გრძნობები. ახალ სამყაროში ადამიანები ზრდასრულები არიან მხოლოდ სამუშაო საათებში, მაგრამ როცა საქმე გრძნობასა და სურვილზე მიდგება, ბავშვებივით იქცევიან. ლენინა, რომელიც ჰიპნოპედიის გავლენით მხოლოდ მისთვის ჩანერგილი დოქტრინებით აზროვნებს, პასუხობს: “Our Ford loved infants” (“ჩვენს ფორდს ბავშვები უყვარდა”) [Huxley, 2004:93]. მწერალი ლენინას პასუხს სავარაუდოდ ორმაგი დატვირთვით იყენებს. ფორდი ამ სამყაროში ღმერთის შემცვლელია და ქრისტეს მსგავსად იგი ბავშვებზე ზრუნავს. თუმცა პაროდია ამით არ სრულდება. სიტყვა „infants“ აღნიშნავს არა ბავშვს, არამედ ინფანტილიზმს, რომლის დანერგვასაც ფორდიზმი ემსახურება. ფორდი ბავშვებზე კი არ ზრუნავს, არამედ მათ აზროვნებაში ინფანტილიზმის დანერგვაზე, რათა შემდგომში ადვილი იყოს მათი მართვა და საუკეთესო მომხმარებლებად ჩამოყალიბება.

როგორც მესამე თავში მუსტაფა მონდი აცხადებს, სურვილსა და მის შესრულებას შორის მანძილი დამოკლდა (Huxley, 2004:49). მსოფლიო სახელმწიფოში ადამიანს ჩანასახიდან უნერგავენ, რომ ყველა სურვილი უნდა შეისრულოს. შედეგად, ზრდასრული ადამიანები თავიანთი აზროვნებით ბავშვებს ემსგავსებიან. თანამედროვე ადამიანის უკიდურესი ინფანტილიზმის სიმბოლოდ ჰაქსლი სინჯარას იყენებს, რადგან მსოფლიო სახელმწიფოში ბავშვები სწორედ სინჯარიდან იბადებიან. სიტყვა „სინჯარა“ პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით ნაწარმოებში ინტენსიურად გამოიყენება, განსაკუთრებით კი ლენინასა და ჰენრის პაემანის ეპიზოდში: "Bottled, they crossed the street; bottled, they took the lift up to Henry's room on the twenty-eighth floor. And yet, bottled as she was [...], Lenina did not forget to take all the contraceptive precautions"¹¹² [Huxley, 2004:80]. რასაც არ უნდა აკეთებდნენ, ლენინა და ჰენრი სინჯარაში არიან გამომწვევდელი. მაგრამ რას გულისხმობს „სინჯარაში გამომწვევდელი?“ კითხვაზე პასუხს თავად გვაძლევს ჰაქსლი, როდესაც ლენინას და ჰენრის სინჯარაში გამომწვევდელ ემბრიონებს აღარებს. "Lenina and Henry had what they wanted [...] they might have been twin embryos gently rocking together on the waves of a

¹¹² “ბოთლში მოქცეულებმა გადაკვეთეს ქუჩა; ბოთლში ჩაკეტილები ავიდნენ ლიფტით ოცდამერვე სართულზე, ჰენრის ბინაში. და მაინც, ბოთლში გამომწვევდელსაც კი, ლენინას კონტრაცეპტივების მიღება არ დავიწყებია”

bottled ocean of blood-surrogate" [Huxley, 2004:79]. შეიძლება დავასკვნათ, რომ „სინჯარაში გამომწყვედელი“ ინფანტილიზმის აღმნიშვნელი მეტაფორაა. საგულისხმოა, რომ სინჯარაში შექმნილი ადამიანის თავისუფლება იმთავითვე შეზღუდულია და იგი სიკვდილამდე სინჯარაში გამომწყვედელი რჩება. მუსტაფა მონდი მეთექვსმეტე თავში პირდაპირ აცხადებს: "Even after decanting, [man is] still inside a bottle – an invisible bottle of infantile and embryonic fixations. Each one of us, of course, [...] goes through life inside a bottle"¹¹³ [Huxley, 2004:200]. მაგრამ მთავარი პრობლემა ის არის, რომ ადამიანს ეს მდგომარეობა მოსწონს. ჰაკსლი ყველაზე დიდ საფრთხედ სწორედ ადამიანის ამგვარ დამოკიდებულებას მიიჩნევდა. ლენინა და ჰენრი, ისევე როგორც კაბარეში მათ ირგვლივ მოცეკვავე ოთხასი სხვა წყვილი, კმაყოფილი არიან თავიანთი მდგომარეობით. საინტერესოა სიმღერა, რომელსაც საქსოფონისტი უკრავს:

"Bottle of mine, it's you I've always wanted!

Bottle of mine, why was I ever decanted?"¹¹⁴ [Huxley, 2004:79].

აღბათ სიმღერის ტექსტი კიდევ ერთი დასტურია, რომ ადამიანს უყვარს ის სამყარო, რომელშიც ცხოვრობს და რომელიც საკუთარი სურვილით შექმნა. სინჯარაში გამომწყვედელი ლენინა და ჰენრი თავს უსაფრთხოდ და ბედნიერად გრძნობენ, რადგან ეს სამყარო მათთვის მშვენიერია: „They were inside, here and now-safely inside with the fine weather, the perennially blue sky“¹¹⁵ [Huxley, 2004:79]. ლენინა აღბათ ვერასოდეს მიხვდება, რაზე საუბრობდა ბერნარდი ოკეანის თავზე გაჩერებულ ვერტმფრენში. ძლიერი გრძნობების არსებობა სინჯარაში გამომწყვედელი ადამიანის გათავისუფლებას მოითხოვს. ლენინას კი სინჯარის იქით არსებული სამყაროს შეცნობა არ სურს და აღბათ მასში ჩანერგილი ინფანტილიზმის გამო არც შეუძლია.

ინფანტილიზმის დადასტურებაა ერთობის წირვაც, რომელსაც ბერნარდ მარქსი ესწრება: "And as they sang, the lights began slowly to fade – to fade and at the same time to grow warmer, richer, redder. [...] In their blood-coloured and foetal darkness the dancers

¹¹³ “სინჯარიდან დაბადების შემდეგაც კი ადამიანი მაინც სინჯარაში რჩება – ინფანტილიზმისა და ემბრიონული ფიქსაციის უხილავ სინჯარაში. თითოეული ჩვენგანი, რა თქმა უნდა, [...] მთელ ცხოვრებას სინჯარაში ატარებს”

¹¹⁴ “ჩემო სინჯარავ, მე ყოველთვის შენთან მინდოდა, ჩემო სინჯარავ, რატომ გაგხნდი, რატომ დაგტოვე?”

¹¹⁵ “იქ იყვნენ, შიგნით, აქ და ახლა – უსაფრთხოდ, მარადიულად ლურჯი ცის ქვეშ, მშვენიერ ამინდში”.

continued [...] in the red twilight"¹¹⁶ [Huxley, 2004:85]. ამ ეპიზოდში განსაკუთრებით საგულისხმოა ფრაზა „წითელი ბინდი“. პირველივე თავში ჰენრი ფოსტერი აღნიშნავს, რომ ემბრიონები მხოლოდ წითელ სინათლეს უძლებენ: "Embryos are like photograph film [...]. They can only stand red light"¹¹⁷ [Huxley, 2004:21]. ჰენრი ფოსტერის განმარტებას თუ გავითვალისწინებთ, ერთიანობის წირვაზე დამსწრე, წითელ ბინდში გახვეული თორმეტი ადამიანი, ისევე როგორც ჰენრი და ლენინა, ზრდასრული ემბრიონები არიან, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მათ ინფანტილურობას.

გაძლიერებული ინფანტილიზმის ერთ-ერთი გამომწვევი მიზეზი არის ენისა და ლიტერატურის, ზოგადად ხელოვნების გაუფასურება. ინგლისური ენა ისევე არსებობს და მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედება რომანში საუკუნეების შემდეგ ხდება, იგი თანამედროვე ინგლისური ენისგან თითქმის არ განსხვავდება. დევიდ სისკი აღნიშნავს, რომ ჰაქსლის ანტიუტოპიაში ისტორია გაჩერებულია. მსოფლიო სახელმწიფოში არავის და არაფერს არ აქვს განვითარების უფლება და შესაბამისად არც ენაა განვითარებული (Sisk, 1997: 161). პირიქით, ინგლისური ენა დეგრადირებულია და ტრადიციული მნიშვნელობისგან განსხვავებულია ხელოვნებისა და ლიტერატურის უარყოფის გამო. ეს უკანასკნელნი კი ადამიანის ბედნიერებასა და სტაბილურობას შეეწირა. მსოფლიო სახელმწიფო სტაბილური საზოგადოებაა, რადგან ადამიანის განვითარება ბავშვობის უზრუნველი ბედნიერების ეტაპზეა გაყინული. ადამიანის სუბიექტური რეალობის კონტროლში მსოფლიო კონტროლიორებს ენის ბავშვური უშინაარსობაც ეხმარება. ენისადმი ამგვარი დამოკიდებულება კიდევ ერთი პოსტმოდერნისტული ელემენტია ჰაქსლის ანტიუტოპიაში. ადამიანები ჰიპნოპედით ჩანერგილი სასაცილო, აფორიზმული ლოზუნგებით ლაპარაკობენ და დახეპირებულ ფრაზებს ისე იმეორებენ, როგორც ბავშვები ამბობენ ლექსებს საბავშვო ბაღში. ცალკეული სიტყვები გაურკვეველია და თავდაპირველი მნიშვნელობის დამახინჯებულ ვერსიას წარმოადგენს. „სიყვარული“ მხოლოდ სექსს ნიშნავს, „პნევმატური“ კომპლიმენტია, რძე „პასტერიზებული გარე სეკრეციაა“ და ა.შ. ინგლისური უნივერსალური ენაა და სხვა ენები უკვე მკვდარია. პლანეტაზე

¹¹⁶ “და როცა სიმღერა დაიწყეს, სინათლე ნელ-ნელა ჩაიბჟუტა – ჩაიბჟუტა, მაგრამ ამავე დროს უფრო თბილი, უფრო ღრმა, უფრო წითელი გახდა [...] სისხლისფერ, ემბრიონულ სიბნელეში ადამიანები ისევე ისე ცეკვავდნენ წითელ ბინდბუნდში”

¹¹⁷ “ემბრიონები ფოტოგრაფიული ლენტივით არიან [...]. მხოლოდ წითელ სინათლეს უძლებენ”

მცხოვრებ ორ მილიარდ ადამიანს მხოლოდ ათი ათასი გვარი აქვს, რადგან განსხვავებული, უნიკალური გვარი ინდივიდუალური იდენტობის სახიფათო ტენდენცია იქნებოდა.

დირექტორი აღნიშნავს, რომ ჰიპნოპედია მაშინ აღმოაჩინეს, როცა „ჩვენი ფორდი“ ჯერ კიდევ ამ ქვეყნად ცხოვრობდა: “While our Ford was still on earth, there was a little boy called Reuben”¹¹⁸ [Huxley, 2004:31]. პარალელის გაკვლევა ფორდის კარიერასა და ქრისტეს მოღვაწეობას შორის ხაზს უსვამს ახალ სამყაროში ტექნოკრატის ღმერთთან გათანაბრებას. დირექტორი სტუდენტებს უყვება, რომ ჰიპნოპედია დოკუმენტურად გაფორმდა მხოლოდ ფორდის მიერ ახალი „T“ მოდელის გამოშვებიდან ოცდასამი წლის შემდეგ. სწორედ აქ ირკვევა, რომ აბრევიატურა “A. F.” (“ფ.წ.”) ნიშნავს ახალ წელთაღრიცხვას, რომელიც ფორდის მიერ ავტომანქანის ახალი „T“ მოდელის გამოშვებიდან აითვლება. “The case of Little Reuben occurred only twenty-three years after Our Ford's first T-Model was put on the market”¹¹⁹ [Huxley, 2004: 33]. ამ სიტყვების, როგორც უდიდეს მნიშვნელობის მქონე მოვლენის ხსენებაზე დირექტორი მუცელზე გამოისახავს „T“ ნიშანს და სტუდენტებიც მას ბაძავენ: “Here the Director made a sign of the T on his stomach and all the students reverently followed suit”¹²⁰ [Huxley, 2004: 33]. ეს აბსურდული ქესტი ადასტურებს, რომ ფორდს წმინდანის სტატუსი აქვს. პერსონაჟები „ო, ღმერთო“ ნაცვლად „ო, ფორდო“-ს შესძახებენ ხოლმე. მადლიერების გამოსახატად კი „მადლობა ფორდსო“ ამბობენ და არა „მადლობა ღმერთსო“. მსოფლიო კონტროლიორს, მუსტაფა მონდს პატივისცემით „მის უფორდესობას“ უწოდებენ. მაგრამ ის ფაქტი, რომ „T“ სიმბოლოს ანუ წაკვეთილ ჯვარს პირჯვარისგან განსხვავებით მხოლოდ მუცელზე გამოისახავენ, მიგვანიშნებს, რომ რწმენა მხოლოდ სამომხმარებლო კმაყოფილებას ემყარება და არა სულიერს.

ახალ სამყაროში მნიშვნელოვან ადგილებს სახელები აქვთ შეცვლილი ჰენრი ფორდის საპატივცემოდ. მაგალითად, “Charing Cross Tower” -ს “Charing –T Tower” ჰქვია (Huxley, 2004: 66), “Big Ben” -ს კი - “Big Henry” (Huxley, 2004:80).

¹¹⁸ “სანამ ფორდი ჯერ კიდევ დედამიწაზე ცხოვრობდა, ერთი პატარა ბიჭი იყო, სახელად რუბინი”.

¹¹⁹ “პატარა რუბინის ამბავი ჩვენი ფორდის პირველი T-მოდელის ბაზარზე გატანიდან ოცდასამი წლის შემდეგ მოხდა”.

¹²⁰ “ამ სიტყვებზე დირექტორმა მუცელზე „T“ ნიშანი გამოისახა და სტუდენტებმაც მას მიბაძეს თაყვანისცემის გამოხატვაში”.

ექსკურსიის დროს დირექტორს სტუდენტები დიდი ენთუზიაზმით შეჰყავს ნეო-პავლოვიანური განვითარების ოთახში და უჩვენებს მათ, როგორ ხდება ბავშვებში ქცევის ჩამოყალიბება. იგი ექთნებს სთხოვს ბავშვები მოიყვანონ ჩვილი ბავშვების შორიახლოს ათავსებენ წიგნსა და ვარდს. ბავშვები გახარებულები მიხობავენ ლამაზი ნივთებისკენ, მაგრამ დირექტორის ბრძანებით ელექტრო შოკს რთავენ და ბავშვებს შიშს უნერგავენ წიგნისა და ყვავილის მიმართ (Huxley, 2004:30). ახალ სამყაროში ადამიანს მშვენიერება, რომანტიზმი, ბუნება და წიგნი არ უნდა უყვარდეს. დირექტორი განმარტავს, რომ ბუნებაში სეირნობა ეკონომიკური მნიშვნელობის მქონე აქტივობა არ არის, ამიტომ იგი საზოგადოების კეთილდღეობისთვის არათუ უსარგებლოა, არამედ ზიანის მომტანადაც კი ითვლება. წახალისებულია მხოლოდ სამომხმარებლო აქტივობები, რომლის დროსაც ადამიანი რაიმე სახის წარმოების პროდუქტს ან მომსახურებას შეიძენს. ეს „ფორდიზმის“ ერთ-ერთი უმთავრესი პრინციპია. ამიტომაც არის, რომ ადამიანებს მშვენიერების აღქმის უნარი აღარ აქვთ. ერთადერთი სიტყვა, რომელსაც მამაკაცები ქალის სილამაზის, უფრო სწორად კი სექსუალურობის ეპითეტად იყენებენ, არის „პნევმატური“. ფაქტიურად, ქალში ფასდება მხოლოდ სექსუალურობა და არა მისი გარეგნული მშვენიერება. საინტერესოა, რომ იგივე სიტყვა გამოიყენება სავარძლის კომფორტულობის აღსანიშნადაც (კინოთეატრში და მუსტაფა მონდის ოფისში). თავად ლენინაც სიამაყით აცხადებს, რომ პარტნიორები მას „პნევმატურ“ ქალად თვლიან: “Everyone says I’m awfully pneumatic,” said Lenina reflectively, patting her own legs”¹²¹ [Huxley, 2004:92]. ამ უცნაური ეპითეტის საშუალებით, რომელიც ქალისა და ავეჯის აღწერისთვის ერთნაირად გამოიყენება, მწერალი აქცენტს აკეთებს რომანის ერთ-ერთ მთავარ თემაზე - ახალ სამყაროში მშვენიერების გრძნობა აღარ არსებობს. არსებობს მხოლოდ სექსუალურობა და ისიც სამომხმარებლო საგნამდე დეგრადირებული.

ფორდიზმი ასევე ქადაგებს, რომ ისტორიას არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს, ამიტომ ახალი სამყაროს ადამიანებმა ისტორიიდან ძალიან ცოტა რამ იციან. მესამე თავში აღმზრდელობით ცენტრში მოდის მსოფლიო კონტროლიორი - მუსტაფა მონდი, რომელიც ბაღში ხვდება სტუდენტებს და უყვება მათ რა საშინელი იყო სამყარო ადრე, როდესაც ბავშვებს ქალები აჩენდნენ, არსებობდა

¹²¹ “ყველა ამბობს რომ ძალიან პნევმატური ვარ”, წარმოთქვა ლენინამ დაფიქრებით, თან საკუთარ ფეხებს ეფერებოდა”

„დედა“ და „მამა“, ცხოვრობდნენ ერთ ოთახში ყოველგვარი კომფორტის გარეშე. მაშინ, როდესაც მუსტაფა მონდი სტუნდენტებს ძველ სამყაროში არსებულ ავადმყოფობაზე, სიღარიბეზე და დისკომფორტზე ესაუბრება, პარალელურად ვითარდება მეორე ნარატიული ხაზი, სადაც სრულიად კონტრასტული სიტუაციაა და ლენინა ქროუნი ზეკომფორტულ აბაზანაში შედის. მუსტაფა მონდი აღნიშნავს, რომ თანამედროვე ადამიანი იღბლიანია, წარსულში არსებული საშინელებების განცდა და გადატანა რომ არ უხდება. დირექტორი კი მისტიურად წაიხურჩულებს: „Ford’s in his flivver [...] All’s well with the world”¹²² [Huxley, 2004:49]. ჯერომ მეკიერი აღნიშნავს, რომ ნაკლებად სარწმუნოა ახალ, უწიგნურ სამყაროში დირექტორს შეგნებულად გააკეთებინა ინგლისელი პოეტის, რობერტ ბრაუნინგის სიტყვების „God is in heaven - / All is right with the world”¹²³ - ლიტერატურული ალუზია (Meckier, 2002:428). უბრალოდ ამ დამახინჯებული აპოთეოზის საშუალებით ჰაქსლი ხაზს უსვამს წინააღმდეგობრიობას რობერტ ბრაუნინგის ოპტიმიზმსა და ახალ რეალობას შორის. იმის ნაცვლად, რომ ადამიანებს ღმერთი იფარავდეს ზეციდან, ახალ სამყაროში მათ საქმეებს პატარა, იაფფასიან ავტომობილში მჯდომი ფორდი განაგებს. ახალი მშვენიერი სამყარო ბანალობად აქცევს პასუხისმგებლობის მთლიანად ღმერთზე დაკისრების ბრაუნინგისეულ კონცეფციას. საზოგადოება მხოლოდ მარტივად მისაღწევ კეთილდღეობას და კომფორტს ეძებს. მას ნაკლებად აინტერესებს მეტაფიზიკა და ის, თუ ვინ განაგებს სამყაროს - ფორდი თუ ღმერთი.

როგორც დირექტორი, ისე მუსტაფა მონდი, სიამაყით აღნიშნავენ, რომ თანამედროვე ადამიანისთვის ემოციური დაძაბულობა არ არსებობს. ისინი ისე არიან აღზრდილები, რომ თავი მუდამ მაქსიმალურად ინტეგრირებულად და კომფორტულად იგრძნონ. თუ მიუხედავად ამისა, ხანდახან მაინც მოიწყენენ, მათ გასამხნეველად არსებობს სომა - ანტიდეპრესანტი. ამ ნარკოტიკის მოხმარებაც ასევე ჰიპნოპედიურად აქვთ ადამიანებს შთაგონებული: "A gramme is better than a damn"¹²⁴ [Huxley, 2004:61]. ექტოგენეზთან და რეფლექსების გამომუშავებასთან ერთად სომა ადამიანის მართვის საუკეთესო საშუალებაა. პიტერ ბაუერინგი განმარტავს, რომ სომა, რომლის სახელიც ჰაქსლიმ ჰიპნოპედიურ ნარკოტიკს დაარქვა, იყო უცნობი მცენარე, რომელსაც უძველეს დროში ინდოეთის არიელი

¹²² “ფორდი თავის ავტომობილშია [...] სამყაროში ყველაფერი რიგზეა”

¹²³ “ღმერთი ზეცაშია - /სამყაროში ყველაფერი რიგზეა”

¹²⁴ “მიიღე გრამი, დაკარგე თავი”

დამპყრობლები იყენებდნენ ერთ-ერთი ყველაზე სახეიმო რელიგიური რიტუალის დროს (Bowering, 1969:102). სომას თავდაპირველი დანიშნულება რომანშიც არის ნაწილობრივ შენარჩუნებული. იგი აქტიურად გამოიყენება იმ რიტუალის დროს, რომელსაც ბერნარდ მარქსი ესწრება. ეს არის ფორდის დღის აღსანიშნად გამართული რელიგიური მსახურება, ე.წ. „ერთობის წირვა“, რომელიც ტარდება წმ. პავლეს ტაძრის ადგილზე აღმართულ შენობაში - „Fordson Community Singery“ (Huxley, 2004:80). „ერთობის წირვა“ იწყება „T“ ნიშნის გამოსახვით, რაც სუროგატ რელიგიაში პირჯვარის გადაწერის ანალოგია. ამ ეპიზოდში პაროდირებულია არა მარტო ცალკეული დეტალები, არამედ მთლიანად ღვთისმსახურება. ზიარების პურს აქ სომას ტაბლეტები ცვლის, ზიარების ღვინოს კი მარწყვის ნაყინი, რომელშიც სომაა გარეული: „The President made another sign of the T and sat down. The service had begun. The dedicated soma tablets were placed in the centre of the table. The loving cup of strawberry ice-cream soma was passed from hand to hand and, with the formula, "I drink to my annihilation," twelve times quaffed“¹²⁵ [Huxley, 2004:82]. ფრაზა "I drink to my annihilation" (“ვსვამ, რათა უარყო თავი ჩემი”), რომელიც საკუთარი თავის ქრისტიანული უარყოფის პაროდიაა, კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს ადამიანის ინდივიდუალურობის სრულ მოსპობაზე. რაც მთავარია, ადამიანები ამას თავიანთი ნებით აკეთებენ. სწორედ ამას მიიხსენებდა ოლდოს ჰაქსლი კაციობრიობის ყველაზე დიდ საფრთხედ. 1949 წლის 21 ოქტომბერს ჯორჯ ორუელისადმი მიწერილ წერილში¹²⁶ იგი წერს, რომ მსოფლიოს მმართველები მომავალში აღმოაჩენენ მმართველობის საუკეთესო საშუალებას - ბავშვებში რეფლექსების გამომუშავებას და ნარკო-ჰიპნოზს. ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის სურვილს ისინი იმ ადამიანების საშუალებით დაიკმაყოფილებენ, რომლებსაც მონობას შეაყვარებენ.

იგივე მოსახრებას გამოთქვამდა ჰაქსლი შემდგომშიც, საჯარო გამოსვლების დროს. ერთ-ერთი ასეთი გამოსვლისას, კალიფორნიის სამედიცინო სკოლაში, 1961 წელს, მწერალმა განაცხადა, რომ შემდგომ თაობებში მონობის სიყვარულის დასანერგად ფარმაკოლოგიურ მეთოდებს გამოიყენებენ და

¹²⁵ “პრეზიდენტმა კიდევ ერთხელ გადაიწერა T და დაჯდა. მსახურება დაიწყო. მაგიდის ცენტრში სპეციალური სომას ტაბლეტები ეწყო. ყველასთვის საყვარელი მარწყვის ნაყინიანი სომათი სავსე ფინჯანი ხელიდან ხელში გადადიოდა. თითო ადამიანი თორმეტჯერ სვამდა სომას და იმეორებდა: “ვსვამ, რათა უარყო თავი ჩემი”

¹²⁶ <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2111440/Aldous-Huxley-letter-George-Orwell-1984-sheds-light-different-ideas.html#ixzz1ruvPK39F>

ამგვარად შექმნიან უმტკივნეულო საკონცენტრაციო ბანაკს მთელი საზოგადოებისთვის. ადამიანებს თავისუფლებას წაართმევენ, მაგრამ მათ პროპაგანდისა და ტვინების გამორეცხვის შედეგად ამბოხების სურვილი აღარ ექნებათ. სწორედ ტვინების გამორეცხვა იქნება კაცობრიობის საბოლოო რევოლუცია¹²⁷. ამავე თემაზე არსებობს ოლდოს ჰაქსლის 1962 წლის გამოსვლის ჩანაწერიც, რომელიც ბერკლის უნივერსიტეტის აუდიო არქივში ინახება. ჰაქსლიმ ამ ბოლო მოსხენებებით ფაქტიურად შეაჯამა თავისი მოსაზრება სამეცნიერო და ტექნოლოგიური დიქტატურის ტენდენციის შესახებ, რამდენადაც ამის შემდეგ დაახლოებით ერთი წელიწადში გარდაიცვალა. ბერკლის უნივერსიტეტში იგი „მშვენიერი ახალი სამყაროს“ თემას და ჯორჯ ორუელის „ათას ცხრაას ოთხმოცდაოთხში“ აღწერილ ტოტალიტარული რეჟიმის მეთოდებსაც კიდევ ერთხელ შეეხო. მისი თქმით, ჯორჯ ორუელის ამ მშვენიერ რომანში აღწერილი სისასტიკე კაცობრიობისთვის უცხო არ არის. ტერორიზმი სამყაროს დასაბამიდან არსებობდა და ადამიანები ყოველთვის იყენებდნენ ფიზიკური წამებისა და ტანჯვის მეთოდებს. უფრო საშიშია სამეცნიერო დიქტატურის თანამედროვე ტენდენცია, რომელიც მან „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ ასახა. ამიტომაც, მწერალი ვარაუდს გამოთქვამდა, რომ მისი რომანი უფრო ახლოს იდგა სინამდვილესთან. სტანდარტიზებული მოსახლეობა, ადამიანებს შორის წაშლილი განსხვავება, მასობრივი წარმოების მოდელად გადაქცეული ადამიანი, რომელიც სამეცნიერო კასტების სისტემაშია გადანაწილებული - ეს არის საზოგადოება, რომელსაც სამეცნიერო პროგრესის არასწორი გამოყენება შექმნის და მას სწორედ ორუელის მიერ ასახული დიქტატორები გამოიყენებენ. „ათას ცხრაას ოთხმოცდაოთხში“ ობრაიენი უინსტონ სმითს უხსნის, რომ სიყვარულის სამინისტროში ადამიანები დასასჯელად კი არ მოყავთ, არამედ სამკურნალოდ. პარტიას ადამიანის ფიზიკური დასჯა არ აინტერესებს, მთავარია მისი აზროვნება წარმართონ სასურველი მიმართულებით და დააჯერონ, რომ ორჯერ ორი ხუთია. მკურნალობის არსიც ამაში მდგომარეობს. ობრაიენი, მუსტფა მონდის მსგავსად, საუბრობს ახალი სამყაროს პრინციპებზე და უინსტონ სმითს უხსნის როგორ მიიღწევა პარტიის მიზნები. ამ მიზნებს შორის უმთავრესი კი არის ადამიანობის განადგურება ინსტინქტების დონეზე. ობრაიენი აკრიტიკებს შუა საუკუნეების

¹²⁷ http://www.infowars.com/articles/nwo/huxley_ultimate_revolution_032062.htm

ინკვიზიტორთა მეთოდებს და აღნიშნავს, რომ ერეტიკოსთა ცეცხლზე დაწვა თავად ინკვიზიციის მარცხი იყო, რადგან ერეტიკოსი „ცოდვების მოუნანიებლად“ კვდებოდა და საფლავში მიჰქონდა თავისი რწმენა. ობრაიენისთვის არც ის სასტიკი მეთოდებია საკმარისი, რომელსაც მეოცე საუკუნეში რუსი კომუნისტრები და გერმანელი ნაცისტები იყენებდნენ. ნაწამები და დამცირებული ადამიანები რამდენიმე წელიწადში მოწამეებად შეირაცხებოდნენ და ყველა ივიწყებდა მომხმდარს. ავიწყდებოდათ აღიარება, რომელსაც ადამიანებისგან წამებით იღებდნენ, რადგან ეს აღიარება გულწრფელი არ იყო. ნამდვილი ინკვიზიცია, როგორც ობრაიენი აცხადებს სიამაყით, არის ტოტალიტარული პოლიტიკული რეჟიმი, რომელსაც ადამიანებისგან მარტო ხორცი კი არა, სულიც მიაქვს. პარტია ადამიანებს ართმევს ყველა ადამიანურ ღირებულებას, ადამიანურ გრძნობებს და ფიტულებად აქცევს მათ: “Never again will be capable of love, or friendship, or joy of living, or laughter, or curiosity, or courage, or integrity. You will be hollow”¹²⁸ [Orwell, 2011:280]. ამ ეპიზოდის წაკითხვისას მკითხველი ფიქრობს, რომ ამაზე მეტი სისასტიკე აღარ არსებობს და არაფერი შეიძლება იყოს უფრო უარესი. მაგრამ თავისი გამოსვლისას ჰაქსლი მსმენელს არწმუნებს, რომ უარესიც შეიძლება მოხდეს. ორუელის ინკვიზიტორი ფიზიკური წამებით აღწევს ადამიანების დამონებას, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში ყოველთვის არსებობს შანსი, რომ ადამიანმა ტერორიზმს თავი დააღწიოს. იმ საზოგადოებაში კი, სადაც ადამიანს თავისი ყოფა აბედნიერებს, ამგვარი შესაძლებლობა ნულის ტოლია. მწერალი შიშობს, რომ მომავალში ორუელის მიერ ასახული დიქტატორები მეცნიერული პროგრესის სათავესოდ გამოყენებას ისწავლიან და ეს საბოლოოდ „მშვენიერი ახალი სამყაროს“ მდგომარეობამდე მიგვიყვანს. როგორც თავად ამბობს, რომანის დაწერის შემდეგ განსაკუთრებით დაინტერესდა ამ საკითხით და აღმოაჩინა, რომ საკუთარი წინასწარმეტყველება, რომელიც წმინდა ფანტასტიკა ეგონა ოცდაათი წლის წინ, ნაწილობრივ უკვე ასრულდა. ადამიანებს ის უხარიათ, რაც წესით არ უნდა უხაროდეთ. მათ გარკვეულწილად უკვე შეიყვარეს მონობა. ცხადია, ჰაქსლი იმ მიდგომებს გულისხმობდა, რომელიც სამომხმარებლო საზოგადოების ჩამოყალიბების ტენდენციას მოყვა და რომელზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი. „მშვენიერ ახალ

¹²⁸“ველარასოდეს შეძლებ სიყვარულს, მეგობრობას ან სიცოცხლით ტკობას, ვედარც სიცილს შეძლებ და აღარც არაფერი დაგაინტერესებს, არც მხნეობა გექნება და აღარც სულიერი სიმთეფე. შენ ცარიელი, ფუტურო ადამიანი იქნები”

სამყაროში“ აღწერილი რიტუალის დროს წარმოთქმული ფრაზა “ესვამ, რათა უარყო თავი ჩემი” სწორედაც რომ ზუსტად გამოხატავს დეჰუმანიზაციისკენ თანამედროვე ადამიანის მიზანსწრაფულ სვლას, განსაკუთრებით კი დღევანდელ ზესამომხმარებლო საზოგადოებაში.

„ზიარების“ შემდეგ რიტუალის მონაწილეები იწყებენ „საგალობლის“ შესრულებას:

"Ford, we are twelve; oh, make us one,

Like drops within the Social River,

Oh, make us now together run

As swiftly as thy shining Flivver"¹²⁹ [Huxley, 2004:82]

ციფრი თორმეტი სიმბოლურად ფიგურირებს რიტუალის აღწერაში და აღნიშნავს თორმეტ მოციქულს, რომელიც ფორდიზმის კონტექსტში ისევ იაფფასიან ავტომობილთან არის დაკავშირებული.

რელიგიის დაკნინება უკუპროპორციულ კავშირშია სექსუალურ თავისუფლებასთან, რასაც მეცნიერება ყოველნაირად უწყობს ხელს. ახალ სამყაროში ქალებს მალთუზიანური ქამრები უკეთიათ, რომლითაც კონტრაცეპტივებს ატარებენ. ორსულობის წინააღმდეგ სიფროთხილის ზომების მიღება მათ ჰიპნოპედით აქვთ შთაგონებული და კონტრაცეპტივების მიღება ისეთივე მექანიკური მოქმედებაა, როგორც თვალების დახამხამება (Huxley, 2004:80). ესეში „რბოლა დაბრკოლებებით“ ჰაქსლი აღნიშნავს, რომ რელიგიის დაკნინებისდა მიუხედავად, სექსუალური ზღვარგადასულობა ასეთ რადიკალურ სახეს არ მიიღებდა, რომ არა კონტრაცეპტივების ტექნიკა, რომელმაც ყოველგვარი შიშისგან და ცოდვის შეგრძნებისგან გაათავისუფლა ადამიანი. (Huxley, 1960: 163).

“მშვენიერი ახალი სამყაროს“ გამოქვეყნებიდან ოთხი თვის შემდეგ ჰაქსლიმ კონტრაცეპტივების გამოყენების თემას მიუძღვნა ესე „იაპონური რეკლამა“, რომელიც 1932 წლის 2 მაისს სტატიის სახით გამოქვეყნდა გაზეთში *Chicago Herald and Examiner*, შემდეგ კი შევიდა ესეების კრებულში „ჰერსტის ესეები“. ესეში ჰაქსლი საუბრობს ოჯახური ცხოვრების კონცეფციაზე, რომელიც

¹²⁹ “ფორდო, თორმეტი გთხოვთ გვაქციო ერთ მთლიანობად, და შეგვაერთო წვეთებივით ერთ მდინარეში, მოგვეცი ნება რომ ვიართო ყოველთვის ერთად და გავეჯიბროთ ავტომობილს ჩვენ სისწრაფეში”

თანამედროვე საზოგადოებაში კონტრაცეპტივების გამოყენებაზეა მიბმული. ოჯახური კეთილდღეობა კონტრაცეპტივების გამოყენების პირდაპირპროპორციულია. სტატიაში „ოლდოს ჰაქსლი, ივლინ ვო და შობადობის კონტროლი ივლინ ვოს რომანში „შავი უბედურება“, ჯერომ მეკიერი გვიყვება ლონდონში, ერთ-ერთ იაპონურ რესტორანში სადილობისას როგორ აღმოაჩნია ოლდოს ჰაქსლიმ მისთვის უცნაური რეკლამა, რომელიც შემდეგ დაწერილებით აღწერა ზემოაღნიშნულ ესეში: გაზეთის შუაგულში მწერლისთვის გაურკვეველი იეროგლიფებით ნაწერ სვეტებს შორის ეხატა პატარა კოლოფი, რომელშიც მწარმოებლის ინგლისურენოვანი ეტიკეტის მიხედვით, შობადობის კონტროლის საშუალებები იყო მოთავსებული. კოლოფის ზემოთ ორი სურათი იყო, რომელიც ორი იაპონური ოჯახის ყოფას ასახავდა. პირველ ოჯახში ბავშვები ღრიალებდნენ, დედა ტიროდა, მამა თვითმკვლელობის ზღვარზე იყო, მაგიდაზე ცარიელი თეფშები ეყარა, ფანჯრები ჩამსხვრეული იყო; ერთი სიტყვით, ყველაფერი უბედურებასა და სიღარიბეზე მეტყველებდა. მეორე ოჯახში, რომელიც აშკარად მთავარ სურათზე გამოსახული კონტრაცეპტივებით სარგებლობდა, მხოლოდ სამი ბავშვი იყო, მაგიდაზე უამრავი საკვები ეწყო, დედა იღიმებოდა, მამა პირველ სურათზე გამოსახული, ეროვნულ ტანსაცმელში ჩაცმული მამისგან განსხვავებით, თეთრი ფლანელის შარვალსა და სპორტულ მაისურში იყო გამოწყობილი. ფუფუნების საბოლოო სიმბოლო ჩიტის გალია იყო, რომელშიც რამდენიმე იადონი იჯდა.

ჯერომ მეკიერი აღნიშნავს, რომ მეორე ოჯახი ყოველგვარი რისკის გარეშე ცხოვრობდა სამომხმარებლო საზოგადოებაში, რომელსაც მუსტაფა მონდი აღწერს ველურ ჯონთან საუბრისას: მოსახლეობის კონტროლი სრულყოფილი ჯანმრთელობის და ჭარბი მატერიალური სიკეთის მთავარი გასაღებია. პირველი ოჯახი კი გვახსენებს მალფაისის პრიმიტიულ პირობებს. (Meckier, 2000:277, 278).

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგადად ჰაქსლი კონტრაცეპტივების გამოყენების წინააღმდეგი არ იყო. პირიქით, მას შობადობის კონტროლი აუცილებლობადაც კი მიაჩნდა. „მშვენიერი ახალი სამყაროს გადაფასებაში“ პირველივე თავში მწერალი მოსახლეობის სიჭარბეზე საუბრობს და მას მსოფლიოს პრიორიტეტულ საკითხად ასახელებს: „A new age is supposed to have begun on October 4th, 1957. But actually, in the present context, all our exuberant post-Sputnik talk is irrelevant and even nonsensical. So far as the masses of mankind are

concerned, the coming time will not be the Space Age; it will be the Age of Overpopulation¹³⁰ (Huxley, 1959:19). მოსახლეობის სიჭარბე არათუ პრიორიტეტულ და საყურადღებო საკითხად მიაჩნდა მწერალს, არამედ მას კაცობრიობისთვის საფრთხედაც მიიჩნევდა. მისი აზრით, შემაშფოთებელი იყო შობადობის კონტროლის სისუსტე და მოსახლეობის კატასტროფული სიჩქარით მატება. „მშვენიერი ახალი სამყაროს გადაფასებაში“ იგი შეშფოთებით აღნიშნავს, რომ მოსახლეობის გაორმაგებას თექვსმეტი საუკუნე - ქრისტეშობიდან დედოფალი ელიზაბეთ პირველის გარდაცვალებამდე გავლილი პერიოდი დაჭირდა, შობადობის არსებული ტემპით გაგრძელების შემთხვევაში კი მოსახლეობის გაორმაგება ნახევარ საუკუნეში მოხდება. მოსახლეობის მატების ეს ტემპი კი დამღუპველი იქნება პლანეტისთვის, რომლის საუკეთესო და ნაყოფიერი ადგილები უკვე ათვისებული და ჭარბად დასახლებულია (Huxley, 1959:18). აქედან გამომდინარე, ჰაქსლის კონტრაცეფცია მეოცე საუკუნის ყველაზე მნიშვნელოვან ტექნოლოგიურ მიღწევად და მოსახლეობის სიჭარბის კრიზისის თავიდან აცილების საუკეთესო გზად მიაჩნდა. ის, რაც მას კონტრაცეპტივებთან დაკავშირებით არ მოსწონდა, მათი არასწორი გამოყენების პოტენციალი იყო. „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ ქიმიური და მექანიკური მეთოდები, მათ შორის უნივერსალური კონტრაცეფცია კოორდინირებულად გამოიყენება სტერილური სტაბილურობის შესანარჩუნებლად. მსოფლიო სახელმწიფოში შობადობის კონტროლი არასწორი იდეების განხორციელების საშუალებად არის ქცეული. იმავე „მშვენიერი ახალი სამყაროს გადაფასებაში“ ჰაქსლი გვაფრთხილებს, რომ წმინდა მეცნიერება ყოველთვის წმინდა მეცნიერებად არ რჩება. ადრე თუ გვიან იგი გამოყენებით მეცნიერებად იქცევა და საბოლოოდ ტექნოლოგიად გარდაიქმნება. თეორია სამრეწველო პრაქტიკაში განხორციელდება, ცოდნა ძალად იქცევა, ფორმულები და ლაბორატორიული ექსპერიმენტები მეტამორფოზას განიცდის და წყალბადის ბომბად გადაიქცევა. ამიტომ კაცობრიობას მეტი გონიერება მართებს, რომ არასწორი გამოყენების გამო ერთ დღეს საკუთარი გამოგონების მსხვერპლი არ გახდეს (Huxley, 1959:128). „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ კონტრაცეპტივების გამოყენება საუკეთესო

¹³⁰ „მიაჩნიათ, რომ ახალი ერა 1957 წლის 4 ოქტომბერს დაიწყო, მაგრამ რეალურად, დღესდღეობით არსებულ კონტექსტში თანამგზავრის გაშვების შემდგომ პერიოდზე ამდენი მსჯელობა ნამდვილი უაზრობა და აბსურდია. რამდენდაც საქმე კაცობრიობას და მასებს ეხება, მომავალი არა კოსმოსის ერად, არამედ ჭარბი მოსახლეობის ერად უნდა დასახელდეს“.

მაგალითია იმის, თუ როგორ ხორციელდება ველზის ტექნოკრატის, ფორდის კონვეიერის, პავლოვის ბიჰევიორიზმის მსგავსი იდეები ისეთი სასარგებლო იდეების არასწორი გამოყენებით, როგორც შობადობის კონტროლია.

ვინაიდან ”ყველა ეკუთვნის ყველას”, მომავლის საზოგადოებაში მონოგამიური სექსუალური ცხოვრება ან სექსისგან საერთოდ თავის შეკავება ნორმიდან გადახრად და სირცხვილად ითვლება. რომანის წინასიტყვაობაში ოლდოს ჰაქსლი ვარაუდობს, რომ რამდენიმე წლის შემდეგ საქორწინო ლიცენზია ალბათ ძაღლის ლიცენზიის მსგავსად გაიყიდება. როგორც ძაღლის ლიცენზიას აქვს თორმეტოვანი ვადა და არავინ კრძალავს ერთდროულად რამდენიმე ცხოველის ყოლას, იგივე მოხდება სექსუალურ პარტნიორებთან დაკავშირებითაც (Huxley, 2004:13). ლენინა ქროუნს თავისი მეგობარი ფანი ურჩევს დროულად შეიცვალოს სექსუალური პარტნიორი, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში მას ღირექტორთან პროლემები შეექმნება. ერთი და იმავე პარტნიორის დიდხანს ყოლა დაუშვებელია და ადამიანებს ერთმანეთის სიყვარული ეკრძალებათ, რადგან მსოფლიო კონტროლიორთა აზრით, ეს ემოციებს გამოიწვევს და საფრთხეს შეუქმნის სტაბილურობასა და ცივილიზაციას. სექსუალური თავისუფლების დამკვიდრების პრაქტიკულ განხორციელებას ხელი შეუწყო ოჯახის ფენომენის მოსპობამაც. მამისა და დედის სიყვარული აღარ არსებობს, რადგან ბავშვები ლაბორატორიაში იბადებიან. აღარ არსებობს არც ცოლქმრული სიყვარული, რადგან სახელმწიფო მონოგომიას გმობს. ამიტომაც ადამიანებში სიყვარულის განცდა და ემოცია განადგურებულია. დედობა სამარცხვინოდ ითვლება. ლენინასთვის ეს მიუღებელი უხამსობაა: „The spectacle of two young women giving breast to their babies made her blush and turn away her face. She had never seen anything so indecent in her life“¹³¹. [Huxley, 2004:106]. როდესაც ბერნარდ მარქსი ჩანაწერს აკეთებს ჯონის შესახებ, სიტყვა “დედის” პირდაპირ ხსენებას ერიდება და უთითებს როგორც “ღ——”. მამობა დამამცირებელია და ისეთ კომპრომატად მიიჩნევა, რომლის გამოც ადამიანს საზოგადოებაში გამოჩენა აღარ შეუძლია: “My father! Pale, wild-eyed, the Director glared about him in an agony of bewildered humiliation. [...] He put his hands over his ears and rushed out of the room”¹³²

¹³¹ “ორი ახალგაზრდა ქალის დანახვაზე, რომლებიც ჩვილებს ძუძუს აჭმევდნენ, ლენინა გაწითლდა და სახე მიატრიალა. თავის ცხოვრებაში არ ენახა ასეთი უხამსობა”

¹³² “მამაჩემო! დამცირებისგან დაბნეული და თავზარდაცემული ღირექტორი მას ფერდაკარგული და თვალებგაფართოებული უყურებდა. [...] შემდეგ ყურებზე ხელები აიფარა და ოთახიდან გავარდა”

[Huxley, 2004:141]. რომანში ლენინასა და ჯონს შორის გაჩენილი ემოცია კულმინაციას ვერასოდეს აღწევს სიყვარულის სახით, რადგან არც ერთმა მათგანმა არ იცის როგორ უნდა მოიქცეს ასეთი ურთიერთობის ჩამოსაყალიბებლად.

მუსტაფა მონდი აღნიშნავს, რომ ოჯახური ცხოვრების საშინელი საფრთხე პირველად ფროიდმა დაინახა. საინტერესოა მსოფლიო კონტროლიორის კომენტარი, სადაც იგი ფროიდსა და ფორდს ერთმანეთთან აიგივებს: „Our Ford—or Our Freud, as, for some inscrutable reason, he chose to call himself whenever he spoke of psychological matters“¹³³ [Huxley, 2004:44]. როგორც ჩანს, მწერალს მიაჩნია, რომ მის მიერ აღწერილ მომავლის საზოგადოებას სწორედ ამ ორი ადამიანის პრინციპები აქვს ათვისებული და რადიკალური სახით განხორციელებული. საინტერესოა, რომ ზემოაღნიშნულმა ფრაზამ ლიტერატურის კრიტიკოსებს შორის არაერთგვაროვანი შეფასება გამოიწვია. ფროიდისა და ფორდის გაიგივება სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით არის წარმოდგენილი სხვადასხვა კრიტიკულ ნაშრომში. სტატიაში „ჩვენი ფორდი, ჩვენი ფროიდი და ბიჰევიორისტული შეთქმულება ჰაქსლის „მშვენიერ ახალ სამყაროში“, ჯერომ მეკიერი ხაზს უსვამს მწერლის უარყოფით დამოკიდებულებას ფროიდის ფსიქოანალიზის მიმართ და იხსენებს, რომ ამერიკელ ფსიქიატრთა ასოციაციის მიერ გამართულ კონფერენციაზე ფროიდის ყოველ ხსენებაზე ჰაქსლი პირჯვარს იწერდა (Meckier, 2006:131). იგი თვლის, რომ „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ ანტიფროიდული განწყობა აშკარაა და მწერალი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ფროიდის იდეები მცდარი იყო. მაგალითისთვის მეკიერი განიხილავს ერთ-ერთი პერსონაჟის, ჰელმჰოლც ვატსონის ტრანსფორმაციას რომანის განმავლობაში. მეკიერის აზრით, ვატსონში სულიერების გამოღვიძება და განვითარების მეორე ეტაპი მის ცხოვრებაში ეწინააღმდეგება ფროიდის მოსაზრებას, რომ ადამიანის მომწიფება ადრეულ ეტაპზე სრულდება და შემდეგ ადამიანის პიროვნება უცვლელი რჩება. მუსტაფა მონდი სტუდენტებს უყვება: “Old men in the bad old days used to renounce, retire, take to religion, spend their time reading, thinking—*thinking!* [...] Now—

¹³³ “ჩვენი ფორდი – თუ ჩვენი ფროიდი, როგორც ის გაურკვეველი მიზეზის გამო უწოდებდა საკუთარ თავს ფსიქოლოგიურ საკითხებზე საუბრისას”

such is progress—the old men work, the old men copulate”¹³⁴ [Huxley, 2004:62]. მაგრამ ვატსონის სულიერი გარდაქმნა ცხოვრების მეორე ეტაპზე საპირისპიროს ამტკიცებს.

ჰაქსლი მართლაც ამუღავნებდა უარყოფით დამოკიდებულებას ფროიდის მიმართ. ჟურნალ „Paris Review“-სთვის მიცემულ ინტერვიუში იგი აცხადებს, რომ ფროიდის კვლევა ძირითადად ავადმყოფებზე ჩატარებულ ექსპერიმენტებს ემყარებოდა და რომ ფროიდი ჯანსაღ ადამიანს არასოდეს შეხვედრია¹³⁵.

„მშვენიერ ახალ სამყაროში“ ფროიდის როლი არაერთ სტატიაშია განხილული, მაგრამ დღემდე არ არსებობს ერთიანი მოსაზრება საკითხისადმი. ამას ნაწილობრივ ფროიდის იდეებისადმი ჰაქსლის ამბივალენტური მიდგომა განაპირობებს, უფრო მეტად კი მწერლის დაჟინებული უარყოფა, რომ იგი ოდესმე ეთანხმებოდა ფროიდის კონცეფციას ადამიანური ბუნების შესახებ. „I was never intoxicated by Freud as some people were, and I get less intoxicated as I go on”¹³⁶, განაცხადა ოლდოს ჰაქსლიმ 1960 წელს ერთ-ერთი ინტერვიუს დროს (ციტირებულია სამანტა ვიბერტის სტატიაში “ფროიდის ნაშრომის “სიამოვნების პრინციპს მიღმა” გავლენა ჰაქსლის “მშვენიერ ახალ სამყაროზე”, Vibbert, 2006:133). ზოგიერთმა ყურადღება მხოლოდ განცხადების პირველ ნაწილზე გაამახვილა და ჰაქსლის სიტყვები ისე გაიგო, თითქოს მას ფროიდი არასოდეს აინტერესებდა. თუმცა, თუ განცხადების მეორე ნაწილსაც დავაკვირდებით, მწერალი აღიარებს, რომ ახალგაზრდობის წლებში გარკვეულწილად იყო ფროიდით „მოწამლული“. ეს განცხადება ჰაქსლიმ 1960 წელს გააკეთა თავისი შემოქმედების ამერიკულ ეტაპზე, როდესაც იგი მისტიციზმით დაინტერესდა. ეს მის ნაწარმოებებზეც პირდაპირ აისახა. ამ პერიოდის რომანებში მართლაც ძალიან სუსტად ჩანს ფროიდის მოსაზრებების ანარეკლი და ეს ბუნებრივად არის მათი თემატიკიდან გამომდინარე. რაც შეეხება ადრეული პერიოდის რომანებს, აქ ფროიდის იდეების გავლენა აშკარაა. ვგულისხმობ არა მხოლოდ „მშვენიერ ახალ სამყაროს“. მიმაჩნია, რომ უფრო მკვეთრად ეს გავლენა იგრძნობა „კონტრაპუნქტში“, სადაც პერსონაჟებში ფროიდის ნაშრომებში

¹³⁴ “ძველ, უბედურ დროში მოხუცი ადამიანი პენსიაზე გადიოდა და რელიგიური ხლებოდა, მთელ დროს კითხვაში ატარებდა და ფიქრში – *ფიქრში!* [...] დღეს კი ისეთ პროგრესს მივაღწიეთ, რომ მოხუცს მუშაობაც შეუძლია და სქესობრივი კავშირის დამყარებაც კი”

¹³⁵ http://www.hrc.utexas.edu/multimedia/video/2008/wallace/huxley_aldous.html

¹³⁶ „მე სხვების მსგავსად არასოდეს ვყოფილვარ ფროიდით მოწამლული და რაც დრო გადის მით უფრო ნაკლებად ვიწამლები“

აღწერილი არაერთი ძლიერი ინსტიქტი და კომპლექსია რეალიზებული. ნაშრომში „ცივილიზაციით უკმაყოფილება“ (გერმანულ ენაზე ნაშრომის სათაურია „კულტურით უკმაყოფილება“, მაგრამ ინგლისურ თარგმანში გადმოტანილია „ცივილიზაციით უკმაყოფილება“) ფროიდი ვაჟის მამისადმი წინააღმდეგობრივ დამოკიდებულებაზე საუბრობს. იგი აღნიშნავს, რომ ამ წინააღმდეგობრიობას მარადიული დანაშაულის შეგრძნება განაპირობებს. დანაშაულის შეგრძნება კი თავის მხრივ განპირობებულია ოდიპოსის კომპლექსით და პირველყოფილი მამის მკვლელობით. მონანიება მამასთან დაკავშირებული გრძნობების თავდაპირველი ამბივალენტობის შედეგია: მართალია ის შვილებს სძულდათ, მაგრამ ამავე დროს უყვარდათ კიდევ. სიძულვილის აგრესიის საშუალებით დაკმაყოფილების შემდეგ სიყვარული ჩადენილის გამო სინანულის სახით გამოვლინდა. ამავე ნაშრომში ფროიდი აღნიშნავს, რომ იმ ინსტიქტების გარდა, რომელიც ადამიანს ბიოლოგიურ ერთიანობად აქცევს, ადამიანის ცნობიერებაში არსებობს სიკვდილის ანუ განადგურების ინსტიქტიც, რომელიც ამ ერთიანობის დაშლას და საწყის არაორგანულ მდგომარეობაში დაბრუნებას განაპირობებს (Freud, 2005:27). „კონტრაპუნქტში“ სპენდრელის პერსონაჟში ძალიან ძლიერად არის გამოხატული ოდიპოსის კომპლექსი, რაც განსაკუთრებით იკვეთება მეცამეტე თავში, მისი დედასთან საუბრისას. საინტერესოა, რომ სპენდრელის მოგონებებში დედა ეროტიულ ხატთან ასოცირდება და ამ ასოციაციას ზემოხსენებული სინანულის გრძნობაც ხშირად ახლავს თან: „the repentance for a bad action no less than the piercing delight at the spectacle of a flower or a landscape – in some way bound up with his sentiment for his mother. [...] What shame he had felt and what remorse! Struggled how hard, and prayed how earnestly for strenght“¹³⁷ [Huxley, 1994:285, 286]. გარდა ამისა, სპენდრელში ძალიან ძლიერია სიკვდილის ინსტიქტიც და განადგურებისაკენ ლტოლვაც - როგორც საკუთარი თავის განადგურების, ისე სხვების. ევერარდ ვებლისკენ მიმართული მისი აგრესიის შედეგად სიკვდილისა და განადგურების ენერჯის რეალიზაცია ხდება. საინტერესოა განადგურების შედეგი, რომელიც ისევ ფროიდის მოსაზრებებს ეხმიანება. ევერარდ ვებლი სიკვდილის ანუ განადგურების ინსტიქტის წყალობით არაორგანულ მდგომარეობას უბრუნდება:

¹³⁷ “ცუდი ქცევის გამო სინანული არანაკლებ ძლიერი იყო ვიდრე მტანჯველი სიამოვნება ყვავილის ან პეიზაჟის დანახვისას - როგორღაც ეს ყველაფერი დედის მიმართ არსებულ გრძნობას უკავშირდებოდა. [...] რა სირცხვილს გრძნობდა და სინდისის ქენჯნას! როგორ ებრძოდა საკუთარ თავს. როგორი გულწრფელობით ლოცულობდა, რომ ძალა ჰქონოდა“

„a few pounds of carbon, a few quarts of water, some lime, a little phosphorus and sulphur [...] all scattered and recombined with the surrounding world”¹³⁸ [Huxley, 1994:392].

რაც შეეხება „მშენიერ ახალ სამყაროს“, აქ ერთი შეხედვით ფროიდის იდეების გაგლენა ისე მკვეთრად არ არის გამოხატული, როგორც „კონტრაპუნქტში“. რომანში ძირითადი აქცენტი თითქოსდა ადამიანის სამომხმარებლო პროდუქტად გადაქცევაზე და ამ პროცესში ფორდის როლზეა გადატანილი. პერსონაჟები ფორდის სახელს არაერთხელ იმეორებენ და ღმერთის ნაცვლად ფორდს ეთაყვანებიან. ფროიდის სახელი მხოლოდ ერთ ეპიზოდშია ნახსენები, როდესაც მუსტაფა მონდი ოჯახის ფენომენის მოსპობაზე საუბრობს. მაგრამ ყურადღება უნდა მივაქციოთ, რომ ფროიდი ფორდის გვერდით არის დაყენებული. მათი გაიგივება იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ფროიდის თეორიები მსოფლიო სახელმწიფოში ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც ფორდიანული სამომხმარებლო საზოგადოების პრინციპები. სწორედ ამ თეორიებს ეყრდნობიან მსოფლიოს მმართველები აღმზრდელობით ცენტრში ადამიანის ქცევის მათთვის სასურველი მიმართულებით ჩამოყალიბებისას. თუკი „კონტრაპუნქტში“ პერსონაჟებში რეალიზებულია ინსტინქტები, რომელზეც ფროიდი „ცივილიზაციით უკმაყოფილებაში“ საუბრობს, „მშენიერი ახალი სამყარო“ კონცენტრირებულია თეორიებზე, რომელიც ფროიდმა ჩამოაყალიბა 1920 წლის პუბლიკაციაში „სიამონების პრინციპს მიღმა“. ამ ნაშრომში ფროიდი აღნიშნავს, რომ მოზრდილი ადამიანის ფსიქიკის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ბავშვობაში განცდილი ტრავმა. ბავშვობის ტრავმის ერთ-ერთ გამომწვევ მიზეზად ის დაბადების ტრავმას ასახელებს. რამდენადაც მსოფლიო სახელმწიფოში ფიზიოლოგიური დაბადება აღარ არსებობს, მეცნიერები იმაზე მუშაობენ, რომ ბავშვებს სინჯარიდან დაბადების ანუ დეკანტირების ტრავმა ააცილონ. ექსკურსიის დროს მისტერ ფოსტერი სტუდენტებს უჩვენებს როგორ არხევენ ემბრიონებს თანაბარი მოძრაობით და უთითებს ე.წ. „დეკანტირების ტრავმის“ მნიშვნელობაზე. თუმცა, როგორც ჩანს, ეს ტრავმა იმდენად ძლიერია, რომ მისი აღმოფხვრა არ შეუძლიათ და ამ შოკს მხოლოდ მინიმუმამდე ამცირებენ შესაბამისი სწავლების საშუალებით (Huxley, 2004:23).

¹³⁸ „დარჩება მხოლოდ რამდენიმე პაუნდი ნახშირი, რამდენიმე კვარტი წყალი, ცოტა კირი, ცოტა ფოსფორი და გოგირდი, რომელიც ისევე შეერწყმება გარესამყაროს, როგორც ოდესღაც წარმოიშვა მისგან“

აღნიშნულ ნაშრომში ფროიდი ასევე წერს, რომ ბავშვობაში განცდილი ტრავმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წყარო ოიდიპოსის კომპლექსია. ბრედ ბუჩენანის აზრით, ჰაქსლის იმდენად სახიფათო და ძლიერ ძალად მიაჩნდა ეს კომპლექსი, რომ ცივილიზებული ადამიანის ცხოვრებიდან სრულიად ამოშალა ოჯახის ფენომენთან ერთად, რომელიც ოიდიპოსის კომპლექსის განმაპირობებელ გარემოდ მიიჩნეოდა (Buchanan, 2010:104). ბავშვის დაბადებისა და აღზრდის ყველა ასპექტის გაკონტროლების და მოზრდილების ინფანტილიზმით მსოფლიო სახელმწიფომ მშობლის როლი გადაიბარა და ბავშვში ყოველგვარი ოიდიპოსის კომპლექსის განვითარების შესაძლებლობა მოსპო. თუმცა ალბათ უნდა ჩავთვალოთ, რომ „ოიდიპოსის კომპლექსის“ შესახებ ჰაქსლის მოსაზრების გამო „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ ოჯახის არარსებობის ამგავრი ინტერპრეტაცია ცოტა გადამეტებულია. კომპლექსისადმი მწერლის ირონიული დამოკიდებულება ნამდვილად ჩანს მუსტაფა მონდის სიტყვებში, როცა ის აცხადებს, რომ პირველად ფროიდმა დაინახა ოჯახის არსებობით გამოწვეული საშინელი საფრთხე, თუმცა რომანში ოჯახის არარსებობა ალბათ „ოიდიპოსის კომპლექსის“ არსებობისადმი სკეპტიკური განწყობა და ირონია უფროა ვიდრე მისი არსებობის რწმენით გამოწვეული შიში. იმაში კი დავეთანხმები ბუჩენანს, რომ კლასიკური ოიდიპოსის კომპლექსი რომანში მაინც არსებობს და ამ კომპლექსის მატარებელია ველური ჯონი. ოიდიპოსის მსგავსად ჯონმა არ იცის ვინ არის მისი ბიოლოგიური მამა და საბოლოოდ დედის დახმარებით სიმართლეს იგებს. იგი უნებლიედ ანადგურებს საკუთარ მამას, როდესაც მას საჯაროდ გადაეხვევა, მის წინაშე დაიხოქებს და ეძახის „მამას“. ეს სცენა ოიდიპოსის მიერ მამის მკვლელობის ჰაქსლისეული სატირული ინტერპრეტაციაა. კომპლექსის არსებობა ყველაზე მეტად მაინც ბოლო თავში ვლინდება, როდესაც ჯონი დედას სასურველი ქალის გვერდით განიხილავს. ლინდას და ლენინას სახე მის გონებაში ერთმანეთს ენაცვლება. ლენინას შიშველი, მიმზიდველი სხეულის გახსენებაზე ჯონი საკუთარ გონებას უძალიანდება. ეკლიან ბუჩებს ეხვევა, რომ ლენინას სხეული დაივიწყოს და ეს იმიტომ, რომ ლინდას მიმართ დალატის გრძნობა უჩნდება. „მაპატიე ლინდა“, იძახის სასოწარკვეთილი (Huxley, 2004:225). ამ კონტექსტში დედის გახსენება და მით უმეტეს დალატის გამო სინანული სხვა რა შეიძლება იყოს, თუ არა ოიდიპოსის კომპლექსის გამოვლინება.

და ბოლოს, ნაშრომში „სიამოვნების პრინციპს მიღმა“ ფროიდი ოდიპოსის კომპლექსის და ზოგადად სექსობრივი ლტოლვის დათრგუნვას ბავშვობისდროინდელი ტრავმის კიდევ ერთ მიზეზად ასახელებს და აღნიშნავს, რომ ეს მომავალში მოზრდილი ადამიანის ფსიქიკაზე აუცილებლად აისახება. მსოფლიო სახელმწიფოში ეს თეორიაც გათვალისწინებულია. როდესაც დირექტორი სტუდენტებს ბაღში ესაუბრება, უცბად ბუჩქებიდან აღმზრდელი გამოჩნდება და თან პატარა მიჭი მოყავს. ბიჭი ტირილ-ტირილით მოყვება აღმზრდელს. მათ უკან კი აღელვებული პატარა გოგო მოდის. დირექტორი კითხულობს რა მოხდა, აღმზრდელი კი პასუხად მხრებს იჩენავს: „არაფერი.[...] ამ პატარა ბიჭს არ უნდა, რომ ჩვეულებრივი ეროტიული თამაში ითამაშოს. ეს ადრეც შევნიშნე ერთი-ორჯერ. და აი დღესაც. ახლაც ტირილი დაიწყო... [...] ფსიქოლოგიის ხელმძღვანელის ასისტენტთან მიმყავს. ნახოს, რამე პათოლოგია ხომ არ სჭირს“¹³⁹ [Huxley, 2004:38]. როგორც ამ ეპიზოდთან ირკვევა, მსოფლიო სახელმწიფოში იბრუნეს, რომ მოზრდილ ასაკში ადამიანების სრულყოფილი ბედნიერების შეგრძნებას ბავშვობის სექსუალური რეპრესიიდან მომდინარე ტრავმამ ხელი არ შეუშალოს. შესაბამისად, მოხდა ბავშვობის ასაკში სექსუალური ურთიერთობების დეკრიმინალიზაცია. ბავშვებს უბიძგებენ, რომ ეროტიულ თამაშებში ჩაერთონ და თუ ვინმე ამას არ ისურვებს, ესე იგი რაიმე პათოლოგია აქვს. დირექტორი აღელვებულ პატარა გოგოს სხვა პარტნიორის მოძებნას ურჩევს, შემდეგ კი სტუდენტებს მიუბრუნდება და უხსნის, რომ ეროტიული თამაში ფორდის ეპოქის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიღწევაა: „For a very long period before the time of Our Ford, and even for some generations afterwards, erotic play between children had been regarded as abnormal (there was a roar of laughter); and not only abnormal, actually immoral (no!); and had therefore been rigorously suppressed“¹⁴⁰ [Huxley, 2004:39].

ეს ეპიზოდიც, რა თქმა უნდა, სატირული კომენტარია. ზოგადად, მთელ რომანში ჰაქსლი ირონიულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ფროიდის კონცეფციების მიმართ. თუმცა, როგორც ბრედ ბუჩენანი აცხადებს, ეს სულაც

¹³⁹ "Nothing much. [...] "It's just that this little boy seems rather reluctant to join in the ordinary erotic play. I'd noticed it once or twice before. And now again to-day. He started yelling just now ... [...] I'm taking him in to see the Assistant Superintendent of Psychology. Just to see if anything's at all abnormal".

¹⁴⁰ „ჩვენი ფორდის წელთა აღრიცხვამდე დიდი ხნის განმავლობაში და შემდეგაც, რამდენიმე თაობის დროს, ბავშვებში ეროტიული თამაში ანომალიად ითვლებოდა (ამ სიტყვებზე ყველა ერთხმად ახარხარდა); და არა მარტო ანომალიად, ფაქტიურად ამორალურობადაც კი (ო, არა!); და ამიტომ მკაცრად იკრძალებოდა“

არ ნიშნავს, რომ რომანში „მშვენიერი ახალი სამყარო“ ფროიდის გავლენა არ შეინიშნება (Buchanan, 2010:103). ალბათ ბუჩენანს უნდა დავეთანხმეთ, რადგან გავლენაზე საუბრისას მხოლოდ იდეური თანხვედრა არ მოიაზრება. ის ფაქტი, რომ ჰაქსლიმ ფროიდის იდეებს მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო რომანში, იმისდა მიუხედავად, ეთანხმებოდა მათ თუ არა, ვფიქრობ მაინც გავლენად უნდა შეფასდეს.

მეორეს მხრივ, ჰაქსლი ბუნებრივი ჯანმრთელი ინსტინქტების წინააღმდეგი სულაც არ არის. პირიქით, იგი სწორედ ამ ინსტინქტებს თვლიდა ადამიანობის ერთ-ერთ გამოვლინებად და აღნიშნავდა, რომ ადამიანში გონება და ინსტინქტები თანაბრად უნდა არსებობდეს. თანამედროვე ცივილიზებულ სამყაროში ამ ორ მხარეს შორის ძლიერი ბარიერები არსებობს: „for the conscious mind has taken extraordinary precautions to keep itself out of contact with the body and its instincts”¹⁴¹ [Huxley, 1960:181].

მშვენიერ ახალ სამყაროში ადამიანის სულის მეცნიერებით დატყვევება თითქმის დასრულებულია. ადამიანური ღირებულებები აღარ არსებობს, ბუნებრივი იმპულსები ატროფირებულია და ადამიანები ავტომატურად მოქმედებენ. მექანიკური სამყაროს და ცივილიზაციის ეს შედეგი უფრო აშკარა ხდება მისი პრიმიტიულობამდე ბუნებრივ სამყაროსთან დაპირისპირების ფონზე. მაღაზისში, ნიუ მექსიკოში შემორჩენილ რეზერვაციაში, რომელიც ცუდი კლიმატის არსებობის და ბუნებრივი რესურსების ნაკლებობის გამო ცივილიზებული არ არის, ადამიანები ჯერაც ძველი ღირებულებებით ცხოვრობენ. მხოლოდ აქ არის შენარჩუნებული ქორწინება, ოჯახი და რელიგიური ტრადიციები, მაგრამ ამავე დროს მაღაზისში არსებობს სიღარიბე, ჭუჭყი, დაავადებები, დანაოჭებული ადამიანები, რომლის დაძლევაც ადამიანმა ცივილიზაციის წყალობით მოახერხა. “A dead dog was lying on a rubbish heap; a woman with a goitre was looking for lice in the hair of a small girl”¹⁴² [Huxley, 2004:107]. ასეთი სცენებით მწერალი კონტრასტს უფრო ამძაფრებს. ბერნარდ მარქსი და ლენინა ქროუნი შვებულების გასატარებლად მიდიან მაღაზისში. აქ ისინი ხვდებიან ჯონს, რომელიც აღმზრდელობითი ცენტრის დირექტორის და რეზერვაციაში წლების წინ დაკარგული ლინდას შვილია. ჯონი მათ აცნობს ლინდას,

¹⁴¹ “გონებამ ყველა უცნაური სიფრთხილის ზომას მიმართა, რომ თავი დაიცვას სხეულისა და მისი ინსტინქტებისგან”

¹⁴² “ნაგვის გროვაზე მკვდარი ძაღლი ეგდო; ჩიყვიანი ქალა პატარა გოგოს თავს უხილავდა და ტილებს ეძებდა”

რომელიც საშინელი შესახედავია. „Two of the front teeth were missing. And the colour of the ones that remained [...] So fat. And all the lines in her face, the flabbiness, the wrinkles. And the sagging cheeks, with those purplish blotches. [...] And the blanket she wore over her head—ragged and filthy“¹⁴³ [Huxley, 2004:112]. კონტრასტი ლენინასა და ლინდას შორის მალფაისსა და ფორდიანულ ლონდონს შორის არსებული კონტრასტის მინიატურაა. ლინდა განასახიერებს პრიმიტიულ წარსულს. ლენინა კი, რომელსაც ზიზლით აურქოლებს ლინდას დანახვაზე, მუსტაფა მონდის ასეპტიკური ალტერნატივაა.

დირექტორზე შურის საძიებლად დედა-შვილი ბერნარდ მარქსს მიჰყავს ცივილიზებულ სამყაროში, რომელიც ჯონს მშვენიერ ახალ სამყაროდ წარმოუდგენია. იგი გახარებული იმეორებს მირანდას სიტყვებს „How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is! [...] Brave new world!“¹⁴⁴ [Huxley, 2004:129]. ჯონი იმედით უყურებს მომავალს. ეს არის პირველი შემთხვევა, როდესაც მირანდას სიტყვებია რომანში ციტირებული. საინტერესოა, რომ რომანის განმავლობაში ჯონი სამჯერ იმეორებს ფრაზას „Brave new world“!, რომლის მნიშვნელობა ყოველ ჯერზე იცვლება ცივილიზებული სამყაროსადმი მისი შეხედულების ცვლილებასთან ერთად. ლონდონში ჩამოსული ჯონი თანდათან ხვდება, რომ ცივილიზებული სამყარო არც ისე მშვენიერია. ქარხანაში იგი გაოგნებული უყურებს სხვადასხვა კლასის ადამიანებს - ალფა, ბეტა გამა, ეპსილონი - რომლებიც ტექნოლოგიური რეპროდუქციის პროცესში არიან ჩართული. მას ფიზიოლოგიური რეაქცია აქვს ადამიანების ერთგვაროვნებაზე. გული ერევა, როდესაც ხედავს, რომ ადამიანი აქ უკვე მანქანაა და მასში არანაირი შემოქმედებითობა აღარ არსებობს. ცივილიზებულ სამყაროში ყოველგვარი განსხვავებულობა და ინიდივიდუალურობა მიუღებელია: „O brave new world...“ By some malice of his memory the Savage found himself repeating Miranda’s words. “O brave new world that has such people in it.“¹⁴⁵ [Huxley, 2004:148]. ეს სიტყვები უკვე იმედით აღსავსე ადამიანის ნათქვამი კი არ არის, არამედ

¹⁴³ “(ქალს) ორი წინა კბილი აკლდა. დარჩენილი კბილები კი ისეთი ფერის იყო. [...] საშინლად მსუქანი, სახედანაოჭებული, მოშვეებული. ჩამოკიდებული ღოყები მოვარდისფრო მუწუკებით ჰქონდა სავსე [...] თავზე დაძონძილი, ბინძური ზეწარი წაეკრა”.

¹⁴⁴ “ერთად ვხედავ ამდენ ლამაზ არსს! რა მომხიბლავი არის თურმე ადამიანი! [...] ო, საოცრებავ!”

¹⁴⁵ “ო, საოცრებავ!” მესხიერებაში ველურს ბოროტად ამოუტივტივდა მირანდას სიტყვები. “ან ის ქვეყანა რა იქნება, სადაც ამდენი ადამიანი ცხოვრობს ერთად!”

რეაქციაა კონტრასტზე, რომელიც ჯონმა მოლოდინსა და რეალობას შორის აღმოაჩინა.

და ბოლოს, მესამედ ჯონი მირანდას სიტყვებს წარმოთქვამს საავადმყოფოში, დედის გარდაცვალების შემდეგ, როცა საბოლოოდ რწმუნდება, რომ ახალ სამყაროში არაფერი ადამიანური აღარ არსებობს. „O brave new world“ - ეს ფრაზა მის გონებაში სრულიად სხვაგვარ მნიშვნელობას იძენს და იგი მთელი სიცხადით ხედავს საშინელ რეალობას. მირანდას სიტყვები მას ბრძანებასავით ჩაესმის ყურში და მოუწოდებს, რომ ამ საშინელებას ებრძოდეს, რომ ეს საშინელება მშვენიერებად გადააქციოს: „O brave new world!” Miranda was proclaiming the possibility of loveliness, the possibility of transforming even the nightmare into something fine and noble. “O brave new world!” It was a challenge, a command”¹⁴⁶ [Huxley, 2004:190]. მირანდას სიტყვებით შთაგონებული ჯონი გადაწყვეტს მხსნელად მოეკლინოს მანქანადქცეულ ადამიანებს და გამოაფხიზლოს ისინი. გამოაფხიზლების პირველ გზად მას ადამიანებისთვის საღი გონების დაბრუნება მიაჩნია, ამიტომ ფანჯრიდან ყრის სომას ტაბლეტებს, რომელიც სხეულისა და სულის საწამლაგია. საავადმყოფოში არეულობა იწყება, ჯონს აპატიმრებენ და მსოფლიო კონტროლიორთან, მუსტაფა მონდთან მიჰყავთ.

საავადმყოფოში ჯონის ბუნტის სცენას და მის დაპატიმრებას მოყვება ნაწარმოების კულმინაცია - მუსტაფა მონდისა და ჯონის კამათი, რომელიც რეალურად ორი სამყაროს და ორი მოწინააღმდეგე ფილოსოფიის დაპირისპირება უფროა, ვიდრე უბრალოდ ორი ადამიანის პოლემიკა. ჯონი მუსტაფა მონდს უცხადებს, რომ ადამიანს უფლება აქვს იყოს თავისუფალი და თავად გადაწყვიტოს ირწმუნოს თუ არა ღმერთი, წაიკითხოს თუ არა შექსპირი, ჩაიდინოს თუ არა ცოდვა. მის ჩამონათვალს მსოფლიო კონტროლიორი ირონიული კომენტარით აგრძელებს და ამბობს, რომ ადამიანს იმის უფლებაც აქვს იყოს მოხუცი, უშნო და უუნარო, ცხოვრობდეს სიბინძურეში, ჰქონდეს ათასნაირი დაავადება და იტანჯებოდეს აუტანელი ტკივილით. მუსტაფა მონდის კაბინეტში ბიბლია სეიფში დევს, ფორდის წიგნი “My Life and Work” - თაროზე. „God in the safe and ford on the shelf”¹⁴⁷ [Huxley, 2004:208]. ღმერთი უსარგებლო ნივთივით მოიშორა ადამიანმა, რადგან, როგორც მსოფლიო კონტროლიორი

¹⁴⁶ “ო, საოცრებაჲ!” მირანდა არწმუნებდა, რომ მშვენიერება არსებობს, რომ შესაძლებელია თუნდაც კოშმარი მშვენიერებად და კეთილშობილებად გადააქციო. “ო, საოცრებაჲ!” ეს გამოწვევა იყო, ბრძანება იყო”

¹⁴⁷ “ღმერთი სეიფში, ფორდი – თაროზე”

ამბობს, კაცობრიობას ის აღარ სჭირდება. რელიგიური განწყობა ადამიანს ასაკის მომატებასთან ერთად უჩნდება, როცა ვნებები მიუწელებს და მისი გონება, რომელიც ადრე სხვა სურვილებით იყო დაკავებული, ღმერთისთვის იცლის. თანამედროვე ადამიანს კი ღმერთი აღარ სჭირდება. არანაირი აუცილებლობა არ არსებობს, რომ ადამიანმა ღმერთი ეძიოს საკუთარი თავის გაწირვით და სურვილებზე უარის თქმით¹⁴⁸. მუსტაფა მონდის სიტყვები ძალიან ჰგავს ინკვიზიტორის სიტყვებს თეოდორ დოსტოვესკის რომანიდან „ძმები კარამაზოვები“. ინკვიზიტორი ღმერთს მიმართავს: „Зачем же ты пришел нам мешать?“¹⁴⁹ [Достоевский, 2008:96]. დოსტოვესკის გავლენას ადასტურებს თავად ჰაქსლის მიერ დიალოგის ანალიზი ინკვიზიტორის მოსაზრებების ჭრილში. (Huxley, 1959:186,187). მსოფლიო კონტროლიორი აცხადებს, რომ თანამედროვე ადამიანს, რომელიც მარად ახალგაზრდაა, შეუძლია დამოუკიდებელი იყოს ღმერთისგან. თავისუფლების მონდისეული გაგება სრულიად განსხვავდება ჯონის მოსაზრებისგან. მისი აზრით, ადამიანი თავისუფალი ვერ იქნება, თუკი მის ბედს ღმერთი განაგავს. ცივილიზაცია, ქრისტიანობისგან განსხვავებით, ადამიანს თავის გაწირვას არ სთხოვს. ჭეშმარიტების და ჰარმონიული მდგომარეობის მისაღწევად თანამედროვე ადამიანს სხვა საშუალება აქვს. ეს არის სომა, რომელსაც მუსტაფა მონდი უწოდებს ქრისტიანობას, ცრემლების გარეშე. (Huxley, 2004:213). ადამიანი მუდამ ბედნიერია და ხშირად იმეორებს ფრაზას „Everybody is happy now“ (“დღეს ყველა ბედნიერია”) [Huxley, 2004:77]. დეჰუმანიზებულ ადამიანს ამ ბედნიერების თავადვე სჯერა და ვერ გრძნობს იმ ღირებულებების ნაკლებობას, რომელიც ჭეშმარიტ ადამიანს უნდა გააჩნდეს. მისთვის არც რელიგია არსებობს, არც მაღალი ხელოვნება და არც სიყვარული. „ძმებ კარამაზოვებში“ ინკვიზიტორი აცხადებს: „Но знай, что теперь и именно ныне эти люди уверены более чем когда-нибудь, что свободны вполне, а между тем сами же они принесли нам свободу свою и покорно положили ее к ногам нашим“¹⁵⁰ [Достоевский, 2008:297]. ამ მდგომარეობის მისაღწევად ინკვიზიტორის მიერ დასახელებული სამი ძალა ძალა არსებობდა: სასწაული, საიდუმლოება და

¹⁴⁸ მუსტაფა მონდისა და ჯონის საუბარში პირველად ჩნდება ჭეშმარიტების მიღწევის გზად საკუთარი თავის გაწირვის კონცეფცია, რომელიც ჰაქსლიმ საკმაოდ ვრცლად ასახა თავის შემდეგ რომანში „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“.

¹⁴⁹ “რისთვის მოხვედი, რომ ხელი შეგგვიშალო?”

¹⁵⁰ “მაგრამ იცოდნენ, რომ დღეს და ახლა ადამიანებს უფრო მეტად სჯერათ, რომ თავისუფლები არიან, ვიდრე ოდესმე. და სხვათა შორის, ეს თავისუფლება მათ თავად მოიტანეს და მორჩილად დაგვიდეს ფეხებთან საკუთარი ნებით”.

ძალაუფლება (Достоевский, 2008:302). ჰაქსლი კომენტარს უკეთებს დოსტოევსკის მოსაზრებას და აღნიშნავს, რომ ეს სამი ძალა დიქტატურის დიდხანს შესანარჩუნებლად საკმარისი არ არის. ამიტომაც თანამედროვე დიქტატორებმა ჩამონათვალს დაამატეს მეცნიერება და შექმნეს გონების მანიპულირების ეფექტური სისტემა. ამ სისტემის წყალობით ადამიანს ნამდვილად სჯერა, რომ ბედნიერია და ჰიპნოპედიით შთაგონებულს არასოდეს უჩნდება წინააღმდეგობისა და ამბოხის სურვილი: „Most men and women will grow up to love their servitude and will never dream of revolution“¹⁵¹ [Huxley, 1959:189]. მაგრამ უსასყიდლოდ არაფერი არსებობს და ადამიანმაც უნდა გადაიხადოს საფასური ბედნიერებისა და სტაბილურობისათვის: “One can’t have something for nothing. Happiness has got to be paid for”,¹⁵² [Huxley, 2004:205] აცხადებს მუსტაფა მონდი. საფასური, რომელსაც ადამიანი იხდის ფუფუნების, კომფორტისა და ბედნიერებისთვის, არის ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების არარსებობა. მასობრივმა წარმოებამ მოითხოვა, რომ აქცენტი ადამიანის ბედნიერებაზე გადაეტანათ. მაგრამ რას ნიშნავს „ბედნიერება“ მშვენიერ ახალ სამყაროში და რატომ არის იგი მიუღებელი ჯონისთვის, რომელსაც ეს ცნება სულ სხვაგვარად ესმის. მუსტაფა მონდის არგუმენტებიდან ნათელი ხდება, რომ ბედნიერება ნიშნავს კმაყოფილებას, რადგან ადამიანს უსრულდება ყველა სურვილი. სამომხმარებლო საზოგადოების მიზანია რაც შეიძლება მეტი პროდუქტი აწარმოოს რაც შეიძლება მეტი ადამიანისთვის. ფაქტიურად, ბედნიერებაც სამომხმარებლო პროდუქტია და სახელმწიფო ცდილობს მაქსიმალურად გაზარდოს ადამიანების ბედნიერება მასობრივი წარმოების ზრდით. სწორედ ამ უტილიტარული ბედნიერების ცნებას ეწინააღმდეგება ჯონი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ადამიანმა ისიც უნდა იცოდეს, თუ რას ნიშნავს უბედურება და უნდა შეეძლოს შექმნას და დააფასოს მშვენიერება. სომას საშუალებით ადამიანები უბედურების განცდას იცილებენ. ამიტომ მათ არც ტრაგიზმის აღქმა შეუძლიათ და არც მშვენიერების. როდესაც ლენინა და ბერნარდი ზღვის თავზე ჩერდებიან, ლენინას ზღვის მშვენიერება აფრთხობს და ცდილობს გაექცეს მას. ჯონი გაოცდება, როცა აღმოაჩენს, რომ მსოფლიო კონტროლიორს შექსპირის პიესები წაკითხული აქვს. მას ეგონა, რომ ცივილიზებულ სამყაროში უბრალოდ არავინ

¹⁵¹ “მამაკაცებისა და ქალების უმეტესობა ისე გაიზრდება, რომ საკუთარი მონობა ეყვარება და არასოდეს იოცნებებს რევოლუციაზე”

¹⁵² “უსასყიდლოდ არაფერი არსებობს. ბედნიერებისთვის საფასურია გადასახდელი”

იცოდა ამ წიგნის შესახებ და მშვენიერი ახალი სამყარო კიდევ უფრო საშინელი ხდება მისთვის, როცა იგებს, რომ მაღალი ხელოვნება განზრახ არის უარყოფილი. მუსტაფა მონდი აცხადებს, რომ შექსპირის პიესები ძველია და ძველ ნივთებს ცივილიზებული ადამიანები არ იყენებენ, განსაკუთრებით თუ ეს ნივთები მიმზიდველი და მშვენიერია.

ძველი და მიმზიდველი - ეს შეფასება კარგად ასახავს ჰაქსლის იდეალს, რომლის სიმბოლოსაც შექსპირი წარმოადგენს რომანში. ლიტერატურის კრიტიკოსი გორმან ბოშამპი აღნიშნავს, რომ ყველა ანტიუტოპიაში გაიდვალებულია გარკვეული პერიოდი, რომელიც არასასურველ უტოპიას უპირისპირდება (Beauchamp, 1991:60). მაგალითად, ჯორჯ ორუელისთვის ოქროს ხანა, როგორც ჩანს, ვიქტორიანული ეპოქა იყო, რომელსაც შემდგომი პერიოდის ჭრილში განიხილავს. რომანში „1984“ წართმეული წარსულის სიმბოლო ეღუარდიანული ლონდონის ისტორიიდან შემორჩენილი ლექსია:

“Oranges and lemons, say the bells of St. Clement’s,
You owe me three fathings, say the bells of St. Martin’s”¹⁵³ - -“

(Orwell, 2011:102).

ეს ლექსი ნოსტალგიური კავშირია იდეალიზებული წარსულისადმი. მთავარი გმირი, უინსტონ სმითი, მთელი რომანის განმავლობაში ცდილობს ლექსის სრული ვერსია გაიგოს.

შეიძლება ითქვას, რომ ანალოგიურ დატვირთვას ატარებს შექსპირის პიესების ინტენსიური გამოყენება „მშვენიერ ახალ სამყაროში“. ჰაქსლის გმირი შექსპირისეული ციტატებით საუბრობს და აზროვნებს. ბოშამპის აზრით, ჯონის აზროვნების ფორმირებისათვის რენესანსული იდეალების გამოყენებით ჰაქსლი მოდერნისტულ ტრადიციას აგრძელებს, რადგან წარსულთან დაბრუნება და მითოლოგიური ან კვაზი-მითოლოგიური სქემის გამოყენება თანამედროვე სამყაროში გამჭრალი ღირებულებების აღსადგენად, სწორედ მოდერნიზმის ერთ-ერთი ასპექტი იყო (Beauchamp, 1991:61). ჯონის პერსონაჟში თავმოყრილია ქრისტიანულ-ჰუმანისტური ღირებულებები, რომლითაც იგი, როგორც ბუნებრივი ადამიანი, ტექნოკრატულ მსოფლიო სახელმწიფოში არსებული დეჰუმანიზაციის

¹⁵³ „ლიმონები და ფორთოხალები, წმინდა კლემენტის რეკენ ზარები,
შენ ჩემი გმართებს სამი ფარტინგი, რეკენ ზარები წმინდა მარტინის“

საზომი ხდება. ეს ღირებულებები მასში შექსპირის გავლით ყალიბდება. შესაბამისად, შექსპირი რომანში განხილულია როგორც ჰუმანიზმის სიმბოლო და თანამედროვე სამყაროში მასზე უარის თქმა ერთგვარი ცივილიზაციის დასასრულია. თუმცა, ლიტერატურის კრიტიკოსი პოლ სმეთერსტი მიიჩნევს, რომ შეუძლებელია ჰაქსლის ამგვარი მარტივი კაუზალური კავშირი ჰქონოდა მხედველობაში და შექსპირის დასასრული სამყაროს დასასრულთან გაეგივივებინა (Smethurst, 2008:96). არ შეიძლება ამ მოსაზრებას არ დავეთანხმოთ, მით უმეტეს, თუ გავიხსენებთ ჰაქსლის ამბივალენტურ მიდგომას არაერთი საკითხისადმი. მწერალი არასდროს განიხილავდა პრობლემას ცალმხრივად და მისთვის რაიმეს გაიდება და მახასიათებელი არ იყო. სწორედ აქედან მომდინარეობს მის შემოქმედებაში დუალობის თემატიკის აქტუალურობა. რომანში - “კონტრაპუნქტი” ჰაქსლიმ არათუ ორმხრივი, არამედ მულტიპლექსური ხედვაც კი შემოგვთავაზა მუსიკალიზებული მოდელის საშუალებით. ამდენად, ძნელია იმის თქმა, რომ შექსპირის პიესების ჭრილში აზროვნება “მშვენიერ ახალ სამყაროში” გაიდებადებულია. რომანში არაერთი ეპიზოდია, რომელიც სრულიად საპირისპიროში გვარწმუნებს. ჯონის მიერ შექსპირის ციტატებით საუბარი თავისუფალი აზროვნების მტკიცებულება სულაც არ არის. მაგალითისთვის შეგვიძლია განვიხლოთ ეპიზოდი, სადაც ჰაქსლის ირონია თავად ჯონისკენ არის მიმართული და მას კომიკურ მდგომარეობაში აყენებს სწორედ იმიტომ, რომ შექსპირის გმირის თვალთა აფასებს სიტუაციას. მეცამეტე თავში ჰელმჰოლც უოთსონის ბინაში მარტო მყოფ ჯონთან მოდის ლენინა. ჯონი ქაღს თავისებურად უხსნის, რომ მის მიმართ ნაზი გრძნობა აქვს და ტრადიციულად სურს, საგმირო საქმით დაუმტკიცოს სიყვარული. რამდენადაც ლენინამ არ იცის რა არის სიყვარული, იგი ჯონის სიტყვებს მასთან სექსის სურვილად აღიქვამს. ეს სცენა რამდენიმე კუთხით არის საინტერესო. ლენინა ტანსაცმლის გახდას იწყებს: Zip, zip! [...]. She stepped out of her bell-bottomed trousers. Her zippicamiknicks were a pale shell pink. The Arch-Community-Songster's golden T dangled at her breast. [...]. Zip! The rounded pinkness fell apart like a neatly divided apple. A wriggle of the arms, a lifting first of the right foot, then the left: the zippicamiknicks were lying lifeless and as though deflated on the floor¹⁵⁴ [Huxley, 2004:175,

¹⁵⁴ „ზიპ, ზიპ! კლოშიანი შარვლიდან გადმოაბიჯა. ნიჟარასავით ღია ვარდისფერი საცვლები ეცვა, გულზე კი არქი-მომღერლის ოქროსფერი T ეკიდა [...]. ზიპ! ვარდისფერი

176]. თუ დავაკვირდებით, მსოფლიო სახელმწიფოში ყველანაირ ტანსაცმელს ელვა შესაკრავი აქვს. გარდა ამისა, რომანში არაერთხელ მეორდება ელვა შესაკრავის ხმა "zip," "zip," "zip," ზოგჯერ კი უფრო გამოკვეთილადაც გვხვდება "ZIP!" ელვა შესაკრავი მსოფლიო სახელმწიფოს მცხოვრებთა კომფორტს ემსახურება და ამავე დროს სხეულს და სიშიშვლეს უფრო ადვილად მისაწვდომს ხდის. გარდა ამისა, მონოტონური "zip," "zip," "zip," ქმნის განმეორებადობის, რიტმულობის შეგრძნებას და თითქმის მუსიკალიზებულია. ეს რომანში შექმნილი რიტმულობის ეფექტის მხოლოდ ნაწილია. „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ ამგავრი რიტმი ძალიან ხშირად ჟღერს, როგორც „ცივილიზებულ“ ნაწილში, ე.წ. „ერთობის წირვის“ სექსუალური ორგის დროს ("Orgy-porgy ..." In their blood-coloured and foetal darkness the dancers continued for a while to circulate, to beat and beat out the indefatigable rhythm¹⁵⁵) [Huxley, 2004:85], ისე ინდიელთა რეზერვაციაში, სადაც უწყვეტად გაისმის დოლების ხმა. ეს არაბუნებრივად რიტმული მუსიკა მასობრიობის განვითარებას უწყობს ხელს და ინდივიდუალური აზროვნების ჩამოყალიბებას აბრკოლებს. დაუბრუნდეთ ლენინას და ჯონის ინტიმური ურთიერთობის ეპიზოდს. რიტმულობის ეფექტი ამ შემთხვევაშიც შენარჩუნებულია. შიშველი ლენინა ჯონს უახლოვდება. ჰაქსლი ირონიულად აღნიშნავს, რომ ლენინასაც ჰქონდა თავისი პოეზია, რომელიც სიმღერასავით და დოლის ხმასავით ჟღერდა: "Hug me till you drug me, honey" („მომეხვიე ისე მაგრად, ჩახუტება მექცევს წამლად“) [Huxley, 2004:176]. ამ კომენტარით მწერალი უკვე ამჟღავნებს მოცემულ სცენაში პოეზიის გამოყენების უადგილობისადმი ცინიკურ დამოკიდებულებას. უფრო მნშვნელოვანი კი ჯონის რეაქციაა. იგი ხელს კრავს ლენინას და როცა შეშინებული ქალი აბაზანაში ჩაიკეტება, აღშფოთებული, შექსპირის ციტატებით გმობს მდედრობითი სქესის ღტოლვას სექსისადმი:

„The fitchew, nor the soiled horse, goes to 't
 With a more riotous appetite.
 Down from the waist they are Centaurs,

სიმრგვალე შუაზე გაყოფილი ვაშლივით დაეცა. მკლავები მოიხარა, ჯერ მარჯვენა ფეხი აიწია ზემოთ, მერე მარცხენა: ზიპიკამიკნიკი უსიცოცხლოდ, გაფუფული ეგდო იატაკზე“

¹⁵⁵ „ორგი-ფორგი...“ სისხლისფერ, ემბრიონულ სიბნელეში წრეზე ტრიალებდნენ დაუღალავად, ცეკვავდნენ და ცეკვავდნენ დაუსრულებელ, რიტმულ ხმაზე“

Though women all above:
 But to the girdle do the gods inherit,
 Beneath is all the fiends';
 There's hell, there's darkness, there's the
 sulphurous pit,
 Burning, scalding, stench, consumption; fie,
 fie, fie! pah, pah! Give me an ounce of civet,
 good apothecary, to sweeten my imagination“¹⁵⁶[Huxley, 2004:177].

გორმან ბოშამპი სრულიად მართებულად აღნიშნავს, რომ ეს სცენა კომედიური ქანრის ნაწარმოების ნაწილი უფროა, ვიდრე ანტიუტოპიის (Beauchamp, 1991:62). შიშველი ლენინა აბაზანის კარს უკან იმალება და ველურს ეხვეწება, რომ ტანსაცმელი მიაწოდოს. ამ დროს კი ჯონი მეფე ლირის პირით ლანძღავს ქალთა მოდემას. მართლაც და, ამ ეპიზოდში ლენინას სიშიშველე და ლტოლვა უფრო ბუნებრივი და ნორმალურია, ვიდრე ველური ჯონის ისტერია საკუთარი უმანკოების დასაცავად. ჰაქსლის მიერ ჯონისადმი ამგვარი სატირის გამოყენება ეჭვქვეშ აყენებს მისი იდეოლოგიური ფუნქციის სერიოზულობას.

საინტერესოა ასევე მუსტაფა მონდისა და ჯონის საუბრის ეპიზოდი, როდესაც მსოფლიო კონტროლიორი ველურს ეკითხება, იცის თუ არა რა არის ფილოსოფოსი, ჯონი კი იმწუთასვე პასუხობს: „ადამიანი, რომელსაც სიზმრად არც კი მოლანდებია ბევრი რამ, რაც ზეცაში და ქვეყნად ხდება“ („a man who dreams of fewer things than there are in heaven and earth“) [Huxley, 2004:208]. ჯონის მიერ ამ კონტექსტიდან ამოგლეჯილი ფრაზის გამოყენება კომიკურ სიტუაციას ქმნის, რადგან იგი ფილოსოფოსის ზოგადი განმარტებისთვის „ჰამლეტიდან“ აღებულ კომენტარს იყენებს:

¹⁵⁶ „მაშინ თვით ძაღლის და ულაყის ცხენის ხურვებას მის თავგასული მსუნაგობა გადააჭარბებს, ცხენ-ქალა არის. წელზემოდან ქალია ეგა და წელქვემოთ კი ცხენი არის... ერთი შეხედვით - რაც წელზევით აქვს, - ყოველივე ღვთაებრივია და რაც წელქვევით - სულ ყოველი ეშმაკეული...“

წელქვევით საბნელეთია, ჯოჯოხეთია!.. გოგირდის ორმოა!.. დუღს! ყარს! ფუჰ, ფუჰ, ფუჰ!.. მომეცი, ექიმო, ერთი დრამი მუშკამბარი, - ჩემს გონებას ეს მერალი სუნი მოვაშორო“ (<http://lib.ge/book.php?author=320&book=8443>)

„There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy.“¹⁵⁷

პრინცი ჰამლეტი ჯონის მიერ ციტირებულ სიტყვებს სულ სხვა დატვირთვით და სხვა კონტექსტში იყენებს. იგი გააკვირვებულ პორაციოს ეუბნება, რომ ბევრი რამ არის ქვეყანაზე ისეთი, რაც მას ვერც კი წარმოუდგენია. რამდენადაც იგი საუბრისას ახსენებს სიტყვას „ფილოსოფია“, მუსტაფა მონდის კითხვაზე ჯონს მაშინვე ჰამლეტის სიტყვები ახსენდება და მათ განმარტების სახით იყენებს. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ჯონს გააზრებული არ აქვს შექსპირის პიესები და ციტატებს ჰიპნოპედიით დაზეპირებული ფრაზებით იმეორებს.

შექსპირის პიესების ამგვარი გამოყენება თითქოს თავისებურ ნორმად იქცევა და ჯონის აზროვნებას ჩარჩოში აქცევს. მაშ, რაღა მნიშვნელობა აქვს, ჰიპნოპედიით იქნება ადამიანი შთაგონებული თუ შექსპირის გმირების ციტატებით იაზროვნებს. ველურის მიერ შექსპირის პიესების უადგილო გამოყენებისადმი სატირული დამოკიდებულა იმის მაჩვენებელია, რომ ჰაქსლი არც ერთი ტიპის დოგმას არ მიესალმება. მთავარია ადამიანმა საღი აზრი, კრიტიკისა და მსჯელობის უნარი შეინარჩუნოს და ბრმად არ დაეყრდნოს პრინციპების არც ერთ სისტემას, თუნდაც ეს ჰუმანისტური პრინციპები იყოს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პოლ სმეთერსტი გამორიცხავს ჰაქსლის მიერ შექსპირის დასასრულის სამყაროს დასასრულთან გაიგივებას. თუმცა, მეორეს მხრივ, იგი აღიარებს, რომ ინდივიდუალური თავისუფლება აშკარად არის ასოცირებული მაღალი კულტურასთან, რომლის სიმბოლოსაც შექსპირი წარმოადგენს, ხოლო დაბალი ხელოვნება – მას-კულტურასთან და მასობრივ აზროვნებასთან. შეუძლებელია, აქ კიდევ ერთხელ არ გავავლოთ პარალელი ჯორჯ ორუელის რომანთან, სადაც შექსპირის შემოქმედების არსებობის დასასრული ასევე გაიგივებულია დეჰუმანიზაციის კულმინაციასთან. რომანის დასასრულს წარმოდგენილ დანართში ასახულია სამყაროს მომავალი და მასაში ადამიანის გათქვეფის, მისი ინდივიდუალობის განადგურების გეგმა. ამ გეგმის განხორციელება 2050 წლისთვის იგეგმება ახალმეტყველების სრულყოფის გზით.

¹⁵⁷ ინგლისური ვერსია აღებულია წყაროდან: <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>)
„ბევრი რამ ჰხდება, პორაციო, ზეცად და ქვეყნად,
რაც ფილოსოფთ სიზმრად არც კი მოლანდებით“ (თარგმანი აღებულია წყაროდან: http://allshares.org/books/Full_Version/mxatvruli/hamlet.pdf)

მეტყველება ცნობიერებისგან დამოუკიდებელი უნდა გახდეს. სიტყვები, რომლებიც აკრძალულ იდეებს და კონცეფციებს გამოხატავენ, აღარ იარსებებს. გეგმით გათვალისწინებულია ინსტინქტუალური სიამოვნების ან გრძნობებისა და აზრის განადგურება ცნობიერებიდან. სადად აზროვნება შეუძლებელიც იქნება, რადგან აღარ იარსებებს ენა, რომელიც გრძნობისა და აზრის გამოხატვასა და შემეცნებაში დაეხმარება ადამიანს. ახალმეტყველება და მისი პრინციპები, რომელიც დანართშია აღწერილი, ფაქტიურად გონების ფუნქციონირების და ინსტინქტის ბუნების შეცვლის მეთოდია, რათა ინდივიდუალობა აღარასოდეს წარმოადგენდეს ადამიანის განვითარების განუყოფელ ნაწილს. 2050 წელს ახალმეტყველების ენაზე ითარგმნება ყველა ის ნაწარმოები, საიდანაც ადამიანმა შეიძლება ბუნებრივი გრძნობების არსებობის შესახებ შეიტყოს. ორუელი ბოლო აბზაცში ახსენებს რამდენიმე მწერალს, რომელთა შემოქმედებაც თარგმანის პროცესშია. ამ ჩამონათვალში პირველად იგი სწორედ ინგლისელ დრამატურგს უთითებს. შექსპირის შემოქმედების ახალმეტყველების ენაზე თარგმნა უკუგანვითარების კულმინაციაა და ნიშნავს, რომ ადამიანური გრძნობების არსებობას საბოლოოდ დაესვა წერტილი და დეჰუმანიზაციის პროცესი ლოგიკურ დასასრულამდე მივიდა.

„მშვენიერ ახალ სამყაროში“ ეს შედეგი უკვე დამდგარია. მუსტაფა მონდი ჯონს ეუბნება, რომ შექსპირის ტრაგედიები დესტაბილიზაციას გამოიწვევს საზოგადოებაში, სადაც არავინ იცის რა არის მღელვარება. ადამიანი იმდენად შორის არის წასული, რომ იგი ვეღარც შეძლებს აღიქვას შექსპირის პიესები, რადგან არ იცის რას ნიშნავს მშობელი, შვილი, სიყვარული. მსოფლიო სახელმწიფოში სასაცილოდ არ ჰყოფნით ჯონის მიერ ციტირებული შექსპირის პიესები. მათთვის სრულიად გაუგებარია რაზე საუბრობს ინდიელების ტომიდან ჩამოსული ველური. ამ თემასთან დაკავშირებით საკმაოდ ვრცელ და საინტერესო კომენტარს აკეთებს გორმან ბოშამპი, რომელიც საკითხს შემდეგნაირად სვამს: თუკი იმ ფაქტს, რომ ადამიანს შექსპირის პიესების აღქმა აღარ შეუძლია, მის ემოციურ დეგრადაციასთან და მასობრივი მოხმარების პროდუქტად გადაქცევასთან გავაიგივებთ, ხომ არ ნიშნავს ეს, რომ „მშვენიერი სამყარო“ უკვე რეალობად იქცა? კითხვაზე პასუხის გასაცემად ბოშამპი ჯერ რობერტ უილსონის 1946 წელს გამოცემულ სტატიას იხსენებს, შემდეგ კი აღწერს საკუთარ ექსპერიმენტს, რომელიც მიჩიგანის უნივერსიტეტში ჩატარა. სტატიაში „მშვენიერი ახალი სამყარო როგორც შექსპირის კრიტიკა“ უილსონი

აღნიშნავს, რომ ჯონის მიერ მეფე ლირის ციტირებას ბევრი თანამედროვე ადამიანი ალბათ ვიქტორიანულ ეპოქაში მცხოვრები მკაცრი და ძველმოდურად მოაზროვნე მამის შენიშვნად გაიგებს. მათთვის რომანში ასახული სრული სექსუალური თავაშვებულობა უბრალოდ ფანტაზიას მოკლებული, მშრალი დამოკიდებულება იქნება სექსისადმი. თანამედროვე სამყაროსა და უმანკობისა და ერთგულების შექსპირისეულ იდეალს შორის დაპირისპირებაში, უილსონის აზრით, თანამედროვე მკითხველი ფორდიანული საზოგადოების მხარეს იქნება. ეს სტატია „მშვენიერი ახალი სამყაროს“ გამოცემიდან რამდენიმე წლის შემდეგ დაიბეჭდა და სავარაუდოდ მასში გამოთქმული მოსაზრებები რომანის თავდაპირველ მკითხველს ეხება. გორმან ბოშამპი მიიჩნევს, რომ დაახლოებით ნახევარი საუკუნის შემდეგ ეს დამოკიდებულება სავარაუდოდ კიდევ უფრო გამძაფრდა. „მშვენიერი ახალი სამყაროს გადაფასებაში“ ჰაქსლი აღნიშნავს, რომ მისი 1931 წლის წინასწარმეტყველება უფრო მალე ასრულდა, ვიდრე თავად წარმოედგინა (Huxley, 1983:12). გორმან ბოშამპი თვლის, რომ ამ წინასწარმეტყველებაში შექსპირის შემოქმედებისადმი დამოკიდებულება ციფრულად იგულისხმება. მართალია უილსონის პერიოდის მკითხველი შექსპირს ძველმოდურად მიიჩნევს, მაგრამ ის მაინც იცნობს დრამატურგის შემოქმედებას, ყოველ შემთხვევაში იმდენად მაინც, რომ მოსაზრება ჩამოუყალიბდეს საკითხთან დაკავშირებით. თავად „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ სულ სხვაგვარად არის საქმე. აქ შექსპირი აკრძალულია, თუმცა ამის საჭიროება საერთოდ არ დგას, რადგან, როგორც თავად მსოფლიო კონტროლიორი, მუსტაფა მონდი ამბობს, მსოფლიო სახელმწიფოში ადამიანები შექსპირის პიესების აღქმას ვეღარ შეძლებენ. ამრიგად, თუ ჩვენი ეპოქა ნამდვილად უახლოვდება ფორდიანულ მომავალს, გამოდის, რომ მკითხველი არა თუ უარყოფს შექსპირისეულ მსოფლმხედველობას, როგორც მოძველებულს, არამედ მან საერთოდ არ იცის შექსპირის არსებობის შესახებ. ეს იმას ნიშნავს, რომ თანამედროვე მკითხველისთვის, ისევე როგორც ლენინასა და ბერნარდისათვის, გაუგებარია ჯონის მიერ რომანში გამოყენებული შექსპირის ალუზიები. მაგრამ საინტერესოა, ეს მართლაც ასეა თუ არა. ფაქტის გადასამოწმებლად და კითხვაზე პასუხის მისაღებად, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გორმან ბოშამპმა ექსპერიმენტი ჩაატარა მიჩიგანის უნივერსიტეტში, სადაც თავად ასწავლის. მან „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ ციტირებული ან ალუზიის სახით გამოყენებული შექსპირის ოთხი პიესა აიღო. პიესებიდან შერჩეული ეპიზოდები დაურიგა

ორასამდე სტუდენტს, რომელთაგან უმეტესობა ინგლისური ენის სპეციალობაზე სწავლობდა. სტუდენტებს მიეცათ დავალება, რომ მიეთითებინათ, რომელი მხატვრული ნაწარმოებიდან იყო ეპიზოდები აღებული. გორმან ბოშამპი წერს, რომ ექსპერიმენტის შედეგები საოცრად დამთრგუნველი აღმოჩნდა. სტუდენტების უმეტესობამ არ იცოდა მნიშვნელოვანი ეპიზოდები ისეთი პიესებიდან, როგორც არის „რომეო და ჯულიეტა“, „ჰამლეტი“ და „მეფე ლირი“. რაც შეეხება „ქარიშხალს“, მირანდას სიტყვების წყაროდ მათ თავად ჰაქსლის რომანი მიუთითეს და არა შექსპირის პიესა. სტუდენტების მხოლოდ მეოთხედმა ნაწილმა გამოთქვა ბუნდოვანი ეჭვი, რომ ეპიზოდები შექსპირთან იყო დაკავშირებული. მეცნიერი აცხადებს, რომ კვლევის შედეგები მის დასკვნას თანამედროვე კულტურული კრიზისის შესახებ კიდევ უფრო აძლიერებს (Beauchamp, 1991:62-64). რა თქმა უნდა, ხელალებით ვერ ვიტყვით, რომ შექსპირის ცოდნა დასავლეთში წიგნიერების დონის ინდიკატორია. მეორეს მხრივ, ამ პატარა კვლევის შედეგებს უნივერსალურად ვერ განვიხილავთ. თუმცა ეს შედეგები მაინც ძალიან მნიშვნელოვანია. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ კვლევა ამერიკაში ჩატარდა და არქტიკულ ტექნოკრატიად ჰაქსლი სწორედ შეერთებულ შტატებს განიხილავდა და მეორეც, კვლევის შედეგები გვიჩვენებს როგორ კითხულობს „მშვენიერ ახალ სამყაროს“ დღევანდელი ტიპური მკითხველი, რომელიც უკვე ძალიან დაემსგავსა მსოფლიო სამყაროს მკვიდრს.

მსოფლიო სახელმწიფოში ადამიანს აღარც მაღალი ხელოვნება სჭირდება და აღარც ღმერთი. სიმბოლურია, რომ ვესტმისტერის სააბატოში კაბარეა გახსნილი. ლენინა და ჰენრი ამ კაბარეში ატარებენ საღამოს. კაბარეს სცენა ცხადად გვიჩვენებს როგორ არის ახალ სამყაროში ხელოვნება დეგრადირებული. საქსოფონისტი ახლა უკვე სექსოფონისტია, საქსოფონის მუსიკა კი გრძნობებისგან დაცლილ სქესობრივ აქტთან ასოცირდება. „The saxophones wailed like melodious cats under the moon, moaned in the alto and tenor registers as though the little death were upon them. Rich with a wealth of harmonics, their tremulous chorus mounted towards a climax, louder and ever louder—until at last, with a wave of his hand, the conductor let loose the final shattering note of ether-music”¹⁵⁸ [Huxley, 2004:78].

¹⁵⁸ “საქსოფონები ისე მოთქვამდნენ, როგორც ხმაშეწყობილი კატები მთვარის შუქზე; ალტოსა და ტენორის რეგისტრში კვნესოდნენ, თითქოს სიამოვნების პიკს მიადწიეს. მათი ჰარმონიული მთრთოლვარე ხმა სულ უფრო ძლიერდებოდა. კულმინაციურ მომენტში აფეთქებასავით გაისმა უკანასკნელი მძიმე აკორდი და დირიჟორმა ხელის მოქნევით დაასრულა ჰაეროვანი მუსიკა”.

ამ მუსიკაზე ოთხასი წყვილი ცეკვავს. ლენინა და ჰენრი მათ უერთდებიან და ოთხას მეერთე წყვილი ხდებიან. ვფიქრობ, რაოდენობაზე ხაზგასმით მწერალი კიდევ ერთხელ ამახვილებს ყურადღებას პრობლემის უნივერსალურობაზე. იქ, სადაც ადამიანები აღფად, ბეტად, გამად არიან დაყოფილი და სადაც არანაირი რომანტიული განცდა და ინდივიდუალიზმი არ არსებობს, ბუნებრივია, მნიშვნელოვანია წყვილების დანომვრა მათი იდენტიფიკაციისთვის. ამას გარდა, ნათელი ხდება ისიც, რომ სახეცვლილი ხელოვნება არა მხოლოდ ერთი დეჰუმანიზებული წყვილის პრობლემაა, არამედ ზოგადად კაცობრიობის.

მუდამ ბედნიერი ადამიანი არასოდეს ფიქრობს ხელოვნებასა და ჭეშმარიტებაზე. იგი არასოდეს აანალიზებს საკუთარ მდგომარეობას. ადამიანის მარადიული კმაყოფილების მიღწევას ემსახურება ცრუ ბედნიერების გამომწვევი ორი ძირითადი საშუალება: პირველი ეს არის სომა, რომელიც თავის ნებაყოფლობით მოტყუების საუკეთესო საშუალებაა. ნარკოტიკი ბინდავს რეალობას და მას ბედნიერების ცრუ განცდით, ჰალუსინაციებით ანაცვლებს. აბსოლუტურად სწორ შეფასებას აკეთებს ჯონი, როდესაც ხედავს სომას დღიური ნორმის მისაღებად რიგში ჩამდგარ ადამიანებს. რიგი გრძელია და ჭიკაძელასავით მიიკლაკნება. ჯონს აინტერესებს რა დევს პატარა ყუთებში, რომელსაც ასეთი მოთმინებით ელოდებიან ადამიანები. კითხვის დასმის დროს იგი ცდილობს ბერნარდს სწორად მიანიშნოს რა აინტერესებს და შესაბამისი სახელი უპოვოს მუყაოს კოლოფს. ამ დროს მას “ვენეციელი ვაჭარი” ახსენდება და კითხულობს “რა დევს იმ [] ზარდახშებში?” (“What's in those [...] those caskets?” [Huxley, 2004:151]. რა თქმა, უნდა, შემთხვევითი არ არის ჯონის მიერ სიტყვა “ზარდახშის” გამოყენება და აღუზია “ვენეციელ ვაჭართან”, სადაც აღწერილია სამი ზარდახშა: ოქროს, ვერცხლის და ტყვიის. პორცია იმისი გახდება, ვინც გამოიცნობს რომელ ზარდახშაშია ქალის პორტრეტი. ყველა ზარდახშაზე წარწერაა:

The first, of gold, who this inscription bears,
'Who chooseth me shall gain what many men desire;'
The second, silver, which this promise carries,
'Who chooseth me shall get as much as he deserves;'

This third, dull lead, with warning all as blunt,

'Who chooseth me must give and hazard all he hath.' [Act. II, scene VII] ¹⁵⁹

ოქროსა და ვერცხლის ზარდახშებზე არსებული წარწერები რეალურად იმ ადამიანების კრიტიკაა, რომლებიც ღირებულებებზე მხოლოდ ზედაპირულად მსჯელობენ და მარტივ გზას ეძებენ უკეთესი ცხოვრებისაკენ. პორციას პორტრეტი სინამდვილეში ტყვიის ზარდახშაშია და ჯილდოს ის ადამიანი იღებს, ვინც იოლად არ ცდილობს ბედნიერების პოვნას. სომას ყუთების აღსანიშნავად ველური ჯონი სიტყვა “ზარდახშას” იყენებს, რადგან წარწერები ზარდახშებზე ზუსტად გამოხატავს მსოფლიო სახელმწიფოს საზოგადოების მიდგომას ცხოვრებისადმი. ამ საზოგადოებამ სომას სახით მარადიული ბედნიერება აირჩია, მაგრამ ეს ბედნიერება ისეთივე ყალბი და ზედაპირულია, როგორც წარწერა ოქროს ზარდახშაზე. მოროკოს პრინცის მსგავსად, რომელიც ოქროს ირჩევს წარწერით მოხიბლული, თანამედროვე ადამიანის მოტყუებულ რჩება. ცრუ ბედნიერებით გონებადაბინდული საზოგადოებისთვის ადამიანური ფასეულობები საერთოდ აღარ არსებობს და მისი ცხოვრება ისეთივე ცარიელია, როგორც მოროკოს პრინცის მიერ არჩეული ოქროს ზარდახშა. ჯონის მსგავსად სწორ შეფასებას აკეთებს ბასანიო. იგი უარს ამბობს ოქროზე, ისევე როგორც ჯონი - სომას მიღებაზე.

“So may the outward shows be least themselves:

The world is still deceived with ornament” [Act. II, scene III] ¹⁶⁰

მაგრამ სომას ყუთები მხოლოდ ოქროს ზარდახშის ანალოგი არ არის. ვერცხლის ზარდახშაც ძალიან საინტერესოა თავისი წარწერით. ეს ის სიტყვებია, რომელიც ჰაქსლის მიდგომას სრული სიზუსტით გამოხატავს:

¹⁵⁹ “პირველი ყუთი ოქროსია და აწერია

“ვინც მე ამირჩევს, მას მიიღებს, რაიც ბევრსა სურს”.

მეორე, ვერცხლის, კი გვპირდება: “ვინც მე ამირჩევს, იმას მიიღებს, რასაც თვითონ დაიმსახურებს”.

მესამე ტლაქნი ტყვიისაა და ამგვარადვე,

უხეშად, ტლანქად გვემუქრება: ვინც მე ამირჩევს,

რაც აბადია ყველაფერი გასცეს, გაწიროს” (მოქმ. II, სცენა VII)

(გივი გაჩეჩილაძის თარგმანი)

(ორიგინალი აღებულია წყაროდან: <http://shakespeare.mit.edu/merchant/full.html>)

¹⁶⁰ “როგორ არა ჰგავს გარეგნობა შინაარსს თვისას.

ქვეყანას კვლავაც ატყუებენ სამკაულები” (მოქმ. II, სურათი III)

(გივი გაჩეჩილაძის თარგმანი)

(ორიგინალი აღებულია წყაროდან: <http://shakespeare.mit.edu/merchant/full.html>)

ადამიანმა ის მიიღო, რაც დაიმსახურა. რაც შეეხება ტყვიის ზარდახშას, რომელშიც პორციას პორტრეტია მოთავსებული, მშვენიერ ახალ სამყაროსთან მიმართებით ეს ჭკუშმარიტი ბედნიერების სიმბოლოა და ემოციების, სიყვარულის, ადამიანობის არსებობასთან ასოცირდება. მსოფლიო სახელმწიფოში, სადაც ოჯახი, შვილი, დაბადება, ავადმყოფობა, ტკივილი და ზოგადად, ადამიანური გრძნობები უარყოფილია, საზოგადოება არჩევანს სიმბოლურად ოქროს და ვერცხლის ზარდახშების სასარგებლოდ აკეთებს და არა ტყვიის. ნარკოტიკით გაბრუებული ადამიანები მარადიული, მაგრამ ზედაპირული ბედნიერებით ტკბებიან.

ცრუ ბედნიერების მიღწევის მეორე საშუალება კინო და ტელევიზიაა. კინოსა და ტელევიზიის თემატიკა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პოსტმოდერსნიტული ელემენტია ჰაქსლის რომანში. როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნიზმი ყურადღებას ამახვილებს არა საგნის, მოვლენის ანარეკლზე - არამედ მის კონსტრუირებაზე, სინამდვილის, რეალობის მოდელირებაზე, ხელოვნური რეალობის შექმნაზე. ამ თვალსაზრისით, თავისი სპეციფიკიდან და ბუნებიდან გამომდინარე, ყველაზე უკეთ მისადაგებული სწორედ კინო და ტელევიზიაა. „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ კინო და ტელევიზია წარმოდგენილია როგორც ცრუ რეალობის შექმნის საშუალება, რომელიც ხელოვნურ სიამოვნებას ქმნის და ადამიანს გონებას უბინდავს. სტანდარტიზებულ საზოგადოებაში მედია ხელს უწყობს კონფორმიზმს და ადამიანების მიერ ინდივიდუალიზმისა და საკუთარი გრძნობების უარყოფას. რომანში კინოსა და ტელევიზიის არაერთი აღწერა გვხვდება. კინო დასაწყისშივეა ნახსენები აღმზრდელობითი ცენტრის აღწერისას. თანამშრომელი ჰენრი ფოსტერს ეკითხება ახალი ფილმის სანახავად თუ მიდის და თან ატყობინებს, რომ ფილმში ტაქტილური ეფექტებია გამოყენებული (Huxley, 2004:41). როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსი, მარიო ვარიჩიო აღნიშნავს, ახალი ფილმი, რომელიც შეხებისა და სურნელის სტიმულირებას იწვევს, სრულ შესაბამისობაშია ჰედონისტურ სოციალურ სურათთან რომელიც ფილმის ხსენების პარალელურად არის რომანში ნაჩვენები - ბავშვების ეროტიკული თამაში და საუბარი ლენინასა და ფანის შორის სექსუალური პარტნიორის ცვლილების აუცილებლობაზე (Varricchio, 1999:98). კინო ასოცირდება ზედაპირულ, ცრუ ბედნიერებასთან. ჯონი ლენინას მიჰყავს თანამედრო კინოში, სადაც ფილმს ადამიანი რეალურად შეიგრძნობს თანამედროვე ტექნოლოგიების წყალობით. აღმზრდელობით ცენტრთან და

წირვის პაროდიასთან ერთად, კინოს სცენა ფორდიზმის შედეგების ერთ-ერთი ყველაზე მძაფრი გამოხატულებაა. როდესაც მოგვიანებით ჯონთან განმარტოვებული ლენინა მას უახლოვდება, აშკარა ხდება როგორი ხელოვნური და დეინდივიდუალიზებულია ცხოვრება ფორდის სამყაროში და რამდენად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კინო ცრუ რეალობის შექმნაში. ლენინა ჯონს უახლოვდება და ეხება, მას კი ახალგაზრდა ქალის სხეულის შეხებისას ახსენდება ფილმი, რაც არაბუნებრიობის შეგრძნებას უქმნის. ფორდის სამყაროში უსიყვარულო ურთიერთობა მისთვის ისეთივე ხელოვნურია, როგორც თანამედროვე ფილმი. კინო თავისი ყალბი შეგრძნებებით ლენინასა და ჯონს შორის დგება და ჯონს ხელს უშლის მისთვის ყველაზე პირადულის განცდაში. “And suddenly her arms were round his neck; he felt her lips soft against his own. So deliciously soft, so warm and electric that inevitably he found himself thinking of the embraces in *Three Weeks in a Helicopter*. Ooh! ooh! the stereoscopic blonde and ah! the more than real blackamoor. Horror, horror, horror ...”¹⁶¹ [Huxley, 2004:175].

ფილმებთან შედარებით ჰაქსლი ნაკლებ აქცენტს აკეთებს ტელევიზიაზე, მაგრამ ტელევიზორი კინოს მსგავსად ფორდიანული ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია და მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ახალი სამყაროს მასობრივი საზოგადოების ჩამოყალიბებაში. ტელევიზორი საუკეთესო საშუალებაა იმისთვის, რომ ადამიანს მარტო დარჩენის და დაფიქრების საშუალება არ მიეცეს. ამიტომ იგი თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია. ბერნარდი თავს ვალდებულად თვლის ლენინას წინასწარ აცნობოს, რომ სასტუმროში ტელევიზორი არ არის. ვერტმფრენში ლენინასთან უცნაური საუბრის შემდეგ წყვილი ბერნარდის ბინაში ბრუნდება. ლენინა თვლის, რომ ბერნარდი უკეთესად არის, რადგან ნორმალურად იქცევა. ნორმალურად მოქცევა კი გულისხმობს იმას, რომ მან ოთხი ტაბლეტი სომა მიიღო, ტელევიზორი ჩართო და ტანსაცმლის გახდას შეუდგა. სომა, ტელევიზორი და სექსი ადამიანის ნორმალური ცხოვრების მთავარი ნიშნებია.

¹⁶¹ “და უცბად მისი (ლენინას) მკლავები კისერზე შემოეხვია; ქალის ტუჩები მის ტუჩებს მიეწება. ისეთი მშვენიერი და ნაზი, ისეთი თბილი და ამაღელვებელი იყო, რომ უნებურად გაახსენდა როგორ ეხვეოდნენ ერთმანეთს ფილმში “სამი კვირა ვერტმფრენში”. უუჰ! უუჰ! სტერეოსკოპული ქერა ქალი და ააჰ! შავკანიანი მამაკაცი სინამდვილეზე რეალურს ჰგავდნენ. საშინელება, საშინელება, საშინელება...”

როდესაც ლინდა ცივილიზაციას უბრუნდება, სხვას არაფერს აკეთებს, მხოლოდ სომას იღებს და ტელევიზორს უყურებს. ცივილიზებულ სამყაროში მისი ადგილი აღარ არის. თუ ადრე ასაკოვანი ადამიანი წიგნს კითხულობდა, ფიქრობდა, რელიგიურ რწმენას უღრმავდებოდა, დღეს იგი ძველებურად მუშაობს და სექსით ტკბება. სიამოვნებას ადამიანი სიკვდილამდე არ წყვეტს, მას ერთი წუთიც არ აქვს, რომ დაფიქრდეს. ახალ სამყაროში დაავადება აღარ არსებობს და ბიოქიმიური საშუალებების წყალობით ადამიანი მარად ახალგაზრდაა სამოცი წლის ასაკამდე. მერე კი ერთბაშად კვდება. საინტერესოა, რომ იგი სიკვდილის შემდეგაც კი სამომხმარებლო მიზნებს ემსახურება. როცა კრემატორიუმის თავზე გადაიფრენენ, ლენინა ჰენრის ეკითხება, რა კვამლი ამოდის საკვამურებიდან. ის კი ამაყად პასუხობს, რომ გარდაცვლილი ადამიანების გადამუშავება ხდება ფოსფორის აღდგენის მიზნით: "Fine to think we can go on being socially useful even after we're dead. Making plants grow"¹⁶² [Huxley, 2004:76]. ახალ სამყაროში უბრალოდ არ იციან, რა უნდა აკეთოს დაბერებულმა ადამიანმა, რომელიც მათთვის სამუხეუმო ექსპონატი უფროა, ვიდრე ადამიანი. ამიტომ ლინდა ხანგრძლივ თრობას ეძღება ნარკოტიკისა და ტელევიზიის თანხლებით. ნარკოტიკი მას იმავე სიამოვნებას ანიჭებს, რასაც სატელევიზიო გამოსახულებები, ორივე ერთად კი თანამედროვე ფილმის ეფექტს ქმნის და ცრუ ბედნიერების შეგრძნებას აძლიერებს: "the dancing images of the television box were the performers in some indescribably delicious all-singing feely"¹⁶³ [Huxley, 2004:144]. ნარკოტიკის გადაჭარბებული დოზის გამო ლონდა პარკ ლენინის საავადმყოფოში ხვდება. მის მოსანახულებლად მისული ჯონი აღმოაჩენს, რომ ყველა საწოლის ბოლოში ტელევიზორი დგას, მომაკვდავი პაციენტების საწოლებთანაც კი. მარიო ვარიჩიო აღნიშნავს, რომ ტელევიზია ადამიანის ცხოვრების ყველა მომენტის თანმდევი და ადამიანს სრულ პასიურობას აჩვენებს (Varricchio, 1999:106). ლინდა სხვას ვერაფერს აკეთებს, მხოლოდ ჩოგბურთის ტურნირის ნახევარფინალს უყურებს. მისი ცარიელი მზერა შინაგანი სიცარიელის სიმპტომია, ფორდიანული საზოგადოების ტიპური მდგომარეობა, რასაც ხელს უწყობს ადამიანის გონების სატელევიზიო გამოსახულებებით დატვირთვა.

¹⁶² "რა მშვენიერია იმაზე ფიქრი, რომ სიკვდილის შემდეგაც კი შეგვიძლია სოციალური სარგებლის მოტანა. ჩვენი სხეულით მცენარეებს ვზრდით"

¹⁶³ "ტელევიზორის ყუთში მოცეკვავე გამოსახულებები რაღაც ბუნდოვანი სიამოვნების მომგვრელი ფილმის მსახიობებს ჰგავდნენ"

სომასა და ტელევიზიის ბურანში გახვეული ლინდა უდარდელად კვდება. კვდება ისე, რომ ვერ გრძნობს როგორ განიცდის მისი შვილი დედის სიკვდილს. ჯონის სურვილი, რომ ასეთ მომენტში დედასთან იყოს, უპირიპირდება ტექნოლოგიური მიღწევებით შექმნილ სიამოვნებას, მაგრამ ვერ გადაფარვს მას. ირონიას, მაგრამ სიკვდილის მომენტში ლინდა ისევ ნარკოტიკით თრობის ზმანებას ხედავს და ცხადად შეიგრძნობს როგორ იზიარებდა ამ სიამოვნებას მაღფაისში ჯონისთვის საძულველ პაპთან ერთად. ლინდას სიკვდილი ნაწარმოების ერთ-ერთ კულმინაციურ მომენტს ქმნის არა მხოლოდ იმიტომ, რომ სიკვდილი სომასა და ტელევიზიის თანხლებით ხდება. აქ უფრო მნიშვნელოვანი სხვა რამაა. ცივილიზებულ სამყაროში ადამიანური ურთიერთობები აღარ არსებობს. ადამიანმა ადამიანობა დაკარგა. ბუნებრივია, რომ აღარც სიკვდილის მომენტს ენიჭება რაიმე განსაკუთრებული მნიშვნელობა. ადამიანს ბავშვობიდან აჩვევენ სიკვდილს. აღმზრდელითი ცენტრიდან ისინი კვირაში ორჯერ მიჰყავთ მომაკვდავთა საავადმყოფოში. აქ მათ საუკეთესო სათამაშოებით და შოკოლადის კრემით უმასპინძლებიან სიკვდილის დღეს. ადამიანის არსებობასთან ერთად სიკვდილმაც შეწყვიტა არსებობა. დარჩა მხოლოდ შიშისგან განძარცვული სიკვდილი. დანარჩენი უკვე სომას და სინთეზური მელოდიის საქმეა. ამ საშინელებით შეძრული ჯონი ცდილობს გონზე მოიყვანოს ლინდა, მაგრამ ამოდ. ლინდა ბედნიერ ზმანებაშია თავის ინდიელ საყვარელთან ერთად.

აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჰაქსლის შემოქმედებაში ეს არის პირველი მინიშნება სიკვდილის აქტის მნიშვნელობის შესახებ. ეს თემა, კერძოდ კი გარდაცვალებისთვის მზადყოფნა და გარდაცვალება ჰაქსლის ფილოსოფიის უმთავრესი ნაწილი ხდება მის გვიანდელი პერიოდის რომანებში, განსაკუთრებით კი რომანში „დრო უნდა გაჩერდეს“. სიკვდილი განიხილება როგორც ადამიანური არსებობის კულმინაციური გამოცდილება.

ასაკონებისა და სიკვდილის შიშის მოსპობით, მშვენიერი ახალი სამყაროს მმართველებმა ყველანაირი სულიერი ღირებულება გაანადგურეს. მით უმეტეს, რომ აღარ არსებობს არც დაბადება. ბავშვები სინჯარებში იქმნებიან. დედა აღარ ელოდება ბავშვის შობის სასწაულს და შვილის პირველად დანახვას. ბავშვის შემქმნელებმა წინასწარ იციან როგორი იქნება მათი პროდუქტი, რა ფორმის ცხვირი, თვალი და წარბი ექნება. ცივილიზაციამ ადამიანის ცხოვრების ორი უმთავრესი მომენტი - დაბადება და სიკვდილი გააუფასურა.

ლინდას სიკვდილი ორი სამყაროს შეუთავსებლობის სიმბოლოა. ერთ მხარეს მისთვის სათაყვანო ცივილიზებული სამყარო დგას, მეორე მხარეს კი უკიდურესად განსხვავებული მალფაისი. ლონდონში ჩამოსულ ჯონს აქაურები „ველურს“ ეძახიან, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს კონტრასტს მათ შორის. ლინდას სიკვდილის შემდეგ მსოფლიო კონტროლიორსა და ჯონს შორის საუბარი ამ დაპირისპირებას საბოლოოდ გაცხადებულ სახეს აძლევს. ეს არის ორი სამყაროს წარმომადგენლის და მათი ფილოსოფიის დაპირისპირება. პრიმიტივიზმი უპირისპირდება ფორდიზმს ანუ მალფაისი - მსოფლიო სახელმწიფოს, რეზერვაციაში ცხოვრება - უზარმაზარ ქარხანაში ცხოვრებას. საინტერესოა, რომ საუბარში უპირატესობა არც ერთ მხარეს არ ენიჭება. ორ დაპირისპირებულ სამყაროს შორის არც ერთი არ არის იდეალური. ორივე ერთნაირად მიუღებელია და ფაქტიურად ერთმანეთის კონტრაპუნქტული ვერსიაა. ბერნარდი და ლენინა ესწრებიან ინდიელთა რიტუალებს, რომელიც „ერთობის წირვის“ ანალოგია. დოღების ხმაზე ლენინას სწორედ თავისი რელიგიური რიტუალი და იქ შესრულებული სიმღერები ახსენდება. მალფაისი და მშვენიერი ახალი სამყარო ანალოგიური რიტუალის სხვადასხვაგვარი გამოვლენით ერთმანეთის პაროდიას ქმნიან.

„მშვენიერი ახალი სამყაროს“ 1946 წელს დაწერილ წინასიტყვაობაში ჰაქსლი სინანულს გამოთქვამს, რომ ველური ჯონისთვის მხოლოდ ორი ალტერნატივა შექმნა რომანში - შეშლილი ყოფა უტოპიაში და პრიმიტიული ცხოვრება ინდიელების სოფელში. ეს უკანასკნელი, მისი აზრით, უფრო ადამიანურია გარკვეული თვალსაზრისით, მაგრამ მაინც უჩვეულოა და მიუღებელი. ჰაქსლი საუბრობს მესამე ალტერნატივაზე, რომლის არჩევის საშუალებაც შეიძლებოდა ჰქონოდა ჯონს: „If I were to rewrite the book, I would offer the Savage a third alternative. Between the utopian and primitive horns of his dilemma would lie the possibility of sanity - a possibility already actualized, to some extent, in a community of exiles and refugees from the Brave New World”¹⁶⁴ [Huxley, 2004:7]. ლიტერატურის კრიტიკოსი კლაიდ ენროტი გვარწმუნებს, რომ მესამე ალტერნატივაში ჰაქსლი გულისხმობს მისტიციზმს, რომელიც რომანში გამოკვეთილად არ ჩანს, მაგრამ შეფარულად მაინც ფიგურირებს როგორც აბსოლუტური ცოდნის და ღირებულებების წყარო

¹⁶⁴ „წიგნის ხელახლა დაწერა რომ შემეძლოს, ველურს მესამე ალტერნატივასაც შევთავაზებდი - შესაძლებლობას, რომელიც გარკვეულწილად უკვე არსებობდა მშვენიერი ახალი სამყაროდან გადასახლებული ადამიანების და ლტოვილების საზოგადოებაში“

მექანიკურ სამყაროშიც კი (Enroth, 1960:131, 132). ენროტი თავის მოსაზრებას ასაბუთებს ორი ეპიზოდით, სადაც რომანის ორი მოაზროვნე პერსონაჟი, მუსტაფა მონდი და ჰელმჰოლც უოთსონი, მისტიციზმის არსებობაზე საუბრობს და ტრანსცედენტულ მდგომარეობას აღწერს.

მეთორმეტე თავში მუსტაფა მონდი კითხულობს ნაშრომს სათაურით “ბიოლოგიის ახალი თეორია“. როცა კითხვას ასრულებს, ჩაფიქრდება, მერე კალამს იღებს და თავფურცელზე აწერს, რომ ნაშრომი არ უნდა გამოქვეყნდეს. რეალურად მას ნაშრომი შედეგარად მიაჩნია, მაგრამ ფიქრობს, რომ მისი გამოქვეყნება სახიფათო იქნება მსოფლიო სახელმწიფოში, რადგან შეიძლება აღმზრდელობით ცენტრში გონებადამუშავებულ ადამიანებში შთაგონების უკუპროცესი გამოიწვიოს, განსაკუთრებით კი ზედა კასტების ზოგიერთ მოუსვენარ ადამიანში. ამგვარი იდეების წაკითხვა მათ დააკარგინებს რწმენას, რომ ბედნიერება უზენაისი სიკეთეა. ადამიანებმა შეიძლება დაიჯერონ, რომ მათი არსებობის მიზანი სხვაგან არის, რეალობის მიღმა და რომ ცხოვრება არა კეთილდღეობის შენარჩუნებაა, არამედ ცნობიერების განწმენდა და ცოდნის გაფართოება. მუსტაფა მონდს ამისი თავადაც სჯერა, მაგრამ კონტროლირებულ საზოგადოებაში ამგვარი იდეის გაჩენა დაუშვებლად მიაჩნია (Huxley, 2004:162). საინტერესოა, რომ მსოფლიო კონტროლიორი ბედნიერების აღტერნატივად ცნობიერების გაძლიერებას და განწმენდას მოიაზრებს, ისევე როგორც “მასსრულ ფერხულში“ გამბრილი საუბრობს გონებაში არსებულ სიმშვიდეზე. გამბრილის მსგავსადვე, მუსტაფა მონდი გონებაში არსებულ მისტიკურ ძალას განვითარების საშუალებას არ აძლევს.

მეორე პერსონაჟი, რომელიც მისტიციზმზე საუბრობს და სხვებისგან თავისი აზროვნებით გამოირჩევა, არის ჰელმჰოლც უოთსონი, ემოციების ინჟინერი. იგი პროტესტს უცხადებს უაზრო სისულელეებს, რომლის წერაც სამსახურებრივად ევალება და ერთ-ერთი ლექციის დროს მესამეკურსელ სტუდენტებს უკითხავს საკუთარ ლექსს, რომელიც მარტოობის დროს გაჩენილი შეგრძნებების შესახებ დაწერა:

„გუშინდელი შეხვედრა,
 ჯოხები და გატეხილი დოლი
 ფლეიტები შუალამის ქალაქში
 და დუმილი ვაკუუმში მწოლი,
 სიხუმეში დამუწული ტუჩები,
 სახეებზე აღბეჭდილი ძილი,
 დანადგარის შეწყვეტილი ხმაური
 და ნაგავი ქუჩებში დაყრილი.
 თითქოს შეერთდა მდუმარება რაც კი არსებობს
 გაერთიანდა გოდება და ქვითინი უხმო
 და არსაიდან გაჩენილი უცნაური ხმა
 მესმოდა, მაგრამ ეს ხმა იყო სრულიად უცხო.
 როგორც არყოფნა სიუზანის ან ეგერიას
 როგორც მკლავები ანდა მკერდი წამოწეული
 როგორც ტუჩები მიმზიდველი და უკანალი,
 ნელა ჩნდებოდა არსებობად გადაქცეული,
 ჩნდებოდა, მაგრამ რისი იყო ეს არსებობა
 ასე მტკიცედ რომ ჩაენაცვლა აბსურდულ ყოფას
 და ამოავსო ჩუმი ღამის სიცარიელე
 ამ სიხუმეში ვისურვებდი მარადჟამს ყოფნას“

*"Yesterday's committee,
 Sticks, but a broken drum,
 Midnight in the City,
 Flutes in a vacuum,
 Shut lips, sleeping faces,
 Every stopped machine,
 The dumb and littered places
 Where crowds have been: ...
 All silences rejoice,
 Weep (loudly or low),
 Speak—but with the voice
 Of whom, I do not know.
 Absence, say, of Susan's,
 Absence of Egeria's
 Arms and respective bosoms,
 Lips and, ah, posteriors,
 Slowly form a presence;
 Whose? and, I ask, of what
 So absurd an essence,
 That something, which is not,
 Nevertheless should populate
 Empty night more solidly
 Than that with which we
 copulate,
 Why should it seem so
 squalidly?*

[Huxley, 2004:165].

უოტსონი თავის ლექსში საუბრობს სიხუმის ხმაზე, რომელიც უფრო მეტად
 ავსებს ღამის სიცარიელეს, ვიდრე რეალურად არსებული ეგერია და სიუზანი.
 იგი ამ ინტუიტიურად მიღებული ცოდნის შესახებ ბერნარდ მარქსს უყვება და
 აღიარებს, რომ საკუთარ თავს ვერ შეეწინააღმდეგა, რადგან გრძნობდა უდიდეს
 შინაგან ძალას, რომლის შესახებაც აუცილებლად უნდა დაეწერა. რაღაც
 შეუცნობელის არსებობამ უოტსონში დაფარული ძალა გააღვიძა და ამ ძალის
 შეგრძნებისას მას სხვა ყველაფერი უაზრობად ეჩვენება, მათ შორის სექსი

გამომწვევი გარეგნობის ქალებთან. აშკარაა, რომ ჰელმჰოლც უოთსონს მისტიური განცდა აქვს. ბერნარდი მარქსი მას აფრთხილებს, რომ მარტოობა აკრძალულია და სტუდენტებთან მარტოობის და ასეთი შეგრძნებების პროპაგანდას შეიძლება ცუდი შედეგი მოყვეს. საბოლოოდ უოთსონს და ბერნარდ მარქსს გადასახლებაში გზავნიან.

ზემოაღნიშნული ორი ეპიზოდის გარდა, ვფიქრობ აუცილებლად უნდა ვახსენოთ ინდიელების მიერ განდევნილი ჯონის განცდები, რომელიც მას კლდის თავზე, მარტოობაში ეუფლება. ეს განცდები დაწვრილებით არ არის აღწერილი უოთსონის შემთხვევისგან განსხვავებით, მაგრამ აქ არის ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი ფრაზა, რომელიც ყოველგვარ მისტიკურ განცდას აჯამებს. ეპიზოდის დასასრულს ვკითხულობთ, რომ ჯონმა მარტოობაში აღმოაჩინა დრო, სიკვდილი და ღმერთი (Huxley, 2004:127). ეს ის სამი ღირებულებაა, რომელიც ჰაქსლის ფილოსოფიურ რომანებში დომინირებს. კერძოდ კი, ადამიანის საბოლოო დანიშნულებად მიიჩნევა ღმერთთან მიახლოება. ისტორიული დრო კი განიხილება როგორც მარადიულობასთან, ღმერთთან და ჭეშმარიტებასთან მიახლოების დამაბრკოლებელი ფენომენი. ამიტომ იგი უნდა გაჩერდეს მისი სხვაგვარად განცდის გზით. მოსაზრება, რომ დრო შეიძლება სხვაგვარად განვიცადოთ და შესაბამისად, გავაჩეროთ, მჭიდროდ უკავშირდებოდა რწმენას, რომ სამყაროს აღქმას ცნობიერება განსაზღვრავს. ცნობიერებას შეუძლია სამყაროს ძველებური, მექანიკური აღქმისგან გაგვათავისუფლოს. სიკვდილი ასევე ძალიან მნიშვნელოვანი ფენომენია და იგი მისტიკურ ლიტერატურაში მატერიის სიმბოლოა. მატერიალური მიჯაჭვულობა კი მხოლოდ გვაშორებს ღმერთთან. სიკვდილის შიში ისტორიულ დროში მარადიული არსებობისკენ სწრაფვია. ღმერთთან მიახლოების გზაზე ნამდვილი მტერი სიკვდილი კი არ არის, არამედ სიკვდილის შიში. ასე რომ, ველური ჯონის მიერ ამ სამი ღირებულების აღმოჩენა მარტოობაში მისტიკური განცდების ანალოგია. თუმცა, არც ამ შემთხვევაში ავითარებს ჰაქსლი იდეას და აღნიშნული ფრაზა შეიძლება სრულიად შეუმჩნეველი დარჩეს მკითხველისთვის, რომელიც მის ფილოსოფიურ და თეოსოფიურ ნაშრომებსა და რომანებს არ იცნობს.

კლავდ ენროტის მტკიცებას, რომ ჰაქსლი მესამე ალტერნატივაში ნამდვილად მისტიციზმს გულისხმობდა, ადასტურებს ზემოაღნიშნულ წინასიტყვაობაშივე გამოთქმული აზრი ადამიანის საბოლოო მიზანზე, რომელსაც ყოველგვარი

ბედნიერების პრინციპი უნდა ემორჩილებოდეს (Huxley, 2004:6). გარდა ამისა, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ წინასიტყვაობა დაწერილია 1946 წელს, როდესაც ჰაქლი უკვე მისტიციზმის პრინციპებს იზიარებდა. ეს არის პერიოდი, როდესაც მწერალს საბოლოოდ ჩამოუყალიბდა თეოსოფიური მიდგომა აღმოსავლური რელიგიისა და ფილოსოფიის შესწავლის საფუძველზე. წინასიტყვაობის დაწერამდე, კერძოდ კი 1945 წელს, გამოქვეყნდა ჰაქსლის რომანი „დრო უნდა გაჩერდეს“, რომელიც მთლიანად დროისგან მისტიციზმის გზით გათავისუფლებას ეძღვნება. წინასიტყვაობის დაწერის შემდეგ კი, 1947 წელს, გამოიცა ფილოსოფიური ნაშრომი „მარადიული ფილოსოფია“, რომელსაც ჰაქსლიმ ვედანტიკური სათაური შეურჩია. ნაშრომში ციტატები მოყვანილია ქრისტიანი ფილოსოფოსების, მაგ., მაისტერ ეკარტის და უილიამ ლოს ნაშრომებიდანაც, მაგრამ ნაშრომის ქრისტიანული ნაწილი, შეიძლება ითქვას, რომ ძალიან სუსტია და ჰაქსლის მოსაზრებები უფრო აღმოსავლური ფილოსოფიით არის გაჯერებული. ამ ფონზე გასაკვირი არ არის, რომ 1946 წლის გადმოსახედიდან მწერალი მესამე ალტერნატივას ხედავს „მშვენიერ ახალ სამყაროში“. თუმცა, ვფიქრობ რომანის პოპულარობა და მისი მხატვრული ღირებულება სრულიად შეიცვლებოდა ასეთ შემთხვევაში და ალბათ კარგიც არის, რომ ჰაქსლიმ მთავარი პერსონაჟი დილემის წინაშე დააყენა. გამოსავლის სახით მისტიციზმის გზის არჩევა სრულიად განსხვავებულ სახეს მისცემდა ნაწარმოებს და მას ჰაქსლის გვიანდელი პერიოდის რომანებს დაამსგავსებდა, რომელიც არც თუ ისე პოპულარულია და მე ვიტყვდი, მართებულადაც. მთავარი პრობლემა - მექანიკური და ბუნებრივი სამყაროს დაპირისპირება - „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ მთელი სიმწვავეით ზუსტად იმიტომ იგრძნობა, რომ ველური ჯონი დილემის წინაშეა. რომანის სწორედ ისეთი დასასრული, როგორც მესამე ალტერნატივის გარეშე არსებობს, დააფიქრებს მკითხველს ტექნოლოგიური ტენდენციების და მისი თანმხლები დეჰუმანიზაციის შედეგებზე.

ასეა თუ ისე, „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ მესამე ალტერნატივა არ არსებობს. და რადგან გამოსავალი არ ჩანს, ბალანსისა და ჰარმონიის მიღწევა ყოველად უპერსპექტივოა, ჯონი გადაწყვეტილებას იღებს, რომ გაემიჯნოს ორივე უკიდურესობას და მიტოვებულ შექურაში მიდის საცხოვრებლად. საინტერესოა, რომ იგი მალფაისში არ ბრუნდება. თუკი მისთვის მხოლოდ ცივილიზაციის წესები იყო მიუღებელი, შეეძლო ისევ მალფაისში წასულიყო, მაგრამ მისი გადაწყვეტილება კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს, რომ ორივე სამყარო ერთნაირად

მიუღებელია. ჰაქსლი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სრული პრიმიტივიზმის დამკვიდრებას და ცივილიზაციის ყველა მიღწევის უარყოფას ნამდვილად არ უჭერდა მხარს. მას ორივე სამყარო ადამიანური ღირებულებების შენარჩუნების კუთხით აინტერესებდა. სტატიაში „მეცნიერება და ცნობიერება ჰაქსლის მშვენიერ ახალ სამყაროში“ პიტერ ფირჩოუ მართებულად აღნიშნავს: „Huxley’s aim is not so much to foresee what will happen to machines as to foresee what will happen to man”¹⁶⁵ [Firchow, 1975:301]. განმარტოვებული ჯონი პრიმიტიულ შრომის და ბრძოლის იარაღებს აკეთებს. ლიტერატურის კრიტიკოსის, კერი შნაიდერის აზრით, პრიმიტიულ საწყისთან დაბრუნებაზე უარის თქმა, მაგრამ ამავდროულად პრიმიტიული იარაღების კეთება ნიშნავს ცივილიზებულ სამყაროში პრიმიტივიზმის ელემენტის შემოტანის მცდელობას (Snyder, 2010:211). ალბათ უნდა დავეთანხმეთ კერი შნაიდერს, რადგან არსებობს ესეები, სადაც ჰაქსლი სწორედ ამ მოსაზრებას უჭერს მხარს. განსაკუთრებით ეს ეხება მის სამოგზაურო ესეებს. მაგალითად, ერთ-ერთ ესეში „მექსიკის ყურე“ ჰაქსლი წერდა: „Must we then despair of this desirable communication – the wedding of primitive with civilized virtues? I think not. Partially to industrialize and civilize primitives may be impossible. But to introduce a salutary element of primitivism into our civilized and industrialized way of life – this, I believe, can be done”¹⁶⁶ [Huxley, 2001: 575].

განმარტოვებული ჯონი ცდილობს რელიგიური წესების დაცვით იცხოვროს. ლენინას გახსენების და სურვილის მოძალების გამო იგი თვითგვემას იწყებს: „hitting himself with a whip of knotted cords. [...] from weal to weal ran thin trickles of blood”¹⁶⁷ [Huxley, 2004:221]. მისი თვითგვემა შეიძლება რელიგიური განდევილობის პაროდიად ჩავთვალოთ თუ გავითვალისწინებთ ამ სცენის თანმხლებ ეპიზოდს. სატვირთოთი მიმავალი სამი დელტა-მინუსი მუშა ჯონის თვითგამათრახების სცენას შეესწრება. გაოცებისგან პირდაღებული მუშები მათრახის მოქნევას

¹⁶⁵ “ჰაქსლისთვის მთავარი ის კი არ იყო, განეჭვრიტა რა დაემართებოდა მანქანებსა და დანადგარებს, მისთვის მთავარი იყო განესაზღვრა რა ბედი ეწეოდა ადამიანს”

¹⁶⁶ “მაშ, რა გამოდის, ამ სასურველი კომუნიკაციის – პრიმიტივიზმისა და ცივილიზაციის ღირებულებების გაერთიანების – იმედი უნდა გადავიწუროთ? მე მგონი არა. პრიმიტივიზმის ნაწილობრივი ინდუსტრიალიზაცია და ცივილიზება შეიძლება შეუძლებელი იყოს, მაგრამ ვფიქრობ შესაძლებელია პრიმიტივიზმის მისასალმებელი ელემენტების შემოტანა ჩვენს ცივილიზებულ და ინდუსტრიულ ცხოვრებაში”

¹⁶⁷ “კვანძებიანი ზონრით გაკეთებულ მათრახს ირტყამდა. [...] ნაიარავეებიდან სისხლი დვარად ჩამოსდიოდა”.

ითვლიან: “Nine, ten, eleven, twelve ...”¹⁶⁸ [Huxley, 2004:222]. უნდა ვივარაუდოთ, რომ თორმეტი აქ ისევ საკრალური ციფრის სახით არის გამოყენებული, მით უმეტეს, რომ გაოცებული მუშებისა და მძღოლის კომენტარი ისევ რელიგიური პაროდიაა.

"Ford!" whispered the driver. And his twins were of the same opinion.

"Fordey!" they said”¹⁶⁹ [Huxley, 2004:222].

ამ მომენტში ღმერთის ნაცვლად ჰენრი ფორდის ხსენება მას რომანის ტრაგიკულ ფინალთან აკავშირებს. ჯონის დაღუპვა გარდაუვალი ხდება სამყაროში, რომელსაც მუსტაფა მონდი და მსოფლიოს სხვა კონტროლიორები მართავენ ფორდიზმის პრინციპებით.

ჯონის ამბავი ჟურნალისტებისთვის ხდება ცნობილი და სულ მალე რეპორტიორები მას მოსვენებას აღარ აძლევენ. მის ერთ-ერთ თვითგვემას იღებს დარვინ ბონაპარტი, კინო კორპორაციის ექსპერტი ფოტოგრაფი, რომელიც სასურველი კადრის მოლოდინში ტყეში იმალება სამი დღე-ღამის განმავლობაში. ფოტოგრაფის სახელი სიმბოლურად აერთიანებს ცნობილი ნატურალისტისა და დამპყრობელის სახელებს. ის ადამიანს, როგორც ცხოველს ისე აკვირდება და მისი ცოდვის გამოსყიდვის რიტუალის კადრებს ნადავლივით იგდებს ხელთ: „He kept his telescopic cameras carefully aimed—glued to their moving objective; clapped on a higher power to get a close-up of the frantic and distorted face (admirable!); switched over, for half a minute, to slow motion (an exquisitely comical effect, he promised himself)“¹⁷⁰ [Huxley, 2004:225, 226]. ტექნიკური ტერმინების ამგვარი გამოყენება და გადაღების პროცესის დეტალური აღწერა ხაზს უსვამს პირადი ტრაგედიის გარდაქმნას მასობრივ სანახაობად. ეს კიდევ ერთი თემაა, რომელიც დღეს რომანის აქტუალობას განაპირობებს. ჟურნალისტური ეთიკის პრობლემა თანამედროვე ცხოვრების ერთ-ერთი მწვავე საკითხია. დარვინ ბონაპარტი ჯონის კადრების გამოყენებით ქმნის სენსაციურ ფილმს „ველური სარეიში“, რომელიც უმაღვე პოპულარული ხდება.

¹⁶⁸ “ცხრა, ათი, თერთმეტი, თორმეტი...”

¹⁶⁹ “ფორდო!” წაიხურჩულა მძღოლმა. და ტყუპისცალებმაც მას მიბადეს.

“ფორდო ჩემო!” წარმოთქვეს მათაც.

¹⁷⁰ “ტელესკოპურ კამერაზე ფოკუსი ყოველთვის ზუსტად ჰქონდა გასწორებული და მოძრავ სამიზნეს თვალს არ აცილებდა. გახელებული და წაშლილი სახის ახლო კადრის გადაღებისას სიხარულით ტაშს უკრავდა (ბრწყინვალე იყო!); ნახევარ წუთში აპარატს გადართავდა და ნელ მოძრაობას იღებდა (დახვეწილი, კომიკური ეფექტი – პირდებოდა საკუთარ თავს)”

როგორც ლენინა და ბერნარდი თვლიან რეზერვაციაში მცხოვრებ ინდიელებს არაადამიანებად, ჯონის დასათვალისწინებლადაც ისე მოდიან ტურისტები, როგორც ზოოპარკში ცხოველის სანახავად: “staring, laughing, clicking their cameras, throwing (as to an ape) peanuts”¹⁷¹ [Huxley, 2004:227]. მაგრამ, როგორც კერი შნაიდერი აღნიშნავს, სისხლსმოწყურებული ტურისტები, რომლებიც ერთხმად მოითხოვენ „გამათრახების ილეთს“ - დესაკრალიზებულ რიტუალს, თავად არიან ნამდვილი ველურები, რომლებსაც ინსტინქტი და უაზრო კოლექტიურობა ახასიათებთ ინტელექტისა და ინდივიდუალურობის ნაცვლად (Snyder, 2010: 211, 212). აქ კიდევ ერთხელ ესმება ხაზი პრიმიტიული და ცივილიზებული სამყაროს ანალოგიას. ტურისტული მოვლენა ცივილიზებულ ადამიანთა რიტუალით მთავრდება, რომელიც ძალიან ჰგავს ინდიელთა ტომის რიტუალს: „Then suddenly somebody started singing "Orgy-porgy" and, in a moment, they had all caught up the refrain and, singing, had begun to dance. Orgy-porgy, round and round and round, beating one another in six-eight time. Orgy-porgy ...“¹⁷² [Huxley, 2004:230].

საშინელი ორგის შემდეგ გონს მოსულ ჯონს საკუთარი თავი სძულს იმის გამო, რაც მოხდა და სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებს. 1933 წლის მაისში გამოქვეყნებულ სტატიაში გერმანელი მწერალი, ჰერმან ჰესე ჯონს უკანასკნელ ადამიანს უწოდებს (Hesse, 1933:221). მართლაც, ჯონი ადამიანური ღირებულებების მატარებელი უკანასკნელი ადამიანია და ეს უკანასკნელი ადამიანიც კვდება.

მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ოლდოს ჰაქსლის ძმამ, ტრევენენ ჰაქსლიმ თავი ჩამოიხრჩო იმ ადგილთან ახლოს, სადაც რომანში ჯონი იკლავს თავს. როგორც ჰაქსლის ბიოგრაფი, სიბილ ბედფორდი აღნიშნავს, მწერალმა ძმის გარდაცვალების შემდეგ გერვასს, ოჯახის მეგობარს მისწერა: „Trev was not strong, but he had the courage to face life with ideals – and his ideals were too much for him”¹⁷³ [Bedford, 1973:47]. ტრევენენის თვითმკვლელობასთან მსგავსების გამო რომანის ფინალი უფრო დრამატული ხდება. ჯონი, რომლისთვისაც რთულია შეინარჩუნოს ადამიანური ღირებულებები და დაიცვას თავისი იდეალები,

¹⁷¹ “უყურებდნენ, იცინოდნენ, ფოტოაპარატებს აჩხაკუნებდნენ, მიწის თხილს ესროდნენ (როგორც მაიმუნს)”

¹⁷² “მერე უცბად ვიღაცამ სიმღერა დაიწყო - “ორგი-ფორგი”. ერთ წუთში ყველამ აიტაცა მისამღერი. მღეროდნენ და თან ცეკვავდნენ. “ორგი-ფორგი”, თან წრეზე ტრიალებდნენ, ტრიალებდნენ, ტრიალებდნენ და ერთამენთს ექვსჯერ ან რვაჯერ ურტყამდნენ. “ორგი-ფორგი”...”

¹⁷³ “ტრევი ძლიერი არ იყო, მაგრამ გამბედაობა ეყო, რომ იდეალებით სავსე ცხოვრებით ეცხოვრა – და ეს იდეალები ძალიან ბევრი აღმოჩნდა მისთვის”

ტრევერანის მსგავსად თავს იხრჩობს: „Slowly, very slowly, like two unhurried compass needles, the feet turned towards the right; north, north-east, east, south-east, south, south-south-west; then paused, and, after a few seconds, turned as unhurriedly back towards the left. South-south-west, south, south-east, east. ...“¹⁷⁴ [Huxley, 2004:231]. გარდაცვლილი ჯონის აქეთ-იქეთ მოქანავე ფეხებს მწერალი აუჩქარებლად მოძრავ კომპასის ისრებს ადარებს და რომანის დასასრულს სიმბოლურ დატვირთვას აძლევს. ადამიანმა სრული კონტროლი მოიპოვა თავის საბოლოო მიზანზე. ის ჭეშმარიტებას აღარ ეძიებს ღმერთის სახით. ამიტომაც მისთვის აღარ არსებობს ორიენტირი, რომლის მიხედვითაც განსჯის საკუთარ ქმედებას და წარმართავს საკუთარ მომავალს.

ჯონი რომანის ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც აცნობიერებს რა ხდება ახალ სამყაროში. მხოლოდ მას შეუძლია მსოფლიო კონტროლიორთა მიერ შექმნილ ილუზიასა და რეალობას შორის არსებული წინააღმდეგობრიობის დანახვა. იგი თვითმკვლევლობამდე მიჰყავს რწმენას, რომ შეუძლებელია ნამდვილი ბედნიერება იპოვო ილუზიურ სამყაროში, სადაც ყველა მოჩვენებითი ბედნიერებით ცხოვრობს. ჯონისთვის მიუღებელია სამყარო შექსპირის, ღმერთის, ემოციების, ხელოვნების გარეშე. იგი სულიერი განვითარების ვერანაირ პერსპექტივას ვეღარ ხედავს ახალ, დეჰუმანიზებულ სამყაროში და ამიტომაც ასრულებს სიცოცხლეს თვითმკვლევლობით. საინტერესოა, რომ რომანი გარდაცვლილი ჯონის ჰაერში მოქანავე ფეხების აღწერით სრულდება. მისი სხეულის დანახვას გამაყრუებელი სიჩუმე ახლავს თან. მწერალი არ გვეუბნება იმ ადამიანების სახელებს, ვინც ჰაერში ჩამოკიდებული მიცვალებული აღმოაჩინა. რა მნიშვნელობა აქვს სახელს, თუ ის ინდივიდუალურობის ნიშანი არ არის. ისინი უბრალოდ უნივერსალური ადამიანები არიან და განასახიერებენ დეჰუმანიზებულ კაცობრიობას, რომელმაც ჯონის თვითმკვლევლობით დაასრულებინა სიცოცხლე. არც ამ უსახელო ადამიანების რეაქციაა აღწერილი, მაგრამ ძნელი წარმოსადგენი არ არის, რამდენად არაადამიანური იქნებოდა ეს რეაქცია და როგორ აიტაცებდა ამ უჩვეულო ამბავს მედია. ჯონის თვითმკვლევლობა ლოგიკური დასასრულია ანტიუტოპიური ტრაგედიისა, სადაც

¹⁷⁴ “ნელა, ძალიან ნელა, კომპასის ორი აუჩქარებელი ისარივით, ფეხები ჯერ მარჯვნივ ქანაობდა, მერე ჩრდილოეთით, ჩრდილო აღმოსავლეთით, აღმოსავლეთით, სამხრეთ აღმოსავლეთით, სამხრეთით, სამხრეთ-სამხრეთ-დასავლეთით; მერე გაჩერდა და რამდენიმე წამის შემდეგ აუჩქარებლად ისევ მარცხნივ მოტრიალდა. სამხრეთ-სამხრეთ-დასავლეთით, სამხრეთით, სამხრეთ-აღმოსავლეთით, აღმოსავლეთით. ...“

ადამიანები აღარ არსებობენ და სულიერების მაძიებელი გმირი მარადიული მარცხისთვის არის განწირული.

1962 წელს ჰაქსლი ბერკლის უნივერსიტეტში გამოსვლას შემდეგი სიტყვებით ამთავრებს: „Our business is to be aware of what is happening, and then to use our imagination to see what might happen, how this might be abused, and then if possible to see that the enormous powers which we now possess thanks to these scientific and technological advances to be used for the benefit of human beings and not for their degradation“^{175, 176}

„მშვენიერი ახალი სამყარო“ სამყაროს ის მოდელია, სადაც კაცობრიობამ ვერ შეძლო ჰაქსლის მიერ დასახული მისიის შესრულება და სამეცნიერო და ტექნოლოგიური პროგრესის გამოყენების ყველაზე უარესი სცენარი განვითარდა. ველური ჯონის თვითმკვლევლობა რომანის დასასრულს უკიდურესად პესიმისტურ ელფერს აძლევს. ეს არის ერთგვარი კრახი მცდელობისა, რომ ამ ე.წ. უკანასკნელ გმირს ადამიანებამდე მიეტანა ის გაფრთხილება, რომელმაც ბერკლის უნივერსიტეტში ჰაქსლის გამოსვლისას და მანამდეც არა ერთხელ გაიუღერა. თუმცა რომანში არის ერთი პოზიტიური ელემენტი, რომელიც გვაფიქრებინებს, რომ ჯერ კიდევ ყველაფერი დაკარგული არ არის. საინტერესოა, რომ ეს დადებითი ელემენტი მკვეთრად არ არის გამოხატული და ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ეპიზოდებში მუდავნდება. თუმცა მიმაჩნია, რომ ეს თავისებური მინიშნებაა, რომელიც გვარწმუნებს, რომ იმ უდიდეს ძალასაც კი, რომელსაც ტექნოლოგიური პროგრესი და მეცნიერული მიღწევები ქმნის, არ შეუძლია ადამიანური ღირებულებების ბოლომდე მოსპობა. მეცამეტე თავში არის ერთი პატარა ეპიზოდი, რომელიც შეიძლება რომანის კითხვისას ვერც კი შევნიშნოთ, მაგრამ სინამდვილეში ეს ეპიზოდი „მშვენიერი ახალი სამყაროს“ ყველაზე მხატვრულ მომენტად უნდა ჩაითვალოს, რასაც გარკვეულწილად ტექსტში მისი შეუმჩნეველი გაელვება განაპირობებს. ამჯერად ჰაქსლი სათქმელს პირდაპირ არ გვეუბნება, უბრალოდ ტექსტში ურთავს პატარა ამბავს, რომელსაც შემდეგ აღარ ეხება: მოქმედება ხდება ემბრიონების საცავში. პენრი ფოსტერი ლენინას კინოში ეპატიჟება, მაგრამ ლენინა უარს ეუბნება.

¹⁷⁵ „ჩვენი ვალია ვიცოდეთ რა ხდება და წარმოვიდგინოთ რა შეიძლება მოხდეს, დავინახოთ ის დიდი ძალა, რომელსაც სამეცნიერო და ტექნოლოგიური განვითარების წყალობით ვფლობთ და შევეცადოთ, რომ ეს ძალა ადამიანების სასარგებლოდ იყოს გამოყენებული და არა მათი დეგრადაციისთვის“.

¹⁷⁶ Aldous Huxley, Tavistock Group, California Medical School, 1961;

http://www.infowars.com/articles/nwo/huxley_ultimate_revolution_032062.htm

ჰენრი ამჩნევს, რომ ქალს რაღაც აწუხებს: თვალეში დაღლილობა ეტყობა, ფერმკრთალია და არ იღიმება. თუმცა მისთვის წარმოუდგენელია ადამიანის ამგვარი მდგომარეობის ემოციური მიზეზი და ვარაუდობს, რომ ლენინას ძველი დროიდან შემორჩენილი რომელიღაც ინფექცია აქვს, თუმცა ასეთი ინფექცია სულ რამდენიმეა და მისი ყველას ძალიან ეშინია, რადგან თანამედროვე სამყაროში ზოგადად ავადმყოფობა აღარ არსებობს. სინამდვილეში ლენინას ჯონის მიმართ დაუოკებელი, და რაც მთავარია, დაუკმაყოფილებელი ლტოლვა აწუხებს და მისი უგუნებობისა და დაბნეულობის მიზეზიც ეს არის. ჰენრი არ ეშვება და მკურნალობის სხვადასხვა მეთოდს ურჩევს. ქალი ხმას არ იღებს, მაგრამ როცა ჰენრი თავს მოაბეზრებს, უხეშად იშორებს თავიდან: „ფორდის გულისათვის, მოკეტე რა“, ეუბნება აბეზარ თანამშრომელს და თავის ემბრიონებს მიუბრუნდება. საინტერესოა სწორედ ეს ეპიზოდი. მას ჰენრის სისულელე სასაცილოდ ეჩვენება და გაიცინებდა კიდევ, ტირილის ზღვარზე რომ არ ყოფილიყო. ეს ფრაზა თავისთავად საყურადღებოა, რადგან ტირილი და სევდა მსოფლიოს სახელმწიფოს მოქალაქეებისთვის სრულიად უჩვეულოა და მას საინტერესო განვითარება აქვს რომანის ბოლო სცენაში. ამჯერად ყურადღება სხვა დეტალზე უნდა შევახეროთ. შეწუხებული ლენინა ჯონის სახელს ჩურჩულებს და ოხრავს. ფიქრში გართული შეცდომას უშვებს: "My Ford," she wondered, "have I given this one its sleeping sickness injection, or haven't I?" She simply couldn't remember¹⁷⁷ [Huxley, 2004:171]. შემდეგ მოქმედება წუთით ჩერდება და თხრობა შემდეგი სიტყვებით გრძელდება: "Twenty-two years, eight months, and four days from that moment, a promising young Alpha-Minus administrator at Mwanza-Mwanza was to die of trypanosomiasis—the first case for over half a century"¹⁷⁸ [Huxley, 2004:171]. ყურადღება უნდა მივაქციოთ ამ ეპიზოდში გამოყენებულ სპეციფიურ დეტალებს. „ოცდამეორე წელი, რვა თვე და ოთხი დღე“ - მწერალი ზუსტ ციფრს ასახელებს და იქვე „ძილის დაავადების“ ნაცვლად იყენებს სამეცნიერო ტერმინს „ტრიპანოსომა“. ამგვარი სიზუსტე შოკისმომგვრელ ეფექტს იწვევს, ისევე როგორც პირველ თავში, სადაც დირექტორისა და ჰენრი ფოსტერის კვერცხუჯრედიდან ადამიანების წარმოების ზუსტ ციფრებს ასახელებენ.

¹⁷⁷ „ფორდო ჩემო“, ფიქრობდა, „ძილის დაავადების ინექცია გავუკეთე? თუ არ გავუკეთე? უბრალოდ არ ახსოვდა“

¹⁷⁸ „ოცდამეორე წელი, რვა თვე და ოთხი დღე ამ მომენტიდან, მუანცა-მუანცაში ახალგაზრდა პერსპექტიული ალფა-მინუს ადმინისტრატორი ტრიპანოსომათი იღუპება - პირველი შემთხვევა ნახევარი საუკუნის განმავლობაში“

დირექტორი ჰენრის სთხოვს ერთი კვერცხუჯრედიდან წარმოებული ადამიანების რეკორდული ციფრი დაასახელოს და ისიც სიამოვნებით პასუხობს: თექვსმეტი ათას თორმეტი ადამიანი ანუ ას ოთხმოცდაცხრა სერია (Huxley, 2004:19, 20). განსხვავება ის არის, რომ ამ შემთხვევაში მიზეზ-შედეგობრივ ჯაჭვს ადამიანის ხელი ეფექტურად ვეღარ აკონტროლებს. ისეთ სისტემაშიც კი, სადაც ადამიანები დანადგარებივით მუშობენ და ყველაფერს მეცნიერული სიზუსტით აკეთებენ, ყოველთვის შეიძლება მოხდეს შეცდომა. მართალია დაავადების სამეცნიერო ტერმინოლოგიით მოხსენიება და შედეგის დადგომის ზუსტი დროის მითითება შიშისმომგვრელად უღერს, მაგრამ ამავედროულად აღნიშნულ ეპიზოდში ჩანს იმედის მარცვალი. დაშვებული შეცდომით ლენინა ამტკიცებს, რომ ადამიანია და არა დანადგარი. თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეპიზოდი ტექსტში ოსტატურად არის ჩასმული და მის მხატვრულ ღირებულებას ესეც განაპირობებს. მომდევნო აბზაცში მის შესახებ მწერალი არაფერს გვეუბნება და მოქმედება ჩვეულებრივ გრძელდება გასახდელში ფანისთან საუბრით.

მართალია რომანის დასასრულს ჯონი კვდება, მაგრამ მისი მიზანი გარკვეულწილად მიღწეულად შეიძლება ჩაითვალოს, რადგან იგი ახერხებს ადამიანური ემოცია გამოიწვიოს ერთ ადამიანში მაინც. ზემოთ ვახსენეთ, რომ ლენინა უგუნებოდ არის და ჯონისადმი განუხორციელებელი ლტოლვის გამო მოწყენილია. მართალია აღზრდის მეთოდების და ჰიპნოპედიით შთაგონებული იდეოლოგიის გამო მას სიყვარული არ შეუძლია და მხოლოდ სექსუალურ ლტოლვას გრძნობს ჯონის მიმართ, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ლენინა უბედურია, თავისთავად არის საინტერესო და ჯონის მიღწევად უნდა ჩაითვალოს, რადგან მსოფლიო სახელმწიფოში ყველა ბედნიერია. უბედურების და სასოწარკვეთის გამოწვევით ჯონი გარკვეულ დონეზე ამარცხებს მსოფლიო სახელმწიფოს მანქანას. ეს კიდევ უფრო მკაფიოდ ჩანს ბოლო სცენაში, რომელსაც ლიტერატურის კრიტიკოსი კიმ კირკპატრიკი ლენინას ეპიფანიას უწოდებს (Kirkpatrick, 2008:93). თუკი მანამდე ლენინა ტირილის ზღვარზე იყო, ბოლო სცენაში, როდესაც იგი მიტოვებულ კოშკში გადასახლებულ ჯონთან მიდის, მისი ემოციური განვითარება პიკს აღწევს: „The young woman pressed both hands to her left side, and on that peach-bright, doll-beautiful face of hers appeared a strangely incongruous expression of yearning distress. Her blue eyes seemed to grow larger, brighter; and suddenly two tears rolled down her cheeks. Inaudibly, she spoke again; then, with a quick,

impassioned gesture stretched out her arms towards the Savage, stepped forward¹⁷⁹ [Huxley, 2004:229].

ის ფაქტი, რომ ლენინა ემოციას გამოხატავს და თანაგრძნობას ამჟღავნებს ჯონის მიმართ, მის ინდივიდუალობას ადასტურებს. ლენინა აცნობიერებს ჯონის ადამიანურ ღირებულებებს და რომანში პირველად ავლენს ნამდვილ სინაზეს მეორე ადამიანის მიმართ, იმისდა მიუხედავად, რომ მისი აღზრდა ამას არ ითვალისწინებს და მეორე ადამიანის მიმართ ემოციურ მიჯაჭვულობას კრძალავს. ლენინა პიროვნულობას, ინდივიდუალობას ამჟღავნებს ქცევით, რომლითაც ჰიპნოპედიით შთაგონებულ წესებს ემიჯნება.

შეიძლება ითქვას, რომ ლენინას გარდაქმნა ინდივიდუალობის არსებობის სუსტი, მაგრამ მაინც არსებული იმედის ნაპერწკალია. მართალია რომანის დასასრული ნეგატიურ ელფერს ატარებს, რასაც მისი მთავარი გმირის ბედი განსაზღვრავს, მაგრამ ლენინას პერსონაჟი გვარწმუნებს, რომ დეჰუმანიზაცია კაცობრიობის არსებობის აბსოლუტური გაგრძელება არ არის და ეს მხოლოდ მომავლის ერთ-ერთი შესაძლო სცენარია.

2. 1930-იანი წლების ამერიკა ოლდოს ჰაქსლის რომანში „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“

“One can't have something for nothing¹⁸⁰ [Huxley, 1989:235] - ოლდოს ჰაქსლის ეს ცნობილი ფრაზა მის არაერთ რომანსა თუ ესეში მეორდება. განსხვავებული ფორმულირებისდა მიუხედავად, ინტერპრეტაცია მხოლოდ ერთია: ყველაფერს თავისი საფასური აქვს და არც ის მატერიალური კეთილდღეობა არსებობს უსასყიდლოდ, რომელსაც ადამიანმა ტექნოლოგიური პროგრესის გზით მიაღწია. ზოგჯერ კი საფასური გაცილებით მეტია, ვიდრე ეს ადამიანს წარმოუდგენია. 1958 წლის 18 მაისს ტელეკომპანია ABC-ის სტუდიაში მაიკ უოლასთან ჩაწერილ

¹⁷⁹ „ქალმა ორივე ხელი გულთან მიიტანა და თოჯინასავით ლამაზ, ატმისფერ სახეზე მისთვის უცნაურად შეუფერებელი ძლიერი ტკივილი გამოეხატა. ღურჯი თვალები თითქოს გაუფართოვდა, უფრო გაუნათდა; და მოულოდნელად ლოყებზე ორი ცრემლი ჩამოუგორდა. კიდევ რაღაც წარმოთქვა გაურკვეველად; შემდეგ კი სწრაფად, მოუთმენლად გაიწოდა ხელები ველურისკენ და წინ წადგა ნაბიჯი“

¹⁸⁰ “არაფერი არსებობს უსასყიდლოდ”

ინტერვიუში¹⁸¹ ოლდოს ჰაქსლი აცხადებს, რომ ადამიანი შეიძლება მის მიერვე შექმნილი ტექნოლოგიების მსხვერპლი გახდეს. ტექნოლოგიური პროგრესი ადამიანს მხოლოდ ფიზიკური ცხოვრების სტანდარტის გაუმჯობესებაში ეხმარება, მაგრამ ზოგჯერ პროცესის ინვერსია ხდება და ეს სულიერი ღირებულებების რეგრესს განაპირობებს. ჰაქსლის აზრით, საფასური, რომელსაც კაცობრიობა მექანიკურ სამყაროში არსებული კომფორტისა და ფუფუნებისათვის იხდის, არის გაუცხოება, უნაყოფობა, სტერილურობა და სულიერი სიცარიელე. ესეში „თავისუფლება და აღთქმული მიწა“ ჰაქსლი წერდა: “Increase of material prosperity, increase of leisure, increase of liberty, increase of educational facilities are perfectly useless [...] a quickly reached maximum gives diminishing returns of happiness, virtue, and intellectual efficiency”¹⁸² [Huxley, 1960:130]. გასაკვირი არ არის, რომ საკითხთან დაკავშირებით მწერლის მოსაზრებები უმთავრესად მიმართული იყო ამერიკისკენ, სადაც ტექნოლოგიურმა განვითარებამ ზენიტს მიაღწია.

ოლდოს ჰაქსლი შეერთებულ შტატებში 1937 წლის აპრილში გაემგზავრა. კალიფორნიის შტატში ცხოვრებას იგი მხოლოდ დროებით გეგმავდა, მაგრამ ევროპაში საცხოვრებლად აღარ დაბრუნებულა. პირველი ნაწარმოები, რომელიც მწერალმა თავისი მოღვაწეობის ამერიკულ ეტაპზე შექმნა, იყო რომანი „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“. ეს არის ჰაქსლის პირველი რომანი, სადაც მოქმედება უშუალოდ ამერიკაში ხდება. ნაწარმოებში ნათლად არის გამოკვეთილი პოსტმოდერნისტული იმედგაცრუება ტექნოლოგიური პროგრესისა და სამყაროს მეცნიერული აღქმის მიმართ.

„და ბოლოს გედი მაინც კვდება“ ფაქტიურად ჰაქსლის შემოქმედების ორი პერიოდის გასაყარზე შექმნილი რომანია და მასში ორივე პერიოდისთვის დამახასიათებელი ელემენტებია გაერთიანებული. ჯო სტოიტის ნარატიული ხაზი ჰაქსლის წინა პერიოდის ნაწარმოებებისთვის ტიპური ირონიითა და სატირით ხასიათდება, პროპტერის ხაზი კი იმ ფილოსოფიური დიდაქტიკით არის გაჯერებული, რომელიც შემდგომი პერიოდის რომანებისთვის არის დამახასიათებელი. რეალურად „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“ ბოლო

¹⁸¹ http://www.hrc.utexas.edu/multimedia/video/2008/wallace/huxley_aldous.html

¹⁸² “მატერიალური კეთილდღეობის ზრდა, თავისუფალი დროის, თავისუფლების და საგანმანათლებლო საშუალებების მატება სრულიად უსარგებლოა. [...] სწრაფად მიღწეული მაქსიმუმი სანაცვლოდ ბედნიერების, ღირსების და ინტელექტუალური შესაძლებლობების შემცირებას განაპირობებს”

ნაწარმოებია, სადაც ჰაქსლი მისთვის ჩვეულ მძაფრ ირონიას იყენებს. შემდგომი რომანები უკვე წმინდად ფილოსოფიურია და მისტიციზმის თემატიკაზეა ორიენტირებული.

რომანი შედგება სამი ძირითადი ელემენტისგან: პირველი ელემენტი მისტოკოსი დემოკრატის, უილიამ პროპტერის ფილოსოფიურ-დიდაქტიკური ქადაგებაა, რომელიც რომანის უდიდეს ნაწილს მოიცავს და ესეს სტილით არის დაწერილი. ამ საკითხს აქ არ ჩაუვლრმავედებით, რამდენადაც იგი საკვლევ თემასთან დაკავშირებული არ არის. მეორე და ჩვენთვის უფრო მეტად საინტერესო ელემენტია ნარატიული ხაზი მილიონერი ჯო სტოიტის¹⁸³ უკვდავებისკენ სწრაფვის და ნეკროფობიის შესახებ; და ბოლოს, მესამე ელემენტი გონისტერის გრაფის ისტორიაა, რომელმაც სიცოცხლე 201 წლამდე გაიხანგრძლივა ჭანარის შიგნეულის წყალობით. ეს სამი ელემენტი ერთმანეთთან დაკავშირებულია ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის, ჯერემი პორდიჯის მეშვეობით. ჯერემი პორდიჯი, შუახნის ინგლისელი ჯენტლმენი, რომანის დასაწყისში ლოს ანჯელესში ჩამოდის ვორდსვორთის ლექსების კრებულით ხელში. სადგურზე მას ხვდება ნაცრისფერ უნიფორმაში გამოწყობილი ფერადკანიანიანი მძღოლი, რომელსაც საღილეში მისაკი უკეთია. ეს შეხვედრა ორი, ევროპული და ამერიკული კულტურის შეხვედრას ჰგავს. თითქოს ბრიტანული ლიტერატურა ლოს ანჯელესს ირონიანარევი ქედმაღლობით ხვდება: “Anxiously he began to wonder whether, in this democratic Far West of theirs, one shook hands with the chauffeur—particularly if he happened to be a blackamoor, just to demonstrate that one wasn’t a pukka sahib even if one’s country did happen to be bearing the White Man’s burden”¹⁸⁴ [Huxley, 1939:7]. რომანის პირველ თავშივე

¹⁸³ ცნობილია, რომ ჯო სტოიტის პროტოტიპი ამერიკული ყვითელი პრესის ერთ-ერთი უმსხვილესი მაგნატი უილიამ რენდოლფ ჰერსტი. სტოიტის საყვარლის, ვირჯინია მაუნსიპლის პროტოტიპი კი - ჰერსტის საყვარელი მარიონ დეივისი, რომელიც მასზე ოცდაათი წლით უმცროსი იყო. სტატიაში „ჰაქსლი და ჰერსტი“ ლიტერატურის კრიტიკოსი ფრენკ ბალდანზა საინტერესო პარალელებს ავლებს რომანსა და ჰერსტის ცხოვრებას შორის. მისი თქმით, ჰაქსლიმ ნაწარმოებში ზუსტად ასახა ამერიკელი გამომცემელის ცხოვრების დეტალები. რენდოლფ ჰერსტს, ჯო სტოიტის მსგავსად, დაბერების და სიკვდილის ძალიან ეშინოდა; იშვიათად ესწრებოდა დაკრძალვას და ყოველთვის ინფორმირებული იყო ხანგრძლივი სიცოცხლისა და გაახალგაზრდავების სფეროში ჩატარებული ექსპერიმენტების შესახებ. ჰაქსლი და მისი ცოლი, მარია, თავად სტუმრობდნენ ჰერსტს და მის სასახლეში, სან-სიმონში გაატარეს უქმეები. როგორც ჩანს, ჰაქსლიმ რომანისთვის მასალა, სწორედ ამ დროს შეაგროვა (ბალდანზა, 1979:443).

¹⁸⁴ “აღელვებული ფიქრობდა, ამ დემოკრატიულ შორეულ დასავლეთში მძღოლს ხელს ხომ არ ართმევდნენ, განსაკუთრებით კი შავკანიან მძღოლს, იმის ნიშნად, რომ ნამდვილი საიბი

წარმოდგენილია ჯერემი პორდიჯის თვალთ დანახული კალიფორნია. აშკარად იგრძნობა კულტურული შოკი, რომელიც თავად ჰაქსლიმ განიცადა ამერიკაში ჩამოსვლილსას. თითქოს ვხედავთ, როგორ შედის მწერალი მაღალტექნოლოგიურ, პოსტმოდერნისტულ სამყაროში. ამერიკაში ახლად ჩამოსული ინგლისელი ჯენტლმენი გაცელებული რჩება მილიონერი ჯო სტოიტის სახლისაკენ მიმავალ გზაზე ნანახით. სარეკლამო აბრებსა და ბილბორდებზე ერთმანეთს ენაცვლება შემოთავაზებები ფიზიკური და სულიერი სიამოვნებისათვის: “Eats. Cocktails. Open Nights. [...] Do things, go places with Consol super gas. At Beverly Pantheon fine funerals are not expensive”¹⁸⁵ [Huxley, 1939:9]. ეკლესია, სასაფლაო, რესტორანი და ქალის თეთრეულის მაღაზია ერთმანეთთან არის გათანაბრებული. აქ ყველაფრის ყიდვა შეიძლება. უფრო მეტიც, ბილბორდებზე შემოთავაზებული ფიზიკური სიამოვნებისთვის განკუთვნილი ნივთები უბრალოდ ფიზიკური საჭიროების საგნებს აღარ წარმოადგენს (მაგალითად, “Thrillphorm Brassiers” - “ბიუსჰალტერი, რომელსაც ჟრუანტელისმომგვრელი ფორმა აქვს”), ისევე როგორც „სულიერი“ შემოთავაზებები შორს არის ნამდვილი სულიერებისგან (“Go to Church and feel better all the week” - “ეწვიეთ ეკლესიას და იგრძნობთ თავი უკეთესად მთელი კვირის განმავლობაში”). ადამიანური ეგო ყველანაირ ზღვარს არის გადასული და მინიშნებაც კი არ ჩანს, რომ ოდესმე ადამიანი მისგან გათავისუფლებას შეძლებს. მაგრამ ეს მხოლოდ დასაწყისია ნაწარმოებში ასახული დეგრადაციისა, რომელიც სულ უფრო ძლიერდება.

ჯერემი პორდიჯი სამუშაოდ მიდის სტოიტის სასახლეში, რომელიც კიდევ უფრო ამძაფრებს მის შთაბეჭდილებას. სასახლის შესასვლელი გოთიკურ სტილშია, სვეტებიანი ვესტიბიული კი - რომაულ სტილში. მთლიანად ინტერიერი ძველებურად არის გაფორმებული, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ სახლის პატრონს არაფერი აქვს განსხვავებული, განსაკუთრებული და ორიგინალური. ყველაფერი სხვისი მიბადებით არის შექმნილი, კლონირებულია. შუასაუკუნეების არქიტექტურით აგებული სასახლე ფაქტიურად ციხესიმაგრეა, მაგრამ ჯო სტოიტი ისეა შეპყრობილი სიკვდილის შიშით, როგორც შუა

აქ ისიც კი არ იყო, ვისი ქვეყანაც თეთრი კაცის ტვირთს ატარებდა. (შენიშვნა: White Man's burden ანუ “თეთრი კაცის ტვირთი” ნიშნავს თეთრკანიანთა მისიას, განათლება და დასავლური კულტურა შეეცანათ არათეთრკანიანი მოსახლეობით დასახლებულ კოლონიებში”.

¹⁸⁵ “საკვები. კოქტეილები. ღია ღამეები. [...] იყავით თავისუფალი, იმგზავრეთ კონსოლის სუპერ გაზით. ბევრელი პანთეონი ხელმისაწვდომ ფასად გთავაზობთ დაკრძალვას მაღალი ხარისხით”

საუკუნეებში მცხოვრებ ადამიანს ეშინოდა შავი ჭირისა და დანტესეული ჯოჯოხეთის.

სახლის შესასვლელს გიომბოლონიის შიშველი ნიმფა - ხორციელების სიმბოლო ამშვენებს, სახლის შიგნით კი, უზარმაზარ ჰოლში ერთმანეთის პირისპირ არის დაკიდებული ელ გრეკოს „წმინდა პეტრეს ჯვარცმა“ (იხ. დანართი 2) და რუბენსის შიშველი, მხოლოდ დათვის ტყავის მოსასხამში გახვეული ჰელენ ფურმანის პორტრეტი (იხ. დანართი 3). ჯერემი პორდიჯი გაოგნებული უყურებს სიკვიდილისა და სექსუალურობის ორი უკიდურესობის უხამს შერწყმას: “Jeremy looked from one to the other - [...] from unearthly flesh tints of green-white ochre and carmine, shadowed with transparent black, to the creams and warm pinks, the nacreous blues and greens of Flemish nudity. Two shining symbols, incomparably powerful and expressive – but of what, of what?”¹⁸⁶ [Huxley, 1939:36]. სტოიტის სახლში უამრავი შედეგურია, მაგრამ მან მათი ნამდვილი ფასი არ იცის. უბრალოდ იცის, რომ ეს სიმდიდრის ნიშანია. ჯერემი პორდიჯისთვის ეს ამერიკული კომერციული ბარბარიზმია. დედამისისთვის მიწერილ წერილში იგი წერს, რომ სტოიტი მას განზრახ ეპყრობა არაკეთილგანწყობით და უპატივცემულოდ, მისი სხვებისგან გამორჩეული განათლებისა და კულტურულობის გამო: “I happen to have read more books than the rest and am therefore more of a symbol of Culture. And Culture, of course, is a thing for which he has positively a Tartar’s hatred. Only, unlike the Tartars, he doesn’t want to burn the monuments of Culture, he wants to buy them up”¹⁸⁷ [Huxley, 1939:154,155]

ხელოვნების ნიმუშებს შორის არსებული განსხვავების ანალოგიურ კონტრასტებს ჰაქსლი არაერთხელ იყენებს რომანში. ნაწარმოებში მოქმედება ძირითადად სტოიტის სასახლეში ხდება, მაგრამ ჰაქსლის ღოს ანჯელესში შავკანიანი მძღოლი და ჩინელი მზარეულიც ჩნდებიან ეპიზოდურად. უფრო გამოკვეთილად არის ასახული მიგრანტების ჯგუფი, რომელსაც სტოიტი გამუდმებით ამცირებს. მეოთხე თავში ჰაქსლი ჯერ მიგრანტების სიღარიბისგან

¹⁸⁶ “ჯერემი ხან ერთს უყურებდა, ხან – მეორეს. [...] გამჭვირვალე შავი ფერის ჩრდილში მოქცეული, მომწვანო-მოთეთრო ჟანგმიწითა და კარმინით შექმნილი, არამიწიერი ტონით დახატული სხეულიდან მზერა გადაჰქონდა ნაღებისფერი და თბილი ვარდისფერით, პერლაპეტრის ღურჯითა და მწვანე ფერით შექმნილ ფლამანდიურ სიშიშველზე. ორი კაშკაშა სიმბოლოს მკვეთრი შეუთავსებლობა აშკარად რაღაცას აღნიშნავდა, მაგრამ რას?”

¹⁸⁷ “მე დანარჩენებზე ბევრი წიგნი მაქვს წაკითხული და ამდენად, კულტურის სიმბოლო ვარ. და კულტურა, რა თქმა უნდა, ისეთი რამ არის, რის მიმართაც მას დადებითი, მაგრამ თათრული სიძულვილი აქვს. თათრებისგან მხოლოდ იმით განსხვავდება, რომ კულტურის ძეგლებს კი არ წვავს, ყიდულობს”

დაბეჩავებულ და გაბეჩავებულ ოჯახს გვიჩვენებს, შემდეგ კი სტოიტის ფუფუნებას. კანზასელი კაცი, ცოლთან და სამ შვილთან ერთად ფორთოხლის პლანტაციაში მიდის სამუშაოდ. მათ ძალიან მიყვება. კაცი იმ სამოცდათხუთმეტ ცენტზე ფიქრობს, რომელსაც სამუშაოს შეწყვეტამდე გამოიმუშავენდნენ, ადრე რომ გამოსულიყვნენ სამუშაოდ. უკეთეს მომავალზე ოცნებას მას ცოლის ხველება აწვევტინებს. კანზასელი გაგულისებულია, რომ ცოლი ნახევარჯერ ავად არის და მის ნაცვლადაც თავად უწევს მუშაობა. ბავშვებსაც არაფერი შეუძლიათ. გამწარებული ძაღლს ამოარტყამს წიხლს და მერე ბავშვებს გადახედავს. იქნებ რომელიმეს სახეზე უკმაყოფილება აღებეჭდოს, რომ ჯავრი მათზეც იყაროს. მაგრამ ბავშვები გაცრეცილი, უემოციო სახეებით უყურებენ. უკვე ისწავლეს, რომ საბაბი არ უნდა მისცენ მამას, თორემ ძაღლზე მეტად არც ისინი შეებრალება. მაგრამ მამა მიზეზს მაინც პოულობს და გამეტებით ურტყამს სამივეს. დედა შვილებს გადაეფარება და კაცი მასაც არ ინდობს. თან გაცოფებული ყვირის, რომ ყელში ამოუვიდნენ, რომ მარტო ჭამა უნდათ (Huxley, 1939:37). ამ სურათიდან მოულოდნელად გადავდივართ მდიდრული აუზის აღწერაზე. კანზასელისგან განსხვავებით, სტოიტი თავის ქალს გარუჯულ ფეხებზე ეფერება. ეს მისი საყვარელი, კლუბის ყოფილი მოცეკვავე, ვირჯინია მაუნსიპლია. ჰაქსლის ამ სცენაში ყველა შესაძლო დეტალი აქვს შეტანილი, რაც კომფორტული ცხოვრების შთაბეჭდილების შესაქმნელად არის საჭირო. სტოიტს მზის სათვალე უკეთია და მზის აბაზანას იღებს. ქალი კი ვისკის წრუპავს. იგი თეთრი სატინის საცურაო კოსტიუმშია გამოწყობილი. თეთრი ფერი რომანში ინტერნსიურად არის გამოყენებული კონტრასტის გასაძლიერებლად, განსაკუთრებით კი ვირჯინიასთან მიმართებაში. მისი საძინებელი მთლიანად თეთრ ფერშია გაფორმებული. თავად ვირჯინიასაც თეთრი პიჟამო აცვია. მწერალი სისპეტაკისა და უმანკოების ფერით განზრახ, ირონიულად მოსავეს ქალს, რომელიც ღოს ანჯელების ბილბორდების ორმაგი მორალით ცხოვრობს. საინტერესოა, რომ მას ვირჯინია ჰქვია და მისი სახელი ქალწულობასთან და უბიწოებასთან ასოცირდება. ესეც, რა თქმა უნდა, ირონიაა. „ბიძია ჯოსთან“ ცხოვრება ვირჯინიასთვის სამარცხვინო სულაც არ არის, რადგან მის სამყაროში მილიონერ მამაკაცთან ცხოვრება საუკეთესო მიღწევად ითვლება და ეს აქსიომაა. მშობლები, მეგობრები, მასწავლებლები, გაზეთები, რადიო რეკლამები - აშკარად თუ მინიშნებით, ყველა ერთსულოვნად აღიარებს ამ ფაქტს. ასეთი კაცის საყვარლობა შეცდომად ვერაფრით ჩაითვლებოდა.

მეორეს მხრივ, საინტერესოა ვირჯინიას ოთახში მოწყობილი პატარა სამლოცველო, რომელსაც ჰაქსლი თოჯონის სახლს უწოდებს, რადგან ვირჯინია მართლაც თოჯინასავით უყურებს წმინდა მარიამის ქანდაკებას და გუნებაში გეგმავს მეორე დღეს მისთვის ახალი მოსასხამის შეკერვას: “There, in abower of artificial flowers, dressed in real silk clothes, with the cutest little gold crown on her head and six strings of seed pearls round her neck, stood Our Lady brilliantly illuminated by an ingenious system of concealed electric bulbs”¹⁸⁸ [Huxley, 1939:144]. მოგვიანებით იმავე ოთახში ექიმი ობისპო და ვირჯინია სიყვარულითაც კი ტკბებიან „წმინდა მარიამის თვალწინ“.

ვირჯინიას ეროტიულ აურას სარკასტულად განიხილავს ჯერემი პორდიჯი, რომელიც დედისადმი მიწერილ წერილში მას დახვეწილი სულიერების და პრერაფაელიტური თვისებების მატარებელ ადამიანს უწოდებს. პორდიჯი რიტორიკულად მსჯელობს მაღალ ევროპულ ნორმებსა და ამერიკულ პოპ კოლტურას შორის არსებულ კონტრასტზე: “A Pre-Raphaelitish expression demands Pre-Raphaelite clothes [...] When you see [Virginia], as I did today, in combination with white shorts, a bandana and a cowboy hat, you’re disturbed, you’re all put out”¹⁸⁹ [Huxley, 1939:154].

ვირჯინია ჯო სტოიტის ერთ-ერთი საკუთრებაა და მის სახლში თავმოყრილი ნივთების მსგავსი წინააღმდეგობრიობა ახასიათებს. მილიონერის კუთვნილი ურთიერთშეუთავსებელი ნივთები და ადამიანები მისი მფლობელის ეგოცენტრიზმის და სულიერი დაბნეულობის გამოხატულებაა. სტოიტი ხელოვნების ნიმუშებს აგროვებს, მაგრამ მხოლოდ იმიტომ, რომ თავისი აბსურდული საცხოვრებელი მდიდრულად მორთოს - ვერმერის ნახატი მას ლიფტში უკიდია. ამ უზარმაზარი სახლის, უფრო სწორად კი სასახლის გვერდით, სტოიტის სკოლის მეგობრის, პროპტერის პატარა და მოკრძალებული სახლია, რომელიც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მისი მეზობლის ყოფის აბსურდულობას.

¹⁸⁸ “ხელოვნური ყვავილებით მოწყობილ სამყოფელში, ნამდვილი აბრეშუმის ტანსაცმელში გამოწყობილი, ულამაზესი პატარა ოქროს გვირგვინით თავშემკული და მარგალიტის ექვსკეცი მძივით ყელდამშვენებული ქალწული მარიამი იდგა. დაფარული ელექტრო ნათურების სისტემა კაშკაშა ნათელს ჰფენდა ქალწულის სახეს”.

¹⁸⁹ “პრერაფაელიტური გამომეტყველება პრერაფაელიტურ ტანსაცმელსაც მოითხოვს. [...] როცა მას [ვირჯინიას] ხედავ ისეთ ფორმაში, როგორშიც დღეს მე ვნახე – თეთრ შორტებში, ბენდენასა და კოვბოის ქუდში გამოწყობილი, აღელვება გიპყრობს და ბრაზით ცეცხლი გეკიდება”.

ეს აბსურდულობა უფრო შორსაც მიდის. ჯო სტოიტს პირადი სასაფლაო აქვს, უდიდესი კომერციული საწარმო „ბევერლი პანთეონი“, რომელსაც ლიტერატურის კრიტიკოსი პიტერ ბაუერინგი უწოდებს ტაძარს, სადაც სიამოვნების ყველა ღმერთს ემსახურებიან (Bowering, 1969:144). აქ ყველაფერი სუპერთანამედროვე ტექნიკით არის მოწყობილი, მდიდრულად და კომფორტულად. აღდგომის კომპოში „სასაფლაოების კორპორაციის“ ოფისებია განთავსებული. კრემატორიუმში ბოლო მოდელის ღუმელები ყოველთვის მზად არის საგანგებო სიტუაციისთვის. მხოლოდ „ბავშვების კუთხეში“ გამოუნახავთ ადგილი ჩვილი იესოსთვის პიტერ პენის, ალექსტრისგან გამოქანდაკებული ბავშვებისა და ბრინჯაოს კურდღლების გვერდით. საფლაოების დეკორაციისთვის კი ეროტიული სკულპტურებია გამოყენებული: “Statues wherever you turned your eyes. Hundreds of them. [...] All nudes, all female, all exuberantly nubile. The sort of statues one would expect to see in the reception of a high-class brothel”¹⁹⁰ [Huxley, 1939:15]. ამგვარად მოწყობილი სასაფლაო ძალიან ჰგავს პოსტმოდერნისტულ სამყაროს, სადაც ყველაფერი სიმულაკრიაა. ჰაქსლი პირდაპირ გვეუბნება, რომ სასაფლაოზე აღარაფერია რეალური და ორგინალური, ყველაფერი ძველის მიბაძვით და რეპროდუქციით არის შექმნილი: “The Tiny Church of the Poet – a miniature reproduction of Holy Trinity at Stratford-on-Avon. [...] The external architecture, modeled on that of Boecklin’s Toteninsel. The circular vestibule. The replica of Rodin’s Le Baiser”¹⁹¹ [Huxley, 1939:14,15]. საფლაოებს შორის დამონტაჟებული მუსიკალური შადრევანი ცისარტყელას იმიტაციას ქმნის და მნახველს ბუნებრიობის განცდას უტოვებს წყლის წვეთებში არეკილი ფერადი სხივების კომბინაციით. მთლიანად სასაფლაო, ამ შადრევანის მსგავსად, რეალობის იმიტაცია და ფალსიფიკაციაა. მთელი რომანი სიკვდილის თემატიკით არის გაჯერებული, რადგან ამერიკული სამყარო, რომელსაც ჰაქსლი გვიხატავს, ერთგვარი უნაყოფო მიწაა. მთავარი გმირი, ჯო სტოიტი, საკუთარი სახლის და სასაფლაოს

¹⁹⁰ “საითაც გაიხედავდი, ყველგან ქანდაკება იდგა. ასობით ქანდაკება [...] ყველა შიშველი, ყველა ქალი და თანაც უზომოდ სექსუალური. ასეთი ქანდაკებები ალბათ მაღალი კლასის საროსკიპოს პოლში უფრო უნდა მდგარიყო, ვიდრე სასაფლაოზე”

¹⁹¹ “პოეტის პატარა ეკლესია – სტრეტფორდ-ონ-ეივონის წმინდა სამების ეკლესიის მინიატურული რეპროდუქცია. [...] “ბოეკლინის “სიკვდილის კუნძულის” მიხედვით მოდელირებული ფასადის არქიტექტურა. წრიული ვესტიბიული. როდენის “კოცნის” ზუსტი ასლი”.

მსგავსად, რეპროდუქციის შედეგია და მხოლოდ მითიური ტიტანოსის ასლს წარმოადგენს.

ჯო სტოიტის მიერ მოწყობილი სასაფლაო თავისი სიმდიდრით, ეროტიული ქანდაკებებით, დამამშვიდებელი მუსიკითა და კომფორტული სამლოცველოებით, სიკვდილის რეალობისგან გაქცევის მცდელობის სიმბოლოა. სტოიტი ცდილობს როგორმე შეამციროს სიკვდილის მნიშვნელობა ან უფრო სენტიმენტალური გახადოს იგი. სიკვდილი, უფრო სწორად კი სიკვდილის შიში, და უკვდავებისკენ სწრაფვა რომანის ერთ-ერთი მთავარი თემაა და ნაწარმოებში გამუდმებით ტრიალებს. ჯო სტოიტი ცდილობს დაიჯეროს, რომ უკვდავების მიღწევა შესაძლებელია და ხშირად იმეორებს “There is no death” (“სიკვდილი არ არსებობს”). ექიმი ობისპო მას ფიზიკურ უკვდავებას ჰპირდება და არწმუნებს, რომ უკვდავების ელექსირი აღმოაჩინა ჭანარის შიგნეულის სახით. სასაფლაოზე ყოველი გალერიის შესასვლელზე მარმარილოს სვეტზე ამოკვეთილია სიტყვები: „Death, where is thy sting?” (“სიკვდილო, სად არის შენი შხამი?”) [Huxley, 1939:15]. აღდგომის კოშიც სასაფლაოზე მოსულ ადამიანებში უკვდავების ასოციაციას იწვევს და მათ მარადიული სიცოცხლის ბუნდოვან იმედს უღვიძებს.

“და ბოლოს გედი მაინც კვდება” მარადიული ახალგაზრდობის, სილამაზისა და სიცოცხლის ამერიკული კულტის ერთგვარი სატირაა. თავად ნაწარმოების სათაური აღებულია ალფრედ ტენისონის ლექსიდან „ტიტონოსი“, რომელიც თავის მხრივ ეყრდნობა ბერძნულ მითს ტიტონოსის შესახებ. მითის თანახმად, ქალღმერთმა ეოსმა, რომელიც ტროელ უფლისწულ ტიტონოსზე იყო შეყვარებული, ზევსს სატრფოს უკვდავება სთხოვა, მაგრამ დაავიწყდა მისთვის მარადიული ახალგაზრდობაც ეთხოვა. ტიტონოსი მარადიულად ცოცხლობდა და ბერდებოდა. ნატრობდა, სხვა მოკვდავთა მსგავსად მასაც შეძლებოდა სიცოცხლის დასრულება. ჰაქსლიმ რომანში არა მხოლოდ ლექსის სათაური, არამედ უკვდავების თემატიკაც გამოიყენა, რა თქმა უნდა, თავისებური ინტერპრეტაციით. სტოიტის მიერ მარადიული ახალგაზრდობის ძიება უძველესი თემაა, მაგრამ მისი აკვიატებული იდეა - აღმოაჩინოს ტექნოლოგიური გზა მიზნის მისაღწევად, თანამედროვე პრობლემებთან არის ასოცირებული. აღნიშნულ საკითხს მწერალი ფართოდ განიხილავს ესეში „სილამაზის ინდუსტრია“, სადაც ამბობს, რომ ამერიკელი ქალები კოლოსალურ თანხებს ხარჯავენ სახისა და სხეულის სილამაზეზე, საქმე კი იქამდე მიდის, რომ სულ მალე აღარ იარსებებენ ხანდაზმული ქალბატონები ჭადარა თმებითა და

ნაოჭებით. ადამიანი ყველა ხერხს მიმართავს მარადიული სილამაზისა და სიცოცხლის მისაღწევად, რაც განაპირობა ახალმა დამოკიდებულებამ ფიზიკური ღირებულებების მიმართ. ჰაქსლი იქვე აცხადებს, რომ მხოლოდ გარეგნული სილამაზე ჰარმონიულობისა და სრულყოფილების მისაღწევად საკმარისი არ არის. რაც არ უნდა ლამაზი იყოს ფაიფურის ჭურჭელი, მისი მიმზიდველობა მისივე შიგთავსით განისაზღვრება. ჭურჭელში შეიძლება თაფლიც ესხას და ჭუჭყიანი წყალიც. მწერლის აზრით, ადამიანიც ერთგვარი ჭურჭელია და მის სრულყოფილებას განსაზღვრავს „შიგთავსი“ - სულიერება და თავისუფლება. ამიტომ ჰაქსლი ახალგაზრდობისა და სილამაზის გასახანგრძლივებლად დაწვებულ კამპანიას წარუმატებლობას უწინასწარმეტყველებს: “Successful in prolonging the appearance of youth, of realizing or simulating the symptoms of health, the campaign inspired by this cult remains fundamentally a failure”¹⁹² [Huxley, 1960:235]. რომანში “და ბოლოს გედი მაინც კვდება“ პროპტერი თავის ფილოსოფიურ ქადაგებაში ამტკიცებს, რომ სრულყოფილებისა და ჰარმონიის მიღწევა მარადიული სიცოცხლის კულტისგან, დროში არსებობისკენ სწრაფვისგან, მატერიალურ სიკეთეებზე მიჯაჭვულობისგან გათავისუფლებით შეიძლება. იგი დროს ბოროტების მთავარ წყაროდ მიიჩნევს და აცხადებს, რომ ისტორიულ დროში არსებობა პოტენციური ბოროტებაა: “Time is potential evil, and craving converts the potentiality into actual evil”¹⁹³ [Huxley, 1939:90]. სიკეთე და სრულყოფილება მხოლოდ დროის გარეშე არსებობს: “A temporal act can never be more than potentially good, with a potentiality... that can't be actualized except out of time”¹⁹⁴ [Huxley, 1939:90]. დროისა და ლტოლვის გამო ადამიანურ დონეზე ბოროტების გარდა არაფერი მიიღწევა და სამყარო უიმედო მდგომარეობაშია. ევკალიპტის ხის ქვეშ მჯდომი პროპტერი თვალებს ხუჭავს და იხსენებს კარდინალ ბერულეს პასუხს კითხვაზე “What is man”? („რა არის ადამიანი?“). ოცდაათი წლის წინათ წაკითხული კარდინალის სიტყვები “A nothingness surrounded by God” („ღმერთით გარემოცული არარაობა“) მას დღეს უფრო ბრძნულად ეჩვენება ვიდრე ოდესმე. შემდეგ კი

¹⁹² “ახალგაზრდული გარეგნობის გასახანგრძლივების, ჯანმრთელობის სიმპტომების რეალიზებისა და სიმულირების კულტით შთაგონებული კამპანია საფუძველშივე წარუმატებელია და ყოველთვის ასეთად დარჩება”

¹⁹³ “დრო პოტენციური ბოროტებაა და მისკენ სწრაფვა პოტენციურობას რეალურ ბოროტებად აქცევს”

¹⁹⁴ “დროითი მოქმედება პოტენციურ სიკეთეზე მეტი ვერასოდეს იქნება. მას მხოლოდ პოტენციული აქვს.. რომელიც ვერასოდეს რეალიზდება დროისგან გათავისუფლების გარეშე”

თავადაც აკეთებს დასკვნას: რწმენა, რომ „ეგო“ ყველაზე მნიშვნელოვანია, ადამიანის უდიდესი უმეცრებაა, რადგან, მისი აზრით, ეს არის მხოლოდ ფიქცია, ერთგვარი კომმარი და სიგიჟემდე გაფეტიშებული არარაობა. პირველ რიგში, საჭიროა დაიძლიოს მიჯაჭვულობა. პროპტერი აცხადებს, რომ დროით შეპყრობილ ადამიანს არ შეუძლია მიაღწიოს იდეალს, რაც გულისხმობს გათავისუფლებას - გათავისუფლებას ეგოსგან, დროისგან და ლტოლვისგან, გათავისუფლებას ღმერთთან მიახლოების გზით. სანამ არსებობს მიჯაჭვულობა, როგორც არ უნდა იყოს იგი, ყოველთვის იარსებებს ბარიერი ადამიანსა და ღმერთს შორის.

ფაქტიურად, რომანის ყველა პერსონაჟი პროპტერის ქადაგების საპირისპიროდ მოქმედებს. ედგარ ჯონსონი (ნიუ იორკის სითი კოლეჯის პროფესორი) 1940 წელს გამოცემულ სტატიაში „ღვთის სიყვარული ჰოლივუდში“ აღნიშნავდა, რომ რომანის მთავარი თემა არის ურთიერთობა უილიამ პროპტერსა და დანარჩენ პერსონაჟებს შორის: “And the reason is that Huxley is interested in the people only as ingredients in the philosophic pill he has been preparing for his own consumption”¹⁹⁵ [Johnson, 1940, გამოქვეყნებულია “კრიტიკული მემკვიდრეობის კრებულში”, რედ. დონალდ უატი, 1997:331]. ნაწარმოებში წარმოდგენილია პოლარულობა სიკეთისა და ბოროტების სახით. მთავარ გმირებს უწევთ არჩევანის გაკეთება მისტიკოსის ფსიქოლოგიურ მარადისობას ანუ „ზედროულ სიკეთეს“ და მეცნიერის მიერ აღთქმულ ისტორიულ დროში უკვდავებას ანუ ბოროტებას შორის, რომელსაც ექიმი ზიგმუნდ ობისპო განასახიერებს. ფრანგულ ჟურნალ Paris Review-ში გამოქვეყნებულ ინტერვიუში ოლდოს ჰაქსლი ამბობს, რომ რომანის ამ გმირს სახელი ზიგმუნდ ფროიდის მიხედვით დაარქვა. ეს კიდევ ერთხელ ეხმაურება მის მოსაზრებას სამეცნიერო მიღწევებისა და ტექნოლოგიური პროგრესის შესახებ. მართალია რომანში ფროიდის იდეები ისე გამოკვეთილად არ არის ასახული, როგორც მის ადრინდელ ნაწარმოებებში, მაგრამ ფსიქოანალიზის მცირე ანარეკლი აქაც შეინიშნება. ვგულისხმობ არა მხოლოდ ზიგმუნდ ობისპოს სახელს. მეორე თავში, როდესაც ჯერემი პორდიჯი მძღოლს სტოიტის სახლისკენ მიყავს, გზაზე გადაყვრებიან მაღალ, წარმოსადგე მამაკაცს, რომელიც შემდეგ უილიამ პროპტერი აღმოჩნდება. რადგანაც პროპტერი

¹⁹⁵ “და მიზეზი ის არის, რომ ჰაქსლის ადამიანები მხოლოდ იმ ფილოსოფიური ტაბლეტის ინგრედიენტების სახით აინტერესებს, რომელსაც თავად იმზადებს საკუთარი თავთვის”

სტოიტის სახლთან ახლოს ცხოვრებს, მძლოლი მას წაყვანას სთავაზობს და ისიც თანხმდება. გზაში პროპტერი ჯერემი პორდიჯს ჯო სტოიტის ხასიათის თავისებურებაზე ესაუბრება და უხსნის, რომ ისინი სკოლაში ერთად სწავლობდნენ. სტოიტს თავისი სახელით არავინ მიმართავდა. ბიჭები მას მსუქანას ეძახდნენ, დასცინოდნენ და აშინებდნენ. პროპტერი ვარაუდობს, რომ სტოიტის დაუნდობელი ხასიათი აქედან მომდინარეობს (Huxley, 1939:21). ძნელი არ არის ამ ეპიზოდის მიღმა ბავშვობაში განცდილი ტრავმის შესახებ ფროიდის ცნობილი თეორია დავინახოთ, რაზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი¹⁹⁶.

ზიგმუნდ ობისპო ჯო სტოიტს მეცნიერების გზით უკვდავებას ჰპირდება. მას სჯერა, რომ ადამიანის შესაძლებლობები ამოუწურავია და ჯო სტოიტს, რომელიც მისთვის მხოლოდ „ბალნიანი ხორცის კასრია“, თავისი ექსპერიმენტისთვის იყენებს. ობისპო ეწინააღმდეგება ბუნებრივ კანონზომიერებებს და ფიქრობს, რომ მეცნიერულ მიღწევებს შეუძლია შეცვალოს როგორც ადამიანების, ისე ცხოველების სიცოცხლის ხანგრძლივობა, ნაყოფიერების პერიოდი და ა.შ. პროფესორი კიტ მეი ობისპოს მეფისტოფელს ადარებს (May, 1972:152). თუმცა, მე ვიტყვოდი, რომ ექიმი ობისპო, თანამედროვე ფაუსტია, რომელსაც მხოლოდ საკუთარი ცოდნის ჯერა. იგი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ადამიანის შესაძლებლობები უსაზღვროა, იმდენად, რომ მას შეუძლია სიკვდილიც კი დაამარცხოს. ადამიანმა ზეკაცობა შეითავსა და

¹⁹⁶ საინტერესოა, რომ იგივე თეორიაა ასახული ჰერმან მანშივიჩის და ორსონ უელისის ფილმში „მოქალაქე კეინი“. ფილმის მთავარი გმირის, მოქალაქე კეინის პროტოტიპი, ისევე როგორც სტოიტის შემთხვევაში, რენდოლფ ჰერსტია. ფილმი 1941 წელს გამოვიდა. არსებობდა მოსაზრება, რომ ჰაქლის რომანს სოწრედ „მოქალაქე კეინი“ დაედო საფუძვლად, მაგრამ ლიტერატურის კრიტიკოსი ფრანკ ბალდანზა ამას კატეგორიულად გამორიცხავს. ჟურნალისტმა და სცენარისტმა მანშივიჩმა, რომელიც ჰერსტის ცხოვრებას წლების განმავლობაში ადევნებდა თვალს, ფილმის გადაღების იდეა უელისს ჰაქლის რომანის გამოქვეყნებიდან ორი თვის შემდეგ გაანდო. ასე რომ, „მოქალაქე კეინი“ და ჰაქლის „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“ ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად შეიქმნა (Baldanza, 1979:443). ფილმში მთავარი პერსონაჟის ბავშვობის ტრავმის მნიშვნელობა კიდევ უფრო გამოკვეთილია, ვიდრე ჰაქლის რომანში. ფილმის დასაწყისში მოქალაქე კეინი კვდება. მას ხელში უკავია მინის ბურთის მსგავსი პრესპაპიე, რომლის შიგნით არის ვარდი. კეინს მინის ბურთი ხელიდან უვარდება და იმსხვრევა. სიკვდილის წინ ის წარმოთქვამს სიტყვას “Rosebud”. სწორედ ამ სიტყვის მნიშვნელობის ძიება წარმოადგენს ფილმის სტრუქტურას. ჟურნალისტი, რომელიც ჩათვლის, რომ “Rosebud” ქალის სახელია, იკვლევს კეინის ცხოვრებას და მაყურებელს აცნობს მას. ფილმის დასასრულს კადრი ჩერდება კეინის გადაყრილი ნივთების გროვაზე, რომელსაც ცეცხლი უკიდია და იწვება. ცეცხლის ალი წამით ანათებს კეინის ბავშვობის ცივას, რომელსაც მწარმოებლის დასახელება - “Rosebud” აწერია. შემდეგ ყველაფერი ნადგურდება და მათ შორის კეინის საიდუმლოც.

საკუთარი ძალების უსასრულობა ირწმუნა. მასხრულ ფერხულში ქოულმანი მეცნიერისგან ითხოვს უმაღლესი გონის განმარტებას.

სიკვდილის თემაზე ყურადღების გამახვილება - სიკვდილის დასამარცხებლად ბრძოლა ადამიანის მიერ შექმნილი მეცნიერების პროგრესის და მექანიკური სამყაროს ბრძოლა ბუნებრივი სამყაროს წინააღმდეგ. სიკვდილი ბუნებრივი სამყაროს სიმბოლოა და მას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. სიკვდილი არა ბიოლოგიური სიდიდის - სხეულის ფიზიკური არსებობის შეწყვეტა, არამედ სულის არსებობის გაგრძელებაა სხეულის გარეშე. სიკვდილისთვის მზადება და მისი სათანადოდ შეფასება და დაფასება შემდგომ რომანებში უფრო მეტი ყურადღების ცენტრში ექცევა. თუ „მშვენიერ ახალ სამყაროში“ ყურადღება ადამიანის დაბადებაზეა უფრო მეტად გამახვილებული, შემდგომ რომანებში მეტი აქცენტი კეთდება სიკვდილზე. დაბადება და სიკვდილი ადამიანის ცხოვრების ორი უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა და ამ მოვლენების მიმართ არსებული დამოკიდებულება და გრძნობები განასხვავებს მას მექანიკური კიბერქმნილებებისგან, რომლებსაც ყველაფერი შეუძლიათ გააკეთონ ადამიანის მსგავსად, მაგრამ გრძნობების გარეშე. ადამიანს დღეს მართლაც მხოლოდ გრძნობები და სული განასხვავებს სუპერ დახვეწილი რობოტებისგან. და თუ ადამიანი ამ ღირებულებებს დაკარგავს, თუ მას ემოციები, გრძნობები, რწმენა, დაბადების და სიკვდილის სათანადოდ შეფასების უნარი აღარ ექნება, მაშინ სრულიად წაიშლება ზღვარი ადამიანსა და მექანიკურ არსებებს შორის. ჰაქსლი ამ ტენდენციის დასაწყისს ხედავდა და ამიტომ იყო მისი შემოქმედების მთავარი თემა დეჰუმანიზაცია.

ექიმი ობისპო ვირჯინიასაც აცდუნებს მხოლოდ იმიტომ, რომ ის საკუთარ ნებას დაუმორჩილოს: “For it was a fact that he personally found an added pleasure in the imposition of his will upon the partner he had chosen”¹⁹⁷ [Huxley, 1939:116]. ბუნებრივია, რომ ამგვარი ურთიერთობა ნაყოფიერი ვერასოდეს იქნება. ვირჯინიას ფიზიკური შიში აქვს დედობისადმი. ჰაქსლი ირონიულად აღნიშნავს, რომ ჯო სტოიტია მისთვის „საყვარელი პატარა“. უნაყოფობასა და სტერილურობაზე გვამცნობს სტოიტის სასახლის შესასვლელში დადგმული გიამბოლონიის ნიმფაც, რომლის მკერდიდან წყალი გადმოსჩქეფს. სექსის ტექნიკა, რომელსაც ექიმი ობისპო ვირჯინიას ასწავლის, არა მხოლოდ სხეულის მოძრაობებს გულისხმობს, არამედ

¹⁹⁷ “რადგანაც ეს იყო ფაქტი, რომელიც მას კიდევ უფრო მეტ სიამოვნებას ანიჭებდა არჩეული პარტნიორის დამორჩილების გამო”

ცნობიერების მაქსიმალურად დათრგუნვასაც. ვირჯინია ერთ-ერთი მათგანია, რომელიც არ ეთანხმება მოსაზრებას, რომ ყველაფერს თავისი საფასური აქვს. მას სურს ჰქონდეს ყველაფერი, რაც სიამოვნებას ანიჭებს ან უსაფრთხოდ აგრძნობინებს თავს. იგი გრძნობს, რომ გათავისუფლება საჭიროა. ეს სწორედ ის შემთხვევაა, რაზეც პროპტერი საუბრობს, როცა ამბობს, რომ ადამიანის სულს გათავისუფლება სურს, მაგრამ სხეული არ ანებებს. ვირჯინიას გარკვეული სულიერი მოთხოვნილებები მართლაც გააჩნია. ოთახში სამლოცველო აქვს და ლოცულობს კიდევ. საინტერესოა მისი ექსტიც ექიმ ობისპოსთან დაწოლამდე: ვირჯინია გარბის და სამლოცველოს ფარდებს აფარებს. მაგრამ სხეული უფრო ძლიერია და ამ ბუნდოვან სულიერ მოთხოვნილებებს ასშობს: “Virginia had been one of those - [...] not sufficiently conscious of her personal self to realize its ugliness and inadequacy, or the fundamental wretchedness of the human state”¹⁹⁸ [Huxley, 1939:161]. ვირჯინიამ იცის, რომ “თუ ადამიანს სურს, თავისი ცხოვრება გადაარჩინოს, ჯერ უნდა დაკარგოს იგი” („He who would save his life must lose it”) [Huxley, 1939:161] და გათავისუფლების გზად თავდავიწყებას ირჩევს. თუმცა ეს სინამდვილეში გათავისუფლება არ არის. პირიქით, თავდავიწყების ყოველი მცდელობა ცნობიერებას უფრო აძლიერებს და ეგოს შეგრძნებას უფრო ამძაფრებს; მდგომარეობა, რომლის დასავიწყებლაც ადამიანი თავდავიწყების, ცნობიერების დაბინდვის ნებისმიერ ფორმას იყენებს, შევების მომტანი ვერასოდეს იქნება: “But like all the other addictions, [...] the addiction to pleasure tends to aggravate the condition it temporarily alleviates”¹⁹⁹ [Huxley, 1939:162].

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რომანში ჩართულია გონისტერის სიუჟეტური ხაზი, რომელიც მეორე ნაწილში მთავარი სიუჟეტური ხაზის პარალელურად ვითარდება. უნდა აღინიშნოს, რომ რომანს ლიტერატურის კრიტიკოსები ჰიბრიდულს უწოდებენ, რადგან მასში გაერთიანებულია რეალისტური და ფანტასტიკური ელემენტები. მეორე ნაწილში აღწერილია თუ როგორ მუშაობს ჯერემი პორდიჯი მასალებზე, რომლის კატალოგიებისთვისაც დაიქირავა იგი ჯო სტოიტმა. მწერალი გვამზადებს ფანტასტიკური მოვლენებისთვის, რომელიც ნაწარმოების დასასრულს ხდება. ჯერემი პორდიჯი აღმოაჩენს გრაფი

¹⁹⁸ “ვირჯინია ერთ-ერთი მათგანი იყო - [...] ვინც საკუთარ მეს საკმარისად არ იცნობს, რომ მისი სიმახინჯე და არაადეკვატურობა დაინახოს ან გააცნობიეროს რა საცოდავია ადამიანი”

¹⁹⁹ “მაგრამ ყველა სხვა დამოკიდებულების მსგავსად, [...] სიამოვნებაზე დამოკიდებულებაც უფრო აუარესებს მდგომარეობას, რომელსაც დროებით ამსუბუქებს”

გონისტერის მეთვრამეტე საუკუნეში დაწერილ ავტობიოგრაფიას, რაც ამტკიცებს ობისპოს თეორიას უკვდავების შესახებ. ეს ეპიზოდი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ უკვდავების არსებობას რეალურად ადასტურებს, არამედ იმიტომაც, რომ გრაფი გონისტერი ინგლისელია. მაშინ, როდესაც ჯერემი პორდიჯი თავგამოდებით აკრიტიკებს ამერიკულ სწრაფვას მარადიული ახალგაზრდობისკენ და გმობს ლოს ანჯელესს, როგორც კულტურის ბარბაროს მტერს, იგი პოულობს დოკუმენტებს, რომელიც ამტკიცებს, რომ სტოიტის ავადმყოფურ მისწრაფებებს ინგლისური ფესვები აქვს. ეს ტრადიციაა, რომელიც სათავეს ინგლისიდან იღებს. საინტერესოა ამგვარი დიალექტიკა, რომელიც მშვენიერ ახალ სამყაროში უფრო მკაფიოდ არის გამოხატული. როგორც მსოფლიო სახელმწიფო და რეზერვაცია ანუ ცივილიზაცია და პრიმიტივიზმი, ასევე ერთნაირად მიუღებელია ლოს ანჯელესის ახალი, სრულიად თანამედროვე კულტურა და ინგლისის მოძველებული ტრადიციები. ამ ფაქტით ისევ პრობლემის გლობალიზაცია ხდება, მით უმეტეს, რომ რომანის დასასრულს მოქმედების ადგილი იცვლება და ინგლისში გადადის.

ჯერემი პორდიჯის მიერ ნაპოვნი ჩანაწერები ადასტურებს, რომ ჭანარის შიგნეული ადამიანს მარადიულ ახალგაზრდულ ენერჯიას და სქესობრივ პოტენციას უნარჩუნებს. გონისტერის დღიური მინიშნებაა, რომ გრაფი ჯერაც ცოცხალია. ამგვარი მინიშნება წინა ეპიზოდებშიც გვხვდება, სადაც პროპტერი ობისპოს თანაშემწეს, ახალგაზრდა პიტ ბუნს ესაუბრება მეცნიერული გზებით მიღწეული უკვდავების სავარაუდო შედეგების შესახებ. პროპტერი ამტკიცებს, რომ ამგვარი ცხოვრება იქნება უკუსვლა ანუ რეგრესი და არა ზესვლა ანუ სრულყოფილებასთან მიახლოება. რომანის მეორე ნაწილის დასასრულს ეჭვიანობით გაცოფებული ჯო სტოიტი ობისპოს ესვრის, მაგრამ შეცდომით პიტ ბუნს კლავს. პიტ ბუნი ნაწარმოების ერთდაერთი გმირია, რომელმაც შესაძლოა პროპტერის ქადაგების გავლენა განიცადოს და უკუსვლის ნაცვლად ზესვლის გზას დაადგეს, მაგრამ ეს ერთდაერთი ადამიანიც კვდება. მის სიკვდილს კრიტიკოსი ჯორჯ ვუდკოკი სიბნელის გამარჯვებას უწოდებს (Woodcock, 2007:184). ძალიან საინტერესოა სცენა, სადაც ჯო სტოიტი იარაღს ეძებს ობისპოს მოსაკლავად, რამდენჯერმე ცდილობს ქვემოთ ჩასვლას, მაგრამ იმისდა მიუხედავად, რომ სასახლეში ორი ლიფტია, ამას ვერ ახერხებს. ლიფტზე ზედმეტად გამახვილებული ყურადღებით მწერალი ისევ ირონიას გამოხატავს. მიუხედავად იმისა, რომ ერთი სული აქვს იარაღი აიღოს და ობისპოს ესროლოს,

სტოიტი ძალიან დიდ დროს კარგავს ხან ერთი და ხან მეორე ლიფტის ლოდინში. ბოლოს გადაწყვეტს, რომ ფეხით ჩავიდეს, მაგრამ ორი სართულის შემდეგ აქოშინებული უკან ბრუნდება. როგორც იქნა, ლიფტი მოდის და ისევ ძალიან საინტერესო ეპიზოდი, რომელიც მკვლევლობის სცენასაც კი კომიკურ ელფერს აძლევს. ლიფტში სტოიტი ვერმერის სურათზე გამოსახულ ქალს უყურებს და მკვლევლობის განზარხვისდა მიუხედავად, მისი გონება მათემატიკურ განსჯას იწყებს: “The distance of her left eye from the left side of the picture was to its distance from the right side as one is to the square root of two minus one; and the distance of the same eye from the bottom of the picture was equal to its distance from the left side”²⁰⁰ [Huxley, 1939:216]. მექანიკურ სამყაროში მკვლევლობაც კი არ შეიძლება მოხდეს მეცნიერების გარეშე. პიტ ბუნი სიმბოლური მსხვერპლი ხდება მატერილიაზმით შეპყრობილი და პროგრესული ტექნოლოგიის შესაძლებლობებში დარწმუნებული საზოგადოებისა. მისი სიკვდილი განზრახ არის დაკავშირებული დანაშაულისადმი ჯო სტოიტის ინდიფერენტულ მიდგომასთან. საინტერესოა, რომ სწორედ პიტ ბუნის მკვლევლობის შემდეგ მიდის ჯო სტოიტი საკუთარი უკვდავების მოსაპოვებლად. ობისპოს ჯო სტოიტი და ვირჯინია ინგლისში მიჰყავს, სადაც გონისტერის საგვარეული სასახლის სარდაფებში აღმოაჩენენ, რომ გრაფი ჯერაც ცოცხალია და უკვდავება ნამდვილად არსებობს. ჯო სტოიტი მისი წინამორბედის, გონისტერის გზის გამგრძელებელია და მის მსგავსად მიიჩნევს, რომ არანაირი სული და სულიერი ხსნა არ არსებობს. გრაფი ორი საუკუნის წინ წერდა, რომ ადამიანი სამუდამოდ მარტოობისთვის არის განწირული ბოროტებით სავსე სამყაროში. ტკივილისა და სიამოვნების გაზიარება შეუძლებელია: “From solitude in the Womb, we emerge into solitude among our Fellows, and return again to solitude within the Grave. We pass our lives in the attempt to mitigate that solitude. [...] We reiterate the act of love; but [...] propinquity is never fusion. [...] We couple [...] between the bars of our cages”²⁰¹ [Huxley, 1939:174]. მარტოობის შეგრძნება იგივეა, რაც სიცოცხლის შეგრძნება. ამავე დროს,

²⁰⁰ “მანძილი მის (ქალის) მარცხენა თვალსა და სურათის მარცხენა გვერდსა შორის უდრიდა მანძილს სურათის მარჯვენა გვერდსა და თვალს შორის ანუ კვადრატული ფესვი ორიდან მინუს ერთი; იმავე თვალთან სურათის ბოლომდე მანძილი კი უდრიდა მანძილს სურათის მარცხენა გვერდსა და თვალს შორის”.

²⁰¹ “ადამიანი მარტო იბადება დედის საშოდან და მარტოობასვე უბრუნდება სამარეში. მთელი ცხოვრება ვცდილობთ შევიმსუბუქოთ ეს მარტოობა. [...] დაუსრულებლად ვიმეორებთ სიყვარულის აქტს; მაგრამ [...] სიახლოვე არასოდეს ნიშნავს შეერთებას და შეწყმას. [...] შეწყვილებისას ყოველთვის გისოსებია ჩვენსა და ჩვენი სიყვარულის ობიექტს შორის”

მარტოობა ძალაუფლების პროპორციულია. რაც უფრო მეტია ძალაუფლება, მით უფრო ძლიერია მარტოობა და შესაბამისად, უფრო ხანგრძლივია სიცოცხლეც. გონისტური ლუციფერის მსგავსად ღმერთს ებრძვის. დროის შეგრძნების დაკარგვის ნაცვლად იგი დროის დამარცხებას ცდილობს და თავადვე ხდება დროის მსხვერპლი: “Above the matted hair that concealed the jaws and cheeks, blue eyes stared out of cavernous sockets. There were no eyebrows; but under the dirty, wrinkled skin of the forehead, a great ridge of bone projected like a shelf”²⁰² [Huxley, 1939:252].

სტოიტიც დროში არსებობას ირჩევს. მიხრწნილი გონისტურისა და მისი დიასახლისის დანახვაზე იგი შემცბარი ეკითხება ობისპოს: “But what’s happened to them?” (“კი მაგრამ, რა დაემართათ?”) ექიმი კი პასუხობს: “Just time” (“უბრალოდ დრომ თავისი გააკეთა”) [Huxley, 1939:253]. ცოტა ხნის ყოყმანის შემდეგ სტოიტი გადაწყვეტილებას იღებს: “I mean, it wouldn’t happen at once.... There’d be a long time while a person...” (“ეს რა თქმა უნდა მაშინვე არ მოხდება არა?... ძალიან დიდი დრო გავა, სანამ ადამიანი ...”) [Huxley, 1939:254]. მისთვის მთავარია ჰქონდეს დრო, რომელიც იზომება; დრო, ბევრი დრო... შედეგი კი ევოლუციური რეგრესია, მაიმუნის ყოფამდე დეგრადირებულთა სამოთხე, რომელიც ექიმ ობისპოსა და სტოიტს გონისტურის ჯურღმულში ელოდება. მათთან ერთად არის ვირჯინიაც, რომელიც ამჯერად უკვე იძულებულია დაიჯეროს, რომ ყველაფერს თავისი საფასური აქვს. ობისპოსთან მისი სექსუალური ურთიერთობის ლოგიკურ გაგრძელებას ჰაკსლი გონისტურისა და მისი დიასახლისის ურთიერთობაში ხედავს. ამ ორი მიხრწნილი, ცხოველადქცეული ადამიანის ამაზრზენი სექსი ობისპოსა და ვირჯინიას აბსურდული პაროდიაა: “The Fifth Earl rose to his feet, stretched, scratched, yawned [...] making [...] a curious humming noise. [...] Suddenly, with a ferocious yell, the Fifth Earl sprang forward [...] into the darkness. There was a rush of footsteps, a succession of yelps; then a scream and the sound of blows and more screams; then no more screams, but only a stertorous growling in the dark and little cries”²⁰³ [Huxley, 1939:254].

²⁰² “აწეწილი თმების ზემოთ, რომელიც ყბებსა და ლოყებს უფარავდა, ლურჯი თვალები იყურებოდა ჩაცვენილი ბუდეებიდან. წარბები არ ჰქონდა; მაგრამ შუბლზე, ჭუჭყიანი, დანაოჭებული კანის ქვეშ, უზარმაზარი ძვალი ამოწროდა მეჩენივით”

²⁰³ “გრაფი ფეხზე წამოდგა, გაიზმორა, დაამთქნარა [...] უცნაური ზმუილი ამოუშვა. [...] მერე უცებ საშინლად დაიდრიალა და წინ გავარდა [...] სიბნელეში. ჯერ ფეხის ხმა ისმოდა, მერე წკმუტუნის; მერე წამოკივლება, დარტყმის ხმა და ისევ კივილი; ბოლოს კივილი შეწყდა, მაგრამ სიბნელიდან ქშინვისა და წამოტირების ხმა ისევ ისმოდა”.

შეიძლება ითქვას, რომ ეს ეპიზოდი არაჯანსაღი სექსისადმი ჰაქსლის სიძულვილის კულმინაციაა, რომელიც ჯერ კიდევ „მასხრულ ფერხულსა“ და „კონტრაპუნქტში“ ასახული. ლიტერატურის კრიტიკოსი პიტერ ბაუერიინგი ეჭვს გამოთქვამს, რომ ჰაქსლი არასოდეს აღიარებს ჯანსაღი სექსის არსებობას და უთითებს ინგლისელი ფსიქოლოგის, ჰაველოკ ელისის სიტყვებს, რომლის თანახმადაც ბუნებრივი სექსის არსებობა უკვე გამორიცხულია, რადგან ცნობიერებამ ეს შეუძლებელი გახადა (Bowering, 1969:157).

ტელეკომპანია ABC-ის სტუდიაში მაიკ უოლასთან ჩაწერილ ზემოაღნიშნულ ინტერვიუში ოლდოს ჰაქსლი აცხადებს: „All technology is in itself moral and neutral. These are just powers which can either be used well or ill“²⁰⁴. რომანში მთელი სიცხადით არის ნაჩვენები, რომ მეცნიერებისა და ტექნოლოგიების არასწორად გამოყენების შემთხვევაში შედეგი შეიძლება უმძიმესი იყოს და პროგრესის ნაცვლად ადამიანმა დეგრადაცია განიცადოს.

ადამიანის ამგვარად წარმოჩენის გამო ჰაქსლიმ ძალიან მწვავე კრიტიკა დაიმსახურა. დევიდ ჰერბერტ ლორენსის ბიოგრაფმა, ანტონი ვესტმა რომანს სულიერი მარცხის მატთან უწოდა. ედგარ ჯონსონი სტატიაში „ღვთის სიყვარული პოლიუდში“ წერდა: “Huxley does not love, and does not want to love humanity [...] Huxley has found in the love of God a substitute for all but a lip-service love for human beings”²⁰⁵ [Johnson, 1940, გამოქვეყნებულია “კრიტიკული მემკვიდრეობის კრებულში”, რედ. დონალდ უატი, 1997:331]. საინტერესოა, რომ ჰარი ლორინ ბინსე, რომელიც კანტის ნაშრომებს თარგმნიდა, ჰაქსლის ფილოსოფიას სულ სხვაგვარად აფასებს. იგი ამბობს, რომ ამ ფილოსოფიისთვის ჰაქსლის მადლობლები უნდა ვიყოთ. მეორეს მხრივ, ლორენ ბინსე, სხვა კრიტიკოსთა მსგავსად ურაცოფით შეფასებას აძლევს რომანის მხატვრულ მხარეს, რადგან თვლის, რომ არ შეიძლება რომანში პერსონაჟები ორატორებმა შეცვალონ (Binsse, 1940, გამოქვეყნებულია “კრიტიკული მემკვიდრეობის კრებულში”, რედ. დონალდ უატი, 1997:325). ეს კრიტიკა უმთავრესად ეხება პროპტერს, რომლის ფილოსოფიური მონოლოგები მართლაც ძალიან ვრცლად არის წარმოდგენილი და ზოგჯერ რადენიმე გვერდსაც კი მოიცავს. რომანი მხატვრული

²⁰⁴ “ყველანაირი ტექნოლოგია თავისთავად მორალური და ნეიტრალურია. უბრალოდ არსებობს ძალა, რომელიც შეგიძლია კარგადაც გამოიყენო და ბოროტადაც”

http://www.hrc.utexas.edu/multimedia/video/2008/wallace/huxley_aldots.html

²⁰⁵ “ჰაქსლის არ უყვარს კაცობრიობა და არც უნდა, რომ უყვარდეს [...] მან ღვთის სიყვარულით თითქმის მთლიანად ჩაანაცვლა ადამიანების არაგულწრფელი სიყვარული”

ღირებულებით ნამდვილად ჩამორჩება ჰაქსლის წინა რომანებს, მაგრამ გაურკვეველია, ეს უბრალოდ ჩავარდნა იყო მხატვრულ შემოქმედებაში თუ მწერლის განზრახვა. ჯორჯ ვუდკოკი აღნიშნავს, რომ რომანის ფორმასთან დაკავშირებით ეჭვს აჩენს ერთ-ერთი მსჯელობისას პროპტერის მიერ გამოთქმული მოსაზრება: “Art can be a lot of things; but in actual practice, most of it is merely the mental equivalent of alcohol and cantharides”²⁰⁶ [Huxley, 1939:132].

მხატვრული ფორმისდა მიუხედავად, რომანი „და ბოლოს გედი მაინც კვდება“ ძალიან მნიშვნელოვანია, რამდენადაც ჯო სტოიტის სასახლეში განვითარებული აბსურდული მოქმედებები საინტერესო მხატვრული კომენტარია ცხოვრების ამერიკული სტილის შესახებ, რომელიც საყოველთაო აღფრთოვანებას იწვევდა და არაერთ ადამიანს იზიდავდა მთელს მსოფლიოში.

ამრიგად, მოცემულ თავში ნათლად ჩანს ოლდოს ჰაქსლის სატირული დამოკიდებულება იმ შეხედულების მიმართ, რომლის მიხედვითაც მეცნიერებისა და ტექნოლოგიის პროგრესი მხოლოდ ბედნიერებას მოუტანს ადამიანს. დეჰუმანიზაცია მწერლის 1930 წლების რომანების ცენტრალური თემაა და ცხადად გვიჩვენებს დამდუპველ შედეგს, რომელიც კაცობრიობას შეიძლება დაუდგეს მიღწეული სამეცნიერო თუ ტექნოლოგიური პროგრესის არასწორი გამოყენების შემთხვევაში. ჰაქსლის რომანები მნიშვნელოვანი გზავნილებია ოცდამეერთე საუკუნის ადამიანისთვის, რომელსაც განვითარების არასწორად წარმართვის შემთხვევაში არა მხოლოდ ადამიანური ღირებულებების დაკარგვა ემუქრება, არამედ სრული სტანდარტიზაცია, მანქანად ქცევა და ფიზიკური დევრადაცია. ჰაქსლის რომანები შეიძლება ერთგვარ გაფრთხილებად ჩავთვალოთ ან თუნდაც მოწოდებად, რომ ადამიანმა გონიერება არ დაკარგოს და ოქროს შუალედი იპოვოს მექანიკურ და ბუნებრივ სამყაროს შორის.

²⁰⁶ “ხელოვნება შეიძლება ბევრი რამ იყოს, მაგრამ რეალურად მისი ძირითადი ნაწილი უბრალოდ ალკოჰოლის და ნარკოტიკების მენტალური ანალოგია”

დასკვნა

ნაშრომში ოლდოს ჰაქსლის რომანიზე რომანის განხილვის საფუძველზე ნაჩვენებია, რომ თანამედროვე ლიტერატურაში აქცენტირებული თემები ჰაქსლიმ კარგა ხნით ადრე გაიხადა მსჯელობის საგნად.

1. ჰაქსლის რომანების მნიშვნელოვანი ნაწილი ეძღვნება ოცდამეერთე საუკუნისათვის მეტად აქტუალურ პრობლემას – მეცნიერებისა და ტექნოლოგიის განვითარების გავლენას ადამიანზე. კვლევა გვიჩვენებს, რომ მწერალი თავისთავად ამ პროგრესის წინააღმდეგი არ იყო და მიიჩნევდა, რომ დადებითად გამოყენების შემთხვევაში, მეცნიერებასა და ტექნოლოგიას არაერთი სარგებლის მოტანა შეუძლია ადამიანისთვის. შესაბამისად, ჰაქსლი სამეცნიერო და ტექნოლოგიურ წინსვლას კატეგორიულად არ ემიჯნებოდა. მთავარი პრობლემა, რასაც მწერალი ამ კუთხით ხედავდა, იყო გავლენა, რომელსაც აღნიშნული პროგრესი ადამიანსა და მის ღირებულებებზე ახდენდა.
2. 1920-იანი წლებიდან მოყოლებული, ოლდოს ჰაქსლის რომანებში უკვე იკვეთება მეცნიერებისა და ტექნოლოგიის განვითარების გავლენა ადამიანზე. “მასხრულ ფერხულში” კარგად ჩანს, როგორ დგება თავდაყირა მანამდე არსებული ღირებულებები და შეხედულებები. აღარ არსებობდა ფასეულობათა ორიენტირი, რამაც განაპირობა ადამიანის სულიერი პარალიზი, მისი ფსიქოლოგიური დეგრადაცია, მისი შესაძლებლობების ცალმხრივი განვითარება, მისი ბუნების ერთი ნაწილის დომინირება მეორე ნაწილის სრული ატროფირების სანაცვლოდ. ადამიანში გაჩენილი ბზარისა და სკეპტიციზმის ერთ-ერთი პირდაპირი შედეგი რელიგიის პროფანაცია და დესაკრალიზაციაა. თანამედროვე ადამიანს აღარ შეუძლია ჭეშმარიტება ფაქტების გარეშე ირწმუნოს. მისთვის წმინდა შთაგონება არა ღმერთის რწმენა, არამედ სამეცნიერო გამოგონებაა.
3. დიქტომია „ვნება და გონება“ ჰაქსლის 1920-იანი წლების რომანების ერთ-ერთ მთავარ პრობლემად იქცა. შინაგანი გათიშულობა და გაორება მისი პერსონაჟების სულიერი დაქანცულობის ერთ-ერთი მთავარი გამოხატულებაა. ადამიანური ბუნების დუალობას მწერალი ორი კუთხით

განიხილავს. ერთი - ეს არის თავად გაორების და შინაგანი წინააღმდეგობის, გრძნობისა და გონების ან სულისა და სხეულის დაპირისპირების არსებობა, ხოლო მეორე - შინაგანი წინააღმდეგობის დაძლევა გრძნობასა და გონებას, სულსა და სხეულს შორის არჩევანის გაკეთების გზით.

4. არასრულყოფილება და შინაგანი დისონანსი, ბუნებრივია, ადამიანებს შორის ურთიერთობაზეც აისახება. შეიძლება ითქვას, რომ დუალობის ერთგვარი ესკალაცია ხდება. პრობლემა პიროვნულიდან საზოგადოებრივ დონეზე გადაინაცვლებს და დისჰარმონიულ ურთიერთობებში იჩენს თავს. რომანში “კონტრაპუნქტი” ერთნაირად წარუმატებელია ურთიერთობები სხვადასხვა თაობას, მეცნიერებსა და პოლიტიკოსებს, ხელოვნებასა და ცხოვრებას, მშობლებსა და შვილებს, ცოლსა და ქმარს შორის.
5. ჰაქსლი მუსიკალიზებული მოდელის გამოყენებით “კონტრაპუნქტში” ხაზგასმით გვიჩვენებს, რომ ცხოვრება მრავალმხრივია და კონტრასტებით არის სავსე კონტრაპუნქტული მუსიკალური ნაწარმოების მსგავსად. ამ კონტრასტებისდა მიუხედავად, ჰუმანისტური, ჯანსაღი ღირებულებებით მცხოვრები ადამიანების ურთიერთობა და ცხოვრება ისეთივე ჰარმონიული იქნებოდა, როგორც კონტრაპუნქტული ნაწარმოები. მაგრამ ურთიერთდაპირისპირების, პოლარობისა და ამბივალენტობის გამო ჰაქსლის პერსონაჟების ცხოვრება დისონანსი და კაკაფონია უფროა, ვიდრე მუსიკალური ჰარმონია და სრულყოფილება.
6. მიუხედავად იმისა, რომ 1920-იანი წლების რომანებში ადამინი უკვე გრძნობებისგან დაცლილი, სამეცნიერო პროგრესზე ორიენტირებული, გაუცხოვებული და იზოლირებულია, მას გარკვეული პოზიტიური ელემენტი მაინც აქვს შერჩენილი. ამ მხრივ, განსაკუთრებით “მასხრული ფერხული” გამოირჩევა, სადაც პერსონაჟები ამაოდ, მაგრამ მაინც ცდილობენ წონასწორობისა და შინაგანი ჰარმონიის აღდგენას. “კონტრაპუნქტში” ეს მცდელობა ნაკლებად ჩანს, მაგრამ პერსონაჟები პრობლემას მაინც ხედავენ და მის არსებობას აღიარებენ, რასაც ვერ ვიტყვით შემდგომი, 1930-იანი წლების რომანების პერსონაჟებზე.
7. 1930-იანი წლების რომანებში, განსაკუთრებით კი “მშვენიერ ახალ სამყაროში”, ადამიანის სტანდარტიზაცია დასრულებულია. ოლდოს ჰაქსლი შოკისმომგვრელად ამწვავებს წინა პერიოდის რომანებში დასმულ

პრობლემას. თემა უფრო მასშტაბური ხდება და დაპირისპირება უკვე არა პიროვნების შიგნით ან პიროვნებათ შორის, არამედ სამყაროთა შორის მიმდინარეობს. საკითხის გლობალიზებისთვის მწერალს მოქმედების ადგილი ამერიკაში გადააქვს, რამდენადაც სწორედ ამერიკა მოიაზრება ტექნოკრატის არქეტიპად.

8. “მშვენიერ ახალ სამყაროში” ხაზგასმით არის გამოკვეთილი ყველა ის ტენდენცია, რომელიც მეოცე საუკუნეში დაიწყო და დღესაც გრძელდება. რაც მთავარია, ჰაქსლი მთელი სიცხადით გვიჩვენებს ამ ტენდენციების შედეგებს: ბოკანოვსკის პროცესის გზით კლონირების დანერგვას და ინდივიდუალობის დაკარგვას, ჰიპნოპედიის მეთოდის განვითარებას და ადამიანების ტვინების გამორეცხვას მათი მუდმივად ინფანტილურ მდგომარეობაში შენარჩუნებით, მაღალი ხელოვნების ჩანაცვლებას მას-კულტურით, დაბადების და სიკვდილის გაუფასურებას, სიყვარულისა და ოჯახის გაქრობას და ა.შ.
9. ტექნოკრატულ სამყაროს ჰაქსლი ბუნებრივ სამყაროს უპირისპირებს მაღაფაისის სახით, მაგრამ არც ინდიელთა ტომის სურათია ნათელ ფერებში დახატული, რასაც იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ადამიანმა ზომიერება უნდა ისწავლოს და იპოვოს ოქროს შუალედი. “მშვენიერი ახალი სამყაროს” ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის, ე.წ. უკანასკნელი ადამიანის სიკვიდილი რომანს პესიმისტურ ელფერს აძლევს, მაგრამ მცირე პოზიტიური დეტალი მაინც არსებობს, რაც ახალი სამყაროს პირმშოს, ლენინას ნაწილობრივ გარდაქმნაში გამოიხატება.
10. განსახილველი პრობლემა კიდევ უფრო მწვავედ დგას ამერიკული პერიოდის პირველ რომანში, სადაც მოქმედება უკვე უშუალოდ ამერიკაში ხდება. კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ რომანი მწერლის პირად გამოცდილებაზე დაყრდნობით შეიქმნა და ასახავს კულტურულ შოკს, რომელიც მან თავად განიცადა შეერთებულ შტატებში ჩასვლისას. “და ბოლოს გედი მაინც კვდება” შეიძლება შეფასდეს როგორც ტექნოკრატული ამერიკის სატირული სურათი, სადაც ტექნოლოგია და მეცნიერება ცხოვრების ყველა სფეროშია შეჭრილი და ყველაზე ბუნებრივ მოვლენას – სიკვდილსაც კი უპირისპირდება. შედეგიც ადეკვატურია. ადამიანს მაიმუნის მდგომარეობამდე დეგრადირება ემუქრება ამ გზით სვლის გაგრძელების შემთხვევაში.

საბოლოო დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ოლდოს ჰაქსლიმ თავის შემოქმედებაში მექანიკური და ბუნებრივი სამყაროს დაპირისპირების მთავარ პრობლემად წარმოჩენით დროს წინ გაუსწრო. მან სწორად შეაფასა მეოცე საუკუნეში სამომხმარებლო საზოგადოების ჩამოყალიბების დაწყების ტენდენცია და ფაქტიურად იწინასწარმეტყველა ის საფრთხეები, რომლის წინაშეც დღეს მთელი კაცობრიობა დგას.

ბიბლიოგრაფია

1. რატიანი ი., *ქრონოლოგი ანტიუტოპიურ რომანში: ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისთვის*, უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2005
2. Достоевский Ф.М., *Братья Карамазовы*, Москва, 2008
3. Atkins John, *Aldous Huxley*, the Orion Press, New York, 1967
4. Baldanza Frank, *Huxley and Hearst*, published in *Journal of Modern Literature*, Vol. 7, No. 3, Indiana University Press, 1979
5. Baker, Robert S. *A Tour of Brighton on Pavilion and Gog's Court: The Romantic Context of Point Counter Point and Eyeless in Gaza*, Studies in the Novel, University of North Texas, 1977
6. Baker Robert S, *Spandrell's "Lydian Heaven". Moral Masochism and the Centrality of Spandrell in Huxley's "Point Counter Point"*, Wayne State University Press, Spring 1974
7. Bauman Zygmunt, *The Self in a Consumer Society*, available at <http://www.iasc-culture.org/THR/archives/Identity/1.1FBauman.pdf>
8. Beauchamp Gorman, *Shakespearean Strategy of Brave New World*, Penn State University Press, 1991
9. Bedford Sybille, *Aldous Huxley*, A biography, Volume one: 1894-1939, Chatto & Windus, London, 1973
10. Benfried Nugel, Rasch U. and Wagner G., *Aldous Huxley: Man of Letters: Thinker, Critic and Artist*, Riga, 2004
11. Binsse L. B, *Review in Commonweal*, published in *Aldous Huxley, the Critical Heritage*; London and New York, 1975, reprinted in 1997
12. Birnbaum Milton, *Aldous Huxley: A Quest for Values*, Transaction Publishers, New Jersey, 2006
13. Bloom Harold (editor), *Bloom's Modern Critical Views: Aldous Huxley*, Infobase Publishing, New York, 2010
14. Bowering Peter, *Aldous Huxley - a Study of the Major Novels*, New York, Oxford University Press, 1969

15. Bradshaw David, *The Hidden Huxley. Contempt and Compassion for the Masses, 1920-1936*, Faber & Faber, Boston, 1994.
16. Brander Laurence, *Aldous Huxley – A Critical Study*, Rupert Hart Davis, London, 1969
17. Buchanan Brad, *Oedipus in Dystopia: Freud and Lawrence in Aldous Huxley's Brave New World*; published in Bloom's Modern Critical Views: Aldous Huxley – New Edition, New York, Infobase Publishing, 2010.
18. Burgum Edwin Berry, *Aldous Huxley and his Dying Swan*, published in *The Antioch Review*, Vol. 2, No. 1, Antioch Review, Inc., 1942
19. Dunaway David King, *Huxley in Hollywood*, Harper & Row Publishers, New York, 1989
20. Enroth Clyde, *Mysticism in Two of Aldous Huxley's Early Novels*, Twentieth Century Literature, Vol. 6, No. 3, Hoftra University, October, 1960
21. Ferns Christopher S., *Aldous Huxley, Novelist*, The Athlone Press, London, 1980
22. Firchow Peter, *Aldous Ahuxley: Satirist and Novelist*, University of Minessota Press, Minneapolis, 1972
23. Firchow Peter, *Mental Music: Huxley's "Point Counter Point" and Mann's "Magic Mountain" as novels of ideas*, Studies in the Novel, University of North Texas, 1977
24. Firchow Peter, *Reluctant Modernists: Aldous Huxley and Some Contemporaries - Collection of Essays* edited by Evelyn S. Firchow and Bernfried Nugel, LIT VERLAG Munster - Hamburg – London, 2004
25. Firchow Peter, *Science and Conscience in Huxley's Brave New World*, Contemporary literature, vol. 16, No 3 (Summer, 1975), published by University of Wisconsin Press
26. Firchow Peter, *The Music of Humanity: Point Counter Point*, published in a collection of critical essays edited by Robert E. Kuehn, Prentice-Hall, Inc, New Jersey, 1974
27. Freud Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works*, (translated by James Strachey), The Hogarth Press, London, 1962 (Orig. 1922).
28. Freud Sigmund *Civilization and Its Discontents*, 12 Gainsborough Place, Aylesbury, Buckinghamshire, England, 2005 (Orig. 1929).
29. Glicksberg Charles I., *Aldous Huxley: Art and Mysticism*, University of Nebraska Press, 1953
30. Gravett Sharron, *Will the "Real" William Randolph Hearst Please Stand Up? Jo Stoyte Versus Charles Foster Kane*, published in *Studies in Popular Culture*, Vol. 21, No. 3, Popular Culture Association in the South, 1999

31. Henderson, Alexander, *Aldous Huxley*, London, Chatto & Windus, 1935
32. Hesse Hermann, review in *Die Neue Rundschau* (Berlin), published in *Aldous Huxley, The Critical Heritage*, edited by Donald Watt, London and New York, first published in 1975, reprinted in 1997
33. Holmes Charles M, *Aldous Huxley and the Way to Reality*, Indiana University Press, Bloomington/London, 1970
34. Huxley Aldous, *After Many a Summer Dies the Swan*, New York, Harper & Brothers, 1939
35. Huxley Aldous, *Antic Hay*, Chaucer Press, Great Britain, 1977 (first published by Chatto & Windus, 1923)
36. Huxley Aldous, *Brave New World and Brave New World Revisited*, Harper & Perennial, New York, 2004 (copyright 1932, 1946 by Aldous Huxley).
37. Huxley Aldous, *Brave New World Revisited*, Triad Grafton Books, London, 1983 (first published by Chatto & Windus, 1959)
38. Huxley Aldous, *Completed Essays, Volume I, 1920-1925*, edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton, Chicago, 2000
39. Huxley Aldous, *Complete Essays, Volume 3, 1930-1935*. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton; Chicago, 2001
40. Huxley Aldous, *Collected Essays*, New York, Harper & Brothers, 1959
41. Huxley Aldous, *Do What You Will: Essays*, London, Chatto & Windus, 1929. Garden Coty, Doubleday Doran, 1929.
42. Huxley Aldous, *A Gathering of Letters, 1915-63*, Middlebury College Publications, 2007
43. Huxley, Aldous: *Letters of Aldous Huxley*, edited by Grover Smith, London, Chatto & Windus, 1969
44. Huxley Aldous, *Music At Night*, Chatto & Windus, London, 1960
45. Huxley, Aldous: *Point Counter Point*, A Flamingo Modern Classic, London 1994 (first published by Great Britain, Chatto & Windus, 1928)
46. Huxley Aldous, *The Perennial Philosophy*, London, 1947
47. Huxley, Aldous: *Time Must Have a Stop*, London, 1945
48. Huxley Aldous, *Shakespeare and Religion in A memorial Volume*, edited by Julian Huxley, New York: Harper and Row, 1965; on-line article available at <http://mural.uv.es/madelro/shakespeareannreliigonlastessay.html>
49. Huxley Laura Archera, *This Timeless Moment*, Berkeley, 2000.

50. Johnson Edgar, *Review in Kenyon Review*, published in *Aldous Huxley, the Critical Heritage*; London and New York, 1975, reprinted in 1997
51. Keishnan Bharathi, *Aspects of Structure, Technique and Quest in Aldous Huxley's Major Novels*, Uppsala, 1977
52. Langer, Susan, *Feeling and Form: A theory of art developed from philosophy in a New Key*. New York. Charles Scribner's Sons, 1953.
53. Lynch James J., *Tennyson's "Tithonus", Huxley's After Many a Summer and Waugh's The Loved One*, published in *South Atlantic Review*, Vol. 51, No. 4, South Atlantic Modern Language Association, 1986
54. Masaryk Tomas Garrigue, *Modern Man and Religion*. Translated by Ann Bibza and Vaclar Benes. London: George Allen & Unwin Ltd., 1938
55. May M. Keith, *Aldous Huxley*, Great Britain, Paul Elek Books Limited, 1972
56. May M. Keith, *Accepting the Universe: The "Rampion Hypothesis" in "Point Counter Point and Island"*, *Studies in the Novel*, University of North Texas, 1977
57. Meckier Jerome, *Aldous Huxley, From Poet to Mystic*, Lit Verlag GmbH & Co. KG Wien, Germany, 2011
58. Meckier Jerome, *Aldous Huxley: Modern Satirical Novelist of Ideas*, Berlin, 2006
59. Meckier Jerome, *Aldous Huxley's Americanization of "Brave New World" Typescript*; *Twentieth Century Literature*, Vol. 48, No 4, Hofstra University, Winter 2002.
60. Meckier Jerome, *Aldous Huxley, Evelyn Waugh, and Birth Control in Black Mischief*, published in *Journal of Modern Literature*, Vol. 23, No. 2 , Indiana University Press, Winter, 1999-2000
61. Meckier Jerome, *Aldous Huxley: Satire and Structure*, University of Wisconsin Press, 1966
62. Meckier Jerome, Nugel Bernfried (Ed.), *Aldous Huxley Annual*, Volume 6, 2006
63. Meckier Jerome, *Our Ford, Our Freud and the Behaviorist conspiracy in Huxley's Brave New World*, , published in *Aldous Huxley: Modern Satirical Novelist of Ideas* edited by Firchow Peter Edgerly, Bernfried Nugel, Lit Verlag, Berlin, 2006
64. Meckier Jerome, *Philip Quarles's Passage to India: "Jesting Pilate, Point Counter Point," and Bloomsbury*, *Studies in the Novel*, University of North Texas, 1977
65. Meckier Jerome and Benfried Nugel, *Introduction to Aldous Huxley Annual*, Volume 8 (2008) Lit Verlag , Berlin 2010

66. Meyers Jeffrey, Magazine: Notes on Contemporary Literature, Volume 36 : Critical Essay: Domenichino and Huxley's Antic Hay, May 1, 2006.
67. Murray Nicjolas, *Aldous Huxley – An English Intellectual*, London, 2003.
68. Nance Guinivera A., *Aldous Huxley*, The Continuum Publishing Company, New York, 1988
69. Naughton John, *Aldous Huxley: the Prophet of our Brave New Digital Dystopia*, The Guradian, Friday, November 22, 2013
70. Nugel, Bernfried and Meckier, Jerome (editors), *Aldous Huxley Annual – Journal of Twentieth- Century Thought and Beyond*, Volume 7 (2007), Berlin, 2009
71. Orwell G., *1984*, Akash Press, New Dehli, 2011
72. Ozenfant Amedee, *Foundations of Modern Art*. Translated by John Rodker, New York, Dover Publications, 1952
73. Patty James S., *Baudelaire and Aldous Huxley*, South Atlantic Modern Language Association, November, 1968
74. Pietro, Eric, *Listening in: Music, Mind, and the Modernist Narrative*; University of Nebraska Press, 2002.
75. Poller Jake, *Aldous Huxley's Antic Hay: London in the Aftermath of World War I'*, Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London, Volume 8 Number 2, September 2010. (Online at <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2010/poller.html>)
76. Roston Murray, *The Technique of Counterpoint*, Studies in the Novel, University of North Texas, 1977
77. Scher, Steven Paul, *Word and Music Studies - Essays on Literature and Music* (1967 – 2004), Edited by Walter Bernhart and Werner Wolf; New York, 2004. (Literature and Music (1982) – p. 173)
78. Schmerl Rudolf B., *The Two Future Worlds of Aldous Huxley*, PMLA, Voluem 77, No 3, published by Modern Language Association, 1962
79. Semmler Clement, *Aldous Huxley Revisited*, The Australian Quarterly, Vol. 42, No. 4, 1970
80. Shakespeare William, Complete Works, New Illustrated Edition edited and introduced by Warren Boutcher. Flame Three Publishing, London, 2011
81. Sion Ronald T., *Aldous Huxley and the Search for Meaning*, McFarland & company, Inc., publishers, Jefferson, North Carolina and London, 2010

82. Sisk David W., *Transformations of Language in Modern Dystopias* by David W. Sisk, Greenwood Press, Westport, CT; 1997
83. Snyder Carey *When the Indian was in Vogue: D. H. Lawrence , Aldous Huxley and and Ethnological Tourism in the Southwest*; published in Bloom's Modern Critical Views: Aldous Huxley – New Edition, New York, Infobase Publishing, 2010.
84. Smethurst Paul, "O Brave New World that has a Poet in it": *Shakespeare and Scientific Utopia in Brave New World*, published in *Huxley's Brave New World: Essays*, edited by David Garret Izzo, Kim Kirkpatrick, McFarland and Company Inc., Jefferson, Nor Carolina, 2008
85. Snow C. P., *The Case of Aldous Huxley*, review article in *Cambridge review 1933* published in *Aldous Huxley, The Critical Heritage*, edited by Donald Watt, London and New York, first published in 1975, reprinted in 1997;
86. The Saturday Review, *An Interview by Ross Parmenter*, March 19, 1938, p. 10; Online at <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1938mar19-00010>
87. Varricchio Mario, *Power of Images / Images of Power in Brave New World and Nineteen Eighty Four*, Utopian Studies, Vol. 10, No 1, Penn. State University Press, 1999.
88. Vibbert Samantha, *The Influence of Freud's Beyond the Pleasure Principle on Huxley's Brave New World*, published in *Aldous Huxley Annual: A Journal of Twentieth Century Thought and Beyond*, edited by Jerome Meckier, Benfried Nugel, Lit Verlag, Berlin, 2006
89. Watt, Donald (editor), *Aldous Huxley – The Critical Heritage*, New York, 1975
90. Watt, Donald J, *The Criminal-Victim Pattern in Huxley's "Point Counter Point"*, *Studies in the Novel*, University of North Texas, 1970
91. Watt Donald, *The Fugal Construction of "Point Counter Point"*, *Studies in the Novel*, University of North Texas, 1977
92. Watts, Harold H., *Aldous Huxley*, Twayne Publishers, Bostrealon, US, 1969
93. Woodcock George, *Dawn and the Darkest Hour*, Black Rose Books, Montreal, Canada, 2007
94. Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction -A Study in the Theory and History of Intermediality*; Amsterdam, Atlanta GA 1999. Printed in the Netherlands (165-179)
95. Zahner Lilly, *Demon and Saint in the Novels of Aldous Huxley*, Francke Verlag Bern, 1975

ინტერნეტ წყაროები

96. კენჭოშვილი გიორგი, *სიმბოლოები ქრისტიანულ ხელოვნებაში*
<http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0dictiona--00-1--0-10-0---0---0prompt-10--..-4-----0-11--11-ru-50---20-help---00-3-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&cl=CL1.1&d=HASH0190736a27535539fdc46828.1>
97. Huxley Aldous, *The Ultimate Revolution*, March 20, 1962
http://www.infowars.com/articles/nwo/huxley_ultimate_revolution_032062.htm
98. King Rob, *In the future, I'm right: Letter from Aldous Huxley to George Orwell over 1984 novel sheds light on different ideas*
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2111440/Aldous-Huxley-letter-George-Orwell-1984-sheds-light-different-ideas.html#ixzz1ruvPK39F>
99. Shakespeare William, *Macbeth*
<http://www.online-literature.com/shakespeare/macbeth/26/>
100. Shakespeare William, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*
<http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>
101. The Mike Wallace Interview, *Aldous Huxley*
http://www.hrc.utexas.edu/multimedia/video/2008/wallace/huxley_aldous.html
102. The Paris Review, Aldous Huxley, The Art of Fiction No 24, *Interviewed by Raymond Fraster, George Wickes*
<http://www.theparisreview.org/interviews/4698/the-art-of-fiction-no-24-aldous-huxley>
103. The Saturday Review, March 19, 1938, *Huxley at Forty Three*, An Interview by Ross Parmenter
<http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1938mar19-00010>

დანართი 1



დომენიჩინო: “წმინდა ჯერომის უკანასკნელი ზიარება”, 1614 წ.



ელ გრეკო: “ჯვარცმა”, 1596-1600

დანართი 3



რუბენსი: “ბეწვის მოსასხამი (ჰევენ ფურმანი)”, 1936-1939