

თემურ კობახიძე
(საქართველო)

მითოპოეტიკური სივრცე და გზის მითოლოგემა ჯოზეფ კონრადის ნოველაში „წყვდიადის გული“

„დღისით უკუნეთს აწყდებიან და ხელისცეცებით
დადიან შუადღისას, როგორც ღამეში“.
იობის წიგნი, 15:14

I

ჟანრის პოეტიკის თვალსაზრისით, „წყვდიადის გული“ მოდერნისტული მცირე პროზისათვის დამახასიათებელ ყველა თვისებას მოიცავს, თუმცა ჯერ კიდევ 1899 წელს გამოქვეყნებული ნოველა ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს მოდერნიზმის ოქროს ხანას. მხატვრული აზროვნების ისტორიაში ადრეც მომხდარა ისე, რომ რომელიმე ადრეული ნაწარმოების ნიშან-თვისებები მოგვიანებით, უკვე სხვა შემოქმედთა ქმნილებებში განხორციელებულა, როგორც მომდევნო ეპოქის მხატვრული აზროვნების წყარო და შინაარსი. კლასიკურ მაგალითად აქ დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ გამოდგება, რომელიც გვიანი შუა საუკუნეების მწერლობას განეკუთვნება, მაგრამ ამავე დროს, ხელოვანთა შემდგომი თაობების, მთელი რენესანსული კულტურის ქვაკუთხედს წარმოადგენს. ბევრად უფრო მოკრძალებულ მასშტაბში, დაახლოებით იგივე ითქმის „წყვდიადის გულთან“ დაკავშირებითაც – გასული საუკუნის მიწურულს, როდესაც მოდერნისტული მწერლობა საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ლიტერატურულ კლასიკად, მასთან დაკავშირებული პოლემიკა მიცხრა და კრიტიკიუმებიც მეტ-ნაკლებად დალაგდა, გაირკვა, რომ ჯოზეფ კონრადის ამ ნოველის გაუთვალისწინებლად ინგლისურენოვან მოდერნიზმზე, როგორც მოვლენაზე საუბარი ძნელად წარმოსადგენია.

დაკვირვებული, მითუმეტეს – პროფესიულად დაინტერესებული მკითხველისათვის „წყვდიადის გულის“ მხატვრული სამყარო პრობლემათა ურიცხვ რაოდენობას მოიცავს, მაგრამ მათზე საუბრისას ერთობ ძნელია მხოლოდ ძირითადის გამოყოფა და „წვრილმანის“ უგულებელყოფა (მითუმეტეს, რომ ასეთი დონის ტექსტებში „წვრილმანები“ არც არსებობს რეალურად). ყველა თემატური, მსოფლმხედველობრივი, თუ პოეტიკური ასპექტი ნოველაში ისეა გადახლართული, რომ უამრავი ფერადი ძაფისგან შემდგარი ამ გორგალის ცალ-ცალკე ძაფებად დაშლა თითქმის წარმოუდგენელია. თუ მაინც შევეცდებით იმ უმთავრესის გამოყოფას, რაც „წყვდიადის გულის“ სახე-სიმ-

ბოლოთა პოლიფონიას ერთ მხატვრულ მთლიანობად გარდასახავს, უნდა ვიფიქროთ, რომ ასეთ გამაერთიანებელ ფუნქციას ნოველაში ასრულებს მითოსი – იმ გაგებით, რა გაგებითაც ის განაზღვრული აქვს ნორთოპ ფრაის „კრიტიკის ანატომიაში“: „საბოლოოდ, ლიტერატურათმცოდნეობაში „მითი“ ნიშნავს ლიტერატურული ფორმის სტრუქტურულ და მათემატიკურ პრინციპს“ (Frye 1957: 341). სწორედ მითოსი წარმოადგენს „წყვდიადის გულის“ პირქუში და აბსურდული, ქაოტური სამყაროს მხატვრულ მთლიანობად გარდასახვის საშუალებას. თუ თვალსაჩინოების მიზნით, ამ სამყაროს მარტივი სქემის სახით წარმოვიდგენთ, ჩვენს მზერას წარმოუდგება წამოსახვითი სივრცე და მასში გამავალი გზა, რომელიც, სიმბოლურად, დროსაც განასახიერებს – მდინარის დინება დროის დინებაა და მარლოუს მოგზაურობის ერთ-ერთ სიმბოლურ ასპექტს დროში მოგზაურობაც შეადგენს. სივრცე „წყვდიადის გულში“, თუ მას მხატვრული აზროვნების თვალსაზრისით განვიხილავთ, პირობითი მითოპოეტიკური სივრცეა, ხოლო გზა, რომელსაც მთავარი გმირი ადგას, იმდენად „ფიზიკური“ გზა და გეოგრაფიული მდინარე არ არის, რამდენადაც სიმბოლური ქვეტექსტებით დახუნძლული გზის მითოლოგემაა.

„წყვდიადის გულის“ სიუჟეტი საკმაოდ მარტივია; ამბის თხრობა ნოველაში, მძაფრი შინაგანი დაძაბულობის მიუხედავად (ან, შესაძლოა, სწორედ ამ დაძაბულობის გამო), სიუჟეტურ დინამიკას მოკლებულია და მასში წარმოსახული მდინარესავით მდორედ მიედინება. სიმდორისა და „შენელებული კადრის“ ეფექტი გაჯერებულია სიმბოლური სახეებისა და მთხრობელის სუბიექტური შთაბეჭდილებების სიჭარბით, გაუთავებელი წვრილმანების ხსენებითა და მთავარი გმირის ემოციური მდგომარეობების თვითნაღიზით, რასაც, ერთი შეხედვით, მოქმედების განვითარებასთან არავითარი კავშირი არა აქვს. ავტორი ნოველაში მოთხრობილი ამბისაგან ორგზის დისტანცირებულია – გაურკვეველი მთხრობელი (რომელიც არ არის თვითონ კონრადი) ჰყვება, თუ როგორ უყვება კაპიტანი მარლოუ თავის სამ მეგობარს იმას, თუ რა გადახდა მას აფრიკის ჯუნგლებში მოგზაურობისას. მარლოუ კონტრაქტს დებს სპილოს ძვლის მომპოვებელ ბელგიურ კომპანიასთან და ოკეანის გავლით მიემართება აფრიკაში, დიდი მდინარის შესართავთან (იგულისხმება კონგო, რომელიც ნოველაში ნახსენები არ არის) და შემდეგ მის სათავეებთან, კონტინენტის სიღრმეში, „წყვდიადის გულში“, რაც მისი მოგზაურობის ძირითად ნაწილს შეადგენს. მარლოუს თხრობა ერთმანეთთან მიზეზ-შედეგობრივად დაუკავშირებელი ეპიზოდებისაგან შედგება; გზაზე მომხდარი ყოველი ინციდენტი იქვე მთავრდება და თითქოს არ არის დაკავშირებული იმასთან, რაც მომდევნო ეპიზოდში ხდება, ან მოხდება. ეს თითქოს აფერხებს დინამიკას და აჭიანურებს თხრობას, მაგრამ სიუჟეტის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები ნაწარმოებში შეგნებულად არის მოშლილი და მათ ნაცვლად, მთელ ხატოვან ქსოვილს რამდენიმე გამჭოლი სიმბოლო აერთიანებს. მათგან უმთავრესია მდინარე, რომელზედაც დინების საწინააღმდეგოდ, კუს ნაბიჯებით მილოლავს მარლოუს მონჯღლეული, ორთქლის მანქანაზე მომუშავე კარჭაპი.

მოგზაურობის ფორმალური მიზეზი სპილოს ძვლის დამზადებასთან დაკავშირებული კონტრაქტია, მაგრამ არსებითად, მარლოუს მოგზაურობა გადაიქცევა კომპანიის ლეგენდარული აგენტის, ჯუნგლებში დამკვიდრებული თეთრკანიანის, ვინმე კურცის ძიებად. კურციც სპილოს ძვლის ბიზნესშია, მაგრამ ის ჯუნგლებში „თავის“ შემოგარენს მართავს, როგორც აფრიკელთა ტომის ბელადი, პირველყოფილი ღვთაება, ან ყოვლისშემძლე შამანი. კურცის სახელი შიშის ზარს სცემს ყველას, ვინც კი მარლოუს გზაზე ხვდება – როგორც ზანგებს, ისე კომპანიის თეთრკანიან თანამშრომლებს ის ლამის რელიგიურ თაყვანისცემას შთააგონებს. გზად მის შესახებ გაგონილის გამო, მარლოუც კურცის პიროვნების გავლენის ქვეშ ექცევა და არსებითად, მისი მოგზაურობის მიზანს უკვე სპილოს ძვლის ბიზნესი კი აღარ წარმოადგენს, როგორც ეს დასაწყისში იყო, არამედ კურცის გაცნობა, რომელიც ახლა უკვე მასშიც დაუოკებელ ინტერესს იწვევს. საბოლოოდ, მდინარეზე ურთულესი მოგზაურობის შემდეგ, მარლოუ კურცს შეხვდება, მაგრამ ფაქტობრივად, ხელში შერჩება მისი ცოცხალი გვამი – მომაკვდავი ადამიანი, რომელიც სულ მალე გარდაიცვლება. მარლოუ კურცთან რიგიანი კონტაქტის დამყარებასაც ვერ ასწრებს და მისი ძიება, არსებითად, უშედეგოდ მთავდება. ბოლოს, ხელმოცარული მარლოუ ინგლისში ბრუნდება, სადაც ის კურცის სატრფოს ამცნობს მისი გარდაცვალების ამბავს და ზედ რომანტიკულ ტყუილსაც ურთავს, თითქოს კურცის უკანასკნელი სიტყვები მისი სახელის ხსენება ყოფილიყო.

„წყვდიადის გულის“ სამყარო ბუნდოვანია, იდუმალაია, ნისლით მოცულია, ალოგიკურია. მთავარი სახეები, რომლებიც ნოველის აღქმისას წარმოსახვაში აღიბეჭდება, ესაა უშველებელი მდინარე და ამ მდინარის ორივე მხრიდან აღმართული უდაბური, წყვდიადით მოცული ნაპირი – გაუვალი ჯუნგლები, სადაც ჩასაფრებულა ბოროტება და მიმალულია სიკვდილი („ღრმა სიჩუმე იდგა და ავისმომასწავებელი მოთმინებით ელოდა... მდინარის რკალებს მიფუყვებოდით, მაღალ კედლებს შორის, ჩვენი დაკლაკნილი გზის გასწვრივ აღმართულთა...“ (81, 84)¹. პირველყოფილი ტყის ეს უსასრულოდ პირქუში, იდუმალი და ავისმაუნეებელი ატმოსფერო ნოველაში ყველგანმოფია. კონგოს ნაპირების ხსენებამდე, პირქუში და ბნელით მოცულია თვით ტემზისპირა მიდამოებიც, საიდანაც მარლოუ იწყებს თხრობას – ოდესღაც, იქ ჩასული რომაელებისათვისაც იქაურობა ისეთივე ველური და შეუვალი იქნებოდა, როგორც მარლოუსა და მისი მსმენელებისათვის იყო თანადროული აფრიკა და ქვეყნიერების სხვა „ბნელი ადგილები“: „წყვდიადი ჩამონოლილიყო... აქ, ქვეყნიერების დასალიერში“ – საუბარია გრეივსენდზე, ლონდონის მახლობლად, საიდანაც „მგლოვიარე სიბნელე მოჩანდა, თავს რომ დასწოლოდა უდიდეს და უდიადეს ქალაქს დედამიწის ზურგზე“ (22). ტემზისპირა მიდამოების ეს გაზვიადებულად პირქუში სურათი დატვირთუ-

1 აქ და შემდგომ ციტირებულია „წყვდიადის გულის“ პაატა და როსტომ ჩხეიძეების თარგმანი (კონრადი 2018).

ლია იმის აღწერით, თუ რა ელოდათ იქ ჩასულ რომაელ ლეგიონერებს „ქვიშიან ნაპირთა, ჭაობთა, ველურებით აღსავსე ტყეთა გასწვრივ... სიცივე, ნისლი, ქარიშხალი, სნეულება, გადაკარგვა და სიკვდილი, სიკვდილი ჰაერიდან, წყლიდან, ბუჩქებიდან მოპარებული“ (27). ერთი სიტყვით, ნოველის დასაწყისში თვით ინგლისი, საკმაოდ უჩვეულოდ, პირველყოფილ და ველურ ადგილად არის წარმოდგენილი, რაც წინ უძღვის იმ კომმარების აღწერას, რაც მარლოუს აფრიკულ მოგზაურობაში გადახდება. უკვე აქ არის მონიშნული იმ პირქუში ორაზროვნებისა და აბსურდის ატმოსფერო, რაც ნოველის ძირითად ნაწილში სულ სხვა გეოგრაფიული გარემოს აღწერისას გაბატონდება.

„წყვიდიანის გული“ მოქმედება, როგორი შეფერხებული და „გაზავებულიც“ არ უნდა იყოს ის მარლოუს სულიერი მდგომარეობისა და მისი შთაბეჭდილებების გაუთავებელი აღწერით, ნოველის არაერთგვაროვან მხატვრულ სივრცეში ხორციელდება. ეს ჯერ ტემზის შესართავია, შემდეგ დიდი ქალაქი კონტინენტალურ ევროპაში (იგულისხმება ბრიუსელი), სადაც მარლოუ ჩადის, კომპანიასთან კონტრაქტის გასაფორმებლად, შემდეგ – აფრიკის უდაბური ნაპირი, რომელსაც მისი სამგზავრო გემი კონგოს შესართავის ძიებაში მიჰყვება. ნოველის მეორე ნაწილში ეს სივრცე იქცევა აფრიკის ჯუნგლებად, სადაც მარლოუ თავისი კარჭაპით მდინარის სათავეებისაკენ მიცურავს და სადაც მას უამრავი ფათერაკი შეემთხვევა, რომლებიც უფრო მარლოუს აღქმაში აღბეჭდილ ემოციურ შთაბეჭდილებებს წააგავს, ვიდრე რეალურ საშიშროებებს. მარლოუს მიერ განცდილ საშინელებას მკითხველი აღიქვამს, როგორც რეალურ კომმარებს, რომლებიც მას თავს გადახდა, თუმცა საკუთრივ რაში მდგომარეობს ეს კომმარი, ნაწარმოებში გაურკვეველია, იმიტომ, რომ კომმარული ნაწარმოებში, ფაქტობრივად, არც არაფერი ხდება. მაგრამ ნოველის პირქუშ და იდუმალ, ბუნდოვან სამყაროში მნიშვნელობა აღარა აქვს, გარემომცველი კომმარი მხოლოდ მარლოუს აღქმაში არსებობს და მხოლოდ მას ეჩვენება კომმარად, თუ თვითონ რეალობაა კომმარული და ბუნებრივად იწვევს მარლოუში კომმარულ განცდებსა და ზმანებებს. ბოლოს, ნოველის მესამე ნაწილში, თხრობის ფინალური სივრცე ისევ ტემზის შესართავია, სადაც მარლოუ ასრულებს თავისი ისტორიის მოყოლას.

მთელი ეს სივრცობრივი თემატიკა, ისევე, როგორც მარლოუს ემოციური განწყობილების საკმაოდ რთული ნიუანსები და საერთოდ, ნაწარმოების ყველა განცდით-ინტელექტუალური ასპექტი ნოველაში მრავალრიცხოვანი მხატვრული ხერხებისა და რიტორიკული ფიგურების საშუალებით არის გადმოცემული. ყურადღებიდან ნოველაში ხატოვანების სიჭარბე არ გამორჩენია ადრეულ კრიტიკას – ჯერ კიდევ ფ.რ. ლივისი ბუნდოვან სტილს და ზედსართავების სიმრავლეს უწუნებდა კონრადს: „რას შემატებს კონგოს დამთრგუნველ იდუმალებას ისეთი წინადადებები, როგორც, ვთქვათ, „ეს იყო უძრობა დაუნდობელი ძალისა, გამოუცნობი განზრახვით რომ დაგტრიალებს თავს და შურისმაძიებელი თვალთ გიყურებს?““ (Leavis 1948:

177) – კითხულობდა ცნობილი კრიტიკოსი, თითქოს მხატვრულ ნაწარმოებში „კონგოს იდუმალების“ გამოხატვა ხატოვანი ენის გარდა კიდევ სხვა რაიმე საშუალებით ყოფილიყო შესაძლებელი. მრავალი წლის შემდეგ, უკვე 80-იან წლებში, ლივისს მხარს უბამს კრიტიკოსი პიტერ ო'პრეი: „მთელი ირონია იმაში მდგომარეობს, რომ... უშველებელი აბსტრაქტული წყვილია, რომელსაც კონრადი წარმოსახავს, აღემატება მის უნარს, ეს წყვილია გააანალიზოს და მას დრამატული ჟღერადობა შესძინოს... ნოველაში მკაფიოდ ჩანს იმის უუნარობა, რომ ეს „წარმოუდგენელი“, „შეუღწევადი“ (ბოროტი, ცარიელი, იდუმალი, თუ როგორიც არის) საგანი წარმოისახოს. ძიების დასასრულს იმავე ბნელში აღმოვჩნდებით, რითაც მოცული იყო მთელი მგზავრობა, რომლის აზრი, რაღაც „მიუწვდომელის“ სახით, თითქოს სადღაც ცალკე არსებობს. თან როგორც გვარწმუნებენ, ეს „მიუწვდომელი“ საშინლად „მნიშვნელოვანია“ (O'Prey 1983: 20).

ერთი სიტყვით, ლივისსა და ო'პრეის ნოველის ქარბი ხატოვანება შემოქმედებითი უუნარობის დაფარვის საშუალებად წარმოედგინათ – კონრადს თითქოს ისეთი „რაღაცის“ თქმა სურდა, რისი თქმაც მან „ვერ შესძლო“ და ნაწარმოებიც, შესაბამისად, ბუნდოვანი და გაუგებარი „გამოუვიდა“. მაგრამ კონრადს არც დაუსახავს მიზნად ნათელი და გამჭვირვალე პროზის შექმნა – მისი მხატვრული ამოცანა დიამეტრალურად განსხვავებული იყო. თხრობის საგანგებო ბუნდოვანება, სათქმელის „გამოუთქმელობა“ და ისეთ სიმბოლურ სახეთა სიმრავლე, რომელთა აღსანიშნი ან გაურკვეველია, ან საერთოდ არ იკითხება და ყოველივე აქედან გამომდინარე, ნაწარმოების აზრობრივ-ემოციური მ რ ა ვ ა ლ ნ ი შ ნ ა დ ო ბ ა (suggestiveness) სწორედ ის ხერხებია, რომლებითაც კონრადი ჰქმნის თავისი ნოველის მითოპოეტიკურ სივრცეს. შემდგომი წლების მწერლობაში და განსაკუთრებით, 20-იანი წლების მაღალ მოდერნიზმში ამგვარ მხატვრულ ხედვას საგანგებო, „ელიტარული“ მნიშვნობრულობა ემატება, რომელიც იმ, უკვე მომდევნო ეპოქის საუკეთესო ნაწარმოებებში ასოციაციური პოეტიკის სახეს იღებს და იმ „მითოსურ მეთოდად“ გარდაიქმნება, რომელსაც ტომას ელიოტი, „წყვიდადის გულის“ გამოქვეყნებიდან მეოთხედი საუკუნის შემდეგ, უ. ბ. იეიტსისა და ჯ. ჯოისის შემოქმედებაში „აღმოაჩინეს“ („ულისე“, წესრიგი და მითოსი, 1924).

II

მოდერნისტული ნაწარმოების მითოპოეტიკური სივრცე წარმოადგენს მის შინაგან განზომილებას, რომელიც გაჯერებულია სიმბოლური და არქეტიპული მნიშვნელობის მქონე სახეებით და მათი კონოტაციებით. გაცნობიერებული მითოპოეტიკით გამართულ ნაწარმოებში ეს სივრცე ხშირად იქმნება არქაული, ბიბლიური ან ბერძნულ-რომაული კოსმოგონიური და ესქატოლოგიური მითების მოხმობით, საკრალური ლიტერატურის, ეზოთერული ტექსტებისა და გავრცელებული ინტერკულტურული ხატების ერთდროული ასოცირებით. საგანგებო ინტელექტუალიზმის გარდა, ყველა

ამგვარ ტექსტს ერთი მთავარი თვისება აერთიანებს – ესაა რეალობისადმი არამიმეტური დამოკიდებულება; მათი ავტორები, იქნება ეს ჯეიმზ ჯოისი თუ უილიამ ფოლკნერი, ტომას ელიოტი თუ ეზრა პაუნდი, თომას მანი თუ ჰერმან ჰესე, უგულბებლყოფენ ჯერ კიდევ სენეკას მიერ ჩამოყალიბებულ „ბუნებისადმი მიბაძვის“ კლასიკურ პრინციპს და სამყაროს ისეთ სურათს წარმოაჩენენ, რომელიც მათ სუბიექტურ მხატვრულ ხედვას შეესაბამება. ჯოზეფ კონრადი ყველაზე ადრე, ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის მიწურულში წარმოსახავს ამგვარ სივრცეს – თავისი პირობითი აფრიკის პირობით ჯუნგლებს და მათ წიაღში დაკლავნილ გზას – მდინარეს, რომელიც ამ სივრცის ძირითად, მაკონსტრუირებელ სიმბოლურ ხატად წარმოგვიდგება. ყველა ეს სიმბოლური თუ ასოციაციური სახე „წყვდიადის გულის“ მითოპოეტიკურ სივრცეს თითქოს „ცალკე“ სიმბოლურ ტექსტად (ან მეტად მნიშვნელოვან ქვეტექსტად) გამოჰყოფს – ესაა ერთგვარი სიღრმისეული „ტექსტი ტექსტში“, ანუ მეტატექსტი, რომელიც ნაწარმოების უშუალო-აზრობრივი ზედაპირისგან განსხვავებულად იკითხება და რომლის სიმბოლური და სემანტიკური კონოტაციები განსხვავებულ რეალობას მიანიშნებენ – არა იმას, რაზედაც „წყვდიადის გულში“ უშუალოდ არის საუბარი, არამედ თითქოს რაღაც სხვას – „მიღმიერს“, კონკრეტულად დაუდგენელს, გაურკვეველს, მაგრამ კონრადის ნოველაში პრაქტიკულად ყველგანმყოფსა და უნივერსლურს. ეს სიღრმისეული განზომილება – სათაურის მეტაფორა რომ მოვიშველიოთ, საკუთრივ „წყვდიადის გული“ – ისევე, როგორც მისი გამომხატველი სახეები, კონკრეტულ განსაზღვრებას ძნელად ექვემდებარება; ის პოლისემურია, მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა და ფაქტობრივად, შეადგენს ერთგვარ სემიოტიკურ სივრცეს, სადაც ყოველი სახე და სიმბოლური დეტალი, გარდა იმისა, რადაც ის ტექსტის კითხვისას აღიქმება, წარმოადგენს კიდევ „სხვა რაღაცის“ ნიშანს. ეს არის სწორედ ის „რაღაც მიუწვდომელი“, რომელზედაც ოპრეი ირონიულად შენიშნავს, რომ „ის, როგორც ჩანს, ძალიან მნიშვნელოვანია.“ მისგან განსხვავებით, კონრადის პოეტიკის ეს თავისებურება ღირსებად მიაჩნია ჯ. ჰილის მილერს, რომელიც აღნიშნავს, რომ „ეს „რაღაც სხვა“ ჰქმნის... მძლავრ ქვეტექსტს, რომელიც კარნახობს მკითხველს, რომ ნოველაში უშუალოდ მოთხრობილი აღიქვას როგორც ფარდა, რომლის უკან არის რაღაც, რაც არ ჩანს, ან ჯერჯერობით არ ჩანს, თუმცა ყოველი ახდელი ფარდის უკან მხოლოდ სხვა, ახალი ფარდა იმალება“ (Miller 2008: 118). ამგვარი მწერლური ტექნიკა, ეს „დაფარულის არ გახსნისა“ და მისი არ გამხელის თუ „არ გამჟღავნების“ პოეტიკა, ფაქტობრივად, მთელი ესთეტიკური პოზიციის კონკრეტულ გამოვლინებას წარმოადგენს. მისი არსი მწერალს ახსნილი აქვს სხვა მეტად მნიშვნელოვანი ნაწარმოების – ნოველის „ზანგი ‘ნარცისიდან’“ წინასიტყვაობაში: „ხელოვნება უპირველეს ყოვლისა განცდებს მიმართავს და როდესაც მხატვრული ჩანაფიქრი წერილობითი სიტყვით გამოიხატება, ისიც განცდის საშუალებით უნდა სწვდებოდეს საპასუხო ემოციების ფარულ ზამბარას. ლიტერატურა ყველა საშუალებით

უნდა ესწრაფვოდეს ქანდაკების პლასტიკას, ფერწერის ფერებს და ყველა ხელოვნებათა ხელოვნების – მუსიკის მაგიურ მრავალნიშნადობას. მხოლოდ ფორმისა და შინაარსის სრული აღრევისადმი განუხრელი, თავდადებული ერთგულებით... მივუახლოვდებით ამ ფერებს, ამ პლასტიკას და [მაშინ] მოძველებული, გახუნებული, საუკუნოვანი ხმარებისგან მოცვეთილი სიტყვების უკან, ძნელად მოსახელთებელ მყისიერებაში აკიაფდება მაგიური მრავალნიშნადობის ნათელი“ (Conrad 1988: xlix). ეს საოცარი შთამბეჭდაობით აღწერილი „ლიტერატურული ეპიფანია“ ერთობ მოულოდნელი სახით აღწევს სიუჟეტურ რეალიზაციას „წყვდიადის გულის“ ფინალში, სადაც კურცი და ნანილობრივ თვით მარლოუც „ზღურბლს გადააბიჯებენ“ და მიღმიერებას ეზიარებიან. მეტად მნიშვნელოვანია ისიც, რომ „მყისიერებაში აკიაფებული მაგიური მრავალნიშნადობა“ კონრადის მთელი ფორმათქმნადობის არსს გამოხატავს, ნათელს ჰფენს იმ „დაფარულის“ წარმოსახვის მეთოდს, რასაც ნოველაში უჩვეულო ხატოვანების ფარდა ეფარება და აღმქმელი ცნობიერებისათვის ძნელად მოსახელთებელია.

ნოველის მითოპოეტიკურ სივრცესთან დაკავშირებულ თავისებურებათა საილუსტრაციოდ გამოდგება ერთი მეტად საგულისხმო ფრაზა უმბერტო ეკოს „ფუკოს ქანქარიდან“, რომელსაც ამ უსასრულოდ ირონიულსა და იმავდროულად ინტელექტუალურ რომანში ეზოთერიკით გატაცებული რედაქტორი დიოტალევი წარმოსთქვამს მეგობრებთან საუბრისას: „როგორც კი დავუშვებთ იმის შესაძლებლობას, რომ სამყაროში არსებობს თუნდაც ერთი ათვლის წერტილი – ისეთი რამ, რაც არ წარმოადგენს სხვა რაღაცის ნიშანს, ჩვენ იმნამსვე გავცდებით ჰერმეტიკული აზროვნების ფარგლებს“ (Eco 1989: 378). არ არსებობს რაიმე დამაჯერებელი საბუთი იმისა, რომ კონრადს სერიოზული ეზოთერული ინტერესები ჰქონდა, ან რომ ის „საიდუმლო და აკრძალული“ ცოდნის ადეპტი ყოფილიყო. როგორც მარტინ ბლოკი შენიშნავს, „წარმოუდგენელი იქნებოდა, რომ ისეთი თვდაჭერილი პიროვნება, როგორც კონრადია, თეოსოფიით გატაცებული უ. ბ. იეიტსის მსგავსად, ლონდონის საზოგადოებრივი ტრანსპორტით მგზავრობისას „შემოქმედებით ტრანსში“ ჩავარდნილიყო“ (Bock 2007: 97). ოკულტიტებს კონრადი საერთოდაც ირონიულად მოიხსენიებს (რომანში „დასავლური თვალთ“ (1911) და ესეში „იმქვეყნიური ცხოვრება“ (19010)), მაგრამ „წყვდიადის გულის“ პოეტიკას ის სწორედ „ჰერმეტიკული აზროვნების“ ერთგვარ ანალოგზე აფუძნებს. არა იმ გაგებით, რომ ის, ვთქვათ, „კორპუს ჰერმეტიკუმის“ იდეებს სესხულობს, ან ალქიმიური სიმბოლოებით „შიფრავს“ თავის სათქმელს, არამედ ზოგადი ეზოთერული სტილისტიკის თვალსაზრისით, რა თვალსაზრისითაც ჰერმეტიკული (ალქიმიური, ასტროლოგიური, თეოსოფიური და სხვა) ტექსტების ენა იმდენად ქარაგმული და იგავურია, რომ ის მხოლოდ „განდობილთათვის“ არის მისაწვდომი. ამგვარ თხზულებებში აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის კავშირი უკიდურესად გაბუნდოვანებულია და მისი გააზრება, გარდა სპეციალური „აკრძალული ცოდნისა“, დიდწილად აღმქმელის

ინტუიციაზეა დამოკიდებული. რად ღირს თუნდაც „ჰერმეტიკული ბაღის“ (Hortus Hermeticus), როგორც „ღიადი ქმნადობის“, ან „პირველადი მატერიის“ (prima materia) ცენტრალური სიმბოლოები, რომელიც მრავალ ალქიმიურ თხზულებაში გვხვდება და იმდენად მრავალნიშნადია, რომ მათი კონკრეტული მნიშვნელობების „მიკვლევა“ ალბათ მხოლოდ ეზოთერული ცოდნის ადეპტებს ხელეწიფებათ. კონრადი ფართოდ იყენებს ამ სტილისტიკის პრინციპებს – „ჰერმეტიკული“ აზროვნების მსგავსად, მისი მხატვრული მეტყველებაც უკიდურესად ირიბია, ქარაგმულია, რეალურ სათქმელს „დაშორებულია“. სივრცე, რომელშიც მარლოუ მოგზაურობს, ყველაფერი, რასაც ის აღიქვამს და აღწერს, რაღაც მიღმიერსა და მიუწვდომელს „მოასწავებს“, ან ამ რაღაცაზე მიაწვდის, ან ამ რაღაცას ახასიათებს, ან რაიმე სახით განსაზღვრავს, მაგრამ საკუთრივ რა არის ეს მინიშნებული, დახასიათებული, ან სხვა მხრივ განსაზღვრული „რაღაც“, მკითხველისათვის უცნობი რჩება.

საინტერესოა, რომ ანალოგიურ მეთოდს მიმართავს კათაპატიკური თეოლოგია, რომელიც, უარყოფს რა იმის გამოხატვის შესაძლებლობას, თუ „რა არის“ ღმერთი, მართებულად მიიჩნევს მის განსაზღვრას იმის საშუალებით, თუ „როგორია“ იგი (უსასრულო, უცვლელი, მარადიული, ყოვლისშემძლე და ა.შ.). ფაქტობრივად, კონრადი იმ მოდერნისტული პოეტიკის ადრეულ ანალოგს მიმართავს, რომელსაც მოგვიანებით, წერილში „ულისეს მონოლოგი“ კ.-გ. იუნგი დაახასიათებს, როგორც „შოკისმომგვრელს“, რადგან ჯოისის რომანში „...უთვალავი ფარდის უკან არაფერი იმალება“ (Jung 2001: 143, 145). რეალობის წვდომის ამ „ჰერმეტიკულ“ ასპექტს წარმოსახავს თომას მანიც „იოსებისა და ძმანი მისნის“ პროლოგში, სადაც ის საუბრობს წარსულზე, როგორც უძირო ჭაზე, რომელიც შეცნობის ყოველ ეტაპზე რაღაც „ფარდის“ (ხატის, სიმბოლოს, ბიბლიური ან მითოლოგიური პერსონაჟის) სახით გვეძლევა, რომელსაც მოსდევს სხვა ფარდა (ხატი, სიმბოლო, ბიბლიური თუ მითოლოგიური პერსონაჟი), მას კიდევ სხვა და ასე დაუსრულებლად. ერთი სიტყვით, რომელ სფეროსაც არ უნდა ენათესავებოდეს კონრადის მხატვრული ხედვა, – იქნება ეს ეზოთერიკა, ღვთისმეტყველება, თუ მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა – სიმბოლოებით, მინიშნებებითა და ასოციაციებით კონსტრუირებული მისი ნოველის შინაგანი სივრცე არსებითად მითოპოეტიკურია. მარლოუს ალქმაზე ზემოქმედების პრინციპით ეს სივრცე წარმოადგენს სემიოტიკური (ჰერმეტიკული, ეზოთერული) სივრცის მხატვრულ ანალოგს, ხოლო ზოგად-სიმბოლოური აზროვნების პრინციპით ის, რასაც მარლოუ „ხედავს“ მთელი ხილული სამყაროს მეტაფორაა, რომელიც ჩვენ ყველას, ვინც „გასხვიოსნებულნი“ არა ვართ და ამიტომ მოკლებულნი ვართ რეალობის „უშუალო“ წვდომას, უმბერტო ეკოს გმირისა არ იყოს, მხოლოდ „ნიშნების“ სახით გვეძლევა. ამ თვალსაზრისით, ეს სივრცე დახშულია – მარლოუს (და მასთან ერთად მკითხველის) ალქმა შეზღუდულია, ზღვარდებულია „იდუმალის“, „შეუცნობლის“, „გამოუხატავის“

და „საშინელის“ ვერ-წვდომით იმის იქით, რაც წარმოადგენს ამ იდუმალი და შეუცნობელი „რალაცის“ ნიშნებსა და მახასიათებლებს, ანუ მის იდუმალებას, შეუცნობლობას და გამოუხატავობას. კონრადის ნოველაში ყველაფერია გაკეთებული იმისათვის, რომ მკითხველი დარჩეს მითოპოეტის სივრცის ნიშანთა სამყაროში და ვერ გასცდეს „ჰერმეტიკული აზროვნების“ ფარგლებს, ვერ მისწვდეს იმას, რაც „ნიშნებს მიღმაა.“ ნოველის კითხვისას ეს წარმოქმნის უკმარისობის განცდას, რომელიც დაკავშირებულია ნიშანთა სისტემის ვერ გარღვევასთან და იმის ვერ დადგენასთან, თუ საბოლოოდ, რას ნიშნავს (ან სიტყვასიტყვით, რისი „ნიშანია“) მთელი ის ბუნდოვანება, აბსურდი და გაურკვეველობა, რასაც მარლოუ ჰყვება. ეს თვისება ეგრეთგვარ პროტესტის გრძნობასაც აღძრავს – ოპრეის და ლივისს ის საერთოდ, კონრადის მწერლურ უუნარობად წარმოედგინათ, მაგრამ თვითონ კონრადისათვის ეს სრულიად გაცნობიერებული შემოქმედებითი პოზიციის გამოხატულება იყო: „გარკვეულობა, ჩემო კარგო, ნაწარმოების ხარისხისათვის საბედისწეროა, – წერდა ის მეგობარს, – ის აუქმებს მრავალნიშნადობას, ანადგურებს ყოველგვარ ილუზიას. თქვენ, როგორც ჩანს, ცხოვრებაშიც და წარმოსახვაშიც გარკვეულობისა და სიცხადის მომხრე ხართ... მაგრამ ცხადი და ნათელი დებულება უმნიშვნელოა. მისი დანიშნულება მხოლოდ ის არის, რომ მან მკითხველს ყურადღება შეიტყუოს და უმნიშვნელო რაღაცებზე გადაიტანოს იმ მთავარიდან, რაც ხელოვნებაში მართლაც მნიშვნელოვანია“ (Conrad 2005: 457).

საინტერესოა, კონრეტულად რა სახით შემოდის (ან რომელი ნიშნით აღინიშნება) ტექსტის გამომსახველობით საშუალებათა სისტემაში ეს „მიღმიერი“ რეალობა, რომლის განსაზღვრაც მარლოუს არ ძალუძს და რომელსაც ის მხოლოდ ატრიბუტებით მოიხსენიებს. ნოველაში მისი ყველაზე თვალსაჩინო მახასიათებელია „უდაბურება“ (wilderness) – ეს არის ალბათ ყველაზე ხშირი სახელი (ან „ნიშანი“), რომლითაც მარლოუ ახასიათებს მის თვალწინ გადაშლილ პანორამას – ჯუნგლებს და მდინარეს, რომელიც ამ ჯუნგლებში მიედინება. „უდაბურება“ ნოველაში იმდენად უღრან ტყეს არ აღნიშნავს, რამდენადაც იმას, რაც ამ უღრან ტყეში იმალება და რაც ამ ტყეში „გამოიციქირება დაფარული ცოდნის გამომეტყველებით, მომთმენი ლოდინით, მიუღწეველი დუმილით“ (127). სიმბოლურ საზღვარს უდაბურ რეალობასა და მასში დაფარულ მიღმიერებას შორის კომპანიის სადგურები განასახიერებენ – მათს იქეთ უკვე იწყება შეუცნობელი („მივადგებოდით ხოლმე სანაპირო სადგურს, შეუცნობლის საზღვარზე მდგარს...“ (84)), მაგრამ ეს საზღვარი მაინც ფიზიკურია, ლამის „გეოგრაფიულიც“ და ამიტომ – პირობითი. რეალური ზღვარი სინამდვილესა და „შეუცნობელს,“ უდაბურებასა და მასში დაფარულს შორის მატერიალური არ არის, არსებითად ის მხოლოდ მარლოუს (და როგორც შემდეგ ირკვევა, კურცის) ცნობიერებაში არსებობს. მაგრამ ნოველაში თვით რეალობა – როგორც ხელშესახები და მატერიალური, ისე „მიღმიერი“ და ფარული – სხვა არაფერია, თუ არა ის, რაც მარლოუს

ცნობიერებაში აისახება, ანდა პირიქით – ის ზმანებანი, რომელთა პროეცირებას ის ამ რეალობაზე ახდენს. ერთი სიტყვით, ნანარმოებში ფაქტსა და ამ ფაქტის შესახებ ემოციურ შთაბეჭდილებას შორის ზღვარი იმდენად ნაშლილია, რომ სიუჟეტის საკვანძო მომენტების გარდა (ბრიუსელში კონტრაქტის გაფორმება, აფრიკაში „დიდ მდინარეზე“ სამოგზაუროდ გამგზავრება, იქ მომაკვდავ კურცთან შეხვედრა და ბოლოს ინგლისში დაბრუნება) ძნელია იმის დანამდვილებით თქმა, თუ რა ხდება ნოველაში რეალურად და რა – ნარმოადგენს მარლოუს ეგზალტირებული ფანტაზიის ნაყოფს. თუმცაღა ის, რაც მარლოუს გადახდება თავს, ჩვენ მხოლოდ თვით მარლოუს მონათხრობიდან ვიცით და ამდენად, ნოველაში ხდება ის, რაც ხდება მის ცნობიერებაში, განურჩევლად იმისა, მართლა მოხდა თუ არა ეს ყოველივე და ზუსტად ისე მოხდა თუ არა, როგორც ამას მარლოუ ყვება.

პერიოდულად, მარლოუ კომენტარს ურთავს თავისსავე წარმოსახულ სურათს, ანუ კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოჰკვეთს იმას, რაც მისი თხრობიდან ისედაც აშკარად ჩანს – მოგზაურობის აბსურდულობას, მის სიზმრულ, არარეალურ ხასიათს. მარლოუ თითქოს შეპყრობილია იმ „არარეალობით“, რომელსაც თვითვე თხზავს, თან აცნობიერებს, რომ ყველაფერი, რაც მის თავს ხდება, სიზმარია და თვითვე ახასიათებს თავის შთაბეჭდილებებს, როგორც სიზმარს. ერთგან ის თითქოს „როლიდან გამოდის“ კიდევ და მხოლოდ თავის წარმოსახვით მსმენელებს კი მიმართავს, არამედ მიმართავს მკითხველსაც: „მე ისევე ვერ ვხედავდი ამ სახელში კაცს, როგორც თქვენ ვერ ხედავთ, – ამბობს ის კურცის სახელზე საუბრისას, – ხედავთ მას? ამ მოთხრობას ხედავთ? (ხაზი ჩემია – თ. კ.) რამეს ხედავთ? ასე მგონია, თქვენთვის სიზმრის მოყოლას ვცდილობ, მცდელობა ამაოა, რადგან სიზმრის მოყოლა ვერ გადმოსცემს სიზმრის განცდას, ამ ნაზავს აბსურდისა, გაკვირვებისა და გაოგნებისა, როცა შეიგრძნობ, რომ შეპყრობილი ხარ იმ არარეალობით, რაც სწორედ რომ არსია სიზმრისა...“ (69).

„არარეალური რეალობა“, რომლითაც შეპყრობილია მარლოუ, სიზმრულულობისა და უდაბურების გარდა, სხვა ნიშნებითაც ხასიათდება – ის იდუმალია და მდუმარი: „ამ მიწის სიჩუმე იჭრებოდა გულში, მისი იდუმალეობა, სიდიადე, განსაცვიფრებელი სინამდვილე მისი დაფარული ცხოვრებისა...“ (66). ეს იდუმალი მდუმარება უძრაობაშია გარინდული („ტყე უძრავი იყო, როგორც ნილაბი, მძიმე, როგორც ციხის დაკეტილი კარი“ (127); „ყველაფერი შეჩერდა დაძაბულ უძრაობაში“ (132)). ამავე დროს, „უდაბურება“ აღსავსეა მოთმინებით („ღრმა სიჩუმე იდგა და ავისმომასწავებელი მოთმინებით ელოდა...“ (81)), ის „ჩასაფრებულ სიკვდილს, მიმალულ ბოროტებას და მისი გულის უღრმეს წყვდიადს“ მალავს (81). გარემომცველი სანახაობა გრანდიოზულია, მის წინაშე ადამიანი თითქოს არაფერია („დიადი იყო ყოველივე, მომლოდინე, ჩუმი... ვფიქრობდი, ამ უსაზღვროების სახეზე აღბეჭდილი უძრაობა... შთაგვაგონებდა რაიმეს თუ საფრთხეს გვიქადდა. რანი ვიყავით, ვის დაეკარგვოდით?“ (67)). ამ სიდიადესა და დიდებულებაში, მარლოუს გზა წყვდიადით არის

მოცული („ჰორიზონტი გადაიხსნა ჩვენ წინ და დაიხურა ჩვენ უკან, თითქოს ტყე აუჩქარებლად გადმოვიდა მდინარეზე, რათა უკან დასაბრუნებელი გზა გადაეკეტა. სულ უფრო და უფრო ღრმად მივიწვევით წყვიადის გულში“ (85)). მთელ ამ სივრცეში, რომელიც იმდენადვეა რეალური, რამდენადაც წარმოადგენს მარლოუს ავადმყოფური ფანტაზიის ნაყოფს, რალაც ძალზე მნიშვნელოვანი და შემზარავია დაფარული – იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ მასთან მიმართებაში „რეალობა ქრება“ და იმდენად შემზარავი, რომ ის „ჩვენ-და ბედად“ დაფარულია. მარლოუ ამას პირდაპირ ამბობს, მაგრამ ამბობს თითქოს სასხვათაშორისოდ, როდესაც მოგზაურობის წვრილმან დეტალებზე საუბრობს – როგორც ეს ხშირად ხდება დიდ ლიტერატურაში, „წყვიადის გულშიც“ მნიშველოვანი მხატვრული ინფორმაცია ერთი შეხედვით უმნიშველო დეტალებშია ჩამალული: „დღისით უნდა მეძებნა ხმელი ხეები, რასაც ღამე ვჭრიდით ნავის სანავისათვის, რათა მეორე დღეს გზა გაგვეგრძელებინა. როცა ამგვარ რამეებს შეესწრები, უბრალო ზედაპირზე მყოფ წვრილმანებს, რეალობა – გეუბნებით რეალობა – ქრება. შინაგანი სიმართლე დაფარულია, ჩვენდა ბედად“ (83).

წანარმოებში გაურკვეველი რჩება, თუ საკუთრივ რას წარმოადგენს ეს იდუმალი, წყვიადით მოცული და ავისმაუწყებელ ლოდინში გარინდული „რალაც,“ ის დაფარული „შინაგანი სიმართლე,“ რომლის წვდომაც „ჩვენდა ბედად“ წარმოუდგენელია. როგორც „დაო დე-ძინშია“ ნათქვამი, „დაფარული დაფარულისა ბჭეა ყოველი საიდუმლოსი“ (ლაო-ძი 1990: 87) და ეს „საიდუმლოს ბჭენი“ მოთხრობაში დასასრულამდე არ განიხვნება. მეტად ნიშანდობლივია, რომ დაფარული „რალაც,“ ყველა თვისებასთან ერთად, ძრწოლის მომგვრელია, შემზარავია და რომ ეს შემზარაობა არის სწორედ ის მთავარი, რაც ამ „რალაცის“ სხვა თვისებებს აერთიანებს. გაურკვეველი შფოთვის ელფერი დაჰკრავს მარლოუს შთაბეჭდილებათა უდიდეს ნაწილს, განსაკუთრებით იმ ეპიზოდებს, სადაც ის „უდაბურებას“ აღწერს – „მიდარაჯებულნი ვუსმენდით შემზარავსა და უკიდურეს სიჩუმესო,“ ამბობს ის მას მერე, რაც სამარისებრ სიჩუმეში ჩაკვდება უეცარი ღრიალი, რომელიც ჯუნგლებში გაისმის (94). ერთადერთი, ვინც ნოველაში შესძლებს მიღმიერის წვდომას, ვისაც „გამომკრთალი ჭეშმარიტების ხილვა“ მიეცემა, არის კურცი – მან „ზღვარს გადააბიჯა“ და ამით განსხვავდება ჩემგანო, აღმოხდება მარლოუს: „მან გაიარა უკანასკნელი გზა, გადააბიჯა ზღვარს, მაშინ, როცა მენება მომეცა შემეკავებინა ყოყმანა ნაბიჯი. და ალბათ აქაა მთელი განსხვავება; ალბათ მთელი სიბრძნე და მთელი ჭეშმარიტება და მთელი სინრფელე ერთდება რალაც მოუხელთებელ ნამში, როცა გადავაბიჯებთ ზღურბლს უხილავისა“ (154). ამ „ზღურბლზე გადაბიჯებისას“ და „უხილავის“ წვდომისას უქმდება თვით დროის დინება და შინაგან მზერას მთელი ცხოვრება წარმოუდგება „სრულყოფილი ცოდნის უზენაეს ნამად“, რომლის აღქმაც შემზარავია, ძრწოლის მომგვრელია. ეს მომენტი წარმოადგენს არა მხოლოდ მარლოუს ძიების ფინალს და მთავარ „ამბავს“ რომელიც „წყვიადის გუ-

ლის“ მთელ ნარატივის განსაზღვრავს, ის ამავე დროს კონრადის თეორიული კონცეფციის გამოხატულებაა, რომელსაც ის თავისი ნოველის მხატვრულ კულმინაციად მოაქცევს. თვისებრივად, ეს სწორედ ის ეპიფანიის მომენტი, რომელსაც ის უკვე ნახსენებ „ნინასიტყვაობაში“ განსაზღვრავს, როგორც „მყისიერებაში აკიაფებულ მაგიური მრავალნიშნადობის ნათელს“ (Conrad 1988: xlix), რომელსაც ყველა ხელოვანი უნდა ესწრაფოდეს. შემოქმედის პოზიტიური გასხვივონებისაგან განსხვავებით, კურცის შინაგან მზერას ისეთი შემზარავი „რალაცა“ წარმოუდგება, რაც მასში „ძრწოლასა და ცახ-ცახს“ ინვესს. სწორედ დაფარული მიღმიერების წვდომის მომენტში აღ-მოხდება კურცს ის ცნობილი წამოძახილი, რომელიც მომაკვდავის პირიდან ამოხვნიშად გაისმის: „თავისი ცხოვრების გზა ხომ არ გაიარა თავიდან, სურვილის, ცდუნების და მარცხის ყველა დეტალში, როცა სრულყოფილი ცოდნის უმაღლეს წამს მიაღწია? ჩურჩულით ამოიძახა რომელიღაც ხატის, რალაცის ხილვისას, ორჯერ ამოიძახა და ეს ამოძახილი სხვა არა იყო რა, თუ არა ამოხვნიშა: შემზარავია! შემზარავი!“ (152). აღსანიშნავია, რომ კურცის გასხვივონების ეპიზოდი, მთელი მისი განცდით-ინტელექტუალური დატვირთვა, ძალზე მკაფიოდ და დამაჯერებლად წარმოაჩენს კონრადის როლს მისი დროის მხატვრულ აზროვნებაში. ერთი მხრივ, კონრადი შემოქმედებითად ითვისებს რომანტიკოსებისათვის კარგად ცნობილ ხერხს, რომელსაც ჯერ კიდევ პ. ბ. შელი „უბედნიერეს მომენტს“ და „ღვთაების გამოცხადებას“ უწოდებდა („პოეზიის დაცვა“, 1821), ხოლო მეორე მხრივ, ის ამ ხერხს უსასრულოდ ართულებს და შინაარსობრივად განაახლებს, ფაქტობრივად აქცევს მას ცალკე მოდერნისტულ გამომსახველობით საშუალებად. კონრადთან ეპიფანია ჩამოყალიბებულია რთულ მხატვრულ ხერხად, რომელსაც შეიძლება ჰქონდეს როგორც პოზიტიური, ისე ნეგატიური განცდითი დატვირთვა, ან სულაც ირონიული, ან სარკასტული ჟღერადობა. კონრადის კვალდაკვალ, ინგლისურენოვანი მოდერნისტები ხშირად მიმართავდნენ ამ „მაგიური მრავალნიშნადობის მოუხელთებელი წამის“ მხატვრულ წარმოსახვას. მათ შორის – ჯოისი (იხ.: Chayes 1962), ვირჯინია ვულფი, ტომას ელიოტი, ეზრა პაუნდი, უილიამ ფოლკნერი და სხვანი (იხ.: Beja 1971), რომელთა ინტერპრეტაციებს ხშირად ეტყობა კონრადის მხატვრულ მიგნებებზე ორიენტაციის კვალი.

მარლოუს სიზმრეული მოგზაურობა, მთელი მისი ჰალუცინაციები და აბსურდულ სახეთა წარმოუდგენელი კორიანტელი, რომლითაც ის მეტყველებს, შეფერილია ერთგვარი არამოტივირებული შიშით, რალაც გაურკვეველი ძრწოლით, რომელიც თხრობის პროცესში ხან ცხრება, ხან მატულობს, მაგრამ გარდატეხის წერტილს კურცის სიკვდილის ეპიზოდში და მის ცნობილ წამოძახილში აღწევს. „ბუნდოვანი და დამთრგუნველი საერთო განცდა იზრდებოდა ჩემში... დამღლელ პილიგრიმობას ჰგავდა, ღამეული კოშმარებით გაჯერებულსო“ (43), ამბობს მარლოუ ჯერ კიდევ დასაწყისში, როდესაც პირველად დაინახავს სამგზავრო გემიდან კონგოს

შესართავს და შემდეგ, უკვე ფინალთან ახლოს: „სრულებით გამომაცალა ძალა ყოვლისმომცველმა, გაშიშვლებულმა შიშმა, წმინდა აბსტრაქტულმა საშინელებამ, დაუკავშირებელმა გარკვეულ ფიზიკურ საფრთხესთან. რისგან იყო, რომ ამ განცდამ მოიცვა ჩემი არსება, როგორ განვსაზღვრო? ის მორალური ზარი, რაც თავს დამეცა, თითქოს რაღაც მთლიანად სასტიკი, აზრისათვის აუტანელი და სულისათვის მიუღებელი, მოულოდნელად დამატყდა თავს“ (141-142). მარლოუს ძიების დასასრულისა და კურცის სიკვდილის ეპიზოდი ცხადყოფს, რომ კონრადი ინტუიციურად აცნობიერებს და მხატვრულად გარდასახავს თანადროული ფილოსოფიური აზროვნების უმნიშვნელოვანეს ასპექტებს, რომლებიც მომდევნო ათწლეულების ევროპულ ცნობიერებაში ეგზისტენციალისტური მსოფლმხედველობის სახით ჩამოყალიბდება. მართლაც, „ძრწოლა“, „აბსურდი“, „სიცარიელე“, „არარა“ იმ ფილოსოფიური ტრადიციის ძირითადი კატეგორიებია, რომელიც დასაბამს იღებს კიერკეგორთან და ნიცშესთან, მოიცავს ჰაიდეგერს და იასპერსს და სარტრთან და კამიუსთან სრულდება უკვე არა როგორც მხოლოდ ფილოსოფიური, არამედ როგორც სანახევროდ ლიტერატურული მოვლენა. პირწმინდად კონცეპტუალური თვალსაზრისით, ეგზისტენციალიზმს ხარკს უხდის კონრადის „წყვიდადის გულიც“, თუმცა მისი შექმნის დროისთვის ევროპულ ცნობიერებაში ეგზისტენციალისტური მსოფლმხედველობის გაბატონებაზე საუბარი ჯერ ნაადრევია. როგორც ოტო ბოლმანი აღნიშნავს მეტად საინტერესო ნიგნში „კონრადის ეგზისტენციალიზმი“, იმას, თუ რა არის ძრწოლის მიზეზი, ანუ „საკუთრივ რა არის შემზარავი, მარლოუ არ ხსნის, მაგრამ მისი აზრები გვკარნახობს მათი ეგზისტენციალისტური ნაკითხვის მართებულობას – ის, რასაც კურცი აცნობიერებს, არის არარა (“Nothingness”), მისი საკუთარი თავისა და ბოროტი სამყაროს „სიცარიელე“, ანუ კამიუს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ყოვლისმომცველი აბსურდი“ (Bohlmann 1991: 100).

შემზარაობის იმ განცდას, იმ ძრწოლას, რომელიც მარლოუს მთელ მოგზაურობაში თან სდევს და რომლის კულმინაციაც კურცის წამოძახილში გაისმის, არამოტივირებული ხასიათი აქვს. მკითხველი სრულ გაუგებრობაში რჩება, თუ საკუთრივ რა არის „შემზარავი“, ან რა არის კურცის შეძრწუნების მიზეზი, ან რატომ არის შემზარავი ის, რაც კურცის წარმოდგენით, შემზარავია. მეტად ნიშანდობლივია, რომ მრავალი წლის შემდეგ, ლექციაში „რა არის მეტაფიზიკა?“ ჰაიდეგერი სწორედ ამ ძირითადი მახასიათებლით განსაზღვრავს ძრწოლას (Die Angst) – ძრწოლა არ არის შიში, რადგან შიშს აუცილებლად უნდა გააჩნდეს გამომწვევი მიზეზი, შიში ყოველთვის არის „შიში რაღაცის“. მისგან განსხვავებით, ძრწოლას მიზეზი არ გააჩნია, ის არის „ძრწოლა არარას წინაშე“, თვით არარაც სწორედ ძრწოლაში მყდვენდება, ანუ ჰაიდეგერის ცნობილი ფრაზა რომ მოვიხმოთ, „ძრწოლა წარმოაჩენს არარას“ – Die Angst offenbart das Nichts (Heidegger 2008: 101). გამოდის, რომ შემზარაობასა და ძრწოლაში კურცს „არარას“ წვდომა მიეცა და სწორედ

ძრწოლაში განეხვნა მას „დაფარული დაფარულისა“, რომელიც არის „ბჭე ყოველი საიდუმლოსი.“ კურცი სწვდა ყოფიერების არსს, რამაც ის შეაძრწუნა, ან უფრო – სწორედ ამ ძრწოლის, ამ შემზარაობის სახით წარუდგა მას „არარა.“ აქ ცხადი ხდება ისიც, თუ რატომ ვერ აყალიბებს მარლოუ „დაფარულის“ რაობას, რატომ საუბრობს იმაზე, თუ „როგორია“ ის და არა იმაზე, თუ ის რა „არის.“ საქმეც ის არის, რომ „დაფარულს“ რაობა არ გააჩნია – ის არის არარა, რომელიც ძრწოლაში წარმოჩინდება, ხოლო მერე უკვე ძრწოლა აფორმებს „იდუმალებას,“ „ავისმაუნყებლობას,“ „უდაბურებას,“ „მდუმარებას“ და არარას სხვა ატრიბუტებს მარლოუს სუბიექტურ შთაბეჭდილებებად. მათგან ყოველი ცალ-ცალკე და ყველა ერთად სწორედ ძრწოლით, შეუცნობლის წინაშე არამოტივირებული შიშით არის შეფერილი, რასაც დაკვირვებული მკითხველი „წყვდიადის გულის“ კითხვისას ყოველ ფეხის ნაბიჯზე შეამჩნევს. იმის არსებით, მთავარ, ნაწარმოებისათვის ფუძემდებლურ გაურკვეველობაში, თუ საკუთრივ რა არის „შემზარავი,“ მკაფიოდ ისმის კირკეგორის ნააზრევის გამოძახილიც, რომლისთვისაც გაურკვეველობა ძრწოლის არსობრივ, კონცეპტუალურ ასპექტს შეადგენს და ძრწოლის მიზეზის, მისი საგნის განსაზღვრის ფუნდამენტალურ შეუძლებლობას გამოხატავს (Kierkegaard 1957: 38).

ეს მომენტი მეტად მნიშვნელოვანია იმის გასააზრებლად, თუ რამდენად ახლოს დგას კონრადის მიერ წარმოსახული სურათი ეგზისტენციალისტური აზროვნების ტრადიციასთან, მის მთავარ ნაკადთან. იმდენად ახლოს, რომ ზოგი კრიტიკოსი „წყვდიადის გულს“ წარმოიდგენს, როგორც „„შიშისა და ძრწოლის“ ლიტერატურულ დამატებას, დანერილს მარლოუ-მთხრობელის პოზიციიდან, რომელიც ხან ეთანხმება და ხან ეკამათება იოჰანეს დე სილენციოსს (კირკეგორის ფსევდონიმია – თ.კ.)“ (Clegg 1988: 286), რაც, რახან კირკეგორით კონრადის გატაცების დამადასტურებელი წყარო არ არსებობს, ლიტერატურათმცოდნეობით სქოლასტიკას უფრო წააგავს, ვიდრე სერიოზულ კვლევას. ცხადია, ჰაიდეგერის, ან მითუმეტეს, სარტრის მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების გადატანაც კონრადის ბევრად უფრო ადრე შექმნილ ნაწარმოებზე მხოლოდ პირობითი რეტროსპექციის სახით არის შესაძლებელი (ლექცია „რა არის მეტაფიზიკა?“ ჰაიდეგერმა 1929 წელს წაიკითხა, ხოლო სარტრის „ყოფიერება და არარა“ საერთოდ, მეორე მსოფლიო ომის დროს გამოქვეყნდა). მაგრამ უკვე ამგვარ რეტროსპექტივაშიც ნათლად ჩანს, რომ ეგზისტენციალიზმი – არა იმდენად როგორც კონკრეტული ფილოსოფიური მოძღვრება, არამედ უფრო ფართოდ, როგორც მთელი ეპოქის აზროვნების წესი და კულტურული ცნობიერება – თავის ერთ-ერთ ადრეულ გამოხატულებას სწორედ „წყვდიადის გულში“ პოულობს. ბოლმანი მართებულად აღნიშნავს, რომ „კონრადის ნაწარმოებები სავსეა იდეებით, წარმოდგენებით და ფრაზებით, რომლებიც ეგზისტენციალისტურ ტექსტებს მოგვაგონებენ“ (Bohlmann 1991: xiii). მაგრამ ცხადია ისიც, რომ „წყვდიადის გული“ არც ფილოსოფიურ ტრაქტატს და არც მომავლის

მსოფლმხედველობრივი ძვრების წინასწარმეტყველებას არ წარმოადგენს, ის მხატვრული ნაწარმოებია, რომლის ავტორი ძალზე თავისუფლად ეპყრობა თვით ყველაზე ღრმააზროვან ფილოსოფიურ ასოციაციებს და მათ თავისი მხატვრული მიზნებისათვის იყენებს. ჯონ პიტერსი დამაჯერებლად ამტკიცებს, რომ ნოველაში ხშირად ნახსენები „სიცარიელე“ წარმოადგენს „არარას“ სინონიმურ სიმბოლურ სახეს, თვისებას, რომელსაც კონრადი როგორც უდაბურ გარემოს, ისე მოქმედ პირებსაც მიაწერს: „აფრიკის სიჩუმე, მისი ხმებისგან დაცლილობა უფრო დიდი სიცარიელის სინეკდოქეა, ეს არის არარას სიცარიელე (the emptiness of nothingness)“ (Peters 2019). დედამიწის, ცისა და წყლის „ცარიელ უსაზღვროებაში“ დგას სამხედრო გემი, რომელიც ხმელეთის უკაცრიელ (ცარიელ!) ნაპირს ბომბავს (41); მარლოუს კარჭაპი „ცარიელი ჰორიზონტისკენ“ მიემართება (84), „ცარიელია“ მდინარე, რომელზედაც „დიადი სიჩუმე დგას“ (82) და სხვ. „არარას სიცარიელეს“ შეიცავს თვით კურცი – როდესაც მას უდაბურების ჩურჩული ჩაესმოდა, „ხმამალალი ექო აღიძვროდა მასში, შიგნით, სადაც სრული სიცარიელე იდგა“ (129). სიცარიელეს, მაგრამ უკვე არა „მიღმიერს“, არამედ სავსებით ხელშესახებს, შეიცავს „აგურის მჭრელიც“ – გროტესკული პერსონაჟი, რომელსაც მარლოუ ცენტრალურ სადგურზე ხვდება: „მეგონა, თითი რომ ვატაკო ამ გუდაფშუტა მეფისტოფელს, გავხვრეტ და შიგნით არაფერი აღმოჩნდება გარდა თხევადი ჭუჭყისა-თქო“ (67). მეტად ნიშანდობლივია, რომ მეოთხედი საუკუნის შემდეგ, ტომას ელიოტი გამოიყენებს „სიცარიელის“ ამ სიმბოლოს თავის უსაზღვრო პესიმიზმით აღსავსე ესქატოლოგიურ ხილვაში „ფულურო კაცები“ (“Hollow Men”, 1925), სადაც ის სწორედ „წყვდიადის გულის“ ასოციაციას დაეყრდნობა და „სიცარიელეს“ უკვე საერთოდ თანამედროვე ადამიანის თვისებად წარმოსახავს.

მარლოუს თხრობაში ლოგიკური თანმიმდევრობა და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები დარღვეულია – უდაბურებაში დაფარული „რალაც“ ერთი მხრივ ირეალურია და მას მატერიალური საზღვრები არ გააჩნია, ხოლო მეორე მხრივ, ამ საზღვარს მდინარისპირა სადგურები განასახიერებენ, რომლებიც „შეუცნობლის საზღვარზე“ დგანან. პარადოქსია ისიც, რომ უდაბურება ნოველაში პერსონიფიცირებულია, ის თითქოს „ცოცხალია“ და მას პიროვნული ნიშან-თვისებები მიეწერება. აქაც გაურკვეველია, ეს მარლოუს სუბიექტურ შთაბეჭდილებათა ქაოსის მეტაფორული წარმოსახვაა, თუ უდაბურება მართლა „ცოცხალია“, ან იქნებ უდაბურების „გაცოცხლება“ ხერხია, რომლის იქითაც სხვა „რალაც“ იგულისხმება: „ვფიქრობდი, ამ უსაზღვროების სახეზე აღბეჭდილი უძრაობა, რომელიც ჩვენ ორისკენ მართულიყო, შთაგვაგონებდა რამეს თუ საფრთხეს გვიქადდა. შეგვეძლო ამ მდუმარების მართვა თუ ის გემართავდა? ვგრძნობდი, რაოდენ დიდი, შემზარავად დიდი იყო ის, რაც ვერ ლაპარაკობდა, ან ყრუც იყო ამასთანავე“ (67-68); უდაბურება ცოცხალია, რადგან უძრაობაში გარინდული ტყე „გამოიციქრება დაფარული ცოდნის გამომეტყველებით, მომთმენი ლოდინით,

მიუღწეველი დუმილით“ (127); ღრმა სიჩუმე „ავისმომასწავებელი მოთმინებით ელის“ რალაცას (81); უდაბურება კურცს „ისეთებს ჩასჩურჩულებდა საკუთარ თავზე, რაც თვითონაც არ იცოდა, ისეთებს, რასაც ვერც კი გაიაზრებდა, ამ დიადი მარტოობისგან რომ არ მიელო რჩევა – და ეს ჩურჩული დაუოკებლად აჯადოვებდა.“(129) მის აფრიკელ სატრფოს მისჩერებია უდაბურების „ნაყოფიერი და იღუმალი ცხოვრების უზარმაზარი სხეული“ (135) და ა. შ.

უსულო ან აბსტრაქტული საგნისა თუ მოვლენის „გაცოცხლება“ წარმოადგენს პოეტიკურ ხერხს, რომელიც აღინიშნება უცხოოდ ჟღერადი ტერმინით „პროსოპოპეა“, მას აგრეთვე უწოდებენ ხოლმე გაპიროვნებას, ან პერსონიფიკაციას. ყველა პროსოპოპეა, ამავე დროს, წარმოადგენს კატაქრეზას – აზრობრივად შეუთავსებელი სიტყვების შეთავსებას, ანუ რიტორიკულ ფიგურას, რომელიც გამოხატავს აბსურდს: „უდაბურება, რომელიც კურცს თავზე ხელს უსვამს და რალაცაზე ეჩურჩულება,“ ან „მდუმარება, რომელიც ვერ ლაპარაკობს და ყრუა“ თავისთავად სხვა არაფერია, თუ არა ლოგიკური აბსურდი. ის მხოლოდ გადატანითი, მეტაფორული მნიშვნელობით აღიქმება, როგორც რალაცის გამომხატველი სიმბოლური სახე და სწორედ მაშინ იძენს ის რიტორიკულ შინაარსს, იქცევა კატაქრეზად. იმას, თუ საკუთრივ რას გამოხატავს კონრადთან ასეთი სახეები, ახსნა არ მოეპოვება, იმიტომ, რომ ისინი არაფერს კონკრეტულს არ გამოხატავენ. რასაც „წყვიდიადის გულში“ ვხვდებით, არ წარმოადგენს ტრადიციული გაგებით, მეტაფორულ აზროვნებას, რადგან ტრადიციულ სახეს ყოველთვის აქვს კონკრეტული აღსანიშნი, რომელიც ამ სახეს რეალობას უკავშირებს და მას ამ რეალობას ამ ს გ ა ვ ს ე ბ ს. სწორედ ამგვარი მიმსგავსება შეადგენს მიმეტური ხელოვნების არსს. ამის საწინააღმდეგოდ, მარლოუს ხატოვანი მეტყველების რეფერენციები გაურკვეველია, ბუნდოვანია, მრავალნიშნადია – ისეთი, როგორც მკითხველს მხოლოდ რომელიმე ალქიმიურ ტრაქტატში, ან სხვა ეზოთერულ ტექსტში შეიძლება შეხვდეს. ეს, როგორც წესი, უკვე ნახსენები ფარდათა სისტემაა, რომლის უკან არაფერი არ იმალება და სადაც მთავარი და ფასეული სწორედ ეს „ფარდება“, ანუ „პოსტმოდერნული“ ტერმინოლოგიით, სწორედ ის ირრეფერენციული ნიშნები, რომლებიც კონრადის აფრიკის ჰიპერრეალობას ჰქმნიან. „წყვიდიადის გულის“ ალოგიკურ, აბსურდულ სახეებს საერთოდ არ გააჩნია კონკრეტული ცნებითი აღსანიშნი – ნოველა პრინციპულად „არამიმეტურია“, ის არ ისახავს მიზნად იმ გარემოსა და მოქმედების (სივრცისა და დროის) ავთენტურ გადმოცემას, რომელზედაც მოგვითხრობს. ნოველის სახეთა სისტემა თავისი აღსანიშნებით მხოლოდ პირობითად შეესატყვისება იმ ობიექტურ გარემოს, რომელიც დეკლარირებულია მისი მოქმედების სივრცედ, რის შედეგადაც თვით ეს სივრცე ნოველაში აბსტრაქტულ პირობითობად არის ქცეული. ამიტომაც არის, რომ არც მდინარე კონგოს და არც თვით აფრიკის, როგორც მარლოუს სამოგზაურო სივრცის სახელწოდება, ნაწარმოებში არც ერთხელ არ გვხვდება, ისევე, როგორც არ გვხვდება მასში არც ერთი აფრიკული ტოპონიმი და არც მოგზაურობის საწყისი წერტილის,

ბრიუსელის სახელწოდება, რომელსაც მარლოუ „შეფეთქილ საფლავად“ მოიხსენიებს (სახე წარმოდგენს მათეს სახარების მინიშნებას, 23: 27). მარლოუს მიერ აღწერილი რეალობის ეს „სიზმრეულობა“, ანუ როგორც ის თვითონ უწოდებს მას, „არარეალურობა“, წარმოდგენს მეტად საინტერესო ხერხს, რომელიც კონრადის მხატვრულ მეთოდს ჩვენი დროის პოსტმოდერნისტულ წარმოდგენებთან ანათესავებს. „წყვდიადის გულის“ აფრიკა სავსებით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ „სიმულირებულ“ სივრცედ, რადგანაც ის არსებითად არამიმეტურია და მარლოუს უკიდურესად სუბიექტური შთაბეჭდილებების ქაოსიდან არის კონსტრუირებული. ამგვარად წარმოსახული სინამდვილე მკაფიოდ მოგვაგონებს ფ. ბოდრიარის „ჰიპერრეალობის“ მხატვრულ ანალოგს, ანუ ირეფერენციულ რეალობას, რომელიც, ფრანგი მოაზროვნის თანახმად, აღსანიშნს მოკლებულ ნიშანთა სისტემას წარმოდგენს (Baudrillard 1995: 6). მის უკან არაფერია, – არის მხოლოდ „სიცარიელე“, ის აბსურდი და „არარა“, რომელიც, ეგზისტენციალიზმის თანახმად, ძრწოლაში ვლინდება. ამგვარად, რეალობის ირეფერენციული ხასიათი, მისი „ფარდისმაგვარობა“ და სიცარიელე ამ ფარდებს უკან მხოლოდ მარლოუს მეტყველებაში არ არის დეკლარირებული, ის განხორციელებულია თვით ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში, როგორც მისი პოეტიკის უმნიშვნელოვანესი ასპექტი და კონრადის მხატვრული მეთოდის ძირითადი თავისებურება.

III

მითოპოეტიკური სივრცის ერთ-ერთი ძირითადი თვისებაა საგნებითა და მოვლენებით შევსებულობა – შემავსებელი ელემენტების გარეშე ის უბრალოდ, არ არსებობს. ვინაიდან დატვირთვით და მნიშვნელობით ეს „შემავსებლები“ მკაფიოდ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მათი მომცველი სივრცეც ყოველთვის და არსებითად არაერთგვაროვანია. „წყვდიადის გულის“ მხატვრულ სივრცეში მთავარი სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი ელემენტია გზა – ის ამ სივრცის მამოდელირებელ საწყისს წარმოდგენს, რადგან „ცარიელი“ სივრცე, მასში გამავალი გზის გარეშე მხატვრულად დისფუნქციური, ან საერთოდ წარმოუდგენელია. გზის (და შესაბამისად, „მგზავრობის“) არქეტიპი არა მხოლოდ კონრადის ნოველის, არამედ საერთოდ მითოპოეტიკური აზროვნების ერთ-ერთ უნივერსალიას წარმოდგენს და მრავალ მსოფლმხედველობრივ სისტემას, ინტერკულტურულ ხატსა თუ რელიგიურ წარმოდგენას უდევს საფუძვლად. „წყვდიადის გულში“ ამ გზას ადგას მაძიებელი გმირი – მარადიული მოგზაური, რომლის არქეტიპული როლი ჰუმანიტარული ცოდნის სხვადასხვა დარგში იმდენჯერ არის შესწავლილი, რომ აქ მისი დამატებითი განხილვა მრავალგზის უკვე ნათქვამის გამეორება იქნებოდა (იხ. ამ თემაზე ერთგვარი მიმოხილვით-შემაჯამებელი ესეი Hartman and Zimmeroff 2009). დავეჯერდებით იმ ფაქტის კონსტატაციას, რომ მარლოუ,

როგორც მაძიებელი გმირი (Quester Hero), იმ დიდი ევროპული ტრადიციის ნაწილს წარმოადგენს, რომელიც სათავეს „ოდისეაში“ იღებს, ხოლო მთლად ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბით – „გილგამეშიდან“ იწყება. ამ არქეტიპული როლით, მე-20 საუკუნის შუახანების კრიტიკა გრაალის მაძიებელ რაინდთანაც აიგივებდა მარლოუს (Thale 1955).

მთელ ამ უსასრულოდ მდიდარსა და მრავალფეროვან ტრადიციასში კონრადის მიერ შემოტანილი სიახლე იმაში მდგომარეობს, რომ „წყვდიადის გულში“ მარლოუს სახე ფიგურირებს, როგორც მოდერნისტული გაცნობიერებული პოეტიკის ელემენტი, რომ ის ავტორის არაცნობიერში მთრთოლავი „არქეტიპის“ სპონტანურ ხორცშესხმას კი არ წარმოადგენს, არამედ წარმოსახულია კონრადის მიერ, როგორც მაძიებელი გმირი, რომელიც ყველა სიუჟეტურ, ასოციაციურ და სიმბოლურ ჭრილში მის გაცნობიერებულ მხატვრულ მიზანს გამოხატავს. თვით მარლოუს სახის შინაგანი ლოგიკის გარდა, ამას მოწმობს რამდენიმე პირწმინდად „მოდერნისტული“ ალუზია, რომლებიც ირონიულად იმონებებს ძიების მოტივს სხვადასხვა მითოლოგიური სიუჟეტებიდან და ამ გზით კონრადის ტექსტში პაროდიული ინტერტექსტუალობა შემოაქვს. იმ დროისათვის, როდესაც კონრადი წერდა, ეს მნიშვნელოვანი სიახლე იყო, რომელიც ინგლისურენოვან ლიტერატურაში კარს მომდგარ ცვლილებებზე მეტყველებდა – პაროდიული ასოცირების ტექნიკა, რომლის ჩანასახებსაც კონრადი იყენებს, ოცი წლის შემდეგ სულ სხვა მასშტაბებს მიიღებს და ჯეიმზ ჯოისის, ტომას ელიოტის, ეზრა პაუნდის ნაწარმოებებში წამყვან ადგილს დაიმკვიდრებს. სპილოს ძვლის დამზადების კომპანიას, რომელიც მარლოუს კონტრაქტს უფორმებს და სამუშაოდ აფრიკაში აგზავნის, „ელდორადოს კვლევა-ძიების“ კომპანია ჰქვია, რაც ძიების მაგისტრალური სიუჟეტის (ე.წ. „მონომითის“, ჯოზეფ კემპბელი) ირონიულ დამონებებს წარმოადგენს. კომპანიის სათაო ოფისის მოხუცი ექიმი იმ ბრძენკაცის, ჯადოქრის, ან სხვა რომელიმე მისტიკური ფიგურის პაროდიულ ვერსიას განასახიერებს, გზის დასაწყისში მაძიებელ გმირს რომ მოძღვრავს და მგზავრობის სიძნელებებზე აფრთხილებს. ექიმი ლამის სიტყვასიტყვით უმეორებს მარლოუს ტრადიციული სიუჟეტების კლიშეებულ ფრაზას, რომ მას „იქ“ (უიმედო მგზავრობაში, უკვდავების წყაროს წყლის ძიებაში, ჯოჯოხეთში, „მოუსაველეთში“ და ა.შ.) წასული ბევრი უნახავს, უკან მობრუნებული კი – არა („ეჰ, აღარასოდეს მინახავს“ (37)). სათაო ოფისის ეპიზოდში, მაძიებელი გმირის ტრადიციულ „ზებუნებრივ შემწეთა“ (Supernatural aid) როლს ასრულებენ შალის მქსოველი დედაბრები, რომლებიც პაროდიულ მოივრებს (ბერძნული მითოლოგიის ბედის ქალღმერთებს) განასახიერებენ. ძაფი, რომლითაც ისინი ქსოვენ ადამიანის სიცოცხლეა და მარლოუს მოგზაურობის ბედი ამ ზებუნებრივად ინფორმირებული მოხუცების ხელშია. მათ „ყველაფერი იცოდნენ“ და „წყვდიადის კარს დარაჯობდნენო, (36), ამბობს მარლოუ – კუმეს სიბილას მსგავსად, რომელმაც აგრეთვე

„ყველაფერი იცის“ და ჰადესის შესასვლელს დარაჯობს „ენეიდის“ მეექვსე ეკლოგაში, სადაც ის ქვესკნელის გზას მიასწავლის ენეასს. ყოველივე ეს ჯერ კიდევ ნაწარმოების დასაწყისში, ერთგვარი „შემზადების“ სახით ეძლევა მკითხველს და უკვე შემდეგ ასოციაციურად გასდევს მარლოუს მთელ გზას, „წყვდიადის გულისაკენ“ მთელ მის მგზავრობას.

თხრობითი დრო და სივრცე ნოველაში ძალზე სპეციფიკურად არის განაწილებული, უფრო სწორად, წარმოსახულია, როგორც მარლოუს სუბიექტური, ფსიქოლოგიური სივრცე-დრო. მისთვის უფრო მნიშვნელოვანი მგზავრობის ნაწილი თხრობითი დროის ბევრად უფრო გრძელ მონაკვეთს იკავებს და დროც ამ მონაკვეთში, მასში აღწერილი მდინარის მსგავსად, მდორედ მიედინება. ამიტომ არის, რომ თხრობის უმეტესი ნაწილი (და შესაბამისად, თხრობითი დროის ძირითადი მონაკვეთი) გეოგრაფიულად მოკლედ მანძილს უჭირავს – საკუთრივ მდინარით მარლოუს მგზავრობას, მაშინ როდესაც ბრიუსელიდან კონგოს დელტამდე უშველებელი სივრცის გადალახვა სულ ორიოდე გვერდში ეტევა, ხოლო წყვდიადის გულიდან უკან, თანადროულ ცივილიზაციაში დაბრუნება საერთოდ ელვისებურად ხდება. მდინარე, რომელიც ნოველის სივრცეს ჰკვეთს, ამავე დროს დროის დინებასაც განასახიერებს – მისი საშუალებით მარლოუ სივრცეშიც მოგზაურობს და დროშიც. თავისი კარჭაპით, ის თვით პრეისტორიაში და პირველყოფილ სამყაროში მიიწევს – იქ, სადაც (და როდესაც) ცნობიერება ჯერ კიდევ არ არსებობდა და ქვეყნიერებას მხოლოდ მცენარეული საფარი ფარავდა: „მდინარის აღმა სვლა მსოფლიოს უადრეულეს საწყისთაკენ მოგზაურობას ჰგავდა, როცა მცენარენი დათარეშობდნენ მიწაზე და ხეები მეფენი იყვნენ“ (82). „დავეხეტებოდით პრეისტორიულ დედამიწაზე, რომელიც უცნობ პლანეტას წააგავდაო“, ამბობს მარლოუ (85). მდინარე როგორც სიმბოლურად, ისე სიუჟეტურადაც (გზაზე მომხდარი ფათერაკების სახით) ეწინააღმდეგება, შეძლებისდაგვარად აფერხებს დროში უკუსვლას, ანუ დინების საწინააღმდეგოდ, სათავეებისაკენ აღმასვლას. მისი, როგორც სივრცე-დროის მაკონსტრუირებელი სიმბოლოს, ფუნქცია სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ის წარმოქმნის დროის გასივრცოების, მისი „სპაციალიზაციის“ ეფექტს. ეს ეფექტი უკვე კონრეტულ, „მიმეტურ“ სივრცესა და დროს კი აღარ შეესატყვისება, არამედ წარმოადგენს სიმბოლურად განზოგადებულ სივრცობრივ კონტინუუმს – მითოპოეტიკურ ქრონოტოპს. სწორედ ამ ქრონოტოპის ფარგლებში ხდება უნივერსალური მოქმედება, რომელიც ყველა სივრცესა და ყველა დროში შეიძლება მოხდეს და ხდება კიდევ – მაძიებელი გმირი ადგას გზას და დაბრკოლებების გადალახვით, თავისი მიზნისაკენ მიემართება – „სულ უფრო და უფრო მივიწვევით წყვდიადის გულშიო“, ამბობს მარლოუ (85). ერთი სიტყვით, ნოველაში ხდება ძიების მითოლოგიის სიმბოლური, სიუჟეტური და ხატოვანი ხორცშესხმა, ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში მისი რეალიზაცია. უშუალო განცდით-ინტელექტუალური ეფექტი, რომელსაც დროის ამგვარი სპაციალიზაცია იწვევს ისაა, რომ მდინარეზე

მგზავრობის მონაკვეთში ჩაღრმავებისას მკითხველი „კარგავს“ სივრცესა და დროში ორიენტაციის უნარს და თითქოს მარლოუსთან ერთად, პირველყოფილი უდაბურების წყვდიადში მიიკვლევს გზას მიზნისაკენ, რომელიც მისთვის ისევე როგორც თვით მარლოუსათვის, გაურკვეველი და ბუნდოვანია. „დღეები ერთმანეთს ებმოდა და ნაპირი არ იცვლებოდა, თითქოს ადგილიდან არ ვიძვროდით... ჩვენ ვერ აღვიქვამდით გარემოს; მივცურავდით აჩრდილივით, გაცვებულნი და ფარულად შეშფოთებულნი, საგიჟეთის აღფრთოვანებულ აფეთქებაში მოხვედრილი, საღ გონებაზე მყოფი კაცივით. ვერას ვიგებდით, რადგან ძალზე შორს ვიყავით და აღარ გვახსოვდა, რადგან პირველ საუკუნეთა ღამეში ვმოგზაურობდით, გარდასულ საუკუნეთა, რომელთა არც ნიშანი შემოგვრჩენია, არც მეხსიერება“ (86) – ამგავარად აღწერს „დროის სივრცედ ქცევას“ მარლოუს და ეს განწყობილება იმდენად მარლოუს დეკლარირებული არ არის, რამდენადაც თვით ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილშია განხორციელებული, როგორც გამომსახველ საშუალებათა კომბინირებით მიღწეული მხატვრული ეფექტი. ცხადია, ეს ყოველივე დიდი მწერლური ოსტატობის მიზანდასახულ შედეგს წარმოადგენს და არა უბრალოდ, სპონტანური ნიჭიერების ინტუიციურ „გამონათებას“. როგორც ჭეშმარიტად მოდერნისტი ხელოვანი, თავის პრინციპულად „არამიმეტურ“ ნაწარმოებში კონრადი ისე ეპყრობა დროსა და სივრცეს, როგორც საჭიროდ სთვლის და როგორც მას მოესურვება.

ისეთ მითოპოეტიკურ ტექსტში, როგორც „წყვდიადის გული“, გზის მითოლოგემა ბევრად უფრო რთულ მნიშვნელობებსა და სიმბოლურ კონტაქციებს შეიცავს, ვიდრე კონკრეტული გეოგრაფიული მდინარე კონგოს ასოციაცია, რომელიც ნებისმიერ მკითხველს აღეძვრება ამ ნაწარმოებთან გაცნობისას. „მითოპოეტიკურ ცნობიერებაში გზა აღიქმება, როგორც სივრცის კვინტესენცია, როგორც მისი ინტენსიფიცირებული შეჯამება და ხაზოვანი, ერთგანზომილებიანი ხატი... გზა მნიშვნელოვანწილად იმ პერსონაჟს შეესატყვისება, რომელიც ამ გზის სუბიექტს წარმოადგენს,“ წერს ცნობილი რუსი მკვლევარი ვ. ტოპოროვი (Топоров 1983: 271) და ეს აზრი კონრადის შემთხვევაშიც მართებულია – „წყვდიადის გულში“ გზა მასზე მიმავალი მგზავრისგან განუყოფელია. მარლოუს მეტაფორულ მეტყველებაში მდინარე თითქოს ვიზუალურადაც იმ სივრცედ იქცევა, რომელშიც მარლოუს ხან თავის გემიანად „ჩაიკარგება“, ხან სივრცე „შეიკვრება“ მის თავზე („ჰორიზონტი გადაიხსნა ჩვენს წინ და დაიხურა ჩვენს უკან, თითქოსდა ტყე აუჩქარებლად გადმოვიდა მდინარეზე, რათა უკან დასაბრუნებელი გზა გადაეკეტა. (85); „რამდენიმე დღეში ელდორადოს ექსპედიცია ყოვლისმთმენ უდაბურებაში ჩაიკარგა, რაც ისე შეიკრა მათ უკან, ზღვა რომ შეიკვრის ხოლმე მყვინთავის თავზე“ (81), მკითხველს წარმოადგენს არა აქვს იმაზე, თუ როგორია მარლოუს ცნობიერების მიღმა ის „დიადი მდინარე“, რომელზედაც მისი კარჭაპი მიცურავს – „კურცის ძიების გზაზე ყველაფერი მხოლოდ იმ სახით არის რეალური, რა სახითაც ის მარლოუს წარმოუდგება“ (Alvarez 2003:

9). მეორე მხრივ, მარლოუს, როგორც ხასიათის, მთელი ევოლუცია ნაწარმოებში სწორედ იმ გზით არის განპირობებული, რომელსაც ის ლონდონიდან და შემდეგ ბრიუსელიდან კონგოს სათავეებში კურცთან სტუმრობამდე გამოივლის; თვით მარლოუ, როგორც პერსონაჟი, ამ გზით განისაზღვრება. გზა, მდინარე და ამ მდინარით მგზავრობა ნოველაში არა მხოლოდ სივრცის მამოდელირებელი საწყისია, არამედ იმ გმირისაც, რომელსაც ეს გზა, ტოპოროვის ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, „შეესატყვისება“.

მეტად საგულისხმოა, რომ დასავლურ მითოპოეტიკურ აზროვნებას ოდითგანვე ახასიათებდა კოსმოსის „ინტერიორიზაცია“, ანუ მისი ერთგვარ შემოფარგლულ, დახშულ სივრცედ წარმოდგენა (ამის შესახებ უფრო ვრცლად იხ.: McClintock 1984: 39). ამ ტრადიციული პრინციპის შესაბამისად, „წყვდიადის გულის“ მითოპოეტიკური სივრცეც ისეთ ნიშანთა სისტემით არის შემოსაზღვრული, რომლის იქითაც მკითხველი ვერ აღწევს და სწორედ ეს სისტემა აძლევს ამ სივრცეს „ინტერიერულ“ სახეს. თვით კონრადის მეტაფორა რომ მოვიშველიოთ, ეს „ვარსკვლავებით მოჭედილი წყვდიადი“ (140) სივრცობრივ პარადოქსსაც წარმოადგენს, რადგან ის ერთგვარად „შემოფარგლულიც“ არის და ამავე დროს, თვალუწვდენელიც. მდინარე, რომელიც ჯუნგლებში მიედინება, ისეა შეფუთული მარლოუს ჰალუცინაციებით, რომ რჩება შთაბეჭდილება, თითქოს ამ უდაბურების იქით (ანუ იმის იქით, რასაც მარლოუ ხედავს) აღარაფერი აღარ არის და თუ რამ არის – ის „რაც“ ირეალურია, „მიღმიერია“. მირჩა ელიადეს აზრით, ამგვარი სივრცე ტრადიციულად შეიცავს საკრალურ ნაწილს – ცენტრს, პროფანულ პერიფერიას და ქაოსს, რომელიც ამ სივრცეს პერიმეტრზე ესაზღვრება. ცენტრისკენ ყოველთვის მივყავართ გზას, რომელიც პროფანულ სივრცეს ჰკვეთს და საკრალური რეალობისკენ მიემართება. „ამ სიმბოლიკის მაგალითია ბორობუდურის უშველებელი ტაძარი კუნძულ იავაზე, – წერს ელიადე, – რომელში შეღწევაც სამყაროს ცენტრისაკენ ექსტატიკური მოგზაურობის ეკვივალენტურია. მომლოცველი, მიაღწევს რა ზედა ტერასას, სულიერების სხვა დონეზე გადადის და საკრალურ სივრცეში აღწევს, რომელიც პროფანული სამყაროს მიღმა მდებარეობს“ (Eliade 1963: 41). ელიადეს წარმოსახვითი მომლოცველის მსგავსად, მარლოუც თავისი სივრცის საკრალური ცენტრისაკენ მიემართება – ის ნოველის დასაწყისშივე ამბობს, „მეგონა, რომ იმის ნაცვლად, კონტინენტის შუაგულისაკენ წავსულიყავი, დედამინის ცენტრისაკენ მივდიოდი“ (40). ბორობუდურის საკრალურ სივრცეში შეღწევა (ანუ სამყაროს საკრალური ცენტრის წვდომა) სიმბოლურად განასახიერებს ბუდისტური სრულყოფილების გზას, ან ამ გზის რიტუალურ გათამაშებას, რასაც გასხვივოსნება უნდა მოჰყვეს. შემთხვევით არ არის „წყვდიადის გულში“ მარლოუ ორჯერ შედარებული ბუდასთან – ნაწარმოების თავშიც და ბოლოშიც ის ფეხმორთხმული, ლოტოსის პოზაში ზის და ისე უყვება მსმენელებს თავისი მოგზაურობის ამბავს. პარადოქსია, მაგრამ მარლოუს ძიების დასასრულს გასხვივოსნება მარლოუს კი არა, კურცს ხვდება წილად, თუმცა

აშკარაა, რომ „არარას“ გაცხადების ირაციონალურ იმპულსს ნაწილობრივ მარლოუც იზიარებს: „რაკი მეც გადავიხედე ზღვარს მიღმა, მივხვდი (ხაზი ჩემია – თ.კ.), რას ნიშნავდა მისი მზერა...“ (153). და მაინც, ხან „მოქადაგე“, ხან „ჭვრეტაში ჩაძირულ“ ბუდასთან შედარების მიუხედავად, მარლოუს გზა არ წარმოადგენს ცალსახად ბუდისტური სრულყოფილების ბილიკის ანალიზს – ეს ძირითადი სიმბოლო ნოველაში უკიდურესად მრავალნიშნადია. ინტერპრეტატორთა ნაწილი მიიჩნევს, რომ მარლოუს მგზავრობა წარმოადგენს კოლექტიურ არაცნობიერში სიმბოლურ ჩაღრმავებას, ან ადამიანის ფსიქიკური სამყაროს ცენტრისაკენ, ე.წ. „თვითობისკენ“ (Das Selbst, იუნგი) მიმავალ გზას. ანალიტიკურ ფსიქოლოგიაში ამ გზას ინდივიდუაციის პროცესი ჰქვია და სიმბოლურად, იუნგი მას მანდალას კიდედან მისი ცენტრისაკენ მიმავალ ბილიკად წარმოადგენს (Jung 1989: 196). უნდა ითქვას, რომ ამგვარი ინტერპრეტაცია საკმაოდ დამაჯერებელია, თუმცა ამ შემთხვევაშიც (როგორც კონრადის „ეგზისტენციალიზმზე“ მსჯელობისას), მხოლოდ მწერლის ინტუიციურ მიგნებებზე შეიძლება საუბარი და არა რეალურ პარალელზე, ან, მითუმეტეს, რაიმე „გავლენაზე“ – თავისი პირველი მნიშვნელოვანი ნაშრომი, „არაცნობიერის ფსიქოლოგია“ (1912) იუნგმა „წყვიდიანის გულის“ გამოცემიდან მხოლოდ ცამეტი წლის შემდეგ გამოაქვეყნა.

IV

იმ ჰალუცინაციურ, არსებითად – ბოღვით რეალობაში, რომელსაც მარლოუ აღწერს, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სამყაროს პარადოქსულობისა და მისი აბსურდულობის დემონსტრაციას. პარადოქსი ნოველაში მრავალგვარია – კითხვის პროცესში ირკვევა, მაგალითად, რომ „წყვიდიანის გულის“ ყოვლისმომცველი მდუმარება ხშირად ხმაურია, ხოლო უძრაობა და გაშეშებულობა – დინამიური და მოძრავი. მარლოუს მთელი მოგზაურობის მანძილზე თითქოსდა სამარისებრ სიჩუმეს სისტემატურად არღევს ნაპირიდან მოსული დაფდაფების ხმა – ნოველაში როგორც მინიმუმ ხუთჯერ არის საუბარი იმაზე, რომ „დიდი დაფდაფის მონოტონური ხმა მოგუდული დარტყმებითა და გაგრძელებული ვიბრაციით ავსებდა ჰაერს“ (141). პერიოდულად იქაურობას შესძრავს მდინარის ზედაპირზე უშველებელი თევზის კუდის ტყლაშუნიც, რაც რა თქმა უნდა, გაზვიადებაა, მაგრამ მარლოუს მეტყველებაში საერთოდაც ძალზე ხშირია ჰიპერბოლები („დილის სამი საათი იქნებოდა, რომელიღაცა დიდმა თევზმა გაიტყლაშუნა მდინარეში და ისე წამოვხტი ფეხზე, თითქოს თოფის ხმა გამეგონოს“ (93); „შორიდან ყრუდ მოისმოდა მძლავრი ტყლაშუნი და ჩხრიალი, თითქოს იხტიოზავრი იღებდა აბაზანას დიადი მდინარის ბზინვარებაში“ (74)). გარდა ამისა, ხშირად ისმის ჯუნგლებიდან წამოსული ველური ღრიალი, რომელიც მთელ არემარეს ეფინება („ტყის სიღრმიდან ისეთი ჟრჟოლისმომგვრელი, მგლოვიარე და შიშითა და სასონარკვეთით აღსავსე კვილი გაისმა, თითქოს უკანასკნელი იმედი ქრებოდა დედამიწაზე“ (106)). „გარინდულსა და იდუმალ უძრაობაში“ ხან

ჟრიამულის ხმა ისმის, ხან ბრძოლის ყიჟინა, მაგრამ „გაშეშებული“ პეიზაჟის გამოცოცხლების კულმინაციაა მარლოუს კარჭაპზე ველურების თავდასხმის სცენა: „თითქოს უეცრად, ფარდა გადამაცალეს თვალებიდან, გავარჩიე იმ ჩაბნელებული ხლართების სიღრმეში შიშველი სხეულები, მკლავები, ფეხები, მოგიზგიზე თვალები – ბურქები გაივსო ადამიანების მოძრავი, ბრინჯაოს-ფრად მბზინავი კიდურებით. ტოტები კრთოდნენ, ირხეოდნენ და ტყდებოდნენ, ისრები მოფრინავდნენ...“ (104).

ნოველის მთავარი და ალბათ ყველაზე მოულოდნელი პარადოქსი ის არის, რომ მასში წარმოსახული პირქუში და წყვდიადით მოცული სივრცე სინამდვილეში არც ბნელია და არც წყვდიადით მოცული. დაკვირვებული მკითხველის თვალს „წყვდიადის გული“ სხვადასხვაგვარად განათებულ სივრცედ წარმოუდგება – „ვარსკვლავებით მოჭედული წყვდიადიდან“ (140) (რაც თავისთავად უკვე პარადოქსია) ლაპლაპა მზით განათებულ პეიზაჟამდე – “ქვიშიან ნაპირებზე ჰიპოები და ალიგატორები გვერდი-გვერდ ეფიცებოდნენ მზეს“ (82). მზიანი ამინდი ხვდება მარლოუს უკვე მდინარის შესართავთან, როდესაც ის შვედური სამგზავრო ორთქლმავლის გემბანიდან გადაჰყურებს თავისი მოგზაურობის საწყის ნერტილს: „ნავმისადგომი შეჭრილიყო მდინარეში... თვალისმომჭრელ მზის შუქში იძირებოდა ყოველივე. „აგერ თქვენი კომპანიის სადგური, მითხრა შვედმა“ (45). მანამდე, შვედი უყვება მარლოუს თავისი თანამემამულის ამბავს, რომელმაც იმ მიდამოებში თავი ჩამოიხრჩო – „მზემ დასცადა, ან იქნებ ქვეყანამ“ (44). მარლოუ ხან ბორცვის პირას დგას „თვალისმომჭრელ მზეში“ (47), ხან სადგურში თვალყურს ადევნებს „კაცებს, უმიზნოდ რომ დაბორიალობენ ეზოში, მზისგულზე“ (60). მაგრამ უფრო ხშირად, „წყვდიადით“ მოცული სივრცე მკითხველს წარმოუდგება, როგორც მზის შუქზე გადაშლილი პანორამა ჯუნგლისა და მდინარის, რომელსაც მხოლოდ მარლოუ აღიქვამს წყვდიადად: „მიმოვიხედე და არ ვიცი, რატომ, მაგრამ გარწმუნებთ, რომ არასოდეს, მანამდე არასოდეს მომჩვენებია ეს მდინარე, ეს ჯუნგლი, ეს მბზინავი ცის თალი ისეთი უიმედო და ბნელი“ (125). ფაქტობრივად, მარლოუ თავის მზის სხივებში მოგზაურობს, მზეზე მოლივლივე მდინარით – მაშინ, როდესაც „კომპიუტერით აღმართული მრავალრიცხოვანი ხეების სახურავზე მზის პატარა, კამკაშა ბურთი ეკიდა და ყოველივე სრულყოფილ უძრობაში გარინდულიყო“ (93). პარადოქსს ამძაფრებს ისიც, რომ წყვდიადი და მცხუნვარე მზის სხივები ნოველაში არა მხოლოდ მონაცვლეობენ, არამედ ზოგიერთ „გაშეშებულ კადრში“ ემთხვევიან კიდევ ერთმანეთს: „მზის ნათებაში სიხარული არ იგრძნობოდა. წყლის გრძელი ზოლები იკარგებოდნენ დაჩრდილული სიშორის წყვდიადში. ქვიშიან ნაპირებზე ჰიპოები და ალიგატორები გვერდი-გვერდ ეფიცებოდნენ მზეს“ (82). ერთი სიტყვით, მოგზაურობის „ლამეულობა“, მისი გარემომცველი წყვდიადი, ისევე, როგორც ამ მოგზაურობის სიმბოლური მიზანი – წყვდიადის გული – მარლოუს სუბიექტური, ემოციური აღქმის შედეგია. ამავედროულად, ის მითოსური „ლამის მგზავრობისა“ და „ჯოჯოხეთს ჩაღწევის“

სიმბოლური და ხატოვანი აქსესუარიც არის, რაც ლიტერატურაში მრავალ-გზის ყოფილა შესწავლილი (იხ. Feder 1955; Spivack 1965; იხ. აგრ.: თავი “The Night Journey” პოლ ფარკასის მეტად საყურადღებო ნაშრომში Farkas 1972).

პარადოქსულად, მარლოუს მიერ მოყოლილი ისტორიის შემფასებელს ნოველაში განასახიერებს თვითონ მარლოუ – ტექსტში მკაფიოდ იკითხება მეტატექსტუალობის ნიშნები იმ გაგებით, რა გაგებითაც ამ ხერხს განმარტავს ჟ. ჯენეტი (Genett 1997: 4). იმას, რაც ნოველაში ხდება, მარლოუს გარდა სხვა კომენტატორი არა ჰყავს, სამაგიეროდ, თავის წარმოსახულ სიტუაციას თვითონ მარლოუ უკეთებს კომენტარს. იმ ეპიზოდში, სადაც მარლოუ ამბობს, რომ სიზმრის მოყოლას ცდილობს, მას თვითონ შეაქვს ეჭვი თავისი თხრობის მართებულობაში: „ასე მგონია, თქვენთვის სიზმრის მოყოლას ვცდილობ, მცდელობა ამაოა, რადგან სიზმრის მოყოლა ვერ გადმოსცემს სიზმრის განცდას...“ (69). მარლოუს მსჯელობა სუბიექტურია, მაგრამ ობიექტურად, ნოველის ტექსტი შეიცავს შეფასებას, რომელიც ნაწილია იმავე ტექსტის, რომელსაც ეს შეფასება შეეხება. ამ ხერხის გამოყენების სხვა, არანაკლებ საგულისხმო მომენტიცაა, როდესაც მარლოუ საკუთარ მონათხრობს მოიხსენიებს, როგორც აბსურდს, როდესაც ის სწყვეტს თხრობას და ისევ კომენტარს უკეთებს თავისსავე მოყოლილ სიტუაციას: „აბსურდია? ჰო, აბსურდი. ღმერთო მაღალო... იყოს აბსურდი – ჯანდაბას! აბსურდი! ძმებო, რას ელით იმ კაცისაგან, ვინც აღელვებისაგან გემბანს იქით გადაისვრის წყვილ ახალ ფეხსაცმელს!“ (109) – მანამდე მარლოუ ჰყვება, თუ როგორ გადაისროლა გემბანიდან ერთი ფეხსაცმელი და ცოტა ხანში მეორეც მიაყოლა.

აბსურდი, რომლითაც მარლოუ ახასიათებს საკუთარ თხრობას, წყვიდიადის გულის მთელ მხატვრულ სამყაროს მსჭვალავს და თითქმის ყველა დეტალს მოიცავს. მარლოუს ხატოვან მეტყველებაში თვით პარადოქსებიც ისეა „შეფუთული“, რომ მათ მხოლოდ დაკვირვების უნარით აღჭურვილი მკითხველი შეამჩნევს, მაგრამ მასაც გაუჭირდება იმ სალი აზრის დაჭერა, რომელიც ამ პარადოქსებში ლოგიკურ წინააღმდეგობას მოხსნის და მათ აბსურდისაგან განასხვავებს. აბსურდი „წყვიდიადის გულში“ ყველა დონეზეა ჩადებული – როგორც თხრობითი სიტუაციების წარმოსახვაში, ისე პერსონაჟთა პორტრეტებში, წინადადებების ლოგიკურ-სემანტიკურ აგებულებასა და გამეორებად სახეთა მონაცვლეობაში. აბსურდი სულაც ერთ ფრაზაში ზოგჯერ იმგვარად არის კონცენტრირებული, რომ მასში კონრადის შემოქმედებითი მრწამსის მნიშვნელოვანი ნაწილი იკითხება. მაგალითად, როდესაც მარლოუ კურცთან შეხვედრის შემდეგ თავის შთაბეჭდილებებს აღწერს, ის ამბობს, რომ „მინა არა ჰგავდა მინას“ (სიტყვასიტყვით, „მინა არამინიერი იყო“, The earth seemed unearthly), სადაც უარყოფა ცალკე სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია და იმის მიმნიშნებელი, რომ მინის, ქვეყნის, სამყაროს დახასიათება და მისი შეცნობა შესაძლებელია მხოლოდ იქიდან გამომდინარე, რაც ის არ არის. როგორც ენ მაქლინთოქი აღნიშნავს

თავის მეტად საყურადღებო წერილში, „უარყოფითი აფიქსი აქ სამყაროს მიუწვდომლობის, მისი შეუცნობადობის გრამატიკულ ნიშანს წარმოადგენს და აქედან გამომდინარე, ის მიმესისზე უარის თქმას გამოხატავს. განსაზღვრება “unearthly” (არამინიერი) სხვა არაფერია, თუ არა მისი ობიექტის, „მინის“ (earth) დიალექტიკური უარყოფა და ძნელად ერთიანდება მასთან სიტყვით „ნააგავდა,“ რომელიც იმას ნიშნავს, რომ თვით ეს მსგავსებაც შეიძლება მოჩვენებითი იყოს... ეს არის აბსურდის მტკიცება, მტკიცება იმისა, რომ სამყარო „მიუწვდომელია ადამიანური აზროვნებისათვის და დაუნდობელი ადამიანური სისუსტეებისადმი“ (McClintock: 1984: 46-47).

სამყაროს ალოგიკურობას, მის აბსურდულობას და, აქედან გამომდინარე, შეუცნობადობას გამოხატავს ნოველაში წარმოსახული სიუჟეტური სიტუაციებიც. სიტუაციური აბსურდია, მაგალითად, ის, რომ მარლოუს აღწერით, ფრანგების სამხედრო გემი აფრიკის ნაპირთან დგას და თავის ზარბაზნებს უკაცრიელ სანაპიროს უშენს: „ცარიელ უსაზღვროებაში დედამინისა, ცისა და წყლისა, გემი იდგა, მიუწვდომელი, და კონტინენტს ბომბავდა... ბუჰ, გაისროდა ერთ-ერთი ექვს დუმიანი ზარბაზანი; გამოვარდებოდა მცირე ცეცხლი და გაჰქრებოდა, გაიფანტებოდა ერთიბენო თეთრი ბოლი, სუსტად დაინივლებდა პატარა ყუმბარა და არაფერიც არ ხდებოდა“ (42-43). აბსურდულია აფეთქებები, რომელთა მოწმე ხდება მარლოუ სამგზავრო გემიდან ნაპირზე ჩამოსვლისას – „მძიმე და ჩლუნგმა აფეთქებამ შეარყია მინა“ (45), ვითომ რკინიგზას აშენებენ, მაგრამ ამ აფეთქების გარდა, არავითარი სამუშაოს კვალიც არსად ჩანს. აბსურდულია სიტუაცია, როდესაც ევროპიდან ჩამოსულ კაპიტან მარლოუს მისი სამართავი გემი მდინარეში ჩაძირული (!) ხვდება და მოგზაურობის გასაგრძელებლად მას ამ გემის ფსკერიდან ამოზიდვა სჭირდება. აბსურდს წააგავს ისიც, რომ ნაპირზე რის ვაივაგლახით ამოთრეული კარჭაპის შესაკეთებელი მოქლონების ძებნა, ამ მოქლონებზე საუბარი და მათზე წუხილი, მცირედი ინტერვალებით, თხრობითი სივრცის შვიდ გვერდს იკავებს მაშინ, როდესაც მთელი ნოველის მოცულობა სულ ასიოდე გვერდია. არანაკლებ აბსურდულად უდერს ორი შავი ქათმის გამო ატეხილ ჩხუბში მარლოუს წინამორბედის მკვლელობის ტრაგიკომიკური ისტორია – აბსურდი „წყვდიადის გულში“ ხშირად პაროდიული, ირონიული, ან სულაც გროტესკული სახეებით და სიტუაციებით გამოიხატება. აბსურდულად გამოიყურებიან მდინარისპირა სადგურების თეთრკანიანი თანამშრომლებიც – ერთ-ერთ მათგანს, „აგურის მჭრელს“, რომელსაც თითქოს აგურებს დამზადება აბარია, აგურებთან არავითარი კავშირი არა აქვს (საერთოდ, „სადგურზე აგურის ნატეხს წამლადაც ვერ იპოვიდით“ (62)) და სულ რაღაც ინგრედიენტის ჩამოსვლას ელოდება, რომლის გარეშეც ამ აგურებს ვერ დაამზადებს. სწორედ მისგან გაიგებს მარლოუ პირველად კურცის შესახებ, რომ „იგი რჩეულია... იგია ემისარი სიბრალულისა, მეცნიერებისა და პროგრესისა და ეშმაკმა იცის კიდეც რისა“ (65). აბსურდულად პაროდიული ფიგურაა ნოველის ფანტასმაგორიულ სამყაროში ტამბოვიდან მოხვედრილი

სპილოს ძვლის რუსი ტრეიდერი, რომელსაც ჭრელა-ჭრულა ძონძები აცვია და მარლოუს არლეკინს აგონებს. უჩვეულობით აბსურდამდე მიყვანილი სახეა კარჭაპის ლუმლის მელოტი ოსტატი, რომელსაც წვერი წელამდე სწვდება, ექვსი შვილი ჰყავს დასთან დატოვებული, მტრელების გაფრენა უყვარს და როცა ლაფში ხობავს, ნავის მუცლის ქვეშ (რატომ ხობავს ლაფში ნავის მუცლის ქვეშ ლუმლის ოსტატი?), წვერს თეთრი ხელსახოცით იკრავს, რომელსაც საბმურები აქვს ყურებზე ჩამოსაკიდებლად და რომელსაც ის ყოველდღე რეცხავს და ხეებზე გასაშრობად ჰკიდებს (73). აბსურდულობის გარდა, ყველა ამ პაროდიულ ფიგურას ერთი საერთო თვისება ახასიათებს – ესაა გამოჩენის ერთჯერადობა. ნოველის წარმოსახვით სცენაზე ისინი მხოლოდ ერთხელ გამოჩნდებიან, შეასრულებენ თავიანთ როლს „წყვდიადის გულის“ პაროდიულ კარნავალში და უჩინარდებიან – როგორც წესი, უკვალოდ. მათგან განსხვავებით, მუდმივ აბსურდულ ფონს ჰქმნიან ნოველაში ე. წ. „პილიგრიმები“ (მომლოცველები?), რომელთა რიცხვი თექვსმეტიდან ოც კაცამდე მერყეობს. მდინარისპირა ჭაობებში, ჭუჭყში, ლაფში, ტალახში სასიარულოდ მათ ვარდისფერი პიჟამოები (!) აცვიათ და გრძელ ჯოხებს დაატარებენ – „ნამდვილად მჯერა, რომ ლოგინშიც ამ ჯოხებით წვებოდნენო“ (66), ამბობს მარლოუ. სრულიად გაურკვეველია, საიდან გაჩნდნენ ეს ფიგურები მარლოუს გემბანზე, რა კონკრეტული მიზნით დაემგზავრნენ მას. მარლოუ გაკვირით ახსენებს პილიგრიმების წვრილმან ტრეიდერობას, მაგრამ რეალურად მათ „დრო გაჰყავდათ ერთმანეთის გაკილვასა და ერთურთისათვის სულელური ინტრიგების მოწყობაში.... სხვა ყველაფერივით ესეც არარეალური იყო: ძილს უთხრიდნენ, ცილს სწამებდნენ, სძულდათ ერთმანეთი...“ (63). სიხარბისაგან და სპილოს ძვლის უშედეგო ძიებისაგან ლამის ჭკუიდან გადამდგარი ეს „მომლოცველები“ მოგზაურობის ბოლომდე არ ტოვებენ მარლოუს, რაც მისი მოგზაურობის, როგორც პაროდიული „პილიგრიმობის“, ან არარსებული „წმინდა ადგილების“ მოხილვისა თუ „მოლოცვის“ აბსურდულ პარალელსაც წარმოქმნის. პილიგრიმები კურცთან მიტმანებასაც ასწრებენ – მარლოუ მათ კურცის ამაღლაში მოჰკრავს თვალს. როდესაც მსახური ბიჭი გამოაცხადებს ცნობილ ფრაზას „მისტა კურც – იგი მკვდარი“, პილიგრიმები „უკლებლივ გაცვივდებიან ოთახიდან“ მიცვალებულის სანახავად და კურცის ბედის მთელი სარკაზმიც ის არის, რომ „მეორე დღეს პილიგრიმებმა რაღაც ჩაფლეს ტალახიან ორმოში“ (152). რაღა თქმა უნდა, აბსურდის ნიშნებს შეიცავს თვით კურციც – შავკანიანთა ტომის თეთრკანიანი ბელადი, რომელსაც „ადგილობრივი დემონების იერარქიაში ძალიან მაღალი საფეხური უჭირავს“ და წყვდიადის გულის „საკუთარ“ შემოგარენს ერთპიროვნულად განაგებს, როგორც ბოროტი ღვთაება, ან ამ ღვთაების განმასახიერებელი შამანი. აბსურდულად პაროდიულია კურცის პირველივე გამოჩენა – ველური პომპეზურობით აღსავსე მსვლელობა-აღლუმი, სადაც ის საკაცით მოჰყავთ, როგორც ღვთაება, ან ტომის ბელადი: „უეცრად სახლის კუთხიდან გამოჩნდა ადამიანთა ჯგრო, თითქოს მინიდან ამოძვრნენო. წელამდე ბალახს მოაპობდნენ ერთ ჯგუფად, შუაში ხელდახელ შეკონინებული

საკაცე მოჰქონდათ...“ მათ მოჰყვებოდა „შუბებით, ისრებით, ფარებით შე-
იარაღებული, ველურგამოხედვიან და მხეცურად მოძრავ ადამიანთა ნაკადი.“
მარლოუმ დაინახა „საკაცეზე მწოლი კაცი როგორ წამოჯდა, გამხდარი
იყო და მკლავი მაღლა აღემართა... უკიდურესად ვლელავდი აბსურდულად
სახიფათო ვითარების გამო... ვხედავდი გამხდარ ხელს, მბრძანებლურად
აღმართულს, მოძრავ ქვედა ყბას, ქუშად მკვესავ ჩაცვნილ თვალებსა და
გროტესკულად მოქანავე ჩონჩხად ქცეულ თავს. კურცი... კურცი გერმანუ-
ლად მოკლეს ნიშნავს, არა?“ (132).

ნოველაში გამეფებულ პირქუმ, ირონიულ ორაზროვნებასა და სამყა-
როს აბსურდულ სურათს ლიტერატურაში ხშირად უკავშირებენ სარტრისა და
კამიუს ეგზისტენციალიზმს, ან მთლიანად 1940-60-იანი წლების აბსურდის
ლიტერატურას (იხ. Bohlmann 1991; McClintock 1984). სხვა დროის ესთეტიკუ-
რი და მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენებით კონრადის ინტერპრეტაციის
მცდელობა სავსებით გასაგებია – „წყვდიადის გული“ თითქოს იმთავითვე
„ამოვარდნილი“ იყო თავისი ეპოქის კულტურული კონტექსტიდან. დრო, რო-
დესაც ის იქმნებოდა – fin-de-siècle ინგლისურ ლიტერატურაში ცნობილია,
როგორც გვიანი რომანტიზმის, ვიქტორიანული რეალიზმისა და დეკადენ-
ტური ესთეტიზმის თანაარსებობის ხანა. ვიქტორიანულ ესთეტიკას ხარკს
უხდიდა იმ დროის ყველა, ან თითქმის ყველა ინგლისელი მწერალი. ჯოზეფ
კონრადის „წყვდიადის გული,“ ისევე, როგორც ორი წლით მასზე ადრე შექ-
მნილი „ზანგი 'ნარცისიდან“ და ოდნავ მოგვიანებით გამოქვეყნებული „ლორდ
ჯიმი,“ ძნელად აღიქმება ამ ლიტერატურული და კულტურული კონტექსტის
ნაწილად – ის სრულიად სხვა ეპოქის დასაწყისს მოასწავებს. ტრენდი,
რომელსაც იმ დროს კონრადი უყრის საფუძველს, მეოცე საუკუნეში გრძელ-
დება და მისი კვალი, მოდერნისტული ლიტერატურის გავლით, უკვე ლამის
ასი წლის შემდეგ, ამერიკულ პოსტმოდერნიზმში ცნაურდება. „წყვდიადის
გული“ საერთოდ ის შემთხვევაა, როდესაც ნაწარმოები „ენინაალმდეგება“
თავისი დროის კრიტიკურობითა და წარმოდგენებით მიდგომას; ის თით-
ქოს თავისით „ითხოვს“ მომავლის ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური,
კულტუროლოგიური ნააზრევით ინტერპრეტაციას, ან როგორც მინიმუმ,
მომავლის ლიტერატურულ-კრიტიკული მეთოდოლოგიით მიდგომას. დღეს
წარმოუდგენელი იქნებოდა, მაგალითად, კონრადის ნოველის ახსნა ტრა-
დიციული „ბიოგრაფიული კრიტიკის“ პოზიციებიდან, იქიდან გამომდინა-
რე, რომ ნოველის შექმნამდე რამდენიმე წლით ადრე, კონრადმა თვითონ
იმოგზაურა აფრიკაში და მოინახულა კონგო – თავისთავად საგულისხმო,
მაგრამ მხატვრული ფენომენის ახსნის თვალსაზრისით ნაკლებად გამოსა-
დეგი ფაქტი. ის, რომ კონრადის ნოველის ანალიზი ობიექტურად ითხოვს
იმ მეთოდოლოგიის გამოყენებას, რომელიც მისი ეპოქის გადასახედიდან
შორეული მომავალია, ჩვენთვის კი აწმყო, ან არც თუ დიდი ხნის წარსული,
ყველაზე უკეთ წარმოაჩენს მის მწერლურ ოსტატობას და იმას მოწმობს,
რომ „წყვდიადის გული“ შორეულ საცავში, მტვრიან თაროზე შემოსადები
ნიგინი ნამდვილად არ არის.

დამონებანი:

- Alvarez Calleja, Maria Antonia. “Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* as a Journey in *Quest of the Self*” *Revista de estudios ingleses Odisea* №4, Universidad de Almeira, 2003, pp. 7-16.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Transl. by Sheila Faria Glaser. U of Michigan P, 1995.
- Beja, Morris. *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle: U of Washington P, 1971.
- Bock, Martin. “The Power of Suggestion: Conrad, Professor Gasset, and French Medical Occultism.” *Conradiana*. Vol 39, No2 (Summer 2007): 97-112.
- Bohlmann, Otto. *Conrad’s Existentialism*. New York: St.Martin’s Press, 1991.
- Chayes, Irene H. “Joyce’s Epiphanies.” *Joyce’s Portrait. Criticism and Critiques*. Connolly, Thomas B. Ed. N.Y.: Appleton-Century-Crofts, 1962, pp. 204-221.
- Clegg, Jerry S. “Conrad’s Reply to Kierkegaard.” *Philosophy and Literature*. Johns Hopkins UP, Volume 12, Number 2, October 1988, 280-289.
- Conrad, Joseph. *The Collected Letters* v.7, 1920-1922. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Conrad, Joseph. *The Nigger of the ‘Narcissus’*. Ed. With an Intr. and Notes by C.Watts. London: Penguin Books, 1988.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. H.-M.: Penguin Books, 1983.
- Eco, Umberto. *Foucault’s Pendulum*. Transl. from the Italian by W. Weaver. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. Transl. from the French by Willard R. Trask. New York: Harcourt, Brace & World Inc., 1963.
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1999.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Four essays. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1957.
- Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: U of Nebraska P, 1997.
- Hartman, David, Zimmeroff, Diane “The Hero’s Journey of Self-transformation: Models of Higher Development from Mythology.” *Journal of Heart-Centered Therapies*. Autumn2009, Vol. 12 Issue 2, pp. 3-93.
- Heidegger, M. “What is Metaphysics?” Heidegger, M. *Basic Writings*. NY: HarperCollins Publishers, 2008, pp. 89-111.
- Jean-Aubry, G. Joseph Conrad. *Life and Letters*. 2 Vols. New York: Doubleday, tage and Co., 1927.
- Jung, C. G. *Memories, Dreams, Reflections*. Transl. from the German by Richard and Clara Winston. New York: Vintage Books, 1989.
- Jung, C. G. *The Spirit in Man, Art and Literature*. Transl. R. F. C. Hull. London: Routledge, 2001.
- Kierkegaard, Søren. *The Concept of Dread*. Transl. with an Introduction and notes by W. Lowrie. Princeton UP 1957.
- K’onradi, Jozep. *Ts’y’diadi Guli*. Inglisuridan Targmnes P’aat’ da Rost’om Chkheidzeebma. Tbilisi: gamomtsemloba “art’anuji”, 2018 (კონრადი, ჯოზეფ. *წყვიდიანის გული*. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2018).
- Lao-Dzi. *Dao de Dzini*. Targmani, Shesavali da Ganmart’ebani Leri Alimonak’isa. Tbilisi: gamomtsemloba “ganatleba”, 1990 (ლაო-ძი. *დაო დე ძინი*. თარგმანი, შესავალი და განმარტებანი ლერი ალიმონაკისა. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1990).

- Leavis, F. R. *The Great Tradition*. London: Chatto & Windus, 1948.
- McClintock, Anne. "Unspeakable Secrets": The Ideology of Landscape in Conrad's "Heart of Darkness." *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 17, No. 1 (Spring, 1984), pp. 38-53.
- Miller, J. Hillis. "Should We Read Heart of Darkness?" *Joseph Conrad's Heart of Darkness*. Bloom, Harold, ed. New York, NY: Infobase Publishers, 2008, pp. 115-131.
- O'Prey, Paul. Introduction. Joseph Conrad. *Heart of Darkness*. H.-M.: Penguin Books, 1883.
- Peters, John G. "Silence, Space, and Nothingness in Joseph Conrad's African Fiction". wakiTxulia moxsenebad: *The 46th Annual International Conference of the Joseph Conrad Society (UK)*. London: 5-7 July 2019.
- Thale, Jerome. "Marlow's Quest." *University of Toronto Quarterly*, XXIV (July, 1955), pp. 351-358.
- Toporov, V. N. "Prostranstvo i Tekst". V kn.: *Tekst: Semantika i Struktura*. M.: 1983, ss. 227-284 (Топоров, В. Н. "Пространство и текст". В кн.: *Текст: семантика и структура*. М.: 1983, сс. 227-284).

Teimuraz Kobakhidze
(Georgia)

Mythopoetic Space and the Mytheme of the Way in Joseph Conrad's Heart of Darkness

Summary

Key words: Joseph Conrad, Myth, Road Mythologem, Seeking Hero.

From the viewpoint of the genre, *Heart of Darkness* comprises all the features that pertain to modernist short fiction. However, the novella, published as early as in 1899, predates the golden age of modernism by quite a period of time. Mythopoetic space of modernist work represents its inner dimension, rife with images of symbolic and archetypal significance and their connotations. In works organized by conscious myth-making, this space is often created by alluding to archaic, biblical, or Greco-Roman cosmogonies and eschatological myths, along with allusions to 'sacred and forbidden' knowledge, esoteric texts, and widespread intercultural icons. Apart from special intellectualism, all such texts are unified by the common feature of non-mimetic attitude towards reality. As early as at the end of the 19th century Joseph Conrad was first to depict such an image – fictional African jungle and the winding waterway of the river, which emerges as the formative symbolic image of the space. All these symbolic and associative images distinguish the mythopoetic space of *Heart of Darkness* as a very important subtext – a kind of in-depth 'text within the text', or meta-text. It is perceived differently from the surface meaning of the work, and its symbolic and semantic connotations indicate a different kind of reality – not the one which is directly conveyed in *Heart of Darkness*, but as if it was 'something else', something specifically vague and indefinite, but ubiquitous in Conrad's novella. This in-depth dimension – to use the metaphor of the title, the heart of darkness itself, as well as the images that express it, is hardly subject to a specific definition; it is highly

suggestive, allows for various interpretations, and in fact, constitutes a kind of semiotic space, where each image and symbolic detail, in addition to being perceived a certain way while reading the text, is also a sign of ‘something else’.

Marlow comments on his own narrative, emphasizing the absurdity of the journey and its dreamlike, unrealistic nature. He seems to be obsessed with the “unreality” that he fabricates, realizing that everything that happens to him is a dream, and he himself characterizes his own impressions as a dream. At one point he even seems to address not only his imaginary audience, but directly the reader: “Do you see the story? Do you see anything? It seems to me I am trying to tell you a dream—making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream-sensation, that commingling of absurdity, surprise, and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible which is of the very essence of dreams...” The episode of the end of Marlow’s quest and Kurtz’s death reveals that Conrad intuitively realizes and artistically transforms significant aspects of contemporary philosophical thought that would form the existentialist worldview in the European consciousness of the following decades. Indeed, “horror,” “absurdity,” “emptiness,” “nothingness” are the categories of the philosophical tradition that date back to Kierkegaard and Nietzsche, later includes Heidegger and Jaspers, and conclude with Sartre and Camus not only as a philosophical but also as a semi-literary phenomenon.

Conceptually, Conrad’s *Heart of Darkness* pays homage to existentialism, yet by the time of its creation the existentialist worldview was not dominant in European consciousness. As Otto Bohlmann points out, “what the precise nature of this horror was, Marlow never clarifies. But his intimations lend themselves to an existential reading that what Kurtz perceived was the nothingness, the ‘hollowness’, of his self and the brute world – that, in Camus’s words, ‘everything is absurd’.” The gruesome feeling that accompanies Marlow throughout the journey, culminating in Kurtz’s outcry of horror, seems unmotivated. The reader is confused about what precisely is ‘horrible’ or why whatever is horrifying in Kurtz’s imagination should actually be horrifying for him too. It is noteworthy that many years later, in his lecture on “What is Metaphysics?” Heidegger defines *Die Angst* (anxiety) with the same basic characteristics – it is not fear, for fear must have a cause; fear is always “fear of something”. Unlike it, for anxiety there is no reason, it is “horror in the face of nothingness”, nothingness itself is manifested in the horror. To quote Heidegger’s famous line, “*Die Angst offenbart das Nichts*” (“Nothingness is revealed in anxiety”). It turns out that in anxiety and horror, Kurtz perceived ‘nothingness,’ and it was the horror in the face of nothingness that revealed ‘mystery of all mysteries’ to him, which is ‘the gate to all wonders,’ as it says in *Tao Te Ching*. Kurtz grasped the essence of existence that horrified him, or rather – “nothingness” presented itself to him in the form of horror. Here, it also becomes clear why Marlow is unable to formulate the essence of the “mysterious”, why he tries to define it by attributes, and not by what it actually is. The point is that the “mystery” has no essence – behind the veil nothing is hidden, it is nothingness that reveals itself in horror, and the horror shapes ‘mystery,’ ‘darkness,’ ‘wilderness,’ ‘silence,’

and other attributes of nothingness as Marlow's subjective impressions. Each of them, individually and collectively, is tinged with anxiety, or unmotivated fear of the unknown, which the reader observes ubiquitously in *Heart of Darkness*. In basic, fundamental uncertainty of the book, of what is 'horrible' per se – one can clearly discern the echo of Kierkegaard's thought, for whom vagueness and uncertainty constitutes an essential aspect of the horror and expresses fundamental impossibility of determining the cause of horror and its subject.

Conrad often uses the rhetorical figure of prosopopoeia, which is also often referred to as personification of abstract notions or objects. All prosopopoeia, at the same time, represent catachreses – combinations of semantically incompatible words, or rhetorical figures that express the absurd. Phrases like "wilderness had whispered to him things about himself which he did not know", or "[silence] that couldn't talk, and perhaps was deaf as well" are in themselves nothing but a logical absurdity. They are perceived only in a figurative, metaphorical sense, as symbolic images that express something, and it is when they acquire the rhetorical quality that they become *cateresses*. There is no explanation for what such images mean with Conrad, because they do not have any specific meaning. What we find in *Heart of Darkness* is not metaphorical thinking in the regular sense, because a regular image always has a specific tenor that connects its vehicle with reality because it is taken from that reality, and this constitutes the essence of mimesis in art. In contrast, Marlow's figurative references are vague, ambiguous, and suggestive – like those that can be encountered in some alchemical treatise or esoteric text. In fact, it is the system of veils behind which nothing is hidden, and where these 'veils' or non-referential images create the hyper reality of Conrad's Africa.

The illogical, absurd images of *Heart of Darkness* have no specific conceptual denotata – the novella is basically 'non-mimetic'; it does not aim at authentic depiction of the environment and action (space and time) that it narrates about. The novella's system of images only formally corresponds to the environment declared as its place of action, as a result of which this space itself becomes an abstraction. That is why neither the River Congo nor Africa itself, as Marlow's space of journey, are ever mentioned in the book, just as it does not contain any African place-names or the name of the starting point of the journey, Brussels, referred to as "whited sepulchre" (ref. to Matthew 23:27). This 'dream' nature of reality described by Marlow, or "unreality" as he calls it, is a fascinating device with correlates Conrad's artistic method with the recent postmodernist idea of hyper reality. Africa of *Heart of Darkness* is quite perceivable as a "simulated" reality, as it is essentially non-mimetic and constructed from the chaos of Marlow's extremely subjective impressions. The reality imagined this way clearly resembles a kind of artistic analogue of J. Baudrillard's non-referential reality, which, according to his work, represents a system of signs with no denotata, or in case of metaphoric thinking, vehicles with no tenors. There is nothing behind the non-referential system of signs, only the absurd, 'emptiness', and 'nothingness' manifested in horror. Thus, the non-referential nature of reality is not only declared in Marlow's speech; it is realized in the very artistic fabric of the book itself, as the most significant aspect of its poetics and the key feature of Conrad's method.