



კუბურები

ბანდოქა ლაღაური

მერწყული

BENEDIKT LEDEBUR

BAUKASTEN

Poesie
Essays

Ausgewählt und herausgegeben von

Dato Barbakadse

შემდგენელი და გამომცემელი

დათო ბარბაქაძე

ნიგნის გასაფორმებლად გამოყენებულია ოლეგ ტიმჩენკოს
ფერწერული ტილო *ლეოპარდებთან მოთამაშე*.

MERTSKULI VERLAG

Tbilissi 2011

ISBN 978-9941-0-3978-2

ბენედიქტ ლაღებური

კუბურები

პოეზია

ესსეები

**წიგნი ეძღვნება ჩემს მეგობარს, თამარ სირბილაძეს,
ამ პროექტის განხორციელებით გამოწვეული
ჩვენი საერთო სიხარულის აღსანიშნად.**

დ. ბ.

გამომცემლის წინასიტყვა

გერმანელი პოეტის, ბენედიქტ ლედებურის, ფენომენი მრავალმხრივ საინტერესოა თანამედროვე გერმანულენოვან პოეზიაში. ის არის არა მხოლოდ ალექსანდრიული ყაიდის ხელოვანი და ოსტატი, არამედ – იტალიური, ფრანგული და ინგლისურენოვანი პოეზიის მთარგმნელი, თარგმანის თეორეტიკოსი, ევროპული ავანგარდის მკვლევარი, ფილოსოფიური და ლიტერატურულ-ისტორიული შრომების ავტორი და არტკრიტიკოსი.

მისი პოეზიის ესთეტიკა სათავეს ერთდროულად კლასიკური ევროპული ტრადიციიდან და ავანგარდის გამოცდილებიდან იღებს. კონვენციურ სალექსო საზომებში მოქცეული, ხაზგასმულად კონვენციურ ყალიბში ჩასხმული სურათ-ხატები მკითხველის თვალწინ საკუთარ, უხილავ ფორმებს და ლოგიკურ თანმიმდევრობებს ქმნიან, რომლებიც ფორმალურად მოცემულ ჩარჩოებს ერთდროულად განამტკიცებენ და უარყოფენ, აღიარებენ და პაროდირებენ მათზე. ეს არის აბსტრაქტული ტილო-ლექსები, რომელთა სიმძიმის ცენტრი მკითხველის თვალწინ გადაადგილდება სტრიქონიდან სტრიქონისკენ, ხატიდან ხატისკენ, მაგრამ საბოლოო ჯამში მაინც ლექსის პლასტიკური მთლიანობის გამოკვეთას ემსახურება. ყოველი ასეთი ლექსი-არტეფაქტი კი გადაქცეულია ისეთ პირველად რეალობად, რომელიც მხოლოდ ხალისიანად ერთობა, მხოლოდ თამაშობს გარემომცველი "ობიექტური" სინამდვილით, წინ უსწრებს ამ უკანასკნელს და აქცევს მას საშენ მასალად და არა უმეტესად.

ლედებურის ესთეტიკისთვის დამახასიათებელია აბსტრაქტული ტილოების შექმნა არა ფილოსოფიური განაზრებებით და განზოგადებებით, არამედ – უკიდურესად კონკრეტული და საგნობრივი სურათ-ხატების მდინარეებით, რომლებიც, პარადოქსულად რომ გამოვთქვათ, არსად არ იწყება, არამედ მხოლოდ გრძელდება, როგორც შეწყვეტილი საუბარი. აქ ავტორი მკითხველის წინაშე კი არ იწყებს, არამედ ყოველთვის თითქოსდა მოულოდნელად განაგრძობს გამოცდილების გადმოცემას და სწორედ თხრობის ნებისმიერი ასეთი განგრძობა იქცევა პოეტური კომუნიკაციის მორიგ ათვლის წერტილად, ანუ ეს ლექსები მთელი თავიანთი მოცემულობით მხოლოდ გაგრძელებებია (და არა ფრაგმენტები), თუმცა კი – ლექსის სხეულის კონტურებით პირობითად დასაზღვრული და ასე გამოვლენილი.

ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი, რომელიც თვალში ეცემა მკითხველს: ფერების სიუხვის, ცოცხალი თუ არაცოცხალი ბუნების მდიდარი ლექსიკონის, ყოველდღიური ყოფის დეტალებით "დამშვენებული"

აღწერების მიუხედავად, ბენედიქტ ლედეზურის შემოქმედებაში შინაგანი და გარეგანი რეალობის, ლოგიკურის და ალოგიკურის, რეალურის და ირეალურის დიხოტომია გაუქმებულია, ეს საკითხი მასთან საერთოდ არ დგას, ვინაიდან ნებისმიერი "აუთენტური" საგანი თუ მოვლენა ხელოვნების მიერ საბოლოოდ "ანექსირებული" სამყაროს ფუნქციაა და არა უმეტესი; ასეთ სამყაროში კი ნახატი შეიძლება მხატვარზე უფრო რეალური იყოს, ლექსი – პოეტზე, სიმღერა – მომღერალზე, ან – პირიქით.

მიუხედავად იმისა, რომ ნიგნში წარმოდგენილი ლექსების უკან თითქმის უკიდურეს ზღვრამდე მიყვანილი მათემატიკური სტრუქტურები და რთული კომბინატორული თამაშების ხელოვნება დგას, თვით ტექსტი ამ ცოდნით "დაბმული" არ არის და ეს თავისუფლება მკითხველსაც მეტი შემოქმედებითი თანა-თამაშისკენ უბიძგებს. შესაძლოა, ეს თავისებურებაც გამოარჩევდეს ავტორის ესთეტიკურ სისტემას გერმანულენოვანი პოეზიის სხვა, დღესდღეობით გავლენიანი და უკვე თითქმის აკადემიზმად გადაქცეული ინტელექტუალური თამაშების იმ ტექნიკისგან, რომელიც 90-იანი წლების მერე აღიარებულ ავტორებს შორის პირველ რიგში დურს გრუნბაინის სახელთან ასოცირდება. აქ გერმანული და ავსტრიული ტრადიციების ურთიერთშეპირისპირებაც მართებული ჩანს. თუ გრუნბაინის ხაზი ფილოსოფიის ტრადიციასა და კლასიკური პოეტური ფორმების გამოცდილებაში მიგნებული "სათამაშოების" მიმართ მეტ სიფრთხილეს იჩენს, ავსტრიელი ბენედიქტ ლედეზურის (ან თუნდაც მისი მეგობრის, ოსვალდ ეგერის, ან სხვა ვენელი ავტორების) დამოკიდებულება იგივე ტრადიციის მიმართ უფრო გაბედული (და უფრო სარისკოც) ჩანს. ის თავისუფლება, რომელიც აუცილებლად უნდა მოჰყოლოდა საუკუნის დასაწყისის ვენური მოდერნის და 50-იან წლებში "ვენის ჯგუფის", მერე კი ვენის აქციონისტების პრაქტიკებს, ავსტრიული ავანგარდის თავისუფალი მოძრაობების პოეტიკას განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს, მეტადრე იმ კუთვნილი თეორიული არსენალის ფონზე, რომელიც კონკრეტულ შემთხვევაში ბენედიქტ ლედეზურის თამაშებს უმაგრებს ზურგს.

წინამდებარე გამოცემისთვის ბენედიქტ ლედეზურის მდიდარი თეორიული შემოქმედებიდან საგანგებოდ შევარჩიე ეს სეები, რომლებიც ავტორის თეორიული ინტერესების დიაპაზონს ნაწილობრივ მაინც გამოკვეთს: თარგმანის თეორია, პოლიტიკა და პოეზია, თანამედროვე ხელოვნების ფილოსოფია, მათემატიკა და პოეზია. ამ თემებზე ავტორის რეფლექსიების თითო ნიმუში ქართველი მკითხველისთვის უდავოდ საინტერესო იქნება. უმთავრესი კი მაინც ის არის, რომ ბენედიქტ ლედეზური არც უკვე სხვების მიერ ფორმულირებული იდეების ადეპტია და არც -

ფილოსოფიაში კარგად არგუმენტირებული და "დაცული" იდეების არან-
ყოების "ოსტატი". ყველაფერი, რასაც მისი ფიქრი სწვდება, პრობლემა-
ტიზებას განიცდის და ახალი კუთხით საკითხის დასმას და ანალიზს
გულისხმობს, და ეს თანაბრად ეხება როგორც ფილოსოფიური აზრის
შედარებით ახალ ისტორიას, ისე – ბევრად უფრო ძველ ინტელექტუალ-
ურ ლიტერატურას და სახელოვნებო ტექსტებს.

ორიოდე სიტყვა უნდა ითქვას აქ წარმოდგენილი ლექსების ქართულ
თარგმანებზეც (მათი ბნკარედული თარგმანი ეკუთვნის თამარ კოტრიკა-
ძეს, ლიტერატურული მთარგმნელისთვის შეთავაზებული ამ ბნკარედე-
ბის საბოლოო ვერსია კი – გამომცემელს). ისინი ვერ დახასიათდება თარგ-
მანის ჩვენთვის ნაჩვევი კატეგორიებით და ვერც ზუსტ თარგმანზე ჩვენ-
ში დამკვიდრებულ სტერეოტიპებს დაემორჩილება. ეს უფრო თავისუ-
ფალი ვარიაციებია, ვიდრე – ტრადიციული თარგმანები, და ისინი ძლიერ
ჰგავს ამა თუ იმ თემაზე თავისუფალ მუსიკალურ ვარიაციებს. ასეთ მიდგ-
ომას არა მხოლოდ ამართლებს, არამედ – ჩემი ღრმა რწმენით – მოითხ-
ოვს კიდევ ბენედიქტ ლედებურის ექსპერიმენტული პოეზია და, საერ-
თოდ, ის ძიებები, რომლებიც თანამედროვე ევროპული პოეზიის ექს-
პერიმენტულ ხაზს უკავშირდება (ჩემთვის სასიამოვნო მოულოდნელო-
ბა იქნებოდა, მაგალითად, ვინმე თუ ლედებურის რომელიმე ლექსის მეტ-
ნაკლებად ადექვატურ ან ერთმნიშვნელოვან პნკარედულ თარგმანს შე-
მომთავაზებდა) და იმთავითვე გამორიცხავს ნებისმიერი სახის იდენ-
ტიფიკაციას კლასიკურ წარმოდგენებს.

იმედს გამოვთქვამ, რომ ეს წიგნი ხელს შეუწყობს როგორც ბენე-
დიქტ ლედებურის, ისე საერთოდ მიმდინარე ევროპული პოეტური და
თეორიული, მაგრამ არააკადემიური (თუმცა კი უძლიერეს ინტელექტუ-
ალურ ბაზაზე ფრთავარსებელი) აზრის მიმართ ინტერესის გაღვივებას და
ასეთი ინტერესის გადასროლას მთარგმნელობითი და საგამომცემლო
მიმართულებით. ეს სურვილი იმპლიციტურად გულისხმობს შემოქმედებ-
ითი და ინტელექტუალური ენერგიით გამორჩეული, მაგრამ სამუზეუმო
კრიტიკიუმებით უცნობი სახელების მიმართ სიფრთხილის გადაღახვას,
მათთან კომუნიკაციას და მაინც და მაინც კულტურაში უკვე აღიარებუ-
ლი სახელების მიმართ გარანტირებულ ნდობაზე უარის თქმას (ანუ - ბი-
ზნესმენ-გამომცემელთა ტრადიციული კონფორმიზმის უარყოფას). განა,
ჩვენც იგივეს არ მოვითხოვთ დასავლური კულტურისგან?

დათო ბარბაქაძე

თბილისი, 12.12.2011

პოეზია

GEDICHTE

flächeln der vorstellung

im elefanten rüsselt seine form, was dann
im staunen über dieses schwere treten
das stampfen in die süsse treibt und
in des löwen springen mähnt, ach afrika,
um im wännen dieser gier den affen
an den langen, leeren hals zu springen
und den dünen das versanden aufzubinden.
karawanen stranden stündlich an oasen,
eine schlange überflutet ihre längen,
irgendetwas fällt in lampen, stösse,
schwarze kinder und ein wind kommt auf.
und der jäger wehrt dem anfang, enten,
so belämmert wie das heissen der sahara,
auch von hinten nackte schüsse, schösse,
und ein strauss bedeckt sich mit den läufen,
frommes formen, fangarm, eilige natur,
was verwebt sich in das foppen der erscheinung
mit der tiere nehmung, reiben sich die fotzen,
aufgeschwemmte augenfütterung und lähmung,
dieses wahr, das war, gedankenwüste, spur.

ლექსები

წარმოსახვის ქცევა სიბრტყედ

ყველა სპილოში მისი ფორმა იხორთუმება,
მოგვიანებით ფეხის მიძიმედ დაკვრას რომელიც
გამაოგნებელ სიდიდეში სიტკობოდ გარდაქმნის,
ლომის ნახტომში თვით აფრიკა აიშლის ფაფარს,
ხარბ და ჟინიან ზმანებაში რომ შემოახტეს
მჭლე მაიმუნებს თავისუფალ და გრძელ კისრებზე,
შემოახვიოს ვრცელ დიუნებს ქვიშის ვუალი.
ოაზისებში ქარავნები ნაპირდებიან,
საკუთარ სიგრძეს გადატბორავს გველები ქორო.
ო, რაღაც ცვივა ნათურებში, დარტყმის ხმა ისმის.
შავი ბავშვები. ქარიშხალი ანაზდეული.
ქუხს მონადირე. ფრთებს ველარ შლის საფრენად იხვი,
ისე უღონო, ვით - საჰარა, მზით დაკბენილი.
ზურგსაც აგვიწვავს შმაგი ტყვია, შიშველი საშო,
ცოცხლად დარჩენას სირაქლემს სირბილით ცდილობს.
მქმნელის ქმნადობა. საცეცები. სწრაფი ბუნება.
რა იხლართება ამ ხილვაში, ტაკიმასხრულში,
რომელშიც ერთურთს ცხოველები დრუნჩით ეკვირან?
წყლით სავსე თვალთა გამორიყვა, დადამბლავება.
ეს მართლა მოხდა. სველი კვალი. ფიქრის უდაბნო.

gericht

die spur, die mir ein eindruck hinterläßt,
verdinglicht sich, um mit ihm umzugehen,
was ich ergänze, setzt sich in ihm fest,
um mich, als ausdruck seiner sinne, zu verstehen.

ein gegenstand, der sich mir so bedeutet,
im handel meines urteils stets bereit,
stemmt sich im wandel gegen seine zeit,
die mich als einheit dieser wirkung häutet:

"wenn aus des sinnes stehen dieses datum läuft,
aus dem ich mich als zustand noch gerettet,
wird der prozess, der meine projektionen häuft,

als horizont in mein verstehen eingebettet."
die gleichung, grundlos, da nichts hält,
fällt so als einfalt in die weite welt.

სამსჯავრო

კვალი, რომელიც აღმბეჭდვია, არ მინდა გაცვდეს -
განსხეულდება და ჩემი ბზა ემსგავსვის სხვა ხეს.
მსურს, მას შეერთოს, რას ერთიანს ვანიჭებ სახეს,
რათა მე, ვით მის გამობატვას, ბოლომდე ჩამწვდეს.

რა მნიშვნელობით ავსებულა ჩემთვის საგანი,
რომელსაც ჩემთვის განაჩენის ძალა ექნება,
გარდასახვისას საკუთარ დროს ეპაექრება,
ტყავს მაძრობს, როგორც ამ გავლენის კერძო მაგალითს.

"უძრაობიდან როს საზრისი თარიღს ეძიებს,
ძლივსლა შევძელი რომლისგანაც თავის დაღწევა,
მაშინ პროცესი, რომ ახვავებს ჩემს პროექციებს,

ჩემს წვდომას, აღქმას ჰორიზონტად ჩაეფინება."
თანასწორობა - უმიზეზო ძღვენი, წყალობა
ფართო სამყაროს აწვიმს, როგორც უშუალობა.

an die nacht

hämmert doch,
vereist aus tausend schlägen
den dumpfen klang
rauschend zu heben,
täuschend beteuert zu denken
an die nacht.
nacht
verdunkelt mein nässen doch
den schlägen,
abzuschlagen den kläglichen klang,
wie dreck verstreud im heben.
was kümmert das denken?
was denken
aus traurig blöder nacht
in sinnen das stumpfe doch,
blindlings verteilend zu blutigen schlägen,
fast als verhalten im klang
mich als verhören erheben,
heben und heben
stopft so ein loch ins denken,
verzieht sich in die nacht,
und sieht sich doch
als schlag unter schlägen,
fingernd nach klang.
dreht sich, stürzt in den abend den klang,
verschlissen den schaden zu beheben,
und schade sagend, verzierend stern zu denken,

ღამეს

ურტყით ურონი, გაყინულნი. ათას დარტყმიდან ერთი ხმაური გამოეცით - ყრუ და მგრგვინავი, რათა საცთურით დარწმუნებულ-დაბნეულებმა თქვენი ფიქრები ჩამონოლილ ღამეს მიუძღვნათ. ჩემი სისველე გადაფარეთ მხოლოდ დარტყმებით, ეგებ, როგორმე გამოსძალოთ საბრალო ჟღერა, ხელს რომ შემართავთ, მიმოფანტეთ წვირი წვიმებად. რა ბედენაა, ფიქრის გამო დარდს დაუმოყვრდე? განა ღირს ფიქრი ნაღვლიან და ჩერჩეტ ღამეზე? გრძნობის სისხლძარღვებს დაბუჟება დამუქრებია, ბრმად ანანილებს შეკრულ კოლტებს მცელავ დატყმებად, რომელთა ჟღერა თითქოს მყარად შენარჩუნდება - ბრალდებასავით ამზიდავენ მალლა და მალლა, და ეს აწევა, ამალლება ხმისა და ხორცის აზროვნებაში ამოავსებს ცარიელ ხვრელებს, გასრილდება, გაიბნევა ღამის ქვიშაზე და მაინც იგრძნობს საკუთარ თავს, მაინც იხილავს, როგორც ერთ დარტყმას, გამოსროლილს სხვა დარტყმებს შორის. ხელის ფათურით ჟღერადობას დაეძებს მისას, დატრიალდება და თავის ჩქამს საღამოს სტყორცნის, ის კარდახშული ზარალი რომ ანაზღაურდეს. სამწუხაროა, ორნამენტად ხმარობენ ვარსკვლავს. იხრება ღამე. დარტყმები კი ცარიელია. სირცხვილნაჭამი ჟღერადობა

schräge nacht,
doch
nichts in schlägen.
entleert, verschissen so mit schlägen,
behebt der klang
das heben.
halbes denken,
faule, finstre, fahle nacht.
bleibt mir doch
ein doch in schlägen,
ein klang, ein heben
denken in der nacht.

წყვეტს ამაღლებას.
აზრის აჩრდილი.
ზანტი ღამე ხომ მაინც რჩება:
სულ ერთი დარტყმა.
ერთი ზესვლა.
სულ ერთი ფიქრი.

rote rippen

so wie sie strickt mit luft
und maschen überbrückt die nadel,
so lässt sie eine weg mit lachen
und asche wird er, wenn sie weckt.
so hat sie dann die rote wolle mit
dem korb die rippen seiner brust gezählt.

წითელი ნეკნები

როგორც ქსოვს ერთი, ჰაერითა და მარყუჟებით,
ზევით მიიწევს და, თითქოსდა, ხიდს სდებს ჩხირებზე,
ისე - მეორე გაისტუმრებს მავანს სიცილით -
ფერფლი იქნება, როდესაც ის გამოაღვიძებს,
ერთი დაითვლის თვლებს წითელი შალის ძაფისას,
ხოლო მეორე ასეთივეს დაითვლის ნეკნებს.

gebläse

unter einem trompetenbaum
betet ein böser traum,
pumpt das in sein dösen.
irgendetwas löst sich dann,
träumt das mit den bösen,
räumt das weg, was lösen kann,
rumpelt mit dem pomp hinaus,
wirft seine blätter ab,
nimmt mich ins grab
und bläst die lichter aus.

ჩაბერვა

აულერია საყვირის ხეს ამაყად თავი.
ბნელით მოცული იქ ლოცულობს სიზმარი ავი,
რომლის თვლემაში წყალსაქარი წყლის ქაჩვას ბედავს.
რადაც იფეთქებს, აიხსნება, აიშვებს მაშინ,
და ავსულებთან ჩახვეული, სიზმრადაც ხედავს.
ათავისუფლებს გზას, რომლისაც შეძლებს გაკვალვას.
ჩამოცვივდება გაცრეცილი დაბლა ფოთლები
და მეც სამარის ოხშივართ დავიორთქლები -
სულის ჩაბერვით ის ჩააქრობს ყველა სინათლეს.

weisse fahnen

wenn kamele im innersten um dicke mauren
die schlangen so beschwören, dass ihr jericho
in schwere körbe das selbst wie in trompeten
so verflochten, wie der ton mit seinem horn:
wanken wie städte aus die toren, in gestalteten
figuren. ich, so betreten, wie es mich ausgespielt.
die steine fallen auf die stellung ihrer mauern,
die mich umzwingen, als den, den diese aufgegeben,
ein jeder geht, anstatt der sätze, an die eigene
adresse: die städte, die ich angegriffen eingenommen,
und schlucken muß, solange es mich verdauert.

თეთრი დროშები

როს აქლემები ატარებენ თავიანთ წიაღს
მყარად და მსუყედ ნაშენები გალავნის ირგვლივ,
შეულოცავენ მაშინ გველებს ისეთი ძალით,
რომ მათი მშვიდი, ძირმოწნული იერიქონი -
კალათი მძიმე საყვირთა ყელს ჩაეხლართება,
ისე, ვით ბგერა ეხლართება ბუკს - თავის მშობელს.
ქალაქებივით ბარბაცებენ კარიბჭეები.
ეს ფიგურები ისე მტკეპნიან,
ვით ბგერის ნთხევით დაილლება ხოლმე საყვირი.
გალავნებს თავზე აცვივით ქვეები.
ო, მე ისევე ვითრგუნები ამ გალავნებით,
როგორც - ისინი, მიატოვეს რომლებიც ქვებმა.
სიტყვის მაგიერ ყველა ეძებს თავის მისამართს:
ქალაქებს, მე რომ დავიურვე და დავიპყარი,
და - მათ, რომელთა მონელებაც ჯერ კიდევ მიწევს.

äpfel

sie blickt sich um und meint:

diese verbindung darfst du nicht ziehen.

lass nur.

ich schaue auf das ganze.

sie sagt:

das ist doch nur ein spaziergang in deine eigene umgebung.

wie das klingt:

soll dieses sehen daten fassen?

und schon beginnen alle zu marschieren.

der himmel wölbt sich und sie lacht und geht.

die früchte werden an die wand gestellt.

mich dreht es um, ich ziele:

ich fühle mich ja so verbunden.

ვაშლები

ის ქალი უკან მიიხედავს და შემდეგ ამბობს:
არ გინდა, ნულარ გააგრძელებ ამ კავშირს, ნულარ.
ვუყურებ მთლიანს. ხოლო ქალი კვლავ ასე იტყვის:
რა დაგმართია, შენს მახლობლად ვსეირნობ მხოლოდ!
ნეტავ, რას ნიშნავს ეს სიტყვები დაუდევარი:
არ ღირს, ჩემს მზერას თარიღების თანგავდეს ხსოვნა?
საყოველთაო მარშირება დაწყებულია.
ცა ირკალება. ქალი მიდის სიცილ-სიცილით.
სუყველა ნაყოფს კედლის გასწვრივ დააყენებენ.
რალაც თუ ვილაც შემაბრუნებს და მეც ვუმინებ:
მე ხომ კავშირი ამ ნუთამდე შევინარჩუნე!

nach stürmen

fällt dieses schnörksel von der decke
und gräbt sich in den polster dieser post,
springt von der wand in jeder decke ecke,
schliesst, danke sagend, auf den schrank.
doch dieses auge will sich schliessen,
denn der verdross der farbenmasse schreit
aus allen schlüsselmündern, sagt mich krank.
da schüsselt waschen wasser auf das ganze,
das mondgewand stürzt aus dem halben rahmen,
und grinsend glänzt den sonnen ihr geflecht.
da schliesst das auge sich und sternt es auf,
der morgenwind dringt durch die, die ihn gurgeln,
die sanduhr schneidet knöchern stürme.
wird es endlich wieder nach?
der schwarze mann hängt auch im kasten
und will lebenslänglich fasten.

ქარიშხლის შემდეგ

მაღალ ჭერს წყდება ორნამენტის ერთი ნატეხი,
ფოსტის სავარძელს - თბილს და ფაფუკს - ებლაუჭება,
კედლებს მოჰყვება, კუთხეებზე მოცოცავს ფრთხილად,
"გმადლობთო", - ამბობს და კარადის გაღებას ლამობს,
თვალეებს კი მხოლოდ ის სწადიათ, რომ დაიხუჭონ,
რადგან სიგონჯე საღებავის ყვირილით წვეთავს
ყველა ხვრელიდან და სუყველა საკეტურიდან,
რომლის მტკიცებით, ავადა ვარ, შემყრია სენი.
ნარეცხი წყალი აქ ლაყბობას მოჰყვება **მთელზე**.
ნახევარჩარჩოს ჩამოწყდება მთვარის სამოსი,
კბილების კრეჭით და ქირქილით ბრწყინავს მზის წნული.
მძაფრდება მზერა და, თითქოსდა, გავარსკვლავდება.
დილა მას გაჟღენთს, გამოივლებს ვინც სიოს ყელში,
ქვიშის საათი ქარს ძვალავით დასერავს, დაფლეთს...
ეგებ, ოდესმე შავი კაცის გველირსოს ნახვა?
ყუთში ჰკიდია, სურს, მარადჟამს დაიცვას მარხვა.

baukasten

jene länge ist ein zug,
diese eine fahrt am fluss,
und das schwarz ist jener vogel
auf dem baum mit diesen blättern.

und das rot bestimmt ein dach,
das ein haus bedeckt, zum schluss
steht das haus an jenem ort;
dieses sehen ist ein wort,

dessen berge horizont,
wo sich mein verstehen sonnt:
kühe werden dort gemolken
und darüber ziehen wolken.

diese not sät dort die saat,
wo es fern so fremd mir naht,
jeder ton sich anders dreht,
als krüge auf den tischen steht.

füllst du sie, so mäht die melodie
ihre noten vom papier,
bindet sich die garben:
bist du fort, so bin ich hier.

კუბურები

გრძელია მატარებელი,
გზაა მდინარის გასწვრივ.
მუქად გამოკრთის ფრინველი
ხარბად შეფოთლილ ხეზე.

წითელი - სახურავია
(თუმცა, აღარც უნდა კითხვა,
სახლი მის ქვეშ რომ შავია).
ჩემი ხედვაა სიტყვა:

იქ ჰორიზონტი იწყება,
იქ გონი მზეს ეფიცება,
იქ რძისფერია ღრუბლები,
ჯიქნით ატარებს ძროხა,

იქ ჭირი ხორბლად გროვდება.
შორით რომ მიახლოვდება
ბგერა ეული ორდება,
ტაბლას დაედგმის დოქად.

თუ იგრძენ, ჰანგით ავსება
ქალაქს ნარსტაცებს ნოტებს.
თუ არ ხარ, ჩემი არსება
შენს ნაცვლად დააბოტებს.

im garten

hintergedanken sehen dich mit meinen blicken an,
und schon verschlägt es mich gewittrig ins gebirge.
denn das, was ich von dir so sehe, will ich auch besteigen,
nicht nur, um ebenen in mir und ihrer schwüle zu entkommen.
es trifft uns nicht aus heitren himmeln, wenn wir grollen,
und sanftes regen hat auch seine wolken, bis es sich ergießt:
was du von mir willst, mußst auch du von deiner stimmung wollen,
und das, was, wenn wir übers wetter reden, hintergründig fließt,
schwillt mir zum sturzbach, wenn es über deinen bergen donnert.
ja, abgeblitzt, und schnecken - strecken ihre fühler:
es hat geregnet, alles tropft und ist ein bißchen kühler.

ბალში

მალული ფიქრი შემოგცქერის ჩემი თვალებით,
ისე მიმდენის, ერეკება ვით ავდარს მთებში,
რადგანაც იმის, შენში რომ ვჭვრეტ, დალაშქვრა მინდა,
არც მთლად იმისთვის, რომ დავძლიო ჩემში დაბლობი...
როდესაც ვდრტვინავთ, ნათელ ციდან არ გვანვიმს რისხვა,
წვიმაც ფლობს ღრუბელს, ვიდრე ძირს არ ჩამოიღვრება:
ის, რაც ჩემგან გასურს, შენს თავსაც ხომ უნდა მოსთხოვო,
ამინდზე ფიქრში ის, რაც ჩვენში ცხრება, მცირდება,
შენი მთის თავზე დაქუხებად ამოსივდება.
განქარდა ელვა. ლოკოკინა საცეცებს იწვდის.
იწვიმა, მაგრამ ყველა ხესთან კვლავ წვიმა გვიცდის.

ruinen

in diese landschaft einzutreten, und so
den bildern tür und tor zu öffnen,
heißt nur, daß mir betretenes verhindern
die sinne einzufärben weiß: da schwärzt
es ritterlich schon, was ich wollte, an,
indem es minnend überträgt, ein schiffchen:
webstuhl oder fluß nur in gedanken.
natürlich läßt sich das auch so beschreiben,
daß vom grünen oder bläuen nur ein auge
trocken bleibt: der trommel fälle unbewegt
auf diesen paukenschlag des vorgestellten:
als zug und brücke, bogen, öhre oder sehnen
bleibt das innere der festung nur mit mir bespannt.
das liebliche, das mir als titel dieser aussicht
das leibliche vergeblich umzustimmen sucht
stellt dann als flucht sich ihren perspektiven.
bleibt so verkörpert mir das blicken in die tiefe,
springt das hinunter, was mir dort entgegensieht.

ნანგრევები

ამ ლაღშაფტში რომ შეაბიჯო და ხატ-სახეებს
ფართოდ განუხვნა ყველა კარი, ყველა კარიბჭე,
იმასლა ნიშნავს, რომ გრძნობები ამიკრძალავენ
თეთრად შეღებვას იმის, რაშიც ადრე შევსულვარ.
აჰა, შავია, რაინდულად რასაც ვნატრობდი,
ვიდრე დაზგაში იძვრის მაქო და ნავი - წყალში.
ამის აღწერა ისედაც ხომ შეიძლებოდა,
რომ მშრალი მხოლოდ ცალი თვალი დარჩენილიყო,
დოლი - უძრავად და ლიტავრა - ხელშეუხებლად,
მატარებელი - უხიდოდ და ულაროდ - მშვილდი,
ციხეს გალავნად მეღა ვყავდე შემორკალული.
ის, რაც ჩემშია, ამ ხედს ერქვას თითქოს სახელად,
ამაოდ ცდილობს, ხორციელის გარდაქმნას, შეცვლას,
"გაქცევა ვარო", - დააჯერებს მის პერსპექტივებს.
ცოცხალი მზერა ასე რჩება ჩემ სიღრმეებში.
ეშვება ის, რაც ქვესკნელიდან თვალს გამისწორებს.

nympe

ich möchte mir von anderer seite als das entgegenfallen,
was mich von hier aus in die weite meiner aussicht treibt.
wenn mir damit, so angesetzt, das ende mit dem ufer winkt,
heißt das dann nur noch, daß ich mich in jenen fluß gebracht,
der mir aus seiner schlinge hilft, indem sich seine ufer treffen.
so aufgeschwätzt den strudel mit der lösung zu verwechseln,
und auch weil ich, wenn ich mich drehe, mich nicht finde,
läßt mich auf deutungen vergessen, die in meiner fülle enden.
da ich die zeit, die flüsse brauchen, um sich zu verlagern,
nicht selbst erleben kann, empfinde ich auch landschaft, die
sich um mich dreht, als aufgebunden, nicht als teil von mir:
ich fließe noch, und darum diene mir doch rettend als der ast,
der, weil er sich in dem, was ich von mir verwässert, spiegelt,
als anderes in dem zu ruhen kommt, das sich nur selbst bewegt.
treibt dann der wind uns aus und in die blätter, die beschrieben
als abgebildet oder nützlich gelten können, bleibt von dem papier
das hier - nur wenn mich jetzt umarmt, woran ich mich
geklammert.

ნიმფა

მსურს, საკუთარ თავს ან სხვა მხრიდან დავეცე შუქად.
ესა სჯობს, ვიდრე - ის, რაც ხედვის სიშორეს მძალავს,
როცა ამ მხრიდან დასასრულის ნაპირებს ვუჭვრეტ.
და ეს გულისხმობს, რომ შევედი იმ მდინარეში,
რომელიც თავის მარყუჟებით დამეხმარება -
ორი ნაპირი შეეყრება ერთიმეორეს.
ლაცობა მორევს გამოსავლად შემომასაღებს,
და მაშინაც კი, საკუთარ თავს როს ველარ ვპოვებ,
გადამავინყებს, ამის ახსნა ჩემში რომ კვდება.
დროს, მდინარეებს რომ სჭირდებათ მიხლა-მოხლისთვის,
თვით ვერ განვიცდი. ამიტომაც აღვიქვამ ლანდშაფტს,
ვით ჩემს გარშემო მოტრიალეს და თავს მოხვეულს
და არა - როგორც განუყოფელს და სისხლხორცეულს.
კვლავ მომდინარეს, მშველელ ტოტად გამომეცხადე,
ის ირეკლება იმაში, რაც წყლად გარდავქმენი,
ამიტომაც, სხვა რამედ რომ ფეთქავს იმაში,
რაც მიმოიძვრის თავისთავად, თვითონ, საკუთრივ.
და შემდეგ ქარი გაგვაქროლებს გარეთ, ფოთლებში,
რომლებიც, იქნებ, წარწერებმაც კი გადაფარონ,
ან ფოტოებზე აღიბეჭდოს მათი სახება -
ქალაღდიც მაშინ შეიქმნება გამოსადეგი,
თუ მომეხვევა ის, რასაც მე ჩავებლაუჭე.

ein bläuen

das leichte fällt ins schilf und zirpt
mit schatten um die heissen felder,
täuscht so die umgehängten ränder,
verweist ein bisschen, wie wenn einer stirbt.

und dunstig fault das licht in meinen blenden,
grelt durch die blicke ins gestrüpp,
dreht die gereizten mägen durch den wind,
reihet zähne auf, ein wenig schimmeln ihre enden.

die bilder treten ganz geduldig aus den dingen,
zeilen sich auf für das, was sie sich gelten,
legen sich auf den so geschlitzten magen, singen:

die falben grinsen glücklich in die wellen,
da eilt die welt entkleidet durch ihr rollen
und reitet ihrer weite blösse in mein wollen.

სილურჯე

ამ სიმსუბუქის ვარდნის ჩქამი ხმას მოჰგავს სტვირის,
ლერწმებს ჩაენთქმის და, მინდვრებიც ჰგვანან საფუპირებს,
გარს შემოჯარულთ თვალს აუხვევს ამით ნაპირებს
ისე ობოლი, როგორც მაშინ, როს ვილაც ტირის.

აბოლებული ლპება შუქი ჩემს სიბრმავეში,
აკაშკაშდება მზერის გავლით აბურდულ ტევრში,
შფოთიან სტომაქს ქარის ქროლა აატრიალებს
და ობმოდებულთ დაამნკრივებს კბილებს დაეშვილთ.

საგნებს სტოვებენ ხატსახენი და ვერ ხვდებიან,
მათი ნამდვილი მნიშვნელობა ვით ერთვის სტრიქონს.
ჩაჭრილ მუცელზე როცა მღერით დაეშვებიან,

კბილებს უკრეჭენ ჩალისფერი ცხენები ზღვას და
სამყარო თავის ჩქაროსნულ ტემპს ტალღათ აჩვენებს -
ის შორ სიშიშვლეს ჩემს სურვილში შემოაჭენებს.

violett

immer weiter in der stimmung,
bis du in der laune bist,
die du stillst. erinnerung:
immer weiter ist bestimmung.
du als färbung bist bedingung,
daß du siehst, was du nicht bist?
kummer, heiter, zeug die stimmung,
bis du, ich erstaune, bist.

იისფერი

უფრო და უფრო ღრმად შეერთვი შენივ გონებას.
ვიდრე ისურვებ, ღვთის წადილის მინამსგავსებო,
შენ ასაზრდოებ და ამშვიდებ იმ მოგონებას,
ტკბება და ტკბება მომდინარე შორით ცხონება,
შენს ფერს მხოლოდლა მონოდება ეპირწონება,
ის რომ იხილო, რაც აღარ ხარ, ლხენით აღმვსებო,
ტკბილო ნაღველო, შენი სიმწრის ჰქმენი მონება,
მე გაოგნებას შევუპყრივარ, შენ კი - არსებობ.

vögel!

in der erinnerung muß ich nach der erscheinung haschen,
von blüte flatterhaft zur blüte oder auch im nebel liegend
ersteht sie mir von den begriffen des erdachten ganz verwaschen.
wie anders dieser eindruck, der in sicherheit mich wiegend,

mich prägt, indem er meine sinne überwältigt:
bin ich es etwa, der dem ganzen seinen stempel gibt?
ist jener vogel, der mich pfeifend auf dem ast dort wippt
nicht ich, der den begriff von ihm in sich vervielfältigt?

es nimmt mich wunder, daß mir keine flügel wachsen,
wenn ich an dieser wirklichkeit den schnabel wetze;
und tiefer gehe ich in mich auf meinen beiden haxen,

indem ich, was ich sehe oder wo ich gehe , so in mich versetze,
daß das, was sich in mir noch aufbäumt gegen diese sicht,
von seinem ast aufflattert, und mich so mit sich verflucht.

ფრინველები!

მოგონებაში მწაღს, ზმანებას ჩავავლო ხელი,
ყაყაჩოებზე დაფარფატებს თითქოს აპრილი,
ყალბი ცნებებით დამტვერილი და დათხაპნილი -
შთაბეჭდილება რა უცხოა, რა სხვარიგ მწველი!

დაღს მასვამს იმით, რომ ერევა ჩემს გულს და ნებას.
ბეჭედს რომ ასვამს მთელს, ერთიანს, ნუთუ ის მე ვარ?
განა ფრინველი, ტოტზე რომ ზის და მოსწონს რხევა,
თვითონ არა ვარ, რომ გარდავქმნი ამ ჩიტის ცნებას?

და მიკვირს, რატომ არ მეზრდება ნეტავი ფრთები?
იმაზე, რაც თავს დამტრიალებს, ნისკარტს ვილესავ,
შევდივარ ჩემში და რაც ხდება, ნელნელა ვხვდები.

რასაც ვხედავდი, ჩემი თავის შიგნით გადამაქვს.
გარეთ ნაჭვრეტიც ახლობელი გამხდარა ჩემთვის -
ორი სამყარო - შინ თუ გარეთ - ერთმანეთს ერთვის.

sonde

am anfang dreht sich alles reden wollen
um das, was aufgeht in dem meer versionen,
den buchstaben zu tönen, lässt millionen
in blitzten spielen, die sie erden sollen,
drohend gedanken, die dem licht verborgen
ordnend beschränken wie verwirrung zeugen.
rollen die stoffe ihre bahnen, beugen
sich die modelle dem kostüm von morgen,
umkreist, was hier im gliedern tagt, sein werden.
mit einem mal, und so gezeichnet, steigen
tonleitern auf, geht über in gebärden
dem delirieren nah der lieder reigen.
chor allen ahnens hebt, die leiern, auf,
endet als bruch, riff im begriffnen lauf.

ზონდი

დასაწყისშივე საუბარის ყველა სურვილი ვერსიების ზღვას უტრიალებს, ოქროცურვილი თემა ამოდის ზედაპირზე, რათა დუმილი განკვეთოს ელვამ, ასოების ხმებში წუხილი ფიქრთა, რომლებიც ამ სინათლეს ემალებიან. წესრიგის საზღვრებს გარღვევებით ემუქრებიან და პოდიუმზე ქედმოხრილნი ეახლებიან ხვალინდელ კოსტუმს მოდელები. გარს ევლებიან გათენებადი საზრისები, წარმოდგენაში წამომართულნი, ხდომილების უცნაურ შესტებს, გააყდერებენ მუსიკალურ ფრაზად თემაში ბოდვის ნაპირზე სიმღერების ამღვრეულ ფერებს. წინათგრძნობები აღაპყრობენ ქნარებს, რბოლაში წყალქვეშა კლდეზე დაიმსხვრევა ფრაზა წვდომაში.

rutsche

kind sein, leicht die leiter zu erklimmen,
fallen, wann?, wie bahn sich vorgeschrieben,
finden, was vom wahn im wort geblieben,
lallen, leiern teil er ein zu stimmen.

klein gedruckt sich zeit und zeile zieren,
eindruck so zu schinden, dass gefallen,
die auf reizen leer gestikulieren,
szenen machen, fühlen wolkig ballen.
zeug die zeichen, die zu nichts addieren!
tanzt der schwindel vor den augen, webe
katastrophen in den takt, verschwimmen
die kulissen, spiel, als ob, was lebe,
hoch hinaus nicht wolle, bloss in schwebe
kind sein, leicht die leiter zu erklimmen.

höher steigen, sich in zwänge schmiegen,
klötze türmen, hell die klänge färben,
wenn zur gänze bauten hoch sich fügen;
taube brocken, wild geformte scherben
bilden selbst die muster, wege, stiegen;
längen, breiten räume fassen ein,
sperrn klänge ein, bereit zu üben,
was im brauch verschüttet, lassen ein,
die verschieben, bis sie passen, ein-
fallen, wann?, wie bahn sich vorgeschrieben.

ჩამოსასრიალებელი

ბავშვად ყოფნა და კიბე-კიბე ლალი სირბილი,
ვარდნები, როდის? გზები თავის ბედს განსაზღვრავენ,
რაც სიტყვებს შერჩათ ვნებებიდან, პოვნა იმისი,
კაცი საკუთარ თავს ააწყობს ქნარზე ღიღინით.

დრო წვრილი შრიფტით იწერება, ურთავს სტრიქონებს
წამებით განვრთნილ და დახვეწილ შთაბეჭდილებებს,
რომლებიც ცდაზე პანტომიმით რეაგირებენ,
გრძნობენ სცენაზე ღრუბლისებურ გამოვლინებებს.
დასვი ნიშნები, არაფერს რომ არ ემატება!
და ცეკვა-როკვით თავბრუსხვევა აბრმავებს თვალებს,
მიეცი რიტმი კატასტროფებს, ბუნდოვანდება
ეს კულისები, სპექტაკლია მისი სიკვდილი,
თითქოს არ სურდეს მალლა, გარეთ, და სურს ფრენაში
ბავშვად ყოფნა და კიბე-პნკალზე ლალი სირბილი.

და კიდევ უფრო მალლა ასვლა ბრმა ძალისხმევით,
ფიცრების ერთად დახვავება, გაფერადება
ბგერების, როცა ნაგებობა ამოიზრდება
და ყრუ კედლებში ალესილი მსხვრევის ქაოსი
ქმნის ჩუქურთმებს და კიბეებს და გზებს, გასასვლელებს,
სიგრძე-სიგანის სივრცეები წნავენ გალიებს
გამომწყვდეული ბგერებისთვის, რომ გამოსცადონ,
ჩვეულებებში რაც გაიბნა, და ამაგრებენ,
უსადაგებენ, ასწორებენ, ათანაბრებენ,
ჩასვამენ, როდის? გზები თავის ბედს განსაზღვრავენ.

klarer soll aus engem raum sich heben,
was sich im moment, am traum vergangen,
wahrer soll verstehn am bild jetzt weben,
bis gestalt annehmen, die verlangen,
aufzutrennen, die dem stoff entstreben.
spur in pfützen, eindrücke im wachen
überflutet, -wuchert vom belieben,
mit dem, die sich festgesetzt, verflachen,
rinden, die sich sinn und stamm vormachen,
finden, was vom wahn im wort geblieben.

welt, wann welt, was im gewirr verstrickt,
einfach horizont, der ungegliedert,
was auch ragt, in seine lage rückt!
rauscht es, tagt es, regen unerwidert
laut und licht, die ins gedächtnis schickt,
was in buchten formt, am ändern strandet.
wetter, letter, tau und teil verschwimmen,
wenn, was will, in einheiten umrandet.
wahn die leiter, spricht, der steuert, landet,
lallen, leiern teil er einzustimmen.

რასაც ამ წუთში გზა აებნა სიზმრებში, ვინრო
სივრციდან უნდა ამოვიდეს უფრო მკაფიოდ,
და უფრო ნათლად უნდა ქსოვოს წვდომამ სურათი,
სანამ ფორმაში მთლიანობა არ აღსრულდება,
ემალებიან მატერიას ელემენტები
და მათი კვალი გუბებში, ანაბეჭდები
ცხადში, მიმქრალნი – მრავლდებიან მძლავრი სურვილით,
მაგრამ ფორმებში მოქცეულნი, გამყარებულნი,
მერქნები აზრებს და ლეროებს წარმოიდგენენ
და პოულობენ, რაც ვნებიდან შემორჩათ სიტყვებს.

სამყაროვ, როდის აზვირთდება, რაც ჩაჰყვა მორევს,
შორი, ნათელი ჰორიზონტი, მიმოზნეული
გამთლიანდება, და აღადგენს ისევ თავის თავს,
აშრილდება, გათენდება, წვიმს უპასუხოდ
სინათლე, ბგერა გააგზავნის ხსოვნის კუნძულზე,
რაც ყურეებში იძენს ფორმას, აწყდება ნაპირს,
ამინდი, ნამი და ნანილი, ასომთავრული
გაიცრიცება, შემოსაზღვრავს ერთიანობას.
და როდის? კიბე, თქვით, ვინც მართავს, ჩამოსრიალდა,
კაცი საკუთარ თავს ააწყობს ქნარზე ღიღინით.

kegeln

im urwald dieser blicke schwingt sich gaffen
mit seiner meinung schwer von gast zu gast,
im sehfeld angespannt das schwätzen zu beackern.
ein schlag ins wasser, um zu drehen, sticht in see.
in dieser mast hisst jeder heuchelnd seine segel,
und misst, was er am meisten hasst.
unter dem joch der andern hebt der mist den schwanz,
die zukunft fährt mit einer dehnung in den hafen,
um hastig eicheln, heute in den wald zu säen.
(so leuchten euch die türme, stämme ihr signal.)
was seinem redefluß mit knapper not entkommen,
darf nun, das wasser bis zum hals, besprochen,
als wahlverwandschaft baum und gräser gackern.
was seinen hof so hält, verschmiert mit seinen füßen
den ton, den es mit seinesgleichen köpfe rollend trifft,
wird, als matrose seiner herkunft, schlau beschifft,
und, augen tiefend, als matrone schief beschlafen.

კეგლის თამაში

პირდაღებული ხტის მზერათა უსიერ ტყეში,
ვით - თვალსაზრისში, რტოდან რტოზე, მაიმუნივით,
ხედვის არეში მწოლარე რომ მოხნას ლაქლაქი
და ტბას ჩაერჭოს, რომ შეიძლოს დატრიალება.
აქ ყველა ყალბად ატკაცუნებს საკუთარ აფრას,
ააცდენს იმას, რაც გულს ურევს ყველაზე მეტად.
სხვათა უღლის ქვეშ კუდს აიბზეკს ნაკელის კნუტი
და განელილი მომავალი პორტში შეაღწევს,
რათა რკოები ნაჩქარებად დათესოს ტყეში.
ასე გვიცქერენ კოშკურები. მათი სიგნალი
მყარად რომ ჟღერდეს და მართალი გვამცნოს ამბავი.
მისი საუბრის მდინარეს რაც ბენზე გადურჩა,
უფლება აქვს, რომ დაქორწინდეს ტყეზე, ბალახზე,
რომლებიც ასე აკავებდნენ მის კარს და ეზოს.
ფეხით ზელს ბგერას, თავისივე მსგავსებთან ერთად
თავებს აგორებს და ახვედრებს იმავე თავებს.
და ის იქნება მატროსივით მდარე და უნდო,
თუმც სველი მზერით მთლად მატრონას გამომსგავსებულს,
მასაც ირიბად ვინმე იქნებ მიუწვევს კიდევ.

krawall

aus diesen noten wächst vor ihnen angst,
die diplomatisch uns mit ihr vertauschte.
der wechsel läßt die kräfte steigen,
um uns, als wille eingebildet, zu verhökern,
und treibt im rausch zur kriegserklärung:
ein jeder gelte nur so lang als seine währung!
mit diesem säbel rasseln - wer ließe sich noch so
verkaufen? - bin ich gemeint, und so gefreit
versieht es seinen dienst von oben.
nur angetreten, - hat es denn diese sicht verdient? -
hält es mit seinesgleichen schritt und darf sich
für das aushalten der treue selbst beloben.
hab acht vor den kanonen, donner! ein jeder kopf
in seine mündung, als belohnung: feuer!
zwischen sirenen wird die heimkehr durchgeschifft,
und, heimat rufend, so in sich versenkt:
wer hier noch irr fährt, kommt zu spät.
die schützen, aus allen rohren sprache zündend,
begraben, was von dieser stellung schon obszön
verschossen. was sich noch rühmen kann wird
gliederlos mit namen oder titel ausgeschlachtet,
denn dieses feld darf nichts vom hinterland
des selbst beherrschen. wer soll auch diesen daten
ihre lieder lassen? sie sind doch um das fell
über die ohren ausgezogen. nur noch die rüstung
läßt sich als wahrheit verlogen auf die bahre legen.

ამბოხი

ამ ნოტათაგან შიშის ბუჩქი ამოიზრდება.

შიშში გაგვცვალა - გაისარჯა დიპლომატივით.

გაცვლა ზრდის ძალას, რათა ჟინმა და ნებისყოფამ

გადაგვაქციოს მინის კუზად, სამარის ბორცვად,

თრობა მოგვეგვაროს, ვიდრე ომი დაიწყებოდეს.

ყველა სულდგმული ფასეული იმდენ ხანს არის,

რამდენ ხანსაც კი თავის დაცვა ხელენიფება -

მე ამ ხმლით ვიბრძვი. თავს სხვა, აბა, როგორ გაყიდდა?!

მე მირჩევს, განა? ჩემთან ფლირტით ცდილობს გართობას?

უარუყვია სამსახური, მაშ, ზენა ძალთა!

დაიმსახურა მან ასეთი სანახაობა?

ახლოს მიმდგარი, თავისნაირთ აყოლებს ნაბიჯს

და უფლება აქვს, საკუთარი თავი შეიქოს

გაძლებსა და გამოვლენილ ერთგულებისთვის.

უფროხილდი ქვემეხს - მისგან ცვივა ჭეჭა-ქუხილი.

ყველანი, ვინც კი საკუთარ თავს უღრმავდებიან,

ცეცხლს მოიხვეჭენ - ეს იქნება მაგათი ჯილდო.

სირინოზებთან ერთად გემი შინისკენ გასწევს,

სამშობლო უხმობთ თავის თავში ჩაღრმავებულებს:

ისიც აქ მოვა, ვისაც ბედმა გზა აურიო.

ყველა მსროლელი, თოფის ლულის ენად ამგზნები,

მას ასამარებს, ვინც მომკვდარა შეურაცხქმნილი.

რასაც ჯერ კიდევ შეუძლია თავის შექება,

ომს გასთიშვია, შერჩენია წოდება მხოლოდ.

პარტახ სულს სხვებზე ბატონობის არ აქვს უფლება.

ამ თარიღებზე ვილამ უნდა შეთხზას სიმღერა?

მათთვის ხომ ომი სხვათა ყვლეფის საშუალებაა?!

საკაცებზე კი ნატყუარი სიმართლე ნება -

მეომრის ნაცვლად დარჩენილი აღჭურვილობა.

wechsel

dieses mehr an übertragung
macht als ordnung
etwas von der kraft zunichte:
wenn ich es wollen nenne,
steigt der verbrauch
zum beispiel:
als wolke in den himmel.
"dieses" als muster
trägt zu dem satz bei,
den ich jetzt machen kann;
ob als sprung in meinem gefüge,
oder als graben, den ich
mit meinem satz
hinter mir gelassen habe,
wie ich dieses übersetzen
eben verstehe: floß,
was von mir zurücktreibt,
bleibt sich immer
mit geteilter meinung.

გაცვლა

ეს უფრო მეტად გადატანას ემსახურება,
ვიდრე - წესრიგს ან კავშირებს
და იკლებს ძალა, ნადგურდება ამ ქმედებაში,
როცა მის სურვილს ვასახელებ,
ცვდება, და ქრება,
აი, მაგალითი:
როგორც ღრუბელი მალლა ცაში,
"ეს", ვით ნიმუში,
ემატება წინადადებას,
რომელიც ახლა შემძლია რომ მოვიფიქრო,
როგორც ნახტომი ჩემს დანართში
ან როგორც თხრილი,
რომელიც უკან მოვიტოვე წინადადებით
ისევე, როგორც ეს თარგმანი.
მე ვხვდები - ის, რაც მოვიტოვე,
ჩემგან რაც მიდის
უკან - ის რჩება თავის თავთან
გაორებულ წარმოდგენებში.

ein färben

der sonnen wut erkaltet, langsam, starr,
die sicht erstirbt in mir in dunkelrot,
das nordlicht tönt sich in den tod.
in meinen blassen händen schwindet,
was nie war. die lust veraltet,
klanglos, ohne scham; und jede abfuhr
bringt sich glotzend in ihr lot.
so leimt sich das zusammen,
was in müder pracht sich selbst gehorcht,
im zeigen prüder macht.

ერთი გაფერადება

მზეთა რისხვა ცივდება. რჩება გაქვავებული.
ფერში - მუქ ალისფერში ჩემი მზერაც მოკვდება.
პოლარული ნათება აჟღერდება სიკვდილში.
ხელში ის ჩამაკვდება, რაც არასდროს ყოფილა.
ვნება დამიბერდება - უჩუმრად, უკრძალველად.
ყოველი გადახვევა საკუთარ ტვირთს მიმძიმებს.
ასე ერთვის ერთმანეთს გადაღლილი მშვენება
და ასევე - ჩვენება კეკლუც ძალაუფლების.

ODEN

– uu – u – u – u – u
– u – uu – u – u – u
– u – u – uu – u – u
– uu – u

still steht nicht scheinen in den stummen blicken,
hingegen verharren vorstellungen,
wie es ohne trommeln der worte sanfter
mahnen nicht könnte;

taten, die aufmerksam gedanken richten,
auf ihr teilen, im warten auf die zeichen
ihrer ganz vertrauten, gewohnten formen,
um sie zu bringen

auf ein geständnis lang ersehnter klarheit,
wie in ihren verhalten ausgeführten,
deutenden austauschen wir kommen näher
an sie, zu klagen,

dass, wie sie bessern aus, was sie verbindet,
uns nicht tiefere einsicht in ihr werden
frei legt, um aus ihrem vergehn zu schliessen,
was sie gebrochen.

ოღები

უტყვი მზერების ლაბირინთში ბორგავს ნათება, აწყდება
კედლებს,
განირული წარმოდგენები იცდიან თითქოს მონუსხულნი,
შთაგონებულნი სიტყვების მძიმე დაფდაფების
ნატიფი რიტმით;

დანაშაულნი სასამართლოს უწყობენ ფიქრებს,
დანაწევრებულთ ნიშნებით და მოჩვენებითი
ღრმა თანაგრძნობით განაბულნი ელოდებიან,
რომ გამოსძალონ

ოდენ ნანატრი ამ სიცხადის აღიარება, მათ ქცევებში
გამოკვეთილი სატყუარა მანიშნებელი,
ჩვენ კი მხოლოდ ვუახლოვდებით,
რომ დავიჩივლოთ,

თუკი ისინი ამ კავშირებს დაალაგებენ, რაც ჩვენი ხედვის
სიღრმეს ვერ შეცვლის მათ შემთხვევით ხდომილებაში,
იმას ხომ მაინც მიხვდებიან, რამ მიიყვანა
დალუპვის ზღვარზე.

so, wie sich fortsetzt, schäumt über erleben,
krönt, es weiss, wie sich aufzulaufen anfühlt,
reflektieren es, wie sich bricht an lippen,
was sie beschwingen.

klagen sie an zu drehen, die verfahren
sich nach ferneren zeichen richten, um zu
steuern bei der rauheren elemente
sicherem stranden.

bringen sie, um zu bilden horizonte,
lächeln in deine züge, wendet ab sich
absichtsvolles brechen der, um die spielen
wiederkehr, ende.

könnten nicht ahnen, die auf uns zukommen,
die verwehten einstellungen, beleben,
bis aus bleibenden glücklich aufsteigende
uns still anblicken.

ის კი განაგრძობს საკუთარ თავს, ქაფმორეული
განცდის ტალღაზე ცნობს შეგრძნებას, თითქოს სივდება,
განსჯიან, მსხვრევით რომ აწყდება ტუჩებს, განსჯიან,
რას შეასხამენ ფრთებს ამჯერად.

და ბრალს დასდებენ, მიუსჯიან ადგილზე ტრიალს,
გზააბნეულნი, შორეული ნაპირებისკენ
მიდიან, რათა მართონ უფრო მეტად უხეში
ალქიმიური პროცესები.

და შენს ნაკვთებში გამოკრთება ღიმილი მათი,
ჰორიზონტების
წარმოქმისას, განზრახვებით სავსე მსხვრევები
განქარდებიან, შეიქცევენ თავს დაბრუნების
გათამაშებით, დასრულდებიან,

ხოლო ისინი, მომავალნი ჩვენსკენ, ვერაფრით
წარმოიდგენენ ქარშემოსილ, გამოცოცხლებულ
და გადარჩენილ წარმოდგენებს, სანამ ისინი
არ აღსდგებიან და მშვიდად არ შემოგვხედავენ.

kentaur

u – u – u – uu – u –
u – u – u – uu – u –
u – u – u – u – –
– uu – uu – u – –

wohin die schritte, soll ich sie lenken, wenn
mich einer büste gleich von den gliedern trennt
ein schnitt durch die verstrickung wirrer
banden, wie sie knüpft der gegensätze

behaarter lauf; zu welchem behuf stampft es
im rausch von sinnen ein, was sich denken lässt,
wo sich der aufstieg in zwei wege
spaltet, zu glattem stein steht gehauen,

der seine keule hebt, schlägt im schwanz das tier
vor, ihm auf allen vieren zu folgen; dort
erwartet sie ihn ungeduldig,
wo er denn bliebe, die zeit, sie drängt uns

im schiff zu jener gegend, den wellen trotz,
dem tausch der teile, bieten zu können, nicht
im faden auf vergehn zu rollen,
locken die wehen gefälschtem geschlecht.

da braust verkehr, sein tempel verwaist, am ring
erkennt doch keiner mehr, was die flut ihm bringt

კენტავრი

საით მივმართო ნაბიჯები, როცა, ვით ბიუსტს,
კიდურებისგან მყოფს კვარცხლბეკი სიცარიელის,
გადახლართული აბურდული მნიშვნელობების
გადაკვანძული, ერთმანეთის საპირისპირო

თმით დაფარული მიმოქცევა; ან რა ლოგიკით
ჩაიტკეპნება ამ გრძნობათა თრობაში ფიქრი,
მოაზრებადი ხდომილების, სადაც გლუვ ქვაში
ამოკვეთილი ასასვლელი იყოფა ორად,

რომელიც ურტყამს ცხოველს კუდში კეტს და სთავაზობს
თავაზიანად, უკან მიჰყვეს ოთხივე ფეხით
იქ, სადაც ქალი ელოდება თავის მამაკაცს
მოუთმენელად... დრო კი მინცივ მიგვერეკება

იმ მიდამოსკენ გემით, ისევ ზვირთების ჯიბრზე
შესაძლებლობა ელემენტთა ცვლის, და მოთხოვნის
რომ აღარ ჩაჰყვეს ლაბირინთში ძაფს; ტკივილები
შეიტყუებენ მათ ცრუ მოდგმას აქ დასალუპად.

ობლად დაშთება ეს ტაძარი ქუჩის გუგუნში
წრეზე, მორევში ვინ მიხვდება - რა მოაქვს ნაკადს

an tönen, die der tanz gehört hat,
um sie in nöten als stier zu zähmen.

es krönt sie, das der dann in die sterne setzt,
der im gefolge, das sie verbockt, verklärt
im kranz der strophen, die ihn winden
anvertraut, schwarz sie die segel hissen.

so stützt, ich wein', stock alter nicht, vielmehr stürzt,
der namen ihm verleiht, diesem mythenmeer,
berauscht der fluss, der sie vergessen,
lässt, was sich einmal gesetzt, zurück nicht.

როკვებში ოდენ რქაშემოსილ სიტყვათა ნიღბით,
რომ მინოტავრით მოარჯულოს გაჭირვების ჟამს.

გვირგინს ადგამენ ამაღაში, გაჯიუტდება,
ამ გვირგინს ჩასვამს ვარსკვლავებში. გასხივოსნებულს
სიტყვების რიგში ჩაანწავენ, და მინდობილნი
მათზე სტროფები შავად აფრებს ასისინებენ.

მოხუცი, ჯოხზე დაყრდნობილი, ემხოზა, ვტირი
მას, ვის სახელსაც მითიური ეს ზღვა ატარებს,
ათრობს მდინარე დავიწყების, რომელიც უკან
აღარ აბრუნებს ერთხელ უკვე მყარად დადგენილს.

- uu - u - u - u - u
- u - uu - u - u - u
- u - u - uu - u - u
- uu - u

sitzt an den stamm gelehnt das buch in händen,
weisse rinde mit schwarzen flecken, du, ich
lese den bewaldeten hang, die helle
bucht, sacht vom ufer

macht los das boot, sicht läuft aus, grund zu fliehen,
glied das ruder, das steif im takt verkleinert
deinen umriss, leuchtet die birke mir zum
zeichnen, das du noch

hältst in den händen, dem die blicke folgen,
wie in abständen mir die kleinen blasen
zeigen wo die blätter ins schwarze wasser
tauchten, was von der

brüchigen spur verflossenen auffassens
uns geblieben. noch klingt das leise klatschen,
das die berge unruhig durchwellt; ich springe
nackt durch reflexe.

ხეს მიყრდნობილი, წიგნით ხელში, კითხულობს ნიშნებს,
იეროგლიფებს, თეთრ მერქანზე შავი ლაქებით,
შენ, მე ვკითხულობ ფერდობს, ტყეთი დაფარულს, ნათელ
შორეულ ყურეს, და უეცრად

შორდება ნაპირს ნავი, ხედვა წყდება, გაურბის
ასობს უსვამს, როგორც ნიჩაბს მძლავრად, რიტმულად
ამცირებს კონტურს შენს სხეულზე, მხოლოდ არყის ხე
შემომნატრის ნიშნად იმისა,

რომ კიდევ შეგვრჩა ხელთ მზერები რასაც მიჰყვება,
წყლის ზედაპირზე ბუშტულების ეს პულსაცია
მანიშნებს ადგილს, აქ ფოთლებმა მღვრიე შავ წყალში
ჩაყვინთეს, მხოლოდ

წყვეტილი კვალი შეგვრჩა წვდომის განწყალებული
და ფერდობიდან კვლავ მოისმის ჩუმი ტყლაშუნი,
რომელიც მთებზე გადაივლის ზვირთებად, მე კი
რეფლექსებში ვხტები შიშველი.

– u – uu – , – uu – uu
– u – uu – , – uu – u –
– u – uu – u
– u – uu – uu

willst du wirklich verstehen? schlag an ein thema mir!
mathematisch durchdacht, proportional gesetzt
werden worte mir brüchig,
klingen werte nach untergang.

bilde ich mir das ein? folge dem schema nur!
aus den fugen geht das, was in die schrift einströmt,
ausgefertigt das weite,
sucht bestimmt nach, was unbestimmt.

kinderlachen, es setzt worte wie kieselstein,
wie figuren aus strichen, welch ein esel bin
ich, nach stellen zu suchen,
wo im stillen die disteln blühen.

rechne ich denn damit, dass in der wurzel steckt,
was ins kraut schiesst? was ist? multipliziert es sich
mit sich selbst? so ein unsinn
hat nur platz, wenn ein spatz gedacht.

alle raunen mir zu, unter dem unterschied
liegt das gleiche versteckt, das sie zusammenfasst,
summen stimmen genau so
lange nichts sie zusammenzählt.

გსურს, რომ გაიგო, მართლა ჩასწვდე? მომეცი თემა!
მათემატიკა, ალგორითმი და პროპორცია
მსხვრევადს ხდის სიტყვებს, ანადგურებს ფასეულობებს,
სამგლოვიარო მათი მარში მესმის რითმებში.

ან, იქნებ, მხოლოდ მეჩვენება? მიჰყევი სქემას!
რღვევას განიცდის და გადმოდის ნაპირებიდან,
რაც ნაწერებში ჯებირიდან ჩაედინება,
ექებს გარკვევით გაურკვეველს, მოუხელთებელს.

ბავშვის სიცილი განათავსებს სიტყვებს სიბრტყეზე
ქვაფენილივით, ვით ფიგურებს შტრიხებისაგან.
რა სულელი ვარ, რომ დავექებ ისეთ ადგილებს,
სადაც დუმილში ყვავილობენ ეკალბარდები.

ნუთუ, ეს არის ჩემი გათვლა, რომ, რაც ფესვშია,
ამოიზრდება ის ღეროში? რა არის? როგორ
მრავლდება ისევ თავის ხარჯზე? მსგავს უაზრობას,
ალბათ, ბელურას ფიქრებში აქვს მხოლოდ ადგილი.

ჩამჩურჩულებენ, თითქოს მიღმა განსხვავებათა
არის მსგავსება, რაც მათ ისევ აერთიანებს,
და რიცხვთა რიგიც მანამდეა მწყობრი და სწორი,
სანამდე არის შესაკრები და დაუთვლადი

wird symbolisch gefügt, metamorphosen gleich
formen satz und axiom um sich zu komischsten
unterhaltungen: geh aus
von den ersten prinzipien,

tschirpt es, exposition, thema, das durchgeführt
enigmatisch, hermetisch, aber nicht zu lang!
unterm strich wird der nenner,
was im zähler steht, anweisen.

წინადადების სიმბოლური მიზმა, კავშირი
აქსიომასთან, კომიკური მეტამორფოზა
ურთიერთობის. ამოსავალ წერტილად მაინც
პრინციპები გვრჩება სანყისი.

ჩქევს იდუმალად, ჰერმეტიულად გატარებული
ექსპოზიცია, თემა, ოლონდ - არა ხანგრძლივად!
გასმული ხაზის ქვეშ მნიშვნელი ასათაურებს
და მიუთითებს, რაც მრიცხველში ასახულია.

– uu – u – u – u – u
– u – uu – u – u – u
– u – u – uu – u – u
– uu – u

stolpert er auf die strasse, sieht, wie wenig
ist geblieben von der gewohnten gegend,
nicht einmal den randstein erkennt er wieder,
der ihm ein bein stellt.

und erst die bäume, himmell, fremd sie rauschen,
ohne dass er bestimmen kann, ob linde,
ahorn, buche vor seiner nase lassen
schwirren die blätter.

steht er am kopf? wer liegt denn da im graben
ganz ver mummt? (weil, den nachbarn zu beschreiben,
liegt der welt, die seine besatzung einnimmt,
viel, viel zu ferne.)

auf allen vieren kriecht ein ungeheuer
großer käfer, und fällt vom blattrand in die
pfütze, liegt am rücken, ertrinkt, ein absatz
tritt auf den panzer.

rappelt er endlich auf sich, wischt den dreck sich
ab, im mantel die hände liegen schwer wie
klötze, wer soll da etwas singen von den,
türmen am himmel

ფეხარეული მიბარბაცებს ქუჩაში, ამჩნევს,
გაქრა ნაცნობი, მიჩვეული მიდამო, უცებ
გზისპირას ქვაზე დაუცდება ფეხი,
ველარ ცნობს.

და ეს ხეები, ო ზეცაო! მათი ფოთლების
შრიალი უცხო, საიდუმლო გამხდარა მისთვის
და ველარ ხვდება, ნიფელია თუ - ნეკერჩხალი,
ან იქნებ - ცაცხვი?

თუ თავდაყირა დადგა თვითონ? მაშინ ორმოში
ვინ წევს ჭუპრივით შეფუთული? (რადგან მეზობლის
ვერსია მისი სამყაროსგან ძალზე
შორსაა.)

მექანიკური მოძრაობით მოდის ურჩხული,
ფოთლის ციცაბო ნაპრალიდან ვეება ხოჭო
ვარდება. ზურგზე წევს გუბეში, იხრჩობა, ჯავშანს
ფარავს ნაღეჩი.

ძლივს წამოდგება, წელს აითრევს, ჩამოიფერთხავს
ტალახს, ხელები ულაგია, როგორც მორები,
პალტოს ჯიბეში. ვინ იმღერებს სასახლეებზე,
ღრუბლებზე ცაში,

wolken sich auf, bald wird es prasseln, denkt er,
auf die dächer, wenn er die kargen flächen
richtig deutet, wenn noch ein tropfen hält an,
rinnen von früher

ab in das spätre all die elemente,
so wie er mit dem aufgestellten kragen
dunkel ahnt nur, in welche richtung zappeln
ihn seine schritte.

ჩამოიქცევა ეს ცა მალე, ტკაცანს გაადენს
სახურავებზე, და თუ სივრცის მწირე სიბრტყეებს
იცნობს, გაშიფრავს, ერთი წვეთიც თუ შეჩერდება,
გადმოიღვრება

გუშინდელიდან გვიანდელში ელემენტები
და ბუნდოვანი ვარაუდი შერჩება მხოლოდ,
სად მიბარბაცებს, მიუყვება თავის ნაბიჯებს
ასე საყელოანული.

– uu – u – u – u – u
– u – uu – u – u – u
– u – u – uu – u – u
– uu – u

entweder ode oder wiederholung,
hör mir auf, oder hör auf mich, die stellung
lässt entscheiden, wer von uns beiden gliedert
auf das erscheinen

in abstrahierten reihen. wieviel klarer
ist der blick, den, du auf mich richtest mit dem,
leuchten ein mir deine begriffe, sprechen,
uns dieses bild schickt,

starr in die augen! wen verfolgt, was hinter
dieser stirn sich verbirgt, nicht, der gedanke
legt aus uns, die fallen schon ein, was worte
machen, wenn jede

geste genügt. ja, streichle mir die seite,
statt den unnützen hirngespinsten weiter
aufmerksam zu folgen, was bringt den kitzel,
lässt uns die pausen

ab, schöne formen. um sich wie von selbst zu
heben, schätze ich, setzen an die teile,
abzustimmen, welcher von ihnen welche
rolle, hier spiele

იქნება ოდა, ან არადა - გამეორება.
გაჩერდი ანდა მომისმინე. მდგომარეობა
აგარჩევინებს, ჩვენ ორიდან ვინ ანაწევრებს
წარმოჩენას აქ ჩამწკრივებულ

აბსტრაქტირებულ ნაწილებად. რამდენად ხედვა
ნათელი არის, რომელსაც მე მომაპყრობ, რითაც
წარმომიდგება ლაპარაკი, შენი ცნებები,
ხედვა, რომელსაც ჩვენ გვიგზავნის სურათი შენი

გამჭოლი მზერით! ან ვის მისდევს, გაოგნებული
რა იმალება ამ შუბლს მიღმა, არა, ფიქრები
დაგვილაგებენ, ჩვენს მსხვრევაში, რას აკეთებენ
ჩვენი სიტყვები, როცა უკვე თითოეული

ჟესტიც კი კმარა. შენ კი ჩემთან აჯობებს დარჩე
იმის მაგივრად, რომ უმაქნის შენს ფანტაზიებს
მისდით კვალში გამალებით, რაც უსათუოდ
ინვევს ქავილებს, ღრმა პაუზებს

და ლამაზ ფორმებს. ალბათ, რათა თითქოს თავისით
ამაღლდეს, მე კი მაინც ვფიქრობ, რომ ნაწილები
წამოიწყებენ ამ უაზრო კამათს, არჩევნებს,
ვინ რა როლშია, რას თამაშობს. სინამდვილეში

keiner, verrückt wird nur im bett nach regeln,
übernehme. behaupten werden, manchen köpfen
schwer fällt, sich mit sinnlichem zu bescheiden,
sich, die verlierer

einspruch erheben, jene sätze, die in
frage, keine bedingung, stellen wir hier,
wenn die toten endlich erwachen, und uns
wieder verdingen.

ეს ხომ ბრძოლაა ამ საწოლში წესებისათვის,
რაზეც აშკარად გიჟდებიან. ზოგიერთ მათგანს
უჭირს რაიმე აზრიანით შემოიფარგლოს
და ამ ბრძოლაში ნაგებულნი, უკმაყოფილო

პრეტენზიებით აცხადებენ წინადადებებს,
რომელთა შემდგომ გართულებას ისევ ჩვენ ვცდილობთ,
როდესაც მკვდრები, ბოლობოლო, გაიღვიძებენ
და ჩვენ კვლავ ერთად შეგვკრებენ და შეგვანივთებენ.

- uu - u - u - u - u
- u - uu - u - u - u
- u - u - uu - u - u
- uu - u

noch ein gespräch, wie schnell begreift mein zensor,
was erwartet mein gegenüber, heuchelt
freundlich interesse, was unterdrückt mich,
jede routine

dreht mir den rücken zu, bis eine hand mir
zu erkennen gibt, dass ein teil von mir sucht
halt in diesem steten begrenzen vorge-
formter materie.

kommst mir entgegen, bild, so weich es, wieder
willig bietet sich an ein satz von schlüsseln,
um im blick die tatsache aufzufangen,
dass ihn dein mund sucht.

ჩემი ცენზორი სწრაფად ჩასწვდა დღესაც საქმის არსს,
ჩვეულებრივი და რიგითი შეხვედრა, თუმცა
კარგად თამაშობს, მაინც მთრგუნავს ეს თვალთმაქცობა
და რუტინა ყოველდღიური.

ის ზურგს შემაქცევს, სანამ ერთხელ მაინც ბოლომდე
არ შევიმეცნებ, რომ ამ მუდმივ შემოფარგვლაში
რადაც ნაწილი ჩემი ეძებს იმ პირველყოფილ
და უწინარეს მატერიას.

ჩვენსკენ მოდიხარ, ეს სახება ისე ლბილია,
ისე დამყოლი, დაშიფრული წინადადება,
ოღონდ მზერაში შეგამჩნიოს და დაიჭიროს,
რომ შენი პირი მას დაეძებს.

u – u – u – uu – u –

u – u – u – uu – u –

u – u – u – u – u

– uu – uu – u –

dann testet nichts mehr, wie weit verirrt wir uns
im wald, der mitten, wenn konzentrierten sich
begangene vergehen, in den
rissen der rinden sich lichten wird

den namenslisten, zahlen verhältnissen,
die, ehe brüche zeugen die endlichen,
ergänzen, was vom glanz des ganzen
immer noch fehlt, keine ruhe gibt

im kreisen, um sich formen wie absichtlich
zu augenblenden. findet auch keines mehr
dort vor – wen soll es auch erwarten? –
andere, teile ich immer noch

die hoffnung, dass den zahlen entsprechen wird,
wie sie sich frei bewegen, den ordnungen
entsagen, wer mit wem verkehrt wird,
himmel und hölle ein kinderspiel.

აღარ ამოწმებს არაფერი ჩვენს არსებობას
მას შემდეგ, რაც აქ ჩავიკარგეთ შუაგულ ტყეში,
სადაც ჩადენილ დანაშაულთ, ერთად თავმოყრილთ,
შეეძლოთ, ალბათ, მერქნის მიღმა გამონათება

სახელთა ნუსხა და რიცხვების ურთიერთლტოლვა,
რომლებიც როგორც კი შექმნიან კავშირებს, შემდეგ
განასრულებენ ბრწყინვალეების მთლიანობასაც,
ჯერ კიდევ ნაკლულს, რაც არ აძლევთ მათ მოსვენებას

და კვლავ უბიძგებთ - გააფორმონ ეს პერფომანსი
სხვის დასანახად, რომ შეშურდეთ, და თუ არავინ
არ მოიძებნა - ან ვინ უნდა იყოს გარშემო?
მე აქ ვარ მაინც და ჯიუტად ვიტოვებ იმედს,

რომ რიცხვებს დაუკავშირდება, ადრე თუ გვიან,
თავისუფალი მოძრაობა მათი, წესრიგის
უარყოფა და მიმოქცევა ერთმანეთს შორის,
ზეცა-ქვესკნელი ოდენ ბავშვის თამაშებია.

KRANZ

1. pinseln

wird mit dem. was? wird verderben
nichts? mit allem gleichzusetzen
etwas, all gemein verletzen,
wenn alle, nichts wird sterben.

so gegen sich selbst zu stossen,
als das alles, was nichts ist,
etwas, das auf das vergisst,
was mit allem so verflossen,

dass es keines in dem werden
dieser dinge, die nichts sind,
wenn das alles so verrinnt,

dass vom zeigen nur gebärden
bleiben, und das so gelingt,
dass sich nichts mit sich verdingt:

სონეტების გვირგვინი

1. ფუნჯებით ხატვა

მაშ, რა მოხდება? არაფერს დღე დაუმოკლდება,
ალარაფერი სუყველაფრის გახდება ტოლი -
მერე ყველაფერს გადაფარავს არაფრის ზოლი,
ყველა თუ კვდება, არაფერი აღარ მოკვდება.

ასე ეხლები საკუთარ თავს, მარცხით ვნებული,
არაფერივით, რაც იგივე ყველაფერია...
რალაც სულ ნაშლის, ბედის წიგნში რაც გვინერია,
რაც ყველაფერთან ასე არის დაწყვილებული.

არც რა მოხდება, მოგეგვრება არც როდის შვება
მათგან, რომელთაც სწავთ არყოფნის კვარის შენთება,
თუ ყველაფერი ასე უხმოდ დაიღვენთება.

ამ ჩვენებიდან ახლა მხოლოდ ჟესტები რჩება
და საქმე ისე მოენწყობა კარგთა თუ ავთა,
არაფერი არ შენივთდება საკუთარ თავთან.

2. auftragen

dass sich nichts mit sich verdingt
und mit allem um sich wirbt,
damit das, was nicht verdirbt,
mit sich in sich selber sinkt,

hebt sich so aus dem hervor,
was am ziel als anfang winkt,
als vergleich ins andre hinkt,
als das, was es war, bevor

es sich selbst als das begriff,
was von jenen so getrennt
als mauer in die köpfe rennt,

die sich so beschlagen, dass ein schiff
das wasser als die segel hisst,
das, was sich so weiss, vergisst.

2. ზედაპირის დაფარვა საღებავით

არაფერი არ შენივეთდება საკუთარ თავთან და სათავისოდ გაირჯება არარა ნავსი, რაც არ ფუჭდება, რომ ჩაეფლოს საკუთარ თავში, საკრავად სარტყელს საკუთარი რომ შერჩეს ბალთა.

ასე ამოჰყოფს თავს ხელახლა, რომ გახდეს სხვა რამ, მიზანსმილწეულს, დასაწყისის შეგხვდება კართან, შესადარებლად სხვა სხეულის შეარხევს ქართა, იმ სხვაში შევა, თვით რომ იყო იქამდე, სანამ

თავს შეიცნობდა, ჩანვდებოდა ამ მწველ ომამდე, ვით ის, რაც შორს დგას, რომ ქცეულა ურამო მხედრად, თავს, დასახლელად გაზადებულს, რომ ხვდება კედლად.

იმსხვრევა თავი, ვით იმსხვრევა ხოლმე ხომალდი, აფრის ტკაცუნნი წყალს რომ აშლის, სწორედ ის ხდება, და თავის შემცნობს ყველაფერი დაავიწყდება.

3. waschen

das, was sich so weiss, vergisst,
was es sein könnte, wenn es wäre
leicht, wie des vergleichens schwere,
die verändert, was nicht ist.

hat das ganze jetzt begonnen
das, was es in hälften teilt,
die es dann zu gänzen feilt,
die zu jenem fluss zerronnen,

der in seinen armen liegt,
sich zu jenen brücken biegt,
die er für die ufer hält,

die dem, der so von innen fällt,
als das erscheint, was dann als mist,
auf das geworfen, was nicht ist.

3. ჩამორეცხვა

და თავის შემცნობს ყველაფერი დაავიწყდება:
რა იქნებოდა, თუ ხვდებოდა ყოფნა ნამდვილი,
ვით შედარების სირთულეა, ისე ადვილი,
სირთულე იმად გარდაქმნიდა, რაც არ მიწდება.

იშლება მთელი. რაც შიგ ხდება, ვერ ჭვრეტ გარედან:
განახევრდება, დაიყოფა მთელის სახე როს,
ის, რაც მთელდება, რომ კვალადვე გაანახევროს,
რომელიც შემდეგ დაიღვარა იმ მდინარედა,

მის მკლავებში რომ ნებივრობდა, ძალას იგვრიდა,
და ირკალემა იმ ხიდების მზინავ რაპირად,
რომელიც მავანს მიაჩნია მხოლოდ ნაპირად,

რომელიც იმას, რაც გაარღვევს წიაღს შიგნიდან,
იმად ესახვის, რაიც, როგორც ტალახის ტყვია,
იმას მოხვდება, რასაც ჯერაც არარა ჰქვია.

4. leinwand

auf das geworfen, was nicht ist,
spreizen auf sie weisse fläche,
rinnen blau in jene bäche,
die so lang sind, wie das misst.

spielen flimmernd mit den reizen,
hängen roh sich auf, gerüste,
dünnen aus, verbergen, was sich wüsste,
liegen weit, wie gelber, reifer weizen

auf den feldern, die in flächen teilen,
mit schrägen in die tiefen dringen,
mit höhen in die vögel schwingen,

hören auf, erleiden aufzuzeilen,
denn was hilft es, was es bringt,
dass es durch sich alleine klingt.

4. ტილო

იმას მოხვდება, რასაც ჯერაც არარა ჰქვია.
შეეზილება ბრტყელ სითეთრეს მკვებავ შხეფებად,
ნაკადულების საფუძველში ჩაილექება,
სიღრმის გაზომვა ყველას ელის ადრე თუ გვიან.

ღიზიანდება, აღარ ხიბლავს თამაში მყიფე.
დანაყრდებიან უმი ხორციტ ეშაფოტები,
იმათი ცოდვით დათხელდება მკვრივი ზოდები,
და იშლებიან ფართოდ, როგორც - ხორბალი მნიფე

ყვითელ მინდვრებში, რომ იყოფა მზიან ნაკვთებად,
შვეულ სიღრმეებს მიაღწევენ, არ თანგავთ დაღლა,
ჩიტებთან ერთად მიიწევენ მალლა და მალლა.

წყვეტენ ამ ტანჯვას, სტროფებში რომ მაინც გაკრთება,
მიყურადება რას მოგვიტანს შეწყვეტილ ძგერის?
უნაყოფოა ის, რაც თავის დაკრულზე მღერის.

5. rahmen

dass es durch sich alleine klingt,
heisst ja nicht, dass es versteht,
was durch sein verstehen geht,
wenn sich das mit nichts verdingt.

eben noch war dieses sehen,
das, was seine bilder rief,
gelb und blau und hoch und tief
verfließt es so wie sein vergehen,

das umarmend auf den brücken steht,
flüsse, die sich winden, in die ufer mäht.
und so wartet, was sich wieder findet,

zusammen auf das ende, das nicht bindet:
was weiss ich, um was es bringt,
dass uns nichts, und auch das nicht gelingt.

5. ჩარჩო

უნაყოფოა ის, რაც თავის დაკრულზე მღერის:
მისი გონება მოუღლეღად განაგრძობს შრომას:
მან უწყის, თუ რა დაუსერავს, მოუშთობს წვდომას,
თუ რაიმეს არ შეენივთა ცოცხალი მტვერი.

ეს წუთი იყო, ფაქიზ მზერად ახლაც რომ ღვივის...
რომ ყოფნა იმად, მის სურათებს რაც მოუხმობდა -
ლურჯი, ყვითელი, თან მაღალი, თანაც უხმო და
ღრმა - წყალს გაჰყვება ისე, როგორც დაღუპვა იმის,

რასაც ხიდებზე ხელს ახარებს შეხება ხელის,
მდინარეებით რაც ნაპირზე ჩაიცვლება,
რაც ირგვლივსა და ყოველთვის გვიღირს ხსენებად,

ყოველი არსი, რაც უხუნდო დასასრულს ელის.
არ ვიცი, ხვალ-ზეგ გათენდება დილა რა ფერი:
სუყველაფერი გამოგვივა თუ არაფერი?

6. staffelei

dass uns nichts, und auch das nicht gelingt
ist in jedem, was gelungen, noch enthalten,
dass es übersprungen wird im schalten,
verneinend oder, und nach schema klingt.

da unterbricht es sich, die ganze handlung,
und teilt es auf, um für sich zu entscheiden,
sich seiner unterschiede gänzlich zu entkleiden,
gewandt, ihm steht als seine wandlung.

und dass sie das dann nicht gelitten hat,
weil als sein mond entscheidung sie umkreist,
weiss sich als ihren winter, starrt vereist,

und sucht sein warten ab um diesen rat:
ihr garten wüsste, wieviel wiegt sein säen,
lässt, was gelingt, verlassen stehen.

6. მოლბერტი

სუყველაფერი გამოგვივა თუ არაფერი?
რაც ცოცხალია, იმ შეგრძნებას ჯერაც ინახავს,
ერთმანეთისგან გაყოფით რომ გადაილახა.
სქემასავით ჟღერს ეს სიტყვები, ქარდანაბერი.

და საკუთარი მიზეზითვე წყდება ქმედება.
ამისთვის ყველას და ყველაფერს გაყოფა სურდა.
სწადდა, რაც სხვისგან ასხვავებდა, მოესპო სულ და
მთელი სხეული დაემუხტა მფეთქავ წრედებად.

ვერ აიტანა შემდეგ ქალმა, ალბათ, მხოლოდ ის,
კაცის ფიქრი რომ გარს უვლიდა მთვარეულ აფთრად,
როს გაყინული კაცი სთვლიდა ქალს თავის ზამთრად.

ის მიაკითხავს რჩევისათვის კაცის მოლოდინს.
ქალის ბაღნარმა იცის კაცის ნათესის ფასი
და მარტო სტოვებს, რომ თავისით აივსოს თასი.

7. ansicht

lässt, was gelingt, verlassen stehen,
was sein begreifen in ihr sucht?
ist seine vorstellung die flucht
vor ihr, der winde drehen, ohne wehen?

das lässt sich selbst vor augen führen,
uns schaut heraus dann so verdreht hinein
in ihre welt, die vor das stellt, was sein
verlangen war nach sich, um sie zu rühren.

dass dieser schädel ihm vor augen hält,
was in ihm durch ihr sehen geht,
ist das, was sie, wenn sie ihn sieht, versteht,

denn was er sieht, ist ihre welt:
die sie durch nichts mit sich versehen,
fasst, was gelungen, in sein gehen.

7. ხედვა

და მარტო სტოვებს, რომ თავისით აივსოს თასი,
ქალში კაცი რომ დაეძებდა, სწორედ იმითი...
ან, იქნებ, წასვლას მოასწავებს დაყრა ქვირითის
ქალისგან, სანამ იქვითინებს ქარების დასი?

თვითონ მიხვდები, გააყოლე თუ კარგად თვალი:
ცალ მხარეს ოდნავ გადახრილი ტაატიტ დგება...
როცა კაცს სწადის, თავისაკენ მიმართოს ვნება,
სინამდვილეში სურს, აღაგზნოს და აღძრას ქალი.

ეს თავის ქალა, ყველა მამრზე მდგრადი და მკაცრი,
ეტყვის, რა მოსდის, როცა ქალის მშვენებას ხედავს,
ხოლო ქალს იმას, რასაც კაცის ნდომისას ბედავს,

რადგანაც ქალის სამყაროა, რასაც ჭვრეტს კაცი,
უიარაღოს ეს დარჩება წვიდან, წვდომიდან,
ის მოიხელთოს, კაცის წასვლით რაც გამოვიდა.

8. modell

fasst, was gelungen, in sein gehen,
ihr gehen vor, gestellt, was kleid verhüllte,
die, so besehen, modellierte, fühlte,
wenn sie sich aus dem bildet, nicht geschehen

hält sie so fest, nein, seine blicke
verleihen der gestalt erst ihr gewicht,
die, was sich vorstellt, im gedicht
so fesseln lässt, dass seine stricke

das löst, was mit sich so befangen
in ihr enthalten das verstellte,
was demoliert sein urteil fällt:

wenn alles so mit ihr vergangen
und sie ihn in ihr ende aus sich winkt,
dass es mit ihm in sich versinkt.

8. მოდელი

ის მოიხელთოს, კაცის ნასვლით რაც გამოვიდა.
ქალის ნასვლაში ის დგას, რაც დროს გადურჩა წყეულს,
მონუსხული რომ შეჭფარვია უკაბო სხეულს
და რაც ამყარებს, მოსულია არა შორიდან,

არამედ კაცის თვალეზიდან, ხედავს და ესმის,
ეს მზერა აძლევს მის ფიგურას ფასსა და წონას,
ხოლო რაც მისგან წარმოიქმნის, ლექსებში ჟონავს,
კუთხეში იმწყვდევს, თოკს მოსალტულს გულდაგულ შეხსნის,

რაც თვითონ შეკრა. დარჩენია, ნეტავი, აქ რა?
ბორკილებისთვის, მას რომ გონჯად ფორმას უცვლიდა,
გამოიტანა განაჩენი ქალმა მუცლიდან.

თუ ყველაფერი ქალთან ერთად წავიდა, გაქრა,
და ბოლოს მასთან დააბრუნებს ხისტი ფიცი როს,
მას კაცთან ერთად თავის თავში სწადს, ჩაიძიროს.

9. ausstellung

dass es mit ihm in sich versinkt
löst seine bilder von ihr aus
und dreht den kram aus ihr hinaus,
das mark, das zu sich selbst ihn bringt.

wenn er mit ihr aus sich in es verschränkt
das, was begreift, in ihnen nicht beachtet,
wird, was sie sind, von aussen so betrachtet,
dass, was versteht, hinter den bildern hängt.

er nimmt sie auf und wirkt dann so verwaltet,
weil sie es auf sich nimmt, dass sie er wird,
und sie aus sich das, was es wird, gebiert,

damit, was sie ihm vorstellt, nicht veraltet,
wie er sich vorstellt, dass sie hingen:
ja, was sollte es ihm von sich bringen.

9. გამოფენა

მას კაცთან ერთად თავის თავში სწადს, ჩაიძიროს.
ეს განსხეებს, განწმენდს კაცში შთენილ ქალის ნაწილებს,
ხლამს უსარგებლოს მის სახებას ჩამოაცილებს,
რომ კაცმა თავთან დაბრუნება არ გაიძვიროს.

თავდაღწეული კაცი ახლა ქალის მჭიდია.
რასაც მიხვდება, სხვისთვის სულ მთლად არაფერს ნიშნავს -
შინაგან მზეს აქ გარეგანი ღრუბელი ნისლავს,
რაც კი არსს სწვდება, ქალის სახის მიღმა ჰკიდია.

კაცი აივსებს მისით ხელს და, თითქოს, სხვა მართავს:
ქალი აიღებს თავის თავზე მის კაცად ქცევას
და თბილ წიაღში სხვა სიცოცხლის შეიგრძნობს რხევას,

რომ რასაც ქალი კაცს ნარუდგენს, ძღვენს ჰგავდეს
მართალს,
ისევე უცვლელს, კაცს როგორც სწვავს და ამშვენებს,
თუმც, მარტოობა მას სამოთხეს ვერ გაახსენებს.

10. wand

ja, was sollte es ihm von sich bringen,
wenn als stück von ihm die ganze welt
nur ihr kopf in seinen händen hält,
um, was er ist, mit ihm sich zu umringen.

berg und tal und laub und dächer werfen
ihre himmel ihm in das, was er von ihnen fühlt,
und so strandet er vor ihr von ihm umspült,
als das, was die horizonte vor ihm von ihr schärfen.

die profile greifen ineinander wie sein schauen,
die körper, die sich in ihm sehen, übertragen
was sie enden lässt, als antwort oder fragen,

was sie bewegt, das heben ihrer brauen,
verklingt, ihr häute, schicht um schicht
verliert es vor ihm gehend sein gesicht.

10. კედელი

თუმც მარტოობა მას სამოთხეს ვერ გაახსენებს,
როცა სამყარო კაცის ერთი ნაწილის დარად
მის ხელებს თავის დასაყრდნობად მიიჩნევს მყარად,
რაც კაცად აქცევს, მის გარშემო აღმოაცენებს.

მთას, ბარს, კვირტს, ფოთოლს, სახურავებს ველარ შორდები -
კაცის მზერაზე, სურთ, გაცვალონ ცის ზედაპირი...
ჩანს კაცის ნყლებით ნარწყულები ქალის ნაპირი -
ამ არსს უმხელენ კაცს დიაცის ჰორიზონტები.

კაცის მზერაა, რითაც ნყვილობს ყველა პროფილი,
მისით თრთის მკერდი, ალისფრდება მისით მუხლები,
სრულდება ტანი, ვით - კითხვები და პასუხები,

რითაც თან იძვრის, თანაც არის უარყოფილი.
დადუმდნენ გარსნი, ფიტულები ჰგვანან მირაჟებს.
სუყველაფერი სახეს ჰკარგავს კაცის წინაშე.

11. portrait

verliert es vor ihm gehend sein gesicht,
wächst, was er sieht, in ihre ferne,
rollt ihn, den schauer sternt es gerne,
und überholt so ihre blöde pflicht,

ihm das von ihm aus sich zurückzuflößen,
was in alten hüten über ihnen schwebt,
mit einem satz auf ihre formen überlebt
und aufgepfaht an das gerät, was von den stößen

die bunten räder dreht, den blonden aufgepflanzt,
sich seine prätzen von den händen leckt,
verstimmt den platz verlässt und sich versteckt,

ihr in sein sprechen, was sie vorstellt, stanzt.
verzehrend legt es ihn vor sie als ihr gericht,
zwängt sich sie so verlierend ins gewicht.

11. პორტრეტი

სუყველაფერი სახეს ჰკარგავს კაცის წინაშე.
იზრდება, მაგრამ თვალი შორად ხედავს ნეტა რად?
აათამაშებს, ჟრჟოლას მოჰგვრის, აქცევს ნეტარად,
მოვალეობა გაიცვლება ცოცხალ რკინაში.

ფუჭად ცდილობენ, ააძგერონ სხვა კაცი კაცში
და ძველ ქუდებში შეყუყული დაუთმონ ტვინი...
მათი ფორმების დაუფლების ხან შესძრავს ჟინი,
ფარშევანგს მოჰგავს, დაარტყამს და... ინყება მატჩი.

აატრიალებს ფერად ბორბლებს, ახალნერგს დარგავს,
მისი თათების კვალის ხელზე მოჰყვება ლოკვას,
მერე კი ნირი წაუხდება და შეწყვეტს როკვას.

ქალს ათქმევინებს იმას, რაც კი მის სიტყვებს არ ჰგავს,
ქალის ლანგარში კაცი მსუყე წვნიანად ჟონავს -
ასეა, ქალი თავს კარგავს და მოიხვეჭს წონას.

12. mischen

zwängt sich sie so verlierend ins gewicht,
was sie an ihren orten wörtlich tragen,
frommt sich zu ästen, nächsten, jenem kragen,
der ängste fasst und licht ans licht

bringt. engste freunde lassen seine hände
hängen, äxte, und so weiter, wie das wetter
schlägt häuslich er für sie, vernagelt bretter,
hängt sie als das, was bildet, an die wände.

verschont sich so, was von dem schönen
in alle augen sticht und im erbrechen
das ganze teilt, nur um in falschen tönen

eins von dem zu werden in den flächen.
wie das hängt, sich auf zu bringen:
so mit allem zu verklingen.

12. შერევა

ასეა, ქალი თავს კარგავს და მოიხვეჭს წონას, ან ძალუძს სიტყვებს ხორცის გარსი გადააკეროს, ღმერთის ქმნილება ემსგავსება შარვალს, საყელოს, შიშს რომ აკავებს და აერთებს სხივების კონას.

ბევრი განუდგა. მიატოვა ღმერთმა და კაცმა. ბასრდება ცული და ავდარი ძალღონეს იკრებს, შინაურული სამსჭვალეობით დაჭედავს ფიცრებს და იქანავებს, ვით შემქმნელი, კედლებზე თასმად.

გადარჩენილმა ის სიტურფე უცებ განირა, ყველას თვალში რომ ეჩხირება, შემართა ხელი და გულისზიდვით კიდევ ერთხელ გახლიჩა მთელი,

რომ ყალბ ბგერებში ისევ იქცეს სიბრტყის ნაწილად, იმით რომ დატკბეს, რაც ამშვენებს, ასწიოს თავი, ანდა დადუმდეს. ჩამოაგდოს ყველასთან ზავი.

13. schwung

so mit allem zu verklingen,
das scheiden mit sich kreuzt und
mitunter unterliegt, glieder los!, so rund
vom rücken aus den anfang zu verschlingen:

wozu verdingt sich nichts mit sich,
hebt, was sie staltet, nicht aus den gelenken,
um sich dann mit ihr um ihn zu schwenken:
ist das alles oder bin das ich,

der, was sie wählt, mit sich vernichtet,
was vor sich stellt, im zeugen stand, sie richtet?
stosst, stottert, was es denkt, hinter den taten,

was bricht, es spricht, lässt ihn in raten:
um dieses, sinnfremd, einzufärben,
schlägt es weiter seine kerben.

13. მოქნევა

ანდა დადუმდეს. ჩამოაგდოს ყველასთან ზავი.
განშორებას რომ დაემუქროს განადგურებით,
დამარცხდეს ზოგჯერ, მოისროლოს შორს კიდურები
და გადასანსლოს დასაწყისი საკუთარ გავით.

რად არ ნივთდება თავის თავთან გამდნარი ხვითო?
რაც ფორმას აძლევს, რად არ იღებს სახსრიდან იგი,
რომ ქალთან ერთად იტრიალოს კვლავ კაცის ირგვლივ?
ყველაფერია ეს მართლაცდა, თუ მე ვარ თვითონ?

ის, რასაც ქალი აირჩევს და მოაშთობს თავით,
მას ასამართლებს, ვისიცაა, ვინც თვალნინ უდგას,
მას შეეხლება, რაზე ფიქრიც უჩერებს სუნთქვას,

რაც გამოცნობას აიძულებს (ან შეძლებს სხვა ვით?),
აზრსმოკლებული რომ მორკალოს ფერადმა გარსმა,
რათა განაგრძოს ისევ გრძივი ნიშნების დასმა.

14. patzen

schlägt es weiter seine kerben,
sich verstrebt gestalt zu geben,
tastet schrift in das, was eben eben,
tages licht kann nacht nicht erben.

das bedeutet, diese zu verringern,
berge, schlote, wälder zu verlegen,
ihr verstehen mittels dieser zu erregen,
an den sätzen der gestalt herumzufingern;

an dem abstand, mitte, die verbindet,
das gebälk des unbedachten meiden,
die sich überlappen, mit sich schneiden,

dass, was sie beschreibt, dieses ende findet:
nur was sie sind, wird sie beerben,
wird mit dem, was wird, verderben.

14. მითხიპვნა

რათა განაგრძოს ისევ გრძივი ნიშნების დასმა,
რომ სანუკვარი შეიძინოს როგორმე ფორმა,
თავის შრიფტს ეძებს, კენტი სუნთქვა რომ ცვალოს ორმა,
დღის შუქში, ძღვნად რომ ვერ მიიღო ღამეთა დასმა.

ეს ნიშნავს იმის დაკნინებას, სამსახურს დათვურს,
უეცარ გადაადგილებას მთების, ტყეების,
შენც აღიგზნები ამ წამით და ამ სახეებით,
ისევ ფრაზებში ეშურები ხელების ფათურს.

აქ, ამ მანძილზე შეგიძლია მიწვევა ცენტრის,
რომ არ დაგემხოს უაზრობის ხარაჩოები,
ფარავენ ერთურთს და ერთმანეთს ფლეტენ დროებით;

როგორსაც აღწერს, სწორედ ისეთ დასასრულს ელტვის:
იმემკვიდრეებს ქალი უცხო, შეუცნობ ფერთა,
ნახდება მღვრიე მყოობადის მოსვლასთან ერთად.

15. eingebung

dass sich nichts mit sich verdingt:
das, was sich so weiss, vergisst,
auf das geworfen, was nicht ist,
dass es durch sich alleine klingt.

dass uns nichts und auch das nicht gelingt,
lässt, was gelingt, verlassen stehen,
fasst, was gelungen, in sein gehen,
dass es mit ihm in sich versinkt.

ja, was sollte es ihm von sich bringen,
verliert es vor ihm gehend sein gesicht,
zwängt sich sie so verlierend ins gewicht:

so mit allem zu verklingen,
schlägt es weiter seine kerben,
wird mit dem, was wird, verderben.

15. შთავგონება

არ შენივთდება არაფერი საკუთარ თავთან.
კვალს ვერ შეამჩნევ, თავის თავის გადამფარავის,
მისკენ გასროლილს, არ უნახავს რაიც არავის,
ხმიანობას რომ მოუსმინოს საკუთარ ძალთა.

არც არაფერი გამოგვსვლია, გამოგვდის არც ეს.
რჩება ის, რასაც არაფერი დახმარებია.
გადარჩენილა, რაც გამქრალა, უკვე წლებია,
მასთან ერთად რომ ჩაიძიროს და მარტო დარჩეს.

მართლაც, რა უნდა მოეტანა ქალისთვის ამ დღეს!
იშლება სახე, როცა კაცის მოწყდება ზვავი:
იმატებს წონა, იკარგება ოღონდაც თავი.

მაშ, სხვათა მსგავსად, უნდა გაქრეს და უნდა დადნეს,
გრძივი ნიშნების კვლავ ინებოს სხეულთან შერთვა
და განადგურდეს მყოობადის მოსვლასთან ერთად.

ენსეიზი

თარგმანი და პოეტიკა

მამოძრავებელი მოტივები ჯონ დონის (1572-1631) კრიტიკული შესწავლისთვის

"To enter in these bonds is to be free.."¹

ერთმა მეგობარმა ქალმა ინგლისურენოვანი პოეზიის ანთოლოგია მაჩუქა, რომელშიც ჯონ დონის "The Extasie"-ს გადავანყდი². ამ პერიოდში ფილოსოფიაში სავალდებულო აკადემიური გამოცდისთვის მზადება მაიძულებდა, დეკარტისა და ჰიუმის ნაშრომები მეკითხა. დანამდვილებით ვერ ვიტყვი იმას, ამ ორი ანტაგონისტის შესწავლით რა გახდა ჩემთვის ცხადი; ეს კი, ალბათ, აზროვნებისთვის და თარგმანისთვის მავნე იმ ჩვევის ბრალია, საკუთარ თავს რომ არასოდეს ვივინყებთ; ან, იქნებ, ეს იმას უნდა მივანეროთ, რომ ფილოსოფიურ თვალსაზრისთა პაექრობაში არ გვსურს, ამა თუ იმ პოზიციას დაუჭიროთ მხარი. გადავწყვიტე, შემეცნების თეორიის ფუძემდებლურ მოსაზრებათა სირთულეებისგან დამესვენა და მის მიბაძვასა და პოეტურ ვარიაციებზე გადავერთე, რისკენაც მიბიძგა "The Extasie"-ში გამოთქმულმა აზრმაც გრძნობად გამოცდილებასა და იდეალურ შერწყმას შორის დაპირისპირების შესახებ. ვერავინ შემეკამათება იმაში, რომ ჰიუმის მაცდური სიცბიერე, რომლითაც ის წინადადებებს აგებს, საოცრად გადამდებია; ის აზროვნებას კვლავ შეგრძნებათა ძველისძველ კალაპოტს უბრუნებს და გვაიძულებს, უბრალოდ, დავტკბეთ წერის მისეული მანერით და ისევე მოვექცეთ მის ტყვეობაში, როგორც თვით ჰიუმი – ინტროსპექციის მცდელობისას (ელისაბედის ეპოქის პოეტებზე, "metaphysical poets", მაინცდამაინც კარგი აზრისა არ გახლდათ³). მაგრამ, როგორც ჩანს, ჯერაც ძალზე მგრძნობიარე ვარ ზეგრძნობადი (ტრანსცენდენტური)

ცდუნების მიმართ, ეს კი ჰიუმის გაგებით ნამდვილად უსამართლო ბრალდებაა: წარმოვიდგინო სხეულისგან გათავისუფლებულ სულთა ურთიერთგანზავება, - ხოლო ეს სხვა არაფერია, თუ არა სიტყვების უხილავ სურათ-ხატებად გარდასახვა, - და ეს ყოველივე, ჯონ დონის გრძნობისმიერ ლექსებში აჟღერებული, დავაგემოვნო. მას შემდეგ არ წყდება ჩემი პოეტური დიალოგი ჯონ დონთან; ჩემი მხრიდან მისი პოეზიის ვარირება თანდათან მასთან დაპირისპირებაში გადაიზარდა; ამ დროს არა მხოლოდ არ შემეძლო, უარი მეთქვა საკუთარ პოზიციებზე და მგრძნობელობისკენ თუ ნვდომისკენ სწრაფვაზე, არამედ ჩემს - ხშირად უარყოფით - პასუხს ჩემს მიერვე თარგმნილი სტრიქონებისა და თვით თარგმანის პროცესის კომენტირებით ვამბობდი (თუმცა, თავისი ფორმით, ეს არ ყოფილა კომენტარი). მოცემულ ესეში ჯონ დონის პოეზიის ჩემეულ ვარიაციებზე და იმ ზოგად პრობლემებზე მექნება საუბარი, ამგვარ შემოქმედებით პროცესს რომ ახლავს თან, რომელიც შეუსაბამობებში ეძიებს იმას, რასაც თანხვედრაში ვერ პოულობს. ახალმა ლექსებმა, სხვა ენაზე, სულ სხვა დროსა და სხვა მეტაფიზიკურ, შემეცნებით თუ პოეტურ გარემოებებში დაწერილ ლექსებს ახლებურად რომ იმეორებენ, ვინძლო გადატანითი მნიშვნელობით მაინც მაპოვნინონ ის პოეტური არსი, რომელიც გულმოდგინე თარგმანისას, ორი ენის ურთიერთმედარებისა და დედანთან ზედმიწევნით მიახლოების მსურველს, ხელიდან გვისხლტება.

შეკითხვა იმის თაობაზე, თუ რა აზროვნება უდევს საფუძვლად პოეზიას, ჯონ დონის ლექსების თარგმნისას თავისთავად იბადება, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ მის ლექსებში ენისა და ენით გადმოცემული სინამდვილის ურთიერთმიმართებაა თემატიზირებული, არამედ – იმიტომაც, რომ ისინი სწორედ აზროვნების ენობრივ-რიტორიკული გამოყ-

ენების ნიმუშებად გვევლინება. ამ ლექსებში ამა თუ იმ ფილოსოფიურ მიმართულებას თავისი განსაკუთრებული ჟღერადობა ენიჭება. უძრავი, მძინარე სხეულების თავზე მოფარფატე სულთა ურთიერთშერწყმიდან დონი იმავე ლექსში - "The Extasie" - გადადის სუბსტანციათა ალქიმიურ ურთიერთგანზავებაზე, სატრფოთა იდეალიზებული ხატი ლექსში "Image and Dream" ("სახე და ზმანება") იცვლება ემპირიული ეჭვებითა და იმ მოსაზრებით, რომ გრძნობებთან ერთად ძილი ყოველივე დანარჩენსაც ახშობს: "which locks up sence, doth lock out all"; სიზმრისადმი მიძღვნილ კიდევ ერთ ლექსში "The Dream", კრებულიდან "Songs and Sonnets", ის ამავე სკეპსისს უპირისპირებს იმის რწმენას, რომ აზროვნებას რაციონალური ძალა აქვს: "Thou art so true, that thought of thee suffice, / To make dreams truth; and fables histories" ("იმდენად მართალი ხარ, შენზე ფიქრიც კი კმარა, ზმანება ცხადად რომ აქციო, არაკი - ამბად"). პლატონიზმი, რომელმაც ერთი საუკუნით ადრე იტალიაში, მარსილიო ფიჩინოსა და ჯოვანი პიკო დელა მირანდოლას წყალობით, სქოლასტიკური მეტაფიზიკის ფონზე უპირატესობა მოიპოვა, დონის გარემოცვაში დაამკვიდრეს კარის ფილოსოფოსმა ჯონ დიმ და პოეტებმა ედმუნდ სპენსერმა და სერ ფილიპ სიდნიმ⁴. ასე რომ, ელისაბედის ეპოქის პოეზიას უდავოდ ნეოპლატონიკური სიღრმისეული ჟღერადობა ახასიათებს. სწორედ ამ ტონალობას მიმართავს დონი, როდესაც ლექსში "The Anniversarie" ("წლისთავი"), კონკრეტულ და გადატანით მნიშვნელობათა მონაცვლეობის ხარჯზე, ამქვეყნიურს იმქვეყნიურისგან მიჯნავს და, სავსებით დუალისტურად, აცხადებს სხეულს სულის სამარედ: "when bodies to their grave, souls from their graves remove" (ამავე თვალსაზრისს გამოთქვამს ლექსში "The Progress of the Soul VII" ("სულის წინსვლა") და დასძენს, რომ მამაკაცები, მთელ რელიგიათა თუ კონფესიათა მატარებლები, ერთადერთი სულის ხორციელ საპყრობილებად გვევლინებიან, სულისა,

რომელშიც ინდივიდუალურ სულთა სიმრავლე გაუქმებულია: "This soul to whom *Luther*, and *Mahomet* were prisons of flesh..." ("ამ სულს ლუთერიც და მუჰამედიც ხორციელ საპყრობილეებად ევლინებოდნენ"). ამის საპირისპიროდ, "Holy Sonnets"-ში დონი გამოთქვამს მონისტურ იდეას (რომელიც ანგლიკანური აღმსარებლობისთვის ისეთივე ერესია, როგორც რეინკარნაცია), თითქოს სულები სხეულებთან ერთად იხოცებოდნენ; შემდეგ კი სულებს გეომეტრიულ პარადოქსებად მოაზრებული ანგელოზები ("მრგვალ დედამიწაზე მიდგმული კუთხეები") მკვდრეთით აღადგენენ.

ჯონ დონის ლექსების ფილოსოფიურ სიმპტომებად მათი თეოლოგიური ქვეტექსტი გვევლინება, ხშირად მკვეთრად რომ უპირისპირდება მთლიანად ლექსის ტონალობას. "Songs and Sonnets"-ის ციკლის მრავალი ლექსი სასიყვარულო თემატიკას სუბსტანციის შესახებ კათოლიკური მოძღვრებისგან ნასესხებ მეტაფორიკაში ახვევს, რაც ხშირად თეოლოგიურ ტერმინთა ირონიულ გადმოღებამდეც კი მიდის, როგორც ლექსში "Twicknam Garden" ("ტუიკნემის ბაღი"), სადაც ნახსენებია "ობობა სიყვარული" - "spider love", რომელიც ყველაფრის ტრანსსუბსტანცირებას ახდენს: "which transubstantiates all". ალეგორიის მოყვარულ თეოლოგთა მიერ ექვარისტის ნინასნარჭვრეტად მიჩნეული "anna" და ამავე ლექსში "loves wine"-ად მოხსენიებული შეყვარებულთა ცრემლი სასიყვარულო მოთქმა-ჩვილს წირვისა და ზიარების ერთგვარ პაროდიად გადააქცევს. კათოლიკური ეკლესიის მიერ ჩატარებული სასტიკი რეპრესიებით აღშფოთებულმა დონმა ზურგი აქცია კათოლიციზმს და, საბოლოოდ, ანგლიკანელი მღვდლის კარიერა გაიკეთა. სინამდვილესთან უშუალო შეხებისა და კათოლიკური ესენციალიზმის აღტერნატივად დონმა წმინდა წესების შესახებ პროტესტანტული მოძღვრება და ხსოვნის თეოლოგია დაისახა, რომლის მიხედვითაც მორწმუნე საკუთარი მეხსიერებით აცოცხლებს იმას,

რასაც უშუალოდ ვერ ხედავს. ამ თეოლოგიური ალტერნატივებით გამოხატავს იგი "Songs and Sonnets"-ში ლექსის ადრესატის სიახლოვეს თუ მასთან განშორებას.

სპენსერისგან განსხვავებით, ვისაც "The Fairie Queen"-ით ინგლისის დედოფლისთვის ეპიკური ფორმით ხოტბის შესხმა ჰქონდა განზრახული⁵, დონი მასხრად იგდებს და ეჭვქვეშ აყენებს ხელდასხმის ნეოპლატონიკურ მოძღვრებასა და ალქიმიურ მსოფლმხედველობას, ამიტომაც ის ჩვეულებრივი გაგებით როდი მიმართავს სასიყვარულო ლირიკაში პეტრარკას შემდგომ დამკვიდრებულ სურათ-ხატებს, მხატვრულ საშუალებებსა და ჰიპერბოლებს; ის მრავალმხრივ იყენებს ფორმულებად ქცეულ მათ საზრისს, რომელსაც სიტყვასიტყვით გულისხმობს, სილოგიზმებად ანაწევრებს ანდა პარადოქსებად გარდაქმნის, მსჯელობის ხარჯზე უსასრულოდ განავრცობს ჰიპერბოლებს და, საბოლოოდ, აბსურდამდე აჰყავს, მოკლედ რომ ვთქვათ: ხატოვან ფიგურათა მთელ ამ არსენალს ოდენ ვერბალურ დეკორაციად არ აღიქვამს. ის რიტორიკულ ფიგურებს იმ ინსტრუმენტებად მიიჩნევს, რომელთა მეშვეობითაც ფილოსოფიურ მოძღვრებათა გამოყენება-ექსპლოატირება ხდება და ტრადიციულ შედარებებს ისეთ მეცნიერებათა მეთოდების თუ მათ სფეროში მომხდარი აღმოჩენების თვალსაჩინო ელემენტებით მსჭვალავს, როგორც არის მედიცინა, გეოგრაფია ან ასტრონომია. რიტორიკული ტოპოგრაფიის ეს გამრავალფეროვნება, ცხადია, პოეტურ ნორმებზეც აისახება.

ჯონ დონის ლექსების (პირველ რიგში, "Songs and Sonnets"-ის) მრავალმა თავისებურებამ მიიბიძგა, ისინი საკუთარი პოეტური ექსპერიმენტების ქარგად ამერჩია: ვგულისხმობ, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკალურ ფრაზირებას, რაც მიიღწევა განსხვავებული სიგრძისა და მრავალფეროვანი ზომის სტრიქონების მონაცვლეობით, პირდაპირი მეტყველებ-

ის ენობრივი რიტმებით, ლექსის ზომასთან კონტრაპუნქტს რომ ქმნის; ისეთი სქემებით, რითმას დიდსულოვნად რომ აძლევს საშუალებას, მაქსიმალური ძალით აჟღერდეს; სურათთა და ფიგურათა გამეორებითა და გადანაცვლებით, რომელიც სიტყვისა და ლექსის საზღვრებს სცილდება და განმსაზღვრელი სტილური პრინციპის ვარიაციას ქმნის. როგორც ეს გადრასული დროის ავტორთა კითხვისას მუდამ ხდება, ერთ-ერთ გადამწყვეტ გარემოებად ისიც მიეცა, რომ საქმე დასრულებულ შემოქმედებასთან მქონდა, რომლის იდეალიზება მისი შექმნის ეპოქალური გარემოებების გამო-რიცხვის ხარჯზე შესაძლებელი⁶. თარგმნისა და მხატვრული ვარიანტისას მხოლოდ ადრე დაწერილი როდი ახდენს გავლენას უფრო გვიანდელ ნაწარმოებზე, არამედ – პირიქითაც: გვიანდელი განსაზღვრავს ადრეულს; გაერთიანების ამ ტენდენციამ, რომელიც პოეტური თარგმანის ისტორიულ მომენტსა და თვით სათარგმნი ტექსტის ბიოგრაფიულ მომენტს ახასიათებს, შესაძლოა ხაზი გადაუსვას ორიგინალის ისტორიულ კონტექსტს (რაოდენ არასრულყოფილადაც უნდა იყოს წარმოდგენილი ეს კონტექსტი), მაგრამ საბოლოოდ მაინც ხელს ვერ აგვადებინებს მის გათვალისწინებაზე. დონი თავის ლექსებს არ აქვეყნებდა, არამედ მხოლოდ უახლოეს მეგობრებსა და იმ ქალებს აცნობდა, ვისაც პატივს სცემდა ან ვისი მფარველობაც სჭირდებოდა, და სხვათა შემოქმედების გვერდით მუდამ დაბალ შეფასებას ანიჭებდა საკუთარს, რათა ამით თავისი საზოგადოებრივი წინსვლისთვის ხელი არ შეეშალა (უპირველეს ყოვლისა, სახელი გაითქვა წმინდა პავლეს ტაძარში სამეფო კარის მქადაგებლის თანამდებობაზე და თავისი ქადაგებები გამოაქვეყნა კიდეც). თავის პოეზიას ერთგვარ ორაზროვან საქმიანობად და სხვათა კეთილგანწყობის მოპოვების საშუალებად თვლიდა; ლექსებს საკუთარი ამბიციების დასაკმაყოფილებლად იყენებდა, მაგრამ პოეტის ამბიცია არ გააჩნდა. მისი ლექსის უმეტ-

ესი ნაწილის შექმნის მიზეზს ცხოვრების წესი და ცხოვრებისეული ტრაგედიები წარმოადგენს, იქნება ეს ქორწილი თუ დაკრძალვა, და ეს - უფრო მეტადაც, ვიდრე ამას მისი ეპოქის კულტურული გარემოცვა ითხოვდა. ანგლიკანური ეკლესიის მსახურის სარბიელი მხოლოდ შედარებით მოგვიანებით აირჩია, მას მერე, რაც ენ მორთან საიდუმლო ქორწინებამ მეფის კარზე კარიერა ჩაუშალა (ვერბალური თამაში გვარით "ore", რაც "მეტს" ნიშნავს, ისევე, როგორც საკუთარი გვარისთვის სიტყვა "done"-ის - "გაკეთებული, დასრულებული" - მნიშვნელობის მინიჭება, მისი პოეზიის სავიზიტო ბარათად იქცა; შდრ. "A Hymne to God the Father" - "ჰიმნი შემოქმედ ავტორს"). ეს ალტერნატიული ვარიანტი, როგორც დონის საზოგადოებრივი მდგომარეობის გადარჩენის ერთადერთი შესაძლებლობა, მას ინგლისის მეფემ შესთავაზა, ვინც, როგორც ჩანს, ბოლომდე მაინც არ ენდო მის მიერ კონფესიის შეცვლას. თუ რამდენად განსაზღვრავდა ჯონ დონის ცხოვრებასა და შემოქმედებას რელიგიური მრწამსის გამოცვლის გამო უმონყალო დევნა და მეფის ფავორიტის "სამზარეულო", ამას თვალსაჩინოდ ჯონ კერის მიერ დაწერილი შესანიშნავი ბიოგრაფია გვამცნობს⁷.

ხელნაწერთა შედარებითი ანალიზისა და დათარიღების ფილოლოგიური მეთოდების საფუძველზე, და ასევე სტილისტური თუ თემატური ნიშნების მიხედვით, კრებული "Songs and Sonnets" შეგვიძლია ორ ნაწილად დავყოთ: ერთში უფრო ადრეული (1600 წლამდე დაწერილი), ტრადიციულ სასიყვარულო ლირიკასთან (ოვიდიუსი) მიახლოებული ლექსები მოვაქციოთ, მეორეში კი - უფრო გვიანდელი, უფრო მეტად რომ განიცადა ფილოსოფიურ კონცეპციათა, ნეოპლატონიზმის, სქოლასტიკური მეტაფიზიკისა და მეცნიერულ თეორიათა გავლენა; დონის პოეტური შემოქმედება მთლიანობაში დაახლოებით 35 წელიწადს მოიცავს. "Songs and Sonnets"-ის ჩემეული თანმიმდევრობა მცირე განსხვავებებ-

ის გარდა დონის მკვლევრის, ელენ გარდნერის მიერ მომზადებული გამოცემის თანმიმდევრობას მიჰყვება; მე არ ვმიჯნავ დანარჩენებისგან იმ ლექსებს, რომელთა შემთხვევაშიც გამომცემელი დონის ავტორობას ეჭვქვეშ აყენებს, ხშირად ჩემთვის სრულიად გაუგებარი მიზეზით⁸. ვაპირებდი, ის, რაც ცალკეულ ლექსებს აქვს საერთო, "თარგმანის პოეტიკაში" გამეერთიანებინა; პირველ რიგში, ის ერთგვარი შეპყრობილობა, რომელიც მოაზროვნე სხეულს ანდა მგრძობიარე გონებას სტუმრობს⁹. "თარგმანის პოეტიკა" უნდა გავიგოთ, როგორც ერთგვარი ნაზავი, ორი ენის, ორი ეპოქისა და ორი ავტორის იდიომატიკისგან რომ არის შედგენილი; როცა ორიგინალის გარკვეული თავისებურებანი თარგმანში კიდევ უფრო მძაფრად იკვეთება, თანაც ისე, რომ ეს პაროდიაში არ გადადის, მაშინ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ გენერატული თარგმანზე, და არა – ისეთზე, ბრმად, ხელის ფათურით რომ მიჰყვება ორიგინალს: ჩემს ლექსებში, გარკვეულწილად, უხვი რითმული დაბოლოებების საპირწონედ, პნკარების შეგნით შემომაქვს ხშირი განმეორებები, საზრისის ფორსირებული გამკვეთრება ან, პირიქით, ქრობა, რასაც ენობრივი ნიშნების გადანაცვლებით, ნაწილობრივი გამოტოვებით თუ სხვა ხერხებით ვაღწევ.

პოეტური თარგმანისა და იმ განახლების პროცესში, რასაც, ყველა ენობრივი შეუსაბამობისა და მსგავსი პრობლემების მიუხედავად, ვესწრაფოდი, უმთავრესია არა წინა პლანზე მიმდინარე მეტაფორული სცენური წარმოდგენა, რომელმაც შეიძლება ამა თუ იმ ეპოქის წარმოდგენების შესაბამისად შეიცვალოს კოსტუმები თუ დეკორაცია, არამედ მნიშვნელოვანია ის ენისშიდა გარდაქმნები, რომლებიც, თუ საჭირო ხდება, უფრო ღრმად აღწევს და სწვდება აზრთა მსვლელობასა თუ იმ პოეტურ აქსიომატიკას, ლექსებს საფუძვლად რომ უდევს, ანდა ახალ ასოციაციებს ბადებს და ურთიერთმიმართების დონეს ცვლის, ზუსტად ისევე, როგ-

ორც ორიგინალის ენაზე განხორციელებული რეფლექსია ხშირად იმ ენის მასტრუქტურირებელ თვისებებს გამოავლენს, რომელზეც ითარგმნება ტექსტი. ენობრივი და ეპოქალური ცვლილებების შეტანა თარგმანისას, რა თქმა უნდა, არ უნდა იქცეს თვითმიზნად, გაცნობიერებულ პროცესად; ნამდვილ ლირიკას სწორედ ის ახასიათებს, რომ ის ლაღად თამაშობს იმ გარემოებებით, რომლებშიც მოქცეულია და, ამდენად, აღარ არის მათზე მიჯაჭვული, მაგრამ მაინც დამოკიდებულია მათზე, რადგან მოცემულის გარდა სხვა არანაირ გარემოებებზე ხელი არ მიუწვდება.

"პოეტიკაზე" საუბარი, თუკი ამ ცნებით არისტოტელეს მოდელის მიხედვით ჟანრებად დაყოფაზე დაფუძნებულ "პოეზიის თეორიას" კი არა, წერის სტილის განმსაზღვრელი შემოქმედებითი პრინციპების ჯამს ვიგულისხმებთ (მსგავსად იმ ფილოსოფიური გრამატიკისა, როგორც იგი პორტროიალს წარმოედგინა, ანდა – ის, ნოამ ჩომსკის ლინგვისტურ მოდელებს რომ უდევს საფუძვლად), იმთავითვე ძალზე პრინციპული გადანყვეტილების მიღებას მოითხოვს: მას რაციონალური პერსპექტივა სჭირდება. თუკი ერთგვარი უნივერსალური გრამატიკის შესაძლო არსებობა საკამათოა¹⁰, მით უფრო საეჭვოდ გვესახება სტილის განმსაზღვრელ დამატებით გარემოებებზე აგებული გენერატიული პოეტიკა, თანაც, თუკი ის ძირეულ და ყოველივეს განმსაზღვრელ წესრიგთან მიმართებაში არ მოიაზრება, მამასადაამე, თუკი არ იქნა გათვალისწინებული ყველა სტრუქტურული თავისებურება, პოეტიკის ხარჯზე წინ წამოწეული ყველა თვისება ტექსტისა, თუნდაც ეს თვისებები ლექსიკური თუ გრამატიკული ხასიათის არ იყოს და თუნდაც საამისოდ მაგალითების მოხმობა ან გამოყენებითი მეთოდების მოზიდვა გახდეს საჭირო; რა აზრი აქვს ისეთ დებულებებს, რომელთა სინტაქსურად განხორციელება შეუძლებელია? სტრუქტურა ხომ სწორედ ცალკეულ ელემენტთა მიერ ერთურ-

თის მოწესრიგებას გულისხმობს. თუ რა ელემენტებია ეს, ამას ძირითადი პრინციპები თუ დებულებები განსაზღვრავს. რა გასაკვირია, თუკი სიმბოლოთა დონეზე, ამა თუ იმ ფორმალური საკითხის თუ მათემატიკური პრობლემის გადანყვეტისას ან განყენებული ლოგიკური მსჯელობისას, საკუთარ თავს წმინდა წყლის მოანგარიშედ შევიგრძნობთ; თუკი ფორმალიზმისადმი შეუსაბამო ყველა გარემოება, ყველა აზრობრივი თუ პირობითი საკითხი თავიდანვე გამოირიცხა¹¹.

პოეტურ თარგმანს, რომელიც ქმნადობის პროცესს გარედან უზრუნველყოფს, რაკილა საკუთარი ქმნადობის დირექტივად ამა თუ იმ ტექსტს მიიჩნევს, უნივერსალური მნიშვნელობის გადანყვეტილებებისა და განსხვავებების ანაზღაურება მხოლოდ იმდენად შეუძლია, რამდენადაც ისინი მას პრობლემას უქმნიან¹²; ეს არ უნდა გავიგოთ ამ თვალსაზრისით: "რომ არსებობდეს უნივერსალური ენა, მაშინ თარგმნა აღარ მოგვინევდა", რაც შემდეგი ფრაზის ანტითეზად გაიჟღერებდა: "რომ არ არსებობდეს უნივერსალური ენა, მაშინ თარგმნას ვერ შევძლებდით", არამედ – იმ თვალსაზრისით, რომ გენერატიული თარგმანი არ განისაზღვრება ლექსიკური ნესებითა და მიუღწეველი სინტაქსური თანხვედრისკენ სწრაფვით: ის უფრო ისეთ შესაფერის პოეტურ ფორმას გულისხმობს, მთლიანის განცდიდან რომ გამომდინარეობს (მანქანური თარგმანები, ლექსიკური თუ სინტაქსური თვალსაზრისით, სულ უფრო უმჯობესდება¹³); პოეტურ თარგმანს განსაზღვრავს ტექსტის ყველა თვისობრივი ნიშანი, რაც დაუდგენელს ტოვებს ერთი და იგივე ტექსტის შესაძლო, ერთურთისგან განსხვავებულ თარგმანთა რაოდენობას; ეს რაოდენობა იმაზეა დამოკიდებული, თუ რა მიიჩნევა ტექსტში მნიშვნელოვნად, და თარგმანის პროცესში ეს მნიშვნელოვანი პუნქტები ენათა ურთიერთშეხების ნერტი-

ლებად იქცევა. რადგან ერთდროულად ყველა ამ შეხების წერტილის გათვალისწინება შეუძლებელია, გაბატონდა თვალსაზრისი, თითქოს ლირიკა საერთოდ არ ითარგმნება. ამ თვალსაზრისს გამოთქვამს რომან იაკობსონი ნაშრომში "თარგმანის ლინგვისტური ასპექტები":

"ენობრივი მსგავსებები პოეზიაში ტექსტის მაკონსტრუირებელ პრინციპებად გვევლინება. აქ ხდება სინტაქსური და მორფოლოგიური კატეგორიების, ფუძეებისა და აფიქსების, პრობლემებისა და მათი კომპონენტების (განმასხვავებელი ნიშნების) - მოკლედ, ენობრივი კოდის ყველა კომპონენტის ურთიერთდაპირისპირდება, ურთიერთშედარება, მსგავსება-განსხვავების ნიშნით მათი ურთიერთშეხება და თითოეული საკუთარ ავტონომიურ მნიშვნელობას ატარებს. ფონოლოგიური მსგავსება სემანტიკურ ნათესაობად აღიქმება. პოეზიაში გაბატონებულია სიტყვათა თამაში - ან, თუ უფრო დახვეწილ და ზუსტ ტერმინს ვიხმართ, პარონომასია, - და იმისგან დამოუკიდებლად, უსასრულოა ეს ბატონობა თუ შეზღუდული, პოეზია მაინც არ ექვემდებარება თარგმნას. შესაძლებელია მხოლოდ შემოქმედებითი თარგმანი: ან ენისშიდა - ერთი პოეტური ფორმიდან მეორეში, ან ენათშორისი - ერთი ენიდან მეორეში, დაბოლოს, ინტერსემიოტიკური თარგმანი - ერთი ნიშნობრივი სისტემიდან მეორეში, მაგალითად, პოეზიიდან მუსიკაში, ცეკვაში, ფილმსა თუ ფერწერაში გადატანა¹⁴."

ამ ნაშრომში იაკობსონი ითხოვს, ენა მხოლოდ ენისშიდა საშუალებებით, მნიშვნელობის განსაზღვრასა და სინონიმებზე დაყრდნობით, იქნას გაგებული, მაშასადამე, სიტყვა "ყველი" უნდა გავიგოთ, როგორც "რძისგან დამზადებული საკვები პროდუქტი"; ამ მხრივ ის ეწინააღმდეგება ბერტრან რასელს, რომელიც ამტკიცებს, რომ ადამიანს არ შეუძლია სიტყვა "ყველის" გაგება, თუკი ენის ფარგლებს გარეთ არანაირი შეხება არ ჰქონია ყველთან (ანდა - რძის,

ძროხების, ცხვრების თუ თხების ლექსიკონურ ახსნა-განმარტებასთან... ამდენად, რასელის აზრით, ვთქვათ, რუსებისა და ინგლისელების ენობრივი წვდომა ერთი მეორისაგან მხოლოდ გრამატიკისა და ლექსიკის საფუძველზე კი არა, - ასევე ყველის სახეობათა მიხედვითაც განსხვავდება, რაც თეორიულად ცნებათა მოცულობის პრობლემას უკავშირდება). ამით მოვხაზეთ ენის გაგების ორი ძირითადი პოზიცია, რომლებსაც ესთეტიკის სფეროშიც გადახვევებისკენ მივყავართ.

რა მნიშვნელობითაც არ უნდა გავიგოთ "გაგება", ნებისმიერი ინფორმაციის თეორია, რომელიც ნიშანთა ეკონომიით არის დაკავებული და მხოლოდ გადაცემული ინფორმაცია აინტერესებს, არად დაგიდევთ ტექსტის იმ, მისი თვალსაზრისით, დეკორატიულ და აზრსმოკლებულ ნაწილს, ნორმირებული შინაარსის გადასაცემად რომ არ გამოდგება; უბრალოდ, არ ითვალისწინებს პოეტური გამოხატვის საშუალებათა მრავალ ურთიერთმიმართებას; ვგულისხმობ სტრუქტურის შემცვლელ, ნორმას აცდენილ, მოულოდნელობის ეფექტზე გათვლილ რიტორიკულ ფიგურებს, ისევე, როგორც – დიდი ერთეულებისგან შემდგარი კომპოზიციის საერთო ეფექტს. ეს უკანასკნელი ლინგვისტებსაც გაუთვალისწინებელი რჩებათ, რადგან ისინი წინადადებას უფრო დიდ ერთეულად განიხილავენ. თარგმანის სპეკულატიური მოდელები, რომლებიც, თუნდაც ჩომსკის, დეკარტის თუ პორტ როიალის იდეებს ეყრდნობა და რომლებიც არ ითვალისწინებს სიტყვასიტყვით თარგმანს, ადგენს ფუძისეულ გრამატიკებზე დაყრდნობილ ტრანსფორმაციის წესებს. მათ საფუძვლად უდევს აზროვნების პროცესებზე ისეთი წარმოდგენები თუ სპეკულაციები, რომლებიც, საბოლოო ჯამში, თავისუფალია როგორც ენობრივი რეგიონებისგან, ისე – ისტორიული მოვლენებისა თუ სოციალური გარემოცვისგან. ისინი ყველასათვის ისეთივე თანაბარი და უცვლელ-

ლია, როგორც – ადამიანის ორგანული აგებულება. მაგრამ მაშინაც კი, როდესაც თეორია ორ ტექსტს, ორი ზედაპირის სტრუქტურას იკვლევს, წესები შეიძლება თარგმანის პროცესშივე შემუშავდეს, მაგალითად, ამა თუ იმ მოცემულ სიმბოლოთა დონეზე მოქმედი სუბსტიტუციური წესები - დონის პოეზიის ჩემეულ ვარიაციებში სიტყვა "God"-ის შემთხვევაში თითქმის მუდამ "ავტორს" ვწერდი, - ანდა შენაცვლების მარეგულირებელი წესები, იქნება ეს თარგმანის ენის ფარგლებში განხორციელებადი რიტმული და ხმოვანი მიმსგავსება თუ – სტრუქტურული გაერთიანების (სიტყვის), ქარგა-ნიმუშის შექმნის წარმატება-წარუმატებლობა; მუდამ ერთი და იგივე სიტყვით უნდა ითარგმნოს თუ არა ესა თუ ის საკვანძო სიტყვა (მაგალითად, "love"), რამდენჯერაც არ უნდა შეგვხვდეს იგი ორიგინალში; გამეორების მეშვეობით საზრისის გამძაფრება, განმსაზღვრელია თუ არა ის ინდუქციური საზრისის ცნება, რომელიც დიამეტრალურად ეწინააღმდეგება იმ ინფორმაციულ ცნებას, რომელსაც აუცილებელ წინაპირობად ნორმა აქვს მიჩნეული; ან, იქნებ, განმსაზღვრელი სწორედ იმ ვიწრო კონტექსტთან მიმართებაა, ის ნიუანსები, უფრო მეტად ენასთან უშუალო, ტექსტიგან დამოუკიდებელ, ნორმირებულ ურთიერთობას, ხშირად ლექსიკონის მოშველიებასაც რომ მოითხოვს. თარგმანის პრობლემები შეიძლება განვიხილოთ გრამატიკიდან ან ტექსტიდან გამომდინარე, ისტორიული და სოციალური განსხვავებები კი ენის დონეზე ნებისმიერ შემთხვევაში იჩენს თავს, თუნდაც თეორიამ მასზე თვალი დახუჭოს. აი, რა შენიშნა "თარგმანის მეთოდებში" ფრიდრიხ შლაიერმახერმა იმასთან დაკავშირებით, რომ, თუკი მონათესავე კულტურებს ვიგულისხმებთ, რაც უფრო ვუახლოვდებით აღქმის ცნებებს, მით უფრო ზედმეტი ხდება თვით ცნება "ცნება", მით უფრო ემსგავსება ერთურთს განსხვავებული ენების ფარგლებში

მომხდარი გავრცობანი; რაც უფრო თეორიულია ცნებები, მით უფრო მერყევია მათი საზღვრები:

"თუკი აშკარაა, რომ მხოლოდ ცოტა სიტყვა მოიძებნება ისეთი, რომელსაც სხვა ენაში ზუსტი და უცვლელი შესატყვისი აქვს, იმავე შემთხვევებში რომ გამოიყენება და მსგავს კონტექსტში მუდამ მსგავსსავე შთაბეჭდილებას ქმნის, მაშინ ზემოთ თქმული კიდევ უფრო მართებულია ყველა იმ ცნებასთან დაკავშირებით, ფილოსოფიურ საზრისს რომ შეიცავს და, მაშასადამე, უპირველეს ყოვლისა, - თვით ფილოსოფიასთან დაკავშირებით. აქ უფრო მეტად, ვიდრე სხვა სფეროში, მიუხედავად განსხვავებული თანადროული თუ ერთურთს მიყოლებული თვალსაზრისისა, თითოეული ენა შეიცავს საკუთარ ერთიან სისტემას ცნებებისა, რომლებიც ერთ მთლიანს ქმნიან სწორედ იმიტომ, რომ ერთი და იგივე ენის ფარგლებში ხვდებიან, ავსებენ, კრავენ ერთი მეორეს, მაგრამ ამ სისტემის ცალკეული ნაწილები არც ერთი სხვა ენის ცალკეულ ელემენტს არ ემთხვევა..."¹⁵

არსებული დიალექტიკა, ერთი მხრივ, აღმნიშვნელი მითითებებისა, შესწავლილ ნიშანთა სოციალურ დაჯგუფებისა, ენის გარეთ არსებული მოვლენებისა და, მეორე მხრივ, ენის სიმბოლური შემადგენლობისა, განსხვავებებისა და საგანთა დამოუკიდებლად შექმნის უნარს შორის, შეესაბამება სიმბოლურ დონეზე რაციონალურისა და ემპირიულის ურთიერთდაპირისპირებას. იმის შესწავლას, თუ რამდენად შეუძლია სინტაქსსა თუ ლექსს, საკუთარი დანაწევრებით ანაზღაუროს ნიშანთა განთავსების ნებისმიერობა (რაც ემსგავსება იმ ლოგიკოსთა კვლევებს, რომლებსაც თავისთავად ტიპური გამოთქმები აზრსმოკლებულად, წინადადების შიგნით კი გამართლებულად მიაჩნდათ¹⁶), გამორიცხავს, მაგალითად, ჰუმბოლტი, რომლის ყურადღების ცენტრშიც ექცევა სიტყვა და რომელიც სიტყვის ფარგლებშივე ცნობისა და შესწავლის საგანს - ნიშანს - განცდის საგნისგან -

სიმბოლოსგან - განასხვავებს¹⁷. ამასთან დაკავშირებით ჩნდება კითხვა, შეიძლება თუ არა საერთოდ ასო-ნიშანი (რომელიც პოეზიისადმი გრძნობადახშულ ადამიანებს უშინა-არსოდ ეჩვენებათ; არადა, რატომ არ უნდა მოგვაგონოს ამა თუ იმ ასომ ასოების მთელი ის წყება, რომელშიც ის მანამდე ფიგურირებდა?) და მნიშვნელობის მატარებელ სიტყვასთან მიმართება შევადაროთ მრავალი მნიშვნელობის მატარებელი სიტყვისა და მნიშვნელობის განმსაზღვრელი კონტექსტის ურთიერთობას. საბოლოო ჯამში, სპეკულაცია მხოლოდ ნიღბავს იმას, თუ რამდენად განაპირობებს და განმსჭვალავს ერთმანეთს გამოცდილება და განსჯა, ანდა – თეორია, თუკი მის ახსნას შევეცდებით; თუკი ენის გარეთ არსებული საგნების გრძნობადი აღქმა კატეგორიათა სისტემისგან დამოუკიდებლად წარმოუდგენელია, რადგანაც მას ბიოლოგიური, ტექნიკური (ოპტიკის საშუალებები, ფოტოგრაფია...) ისტორიულ-სოციალური ფაქტორები განაპირობებს და ამა თუ იმ საგნის შესასაზღვრლად მრავალი რამის გათვალისწინება გვინევს, მაშ, რამდენად უფრო ბევრი რამ განაპირობებს სიმბოლურ წარმოსახვებს. ის, თუ რას მივაპყრობთ ჩვენს სმენასა და მზერას პოეტური ენის განხილვისას, იმდენად არის დამოკიდებული ჩვენს კულტურულ გარემოცვასა და იმაზე, რაც მანამდე წაგვიკითხავს, რომ ყოველ ახალ ეპოქაში შესრულებული, დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე თარგმანი ვერასოდეს ასცდება თავისი ეპოქისა და გარემოცვისთვის დამახასიათებელ სტილს, თუნდაც ეს სტილი სიახლესა და განვითარებას არ ითვალისწინებდეს, რასაც თამამად შეიძლება ტრადიციათა აღორძინებაც ვუნოდოთ.

როგორც უკვე აჩვენა იაკობსონისა და რასელის ამოსავალმა მტკიცებებმა, სტრუქტურალიზმის დონეზე შინაარსის საკითხში ენის ნიშნის პრობლემატიზება არ ხდება, მაშინ, როდესაც ლოგიკოსებს მნიშვნელობისა და საზრისის სა-

კითხი წინადადებათა ვერიფიკაციის კრიტერიუმების თვალსაზრისით აინტერესებთ. ტერმინოლოგიის დაზუსტების მცდელობას, ვთქვათ, *მნიშვნელობა* მხოლოდ სიტყვებს (სახელებს, განსაზღვრებებს) რომ მივანეროთ, *საზრისი* კი - წინადადებებს (კონტექსტში აღებულ სიტყვებს), თავისთავად როდი მოსდევს დასკვნა იმის თაობაზე, მხოლოდ ენის შიგნით ხდება არგუმენტირება თუ ენის გარე სამყაროსთან მიმართებაც არის გათვალისწინებული. ლოგიკოსი გოთლობ ფრეგე *მნიშვნელობისგან საზრისის* გასამიჯნად არა ენობრივ, არამედ ასტრონომიულ ფენომენს იშველიებს: განსაზღვრება *ვენერა* "პლანეტას" *ნიშნავს*, მისი *საზრისი* კი, ციური ადგილმდებარეობისა და დღე-ღამის დროის მიხედვით, *ცისკრის ვარსკვლავი* ან *მწუხრის ვარსკვლავია*.¹⁸ დასახელებული მაგალითის ლიტერატურულ წინაპირობას ვპოულობთ ჯერ კიდევ ჯონ დონის "Paradoxes and Problems"-ში: "Why is Venus-star multinominous, called both *Hesperus* and *Vesper*?" ("რატომ აქვს ვენერას მრავალი სახელი, ხან ცისკრის ვარსკვლავს ვუწოდებთ, ხან მწუხრის ვარსკვლავს?"). სახელთა ამ სიმრავლეს დონი მითოლოგიური კონტექსტებითა და ვენერას ალეგორიული ფუნქციით ხსნის, ამ სახელებს იმ სწრაფვითა და შეცოდებათა დასახელებებამდე განავრცობს, რასაც ვენერას ეს ფუნქცია გვახსენებს, მაგრამ მაშინვე ივიწყებს ვენერას ციური განსახიერების მოხსენიების მიზეზს და ვნებისთვის ისეთ ხელსაყრელ, მაგრამ მისგან უგულვებელყოფილ დროზე იწყებს ფიქრს, როგორიც შუადღეა:

"შესაძლოა, ის მრავალ სახელს თავისი მრავალი ფუნქციის შესაბამისად ირგებს, რადგან ის *უზენაესი* მბრძანებელია ყოველგვარი სიყვარულისა (რაც ვნებას გულისხმობს) ფართო გაგებით. ამგვარად ის, ყველა მითოლოგიის თანახმად, იუნონასთან, დიანასა და სხვებთან ერთად, ქორწინებას მფარველობს. მისი *მიდრეკილებები, სწრაფვები,*

რომლებიც ყველა სხვა ცოდვაზე უფრო მეტი სახელით ხასიათდება, ასეთია: გარყვნილება, უხამსობა, უვნებობა, ღალატი, არასრულწლოვანთა ინცესტი, კლერიკალური ინცესტი, გაუპატიურება, სოდომია, მასტურბაცია და ათასი სხვა... ცისკრის ვარსკვლავის სახით ის შენს წინაშე თავისი *bonum utile*-თი წარსდგება, რადგან ყველაზე მარგებელი სწორედ დილით არის, ხოლო *მნუხრის ვარსკვლავის* სახით - თავისი *bonum delectabile*-თი, რადგან საღამოს ყველაზე მეტად მამამებელია"¹⁹.

ვიდრე თითები სტრიქონების ზომასა და რიტმს მაგიდის ზედაპირზე კაკუნით მიჰყვებიან ანდა ლექსიკონს ფურცლავენ, თარგმანის პოეტიკა, შესაძლოა, სხვას არაფერს წარმოადგენდეს, თუ არა იმ მაღალფარდოვან შედარებათა მსგავს ფორმულას, ნაძალადევად რომ აერთიანებს შეუთავსებად კონცეპციებს, რასაც XVIII საუკუნეში სემუელ ჯონსონი საყვედურობდა ჯონ დონსა და "მეტაფიზიკურ პოეტებს",²⁰ რამაც დონის აღიარება ერთი საუკუნით შეაფერხა, თუმცა ჯონსონისეული კრიტიკისა და მის მიერ უხვად მოტანილი დონის ციტატების კითხვისას მისი პოეტური ნიჭით აღფრთოვანებაც აშკარად შეინიშნება. კრიტიკოსის აზრით, დონმა წარმოსახვის უნარი თუ არა, რეფლექსიისა და შედარების უნარი მაინც განივითარა. XIX საუკუნის დასაწყისში სემუელ ტეილორ კოლრიჯი, მართალია, იმეორებს ჯონსონიანელთა თვალსაზრისს, რომ ელისაბედის ეპოქის პოეტებმა პოეზიის გრძნობა და აღფრთოვანება მსხვერპლად შესწირეს ინტელექტისა და იუმორის დახვეწილ ნიუანსებს, მაგრამ ამას ნაკლად არ უთვლის. მისი აზრით, ეს იმას მაინც სჯობს, რომ გულიც და გონებაც, ნეოკლასიციცთა მსგავსად, წერის წმინდა დეკორატიულ მანერას შესწირო. კოლრიჯი აღმოაჩენს დონს, რაც მის საკუთარ პოეზიასაც დაამჩნევს კვალს; ის გეგმავს ლექციათა ციკლს, რომლითაც აპირებს, დონის შემოქმედება დანტესა და მილტონისას გა-

უტოლოს (მაგრამ დონი, როგორც მსმენელისთვის მეტის-მეტად რთული, საბოლოოდ მაინც არ შეაქვს პროგრამაში). ის, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას ამახვილებს იმ ლოგიკურ სიმკვეთრეზე, რომელიც დონს პოეტურ სინთეზს და ლექსის ზომის განსაკუთრებულ შეგრძნებას შეაძლებინებს: "[...] იმ ლექსებში, რომლებშიც ავტორი აზროვნებს და მკითხველისგანაც ამასვე მოითხოვს, ვიდრე საზრისს ჩავწვდებოდეთ, ლექსის ზომა უნდა გავითავისოთ"²¹. მისი აზრით, არა მარცვალთა რაოდენობა, არამედ ვნებიანი გრძნობა გვამცნობს იმას, თუ როგორ ადგენს დონი დროის საზომს თითოეული სიტყვით. თვით კოლრიჯი, გერმანელ რომანტიკოსთა მსგავსად, განსჯის პოეზიის მიმდევართ მიეკუთვნება; მისთვის გენია და კანონი (ისევე, როგორც ხატი და ცნება) ერთურთს არ უპირისპირდება, არამედ სწორედ კანონი განაპირობებს იმას, რომ მხატვრული ნაწარმოები არ იყოს მატერიისთვის გარედან თავსმოხვეული რამ, არამედ ორგანული ფორმის ნიალიდან აღმოცენდებოდეს²². კოლრიჯის შემდეგ დონს უფრო მეტ ყურადღებას უთმობდნენ ინგლისურენოვან სამყაროში, ყოველ შემთხვევაში, პოეტები (ამერიკაში ესენი იყვნენ, უპირველეს ყოვლისა, ტრანსცენდენტალისტები ემერსონი და თორო). XX საუკუნეში მისი ახლებური შეფასება იწყება სერ ჰერბერტ გრიერსონის მიერ გამოცემული ელისაბედინური პოეზიის ანთოლოგიით (1921, დონს ის მოიხსენიებს, როგორც "რიტორიკაში, შესაძლოა, ჩვენს უპირველეს დიდოსტატს"), რომელსაც თ. ს. ელიოტი იშველიებს რეცენზიაში "The Methaphysical Poets". ის უწონებს გრიერსონს ანთოლოგიაში დონის ლექსების ასე მრავლად შეტანას და ჯონსონის კრიტიკის საწინააღმდეგოდ აცხადებს, რომ პოეზიის არსი სწორედ "ჰეტეროგენული მასალის" ერთად შეკრებაა, როგორც ამას კრიტიკოსი ჯონსონიც სჩადის თავის ლექსებში. ის მეტაფიზიკოსი პოეტის, ლორდ ჰერბერტის ოდას ერთ პასაჟს ტენისონის ლექსს

უდარებს, რის საფუძველზეც ადგენს განსხვავებას intellectual poet-სა და reflective poet-ს შორის:

"ტენისონი და ბრაუნინგი პოეტები არიან და აზროვნებენ, მაგრამ თავიანთ აზრებს ვარდის სურნელივით უშუალოდ არ შეიგრძნობენ; დონისთვის კი აზრი გამოცდილებას ნიშნავდა და მთელ მის მგრძნობელობას განაპირობებდა. როდესაც პოეტის მიერ საკუთარი საქმიანობის განცდა ყოველგვარი იარაღითაა აღჭურვილი, მაშინ ის გამუდმებით განსხვავებულ გამოცდილებებს ირეკლავს; ჩვეულებრივი ადამიანის გამოცდილება ფრაგმენტული, ქაოტური და უნესრიგოა. ასეთი ადამიანი შეიძლება გამიჯნურდეს ან სპინოზა წაიკითხოს და ამ ორ გამოცდილებას ერთი მეორესთან ისევე არ ჰქონდეს რაიმე საერთო, როგორც საბეჭდი მანქანის ხმაურსა თუ სამზარეულოდან მოსულ სუნთან. პოეტის არსებაში კი ყველა ცალკეული გამოცდილება მუდამ ახალ-ახალ მთელს შეადგენს."²³

როგორც ჩანს, ელიოტს ამის დაწერის მომენტში საკუთარი საბეჭდი მანქანის ხმა ჩაესმოდა - კომპიუტერის კლავიატურა უფრო ყრუდ შრიალებს - ხოლო ვარდის სურნელს, არაალეგორიულად მოაზროვნე ადამიანებისთვისაც კი სიამოვნების მომგვრელი რომ არის, ლექსში, შესაძლოა, ოდნავი შმორის სუნიც დაჰყვებოდეს, - როგორც ჩანს, ამავე დროს, მის კაბინეტში სამზარეულოდან კერძის სუნიც აღწევდა (იმედია, ეს სადილამდე ხდებოდა), - ეს კი კარგი თარგმანისთვის სრულიად არასაჭირო სუნი გახლავთ. ერთი ცხადია: ის გარეშე განცდები, რომლებიც თარგმანზე მუშაობისას გვაქვს ანდა - ის, რასაც ამ პროცესის პარალელურად ვკითხულობთ, უკვალოდ არ უნდა დაიკარგოს. დეკარტის დუალიზმისა და იუმის სენსუალიზმისგან თავს სპინოზასთან კი არა, დონის პოეზიაში ვაფარებდი, და კიდევ: სასიყვარულო ლექსების თარგმანზე მუშაობისას თავადაც რომ შეგ-

იყვარდეს ვინმე, ეს თარგმანს მხოლოდ სარგებელს მოუტანს, თუნდაც ამ გადახვევამ გარკვეული დრო წაგართვას.

ინგლისურენოვანი სასიყვარულო პოეზიის მარადმწვანე შედეგია დონის "The Flea" - "რწყილი". მის ეპოქაში პოპულარულ მხატვრულ საშუალებას წარმოადგენდა ეროტიკულ პოეზიაში ქალის სხეულის სილამაზის გადმოცემა მასზე მცოცავი რწყილის პერსპექტივიდან (ელეგიაში "Loves Progress" ("სიყვარულის წინსვლა") - ფეხებიდან თავისკენ განვლილ გზას დონი მსოფლიოს გარშემო გემით მოგზაურობის სურათ-ხატებით გვიჩვენებს - რწყილის პერსპექტივიდან განცდილი მიკროკოსმოსის მაკროკოსმოსური შესატყვისი). სუბსტანციისკენ და სიყვარულის მაღალი იდეალისკენ დონის სწრაფვის დასაბუთებად ხშირად ის არგუმენტი მოაქვთ, რომ ლექსში მან მწერი არა ეროტიკულ გარეშე საგნად, არამედ შეყვარებულთა სისხლის მაერთებელ კონსერვანტად გამოიყვანა. რწყილის იმჟამინდელი ლირიკული სახე არშიყისა და დაყოლიების მოტივს ემსახურებოდა, ამ ლექსში კი სულ სხვა მომენტს ასახავს. თუ არ გავითვალისწინებთ იმას, რომ შეცვლილი ჰიგიენური ნორმები სისხლის ამგვარ აღრევას დღეს ნაკლები მზიდველად წარმოგვიჩენს, უნდა ითქვას ისიც, რომ იუმორის ის ოდნავშესამჩნევი ნაპერწკალი, მთელ ლექსს რომ აცოცხლებს, მას, ამავე დროს, ზედაპირულობას ანიჭებს და იმ ნიმუშებისგან დიდად არ განასხვავებს, რწყილის რაკურსით რომ მოივლის სხეულის ლანდშაფტს და მხოლოდ წინასწარ გათვალისწინებულ ადგილებზე შეაჩერებს ყურადღებას. "The Flea" შეიძლება მშვიდად შევაფასოთ, როგორც დონის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ზედაპირული ლექსი, რაც მის პოპულარობას კარგად ხსნის, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, არც იმ მომენტთან დაკავშირებული დრამატული ეფექტი გამოგვეპარება,

რომ მეორე და მესამე სტროფის შუალედში რწყილი ილუპება.

მეორე სტროფი ლექსში "The Undertaking or Platonic Love" ("დათრგუნვა ანუ პლატონური სიყვარული") მიუთითებს შემდეგზე: დონი სულაც არ არის იმაში დარწმუნებული, რომ პოეტური ოსტატობა და ზოგადად შემოქმედება სუბსტანციის ძებნაში გვეხმარება:

*სიგიჟე იქნებოდა ახლა იმის ჩვენება,
თუ როგორ გარდასახავს მოჩვენებითობა ქვებს,
როდესაც ის, ვისაც შეეძლო შეესწავლა ოსტატობა
მათი გაკვეთისა, ვერც ერთს ვერ პოულობს.*

"Specular stone" აღნიშნავს სელენიტს ან, როგორც მას უწოდებენ, მარიამის მინას, რომელიც, თხელ ფირფიტებად გაკვეთილი, მართლაც მინის მაგივრობას სწევდა. რა აზრი აქვს ქვის გაკვეთის ნაირგვარი ტექნიკის დაუფლებას, თუკი მისი მატერიალური შესატყვისი არ გექნა ხელთ? პირველ სტროფში ლირიკული სუბიექტი თავს იწონებს, ყველა ღირსეულზე ("all the Worthies") ბევრად უფრო ვაჟკაცური საქმე ჩავიდინე, კიდევ უფრო დიდ ვაჟკაცობად კი ის მეთვლება, რომ ეს საქმე არ გავამხილეო. სიტყვაში "Worthies" ცხრა სახელოვანი გმირი იგულისხმება, სამი წარმართი: ჰექტორი, ალექსანდრე დიდი და იულიუს კეისარი, სამი იუდეველი: იესო ნავეს ძე, დავითი და იუდა მაკაბელი, და სამი ქრისტიანი: მეფე ართური, კარლოს დიდსი და ჟოფრე დე ბუიონი. ჩემს თარგმანში სიტყვას "Worthies" უბრალოდ სიტყვა "Worte" ("სიტყვები") ჩაენაცვლა. წმინდა აკუსტიკური თანხვედრის გარდა ვხელმძღვანელობდი ზოგადად დონის ლექსებში, უპირველეს ყოვლისა კი, "Songs and Sonnets"-ში გაბატონებული, მის ეპოქაში ჯერ კიდევ არატრადიციული პრინციპით,

რომლის თანახმადაც პოეზია უარს ამბობს მითოლოგიურ და ისტორიულ მასალაზე. მესამე სტროფი კიდევ უფრო მკაფიოდ ამბობს: "...because no more / such stufe to worke upon / there is" - "რადგან აღარ აქვთ / ის მასალა, / საქმეს რომ სჭირდება". ბოლო ორ სტროფში, რომლებიც ჩემეულ ვარიანტში ოდნავ განსხვავებულად ვითარდება, ნათქვამია, რომ ქალის მშვენება და სათნოება უძვირფასესია. მეორე სტროფი პლატონურად იდეალურია, რადგან იმ სუბსტანციასა და მასალას, რასაც დონი თავისი შემოქმედებისთვის ეძებს, თუკი მასთან მოპყრობის საიდუმლო ხელოვნებას ფლობ, ნატიფდება და უკან იხევს ისე, რომ დაჩრდილვის მაგიერ სინათლეს ატარებს. სიტყვით "გარდასახავს" თარგმანში, სხვათა შორის, მივანიშნე დონის გატაცებაზე ალქიმიით, როგორც მეტაფორათა ლაბორატორიით, ხოლო ორლესული სიტყვით "schein" - "ჩვენება" (ასევე "მოჩვენებითსა" და "ნათებასაც" ნიშნავს - მთარგმნელი), რომელიც შემდეგ სიტყვის "schneiden" ("კვეთა") პირველ მარცვლად იქცევა, არა მხოლოდ ნაკვეთ ქვაში სინათლე ატანს, არამედ ის სიცრუეც გამოვლინდება, რასაც შეიძლება ნიშნავდეს ქვების თუ სიტყვების ამგვარი გარდასახვანი.

ქვის კვეთასთან ხელოვნების შედარება მოგვაგონებს ნეოპლატონიზმით ინსპირირებულ ემბლემატიკას, რომელიც პოეზიის მიერ სუბსტანციის მოპოვებას და სიმბოლოთა პერსპექტიულ ეფექტს მათ ტიპოლოგიურ განმარტებას უკავშირებს; გრძნობით აღქმადი ყველა საგანი ზოგად ნიმუშებზე მიგვანიშნებს. ის, რასაც ხელოვნება ასახავს, თავის მხრივ, რაღაც უფრო დიდს აღნიშნავს. ლექსში "A Valediction – of Weeping" ("გამოთხოვება: ტირილის შესახებ") "emblems of more"-ის მოხსენიებით დონი გარკვევით ამახვილებს ყურადღებას რიტორიკული შემოქმედების მრავალმნიშვნელობაზე. მაგრამ დონი იქვე შემოაბრუნებს საკუთარ მტკიცებას და ზოგადშიც კონკრეტულის მონახვას ცდილობს. ამ-

ას იმ შედარებების მეშვეობით ახდენს, თითქოსდა ურთიერთშეუთავსებელ მოვლენებს რომ აერთიანებენ. "Emblems of more" მხოლოდ ავტორის მეუღლის გვარის მინიშნება როდია, ის მართლაც უფრო მეტსა და უფრო კონკრეტულს გამოხატავს, მაგრამ აგრეთვე წარმოგვიდგება დონისთვის დამახასიათებელი ხატის ნიმუშად: "ცრემლები, რომლებშიც სატრფოს სახე აირეკლება, ლექსში დაშტამპულგამოსახულებიანი მონეტების ხატით არის წარმოდგენილი. ისევე, როგორც სინათლით გამსჭვალული ქვა, მონეტებთან შედარებული ცრემლებიც იმგვარ სუბსტანციებს აერთიანებენ, თავიანი მატერიალური და დროითი ნიშნებით ერთერთთან სრულიად შეუთავსებადი რომ არის. ალეგორიულ ემბლემას ჩვეულებრივ თან ახლავს მისი საზრისის განმმარტებელი ეპიგრამა, რომლის შეთხზვის ხელოვნებასაც ლათინურად *arte lapidaria* ეწოდება. ზედსართავი სახელი *lapidarius* ნაწარმოებია სიტყვისგან *lapis* - ქვა და, მაშასადამე, "ქვისებრს" ნიშნავს. დონმა, რომელიც ეპიგრამათა ოსტატ მარციალუსს ეთაყვანებოდა²⁴, ამ ასპარეზზეც მოსინჯა საკუთარი შესაძლებლობები; გერმანულ ენაზე პირველად სწორედ მისი ეპიგრამები ითარგმნა გეორგ რუდოლფ ვეჟერინის (1984-1653) მიერ. მიუხედავად ამისა, ჯოზეფ ენთონი მაზეო თავის ძალზე მრავლისმთქმელ ესსეში (1952) არ ცნობს განსაზღვრებას, ეპიგრამა ცნებითი პოეზიის პარადიგმააო, და არც ემბლემატიკას მიიჩნევს დონისა და "მეტაფიზიკოს პოეტათვის" დამახასიათებლად, ეყრდნობა რა XVII საუკუნის *Concettismo*-ს თეორეტიკოსებს, რომლებიც ამ ტერმინებს ჟანრულ განსაზღვრებებად არ აღიარებდნენ²⁵. მისი აზრით, ისინი მხოლოდ "იუმორის თეორიის" ერთ-ერთი ასპექტის დახასიათებად თუ გამოდგება. მაზეოსთვის მნიშვნელობა არა აქვს, შეიძლება თუ არა ამა თუ იმ მეტაფიზიკური სურათის ვიზუალიზება და ფიზიკური გრძობებით აღქმა, მისთვის ეს მხოლოდ ალქიმიური მეთოდების მსგავსი "ფუნქციაა

ანალოგიების ერთურთთან დაკავშირებისა" (არადა, სემუელ ჯონსონის უკმაყოფილებას სწორედ ის ინვევს, რომ დონის შედარებები მეტისმეტად ხელოვნურია და მათი ვიზუალიზება შეუძლებელია). მისთვის ისევე, როგორც "კონჩეტისტებისთვის", იუმორი კონცეპციისა თუ ცნების ფორმაში ძვეს და არა ქვებში, ე. ი. არა შინაარსობრივ მასალაში.

"არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მეტაფორის ერთი ნაწილი მსგავსებას ეფუძნება, მეორე კი – განსხვავებას. ჰომეროსს სურს დაგვანახოს, თუ გარკვეულ გარემოებებში როგორ ჰგავს ტალღა სულ სხვა გარემოებებში მოქმედ ლაშქარს. ხატოვანების ხარისხი არც მთელ მეტაფორაშია და არც მსგავსებაში, არამედ – იმ ანალოგიაში, რომელიც გრძნობის მიერ ნაშთად რჩება მას მერე, რაც იდენტურობა დადგენილია, და ამ სახით ის სურათის საერთო ეფექტის ნაწილად იქცევა. ამგვარად, ხატოვანების ხარისხი სურათის სწორედ ის ასპექტია, რომლის ერთი ანალოგიიდან მეორეზე გადატანა შეუძლებელია"²⁶.

მაზეო იმიტომ უსვამს ხაზს მეტაფორის ანალიტიკურ ხასიათს, რომ აჩვენოს: მეტაფიზიკასთან დონისნაირი პოეტების მიმართება სუბსტანციის, დოგმური კატეგორიებისა და საგნობრიობის რიტორიზებაში მდგომარეობს. ლოგიკაზე საკმაოდ მოძველებული ნარმოდგენებით მაზეო მიგვითითებს პოეზიის, რიტორიკისა და ლოგიკის ერთურთში აღრევის საშიშროებაზე და მცდელობებზე, "მეტაფიზიკური პოეზია" რაიმონდ ლულუსის "Ars combinatorial"-ის მსგავს ცნებათა ლოგიკურ ხელოვნებამდე იქნას დაყვანილი, რადგან გავრცობილი მეტაფორის "ლოგიკურ" მსჯელობას, მისი აზრით, სილოგიზმებსა და ინფერენტულ სისტემებთან არაფერი აქვს საერთო; ის ჯორდანო ბრუნოს თვლის "მეტაფიზიკური სტილის" ფუძემდებლად. მაზეო საკუთარ თეზებს იმ ფაქტით ასაბუთებს, რომ ბრუნო პირველი იყო, რომელიც პეტრარკას სასიყვარულო ლირიკის ტრადიციას გაემიჯნა

(რომელიც ინდივიდუალურ სილამაზეს ასხამდა ხოტბას) და, მაკრო და მიკროკოსმოსის ანალოგიის პარადიგმის თანახმად, სატრფო სამყაროსეული მოვლენების შუაგულად გამოაცხადა. ბრუნო აკრიტიკებს არისტოტელეს თავის ნაშრომში "De la causa, principio et uno", ეჭვი შეაქვს ფორმასა და მატერიას შორის ონტოლოგიურ სხვაობაში და არისტოტელეს ფორმის წმინდა ლოგიკურ გაგებაში სდებს ბრალს; ამტკიცებს, რომ არისტოტელემ თავი აარიდა იმის მტკიცებას, რომ ფორმას აუცილებლად მატერია უნდა ახლდეს თან, თუმცა, დარწმუნებული იყო იმაში, რომ მატერია არასოდეს არის სრულიად უფორმო; ეს წინასწარ ფორმირებული მასალა, გეომეტრიულად რომ არის წარმოდგენილი "de minimo"-ში, თუკი მას სიმბოლოთა სფეროში გადავიტანთ (მდრ. ბრუნოს წარმოსახვითი მექსიერების მოძღვრება, რომლის ფარგლებშიც ის სურათს/ცნებას ასო-ნიშანთან აკავშირებს²⁷), შეიძლება ასევე რიტორიკული ტოპიკის თვალსაზრისითაც იქნას გაგებული. მაზეოს მსჯელობის სუსტ წერტილად შეიძლება ჩავთვალოთ ის, რომ, ჯორდანო ბრუნოზე დაყრდნობით რიტორიკის პარადიგმად მეტაფორას ირჩევს, რომელიც, მისივე განსაზღვრებით, წერის მიმეტური მანერის უზუსტეს განსაზღვრებად მიაჩნია ("მეტაფორის" ზუსტი თარგმანია "გადატანა"); ენის მნიშვნელობაზე კონცენტრირებულ თარგმანს ანუ ერთი ენიდან მეორეში გადატანას შეიძლება დასჭირდეს მეტაფორის შემოტანა მაშინ, როდესაც თარგმანის ენაზე რაიმე ცნებას მოისაკლისებს. ენათმეცნიერ იაკობსონს ენის მოდელში შემთხვევით როდი შემოაქვს ორი ენობრივი ღერძი - მეტაფორა და მეტონიმი²⁸. ეს ცნებითი ფიგურები, ენობრივი მასალის ფიგურებისა და გრამატიკული ცნებებისგან - გენერატიული ფიგურებისა, როგორცაა ალიტერაცია, ელიფსი თუ სიტყვათა თანმიმდევრობა - განსხვავებით "შინაარსობრივად", ლოგიკურად ხელახლაა სტრუქტურირებული და აღარ საჭიროებს რიტორ-

იკულ, წინასწარ შემუშავებულ ტოპოგრაფიას, თუმცა ისინიც გულისხმობს რეალურობის გარკვეულ შეგრძნებას, ან – სიტყვათა განმარტების, ცნებათა სისტემისადმი გარკვეული ნდობის არსებობას. დონის ლირიკისთვის კი სწორედ ის არის დამახასიათებელი, რომ ის არ განმარტავს, არამედ დიალექტიკური შეპირისპირებებით მიიკვლევს გზას უნივერსალურ თანხვედრათა და რიტორიკულ ერთეულთა სანახებში, რაც უბიძგებს, ერთურთს სულ უფრო მეტად დაშორებული სფეროები ერთ ფიგურაში გააერთიანოს და ეს ფიგურა განავითაროს. მაგალითად, ის მიმართავს ფიგურალურ შებრუნებას, როდესაც ლექსში "A Valediction: forbidding Mourning" ("გამოთხოვება: გლოვის აკრძალვა") დროებითს შეუქცევადად, ხანმოკლე განშორებას სიკვდილად და იმქვეყნიურ შეხვედრად გარდასახავს და ამგვარად მიჯნურებს ცენტრის გარშემო მბრუნავ წრეში მოაქცევს, რაც ჯონსონს ავტორის წარუმატებლობის ნიმუშად მოაქვს, კოლრიჯში კი აღფრთოვანებას იწვევს. საქმე მთლად იმაშიც არ არის, რომ მოულოდნელი სურათით ჩვეული მოვლენა უფრო შთამბეჭდავად და მკვეთრად ასახო, ანდა ცნებები ახალ, ჯერაც შეუსწავლელ სფეროში გადაიტანო, არამედ – იმაში, რომ თითოეული მონაკვეთის ჩვენებით (თუნდაც ეს იყოს თეთრი ლაქა) მთლიან რუკაზე მიუთითო, რომლის გარემოც ვერც ეს მონაკვეთი იარსებებდა (სინეკდოქა დონის მიერ ხშირად გამოყენებული ფიგურაა, ხოლო მსოფლიო რუკა - მისი საყვარელი პოეტური სახე).

თუკი პოეტიკას გავიგებთ, როგორც რიტორიკას *in nuce*, მაშინ კითხვას მისი ობიექტის სფეროსა და იმის შესახებ, თუ რა ტოპიკით ხასიათდება გამონათქვამი, პოეტიკამ კი არა, მისმა გარემოცვამ უნდა გასცეს პასუხი, ხოლო ამგვარი ინტერპრეტაციის თეორიული დასკვნა გადანყვეტს, თუ როგორი იქნება ეს გარემოცვა: რეალისტური, სენსუალის-

ტური, ფსიქოლოგიური, ისტორიული, სოციოლოგიური, ბიოგრაფიული თუ სხვა სახის. შეკითხვა, რომელიც ამ განმსაზღვრელი გარემომცველი სფეროების იგნორირებას ახდენს, ასე ჟღერს: რამდენად მოითხოვს ამგვარად გაგებულ რიტორიკა პრინციპულ საგნობრივ (ობიექტურ) შესატყვისობას? ამ შეკითხვას "სინთეზური აპრიორის" ფილოსოფიურ პრობლემასთან მივყავართ. ვილიარ ვ. ქუინი და მისი თეორია იმის შესახებ, რომ თეორია წინადადებათა სისტემას წარმოადგენს, ნაპირებიდან შუაგულისაკენ რომ იცვლის სახეს - რაც უფრო ცენტრალური და "ზედროულია" წინადადება, მით უფრო ინვარიანტულია, - თვალსაჩინო მაგალითია იმისა, რომ ენის ფილოსოფიაში აპრიორი, რომელსაც ქუინი განსაკუთრებულად სიცოცხლისუნარიან ჰიპოთეზად მიიჩნევს, ყოველთვის წმინდა ლოგიკური, ანალიტიკური თვალსაზრისით როდი მოიაზრება. თავის ესსეში "ემპირიზმის ორი დოგმა" ის ერთ-ერთ დოგმად ანალიტიკურსა და სინთეზურს შორის სხვაობის პრობლემატიკას ასახელებს, რაც რაციონალურსა და ემპირიულს შორის სხვაობასაც გულისხმობს. რაკილა ქუინი ცნებათა ქმნადობას, ანუ "სამყაროს შეცნობას" ენის შესწავლისგან არ განასხვავებს, ის უპირისპირდება სილრმისეულ სტრუქტურათა სპეკულატიურ, "მეტაფიზიკურ" გათავისებას (ამის საპირისპიროდ, წინადადების კვანტიფიკაციის ლოგიკურ, კანონიკურ ნოტაციად გარდაქმნა ქუინს ესმის, როგორც მისი ონტოლოგიური შინაარსის ექსპლიციტურად ქცევა):

"ვერ ვხედავ იმის მიზეზს, ფიზიკური მოვლენების შესახებ ყოველდღიური მეტყველების ისტორია რატომ არ შეიძლება შევისწავლოთ გრძნობადი აღქმისა და გამღიზიანებლების კუთხით. შეცდომა მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, როცა ამ მიმართულებით ცნებათა ან თავად ენის წარმოშობის საფუძვლებს ვეძებთ. მნიშვნელოვან ცნებათა წარმოშობა მუდამ განუყოფელია ენისგან, ფიზიკური მოვლენების

აღმნიშვნელი ჩვენი ენა კი ისეთივე ფუძემდებლურია, როგორიც შეიძლება იყოს ენა როგორც ასეთი²⁹."

მართალია, ესა თუ ის თეორია ანალოგიათა თუ მეტაფორათა მეშვეობით აღქმადი სამყაროს ხატებით გვიქმნის უხილავ მოვლენებზე წარმოდგენას, მაგრამ, ქუინის თანახმად, მხოლოდ მისი წინადადებების სისტემა განგვაცდევინებს რეალურად საგნებსა თუ მოვლენებს. მნიშვნელობაზე საუბრისას ის ცდილობს უცვლელ იდეათა სამყაროსა და (თანდაყოლილი) უნივერსალების გარეშე გაართვას თავი საქმეს, მაგრამ მაინც იძულებულია, მოიშველიოს აბსტრაქტული საგნები, საზრისით დატვირთული განზოგადებები (კლასები)³⁰. ქუინი მნიშვნელობაზე საუბრობს, მაშინ, როდესაც მკაცრი თეორიული ცნებითობის შემოღების შემდეგ მისი არსებობა გამორიცხა; ეს მის პრაგმატულ პოზიციას მონიშნავს, რომელიც მისი საკუთარი, საყველპურო ფილოსოფოსობის ფონზე ჯეროვანი განმარტებების შემთხვევაში უკუთარგმანისა და პირვანდელი ცნებითობისკენ დაბრუნების საშუალებას იძლევა. ქუინი ბიჰევიორისტულად ამოდის გამლიზიანებლის მნიშვნელადობიდან, რომელიც, ამა თუ იმ ცნებისა თუ წინადადების არავერბალურ გამლიზიანებელთან კორელაციით, პერსპექტივიდან დასაკვირვებლად შორი წინადადებების შემთხვევაში, შედეგია წინადადებათა ერთერთთან დაკავშირებისა და პირადი ბიოგრაფიით მათი განმარტებისა. გარკვეულ ცნებებთან, მაგალითად, ფერის აღმნიშვნელ სიტყვებთან, დასაკვირვებლად უახლოეს, გარემოებით წინადადებებში ეს მოვლენა თითქმის ემთხვევა ამ ცნებათა მნიშვნელობას (იხ. შლაიერმახერის ზემოთ ციტირებული შენიშვნა თხზულებიდან "თარგმანის მეთოდები"). გამლიზიანებლის მნიშვნელობა არ საჭიროებს წინადადებათა სისტემის თუ ბიოგრაფიული ფაქტების არანაირ წინასწარ შესწავლას. ცნებათა ენისშიდა მნიშვნელობას ქუინი სინონიმების საშუალებით განიხილავს; *ტერმინებს, ჩვენი კულ-*

ტურის პროვინციულ შემადგენელ ნაწილებს, ის განიხილავს, საყოველთაოდ მიღებულ გამღიზიანებელთა მნიშვნელობისა და გარემოებითი წინადადებებისაგან განსხვავებით, როგორც სპეციფიური ცნებითი თემების აღმნიშვნელ გამოთქმებს:

"სხვა ენებზე ლაპარაკის შემთხვევაში ტერმინთა მსგავსი შინაარსი გულისხმობს თვით სინონიმის ან თარგმანის ცნებას; ის არ არის იმ მოსაზრებებზე უფრო ნათელი - რა სახეც არ უნდა მიიღონ ამ მოსაზრებებმა, - რომლებიც შესაძლებელს ხდის შემასმენლის, კავშირისა და ნაწილაკების კონტექსტთან მიახლოებულ თარგმანს." ³¹

მნიშვნელობისადმი ქუინის უარყოფითი დამოკიდებულება, განსაკუთრებით თარგმანთან მიმართებაში რომ იჩენს თავს, მის მიერ **პროპოზიციის** ცნების გამოყენებაშიც ვლინდება: ეს ცნება ლოგიკოსებს შემოაქვთ, რათა უფრო მოხერხებულად ისაუბრონ წინადადების მნიშვნელობაზე, რომელსაც **ჭეშმარიტების მატარებელსაც** უწოდებენ. ქუინი აქ **პროპოზიციული აზროვნების შეუმონმებელი ონტოლოგიის** საფრთხეს ხედავს. პროპოზიციის ცნება წინადადებების მსგავს მნიშვნელობებზე (სინონიმიაზე) მიუთითებს და ამიტომაც ის, ქუინის აზრით, ხელს უშლის თარგმანს. წინადადებათა და ცალკეული აღწერილობითი ტერმინების გულმოდგინე ანალიზის დროს (რომლებსაც თავისი ლოგიკური თეორიის გასამარტივებლად და კვანტორების ლოგიკასთან მისასვლელად, ზოგადი ტერმინების დასახელებებად აქცევს) ქუინი, უპირველეს ყოვლისა, იკვლევს წინადადების მაკვანტიფიცირებელ ნაწილაკთა როლსა და სიტყვითი და სინტაქსური მრავალმნიშვნელობის პრობლემებს; ამგვარად, ლოგიკურ-რედუქციონისტულად უდგება სიტყვის გრამატიკულ ფორმებს, რომლებსაც პრედიკაციისთვის აუცილებელი ზოგადი ტერმინების სახეცვლილ ფორმებად მიიჩნევს; არსებითი სახელის, ზედსართავი

სახელისა და ზმნის ერთურთისგან გამიჯნვას სიტყვის დახასიათებად მიიჩნევს და, აქედან გამომდინარე, არ ცნობს. მასში აღმწოთებას იწვევს დროითი მიმართებები ზმნის ფორმებში, რომლებიც, მისი თქმით, "გრამატიკულად არის გამოფენილი" მაშინ, როდესაც საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში ისინი სივრცით კატეგორიებს წარმოადგენს. თავი რომ დავანებოთ ცვლილებებთან ლოგიკოსის ტიპურ, პროფესიონალურ დაპირისპირებას, გაუგებარი რჩება ის, თუ რატომ არ ილაშქრებს ქუინი ასევე გრამატიკული სქესის, რიცხვის, პირის, ბრძანებითი კილოსა და ზედსართავი სახელის ხარისხების კატეგორიებზე, ანუ ყველაფერ იმაზე, რასაც სიტყვის დაბოლოებები და სხვა სახის ცვლილებები ემსახურება. ეს განწყობა, საბოლოო ჯამში, სხვა არაფერია, თუ არა გალიზიანება იმის გამო, რომ სალაპარაკო ენა ბუნებრივია და ისტორიულად განვითარებული, და არა – ხელოვნური, და, ამიტომაც, ცხადად ვერ გვიჩვენებს, თუ რის შესახებ მიდის კვანტიფიცირება, რით არის გადმოცემული ლოგიკოსთათვის ეგზომ ძვირფასი ეგზისტენცია. მნიშვნელობას ის, საბოლოო ჯამში, ლოგიკური თეორიის გულისთვის უარყოფს, რადგან ამას თარგმანის მცდარად ნავარაუდები რელაცია და სალაპარაკო ენა მოითხოვს. ლინგვისტური მოდელები, რომლებიც სიტყვათა თანმიმდევრობისა და ნინადადების სტრუქტურების საშუალებით არგუმენტირებენ, ზოგადად ფონოლოგიურ უნივერსალიებს (უალრესად არაპოეტურად) მნიშვნელობისგან დამოუკიდებლად აცხადებენ, გრამატიკულად კი - მნიშვნელობაზე დამოკიდებულად.³² ბუნებრივი ენების რთულ, მრავალმრიან, დაბურულ ხლართებს, - ერთურთისგან სწორედ იმ საზრისით რომ განსხვავდება, რასაც თავისი ფესვებიდან, სიტყვათა ფუძის მრავალფეროვანი ლივლივიდან, ფონემებისა თუ მარცვლების განთავსებიდან იღებს, - ვერც ლოგიკოსი და ვერც უნივერსალისტი ლინგვისტი ვერაფერს უგებენ.³³

იმის თქმა, რომ ტოპიკა კონტექსტზეა დამოკიდებული, რიტორიკული თვალსაზრისით, ტავტოლოგიაა, რადგან არსებითად კონტექსტუალური გარემოცვა სისტემატიზებული ტოპიკაა. ძველი დროის რიტორიკის თვალსაჩინო დახასიათებაში როლან ბარტს მოაქვს არისტოტელესეული რიტორიკის მაგალითი:

"არსებობს გრამატიკის ადგილები (ეტიმოლოგია, უღლება), ლოგიკის ადგილები (ჟანრი, თავისებურება, შემთხვევითობა, სახეობა, განსხვავება, განსაზღვრება, დანაწევრება) და მეტაფიზიკის ადგილები (მიზეზ-შედეგობრიობა, გავლენა, მთლიანი, ნაწილები, ურთიერთსაპირისპირო ტერმინები)..."

როდესაც ოცი გვერდით ზემოთ ბარტი ამბობს, "რიტორიკა მუდამ უნდა გავშიფროთ მის მეზობლებთან (გრამატიკა, ლოგიკა, პოეტიკა, ფილოსოფია) სტრუქტურულ მიმართებაში", ის სწორედ ზემოთ ციტირებული არისტოტელესეული ტოპიკის დაყოფას იყენებს. მას დაემატა მხოლოდ პოეტიკა, რომელსაც, მართალია, "სტრუქტურული ურთიერთმიმართება აქვს" რიტორიკასა და სხვა სფეროებთან, მაგრამ გენერატიული ტექნიკების რიტორიკულ ბირთვად არ მოიაზრება. უაზრობა იქნებოდა, რიტორიკით მდიდარი, სტრუქტურულად "არაბუნებრივი" ისეთი ტექსტების ანალიზისას, როგორც დონის პოეზიაა, უარი ვთქვათ ცნებებზე მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი კლასიკურ რიტორიკას ეკუთვნის, ანდა – იმის გამო, რომ რომელიმე მოქნილი ლინგვისტური მოდელი გარკვეულ ფიგურებს აღარ ითვალისწინებს ან მეთოდური მოხდენილობის გამო სხვებს ამჯობინებს. ცნებებით დახუნძლული ძველი რიტორიკა მხოლოდ სუბტანციამდე, სიტყვიერ მნიშვნელობამდე შეკვეცის საშუალებას იძლევა; მაგრამ ვერანაირი ტექსტური თავისებურება ვერ ჩაითვლება ფიგურად, თუკი არ იქნა გადალახული გარკვეული ამოსავალი ეტაპი. გამოსადეგ და გამოუსადეგ

ცნებებად დახასიათება, განსაკუთრებით, დონთან მიმართებაში, გვახსენებს იმას, თუ რა დამაბნეველი შეიძლება იყოს განსაზღვრება "მეტაფიზიკოსი პოეტი", თუკი მეტაფიზიკურს ან ფილოსოფიურს არ გავიგებთ in nuce რიტორიკის თვალსაზრისით, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ არის ფილოსოფიური, რომ თავის არსებობას რაციონალურ ვარაუდებს უმაღლის და, როგორც რიტორიკა, ყველა სახის ცოდნის მონელებას ლამობს. ამიტომ დონს უფრო უხდება გრიერსონის განსაზღვრება "პოეტური რიტორიკის ოსტატი". (სხვათა შორის, კოლრიჯიც თვლის, რომ დონი ცუდი მეტაფიზიკოსი იყო, რადგან გამუდმებით იყენებდა ისეთ ცნებებს, როგორც არის სხეული ან სული, მაგრამ მათი ზუსტი განმარტება არ შეეძლო).

დონის ლექსებში ჩანს როგორც გარკვეული რიტორიკული ფიგურებით (ჰიპერბოლა ანუ გადაჭარბება, პარადოქსი თუ ანტითეზა - კვლავაც ისეთი დაპირისპირებები, როგორიცაა "სულიერი"/"უსულო" ან "დიდი"/"პატარა"), ისე – გარკვეული კონცეპტუალური თუ მეტაფიზიკური უპირატესობებით გატაცება. მაგრამ განსწავლული თემები და ადამიანური გამოცდილების მომენტები სქოლასტიკურ თუ ნეოპლატონისტურ ალუზიებზე (გეოგრაფია, მედიცინა, სამართალი, ნუმისმატიკა, მოძღვრება ომის შესახებ, ასტრონომია/ასტროლოგია, ალქიმია, ისევე, როგორც ადამიანის სხეული თავისი კვებით, ძილით, სქესობრივი ფუნქციითა და სხვ.) ბევრად უფრო მეტ ადგილს ითხოვენ³⁴. ადამიანის ფიზიკური მოთხოვნილებებიდან მხოლოდ საკვების მონელებასა და გამოყოფას არ ეხება და ჩემს თავისუფალ თარგმანებშიც ამგვარი მასალის შემოტანისგან თავი შევიკავ³⁵. თუმცა, დონს გათავისებული აქვს მეცნიერული იდეები, როგორც მედიცინაში (ვესალიუსი), ისე – ფილოსოფიასა (ბეკონი) თუ ასტრონომიაში (კოპერნიკი, გალილეი), მაგრამ მაინც ძველი დროის წარმოდგენების, ანუ სამყაროს გეოცენტრის-

ტული ხედვის, ერთგული რჩება, რაც, ცხადია, უფრო მეტად იჩენს თავს მისი ცხოვრების მეორე ნახევარში, როდესაც ის მქადაგებელი ხდება; ეს, დღევანდელი გადასახედიდან, არ ეპატიება მეცნიერს, მაგრამ ეპატიება პოეტს (და, გარკვეულ შემთხვევაში, არც ფილოსოფოსისგან არის მთლად მოულოდნელი: თუკი ემპირისტული პოზიცია რაციონალისტურს უპირისპირდება). ლექსში "The Sun Rising" - "ამომავალი მზე" დედამინა არა მხოლოდ იმ ცენტრად არის წარმოდგენილი, რომლის გარშემოც მზე ტრიალებს, არამედ – მეტიც: დონი ანთროპოცენტრისტულად განავრცობს პტოლემეურ მსოფლმხედველობას: სამყაროს ცენტრად შეყვარებულთა სარეცელს აქცევს; ლექსის დასაწყისში შეყვარებულთა გღვიძების გამო გაკიცხული მზის ერთადერთ ფუნქციად კი მათი გათბობა გვევლინება. სამყაროს ამ სურათში, სადაც მამა-კაცი ყველა მიწიერი ხელმწიფის განსახიერებაა, ქალი კი - ყველა სახელმწიფოსი, მთელი ქვეყნიერება ადამიანის გარშემო ტრიალებს.

ლექსის "Loves Deitie" შემთხვევაში სათაურშივე ნახსენები სიყვარულის ღვთაებიდან ჩემეულ ვარიაციაში რჩება მხოლოდ სიყვარულისა და თეორიის საპირისპირო წყვილი, ხოლო აშკარად შექსპირისეული რეკვიზიტიდან ნასასხები "ghost"³⁶-ის მაგიერ "გრძნობები" მეტყველებს, რაც თანამედროვე რიტორიკას უპირისპირდება, რომლის ფარგლებშიც ნებისმიერი საგანი თუ მოვლენა ნიშნებით უსასრულო მანიპულაციაში იკარგება. როდესაც სიტყვა "god"-ს "თეორიით" ვცვლით, "შესაბამისობად" გადმოტანილი ლექსი "Correspondencie" სხვაგვარად ჟღერს და თარგმანი იძულებულია, აღიაროს საკუთარი მარცხი და გამოააშკარაოს საკუთარი ამოსავალი იმპულსების რადიკალური ცვლილება, მას ისღა რჩება, ინგლისურ ლექსში პიროვნული სიყვარულით ნაკარნახევი მსჯელობა აქციოს ამ ლექსთან თარგმანის (და მთარგმნელის) მიმართებად.

ლექსი "The Baite", რომელიც მწყემსის შესახებ დაწერილ მერლოს ლექსთან გადაძახილს შეიცავს, ერთადერთი ნაწარმოებია, რომელშიც დონი პასტორალის ჟანრს მიმართავს და მდინარეზე თევზაობის იდილიურ სურათს გვიხატავს. ის ირონიული დისტანცირება, სურათების მეტისმეტად მსუბუქად განვითარებაში რომ გამოიხატება, ლექსის შუაში, მეოთხე სტროფის დასაწყისში, გამოკვეთილ ხასიათს იღებს, როდესაც ლექსის ადრესატს ჩვეულ, მობეზრებულ ლირიკულ ანტურაჟზე უარის თქმა მიეწერება, ბოლო სტროფში კი მწვერვალს აღწევს, როდესაც ირკვევა, რომ ადრესატი სინამდვილეში სატყუარაა, რომელსაც პოეტური სურათებით მოხიბლვა არ სჭირდება. საკუთარ რიტორიკასთან კავშირის განყვეტა მუდამ იგრძნობა დონის ლექსებში, აქ კი უკვე აშკარად ჩანს, რადგან აქ ის მთელი ლირიკული ჟანრის პაროდირებას ახდენს. საკუთარ თავთან ავტორის ამგვარი რთული მიმართება საშუალებას იძლევა, თარგმნის დროსაც დისტანცირებულად განვეწყოთ ორიგინალისადმი. "The Baite"-ის პაროდული ხასიათის გამო, თარგმანისას ახალ სარჩულად წერთი ნიშნები გამოვიყენე და "silken lines" "სტრიქონებად" გარდავექმენი, დასასრულს კი უბრალოდ კი არ გადავანაცვლე ასოები სიტყვებში "fisch" და "schrift", როგორც ეს შეიძლება მოეჩვენოს ლირიკაში გაუნაფავ ადამიანს, ვინც სიტყვების მნიშვნელობის მიღმა ნიშანთა სინამდვილეს ვერ ამჩნევს:

der fisch, der schrift ins netz nicht geht,
spritzt im verstehen was hier steht.

(თევზი, რომელიც დამწერლობის ბადეში არ ებმება,
გაგებასთან ერთად გამოტოვებს იმას, რაც აქ წერია).

ჟარგონულ ენაში "spritzen" გადახტომას, გამოტოვებასაც ნიშნავს, მხოლოდ მისი გავრცელებული, ლიტერატურ-

რული მნიშვნელობა ("დასხმა, განუწვა") ფარულად ახასიათებს თევზს მთელი მისი ვულგარული ფსიქოანალიტიკური კონოტაციით, რომელიც დამოკიდებულ წინადადებას (was hier steht - რაც აქ წერია/დგას) სრულიად ახალ, "schrift"-ისგან დამოუკიდებელ, შინაარსს ანიჭებს. ასეთივე ორაზროვნება უფრო გამოკვეთილად არის წარმოდგენილი ლექსის "Hymne to God my God, in my Sickness" ჩემეულ თარგმანში ("ჰიმნი მას, ჩემს მეს, ჩემი სნეულების ჟამს").

უკვე ვახსენე ლექსის "Image and Dream"³⁷ ცნობიერების კრიტიკით გაჯერებული შინაარსი, რომელიც, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ იდეათა ლინეარულ თანმიმდევრობას, სასიყვარულო ურთიერთობის სფეროში ტრანსპონირებულ დეკარტისეულ სიზმრად იკითხება. აქ მონეტაზე აღბეჭდილი გამოსახულება სულიერ მდგომარეობას თუ ცრემლს როდი გამოხატავს, როგორც ლექსში "A Valediction: of Weeping", არამედ – ქალის სახებას ლირიკული "მე"-ს გულსა თუ გრძნობებში (Sinn) (ერთ-ერთი ხერხი, რასაც თარგმანისას არა რეგულარულად, არამედ გამონაკლისის სახით მივმართავდი, გულის გრძნობით ჩანაცვლებაა. კიდევ ერთი მთარგმნელობითი სტრატეგიაა შესატყვისის ჟღერადობის მიხედვით შერჩევა; ასეთ შემთხვევაში "გულს" (heart) ცვლის "hart" ("მტკიცე, მკვრივი"), როგორც ლექსის "egacie" მესამე სტროფში ნახსენები რალაც განუსაზღვრელი არსის დახასიათებისას). როგორც ხელმწიფეს ანიჭებს ფულის მოჭრა ეკონომიკური ძალაუფლების გარანტიას, ისე იძლევა სუბიექტის გრძნობებზე აღბეჭდილი სახე მასზე სატროფოს ბატონობის გარანტიას. სინამდვილეზე უფრო მაღლა ფანტაზიისა და სიზმრის დაყენება, როგორც სასიყვარულო ლირიკის ტოპოსი, მზისა და მთვარის პასტორალურ გამხატვრულებაზე არანაკლებ ტრადიციულია. ლექსში ეს ტოპოსიც ირონიულად არის დამუშავებული: მესამე სტროფში სუბიექტი ნანობს გამოღვიძებას, რადგან ფხიზელ მდგომარეობაში

მას ახალ-ახალი სონეტების წერის გარდა აღარაფერი რჩება, ეს კი ოცნებისა და სიზმრის არასახარბიელო ალტერნატივად მიაჩნია.

თუკი "Image and Dream"-ში შეხსენების ფუნქციას საკუთარ თავზე სატრფოს წარმოსახვითი სახე იღებს, "A Valediction: of my Name in the Window"-ში ფანჯრის მინაზე დანერილმა ავტორის სახელმა განშორებისას სატრფოს მისი თავი უნდა მოაგონოს და ამგვარად აარიდოს კონკურენცია. თარგმნისას პირველივე სტროფში უარი ვთქვი თვალების ძვირფას თვლებთან პეტრარკასეულ შედარებაზე და, ამის ნაცვლად, ფრაზით "სიტყვაში ყოფნა" შემომყავს ერთგულების თემაც და – ლექსის მთავარი შეკითხვაც: რამდენად გამოხატავს სახელი მის მიერ აღნიშნული ობიექტის არსს და რამდენად აცოცხლებს მას. მეორე სტროფი მინის გამჭვირვალობას "მე"-ს აღსარებას უკავშირებს, მაგრამ, ამავე დროს, სატრფომ, რომელმაც მისი სახელი უნდა ამოიკითხოს, შეიძლება მინაში საკუთარი ანარეკლი დაინახოს. ავტორი ამ მომენტში მკითხველს მიმართავს. ანარეკლისა და წარწერის მაგიური ურთიერთჩანაცვლებით დასახელებული სახელთან იგივდება და სატრფოსთან ერთად იცვლის იდენტურობას, რადგან სატრფო საკუთარ ანარეკლში მის სახელს კითხულობს ანუ მასაც ხედავს. თუკი "სახელს" ზოგადად ლექსის მეტაფორად აღვიქვამთ, მაშინ ლექსის მესამე სტროფი გამორიცხავს დროითა თუ გარემოებებით ნაკარნახევ ყოველგვარ მიძღვნას და, ამავე დროს, მინაზე დანერილ სახელს ენის ნომინალისტურად დანახვის საშუალებად აქცევს. ავდარი ვერაფერს აკლებს ვერც ერთ წერტილსა თუ ხაზს, თუნდაც ისინი მხოლოდ სახელის შემთხვევითი ატრიბუტები იყონ. სტროფის მეოთხე პნქარში ავტორი სატრფოს ჰპირდება, თავადაც ამოტვიფრული სახელივით უცვლელი დავრჩებით: so shall all times finde mee the same. საკუთარი თავისადმი ერთგულება წერილობითი ნიშნების გარკვეულ

ქარგაზე განთავსებით უნდა გამოიხატოს; დაწერილი სახელი სამუდამოდ აღიბეჭდება გამჭვირვალე ზედაპირზე და თავის ცალკეულ შემთხვევით შემადგენელ ნაწილებს უპირისპირდება; ეს მოგვაგონებს ალქიმურ ემბლემატიკასა და *Signatura rerum*-ს, საგანთა ნიშნების სახით გაშიფრვას (დონის მიერ შექმნილი კომპოზიციის კიდევ ერთი ნატიფი დეტალია ის, რომ ფანჯრის მინის მიღმა ხომ მთელი სამყაროს დანახვაა შესაძლებელი). თავმანი არ სჯერდება იმას, რაც უცვლელა, არამედ სიტყვათა კომბინაციით *mahnen – namen* შეიმუშავებს სახელის შემადგენელი ნაწილებისკენ მიმართულ პერმუტაციის ტექნიკას, რასაც "ნიშნებით თამაში" ვუწოდებ. ის უკვე არსებული საფუძველზე აწარმოებს თავის სახელებს და, თავისი არსიდან გამომდინარე, ეწინააღმდეგება ნიშანთა შემთხვევითი წესით შექმნის ტრადიციას. თუკი პირველ სტროფში "hard"³⁸ ჯერ კიდევ დადებით თვისებად ხასიათდებოდა, მეოთხე სტროფში იგულისხმება, რომ სახელის პრობლემატიკის განმარტება მინაზე ამოკანრული სახელისთვის "too hard", მეტისმეტად რთული და ღრმაა. რაც მესამე სტროფში ავდარმა და წვიმამ ვერ შეძლო, იმას ახერხებს შემდეგ სტროფში გამოთქმული ეჭვი, რომელიც სახელის მაგიურ ძალას, პოზიციათა შენაცვლებამ რომ გამოაშკარავა, ისევ ეჭვქვეშ აყენებს, მის ნაცვლად კი გვთავაზობს შედარებებს კაბალისტურ-ასტროლოგიური რეკვიზიტებიდან. სასიყვარულო ლირიკის ტიპური ჰიპერბოლის (როდესაც სატროფოსთან განშორება სიკვდილთან იგივედება) და ჩონჩხთან სახელის შედარების გვერდით ეს ლექსი პოულობს ნიშნის ინკარნაციის სრულიად ახალ, ირონიულ ვარიანტს; მომდევნო მსვლელობისას სახელის მაგიური გავლენის რწმენა კლებულობს იმის შესაბამისად, თუ რამდენად ცოცხლად არის წარმოდგენილი ეს სახელი და, ამასთან, სატროფოს მომავალი ღალატის ეჭვიც სულ უფრო ძლიერდება. ისევე, როგორც სწეულების ჟამს შექმნილი ჰიმნის შემთხ-

ვევაში, თარგმანში აქაც სულ უფრო მკვეთრად იჩენს თავს სურათების გრძნობადი გადასხვაფერება. როდესაც დონი ლალატის შემდეგ წერილის წერით დაკავებულ თავის სატრფოს წარმოგვიდგენს, რომლის ქვეცნობიერშიც ამ დროს მისი სახელი ამოტივტივდება, მას ბოლოსწინა სტროფში ტიპური პარადოქსი შემოაქვს:

ამგვარ დავინყებას ხსოვნად დარჩენა ჰქვია,
შენ უნებლიეთ შენში ჩანერ ჩემს არსს და სახელს.

რამდენადაც წერილის ადრესატი სატრფოს სურვილისგან დამოუკიდებლად იცვლება და სახელი, გამჭვირვალე მყარი ზედაპირის ნაცვლად, მესხიერების აბსტრაქტულ, არამდგრად სივრცეში აღიბეჭდება, თარგმანისას სახეს იცვლის მედიუმიც, რადგან ლექსისა და ავტორის სახელის კითხვისა და წვდომის მაგიერ, ენაც და მთარგმნელის ხშირად გაუცნობიერებელი წინასწარი განწყობაც ორიგინალის ტექსტის ქარგასა და ფიგურებს ერწყმის. ინტენციის ბედისწერა, როგორც შესაძლებელია სიტყვების "absichts los" ნაკითხვა ("უნებლიედ", ან "განზრახვის ბედისწერა"), მხოლოდ მაშინ ისხამს ნაყოფს, როდესაც სიტყვები ერთმანეთთან შერწყმულად მოიაზრება. ბოლო სტროფში ავტორი საბოლოოდ ამბობს უარს ენობრივი სურათებით სუბსტანციის მოხელთებაზე; პოეტისა და მისი "idle talk"-ისადმი ამ უნდობლობის საჩვენებლად ძილისა და სიკვდილის შემაკავშირებელი ძველისძველი ტოპოსიც კმარა, ხოლო თარგმანი ნაწილებით თამაშსაც სჯერდება, რათა უსიზმროდ აღძრას აღსასრულის მოგონება. ჯონ დონის ლექსების ინტერპრეტაციას ვერც რომელიმე გამორჩეული სატრფო დაუბნევს თავგზას, ვერც კონკრეტული იდუმალი ადრესატი, როგორც – შექსპირის სონეტების შემთხვევაში. ისევე, როგორც "Songs and Sonnets"-ის თითქმის ყოველ ლექსს სტროფების ახალ-ახალ-

ლი წყობა აქვს (ჩვეულებრივი ოთხსტრიქონიანი სტროფი რვამარცვლიანი სტრიქონებით მხოლოდ სამ ლექსშია გამოყენებული), ისევე გვევლინება თითქმის ყოველი ლექსი სიყვარულის რომელიმე განსაკუთრებული სახეობის დახასიათებად. "Songs and Sonnets"-ში გამოყენებულია პერსპექტივათა მონაცვლეობა; დონს უყვარდა პირდაპირი მეტყველება და როლებით თამაში, რაშიც მისი თანამედროვე დრამატურგის (მერლო) გავლენა იგრძნობა, ამიტომ ორ თუ სამ ლექსში ის ქალს ალაპარაკებს: ესაა: "Break of Day" - "გარიჟრაჟი", "Confined Love" - "შეზოჭილი სყვარული" და "Self-Love" - "თავკერძა სიყვარული". უკანასკნელი ლექსის ავტორობის შესახებ მკვლევრები კითხვის ქვეშ აყენებენ. შეყვარებული ქალის გარეგნობა ისევე გაურკვევლად რჩება, როგორც - მისი გარემოცვა. თავისი თავისუფალი სულისკვეთების მიუხედავად, ეს ლექსები არ აგვიწერს ხორციელ სიყვარულს, - თუკი ეს მაინც ხდება, როგორც, მაგალითად, "Farewell to Love"-ში ("სიყვარულთან დამშვიდობება"), მაშინ ესაა სექსუალური აქტის შემდეგ განცდილი ყრუ შინაგანი სიცარიელე - არამედ შესაძლო ფსიქიკური შეგრძნებებით თამაშობენ. ეჭვიანობა, ნავარაუდევი ღალატი, ანდა წარმავლობის განცდით გამოწვეული ბრაზი, სიახლოვე, რომელიც თვით სიკვდილზე უფრო ძლიერიც კი არის, სატრფოს სიკვდილის შემდეგ მეგობრების ხელით მისი სხეულის გაკვეთა და უცნაური მოსაზრებები ექსპუმაციის შესახებ ისევე გვხვდება ამ ლექსებში, როგორც - ახლადდაქორწინებულთა უგერგილო არმეის დაცინვა, სხვადასხვაგვარ "Valediction"-ში გადმოცემული სევდიანი გამოთხოვება, საუბრის განსხვავებული მანერებით მონიჭებული მცირე ნუგეში, როგორც ლექსში "Song/ Sweetest love/ I do not go..." ("სიმღერა / უნაზესო მტრედო / მე არ მივდივარ...") ელეგიები სონეტებთან შედარებით უფრო აღწერილობითია, უფრო მოძრავი და უფრო ეროტიკულიც: მაგალითად, გახდისას კაბა ისე

ეფინება სატრფოს სხეულს, როგორც – მთების ჩრდილი მდელოს, ანდა ხელები, რომელთაც სურთ სატრფოს მთელ სხეულს ერთბაშად შეეხონ ლექსში "To his Mistress Going to Bed", "სატრფოს, რომელიც საწოლში წვება". მთლიანობაში, შეიძლება ითქვას, დონის ლექსებში სურათები ნაკლებად უკავშირდება სტატიკურ საგნებს, ისინი უფრო მოძრავი და ცვალებადია, როგორც ეს გვაქვს უკვე ნახსენებ ლექსში "A Valediction: forbidding Mourning" - "გამოთხოვება: გლოვა აკრძალულია", სადაც შეყვარებულთა გარშემო ფარგალი ტრიალებს, რომელიც ბოლო სტროფებში იშლება, ცეკვავს, ხან ერთ სახსარს კეცავს, ხანაც – მეორეს, და უსასრულოდ ტრიალებს: ერთი კიდურის მყარად დგომა მეორეს წრის შემოვლების საშუალებას აძლევს; ლირიკული სუბიექტის თქმით, ერთის უძრაობა მეორეს ზუსტად იქ ასრულებინებს წრეს, სადაც მისი ხაზვა დაიწყო და სწორედ ასევე თვით მას, მოსაუბრეს, შეყვარებულთა მყარად დგომა ლექსის დასაწყისთან აბრუნებს; მოძრაობა დაბრუნებას ნიშნავს.

მოძრაობისა და უძრაობის, შეჩერებული წამის დიალექტიკა გეომეტრული დაბრუნების სურათში ლინეარულიდან წრიულში გადასვლამ უნდა შეარიგოს; ეს დიალექტიკა ლექსების გამჭოლ რეფლექსიაში და დროის თემატიზაციაშიც იჩენს თავს. მცირე მოცულობის ელეგიის "His Picture" - "მისი პორტრეტი" - ლირიკული სუბიექტი აღწერს საკუთარ თავს ყოველგვარი გეომეტრული ნუგემისცემის გარეშე, როგორც დროისგან დაღდასმულ მამაკაცს, "ძვლებით სავსე ტომარას" და, ამავე დროს, მხოლოდ ნამდვილი დამფასებლისთვის მისაღები ძველი ღვინის სახით სთავაზობს საკუთარ თავს სატრფოს, რომელსაც მისი მეტოქე ერთგულების გამო მასხრად იგდებს. ლექსში "The Computation" - "გამოანგარიშება" - ლირიკული სუბიექტი ცდილობს გრანდიოზული ანგარიშის მეშვეობით დროის გადალახვას, რათა სიყვარულის ტანჯვა-წამება ათას წელიწადამდე გახანგრძლი-

ვდეს; მარტივი მათემატიკური გამოთვლები, როგორც ფიგურათა საფუძველი, რიცხვთა პარადოქსები და რიცხვთა მისტიკა დონის კიდევ ერთი დამახასიათებელი სფეროა (შდრ. "The Primrose" - "ფურისულა"). "The Broken Heart" - "დამსხვრეული გული" დასაწყისში მასხრად იგდებს იმას, ვისაც არ სურს ირწმუნოს სიყვარულის ხანმოკლეობა, დასცინის დროით პარადოქსებსაც, რომელიც დონს თავადვე შემოაქვს, როგორც, მაგალითად, "ჩრდილთა შესახებ ლექციაში" - "A Lecture upon the Shadow", სადაც დროის განმავლობაში სასიყვარულო ურთიერთობის მოდუნებას აღწერს, ადარებს ამ ურთიერთობას ჩრდილებს, რომლებიც ხან გრძელდება, ხანაც მოკლდება, და საბოლოო სტროფებში (დღე-ღამის) დროთა დასახელებების მონაცვლეობას აუქმებს და დროს აერთიანებს. სასიყვარულო ურთიერთშერწყმის წამი დონისთვის სიყვარულის მარადიული კოსმოსის სიმბოლოა, მაგრამ ამ იდეალს თან სდევს ურთიერთობათა გადახალისების აუცილებლობა. "Songs and Sonnets"-ში ავტორი ხოტბას ასხამს, ანდა, შესაბამისად, დასტირის ქალის ცვალებად ხასიათს ("Woman's Constancy" - "ქალის ერთგულება"), მონოგამიის ეგოიზმს ("Confined Love" - "შეზღუდული სიყვარული"), უწესრიგო სქესობრივ ურთიერთობებს ("Community" - "ერთობა"), ანდა ორთა ისეთ ექსკლუზიურ სიყვარულს, როცა ერთი მეორეს ბერის საკნად ექცევა - one another's hermitage ("The Canonization" - "კანონიზაცია") და, საბოლოო ჯამში, - დროში განგრძობილ ცოლ-ქმრულ სიყვარულს, რომლითაც ავტორი თავს დროის მიღმიერ ზეცასთან კავშირში შეიგრძნობს, როგორც ეს ადრე გარდაცვლილი მეუღლისადმი მიძღვნილ "Holy Sonnets"-ის XVII სონეტშია აღწერილი.

ლექსში "The Progress of the Soule" - "სულის წინსვლა" აღწერილია ევოლუციისაგან თავისუფალი ედემის ბაღი და ცნობადის ნაყოფი, სულის პირველი სამყოფელი, რომლის შემდეგაც ის უსასრულო გარდასახვებით მიმოდის სამყარ-

ოში, არ საჭიროებს განაყოფიერებასა და ზრდას, ის "იმ-
თავითვე მნიფედ შეიქმნა":

ბალის უფლისწული, დილის ნამივით სპეტაკი,
კანონით შემოსაზღვრული და იმთავითვე მნიფედ
შექმნილი,
ეკიდა ვაშლი, მის სიღრმეში კი სული მნიფედა...

მას შემდეგ, რაც ცნობადის ვაშლს წყვეტენ და სული
ტოვებს სამოთხისეულ ზედროულობას, მას თვითონ უწევს
იმ საგანთა შექმნა, რომლებიც უნდა შეიცნოს. ახლად აღმო-
ჩენილ სამყაროში მისი წინსვლა, ერთი არსიდან მეორეში
გადასვლა - მცენარიდან ცხოველში, ცხოველიდან ადამი-
ანში, ამავე დროს, სულ სხვა მოვლენის ალეგორიას მოგვაგ-
ონებს: მეტონიმიის გამოგონებას (რიტორიკის გაბედულ გა-
მოყენებას თვით რიტორიკის სფეროში). დონის არც ერთი
სხვა ლექსი არ არის ასეთი აღწერილობითი, შედარებებით
სავსე, აქ ბუნებაც კი პედანტური სიზუსტით არის აღწერ-
ილი, - დონს იდილიები მობეზრებული აქვს და ამიტომ სა-
ერთოდ დიდად არ სწყალობს ბუნებას, - როგორც XIX სტრო-
ფში აღწერილი ბელურის ბუდე, სადაც ბარტყი დალოღავს
მას შემდეგ, რაც სული ციცქნა ცისფერ კვერცხში შედის. აქ
ვერც ფერთა სიმბოლიკას ნახავთ, თუ მორალური შინაარ-
სის ფუძემდებლურ კონტრასტებს არ ჩავთვლით, - როგორც
"Holy Sonnet IV"-ში: "ო, შავო სულო!", - რომლებიც შავ-თე-
თრის გარდა მხოლოდ ყოვლისნამლეკავ მენამულს იცნობს.
დონი ტყუილად როდი ცდილობს, სწორედ სატირიკულად
აღწეროს ლექსში სინამდვილე რეალისტურად; სულის მეტა-
მორფოზების თვალსაჩინო კონტექსტში მოთავსებით ის
ზრდის დისტანციას მსახიობსა და მის გარემოცვას შორის
და ირონიულ ეფექტს ამძაფრებს. სხვა სატირებში დონი, ჰო-
რაციუსის კვალად, ინგლისის სამეფო კარის გარემოს უტევს

და, ამასთან, იმდენად მხარს უჭერს მას, რამდენადაც მისი სატირები სწორედ ამ კარზე თავის გამოსაჩენად და ყურადღების მისაქცევად იწერება (და, როგორც კი ეს მის საზოგადოებრივ მდგომარეობას აღარაფერს სძენს, მაშინვე წყვეტს სატირიკული ლექსების წერას). ამის საპირისპიროდ, "სულის წინსვლა" უფრო ფართომასშტაბიანი, ორსარჩულიანი სატირაა, სადაც ბიბლიური ისტორიის ქარგაზე სულის გარდასახვათა ბიბლიისთვის უცხო იდეაა ასხმული³⁹; ბუნებრივი, შეუზღუდავი არსებობის ამ ლექსში წარმოდგენილ კარიკატურას დონი იყენებს ინცესტისა და სოდომური ცოდვის გვერდით ისეთ ტაბუთა გამოსააშკარავებლად, რომლებიც თვით "Songs and Sonnets"-ის ფართო სპექტრმაც კი ვერ გააშუქა (რაც შეეხება ინცესტს, ამ გაგებით ლექსი "The Curse" - "წყევლა" გამონაკლისს წარმოადგენს).

როდესაც სატირის ყველაზე არსებითი შემადგენელი, ირონია, რეალურად არსებულის ან ნაგულისხმევის საპირისპიროს ამტკიცებს, მაგრამ - ისე, რომ თვალსაჩინოს არ ხდის ამ უარყოფას, მაშინ არა მხოლოდ ჩნდება მისი სერიოზულად მიღების საშიშროება, არამედ ის იქცევა ენის გარეთ არსებულ მოვლენებთან უშუალო მიმართებაში მყოფ მეტყველების ფორმად, ფიგურად, რომელიც გავლენას ახდენს რეალობაზე. ირონია, ასე ვთქვათ, პარადოქსის ნახევარია, რომელსაც მისი უარმყოფელი ანტითეზა აკლია. გამოუთქმელთან შეუმჩნეველი მიახლოება და მოულოდნელთან უეცარი დაპირისპირება - ორივე მიმართულია საკუთარი მექანიზმების განვითარების ტექნიკის გასავითარებლად, რომელიც ტრადიციით არის შებოჭილი; დიალექტიკის მსგავსად, იურიდიული დისპუტის გამომწვევი პარადოქსის მიზანია კლასიკური ნორმიდან გადახვევით შოკირება. მოვლენათა ერთერთთან პარადოქსული გატოლება ისევე ეკუთვნის იუმორისტულ ტექნიკას, როგორც - მეტაფორული გადასხვაფერება: რაც უფრო შორს არის ერთმანეთისგან

ეს მოვლენები, მით უფრო დიდია იუმორისტული ეფექტი, რადგან, კლასიკური განმარტების თანახმად, იუმორს სა-აშკარაოზე გამოაქვს დამალული მსგავსებები. როდესაც "Songs and Sonnets"-ში დონი რელიგიურ ტერმინოლოგიას იყენებს, როგორც ეს გვაქვს ლექსებში "The Canonization" - "კანონიზაცია" და "The Relique" - "საძლავე", ეს სასიყვარულო თემების გაკეთილშობილებასა და სექსის საკრალიზაციას როდი ემსახურება, არამედ ირონიულ დისტანციას ქმნის მეტაფორასა და იმას შორის, რასაც ის აღნიშნავს. ამავე ფუნქციას ასრულებენ ანგელოზები, რომლებიც ლექსში "To his Mistress Going to Bed" ბოროტი სულელებით თმას კი არ აყენებენ ყალყზე, არამედ ხორცს - „they set our hairs but those our flash upright“, რაც ახლოსაა კალამბურთან "erection – resurrection" ("ერექცია - მკვდრეთით აღდგომა").

ზიგმუნდ ფროიდი ნაშრომში "იუმორისა და არაცნობიერთან მისი მიმართების შესახებ"⁴⁰ ამ მოვლენის მხოლოდ ეპიგრამულ ლაკონურობასა და წინადადების წყობას როდი აქცევს კვლევის საგნად, რათა დაამტკიცოს სიტყვიერ გამოთქმასთან და არა აზროვნებასთან მისი კავშირი: ის აგრეთვე ამახვილებს ყურადღებას ისეთ რიტორიკულ საშუალებებზე, როგორებიცაა ელიფსური კვეცა, სიტყვათა თამაში და ბგერათა "ადირება" (ჩამატება). (ასევე ირონიულ სტილისტურ საშუალებად გვევლინება ნასესხები სიტყვის ვრცელი და გადაპრანჭული გამოთქმით შეცვლა, რაც ხუმრობის აუცილებელ ლაკონურობასთან ერთად ამტკიცებს იმას, რომ ირონია მისდამია დაქვემდებარებული. თუკი საქმეს ამ კუთხით მივუდგებით, მაშინ გამოდის, რომ სემუელ ჯონსონის მიერ "მეტაფიზიკური პოეტებისადმი" წაყენებული ბრალდება, მათი იუმორი აბსტრაქტულია, ინტელექტუალურია და ეფექტის მოხდენას არ ცდილობსო, შეიძლება იმ ბრალდებადღე დავიყვანოთ, რომ ისინი პოეტები იყვნენ. მეტაფი-

ზიკოს პოეტთა მიერ წინასწარ გაუთვლელი ეფექტით ჯონ-სონი, როგორც ჩანს, გულისხმობს სიცილს, „ცნობიერების“ საჭიროზე მეტხანს გამჟღავნებას (ანდა იმას, რაც მას შეიძლება მოჰყვეს), ხოლო რიტორიკული ტექნიკისთვის სასურველი ეფექტი გარემოცვაზე გავლენის მოხდენაა, ან, თუკი კვლავ ფროიდისტულ ტერმინოლოგიას მივმართავთ, ცნობიერის (გაუკონტროლებელი) თავდასხმა იმაზე, რაც ქვეცნობიერმა იცის, და, ამასთან, მათი კავშირების გააქტიურება, მათი ერთურთთან შედარება. პარადოქსი და ანტითეზა აზროვნების სივრცეში ამ უმართავი მოძრაობის ძირეული ფიგურებია, თანაც ისეთი, რომლებიც არც მეტაფორის მსგავსად ჭრილთა სიმრავლეს ეძებენ, არც მეტონიმიის მსგავსად იყენებენ შინაარსობრივ კავშირს აღწერილობით ნიშანთა სიმრავლის დასაფიქსირებლად, არამედ იყენებენ ერთურთის გამომრიცხავ მათ სტრუქტურებს გარკვეული თემატური სფეროს დიალექტიკურად ასამოძრავებლად (დონის სამსტროფიან ლექსს, რომლის სტრუქტურაც სიძულვილსა და სიყვარულს შორის არის მოქცეული და, შესაძლოა, ყველაზე ნმინდად, ე. ი. ცნებებთან მიახლოებულად, მხოლოდ სქემატურადღა მიჰყვება დიალექტიკურ სამწვერიანობას "თეზა - ანტითეზა - სინთეზი", ეწოდება "The Prohibition", "აკრძალვა"). დონის სატირიკული ნიჭი, მის მიერ შეგნებულად შემოტანილი რიტორიკული საშუალებანი მას თარგმანისა და კვლევისთვის ძალზე საინტერესო ავტორად აქცევს⁴¹ და ფროიდთან შედარებასაც აშკარად ითხოვს⁴².

წინააღმდეგობებისა და პარადოქსების სიყვარული დონთან, რომელსაც მკითხველის შოკირებისთვის ლექსში მოჩვენებები და გადახსნილი საფლავეებიც შემოჰყავს, - მხოლოდ "Songs and Sonnets"-ის ერთ-ერთი ლექსის სათაურით როდი შემოიფარგლება (ლექსი "პარადოქსი" სიყვარულისა და სიკვდილის პოლუსებს შუა მერყეობს და, საბოლოოდ, სიყვარულის გამო სიკვდილით სრულდება), არამედ - უფრო

იქ, სადაც ავტორი პოლარულობის ეფექტს სურათებითა და ლექსის წყობით აღწევს, პოლუსთა გაერთიანებას, კუზელ-ისეულ *coincidentia oppositorum*-ს ეძებს; ასე, ლექსში "ექსტაზი" ერთურთს უპირისპირდება ხორცისა და სულის ცნებები, "Aire and Angels"-ში ("აირი და ანგელოზები") - ფორმისა და სუბსტანციის კატეგორიები, "A Valediction: forbidding Mournig" - "გამოთხოვება: გლოვა აკრძალულია"-ში - სატრფოს სიახლოვე-სიშორე, "The Sun Rising"-ში ("ამომავალი მზე") - დაკარგვა და პოვნა, ანდა "The Dream"-ში ("სიზმარი"), სადაც სატრფოს მიერ გამოღვიძებული ცხადში განაგრძობს სიზმრის ხილვას: შემოქმედებისა და სიზმრის ანალოგიებზე დამყარებულ ასოციაციურ სფეროში უარყოფა კატეგორიული დილემა კი არა, შესაძლო კავშირია, ზუსტად ისევე, როგორც რელიგიისთვის პარადოქსი კრიტიკული აზროვნების ბლოკირებისა და რწმენისკენ მოწოდების შესაძლებლობაა. "Divine Poems," ", "La Corona Sonnets" და „Holy Sonnets", უპირველეს ყოვლისა, ქრისტიანული დოგმების წინააღმდეგობრივი ხასიათით მანიპულირებს, მაგალითად, დიალექტიკისთვის ფუძემდებლური სამების ერთარსობის დოგმას.

დონი იყენებს კონტრასტს სხეულის მკვდარ ნაწილებს, მოჭრილ ფრჩხილებსა თუ თმასა და ცოცხალ ორგანოებს შორის, ანდა - ჭრილობაში სამედიცინო იარაღის შეღწევასა და სქესობრივ აქტს შორის (ელეგია "The Comparison", "შედარება"). დონი თავის თანამედროვე სამედიცინო მეთოდებს მეტაფორულ მეტყველებას უკავშირებს, ამით გაურბის საკუთარ პარადიგმებს და უპასუხოდ ტოვებს კითხვას: რის ირონიზებას ახდენს იგი - იმის, რასაც ახალი მეთოდები იკვლევს თუ - იმის, რასაც მნიშვნელოვნად მიიჩნევენ სასიცვარულო ლექსების ავტორები. ამის საუკეთესო და უსაზარლეს მაგალითად გამოდგება ლექსი "The Damp" - "ბურუსი", სადაც ლირიკული სუბიექტი წარმოიდგენს, რომ მისი

სიკვდილის შემდეგ მისი მეგობრები გაკვეთენ მის სხეულს, რათა მასში აღბეჭდილი სატრფოს სახეა იპოვონ.

ისევე, როგორც მის დროს ახასიათებდა პარადიგმების მონაცვლეობა (მედიცინას არ ვგულისხმობთ), დონის მსოფლმხედველობაც მერყეობს და ისიც გამუდმებით აწყობს უკიდურესობებთან დაკავშირებულ ექსპერიმენტებს. ეს ექსპერიმენტები ემპირიული და რაციონალური თვალთახედვის ძეიებაში გამოიხატება, რაც სიმბოლურ დონეზე შეიძლება დავეუკავშიროთ ამ წერილის ლაიტმოტივს, როგორც პოეზიისა და ფილოსოფიის დაპირისპირება:

"მომეცი შენი სისუსტე, დამაბრმავე,
შენი ორივე საშუალება, თვალი და გონება..."

"Loves Exchange"-ში ("სასიყვარულო გაცვლა-გამოცვლა") სიყვარული არამარტო აბრმავებს და აშტერებს, არამედ ბორკილებიდან გათავისუფლებული სიყვარული საფლავებიდან აღადგენს ბერებს, ადნობს დედამინის პოლუსებს და დასახლებულ ადგილებად აქცევს უდაბნოებს; ფანტასტიკური და ესთეტიკურად საეჭვო ამ სურათების მონაცვლეობა დასასრულს კვლავ სასიყვარულო ტანჯვასთან შედარებულ გვამის გაკვეთაში გადადის: როცა მომავალი მემბოხეები გაჭრიან სხეულს, ის თავის მტანჯველთ გაუკუღმართებულად წარმოუდგებათ; მომდევნო ეტაპზე სატრფოს სხეულის მომავალში წარმოსახული დათვალეირება ლექსში "საძვალე" სინმინდის წაბილწვად მოიაზრება; ზოგჯერ ცნობისმოყვარეობას უარყოფა თრგუნავს, როგორც ლექსში "The dissolution" - "განზავება", სადაც დონი ძველი ნატურფილოსოფიის გავლენით "მასალად" სამყაროს ოთხ ელემენტს, წყალს, მიწას, ცეცხლსა და ჰაერს ირჩევს და გრძნობის გამომხატველ კონკრეტულ თუ აბსტრაქტულ გამოთქ-

მეპში ურევს - სიტყვიერი ალქიმია ხორცის ხრწნის ანალო-
გიად იქცევა.

კვლავაც მივადევნოთ თვალი "სიყვარულის წინსვლის"
XIII სტროფში სულის ფრენას:

უხილავი ელვების მსგავსად გაფრინდა
იგი (უფრო დამაჯერებელი საბუთია
გრძნობა, ვიდრე - რწმენა), სწრაფად გაუჩინარდა...

დონი სულს ელვას ადარებს, მის პირველ ორ განსხეუ-
ლებას (ვაშლსა და მანდრაგორას ფესვს ან მინას) შორის ეფ-
ემერული არსებობის ხატის შესაქმნელად და იქვე გვაფრთხ-
ილებს, ყველაფერს იოლად ნუ ირწმუნებთო; ფრჩხილებში
მოთავსებული "ალიარება" (პირდაპირი მინიშნება ირონი-
აზე) სიტყვის "sence", "გრძნობა - აზრი" მრავალმნიშვნე-
ლოვნებით ღიას ტოვებს სათქმელს: გონებაზეა აქ ლაპარა-
კი, სიტყვების საზრისზე თუ სულაც ალქიმის რომელიმე ორ-
განოთი განცდილ შეგრძნებაზე. ჩემს თარგმანში "გრძნობე-
ბი" მრავლობით ფორმაშია და ალქმას ემპირიულ თანმიმ-
დევრობას სთავაზობს. ზოგადად ჩემს თარგმანში საწინაა-
ღმდეგო მიმართულებათა და "ფილოსოფიურის" უფრო გამ-
კვეთრებას ვცდილობ; თარგმანის კრებულში პირველივე
ლექსი, რომლის სათაურიც გადმოვიტანე როგორც „das mit-
teilen" ("ინფორმაციის გადაცემა"), უკვე მნიშვნელოვანი გა-
დახვევაა ორიგინალის ("The Message" - "შეტყობინება") ხატ-
ოვანი სურათებისგან თავისი რეფლექსიური სარჩულით და
სწორედ ეს გადახვევა იქცა ლექსის მთავარ თემად (ამ მიმა-
რთულებით სხვა ცდებს წარმოადგენს ლექსები "დამსხვრეუ-
ლი გული", "სიყვარული: თეორია", "ამომავალი მზე").

"Holy Sonnets"-ს სულთა გადრასახვის შესახებ არაფერი
გაეგება. რაკილა ისინი ნაკლებად სატირიკულია, მათი თარ-
გმნისას კიდევ სხვა გადამწყვეტი კრიტერიუმებიც გავით-

ვალისწინე, გარდა იმისა, რამაც "სულის წინსვლაზე" იმოქმედა. (ორიგინალიდან გადმოტანილ ამა თუ იმ გამოთქმას სიცოცხლესა და ექსპრესიულობას ხშირად ის უნარჩუნებს, რომ მასში ახალ, ირონიულ ან უფრო ხატოვან საზრისს ვდებთ). დონის რელიგიურ ლექსებში პარადოქსები ირონიის გამომხატველი საშუალებები კი არა, უფრო პოეტური სანამეხელი იარაღებია, თვითნაღიზსა და თეორიულ ცნებითობას ერთურთს რომ უპირისპირებენ, მაგრამ, ამასთან, ეროტიკულ ფუნქციასაც ასრულებენ.⁴³ გენერატიული თარგმნისას გაუგებარი რჩება, სად და რომელ ენობრივ თვისებებთან უნდა ვექებოთ გადამწყვეტი ინსტანცია; ზოგჯერ ამის ბრალი ჩვენივე უუნარობაა და მხოლოდ იშვიათად თუ გაგვიმართლებს (რიტორიკული აღკაზმულობის ავტორებთან, ალბათ, ეს უფრო ხშირადაც ხდება), თუმცა ამან შეიძლება გაგვადიზიანოს კიდევ, როგორც, თუნდაც, - სულთა გარდასახვის შეფარული თეორიის აღმოჩენამ. მიუხედავად იმისა, რომ ელენ გარდნერი ლექსის "საფო ფილენიდას" შემთხვევაში დონის ავტორობას ეჭვქვეშ აყენებს და ამას ასაბუთებს კიდევ, - თუმცა, ამ დასაბუთებებს აკადემიური მედიდურობის ელფერი დაჰკრავს⁴⁴, - მასში არის ოთხი სტრიქონი, რომელშიც შეიძლება, თუკი ტექსტის ხორცშესხმას საკუთარი სხეულის მაგალითზე დავინახავთ, სათარგმნელი ტექსტის წინაშე მთარგმნელის მდგომარეობა ამოვიკითხოთ; ეს მდგომარეობა თავის მხრივ მკითხველის მდგომარეობასაც ჰგავს. საფომ ფილენიდას იმის მრავალი მიზეზი ჩამოუთვალა, რითაც ქალთა ერთურთისადმი სიყვარული მამაკაცისას სჯობს, საბოლოოდ კი აღმოაჩენს, რომ სარკის წინ საკუთარ ანარეკლს ესაუბრებოდა და ჰომოფილია თვითგანდიდებასა და საკუთარი რჩეულობის განცდაში გადაჰყავს.

მსგავსება ბადებს საკუთარი თავის შექებას,

ჩემს თავს ვეხები და ამ დროს თითქოს შენ გეფერები.
ჩემივ თავს ვეხვევი, ჩემივ ხელებს ვკოცნი,
და ტრფობით სავსე, ჩემს თავს ვემაღლიერები...

თარგმანში ეგოისტური მომენტი უფრო გამკვეთრებულია; კოცნა უფრო მძაფრი ვნებიანობით არის დახასიათებული და "შექების" მაგიერ ნახმარი სიტყვა "aufreissen" ცამდე აყვანის გვერდით გახლეჩას, გაფატრვასაც ნიშნავს, რაც ლექსს გაცვეთილი რიტორიკული ფორმულებისგან ათავისუფლებს. გადამეტების მიზანია მთლიანობაში ტექსტის პოეტიკის გამძაფრება, საამისოდ კი აუცილებელია თავი ვანებოთ ტექსტის ნაწილების ზუსტი გადმოტანის მცდელობას. ყველა თარგმანში თვალსაჩინოებას ვესწრაფოდი. "Likeness begets" - "მსგავსება ბადებს/ჩასახავს" მთელი ლექსის დევიზად იქცევა და სააზროვნო თანხვედრებისა და დაპირისპირებების ძებნას გვაიძულებს, რათა იმ შინაგან რიტმებს, რომლებიც, შესაძლოა, მეტაფიზიკასა და ცოდნაზე უფრო ღრმად ძევს, ისტორიული მომენტიდან გამომდინარე მოენახოს შესაბამისობა, რითაც თარგმანში გათვალისწინებული იქნება დროის, ენისა თუ არსის დიფერენცირება.

ჩემი თარგმანების კრებული განგებ დავასრულე დონის ლექსით, რომელიც ხოტბას ასხამს თარგმანს. ამ თარგმანში სიტყვა "god" - "ღმერთი" პირდაპირ მაქვს გადმოტანილი, რადგან ავტორი დასაწყისშივე აფრთხილებს ყველას, ვინც მის ადგილას სხვა სიტყვას გამოიყენებს, და წრის კვადრატურით ემუქრება; უზენაეს არსებას, რომლის ხსენებაც იკრძალება (ამ აკრძალვას კი უკვე თავისთავად არღვევს თარგმანი) მიენერება ატრიბუტები "უკუთხო და უსასრულო", რომლებიც ნასესხებია ნიკოლაუს კუზელის სამკუთხედიდან, რომლის ფუძეც უსასრულოა და, აქედან გამომდინარე, არც კუთხეები აქვს (უსასრულობის ამსახველი

კიდევ ერთი გეომეტრული ფიგურაა წრე, რომლის გვერდებიც სწორია). სერ ფილიპ სიდნიმ და მისმა დამ, გრაფინია პემბროუკმა ინგლისურად თარგმნეს ფსალმუნი და დონს შესაძლებლობა მისცეს, დაენერა ლექსი "ფსალმუნის თარგმანზე". დონი თარგმანის ქება-დიდებას წარმოთქვამს: "ეს ფსალმუნი ასე მოხდენით შემოსა უცხოეთმა, შინ კი დარჩა შეუმოსავი..." "შემოსავი უცხოეთის" ხატი წარმოშობს ასოციაციას ენასთან, როგორც აზრების სამოსელთან (ან ვალტერ ბენიამინის "თარგმანის ენასთან", რომელიც "შინაარსს სამეფო სამოსელის მსგავს ფართო ნაკეცებში ახვევს"⁴⁵); აზრს, რომელიც დროთა განმავლობაში კარგავს აქტუალობასა და სიმძაფრეს, თარგმანის უცხო ნიადაგმა შეიძლება ახალი სიცოცხლე შთაბეროს, ისევე, როგორც თარგმანის ენა ორიგინალთან შეხებისას ახალ მრავალფეროვან და ნატიფ გამომსახველობით ფორმებს იძენს. ენობრივი სამოსელის ხატი კიდევ ერთხელ წარმოგვიდგენს დონს როგორც ინტელექტუალურ, მეტაფიზიკურ პოეტს, განსაკუთრებით ეს ეხება ბოლო პნკარებს:

ვიდრე მარადიულ სიმღერას დავმღერო
(წამსვე ვისწავლეთ, ოდეს ვიხილეთ ხელმწიფე,
რომელიც ამ მთარგმნელს თარგმნის)...

დონი ხშირად იყენებს იმ გეოგრაფიულ ხატს, რომლის თანახმადაც დასავლეთი სიკვდილის საუფლოდ, აღმოსავლეთი დაბადებისა და დასაბამის ადგილად მოიაზრება, ცნობადის ხე და გოლგოთის ჯვარი, ლეგენდის თანახმად, ერთსა და იმავე ადგილას იდგა ("Hymne to God my God, in my Sickness" - "ჰიმნი მას, ჩემს მეს, ჩემი სნეულების ჟამს"). ყო-ველგვარი წვდომის დასაბამი და დასასრული ერთ მითოსურ წრებრუნვაშია ჩაბმული. ზედროული სიმღერა, რომელიც ხელმწიფის მობრძანებისთანავე ისმის, როგორც ჩანს, იმავე

კანონებს ექვემდებარება, რასაც - სამოთხის ვაშლი ლექსში "სულის წინსვლა", დაბადებისთანავე უკვე მნიფე რომ არის. მართალია, აქ საკმაოდ მოძველებულად გამოიყ-ურება ის რიტორიკული, რელიგიური თუ პოლიტიკური რეკვიზიტი, რომლის მეშვეობითაც შემეცნების პირველსაფუძველი პირველსაფუძვლის შემეცნებად გამოდის; ამგვარი ქიაზმი(სიმეტრიული ჩანაცვლებული ფიგურა, რომელიც მოჩვენებითი დასრულების შთაბეჭდილებას ქმნის) მიგ-ვანიშნებს შესაძლო რაციონალურ პერსპექტივაზე, რომელიც მთელ პოეზიას, სიმღერის დროით მცდელობას, ზედ-როულ ანდა უბრალოდ ძველისძველ სიმღერასთან აერთი-ანებს; ჯერჯერობით ხელმწიფის როლი რჩება ემპირიულ მკითხველს, ვისაც ორიგინალთან თარგმანის შედარებისას შეუძლია სცადოს და მთარგმნელები, განსხვავებების დახ-მარებით, თავისკენ მო-თარგმნოს*.

* დედანშია zu sich übersetzen, რაც აქ სიტყვების თამაშია: სიტყვა übersetzen ნიშნავს როგორც თარგმნასაც, ასევე - გადაყვანას, ტრანსლირებას, გადართვას, გადაბიჯებას, მონაცვლებას (რე-დაქტ.)

ეთიკა, ფული, პოლიტიკა და პოეტიკა

Pisan Cantos-ის ავტორის, ეზრა პაუნდის, კაზუსის ზოგიერთი საკითხი

There is no darkness but ignorance¹

ეზრა პაუნდი, Pisan Cantos

ის წინააღმდეგობა, რომელსაც ლოგიკა მუდამ თავს არიდებს, გრამატიკასა თუ რიტორიკაში ცთომილებას კი არ წარმოშობს, არამედ პარადოქსად წარმოგვიდგება და შთაბეჭდავ ფიგურად გვესახება; სურათში სივრცობრივ შეუძლებლობას წარმოადგენს და, შესაძლოა, განზრახ გამაღიზიანებლის სახითაც იყოს შემოტანილი; მუსიკალურ დონეზე თვითფორმულირება არ ძალუძს, საუკეთესო შემთხვევაში კი შესატყვისის პოულობს ხმათა ურთიერთდაპირისპირებაში ან კონტრაპუნქტში. მაგრამ რას გვარგებს საერთოდ კატეგორიებად დაყოფა, თუკი ერთურთისგან მკაფიოდ გამიჯნულ სფეროებს შორის წინააღმდეგობანი და დაპირისპირებანი ჩნდება, მაგალითად, თუ რიტორიკას რიტორიკული საშუალებებითვე დავგმობთ (აქაც წინააღმდეგობა ლოგიკის მეშვეობით გამოვლინდება), ანდა, თუ კოლაჟისა და მონტაჟის მსგავსი ავანგარდული ტექნიკა პირდაპირი მეტყველების მაღალ პრეტენზიებს არ შეესაბამება? პაუნდი, რომელმაც პოეზიაში სახელი გაუტეხა რიტორიკას, როგორც აზრის გაბუნდოვნების ტექნიკას, და ვერლიბრსა და მის რიტმს მუსიკას უკავშირებდა, ერთი მხრივ, გულისხმობდა ფლობერის სტილში შექმნილ კარგ პროზასა და ზუსტ განსაზღვრებათა პოეტიკას, ბასრ სიტყვას, რომელიც, საკამათოდ მომართული, ქმედებისკენ გვიბიძგებს (პოეზიის გავლენის რა გულუბრყვილო რწმენას ამჟღავნებს პაუნდი, როცა 1942 წლის 12 თებერვალს "რადიო რომას" ეთერში ხალხის გასან-

ათლებლად კითხულობს თავის Canto 46-ს კომენტარებითურთ!), მეორე მხრივ, სურდა, რომ მისეული თემები, სახელები თუ ციტატები ("But it don't matter who it is quoted from"²) კომპოზიტორულ საშუალებებად აღექვათ, რომლებიც ენის სფეროში სწორედ მუსიკიდან შემოვიდა; ამასთან, გარკვეული ასოციაციური გადასვლებისა და მიმართვების გამეორების გამო, ლაიტმოტივი უფრო კონტრაპუნქტს ემსგავსება. პაუნდს ერჩივნა, სწორედ ამ უკანასკნელთან დაეკავშირებინა საკუთარი პოეზია, როგორც ეს ხდება პირველი Pisan Canto-ს თითქმის კიტჩურ სურათში: "[...] და განახლების ცეკვაში / ორი ტოროლა კონტრაპუნქტს აღწევს"³. პაუნდი ლექსში ომონიმების გამოყენების წინააღმდეგი იყო (მისი აზრით, ასეთ შემთხვევაში, შეუძლებელია "სტრეტო" ან თანაბარუფლებიან ხმებს შორის შესაბამისობის მიღწევა), თვით მეტაფორის მსგავსი ცნებითი ფიგურებიც კი არასანდოდ მიაჩნდა, რაკილა მათი საშუალებით საგანს თავისი კი არა, სხვა საგნის სახელი ერქმევა (რალა ვქნათ მაშინ, თუკი საგანს თუ მოვლენას ჯერ სახელი არც კი გააჩნია?!); მეტაფორების გამოყენება, მისი აზრით, მხოლოდ მაშინაა გამართლებული, თუკი ისინი უკიდურესად ზუსტი იქნება და ანალიზს დაექვემდებარება და თუკი ეს ურთიერთგადამკვეთი ორი მკაფიო აზრი აღმოჩნდა, მაშინ, როცა იდეოგრამა და გამომსახველი სურათი, რაც პაუნდისა და სხვების მიერ დაარსებულმა იმაჟინიზმმა თავის ლოზუნგად აქცია, სწორედ იმას აღნიშნავს, რის ასოციაციასაც აღძრავს (სიტყვა გარკვეულ ობიექტს შეესაბამება, იდეოგრამა კი – ობიექტთა ჯგუფს თუ კონსტელაციას). წინამდებარე მოსაზრებებისთვის ამოსავალიც სწორედ პაუნდის პოეტიკაში დენოტაციისთვის უპირატესობის მინიჭება გახდა, რომელიც უპირისპირდება მისსავე მტკიცებას იმის თაობაზე, რომ პოეზია მუსიკიდან გამომდინარეობს⁴.

ეზრა პაუნდისადმი Pisan Cantos-სათვის ბოლინჯენის პრემიის მინიჭებასთან დაკავშირებით გამართული დისკუსიისას კარლ შაპირო დაეყრდნო პოლარულ წყვილს "შინაარსი/ფორმა", რომელიც ასევე ბარეტმაც გამოიყენა არგუმენტად, როცა ამ ნაწარმოებს შემზარავი მასალის მშვენიერ პოეზიად გარდასახვის ნიმუში უწოდა ("[...] ევროპაში ექვსი მილიონი ებრაელი დაიღუპა კრემატორიუმის ცეცხლში თუ მასობრივი დახვრეტების დროს. და ამგვარი ისტორიული ფაქტები წარმოუდგენლად ართულებს იმ აუცილებელ ესთეტიკურ შეფასებას, რომელიც გვმართებს, რათა ლექსში შინაარსი ფორმისგან გავმიჯნოთ"⁵). რაკილა პოეტები ფორმალურ სფეროში აზროვნებენ, შაპირომ ხელი დაადო ცენტრალურ საკითხს, მაგრამ, ამასთან, ის ძალზე ბუნდოვნად გამოხატავს ადექვატური ფირმულირების საკუთარ არჩევანს. ასე მაგალითად, Cantos-ის ერთ-ერთ მითოსად ფაშიზმის დახასიათებას თვით ეს ცნება გადააქვს ტაბუს ირაციონალურ სფეროში იმის ნაცვლად, რომ მოახდინოს მკაფიო ანალიზი იმისა, თუ რას გულისხმობს ფაშიზმი, როგორ გამოიხატა ის Cantos-ში და რა გავლენა მოახდინა პაუნდის პოეტიკაზე. თუკი ამგვარ ანალიზზე უარს ვიტყვით, მაშინ აჯობებს გვერდზე გადავდოთ ყოველგვარი საკითხი, რაც კი ესთეტიკისა და მსოფლმხედველობის ურთიერთმიმართებას ეხება და, ბოლინჯენის პრემიასთან დაკავშირებით ჯორჯ ორუელის გამონათქვამისა არ იყოს, ბიოგრაფიული ფაქტებით შემოვიფარგლოთ, რათა ამით ნაწილობრივ ისტორიულ სიცხადეს მაინც მივალწიოთ.

ჰანა არენდტი წერს თავის ნაშრომში "ტოტალიტარული მმართველობის ელემენტები და გამომწვევი მიზეზები": "თავისთავად ტოტალიტარული პოლიტიკა როდია ანტიემიტიური ანდა რასისტული, იმპერიალისტური თუ კომუნისტური, არამედ საკუთარ იდეოლოგიურ და პოლიტიკურ ელემენტებს იყენებს მანამ, ვიდრე არ ქრება ის ფაქტობრივი

ბაზა, რომელიც იდეოლოგიებს თავდაპირველად ასაზრდოებდა და მათ პროპაგანდისტის აუცილებელ წონას ანიჭებდა; ლაპარაკია კლასობრივი ბრძოლის რეალობაზე ანდა ებრაელთა დაპირისპირებაზე მეზობელ ერებთან"⁶. რათა ჩავწვდეთ იმას, თუ რას წარმოადგენს ფაშიზმი პაუნდისტის, როგორც *Pisan Cantos*-ს ავტორისა და ხელმოცარული უტოპისტი აგიტატორისთვის, უაღრესად რაციონალურად უნდა გავაშუქოთ პაუნდისტის პოზიცია, თუნდაც ამ განხილვამ მასში მხოლოდ და მხოლოდ შეთქმულების თეორეტიკოსი და რადიოს საშუალებით მოქმედი აგრესიული ორატორი გამოავლინოს, რადგან მისი პოზიცია საბოლოოდ ექსტრემიზმში გადაიზარდა და პაუნდისტის სრული დაბრმავება გამოამყდავანა. მართალია, ანტისემიტის მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ეკონომიკის თეორიის იმ ნყაროებში, რომლებსაც პაუნდისტი ეყრდნობოდა, მაგრამ თავდაპირველად მისთვის ანტისემიტისტიზმი მაინც არ უკავშირდებოდა ანტიკაპიტალიზმსა და სოციალური კრედიტის რეფორმატორ კ. ჰ. დაგლასისა და მარქსისტი სილვიო გეზელისგან ნასესხებ საფინანსო თეორიას, რომელმაც *Pisan Cantos*-ის შექმნისას აგრეთვე ერთ-ერთი განმსაზღვრელი როლი შეასრულა⁷.

უცნობილესია პირველი და ყველაზე ვრცელი *Pisan Cantos*-ს ის მონაკვეთი, რომელიც ტიროლში, ქალაქ ვიირგლში სტუმრობის შთაბეჭდილებით შეიქმნა: "სახელმწიფოს ვალების აღება არ სჭირდება, / როგორც დამიმტკიცა ვიორგლის მერმა, / რომელიც რძის პროდუქტებით ვაჭრობდა, / მისი ცოლი კი ყიდდა ქვედაბოლოებსა და მოკლე შარვლებს, / მის წიგნის თაროზე კი აღმოვაჩინე "ჰენრი ფორდის ცხოვრება", / "ღვაებრივი კომედია" და / ჰაინეს ლექსები."⁸ პაუნდისტი გააოცა ბურგომისტრის გადაწყვეტილებამ, თავისი მოსახლეობისთვის შემოედო ფულის სწორედ ისეთი ერთეული, როგორადაც სილვიო გეზელს წარმოედგინა "თავისუფალი ფული": იმ ნატურალური პროდუქტების მსგავსად,

რომელზეც ის გაიცვლებოდა, ეს ფულის ერთულიც დროის განმავლობაში დაკარგავდა თავის ფასს, რაც მის მიმოქცევას დააჩქარებდა. რა აზრი აქვს ფულის დაგროვებას, თუკი ის პროცენტს არ მოგვიტანს? ამით საფუძველი ეცლება აღმატების კონცეპციას (sura, usury, usurocracy), რომელსაც პაუნდი სულ უფრო დაჟინებით ამტკიცებს. სხვათა შორის, პაუნდს შემთხვევით როდი ეცა თვალში ბურგომისტრის წიგნის თაროზე შემოდებული ჰაინეს ლექსების კრებული; პაუნდი, შესაძლოა, ამ ავტორს იმ განზრახვით ახსენებს, რათა კულტურის ნაციისტურ განადგურებაში არ დაადანაშაულონ (ხელოვანთა წრეებში მეგობრების შერჩევისას ის სულ სხვა კრიტერიუმებით ხელმძღვანელობდა და, საერთოდაც, მეგობრებთან მისი მიმართება მისი შეცდომებიდან ყველაზე უფრო დროგამძლე გამოდგა⁹), მაგრამ მისთვის ჰაინე სხვა გაგებითაც არის მნიშვნელოვანი. ის მოთხოვნები, რომლებსაც ჰაინე უყენებს კლასიკურ თუ რომანტიკულ ხელოვნებას "რომანტიზმის სკოლაში", შეიძლება თვით პაუნდის ნააზრევადაც კი ჩაგვეთვალა, ეს თხზულება გერმანულად რომ არ დაწერილიყო და მასში რაფაელი, დელა ფრანჩესკა, ანჯელიკო თუ ბოტიჩელი ("ესაა დაფნას სანდრო"¹⁰) რომ არ ყოფილიყვნენ ნახსენები: "...ხელოვანმა საკუთარი ქრისტიანული თუ წარმართული მასალა მუდამ მკაფიო პლასტიკური ფორმით უნდა გამოკვეთოს. პლასტიკური ფორმა უმთავრესი უნდა გახდეს თანამედროვე რომანტიკული ხელოვნებისთვის ისევე, როგორც ეს ანტიკურ ხელოვნებაში იყო. მართლაც, დანტეს "ღვთაებრივი კომედიისა" თუ რაფაელის სახეები ხომ ისეთივე პლასტიკურია, როგორც - ვირჯილიუსის პერსონაჟები თუ ჰერკულანუმის ფრესკები? განსხვავება მხოლოდ ის არის, რომ ანტიკური ხელოვნების მიერ შექმნილი სახეები იდენტურია იმ მოვლენებისა და იდეებისა, რომელთა გამოხატვაც სურდა მათ ავტორს [...]"¹¹

ისევე, როგორც პაუნდისთვის მნიშვნელოვანი ყველა ისტორიული, შემოქმედებითი თუ პოლიტიკური სფეროს წარმომადგენელი¹², გეზელიც ასევეა დასახელებული Pisan Canto-ში: "გეზელი გახდა წევრი ლანდაუერის მთავრობისა, /რომელმაც რვა დღეზე ნაკლებ ხანს იარსება"¹³. ებრაული წარმოშობის პაციფისტი გუსტავ ლანდაუერი, გეზელის მსგავსად ანარქისტი მარქსისტი, მარტინ ბუბერისა და ფრიც მაუთენერის მეგობარი, მხარს უჭერდა გეზელის თეორიებს და 1919 წელს მიუნხენის საბჭოთა რესპუბლიკის განათლების მინისტრად დაინიშნა, რაც შემდეგომში სიცოცხლის ფასად დაუჯდა. თავისი ნაშრომის "ნატურალური მეურნეობა თავისუფალი მიწისა და თავისუფალი ფულის საშუალებით" მესამე ნაწილში, რომელიც სწორედ თავისუფალ ფულს ეძღვნება, სილვიო გეზელს პროპაგანდის მიზნით გამოჰყავს საზოგადოების განსხვავებული წარმომადგენლები - ვაჭარი, მენარმე თუ მევახშე - და გვიჩვენებს, თუ რა აზრის არიან ისინი თავისუფალ ფულზე. მევახშე საკუთარ თავს მიწის მფლობელ აზნაურს ადარებს: "როდესაც გლეხებს გაუჭირდათ, მათ ხორბლის გადასახადების დაწესებით გაუწიეს დახმარება, რითაც სოფლის მეურნეობის კრიზისი მოგვარდა; მე რალატომ არ შემიძლია, რომ დახმარებისთვის სახელმწიფოს მივმართო? რით არის პურის ფასის გაზრდა მევახშეობაზე უფრო პატიოსანი საქმიანობა? მე ებრაელი ვარ, შენ კი - გრაფი, მაგრამ ორივენი ერთნაირად ბინძური მევახშეები ვართ. მეტიც: ჩემზე უფრო გაქნილად და ხარბად მეჩვენები, რადგან ხშირად სწორედ პურის გაძვირება წარმოშობს იმ გაჭირვებას, რომელსაც ადამიანი მევახშესთან მიჰყავს."¹⁴ პაუნდის ანტისემიტისმიის სიღრმისეულ მიზეზად შეიძლება მისი წარმომავლობა ჩაითვალოს: აღმოსავლეთ სანაპიროზე მცხოვრები საშუალო დონის ამერიკული ოჯახები ემიგრანტებში იმ საფრთხეს ხედავდნენ, მათ მიერ გაჭირვებით მოპოვებულ სამოქალაქო წესრიგს რომ ემუქრებოდა;

აღბათ, ამითვე შეიძლება ავხსნათ ფულის წარმოებით ფინანსური პრობლემების შემფარგლვისკენ მისი სწრაფვაც: მამისი მონეტების წარმოების სფეროში მსახურობდა. გეზელის შემთხვევაშიც პაუნდს მხოლოდ თავისუფალი ფულის კონცეპცია აინტერესებს, რომლის თანახმადაც ფულის ღირებულებას მხოლოდ სახელმწიფო სუვერენიტეტი განსაზღვრავს; სამაგიეროდ, პაუნდს, როგორც ჩანს, მხედველობიდან გამორჩა ამ კონცეპციის ამოსავალი წერტილი, რაც თავისუფალ ფულს კერძო საკუთრებას უპირისპირებს და მიწას მხოლოდ სახელმწიფოს კუთვნილებად აქცევს, რომელიც ნაკვეთებს აუქციონის წესით მათ მიაქირავებს, ვისაც მეტის გადახდა შეუძლია. პაუნდი აპირებდა, პირადად ჩასულიყო სტალინთან და დაერწმუნებინა ბელადი იმაში, რომ, თუკი ეს უკანასკნელი სათანადო ფულად სისტემას შემოიღებდა, მოსახლეობისთვის კერძო საკუთრების ჩამორთმევა აღარ დასჭირდებოდა: "სტალინისთვის ეს ერთი არგუმენტიც იკმარებდა: / არ არის საჭირო წარმოების საშუალებების გადმობარება; [საკმარისია] ფული შესრულებული სამუშაოს აღსარიცხად, სისტემის შიგნით / აღნუსხული და აუცილებელი"¹⁵. პაუნდისთვის იდეალურია ისეთი სახელმწიფო, რომელიც მოსახლეობისგან აკრეფილი გადასახადებით იარაღის ბიზნესსა და ომებს კი არ აწარმოებს, არამედ თავის მოქალაქეებს დივიდენდებს უხდის¹⁶. მისი აზრით, მხოლოდ სახელმწიფოს უნდა შეეძლოს სესხების გაცემა. *Pisan Canto*-ში, უშუალოდ ვიორგლისადმი მიძღვნილი ეპიზოდის წინ, პაუნდს ანტიკური ისტორიიდან თავისი საყვარელი მაგალითი მოაქვს: "და სახელმწიფოს ძალუძს ფულის გასესხება ისევე, როგორც ეს / ათენმა გააკეთა სალამის ფლოტის ასაშენებლად". პაუნდს ამერიკის კონსტიტუციის ღალატად მიაჩნდა ის ფაქტი, რომ ფულის გამოშვების უფლება, მისი ღირებულების დაწესება და საგადასახადო პოლიტიკა, რაც, კონსტიტუციის თანახმად, სახელმწიფოს უნდა ევალებოდეს,

1913 წელს ბანკების კომპეტენციაში გადავიდა, რომლებისგანაც უკვე თვით სახელმწიფოსაც შეეძლო სესხების აღება და გადასახადების ხარჯზე მათი დაფარვა: "დასავლეთის ფრონტზე სიახლეები არ არის / კონსტიტუცია კი საფრთხეშია"¹⁷.

ლიბერალური კაპიტალიზმის წინააღმდეგ მიმართული პოპულისტური და ანტიემიგრული რიტორიკის ტიპური ფიგურა, რომელიც პაუნდმა თავის რადიო-გამოსვლებში განავითარა, - "თავისუფალი სიტყვით გამოსვლა რადიოს გარეშე ნულია"¹⁸ - მდგომარეობს დიდი ფინანსებისა და ლობისტების გაიგივებაში ებრაელებთან ანდა მათთან რაიმე სახით მიახლოებულ ნებისმიერ დაჯგუფებასთან (მასონები და ა. შ.). კიდევ უფრო დიდ უმეცრებაზე მეტყველებს მევახშეების გმობა, როდესაც საბანკო პროცენტებისა და დაფინანსების ფუნქციები განიხილება არა ამა თუ იმ ისტორიული თუ სტრუქტურული გარემოებიდან გამომდინარე, არამედ რასობრივ და სხვა მსგავს თვისებებზე დაყრდნობით. არადა, პაუნდი ფულის სისტემას თავდაპირველად სწორედ იმას საყვედურობდა, რომ ის სრულიად თვითკმარი და სინამდვილისგან მოწყვეტილია. აქ ფულის მისეული თეორია მისავე პოეტოლოგიას ემთხვევა, რომელიც რიტორიკის სახით ენის სისტემას აკრიტიკებს და მისგან საგანთა სამყაროს მაქსიმალურად გამოხატვას მოითხოვს. ოქროს ღირებულებასთან ფულის დაკავშირება ვერანაირად ვერ აგვარებს ფულის გაუცხოების პრობლემას და, პაუნდის აზრით, ახირებული იდეაა, რომელიც მხოლოდ ერთეულებს გაამდიდრებს: "მაგრამ ადგილზე გადასახადის ლიცენზია, უცხოელ ბანკირთა მიერ შემოტანილი, / ასევე მთლიანი მოგება, ინდოეთის მინათმოქმედთაგან გამოძალული / ჩერჩილის დიდებასთან ერთად აღზევდა, / როდესაც იმ ბინძურ ოქროს 1925 წლის სტანდარტს დაუბრუნდა, / ო, ჩემო ინგლისო!"¹⁹

გეზელის დროისთვის უკვე არახალი იყო ის მოსაზრება, რომ ომებს რელიგია თუ მსოფლმხედველობა როდი წარმართავს: ისინი წიაღისეულის ხელში ჩასაგდებად და ქონების არათანაბარი განაწილებისთვის იწყება; არც ამ მოსაზრებას და არც პაუნდის მინიშნებას იარაღით ვაჭრობის თვითდაწესებასთან დაკავშირებით (რადგან აღჭურვილობითა და იარაღით ვაჭრობა ბაზარს კი არ აკმაყოფილებს, არამედ პირიქით, მოთხოვნილებას უფრო ამწვავებს) არ დაუკარგავთ თავიანთი მნიშვნელობა: "და თოფების გაყიდვას კიდევ უფრო მეტი თოფებით ვაჭრობა მოსდევს, / ბაზარს არ აფერხებს არტილერია, / ის არასოდეს ძღება. / პიზა, მცდელობის 23-ე წელი, კოშკის პირისპირ"²⁰. ფაშისტური წელთაღრიცხვა, რომელიც ხელისუფლების სათავეში მუსოლინის მოსვლიდან იღებს სათავეს, არა მხოლოდ პაუნდის 1945 წლამდე დათარიღებულ წერილებში, არამედ თვით Pisan Cantos-შიც გვხვდება. პაუნდი თვალებს ხუჭავს "ღერძული" სახელმწიფოების მზარდ შეიარაღებაზე და მუსოლინიში იმ ძლიერ პიროვნებას ხედავს, ვინც კორპორატიული სახელმწიფო სტრუქტურის დაფუძნებით პოლიტიკას ადამიანური საქმიანობის, მოთხოვნილებებისა და შემოქმედების სინამდვილესთან შეათანხმებს. პოლიტიკა, როგორც ესთეტიკა: იმის გამო შეძრწუნებას, რომ შემოქმედებას არა აქვს უფლება, ხმა აიმაღლოს პოლიტიკაში და, უკეთეს შემთხვევაში, პოლიტიკა თრგუნავს შემოქმედებას, თავისთავად მოსდევს სურვილი, რომ მძლავრი პოლიტიკოსი, ამავე დროს, ხელოვანიც იყოს და თავისი დიქტატის ქვეშ მოქცეულ ხალხს თვითგამოხატვაში დაეხმაროს, მაგრამ ამ დროს არ ხდება იმის გათვალისწინება, რომ ასეთ სახელმწიფოში შემოქმედება პროპაგანდის სახეს იღებს: "მუსოლინის ნებისმიერი შეფასება იქნება მცდარი, თუკი მას ამოსავლად არ ექნა მისი უწყვეტი სწრაფვა შენებისკენ. თუკი მასში artifex-ს დავინახავთ, მაშინ ყველა დეტალი თავ-თავის ადგილას ჩაჯდება. თუკი

მას შემოქმედად არ აღვიქვამთ, მაშინ გარდუვალად გავიხლართებით ურთიერთშეუთავსებელ წინააღმდეგობებში", - თითქმის თვითრეფლექციის დონეზე წერს პაუნდი თხზულებაში "ჯეფერსონი და/ან მუსოლინი"²¹; მისი "არტიფექსი", ხელისუფლებიდან გადაყენებული და ჰიტლერის მიერ სალოს ჩრდილო-იტალიური რესპუბლიკის დასაფუძნებლად კვლავ დამწყალობებული, პაუნდის მიერ რეკომენდირებული წიგნების სიას უმატებს პლატონის *oliteia*-ს, სადაც წერია, რომ შემოქმედი გაძევებულ უნდა იქნას სახელმწიფოდან.

"პიზას სადისციპლინო მომზადების ცენტრის" სამედიცინო კარავში პაუნდი სალამოობით მანქანაზე ბეჭდავდა *Pisan Cantos*-ს ტექსტს, რაც დღის მანძილზე გონებაში ებეჭდებოდა, ისევ და ისევ უბრუნდებოდა პირველ *Cantos*-ში წამოწყებულ თემებს. ელპენორი და კრძალულია, ოდისევსი "არავის" სახელს ირქმევს და ამით ჩრდილში ექცევა, "უმძიმეს ყდაში მოქცეული დიადი ოვიდიუსის"²² გადაშლა შეუძლებელია, დანტეს მისივე საკუთარი "ინფერნო" ამარცხებს, ხოლო კონფუციუსი სახელმწიფოს ასე ახასიათებს: "ვინც ერთხელ მოიხელთა უპირატესობანი, პრივილეგია, / ის არაფრის, ასომთავრულით არაფრის, წინაშე არ შეჩერდება, / რათა ისინი შეინარჩუნოს. გკოცნით, თქვენი კონფუციუსი"²³. პირველივე სტრიქონებში მუსოლინი ("ბენი") და მისი მეუღლე ფეხის ცერებით ჩამოკიდებულ მონამებ-ად არიან წარმოდგენილნი, ის წარმოგვიდგება მკვდარი ხარის, "დიოგონოსის" სახით, ორგზის დაბადებულის ნაცვლად, "ორგზის ჯვარცმულად" რომ იწოდება, რადგან მას ჯერ ესროლეს, შემდეგ კი ჩამოახრჩვეს. *Cantos*-ში არა მხოლოდ მისი ბედისწერა და მისი მეტსახელები, არამედ მისი გამონათქვამებიც არის თემატიზებული: "არა უფლება, არამედ მოვალეობა", / ეს სიტყვები ჯერაც წარუშლელია, / *resente* / და *merrda* მონოპოლისტებს, / ამ ნაბიჭვრებს. / ბოლო

მოულო მონებით ვაჭრობას, უდაბნო შეავინროვა და დაემუქრა სესხის ღორებს"²⁴. "არა უფლება, არამედ მოვალეობა" - ამით მუსოლინი გამოხატავდა ფაშისტების უნიფრომირებულ თავისუფლებას ნებისმიერი ქმედებისთვის. „resente“-თი პაუნდი იხსენებს გმირის გაღმერთების მილიტარისტულ პათოსს, რომელიც ფაშისტებისთვის იყო დამახასიათებელი და ხოტბას ასხამს იტალიელი დიქტატორის ისეთ თვისებებს, რომლებიც მას სინამდვილეში არასდროს ჰქონია. თუკი მუსოლინის მმართველობისას პაუნდი თავისი პოეზიით პოლიტიკური გავლენის მოხდენას იმედოვნებდა, ახლა თავის პოეზიაზე პოლიტიკური მოსაზრებების გავლენასლა უნდა დასჯერდეს, სიცარიელისკენ მიმართული იმ ნიშნებისა, რომლებსაც თავად უფრთხოდა; დაკარგული უტოპიისა და თანამოდძე ხელოვანთა ძიებაზე მიანიშნებს "Spiriti questi? personae?"²⁵ Pisan Cantos-ს რეფრენად გასდევს როგორც "dove sta memoria", ისე - ბოდლერის გამონათქვამის უარყოფაც - "სამოთხე არ არის შემოქმედებითი (ხელოვნური?)", რასაც ერთგან ერთვის აზრის გაგრძელება: "და არც ჯოჯოხეთი", - არც პაუნდის სამოთხე მდებარეობს მიღმიერ განზომილებაში და "მშვენიერება რთულია". ტყვეთა მზერა შიგნით არის ჩაბრუნებული და ეს ღრუბლების მეტამორფოზებს ჰგავს: "და ღრუბლები პიზას მდელოების თავზე / უეჭველად ნებისმიერი სხვა ღრუბლებივით მშვენიერია"²⁶ (ესეც ერთ-ერთი რეფრენია). გარეგნულ იმპულსად პოეტისთვის საკმარისია ხვლიკის ან ჭიანჭველას დანახვა: "ჭიანჭველა კენტავრია თავის ურჩხულთა სამყაროში"²⁷, ანდა ეკლიანი გისოსის ბოძების მაგიერ ხედავს იტალიური რენესანსის არქიტექტურის იმ ნიმუშებს, რომელთა მშვენიეობამ ის თავის დროზე გააოცა: Tempio Malatestiano-ს რიმინიში, ანდა Palazzo Schifanoia-ს ფერარაში: "ზანგები გადმოდიან დაბრკოლებებიან ღობეზე, როგორც Schifanoja [Del Cossa]-ში, ათი ათას ბოძს უჭირავს ეკლიანი გისოსის ღობე."²⁸

პაუნდს არ სურდა, ამერიკა ოდესმე ფაშისტურ სახელმწიფოდ ქცეულიყო, პირიქით, საკუთარ თავს იმ ერთეულთა შორის ხედავდა, ვინც ჯერ კიდევ ერთგული დარჩა ამერიკის მამამთავართა და მათი კონსტიტუციის, და წინააღმდეგი იყო იმისა, რომ სამხედრო ინტერვენციათა შესახებ გადაწყვეტილების მიღების უფლება კონგრესიდან პრეზიდენტზე გადასულიყო. როდესაც ევა ჰესე ამასთან დაკავშირებულ მინიშნებაში ამერიკის მიერ, 1945 წლიდან მოყოლებული, ჩატარებულ სამხედრო ოპერაციათა ვრცელ ნუსხას იმონებს, ეს, შესაძლოა, არ შეესაბამებოდეს ისტორიულ გარემოებებს და გულუბრყვილო ანტიამერიკანიზმის საბაბსაც იძლეოდეს, მაგრამ ეს მომენტი, ისევე, როგორც ის, რომ პაუნდის მიერ პიზას საპატიმროში ნანახი, მის მიერ "გორილას გალიებად" წოდებული კარცერული საკნები გუანტანამოს ყურეს დამოუკიდებელ რეგიონში დღემდე სანამებელ საშუალებად გამოიყენება, უთუოდ იმის მანიშნებელია, რომ "ეზრა პაუნდის კაზუსთან" დაკავშირებულ თემებსა და გარემოებებს პოლიტიკური აქტუალობა ამჟამადაც არ დაუკარგავთ.

ნუთუ, უკანასკნელი სიტყვა სწორედ ამ სინამდვილემ უნდა თქვას? "ახალი ბეზმტაინი ელექტრულია / და ტოროლას შეძახილსაც, რახანია, დრო გაუვიდა, / კარგი ზანგის დანახვას კი კარგ გუნებაზე მოვყავართ"²⁹. მაშ, რა ბედი ეწევა პოლიტიკურად არაკორექტული, მაგრამ ინტერნაციონალური კულტურის ისტორიის მომცველი მეხსიერების "აღდგენილ მთლიანს", შეზღუდულ გარემოებებში ძალდატანებით მოქცეული გრძნობების მიერ აღქმულ მოვლენებს, ტანჯული გონების მიერ რიტმულად დახატულ სურათებს, - იმ გონებისა, **XX** საუკუნის საუკეთესო ავტორებს კრიტიკითა და უანგარო მხარდაჭერით რომ გაუწია დახმარება? საბოლოო ჯამში, **Pisan Cantos** იმით არის განსაცვიფრებელი და მანუგეშებელი, რომ პოეზიისთვის ყველაზე საზარელი

პოლიტიკური ცთომილებებიც კი არაფერს ნიშნავს, თუკი მათ პოეტურ-მუსიკალურ სფეროში გადავიტანთ; ისინი თავისუფალ საზომებად, სკალებად თუ ხლართებად გარდაი-სახება, მსგავსად ბოძებს შორის გაჭიმულ სადენებზე შემომ-სხდარი ფრინველებისა, რომელთა რაოდენობის ცვალებადობასაც პაუნდი თავისი საპყრობილიდან ნოტებად კითხ-ულობდა.

**მათემატიკური ცნობიერების მეშვეობით
მიღებული ესთეტიკური სარგებელი, როგორც**

Contradictio in adiecto

**ოსვალდ ეგერის "დისკრეტული უწყვეტობის"
მიხედვით**

პოეტოლოგია, რომელიც თავს მათემატიკისა და პოეზიის თამაშობებს უძღვნის, ალბათ, იმის მოლოდინს აღძრავს, რომ ამ თამაშის მთავარი წინაპირობა *more geometrico* იქნება და, მსგავსად ევკლიდეს "ელემენტებისა" თუ სპინოზას "ეთიკისა", თავად პოეტოლოგიაც ამა თუ იმ დეფინიციიდან თუ აქსიომიდან გამოვა მისივე გამონათქვამების სახით. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სრული თვითგამოხატვისთვის პოეტოლოგია იყენებს მათემატიკისთვის ესოდენ მნიშვნელოვან - ანგარიშის - ფორმას. ასეთივე მნიშვნელოვანია - მით უმეტეს, თუკი პოეტი პოეზიასა და მათემატიკას შორის არსებულ კავშირზე სვამს კითხვას - პოეზიის გამოხატვის ფორმების არჩევა და ამ კავშირებზე არა მარტო ცხადი, შინაარსით დატვირთული წინადადებებით ლაპარაკი თუ გასაგები, მიმზიდველი ფორმულირებებით ოპერირება, არამედ - რეკონსტრუირებულ ასოციაციებში ამ კავშირების დემონსტრირება, წარმოჩენა. სწორედ გამოხატვის ამგვარი ფორმა აირჩია პოეტმა ოსვალდ ეგერმა თავის წიგნში "დისკრეტული უწყვეტობა - პოეზია და მათემატიკა", თანაც ამგვარი წარმოჩენისას მარტო საკუთრივ მისეული, სიტყვის ფუძისგან ამომავალი სტილით კი არ შემოიფარგლა - "სიტყვა-ფუძე, ფუძე-სიტყვა და ფუძე-სიტყვა-ფუძე და სიტყვაფუძე-სიტყვა-ფუძე და სიტყვა-სიტყვა-ფუძეები (გამოუთქმელი) განტოტვილი ასპექტებითა თუ ცოდნის განშტოებებით, რომლებიც ტოტებად იშლებიან..." - არამედ ნახაზების სახით უამრავი ნიმუში, მრუდი, გამრუდებული სიბრტყე და შეზნექილ-გამოზნექილი სხეული შემოგვთავაზა.

თუკი მართალია მაქს ბენზე, რომელიც ("მათემატიკის სულში") ამბობს: "ძალიან თუ ჩავეძიებთ, დღესდღეისობით მათემატიკამ შეცვალა ძველი მეტაფიზიკა", მაშინ ოსვალდ ეგერი განეკუთვნება იმ მეტაფიზიკოს პოეტთა რიცხვს, რომელთა ნაწერებში ჩამალული აზრის განსამარტავად გამუდმებით დეფინიციების ფრიალია საჭირო. ეგერის მიერ შემოთავაზებული გამოანგარიშებების მეშვეობით ამის საფუძვლიანი კეთება მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუკი წინასწარ (ბენზეს ბრწყინვალე მაგალითის შესაბამისად) მონიხება საფუძვლიანი განსხვავებები და გაანალიზდება საკვანძო ცნებები. სხვა შემთხვევაში, რა გზით გაირკვევა, თუ როგორ უნდა შეაფაროს თავი მეტაფიზიკამ მათემატიკას, მერე კი, მისივე დახმარებით, როგორ უნდა გაინავარდოს პოეზიაში? ერთ-ერთი ასეთი წინააღმდეგობა, რომელსაც მსგავსი განსხვავება შეიძლება მიუდგეს, არის წინააღმდეგობა სტრუქტურასა და ცნებას შორის. შეუძლებელია ისეთი ჭირის - ენობრივი რეფლექსიების შემთხვევაში - თავიდან აცილება, როგორიცაა ცნებათა ორმაგი დასახელება. რაკი ასეთი დიქტომია უკვე ფაქტად იქცა, ასეთი ცნებები სულ წყვილ-წყვილად გვეძალება ხოლმე, მაგალითად: *გამოცდილება* და *გონებით ჭვრეტა*, *ჩამოყალიბება* და *მყოფობა*, *ესთეტიკა* და *აზროვნება*, *ორნამენტი* და *ტრაქტატი*, *გარე* და *შიდა*, ანუ *ზედაპირული* და *სიღრმისეული* სტრუქტურა, ანუ - რატომ პირდაპირ არ ვიტყვით: *მათემატიკა* და *ლოგიკა*.

ეს ბოლო წყვილი, თუკი მას დაპირისპირებულ ცნებათა წყვილად მოვიაზრებთ, იმის დამამტკიცებელ საბუთად შეიძლება გამოდგეს, რომ აქ მათემატიკის გარდა მეტაფიზიკაც არის გარეული, თუმცა იგი - "და" კავშირის გათვალისწინებით - მათემატიკის შიგნით არსებული "მეტაფიზიკური" პოზიციის არგუმენტადაც გამოდგება, კერძოდ კი ლაპარაკია იმ *ლოგიციზმის* პოზიციაზე, რომელსაც წარმოად-

გენდა ბერტრან რასელი და რომელიც ლოგიკაზე მათემატიკის დაყვანას ცდილობდა. როცა ეგერი პირველივე გვერდის ერთ-ერთ აბზაცს იწყებს სიტყვებით: "არ იფიქრო, მხოლოდ შეხედე", უკვე დგება იმგვარი მათემატიკის მხარეზე, რომელიც უფრო მეტად გამოდგება თავისთავადი აზრის მატარებელი სტრუქტურებისა და პროპორციების აღსაქმელად და გადმოსაცემად, ვიდრე - ნიშან-თვისებათა იმგვარ კატეგორიებად დასაჯგუფებლად, რომელთა შემდგომი მართვა უკვე ლოგიკის საქმე იქნებოდა; როცა იგი იწყებს წიგნს "ცხოვრების შუაგულში... ვითარცა ტყეში", მყარდება კავშირი დანტესთან, რომელიც პოეტებს ასეთ რჩევას აძლევდა: "გახედე და ჩაუარე!" წინააღმდეგობრივი აზროვნების ამგვარ აკრძალვას ანტი-დეკარტული შედეგები მოჰყვა, მაგალითისთვის ავიღოთ წარსული დროის ფორმა ერთ-ერთ მსხვილად მონიშნულ ნაწყვეტში იმავე წიგნიდან: "მე არ ვიცოდი, თუ ვლასპარაკობდი და ვარსებობდი. მე არ ვიცოდი, მე თუ ვიყავი."

მათემატიკა და ფიზიკა ერთმანეთისგან შორს არ დგანან, ამდენად - არც *ესთეტიკა* და *აზროვნება* არიან შორებლები - ამის საბუთად კი პოეზია გამოდგება! ციურისხელ მათემატიკოს ანდრეას შპაიზერს, რომელიც ბევრი რამით, პირველ რიგში კი ჯგუფების თეორიებისადმი მიძღვნილი წიგნით, რომელშიც სხვათა შორის ორნამენტებზეც არის ლაპარაკი, მაქს ბენზეს შთაგონების წყაროდ ითვლება, თავის "მათემატიკური აზროვნების წესში" მოაქვს ციტატა პლატონის "ტიმაიოსიდან" იმის შესახებ, რომ ორი საგანი ლამაზად ვერ გაერთიანდება, თუკი მათ მესამეც არ დაემატა. "...რადგან უნდა წარმოიშვას კავშირი მათ შორის, რომელიც მათ გააერთიანებდა. ყველაზე კარგად ამას პროპორცია ახერხებს." მაგალითად იქ ოქროს კვეთაა დასახელებული, სადაც მცირე რიცხვი ისე შეეფარდება საშუალოს, როგორც საშუალო დიდს. რა ხდება ლოგიკაში? ეგერის წიგნ-

ში ბუნებრივი მოვლენები (ტყე და ამინდი) ასეთ ტოპოსებს ქმნიან: " - ან წვიმს, ან არ წვიმს." ან კიდევ: "ან დაიყვირა გუგულმა, ან არ დაიყვირა." იმის კარგ ილუსტრაციას, რომ ლოგიკაში მარტო ასეთი წინადადება კი არ ფასობს: "მესამე გამორიცხულია" (რომელსაც მათემატიკოსი *ინტუიციონისტები* ასე შეუზღუდავად არ აღიარებენ), არამედ აქ ემატება მესამეც, რომელიც დაყოფას გაამართლებს, დაასაბუთებს და პირველს მეორესთან დააკავშირებს; ამ ყველაფერს კარგად წარმოაჩენს ის შეკითხვა-გამოცანა, რომელიც დაესმის პიროვნებას, რომელიც მუდამ სიმართლეს ამბობს, ან კიდევ - მატყუარას, რომელიც სულ იტყუება, თანაც ორივენი გზავჯვარედინთან უნდა იდგნენ და იმან, ვინც მათ სწორ გზას ეკითხება, არ უნდა იცოდეს, იგი შეკითხვას ალალმართალს უსვამს თუ - ცრუპენტელას. შეკითხვა ასე უნდა ჟღერდეს: "რომელ გზას უწოდებდა შენი ოპონენტი სწორს?" პასუხში ყველა შემთხვევაში იქნებოდა მითითება არასწორ გზაზე და გამორიცხვის მეთოდით მიხვიდოდი სწორ პასუხამდე. ასეთ პოეტოლოგიურ ძირითად თუ შემხვედრ კითხვად, - გააჩნია იმ ფორმულირებას, რომელიც მას ექნება, - ან კიდევ უაზრო წინადადებების შექმნის ექსპერიმენტის სტიმულად, შეიძლება ჩაითვალოს ეგერის შეკითხვა: "საერთოდაც, შეიძლება კი წინადადება იმდენად მცდარი იყოს, რომ მისი უარყოფაც კი მცდარი იქნებოდა?" (როგორც ცნობილია, პლატონისთვის *პოეტი* და *მატყუარა* მონათესავე ცნებებია).

ოსვალდ ეგერის წიგნის სათაური დაპირისპირებულ წყვილებს მათემატიკის წიაღისკენ მიმართავს და, ამავე დროს, ოქსიმორონის - "დისკრეტული უწყვეტობა" - მეშვეობით, რომელიც მათემატიკური *Contradictio in adiecto*-ს შესანიშნავი მაგალითია, სინთეზირებისა და დაპირისპირებულობათა აღმოფხვრისადმი პოეტების უპირობო მიდრეკილებასაც

წარმოაჩინეს. მათემატიკის წიაღში ხომ შეიძლება იყოს უწყვეტობა ან კონტინუუმი შეგრძნებადის აღსანიშნავად გამოყენებინათ, დისკრეტული კი - ანალიზისა თუ ცნებების. ეს ის ესეისტური შესაბამისობანია, რომლებიც სინამდვილეში ვერ ასახავენ იმას, რომ არც ერთ სხვა მეცნიერებაში ცნებები ასე ერთმნიშვნელოვნად და ზუსტად არ განისაზღვრება და ერთმანეთს არ შეეწყობა და არც ერთ სხვა დისციპლინაში ამდენს და ასე არ ფიქრობენ, როგორც - მათემატიკაში, და ამიტომაც არის, რომ სწორედ მასში (ფორმალისტური შეფუთვის შემთხვევაში - მათემატიკურ პანდაში (მენყვილე) კონკრეტული პოეტებისთვის) ერთიანდება ფიქრი და მზერა (იმისა, რასაც ნიშნები აკეთებენ ან რისი გაკეთების უფლება აქვთ). (და ის, რომ ძალაშია მათემატიკური, ისევე როგორც კატეგორიული იმპერატივები - ალბათ ეს არის საერთოდ მთელი ამ ისტორიის მორალი!) დისკრეტულობისა და უწყვეტობის გადათამაშება ხშირად ნიგნის ძენონურ შინაარსში გვხვდება, მაგალითისთვის მოვუხმოთ შემდეგ ამონარიდს: "დაპირისპირებულობები, რომელთა გადაკვეთისას - ხანდახან შერევისას - კომბინაციის ფორმები წარმოიშვება, მყარი არ არის: დისკრეტულობა დროდადრო კვლავაც უწყვეტობად მოიაზრება, უწყვეტობა - დისკრეტულობად, მსგავსება - სხვაგვარობად, (არამსგავსი) სხვაგვარობა - მსგავსებად." ან კიდევ: "... ტბა გამუდმებით დისკრეტულად მარცხენა მხარეს მეგულებოდა, თითქოს ხელის ჩაყოფაც შემეძლო, სულ უწყვეტად, მაგრამ ვერ ვაღწევდი იქამდე, ვერც კი ვეხებოდი". შეგრძნება, რომელიც ნაპირიდან ხელშესახებ ტბას იზოლირებას უკეთებს და "ტბად" განსაზღვრავს, უკვე თავად არის ამ ცნებით განსაზღვრული, რაც ნანახის რეალურად შეხებასა და ხელის ჩავლებას სათუოს ხდის. მიუღწევადობა, რასაც მათემატიკაში უსასრულოდ მცირე და უსასრულოდ დიდი რიცხვები გამოჰყავს ასპარეზზე, ბევრწილად კონტინუუმის ანალიზის წინაპირობაა. ფენ-

ომენტა სქემატური დაცარიელების წინააღმდეგ კიდევ ერთ გაბრძოლებად შეიძლება ჩაითვალოს ეგერის გახვევა უღრანი, პერიფერიული ზონების უნესრიგობის წინაშე, რაც გამოიხატება, მაგალითად, მის განსაკუთრებულ სიყვარულში სიტყვათა ისეთი კონგლომერატებისადმი, როგორიცაა: "მტვრისშუქისფიფქები", "ხმლისვადა" - აგრეთვე - განსაკუთრებულ სიტყვათა მარაგი, დაკავშირებული მცენარეთა დასახელებებთან, პროფესიულ ლექსიკასთან და სხვ.

"მათემატიკისა და ბუნებისმეტყველების ფილოსოფიაში" ჰერმან ვაილი კონტინუუმის შესახებ წერს, რომ "...კონტინუუმი თავის თავში ჩაკეტილი იდეალი კი არ არის, არამედ უსასარულობისთვის გახსნილი ველია, დანიშნულების ველი; სხვაგვარად ხომ არისტოტელეს ნიშან-თვისებათა სქემას დავუბრუნდებოდით... მაშასადამე, უნდა შეიქმნას ერთეულები ფუნქციურ ცნებას დაქვემდებარებულ დაპირისპირებულობათა შორის, მაგრამ არ უნდა დაისვას შეკითხვა (რომ არ მოხდეს დაპირისპირება თავისთავად არსებულ ვითარებასთან), ხვდება თუ არა წინამდებარე საგანი მათ შორის." აქ ვაილმა, როგორც მათემატიკოს-თეორეტიკოსმა, იმ ინტუიტივიზმის თვალსაზრისი წარმოადგინა, რომელიც, ლოგიციზმსა და ფორმალისზმთან ერთად, მათემატიკაში არსებულ "მეტაფიზიკურ" პოზიციებს წარმოადგენს. ლოგიციზტებისა და ფორმალისტებისგან განსხვავებით, რომლებიც კმაყოფილდებიან მათემატიკურ საგნებსა თუ იდეებთან კალკულირებადი, კონსისტენტური ურთიერთობით იმაში დასარწმუნებლად, რომ ისინი ნამდვილად არსებობენ, ინტუიტივისტებისთვის აუცილებელია, რომ მათემატიკური საგნების წარმოება ხდებოდეს ნაბიჯ-ნაბიჯ, სასრული სახით, რათა მათ მიეწეროს არსებობა, ან - სულ ცოტა იმის გამართლება მაინც, რომ ანგარიშგასაწევ ძალად ითვლებიან. ეს კი ცნება უსასრულოსთან დაკავშირებით ნიშნავს იმას, რომ მივდივართ ოსვალდ ეგერის იმ საკვანძო ცნებასა

თუ მრავალგზის განმეორებულ გამონათქვამამდე, რომ ინტუიტივისტი გამოდის კანტორისეული სიმრავლისა თუ აბსოლუტური უსასრულობის წინააღმდეგ, რომელიც ანგარიშგასაწევ ძალად ითვლება და აღიარებს მხოლოდ ნამდვილ (ქმედით) უწყვეტობას, რაც იგივეა, რომ განსაზღვრული მათემატიკური ამოცანების შემთხვევაში სწორედ ეს უსასრულოდ მცირე ვერ მივა დასასრულამდე ბევრი სასრული ნაბიჯის შემდეგ. "ისინი არ მიდიან, ისინი ესწრაფიან უსასრულობას (აქილევსის მსგავსად)", ეგერის ეს წინადადება ინტუიტივისტების ბოსტანში ნასროლ კენჭად შეიძლება ჩაითვალოს, თუმცა, იგი დისკრეტულ უწყვეტობაში სიმრავლის ცნებასაც ეთამაშება: "შემიძლია თუ არა ტყის წარმოდგენა რიგებად ჩანყობილი მორებისა თუ ბოძების უთვალავ თუ ძნელად დასათვლელ სიმრავლედ?"

რაც შეეხება ფილოსოფიასა და მეტაფიზიკას შორის ოდითგანვე არსებულ დაპირისპირებას, ეგერს, თავისი მათემატიკური პარადიგმის მიუხედავად, არ ემჩნევა ამ თემასთან შეხების წინაშე ისეთი შიში, როგორიც არის, მაგალითად, კანტის მიერ აღნიშნული, შუასაუკუნეობრივი ბრძოლა რეალისტებსა და ნომინალისტებს შორის: "სხვადასხვაგვარი ოკულარული სიტყვაძვირობიდან გამომდინარე, შედეგს შეუძლია გაქვავებული, თითიდან გამონოვილი ვარაუდები თავისთავად საგნებად წარმოაჩინოს (ან აქციოს). ხანდახან ტიპური, უნივერსალური დამალულია ლაპარაკისა თუ რეალობის შესაბამის სახასიათოში და შეიძლება წარმოჩინდეს თუ გამოიფინოს სინამდვილეში ("universalia sunt realia"). შეიძლება სინამდვილეში არც არაფერი იმალებოდეს, ეს არის სახასიათოს მიღმა (და არ არის) ტიპური და სხვა არაფერია, თუ არა - სახელი, რომელმაც ეს შედარება გამოიწვია ("universalia sunt nomina"). თუკი ფიგურები "რალაც როგორც" სიტყვებში მეტასქემატურად ჩასმული საგნებია, მაშინ მათ უნდა შექმნან, შეკრან (და შეავსონ) კუნსტკამერათა კური-

ოზული სადემონსტრაციო არსენალი." ან, იქნებ, აქ ნიშნებად რეალიზებული სახეები და რიტორიკული ფიგურები (ზოგადად: ლექსიკური ერთეულები) ცვლიან წინადადებებს, რომლებიც მოცემულია ვიტგენშტაინის ტრაქტატში *ფაქტების ლოგიკური სურათი?* თუმცა, აქ წინასწარ ნივთების მონესრიგება კი არ ხდება, არამედ თავად ნივთები აწესრიგებენ იმას, რაც არის ერთი მხრივ საქმე და მეორე მხრივ - სიტყვა, და რაც ორივეს ნამდვილად შეუძლია. ამდენად, ისინი თანხმდებიან, რომ ეს გააკეთონ". ვისაც ოსვალდ ეგერის სიტყვაში გამოჭერა უნდა, თავადაც ვერ მიხვდება, ისე აღმოჩნდება ცხვირში რგოლგაყრილი და ხელის ცეცებითა და ბორძიკით მოსიარულე "ვიდრე იმ მთის მწვერვალამდე (*montes mus*), სადაც დათვი ცეკვავს..."

"არაფერი, ეს არის" ოსვალდ ეგერის მარტო ადრინდელი წიგნის სათაურს კი არ მოგვაგონებს, რომელშიც იგი მათემატიკით გაჯერებული რეფლექსიებითა და სენტენციებით გვესხმის თავს, არამედ *მეინონგის* და მის "შეუძლებელ საგნებსაც" კი წვდება. მსგავს მინიშნებებს ამ წიგნში უამრავს შეხვდებით, მაგალითად, როცა წიგნის შუა ფურცელზე გამოთქმული დაკვირვება პლატონის ციტატას ("თეეტეტი", ერთადერთი, გამონაკლისის სახით დამონმებული, ციტატა წიგნში - "ვისაც რაიმე მოსაზრება აქვს, განა, მან არ უნდა წარმოთქვას იგი?...") ეყრდნობა, თუმცა, ასოციაციურად მეინონგის საკითხამდეც მიდის: "საგანი, რომელიც შეუძლებელია, მაგალითად მრგვალი კვადრატი, ნამდვილი ვერ იქნება, არ არსებობს მრგვალი კვადრატი, ცასა და დედამიწას შორის ასეთი რამ არ არსებობს; ამიტომაც არის მრგვალი კვადრატები, - ამბობს მეინონგი, - "უპატრონო საგნები". ყოველივე აქედან რამდენიმე გვერდის მერე გამოტანილი პოეტოლოგიური დასკვნა ასე გამოიყურება: "ლექსი ამბობს, რომ სიტყვების ახსნა ერთიმეორეს მიყოლებით მხოლოდ ასეა შესაძლებელი, ანუ - როცა ხდება მათი დაყვანა

არარსებულ საგნებამდე. სინამდვილეში ვარაუდი იმის შესახებ, რომ მრგვალი კვადრავტი არ არსებობს, ემყარება სიურრეალისტურ, არანამდვილ, არარეალურ დაშვებას." პრობლემის გადაჭრის სხვა წინადადებაც არსებობს, რომელიც გარკვეულ პატივს პოეტურ ტექნიკასაც მიაგებს: "მრგვალი კვადრავტი არის სამკუთხედი, რომელიც ტრიალებს: როგორც კი ლაიბნიცმა პირველად აღმოაჩინა, რომ სიტყვა Triangel ანაგრამატული გადანაცვლების შედეგად თავის თავში ატარებდა ცნება Integral-ს, შესაძლებელი გახდა უსარულოდ მცირე რიცხვითა "გამოგონება", რაც იმის გარანტიას იძლეოდა, რომ გაქრებოდა უმნიშვნელო განსხვავებანი და შეუსაბამობანი (მაგალითად, მთასა და დათვის შორის Berg-Bär)." მაგრამ ყველაფერ ამაზე ადრე ლაიბნიცის წიგნში დაისვა ყველაზე მეტაფიზიკური კითხვა, რაც კი არსებობს: "...თუ რატომ არსებობდა საერთოდ რამე და არა პირიქით, ანუ - არაფერი."

პოეტური "ველური აზროვნება", რომელიც ინსპირირებულია მოცემული ბგერითი თუ ნიშნობრივი სტრუქტურით, თავისი ფიგურაციებით ქმნის გარკვეულწილად დამანგრეველ პოტენციალს მეტაფიზიკური აბსტრაქტულობის დასამორჩილებლად და გარდასაქმნელად. მათემატიკურ დისციპლინებთან ამის შერწყმა ოსვალდ ეგერთან სარგებლიანია ეფექტურობის, წესრიგისა თუ უწესრიგობის შესაძლებლობის თვალსაზრისით. მათემატიკურად მანიპულირებადი კავშირების გადატანა ყოველდღიურ მეტყველებაში (გამუდმებით თავის შეხსენება პოეტურად ასეც შეიძლება) შესაძლებელია სხვადასხვა დონეზე - როგორც კონკრეტული, ანუ ბგერითი ნიშნების რაოდენობრივი შეფასებისა და მათემატიკური პროპორციონირების თუ გემატრიული ერთეულების გაშიფრვის შუალედურ დონეზე, როცა განსაზღვრულ ნიშნებს განსაზღვრული რიცხვითი სიდიდეები შეესაბამება, რომელთა დათვლაც შესაძლებელია (ამის უბად-

ლო ოსტატი იყო ეგერის წიგნის თანამდევი სული - დანტე: "გავაცნობიერე, რომ "სწორი" გზა დაკარგულია."), - ასევე აბსტრაქტულ დონეზეც, მაგალითად, მათემატიკური აბსტრაქციის გადატანით ან თვალთ არალსაქმელის თანდათანობითი აგებისას მისი უმართებულო გამოყენებით.

ყველაზე მიმზიდველი, რაც ენობრივში მათემატიკურის გადატანისას შეიმჩნევა და, ალბათ, ყველაზე გაბედულიც მკითხველის ფანტაზიის უნარის გათვალისწინებით, არის ეგერის მიერ რიმანის გეომეტრიის მჭვრეტელობითი მისაკუთრება და მისთვის გეზის შეცვლა. სწორედ ამიტომაც მიგვაჩნია იგი ასერიგად საინტერესოდ, რადგან იგი აამკარავებს იმ ფაქტს, რომ მისი ეს ირონიული პროექტი თუ პოეტური დამანგრეველობა, რომელშიც წინდანინვე გაცხადებულია წარმოსახვითი, ჯვარედინი ხატების შექმნისა და მათი პროცედურულად გადმოცემის მიზანი, მიმართულია ტრადიციული, სახელმძღვანელო მათემატიკის აბსტრაქტულობის, აბსტრაქტული უაზრობისა და ფანტაზიის სიმწირის წინააღმდეგაც. მოსაზრება, რომ წარმოსახვითი ხატების ნორმირება უზუსტესი აღწერის შემთხვევაშიც კი მაინც უალრესად რთულია, თანაბრად შეეხება მათემატიკასაც და ლიტერატურასაც. ბერნარდ ბოლცანო, რომელიც განეკუთვნება მათემატიკურად მოაზროვნეთა სპეკულატიურ ფრთას, "მათემატიკის ფილოსოფიაში" წერს: "ამის გამოც არის, რომ ამ ხატის კონსისტენცია სხვადასხვა ადამიანთან განსხვავებულია და ათასობით შემთხვევით გარემოებაზე დამოკიდებული. [...] - ამიტომაც არ მესმის, როგორ ახერხებდა კანტი, რომ ორ მოსაზრებას შორის, რომელთაგან ერთი ოდესღაც წინასწარდახაზულ, მეორე კი მხოლოდ წარმოდგენაში კონსტრუირებულ სამკუთხედს შეეხება, იმხელა განსხვავება ეპოვნა, რომ პირველი აპრიორი სინთეზური წინადადების ზედაპირულ და არასაკმარის, მეორე კი აუცილებელ და საკმარის მტკიცებულებად ჩაეთვალა." ჰერმან ვაილს, როგორც

მათემატიკოს-კონსტრუქტივისტს, დროსა და სივრცეში ცვალებადი კონსტელაციების მიმართ მგრძნობიარე რიმანული გეომეტრია, სადაც ერთ წერტილს სწორედ ევკლიდური განზომილებები შეეფარდება, გამოჰყავს უსასრულოდ მცირე რიცხვთა უწყვეტობის ლაიბნიციისეული პრინციპიდან, რომელიც კლასიკური გეომეტრიის ძირითადი კავშირების არსებობას მხოლოდ დროსა და სივრცეში უსასრულოდ ახლო-ახლო განლაგებული წერტილების შემთხვევაში უშვებს. ვაილი: "ნებისმიერი მდგრადი მრავალსახეობისას კოორდინატთა ნებისმიერი ტრანსფორმაციის საწინააღმდეგოდ საჭირო ხდება რაიმე ინვარიანტულობის თეორია..." რაც შეხება ჩვენს მოსაზრებებს "მოვლენათა უცილობლად ჰომოგენური სივრცის" შესახებ, ვაილი სხვათა შორის ამბობს, რომ ისინი სასწრაფოდ უნდა დაუბრუნდნენ კლასიკურ, ევკლიდურ სივრცეს. ბოლცანოს ზოგადი და ვაილის სპეციალური შენიშვნების ფონზე, ეგერი იძულებული იყო - პროდუქტიულობაზე ორიენტირებული, გრაფიკულ-კვლევითი მიმართულებისთვის შეექმნა ორმაგი საფუძველი. "ეს სიბრტყეები შეიძლება ჩაფიქრებული იყოს, როგორც შემოუსაზღვრავი (სფერო, წრე, ბლითი), ან შემოსაზღვრული (ოთხკუთხედი, გრაფიკული უჯრები); აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა შემოუსაზღვრავ, ანუ სამიჯნე მრუდის გარეშე არსებულ სიბრტყეს როდი აქვს ყოველთვის ერთმანეთისგან განსხვავებული ფერდები (რომელთა განსხვავება სხვადასხვა შეფერილობის წყალობით იქნებოდა შესაძლებელი), თუმცა ყოველთვის ამჟღავნებენ ისეთ თვისებას, რომ სივრცეს ყოფენ ორ ნაწილად, თანაც - იმგვარად, რომ ერთი ნახევრის ერთი (გარეთ მდებარე) წერტილი ვერაფრით ვერ დაუკავშირდება მეორე ნახევრის მეორე (შიდა) წერტილს, თუკი სიბრტყის გადაკვეთის ნებართვა არ არსებობს." აკრობატული ფანტაზიის ამ ინსტრუქციებს, რომელიც მათემატიკური ნიგნების ხანგრძლივი კითხვისა თუ კომპლექსურ-გეომეტ-

რიული ჩაქსოვ-ჩაბურღულობის შედეგი შეიძლება იყოს, თან ახლავს, თუ შეიძლება ითქვას, იმთავითვე კეთილმოსურნედ განწყობილი ოსვალდ ეგერის ოსტატურად და ფაქიზად შესრულებული ნახაზები, რომლებიც წარმოადგენენ ჩვენი მოსაზრების არა მარტო სამგანზომილებიანი განპირობებულობის ილუსტრაციას, არამედ - მათ ორგანზომილებიან გამოყენებასაც, რათა ეს პერიფერიული ზონების მინიმუმ პროგრამული მანიფესტაცია გასცდეს პოეტურობის, როგორც მრავალგანზომილებიანი, შინაგანად და გარეგნულად ამოყირავებული წარმოსახვითი სფეროს ფარგლებს.

რეალურის პარადოქსი ხელოვნებაში

*ამის მიღმა არაფერი ძევს.
ენდი უორჰოლი*

*ბუნება ხელოვნებისა და მსჯელობის ნაყოფია.
ნელსონ გუდმენი*

*დაე, შემზარავი ლანდები გამოგვეცხადონ.
სიუზენ სონტაგი*

უპირველესი რაციონალური განსხვავება, რომელიც თვისობრივი ნიშნების განსაზღვრებას მათი განუსაზღვრელობისგან მიჯნავს და რეალურის შესახებ საუბრისას რეალურს კონსტრუქტში ეჭვმიტანილი რეალობისგან განსხვავებულ ადგილს მიუჩენს, არის განსხვავება ცნებითა და არაცნებითს შორის. მაშასადამე, რეალური, მხოლოდ ნეგატიურად დახასიათებული, ამ ორიდან უკანასკნელ კატეგორიაში უნდა მოხვდეს, მაშინ, როდესაც განსაზღვრებებით კოდირებული, ჭეშმარიტი თვისებების გამფილტრავი მზერა, ამა თუ იმ ჟანრის ინტერესებზე ორიენტირებული, ამა თუ იმ კონვენციით განაფული თვალი რეალიზმის ცდუნებას დაჰყვებოდა და დროსა თუ სტილთან მისი ხელოვნური კავშირით მოტყუვდებოდა. მნიშვნელობა არა აქვს, თუ რა პოზიციას დავიკავებთ: კანტიანურს თუ კონსტრუქტივისტულს და, შესაბამისად, რეალურის პრინციპულ მოუხელთებლობაზე გავამახვილებთ ყურადღებას თუ ნებისმიერი – სინამდვილის ხელოვნურობაზე, - ის თვალსაზრისი, რომელსაც მხედველობაში აქვს დამკვირვებელი, განსხვავებული ხედვა თუ მეთოდები, რეალურს ხშირად ისეთ სფეროდ აღიქვამს, მეცნიერების თუ ხელოვნების სიმბოლოებს თავს რომ არიდებს, თუმცა, ამავე დროს, ისეთ წვდომასა და აღმოჩენ-

ებს გვთავაზობს, რომელთა ფორმულირება ან განხორციელება სწორედ მეცნიერებისა და ხელოვნების საშუალებით ხდება.

ზევექსოსი და პარასიოსი

თუ რაოდენ ანთროპოცენტრისტულია ხელოვნებასთან დაკავშირებული რეფლექსიები და თეორიები, ამას საუკეთესოდ ის საყოველთაო თანხმობა მოწმობს, რომლითაც თვალისამხვევ მიმეზისში შეჯიბრის შესახებ უძველეს ანტიკურ ანექდოტს მოგვითხრობენ. ამ სიტუაციაში უპირატესობას ხომ მუდამ იმ ხელოვანს მიაწერენ, ვინც დახატული ფარდით მეტოქე ისე შეაცდინა, რომ სურათის უკეთ დასანახად მისი გადაწევის სურვილი გაუჩინა, მაშინ, როდესაც წესით სხვას უნდა გაემარჯვა: იმას, რომელმაც თავისი ორგანზომილებიანი ილუზიით ფრინველების მოტყუებაც კი შეძლო. მართალია, ანალიტიკური, მეცნიერული პოზიციიდან ფრინველების აღქმა და მასთან დაკავშირებული კოგნიტიური უნარები ადამიანის ხედვაზე უფრო მარტივ მექანიზმად არის მიჩნეული, მაგრამ თუ ამას ხელოვნების სინთეზური პოზიციიდან შევხედავთ, აუცილებელი უნდა ყოფილიყო შესაბამისი ვიზუალური სიმბოლიზმის მნიშვნელოვნად განვრცობა ან განზოგადება, რათა ცხოველებიც კი აეყოლიებინა. თუმცა, ამ ანექდოტის განხილვისას ერთი ავტორი, ჟაკ ლაკანი, ყურადღებას სწორედ ფრინველებზე ამახვილებს, როდესაც "მოტყუებისა და თვალის ახვევის" შესახებ ლაპარაკობს:

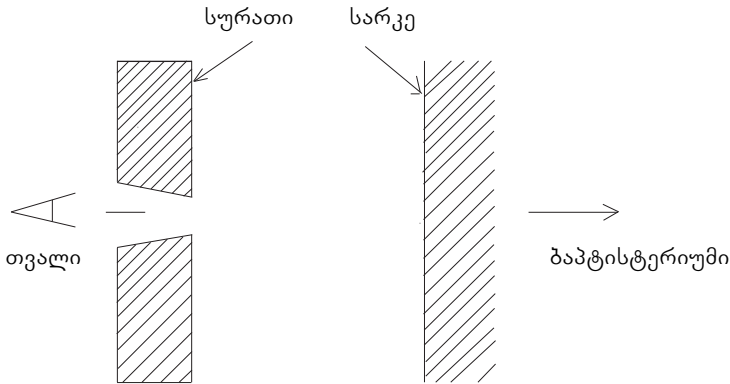
"როდესაც ფრინველები ზევექსოსის მიერ ფუნჯით მონატულ ზედაპირს შეესიენ და ამგვარად ნახატი ყურძნის მტევნებად აღიქვან, ხელოვანის წარმატება ის როდია, რომ

მისეული მტევნები ისევე სრულყოფილად არის გამოსახული, როგორც ეს უფიცის გალერეაში კარავაჯოს "ბახუსის" თვალიერებისას გვაოცებს. ის ყურძნის მტევნები მართლაც კარავაჯოსთან რომ ყოფილიყო, მაშინ სწორედაც რომ დაუჯერებელია, ფრინველებს მათკენ აელოთ გეზი, რადგან ხატვის ასეთ ფორსირებულ მანერაში ყურძენს ვერაფრით ამოიცნობდნენ. ის, რასაც ფრინველები ნუგბრად მიიჩნევენ, ბევრად უფრო მარტივ, ლაკონურ მინიშნებას უნდა შეიცავდეს. ამის საპირისპიროდ, პარასიოსის მაგალითი იმას მონიშნავს, რომ ადამიანის მოსატყუებლად სრულიად საკმარისია, მას თვალწინ დახატული ფარდა ავაფაროთ, ანუ სურათზე ის გამოვსახოთ, რის მიღმაც სწადია ჩახედვა"¹.

საგულისხმოა, რომ ლაკანი ისეთ "ლაკონურ მინიშნებაზე" გვესაუბრება, რომელიც ფრინველის გონებისთვის გასაგებ შინაარსს იტევს მაშინ, როდესაც უფრო დამაჯერებელი იქნებოდა იმის ხაზგასმა, რომ ორგანოზომილებიან ნა-ხატს ფრინველების მოტყუება არ ძალუძს და მხოლოდ სამგანზომილებიანი მოდელი ქმნის ისეთ ილუზიას, ნადავლის მოდარაჯე მხეცსაც რომ იზიდავს.

ბრუნელესკის სარკის ექსპერიმენტი და ფიქსირებული ობიექტივი

ადამიანის აღქმის უნარს ისტორიის ფაქტორი რომ განაპირობებს, ამას კიდევ ერთი გავრცელებული და ხშირად ციტირებული ექსპერიმენტი ნათელყოფს, რომელიც ალორძინების ხანის არქიტექტორმა, ფილიპო ბრუნელესკიმ ჩაატარა, სავარაუდოდ 1425 წელს, და რომელსაც ერვინ პანოფსკისა და, მოგვიანებით, ჟან-ფრანსუა ლიოტარის² გარდა, პოლ ფოიერაბენდიც მოიხსენიებს თავის ნიგნში "მეცნიერება, როგორც ხელოვნება"³.



ბრუნელესკი ფლორენციის ნმინდა იოანეს ბაპტისტერიუმის გარეთა ხედს ხატავს, ფონად კი გაპრიალებულ სარკეს იღებს. სურათის შუაგულში აკეთებს ნასვრეტს, რომელიც სიღრმეში ფართოვდება, რათა მასში უფრო მოსახერხებელი იყოს ცალი თვალით ჩახედვა. ექსპერიმენტი იმაში მდგომარეობს, რომ მაყურებელი უნდა დადგეს ზუსტად იმ ადგილას, სადაც სურათი იქნა დახატული, ანუ ფლორენციული ტაძრის შესასვლელთან, და იქ გარკვეულ სიმაღლეზე მოთავსებული სურათის უკანა მხრიდან ნასვრეტში გაიხედოს. უზუსტესად დაანგარიშებულ მანძილზე, რომელიც ბაპტისტერიუმსა და მაყურებელს შორის მანძილს მცირე მასშტაბით შეესაბამება, მოთავსებულია სარკე, რომელშიც მაყურებელი ხედავს არა მხოლოდ დახატული ბაპტისტერიუმის ანარეკლს, არამედ – ორმაგად არეკლილ ნამდვილ ზეცასაც და, თუკი იმ დღეს ცა მოღრუბლულია, ქარი მათ ორმაგ ანარეკლს იგივე მიმართულებით მიაქროლებს, საითაც ნამდვილი ღრუბლები მიემართება, მათ კი ბაპტისტერიუმისკენ მიმართული მზერა მაშინ იხილავს, თუკი სარკეს მოაშორებენ. ბრუნელესკის იმის დამტკიცება სურს, რომ მზერა ისე შეიძლება მოატყუო, რომ სინამდვილე და ხელოვნება

ერთურთისგან ველარ გაარჩიოს. "Della pittura"-ში ლეონ ბატისტა ალბერტი ამის შესაბამის თეორიასაც აყალიბებს, რომელსაც სულ მალე პირველი კრიტიკოსებიც გამოუჩნდნენ.

"ალბერტიმ ევკლიდესგან შემდეგი პრინციპი ისესხა: "რაც უფრო მახვილია ხედვის კუთხე, მით უფრო მცირე ზომის გვეჩვენება საგანი". კეპლერისა და დეკარტეს შემდეგ ამ პრინციპმა დასავლურ ოპტიკაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. თანამედროვე ენით რომ ვთქვათ, ის ფიზიკურ-ოპტიკურ სივრცესთან ხედვის სივრცის გაიგივებას გულისხმობს. [...] მაგრამ მხატვარი ცალთვალეობისთვის როდი ხატავს, თავი უძრავად რომ აქვთ დამაგრებული, არამედ – ისეთი მაყურებლებისთვის, სურათის წინ თავისუფლად მოძრაობა რომ შეუძლიათ. რათა მათ სურათი მრუდედ არ მოეჩვენოთ, ის სრულებით სხვა კანონთა გათვალისწინებით უნდა დაიხატოს"⁴.

Camera obscura ბრუნელესკის ომაგი არეკლვის ილუზიონისტურ გამოსახულებაზე ბევრად უკეთეს მოდელად გვესახება, როგორც თვალის, ობიექტური ხედვის, ისე იმ როლის გამოსახატად, რაც ფოტოგრაფიაში ობიექტივს ეკისრება. მაყურებელი აქ კვლავაც ნასვრეტში იყურება, მაგრამ ამჯერად უკვე სარკის ანარეკლიდან გამოსული სინათლის ტალღებით შექმნილ სურათს კი აღარ ხედავს, არამედ სინათლე აღწევს ნასვრეტის მიღმა ჩაბნელებულ სივრცეში, რომლის მოპირდაპირე კედელზეც შემოტრიალებული სურათი ჩნდება. თავის წერილში "ხედვის მოდერნიზება"⁵ (1988) ჯონათან ქრეირი აკრიტიკებს იმ მოსაზრებას, თითქოს Camera obscura-ს უწყვეტი განვითარება ფოტოკამერის "ცენტრალური ეპისტემოლოგიური ფიგურა" ყოფილიყო. ის, პაუღ ფოიერაბენდის მსგავსად, ძირეული მოდელის მონოკულარობაზე აკეთებს აქცენტს:

"კამერის გახსნა უკავშირდებოდა მათემატიკურად განსაზღვრებად ერთადერთ წერტილს, რომლიდანაც შეიძლება

ოდა სამყაროს ლოგიკურად განმარტება და წარმოდგენა. [...] გრძნობადი აღქმა, რომელიც, ნებისმიერი გაგებით, სხეულზეა დამოკიდებული, მთლიანად გამოირიცხებოდა ამ მექანიკური, მონოკულარული ხელსაწყოს რეპრეზენტაცი-ათა სასარგებლოდ, რომლის აუთენტურობა ეჭვგარეშედ მიიჩნეოდა. [...] მონოკულარული მოდელი გამოირიცხავდა თითოეული თვალის მიერ დანახული განსხვავებული და, ამიტომაც, დროებითი, პირობითი სურათების ურთიერთშეთანხმების პრობლემას.^{6"}

ქრეირი ახერხებს იმის ჩვენებას, თუ როგორ ცვლის XIX ს.-ში გეომეტრიზირებადი ოპტიკის სტატიკურ მოდელს, თითოეულ მაყურებელს მუდამ ერთადერთ პერსპექტივასთან რომ აიგივებს, ისეთი თვალსაზრისი, რომელიც ხედვას განცდებისა და სხეულებრივი პროცესების დროსთან დაკავშირებულ ცვალებადობად აღიქვამს. ქრეირი ასევე იზიარებს მიშელ ფუკოს პოზიციას, რომელიც, ქრეირის აზრით, "საგანთა წესრიგში" XVIII და XIX საუკუნეებს შორის მნიშვნელოვან ზღვარს ავლებს და ემშვიდობება რეპრეზენტაციის ძველ, კატეგორიულად ფიქსირებულ სისტემებს, და რომელიც საბუნებისმეტყველო მეცნიერებაში, ზოგად გრამატიკასა და ფასეულობათა ეკონომიკურ სისტემაში "არქეოლოგიური" მიგნებებით ენციკლოპედიური შემეცნების ამ ისტორიული დეკონსტრუქციის დემონსტრირებას ცდილობს.

რეპრეზენტაცია და მალკოლმ მორლის ბადე

რეპრეზენტაციის სისტემათა აღსასრულის აღსანიშნავად ფუკომ თავის "საგანთა წესრიგს" ველასკესის "სეფექალების" შესანიშნავი სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზი წარუმძღვარა. მართალია, მოდელთა იმ სინამდვილეს, რომელსაც ბრუნელესკის სარკის კონსტრუქცია და Camera ob-

scura იყენებს, აქ სურათის ორგანზომილებიანი სიმბოლური სივრცის უკუქცევითობა ცვლის, მაგრამ მოდელთა სტრუქტურები რამდენადმე მაინც არის შემორჩენილი: სინათლე, თითქმის Camera-ს ინვერსიის სახით, გარს ეხვევა "გამოსახულ ადამიანებსა და მაყურებელს, ის მთლიანად მსჭვალავს და გადალახავს სცენას (როგორც ოთახს, ისე – ტილოს, ტილოზე გამოსახულ ოთახსაც და – იმ ოთახსაც, სადაც სურათიანი მოლბერტია მოთავსებული), ყოველივეს მხატვრის მზერის პრიზმაში ატარებს და იმ წერტილში ათავსებს, სადაც მხატვარი მათ ასახვას შეუდგება"⁷. ხოლო იქ, სადაც ხატვისას ველასკესი იმყოფებოდა და სადაც ჩვენ თავსაც აღმოვაჩინთ მნახველის სახით, წარმოსახვით სინამდვილეში ის სამეფო წყვილი დაბრძანებულა, რომელიც დახატულმა მხატვარმა სურათზე უნდა აღბეჭდოს და რომელსაც სურათის სიღრმეში მოთავსებული სარკე ბუნდოვნად ირეკლავს. როდესაც თომას სტრუთი თავისი ერთ-ერთ ფოტოეტიუდში "Museo del Prado 7, Madrid 2005" ამ სურათს იყენებს, ხედვის კუთხე შეცვლილია: ველასკესის ტილო ფოტოსურათის მარჯვენა ზედა კუთხეში ექცევა, სეფექტების ნინ კი სკოლის ფორმიანი გოგონები დგანან, გოფრიფებული ქვედაბოლოებითა და მაღალი წინდებით. ისტორიულად მარკირებული ერთი გამოსახულება მეორის კომენტირებას ახდებს და თვალსაჩინოდ ასახავს როგორც მხატვრობასთან ფოტოგრაფიის მიმართებას, ისე – მუზეუმში ხელოვნების აღქმას ანდა, პირიქით, მის მიუღებლობას.

უკუქცევითობის კიდევ ერთ ფორმას მიმართავს მალკოლმ მორლი, როდესაც საკუთარი ნახატიც ახდენს იან ვერმეერის "სამხატვრო ხელოვნების" საპლაკატო რეპროდუქციის გადმოცემას. თუკი სტრუთის ფოტოსურათის შემთხვევაში დახატული სარკე ჯერ კიდევ აფართოებს როგორც ფოტოზე ასახული სურათის, ისე თვით ფოტოს მხატვრულ სივრცეს, მორლი სულ სხვაგვარ ხერხს მიმართავს: ფოტოს

რეპროდუქციას, ფერთა ფილტრის სახით, ბაღედ ჭიმავს ორ დახატულ სურათს შორის. ვერმეერის "სამხატვრო ხელოვნების" შემთხვევაში მთლად ველასკესისებურ დახვეწილ შედეგს ვერ ვაღწევთ (ველასკესთან მაყურებელთა მზერა დახატული ხელოვანის მზერას ხვდება); აქ იმავე მიმართულებით ვიყურებით, საითაც – უკანა პლანზე გამოსახული მხატვარი და, ამგვარად, თვალწინ მისი მოდელი გვყავს. იმის გამო, რომ ვერმეერთან, როგორც მისთვის არის დამახასიათებელი, სურათის სივრცე მარცხნიდან და უკანა პლანიდან არის განათებული, მაშინ, როდესაც ველასკესის სეფექტებს წინა პლანიდან და მარჯვნიდან ეცემათ სინათლე, ველასკესის მიერ ბნელ კედლებზე ბუნდოვნად მინიშნებული სურათებისგან განსხვავებით, ვერმეერი იმდენად მკაფიოდ გამოსახავს უკანა პლანზე ჩამოკიდებულ რუკას, რომ მასში 1580 წლამდე პერიოდის ნიდერლანდების ტოპოლოგია ამოიცნობა. თუკი ველასკესი ტილოს უკანა მხარეს გვიჩვენებს, ვერმეერის სურათის მარცხენა კუთხეში ჩამოფარებული მძიმე ფარდა რეპრეზენტაციისა და რეალიზმის ჯერაც უწყვეტ, კლასიკურ კავშირზე მიგვანიშნებს, მაგიდაზე დადებული ნიღაბი კი მიმეზისის სიმბოლოდ გვევლინება. ასე რომ, აქ კვლავაც შემოდის რეპრეზენტაციათა სისტემა, რომლის პარადიგმად რუკა გვევლინება და რომელსაც ჟან ბოდრიარი უარყოფს თავისი თხზულების "რეალურის აგონია" დასაწყისში. ის თავიდან ხორხე ლუის ბორხესის მოთხრობას იხსენებს, იმას, რომელშიც ლაპარაკია რუკაზე, რომელსაც საბოლოოდ მიწის სწორედ ის მონაკვეთი ფარავს, რომელიც მასზეა გამოსახული. საბოლოოდ ნათქვამია:

"დღესდღეობით აბსტრაქცია რუკის, დუბლიკატის, სარკის თუ ცნების სახით აღარ არსებობს. გარდა ამისა, სიმულაცია უკვე აღარ უკავშირდება გარკვეულ ტერიტორიას, რეფერენცირებულ არსებას თუ სუბსტანციას. ის იყენებს სხვადასხვა მოდელს ისეთი რეალურის გენერირებისთვის,

რომელსაც არც წარმომავლობა გააჩნია, არც – რეალობა, და რომელსაც შეიძლება ჰიპერრეალური ეწოდოს. ტერიტორია უკვე წინ აღარ უძღვის მის ამსახველ რუკას და არც მასზე უფრო დროგამძლეა. ამიერიდან ყველაფერი პირიქითაა: [...] არა რუკა, არამედ რეალურის კვალი მიმოფანტული აქა-იქ და უდაბნოში განაგრძობს არსებობას, - არა იმპერიის უდაბნოში, არამედ ჩვენს უდაბნოში, თვით რეალურის უდაბნოში.”⁸

ამ კარტოგრაფიული თეზისის ილუსტრაციად, რომელიც ბოდრიარის თვალსაზრისს იზიარებს, გვევლინება ის ფაქტი, რომ მორლი ორიგინალს ჯვარედინ ჩარჩოს აფარებს, 180 გრადუსით შემოაბრუნებს, და ისე ცვლის ნახატზე მაცურებლის ზოგად შთაბეჭდილებას, რომ შეუძლებელი ხდება საგანთა მოხაზულობის აღქმა; მას ერთი უჯრედიდან მეორეში გადააქვს თითოეულ მათგანში მოთავსებული ფერთა ურთიერთშერწყმა. თუმცა, მორლის მიერ პლაკატის სიბრტყეზე გადასმული აკრილის ფენა გამოსახულებას აუხეშებს, პლაკატზე ნაბეჭდი ოთხი ფერი მკვეთრად ჩანს ფიგურათა ნაპირებსა და, ყველაზე მეტად, სახელოსნოს იატაკის შავ-თეთრ ფილებზე. ჟან-კლოდ ლებენშტაინი ყურადღებას იმაზე ამახვილებს, რომ თვით მორლი თავის ნამუშევრებს ჰიპერრეალიზმისა თუ ფოტორეალიზმის ტერმინებით არ განსაზღვრავს:

”პოსტ-პოპი? რადიკალური რეალიზმი? გამძაფრებული ფოკუსის რეალიზმი? ფოტოგრაფიული რეალიზმი? ექტაქრომიზმი? საფრანგეთსა და სხვა ქვეყნებში ამას ”ჰიპერრეალიზმი” ეწოდა, აშშ-ში კი ისეთმა ტერმინმა მოიკიდა ფეხი, როგორც ”ფოტორეალიზმი”. ეს უკანასკნელი მორლის არ მოეწონა [...]. თვითონ ”სუპერრეალიზმი” არჩია (1930 წელს მონდრიანმა უკვე გამოიყენა ტერმინი ”სუპერრეალისტური ხელოვნება”); უფრო მოგვიანებით, როგორც ჩანს,

დისტანციის შესანარჩუნებლად, "ზედმინევით ფერწერა-საც" ახსენებდა."⁹

მორლის ტილო "დოლის ტრასა" (*Race Track*) ცხენების-დოლისთვის განკუთვნილ გზას ასახავს, რისთვისაც მორლიმ ერთ-ერთი სამხრეთაფრიკული ტურისტული სააგენტოს სარეკლამო პოსტერი გამოიყენა (1970). მორლი მონოტიპურად დაბეჭდილი "X"-ით აკონკრეტებს ნახატის სიბრტყეს, რაც, ამავდროულად, პლაკატის ციტატისთვის ხაზის გადასმაც აღიქმება; ამით ის საკუთარ სუპერრეალისტურ მანერას თვითონვე უარყოფს. მოცემულ შემოქმედებით ფაზაში ის სულ უფრო უხემ ზომებს მიმართავს, მათ შორის – ნახატის ილუზიონისტურ დონეზეც, რაც იმით გამოიხატება, რომ ორიგინალი თითქოს გაფლეთილ-დანაკუნებულად წარმოგვიდგება; აგრეთვე - სახელდობრ საგნობრივ დონეზეც, რის მაგალითადაც სურათში ჩარჭობილი დანა გვევლინება ("უბედურება" - *Disaster*, 1972–1974). პერფორმანსი და კოლაჟი ან, შესაძლოა, ასამბლაჟიც, ნათელს ხდიან იმას, რასაც ჰიპერრეალიზმში აკრიბული ფერწერა, ანდა პოპ-არტში სერიული პროდუქციები, მოაქცევს ჩრდილში: იმას, რომ ნამუშევარი - იქნება ეს ფოტოსურათი, პოსტერი, ნიგნის ყდა, სუპის კოლოფი თუ კონსერვის ქილა - ხელოვნების ამ მიმართულების ამოსავალ წერტილად *Readymade*-ს აქცევს.

ფოტოგრაფიული რეალიზმი მოკვეცილი ინდექსურობის ნიშნით

1972 წელს კასელის ახალი გალერეის ქვედა სართულზე გამართულ, ჰარალდ ზემანის მიერ კურირებულ, გამოფენაზე "documenta 5" ნაჩვენები იქნა იმ მიმდინარეობის მრავალი წარმომადგენლის ნამუშევრები, რომელსაც გამოფენის

ორგანიზატორებმა "ფოტოგრაფიული რეალიზმი" უწოდეს; ესენი იყვნენ ჯასპერ ჯონსი, რიჩარდ არტშვაგერი, ჩაკ ქლოუზი, გერჰარდ რიხტერი, რალფ გოინგზი, დუეინ ჰენსონი, ფრანც გერტში და მალკოლმ მორლი; ამით აღიარებულ იქნა ხელოვანთა ამ ჯგუფის შემოქმედების თვითმყოფადი მანერა. ჟან-კრისტოფ ამანმა კატალოგში ამ მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელი ექვსი კრიტერიუმი დაასახელა:

1. რიხტერის მსგავს შემთხვევაში, ფონად თითქმის მუდამ ფოტოსურათი ან დიაპოზიტივია გამოყენებული;
2. ტრადიციულ კომპოზიციას ცვლის სურათის სიღრმეში პროექტირებული ფოტოგრაფიული ფონის არჩევანი;
3. ხელწერა, როგორც განმასხვავებელი ნიშანი, სრულიად გამოირიცხება;
4. ასახული საგანი ორიგინალის (ფონის) შესაბამისად, ზუსტად არის გამოსახული;
5. მოტივები მთლიანად ხელოვანისა და მისი გარემოცვის ყოველდღიური ცხოვრებიდან არის ნასასხები;
6. ფოტოგრაფიული ფონი დამხმარე საშუალება კი არა, საგანგებოდ შერჩეული ამოსავალი მდგომარეობაა სურათის სურათისთვის (ამ კონტექსტში ექსტრემალურად ჟღერს რიხტერის გამონათქვამი: "ფოტოსურათი ფერწერის დამხმარე საშუალება კი არ არის, არამედ, პირიქით, ფერწერაა დამხმარე საშუალება ფერწერულად შექმნილი ფოტოსთვის")¹⁰.

რამდენადაც გონივრული და გაბედული ნაბიჯია კატალოგში ამგვარი კრიტერიუმების ჩამოყალიბება, იმდენადვე უეჭველია ფაქტი, რომ, თუნდაც იმ საშუალების გამო, რომლებითაც მათი ფორმულირება მოხდა, ისინი ვერ უძლებს სერიოზულ გადამოწმებას. თუნდაც – იმას, თუ რამდენად ზუსტად გამოხატავს აუცილებელ მხატვრულ მანერას სიტყვა "ზუსტად". ასევე, მორლის ბადის მეთოდი, უშუალო

გადატანას რომ უახლოვდება, არა მხოლოდ გვიჩვენებს სიზუსტის მთელ შესაძლო დიაპაზონს, არამედ – ფუნჯის ოდნავ უხეში მონასმის შემთხვევაში – ექსპრესიულ ჟესტსაც არ გამოირიცხავს; იგივე შეიძლება ითქვას სხვა მხატვრული მანერების შესახებ, რომლებიც ფოტოსურათის მსგავსად ახდენს ტილოზე ორიგინალის პროექცირებას.

ორიგინალად ფოტოგრაფიის ამორჩევას ის უპირატესობა აქვს, რომ ფოტოსურათები არა მხოლოდ ისტორიულად იძლევა გამომსახველობის სრულიად ახალ საშუალებებს, არამედ, თუკი მათ ნიშნებად მივიჩნევთ, ნიშნისა და გამოსახულების სტატუსების შესახებ დისკუსიაში საუკეთესო ნიმუშად გამოდგება. ჩარლზ ს. პირსი ერთმანეთისგან განასხვავებს "იკონურ" ნიშნებს, რომლებიც თავიანთ რეფერენტს მსგავსებით უკავშირდება, "ინდექსურს", რომლებიც გარეგნულად იმავე ეფექტს ქმნის, რასაც – რეფერენტი (როგორც კვამლი და ორთქლი) და – "სიმბოლურს", რომლის კავშირი რეფერენტთან კონვენციურია. ფოტოგრაფიას პირსი თვითონვე მიაკუთვნებს ინდექსურ ნიშნებს. როლან ბარტი მას კვალდაკვალ მიჰყვება, როდესაც, ფოტოგრაფიით დაკავებული ადამიანების შესაძლო მანიპულაციათა შორის, უპირატესობას არც ჩაბნელებულ ოთახში გამჟღავნებას, არც კამერის დამონტაჟებას, ობიექტივს, პერსპექტივას, შუქჩრდილსა თუ ეკრანს ანიჭებს, არამედ – ფოტოქალაქობაზე ქიმიური რეაქციის მეშვეობით სინათლის ტალღების უშუალო გავლენას. ამგვარად, ბარტი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ფოტოგრაფიის ძირეულ პრინციპს ხელოვნება ან კომუნიკაცია კი არა, რეფერენცია წარმოადგენს. ის ფაქტი, რომ ფოტოგრაფია, მისი ციფრული რეპროდუცირების, საყოველთაო გავრცელებისა და სურვილისამებრ შეცვლის ეპოქაში დოკუმენტაციის კიდევ უფრო არასანდო საშუალებად იქცა, ვიდრე – რეტუმის დროს, ბევრს ვერაფერს აკლებს ამ პრინციპული ხედვის დამაჯერებლობას. თუკი

ადრე Camera obscura და ფოტოკამერა თვალის მოდელს წარმოადგენდა, - ფიზიოლოგი ჰელმჰოლცისთვის მაშინაც კი აშკარა იყო ხელსაწყობთან შედარებით ამ ორგანოს ტექნიკური ნაკლებობა (ბრმა ლაქები, ფერთა გაფანტვა, დაზოლილი ჩრდილები), - ახლა სურათის ციფრული კოდირება და პროეცირება მხედველობის პროცესის მოდელად არის წარმოდგენილი, მიუხედავად სრულიად განსხვავებული გავლენისა და ორგანიზებისა. სურათის დამუშავების ციფრულად გავრცობილმა შესაძლებლობებმა წესით იმ ზღვარზე უნდა მიგვითითოს, რასაც როლან ბარტი ხელოვნებასა და ფოტოგრაფიას შორის ავლებს. "ნათელ ოთახში" გამოთქმული მისი მოსაზრებები ხომ მოგონებების ფოტოგრაფიასა და ისტორიულ ფოტოგრაფიას უკავშირდება და "studium"-ის (ცოდნის) და "punctum"-ის (მიმზიდველი დეტალის) ცნებებით, უპირველეს ყოვლისა, ნანახი ფოტოგრაფიებით მოგვრილ საკუთარ შთაბეჭდილებას უღრმავდება; ამასთან, "punctum" შეიძლება გავიგოთ, როგორც რეალობის სწორედ ის განსახიერება, რამაც მნახველს ფოტოსურათისადმი ინტერესი უნდა აღუძრას, მაშინ, როდესაც, ვალტერ ბენიამინის მიერ "ფოტოგრაფიის მცირე ისტორიაში" გამოთქმული თვალსაზრისის თანახმად, ცოდნა ხდის შესაძლებელს ფოტოსურათების ნაკითხვას, გაშიფრვასა და ისტორიულ ინდექსად მიჩნევას.

ახალი პარადიგმის სახით ინდექსურობის ინსტალირებას ცდილობს ამერიკელი ხელოვნებათმცოდნე როზალინდ ი. კრაუსი. მას შემოჰყავს ლინგვისტიკა და ლაკანი და, თავისი თანამოაზრეების, ჰოლ ფოსტერისა და ბენჯამინ ბაჩლოს მსგავსად, მოდერნიზმის იმ ფორმალისტურ ხედვას ემიჯნება, უფროსი თაობის მკვლევრებმა რომ ჩამოაყალიბეს. ინდექსურობასთან დაკავშირებულ თავის ნარკვევში "Notes on the Index I + II" კრაუსი ამოსავალ წერტილად იღებს მხატვრულ ფოტოგრაფიას (მენ რეი) და სინათლის ფიზიკური ანა-

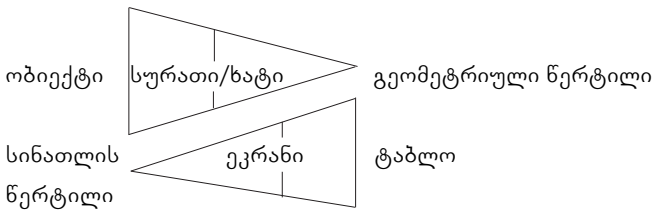
ბეჭდის სახით უკავშირებს მას მარსელ დიუშანის Readymade-ებს, რომლებიც მას მიაჩნია სუბიექტური საავტორო ხელოვნებიდან, რომელიც არასოდეს თავისუფლდება ექსპრესიული ნიშნებისგან, პარადიგმათა ნამდვილ გადასვლად ობიექტურ შემოქმედებაში. 1970-იანი წლების ხელოვნების მრავალსახოვნებასთან დაკავშირებით კრაუსი ასეთ კითხვას სვამს:

"მაგრამ კოლექტიური სტილის არარსებობა განა ჭეშმარიტი განსხვავებულობის ნიშანია? იქნებ, ყველა ეს გარემოება სულ სხვა რაღაცის მანიშნებელია?"¹¹

ვიტო აკონჩის 1973 წელს შესრულებულ ვიდეონამუშევართან დაკავშირებით, რომელსაც "Air Time" ("აირის დრო") ეწოდება და რომელიც ავტორს სარკის საკუთარ ანარეკლთან საუბარში წარმოგვიდგენს, კრაუსი იხსენებს "shift"-ის (გადაადგილების) იაკობსონისეულ ლინგვისტურ კატეგორიას, რომელსაც პირის ნაცვალსახელებიც მიეკუთვნება; ლინგვისტის აზრით, ამ უკანასკნელთ მხოლოდ იმიტომ აქვთ აზრი, რომ აზრს იცვლიან, "ცარიელები" არიან და მოსაუბრეს განსხვავებული შინაარსით მათი გამოყენება შეუძლია. იმავე ნაშრომში კრაუსი მოიხსენიებს ლაკანისეულ "სარკის სტადიას", რომელსაც ექვსიდან თვრამეტ თვემდე ჩვილი ბავშვები მიეკუთვნებიან. იმგვარ საგანთან საკუთარი თავის გაიგივება, რომელიც პირველადი გაუცხოების გამო გარემოდ აღიქმება, ლაკანისთვის "წარმოსახვითის" საფუძველს წარმოადგენს, მაშინ, როდესაც ენათმეცნიერებას პრეექსისტენტური ჩარჩო-გარემოებებთან უწევს დაპირისპირება და ამით ისტორიულ განზომილებას, - "სიმბოლურის" საფუძველს - უხსნის გზას. რათა სიმბოლურის მნიშვნელობის წვდომა გახდეს შესაძლებელი, ჩვილი ბავშვისთვის, რომელიც სარკის წინ აღმოჩნდება, აუცილებელია, იქვე იყოს მესამე პიროვნება, რომელიც იდენტიფიკაციას გაუადვილებს და ამდენად განახორციელებს "ტრიანგულაციას",

რაც წარმოსახვითის, სიმბოლურისა და რეალურის ერთურთისგან განსხვავებას გულისხმობს; ამ ცნებებს შეესაბამება "სურათი", "სიგნიფიკატი" და "სიგნიფიკანტი".

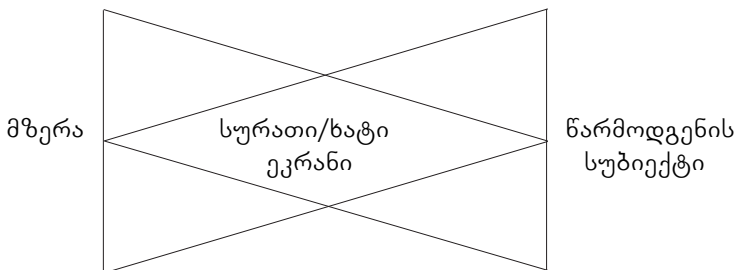
ჰოლ ფოსტერი "რეალურის დაბრუნებაში" აგრეთვე საუბრობს ლაკანის "shift"-ზე, თანამედროვე ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ ისეთ გადაადგილებაზე, განსაკუთრებული სიმკვეთრით სინდი შერმენის შემოქმედებაში რომ იჩენს თავს. ის ამ აზრს ლაკანის "ფსიქოანალიზის ოთხ ძირეულ ცნებაში" ჩამოყალიბებულ სამ სქემაზე დაყრდნობით ავითარებს. პირველი სქემა - *ობიექტი - სურათი/ხატი - გეომეტრიული წერტილი* - "გვახსენებს ოპტიკას, რომელიც ოპერატიული მონტაჟის დროს გამოიყენება და რომლის დროსაც თავდაყირა გადაბრუნებული პერსპექტივის გამოყენება ხდება.¹²"



ლაკანის ხატოვანი მეტყველებების თანახმად, პერსპექტივის გადაბრუნებისას მაცურებელი მზერის ობიექტი ხდება და საბოლოოდ თვითონ იქცევა სურათად. ამ პოზიციის ნიმუშად ჰოლ ფოსტერი სინდი შერმენის *Film Stills*-ით შესრულებულ ადრულ ნამუშევრებს ასახელებს: "1975-1982 წლების ადრულ ნამუშევრებში, Standfotos-თი დაწყებული, ფონის პროექციებით, *Centerfolds*-ით და ფერთა ცდებით დამთავრებული, შერმანისთვის სურათის არსს სუბიექტი წარმოადგენს. [...] მართალია, მისი სუბიექტები ხედავენ, მაგრამ

ისინი, უპირველეს ყოვლისა, თვითონ იქცევიან ხედვის ობიექტებად."¹³

მეორე სქემა, *სინათლის პუნქტი - ეკრანი - ტაბლო*, ლაკანის თანახმად, სურათის პუნქტში განთავსებულ სუბიექტს საშუალებას აძლევს, დაინახოს სინათლის პუნქტში არსებული ობიექტი; მას ეკრანი იცავს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, რეალურთან შეხება დააბრმავებდა. ეკრანი, როგორც ლაქა, ფარავს ორი კონცენტრული წრისაგან შემდგარი ლაკანისეული ილუსტრაციის ცენტრს. ლაკანი იმონმებს მორის მერლო-პონტის "აღქმის ფენომენოლოგიას", სადაც ლაპარაკია სინათლის ისეთ ექსპერიმენტებზე, დაბრმავების ეფექტს რომ ქმნის, რომლის დროსაც მომცრო ეკრანი საშუალებას იძლევა, დავინახოთ სინათლის სხივით დაფარული ობიექტი; შემდეგ ლაკანი განაგრძობს: "ლტოლვასთან მიმართებაში რეალობა მხოლოდ და მხოლოდ მარგინალურია"¹⁴. ფოსტერის აზრით, ამ შემთხვევას შეესაბამება სინდი შერმენის შუა პერიოდის (1987-1990) ნამუშევრები - მოდების ფოტოგრაფიები, ზღაპრის ილუსტრაციები, ხელოვნების ისტორიასთან დაკავშირებული პორტრეტები და კასტროფების ამსახველი სურათები. უნდა ითქვას, რომ ის ვერ ახერხებს მეორე ფაზის პირველისგან არსებითად გამიჯნვას, სხვათა შორის, იმის გამოც, რომ გაუგებრად ჟღერს მისი მტკიცება, რომ ხელოვანი "უახლოვდება სურათის ეკრანს, მის რეპრეზენტაციულ რეპერტუარს".



ლაკანის მესამე სქემა პირველ ორ სქემას ერთმანეთს აფარებს, რის შედეგადაც *სურათი/ხატი* და *ეკრანი* შუაში ექცევა, მარჯვნივ *წარმოსახვის სუბიექტი* აღმოჩნდება, მარცხნივ კი - *მზერა*. "მხოლოდ სუბიექტი - ადამიანური სუბიექტი, სწრაფვისა და სურვილის მატარებელი, რომელიც, საბოლოო ჯამში, ადამიანის არსთან იგივედება, ცხოველისგან განსხვავებით, მთლიანად არ ექვემდებარება ამ შებოჭილობას. ის განსაკუთრებულად გამოირჩევა. რით? იმით, რომ ეკრანის ფუნქციას მთლიანი სისტემიდან გამოჰყოფს და მას ეთამაშება. მართლაც, ადამიანს ნიღბით თამაში ხელენიფება; ეკრანი კი ამ შემთხვევაში შუამავლის ფუნქციას ასრულებს"¹⁵. ნიღბით თამაში მზერის ასხლეტას, არიდებას უნდა ნიშნავდეს, იმ მზერისა, როგორც ის ლაკანს ესმის: როგორც გაუმაძღარი, ხარბი თვალის ბოროტი და საშიში მზერა. ლაკანის თქმით, ეკრანმა მზერა უნდა მოარჯულოს და ფარ-ხმალი დააყრევინოს. ამ შუალედური ინსტანციის გაუქმების, ეკრანის გახლეჩის შემთხვევაში, რეალური თავის ქაოსურ, უფორმო არსს გამოავლენდა. პოპ-არტიც, რომელსაც ფოსტერი სიურეალიზმის პერსპექტივიდან უდგება, განსაკუთრებით ენდი უორჰოლისეული "უბედურების" სერია და სხვა, უახლოვებს ფოსტერის მსჯელობას ლაკანის სიზმრის თეორიასა და ბარტის "punctum"-ს. ამ შემთხვევაში, სწორედ "silkscreens" ახდენს ლაკანისეული ეკრანის რღვევას. დუეინ ჰენსონისა და ჯონ დე ანდრეას ფიგურების ხელოვნურობა, მისი აზრით, ილუზიონიზმის ისეთ დონეს აღწევს, რომ ისინი რეალურთან შეხებაში შედის: "ეს ხელოვნება შეგნებულად იმასვე სჩადის, რასაც სიურეალიზმი გაუცნობიერებლად აკეთებდა: ილუზიონიზმი რეალურის ზღვრამდე მიჰყავს. აქ ილუზიონიზმი მოჩვენებითი ფენებით კი არ ფარავს რეალურს, არამედ, პირიქით, უცნაური, შემამფოთებელი საგნების ჩვენებით აშიშვლებს მას [...]" ამ სტრატეგიის გვერდით ის მეორე სტრატეგიას აყენებს, რომელ-

იც უფრო პირდაპირი გზით აღწევს მიზანს: "მეორე გზა პირველის საწინააღმდეგოა, თუმცა, იმავე მიზნისკენაა მიმართული: ის უარს ამბობს ილუზიონიზმზე, უფრო სწორედ კი – ობიექტისა და მხერის ნებისმიერ სუბლიმაციაზე, რათა გამოიხმოს რეალური, როგორც ასეთი"¹⁶.

ამ მეორე სტრატეგიის ნიმუშად ფოსტერს სწორედ სინდი შერმენის ნამუშევრები მიაჩნია. მართალია, ფოსტერი აქაც კონვენციების და, აქედან გამომდინარე, ფორმების ენის წარმოქმნის გარდუვალ საფრთხეს ხედავს, განსაკუთრებით, "კოდირებული ექსპრესიონიზმის" შემთხვევაში, მაგრამ რეალურის გამოაშკარავების პრინციპულ შესაძლებლობაში მაინც არ ეპარება ეჭვი.

მიხაელ ფრიდი ნაშრომში "რატომ იძენს ფოტოგრაფია როგორც ხელოვნება ისეთ მნიშვნელობას, როგორც არასოდეს ჰქონია" გამოთქვამს აზრს, რომ "შერმენის ნამუშევრებისადმი მიძღვნილი ვრცელი კრიტიკული ლიტერატურა მეტწილად გადაჭარბებულად თეორიულია", ხოლო ამ ხელოვანის მიერ შექმნილი *Film Stills* ჯერ კიდევ "ხელოვნება და ობიექტურობა"-ში ჩამოყალიბებული საკუთარი ცნების - ანტითეატრალურობა ხელოვნებაში - განხორციელებად მიაჩნია: "მიუხედავად იმ ფაქტისა, რომ ის თითქოსდა კამერის წინ "მსახიობობდა", [...] შერმენი, ამავე დროს, ერიდებოდა ემოციის გამოხატვას და ისეთ სცენებს, რომელიც მაყურებელს შეიძლება, ამ სიტყვის უარყოფითი გაგებით, თეატრალურად მოჩვენებოდა"¹⁷. როგორც წიგნის სათაური იტყობინება, ფრიდს, ბარტისგან განსხვავებით, არც ის უჭირს, რომ ფოტოსურათები ჩარჩოში ჩასმულ და კედელზე ჩამოკიდებულ ხელოვნების ნიმუშებად გაასაღოს¹⁸ (ის მათ XVII-XVIII საუკუნეების ფერწერულ ტილოებს უპირისპირებს), ფოტოსურათის არც ფილმის ჟანრიდან გამომდინარე გაანალიზება მიაჩნია პრობლემად, რის მოტივაციასაც შერმენის *Stills*-ის გარდა ჰიროში სუგიმოტოსა და ჯეფ ჰოლზის

ნამუშევრებითაც ახდენს (ეს უკანასკნელი თავის Catalogue raisonné-ში ფოტოსურათებს ორ კატეგორიად ანაწილებს: "დოკუმენტური" და "კინემატოგრაფიული"). მხატვრული ფოტოგრაფიის მზარდი გავრცელების პირობებში ფრიდს მიაჩნია, რომ რეალიზმისა და მოდერნიზმის ურთიერთ-დამოკიდებულების მრავალი მისეული თემა ახლებურად არის წამოჭრილი. იგი მთელ თავს უთმობს ბარტის "punctum"-ს, რომელიც, მისი აზრით, მხოლოდ დაუდგმელ ფოტოსურათებშია შესაძლებელი. ფრიდი ცდილობს, საკუთარი "ფუძემდებლური კრიტიკული ტექსტი "ხელოვნება და ობიექტურობა" ბარტის "პატარა ნიგნთან" შესაბამისობაში მოიზაროს. "punctum"-ს იგი უკავშირებს მარსელ პრუსტის შეგრძნებებს, რომლებიც გაუცნობიერებლად ინვესს მძაფრ მოგონებას, მიუხედავად იმისა, ან იქნებ სწორედ იმის გამო, რომ ბარტი ამ კავშირს უარყოფს, ამტკიცებს რა, რომ ფოტოსურათის ნახვისას არა მოგონებათა აღძვრას, არამედ ისეთი სინამდვილის დანახვას ელის, რომელიც ოდესმე რეალურად არსებობდა. რაც შეეხება თომას დიმენდის ფოტოსურათებს, ისინი, ფრიდის აზრით, ხელოვანის ინტენციებით არის "დამსუყებელი". საამისოდ აუცილებელ წინაპირობად ის მიაჩნია, რომ ხელოვნების ნიმუშს დიმენდის მიერ შექმნილი სამგანზომილებიანი სივრცითი მოდელები კი არა, სწორედ ეს ფოტოსურათები წარმოადგენს. ფოტოქალაქდზე მოდელებისა და განათების დაფიქსირება, როგორც ჩანს, ფრიდისთვის საკმარისია საიმისოდ, რომ ყველანაირი შემთხვევითობა საბოლოოდ გამოირიცხოს. საკმაროდ გაუგებარია, თუ რატომ არ შეიძლება გამოფენაზე გატანილი მოდელი ჩამოსცილდეს რეალობას (თუნდაც, მასშტაბის, კვარცხლბეკისა თუ სხვა რამის მეშვეობით) და რატომ უახლოვდება ისინი რეალობას მხოლოდ და მხოლოდ მათი სამგანზომილებიანობის გამო (ეს გარემოება ხომ ხელოვნებად ქანდაკების მიჩნევასაც გაართულებდა).

სიმბოლოს ნიშნით ენის ფილოსოფიის კონვენციონალიზმი

ენის ფილოსოფიის სფეროში 1970-იანი წლების ამერიკაში ჩნდება ხელოვნების კრიტიკული თეორია, რომლის თანახმადაც ხელოვნებას პრინციპულად არ შეუძლია რეალობის ასახვა. ართურ კ. დანტო ნაშრომში "ხელოვნების დასასრულის შემდგომ" ამბობს:

"მოდერნის ეპოქა მაშინ დასრულდა, როდესაც შეუძლებელი გახდა ხელოვნების ნიმუშებსა და უბრალო რეალურ ობიექტებს შორის გრინბერგის მიერ აღმოჩენილი დილემის არტიკულირება არა მხოლოდ ვიზუალური ცნებებით, და მატერიალურმა ესთეტიკამ გარდუვალად დაუთმო თავისი ადგილი მნიშვნელობის ესთეტიკას. ეს კი, ჩემი თვალსაზრისით, პოპის დაბადებასთან ერთად მოხდა"¹⁹

დანტო, მართალია, აღიარებს თანამედროვეობის მატერიალისტურ ესთეტიკას, რომლის თანახმადაც, მაგალითად, შავ-თეთრი სურათი კონკრეტული საგნის, "სურათის", სახით ისე კონკრეტდება, რომ საკუთარი თავის გარდა აღარაფერს აღნიშნავს და, ამდენად, Readymade-ში აღწევს სრულყოფას. მასთან დაკავშირებული ხელოვნების ინდუსტრიისა და ინსტიტუციების განსაზღვრების ძალას დანტო არ ათავისუფლებს, მაგრამ ამასთან თვლის, რომ ხელოვნებასა და რეალობას შორის ზღვარი გადალახული ან სულაც ნაშლილია. იმის თაობაზე, თუ როგორ შემოფარგლავს საკუთარ თავს რეალობა, დანტო არ მსჯელობს, მაგრამ, როგორც ჩანს, სწორედ ამაზე მეტყველებს ის ნაშრომები, რომლებიც მან მატერიალისტურ ესთეტიკას მიუძღვნა.

ნელსონ გუდმენი "ხელოვნების ენებში" მსგავსებისადმი სრულიად სხვაგვარ დამოკიდებულებას გამოთქვამს. ის უარყოფს მის იმ ფუნქციას, რომელიც ნიშნებს მათ რეფ-

ერენტებთან აკავშირებს, რითაც ცალსახად გამორიცხავს პირსისეული ნიშნების კლასიფიკაციის ერთ-ერთ შემადგენელს:

"ფაქტი ისაა, რომ ამა თუ იმ საგნისა თუ მოვლენის აღსანიშნავად სურათი მის სიმბოლოდ, აღმნიშვნელად უნდა იქცეს, მას უნდა მიემართებოდეს; და ამ მიმართებითი კავშირის შესაქმნელად არანაირი მსგავსება არ კმარა. [...]"მართალი სურათი საგნის ზედმინვენით ერთგული ასლი უნდა იყოს", - ამგვარი მტკიცება უაღრესად გულუბრყვილოდ მიმაჩნია. რადგან ჩემ წინაშე არსებული საგანი მამაკაცია, ადამიანი, ურიცხვ ატომთა გუნდი, უჯრედების კომპლექსი, ქუჩის მევიოლინე, მეგობარი, შეშლილი და კიდევ რა აღარ[...] თუკი ეს ყოველივე მოცემული საგნის არსებობის ვარიანტებია, მაშინ არ არსებობს მისი ასახვის ერთადერთი ვარიანტი; ყველას ერთდროულად კი ვერ ავსახავ. და, რომც შევძლო, - რაც უფრო კარგად გამომივა ეს, მით უფრო შორს იქნება შედეგი რეალური საგნისაგან"²⁰.

"წარმოსახვითის", "რეალურისა" და "სიმბოლურის" ტრიადასთან სიგნიფიკანტთა შესაძლო მიმართებაზე ფიქრი უნდა განხორციელდეს სიმბოლურის სფეროში, რომელიც ისტორიულად და კულტურულად არის წინდანინ გაპირობებული, მაგრამ ენის ფილოსოფოსი გუდმენი კიდევ ერთ შეზღუდვას ითხოვს: ნიშანთა პირსისეული კლასიფიკაციიდან - "ხატი", "ინდექსი", "სიმბოლო" - ის მხოლოდ უკანასკნელს მიიჩნევს გამართლებულად, თუმცა აღიარებს, რომ ყველა მათგანს შეუძლია, კონვენციის წყალობით, სრულიად განსხვავებულ რამეს აღნიშნავდეს, მაშასადამე, არა მხოლოდ ხელოვნების ნიმუშებისგან ითხოვს, რომ ისინი რალაციის აღმნიშვნელი იყონ, არამედ თვით მნიშვნელობისგან მოელის, განსაზღვრების თუ ჩვეულების წყალობით, რალაც აღნიშნოს. ენობრივ მნიშვნელობაზე ყურადღების გამახვილებასთან ერთად თვალში გვეცემა აგრეთვე ერთგვარი

კატეგორიული ესენციალიზმი, გუდმენის არგუმენტაცია ამჟღავნებს აღქმულის შესახებ ცოდნას (ატომთა გუნდი, უჯრედთა კომპლექსი...); ამგვარად, სურათისა და მასზე აღბეჭდილი საგნის შესახებ დისკუსია იმთავითვე განსხვავებულ მიმართულებას იძენს, ვიდრე – იმ შემთხვევაში, როცა ამოსავალ წერტილად ზედაპირთა კონტინუუმის შესახებ ფენომენოლოგიური განსჯაა აღებული.

ჯერ კიდევ ერვინ შანოფსკი განიხილავდა სწორხაზოვან პერსპექტივას, როგორც სიმბოლურ სისტემას.

"რადგან უსასრულო, სტატიკური და ჰომოგენური, მოკლედ რომ ვთქვათ, წმინდა მათემატიკური სივრცის სტრუქტურა ფსიქოფიზიოლოგიური სივრცისას უპირისპირდება"²¹.

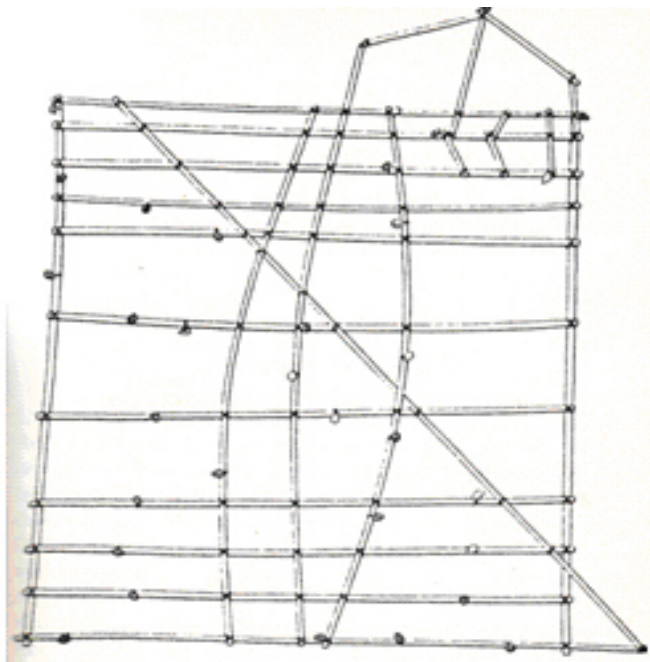
გუდმენი მასხრად იგდებს იმ თვალსაზრისს, რომელიც პერსპექტიულ ასახვას პერსპექტიულ აღქმასთან აიგივებს და მსგავსებას სურათისა და მასზე გამოსახული საგნიდან გამომავალი სინათლის სხივებით ასაბუთებს, ერთურთს სრულად რომ ემთხვევა. აღქმულის ენობრივი კონოტაციიდან ის გადადის აღბეჭდილის დენოტაციაზე, რომელიც მისთვის ასევე ენობრივად, ე. ი. სიმბოლურ-კონვენციურად, ან, შესაბამისად, განსაზღვრებით არის ფიქსირებული. ილუზიის ხარისხში, ანუ იმის აღბათობაში, რომ სურათზე ასახული თვით სურათში აგვერევა, გუდმენი ვერ ხედავს რეალიზმის გრადაციის შესაძლებლობას. ამ თვალსაზრისს, მართალია, ის უპირატესობა ექნებოდა, რომ ფიქციის ელემენტები (როგორც, მაგალითად, ცალრქიანი ცხენები) რეალურ საგნებს გაუტოლდებოდნენ, მაგრამ ამით სინამდვილეში მხოლოდ ამა თუ იმ სიმბოლური ენის გავრცელება და მოხერხებულობა შეფასდებოდა.

"სწორედ აქ ძვეს, ჩემი აზრით, რეალურობის საცდელი ქვა: არა ინფორმაციის რაოდენობაში, არამედ – იმ სიმსუბუქეში, რომლითაც ეს ინფორმაცია მოედინება. ეს კი იმა-

ზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად სტერეოტიპულია ასახვის მოდუსი, რამდენად ფართოდ გამოიყენება მის მიერ შემოტანილი განსაზღვრება-იარლიყები. რეალიზმი პირობითია; მას განაპირობებს რეპრეზენტაციების ის სისტემა, რომელიც ამა თუ იმ მოცემულ ეპოქაში მოცემული კულტურისა თუ პიროვნებისთვის ნორმას წარმოადგენს”²².

გუდმენის თვალსაზრისი სიღრმისეულად განსხვავდება, თუნდაც, ისეთი მოაზროვნის თვალსაზრისისგან, როგორიც ფუკოა: ის არ ითვალისწინებს კატეგორიებზე დამყარებულ რეპრეზენტაციების სისტემასთან თანამედროვეობის არანაირ განსაკუთრებულ განხეთქილებას, არამედ საუბრობს მხოლოდ და მხოლოდ კულტურიდან გამომდინარე დროში განგრძობილ ცვალებადობაზე არა მხოლოდ სტილისა, არამედ – ინტერესებსა და ჩვევებზე დაფუძნებული იმ კატეგორიებისა, რომლებიც რეფერენტებს ავლენს. ამ თვალსაზრისის ფონზე აზროს კარგავს ყოველგვარი საუბარი კონკრეტიზების შესახებ - იქნება ეს არარეპრეზენტირებადი აბსტრაქცია თუ, როგორც Readymade-ის შემთხვევაში, თავისთავად საგნის წარდგინება. შესაძლოა, გუდმენთან ამ კონკრეტიზებას ყველაზე მეტად “ეგ ზემპლიფიკაციის” ცნება უახლოვდებოდეს, რის მაგალითებადაც შეიძლება დავასახელოთ წითელი ასოებით დაბეჭდილი სიტყვა “წითელი” ანდა მკერავის მიერ გამოყენებული ქსოვილის ქარგა. აქ ხდება გარკვეული, - მაგრამ არა ყველა, - ნიშან-თვისების გათვალისწინება და, ამავდროულად, სიმბოლოს მეშვეობით მათი გადმოცემაც. გუდმენის ენაზე ეგ ზემპლიფიკაცია დაუფლებასა და მიმართების დამყარებას ნიშნავს. ამ დროს მნიშვნელობა ენიჭება საგნის არა სრულყოფილად ჩვენებას, არამედ – ისეთი კონკრეტული, ცნების შემქმნელი ნიშნების ჩვენებას, რომლებსაც სიმბოლოები შეიცავს და რომელთა ლოგიკური ურთიერთმიმართების გადმოცემა არა მხოლოდ ნოტაციის სისტემებით არის შესაძლებელი (პარტიტურები,

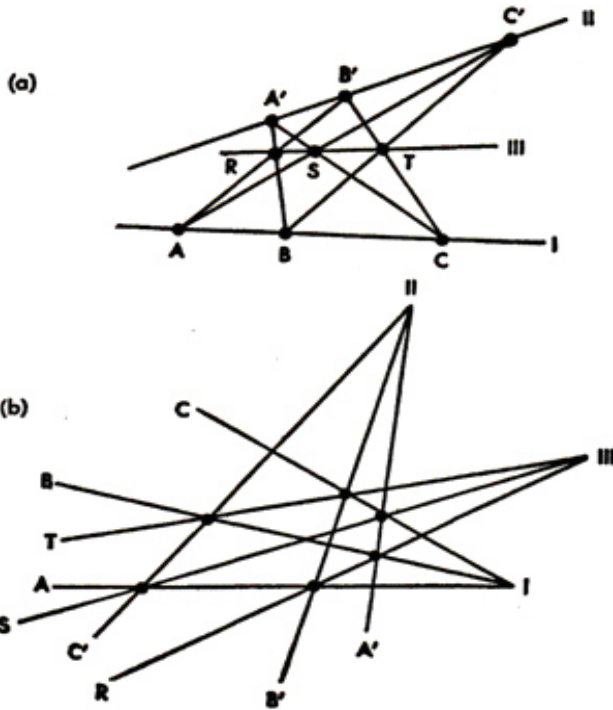
დიაგრამები და ა. შ.), არამედ ასევე – რუკებითაც, როგორც – მარშალის კუნძულების მაცხოვრებელთა მიერ შექმნილი "ხელოვნების ნიმუშის" შემთხვევაში, რომელსაც გუდმენი ასახელებს ილუსტრაციის სახით: მასზე ნიჟარებით კულძულებია მონიშნული, ბამბუკის ღეროებით - ქარის მიმართულებები და წყლის დინებები, რაც სავსებით ეთანხმება მის კონვენციონალისტურ დევიზს: ყველაფერს შეუძლია ყველაფრის რეპრეზენტირება.



ამგვარი გაგებით, სურათები და ქანდაკებებიც ნოტაციათა თუ სიმბოლოთა სისტემებია, ოღონდაც ისინი იმ განსაკუთრებული სიმჭიდროვით გამოირჩევა, რომლის ფარგ-

ლებშიც არ ხდება ყველაფრის რეპრეზენტაცია და დენოტაცია და რომელიც შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც "ექსპრესიული". სწორედ ამის საფუძველზე უ. ჯ. თ. მიჩელი და სხვა კრიტიკოსები ასკვნიან, რომ "სემიოტიკა - მეცნიერება, რომელიც განისაზღვრება, როგორც "ზოგადი მოძღვრება ნიშანთა შესახებ", განსაკუთრებულ სირთულეებს აწყდება მაშინ, როდესაც სურათ-ხატთა არსის აღწერასა და ტექსტსა და სურათ-ხატს შორის განსხვავების ახსნას ცდილობს"²³.

ლექსიკური მარაგის (ლექსიკონის) განსაზღვრებებში, ე. ი. დასაშვებ სიმბოლოთა ნყებებსა და ფორმის შეცვლილ კანონებში, რომლებსაც ფორმალურ ენებსა და მათემატიკურ გამოთვლებამდე მივყავართ, არა მხოლოდ კონვენციონალიზმი ჰპოვებს უმცაფრეს და სავალდებულო ფორმულირებას, არამედ ყალიბდება მათემატიკურად ზუსტი, ლოგიკურად სხარტი ცნება გამოსახულებისა და დახარისხებისა (ფუნქციებისა). სიმბოლოსა და მსგავსების ურთიერთმიმართებისას საინტერესოა ის, რომ ლოგიკური კავშირები ანუ ფორმები აუცილებლად როდი შემოიფარგლება ერთადერთი მოვლენითა თუ სურათით. ერნესტ ნეიჯელი და ჯეიმს ნიუმენი თავიანთი "გიოდელის დასაბუთების" შესავალში მათემატიკური მნიშვნელობის ცნების განსამარტად მოიხსენიებენ პაპიუსის თეორემასა და მის დუალურ შესაბამისობას, რაც ჩვენს მოცემულ კონტექსტში მშვენივრად ასაბუთებს იმას, რომ შესაბამისობები, რომლებიც ერთურთს (სიმბოლური განსაზღვრების ნყალობით) ლოგიკურად ემთხვევა, ერთმანეთისგან გარეგნული იერსახით განსხვავდება.



"ა) გვიჩვენებს პაპიუსის თეორემას: თუ A, B, C წარმოადგენს სამ ნებისმიერ განსხვავებულ წერტილს I წრფეზე, ხოლო A', B', C' , ასევე, ნებისმიერი სამი წერტილია II წრფეზე, მაშინ წრფეთა წყვილებით AB' და $A'B$, BC' და $B'C$, CA' და $C'A$ განსაზღვრული წერტილები R, S, T კოლინეარულია, ე. ი. ისინი III წრფეზეა განლაგებული.

ბ) წარმოადგენს პირველი ნიმუშის "დუალურ" თეორემას: თუ სამი განსაზღვრული წრფე A, B, C ერთურთს I წერტილში გადაკვეთავს, ხოლო წრფეები A', B', C' - II წე-

რტილში, მაშინ $AB' da A'B, BC' da B'C, CA' da C'A$ გადაკვეთის წერტილებით განსაზღვრულ წრფეებს R, S, T ექნებათ საერთო წერტილი III.

ორივე ფიგურას ერთი და იგივე "ლოგიკური ფორმა" აქვს, თუმცა ისინი გარეგნულად აბსოლუტურად განსხვავდება ერთმანეთისგან"²⁴.

ფორმალური შესაბამისობები გაუნაფავი თვალისთვის რთული აღსაქმელია, მაგრამ ჩემი მარტივი თეზის წვდომა ადვილია: საქმე ის გახლავთ, რომ, თუკი, გუდმენისეული კონვენციონალისტური დევიზის თანახმად, ყველაფერს ყველაფერი შეიძლება აღნიშნავდეს (ამ შემთხვევაში, წრფეები – წერტილებს, წერტილები კი – წრფეებს), მაშინ ხდება მხოლოდ ლოგიკურ შესაბამისობათა გათვალისწინება, რაც თვალშისაცემ გავლენას ახდენს გარეგნულ ნიშან-თვისებებსა და მსგავსებაზე. მაგრამ მხოლოდ ონომატოპოეზიის გამო როდი მიაწერენ პოეტთა უტოპიები და სტილით დაინტერესებულ რიტორიკოსთა დიალექტიკა ენას მიმართებითობის შესაძლებლობებს, რომლებიც ბევრად უფრო ახლოს არის სარკის ანარეკლსა და სტრუქტურულ მსგავსებასთან, იმის კონკრეტულ რეალიზებასთან, რის შესახებაც არის საუბარი, ვიდრე ამას კონვენციონალისტები აღიარებენ. ამის ფორმულირებას ძალზე შთამბეჭდავად ახდენს თეოდორ ადორნო "ნეგატიურ დიალექტიკაში", როცა ნომინალიზმს აკრიტიკებს:

"თვალს ნამდვილად ვერ დავხუჭავთ ნომინალიზმის მიერ რიტორიკის გამუდმებულ უარყოფაზე, მის მტკიცებაზე, თითქოს სახელი მოკლებული იყოს ყოველგვარ მსგავსებას იმასთან, რასაც ის განსაზღვრავს; ამას რიტორიკული მომენტის წინ წამოწევით ვერ შევეპაექრებით. დიალექტიკას, რომლის დასახელებაც ნიშნავს ენას, როგორც აზროვნების ორგანოს, შესაძლოა, გადაერჩინა კიდეც რიტორიკული მომენტი: სრულ ინდიფერენტულობამდე მიეახ-

ლოებინა ერთმანეთთან საგანი და გამოთქმა. [...] ამან შთააგონა ფენომენოლოგია, რომელიც, როგორც ყოველთვის, ძალზე გულუბრყვილოდ შეეცადა სიტყვათა ანალიზის გადამონმებას. რიტორიკულ ხარისხში კულტურა, საზოგადოება თუ ტრადიცია აცოცხლებს აზროვნებას; წმინდა ანტი-რიტორიკული მომენტი უკავშირდება იმ სიველურეს, რომლის იქითაც მთავრდება სამოქალაქო აზროვნება”²⁵.

ხელოვნების გამოტოვებული ობიექტი მოჩვენებით მუზეუმში, როგორც ერთ წიგნზე მინიშნება

მორის ბლანშო მუზეუმს განიხილავს, ერთი მხრივ, როგორც ისეთ ადგილს, საიდანაც გაძევებულ იქნა ხელოვნების ცალკეული ნიმუშების საზოგადოებრივი ფუნქციები (რელიგიასა და პოლიტიკაში) და, ამასთან ერთად, თვით სიცოცხლეც; მეორე მხრივ, მისთვის ეს არის ადგილი, რომელსაც სწორედ იმ წარმოსახვითი როლის თამაში ხელენიფება, რაც ხელოვნებას, როგორც ფიქციას, ახასიათებს. ცოდნისა და, ამასთან, პროდუქციის საშუალებების განვითარებაში ის, პოლ ვალერისა და ვალტერ ბენიამინის მსგავსად, ხელოვნების სრულიად ახალი ცნების წარმოქმნას ხედავს, რადგან ხელოვნება რეპროდუქციის წყალობით ყველასთვის ხელმისაწვდომია:

“რათა უსწრაფესად გამოვიხმოთ მოგონება, წარმოსახვითი მუზეუმი, უპირველეს ყოვლისა, შემდეგი ფაქტის გამომხატველია: რომ ჩვენ ვიცნობთ ყველა იმ კულტურათა ხელოვნებას, რომლებმაც საკუთარი თავი ხელოვნებას მიუძღვნეს; რომ მას პრაქტიკულად და ჩვენთვის საკმაოდ მოხერხებულად გავეცანით, არა იდეალური ცოდნის შედეგად, მხოლოდ ერთეულებს რომ ეკუთვნის, არამედ – ცოცხლად, რეალურად და უნივერსალურად (რეპროდუქციები). [...]

რეპროდუქცია ხელოვნების ნიმუშებს მათივე მასშტაბებს აკარგვინებს: მინიატურა გრანდიოზულ პანორამად გარდაიქმნება, ფრაგმენტებად დანანევრებული და საკუთარ თავთან გაუცხოებული პანორამა სულ სხვა სურათად იქცევა. ფიქტიური ხელოვნება? მაგრამ, როგორც ჩანს, ხელოვნება სწორედ ამგვარი ფიქცია გახლავთ²⁶.

თუკი რეპროდუქციას ამ ასპექტით განვიხილავთ, ამით ჰიპერრეალისტური მეთოდებიც მოიაზრება. ლაპარაკია ხელოვნების სრულიად სხვაგვარ ამეტყველებაზე, - იგულისხმება არა ხელოვნების ცნობილი ნიმუშები, როგორც მეტყველება, ენა, არამედ ლაპარაკია ენის ინტელექტუალურ ნიმუშზე, რომელიც ისეთ ხელოვნებად გვევლინება, საკუთარ თავს რომ უარყოფს, როდესაც მარსელ ბრუდთერსი რენე მაგრიტთან დაკავშირებულ თავის პროექტში "მუზეუმი, როგორც ხელოვნების ობიექტი" მიუთითებს მიშელ ფუკოს წიგნზე "ეს არ გახლავთ ჩიბუხი": ამ წიგნით, როგორც ობიექტივირებადი რეალობის ნაწილით, ის, ერთი მხრივ, აცხადებს საკუთარ კონცეპციას "ეს არ გახლავთ ხელოვნების ნიმუში" და გვიჩვენებს მის მასაზრდოებელ ფესვებს, მეორე მხრივ, აგრძელებს ხელოვანის კარიერას, რომელიც იმით დაიწყო, რომ 1964 წელს მოაწყო საკუთარი ლირიკული კრებულის "უგუნური ფიქრები" გამოფენა: წიგნები თაბაშირში ჩააყალიბა ისე, რომ მათი წაკითხვა შეუძლებელი გახდა. ამით, როგორც ჩანს, დაამარცხა დამწერლობა, როგორც ენის ნაწილი და კონვენციონალურ მიმართებათა სისტემა.

"ობიექტივაციის ამ ახალმა ფორმამ თავი მაშინ იჩინა, როდესაც მან წიგნის დარჩენილი ეგზემპლარები თაბაშირის გარსში მოათავსა, რითაც უერთდება სემანტიკური დესტრუქციის პროცესს, რაკილა საშუალებას აღარ გვაძლევს, გადავშალოთ და წავიკითხოთ წიგნი. პოეზიის სემანტიკური და ლექსიკური განზომილების უმაღლესი უარყოფა, ამავე

დროს, პარადოქსულად მოიცავს პლასტიკურობასა და თავად არტიფაქტს”²⁷.

ფუკოს წიგნის სამუზეუმო ექსპონატად წარმოდგენის აქტი წიგნს უბრუნებს მის სემანტიკურ ფუნქციას და ნაკითხვადობას, თითქოს ბრუდთერსს ამ მხატვართან მიმართებაში საკუთარი შემოქმედებითი თაურაქტის დაბრუნებაც განეზრახოს. ფუკოს წიგნის ხსენებით მას იგი ობიექტთა სფეროში გადაჰყავს და, ამავე დროს, მის წასაკითხად მოგვიწოდებს. თვით ფუკოს წიგნში კი საუბარია სწორედ ობიექტის, ფორმისა და დასახელების განსხვავებულობაზე, რაც მაგრიტის ცნობილი ნახატის მაგალითზე მტკიცდება, რომელსაც წიგნში გაფართოებული ჩარჩო და სურათის სივრცეში მოფარფატე კიდევ ერთი ჩიბუხი აქვს დამატებული. მაშასადამე, აქ ლაპარაკია რეალობას, გამოსახულებასა და ენას შორის ურთიერთმიმართებათა გადაკვეთაზე.

“არსებითი ის არის, რომ ენობრივი ნიშანი და ვიზუალური გამოსახულება ერთბაშად არასოდეს არის მოცემული. ისინი მუდამ ექვემდებარებიან ერთგვარ იერარქიას, რომელიც ამ ფორმიდან დისკურსზეა მიმართული, ანდა, პირიქით, დისკურსიდან – ფორმაზე. [პირველი პრინციპი...] მეორე პრინციპი, დიდი ხნის მანძილზე რომ განაგებდა ფერწერას, ამტკიცებს მსგავსების ფაქტსა და რეპრეზენტაციის ჯაჭვის მტკიცებით ხასიათს შორის ექვივალენტურობას. როგორც კი ფიგურული ასახვა ამა თუ იმ საგანს (ან სხვა ფიგურას) დაემსგავსება, ფერწერის თამაშში იმნამსვე შემოიპარება ყოვლად ბანალური, თავისთავად ცხადი, ათასჯერ განმეორებული და მაინც მდუმარე ფრაზა: “რასაც აქ ხედავთ, სწორედ ის არის, რაც არის.” არც აქ აქვს დიდი მნიშვნელობა იმას, თუ რა მიმართულებით ვრცელდება რეპრეზენტაციული მიმართება: მიუთითებს თუ არა მხატვრობა იმ ხილულზე, რაც მას გარს აკრავს თუ თავისთვის საგანგებოდ ქმნის ისეთ უხილავს, რომელიც თვით მას ჰგავს. არსებ-

ითი ის არის, რომ მსგავსება და მტკიცება ერთურთისგან განუყოფელია”²⁸.

პრინციპებისა და კატეგორიული იერარქიების ნგრევასთან ერთად ხდება სიმბოლურ სისტემათა და მიმართებითობათა ერთობლივი ამოქმედება, ისინი ამბივალენტურობას იძენენ, რადგან უკვე გაურკვეველია, თუ რა რას განასახიერებს. გრაფიკა ცდილობს საკუთარი ფარგლების გადალახვას და ჩანაცვლებით (არევ-დარევით) მიმართებისა და გაიგივების გათანაბრებას, იმავდროულად კი, ამ მცდელობის თემატიზება უარყოფის საშუალებით ხდება. ფუკომ ნანერისა და სურათისგან შემდგარ ნახატებში ყოველმხრივ მოსინჯა დენოტაციის ყველა შესაძლებლობა. პოპ-არტის სერიებში ფუკო სურათის დამაქვემდებარებელი სინტაქსის გამომწვევი სწრაფვის შესახებ თავისი თეზის დასაბუთებას ხედავს. თეზას, როგორც ჩანს, ამ სერიების გარდა, კომიქსებიდან ამოღებული და ნარატიულ კონტექსტს მონყვეტილი იკონოგრაფიაც ამტკიცებს. ჰიპერრეალისტთა რეპროდუქციები ყველაზე ადრე ახორციელებენ ამ ჭრილს, თამაში იწყება მოდელსა და ნახატს შორის განხორციელებული გადასვლა-გადატანით, სიმბოლოთა სისტემის სტატუსი განსაზღვრებას მოკლებული რჩება. ფოტოგრაფიული და სხვა რეპროდუცირებადი მოდელების (ორიგინალების) მიუხედავად, ისინი - ფოტოგრაფ-ხელოვანთაგან განსხვავებით - ამონმებენ ტექნიკური კვლავწარმოების უნარს; გეგონებათ, ამით ნაწილობრივ შეიძლებოდა იმ შარავანდის აღდგენა, რომლის დაკარგვასაც აცხადებს ვალტერ ბენიამინი, თითქოს ლაპარაკი "სიმულტანური კოლექტიური რეცეპციის" წინააღმდეგ მიმართულ გაცნობიერებულ აქტზე ყოფილიყოს, რისი უნარიც, ბენიამინის აზრით, მხატვრობას არ გააჩნია. სურათიც და ასო-ნიშნებიც თითქოს დაწმენდილი ანუ იზოლირებულია, თავიანთი ფუნქციებისგან დაცლილია, მაშინ, როცა სერიული განმეორება მხატვრული რეპროდუქ-

ციის თითქმის მჭვრეტელობითი აქტით წყდება. ორიგინალი (მოდელი) მერყეობს აღმოჩენასა და ფოტოგრაფიულ ინდექსალურობას შორის და ღიად ტოვებს საკითხს იმის შესახებ, შეიძლება თუ არა მოდელსა და ჰიპერრეალისტურ გამოსახულებას შორის არსებული ამ სტრუქტურული ტრანსფორმაციის სივრციდან კვლავ დავამყაროთ კავშირი რაღაც გარეგანთან, წინარესტრუქტურულ რეალურთან. უფრო ოპტიმისტური ჟარგონი ეცდებოდა, ასახვის გამოუყენებელ ცარიელ ადგილებში გამჭვირვალობა დაენახა, არადა, სწორედ ეს ადგილები გვევლინება სტილის შემქმნელად.

შენიშვნები ესსეებისთვის

თარგმანი და კოეტიკა

¹ "ამ ბორკილების ასხმა ნიშნავს თავისუფლებას..." ელენ გარდნერი, 2000, გვ. 15. "საყვარელს, დასაწოლად რომ ემზადება" ("To his Mistress Going to Bed").

² ანთოლოგიის სახელწოდებაა *Not to speak of the dog. 101 short stories in verse*, London 2000 ("რომ არაფერი ვთქვათ ძაღლზე. 101 ამბავი ლექსად"). მეგობარ ქალს კი ბიბიანე ჰქვია.

³ ჰიუმი ხოტბას ასხამს უფრო ადრინდელ, ანტიკურ პოეტებს და ჩივის ელისაბედის ეპოქის პოეტთა ყალბი, გადაპრანჭული, არაბუნებრივი გამოთქმების, კაზმულობის, სიტყვათა თამაშის გამო და ყველა ამ ნაკლოვანებას ჯერ კიდევ პეტრარკასთან პოულობს. დონის სატირებს, მართალია, იუმორს უწონებს, მაგრამ მის თვითგამოხატვის მანერას უხეშად მიიჩნევს (John Donne, *The Critical Heritage*, London, 2000, გვ. 212 ff).

⁴ სერ ფილიპ სიდნი (1554-86) - დედოფალ ელისაბედის ეპოქის ერთ-ერთი პირველი პოეტთაგანი, ცნობილი თავისი სასიყვარულო სინეტებით "ასტროფილოსი და სტელა" და რომანსით "არკადია", რომლებსაც მის სიცოცხლეში გამოქვეყნება არ ელირსა.

⁵ სხვათა შორის, ამავე დროს, მხარში ედგა ირლანდიას ინგლისის ძალაუფლებასთან ბრძოლაში და ქალთა მშვიდობიანი პოლიტიკის წინააღმდეგ გამოდიოდა.

⁶ ლექსებისა და ქადაგებების გარდა (ყველაზე ცნობილია მისი უკანასკნელი ქადაგება "Deaths Duel or a Consolation to the Soule, Against the Dying Life, and Living Death of the Body" - "სიკვდილთან ბრძოლა, ანუ სულის ნუგეში, სიცოცხლის კვდომისა და სხეულის ცოცხლად სიკვდილის წინააღმდეგ") ვგულისხმობ მის საკმაოდ ვრცელ ესსეისტურ დანატოვარს, მათ შორის ადრეულ "Paradoxes and Problems"-ს, მოკლე ჩანაწერებს, რომლებშიც ქა-

ლის ცვალებად ხასიათს ამართლებს, ბუნებას არასაიმედო ავტორიტეტად აცხადებს, ანდა აცხადებს, ხორციელი ფასეულობები სულიერს სჯობსო; აგრეთვე, ტრაქტატს "iathanathos", რომელშიც ამართლებს თვითმკვლევლობას გარკვეულ გარემოებებში (იმ შემთხვევაში, როდესაც საქმე პირად ინტერესებზე უფრო მნიშვნელოვან საკითხს ეხება) და რომლის ყველაზე პროვოკაციული თეზა გახლავთ ის, რომ იესომაც თვითმკვლევლობა ჩაიდინა; და "Pseudo-Martyr", სადაც ის ემიჯნება თავის ყოფილ რელიგიურ თანამოძმეთა (კათოლიკეთა - მთარგმ.) თვითგვემისა და ტანჯვისკენ ლტოლვას და თავს მეფისა და ანგლიკანური ეკლესიის ერთგულ მსახურად აცხადებს.

⁷ John Carey. *John Donne, Life, Mind and Art*, London, 1981.

⁸ Helen Gerdner (editor). *John Donne, The Elegies and The Songs and Sonnets*, Oxford 2000. ერთ-ერთი ლექსი, რომლის აუთენტურობა გარდნერს აეჭვებს (გარდა ლექსებისა "The Token" - "ნიშანი" და "Self Love" - "საკუთარი თავის სიყვარული"), გახლავთ "Sapho to Philaenis" ("საფო - ფილენიდას"), რომელშიც საფო ხოტბას ასხამს ლესბოსურ სიყვარულს. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ლექსს მნიშვნელოვან ხელნაწერებსა და დონის პირველ გამოცემაში ვხვდებით, გარდნერი ნაკლებად საფუძვლიანი სტილისტური არგუმენტების საფუძველზე ცდილობს დაამტკიცოს, რომ იგი დონს არ ეკუთვნის (მისი თქმით, დონისათვის დამახასიათებელი სიტყვათა გამეორების მეთოდი აქ მეტისმეტად ჭარბადაა გამოყენებული), რითაც უნებლიეთ სულ სხვა ცრურწმენას ამხელს. მსჯელობას ამგვარი დასკვნით ამთავრებს: "ძნელად წარმომიდგენია, დონს ლესბოსელი საფოს სასიყვარულო სწეულების ასახვა ჰქონოდა განზრახული". რაკილა დონის ლექსები სიყვარულის ნაირსახეობათა კვლევას წააგავს, წარმოდგენლად სულაც არ მესახება ის, რომ ის შეიძლებოდა ლესბოსური სიყვარულითაც დაინტერესებულიყო.

⁹ შდრ. თ. ს. ელიოტის რეცენზია "The metaphysical Poets", რომელმაც ხელი შეუწყო ინგლისურენოვან სამყაროში ჯონ დონის

შემოქმედების ხელახალ აღმოჩენას. "...ფიქრის კვლავაც გრძნობად გარდასახვა, ეს სწორედ ისაა, რასაც ჯონ დონის პოეზიაში ვპოულობთ" (ნიგნში: Arthur L. Clements (editor). *John Donne's Poetry*, London 1992, p. 161); ანდა პასაჟი დონის ლექსიდან "თჰე სეცონდ ნნივერსარყ": "[...] Her pure and eloquent blood / Spoke in her cheeks / and so distinctly wrought, / that one must almost say, her body thought" ["მისი სპეტაკი, მეტყველი სისხლი / ხმიანებდა მის ღანვებზე და წერდა იმდენად ცხადად, / თითქმის შეგეძლო გეთქვა, მისი სხეული ფიქრობსო"].

¹⁰ ფილოსოფიური გრამატიკის საწინააღმდეგოდ მთავარი არ-გუმენტი ასეთია: ამგვარი რამ რომ არსებობდეს, ანუ კატეგორიათა სფეროში დაშვებული შეცდომა თავისთავად რომ ბადებდეს გრამატიკულ შეცდომას, მაშინ დამატებით ველარაფერს შევიმეცნებდით (სანსკრიტი, როგორც ამბობენ, ყველაზე უძრავი ენაა, ყველაზე დოგმატური გრამატიკა აქვს, ყველაზე მეტი შინაარსობრივი, კატეგორიული დებულებით). თუ რა შედეგები შეიძლება მოჰყვეს თარგმანის თეორიაში ჩომსკის იდეების გამოყენებას, ამასთან დაკავშირებით იხ., მაგალითად: E. A. Nida, ნიგნში: *Übersetzungswissenschaft*, Wills Wolfram (Hrsg.), 1981, შ. 123 ff. ან ედვინ გენცლერის კრიტიკა ნიგნში: *Contemporary Translation Theories*, 2001, *The Science of Translation*, S. 44 ff.

¹¹ შდრ. დერიდას "თარგმანი და დეკონსტრუქცია", მისი შესანიშნავი წერილი "თარგმანის თეოლოგია", სადაც, უპირველეს ყოვლისა, ლაპარაკია შელინგზე და პოეზიისა და ფილოსოფიის ცნებებთან მის მიმართებაზე: "[...] ამიტომაც მათემატიკისთვის თარგმანის პრობლემა უცნობია: მათემატიკა თავისი არსით თარგმანის ანუღირებას წარმოადგენს." მათემატიკაშიც არსებობს განსხვავებული ფორმალური სიმბოლოები თუ გამოხატვის საშუალებანი (დეციმალური თუ ჰეგზადეციმალური სისტემა), მაგრამ ცნებები (რომლებიც კონსტრუქტივისტული თვალსაზრისით მაინც ემთხვევა გამოხატვის საშუალებებს) იმდენად ზუსტად არის განსაზღვრული, ანდა სიმბოლური

გამოთვლების დონეზე სისტემატიზებული, რომ თარგმანი ექვივალენტური და ადვილი სამართავი ხდება; მათემატიკის ფარგლებში ფორმათა შეცვლა სირთულეს არ წარმოადგენს, თუკი პრობლემა წმინდა მათემატიკური ხასიათისა არ იქნა, ან თუკი მას გამიზნულად არ ქმნიან, როგორც ეს დაშიფრვის შემთხვევაში გვაქვს. მრავალმნიშვნელოვნება თვით მათემატიკაშიც სირთულეებს იწვევს და დამატებითი წესებისა თუ სიმბოლოების (მაგ. ფრჩხილების) შემოღებას მოითხოვს.

¹² ენობრივ უნივერსალებს, რასაც ვალტერ ბენიამინი "თარგმანის ამოცანაში" "წმინდა ენის ბირთვის" უწოდებს, მისი აზრით, ენათა ურთიერთმიმართება განსაზღვრავს. მაგრამ ამაში ასევე ხედავს საშიშროებას თარგმანის ნაივური თეორიისა, შინაარსის მაქსიმალურად ზუსტი გადატანის მცდელობაში ჩაძირვისა: "ენების ჩემს მიერ ნაგულისხმევი უშინაგანესი ურთიერთმიმართება განსაკუთრებულ კონვერგენციას (თანხვედრას) გულისხმობს. ენები ერთურთის მიმართ უცხონი როდი არიან, არამედ, a priori და ისტორიული გარემოებებიდან გამომდინარე, ერთურთს თავიანთი სათქმელით ენათესავეებიან". ბენიამინი პარალელს ავლებს შემეცნების კრიტიკასთან, რომელიც "ვალდებულია დაამტკიცოს სურათ-ხატების თეორიის შეუძლებლობა. თუკი იქ ცხადია, რომ შემეცნებისას, თუკი ის სინამდვილის სურათ-ხატებით არის დაკომპლექტებული, ობიექტურობა სრულიად გამორიცხულია, აქ შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ თარგმანი შეუძლებელია, თუკი თვითმიზნად ორიგინალთან სრულ მსგავსებას დავისახავთ (*Das problem des Übersetzens*, Darmstadt, 1969, S. 159 ff.). დერიდა თხზულებაში "ბაბილონის გოდოლები, პირდაპირი და შემოვლითი გზები" ბენიამინის წერილს "დეკონსტრუქციულად" კითხულობს და ცდილობს ენათა თანხვედრა კვლავ შეუსაბამობად აქციოს: "თარგმანისას დასახული მიზანი - ცალკეული ენები და მათი სიმრავლე მათი თვალსაზრისებითურთ - სხვა არაფერია, თუ არა, თვით ენა როგორც ბაბილონური მოვლენა. ეს არც უნივერსალური ენაა

ლაიბნიცისეული გაგებით, არც – რომელიმე ცალკეული, ბუნებრივი ენა; ესაა ენის ენობრიობა, ენა როგორც ასეთი, თვითი-დენტურობის არმქონე ის ერთეული, რომელიც ენათა სიმრავლის არსებობასა და მათ მრავალფეროვნებას განაპირობებს" (*"Übersetzung und Dekonstruktion"*, Frankfurt, 1997, S. 159 ff.).

¹³ იმ პრობლემებთან დაკავშირებით, რასაც მექანიკურ თარგმანს ენის მრავალგანზომილებიანობა უქმნის, იხ., მაგ., ინგარ მილნის 4. 10. 2001 ჩანაწერი ვებ-გვერდზე www.boersenblatt.net: "მექანიკური თარგმანის ლინგვისტური საფუძვლების შესწავლა უდიდეს ძალისხმევასთან არის დაკავშირებული. სიტყვებისა და ცნებების მრავალმნიშვნელოვნება, რომელსაც ყველა ენაში აქვს ადგილი, წინადადების წყობიდან გამომდინარე მრავალმნიშვნელოვნება და ნაცვალსახელთა წარმოებასთან დაკავშირებული პრობლემები ამ საკითხში მხოლოდ აისბერგის კენწეროს წარმოადგენს..."

¹⁴ რომან იაკობსონი, "ფორმა და საზრისი". კიდევ ერთი "თარგმანის პესიმისტი" გახლავთ ართურ შოპენჰაუერი: "ლექსების თარგმანი შეუძლებელია, ისინი შეიძლება მხოლოდ ახლებურ ყაიდაზე დაიწეროს, მაგრამ ესეც მუდამ წარუმატებელია" (Störig, [Hrsg.], 1969, S. 103 ff.).

¹⁵ H. J. Störig, [Hrsg.], *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, 1969, S. 65.

¹⁶ შდრ., ბერტრან რასელი: "...ტიპურ გამოთქმებს თავისთავად არასოდეს აქვთ აზრი, ისინი იმ წინადადების აზრს ემსახურება, რომელიც მათ შეიცავს" (ნაშრომიდან "დახასიათება", Wolfgang Stegmüller (Hrsg.), *Das Universalien-Problem*, Darmstadt, 1978, S. 23).

¹⁷ ამასთან დაკავშირებით იხ.: Hans-Jost Frey, *Übersetzung und Sprachtheorie bei Humboldt in Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt, 1997, S. 57 ff.: "ექვივალენტურობა აუცილებელია მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, რომ ენობრივი ნიშანი რაღაც ისეთს გამოხატავს, მასზე არანაირად რომ არ არის დამოკიდებული, ამიტომაც მისი სხვა ნიშნით ჩანაცვლება შინაარსის დამახინჯების

გარეშე შეუძლებელია. რაკილა სიტყვის ჰუმბოლტიესული გაგება ამას გამორიცხავს, მას უკვე აღარ ესმის თარგმანი როგორც მსგავსის სხვა ენაზე გამოთქმა: ის თარგმანს სწორედ განსხვავებათა კუთხით უდგება... თანხვედრის შეუძლებლობას განიხილავს, როგორც ენის განვითარების პოზიტიურ, შემოქმედებით შესაძლებლობას."

¹⁸ საზრისის შემთხვევაში ფრეგე საუბრობს არა კონტექსტზე, არამედ მოცემულობის რაგვარობაზე; მისთვის ამოსავალია ის მსგავსება, რომელსაც ის განსაზღვრავს, როგორც სახელებსა თუ ნიშნებს შორის ურთიერთდამოკიდებულებას: ამ გაგებით, $a=b$ გამოხატავს შემეცნებას იმ შემთხვევაში, თუ ორივე ერთსა და იმავეს ნიშნავს, საზრისი კი სხვადასხვა აქვთ. განსხვავება მხოლოდ მაშინ გამოვლინდება, თუ ნიშნის განსხვავებულობა მის მიერ გადმოცემული მოცემულობის განსხვავებულობას შეესაბამება. ასტრონომიული სინამდვილიდან მოშველიებულ მაგალითს ფრეგე თვითონვე ეწინააღმდეგება, როდესაც ამბობს: "ამა თუ იმ დასახელების საზრისს ჩასწვდება ყველა, ვინც იცნობს თავის ენას, გნებავთ, განსაზღვრებათა სიმრავლეს". ფრეგესთვის წინადადების (მტკიცების) საზრისად ფიქრი გვევლინება, ხოლო წინადადების შინაარსზე პოეტური შემოქმედებით ტკობისას კი არა, მაშინ ვფიქრობთ, როდესაც ჭეშმარიტების ფასი გვანტერესებს და, მაშასადამე, უნდა გვანტერესებდეს შემადგენელ ნაწილთა მნიშვნელობაც (შეესაბამება თუ არა მათ რაიმე რეალურ სამყაროში), ასეთი წინადადება უკვე საკუთარი სახელია, რომელიც (რაკილა ფრეგე ფორმალიზების უნარზე საუბრობს) თავისი ჭეშმარიტების ფასეულობას მართლად ან მცდარად წარმოაჩენს. წიგნში: Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, in: *Funktion, Begriff, Bedeutung*, Göttingen, 1986, S. 41 ff. თარგმანთან მიმართებაში ფრეგე ამ წერილში ძალზე უღმობელ პოზიციას გამოხატავს: "ჩვენ შეგვიძლია განვასხვაოთ სიტყვების, გამოთქმებისა და მთელი წინადადებების განსხვავებულობის მხოლოდ სამი საფეხური. განსხვავებები შეეხება ან წარ-

მოდგენებს ან - საზრისს, მაგრამ არა - მნიშვნელობას, თუმცა, საბოლოოდ შეიძლება მნიშვნელობასაც შეეხოს. პირველ საფეხურს რაც შეეხება, წარმოდგენებსა და სიტყვებს შორის ბუნდოვანი კავშირის გამო ვინმემ შეიძლება შენიშნოს განსხვავება იქ, სადაც მეორესთვის არავითარი განსხვავება არ არის. დედნისგან თარგმანის აცდენა ამ პირველ საფეხურს არ უნდა გასცდეს..." (გვ. 45)

¹⁹ Charles M. Coffin (Ed.), *The Complete Poetry & Selected Prose of John Donne*, New York, 1994, p. 295.

²⁰ ელისაბედის ეპოქის პოეტთა ეს სახელწოდება პირველად ჯონსონმა შემოიღო. ესენი იყვნენ: აბრაამ კაული (დღეს ნაკლებად რომ არის ცნობილი, თუმცა, ჯონსონის კრიტიკის მთავარი ადრესატი სწორედ ის იყო), რობერტ ჰერიკი, ჯორჯ ჰერბერტი, რიჩარდ კრეშო, ჰენრი ვომენი, ენდრიუ მერველი, თომას ტრეჰერნი... ჯონსონი მათ იმას საყვედურობს, რომ მხოლოდ თავიანთი განსწავლულობის გამომჟღავნება სურთ, მიმეტურ ხელოვნებას (სინამდვილის მიბაძვას) ყურადღებას არ აქცევენ, მხოლოდ აზრი აინტერესებთ, მისი გამოხატვის საშუალებები კი - არა, გარდა ამისა, ახასიათებთ აბსტრაქტული იუმორი, რომელიც მსმენელ-მკითხველზე შთაბეჭდილების მოხდენას კი არა, მხოლოდ ურთიერთშეუთავსებად სურათთა კომბინირებას ისახავს მიზნადო: "მსმენელზე მოხდენილი ეფექტისგან სრულიად შორს მდგომი იუმორი ფილოსოფიური გაგებით შეიძლება დახასიათდეს, როგორც *discordia concors*; განსხვავებულ სურათ-ხატთა კომბინაცია, ანდა ფარული მსგავსების პოვნა ისეთ მოვლენებში, ერთი შეხედვით, ერთურთთან საერთო არაფერი რომ არ აქვთ. ამგვარი იუმორი ამ პოეტებს მართლაც საკმაოზე მეტად ახასიათებთ. სრულიად ჰეტეროგენულ იდეებს ერთი მეორეს ნაძალადევადა აბამენ. [...]" თავდაპირველად განსაზღვრება "მეტაფიზიკური" დონის პოეზიასთან მიმართებაში გამოიყენა დრაიდენმა, რომელიც თავის "ესსეში სატირის შესახებ" უკმაყოფილებას გამოთქვამს იმის

გამო, რომ დონს თვით სასიყვარულო ლექსებშიც კი მეტაფიზიკური ელემენტები შემოაქვს და "მოხდენილი ფილოსოფიური სპეკულაციებით" იწონებს თავს იქ, სადაც, წესით, "სიყვარულის სილბოს" უნდა ამჟღავნებდეს (შდრ.: Naresh Chandra, *John Donne and Metaphysical Poetry*, Dehli, 1991, p. 2).

²¹ შდრ. მისი საპირისპირო გამონათქვამიც: "დრაიდენის, პოუპისა და სხვათა წასაკითხად უბრალოდ მარცვლების დათვლა გვიწევს, ხოლო დონის კითხვისას უნდა გავზომოთ დრო და თითოეული სიტყვის დრო ვნებიანი გრძნობის წვდომით აღმოვაჩინოთ" (A. J. Smith, 2000, p. 265 ff.).

²² შდრ.: Noam Chomsky, *Cartesianische Linguistik, Ein Kapitel in der Geschichte des Rationalismus*, Tübingen, 1971, S. 30 ff., სადაც ავტორი მსჯელობისას კოლრიჯს, ჰუმბოლტსა და ა.წ. შლეგელს ეყრდნობა.

²³ Arthur L. Clements, *John Donne's Poetry*, London, New York, 1992, p. 162.

²⁴ თავის ერთ ეპიგრამაში დონი მარციალუსსაც მოიხსენიებს: "ამ კაცმა მარციალუსთან ყველაფერს გადაუსვა ხაზი, თავად კი მისი ილეთები გამოიყენა, ეკატერინემ განა ასე არ აკრძალა საროსკიპონი სასახლის გამო?" აქ, როგორც ჩანს, რუსეთის დედოფალი ეკატერინე იგულისხმება, რომელმაც, როგორც ეს ეპიგრამა გულისხმობს, ქვეყანაში საროსკიპოები აკრძალა, რათა სასახლეში მისცემოდა აღვირახსნილობას. დონს ასევე ხშირად მოჰყავს ციტატები მარციალუსიდან თავის "პარადოქსებსა და პრობლემებში", შდრ. ელენ გარდნერი (Oxford, 2000): "დონის შემოქმედება გარკვეულწილად შეიძლება განვიხილოთ როგორც მოძღვრება იმის თაობაზე, თუ როგორ განვავრცოთ და გავამდიდროთ ეპიგრამის თემატიკა ისე, რომ ეპიგრამისთვის დამახასიათებელი ენაკვიმატობა და სიმძაფრე არ დაიკარგოს".

²⁵ შდრ.: ართურ კლემენსი (1992, გვ. 173): "ეს თეორია მართლაც უარყოფილ იქნა XVII საუკუნის მკვლევართა მიერ, რომელთა

ნაშრომებშიც ემბლემა და *impresa*, ისევე, როგორც ეპიგრამა, მხოლოდ შემთხვევით თუ მოიხსენიება მხატვრული ხერხები-სა თუ მეტაფორის ანალიზის პროცესში. ისინი აცნობიერებდნენ იმას, რომ მხატვრული შემოქმედების ნებისმიერი თეორია მეტაფორის ან ანალოგიის თეორია უნდა ყოფილიყო, და არა – ცალკეულ ჟანრთა თეორია...”

²⁶ Arthur L. Clements, 1992, p. 176.

²⁷ *De imaginum, signorum et idearum compositione*, Frankfurt, 1591.

²⁸ ერთ გამოთქმას ცვლის მეორე, მასთან შინაარსობრივად (კაუზალურად, სივრცულად, დროითად, რაოდენობრივად) დაკავშირებული გამოთქმა. სინეკდოქა - მთლიანის ნაწილი - რაოდენობრივი მეტონიმიის ნიმუშია.

²⁹ W. V. Quine, *Wort und Gegenstand*, Stuttgart, 1980, S. 20. ქუინი ბოლომდე ლოგიკოსად რჩება, როდესაც ცნებათა წარმოშობის უკეთ გაგების მიზნით უშვებს ფორმალური სიმბოლური ენების არსებობას, რომლებსაც არა ენის საფუძვლად, არამედ მის სახეცვლილ გამარტივებად მიიჩნევს: "...ლოგიკური თეორიის გამარტივებასა და განმარტებას, რასაც წერის კანონიკური მანერა უწყობს ხელს, არა მხოლოდ ალგორითმული, არამედ ცნებითი სახეც აქვს... [...] წერის კანონიკური მანერის უმარტივესი და უცხადესი ზოგადი წესის ძიება არაფრით განსხვავდება უტყუარი კატეგორიების - სინამდვილის ზოგადი და ყოვლისმომცველი ნიშნების დადგენის - ძიებისგან. მართებული არ იქნება იმის მტკიცება, რომ ამგვარი კონსტრუქციები ტრადიციზაზე დამოკიდებული და არა სინამდვილის დიქტატზე - რადგან იგივეს თქმა ხომ ფიზიკასთან დაკავშირებითაც შეგვიძლია. ცხადია, სინამდვილის არსიდან გამომდინარე, რომელიმე ერთი ფიზიკური თეორია სხვებზე მეტად გვეხმარება, მაგრამ ზუსტად იგივე პრინციპები აქვს წერის მეთოდებსაც.

³⁰ "ძალზე სამწუხაროდ მიმაჩნია ის სახარბიელო პოზიცია, რომლის თანახმადაც შეგვიძლია აბსტრაქტული ტერმინები სხვადასხვაგვარად და დაუბრკოლებლად გამოვიყენოთ ისე, რომ,

ამავე დროს, აბსტრაქტული საგნების არსებობა არ ვცნობთ. ამ თვალსაზრისით აბსტრაქტული გამოთქმები მხოლოდ და მხოლოდ ენის გამოყენების საშუალებაა და არანაირ დამოუკიდებელ არსთა სფეროს არ უკავშირდება. მისთვის, ვინც იმის შესახებ ორჭოფობს, თუ რა საგნები თუ მოვლენები უნდა იგულისხმოს, ამგვარი პოზიცია უფრო შემაშფოთებელია, ვიდრე დამამშვიდებელი, რადგან ის აღარ გვაძლევს საშუალებას, განვასხვავოთ უპასუხისმგებლო გასაგნობრივება მისი საპირისპირო მოვლენისაგან. საკუთარი მეტყველების ონტოლოგიური იმპლიკაციების იგნორირება უფრო ადვილია, ვიდრე მათთან ბრძოლა"... W. V. Quine, *Wort und Gegenstand*, Stuttgart, 1980, S. 214. რაკილა ქუინი პრაგმატულად იქცევა და ამოსავლად ტერმინთა თეორიულ სარგებლიანობას ირჩევს, მას დიდად არ ადგება ნომინალიზმი, რომელიც, მაგალითად, რიცხვებს საგნებად არ მიიჩნევს.

³¹ W. V. Quine, *Wort und Gegenstand*, Stuttgart, 1980, S. 105.

³² შდრ.: "ენობრივ უნივერსალიათა იმპლიკაცია ლინგვისტიკისთვის", წიგნში: Roman Jakobson, *Semiotik*, Frankfurt, 1992, S. 493 (წინასწარი შენიშვნა): "საბოლოო ჯამში, უნივერსალიათა კლასიკური მოძღვრებებისთვის (რომელიც აგებულია სქემით "მსგავსი შინაარსი - განსხვავებული ფორმა") უნივერსალიათა კვლევის კანდიდატებად მხოლოდ მნიშვნელობის კატეგორიები ჩაითვლება, და არა – გამოთქმის კატეგორიები. არადა, უნივერსალიათა უახლესი კვლევის ისტორიული აქტუალობა მდგომარეობს იმაში, რომ მან სწორედ გამოთქმის კატეგორათა სფეროზე უნდა იმოქმედოს, იქ მიაღწიოს პირველ წარმატებას, შემდგომში მოდელად რომ იქცევა." რაც შეეხება გრამატიკულ მნიშვნელობაზე დამოკიდებულებას, იაკობსონი ყურადღებას ამახვილებს წინადადების წყობაზე და სემანტიკურ თვალთახედვას აბსოლუტურად მიუკერძოებლად მიიჩნევს: "აგრეთვე ვფიქრობ, რომ სემანტიკური დაკვირვებების გამორიცხვა (რომელიც გრამატიკული აღწერისას მიმზიდველ ექსპერიმენტად იქცა)

ტიპოლოგიის თვალსაზრისით სრულიად გაუმართლებელია. უნდა დავეთანხმოთ გრინბერგს იმაში, რომ *სემანტიკური კატეგორიების გამოუყენებლად* შეუძლებელია ენის გრამატიკული ფენომენების სხვადასხვა სტრუქტურასთან გაიგივება. მორფოლოგიური და სინტაქსური ტიპოლოგია, ისევე, როგორც უნივერსალური გრამატიკა, რომელსაც ის ეფუძნება, ძირითადად *გრამატიკული ცნებებით არის* დაკავებული, როგორც მათ სეპირი უნოდებს. [...] გრამატიკულ კატეგორიათა (ზმნის ასპექტის, დროის, პირის თუ უღლების) ურთიერთმიმართებაში შიდაენობრივი და, ამდენად, ენათშორისი ინვარიანტების ფრთხილი და ხანგრძლივი ძიება თანდათან ენათმეცნიერების სულ უფრო დაჟინებულ და მისანვდომ მიზნად იქცევა" (გვ. 502).

³³ ამასთან დაკავშირებით იხილეთ კლაუს რაიჰერტის მოსაზრებები ბუბერისა და როზენცვაიგის მიერ ძველებრაულიდან შესრულებულ ბიბლიის თარგმანზე. *Die unendliche Aufgabe, Zum Übersetzen*, München, Wien, 2003.

³⁴ თვით მექანიკურ თარგმანშიც კი ისევ მოდაში შემოდის მეტაფიზიკური მოდელები; კვლავაც ინგერ მილნს დავესესხოთ: "მაგალითისთვის, დიდი ხარჯების გაღების შედეგად გახდა შესაძლებელი "ლოგოსის" განვითარება, რომელიც დღეს თიურინგიის თარგმანის სამსახურის, "Global Words"-ის ხელთაა. ეს სისტემა უშუალოდ ერთი ენიდან მეორეზე კი აღარ თარგმნის, არამედ ტექსტი გაივლის მანქანისშიდა ენობრივი სისტემის შუალედურ ეტაპს, რომელიც აბსტრაქტულ დონეზე შეიცავს ცნებათა სააზროვნო კონცეპციებს თუ სემანტიკურ ბირთვებს მათი უშუალო ტექსტობრივი გარემოცვითურთ. ეს მანქანისშიდა ენობრივი სისტემა, პროგრამის დედაენა, თავის მხრივ, დაყოფილია გრამატიკად და ლექსიკონად; "ლოგოსის" ავტორები მას ცოტათი პრეტენზიულად უნოდებენ მანქანის ონტოლოგიას - მის მსოფლმხედველობას. ორივე ენის ამა თუ იმ სიტყვას მანქანისშიდა ენობრივი სისტემა სხვადასხვა იერარქიულ დონეზე განთავსებულ მრავალ შესატყვისს ურგებს. ამ მხრივ, მნიშ-

ვნელოვანი საფეხურებია: 1. სიტყვის სახეობა და ფლექსია; 2. მნიშვნელობა კონტექსტში; 3. ყველაზე ნატიფი დონე: სხვადასხვაგვარი ატრიბუტები (არსებითი სახელის შემთხვევაში, მაგალითად, ისეთი კატეგორიები, როგორებიცაა "სულიერი/უსულო", "კონკრეტულ-აბსტრაქტული", ადგილი, დრო, კონცეპცია. ამგვარი სისტემების სტრუქტურაში "ინფერენციათა სისტემა/ცოდნის ბაზა" განთავსება შეესაბამება რიტორიკის პოეტიკად და ტოპიკად დანაწევრებას. თუკი ფართო პერსპექტივაში დავინახავთ ესთეტიკურ კრიტერიუმს, თუ რამდენად განსხვავდება პოეტური თარგმანი მიღებული ნორმებისაგან თავისი ემპირიული მოქნილობით, ახლის გათავისების უნარით, შემოქმედებითი გადახვევებით, მაშინ ეს კრიტერიუმი მეტ მნიშვნელობას შეიძენს და მხოლოდ ენის ზედაპირული მოვლენებისადმი მგრძობიარობაზე კი აღარ იქნება დამოკიდებული, არამედ – იმაზეც, თუ რაოდენ მართალია რომან იაკობსონთან კამათში რასელი, რომელიც ამტკიცებს, "ყველს", როგორც სიტყვას, მხოლოდ მაშინ ჩავნვდებით, როცა მასთან ენის გარეთ ვერ ვამყარებთ ურთიერთობას.

³⁵ შინაგანი ორგანოები დონის პოეზიაში გარკვეულ როლს თამაშობს, შდრ. "სულის წინსვლის" ის ადგილი, სადაც დედის სხეულში შეღწეული სული, რომელმაც ადამიანის სხეული უნდა შექმნას, ამ ქმნადობას "ღვიძლის ღრუბლით" იწყებს, რათა სასიცოცხლო წვენი მთელ ორგანიზმში გაანაწილოს; ელევგიაში "The Compassion" დონი იყენებს სიტყვებს "ოფლი, ჩირქი, სპერმა, მენსტრუაცია" იმ შედარებებისთვის, რომლებითაც ლირიკული სუბიექტი თავისი კონკურენტის საყვარელს შეურაცხყოფს.

³⁶ "აჩრდილი"(ინგლ.)

³⁷ "ხატი და ზმანება".

³⁸ "მძიმე, მკვრივი, რთული".

³⁹ ჯონ კერი ვარაუდობს, რომ სულის გარდასახვის თემას დონმა პლატონის "ფედროსის" შთაბეჭდილებით მიმართა, და ასკვნის: "მაგრამ, რაც პლატონთან მეტაფიზიკური იყო, ის დონმა

ფიზიკურად აქცია" (John Carey, London, 1990, p. 136).

⁴⁰ Frankfurt am Main, 1958. ამ ნაშრომში ფროიდი ძალზე მოკლედ წარმოგვიდგენს თავის ძირითად კატეგორიებს და იუმორის მექანიზმებთან მათ მიმართებას გვიჩვენებს. დათრგუნული სწრაფვების მხატვრული გარდასახვა მათი განდევნის საპირისპირო სტრატეგიაა. შდრ.: გვ. 14: "რაში მდგომარეობს ამ ხუმრობის ტექნიკა? [...] ჯერ ერთი, მნიშვნელოვანი შეკვეცა მოხდა. ხუმრობით ნაგულისხმევი აზრის სრულად გამოსატქმელად სიტყვებისთვის - "რ. ისე მომეცა, როგორც თავის სწორს, ძალზე ფამილარულად" - კიდევ ერთი წინადადება უნდა მიგვეყოლებინა, რომელსაც, თუკი შევამოკლებდით, ასეთი შინაარსი ექნებოდა: "ყოველ შემთხვევაში, რამდენადაც ეს მილიონერს შეუძლია", და მაშინაც კი დამატებითი განმარტების მოთხოვნილებას ვიგრძნობდით. პოეტი [ჰაინე] კი ამის თქმას სულ სხვაგვარად ახერხებს: "რ. ისე მომეცა, როგორც თავის სწორს, ძალზე ფამილიონერულად". ამით პირველ წინადადებაზე მეორის მიზმით შექმნილი მთელი შებოჭილობა ქრება." ფროიდის მიერ კონსტატირებული გამოთქმაზე დამოკიდებულება ამ ინტელექტუალურ ხუმრობაში ცნებით სრულყოფილებას აღწევს. ინტელექტუალური ხუმრობის ტექნიკურ საშუალებებად მას ესახება როგორც პარადოქსი, ისე - ირონია: აზროვნებისას დაშვებული შეცდომა - უნიფიკაცია - ირიბი ასახვა. შდრ. ასევე გვ. 71: "სწორედ ამაზე მოგვითითებს ინტელექტუალური ხუმრობის ტექნიკა, გადატანა, სააზროვნო შეცდომა, საპირისპირო საზრისი, ირიბი ასახვა საპირისპიროს საშუალებით; ამასთან, ყოველი მათგანი სიზმრის ტექნიკაშიც მოქმედებს.

⁴¹ შდრ.: Berman, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, 1994.

⁴² ამ მიმართულებით ჩატარებული კვლევისთვის ფროიდის განსაკუთრებული მნიშვნელობა უკვე აღიარებულია. შდრ. მაგ. ფელიქს ფილიპ ინგოლდი: "ჩვენი დროის თარგმანის უდიდესი თეორეტიკოსი უდავოდ ფროიდი და სწორედ ამის გამო ის პოეზი-

ის უდიდესი თეორეტიკოსიცაა. ყველაფერი ის, რაც მან სუბ-ლიმაცუის, გადატანის, განდევნის ფენომენებზე მინიშნებით დაწერა სიზმრისა და ხუმრობის სტრუქტურისა და ეგზეგეზის შესახებ, შეეფერება - *mutatis mutandis* - ევროპული ავანგარდის სიტყვაკაზმულ შემოქმედებას. თუკი ფროიდისეულ გადატანის თეორიას ლინგვისტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებათა კალაპოტში მოვათავსებთ, მაშინ მისი წაკითხვა მართლაც შესაძლებელია მხატვრული თარგმანის თეორიის სახით, როგორც - XX საუკუნის პოეტიკისა." ("Üb er's: Übersetzen", წიგნში: Martin Meyer (Hrsg.), *Vom Übersetzen, zehn Essays*, München, 1990).

⁴³ შდრ., მაგ., XIV სონეტი: "დამიმსხვრიე გული, სამსახა ღმერთო...", სადაც ქალთან იდენტიფიცირება, ისევე, როგორც დარტყმისკენ მონოდება და დაპყრობილი ქალაქის ხატი, - ასევე ახლოა ყოჩთან ასოციაციაც, - საბოლოოდ, გაუპატიურების გზით სინმინდესთან მიყვანის პარადოქსულ თხოვნაში გადაიზრდება. უილიამ კერიგანი თავის ნაშრომში "ჯონ დონის შემზარავი თავშესაფრები" იმაზე მიუთითებს, რომ დონის ეპოქაში სიტყვა "გულს" ჟარგონში "ვაგინას" მნიშვნელობით იყენებდნენ (შდრ. *John Donne and the Seventeenth – Century Metaphysical Poets*, Harold Bloom (Ed.), New York, Philadelphia, 1986, p. 43).

⁴⁴ მისი საექვო კრიტერიუმები ესთეტიკური ხასიათის რომ არ არის, ამას გარდნერი მის მიერ გამოცემული დონის კრებულის წინათქმაშივე ააშკარავებს: "თუკი ერთ რომელიმე ლექსს სხვას ვამჯობინებთ, ამას არაესთეტიკური მიზეზით ჩავდვართ, რადგან მისი განწყობა და განცდები განსაკუთრებით გვეძვირფასება" (Helen Gardner, Oxford, 2000, p. XXI).

⁴⁵ *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, 1969, S. 162. "[...] რადგან ის უფრო მაღალ ენას გულისხმობს, ვიდრე სინამდვილეში წარმოადგენს, ამიტომ საკუთარი შინაარსის მიმართ უხეში და გაუცხოებულია".

ეთიკა, ფული, პოლიტიკა და პოეტიკა

¹ "არ არსებობს წყვილი, გარდა უმეცრებისა" (ინგლ.).

² "თუმცა, არა აქვს მნიშვნელობა, თუ ვისი ციტატა მოგვაქვს" (ინგლ.). Leonard W. Doob (Hrsg.), *Ezra Pound Speaking, Radio Speeches of World War II*, Greenwood Press, Westport, Connecticut 1978, გვ. 34. ამ Canto-სთან დაკავშირებით ნოელ სტოკი წერს წიგნში *The Life of Ezra Pound* (Pantheon Books, Random House New York 1970, გვ. 339): "46-ე Canto პირველად დაიბეჭდა *New Democracy*-ს 1936 წლის მარტის ნომერში, აქ ერთმანეთშია არეული პაუნდის პირადი შთაბეჭდილებები და ის, რაც მას მევახშეთა წინააღმდეგ "სამხილად" მიაჩნდა. მისი კითხვით მიღებული სიამოვნება ვერ ანაზღაურებს მისი სათქმელის დადგენისთვის აუცილებელ კვლევას". სავარაუდოდ, ბიოგრაფი ამ სიტყვებით მხოლოდ ამ Cantos-ს როდი გულისხმობს.

³ *Ezra Pound, Pisaner Cantos*, Arche, Zürich 1956, გვ. 18

⁴ შდრ.: *Motz et son*-ში პაუნდი პოეზიას შემდეგ სახეობებად ყოფს: *elopoeia*, რომელიც სიტყვებს მუსიკალურ დატვირთვას ანიჭებს (მისი თარგმნა შეუძლებელია), *hanopoeia*, რომელიც სურათისგან შექმნილ შთაბეჭდილებას გადმოგვცემს (მისი თარგმნა შეუძლებელია) და - *Logopoeia*, რომელიც იმ კონტექსტს იყენებს, რომელსაც ამა თუ იმ სიტყვისგან მოველით (მისი თარგმნა შეუძლებელია).

⁵ *William Barrett, Comment, A Prize for Ezra Pound in Partisan Review* 4, April, 1949, N.Y., გვ. 346.

⁶ *Hannah Arendt, Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Piper, München, Zürich 1986, გვ. 26.

⁷ ნოელ სტოკი შენიშნავს, რომ პაუნდი ჯერ კიდევ 1935 წელს თანაუგრძობდა შეთქმულების თეორიას, რომელიც დაკანონებულ ანტისემიტიზმში როტშილდებთან შვეიცარიის პროტესტანტული დინასტიების დაპირისპირებას ხედავდა. "მევახშეებს ეროვნება არ გააჩნიათ," - წერს პაუნდი *New English Weekly*-ს

1935 წლის ნოემბრის ნომერში. [...] ხოლო 1938 წელს British Union Quarterly-ში გამოქვეყნებულ მის სტატიაში ვკითხულობთ: "ინტერნაციონალურ მევახშეობას ბევრად მეტი აქვს საერთო კალვინიზმსა და პროტესტანტულ სექტანტიზმთან, ვიდრე - იუდაიზმთან" (Noel Stock, The Life of Ezra Pound, გვ. 370). მაშასადამე, პაუნდის პროტესტანტიზმი მუდამ ერთგვაროვანი არ ყოფილა, მან სხვადასხვა ეტაპი გამოიარა, რომლებიც ზოგჯერ დროში კიდევ ერთხელ ემთხვეოდა ერთურთს. ცნობილია მისი მოწოდებები ებრაული ფესვებისგან ქრისტიანული რელიგიის გასანმენდად, ანდა - ისეთი გამონათქვამები, როცა ის აკრიტიკებს იუდაიზმს, რომელსაც, მისი აზრით, აქვს კანონი, მაგრამ არ გააჩნია ეთიკა და ა. შ.

⁸ Ezra Pound, Pisaner Cantos, გვ. 38.

⁹ 1940 წლის 22 მარტს თავისი ებრაელი მეგობრისადმი, ლუის ზუკოვსკისადმი, მინერილ ნერილში ის უჩივის მეორე მეგობარს, უილიამ კარლოს უილიამსს: "მადლობა ღმერთს, როგორც იქნა ვიპოვე კარლ მორდუხაი მარქსის გამონათქვამი როტშილდის შესახებ, რომელიც უილიამსს საშუალებას აღარ მისცემს, ყველას გასაგონად ანტისემიტად შემრაცხოს. თუ კარლი არ ითვლება ანტისემიტად, მაშინ არც მე უნდა ჩამთვალონ. შენ რომ მიგინვებოდეს ხელი მარქსის ნაწერებზე, უფრო სწრაფად დამეხმარებოდი". ზუკოვსკი ამასთან დაკავშირებით პასუხობს: "ანტისემიტიზმსა და მარქსს რაც შეეხება, როდესაც ამას ებრაელი ამბობს, ამას სულ სხვა აზრი ენიჭება: ერთმანეთში მას shagetz-ს ვუნოდებთ და ამაზე ფიქრით თავს აღარ ვიცხელებთ. არც შენ, არც ბილს [უილიამსს] არავინ გაბრალებთ ანტისემიტიზმს, მაგრამ თუკი შეწყვეტთ თქვენს ნაწერებში ებრაელების გაუთავებელ ხსენებას, ამით ატმოსფერო ბევრად უფრო განიმუხტება. მართალია, მესმის, რა გრძნობებიც გამოძრავებს, მაგრამ მეც კი, შენი მეგობარი, შინ, ჩემ ოთხ კედელს შუა, თავს უფრო დაცულად ვგრძნობ. თუკი მარქსი, კაპიტალად ფულის გარდაქმნასთან დაკავშირებით ("კაპიტალის" მე-4 თავი) აკრი-

ტიკებს "სულიერად წინდაცვეთილ ებრაელებს", ამას, ვგონებ, შემარბილებელი გარემოების სახით კი არ სჩადის, არამედ ინფორმაციის საჯაროდ გაცხადება სურს." Pound / Zukofsky, Selected Letters, New Directions Book, N.Y. 1987, გვ. 201 ff.

¹⁰ Canto 75, გვ. 76.

¹¹ Heinrich Heine, Die romantische Schule, 1. Buch, in Heinrich Heines Sämtliche Werke, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 7. Auflage, გვ. 268.

¹² შდრ. ის მრავლისმთქმელი შემოკლებები, რომლებითაც Pisan Cantos-ს ერთ-ერთ პნკარში ორივე დიქტატორს, ერთ საიდუმლო მრჩეველსა და ორ პოეტს, მოიხსენიებს: "და ადამიანები, რომლებმაც რაღაც საინტერესო გააკეთეს, იყვნენ მხოლოდ პ., მ. / და საიდუმლო მრჩეველი ფრობენიუსი, / მესიო ჟანიც [კოკტო] დრო და დრო რამე პიესას თუ დაწერდა და კიდევ - ოპოსუმი [თ. ს. ელიოტი]". Ezra Pound, Pisaner Cantos, გვ. 28.

¹³ Ezra Pound, Pisaner Cantos, გვ. 42.

¹⁴ Silvio Gesell, Die natürliche Wirtschaftsordnung durch Freiland und Freigeld, Verlegt durch Roman Gesell, Arnstadt i. Thür. 1919, გვ. 268.

¹⁵ Ezra Pound, Pisaner Cantos, გვ. 8.

¹⁶ შდრ. ჩვენს მიერ უკვე ხსენებული Canto 46: "თუკი / ეს ასეა, - ვკითხე, - მაშინ ყველა წესიერ მთავრობას / დივიდენდების დაგახდა ხომ უნდა შეეძლოს?" მერი შეყოვნდა და შემდეგ მითხრა: "დიიახ... / თქვენ გულისხმობთ: გადასახადების აკრეფის მაგიერ?.."

¹⁷ Ezra Pound, Pisaner Cantos, გვ. 8.

¹⁸ ebd.

¹⁹ ebd.

²⁰ Ezra Pound, Pisaner Cantos, გვ. 14.

²¹ Noel Stock, The Life of Ezra Pound, გვ. 331.

²² Ezra Pound, Pisaner Cantos, გვ. 78.

²³ Ezra Pound, Pisaner Cantos, გვ. 80, ბიბლია, ლირიკული ანთოლოგია და კონფუციუსი - ეს სამი წიგნი პაუნდს ხელთ ჰქონდა ბანაკში პატიმრობისას. ასე რომ, ის თითქმის იძულებული იყო,

დაბრუნებოდა პირველი, ადრეული Cantos-ს სტილსა და ურიცხვი ციტატის გამოყენებას, როგორც ჯონ ადამსისადმი მიძღვნილ Canto-ში და უფრო ადრეულ ჩინურ ლექსებში (რომ არაფერი ვთქვათ იტალიურ ენაზე ომის პერიოდში დაწერილ ორ ლექსზე, რომლებიც Cantos-ს უშუალო წინამორბედებად უნდა ჩავთვალოთ. იხ.: Ezra Pound, *Die ausgefallenen Cantos LXXII und LXXIII*, Arche, Zürich 1991).

²⁴ Ezra Pound, *Pisaner Cantos*, გვ. 110.

²⁵ ebd. გვ. 72.

²⁶ ebd.

²⁷ Ezra Pound, *Pisaner Cantos*, გვ. 194.

²⁸ ebd. გვ. 98.

²⁹ ebd. gv. 122.

რეალურის პარადოქსი ხელოვნებაში

¹ Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI* (Berlin: Quadriga Verlag, 1987): 118.

² Erwin Panofsky, “Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (1924/1925), in: ders., *Deutschsprachige Aufsätze I, II* (Berlin: Akademie Verlag, 1998): 666; sowie Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* (Berlin: Merve Verlag, 1982): 79.

³ Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst* (Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1984): 17 ff.

⁴ Ebd.:23.

⁵ Jonathan Crary, “Die Modernisierung des Sehens” (1988), in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie* (Stuttgart: Reclam, 2010): 206–224.

⁶ Ebd.: 210 f.

⁷ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1991): 34.

⁸ Jean Baudrillard, *Agonie des Realen* (Berlin: Merve Verlag, 1978): 7 f.

იმასთან დაკავშირებით, თუ დღესაც კი რაოდენ აქტუალურია რუკა, როგორც პარადიგმა, იხ. აგრეთვე “ფიქციის ხელოვნების ფიქციისადმი” მიძღვნილი *Kunstforums*-ის ტომი, S. 132: “Das Ganze scheint realer als seine fiktiven Teile: Kartografische Arbeiten von Wim Delvoye, Michael Müller und Susanne Weirich.”

⁹ Jean-Claude Lebensztejn, *Malcolm Morley: Itineraries* (London: Reaktion Books, 2001): 47.

¹⁰ In: Harald Szeemann et al. (Hg.), *documenta 5*, Katalog (Kassel: documenta GmbH, 1972): Registerblatt 15.

¹¹ Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge/MA: MIT Press, 1986): 196 f.

¹² Lacan (wie Anm. 1): 98.

¹³ Hal Foster, “The Real Thing”, in: *Cindy Sherman*, Katalog (Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 1996): 80 f.

¹⁴ Lacan (wie Anm. 1): 115.

¹⁵ Ebd.: 114.

¹⁶ Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge/MA: MIT Press, 1996): 152.

¹⁷ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven/CT: Yale University Press, 2008): 7.

¹⁸ ფრიდი იყენებს ფრანგი ხელოვნებათმცოდნის, ჟან-ფრანსუა შევრიეს, თეზას: ამით, მისი აზრით, მხატვრული ფოტოგრაფის დაბადება აღინიშნება.

¹⁹ Arthur C. Danto, *Das Fortleben der Kunst* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2000): 111.

²⁰ Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1997): 17 ff.

²¹ Panofsky (wie Anm. 2): 666.

²² Goodman (wie Anm. 20): 45.

²³ W. J. T. Mitchell, *Iconology – Image, Text, Ideology* (Chicago/IL: The University of Chicago Press, 1986): 53.

²⁴ Ernest Nagel, James R. Newman, *Der Gödelsche Beweis* (München:

R. Oldenbourg Verlag, 2001): 67.

²⁵ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1992): 65 f.

²⁶ Maurice Blanchot, *Museumskrankheit. Das Museum, die Kunst und die Zeit* (Köln: Verlag Wilfried Dickhoff, 2007): 12 f

²⁷ Benjamin H. D. Buchloh, “Open Letters, Industrial Poems”, in: *October*, 42 (1987): 80

²⁸ Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife* (München: Carl Hanser Verlag 1997): 25 f

შინაარსი

გამომცემლის წინასიტყვა

5

კოეზია

წარმოსახვის ქცევა სიბრტყედ <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	11
სამსჯავრო <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	13
ლამეს <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	15
წითელი ნეკნები <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	19
ჩაბერვა <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	21
თეთრი დროშები <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	23
ვაშლები <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	25
ქარიშხლის შემდეგ <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	27
კუბურები <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	29
ბაღში <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	31
ნანგრევები <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	33
ნიმფა <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	35
სილურჯე <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	37
იისფერი <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	39
ფრინველები! <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	41
ზონდი <i>თარგმნა ლევან კავლეღმა</i>	43
ჩამოსასრიალებელი <i>თარგმნა ლევან კავლეღმა</i>	45
კეგლის თამაში <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	49
ამბოხი <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	51
გაცვლა <i>თარგმნა ლევან კავლეღმა</i>	53
ერთი გაფერადება <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	55
ოდები <i>თარგმნა ლევან კავლეღმა</i>	
უტყვი მზერების ლაბირინთში...	57
კენტავრი	61
ხეს მიყრდნობილი, წიგნით ხელში...	65
გსურს რომ გაიგო, მართლა ჩასწვდე?..	67
ფეხარეული მიბარბაცებს ქუჩაში, ამჩნევს...	71
იქნება ოდა, ან არადა - განმეორება...	75
ჩემი ცენზორი სწრაფად ჩასწვდა...	79
ალარ ამონმებს არაფერი ჩვენს არსებობას...	81
სონეტების გვირგვინი <i>თარგმნა გია ჯოხაძემ</i>	
1. ფუნჯებით ხატვა	83
2. ზედაპირის დაფარვა საღებავით	85

3. ჩამორეცხვა	87
4. ტილო	89
5. ჩარჩო	91
6. მოლბერტი	93
7. ხედვა	95
8. მოდელი	97
9. გამოფენა	99
10. კედელი	101
11. პორტრეტი	103
12. შერევა	104
13. მოქნევა	107
14. მითხიპვნა	109
15. შთაგონება	111

ესსეები

თარგმანი და პოეტიკა	115
<i>თარგმნა თამარ კოტრიკაძემ</i>	
ეთიკა, ფული, პოლიტიკა და პოეტიკა	167
<i>თარგმნა თამარ კოტრიკაძემ</i>	
მათემატიკური ცნობიერების მეშვეობით მიღებული ესთეტიკური სარგებელი, როგორც <i>Contradictio in adiecto</i>	180
<i>თარგმნა შორენა შამანაძემ</i>	
რეალურის პარადოქსი ხელოვნებაში	192
<i>თარგმნა თამარ კოტრიკაძემ</i>	
ავტორის შენიშვნები ესსეებისთვის	225

INHALT

Vorwort des Herausgebers	5
---------------------------------	---

POESIE

flächeln der vorstellung <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	10
gericht <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	12
an die nacht <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	14
rote rippen <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	18
gebläse <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	20
weisse fahnen <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	22
äpfel <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	24
nach stürmen <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	26
baukasten <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	28
im garten <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	30
ruinen <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	32
nymphe <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	34
ein bläuen <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	36
violett <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	38
vögel! <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	40
sonde <i>übersetzt von Lewan Kawleli</i>	42
rutsche <i>übersetzt von Lewan Kawleli</i>	44
kegeln <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	48
krawall <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	50
wechsel <i>übersetzt von Lewan Kawleli</i>	52
ein färben <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	54
Oden <i>übersetzt von Lewan Kawleli</i>	
still steht nicht scheinen in den stummen blicken...	56
kentaur	60
sitzt an den stamm gelehnt das buch in händen...	64
willst du wirklich verstehn? schlag an ein thema mir!..	66
stolpert er auf die strasse, sieht, wie wenig...	70
entweder ode oder wiederholung...	74
noch ein gespräch, wie schnell begreift mein zensor...	78
dann testet nichts mehr, wie weit verirrt wir uns...	80
Kranz <i>übersetzt von Gia Djochadse</i>	
1. pinseln	82
2. auftragen	84

3. waschen	86
4. leinwand	88
5. rahmen	90
6. staffelei	92
7. ansicht	94
8. modell	96
9. ausstellung	98
10. wand	100
11. portrait	102
12. mischen	104
13. schwung	106
14. patzen	108
15. eingebung	110

ESSAYS

Übertragung und Poetik	115
<i>übersetzt von Tamar Kotrikadse</i>	
Ethik, Geld, Politik und Poetik	167
<i>übersetzt von Tamar Kotrikadse</i>	
Der ästhetische Gewinn durch mathematische Erkenntnis als Contradictio in adiecto	180
<i>übersetzt von Schorena Schamanadse</i>	
Das Paradox des Realen in der Kunst	192
<i>übersetzt von Tamar Kotrikadse</i>	
BEMERKUNGEN DES AUTORS	225