

დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა

(X X ს ა უ კ უ ნ ე)

ლიტერატურის ისტორია

კომედიკა

ურთიერთობანი

თბილისი 1988

წინამდებარე წიგნი მოიცავს XX საუკუნის, უპირატესად, XX ს. II ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურის მცირე პანორამას, ამ საუკუნის ლიტერატურული პროცესის ზოგიერთ რგოლსა და წახნავს. კრებულის თემატიკა და პრობლემატიკა არ იფარგლება რომელიმე ლიტერატურული სტილისა თუ სკოლის, რომელიმე ერთი პრობლემისა თუ თემის ჩარჩოებით; მეორე მხრივ, მას არც სისრულისა და მრავლისმომცველობის პრეტენზია აქვს. წიგნის მიზანია მკითხველ საზოგადოებას წარმოადგენა შეუქმნას XX საუკუნის დასავლეთევროპული ლიტერატურის ძირითად და აქტუალურ საკითხებსა, აგრეთვე ქართული დასავლეთმცოდნეების ერთი ნაწილის კვლევის საგანსა და მისი ინტერესების დიაპაზონზე. ნაშრომის თემატურ-პრობლემური რადიუსი სწვდება XX ს. დასავლეთევროპული ლიტერატურის ისტორიას, პოეტიკასა და ურთიერთზემოქმედებას.

რედაქტორები: ნ. ო რ ლ ვ ს კ ა ი ა
ნ. კ ა კ ა ბ ა ძ ე

რეცენზენტები: ლ. თ ა კ ვ ა რ ე ლ ი ა
ლ. ხ ვ ი თ ა რ ი ა

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1988

4603020000
Л —————
M 608 (06) 88

ISBN 5—511—00094—9

წი ნ ა ს ი ტ ყ ვ ა ო ბ ა

წინამდებარე წიგნი მოიცავს XX საუკუნის, უპირატესად, ამ საუკუნის მეორე ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურის მცირე პანორამას, XX საუკუნის ლიტერატურული პროცესის ზოგიერთ პარადიგმატულ და დამახასიათებელ რგოლსა და წახნაგს. კრებულის თემატიკა და პრობლემატიკა არ იფარგლება რომელიმე ლიტერატურული მიმდინარეობისა თუ სკოლის, რომელიმე ერთი თემისა თუ პრობლემის ჩარჩოებით, ე. ი. იგი არ წარმოადგენს თემატურ კრებულს. მეორე მხრივ, მას არც სისრულისა და მრავლისმომცველობის პრეტენზია შეიძლება ჰქონდეს.

ამასთან წიგნის თემატურ-პრობლემური სპექტრი საკმაოდ ფართო და მრავალფეროვანია: ლიტერატურის ისტორია, ნაწარმოებთა და ჟანრთა პოეტიკა, ლიტერატურათა ურთიერთზეგავლენა — ასეთია კრებულის ზოგადი ასპექტები და, თავის მხრივ, ეს ასპექტებიც ქვეასპექტებსა და „ქვეგანაყოფებს“ არ გამორიცხვენ.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს არ არის კოლექტიური, კომპლექსური, ერთობლივი, ერთი კონცეფციით შეკრული და შედუღებული ნაშრომი; იგი წარმოადგენს სხვადასხვა ესთეტურ-ლიტერატურული კრედიოსა და კრიტერიუმის, სხვადასხვა გემოვნების მქონე მკვლევარების დამოუკიდებელ ნამუშევართა კრებულს. ჩვენი აზრით, მრავალფეროვნება, საკუთარი შეხედულების სხვისთვის თავის მოხვევის მათე პრაქტიკის სრული უარყოფა, აზრთა და შეხედულებათა სხვაობა, ლიტერატურის სხვადასხვა კუთხიდან თუ რაკურსიდან დანახვა, სხვადასხვა ესთეტური კრიტერიუმის მომარჯვება გვათავისუფლებს დოგმატიზმისა და ლიტერატურულ ფენომენტთა ნიველირება-უნიფიცირებრივ საგანს.

წინამდებარე კრებულის მიზანია მკითხველ საზოგადოებას, დასავლეთევროპული ლიტერატურის საკითხებით დაინტერესებულ პირთ, სტუდენტ ახალგაზრდობას წარმოადგენა შეუქმნას XX საუკუნის II ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურის საკვანძო, კარდინალურ პრობლემატიკაზე, აგრეთვე ქართველი დასავლეთმცოდნეების ერთი ნაწილის კვლევის საგანსა და ინტერესების დიაპაზონზეც.

ნოდარ კაკაბაძე

ნიკო ყიასაშვილი

„თანამედროვეობა“ და „მოღერნიში“

ჩვენი საუკუნის 20 — 30-იანი წლების ცნობილმა ინგლისელმა მწერალმა და რომანის თეორეტიკოსმა ედუარდ მორგან ფორსტერმა, რომელიც მას შემდეგ დიდი ხნის განმავლობაში აღარაფერს წერდა, ერთ-ერთი სატელევიზიო ინტერვიუს დროს განაცხადა:

„ჩემის აზრით, ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, თუ რატომ შევწყვიტე რომანების წერა, ის არის, რომ მსოფლიოს სოციალური სახე ეგრე რიგად შეიცვალა. მე მიჩვეული ვიყავი მეწერა ძველი ყაიდის სამყაროს შესახებ, თავისი ოჯახებით, სახლებითა და შედარებითი სიმყუდროვით. ეს ყველაფერი გაქრა და მაუხედავად იმისა, რომ შემიძლია ვიფიქრო თანამედროვე სამყაროს შესახებ და გავიაზრო იგი, აღარ ძალმიძს მისი აღწერა რომანში“¹.

მიუხედავად იმისა, ანდა შესაძლოა სწორედ იმიტომ, რომ ინგლისის სოციალური ყოფა მუდამ მეტად კონსერვატიული იყო, ინგლისელებმა მწვავედ განიცადეს მათ საზოგადოებაში მომხდარი სოციალური ცვლილებანი.

ვიქტორიანული ინგლისის დასასრულისა და მეოცე საუკუნის დასაწყისის ინგლისური საზოგადოების განვითარების ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან სოციალურ საფუძველს ინგლისის სოფლის გაქრობა, ინგლისის სოფლის მეურნეობის მთლიანი ტრანსფორმაცია წარმოადგენს. ცნობილი ინგლისელი ისტორიკოსის გ. მ. ტრეველიანის მოსწრებული თქმისა არ იყოს, „სოფლის მეურნეობა წარმოების რაიმე ერთი სახე კი არ არის, არამედ ცხოვრების ყაიდაა, იშვიათი და განუმეორებელი ადამიანურ და სულიერ ღირებულებათა სფეროში“².

ამიტომ სოფლის გაქრობა, ქალაქის სრული გაბატონება, სოფლური ყოფის თანდათანობითი შეცვლა მთლიანად ქალაქურით, რა თქმა უნდა, თავისებურ კვალს აჩნევდა ადამიანურ ურთიერთობებს, ახალ ზნეობრივ ნორმებს წარმოშობდა და, ბოლოს, ახალ იდეებსა და სიუჟეტებს ბადებდა ლიტერატურაში.

ამ მხრივ მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნეების მიჯნაზე მომხდარი სოციალური ცვლილებანი, როგორც თავისი მასშტაბით, ისე ხასიათით

და, რაც მთავარია, იმ ზეგავლენით, რაც მათ ინგლისის კულტურაზე საერთოდ და კერძოდ მხატვრულ ლიტერატურაზე მოახდინეს — მხოლოდ აღორძინების ეპოქას თუ შეედრება. ეს პროცესები, რა თქმა უნდა, სხვა ეპოქებისათვისაც იყო მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელი, მაგრამ მეთვრამეტე-მეცხრამეტე საუკუნეებში, მაგალითად, მათ ერთგვარად პერმანენტული, დროში გაკვიმული, თანდათანობითი გაღრმავებისა და განვითარების ხასიათი ჰქონდათ. მეოცე საუკუნის დასაწყისისათვის კი, ისევე როგორც აღორძინების ეპოქაში, ამ პროცესებს საოცარი ინტენსიურობა და დაძაბულობა ახლდა, რაც პრინციპულად განსხვავებულ სოციალურ და კულტურულ ვეფქტს იძლეოდა.

ურბანიზაცია ამ რთული ისტორიული პროცესის მხოლოდ ერთი მხარეა. თვით ინგლისური ინტელიგენციის წრეებში ცვლილებები მეტად ნელა მიმდინარეობდა. საშუალო ინგლისელის ოჯახიც ჯერ კიდევ ძველი წარმოდგენებით ცხოვრობდა: მას ურყევად მიაჩნდა საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული და დედოფალ ვიქტორიას ეპოქაში განმტკიცებული ყოფითი ნორმები და წესები. ინგლისური ვიქტორიანიზმი ფაქტიურად ტრადიციისადმი ინგლისელების ერთგულების გამოხატულება და, ამავე დროს, მისი დამკვიდრებაცაა. ბევრი რამ, რაც საერთოდ ინგლისური ტრადიციონალიზმის სახელითაა ცნობილი, სწორედ ვიქტორიანულ ინგლისში პოულობს სათავეს. ვიქტორიანულმა ინგლისმა შექმნა სწორედ წარმოდგენა საშუალო ინგლისელის ოჯახის ურყევი ზნეობრივი პრინციპების შესახებ, ამ ოჯახისა და მისი სადგომის — სახლის ხელშეუხებლობისა და აბსოლუტური დამოუკიდებლობის შესახებ, ცოლქმრული ურთიერთობის სიწმინდის, ოჯახურ დამოკიდებულებათა ნეოპატრიარქალური ზნეობრივი საფუძვლების შესახებ. საშუალო ინგლისელი ყოველ ძალას ხმარობდა, რათა ეს პრინციპები, ეს შეხედულებები, ეს გარეგნული სახე ვიქტორიანული ინგლისური ტრადიციისა მტკიცედ დაეცვა და შეენარჩუნებინა, თაობიდან თაობაში გადაეცა, ერთგვარად მარადიულ ეთიკურ ნორმებად ექცია.

მაგრამ გარეგნული სურათი ყოველთვის როდი გამოხატავდა საქმის ნამდვილ ვითარებას. იმისდა მიუხედავად, რომ ინგლისელები თვით პირველი მსოფლიო ომის წინა პერიოდშიც კი ძალიან ცდილობდნენ ვიქტორიანული კეთილდღეობა და ოპტიმიზმი შეენარჩუნებინათ, დროება უკვე საგრძნობლად გამოცვლილიყო და ცხოვრების ახალი პირობები ამის არავითარ საფუძველს აღარ იძლეოდა.

ახალგაზრდა ჯოლიონი (ჯონ გოლზუორთის „ფორსაიტების საგაში“) კარგად შენიშნავს იმ ძირითადი ცვლილების შესახებ, რაც ფორსაიტთა თაობებს შორის მოხდა. ახალი თაობები, ჯოლიონის აზ-

რით, თანდათან კარგავენ საკუთარი თავის რწმენას. თავდაცვის სეკ-
კეთესო საშუალებაა საკუთარ კანში დამალვა: არასოდეს არ უნდა
შეხედო შენს საკუთარ თავს სხვისი თვალებით! მაგრამ ამისი დრო სა-
მუდამოდ წავიდა — ახალ თაობებს აღარ შეუძლიათ სხვისი თვალითაც
არ შეხედონ საკუთარ თავს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ისინი იძულე-
ბული არიან თვითნაალიზი მოახდინონ, ძველ მორალურ ღირებულე-
ბათა გადაფასებას შეუდგნენ, ტრადიციას გადაუხვიონ და ახალი
ცხოვრების მიერ ნაკარნახევი პირობები ფაიზიარონ და მიიღონ.

ახალგაზრდა ინტელიგენციამაც (ბიატრის უებმა, ჟ. ჰობსონმა და
სხვებმა) მიიღო ახალი, ინდუსტრიული რევოლუციის შედეგად წარ-
მოქმნილი ცხოვრება ისეთად. როგორადაც იგი მას წარმოუდგა. მიიღო
და მის კრიტიკულ შეფასებას შეუდგა. მეთიუ არნოლდის, კარლაი-
ლისა და კოლრიჯის კრიტიკის მეთოდები ახალ თაობას აღარ გამოად-
გებოდა — მათ წინაშე მღვარი პრობლემები არა მარტო ახალი ისტო-
რიული სინამდვილის გამომხატველი იყვნენ, არამედ თავიანთი მასშტა-
ბურობითაც სრულიად განსხვავდებოდნენ მეცხრამეტე საუკუნის ოც-
დაათიანი წლების ვითარებისაგან.

მეოცე საუკუნის ინგლისური მწერლობისათვის დიდი მნიშვნე-
ლობა ჰქონდა იმ ახალსა და განსხვავებულ ზნეობრივ ნორმებსა და
წარმოდგენებს, რაც თავისთავად მეცხრამეტე საუკუნის ერთგვარ
რეაქციასა და დაპირისპირებას წარმოადგენდა: თუ ვიქტორიანული
ეპოქისათვის დამახასიათებელი იყო მტკიცე ზნეობრივი ნორმების
ყოველნაირი დემონსტრაცია, ხაზგასმა, თუნდაც ეს გარეგნული და
ამდენად არაგულწრფელიც ყოფილიყო, მეოცე საუკუნემ მოიტანა
გრძნობათა და განცდათა მეტი გულწრფელობა და ამდენად მათი
მეტი სითამამითა და ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით ჩვენება
ლიტერატურაში. ამ მხრივ მეოცე საუკუნე თავისი მნიშვნელობით
ისევ და ისევ რენესანსის ეპოქას თუ შეედრება. მაგრამ თუ რენესან-
სის ეპოქაში ასკეტურ წარმოდგენებს გრძნობათა სიხალასე და გულ-
წრფელობა დაუპირისპირეს, რომელთა გამონატვა გარკვეულ ფსიქო-
ლოგიურ პლანში წარმოუდგა მაშინდელ მკითხველსა თუ თეატრის
მყურებელს, მეოცე საუკუნეში ამას დაემატა ადამიანის სულიერი
სამყაროს სიღრმისეული ფენების, შესაძლოა, კლასიკოსებისათვის
უცნობი საშუალებებით გამოვლენა და ხატვა.

მეოცე საუკუნის დასაწყისის ინგლისურ მწერლობაში განსაკუთ-
რებული მნიშვნელობა მიენიჭა ადამიანთა (და, ბუნებრივია, სქესთა)
ურთიერთობის ახლებურ, ვიქტორიანულ შეხედულებათაგან პრინცი-
პულად განსხვავებულ გაგებას. თუ ვიქტორიანული ოჯახისათვის წარ-
მოუდგენელი იყო ოჯახურ უთანხმოებათა, ოჯახის წევრებს შორის
არსებული წინააღმდეგობის საქვეყნოდ გამოტანა, ახალი დროის მწერ-

ლობაში ამ საკითხებმა პირველმნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. ოჯახის დარღვევა ექტორიანული ინგლისის ზნეობრივი კანონების მიხედვით საშინელი ცოდვა იყო. არა იმიტომ, რომ ყველას სჯეროდა ყველა დანარჩენის ბედნიერებისა, არამედ იმიტომ, რომ ამაზე საქვეყნოდ ყვირილი ცუდ ტონად ითვლებოდა: ინგლისური ოჯახი როგორც ინგლისური საზოგადოება მინიატურაში — მუდამ ურყევი და მტკიცე უნდა ყოფილიყო. ახალმა ცხოვრებამ ახალი ზნეობრივი კრიტერიუმები მოიტანა. ოჯახის რღვევა ისეთივე ნორმალურ პროცესად იქცა, როგორც თვითონ ინგლისის იმპერიის თანდათანობით დაშლა.

გოლზუორთის „ფორსაიტების საგა“, ერთი მხრივ, შესანიშნავად გადმოგვცემს ინგლისური ფორსაიტოზმის (ე. ი. ექტორიანული ინგლისის ყველაზე ნიშანდობლივი მემკვიდრეობის) თანდათანობით დასუსტებისა და დაშლის პროცესს, ხოლო, მეორე მხრივ, ააშკარავებს გოლზუორთის თაობისა და მიმართულების მწერლების ცდას გარეგნულად მაინც დაიცვან ძველი, ყოველ შემთხვევაში. სევლაანად მაინც გამოეთხოვონ ამ ძველს, გულისტყვილით აღნიშნონ მისი წასვლა ისტორიის ასპარეზიდან.

დევიდ ლორენსისა და ვარჯინია ვულფის რომანებში, მაგალითად, ნათელ გამოხატულებას პოულობს (თავთავისებურად) მეოცე საუკუნის ინგლისის მწერლობის ეს სპეციფიკა, რომელიც სწორედ აღამიანთა ურთიერთობის ახლებურ, ექტორიანული ეპოქისაგან განსხვავებულ გაგებას გულისხმობს. ოჯახური „ბედნიერებით“ დაუკმაყოფილებლობა, ქალისა და კაცის ინტიმურ ურთიერთობაში გაღიზიანების გრძნობის გაჩენის საშიშროება (და ხშირად გარდუვალობაც). ბუნებასთან პარამონიის დამყარების შეუძლებლობის განცდა. ყველაფერი ეს მეოცე საუკუნის ინგლისელ მწერლებს შესწავლისა და მხატვრული გააზრების ობიექტად უქცევიათ.

ამ მხრივ ერთგვარ ნიშანსვეტს თუ ზღურბლს პირველი მსოფლიო ომი წარმოადგენს.

კონფლიქტმა ძველ თაობასა და ე. წ. სანგრების თაობას შორის დააჩქარა ძველი ექტორიანული ყოფის მთლიანი დაშლა. ომი იქცა ასობით. მემუარების თემად. იგი უშუალოდ მხატვრულ ლიტერატურაშიც შეიჭრა და მწერლები თავთავისებურად გამოხატავდნენ ომის ზეგავლენას თაობის დასაბულ ნერვებზე. ამ მხრივ რიჩარდ ოლდინგტონისა და „სანგრების პოეტების“ გახსენებაც იკმარებდა.

დევიდ ლორენსი რომანში „კენგურუ“ წერდა:

„ძველი სამყარო 1915 წელს დამთავრდა. 1915-16 წლების ზამთარში ძველი ლონდონი სულიერად დაეცა; ქალაქმა თითქოსდა შეწყვიტა არსებობა, როგორც მსოფლიოს გულმა. იგი გადაიქცა დამსხვრეული ოცნებების, გრძნობების, ვნებების, შიშისა და ძრწოლის

მორევად. ლონდონის ღირსება გაქრა და დაიწყო ჭეშმარიტი გახრწნა, ერთ გამოუთქმელი გახრწნილება პრესისა და საზოგადოებრივი აზრისა...“

ტომას პარდის, ბერნარდ შოს, ჯონ გოლზუორთის, პერბერტ უელსის, რიჩარდ ოლდინგტონის და სხვათა შემოქმედებაში თავისებური სახითა თუ ფორმით აისახა და გამოიხატა ეპოქის მტკივნეული პრობლემები, ეპოქის ნაჭისცემა. თითოეული ამ მწერლის შემოქმედება ცალკე, დამოუკიდებელი ერთეულია, რომლის შესწავლა-ანალიზისას მეოცე საუკუნის პრობლემათა კონკრეტული მხატვრული გააზრების მთლიანი სურათი წარმოგვიდგება, მაგრამ შეიძლება ლაპარაკი იმ საერთოზეც, რაც ამ ერთიანი ნაკადის მწერლობას ახასიათებს ამ მხრივ: მათი მიმართება თავისი ეპოქის ისტორიული რეალობისადმი მეტ-ნაკლებად კრიტიკულია, ამ რეალობის აღწერის, გადმოცემის მეთოდი კი გულისხმობს ცხოვრებისეული სიმართლის რეალისტურად ასახვას ისეთნაირად, რომ ამასთან მწერლის ჰუმანისტური პოზიცია საბოლოოდ ადამიანური პროგრესის ასევე მეტ-ნაკლებად მტკიცე რწმენას გამოხატავს.

პირველი მოთხოვნა, რომელსაც გოლზუორთი უყენებს თავის თანადროულ დრამატურგიას — არის აზრის სიცხადე (რასაც შემდგომ მოდერნისტები ვერავითარ შემთხვევაში ვერ წამოწევენ პირველ პლანზე). გოლზუორთის მტკიცებით, აზრი დრამატულ ნაწარმოებს „შილივით“ უნდა ადგეს თავზე. ცხოვრებისეული მასალის შერჩევა, ამავე დროს, ყოველთვის შეიცავს ზნეობრივი გაკვეთილის რაიმე სახეობას. დრამატურგი, გოლზუორთის აზრით, ისეთნაირად უნდა არჩევდეს ამ ცხოვრებისეულ მასალას, რომ მისი ზნეობრივი პოზიცია და მის მიერ განზრახული „ზნეობრივი ქადაგება“ თვალნათლივი და „კაშკაშა“ იყოს.

მაგრამ გოლზუორთი, რა თქმა უნდა, შიშველ, პირდაპირ ქადაგებას არ გულისხმობს. პირიქით, იგი თავიდანვე აღნიშნავს, რომ ყალბი კეჟისდამრიგებლობა არასოდეს არ არის „თავისუფალი“ და „მშვენიერი“.

ყოველი სერიოზული დრამატურგისათვის, მაგალითად, გოლზუორთის აზრით, სამი გზა არსებობს. პირველი: პირდაპირ შესთავაზოს მაყურებელს ის, რაც ამ მაყურებელს უნდა (ანუ ისეთი შეხედულებები და ზნეობრივი ნორმები, რომლებითაც იგი საზრდოობს და ხელმძღვანელობს). ეს გზა ყველაზე ჩვეულებრივი და ყველაზე საიმედოა მყარი, ნაღდი პოპულარობის მოსახვეჭად. მეორე: პირდაპირ შესთავაზოს მაყურებელს საკუთარი მორალური მრწამსი და თუ იგი ეწინააღმდეგება მაყურებლისას, შესთავაზოს იგი ისეთნაირად, რომ მან მწარე აბივით გადაყლაპოს „მურაბასთან ერთად“. მესამე:

შესთავაზოს მაცურებელს არა მზამზარეული კოდექსი, არამედ ცხოვრებისეული მოვლენები და ხასიათები, რომლებიც დრამატურგის საკუთარი შეხედულებების მიხედვით იქნებიან გადარჩეული და დაჭგუფებული, თუმც კი არამც და არამც დამახინჩებული. ამით დრამატურგი საშუალებას აძლევს მაცურებელს თვითონ გაერკვეს და სათანადო „დარიგებაც“ გამოიტანოს შემოთავაზებული მასალიდან თუ სიტუაციიდან. ეს მესამე გზა, გოლზუორთის აზრით, ავტორის უაღრეს ობიექტურობას მოითხოვს, მას უნდა შეეძლოს ადამიანთა ღრმა შესწავლა, მომავლის განჭვრეტა და დიდი ჭაფა, თანაც ისე, რომ უშუალო შედეგს არ ელოდოს.

უშუალო შედეგს, რეზულტატს, ე. ი. პრაქტიკულ, უტილიტალისტურ მიზანს რაც შეეხება, გოლზუორთი მეტად კატეგორიულად ემიჯნება იმ პრაგმატისტულ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც ყოველი ნააზრების, ნაფიქრალის, კვლევის მნიშვნელობა უშუალოდ მიღწეული რეზულტატით, მიღწეული შედეგების პრაქტიკული წონითა და სარგებლიანობით განისაზღვრება. შექსპირის მიერ კაცობრიობისათვის ნოტანილი სარგებელი, მაგალითად, არ არის უშუალო, იგი მუდმივი კატეგორიაა. შექსპირს ისეთივე სარგებელი მოაქვს, როგორც ზღვის ან ცის სიმშვენიერით ტკბობას. ეს იმიტომ, რომ შექსპირის პიესები თავისუფალია ყალბი ჭკუისდამრიგებლობისაგან. მხოლოდ ასეთი (მესამე) გზა მიაჩნია გოლზუორთის ისეთ გზად, რომელიც ერთი შეხედვით არსებულის, ფაქტების ობიექტურ, არატენდენციურ ხატვას გულისხმობს, მაგრამ რომელიც საბოლოოდ ნამდვილ სარგებელს მოუტანს მკითხველსა თუ მაცურებელს ცხოვრების მთელი სირთულის, კარგისა და ავის, სიმართლის ჩვენებით.

გოლზუორთის აზრით, მისი თანამედროვე დრამატურგია მეტად შორს არის ასეთი იდეალური სურათისაგან. ამიტომ იგი არსებული, მანკიერი დრამატურგიის შეფარდებით ავკარგიანობაზე ჩერდება. უპირველეს ყოვლისა მისთვის მნიშვნელოვანია სიუჟეტი. სიუჟეტი სანდო, მყარი შენობაა, რომელიც თანდათან აღიმართება ხასიათებზე გარემოს ზემოქმედებითა და პირიქით — გარემოზე ხასიათების ზემოქმედებით — იდეების ატმოსფეროში. დრამის შემდეგი მძლავრი კომპონენტი, გოლზუორთის მიხედვით, არის დიალოგი. ისევე როგორც სიუჟეტი, დიალოგიც უშუალოდ ხასიათს ეყრდნობა და ხასიათის „გამოხატულებაა“. ხასიათი კი მხოლოდ მაშინ არის მაღალმხატვრული, როცა იგი ცხოვრებისეულია, დამაჯერებელია, ცოცხალია. ხასიათების შერჩევა მეტად სათუთ საქმედ მიაჩნია გოლზუორთის. მთავარია სწორად და ზუსტად იყოს შერჩეული ხასიათები, არ მოხდეს მათზე ძალდატანება, არ იქნენ ისინი გამოყენებული სორა-

ლის ან ავტორის ჩანაფიქრის მშრალი ქადაგებისათვის. რაც შეეხება სიუჟეტს და დიალოგს, ისინი თავისთავად აეწყობიან ხასიათებს და მათ ურთიერთობას. იდეალური დრამატურგი თავის პერსონაჟებს და მოვლენებს ძირითადი იდეით შემოფარგლავს, მაგრამ მას შემდეგ, რაც სალტეში აღმოჩნდებიან — ამ ხასიათებსა და მოვლენებს თავისუფალი და ბუნებრივი, ცხოვრებისეული კანონზომიერებით განპირობებული განვითარება ესაჭიროებათ.

სიუჟეტს, მოქმედებას, ხასიათებს, დიალოგს გოლზუორთი ტრუიზმების საბაბებს ეძახის. არის დრამატურგიაში, მისი აზრით, კიდევ ერთი ტრუიზმის საბაბი — სურნელება, ძნელად შესაგრძნობი და შესამჩნევი, ნატიფი, სათუთი რამ, რაც აუცილებლად უნდა ახლდეს ჰემმარჩტ ხელოვნებას. ეს დრამატურგის სულიაო, ამბობს გოლზუორთი, რომელიც ნაწარმოებში სუფევს, მაგრამ კონკრეტული „ადგილსამყოფელი“ არ გააჩნია. ეს შემოქმედის ის უნიკალური თვისებაა, რაც მის ნაწარმოებს განუმეორებელს ხდის და რისი დაგეგმვაც, წინასწარ შემუშავება მას არ შეუძლია. და კიდევ ერთი ტრუიზმიაო. დასძენს გოლზუორთი: ახლა მოდად იქცა რეალისტური დრამის ხოტბა ეპიკურის დამცირების ხარჯზე, ეპიკურისა ფანტასტიკურის, ხოლო ფანტასტიკურისა რეალისტურის მოსასპობად. მაგრამ ამას არა აქვს აზრი, ამბობს გოლზუორთი. ცხოვრების აზრის, სილამაზის, სიმართლისა და ირონიის ჩვენება ყველა ამ ფორმით მოხერხდება. მთავარია დრამატურგი ძირითად სათქმელს ჩასწვდეს და დამაჯერებლად ვამოხატოს იგი. კრატიერიუმი კვლავ და კვლავ ცხოვრებისეული სინარტლეა.

გოლზუორთი ინგლისური დრამის განვითარების ორ მიმართულებას ხედავს: ერთია რეალიზმის ფართო, პირდაპირი „მიდინარე“ — გზა, რომლითაც წარიმართება მკაცრად ჩამოქნილი, მაღალი იდეებით შთაგონებული დრამა, რომელსაც ხშირად ფოტოგრაფიულს უწოდებდნენ და ავიწყდებათ ძველი ლათინური ანდაზა—*Ars est celare artem* („ხელოვნება ის არის, რომ ხელოვნება არ ჩანდეს“); ხოლო მეორეა რომანტიკული ოცნებებითა და ფანტაზიით დატვირთული „დაკლაკნილი ნაკადული“, რომელიც ახალ გზებს, ახალ საშუალებებს მიმართავს ადამიანის სულის სიღრმისეული მხარეების დასახატად. მართალია, გოლზუორთი ცდილობს ინგლისური დრამის მომავალი განვითარების ეს ორი გზა ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამოყოფილ და განსხვავებულ გზებზედ წარმოადგინოს (რომელთა იდეალური სინთეზი თეორიულად დასაშვებია, თუმცა კი პრაქტიკულად ნაადრევო და ამდენად უძლეური), მაგრამ, ფაქტიურად ამ ორ ნაკადსა თუ გზას შორის არავითარი პრინციპული განსხვავება არ არის: ორივე გოლზუორთისეული რეალიზმის იდეას შეიცავს.

გოლზუორთი დაეინებით ძოითხოვეს სიმართლეს, დაძაჯერებლო-
ბას, ყოველი ფრაზის, ყოველი ეესტის, ყოველი სიტყვის ბუნებრი-
ობას, რათა მიღწეულ იქნეს ძირითადი მიზანი — დაიხატოს ბუნებ-
რივი, ცხოვრებისეული ხასიათი. და თუმცა წერილში ლაბარაკია იდე-
აზე, როგორც გარკვეულ მარგანიზებელ ფაქტორზე, არსებითად
რეალისტური დრამის ავტორის ძირითად საზრუნავად მაინც მხოლოდ
ხასიათის ხატვის ტექნიკის დაუფლებაა გამოცხადებული. გოლზუორ-
თი არაფერს ამბობს იმის შესახებ, თუ რა სინამდვილის გამოხატულე-
ბას უნდა ემსახურებოდნენ ეს ბუნებრივად, „ნამდვილად“ დახატული
ხასიათები.

მეტად საინტერესოა იმისათვის თვალის გადავლება, თუ რა ევო-
ლუცია განიცადა გოლზუორთის შეხედულებებმა, რა დასკვნებამდე
მივიდა იგი სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში, როცა მთელი მისი
შემოქმედება უკვე განვილილ ეტაპს წარმოადგენდა.

1931 წელს გამოქვეყნებულ ლექციაში „ხასიათის შექმნა ლიტე-
რატურაში“ გოლზუორთი კვლავ უბრუნდება მეოთხედი საუკუნის
წინათ დასმულ პრობლემას. ოღონდ გოლზუორთი-თეორეტიკოსი,
გოლზუორთი-კრიტიკოსი ამ დროისათვის უკვე ფროიდისტულ ლიტე-
რატურაში ღრმად განსწავლული თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, გა-
თვითცნობიერებული მაინც ჩანს, ამავე დროს, ფროიდიზმი გოლ-
ზუორთისათვის არასოდეს ყოფილა ორგანული და ეს მის თეორიულ
მსჯელობებშიც გამოჩნდა.

გარემომცველი სინამდვილე, გოლზუორთის მიხედვით, მუდმივად
ზემოქმედებს ადამიანზე, რის შედეგადაც თანდათან გროვდება გამოც-
დილება და ყალიბდება მისი ქვეცნობიერი (ან, უფრო სწორად, არა-
ცნობიერი) აზროვნება. ზემოქმედება იმდენად დიდი და მრავალმზრი-
ვია, რომ თითოეული ადამიანი ქვეცნობიერი გამოცდილების „პირ-
თამდე საესე ჰურჰელს“ წარმოადგენს. უამრავი შთაბეჭდილება —
მხედველობითი, სმენითი, შეგრძნებითი თუ გემოვნებითი — ილიქეი
ადამიანის „საიდუმლო საწყობში“.

ჩვენს აქტიურ ცნობიერებას, გოლზუორთის აზრით, მეტად ცოტა
რამის გამოშვეურება და გამოყენება შეუძლია ქვეცნობიერის (არა-
ცნობიერის) ამ კატაკომბებიდან. შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდო-
ებულ ადამიანს კი შეუძლია ღრმად ჩასწვდეს ამ იდუმალ კუნჭულებს
და იჭიდან ამოკრიფოს მისი მხატვრული ქმნილებებისათვის საჭირო
ერთ დროს მიღებული შთაბეჭდილებათა თუ გამოცდილების ნამუცე-
ციები.

ქვეცნობიერს გოლზუორთი ადარებს გამოცდილების ლავას, ხოლო
ცნობიერს — ამ ლავის ზედაპირზე წარმოშობილ მეტნაკლებად თხელ
ქერქს. ამ ქერქს ამა თუ იმ რაოდენობის ნასვრეტები გააჩნია, საი-

დანაც ლავა აშოხეთქავს. შემოქმედებითი ნიჭი გოლზუორთის აგონებს საგანგებოდ გაზრდილი ჩაოდენობის ნასვრეტების მქონე ქერქს იმ იშვიათ უნართან ერთად, რაც ამ ნასვრეტებიდან გამოყოფილ თუ ამოხეთქილ ლავას ლიტერატურული პერსონაჟების, ნახატების თუ მუსიკალური ნაწარმოებების ფორმას აძლევს.

ამ საკმაოდ გულუბრყვილო სქემაში ჩანს გოლზუორთის სურვილი — ხარკი გაიღოს მისი დროის გავრცელებული ფროიდისტული შეხედულებების წინაშე. მაგრამ ფსიქოანალიტიკური მოძღვრებიდან ნასესხები რამდენიმე ტერმინის მეტად ზოგადი მნიშვნელობით ხმარების გარდა, ამ მსჯელობაში ფროიდიზმის არავითარი სერიოზული კვალი არ შეიმჩნევა. ბოლოს და ბოლოს, რასაც გოლზუორთი ქვეცნობიერის „საწყობსა“ თუ „ჭურღმულებს“ უწოდებს, სხვა არაფერია, თუ არა ტრადიციული წარმოდგენა მწერლის მიერ ცხოვრებისეული გამოცდილების დაგროვების (და მისი შემდგომი გამოყენების) შესახებ.

აღსანიშნავია, რომ „ფორსაიტების საგის“ ერთ-ერთი ინტერლუდია — „გამოღვიძება“ — ფროიდისტული სქემით შექმნილი ეტიუდია, მაგრამ აქაც, ისევე როგორც თეორიულ ნაწერებში, გოლზუორთი არსებითად ტრადიციული რეალისტია და მისთვის უცხოა ფსიქოანალიტიკური კონცეფცია თუ მეთოდი. ფროიდისტული სქემა მხოლოდ ცარიელი, მშრალი სქემაა და მასში ცნობიერების ნაკადის ლიტერატურული ტექნიკის ნატამალიც არ არის. ამოა ზოგიერთი მკვლევრის ცდა, ამ ერთი არარსებითი შტრიხის საფუძველზე გოლზუორთის შემოქმედებას მისთვის შეუფერებელი ტენდენცია მიაწეროს. მთავარი ის არის, რომ გოლზუორთის პერიოდი ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში ჯერ კიდევ არსებითად მე-19 საუკუნის. ე. წ. კრიტიკული რეალიზმის გაგრძელებას წარმოადგენს და მას არც შეიძლება თავისზე უფრო მოგვიანო ლიტერატურული პროცესების გამოხატვის პრეტენზია გააჩნდეს.

ისე კი მოხდა, რომ ათეული წლების მანძილზე გოლზუორთი ჩვენში თითქმის ერთადერთ „თანამედროვე“ ინგლისელ რომანისტად იყო აღიარებული. ეს მხოლოდ ქრონოლოგიურ შეუსაბამობას კი არ წარმოადგენს (რადღაც გოლზუორთის „თანამედროვეობა“ იყო თუნდაც ჩვენი საუკუნის 60-ან წლებში!), არამედ აქ არსებითად „თანამედროვეობის ცნების“ შინაარსისა და მისი ინტერპრეტაციის პრობლემა წამოიჭრება.

თანამედროვეობის ელემენტარული განმარტება ალბათ უნდა დაემყაროს ისტორიულ-ქრონოლოგიურ პრინციპს: თანამედროვეობა იქნება ის, რაც მწერალს დახვდება კონკრეტული ნედლი მასალის სა-

ხით მის თანადროულ საზოგადოებრივ ყოფასა და მის თანადროულ ეპოქაში. რამდენ ახალ, რთულ დეფინიციასაც არ უნდა გადავხედოთ, საბოლოოდ მაინც იმ უბრალო და ელემენტარულ განმარტებამდე მივალთ, რომ თანამედროვეობა გულისხმობს მწერლის სოციალურ, პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ თუ მხატვრულ-ესთეტიკურ ანტიურაჟს.

მთავარი ალბათ ის არის, ვინ რა კონკრეტულ შინაარსს დებს, ვის როგორ ესმის ძისივე გარემო, მისივე სოციალურ-პოლიტიკური თუ სხვა ანტიურაჟი, საკუთარი თანამედროვეობა.

ამჟამად ჩვენში უკვე დაძლეულია ის მარტივი, არაფრისმთქმელი პოზიცია, რომლის მიხედვითაც ყველაფერი, რაც კაპიტალისტურ სინამდვილეში წარმოიშვა, ყველაფერი, რასაც კაპიტალისტური ყოფა, კაპიტალისტური კულტურა შეხება, მხოლოდ და მხოლოდ ნეგატიური აღქმის, კრიტიკის ღირსია. დღესდღეობით ასეთი მცდარი, პრიმიტიული თვალსაზრისის რეციდივები სულ უფრო და უფრო ნაკლებად გვხვდება ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში. უკვე ეპვი აღარავის ეპარება, რომ დასავლეთის მწერლობის ისეთი წარმომადგენლები, როგორებიც არიან ჯოისი, კაფკა, ვირჯინია ვულფი, ლორენსი, მუზილი, ჰერმან ჰესე, იონესკო, ჰეროლდ პინტერი და ბევრი სხვა — სერიოზული კვლევის, სერიოზული მეცნიერული კვლევის, შესწავლის, ანალიზის ღირსნი არიან. უფრო მეტიც, ეს სრულიად აუცილებელიც არის, თუ გვინდა, რომ ჩვენივე თანამედროვეობა უკეთ ვიცოდეთ, უკეთ გავიგოთ, მის შესახებ უფრო სრული, ამომწურავი შეხედულება გამოგვიმუშავდეს.

ამავე დროს დღეს ჩვენთვის თანამედროვეობა ის თანამედროვეობა აღარ არის, რაც ამ ოციოდე წლის წინათ იყო. და ეს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იცვლება თვით ისტორიული სინამდვილე, არამედ იმიტომაც, რომ იცვლება ჩვენი შეხედულება ამ თანამედროვეობის არსის შესახებ. ჩვენი ეპოქაში მომხდარ დიდ ძვრებს, დიდ ცვლილებებს, მნიშვნელოვან მოვლენებს აღარ განვიხილავთ ცალმხრივად, მხოლოდ ჩვენი თვალთახედვით, არამედ ვცდილობთ სხვისი, საწინააღმდეგო თვალსაზრისიც გავითვალისწინოთ, სხვის სინამდვილესაც გადავაჯლოთ თვალი.

მწერალი, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება იყოს პასიური, ინდიფერენტული თავისი თანამედროვეობისადმი. ის არ შეიძლება უბრალო ყამთაღმწერი, სტატისტიკოსი, ფოტოგრაფი იყოს. მისი მიმართება საკუთარი სინამდვილისადმი მუდამ აქტიური, რაღაცის უარმყოფელი და რაღაცის დამამკვიდრებელია ხოლმე. ამიტომ ერთ-ერთი პირველი და აუცილებელი ნიშანი თანამედროვეობისა არის ამ თანამედროვეობის სიმაღლეზე ყოფნა. ამდენად, თანამედროვეობა მხატვრულ ლიტერატურაში არის არა თანამედროვე მოვლენებისა და

ყოფის სატყა თუ აღნუსხვა, არამედ მათი ხატვა (ისევე, როგორც ისტორიული ამბებისაც) ისეთი პოზიციიდან, რომელიც თანადროულია.

ამრიგად, ისტორიულ-ქრონოლოგიური ეპოქალმწერლობის პრინციპიდან ჩვენ თანამედროვეობისადმი მსოფლმხედველობრივ, იდეურ, აქტიურ მიმართებადღე მოვედით. ე. ი. საჭიროა, რომ მწერალი იდგეს თავისივე თანამედროვეობის დონეზე, მის მოთხოვნათა, პრეტენზიათა, თავისებურებათა გაგებისა და გააზრების დონეზე.

ტამარა მოტილიოვა თავის წიგნში „უცხოური ლიტერატურა და თანამედროვეობა“ ამ საკითხთან დაკავშირებით შემდეგს აღნიშნავს: „მაგრამ რას ნიშნავს ჩვენი საუკუნის დონეზე ყოფნა? — XX საუკუნე მეცნიერების, ზუსტი ცოდნის, დიდი მიღწევების საუკუნეა, ადამიანის ძლევამოსილებას და ბუნების ძალებზე მის უსაზღვრო ძალაუფლებას რომ განადიდებენ. ამასთან ეს არის მძლავრი სოციალური ძვრების, დიად ფერისცვალებათა საუკუნე, როცა უჩვეულო ძალით იშლება ჩაგრული კაცობრიობის ბრძოლა თავისი უფლებებისა და ბედნიერებისათვის. შეიძლება თუ არა თანამედროვე იყოს ისეთი ხელოვნება, ცხოვრების შემეცნებაში მონაწილეობა, რომ უარყოფს და გულგრილი რჩება ჩვენი დროის სოციალური წინააღმდეგობებისადმი?“³.

ამ მსჯელობიდან გამომდინარეობს ის აზრი, რომ თანამედროვე ხელოვნებად არც კი ჩაითვლება ისეთი ხელოვნება, რომელიც ჩვენი დროის წინააღმდეგობათა ჭიდილის მიღმა დგას, რომელსაც არ აინტერესებს სამყარო, რომელშიც ის ცხოვრობს და ქმნის თავის ნაწარმოებებს. ეს ზოგადი დებულება, რა თქმა უნდა, მთლიანად გასაზიარებელია. მაგრამ ამ ერთი შეხედვით ცხადზე უცხადეს და ელემენტარულ აზრს დიდად აბუნდოვანებს მკვლევარი ქალის მსჯელობათა კონტექსტით. ფრანც კაფკას შესახებ, მაგალითად, ტ. მოტილიოვა შემდეგს წერს:

„კაფკას რომანებში „კოშკი“, „პროცესი“, „ამერიკა“ გმირი, პატარა, უფერული ადამიანი, წარმოუდგენელ და უსულგულო ძალებს ეხება, მას რომ თრგუნავენ. შეუძლებელია არ ვალიართ კაფკას უნარი საოცარი ოსტატობით გადმოსცეს ამ ადამიანი-მსხვერპლის დაშინებულობის, დაბნეულობის განცდა... მაგრამ სწორედ დაჭერილი დეტალები ირაციონალური, განზრახ მისტიფიცირებული სამყაროს სურათის შექმნას ემსახურებიან... ეს რომანები არ ამდიდრებენ ჩვენს ცოდნას სამყაროზე. პირიქით, მძიმე ილუმალებით ფარავენ იმ ცოცხალ მოვლენებს, გასული საუკუნის დიადმა რეალისტებმა რომ სრულად გააშუქეს“⁴.

მკვლევარი სრულიად აშკარად და დაუფარავად აცხადებს, რომ კაფკა არაფერს მატებს ჩვენს წარმოდგენას თანამედროვეობაზე და ამდენად იგი არც არის, არც უნდა ჩაითვალოს თანამედროვე მწერლად. და რადგან, როგორც ეს პატივცემულ მკვლევარს კარგად მოეხსენება, ფრანც კაფკა არც ერთი სხვა ეპოქის მწერლად არ შეიძლება მივიჩნიოთ, ამიტომ, არც მეტი არც ნაკლები, იგი არც არის საერთოდ მწერალი. ამას მკვლევარი პირდაპირ არ ამბობს, მაგრამ ასეთი დასკვნა სრულიად ლოგიკურად და ძალდაუტანებლად გამომდინარეობს მისი მსჯელობიდან.

ანალოგიური მსჯელობები მიგვიყვანდა (და სწორად ასეც ხდება) ჯოისის, ვირჯინია ვულფისა და სხვების „არათანამედროვე“ მწერლებად გამოცხადებამდე.

თანამედროვეობის პრობლემა ჩვენი საუკუნის მწერლობაში ბუნებრივად არის დაკავშირებული მოდერნიზმის პრობლემასთან.

ის, ვინც პირველად იხმარა ტერმინი „მოდერნისტული ლიტერატურა“, უთუოდ გულისხმობდა „თანამედროვე ლიტერატურას“. მაგრამ შემდგომ, როცა გარკვეული სტილისა და მიმართულების მწერლები მკვეთრად დაუპირისპირდნენ ტრადიციულ, კლასიკურ, ძველ მწერლობასა და ამ ძველის, კლასიკურის თარგზე გამოპრილ ნაწარმოებებს — მათ შერჩათ სახელწოდება „მოდერნისტები“ და, ბუნებრივია, ამ სიტყვამ თანდათან მთლიანად დაკარგა თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა.

ბოლოს და ბოლოს ტერმინის საკითხი ადვილად გაირკვეოდა, თვით ამ ტერმინის შინაარსი საკვებით გასაგები რომ იყოს. თანაც, დღემდე მოღწეული ჩვევისა თუ ინერციის წყალობით, მოდერნისტი ჩვენთვის „მისაღები“ მწერალი არ არის, რაც დამატებით სირთულეს ქმნის: ყოველთვის ადვილი არ არის იმის გარკვევა, თუ ვინ უნდა მივიჩნიოთ მოდერნისტად თანამედროვე (ანდა, უფრო სწორედ, მეოცე საუკუნის) დასავლეთის ლიტერატურაში.

ამის თაობაზე შეიძლება ორი კატეგორიის პასუხი დაიძებნოს: ერთი შედარებით დილეტანტური (და, როგორც ყოველთვის, მეტად გავრცელებული) და მეორე მეცნიერული (რაც ლიტერატურათმცოდნეთა შრომებში გვხვდება).

მოდერნიზმის პირველნაირი გაგების წინააღმდეგ აზრის გამოთქმა პრესაში მომიხდა ჯერ კიდევ 1966 წელს, როცა ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაშიც უკვე გამოცოცხლებული იყო დისკუსია ამ პრობლემასთან დაკავშირებით. ერთგვარ მოდად იყო ქცეული ცნება „ნოვატორობის“ უარყოფითი ასპექტი დასავლეთის მოდერნისტულ ლიტერატურასთან დაკავშირებინათ, ხოლო ტრადიციის ცნება — მხოლოდ ჩვენს ეროვნულ მწერლობასთან

ყველაზე ნათლად, ყველაზე სრულად და, რაც მთავარია, დიდის მეცნიერული პრეტენზიით ეს თვალსაზრისი ჩამოყალიბებული და გადმოცემულია სპეციალურ სქელტანიან კრებულში „რეალიზმის თანამედროვე პრობლემები და მოდერნიზმი“.

ამ კრებულში სხვადასხვა ავტორების საკმაოდ განსხვავებული წერილებია მოთავსებული. მაგრამ საინტერესოა ერთი ახალი ტენდენციის აღნიშვნა: კრებულში გვხვდება ცდა გამოიძებნოს კომპრომისული გზები მოდერნიზტული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშების „გადასარჩენად“, იმისათვის, რათა ექსტრემისტებს ხელიდან გამოსტაცონ ჭოჩისა თუ კაფკას საუკეთესო ნაწარმოებები და ისინი ჩვენი ბიბლიოთეკის თაროზე დატოვონ. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამისათვის არ უნდა იყოს საჭირო კომპრომისული გამოსავლის ხელოვნური შეთხზვა, არ უნდა იყოს საჭირო „ულისესათვის“ და „მეტამორფოზისათვის“ პარტიზანული ბილიკების გაკვალვა.

მაგრამ ეს ტენდენცია წამყვანი როლია აღნიშნულ კრებულში. სარედაქციო კოლეგია, რომლის აზრსაც კომპეტენტურად გამოხატავს პროფესორი ანისიმოვი თავის შესავალ წერილში და განსაკუთრებით კი ვ. რ. შჩერბინა წერილში „თანამედროვე ლიტერატურის აქტუალური პრობლემები“, იმ, ჩემის ღრმა რწმენით, მავნე და არამეცნიერულ თვალსაზრისს ადევანს, რომლის თანახმადაც ყველა დროისა და ყველა ქვეყნის ლიტერატურას ერთი და იგივე იდეები და პრინციპები უნდა წარმართავდეს. შჩერბინა აღნიშნავს: „მასასადამე, თანამედროვე ეპოქის ხელოვნების ჯანვითარების საყოველთაო და ყველაზე დასაბუთებულ კანონზომიერებად გვევლინება დიფერენციალურობა, მისი ფორმების დანაწევრება, სოციალიზმის ხელოვნების ნოვატორული პრინციპების ჩამოყალიბება, ჩვენი საუკუნის მსატერულ ცხოვრებაში სულ უფრო მეტ აღიარებას რომ პოულობს“⁵.

„დიფერენცირებულობის“, „ჟორმათა განშტოების“ და „ნოვატორული პრინციპების“ არსებობა თუ აუცილებლობა ამდენად მხოლოდ სოციალისტური ხელოვნების პეროგატივად არის გამოცხადებული, რაც შეიძლება მხოლოდ ზერელე და მოჩვენებითი პატრიოტიზმის გამოვლინებად მივიჩნიოთ, სინამდვილეში ასეთი მსჯელობა სხვა არაფერია, თუ არა წერილის ავტორის მიერ შემოფარგლული ხელოვნების იქეთ არსებული უზარმაზარი მსატერული სინამდვილის სრული ნიველირება. ამ ნიველირების შედეგია, რომ შჩერბინა პრუსტს, ჭოჩისა და კაფკას დაჟინებით სთხოვს ისეთ პრინციპებს, რაც მათ არ შეიძლება გააჩნდეთ, როგორც სრულიად განსხვავებული თვალსაზრისისა და განსხვავებულ შემოქმედებით პრინციპებზე მდგარ ხელოვნათ:

„მაგალითად, კაფკასთან, უფრო მეტად კი პრუსტთან და.

ჯოისთან, მათი შემოქმედების დიდი განსხვავებულობის მიუხედავად, შთაბეჭდილებათა ავადმყოფური ქაოსის, დაძაბული, დამახინჯებული, ხშირად ფანტასტიკური სიტუაციები უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს რეალური სამყაროს კონფლიქტებსა და პრობლემებს⁶.

ვ. შჩერბინას მიაჩნია, რომ დიდი მოდერნისტი მწერლები იმით იყვნენ ფასეულნი, რომ მათ რაღაც აკავშირებდათ ტრადიციულ მწერლობასთან. აქედან გამოსული იგი ნამდვილ კრიზისს, სრულ უიმედობას ძირითადად ჩვენს თანადროულ მოდერნისტულ ლიტერატურაში ხედავს. თავისი მოსაზრების საილუსტრაციოდ შჩერბინას მოაქვს ეიგორელის საკმაოდ ცნობილი დებულება:

„ჩვენ გარკვეული დაცემის მოწმენი ვართ, რაშიც, ცხადია თავისი კრიტიკული მარცვალიც ძვეს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც გავხდით მოწმენი როგორც ადამიანის პიროვნების, ასევე ჩვენი საზოგადოებისა და რომანის დაცემისა. უბრალოდ თუ ვიტყვით, ჩვენ დიადი ჯოისიდან გამოვედით და მიუხედავად მისადმი დიდი პატივისცემისა, პატარა ბეკეტთან მივედით“⁷.

შჩერბინა არ სვამს კითხვას — რითიღა იყო ჯოისი „დიდი“. იგი არ ეკამათება ეიგორელის ამ ეპითეტის გამო და ისღა დაგვრჩენია, მთელი მისი დანარჩენი მსჯელობიდან ლოგიკურად დავასკვნათ, რომ ამ სიდიადეს ისევ და ისევ განსაზღვრავს ჯოისის შემოქმედებაში ჯერ კიდევ შემორჩენილი რეალისტური ელემენტი და, ამდენად, შჩერბინას მიხედვით, ტრადიციული რეალისტური რომანისტიკის „რეციდივები“.

ასეთი სახით წარმოდგენილი მსჯელობა სხვა არაფერია, თუ არა ჯოისის შემოქმედების გაუფასურება. თუ „ულისეში“ იგივე უნდა ვეძიოთ, რაც ბალზაკის რომანებში, მაშინ რაღა ფასი აქვს საერთოდ ჯოისს, როცა არსებობს თვითონ ბალზაკი, რომლის მკრთალ ანარქულსაც წარმოდგენს თითქოს „ულისესთან“ ნაწარმოებში გაკიაფებული რეალისტური ტენდენციები?

ვ. შჩერბინას ამ წერილის გამოქვეყნებიდან ორი წელს არ გასულა და საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებითად გადაისინჯა როგორც თვით მოდერნიზმის ცნების შინაარსი, ისე მოდერნისტული ლიტერატურის, მოდერნისტული ხელოვნების როლი მსოფლიო კულტურის ისტორიაში. თვითონ შჩერბინა 1966 წელს უკვე საზგასმით ამბობს, რომ ბევრი რამ შეიცვალა ამ მხრივ საბჭოთა კრიტიკასა თუ ლიტერატურათმცოდნეობაში. ავტორის მსჯელობებში ისეთი ახალი ინტონაციებიც კი შეიმჩნევა, როგორცაა ერთგვარი ტრამაზი იმით, რომ მოდერნისტული ხელოვნების სათავეებს რუსეთისაკენ მივყავართ:

„რუსულ ხელოვნებაში გარკვევით ჩანს „დიდი რეალიზმის“ გამოჩენილი, წამყვანი როლი მის სახეობათა მრავალფეროვნებასა და

სიუხვეში. რუსული რეალიზმი უდიდესი საგანძურია მსოფლიო ხელოვნებაში. თუმცა რუსული მოდერნიზმიც (უფრო ზუსტად, მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენები) ნასესხები მიმდინარეობა კი არ არის, პირიქით, ბევრ რამეში წინაც უსწრებს თანამედროვე დასავლეთის „უთანამედროვეს“, ყველაზე მოდურ მხატვრულ ესთეტიკურ მიმდინარეობებს. ლეონიდ ანდრეევი და ანდრეი ბელი რუსი მწერლებია. კანდინსკი და მალევიჩი, შაგალი და სტრაჟინსკი, დასავლეთში თანამედროვე ხელოვნების „დამფუძნებლებად რომ ითვლებიან, დაიბადნენ და იღვწოდნენ რუსეთში“⁸.

მოდერნისტული სათავეებით ასეთი თავმოწონება სრულიად ახალი შტრიხია საბჭოურ ევროპეისტიკაში.

ბუნებრივია. გაჩნდა მოდერნისტული მხატვრული ხერხების „გადარჩენის“ ტენდენციაც. შჩერბინა იმავე წერილში აღნიშნავს, რომ, მართალია, საბჭოთა ხელოვნება ვერ მიიღებს მოდერნისტების იდეოლოგიას, მაგრამ ჩქარობს დაასკვნას, რომ მოდერნისტული ხელოვნების მხატვრული ხერხები და საშუალებანი მხოლოდ მის (ანუ მოდერნიზმის) საკუთრებას არ შეადგენს.

მოდერნიზმისა და რეალიზმის მექანიკური დაპირისპირების წინააღმდეგ გამოდის საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნე ი. ვერცმანიც. იგი აფრთხილებს სულწასულ სისტემატიზატორებს, რომ სახიფათოა მოდერნისტი მწერლების ხელის ერთი მოსმით ჩამოგდება მსოფლიო კულტურის სასწორიდან:

არ შეიძლება XIX საუკუნის რომანტიზმისა და დეკადენტურ-მოდერნისტული კომპლექსის გაიგივება. რომანტიზმს ჰქონდა თავისი „ავადმყოფური“ და „ჯანსაღი“ შტოები. აქედან მეორესთან იყო დაკავშირებული შელისა და ჰაინესი, ჰიუგოსა და ჟორჟ სანდის სახელები. თუმცა არ შეიძლება იმ ფაქტის იგნორირება, რომ რომანტიზმის „ავადმყოფურ“ შტოზე აღმოცენდა ნაყოფი, რომლის გარეშე მსოფლიო ლიტერატურა ბევრად გაღარიბდებოდა, — ტიკი, კლაისტი, და ბოლოს მარტო ჰოფმანი რად ღირს! დეკადენტური და მოდერნისტული ესთეტიკა მეტწილად „ავადმყოფურს“ ემყარება, მის ბაღში ჰარბობენ თავბრუდამხვევი შხამიანი მცენარეები... მაგრამ აქაც არ ღირს „ჯანსაღი“ ტრაქტორის შეშვება, რადგან მუხლუხებქვეშ გაისრისება, ვთქვათ, ვერლენიც...“⁹.

და ცოტა ქვემოთ ამ საინტერესო წერილის ავტორი საკმაოდ მკაცრად უსწორდება დოგმატიკოსებს, რომელთაც არ ესმით არც იმის ქვეშარითი ფასი, რასაც იცავენ და არც იმისი, რასაც უარყოფენ:

„სიჯანსაღის“ მწვერვალებიდან შეიძლება ვერ შევამჩნიოთ ისეთი „ავადმყოფური“, რომელიც ორიგინალურობის სურვილით კი არა,

არამედ ტრაგიკული სიმარტოვის შეგრძნებით, კაცობრიობის ძახილის ვერგაგებით, სიყრუით არის გამოწვეული¹⁰.

1966 წელსვე გამოქვეყნდა პ. პალიევსკის მნიშვნელოვანი წერილი „ექსპერიმენტული ლიტერატურა“, რომელშიც ავტორი, ავანგარდისტული ხელოვნების კრიტიკის გვერდით, აშკარად აღიარებს მოდერნისტული ლიტერატურის კეთილისმყოფელ გავლენასა და როლს მსოფლიო მხატვრული აზროვნების ისტორიაში. გერტრუდ სტაინის, ჯოისისა და სხვა მოდერნისტი მწერლების ახალ, ლაკონიურ, ტელეგრაფულ სტილს პალიევსკი მიიჩნევს ამ მწერლების მიერ თანამედროვეობის ასახვის ახალი ფორმების ძიებად. წერილის ავტორი, ამავე დროს, ეხმიანება შჩერბინას, როცა ცდილობს რუსი მოდერნისტების (და კერძოდ პილნიაკის) პრიორიტეტი დაამტკიცოს დასავლეთელბთან შედარებით:

„შიშველი წელი“ თავისებურად კლასიკური ნაწარმოებია, სავსებით მომწიფებული და ახალი ტექნიკის კანონებით გამოცდილი... ის ჯოისის „ულისეზე“ ორი წლით ადრე დაიწერა და გერტრუდ სტაინის მეტად ექსტრავაგანტული ექსპერიმენტების თანამედროვეა (რუსი მოდერნისტები საერთოდ ბევრად წინ არიან თავიანთ დასავლელ კოლეგებთან შედარებით, მაგრამ მსოფლიო აღიარების თვალსაზრისით კი ნამდვილად ბედი არ სწყალობდათ...“¹¹.

სანამ მოდერნისტების ახალ მხატვრულ საშუალებათა სისტემას შევხებოდეთ, აუცილებელი იქნება შევჩერდეთ ფროიდიზმის ზოგიერთ საბჭოურ შეფასებაზე, რადგან ფროიდ-იუნგის მოძღვრების გავლენების გათვალისწინების გარეშე სრული არ იქნებოდა მოდერნიზმზე მსჯელობა.

ისევე, როგორც მოდერნიზმის შემთხვევაში, აქაც აზრთა სხვადასხვაობასთან და, რაც მთავარია, ზოგადი დამოკიდებულების თანდათანობით გადასინჯვასთან გვაქვს საქმე.

ექსტრემისტი ანტიფროიდისტების თვალსაზრისს ყველაზე სრულად და, თამამად შეიძლება ითქვას, ყველაზე ხატოვნად ვ. დნებროვი აყალიბებს წერილში „ფროიდისტული ფსიქოლოგიისა და რეალისტური რომანის შესახებ“.

„ობიექტური მკვლევარის ნიღაბქვეშ ფროიდი ყველაფერ იმას ამბობს, რასაც მებრძოლი მშრომელი ადამიანების მიმართ იტყოდა ღვარძლითა და შიშით აღსავეს მედუქნე. „სიღრმისეული ფსიქოლოგიის“ ვითომც მეცნიერულ საფარველში ამაზრზენი შინაარსი კიდევ უფრო ამაზრზენი ხდება“¹².

ამ სტრიქონების ავტორი დახვეწილ მეცნიერულ მეტყველებას ვერ დაიკვებნის. სამაგიეროდ, ასეთი გულახდილი ტონის წყალობით დნებროვის პოზიცია სავსებით გამოაშკარავებულია: იგი ფროიდს

ობიექტურადაც და სუბიექტურადაც უხამსობის აპოლოგეტად და პოპულარიზატორად სახავს. ფროიდი ასეთ მსჯელობაში წარმოვეიდგება ადამიანის დაუძინებელ, შეგნებულ და სახიფათოდ შენიღბულ (კრუმეცნიერის ნიღბით) მტრად, რომელიც ველურ ვნებებს აყოლილი დღენიადაგ მის დამცირებასა და შეურაცხყოფაზე ოცნებობს.

ფროიდს ბევრი გამყალბებელი და ბევრი ვულგარიზატორი ჰყავს როგორც უცხოეთში, ისე ჩვენში და მოტიანილი ციტატის ავტორიც ერთ-ერთი ნათანია. მაგრამ დნებროვის სტატიას, მიუხედავად დაუფარავი ლანძღვა-ვინებისა, მაინც მეცნიერული პრეტენზია გააჩნია და მასში მეცნიერული დაკვირვებისა და განზოგადების რთული აპარატურაც არის მოშველიებული, რაც არ იძლევა მისი უბრალო იგნორირების საშუალებას. მით უფრო, რომ დნებროვი არ კმაყოფილდება საკუთრივ ფროიდის ფსიქოანალიტიკური მოძღვრების კრიტიკით და პურიტანიზმის ყალბ და თვალთმაქცურ დროშას ამოფარებული სასტიკად ილაშქრებს საერთოდ თანამედროვე ხელოვნების აღიარებული შედეგების წინააღმდეგ:

„ამ სიცარიელის კიდევ უფრო საშინელი, ხრწნის სტადია უჩვენა ფელინიმ თავის ფილმ-რომანში „ტკბილი ცხოვრება“: „მოარული ხორცმეტები“ (ბალზაკი), პორნოგრაფიის ავტომატები, უმდაბლესი ეროტიკის ლორწონი, მარტოდენ ადამიანის უსაზღვრო დამცირების ცქერით რომ ლებულობენ სიამოვნებას, სურათში ბერეჟუზიისა და მისი ინტელიგენტური მენამეცეცების „ტკბილ ცხოვრებას“ წარმოვეიდგენენ. ტოლსტოი კი ჰყვება ადამიანზე, იდეური აღმავლობის გზაზე რომ დგას, რომლის შინაგანი ცხოვრება ფართოვდება, ვნებები და ფიქრები კი პარმონიული შეხმატკბილებით ყლერენ“¹³.

დნებროვის ასეთი რეაქცია ფელინის ფილმზე ძალაუნებურად მაგონებს ერთი დარბაისელი ქართველი კრიტიკოსის სახეზე აღბეჭდილ გრიმასას, როცა ჯოისის მიერ აღწერილი საპირფარეშოს სურათი აღწერეს. არა და ყველას აქვს წაკითხული და ყველა ეთანხმება არისტოტელეს, რომ უსიამოვნო ბაყაყის ოსტატურად შესრულებული გამოსახულება სასიამოვნო საყურებელია.

ფელინისა და ტოლსტოის შედარება საკვებით დასაშვებია, ისევე, როგორც დასაშვებია ორი ნებისმიერი შემოქმედის შედარება ერთმანეთთან. მაგრამ მათი ურთიერთდაპირისპირება სრულ გაუგებრობაზეა აღმოცენებული: როგორც თვით დნებროვის მსჯელობაშივე ჩანს, ფელინისა და ტოლსტოის განსხვავებული მხატვრული ამოცანა, განსხვავებული სათხრობი მასალა, საჩვენებელი ფაქტურა, განსხვავებული ჟანრიც კი აქვთ (ფელინის ფილმი სარკაზმის საზღვრამდე მისული გროტესკული სატირაა, ტოლსტოის სტიქია კი — ეპიკა. გაუგებარია, რატომ გამოირიცხავს ტოლსტოის გენიალურობა ფელინის სიდიადეს?

ან იქნებ ის, რაც ამხილა ფელინიმ, მაყურებლისათვის უცნობი უნდა დარჩენილიყო? იქნებ სელოვენების მიზანია მწარე სინამდვილის დაფარვა ან შელამაზება, მასზე თვალის დახუჭვა და ა. შ. მაგრამ დნებროვი თავისი მოსაზრების ასეთნაირ ინტერპრეტაციას ალბათ არ დაეთანხმებოდა. იგი უმალ იმას აღიარებს, რომ იგი ერთ-ერთი იმათგანია, რომელსაც ღმრთისგან აქვს ბოძებული უფლება პიალაგ-მოალაგოს მწერლები და მხატვრები, აბრები ააყრას მათ და ნება დართოს ან არ დართოს საერთოდ შემოქმედად იწოდებოდნენ.

ფროიდისმის სქემატური შეფასება გვხვდება ნ. პ. მიხალსკაიას წიგნშიც მეოცე საუკუნის ინგლისურ რომანზე: „მთელი ქვეყნიერება იმ ადამიანებით სავსე ფსიქიატრიულ კლინიკად იქცევა, რომელთა გონება ვნებათა და შეუკავებელი ინსტინქტების მძლავრ დაწოლაზე არ რეაგირებს. მეტად ბნელი სურათი წარმოგვიდგება. ადამიანის და მის შესაძლებლობათა შეფასებისას ფროიდისმისათვის გამოუვალი პესი-მიზმია დამახასიათებელი“¹⁴.

არც ეს არგუმენტია ახალი, მაგრამ ხანდაზმულობა ვერ მატებს მას მეცნიერულ წონას. განა შეიძლება სერიოზულად დავუშვათ, რომ ფროიდის პესიმიზმური შეხედულებანი თანამედროვე ევროპის ცივილიზაციის არსის მიმართ ნევრასთენიულ დედაკაცებთან ეჭმის ხშირ-მა ურთიერთობამ განაპირობა?

შესაძლოა პარადოქსულად მოჩანდეს, მაგრამ ფროიდის მოძღვრების შინაგანი, ძირითადი. წარმმართველი ზნეობრივი იმპულსი თავისი არსით კატეგორიულად ემიჯნება ხშირად თვით ფროიდისმის გავლენით წარმოშობილ მწერლური მსოფლმხედველობის პესიმიზმურ, ინერტულ, ბედისაღმი ბრმად მორჩილების გამომხატველ შინაარსს. ფროიდის მიხედვით სწორედ გარემოს, გარე სამყაროს, ობიექტურ ფონს აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ადამიანის ფსიქიკის, მისი არაცნობიერი სამყაროს ჩამოყალიბებაში. და როცა ფროიდს ჰკითხეს, თუ რა იმედი უნდა ჰქონდეს მას პაციენტის განკურნებისა, თუკი ავადმყოფობის მიზეზები ადამიანის გარემომცველ ცხოვრებაშია საძიებელიო, მან უპასუხა: „მე ეჭვი არ მეპარება, რომ ბედს ჩემზე იოლად შეეძლო თქვენი სიმპტომების მოხსნა, მაგრამ თქვენ დარწმუნდებით, რომ ბევრი რამის მიღწევა შეიძლება, თუ ჩვენ მოვახერხებთ და თქვენი ნევროტიკული სასოწარკვეთილება იმ ზოგადი უბედურების განცდად გადავაქციეთ, რაც კაცობრიობის ჩვეულებრივი ხვედრია. თუ სულიერად მოლონივრდებით. შეძლებთ თავი დაიცვათ ზოგადი უბედურებისაგან“.

ამ ზოგადადამიანურ უბედურებას, სამყაროს მოუწესრიგებლობას, ევროპული ცივილიზაციის კრიზისს ფროიდი კარგად გრძნობდა. ცხოვრების მექანიზაციით, ინდუსტრიალიზაციით, საყოველთაო სტანდარ-

ტიზაციით შეწუხებული ფროიდი მწვავედ განიცდიდა რენესანსული მთლიანობისა და ცხოველმყოფლობის, კაცობრიობის ჯანმრთელი ხანის უკვალოდ დაკარგვას. ყოველივე ამან მიიყვანა იგი ადამიანის არაცნობიერ სფეროში გამოკეტილი საშინელი ურჩხულის — ინსტინქტების ბუდის გაჩხრეკამდე.

მაგრამ ფროიდის მოძღვრების ობიექტურ ღირებულებას და მით უფრო მის სუბიექტურ პათოსს ადამიანის ამ ქვენა ინსტინქტების ბრმა მონად გადაქცევა კი არ შეადგენს, არამედ პირიქით. მისი განთავისუფლება ცოდნით, მისი შეიარაღება, მოლონიერება იმდენად, რომ მან შეძლებისდაგვარად მოახერხოს გაუმკლავდეს. მოერიოს მასში დაბუდებულ შინაგან ძალებს, სისტემაში მოიყვანოს, მწყობრი გახადოს საკუთარი „მე“, საკუთარი ხასიათი, მობილიზაცია მოახდინოს საკუთარი სულაერი ძალებისა.

ფროიდიზმის კრიტიკა ფროიდის სუბიექტური განზრახვებიდან კი არ უნდა დაიწყოს (ან იქამდე კი არ უნდა დაიყვანოს), არამედ მისი მეთოდოლოგიური საფუძვლებიდან, რომლებითაც იგი ხსნიდა ამ გარეშე ფაქტორების ბუნებასა და ხასიათს და რაც, რაღა თქმა უნდა, შორს იყო კონკრეტული ისტორიულ-სოციალური გარემოს ჩვენეული გააზრებიდან.

მოკლედ, ფროიდის თეორიის კრიტიკისათვის მისი იდეოლოგიურ-მეთოდოლოგიური საფუძვლები იკმარებს და არ არის აუცილებელი მისი დადანაშაულება ადამიანისადმი არაკეთილსინდისიერ დამოკიდებულებაში.

დაახლოებით იმავეს თქმა შეიძლება კარლ იუნგის მიმართაც.

ჩვენ ზემოთ უკვე ვიმსჯელებთ „თანამედროვეობის“ ცნების ირგვლივ და აღვნიშნეთ, რომ მასში სხვადასხვა შინაარსის ჩადება შეიძლება. მეტად საინტერესოა ამ მხრივ იუნგის ინტერპრეტაციაც.

იუნგი კატეგორიულად აცხადებს, რომ ყველა, ვინც ამჟამად ცოცხალია, ჯერ კიდევ არ არის თანამედროვე ადამიანი. ამდენად იუნგი თითქმის უგულებელყოფს ქრონოლოგიურ პრინციპს — მისთვის თანამედროვეობა ქრონოლოგიური მოვლენა კი არ არის, არამედ კულტურულ-ფსიქოლოგიური. იყო თანამედროვე ადამიანი — უპირველეს ყოვლისა ნიშნავს გესმოდეს აწმყო. რაც შეიძლება ნაკლებად იმყოფებოდე არაცნობიერის ტყვეობაში. შევეძლოს მომავლის თვალთ შეხედო და შეაფასო შენი დრო. ამდენად, თანამედროვე ადამიანი იუნგისათვის არ არის ჩვეულებრივი, საშუალო კულტურული ფენის ინტერესებისა და მისწრაფებების გამომხატველი. თანამედროვე ადამიანი, იუნგის მიხედვით, რჩეული ადამიანია. თავის უაღრესად მნიშვნელოვან ესეიში „ადამიანის სულიერი პრობლემა“ იუნგო

წერს (სხვათა შორის, ამ ესეის აქ მოტანილ ინგლისურ თარგმანში ავტორს გერმანულ დედანთან შედარებით ზოგიერთი ცვლილება შეუტანია):

„...I must say that the man we call modern, the man who is aware of the immediate present, is by no means the average man. He is rather that man who stands upon a peak, or at the very edge of the world, the abyss or the future before him, above him the heavens, and below him whole of mankind with a history that disappears in primeval mists“.*¹⁵

თანამედროვე ადამიანის უცილობელი თვისება თუ მდგომარეობა, იუნგის მიხედვით, არის მარტოობა, რადგან მის მიერ უფრო სრული გაცნობიერებისაკენ გადადგმული ყოველი ნაბიჯი აშორებს მას იმ თავდაპირველ ყოფას, როცა ადამიანი გათქვეფილი იყო საერთო, მასობრივ „გაცნობიერებაში“. თვით მეოცე საუკუნეშიც კი, ამბობს იუნგი, დაბალი განვითარების მქონე ადამიანი გაცნობიერებული არ არის, მსგავსად პრიმიტიული ტომის წარმომადგენლისა. ამიტომ, ჰემ-მარიტად თანამედროვე ადამიანი არ შეიძლება მთლიანად ტრადიციის მონა იყოს. იუნგის მიხედვით, გასული საუკუნეები, გამჭრალი სამყაროები თანამედროვე ადამიანს შეიძლება მხოლოდ ისტორიული თვალსაზრისით აინტერესებდეს. თავად იგი კი მთლიანად უნდა აწმყოთი სუნთქავდეს, უნდა გრძნობდეს, რომ იმ მიჯნამდეა მისული, საიდანაც შეიძლება ყველაფერი აღმოცენდეს:

„Only the man who is modern in our meaning of the term really lives in the present; he alone has a present-day conscience, and he alone finds that the ways of life which correspond the earlier levels pall upon him“*¹⁶

მაგრამ იუნგი გვაფრთხილებს, რომ მისი ეს სქემა არ გავამარტივოთ და ბანალური არ გავხადოთ. საქმე ის არის, რომ არის დიდი ნაწილი საზოგადოებისა, რომელიც ყალბი თანამედროვის ნიღაბს იფარებს იმით, რომ ხელოვნურად გადაახტება კულტურული განვითარების საფეხურებს და ზერელედ შეხედავს თავის ჰემმარიტ ადამიანურ ვალდებულებებს. ასეთი ყალბი თანამედროვე ადამიანები ხშირად ნამდვილი თანამედროვე ადამიანის გვერდით აღმოჩნდებიან

* „...უნდა მოვახსენოთ, რომ ადამიანი, რომელსაც თანამედროვეს ვეძახით, ადამიანი, რომელიც გრძნობს უშუალო აწმყოს, არავითარ შემთხვევაში ჩვეულებრივი არ არის. ის უმალ მწვერვალზე ან სამყაროს ზღრუბლებზე მდგარი ადამიანია. რომელსაც წინ მომავლის უფსკრული აქვს, თავზე ზეციური სამყოფელი და ქვემოთ კი მთელი კაცობრიობა თავისი ისტორიით, პირველქმნილ ნისლებში რომ არის ჩანთქმული“.

* „მხოლოდ ის ცხოვრობს. ჰემმარიტად აწმყოში, ვინც თანამედროვე ადამიანია, ამ ცნების ჩვენებური გაგებით; მხოლოდ მას გააჩნია დღევანდელი ცნობიერება და მხოლოდ ის მიიჩნევს, რომ ცხოვრების წესი, რომელიც ადრეულ დონეებს შეესატყვისება, მას მოყირკებული აქვს“.

ხოლმე და სახელს უტეხენ მას. ისინი მხოლოდ მეტად გარეგნულად შეიძლება ჰგავდნენ ერთმანეთს: პირველნი მარტოობის ნიღაბს იჭით თავიანთ გამოფიტულობას და არარაობას მალავენ, ხოლო მეორენი ნამდვილი მარტვილნი და მოწამენი არიან. ქეშმარიტად თანამედროვე ადამიანი ხშირად დაჩრდილული და მივიწყებულია ფსევდო-თანამედროვე ადამიანთა ხროვაში.

პატიოსანი თანამედროვე ადამიანი რომ იყო, იუნგის აზრით, საკუთარი თავი ბანკროტად უნდა გამოაცხადო, სილატაკისა და უმანკოების აღთქმა უნდა დადო და, რაც უფრო მტკიცე ეულია, უარი უნდა თქვა ისტორიის მიერ შემოთავაზებულ შარავანდელზე. არაისტორიულობა კი მუდამ პრომეთეს ცოდვად ყოფილ მჩინეული. ამიტომ, ანობის იუნგი, თანამედროვე ადამიანი ცოდვითაა დატვირთული.

თანამედროვე ადამიანად გასაჩნდომად ახსენებენ, ტრადიციასთან უბრალოდ კავშირის გაწყვეტა კმარა. „დას“ მოთავსებულია „გუშინსა“ და „ხელეს“ შორის, იგი წარსულსა და მომავლის შემაერთებელი რგოლია და ამდენად მხოლოდ გარდამავალი ეტაპის ფუნქციას ასრულებს. ამის შეგნება თანამედროვე ადამიანისთვის უნდა შეადგენს.

ბევრი უწოდებს თავის თავს თანამედროვეს, განსაკუთრებით კი ფსევდო-თანამედროვენი. ამიტომ არის, იუნგის აზრით, რომ ნამდვილად თანამედროვე ადამიანი ხშირად მათ შორის დაიძებნება, ვინც თავის თავს ძველი ყაიდისას უწოდებს.

თანამედროვე ადამიანი რალაციის კულმინაციაა, მაგრამ იგი, ამავე დროს, კაცობრიობის იმედგაცრუებასაც გამოხატავს. იგი ხედავს, თუ რას მიიღწია მეცნიერებამ, ტექნოლოგიამ და ორგანიზაციამ, მაგრამ იმასაც ხედავს, თუ როგორი დამლუპველი შეიძლება შეიქნენ ისინი. იგივე სურათს ხედავს იუნგი პოლიტიკაშიც. ყოველივე ამის შედეგად, მისი აზრით, თანამედროვე ადამიანი შოკისა და გაურკვეველობის მდგომარეობაში იმყოფება.

იუნგის ამ გამონათქვამებში ძლიერი პიროვნების ნიღბიანური კულტივი იგრძნობა და საზოგადოებრივი განვითარების იდეალისტური სურათიც, მაგრამ, ფროიდისა არ იყოს, ვერც იუნგს ვერ დაეწამებთ ინდიფერენტიზმს ადამიანის თანამედროვე ყოფის მიმართ. ისიც ადამიანის მიერ დაკარგული პარამონიულობის დაბრუნების პერმანენტულ ცდაშია.

ჩვენ, რა თქმა უნდა, ფროიდ-იუნგის მოძღვრება გვიანტერესებს არა თავისთავად, არამედ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იგი გარკვეული თვალსაზრისით საშენ მასალად გამოიყენება მეოცე საუკუნის მხატვრულ ლიტერატურაში.

ვ. ნედელინი წერილში „ფსიქოანალიზის ბინდ-ბუნდში“ ამტკიცებს, რომ ფსიქოანალიზის გამოყენება მხატვრულ ლიტერატურაში, თუ საქმე სერიოზულ მხატვართან, ღრმა ხელოვანთან გვაქვს, საბოლოო ანგარიშში მხოლოდ გარეგნული ხასიათისაა და რომ იუჯინ ო'ნილისა თუ სხვათა საუკეთესო ნაწარმოებების დედააზრსა და შინაარსს არა ფროიდისტული მოძღვრების ილუსტრირება შეადგენს, არამედ ეპოქის სოციალური ატმოსფეროს გავლენით შექმნილი ამა თუ იმ კონკრეტულ-ისტორიული მოვლენის, სიტუაციის მხატვრული გააზრება. ეს თავისთავად საინტერესო მოსაზრებაა, მაგრამ ნედელინი ამ ფაქტში მხოლოდ ფსიქოანალიზის მარცხს ხედავს, ე. ი. ისევ და ისევ ფროიდიზმის მხოლოდ ნეგატიურ როლს აღნიშნავს ლიტერატურაში:

„ამიტომ ზოგიერთი ნიჭიერი მხატვარი, ფსიქოანალიტიკური კანონების მიხედვით რომ ჩაიფიქრებს ხოლმე თავის ნაწარმოებს, ბოლოს ფროიდის მხატვრულ უარყოფამდე მიდის... ნაწარმოებში ხატი არცთუ ისე იშვიათად ორ ფსიქოლოგიურ განზომილებაში იხსნება: მასში რეალური ფსიქოლოგია მისი ფროიდისტული ახსნის „პარალელურია“¹⁷.

ეს საინტერესო მოსაზრებაა, თუმცა კი ბოლომდე მიუყვანელი, დასაზუსტებელი და ამდენად მაინც ბუნდოვანი. ეს დებულება შეიძლება მიუყუენოთ, მაგალითად, შტეფან ცვაიგს, რომელიც მართლაც „პარალელურად“ ავითარებს „რეალურ ფსიქოლოგიურ“ ხაზს, რაც საბოლოოდ მოხსნის, ფუქს ზდის მეორე, „ფსიქოანალიტიკურ ხაზს“, როგორც პირველის უბრალო, სქემატურ დუბლირებას.

მდგომარეობა გაცილებით უფრო გართულებულია, როცა „ბაზები“ პარალელური კი არა, არამედ ურთიერთგადამკვეთი, ერთმანეთში ჩახლართული და ერთმანეთის შემავსებელია. და ამის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია ჯეიმზ ჯოისის პროზა.

ვ. ნედელინის წერილში, სხვათა შორის, ისეთი მსჯელობანიც გვხვდება, რომელთა მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ავტორის აზრით ფსიქოანალიტიკური თეორიის რაღაც პოზიტიურ როლზეც შეიძლება ლაპარაკი დიდ ლიტერატურაში. ამ კონტექსტში ნედელინი თომას მანსაც კი ახსენებს, თუმცა თვითონ მანი გაცილებით მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ფსიქოანალიზს ლიტერატურულ აზროვნებაში. მის კალამს ეკუთვნის ცნობილი ნარკვევი „ფროიდი და მომავალი“. მანის ამერიკელი მკვლევარი ჯოზეფ ბრენანი კი ფროიდის უშუალო გავლენის ფაქტს აღნიშნავს დიდი გერმანელი რომანისტის შემოქმედებაზე:

- „გრძნეული მთა“ წარმოადგენს მანის მიერ სნეულებისა და სიკვდილის თემით დაინტერესების საბოლოო და მთლიან ამოყვანას

ცნობიერების დონემდე, მათ გადაქცევას დიალექტიკური დაკვირვებისა და ყოვლისმომცველი ირონიის ობიექტად. და სრულიად ბუნებრივია, რომ ეპიკური რომანი ზიგმუნდ ფროიდის დოქტრინებით სარგებლობს. ერთხანს ნაწარმოებზე მუშაობის პერიოდში მანი ეზი-არა ფსიქოანალიტიკური მკურნალობის მეთოდებს. თავად რომანი შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც თვითნაალიზი, რომლის პროცესშიც ავტორს ამოაქვს ცნობიერების ზედაპირზე სნეულებისა და სიკვდილის ცნების ფესვები და ხელოვნების ნაწარმოებში გაასაგნებს იმას, რაც წლების მანძილზე მძიმე ლოდან აწვა მის გონებას¹⁸.

ამ მსჯელობას რომ ჩამოვაცილოთ ფსიქოანალიტიკოსთა ყოვლის-ამხსნელობის პრეტენზია, მაინც დაგვრჩება ფროიდის მოძღვრებით თომას მანის ეშუალო დაინტერესებისა და მასთან „სიახლოვის“ საინტერესო ფაქტი.

ვ. ნედელნი თავის წერილში „ფსიქოანალიზის ბინდ-ბუნდში“ კარგად აყალიბებს ამერიკელი სტაირონის ერთ დებულებას:

„ფროიდიზმი, ხაზგასმით აღნიშნავს სტაირონი, შლის ნორმალურ, ჯანსაღ კავშირს თანამედროვე ლიტერატურასა და მკითხველს შორის. ფსიქოანალიზის წყალობით ადამიანისადმი ცოცხალი, მღელვარე ინტერესი შებოროტდება მისდამი უსულგულო სკეპტიკური დამოკიდებულებით; ადამიანის შინაგანი სამყაროს შემეცნების პოეზიას ცვლის ცივი პროზაიზმი. მხატვარი ადამიანთა გულთამხილავი აღარ არის. ფსიქოლოგიაში გათვითცნობიერებული მკითხველის თვითდაჯერებული მზერის არეში მოხვედრილი, იგი სულ უფრო და უფრო უხერხულად გრძნობს თავს. მწერალს ასეთი მკითხველის თავისი გმირების შინაგან სამყაროში შეშვება არ სურს, რადგან იგი ყველაფერს მაშინვე ფსიქოანალიტიკური პრიმიტივის მიხედვით გაიაზრებს“¹⁷.

ამ მსჯელობაში საინტერესო დაკვირვება ამოიკითხება. ფსიქოანალიზის პოპულარობამ მართლაც გაართულა მწერლისა და მკითხველის ურთიერთობა. მკითხველი მეტისმეტად გათვითცნობიერებული გახდა ახალი ფსიქოლოგიის მონაპოვართა სფეროში. ფსიქოლოგიური დაკვირვება, ფსიქოლოგიური ნიუანსირება, ხასიათის ფსიქოლოგიური მოტივირება მწერლისაგან დიდ სიფრთხილეს და ტაქტს მოითხოვს, რადგან თანამედროვე მკითხველს ამ საკითხების შესახებ მეცნიერული (ან თუნდაც ფსევდო-მეცნიერული) ლიტერატურა გაცილებით მეტი უკითხავს, ვიდრე წინა ეპოქების მკითხველს.

ფროიდის მოძღვრების ზედმეტმა პოპულარობამ ისეთივე ხასიათის უარყოფითი როლიც შეასრულა, როგორც დევიდ ლორენსის „ლედო ჩატერლის საყვარელმა“, როცა უსაკო ახალგაზრდობა ამ რომანის რამოდენიმე ეპიზოდით სქესობრივი ცხოვრების იდუმალებას ეზიარებოდა. დნეპროვის თქმისა არ იყოს, ქმარი, რომელიც საყვარელთან

ან საროსკიპოში მიდის, შეიძლება იმიზეზებდეს მამაკაცური ფსიქიკის თავისებურ ბუნებას. მხოლოდ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი მომენტია დასაზუსტებელი; ამ შემთხვევაში „ქმარი“ იქნება დამნაშავე და არა ფროიდი (ანდა, ფროიდის ვულგარიზატორები იქნებიან დამნაშავენი და არა თვითონ ფროიდი). თორემ ასეთ ლოგიკას რომ მიუყვებოდა. რომელიმე სექსუალური მანაკი რაიმეს თუ ჩაიდენს „დეკამერონის“ კითხვისას, ამაში ბრალი ბოკაჩოს უნდა დაედოს!?

გარკვეული თვალსაზრისით ფროიდიზმის „ბედი“ რალაციით დარვინიზმის „ბედს“ მოგვაგონებს. დარვინის მოძღვრება ევოლუციის შესახებ მეცხრამეტე საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი მეცნიერული მიგნება იყო. ადამიანს გონების თვალი აეხილა ისეთ ბუნებისმეტყველურ პრობლემებზე, რომლებიც იქამდე გადაუწყვეტელი და გაუგებარი ეჩვენებოდა. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა დარვინის თეორიას მატერიალისტური შეხედულებების განმტკიცებისათვის ევროპულ მეცნიერებასა და აზროვნებაში. მაგრამ იმავე დარვინიზმმა ხელი შეუწყო კაცობრიობის პროგრესის მექანიკური გაგების განმტკიცებას, რაც თავის მხრივ ახალი ეპოქის ჰემანიტარული კულტურის კრიზისის ერთ-ერთი წყაროთაგანია. და ბოლოს, დარვინის მოძღვრება ცოცხალ არსებათა ბრძოლის შესახებ ბუნებაში, მისი ბუნებრივი შერჩევის თეზისი ახალი საზოგადოებრივი მორალის გასამართლებლად გამოიყენეს — ძლიერი გზიდან იშორებს სუსტს.

არ იქნებოდა მართებული ამ ე. წ. „ქუნგლების კანონის“ საოცარი გავრცელება მეოცე საუკუნეში დარვინის მოძღვრებისათვის დაგვებრალეობინა, ისევე, როგორც სექსუალური რევოლუციის ეპოქის ყველა ზნეობრივი ანომალია თვითონ ფროიდის თეორიიდან გამოგვეყვანა.

ფროიდისტული ფსიქოანალიზი ფსიქოლოგიის თუ ფსიქოთერაპიის სფეროს განეკუთვნება. პირდაპირი მნიშვნელობით მისი კავშირი ხელოვნებასთან, ლიტერატურასთან, თუ ლიტერატურათმცოდნეობასთან მხოლოდ ისეთი ბუნებისაა, როგორც კავშირი ხელოვნებასა და ფსიქოლოგიას შორის.

ადამიანი ძირითადი საგანი, ძირითადი ობიექტია მხატვრისათვის, მწერლისათვის. ყველაფერი, რაც ადამიანის ბუნებასთან, მის ხასიათთან. მისი არსების თავისებურებასთან არის დაკავშირებული არ შეიძლება არ აინტერესებდეს ხელოვანს. ამიტომაც, რომ მწერალი, მხატვარი ხშირად ადამიანური ხასიათის გარეგანი გამოვლენის შინაგან მიზეზებს, იმპულსებს სწვდება და თავისებური მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის ჩვენებას ლამობს გმირის სულიერი პორტრეტის ხატვისას. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მწერალი ამ მიზეზებისა თუ ობიექტური ფაქტორების ხატვისას მეცნიერულ მეთოდებს მიმართავს, მეცნიერულ კვლევას აწარმოებს, მეცნიერული კვლევის კონკრეტულ

ხერხებს იყენებს და რაღაც მეცნიერული შედეგების მიღწევას ცდილობს. მაშინაც კი, როცა მოქმედი პირის ქცევა, მისი რაიმე კონკრეტული მოქმედება აშკარად ფიზიკური მდგომარეობის ობიექტური მიზეზებით აიხსნება, მწერალი მხოლოდ პირობითად იყენებს ამ ფიზიკური მდგომარეობის სურათს, როგორც ფონს, საშუალებას გმირის ხასიათის ხატვისათვის. მაგალითად, ოფელიასა და ლედი მაკბეთის მოქმედება მათი სულიერი დებრესიის (ანდა პირდაპირ შიზოიდური მდგომარეობის) შედეგად მაინც უშუალოდ პიესის მხატვრულ ლოგიკას მისდევს და არ გამოხატავს პერსონაჟის ჯანმრთელობის „კლინიკურ სურათს“. ეს თითქოს ელემენტარული ქეშმარიტებაა, მაგრამ ლიტერატურათმცოდნეობა სავსეა ამა თუ იმ დიდი ხელოვანის შემოქმედებაში რაღაც მწყობრი იურიდიული, სამედიცინო, ასტროლოგიური ან ისტორიული და ფილოსოფიური სისტემების ძიებით.

ზოგჯერ მწერალი სპეციალურად მიმართავს მეცნიერულ არგუმენტაციას, რათა გარეგნულად „მეტი წონა და მნიშვნელობა“ მიანიჭოს თავის (ან თავისი პერსონაჟის) მსჯელობას. ასეთ შემთხვევაში კრიტიკოსები თუ მკვლევარები კიდევ უფრო ადვილად ეგებიან ანკესზე და ხშირად იმის მიხედვით იწყებენ მწერლის შეხედულებების სერიოზულ კვლევას, თუ რას ამბობს ავტორი ამა თუ იმ საკითხზე საგანგებოდ მეცნიერული ტონით. ლორენს სტერნის „ტრისტრამ შენდი“ იწყება ვრცელი მსჯელობით იმის თაობაზე, რომ გმირის მშობლებს თუ ეცოდინებოდათ, როგორ მოქცეულიყვნენ, რაზე ელაპარაკათ ან როგორი განწყობილება შეექმნათ ურთიერთისათვის მისი ჩასახვის პროცესში, ტრისტრამ შენდის ბედიც სულ სხვაგვარად წარიმართებოდა. ამაზე სტერნი საკმაოდ დაწვრილებით მსჯელობს და თანაც უხვად იყენებს მისი დროის წარმოდგენებს გენეტიკის სფეროდან (თუ როგორ გადაეცემა გენები შთამომავალს და ა. შ.). ჯერ არავის მოსვლია აზრად სერიოზულად ეაკვია სტერნის განსწავლულობის მეცნიერული დონე გენეტიკის დარგში. (თუმცა, რა თქმა უნდა, შეიძლება ვინმე დაინტერესდეს სტერნის მეტ-ნაკლები ნაკითხობით). საქმე გართულებულია, როცა მწერალი ისე აშკარად ირონიული არ არის, როგორც „ტრისტრამ შენდის“ ავტორი.

მეოცე საუკუნის ლიტერატურაში საერთოდ შეიმჩნევა ტენდენცია მხატვრულ ქსოვილში მეტი ფილოსოფიური განსჯის, მსჯელობის შეტანისა.

განსჯის, მსჯელობის, ფილოსოფიური რეფლექსირების საგანგებო შეტანა მეოცე საუკუნის დრამაში, მაგალითად, ადრე დაიწყო, გაცილებით უფრო ადრე, ვიდრე ამ ხერხს ასეთი კატეგორიულობით მიმართავდნენ ეგზისტენციალისტები. ფაქტიურად იხსენის გმირები უკვე „ფილოსოფოსები“ არიან, ვთქვათ, შექსპირის პერსონაჟებთან

შედარებით (თუმცა კი, რა თქმა უნდა, არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ლიტერატურაში ყოველნაირი ფილოსოფიური განსჯის მამამთავარი ისევ და ისევ ჰამლეტია). სხვათა შორის. შექსპირისა და იბსენის მკვლევარი უნა ელის-ფერმორი სწორედ იბსენის ამ თავისებურებას წამოსწევს წინა პლანზე და ძირითადად სწორედ ამის გამო მიიჩნევს იბსენს მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთ უდიდეს წარმომადგენლად.

მეოცე საუკუნის ლიტერატურის ეს ტენდენცია იმას როდი გულისხმობს, თითქოს ფილოსოფიას ლიტერატურულ პროცესზე „სრული გაბატონების“ პრეტენზია შეიძლება გასჩენოდა. ხელოვანი ქმნის საკუთარ, ახალ სინამდვილეს. ეს აღიარებული ჭეშმარიტებაა. ოღონდ. ყოველთვის არ არის ნათელი, თუ რას ნიშნავს ეს საკუთარი, ახალი სინამდვილე, რამდენად შეიძლება დაშორდეს იგი ფაქტების, რიცხვების, მოვლენების სინამდვილეს, ან უფრო სწორედ, რამდენად შეიძლება დაიშალოს, შეინიღბოს, ძნელად გამოსაცნობი შეიქნას კავშირი ემპირიულ სინამდვილესა და ხელოვნებისეულ სინამდვილეს შორის, რა კანონები განაგებს ამ ურთიერთმიმართებას?

აქ ფილოსოფია მხოლოდ იმდენად „დაეხმარება“ ლიტერატურას, რამდენადაც ესაჭიროება იგი ადამიანის გონებრივი აქტივობის ყველა სხვა სფეროს. ხოლო ფილოსოფიური განსჯის, რეფლექსირების შეტანა მხატვრულ ქსოვილში „ფილოსოფიური მასალის“ გამოყენებაზე მიუთითებს და არა საკუთრივ მხატვრული ქსოვილისა და ფილოსოფიური გააზრების იდენტურ ბუნებაზე. ხატებით, მხატვრული სახეებით აზროვნება ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ეს იგივე აზროვნებაა, მხოლოდ არა ცნებებით, არამედ ხატებით. „მხატვრული აზროვნება“ იმდენად სპეციფიკური, სწორედ ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესისათვის დამახასიათებელი ფენომენია, რომ შესაძლოა მისი გაგების გასაადვილებლად ზოგჯერ არც კი ღირდეს მისი შედარება აზროვნებასთან, ცნებებით აზროვნებასთან. სიტყვა „აზროვნება“ გავრცელებულ გამოთქმაში „მხატვრული აზროვნება“ ამ თვალსაზრისით შესაძლოა აბუნდოვანებდეს კიდევ იმას, რის გამოსახატადაც უნდა იხმარებოდეს ჰეგელიდან მომდინარე (ხოლო ჩვენს პრაქტიკაში ბელინსკის გზით შემოსული) ეს გამოთქმა. რა თქმა უნდა, ძალიან ხშირად ამ ტერმინს სავსებით სამართლიანად სწორედ ფიგურალური და არა პირდაპირი მნიშვნელობით ვხმარობთ, მაგრამ პირდაპირი ანალოგიის ცდუნება იმდენად დიდია, რომ ძალაუვნებურად მწერლების მიმართ (რომელთაც მხოლოდ მხატვრული ნაწარმოებები შეუქმნიათ) ვხმარობთ ხოლმე არსებითად არალოგიკურ ეპითეტს — „დიდი მწე-

რალი და მოაზროვნე“. თითქოს ასეთი მწერალი რანგით განსხვავდებოდეს რომელიღაც სხვა მწერლისაგან, რომელზედაც ვიტყვით მხოლოდ „დიდი მწერალი“.

ლიტერატურული პროცესების ახსნის პრეტენზია მეოცე საუკუნეში განსაკუთრებით ფსიქოლოგიას გაუჩნდა. ფროიდისტული ფსიქოლოგია, მაგალითად, მარტო თავად კი არ შეიქრა მწერლობაში, არამედ იგი ლიტერატურულ მასალას ხშირად საკუთარი ცდების, დაკვირვებების, მეცნიერული განზოგადებისათვის იყენებს. მაგრამ ფსიქოლოგიის ეს პრეტენზია პრეტენზიად რჩება: ფსიქოლოგების დაინტერესება მხატვრული ლიტერატურით არაფერს მატებს თვით ამ ლიტერატურული მასალის ესთეტიკური შინაარსის გახსნას, მისი მხატვრული შინაარსის გაგებას. ფილოსოფიაცა და ფსიქოლოგიაც ამ შემთხვევაში კი არ განმარტავენ მხატვრულ ლიტერატურას. არამედ მის მასალაზე დაყრდნობით სწავლობენ ადამიანის აზროვნებისა თუ ფსიქოლოგიური წყობის თავისებურებებს, საიდუმლოებას. მხატვრული ფიქციის — პერსონაჟის — მიხედვით კი ბიოლოგიური არსების ფსიქიკის შესწავლა ისევ და ისევ მხატვრული ფენომენის გაუგებრობაზეა აღმოცენებული. რა თქმა უნდა, არსებობს შემოქმედებითი პროცესების სპეციალური დარგი ფსიქოლოგიაში და მას კვლევის საკუთარი სფერო, საკუთარი მასალა გააჩნია, თუმცა ის ვერასოდეს ვერ შეცვლის (და მას ამის პრეტენზია არც გააჩნია) საკუთრივ ლიტერატურათმცოდნეობით ანალიზს.

ამდენად, თანამედროვე მწერლობის დაახლოება ფილოსოფიასთან და ფსიქოლოგიასთან თითქოს გარეგნულიც კი ჩანს: ყველა ეპოქის ლიტერატურა ეხმაურებოდა თავის თანადროულ ფილოსოფიურ კონცეფციებს და მისი ბევრი წარმომადგენელი ჰამლეტივით უშუალოდ ყოფნა-არყოფნის დილემას აყენებდა. და თუ თანამედროვე ლიტერატურა ეპოქის საკიროებისდა მიხედვით უფრო მეტს მსჯელობს, უფრო მეტ ინტერესს იჩენს ყოფიერების საკითხებისადმი, სამაგიეროდ თვით თანამედროვე ფილოსოფიაც ბევრი რამით — ისევ და ისევ ბეკონ-მონტენის ესეისტური ტრადიციიდან გამომდინარე — ლიტერატურულ, ხელოვნებისეულ, ესთეტიკურ პრობლემატიკას დაუახლოვდა (ამისათვის მარტო სარტრის მაგალითიც იკმარებდა).

საბოლოოდ უნდა ითქვას, რომ თუმცა ლიტერატურისა და ფილოსოფიის გარკვეული დაახლოება თანამედროვე ლიტერატურული და ფილოსოფიური აზროვნების ერთ-ერთ სპეციფიკას შეადგენს, მაგრამ იგი მეტ-ნაკლებად, რა თქმა უნდა, კლასიკურ ლიტერატურასაც ახასიათებდა: მართალია, კანტისა თუ ჰეგელის ფილოსოფიური ნააზრევნი ისე უშუალოდ არ აირეკლა მათი დროის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, როგორც ჩვენი დროის ეგზისტენციალიზმი თანამედროვე

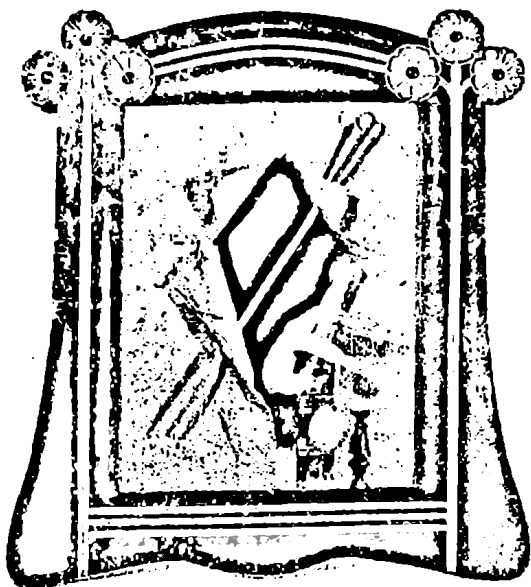
pour rester dans notre cadre, à remercier M. Benjamin Constant de la bonne grâce avec laquelle il s'y est prêté.

M. Déaire Langué est un Adrien, un Adrien véritable, la grande peinture, la peinture décorative ou héroïque avec les élephas et les pétales. Cette année, c'est pour son œuvre, aussi qu'il se montre, célébrant quelque révolte. La sculpture est facile. Par la porte de l'enfer, les cas entrent, les cas sortent, que pour un nid d'oiseaux à une fillette. L'œil n'est pas content de voir, on ne voit pas un objet clair et radieux.

La sculpture est facile. Par la porte de l'enfer, les cas entrent, les cas sortent, que pour un nid d'oiseaux à une fillette. L'œil n'est pas content de voir, on ne voit pas un objet clair et radieux.

quant de l'œuvre
barbouillait d
et quand, la par
maison, on trouva
Danton nous approuva
vent qui s'est mis à
statue de la Baye, canoë de Tristan, etc., représentant l'Homme.
M. Edouard Danton approuva la statue par son vœu profane
de la manipulation de nos yeux. Pour enlever certains motifs, un
modèle émit nécessaire. Il vint poste au grand où l'artiste terminait





რომანიტიკაში, მაგრამ მის დაიწყებაც არ შეიძლება, რომ არსებობდა ბეკონსა და ნეჯპირს, ჰეგელსა და ბეთჰოვენს შორის კავშირი და ნათესაობა ნაკლებ მხიშველოვანი არ არის (თუძეკი განსხვავებულნი არიან). ვიღრე, ვთქვათ, ნიცშესა და ვაგნერს შორის.

როგორც ფსიქონალიტიკური მოძღვრებისადმი, ისე სხვა მეცნიერული თუ ხელოვნებისეული მოვლენებისადმი ახლებური, თავისებური, მოდერნისტული პიმაართების ყველაზე ნათელი მაგალითია ჯეიმზ ჯოისის შემოქმედება.

ჯოისის რთულ აღქმას, რეცეფციას, ისეთივე ხანგრძლივი ისტორია აქვს, როგორც თვით მოდერნიზმის კრიტიკას. ჯოისის პირველივე მოდერნისტული ცდები პეუად დიდ წინააღმდეგობას წააწყდა, ხოლო „ულისეს“ გამოქვეყნებამ დღიდანვე მას დაუნდობლად დაესხნენ თავს ლიტერატურის ყველა ჯურის სპეციალისტები ცნობილი ინგლისელი კრიტიკოსით — ედმუნდ ვოსით — დაწყებული. ვოსი ჯოისს მონიჭიერო კაცად თვლიდა, მაგრამ ლიტერატურულ შარლათანს უწოდებდა. „ულისე“ კი, მისი აზრით, დაბალი გემოვნებისა და უხეირო სტილის ანარქიული ნაწარმოები იყო.

ჯოისი რა თქმა უნდა, განიცდიდა ყოველივე ამას, მაგრამ მუდამ დიდი ჰუმორის გრძნობით აფასებდა თავის არაპოპულარობას. ერთ-ერთ კერძო წერილში იგი მისთვის ჩვეული დახვეწილი ჰუმორით წერს ირლანდიის პროპაგანდის მინისტრისაგან მიღებული მიწვევის თაობაზე, რომელშიც მას ირლანდიაში დაბრუნებას სთხოვდნენ. პროპაგანდის მინისტრი „ულისეს“ ნობელის პრემიაზე წარდგენას პპირდებოდა. „სანაძლეოს დავდებ“, წერს ჯოისი, „რომ თუ იგი აზრს არ შეიციკის. როცა ნაწარმოებს მთლიანად წაიკითხავს, პორტფელს დაკარგავს. იმ დროს, როდესაც მე ნამეცი იმედიც არა მაქვს, რომ პრემიას მომანიჭებენ“.

პარიეტ შო უილერისადმი მიწერილ წერილში ჯოისი დაუფარავი სიანაონებით აღწერს დუბლინის ერთ-ერთ გაზეთში დაბეჭდილ კარიკატურას: მკველი ატყობნებს პატრმარს — ჩვენ მძიმე საკატორლო სამეშაოდან გაგანთავისუფლეთ და საკითხავად ჯოისის „ულისე“ მოგვეციოთ: პატიმარი უკან უბრუნებს სქელ ტომს და ეუბნება — „მეტი საკატორლო სამუშაო, გეთაყვა!“

ფროიდისა არ იყოს. ჯოისსაც სწამებდნენ უარყოფით შემოქმედებას გარკვეული თაობის ახალგაზრდობაზე. მაგრამ ისევე, როგორც არ შეიძლება დაეწამოთ გოეთეს თვითმკვლელობის აპოლოგია თუ პროპაგანდა იმის საფუძველზე, რომ „ვერთერის“ გამოქვეყნების შემდეგ ევროპაში თვითმკვლელობანი ვაზშირდა, ასევე მეოცე საუკუნის ოციანი წლების ახალგაზრდობის ერთი ნაწილის მხრივ საუ-

თარი უნიათობისა და გამოფიტულობის გამართლების ცდა, ჯოისს ან რომელიმე სხვა მოდერნისტ მწერალს დაბრალდეს.

გაუმართლებელი იყო ათეული წლების მანძილზე სრული დუმილი (თუ არ ჩავთვლით სალანძღავად გამომეტებულ ფრაზებს) ჯოისის მიმართ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში.

ახლა მდგომარეობა პრინციპულად შეიცვალა. ინგლისური ლიტერატურის შემსწავლელებმა უკვე 1965—1967 წლებში მიიღეს რუსულ ენაზე სამი სახელმძღვანელოს ტიპის წიგნი, რომლებშიც სპეციალური თავი ეძღვნება ჯეიმზ ჯოისის (ისევე როგორც რამოდენიმე სხვა მოდერნისტი მწერლის) შემოქმედებას¹⁹. მას შემდეგ ჩვენში გამოიცა ი. ზასურსკის, ი. ზატონსკის, ა. ზვერევის, გ. იონკისის, აღმოსავლეთ გერმანელი მკვლევრის რობერტ ვაიმანისა და სხვათა მონოგრაფიები და წერილები, რომლებშიც სულ უფრო და უფრო მეტი პროფესიონალიზმში, ამ საკითხებისადმი სერიოზული შეცნობიერებული მიდგომა იგრძნობა²⁰.

ჩემი ამ ნარკვევის კრიტიკული ნაწილი (მოდერნიზმის ზოგად საკითხებთან და ჯოისის შემოქმედებასთან დაკავშირებით) სადოქტორო დისერტაციის ცალკე თავად იყო გამოტანილი დასაყავად ჯერ კიდევ 1973 წელს²¹. მას შემდეგ კიდევ ბევრი რამ ვადაინიჭა საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში და ამ მხრივ ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს დ. ზატონსკის ზემონახსენები წიგნის „ჩვენს დროში“ გამოქვეყნება 1979 წელს. წიგნის ავტორი მკაცრად უსწორდება მოდერნიზმის ვულგარიზატორ-კრიტიკოსებს და ჯოისის მიმართაც გაცილებით უფრო ტოლერანტულად არის განწყობილი.

ამ ახალი ტენდენციების შესახებ წერს ნიუ-იორკის შტატის უნივერსიტეტის (ბაფალო) პროფესორი ემილი ტოლი „ჯეიმზ ჯოის ქვორტერლიში“ — „ჯეიმზ ჯოისი ბრუნდება საბჭოთა კავშირში“, რომელსაც დართული აქვს სამი ვრცელი ინტერვიუ „ულისეს“ ქართველ, რუს და ლიტველ მთარგმნელებთან. ავტორს როგორც ამერიკელ სოვეტოლოგს საკუთარი ინტერესებიც ამოძრავებს, მაგრამ იგი. ამავე დროს, გულწრფელად აღიარებს, რომ ჯოისის შესწავლისა და მთარგმნის საქმე საბჭოთა კავშირში დღესდღეობით უკვე საკმაოდ მაღალ პროფესიულ დონეზეა ასული²².

მართლაც, ამ უკანასკნელ ათეულ წელს გამოცემულ წიგნებში აღარ (ან თითქმის აღარ) ვხვდებით მწერლების ხელაღებით უარყოფას, მათ ლანძღვა-გინებას. ჯოისი, მაგალითად, უკვე ერთხმად არის აღიარებული, როგორც ნიჭიერი (და ზოგჯერ მეტად ნიჭიერი) რომანისტი, რომელსაც თურმე გარკვეული გავლენაც მოუხდენია ლიტე-

რატურის საერთო განვითარებაზე. ლაპარაკობენ მისი გავლენის შესახებ ჰემინგუეიზე და სტაინბეკზე, დოს პასოსსა, ფოლკნერსა და აბდაიზე და ა. შ.

მაგრამ ჯოისისადმი აგდებული დამოკიდებულების რეციდივები ჯერ კიდევ გვხვდება. ვ. ივაშოვაც, რომელიც ერთგან საქებას სიტყვებს არ იშურებს ჯოისის სატირული ტალანტის მიმართ, მეორეგან ისევ ძველებურად განაგრძობს:

„წიგნი ბურჟუაზიული ცხოვრების, კაპიტალისტურ სამყაროში ჩამოყალიბებული საზოგადოებრივი წესის, ურთიერთობებისადმი სიძულვილისაგან რომ აღმოცენდა, ამ წესის წინააღმდეგ ბრძოლას კი არა, არამედ მის განმტკიცებას ემსახურებოდა. „ულისე“ მეშჩანური მორალის, მეშჩანური ცხოვრებისა და ამაზრზენი მეშჩანური შეხედულებების მტკიცებაა. მაგრამ ამასთანავე იგი მეშჩანის ფსევდო განზოგადების, მისი ზემოის დეკლარაციაცაა“²³.

ასევე ნ. მიხალსკაიაც ჯოისის შესახებ სერიოზული მსჯელობის დროს სრულიად უადგილო ირონიას მიმართავს. დ. ჟანტიევა კი პირდაპირ აცხადებს, რომ ჯოისის შემოქმედება იმის მაჩვენებელია, თუ როგორ დაღუპა მოდერნიზმის გზამ დიდი ხელოვანი.

მაგრამ შეუთლებელია წარმოვიდგინოთ ჯოისი ზემონახსენები ავტორების მიერ ჩამოთვლილ დადებით თვისებათა მატარებლად და ამავე დროს ტრადიციული რეალისტური რომანის ავტორად. განა აშკარა არ არის, რომ ჯოისი — ჯოისია და მის შესახებ მსჯელობა როგორც რაღაც შესაძლებელ ანტი-ჯოისზე, ისეთ მწერალზე, რომელიც ჯოისის ყველა „მისაღები“ თვისების მატარებელია და ამავე დროს ჯონ გოლზუორთის ან გრემ გრინის მანერით წერს — სრულიად მოკლებულია თეორიულ საფუძველსაც კი. ჯოისზე არ შეიძლება მსჯელობა. როგორც ხელმოცარულ მწერალზე და ამის გამო სინანულის გამოთქმა. თავისთავად ცხადია, რომ შეიძლება არ მიიღო ის, რასაც წერდა ჯოისი, მაგრამ ჯოისი სხვანაირად ვერ დაწერდა და ამ მხრივ იგი თანაგრძნობას არავისგან მოითხოვს.

ქართულად ჯოისის „ულისეს“ შესახებ პირველად მოკლედ, მაგრამ საფუძვლიანად მიხეილ კვესელავამ დაწერა თავის „ფაუსტურ პარადიგმებში“²⁴. მართალია, ავტორს ერთი გარკვეული ასპექტი აინტერესებს (ფაუსტური პარადიგმების ძიება), მაგრამ იგი, მისთვის ჩვეული ფართო პრობლემატურობით მიმოიხილავს მთელ რიგ მნიშვნელოვან მომენტებს, დაკავშირებულს „ულისეს“ შინაარსთან, ფორმასთან, მისი ადგილის მოქმედებასთან მეოცე საუკუნის ევროპულ ლიტერატურაში. აღსანიშნავია, რომ მ. კვესელავას წიგნი ზემოთ ნახსენები საბჭოთა მკვლევრების ნაშრომებზე ადრე გამოქვეყნდა და მასში ძირითადად უკვე დაძლეულია ჩვენი ლიტერატურათმცოდნე-

ობის აღნიშნული სტემატურობა ამ საკითხთან დაკავშირებით. მხოლოდ აქა-იქა შემორჩენილი ძველი დეფინიციების ფორმალური გამოთხილი

ყველა იმის საპასუხოდ, ვინც ჯოისის ცინიკოსად და ადამიანის აზრად ამგვებად მიიჩნევს, ერთი ზოგადი დებულების წამოყენება შეიძლება: ქვეშაობად დიდი ხელოვანი არ შეიძლება იყოს ცინიკოსი და კაცთმოძულე.

ი. ფეგერტა იხსენებს ბერნარდ შოს ერთ გამონათქვამს ჯოისის შესახებ, როცა „ულისე“ საშინელ ადმინისტრაციულ დევნას განიცდიდა დასავლეთში: „ულისეს“ აკრძალვა — ეს არა ქუჭყის, არამედ მორალის აკრძალვა არისო, უთქვამს ბერნარდ შოს, რადგან ერთადერთი სამ, რაც უნდა მოიმოქმედოს ადამიანმა, როცა სარკე აჩვენებს რომ ქუჭყიანია — უნდა მიმართოს საპონსა და წყალს იმის მაგივრად, რომ გატეხოს სარკეო²⁵.

ამ თვალსაზრისით (ე. ი. „ულისეში“ ჩაქსოვილი ჰუმანისტური შინაარსის ამოკითხვის თვალსაზრისით) ჯერ კიდევ ბევრი რამ არის გასაკვირებელი ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში. ეს ნაწარმოები ამ მხრივ ჯერ კიდევ დიდი საიდუმლოების შემცველია. ჯოისის ერთ-ერთი უდიდესი თანამედროვე მკვლევარი რიჩარდ ელმანი სამართლმცოდნეობაში იწყებს თავის ცნობილ მონოგრაფიას შემდეგი სიტყვებით:

„ჩვენს ჯერ კიდევ იმას ვსწავლობთ, თუ როგორ გავხდეთ ჯიმზ ჯოისის თანამედროვენი, როგორ გავიგოთ ჩვენივე საკუთარი არსების ინტერპრეტატორი“²⁶.

მაგრამ ისე არ უნდა ვიფიქროთ, რომ დღეს უკვე ყველა ერთნაირად მხარს უჭერს ამ ახალ, უფრო პროგრესულ ხაზს ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში. ზატონსკის ზემოთ მოხსენებული პოლემიკური წიგნი ასე ადვილად ვერ გადაარწმუნებს დიმიტრი ურნოვისთანა თვე გამოდგებულ ანტი-მოდერნისტებს, რომლებიც 1975-76 წლებში თურხადა „ვაპროსი ლიტერატურის“ ფურცლებზე გაშლილ დისკუსიაში კვლავ რეტროგრადულ პოზიციას იკავებენ. ის აზრი, რაც საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის უკვე განვლილ, დაძლეულ ეტაპზე მხოლოდ დოგმატური დასკვნის სახით უნდა გამოგვეტანა ზოგიერთი კრიტიკოსის გამონათქვამებიდან, დ. ურნოვს, მაგალითად, განსაცვიფრებელი გულახდილობით პირდაპირ აქვს გამოთქმული:

„ჯოისი მოდერნისტი რომ არ გამხდარიყო, ალბათ მშვიდად გაეიხსენებდით მას, როგორც მეორეხარისხოვან ნიჭიერ მწერალს, ფლობერის სკოლის ნიჭიერ წარმომადგენელს. მაგრამ გახდა მოდერნისტი და შეწყვიტა არსებობა როგორც მწერალი“²⁷.

ამის შემდეგ აღარც ის უნდა გვიკვირდეს, რომ ურნოვი არც ფილკენერსა და არც ტომას ელიოტს მიიჩნევს მწერლად და პოეტად

მსგავსი შეხედულების მქონე კრიტიკოსებისათვის, რაღა იქნა უხედა, სრულიად ამოვარდნილია ლიტერატურის განვითარებას ისტორიადაც ე. წ. ცნობიერების ნაკადის მწერლობაც, რამეთუ მისი ყველაზე დიდი წარმომადგენელი ჯეიმზ ჯოისი თურმე ნუ იტყვიო და საერთოდ არც ყოფილა მწერალი.

საჭირო და დროული კი არის მეოცე საუკუნის ლიტერატურის ამ თავისებურ ნაკადს ჭეოვანი ყურადღება მიაქციონ ჩვენსა ლიტერატურათმცოდნეებმა.

ნაწილობრივ უკვე მიაქციეს კიდევ, მაგრამ თავიდანვე ისეთ მკვარ პოსტულატებზე ააგეს თავიანთი დამოკიდებულება ამ საკითხსადაც, რომ საკმაოდ გააბუნდოვანეს იგი. ეს ცდომილება ამ ტენდენციიდან გამომდინარეობს, რომელსაც ზემოთ „მოდერნიზმის რუსული წარმომავლობით“ ტრაბახი ვუწოდეთ. თუ შავალის, მადევიჩის, ცადკინის, სტრაჟინსკის და სხვათა წარმომავლობის ძიებას (თუმცა ყოველთვის არა საკუთრივ ეროვნების თვალსაზრისით) რუსეთისაკენ მივყავართ და ეს ფაქტი ზოგიერთ კრიტიკოსს საკმარისად მიაჩნია იმას მტკიცებისთვის, რომ ევროპული მოდერნიზმის სათავეები რაღაცნაირად რუსეთს დაუკავშიროს, ცნობიერების ნაკადის მეოთხდის ვამოიყვანა ტოლსტოის შინაგანი მონოლოგიდან კი უკვე ამჟამად მეცნიერული ინფორმაციის ნაკლებობაზეა აღმოცენებული.

ამ ანტიისტორიული და ანტიმეცნიერული დებულების ჩამოსაყალიბებლად (ან თუნდაც მისანიშნებლად) უპირველეს ყოვლისა საჭირო შეიქნა ყალბი პოსტულატის მოძებნა — თითქოს „შინაგანი მონოლოგი“ და „ცნობიერების ნაკადი“ არსებითად ერთი და იგივეა. ტამარა მოტილიოვა, მაგალითად, თავის წერილში „შინაგანი მონოლოგი და ცნობიერების ნაკადი“ ამტკიცებს, რომ შინაგანი მონოლოგი დიდი წარმატებით გამოიყენება როგორც კლასიკურ ლიტერატურაში, ისე თანამედროვე სოციალისტურ მწერლობაშიც, ხოლო შინაგანი მონოლოგის ის ნაირსახეობა, რომელსაც ცნობიერების ნაკადი ეწოდება, კრიტიკოსის აზრით, დეკადენტური, რეაქციული, ბურჟუაზიული ლიტერატურის სამსახურშია ჩაყენებული²⁴.

ასეთნაირი მიდგომა, ცნობიერების ნაკადის ლიტერატურისადაც საერთოდ და კერძოდ ე. წ. „ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის“ არასწორი გაგება და შეფასება თანამედროვე ლიტერატურული პროცესების მრავალფეროვნებისა და სირთულის სრულ ნიველირებას ახდენს. ასეთი კრიტიკული პოზიციის თანახმად გოლზუორთის შემოაღწერა და პრინციპები მარადიული და საყოველთაოა და ყველაფერი, რამაც მის შემდეგ იჩინა თავი ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში, მარტოოდენ რეალიზმის უარყოფის ტენდენციას, ფუჭ ექსპერიმენტულობასა და დეკადანსს გამოხატავს. პოზიციისა და მსჯელობის ასეთ-

ნაირი გამართლება, ზოგად, არაფრისმთქმელ სქემამდე დაყვანა დიდ ზიანს აყენებს თანამედროვე ლიტერატურული პროცესების ღრმა მეცნიერულ შესწავლასა და გაახრებას ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში.

არ არის სწორი (როგორც ეს ზოგჯერ მიაჩნიათ), თითქოს მოდერნისტული ლიტერატურის ცნებისა და მასი შინაარსის გარკვევის ცდები მხოლოდ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის პეროგატივა იყოს. და თუ ჩემს წერილში ძირითადად სწორედ საბჭოურ კრიტიკულ ლიტერატურას ვეხები, ეს ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ამ საკითხებზე მართლაც ვანსაკუთრებით სწორედ ჩვენში წერენ და მეორეც იმიტომ, რომ შინაურ „უთანხმოებათა“ გარკვევის ცდა უფრო მნიშვნელოვნად მესახება მოდერნისტულ ლიტერატურაზე ჩვენი შეხედულების შემუშავებაში.

უცხოეთში საკუთრივ მოდერნიზმის ფენომენის გარკვევას ეძღვნება ცნობილი ინგლისელი პოეტის სტივენ სპენდერის წიგნი „მოდერნის ბრძოლა“. სპენდერი საგანგებოდ გამიჩნავს ერთმანეთისაგან „თანამედროვეთ“ (contemporaries) და მოდერნისტებს (moderns). თანამედროვეთა ადრეულ წარმომადგენლად სპენდერი მიიჩნევს პერსონაჟ უელსს. ხოლო ბოლო ხანის წარმომადგენლად კი — ჩარლზ პერსი სნოუს. ეს მწერლები, სპენდერის აზრით, ხედავენ ცივილიზაციაში მომხდარ ძვრებს, რაც მეცნიერულ-ტექნიკურ განვითარებას მოჰყვება და მიაჩნიათ, რომ მათი მწერლური ვალია თავიანთი ხელოვნება „პროგრესის სამსახურში ჩააყენონ“. მოდერნისტები, სპენდერის მიხედვით, ძირითადად უნდობლად ეკიდებიან თვით ტექნიკური პროგრესის იდეას და მას წარსულის ცივილიზაციისათვის დამღუპველად მიიჩნევენ. ამასთან, სპენდერის აზრით, ზოგიერთი მოდერნისტი არ კარავს იმედს, რომ კეშმარიტ ხელოვნებასთან ზიარების გზით შეიძლება ზუსტი მეცნიერების წარმომადგენელთა „სულების გადარჩენა“²⁹.

თუ დასავლეთის ლიტერატურათმცოდნეობაში თვით ტერმინის დეფინიციაზე ნაკლებად იწერება, სამაგიეროდ არსებითად მოდერნისტული ლიტერატურის (როგორადაც არ უნდა მოინათლოს იგი) პოეტკა საფუძვლიანად არის დამუშავებული კლინტ ბრუკსის დიდმნიშვნელოვან ნაშრომში — „თანამედროვე პოეზია და ტრადიცია“³⁰. ამ წიგნში განხილულია ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხები, როგორცაა „მეტაფორა და ტრადიცია“, „სიმბოლისტური პოეზია და სპილოს ძვლის კოშკი“. „თანამედროვე პოეტი და ტრადიცია“, იეიტსისა და ტომის ელიოტის დამოკიდებულება მითოსთან და სხვ. კლინტ ბრუკსი

ელიოტის უნაყოფო მიწის მითოსში ძირითადად პოეტის პესიმიზტურ მსოფლალქმას ხედავს. ზნეობრივი კატეგორიები მეორეხარისისხოვანი ხდება ელიოტის პოეტური სამყაროს „გმირის“ უპირობო უნიათო არსებობაში (ან არარსებობაში) ამ უნაყოფო, ვერან მიწაზე. ადამიანი უნდა სჩადიოდეს ან სიკეთეს ან ბოროტებას, მაგრამ თუ იგი არც ერთს არ სჩადის, მაშინ ის აღარც არსებობს. აქედან ელიოტის პარადოქსული დასკვნა — სჯობს აკეთო ბოროტება, ვიდრე არაფერი, რადგან პირველ შემთხვევაში არსებობს მაინც. მეორე შემთხვევაში კი ნამდვილად აღარ არსებობს. და ის ფაქტი, რომ ადამიანებმა დაკარგეს სიკეთისა და სიბოროტის ცოდნის უნარი, მათ უსიცოცხლოს ხდის და ამართლებს შეხედულებას თანამედროვე უნაყოფო მიწაზე, როგორც სამეფოზე, რომელშიც არავითარი მოსახლეობა არ არის.

ასეთი „მორალის მიღმა“ არსებული თეორია, რა თქმა უნდა შეიძლება სახიფათო აღმოჩნდეს, მაგრამ თვით ელიოტის პოეზიაში შეიმჩნევა წინააღმდეგობა პოეტის თეორიულ ნააზრევსა და მის მხატვრულ შემოქმედებას შორის, თუმცა ისეთი ზნეობრივი კრიტიკიუმების დემონსტრაცია, როგორც ეს გოლზუორთის შემთხვევაში დაეინახეთ, ელიოტისდროინდელ ლიტერატურაში უკვე ანაქრონიზმად ჩაითვლება. და ეს მოდერნისტული ლიტერატურის უპირატესობად კი არ უნდა მივიჩნიოთ, არამედ მის თავისებურებად.

ასეთივე თავისებურებად უნდა მივიჩნიოთ არაცნობიერის „გააზრება-დახატვის“ ცდები მოდერნისტული ლიტერატურის წარმომადგენელთა დიდი ნაწილის შემოქმედებაში, რაც აგრეთვე პრინციპულად განსხვავდება იმავე გოლზუორთის „გამოლვიძებაში“ ნახმარი თავიდან ბოლომდე ტრადიციულ-რეალისტური ხერხისაგან¹.

ფროიდ-იუნგისეული მოძღვრების აღიარება თუ გათვალისწინება (და ზოგჯერ უშუალო გამოყენება) მოდერნისტული ლიტერატურის ერთადერთი მაჩვენებელი, ერთადერთი სიმპტომი არ არის, მაგრამ იგი მოდერნისტი მწერლის ერთ-ერთი მძლავრი სტრუქტურული ელემენტია — ხშირად დაფარული, სახენაცვალი, გაძუალედებული, მაგრამ მაინც ამა თუ იმ ფორმით სწორედ საშენი მასალის ფუნქციის მატარებელი.

30-იანი წლების მოდერნისტულ ლიტერატურაზე განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა კარლ იუნგის შრომებმა. ცნობილ წერილში — „ანალიტიკური ფსიქოლოგიის დამოკიდებულება პოეზიის მნიშვნელობაზე“ იუნგმა წამოაყენა ჰიპოთეზა ზოგიერთ პოეტურ ნაწარმოებში რაიმე გარკვეული შინაარსისა თუ ავტორისეული განზრახვის იქით ისეთი ემოციური მნიშვნელობის არსებობის შესახებ, რომელიც მკითხველის გაცნობიერებულ ან გაუცნობიერებულ აღქმაში არაცნო-

ბიერი ძალების მოქმედების შედეგად წარმოიქმნება. ასეთ არაცნობიერ ძალებს იუნგმა „პირველყოფილი წარმოუგენები“ ან არქეტიპები უწოდა.

ფსიქოანალიტიკური მოძღვრების გავლენა დიდად გასცდა თვით მხატვრული ლიტერატურის სფეროსაც კი და მხატვრობის, მუსიკის, კინოხელოვნების დარგშიც შეიჭრა. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა სალვადორ დალის, სტრაინსკის, ფედერიკო ფელინის შემოქმედება. ფროიდ-იუნგისეულ თეზას ეყრდნობა პახოლინიც თავის ცნობილ ფილმში „ოიდიპოსი“, რომელიც ერთ-ერთი ძირითადი ფროიდისტული კომპლქსისა და იუნგისეული არქეტიპული მოძღვრების თავისებურ „ინვერსიულ მხატვრულ გააზრებას“ წარმოადგენს. ე. ი. ის, რაც ფროიდმა თავის დროზე გამოიყენა ანტიკური ლიტერატურიდან, როგორც მასალა „ოიდიპოსის კომპლქსის“ ფენომენის დასახასიათებლად. პახოლინიმ ნეოფროიდისტული თეორიების ინტენსიური გავრცელების პერიოდში აქცია ამ ფენომენის თავისებურ მხატვრულ ინტერპრეტაციად. მაგრამ მითოსურ მოდელად ქცეული ოიდიპოსის ტრაგედია პახოლინისათვის სულაც არ არის მთავარი ფროიდისტული დებულების ილუსტრაცია. ეს პახოლინის რანგის შემოქმედი-სათვის შეუფერებელი პრიმიტიული ამოცანა აღწებოდა. ფილმში ოიდიპოსი, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი თანამედროვე ადამიანია, რომელშიც რეჟისორს აინტერესებს არა ბედისწერა (ანტიკურობის პრობლემა) და არც არაცნობიერის საიდუმლოებათა გამოაშკარავება (ფსიქოანალიტიკოსების ამოცანა), არამედ მისი შინაგანი ტრაგიკული საწყისი, რომლის სირთულისა და უაღრესი დაძაბულობის ერთ-ერთი გამოხატულებაც ეს ცნობილი არქეტიპი. ანტომთა, რომ პახოლინის თავისი გმირი ფილმის ეპილოგში გამოჰყავს ბრმა მოხეტიალე მუსიკოსის სახით, ხოლო საკუთრივ ოიდიპოს მეფის ტრაგედია კი მის ნაწარმოებში იკრთება. როგორც ამ უცნობი ბედის მქონე თანამედროვე ადამიანის „არქეტიპული ბედი“, მისი „დაფარული ბიოგრაფიის“, მისი ცოდვილი სულის განფენა საერთოდ ადამიანის ტრაგიკული არსებობის ისტორიაში.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი

1. G. H. Bantock, The Social and Intellectual Background, "The Penguin Guide to English Literature", V. 7, Penguin Books, 1961, p. 4.
2. იქვე, გვ. 15.
3. Т. Мотылева, Иностранная литература и современность, М., 1961, стр. 291.
4. იქვე, გვ. გვ. 292—293.

5. Современные проблемы реализма и модернизм, М., 1965. стр. 37.
6. იქვე, გვ. 44.
7. იქვე, გვ. 45.
8. В. Щербина, О природе литературных закономерностей, «Вопросы литературы», № 1, 1966, стр. 100.
9. И. Верцман, Относительно «здоровья» и «болезни» в искусстве, «Вопросы литературы», № 3, 1966, стр. 135.
10. იქვე, გვ. 136—137.
11. П. Палиевский, Экспериментальная литература, «Вопросы литературы», № 8, 1966, стр. 80.
12. В. Днепров, О Фрейдистской психологии и реалистическом романе, «Иностранная литература», № 7. 1961, стр. 199.
13. იქვე, გვ. 205.
14. Н. П. Михальская, Пути развития английского романа 1920—1930-х годов, М., 1966, стр. 19.
15. C. G. Jung, Modern Man in Search of a Soul, L., 1933, p. 226.
16. იქვე, გვ. 227.
17. В. Неделин, В сумерках психоанализа, «Иностранная литература», № 10, 1963, стр. 202, 204.
18. Joseph G. Brennan, Thomas Mann's World, N. Y., 1942, p. 68.
19. მიხალსკაიას ზემოსწავლელი წიგნის გარდა, Д. Г. Жапиева, Английский роман XX века, М., 1965; В. В. Ивашева, Английская литература XX века, М., 1967.
20. Я. Н. Засурский, Американская литература XX века, М., 1966; Д. В. Затонский, В наше время, М., 1979; А. М. Зверев, Модернизм в литературе США, М., 1979; Г. Э. Ионкис, Английская поэзия XX века, М., 1980; Р. Вейман, История литературы и мифология, М., 1975.
21. Н. А. Кнасашвили, Традиция Шекспира и некоторые проблемы английской литературы XX века, Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук, Тбилиси, 1973.
22. Emily Tall, James Joyce Returns to the Soviet Union, "James Joyce Quarterly", № 18, 1980. პროფესორ ემილი ტოლის მიერ გამოქვეყნებული წერილის შემდეგ საბჭოთა კავშირში, 1982 წელს ორჯერ გამოიცა „დუბლინელები“ და „ჯაკობო ჯოისი“ ერთ წიგნად (ერთხელ ინგლისურად გამოქვეყნდა „პროგრესის“ მიერ, ხოლო მეორედ რუსულად ეურნალ „ინოსტრანაია ლიტერატურას“ ბიბლიოთეკაში).
23. ზემოთ ციტი., გვ. 75.
24. მ. კეცესელაძე, ფაუსტური პარადიგმები, წ. 2, თბ., 1961, გვ. 201—213.
25. Ю. Фегерти, Дж. Джойс, «Вестник иностранной литературы», № 9, 1928, стр. 25.

26. Richard Ellmann, James Joyce, N. Y., 1959, p. 1.
27. Д. Урнов, «Вопросы литературы», 1975.
28. Т. Мотылева, Внутренний монолог и поток сознания, «Вопросы литературы», № 1, 1965.
29. Stephen Spender, The Struggle of the Modern, L., 1963.
30. Cleanth Brooks, Modern Poetry and Tradition, The University of North Carolina Press, 1939.
31. იბ. შავლითაძე, Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry Psychological Studies of Imagination, L., 1934.

ზაზა ბაჩიჩილაძე

ინგლისური პოეზია ორმოცდაათიანი წლების შემდეგ (1950—1980)

თუ მეოცე საუკუნის ინგლისური პოეზიის განვითარებას ეტაპებად დავყოფთ, მაშინ შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ორმოცდაათიანი წლები თითქმის სიმბოლური მიჯნაა ამ საუკუნის პოეზიისათვის, რადგან სწორედ ამ პერიოდამდე ინგლისური პოეზიის სფეროში მოღვაწეობდნენ მრავალი საინტერესო პოეტური დაჯგუფებისა ან მიმდინარეობის წარმომადგენელი პოეტები ან ცალკეული ფიგურები, რომელთა სახელები სცილდებოდა ერთი ქვეყნის ლიტერატურის ფარგლებს და რომელთა შემოქმედებაც მსოფლიო კულტურის საგანძურშია მოთავსებული. იმაყისტებს, ჯორჯიანლებს, სანგრის პოეტებს, ოქსფორდლებს და სხვებს თავისი წვლილი შეჰქონდათ ინგლისური პოეზიის განვითარებაში. ამავე დროს მათ ყოველთვის გამოუჩნდებოდათ ხოლმე ლიდერი, — პოეტი, რომლის შემოქმედებაც შეიძლება სანიმუშოდ ჩათვლილიყო ინგლისური პოეზიის განვითარების ამა თუ იმ ეტაპისათვის. უკანასკნელი ასეთი მკვეთრად გამოკვეთილი პოეტი იყო დილან ტომასი, რომელიც სწორედ ორმოცდაათიანი წლებს დასაწყისში, 1953 წელს გარდაიცვალა.

ახლა, როდესაც ოთხმოციანი წლები იწყება*, საინტერესოა თვალი გავადევნოთ ინგლისური პოეზიის განვითარებას 50-იანი წლებიდან დღემდე. განვიხილოთ პერიოდმა ბევრი საინტერესო სახელი თუ მიმდინარეობა წარმოშვა. რაც საშუალებას იძლევა გარკვეული დაკვირვება ვაწარმოოთ ინგლისური პოეზიის დღევანდელ მდგომარეობაზე, თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდში ერთი, სხვებზე მეტად გამოჩენილი პოეტური ფიგურა არ გამოჩენილა და ინგლისური პოეზიაც თითქოს შეეჩვია ასეთ ულიდერო მდგომარეობას. არის ჯგუფები, მრავალი სახელები, მაგრამ არ არიან დიდი პოეტური ფიგურები.

სწორედ ამასთან დაკავშირებით უპრიანია დავიწყოთ განხილვა 50-იანი წლების იმ ეტაპიდან, როდესაც ინგლისურმა პოეზიამ დაკარგა უკანასკნელი, სხვებისაგან მკვეთრად გამოჩენილი ლიდერი

* ეს სტატია 1980 წელს დაიწერა.

დილან ტომასი და ძირითადად აქცენტმა პოეტურ ჯგუფებზე გადაინაცვლა.

50-იანი წლების დასაწყისი ბურჟუაზიულ სამყაროში საინტერესო პოლიტიკურ-სოციალურ სიტუაციას ქმნის. ეს არის ე. წ. „ოვი ომის“ მძვინვარების ხანა. ამავე დროს ომგადახდილი ადამიანებისათვის ეს არის ერთგვარი ვაურკვევლობისა და მოლოდინის ვაცრუების პერიოდი. ფაშიზმი მოისპო, მაგრამ ქვეყანაზე ბოლომდე სამართლიანობა მაინც არ დამყარებულა. ეს ყოველივე მოაზროვნე ადამიანთა შორის ქმნის დაუკმაყოფილებლობის შეგრძნებას და ამიტომაც, ისევე როგორც ამ პერიოდის პროზაში და დრამატურგიაში ჩნდება ე. წ. „გაჯაღრებულ ახალგაზრდათა“ ტალღა, პოეზიაშიც ნელ-ნელა შეიქმნა ყველა წინაპირობა ახალი ტენდენციების გამოქვადვებისა და ამის შესაბამისად 1956 წელს გამოდის პოეტური კრებული „ახალი სტრიქონები“¹. ამ კრებულმა გააერთიანა ერთი მიმართულების ცხრა საინტერესო პოეტი. ესენი იყვნენ ელიზაბეთ ჯენინგსი, ჯონ ჰოლოუეი, ფილიპ ლარკინი, ტომ განი, კინგსლი ემისი, ჯონ უეინი, დ. ჯ. ენრაიტი, დონალდ დეივი და რობერტ კონქუსტი. ამ უკანასკნელმა კრებულს წინასიტყვაობა წაუძღვარა. სადაც ერთგვარი პოეტური მანიფესტივით აყლერდა ამ კრებულში გაერთიანებულ პოეტთა მიზნისა და პროგრამის დებულებები. პოეტებმა სახელად დაირქვეს „მოძრაობა“ და ამ სახელითვე არიან ცნობილი ისინი ლიტერატურულ კრიტიკაშიც. ისინი უკანასკნელი ათწლეულის პოეტთა მრავალსიტყვაობით და სენტიმენტალურობით გატაცების მოწინააღმდეგენი იყვნენ. მათი აზრით პოეტებს „ხელს უწყობდნენ ფორმალისტური ტრიუკებისა და ბუნდოვანი სიტყვების კრებულის შექმნაში“.

ამ კრებულის წინასიტყვაობაში დიდი ადგილი ჰქონდა დათმობილი აგრეთვე ინგლისური ლექსის განვითარების ფორმალურ მხარესაც. ვერსიფიკაციის მხრივ „მოძრაობის“ პოეტები მოითხოვდნენ მკაცრ კონტროლს, ლექსი უნდა დაწერილიყო ინგლისური ლექსთწყობის მტკიცე კანონების მიხედვით. უპირატესობა ეძლეოდა იამბიკურ პენტამეტრსა და ტეტრამეტრს. იგი უნდა ყოფილიყო გასუფთავებული ყოველგვარი ზედმეტი მეტაფორებისაგან. ლექსის ენა უნდა ყოფილიყო ლაკონიური და ზოგჯერ მშრალიც კი. არსებითად „მოძრაობის“ პოეზია იყო რეაქცია 40-იანი წლების ომისდროინდელი ემოციური, ზოგჯერ ისტერიული პოეზიის მიმართ. მაგრამ პოეზიისათვის ემოციურობის წართმევა ვერაფერი ბედენაა. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ სულ მალე, 1957 წელს ინგლისის პოეტურ სინამდვილეში გამოჩნდა ახალი კრებული „მევირის“². ამ კრებულში გაერთიანებული

¹ კოვბოური ჟარგონის ტერმინია (დაუდალავი პირუტყვის აღსანიშნავად), გადატანით: პოეტები, რომლებიც არც ერთ ჯგუფს არ ეკუთვნიან.

ავტორების სახელით (ჯონ ჰოლი, დევიდ რაიტი, ვერნონ სკენელი, დენი ებსი, ჯონ სილკინი, მ. ჰამბერგერი, ჯ. სმიტი, ა. კრონინა, უ. პრაის ტერნერი)² წინასიტყვაობაში ი. პოუარდ სერჯენტი ამბობდა, ჩვენ არავის წინააღმდეგ არა ვართ დარაზმული, მით უმეტეს არავითარ შემთხვევაში „მოძრაობის“ პოეტის წინააღმდეგო. მაგრამ თვით ის პოეტური პრინციპები, რომლებიც მათ იარაღად გამოიყენეს, უმუშალოდ „მოძრაობის“ პოეტების კონცეფციებს ეწინააღმდეგებოდა. „მოძრაობის“ პოეტთა ლოგიკურ, უემოციო. უგრძობად ლექსს და დაუპირისპირეს საკუთარი შეხედულებები. მათ განაცხადეს—გრძობის გამოხატვისა არ გვეშინია და არც საზრიან სტილში ფორმალური დისციპლინის წინააღმდეგი ვართო. მართალია, არც ისინი იყენებდნენ მეტაფორებით ძალზედ გადატვირთულ ლექსს, მაგრამ მათ მიიღეს პოეზიაში მითის გამოყენების კონცეფცია, აღიარებდნენ კეთილისა და ბოროტის, სიკვდილისა და სიცოცხლის დილან ტომასისეულ გაგებას და სხვა. მოკლედ რომ მოვჭრათ, „მევერიკის“ ანთოლოგიის მონაწილეებმა პოეზიას პოეტურობა დაუტოვეს, რასაც მას „მოძრაობის“ პოეტები გარკვეულად აშორებდნენ.

საბჭოთა მკვლევარ ივაშოვას აზრით „მოძრაობის“ პოეტთა მანიფესტში თავისთავად იგრძნობოდა იმ წამლის მანკიერება, რომლითაც მათ სურდათ პოეზიის ავადმყოფობა განეკურნათ, ხოლო ორივე ჯგუფის პოეტთა დაპირისპირებისა და წინააღმდეგობის მიუხედავად ისინი ერთნაირად შორს რჩებოდნენ ცხოვრებისაგან, ე. ი. მათი ბრძოლა, არსებითად, წყლის ნაყვა იყო³. ამას, კერძოდ, ისიც მოწმობს, რომ 1963 წელს გამოდის კრებული „ახალი სტრიქონები — 2“⁴, რომლის წინასიტყვაობაში, იგივე რობერტ კონჭუესტი გარკვეულ კომპრომისზე მიდის თავის თეორიულ მსჯელობებში. ხოლო თვით კრებულის გვერდები კი დათმობილი აქვს, როგორც „მოძრაობის“, ასევე „მევერიკის“ და სხვა პოეტებსაც, მაგ, ტედ ჰიუსსა და სხვებს.

ამავე კრებულში წარმოდგენილი იყო კიდევ სხვა პოეტური გაერთიანებაც, რომელიც ორი ზემოხსენებული მიმართულებისაგან დამოუკიდებლად წარმოიშვა — „ჯგუფის“⁵ პოეტთა სახელით. მასში გაერთიანდა რამდენიმე სრულიად დამოუკიდებელი და განსხვავებული ხმისა და ნიჭის პოეტი, რომელთაგან მოკვიანებით ყველაზე სახელმხვეპილი გახდნენ ედვარდ ლიუსი-სმიტი (წინასიტყვაობის ავტორი), ფილიპ ჰობსბაუმი (ბოლოსიტყვაობის ავტორი), ალენ ბრაუნჯონი, ედრიან მიჩელი, ჯორჯ მაკბეთი, დევიდ უივილი, პიტერ რედგროუვი, მარტინ ბელი. ეს პოეტები გაერთიანდნენ 1954 წელს, თუ ამას გაერთიანება შეიძლება ეწოდოს. ისინი ერთად იკრიბებოდნენ და ერთმანეთს უზიარებდნენ თავიანთ ლექსებს. მათ არ ჰქონდათ არც მანიფესტი, არც საერთო მეთოდი და არც პრეტენზია, შეექმნათ რაიმე

ახალი მიმართულება. მათი აზრები, განსაკუთრებით კი ე. ლიუსი-სმიტისა და ფ. პობსტაუმისა, ზოგ რამეში „მოძრაობის“ პოეტთა აზრს ეხმიანებოდა, ზოგში კი „მევერიკისას“. მათ გარკვეული წინააღმდეგობანიც ახასიათებდათ. ისინი ამბობდნენ, რომ პოეზია რაციონალურია, თუ ვენეზისში არა, ლინგვისტურ გაფორმებაში მაინც, ესე იგი პოეზია შეიძლება გახდეს ობიექტური დისკუსიის საგანი. მათი აზრით ძალზე მნიშვნელოვანი იყო ლექსის ხმამაღალი კითხვა, ვინაიდან პოეზია — მეტყველების ფუნქციაა. ყველა ლექსი, ასე თუ ისე, დაკავშირებულია ობიექტურ სინამდვილესთან. პოეზიის კრიტიკა უნდა იყოს კონსტრუქციული. ესე იგი ობიექტური და კეთილგანწყობილი, და მან ამავე დროს მომავლის ორიენტაციაც უნდა დასაბოლოოს.

ამ ცნობილი ქეშმარიტებების ხაზგასმა ტყუილად კი არ მოხდა „ჯგუფის“ პოეტთა კრებულში, რადგან მათი უახლოესი წინამორბედნი ამ ცნობილ აზრებს ივიწყებდნენ. ნებსით თუ უნებლიედ.

ასე იყო თუ ისე, ორმოცდაათიანი წლების განმავლობაში და სამოციანი წლების დასაწყისში ძირითადად სწორედ ამ სამი დაჯგუფების პოეტები განაგებდნენ და წარმართავდნენ ინგლისის პოეტურ ატმოსფეროს. სხვათა შორის, საინტერესო უნდა იყოს, რომ ამ კრებულების გარშემო ამტყდარი აზრთა შეხლა-შემოხლა ლიტერატურის კრიტიკოსებმა „ანთოლოგიების ბრძოლად“ მონათლეს.

სამოციანი წლებში ინგლისურმა პოეზიამ დინჯად შეაბიჯა. მიწყნარდა ე. წ. „ანთოლოგიების ბრძოლა“. მოხდა შეჯერება მათი საბრძოლო განცხადებებისა და განწყობილებებისა. პოეტურ ატმოსფეროში ერთგვარმა სტატუს ქვომ დაისადგურა. პოეზიისადმი ინტერესი დაცხრა. პოეტური კრებულები აღარ საღდებოდა, ხოლო კრებულის გამოსაცემად გაწეული ტიპოგრაფიული ხარჯები ძლივს ნაზღაურდებოდა გაყიდული ეგზემპლარებით.

სამოციანი წლების დასაწყისში იტალიელმა კრიტიკოსმა კარლო ფრანჩერომ თავის სტატიას, მიძღვნილს ინგლისური პოეზიისადმი, წაუმიძღვარა ძალზე დამახასიათებელი სათაურა: „სევდიანი პაუზა“⁶. იგი წერდა ინგლისურენოვანი პოეტური სიტყვის საკვირბოროტო საკითხების შესახებ და აღნიშნავდა, რომ პოეზია ინგლისში განიცდიდა დაცემას. უფროსი თაობის ცნობილმა პოეტებმა გამოიცივალეს შემოქმედების სარბიელი და პოეზიის მაგიერ სხვა ჟანრსა და სხვა საქმიანობას მოჰკიდეს ხელი. ს. დეილიუსი, 30-იანი წლების „ოქსფორდელთა“ პოეზიის ცნობილი წარმომადგენელი, ფსევდონიმით წერდა ლტექტიურ რომანებს, ბევრი პოეტი შემოქმედებით საქმიანობას მეცნიერულსაც უმატებდა (ს. სპენდერი, ე. თუაიეთი, დ. ჯ. ენრაიტი). პოეტურმა კრებულებმა წიგნების მაღაზიების თაროებზე საგრძნობ-

ლად იკლეს. ასეთი პროცესი დამახასიათებელი იყო განსაკუთრებით 50-იანი წლების შუაგულისა და მიწურულისათვის. შეიქმნა აზრი, რომ ლიტერატურული შემოქმედების მთელი სიმძიმე პროზაზე გადავიდა და პოეზია მას მხარს ვერ უბამდა.

მაგრამ პოეზიის ამგვარი დაღუპება, როგორც ჩანს, გამოწვეული იყო ახალი გზების ძიებით. თუ ძველი პლუადის პოეტებმა საასპარეზო სარბიელი გამოიცივალეს, ახალგაზრდები ახალ კორიზონტებს ეძებდნენ. და ნელ-ნელა, სულ რამოდენიმე წელიწადში დაიწყო უზარმაზარი აღმავლობა პოეტური სიტყვისა. პოეტურმა კრებულებმა პირდაპირ წალეკეს წიგნების ბაზარი. 1965 წელს ლონდონში ალბერტ პოლში გაიმართა ლექსების საჯარო კითხვა* (ფასიანი შესვლით). პოეზია სულ მალე გახდა ფართო მასებისათვის უაღრესად ახლობელი ფენომენი.

60-იანი წლების ბოლოსათვის წარმოიშვა ახალგაზრდა პოეტთა მთელი არმია. ზედიზედ იბეჭდება პოეტური კრებულები, აღმანახები თუ ანთოლოგიები. პოეტურ სარბიელზე სრულიად ახალი სახელები გამოჩნდნენ. ამ დროისათვის ჩამოყალიბდა თავისებური ხასიათის მქონე პოეზიის ფორმა, რომელიც გამიზნულია მასობრივი აუდიტორიისათვის, შეიქმნა სახე სრულიად ახალი ტიპის პოეტი-შემოქმედებისა. ეს იყო პოეტი, რომელიც ტრიბუნაზე იდგა და ხმაშლით კითხულობდა ლექსს. იგი ახალგაზრდა იყო. ახალგაზრდა იყო მისი მსმენელი აუდიტორიაც. პოეტი აღარ იფარგლებოდა განმარტოებული და ლირიკული განწყობილების მქონე მკითხველით. შეიქმნა ახალი ტიპის (თუ შეიძლება მას ასე ვუწოდოთ) პოეზია... ე. წ. „ორალური პოეზია“⁷. პოეზიის ასეთ აღორძინებას გარკვეული სახით ხელი შეუწყო „პოპ-მიუზიკისა“ და „ბითლზის“ ტიპის მრავალი ანსამბლის ჩამოყალიბებამ. მასობრივი აუდიტორიისათვის მუსიკის ფენომენი ერთ-ერთ წამყვან როლს ასრულებს. მუსიკასა და პოეზიას მუდამ ჰქონდა ბევრი საერთო ელემენტი და დღეს ეს განსაკუთრებით აშკარა გახდა: მარტივი რიტმული ფორმები, ადვილად დასამახსოვრებელი მელოდირი პასაჟები. პოეზიაც და მუსიკაც ადვილად მისაწვდომი გახდა განსაკუთრებით ახალგაზრდა მსმენელებისათვის; ისინი ამ ასაკის ადამიანთა მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებენ. მუსიკალურ ელემენტებს ფართოდ იყენებენ თანამედროვე ახალგაზრდა პოეტები. მათაც უხდებთ სცენაზე გამოსვლა და მსახიობების მსგავსად საკუთარი ლექსების დეკლამირება. ხშირად ეს ხდება მუსიკის თანხლებით და მუსიკალურ ნომრებს შორის პაუზების დროს.

* ლექსების ეს კითხვა კინოფირზე იქნა აღბეჭდილი და წარმატებით გადიოდა ინგლისის სხვადასხვა ქალაქში.

ხაზი უნდა ვაეხვას იმ გარემოებას, რომ მხოლოდ მუსიკალური შელოდობის თანხლებით ლექსის წაკითხვა არ იქნებოდა პოეზიის ასეთი აღმავლობის მიზეზი. როგორც დაკვირვებამ ცხადყო, ძირითადი მნიშვნელობა ამ პროცესის ასეთი სახით განვითარებისა გამოიხატება იმაში, რომ ანსამბლების მიერ შესრულებული მრავალი სიმღერის თემა, შინაარსი აგებული იყო სოციალურად აქტუალურ პრობლემაზე. ეს თემები კი სოციალური ცხოვრებისა და ურთიერთობის მრავალ ნხარეს მოიცავდნენ: ეს არის უმუშევრობა, ეს არის კაპიტალისტური ცხოვრების კონტრასტები, ეს არის უსამართლო სისხლისღვრა ვიეტნამში და სხვა. სიმღერებისათვის ლექსებს თვით ანსამბლის წევრები ან მათი მეგობრები ქმნიდნენ (სიმღერათა ტექსტების ავტორთა შორის თითქმის არ შეხვდებით რომელიმე ცნობილი პოეტის სახელს). ამიტომ ეს ლექსები ხშირად შორს დგანან სრულყოფილი პოეტური ტექნიკის მწვერვალებისაგან, მაგრამ ისინი ძალზე მკაფიოდ და უშუალო გრძნობებით გამოხატავენ ახალგაზრდებისათვის საჭირო ბოროტო საკითხებს. ხოლო, ვინაიდან მსმენელი აუდიტორია ამ სიმღერებს უსმენს და მელოდიასთან ერთად განსაკუთრებით სწორედ სიტყვებს იმახსოვრებს, ჩანს, რომ ეს სიტყვები ჭეშმარიტად მიესადაგებიან ახალგაზრდების გულისტკივილს.

სიმპტომატურია, რომ ინგლისურ პოეზიას სამოციანი წლების შუა ხანებში მოველინა პოეტთა ახალი ჯგუფი — „ორალური პოეზიის“ მკაფიო წარმომადგენლები, რომლებიც ცნობილი გახდნენ „ლივერპულელ პოეტთა“ სახელწოდებით (როგორც ცნობილია, „ბითლზების“ ანსამბლიც ლივერპულიდან იყო). ეს პოეტები არიან ედრიან პენრი, როჯერ მაკგაფი, ბრაიენ პეტენი და მათთან გაერთიანებული პოეტების ჯგუფი.

ახალი სახის პოეტურმა ურთიერთობამ ტრადიციულისაგან განსხვავებული პოეტისა და მკითხველის წარმოშობა განაპირობა. ინგლისელი მკვლევარი მ. დოდსუორთი ამის თაობაზე წერს, რომ თანამედროვეობამ დაიწყო თავისებური პოეზიის წარმოშობა. ეს პოეზია ახალგაზრდებისათვის არის გამიზნული. ისინი კი თავის მხრივ პოეზიის მიმართ ნაკლებ კრიტიკულნი და მომთხოვნი არიან, მათ სურთ, რომ პოეტმა თამამად და უფრო ხმამაღლა ილაპარაკოს და დაუპირისპირდეს საშუალო კლასების ინტერესებს⁸.

აუდიტორიასთან კონტაქტის ახალი ფორმა ამ ურთიერთობას უფრო უშუალოდ აქცევს. ინგლისელი მკვლევარი გ. ლინდოპი ასე აღწერს ერთ ასეთ საღამოს: „მაცურებელთა უმეტესობას ძირითადად ოცდახუთ წელზე უფრო ახალგაზრდები შეადგენდნენ. არ იყო ტრადიციული სიჩუმის მოწოდება და ტაშსაც მაშინ უკრავდნენ, როდესაც რაიმე მოეწონებოდათ“⁹. შეიძლება დავასკვნათ, რომ აუდიტორია

მნიშვნელოვან როლს აძლევს თვით ლექსის შექმნაშიც. რადგან პოეტი ყოველთვის ითვალისწინებს მაცურებლის მოსალოდნელ რეაქციას ლექსის ამა თუ იმ პასაჟის კითხვისას.

ლექსის მაცურებელთან მიტანის ასეთმა თავისებურმა ფორმამ ერთგვარი კატალიზატორის როლი შეასრულა და სამოციან წლებში ინგლისურ ლიტერატურაში შეინიშნებოდა უზარმაზარი ლტოლვა პოეტური საშუალებებით გამოხატათ საკუთარი გრძნობები. პოეტურ სარბიელზე გამოჩნდნენ სულ ახალ-ახალი არაპროფესიული დონის პოეტები. მათი ნაწერები არის გულწრფელი და ზოგჯერ მიაბიტი ცდა, გამოეხმაურონ თანამედროვეობის აქტუალურ მოვლენებს, გამოხატონ საკუთარი გრძნობები: ამიტომაც ხშირად სათქმელი არ არის მოქცეული სათანადოდ დახვეწილ პოეტურ ფორმაში. „პოეზიის ბუმი“ — ასე უწოდებდა იმ დროის პრესა ამ მოვლენას.

პოეტური ხელოვნების ასეთი მასშტაბური გაქანება, როგორც ჩანს, გახდა მიზეზი იმისა, რომ გარდა ასეთი, მეტ-ნაკლებად ტრადიციული პოეზიისა, ინგლისში სამოციანი წლების განმავლობაში ერთხანს საკმაოდ პოპულარული იყო ე. წ. „კონკრეტული პოეზია“¹⁰. ეს პოეზია დაკავშირებულია საწარმოო ესთეტიკასთან, რეკლამასთან, დიზაინთან. მხატვრებს, არქიტექტორებს და დიზაინერებს დაუკავშირდნენ პოეტებიც, რომლებმაც ააღორძინეს ე. წ. „ტიპოგრაფიული პოეზია“. ლექსის ფრაზების ან ცალკეული სიტყვების მეშვეობით იქმნებოდა სხვადასხვა სახის გეომეტრიული ფიგურები და სხვა. (ლექსის ამ თავისებური ფორმის დიდოსტატი ამ საუკუნის შუა ხანებში იყო ამერიკელი პოეტი ე. ე. კამინგსი). პოეტები ატარებენ ათასგვარ ფორმალურ ექსპერიმენტს, ხოლო მიზანი კი ვიზუალური ეფექტის მოხდენაა. გარკვეულად ეს არის ცდა შექმნან ე. წ. „ვიზუალური პოეზია“. „კონკრეტული პოეზია“ მთლიანად ფორმალურ მხარეზე აკეთებს აქცენტს. შინაარსობრივი პლანი ძალზე პირობითია. ამ მიმდინარეობის საუკეთესო წარმომადგენლები არიან იან პამილტონ ფინლი და ედვინ მორგანი. მაგრამ, როგორც უკვე აშკარა გახდა, ეს პოეზია უფრო ექსპერიმენტული ხასიათისაა და ზემოხსენებულმა პოეტებმა გარდა ასეთი „კონკრეტული პოეზიის“ ნიმუშებისა შექმნეს ტრადიციული პოეზიის ნიმუშებიც, რითაც სერიოზული პოეტების სახელი მოიხვეჭეს.

მაგრამ ასე იყო თუ ისე, სამოციანი წლების ბოლომდე და სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში პოეტური სიტყვა ინგლისში აღმავლობას განიცდიდა. ასე გაგრძელდა თითქმის სამოცდაათიანი წლების შუამდე. ამჟამად ინგლისში პოეზიის სფეროში კვლავ ერთგვარმა წონასწორობამ — სტატუს კვომ დაისადგურა. „მოძრაობისა“ და მისი თანამედროვე პოეტები უკვე ორმოცდაათი წლისა და მეტისა

არიახ, შაშასადაძე, უკვე „ძველ თაობას“ ეკუთვნიან. მათი ჯგუფები თავიდახვე დაიშალა და ამჟამად პოეტები ცალ-ცალკე განაგრძობენ მოღვაწეობას. ქმშიახ ლექსებს „ორალური პოეზიის“ წარმომადგენელი პოეტებიც, მაგრამ მათ დიდი დარბაზებიდან და ფართო აუდიტორიისაგან პატარა შოცულობის კამერულ აუდიტორიაში, პოეტურ კლუბებში, თეატრალურ საზოგადოებებსა და „პაბებში“ გადაინაცვლეს.

ბევრმა ძვერალმა ლექსების წერას ლიტერატურულ-კრიტიკული საქმიანობა, პროზაიკოსობა, დეტექტიური ჟანრის ნაწარმოებების წერა, ბი-ბი-სის ლიტერატურული კომენტატორობა, ჟურნალისტობა, სარეკლამო აგენტობა და სხვა საქმიანობა შეუთავსა. პოეტური კრებულები კვლავაც აღარ სადდება. რადგან გამოცემლები ეძებენ სარფიას საქმეს, ე. ი. ისეთ ავტორს, რომლის სახელიც უკვე იმის გარანტიას, რომ კრებული გასაღდება. ამიტომაც გამოცემლები ამჯობინებენ გაშოსცენ მაგარყდიახი კარგად გაფორმებული და ძვირად ღირებული პოეტური კრებულები, ხოლო თხელყდიახი იაფყფასიანი კრებულების გამოცემაზე ხელი აიღეს. იკლო კომენტარებმა და მიმოხილყამაც პოეტური ხაწარმოებების თაობაზე. ამჟამად ინგლისში სამი ძირითადი ლიტერატურული ჟურნალია, რომლებიც პოეზიას კვლავაც წყალობენ და აშუქებენ ინგლისურენოყანი პოეზიის საყთხებს. ეს ჟურნალებია „ნიუ-რევიუ“ — (მთავარი რედაქტორი, პოეტი და კრიტიკოსი იეს ჰაშილტონი), „ლანდენ შეგეზინ“ (მთავარი რედაქტორი პოეტი ალენ როსი) და „სტენდ“ (რედაქტორი პოეტი ჯონ სილკინი). პირველი ორი ჟურხალი ლონდონში გამოდის, მესამე კი ნიუ-კასლში ტიხსზე. სამივე ეს ჟურნალი სულს დაფაეს, ერთთაყად ხელმძწერთა ძიებაშია და მათი სარედაქციო კოლექტიყები სულ რამდენიმე შუშაკს შოიყავს. უხდა ვიფიქროთ, რომ ინგლისური პოეზია კვლავ გახიყდის ერთგვარ გარდამაყალ ხანას. უნდა ველოდოთ, რომ იმძლავრებს ინგლისური პოეზიის მრავალსაყუყუნოყანი ტრადიყია და პოეტთაგახ წარმოიშობა რომელიმე სხვებთან შედარებით მკვეთრად გამოყვეთილი ლიდერი.

რასაყვირველია, დილახ ტომასის გარდაცყალებიდან განყილი პერიოდი, არ შეიძლება ჩაიოყვალოს უქმად, რადგან ამ ხანად მოღვაწე პოეტთა შორის ბევრმა შექმნა მნიშვნელოყანი პოეტური ნიშუშეები, რომლებიც გარკვეულად წარმოადგენენ ამ ოცდასუთი წლის პოეტურ ახარეკლს. ვფიქრობ, უპრიანია ზოგიერთი მათგანის შემოქმედების შესახებ მოკლე ცნობების მიწოდება.

ფილიპ ლარკინი „მოძრაობის“ პოეტთა ერთ-ერთი წარმომადგენელია, მაგრამ მისი შემოქმედება გასცილდა ამ დაჯგუფების

ფარგლებს. იგი წარმოადგენს ორმოცდაათიანი წლების პოეზიის ერთ-ერთ წამყვან ფიგურას. მისი პოეზიისათვის დამახასიათებელია გარკვეული სკეპტიციზმი, ამქვეყნიური არსებობის ამაოების და, მისი წარმავლობის შეგრძნება. იგი ღრმად სწედება თანამედროვე ადამიანის ფსიქოლოგიას, პრობლემებს, რომლებიც მას აწუხებენ, როგორც თანამედროვე ცივილიზაციის პირშმოს. მასაც ღრუნის დროის დაუბრუნებლობის პრობლემა. ამ სევდანარევე პოეზიაში ლარკინისთვის გამოსავალი ირონიაა, რომლითაც იგი თავის დაუკმაყოფილებლობას ახელებს. თუშცა ესეც ალბათ არ არის საბოლოოდ შევების მოძტანი და ლარკინი ისევ და ისევ ცხოვრებისეულ სინამდვილეს უბრუნდება. სამყაროსა და ამ სამყაროში მარტოღმარტო მყოფი ადამიანის ურთიერთობა მისთვის ინტერესის ძირითად საგანს წარმოადგენს. თუშცა იგი ცდილობს მათ შორის ჰარმონია დაამყაროს, მაგრამ გრძნობს, რომ ეს საკმარად ძხელია. მას აინტერესებს ადამიანის ცხოვრება, მისი ძიება და ტრაგედიები.

ლარკინის ლექსი დახვეწილია, ნათელი და ლაკონიური. არსად არ შეხედებით ზედმეტ შეტაფორულ გადატვირთულობას. იგი კარგად ფლობს როგორც ტრადიციულ, ასევე თანამედროვე ლექსთწყობის ტექნიკას. ზომიერების გრძნობა, შეიძლება ითქვას, მისი ლექსის ფორმასაც და შინაარსსაც ატყვია.

დონალდ დეივი „მოძრაობის“ პოეტთა ერთ-ერთი ლიდერთაგანი, მისი თეორეტიკოსი იყო. პოეტურ მოღვაწეობასთან ერთად, ამჟამად ეწევა ლიტერატურულ-კრიტიკულ მოღვაწეობას. აშკარაა, რომ მისი როგორც კრიტიკოსის პოზიცია გავლენას ახდენს მის პოეზიაზე, რომელიც გარკვეული სიმშრალის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მას თითქოს გონებისა და ნებისყოფის ძალა განაგებს, ემოციურობა კი მეორე პლანზეა. პოეტის ერუდიცია, მისი აკადემიურობა ლექსსაც თავისებურ დაღს ასვამს. მისი ლექსები ფილოსოფიური აზრების შეჭერებად შეიძლება აღვიქვათ. ზოგჯერ მათში მენტორული ტონიც გამოკრთის. პოეტი უპირატესად დამკვირვებელია. იგი ოლიმპიური სიმშვიდითა და საკუთარი ღირსებების შეგრძნებით შეჰყურებს მის გარშემო მომდინარე ცხოვრებისეულ ამბებს, ისე რომ მათში არ ერევა, ბოროტება, სიკეთე, სიმარტოვე—ყოველივე მისგან დამოუკიდებლად არსებობს. ცალკეულ ლექსებში, როდესაც დეივი აჰყვება ხოლმე ემოციებს, იგი შესანიშნავ, ყოველმხრივ სრულყოფილ, ლირიულ ნიმუშებს ქმნის.

პოეტის ლექსის ფორმაც მისი შინაარსის შესაბამისია — დახვეწილი, მოზომილი, ზუსტი სიტყვებითა და შესაბამისი ხატებით. დეივი საკმარად გავლენიანი კრიტიკოსია. მისი ნაშრომები ინგლისური ლი-

ტერატურის სფეროში საინტერესონი არიან. იგი პოპულარიზაციას უწევს და ცდილობს ინგლისურ პოეზიაში დანერგოს სახელდობრ რუსული, ფრანგული, პოლონური და ა. შ. პოეზიის ნიმუშები.

დ. ჯ. ენრაიტი, ასევე „მოძრაობის“ პოეტთა წარმომადგენელია. იგი ერთმანეთს უთავსებს, პოეტისა და ლიტერატურის კრიტიკოსის საქმიანობას. იგი ბევრს მოგზაურობს. დიდხანს იყო ევროპასა და აზიაში. ხანგრძლივად მოღვაწეობდა იაპონიაში, როგორც ინგლისური ლიტერატურის პროფესორი. ეს ფაქტები, რასაკვირველია, გავლენას ახდენენ მის შემოქმედებით ხელწერაზე. ბევრ მის ლექსს საფუძვლად უდევს უცხო ქვეყნებში მოგზაურობის შთაბეჭდილებანი, ადგილობრივი კოლორიტი. იგი ხშირად მიმართავს სხვადასხვა ქვეყნების ლიტერატურას, განსაკუთრებით კი პოეზიისათვის დამახასიათებელ ლექსთწყობის სპეციფიკურ ხერხებს; ცდილობს ხელოვნების — მუსიკის, ფერწერის ღრმა ცოდნა გამოიყენოს პოეზიაში, როგორც ფორმალურ, ასევე შინაარსობრივ პლანშიც. დ. ჯ. ენრაიტის მეცნიერული განსწავლულობა მის პოეზიას გარკვეულ სიმშრალესა და ზედმეტ რაციონალიზმს მატებს. თვით ლირიულ ნიმუშებშიც კი იგი საოცრად რაციონალურია და ნაკლებ ემოციური. მისი ხატებიდან ლოგიკის ცივი ელფერი გამოკრთის. იგი ხშირად იყენებს კონტრასტის ხერხებს, როდესაც ცდილობს ადამიანური არსებობის მრავალი დაპირისპირებული მომენტი გამოამხეუროს, ხაზი გაუსვას გროტესკული ელემენტების არსებობას ამქვეყნიურ ყოფაში და ცხოვრებაში. ტრაგიკულია და კომიკურის თანაარსებობის გამოკვეთა მისი პოეზიისათვის დამახასიათებელი მომენტია.

ელისაბეთ ჯენინგსი, მართალია „მოძრაობის“ პოეტებთან ერთად გამოვიდა სამწერლო ასპარეზზე, მაგრამ თავისი რომანტიული მანერით, ემოციურობით მაშინვე გაემიჯნა ამ დაჯგუფებას. მის პოეზიას ერთგვარი აღსარებითი ხასიათი აქვს. ე. ჯენინგსი კათოლიკეა და ყოველ მოვლენას რელიგიური რწმენის მქონე ადამიანის პოზიციიდან აღიქვამს; ადამიანური არსებობის სხვადასხვა პრობლემები: სიყვარული, სევდა, სამყაროს შეცნობა, სიკვდილი — ჯენინგსის პოეზიის ძირითადი თემებია. სიმარტოვე თითქოს დომინირებს ამ პოეტის შემოქმედებაში. მის ლირიკას რაციონალური ხასიათი აქვს და ეს ალბათ ერთადერთი თვისებაა, რომელიც მას „მოძრაობის“ პოეტებთან აახლოვებს.

ტომ განი ამჟამად ამერიკაშია, კალიფორნიის ბერკლის უნივერსიტეტში მოღვაწეობს. დაამთავრა კემბრიჯის ტრინიტის კოლეჯი. იგი „მოძრაობის“ პოეტთა ყველაზე ახალგაზრდა წარმომადგენელი იყო, და ეს ფაქტი განსაკუთრებულ დაღს ასვამდა პოეტის შემოქმედებას. მისი გმირებიც ასევე ახალგაზრდები არიან. თანამედროვე ყოფას

ტომ განმა ყველაზე კარგად აულო ალლო. მისი გმირები დაგლეჯილი ჯინსებით დადიან, ნარკოტიკებს იღებენ, პოპმუსიკას ისმენენ, ცხოვრებას ალმაცერად უტყეპრიან. ისინი თითქოს მომდევნო თაობის ნიჰილისტურად განწყობილი ახალგაზრდების — ჰიპების წინამორბედნი არიან.

50-იანი წლების მიწურულიდან ტ. განი აშშ-ში გადასახლდა საცხოვრებლად (ე. ი. იგი გახდა კიდევ ერთი ტიპიური წარმომადგენელი ე. წ. ანგლო-ამერიკული პოეტებისა, რომელთა პოეზიის სადაურობის დადგენა ძალზე ჭირს ხოლმე). ამერიკის მასშტაბები და პრობლემები პოეტისთვის შთაგონების ახალ იმპულსად იქცა, მაგრამ აქაც მისი ყურადღების ცენტრში ახალგაზრდა გმირი დარჩა — მოტოციკლეტზე ამხედრებული „გენგის“ წევრი, ცხოვრებაზე იმედგადაწურული, უსახური, თავისმაგვართა მასაში გათქვეფილი წარმომადგენელი ახალგაზრდებისა, რომლებიც საკუთარ მომავალს უიმედოდ გასცქერიან. ისინი წამიერი გატაცებებით ცხოვრობენ, ცდილობენ ხანმოკლე და წარმავალ სიამოვნებებს მისდიონ და ისევე უცებ გაქრებიან ხოლმე, როგორც ამოტივტივდებიან საზოგადოების შედარებით უზრუნველყოფილ დონეზე. განის გმირებს შორის მხოლოდ აქა იქ თუ გაიღვებებს დადებითი გმირის სახე და პოეტი ცხოვრებისეული წარმავლობის თემას უბრუნდება, მასში მეტნაკლები ფილოსოფიური ქლერადობის შეტანით.

ტედ ჰიუზი დღეს ყველაზე უფრო პოპულარული პოეტია ინგლისურენოვან სამყაროში, ვიდრე რომელიმე სხვა პოეტი. მისი ლექსები მკითხველის ყურადღებას იპყრობენ პირველყოვლისა თავისი ცხოველყოფილობით; სახეების, ხატების სიცხადით, პოეტური სტრიქონის სიმძლავრითა და ძარღვიანობით. ჰიუზისათვის სამყარო ბიოლოგიური და ფიზიოლოგიური პროცესების ერთობლიობაა. ადამიანი მისთვის ცოცხალი არსებაა, სამყაროს ნაწილი. ცოცხალ არსებათა და საგანთა ურთიერთობა ერთმანეთთან ბიოლოგიური აუცილებლობითაა განპირობებული. ცოცხალი არსებების ყოფაში განხილულია სამი ციკლი — დაბადება, გამრავლება და სიკვდილი. მათი ერთმანეთთან ურთიერთობა ჭუნგლის კანონითაა გამოხატული — ეს კანონი კი სისასტიკეა. ჰიუზი ხშირად წერს ანიმალისტურ ლექსებს. მრავლადა აქვს ალევორიული ელემენტები. ხშირად მიმართავს მითოლოგიას. (სხვათა შორის მის ერთ-ერთ პოემაში იგი შემოქმედებითად ამუშავებს პრომეთეოსის მითს). მისი ლექსი მძლავრია და შთამბეჭდავი. გაცვეთილი სიტყვის გამოყენებისასაც კი ახერხებს ჰიუზი მას ახლებური ქლერადობა მისცეს ან თავისებური ხატოვნებით დატვირთოს. ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით ჰიუზი დილან ტომასის ტრადიციის

გამგრძელებულია და მის შემდეგ ინგლისური პოეზიის ლიდერს წარმოადგენს.

ჯორჯ მაკბეთი დიდხანს მოღვაწეობდა ბი-ბი-სიში. განათლება ოქსფორდში მიიღო, ნიუ კოლეჯში. პოეტურ ასპარეზზე „ჯგუფის“ პოეტებთან ერთად გამოდის, მაგრამ მისი პოეზია სულ მალე დამოუკიდებელ ჟღერადობას იძენს. გარკვეული თვალსაზრისით იგი ექსპერიმენტატორია, როგორც ფორმის, ასევე შინაარსის მხრივაც. მან ერთ-ერთმა პირველმა აუბა მხარი „ორალურ“ პოეზიას. ამჟამადაც ბევრს გამოდის საჯაროდ პოეზიის კითხვით. მისი ლექსებიდან ყურადღებას იმსახურებს ახალგაზრდობის პრობლემაზე შექმნილი მეტნაკლებად მწვავე სოციალური ჟღერადობის ლექსები. საინტერესოა მისი კრებული, მიძღვნილი მეორე მსოფლიო ომის თემისადმი. 1976 წელს მან ბი-ბი-სიში მოღვაწეობას თავი დაანება და პოეტურ საქმიანობას დეტექტიური ჟანრის რომანების წერა შეუთავსა. დიდი ადგილი აქვს დათმობილი მაკბეთის პოეზიაში ატომური ომის საშიშროების თემსაც.

პიტერ რედგროუვი ინგლისურ პოეზიაში „ჯგუფის“ პოეტებთან ერთად მოვიდა. მის პოეზიაში ყურადღებას იქცევს ცხოველი ხატოვნება, სიცოცხლის დაუოკებელი ძალის შეგრძნება. ამ მხრივ მას ხშირად ტედ პიუზის გვერდით ასახელებენ. რედგროუვი ცდილობს სამყარო აღიქვას არა მხოლოდ ერთი ადამიანისათვის დამახასიათებელი ვიწრო თვალთახედვის კუთხიდან, არამედ უფრო ღრმად და ფართოდ, ყოვლისმომცველად. სამყარო და ადამიანი, მათი ურთიერთობა, ადამიანის კონფლიქტი ბუნებასთან — ეს ყოველივე რედგროუვის პოეზიის თემაა. თუმცა ზოგჯერ მას ღალატობს ზომიერების გრძნობა და იგი ზედმეტად ტვირთავს თავის ლექსებს მითოლოგიით, ალეგორიებითა და მისტიკით. მაგრამ მიუხედავად ამისა მისი პოეზია ყოველთვის შთამბეჭდავია და მძლავრი.

ედრიან მიჩელი ჯერ „ჯგუფის“ პოეტებთან მოღვაწეობდა, მაგრამ მისმა დამოუკიდებელმა პოზიციამ მაშინვე დაუმკვიდრა მას მემამბონის სახელი. მან ერთ-ერთმა პირველმა, ჯორჯ მაკბეთის მსგავსად, აუბა მხარი „ორალურ“ პოეზიას. იგი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი „პროტესტის“ პოეტთაგანია 60-იანი წლების ინგლისურ პოეზიაში. მისი ლექსები აშკარა დემოკრატიული ხასიათისაა. სოციალური თემატიკა მისი ლექსებისათვის დამახასიათებელი ელემენტია. სიცოცხლის, სიყვარულის ძალას მიჩელი რეალურ დამანგრეველ ძალას — ომს უპირისპირებს. ეს ომი მასთან ხან კონკრეტულ სახეს იძენს — ესაა ომი ვიეტნამში ან განზოგადებულია — ომის ფსიქოზით შეპყრობილი ადამიანების ფანტაზია.

მიჩელის პოეზიის ძირითადი მიმართულებაა საზოგადოებაში მიმდინარე მძლავრი სოციალური პროცესების პიროვნული კუთხით გარდატეხა და გატარება სუბიექტური ხედვის პრიზმაში. მისი ლექსის ფორმა ადვილი და გასაგებია. გამიზნულია უპრეტენზიო მკითხველისა და მსმენელისათვის. იგი მათთვის ნაცნობი საგნებითა და ცნებებით ოპერირებს.

ედრიან ჰენრი „ლივერპულელთა“ სკოლის თეორეტიკოსია. იგი „ორალური“ პოეზიის ერთ-ერთი წამყვანი ფიგურაა, შესანიშნავად იცნობს ხელოვნების ისტორიას, არის მხატვარი. მონაწილეობას იღებდა პოპ-ანსამბლში, სადაც მუსიკის თანხლებით კითხულობდა ლექსებს. იგი დღესაც ბევრს გამოდის ინგლისის ქალაქებში პოეზიის კითხვით. მისი ლექსისათვის დამახასიათებელია სიახლოვე პუბლიცისტურ ელემენტთან. მისი აზრით თანამედროვე პოეზია მთელი განვლილი საუკუნეების გამოცდილებისა და ტრადიციების ერთობლიობა — კონგლომერატია. ამიტომაც მისი ლექსების პერსონაჟები ხდებიან როგორც წარსულის ისტორიული პიროვნებები, ასევე მხატვრული ნაწარმოებებისა და ფილმების გმირებიც. პოეტის ლექსები ხშირად ახდენენ თანამედროვე დასავლეთის ცხოვრების დამახასიათებელი ელემენტების პაროდირებას (მაგ. რეკლამის). ასეთი ლექსები არსებულ ფაქტებსა და მოვლენებს აბსურდულ პლანში იძლევიან, რაც რეალური სამყაროდან გაქცევის ილუზიას ქმნის. ა. ჰენრი პოეტი — დემოკრატია. თავისი ლექსებით იგი ახალგაზრდებისათვის ახლობელ და მწვავე მოტივებს აღვიძებს, ა. ჰენრის ლექსების მოქალაქეობრივი უღერადობა განპირობებულია პოეტის მსოფლალქმის თავისებურებით. ფორმალური თვალსაზრისით მისი ლექსი ძალზე მარტივ სტრუქტურას გვთავაზობს. პოეტი ხშირად იძლევა ურბანისტულ პეიზაჟებს, რომლებიც კალეიდოსკოპიური სისწრაფით იცვლებიან. ა. ჰენრი არ ხმარობს წერტილებს. თითოეული სტრიქონი პირველის გაგრძელებაა, მაგრამ ამავე დროს დამოუკიდებელი ხატია. ზოგიერთი ლექსი შესანიშნავ ლირიკულ ნიმუშს წარმოადგენს, მაგრამ, როგორც თვით პოეტი ამბობს, მისი ლექსი მსმენელებისათვისაა გამიზნული და ეს ფაქტი მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს მის ხელწერასაც.

როჯერ მაკგაფიც ლივერპულელი პოეტი. დაამთავრა ჰალის უნივერსიტეტი. ერთხანს ლივერპულელ მუსიკოსთა და პოეტთა ჯგუფის წევრი იყო. სწორედ აქ გამომზეურდა მისი როგორც „ორალური“ პოეზიის ერთ-ერთი წამყვანი პოეტის ნიჭი. იგი ძალზე კოლორიტულად ასრულებდა თავის ლექსებს სიმღერებსა და სკეჩებს შორის პაუზებში ლივერპულში „ეკრიმენის“ თეატრის კლუბში. მაღალ სკამზე შემომჯდარი, შავი სათვალეებით დრო და დრო გადმოხედავდა ხოლ-

მე აუდიტორიას. იგი მელანქოლიური ტონით კითხულობს. ლექსის განწყობა კონტროლირებულია და მაყურებელთა მოთხოვნის შესაბამისად შერჩეული. რ. მაკგაფიც პოეტი „პროტესტანტია“. იგი აღწერს მისთვის ძნელად მისაღებ და ზოგჯერ საერთოდ მიუღებელ ბურჟუაზიულ საზოგადოებას და მას საკუთარი ფანტაზიით შექმნილ სამყაროს უპირისპირებს. ზოგჯერ რეალურ სამყაროს აბსურდულიც კი ეწინააღმდეგება. მაკგაფი ცდილობს თავისი ლექსის შინაარსს შესაბამისი ფორმაც მოუძებნოს. იგი ფორმალურ ექსპერიმენტებსაც ატარებს, მაგრამ მუდამ ზომიერია და დახვეწილი. მისი ნიჭი კარგად ეხამება ტრადიციული ლირიკის ფორმებსაც, სადაც მას უდავოდ დიდი წარმატებები აქვს მოპოვებული.

ბრაიენ პეტენი ყველაზე ახალგაზრდაა „ლივერპულელ“ პოეტთა შორის. იგი 1940 წელსაა დაბადებული. მიუხედავად ამისა, „ორალური“ პოეზიის სხვა წარმომადგენელთაგან განსხვავებით, იგი ყველაზე უფრო მეტადაა ტრადიციული პოეზიის მიმდევარი, იგი რომანტიკულიცაა და ლირიკულიც, რაც შეეხება საჯარო გამოსვლებს, რაც ბ. პეტენის შემოქმედებისათვის ერთ-ერთი შემადგენელი კომპონენტია, იგი ლექსებს კითხულობს ემოციურად. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ეს-ეს არის ვილაცას ჩხუბს დაუწყებسو. სხვა ლივერპულელთა მსგავსად ისიც დემოკრატიული პოეტია და ლირიკაც მის შემოქმედებაში ხშირად სოციალურ ჟღერადობას იძენს.

ამ მოკლე მიმოხილვის დასასრულს დავძენდით, რომ ჩვენ განგებ არ შევებთ ძველი თაობის წარმომადგენელ პოეტებს, რომლებიც განხილულ პერიოდში მოღვაწეობდნენ და ზოგიერთი მათგანი კვლავაც განაგრძობს მოღვაწეობას. მათ შორის არიან პოეტი-ლაურეატი ჯონ ბენამენი, პატრიარქი რობერტ გრეივზი და ახლახან გარდაცვლილი პიუ მაკდაიარმიდი; ოცდაათიანების ცნობილი პოეტები: სტივენ სპენდერი, აწ გარდაცვლილი სესილ დელილიუსი, აგრეთვე ზემოთ ჩამოთვლილი პოეტური დაჯგუფებების სხვა წარმომადგენლები და მრავალი ცალკეული პოეტური ფიგურაც. ჩვენი მიზანი იყო ყურადღება გაგვემახვილებინა ინგლისურ პოეზიაში ორმოცდაათიანი წლებიდან დღემდე მიმდინარე ძირითად მოვლენებზე და ორიოდ სიტყვით შევხებოდით ზოგიერთ წამყვან პოეტს. თუმცა დღევანდელი სულ ახალ და ახალ სახელებს გვთავაზობს.

შ ა ნ ი შ ვ ნ ა ბ ი

1. New Lines: An Anthology, ed. by R. Conquest, Macmillan, L., 1956.
2. Mavericks: An Anthology, ed. by H. Sergeant and D. Abse, Editions Poetry and Poverty, L., 1957.

3. Ивашева В. В. Английская литература. XX век, Просвещение, М., 1967. стр. 336—355.
4. New Lines: Second Series, ed. by R. Conquest, Macmillan, L., 1963.
5. A Group Anthology, ed. by E. Lucy-Smith and Ph. Hobsbaum, OUP, L., 1963.
6. Франдзеро К. М., Тоскливая пауза. «За рубежом», № 24, 1963.
7. The Liverpool Scene, ed. by E. Lucy-Smith, Garroll, L., 1967.
8. The Survival of Poetry, ed. by M. Dodsworth, F. and F., L., 1970.
9. British Poetry since 1960, ed. by G. Lindop and M. Schmidt, Carcanet Press, L., 1972.
10. Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—60 гг., «Худлит.», М., 1972.

თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის
ძირითადი ტენდენციები

რატომღაც დღესაც კი მთელი XX საუკუნის და თვით მისი დამდეგის ლიტერატურაზეც ვლაპარაკობთ როგორც თანამედროვე, უახლეს ლიტერატურაზე. ნამდვილად კი თვისებრივი, პრინციპული განსხვავებაა XX საუკუნის I ნახევრისა და ამავე საუკუნის II ნახევრის მწერლობას შორის. უფრო მეტიც, განსაკუთრებული ცვლილებები შეიმჩნევა 60-იანი და 70-იანი წლების რომანში, დრამასა და ლირიკაშიც. ისევე როგორც მე-19-ე საუკუნის 70-იან წლებში დასრულდა ერთი გარკვეული ლიტერატურული ეპოქა და დაიწყო ახალი, ასევე XX საუკუნის დაახლოებით 60-იან—70-იან წლებში დასაბამი მიეცა თვისებრივად განსხვავებულ ლიტერატურულ ხანას.

ჩვენ რატომღაც დღემდე კარგად ვერ გავცივობიერებთ ის გარემოება, რომ თანამედროვე მწერლები აღარ არიან რაინერ მარია რილკე, რომელიც 1926 წ. გარდაიცვალა და ფრანც კაფკა, რომელიც 1924 წელს მოკვდა, მარსელ პრუსტიც, რომელმაც 1922 წ. დაასრულა სიციოტხლე და ჭეიმუზ ჯოისიც, რომელმაც 1941 წლამდე იციოტხლა (ჭერმან ბროხი 1951 წ, ხოლო რობერტ მუზილი 1942 წ. გარდაიცვალნენ, მაგრამ ისინიც განვლილ ლიტერატურულ ეპოქას ეკუთვნის). განვლილ, რამდენადმე „დაძლეულ“, ტიპოლოგიურად უკვე ძველ ლიტერატურულ სტადიას ეკუთვნიან თომას მანი და ჭერმან ჰესე, ანდრე ჟიდი და ჟორჟ ბერნანოსი, ტ. ს. ელიოტი და ეზრა პაუნდი, იეიტსი და დილან ტომასი და კიდევ მრავალი სხვა.

ეს არამცდარაა არ გულისხმობს, რომ „ძველი“, „უკვე არათანამედროვე“ და „თანამედროვე“ ან „ახალი“ რაიმე უპირატესობის, ღირსების ან, პირიქით, რაღაც ნაკლის ანდა ჩამორჩენილობის აღმნიშვნელი იყოს. აქ გამორიცხულია რაიმე შეფასებითი, ღირებულების დამდგენი დამოკიდებულება. ეს ღირებულებითი შეფასება და თავისებური „რანგების ტაბელში“ გაყვანა კი არ არის, არამედ განსხვავე-

ბის, ცვლილების აღნიშვნა. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ერთი ლიტერატურული თუ სახელოვნო ხანა დასრულდა და დაიწყო ახალი, განსხვავებული. „ახალი“ „უკეთესი“, „უბრატესი“ არ უდრის, პირიქით, შეიძლება ზოგ შემთხვევაში, ანდა საერთოდაც „ახალი“, „თანამედროვე“ უფრო კრიზისული, ჩიხშიმოქცეული, უპერსპექტივო აღმოჩნდეს. მაგრამ ფაქტი ისაა, რომ XX საუკუნის I ნახევრის ლიტერატურა და ხელოვნება I ნახევრის ადამიანის სულისკვეთებას, სულიერ მდგომარეობასა და ფსიქო-იდეოლოგიას გამოხატავდა, ხოლო II ნახევრის მწერლობასა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში აისახა სწორედ ჩვენი საუკუნის II ნახევრის, უფრო ზუსტად, 60-იანი და 70-იანი წლების ადამიანის შეცვლილი, განსხვავებული სულიერი სიტუაცია.

ეს არ ნიშნავს აგრეთვე იმას, რომ თანადროულ ლიტერატურულ ეპოქაში არ გრძელდებოდეს, არ ზემოქმედებდეს წინა ლიტერატურული ხანის ზოგიერთი ტრადიცია და ტენდენცია, არ ნიშნავს იმას, რომ, ეთქვათ, ჰერმან ჰესე ან რობერტ მუზილი დღეს მოძველებული, ყავლგასული ავტორები არიან. გამორიცხული არ არის აგრეთვე ისიც, რომ ზოგიერთი ქრონოლოგიურად თანამედროვე, დღესაც ცოცხალი ავტორი თავისი შემოქმედებით არა თუ წინა (ე. ი. XX ს. I ნახევრის) ლიტერატურულ სტადიას, არამედ კიდევ უფრო ადრინდელ ლიტერატურულ თუ სახელოვნო საფეხურს ეკუთვნოდეს.

არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ძველი, ტრადიციული (ზოგჯერ XX საუკუნემდელი) მეთოდებითა და ხერხებითაც კი იქმნება თანადროული შინაარსის მქონე ბრწყინვალე სახელოვნო ნაწარმოებები. ამის ერთ-ერთ ალბათ ყველაზე რელიეფურ მაგალითად გამოდგება მიკლოშ ფორმანის სულის შემძვრელი ფილმი — „ერთი გადაფრენა გუგულის ბუდეზე“. აქვე შეიძლება გავიხსენოთ აგრეთვე დასავლეთგერმანელი დრამატურგის, როლფ ჰოხპუტის გახმაურებული პიესა — „ქრისტეს ნაცვალი“, რომელიც აქტუალურ პრობლემას ტრადიციული, შილერისებური ხერხებით ამუშავებს.

...თანამედროვე გერმანულენოვან ლიტერატურაში, უფრო ზუსტად XX საუკუნის 60-იანი — 70-იანი წლების მწერლობაში ვგულისხმობთ გდრ-ის, გფრ-ის, ავსტრიისა და გერმანული შვეიცარიის შესაბამისი პერიოდის მწერლობას. ამჯერად გვინტერესებს არა ის, რაც აშორებს ერთმანეთს ამ ლიტერატურებს, არამედ ის, რაც საერთო აქვთ მათ. უფრო მეტიც. ამ მწერლობას განვიხილავთ როგორც საერთოდ დასავლეთევროპული თანამედროვე ლიტერატურის პარადიგმას, ნიმუშს, რომელშიაც თავს იყრის თითქმის ყველა ის ძირითა-

დი ტენდენცია და ელემენტი, რაც საერთოდ დღესდღეობით მთელ დასავლურ ლიტერატურას ახასიათებს.

საერთოდ XX საუკუნეში, და განსაკუთრებით მის II ნახევარში, დღის წესრიგში დადგა რეალიზმზე და არარეალისტურ სტილებზე ჩვენი ძველი წარმოდგენის, ძველი კრიტერიუმებისა და რეალიზმის აქამდე არსებული დეფინიციის რადიკალური გადასინჯვა, რადგან რეალიზმის ცნება მეტისმეტად გაფართოვდა ანდა, სხვაგვარად თუ ვიტყვით, ზღვარი რეალიზმსა და არარეალიზმს (ანუ: ყველა მიმართულე-ბას, რომელიც რეალიზმს გარდა და გვერდით არსებობს) შორის ძალიან არამყარი, მოძრავი და „დენადი“ გახდა. აქ უამრავი თავსატეხი გაუნდათ ლიტერატურის სპეციალისტებს.

ჩვენი კლასიფიკაციის მიხედვით გერმანულენოვან ლიტერატურულ სამყაროში უფროსი თაობის მწერალთა ანუ იმ მწერალთა შორის, რომლებიც უკვე XX საუკუნის დასაწყისშივე გამოვიდნენ სამწერლო ასპარეზზე, რეალისტებად არიან მიჩნეული ალფრედ დიობლინი, ავტორი რომანისა „ბერლინი — ალექსანდერპლაცი“ (რომელშიც გამოყენებულია სცენების სწრაფი მონაცვლეობა, „ცნობიერების ნაკადისა“ და „შინაგანი მონოლოგის“ მეთოდი, სიმულანტური ტექნიკა, ასოციაციების განუწყვეტელი წყება, კინემატოგრაფიული მონტაჟის ხერხი, ბიბლიური ლიტმოტივები, „ექლექტური“ საერთო სტილი და პერსონაჟთა მეტყველება და თხრობის ანუ ანტითხრობის სხვა ექსპერიმენტული საშუალებები, რაც XIX ს. რეალიზმს არ ახასიათებდა) და, უმცროსი თაობიდან, ე. ი. II მსოფლიო ომის შემდეგდროინდელ მწერალთაგან ვოლფგანგ კიოპენი, ავტორი რომანისა — „სიკვდილი რომში“ (სადაც აგრეთვე სისტემური სახით მიმართავს მწერალი „ცნობიერების ნაკადის“ მეთოდს, მონტაჟის ტექნიკას, კინემატოგრაფის საშუალებებს, „წაფენის“ ხერხს და ა. შ.). „ბერლინი-ალექსანდერპლაცი“ ჰარბად შეიცავს ნატურალისტურ ფაქტურასაც და იმავდროულად მეტაფიზიკურთან, ტრანსცენდენტურთან მიმართებასაც, ექსპრესიონისტულ ელემენტებსა და რეალისტურ ინგრედიენტებსაც. თვითონ დიობლინი აღნიშნავდა, რომ მისი რომანის ექსპრესიონისტულ — „ნატურალისტურ“ — მისტიკური მრავალხმიანობა პოლიფონიურად კი არა, ისე როგორც დოს პასოსის აშშ-ს ტრილოგია, არამედ პომოფონიურადაა კომპონირებული.

ასევე ნაირსტილოვანი და მრავალელემენტური კიოპენის „სიკვდილი რომშიც“ და არცთუ ისე ადვილი გადასაწყვეტია, რომელია დომინანტური და ტონისმიმცემი.

რეალისტურ რომანადაა მიჩნეული ჰაინრიხ ბიოლის „ჯგუფური პორტრეტი ქალითურთ“, რომლის ცენტრალური გმირი-ქალი ერთხელაც არ ჩნდება, ერთხელაც არ გამოდის მკითხველის წინაშე, მკითხ-

ველი მას უშუალოდ ვერ ხედავს. ვერ უსმენს, მასზე მხოლოდ სხვები მოგვეთხრობენ. ეს, რასაკვირველია, არღვევს ტრადიციული რეალიზმის კანონებს.

ისმის კითხვა, რეალისტები არიან თუ არა არნო შმიტი, ჰერბერტ ახტერნბუში, გიუნტერ გრასი ან ვოლფგანგ ჰილდესჰაიმერი? გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“, მაგალითად, ნაწარმოების ცენტრალური პერსონაჟი, ოსკარ მაცერატი, უფროსების საქციელით გულარეული, 3 წლისა გადაწყვეტს აღარ გაიზარდოს, ხოლო 30 წლისა საგიჟეთში მყოფი მოგვეთხრობს თავისი ცხოვრებისა და ამასთან ერთად თავისი ეპოქის ამბავს. „თუნუქის დოლი“ გერმანული აღზრდის (განვითარების) რომანის თავისებური პაროდიაა („აღზრდის რომანში“ ჩვეულებრივ ნაჩვენებია ხოლმე პიროვნების თანდათანობითი განვითარება, „თუნუქის დოლში“ კი „პიროვნება“ 3 წლისა წყვეტს განვითარებას როგორც ფიზიკურს — ის აღარ იზრდება, ასევე სულიერ-გონებრივს. მაგრამ ახერხებს ჩაუსახოს ბავშვი თავის მომავალ დედინაცვალს). მეტად საგულისხმო და დამახასიათებელია ცნობილი დასავლეთგერმანელი პოეტის ჰანს მაგნუს ენცენსბერგერის მიერ ამ რომანის შესახებ დაწერილი ესეის სათაური: „თუნუქის დოლზე დაბრაზებული ვილჰელმ მაისტერი“, რაც სწორედ იმაზე მიუთითებს, რომ გიუნტერ გრასის რომანი კლასიკური „განვითარების რომანის“ პაროდიადაა მოფიქრებული. (საერთოდ თანამედროვე ლიტერატურის პარადიულობის თაობაზე იხ. ქვემოთ). ოსკარ მაცერატს ჯერ კიდევ როგორც ჩანასახს ავტორის მიერ მიეწერება შორსმკვრეტელობა. რომანი დაწერილია, როგორც აღნიშნავენ სპეციალისტები, ასე ვთქვათ „ბაყაყის პერსპექტივიდან“ (ე. ი. „ქვემოდან ამოხედვის“, ზემოდან გადახედვის, პანორამული ხედვის საპირისპირო პოზიციიდან). დამახასიათებელია, რომ ოსკარს უყვარს მაგიდის, ტრიბუნის, ბეზის ქვედატანის ქვეშ და ა. შ. დამალვა და იქიდან ყურება.

რომანში ბევრია როგორც ნატურალისტური (განსაკუთრებით ეროტიულ-სექსუალური) სცენები და დეტალები, ასევე სიურრეალისტური მეტაფიზიკური სიმბოლიკაც.

ავტორი ცდილობს თავისუფალი იყოს ყოველგვარი იდეოლოგიის, თვალსაზრისის, პოლიტიკურ-სოციალურ-მორალური პოზიციისაგან, მას სურს თვითონ დეტალმა ილაპარაკოს საკუთარ თავზე (ეს თითქმის ნატურალისტური პოზიციია!), მაგრამ ავტორი თუ რომანი, რასაკვირველია, ვერ „ფარავს“, ვერ „მალავს“ თავის მორალურ პოზიციას. გიუნტერ გრასი თანადროულ ბიურგერულ, პირველ რიგში დასავლეთგერმანულ საზოგადოებას ბრალდებას შოკირების საშუალებით უყენებს: საგიჟეთში მყოფი ინფანტილური გნომი გამოყვანილია ეპოქის მსაჯულად! ასე რომ არც თუ ისე ადვილი გადასაწყ-

ვეტია, რომელი ელემენტი და ინგრედიენტი დომინირებს რომანში: რეალისტური თუ არარეალისტური; რეალობასთან ყოველგვარი მიმართება განა რეალიზმს განაპირობებს?! არ არსებობს მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც რალაცნაირ მიმართებაში არ იქნება სინამდვილესთან და ცხოვრებასთან. თანადროულ გერმანულენოვან პროზაიკოსთა შორის ყველაზე რადიკალური და მაქსიმალისტური ექსპერიმენტატორი, თნრობის ახალი ფორმების ყველაზე გაბედული მძიებელი, ალბათ, 1914 წელს დაბადებული და 1979 წ. გარდაცვლილი პოლიციელის ვაჟი, არნო შმიტი იყო, რომელიც ლიტერატურის ერთი სპეციალისტის მოსწრებული თქმით, ასეთ „ანტი-პოლიციურ“, პოლიციისათვის უსიამოვნო წიგნებს წერდა. არნო შმიტი 50-იანი წლების დამდეგს გამოვიდა სამწერლო ასპარეზზე და მაშინვე „ლიტერატურული ჰულიგნის“, „შარლატანის“, „სკანდალისტის“, „პროვოკატორის“, „ნიჰილისტის“, „enfant terrible“-ის (ფრანგული სიტყვაა — „საშინელი ბავშვის“, ე. ი. ისეთი ადამიანის, რომელიც თავისი დაუფიქრებელი გულანდილობით საყოველთაო უხერხულობასა და შეშფოთების გრძნობას იწვევს) სახელი დაიმსახურა, ჰერმან ჰესე არნო შმიტის „გამოსვლას“ ალტაცებული შეძახილით შეხვდა: „აი, ჰეშმარიტი მწერალი!“ ხოლო ჰერმან კაზაკმა მას „ახალი გერმანული ეპიკური ლიტერატურის უგაბედულესი პიონერი“ უწოდა. არნო შმიტის შეგობარი, ცნობილი დასავლეთგერმანელი რომანისტი, ალფრედ ანდერში წერდა: „რაც აქ (ე. ი. შმიტის ნაწარმოებებში, ნ. კ.) ენის სფეროში ხდება, ეს დღეს გერმანიაში ერთჯერადია და განუშეორებელი, და მხოლოდ ათეული წლების შემდეგ მოახდენს ზემოქმედებას ჩვენი ენისა და ლიტერატურის საერთო მდგომარეობაზე“¹.

მაგრამ არნო შმიტის ენობრივ ექსპერიმენტებს მოწინააღმდეგენიც აღმოუჩნდნენ (მაქს რიჰნერი, კარლ კორნი, პ. ე. ჰოლტჰუზენი, კ. ა. ჰორსტი და სხვები), რომლებიც მას მიმბაძველად, ეპიგონად მიიჩნევენ, არსებითად არაშემოქმედებით ნატურად, რომელიც ენას ისევე შლის ატომებად და აქუცმაცებს, „ტენს“, „ფშენის“, როგორც დაახლოებით ნახევარი საუკუნის წინათ ამას ექსტრემული ექსპრესიონისტები და დადაისტები (მაგ. შტრამი, შვიტერსი და სხვები) სჩადიოდნენ².

თვითონ არნო შმიტი თავს მიიჩნევდა განმანათლებლობის, რომანტიზმის და ექსპრესიონიზმის მემკვიდრედ (პ. ბიოლი არნო შმიტს განიხილავს როგორც რომანტიზმის ერთ-ერთ იშვიათ ჰეშმარიტ შთამომავალს)³.

განმანათლებლობის მემკვიდრე არნო შმიტი თავისი მსოფლმხედველობით თითქოს პოზიტივისტია. მისი ღრმა რწმენით მხოლოდდამხოლოდ ზუსტ მეცნიერებათაგანაა მოსალოდნელი კაცობრიობის

ხსნა, ადამიანთა საზოგადოების პრობლემები შეიძლება მეცნიერული მეთოდებით გადაწყდეს. მწერლის რწმენა გონების მხსნელი ძალისადმი თითქოს შეურყეველია. მაგრამ ისიც უნდა ვთქვათ, რომ იმავე არნო შიტიტს ეკუთვნის ნეგატიური უტოპიები ანდა ანტიუტოპიები — „სწავლულების რესპუბლიკა“, რომელშიაც მომავლის მკმუნვარე სურათია დახატული, და „ათეისტების სკოლა“ და სხვ. რომანტიზმისა და ექსპრესიონიზმის მემკვიდრეობა, ალბათ, მის ნაწარმოებთა არქიტექტონიკაში, მორფოლოგიასა და მხატვრულ თავისებურებებშია საძიებელი. აქ ისიც შეიძლება ითქვას, რომ არნო შიტიტის ცოდნა მეცნიერების სხვადასხვა დარგებში, განსხვავებით სხვა მწერლებისაგან და არა მხოლოდ მწერლის კვალობაზე, მართლაც რომ ფენომენალურაა (შემთხვევით არ სწავლობდა ის თავდაპირველად მათემატიკასა და ასტრონომიას).

მართალია, ბოლო ხანებში ხმაური შიტიტის გარშემო, მისთვის გუნდრუკის კმევა ანდა, მეორე მხრივ, მისი შერისხვა, განსაკუთრებით მისი გარდაცვალების შემდეგ, შენელდა, მაგრამ ეს მწერალი მაინც „ჩაიწერა“ თანამედროვე გერმანულენოვანი პროზის „ლანდშაფტში“, როგორც ერთ-ერთი საინტერესო ფიგურა.

არნო შიტიტი მხატვრულ ნაწარმოებებში არაიშვიათად გამოთქვამს ხოლმე თავის ესთეტიკურ შეხედულებებს.

ასე მაგალითად, „ყოველმა მწერალმა სინამდვილის ჰინჰარს მაგრა უნდა წაავლოს ხელი; და ჩვენ ყველაფერი გვიჩვენოს“... („ფავნის ცხოვრებიდან“), მწერალი არის „ყოველი შესაძლებელი ხასიათისა და სიტუაციის დამკვირვებელი და ტოპოგრაფი“ („ქვის გული“), იქვე: მისი მოვალეობაა „პირუთუნელი ასახვა დროისა მისი ყველაზე ტიპიური და ნატიფი თვისებებითურთ“⁴.

ამ გამონათქვამებს ალბათ ყველა რეალისტი მოაწერდა ხელს. ერთგან მწერალი პირდაპირ, არაორჭოფულად შენიშნავს: „ვიყო რაც შეიძლება რეალისტური, რამდენადაც კი შესაძლებელია“. მაგრამ, როგორც სამართლიანად შენიშნავს რაიპ-რანიციკი, არნო შიტიტი სრულიად ახალ გამოსახვის საშუალებებს ეძებს, რომელთაც XIX ს. რეალიზმი არ იცნობდა⁵.

არნო შიტიტი გამოდის „მოგონების“ („გახსენების“) პროცესიდან: „ყოველთვის ჩნდებიან თავდაპირველად, აჩქარებული კინო-კადრებივით, ცალკეული ძალიან ნათელი სურათები (რომელთაც მე მოკლედ „ფოტოებს“ ვუწოდებ), მათ გარშემო... ლაგდებიან ამხსნელი მცირე ნაწყვეტები („ტექსტები“). ყოველი ცნობიერი მოგონების ცდის შედეგად, შიტიტის მიხედვით, არის „ფოტო-ტექსტ-ერთეულების ასეთი შერწყმა“, რაც მწერალმა მკითხველს უნდა უჩვენოს⁶. არ არსებობს

არავითარი „ექვიური მდინარება“ (დინება) ანუ წინმავალი მოქმედება, ე. ი. კონტინუუმი, არსებობს მხოლოდ „დღის მოზაიკა“: „ჩვენს ცხოვრებაში მომხდარი ამბები უმალ ხტებიან“. „შუალამიდან შუალამემდე არ არის „1 დღე“, არამედ, „1440“ წუთი“ (და ამათგან დიდი-დიდი მხოლოდ 50-ია თავის მხრივ მნიშვნელოვანი!)⁷. კაცმა რომ თქვას, ფაქტიურად ეს ჯოისის, დიობლინის და სხვათა ტექნიკაა. და სწორედ დიობლინი ლაპარაკობდა 1928 წელს ჯოისის „ღღისეს“ გერმანული თარგმანის გამოსვლასთან დაკავშირებით „ყოველ წამში ცვალებად სცენათა“ თაობაზე⁸. აქვე შეიძლება აგრეთვე გავიხსენოთ დიობლინის სხვა უაღრესად დამახასიათებელი მსჯელობა: „ახლა ნამდვილად ადამიანი უფრო მეტი არ არის, ვიდრე ის ტალღა, რომელიც მას მოაქანებს. დღევანდელი სურათს განეკუთვნება ადამიანის მოქმედებას, საერთოდ მისი ყოფიერების ურთიერთდაუკავშირებლობა, უყარობა, მოუსვენრობა. თხზვის მიდრეკილება და მისი კონსტრუქციები აქ გულუბრყვილო შთაბეჭდილებას ტოვებენ“⁹. კიდევ: „საპირო ხდება დეტალის სერუპულოზური გამოჩნდება. ტარდება იმპერსონალისტული და პუანტილისტური სამუშაო... ცალკეულ ჩანიშნულ ელემენტთა და მომენტთა შორის დაკავშირება ქმნის ასოციაციას“¹⁰.

ეს უკვე რეალიზმი (ყოველ შემთხვევაში, როგორც იგი აქამდე გვესმოდა) აღარ უნდა იყოს: ეს უფრო ნატურალიზმისა და ექსპრესიონიზმის თუ სიურრეალიზმის თავისებურ კომბინირებას წარმოადგენს, ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ ზოგიერთები „ცნობიერების ნაკადის“ პროზას „ექსპრესიონისტულ ნატურალიზმად“ ანდა „ნატურალისტურ ექსპრესიონიზმად“ ნათლავენ.

შმიტი თავის ნაშრომში — „გამოანგარიშებანი II“ ერთმანეთისგან განასხვავებს ობიექტურ და სუბიექტურ რეალობას, რომელთაც აღნიშნავს, როგორც „განცდილი სიბრტყე I“ და „განცდილი სიბრტყე II“, ხოლო მხატვრულ ნაწარმოებს ქმნის ამ ორივეს შერევა¹¹.

როგორც სამართლიანად შენიშნავს მარსელ რაიპ-რანიცი, აქ არაფერი ახალი არ არის ნათქვამი¹². ფაქტი მხოლოდ ის არის, რომ თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში შმიტი განსაკუთრებული გულმოდგინებით მიმართავს მონტაჟისა და კოლაჟის ტექნიკას, და მისი ნაწარმოების კომპოზიცია კალეიდოსკოპურია¹³.

თანამედროვე პროზისა და რომანის ინტენსიურობაზე, ინტროსპექტულობასა და ინტროვერტულობაზე უნდა მიათთებდეს, ჩემი აზრით, ტრადიციული ბელეტრისტიკის ექსტენსიურობისა და ექსტროსპექტულობის საპირისპიროდ (რაც, მე ვფიქრობ, მეტაფორულად გამოთქვა პამიტო ფონ დოდერერმა ჯოისის მიმართ, როცა აღნიშნა, რომ იგი საკუთარ ჭაში თევზაობს), არნო შმიტის ესკიზებისა და

შორტსტორების კრებულის — „მელოლე მეფის კარზე“ — დასაწყისი: „მე თვითონ არაფერი გადამიტანია, რაც სხვათა შორის არაფრად მენალვლება. მე არც ისეთი სულელი ვარ, იმ მოგზაურისა შემშურდეს, მსოფლიო რომ შემოუვლია, ამისათვის მე ბევრი მიკითხავს ზაიდლიცში და დიდ ბრემში. თუნდაც ნიუ იორკი რას მიქვია? დიდი ქალაქი დიდი ქალაქია; მე ხშირად ვყოფილვარ ჰანოვერში“, ე. ი. თანამედროვე მთხრობელი არაფერს იღებს გარედან (ემპირიული სინაზღვილადან), ის ყველაფერს თავის თავში („საკუთარ ქაში“) პოულობს. ედუარდ შპრანგერის ენით რომ ვთქვათ, ეს არის თხრობა „შინაგანი პერსპექტივის პოზიციიდან“¹⁴. ანდა ალბერ ტიბოდეს ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, თანამედროვე თხრობის ძირითადი ფორმა არის „description en mouvement“¹⁵ („აღწერა მოძრაობაში“).

არნო შმიტი უარყოფს გერმანული ენის მიღებულ, გავრცელებულ ორთოგრაფიასა და პუნქტუაციას და გეთავაზობს ფონეტიკურ (ანდა, მოჩვენებით ფონეტიკურ) მართლწერას და უაღრესად სუბიექტურად განლაგებულ სასვენ ნიშნებს. ყოველივე ამით არნო შმიტს სურს ახლებურად დაანახოს და მოასმენინოს მკითხველს ჩვეული სიტყვები, მათში დაფარული ნიუანსები და ასპექტები და აღძრას აქვე შეუმჩნეველი თუ აღუქმელი ასოციაციები¹⁶.

არნო შმიტის ნაწარმოებებზე, მათ თემატურ-პრობლემურ, მხატვრულ-ესთეტურ და მორფოლოგიურ-სტრუქტურულ სპეციფიკაზე მიახლოებითი წარმოდგენის შესაქმნელად მოკლედ შევეხოთ მის ორ რომანს¹⁷.

რომანის — „მიყრუებული სოფელი, აგრეთვე მთვარის ზედაპირი“ — წინასიტყვაობაში არნო შმიტი აღნიშნავს, რომ წიგნს არა აქვს არც „მოქმედება“, არც „ღრმა აზრი“ და ის არც არის „მხატვრული ნაწარმოები“. ნაწარმოების მოქმედება ხდება ორ სიბრტყეზე (ორ სხვადასხვა სფეროში) და ორ დროში (ეპოქაში). ერთხელ 1959 წლის ოქტომბერში „მიყრუებულ სოფელში“ გიფენდორფში ლიუნებურგის დაბლობში, მეორეჯერ (მეორედ) 1980 წელს (რომანი 1960 წ. დაიბეჭდა) — მთვარეზე, გერმანული სიტყვა „Kaff“ ნიშნავს „მიყრუებულ ადგილსაც“ და ჩრდილოგერმანულ დიალექტზე აგრეთვე „ბზესაც“ — ე. ი. ადამიანები, რომლებიც ორივე სიბრტყეზე მოქმედებენ, ბედისწერის ბზეს წარმოადგენენ, რომელთაც გიფენდორფის სალენი მანქანა ნაწარმოების დასაწყისშივე რიტმულად თავზე დაგრუხუნებს „არაფერი არავინ არსად არასოდეს!“ (რატომღაც რუსულად ორიგინალის სათაური თითქმის უცვლელად გადმოაქვთ: «КАФФ, а также Маре Кризимум», რაც გერმანული და ლათინური ენების უცოდინარი მკითხველებისათვის მთლად გაუგებარია). დედამიწაზე მომხდარი მოქმედება ასე შეიძლება გადმოიციეს: კარლ

რიპტერი, საწყობის ბუხპალტერი და მოწყენილი ავტოდიდაქტი (თვითნასწავლი) და მისი კორფლიანი საყვარელი პერტა ტონერტი ორი დღით სტუმრად არიან კარლის 60 წლის, მხნე, კარმაგ დეიდა ჰეეტესთან, რომელიც მათ ყუათიანი საქმლითა და სოფლის ანეკდოტებით უმასპინძლდება. კარლი და პერტა დასეირნობენ სოფელში, ესწრებიან სოფლის სკოლის მოსწავლეების მიერ დადგმულ წარმოდგენას და ბოლოს საგონებელში არიან ჩავარდნილი, რადგან დეიდა ჰეეტემ მათ სოფელში გადმოსვლა და დასახლება შესთავაზა (ჰეეტე ქვრივია და სახლში საკმაო ფართობი აქვს). კარლი და პერტა სოფელში უფრო გამოჩანმრთელდებიან, და, რაც მთავარია, კარლს აქ შეეძლება ხელის შეუშლელად მოჰკიდოს ხელი თავის ლიტერატურულ საქმიანობას. მაგრამ ამავე დროს სამივეს აშინებს, რომ ხანგრძლივად და ასე ახლოს ყოფნისას აუცილებლად წარმოიქმნება სიძნელები და უსიამოვნებანი. ბოლოს, კარლი და პერტა კვლავ შინ, ნორდპორნში ბრუნდებიან.

ამ მოქმედებაში ჩართულ-ჩაქსოვილია მოთხრობა, რომელსაც თხზავს კარლი და ნაწილ-ნაწილ უყვება პერტას. ამ მოთხრობის მოქმედება ხდება 1980 წელს მთვარეზე, მთვარის სხვადასხვა კრატერებზე — აქ თავი შეუფარებია რამდენიმე ათას ადამიანს, მას შემდეგ, რაც ატომური ომის შედეგად დედამიწაზე ცხოვრება შეუძლებელი გამხდარა (ადამიანთა საზოგადოება, კაცობრიობა დაღუპულა. გადარჩენილან მხოლოდ ეს მთვარეზე გაქცეული ადამიანები — ისინი ორი მოწინააღმდეგე ბანაკის წარმომადგენლები არიან). ესენი ომს ვეღარ განაგრძობენ, მაგრამ მეტოქეობას მაინც არ წყვეტენ და ერთმანეთს, ასე ვთქვათ, ლიტერატურულად ეჯიბრებიან. ერთი მხარე თხზავს „ყოვლისწომცეველ ეროვნულ რომან-ეპოსს“, რასაც მეორე მხარე პასუხობს ასევე მთვარეზე შექმნილი საგმირო ეპოსით. პირველი ეპოსი ფაქტიურად წარმოადგენს „ნიბელუნგების სიმღერის“ მოდერნულ გარდათქმას, ხოლო მეორე ეპოსი პერდერის „სიდის“ თანამედროვე ადაპტაციას.

კარლის მოთხრობა, რომელსაც თავისთავადი და თვითმკმარი მნიშვნელობა ენიჭება, არ არის ეპიზოდი მთავარი მოქმედებისა, რომანში ჩვენ გვაქვს ორი პარალელური, თანაბარი მნიშვნელობის მქონე მოქმედება. რომელთაგან არც ერთი არ არის მთავარი და მეორეხარისხოვანი.

ეს არის ლუნარული უტოპია ანდა ნეგატიური უტოპია (უფრო ზუსტად, ანტიუტოპია), რომელშიც კაცობრიობის შესაძლებელი პესიმისტური მომავალია ნაწინასწარმეტყველები. არნო შმიტი აფრთხილებს, თავისებურ ნიშანს აძლევს კაცობრიობას მოსალოდნელი საფრ-

თხის თაობაზე. არნო შმიტს წინათაც ჰქონდა ანტიუტოპიის შექმნის ცდები. აქ შეიძლება გავიხსენოთ ე. წ. მოკლე რომანი — „შავი სარკე“ (1951), რომელიც შემდეგ შევიდა ტრილოგიაში „არვის შვილები“. „შავ სარკეში“ მოქმედება 1960 წ. ხდება, ასევე ლიუნებურგის დაბლობში. მთელი დედამიწა მთლად დანგრეულია ომის შემდეგ, რომელშიაც გამოუყენებიათ ატომური, ბიოლოგიური და ქიმიური იარაღი (გერმანულად ასეთ ომს ABC—Krieg ჰქვია, იარაღების სახელწოდებათა საწყისი ასოების მიხედვით). ერთ-ერთი გადარჩენილი ადამიანი (მისი სახელი და გვარი უცნობია) მოდის დანგრეულ გერმანიაში, რომელიც მოფენილია ადამიანთა ჩონჩხებით და მოქცეულია შენობების ნანგრევების ქვეშ. ეს კაცი ნანგრევებისაგან პატარა ქოხს აიგებს და იქ ერთ ასევე გადარჩენილ ქალთან ერთად იწყებს ეხოვრებას, მაგრამ მალე მას გააგდებს. ეს ახალი რომანიზონი თავის მიზანთრობულ, პესივისტურ მსოფლმხედველობას დედამიწის აპოკალიფსური მდგომარეობით დადასტურებულად მიიჩნევს (თანამედროვე გერმანულენოვან ლიტერატურაში ანტიუტოპიების შესახებ უფრო დაწვრილებით ქვემოთ იქნება საუბარი). ისევ მივუბრუნდეთ რომანს — „მიყრუებული სოფელი“...

თსრობის ორივე ეს სიბრტყე თუ დონე ერთმანეთთან დაკავშირებულია უამრავი და ათასგვარი მიმართება-დამოკიდებულებით, ქარაგმითა და მინიშნებით. წიგნის გვერდის ერთი სვეტი სოფლის იდილიას, ხოლო მეორე — ლუნარულ ანტიუტოპიას შეიცავს, მაგრამ ეს სიბრტყეები ყოველთვის და მხოლოდ პარალელურად, ერთიმეორის გვერდით კი არ არიან განლაგებული, არამედ ზოგჯერ ერთმანეთში იჭრებიან, ერთმანეთში გადადიან, ერთმანეთში ინასკევიან.

ალაგ-ალაგ რომანის პასაჟები თითქმის მთლად გაუგებარი და წაუყითხველია, რისი მიზეზიც ნაწილობრივ შმიტის კურიოზული, პარადოქსული, უაღრესად სუბიექტური ორთოგრაფიაა, რომელიც სიტყვათთამაშის, ეკივოკების, ორაზროვნების თუ ნაირმნიშვნელოვანების ეფექტსაც ისახავს მიზნად (მაგალითად Romantik-ის ნაცვლად შმიტი წერს Roh-Mann-Tick, რაც ორაზროვნების ეფექტს ქმნის: ერთი მნიშვნელობა სიტყვისა არის „რომანტიზმი“, მეორე კი — „ტლანქი კაცის ტიკი“, რაც ორაზროვნების გარდა ირონიისა და გონებამახვილობის, თავისებური ამბივალენტობის ნიუანსსაც სძენს სიტყვას; სახელდობრ, ეს ეკივოკი ასეც შეიძლება გავიგოთ: ატომური საფრთხის ეპოქაში „რომანტიზმი“, „რომანტიკულობა“ არის პოზა, სიყალბე, ეს არის შინაგანად გამოფიტული, გაუხეშებული თანამედროვე ადამიანის გარეგანი ტიკი). ასეთი ამბივალენტური სიტყვის თამაში და ეკივოკები ამ რომანში და საერთოდ შმიტის მთელს შემოქმედებაში ყოველ ფეხის ნაბიჯზე გვხვდება, რაც, ერთი მხრივ, აძ-

ნელებს. ზოგან შეუძლებელს ხდის კითხვას, ხოლო, მეორე მხრივ, ქმნის ამბივალენტური ირონიისა და გონებამახვილობის ფოიერვერკებს. შმიტის თხრობისა თუ გადმოცემის ტექნიკა ალაგ-ალაგ ძალიან უახლოვდება და ჩამოჰგავს ჯოისის „ულისესა“ და თვით „ფინეგანის ქელეხის“ თხრობის მეთოდს.

არნო შმიტის რომანი 8 წიგნად — „ფსკერას სიზმარი“ — დაიბეჭდა 1970 წელს. ეს ვებერთელა ნაწარმოებია, რომელიც 1330 გვერდს შეიცავს (ფორმატი DIN A 3) და ყოველი გვერდი მრავალსვეტიანია. ეს არის ეპოსი, ესეი, თარგმანის თეორია და მწერლის ფსიქოგრაფია ერთდროულად. აქვე გაშლილი და შეჯამებულია ავტორის ლიტერატურულ-თეორიული და თხრობით-ტექნიკური საწყისები, რომელთაც მის აღრინდელ ნაწარმოებებში ვხვდებით.

რომანის მოქმედება ხდება 1968 წლის ზაფხულის ერთ-ერთ დღეს, რომელსაც 4 მთავარი პერსონაჟი დილის 4 საათიდან მეორე დღემდე ერთად ატარებს პატარა სოფელ ოდინგენში. რომანის პირველ პირში მთხრობელთან, სოფელში წიგნებით გამოტენილ სახლში მცხოვრებ სწავლულ მწერალთან და მთარგმნელთან, დანიელ პაგენშტეტერთან სტუმრად ჩამოსულან მასთან დამეგობრებული მთარგმნელები, ცოლქმარი პაულ და ვილმა იაკობები თავიანთი 16 წლის ქალიშვილი-თურთ, რომელსაც ფრანცისკა ჰქვია. ესენი ერთმანეთს დიდი ხანია იცნობენ და ამჯერად ცოლ-ქმარი საკონსულტაციოდ სწვევია მწერალს მთარგმნელობით საკითხებზე. ისინი ედგარ ალან პოს თხზულებებს თარგმნიან და რაღაცეებს ეკითხებიან პოს ბიოგრაფიისა და შემოქმედების ჩინებულ მცოდნეს პაგენშტეტერს. ასე რომ მთელი დღე მათ თან ახლავს პოს პიროვნება და შემოქმედება. და ეს თავისებური ესეი პოზე დიალოგის ფორმით ორგანულადაა ჩართული მოქმედებაში და არანაკლები მნიშვნელობისაა, ვიდრე თვით პერსონაჟებს შორის ურთიერთობანი. საუბარი პოზე დისკუსიის სახესაც იღებს, რადგან ცოლ-ქმარი არ ეთანხმება პოს პაგენშტეტერისეულ ფსიქოგრაფას და მწერლის ფსიქოანალიტიკურ დაკვირვებებს.

სოფლის ყოფა-ცხოვრებისა და ყოველდღიურობის ამბები და დეტალები ბიძგს იძლევიან პოს შემოქმედების თემებსა და მოტივებზე საუბრისათვის. თვითონ პოს შემოქმედება ხდება თავისებური ფონი და „პროექცია“ შებერებული პაგენშტეტერის 16 წლის ფრანცისკასადმი ნაზ-მელანქოლიური დამოკიდებულებისა, რომელიც ლიტერატურით ატანილ ბერბიჰას თავისი ნორჩი ქალურობით აფორიაქებს და სულის სიმშვიდეს ურღვევს, როგორც პოს, რომელმაც 13 წლის ვირჯინია კლემი ითხოვა, პაგენშტეტერსაც შეუძლია ცოლად შეერთოს მასზე თავდავიწყებით შეყვარებული გოგონა. მითუმეტეს, რომ ფრანცისკა დედას ვერ ეგუება და, ამას გარდა, იაკობები ფინანსიურ სიძ-

ნელებს განიცდიან. მაგრამ სიმარტოვეს შეჩვეული პაგენშტეპერი თავის ასაკსა და თანდათან მამაკაცური ძალის კლებასაც ითვალისწინებს და ნებისყოფის დაძაბვით ირიდებს ფრანცისკას ლტოლვას მისკენ. ის ცოლ-ქმარს საკმაო თანხას აჩუქებს, რათა ფრანცისკამ შეიძლოს სიმწიფის ატესტატზე გამოცდის ჩაბარება და შემდეგ უმაღლესი განათლების მიღება. ფრანცისკას შშობლებთან დადებული ზეპირი ხელშეკრულება აუცილებელ პირობად გულისხმობს იმას, რომ ფრანცისკა არასოდეს აღარ შეეცდება პაგენშტეპერის ნახვას. მეორე დილით ძალიან ადრე პაგენშტეპერი იმ საბაბით, რომ სახანძრო რაზმს ხანძრის ჩაქრობაში უნდა მიეხმაროს, ტოვებს იაკობებს და ისინი თავიანთ ქალიშვილთან ერთად უკან ბრუნდებიან ლიუნენში (ვესტფალია).

დანიელ პაგენშტეპერი ცდილობს პოს ნაწერებს ფსიქოანალიტიკური ზონდი მიუყენოს. ცოლ-ქმარი იაკობები წინააღმდეგობას უწევენ, განსაკუთრებით ცოლი ვილმა, რომელსაც სურს როგორმე შეინარჩუნოს პოზე თავისი იდეალურ-წმინდა წარმოდგენა. პაგენშტეპერი ავითარებს თავის „ეტიმის თეორიას“, ფსიქოანალიტიკურ-სპეკულაციურ თეორემას, რომელთა დასაბუთებას იგი ცდილობს პოს მოთხრობების, ლექსებისა და რეცენზიების მაგალითზე. გამოდის რა ზიგმუნდ ფროიდის თხზულებებში — „სიზმრების ახსნა“ (1900) და „ყოველდღიურობის ფსიქოპათოლოგია“ (1901) — განვითარებული დებულებებიდან, პაგენშტეპერი ცდილობს დაარწმუნოს ცოლ-ქმარი, რომ პოს მხატვრული ნაწარმოებების ენა და სახეთა სისტემა ფარავს მათ ქვეშ მდებარე გაუცნობიერებელი სექსუალური წარმოდგენების ფენას. შესაძლებელია მათი ამოკითხვა „ეტიმებიდან“, ე. ი. სიტყვათა ჭგუფებიდან, რომლებიც ერთმანეთთან მსგავსი ქლერადობით არიან დაკავშირებული. სიტყვა, რომელსაც „ზე-მე“-სათვის (Über-Ich) მისაღები, დასაშვები, „წესიერი“ პოეტური მნიშვნელობა აქვს, გადის ფსიქიკის ცენტურას, ხოლო „უწესო“ გამოთქმები იღვევებიან, ფორმას იცვლიან, „სუბლიმირდებიან“ (მაგრამ ფსიქოანალიტიკურად გაწრთვნილი ყურისათვის ძნელი არ არის მსგავსი ქლერადობის მეშვეობით მათი პირველსახეზე, მათი „დედნებზე“ დაყვანა. ასე მაგალითად, პაგენშტეპერს პოს „Pallas“ სუბლიმირებული Phallus ჰგონია, ხოლო „pen“-ში გაუცნობიერებელ „Penis“-ს კითხულობს, მარცვალ „cun“-ში ინგლისური „cunt“ (ვაგინა) ესახება მიმალული და ა. შ.).

მაგრამ პოს გაუცნობიერებელი სიტყვებისა და სახეების სამყარო იხსნება არა მხოლოდ ცალკეული სიტყვების საფუძველზე, არამედ პოს მოთხრობებში ხშირად გამეორებული, აკვიატებული სცენე-

ბის, საგნების, მცენარეების, ლანდშაფტების მეშვეობითაც, რომელთა ფორმა, ფერი და სხვა ოპტიკური და პაპტიკური (შეხებებით) თვისებები ფსიქოანალიტიკური სიმბოლიკის მიხედვით ამ სცენებს, საგნებს და ა. შ. გარკვეულ მნიშვნელობას ანიჭებენ. ამ გზით პაგენშტეპერი პოს მეტისმეტად მკმუნვარე ფსიქოგრაამას იღებს (მის ფსიქოანალიზს თუ დავეუკერებთ, პო ყოფილა იმპოტენტი, სიფილოტიკოსი, სიამოვნებას იღებდა სხვათა სქესობრივი აქტის ცქერით და ქქონია ძლიერი მიდრეკილება კოპროფილისადმი). პაგენშტეპერი უფრო ღრმად იკრება ფსიქოანალიზში, უფრო ზუსტად, კორექტივიც კი შეაქვს ფროიდიზში. პიროვნების ფროიდის მიერ დადგენილ 3 ინსტანციას (Es, Ich და Uber-Ich) პაგენშტეპერი უმატებს IV ინსტანციასაც, ფსიქიკურ ინსტანციას, რომელიც მისი აზრით, ინტელიგენტურ ადამიანებში წარმოიქმნება დაახლოებით 50 წლის შემდეგ, და რომელსაც „ეეალება“ სექსუალობა, რაც თანდათან რეალურად ვეღარ ხორციელდება, გადაიყვანოს უწმამურ, ეროტიულ სიტყვათათამაშში, გონებამასვილურ-ორაზროვან მინიშნება-ქარაგმებში. პაგენშტეპერის ამ თეორიის „მთავარი მოწმეები“ არიან ჯეიმზ ჯოისის ენის მოხმარება „ფინეგანის ჭელესში“ და ორაზროვანი კალამბურები ლორენს სტერნის „ტრისტამ შენდისში“, მაგრამ არნო შმიტი ფსიქოანალიზს უტარებს თვითონ პაგენშტეპერსა და მის მიერ აგებულ პოს ფსიქოგრაამას. საინტერესოა, რომ ნელნელა და ფარულად განხარებული პაულ იაკობი ეთანხმება, ეგუება, თითქოს შექხარის პოს პაგენშტეპერისეულ ფსიქოგრაამას, როგორც ჩანს, პაგენშტეპერიცა და პაულ იაკობიც, პოში იმას ხედავენ და „პოულობენ“, რაც თვითონ მათში იფარება: ორივეს უკვე ეწყებათ იმპოტენცია და ორივეში თანდათან ვითარდება კოიტუსის მხოლოდ დანახვით დაკმაყოფილებისაკენ მიდრეკილება; და ორივე ეს სიბერეშეპარებული მამაკაცი პოში ახდენს საკუთარი მდგომარეობის პროეცირებას. ვილმა იაკობის მიერ პოს პაგენშტეპერისეული ფსიქოგრაამის მიუღებლობა კი პირიქით იმით აიხსნება, რომ ამისათვის საკმაოდ ბებერი და ამასთან მატერიალურად ხელშოკლე უდროო დროს, ნაგვიანევად დაორსულებულა და მასში ძლიერი ანტიპათია გამომუშაებულა ყოველგვარი სექსუალობის წინააღმდეგ; ამის შედეგია ისიც, რომ პაგენშტეპერთან მოარშიყე თავის ქალიშვილს მუდამ სათნოებისა და ზნეობრიობისაკენ მოუწოდებს.

„ფსკერას სიზმარი“ ძალიან ძნელი წასაკითხია, მაგრამ სიძნელე მდგომარეობს არა წიგნის მოცულობაში, ან მოქმედების მეტისმეტად გაჭიანურება-გაჭიმვაში (მოქმედება ასე თუ ისე მაინც თვალმისაწვდენია); ფროიდის მეტნაკლებ მცოდნე მკითხველს არც პაგენშტეპერის „ეტიმის თეორიის“ გაგება გაუჭირდება.

სიძნელეს ქმნის წიგნის: „სვეტური ტექნიკა“, ე. ი. ტექსტის, უფრო ზუსტად, ყოველი გვერდის 3 სვეტად დაყოფა, შემდეგ უჩვეულო ორთოგრაფია და პუნქტუაცია და, ამას გარდა, ურიცხვი, ნაწილობრივ უცხოენოვანი ციტატა, მარგინალია, მინიშნება, ირიბი მითითება, რაც თავიდან ბოლომდე მიჰყვება წიგნს.

წიგნის ცალკეული გვერდი, როგორც წესი, შეიცავს მთავარ ტექსტს, რომელიც გვერდის შუა სვეტშია მოთავსებული და რომელიც რეალურ მოქმედებას, პერსონაჟების საქციელს, განცილ-გადატანილსა და მათ საუბარს გადმოსცემს, მარცხნივ შედარებით ვიწრო სვეტი პოს ციტატებს შეიცავს, რომლებიც აგონდებით პერსონაჟებს, ხოლო მარჯვნივ ასევე ვიწრო სვეტი მთხრობელ პაგენშტეპერის აზრებს, მარგინალიებსა და ფიქრებს აღნუსხავს, რომლებიც ზოგ შემთხვევაში ფაქტიურად ავტორის, არნო შმიტის თვალსაზრისს გამოხატავენ.

რომანის სრული, ამომწურავი აღქმა თითქმის შეუძლებელია, რადგან ეს თხოულობს არა მარტო გერმანული, არამედ ფრანგული, ინგლისური და ა. შ. ენების ცოდნას, რათა ამოცნობილ იქნეს ყველა კალამბური, ეკივოკი, სიტყვათა თამაში, ასოციაცია; ამას გარდა, არც ენებსა და ევროპულ ლიტერატურაში (განსაკუთრებით პოს შემოქმედებაში), არც ფსიქოანალიზსა და მრავალ სხვა თეორიაში, არც ოპერებისა და ოპერეტების ლობრეტოებში ზედმიწევნითი გარკვეულობა არ შეეღობა საქმეს. ვერ ხერხდება უკლებლივ ყველა ციტატისა და ჩანართის ფუნქციისა და „ჩამომავლობის“ გამოცნობა, აგრეთვე ძალიან ძნელი დასადგენია ყველა სცენის ფიქციონალობა, ფაქტიური ხასიათი, რადგან „რეალური“ სცენა შეუძნეველად გადადის ხოლმე ფანტასტიკურში, სიზმარულში, ცნობიერებისმიერში, მითიურში, ზღაპრულში და ა. შ. (ძნელი დასადგენია ზღვარი რეალურსა და ირრეალურს შორის). „ფსკერას სიზმარი“ წარმოადგენს ე. წ. „ტოტალური პროზის“ ნიმუშს, რაც მრავალ სხვა ელემენტთან ერთად შეიცავს პოპ-არტისა და კოლაჟის ელემენტებსაც.

თვითონ რომანის სათაური „Zettels Traum“ წარმოადგენს ორმაგ ქარაგმას თუ მინიშნებას. ერთი მხრივ, ის მიანიშნებს ავტორის კარტოთეკაზე ანდა კარტოთეკის ბარათებზე (Zettel-ის ერთ-ერთი მნიშვნელობა „კარტოთეკის ბარათიცაა“) — არნო შმიტს შედგენილი ჰქონდა ძალიან ვრცელი კარტოთეკა, რომელიც 120.000 ბარათს შეიცავდა და რომელსაც რომანის საშენ მასალად იყენებდა. ეს წარრეალურს შორის). „ფსკერას სიზმარი“ წარმოადგენს ე. წ. „ტოტალობის სიმბოლოსაც. მეორე მხრით, ეს მინიშნებაა შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარზე“ (Zettel შექსპირის პერსონაჟის Bottom-ის, ფსკერას გერმანული თარგმანია), რაც, თავის მხრივ, მინიშნებაა რო-

მანის სიზმარეულ ხასიათზე (რომანს ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს ფსევრას სიტყვები შექსპირის პიესიდან, რომლებშიც „ზაფხულის ლამის სიზმარის“ ფეიქარი თავის სიზმარზე იწყებს ლაპარაკს. რომანის სათაურის რუსულ თარგმანში — „Картоотека сновидений“ — დაკარგულია მინიშნება შექსპირზე).

რომანის კომპოზიციის, მისი სტრუქტურულ-მორფოლოგიური პეტეროგენულობის, სიჭრელისა და დეტალების სიმრავლის გასაგებად მხედველობაშია მისაღები ის გარემოებაც, რომ არნო შმიტს ფენომენალური მეხსიერება ჰქონდა. აღსანიშნავია, რომ ახალგაზრდობაში იგი ბრესლაუს კაფეებში „მნემონიკოსადაც“ კი მუშაობდა. მას უამრავ ტელეფონის ნომერს უკარანახებდნენ და შმიტს შეეძლო რამდენიმე ხნის შემდეგ ყველა ამ ნომრის ბოლოდან გამეორება და ერთ-მანეთზე გადამრავლება¹⁸.

მეორე მხრივ, არნო შმიტის შემოქმედებას მსკვალავს ანტიფაშიზმი და ანტიმილიტარიზმი, მწერალი ილაშქრებს რესტავრაციის, რეაქციის, კონფორმიზმის და ა. შ. წინააღმდეგ, სვამს მწვავე სოციალურ, პოლიტიკურ, სოციოლოგიურ და ა. შ. პრობლემებს, მაგრამ რადიკალურად, მაქსიმალურად „აყირავენს“ ჩვენს წარმოდგენას რეალიზმზე მოქმედების ეპიკური დინებისა და თხრობის ჩვეული ფორმების უარყოფით.

დასავლეთგერმანულ ლიტერატურაში, კერძოდ, პროზაში, მეორე საინტერესო ფიგურაა შევიცარიში მცხოვრები ვოლფგანგ ჰილდესჰაიმერი (1916), რომელიც ბოლო ხანებში ასევე ავანგარდისტად და ნოვატორად მოგვევლინა რომანის სფეროში. ჰილდესჰაიმერი თეოდორ ადორნოს ცნობილი გამონათქვამის თავისებურ პერიფრაზირებას ახდენს, როცა წერს: ოსვენციმის შემდეგ რომანების წერა აღარ შეიძლება, მხოლოდ ამსურდული ლექსებისაო (თეოდორ ადორნოს კი, პირიქით, უწერია: ოსვენციმის შემდეგ ლექსების წერა აღარ შეიძლებაო. ალბათ, ორივე გულისხმობს ძველ, კონვენციურ, ტრადიციულ ლექსებსა და რომანებს).

ჰილდესჰაიმერი წერს: „მე მხარს ვუჭერ არა რომანს საკონცენტრაციო ბანაკზე, არა რომანს კოლექტიური დანაშაულისა და პასუხისმგებლობის თაობაზე — ეს კერძო ასპექტებია, არამედ ცნობიერების ფართო პანორამას, ყველა საშინელებისა და კოშმარის, ცხოვრების ტრაგიზმისა და კომიზმის მთელი სკოლა რომ გაიარა“.

უაღრესად საინტერესოა ჰილდესჰაიმერის „ანტირომანები“, ანდა რომანისებური ნაწარმოებები: „ტიუნზეტი“ (1965) და „მასანტი“ (1973).

ჰილდესჰაიმერის აზრით, „აბსურდული „მე“-ს ხანაში... რომანი როგორც პროზის ფორმა, რომელიც იდენტიფიკაციას გულისხმობს აუცილებლად, მეტად აღარ არის შესაძლებელი“.

„ტიუნზეტი“ ზოგიერთის აზრით, არის, ერთი მხრივ, დასავლეთ-გერმანულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი ყველაზე თანადროული და პოლიტიკურად მწვავე ნაწარმოები; მეორე მხრივ, აქ თითქმის მთლიანად დაშლილია რომანის ეპიკური ფორმა. ნაწარმოების შინაარსს შეადგენს მოგონებები, განსჯები, ფიქრები, ხილვანი. ნაწარმოების გმირი თუ ანტიგმირი გრძნობს, რომ გერმანიაში მას გარს ახვევიან მკვლელები და ბოროტმოქმედნი — მთელი გერმანია მას შიშს ჰკვრის. მამამისი საკონცენტრაციო ბანაკში მოკვდა. „იგი მოკლეს ოჯახის პატრონებმა, ვენის ან ვეზერლანდის ქრისტიანებმა“. ნაწარმოების „გმირი“ უმწეოა, ქვეყანა საზარელია და აუხსნელი: მარტოდმარტო, სასოწარკვეთილი, შიშით ატანილი ხელის ცეცებით ცდილობს იპოვოს გამოსასვლელი ლაბირინთიდან, მაგრამ ამაოდ. ვერსად დაიმალები. „გმირის“ საბოლოო თავშესაფარია საწოლი. მაგრამ საწოლი სინამდვილიდან გაქცევის რეალური საშუალება არ არის. „ტიუნზეტი“ ნორვეგიაში გეოგრაფიული ადგილია, რაც აღნიშნულია სარკინიგზო ცნობარში, და იგი ხდება რომანის „გმირის“ თავისებური უტოპიური პირობითი ნიშანი თეთრად გათენებულ დამეებში...

ერთი კაცი წევს თავის საწოლში¹⁹, რადგან იგი ქრონიკული უძილობით იტანჯება, ყოველ ღამე ფიქრები და აზრები ტვინს უხვრეტენ. მას მიუტოვებია გერმანია, რადგან იქ ისევ ცხოვრობენ, ვითარცა უწყინარი ბიურგერები, ნაციისტური პერიოდის მკვლელები და ჯალათები. ეს კაცი ცხოვრობს სადღაც მთებში განმარტოებული, ძველ სახლში თავის დიასახლისთან ცელესტინასთან ერთად. სახლის ძველი ავეჯი ღამით ამ კაცში ნაირნაირ ასოციაციებს იწვევს. გარესამყაროსთან ამ კაცის ერთადერთ კონტაქტს წარმოადგენს სარკინიგზო ცნობარის მონაცემები, ტელეფონის მეშვეობით გაგებული ცნობები გზების მდგომარეობაზე, ამინდის პროგნოზები და ზეავების ჩამოწოლის ბიულეტენები. რომანში აღწერილია ერთადერთი ღამე და გადმოცემულია ამ ღამის მონოლოგი, რომელიც მოიცავს ანტი-გმირის თავისებურ „ცნობიერების ნაკადს“, მოგონებულ წარსულს, ასოციაციებსა და ფანტაზიებს, დაკავშირებულს რეკვიზიტთან (ზამთრისა და ზაფხულის საწოლებთან), ლაიტმოტივურად ტივტივდება ხოლმე ანტიგმირის სურვილი, როგორმე გაეცალოს აქაურობას, აიყაროს, სიმარტოვიდან გამოვიდეს და ნორვეგიულ პატარა ქალაქ ტიუნზეტში გაემგზავროს; საზოგადოებისაგან გაქცეულ მთხრობელს რატომღაც საოცრად იზიდავს ეს ტიუნზეტი, რომელიც მისთვის მთლად უცნობია; მას ჰგონია ამ ქალაქს არა აქვს ისტორია, ტიუნზეტი ამ ანტი-

გმირს ესახება თავისებურ უტოპიურ პუნქტად, სადაც ის მოახერხებს დაძლიოს მარტოობა, სასოწარკვეთილება და კოშმარები. მაგრამ წარმოსახული (ქალაქების ლაბირინთები) და რეალური (ზამთრის დაღვანა) სიძნელები არ აძლევენ სურვილის შესრულების საშუალებას.

„ქვეყნის შუამცდენელ მშვენიერებაზე“ გულგატეხილსა და მისი საპინელებით შეძრწუნებულ (საკონცენტრაციო ბანაკი, მკვლელი კაბანტა ახლა „წყნარი“ ბიურგერია, გუშინდელი ბოროტმოქმედნი დღეს კვლავ ტონს იძლევიან საზოგადოებაში, სიკვდილის ფიგურაციებ. ქალაქები როგორც მახეები და ლაბირინთები) მთხრობელს ზურკი შეუქცევია საზოგადოებისათვის, სხვა ადამიანებისათვის, თითქოს თავი თვითონვე გადაუსახლებია, ყოველგვარი კონტაქტი გაუწყვიტა გარემოსთან, გარემომცველ წრესთან, საზოგადოებასთან, ადამიანებთან. მისი ერთადერთი პრაქტიკული საქმიანობაა ბოსტნეულის მოყვანა, ხოლო ძირითადი სულიერი „მოღვაწეობა“ — მოგონებებში ჩაძირვა (იგონებს განცდილ-გადატანილს: სიყვარულს, სიკვდილს, შიშს, დანაშაულს).

რადგან მთხრობელი რეალურ სინამდვილეს აღიქვამს როგორც ცდომილებას, ილუზიას, ამიტომ მისთვის რეალობის გადმოცემაზე მეტი მნიშვნელობა ენიჭება რეფლექსიას, მედიტაციას, — ფაქტები ენაბირიულად კი არ აღიქმება, არამედ მხოლოდ წარმოიდგინება (სარკინიგზო ცნობარისა და ტელეფონის წიგნის მონაცემების საფუძველზე). პალუცინაცია რეალობას იძენს (პამლეტის მამა კიბეზე). როგორც წარმოსახვა (წარმოდგენა) გადმოცემული გამოცდილების გვერდით, პარალელურად, ანდა მასზე მაღლა დგას, ასევე, რომანპოეტიკურად თუ ვილაპარაკებთ, „მოხეტიალე“ „ცნობიერების ნაკადის“ გვერდით „თანაარსებობს“ ნოველისტურად ჩაქეტილი „ინტერმეცოების“ აშკარად გამოხატული ფიქციონალობა („საწოლის ფუგა“), რომლებშიც მთხრობელი ვითარცა alter deus ჩაერთვის ხოლმე (იგი „ატიკას მამლებს“ აყივლებს, ხოლო მთვრალ ცელესტინას ქრისტედ ველინება).

„ინტერმეცოების“ ორმაგ ფიქციონალობას შეესაბამება რომანის კლასიკურ პარამონიაზე ორიენტირებული დიდი მუსიკალური სტრუქტურა. მთავარ თემას (შიში, ძრწოლა, სიკვდილი: სიკვდილი უდაბნოში, სიკვდილი გაყინვისაგან, სიკვდილი საკონცენტრაციო ბანაკში, მოცარტის სიკვდილი, გოგონას სიკვდილი, ნაბატეველთა სიკვდილი) შეერთვის ჩანართთა ქვეთემები („ატიკას მამლები“, მოქცევის პარტი, საწოლის ფუგა, გეზუალოს მკვლელობის ამბავი).

ტიუნზეტში გახიზნის თემატიკის ლაიტმოტივურობა ქმნის რონდოს ფორმას (რაზედაც თვითონ პალდესპაიმერი მიუთითებს, ისევე როგორც ფუგებისა და ტოკატოს ფორმების ეპიკურ ინტეგრაციაზე).

სიკვდილს თემატიკასა და რონდოს ფორმას შორის არსებული შოკისმომგვრელი წინააღმდეგობა გაღმოიყვამა ჯოისისეული „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკით, I პირში მთხრობელის ცნობიერების სტრუქტურის მუსიკალობით. — ღროის განზომილებანი იფარგლებიან ჰილდესჰაიმერისათვის ტიპიური, მონოლოგებით გაღმოცემული სამყაროთი, ანდა ზოგჯერ დრო მოიხსნება ხოლმე (როგორც ეს ხდება 1522 წლის ზაფხულში გაერცვლებული შავი ჭირის ამბის თხრობისას შექმნილი ფიქციონალობით).

როცა „მე“-ს ნელნელა კლებალი მოგონება ავიწროებს, ამცირებს, მინიმუმამდე დაიყვანს მოსათხრობ წარსულს, როცა მომავლის გეგმები აღუსრულებელი რჩებიან, მაშინ მთელი სამყარო დაიყვანება საწოლში მწოლიარე ადამიანის მედიტაციებისაგან შემდგარ აწყობზე. დროის რედუქცია, შემცირება, დავიწროება შეესაბამება სივრცის რედუქციას, დავიწროებას: მას შემდეგ, რაც მთხრობელი სრულიად ხელს იღებს ტიუნზეტში გამგზავრებაზე, იგი გადაწყვეტს „სამუდამოდ“ დარჩეს საწოლში (ობლომოვის სიტუაცია; ბეკეტის რედუქციის თემატიკა). განწყობილების სიპირქუშე-მკმუნვარება ამ რომანში ქმნის გამოსახვის ელევანტურობის კონტრასტს; აღნიშნავენ, რომ ამ ნაწარმოებში დასტურდება ნატიფი ენის შავი გრაცია, მონოლოგიზებული, რეფლექტიური და ლირიზმებით გაზავეებული თხრობითი პროზა ამჟღავნებს, თვით ავტორისავე აღიარების მიხედვითაც, შექსპირის, ჯოისის, კაფკას, ბეკეტის, აიჰინგერის, იურგენ ბეკერის, ჯუნა ბარნესის გავლენას.

ჰილდესჰაიმერის მეორე ნაწარმოებში — „მასანტე“ — ანტიგმირი უდაბნოში მიდის. იგი მიდის იტალიური ქალაქიდან — მასანტედან საპარაში, პატარა დაბა მეონში. აქ იგი აკვირდება ადგილებს, მცხოვრებლებს, მაგრამ მასანტე სულ მალე იქცევა ნატერის, ოცნებების, ნოსტალგიის საგნად. სინამდვილე კაფკასებურიც; ალაგ-ალაგ ნაწარმოები მწვავედ სატირიკულიც; ფიქრების, აზრების, განსჯების უნაპირო ნაკადს წალეკილი აქვს საგნობრივი, ეპიკური, თხრობითი ელემენტი. საინტერესოა, რომ „მასანტეში“ ტრადიციული რომანის ეპიკურ თხრობით საგნობრივ მორფოლოგიასთან „დავა“ იმთავითვე, წიგნის თავშივე იწყება: „მე ჯერ კიდევ არ დამიწყია, ანდა სხვაგვარად: მე ისევ და ისევ ვიწყებ“ მეორეგან: „კი მაგრამ როდისღა შევუდგები საქმეს? ცხადია, არასოდეს. ეს უკვე გასაგები უნდა იყოს. არასოდეს, ყოველ შემთხვევაში, ამ ცხოვრებაში არა“. „საქმის დაწყებაში“ იგულისხმება თხრობის (ამბის თხრობის) დაწყება. „მასანტეს“ ეს დასაწყისი ასოციაციას იწვევს გიუნტერ გრასის რომანის — „ძალღური წლების“ (1963) დასაწყისთან: „მოყევი შენ. არა, მოყე-

ვით თქვენ! ანდა შენ... თუ შეიძლება, დაიწყეთ თქვენ! ბოლოსდა-ბოლოს, მაშინ ეს თქვენი ძალი იყო. კი მაგრამ, სანამ ჩემი ძალი, მანამდე თქვენმა ძალმა და ძალის ძალმა. კი მაგრამ ვილაყამ ხომ უნდა დაიწყოს: შენ, ან იმან, ან თქვენ, ან მე..." ანდა გავიხსენოთ პეტერ ჰერტლინგის რომანის — „ჰოლდერლინი“ — ბოლოში მთხრობელის განცხადება: „მე არ ვიცი, როგორ უნდა მოგიყვეთ ეს დასასრული, რომელსაც დასრულება არ სურს“. აქ კლასიკური რომანის სუვერენული მთხრობელი ტანტიდანაა ჩამოგდებული ამ ანტი-გმირისათვის სინამდვილე ჯალათებისა და მსხვერპლთა საშინელი სამყაროა, საზარელისა და სასაცილოს უაზრო დახვევა. აქედან გამომდინარეა საერთოდ ჰილდესჰაიმერის „ანტირომანების“ ამორფულობა და მათში ტრადიციული რომანების სტრუქტურების, ეპიკური ფორმების თითქმის სრული მსხვერვა.

ზოგიერთები მის შემოქმედებას მიიჩნევენ აბსურდული ლიტერატურის გერმანულ სახესხვაობად (აღნიშნავენ მასზე იონესკოს გავლენას). ერთგან ჰილდესჰაიმერი წერს: „ეს სინამდვილე ისე აბსურდულია, რომ მისგან ჰკუთას ვერ ისწავლი“.

ჰილდესჰაიმერისთვისაც დამახასიათებელია ტრადიციული თემებისა და მოტივების პაროდისტული ადაპტაციები, ახალი ინტერპრეტაციები.

სამყაროს ტოტალური მხატვრული წვდომა-ათვისება შეუძლებელია, ჰილდესჰაიმერი თავისი გამოსახვის ორბიტაში მოაქცევს ცხოვრების მხოლოდ ფრაგმენტებს, ზოგიერთ წახნაგსა და ასპექტს.

აღსანიშნავია, რომ ჰილდესჰაიმერს ეკუთვნის ჯოისის უძნელესი, უბუნდოვანესი და უთარგმნელი წიგნის „ფინეგანის ქელების“ ნაწილების გერმანული თარგმანი, რაც ლიტერატურულ გმირობადაა მიჩნეული.

არნო შმიტთან და ვოლფგანგ ჰილდესჰაიმერთან ახლოს დგას 1936 წ. დაბადებული პროზაიკოსი ჰერბერტ ახტერნბუში.

მისთვის დამახასიათებელია ბავარიულ გარემოში ბანალური ცხოვრების გადახლართვა-შერწყმა ინტელექტუალურ ვიზიონებთან, მომხდარ ამბავთა მოგონებას ენაცვლება ფიქტიური განცდილ-გადატანილი.

ახტერნბუშისათვის მეტად დამახასიათებელი ნაწარმოებია — „ლომის ღრილის ძალა“ (1970), რომელშიც მოქმედების ცენტრშია ბიოლოგიის მასწავლებლის ცხოვრება — ცხოვრების ფრაგმენტული აღწერა წყდება ხოლმე ფანტაზიის ჯაჭვებით, რომლებშიც ჩართულია ბიბლიური თხრობის სტილი. ისინი ერთიანდებიან და კავშირდებიან ბოლოსდაბოლოს ხილვით, ვიზიონით (რაც ამოიზრდება სასწავლო მასალიდან) — ორანგულტანგის ბუნებრიობის გარდასახვით.

კლასიკური რეალიზმის გაფართოებისა და XIX ს. რეალიზმის ეპიკური ფორმებისა და სტრუქტურების ნგრევის ტენდენცია მეტნაკლებად დასტურდება გღრ-ის ლიტერატურაშიც.

აქ ჩვენ მაგალითებად ვიღებთ იოჰანეს ბობროვსკის, კრისტა ვოლფსა და ირმტრაუდ მორგნერს.

იოჰანეს ბობროვსკი თავის ორ რომანში — „ლევისის წისქვილი“ და „ლიტუური კლავირები“ — თამამად არღვევს ტრადიციული რომანის ეპიკურ ფორმებს, მიმართავს თხრობის პოზიციებისა და პერსპექტივების ხშირ მონაცვლეობას, თითქმის ყოველ ეპიზოდს ანიჭებს იგავისებურ (პარაბოლურ) მნიშვნელობას, იყენებს რთულ და ზოგჯერ ძნელად აღსაქმელ სიმბოლოებს, არაიშვიათად ცვლის თხრობის სიბრტყეებსა და ასპექტებს, განმარტავს, კომენტარს ურთავს, მსჯელობს მომხდარის თაობაზე. მეორე მხრივ, ხატავს მსუყე, ატმოსფერულად ძლიერად ზემოქმედ სურათებს, მიმართავს თავისუფალ რიტმიკას. ერთი მხრით, ხაზგასმა თავდაპირველ, პირველყოფილ, ელემენტარულ, მარადიულ კავშირებისა, მეორე მხრივ, თანადროულობის პრობლემატიკა, რომელიც გადატეხილია წარსულში მომხდარი ამბების გამო რეფლექსიების პრიზმაში.

„ლევისის წისქვილში“ მოთხრობილია ერთი ძველი ამბავი. შვილიშვილი „34 წინადადებით“ გადმოსცემს ბაბუამისის ამბავს. შვილიშვილის მოგონებების შინაარსს შეადგენს წინასწარ განწირული, უპერსპექტივო სასამართლო პროცესი, რომელსაც აწარმოებს ებრაელი ლევისი 1874 წელს ნაციონალისტურ დასავლეთ პრუსიაში. „ჩამოთრეული“, „გადამთიელი“ ებრაელი ფაქტიურად აგებს, მორალურად კი ივებს საქმეს. რომანის მოქმედება ღებულობს პარაბოლის (იგავის) ხასიათს, ნაწარმოების ეპიკური სამყარო ქმნის თავისებურ მოდელს, სამოდლო სიტუაციას, სადაც სიმბოლურად თამაშდება ერებსა და ხალხებს შორის არსებული წინააღმდეგობრივი, დღემდე ბოლომდე გადაუჭრელი, რთული კავშირურობითობა.

„ლევისის წისქვილი—34 წინადადება ბაბუაჩემზე“ გამოვიდა 1964 წელს²⁰. მთხრობელის ბაბუა გრიუნდერობის პერიოდში, ე. ი. 1870-71 წლების საფრანგეთ-პრუსიის ომის შემდეგ, ცხოვრობს დასავლეთ პრუსიაში, ის წისქვილის მდიდარი მფლობელია. დასავლეთ პრუსიაში 1870 წლის შემდეგ გერმანულ მოსახლეობას თანდათან უციოთარდება ეროვნული უპირატესობის გრძობა სხვა ეროვნულ უმცირესობათა (პოლონელები, ებრაელები, ბოშები) მიმართ. გერმანელებს, რომელთაც მიუხედავად თავისი პოლონელი წინაპრებისა, თავს მიაკუთვნებს ბაბუაც, გერმანიის იმპერიის დაარსების შემდეგ თავი ბატონკაცებად მოაქვთ. ამიტომ ბაბუა სინდისის ქენჯნის გარეშე ანგრევს თავისი ებრაელი კონკურენტის ლევისის წისქვილს, მოუშვებს

რა ერთ ღამით რაბს. როცა ლევინი უჩივლებს ბაბუას, ეს უკანასკნელი უკავშირდება პანგერმანისტულად განწყობილ სოფლის პასტორს, რომელიც ახერხებს სასამართლოში საქმის გარჩევის გადავადებას. ლევინი თავის თხრობს უკავშირდება აქაურ ლატაკებსა და ამბოკარებს. მოხეტიალე ბოშებიც ლევინს ემბრობიან და მომხდარ უსამართლობას საგანგებოდ შეთხზულ ბალადაში ქირდავენ. ბაბუა ამაზე ახალი დანაშაულით რეაგირებს. ის ცეცხლს წაუერიდებს უპატრონო სახლს, რომელშიც იმალებიან ლევინი და ერთ-ერთი ბოშა-მამაკაცი და შემდეგ ხანძრის გაჩაღებას ლევინს აბრალებს. სასამართლო პროცესზე აცილებას აძლევენ ლევინის მოწმეებს როგორც დიანტერესებულ, არაობიექტურ, ტენდენციურ მოწმეებს. რადგან ლევინს „სარწმუნო“, ე. ი. გერმანელი მოწმეების მოყვანა არ შეუძლია, ამიტომ ის იძულებულია სოფელი დატოვოს. მაგრამ სოფლის ჩაგრულები და ბოგანოები — პოლონელები, ებრაელები, ბოშები და გერმანელი სოფლის უმიწაწყლოებიც არ წყვეტენ ერთმანეთთან კავშირს და გარკვეულ წარმატებასაც აღწევენ: ერთხელ, როცა სოფლის ფუნდუქში გერმანელი ნაციონალისტები, მათ შორის ბაბუაც, ჩხუბს წამოიწყებენ, გაერთიანებული ძალით სოფლის მდებარეობა ძლევენ მათ. ამის შემდეგ ადგილობრივი მთავრობა იძულებულია გერმანელები დაადანაშაულოს, ბაბუა ფარ-ხმალს ყრის, ყადის თავის წისქვილს და სოფლიდან იხვეწება. მაგრამ ბაბუა არ გამოსწორებულა: ის კვლავ რჩება „პრინციპულ“ ნაციონალისტად და ანტისემიტად, რომელიც ელოდება ხელსაყრელ მომენტს. ასეთია მოკლე და შეკუმშულად ამ რომანის სიუჟეტი.

მართალია, ბობროვსკის ამ პირველ რომანში არნო შმიტისა და ვოლფგანგ ჰილდესჰაიმერის რომანებთან შედარებით უფრო გამოკვეთილია სიუჟეტი, იგი უფრო ექვემდებარება რეალისტური რომანის დროისა და სივრცის კატეგორიებს, ქრონოლოგიურ კონტინუუმს, აქ თხრობა არ არის დაყვანილი აბსურდამდე და არ ხდება თხრობის ისეთი პაროდირება, როგორსაც ვხვდებით ზემოდასახელებულ ნაწარმოებებში — ე. ი. ტრადიციული რეალისტური რომანის ეპიკური ფორმები და სტრუქტურები არ არის რადიკალურად დაშლილი და დანგრეული, მაგრამ მაინც უკვე აქაც აშკარაა ბობროვსკის მთხრობელის სკეფსისი ეპიკური საშუალებებით რეალობის ადეკვატური წვდომის შესაძლებლობის მიმართ. როგორც სამართლიანადაა აღნიშნული, ბობროვსკის ამ რომანის სტილი უკვე ამჟღავნებს ნათესაობას ე. წ. „ვარაუდის სტილთან“, რაზედაც უფრო დაწვრილებით და საგანგებოდ ქვემოთ იქნება საუბარი. ამის გარდა, ბობროვსკი იყენებს თანამედროვე ფილმების მონტაჟის ტექნიკას. ერთმანეთს კონ-

ტრასტულად გვერდიგვერდ უყენებს სხვადასხვა ენობრივ ფუნქსა და თხრობის სტილებს, დიალოგს „უცერემონიოდ“, „გაუფრთხილებლად“ ენაცვლება შინაგანი მონოლოგი, ყოველდღიური სასაუბრო ენით გადმოიციემა საგნობრივი სამყარო, ამას „წაშლის“ ხოლმე ლირიკულ-აღმწერი (აღწერილობითი) პასაჟები და ა. შ.

კიდევ უფრო შორს მიდის ბობროვსკი ტრადიციული რომანის ეპიკური ფორმების რღვევის სფეროში, დეფაზულიზაციის, დეპერზაციის, სიუჟეტის და ფაქტობრიობის რედუცირების, რომანის გაინტენსიფრებისა და ინტროსპექტირების მხრივ თავის მეორე რომანში, რომელიც 1966 წ. დაიბეჭდა მწერლის გარდაცვალების შემდეგ, „ლიტერატურ კლავირებში“.

აქ, ასე ვთქვათ, „გარეგანი“ ამბავი, სიუჟეტი, მოქმედება ძალიან უმნიშვნელოა და მას არა აქვს თვითმკარი მნიშვნელობა — იგი ფორმალურად ემსახურება აზრის, მნიშვნელობის მრავალპლანიან გაშლას, გამკლავებას. გარეგნულად, ანდა, უფრო ზუსტად, ვიწრო მნიშვნელობით აქაც იგივე თემა მუშავდება: აღმოსავლეთ გერმანიის სასაზღვრო მხარეში სხვადასხვა ეროვნებათა თანაარსებობისა და ამასთან დაკავშირებულ სიძნელეთა განხილვა-ჩვენება.

ბობროვსკის მეორე რომანის შიშველი ფაბულა მოკლედ და შეკუმშულად ასეთია²¹:

ორ ტილზიტელს, გიმნაზიის პროფესორ ფიგტსა და კონცერტმანისტერ გავენს სურთ დაწერონ ოპერა „მარიენბურგელი მკვდელი“. მათი დაინტერესების საგანია ლიტველი ეროვნული მგოსანი, დონელიაიტისი, რომელიც მე-18 საუკუნეში პრუსიულ-ლიტვურ სოფელში ტოლმინგკემენში პასტორი იყო, ამავე დროს ის აკეთებდა ბარომეტრებსა და თერმომეტრებს და აგებული ჰქონდა 3 პიანინო (კლავირი). დონელიაიტისის ცხოვრების აღწერისათვის ავტორებს სურდათ ეგზემპლარული მნიშვნელობა მიენიჭებინათ. ამ ცხოვრების ფონისათვის მასალის მოსაპოვებლად ავტორები 1936 წლის 23 ივნისს ივანობის დღის წინა დღეს (იოანე ნათლისმცემლის დღესასწაულის წინა დღეს) მატარებლით ჩადიან მდ. ნემანზე გადავლით მაშინ ლიტვურ სოფელ ვილკიშენში, რათა მოინახულონ სოფლის მასწავლებელი, ხალხური სიმღერების ჩამწერი და ენათმეცნიერი პოჩკა. ამასთან ისინი აკვირდებიან, თუ როგორ ზეიმობენ ივანობის დღეს ცალ-ცალკე გერმანელთა და ლიტველთა ეროვნული ფერაინები და ამჩნევენ აშკარა თუ ფარულ მტრობას და წინააღმდეგობას მათ შორის. უფრო მეტიც, ისინი მოწმენი ხდებიან იმისა, თუ როგორ აღვივებენ ეროვნულ შუღლს გერმანელთა და ლიტველთა შორის ნაციონალ-სოციალისტები, რომლებიც „კულტურფერაინის“ წევრებად ინიღბებიან,

რაც მკვლევობასა და სისხლიან შეტაკებამდე მიდის. ფოგტს სურდა თავისი ოპერით გერმანელთა და ლიტველთა მშვიდობიანი თანაარსებობის საქმეში გარკვეული წვლილი შეეტანა. მაგრამ მისი ეს ცდა ანაო გამოდგა. მხადღება თავდასხმა პოჩკაზე, რადგან მან — ლიტველმა გაბედა და გერმანელი ქალის, ტუტა გენდროლისის სიყვარულს სიყვარულითვე უპასუხა; კონკრეტულად ვინ, როდის და რანაირად განახორციელებს ამ თავდასხმას, ამაზე მთხრობელი გარკვეულს არაფერს ამბობს. მკითხველს შეუძლია მხოლოდ ვარაუდები გამოთქვას, მით უმეტეს, რომ რომანის ბოლო თავებში „რეალური“ მოქმედება თოქმის მთლიანად ერწყმის ირრეალურს, წარმოსახულს, „იმაგინერულს“: პოჩკა ადის „კოშკში, რომელიც არ არსებობს“ და იქ იძირება ეზიონებში დონელიტისის ცხოვრებიდან, რომელთანაც მან ისედაც და საერთოდ მოახდინა საკუთარი თავის იდენტიფიცირება. კოშკიდან, ეს ერთი ვერსიას, პოჩკას ნაცისტების რომელიღაც დამქაში აგდებს ძირს. ანდა — ეს მეორე ვერსიას — მას თავისი ამქვეყნიური მოქალაქეობრივი მოვალეობის შესასრულებლად გამოიხმობს შეყვარებული ქალი ტუტა.

რომანის ბოლო ძალიან ბუნდოვანი და ძნელად გასაგებია, მკითხველის წინაშე მძიმე ამოცანებს აყენებს ავტორი. მაგრამ ერთი რამ აშკარაა, ავტორს სურს ამით ხაზი გაუსვას იმ გარემოებას, რომ არ შეიძლება რომანში ნათქვამის თუ გამოსახულის ერთნიშნა, ერთმნიშვნელოვანი, ცალმხრივი გაგება — იოჰანეს ბობროვსკი, როგორც ყველა სხვა მნიშვნელოვანი თანამედროვე ხელოვანი, წინააღმდეგია რომელიმე კითხვაზე კატეგორიული პასუხის პრეტენზიისა, ცალმხრივი პათოსისა და ცალმხრივი სერიოზულობისა, ანდა სხვაგვარად, მას არა აქვს პრეტენზია, რომ მის ხელთაა უმაღლესი ინსტანციის ჭეშმარიტება, რომ სწორედ იგი ფლობს აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას — მისთვისაც დამახასიათებელია ის ამბივალენტობა, ამბივალენტური ირონია. ანტი-აბსოლუტისტური, ანტიდოგმატური პოზიცია, რაც ახასიათებს დოსტოევსკის (რასაც ყველაზე მკვეთრად ბახტინმა გაუსვავ ხაზი) და რიტაც, სხვა თვისებებთან ერთად, „კარამაზოვების“ ავტორი გვევლინება XX საუკუნის მთელი ლიტერატურის, და, კერძოდ, თანამედროვე პროზისა და რომანის ერთ-ერთ, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვან მამამთავრად და წინამორბედდაც.

ერთ-ერთი დასკვნა, რომელიც რომანიდან გამომდინარეობს, არის ის, რომ ძალაუფლებისაკენ მისწრაფება იწვევს უსამართლობასა და ბოროტებას, ბატონობისაკენ და ფლობისაკენ ლტოლვა აუცილებ-

ლად თხოულობს დანაშაულის, ამორალური საქციელის, ძალმომრეობის ჩადენას.

სამართლიანობასა და სიკეთეს აპირობებს მოქმედება, რაც ნაკარნახევია უანგარო სიყვარულით და რომელსაც დონელიატიის ახორციელებდა²². ამ პოეტ-მღვდელში გაერთიანებული იყო ბუნებასთან სიახლოვე მოქმედ პასუხისმგებლობასთან ქრისტიანობის ნიადაგზე. მისი ცხოვრება აღბეჭდილი იყო შეუპოვრობითა და უშიშრობით ამა ქვეყნის ძლიერთა წინაშე.

როგორც ყველგან, აქაც ბობროვსკისათვის უაღრესი მნიშვნელობა აქვს აწმყოს, აწმყოში მომხდარის მიმართებას წარსულისადმი, ისტორიისადმი. ფოგტი და პოჩკა, რომლებიც თვალში მოსახვედრი ბიოგრაფიული პარალელებით დონელიატიის თავისებურ „პოსტ-ფიგურაციებად“ გვევლინებიან, თვალსაჩინოს ხდიან წარსულში ასეთი უკუქცევის როგორც ღირსებებს, ასევე უქმარობას. ფოგტმა სწორი მიმართება ნიმუშისადმი — აქტიური მიმდევრობა — მემკვიდრეობითობა უკვე მოიპოვა, პოჩკამ კი — ამას კოშკის სცენა ასიმბოლოებს — კიდევ უნდა ისწავლოს: წარსულისადმი რომანტიკულ-კონტემპლაციური თაყვანება-პატივისცემა არ არის მოქმედი ფაქტორი უკეთური ძალების წინააღმდეგ. მოგონება ნაყოფიერი უნდა იყოს აწმყოსა და თანამომეტათვის, ის უნდა რეალიზდებოდეს მოქმედებასა და გადაცემაში, შემდეგტქმაში, ნათქვამის განგრძობაში.

„ლიტერული კლავირების“ მოქმედება კონცენტრირებულია ორ დღეში. აქ მოქმედებაში მონტირებულია ხილვები (ვიზიონები), მოგონებები, ფიქრები, აზრები; დროები ერთმანეთში იჭრება, წაშლილია ზღვარი ნამდვილად მომხდარს, ფაქტს, ემპირიულსა და გაფიქრებულს, მოაზრებულს, წარმოსახულს შორის. ბობროვსკი იყენებს „ცნობიერების ნაკადის“ თავისებურ მეთოდს.

მეორე გდრ-ელი მწერალი კრისტა ვოლფი თავის რომანში — „ჩაფიქრება კრისტა ტ.-ს თაობაზე“ (1969) აშკარად იყენებს „ცნობიერების ნაკადის“ სახესხვაობას, მისი რომანი გამოკვეთილად ინტროსპექტულია, „ჩაშინაგნებული“, შიგნით მოქცეული, ყურადღების ცენტრშია რომანის ცენტრალური პერსონაჟის ფსიქიკა, ცნობიერება, განცდები, აზრები; ეპიკური, თხრობითი ელემენტი რედუცირებულია, ცნობიერების „მოძრაობა“ აქ ხდება განსხვავებულ დროის სიბრტყეებზე. რომანში შემოყვანილია ფიქტიური მთხრობელი. ე. წ. „იპ-ერცელერინი“, კრისტა ტ.-ს, რომანის ცენტრალური პერსონაჟის მეგობარი ქალი, რომელიც მოგვითხრობს კრისტა ტ.-ს სულიერ თავგადასავალს, მის სულიერ კრიზისს, მის „გზას საკუთარი თავისაკენ“. უკეთ, მთხრობელი ახდენს გარდაცვლილი მეგობრის ცხოვრების რეკაპიტულირებას და ამასთან ცდილობს ჩააწვდეს გარდაცვლილი კრის-

ტა ტ-ს დრამის, მისი სულიერი ფორიაქის მიზეზებს. კრისტა ტ. ნაადრევად, უაზროდ იღუპება. კრისტა ვოლფი გაბედულად აყენებს გღრის საზოგადოებაში პიროვნების განვითარება-ჩამოყალიბების ახალ პრობლემებს და ეს, ბუნებრივია, თხოულობს თბრობის ახალ კონცეფციას.

შესამე გღრ-ელი მწერალი — ქალის, ირმტრაუდ მორგნერის რომანში — „ტრუბადურა ბეტრიქსის ცხოვრება და თავგადასავალი მისი კოლეგის ლაურას ცნობების მიხედვით“ (1974) — შუა საუკუნეების ფრანგი პოეტი ქალი იღვიძებს ჯადოსნური ძილიდან, გადადის 1968 წლის პარიზის სტუდენტურ არეულობათა შუაგულში, შემდეგ ჩადის გღრ-ში, აქ მრავალი ფანტასტიკური თავგადასავალი გადახდება თავს გღრ-ის ემპირიულ-რეალური ყოფა-ცხოვრებისა და სინამდვილის ფონზე და ბოლოს კვლავ წარსულში ბრუნდება. საინტერესოა, რომ ემპირიული სინამდვილე ზუსტად, ზედმიწევნით, დეტალუბისადმი ერთგულებითაა აღწერილი და ამ ფხიზელ რეალობაში როგორც თავისთავად ცხადი, როგორც ნორმალური და ჩვეულებრივი შემოდის ფანტასტიკური, ემპირიულად გაუმართლებელი, კაუზალობის კანონს დაუქვემდებარებელი სცენები და ეპიზოდები. გიგანტური ნახტომები დროსა და სივრცეზე გღრ-ის სინამდვილეს წარსულის ადამიანებით ასახლეს. რეალურისა და ფანტასტიკურის ეს თანაარსებობა იწვევს რამდენადმე უან პაულისა და ჰოფმანის რემინისცენციებს.

ამავე მწერლის სხვა ნაწარმოებში — „ჟონგლიორის ლეგენდა“ — მთავარი პერსონაჟები არიან: თანამედროვე მძლოლი ქალი და მე-17 საუკუნის ჟონგლიორი. საერთოდ, ირმტრაუდ მორგნერის ნაწარმოებებში ჩვეულებრივი, ყოველდღიური, ორდინარული მოვლენაა ეპოქების ერთმანეთში შექრა, „მოგზაურობა“ ერთი საუკუნიდან მეორეში. და ამას თითქოს სრულებით არა აქვს ფანტასტიკურის, უჩვეულობის ელფერი.

რეალიზმის ფარგლების გაფართოება-განერცობის ტენდენციასთანა დაკავშირებული XX საუკუნის რეალიზმზე არარეალისტური სკოლების გამანაყოფიერებელი ზემოქმედების ქვეტენდენცია. ამის უარყოფა აშკარა თვალთმაქცობა და სიმართლეზე თვალის დახუჭვა იქნებოდა. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ სხვადასხვა არარეალისტური სტილები და სკოლები სასიკეთო გავლენას ახდენენ განსაკუთრებით XX ს. II ნახევრის რეალიზმზე, უპირატესად პოეტიკის, მორფოლოგიის, სტრუქტურის სფეროში, მაგრამ ახალ გამომსახველ საშუალებებს ახალი შინაარსიც, ახალი სათქმელიც მოპყეება ხოლმე თან (აქ შეიძლება ისიც აღვნიშნოთ, რომ დასავლეთში რეალიზმი ან

ძალიან ვიწროდ ესმით — ზოგჯერ მას ნატურალიზმთან აიკვებენ —
ან ძალიან ფართოდ: რეალობასთან ყოველგვარ მიმართებას რეალიზ-
მად აღიქვამენ).

რეალისტი ალფრედ დიობლინის რომანებში — „ბერლინი-ალექ-
სანდერპლატი“ და, მაგალითად, „ჰამლეტი ანუ გრძელი დამე დასას-
რულს უახლოვდება“ — გათვალისწინებულია ჯოისის, დოს პასოსის
და სიურრეალიზმის გამოცდილება, თუმცა თვით დიობლინი კატე-
გორიულად უარყოფდა ჯოისისა და დოს პასოსის ზეგავლენას.

ვოლფგანგ კიოპენის რომანები — „სიკვდილი რომში“, „სათბუ-
რი“, ანდა „მტრედები ბალახში“ — ასევე ძნელი წარმოსადგენია ჯო-
ისისა და დოს პასოსის ტრადიციების გარეშე.

ჰაინრიხ ბიოლის „ბილიარდი ათის ნახევარზე“ ანდა „კგუჟური
პორტრეტი ქალითურთ“ დიდადაა დავალებული ჯოისით.

გიუნტერ გრასის უკვე ნახსენები რომანი — „თუნუქის დოლი“
ვერ შეიქმნებოდა არარეალისტური სკოლების გამოცდილების გაუ-
თვალისწინებლად. უფრო მეტიც: გდრ-ის მწერალი ეოჰანეს ბობროვ-
სკიცი წარმოუდგენელია ჯოისის „გაკვეთილების“ გარეშე; თვით ერ-
ვინ შტრიტმატერის ისეთ რომანშიც კი, როგორცაა „ოლე ბინკო-
პი“, თითქოს მოდიფიცირებული, გარდაქმნილი, გადაძუშავებული
ფორმით შესამჩნევია ჯოისის, მისი „ცნობიერების ნაკადის“ კვალი.
აუცილებელი არ არის ჯოისის უშუალო ზეგავლენა, გამორიცხული
არ არის ჯოისის ტრადიციების, ჯოისის გამოცდილების (რაც დომი-
ნანტურია თანამედროვე დასავლურ პროზაში) გაშუალებული ზემოქ-
მედება.

ჰერმან კაზაკის სახელგანთქმულ რომანში — „მდინარის გაღმა
მდებარე ქალაქი“ — აშკარაა კაფკას აპოკალიფსური ბილვების გავ-
ლენა, ასევე კაფკას გარეშე წარმოუდგენელი ჩანს პილდესჰაიმერის
რადიოპიესის — „ბატონ ვალზერის ყორნები“ — გროტესკულ-ფან-
ტასტიკური სამყარო (აქ ბატონი ვალზერი, იმისათვის რათა ოჯახის
ქონებას განუყოფლად დაეპატრონოს და თავი უვნებლყოს, თავის
ხარბ ნათესაებს ყორნებად გადააქცევს); თუმცა უნდა ითქვას, რომ,
ალბათ, კაფკაც არ „განჩნდებოდა“, რომ არ ჰყოლოდა „წინაპრებად“
ჰოფმანი, გოგოლი, დოსტოევსკი და სხვები, მაგრამ ეს საკითხის სულ
სხვა სიბრტყეში დასმას უდრის, მისი გამოკიდება ძალიან შიორს წა-
გვიყვანდა და აგვაცდენდა ჩვენთვის საინტერესო კონკრეტულ
პრობლემას.

მე-19 საუკუნის კლასიკური რეალიზმის პოზიციებიდან, ბალზაკი-
სა თუ ტოლსტოის ეპიკური სამყაროდან რომ გავსდეთ XX საუკუ-
ნის, განსაკუთრებით მისი II ნახევრის, რეალიზმს, რასაკვირველია,

იგი რეალიზმად აღარც მოგვეჩვენება, და ამიტომ ხდება ხოლმე, რომ XIX საუკუნის კლასიკური რეალიზმის ნიმუშებზე აღზრდილი თეორეტიკოსი თუ ლიტერატურის ისტორიკოსი საშინლად ღიზიანდება, როცა, მაგალითად, ბრეჰტს რეალისტად მიიჩნევენ, რადგან ბრეჰტი მისთვის საოცრად უჩვეულო, XIX ს. რეალისტებისაგან რადიკალურად განსხვავებულ ენაზე ლაპარაკობს.

აქვე შეიძლება შევეხოთ დროისა და სივრცის საკითხს თანამედროვე ლიტერატურაში და, მეტადრე, პროზასა და რომანში.

ტრადიციული. კლასიკური რომანის (აგრეთვე პროზის) ექსტენსიური დრო და სივრცე, რაც ზოგჯერ მოიცავდა ნახევარ საუკუნეს და მეტსაც, აგრეთვე მთელ ქვეყანასა თუ ქვეყნებს, თანამედროვე რომანში (საერთოდ XX ს. რომანში) შეიკუმშა გაცილებით მცირე ინტენსიურ დროდ და დავიწროვდა შემოფარგლულ სივრცედ.

მოთხრობილი დრო აღემატება მე-18 და მე-19 საუკუნეების რომანში სათხრობ დროს²³. ტოლსტოის, ბალზაკისა და სხვების რომანებში ჩვეულებრივ რამდენიმე ათწლეულია (თუ მეტი არა) მოთხრობილი.

ჯოისის 800 გვერდიან რომანში კი („ულისე“) მოქმედება ხდება 18 საათის განმავლობაში (რომანში სულ 18 „ეპიზოდია“, რაც დაახლოებით უდრის წიგნის თავს, ნაწილს), 16 ივნისს და მხოლოდ დუბლინში.

რობერტ მუზილის გიგანტური დაუმთავრებელი რომანი, „უთვი-სებო კაცი“, რომელიც 1653 გვერდს მოიცავს — მხოლოდ ერთ წელიწადს ეხება (1913 წლის აგვისტოდან 1914 წლის ივლისის ბოლომდე).

ჰერმან ბროხის დიდტანიანი რომანი — „ვერგილიუსის სიკვდილი“ ისევე როგორც ჯოისის რომანი, მხოლოდ 18 საათს მოიცავს, და „მოქმედება“ (რეალური, ემპირიული მოქმედება) ხდება უმთავრესად ვერგილიუსის სასიკვდილო სარეცელში (ასევე, როგორც გახსოვთ, მთელი რეალური მოქმედება საწოლში ხდება ვოლფგანგ ჰილდესჰაიმერის რომანში — „ტიუნზეტი“). ვოლფგანგ კიოპენის რომანშიც „მტრედები ბალახში“ ერთი დღის ამბავია მოთხრობილი (მოქმედება 1948 წ. ხდება) და იგი არ სცილდება ერთ ქალაქს (მიუნჰენს), ამავე ავტორის ყველაზე პოპულარული რომანი — „სიკვდილი რომში“ აღწერს უშუალო ამბის მხოლოდ რამდენიმე საათს (მოქმედება მხოლოდ რომში ხდება).

რეალურ მოქმედებას, რომელიც გრძელდება ზაფხულის ერთი დღიდან მეორე დღემდე, აღწერს არნო შმიტის უზარმაზარი რომანი (1330 გვერდი) — „ფსკერას სიზმარი“ და ა. შ. და ა. შ. კიდევ უამრავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება იმ ფაქტის დასადასტურებ-

ლად, რომ თუ XX საუკუნემდელ რომანში მოთხრობილი დრო დიდად აღემატებოდა სათხრობ დროს, XX ს. რომანში კი, პირიქით, სათხრობი დრო გაცილებით მეტია მოთხრობილ დროზე.

აქაც გამონაკლისს წარმოადგენს ლორენს სტერნი და დოსტოვესკი, რომლებიც საერთოდ, თანამედროვე ლიტერატურის, კერძოდ, თანამედროვე რომანის წინაპრებად და წინამორბედებად გვევლინებიან: ლორენს სტერნის „ტრისტამ შენდის“ III წიგნში 5 წელიწადის, IV-ში 1 წლის, V-ში — ნახევარი წელიწადის, VI-ში 3 კვირის, VII-ში — 3 დღის, VIII-ში—2 დღის, ხოლო IX და X თავებში 12 საათის ამბებია მოთხრობილი.

დოსტოვესკის რომანის „იდიოტის“ I ნაწილი მხოლოდ ერთი დღის ემპირიულ მოვლენებზე მოგვითხრობს.

მაშასადამე, ერთი მხრივ, თანამედროვე პროზა და რომანი ინტენსიური, ინტროსპექტული, შიგნით მიქცეული გახდა, და ამისდა შესაბამისად, შემცირდა, დავიწროვდა დრო და სივრცე. მაგრამ, მეორე მხრივ, ფანტასტიკისა და წარმოსახვის, წარმოდგენის, ვიზიონების მომძლავრების გამო უსაზღვროდ გაფართოვდა და გაიშალა დრო და სივრცე, მაგრამ არა ემპირიული, რეალური დრო და სივრცე, არამედ წარმოსახული, ადამიანის ფსიქიკაში ტრანსპონირებული დრო და სივრცე. ეს მცირე რეალური, ემპირიული დრო და სივრცე უსაზღვროდ ფართოვდება ცნობიერების ნაკადის, ასოციაციების, პერსონაჟთა ფიქრებისა და აზრების მეშვეობით. პერსონაჟის ცნობიერებას მკითხველი გადაჰყავს უშორეს წარსულსა თუ მომავალში, ისტორიასა თუ მითოსში, სხვადასხვა ქვეყნებსა თუ მხარეებში. მაგრამ, ვიმეორებ, ეს არის ფიქტიური, მხოლოდ ცნობიერი გაფართოება-განვრცობა დროისა და სივრცისა.

მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში იმთავითვე, პირობითად თუ ავიღებთ, შეიმჩნეოდა ორი ნაკადის, ორი მიმართულების, ორი ძირითადი ტენდენციის არსებობა: შილერის კლასიციზმით, ესაა „ნაივური“ და „სენტიმენტალური“, მარქსის მიხედვით, „შექსპირული“ და „შილერული“, ნიცშეს კვალად, „აპოლონური“ და „დიონისური“, ერიკ აუერბახის თანახმად, „პომპროსისეული“ და „ბიბლიური“, სხვაგვარად — „ტოლსტოური“ და „დოსტოვესკური“ ანდა „გოეთური“ და „შილერული“, კიდევ სხვაგვარად — მიმეტური და ანტიმიმეტური ელემენტები და პრინციპები, თუ მეთოდები და „ფერმენტები“.

XX საუკუნის, განსაკუთრებით მისი II ნახევრის, დასაყვანად რომელი ლიტერატურა, კერძოდ, გერმანულენოვანი ლიტერატურაც უპირატესად ანტიმიმეტურია, ე. ი. იგი უფრო იხრება „სენტიმენტალური“, „ბიბლიური“, „შილერული“, „დოსტოვესკური“ ნაკადისა-

ენ. ეს ლიტერატურა აღარ მიმართავს ე. წ. „მიმესისის“, მიბაძვის, მიმსგავსების მეთოდს („მიმესისის“ ცნება და ტერმინი გვხვდება უკვე არისტოტელეს ესთეტიკაში, მის პოეტიკაში. ეს ცნება ერთგვარად გამოაცოცხლა და აქტუალური გახდა ერიპ აუერბახმა თავის ეპოქა-
ლურ გამოკვლევაში „მიმეზისი“). რას ნიშნავს ეს? ეს ლიტერატურა არ ბაძავს, არ ამსგავსებს თავის მიერ შექმნილ მხატვრულ სამყაროს ემპირიულ. ხალულ, გრძნობებით აღსაქმელ სინამდვილეს — არ ცდილობს შექმნას სილუელი რეალობის ილუზია, არ ცდილობს საგანი ასახოს, აირეკლოს, უკუფინოს თვით საგნისავე გრძნობად-კონკრეტული ნიშნებით. ემპირიული ნამდვილობა-დამაჯერებლობა, ემპირიული მსგავსება არ არის მისი მიზანი. ეს ლიტერატურა ცდილობს გამოსახოს, განასახიეროს, მხატვრულ სახეებად აქციოს (და არა ასახოს, არა აირეკლოს) სინამდვილის, ყოფიერების, ცხოვრების არსი, კინეტისენცია, საზრისი, მნიშვნელობა, „შინაგნობა“ სიმბოლოებით, შემოკლებებით, პირობითი ნიშნებით, გროტესკით, იგავმწერლობით (პარაბოლებით), თავისებური „შიფრებით“ და ა. შ. განსახიერებელი, სახედრეკული საგანი გარეგნულად არა ჰგავს ემპირიულად არსებულ საგანს, მოხდა საგნის დეფორმაცია, პროპორციების გადანაწილება-გადანაცვლება მწერლის გეგმისა და გააზრების მიხედვით.

მე-19 საუკუნის რეალიზმს განსასახიერებელი საგნის გარეგნობაც აინტერესებდა და გარეგნობის მეშვეობით შინაგანი მხარის, შინაგნობის ასახვაც. თანამედროვე დასავლურ (და გერმანულენოვან ლიტერატურასაც) აქვს ძლიერი ტენდენცია გარეგნობის, გარეგანი მხარის. „ზედაპირის“, „ფასადის“ უგულვებლყოფისა. მისი მიზანია შინაგანი სიღრმე, სიღრმისეული ფენები და შრეები, თვალისათვის დაფარული, ადამიანის ხუთი გრძნობით აღუქმელი. აქედან გამომდინარე: XX საუკუნის II ნახევრის დასავლური ლიტერატურის პოეტური და ეპიკური სამყარო ცოტა ასკეტურია ხოლმე, მას აკლია ჰომეროსულ-ტოლსტოური ფეროვანება, სისავსე, სიცხოველე, აკლია პლასტიკური, გრძნობად-კონკრეტული ელემენტები, სურათოვან-ხატოვანი „ფერმენტი“. მაშასადამე, XX საუკუნის II ნახევრის დასავლურ ლიტერატურაში მომძლავრდა ბიბლიურ-შილერულ-დოსტოვესკური ელემენტი ჰომეროსულ-გოეთეანურ-ტოლსტოური პრინციპის საპირისპიროდ. დამახასიათებელია, რომ თანამედროვე ლიტერატურაში, განსაკუთრებით პროზაში პლასტიკური ხელოვნების ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, აღარ ხდება „ნატურის“ შესწავლა. მწერალს აღარ სჭირდება „მოდელი“ (ფართო გაგებით, „მენატურე“). თანამედროვე მწერალი, პირობითად რომ ვთქვათ, „ანტიზოლაურად“ (ზოლას

საპირისპიროდ) მოქმედებს. ის საკუთარი თავიდან, საკუთარი „შინაგანი სამყაროდან“ ქმნის ეპიკურ სამყაროს.

ამ გარემოებასთან უნდა იყოს დაკავშირებული ის ფაქტიც, რომ XX საუკუნის II ნახევრის დასავლეთევროპულ და, კერძოდ, გერმანულენოვან მწერალთა ერთი ჯგუფისათვის დამახასიათებელია ეპიკური თუ დრამატული სამყაროების შიგნით თავისებური ექსპერიმენტული, ფიქტიური. არაემპირიული „ლაბორატორიული“ პირობებისა და სიტუაციების შექმნა და ამ სიტუაციებში თავისი ასევე ექსპერიმენტული, „ლაბორატორიული“ პერსონაჟ-ცდისპირების ჩაყენება. აქ ნაჩვენებია და მონათხრობს არა აქვს პრეტენზია იმაზე, რომ ყველაფერი ეს ნამდვილად მოხდა: ასეც შეიძლება მომხდარიყო — ეს არის მთავარი პრინციპი. მონათხრობი და ნაჩვენები აქ არა მხოლოდ ემპირიულად შესაძლებლის ფარგლებში ტრიალებს. აქ გამეფებულია „თამაშის“, ექსპერიმენტის, ფიქტიური, პირობითი სამყაროს ატმოსფერო. ეს არის თხრობა, ასე ვთქვათ, ეპიკურ კონიუნქტივში, კავშირებით კილოში, რასაც ფესვები გადგმული აქვს მთხრობელის ურწმუნობაში, დაურწმუნებლობაში. მთხრობელი აქ არ არის დარწმუნებული რეალობის რეალობაში, ემპირიის ემპირიულობაში, მის ფაქტობრიობაში. აქ შექმნილია ჩანაცვლებადი (შენაცვლებადი) სიტუაციები და მოქმედებანი. ეს არის მკითხველთან შეთანხმების, დაშვების, ვარაუდის სინამდვილე.

XX საუკუნისა, და, განსაკუთრებით მისი II ნახევრის დასავლელი და, კერძოდ, გერმანულენოვანი მთხრობელისა და (მასთან ერთად ავტორისაც) გაუბედაობა-დაურწმუნებლობა-დაეჭვება უპირისპირდება ბალზაკურ-ტოლსტოურ კაიდის მთხრობელისა და შექსპირული დრამატურგის ყოვლისმცოდნეობას, დაუეჭვებლობასა და სუვერენობას.

ეს ტენდენცია ნაწილობრივ უკვე იჩენს თავს თომას მანის, ფრანკ ვედეკინდის, გაცილებით ძლიერად ჯეიმზ ჯოისის, ჰერმან ჰესეს, რობერტ მუზილის ნაწარმოებებში, ხოლო თანამედროვე გერმანულენოვან მწერალთა დიდი უმრავლესობისათვის „ვარაუდის პოეტიკა“, როგორც ჰანს მაიერი აღნიშნავს, ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენაა²⁴.

თომას მანის რომანთა შორის ამ ტენდენციას ყველაზე ნაკლებად ამჟღავნებს მწერლის ყველაზე მიმეტური, XIX ს. რეალისტურ რომანს ყველაზე მეტად მიახლოებული — „ბუდენბროკები“. სხვა დანარჩენ რომანებში მეტად თუ ნაკლებად, ასე თუ ისე, სხვადასხვა დოზებით ყველგან მოქმედებს ეს ტენდენცია. ამ მხრივ საგანგებო აღნიშვნის ღირსია „ჯადოსნური მთა“ (საინტერესო მასალას შეიცავს ამ თვალსაზრისით რომანებიც — „რჩეული“ და „ლოტე ვაიმარში“).

დასავლეთში საკმაოდ ფეხმოკიდებული მეთოდის, ე. წ. „ვარაუ-
დის სტილის“²⁵ წინამორბედად, ერთ-ერთ წამომწყებად გვევლინება
ისევ და ისევ ფიოდორ დოსტოევსკი: „კატერინას უცნაურ ამბავს,
მის დამოკიდებულებას მურინთან მოთხრობაში რამდენიმე ვერსია
აქვს (ორდინოვისეული აღქმა ამბისა, კატერინას ნაამბობი, მურინის
ახსნა). ისინი ერთმანეთს კი არ ავსებენ, არამედ გვევლინებიან მხო-
ლოდ როგორც სხვადასხვა ერთმანეთის გამომრიცხავი და თავისებუ-
რად თანაბარუფლებიანი ვარიანტები უცნაური და უჩვეულო ამბის
ახსნისა“²⁶.

დასავლელი ადამიანის შეცვლილი, გარდასახული ცნობიერების,
მისი სულიერი სიტუაციის, მისი ურწმუნობის, ეჭვის, დაურწმუნებ-
ლობის, გადაუწყვეტლობის, უნდობლობის, „უცოდინარობის“ გამო-
ხატვის ერთ-ერთი საშუალებაა ე. წ. „ვარაუდის სტილი“ (ძველი კლა-
სიკური რომანის მთხრობელი არის „უმაღლესი ინსტანცია“, სუვერე-
ნული ეპიკოსი, „ყოვლისმცოდნე“ და „ყოვლისშემძლე“, დაუეჭვებე-
ლი და რწმენით აღსავსე ცხოვრების, სამყაროს, ობიექტური რეალო-
ბის აზრისადმი). თანამედროვე დასავლელ მთხრობელს აღარ სჯერა,
რომ სამყაროში არსებობს ჰარმონია, წესრიგი, სტაბილურობა, რა-
ღაც ისეთი, რაც გოეთეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, სამყაროს შინაგა-
ნად მთლიანს ინარჩუნებს, აღარა აქვს რწმენა ემპირიული სინამდვი-
ლის ობიექტურობის, რეალობის, ცხოვრების მიმართ. იგი ქვეყანას
აღიქვამს როგორც მოუწესრიგებელ, არასტაბილურ ქაოსს და ამის
შესაბამისად „ქმნის“ ქაოტურ რომანულ სამყაროს.

თანამედროვე დასავლელი მთხრობელი სამყაროში ვერ ხედავს
სისტემას, ვერაფერს ხედავს ისეთს, რაც სამყაროს აერთიანებს და
აწესრიგებს, ვერ ხედავს ობიექტურად არსებულ მაღალ ინსტანციას,
რომლის მეშვეობითაც საგნებს ღირებულება და რანგი მიენიჭებო-
დათ. აქედან გამომდინარე — რადიკალურად შეიცვალა თხრობის
ფორმები, თხრობის სტრუქტურები, რომანული კონცეფცია.

თანამედროვე მთხრობელს არ სჯერა, რომ შესაძლებელია მოუ-
წესრიგებელ, უსისტემო ვითარებათა მოწესრიგებული გამოსახვა.

ეს ეჭვი, ეს სკეფსისი უკვე შეპარულია თომას მანის მთხრობელ-
შიც. „დასუსტებულ იოახიმს დიდხანს ეძინა ხოლმე ამ ბოლო დღე-
ებში, სიზმრებსაც ხედავდა ალბათ, რისი ნახვაც ესიამოვნებოდა,
ბარისეულ-მილიტარულს, მაშასადამე, ვ ვ ა რ ა უ დ ო ბ თ ჩ ვ ე ნ“^{27*}

ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა იმავე „ჯადოსნურ მთაში“ მთხრო-
ბელის განცხადება ჰოფრატ ბერენსისა და ჰანს კასტორპის საუბრის
შემდეგ: „მსგავსად შეიძლებოდა ასეთი საუბარი წარმართულიყო...“²⁸

* აქ და ყველგან ციტატებში ხაზი ჩემია, ნ. კ.

ანდა იქვე: „...სიტყვა „მიმართება“ მის სინდისზეა, ჩვენ ამისათვის ის პასუხისმგებლობას არ ვკისრულობთ...“²⁹

არავითარი კვალი ბალზაქურ-ტოლსტოური ყაიდის კლასიკური მთხრობელის „ყოვლისმცოდნეობისა“ და სუვერენობისა!

„ჯადოსნურ მთაში“ გაბატონებულია ექსპერიმენტის, მოქმედების განვითარების შესაძლებლობის ნაირვარიანტულობის, „ლაბორატორიის“ ატმოსფერო, შექმნილია ფიქტიური, „ხელოვნური“ სამყარო, სადაც ურთიერთსაპირისპირო იდეები, პოზიციები, მსოფლმხედველობანი მოწმდებიან, „ისინჯებიან“, პროვოცირდებიან, ეჭახებიან ერთმანეთს.

„მაგრამ იგი თანახმა იყო, გავლენის ქვეშ მოქცეულიყო, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით; მას სიამოვნებასაც კი ანიჭებდა ცდების დაყენება...“³⁰

.....ისინი (სეტემბრინის ზოგიერთი აზრი, ნ. კ.) აშკარად გამოდიოდნენ იმის ფარგლებიდან, რის გავლენის ქვეშ მოქცევას ცდის სახით თვით სინდისი კარნახობდა კასტორპს...“³¹.

„ახალგაზრდა ჰანს კასტორპს ეს ყველაფერი მოსმენის ღირსად მიაჩნდა და, მართალია, ეს არაფერს ავალდებულებდა და უმალ მხოლოდ ცდის მნიშვნელობა ჰქონდა...“³²

„ჰანს კასტორპი, როგორც უკვე ვთქვით, ნებაყოფლობით იღებდა ყოველივე ამას ყურად და შესამოწმებლად უღებდა თავის შინაგან სამყაროს...“³³

„ჩვენ ვსაუბრობდით აგრეთვე ახალგაზრდობის ნეიტრალობასა და სულიერ გადაუწყვეტლობაზე, მისი არჩევანის თავისუფლებაზე, მის მიდრეკილებაზე — შესაძლებელი თვალსაზრისებით დააყენოს ცდები, და იმაზეც, რომ ჯერ კიდევ არ შეიძლება ამდაგვარი ცდების განხილვა როგორც საბოლოო და სერიოზული მრწამსისა...“³⁴, ეუბნება სეტემბრინი ჰანს კასტორპს.

„...ნება მომეცით... თქვენს ვარჯიშსა და ექსპერიმენტებში წამოგეხმაროთ ხოლმე...“³⁵ ისევ სეტემბრინი მიმართავს კასტორპს.

მოგვიანებით კასტორპი ამისათვის მადლობას უხდის სეტემბრინის: „ახლა მე მინდა შენ მადლობა გითხრა... იმისათვის, რომ... ჩემს ვარჯიშსა და ექსპერიმენტებში მეხმარებოდით ხოლმე...“³⁶

როგორც ვხედავთ, ჰანს კასტორპი არა მარტო ცდისპირია, არამედ თვითონაცაა ექსპერიმენტატორი, ხოლო ჯადოსნური მთა ანდა ბერგ-ჰოფი არის ცდის, ექსპერიმენტების ადგილი, თავისიგებური ლაბორატორია.

ანალოგიური ადგილების მოყვანა თითქმის დაუსრულებლად შეიძლება³⁷.

რომანის სამყაროს ფიქციურობაზე, მის ექსპერიმენტულ, ლაბორატორიულ პირობებზე მიანიშნებენ აგრეთვე შემდეგი ადგილები.

„შემთხვევითი არ არის, ეს უნდა ვალიაროთ, რომ ჩვენ ურთიერთობისათვის სწორედ ბატონი ნაფტა და ბატონი სეტემბრინი შევარჩიეთ...“³⁸

„მამ ასე, იმ დროს, როცა პანს კასტორპისა და ქალბატონ შოშას ტუჩები რუსული კოცნით უერთდებიან ერთმანეთს, ჩვენ ვაბნელებთ სცენის შესაცვლელად ჩვენს პატარა თეატრს“³⁹.

ანდა: „მხოლოდ ჩვენ ვიცით წინასწარ, თუ სანამდე მიგვიყვანა, პანს კასტორპის ინიციატივის წყალობით, ამ საკარნაველო თავშექცევამ. მაგრამ ჩვენ ნებას არ მივცემთ ჩვენს ამ წინასწარ ცოდნას წინ გავვიგდოს ან ამოგვაგდოს ჩვენი დინჯი თხრობიდან, პირიქით, დროს, დახანებას პატივს მივავებთ, რაც მას ეკუთვნის, და არ ავჩქარდებით, — ალბათ ამბებს შევაყოვნებთ კიდევ, რამეთუ ჩვენ ვიზიარებთ ახალგაზრდა პანს კასტორპის ზნეობრივ მოკრძალებას, რამაც ამ ამბების განვითარება ასე დიდხანს შეაყოვნა“⁴⁰.

ზონათხრობი ამ რომანში არ აცხადებს პრეტენზიას ემპირიულ ნამდვილობაზე, იმაზე, რომ ეს რეალურად, ნამდვილად მოხდა. ასეც შეიძლება მომხდარიყო ანდა აუცილებელი არ არის ასე მომხდარიყო — ეს არის რომანის თხრობის პრინციპი. ავტორი და მთხრობელიც მეტნაკლებად გულგრილი არიან ფაქტობრივი, გარეგანი მოქმედებისადმი.

ჯოისის „ულისეს“ ლაბორატორიულ სამყაროზე მიუთითებს ცნობილი ფსიქოლოგი, არქეტიპებზე მოძღვრების შემქმნელი კარლ გუსტავ იუნგი, როცა წერს: „შენ (იგულისხმება ჯოისის რომანი — „ულისე“, ნ. კ.) ხარ სავარჯიშო (ექსერციტიუმი), ხარ ასკეზა, გაწვალებული რიტუალი, მაგიკური პროცედურა, თვრამეტი ერთმანეთს მიერთებული ალქიმიური რეტორტა, რომლებშიც მქავების, შხამების, სიცივისა და სიცხის მეშვეობით გამოიხდება ახალი ცნობიერების პომუნკულუსი“⁴¹.

ერთ დიდ „ლაბორატორიას“ წარმოადგენს აგრეთვე რობერტ მუზილის რომანის — „უთვისებო კაცი“-ს რომანული სამყარო. აქ დაყენებულია ცდები, ექსპერიმენტები ადამიანის ახალი მოდელის შესაქმნელად. რომანის „გმირი“ ულრიჰი ხომ „შესაძლებლობის ადამიანია“ (Möglichkeitsmensch), იგივე „უთვისებო ადამიანი“, რომელიც ეძებს „სხვა ვითარებას“, „სხვა სინამდვილეს“, ცდის, ამოწმებს, სინჯავს აქეთკენ მიმავალ გზებსა და შესაძლებლობებს, ეძებს ვარიანტებს...

მთლიანად ექსპერიმენტული, ცდასეული. თამაშეული ატმოსფერო სუფევს ჰერმან ჰესეს ეპიკურ სამყაროში, განსაკუთრებით მის ისეთ რომანებში, როგორცაა „ტრამალის მკვლეი“ და „თამაში რიოში მარგალიტებით“. ჰერმან ჰესეს რომანული სამყარო უკვე თამაშის სამყაროა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია „თამაში ვარიანტებით“ ანუ „თამაში შესაძლებლობებით“ — ეს კი უაღრესად ნიშანდობლივია თანამედროვე პროზისა და რომანისტიკისათვის.

1952 წელს ზალცბურგის „მოცარტეუმში“ წაკითხულ მოხსენებაში, რომელიც თომაზ მანმა ვენეციისკო გაიმეორა იუნესკოს კონგრესზე — „ხელოვანი და საზოგადოება“, მან თქვა: „ხომ მშვენივრად მოგვეხსენება, რომ ხელოვანი არსებითად არა მორალური, არამედ ესთეტიური ფენომენია, რომ მისი მთავარი იმპულსი თამაშია და არა სათნოება. დიახ, რომ იგი გულუბრყვილოდ ბედავს მორალის პრობლემებითა და ანტინომიებით მხოლოდ დიალექტიკურად ითამაშოს...“⁴² (თამაშზე როგორც ესთეტიკურ კატეგორიაზე ქვემოთ უფრო დაწერილებით ვილაპარაკებ).

ხშირად მეორდება „თამაში“ და „თამაშობა“ (Spiel და spielen) ჰერმან ჰესეს „ტრამალის მგელში“ („ო, მე... მზად ვიყავი, თამაში კვლავ დამეწყო, კვლავ მეგებნა მისი წამება, მისი უაზრობის წინაშე კვლავ ძრწოლა განმეცადა, ჩემი შინაგანი სამყაროს ჯოჯოხეთი კვლავ და ხშირად გამეგლო. ერთხელაც იქნება, ფიგურების თამაშს უკეთ ვითამაშებდი“). ს. აპტი წერს „ტრამალის მგლის“ თაობაზე: „ექსპერიმენტის სითამაშით და კადნიერებით სუნთქავს საერთოდ მთელი წიგნი...“⁴³

საერთოდ, ჰერმან ჰესე დროსა და სივრცეს თამაშეულად (თამაშ-თამაშით) ურევს ერთმანეთში.

შემთხვევითი არ არის, რომ ჰესეს მთავარი რომანი — „თამაში რიოში მარგალიტებით“ თავის სრულ სათაურში შეიცავს სიტყვა — „ცდა“-საც (Versuch). ასევე შემთხვევითი არ არის, რომ ამავე სათაურში ორჯერ მეორდება აგრეთვე სიტყვა „თამაშიც“. ერთხელ გერმანულად: Glasperlenspiel, ხოლო მეორეჯერ ლათინურად — „Magister Ludi“ („თამაშის მაგისტრი“).

აქაც, კიდევ უფრო მეტად, ვიდრე თ. მანის „ჯადოსნურ მთაში“, პერსონაჟები ჩაყენებული არიან ექსპერიმენტულ-ლაბორატორიულ პირობებსა და ვითარებაში და თვითონაც ექსპერიმენტულ-ლაბორატორიულ „ადამიანებს“, ე. ი. თავისებურ ცდისპირებს, ანდა, როგორც კ. გ. იუნგი ჯოისის „ულისეს“ მიმართ ადასტურებდა, „ჰომუნ-კულუსებს“ წარმოადგენენ⁴⁴.

ფართო აზრითა და მნიშვნელობით ასეთივე ტენდენციაა გაბატონებული ბრექტის მთელ დრამატურგიაში. ბრექტი იყო უკიდურესად

პირობითი, ემპირიულად და ფსიქოლოგიურად დაუჯერებელი ექსპერიმენტული და ლაბორატორიული სიტუაციებისა და პარაბოლურ მოქმედებათა გაბედული და უხვი შექმნელი. მისი პერსონაჟები ექსპერიმენტულ პირობებში „მოწმდებიან“ და „ისინჯებიან“ და ასევე ექსპერიმენტულ პირობებში „მოწმდება“ და „ისინჯება“ პიესის დედააზრი თუ ძირითადი თეზა. ბრეჰტი, ნუ შეგვეშინდება ამის თქმა, არ გვიჩვენებს „ცოცხალ“, ემპირიულ ცხოვრებას, მაგრამ მისი „ლაბორატორიული ცდები“ გაცილებით ღრმად გვახედებენ ამ ცოცხალ ცხოვრებაში, ვიდრე, გოეთეს მაგალითი რომ გამოვიყენოთ, რომელიმე მხატვრის ნატურალური, ემპირიულად ზუსტად დახატული ალუბლები. რომლებმაც შეიძლება ბელურებიც კი „შეაცდინონ“ და ასაკენკად მიიტყუნონ. არც ის არის შემთხვევითი, რომ ბრეჰტი თავის პიესებს „ცდებს“, (Versuche) უწოდებდა, რაც მხოლოდ პირდაპირი მნიშვნელობით არ უნდა გავიგოთ, ე. ი. როგორც მხოლოდ მწერლის ცდა ნაწარმოების შექმნისა.

რადიკალურად ვლინდება ეს ტენდენცია საერთოდ მაქს ფრიშის შემოქმედებაში და, კერძოდ, მის რომანში — „ვიყო თუნდაც განტენბაინი“. „ანტიგმირი“ ჩაისმება სხვადასხვა როლებში, ატარებს სხვადასხვა ნიღბებს, ის ისინჯავს, „იირვებს“, „იზომებს“ სხვადასხვა ამბებს, როგორც ტანსაცმელს, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე კარგავს იდენტურობას საკუთარ თავთან; იცდება, ისინჯება, მოწმდება „ანტიგმირის“ ცხოვრების, საერთოდ, მთელი რომანის მოქმედების განვითარების მრავალი ვარიანტი, ამ ურთიერთჩანაცვლებადი ვარიანტებით მთხრობელი აყენებს მრავალ ექსპერიმენტს. ამ რომანის მორფოლოგიის მთავარი პრინციპია ვარიანტებით „თამაში“.

გფრ-ში ფრიშის შესახებ გამოცემული ერთ-ერთი წიგნის პირველ მონაკვეთს ჰქვია „ცდები სიყვარულზე“. აქ საინტერესოა სიტყვა „ცდები“, რაც ექსპერიმენტის, ლაბორატორიული ცდის მნიშვნელობითაა ნახმარი: ე. ი. ცდებია დაყენებული სიყვარულზე ანდა აქ დაყენებულია სიყვარულის ცდები. ე. ი. მაქს ფრიში იძლევა სინამდვილის, ცხოვრების, ადამიანის არსებობის ნაირვარიანტულობას, ნაირვარიანტულობის პოტენციურ შესაძლებლობებს.

უაღრესად საინტერესოა მაქს ფრიშის ამასთან დაკავშირებული გამონათქვამები ჰორსტ ბინეკთან საუბარში:

„მინც ყოველი ამბავი, მე მგონია, არის ფიქცია და ამიტომ ჩანაცვლებადი. შეიძლება მსგავსი ამბების გარკვეული ჯამით, უბრალოდ საფუძვლად დაუდებდით რა მათ საკუთარ „მე“-ს სხვა გამოწვინაგონს, შვიდი განსხვავებული ცხოვრების ამბავი არა მარტო მოგვეთხრო, არამედ ამ შვიდი ცხოვრებით გვეცხოვრა კიდეც“⁴⁵.

ანდა: „...ალბათ, საჭიროა იყო მწერალი, რათა იცოდე, რომ ყოველი „მე“, რომელიც თავს გამოთქვამს, წარმოადგენს როლს“⁴⁶.

კიდევ: „ყოველი ამბავი, რომლის მოყოლაც შეიძლება, არის ფიქცია“⁴⁷.

„ყოველი „მე“, რომელიც მოგვითხრობს, წარმოადგენს როლს“⁴⁸.

და ბოლოს: „სამყარო, რაც უფრო რეალისტურად განვიხილავთ მას, გვესახება როგორც ლეგენდის შედეგი“⁴⁹.

ღია, გადაუწყვეტელი, „გახსნილი“ შეკითხვებითა და ვარაუდებითა სავსე უფე იონზონის პირველი რომანიც — „ვარაუდები იაკობის შესახებ“, რომელშიც ეტიმოლოგიურად, როგორც უკვე აღვნიშნე, იღებს დასაბამს ე. წ. „ვარაუდის სტილი“.

ყველაფერი ამ რომანში ემყარება მთხრობელისა და აგრეთვე მკითხველის მხოლოდ ვარაუდსა და დაშვებას, რაც ასიმბოლოებს ადამიანური არსებობის არასტაბილურობას, მოუწყობლობას, ქაოტიურობას („რაგვარადაც გაუგებარი ესახება იონზონს ადამიანური არსებობა თავის უსასრულოდ ვრცელ მიმართებათა ასპარეზზე, ასევე ცდილობს გამოსახოს ეს მხატვრულადაც“, — წერს გდრ-ელი კრიტიკოსი გ. დაანე).

რომანში მთხრობელი ვარაუდებს გამოთქვამს რომანის ცენტრალური პერსონაჟის, რკინიგზის მოხელის იაკობ აბსის სიკვდილის შესახებ:⁵⁰ ერთ ნისლიან ნოემბრის დილით მას დრეზდენის სადგურის ტერიტორიაზე გადაუეღის ლოკომოტივი. არაინ იცის, არც ავტორმა და არც მთხრობელმა იაკობ აბსის დაღუპვის მიზეზები და გარემოებანი, იყო ეს თვითმკვლელობა? თუ იგი მოკლეს? იქნებ, რადგან ის დაღლილი და ყურადღებამოდუნებული იყო, ეს ბრმა შემთხვევის შედეგია?! „კი მაგრამ იაკობი ყოველთვის გადადიოდა ლიანდაგზე“ — ასე იწყება რკინიგზელის სიკვდილის ახსნის ცდა. ამით მთხრობელი ეჭვს თესავს მკითხველებში: სხვა დროს არაფერი მოსვლია და ახლა რა ღმერთი გაუწყრაო?! მაგრამ ეს წინადადება ფაქტურად არაფერს ხსნის, ოდნავადაც ვერ ხდის ფარდას საიდუმლოებას, თუკი ასეთი მართლაც არსებობს. მერე რა, რომ სხვა დროს უფლებლად გადადიოდა ლიანდაგზე, რაც საერთოდ სახიფათოა, კოკა ხომ ყოველთვის ვერ მოიტანს წყალს და, იქნებ, ეს ავარიაა, კატასტროფა, უბედური შემთხვევა და მეტი არაფერი?!

იაკობ აბსი დაღუპვისას 28 წლისა იყო, იყო საერთოდ სიტყვა-ძენწი, სანდო, აკურატული მოხელე, თავბრუდამხვევი კარიერა არ გაუქეთებია, მართალია, მაგრამ მაინც ვაგონების გადამბმელობით დაიწყო და ინსპექტორობამდე ააღწია. მკითხველმა იაკობის ნაცნო-

ბების საუბრების ნაწყვეტებიდან, აგრეთვე რომანის თხრობითი პასაჟებიდან და იაკობთან ყველაზე ახლო მდგომი სამი ადამიანის შინაგანი მონოლოგების ფრაგმენტებიდან იცის იაკობის შესახებ. დედამისი და იაკობის შეყვარებული ოქ საყვარელი გეზინე დასავლეთ გერმანიაში გაქცეულან. იაკობი ღრეზღეშში ცხოვრობდა, მასთან ფარულად ჩამოსულა გეზინე და მათ ერთად მოუნახულებიათ გეზინეს მამა, მეავეჯე დურგალი, ჰაინრიჰ კრესშპალი. მათ თავს წადგომია გდრ-ის უშიშროების კომიტეტის თანამშრომელი როლფსი. გამართულა დისკუსია. გეზინე ისევ დასავლეთში წასულა, მალე მას გაპყოლია იაკობი. მაგრამ იაკობი, გეზინესადმი თავისი სიყვარულის მიუხედავად, მალე უკან დაბრუნებულა გდრ-ში დასავლეთ გერმანიის ცხოვრებით გულგატეხილი. დაბრუნების დღესვე ლოკომოტივს გაუტანია.

მკითხველს, როგორც არაერთბელ ნახსენებ ლიტერატურულ ჰანდბუხშია აღნიშნული⁵¹, რომანში ძალიან აქტიური როლი ეკისრება: მან კავშირი უნდა დაამყაროს თხრობის ნამსხვრევების სახით მოწოდებულ ნაწილებს შორის, უნდა კონკრეტულად ჩაერიოს „ვარაუდებში“. ჰანს მაგნუს ენცენსბერგერი, ამის თაობაზე შენიშნავს: „როგორც ბრეჰტის დრამატურგიას მაყურებელი, ასევე იონზონის თხრობის ყაიდას მკითხველი გამოჰყავს თავისი ნეტარი პასიურობიდან“⁵².

მკითხველმა იაკობ აბსის დაღუპვის თაობაზე გამოთქმულ ვარაუდთა შორის თვითონ უნდა აირჩიოს ერთ-ერთი: თვითმკვლელობა, მკვლელობა თუ უბედური შემთხვევა?!

„ვარაუდის სტილს“ საკმაოდ ინტენსიურად იყენებდა იოჰანეს ბობროვსკიც თავის ორივე რომანში. „ლევიანის წისქვილში“ მთხრობელი არსად არ არის დარწმუნებული, კლასიკური მთხრობელისაგან განსხვავებით, მონათხრობის რეალობაში, რომანული მოქმედების ფაქტიურობაში; მას არ სჯერა, რომ რასაც ყვება, ზუსტად ისე უნდა მომხდარიყო, და არა სხვაგვარად⁵³.

ხოლო რაც შეეხება ბობროვსკის მეორე რომანს — „ლიტვურ კლავირებს“, აქ ავტორი ზუსტად იყენებს იმ ხერხს, რაც ასე ხშირად გვხვდება თანამედროვე პროზაში. ავტორი თუ მთხრობელი იძლევა მოქმედების თუ სიუჟეტის განვითარების ორ თანაბარღირებულ და თანასწორუფლებიან ვარიანტს (რაზედაც რომანის სიუჟეტის გადმოცემისას გაკვრით უკვე ვილაპარაკე). კოშკში მყოფი პოჩკა ნაცისტების ხელყოფას განიცდის. მას ესხმიან თავს და ნაცისტების ერთ-ერთი დამქაში პოჩკას კოშკიდან ძირს ანარცხებს და სულს აფრთხობინებს. ეს არის, ასე ვთქვათ, ტრაგიკული ვარიანტი და მოქმედების განვითარებისა თუ დასრულების პოლიტიკური ასპექტი. მეორე ვარიანტის მიხედვით, პოჩკა თავისი ფანტასტიკური კოშკიდან მიდის. კვლავ ცხოვრებაში, საზოგადოებაში, კვლავ უბრუნდება რეალურ სი-

ნამდვილეს. ესე იგი პოჩკა „ვიტა კონტემპლაცივადან“ მიღის „ვიტა აქტივში“, ოცნებების სფეროდან ბრუნდება რეალური მოქმედების სფეროში. მას რეალურ ცხოვრებაში მისი შეყვარებული ტუტა აბრუნებს — აქ სიყვარული გვევლინება მოქმედ ფაქტორად, ახალი ცხოვრების დაწყების სტიმულატორად. ეს არის, ასე ვთქვათ, მეტნაკლებად ოპტიმისტური ვარიანტი და ნაწარმოების მოქმედების დასრულების, ფინალის, რაც ახალი ფაზის დაწყებას მიაწინებს, ფილოსოფიური ასპექტი.

იურეკ ბეკერის მთხრობელი რომანში — „იაკობ მატყუარა“ მკითხველს რომანის ბოლოში სიუჟეტის, მოქმედების განვითარების ორ პარალელურ შესაძლებლობას, ორ თხრობით ვარიანტს სთავაზობს, რომელთა შორის მან რომელიმე უნდა აირჩიოს. ერთი ვარიანტის მიხედვით, მას შემდეგ, რაც რომანის გმირმა იაკობ ჰაიმმა თავისი აღზრდილი ღინა მიხას ჩააბარა მოსაველლად, მან სცადა გეტოდან გაქცევა, მაგრამ ნაცისტმა გუშაგებმა იაკობ ჰაიმი გაქცევისას მოკლეს, სწორედ მაშინ, როცა საბჭოთა არმია შედიოდა ამ პოლონურ ქალაქში.

მეორე ვარიანტის თანახმად, რომელიც უფრო რეალური და რეალისტურიც ჩანს, ნაცისტებს სატვირთო მატარებლით მიჰყავთ გეტოში ცოცხლად დარჩენილი პერსონაჟები, მათ შორის იაკობ ჰაიმიც... სადღაც... (პერსონაჟები ცდილობენ, თავს არ გამოუტყდნენ, საით?) ამაზე ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს (თუმცე ამას პირდაპირ არც მთხრობელი და არც ავტორი არ ამბობენ): ებრაელები ნაცისტებს სიკვდილის ბანაკში მიჰყავთ... ლიკვიდაციისათვის...

ამ სხვადასხვა შესაძლებლობათა, ვარიანტთა დაშვებით ავტორი ხაზს უსვამს გეტოს ბინადართა ცხოვრების უმყარობას, იმას, რომ ის არაერთარ კანონზომიერებას არ ემორჩილება, მთლიანად დამოკიდებულია შემთხვევითობაზე, ნაცისტთა ქირვეულობასა და თვითნებობაზე.

საინტერესო და სიმპტომატურია ამ რომანის მთხრობელიც, რომელიც თანამედროვე რომანის მთხრობელის „უცოდინარობის“ პირდაპირ ქრესტომათიულ ნიმუშებს გვაწვდის: მას ხან რომელიმე პერსონაჟის სახელი და გვარი ავიწყდება, ხან საერთოდ არც იცნობს, წარმოდგენა არა აქვს მის ვინაობაზე და ა. შ.

გერტ ფრიდრიჰ იონკეს რომანში — „გეომეტრიული სამამული რომანი“ მოცემულია მოქმედების, სიუჟეტის განვითარების ორი განსხვავებული შესაძლებლობა, ორი ვარიანტი. ერთი ვარიანტის მიხედვით, ყარბი გზაში კლავს ხარს, შემდეგ ხარს წვავენ და სოფლელ-

ბი შექცევნიან მას სოფლის მოედანზე სასოფლო დღესასწაულის დროს.

მეორე ვარიანტის თანახმად, ყარიბი კი არ კლავს ხარს, არამედ, პირიქით, ხარი კლავს ყარიბს და ა. შ.

„ვარაუდის სტილია“ გამოყენებული აგრეთვე გიუნტერ გრასის რომანში — „ადგილობრივი ანესთეზია“, სადაც მასწავლებელი ებერ-პარდ შტარუში, როგორც ფრიშის განტენბაინი, მოქმედების, სიუჟეტის განვითარების სხვადასხვა ვარიანტებს ცდის და სინჯავს. „ვარაუდის სტილი“ დომინანტური თხრობის მეთოდია პეტერ ჰერტლინგის რომანშიც „ჰოლდერლინი“.

ლუქვა ჰაინრიჰ ბიოლის მთხრობელი („ავტ.“) მის რომანში „ჩგუფურ პორტრეტი ქალითურთ“ მოწმეებს დაკითხავს და ჩვენ გვარწმუნებს, რომ სანდო, საიმედო ფაქტებს გვაწვდის, მაინც თვითონვე გამოგვიტყდება, „მრავალი საკითხი ღიად რჩება“⁵⁴.

ძალიან სიმპტომატური ჩანს ამ მხრივ კლემენტინას განცხადება ლენის თაობაზე: „ის არსებობს, და მაინც ის არ არსებობს“...⁵⁵ (თუმცა ამას „ავტ.“ კი არ ამბობს, არამედ კლემენტინა, მაგრამ ფიქტიურ პერსონაჟებს, ე. ი. „მოწმეებს“ და „ავტ.“ ე. ი. მთხრობელს შორის არ არის პრინციპული განსხვავება. იგივე თავისუფლად შეიძლო ეთქვა „ავტ.“-საც, რომელიც აქ მთხრობელის ფუნქციას ასრულებს).

„ვარაუდის სტილი“ თუ მეთოდი, ამ გამოთქმის ფართო მნიშვნელობით, გაბატონებული თხრობის მეთოდია ბიოლის „ჩგუფურ პორტრეტში“. მისი თითქოსდა „დოკუმენტური“ თხრობის მანერის მიუხედავად. საბოლოო ჯამში აქ ყველაფერი ღიად და პრობლემატურად რჩება, რაც თანამედროვე რომანს აგრერივ ახასიათებს⁵⁶. ფართო აზრით „ვარაუდის სტილითაა“ შესრულებული ზიგფრიდ ლენცის მოთხრობაც — „აინშტაინი გადადის ელბაზე ჰამბურგის მახლობლად“ (1975). მოთხრობაში აინშტაინი არ ფიგურირებს, აქ ლაპარაკია ერთ ფოტოსურათზე, რომელზეც მოჩანს ვილაც კაცი, რომელიც ჰგავს აინშტაინს. ბოლომდე გაუგებარი რჩება, ფოტოზე აინშტაინია გამოსახული თუ ვილაც სხვა. პეტერ ჰერტლინგის რომანი — „ჰოლდერლინი“ ასე „თანადროულად“ მთავრდება: „ასეც შეიძლება მომხდარიყო; აქ შეიძლება დავასრულოთ“. როგორც სამართლიანად შენიშნავს თავის სადიპლომო შრომაში ახალგაზრდა გერმანისტი, თ. კილურაქე „დაეჭვება მასალის მიმართ, დაურწმუნებლობა, კონიუნქტივი ხდება რომანში თხრობის მთავარი ტონი“ (იგულისხმება პეტერ ლინგის „ჰოლდერლინი“ ნ. კ.).

უაღრესად ირრეალური, ფიქციონალური, არაემპირიული, ლაბორატორიული, ექსპერიმენტული ვითარებაა ნაჩვენები პეტერ ვაისის

მსოფლიოში სახელგანთქმულ პიესაში — „მარტი-სადი“ (რომლის სრული სათაურია: „უან პოლ მარატის დევნა და მკვლელობა, განსახიერებული შარანტონის თავშესაფრის მსახიობთა დასის მიერ ბატონ დე სადის ხელმძღვანელობით“). პიესის „რეალური“ მოქმედება 1808 წ. ხდება, ე. ი. იმ დროს, როცა საფრანგეთს უკვე მართავს ნაპოლეონი, ერთ-ერთ საგიჟეთში, სადაც სხვებთან ერთად ჩამწყვდეულია მარკიზ დე სადი — ეს ის ავადსახსენებელი მწერალი და პოლიტიკური მოღვაწეა, რომლის გვარიდანაც წარმოდგა სიტყვა „სადიზმი“. სადი დგამს შარანტონის საგიჟეთში პიესას მარატის მკვლელობის შესახებ, მსახიობები შარანტონის გიჟებია. რეჟისორია მარკიზ დე სადი.

პიესის ლერძს, რომელიც ფაქტიურად წარმოადგენს „თამაშს თამაშში“ ანდა „პიესას პიესაში“, ქმნის წარმოსახული ფილოსოფიური და პოლიტიკური დღეული — დისპუტი დე სადსა და მარატს შორის. საინტერესო ის არის, რომ მარკიზ დე სადი უშუალოდაა გამოყვანილი პიესაში (ე. ი. ვაისის პიესაში, „დედა“ — პიესაში), ხოლო 15 წლის წინ მოკლულ მარატს ერთ-ერთი გიჟი განასახიერებს; ასე ვთქვათ, „ჩადგმულ“ სადის პიესასა და სპექტაკლში.

აღსანიშნავია, რომ არსებობს „მარატ/სადის“ 5 ვარიანტი. უნდა ითქვას, რომ პეტერ ვაისის მიერ ავტორიზებულია პანს ანზელმ პერტენის მიერ დამუშავებული რედაქცია როსტოკის სახალხო თეატრში.

სადი და მარატი უკიდურესი, აბსოლუტური ანტიპოდები არიან. პიესის შინაარსს შეადგენს მათი ცხარე დავა რევოლუციის, საზოგადოების განვითარების, კაცობრიობის მომავლის და ა. შ. გამო. მარკიზ დე სადი რელატივისტი, აგნოსტიკოსი, ცინიკოსი და სოლიპისტი — მას არა სჯერა, რომ ოდესმე განხორციელდება სამართლიანობის, თანასწორობის, ძმობის, თავისუფლების და ა. შ. იდეალები. მისთვის ერთადერთი რეალობაა ხორციელობა, სხეულებრივი სიამოვნებანი⁵⁷. მისი აზრით, ყოველი მოქმედება, წერა, აზროვნება. ამოთა, ფუჟია, უშედეგოა.

მარატი კი მოქმედების, კონკრეტული გადაწყვეტილების მიღების, კატეგორიული მოთხოვნების, ერთნიშნა შეფასების მომხრეა. მარატი ილაშქრებს ჩავერის, ექსპლოატაციის, გაბატონებული წრეების თვალთმაქცობის წინააღმდეგ. ის უყოყმანოდ უჭერს მხარს თავისი მტრების, სხვაგვარად მოაზროვნეთა მასობრივ გილიოტინირებას.

საინტერესოა ის, რომ აქ გამოყვანილი მარატი არ არის რეალური მარატი, ის არც ვაისის მარატია, ეს მარატი დამოკიდებულია მთლიანად დე სადზე, რამეთუ პიესა, რომელსაც დგამენ გიჟები, მარკიზ დე სადის შეთხზულია და მის მიერვე რეჟისორულად ხორცშესხმული.

ამას გარდა, თვითონ ავტორი, ე. ი. ვაისი აქ დასმულ კითხვაზე არ ან ვერ იძლევა ერთნიშნა, რეზოლუტურ, კატეგორიულ პასუხებს.

საინტერესო და გასაოვალისწინებელია ისიც, რომ მარკიზ დე სადი მარატს როგორც და ნაწილობრივ თავის პროექციად წარმოადგენს და კონტრ-არგუმენტებს თვითონვე „უდებს პირში“⁵⁸. სიტუაციის პარადოქსულობა ის არის, რომ რადიკალური მოქმედების მომხრე მარატი დადამბლავებულია და აბაზანაზეა მიჯაჭვული. მას მხოლოდ ქადაგება შეუძლია.

ვაისი მკითხველსა და მაყურებელს არ „ამარაგებს“ მზა პასუხებით — ავტორი მათ ანდობს (თუ აკისრებს) რევოლუციური გადატრიალების აზრისა თუ უაზრობის საკითხის დამოუკიდებლად გადაწყვეტას⁵⁹.

ბოლოს და ბოლოს, ვაისს აინტერესებს, სურს ერთმანეთს დაუპირისპიროს, დააჯახოს ყველა pro და contra რევოლუციის თაობაზე.

პიესის ყოველი პერსონაჟი ყოველ შემთხვევაში ორ როლს მინც თამაშობს: გიეის როლს და იმ როლს, რომელიც მას მარკიზ დე სადმა თავის სპექტაკლში დაავალა⁶⁰.

მთავარი პიესისა და სადის პიესის მოქმედებანი ერთმანეთს წყვეტენ. ერთმანეთში იჭრებიან; ამავე დროს, გამოთქმული საპირისპირო აზრები იქვე სცენაზე საილუსტრაციოდ გათამაშდება ხოლმე რომელიმე წარსულში მომხდარი მოვლენის თუ ფაქტის მეშვეობით⁶¹.

ემპირიული, ყოფითი რეალიზმის პოზიციიდან თუ შევხედავთ პეტერ ვაისის ამ პიესას, მაშინ მასში უამრავ „შეცდომას“, შეუსაბამობას, ანაქრონიზმსა და ა. შ. აღმოვაჩინთ. თავისუფლად შეიძლება დავაბრალოთ ნაწარმოებს ანტიისტორიზმი, რეალური ფაქტების უგულვებელყოფა ანდა შეგნებული ფალსიფიცირება, ფსიქოლოგიური სიყალბე და ა. შ. მაგრამ ეს იქნება ფუჭი, უქმი „გასროლა“, რადგან ნაწარმოებს არ შეიძლება მოვთხოვოთ ის, რასაც იგი მიზნად არ ისახავს.

„მარატ/სადის“ დრამატიული სამყარო, როგორც დავინახეთ, მთლიანად ლაბორატორიული, ექსპერიმენტული, სასინჯი, „პოლიგონური“ სამყაროა, სადაც „მოწმდება“ და „ისინჯება“ აზრები, იდეები, თვალსაზრისები.

ასეთივე ლაბორატორიულ-ექსპერიმენტული, „ხელოვნური“, ხან-განხან არაემპირიული სიუჟეტური სიტუაცია უდევს საფუძვლად ფრიდრიკ დიურენმატის განთქმულ პიესებს — „ფიზიკოსებსა“ და „მოხუცი ბანოვანის სტუმრობას“.

„მოხუცი ბანოვანის სტუმრობის“ სამოდლო და პარაბოლური სიუჟეტი ძალიან მოკლედ და სქემატურად ასე შეიძლება გადმოიყეს⁶².

პატარა ქალაქი გიულენი, — „სადღაც შუა ევროპაში“ (დიურენმატის პიესისადმი დართულ ბოლოსიტყვაობიდან) მოხუცი ბანკიანის, კლერ ცახანასიანის სტუმრობის მოლოდინშია. ამ ქალს ქალიშვილობაში აქ უცხოვრია. და ახლა ქალაქში იმედი აქვთ, რომ მათი ყოფილი თანამოქალაქე, რომელიც დროთა განმავლობაში ძალიან მდიდარი და ძალაუფლების მქონე გამხდარა, მშობლიურ ქალაქს იხსნის სრული ფინანსიური ვაკოტრებისაგან, რის წინაშეც გიულენი კარგა ხანია დგას. როგორც შემდეგ ირკვევა, ეს ბედი ქალაქისათვის თვითონ ცახანასიანს განუმზადებია. მეწერილმანე ვაჭარმა აღფრედ იღმა უნდა თხოვოს ქალაქის დავალებით თავის სიყრმის შეყვარებულს, კლერს დიდძალი თანხა, შეწირულება, რათა ქალაქი სრული ეკონომიკური გაჩანაგებისაგან გადაარჩინოს. ახალგაზრდობაში იღმა 45 წლის წინათ კლერს ხელი ჰკრა, როცა ქალი მისგან ბავშვს ელოდებოდა და ამით ბედის ანაბარა მიგდებული კლერი მეძავეობისა და ქალაქიდან გადახვეწისათვის გაწირა. კლერი ახლა შურისძიებას ცდილობს: იგი იმ შემთხვევაში შეეწევა ქალაქს, თუ ამ ქალაქის მოქალაქენი „სამართლიანობას“ აღადგენენ და „ტოტალური შურისძიების“ აქტს ჩაატარებენ. ილი მისი მაშინდელი დანაშაულის გამო მოკლული უნდა იქნას. თავდაპირველად მოქალაქენი ცდუნებას უძალიანდებიან „ადამიანობის სახელით“ აღშფოთებით უარყოფენ მულტიმილიონერის წინადადებას. თავს იმშვიდებენ, ყველაფერი თავისთავად მოგვარდებაო. ბოლოს და ბოლოს ისინი ფულის ცდუნებას ვეღარ უძლებენ და გადაწყვეტენ, მოკლან ილი. თავს ირწმუნებენ, რომ დრომ მისი დანაშაული ვერ წაშალა. და კლავენ თანამოქალაქეს და მეზობელს, თან თავს იბრაზებენ ილის მიერ ჩადენილი დანაშაულის გამო, სანაზლაუროდ კი იღებენ კლერისაგან ჩეკს, რაც მათ გაჭირვებიდან გამოიყვანს. ბოლოში ქორო განადიდებს კეთილდღეობის სიკეთეს, რაც წარმოადგენს სოფოკლეს „ანტიგონეს“ ქოროს I სიმღერის გროტესკულ პაროდირებას.

პიესის მოქმედებაში ორი თემაა ერთმანეთთან დაკავშირებული: პატარა ქალაქის ზნეობრივი დაცემა ფულის ზემოქმედების შედეგად (დიურენმატის მიხედვით, გიულენელები ბოროტნი კი არ არიან, არამედ მხოლოდ სუსტები) და ადამიანის მიერ საკუთარი დანაშაულის შეგნება და მონანიება.

პიესის ტრაგიკომიკურობა ემყარება ორ ურთიერთსაპირისპირო მოძრაობის მქონე ამბავს: ერთი მხრივ, მთელი ქალაქის მორალის მოსყიდულობის სასაცილო გროტესკი; მეორე მხრივ, ერთი ინდივიდის ზნეობრივი ცნობიერების განვითარების დემონსტრირება. ორივე მოძრაობის (ერთი დაღმავალი ხაზით, ხოლო მეორე აღმავალი ხაზით ვითარდება) წარმმართველად გვევლინება „მსოფლიოს უმდიდრესი ქა-

ლი“, რომელიც „თავისი ქონების წყალობით უნარმოსილია“ „ბერძნული ტრაგედიის გმირი ქალის წსგავსად იმოქმედოს აბსოლუტურად უღმობლად, დაახლოებით როგორც მედემ“ (ბრწყალებში ჩასმული სიტყვები აღებულია პიესისათვის დართული დიურენმატის ბოლოსიტყვაობიდან).

როგორც ვხედავთ, დიურენმატი თავის პიესაში ქმნის ლაბორატორიულ, ექსპერიმენტულ პირობებსა და ვითარებას (რეალურად, ემპირიულად პიესაში დახატული სიტუაცია ნაკლებად დამაჯერებელია) და ასე ამოწმებს, სინჯავს თეზას ადამიანთა სისუსტეზე, მათ მიერ თავისთვის სასარგებლო თავის მოტყუებაზე, თავიანთი სიმუხთლის მორალურ გამართლებაზე, საბოლოოდ კი მათი მორალის მოსყიდულობაზე. პიესის სწორედ ეს „ლაბორატორიული“ სიუჟეტი და კონფლიქტი ნაწარმოებს პარაბოლურობას ანიჭებს, რაც გაცილებით ინტენსიურად ზემოქმედებს თანამედროვე მკითხველებზე და მაყურებელზე, ვიდრე „ბუნებრივი“, ემპირიულად, ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი სიუჟეტი და კონფლიქტი. ასეთივე „ლაბორატორიული“ სიუჟეტი აქვს დიურენმატის მეორე პიესას — „ფიზიკოსებს“⁶⁹. მოქმედება ხდება სადღაც შვეიცარიაში კერძო ნევროლოგიურ სანატორიუმში, სადაც მსოფლიოში ცნობილი ფსიქიატრი ქალი მათილდე ფონ ცაანდი ბირთვული ფიზიკის სფეროში მომუშავე სამ სპეციალისტს, უწყინარ, სიმპათიურ სამ შეშლილს მკურნალობს: ერნსტ ჰანრიხ ერნესტის, რომელიც თავს აინშტაინად მიიჩნევს; პერბერტ გეორგ ბოიტლერს, რომელსაც თავი ნიუტონი ჰგონია და იოჰან ვილჰელმ მობიუსს, რომელსაც თავი მეფე სოლომონად წარმოუდგენია. სანატორიუმში საოცარი ამბები ხდება, რაც პოლიციასაც უჩენს საქმეს. პოლიციის ინსპექტორი ფოსი უმოკლეს ხანში იძიებს სამი მოწყალეების დის მკვლელობას. ორივე მოქმედება (აქტი) იწყება ხოლმე ახალი მკვლელობის გამოძიებით. მოულოდნელი გარდატეხა, მოქმედების გაუთვალისწინებელი შეტრიალება ხდება II მოქმედების შუაში: თურმე არცერთი ამ სამი პაციენტთაგანი ნამდვილად არ ყოფილა ავად. მოწყალეების დებს რიგრიგობით კლავდნენ ისინი, რადგან დებს ეჭვი აუღიათ. ისინი მსხვერპლად შეეწირნენ უფრო მაღალ აუცილებლობას. მობიუსმა თავისი უდიდესი აღმოჩენით ყურადღება მიიქცია ორი საპირისპირო სახელმწიფოს საიდუმლო სამსახურის მუშაკებისა, ამიტომ მათ, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, საგიჟეთში შეაპარეს როგორც ავადმყოფები ორი ფიზიკოსი, კილტონი იგივე ნიუტონი. და აისლერი იგივე აინშტაინი, რათა მათ ხელთ იგდონ მობიუსის აღმოჩენის საიდუმლოება. მობიუსს კი საგიჟეთისათვის თავი შეუფარებია, როგორმე პოლიტიკოსებს რომ დაუმალოს თავისი სა-

ბედინწერო აღმოჩენა, რადგან მისი „მსოფლიო ფორმულის“ გამოყენება მსოფლიოს განადგურების ხიფათის წინაშე აყენებს. მობიუსო ახერხებს ორი ფიზიკოსი-აგენტის გადაბირებას, მათ არწმუნებს, რომ არ არსებობს არავითარი სხვა გამოსავალი, გარდა საზოგადოებიდან გაქცევისა. „ჩვენ ჩვენი ცოდნა უკან უნდა წავიღოთ. ან ჩვენ საგიჟეთში უნდა დავრჩეთ, ანდა ქვეყანა ერთსულოვანი გახდეს“. მობიუსს თავისი ხელნაწერები კარგახანია დაუწვავს. ამ დროს მოდის მათილდე ფონ ცაანდი, სანატორიუმის მახინჯი, გონჯი მფლობელი და სამივე ფიზიკოსს თავის ტყვეებად აცხადებს. მან თურმე დიდხანია განსჭვრიტა და ამოიციო ამ ფიზიკოსების სამმაგი თამაში და მობიუსის ხელნაწერების ასლები გადააღებინა და დაიწყო თავის ტრესტში მობიუსის ფორმულის გამოყენება, რამეთუ თურმე მასაც გაჰოცხადა მეფე სოლომონი, რათა ცაანდის მეშვეობით მიაღწიოს მსოფლიო ბატონობას. მაშასადამე, მთელი დედამიწა უფარდება ხელთ შეშლილ, კუზიან, ბებერ ფსიქიატრს. სამ ფიზიკოსს კი სამუდამოდ ამწყვდევენ საგიჟეთში. მათ ნებაყოფლობით არჩეული შეშლილობა ესახებათ არსებობის ერთადერთ აზრიან ფორმად სამყაროში, რომელიც თვითონვე მიბანცალებს საკუთარი დაღუპვისაკენ.

პიესა იწყება როგორც დეტექტიური კოლპორტაჟი და მთავრდება მისი გროტესკული შეტრიალებით.

„ფიზიკის შინაარსი ფიზიკოსების საქმეა, ხოლო ფიზიკის შედეგები ყველა ადამიანისა. რაც ყველას საქმეა, ყველამ უნდა გადაწყვიტოს. ცალკეული პიროვნების ყოველი ცდა, გადაწყვიტოს ეს საკითხი, რაც ყველას ეხება, მხოლოდ თავისთვის, მარცხით დამთავრდება“ (დიურენმატის „ფიზიკოსებისათვის“ დაწერილი 21 პუნქტთაგან).

კომედიის ძირითადი თემა — თანამედროვე სამყაროს განადგურება ემუქრება ბირთვული ფიზიკის წყალობით — დიურენმატის პიესაში დემონსტრირებულია სწორედ „ხელოვნური“, „არაბუნებრივი“, „ლაბორატორიული“, პარაბოლური, ფსიქოლოგიურად და ემპირიულად დაუჯერებელი სიტუაციებით, მაგრამ ეს არა თუ ანელებს, არამედ აინტენსიურებს პრობლემების აქტუალობის შედღწევას მაყურებლისა და მკითხველის ცნობიერებაში.

გაკვრით უნდა აღვნიშნოთ, რომ „თამაში“ როგორც ესთეტიკური კატეგორია და ფენომენი. როგორც ცენტრალური პოეტოლოგიური კატეგორია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი გახდა თანამედროვე ლიტერატურაში (საერთოდ, „თამაში“ ყოველთვის იყო ხელოვნების, კერძოდ, მხატვრული ლიტერატურის არსების შემადგენელი ნაწილი, ორგანული ელემენტი, ურომლისოდაც ხელოვნება და ლიტერატურა თავის არსებით სპეციფიკას დაკარგავდა). „თამაში“ აქ გულისხმობს ესთეტიურ სიტუაციას (ესთეტიურ ვითარებას). „თამაშით“ ხელოვნ-

ბის სფერო ეთიშება, ემიჯნება რეალურ სინამდვილეს. ხელოვნება ფართო გაგებით თამაშია იმდენად, რამდენადაც იგი უშუალოდ ემპირიულ სინამდვილეს კი არ ასახავს, არამედ ესთეტიურად შექმნილ ფიქციურ სამყაროს გამოსახავს — ხელოვანი „თამაშობს“ ვითომ-რეალურით, ვითომ-ემპირიულით, მაგრამ ეს „ვითომ“ რეალური მნიშვნელობისა და საზრისის მქონეა, იმ დროს როცა შიშველი რეალური ფაქტი უმნიშვნელოა. ფართო გაგებით „თამაშის“ ცნებას ვხვდებით უკვე არისტოტელესთანაც, ხოლო ამ ცნებას მეტი სპეციფიკური სიეჭვროვე და შემოფარგლულობა შესძინა შილერმა („თამაში“ ფილოსოფიური ცნებაცაა⁶⁴). ხელოვნების „თამაშის ხასიათზე“ ლაპარაკობს ადორნოც⁶⁵. თანამედროვე ხელოვნებაში და განსაკუთრებით ლიტერატურაში, რომელშიც საგანგებოდ გამოიკვეთა, წინა პლანზე წამოვიდა, განსჯისა და ანალიზის საგნად იქცა ესთეტიკური ფიქციონალობა, არაემპირიულობა, მოქმედებისა და ამბის ვანვითარების ნაარჯარაარეულობა, ვარააციულობა, სიტუაციების ურთიერთჩანაცვლების შესაძლებლობა, გაიზარდა, გაინტენსიურდა, უფრო თვალსაჩინო გახდა ხელოვნების თამაშისებური ხასიათი.

თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის და, საერთოდ, დასავლური მწერლობის ერთ-ერთი არსებითი ტენდენციაა აგაეუვე პაროდიულობა. XX საუკუნის, განსაკუთრებით XX ს. II ნახევრის. დასავლურ და, კერძოდ, გერმანულენოვან ლიტერატურაში ახალი შინაარსით შეივსო პაროდიის ცნება.

ძველი, ტრადიციული გაგებით, პაროდია რომელიმე თხზულების (მეტწილად, ძველის) გარეგანი, გარეგნული ფორმის შენარჩუნებაა, ხოლო შინაარსის, არსის პრინციპული შეცვლა-დამახინჯება ამ ნაწარმოების გამასხრება-გაშარეების მიზნით (ტრავესტია, კი, პირიქით, შინაარსს ინარჩუნებს, ხოლო ფორმას ცვლის და სერიოზულ შინაარსსა და შეუფერებელ ფორმას შორის არსებული კომიკური წინააღმდეგობით (შეუსაბამობით) სატირიკულად ამასხრებს ერთ დროს საინიმუშოდ მიჩნეულ რომელიმე ნაწარმოებს).

თანამედროვე ავტორების გააზრებით, პაროდირება ბიურგერული ეპოქის მწუხრში იღებს ადრინდელი სულიერი, იდეური თუ ესთეტიკური ღირებულების გაუფასურების, მისდამი რწმენის დაკარგვის ჩვენების სახეს. ძველი პაროდიის ავტორი დაცივნის ღირსად, უარსაყოფად, დრომოკმულად მიიჩნევდა იმას, რის პაროდირებასაც ახდენდა.

ახალი პაროდიის ავტორი კი, პირიქით, ტრავიკულად განიცდის რენესანსისა და განმანათლებლობის ეპოქათა მაღალ ჰუმანისტურ ღირებულებათა გაბათილება-გაუფასურებას, სუბიექტურად მომხრეა ამ ფასეულობათა აღორძინება-აღდგენისა, მაგრამ იძულებულია არ

მოიტყუოს თავი და დახატოს თანამედროვე დასავლეთში მათი გააბ-სურდების ობიექტური სურათი. ამიტომ ახალ ავტორს ამბივალენ-ტური მიმართება აქვს პაროდის ობიექტისადმი: მოსიყვარულე, გულ-დაწყვეტილი და, ამავე დროს, ოღნავ დამცინავიც. ძველი იდეები, იდეური კომპლექსები, თემები, მოტივები, სიუჟეტები დაცარიელდა ძველი ეთიკური შინაარსისაგან, აზრი დაკარგა, დრო მოქამა, ამიტომ მათი სერიოზული დამუშავება შეუძლებელი შეიქნა და დარჩა ერთად-ერთი გზა — გზა პაროდისა.

თომას მანის მიხედვით, გოეთემ თავისი „აქილეადას“ წერისას იმიტომ განიცადა მარცხი, რომ მან ძველი შინაარსის სერიოზული დამუშავება მოინდომა, ეს შინაარსი კი თანადროულობისათვის დრო-მოკმული, მკვდარი იყო. გოეთეს, თუკი უნდოდა გაემარჯვა, პაროდი-ის გზა უნდა აერჩიაო.

თანამედროვე ავტორები პაროდის იყენებენ ბურჟუაზიის მიერ გათელილი წარსულის, ლიტერატურული და კულტურული ტრადიცი-ების გამოსახატავად. ეს არის ორმხრივი, ორმაგი, ორმხრივ ირონიუ-ლი (ირონიული ძველებისადმი და ირონიული თანამედროვეებისადმი) დამოკიდებულება.

პაროდირების მეთოდს მიმართავს თითქმის ყველა თანამედროვე დასავლელი მწერალი (გდრ-ის იმ მწერლების გამოკლებით, რომლებიც მხოლოდ თანამედროვე თემაზე წერენ, თუმცა ცალკეული მომენტის სახით მათ ნაწარმოებებშიც ვხვდებით პაროდირების ხერხის გამოყე-ნების შემთხვევებსაც), განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ისტორიულ მასალას ამუშავებს (დიურენმატი, პეტერ ჰაქსი, პეტერ ვაისი, ჰაინერ მიულერი, მაქს ფრიში, პერბერტ აბტერნბუში, რაინერ ვერნერ ფას-ბინდერი, ბარბარა ფრიშმუტი, ირმტრალდ მორგენერი, გიუნტერ გრა-სი, ვალტერ იენსი, პლენცდორფი, კრისტა ვოლფი და სხვები).

ახლა აღარ წერენ ისტორიულ რომანებს, საერთოდ, ისტორიულ ნაწარმოებებს, ამ ცნების პირდაპირი მნიშვნელობით, რომელთაც ის-ტორიული დოკუმენტური მასალის პრეტენზია ექნებოდათ, უოლტერ სკოტის რომანების მსგავსი რომანები ახლა ევროპაში ანაქრონიზმს წარმოადგენს, არც ლიონ ფოიჰტენგერის რომანებისდაგვარ, არც ბრუნო ფრანკის „სერვანტესის“ მსგავს და, თქვენ წარმოიდგინეთ, აღარც ჰაინრიჰ მანის „ანრი მეოთხის“ სტილის რომანებს აღარ წე-რენ. საერთოდ, ისტორია თვითმიზნურად, თავისთავად არ აინტერე-სებთ, ისტორიულ საბურველში ყოველთვის თანადროულობის უმწ-ვავესი პრობლემებია გახვეული. ისტორიული მასალა, რომელიც დე-ფორმაციასა და მოდიფიცირებას განიცდის, თანამედროვე ლიტერა-ტურაში მთლიანად პაროდირების მიზნებს ექვემდებარება. ახლა აღარ

იწერება ისტორიული რომანები, რომლებშიც მიზნადაა დასახული განვლილი ეპოქების სურნელის, ზნე-ჩვეულებების, ერთი სიტყვით, ეპოქის კოლორიტის აღდგენა.

პაროდია შეიქრა არა მარტო რომანსა და პროზაში, ტრაგედისა და კომედიაში, არამედ ლირიკაშიც.

თანადროული პაროდია ძველი ჰუმანისტური ტრადიციის გამეორებაა ახალ საფეხურზე და ახალ ასპექტში. თანამედროვე პაროდის ავტორს სიყვარული, სიბო, სიმპათია აქვს ამ ძველისადმი. მაგრამ, ამავე დროს, შეგნებული აქვს ამ ტრადიციის გაუფასურება, გააბსურდება, დაცარიელება. და თანადროული პაროდია სწორედ ამ სიყვარულის, და, მეორე მხრივ, ამ დრომოკმულობის შეგნების და ამასთან დაკავშირებული მსუბუქი ირონიის გამოხატულებაა. თანამედროვე დასავლელ ხელოვანთ დაკარგული აქვთ ის ჭანსალი გულუბრყვილობა („ნაივობა“), რაც ჰქონდათ კლასიკური ხანის შემოქმედთ და სწორედ ეს აპირობებს მათ მიდრეკილებას პაროდისაკენ. თ. მანიამის თაობაზე წერდა: „სიყვარული ხელოვნების სულისადმი, რომლის არსებობისა აღარ გვჯერა, ქმნის პაროდისა“.

შევვხვით რამოდენიმე მაგალითს.

ცნობილი პოეტი პეტერ ჰუხელი იმისათვის, რათა თვალნათლივ წარმოგვიდგინოს მეორე მსოფლიო ომის საშინელება, ახდენს სახარების პაროდირებას, ქრისტეს შობის პაროდირებას. ნურავინ იფიქრებს, რომ პოეტი აქ სახარებას ან ქრისტიანობას დასცინოდეს. ეს მიზანი პოეტს არა აქვს (ლექსი მოთავსებულია კრებულში — „შარაგზები, შარაგზები“ — 1963). ბოსელი, ბაგა ტყვიებითაა დაცხრილული, მარიამ ღვთისმშობელი მკვდარია, შარაგანდი სისხლითაა შესვრილი. სახარების ტექსტი ზოგან ხელშეუხებელია. საერთოდ არ ჩანან ცხოველები, სახედარი, ხარი, არაა ლაპარაკი საკმეველის კმევაზე, ამის მაგიერ ჭვარტლი და ბენზინია, აქვეა ტექნიკის ნაშთები, ტანკის ნამსხვრევები...

მეორე მაგალითი ავიღოთ დრამატურგიიდან — მაქს ფრიშის „დონ ჟუანი, ანუ გეომეტრიის სიყვარული“ (1953). ამ კომედიაში, რომელიც არსებითად ტრაგიკომედიაა წარმოადგენს, ფრიში ძველი, მრავალგზის დამუშავებული სიუჟეტის სრულიად ახალ ინტერპრეტაციას იძლევა. ფაქტიურად ეს არის პაროდია დონ ჟუანის თემაზე: ამ დონ ჟუანს უყვარს არა ქალები, არამედ გეომეტრია. ეს დონ ჟუანი დარწმუნებულია, რომ შეუძლია იცხოვროს სხვა ადამიანების გარეშე. ის უკიდურესი ინდივიდუალისტი და ეგოცენტრიკოსია. სურს თავისი ბედნიერება ააგოს მხოლოდ საკუთარ „ნიადაგზე“. დონ ჟუანიც, ისევე როგორც ამავე ფრიშის რომანის „ჰომო ფაბერის“ „გმირი“ ვალტერ ფაბერი, ცხოვრებაში მომხრეა რაციონალისტური, უტი-

ლიტარული, ერთგვარად მათემატიკური მეთოდის გამოყენებისა, მაგრამ მარცხს განიცდის: ის, რაც უფლებამოსილია მეცნიერებაში, გამოუსადეგარია ცხოვრებაში. ადამიანის ცხოვრება პრინციპულად განსხვავდება ბუნებისმეტყველების სამყაროსაგან, ე. ი. ადამიანთმცოდნეობაში, ჰუმანიტარულ სფეროში, ადამიანთმეტყველებაში არ შეიძლება ბუნების კანონების გადატანა.

ბოლოს და ბოლოს, დონ ჟუანი ხდება ერთი ქალის ტყვე. ქალი მას აიძულებს მამობას. წმინდა გონებით, ლოგიკით, მხოლოდ „რაციონით“ არ შეიძლება ცხოვრების აგება — ადამიანი იმითაცაა ადამიანი, რომ მას „რაციოს“ გარდა აქვს გრძნობები, ცლომილებანი და სისუსტეები.

თანამედროვე ლიტერატურის პარადიულობის ტენდენციასთანაა დაკავშირებული აგრეთვე ანტიუტოპიების გახშირება-მომძლავრება XX ს. II ნახევრის მწერლობაში.

მიდრეკილება ანტიუტოპიური ელემენტებისა და საერთოდ ანტიუტოპიის ქანრისადმი შეიმჩნევა როგორც დასავლურ-გერმანულ, ასევე აღმოსავლურ-გერმანულ ლიტერატურაში, გფრ-ის ლიტერატურაში შეიძლება აღენიშნოთ ზოგიერთი მათგანი: ჰაინრიხ ბიოლის პიესა — „ერთი ყლუპი მიწა“ (1962), რომლის ფანტასტიკური სიუჟეტური წანამძღვარი მოგვითხრობს გლობალურ კატასტროფაზე, ხმელეთის მთლიანად გაქრობაზე; ჰანს ერიხ ნოსაქის რომანი — „ბოლო აჯანყების შემდეგ“ (1961); გერდ გაიზერის მოთხრობა — „ნასჩონდოს უღელტეხილთან“ (1960), არნო შმიტის უკვე ნახსენები რომანი — „სწავლულთა რესპუბლიკა“ (1957), „მიყრუებული სოფელი“, აგრეთვე „მთვარის ზედაპირი“ (1960) და „შავი სარკე“ (1951); ვოლფდიტრიხ შნურეს რომანი — „ჩვენი ქალაქის ხეივანი“ (1959), ჰაინც კრამერის ტექსტები — „ცხოვრება როგორც სამოთხეში“ (1964) და სხვ.

ეს ძალიან ფართო, მრავლისმომცველი თემაა, ამიტომ ამჯერად შევარჩიე თანამედროვე გერმანულენოვანი ანტიუტოპიური ლიტერატურის გდრ-ული შენაკადი. ანტიუტოპიური პროზა და რომანისტიკა გდრ-ის ლიტერატურაში შედარებით გვიანდელი, ახალი და, რაც მთავარია, შეუსწავლელი თემაა და ამდენად გაცილებით საინტერესო, ვიდრე დასავლეთგერმანული ანტიუტოპია, რაც ასე თუ ისე გამოკვლეულია.

ანტიუტოპიური ქანრის განვითარება და მომძლავრება ორგანულადაა დაკავშირებული ფანტასტიკის პრობლემასთან, რამეთუ ანტიუტოპია საერთოდ ფანტასტიკური ელემენტის მეშვეობით რეალიზდება, იგი ფანტასტიკის მასალით იგება, ამიტომ ფანტასტიკისა და ანტიუტოპიის გათიშვა ყოვლად შეუძლებელია.

ფანტასტიკას და ფანტასტიკურს სხვადასხვა მიზნები და ფუნქციები შეიძლება ჰქონდეს, და მათ შორის შემდეგი: სამყაროს უფრო ტოტალურად წვდომა ანდა, სხვაგვარად, სამყაროს წვდომის რადიუსის, განზომილებების განვრცობა და გაფართოება; სამყაროს ეპიკური ათვისების, დამორჩილების ასპექტების, პერსპექტივების გამრავალსახოვანება, საგნის არსის, კვინტესენციის უფრო ღრმა წვდომა. ფანტასტიკა, ფანტასტიკური ელემენტი ხელს უწყობს ლიტერატურას არ დარჩეს ემპირიული ფაქტის ზედაპირზე და ამით გააფართოს ემპირიული (მიმეტური, ყოფითი) რეალიზმის საზღვრები, გამოსახული სინამდვილე აქციოს ჰეშმარიტად (ნამდვილი და ჰეშმარიტი, ემპირიულად ნამდვილი და ესთეტურად ჰეშმარიტი არ არის იდენტური, ისინი ერთმანეთს არ ფარავენ) — კი არ მიბაძოს, დაამსგავსოს ნილულ სინამდვილეს, ემპირიას, არამედ წვდეს ამ სინამდვილის „ჰეშმარიტებას“, აზრს, მნიშვნელობას, ღირებულებას. ჰეშმარიტი, ესთეტურად ღირებული არიან არა მხოლოდ ხილული საგნები, არამედ აგრეთვე, ვიზიონები, აზრები, იდეები, ფიქრები, ოცნებები, სიზმრები, არაცნობიერიც ანდა ჰეშმეცნეულიც და ა. შ.

ფანტასტიკა, ფანტასტიკური, მაშასადამე, არის სამყაროს განზომილებათა ესთეტური გაშლა-განვრცობის, ეპიკური და საერთოდ მხატვრულ-ესთეტური პორიზონტის გაფართოების საშუალება — ფანტასტიკური, მაშასადამე, გამიზნულია სამყაროს წვდომა-ათვისების მთლიანობისათვის.

მაგრამ არსებობს ფანტასტიკის სხვადასხვა სახეები, ფანტასტიკის სახესხვაობანი. ფანტასტიკური ლიტერატურა საერთოდ არ არის ერთსახოვანი და ერთგვაროვანი, ის მოიცავს როგორც უტოპიებს, ასევე ანტიუტოპიებს, როგორც „საიენს-ფიქშენებს“ (science-fictions), ასევე რობინზონადებს. და ა. შ. მაგრამ მე ამჯერად მაინტერესებს არა სამეცნიერო თუ უტოპიური ფანტასტიკა, არამედ სწორედ ანტისამეცნიერო, ანტისციენტისტური ფანტასტიკა, რომელიც ანტიუტოპიურ ელემენტებს შეიცავს. ფანტასტიკურ ლიტერატურაში ამ ნაკადს პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ ჰო ფ მ ა ნ ი ს ე უ ლ ი ხ ა ზ ი.

მაშასადამე, მე მაინტერესებს არა თანამედროვე სამეცნიერო-ტექნიკური ზღაპრის ის სახეობა, რომელშიაც აღიწერება ბუნების მეცნიერებათა და ტექნიკის მეშვეობით შექმნილი კომფორტის (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით) განვითარებისა და სრულყოფის ფანტასტიკური შესაძლებლობანი, არამედ, პირიქით, ანტიუტოპიის ის სახესხვაობა, რაც გღრ-ის ლიტერატურაში 70-იან წლებში წარმოიქმნა და რომელიც, მართალია, ჯერჯერობით ჩანასახოვანია, მაგრამ მზარდი და განვითარებადი. სციენტისტური, ცივილიზატორული, ტექნიკის-

ტური, ტექნოკრატიული ტენდენციების გროტესკული გადაჭარბებით გვიჩვენებს დაპროგრამებული და კომპიუტერიზებული სამყაროს სტერილობისა და უაღმამიანობის ხიფათს (ანა ზეგერსი, კრისტა ვოლფი, იური ბრეზანი, ირმტრაუდ მორგენერი, გიუნტერ კუნერტი, გიუნტერ დე ბრონი და სხვები).

მე არ მაინტერესებს ბუნებისმეტყველურ-ტექნიკური უტოპიები, სამეცნიერო პროგრესის რწმენაზე დამყარებული მომავლის სურათები, ე. ი. („საიენს ფიქშენები“ (science-fictions)).

მაშასადამე, ჩემი ყურადღების არედან გამოდის როგორც ტომას მორუსის, ასევე ყიულ ვერნის ხაზი.

ჩემთვის საინტერესო პროზა, პირიქით, აბსურდამდე დაიყვანს სციენტაზმს, ტექნოკრატიულ ოპტიმიზმს, მანქანების გაღმერთებას, მიანიშნებს ეკოლოგიურ კრიზისზე, დასცინის თანამედროვე ბუნებისმეტყველთა მისწრაფებას — შექმნან ისეთი მანქანები და აპარატები, რომლებიც ადამიანის ყველა მოღვაწეობასა და ფუნქციას იკისრებენ, თვით სქესობრივ აქტსაც კი. ეს პროზა ეხება, მაშასადამე, სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის ნეგატიურ შედეგებს.

რასაკვირველია, გდრ-ის ლიტერატურაში არსებობს ოდენობრივად ძლიერი უტოპიური ნაკადიც, მაგრამ ეს ჩემი თემა არ არის⁶⁶.

ჩემთვის საინტერესო ფანტასტიკური ნაკადის თავისებურ მანიფესტად და საპროგრამო ნაწარმოებად შეიძლება მივიჩნიოთ ანა ზეგერსის „შეხვედრა მოგზაურობისას“, რომელშიც სხვათა შორის შემდეგსაც ვკითხულობთ: „რაც ადამიანებს პირწმინდა ფანტაზია ჰგონიათ, ნამდვილად ზოგჯერ ნაღდი სინამდვილის ნატეხია“ — ამას ამბობს ე. თ. ა. პოფმანი⁶⁷.

ანდა: „...სიძნელე ისაა, რომ ყველას სხვადასხვაგვარად გვესმის „სიმაართლე“ და „სინამდვილე“. უმეტესობას მართალი მხოლოდ ის ჰგონია, რაც ემპირიულად ნამდვილი, ხილული და ხელშესახებია — როგორც კი სინამდვილე სიზმარულში გადადის (სიზმარი განა სინამდვილის ნაწილი არ არის?! მაშ, რა არის?!), მკითხველებს ნირი წაუხდებათ ხოლმე“ — ამას ამბობს კაფკა⁶⁸.

ა. ზეგერსის 1966 წელს დაწერილ ერთ-ერთ წერილში ვკითხულობთ: „...რომანები, მოთხრობები და ასე შემდეგ წარმოიქმნებიან ნაწილობრივ გამოცდილებიდან, ნაწილობრივ გამოგონებიდან. ისინი არა მხოლოდ და არა უშუალოდ ასახავენ სინამდვილეს — რემბრანდტის ანდა პოლბაინის (...) პორტრეტი ანარეკლი ხომ არ არის. ანდა პირიქით: ანარეკლი არ არის ავტოპორტრეტი. სინამდვილის გარეშე არ არსებობს ხელოვნება, მაგრამ ხელოვანი ფანტაზიასაც ხომ საჭიროებს?“

საინტერესოა ანა ზეგერსის კიდევ ერთი გამონათქვამი: „მე იმ აზრისა ვარ, რომ სინამდვილე უბრალოდ ის კი არ არის, რაც თვალში გვეცემა და, მაგალითად, რასაც ფოტოსურათზე ანდა სარკის ანარეკლში დავინახავთ; აგრეთვე სიზმრები, აზრთა ფანტასტიკური გადახლართვანი. სურვილები და ა. შ. მიეკუთვნებიან სინამდვილეს. აბა, სხვას რას უნდა მივაკუთვნოთ ყოველივე ეს?“

მკითხველის უურადღებას მივაქცევ მხოლოდ რამდენიმე ნაწარმოებს, რომლებიც ამ ნაკადის მთავარ ტენდენციას გამოხატავენ. ესენია: ანა ზეგერსის „არამიწიერთა თქმულებანი“ (1970), კრისტა ვოლფის „ხვადი კატის ახალი ცხოვრებისეული შეხედულებანი“ (1970) და „ცდა საკუთარ თავზე“ (1972), იური ბრეზანის „კრაბატი“ (1976), ირმტრაულ მორგნერის „გუსტავ მსოფლიო მოგზაურის საოცარი მოგზაურობანი“ (1972), გიუნტერ კუნერტის „ზღაპრული მონოლოგი“ (1973) და გიუნტერ დე ბროინის „სქესის გაცვლა“ (1980).

ყველა ამ ნაწარმოებს აქვს სტრუქტურული თვალსაზრისითაც რაღაც პარაბოლური (პარაბოლური სიუჟეტები, პარაბოლური გამომსახველი საშუალებანი), თუმც ისინი წმინდა პარაბოლებს არ წარმოადგენს.

ლიტერატურის ამ ნაკადს უპირატესად იმპულსს აძლევს სამი მწერალი: ე. თ. ა. ჰოფმანი, ჟან პაულ რიჰტერი და ფიოდორ დოსტოვესკი.

შემთხვევითი არ არის, რომ ბოლო ხანებში გდრ-ის ლიტერატურაში „დაბაიჯებს“ „მოჩვენებების ჰოფმანი“. ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ არა მხოლოდ მისი ნაწარმოებების ადაპტაციებსა და პაროდებს, ანდა ნაწარმოებებს, რომლებშიც იგი პერსონაჟადაა გამოყვანილი, არამედ აგრეთვე თხზულებებს, მის ცხოვრებასა და შემოქმედებას რომ ეხებიან. აქ მხოლოდ ზოგიერთს ვახსენებ: ანა ზეგერსის უკვე ნახსენები „შეხვედრა მოგზაურობისას“, კრისტა ვოლფის „ხვადი კატის ახალი ცხოვრებისეული შეხედულებანი“, ფრანც ფიუმანის ნამუშევრების სერია ჰოფმანზე: „ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანი“ — გდრ-ის ხელოვნებათა აკადემიაში წარმოთქმული სიტყვა (1976), „ერნსტ თეოდორ ვილჰელმ ამადეუს ჰოფმანი“. რადიოში წარმოთქმული მოხსენება (1976), „ფროილიან ვერონიკა პაულმანის პირნას გარეუბნიდან, ანუ ცოტა რამ საზარელის თაობაზე ე. თ. ა. ჰოფმანის შემოქმედებაში“ (1979), „პაწია ცახესი ცინობერად წოდებული“ — ბოლოსიტყვაობა (1978) და სხვ.

70-იან წლებში გდრ-ის ლიტერატურაში დასტურდება ჰოფმანის ახალი რეცეფციის წარმოქმნა, უფრო მეტიც, შეიმჩნევა ჰოფმანის თავისებური რენესანსი.

შემთხვევითი არც ის არის, რომ ბოლო ხანებში გდრ-ში საგრძნობლად გაიზარდა ინტერესი ჟან პაულ რიჰტერის შემოქმედებისა და პიროვნებისადმი. აქ შეიძლება დავასახელოთ გიუნტერ დე ბროინის რომანი — „ჟან პაულ ფრიდრიჰ რიჰტერის ცხოვრება“, ვოლფგანგ ჰარიჰის წიგნები ჟან პაულზე: „ფილოსოფიური ეგოიზმის კრიტიკა. გამაგრებული დამატებაში ტექსტებითა და წერილების ნაწყვეტებით“ და „ჟან პაულის რევოლუციური შემოქმედება. მისი ჰეროიკული რომანების ახალი ინტერპრეტაციის ცდა“. შემთხვევითი არ იყო აგრეთვე იოჰანეს ბობროვსკის ინტერესი ჟან პაულ რიჰტერისადმი. მან საგანგებოდ გამოსცა კიდეც ჟან პაულის ერთ-ერთი ნაწარმოები.

ჟან პაულის კვალი ჩანს აგრეთვე ირმტრაულ მორგნერის მონტაჟურ რომანში — „ტრუბადურა ბეატრიცში“.

...ანა ზეგერსის „არამიწიერთა თქმულებებში“ აშკარაა ანტიუტოპიური ტენდენციები. ორი მზვერავი (ასტრონავტი თუ კოსმონავტი) სხვადასხვა დროს ჩამოდის რომელიღაც პლანეტიდან დედამიწაზე. პირველი არამიწიერი რეფორმაციისა და გლეხთა ომების მძიმე ეპოსად მოჩნდა ჩვენს პლანეტაზე, მეორე კი 30-წლიანი ომების სისხლისღვრასა და ქაოსში ამოყოფს თავს. ორივენი „ბედნიერი“ ვარსკვლავიდან არიან წარმოშობით, სადაც ტექნიკა დიდადა განვითარებული და ცივილიზაცია მაღალ დონეზე დგას („იყენებენ (...) გონებასა და ხელებს, რათა შექმნან ტრანსპორტი, ხიდები, რეაქტიული ძრავები, ყველაფერი, რაც სასარგებლოა“) ⁶⁹. მაგრამ ამ არამიწიერთ არა აქვთ მშვენიერების გრძნობა, ესთეტიკური მოთხოვნილება და ისინი საერთოდ არ იცნობენ ხელოვნებას. „ბედნიერ“ ვარსკვლავზე განუყოფლად ბატონობს მეცნიერება, ცივილიზაცია, მაგრამ იქ წარმოდგენაც არა აქვთ კულტურაზე, ხელოვნებაზე, და მეორე არამიწიერი, უკიდურესი ადამიანური ტანჯვისა და მატერიული გაჭირვების მიუხედავად, სამულამოდ რჩება დედამიწაზე ხელოვნების გულისათვის.

მიშველი რაციონალიზმისა და სარგებლიანობის პრინციპში ჩაბუდებულია ადამიანურობის დაკარგვის ხიფათი, მწერალი აფრთხილებს კაცობრიობას, რომ ადამიანთა ცხოვრებაში სარგებლიანობის ეფექტი არ უნდა იყოს გადამწყვეტი.

ვარსკვლავი, საიდანაც არამიწიერი ჩამოვიდნენ, ასიმბოლურებს მომავალს. ანა ზეგერსი აფრთხილებს კაცობრიობას: თანამედროვე სამყაროს შეუჩერებელი მოძრაობა ტექნიკის სრულქმნისაკენ კაცობრიობას სულ უფრო და უფრო ამორებს ადამიანურისაგან; ეს განვითარება შეიძლება საბედისწერო აღმოჩნდეს, თუკი მას თვითდინებაზე მივაგდებთ: თუ ჩვენ ამ განვითარებას არ მოვაწესრიგებთ, მაშინ ერთხელაც იქნება ჩვენც აღმოჩნდებით ზეგერსის მიერ აღ-

წერილ ვარსკვლავზე, სადაც ყველაფერია, გარდა კულტურისა და ხელოვნებისა.

ძალიან საინტერესო და საგულისხმოა ამ მხრივ კრისტა ვოლფის ორი ფანტასტიკური მოთხრობა — „ხვადი კატის ახალი ცხოვრებისეული შეხედულებანი“ და „ცდა საკუთარ თავზე“.

პირველ მოთხრობაში საცნაურია როგორც ე. თ. ა. ჰოფმან-ს, ასევე ფილოლო დოსტოევსკის „ხმები“. ჰოფმანზე უკვე სათაურშივეა მინიშნება და მთელი ნაწარმოებიც წარმოადგენს ჰოფმანის „ხვადი კატა მურის“ თავისებურ ადაპტაციას თუ პაროდის (ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით). კრისტა ვოლფის ხვადი კატა მაქსი თეითონვე ამყარებს თავის მიმართებას ჰოფმანის ხვად კატა მურთან და ამით ვოლფის მოთხრობას აკავშირებს ჰოფმანის რომანთან: „როგორც ჩემი დიდი წინაპარიც, ხვადი კატა მური, რომელსაც მე ტყუპის ცალივით ვგავარ და რომლიდანაც პირდაპირი ხაზით მოვმდინარეობ, თავისი ჩვეული თავაზიანი, მართალია, მეცნიერულად არცაღუ მთლად გამართლებული, მანერით, იტყოდა ხოლმე...“⁷⁰ და ამას მოჰყვება ციტატა ჰოფმანის რომანიდან.

მეორე მხრივ, თვალში საცემია კრისტა ვოლფის ამ მოთხრობისა და დოსტოევსკის „იბატაკქვეშური ჩანაწერების“ ზოგიერთი ადგილის ურთიერთდამთხვევა (როგორც ცნობილია, დოსტოევსკი პოზიტივიზმის უკომპრომისო მოწინააღმდეგე იყო — ის იბრძოდა თავის თხზულებებში ბუნების მეცნიერებათა უსულო კულტის, ცხოვრების მექანიზმების, მისი რეგლამენტირების და ცხოვრებაში, ეთიკაში ბუნებისმეტყველური შეთოდის გამოყენების წინააღმდეგ).

კ რ ი ს ტ ა ვ ო ლ ფ ი

დ ო ს ტ ო ე ვ ს კ ი

„დიახ, თქვა დრ. გვიდო ჰინც-მა (35 წ.), კიბერნეტიკულმა სოციოლოგმა, უნარიანმა, მაგრამ გამოუცნობმა კაცმა: იმის ნაცვლად, რომ მოვითმინო იდეალური და მატერიალური საწარმოო ძალების ფუჭი ფლანგვა, რაც კონტროლს დაუქვემდებარებელი ამ სულიერი არსებიდან გამომდინარეობს (აქ ძალების ფუჭ ფლანგვაში სხვათა შორის იგულისხმება აგრეთვე, მხატვრული ლიტერატურის შექმნაც. ნ. კ.), უმჯობესი

„აქედან გამომდინარე, საკმარისია ბუნების ამ კანონების აღმოჩენა, და ადამიანი თავის საქციელზე პასუხს აღარ აგებს და მისი მდგომარეობა უაღრესად შესუბუქდება. ადამიანის ყველა საქციელი თავისით გაანგარიშებული იქნება მაშინ ამ კანონების მიხედვით, მათემატიკურად, ლოგარითმების ცხრილის მსგავსად, 108.000 ათასამდე და შეტანილი იქნება კალენდარში“⁷² იქვე: „მართლაცდა, ოდესმე რომ აღმოა-

იყო წინასწარ შეგვედგინა ადამიანის ცხოვრების ყოველი სიტუაციისათვის ოპტიმალური ვარიანტების, რამდენადაც კი შესაძლებელია, უხარვეზო ცნობარი და სახლმმართველობის საშუალებით ყოველი ოჯახისათვის მიგვეწოდებინა“⁷¹.

„ეს დაუჭერებელი ჩანს, მაგრამ ნამდვილად ასეა — ამას ვამბობ ჩემი მომავალი მკითხველებისათვის სხვა გალაქტიკებიდან — რომ ადამიანთა შორის თვით ჩვენი საუკუნის ჩათვლითაც კი დამყარებული იყო უნიათო, დიახ მისტიკური დამოკიდებულება ამ პერიოდისადმი; ამის შედეგი იყო უწესრიგობა, დროის ფლანგვა, ძალთა არაეკონომიური ცვეთა. სწორედ ამ დროს დააკმაყოფილა მაჯასი-მ (მაქსიმალური სხეულებრივი და სულიერი ჯანმრთელობის სისტემამ, ნ. კ.) გადაუდებელი მოთხოვნისება, შეიმუშავა რა უთანადროულესი გამოთვლითი ტექნიკის გამოყენებით რაციონალური ცხოვრების წესის ლოგიკური, გვერდაუფლელი, ერთადერთი სწორი სისტემა“⁷⁴.

კრისტა ვოლფის მოთხრობაში ერთი კიბერნეტიკოსის აზრებს თავისი კომენტარებით გვიზიარებს ხვადი კატა მაქსი: „ეს შესანიშნავი იდეაა. რამდენი ძალა, ახლა უსარგებლო ტრაგედიებში რომაა დაბანდებული, გამოთავისუფლდებოდა მატერიული დოვლათის წარმოებისათვის, რაშიაც კაცობრიობა, როგორც ცნობილია, ხედავს თავისი არსებობის საკუთრივ მიზანს (ეს ის ფაქტია, რაშიც მე სამი ყოველდღიური გაზეთის რეგულარული კითხვით ვრწმუნდები). ადამიანური პრობლემების მცირეოდენი გასქემატიურებით ეს ცნობარი შეძლებს მოიცვას მარგი ქმედების შემადგერხებელი თითქმის ყველა ფაქტორი და მიგვითითოს საკითხის პოზიტიურ გადაწყვეტაზე, ამით სამეცნიერ-

ჩინონ ყველა ჩვენი სურვილისა და ჰირვეულობის ფორმულა, ე. ი. რაზე არიან დამოკიდებული, რაკანონებით წარმოიქმნებიან, როგორ ვრცელდებიან, საით მიისწრაფიან ამადამ შემთხვევაში და ა. შ., ე. ი. თუ აღმოაჩენენ ნამდვილ მათემატიკურ ფორმულას, — მაშინ ადამიანს ხომ იმავე წუთში გაუქრება ყოველგვარი სურვილი“⁷³.

რო-ტექნიკური პროგრესი ათეული წლებით დაჩქარდებოდა და კაცობრიობას შეეძლებოდა ეცხოვრა უკვე მომავალში“ 75.

აქ აშკარაა ანტიუტოპიური ტენდენცია! სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესი თვითმიზანი როდია. კრისტა ვოლფი რადიკალურად სვამს კითხვას: საით და რისთვის?

კრისტა ვოლფი აფრთხილებს ადამიანებს, რომ ადამიანი დაკარგავს ადამიანურობას, თუკი ეპოქის ტექნოკრატიული და სციენტისტური ტენდენციები უკონტროლოდ და უკორექტივოდ განვითარდებიან. არ შეიძლება მდგომარეობის ისე წარმოდგენა, და ამას აშკარად გვაგარძნობინებს მწერალი ქალი, თითქოს ეს ყველაფერი მხოლოდ დასავლურ სამყაროს ეხება და ჩვენ განზე ვრჩებით. ეს იქნებოდა თავის მოტყუება. ჩვენ მსოფლიო პროცესისაგან ჩინური კედლით არა ვართ გამოთიშული. სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია გლობალურია და ის მოიცავს ყველა ინდუსტრიულ ქვეყანას — მისი უარყოფითი შედეგები აღწევენ განუვითარებელ სახელმწიფოებამდეც.

„უპრეკლეს ყოვლისა, მას თავისი ცხოვრების არც ერთ წუთს, ამაზე შემიძლია თავი დავდო, არ ავიწყდება კიბერნეტიკა, რომლის ძირითადი ცნებები, ცხადია, არც ჩემთვის არის უცხო ხილი, რამდენჯერ მომისმენია მისგან, რომ მხოლოდ კიბერნეტიკას ძალუძს მიაწოდოს მას ყველა ადამიანური უბედური შემთხვევის (ყველანაირი წარმოსადგენი კომბინაციებითურთ) აბსოლუტურად სრული სია, რაც მას, როგორც თვითონ ამბობს, სასწრაფოდ ესაჭიროება, რათა თუნდაც ერთი ნაბიჯით წაიწიოს წინ. და ვინ უწყის უკეთ, ამბობს ხოლმე იგი, რომ „ტოდაბე“ (ტოტალური ადამიანური ბედნიერება, ნ. კ.) უტოპიად დარჩებოდა — დიახ, იმეორებს ხოლმე იგი, უტოპიურ ფანტასტიკად, რომ არ არსებულებოდა ეს შესანიშნავი ინსტრუმენტი, კომპიუტერი!“ 76.

აქ კრისტა ვოლფი პროტესტს აცხადებს კიბერნეტიკის უზურპატორული პრეტენზიების წინააღმდეგ ადამიანის სფეროში.

კიბერნეტიკულად და ტექნოკრატიულად ორიენტირებული ხვადი კატა მაქსი თავს რაციონალიზმის მომხრედ აცხადებს: „დიახ, მე ადამიანი რომ ვყოფილიყავი, თავს გადავდებდი, ისევე როგორც ჩემი პროფესორი, ყველაფრის შემმეცნებელი, ყველაფრის ამხსნელი, ყველაფრის მომწესრიგებელი რაციოს ტოტალური გავრცელებისათვის!“ 77

„ტრაგედიის ლაკვიდაცია, აი, რაზე მუშაობენ აქ“ 78 — ეს ნიშნავს, ადამიანი მანქანებისა და აპარატების საშუალებით უნდა განთავისუფლდეს გარძნობებისაგან, „სისუსტეებისაგან“, ადამიანური ტანჯვისაგან, სიყვარულისაგან და მელანქოლიისაგან, სიცილისა და ტირილისაგან, აღლეუებისაგან, პოეზიისაგან, განწყობილებებისაგან, აგ-

რეთვე სჯლისგანაც. ადამიანურ ცდომილებათაგან, იმისგან, რაც მეორე მოთხრობაში „ქვის ხანის მიაზმებელ“ იწოდება. („დრ. ფეტბაკს წვრილი ულვაშები აქვს, რომლებიც ცმუქავენ, როცა დოქტორი იცინის, ხოლო ფეტბაკი იცინის, როცა დოქტორი ამბობს: ამას მეც ვამჩნევო, ისეთი უბრალო პრაქტიკოსი როგორიც მე ვარო (მართლაც, ფეტბაკი თეორიული თვალსაზრისით ჩემს პროფესორს კოჭამდეც ვერ შეწვდება), რომ სული რეაქციული ქიმერააო, რამაც კაცობრიობას ბევრი უსარგებლო ტანჯვა მოუტანაო და, სხვათა შორის, შესაძლებელი გახადა მეურნეობის ისეთი არაპროდუქტიული დარგების შემოსავლიანი არსებობა, როგორცაა ბელეტრისტიკაო“) 79. ხვადი კატა მაქსი „ფილოსოფოსობს“: „ეს დაკვირვება ამაგრებს ჩემს თეზას, რომ ღიმილი და ტირილი კაცობრიობის განვითარების ისტორიის ინფანტილური გადმონაშთია და ამ ჯიშის მომწიფებული ეგზემპლარების მიერ დაახლოებით 25 წლის ასაკში უკუგდებულ უნდა იქნას, ისე, როგორც ხვლიკი იშორებს ხოლმე დაზიანებულ კულს“ 80, რადგან ყოველივე ეს უსარგებლოა — სასარგებლო თუ სარგებლობის მომტანი ცხოვრება—აი, რა უნდა იყოს ჩვენი მიზანი, ეს არის ტოდაბე — ტოტალური ადამიანური ბედნიერება. „მაშინდა მივხვდი“ — ამბობს კიბერნეტიკის ტრფიალი ხვადი კატა მაქსი, — „ეს უშიშარი მამაკაცები, რომლებსაც სურთ, კაცობრიობა ტრაგედიის იძულებსაგან გაათავისუფლონ, იძულებული არიან თავი ტრაგიკულ გართულებებში ჩაიგდონ. გადამწყვეტი ნაბიჯი ტოდაბესაკენ შეიძლება კაცობრიობის დიდი ნაწილის უმწიფარობის გამო მხოლოდ იძულებით გადაიდგას“ 81.

ქრება ბუნებასთან უშუალო კონტაქტი, კავშირი და სიახლოვე სხვა ადამიანებთან. ადამიანი ზედმეტი გამხდარა — მას ანგარიში აღარ უნდა გაეწიოს, მის ადგილს იკავებენ საგნები, მანქანები და აპარატები. ამ მიმართულებით კრისტა ვოლფის ამ მოთხრობაში ვხვდებით ბრწყინვალე გონებამახვილურ-ირონიულ ადგილებს, მაგალითად: „ჩემი პროფესორი ბოლო ხანებში ყოველთვის ძალიან გვიან ბრუნდება შინ, თუკი საერთოდ ბრუნდება, და ქალბატონი ანიტა, ბუნებრივია, ეკითხება მას, დღისითა და ღამით რას ჩირთიფირთობო? ურთულეს გაანგარიშებებში ვარ ჩაფლულიო, პასუხობს ჩემი პროფესორი, და ჩემი პატარა კომპიუტერი ინსტიტუტში მჭირდებაო, რომელთანაც ზოგჯერ ღამეს ვათევო. — გაამოს, გაამოს, — ეუბნება გაბრაზებული ქალბატონი ანიტა, ისე რომ ვერც კი ამჩნევს, რომ მუშაობის ახალი ფაზა მისი ქმრის ნერვებს ძენძავს“ 82.

საინტერესოა კიბერნეტიკოს რუდოლფ ვალტერ ბარცელის შინაგანი მონოლოგი, მიმართული ქალიშვილ რეგინე ბეკელმანისადმი,

რომელსაც ზედმეტ სახელად მალცკაყეს ეძახიან: „მაშინ თქვენ მალცკაყე კი აღარ იქნებით. არამედ რეფლექსური არსება, როგორც ყველა სხვა. და სიამაყეს ჩამოვაცილებ როგორც მეორეხარისხოვან თვისებას, და შენი უნდილი ქერა მოტოციკლეტისტი ნაცვლად მაჯას ი-ზე დაგაქორწინებ. მეჩვარე ჰაინრიჰი (ასე პქვია ბარცელის კომპიუტერს, ნ. კ.) იქნება და იმ უტიფარ ბოთესაც მოვათვინიერებ. პოზიტიური იქნება იგი, სალახანა, დაუნდობლად პოზიტიური...“⁸³

ერთხელ კიბერნეტიკოსი ბარცელი ეუბნება თავის ხვად კატას: „მაქს, მითხრა მან, მაქს, გიხაროდეს, რომ ადამიანი არა ხარ“⁸⁴.

თუკი საზოგადოება შეუზღუდავად და უკონტროლოდ ტექნოკრატიისა და მანქანური ცივილიზაციის გეზით განვითარდა, მაშინ თანდათან გაქრება ადამიანში შემოქმედებითი საწყისი, შემოქმედებითი დერია: „კონფერენციამ, რომელიც პროფესორ რ. ვ. ბარცელის დაქინებით შეიკრება, ხმის უმრავლესობით გადაწყვიტა, რომ შემოქმედებითი აზროვნება ადამიანურ სფეროს მიეკუთვნება და მას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში უნდა გაეწიოს პროპაგანდა; მაგრამ სამეცნიერო ექსპერიმენტების მიზანდასახულობის შემთხვევაში მას შეიძლება ანგარიში არ გაეწიოს“⁸⁵.

მთელი ეს მოთხრობა შესრულებულია ირონიულ-პაროდული სტილით.

ერთხელ გოეთეს პაროდირებაც ხდება, მაგრამ პაროდისიის ობიექტი აქ გოეთე კი არ გამოდის საბოლოოდ, არამედ კიბერნეტიკის აბსოლუტური პრეტენზიები: „და მე შემიძლია ვთქვა, მე ვესწრებოდი“⁸⁶ — ამას ამბობს ხვადი კატა მაქსი კიბერნეტიკოსთა ერთ-ერთ შუალამის სხდომასთან დაკავშირებით (გავიხსენოთ გოეთეს სიტყვები, რომლებიც მან 1792 წლის 19 სექტემბერს ვალმის კანონადის შემდეგ ჩაიწერა: „აქედან და დღეს იწყება მსოფლიო ისტორიის ახალი ეპოქა, და თქვენ შეგიძლიათ თქვათ, თქვენ ამას ესწრებოდით“⁸⁷).

რასაც კრისტა ვოლფი თავის მეორე მოთხრობაში გვიჩვენებს, მომავლის სასურველი სურათი კი არ არის, არამედ საზარელი ფუტუროლოგიური კოშმარი.

„ემპეი არ არის, ექსპერიმენტმა იმედი გაგვიმართლა, თქვენ, პროფესორო, ამ საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი ადამიანი ბრძანდებით“⁸⁸. ასე იწყება მოთხრობა „ცდა საკუთარ თავზე“. ამ პროფესორმა აღმოაჩინა „პეტერსენის მასკულინუმ 199“, რომელიც „ურისკოდ და არასასურველი შედეგების გარეშე ქალს მამაკაცად“ აქცევს.

მოთხრობაში ირონიულადაა აღწერილი ერთი მეცნიერი ქალის სციენტისტური იდიოტიზმი, რომელიც აღწერილად გახარებულა, რომ იგი — ყოფილი ქალი — მამაკაცად აქციეს და მან თავს აუკრ-

ძალა „მწუხარება როგორც დროისა და ენერჯის უნაყოფო ხარჯვა“⁸⁹, რადგან ეს ყველაფერი მას სამეცნიერო ეპოქისათვის, მეცნიერული რევოლუციისათვის შესაფერისად მიაჩნია. მისი აზრით, ეს იმიტია „გამართლებული“, რომ „ცნობისმოყვარეობა (...) ქალებისა და კატების ნაკლია, იმ დროს, როცა მამაკაცი შემეცნებას დახარბებული და ცოდნას მოწყურებულია“⁹⁰; ყველაფერს რომ თავი დაეანებოთ, ეს რენტაბელურიცაა!

აქ კრისტა ვოლფი დასცინის მოდურ მისწრაფებას ყოველგვარი ხელოვნურისადმი და ათასგვარი „მეტამორფოზისადმი“ (პლასტიკური ოპერაციები, სხვადასხვა ორგანოების ტრანსპლანტაციები და ა. შ., რაც ბუნებრიობისა და ბუნების წინააღმდეგაა მიმართული.

ბუნებას სახიფათოდ „ანჯღრევენ“ (იგულისხმება ხელოვნური გულის, ხელოვნური ტვინის, ხელოვნური სასქესო ორგანოებისა და, საერთოდ, ხელოვნური ადამიანის „დამზადება“) და ფიქრობენ, რომ ეს ადამიანს ტოტალურ ბედნიერებასთან აახლოვებს — ნამდვილად კი საბოლოო და ტოტალური „გამარჯვება“ ადამიანისა ბუნებაზე ადამიანის წინააღმდეგ შემოტრიალდება და ეს იქნება ფაქტიურად ადამიანისა და ადამიანურობის ტოტალური დამარცხება.

ამას წერს და ამ საშიშროებას უჩვენებს კრისტა ვოლფი ადამიანებს.

ნაწარმოების პირველ პირში მთხრობელი, ყოფილი ქალი გვაუწყებს: „დღეს ორშაბათია, 1992 წლის 19 თებერვალი“⁹¹. კრისტა ვოლფის ამ მოთხრობას თემატურად ნაწილობრივ უახლოვდება გიუნტერ დე ბროინის მოთხრობა — „სქესის გაცვლა“. ამ მოთხრობაშიც სატირიზებულია ჩვენი ეპოქის ცივილიზატორული და სციენტისტური ტენდენციები და ბუნებისმეტყველურ მეცნიერებათა გატაცება ყოველივე ხელოვნურით.

შეყვარებული ცოლ-ქმარი: კარლ ბრაუერი და ანა ბრაუერი ერთმანეთს სქესს გაუცვლის — კარლი ხდება ქალი და ანა — მამაკაცი და ამიერიდან იწყება მათი უსიხარულო, უსიამოვნებით აღსავსე, უცნაური, მაგრამ მეცნიერებისათვის ფრიად საინტერესო ცხოვრება. ბოლოს მათი ოჯახი ინგრევა.

ამ მოთხრობაში ერთ-ერთ პერსონაჟზე ნათქვამია: „ამ კაცისათვის არსებობდა მხოლოდ თავისი სამუშაო, ადამიანებს მხოლოდ ამ სამუშაოს დანამატად მიიჩნევდა“⁹².

მეორეგან ამავე მოთხრობაში ვკითხულობთ: „...იუწყებოდა იმ ბედნიერი ხანის დადგომას, რომელშიც კლასობრივ და რასობრივ განსხვავებასთან ერთად სქესთა შორის სხვაობაც უნდა მოსპობილიყო“⁹³.

...იური ბრეზანმა თავის რომანში — „კრაბატი“ გამოიყენა სორ-ბული თქმულება ხალხურ გმირზე კრაბატზე, რათა მოეხდინა ფოლკლორული მასალის აქტუალიზება, რათა გადამეშავებული და ტრანსფორმირებული ხალხური თქმულების „ნიადაგზე“ უაღრესად თანადროული პრობლემები „დაემყნა“⁹⁴.

აქამდე განხილულ ნაწარმოებთაგან განსხვავებით იური ბრეზანის „კრაბატი“ შეიცავს როგორც უტოპიურ, ასევე ანტიუტოპიურ ელემენტებს (უკვე ზღაპარს უდევს საფუძვლად უტოპიური ელემენტი: კრაბატი ხომ ნეტარი ქვეყნის მოსაძებნად მიდის!), მაგრამ უტოპიური ელემენტიც იური ბრეზანის მიერ ირონიულადაა გაუცხოებული.

მე ამ შემთხვევაში მაინტერესებს რომანის ანტიციენტისტიური და ანტიუტოპიური მოტივები. რასაკვირველია, ეს მოტივები ვერ ამოწურავენ რომანის მთელს თემატურ მრავალფეროვნებას, მაგრამ ისინი ალბათ ნაწარმოების ყველაზე მნიშვნელოვანი და ყველაზე აქტუალური მოტივებია და ანგარიშგასაწევა ის გარემოებაც, რომ ხალხურ ზღაპარში ეს ტენდენციები არ ჩანს, ისინი რომანში მთლიანად ავტორის მიერაა შეტანილი...

მეწისქვილე იაკუბ კუში მოგვითხრობს ერთ ქვეყანაზე, სადაც ყველანი მდიდრულად, დიდი კომფორტით, ყოველგვარი ტექნიკურ-მეცნიერული სიახლეებითა და საშუალებებით აღჭურვილნი ცხოვრობდნენ, მაგრამ მათ აღარ ჰქონდათ ბუნებრივი ტყეები, ბუნებრივი სასმელი წყალი, აღარ ჰქონდათ ზღაპრები, ოცნებები, სასწაულები — ყველაფერს ისინი ყიდულობდნენ მცირე დოზებით (ეს ქვეყანა ჩამოკავეს ანა ზეგერსის იმ ვარსკვლავს, რომელზედაც არ იყო ხელოვნება).

ირმტრად მორგნერის მოთხრობა თუ მცირე რომანი — „გუსტავ მსოფლიო მოგზაურის საოცარი მოგზაურობანი“, ერთი მხრივ, პაროდიაა მიუნჰაუზენის საოცარ თავგადასავლებზე, ხოლო, მეორე მხრივ, სვიფტის „გულივერის მოგზაურობებზე“.

მორგნერის ეს ნაწარმოები შეიცავს ძლიერ ანტიუტოპიურ ტენდენციებსა და ელემენტებს, განსაკუთრებით VI და VII თავები (მოგზაურობანი).

¹ თავიანთი მეექვსე მოგზაურობისას გუსტავი და მისი მეგობრები ოიგენი და ალოისი მოხვდებიან მარადიული ყინულის კუნძულზე, ანუ ფრიგიდერიაზე. აქ ისინი შევლენ რესტორანში.

¹ „რესტორანში, რომელშიაც მუსიკა უკრავდა, ჩვენ დავიქირავეთ თამბაქოს წვევის აპარატი. ეს გონიერი მანქანა, რომლის აგების ლიცენზიის შეძენა მე დაქინებით ვურჩიე ჩემი მშობლიური ქალაქის სახარატო ჩარხების მშენებელ ქარხანას, სახალხო საკუთრებას რომ წარმოადგენს, რათა მას ეს ჰკვიანი მანქანა სერიულად გამოეშვა ფარ-

თო მოხმარების საქონლის დამზადების გეგმის შესასრულებლად, დიახ, ეს გონიერი მანქანა ადამიანებს ფართო მასშტაბით ათავისუფლებდა თამბაქოს წვევის სამუშაოსაგან. ამით ადამიანს შესაძლებლობა ეძლეოდა ერთდროულად მოეწია ორი, ექვსი, ათი, სამოცი და უფრო მეტი სიგარეტი, მას შეეძლო შესაბამისად მრავალი სიგარა და ჩიბუხი ანდა ბევრი სიგარა, ერთდროულად სიგარები და ჩიბუხები ეწია. აპარატი ღირდა საათში ერთი ყინულის მარკა. ჩვენ ნახევარი საათით დავიჭირავეთ იგი და ამ დროს არხეინად შევექცეოდით ბოთლ პურის არაყს. უფრო მდიდარი კლიენტები თვითონ კი არ სვამდნენ, არამედ ქირობდნენ მსმელ მანქანას. შეიძლებოდა მჭამელის, მოცეკვავის და მუსიკის მსმენელის დაჭირავენაც, ანდა ისეთი აპარატის გამოყენება, რომელიც ადამიანს ათავისუფლებდა ცხოვრების მთელი ტვირთისაგან ძილის ჩათვლით. სერვისი ფრიგიდერიაში მაღალგანვითარებული იყო“⁹⁵.

ეს არის ბრწყინვალე სატირა, მიმართული ავტომატებისა და „ჰკვიანი“ მანქანების წინააღმდეგ, რომლებიც მზად არიან ადამიანი „გაათავისუფლონ“ ყოველგვარი ფუნქციისა და მოღვაწეობისაგან.

ირმტრაუდ მორგენერი აკრიტიკებს იმ მეცნიერთა სიბეცეს, რომლებიც ვერ ხვდებიან, რომ ეს ნიშნავს ადამიანის, ადამიანურის, ადამიანის შემოქმედების გაუქმებას და რომ ეს არ იძლევა ტექნიკური თუ ტექნოკრატიული ოპტიმიზმისათვის საფუძველს.

მეშვიდე და ბოლო მოგზაურობის დროს გუსტავი და მისი თანამგზაურები აღმოჩნდებიან პლანეტოიდ ფერიბდოლზე, სადაც ცხოვრება „თავისუფალი იყო ვნებათაგან, კომპლექსებისაგან და ნევროზებისაგან“ და სადაც „ფერიბდოლიანელთა ელიტას შორის ინტერესი მთელი სხეულებრივი გარეგნობისადმი უკვე გამჭრალი იყო“, რამეთუ „აღარ არსებობდა მისი გამოყენების უწყესო, ქარაფშუტული, ბინძური იმპულსი“⁹⁶. (იგულისხმება: სქესობრივი მოთხოვნილება — ნ. კ.).

გუსტავს და მის მეგობრებს ფერიბდოლელებმა გააცნეს თავიანთი გეგმები, მათი მიზანი იყო მოსახლეობის სრული განთავისუფლება სქესისაგან. „მომავლის ფერიბდოლელი უსქესო უნდა ყოფილიყო“⁹⁷, სამაგიეროდ, ის თავის შვილებს მოწყვეტდა ხეებიდან, ისე განუფთარდებოდა მომავალში ტექნიკა.

ეს არის ის სტერილური, დისტილირებული „ალტკმული ქვეყანა“, რომელსაც ტექნოკრატები და კიბერნეტიკოსები გვიპირდებიან, სადაც ყველაფერი ხელოვნურად დამზადდება, თვითონ ადამიანიც კი.

გიუნტერ კუნერტის „ზღაპრულ მონოლოგში“ ანტიუტოპიური ტენდენცია უფრო პერიფერიულად და ეპიზოდურად იჩენს თავს, ვიდრე აქამდე ნახსენებ ნაწარმოებებში.

უპირატესად კუნერტის ეს ნაწარმოები მიმართულია გერმანიის წარსულის, გერმანული მილიტარიზმის, პრუსიელობის, გერმანიის ისტორიის წინააღმდეგ (ტბორში მცხოვრები ლითონის ჰოენცოლერნი აიზენჰანსი ნთქავს თევზებს, ცხოველებს და ა. შ. გარდა, ადამიანებსაც — მეტყველებს, მეთევზეებს და სხვ.).

სწავლული დრ. მულბერგერი ცდებს აყენებს აიზენჰანსზე: ის აჯვარებს მას 20 ქალიშვილთან. იბადება 12 ქალიშვილი და 8 ვაჟიშვილი. მეცნიერი თავის მიზანს უზიარებს აიზენჰანსს: „აქამოდელი ჰომო საპიენსი, ეს ცრემლებით სავსე, მუდამ მშვიერი, მუდამ უკმაყოფილო, ურთიერთსაპირისპირო ემოციებით წარმართული არსება ნელ-ნელა შეიცვლება შენი თესლისაგან შექმნილი ახალი ჯიშით“⁹¹.

დოქტორი ჰორსტ მულბერგერი მუშაობს მაკრობიოლოგიის ინსტიტუტში. მისი ცდების მიზანია, „გამოიყვანოს“ რკინის უგრძობელი, სქელკანიანი, მაგრამ მორჩილი ადამიანების ახალი ჯიშო.

...მწერლები არსებულის მხოლოდ აღმნუსხველები და დამაფიქსირებელი კი არა, არამედ მომავალში საგულვეტელი ხიფათის მაუწყებელი წინასწარმეტყველებიც არიან, რათა კაცობრიობამ გონი მოიკრიბოს და აირიდოს შესაძლებელი საშიშროება, თუკი სურს შეინარჩუნოს ადამიანი და ადამიანური.

დაახლოებით ასე მესახება თანადროული გერმანულენოვანი ლიტერატურის, უპირატესად პროზის ძირითადი ტენდენციები და თავისებურებანი, რაც, თავის მხრივ, ალბათ, მთელი დასავლეთეუროპული ლიტერატურის თავისებურ პარადიგმად შეიძლება მივიჩნიოთ.

შენიშვნები

1. Paul Fechter, Geschichte der deutschen Literatur.
2. Die Literatur des 20. Jahrhunderts. Bearbeitet von Kurt Lohar und Wilhelm Jacobs, S. 393. ასევე აღტაცებულნი იყვნენ ა. შმიტის აღრეული პროზით ჰაისენბიუტელი, მანთაი და სხვები. მანთაი, მაგალითად, წინასწარმეტყველებდა, რომ შმიტს მომავალში მოიხსენიებდნენ ჰაინეს, ე. თ. ა. ჰოფმანისა და ბენის გვერდით ან შემდეგ (იხ. M. Reich-Ranicki, Lil. der kleinen Schritte, Ulstein, 1967, S. 214).
3. იქვე, S. 394, ბიოლი წერს: „...მისი ცისფერი ყვავილები არქივები და სიყვარული“, იქვე.
4. მაგალითები მომავს წიგნიდან: Marcel Reich-Ranicki, Literatur der kleinen Schritte. Deutsche Schriftsteller heute. Ulstein, 1967, S. 222.
5. იქვე.
6. იქვე, S. 223. იხ. აგრეთვე: Fechter, S. 396.
7. იხ. Reich-Ranicki, S. 223 და Fechter, S. 396.
8. Reich-Ranicki, S. 223.

9. იქვე.
10. იქვე.
11. იქვე.
12. იქვე.
13. იქვე.
14. იხ. Eduard Spranger, *Psychologischer Perspektivismus im Roman*, Jahrbuch des Freien deutschen Hochstiftes, Frankfurt 1930, აგრეთვე ნ. კაკაბაძე, თომას შანი. I აღრეული შემოქმედება. თბილისი, 1967, გვ. 291—292.
15. იხ. Albert Thibaudet, *Gustav Flaubert*, Paris, 1922.
16. შტრ. Reich-Ranicki, S. 231; აგრეთვე Klaus Günter Just, *Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Die deutsche Literatur der letzten hundert Jahre dargestellt im Zusammenhang politischer, kultureller und gesellschaftlicher Aspekte. Geschichte der deutschen Literatur seit 1871*, Francke Verlag, Bern und München (1973), S. 649.
17. ამ ნაწარმოებთა შინაარსის შეკუმშულ-კონცენტრირებულ გადმოცემისას და მათ ინტერპრეტაციაშიც მთლიანად ვეყრდნობი მანფრედ კლუგეს და რუდოლფ რადლერის მიერ გამოცემულ სოლიდურ პანდუხს: *Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Herausgegeben von Manfred Kluge und Rudolf Radler. Edition Kindlers Literatur-Lexikon (1974)*, S. 577-578, 579-581.
18. Reich-Ranicki, S. 216
19. რომანის შინაარსის გადმოცემისას აქაც მთლიანად ვეყრდნობი ზემოთ დასახელებულ პანდუხს: *Hauptwerke*, S 492.
20. რომანის სიუჟეტს გადმოვცემ ამავე პანდუხის მიხედვით, S. 424.
21. ესარგებლობ 25-ტომიანი ლიტერატურული ლექსიკონის 24-ე ტომით: *Kindlers Literatur-Lexikon. Band 24, Nachträge*, dtv (1974), S. 10768.
22. ეს და ქვემოთ ინტერპრეტაციაც ეყრდნობა ზემოთ დასახელებულ ლექსიკონს, S. 10768. საინტერესოა, რომ ზოგიერთი დასავლელი სპეციალისტი პირდაპირ წერს ბობროვსკიზე, რომ „ბობროვსკის თხრობა არარეალისტურია, იგი შიგნიდან მოდის, არ საკიროებს არც მოქმედებას, არც გმირს“. იხ. Hermann Kunisch, *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Bd. I. Redaktion Herbert Wiesner. Nympherburger Verlagshandlung München (1969)*, S. 126. თუ ბობროვსკის პროზასა და რომანებს XIX ს. რეალიზმის პოზიტივიდან განვიხილავთ, რასაკვირველია, ისინი რეალისტურად აღარ მოგვეჩვენება.
23. სხვადასხვა შეკვლევარი სხვადასხვა ტერმინს იყენებს: გიუნტერ მიულერი: მოთხრობილი დრო“ და „სათხრობი დრო“; ჰოისლერი: „იდეალური დრო“ და „რეალური დრო“; ერნსტ პირტი: „მოქმედების დრო“ და „სათხრობი დრო“ და ა. შ. (დაწერილებით ამ საკითხზე იხ. Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzähltes*, Stuttgart, 1955, S. 257—258). ეს არის „გარეგან“ და „შინაგან“, სუბიექტურ და ობიექტურ, მოთხრობილ და სათხრობ, განცდილ და გაზომილ, რეალურ და წარმოსახულ დროთა ურთიერთშეუსაბამობის, განსხვავების, წინააღმდეგობის პრობლემა. ჩვეულებრივ, მოთხრობილი დრო და სათხრობი დრო, ანდა საათით გაზომილი (ობიექტური, ასტრონომიული) დრო და პერსონაჟის ცნობიერებაში ასახული დრო თითქმის არასოდეს არ ეთხზევა ერთმანეთს: ან ერთი ქარბობს, ან მეორე.

თანამედროვე ან, უფრო ზუსტად, XX საუკუნის რომანის სპეციფიკა ისიცაა, რომ, თუ ძველ ეპოქაში, ასევე კლასიკურ (XIII და XIX ს.) რომანში წარმოსახული დრო გაცილებით ხანგრძლივი იყო რეალურ დროზე, ანდა, მოთხრობილი დრო აღემატებოდა სათხრობ დროს, ე. ი. ზოგჯერ ერთ გვერდზე მოთხრობილი იყო რამდენიმე ათეული წლის (ანდა: მეტის) ამბავი (50 წლის „წასაკითხად“ საემარისი იყო 10 ან 5 წუთი, ე. ი. მოთხრობილი დროის 50 წელიწადი შეეფარდებოდა სათხრობი დროის 10 წუთს), XX ს. რომანში მეტწილად მოთხრობილი დრო (ე. ი. წარმოსახული დრო) ჩამორჩება, მცირეა სათხრობ დროზე, ე. ი. XX ს. რომანის ათეულ გვერდებზე ხშირად ასახულია ცნობიერების მოძრაობა ერთი, ანდა, ვთქვათ, 10 წუთის განმავლობაში. ამ ორი დროის დაშორება იმიტომ ხდება, რომ ცნობიერების აქტი გაცილებით სწრაფია და ტევალი, ვიდრე წარმოთქმული, ანდა დაწერილი სიტყვა და სიტყვები, რომლებითაც გვინდა ხოლმე გამოვთქვათ ან აღვწეროთ ეს აქტი. ამიტომ, რომ ცნობიერების პროცესის ეპიკური გადმოცემა გაცილებით ხანგრძლივია, ვიდრე თვით აქტი. სულიერ მოძრაობას, ფსიქიკის დინებას გაცილებით ნაკლები დრო სჭირდება, ვიდრე მის თხრობას.

24. Hans Mayer, *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Reinbek 1967, S. 330-344.
25. „ვარაუდის სტილის“ ცნება და ტერმინი ეტიმოლოგიურად დასაბამს იღებს უეიგონის რომანის სათაურში — „ვარაუდი იაკობის თაობაზე“ („*Multra-lingen über Jakob*“, 1959) — ეს არის ამ რომანის აბსოლუტურად დომინანტური თხრობითი პრინციპი, ამიტომ ქვემოთ ამ რომანსაც განვიხილავთ ამ თვალსაზრისით.
26. А. Б. Ботникова, Э. Т. А. Гофман и русская литература первой половины XIX века (к проблеме русско-немецких связей). Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Москва, 1977, стр. 365.
27. თომას მანის ციტირებას ყველგან ვახდენ მის თხზულებათა ფიშერისეული *Thomas Mann. Gesammelte* სრული გამოცემის მიხედვით: *Werke in dreizehn Bänden*. S. Fischer Verlag. Zweite durchgesehene Auflage, 1974, Bd. III, S. 741.
- ინტერპრეტაციის საჭიროებისათვის ციტატების ზუსტი ტექსტუალური ქართული თარგმანი ყველგან ჩემია.
28. იქვე, S. 491.
29. იქვე, S. 198.
30. იქვე, S. 220.
31. იქვე, S. 222.
32. იქვე, S. 225.
33. იქვე, S. 225.
34. იქვე, S. 281.
35. იქვე.
36. იქვე, S. 458.
37. მაგალითად: „...მან არათუ მხოლოდ ხელი აიღო კატეგორიულ განსჯაზე, არამედ შეუდგა კიდევ ცხოვრებას იმ წესით, რომელიც მას თვალში მოუვიდა, ცდების დაყენებას“ (იქვე, S. 319). ანდა: „მართალია ჰანს კასტორბი როგორც წინათ ახლაც მზად იყო, სექტემბრინისათვის ყური დაეგდო, მისი შეგონებანი მოსმენის ღირსად ეცნო და ცდის გულისათვის პედაგოგიური მოსაზრებით მისი გაუღენის ქვეშაც მოქცეულიყო...“ (იქვე, S. 430) და ა. შ. და ა. შ.

38. იქვე, S. 796.
39. იქვე, S. 832.
40. იქვე, S. 450.
41. Carl Gustav Jung, Wirklichkeit der Seele, Zürich 1934, S. 164.
42. Th. Mann, Bd. X, S. 386.
43. Иностранная литература, № 5, 1977, стр. 175.
44. ფრანც კაფკას ვარაუდის სტილზე საინტერესო დაკვირვებები აქვს მარტინ ვალ-ზერს: იხ. Martin Walser, Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka Ullstein Buch S. 22-24, 26-27, 106.
45. Horst Bienek, Werkstattgespräche mit Schriftstellern, dtv, 1965, S. 27
46. იქვე.
47. იქვე, S. 28.
48. იქვე.
49. იქვე, S. 29.
50. რომანის სიუჟეტის შეკუმშული გადმოცემისას ემყარები ზემოთ უკვე ნახსენებ პანდბუს: Hauptwerke der dtsh. Lit, S. 510.
51. იქვე.
52. ციტატა მომყავს ისევ და ისევ იმავე პანდბუხის მიხედვით, იქვე.
53. იქვე, შდრ. S. 425.
54. Heinrich Böll, Gruppenbild mit Dame. Köln 1971, S. 130.
55. იქვე. S. 373.
56. საინტერესოა, რომ ინგლისურად მხატვრულ ლიტერატურას ჰქვია fiction! ჩვენი საბა სულხან ორბელიანი მხატვრულ ლიტერატურას უწოდებს—„სიცრუეს“, ე. ი. ფიქციას, გამონაგონს, არა-ემპირიულს, არა-ნამდვილად-მომხდარს, არა-რეალურს, რაც მკითხველთან შეთანხმება-მოლაპარაკებასაც გულისხმობს წანამძღვრად. „სიბრძნე სიცრუისა“ გამონაგონის, ესთეტური „ტყუილის“ სიბრძნეს, ე. ი. მხატვრული ნაწარმოების „სიბრძნეს“ გულისხმობს, რაც ემპირიის, შიშველი ფაქტის „სიბრძნეზე“ ბევრად მაღლა დგას.
ხელოვნება საერთოდ და, კერძოდ, მხატვრული ლიტერატურაც აუცილებელ წანამძღვრად გულისხმობს ავტორის „ფარულ“ შეთანხმებას, მოლაპარაკებას მკითხველთან, გულისხმობს მეტად თუ ნაკლებად აუცილებელ პირობითობას. მაგრამ მხატვრული ლიტერატურის ეს სპეციფიკური მხარე თანამედროვე ლიტერატურაში, საერთოდ და, რომანში, კერძოდ, წინა პლანზე წამოვიდა, იგი იქცა ანალიზისა და განხილვის საგნად.
57. Hauptwerke der deutschen Literatur, S. 607.
58. იქვე.
59. История литературы ФРГ, Москва, 1980, стр. 523.
60. იქვე.
61. იქვე.
62. სიუჟეტის კონცენტრირებული გადმოცემისას ეყვარნობი Hauptwerke, S. 456.
63. აქაც პიესის შინაარსის მოკლედ თხრობა მიჰყვება Hauptwerke, S. 456—457.
64. თამაშის ცნებაზე ფილოსოფიურ ასპექტში თავისი თეორიები აქვთ გროოსს, ჰუისინგს (Huizinga), ფინეს, მარკუზეს.

65. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Bd. 7*, Frankfurt 1970.
66. იხ. ჰაინც ენტნერის სპეციალური ნაშრომი ამ საკითხზე: Heinz Entner, *Mauserung einer Gattung*; In *Kritik 77 Rezensionen zur DDR-Literatur*. Mitteldeutscher Verlag. Halle-Leipzig, 1978, S. 201-222.
- აქ შეიქმნება დაეიანსტელთ ზოციერთი გღრ-ული უტოპია: ჰერბერტ ცირგიბელის „სხვა საშუარო“ (1966), მისივე „შეტეორიტების უამი“ (1970); გერპარდ ბრან-შტნერის „მოგზაურობა ფრთოსანთა ვარსკვლავზე“ (1968), მისივე „რიოში კაცი მთვარეზე“ (1970) და „ასტრონომიული ქურდი“ (1973); ვოლფგანგ ვაიტ-ბრეტის „ღელფინების ორაკული“ (1972); კლაუს ბოიპლერის „სილვანუსი სილვანუსის წინაღმდეგ“ (1969); ჰანს პრიუფერის „ოცნებათა პლანეტა“ (1973); კარლ-ჰაინც ტუშელის „სიგმას გამოცანა“ (1974), მისივე „მეწამული-ფერის პლანეტა“ (1971); კარლოს რაშის „მაგმა ზეცაზე“ (1975); ალფრედ ლემანისა და ჰანს ტაუბერტის „ტრანსსოლარების საჩუქარი“ (1973).
67. ანა ზეგერსი, შეხვედრა მოგზაურობისას, „საუნჯე“, № 2, 1979, გვ. 69.
68. იქვე, გვ. 70.
69. Anna Seghers, *Sonderbare Begegnungen*. Aufbau-Verlag, 1973, S. 21.
70. Christa Wolf, *Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten*. Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar 1974, S. 69.
71. იქვე, S. 66.
72. Ф. М. Достоевский, *Записки из подполья*. Собр. Соч. т. IV, Москва 1956. стр. 152.
73. იქვე, S. 154.
74. Christa Wolf, S. 80.
75. იქვე, S. 66—67.
76. იქვე, S. 67—69.
77. იქვე, S. 68.
78. იქვე, S. 68.
79. იქვე, S. 66.
80. იქვე, S. 80.
81. იქვე, S. 82.
82. იქვე, S. 85.
83. იქვე, S. 95.
84. იქვე, S. 93.
85. იქვე, S. 91.
86. იქვე, S. 90.
87. იხ. Goethe, *Campagne in Frankreich 1792* (Goethe, *Poetische Werkt*, Berliner Ausgabe, Berlin u. Weimar) BD. XV, S. 114.
88. Christa Wolf, S. 99.
89. იქვე, S. 129.
90. იქვე, S. 100.
91. იქვე, S. 102.
92. Günter de Bruyn, *Erzählungen*. 1980. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig. S. 94
93. იქვე, S. 97.

94. იური ბრეზანი წლების განმავლობაში ამუშაებდა ამ მასალას: თავდაპირველად მან სორბულიდან თარგმნა ეს ზღაპარი გერმანულად — „ოსტატი კრაბატი“ (1954), შემდეგ დაწერა პარაბოლური მოთხრობა — „შავი წისქვილი“ (1968) და ბოლოს შექმნა თავისი ფილოსოფიური მრავალმნიშვნელოვანი და მრავალგანზომილებიანი რომანი — „კრაბატი“ (1976).
95. Irmtraud Morgner, Die wundersamen Reisen Gustavs des Weltfahrers. Lügenhafter Roman mit Kommentaren. Carl Hanser Verlag. München, S. 137.
96. იქვე, S. 160.
97. იქვე.
98. Günler Kunert, Die geheime Bibliothek. Aufbau-Verlag, S. 23.

რ. უ ა რ ა ლ ა უ ვ ი ლ ი

ალსარაგბითი პროზის ტრადიცია და თანამედროვე „ცენტრისკენული“ რომანი

(კერძან ჰესეს ეპიკური შემოქმედების მაგალითზე)

ის ფაქტი, რომ თანამედროვე რომანში, ყოველ შემთხვევაში თანამედროვე დასავლურ რომანში, სრულიად აშკარად შეიმჩნევა სუბიექტური საწყისის მომძლავრებისა და ლირიული პოტენციალის ზრდის ტენდენცია, რომ ეს რომანი უპირატესად ასახავს სამყაროს მთხრობელის ცნობიერებაში და არა სამყაროს თავისთავად, და რომ, ბოლოს, თანამედროვე დასავლური რომანი ინტროვერსიის მიდრეკილებას იჩენს და ამიტომ მთელი ყურადღება ერთი პერსონაჟის სულიერ ცხოვრებაზეა მიპყრობილი, — ეს ფაქტი არაერთგზის ყოფილა აღნიშნული კრიტიკულ ლიტერატურაში. დიმიტრი ზატონსკი, რომელიც თავის წიგნში „რომანის ხელოვნება და XX საუკუნე“ საინტერესოდ გვიამბობს ამ ტენდენციების შესახებ თანამედროვე დასავლეთის თხრობითს ხელოვნებაში, ასეთი, სოციალურ-პანორამული, ბალზაკისეული ტიპის „ცენტრიდანული“ რომანის საპირისპირო რომანს „ცენტრისკენულს“ უწოდებს. „ცენტრისკენულ რომანში“, — წერს იგი, — „მოქმედება, როგორც წესი, იწურება და მჭიდროვდება, ხდება რამდენიმე დღესა და, შესაძლოა, რამდენიმე საათშიც კი. იგი კი არ იშლება, პირიქით — იკუმშება იმ გადამწყვეტი მომენტის გარშემო, რომელშიც გმირი იმყოფება. და თხრობის ადამიანური ცენტრისკენ იბმება რეფლექსიის მიხვეულ-მოხვეული, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ძაფები. ავტორები მკითხველს ზოგჯერ წარმოუდგენენ გმირის თითქმის მთელ ცხოვრებას, მაგრამ მის ემპირიულ მიმდინარეობაში კი არა, არამედ იმ შინაგანი აუცილებლობის შესაბამისად, რომელსაც განსაზღვრავს კონფლიქტის ღერძისადმი ამ ცხოვრების მიმართება“¹. და თუმცა შემდგომში ზატონსკი ასეთი „ცენტრისკენული“ რომანების ნიშუშებად განიხილავს უახლესი დასავლური ლიტერატურის ცალკეულ ნაწარმოებებს, არსებითად მის მიერ მოხაზულ ჩარჩოებში თავსდება პრუსტის რომანების გრანდიოზული ციკლიც, ჯოისის

„ულისეც“, რილკეს „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერებიც“, ბრონის „ვერგილიუსის სიკვდილიც“ და მრავალი სხვა რომანი, რომლებსაც უკვე დაუმკვიდრდათ თანამედროვე რომანის ხელოვნების კლასიკური ნიმუშის ცენზი.

თუმცა „ცენტრისკენულ“ რომანს მოწინააღმდეგენიც ჰყავს. ამასთან ისინი არა მარტო აკნინებენ მის მნიშვნელობას სოციალურ-პანორამულ რომანთან შედარებით, არამედ უგულვებლყოფენ კიდევ მის მზარდ როლს დასავლეთის თხრობის ხელოვნებაში, ხოლო ზოგჯერ საერთოდ არც თვლიან რომანის სახელწოდების ღირსად. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია ა. ვ. ჩიჩერინი. თავის წიგნში, რომელიც რომან-ეპოპეის წარმოშობას ეხება, იგი, როგორც ცნობილია, სუბიექტურ „ჩაკეტილ“ რომანს უპირისპირებს ობიექტურ „ლია“ რომანს, რომელიც, მისი აზრით, ცვლის პირველს და რომელსაც იგი უპირატესობას ანიჭებს. კიდევ მეტი, თუმცა ა. ვ. ჩიჩერინი სუბიექტურ რომანს „რომანს“ უწოდებს, მაგრამ სრულყოფილ რომანად, ნამდვილ რომანად მაინც არ თვლის, იმიტომ, რომ მისი „ლირიკული ჩაკეტილობა“, ავტორის აზრით, „ხელს უშლის სოციალური სამყაროს იმ წვდომას, რაც აუცილებელია ნამდვილი რომანისათვის“². ამაში კი ჩიჩერინს ძნელია დავეთანხმოთ, ვინაიდან გარკვეული ლირიკული მიმართულება და სუბიექტური საწყისის გაძლიერება არა თუ არ არის დაბრკოლება რომანისათვის, არამედ იმთავითვე უშუალოდ მონაწილეობდა მისი როგორც უანრის ჩამოყალიბებაში.

როცა გოეთე ამბობს, „რომანი სუბიექტური ეპოპეაა, რომელშიც ავტორი ნებას ითხოვს სამყაროს მოექცეს თავისებურად“ და ეს სამყაროსადმი „თავისებური მოქცევაა“ რომ ეპოპეას რომანად აქცევს³, ამით იგი ხაზს უსვამს სწორედ სუბიექტური და ლირიკული საწყისის მნიშვნელობას რომანში. ანდა, როცა კარლ ზოლგერი რომანის ხელოვნებას განსაზღვრავს როგორც ხელოვნის უნარს, თავისი დამოკიდებულება უანრისადმი დაუქვემდებაროს საკუთარ ინდივიდუალობას⁴, მაშინ ისიც არსებითად იმასვე ამბობს, რასაც გოეთე.

აი, თუნდაც არტურ შოპენჰაუერის ერთი მეტად საგულისხმო მსჯელობა, რომელსაც თავის დროზე ყურადღება მიაქცია თომას მანმა: „რომანი როგორც ხელოვნების ფორმა“, წერდა შოპენჰაუერი, „მით უფრო მაღალი და კეთილშობილურია, რაც უფრო მეტად იჭრება შინაგან ცხოვრებაში და რაც უფრო ნაკლებად წარმოგვიდგენს გარეგან ცხოვრებას; და ამ თანათარღობას, რომანის ამ უმნიშვნელოვანეს მახასიათებელს, დიდი მნიშვნელობა აქვს მისი ყველა საფეხურისათვის, დაწყებული „ტრისტრამ შენდიდან“ და დამთავრებული ყველაზე ავანტიურული რომანით რაინდებსა თუ ყაჩაღებზე. მართალია, „ტრისტრამ შენდიში“ არსებითად არაერთარი მოქმედება არ არის, მაგ-

რამ ასევე ცოტა მოქმედებაა „ახალ ელოიზშიც“, „ვილჰელმ მაის-ტერშიც“, „დონ კინოტშიც“ კი მოქმედება ცოტაა, ძალზე უმნიშვნელოა და უმეტესად ხუმრობით ამოიწურება; მაშინ როცა ეს ოთხი რომანი ლიტერატურის ამ სახეობის მწვერვალებია. წაიკითხეთ შემდეგ ეს პაულის შესანიშნავი რომანები და დარწმუნდებით, თუ რაოდენ რთული და მრავალფეროვანი შინაგანი ცხოვრება მიმდინარეობს იქ გარეგანი ცხოვრების მეტად ძუნწად შერჩეული ფაქტების საფუძველზე. უოლტერ სკოტის რომანებშიც კი შინაგანი ცხოვრება გაცილებით სკარბობს გარეგან ცხოვრებას, ხოლო ამ უკანასკნელს ავტორი იმისათვის იშველიებს, რომ ბიძგი მისცეს პირველის განვითარებას, მაშინ როცა უზეირო რომანებში ცხოვრების გარეგანი მხარის წინ წამოწევა თვითმიზნად იქცევა. ნამდვილი ოსტატობა ისაა, რომ გარეგანი ცხოვრების უაღრესად ძუნწად შერჩეული ფაქტებით რაც შეიძლება ინტენსიური ბიძგი მიეცეს შინაგანი ცხოვრების განვითარებას; ვინაიდან ჩვენ მხოლოდ მისი შინაგანი მხარე გვიანტერესებს“⁵.

თვით თომას მანი საესეებით იზიარებდა შოპენჰაუერის აზრს და თბრობის „ჩაშინაგანება“ (Verinnerlichung), რომანისტის უმნიშვნელოვანეს ამოცანად მიაჩნდა. იგი წერდა: „ჩაშინაგანების პრინციპი უქვეყლად დაკავშირებული უნდა იყოს იმ საიდუმლოებასთან, რის გამოც სულგანაბული ყურს ვუგდებთ იმას, რაც თავისთავად სრულიად უმნიშვნელოა, და ყოველგვარ ინტერესს ვკარგავთ უნეში სიუჟეტისადმი, რაც გრძნობებს გვიფორიაქებს“⁶.

მაგრამ თუნდაც თავი დავანებოთ რომანის ფორმის სუბიექტურობისა და ინტროვერტულობის საკითხს, არა მგონია, მთლად დამაჯერებელი იყოს ჩიჩერინის თეზა, თითქოს სუბიექტური რომანი „დახურული და დახშული“ ყოფილიყოს, ვინაიდან თუ არაფერს ვიტყვით იმაზე, რომ აბსოლუტურად „დახურული“ სტრუქტურები ხელოვნებაში საერთოდ არ არსებობს, მით უმეტეს ეს ითქმის სტრუქტურებზე, სადაც სისტემას როგორც გარკვეულ უანრს არც ერთი სხვა თვისება ისე არ ახასიათებს, როგორც ის, რომ იგი ღიაა⁷.

სუბიექტური რომანის „დახურულობაზე“ რომ ლაპარაკობს, ჩიჩერინს, ეტყობა, მხედველობაში აქვს მისი შედარებით გამიჯვნა და დახშულობა გარეგანი რეალებისაგან, სოციალურ-ეკონომიკური და ისტორიული სინამდვილისაგან. მაგრამ ეს ჩაკეტილობა ხომ მხოლოდ და მხოლოდ მოჩვენებითია, ეს ხომ სარკისებური სფეროს ჩაკეტილობაა, სადაც მთელი სამყარო აირეკლება. გარდა ამისა, ის, რომ ეპიკური სტრუქტურა „გახსნილია“, მარტო რომანულ მოვლენათა პლანში კი არ ვლინდება, არამედ უწინარეს ყოვლისა მხატვრული სისტემის იმ ელემენტებში, რომელთა მეშვეობითაც ხდება ყოფიერების ტოტა-

ლობის „წვდომა“ და რომლებიც წამყვანია ნაწარმოების დანარჩენ კომპონენტებს შორის. ხოლო რამდენადაც თანამედროვე „ცენტრისკენულ“ რომანში და, საერთოდ, ეგრეთ წოდებულ „სუბიექტურ“ რომანში წამყვანი ელემენტი მოქმედება და სივრცე კი არ არის, არამედ გმირის ინდივიდუალობაა, მისი შინაგანი სამყაროა, ამდენად სწორედ გმირის სულიერი სამყაროს ჩვენებით ავლენს ეპიკური სტრუქტურა თავის გახსნილობას და დაუმთავრებლობას.

მაგრამ ჩიჩერინი გარკვეული თვალსაზრისით მაინც მართალია. ვინაიდან თანამედროვე „ცენტრისკენული“ რომანი უკვე აღარაა რომანი იმ გაგებით, როგორც ეს ესმოდათ დიკენსსა და თეკერის, ბალზაკსა და ზოლას, შტიფტერსა და ფონტანეს; სუბიექტურობა და „ჩაშინაგანება“ აქ ისეთ ზომას აღწევს, რომ ირღვევა საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული ევროპული რომანის ფორმები.

რომანის „ჩაშინაგანების“, მისი გაზრდილი სუბიექტივიზაციის მიზეზებზე ძალიან ბევრი დაწერილა. და თითქმის ყველა კრიტიკოსი და ლიტერატურათმცოდნე იმ აზრს ადგა, რომ ამის მიზეზია საკომუნიკაციო კავშირთა დასუსტების დარღვევა ხელოვანსა და მის გარემოს შორის, რომ ეს არის ბურჟუაზიული ცნობიერების საერთო კრიზისისა და თანამედროვე ბურჟუაზიულ სამყაროში ადამიანის სულ უფრო მზარდი გაუცხოების შედეგი.

„ურწმუნობა არღვევს ფორმას“⁸, შენიშნა თავის დროზე გერმანული ნოველის მკვლევარმა იოჰანეს კლინმა. და ეს მეტად მახვილგონივრული ნათქვამია, ვინაიდან თხრობა — მე ვლაპარაკობ თხრობაზე, რამდენადაც საქმე ეხება უპირატესად ეპიკურ ფორმებს — გულისხმობს იმ სამყაროს მიზანშეწონილობის, ურყეობის, სიმტკიცის რწმენას, რომლის გამოსახვასაც აპირებს მწერალი, რომლის იმიტაციასაც ისახავს იგი მიზნად. თუ არ არის ეს ურთიერთგაგება, თუ არ არის რწმენა, თუ არ არის თანხმობა ხელოვანსა და გარემომცველ სინამდვილეს შორის, მაშინ ლაპარაკიც ზედმეტია მიმესისზე, რეალისტურ ხელოვნებაზე, თხრობას აუცილებლად ეცლება შინაგანი სუბსტანციურობა და იგი იქცევა სიყალბედ, მაიმუნობად, ფუჭ მიმბაძველობად. ამიტომ არცთუ ძალიან დაშორებულია ქეშმარიტებას თეოდორ ადორნოს მტკიცება, რომელიც თავის პატარა ნაშრომში თანამედროვე რომანის შესახებ შენიშნავს, რომ სამყაროს საგნობრიობისა და მატერიალურობის გამოსახვის რეალიზმი იმთავითვე შინაგანად ახასიათებდა რომანის ხელოვნებას, მაგრამ როცა გადადის მისი თანამედროვე ფორმების განხილვაზე, სავსებით გამორიცხავს სინამდვილის მიმეტური გამოსახვის შესაძლებლობას. „თუ რომანს სურს თავისი რეალისტური მემკვიდრეობის ერთგული დარჩენა“, წერდა ადორნო, „და აპირებს გამოსახოს ნამდვილად არსებული, მან ხელი უნდა აი-

ღოს რეალიზმზე, რომელიც აღადგენს რა ფასადს, ამით მხოლოდ იმას უწყობს ხელს, რომ მკითხველი შეცდომაში შეიყვანოს“⁹.

რა თქმა უნდა, შეიძლება არ გავიზიაროთ აღორძინის კატეგორიული მსჯელობა, შეიძლება აღვნიშნოთ ისიც, რომ სოციალური რომანის ტრადიციულ ფორმას ჯერ კიდევ არ ამოუწურია ყველა თავისი შესაძლებლობა და უფრო მეტიც — იგი დღესაც ქმნის რომანის ხელოვნების შესანიშნავ ნიმუშებს, მაგრამ დებულებას იმის თაობაზე, რომ სოციალურ-პანორამული რომანის რეალისტური მეთოდი გულისხმობს ხელოვნის ნდობას სინამდვილისადმი, როგორც ასეთისადმი, ხოლო თუ დაიკარგა სამყაროს საზრისისა და მიზანშეწონილობის რწმენა, ამ მეთოდის გამოყენება მეტისმეტად პრობლემატური ხდება, ვფიქრობ, არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ.

ამასთან დაკავშირებით ერთი საგულისხმო აზრი აქვს გამოთქმული ჰერმან ჰესესაც. პატარა მოგონებაში, რომელსაც „შეწყვეტილი გაკეთილი“ ჰქვია, მწერალი უკან იხედება, თვალს ავლებს იმ პერიოდს, როცა იგი შედარებით ურიგდებოდა თავის გარემომცველ სინამდვილეს, როცა შეიქმნა მოთხრობათა ციკლები „გამოღმით“, „მეზობლები“, „შემოვლითი გზები“ და ტრადიციული მანერით დაწერილი რომანები „პეტერ კამენცინდიდან“ „როსპალდემდე“, და ასე ახასიათებს თავის მაშინდელ შემოქმედებით მეთოდს: „თხრობა გულისხმობს მსმენელებს და მოთხრობელისაგან გარკვეულ გამბედაობას მოითხოვს. ხოლო ამის უნარი მას მხოლოდ მაშინ შესწევს, როცა თვითონაც და მსმენელებიც მოქცეული არიან ერთსა და იგივე სივრცეში, როცა მათ აერთიანებთ ერთი და იგივე საზოგადოება, ენა, ზნეობა და აზრთა წყობა. იმ მწერლებმა, რომლებსაც ვაპაჟედი, — რომლებსაც ვეთაყვანებოდი ჭაბუკობის ეამს და დღესაც მიყვარს და პატრუსა ვცემ, ყველაზე უფრო კი „ზელდვილელთა“ ავტორმა, — განმიმტკიცეს რწმენა, რომ სხვა ადამიანებთან ერთობა და მაუღამი განკუთვნილობა თან დამყვა, რომ თხრობის დროს ჩემს მკითხველებთან ერთად ერთ ქვეყანაში ვცხოვრობ, რომ მათთვის ვაეღერებ ჩემს ქნარს იმ სანოტე სისტემის მიხედვით, რომელიც ორივე მხარისთვის დიდხანია ცნობილი და ჩვეულებრივია. თუმცა ნათელი და ბნელი, სიხარული და მწუხარება, სიკეთე და ბოროტება, ღვთისმოსაობა და უღმერთობა არ ყოფილა გამიჯნული ასე კატეგორიულად და ისეთი მკვეთრი ხაზით, როგორც სასკოლო ქრესტომათიასა და საბავშვო წიგნებში, თუმცა იყო აქ ნიუანსები, იყო ფსიქოლოგია, იყო უწინარეს ყოვლისა იუმორი, მაგრამ აქ არ აღიძვრებოდა არც ღრმა ეჭვი იმისა, გამიგებდნენ თუ არა მკითხველები და შეიძლებოდა თუ არა საერთოდ ამ ამბების თხრობა. ამიტომ ამ ჩემი მოთხრობების მიმდინარეობა არ დამირღვევია. დადგენილ წესებს ზუსტად ვიცავდი: ექს-





პოზიციას. კონფლიქტი, კვანძის გახსნა კარგად მოფიქრებული მოქმედების საუქუძველზე მეც და მკითხველსაც თითქოს ისეთივე სიამოვნებას გვევრიდა, როგორსაც განიცდიდა ზელდვილელი დიდოსტატი თავისი ამბის თხრობისას, ხოლო მკითხველები — სმენისას“¹⁰.

როგორც ვხედავთ, ჰესე თავისი იმდროინდელი თხრობის ხელოვნების ნიმუშად იმოწმებს რეალისტური პროზის ოსტატს გოტფრიდ კელერს და მის წიგნებს, პირველ რიგში ნოველების კრებულს „ზელდვილელი“. ასეთი თხრობის წანამძღვრად ჰესეს მიაჩნდა მთხრობელისა და მისი მსმენელების კავშირი ენობრივი, ზნეობრივი, სოციალური და მსოფლმხედველობრივი ერთობის საფუძველზე. ამასთან იგულისხმებოდა, რომ ორივე მხარე პრინციპულად აღიარებდა იმ მსოფლწესრიგს, რომელშიც ისინი ცხოვრობდნენ.

მეორე წერილში, რომელიც გაცილებით ადრე დაიწერა, ეხება რა კელერის პოპულარობას მისი თაობის ადამიანებში, ჰესე ხაზს უსვამს იმავე აზრს, რომ მხატვრული კომუნიკაციის აუცილებელი პირობაა სინამდვილისადმი ნდობა. „კელერი“, წერდა იგი, „მოგვითხრობდა იმ სამყაროზე, რომლის შემდგომ არსებობაში თუნდაც ეჭვი შეგვეპარვოდა, მაინც ვცდილობდით გვერწმუნა იგი“¹¹.

მაგრამ ჰესეს სიყრმის შემდეგდროინდელ ევროპაში მოხდა ძვრები, რომელთა შედეგად პრინციპულად შეიცვალა მისი თაობის ადამიანთა მსოფლშეგრობება. ამასობაში ომმა გადაიარა. მან დაამსხვრია სწორედ ის მყუდრო და ურყევე სამყარო, რომლის შესახებაც მოგვითხრობდნენ კელერის ნოველები. გაქრა არსებული წყობის, ზნეობრივი საყრდენების სიმტკიცის რწმენა. ადამიანი აღმოჩნდა მისთვის გაუგებარი და მტრული მექანიზმის პირისპირ. ჰესე, რომელსაც არ შეეძლო ჩასწვდომოდა საზოგადოებრივი განვითარების სოციალურ და ეკონომიკურ კანონზომიერებებს, რომელმაც დაკარგა მშობლებისაგან ნამემკვიდრევი კავშირურთიერთობანი და წარმოდგენები, უცებ ანაზღვეულად, სრულიად განმარტოებული და გაუცხოებული აღმოჩნდა. თავისთავად ცხადია, რომ ასეთ სიტუაციაში კელერის თხრობის ხელოვნება პრობლემატური და თითქმის შეუძლებელი გახდა.

„მას ჰქონდა იდეალები, რომლებიც ჩვენ აღარ გავაჩინა“¹², წერდა ახლა ჰესე კელერის შესახებ. „მას სჯეროდა მოთხოვნებისა და კანონების, რომლებიც უმეტეს შემთხვევაში კოლექტიური იყო და ათასობით მკითხველი სრულიად უყოყმანოდ იზიარებდა“. „ახლა კი“, განაგრძობს ჰესე, „როცა გადამწვარ ევროპაში ზელდვილა სასიამოვნო კურიოზად იქცა, ათასობით რამე, რასაც იგი წმინდად იცავდა, ჩვენთვის უკვე აღარ წარმოადგენს სიწმინდეს, ათასობით წერტილში, სადაც ჩვენი ფსიქოლოგია ჩერდებოდა, ჩვენ შიშით შეპყრობილნი,

მაგრამ ჭიუტად ვცდილობთ უფრო შორს შევიჭრათ. ის, რაც მის ბაგეთაგან თავისით იღვრებოდა როგორც მშვენიერი ერთიანობა და სრულქმნილება, ჩვენ პრობლემურ ნამსხვრევებად გვექცევა“¹³.

ბუნებრივია, რომ ცვლილებებს. რომლებზედაც მწერალი ლაპარაკობს, უშუალო გავლენა უნდა მოეხდინა მის შემოქმედებაზე. უწინარეს ყოვლისა ცხადი გახდა ერთი რამ: ის პრობლემები და ის სულიერი მდგომარეობა, რომელშიც ჰესე მოექცა პირველი მსოფლიო ომის წლებში, სრულიად გამორიცხავდა ბოდენის პერიოდის წიგნებისათვის დამახასიათებელ თხრობის კელერისეულ მანერას და მისგან მოითხოვდა ეძებნა სინამდვილის გამოსახვის ახალი ფორმები. ამიტომ, თუ მწერალს სურდა კვლავინდებურად გულწრფელი და კეთილსინდისიერი მთხრობელი ყოფილიყო, მას უნდა შეეცვალა თავისი მხატვრული მეთოდი და ისეთ გამოსახვით საშუალებებისათვის მიემართა, რომელნიც სრულ შესაბამისობაში იქნებოდა მის ახალ განცდებსა და შეხედულებებთან. მართლაც, ათიანი წლების მიწურულს ჰესეს მხატვრულ მეთოდში თავს იჩენს მკვეთრი გარდატეხა, რომელიც დაემთხვა მწერლის ფსიქოანალიზით დაინტერესების ხანას.

ცხოვრების ამ პერიოდს რომ იხსენებს. ჰესე შემდეგნაირად ავითარებს თავის აზრს თხრობის ხელოვნებაზე: „წლების განმავლობაში უხალისოდ, მაგრამ მაინც დაგრწმუნდი, რომ სინამდვილის ჩემეული განცდა და თხრობის ჩემი მანერა არ შეესაბამებოდა ერთმანეთს, რომ მეტნაკლებად დავამახინჯე ჩემი განცდების დიდი ნაწილი, რათა უფრო მოხერხებულად მეამბნა. ამიტომ ახლა ან თავი უნდა დამენებებინა თხრობისათვის, ან კარგი მთხრობელიდან ცუდ მთხრობელად გადავქცეულიყავი. ჩემი შემდგომი ყველა ცდა „დემიანიდან“ ზოყოლებული ვიდრე „მოხილვამდე დილის ქვეყნისა“ თხრობის კარგი და შესანიშნავი ტრადიციიდან გადახვევა იყო“¹⁴.

ცვლილებები შემოქმედებითს მეთოდში, რაზედაც ჰესე ლაპარაკობს, უწინარეს ყოვლისა იმის შედეგი იყო, რომ შეიცვალა მწერლის დამოკიდებულება სინამდვილისადმი და, შესაბამისად, ეს ცვლილება ნათლად გამოვლინდა მწერლის მიერ სინამდვილის გამოსატვის მანერაში. თუმცა, კაცმა რომ თქვას, არავითარ სინამდვილის პირდაპირ „გამოხატვაზე“ აქ ლაპარაკიც არ შეიძლება; ჰესეს ომის შემდგომ წიგნებში მისი ნატამალიც არ არის. არის შინაგანი სულიერი სინამდვილე, აზრებისა და განცდების სამყარო, რომელიც მხატვრულ სახეებშია გამოვლენილი.

ისტორიული სინამდვილისადმი თავის მიმართებაზე მწერალი ბევრს და ხალისით წერდა და ყოველთვის იმით უსევამდა ხაზს თავის სკეპტიკურ დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი, რომ, როგორც წესი, მას „ეგრეთწოდებულ სინამდვილეს“ უწოდებდა. აი რას ამბობ-

და იგი ამის თაობაზე „ცხოვრების მოკლე აღწერაში“: „რასაც მებრალეებენ, თავად მე ძალიან მართალი მგონია. მისაყვედურებენ, სინამდვილის გრძნობა არ გაგაჩნიაო. თითქოს ამ სინამდვილეს არ შეესაბამებოდნენ არც ჩემი წიგნები, არც სურათები. როცა ვთხზავ, მე მეტწილად თავიდან ვიშორებ ყველა იმ მოთხოვნას, რომელსაც განათლებული მკითხველი ჩვეულებრივ უყენებს რიგიან წიგნს. უწინარეს ყოვლისა, მე მართლაც არავეითარ პატივს არ ვცემ სინამდვილეს. ჩემი აზრით, სინამდვილე არის ის, რისთვისაც ყველაზე ნაკლებად უნდა შეიწუხო თავი, ვინაიდან ის მაინც აგეკვიატება მისთვის ჩვეული აბეზრობით, მაშინ როცა უფრო მშვენიერი და საჭირო ამბები ჩვენს ყურადღებასა და პატივისცემას მოითხოვს. სინამდვილე არის ის, რითაც არავეითარ შემთხვევაში არ უნდა დაგკამყოფილდეთ, რაც არავეითარ შემთხვევაში არ უნდა გავადმერთოთ, და არ ვეთაყვანოთ, ვინაიდან იგი წარმოაჩენს შემთხვევითს, ესე იგი ცხოვრების ნაჩვენს. მას ამ უბადრუკ, მუხთალ და უსახო სინამდვილეს, ვერაფრით ვერ შეეცვლი, იგი მხოლოდ უნდა უარყო, რითაც მას დაანახებ, რომ ჩვენ უფრო ძლიერნი ვართ, ვიდრე ის“¹⁵.

აღსანიშნავია, რომ სინამდვილისადმი ურწმუნობას ჰესე ავლენდა გაცილებით ადრეც, ვიდრე მსოფლიო ომთან დაკავშირებულმა კრიზისმა გადაულახავი უფსკრული წარმოშვა მწერალსა და მის გარემომცველ სამყაროს შორის. ჯერ კიდევ ადრეულ ბავშვობაში, ჯადოსნობაზე რომ ოცნებობდა, მას ერთი სული ჰქონდა სასწაულებრივად გარდაექმნა ის ჩვეულებრივი და უსიხარულო სამყარო, რომელშიც ცხოვრობდა და რომელსაც უფროსები „სინამდვილეს“ უწოდებდნენ. „სინამდვილის გარკვეული, ზოგჯერ შიშის მომგვრელი, ზოგჯერ კი აგდებული, უარყოფა ადრიდანვე დამყვა, ისევე როგორც იმის მგზნებარე სურვილი, რომ მომეჯადოებინა, გარდაექმნა და გამექტიურებინა იგი“¹⁶, — იგონებდა ჰესე ავტობიოგრაფიულ მონახაზში „ჯადოსნის ბავშვობა“.

მოგვიანებით, მაულბრონის სემინარიაში სწავლისა და შემდგომი შეჭირვების წლებში, მის უშუალო გარემომცველ რეალურ სინამდვილეს არც ლაზათი შემატებია, არც მიმზიდველობა, ისე რომ ჰესე უკვე მაშინ გაერიდა მას და საკუთარ თავში ჩაღრმავდა, თავისი ოცნებისა და ფანტაზიის სამეფოს მიაშურა. რა თქმა უნდა, ეს იყო ჯერ კიდევ ბოლომდე გაუაზრებელი, ინსტინქტური რომანტიკული პროტესტი უხეში, უსიხარულო სინამდვილის მიმართ, არსებული მსოფლწესრიგის მიმართ, რომლის სტაბილურობაში მაშინ ჯერ კიდევ ეჭვი არ ეპარებოდა ურჩ და თავნება სემინარისტს.

ნამდვილი სასოწარკვეთილება, ნამდვილი კონფლიქტი გარემომცველ სამყაროსთან, სინამდვილისაგან სრული განდგომა გვიან მოხ-

და, მაგრამ ის, რომ მწერალს პატარაობიდანვე ჰქონდა კონფლიქტი-სადმი მიდრეკილება, ეს ახლაც უნდა აღინიშნოს. უსამართლობა იქ-ნებოდა, ჰესესაგან, რომელიც ასე უარყოფითად ეკიდება ისტორიულ სინამდვილის სოციალურ რეალებს, მოგვეთხოვა, რომ პანორამულად აესახა საზოგადოებრივი ცხოვრება, ან თუნდაც შეექმნა კონკრეტული რეალობის რაღაც ილუზია. (ასეთი მოთხოვნების უსაფუძვლოდ შესახებ თავის დროზე შესანიშნავად წერდა პაულ რილა)¹⁷. მწერლის მთელი ყურადღება მიპყრობილი იყო ცალკეულ ინდივიდზე, მის სუ-ლიერ ცხოვრებაზე და ამიტომ ყველაფერი გარეშე, რასაც უშუალო დამოკიდებულება არა აქვს ფსიქიკის შინაგან პროცესებთან, შეძლე-ბისდაგვირგვინად განდევნილია მისი რომანებიდან. უწინარეს ყოვლისა, ეს ეხება ნაწარმოების თხრობით პლანს. უნდა ითქვას, რომ ჰესეს არც ადრე აინტერესებდა მაინცდამაინც დრამატული კონფლიქტები, დახლართული ინტრიგები ან წარმტაცი სიუჟეტური განვითარება („დაძაბული სიუჟეტი“ ყველაზე დიდ ზიზლს მგერის, განსაკუთრებით მაშინ, როცა საქმე ეხება ჩემს საკუთარ წიგნებს, რომლებშიც შეძლე-ბისამებრ ვცდილობდი არ მიმემართა მისთვის“¹⁸, წერდა ჰესე), მაგ-რამ ომისშემდგომ შემოქმედებაში იგი უკიდურესობამდე კვეცავს სი-უჟეტის როლს და გაურბის გარეგნული მოვლენების აღწერას. მის წი-გნებში პრაქტიკულად არაფერი არ „ხდება“, მათ თითქმის არა აქვთ სათავგადასავლო ელემენტი. მკითხველს არ ებაძება კითხვა, რა იქნე-ბა შემდეგ, რით დაამთავრდება ესა თუ ის ამბავი, რა დაემართებათ გმირებს. გარეგანი განვითარების ნაცვლად ადგილი აქვს შინაგანი სულიერი პროცესების დინამიკას, რომელსაც ახლა სიუჟეტის მამოძ-რავებელი ფუნქცია ეკისრება. ჰესე სრულიადაც არ ცდილობს შექმ-ნას ისტორიული უტყუარობის ილუზია ან თუნდაც რამდენადმე მა-ინც მიამსგავსოს ეპიკური სინამდვილე ემპირიულ რეალობას. მის წი-გნებში თითქმის სრულიად არ არის დაცული მოქმედების ადგილის ისტორიული, ეთნოგრაფიული, ეროვნული, კლიმატური და გეოგრა-ფიული სპეციფიკა. თუ ეს შუა საუკუნეებია, რაიმე კონკრეტული ის-ტორიული ეპოქა კი არ არის, არამედ ზოგადი შუა საუკუნეებია; თუ ეს ძველი ინდოეთია, ჰრელ-ჰრელი კოსტიუმებისა და დიდებუ-ლი ტაძრების ინდოეთი კი არ არის, არამედ რელიგიური და ფილო-სოფიური აზრის ინდოეთია. საგულისხმოა, რომ თეოდორ ზიოლკოვს-კი „ზიდპართაში“ აღწერილ ინდოეთს უწოდებს „სულის ლანდ-შაფტს“¹⁹, რაც ჰესეს მხატვრული მეთოდის საკმაოდ ზუსტ განსაზღ-ვრებად უნდა მივიჩნიოთ. ვინაიდან მწერალს აინტერესებდა არა თვით ქვეყანა, არამედ იგი მას ესახებოდა როგორც გარკვეული სი-ვრცე, რომელშიც თვით ავტორის სულიერი პროცესები მიმდინა-

რეობდა. ასევე არავითარი კონკრეტული ნიშანი არ გააჩნიათ იმ პატარა ევროპულ ქალაქებს, სადაც ჰესეს ზოგიერთი წიგნის მოქმედებაა ლოკალიზებული.

იგივე ითქმის პერსონაჟებზეც. ისინი ისევე არიან მოკლებული პლასტიკურ გამომსახველობას, როგორც ჰესესეული რომანების მოქმედების ადგილი. ჩვენ თითქმის არასოდეს არ ვიცით, როგორ გამოიყურება ესა თუ ის გმირი, რა ჩვევები და მიდრეკილებები აქვს მას, რა გემოვნებისა და მანერების ადამიანია იგი. უმეტეს შემთხვევაში ეს არც ხასიათებია. და, საერთოდ, როგორ შეუძლია ჰესეს დახატოს ხასიათები, დაახასიათოს ხასიათით, როცა ხასიათი მისთვის სხვა არაფერია, თუ არა კომპრომისის შედეგი გარესამყაროსა და ინდივიდუალობას შორის, მოსასხამი და ამოსაცნობი ნიშანი, რომლითაც ერთ ადამიანს მეორისგან გამოვარჩევთ ხოლმე²⁰. მაგრამ, ცხადია, ამ შემთხვევაში ადამიანის ცნების ქვეშ იგულისხმება არა უსაზღვრო სულიერი შესაძლებლობანი, რასაც ის წარმოადგენს, არამედ გარეგანი ხელშესახები ნიშნები, რომელთა ერთობლიობას ჩვეულებრივ პიროვნებას უწოდებენ. აქედან მომდინარეობს ჰესეს თხზულებების გმირთა ასეთი განუსაზღვრელობა, გაურკვეველობა, სახეების ბუნდოვანება — მათ ხომ მთელი ადამიანი უნდა წარმოსახონ და არა მისი კერძო გამოვლინება.

მაგრამ რაც უფრო გულგრილად ექცევა ჰესე სინამდვილის გარეგნულ მხარეს, ცხოვრების სოციალურ და ყოფით რეალიებს, რაც უფრო ნაკლებად აინტერესებს თავისი გმირების კონკრეტული ქცევები და გარეგანი ცხოვრების მიმდინარეობა, მით უფრო ამახვილებს იგი ყურადღებას სამყაროს ფარულ, უხილავ, სულიერ მხარეზე, მით უფრო დიდი გულმოდგინებით ცდილობს გამოხატოს თავისი გმირების მიერ განცდილი რთული შინაგანი პროცესები.

„პოეზიას“, წერდა ჰესე, „არაფერი აქვს საერთო ჩვეულებრივ ცხოვრებასთან“, იგი ცდილობს ხილულად აქციოს ცხოვრების თვალთაგან დაფარული მხარეები, მისი შინაგანი საზრისი“²¹. მწერლისათვის ეს საზრისი ადამიანის არსებობის გარეგან რეალიებში კი არ არის, არამედ შინაგან ცხოვრებაშია²².

ბევრი რამ, რასაც ჰესესთან ვხვდებით, არსებითად მთლად ახალი როდია. ხელოვანის გაქცევა გარე სინამდვილიდან თავის შინაგან სამყაროში, რომანის შეზღუდვა სულიერი ცხოვრების სფეროთი, სულის უპირატესობის აღიარება რეალობასთან შედარებით და სამყაროს ყოვლისმომცველი სუბიექტივიზაციის ცდა — ყოველივე ეს ცნობილია უკვე რომანტიზმის დროიდან, სადაც ამ გაქცევას შინაგან ცხოვრებასა და ფანტაზიის სამყაროში ერთგვარი პროტესტის ხასია-

თი ჰქონდა აღმავალი კაპიტალიზმისა და ბურჟუაზიული საზოგადოების განვითარების ანტიჰუმანური ტენდენციების მიმართ.

რომანტიკული მსოფლმეგობრების ცენტრად გვევლინება წარმოდგენა სამყაროს სუბიექტური ხასიათის შესახებ, რომლის ყველაზე აშკარა გამოვლინებაა ნოვალისის „მაგიური იდეალიზმი“ — ფისტეს სუბიექტური ფილოსოფიის თავისებური პოეტური მოდიფიკაცია. მართლაც თუ ვიტყვით, ნოვალისის პოეტური კონცეფციის არსი ისაა, რომ ადამიანის გარემომცველი სინამდვილე და მთელი სამყარო მისთვის „მე“-ს იგივეობრივია და იმავე კანონებს ექვემდებარება, რასაც ადამიანის სულიერი ცხოვრება. ხოლო ადამიანი მათ ვერ ცნობს მხოლოდ იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ისინი მას წარმოუდგებიან გაუცხოებულნი. „განივთებული“ ფორმით. სინამდვილეში კი მათ შორის არაუკიდარი განსხვავება არ არის, „არა-მე = მე-ს“. ამიტომ საკმარისია ადამიანმა შეიცნოს თავისი თავი და მისი გარემომცველი გარემო აღარ იქნება მისთვის გამოცანა („ჩვენ სამყაროს გეგმას ვეძებთ: ეს გეგმა ჩვენ ვართ თვითონ“²³, წერდა ნოვალისი). და აქ გასაგები ხდება ნოვალისის მიწოდებაც, რომელსაც, სხვათა შორის, საესეპიო იზიარებს ჰესე, — წარმართოს თავისი გზა შიგნით, სულიერი ცხოვრების რეალიზაციას, ვინაიდან სწორედ იქ არის დაფარული ჰუმანიტეტი.

უშუალოდ ამ დებულებას უკავშირდება რომანტიზმის მეორე მოთხოვნაც — გარდაქმნას პროზაული სინამდვილე ჩვენი შინაგანი სამყაროს შესაფერ კანონებისადმი და მაგიურ სინამდვილედ. ამ აქტს ნოვალისმა „სამყაროს რომანტიზაცია“ და ყოფიერების პირვანდელი საზრისის ჩაწვდომის სრულიად აუცილებელი წინამძღვარი უწოდა²⁴. აქედან კი სულ ერთი ნაბიჯიღა რომანტიზმის ესთეტიკის ერთ-ერთ ძირითად დებულებამდე, რომელიც ნოვალისმა მისთვის ჩვეული ლაკონიურობით ჩამოაყალიბა: „პოეზია არის სულის — შინაგანი სამყაროს — გამოხატვა მის მთლიანობაში“²⁵.

ნოვალისის ეს აზრი მეტნაკლებად მთელი რომანტიზმის ესთეტიკურ პოზიციას გამოხატავს და უშუალოდ ეხმაურება რომანის თეორიებს, დამუშავებულს მისი ცალკეული წარმომადგენლების მიერ. მხედველობაში მამქეს ფრიდრიხ შლეგელის შეხედულებანი რომანზე როგორც „მე“-ს ისტორიასა და ხელოვანის თვითგახსნაზე, თვით ნოვალისის მოსაზრებანი ამ საკითხზე, ეს პაულის მიერ „ესთეტიკის შესავალში“ ჩამოყალიბებული რომანის კონცეფცია, აგრეთვე რომანტიკოსთა უშუალო შემოქმედებითი პრაქტიკა.

თუ ჩაუყვირდებით რომანტიკული რომანის ყველაზე დამახასიათებელ ნიშნებს და შევეუდარებთ მათ ჰერმან ჰესეს რომანებს, ბევრ საერთოს აღმოვაჩინოთ. რომანტიკულ რომანთან ჰესეს პროზის ეს

მსგავსება და ნათესაობა უკვე დიდი ხანია უბიძგებდა მკვლევრებს შეედარებინათ და დაეპირისპირებინათ ისინი და სადღეისოდ ჩვენ საკმაოდ მწიფარი ლიტერატურა მოგვეპოვება, სადაც მრავალი ყურადღასაღები და საინტერესო დაკვირვებაა გამოთქმული ამ საკითხზე²⁶. მაგრამ მე მინდა მკითხველის ყურადღება მივაპყრო მთავარს, მე მინდა, რომ იგი ჩაუკვირდეს იმას, თუ რაოდენ ინტიმურად ეკიდება ამ რომანებში ხელოვანი თავის არაცნობიერს, რომ მან თვალი გადადევნოს ცნობიერების იმ ლალ თამაშს ფსიქიკის ყველაზე სიღრმისეულ შინაარსთან, რომანის სტიქიის იმ ავსებას სულიერი ცხოვრების სახეებით, რომლებიც აღარ უტოვებენ ადგილს არაფერს გარეგანს, იმას, რაც არ განგვიცდია, გაქვევებულს, დოგმატურს. თავის შესანიშნავ წიგნში გერმანული რომანტიზმის შესახებ ნ. ი. ბერკოვსკი წერდა, რომ რომანტიკოსებმა აღმოაჩინეს „ადამიანის სულის მარევიოლუციონირებელი როლი“, „სული მათთვის“, — განაგრძობს იგი იქვე, — „იყო სიცოცხლის ყოველგვარი გამოვლენის, ყოველგვარი შემოქმედი ძალის პირველწყარო და მასულდგმულებელი“²⁷. შეიძლება მოგვეყვანა თვით რომანტიკოსთა მრავალი მოსაზრება, რომლებიც დაადასტურებდნენ მკვლევრის დაკვირვებას. მაგრამ ჩემთვის გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია იმის ჩვენება, თუ რამდენად იზიარებდა ჰესე რომანტიკულ დამოკიდებულებას სულისადმი. „სული სიცოცხლის ყველაზე სიღრმისეული შეერთება“, — წერდა ჰესე, — „სული სიყვარულის ძალაა. სული იქაც კი სუფევს, სადაც სიყვარული მიმართულია უაზროს, უკეთურის, საშიშისაკენ. მაგრამ იქ, სადაც მხოლოდ აზროვნებენ, მხოლოდ მსჯელობენ, მხოლოდ მუშაობენ — იქ სული არ არის“²⁸. სული ჰესესათვის, ისევე როგორც რომანტიკოსებისათვის — ეს არის ცხოვრება როგორც ასეთი, ეს არის სიყვარულის ძალა და ამავე დროს ეს არის ინდივიდუალობა; იგი უაღრესად მკვიდროდ, განუყრელადაა დაკავშირებული ადამიანთან, მის გულთან და სიღრმისეულ არსთან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ როცა რომანტიკოსები, როცა ჰესე — ვინაიდან მას არაერთხელ გამოუთქვამს ასეთი აზრები, — ლაპარაკობენ სულის მარევიოლუციონირებელი როლის შესახებ, ისინი ამით სწორედ ადამიანის მარევიოლუციონირებელ როლს განამტკიცებენ მის შინაგან, ყველაზე არსებით გამოვლინებაში. და განა რა გასაკვირია, რომ სწორედ ადამიანი დგას მათი წიგნების შუაგულში — მთელი მისი ტანჯვით, აზრებითა და ოცნებებით.

დომიტრი ზატონსკი, რომელმაც „ცენტრისკენულის“ ცნება დოსტოევსკისგან ისესხა, წერდა: „ის, რასაც დოსტოევსკი „ცენტრისკენულ ძალას“ უწოდებს, სხვა არაფერია, თუ არა მუდამ ფხიზელი, ჩაუქრობელი და მოუხპობელი სიყვარული ადამიანისა, მისი რწმენა და იმედი იმ ბედნიერებისა, რომელიც მას წილად უნდა ხვდეს. მაგ-

რამ ეს ჰუმანიზმი არა მარტო მსოფლმხედველობრივია, არამედ ეს-
თეტიკურიც — ესე იგი მხატვრული, რომანული ძიების მიმართუ-
ლებაა, რომელსაც ადამიანი მიაჩნია არა მარტო მთავარ ობიექტად,
არამედ სწორედ ცენტრად და ამავე დროს რაყურსად, რომელშიც
დანახულია სინამდვილის მთელი სურათი“²⁹.

ძნელია იპოვო უფრო ტყეადი განსაზღვრება იმ შემოქმედებითი
პათოსისა, რომელიც ამოძრავებდა ჰესეს მთელ ცხოვრებასა და მოლ-
ვაწეობას და განსაზღვრავდა მისი რომანების „ცენტრისკენულ“ ხა-
სიათს. 1938 წელს ჰესე სწერდა ერთ თავის კორესპონდენტს: „თქვენ
ჩემში გრძნობთ რაღაცა რწმენას, ერთგვარ საძირკველს — როგორც
ქრისტიანობის, ისე ჰუმანიზმის მემკვიდრეობას, რასაც მოლად ვერ
ისწავლი და რასაც წმიდა ინტელექტუალურად ვერ დაასაბუთებ. ეს
მართალია, თუმცა მე დღემდე ვერ შევძელი ჩამომეყალიბებინა ჩემი
რწმენა და რაც წლები გადის, მით უფრო ნაკლებად შემწევს ამის
უნარი. მე მწამს ადამიანისა, როგორც სასწაულებრივი შესაძლებლო-
ბისა, იგი არ ქრება ცხოვრების ყველაზე უბადრუკ ეჟსაც კი და
გვშველის დავძლიოთ ყოველივე საშინელი უხამსობა და დავბრუნდეთ
უკან; ეს შესაძლებლობა ყოველთვის შეიძლება ვიგრძნოთ — რო-
გორც იმედი, როგორც იმპერატივი და ის ძალა, რომელიც აიძუ-
ლებს ადამიანს იოცნებოს უმაღლეს შესაძლებლობებზე, რომელიც
ისევ და ისევ ამორებს მას ცხოველს, — ეს არის ყოველთვის ერთი
და იგივე ძალა, რაც უნდა უწოდონ მას, — დღეს რელიგია, ზვალ გო-
ნება და ზეგ კიდევ სხვა რაღაც“³⁰.

აი ჰესეს კიდევ ერთი წერილი, რომელიც მან თხუთმეტი წლის
შემდეგ დაწერა და რომელშიც შეეცადა გადმოეცა თავისი მხატვრუ-
ლი შემოქმედების ზოგადი მიზანდასახულობა: „ყველა ჩემი პოეტური
ნაშრომი წინასწარი განზრახვის, ტენდენციის გარეშე იშვა. მაგრამ
თუ დღეს დავიწყებთ მათი საერთო აზრის ძებნას, რა თქმა უნდა, მას
ვიპოვიოთ: „ყველა ისინი „კამენცინდიდან“ „ტრამალის მგელამდე“
და „იოზეფ კნეჰტამდე“, შეიძლება ავხსნათ როგორც პიროვნების, ინ-
დივიდის დაცვა, ზოგჯერ როგორც შველისა და დანხარების მუდარა.
ყოველი ადამიანი თავისი განუმეორებლობითა და უნიკალურობით,
თავისი ჰემკვიდრეობითა და შესაძლებლობებით, ნიჰითა და მიდრეკი-
ლებებით ნაზი. მსხვერველად არსება; მას ძალზე ესაპიროება ვე-
ქილი“³¹.

როგორც ვხედავთ, ჰესეს თავისი წიგნები მიაჩნია ცალკეული ადა-
მიანის, პიროვნების დაცვად. სხვა ადგილას მწერალი რომანზე ლაპა-
რაკობს როგორც თავისი არსების სიტყვიერ ხორცშესხმაზე, როგორც

მთელი სულიერი ცხოვრების, ყოველივე განცდილის, აზრებისა და შთაბეჭდილების დაყვანაზე ერთ მნიშვნელამდე, — რომანის მთავარ გმირამდე, რომელიც გაითავისებს ხელოვანის გამოცდილებას და შემდეგ მას მთელი რომანის სივრცეზე ასხივებს³².

და ჩვენ ისევ აღმოჩნდით რომანტიზმთან, რომლისთვისაც წარმოდგენა ბიოგრაფიაზე, ხელოვანის ცხოვრებაზე, როგორც რომანის ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს წყაროზე იყო მისი ესთეტიკისა და მსოფლშეგარძნების ყველაზე ახლობელი და ყველაზე იმანენტური წარმოდგენა („ზოგიერთი შესანიშნავი რომანი ცალკეული გენიალური ინდივიდუუმის მთელი სულიერი ცხოვრების კომპენდიუმი, ენციკლოპედია“, წერდა ფრიდრიხ შლეგელი. და შემდეგ იმავე ფრაგმენტში განაგრძობდა: „თითოეული ადამიანი, რომელიც განათლებულია და განაგრძობს განათლებას, თავის არსებაში რომანს შეიცავს“³³). ეს შიგნიდან მომდინარე მოძრაობა, თვითგახსნა და უსათუთესი სულიერი განცდების გამჟღავნება შინაგანი კანონის მიხედვით, პიროვნების ორგანული აღმოცენება სულის უღრმესი ფენებიდან ერთნაირად დამახასიათებელია როგორც რომანტიკული რომანისათვის (საკმარისია ამ თვალსაზრისით გადახედოთ ნოვალისისა და ტიკის, შლეგელისა და ჟან პაულის ზემოდასახელებულ წიგნებს, რომ ამაში ეკვის ნატამალიც გაქრეს), ისე ჰესეს რომანისათვის.

და მანაც ჰესეს ვერ მივყავთენებთ რომანტიკოსებს. არა მარტო იმიტომ, რომ მისი წიგნები, განსაკუთრებით 20-იანი წლების თხზულებანი, გაცილებით მწვევედ, მგზნებარედ, დრამატულად აყენებენ დროის ყველაზე საჭირობოროტო საკითხებს და არც იმიტომ, რომ რომანტიკული ტენდენციები მის შემოქმედებაში მეტად მჭიდროდ არის გადახლართული სრულიად სხვაგვარ ევროპულ-კრიტიკისტული ხასიათის ტენდენციებთან, არამედ იმიტომ, რომ მისი დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი, ყოფიერებისადმი, რომელიც ერთიანია თავის წინააღმდეგობრიობასა და მრავალფეროვნებაში, პრინციპულად სხვაა, ვიდრე რომანტიკოსებისა. „რომანტიკული მსოფლშეგარძნება და რომანტიკული ტექნიკა“, წერდა დიმიტრი ზატონსკი, „შედის XX საუკუნის ახალი რეალიზმის შენადნობში“³⁴. ამ დებულების საუკეთესო ილუსტრაციაა ჰესეს შემოქმედება, რომელმაც შეითვისა, გარდაქმნა და თავისებურად გაიაზრა გერმანული რომანტიკული ტრადიციის საუკეთესო მიღწევები³⁵.

ამას გარდა, ჰესეს „ბიოგრაფიულ“ რომანს უფრო ღრმა ფესვებიც აქვს გადგმული და საზრდოობს იმ ტრადიციით, რომელიც გაელენას ახდენდა როგორც რომანტიზმზე, ისე რეალისტური რომანის ჩამოყალიბებაზე. მხედველობაში მაქვს ავგუსტინედან მომდინარე აღსარების როგორც ლიტერატურული ფორმის ევროპული ტრადიცია და მი-

სი სპეციფიკური გარდატეხა ისეთი ტიპის პიეტისტურ ავტობიოგრაფიაში, როგორცაა ავგუსტ ჰერმან ფრანკეს „მოქცევის დასაწყისი და მისი შემდგომი მსვლელობა, აღწერილი თვით მის მიერ“ და ჰაინრიხ რაიცის მიერ „ხელახლა შობილთა ისტორიებში“ შეკრებილი ცხოვრებანი. სხვათა შორის, თავად ჰესეც არაერთხელ უწოდებდა თავის თხზულებებს აღსარებას (Bekanntnis). ამასთან უმეტეს შემთხვევაში აღსარების ცნებაში იგი დებდა აზრს, რომლითაც იგი უპირისპირდება მხატვრულ ნაწარმოებს. რა თქმა უნდა, ეს დაპირისპირება პირდაპირი აზრით არ უნდა გავიგოთ.

როგორც ჩანს, მწერალს, როცა ის თავის ნაწარმოებებს „აღსარებებს“ უწოდებდა, ამით იმისი მინიშნება სურდა, თუ რაოდენ გულწრფელი და გულმართალი იყო მისი ამბები, თუ რაოდენ უკავშირდებოდნენ ისინი ავტორის ნამდვილ და არა გამოგონილ სულიერ განცდებს, რაც სრულიად დაუშვებელია მხატვრულ შემოქმედებაში, რომელიც ძირითადად გამონაგონსა და ფანტაზიას უნდა ეფუძნებოდეს.

1926 წელს ჰესეც ლაიფციგელ მუსიკალურ კრიტიკოსსა და ლიტერატურათმცოდნე ჰაინრიხ ვიგანდს სწერდა: „რაც შემეხება მე..., უკვე რამდენიმე წელიწადია ხელი ავიღე ესთეტიკურ პატივმოყვარეობაზე და ესთეტიკურ ნაწარმოებებს კი აღარ ვწერ, არამედ აღსარებებს, სწორედ ისე, როგორც წყალწაღებული ან მოწამლული თავის თმის ვარცხნილობასა ან ხმის მოღულატიანაზე კი აღარ ფიქრობს, არამედ ყვირის და შველას ითხოვს“³⁶. მეოთხედი საუკუნის შემდეგ მან იგივე აზრი გაიმეორა თავისი ნაწარმოებების ინდოელი მთარგმნელისადმი გაგზავნილ წერილში: „მე არც მოძღვარი ვარ და არც ბელადი, არამედ აღმსარებელი. მე ვისწრაფვი და ვეძებ და ადამიანებს შემიძლია მიეცე რაც შეიძლება მართალი აღსარება ყველაფერზე, რაც თავს გადამხდა და რაც არსებითი მოხდა ჩემს ცხოვრებაში“³⁷. თუ გავითვალისწინებთ, რომ აღსარებასთან შედარება შემთხვევითი მეტაფორა არ არის, რომ მწერალი თავის ნაწარმოებებს „ტრამალის მგელი“, „მოხილვა დილის ქვეყნისა“, „თამაში რიოში მარგალიტებით“ და სხვა. აღსარებას უწოდებდა³⁸, მკითხველი დამეთანხმება, რომ ამას ანგარიში უნდა გაეწიოს. მართლაცდა, საკმარისია თვალი გადავაჯვლოთ აღსარების ჟანრის ისტორიას, ჩავუყვირდეთ მის პოეტოლოგიურ თავისებურებებს, რომ ჰესეს რომანის გენეტიკური კავშირი აღსარებასთან, აგრეთვე უფრო ფართო პლანით. კავშირი საერთოდ ავტობიოგრაფიული რომანის აღსარებასთან, ჩვენთვის საეჭვო აღარ იყოს.

თავის ცნობილ წერილში „რომანის შესახებ“ ფრიდრიხ შლეგელი, რომელიც, როგორც ცნობილია, ნამდვილ, მართალ ამბავს „ყოველგვარი რომანტიკული პოეზიის საფუძვლად“ თვლიდა, აღსარებას რო-

მანის ყველაზე იდეალურ საფუძველს უწოდებს. „თუ დამეთანხმებით იფიქროთ ამაზე“, წერდა შლეგელი, „აღვილად გაიხსენებთ და დარწმუნდებით, რომ საუკეთესო რომანებში ყველაზე საუკეთესოა მხოლოდ ის, რომ მათში მეტნაკლებად შენიღბულად მოცემულია ავტორის აღსარება, მისი გამოცდილების შედეგი, მისი თვითმყოფობის კვინტესენცია“³⁹ აღსარების, როგორც ინდივიდუალობის თვითგახსნის ფორმას უპირატესობაზე რომ ლაპარაკობს, შლეგელი შემდგომი მსჯელობით სავსებით ლოგიკურად მიდის იმის აღიარებამდე, რომ აღსარება არის რომანის ყველაზე მარჯვე ფორმა, და „სანიმუშო რომანის“ მაგალითად ასახელებს სწორედ რუსოს „აღსარებას“, „ახალ ელოზას“ კი თითქმის არ თვლის რომანად.

მაგრამ არა მარტო შლეგელი, არამედ გოეთეც, „პოეტურ გამონათქვამებს“ „უნებურ აღსარებას“ რომ უწოდებს, რომლებშიც ვლინდება „ჩვენი შინაგანი სამყარო და მთელი ჩვენი სულიერი მდგომარეობა“⁴⁰, აღსარებაში ხედავდა უშრეტ პოეტურ ძალას. 1829 წლის 1 ნოემბერს იგი სწერდა ცელტერს: „თუ ჩვენ გვინდა მომავალ თაობებს დავუტოვოთ რაღაც ხეირიანი, — ეს უნდა იყოს კონფესიები, ჩვენ უნდა ვეჩვენოთ ჩვენ შთამომავლებს როგორც ინდივიდები — ჩვენი აზრებით, ზრახვებით, ხოლო ისინი განსჯიან, რა გამოადგებათ და რას ჩააოვლიან ქმედითად საყოველთაოში“⁴¹.

მაგრამ ყველაზე საგულისხმო ეს გამონათქვამები კი არაა, არამედ ის, თუ რა ღრმა გავლენას ახდენს აღსარება — განსაკუთრებით კი პიეტისტური „მოქცევის ამბები“, სადაც ადამიანის სულიერი ცხოვრება სამყაროს საყოველთაობას უპირისპირდებოდა — იმდროინდელი რომანის პრაქტიკაზე. „მშვენიერი სულის აღსარება“ „ვილჰელმ მაისტერიდან“ და „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“ იკმარებდა იმის მაგალითებად, თუ როგორ იმსკვალებოდა რომანის ფორმა „გამქლავნებული გულისნადებით“, მაგრამ აქ არ შეიძლება არ ვახსენოთ ჰაინრიხ იუნგ-შტილინგისა და კარლ ფილიპ შორიციის რომანები, რამეთუ სწორედ ამ თხზულებებში ჩანს განსაკუთრებით ცხადად პიეტისტური ავტობიოგრაფიის რომანად გარდასახვის პროცესი⁴².

რაც შეეხება ჰესესს, არა მგონია, რომ აღსარების, როგორც რომანის ფორმის გამოყენებას წინ უსწრებდა რაიმე თეორიული გააზრება და რომ ეს შეგნებული არჩევანის შედეგი იყო, მით უფრო, რომ მწერლის ლიტერატურულ-კრიტიკულ და თეორიულ წერილებში მეტად იშვიათად იხსენიებიან აღსარების ჟანრის კორიფეები — ავგუსტინე, აბელიარი, რუსო. ისე რომ, როგორც ჩანს, ჰესესს უშუალო დამოკიდებულება არა ჰქონია აღსარებასთან როგორც ჟანრთან. მეორე მხრივ, თითქმის დაბეჭითებით შეიძლება ითქვას, რომ პიეტისტური

ლიტერატურა ტრაქტატების, აღსარებების, სულის საცხონებელი თხზულებების ფორმით, რომლებშიც აღწერილია ადამიანის განახლება, სიყრმიდანვე ცნობილი იყო მწერლისათვის, მაგრამ ამ ნაწერების შეზღუდულობას, დოგმატურობას და უსიცოცხლობას აღრევე უნდა ჩაეკლა მასში მათდამი ინტერესი. სულ სხვა საქმეა „პრაქტიკული ქრისტიანობის“ ნამდვილი და მართალი, რეალური და განცდილი სულიერი ტრადიცია. რომელსაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში მისდევდნენ მწერლის მშობლები. მხედველობაში მაქვს ის უღმობელი გულახდილობა, შეურიგებლობა ყოველივე გარეგნულისა და სხვისეულისადმი, ჩაღრმავება სულიერ ცხოვრებაში და „შინაგანი ადამიანის“ დაუცხრომელი ძიება, რამაც შვა, შეინარჩუნა და მხატვრულ ფორმებში შეასხა ხორცი კლასიკური აღსარებისათვის დამახასიათებელ სტრუქტურას. თავის დროზე მე ლაპარაკი მქონდა იმ სიძნელებსა და კონფლიქტებზე, იმ კირვეულ სიჯიუტეზე, რომლითაც ყმაწვილი ჰესე ეწინააღმდეგებოდა საკუთარ მშობლებს და მათ შეხედულებებს. მაგრამ მშობლიური სახლის ატმოსფერომ, პიეტეზმის რელიგიურმა ტრადიციამ ამავე დროს უდიდესი დადებითი როლი შეასრულეს ჰესეს ცხოვრებაში, წარუშლელი დალი დასვეს მთელ მის შემოქმედებას. იმ მრავალ ტენდენციას შორის, რომლითაც ჰესეს წიგნები უკავშირდებიან ოჯახურ ტრადიციას, უწინარეს ყოვლისა, აღსანიშნავია მწერლის გაუნელებელი ინტერესი ადამიანის სულიერი ცხოვრებისადმი — მეტადრე კი საკუთარი სულიერი ცხოვრებისადმი.

„ახალი ქმნილება ჩემთვის მაშინ იბადება“, წერდა ჰესე ერთ პატარა ჩანახატში, „როცა ვხედავ სახეს, რომელიც შეიძლება ერთხანს იქცეს სიმბოლოდ, ჩემი განცდების, აზრებისა და პრობლემების მატარებლად. როცა ასეთი მითიური პიროვნება, ასეთი სახე-სამბოლო გამომეცხადება ხოლმე (პეტერ კამენცინდი, კნულპი, დემიანი, ზიდ-ჰარტა, ჰარი ჰალერი და ა. შ.), ეს სწორედ ის შემოქმედებითი წამია, რომელიც წარმოშობს ყოველივე დანარჩენს. თითქმის ყველა ჩემი პროზაული ნაწარმოები, რაც დამიწერია, — სულის ბიოგრაფიებია; საქმე ეხება არა ამბებს, სიუჟეტურ პერიპეტეებს და ა. შ., ისინი ძირითადად მონოლოგებია, რომლებშიც განხილულია ერთადერთი პიროვნება, სახელდობრ, ის მითიური სახე, მის სამყაროსთან, მის საკუთარ „მე“-სთან მიმართებაში. ასეთ პოეტურ ნაწარმოებებს რომანებს უწოდებენ. მაგრამ სინამდვილეში ეს რომანები როდია; საკუთრივ რომანები არც მათი პირველსახეებია, როგორც, მაგალითად, ნოვალისის „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგერი“ ან ჰელდერლინის „ჰიპერიონი“ — ნაწარმოებები, რომლებიც ჩემთვის სიყრმიდანვე წმინდაა“ 43.

თავს რომანებს ჰესე ხშირად „სულის ბიოგრაფიებს“ (Seelenbiographie) უწოდებდა და მკითხველიც სწორედ მოიქცევა, თუ დაიმასხვრებს ამ განსაზღვრებას, ვინაიდან ის არაჩვეულებრივად ზუსტად გადმოსცემს მწერლის პროზის არსსა და შინაგან მიზანდასახულობას. დაწყებული „დემიანიდან“ და გარკვეული აზრით თვით „პეტერ კამენცინდიდან“, ჰესეს წიგნები თავად ავტორის „სულის ცხოვრებისეულ გზათა“ აღწერებსა და „ბიოგრაფიებს“ წარმოადგენენ. ეს ფორმა მწერლის მთელ შემოქმედებას გასდევს და უკანასკნელ ხორცშესხმას ამ შემოქმედების დამაგვირგვინებელ, მონუმენტურსა და ზედროით ბიოგრაფიაში ჰპოვებს. ესაა — „იოზეფ კნეპტის, თაშაშის მაგისტრის, ცხოვრების აღწერა მისივე თხზულებათა თანდართვით“.

ასე და ამგვარად — „სულის ბიოგრაფია“! და განა ეს „სულის ბიოგრაფია“ ისევ და ისევ აღსარება არაა? რომელი სხვა მხატვრული ფორმა, რომელი ყანრი გამოხატავს აღსარებაზე უკეთესად ადამიანის იმ მტანჯველ, მტკივნეულ შეჭრას თავისი არსების უღრმეს შრეებში და დაუოკებელ მოთხოვნილებას — მისთვის ხელმისაწვდომი დაუფარაობითა და გულახდილობით გვიამბოს შეცდომებით, ცოდვებითა და მარცხით აღსავსე, მაგრამ მაინც თანდათანობით წინსვლაზე ჩვენს წიაღში არსებული ადამიანურობის დიდი შესაძლებლობებისაკენ?

აღსარების ერთ-ერთი ფუძემდებლური თვისება, რომელიც მას ავტობიოგრაფიისაგან და მით უმეტეს მხატვრული ლიტერატურის ყანრებისაგან განასხვავებს, არის მისი აბსოლუტური გულწრფელობა. ამ მძვინვარე გულახდილობის, ამ გულწრფელობის, დაუნდობელი თვითმხილების გარეშე წარმოუდგენელია ავგუსტინეს „აღსარებაც“, აბელიარის „ჩემი ბედუკუღმართობის ამბავიც“, რუსოს და ტოლსტოის აღსარებანიც. და ეს გულწრფელობა და გულახდილობა არის ჰესეს წიგნების ყველაზე სპეციფიკური თვისებაც.

ამ მხრივ საგულისხმოა რომან „დემიანის“ დასაწყისი: „მწერლები, როცა ისინი რომანებს წერენ, ისე იქცევიან, თითქოს ღმერთები იყვნენ და შეეძლოთ ადამიანის ესა თუ ის ამბავი მიმოიხილონ თავიდან ბოლომდე, ჩასწვდნენ მას და ისე წარმოსახონ, გეგონებათ თვით ღმერთი უყვებოდეს თავის თავს ამბავს, თითქოს არაფერი იყოს მათთვის დაფარული და ყველა კუთხე-კუნჭულს, მთელ არსებას სწვდებოდნენ. მე ეს არ შემიძლია, და მით უფრო ნაკლებად ვაღწევ ამას, რაც უფრო იოლად ახერხებენ სხვა მწერლები. მაგრამ ჩემს ამბავს ჩემთვის გაცილებით მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე რომელიმე მწერლისათვის მის თავგადასავალს, ვინაიდან ეს ჩემი, საკუთარი ისტორიაა, ესე იგი ეს არის ადამიანის ამბავი, სადაც არაფერია მოგო-

ნილი, არაფერია სავარაუდო. იდეალური ან რალაცნაირად არსებული, არამედ ეს არის ნამდვილი, ერთჯერადი, ცოცხალი ადამიანის ამბავი“⁴⁴. და შემდეგ, ცოტა ქვევით: „ჩემი ამბავი არც ტკბილად სასმენია, არც დათაფლულია, არც ჰარმონიული, როგორც გამოგონილი ამბების უმრავლესობა, იგი უაზროა და შფოთიანი, ძილ-ბურანი დასწოლია და სიგიჟეს შეუპყრია, როგორც ადამიანთა უმრავლესობა, რომელთაც აღარ სწადიათ თავი მოიტყუონ“⁴⁵.

ამ სტრიქონების წაკითხვისას ადამიანს შეიძლება უნებურად დაეხადოს კითხვა: რა ძალა ადგას მთხრობელს არა თუ ჩაღრმავდეს თავის, როგორც იგი წერს, „არც ტკბილად სასმენ და არც ჰარმონიულ ცხოვრებაში“, არამედ გარეშე ადამიანებსაც გაუზიაროს ამ ცხოვრების მოგონებანი? როგორც ჩანს, მამოძრავებელი ძალა ამ შემთხვევაში იგივე უნდა იყოს, რაც ყოველგვარი აღსარებისა, სადაც ავტორი თითქოსდა საჭაროდ ამხილებს, ამიშვლებს საკუთარ თავს, ხალხის სამსჯავროზე გამოაქვს სულის ყველაზე ფარული, ინტიმური და საჭოჭმანო მოძრაობანი. ეს ძალა, ჩემი აზრით, უშუალოდ უკავშირდება, ჯერ ერთი, პასუხისმგებლობას თავისი ცხოვრებისათვის, ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, ყოველივე იმისათვის, რაც გახლი ამ ცხოვრებაში; მეორეც, — ერთგვარ უკმაყოფილებას საკუთარი თავით (წარსულსა თუ აწმყოში), შინაგანი ცხოვრების პრობლემატურობას და ამ პრობლემებში გარკვევის სურვილს. ორივე ეს ტენდენცია და იმპულსი, ვფიქრობ, ერთმანეთს განაპირობებს და ასე თუ ისე უცხო არ არის აღსარების არც ერთი მთქმელისათვის. ყოველ შემთხვევაში ჰესეს შემოქმედებაში ისინი მეტად მკვეთრადაა გამოხატული.

კრიტიკოსებს არაერთგზის აღუნიშნავთ ის სულიერი შეჭირვება, ის ღრმა მსოფლმხედველობრივი კრიზისი, რაც ჰესეს სულში გამოიწვია პირველმა მსოფლიო ომმა. როგორც გვახსოვს, ამ კრიზისის უშუალო შედეგი იყო მწერლის სრული უკმაყოფილება საკუთარი თავით და იმის ცდა, რომ თავის თავში ჩაღრმავების გზით მოეწესრიგებინა შინაგანი სულიერი კონფლიქტები. ამასთან დამახასიათებელია, რომ სულიერი თერაპიის ეს აქტი, თავის თავთან გულახდილი საუბრის ეს ცდა, საკუთარი არსების სიღრმეში ეს ჩასვლა მას მიაჩნდა არა რაღაც კერძო, დროს მოწყვეტილ და უაღრესად ინდივიდუალურ მოვლენად, არამედ, მისი აზრით, იგი მკვიდროდ იყო დაკავშირებული ეპოქის სენთან, მთელი დასავლეთის სამყაროს კრიზისთან. მას მუდამ თან ახლდა იმის მწვავე განცდა, რომ საქმე ეხებოდა არა მას, მწერალსა და ლიტერატორ ჰესეს, არამედ „ადამიანის ზვედრს საერთოდ“⁴⁶.

საკითხის ასეთი დაყენება, ერთი მხრივ, უშუალოდ უკავშირდება ევროპული კრიზისის როგორც დასავლეთის ადამიანის სულიერი და-

ძაბუნებისა და თანდათანობითი კვდომის ჰესესეულ გაგებას, მაგრამ ამავე დროს იგი მოწმობს მწერლის შეუწელებელ სწრაფვას სულიერი განახლებისაკენ (სხვათა შორის, ამ ტენდენციამ თავის დროზე მოიცივა ევროპის ინტელიგენციის გარკვეული ნაწილი და დიდად განსაზღვრა ექსპრესიონიზმის ესთეტიკა), და, მაშასადამე, პასუხისმგებლობის გრძნობას საკუთარი თავისა და საკუთარი ბედისათვის. თავის წიგნებში, ესეებსა და კერძო მიმოწერაში, ჰესე მუდამ ხაზს უსვამდა ამ პასუხისმგებლობას. „ფიქრობ“, წერდა იგი ერთ კერძო წერილში, „მე არ მეკითხება საერთოდ ცხოვრების აზრი თუ უაზრობა, მაგრამ მე პასუხს ვაგებ იმაზე, თუ რას ვიქმ ჩემს საკუთარ, ერთჯერად სიცოცხლეში“⁴⁷. (მოგვიანებით იგივე აზრს, ოღონდ სხვა მიმართებაში, გაიმეორებს იოზეფ კნეპტი რომანში „თამაში რიოში მარგალიტებით“: „ჩვენ გვავიწყდება, რომ თავად ისტორიის ნაწილი ვართ, ჩვენ თვითონ ვართ ისტორია და პასუხს ვაგებთ მსოფლიო ისტორიის წინაშე. ჩვენი ადგილისათვის მასში“⁴⁸).

მაგრამ გულწრფელობა, პასუხისმგებლობის გრძნობა, ზნეობრივი მგრძნობელობა — ყოველივე ეს საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა. მარტო საკუთარი თავით უკმაყოფილება და გულახდილობა, რა თქმა უნდა, არ კმარა იმისათვის, რომ აღსარება ვთქვათ. აქ საჭიროა კიდევ რაღაც სხვა, რაც ადამიანს დაანახევებს საკუთარ სიმდარესა და უკმარობას, აიძულებს მისცეს ჩვენება, უღმობლად დაისაჯოს თავი, თქვას აღსარება. ეს რაღაც არის სრულქმნილების ის საზომი, ის მასშტაბი, ის სახე, რომელსაც უნდა შეედაროს აღსარების დროს რეალური პიროვნება მთელი თავისი სისუსტეებით, შეცდომებით, მცდარად გადადგმული ნაბიჯებით. ეს არის ის შესაძლებელი, იდეალური პიროვნება, რომლის გულისათვისაც და რომლისკენ სწრაფვაშიც აღსარების დროს გმობენ ყველა ადრინდელ ცოდვას, შეცდომასა და დანაშაულს. და ეს მეორე პოლუსი, ეს მასშტაბი იგულისხმება თვით სიტყვის ეტიმოლოგიაში, რამეთუ „აღსარება“ — confessio — ნიშნავს არა მარტო მონანიებას, გულისნადების გამკლავებას, წრფელ აღიარებას საკუთარი ნაკლოვანების, არამედ უპირატესად გარკვეული რწმენისა და მრწამსის გაზიარებას. ასე ესმოდა „აღსარება“ ჯერ კიდევ პავლე მოციქულს, ასე ესმოდა იგი ავგუსტინეს და ყველა დიდ აღმსარებელს. აბა, სხვა რა იყო ავგუსტინესათვის „აღსარება“, თუ არა „ხოტბა ღვთისა“, ხოლო შემდეგ კი საკუთარი თავის განკითხვა⁴⁹. და ეს სქემა, რომლის ცენტრშიც დგას „მოქცევის“ ამბავი, დიადი შემობრუნება „გარეგანი“ ადამიანიდან „შინაგანი“ ადამიანი-საკენ, არასრულქმნილიდან სრულყოფილი პიროვნებისაკენ, აღსარებას შემდგომაც, თვით პიეტისტურ ავტობიოგრაფიებამდე, შემორჩა

და იგი აშკარად იჩენს თავს ჰესეს რომანებშიც. მართალია, აქ „მოქცევის“ მორტივი კარგავს თავის აშკარა თეოლოგიურ იერს, მაგრამ ჰესეს რომანების სტრუქტურა როგორც აღსარების ფორმა ამით არ იცვლება.

აქ ჩვენ უშუალოდ მივადექით ჰესეს რომანის აგებულების, მისი ფორმისა და სტრუქტურის საკითხს. ამ სტრუქტურას საფუძვლად უდევს მწერლის შეხედულება ადამიანზე როგორც ორგანიზმილებიან არსებაზე, რომელიც ორი „მე“-სგან შედგება. ეს არის, ერთი მხრივ, რეალური ადამიანი მისთვის დამახასიათებელი სისუსტეებითა და ნაკლოვანებებით, მეორე მხრივ კი — ყოველ ინდივიდუუმში იდეალისა და შესაძლებლობის სახით არსებული სრულყოფილი პიროვნება. ადამიანის არსების ეს ორი პოლუსი ჰესეს რომანის სიუჟეტში, როგორც წესი, ორი პერსონაჟის სახითაა ხოლმე წარმოდგენილი, რომელთაგანაც ერთი მთავარი გმირია, მეორე კი მასზე აღმატებული პიროვნება. რომელსაც იგი ცდილობს გაუტოლდეს. ამ პოლუსების თანაფარდობა, რეალური ადამიანის თანდათანობითი გადაქცევა ოცნების ადამიანად. გმირის მიახლოება იმ იდეალთან, რომელიც მასზე აღმატებულ პერსონაჟშია განსახიერებული, ჰესეს რომანის სიუჟეტური დაძაბულობისა და შინაგანი დინამიკის უშრეტეი წყაროა. ისევე, როგორც აღსარებაში, აქაც თხრობის სიმძაფრე მიიღწევა გარდასული, გარეგანი და მდამბო ადამიანის ჰეშმარტ, შინაგან და ამაღლებულ ადამიანთან დაპირისპირებით.

„თქვენ ისე ლაპარაკობთ“, წერდა ჰესე 1943 წლის ერთ წერილში, „თითქოს „მე“ ცნობილი ობიექტური სიდიდე იყოს. მაგრამ ეს სრულიადაც არ არის სწორი. თითოეულ ჩვენგანში ორი „მე“-ა და ვანემ რამ იცოდეს, სად იწყება პირველი და სად მთავრდება მეორე, ბრძენთა ბრძენი იქნებოდა.

ჩვენ სუბიექტურ, ემპირიულ, ინდივიდუალურ „მე“-ს როგორც კი დავაკვირდებით, მაშინვე ვნახავთ, რომ იგი ცვალებადია, ჰირვეულია, სულ ადვილად განიცდის ყოველგვარ გარეგან გავლენას. ისე რომ იგი არ არის სიდიდე, რომელსაც შეიძლება მტკიცედ ვენდოთ, და მით უმეტეს არ გამოგვადგება იგი საზომად და შინაგან ხმად.

მაგრამ არის მეორე „მეც“. დაფარული პირველ „მე“-ში. მასთან გადახლართული, მაგრამ ისინი ერთმანეთში არ უნდა ავურიოთ. ეს მეორე, უმაღლესი, წმინდა „მეა“ (ინდოელთა „ატმანი“, თქვენ მას „ბრაჰმასთან“ აიგივებთ), მას არ გააჩნია პირადი საზრისი, იგი მოასწავებს იმას, რამდენადაც წილნაყარი ვართ ღმერთთან, ცხოვრებასთან, მთელთან, უპიროვნოსთან, ზეპიროვნულთან. ამ „მეს“ დაკვირვება და მისი მიყოლა უკვე უფრო კეთილშობილური საქმეა⁵⁰.

ხოლო აი, როგორ არის განვითარებული იგივე აზრი „ტრამალის მგელში“: „აღამიანი გაქვევებული და უცვლელი რამ როდია, (ასეთი იყო ანტიკურობის იდეალი მის ბრძენთა ერთმანეთის საწინააღმდეგო ვარაუდების მიუხედავად), არამედ რაღაც ცდაა, რაღაც გადასვლაა, საშიში ბეწვის ხილია ბუნებასა და სულს შორის“. და შემდეგ: „იმის შეგრძნება, რომ „აღამიანი“ უკვე ჩამოყალიბებული არსება კი არ არის, არამედ გონის მოთხოვნაა, შორეული, იმდენადვე საოცნებო, რამდენადაც საშინელი შესაძლებლობაა და რომ ამ გზაზე მხოლოდ ტაატიო, საშინელი წამებისა და ექსტაზების ფასად მოიწევენ წინ. სწორედ ის ერთეულები, რომელთაც დღეს ეშაფოტი ელით, ხვალ კი საპატიო ძეგლი, — ეს შეგრძნება ცოცხლობს ტრამალის მგელშიც“⁵¹.

ამ გამონათქვამებიდან მკითხველმა შეიძლება შეიქმნას მიახლოებითი წარმოდგენა იმის შესახებ, თუ როგორ ჰქონდა ჰესესს გააზრებული აღამიანი. ამრიგად, ინდივიდი დაბადებითვე დასრულებული და დამთავრებული არსება კი არ არის, არამედ წინასწარი მოცემულობაა მხოლოდ, „ბუნების ნახტომია აღამიანისაკენ“⁵² და იმისათვის, რომ ეს მასალა სრულფასოვან აღამიანად იქცეს, საჭიროა მისი განვითარება, დასრულება, აღამიანის იმ ფორმამდე მიყვანა, რომელიც მასში წარმოდგენილია „ზენაარი“, „წმინდა“ „მე“-ს სახით. სწორედ ამ შესაძლებლობის განხორციელება, მუდმივი სრულყოფა და კემპარიტი აღამიანურობის გზაზე იმის მიღწევა, რასაც ფსიქონალიზში „თვითობას“ უწოდებენ, პირველი მსოფლიო ომის დამთავრებიდან ჰესესს ცხოვრებისეული ამოცანა ხდება და ამიერიდან განსაზღვრავს კიდევ მისი რომანის სტრუქტურას.

ჩანასახოვანი, მედიოკრალური აღამიანის წინსვლის ამ პროცესს ოცნებისა და შესაძლებლობის „მეფური აღამიანისაკენ“, რომლის შესახებაც მოგვითხრობს ჰესესს ყველა წიგნი, მწერალი უწოდებს „გააღამიანებას“ (Menschwerdung) და ეს მეტად მნიშვნელოვანი კორექტივია ჰესესს რომანის იმ განსაზღვრებისა, რომელიც ზემოთ მოვიხსენიეთ — „სულის ბიოგრაფია“. ის გვაუწყებს, რომ აქ საქმე გვაქვს არა მხოლოდ „ბიოგრაფიასთან“, არა მარტო სულიერი ცხოვრების აღწერასთან, არამედ ისეთ ბიოგრაფიასთან, რომელიც მიმართულია გარკვეული მიზნისაკენ, აღამიანის ჩამოყალიბებისა და სრულყოფისაკენ. ამას კი უკვე გარკვეული თვისებრივი, აზრობრივი მნიშვნელობა შეაქვს „ბიოგრაფიის“ ნეიტრალურ ცნებაში.

რა თქმა უნდა, აღამიანის იმ კონცეფციას, რომელიც საფუძვლად უდევს ჰესესს რომან-ბიოგრაფიებს, ერთგვარი რელიგიური და, თუ გნებავთ, ერთგვარი მისტიკური იერიც დაჰკრავს. ვინაიდან ის უმაღლესი აღამიანურობა და ის უმაღლესი „წმინდა მე“, რომელზედაც ლაპარაკია ჰესესს ზემოთ მოტანილ წერილში და რომლისკენაც ისწრა-

ფვიან მისი გმირები, არის არა ერთგვარი ამქვეყნიური სრულყოფილება, არავედ ყოველ ჩვენთაგანში არსებული ღვთიური ნაპერწკალი, მსოფლიო სულის ნაწილი—მწერალი წერილში მას „ატმანს“ უწოდებს, — რომელიც ადამიანს ღმერთს, ტრანსცენდენტურ სამყაროსა და მსოფლიო ერთიანობას აკავშირებს. და ეს გარემოება გარკვეულ სიძნელეებს უქმნის ჰესე — ხელოვანს, რაზეც ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი. ჩვენ დავინახავთ, რომ მწერალში ხელოვანი და მოაზროვნე მულამ კონფლიქტში იყვნენ და რომ ჰესეს არსებითად უხდებოდა იმავე სიძნელეების გადალახვა, რომელთა წინაშე თავის ღრობზე დანტე და მილტონი იდგნენ³³. მაგრამ ჰესეს ამოსავალი წერტილი შაინც იყო ადამიანის ღვთაებრივ ერთიანობასთან განუყრელი წილნაყარობა. და, მაშასადამე, ცალკეული ინდივიდუულის ამოცანაც ჰესე — მოაზროვნის მიხედვით იყო ის, რომ მიეღწია ამ ერთიანობისათვის, ღვთაებრივი ნაპერწკალი აგზიგზებულ ალად ექცია, ანუ, როგორც „ტრამალის მგელშია“ ნათქვამი, — „ისე გაეფართოებინა საკუთარი სული, რომ მას მთელი სამყარო დაეტია“³⁴.

„არაფერი არა მწამს ისე ღრმად“, წერდა ჰესე „მოაგარაკეში“, „როგორც ერთიანობა, არავითარი წარმოდგენა არ არის ჩემთვის ისე წმინდა, როგორც ის, რომ მთელი სამყარო ღვთაებრივი ერთიანობაა. მთელი ბოროტება კი იმაში მდგომარეობს, რომ ცალკეული თავს მთელის ნაწილად აღარ გრძნობს და „მე“-ს გაზვიადებული მნიშვნელობა ენიჭება“³⁵. ერთიანობასთან დაკარგული კავშირის აღდგენა, რაც მხოლოდ იმ „მე“-ს ხარჯზე შეიძლება მოხდეს, რომელიც „თავს გაზვიადებულ მნიშვნელობას“ ანიჭებს და ამიტომ განცალკევებისა და ავტონომიზაციის მიდრეკილებას იჩენს, არის ერთადერთი შიზანი „გაადამიანებისა“, როგორადაც იგი წარმოგვიდგება ჰესეს წიგნებში.

ესეში „ცოტაოდენი თეოლოგია“ (რომელსაც ჰესემ მოგვიანებით „კაცადქმნის საფეხურები“ უწოდა) მწერალი შეეცადა ჩამოეყალიბებინა თავისი თეოლანთრისი იმ ცხოვრებისეული ეტაპების შესახებ, რომელთაც გაივლის ადამიანი თავისი „მდაბალი“ „აე“-დან „ნენაარ“ „მე“-მდე: „კაცადქმნის გზა უმანკოებით იწყება (სამოთხე, ბავშვობა, უპასუხისმგებლო წინასტადია). აქედან მას მივყავართ დანაშაულისაკენ, სიკეთისა და ბოროტების შეცნობისაკენ, კულტურის, მორალის, რელიგიისა და კაცობრიობის სხვა იდეალების მიერ წამოყენებულ მოთხოვნებისაკენ. ყველა იმ ადამიანისთვის, ვინაც სერიოზულად და ვითარცა მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობა გაივლის ამ საფეხურს, იგი სასოწარკვეთით მთავრდება, კერძოდ, იმის შეცნობით, რომ სათნოების განხორციელება, სრული მორჩილება, უყოყმანო მსახურება შეუძლებელია, რომ სამართლიანობა მიუღწეველია და კაცობა კი აღუსრულებელი იდეალია. ამ სასოწარკვეთას მივყავართ

ან დალუპვისაკენ ან სულის მესამე სამყობელობისაკენ, ისეთი მდგომარეობის განცდასთან, რომელიც მორალისა და კანონის მიღმაა, — შენდობასა და სსნასთან, რწმენასთან“³⁶.

აქ მოსაზრული ფსიქოგრაფიული სქემა (სხვათა შორის, ჰესეს თავის წერილში მოჰყავს მისი აღმოსავლური ვარიანტებიც) მეტნაკლებად დასტურდება მწერლის ყველა ნაწარმოებში. ამასთან ყოველთვის წინ არის წამოწეული — და ეს ჰესეს რომანებს აახლოებს აღსარებისა და პიეტისტური ავტობიოგრაფიის ფორმასთან — მეორე საფეხურიდან მესამეზე გადასვლა, გმირის „მოქცევა“, მის მიერ არსებობის მესამე, რელიგიური ფორმის აღმოჩენა.

ყურადღების გამახვილება ისეთ მნიშვნელოვან მომენტზე, როგორცაა პიროვნების მთელი შინაგანი სტრუქტურის გარდაქმნა, „გარეგანი“ ადამიანის გარდასახვა „შინაგან“ ადამიანად, მოქცევა, ძირითადი თემა იყო არა მარტო ავგუსტინეს აღსარებისა, არამედ საერთოდ ანტიკური ხანის რელიგიური ბიოგრაფიისაც, და სწორედ ეს თემა განსაზღვრავდა მნიშვნელოვანწილად ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის ფორმასაც. თხრობის თვალსაზრისით ღირებულება ჰქონდა ყველადერს, რაც უშუალოდ უკავშირდებოდა ამ „მოქცევას“, ყოველივე დანარჩენს უგულვებელყოფდნენ. მაგალითად, წმინდა კიპრიანეს ბიოგრაფი დუმილით უვლის გვერდს თავისი გმირის ცხოვრების 40 წელიწადს და ყურადღებას მიაპყრობს მხოლოდ იმ 4 წელიწადს, რომელიც წინ უსწრებდა მის მარტვილობას. ანტიკურ მკითხველს სურდა ჰქონოდა პიროვნების წარმატებითი „მოქცევისა“ და ამასთანავე მისი საბოლოო და აუცილებელი განახლების ისტორია. კონვერტიტს თავისი ცხოვრების ამბის მოყოლით უნდა დაერწმუნებინა მკითხველი, რომ ამ „მოქცევის“ შედეგად იგი სრულიად ახალ ადამიანად იქცა და ხსნა მოიპოვა.

ანალოგიური სქემა ედო საფუძვლად პიეტისტურ ავტობიოგრაფიებსაც, რომელთა მიზანი იყო რელიგიური შეგონება, სულისათვის სასარგებლო ლიტერატურის მიწოდება. რეალური ადამიანის ცხოვრება აქ მთლიანად ექვემდებარებოდა გარკვეულ სქემას, პრაქტიკულ მიზნებს, რომლებსაც ისახავდა ამგვარი ავტობიოგრაფია. ნამდვილ სუბიექტს აქ ცვლიდა თეოლოგიური სუბიექტი, ამიტომ ამ მოთხრობების სასურველი და პოსტულირებული სუბიექტურობა სინამდვილეში ერთობ ხშირად სუბიექტურობის საპირისპიროდ იქცეოდა — შენარჩუნებული იყო მიმდინარე ცხოვრების მხოლოდ ინდივიდუალური ქარგა, მაგრამ მისი აზრი, სტრუქტურა საერთო იყო ყველა პიეტისტური ავტობიოგრაფიისათვის. ამდენადვე ის სუბიექტიც, რომელიც მკითხველს წარმოუდგება საკუთარი ცხოვრების ამგვარი აღწერიდან, ერ-

თვარად მოკლებულია ინდივიდუალურ ნიშნებს და კონკრეტულ სტანდარტიზებულ, დაკანონებულ სტერეოტიპად არის ქცეული.

მაგრამ მთელი თავისი სქემატურობის, მთელი ტრაფარეტულობის მიუხედავად, პიეტისტური ავტობიოგრაფიის პირველი, ესე იგი „მოქცევის“ წინარე, ნაწილი და ამდენად ანტიკურობის რელიგიური ბიოგრაფიის პირველი ნაწილიც, გაცილებით მეტ გასაქანს იძლევა გმირის ინდივიდუალობის გამოსავლინებლად, ვიდრე მეორე — „მოქცევის“ შემდგომი ნაწილი. და თუ მთხრობელის სახე (იმ შემთხვევაში, როდესაც საქმე ეხება ავტობიოგრაფიას) გარკვეულ სუბიექტურ პროფილს იძენს, ეს, რა თქმა უნდა, ითქმის მოთხრობის იმ მონაკვეთზე, სადაც მისი ცხოვრება აღწერილია ისტორიული სინამდვილის ფონზე. ეს ძალიან კარგად ჩანს უკვე ავგუსტინეს „აღსარებაში“, სადაც ავტორის დრამატული სახე, მისი განუმეორებელი სუბიექტურობა წარმოჩნდება ძირითადად მის პირველ რვა წიგნში, სადაც ნაამბობია „მოქცევის“ წინაისტორია. თუმცა იმავე ავგუსტინეს „მოქცევის“ წინარე ცხოვრებაც სავსებით გარკვევით მიგვანიშნებს იმ ახლადშექმნილ პიროვნულობაზე, რომელიც მთელი ძალით იჩენს თავს უკანასკნელ წიგნებში და რომელიც აქ კულმინაციური მომენტის მოწინააღმდეგეა ემსახურება.

აღსარებისა და რელიგიური ბიოგრაფიის ამ თავისებურებების გამო ჰესე, თუკი ის განიზრახავდა თანმიმდევრულად გაჰყოლოდა აღსარების ფორმას, გარდაუვლად უნდა წასწყდომოდა გარკვეულ სიძნელეებს. მწერალს ან უარი უნდა ეთქვა აღსარებითი ფორმის ფუძემდებლურ ტენდენციაზე, რომლის არსი ისაა, რომ ადამიანის ინდივიდუალური ბიოგრაფიის მთელ სტრუქტურას განსაზღვრავს „მოქცევის“ კულმინაციური მომენტი, ან არადა მას უარი უნდა ეთქვა ხელოვნებაზე და ცდილიყო პრაქტიკულად განეხორციელებინა ბრძენისა და წმინდანის იდეალი — რელიგიური ავტობიოგრაფიის ერთადერთი და საბოლოო მიზანი.

თვით ჰესეს შესანიშნავად ესმოდა ეს სიძნელეები და ცდილობდა თავისებურად გადაეღობა ისინი. იმის თქმაც კი შეიძლება, რომ პოლემიკა ჰესე — მოაზროვნესა, ანუ ჰესე — რელიგიურ ადამიანსა და ჰესე — ხელოვანს შორის მთელი სიცოცხლის მანძილზე გრძელდებოდა.

„1920/21 წლის დღიურში“ ჰესე წერდა: „თუ პოეტურ შემოქმედებას აღსარებად მივიჩნევთ, — მე კი ახლა მხოლოდ ამად შემიძლია მივიჩნიო რგი — მაშინ ხელოვნება წარმოგვიდგება როგორც ხანგრძლივი, მრავალწახნაგოვანი, მიხვეულ-მოხვეული გზა, რომლის მიზანია ისე სრულყოფილად, ისე განშტოებულად, ისე სულის იდუ-

მალ ხვეულამდე გაიხატოს ხელოვანის პიროვნება, „მე“, რომ ბოლოს ეს „მე“ დაირღვეს, დაიძლიოს, დაცხრეს და დანაცრდეს. მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება მოხდეს რაღაც უზენაესი — ხელოვნება დაიძლიოს, ხელოვანი მომწიფდეს, რათა წმინდანად იქცეს. ხელოვნების ფუნქცია, რამდენადაც იგი თვით ხელოვანს ეხება, ამ შემთხვევაში იგივე იქნებოდა, რაც მონანიების ან ფსიქოანალიზის ფუნქცია. ეს აზრი ჰქონდა ნიქსეს ყველა თხზულებას, სტრინდბერგის აღსარების წიგნებს, ფლობერის ჩანაწერებს⁵⁷.

ჰესეს აზრით, ასეთ შემთხვევაში ხელოვანის მიზანია არა ხელოვნება, არა შემოქმედება, არაველ თავგანწირვა მომავალი ხსენისათვის, სულიერი სიმშვიდის მოპოვებისათვის. მაგრამ ამასთან სწორედ „მე“-ს, რომელზეც ასეთ შემთხვევაში მან უარი უნდა თქვას, აქვს ისეთი ხიბლი, რომელსაც ადამიანი ვერაფრით ვერ დააღწევს თავს, და რომელიც აიძულებს მას, თუკი დავრჩებით აღსარების სტრუქტურული აგებულების კატეგორიებში, უპირატესობა მიანიჭოს თავისი ცხოვრების პირველ, „მოქცევის“ წინარე საფეხურს, რომლის აღწერაც მისთვის შეიძლება იქცეს თვითმიზნად და დაჩრდილოს თვით განვითარების მიზანი.

„ხელოვანს მუდამ აქვს მიდრეკილება“, წერდა ჰესე, „განზავდეს თავის აღსარებაში, მთელი თავისი შემოქმედების აქცენტი და მიზანმიმართულება გადაიტანოს მონანიებაზე და ამით მოექცეს საკუთარი, პირადი პრობლემების ჯადოსნურ წრეში. ვინაიდან ხელოვანი უამისოდაც იმ ტიპის ადამიანია, რომელმაც უნდა გააზვიადოს თავის ქმნილებათა მნიშვნელობა, რადგან ცხოვრების მთელი პროდუქტიულობა, მთელი თვითგამართლება მას ცხოვრებიდან შემოქმედებაში გადააქვს. შეადარეთ წმინდანის აღსარება ლიტერატორის აღსარებას და ეს განსხვავება მაშინვე ცხადი გახდება. ავგუსტინე და რუსო. პირველი საკუთარ თავს ღვთის განგებას ანდობს, მეორე თავს იმართლებს. ორივეს თავდაპირველად აპოძრავებს ერთი განზრახვა, მაგრამ ბოლოს საპირისპირო პოლუსებზე აღმოჩნდებიან. ერთი წმინდანი ხდება, მეორე — პოეტი, ერთი გადალახავს საკუთარ პიროვნებას და დიდ ადამიანად იქცევა, მეორე თავის კომპლექსებში იხლართება და უკეთეს შემთხვევაში საინტერესო ადამიანად გვევლინება“⁵⁸.

როგორც ვხედავთ, ჰესეს საცხებით ნათლად ჰქონდა გაცნობიერებული ის პრობლემატიკა, რომელსაც შეიცავს აღსარების ჟანრი, და ამიტომაც დავა ჰესე—ხელოვანსა და ჰესე—მოაზროვნეს შორის ყველა მის თხზულებაში გამოსჭევვის. ამასთან ეს დავა ხელოვნების სფეროში, შემოქმედების სფეროში მუდამ ხელოვანის გამარჯვებით მთავრდება. ამას უკმაყოფილებით აღიარებდა თვით ჰესე-მოაზროვნე, როცა სიმწრით წერდა, ხელოვანი კი გავხდი, მაგრამ ადამიანი

ვერაო, ადამიანად ქცევის თვალსაზრისით მხოლოდ ნაწილობრივ მი-
ვალწიე მიზანს, ძირითადი მიზანი კი მიუწვდომელი დამრჩაო⁵⁹.

და მიუსხდავად ამისა, ჰესე მთელ თავის შემოქმედებაში ინარჩუნ-
ნებს აღსარებას, როგორც რომანის აგებულების უმთავრესი ღერძის
ფორმას. რითაც თითქოს ხაზს უსვამს იმ საბოლოო მიზნის მნიშვნე-
ლობას, რომლისაკენაც იგი ისწრაფვოდა როგორც ადამიანი. სხვა სა-
ქმეა, რომ ამასთან იგი ყველგან ცვლიდა აქცენტებს რუსოს „აღსარე-
ბის“ დარად.

აქცენტების ეს გადანაცვლება პირველ რიგში დაეტყო მასალის
განაწილებას ნაწარმოების შიგნით, რამაც იმაში იჩინა თავი, რომ
თხრობის წინა პლანზე ჰესეს რომანებში გმირის სულიერი თავგადა-
სავლის ის მონაკვეთი აღმოჩნდა წამოწეული, რომელიც უშუალოდ
უძღოდა მის „მოქცევას“, ხოლო „მოქცევის“ შემდგომი პერიოდი სა-
ერთოდ ნაწარმოების ჩარჩოებს გარეთ აღმოჩნდა გატანილი. მხოლოდ
ერთადერთსელ გაბედა მწერალმა გამოეყვანა გმირი, რომელმაც მია-
ღწია „კაცადქმნის“ მიზანს. ეს გახლდათ ზიდპართა, ინდურ სამოსში
გამოწყობილი წმინდანი. ყველა დანარჩენ შემთხვევაში იგი დასჯერდა
ამ მიზნის მხოლოდ მინიშნებას, მის დასახვას ვითარცა გმირის განვი-
თარების განსაზღვრელი ტენდენციისა.

ამავე დროს, ყურადღებას იქცევს ის გარემოებაც, რომ სრულ-
ქმნილი ადამიანის ის იდეალი, რომელზედაც ორიენტირებულია ჰე-
სეს გმირების განვითარება, მწერალს გააზრებული აქვს უფრო ფსი-
ქოანალიზურ, ვიდრე რელიგიურსა და თეოლოგიურ ყაიდაზე. ჰესეს
თხზულებათა „მეფური კაცი“ და „უკვდავი“ ქრისტიანული ეკლესიის
მოწამე და წმინდანი კი არ არის, არამედ ფსიქოანალიზის „ტოტალურ-
ი“ პიროვნებაა — ყველა იმ ფსიქიკური შინაარსის ის მთლიანობაა,
რომელიც მოიცავს პიროვნების დიონისესეულ და აპოლონისეულ
მხარეებს და ინდივიდუალობის პროცესის საბოლოო მიზანს წარმოად-
გენს⁶⁰. „ადამიანად ქცევის“ პროცესის ფსიქოანალიზური გაგება,
გარდა ამისა, ჰესესთვის, ალბათ, იმითმაც იყო მისაღები, რომ მას
ინდივიდუაცია მიაჩნდა არა სასრულ და ბოლოვად პროცესად, არა-
მედ პიროვნების უსასრულო განვითარებად.

რა თქმა უნდა, იმისათვის, რომ აღსარება და ავტობიოგრაფია რო-
მანად ქცეულიყო, დოკუმენტური თხრობითი ფორმა მხატვრულ
თხრობით ფორმად გარდაქმნილიყო, საჭირო იყო მრავალი მისი კომ-
პონენტის საეხებით ხელახალი გააზრება, ზოგჯერ კი მთელი მათი ფუნ-
ქციური დატვირთვის ძირფესვიანად შეცვლა. ამისათვის, პირველ
რიგში, საჭირო იყო, რომ აღსარებას დაეკარგა ავთენტურობა, დო-
კუმენტური ხასიათი და, ასე ვთქვათ, მომხდარიყო მისი მხატვრული
ობიექტივაცია. პირველი ნაბიჯი ამ გზაზე იყო ის, რომ ამბავი უნდა

ჩამოწორებოდა მთხრობელს. ამისთვის კი საჭირო იყო გმირისთვის მთხრობელისაგან განსხვავებული სახელის შეერქმევა (საინტერესოა, რომ ფრანგი მეცნიერი ფილიპ ლეენი ავტობიოგრაფიული ფორმის ყველაზე არსებით ნიშნად თვლიდა ავთენტიკური საკუთარი სახელეების სისტემას. იქ, სადაც ეს სახელები არ იხმარება, ამბობდა ლეენი, უკვე შეიძლება ვილაპარაკოთ ავტობიოგრაფიულ რომანზე)⁶¹. მაგრამ გმირებისათვის მოგონილი სახელების დარქმევა, რა თქმა უნდა, სრულიადაც არ ქმნის აუცილებელ დისტანციას სათხრობი მასალისადმი, ისევე როგორც მას არ ქმნის არც თხრობის გადატანა მესამე პირში, მაგალითად, იუნგ-შტილინგი თავის ავტობიოგრაფიას ყვება მესამე პირში, მაგრამ ამით იგი რომანად არ იქცევა, თუმცა ძალიან უახლოვდება მას. ამისათვის უნდა შეიცვალოს ნაამბობის ხასიათი, თხრობის მანერა. თხრობა უნდა იქცეს იმად, რასაც გერმანელები უწოდებენ *fiktionales Erzählen* — შეთხზული და გამოგონილი ამბის ხატოვან გადმოცემად.

ავტობიოგრაფია და აღსარება სინამდვილისადმი ისეთ მიმართებაში არიან, როგორც ციტატა მთელ ტექსტთან, გამოსახვევ მხოლოდ მის კერძო გამოვლინებას, მაშინ როცა რომანი ახდენს მთელი სინამდვილის მოდელირებას და მას მთელ მის მთლიანობაში გამოხატავს. ამიტომ რომანის სინამდვილის ყოველ ცალკეულ ელემენტს აზრს აძლევს ის ტოტალობა, რასაც წარმოადგენს რომანი როგორც ემპირიული რეალობის, მთელი სამყაროს მოდელი. კლაუს-დეტლეფ მიულერმა თავის სადისერტაციო ნაშრომში გონებაშეხვედრად შენიშნა, რომ ავტობიოგრაფიის ავტორი თავის ცხოვრებას ისევე ეკიდება, როგორც მკითხველი რომანს — ცდილობს მოახდინოს მისი ინტერპრეტაცია, აზრი იპოვოს მის განკარგულებაში არსებულ ფაქტებში. სხვა საქმეა რომანი — აქ მთხრობელი უწინარეს ყოველისა იძლევა აზრს, შემდეგ კი ქმნის რომანის სინამდვილეს ამ აზრის გარშემო. „რომანი აზრის დაფუძნება (*Sinnstiftung*) და ფაქტების შექმნა (*Faktensetzung*)“, წერდა მიულერი, „ავტობიოგრაფია კი, პირიქით, — აზრის ძიებაა მოცემულ ფაქტიურ მასალაში“⁶².

ავტობიოგრაფიასა და აღსარებაში გმირი ასე თუ ისე რეალური სუბიექტის იდენტურია, იგი, ასე ვთქვათ, „დავიწროებული“ ობიექტია, მაშინ როცა რომანს, რომელიც სამყაროს მითოლოგიზაციას ახდენს, განზოგადების ტენდენცია აქვს — აქ გმირის ბედი, ეგრეთწოდებულ „*Ich—Erzählung*“-შიც კი, რომელიც თითქოს გამონაგონს კი არ ემყარება, არამედ ნამდვილ სინამდვილეს, უსაზღვროდ ფართოვდება და მას მკითხველი არა ცალკეული ადამიანის, არამედ საერთოდ ადამიანის ბედად აღიქვამს⁶³.

ჰერმან ჰესე ერთ მცირე ჩანახატში, რომელიც მე ზემოთ მოვიტანე, როგორც გვახსოვს, მიუთითებდა იმ მომენტის მნიშვნელობაზე, როცა მის შინაგან მზერას წარმოუდგება „მითიური სახე“. რომელიც გარკვეული ხნით მისი განცდების, ემოციებისა და აზრების მატარებელი და სიმბოლო ხდება.

საკითხავია, თუ რამდენად ემთხვევა ეს „სახე — სიმბოლო“, მას შემდეგ რაც იგი მხატვრული სამყაროს ელემენტად იქცევა, თავად ჰესეს? ერთი მხრივ, იგი, რამდენადაც ის სრულიად რეალურ მოვლენებსა და რეალურ სუბიექტს — მის „განცდებს, აზრებსა და პრობლემებს“ — განასახიერებს, ჰესეა და ამ თვალსაზრისით მწერლის რომანები უშუალოდ უახლოვდებიან აღსარებასა და ავტობიოგრაფიას. მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს უბრალო სახე კი არაა, რეალური ადამიანის ზუსტი ასლი და ანაბეჭდი კი არაა, არამედ „მითიური“ სახეა, რეალური სუბიექტის მოდიფიკაცია და მისი ტრანსფორმაცია. მხატვრული ხატოვანების სფეროში. აქ იგი უკვე სიმბოლოა, რომელიც სინამდვილის მითოლოგიზაციას ახდენს, და აქედნად ლაპარაკი ავტორისა და გმირის იგივეობაზე, რაც აღსარების უარსებობის ნიშანია, ჰესეს შემთხვევაში აღარ შეიძლება.

არის კიდევ ერთი გარემოება, რომელიც ძირფესვიანად განასხვავებს რომანის ფორმას ავტობიოგრაფიული ფორმისაგან. თუ ავტობიოგრაფიას, ასევე აღსარებას, აქვთ ბოლო — ხომ სწორედ ბოლოა. აქ თხრობის ამოსავალი წერტილი, ხომ სწორედ ბოლოდან და რაღაც მიღწეული საფეხურიდან მიმოიხილავს მთხრობელი თავის განვიწყობას, — და მოთხრობა თავდება მაშინ, როცა ის უშუალოდ უახლოვდება იმ წერტილს, საიდანაც წარმოებს თხრობა, რომანში მოქმედება ერთიანად მიმართულია მომავლისაკენ, დასასრულისაკენ, რომელიც, ფაქტიურად, არასოდეს დგება. ამრიგად რომანი, განსხვავებით აღსარებისა და ავტობიოგრაფიისაგან, მომავლის მიმართ გახსნილი და დაუსრულებელი ჟანრია და ეს გახსნილობა, ეს პრინციპული დაუსრულებლობაა სწორედ რომანული ფორმის უარსებობის ნიშანი, რომელიც მას ყველა სხვა ჟანრებიდან გამოარჩევს. ანტიომ, იმ იშვიათ შემთხვევაში, როცა ავტობიოგრაფიის ავტორი არღვევს მისთვის დაწესებულ ნორმებს და თხრობას განაგრძობს იმ დამამთავრებელი წერტილის შემდეგ, რომელიც ავტობიოგრაფიული ფორმის კონსტიტუირებას ახდენს (შდრ. მაგ. ჟან პაულის „ავტობიოგრაფია“), იგი სრულიად აშკარად ავლენს დოკუმენტური ჟანრის მოსპობისა და განადგურების ტენდენციას და მონაგონისა და პოეზიის სფეროში იჭრება, რაც უკვე რომანის სტიქიაა და არა ავტობიოგრაფიისა.

ამ აზრით, ჰესეს რომანები აგებულია აღსარებისა და ავტობიოგრაფიისაგან ძირფესვიანად განსხვავებული სტრუქტურის მიხედვით. ყოველ მათგანს იმთავითვე აქვს დასახული რაღაც გარკვეული მიმართულება, რაღაც მიზანი, რომელიც არასდროს არ მიიღწევა და თავს იჩენს როგორც მოქმედების მამოძრავებელი ტენდენცია. და იმ ერთადერთ შემთხვევაშიც კი, როცა ჰესეს თხზულების გმირი თითქოს მიაღწევს მიზანს — მხედველობაში მათქვან „ზიდჰართა“ — რომანი მთავრდება სიმბოლური ზმანებით, რომელიც მიგვანიშნებს პროცესის უსასრულობაზე და იმ აღსრულების ფარდობითობაზე, რომელიც წილად ხვდა გმირს.

მინდა მკითხველის ყურადღება მივაქციო ჰესეს რომანების კიდევ ერთ თავისებურებას. ზემოთ მე უკვე მქონდა ლაპარაკი იმის შესახებ, რომ ეს რომანები ძირითადად „კაცადქმნის“ პროცესს აღწერენ, რომელიც გარესამყაროში კი არ მიმდინარეობს, არამედ ადამიანის შიგნით, მისი ფსიქიკის სფეროში — ამიტომაც არიან ისინი „სულის ბიოგრაფები“. ამრიგად, გამოსახვის ობიექტი ჰესეს რომანებში ხილული სამყარო კი არ არის მისი მრავალფეროვანი კავშირებით, არამედ შინაგანი სამყარო და სულიერი კავშირებია, რომელნიც, როგორც მწერალი იტყოდა, „მაგიურ სინამდვილეს“ განეკუთვნებიან. და სწორედ სულიერი ცხოვრების რეალიებში ეს ჩაღრმავება და მათზე ყურადღების გამახვილება აახლოებს ჰესეს წიგნებს აღსარებასთან და რელიგიურ ბიოგრაფიასთან.

მაგრამ იმისათვის, რომ შესაძლებელი გამხდარიყო „მაგიური სინამდვილის ხორცშესხმა, სულიერი პროცესების რომანის ფორმაში ჩასმა, აუცილებელი იყო მათი გამიჯვნა გარეგანი არამაგიური მოვლენებისაგან, ეპიპირიული რეალობისაგან; თვით რომანში უნდა შექმნილიყო ერთგვარი დახშული სივრცე, ხატოვანების ერთგვარი „ალქიმიური ტიგელი“, სადაც აისახებოდა სულიერი პროცესები, და სადაც მათ ხილულ მოვლენათა სახე მიენიჭებოდათ. ამ აუცილებლობამ განაპირობა, ერთი მხრივ, ის, რომ ჰესეს წიგნებიდან თანდათანობით ქრება რეალურ-საყოფაცხოვრებო პლანი, რომელიც ჩვენ თვალწინ „მაგიური სინამდვილის“ რეალიებად და სიმბოლოებად გარდაიქმნება, ხოლო. მეორე მხრივ, ჩვენ მოწმენი ვხდებით სათხრობი ამბის ეპიპირიული სინამდვილისაგან ისეთი გამიჯვნისა, როცა ავტორს მოქმედება შორეულ წარსულსა ან მომავალში გადააქვს, ან ჩვენზე სინამდვილეში ქმნის ერთგვარ ავტონომიურ და ჩაკეტილ სივრცეს, რომელსაც ფაქტობრივად არავითარი შეხება არა აქვს რეალურ გარემოსთან. ამ ორივე ტენდენციას მივყავართ რომანის ფორმის ჰერმეტიზაციასთან.

„ჭერმეტული რომანის“ ცნება ამ ბოლო ხანს სულ უფრო მკვიდრდება ლიტერატურათმცოდნეობაში. როგორც ჩანს, ამას გარკვეულად ბიძგი მისცა თომას მანის მიერ „ჯადოსნური მთის“ განსაზღვრამ როგორც „ჭერმეტული ისტორიისა“. მაგრამ ვიდრე „ჭერმეტულ რომანზე“ ვინსჯელებდეთ. უნდა გავერკვეთ იმაში, თუ რა მნიშვნელობას სდებდა თომას მანი „ჭერმეტულობის“ ცნებაში, რას ვგულისხმობთ, როცა ვამბობთ, რომ ესა თუ ის რომანი „ჭერმეტულია“. ეპიკური სივრცის გამოთიშვა რეალურ-ისტორიული კონტექსტიდან, მისი გამიჯვნა და გამოცალკევება სინამდვილიდან, რასაც ჩვეულებრივ ჭერმეტულობის ნიშნად მიიჩნევენ ხოლმე, არც თუ ისეთი იშვიათი მოვლენაა თანამედროვე დასავლურ პროზაში — გავიხსენოთ თუნდაც ფრანც კაფკას „კოში“ და გეორგ ზაიკოს რომანი „ტივზე“ — თუმცა ასეთ გამიჯვნას ყოველთვის როდი მიეყავართ რომანის ჭერმეტულობასთან, ისევე როგორც არც ერთი ზემოთ დასახელებული რომანი არ გამოდგება „ჭერმეტული რომანის“ მაგალითად. პირიქით, თომას მანის „ჯადოსნური მთა“ და ბრონის „ვერგილიუსის სიკვდილი“ „ჭერმეტული რომანის“ საუცხოო ნიმუშებია. ჭერმეტულობა ამ შემთხვევაში გაგებულია ალქიმიური და, ასე გასინჯეთ, ფსიქოანალიზური აზრით, და ამიტომაც ამ ტიპის რომანებს სრული უფლება გვაქვს ვუწოდოთ „ალქიმიური“ ან თუნდაც „მაგიური“ რომანები.

თომას მანი სწორედ იმ რომანში, რომელსაც მან „ჭერმეტული ისტორია“ უწოდა, ერთი გმირის პირით ალქიმიის ასეთ განსაზღვრებას იძლევა: „ალქიმია არის მატერიის განწმენდა, გაკეთილშობილება, მისი გარდაქმნა, ტრანსსუბსტანციაცია, მაგრამ მუდამ რაღაც უფრო მაღალში, მაშასადამე, — ამალლება; lapis philosophorum, გოგირდისა და ვერცხლისწყლის მამრობით-დედრობითი პროდუქტა. res bina, ორსქესიანი prima materia სხვა არაფერი იყო, თუ არა ამალლების, გარეგანი ზემოქმედების მეშვეობით სრულყოფილების გაოცებანის პრინციპი, თუ გნებავთ მაგიური პედაგოგია“⁶⁴.

რა უნდა გამოეხადა, გარდაექმნა, გაეკეთილშობილებინა ალქიმიას? გავრცელებული შეხედულების მიხედვით — უბრალო ლითონები, რომლებიც უნდა გარდაქმნილიყვნენ ძვირფას ლითონებად, — ოქროდ. მაგრამ თანამედროვე „სიღრმის ფსიქოლოგია“, ხოლო მისი მიხედულებით ჰესეც, რომელსაც მიაჩნდა, რომ „ნამდვილი ალქიმია იყო ევროპის ერთადერთი ჰემმარიტი სიბრძნე უკანასკნელი საუკუნეების მანძილზე“⁶⁵, შუა საუკუნეების ალქიმიურ ცდებში ხედავდა რაღაც უფრო მეტს, — სახელდობრ, ინდივიდუალობის პროცესის პროექციას, რომლის მიზანი იყო ადამიანის წინსვლა ფსიქიკური ყოფიერების ცენტრისა და იდუმალი წყაროსაკენ — „თვითობისაკენ“, რომელიც ჭერმეტულ სიმბოლიკაში „ოქროს“ სახით გამოიხატებოდა⁶⁶.

ამიტომ ალქიმიური „ოქრო“ — ეს მხოლოდ aurum vulgi კი არ არის, არამედ ერთგვარი ტრანსცენდენტური სიმბოლოა. თუ გნებავთ, — სიმბოლო, რომელიც აღნიშნავს სულის მთლიანობასა და სრულყოფილებას, „თვითობას“. და, რა თქმა უნდა, შემთავებითი როლია, რომ „ჰერმეტულ ფილოსოფიაში“ მას ხშირად გამოხატავენ ფართო-ნი მისტიკური არსების სახით. რომელიც შედგებოდა სხეულის, გონისა და სულისაგან; აგრეთვე ჰერმადროდიტული სახეებით, რომელთა აღმოსავლურ პარალელად შეიძლება მივიჩნიოთ „ალმასის სხეულისა“ და „ოქროს ყვავილის“ სიმბოლოები.

ალქიმიაში შემუშავებული იყო უხეში მატერიის (უმთავრესად — ტყვიისა და ვერცხლისწყლის, ან გოგირდისა და ვერცხლისწყლის), კეთილშობილურ მატერიალ (ოქროდ) ტრანსმუტაციის რთული პროცესი. ამასთან ოქრო, როგორც ითქვა, შეიძლება განვიხილოთ როგორც „თვითობის“ სახე, რომელიც იტანჯება არაცნობიერების ქაოსში და თავისუფლდება დაყოფის, დესტილაციისა და სულ ახალ-ახალი შენაერთების შექმნის გზით, რაიც ხშირად „ქიმიური ქორწილის“ არქეტიპიური ფორმის სახეს იღებს, რომელიც დაპირისპირებულთ ჰერმადროდიტული მთლიანობის განუყოფელ ერთიანობად აერთიანებს. „ალქიმიკოსთა მეცადინეობა“, წერდა კარლ გუსტავ იუნგი, „ცხადია, იყო სერიოზული ცდა ქიმიური გარდაქმნების არსში გარკვევისა, მაგრამ ამავე დროს იგი გახლდათ პარალელურად მიმდინარე ფსიქიკური პროცესის ანარეკლიც, — პროცესისა, რომლის პროექცია და გადატანა ქიმიის უცნობ მატერიაზე მით უფრო ადვილი იყო, რომ ეს ფსიქიკური პროცესი ისეთივე გაუცნობიერებელი ბუნებისა იყო, როგორც მატერიაში მიმდინარე იდუმალი რეაქციები. ამრიგად, დანამდვილებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ალქიმიური სიმბოლიკა გამოხატავს პიროვნების ჩამოყალიბებისა და ე. წ. ინდივიდუაციის პროცესის პრობლემატიკას“⁶⁷.

საფიქრებელია, რომ შუასაუკუნეობრივი ალქიმიისა და „ჰერმეტული ფილოსოფიის“ ფსიქოანალიზურ ახსნას ჰესე გაეცნო იოზეფ ბერნჰარდ ლანგის მეშვეობით. ეს იყო ჰესეს პირადი ექიმი და მისი მუდმივი თანამოსაუბრე, გნოსტიკურ მოძღვრებათა და ოკულტური სიმბოლოსის შესანიშნავი მცოდნე. (ამ თემებზე მათი საუბრების კვალი ჩანს „დემიანში“, სადაც ლანგი, როგორც ცნობილია, გამოყვანილია პისტორიუსის სახით). მწერლის უფრო გვიანდელ გატაცებასაც ალბერტ დიდისა და თომა აქვინელის ფილოსოფიურ-თეოლოგიური მოძღვრებებით იგი უშუალოდ ალქიმიასთან უნდა მიეყვანა. ასე რომ, თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ჰესე საგნის ღრმა მცოდნე იყო, მაგრამ თავის

წიგნებში ის მაინც ხალისით იყენებდა ჰერმეტულ სიმბოლიკას, მია უმეტეს, რომ მისი რომანები იმავე პროცესების წარმოსახვას ისახავდნენ მიზნად, რასაც გარკვეულად შუა საუკუნეების ალქიმიური ცდები უტრიალებდნენ (ამ მხრივ ნიშანდობლივია, რომ კასტალიელი ისტორიკოსი რომანში „თამაში რიოში მარგალიტებით“ თამაშს განვითარების მის მაღალ საფეხურზე სწორედ „სუბლიმურ ალქიმიას“ (sublime Alchimie)⁶⁸ უწოდებს), მაგრამ ჰესეს „ჰერმეტულ რომანზე“ რომ ვლაპარაკობ, მხედველობაში მაქვს არა იმდენად მისი ხატოვანების ხასიათი, არა სიმბოლიკა, არამედ რაღაც სხვა.

რომანის სტრუქტურასთან მიმართებით ჰერმეტიზმი გულისხმობს ისეთი ისტორიული სინამდვილიდან გამოყოფილი, შემოსაზღვრული და თავის თავში შეკრული (ე. ი. ჰერმეტული) ეპიკური სივრცის შექმნას (ასეთი სივრცეებია ბერგჰოფის სანატორიუმში თომას მანის რომანში „ჯადოსნური მთა“, ოთახი იმპერატორის სასახლეში, სადაც განისვენებს ვერგილიუსი, ჰერმან ბროხის რომანში „ვერგილიუსის სიკვდილი“, „მაგიური თეატრი“ და კასტალია ჰესესთან), რომელიც ავტორისთვის იქნებოდა ერთგვარი ექსპერიმენტის ადგილი, თავისებური სცენა, სადაც მას შეეძლო გაეთამაშებინა თავისი შინაგანი დრამა, გამოეხატა რაღაც ტრანსცენდენტური მიზნისკენ წარმართული არაცნობიერი ცხოვრების განწყენდისა და გაკეთილშობილების პროცესი.

აღსანიშნავია, რომ სწორედ ეს თავისებურება „ჰერმეტული რომანისა“, რომელიც აგრეთვე „ცენტრისკენული რომანის“ ტიპს განეკუთვნება, განასხვავებს მას „ცნობიერების ნაკადის“ „ცენტრისკენული რომანებისაგან“. ვინაიდან, თუ „ცნობიერების ნაკადის“ რომანი, რომელიც ცდილობს სკრუპულოზური სიზუსტით ასახოს ცნობიერების უმცირესი მოძრაობა, აზროვნების უსწორპასწორობა, ნახტომები, ასოციაციური კავშირები, ალოგიკური გადასვლები და ა. შ., უაღრესად ემპირიულია თავის გამოსახვის საშუალებებში, „ჰერმეტული რომანი“, რომელიც მიზნად ისახავს პიროვნების ტრანსმუტაციის, მისი სულიერი განწყენდისა და ამაღლების ჩვენებას, აშკარად იჩენს სინამდვილიდან თავის დაღწევის, ემპირიულობის დაძლევის მიდრეკილებას.

„ტრამალის მგელში“ ლაპარაკია იმის უნარზე, რომ „შეგეძლოს პოკედე, თავიდან მოიშორო გარეგნული გარსი, გამუდმებით უარყოფდე საკუთარ „მე“-ს, რათა ამრიგად შეინარჩუნო გარდაქმნისუნარიანობა, რათა ოდესმე მიაღწიო „კაცადქმნის გრძელი გზის“ საბოლოო მიზანს“⁶⁹. რომანში „თამაში რიოში მარგალიტებით“ მუხისკის

შავსტარს შესახებ ნათქვამია. რომ ის „დემატერიალიზაციისა და განსხეულების“ გზას ადგაო, ხოლო პატარა ესეში „გოეთე და ბეტინა“, სადაც გოეთე, ლეონარდო და ვინჩისა და მოცარტთან ერთად „ქეშმარიტი ადამიანის“ განსახიერებადაა დასახული, ჰესე წერდა: „ო, დიახ ისინი ყველანი ცხოვრების დასტურყოფელნი, ბუნების დასტურ-მთქმელნი არიან, მაგრამ თავისი თავის უარყოფელნი, ადამიანის უარყოფელნი; რაც უფრო მეტად სრულიქმნებიან ისინი, მით უფრო ძლიერდება მათ ცხოვრებასა და შემოქმედებაში დაშლისა და შორეული შესაძლებლობისაკენ სწრაფვის ტენდენცია, — შესაძლებლობისაკენ, რომელიც აღარაა ადამიანი და საუკეთესო შემთხვევაში ზეადამიანად შეიძლება იქნეს წოდებული; სიცოცხლის სრულიად ახალი ფორმისაკენ, რომელიც არავის შეარცხვენს და რომლითაც ბუნებას შეუძლია იამაყოს“⁷⁰. სწორედ ეს ემპირიული სინამდვილის მიღმა არსებული ადამიანობა გახლავთ ინდივიდუულის განწმენდის, ამალღებისა და გაკეთილშობილების იდეალური მიზანი ჰესეს „ჰერმეტიულ რომანში“, რომელსაც ასეთი მიზანდასახულობის შედეგად ხანდახან ერთგვარი მისტიკური ელფერიც დაჰკრავს.

როგორც ჩანს, ადამიანის ჰესესეული კონცეფციის ამ თავისებურებამ და, შესაბამისად, მისი რომანის სტრუქტურული აღნაგობის სპეციფიკამ განაპირობეს მწერლის საგანგებო მიდრეკილება ლეგენდის ფორმისადმი. რომ არაფერი ვთქვათ მცირე პროზაულ თხზულებებზე, სადაც ჰესემ წარმატებით გამოიყენა ეს ფორმა⁷¹, ლეგენდისათვის დამახასიათებელ წყობას, განსაკუთრებით დასკვნით ნაწილში, აელენენ მისი ცალკეული რომანებიც, რასაც თავის დროზე ყურადღება მიაქცია პეტერ შიფერმა. თუმცა შიფერმა, ჩემი აზრით, სათანადოდ ვერ დაასაბუთა და არ განმარტა მწერლის მიერ ამ ლიტერატურული ფორმის გამოყენება და ფაქტის კონსტატაციას დასჭერდა⁷².

საბოლოო ანგარიშით ლეგენდას, რა თქმა უნდა, ბიოგრაფიის ფორმა აქვს და ბევრ რამეში იმეორებს რელიგიური ბიოგრაფიისა და აღსარების სტრუქტურას, რამეთუ იქაც და აქაც თხრობის ღერძს გარკვეულ ამაღლებულ მიზანზე მიმართული ადამიანის ცხოვრება ქმნის. მაგრამ აღნიშნული ბიოგრაფიული ფორმებისაგან ლეგენდა განსხვავდება ერთი მეტად საგულისხმო ნიშნით — იგი აუცილებელ ელემენტად შეიცავს სასწაულებრივის, ფანტასტიკურისა და არაჩვეულებრივის სფეროს. მისი გმირი საბოლოო აღსრულებას ამ ქვეყნის მიღმა, ღვთაებრივსა და ტრანსცენდენტულ სფეროებში ჰპოვებს. ამიტომაც ლეგენდის მთხრობელი მკითხველის გონებას კი არ მიმართავს, არამედ მის რწმენას და მისგან სრულ ნდობას მოითხოვს. მკითხველს აქ ალკვეთილი აქვს ყოველგვარი ეჭვის შეტანა მონათხრობის ჰეშმარიტებაში, რაოდენ საოცარი და, ერთი შეხედვით, დაუჯერებელიც არ უნდა იყოს

იგი. ამრიგად, ლეგენდა არის ისეთი მხატვრული ფორმა, რომელიც შესაძლებელს ქმნის საღი გონების თვალსაზრისით არაჩვეულებრივი, საოცარი და დაუჯერებელი მოვლენების ისეთ გამოსახვას, თითქოს ისინი ყოვლად რეალური და ავთენტიკური აშბები ყოფილიყვნენ.

ლეგენდის სწორედ ამ თავისებურებამ მოხიბლა, როგორც ჩანს, ჰერმან ჰესე, რომელმაც ის ზედგამოჭრილად მიიჩნია ინდივიდუალობის პროცესის უკანაქნელი ფაზის წარმოსახენად. ინდივიდუალობის მიზნის, როგორც ვიცით, „თვითობაა“, ხოლო „თვითობა“, როგორც ადამიანის ყველა ფსიქიკურ შინაარსთა ერთობლიობა, ცნობიერ „მე“-ზე აღმატებული კატეგორიაა და ამიტომ, ლოგიკის თვალსაზრისით, მისი არც დასაბუთება შეიძლება და არც მეტნაკლებად საარწმუნო აღწერა. ხოლო რაკი ჰესემ მიზნად დაისახა ინდივიდუალობის პროცესის ჩვენება, მას მისი უკანასკნელი მონაკვეთის გამოსახატად ისეთი მხატვრული ფორმა უნდა მოეძებნა, რომელიც მას შესაძლებლობას მისცემდა, წარმოეჩინა ადამიანის შინაგანი სახის რაციონალურად სათუო და დაუსაბუთებელი, მაგრამ ფსიქოლოგიურად უტყუარი და ნამდვილი სისავსე და სრულყოფილება. სწორედ ასეთი ფორმა გახლდათ ლეგენდა.

გარდა ამისა, როგორც ჩანს, ჰესეს ხელს აძლევდა ისიც, რომ ლეგენდის გმირი — უპირატესად წმინდანი — რაღაცით ძალიან ჰგავდა მის საკუთარ გმირებს, ან თუნდაც იმ იდეალს, რომლისკენაც ისინი ისწრაფვოდნენ. ჰესეს თხზულებათა გმირებს საერთო აქვთ ლეგენდის გმირთან სამყაროსადმი დამოკიდებულება, მოვლენათა აღქმა და შეფასება, საკუთარი უკმარისობის გამძაფრებელი შეგრძნება და შინაგანი სრულყოფისაკენ გამუდმებული სწრაფვა. მათი ხასიათის განმსაზღვრელი თვისებები თვინიერება, მორჩილება და მოწიწებაა. ჰესეს ნაწარმოებთა პროტაგონისტი, ისევე როგორც ლეგენდის გმირი, უმთავრესად რელიგიური ხასიათია. იგი არ ელტვის ამქვეყნიურ დიდებასა და ძლიერებას, არ ისწრაფვის ბატონკაცობისა და მატერიალური კეთილდღეობისაკენ, არამედ მოყვასის სამსახურსა და მოკრძალებაში ჰერეტს თავის დანიშნულებას, რამეთუ მისი რწმენა და ინტერესი გარესინამდვილეს კი არ ეკუთვნის, არამედ შიგნითაა მიმართული, სულიერსა და ეთიკურ ღირებულებებზეა ორიენტირებული⁷³. ამასთან ეხლავე უნდა ითქვას სრულიად გარკვევით, რომ თუმცა თვით ჰესე მორწმუნე ადამიანი იყო, რამაც მნიშვნელოვანად განსაზღვრა მისი კაცთმადიებლობის ხასიათი⁷⁴, მაგრამ რელიგიური ხელოვანი იგი არ ყოფილა, რაც თავადაც აღუნიშნავს არაერთგზის⁷⁵.

მამ საკითხავია, თუ ჰესე არ იყო რელიგიური ხელოვანი, რატომ მიმართა ჩვენს თანამედროვე ხანაში რომანის ფორმის ძიებისას ისეთ ძველმოდურ, თითქოსდა დრომოქმულ ქანრებს, როგორიცაა ლეგენდა.

აღსარება და რელიგიური ავტობიოგრაფია? შეიძლება თქვან -- ოჯახური ტრადიციის გამო. გარკვეულად შეიძლება ეს ასეცაა, მაგრამ დარწმუნებული რომ არ ყოფლიყო აღნიშნული სათხრობი სისტემების ქმედითობასა და აქტუალობაში (რასაც, სხვათა შორის, ადასტურებს მისი ნაწარმოებების არნახული წარმატება თანამედროვე სამყაროში), ჰესე უეჭველად შეეცდებოდა სხვა უფრო „თანამედროვე“ და მისი პრობლემატიკის შესაფერისი სათხრობი ფორმების მოძიებას. ამიტომ საფიქრებელია, რომ მწერლის არჩევანი და მისი ნაწარმოებების მზარდი ჩაშინაგანება იმავე მიზეზებით იყო გაპირობებული, რომელთაც თავის დროზე აიძულეს ავგუსტინე ადამიანის შინაგანი დრამის გამოსახატავად აღსარებისათვის მიემართა. ეს მიზეზებია — ადამიანის სულ უფრო მზარდი „გაგარეგანება“ (Veräußerlichung) საკუთარი იერ-სახის დაკარგვა, პიროვნების სტანდარტიზაცია და ეტალონიზაცია.

„აი, მიდიან ადამიანები“, წერდა ოდესღაც ავგუსტინე, „გაოცებულნი შეჰყურებენ მთების მწვერვალებს, უკიდვანო ზღვების სივრცეებს, მძლავრ მდინარეთა წყალუბგ ნაკადებს, თვალუწვდენელ ოკეანეს, ცარგვალზე ვარსკვლავთა გადაადგილებას, მაგრამ თავის თავს ვერ ხედავენ და არც აინტერესებთ იგი“⁷⁶.

ავგუსტინეს მსგავსად ჰესესაც შეეძლო ეთქვა — სხვათა შორის, არაერთხელ უთქვამს კიდევ, კერძოდ, უკანასკნელი რომანის „ყველასათვის მისაწვდომ შესავალში“ — რომ თანამედროვე ადამიანი, თანამედროვე დასავლელი ადამიანი, გაფაციცებით ადევნებს თვალყურს ბირჟის ოპერაციებს, ავტორბოლებს, ესწრება მეცნიერთა გონებამზვილურ ლექციებს არაბულ კულტურაზე, პოეტებზე, რომელთა ნაწარმოებები თვალთ არ უნახავს და არც არასოდეს აპირებს მათ წაკითხვას, ერთი სული აქვს შეიძინოს ჟურნალის უკანასკნელ ნომერში ნაქები ნივთები — მაცივარი და მტვერსასრუტი, ჰაერის გამაგრილებელი და ვიდეოფონი — საათობით ჩაჰკირკიტებს კროსვორდებსა და სხვა თავსატეხებს, ერთადერთი, რასაც ყურადღებას არ უთმობს — ეს მისი საკუთარი, სულიერი ცხოვრებაა. ამ ადამიანის არსებობის მთელი სტილი. ჰესეს აზრით, სულაც არ არის შემთხვევითი, არამედ შეესაბამება თანამედროვე სამომხმარებლო საზოგადოებაში გამჭადარ მოთხოვნილებებს — თვალი დახუჭოს და წაუყროს, გაერიდოს გადაუტრეულ პრობლემებს, გაექცეს დაღუპვის მომასწავებელ წინათგრძნობას და არ იფიქროს მომავალზე, თავი შეიქციოს უწყინარი და სასიამოვნო ამბებით⁷⁷.

მთავარი საფრთხე, რომელიც ემუქრება თანამედროვე სამყაროში ადამიანს, ჰესეს აზრით, არის გაუცხოება, საკუთარი ინდივიდუალური

სახის დაცარგვა. განივთება. „ტექნიკის ეპოქაში. ფულისა და სამუშაო დროის საყოველთაო გადამეტვასების ეპოქაში“, წერდა იგი ერთ კერძო წერილში, „ყველა პროფესიას და თითოეულ, თუნდაც კეთილი ზრახვების მქონე მუშაკაცს, ყოველწუთს იმის საფრთხე ემუქრება, რომ მანქანის უსულო დანაშაუდს იქცეს“⁷⁸. პიროვნების განივთების, „გაგარეგანების“ და ჩაკვდომის ასეთ ვითარებაში, ჰესეს აზრით, მწერლის უპირველესი ამოცანაა გამოჰკლიჯოს ადამიანი იმ უბადრუკ სინამდვილეს, რომელიც სახეს უკარგავს მას, თავი დააღწევიანოს პიროვნებას მასობრივი იდეალებისა და ნივთიერი ფიქციების ყრუ კედლებში გამოკეტილობისაგან და დაგვანახოს მისი განუმეორებლობა და ერთჯერადობა. ამიტომ ჰესე—ხელოვანი სულ იმის ცდაშია, რომ გამოათხიზლოს „შინაგანი“ ადამიანი, გვიჩვენოს ყოველ ცალკეულ პიროვნებაში არსებული უდიდესი სულიერი შესაძლებლობანი, გაუღვიძოს თავის მკითხველს პასუხისმგებლობის გრძნობა იმისთვის, თუ რა არის იგი და რას მიაღწია მან როგორც პიროვნებამ, როგორც ადამიანმა.

საოცარია! — XX საუკუნეში, მასობრივი კულტურისა და კოლექტიური იდეალების საუკუნეში, რომელსაც არ ენადვლება ცალკეული ადამიანის სულის პრობლემები და მეტად სასტიკად ეკიდება ინდივიდს, უჩვეულო ინტერესი გამოიჩინა ავტობიოგრაფიისადმი. 'ჯერ' კიდევ ნიცშე ამბობდა, რომ „ჩვენი დრო მიეჩვია ბიოგრაფიულ ეპიდემიებს“⁷⁹. ხოლო ოციოდე წლის წინათ გარდაცვლილმა მემარცხენე ლებრაუტერმა სოციოლოგმა და კინოკრიტიკოსმა ზიგფრიდ კრაკაურმა ბიოგრაფიას ირონიულად „ხელოვნების ახალბურჟუაზიული ფორმა“ უწოდა⁸⁰. მაგრამ საქმე სწორედ ის არის, რომ ბურჟუაზიული კულტურა ძარცვავს პიროვნებას, ართმევს მას ყველაზე სანუკვარს — სულიერ ცხოვრებას, სანაცვლოდ კი მასობრივი წესით აწვდის მას დიპლომატიების, სპორტსმენების, კინოვარსკვლავების, მეცნიერთა, მოგზაურთა კლიშეებად ქცეულ სტანდარტულ ბიოგრაფიებს. ამ ბიოგრაფიათა ავტორები კრაკაურის სიტყვებით, „მათ აცლიან და უკანა კარიდან აგდებენ წარსულის საჭოკმანო ინდივიდუალიზმს“, „რათა საპარადო შემოსასვლელით თავიანთ ბურჟუაზიულ სახლში შემოაბრძანონ ოფიციალურად აღიარებული ინდივიდუუმი“⁸¹.

გარკვეული აზრით ჰესეს რომანები იქმნებოდა როგორც ამ ბიოგრაფიების დაპირისპირებაც, ისინი ინარჩუნებდნენ იმ „საექვო ინდივიდუალიზმს“, რაზედაც ლაპარაკობს კრაკაური — ტომ ჯონსისა და დევიდ კოპერფილდის, ჟიულენ სორელისა და ჟან კრისტოფის, ვილჰელმ მაისტერისა და ჰაინრიხ დრენდორფის ინდივიდუალიზმს; ახალმოდური ბიოგრაფიების გარეგნულ კარიერასა და ბრწყინვალეებას ისინი უპირისპირებდნენ გმირების შინაგან სრულყოფას, მათ სუ-

ლიერ მრავალფეროვნებასა და სიმდიდრეს, და თუ ჰესე ამასთან ერთად მიმართავდა რელიგიური ბიოგრაფიისა და აღსარების ფორმას, მხოლოდ იმიტომ, რომ რაც შეიძლება უკეთესად, რაც შეიძლება გულწრფელად, და რაც შეიძლება სრულად გამოეხატა ადამიანის სულის შინაგანი პროცესები. ჰესეს ხელოვნების ქმედითობა და ფართო პოპულარობა დღეს ადასტურებს, რომ მისი რომან-ბიოგრაფიები თავიანთ ფუნქციას ახლაც ასრულებენ.

თომას მანი წერდა: „მოთამაშე და წარმომსახველი ხელოვნების შედეგები როდია ის წიგნები, რომლებიც ყველაზე მეტად უყვართ, რომელთაც ყველაზე მეტად ეტანებიან მკითხველები; არამედ ესენია ყველაზე უფრო პირადული, უშუალო და ინტიმური ქმნილებანი დანარჩენ წიგნებს შორის, — საკუთარი „მე“-ს მგზნებარე ან თუნდაც გულითადი. სულიერ-ზნებრივი შეგარძნების დოკუმენტები, აღსარებანი, ბიოგრაფიები. რა დაემართებოდა თავისუფალ პოეზიას იმ სიყვარულის გარეშე, რომლითაც გამსჭვალულია ავგუსტინეს, ჟან ჟაკ რუსოს და გოეთეს აღსარებანი, იუნგ-შტილინგის სათუთი თხრობა ან თუნდაც ანტონ რაიზერის მარტოეული ლაღადისი? განსაკუთრებით დღეს, როცა მემუარებისა და პირადული მიმოწერის ახალმა გამოცემებმა პირდაპირ აავსო წიგნის ბაზარი, როცა ყველა პირველად, პირდაპირსა და დოკუმენტურ პუბლიკაციას ჩელინიდან კაზანოვამდე, კაზანოვადან ბრწყინვალე მანოლესკუს მოგონებამდე... განაღდებულ აქვს მასობრივი გასაღება. განა ვერ ხედავთ, რომ დღეს ადამიანის მთელმა ნდობამ მთელმა ადამიანისადმი მიმართულმა ცნობისწადილმა ზურგი შეაქცია პოეტურ გამონაგონს და დაეწაფა ისეთ წიგნებს, რომლებშიც ადამიანის ცხოვრება და ბედ-იღბალი წარმოდგენილია ალაღ-მართლად, შეუფერადებლად, სადაც არც გამონაგონია, არც ანტირიგა და არც ფანტაზია? ჩვენ, მწერლები, ვიქნებით დამნაშავე, თუ თანამედროვე მკითხველი ჩვენივე წინააღმდეგ იტყვის პოეტებს შორის უდიდესი ავტორიტეტის სიტყვებს: „სინამდვილე მე ყოველთვის მიმაჩნდა უფრო გენიალურად, ვიდრე თქვენი გენია“⁸². უკანასკნელი სიტყვებით თომას მანი ქარაგმულად მიგვანიშნებს გოეთეს ნათქვამზე — „განცდილის გამოყენება ჩემთვის მუდამ ყველაფერი იყო: არაფრიდან გამოგონება არასოდეს ყოფილა ჩემი საქმე. ყოველთვის იმ აზრისა ვიყავი, რომ სამყარო გაცილებით უფრო გენიალურია, ვიდრე ჩემი გენია“⁸³.

ეს სიტყვები სავსებით შეიძლება ეთქვა ჰერმან ჰესესაც.

- 1 Д. Затонский, Искусство романа в XX век. Москва, 1973, стр. 384.
- 2 А. В. Чичерин, Возникновение романа-эпопеи. Москва, 1975, стр. 13.
- 3 об. J. W. Goethe, Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Band 9. Zürich und Stuttgart, 1949, S. 511.
4. об. Karl Solger, Über die „Wahlverwandschaften“: შინამნებულის წიგნის მიხედვით: Der Roman zwischen Klassik und kritischem Realismus. Halle, 1963, S. 82.
5. Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke. Band V. Stuttgart — Frankfurt am Main, 1965, S. 520.
6. Thomas Mann, Gesammelte Werke. Band XI. Berlin und Weimar, 1965, S. 466.
7. დანჯორლებით ამის შესახებ იხ. ჩემი ნაშრომი: Несколько замечаний об открытости и принципиальной незавершенности эпической структуры. В кн.: Труды Тбилисского университета. Литературоведение. Том 163, Тбилиси, 1975, стр. 167—178. იგივე: Reso Karalashvili, Offenheit und Unabgeschlossenheit der epischen Struktur. In: Weimarer Beiträge. Heft 3. 1977, S. 116—130.
8. Johannes Klein, Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart. Wiesbaden, 1956, S. 17.
9. Theodor W. Adorno, Notizen zur Literatur I. Frankfurt am Main, 1958, S. 64.
10. Hermann Hesse, Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt am Main, 1970 (შემდგომში ციტირებულია შემოკლებით —GW), Band 8, S. 461-462.
11. Hermann Hesse, Seldwyla im Abendrot. Zu Gottfried Kellers 100. Geburtstag. ციტირებულია წიგნის მიხედვით: Hermann Hesse, Über Literatur. Berlin und Weimar, 1978, S. 315.
12. ibid., S. 315.
13. ibid., S. 316.
14. GW. Band 8, S. 462.
15. GW. Band 6, S. 405.
16. GW. Band 6, S. 372.
17. Paul Rilla, Hermann Hesse, die Zeit und die Kunst. In: Über Hermann Hesse. Erster Band. Frankfurt am Main, 1976, S. 82-87.
18. GW. Band 11, S. 82.
19. Theodore Ziolkowski. The Novels of Hermann Hesse. A study in Theme and Structure. Princeton, 1965, p. 146.
20. შტრ. GW. Band 10, S. 455.
21. Hermann Hesse, Briefe. Frankfurt am Main, 1964, S. 192.
22. აი, რას წერდა პესე ერთ-ერთ თავის წერილში: „ღვთის ხმა არც სინაღან მოდის და არც ბიბლიიდან. სიუჟეტულია, მშვენიერებისა და სიწმინდის არსი არ უნდა ვეძიოთ არც ქრისტიანობასა და ანტიკურობაში და არც გოგუტსა და ტოლსტოისთან, არამედ ეს არსი შენაა დაფარული, შესსა და ჩემში. ყოველ ჩვენგანში. სწორედ ესაა უძველესი, ერთადერთი და მარადიული მოძღვრება. ჩვენ“.

ერთადერთი და მუდამ მოქმედი კეწმართება. ესაა მოძღვრება „ღვთის სამყოფლის“ შესახებ, რომელსაც ჩვენს შიგნით ვატარებთ“.

23. *Novalis, Dichtungen und Prosa*, Leipzig, 1975, S. 488.

24. *ibid.*, S. 482.

25. *ibid.*, S. 622.

26. ქვემოთ მომავს უმნიშვნელოვანესი ნაშრომები, რომლებიც პერმან პესეს შემოქმედების რომანტიზმთან მიმართებას მიქძღნა: Kurt Weibel, *Hermann Hesse und die deutsche Romantik*. Bern, 1952; Hans Horst Lehner, *Nachwirkungen der deutschen Romantik auf die Prosadichtung Hermann Hesses*. Würzburg, 1954 (Diss.); Gerhard Maurer, *Hermann Hesse und die deutsche Romantik*. Tübingen, 1955 (Diss.); Warren R. Maurer, *Some aspects of the Jean Paul — Hermann Hesse relationship with special reference to "Katzberger" and "Kurgast"*. In: *Seminar (Toronto)*. Nr. 4, 1968, p. 113—129; Jürgen Söring, *Über die „Grenze der Darstellbarkeit“*. *Novalis und Hesse*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. Band XXI. Stuttgart, 1977, S. 468—517.

27. Н. Я. Берковский, *Романтизм в Германии*. Ленинград, 1973, стр.: 183.

28. *Hermann Hesse, Über Walther Rathenaus Buch „Von kommenden Dingen*. In: *Hermann Hesse, Gesammelte Briefe*. Band I. Frankfurt am Main, 1973, S. 561.

29. Д. З а т о н с к и й, *Искусство романа и XX вк.* Стр., 384.

30. *Hermann Hesse, Briefe*. S. 176.

31. *ibid.*, S. 418.

32. *GW*. Band II, S. 81.

33. *Friedrich Schlegel, Schriften zur Literatur*. München, 1972, S. 17.

34. Д. З а т о н с к и й, *Искусство романа и XX вк.* Стр. 324.

35. პერმან პესეს არაერთხელ აღუნიშნავს რომანტიზმისადმი თავისი სიყვარული და ერთგულება, თუმცა იგი ამავე დროს რომანტიკული მწერლობის ბრმა მიზანების პრინციპული მოწინააღმდეგე იყო. 1937 წელს იგი სწერდა ერთ დამწეებ მწერალს: „რომანტიზმი ჩემთვისაც ცნობილი და ძვირფასია, მაგრამ თქვენი ნაწერების მიხედვით ვერ ვიტყვი, რა გამოეა თქვენგან მომავალში. საქმე ის ხომ არ არის, რომ წაქითხულის საფუძველებზე შექმნა რომანტიკულობის მომხიბლავი ატმოსფერო — ეს არც თუ ისე ძნელია და თავად მეც არაერთჯერის მიცდია ამის გაკეთება. არამედ ჩვენი ამოცანაა, რომ ამგვარი რომანტიზმის საფუძველებზე აღუზარდოთ ჩვენ თავნი პასუხისმგებლობით აღსაყვ ხელოვანი, გამოვიჩინოთ სიმკაცრე სიტყვის მიმართ და უაღრესად ფრთხილად მოვეკიდოთ ძველი ნიმუშების მიბადვას. რომანტიზმი უკვე არსებობს და მისი ხელშეორედ შექმნა არაა საჭირო“.

36. *Hermann Hesse, Briefe*. S. 163.

37. *ibid.*, S. 405.

38. *ib. Hermann Hesse, Briefe*. S. 74, 209; *Gesammelte Briefe*. Band II, S. 194, 206.

39. *Friedrich Schlegel, Schriften zur Literatur*. S. 319—320.

40. *J. W. Goethe, Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Band 21, S. 848.

41. *J. W. Goethe, Briefe*. Berlin, 1924, Band 8, S. 320.

42. იუნგ-შტილინგისა და ნორიციის შემოქმედების პიეტისტურ ტრადიციასთან მიმართების შესახებ იხ.: Fritz Ernst, Hemrich Jung-Stilling. Zur Psychologie des Pietismus. In: Fritz Ernst, Essays. Band 2. Zürich, 1946; Hans R. G. Günther, Jung-Stilling. Ein Beitrag zur Psychologie des deutschen Pietismus. München, 1928; Adam John Bisanz, Die Ursprünge der „Seelenkrankheit“ bei Karl Philipp Moritz. Heidelberg, 1970; Fritz Stemme, Karl Philipp Moritz und die Entwicklung von der pietistischen Autobiographie zur Romanliteratur der Erfahrungsseelenkunde. Marburg, 1950 (Diss.).
43. GW. Band 11, S. 80-81.
44. GW. Band 5, S. 7.
45. GW. Band 5, S. 8.
46. GW. Band 6, S. 402.
47. Hermann Hesse, Briefe. S. 31.
48. GW. Band 9, S. 386.
49. იხ. Serm. 67, 2; Brown. 153.
50. Hermann Hesse, Briefe. S. 203.
51. GW. Band 7, S. 245.
52. CW. Band 5, S. 8. აი, ჰესეს კიდევ ერთი მეტად ტიპური გამოთქევაში „აღა-ჰიანი, ამას ჩვენ ვგრძნობთ ამ დიდებული სიტყვის წარმოთქმისთანავე, არაა ცხოველი; ის საერთოდ არაა რაღაც მკვერივი, ჩამოყალიბებული და დასრულებული, ის არც ერთჯერადი და ერთნიშნა არსებაა, არამედ მისი არსი სწორედ ქმნადობაშია. ადამიანი არის ცდა, რაღაცის წინათგრძნობა და მომავალი, არის მომავლისკენ გატყორცნილი არსება, ახალი ფორმისა და შესაძლებლობის ბუნებისეული სვედის გამოხატულება“. (Hermann Hesse, Krieg und Frieden. Zürich, 1946, S. 53).
53. იდეათა და ალევორიების აბსტრაქტული სამყაროს ცოცხალ ხატოვანებასთან გაუმდებელი შეჯახების შესახებ დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ თავის დროზე შესანიშნავად წერდა ლე სანქტისი. იხ. Франческо Де Санктис, История итальянской литературы. Том I. Москва, 1963, стр. 117—309.
54. GW. Band 7, S. 248.
55. GW. Band 10, S. 74-75.
56. GW. Band 10, S. 74-75.
57. Hermann Hesse, Eigensinn. Frankfurt am Main, 1972, S. 130.
58. ibid., S. 132.
59. იხ. ibid., S. 133.
60. ცალკეულ შემთხვევებში ჰესე იმ იდეალურ ადამიანს, რომლისკენაც უნდა ისწრაფოდეს ყოველი ცალკეული ინდივიდუუმი, „წმინდანს“ უწოდებს. თუმცა „წმინდანის“ ცნება მასთან სრულიად სპეციფიკურ მნიშვნელობას იძენს. ერთგან ჰესე წერდა: „წმინდანში“ მე ნაწილობრივ ვგულისხმობ, რაღაცას სხვას, ვიდრე ის, რასაც ეს ცნება ქრისტიანულ ტერმინოლოგიაში აღნიშნავს. „წმინდანი“ ჩემი გაგებით, არის არა უმწიკველი ადამიანი, არამედ უწინარეს ყოვლისა, ღვთისმოსავი და ღმერთთან შერიგებული პიროვნება, რომელიც რასაც კი იგი აღიქვამს გრძნობათა ორგანოებით, ყოველივეს ღვთის ნების გამოვლენად მიიჩნევს, ხოლო ამდენად სასურველად და აუცილებლად, კეთილად და მოსაწონად, რომელიც ყოველთვის ავლენს წინააღმდეგობაში ერთიანობის დანახვისა და ყოველივე პოლარულად დაპირისპირებულის თანასწორუფლებიანობის აღიარების უნარს“. (Hermann Hesse, Eigensinn, S. 131).

61. Philippe Lejeune, L'autobiographie en France. Paris, 1971, p. 153.
62. Klaus-Detlef Müller, Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit. Tübingen, 1976, S. 63.
63. სწორედ იმიტომ, რომ პირველ პირში დაწერილი რომანი (Ich-Erzählung Roman), ისევე როგორც ყოველი რომანი, უზარმაზარი განმარტებელი ძალის შემცველია და მისი გმირიც არავითარ შემთხვევაში არ აღიქმება მკითხველის მიერ კონკრეტულ სოციალურ გამოვლენაში, არამედ უფრო როგორც სიმბოლო, ვერ დავეთანხმებით კეტე პამბურგერს, ვინც უარყოფს „Ich-Erzählung“-ის ფიქციონალურობას და მას ეპიკური ეპოსის ფარგლებს გარეთ მიუჩენს ადგილს (იხ. Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1968, S. 245—269).
64. Thomas Mann, Gesammelte Werke. Band 11. S. 721.
65. Hermann Hesse, Gesammelte Briefe. Band II, S. 464.
66. ამის შესახებ იხ. C. G. Jung, Psychologie und Alchemie. Zürich, 1952.
67. C. G. Jung, Psychologie und Alchemie. S. 639.
68. GW. Band 9, S. 40.
69. GW. Band 7, S. 246.
70. GW. Band 9, S. 305.
71. GW. Band 12, S. 194—195.
72. 1915 წელს „ზურკამპა“-ის გამომცემლობამ ცალკე წიგნად გამოსცა ჰესეს ლეგენდები იხ. Hermann Hesse, Legenden. Frankfurt am Main, 1975.
73. შტრ. Peter Schiefer, Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse. Münster, 1959 (Diss.), S. 106—138.
74. თავის თავის შესახებ ჰესე წერდა: „ჩემი ცხოვრებისა და შემოქმედების გადამწყვეტ ნიშნად მე მიმაჩნია რელიგიური იმპულსი. ის, რომ ადამიანი, სულ ერთია დგას იგი ყვეაილნარისა თუ მსოფლიო ომის წინაშე, მთელ გარესამყაროს ერთის, ღვთაებრივის გამოვლინებად აღიქვამს და თავის არსებობას მას უქვემდებარებს, მე მიმაჩნია ჩემი ტიპის უპირველეს და განმსაზღვრელ თვისებად“. (Hermann Hesse, Briefe. S. 42).
75. იხ. Hermann Hesse, Eigensinn. S. 130—133; Hermann Hesse, Briefe. S. 274—275.
76. Augustinus, Confessiones. X, 8, 298.
77. GW. Band 9, S. 20.
78. Hermann Hesse, Briefe. S. 229.
79. Nietzsches Werke. 2. Abt., Band X, Stuttgart, 1922, S. 26.
80. Siegfried Krakauer, Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform. In: Siegfried Krakauer, Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main, 1963,
81. ibid., S. 79.
82. Thomas Mann, Gesammelte Werke. Band 10, S. 56.
83. Goethes Gespräche. Band 2 (1805—1810). Leipzig, 1889, S. 292.

ჯონ დონი და ბ. ს. ელიოტი: მსოფლმხედველობრივი
სიასლოვე რეგორც ტრადიციის საფუძველი

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული ტერმინი „მეტაფიზიკური პოეზია“, რომელიც ხშირად იხმარება ჯონ დონისა (1572—1631) და მისი უმცროსი თანამედროვეების — ლორდ ჰერბერტის, აბრამ კაულის, რიჩარდ კრეშოს, ჰენრი კინგის, ჯორჯ ჰერბერტისა და სხვათა შემოქმედებასთან დაკავშირებით, სემიუელ ჯონსონს ეკუთვნის. წიგნში „ინგლისელ პოეტთა ცხოვრება“ (1779-81) ჯონსონი მკაცრად აკრიტიკებს „მეტაფიზიკურ“ პოეზიას განმანათლებლური ესთეტიკის პოზიციებიდან ჭარბი, „მოუწესრიგებელი“ ხატოვანებისა და, როგორც მას მიაჩნდა, ბუნდოვანი, ნაკლებად გამჭვირვალე აზრის გამო. ის ირონიულად მოიხსენიებს „მეჩვიდმეტე საუკუნის დასაწყისისათვის ლიტერატურაში მოსულ ერთი ჯიშის იწერლებს, რომელთაც შეიძლება მეტაფიზიკოსები ვუწოდოთ“¹. ამ გამონათქვამის საფუძველზე სპეციალურ ლიტერატურაში გავრცელდა აზრი, რომ ტერმინი „მეტაფიზიკური პოეზია“ მეტად პირობითია და მოვლენის ჭეშმარიტ აზრს არ ასახავს (ისევე, როგორც, ვთქვათ, ტერმინი „დაკარგული თაობის მწერლობა“), რომ ჯონსონის მიერ იგი ნახმარი იყო, როგორც ბუნდოვანი, შეგნებულად გართულებული პოეზიის მეტსახელი. ეს აზრი საფუძველს მოკლებული არ არის — ჯონსონისეულ კონტექსტში მართლაც იგრძნობა, რომ ტერმინი „მეტაფიზიკური პოეზია“ ირონიულადაა ნახსენები, როგორც ერთგვარი მეტსახელი, რომელიც სულაც არ აღნიშნავს დონისა და მის მიმდევართა პოეზიის მეტაფიზიკურ ხასიათს ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით. დროთა განმავლობაში ეს მტკიცება აქსიომად იქცა — თვით ელიოტისთვისაც ტერმინი „მეტაფიზიკური პოეზია“ მხოლოდ ტრადიციული სახელწოდებაა. ძნელია დავა იმის შესახებ, თუ კონკრეტულად რას გულისხმობდა ჯონსონი თავის მსჯელობაში და კერძოდ რა თვისებამ განაპირობა ამ ტერმინის სიცოცხლისუნარიანობა, მაგრამ ჩვენი აზრით, სახელწოდება „მეტაფიზიკური

პოეზია“ სტილის ბუნდოვანების გარდა, დონისა და პერბერტის პოეზიის ღრმა. ფილოსოფიურ ხასიათზეც უნდა მიანიშნებდეს. ამას თვით „მეტაფიზიკოსი“ პოეტების შემოქმედების მხატვრულ თავისებურებათა მთელი მრავალფეროვნება მოწმობს. გარდა ამისა, იგივე ტერმინს დონის პოეზიასთან დაკავშირებით იყენებდა პოუპი, რომელიც აღნიშნავდა, რომ „კაული, ისევე, როგორც დევენანტი, მეტაფიზიკური სტილით დონისგანაა დაეალებული“². კიდევ უფრო ადრე, ჯონ დრაიდენი წერდა დონის შესახებ, რომ ის „... იყენებს მეტაფიზიკას არა მარტო თავის სატირებში, არამედ სასიყვარულო ლირიკაშიც, სადაც მხოლოდ ბუნება უნდა სუფევდეს“, რომ დონი „აზრებს უფანტავს და გზაკვალს უბნებს მშვენიერ სქესს ღრმა, ფილოსოფიური მედიტაციით მაშინ, როდესაც ქალთა გულის მოგებაზე უნდა ფიქრობდეს“³. როგორც ვხედავთ, აქ „მეტაფიზიკა“ მჭიდროდ უკავშირდება „ღრმა ფილოსოფიურ მედიტაციას“. მაგრამ ყველაზე ადრე, ჰ. გარდნერის ცნობით, დონის პოეზიას, როგორც „მეტაფიზიკურს“, მოიხსენიებს მეჩვიდმეტე საუკუნის პოეტი დრამონდი, რომელიც წერდა იმ პოეტთა შესახებ, „მეტაფიზიკურ იდეებსა და სქოლასტურ ნიუანსებს რომ იყენებენ თავიანთ ლექსებში“⁴. ჩვენი აზრით, უკანასკნელი ორი გამონათქვამი ნათლად მოწმობს, რომ დონის პოეზიასთან კრიტიკული დამოკიდებულების მიუხედავად, წარსულის ხელოვანთა თვალში მისი შემოქმედება ფილოსოფიურ კატეგორიებთან, ანუ, როგორც იმ დროს იტყოდნენ, „მეტაფიზიკასთან“ მჭიდრო კავშირში აღიქმებოდა.

დონის პოეზიის ფილოსოფიური ხასიათი მისი მხატვრული აზროვნების სპეციფიკიდან გამომდინარეობს. ინტელექტუალურ-ემოციური საწყისის ძირითად მატარებლად მის ლექსებში გვევლინება რთული, უჩვეულო პოეტური სახე, ანუ ის, რასაც აღნიშნავენ მეჩვიდმეტე საუკუნის პოეზიისათვის სპეციალურად განკუთვნილი ტერმინით „Metaphysical conceit“. დონის ლექსთა უმრავლესობაში — იქნება ეს ადრეული სასიყვარულო ლირიკა, სატირები, ელეგიები, თუ ღრმა რელიგიური სულისკვეთებით აღსავსე „წმინდა სონეტები“, ხშირად შეინიშნება გარკვეული სახის გაორება, ხატოვანების დონეზე ორი აზრობრივი ფენის, ორი სიბრტყის თანაარსებობა. ერთი მათგანი უშუალოდ მოცემულ, ემპირიულ, აღქმად და გრძნობისმიერ სინამდვილეს ასახავს, ხოლო მეორე მხატვრული ფანტაზიის ძალით მისგანაა ნაწარმოები და ირრეალურ, ამადლებულ, ხშირად წმინდა ინტელექტუალურ ან თეოლოგიურ ხასიათს ატარებს. ლექსის მხატვრულ სისტემაში ხატოვანების ეს ორი მხარე ეწინააღმდეგება და, ამავე დროს, უკავშირდება ერთმანეთს. ეს მხატვრული თავისებურება მიიღწევა ჩვენ მიერ უკვე ხსენებული სპეციფიკური რთული ხატოვანების — „ავგოცობილი მეტაფიზიკური სახეების“, ერთი შეხედვით, ყუ-

რით მოთრეული შედარებებისა და ისეთი რთული მეტაფორების გამოყენების გზით, სადაც აღსანიშნავი ალმნიშვნელის ურთიერთობა თითქმის პარადოქსულია. ამ მხატვრულ საშუალებათა გამოყენების გზით დონის პოეზიაში ვლინდება მისი მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი მეტაფიზიკური დუალიზმი⁵, სამყაროს სტატიკური, გაორებული ქვრეტა, რაც უდავოდ შუასაუკუნეობრივ და პოსტრენესანსულ ფილოსოფიურ სისტემათა გავლენისა და პოეტის მიერ ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობათა ღრმა განცდის შედეგია. დონის გვიანდელ ნაწარმოებებში ამგვარი განწყობილება უკვე ჩამოყალიბებული რელიგიური მსოფლმხედველობის სახით წარმოგვიდგება.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მანიერისმის პოეზიაში საერთოდ და კერძოდ, დონის შემოქმედებაში აღორძინდება „ამაღლებული სიმბოლიზმის და ნატურალიზმის ის სინთეზი“, რომელიც შუა საუკუნეებში გოტიკურ სტილს ახასიათებდა. „დუალიზმი აღორძინდება ადამიანის ბუნების გააზრებაშიც. თუ რენესანსისათვის დამახასიათებელი იყო წარმოდგენა ადამიანის ბუნების ღრმა მთლიანობაზე, მანიერისტულ მსოფლალქმში ის ისევ სულად და ხორცად იყოფა“⁶. ან აზრს იზიარებს რ. სამარინიც, რომელიც აღნიშნავს, რომ დონი. როგორც კრიზისული ხანის პოეტი, ნუგეშს ეძებს „...XVII საუკუნის მისტიკურ თეოლოგიაში, რომელიც შუასაუკუნეობრივი მისტიციზმის ყველაზე გულუბრყვილო იდეათა აღორძინებას ცდილობდა“⁷.

რენესანსული, პარმონიული მსოფლალქმის საწინააღმდეგოდ სამყაროს დუალისტური ქვრეტის გამომხატველი ეს მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენები მსგავსებას ამკლავებს ჩვენი საუკუნის ოციანი წლების ევროპული მოდერნიზმის კრიზისულ ესთეტიკურ აზრთან და შესაბამის შემოქმედებით პრაქტიკასთან, პოეზიასთან. მანიერისმისა და ბაროკოს ესთეტიკა განსაკუთრებით ახლოს დგას ანგლოკათოლიკე ტ. ს. ელიოტის რელიგიურ მსოფლალქმასთან, რომლის შემოქმედებაც XVII საუკუნის „მეტაფიზიკოს“ პოეტთა ტრადიციის შესისხლხორცების ნიმუშად წარმოგვიდგება. ელიოტმა არა მხოლოდ თვითონ აითვისა და განავითარა დონის პოეზიის მხატვრული თავისებურებანი, არამედ, ოციანი წლების ინგლისის ლიტერატურულ წრეებში თავისი კოლოსალური ავტორიტეტის ძალით, „მეტაფიზიკურ ტრადიციას“ აზიარა მთელი XX საუკუნის ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზია. „მხოლოდ კომპიუტერი თუ გამოთვლის, რამდენი თანამედროვე ინგლისურენოვანი პოეტი ეზიარა დონს ელიოტის წყალობით...“, — სრულიად სამართლიანად აღნიშნავს ვ. სკოროდენკო⁸. მაგალითისათვის თუნდაც ის კმარა, რომ დონის პოეტიკის გავლენა

საგრძნობია თანამედროვე პოეზიის ისეთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის შემოქმედებაში, როგორცაა დილან ტომასი.

„მეტაფიზიკოსთა“ პოეზიისადმი ფართო ინტერესს საფუძველი ჩაეყარა პ. გრიერსონის მიერ 1912 წელს ღონის ლექსთა კრებულის გამოქვეყნებით⁹. ათიოდე წლით გვიან ტომას ელიოტმა გამოაქვეყნა კრიტიკული წერილები, რომლებმაც ბევრი თვალსაზრისით განსაზღვრეს ამ ინტერესის მიმართულება ოციანი — ოცდაათიანი წლების პოეზიასა და ლიტერატურულ კრიტიკაში. ელიოტის მოსაზრებანი „მეტაფიზიკოს“ პოეტთა შესახებ დიდი მოვლენა იყო ამ პერიოდის ინგლისურ ლიტერატურულ აზროვნებაში — მის თეორიულ ნაშრომთა კრებული „ძღვენი ჯონ დრაიდენს“ (1924) და განსაკუთრებით, ესე „მეტაფიზიკოსი პოეტები“, სადაც ამ მოსაზრებათა დიდი ნაწილია თავმოყრილი, მეოცე საუკუნის მოდერნისტული ესთეტიკის პროგრამული დოკუმენტებია. ესე „მეტაფიზიკოსი პოეტები“ მნიშვნელოვანი ნაშრომია იმდენად, რამდენადაც მასში ნათლად ჩანს არა მარტო თვით ელიოტის დამოკიდებულება ბაროკოსა და მანიერისმის პოეზიისადმი, არამედ მოცემულია ოციანი წლების ინგლისური მოდერნისმის ზოგადი თეორიული პოზიცია ლიტერატურის ისტორიასთან მიმართებაში. ამ თვალსაზრისით, ეს ნაშრომი ავითარებს და აკონკრეტებს „ტრადიციისა და ინდივიდუალური ტალანტის“ და „კრიტიკის დანიშნულების“ დებულებებს. სწორედ ამიტომ იქცა ელიოტის კრიტიკული ნაშრომები სახელმძღვანელოდ ევროპელ სპეციალისტთა მთელი თაობებისათვის, ამიტომაც, რომ ღონისა და მისი სკოლის პოეტთა შემოქმედებაზე დაწერილ გამოკვლევათა მრავალი ავტორი როგორც ხელშეუხებელ ჰემბარიტებასა და მიულწვევლ ეტალონს მოიხსენიებს ელიოტის ამა თუ იმ საკვანძო დებულებას. ოციანი წლებიდან დაწყებული, ვიდრე ჩვენს დრომდე, „მეტაფიზიკური“ პოეზიის შესწავლის მიმართულებით ბევრი სპეციალისტის მიერ წარმოებულ კვლევას ელიოტის ლიტერატურულ-კრიტიკული აზროვნების გავლენის ღრმა კვალი ამჩნევია. ჯერ კიდევ 1936 წელს ცნობილი ინგლისელი კრიტიკოსი ფ. რ. ლივისი აღნიშნავდა, რომ „ბატონ ელიოტის ღვაწლი უკვე აკადემიური შეფასების საგნად იქცა. მისი პოეზია საყოველთაოდ აღიარებულია, ხოლო მისი დაკვირვებანი მეტაფიზიკოს პოეტებსა და მარუელზე უკვე ჩვეულებრივი საუნივერსიტეტო ლექციების ქრესტომათიული თემაა, სტუდენტთა ვარჯიშისათვის განკუთვნილი. თავისი ძველი განზრახვის შესრულება — ჯონ დონზე წიგნის დაწერა ელიოტს საპიროდ აღარც მიაჩნია, მით უფრო, რომ უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე მრავალი კრიტიკოსის მიერ დახარჯული იყო დიდძალი შრომა მის მინიშნებათა განვითარებისა და გამოყენებისათვის“¹⁰.

ესეში „მეტაფიზიკოსი პოეტები“ ჩამოყალიბებულია ელიოტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თეზისი, რომელიც მთელ მის მსჯელობას „მეტაფიზიკოსთა“ შემოქმედების წესაებ ლიტერატურული მემკვიდრეობის „გადაფასების“ საერთო-მოდერნისტული ტენდენციის ფარგლებში ათავსებს. ელიოტის აზრით, „მეტაფიზიკოს“ პოეტთა სკოლა ინგლისური პოეზიის „მთავარი ნაკადიდან“ გადახვევას კი არ წარმოადგენს. როგორც ეს სემიფიჯუ ჯონსონს და ამ თვალსაზრისით მისგან დავალებულ XVIII—XIX საუკუნეების კრიტიკას მიაჩნდა, არამედ ის ეროვნული პოეტური ტრადიციის უშუალო და ბუნებრივი გაგრძელებაა. ნამდვილი „გადახვევა“ კი XVII საუკუნის შუა წლებიდან დაიწყო: ამ პერიოდის პოეტებისათვის მიუწვდომელი აღმოჩნდა „აზრის ემოციური გარდასახვის“ მეტად მნიშვნელოვანი თვისება, რომელიც დონისა და მის მიმდევართა პოეზიის მაღალმხატვრულ დონეს განაპირობებდა. ეს აზრი ელიოტს ბევრგან აქვს უშუალოდ გამოოქმული ან ნაგულისხმევი; კონცენტრირებული სახით ის ჩამოყალიბებულია ესეთა კრებულ „წმინდა ტყეშიც“: „...დონსა და ჩემენს ...აზრის გრძობადი აღქმა შეეძლოთ, მათ გააჩნდათ თვისება გრძობათა საშუალებით აზროვნებისა, ანუ აზრის განცდისა — ამ მოვლენის საბოლოო განსაზღვრება ჭერ კიდევ დასადგენია. თუ ამ თვისებას წელის ან ბედოუზის პოეზიაში დაუწყებთ ძებნას... თქვენ მას ვერ იპოვით“¹¹.

ელიოტის წარმოდგენით, „აზრის ემოციად გარდასახვის“ თვისება პოეტური ინტელექტუალიზმის არსი და მისი ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანია. სწორედ ამ თვისებას გულისხმობს იგი, როდესაც აღნიშნავს, რომ ჯონ დონსა და ტენისონს ან ბრაუნინგს შორის არსებული განსხვავება „ინტელექტუალურ და რეფლექტურ პოეტს შორის განსხვავებაა“¹². ინტელექტუალურია გვიანი რენესანსისა და ჯეიმზ პირველის დროინდელი ინგლისური დრამატული პოეზია; ინტელექტუალიზმის კულმინაციაა „მეტაფიზიკოსთა“ შემოქმედება, რომელიც არსებითად განსხვავდება მომდევნო ორასი წლის მანძილზე შექმნილი პოეზიისაგან. ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდეგ ინგლისელ პოეტთა შემოქმედება რეფლექტური ხასიათისაა: სენტიმენტალიზმმა, რომანტიზმმა, ვიქტორიანულმა ესთეტიკამ ენობრივი ფაქტურის დახვეწასთან ერთად განდევნეს ინტელექტუალიზმი მხატვრული აზროვნებიდან. მთელი მეცხრამეტე საუკუნის პოეზია, იქნება ეს ბაირონი თუ შელი, კიტსი თუ უორდსუორთი, ტენისონი თუ ბრაუნინგი, თავისი არსით რეფლექტურია. „რეფლექტური“ პოეტის შემოქმედებაში გრძობადი აღქმის მთლიანობა დარღვეულია, აზრის ემოციად გარდასახვის უნარი მიუღწეველია და, შესაბამისად, ხატოვანებაც იღვის ექორიების

საშუალებადაა ქცეული. ინტელექტუალური პოეტი კი ცდილობს იპოვოს „აზრისა და გრძნობის მდგომარეობის სიტყვიერი ეკვივალენტი“, ადევნებურად გადმოსცეს აზრისა და გრძნობის სინთეზი ხატოვანებაში და არა მხოლოდ „გააპოეტუროს“ ნაწარმოების იდეა სტილისტურა საშუალებებით. აქცენტი ელიოტის მსჯელობაში ყოველთვის გადატანილია ხატოვანების ორგანულ და არა დეკორატიულ ხასიათზე. „პოეტის შესაძლებელ ინტერესთა სფერო უსასზღვრაო“, — წერს იგი. „რაც უფრო ნაკითხი და გათვითცნობიერებულია ის, მით უკეთესი. ერთადერთი პირობა, რომელსაც ჩვენ პოეტს ვუყენებთ, ისაა, რომ მან ეს ინტერესთა სფერო პოეზიად აქციოს და არა მხოლოდ პოეტურად იფიქროს მათ შესახებ“¹³.

„მეტაფიზიკოსთა“ ტრადიციის „მთავარი ნაკადის“ გამგრძელებლად და, შესაბამისად, ინტელექტუალური პოეზიის საუკეთესო მონაპოვართა შემკვიდრედ ტ. ს. ელიოტს მეოცე საუკუნის მოდერნისტული პოეზია წარმოუდგება. მისი აზრით, „...ჩვენს ცივილიზაციაში მცხოვრებ თანამედროვე პოეტთა შემოქმედება რთული უნდა იყოს. ჩვენი ეპოქა მოვლენათა უდიდეს მრავალფეროვნებასა და სირთულეს მოიცავს. ამ მრავალფეროვნებამ და სირთულემ დახვეწილ პოეტურ აღქმაზე ზემოქმედების გზით მრავალფეროვანი და რთული შედეგი უნდა გამოიღოს. პოეტის შემოქმედება სულ უფრო მრავლისმომცველი, მანიშნებებით აღსავსე და არაპირდაპირი უნდა გახდეს... რის შედეგადაც პოეზიის ისეთ ნიმუშს ვღებულობთ, რომელიც ძალზე მოგვაგონებს მეტაფიზიკურ ხატოვანებას, იქმნება მეთოდი, რომელიც „მეტაფიზიკური“ პოეზიის წარმომადგენელთა მხატვრულ მეთოდთან საოცარ მსგავსებას ამჟღავნებს“¹⁴.

თავის თეორიულ დებულებებს „მეტაფიზიკოსთა“ პოეზიის შესახებ ელიოტი პირველ ომის შემდგომ წლებში აყალიბებდა, მაშინ, როდესაც იმაჟიზმის პოეზია და ესთეტიკური თეორია პოეტური წინსვლის იარაღი იყო დრომოქმულ ვიქტორიანულ და გვიანრომანტიკულ ტრადიციებთან ბრძოლაში. იმაჟიზმის თეორეტიკოსთა ნააზრევის ექო, რომ არაფერი ვთქვათ „პრუფროკსა“ (1917) და „1920 წლის ლექსებზე“, აშკარად ისმის ამ პერიოდის უმნიშვნელოვანეს პოემაში „უწყალო მიწა“ (1922). ეზრა პაუნდის მეგობარი, თანამოაზრე და თანამემამულე ტ. ს. ელიოტი თავისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში ბევრად იყო დავალებული მოდერნისტული პოეზიის ამ მეტრთან ახლო ურთიერთობისაგან. ჰიუმისა და ეზრა პაუნდის ესთეტიკური ნააზრევი გავლენას ახდენს „მეტაფიზიკური“ პოეზიის შესახებ ელიოტის თეორიულ მსჯელობაზეც. მაგალითად, მოსაზრება „მეტაფიზიკური“ პოეზიისათვის დამახასიათებელი აზრისა და ემოციის სინთეზის თაობაზე იმდენად

წაგავს ეზრა პაუნდის ერთ-ერთ ცნობილ დებულებას, რომ, შესაძლოა, მის გავრცობილ ინტერპრეტაციასა და მაგალითებით დასაბუთებას წარმოადგენს. მანიფესტური ხასიათის ნაშრომში „წარსულზე თვალის გადავლება“ პაუნდი ამ დებულებას შემდეგნაირად აყალიბებს: „მხატვრული სახე“, აღნიშნავს იგი, „წარმოადგენს დროის მონაკვეთში მოცემულ ინტელექტუალურსა და ემოციურ კომპლექსს“¹⁵. ამავე დროს, ელიოტის წარმოდგენას ხატოვანებისა და იდეის „ილენტურობისა“ და მხატვრული სახის, როგორც პოეტური აზროვნების კვინტესენციის შესახებ საფუძვლად უნდა ედოს იმაჟიზმის თეორეტიკოსის, ტომას ერნესტ ჰიუმის ერთ-ერთი ძირითადი დებულება: „ლექსის მხატვრული სახეები“, წერდა ჰიუმი, „უბრალოდ ეკორაცია კი არ არის, არამედ თვით არსია ინტელიტიური ენისა“¹⁶.

ლექსის ხატოვანი, „წმინდა“ მხატვრული ასპექტის ხაზგასმა, რაც მეტად დამახასიათებელია პაუნდისა და ჰიუმის თეორიული ნააზრევისათვის, ელიოტის ოციანი წლების ესეებში უკიდურეს სახეს იღებს. მისი წარმოდგენით, პოეტურ ნაწარმოებში შინაარსობრივ მხარეს მხატვრული ფორმა შთანთქავს (მაგალითისათვის კმარა თუნდაც დებულება ჰემმარიტ პოეზიაში იდეისა და ტროპის „ილენტურობის“ შესახებ), ამ უკანასკნელს მიიჩნევს იგი ლექსის ძირითად საწყისად. „მე იშვიათად მაინტერესებს, თუ რას ამბობს იგი“, — წერდა ელიოტი ეზრა პაუნდის შესახებ, „რადგანაც საინტერესო მხოლოდ სათქმელის გადმოცემის გზაა... ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს პაუნდი არაფერს ამბობდეს, რადგანაც არაფრისმთქმელი რამ საინტერესო ვერ იქნება. სუინბერნის ფორმა უინტერესოა იმიტომ, რომ მას თითქმის არაფერი აქვს სათქმელი და თუ სიტყვებს რაიმე აზრი არ მიანიჭე, მათ არავითარი დანიშნულება არ შეიძლება ჰქონდეთ“¹⁷. აქ აშკარაა ელიოტის მსჯელობისათვის დამახასიათებელი აქცენტი „წმინდა“ მხატვრულობაზე: მნიშვნელოვანი და ესთეტიკურად ფასეული მხოლოდ ფორმაა, „სათქმელის გადმოცემის გზაა“, ხოლო იმისათვის, რომ ის სრულფასოვანი იყოს, მას რაიმე აზრი უნდა მივანიჭოთ. ნაწარმოების შეფასებისას მხატვრული ღირებულება სათქმელს კი არ გააჩნია, არამედ იმ ფორმას, იმ „გზას“, რომლითაც ის გადმოიცემა. სწორია მობრეი ელანი, როდესაც აღნიშნავს, რომ „ელიოტის თეორიულ მოძღვრებაში მხატვრულ ფორმას ისეთივე გაბატონებული პოზიცია უჭირავს, როგორც წარმოსახვას ეჭირა რომანტიკულ კრიტიკაში“¹⁸. ბუნებრივია, რომ ეს ზოგადი მეთოდოლოგიური პოზიცია უპირველეს ყოვლისა თავს იჩენს ელიოტის მიერ კარდინალურ ლიტერატურათმცოდნეობით პრობლემათა გააზრებასა და მათ გადაწყვეტაშიც.

როგორც ჯონ დონის შემოქმედების, ისე საერთოდ, პოეზიისა და პოეტური დრამის შესახებ ელიოტის მიერ გამოთქმულ მოსახრებათა შორის ყურადღებას იპყრობს ერთი მეტად მნიშვნელოვანი თეზისი, რომელიც ჩვენთვის ხელმისაწვდომ კრიტიკულ ლიტერატურაში ან გაკვირვებით, ანალიზის გარეშე მოიხსენიება, ან მხოლოდ მსჯელობის ქვეტექსტშია ნაგულისხმევი, სპეციალური შესწავლის საგანად კი არ გვხვდება. ეს თეზისი როგორც თვით ელიოტის, ისე მისი დებულებების გამაფიქრებელი ოციანი — ოცდაათიანი წლების „ახალი კრიტიკის“ წარმომადგენელთა თეორიული საფუძველია. ის შუქს ჰტენს კრიტიკოსთა მთელი თაობის მეთოდოლოგიურ პოზიციას, აღიქმება რა მათ მიერ ისეთ ურყევ ქეშპარიტებად, თვით ანალიტიკური მიდგომაც რომ შეურაცხყოფს. მხედველობაში გვაქვს ის თეორიული დებულება, რომელსაც ელიოტი პოეზიისა და პოეტური დრამის მსოფლმხედველობრივი საწყისის თაობაზე მსჯელობისას ავითარებს. მსოფლმხედველობასთან, როგორც შემოქმედებითი პროცესის მეტად მნიშვნელოვან, ისტორიულად განპირობებულ ფაქტორთან მიპართებაში გამოკვეთილად ჩანს ელიოტის ლიტერატურული თეორიის ესთეტიზმი. ამ თვალსაზრისით, მოდერნისტი პოეტის თეორიულ შეხედულებათა შესწავლის უმნიშვნელოვანეს წყაროს წარმოადგენს ესე „შექსპირი და სენეკას სტოიციზმი“ (1927).

ძირითადი აზრი, რომელიც ამ ნაშრომში ელიოტის მსჯელობას წითელ ზოლად გასდევს, ისაა, რომ მსოფლმხედველობა, როგორც ასეთი, პოეტურ ნაწარმოებში არ არსებობს. ის მხოლოდ და მხოლოდ ილუზიაა, საშუალო დონის მკითხველის ან ნაკლებად დახელოვნებულ კრიტიკოსთა ფანტაზიის ნაყოფია. მსოფლმხედველობრივი საწყისის ძიება პოეტურ ნაწარმოებში ტყუილუბრალოდ გარჯას ნიშნავს, რადგან ქეშპარიტი პოეზიაში ცნებითი, ინტელექტუალური მომენტი მხოლოდ მასალაა „ობიექტური ემოციის“ შესაქმნელად. აქ, ელიოტის აზრით, „შეცდომაში შეიძლება დანტეს მაგალითმა შეგვიყვანოს... აი, ვფიქრობთ ჩვენ, პოემა, რომელიც ზუსტ ინტელექტუალურ სისტემას შეიცავს... სინამდვილეში კი არც დანტე და არც შექსპირი ქეშპარიტი აზროვნებით არასოდეს ყოფილან დაკავებულნი, რადგან ეს მათი საქმე არ იყო. მათ ეპოქებში გაბატონებულ აზრთა სისტემების შედარება-შეფასებას აზრი არა აქვს, ვინაიდან ეს სისტემები მხოლოდ დროის მიერ თავს მოხვეული მასალა იყო, ემოციათა გადმოცემის საშუალებად გამოსაყენებელი“¹⁹.

ქეშპარიტი პოეზია, ელიოტის აზრით, ინტელექტუალური საწყისის „ემოციური ეკვივალენტის“ შექმნას გულისხმობს: „მოაზროვნე პოეტი უბრალოდ აზრის ემოციური ეკვივალენტის გამომხატველი პოეტია“²⁰. როგორც წესი, პოეტი ინტელექტუალურ სისტემას ფი-

ლოსოფიიდან სესხულობს და საკუთარი მიზნებისათვის იყენებს, ე. ო. ემოციურ სისტემად აქცევს მას. პოეზია, აქედან გამომდინარე, ემოციით შეფერადებული აზრი კი არ არის, არამედ ე მ ო ც ი ა დ ქ ი ე უ ლ ი აზრია. ამავე დროს, ნასესხები ფილოსოფიისადმი რწმენის საკითხი, მსოფლმხედველობრივი კრედოს პრობლემა პოეზიაში საერთაოლ მოხსნილია: „არა მგონია, რომ მრწამსს რაიმე საერთო ჰქონდეს დიდი პოეტის შემოქმედებით საქმიანობასთან“, — წერს ელიოტი. „დანტეს, როგორც პოეტს, არც სწამდა და არც არ სწამდა თომისტური კოსმოლოგია ან სულის თეორია — ის მხოლოდ იყენებდა ერთსა და მეორესაც... პოეზიის შესაქმნელად“²¹.

ელიოტის წარმოდგენით, შეუძლებელია, რომ ერთი და იგივე ადამიანი ერთდროულად იყოს პოეტიც და, ფილოსოფიური გაგებით მოაზროვნეც. პოეტი ვერ იქნება ფილოსოფოსი იმიტომ, რომ ის პოეტია, იმიტომ, რომ ის ემოციით ოპერირებს და არა აზრით; იმიტომ, რომ მისი შემოქმედებითი პოტენციის რეალიზაცია ემოციურ ხასიათს ატარებს და არა ინტელექტუალურს. შემოქმედებითი პროცესის შედეგი — მხატვრული ნაწარმოები — „წმინდა“ ესთეტიკური მთლიანობაა, რომელსაც აზრობრივი საწყისის პირობილობა და ემოციური საწყისის პრიმატი უდევს საფუძვლად. საქმე ისაა, რომ „პოეზია არც ფილოსოფიის, არც თეოლოგიის და არც რელიგიის შეპყვლელები არ არის. მას საკუთარი დანიშნულება აქვს, მაგრამ რადგანაც ეს დანიშნულება ემოციურია და არა ინტელექტუალური, შეუძლებელია მისი ადეკვატურად გადმოცემა ინტელექტისმიერი ტერმინოლოგიით“²².

შექსპირის, დანტეს და ჯონ დონის ფილოსოფიური წყაროების შედარების შედეგად ელიოტი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ დიდ პოეზიაში მსოფლმხედველობა ყოველგვარ ესთეტიკურ დანიშნულებას მოკლებული ილუზიაა, რადგანაც ფილოსოფია, რომელსაც პოეტი „ნედლ მასალად“ იყენებს, მხატვრული თვალსაზრისით ნეიტრალურია. მხოლოდ შემოქმედის მიერ პოეტური აღქმის შედეგად იქცევა ინტელექტუალური სისტემა ესთეტიკურ ფასეულობად. მაგრამ საკუთრივ ფილოსოფიის შემეცნებით ღირსებას, მის სიღრმეს, სისწორეს თუ სირთულეს, ელიოტის წარმოდგენით, შემოქმედებითი პროცესისათვის პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან აზრი, იქცევა რა პოეტის ხელში ემოციად, შემეცნებით დანიშნულებას კარგავს და „წმინდა“ ესთეტიკურ დანიშნულებას იძენს, პოეზიად გარდაიქმნება. „უკეთეს ფილოსოფიაზე დაყრდნობით რომ ეწერა შექსპირს, შესაძლოა, უარესი პოეზიაც შეექმნა. როგორც არ უნდა ყოფილიყო ის აზრის სისტემა, რომლითაც მის ეპოქას მოუხდა აზროვნება, შექსპირის მოვალეობა ამ ინტელექტუალურ მასალაზე დაყრდნობით მისი დროის

უდიდესი ემოციური დაძაბულობის გამოხატვა იყო²³. ის, რომ დანტე „უკეთეს“ ფილოსოფიაზე დაყრდნობით წერდა, როდი აქცევს მას შექსპირზე დიდ პოეტად — საქმე ისაა, რომ ემოციური სიმძაფრის ხარისხით ამ ორი გენიოსის შემოქმედება თანაბარ დონეზე დგას. მთელი მათი გიგანტური შემოქმედებითი ძალები, ელიოტის აზრით, საპყროსა და ადამიანის მხატვრული შემეცნებისკენ კი არ იყო მიმართული, არამედ მიზნად ისახავდა დანტესა და შექსპირის ამაღლებას მათსავე პიროვნულ განცდებზე, ამ განცდათა ტრანსფორმაციას და სუბიექტური საწყისისაგან თავისუფალი, „უნივერსალური“, ზეპიროვნული ემოციის შექმნას: „ძველი აღთქმისეული წინასწარმეტყველური ბრალდებებით შენიღბული დანტეს პირადი რისხვა, მისი ლანძვარგინება, მისი ნოსტალგია და წარსულის მწარე მოგონებები... მისი თავგანწირვა, რათა, როგორც „Vita Nuova“-ში, საკუთარ ცხოველურ ვნებათა გარდასახვის გზით რაიმე მყარი და წმინდა შეექმნა“, ელიოტის აზრით, მოგვაგონებს შექსპირს. „შექსპირიც გართული იყო ამ ბრძოლით: ის თავის კერძო, პირად ვნებებს მდიდრულ და საუცხოო, უნივერსალურ და ზეპიროვნულ მოვლენად გარდასახავდა“²⁴.

ინტელექტუალური სისტემა არ შეიძლება არსებობდეს შემეცნებითი პრეტენზიის გარეშე: თვით ფაქტი ფილოსოფიური აზროვნების არსებობისა სამყაროს ინტელექტუალური მოდელის შექმნას, ობიექტური რეალობის ახსნას გულისხმობს, ხოლო ყოველივე ამას, ელიოტის წარმოდგენით, არაფერი საერთო არ შეიძლება ჰქონდეს ქვეშაირტ პოეზიასთან. „მე სრულიად განსხვავებულ შინაარსს ვეძებ „აზროვნების“ ცნებაში და შექსპირის შემოქმედებასთან მას არაფერი აქვს საერთო“, წერს ელიოტი. „ბატონი ლუისი და სხვა მოსარჩლენი შექსპირის, როგორც დიდი ფილოსოფოსისა, უამრავს წერენ მისი აზრის სიძლიერეზე, იმის დამტკიცება კი არ ძალუძთ, რომ შექსპირის აზროვნებას რაიმე მიზანი ჰქონდა, რომ მას გარკვეული მსოფლმხედველობა გააჩნდა, ან რომ მან დაგვისახა ქცევის ნიმუში, რომელსაც უნდა მივბაძოთ... ჩემი წარმოდგენით, შექსპირის არც ერთ პიესას „აზრი“ არ გააჩნია, თუმცა არასწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ შექსპირის რომელიმე პიესა უაზროა. საერთოდ, აზროვნებდა კი შექსპირი? ის უფრო ადამიანთა ქმედების პოეზიად გარდასახვით იყო დაკავებული. დ ი დ პ ო ე ზ ი ა შ ი მ ს ო ფ ლ მ ხ ე დ ე ლ ო ბ ა ი ლ უ ზ ი ა ა მ ხ ო ლ ო დ (ხაზი ჩვენია -- თ. კ.). როდესაც ჰომეროსის, სოფოკლეს, ვერგილიუსის, დანტეს ან შექსპირის სამყაროს ვეზიარებთ, გვგონია, რომ ისეთ მოვლენას აღვიქვამთ, რომლის გამოხატვაც ინტელექტუალური გზით შეიძლება... საკმაოდ ბუნდოვნად აღვნიშნავთ ხოლმე, რომ შექსპირი, ან დანტე, ან ლუკრეციუსი მოაზროვნე პოეტე-

ბი არიან, სუინბერნი კი — არა. მაგრამ სინამდვილეში აზროვნების დონეში განსხვავებას კი არა, არამედ ემოციის ხარისხში განსხვავებას ვგულისხმობთ“²⁵. და კიდევ: „შექსპირი რომ მოაზროვნეა, ამას ისინი ამტკიცებენ, ვისაც პოეზია არასოდეს შეუქმნია და ვინც ყოველთვის აზროვნებით იყვნენ დაკავებული: ყველა ჩვენგანს ხომ სიამოვნებს საკუთარ თავსა და ღიდ პიროვნებას შორის მსგავსების აღმოჩენა“²⁶.

ელიოტის წარმოდგენით, მსოფლმხედველობა და იდეოლოგიური მრწანსი ასევე უცხოა ჯონ დონის შემოქმედებისთვისაც. მას მიაჩნია, რომ დონთან ფილოსოფიური აზროვნების ნასახიე არ ჩანს, ხოლო ბრწყინვალე ერთდციის ნაკადი, რომელიც თითქოსდა მსოფლმხედველობის არსებობის ილუზიას ქმნის, ოდნავადაც არ მოასწავებს მის პოეზიაში ქეშმარიტი, სიღრმისეული ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი პოზიციის არსებობას. ელიოტი თვლის, რომ საკმაოდ არაერთგვაროვან ფილოსოფიურ იდეებსა და თავისი დროის მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენებს დონი მხოლოდ „იყენებს“, როგორც მხატვრული ფორმის ელემენტს, როგორც შემეცნებით დანიშნულებას მოკლებულ „ემოციის ფორმულას“. „მეთექვსმეტე საუკუნის მიწურული ის ეპოქაა, როდესაც განსაკუთრებით ძნელი ხდება პოეზიის ასოცირება რაიმე გარკვეულ აზრის სისტემასთან ან საფუძვლიანად გააზრებულ მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენასთან“, წერს ელიოტი. „ვაწარმოებდი რა დონის „აზროვნების“ სრულიად ჩვეულებრივ ანალიზს, იმ დასკვნამდე მივედი, რომ დონს არავითარი მრწამსი არ გააჩნდა. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს იმ დროს ქვეყანა გარღვეულ ფილოსოფიურ სისტემათა ნაფლეთებით იყო ავსებული და დონიც, კაქკაქის მსგავსად, კენკავდა იდეების თვალისმომჭრელად ბრჭყვილა ნატეხებს და აქა-იქ ათავსებდა მათ თავისი ლექსის სისტემაში. ქ-ნი რამსეი თავის მეცნიერულ ნაშრომში, რომელიც დონის პოეზიის წყაროთა ამომწურავ ანალიზს შეიცავს, იმ დასკვნამდე მიდის, რომ დონი „შუასაუკუნეობრივი მოაზროვნე“ ყოფილა, მე ვერ მივაგენი დონთან ვერც „მედიევალიზმისა“ და ვერც „აზროვნების“ კვალს — ვნახე მხოლოდ მოუწესრიგებელი ერთდციის დომხალი, რომელსაც ის წმინდა პოეტური მიზნების მისაღწევად იყენებდა“²⁷.

როგორც ვხედავთ, ელიოტის მიერ დონის პოეზიის თეორიული განსჯა ორ მკიდროდ დაკავშირებულ და ერთმანეთისაგან გამომდინარე პრინციპს ეყრდნობა. ესაა „მეტაფიზიკოსი“ პოეტის მსოფლმხედველობის უგულუბელყოფა და მის ნაწარმოებთა მხატვრული ფორმისათვის განმსაზღვრელი, თავისთავადი მნიშვნელობის მინიჭება. აქედან გამომდინარეობს ელიოტისათვის დამახასიათებელი ცოცხალი ლიტერატურული ტრადიციის გააზრება, როგორც მსოფლმხედველობრივ საფუძველს მოკლებული მხატვრული მეთოდის იმანენტური მემკვი-

ღრეობისა — პროცესისა, რომელსაც „ზედროული“, „ზეისტორიული“ ხასიათი ექვს. საპოლო ქაშში, ამგვარი მიდგომა გულისხმობს ლიტერატურის ისტორიის მეცნიერული გაგების ჩანაცვლებას „ლიტერატურული ტრადიციის იდეალური წყობის“ ელიოტისეული კონცეფციით, რაც ანელოკათოლიკე პოეტისა და თეორეტიკოსის მსოფლმხედველობის თეოლოგიურ წყაროებზე მეტყველებს.

მსოფლმხედველობა საზოგადოებაში მიმდინარე ისტორიულად განპირობებულ პროცესთა განუყოფელი ნაწილია, მხატვრულ შემოქმედებაში ინგრედიენტად შესული. შემოქმედებითი პროცესის ამ მხარის აღიარება ელიოტის მსჯელობაში შემოიტანდა მისთვის არასასურველ ისტორიზმს, რადგან მიმდინარე, ცოცხალი იდეოლოგიისაგან მოწყვეტით, პოეზიის მსოფლმხედველობრივ საწყისზე მსჯელობა შეუძლებელია. მსოფლმხედველობის განმსაზღვრელი როლის აღიარება დაარღვევდა ელიოტის მიერ შექმნილი „ზედროული“ ტრადიციის „იდეალურ წყობას“, შეიტანდა რა მასში დროისმიერ მომენტს და ამით დაუქვემდებარებდა მხატვრულ შემოქმედებას საზოგადოების განვითარების საერთო-ისტორიულ პროცესს. ეს კი ინგლისური მოდერნისტული პოეზიის მეტრისათვის მიუღებელი იყო, რადგანაც მას არ სურდა, რომ სოციალური ხასიათის პრობლემატიკას შეეღწია მისი ესთეტიზმის „სპილოს ძვლის კოშკში“. ვენ ვიკ ბრუკსი, იმოწმებს რა თვით ელიოტის სიტყვებს, აღნიშნავს, რომ „ყველასათვის ცნობილია ბ-ნ ელიოტის შეხედულებანი „ათასი ჯურის პროგრამებზე, პოლიტიკურ პლატფორმებზე, მეცნიერულ პროგრესზე, ჰუმანიზმის მქადაგებლობასა და რევოლუციებზე, რომლებმაც ვერაფერი შესცვალეს“²⁹.

რ. ვაიმანი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ელიოტის თეორიულ ნაშრომებში ლიტერატურულ ტრადიციას მიეწერება „სინქრონული არსებობა, თითქოს მისი მთლიანად წვდომა მხოლოდ ზედროული „ისტორიის შეგრძნების“ საშუალებით იყოს შესაძლებელი... არაერთდროული ფენომენების „ერთდროული აღქმა“ სწორედ იმ „ზედროულ ჭებრეტას“ გულისხმობს, რომელსაც ერთხელ უკვე მოუღო ბოლო XVII საუკუნის ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ“²⁹. თუმცა „ტრადიციისა და ინდივიდუალურ ტალანტში“ ელიოტი რამოდენიმეჯერ ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ პოეტის მიერ ტრადიციის შეთვისებისას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს „ისტორიის შეგრძნების“ გამომჟღავნებას, ვაიმანი ივლის. რომ ელიოტისეული „იდეალური წყობის ისტორიული შინაარსი... იჩრდილება, ხოლო ზოგჯერ კი უკვალოდ ქრება სინქრონულად არსებული მთლიანობის წმინდა ლიტერატურულ ფორმებში. როგორი რაციონალისტურიც არ უნდა იყოს ელიოტის კონცეფცია, მის საფუძველს მაინც ისტორიული პროცესისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება შეადგენს“³⁰.

სასურველი იქნებოდა, ამასთან ერთად, ვაიმანს აეხსნა, თუ კერძოდ როგორ მოქმედებს ელიოტის თეორიაში ისტორიული პროცესის უარყოფის მექანიზმი და ეჩვენებინა, რომ ანტიისტორიული ლიტერატურული ტრადიციის სისტემის შექმნა მხოლოდ მსოფლმხედველობრივი ფაქტორის უგულებელყოფის ხარჯზეა შესაძლებელი. რაც შეეხება ელიოტის კონცეფციის რაციონალისტურ ხასიათს, ის მხოლოდ საკითხისადმი მიდგომის გზით არის რაციონალისტური, მეთოდოლოგიის დონეზე. თვით მისი მტკიცების საგანი — „ზედროულად“ არსებული ტრადიცია — ისტორიულად და სოციალურად განპირობებული რაციონალური შემეცნების ფარგლებს მიღმა ძევს. ელიოტი შუასაუკუნეობრივი თეოლოგის მსგავსად, რაციონალური გზით ცდილობს ირაციონალურის პრიმატი დაამტკიცოს და ლიტერატურის ისტორიის მეტაფიზიკური გაზრებით, მოვლენათა შორის მოძრავი, დიალექტიკური ურთიერთკავშირის გაწყვეტის ხარჯზე შექმნას თეოლოგიურ პრინციპებზე დაფუძნებული ლიტერატურათმცოდნეობითი კონცეფცია. მისი გარჯა სქოლასტის მეცადინეობას მოგვაგონებს: თითქმის ანალოგიურ „რაციონალიზმს“ ავლენდა თომა აქვინელი ღმერთის არსებობის მტკიცებათა ჩამოყალიბებისას³¹.

თუ გავიზიარებთ ელიოტის მსჯელობას ლიტერატურული ტრადიციის შესახებ, გამოვა, რომ მის პოეზიასა და დონის შემოქმედებას უამთა სვლისაგან დამოუკიდებელი იდეალური სისტემა აერთიანებს. წარსულისა და თანამედროვეობის ნაწარმოებთა ამ ერთიანობაში დათრგუნვილია სუბიექტური ფაქტორი („იმპერსონალიზმის“ მოთხოვნა) და საზოგადოების განვითარების ისტორიულ პროცესთან მას თითქმის არაფერი აკავშირებს (მსოფლმხედველობის უარყოფა). მისი საფუძველი და მამოძრავებელი ძალა — მემკვიდრეობით გადაცემული მხატვრული მეთოდი, „მახვილგონიერება“ — მსოფლმხედველობრივ ხასიათს არ ატარებს, მაგრამ, ამავე დროს, სწორედ ისაა ნაწარმოების ესთეტიკური ღირსების განმსაზღვრელი ფაქტორი. ყოველივე ეს შესაძლებელს ხდის, რათა ელიოტმა დონის შემოქმედება აღიქვას არა ლიტერატურის ისტორიის პერსპექტივაში, არამედ „როგორც თანამედროვეობა“. რა თქმა უნდა, ამასთან ერთად სრულიად უგულებელიყოფა ის კემპარიტება, რომ ავტორისეული მსოფლმხედველობა ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილის ყველა ელემენტს მსკვალავს, რის გამოც პოეტური ქმნილება მსოფლმხედველობრივ სტრუქტურადაც წარმოგვიდგება და არა მხოლოდ „წმინდა ესთეტიკურ მთლიანობად“. მსოფლმხედველობრივი საფუძვლის გაჩეშე, „წმინდა“ სახით, ეს უკანასკნელი ვერც იარსებებს რეალურად, რადგანაც სამყაროს მხატვრულ შემეცნებაში ემოციური მომენტი ინტელექტუალურისაგან განუყოფელია. ნიჟიერი პოეტის ქმნილება ყოველთვის სრულ,

შეკრულ სისტემას წარმოადგენს და ყოველი მისი ელემენტი მხოლოდ მკაცრი შერჩევის შედეგად იქცევა ამ სისტემის შემადგენელ ნაწილად. ის კრიტერიუმი კი, რომლის საფუძველზეც ხდება შერჩევა და ის პრინციპი, რომლითაც ნაწარმოების მხატვრული სისტემის ცალკეული ელემენტები ერთმანეთს უკავშირდებიან, ავტორის ინდივიდუალურ ესთეტიკურ ალლოში გამოვლენილი მსოფლმხედველობრივი კრედოა უდავოდ.

ელიოტისა და დონის პოეზიაში მხატვრული მეთოდის საერთო ნათესაობის ფონზე, თვალსაჩინო ანალოგია შეიმჩნევა ზოგადი პოეტური თემის განვითარების თვალსაზრისითაც. ნაწარმოების მხატვრული სისტემის მნიშვნელოვანი კომპონენტის — პოეტური თემის შერჩევა და მისი განვითარება ავტორისეული მსოფლმხედველობის რეალიზაციის ერთ-ერთი ძირითადი გზაა. დ. მორისი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ დონისა და ელიოტის პოეზიაში თემის ევოლუციის ანალოგიური ხასიათი „შეიძლება ზოგადად განისაზღვროს, როგორც ორივე პოეტის მიერ ინტერესის გადატანა მიწიერი სამყაროდან სულიერ, უზენაეს საწყისებზე“³². დონის პოეზიის მაგისტრალური თემა რენესანსის შემდგომი ხანის მსოფლალქმისათვის დამახასიათებელი რელიგიური სულისკვეთებით გააზრებული სიყვარულია. დიდი ადგილი ეთმობა მის ლექსებში თანამედროვეობის სულიერი პროსტრაციის თითქმის აპოკალიფსურ სცენათა აღწერასაც. თუ ავტორისეული ტერმინოლოგიით განვსაზღვრავთ დონის პოეზიის ძირითად თემას, შეგვიძლია მოვიყვანოთ მისივე ნაწარმოებთა სათაურები, რომლებშიც ეს თემა აისახება: „სულის პროგრესი“ და „სამყაროს ანატომია“. დონის სასიყვარულო ლირიკაში, მისი ღრმა, ფილოსოფიური მედიტაციით აღსავსე ლექსებში ვხვდებით სიყვარულის პრობლემისა და პოეტის თანამედროვე საზოგადოების ზნეობრივი დაქნიების მძაფრ პოეტურ ანალიზს, რომელიც განზოგადებული სახით, ისევე მის რელიგიურ მსოფლმხედველობას ასახავს.

დონი ერთმანეთისაგან არჩევს სიყვარულის სამ სახესხვაობას, რაც ქრონოლოგიურად მისი შემოქმედების სამ პერიოდს უნდა შეესაბამებოდეს. დონის ადრეულ ლექსებში გრძნობადი, ხაზგასმულად მიწიერი სიყვარულის აპოლოგიასა და ხორციელ ვნებათა თითქმის რენესანსულ ხოტბასთან ერთად, უკვე საგრძნობია მწარე სკეფსისი და ირონიული განწყობილება, დამკვიდრებულ ფასეულობათა ირონიული აღქმის ტენდენცია, მათი კრიტიკული ანალიზი (XVIII ელევგია, XIX ელევგია, „რწყილი“, „ექსტაზი“, და სხვ.). შემდეგ თავს იჩენს ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობათა მძაფრი განცდის შედეგი — სიყვარულისადმი ნახევრადრელიგიური დამოკიდებულება („წმინდანთა ნაწილები“, „კანონიზაცია“, „დაკრძალვა“ და სხვ.). განწყობილებით ის უახლოვდება

მესამე, დამავიწროვებულ მიწათმფლობელ სიყვარულს თემისადმი, რომელიც დონს სიცოცხლის მიწურულში ღრმა რელიგიური გრძობის, ღვთაებრივი სიყვარულის სახით წარმოედგინა („წმინდა სონეტები“, „პომნი ღმერთს, ჩემს ღმერთს, ავადმყოფობის ქამს“ და სხვ.).

სამყაროსა და ადამიანის ანალოგიური „სამერთიანი“ ხედვა დამაზასიათებელია ელიოტისთვისაც. სქემა, რომელსაც ის სამყაროს საკუთარი მხატვრული მოდელის შესაქმნელად ირჩევს, ტრადიციულ, ქრისტიანულ-დოგმატურ ხასიათს ატარებს და ეყრდნობა ნეტარაგუსტინესეულ ღმერთის, როგორც „უმაღლესი სიკეთის“ წვდომის სამ საფეხურს. პირველ, უმაღლეს საფეხურზე ღმერთის წვდომა მის მიერ შექმნილი მატერიალური სამყაროს შეცნობის საშუალებით მიმდინარეობს. მეორე საფეხურზე ხდება ადამიანის სულის, როგორც ღვთაებრივი საწყისის წვდომა, ხოლო მესამეზე კი ხორციელდება ღვთაების, როგორც უმაღლესი ეთიკური იდეალის, უშუალო კონტაქტის³³. მსგავს სქემას იყენებს დანტე „ახალ ცხოვრებასა“ და „ღვთაებრივ კომედიასში“, მასვე მიმართავს ელიოტის საყვარელი მხატვარი პიერონიმუს ბოსხი თავის ფერწერაში და მრავალი სხვა ხელოვანი, რომლის შემოქმედებაც ასე თუ ისე ეხმაურება რელიგიურ პრობლემათქმას. ელიოტის პოეზიაში სულის რელიგიური ევოლუციის ამ სამ ეტაპს პირობითად მისი სამი პოემა — „უნაყოფო მიწა“ (1922) „დიდი ოთხშაბათი“ (1931) და „ოთხი კვარტეტი“ (1943) შეესაბამება. საერთო ჯამში, დონის მსოფლმხედველობა ენათესავება ელიოტის რელიგიურ წარმოდგენებს, რაც მათ შორის სპეციფიკური მემკვიდრეობითობის არსებობას განაპირობებს.

დონის მსოფლმხედველობრივი თავისებურებანი, მისი რელიგიური მრწამსი ნათლად არის გამოვლენილი თვით „ახალი კრიტიკის“ წარმომადგენელთა შრომებშიც, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ლიტერატურულ-კრიტიკული მიმდინარეობის მეთოდი („Close reading“) უპირატესად მხატვრული ფორმის იმანენტურ ანალიზს გულისხმობს. ასე მაგალითად, სწავლობს რა დონის ლექსის („კანონიზაცია“) რთულ ხატოვანებას, კ. ბრუკსი, ცხადია, ყურადღებას ამახვილებს ყოველი მის მიერ განხილული ტროპის აზრობრივ დატვირთვაზე, რომელიც (თუმცა ბრუკსისათვის ლექსის აზრობრივ მხარეს მხოლოდ დამხმარე, „პირობითი“ მნიშვნელობა აქვს), რა თქმა უნდა, შუქს ფენს ნაწარმოების მსოფლმხედველობრივ საფუძველს³⁴.

სიყვარულის პრობლემასთან რელიგიური მიმართების კვალს ვხვდებით დონის სხვა ლექსებშიც. მაგალითისათვის, „ექსტაზის“ ანალიზისას ლ. სპიცერი ამ ლექსის თემას ახასიათებს, როგორც რელიგიურ-

დუალისტური თეზის პოეტურ ხორცშესხმას — როგორც ხორციელი საწყისისაგან განწმენდილ მიჯნურთა სულების შეუღლებას ექსტ. წიგნ⁵. სხვა მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ლექსი „ჰაერი და ანგელოზები“, სადაც მკვეთრი ზღვარია გავლებული ხორციელ ვნებათაღელვასა და სულიერ, ამაღლებულ განცდას შორის.

ლექსს წითელ ზოლად გასდევს მატერიისა და სულის დაპირისპირების ზოგადი იდეა, რომელიც კერძო გამოხატულებას პოეზებს სიყვარულის პრობლემის პოეტურ ანალიზში. ნაწარმოების მატერულ სისტემაში ამაღლებულ და მანკიერ საწყისებს შორის კონტრასტი მეტაფორულად აიხსნება „ჰაერის“ (მატერია) და „ანგელოზის“ (სული) ურთიერთობის შედარებით მამაკაცისა და ქალის სიყვარულთან. წინააღმდეგობა სიყვარულის ორ სახესხვაობას შორის (მამაკაცისა და ქალის გრძნობათა შეპირისპირება) ლექსში ინტერპრეტირებულია, როგორც კონტრასტი სულიერი საწყისისაგან წარმოქმნილ ამაღლებულ გრძნობასა და „ხორცისაგან“ ნაწარმოებ გრძნობა-სურვილს შორის. დონის წარმოდგენით, მამაკაცი სულიერი საწყისის მატარებელია, რაც შუასაუკუნეობრივ თეოლოგიურ ტრადიციას ეთანხმება. მისი სიყვარული „სულის პირმოა“, რომელიც ისევე, როგორც თვით სული, მატერიალური ფორმით, ხორციელი სახით გამოვლენას ეძებს:

But since my soule, whose child love is,
Takes limmes of flesh and else could nothing doe
More subtle than the parent is,
Love must not be, but take a body too...

ამ ძიებას ლექსის ლირიკული გმირი სიყვარულის საგანთან — ლამაზ ქალთან მიჰყავს, მაგრამ ქალის სილამაზე ხორციელია, ის „მშვენიერი და ბრწყინვალე არარობაა“, რამეთუ სულიერი საწყისით არ არის ნათელცემული. ლირიკული გმირისათვის კი მისი სულიერი განცდაა მთავარი: ადრე, როდესაც საყვარელი თვალთაც არ ენახა, მას მაინც ყვარებია იგი, მსგავსად ანგელოზთა, რომლებიც არა უშუალოდ, არამედ „იღუმალი ხმის ან ალის საშუალებით ახდენენ ზემოქმედებას ადამიანებზე“:

Twice or thrice had I loved these
Before I knew thy face or name.
So in a voice, so in a shapelesse flame
Angells affect us oft, and worshipp'd bee
Still when to where thou wert, I came,
Some lovely glorious nothing I did see.

თუმცა სატრფოს მიწიერი სილამაზე აღძრავს კითხვას, თუ რამდენად მართებულია სულიერი საწყისის უგულვებელყოფა და „საგნობრივი“ მშვენიერების ტრფიალი, ლირიკულ გმირს მაინც ჰგონია, რომ მის გრძნობას საყვარელი ქალის სხეული დააკმაყოფილებს. მიუხედავად

იმისა, რომ ლირიკულ გმირს ხორცი, სხეული არარაობად მიაჩნია, ის მაინც ეკვს უკუაგდებს და „აღბეჭდავს სიყვარულს სატრფოს ბაგესა და თვალ-წარბზე“. სიყვარული ხორციელ, საგნობრივ სახეს იღებს და ქალის მანკიერი. სხეულგებრივი მშვენიერება დიდი გრძნობის პერსონიფიკაციად, მის ხორცშესხმად იქცევა. მაგრამ ამ გზით სიყვარული ვერ იდღესასწაულებს — ძალზე დიდია შეუსაბამობა ამაღლებულსა და მდაბალ, მიწიერ საწყისებს შორის. ხორციელი ფორმა, საგნობრივი „ჩარჩო“ ვერ დააკმაყოფილებს ამაღლებულ განცდას და გრძნობის აღზევების სანაცვლოდ, მის დაკნინებას, სიკვდილს მოასწავებს. სხეულის სილამაზე სულის მშვენიერებასთან შედარებით არაობაა. ამიტომაც, ქეშმარიტ სიყვარულს ის ვერ დაიტევს:

...nor in nothing, nor in things
Extreme and scatt, ring bright, can love inhere.

ლირიკული გმირის სიყვარული ხორციელი ვნება და გრძნობადი ტკბობა როდია — სხეულისადმი ტრფიალი არაა მისი გრძნობის არსი. ამიტომ, მამაკაცის გრძნობის ობიექტი მხოლოდ ქალის საპასუხო სიყვარული თუ შეიძლება იყოს. მართალია, ქალის გრძნობა მშვენიერი სქესის ხორციელი, „მანკიერი“ არსიდან წარმოსდგება და ისე წმინდა ვერ იქნება, როგორც სულიერი საწყისის მატარებელი მამაკაცის ამაღლებული განცდა, მაგრამ ქალის სხეულთან (საგნობრივ რეალობასთან) შედარებით, ის უფრო მაღალ საფეხურზე დგას. კაცისა და ქალის გრძნობათა შორის შეუსაბამობას დონი ანგელოზისა და ჰაერის ურთიერთობას ამსგავსებს — ანგელოზებიც ხომ ატარებენ ჰაერის ფრთებს, რომლებიც ვერ არიან ისე წმინდა, როგორც თვით ანგელოზები, მაგრამ ყველა სხვა სუბსტანციაზე მეტად შეესაბამებიან ღვთაებრივ არსს თავისი სისპეტაკითა და ჰაეროვნებით. ასეთივე განსხვავება არსებობს მამაკაცისა და ქალის გრძნობებს შორის, რომელთაგან პირველი სულის ნაყოფია, ხოლო მეორე — ხორცის:

Then as an angell, face, and wings
Of aire, notpure as it, yet pure doth weare,
So thy love may be my loves spheare;
Just such disparitie
As twixt Aire and Angells puritie,
Twixt womens love and mens will ever bee.

ასე რომ, დონის აზრით, მამაკაცსა და ქალს, ანგელოზსა და ჰაერს, სულსა და ხორცს შორის არსებული შეუსაბამობა მარადიულია.

როგორც ვხედავთ, ლექსში აშკარად აისახება დონის მსოფლმხედველობის დუალისტური ხასიათი. მაგრამ თუმცა დონის მსოფლმხედ-

ველობას საფუძვლად სულისა და ხორცის ანტაგონიზმის თეოლოგიური თეზა უდევს, მისი რელიგიური კრედო იმდენადაა აბსორბირებული ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში, რომ, როგორც ეს ხშირად ხდება დიდ ლირიკულ პოეზიაში, ამოსავალი კონცეფციის ხასიათი (ამ შემთხვევაში, რელიგიური) თვალში საცემი არ არის. მისი რეალიზაცია „ჰაერსა და ანგელოზებში“ ხდება არა ავტორის მიერ უშუალოდ გამოთქმული აზრის სახით. არამედ უფრო ნაწარმოების წარმოსახვით პლანში, ხატოვანების დონეზე, სახეთა კომბინირების მეთოდში. ამიტომ, თვით სიყვარულის პრობლემასთან დუალისტური მიდგომაც შეიძლება აღქმულ იქნას, როგორც ერთგვარი „მხატვრული ეფექტი“, „წმინდა“ პოეტური მიზნებისათვის თეოლოგიური თეზის გამოყენება, რაც აუცილებლად შინაარსისა და მხატვრული ფორმის კატეგორიათა აღრევამდე მიგვიყვანს და ელიოტისეული მცდარი მიდგომის გამეორებას გამოიწვევს. საქმე ისაა, რომ თვით „პოეტურ ეფექტად“ ქცეული და „ფრჩხილებს გარეთ“, შინაარსიდან მხატვრულ ფორმაში „გადატანილი“ დებულებაც კი შეუძლებელია მოვწყვიტოთ მის აზრობრივ დატვირთვას, ხოლო ეს უკანასკნელი კი ფორმის ყველა ელემენტს ისევე ავტორის სათქმელს უკავშირებს, მისი მსოფლმხედველობის გაოხატულებად აქცევს. ამიტომ, „ჰაერისა და ანგელოზების“ დუალისტური თეზა „წმინდა“ ესთეტიკური მიზნებისათვის გამოყენებული „იღვის თვალისმოშორებულად ბრჭყვიალა ნატეხი“ კი არ არის, როგორც ეს ელიოტს მიაჩნია, არამედ დონის მსოფლმხედველობრივ წინააღმდეგობათა გამომხატველი ლექსის შინაარსობრივი ელემენტია. ამგვარ საერთო განწყობილებას დონი საბოლოოდ მძაფრად გამოხატულ რელიგიურ მიდგომამდე მიჰყავს.

უკანასკნელი დებულების საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიხმოთ „წმინდა სონეტები“ მათთვის დამახასიათებელი მეტაფიზიკური დუალიზმით, რომელიც მკვეთრ რელიგიურ შეფერილობას იძენს. სიკვდილისა და სიცოცხლის გლობალურ პრობლემასთან მიდგომის თვალსაზრისით, ამ პრობლემის მხატვრული გადაწყვეტით მეტად საინტერესოა მეათე სონეტი, რომლის მთელი პათეტიკა, ერთი შეხედვით, სიკვდილის წინააღმდეგ არის მიმართული. აქ დონი პოეტურად მსჯელობს სიკვდილის თაობაზე და აღნიშნავს, რომ ის „ბედის, შემთხვევის, მეფეთა და თავგანწირულ კაცთა მონაა“. სიკვდილი ამქვეყნიური მოვლენაა, ის სრულიადაც არ არის საზარელი ან შემაზრზენი და სხვა არაფერია, თუ არა ჩვენი ამაო ყოფის ერთ-ერთი გამოვლენა მოძრავ და ქაოტურ, დენად სამყაროში. „სიზმარივით გაივლის ამქვეყნიური არსებობის მოკლე პერიოდი და ადამიანი კი არ მოკვდება, არამედ ქეშმარიტ სიცოცხლეს — უკვდავებას ეზიარება იმქვეყნად“:

Death be not proud, though some have called thee
 Mighty and dreadful, for, thou art not soe,
 For, those, whom thou think'st, thou doth overthrow;
 Die not, poore death, nor yet canst thou kill mee...
 One short sleepe past, wee wake eternally,
 And death shall be no more; death, thou shalt die.

სრულიად აშკარაა, რომ მსოფლმხედველობრივი ხასიათითა და საერთო განწყობილებით დონის სონეტი ბაროკოს პოეზიას განეკუთვნება. ის ასახავს მეჩვიდმეტე საუკუნისათვის ტიპიურ მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენას, როლის თანახმადაც „სიცოცხლე სიზმარია“ (კალდერონი). რეალურ, მატერიალურ სინამდვილეს, რომელიც ლექსში კვალიფიცირებულია, როგორც „არანამდვილი“, უპირისპირდება კეშმარიტი ყოფიერება — ზეგრძნობადი, ირრეალური, იმქვეყნიური სამყარო, ღმერთის ყოფიერება. სწორედ ამ საწყისთან შერწყმავს დონის აზრით, კეშმარიტი ცხოვრება: ამქვეყნიური, მატერიალური სიცოცხლის დასასრული — სიკვდილი — ზეარსთან ერთობის დასაწყისია. როგორც ვხედავთ, ლექსის პრობლემატიკა ძირითადი პრინციპით ისევ სულისა და ხორცის ანტაგონიზმზე დაიყვანება. თავის დროზე, დონის მსოფლმხედველობის დუალისტურ ხასიათთან დაკავშირებით, რ. სამარინი აღნიშნავდა: «Донн пытался поэтически осознать пугавшее его противоречие между религиозным представлением о бессмертии души — «создания божия» — и грязным, полным уродств и нелепостей земным миром, в формах которого ей приходится существовать. За этой антитезой, уже насквозь теологической, стоит нарастающее враждебное отношение к земному существованию, к человеческой плоти, чья слабость, хрупкость, неустойчивость пугают и отталкивают Донна»³⁶. სამარინს სწორად აქვს მითითებული დონის მსოფლალქმის თავისებურება, მისი კრიზისულობა. მაგრამ შემდეგ მას გამოაქვს დასკვნა, რომ მსოფლმხედველობრივმა კრიზისმა დაახშო დონის პოეტური ნიჟის რეალიზაციის ფარგლები და რომ თეოლოგიური მრწამსის გამო დონი ვერ გაუტოლდა მისი დროის დიდ ინგლისელ ხელოვანთა რიგს. ეს პოზიცია პრინციპულად არასწორია, რადგან მაღალნიჟიერი პოეტი, მით უმეტეს ისეთი რანგის შემოქმედი, როგორიც დონია, პოეტურად გარდასახავს ნებისმიერი სახისა და ხარისხის იდეოლოგიას. ის თვით კრიზისული, გარებული მსოფლმხედველობის საფუძველზეც შექმნის ხელოვნების განუმეორებელ ნიმუშს, დიდ ესთეტიკურ ფასეულობას. გარდა ამისა, ზოგ ისტორიულ სიტუაციაში თვით კრიზისული მსოფლმხედველობაც შეიძლება უფრო ნაყოფიერი აღმოჩნდეს მხა-

ტერული შემოქმედებისათვის, ხელოვნებისათვის, ვიდრე მყარი, პარ-
მონიული მსოფლალქმა, მაგრამ ამ პრობლემის კვლევა ჩვენი ნაშრო-
მის ფარგლებს სცილდება.

„მეტაფიზიკოსი“ პოეტის მიერ ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობათა
ღრმა განცდამ ის შედეგი გამოიღო, რომ, იმავე სამარინის თქმით, შე-
მოქმედების გვიანდელ პერიოდში „ღონი გაიტაცა დიდმა რელიგიუ-
რმა თემამ — ამქვეყნიური ცხოვრების ამოებამ“³⁷. იქვე სამარინი
აღნიშნავს, რომ „პოეტური და რელიგიური ცნობიერების ეს პიბრი-
დი, რომელიც განსაკუთრებით გავრცელდა XVII საუკუნის დასავლეთ-
ევროპულ ლიტერატურაში, ყურადღებას იმსახურებს იმდენად, რამ-
დენადაც ის ერთ-ერთი მეტად დამახასიათებელი უანრია ბაროკოს პო-
ეზიის განვითარებისა“³⁸. მაგრამ წინამდებარე ნაშრომში ღონის პოე-
ზიის რელიგიური ხასიათი ჩვენ სხვა თვალსაზრისით და სხვა მიმართე-
ბაში გვაინტერესებს. საქმე ისაა, რომ ამ „მეტაფიზიკოსი“ პოეტის
დუალისტური მსოფლმხედველობა ახლო ნათესაობას ამჟღავნებს ელი-
ოტის რელიგიურ მრწამსთან, რაც მათ შემოქმედებათა შემაჯავშირე-
ბელი ლიტერატურული ტრადიციის არსებობის საფუძველია.

მთელი ჩვენი მსჯელობა ცხადყოფს, რომ ელიოტის თეორიული
დებულება ღონის პოეზიაში მსოფლმხედველობრივი საწყისის არარ-
სებობის შესახებ კრიტიკულ მიდგომას ვერ უძლებს. მით უფრო მიუ-
ღებელია მისი თეზისი იმის შესახებ, რომ კემპარიტ პოეზიაში მსოფლ-
მხედველობა მხოლოდ „ილუზიაა“. საყურადღებოა ისიც, რომ ელი-
ოტის თეორიული მსჯელობის ეს პუნქტი სრულიად არ შეესაბამება
მის საკუთარ პოეტურ პრაქტიკას — „უწყაფო მიწის“ ავტორის მთე-
ლი შემოქმედება უდავოდ რთულ მსოფლმხედველობრივ სისტემას
წარმოადგენს.

განსაკუთრებული სიმძაფრით მსოფლმხედველობრივ დუალიზმს
ელიოტის ოციანი წლების შემოქმედება ავლენს. ამ მხრივ საინტერე-
სოა თუნდაც მისი პოეზიის პერსონაჟთა სამყარო. ელიოტის „გმირები“
პიროვნულ მახასიათებლებს მოკლებული მსოფლმხედველობრივი სქე-
მებია — მოდერნისტ პოეტს აბე უცდია რეალისტური გავებით „ცო-
ცხალი“ გმირი შეექმნა თავის შემოქმედებაში. ელიოტის ყოველი პერ-
სონაჟი, როგორც წესი, ავტორის მიერ სამყაროს დუალისტური ხედ-
ვის ერთ-ერთ მომენტს ასახავს. ასე მაგალითად, სუინი, რომელიც
რამდენიმე ლექსში (ე. წ. „სუინიდა“) ადამიანის ბიოლოგიურ საწყისს
განასახიერებს, „ღმერთთან მებრძოლი სუინია“, სულისა და ხორცის
ანტაგონიზმის გამომხატველი. ტომას ბეკეტი („მკვლელობა ტაძარ-
ში“) — წმინდანია, მისი სახე ელიოტის რელიგიურ დრამაში მაღალი
ეთიკის ნიმუში და სულიერი საწყისის პერსონიფიკაციაა. „უწყაფო
მიწის“ პროტაგონისტი — ბრმა წინასწარმეტყველი ტირესია ორსქე-

სოვანი არსებაა, პერმაფროდიტი, რომელიც სქესთა შორის წინა-აღმდეგობას ერთი სახის ფარგლებში აერთიანებს. დუალისტური წარმოდგენები იმდენად განაპირობებენ ელიოტის მსოფლმხედველობრივ თავისებურებებს, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ეს მოდერნისტი პოეტი ერთის მხრივ, წმ. ტომას ბეკეტისა, ხოლო მეორეს მხრივ — ადამიანისმავარ მაიმუნს, სუინის გარდა (ე. ი. სულიერი საწყისის განსახიერებასა და უკიდურესი ბიოლოგიზმის გარდა) ვერავის ხედავს ადამიანთა სამყაროში. მაგრამ, გამოხატავს რა თავისი გაორებული მსოფლმხედველობის უკიდურეს მხარეებს ცენტრალურ პერსონაჟებში, ელიოტი არამც და არამც ყურადღების გარეშე არ ტოვებს წინააღმდეგობრივი და ტრაგიკული დეკადენტური სიტუაციის სტატისტებს — მისი პოეზიის პერსონაჟთა დიდ უმრავლესობას, „ჩალით გამოტენილ კაცის ფიტულებს“. თანამედროვე ცივილიზაციის წარმომადგენელთა ეს უსახური ბრბო ელიოტს წარმოუდგება როგორც „ამაღლებულსა“ და „მდაბალ“ საწყისებს შორის ჩაკარგული, ლეტაებრივი ავტორიტეტისადმი ინდიფერენტული და ეთიკურად ნიველირებული მასა, რომლის სიცოცხლე მხოლოდ ბიოლოგიური არსებობით ამოიწურება. როგორც სუინი ამბობს, სიცოცხლე სხვა არაფერია, თუ არა „მხოლოდ სამი რამ — დაბადება, სექსი და სიკვდილი“:

Birth, and copulation, and death.
That's all, that's all, that's all, that's all
Birth, and copulation, and death.

უნაყოფო მიწის მკვიდრთა ძირითადი დამახასიათებელი თვისებაა სრული ეთიკური დეგრადაცია. ისინი კი არ ცოცხლობენ, არამედ კვდებიან: მათი არსებობა მაღალი ზნეობით ნათელცემული არ არის და ამიტომ უფრო გაჭიანურებული კვდომაა, ვიდრე ჭეშმარიტი სიცოცხლე. სულიერად ატროფირებული თანამედროვე ადამიანი არც ღმერთსა და არც ეშმაკს არა სცემს თაყვანს და ამიტომ, მისთვის დახშულია სამოთხეც და ჯოჯოხეთიც.

ცნობილია, რომ ჩვეულებრივ, მხატვრულად სუსტ ნაწარმოებში ავტორისეული სათქმელი უშუალოდ გამოხატული და ზედმეტად ნათელია. შემოქმედის მხატვრულ მიგნებათა გამოვლენისა და შესწავლისათვის ასეთი ნაწარმოები არ გამოდგება, მისი მსოფლმხედველობის საილუსტრაციოდ კი მეტად ხელსაყრელია. ელიოტთან ასეთ ნაწარმოებად შეიძლება ჩაითვალოს რამდენიმე ქორო დაუმთავრებელი პიესიდან „კლდე“, რომელიც მეტად უშუალოდ გადმოსცემს პოეტის მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენათა რელიგიურ არსს. ამ მხრივ ნიშანდობლივია თუნდაც ზუსტად მსოფლმხედველობრივი სქემის მიხედვით პერსონაჟთა დიფერენციაცია, რომელსაც მერვე ქოროში

ვხედებით. აქ ნათქვამია, რომ როდესაც პეტრე განდევილი ქადაგებდა, მის მსმენელთა შორის „სულ რამოდენიმე კარგი კაცი იყო, ბევრი — ბოროტი და უმრავლესობა კი არც კარგი, არც ცუდი, როგორც ყველა ადამიანი ყველგან“:

... a few good men,
Many who were evil,
And most who were neither,
Like all men in all places...

როგორც ვხედავთ, „კლდეში“ გავლებულია მკვეთრი ზღვარი „კარგ“, ლეთისმოსავ ერთეულებს, მრავალრიცხოვან „ბოროტ“ ადამიანებსა და „ნელთბილ“, უსახო უმრავლესობას შორის. ამგვარი დაყოფა თავისუფლად მიუღდება ელიოტის მთელ პერსონაჟთა სამყაროს.

„ოთხი კვარტეტის“ ავტორისათვის მეტად დამახასიათებელია ეთიკური პრობლემების განხილვა რელიგიურ პლანში. სიკეთე მისთვის ლეთაებრივი საწყისია, ხოლო ბოროტება — ეშმაკეული ძალა, რომელსაც „მდაბალი“ მატერიალური სამყარო, ბიოლოგიური არსებობა განაპირობებს. აქედან გამომდინარეობს ეთიკური დუალიზმი, რომლითაც გაყდენთილია მთელი ნაწარმოები. „ქვეყანა ტრიალებს, იცვლება, მაგრამ კეთილისა და ბოროტის ბრძოლა მარადიულია და უცვლელი“, — წერს ელიოტი:

The world turns and the world changes,
But one thing does not change.
In all of my years, one thing does not change:
However you disguise it, one thing does not change:
The perpetual struggle of Good and Evil...

ტრადიციული სახით ჩამოყალიბებულ რელიგიურ-დუალისტურ თეზას, რომელიც ადამიანის თეოლოგიურ კონცეფციას გამოხატავს, ვხვდებით მეცხრე ქოროში. აქ ნათქვამია, რომ „ხილვადი და უხილავი — ორი სამყარო სუფევს ადამიანში, ხილვადი და უხილავი — ორი სამყარო ხვდება ერთმანეთს ლეთის ტაძარში“:

... For Man is joined spiril and body,
And the refore must serve as spirit and body.
Visible and invisible, two worlds meet in Man.
Visible and invisible, must meel in His Temple..

ელიოტის მსოფლმხედველობის თეოლოგიურმა მხარემ, მისმა დუალისტურმა არსმა მეტად საინტერესო კონკრეტული ხორცშესხმა კჰოვა ანგლოკათოლიკე პოეტის მთელი შემოქმედების ერთ-ერთ ძირითად მხატვრულ სახეში — მხედველობაში გვაქვს სიმბოლური ხა-

ტი ღმერთისა, როგორც „მბრუნავი ბორბლის უძრავი წერტილისა“ (“The Still Point of the Turning Wheel”).

ელიოტი სამყაროს საკუთარ მხატვრულ მოდელს ქმნის, ხოლო ამ მოდელის მსოფლმხედველობრივ საფუძვლად კი შუასაუკუნეობრივ თეოლოგიურ წარმოდგენებს ირჩევს. მხატვრული სახე „მბრუნავი ბორბლის უძრავი წერტილი“ ასახავს შუა საუკუნეებში მეტად გავრცელებულ თეოლოგიურ თეზისს, ე. წ. „სამყაროს თეოცენტრულ მოდელს“, რომელიც რენესანსამდელი ადამიანის კოსმოგონიურ წარმოდგენებს გამოხატავდა³⁹. მოძრავი ბორბლის (ან წრის) თეორიული ცენტრი, მათემატიკური უძრავი წერტილი ტრანსცენდენტური სამყაროს და ზედროული ყოფიერების სიმბოლოა. ის ბორბლის მოძრაობის წყაროა და მისი ბრუნვის რიტმს განსაზღვრავს. თვით მბრუნავი ბორბალი კი მატერიალური სამყაროა, დროსა და სივრცეში არსებული რეალობაა. ბორბალი მოძრაობს, სამყარო ბრუნავს, იცვლება დროსა და სივრცეში, მისი იდეალური ცენტრი კი უძრავია და მარადიული, თუმცა სწორედ ის განსაზღვრავს დროსაც და დროში არსებობასაც.

მოდერნისტი პოეტის ეს სიმბოლო პოეტურ კონტექსტში მხატვრულად გარდასახავს რელიგიურ წარმოდგენას სამყაროსა და ღმერთზე. ასოციაციურად ის უკავშირდება უამრავ ლიტერატურულ, ფილოსოფიურ, თეოლოგიურ წყაროს, ფერწერულ ტრადიციას, გავრცელებულ მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენებს, ზეპირ გადმოცემას („ბედის ბორბალი“) და სხვ. სრულიად ნათელია, მაგალითად, რომ წარმოდგენა „ღმერთი, როგორც უძრავი წერტილი“ თომა აქვინელის „უძრავი მამორჩავებლის“ იდეიდან არის ნაწარმოები და, როგორც სიმბოლო, მჭიდროდ უკავშირდება კათოლიკურ თეოლოგიას—ელიოტის მსოფლმხედველობის მნიშვნელოვან წყაროს. ნიშანდობლივია, რომ ანალოგიურ სიმბოლოს ვხვდებით დანტესთან „ახალი ცხოვრების“ XII თავში, სადაც ბეატრიჩეს გულგრილობით გაწბილებულ პოეტს სიზმრად ეგლინება ღმერთი, სიყვარულის ღვთაება, რომელიც აუწყებს: „მე წრის ცენტრს ვგეგვარო“ (*Ego tamquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentiae partes...*). „წერტილი“, როგორც ღმერთის სიმბოლური სახე, გვხვდება აგრეთვე „სამოთხეში“ (ქება XXVIII, 16—40). „წერტილი“, ღმერთი, ანუ უმაღლესი ეთიკური იდეალი დანტეს წარმოდგება, როგორც „სიყვარული, რომელიც აბრუნებს მზეს და სხვა ვარსკვლავებს“ („სამოთხე“, ქება XXXIII 145).

მბრუნავი ბორბალი, როგორც ცხოვრებისა და ბედის სიმბოლო, ასოციაციურად უკავშირდება აგრეთვე „ფორტუნას ბორბლის“ შესახებ არსებულ წარმოდგენას. ბედის ღვთაება — ქალღმერთი ფორ-

ტუნა, ჩვეულებრივ, მბრუნავი ბორბლის ცენტრში გამოისახებოდა⁴⁰.
კაოლავურ სიმბოლიკასა და შუასაუკუნეობრივ პოპულარულ წარმოდგენებში ერთად, ელიოტის უშუალო წყარო ამ რთული სიმბოლური სახის შექმნისას იყო ადრეული ბუდიზმის ფილოსოფია, კერძოდ, მოძღვრება „დაბადებისა და სიკვდილის მტანჯველი ბორბლის“ შესახებ, რომელიც, ო. როზენბერგის თქმით, ბუდიზმის არსს შეადგენს⁴¹.

ბუდას მოძღვრების თანახმად, ადამიანის სული იმყოფება დაბადებისა და სიკვდილის უსასრულო, მტანჯველ წრებრუნვაში და მისი არსებობა სხვა არაფერია, თუ არა ბორბლის ყოველი შემობრუნების შესაბამისად მატერიალურ სამყაროში არსებობის პერიოდის, სიცოცხლის თავიდან და თავიდან განვლა, რაც წამების ტოლფასია, ეს უსასრულო ციკლი მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეწყდება, თუ ადამიანი ზნეობრივად განიწმინდება. ბუდისტური წარმოდგენით კი ზნეობრივი განწყობა „ალით მოდებულ“, მანკიერ საგანთა სამყაროზე და მასთან დაკავშირებულ ყოველგვარ კმკვეყნიურ სურვილზე უარიკ თქმას ნიშნავს. მხოლოდ ამ შემთხვევაში დააღწევს თავს ადამიანი ტანჯვას, ეხიარება ღვთაებას, მიაღწევს უზენაეს ნეტარებას, ნირვანას, რომლის სიმბოლოდ, ჩვეულებრივ, „ყოფიერების მტანჯველი ბორბლის“ ცენტრში ლოტოსს გამოსახავენ.

დაბადება-სიკვდილის წრებრუნვის უსასრულო ციკლად წარმოუდგება ცხოვრება ღვთისუბრამყოფელ სუინის. წრისმაგვარი, ციკლური დროის გაგებას შეიცავს თვით სათაური ელიოტის „ოთხი კვარტეტის“: ოთხი წელიწადის დრო და მასთან ასოციაციურად დაკავშირებული წარმოდგენა სამყაროს ოთხი ძირითადი ელემენტის შესახებ, ზოგადად „ოთხი“, როგორც შუასაუკუნეობრივ რიცხვთა მისტიკაში მიღებული დროში არსებული რეალობისა, სულის აღმნიშვნელ „სამს“ რომ უპირისპირდება და სხვ.

თვალსაჩინოების მიზნით, ელიოტის მხატვრულ — მსოფლმხედველობრივ ინტერესთა ცვლილება მისი შემოქმედების მანძილზე შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც „ყოფიერების ბორბლის“ კიდიდან (ე. ი. მატერიალური სამყაროდან) მისი ცენტრისაკენ (სულის სასუფევლისაკენ) თანდათანობითი გადანაცვლება. ბორბალს, როგორც სიმბოლურ სახეს, პირველად ვხვდებით „უზნაყოფო მიწაში“ — მას მარჩიელობისას ახსენებს სურდოშეყრილი მკითხავი მადამ სოზოსტრისი, როპელიც „მთელ ევროპაში უქკვიანეს ქალად არის ცნობილი“. მეორედ ბორბლის ასოციაცია ამოტივტივდება პოემის მეოთხე ნაწილში:

...Gentile or Jew

O you who turn the Wheel —

„...წარმართი ხარ, თუ ებრაელი /ჰვი შენ, ბორბალს რომ აბრუნებ“, —
წერს პოეტი.

„უნაყოფო მიწაში“ ელიოტი „მბრუნავი“, მანკიერი, ცვლადი და
დენადი სამყაროს მხატვრული გააზრებით უფროა დაკავებული და
ამიტომაც მოჰყავს შესაბამისი სიმბოლო მატერიალური რეალობისა —
მ ხ ლ ო დ ბორბალი, „უძრავ წერტილს“ კი არ ახსენებს. ამის სა-
წინააღმდეგოდ, ელიოტის გვიანდელ პოეზიაში „ბორბალი“ უკვე გვე-
ვლინება როგორც „უძრავი წერტილის“ გარემომცველი მოძრავი
წრე და ყურადღებაც აქ უფრო ღვთაებრივ არსზეა გადატანილი, რად-
გან სწორედ მის გარშემო ბრუნავს სამყარო. ასე მაგალითად, „ბერნტ
ნორტონში“ („ოთხი კვარტეტი“, 1943) აღწერილია სამყაროსა და ადამიანის
არსებობის ერთიანი რიტმი:

...The Dance along the artery
The circulation of the lymph
Are figured in the drift of stars...

„არტერიის გასწვრივ ცეკვაც და ლიმფის წრებრუნვაც ვარსკვლავთა
გადანაცვლებაშია გამოხატული“ — წერს ელიოტი. შემდეგ კი ირკვე-
ვა, რომ მთელი ამ რიტმის წყარო, არტერიაში სისხლის მოძრაობის,
ლიმფის ცირკულაციის და თვით ვარსკვლავთა გადანაცვლების საწყისი
მბრუნავი სამყაროს უძრავი წერტილია, სადაც შეიარწყმის აწმყო და
წარსული:

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from, nor towards, at the still point. Here the dance is,
But neither arrest, nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent, nor decline. Except for the point, the still point
There would be no dance, and there is only the dance...

ღვთაებრივი საწყისის ეს ძირითადი სიმბოლო თავისი ატრიბუტე-
ბით (უძრაობა, ზედროულობა, სინათლე, რიტმი, ცეკვა, მუსიკა და
სხვ.) და სახეხსნაობებით („ვარდის ბაღი“, „უსიტყვო სიტყვა“ და
სხვ.), ასოციაციურად უკავშირდება თითქმის ყველა სახე-სიმბო-
ლოს ელიოტის რთულ, ინტელექტუალურ პოეზიაში. ის ნათლად გა-
მოხატავს მოდერნისტი პოეტის მსოფლმხედველობის რელიგიურ
არსს.

საქმეც ისაა, რომ სწორედ მსოფლმხედველობრივმა სიახლოვემ
განსაზღვრა დონისა და ელიოტის პოეზიის მხატვრულ მეთოდთა ნა-
თესაობა. სწორედ ამ მოვლენამ განაპირობა ელიოტის შემოქმედება-
ში დონის პოეტიკურ პრინციპთა მემკვიდრეობითობა, მის ლექსებსა
და პოემებში ცოცხალი „მეტაფიზიკური ტრადიციის“ არსებობა. თვით
ფაქტი ელიოტისა და დონის შემოქმედებაში პოეტური და რელიგი-

ური აზროვნების რთული სინთეზის წარმოშობისა ეყრდნობა გარკვეულ ისტორიულ პირობებს, რომლებიც ბევრი თვალსაზრისით განსაზღვრავდნენ ორივე პოეტის მხატვრულ ცნობიერებას, მათი შემოქმედების მსოფლმხედველობრივ თავისებურებებს. ელიოტიც და დონიკ კრიზისული პერიოდის შემოქმედთა რიცხვს განეკუთვნებიან. ერთი მათგანი მოღვაწეობდა რენესანსის მომდევნო ხანაში, ალორძინების ნათელ და ჰარმონიულ იდეალთა რღვევისა და დაკნინების პერიოდში, იმ დროს, როდესაც მისივე თქმით, „ყველა არსებულ ფორმას საერთო დეფორმაცია ფარავდა“:

All things are one, and that one none can be
Since all formes, uniforme deformity
Doth cover...

მან ასახა კიდევაც თავისი კრიზისული ხანის ტრაგიკული წინააღმდეგობანი, საზოგადოების სულიერი დაკნინება და ქაოტური, უაზრო, ყოფა ვრცელ პოეტურ ტილოზე — ღრმა პესიმიზმით აღსავსე ორ პოემაში საერთო სათაურით „წლისთავები“.

მეორეს წილად ხვდა შეექმნა პოეზია იმ „უწყალოდ გაცდენილი“ ოცი წლის მანძილზე, მშვიდობის მცირე წყალგამყოფივით რომ შეჭრილა ორ გრანდიოზულ კატასტროფას — პირველ და მეორე მსოფლიო ომებს შორის:

So here I am, in the middle way, having had twenty years —
Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres —
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure...

ჩვენი საუკუნის ოციანი-ოცდაათიანი წლები — ეს წინააღმდეგობებით აღსავსე, კრიზისული პერიოდიც რენესანსულ-პუმანისტურ ტრადიციათა უარყოფის ნიშნით შედის კულტურის ისტორიაში. ელიოტი ისევე, როგორც სამასი წლით მასზე ადრე დონი, თანამედროვეობის სულიერმა პროსტრაციამ, ეთიკურ ფასეულობათა ნიველირების ღრმა, თითქმის ავადმყოფურმა განცდამ დააყენა ზნეობრივ იდეალთა ძიების გზაზე. ამ ძიებამ კი თანამედროვეობაზე გულგაცრუებული ორივე პოეტი რელიგიურ მსოფლალქმამდე მიიყვანა. მაგრამ როგორც მხატვრული ფენომენი, არც დონის და არც ელიოტის პოეზია თეოლოგიის ვიწრო, დოგმატურ ფარგლებში არ თავსდება. კათოლიციზმი თუ ანგლიკანელობა — თავისთავად ყალბი, რეტროგრადული საეკლესიო მოძღვრება ელიოტისა და ჯონ დონის დახვეწილ პოეტურ აღქმაზე ზემოქმედების, მათ ნიჭში გარდატეხის გზით თავის თვისებრივ ანტიპოდს წარმოშობს — დიდ მხატვრულ მოვლენად, დიდ პოეზიად გარდაიქმნება.

1. S. Johnson. Lives of the English Poets. London, 1925, v I, p. 7.
2. The Metaphysical Poets. Selected and Edited by H. Gardner. Penguin Books, 1957, p. 15.
3. იქვე, გვ. 15.
4. იქვე, გვ. 15.
5. ამ ტერმინს ჩვენ ეიყენებთ ტრადიციულ გაგებით, რომელსაც ვხედებით ტრადიციულ მეტაფიზიკის თითქმის ყველა განსაზღვრებაში. იხ., მაგალითად, თ. ბუაჩიას სტატია „ფრიდრიხ ნიცშე“ წიგნში „XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია“ თბ., 1970, გვ. 25: „გრძობადი, დროსა და სივრცეში მდებარე, მუდამ ცვალებადი, კმნადი სამყარო ტრადიციულ მეტაფიზიკაში კვალიფიცირებულია. როგორც არანამდვილი. მას უპირისპირდება ზეგრძობადი, იმპევენიური, უცვლელი სამყარო იდეებისა, „ნამდვილი სინამდვილე“. გრძობადი სამყარო ტრანსცენდენტური სამყაროს მკრთალი ანარეკლია“...
6. Аннкет А. А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы. В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1988, с. 193, 233.
7. Самарин Р. М. «Этот честный метод...» М., 1974, с. 243.
8. Скороденко В. А. Английская поэзия (1945—1970). М., 1971, с. 5. იხ. აგრეთვე ჩვენი წერილი „დილან ტომასის პოეზია“. საუნჯე, 1977, № 1.
9. Poems of John Donne. Ed. from the old editions and numerous manuscripts with introductions and commentary by H. J. C. Grierson. v I—2. Oxford, 1912. ჩვენს მიერ დამოწმებული დონის ყველა ლექსი ციტირებულია ჯონ ჰეიუარდის გამოცემის მიხედვით იხ.: John Donne. A Selection of His Poetry. Ed. by J. Hayward. Hrrmandsworth-Middlesex Penguin Books, 1960)
10. F. R. Leavis, Revaluation. Tradition and Development in English Poetry. London, 1936, p. 10.
11. T. S. Eliot. The Sacred Wood. London, 1960, p. 23.
12. T. S. Eliot. Selected Essays. 1917—1932. New York, 1938, p. 247
13. იქვე, გვ. 248.
14. იქვე, გვ. 248—249.
15. Twentieth Century American Writing. Ed. by W. T. Stafford, New York, 1965, p. 238.
16. T. E. Hulme. Speculations. Essays in Humanism and the Philosophy of Art. New York, 1961, p. 135.
17. M. Allan. T. S. Eliot's Impersonal Theory of Poetry. Lewisburg, 1974, p. 137.
18. იქვე, გვ. 136.
19. T. S. Eliot. Selected Essays, p. 116.
20. იქვე, გვ. 115.
21. იქვე, გვ. 118.
22. იქვე, გვ. 118.
23. იქვე, გვ. 117—118.
24. იქვე, გვ. 117.
25. იქვე, გვ. 115.

26. იჯჯ. 33. 11.
27. იჯჯ. 33. 118—119.
28. V. W. Brooks. *The Writer in America*. New York, 1964, p. 111
29. Р. Вейман. *История литературы и мифология*. М., 1975, с. 62, 63, 66, 72
30. იჯჯ. 33. 66.
31. W. T. Jones. *A History of Western Philosophy*. v. 2. New York—Chicago, 1952. Chapter: "Thomas. Metaphysics".
32. D. Morris. *The Poetry of J. M. Hopkins and T. S. Eliot in the Light of the Donne Tradition*. Bern, 1953, p. 95
33. Попов И. В. *Личность и учение Блаженного Августина*. Пб., 1916, с. 356: глава: «Метод богопознания». См. также главу «Онтологические свойства природы Непременяемой» (с. 578).
34. Cl. Brooks. *The Well Wrought Urn*. New York, 1947, pp 11—17
35. *The Metaphysical Poets. A Casebook* Ed. by J. Hammond. London—Basingstoke, 1974, pp 116—128
36. Самарин Р. М. «Этот честный метод.» М, 1974, с. 240.
37. იჯჯ. 33. 241.
38. იჯჯ. 33. 241.
39. იბ.: Гурьевич А. Я. *Категории средневековой культуры*. М., 1972. с. 78—80: «...В противоположность ренессансной субъективно-антропоцентрической концепции видения мира.. (в связи со средневековьем — Т. К.) следует говорить о теоцентрической модели мира. Но бог — не только центр мира, располагающегося в зависимости от него и вокруг него. Он присутствует повсеместно, во всех своих творениях. Символом совершенства считался круг. Идея круга служила образом бога и мира. Таким представлялся космос поэту Данте и теологу Фоме Аквинскому... Центром, вокруг которого располагался мир, изображаемый средневековыми живописцами, был бог.»
40. D. M. Robinson. *The Wheel of Fortune*. "Classical Philology", v. XLI, № 4, 1946
41. Розенберг О. *проблемы буддистской юнлософии*. П., 1918. с. 83, 85, 233. См. также: Радхакришнан, С. *Индийская философия*. т. 1, М., 1956, гл.: «Пратитьясамутпада или закон причинности происхождений.» Гурпий, Иеромонах. *Буддизм и христианство в их учении о спасении*. Казань 1908. Jayasuriya W. F. *The Psychology and Philosophy of Buddhism*. Colombe, 1963, pp. 122—126.

მანია ნათაძე, გიორგი ნათაძე

რამ არის ტროპი და როგორ აისახება მის ცვლადში
ეპოქების სვლა

მე ჭერ ვცხოვრობდი და მერე ვწერდი
ოთ. ქ ი ლ ა ძ ე¹(1)

The age demanded an image /of its
accelerated grimace

ე ზ რ ა პ ა უ ნ დ ი²(2)

ოღითგანვე ცნობილია, რომ პოეზიის ხასიათს და ხარისხს სხვა-სთან ერთად ტროპების და საერთოდ ხატოვანი თქმების არსებობა და არარსებობა, მათი ხასიათის თუ რაოდენობის განსხვავება ქმნის.

მოგვაქვს სხვადასხვა ეპოქის დამახასიათებელი ხატების ნიმუშები; ერთნაირი ან მსგავსი თემები:

I

ხალ გაიზარდე, ქალო /ლერწმად აპრი-
ლო წელშია (3)

II

Deine Schlankeit fliecht /wie dunk-
les Geschmeide² (4);

X

გამოდმით მე ვარ, გაღმა შენ/ შუა
ჩაგვიდის მდინარე,/ ხიდი ვერ ვბოვე
ვერსაით,/ ფიქრი გვკლავს მოუთმინა-
რე (3)

Wenn doch ein Tiger /Seinen Leib
streckte über die Ferne, die uns trennt
/wie zu einem nahen Sterne³ (4)...

¹ საუკუნემ მოითხოვა ხატი თავისი გაზვიადებული გრიმასისა (2). ლექსის რიტმის და ინსტრუმენტირების შენარჩუნება არ არის არსებითი ჩვენი ანალიზისთვის. ამიტომ სიზუსტისათვის თარგმანი ყველგან მოგვაქვს ბჭკარედში.

² შენი სიწერწერე მუქი სამოსივით მიედინება (4).

³ ვეფხვი რომ გადაჰიმავდეს თავის სხეულს იმ სივრცეზე, რომელიც გვაშორებს ჩვენ/, როგორც უახლოესი ვარსკვლავისაკენ... (4).

I saw thee smile ³The sapphire blaze
(Before thee seized to shine! (5)

Like musik on the waters /Is
thy sweet voice to me...³ (5)

как поцелуй звучит и тает /твой го-
лос молодой (7)

Jamais deux yeux plus doux ³N'ont
du ciel le plus pur³ Sonae la profon-
deur³ Et reflechi L'azure⁵ (8)

Her eyes were bright /A well of love,
a spring of light⁶ (9)

სხივმოსილ ვარსკვლავს მაგონებს მკრთა-
ლად მთრთოლვარე ყბებითა (3)

O, my love's like a red, red
rose /That's newly sprung in June⁸
(12)

O, Lieb, o Liebe, so morgenschön/
Wie Morgenwolken auf jenen Höhn⁹
(13)

¹ გნახე მომლიმარი, საფირონის შუქი კრთებოდა შენს წინ (5).

² შენი ვიწრო ღომილი ეღერს (4).

³ შენი ტუბილი ხმა მომესმის, როგორც მუსიკა წყალზე (5)

⁴ ყველა ფრინველი შენს ტუჩებზე ვარჯიშობს. სადაც შენ ლაპარაკობ, იქმნება
ცა. (4).

⁵ ჯერ არასოდეს ყოფილა, რომ ორ უფრო ტუბილ თვალს ეკვლია უფრო
წმინდა ცის სიღრმე და აერეკლა ლაქვარდი (8).

⁶ მისი თვალები იყო სხივიანი / — სიყვარულის ჭა, სინათლის წყარო (9).

⁷ შენ ხარ ლურჯი ნადირი, რომელიც ხეებქვეშ ეღერს; სადაც შენ გაივლი,
დგება საღამო და შემოდგომა; ვარსკვლავები ეძებენ ღამ-ღამობით, ენების პარა-
სკევის შვილო, შენი შუბლის რკალს (10).

⁸ ჩემი სიყვარული ისეთია, როგორც იენისში ახლადგაშლილი წითელი ვარ-
დი (12).

⁹ ო, სიყვარულო, ოქრომშვენიერო, როგორც დილის ღრუბლები იმ მწვერვა-
ლებზე (13).

¹⁰ მომაქვს იერიში შენზე, როგორც მატლების გუნდს ლეშზე (14).

ვით დამსხვრეული ჭიქა/ გატყდა ღომი-
ლი ტუჩის... (6)

Dein schmales Lächeln lönt² (4)

Alle Vögel üben sich auf
deinen Lippen;

Wo du erzählst wird Himmel⁴ (4)

Du, blaues Wild, das unter Bäumen
lönt;

Wo du gehst wird Herbst und Abend;

Sterne suchen Nachts, Karfreitags-
kind, /deinen Stirnenbogen;⁷ (10)

შენ თუ წახვედი/ ყველა თითო რაღაცას
დათმობს/ და ცეკვა აღარ ეგვანება ყურ-
ძნის დაწურვას (11)

O, my love's like a red, red
rose /That's newly sprung in June⁸
(12)

O, Lieb, o Liebe, so morgenschön/
Wie Morgenwolken auf jenen Höhn⁹
(13)

Je m'avance à l'attaque et je grimpe
le aux assaux ²Comme après un ca-
davre ³Uu choer de vermiseaux¹⁰

(14);

... ნოტ ონაჲ იჲიდას თუ /Как мно-
гочасное видение /Как гений чистой
красоты (15)

ვსი ძეგუ გიწყვია/ ონა აუ ვარდისაო/
გენაცვალე შავიუღაქარაჲ/, გულო ჩემი
ღაბღისაო (3)

გაოცე ჭაბჭა, ჩემიუარი, უდაბნოდ
ქვარა... (17)

Wenn ich an dich denke, muss ich
eine Melodie summen. /Die hängt
lächelnd an den Ästen. Wie ein heim-
licher Brunnen murmelt mein Blut/
Immer von dir, immer von dir! (4)

You are a dove I have bought for
sacrifice /And to-night I slay it² (16)

If I were tickled by the rub of love
/A rooking girl who stole me for her
side...;
My worldly wounds are printed with
your hair³ (18)

В тот день всю тебя /От гребенок—
до ног /Как трагик в провинции дра-
му Шекспирову /Носил я с собою и
знал назубок /Шатался по улицам и
репетировал (19)

ჩემს სახეს/ ყვითელ ფურცელზე და-
ხატულს/ შენი ალერსი უნდა, მარინა
(11);

შენ შეგიძლია მთელი ღამე მზე შე-
მინახო /უსაშველო თოვლში/ და ზამთა-
რი გიხაროდეს მხოლოდ იმიტომ, რომ
იხე შემინახო გაზაფხულამდე; (20)

მე ვზივარ ჩემი ტკივილის ნაქუქში,
რომელშიც თანდათან ეონავს სინათლე...
/და გელოდები/ ორივე თვალის და ყუ-
რის გეშით (20)

Your mouth, my love, the thistle in
the kiss⁵ (18)

Звезды долго горлом идут в пище-
вод /Соловьи же заводят глаза с

Flinted seal of soul affliction /Tendrest
pledge of future bliss/ Dearest tie of
young! connections/ Loves first snow-
drop virgin kiss⁴ (21)

¹ შენზე რომ ვიფიქრობ, ვლიღინებ (მელიღინება) პანგს, რომელიც ღიმილით
ჰკადია ტოტებზე; საიღუმლო ჭასავით (წყაროსავით) ბუტბუტებს (ღუღუნებს) ჩემი
სისხლი, სულ შენს შესახებ, სულ შენს შესახებ (4).

² შენ ხარ მტრედი, რომელიც ვიყიდე შესაწირავად და ამაღამ ვკლავ (16).

³ სიყვარულის წუსილს რომ მოელიტინა ჩემთვის — ბაცაცა გოგოს, რომელმაც
მოპიპარა იმისათვის, რომ გვერდში ეყოლოდი... (16); ჩემი სიტყვადჩამოსხმული
ტრისლობები შენი თმათა ნაბეჭდი (18).

⁴ სათუთი გრძნობის დაცვარულო ბეჭედო, მომავალი ნეტარების უნახესო სა-
წინდარო, ასალგაზრდული კავშირის უძვირფასესო კვანძო, სიყვარულის პირველო
ენძელაო, უბიწო კოცნაჲ... (21).

⁵ შენი ბირი, ჩემო სიყვარულო, სარეველა კოცნაში (18).

содроганьем /Осудая по капле ночной небосвод (19)

Fountains mingle with the rivers/
And the rivers with the ocean /The
winds of heaven mix for ever /With
a sweet emotion. /Nothing in the
world is single /All things by a law
devine /In one another's being minlge/
Why not I with thine?¹ (22)

Смотри, и реки не мислят врозь /Существованья твоя съезжая.. (19)

The warm sun is failing, the bleak
wind is wailing /The bare boughs
are sighing, the pale flowers are dy-
ing/ And the year /On the earth her
deathbed in the shroud of leaves
dearltly/ Is lying² (22)

ამ მისს, ამ ბუნსს, ამ იღობსს/ გა-
ღირეს სოფმბობს ბაღებში.. (6)

Октябрь уж наступил, уж роща от-
рывает /Последние листы с нагих
своих ветвей (15)

В занавесках кружевных воронит/
Ужас стужи уж и в них заронен /Это
кружится октябрь, это жуть /Подо-
бралась на когтях к этажу... (19)

X

Вся комната янтарным блеском оза-
рена... (15)

...кто... /хлынул через жерди/ На
ноты, к этажерке /Сквозь шторы
жалюзи /Кто ковыряет за дверьми ря-
биной псзурьмя /Рядом сквозных
красных /Трепещущих куренной .
(19)

X

...где сливаясь шумят /обнявшись
будто две сестры /Струи Арагвы и
Куры (7)

где в задыхающей раме /Кура по-
лзет атакой газовой /К Арагве сдав-
ленной горам (19)

მტკვარი ამღვრულა, ცეკის რომ გა-
ხვია/ და წამს გახვია, იგი ლიხვია (6)

¹ წყაროები ერწყმიან მდინარეებს /მდინარეები ოკეანეებში/ წყლის ქარები ერ-
თუებიან სამარადეამოდ /ტკბილი გრძნობებით./ ქვეყნად არაფერი არ არის კენ-
ტად, /ყველა საგანი/ ღვთის წყალობით /ერწყმის ერთმანეთს არსებას/, მაშ მე
რატომ არ უნდა შევერწყა შენსას? (22).

² თბილი მზე ძალას კარგავს /ცივი ქარი ღმვის/ შიშველი რაბტები კვსესობს/
ფერგამკრთალი ყვავილები კვდებიან /და წელწადი/ მიწაზე — თავის სასიკვდილო
სარეცელზე /მკედარი ფოთლების სულარაში გახეულში/ წყნს (22).

X

...громады /седых румяных спящих
гор... (15)

Когда от высей сердце скачет /И
гор колышутся кадила (19)

Спящие горы Кавказа, приветствую
вас... вы носили меня на своих оди-
нчайших хребтах... облаками меня оде-
вали и к небу меня приучили... (7)

X

...из-за горы /И ныне видит пешеход/
столбы обрушенных ворот /И башни,
и церковный свод (7)

...башня /Револьвером небу к виску/
Разит красотою нетроганной... (23)

...в августовский свод из мрамора/
Как обезглавленных гортани /Зано-
сят яблоки адамовые /Казненных
замков очертания... (19)

X

Терек всет дик и злобен /Меж уте-
систых громад /Буре плач его подо-
бен /Слезы брызгами летят (7)

От этого Терека /В поэтах истерика/
Я Терек не видел /Какая потерийка.
...совал ему в зубы палку (23)

Дробясь о мрачные скалы /Шумят и
несятся валы (15)

ОН (Терек) шел породой бьющей на-
стежь/ Из преисподней на простор/
И эхо, как шоссеиный мастер /Сгре-
бало в пропасть этот сор (19)

X

მოვიდა ღიღი თოვლი და სოფლის
გზებზე და ორღობეებში თეთრ უმტკვერო
სუფრასავით დაეგო და დაეფინა (24)

Он (Терек-ავტ.) шел породой бью-
щей настезь/ Из преисподней на
простор/ И эхо, как шоссеиный ма-
стор /Сгребало в пропасть этот сор
(19)

Деревья в зимнем серебре (15)

ტყვე წიწვიანს /თეთრი რული მორე-
ვია (25)

sly as snow¹ (18)

X

თოვლი მოდის, თივლი ცვივა /კარმიდა-
მოს ეფინება... (28)

...ისფერ თოვლის, ქალწულებივით,
ხიდიდან ფენა...; თოვს. ამნაირ დღის

¹ თოვლივით გაიძეკრა (18).

X

ხარებამ ლურჯი /და დაღალული ფიფქით დამთოვა; (6)

...დოინ, დოენ დოელი/ თოელი, ფიფქი და აპრილი/ ვარდისფერი თოელი (6);

...ცა დაიმსხვრა და ფიფქებად დამესია (27);

ეს თოელია თუ მიმინომ /დააფეთა მტრედები (28)

Снег идет, снег идет... /Потому что жизнь не ждет... (19)

X

Eternal space¹ /5/.

In hohem Himmelssee² (29)

Himmel ist hell³ (13)

Ciel pur³ (18);

Le ciel rit (30)³

bremb¹ ed void² (18)

divorcing sky⁴ (18)

Our unventilated heaven⁴ (16)

X

ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს /პირველად ქმნილსა ფერს/ და არ ამქვეყნიერს/ სიყრმიდან ვებრფოდი (17)

Ein sanfter Wind von blauem

Himmel weht⁵ (13)

В синем небе звезды блещут (15)

ნამჯალის ფხაზე დანდობილი ლურჯი ცა/ ძრწოდა/ და ირწოდა/ ირწოდა წულულის პარკივით (11)

...августовский свод из мрамора;

...Небо спекалось /Упав на кусок кровоостанавливающей арники (19)

X

Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte⁶ (31)

Чисто вечернее небо /Чисто как счастье ребенка (7)

The gushers of the sky spout to the rod...⁷ (18)

The evening is spread out against the sky /Like a patient etherized upon a table⁸ (32)

¹ მარადიული სივრცე.

² დაეკლილი სივრცე (18).

³ ზეცის მაღალ ოკეანეში (29); ცა ნათელია (13); წმინდა (ანჯარა) ცა (8); ცა იცინის (30).

⁴ ცა, რომელიც ირღვევა /რღვევადი ცა (18); ჩვენი გაუქმებელი ზეცა, (16).

⁵ ლურჯი ციდან ნაზი ნიავე უბერავს (13).

⁶ დამეული ცა და მისი შუქი — შეყვარებული (31).

⁷ ცის ნათობის ბურღილები იფრქვევა... (18).

⁸ საღამო გაკრულია ცაზე, როგორც ნარკოტირებული პაციენტი საოპერაციო მაგიდაზე (32).

X

დაღამდა, წვრილნი ვარსკვლავნი ავევ-
დნენ, დასდნენ ცაზედა (3)

Stars that oversprinkle /All the Hea-
ven seem to twinkle/ With a cristal-
line delight² (34)

მოსდევს მთვარეს, ვითა მიჯნური
ვარსკვლავი მარტო მისა ამარად (36);

Sun of the sleepless, melancholy star⁶
(5)

Звезда печальная, вечерняя звезда
(15).

Unter den sinnenden, denkenden,
klugen Sternen⁷ (29)

'the night boils with eleven stars' (33)
Unrat und Staub der Sterne;

Das letzte Gold verfallener Sterne³
/10/;

Astres p les comme du lait⁴ (35);
Simple stars, Punctual as death we
ring the stars⁵ (18)

Рассказали страшное (Звезды-ავტ.)
Дали точный адрес /Отвечают, спра-
шивают /Двигутся как в театре... (19).

X

Luna... /Schwester von dem ersten
Licht /Bild der Zärtlichkeit in Tränen;
Trübseliger Freund⁸ (13)

...the moonbeams kiss the sea¹¹ (22)

What words can strangle that deaf
moonlight⁹ (37)

The moon bulges in its orange irons/
To push children like a God from its
eye¹⁰ (33)

¹ დამე თერთმეტი ვარსკვლავით დულს (33).

² ცაზე შეფრქვეული ვარსკვლავები თითქოს ბროლის ალტაცებით ციმციმებენ (34).

³ ვარსკვლავების უსუფთაობა და მტვერი (10); უკანასკნელი ოქრო დაშლილი (დაქცეული) ვარსკვლავებისა (10).

⁴ რძესავით ფერმკრთალი ვარსკვლავები (35).

⁵ მარტივი ვარსკვლავები; სიკვდილივით ზუსტნი (პუნქტუალურები) ვარსკვლავები კრეკთ (რეკეა), ან: ვკრავთ წრეს ვარსკვლავების გარშემო (18);

⁶ მზევ უძილოთა, მწუხარე მთიევ... (5).

⁷ დაფიქრებული, მოაზროვნე, ჭკვიანი ვარსკვლავების ქვეშ (29).

⁸ მთვარე... პირველქმნილი ნათელის და/ ცრემლმოპოველი სინაზის ხატი: სე-
ვლიანი მეგობარი (13).

⁹ რომელ სიტყვებს შეუძლიათ დააბრჩონ ეს ყრვ მთვარის შუქი (37).

¹⁰ მთვარე იბერება თავის ნარინჯისფერ რკინებში, რომ ღმერთივით შვას შეი-
ლები თვალდან (33).

¹¹ მთვარის სხივები კოცნიან ზღვას... (22).

მთვარე კი ჭერ არსადა სჩანს / არ დაგ-
ვნათოს თავზედა/ ჭერ გამარჯობა არ
უთქვამს/ წამომჭდარს გორის ფხაზედა/
სხივნი არ დაუგზავნია / პირის საბანად
წყალზედა (3).

ლამის გუშაგი, მუდამ მკმუნაი/ მთვარე
მეფურად, მძლავრად ვილოდა/ მთებისა
ყინვით ნაკვეთი თავი/ იმის სხივებთან
მუსიფობდა (24)

The bright sun⁶ (5)

Die schöne Sonne¹ (42)

Soieil cou coupe⁷ /43/;

And the sunlight clasps the earth⁸
/22/

Das Meer entstrahlt vom Sonnen-
schein /Als ob es golden wär⁸ (13)

Moon rattles like a fragment of angry
candy¹ /38/

The prayer wheeling moon; the moon-
long² /18/

La lune froide et clair comme un
doute³ /39/

...laumelnder Mond³ (4);

You (moon-ავტ.) lady of all naked-
ness³ (16) Der Fischer zog in hä-
renem Netz /den Mond aus trauer-
ndem Weiler⁴ (10)

Лунны огромной, Соломоновой /Гла-
зам не выслап небосвод (40)

მთვარე შრიალებს ფიქვიეით/ დაუს-
რულებელ ოჭურაში (28)

მღუმარებით შემოსილი შეღამების ქნა-
რი (6)

უცებ ქაოსიდან /მთვარემ ამოზიდა/
ლურჯი მოგონება (6)

Soleil con conpe (42); The servant
sun; lawles sun; the mustard-seed
sun; the wicked sun that winked; the
sun that is young once only (18)⁶

ანესთეზიის ფილტრში გაწურული
უსისხლო მზე (20).

მაწმინდის იქეთ დასისხლულმა მზემ
ბინა კპოვა (6).

¹ მთვარე ჭაყაყაებს გაბრაზებული შაქარყინულის ნატეხივით (28).

² მთვარე, რომელიც ლოცვებს მოაგონებს (ან: მართავს); მთვარის განმავლო-
ბაში (18).

³ მთვარე, ცივი და ნათელი როგორც ეკვი (39); ბარბაცა მთვარე (4); შენ,
(მთვარე ავტ.) დედოფალი ყოველი სიშიშელისა... (16).

⁴ მეთევზემ ძუის ბადით ამოზიდა მთვარე მგლოვიარე ტბიდან (10).

⁵ კაშკაშა მზე (5); მშვენიერი მზე (41).

⁶ ყელგამოპრილი მზე (42); მსახური მზე, მკაწრავი (ან: ბუზღუნა) მზე; კა-
ნონგარეშე მზე; მღოვებისმარეკალა მზე; ბოროტი მზე, რომელმაც დაახამხამა (ან:
თვალი ჩაუკრა); მზე რომელიც მხოლოდ ერთხელაა ახალგაზრდა (18).

⁷ ...მზის შუქი ეხვევა დედამიწას (22).

⁸ ზღვა გაბრწყინდა მზის შუქისაგან /თითქოს ოქროსი იყოს (13).

მზეო ამოდი, ამოდი, ნუ ეფარები მთას
/სიცივეს ქალი მოუკლავს, მიუალერსე
მას/ მიუალერსე უთხარი, რომ სიყუ-
რული გწვავს/ თორემ ქალია, იცოდე-
წავა წაპყეება ზღვას (43).

Faith as deadless as the outcry of
the ruled sun; the substance forked
that marrowed the first sun; Core
of the sun's bush; All the sun long;
There grows an hour's ladder to the
sun; The louder the sun blooms; Me-
tal of suns in the man-melting night;
Parable of the sun light; Young men
who caught and sang the sun in
flight! (18)

X

Die schöne Sonne ist ruhig/
Hinabgesunken ins Meer² (41)

Drowned sun⁴ /18/
Hirten begruben die Sonne in Kahlem
Wald⁵ /10/

Le soupir d'adieu de soleil a la terre³
(44)

ჩამავალი მზე მე აღარ მეხება/ იგი
ეკუთვნის/ დალუპვის პირზე მღგარ
ვაშლის ხეს (20)

მკითხველისათვის ცხადზე ცხადია — კომენტარის და ანალიზის დაუხმარებლად — მოყვანილ ტროპებს შორის რომელია XVIII—XIX საუკუნის, ანუ ევროპული პოეზიის კლასიკური ხანისა, და რომელი — XX საუკუნის. მაგრამ რა ქმნის ამ განსხვავებულ შთაბეჭდილებას — გამოხატული აზრებისა და გრძნობების შინაარსი თუ თვით ტროპების ხასიათი?

პასუხის გასაცემად, პირველ რიგში, უნდა გავერკვეთ იმაში, თუ რა არის ტროპი, რა განასხვავებს ერთმანეთისაგან სხვადასხვა ტროპს და რა განასხვავებს ნებისმიერ ტროპს სხვა სახის ხატოვანი გამოთქმისაგან, ყველა სხვა ფორმისაგან, რომელსაც ნებისმიერ კონტექსტში მკაფიოდ გამოხატული ემოციური და ესთეტიური ზემოქმედების უნარი აქვს და ხელოვნების მოვლენად აღიქმება.

¹ ბედისწერა, სიკვდილგარეშე, როგორც დამორჩილებული მზის ამოძახილი (დაყვირება); გაიპო ნიეთიერება (ან: არსი, ან: მატერია), რომელმაც განაარსა პირველი მზე; მზის ბუჩქის შუაგული; მთელი მზის მანძილზე; იზრდება საათების კიბე მზისკენ; რა უფრო ხმაილადა ყუავის მზე.; მზეების ლითონი კაცის გამალღობელ ღამეში; მზის შუქის პარაბოლა (ივავი); ყმაწვილები, რომლებმაც დაიჭირეს და იმლერეს გაფრენილი მზე (18).

² ღამაში მზე მშვიდად ჩაეშვა ზღვაში (41).

³ მზის დედამიწასთან გამოთხოვების ოხერა (44).

⁴ დამხრჩვალი (ჩაძირული) მზე (18).

⁵ მწყეხეებმა დაასამარეს მზე შიშველ ტყეში (10).

ზოგიერთი მხატვრული ფორმის ზემოქმედების მექანიზმი შედარებით ადვილად ამოიცნობა — აღნიშნული მოვლენის ესთეტური ზემოქმედების უნარზე დაიყვანება: ნახსენებია ფაქტი, ან დახატულია სურათი, რომელიც ადამიანს თავისთავად ელამაზება, მაგ. წითელი ვარდი, ლურჯი ცა, პეიზაჟი მთვარიან ღამეში; „ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს, პირველად ქმნილსა ფერს“... (ნიკოლოზ ბარათაშვილი); „ლურჯ მწვერვალებს ქარი რძისფერ ნისლში ჰხვევდა“, (ანა კალანდაძე). ამავე ტიპს მიეკუთვნება ისეთი სურათები, რომელთა ესთეტური ზემოქმედების საფუძველი ერთი შეხედვით შეიძლება უფრო რთულად მოგვეჩვენოს დახატული მოვლენის ნაკლები თვალსაჩინოების, ხშირად უფრო განყენებული ხასიათის გამო: „თოვლი აჰარა-გურიის მთების, ჩემულ მთათა...“ (ანა კალანდაძე). აქ გვაღვლეებს არა ხატი (მთები და თოვლი მთებზე), არამედ პოეტის უნარი განიცადოს მთა როგორც თავისი, რაც გვიჩენს „ჩემის“ „მშობლიურის“, სამშობლოს განცდას. Loving hate — სიყვარულის შემცველი სიძულვილი (შექსპირი 46).

(Сомкнутые веки) Выси, облака (Воды, броды, реки) Годы II века... (პასტერნაკი); პირველად ქმნილსა ფერს (ბარათაშვილი). აქ ჩვენს ემოციურ დაინტერესებას იწვევს ნახსენები გრძნობების ძალა და სირთულე (შექსპირის სტრიქონში), მასშტაბურობა, მარადისობასთან შეხება (პასტერნაკთან და ბარათაშვილთან). ყველა მოყვანილი ფორმა არის პირდაპირი მნიშვნელობებით ნახატი ხატი, ანუ სურათი ფართო აზრით, რომლის ესთეტური ეფექტი, ძირითადად. თვით აღწერილი მოვლენის ხასიათიდან მომდინარეობს.

არსებითად ამავე ტიპისაა, ჩვენი ფიქრით, ხილვის ესთეტური ზემოქმედების მექანიზმი: Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat /Es ist ein Heidelberg, den am Nachmittag ein Betrunkener verlässt /Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit Löcher voll Spinnen;

Aus bleichen Masken schaut ein Geist des Bösen /Ein Platz verdämmert grauenvoll und düster /Am Abend regt auf Inseln das Geflüster (გეორგ თრაკლი)*.

* არის შუქი, რომელიც ქარმა ჩააქრო. არის ღოქი, რომელსაც ნაადრევს სტოვებს მთვრალი. არის საენახე მთა, ნახანძრალი და ობობებით სავსე ღრმულე-ბით შავი; მკრთალი ნიღბებიდან იყურება ბორბოტის სული. რაღაც ადვილი იბინდება ძრწოლის მომგვრელად და მრუმედ. საღამოს, კუნძულებზე ჩურჩული აიშლება (10).

სისხლის კოლტებისაგან შენივეთული ფართო წითელი ფოთლები
გვალვის — (ლია სტურუა);

The fences of the lights are down /All but the briskest riders thrown/ And
worlds hang on the trees* /ღ. ტომასი/.

Ich will eine Melodie summen, /Die hängt lächelnd auf den Asten**.

(ე. ლასკერ-შულერი).

Ziehen schwarze Pferde /Durch die tiefen Wege der Guiltarre***;

Se rompen las copas /De la madrugada

(ლორკა—47).

ხილვაც არსებითად აღწერა-სურათია და განსხვავდება კლასი-
კური რეალური აღწერა-სურათისგან არა ხატვის მანერით, არა
სემანტიკური სტრუქტურით (იხ. ქვემოთ), არა ესთეტიური ზემოქმე-
დების მექანიზმით, არამედ მხოლოდ შინაარსის ხასიათით, რომელიც
თავისებურ „წრეგადასულ“ ხედვას ასახავს, მსგავსად ზოგიერთი ფერ-
წერული (მაგ., სალვატორ დალის ადრეული ტილოების) ხილვისა, სა-
დაც ხატვის მანერა არსებითად რეალისტურია და რომლის სპეციფი-
კას ქმნის ის, თუ რა არის დახატული და არა როგორ. განსხვა-
ვებულია ამ ორი აღწერის როლი და ადგილი ლექსის სტრუქტურაში:
რეალურ სურათს ლექსში, ასე ვთქვათ, დენოტატიური მნიშვნელობა
აქვს, სიუჟეტურ ელემენტს წარმოადგენს. ლექსის სემანტიკას ქმნის;
ხილვა კი მოკლებულია სიუჟეტურ-სიტუაციური დენოტაციის ფუნ-
ქციას ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, ქმნის ლექსის არა სემან-
ტიკას, არამედ მხოლოდ მის „ზესემანტურ ინფორმაციას“ (დღევან-
დელი პოეტიკის სიტყვით); ხილვის ავტორს აზრადაც არ მოსდის და-
გვაჩეროს აღწერილი ფიზიკური ფაქტი, განსხვავებით ნებისმიერი
(თუნდაც უკიდურესად ფანტასტური) რეალური აღწერა-სურათის
ავტორისაგან; ხილვა ესწრაფვის ფსიქიკის ბნელ, ბუნდოვან, არაცნო-
ბიერ სიღრმეებში მოტივტივე უფორმო და შეუცნობელი იმპულსე-
ბის „დაქერას“, „ამოზიდვას“, გასაგნობრივებას, ფორმის მიცემას —
არაცნობიერის და უხილავის განცდის ზედაპირზე ამოტანას, განცდის
რეალობაში შეყვანას, რაც მკითხველს წამიერი, ბუნდოვანი, გაურ-
კვეველი შეგრძნებების, უცაბედი წარმოდგენების, ხშირად ალოგი-
კური განწყობილებების თუ ემოციების სახით ეძლევა მისივე ემო-
ციური რეაქციის შედეგად ხილვით დახატული სურათის შინაარსზე.
როგორც ჩანს სწორედ ამიტომაც, რომ ხილვა პრაქტიკულად არ მოი-

* შუქის ღობეები წაქცეულა /ცხენოსნები, ყველაზე მარჯვეთა გარდა, ძირს
დაცემულან. (18).

** მინდა დავაღიღინო ჰანგი, რომელიც გაღიმებული ჰკიდია ტოტებზე (4).

*** გიტარის ღრმა გზებზე შავი ცხენები მიდიან; იმსხვრევა სასმისები განთი-
ლისა (47).

ძებნება ევროპული პოეზიის კლასიკურ ხანაში (ანტიკურის ჩათვლით), მაგრამ მნიშვნელოვანი ელემენტია დღევანდელი ლექსისა, რომელიც დასტრიალებს ადამიანის ფსიქიკის შეუცნობელ სიღრმეებს და არქე-სიღრმეებს, როგორც მისი „სულის ბიოგრაფიის“, ანუ ცნობიერი გან-ცდების სამყაროს მკვებავს.

დღევანდელ ლექსში ვარჩევთ ორი სახის ხილვას: სპონტანურ-ინტუ-იტურს და „ფსიქონალიტურს“, რომლის მიზანია, როგორც ჩანს, გა-მობატოს არა მარტო კონკრეტული ფსიქიკის შინაარსი, არამედ სა-რთოდ ფსიქიკის ცნობიერ და არაცნობიერ შრეებს შორის კავშირის ფაქტი (ასეთი ხილვა შეგვხვედრია მარტო ჯეიმზ ჯოისის ლექსში — (Chamber music, XXXVI) (48);

სურათი-ხილვა XX ს-ის ლექსში ხშირად შედის ტროპის შემად-გენლობაში მისი პირდაპირი მნიშვნელობის ფუნქციით (იხ. ქვემოთ). ისევე, როგორც რეალური სურათი კლასიკურ ლექსში: „ვითა პეპელა არხვეს ნელ-ნელა /სპეტაკ შროშანას ლამაზად ახრილს (რეალური აღ-წერა-სურათი ავტ.); ისე საყურე, ნაზი საყურე/ ეთამაშება თავისსა აჩრდილს“ (ნიკ. ბარათაშვილი); Midnight shakes the memory, /As a deadman shakes a dead geranium* — სურათი-ხილვა (ტ. ს. ელიოტი).

* * *

როგორც ვნახეთ, ყველა მოტანილი ხატი, განურჩევლად მათი თვალსაჩინოების და „რეალურობის“ ხარისხისა, თავისი ბუნებით აღწერა-სურათია, რომლის ესთეტური ეფექტიანობის მექანიზმი ემყარება თვით გამოსახულების სემანტიკას. მაგრამ გავსინჯოთ ასეთი სა-ხეები: „ცრემლის დაგუბდა წყარო“... „(გალაკტიონი); Das letzte Gold verfallener Sterne** (გეორგ თრაკლი).

თუკი პირველი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ამ სახე-ების მხატვრულ ღირებულებას ქმნის აგრეთვე უშუალოდ ნახსენები სილამაზე, პარადოქსული ჩანს ესთეტური ძალა შემდეგი სტრიქონე-ბისა: Our dried voices... /Are quiet and meaningless /As wind in dry Glass /Or rats' feet over the broken glass /In our dry cel- lar*** (ელიოტი) და სულ მთლად გაუგებარია იმავე თვალსაზრისით რილკეს ერთ-ერთი შედევრის ლოგიკურად უაზრო სტრიქონი, რო-

* შუალაშე შესძრავს (შეაჩანჯლარკს, შეარხვეს) მესხიერებას, როგორც მკედა-რი, მკედარი გერანის ყვავილს (32).

** უანასკნელი ოქრო დაშლილი (დაქცეული) ვარსკვლავებისა(10).

*** ჩენი გამომშრალი ხმები მწვიდი და უაზროა, როგორც ქარი ხმელ ბალა-ნში ან ეირთხების ფეხები დამსხვრეულ მიწაზე ჩვენ მშრალ სარდაფში (32)

მელიც (განსაკუთრებით ორიგინალში) უზარმაზარი დრამატული და ესთეტიური პოტენციალის შემცველია: *Mein Blut ist länger als die Rosenröte* (რილკე (50)*.

ყველა ეს სახე არის ე. წ. ტ რ ა პ ი.

ბერძნული განსაზღვრების თანახმად (რომელიც რახანია განმტკიცდა ტრადიციის ძალით), ტროპი არის მხატვრული ეფექტის მომხდენი ფიგურა, შექმნილი მნიშვნელობის გადატანით აშკარად ნახსენებიდან ნაგულისხმევზე, ანუ ერთ მოვლენაზე მითითებით და მეორის გულისხმობით. თანამედროვე დაზუსტებით ესაა მნიშვნელობის „გადანაცვლება“, თანაარსებობა ერთ აღმნიშვნელთან ორი მნიშვნელობისა — „პირდაპირის“ და „გადატანითის“, „ცენტრალურის“ და „გვერდითის“, მნიშვნელობის „გაორება“, „გახლეჩა“, „სემანტიკური პარალელიზმი“. არსებობს განსხვავებული სტრუქტურის ტროპები. ამ სტრუქტურებს „ტროპულ ფორმებს“ უწოდებენ და მიიჩნევენ, რომ ტროპულობის მოვლენას ტროპული სტრუქტურა ქმნის. ამიტომ ტროპების კლასიფიკაციაც, ჩვეულებრივ, მათი სტრუქტურის მიხედვით ხდება: მეტაფორა, მეტონომია, სინექდოქე და ანტანომასია, შედარება, ეპითეტი, ოქსიპორონი, განპიროვნება...

აღნიშნული თვალსაზრისი რამდენიმე სიძნელეს ქმნის: 1. (ძირითადი) სემანტიკური პარალელიზმი ახასიათებს არა მარტო ტროპს. მაგალითად, ვამბობთ: „გამახარე“ — ვგულისხმობთ: „გული დამწყვდით“ (ირონიის ფიგურა — არა ტროპი); ვამბობთ; „აუტანელი ხარ!“ — ვგულისხმობთ „მაწუხებ!“ (ჰიპერბოლა — არა ტროპი).

2. შეჩინებულია ინტუიტურად, რომ ერთსა და იმავე ტროპულ სტრუქტურას (ფორმას) ზოგ შემთხვევაში აქვს ემოციური/ ესთეტიური ზემოქმედების უნარი, ზოგჯერ კი არა აქვს. ამ განსხვავებას ხსნიან ჩვეულებრივ „ემოციური“, „ესთეტიური“ ან სხვა რიგის კონტაქტების და მოქმედლის სათქმელისადმი „ემოციური დამოკიდებულების“ არსებობის ან არარსებობის ფაქტით. ეს პოზიცია, გარდა იმისა, რომ აიგივებს შედეგს (ჩვენს მიერ ავტორის ემოციის აღქმას) მიზეზთან (ავტორის მიერ თავისი ემოციის გამოხატვის ხერხთან), ფაქტობრივად გაუმართლებელი ჩანს: მაგ., სიტუაციაში: — ამ გოგონებიდან რომელია შენი ნაცნობი? პასუხი: lovely face (სიმპატიური სახე) იგულისხმება: the girl with a lovely face (სიმპატიური სახის გოგონა), აქ არის ტროპის არსებით ნიშნად მიჩნეული ყველა ელემენტი; სემანტიკური პარალელიზმი, ტროპული სტრუქტურა (სინექდოქე), მოქმედლის ემოცია, — მაგრამ ეს არ არის ტროპი.

* ჩემი სახელი ვარდის სიწითლეზე უფრო გრძელია (50).

მაშ რა არის ტროპი? — რა ქნის ტროპულობას, რაშია ტროპის ესთეტური ზემოქმედების მექანიზმი, რა შეიძლება დაედოს საფუძვლად ტროპის არსებით ტიპოლოგიურ კლასიფიკაციას, რაში მდგომარეობს ტროპის ესთეტური და შემეცნებითი ღირებულება — რა აქცევს ტროპს ხელოვნების ფაქტად?

U, Rose of May! — „მაისის ვარდო“ — ამ მეტაფორით მიმართავს ლაერთი დაღუპულ ოფელიას. ეს აშკარა ტროპია — მნიშვნელობის გაორების შემცველი და მხატვრულად ღირებული. როგორია მისი სემანტიკური სტრუქტურა?

ნებისმიერი ნიშნის მსგავსად ეს მეტაფორაც სამ ელემენტს შეიცავს: აღმნიშვნელს, აღსანიშნს და მათ შორის კავშირს. ჩვეულებრივ ნიშანში, არა ტროპში, აღმნიშვნელი ერთ აღსანიშნს უკავშირდება (ბგერათა კომპლექსი „ვარდი“ უკავშირდება ჩვენს აღქმაში მხოლოდ გარკვეულ ყვავილს), ტროპში კი ერთდროულად ორს: ყვავილს (ეს ტროპის I, პირდაპირი მნიშვნელობაა) და ოფელიას (ტროპის II, გადატანითი მნიშვნელობა*).

პირველ მნიშვნელობას („ყვავილი“) აღმნიშვნელი უკავშირდება უშუალოდ, მეორეს კი — პირველის გზით. როგორია ამ დაკავშირების მექანიზმი?

მეტაფორის ორივე მნიშვნელობა, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა მნიშვნელობა, წარმოადგენს ნიშანთა (შინაარსთა) კომპლექსს,

* მეტაფორის ორი მნიშვნელობის აღსანიშნავად სპეციალურ ლიტერატურაში უამრავ სხვადასხვა ტერმინს მიმართავენ: I და II, საგნობრივი და ფიგურალური, პირდაპირი და გადატანითი, ძირითადი და გვერდითი მნიშვნელობა; ხატი ანუ სურათი — Bild — (ამას შეიძლება ტროპის ასოციაციური შინაარსიც ეუწოდოთ) და საგანი — Sache; ხატის გამცემი (Bildspender) და ხატის მიღმები (Bild-cimofänger); გადატანი (vehicle) და გადასატანი — (tenor) და სხვ. განსხვავებული ტერმინებით აღნიშნავენ აგრეთვე „მანძილს“ მეტაფორის ორ მნიშვნელობას შორის: დაძაბულობა, (tension, Spannung, Bildspanne) შეჯახება, შეხლა (impact), ხატის კუთხე (angle of image) მეტაფორის ენერგია (Metapherenergie); ზოგიერთი მკვლევარი ამ მანძილს მნიშვნელობათა შორის კატეგორიალური სიშორის ხარისხით ზომავს (მაგ., აბსტრაქტული — კონკრეტული), სხვები კი ონტოლოგიური ფაქტიური სიშორით და ხშირად მიიჩნევენ, რომ დაძაბულობის ხარისხი პირდაპირ პროპორციულია მისი ესთეტური ინტენსივობის ხარისხისა. ჩვენ არ ვეთანხმებით ამ მოსაზრებას და ტროპის ესთეტური ინტენსივობის საფუძველს სხვა რამეში ვხედავთ (იხ. ქვემოთ).

რომლებიც (1) ახასიათებს მოვლენას რეალურად (მაგ., რომ ვარდი ყვავილია), ან მიეწერება მას მასობრივად ადამიანთა მიერ (მაგ., რომ ვარდი ლამაზია). — ასეთი ნიშნები შეიძლება ჩაითვალოს ობიექტურად. ცხადად ან (2) მიეწერება ცალკეული სუბიექტის მიერ, მისი ინდივიდუალური ბუნების თუ პირადი გამოცდილების საფუძველზე. ასეთი ნიშნები შეიძლება იყოს ნებისმიერი, მაქსიმალურად მოულოდნელი, ემყარებოდეს უკიდურესად სუბიექტურ, მარტო მთქმელისათვის გასაგებ ასოციაციას და ამდენად მარტო მისთვის იყოს დამაჯერებელი და ცხადი. ასეთი ნიშნები შეიძლება სუბიექტურ „საექვო“ ნიშნებად ჩაითვალოს.

„ვარდის“ ორივე მნიშვნელობას შემდეგი ობიექტური ნიშნები ქმნის:

I მნიშვნელობას (ვარდი): ყვავილი, მშვენიერი, სურნელოვანი, იზრდება ბაღში, ყვავილებს შორის, ღია ცის ქვეშ: უყურებს მზეს, სვამს წვიმის წყალს, ყვავის გაზაფხულზე, უგალობს ბულბული: აქვს განსაკუთრებული მიმართება სამყაროს მოვლენებთან: არავის ერჩის, არავის ვნებს, სხვისი წვენით არ საზრდოობს, არაფერს ისხამს; ამშვენებს და ატკობს ქვეყანას, უყვარს ბულბული: მაინც დაუცველია, ნაზი, სათუთი, ეშინია სეტყვის, ყინვის, ღელავს ქარში...

II მნიშვნელობას (ოფელია): ქალი, მშვენიერი, პოლონიუსის ასული, უყვარს ჰამლეტს და სხვ. და სხვ...

ამ ორი მნიშვნელობის ერთ სემანტიკურ ერთეულად შეკვრა ხდება ასე: გამოვყოფთ პირველი (პირდაპირი) მნიშვნელობის ნიშნებიდან რომელიმე ერთს ან მეტს და ობიექტურობის (სიცხადის) ამა თუ იმ ზომით ვუკავშირებთ ამ ნიშნებს მეორე (მეტაფორულ) მნიშვნელობას — (ვუკავშირებთ ოფელიას მშვენიერების თვისებას, რომელიც ყველას თვალში ახასიათებს ვარდს). მაგრამ საერთო ნიშნები არ ამოწურავს I მნიშვნელობის (ვარდის) ნიშანთა მთელ კომპლექსს; რჩება შეკავშირების პროცესში განუხორციელებელი, ასე ვთქვათ, „თავისუფალი“ ნიშნები (ყვავილი, სურნელოვანი, ბაღი, ბულბული, გაზაფხული...), რომლებიც აგრეთვე — არაცნობიერად — შემოდინან ჩვენს აღქმაში და ამდიდრებენ ოფელიას სახეს. ატყობინებენ მსმენელს, რომ ოფელიას, მთქმელის აზრით, ახასიათებს ვარდის თავისუფალი ნიშნების უმეტესობა. ეს განაპირობებს გამოთქმის არაერთმნიშვნელოვნებას და ემოციურ-ესთეტიკურ ეფექტიანობას; იქმნება მეტაფორა, რომლის მხატვრული ზემოქმედების მექანიზმი, ჩვენი დაკვირვებით, პირველი მნიშვნელობის (ვარდი) სწორედ „თავისუფალი ნიშნების“ და მათთან დაკავშირებული ასოციაციების არსებობით განისაზღვრება.

ენახოთ, თუ მოქმედებს იგივე მექანიზმი სხვა ტროპული ფორმების და უფრო რთული მეტაფორების შემთხვევაში?

ფ რ ა ზ უ ლ ი მ ე ტ ა ფ ო რ ა : „სალ კლდეზე ჯიხვი შემოდგა, რქებით ლაქვარდა გახია“ (ხვესურული ხალხური). ეს შესიტყვება მთლიანობაშია მეტაფორული. იგულისხმება: ჯიხვი გამოჩნდა ლაქვარდზე. საერთო ნიშანია: ჯიხვის შეხება, დაახლოება ლაქვარდთან. თავისუფალი ნიშნები: „გახია“ — მეამბოხური მოძრაობაა, წესით გაუთვალისწინებელი, მკვეთრი, უეცარი; გულისხმობს იმის დახშულობას, რაც გახია: დახშული ლაქვარდი გახია და თავისუფლება მოიპოვა, მის გარეთ გავიდა; რახან „გახევა“ შეიძლება, შემზღულდება. ჯიხვის მოძრაობა (რქებით გახევა) ამაყია, ზევითკენ მიისწრაფვის. ყველაფერი ეს ქმნის სილალის, სიამაყის, თავისუფლების, ინდივიდუალურობის განცდას. იხატება არა მარტო სურათი — ჯიხვი ლაქვარდზე — არამედ ჯიხვის მიმართება სამყაროსთან — თავისუფალი, მეამბოხური, ლალი (რაც ავტორს მოსწონს), და, ამდენად, თვითონ ავტორის სამყაროსთან მიმართებაც.

მ ე ტ ო ნ ი მ ი ა : „თვლით ველარას ვხედავ/ (გული მოელის დანას,/ რისთვის გამზარდა დედამ/ რისთვის მეტყოდა ნანას?/ გადაქცეული ახოდ,/ გულიც ასეა განა“?.../ გალაკტიონი/ აქ რამდენიმე ტროპია: მთლიანად იგულისხმება — „ამ მშვენიერ სამყაროს ველარ აღვიქვამ, ველი დაღუპვას. რისთვის გამზარდა დედამ, რად დამახარჯა ზრუნვა და სიყვარული?“ — ჩვენი პერიფრაზის ემოციური და ესთეტური ღირებულება ნულის ტოლია. ორიგინალის მძაფრი მხატვრული ეფექტიანობა თავისუფალი ნიშნების და მათგან წარმოქმნილი ასოციაციების მოქმედების შედეგია. ცენტრალური ტროპია: „გული მოელის დანას“ — „მე ველი დაღუპვას“. „გული“ — იგულისხმება „მე“. საერთო ნიშანია: გული, როგორც ადამიანის მაცოცხლებელი ნაწილი (მეტონიმია). „დანა“ — იგულისხმება „დაღუპვა“. თავისუფალი ნიშნები: „გული“ ცოცხალია, თბილი, ფეთქავს, გრძნობს, სტკივა, სათუთია... ეს ნიშნები აჩენს ასოციაციას ცოცხალი განცდისა — პიროვნულის და კონკრეტულის. „დანა“, პირიქით, უპიროვნოა, საგანია—ფოლადს. ცივი, უსიცოცხლო, უწყალო, ბრმა. დანა გულში — ულაპარაკო და საბოლოო სიკვდილია, თან არაბუნებრივი და ძალდატანებითი. აჩენს უსამელობის, უბედურების, გარღვეული განწირულობის ტრაგიკულ განცდას. „გადაქცეული ახოდ“ (გული) — იგულისხმება „გატეხილი“. „დაცემული“, „გრძნობადაკარგული“. საერთო ნიშანი — ფუნქციის დაკარგვა; ეხმაურება მეტონიმას: „თვლით ველა-

რას ვხედავ“, ანუ „გავტყდი, ამ მშვენიერი სამყაროს აღქმის უნარი დაკარგე“. საერთო ნიშანი აქაც ფუნქციის დაკარგვაა. მძაფრ ემოციურობას და ღარღარის მასშტაბურობას ქმნის ახოს თავისუფალი ნიშნები: მიტოვებული, მიგდებული, გავერანებული, რუხი, ყავისფერი; თან მაინც არის, თავისი არსებობა აქვს — გაუფასურებული, სულგამოცლილი, მაგრამ მყარი, უფრო მყარი, ვიდრე იმ ყანას, ცოცხალს და მშვენიერს, რომელიც იყო აქ და აღარ არის, ისევე, როგორც აღარ არის „გულის“ ბუნებისაგან დანათლული თვისებები — სითბო, ფეთქვა, გრძნობის უნარი... „თვლით ვეღარას ვხედავ“ — თავისუფალი ნიშნებია: ხილული სამყარო, მთელი მისი კონკრეტული ნაირფერობით, მშვენიერი სამყარო /„ვერ“ გულისხმობს „მინდა ვნახო“/, ჩემთვის ფუჭია, აღარ მომწონს, აღარ მიყვარს; გავმწარდი, ძალა დამაკლდა. ამასვე გამოხატავს მეტონიმია: რისთვის შეტყობდა ნანას? — იგულისხმება: რისთვის მზარდა /დედამ/ ნაზად და სიყვარულით? საერთო ნიშნებია: მოვლა, ზრუნვა. თავისუფალი ნიშნებია: ღელვით, იმედით, ნაზად, სიყვარულით. ყველა ეს თავისუფალი ნიშანი ეხმაურება ერთმანეთს და იწვევს ფუჭად წასული ცხოვრების, ფუჭად დახარჯული სულიერი ენერჯის, დაღუპული სილამაზის ასოციაციას. იქმნება აგრეთვე ფილოსოფიურად განზოგადებული საყოველთაო განწირულობის განცდა: გავერანებულია ჩემი გულის გარდა კიდევ ბევრი რამ სხვა — ყანა, ახო... აქვე ჩნდება პოეტის სამყაროსადმი მიმართების ერთი მნიშვნელოვანი შტრიხი: დაღუპვა ფიზიკური სიკვდილი არ არის /ახო მყარია... თავისი არსებობა აქვს/, არამედ ფუნქციის დაკარგვაა.

ს ი ნ ე ქ დ ო ლ ე და ა ნ ტ ა ნ ო მ ა ს ი ა : /მეტონიმის ნაირსახეობა/: „ორთქმავალს ელიან რუხი ფარაჯები...“ /მიხეილ ქვლივიძე/ იგულისხმება: „მატარებელს ელიან ჯარისკაცები“. აქ ორი სინექდოქა: /1/ ნათქვამია „რუხი ფარაჯები“ — იგულისხმება „რუხფარაჯიანი ჯარისკაცები“. საერთო ნიშანი რეალურია: ჯარისკაცის რუხი ფარაჯა. თავისუფალი ნიშნებიც არის: ჯარისკაცის არასაზიგმო ტანსაცმელი, უამინდობის ტანსაცმელი, საერთო ტანსაცმელი /ფორმა/, იწვევს ასოციაციებს: სანგრების, ყუმბარებისაგან ათხრილი მიწის, ბოლის, ხიშტების, ტყვიების, დაჭრილების, ტყვიამფრქვევების; გვახსენებს წვიმას, სიცივეს, ტალახს, სიკვდილს, დაუბანლობას, შიმშილს... ყველაფერს მძიმეს და არაესთეტურს; გვიჩენს მშობლიური კერისაგან სიშორის განცდას. გარდა ამისა, ხაზს უსვამს გაუპიროვნებას /აცვია ყველას ერთნაირი/—მთავარია ჯარისკაცობა და არა ცალკეკაცობა. ფარაჯა მთელის ნაწილია და მთელის არსი ომის პირობებში, ამგვარ ასოციაციებს შემოაქვს ცივი, მიუსაფარი, ჩლუნგი, არაესთე-

ტური, ბედკრული სამყარო — ომის სამყარო. ამ მძიმე სურათს კიდევ უფრო ამძიმებს და ამკვეთრებს მეორე სინექლოქე: ელიან „ორთქლ-მაველს“ და არა მატარებელს; მაგრამ მატარებელი თბილია, დილია — შეიძლება დაჯდე, დაწვე, იქნებ სახლშიც წაგიყვანოს (ეს მატარებლის ნიშნებია). „ორთქლმავლის“ თავისუფალი ნიშნები კი არის: მკშინავი, მკივანი, აქტიური — მატარებლის წამყვანი ნაწილია — გარეშე ძალა. იწვევს ძალდატანების, უპიროვნო ნების თავზე მოხვევის ასოციაციას... ორივე ეს სინექლოქური სტრუქტურა ტროპია, თანაც, თავისუფალი ნიშნების დიდი რაოდენობის წყალობით, მდიდარი, ინტენსიურად ზემოქმედი ტროპია.

«И пел ее голос, летящий в купол. (И луч горел на белом плече (И каждый из мрака смотрел и слушал) Как белое платье пело в луче“ /ბლოკი/ 32/. ნათქვამია белое плечо იგულისხმება плечо в — белом /მეტონიმია/, ითქმის белое платье, იგულისხმება — девушка в белом платье /სინექლოქე/. ორივე ფიგურაში „თეთრი“ მეტაფორულად გაიგება, /მიუწვდომელი ოცნების განსახიერებად/, შემოდის ჩვენს ცნობიერებაში თავისუფალი ნიშნებით და მათთან დაკავშირებული ასოციაციებით — სწრაფვის, ოცნების, არამატერიალური სულიერობის.

Lean out of the window, goldenhair /ჯეიმს ჯოისი/; „გადმოიხარე ფანჯრიდან, ოქროსთმაო“ — ამბობს ჯოისი და გულისხმობს: „ქერათმიანო ასულო“ /სინექლოქე/. საერთოა: ქერა თმა, თავისუფალი ნიშნები: ოქრო მისი გარეგნული მხრით — ბრწყინვით, სილამაზით, პრაქტიკული და ინტელექტუალური სამყაროდან სიშორით. ოქროს თმა უცხოა, თვალის მომკრელი, მომაჯადოებელი, მომხიბლავი. გარდა იმისა, რომ ეს თავისუფალი ნიშნები გარკვეულ ასოციაციებს წარმოქმნის, აქ ხაზი ესმება იმასაც, რომ ჯოისისათვის ამ შემთხვევაში მთავარია goldenhair-ობა /ოქროსთმიანობა/, ანუ ქალურობა, კობტაქალობა, მოსაწონი ქალურობა, რომ იყოს yellowhair ან farhair — ქერა თმაო — აგრეთვე სინექლოქური სტრუქტურა — ესთეტური ეფექტი გაქრებოდა, რადგან ეს სინექლოქე თავისუფალ ნიშნებს არ შეიცავს — „ქერა თმა“ პირდაპირი მნიშვნელობით გაიგება.

კეთდება დასკვნა: როგორც ჩანს, მეტონიმია და მისი სხვადასხვა ფორმა მხოლოდ მაშინ არის ესთეტურად ზემოქმედი, როცა თვითონ ის, რაც ნახსენებია, მეტაფორულად გაიგება — თავისუფალ ნიშნებს შეიცავს.

ე პ ი თ ე ტ ი და მ ი ს ი ნ ა ი რ ს ა ხ ე ო ბ ა — ო ქ ს ი მ ო რ ო ნ ი: „შენმა მოსვლამ სული თეთრად დამიბნელა“ — ოქსიმორონი — (მ. ქელივიძე), იგულისხმება — „დამაბრმავა“, „შენს მეტს ველარაფერს ვხედავ“. საერთოა: „ხედვა დამიხშო, სიბნელეში ვეღარ ვხედავ“, მაგ-

რამ განსხვავებით „დამიხშო“ ან „დამაბრმავესაგან“. „დაბნელებაში“ მგტია. დრამატიზმი, სიღრმე, ემოციურობა, რომელსაც ქმნის „სიბნელესთან“ დაკავშირებული ღამის ასოციაცია ყველა მასში შემავალი ნიშნით: სიშავე, სიღრმე, იღუმალება... „თეთრად დამიბნელა“ სპობს ღამის სიშავის ნიშანს — იმას, რაც უსიამოვნოა ღამეში. ტოვებს დანარჩენ შინაარსებს: სიღრმეს, იღუმალებას და სხვ... რომ იყოს „სული თეთრად გამიშავა“, იქნებოდა აბსურდი, ლოგიკური და ემოციური. რომ იყოს „სული დამიბნელა“, იქნებოდა უიმედო, მრუბე, უსიამოვნო განცდის აღმძვრელი. ამის საწინააღმდეგო ეფექტს ქმნის გეორგ თრაქლის ეპითეტი — „შავი“: Der Liebende erwacht in schwarzen Zimmern*; სიტუაციურად ეს ღამით ჩაბნელებული ოთახებია. საერთო ნიშანი — ბნელი; მაგრამ „შავის“ თავისუფალი ნიშნები/ სიშავე, შავი კედლები, შავი ჭერი, შავი კარი ოთახებს შორის, რომელიც აჩენს კიდევ შავ კედლებს, კიდევ შავ კარს... (მათგან მომდინარე ასოციაციებით /ძაძების, კუბოების.../ კლავს „სიბნელის“ და მასთან დაკავშირებული ღამის სასიამოვნო შინაარსებს /ღრმა, იღუმალი, ემოციური.../, ყრუანტელს გვგვრის და თავზარსა გვცემს.

„კვერცხივით თავი“ და „კვერცხივით ქვა“, ამ ორი, სემანტიკური პარალელის შემცველი ეპითეტური სტრუქტურიდან პირველი ტროპია, თანაც ემოციურად საკმაოდ ზემომქმედი ტროპი, მეორე კი საერთოდ არ არის ტროპი — უბრალო განსაზღვრების ფუნქციას ასრულებს. რა ქმნის ამ განსხვავებას? საერთო ნიშანი ორივე შემთხვევაში მოყვანილობაა, იგულისხმება: ელიფსური მოყვანილობის /ლოგრძო/ თავი და ასეთივე ქვა, მაგრამ თავისუფალი ნიშნებია განსხვავებული: თავთან დაკავშირებულ კვერცხს ახლავს ბევრი თავისუფალი შინაარსი: ქათმის დადებული, ლაყლაყა, აღამიანური შინაარსის არმქონე, არ გრძნობს, არ ფიქრობს, არ მოძრაობს, არა ცოცხალი... ყველა ეს ნიშანი აჩენს ასოციაციას ქათამთან, კრიახთან, კაკანთან, სისულელესთან, გრძნობებისაგან, ინტელექტისაგან, ინდივიდუალობისაგან დაკლილობასთან; კვერცხი გლუვია, უთმოა, — აჩენს სიმელოტის, გამომეტყველების უქონლობის ასოციაციას. „კვერცხივით თავი“ ტროპია და, როგორც ვხედავთ, მდიდარი ტროპი. მეორე შემთხვევაში: „კვერცხივით ქვა“ — კვერცხი მონაწილეობს ჩვენს აღქმაში მხოლოდ ერთი — საერთო — ნიშნით, მოყვანილობით: დანარჩენი ნიშნები მას ქვისგან არ ანსხვავებს. ზომითაც კი ქვა შეიძლება იმავე ზომისა იყოს. თავისუფალი ნიშნების უქონლობის გამო ეს სემანტიკური პარალელის შემცველი ტროპულ-ეპითეტური სტრუქტურა მოკლე-

* შეყვარებული იღვიძებს შავ ოთახებში (10).

ბულია ასოციაციურ სიმდიდრეს და ესთეტიურ ეფექტიანობას. იგი არ არის ტროპი.

შ ე დ ა რ ე ბ ა: Приступ печали, (гремящий сегодня как ртуть /в пустоте Торичелли (პასტერნაკი). იგულისხმება ტკივილი, მთლიანად მომცველი, რომელიც სხვა გრძნობას ადგილს არ უტოვებს — საზარი, გამაყრუებელი, გამაგიჟებელი, უსაშველო. საერთო ნიშანი: ხშიანობა (ეს თავისთავად მეტაფორაა) და ის, რომ მოძრავია — მთელ დახშულ ცარიელ სივრცეს ავსებს. თავისუფალი ნიშნები: „ტორიჩელის სიცარიელე“ დახშულია, მიუდგომელი, ვერ გახსნი. „ртуть“ „სინდიყი“ მიძიმა, უცვლელი (არც ცოტავდება, არც იზრდება), არა აქვს ფორმა; ხელს ვერ მოაქვს — ჩაგელდება თითებში, მოგწამლავს, — შხამიანია — ადამიანისათვის დალუპვა მოაქვს. წესახედაც ცივია, არაადამიანური ფერის და ფაქტურის; ბუნებისა არაფერი სცხია.

„როგორც ხმალი, ძმებო, ტამერლანისა/ სიყვარული ისე დამჯახებია“ (გიორგი ლეონიძე). იგულისხმება: შემოყვარდა უცერად და ძლიერად. საერთო ნიშნები, რომლებიც ამ გაგებას უზრუნველყოფენ, არის: გამარჯვებული დამპყრობელი, ხმალი — მისი იარაღი. აზრობრივად (და რიტმულად) არაფერი შეიცვლებოდა რომ ყოფილიყო „ხმალი თემურლენგისა“, მაგრამ ესთეტიურად ეს ორი სხვადასხვა ხატი: „ტამერლანი“ ევროპელი მწერლობის და მეცნიერების ყაიდაზე წარმოთქმული „თემურლენგია“ და ამიტომ თავისუფალი ნიშნები, რომლებიც ახლავს ჩვენთვის ერთი პერსონაჟის ამ ორ სახელს, სხვადასხვაა: ევროპულს — გმირი, ძლიერი, მამაცი, უძლეველი, რომანტიული, ევროპული კულტურა; ქართულს — ცბიერი, სისხლისმსმელი, ბარბაროსი, ფლიდი, დამაქცეველი, მტერი, ურჯულო, შესაზიზნო. ამას ემატება ბგერათწერის ელემენტი, რომელიც ქმნის დამატებით ნიშანს, დამატებით ემოციურ ნიუანსს: 'ტ' მგავარია, პირდაპირი, 'თ' — შემპარავი, რბილი... „თემურლენგის“ ეს თავისუფალი ნიშნები არ აძლევენ ჩვენ ცნობიერებაში ამოტივტივების საშუალებას ღირებულ ნიშნებს: ვაეკაცური ძალა და სხვა... ამიტომ „თემურლენგის ხმალივით“ გაჩენილი სიყვარული საერთოდ ამოვარდნილი იქნებოდა ლექსის ემოციური კონტექსტიდან, ვერ აიტანდა ვერც „დამჯახებია“-ს ვერც „მიეტირი“-ს, ვერც „ღამეს ზამბახებიანს“ — იქნებოდა ჩვენს აღქმაში ფლიდი, ვერაგი, არაესთეტიური. აქაც, როგორც ვხედავთ, ეფექტი თავისუფალი ნიშნების მოქმედების შედეგია.

რთული „შ ე რ ე უ ლ ი“ შ ე დ ა რ ე ბ ა:

O, du wilde, weite Werferin, /Wie ein Speer bei andern Dingen./
Lag ich bei den Meinen. Dein Erklingen /Warf mich weit. Ich

weiss nicht wiso ich bin./Mich kann Keiner wiederfinden* /რილკე/ იგულისხმება: „ჩემი ცხოვრების ძირეულად გამომცვლელი ვიყავი ჩემთვის მწვიდად ჩემს გარემოში. შენმა გამოჩენამ ჩვეული კალაპოტიდან ამომაგდო. პოეზიდი ჩემს სამყაროს. ძველ გზებზე აღარ დავდივარ — სხვა ველარ მიგებს“. ეს ჩვენი პერიფრაზი არაფერს შეიცავს მხატვრულს. ეფექტიანობა აქაც ძირითადად თავისუფალი ნიშნებითა და მათი თანმხლები ასოციაციებით არის შექმნილი... „შუბი“ საგანია, რომლის პოტენცია, არსი, დანიშნულება ისაა, რომ „იტყორცნოს“, იფრინოს სიმალისკენ, შორს... ჩვეულებრივ ნივთებთან „დადებული“ შუბი არის საგანი, რომელიც თავის პოტენციას ვერ ახორციელებს. „შუბის“ მეტაფორული გაგებიდან მომდინარეობს დანარჩენი ელემენტების ტროპული გააზრებაც. „მტყორცნელი“ — ის, ვინც უქმად მდებარე პოტენციას ამოძრავებს — განახორციელებს. ნათქვამია „ველური“, იგულისხმება „შეუბოჰავი ქალი“. საერთო ნიშანია — შეუბოჰავი. თავისუფალი ნიშნები: ველურობასთან დაკავშირებული თავისუფლება, შეუზღუდველობა, ბუნებასთან სიახლოვე, მოუწესრიგებელი, ხიფათით სავსე ცხოვრება, ბუნებრივ, ძირეულ ადამიანურთან დასვლა ცივილიზაციის ზედნაშენებში გაღწევით. „შენი აქლერება“ — გულისხმობს საფოს პოეზიას, რომელსაც ესთეტურად ახასიათებს. საერთო ნიშანია — იღებს ხმას. თავისუფალი ნიშნები: იწვევს ასოციაციას ქლერასთან — არფის, ღირის, ჩანგის, გიტარის (ჩვენთვის) და სხვ... გულისხმობს, რომ საფოს პოეზიას, გარდა არსებითად დიდი ღირებულებისა (რაც ნატყორცნი შუბის მეტაფორაში გამოჩნდა), აქვს აგრეთვე მალალი ესთეტური ღირებულება. აქვე იხატება თვით რილკეს მსოფლმხედველობის ერთი მნიშვნელოვანი მხარე — პოეზიის დანიშნულებაზე მისი შეხედულების ერთი წახნაგი. შდრ. რილკეს ესთეტური credo-ს გამომხატველი. Ich mahl es.../ ...und ich weiss nicht wem/ lost es die Seele los**.

ვარჩევთ ორნაირი აგებულების შედარებას: 1 — „თავად გეცხარ ზღვას“ /კ. გამსახურდია/; „Ногги твои как кедр Ливанский“, ქებათა ქება სოლომონისა; „სანთელივით ცად აწვილო დავით“ /ს. ჩიქოვანი/ და 2 — „ზღვისფერი გაქვს თვალები და...“ /კ. გამსახურდია/; astres pâle comme de lait*** /პოლ ვალერი/; „შავი არი შაშვივითა, იკბინება ძალღივითა“ (ხალხური). პირველი სახის შედარებაში ხატები — ზღვა, ღობანის კედრი, სანთელი... მონაწილეობენ

* ველურო შორს მტყორცნელო (იგულისხმება საფო), როგორც შუბი სხვა საგნებთან, ისე ვიღე (ვიყავი დადებული) ჩემ ნივთებს შორის. შენმა აქლერებამ შორს გადამაგდო. არ ვიცი სად ვარ. ველარაჟინ ველარ მპოულობს (49).

** ეხატავ... და არ ვიცი, ვის გამოუხსნის სულს (49).

*** რძესავით ფერმკრთალი ვარსკვლავები (35).

ყველა თვისებით — საერთო და თავისუფალი ნიშნებით, ასოციაციების ოჯახებს ქმნიან. მეორე სახისაში კი, მხოლოდ თითო მაკავშირებელი ნიშნით — ზღვისფერი, მკრთალი, შავი, იკბინება, რომელიც საგანგებოდაა ნახსენები შედარებაში თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით და ამის გამო, იმდენად მკვეთრად და ერთმნიშვნელოვნად შემოიპრება ჩვენს აღქმაში, რომ თავისუფალ ნიშნებს ჩრდილავს. შედეგად პირველი სახის შედარებები გამოდის ასოციაციურად მდიდარი და ესთეტიურად ინტენსიური, მეორე ჯგუფისა კი ასოციაციურად ღარიბი და ესთეტიურად უფრო სუსტი. შემაერთებელი ნიშნის გამოყოფის მიუხედავად ტროპის გაღარიბება არ ხდება მაშინ, როცა პოეტის მიერ საგანგებოდ ნახსენები ეს ნიშანი თვითონ მეტაფორულად გაიგება და ამიტომ არ არის ერთმნიშვნელოვანი და საკმარისად მკვეთრი იმისათვის, რომ თავისუფალი ნიშნები „მოკლას“. უფრო მეტიც — მისი თავისუფალი ნიშნები თვითონ ქმნიან მთელი შედარების დამატებით ასოციაციურ სიმდიდრეს: შდრ.: *Mein Blut ist länger als die Rosenröte** (რილკე), სადაც lang მეტაფორულადაა ნახმარი მარადიულის აზრით (იხ. ქვემოთ).

პერიფრაზი: *Platteisen* — „სატკეპნი (საუთოვებელი) რკინა“ — ამბობს გერმანელი და გულისხმობს — „უთო“. არის საერთო ნიშნები: სატკეპნი, რკინა (ყველა თავისი ნიშნით: სიმძიმით, სიმაგრით...), არის სემანტიკური პარალელიზმიც, მაგრამ ეს საერთო ნიშნები სრულად ამოწურავს პირველი მნიშვნელობის (სატკეპნი, რკინა) შინაარსთა კომპლექსს — არ რჩება თავისუფალი ნიშანი. შედეგად, არ არის ემოციური ეფექტიანობა: ეს პერიფრაზული სტრუქტურა ჩვეულებრივი აღწერაა, არ არის ტროპი.

ამგვარად, პერიფრაზული სტრუქტურაც ტროპად იქცევა და ესთეტიურ ღირებულებას იძენს მხოლოდ როცა თავისუფალ ნიშნებს შეიცავს, ანუ მეტაფორულად გაიგება.

შერეული ტროპი: „ცრემლის დაგუბდა წყარო“ — იგულისხმება: „დარდი დაგროვდა“. ეს ფრაზა — „დარდი დაგროვდა“ — ემოციურად და ესთეტიურად ძალიან სუსტია; გალაკტიონის სახის მხატვრულ ღირებულებას ქმნის აგრეთვე თავისუფალი ნიშნები და მათ მიერ გაჩენილი ასოციაციები, რაც პერიფრაზში დაკარგულია. „ცრემლი“ — იგულისხმება „დარდი“ (მეტონიმია). საერთო ნიშანია: ცრემლი, როგორც დარდის თანმხლები; „ცრემლის წყარო“ — გამუდმებული, უღევი დარდი (მატაფორა). საერთო ნიშანია: წყაროში წყლის შეუწყვეტლობა. „დაგუბდა“ — დაგროვდა (მეტაფორა). საერთო ნიშანია: დაგროვდა. თავისუფალი ნიშნები: „წყაროსი“ —

* ჩემი-სისხლი ვარდის სიწითლეზე უფრო გრძელია /49/.

ცოცხალი, მოძრავი, ბუნებრივი. თავნება — შენ ნებაზე ვერ გა-
რებ, ვერ გააჩერებ, ვერ დაწრიტავ: ანკარა, გამპვიკრვალე. „დაგუ-
ბდა“ — დაგუბებულ წყაროს გამოსავალი პოტენციაში აქვს. თუ
ნახა, აქაფდება, აღელდება, დაიღვრება: გამპვიკრვალეა, თვალი ძირა-
მდე წვდება. ეხმაურება „ცრემლის“ თავისუფალ ნიშნებს: გამპვი-
კრვალეებს, სიწმინდეს. ეს ნიშნები მათთან დაკავშირებული ასოცი-
აციებით იწვევს დარდის ღირიულობის შეგრძნებას: დაწმენდილი
დარდია, სამართლიანი, წმინდა. უბოლო; „წყაროს“ და „ცრემლის“
თავისუფალი ნიშნები ერთმანეთს ავსებს და ერთ უაღრესად მნი-
შვნელოვან შტრიხს ქმნის — წყარო ბუნების პირველქმნილი ელე-
მენტია. გამპვიკრვალეების ნიშანთან ერთად ეს აჩენს დარდის სიმა-
რტივის, გასაგებობის, ბუნებრიობის განცდას. ასეთ დარდს არ სჭი-
რდება გართულებული ანალიზი და ბრძოლა — ცრემლს დაღვრის და
ეგებ კიდეც „გაინარჯოს“.

გ ა ნ პ ი რ ო ვ ნ ე ბ ა: „იდგნენ და ელოდნენ. უსაზღვროა მთების
მოლოდინი...“ (ვაჟა); „შენ რაღას იტყვი ეხლა, გედო მშობლიურ
ლიბის?“ (გლაკტიონი); „ქარი თვრებოდა ღვინით ნაქებით გრძნეულ
მარანთან...“ (ანა კალანდაძე). განპიროვნების ემოციური// ესთეტუ-
რი ზემოქმედების მექანიზმიც თავისუფალი ნიშნების და მათ მიერ
აშლილი ასოციაციების ზემოქმედებაზე დაიყვანება. თავისუფალ ნი-
შანს ყველა პერსონიფიკაცია შეიცავს. ეს არის ის, რაც გასულიე-
რებული მოვლენის აშკარა ინდივიდუალობას უსვამს ხაზს, ქმნის
მის ადაქიანურ „მეობას“ სრულიად კონკრეტული გამოვლინებით.
მაგ., ქარს, რომელიც ჰაერის მოძრაობა გვგონია, თურმე აქვს პირო-
ვნება აქედან გამომდინარე ყველა შედეგით. ეს ფაქტიურად შინაა-
რსობრივი და არა სტრუქტურული თავისებურებაა, სხვა მეტაფორა-
სთან შედარებით, თორემ არსით განპიროვნებაც მეტაფორაა, სწორედ
ამ თავისებური — კონკრეტული შინაარსის გამოა აღბათ, რომ გან-
პიროვნება ანტროპოცენტრისტული ორიენტაციის და ნებისმიერი
ყაიდის პანეთიზმის ელემენტის შემცველ პოეზიაში (რომანტიზმი,
გოეთე, ვაჟა, სპარსული ლირიკა...) განუზომლად უფრო ხშირია, ვი-
დრე სხვა მსოფლგაგების პოეტის ლექსში — შეიძლება ითქვას, ტო-
ტალურია და ხატოვანების ხასიათს განსაზღვრავს.

• • •

როგორც ვხედავთ, განსხვავებული სტრუქტურის მქონე ტრო-
პების ესთეტური ზემოქმედების მექანიზმი ერთი ტიპისაა. ამ მე-
ქანიზმის მოქმედება ნათლად ჩანს ე. წ. „მკვდარი“, ანუ ესთე-
ტური ზემოქმედების უნარდაკარგული ტროპების მაგალითზე: „ყო-

კისპირული წვიმა“ — იგულისხმება: ძლიერი წვიმა. საერთო ნიშანი: ბევრი წყალი (იღვრება), ჰქონდა თავისუფალი ნიშნები — კოკასთან, სოფლის წყაროსთან... დაკავშირებული, რომლებიც აღარ შერჩა, რადგან ეს თავისუფალი ნიშნები არ იყო მნიშვნელოვანი და შემაკავშირებელი ნიშანი ძალიან ცხადად (ობიექტურობის მაღალი ხარისხით) ახასიათებდა მეორე (გადატანით) მნიშვნელობას. ეს საერთო კანონზომიერებად გვესახება: ცხადი (ობიექტურად მახასიათებელი) ნიშანი მკვეთრად შემოდის ჩვენ ცნობიერებაში და თავისუფალ ნიშნებს. განსაკუთრებით უმნიშვნელო თავისუფალ ნიშნებს ჩრდილავს. თავისუფალი ნიშნების განდევნის პროცესი მიმდინარეობს თანდათან, და თანდათან „აღარბებს“ ტროპს. ხშირად ტროპი სულაც „კვდება“. ამ პროცესს ხელს უწყობს, უფრო სწორედ, საფუძვლად უდევს, ტროპის ხშირი გაქრობა, რომელიც აღმნიშვნელ ბგერებს და მეორე (ფიგურალურ) მნიშვნელობას (ძლიერი წვიმა) შორის კავშირს ჩვეულს და თავისთავადს (უზუალურს) ხდის.

საესებით უზუალიზებული (ენის ჩვეულებრივ, ერთმნიშვნელოვან ელემენტად ქცეული) „გენეტიკური“ ტროპის ნიმუშია „იკისრა“, „აკისრა“. დღეს მას იმდენად საფუძვლიანად აქვს დაკარგული „კისრის“ ყველა თავისუფალი ნიშანი, კავშირი აღმნიშვნელ ბგერებსა და II (ახალ) მნიშვნელობას შორის იმდენად მყარია. ცალსახა და ჩვევისმიერი, რომ ხატი („კისერი“ — „კისრად იღო“) საერთოდ დაიკარგა — აღარავის აგონდება, საგანგებოდ თუ არ ჩავეძიეთ. ვერც კი ამოვიცნობთ გენეტიკურ ტროპს. როცა თავისუფალი ნიშნები მკვეთრია, მნიშვნელოვანი, და შემაკავშირებელი ნიშნის ობიექტური აღწერითობის ხარისხი არც ისე მაღალი. თავისუფალი ნიშნები, როგორც წესი, საბოლოოდ არ ქრება — არ ცვდება ბოლომდე. ასე მაგ. „ვარსკვლავს“ („კინოვარსკვლავი“, „თბილისის ვარსკვლავი“, „ოჯახის ვარსკვლავი“, „ჯგუფის ვარსკვლავი“)... ძირითადი თავისუფალი ნიშნები (სინათლე, სხივი, ციმციმი, სილამაზე...) აშკარად, თუ ცნობიერების სიღრმეში რაღაც ზომით მაინც ყოველთვის ახლავს და რაღაც ლამაზის და ნათელის შორეულ წარმოდგენას მაინც ყოველთვის ქმნის.

აღწერილი მექანიზმი შეიძლება შებრუნებითაც მოქმედებდეს — „გაცვეთილი“ ტროპის აღდგენის, ანუ გამქრალი ან გამკრთალებული თავისუფალი ნიშნების აღორძინების — ტროპის „გაცოცხლების“ მიმართულებით; My heart has turned to stone/ I hit it and it hurts my hand* (ოტელი), ინგლისური „ქეის გული“, ისევე როგორც ქართული „გულქვა“ ენაში შესული მკვდარი ტროპია, რომე-

* გული ქვად შექცა — ხელს დაეკრავ და მტკივა (46).

ლიც საერთო ნიშნის (უგრძნობლობის) მეტს აღარაფერს აღნიშნავს — არც ერთი თავისუფალი ნიშანი აღარ შერჩა. შექსპირი ქვის სხვა ნიშანს გამოყოფს მაკავშირებელ, ანუ „გულის“ მახასიათებელ ნიშნად (სიმაგრის ნიშანს), სხვა წახნავით შემოაბრუნებს მკითხველისაკენ „ქევს“ (მის სხვა თვისებას წარმოაჩენს). ამით აცოცხლებს მკითხველის აღქმაში „ქვის“ გრძნობად წარმოდგენას ყველა მისი თავისუფალი ნიშნით და მათთან დაკავშირებული ასოციაციებით: ქვა ცივია, რუხი, უინიციატივო, არ მოძრაობს, არ ფეთქს... და სხვ. იგივე ხდება ჰამლეტის მოყვანილ მეტაფორაში: „მამისის ვარდო“ (და არა უბრალოდ „ვარდო“), სადაც ვარდის საუკუნეების მანძილზე ოდნავ გამკრთალებული ნიშნები ახალ სიტუაციაში სრულად აღდგება.

ამ და სხვა ამგვარი დაკვირვების საფუძველზე ვეარაუდობთ, რომ არა სემანტიკური პარალელიზმის ფაქტი თავისთავად, არამედ სწორედ დამატებითი ასოციაციების წარმოქმნელი თავისუფალი ნიშნებია ის მახასიათებელი, რომელიც ტროპულობას ქმნის — ტროპს არატროპისაგან განასხვავებს, ტროპის ემოციურ — ესთეტურ ეფექტიანობას უზრუნველყოფს.

* * *

ტროპის ესთეტური ეფექტიანობის ინტენსივობას, როგორც ვნახეთ, განსაზღვრავს თავისუფალ ნიშანთა რაოდენობა (ტროპის სიზიდრე) და ის, თუ რამდენად აქტიურად ეძებს მსმენელი თავისუფალ ნიშნებს, რაც თავისთავად შემაკავშირებელი ნიშნის სიცხადეზე, ანუ ობიექტური მახასიათებლობის ხარისხზეა დამოკიდებული.

ესთეტური ზემოქმედების ხასიათის/ შიხაარსის/ შექმნას ხელს უწყობს, როგორც ცნობილია, თვითონ ხატების /პირდაპირი მნიშვნელობების/ შინაარსი — ვარდი 'თუ კარტოფილი, ცრემლი თუ ჩონჩხი... აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ „ხატები“ /რამდენადაც პოეტი არჩევს მათ თავისი შინაგანი და გარეგანი სამყაროდან/ ნათელს ხდის, რაზეა გამახვილებული პოეტის, ლიტერატურული მიმდინარეობის, რომელსაც ის ეკუთვნის, მისი ეპოქის, ერის ყურადღება და ახასიათებს ამ გზით პოეტის ინდივიდუალობას, როგორც ესთეტურს, ეროვნულს და ეპოქალურს, ისე საკუთრივ პიროვნულს.

რამდენიმე ნიმუში საილუსტრაციოდ:

ეპოქალური ხატები:

La religion est restée simple, comme les hangars de Port-avion...
C'est le Christe, qui inante au ciel miex que les aviateurs /II

delient la record du monde pour la hauteur* რწმენა დაკავშირებულია აეროპორტთან, ანგართან, მფრინავებთან, სიმაღლის რეკორდთან, რასაც ირონიის მისხალიც არ ურევია. ეს, რა თქმა უნდა, მე-20 საუკუნის დასაწყისის დასავლეთის სამყაროს პოეტის კმნილუბაა (აპოლინერი). ხატის ეპოქალურობის ილუსტრაციაა ის ეფექტიც, რომელსაც ახდენს მთარგმნელის მიერ ამ ორიგინალში შეტანილი პატარა შტრიხი, ერთი შეხედვით თითქოსდა უმნიშვნელო: He не слышит пустоты**.

ეს უქმნის აპოლონერის ლექსს მისთვის და მისი დროისათვის ჭერ კიდევ უცხო მსოფლმხედველობრივ ხმოვანებას, ორგანულს დღევანდელი სამყაროსათვის, რომლის ერთ-ერთი, /თუ არა ყველაზე არსებითი/, საჭირობოროტო პრობლემაა სიცარიელის შიში.

მოგვყავს XX საუკუნის ხატის მხრივ ტიპური ტროპების რამდენიმე ნიმუში:

Stars float along the void; the Signal moon is zero in their void*** /დილან ტომასი/; Our dried voices /.../Are quiet and meaningless /As wind in dry glass/ Or the rats feet over the broken glass /In our dry cellar**** /ტომას ელიოტი/;

„ჩვენი მშრალი სარდაფი“ — იგულისხმება სამყარო „ჩემს“ შიგნით და გრძნობადი სამყარო საერთოდ. ნახსენებია „სარდაფი“ და არა „სასახლე“, არა „კოშკი“, არა თუნდაც „საფლავი“ ან „აკლდამა“, შდრ.: sepulchare — რომანტიკოსი ე. პოს ლექსში, „ენებელ ლი“, გალაკტიონის: „სასახლის ჩაქრება ქალები“, „სულში კოშკი არ შენდება“, „სამრეკლოს ანგრევენ ზარები“. — მართალია, კოშკი არ შენდება, სასახლე ჩაბნელებულია, სამრეკლო ინგრევა, მაგრამ მაინც სამრეკლოა, მაინც კოშკი, მაინც სასახლე, თავთავისი ასოციაციებით, და არა „სარდაფი“, თანაც „მშრალი“. ნესტიან სარდაფს თავისი შინაარსი აქვს—ზიზღის აღმძვრელი, მაგრამ მაინც შინაარსი: სიცოცხლეს წარმოშობს — ნესტის ქიას, სოკოს... მშრალი სარდაფი კი უკიდურესად ცარიელია. „გამომშრალ ხმებზე“, „ვირთხის ფეხებზე“, „დამსხვრეულ შინაზე“, „შიშინა და სისინა ბგერებზე ავებულ „ეუფონიაზე“, სტროფის „გაშეშებულ“. სტატიკურ ინტონაციაზე რომ არაფერი ვთქვათ, „მშრალი სარდაფის“ ხატი თავისთავად აჩენს იმ უაზრო სიცარიელის განცდას, რომელსაც ელიოტი პირდაპირ ახსენ-

* რელიგია ისეთი სადაა, აეროპორტის ანგარივით: ქრისტეა, მფრინავებზე უკეთ რომ მიიწევს ცაში, სიმაღლის მსოფლიო რეკორდს ამყარებს (42).

** He не слышит пустоты (выше летчиков в небу летит...).

*** ვარსკვლავები მიედინებიან ვაკუუმში (სიცარიელეში); ღირსშესანიშნავი შიშვარე არარობაა მათ (ზაფხულის ბიჭების, ავტ.) სიცარიელეში (18).

**** ჩვენი გამომშრალი ხმები მშვიდი და უაზროა, როგორც ქარი ხმელ ბალანსა, ან ვირთხის ფეხები დამსხვრეულ შინაზე ჩვენ მშრალ სარდაფში (32).

ნებს. გალაკტიონის ხატებით აღძრული განცდა კი, თუმცა სასოწარკვეთილია / „ჩვარს ეცვი თუ გინდა, საშველი/ არ არის, არ არის, არ არის!“, მაგრამ სისხლსავე, მფეთქავი, ისეთი, რომელიც ტანჯავს ადამიანს, იქნება მოკლას კიდევ, მაგრამ ავსებს და ამლიდრებს, არ უსპობს ადამიანობას, არ აცარიელებს, არ ამცირებს.

დამახასიათებელია ამავე თვალსაზრისით ბიბლიის უახლესი ინგლისური ადაპტაცია: კლასიკურ თარგმანში ფრაზა: „ამავობა ამავობათა და ყოველივე ამავო“ — ასევე ქლერს: *Vanity of vanity and all is vanity* — დღევანდელში კი „ამავობა“ გადაიქცა „სიცარიელედ“: *Emptiness of emptiness and all is empty* — სიცარიელე სიცარიელეთა და ყოველივე ცარიელ არს.

ამავე ეპოქალური ქლერადობის სხვადასხვა ნიუანსებს წარმოქმნის დღევანდელი დღის პოეტთა ხატების დიდი ნაწილი.

If we do not rapidly open the door of our consciousness/And freshen the putrid little space in which we are cribled/ The sky-blue walls of our unventilated heaven/ Will be bright and red with blood* (დ. ჰ. ლორენსი) „ჩამავალი მზე მე აღარ მეხება/ იგი ეკუთვნის /დაღუპვის პირას მღვარ/ ვაშლის ხეს“. „ანესთეზიის ფილტრში გაწურული, უსისხლო მზე“ (ლ. სტურუა); „ზღვას ვხედავ, ქლოროფორმის სუნი რომ უდის“ /რისა პროპოპაკი — XX ს. საბერძნეთი — *Why dissect destiny with tools?** /მურიელ მური/ 57 /და ისევე ელიოტი: *Let us go then you and I /When the evening is spread out against the sky/ Like a patient etherized upon a table.****

ნახსენები ხატები და მათგან წარმოქმნილი ასოციაციები, საავადმყოფო, შპრიცი, ნარკოზი და ნარკოტიკები, ქლოროფორმი და ანესთეზია, სისხლის დენა და ანემია — ფიზიკური, ემოციური, გონებრივი; არაესთეტურობით და არაბუნებრიობით შეურაცხყოფელი პროცედურები.../ აჩენს პასიური წამების, დამამცირებელი, სულის ჩამკვლევი სიცარიელის განცდას.

ნამკალის ფხაზე დანდობილი ლურჯი ცა /ძრწოდა/ და ირწოდა/ ირწოდა წყლულის პარკივით (ბ. ხარანაული). აღიძვრის უძლურების, არაესთეტურობის, არანამდვილობის შიშნარევი განცდა, რომელიც არანაირად არ უთავსდება ტროპის მეორე მნიშვნელობას —

* თუ სასწრაფოდ არ გამოვადეთ ჩვენი ცნობიერების კარი და არ გავწმინდეთ პაერი პატარა დახუთულ სივრცეში, რომელშიც ვართ ჩაქედილები, ჩვენი გაუპაერებელი ზეცის ცისფერი კედლები წითლად შეიღებება სისხლით (16).

** რატომ გავკვეთოთ ზედისწერა ხელსაწყოებით (56).

*** მამ წავიდეთ მე და შენ, როცა საღამო გაეკრება ცას, როგორც ყაერინებული პაციენტი მაგიდას (32).

დახატულ სერაჟს: ცა და მინდორი ზაფხულის მიწურულის ცხელ, მზიან ვაშპვირვალე დღეს — ყანა უკვე ალებულია, ცა ლურჯია, თვალი ხედავს პაერის კავლს. ხატები — „წყლულის პარკი“, „ძრწოლა“, „იჩწეოლა“, „დანდობილი“ — მათი თავისუფალი ნიშნების წყალობით დეფორმირებული სახით წარმოგვიდგენენ პეიზაჟს, რომელიც შეიძლება ყოფილიყო /და გასულ საუკუნეებში იქნებოდა კიდევ/ პარმონიული და იდილიური. ეს შინაარსებია: წყლულის პარკის მოყვანილობა და შესახედაობა, /რომელიც სპობს ცისა და მისი სილურჯის სიერესს, მშვენებას, მთლიანობას/, ჩირქი, ყრყოლა, ავადმყოფობა; „წყლულის პარკი“, რომელიც „იჩწეოლა“ და „ძრწოლა“ ზიზღის აღმკვრელია, დაავადების გავრცელების საშიშროებასაც ქმნის — შეიძლება გასკდეს და ჩირქი და ინფექცია გარშემო მოაფრქვიოს; „ძრწოლა“ და „იჩწეოლა“ უამისოდაც შეიცავს შიშის, უძლურების, არასტაბილურობის, არასიმყარის შინაარსებს, „დანდობილი“ — ღამოუყიდებლობას მოკლებული, ბეჩაიცი კი /ამოდენა ცა ციციქნა ფხაზე დანუზილი/. ყველაფერი ეს ეკუთვნის ცას, რომელიც ერთია, ყველასათვის საერთოა. ეს აჩენს ერთის მხრივ განზოგადების შეგრძნებას და აქედან გამომდინარე საკუთარი (ადამიანის) უძლურების, არასრულფასოვნების განცდას. მეორეს მხრივ უცვლის „ცას“ და პის პირდაპირი მნიშვნელობით ნახსენებ „სილურჯეს“ გარეგნულ და არსობრივ სახეს, სპობს ადამიანის აღქმაში ლურჯ ცასთან საუკუნეების მანძილზე განუყოფელ შინაარსებს: სიღრმეს, სიღიადეს, პირველქმნალობას... და მათთან დაკავშირებულ სწრაფვის, აღმაფრენის ასოციაციებს; „ცა“ იქცა ბუშტად, მის სილურჯესაც გამოეცალა ემოციური შინაარსი და მარტო თვალით დასანახი ზედაპირული სახით არსებობს, რაც აჩენს არანამდვილობის, ბუტაფორულობის ბუნდოვან შეგრძნებას.

„მოცეკვავეები ტრიალებენ წრეში, როგორც ბაქტერიები მოძრაობენ წვიმის ერთ წვეთში“ (ბ. ხარანაული). იგივე ეპოქალური წარმოდგენება და ასოციაციები ოდნავ განსხვავებული ნაირსახეობით; გარდა იმისა. რომ უკავშირდება იმავე ავადმყოფობას, ეპიდემიებს, გადამდებ სნეულებებს, ქირს, ვივივალანს, ბაქტერია ფიზიკურად პატარაა, უმნიშვნელო, ძნელად დაინახავ; წვიმის ერთი წვეთი, რომელშიც ტრიალებენ ბაქტერიები, დახშული, მრგვალად შეკრული გარემოა; ბაქტერია მის გარეთ ვერ გამოვა, სანამ ეს მრგვალი სამყარო მთელია. ყველაფერი ეს ქმნის უმნიშვნელო ბაქტერიების მოძრაობის იძულებითობის, დაუსრულებელი ერთფეროვნების, უაზრობის ნიშნებს. ამასვე უსვამს ხაზს ქაოტურობა, რომელიც ბაქტერიების წვეთში მოძრაობას ახასიათებს. ყველაფერი ეს აცლის ცეკვას — ესთეტიურობაზე რომ არაფერი ვთქვათ — მის არსებით თეი-

სებას — ემოციურ ინტენსიობას — და ამით უკარგავს პირველად-
დანიშნულებას — არსს. მონაწილეთა სიმრავლე და მათი მოძრაობა
/მდგომარეობის საერთოობა/ ქმნის განზოგადების შტრიხს და ამ შე-
ღარებას, ადამიანის სამყაროში ყოფის მეტაფორად აქცევს. ეს მე-
ტაფორა ეხმარება უ. ფოლკნერის მეტაფორას სიტყვაში, რომლი-
თაც ახალგაზრდა მწერლებს მიმართა, სადაც პიროვნებადაკარგული
ადამიანი დღევანდელ სამყაროში წარმოდგენილია როგორც „ბუზი
დაპრქვევებულ ქიქაში“ და იმას. ვინც... „ადამიანს ეჭებს, ესმის მხო-
ლოდ ზუზუნნი, ზუზუნნი გაუთავებელი“. ამგვარი ხატები — ცალ-
ცალკე და კომპლექსში — ქმნიან ხატს საუქუნისა, სადაც „სულის
მომკვლელია“ „ნეტარება და იდილია“ (6) და რომელზედაც ეზრა პაუ-
ნდმა თქვა:

The age demanded an image /Of its accelerated grimace./ So-
something for the modern stage. /Not at any rate the antic grace*.

კიდევ ერთი ეპოქალური ხატის ნიმუში: Hours, days, months/
Which are the rags of time** (ჯონ დონი); ეს ბაროკოს მეტაფო-
რაა, რომელიც თვალის ერთი შევლებით შეიძლება დღევანდელი პო-
ეზიის ქმნილებად მოგვეჩვენოს: „ნაგლეჯები“, „ნაფლეთები“ და არა,
ვთქვათ, „რგოლები“ ან თუნდაც „ნაჭრები“, რომლებიც პარამონიულ-
ერთიანობად შეიკვრიან, დროის ნაგლეჯების ხატი აჩენს ქაოსის,
დარღვეულობის, არამთლიანობის, დისპარმონიის განცდას, ბაროკოს
მსოფლშეგრძნების დამახასიათებელს. იგი წარმოუდგენელია „პარ-
მონიული“ ეპოქების პოეზიაში. რომელთა აღქმაში დროის სვლა
უწყვეტი პროცესია — ვისთვის აღმშენებელი და ვისთვის მნგრევე-
ლი, ვისთვის ცვლილებების მომტანი და ვისთვის არა, მაგრამ მაინც
ყოველთვის ერთიანი.

ე რ ო ვ ნ უ ლ ი ხ ა ტ ე ბ ი:

ცნობილია, რომ ხატებში ეპოქალურ ყოფასთან ერთად აირეკ-
ლება ეროვნული ყოფაც; სხვადასხვა ერის პოეტთა ხატები იმ-
დენად განსხვავებულია ხოლმე ყოფითი რეალიების მხრივ, რომ მა-
თი მიხედვით შეიძლება პოეტის სამშობლოს გამოცნობა:

Небо своею синью /Поет мадригал апельсину — ესპანეთი
/ლორკა/; Я хочу рассказать тебе поле /Эти волосы взял я у
ржи...; Я утих, годы сделали дело/ Но того, что прошло не кля-
ну /Словно тройка коней оголтелая /Прокатилась на всю стра-
ну;... в житейскую стынь /При тяжелых утратах, и когда тебе
грустно /Казаться улыбчивым и простым/ Самое высшее в ми-

* საუქუნემ მოითხოვა ხატი თავისი გაზვიადებული გრიმასისა... რაიმე თანამე-
დროვე სცენისათვის, ყოველ შემთხვევაში არა ანტიკური პარამონია... (2).

** ... საათები, დღეები, თვეები — ეს დროის ნაფლეთები (ნაგლეჯები“ (58).

რე ИСКУССТВО რუსეთი /ესენინი/. ბედკრულობის, ტანჯვის, გაკირვების აღქმა სიცივის წარმოდგენის მეშვეობით, რა თქმა უნდა, ჩრდილოეთის ყინვიანი ყოფის ანარეკლია, სადაც სიცივე მტანჯავი, ხანგრძლივი და ჩვეულია. ამგვარი აღქმა წარმოუდგენელია ნებისმიერ სამხრეთულ და აღმოსავლურ პოეზიაში. შტრ.: მაგ., იგივე თემა ქართულში: „მაგრამ დაცემული არვის ვენახვები, /თუმცა მრავალია გულში დაგუბული.../ როგორც ყვავილები, როგორც ვენახები /დაუსრულებელი სეტყვით დაღუპული“ /გალაქტიონი/; ან: „დავდივარ, როგორც დადიოდა ჩემამდე ბევრი/ ჩემ თავზე ბრუნავს ხან დოლაბი და ხანაც კევრი“ /მ. მაჭავარიანი/; *Осенняя луна/ Сосну рисует тушью/ На синих небесах; Ночь/ как черные ягоды /Гута/* იაპონია ეგზოტიკურ ასოციაციებს, რომლებსაც აღძრავს ჩვენთვის უცნობი მცენარის ხსენება, აკონკრეტებს და „იაპონურს“ ხდის პატარა შავი ნაყოფის თვალსაჩინო წარმოდგენა, მისი მკვეთრად შემოხაზული მინიატურულობა, რომელიც უპირისპირდება ჩვენს აღქმაში ღამეს — ღრმას, უსახლვროს, უკონტუროს, — და გვიჩენს ამ გზით „იაპონურობის“ (იაპონური მინიატურების, იაპონური ხეების მკვეთრი კონტურების/ ასოციაციას. მეორე ტერცინის „იაპონური“ კოლორიტი იქმნება აგრეთვე ნახსენებ წარმოდგენათა კონტურების იმავე დეტალიზებული სიმკვეთრით, გამოსახულების სიბრტყელის, „ლაქგადასამულობის“ შთაბეჭდილებით. ამ შთაბეჭდილებას ქმნის „ტუში“, რომლითაც ხატავს მთვარე ფიჭვის ლურჯ /მთვარით განათებულ/ ცაზე. ტუშით ნახატი იწვევს სიშავის ასოციაციას, მაგრამ ეს სიბრტყის ან კონტურის სიშავეა, და სრავეროპელის თვალთ დანახული ღამის ღრმა, იღუმალი, ემოციური სიშავე;

„ბინდისფერია სოფელი, უფრო და უფრო ბინდდება“ /ქართული ხალხური/, იგულისხმება: /1/ ბინდია ჩემს გარშემო, მოსალამოვდა, და /2/ (ეს ძირითადი აზრია) — ბინდისფერია სამყარო — ჩვენი ცხოვრება უცნაურია, გამოუცნობი, არცთუ ისე გასახარო; არ იცი, რას ვიქადის, რას უნდა მოელოდე მისგან, უფრო კი დარდს; მკითხველის აღქმაში წარმოიქმნება ერთი მხრივ სურათი, დამახასიათებელი ბუნების ქართული პოეტიზებული გაცდისათვის; მეორე მხრივ ჩნდება განწყობილება — გაურკვეველი მღელვარება და პარმონიული განზოგადებული სევდა /სოფელია ბინდისფერი/, რაც ახასიათებს საზოგადოდ ხალხურ მსოფლალქმას — უშუალოდ ემოციურს, ამავე ღროს განზოგადების მოყვარულს და ფილოსოფიურად შემწყნარებელს.

ეს თეტიკის მიმნიშნებელი ხატები:

დაკვირვებამ გამოაჩინა საინტერესო კანონზომიერება: სიმბოლი-
სტთა და რომანტიკოსთა ტროპი არ შეიცავს ყოფის და კონკრეტული
გარემოს არანაირ რეალიებს — არც ეპოქალურს, არც პირადულს,
არც ეროვნულს. ეს თავისებურება, რომელიც არ გვხვდება არც
ერთი მიმეტური ესთეტიკის წარმომადგენელი პოეტის ტროპში,
როგორც ჩანს, არის პოეტის მსოფლმხედველობის და ესთეტიკის
უშუალო შედეგი; სიმბოლისტი პოეტი გასულია ემპირიული სამყაროს
გარეთ, რომანტიკოსისათვის მნიშვნელოვანია ზოგადადამიანურ-
ი სულიერი ღირებულებები; იდეალური, ზოგადსამყაროებრივი ყოფა,
ემპირიული ყოფა და მისი ელემენტები პოეტის ყურადღების
გარეშე რჩება. ამიტომაც, რომ წარმოდგენებს, რომლებიც მისი ტრო-
პების ასოციაციურ შინაარსებს შეადგენენ, იგი არჩევს ადამიანის
შინაგანი სამყაროს, ევროპელისათვის საერთო ქრისტიანული რწმე-
ნის და მისი ატრიბუტების, აბსტრაქტულ-იდეალური მშვენიერე-
ბის სფეროებიდან. მისი ასოციაციური პალიტრის ფერებს შეადგენენ
რწმენასთან, განცდასთან, ოცნებასთან, ლამაზ ბუნებასთან, ლამაზ
გრძნობებთან, მისტიკასთან დაკავშირებული წარმოდგენები¹; ნებისმი-
ერი რომანტიკოსის პოეტური სამყარო თითქმის ამომწურავადაა და-
სატული გერმანელი რომანტიკოსის ბრესტანოს სტრიქონებში: O, Stern
und Blume, Geist und Zeit/ Lieb, Leid und Gott und Ewigkeit².
ამიტომაც, რომ ქართველი, ფრანგი, გერმანელი, ინგლისელი, ამერი-
კელი, რუსი რომანტიკოსის ხატები გასაოცრად ერთნაირია არა მა-
რტო ტიპობრივად. არამედ კონკრეტულ დეტალებშიც კი: Winds
and sunbeams with their convex gleams/ Built up the blue dome
air³ (მელი)... „ვპოვე ტაძარი შესაფარი უდაბხო დ მდგარი...;
„ვერღა აღმიგო სიყვარულმა კვალად ტაძარი, /ვერღა აღვანთე
და მთო მისი ღამპარი, მწირი სოფლისა,
დამაშვრალი მისითა ღელვით“... (ნ. ბარათაშვილი), Will
ich untergehn wie der Pilger in der Wüste⁴ (ბრენტანო); Sur les

1 მისტიკის სფერო ყველაზე ნაკლებად მონაწილეობს ქართველ რომანტიკოსთა
ტროპებში, პრაქტიკულად აქ თითქმის არ არის მისტიკური წარმოდგენები, ისევე,
როგორც ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში არ არის თითქმის მისტიკური
განცლის აღმძვრელი ელემენტი.

2 ვარსკვლავი და ყვავილი, სული და დრო, სიყვარული და გულისტივილი
მარადისობა და ღმერთი (29).

3 ქარები და მზის შუქი თავისი ირიბი (მორკალული) სხივებით აღმართავენ
ჰაერის ლურჯ ტაძარს (22).

4 დაეშვრები (დავიღუპები), ვითარცა მწირი (ყარბი) უდაბნოში
(29).

pâles ondes/... la saule a suspendu ces chastes repositoires!¹
/ი. დე ვინდა; ლამაზ წალკოტსა ყვე-ლნი მოჰფენენ ვითა ტაზ-
ლას წმინდასა და ვით გუნდრუქსა სამადლობე-
ლსა, შენდა აკმევეენ სურნელებასა /ნ. ბარათაშვილი/
/Ah, Psyche/ From the regions that are Holy Land² (ე. პო).

ვაჰ ღრონი, ღრონი, ნაგებნი მტკბარად, წარილტვნენ, გაჰქრნენ
სიზმრებრივ ჩქარად (ალ. ჭავჭავაძე; Wenn das poch-
ende Herz sich stillet /Und der warme Blutstrom nicht mehr qu-
illet /O, dann sinkt der Traum zum Spiegel nieder³ /ბრენტანო/
Jugend, verblühtst du ja/ Du, ruhelose, träumerische...; Über lang-
samen Stegen /Von goldenen Träumen schwer /Einwiegende Lü-
fte ziehen⁴ /ჰოლდერლინი; „მოსდევს მთოვარეს, ვითა მი-
ჯნური, ვარსკვლავი მარტო მისა ამარად“ /ნ. ბარათაშვილი/, „და
მომდინარე ხან ზვირთცემით, ხან ნელად მტკვარი, მოხზრავს შორით,
ვით მიჯნური ეამთ მოჩივარი“ (გრ. ორბელიანი); „Himmel
der Nacht und sein Licht — die Geliebte“⁵ /ნოვალისი; „In hohem
Himmelssee /Ich die Sterne küssen sene“ /ბრენტანო; See the mo-
untains kiss the heaven/ And the waves clasp one another⁶
/მელი; „რად მრისხანებ, ჩემო ბედის ვარსკვლავო“ (ნ. ბარ-
ათაშვილი; „ვარსკვლავად გეჩიანს სახე ნათელი“ /ალ. ჭავ-
ჭავაძე; fair as a star when only one/ Is shining in the sky⁷ /უორდ-
სუორთი/ And the stars never rise/ But I see the bright eyes⁸
ე. პო; Die Königin süß und milde/ Als blickte Vollmond dran“
/ბრენტანო; „ქალო შავთვალეზიანო, დღისით მზევ, ღამით მთო-
ვარევე“ /ნიკ. ბარათაშვილი/;

¹ მკრთალი ტალღების თავე, ტირიფმა თავისი წმინდა კანდელები
გადმოჰკიდა (44).

- შენ ხარ ფსიქე, აღთქმული ქვეყნიდან ცალს მიმართავს /34/.

² როცა აძვერებული გული მშვიდდება, და სისხლის თბილი ნაკადი აღარ
მიედინება, ო, მკვინ ეშვება სიზმარი სარკვე (29):

³ სიყმაწვილკე: შენ ქრები (იფერფლები) მოუსვენარო, სიზმარეულო..., ნე-
ლად საეალ ბოლიკებზე ოქროს სიზმრებით დამძიმებული (დამარწვეელი) ჰაერის
ტალღები მიიწივენ. (63).

⁴ ღამეული ცა და მისი შუქი — შეყვარებული (31).

⁵ ზეეს მაღალ ოქენაში ვხედავ, როგორ კონიან ერთმანეთს ვარსკვლავები
(29).

⁶ შეხედე მთები კონიან ცას და ტალღები ეხვევიან ერთიმეორეს (22).

⁷ მშვენიერი, როგორც ვარსკვლავი, როცა მარტო ანათებს, ცაზე (9).

⁸ მუდამ, როცა ვარსკვლავები ენთებიან, ჩემი მშვენიერი ენებელ ლის თვა-
ლებს ვხედავ (34).

⁹ დედოფალი, ისეთი ტკბილი და ნაზი, თითქოს მთვარე უყურებსო. (29).

15. დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა

პოეტის „საკუთრივე პიროვნული“ ხატები:

Das letzte Gold verfallener Sterne; Der Liebende erwacht in schwarzen Zimmern/ Die Wang an Sternen, die am Fenster flimmern! /გეორგ თრაკლი/: ამ ხატებიდან იღვრება სამყაროს უსაშველო მშვენიებით და განწირულობით თავზარდაცემული ტანჯული პოეტის ორადგახლეჩილი განცდა. /ოქრო, მისი შემადგენელი შინაარსებით: ბაჯაღლო, ნამდვილი, ღირებული — აქვს წონა, მოცულობა, ელვარებს, ლამაზია, ოქროსფერი, ემოციურად შთამბეჭდავი.../ Gold der Sterne — ვარსკვლავების ოქრო — იღვრება, კაშკაშებს, მშვენიერია, ელემენტარულია; ვარსკვლავი სამყაროს არსობრივი ღირებულების და მშვენიების შექადგენელი ელემენტი, მისი დაღუპვა სამყაროს ღირებულების დაღუპვის ტოლფასია. „Verfallene“ — „დაშლილი/ „დაქცეული“, გადაგვარებული“/ და არა ტრადიციულად „ფერგამკრთალი“, „ჩამქრალი“, „ჩაფერფლილი“, თუნდაც „მომაკვდავი“. ეპითეტი „დაშლილი“, „გადაგვარებული“ ვარსკვლავების მიმართ პოეზიაში, რამდენადაც ვიცით, უნიკალურია. დროული ფორმითაც დასრულებულია /მოხდა, აღსრულდა... გათავდა/, ეხნაურება das letzte Gold „უკანასკნელი ოქრო“, „უკანასკნელი“ „ნარჩენს“ ნიშნავს, რაც წარსულ ბრწყინვალეობას მიგვანიშნებს და, აწმყოსთან კონტრასტში განწირულების შეგრძნება თავზარდამცემ ტრაგიზმამდე აყვავს. იმავე ტრაგიკული გასლეჩილობის განცდას აღძრავს „შავი ოთახები“ მათი უკუნი, შემადიწუნებელი ასოციაციებით და აქვე „ვარსკვლავებზე მიღებული ლოყა“ — დისტანციამოხსნილი, უნიკალურად უშუალო ფიზიკური კონტაქტი სამყაროს სილამაზის არსთან. ეს შინაგანი კონტრასტი მეტაფორების ხატებში თრაქლის პოეზიის და პიროვნების, უფრო ზუსტად კი თრაქლის პიროვნების და პოეზიის ლაიტმოტივია, ძირითადი „ბირთვი“ პოეტის „სამყაროს ხატისა“, რომელიც განსაზღვრავს არა მარტო ტროპების ასოციაციურ შინაარსებს, არამედ მისი ლექსის ყველა დონის, ყველა ელემენტის და მათი მიმართების სპეციფიკას.

* * *

ჩვენი დაკვირვებით, შეფარდებითა თვით ხატოვანებაც /ვისთვის რა არის ხატოვანი/ — ხატების, ანუ ასოციაციური შინაარსების შინაარსობრივი მიმართება საგანთან, იმასთან, რამაც ეს ასოციაციები აღუძრა პოეტს. საერთოდ ტროპში ის, რასთანაც ზღბა

¹ „უკანასკნელი ოქრო დაშლილი (დაქცეული) ვარსკვლავებისა“, „შეგვარებული იღვიძებს შავ ოთახებში, ლოყა ვარსკვლავებზე მიღებული, რომლებიც დანჯარასთან ელვარებენ (ციმციმებენ)“. (10).

შედარება /ზატი, პირველი მნიშვნელობა/, უფრო მარტივი, უფრო ახლობელია ავტორისათვის, ვიდრე ის, რისი შედარებაც ზღვება /საგანი, მეორე მნიშვნელობა/. პოეტი მარტივად, მისთვის ნაცნობი ტრის საშუალებით გვიხსნის რთულ განცდებს, გრძნობებს, მოვლენებს — მარტივად და ზუნებრივად /და ამდენად განზოგადებულად! გვეუბნება — ეს ასეა და ასეო... სწორედ ამიტომ ხატოვანების ხასიათშიც პოეტის ინდივიდუალობა და ეპოქის ხასიათის ერთი მხარე ჩანს:

მიმეტური ესთეტიკის ნებისმიერი სკოლის და ეპოქის პოეტთან, რომლისთვისაც რეალური სამყაროა მნიშვნელოვანი და ღირებული /ხალხურ პოეზიაში, ანტიკურ კლასიკაში, რენესანსულ, განმანათლებლურ ლექსში, XIX ს. კრიტიკულ რეალიზმში, მიმეტური ტრადიციის გამაგრძელებელ XX ს. ევროპულ ლექსში, აღმოსავლურ პოეზიაში/ — სულიერი მდგომარეობის, თვისების, განცდის, განწყობილების დაზუსტება ყოველთვის ემპირიული სამყაროს გრძნობადი ხატების საშუალებით ხდება.

რენესანსი: "...native hue of resolution/ Is sicklieth o'er with a pale cast of thought; Strength by limping sway disabled; ...pluck from the memory a rooted sorrow /შექსპირი/.¹

განმანათლებლობა: Schön ist die Welt der Dichter/ Auf bunten, hellen, oder silbergrünen /Gefilden Tag und Nacht erglänzen Lichter; Des Menschen Seele gleicht dem Wasser/ Vom Himmel kommt es/ Zu Himmel steigt es; Wenn du, Suleika/ Deine Leidenschaft mir zuwirfst, /Als wär's ein Ball/ Dass ich sie fange, dir zurückwerfe/ Mein Gewidmetes Ich /გოეთე/².

XIX ს. რეალიზმი და XX ს. მიმეტური ტრადიციის პოეზია: «Печален страсти мертвый след /Так бури осени холодной/ В болото обращают луг/ И обнажают все вокруг“, /პუშკინი/; „იწვება ცეცხლით გულის ფიცარი /გული კი არა, ცხელი თონეა“ /გ. ლეონიძე). ვით ფოთოლი შენი მზეზე. მოციმციმე /ქარებს გაპყლია/ და წასულა შენგან, გაფრენილა შენგან/ მიწას დაკონცია,/ ასე გული მისი სხვათა, სხვათა, სხვათა /უტყვი გამგონეა/ არ ვახსოვარ ალბათ, არ ვახსოვარ ალბათ/ ჩემო მავნოლია“ /ანა კალანდაძე/; That so sweet imprisonment. იგულისხმება: სიყვარული... there (in your heart ავტ.) as in some mossy nest/ The wrens will di-

¹ გადაწყვეტილების პირველქმნილ (თანდაყოლილ) ფერს ასწავლებს ფიქრის მკრთალი საღებავი; ძალა კოპლი ბარბაცისაგან, (იგულისხმება უძღურებისაგან—ავტ.), უღონოქმნილი; ამოძირკე (გამარგლე) მესხიერებიდან ფესვგადგმული დარდი (46).

² მშვენიერია მგოსანთა სამყარო — ნაირფერ, წითელ ან რუხ მოვერცხლისფერო მღვლეობზე დღისით და ღამით ინთება შუქები; ადამიანის სული მსგავსია წყლისა, ზეციდან მოდის, ზეცაში აღის; როცა შენ, ზულიყა, მესერი შენ ვნებას, როგორც ბურთს, ისე, რომ მე ვიჭერ და ისევ შენ გესერი ჩემს შენდამი მოძღვნილ მეს (13).

vers treasures keep/ I layed those treasures I possess/გულისხმე-
 ბა: ჩემი საუკეთესო გრძნობები შექოგწირე /ადრეული ჯონისი/; ასე-
 თივია ჰემინგუეის მოთხრობაში კილიმანჯაროს მთა — ადამიანის
 სულიერი სწრაფვის მეტაფორული გამოხატულება; ასე ხდება აღმო-
 საველური პოეზიის ტროპებში: „შენ ცისკარი ხარ, მე — მიმქრალი
 სანთლის მუდარა/ მაგრამ განთიადს სანთლისაგან არა უნდა რა“;
 /პაფეზი/.

ამგვარი მიმართება — სულიერის დაზუსტება გრძნობადით, ემ-
 პირიულით, რომელიც ერთადერთია მიმეტური ტრადიციის
 პოეზიაში, ნიშანდობლივია ჩვეულებრივი ადამიანისათვის. ამიტომ
 გავრცელებულია მეტნაკლებად ნებისმიერ ხელოვნებაში, ყველა ეპო-
 ჰის და ლიტერატურული სკოლის პოეტის ტროპებში, განსხვავებული
 მიმართება კი მხოლოდ ზოგიერთთან გვხვდება. ამიტომეც, როგორც
 ჩანს, რომ განსხვავებული მიმართება კრიტიკოსთა მიერ ხშირად აღ-
 ქმება როგორც გამიზნული გადახრა ნორიდან, წესის დარღვევა,
 მეტაფორული სტრუქტურის შებრუნება, რომელიც უჩვეულობის
 ეფექტის მოხდენას ან სხვა კონკრეტულ ესთეტიურ მიზანს ემსახუ-
 რება. ამის ნიმუშად ფრანგ მკვლევარს მაიკლ რიფატერს და, მის
 კვალდაკვალ, საბჭოთა მკვლევარს ი. არნოლდს მოჰყავთ მელვილის
 ფრაზა: “Heaved and heaved, still unrestingly heaved the black
 sea, as its vast tides were a conscience”² /66/ ჩვენ აქ ხატოვა-
 ნების თავისებური გაგების კერძო შემთხვევას ვხედავთ, მწერლის
 მსოფლმხედველობის საერთო თავისებურებიდან გაკომლინარეს;
 რომანტიკოს მელვილს ადამიანურ განცდათა სამყაროზე აქვს გამა-
 ხვილებული ყურადღება. განცდა, მდგომარეობა, სულიერი თავისება
 /„სინდისი“/ მისთვის უფრო ნამდვილია, ვიდრე ემპირიული სინამ-
 დვილე, მათ შორის ბუნების მოვლენა — /„ზღვა“/. შდრ. საწინაა-
 ლმდეგო მიმართება ლადო ასათიანის ხალხურ ყაიდაზე გამოთქმულ
 ლექსში: „კაცის გული ბნელი არის, ვით მორცევი შავი ზღვისა“.

ხატოვანების აღნიშნული სახე ტიპიურია ყველა რომანტიკული
 პოეტისათვის; „გინახვთ სული, ჯერეთ უმანკო, /მხურვალე
 ლოცვით მიქანცებული/, მას გავდა მთვარე ნაზად მოარე /დის-
 კოვადახრით შექმბინდული“ /ნიკ. ბარათაშვილი/, ...ce... souvenir...
 gai comme l'esperance³ /ალფრედ დე მიუსე/; Ясны далекие звез-
 ды/ ясны как счастье ребенка /ლერმონტოვი/ So heiss, und

¹ ასეთი ტკბილი პატიმრობა; როგორც ფრინველები ინახვენ სხვადასხვა განძეუ-
 ლობას ხაესიან ბუდეში, ისე მოვათვეს ჩემი განძეული იქ (შენს გულში, ავტ.) [48].

² „ღელავდა და ღელავდა, ისევ შეუსვენებლად ღელავდა შავი ზღვა, თითქოს მისი
 უკიდევანო მიმოქცევა სინდისი იყო“ (66).

³ ეს მოგონება... მზიარული, როგორც იმედი (8).

stumm, und trübe/ und sternlos war die Nacht/ So ganz wie uns-
re Liebe¹ /ხო. ლენაუ/. Einst, da ich einsam stand... kraftlos
...nur ein Gedanke des Elends noch; Wie des Lebens innerste Se-
ele atmet es (das Licht ავტ.) der rastlosen Gestirne Riesenwelt
und schwimmt tanzend in seiner blauen Flut² /ნოვალისი/; Will
ich einsam untergehn. /Wie ein Trost in stummen Schmerzen³:
/ბრებტანო/ wie mein Glück ist mein Lied⁴. /პოლდერლინი/; შდრ.
ხალხური რეალური მსოფლალქმის პოეტის — რობერტ ბერნსის:
My love's like a melody⁵.

განმსაზღვრელი ძირითადი ტენდენციის გარდა ხატოვანების ხა-
სიათში პოეტის ესთეტიკის სხვა ნიუანსებიც ჩანს, ამიტომ სპეციფი-
კურია ხატოვანების /შინაარსობრივი მიმართების/ ხასიათი მკვეთრად
გამოხატული ესთეტიკის და პოეტური ინდივიდუალობის პოეტთა
ტროპებში;

Это было у моря (где ажурная пена (70). ажурная
არშიებთან დაკავშირებით გაჩენილი ასოციაციაა /ажурные круже-
ва/ პოეტი ესთეტი /სევერიანინი/ ახასიათებს ზღვის ქაფს არშიების,
ანუ ადამიანის ხელით შექმნილი ლამაზი მოვლენის მეშვეობით —
პირველადი მისთვის ხელოვნების ქმნილებაა და არა ბუნების ელე-
მენტი /შდრ. იგივე ზღვის ქაფი უშუალო ბუნებრივი აღქმის პოე-
ტის — ფედრიკო გარსია ლორკას მეტაფორაში: El mar/ sonrie
a lo lejos. /Dientes de espina, /Labios de silelo⁶.

As sin-burdened souls from graves will creep /At the last day-
some (sailors in the storm-ავტ) from their, cabins peep;⁷
წარმოდგენა ცოდვებით დამძიმებული სულებისა, რომლებიც მოცო-
ცავენ საფლავებიდან განკითხვის დღეს, ქარიშხლით შემფოთებული
მეზღვაურების წარმოდგენაზე უფრო ნაცნობი და ახლობელი შეიძ-
ლება იყოს მხოლოდ იმ ღრმად მორწმუნე ქრისტიანისათვის, ვისი

¹ ისეთი ცხელი, მდემარე, ქუფრი, და უვარსკვლავო იყო ღამე. როგორც ჩვენს
სიყვარული (68);

² ერთხელ, როცა ვიდექი ობლად და უღონოდ, მე — უბედურების ფიქრად;
ცხოვრების სიღრმისეული სულიებით სუნთქავს იგი (შუქი — ავტ.) გიგანტური სამყა-
რის მარად შეუსვენარ მნათობთა შორის და ტეკვით მიცურავს მათ ღურჯ ნაკადში.
(31).

³ ისე ეუღალ (მარტოსულად) დავიღუპები, როგორც ნეგეში გამოუთქმელ ტკი-
ვილებში (29).

⁴ ჩემი ბედნიერებისნაირია ჩემი სიმღერა (63).

⁵ ჩემი სიყვარული ჰგავს ჰანგს (სიმღერას) (12).

⁶ ზღვა იცინის შორს. ქაფის კბილები, ცის ტუჩები (47).

⁷ როგორც ცოდვებით დამძიმებული სულები გაძლიერდებიან თავიანთი საფლავ-
ებიდან განკითხვის დღეს, ისე იკუიტებიან თავიანთი კაიუტებიდან მეზღვაურები
(ქარიშხალში — ავტ. (58);

რწმენაც გვიანდელი საუკუნეების ქრისტიანული რწმენისაგან განსხვავებით საზრდოობს შუასაუკუნეობრივი ნატურალისტური რელიგიური წარმოდგენებით. მართლაც, ავტორია ბაროკოს ხანის ცნობილი კათოლიკე მქადაგებელი — მეტაფიზიკოსი პოეტი ჯონ დონი.

His (moon's ავტ) face more white than sin; Houses like hopeless prayer /They cleave the sly dump air; Still falls the rain/... /Deal as the nineteenthundred and forty nails upon the cross¹.

ავტორი, რა თქმა უნდა, აგრეთვე მორწმუნე ქრისტიანია, მაგრამ ჯონ დონისგან განსხვავებით ახალი დროის — გულგატეხილი და ფსიქიკის სიღრმეებში ჩაბრუნებული XX საუკუნის პოეტია — ედით სითუელი. რომლისთვისაც მძიმე სულიერი წარმოდგენები და რემინისცენციები მეტწილად რელიგიური ეთიკის და განცდების სფეროდან მომდინარეობს და არა რელიგიურივე, სიუჟეტებისა და ფაქტების სფეროდან, როგორც ჯონ დონთან. ესენი პოეტის სამყაროს იმდენად მუდმივი შემადგენელი ნაწილია, რომ უფრო ნამდვილია და შესისსლხორცებული, ვიდრე სხვა ყველასათვის მაქსიმალურად ჩვეული და ყოველდღიური წვიმა, სახლები, მთავრე...

ხატოვნებს თავისებური გაგების გამოვლენას ვხვდავთ გიიომ აპოლინერის ლექსში: /1/ A la fin tu as la de ce monde ancien/ Bergère, o tour d'Eiffel, le troupeau des ponts bele ce matin....; /2/ Des troupeaux d'autobus mugissent pres de toi; /3/ La religion/ Est restée simple comme les hangars de Port Avion² ვიფელის კოშკი წარმოდგენილია მეცხვარე ქალად, ხილები — ფარად, საერთო ნიშანი: მეცხვარე დგას და დასცქერის ცხერებს, რომლებიც გარშემო დაუდიან; /2/ ავტობუსების ნაკადი წრმოდგენილია ნახირად /ნახირებად/, საერთო ნიშნები: სიმრავლე, ერთად სიარული, ეგებ გარეგნული სასეც — იმ დროის ცხვირიანი ავტობუსი წააგავს ძროხას; „ნახირები“ და არა „ნახირი“, იმიტომ, რომ მანქანები ორ ნაკადად მოძრაობენ ქუჩის ორ მხარეს. ესაა და ეს. /3/ რელიგია აეროპორტივით; მაკავშირებელ ნიშანს თვითონ პოეტი გამოყოფს: simple /მარტივი/ — აქაც ესაა და ეს — და ამით ართმევს აეროპორტს, ისევე როგორც ვიფელის კოშკს და მანქანების ნაკადებს, დანარჩენ შინაარსებს — მათი არსის და ფუნქციის შემადგენელს, იმას, რაც მათში ახალია და გასაოცარი XX საუკუნის დასაწყისში. აპოლინერი ძალად იბავშვებს, „ისულელებს“ თავს, ხელოვნურად ამარტივებს და

¹ მისი (მთუარის) სახე ცოდვაზე თვთრი; სახლები უიმედო ლოცვასავით ჰკვეთენ გაძევა ჰავრს; ჩუმიდ ნოდის წვიმა... ყრუ, როგორც ათასცხრაას ორმოცი ლურმანი ჟვარცმაზე (ლექსი 1940 წ. არის დაწერილი) (70);

² (1) ბოლოს დამალა ამ ძველმა სამყარომ; მეცხვარის ქალო, ო, ვიფელის კოშკო. ხილების ფარა ბლავის ამ დილით; (2) ავტობუსების ნახირები ზმუიან შენს გვარლით; (3) რელიგია დარჩა მარტივი, აეროპორტის ანვარით (42).

აუბრალოებს თავის აღქმას — თითქოს მარტო ეს დაინახა — მიმართავს პრაზიტივიზმის მეოთხედს /როგორც ანრი რუსო იმავე ხანის ფერწერაში/. ასეთი დაკავშირებით აპოლინერი თითქოს „იშინაურებს“ ტექნიკის უცხო მონაპოვრებს და შეგნებულად ამბობს: კარგია ეიფელის კოშკი, ხილები, ანგარები, მანქანები, მაგრამ მე კი არ მეჩვენება, მართლაც ეს არის ამათში მთავარი და ღირებული და არა სიახლე, სირკინე, მასშტაბურობა, ტექნიკურობა...

აპოლინერის პოეტური ფერწერის ამ შტრიხში (ხატისა და საგნის თავისებურ დაკავშირებაში) კლინდება მისი პოეტური ინდივიდუალობა, რომელშიც სამყაროს მისეული ხედვის მნიშვნელოვანი მხარე ჩანს — რეაქტია ტექნიკაზე და ამავე დროს მარად ძველი და მარად ახალი პირველქმნილი ადამიანური კატეგორიების აღქმა, როგორც პირველადის და ღირებულის, ისეთებისა, რომლებიც ჭამში ცხოვრებას ქმნიან მისი არა გარეგნული ცვალებადი მხრით, არამედ არსობრივი, მარად ძველი და მარად ახალი ფსიქოლოგიური შინაარსით. ეს ჩანს იქიდანაც, რომ თუმცა აპოლინერი ამბობს: „ძველმა სამყარომ დამღალაო“, კეიტხველმა იცის, რომ ყველაფერი ის, რის პრინციპშიც დაინახა და მიიღო პოეტმა ტექნიკის უახლესი მონაპოვრები, რაც მისთვის ნამდვილია და ღირებული, სწორედ ძველ სამყაროს ეკუთვნის — ყველაზე ძველია, დროთა სვლის მიერ მოტანილი დანაშრეების მიღმა მდებარე და თანდათან საუბედუროდ ქრება (ეს არის არსებითად აპოლინერის წინააღმდეგობრივი მსოფლმხედველობის და პოეზიის ლიტმოტივი, რომელიც იშლება უამრავ ცალკეულ ვარიაციაში, სხვადასხვა აქცენტით და სხვადასხვა გზით ლექსის სტრუქტურის სხვადასხვა დონეზე — ტროპებში, სურათებში, ორპლანოვან ქრონოტოპულ აღნაგობაში — მაგ., ლექსში „ზონა“, — ცალკეულ ლირიკულ თემებში თუ პირდაპირ თქმებში: /1/ Et tu bois ces olcools brulant comme la vie /Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie;¹ მაგრამ ამავე დროს, აქვე: /2/ Adieu, adieu/ Soleil coupée და ისევ /3/ J'ai soif de France et Europe et du monde /Venez toutes couler dans ma gorge profonde...; Je vous ai bus et ne fut pas desaltere/ Mais connus des bois quelle saveure a l'universე და აქვე /4/ C'etait au declain de la beaute²).

¹ /1/ და შენ სვამ ამ ალკოჰოლებს, მწველს, როგორც ცხოვრება, შენი ცხოვრება, რომელსაც არაყივით სვამ /42/.

² /2/ მშვიდობით, მშვიდობით ყელგამოჭრილო მზეო; /3/ მწყურია საფრანგეთი, ევროპა, სამყარო, მოდით, ყველანი ჩემს უძირო ხახაში ჩაიღვარეთ... შეგსეთო, წყურვილი კი ვერ მოეიკალი. სამაგიეროდ სამყაროს გემო გაუხსნიწყე; მთერალი ვარ. რადღან მთელი სამყარო შეესვი; /4/ — ეს იყო მაშინ, როცა იღუპებოდა სილამაზე /42/;

აპოლონერთან ვხვდებით ხატოვანების მეორე კონკრეტულ თავისებურებას, რომელიც ბოდლერიდან მოყოლებული ტიპიურია მთელი XX ს. არაკლასიკური მიმდინარის ტრადიციის პოეზიისთვის. ასასიათებს არა მარტო პოეტის პირად ინდივიდუალობას, არამედ საერთო — ეპოქალურსაც. ესაა კონკრეტულის და მატერიალურის აღქმა, დახასიათება უფრო ზოგადის და აბსტრაქტულის, მათ შორის სულიერი და ინტელექტუალური კატეგორიების საშუალებით. Elles (les bills) avaient la transparence et foundu de la vie! /მარსელ პრუსტი./

Очень, бесстрастная как совесть —/ანა ახმატოვა./

Comme des remord se traient de long vers² /ბოდლერი/

Le cortège des femmes long comme un jour sans pain;... une cigarette amère et délicate comme la vie; L'éclaire qui lui ainsi qu'une pensée naissent; ... quelque taches jaunes et verts ont persistée /Comme un air de musique qui vous poursuit; La fleuve est pareil a ma peine/ Il s'écoule et ne trarait pas³ /აპოლინერი/;

...и боль, наполняя мне вены /Была словно влага в реке/ Струящейся и неизменной; მთარგმნელმა შეაბრუნა ხატსა და საგანს "შორის აპოლინერისეული მიმართება და ამით წაშალა პოეტის ინდივიდუალური აღქმა: terrible is the sun as truth; Still folls the rain/ ...dark as the world of man/ Black as our loss⁴ /ედით სითუელი/;

La lune froide et claire/ Comme un doute⁵ /ეულ რომენი/;

Et la mer au malin comme/ Une presumption de l'esprit; la terre vaste... couleur des choses immortelles /სენ ჟონ პერსი/;

Streets follow/ like a tedious argument/ Of incideous content /ტ. ს. ელიოტი/.

ხილული სამყაროს ჩვეულებრივ ბინადართათვის ყველაზე ნაცნობი კონკრეტული მოვლენების /დედამიწა, მზე, მთვარე, მიწა, ჰაერი, შუქი, ქუჩა, წვიმა, წყლის დენა მდინარეში, სიგარეტი, დედა.../ აღქმა და ახსნა-დაკონკრეტება ხდება შინაგანი — ემოციური თუ ინტელექტუალური — უხილავი პროცესების და მდგომარეობების

¹ ბურთულები იყო გამკვირვალე და ბუნდოვანი, როგორც ცხოვრება /71/.

² სანდისის ქვანასავით იწელება გრძელი ლექსები /14/.

³ ქალების წყება — გრძელი, როგორც უტკივილი დღე; სიგარეტი — მწარე; და მშვენიერი, როგორც ცხოვრება, შუქი ელავს, როგორც აზრი, რომელიც იბადება; ყვითელი და მწვანე ლაქები, აკვიტებული პანგივით გამსღე; მდინარე ჩემ გულისტიკივს ჰგავს, მიედინება და არ იღვეა /42/;

⁴ „მზე საშინელია (შემზარავია/, როგორც სიმართლე“;

⁵ „... წვიმა, ბნელი როგორც კაცის სამყარო /რა თქმა უნდა, შინაგანი — ავტ.); შვი, როგორც ჩვენი დანაკარგი; /რა თქმა უნდა, სულიერი — ავტ./ /70/.

⁶ მთვარე, ეკვივით ცივი და გამკვირვალე /74/.

⁷ დედა დილას, როგორც გონების ვარაუდი; დედამიწა... უკიდვანო, უკვდავი მოვლენების ფერი /74/.

⁸ ქუჩები, რომლებიც მოგვეყვებიან ფარული ზრახვის შემცველი მოსაწყენი არგუმენტებით /32/.

და მარადიული აბსტრაქტული კატეგორიების საშუალებით: შინაგანი სამყარო, სულიერი დანაკარგი, ცხოვრება — გაგებული, როგორც განცდა და სულიერი გამოცდილება, გულისტკივილი, აზრის დაბადება, მომბეზვებელი არგუმენტი, ეკვი, გაიძვერობა, გონების ვარაუდო, უკვდავი მოვლენები. ქეშმარიტება.

ხატოვანების ასეთი გაგება ბუნებრივია მე-20 საუკუნისათვის /მისი ინტელექტუალიზმის და სუბიექტივიზმის, თვალის შიგნითკენ შებრუნების ტენდენციით/, აჩენს ეპოქის ხასიათს, რომელსაც „სულიერი გამოცდილების შრე“ „Seelische Erlebnisschicht“ და მისი გააზრების კატეგორიები აქვს პირველ პლანზე წამოწეული ემპირიულ გამოცდილებასთან შედარებით — ცნობიერების პროცესებს უფრო ნამდვილად, პირველად, განმსაზღვრელად მიიჩნევს და მათ ზოგად გააზრებას უფრო მნიშვნელოვნად, ვიდრე ემპირიული სამყაროს ფიზიკურ ფაქტებს.

* * *

ორივე აღნიშნული ტიპის განსხვავება ტროპებს შორის /რომელიც მისდევს ეპოქების სვლას/, კონკრეტული, შინაარსობრივი განსხვავებაა და არა პრინციპული. ჩვენი ფიქრით, ტროპებს როგორც ასეთებს შორის არსებობს უფრო ფუნდამენტური განსხვავებაც — ტიპოლოგიური, რომელსაც წარმოშობს არა თავისუფალი ნიშნების შინაარსი, არა შინაარსობრივი მიმართება ხატსა და საგანს შორის, არამედ ამ მნიშვნელობათა შორის ქავშირის ხასიათი, რომელიც აგრეთვე იცვლება ლიტერატურული ეპოქების მიხედვით:

I ტიპი — „პოეტური ხატი“, არა ტროპი, რომელიც ერთი შეხედვით ტროპს გვაგონებს: „ეს ადვილია უფრო, ვიდრე ღამეა კუპრი“ /გალაკტიონი/ — იგულისხმება: — ეს /დალევა/ უფრო ადვილია, ვიდრე ამ საზარი/ „კუპრი“ ცალკე მეტაფორაა /ღამის ატანა; „არც ვოცნებობ, არც არავის ზრუნვას ვუგვიანდები“ /გალაკტიონი/: იგულისხმება: არც არავინ ზრუნავს ჩემი დაგვიანების გამო. მზრუნველი არავინ მელოდება; „კოჭლი ცხენი დადის ჰალაში/ და ამ მილიონ, ამ მილიარდ... ამ სამყაროში არავინ ხედავს მას მგლის მეტი“/ ბესიკ ხარანაული/: იგულისხმება: — ამ მილიონი, მილიარდი სულდგპულით დასახლებულ სამყაროში... «Мчались звезды, в море мылись мысы /Слепа соль и слезы высыхали“ /პასტერნაკი იგულისხმება: слепли от слез (იქნებ от соленых слез) глаза; высыхала соль (იქნებ амаვე დროს слезы), оставленная ночным прибоем на мысах; The words of death are drier than his (your

kiss'es) stiff /დ. ტომასი/; განსაზღვრება არსებითი სახელის მაგიერ... იგულისხმება: შენი კოცნა უფრო გამომშრალი და გახევებულია, ვიდრე სიკვდილის სიტყვები; She who was who I hold the fats and flower² /დ. ტომასი/ — გრამატიკულად არეული წინადადებაა — აკლია თანდებული, შეცვლილია ბრუნვა: They are sadder than all tears³. /გ. ჯოისი/: — ნაცვლად than all in tears; ეს პოეტური სახეები ჩვეულებრივი ტროპებისაგან არსებითად განსხვავდება. მათში ერთი მნიშვნელობა მონაწილეობს. ხდება არა სემანტიკური, არამედ გრამატიკული კავშირების, გრამატიკული მიმართებების „გადაწვევ-გადმოწვევა“, არა მნიშვნელობათა გადააზრება, არამედ გამოხატვის ტრადიციული ტექნიკის ელემენტების — სიტყვიერ ტროპში გრამატიკის წესებისა... ამ ფორმის ფერწერულ პარალელად შეიძლება ვიგულისხმოთ იმპრესიონიზმის გაწყვეტილი ხაზი, დანაწევრებული დრო, დაუსრულებელი კონტური, მოშლილი სილუეტი, პუანტილისტური ტექნიკა...

ასეთ ტროპს გრამატიკულს ვუწოდებთ.

გრამატიკული ტროპი მე-20 საუკუნის ლექსის ისეთივე ორგანული ელემენტია, როგორც იმპრესიონისტული ტექნიკის სხვა ნებისმიერი შტრიხი ამ საუკუნის ლიტერატურასა და ფერწერაში და პრინციპში იმავე ფუნქციით იხმარება. იგი ისეთი განუყოფელი ფერია დღევანდელი არა კლასიკური მიმეტური ტრადიციის მიმდევარი პოეტური პალიტრისა, რომ შეიძლება პოეტის ტრადიციულობა-არატრადიციულობის ფორმალურ საზომად გამოდგეს. სწორედ ამიტომაც ალბათ, რომ ზოგი არსებითად ტრადიციული მსოფლმხედველობის პოეტი, რომელსაც აქვს არატრადიციული თანადროულობის პრეტენზია, ხელოვნურად არღვევს თავისი ლექსის გრამატიკას — მიმართავს გრამატიკულ ტროპს — და ამით უქმნის ლექსს გარეგნულად ვითომ მოდერნისტულ იერს. ასეთი ეპიგონური ტენდენციის ტიპურ ნიმუშად მიგვაჩნია საკმაოდ ცნობილი ამერიკელი პოეტი ჯამინგსი/ შემდეგ გრაფიკული პოეზიის მიმდევარი/, რომელიც თავის პარმონიულ, მშვიდ, აუფორიაქებელ დამოკიდებულებას სამყაროს მიმართ ახვევს გამწარებული, ფეხქვეშ ნიადაგამოცლილი თაობის პოეტური ფორმის და ტექნიკის საბურველში. ასე მაგ., თუ ემილი დიკინსონის ერთ-ერთ ესთეტურად უძლიერეს ლექსში (After great

¹ სიკვდილის სიტყვები უფრო გამომშრალაა, ვიდრე მისი /შენი კოცნის — აეტ./ ვახეებულია“ /18/.

² „ის ქალი რომელიც უყვარდა — აეტ./ ვინც იყო, ვისიც მე მიმჩნია ნელსაიტხებული და ყვაილი“... /18/.

³ „უფრო სევდიანები არიან, ვიდრე ყველა ცრემლი“ — ნაიკლად: „ვიდრე ყველა, ვანც ცრემლსა ღვრის“ /48/.

pain a formal feeling comes¹ გრამატიკული ტროპებით (გარ-
 დამავალი ზმნა bore ობიექტის გარეშე: the stiff heart questions/
 was it he that bore... სინტაქსურად დაუკავშირებელი შესიტყვებე-
 ბით: the feet mechanical go round /of ground, or air or ought.../
 იხატება ღირიული გმირის სულიერ და ფიზიკურ არსებაში შენა-
 ცვლებული რაკურსები, დარღვეული კავშირები — რაც ხატავს მისი
 პიროვნული პათიანობის და ფუნქციონირების რღვევას, დაშლას,
 შექანზაცის უმძაფრესი სულიერი ტკივილის შედეგად — ქამინგის
 ლექსში იგივე გრამატიკული ტროპი ესთეტიურად, ემოციურად,
 ლოგიკურად უაზროა — არა თუ არ გამოხატავს, ეწინააღმდეგება
 კიდევ ავტორის ჰარმონიულ ოპტიმისტურ „აღმაფრენას“ /რა კარ-
 გია ეს ქვეყანა, ვაშა!/, და შედეგად, უკეთეს შემთხვევაში უმიზნო
 მოსართავის, უფრო ხშირად კი გაუმისნავი პაროდის შთაბეჭდილე-
 ბას ქნის.

Anyone lived in a pretty how town / With up so floating many
 bells down, /Summer, autumn, winter, spring/ He danced his
 didn't. he sang, his did; His anger was as right at rain²
 /ქამინგს/;

გრამატიკული ტროპი მე-20 საუკუნის მონაპოვარია. ადრეულ
 პოეზიაში — არც დასავლურში /დაწყებული ანტიკური ხანიდან/, არც
 აღმოსავლურში ტროპის ეს ტიპი არ არსებობს.

II ტიპი: „გული მოელის დანას /გალაქტიონი/, იგულისხმება —
 ზე მოეელი დაღუპვას; I have left my book³ /ჯოისი/; იგულისხმე-
 ბა — დავანებე თავი ინტელექტის სამყაროს; Schau ich die blaue
 Nacht vom mai beschneit⁴ /რილკე/; იგულისხმება: მაისის ლურჯ
 ღამეს, როცა ხეხილი ყვავის. This is the hour of lead / Remembered
 if outlived⁵ /ემ. დიკინსონი/ — იგულისხმება: ძნელად გადასატანი
 შპიმე საათია; „იღდა ბერმუხა ღამის მთევარი, თოვლში ნაბღითა“;
 /ანა კალანდაძე/ — იგულისხმება: ეხურა თოვლი, როგორც ნაბაღი;
 Вся комната янтарным блеском озарена... პუშკინი — იგულის-
 ხმება: ყვითლადაა განათებული; „ვინ მოსთვალოს ზღვაში ქვიშა

¹ ლოდ ტკივილს მოსდევს ფორმალური მშვიდი შეგრძნება /74/;

² ვინმე ცხოვრობდა კობტა როგორც ქალაქისაკენ /ბევრი ზევით ასე ქვევით
 შრეკვ ზარებით /ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი, გაზაფხული ის ცეკვავდა თა-
 ვის გააქეთას, მღეროდა თავის არ გააქეთას/ /38/; მისი რისხვა იყო სამართლიანი
 როგორც წვიმა.

³ მევატოვე ჩემი წიგნი /48/.

⁴ როცა ეუყურებ ლურჯ ღამეს, მაისით დათოვლილს... /49/.

⁵ ტკივის საათია, დამახსოვრებ, თუ ეოცხალი გადაურჩი /74/.

და ან ცაზე ვარსკვლავები, / ვინ შეამკოს ღირსეულად ქართულ გმირთა მხარ-მკლავები“ /აკაკი/; იგულისხმება: ქართველთა გმირობა ისეთი უზომოა, რომ მისი ღირსეული დაფასება შეუძლებელია; „მელნად ვინმარე გიშრის ტბა“. /რუსთაველი/; — იგულისხმება: შენმა შავმა თვალებმა შთამაგონეს /დამაწერინეს/; The world is an unweeded garden / Which grows to seed¹ / შექსპირი/; იგულისხმება: ქვეყანა ბოროტებითაა სავსე, რომელიც სიცოცხლეს ახშობს და ახალ ბოროტებას წარმოქმნის.

ამ ტროპებში კავშირი ხატსა და საგანს /I და II მნიშვნელობას/ შორის სრულიად ცხადია. საერთო ნიშანი ყველგან მაქსიმალურად ობიექტური, თვალში საცემი ნიშანია: დანას გულში სიკვდილი მოაქვს; წიგნი განუყოფელია აზროვნებისგან; მისში ხეხილი თეთრად ყვავის და ფაფუკ ყვავილებში ეხვევა; ტყვია /როგორც ნივთიერება/ მიძიება, თუ დაგაწვა გაგსრესს, ან ნიშანს დაგიტოვებს — დაგამახინჯებს; თოვლი ადევს ბერმუნას ისე, როგორც ასხია ნაბადი კაცს; მზე და ქარვა ორივე ყვითელია, მელანი — წერის იარაღია, გიშერი შავია; სარეველა ბალახი გაუშარგლავ ბაღში მომძლავრებულია, გარშემო მცენარეებს არ ახარებს, ბალისათვის ზიანი მოაქვს — თესლმორეული სარეველა აბნევს თესლს და ახალ სარეველებს წარმოშობს, ზიანს ამრავლებს. ეს ნიშნები ობიექტურია, ყველასათვის ცხადი — შედეგად ტროპი ცალსახაა, აშკარა, არაბუნდოვანი; ასეთი ტროპის ერთ-ერთი ნიმუშია მეტონიმი თავისი ორი ნაირსახეობით — სინექდოქეთი და ანტანომასიით /იხ. ზევით/.

ამ ტიპის ტროპს ჩვენ რეალურს ვუწოდებთ, როგორც რეალურ /ობიექტურად მახასიათებელ/ საფუძველზე დამყარებულს. ასეთია ტროპის წამყვანი ტიპი ნებისმიერ ვერბალურ და არა ვერბალურ/ მიმეტურ, ანუ ამსახველ ხელოვნებაში და არა გარდამსახველში, როგორცაა ბაროკო, რომანტიზმი, სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ტერმინის საკუთრივი აზრით.

რეალურ კავშირზე დამყარებული ტროპი ყოველთვის რეალური ტიპისაა, რაგინდ ფანტასტიური და არარეალური იყოს მისი თავისთავად აღებული ხატი, როგორც, მაგალითად, სიურრეალიზმის ხელოვნებაში ან კაფკას „მეტამორფოზაში“; არარეალურია ერთ დილას კაცმა გაიღვიძოს და დაინახოს, რომ რაღაც საზიზღარ ხოჭოდ ქცეულა, რომელიც ზურგზე წევს, ფეხებს ასაესაგებს და ვადმობრუნება არ შეუძლია. მაგრამ ეს კაცი-ხოჭო მკითხველის თვალში შესაზიზღი, უსუსური და უბედურია. ეს მისი ობიექტური, თვალში საცემი ნიშნებია და სწორედ ამითი გვეუბნება მწერალი თავისი მე-

¹ ქვეყანა გაუშარგლავი ბაღია, თესლმორეული სარეველით სავსე /46/.

ტაფორის აზრს: ასეთიო ადამიანი ცოტა ღრმად თუ ჩაეკვირდით. ასეთივე რეალური ტიპისაა ტროპები ფელინის მ $\frac{1}{2}$ -ში; გმირი-კინორეჯისორი, რომელიც ეძებს იდეალს და ცხოვრების აზრს, თავს იკლავს ოაზხზე დამდგარი მაგიდის ქვეშ. მეტაფორა აშკარაა, კავშირი ცხადია... დაოთხილი ასაკოვანი კაცის თვალში საცემი, გამორჩეული ნიშანია ღირსებადაკარგულობა, არსდაკარგულობა. ცხადია, მას გამოცლილი აქვს ფეხქვეშ ნიადაგი, არაკაცად გრძნობს თავს... მეორე ნაშუში: ფერხულში ჩაბმულ პერსონაჟებს /ყველა პერსონაჟი უვლის ფერხულს/ ნიღბები უკეთით: რქიანი და ურქო, მაიმუნების და თხების, მასხარების და სატირების... აზრი ცხადია: ცხოვრება „მასხარული ფერხულია“ — უაზრო წრეში ტრიალი... და არა მნიშვნელოვანი, აზრისა და ფუნქციის მქონე პროცესი, ან თუნდაც რიტუალი.

რეალური ტროპი პრაქტიკულად ბუდობს ყველა დროის და ყველა ჯურის პოეზიაში. ეს ბუნებრივია: მიმეისისისკენ სწრაფვის ელემენტს /მთლიანობაში თუ არა, დეტალში მაინც: თეორიაში თუ არა, განხორციელებაში მაინც/ შეიცავს ნებისმიერი ესთეტიკა, მაგრამ სხვადასხვა სახის პოეზიაში — პროცენტულად და მნიშვნელობის მხრივ — რეალური ტროპი სხვადასხვაგვარად ნაწილდება. რაც უფრო ნაკლები მიმეტური ტენდენციის შემცველია პოეზია, რაც უფრო სუბიექტურია, მით ნაკლებია მასში რეალური ტროპის პროცენტი და მნიშვნელობა; ასე, კლასიკური მიმეისისის, ანუ რეალიზმის ლექსში, რეალური ტიპის ტროპი პრაქტიკულად ერთადერთია, იმავე კლასიკური ხანის რომანტიკულ ლექსში კი გზას უთმობს ნაწილობრივ ტროპის მეორე ტიპს /„იმპრესიონისტულს“ — იხ. ქვემოთ/, რომელიც ხდება რომანტიკული ლექსის ხასიათის განმსაზღვრელი და სიმბოლისტური პოეზიის გავლით მოდის და მკვიდრდება დღევანდელ პოეზიაში სხვა, ახალი ტიპის — ექსპრესიული და გაუგებარი /იხ. ქვემოთ/ ტროპების გვერდით.

III ტიპი: „ვით დამსხვრეული ქიქა გატყდა ღიმილი ტუჩის“ /გალაკტიონი/; „სანთელივით ცად აწვილო დავით“ /ს. ჩიქოვანი/; „მშვიდად, მშვიდად იარე, ჩემო ლურჯთვალა მოთმინებაე“ /ბესიკ ხარანაული/ Das wilde Herz wird weiss am Wald! /გეორგ თრაქლი/; My self—posession gutters² /ტ. ს. ელიოტი/.

დაკავშირების წესი მოტანილ ტროპებში თავისუფალია, გარკვეული აზრით „ნებისმიერი“, „სუბიექტური“, იმ მხრივ, რომ მოვლე-

¹ შფოთიანი /ველური/ გული თეთრდება ტყესთან. /30/.

² ჩემი თავლაკერა იღვენთება. /32/.

ნის არა ყველაზე არსებით და ძირითად, არა ერთადერთ ნიშანს არჩევს შემაკავშირებლად, არამედ მრავალ შესაძლებელთა შორის ერთერთს, ზოგჯერ რამდენივე ტოლფასსაც; ამიტომ უფრო ძნელი ამოსაცნობია და ძებნის პროცესში ყველა ნიშანი იღებს მონაწილეობას — მკითხველი ყველა ნიშანს შორის ეძებს; შედეგად ყველა ნიშანი ამოტივტივდება და ასოციაციების თავ-თავის გუნდებს აშლის. ტროპი გამოდის ასოციაციურად მდიდარი და ამავე დროს რეალურ ტროპზე პერად უფრო მოულოდნელი, წინასწარ გამოუცნობი ეფექტის მქონე. ესთეტიური სიმდიდრე ასეთ ტროპში კავშირს არაცალსახეობაზეა დაფუძნებული /რა კავშირი დაამყარა პოეტმა, რა იგულისხმა?/, სუბიექტურ შთაბეჭდილებაზე, რომელსაც ახდენს მოვლენა პოეტზე და რომელიც არჩევანის საშუალებას უტოვებს მკითხველს. Ich ziltre wie eine Bitte /ლასკერ შულერი/ — თხოვნასავით ვთრთი /კვანკალებ/, — როგორ ვთრთი? იქნებ გაუბედავად, ან შემკრთალი, მორიდებით, კრძალვით? იქნებ ლეღვით, მოუთმენლად...; И как с небес добывший крови сокол /Спускалось сердце на руку к /პასტერნაკი/ — როგორ ეშვებოდა? — ეგებ დაჭრილი, განაწამები, ეგებ ნაპრტოლები, ან სწრაფად, მოწყვეტით, იქნებ ხარბად, მოუთმენლად, ან ამაყად, გამარჯვებულად, იქნებ ვარდნის მოძრაობაა დახატული; White sustenance dispair¹ /ე. დიკინსონი/, რატომ საზრდო — აშკარაა, ცხადი; მაგრამ რატომ „თეთრი საზრდო“, რამ გააჩინა ეს ასოციაცია? ეგებ სასოწარკვეთილება ყოვლისმომცველია /თეთრი ყველაფერს მოიცავს/, ან ეგებ უელფერო, ერთნაირი /თეთრი არ ხუნდება, არ ქრთალდება, არ მუქდება/; ეგებ სიმშვიდემდე მისული — უიმედო, ან უკიდევანო — თეთრის სინესთეტიური აღქმის შედეგად. ეს /პოეტის და მკითხველის აღქმის სინესთეტიურობა²/ არის ერთ-ერთი; არც თუ იშვიათი, საფუძველი, რომელიც ტროპის შექმნისათვის და მკითხველის აღქმაში მისი განხორციელებისათვის აუცილებელ ასოციაციებს აჩენს. სინესთეტიური ასოციება არ ხდება ცალსახად. ამიტომ ასეთ კავშირზე აგებული ტროპი ვერ იქნება რეალური. სინესთეტიურია: „იისფერი ხმა“ /ლორკა/ „გულჩვილობის იისფერი სიღრმე“ /ლ. სტურუა/; „ჭრიჭინა ჰაერს ბზარავს“; „ჭარხალი ხარხარებს“ — გალაკტიონი; /აქ ეფექტი ნაწილობრივ ფონეტიკური/ „ბგერათწერული“ მეტაფორაც შეიძლება ვიგულისხმოთ სინესთეტიუ-

¹ თეთრი საზრდო — სასოწარკვეთა /74/.

² აღქმის თავისებური „სინესთეტიურობა“; გრძნობის ერთი ორგანოთი (მაგ. ყურით) აღქმისას აღაშინი უნებლიედ რეაგირებს გამოღიზიანებულზე არა მარტო ამ ორგანოსათვის დამახასიათებელი გზით (ესმის ბგერა), არამედ სხვა ორგანოსათვის (მაგ. თვალისა ან ენისათვის) სპეციფიური შეგრძნებებით და წარმოდგენებით (მაგ. სედავს ბგერის ფერს ან ფორმას, გრძნობს მის გემოს).

რი მეტაფორის ერთ-ერთ საბეობად; ასეთია. მაგალითად ე. პოს Iulalium — ქალის სახელი, რომელიც მის ბევრით სურათს ქმნის. ასეთია: „წამწამები აქვს თავთუხის ყანისა“ /გ. ლეონიძე/. სადაც ეღერა — ფუმფულა და თბილი — თავთუხის ერთ-ერთი ნიშანია.

ყველა მოყვანილ ტროპში კავშირი მნიშვნელობებს შორის პოეტის სუბიექტური აღქმით — ნიშნის სუბიექტური არჩევანითაა ნაკარნახევი. ასეთ ტროპებს „იმპრესიონისტულს“ ვუწოდებთ:

ხანდახან პოეტი წინდაწინვე ღსნის თავის იმპრესიონისტულ ტროპს, მიგვიითებებს, რომელი ნიშნით აკავშირებს ორივე მნიშვნელობას: «По родной стране пройду стороной /Как проходит косой дождь/ /ხლებნიკოვი/. გავიელი როგორ? „გან-გან“ Il pleure dans doucement sur la ville /ეპიგრაფი/; ამას მოსდევს: Il pleure dans mon coeur /Comme il pleut, sur la ville! /ვერლენი/. როგორ აწვიმს ქალაქს? იქნებ ღვარად, ხმაურით, შფოთით, გულამოსკვნით? იქნებ ვერცხლისფრად, ლამაზად. იქნება ზზე პირს იბანს, და სხვ... პოეტი წინდაწინ გამოთიშავს ყველა შესაძლო კავშირს. ტოვებს მხოლოდ ერთს: „წყნარად“. ამით თავის მრავალმნიშვნელოვან იმპრესიონისტულ ტროპს წინდაწინვე ერთმნიშვნელოვნად აქცევს. „მხარზე მადგას უმძიმესი და უწმინდესი შენდამი რწმენის ეკლესია“ /ლ. სტურუა/; უმძიმესი და უწმინდესი — გვეუბნება პოეტი, და, არა, ვთქვათ: მყარი, უცვლელი, სიმშვიდის მომგვრელი, საოცარი... „ჩემ პეპლებად თოვლი ცვივა“ /გ. ლეონიძე/ — ფრენის სიჩუმით მთაგონა თოვლმა პეპელა და არა ვთქვათ შესახედაობით, ნელი ფრენით, ან ფერით ან სიმსუბუქით...

ზოგჯერ გაშიფრვა ხდება შემდეგ: Les souvenirs sont cort de chasse/ Dont meurt le bruit parmi le vent² /აპოლინერი/ — ე. ი. ნელ-ნელა მკრთალდება, ძალას კარგავს, ქრება — და არა პირიქით: მეძახის, მაფორიაქებს, განცდებს ამიშლის..., როგორც შეიძლებოდა წარმოგვედგინა. Давай ронять слова /как сад янтарь и цедру /როგორ? ავტ./ рассеянно и щедро /едва, едва, едва, / პასტერნაკი/; Le fenetre s'ouvre comme uue orange le beau fruit de la lumiere³ /აპოლინერი/ — ე. ი. ფანჯარა იღება და უშვებს ოთახში. შუქს და სილამაზეს. ასეთნაირად გახსნილი ტროპი აღარ ხდება ცალსახა, ასოციაციები უკვე აშლილია და შექმნილი შთაბეჭდილება აღარ ნელდება.

¹ წყნარად აწვიმს ქალაქს; ჩემი გული ტირის, /გულში ტირის/, როგორც აწვიმს ქალაქს /EO/.

² მოგონებები მონადირის ნაღარაა /საყვირია/, რომლის ხმა კედება ქარში /42/.

³ ფანჯარა იღება როგორც ფორთოხალი — სინათლის ლამაზი ხილი /42/.

იმპრესიონისტულმა ტროპმა მისი მრავალმნიშვნელოვნების წყალობით შეიძლება /რეალურისაგან განსხვავებით/ კარგ თარგმანშიც განიცალოს გახსნა-ინტერპრეტაცია ხატის სემანტიკური დაშლის გზით შემადგენელ შინაარსებად, რომლებიც ხატს საგანთან აერთებენ; მთარგმნელს შეუძლია არაცხადად ნაგულისხმევი ნიშნებიდან ზოგი სააქსარაოზე გამოიტანოს: /I/ ორიგინალი: After great pain a formal feeling comes¹ /I/ თარგმანი: ტკივილი ქრება ფორმალური, მშვიდი შეგრძნებით; /II/ ორიგინალი: The nerves sit ceremonious like tombs² /II/ თარგმანი: ნერვები დუმან მარმარილოს ცივი ძეგლივით; /III/ ორიგინალი: The quartz contentment like a stone³ /III/ თარგმანი: კვარცის სიმშვიდე ბუღობს შენში ქვასავით მძიმე /ემ. დიკინსონი/; „formal“ /ფორმალური/ გრძნობა /I/ ზუსტდება თარგმანში სიმშვიდის ნიშნის გამოტანით: „ქვასავით“ — სიმძიმის ნიშნისა /2/; ორიგინალის „ნერვები სხედან“ — ჭდომის, ანუ უმოქმედობის, სტატიკურ მდგომარეობაში ყოფნის ყველა ნიშნიდან გამოყოფილია დუმილი /„დუმან“/; საფლავის ძეგლის /tomb/ შინაარსებიდან — საზეიმობა, რომელიც მარმარილოვითაა მოხატული და სიცივე. ეს არის ახსნა-ინტერპრეტაცია — უფლებამოსილი, რომელიც აადვილებს რთული იმპრესიონისტული ტროპის გაგებას. მაგრამ ამას აქვს მეორე მხარეც — შეიძლება პეტნაკლებად „გაღარიბდეს“ პოეტის სახე ან ზოგჯერ სულაც შეეცვალოს შინაარსი. აქ: /2/ „საფლავის ძეგლის“ /tomb/ ყველაზე თვალში საცემი ნიშანია: საფლავი. უგრძნობლობა, სიცივე და ფორმალური საზეიმობაც /ceremonious/ — განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სწორედ ამ ნიშანთან მიმართებაში, რომელიც თავისთავად დიდი განვლილი უბედურების გამოვლენაა; ძეგლი ამ დიდი უბედურების ცივი და საზეიმო — ფორმალური შედეგია — „ნერვები სხედან სასაფლაოს უგრძნობ ძეგლებად“. ეს პირდაპირ ეხმაურება ლექსის პირველ სტრიქონ-სათაურში ნათქვამს: „დიდ ტკივილს მოსდევს ფორმალური გრძნობა“. თარგმან-ინტერპრეტაციაში ეს ნიუანსი დაიკარგა.

იმპრესიონისტული ტროპი პრაქტიკულად არ არსებობს რეალისტური ტრადიციის პოეზიაში, კლასიკურ ხანაში ბედობს მხოლოდ რომანტიზმში, სადაც პოეტის მიმართება სამყაროსთან პრინციპულად სუბიექტურია. იმპრესიონისტული მეტაფორა აქ ტროპული აზროვნების წამყვან ფორმალაა ქცეული. პოეტური აღქმის მკვეთრი სუბიექ-

¹ დიდ ტკივილს მოსდევს ფორმალური გრძნობა /ბწყარელი/, /74/.

² ნერვები სხედან სასაფლაოს ძეგლივით /ბწყარელი/ /74/.

³ კვარცის ქვის მსგავსი კმაყოფილება /ბწყარელი/ /74/.

ტურობით უნდა აიხსნას ალბათ იმპრესიონისტული ტროპის სიჭარბე XX საუკუნის პოეზიაშიც.

IV ტიპი. არის ისეთი ტროპებიც, სადაც კავშირი I და II მნიშვნელობას შორის სრულიად მოულოდნელია, სრულიად წინასწარგამოუცნობი, სუბიექტური, ამიტომ ძნელად ამოსაცნობი, რაც მთავარია, არსებითად ახალი: *Mein Blut ist länger als die Rosenröte!*. /რილკე/ აქ რამდენიმე დამოუკიდებელი ტროპია: *Blut* „სისხლი“ აღნიშნავს ავტორის არსს, მისი პიროვნების ძირეულს, არსებითს, შდრ. ტრადიციულად სისხლთან ძირეულის დაკავშირება — „ცისფერი სისხლი“, „მემამოხის სისხლი“, „სისხლში მაქვს“ და სხვ. ემოციურ კონოტაციებს ქმნის, ერთის მხრივ ისევ „სისხლი“. „გრძელი სისხლი“, წელადი. შედეგებული /თავისი ასოციაციებით: სიმუქით და სხვა.../ აჩენს დრამატიზმს, განწირულების ელფერიტ. მეორეს მხრივ, „ვარდი“, „ვარდის სიწითლე“ და არა „სიწითლე“ თავისთავად, აჩენს ლირიზმს, ესთეტიურ მომენტს და თან უქმნის ნათქვამს ისეთ ბუნებრივ და ხელუქმნელ ფონს, როგორიც ვარდია.

ჩვენ ამ შემთხვევაში გვაინტერესებს მეორე ტროპი: „ჩემი არსი უფრო გრძელია, ვიდრე სიწითლე“. იგულისხმება: ისეთ აბსტრაქტულ და უცვლელ კატეგორიაზე, როგორიც სიწითლეა, უფრო მარადიულია, უფრო ფუნდამენტური არსებობა აქვს. /უშუალო საფუძველს სისხლის და სიწითლის შედარებისათვის ქმნის სისხლის ფერი/. საინტერესოა ამ ტროპში მანამდე წარმოუდგენელი ფაქტი. რომ თურმე პიროვნებისეული არსიც და სიწითლაც შეიძლება დახასიათდეს „სიგრძის“ თვალსაზრისით /შეიძლება მიუყენო მარადიულობის, არსებობის ფუნდამენტურობის კატეგორია/, რომ პიროვნებები განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ძირეულის ფუნდამენტურობით, მონაგარის სიღრმით; რომ ზოგიერთი პიროვნების მარადიულობა „სიწითლის“ მარადიულობას აღწევს: *Мой стол не так широк, чтоб грудью всею/ Налечь на борт и локоть завести/ За край тоски .../პასტერნაკი/*. აქ არაერთი ტროპია. მთლიანობაში იგულისხმება; ჩემი პოეზია/ *стол* — შემაერთებელი ნიშანი: წერა /არ არის იმდენად ყოვლისშემძლე, რომ მთელი ჩემი სულიერი ძალები შეკრიბოს /*Грудью всею налечь/* — მკერდი გულის და სულის სამყოფელია/, ჩემს /ტკივილს გარედან შემახედოს და ამით დამიამოს: — *Локоть завести за край тоски...* ჩვენ სწორედ ეს ტროპი გვაინტერესებს, რომელშიც პასტერნაკის ფილოსოფიაა გამოთქმული; ტკივილი უნდა გააცნობიერო, გააანალიზო, შორიდან ობიექტური თვლით შეხედო; რომ დაცხრეს, დაგიაძღეს. მნიშვნელობებს შორის კავშირი, რომლითაც ეს აზრია გამოთქმული, პასტერნაკის აღმოჩენაა, სხვა ყველასა-

... : ჩემი სისხლი ვარდის სიწითლეზე უფრო გრძელია /49/.

თვის ახალი. ეს ტროპიც წინასწარ გამოუცნობია და ძნელად გასაგებია. Ах, когда б вы знали, как тоскуется. /когда вас раз сто в течение дня/ на ходу на сходствах ловит улица (პასტერნაკი). აქაც გრძნობის ძალის გარდა პასტერნაკის მსოფლმხედველობა იხატება: არა მე ვიპყერ ქუჩაში..., არამედ ქუჩა მიპყერს მე; დაკარგული მაქვს თავისუფლება, რაც ჩემი /ადამიანის/ ფუნქციაა, არა მაქვს თავისუფლება — არა მაქვს გზა, ხაფანგში ვემწყვდევი, ვიღუპები /ლექსს ჰქვია კიდევ „Западная“/;

ამავე ტიპის მეტაფორის ნიმუშია დ. ტომასის — A grief ago „ერთი მწუხარების (დარდის) წინ“. იგულისხმება: მანამდე, სანამ ის დარდი /მწუხარება/ შემძრავდა, შინაგანად გამომცვლიდა... აქ მეტაფორულობა არის სემანტიკურ-ლექსიკური შეთანხმების სიახლეში ტრადიციულთან შედარებით; ago /წინ/ იხმარება დროის კატეგორიებთან; ერთი დღის წინ, ერთი თვის, წლის, საუკუნის, წამის, ეპოქის... წინ, ამიტომ გრამატიკოსებს და ენათმეცნიერებს, მათ შორის ნ. ხომსკის. მოჰყავს დ. ტომასის ლექსის ეს სათაური ე. წ. ნახევრადმარკირებული, ანუ გრამატიკულად სწორი და სემანტიკურად უაზრო სტრუქტურის ნიმუშად. სინამდვილეში სწორედ ამ ახალი სემანტიკური მიმართების დამყარებაშია პოეტის მხატვრული აღმოჩენა: დროის ზომვა არა დროის კატეგორიით, არამედ სულიერი კატეგორიით — განცდით, ამ ახალი მხატვრული სტრუქტურით პოეტი თავის პირად და მასთან ერთად მთელი ახალი ეპოქის მსოფლადქმას გამოხატავს, რაც მისი მეტაფორის შემეცნებით ღირებულებას ქმნის; გვამცნობს განზოგადებულ კეშმარტებას, რომ მისი თვალსაზრისით ადამიანის შინაგანი სამყაროს მოვლენა — განცდა — არის ადამიანისათვის საამყაროს ბრუნვის ამოსავალი და განმსაზღვრელი, თავის დროიან სივრციან ფიზიკურფაქტიანად. ამას ექმაურება დ. ტომასისავე მეორე, აგრეთვე მისი მსოფლგაგების გამოხატველი მეტაფორა: Man be my metaphor — კაცი /ადამიანი/ იყოს ჩემი მეტაფორა; იგულისხმება: ადამიანი ჩემთვის სამყაროს შუაგულია, სამყაროს მშვენიება, მისი ყველა მოვლენის საზომი და დანახვის გზა; ადამიანთან მიმართებაში აღვიქვამ სამყაროს, ვგრძნობ, ვხსნი... ადამიანია ჩემთვის რაც არის... სამყარო ჩემთვის ადამიანის გარშემო ტრიალებს. /შემეერთებული ნიშნებია: მეტაფორის ფუნქციები, რომლებიც პოეტმა კარგად იცის — კრიტიკოსზე და მკითხველზე უკეთესად/.

ამერიკელი პოეტი ქამინგსი /იხ. ზემოთ/ დ. ტომასის მხატვრული აღმოჩენის კვალდაკვალ /a grief ago/ ქმნის ვითომ ტროპებს: „2 wives ago; 250 000 cigarettes ago — „ორი ცოლის წინ“. „250 000 სიგარეტის წინ“ — სადაც შენარჩუნებულია დ. ტომასის მეტაფორის გარეგნული ფორმა, მაგრამ შეცვლილია მნიშვნელობებს შორის კავ-

შირის ხასიათი და ამიტომ დაკარგულია მისი ზემოაღწერილი მსოფ-
ლმხედველობრივი შინაარსი.

ტროპებს, რომლებშიც კავშირი I და II მნიშვნელობებს შორის
წინასწარგამოუცნობია, პოეტის „აღმოჩენილია“, ორიგინალური
მსოფლმხედველობის გამომხატველია, ჩვენ პირობითად „ექსპრე-
სიული“, ანუ მსოფლმხედველობითს“ ვუწოდებთ.

არსებითად ასეთივეა ჩვენი აზრით გალაკტიონის — „გახსოვს,
ტოტი ქარისა აქანებდა მთვარესა“... — იგულისხმება „გახსოვს, ქარი
აქანებდა ტოტს მთვარიან ღამეში“; ჩვეულებრივ ითვლება, რომ ეს
არის პოეტური „თავისუფლების“, „თავებობის“ გამოვლენა, პოე-
ტის „კაპრიზი“ უშუალო მხატვრული დატვირთვის არმქონე, რომლის
ნებას აძლევს თავს პოეტი. იმის საჩვენებლად, რომ ეს ასე არ არის,
საკმარისია გალაკტიონის ბჭკარი მის ორ ტრანსფორმაციას შევუდარო-
თ: I — ნაწილობრივი: „გახსოვს, ტოტი აქანებდა მთვარეს“, და
2 — სრული: „გახსოვს, ქარი აქანებდა ტოტს მთვარის ფონზე“. ეს
მეორე ესთეტიურად ღარიბია და მასში სრულიად არ ჩანს პოეტის
ინდივიდუალობა. პირველი ხელოვნურად ქდერს. სუბიექტად გამო-
დის ტოტი, და არა ქარი, რაც ძნელად დასაჯერებელია /ჩვენ არ
გვჭერა/, და ეს იწვევს ხელოვნურობის განცდას.

ჩვენი დაკვირვებით გალაკტიონის სახის ეფექტი დამყარებულია
იმზე, რომ გარდა უშუალო სურათისა /მთვარიანი ღამე, ტოტი და
ქარი/, აქ კიდევ ნათქვამია, რომ პოეტის შთაბეჭდილება, თითქოს
ტოტი აქანებდა მთვარეს და ამის მიზეზი იყო ქარი, ნამდვილია, უფ-
რო ნამდვილი და მნიშვნელოვანი, ვიდრე მტკიცება /ცოდნა/ იმი-
სა, რომ ტოტმა არ შეიძლება გააქანოს მთვარე. ეს არის გალაკტიონის
ემოციურ პლანში მოცემული ფილოსოფია — იმპრესიონისტული
/ადამიანოცენტრული/ მსოფლადქმა;

Ты в ветре, веткой пробуюшем/ Не время ль птицам петь/
Намокшая воробушкой /сиреневая ветвь; ...грохочущая слякоть
весною черною горит... /პასტერნაკი/ — ესეც სამყაროს იმპრესიონ-
ისტული „გრამატიკის“ პოეტისეული პროექციაა — სინამდვილის
პოეტისეული ხატი, რომელიც თავისი ამ თვისებით გამოხატავს მის
მსოფლმხედველობას. კიდევ პასტერნაკი: Я пробудился, был как
осень темен/ Рассвет и ветер удаляясь нас/ Как за возом бегу-
щий дождь соломин/ Грядущих по небу безрез. აქ რამდენიმე
ერთმანეთში გადახლართული ტროპია, რომლებიც პასტერნაკის ფი-
ლოსოფიის სულ ცოტა ორ მომენტს გამოხატავენ: 1. ისევ მის იმ-
პრესიონისტულ მიმართებას სამყაროს მოვლენებთან და 2. კონკრე-
ტულს: რომ როცა გამოიღვიძებ, გამოფხიზლდები ოცნებისაგან, სი-
ყვარულისაგან... ცხოვრებაში გრჩება იგივე, რაც რჩება ამ ქარის
მერე, რაც არ ვარგა, ისევე, როგორც არ ვარგა ჩამოყრილი ჩალა —

დოჟდს სოლომინ. ჩალა რომ იყრება, ფუქლება — ისვრება, უფერულდება, ნაცრისფერდება, გზაზე ცვივა, ქარს მიაქვს, არაფრის მაქნისია — აღარც ლამაზია. ასე ხდება ადამიანის ცხოვრებაშიც — რაც დარჩა სიყვარულს დროის სვლის, ცხოვრების შერე, არ ვარგა, აღარაფრად ღირს ეს ხსნის წინა ბწყარების „გრამატიკულ“ ტროპსაც; ...время шло, и старилось и гложло. საგულისხმოა ეპოქალურ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით ამ „ჩალის“ ტროპის შედარება პუშკინის თითქმის იმავე ცხოვრებისეული ფილოსოფიის გამომხატველ რეალისტურ ტროპთან/ Печален страсти мертвый след/ Так буря осени холодной/ В белото обращают луг/ и обнажают все вокруг...

• • •

ჩვენი თვალსაზრისით სწორედ ასეთ, ახალი თვალთახედვის შემცველ ტროპებს აქვთ გადაწყვეტი ღირებულება ხელოვნებისათვის საერთოდ, და პოეზიისათვის განსაკუთრებით. სწორედ მათში ვლინდება პოეზიის არსებითი თვისება — რომ კარგი პოეზია არის მსოფლმხედველობა, დამოკიდებულება, რომ პოეზიის ნიჭი ჯერ ცხოვრების აღქმის ნიჭია და მერე წერის. — ნიჭიერ პოეტსაც კი, რომელსაც არა აქვს პიროვნული მსოფლმხედველობა, არ მოეძებნება არც ერთი ექსპრესიული ტროპი. პოეტური ხატის ყველა სახეს და ტროპის ყველა ტიპს შორის სწორედ ექსპრესიული ტროპია დამოკიდებულების გამოხატვის ყველაზე კონდენსირებული და ესთეტიურად ყველაზე ღირებული საშუალება, პოეზიის — და იქნებ, საერთოდ ხელოვნების „ფუნქციონალური მიკროასლი“, ყველაზე სრულყოფილი მხატვრული ფორმა, რომელაც ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს ფუნქციებს ითავსებს და ახორციელებს.

რომელს და როგორ? ამის გასარკვევად მივმართოთ შედარებას: „ცა აღუბლით სავსეა, კმარა“ /გალაკტიონი/, „ეს თოვლია, თუ მიმინომ დააფეთა მტრედები“ /გ. ლეონიძე/; Wo du gehst wird Herbst und Abend* /გ. თრაქლი/, — ასოციაციურად მდიდარი, ემოციური კონოტაციებით დატვირთული ეს იმპრესიონისტული ტროპები ხატავენ სურათებს, ქმნიან განწყობილებას, გამოხატავენ და იწვევენ განცდას, იწვევენ ესთეტიურ სიამოვნებას. მაგრამ შევადაროთ ექსპრესიულ მეტაფორებს: „ღუმილი გახდა ვიწრო გალია, დაუძინარი და უჩინარი“ /გალაკტიონი/.... «Снег идет, снег идет, потому что жизнь не ждет“ /მეტაფორულობა აქ потому-შია/; снег идет и все в смятеньи/ Убеленный пешеход/ удивленные растения/ пере-

* სადაც შენ გაივლი, დგება საღამო და შემოდგომა /10/.

კრესტკა поворот /პასტერნაკი/. გალაკტიონის მეტაფორა ზემოაღწერილი ეფექტის გარდა სხვა ეფექტსაც ქმნის: იგულისხმება: სულიერ მარტოობას განვიციდი, ხმას ვერ ვიღებ, თავს ვერ ვამჟღავნებ, თავისუფლება დაკარგული მაქვს, ვისრჩობი, ვისუთები..., მაგრამ ამის განცდა გაცილებით ნაკლებშიშვნელოვანია ჩვენთვის, ვიდრე ის, რომ თურმე პოეტისთვის დუმილი, როცა ხმას ვერ იღებ. გტანჯავს იმითი, რომ გართმევს პიროვნულ თავისუფლებას, გისპობს პიროვნული ფუნქციონირების, შენი პიროვნების განხორციელების შესაძლებლობას — როგორც გალია) და რომ ეს თურმე ცხოვრების კანონია. დუმილის და გალიის საერთო ნიშანი აქ თავისუფლებას დაკარგვაა. დუმილის და გალიის მიმართ ამ საერთო საზომის მიყენება გალაკტიონის აღმოჩენაა. ამ მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის დამყარებაში და მის საერთო-საკაცობრიო კანონზომიერებამდე განზოგადებაში ამ მეტაფორის შემეცნებითი ღირებულება. ამასვე შეიცავს პასტერნაკის მოტანილი მეტაფორები: მოდის თოვლი და ხელს ვერ შეაგლებ, ვერ შეაჩერებ, ვერ შეუცვლი გეზს, ჩამოვა და ველარ წაიღებ ვერსად — ცხოვრების კანონებიც ასეთია, როგორც თოვლის ვარდნა — ხელშეუვლები, შეუქცევადი. ბუნებაში იგივე კანონებია — ახალს ვერაფერს აღმოაჩენ ისეთს, რაც ბუნებას არ სჩვევია; იმიტომ მოდის თოვლი /როგორც ცხოვრების ნაწილი/, რომ ცხოვრებაა ასეთი. რა განწყობილებას იწვევს პასტერნაკში, საერთოდ კაცში, ადამიანში, ცხოვრების ასეთი სელა? მოდის ცხოვრება და გაბნევს, იმიტომ კი არა, რომ შენ ხარ გლახაკი, იმიტომ, რომ ცხოვრებაა ასეთი.

ამ აღმოჩენაშია მეტაფორის შემეცნებითი ღირებულება და ალბათ საერთოდ ხელოვნების ღირებულება: გარდა იმისა, რომ /1/ გიცნობიერებს, გიხსნის, განგიმარტავს ისეთ რამეებს, რაც შენთვის ინტუიტურად თუ იყო ცნობილი, გრძნობით, ბუნდოვნად /გაგების ეფექტი/, /2/ იმას, რაც განცილილი გქონდა როგორც პირადი, აქცევს ზოგადად, გეუბნება: შენი გრძნობა და ბედნიერება კაპრიზი არ არის, პირადი და შემთხვევითი — მნიშვნელოვანია, ღირებული, სამყაროში არსებობის უფლება აქვს /სიხარულის განცდაც მკითხველში ალბათ აქედან მოდის/. მძიმე გახცდას უკარგავს ტანჯვის ელემენტს, რომელიც დიდწილად დამცირების ან თვითგმობის შედეგია — გიხსნის არასრულფასოვნების კომპლექსს. მკითხველის პირადს ზოგადსამყაროებრივად აქცევს, ზოგადსაკაცობრიო კულტურის ფაქტად ხდის. ამის საუკეთესო ნიმუშია კაფკას „პროცესი“ და ბროიგელის „ბავშვების თამაშობები“. ორივე ერთი დიდი მეტაფორით გვეუბნება: შენი ბრალი კი არ არის შენი წამება, ცხოვრების კანონია ასეთიო.

ტროპი /და ხელოვნების ყველა სრულფასოვანი ნაწარმოები/ აკეთებს ამას მარტივად, ბუნებრივად, უშუალოდ გრძნობადად აღქმადი გზით. სწორედ ეს შერწყმულობა /მარტივი ბუნებრიობა და სისადავე, რომლითაც ხდება ურთულესი გრძნობების, განცდების, სიტუაციების. მიმართებების, ახსნა/ არის ალბათ ის, რაც მთლიანად თუ არა, დიდწილად მაინც ბადებს ტროპის /და საერთოდ, ხელოვნების ნაწარმოების/ ესთეტიურ განცდას. სხვა სიტყვით ეს შეიძლება ასე გამოითქვას: ტროპის, და, საერთოდ, ხელოვნების ესთეტიური ზემოქმედების ძალა, ესთეტიური ტიპობის, ის განზოგადებული, გამაკეთილშობილებელი განცდა, რომელსაც ხელოვნების ქმნილება გვიჩენს, როგორც ჩანს, ძირითადად ორი სინკრეტულად მოქმედი მომენტიდან მომდინარეობს. ესენია: შემეცნებითი ღირებულება, როგორც ხელოვნების ფაქტორი /იხ. ზემოთ/ და წმინდა ხატოვანების ფაქტორი, რომელიც ასოციაციურობიდან და სინესთეტიურობიდან მომდინარე ემოციური კონოტაციების მოქმედების ფსიქოლოგიურ მექანიზმს ემყარება /აგრეთვე იხ. ზემოთ/.

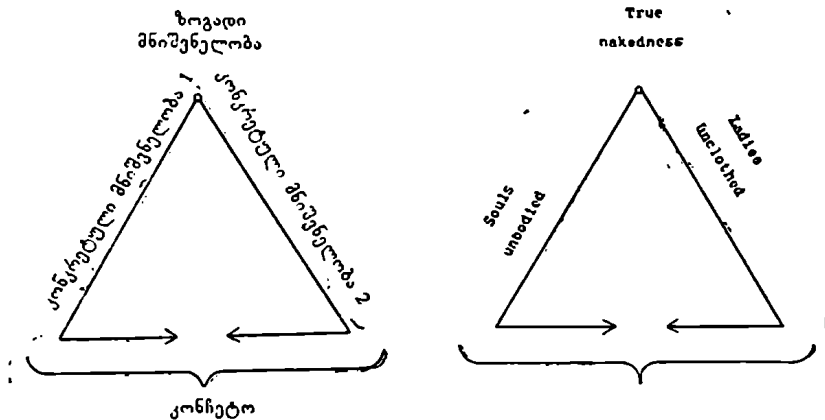
სწორედ ეს გვექონდა მხედველობაში, როცა ზემოთ ვთქვით, რომ ექსპრესიული ტროპი, რომელიც ხატოვანების ყველა ფორმას შორის ყველაზე მეტი შემეცნებითი და ამაზე დაყრდნობით ესთეტიური ღირებულების შემცველი ფორმაა, არის პოეტური პალიტრის ყველაზე ღირებული ფერი, პოეზიის /და საერთოდ ხელოვნების/ ფუნქციონალური მიკროასლი. ასეთ ტროპს აქვს გარდასახვის, ქმნადობის დიდი უნარი, — დახატოს არა მარტო უბრალოდ სინამდვილე, არამედ პოეტის მიერ მისებურად განცდილი სინამდვილე /Dichtererfahrene Wirklichkeit/; ასეთ ტროპს შეუძლია იყოს არა მარტო „სარკე“, თუნდაც რთული, ნაირფერი, მრავალწახნაგოვანი სამყაროსი, არამედ დემიურგი /შემოქმედი/, რომელიც ქმნის მას თავისი სუბიექტური თვალთახედვით.

* * *

სწორედ ამ შემომქმედი, გარდამსახველი უნარის გამოა ალბათ, რომ ექსპრესიული ტროპი ჩნდება პოეზიაში და განსაზღვრავს მის სახეს იმ ეპოქებში, რომელთა ანტიმიმეტური ესთეტიური credo შეიძლება ზოგადად დახასიათდეს რილკეს მრავალთა შორის ერთ-ერთი ექსპრესიული მეტაფორით: *der plastische Tag. Ich fühle, ich kann ich fasse den plastischen Tag!* — „პლასტიკური დღე“ — იგულისხმება: სამყარო, რომელიც მე /პოეტს/ მაცრავს, ძერწვადია; შემე-

¹ ...ეგრძნობ, რომ შემეძლია, და მოვიხელთებ /ამავე დროს: აღვიქვამ/ პლასტიკურ დღეს /49/.

ძლია ეძერწო ჩემი თვალთახედვის და ნების მიხედვით. მე /პოეტი/ ვქმნი მის სახეს, და არა ის მკარნახობს, როგორ დავხატო/ საერთო ნიშანია: ძერწვადი, ისეთი, რომელსაც შეგიძლია მისცე ნებისმიერი მოყვანილობა. ასეთ ესთეტიკას გარდამსახველი პოტენციის ტროპი სჭირდება და ბუნებრივია, რომ ტროპის ექსპრესიული ტიპი მოქმედებს ყველაზე მეტად სწორედ მე-20 საუკუნის პოეზიაში და ნაწილობრივ ბაროკოს ლექსში, სადაც სუბიექტი /პოეტი/ თვითონ ქმნის სამყაროს თავისებურ ხატს (თუმცა ეს ფაქტი ამ ორ ეპოქაში განსხვავებულ თეორიულ — ემოციურ საფუძველზეა აღმოცენებული).
 ორივეგან /ბაროკოს ესთეტიკაში ამას თეორიულადაც აღიარებენ/ მეტაფორა — ჩვენი დაკვირვებით კი სწორედ ექსპრესიული მეტაფორა — არის პოეტურ ფორმათა იერარქიის უმაღლესი საფეხური, რომელიც ესთეტიკის ძირითად პრინციპებს ახორციელებს;



ბაროკოს ესთეტიკის ძირითადი პრინციპი არის, როგორც ცნობილია, „სწრაფი გონების ხელოვნების“, ანუ მახვილი გონების საშუალებით /ესპანური agudezza, იტალიური acutezza, ინგლისური wit/ კაცთათვის ქაოსური, დაუდევარი, ირაციონალური სამყაროს შემაკავშირებელ მოვლენათა შორის ძაფების გაბმა — ჩანაფიქრის /concept/ შექმნა. აქედან ე. წ. კონჩეტოს /იტ. conceito, ინგლ. conceit/ პოეტური ფორმა, რომელიც დაპირისპირებულთა ერთ მთლიანობად გაერთიანებაში მდგომარეობს. ტროპებიდან ამ ფუნქციის ტვირთვა მხოლოდ ექსპრესიულ მეტაფორას ძალუძს, ოღონდ კონჩეტოში ეს პროცესი ზედაპირზეა გამოტანილი და აშკარად ჩანს, მეტაფორაში კი სიღრმისეულ (ნაგულისხმევ) პლანში იმალება.

ბაროკოს მეტაფორის აგებულებას აქვს ერთი ტენდენცია, რომელიც განასხვავებს მას სხვა ეპოქების მეტაფორისგან /ნაწილობრივ ანტიკურის გამოკლებით/ მასთან არსებითი იგივეობის მიუხედავად: მეტაფორა ჩართულია ფიგურაში, რომელსაც ორივე პლანში — პირდაპირშიც და გადტანითშიც — აქვს, როგორც წესი, სამწვერა პირამიდისებური აღნაგობა. პირამიდის წვერში თავსდება ასე ვთქვათ ზოგადი ცნება — მთელი ფიგურის ძირითადი მეტაფორა, რომელიც მო-

იცავს თავის თავში დანარჩენ ორს, — თავისივე სხვადასხვა, როგორც წესი პოლარულ, კონკრეტულ გამოვლენას: ეს /ბოლო ორის მიმართება/ არის კონჩეტო /იხ. ნახ. 1/ კონჩეტოს მთელ პირამიდულ სტრუქტურაში აკისრია ცენტრალურა მეტაფორის გახსნა-გაშიფრვის ფუნქცია და მისი ორივე შემადგენელი ამ სამწვერა მიმართების წყალობით, აგრეთვე მეტაფორულად გაიგება, როგორც ზედა მეტაფორის ანკერად გადატანითი მნიშვნელობის კონკრეტული დაზუსტება. მთელი სტრუქტურა ოპლანოვანია და ეს პლანები ერთი მეორის მიმართებებს იმეორებენ, პირველ პლანში სამწვერა მიმართების წყალობით საბოლოო აზრი გამოდის საფეხურბრივი. კავშირი თვით პლანებს შორის /პირდაპირ და გადატანით მნიშვნელობებს შორის/, ანუ თვით მეტაფორულობის მექანიზმი აქ ისეთივეა, როგორც ყველა სხვა მეტაფორაში; ცენტრალურ მეტაფორაში, როგორც წესი, ეს კავშირი ახალა, ავტორის აღმოჩენილი, მისი მსოფლმხედველობის გამომსახველი, როგორც ნებისმიერ სხვა ექსპრესიულ ტროპში: True nakedness, all joys are due to thee /The souls unbodied as ladies unclotthed should be: /ჯონ დონი/. კეშმარიტი სიშიშველ — ცენტრალური მეტაფორაა, უსხეულო სულები და უტანსაცემო ქალები — სიშიშველის ორი კონკრეტული გამოვლინება, რომლებსაც აერთიანებს „უ“ — და რომელთა მკვეთრი დაპირისპირება კონჩეტოს ქმნის /იხ. ნახ. 2/. ეს ექსპრესიული ტროპი-კონჩეტო ჯონ დონის ბაროკული მსოფლალქმის უმნიშვნელოვანეს ორ მომენტს გამოხატავს;

მთლიანობაში იგულისხმება: ყველაზე მაღალი და ნეტარი ფორმა ადამიანის არსებობისა არის არსებობა მისი არსობრივი კეშმარიტი სახით, კეშმარიტი ფუნქციით, ანუ სულის არსებობა (ცხადია, არსებობა იქ, რომელიც ბაროკოს თვალთახედვით ერთადერთი კეშმარიტია); 2. ამის ნიშანი, რომელიც გვეძლევა ჩვენ, ამ ქვეყნის მდგომრთ არის ის, რომ ქალი, როგორც ამქვეყნიისეული ფიზიკური არსება, ტანსაცმლით თავის ამქვეყნიურ ფუნქციონალურ არსს — თავის ფიზიკურ მშვენიებას ჩრდილავს. „სიშიშველ“ გაიგება, როგორც არსი /არსებობა/. საერაო ნიშანი, რომელიც კონჩეტოს ორივე წევრზედაც ვრცელდება, არის: ზედმეტი არა-არსებოთი ატრობუტებისაგან თავისუფალი; უსხეულო სული და უტანსაცემო ქალი ამ არსის /არსობრიობის/ ორი კონკრეტული გამოვლინებაა, ჩვეულებრივი თვალსათვის პოლარულად დაპირისპირებული, თითქმის ცინიზმის დონემდე. ესეც დონის პოეტის ერთ-ერთი ტიპური შტრიხია და, როგორც წესა, აკვირვებს მკითხველებსაც და კრიტიკოსებსაც. ჩვენი ფიქრით, მაღალი ქრისტიანულ-კათოლიკური ღირებულების ამგვარი დაზუსტება-დაპირისპირება ნატურალისტური, სწორად სექსუალური წარმოდგენებით, გამოხატავს ჯონ დონის ეპოქალური მსოფლალქმის მეორე — არანაკლებ მნიშვნელოვან შტრიხს; მთელი სააქაო სამყარო ყველა მისი ცალკეული ელემენტით ბაროკოს მოაზროვნისათვის თავისთავად მეტაფორაა (დღესი მთერ შექმნილი და გაუმიფრავი, რომელსაც ზოგჯერ პოეტი „შიფრავს), არის „ნიშანი“ იმ, კეშმარიტი სამყაროსი და მისი ცალკეული ელემენტებისა. ჯონ დონისავე სიტყვით რომ ვთქვათ /ლაპარაკია თმის ხეულზე ილიაში/, არის „...the mistery, the sign/ ...my outward soul/ viceroy to that which then to heaven being gone...“. ამგვარ ინტერპრეტაციას ადასტურება ჩვენთვის აღმოსავლური სუფოზმის და ბიბლიური „ქებათა ქების“ არსებობის ფაქტიც. ამავე კონტექსტში საინტერესოა აგრეთვე წარწერა სენ დენის ეკლესიაზე: ფასადზე, რომელიც

1 კეშმარიტო სიშიშველო, ყოველი სიხარული შენგან მოქან, სულები უნდა იყვნენ უსხეულონი, როგორც ქალები — უტანსაცემლონი /58/;

1 საიდუმლო /მისტიური ნიშანი/, ...ჩემი გარეგანი სული... ნაცვალი იმ სულსა, რომელიც მერე ზეცაში წასული... /58/.

შესრულებულია XVII საუკუნის დასაწყისში სწავლული აბატის — სუგერის განკარგულებით: „გრძნობადი სილამაზით სული ზეიწევს კეშმარიტ მშვენებამდე და მიწიდან ამალდება ზეცაში“.

ბუნებრივია, რომ ექსპრესიული ტროპი უცხოა ნებისმიერი ხანის მიმეტური ხელოვნებისათვის — არ გვხვდება არც ანტიკური პოეტის ლექსში, არც კლასიკური ხანის ევროპულ მიმესისში, არც აღმოსავლურ ლირიკაში, არ გვხვდება პრაქტიკულად არც რომანტიზმის და სიმბოლიზმის პოეზიაში, ალბათ მათი საქმბარი კეშმარიტების და იდეალური სამყაროს ტრანსცენდენტურობის და პრინციპული ბუნდოვანების გამო. მე-20 საუკუნის არამიმეტური ტრადიციის პოეზიაში, როგორც ზემოთ ვთქვით, ექსპრესიული ტროპი არის წამყვანი, პოეზიის ხასიათის განმსაზღვრელი ფორმა.

• • •

ესთეტიურად ყველაზე ძლიერია ექსპრესიული ტროპი თავისი კიდევ ერთი თვისებით: ტროპის საშუალებით იზრდება და ღრმავდება პოეზიის სფერო, ლექსი ხდება არალინეალური, მრავალშრევადი, მრავალნაირი ინფორმაციის მომწოდებელი, მოქმედებს ერთდროულად დროსა და სივრცეში (ლესინგის ტერმინოლოგიით), პარადიგმატიკასა და სინტაგმატიკაში (დღევანდელი ლინგვისტიკის სიტყვით). გრამატიკულ ტროპს სემანტიკურად ერთპლანოვანს (იხ. ზემოთ) — ეს ფუნქცია არ აკისრია; რეალური ტროპის პოტენცია ამ მხრივ არც თუ თვალში საცემია, რადგან გამოსახულების „სიღრმეს“ კმნის ძირითადად ასოციაციური სიმდიდრე, რომელიც მას ნაკლებად მოსდგამს. იმპრესიონისტულ და ექსპრესიულ ტროპს ასოციაციური სიმდიდრე თითქოს ერთი ზომით ახასიათებს. ამიტომ „სიღრმის“ შექმნის უნარი თითქოსდა, ერთნაირი უნდა ჰქონდეს, მაგრამ ექსპრესიულ ტროპში ასოციაციურ სიმდიდრეს ემატება კიდევ ინფორმაციის სინთეტიკობა — გამოსახულებას ერწყმის ის, რაც ტროპის შემეცნებით ღირებულებას შეადგენს /იხ. ზემოთ/. ექსპრესიული მეტაფორა კიდევაც ხატავს, კიდევაც ახასიათებს, კიდევაც კავშირებს აბამს, კიდევაც ანზოგადებს.

გავსინჯოთ ამ მხრივ სხვადასხვა ტიპის ტროპების ნიმუშები:

I — რეალური

II — იმპრესიონისტული

...под голубыми небесами /великолепными коврами, /блестя на солнце, снег лежит,

„ეს თოვლია თუ მიმიწომ /დააფეთა მტრედები, / ვარსკვლავთა ოთახებში ჩათვლემილებს ეძინათ, ეხურათ ჰავერდები“.

/პუშკინი/

/გ. ლეონიძე/

Когда волнуется желтеющая
нива/ И свежий лес шумит при
звуках востерка/ И прячется в
саду малиновая слива/ Под
осенью сладостной зеленого
листка/.....

Тогда смиряется души моей
тревога /Тогда расходятся мо-
рщины на челе/ И счастье я
могу постигнуть на земле/ и в
небесах я вижу Бога.

/ლერმონტოვი/

Снег все гуще и с колен/ В ма-
газин/ С восклицаньем/ Ско-
лько лет/ Сколько зим/ Ско-
лько раз он рыт и бнт. /Сколь-
ко им/ Сыпан зимами с копыт
/Кокани/... Мокрой соль с об-
лаков и с удил/ Боль, как пя-
тна с башлыков выводил.

/პასტერნაკი/

I. /რეალური/ — გამოსახულება სწორბაზოვანია, ერთფენოვანი, შეიცავს ბუნების ხატოვან სურათს /ლერმონტოვის ეს აღწერა აჩენს განწყობილებას და მოკყევა /ცალკე/ პოეტის /მარტო პოე-ტის/ განცდის აღწერა. II /იმპრესიონისტული/. გამოსახულება შრე-ვადია, საგნები და სურათები, ფერები და მოძრაობა, განწყობილება და განცდა ერთდროული, ერთმანეთში ჩახლართული: თოვლი და მტრედები. მათი ფერით და ფრენით /ალბათ დიდი ფიფქები, იშვი-ათი, ალბათ ქარში ტრიალებენ და გვანან მტრედებს, თეთრები არიან და ალბათ მათსავით გან-გან ფრენენ, უცებ მიწაზე არ ეშვებიან/, მიმინო, ცხენი, მონადირე/ ალბათ სადავეს უჭერს და მალლა ცას უყურებს/, ცა, აქვე, ღამის ცა — სიღრმე და სიშავე, ვარსკვლავები /ალბათ ახლოს, მსხვილი პლანით/, ოქრო, ოთახები, ჰავერდები /ალ-ბათ ვერცხლისფერი ან ჩენებ შავი/ ... III ექსპრესიული/ აქ არის ყვე-ლაფერი: სურათი, განცდა, განწყობილება, და... ფილოსოფია — ყვე-ლაფერი ერთდროულად. პოეტის მთელი ცხოვრების ფილოსოფია: ცხოვრება არის ტკივილი და სიხარული — ხან ეს და ხან ის, ტკი-ვილი ადამიანის და თოვლის /თოვლი არის „РЫТ И БНТ“, ისევე, რო-გორც პასტერნაკი, კაცი, ადამიანი საერთოდ.../.

* * *

V ტიპი: 1. The narrow wind; Synagogue of the ear corn¹
/დ. ტომასი/; 2. The sly dumb air²; /ედით სითუელი/; 3. What
words can strangle this deaf moonlight³ /პართ ქრეინი/, 4. Der
Tisch aus Stundenholz⁴ /პაულ ცელანი/, 5. One bough of

¹ ეიწრო ქარი; ტაროს ნარცვლების სინაგოგა /18/.

² გაიძვერა მუნჯი პერი /70/.

³ რომელ სიტყვებს შეუძლიათ დაახრინ ეს ყრუ /დაყრუებული/ მთვარის
შუქი /37/.

⁴ მაგიდა, გაკეთებული საათების ხისგან /82/.

bone across the rooting air⁵ /დ. ტომასი/, 7. The gushers of the sky spout to the rod⁶ /დ. ტომასი/.

ეს არათუ წინასწარ გამოუცნობი და გასაგებად რთული, არამედ პრაქტიკულად საერთოდ ამოუხსნელი ხატებია, რომლებიც მკითხველს მხოლოდ ერთი მნიშვნელობით წარმოუდგება. ჩვეულებრივი ერთმნიშვნელოვანი ხატებისაგან ესენი განსხვავდებიან /მკითხველის პოზიციიდან/ იმიტომ, რომ მათ აშკარად აქვთ კიდევ რაღაცა კონკრეტული მნიშვნელობა — ნაგულისხმევი — თუმცა გაურკვეველია, რომელი. ეს კი პოეტის პოზიციაზე მიუთითებს, რომელსაც, როგორც ჩანს, ეს ხატები ტროპებად ჩაუფიქრებია, განსხვავებით ერთპლანოვანი სურათებისგან (რეალური სურათი, სურათი-ხილვა — იხ. ზემოთ). პოეტის ჩანათქირი ამ ტროპებს ვერ მიაქვთ მკითხველამდე იმიტომ, რომ კავშირი /საერთო ნიშანი/ პირდაპირ და გადატანით მნიშვნელობებს შორის იმ ზომამდე სუბიექტურია, იმ ზომამდე სუბიექტური ასოციაციებით ნაკარნახევი, რომ თვით პოეტის გარდა მას სხვა ვერაფერს წვდება. ბუნებრივია, ამიტომ, რომ დღევანდელ სუბიექტურ ლექსში „გაუგებარი“ ტროპი ხშირია და, რა თქმა უნდა, არ ასცდენია მკვლევართა ყურადღებას: სპეციალურ ლიტერატურაში მას „აბსოლუტურს“ უწოდებენ /absolute Metaphor/, როგორც აბსოლუტურად გაუგებარს.

ასეთი მეტაფორის ორ სახეს ვარჩევთ: 1. როცა ნახსენები ხატი თავისთავად აშკარაა და მხოლოდ საგანი გვჩვენებს გაუგებარი /the narrow wind — ვიწრო ქარი /დ. ტომასი/ და 2. როცა თვით ხატი არ არის ბოლომდე გასაგები, რადგან მის შემადგენელ ერთ-ერთ სიტყვას ენაში აქვს არა ერთი მნიშვნელობა. ჩვეულებრივ მეტყველებაში ასეთი სიტყვების „ამჭერადი“ მნიშვნელობა ზუსტდება კონტექსტით — ვარჩევთ ქვეცნობიერად კონტექსტისათვის უფრო შესაფერის მნიშვნელობას /მაგ., „ბეჭედი გაიყვით“ და „ბეჭედი დაარტყა“/, აქ კი ყველა შესაძლო მნიშვნელობა ლოგიკურად თუ ემოციურად იმდენად უცხოა და უადგილო კონტექსტისათვის, რომ მნიშვნელობათა შორის საჭიროს ამოცნობა არა თუ ძნელდება, შეუძლებელი ხდება. (იხ. მოტანილი გაუგებარი ტროპების ბოლო 2 ნიმუში). არა ერთმნიშვნელოვან სიტყვას ასეთ ტროპში დაკარგული აქვს ლოგიკური და მხატვრული კომუნიკაციის განხორციელების ფუნქცია — ნიშნის ფუნქცია — და აღარაფერზე მიუთითებს. ასეთი ტროპი არათარგმნადია, მისი შემეცნებითი ღირებულება ნულის ტოლია; ასოცია-

⁵ ძვლის ერთი ტოტი ფესვადგმულ /ან: მიმოქალებელ, ან: მხარის დამკერ, გამამხნევებელ ჯაერს გადაყვოს /18/.

⁶ ცის ნაჯთობის ბურღილები იფრქვევიან /?/... /18/.

ციურადაც ღარიბია — მკვეთრი ლოგიკური უაზრობა იმდენად დიდია, რომ მკითხველის ყურადღებას თავისთავად იზიდავს და ასოციაციური აღქმის მექანიზმს უხშობს. ჯამში ტროპი ესთეტიურადაც ნაკლები გამოდის. ამ ტიპის გაუგებარი ტროპი კარგ პოეზიაში პროცენტულად /ფაქტიურადაც/ ძალიან ცოტაა. ამისგან განსხვავებით გაუგებარი ტროპის პირველი სახეობა, სადაც ხატი თავისთავად გასაგებია, ასოციაციური სიმდიდრის მხრივ სემანტიკურად ერთპლანოვანი ხატების /რეალური ხატის და ხილვის/ ტოლია და ემოციურ კონტაქტებსაც ქმნის; ამიტომ შემეცნებითი ღირებულების არქონის მიუხედავად ლექსის მთლიანობაში იგი ემოციურად უაზროდ არ მოისმის, ესთეტიური ღირებულება აქვს.

გაუგებარი მეტაფორის ექსპრესიული მეტაფორისაგან განიჭნვა უძნელესია: ზღვარი მათ შორის ფაქტიურად რაოდენობრივი ჩანს, რაც რამდენიმე მომენტიტ დასტურდება: 1. ზოგჯერ გაუგებარი ტროპი გასაგები ხდება და ექსპრესიული აღმოჩნდება კონტექსტში. რომელიც ხატის მეორე მნიშვნელობას ხსნის. ამის ნიმუშია თუნდაც ჯონ დონის ზემოთ განხილული მეტაფორა, რომელსაც დონისავე კონჩეტო განმარტავს; 2. ზოგჯერ ასეთი კონტექსტის როლს შეიძლება სხვა რომელიმე პოეტის ტროპი ასრულებდეს, სადაც გაუგებარი ხატი გახსნილია. ასე მაგალითად, ჩვენ დონის ნახსენებ კონჩეტოში გახსნილმა მეტაფორულმა კავშირმა სხვა თვალთ შეგვახედა დ. 3. ლორენსის მეტაფორისათვის, რომელსაც მანამდე მხოლოდ ემოციით თუ აღვიქვამდით და გაუგებარ ტროპად მიგვაჩნდა: youmoon — ავტ.) Lady of all nakedness! — დონთან „სიშიშვლე“ მეტაფორულად გაიგება, როგორც არსი, ნამდვილობა /იხ. ზევით/; თუ ასე წავიკითხეთ ლორენსის მეტაფორაც, იგი აღმოჩნდება მსოფლმხედველობითი ტროპი: მთვარე — „მთელი სიშიშვლის დედოფალი“ — გამოვა ნამდვილობის, ზედმეტი პირობითი ატრიბუტებისგან თავისუფალი ბუნებრივი არსის /რაც ლორენსისთვის სრულფასოვანი მშვენების ტოლფასია/, ანუ მშვენიერების დედოფალი.

ჯონ დონის ამავე გაშიფრული მეტაფორით შეიძლება დაზუსტდეს მნიშვნელობებს შორის კავშირი იეითსის აგრეთვე ექსპრესიულ ტროპში: Now... I can, wither into the truth! /83/ — იგულისხმება: ეხლა შემიძლია გავშიშვლდე, განვიძარცვო, როგორც შიშვლდება გამხმარი ხე /ლექსში კაცი ხის სახითაა წარმოსახული/, ე. ი. შემიძლია მოვიცილო ჩემი არსების მოჩვენებითი ნაწილი — ხორციელობის ატრიბუტები /ხემ — ფოთლები და ყვავილები/ და ამით დავიკვიდრო ჩემი კეშმარტი არსი — სულის უსხეულო არსებობა; 3.

† შენ /მთვარე — ავტ./ დედოფალი ყოველი სიშიშვლისა... /16/

ხდება ისიც, რომ ერთსა და იმავე ტროპს ზოგნი /მათ შორის კრიტიკოსები/ გაუგებარ ტროპად მიიჩნევენ, ზოგნი კი არა. ნიმუშად შეიძლება მოვიყვანოთ პაულ ცელანის ცნობილი ლექსის ლაიტმოტივური მეტაფორა — შავი რძე,

„Schwarze Milch der Frische wir trinken sie Abends/ Wir trinken sie Mittags und Morgens, wir trinken sie Nachts/ Wir trinken und trinken“².

სპეციალურ ლიტერატურაში ამ მეტაფორის სამგვარი ინტერპრეტაცია შეგვსვდა: ზოგი გაუგებარ ტროპად მიიჩნევს, რომლის გადატანითი მნიშვნელობა საიდუმლოებითაა მოცული; ზოგი ხსნის, როგორც „მელანქოლიას“; ზოგი, როგორც „გაზს“. /ცნობილია, რომ ამ მეტაფორის შემცველი ლექსი „სიკვდილის ფუგა“ — არის ცელანის რეაქცია ფაშიზმზე და დაწერა ემიგრაციაში/. ჩვენი ფიქრით, მელანქოლია ბევრად სუსტია იმაზე, რასაც ეს მეტაფორა გამოხატავს, „გაზი“ კი /კონკრეტული და ფიზიკური/ სუსტიცაა და ხელოვნურიც. ჩვენთვის ეს ესთეტიკურად ძლიერი ექსპრესიული მეტაფორაა — ოქსიმორონის კლასიკური ტროპული ფორმის მქონე — და გულსხმობს შხამს — სულიერს და ფიზიკურს, უფრო სულიერს, რომელიც ფიზიკურიდან მოდის. საერთო ნიშანია: ანტიბუნებრივი, „ბუნებისათვის მიუღებელი“, (დანტეს ეპოქის სიტყვით რომ ვთქვათ) და ამითი შემზარავი; რძე თეთრია; თეთრი რძე ადამიანისათვის არის ჰარმონია, მშვიდობიანობა, კერა, ბავშვობა (შევიდაროთ ლია სტურუას ბავშვური, ე. ი. კარგი ბავშვობის აღმნიშვნელ მეტაფორას: „ვერცხლის კოვზი რძიან ჭიქაში“) მითუმეტეს დილის რძე /der Frische/ „წაღი რძე“ — შემზარავი და არაბუნებრივი — ყველაფერ ამას ყირაზე აყენებს და სპობს. რძე საზრდოა; თეთრი საზრდო, შავად ქცეული — საწამლაია, შხამი, დაღუპვა მოაქვს... ჩვენ კი მაინც ვსვამთ /wir საერთობის განცდა აჩენს/; ვსვამთ ძალაუნებურად, იძულებით, გამუდმებით, ძილში და ღვიძილში — სასოწარკვეთა არ ილევია...

გაუგებარი ტროპის გააზრების მოყვანილი შემთხვევები ადასტურებს ჩვენს მოსაზრებას ამ ფორმის და ექსპრესიული ტროპის არსებითი იგივეობის შესახებ. გაუგებარი ტროპის ფორმის თვით გაჩენის ფაქტიც ალბათ ბუნებრივად აიხსნება: მათემატიკური ნიშნის სუბიექტიურობის იმ ზომიდან, რომელიც ექსპრესიული ტროპის კავშირს ახასიათებს, კავშირის აბსოლუტურ სუბიექტიურობამდე ერთი უმნიშ-

¹ ეხლა /როცა ხანში შევედი — ავტ./... შემძლია ჩაეპყნე ქვეშარტებას /83/.

² განთიადის შავი რძე, ჩვენ ვსვამთ მას საღამოს/ ვსვამთ შუადღეს და დილას, ვსვამთ ქამით /სულ ვსვამთ და ვსვამთ... /8/.

ვენლო ნაბიჯია და გაუგებარი ტროპი, ჩვენი დაკვირვებით, არის ან სემანტიკურად ერთპლანოვანი აღწერა-სურათი, რომელიც ტროპში შეგვეშალა, ან ექსპრესიული ტროპი, რომელიც გაშიფვრას ელოდება. ამიტომ გაუგებარი ტროპის ცალკე ტროპად გამოყოფა არ უნდა იყოს ჩვენი ფიქრით თეორიულად თანმიმდევრული და შეიძლება გამართლდეს მხოლოდ ტექნიკური მიზეზებით. i

* * *

ხელოვნების დამოუკიდებელ ფორმად, კერძოდ, ტროპის ტიპოლოგიურ ნაირსახეობად არ მიგვაჩნია არც XX ს. ტიპიური ტროპი, რომელიც შეიცავს ხილვას ხატის (I მნიშვნელობის) ფუნქციით, ისევე, როგორც კლასიკური პოეზიის აგრეთვე ტიპიური ტროპი. რომელშიც ხატის ფუნქციას ასრულებს რეალური აღწერა-სურათი /იხ. ზემოთ/. ხილვას, რომელიც შესულია ტროპის შემადგენლობაში, იგივე ფუნქცია ეკისრება, რაც ნებისმიერ ხატს ნებისმიერ ტროპში. ამიტომ აქ ხილვა დენოტატურ მნიშვნელობას იძენს. ასეთი ტროპის ტიპოლოგიურ სპეციფიკას, ისევე, როგორც ნებისმიერი სხვა სახის ხატის შემცველი ტროპისა /იხ. ზემოთ/, წარმოქმნის ისევე არა თვით ხატის ხასიათი, არამედ მნიშვნელობათა შორის კავშირის ხასიათი მკერთებელი ნიშნის ობიექტური მახასიათებლობის ხარისხის, ანუ სიცხადის მხრივ: „ამ კაცს იმდენი ქვა მოხვედრია, რომ თავის ქალა გემატომების ასფურცელა ყვავილებით აქვს საესე... კაცი კი არ მოდის, შემოდგომის ბალი მოიჩხვება“ /ლია სტურუა/; ამ მეტაფორის ხატი ხილვას, მაგრამ მეტაფორა რეალურია — მხოლოდ ერთი გაგება აქვს. „ის კაცი“ /პოეტი/ ტრაგიკული განცდებისაგანაა განაწამები იმიტომ, რომ გარემოზე ფაქიზად რეაგირებს, შემკერთებელი ნიშნები ცხადზე ცხადია: /1/ „ტკივილი“ მტკივნეული განცდის და გემატომის თვალში საცემი ობიექტური თვისებაა და /2/ „თავი“ ტრადიციულად განცდების სამყოფელად აღიქმება; „Midnight shakes the memory/ As a deadman shakes a dead geranium“ /ელიოტი/ აქ კავშირი მნიშვნელობებს შორის საექვთა — shakes ინგლისურში დიდი ფიზიკური და ემოციური ამპლიტუდის მოძრაობებს აერთიანებს, რომლის პოლუსებია: „შეაჩანჯლარა“ და „ოდნავ შეარხია“. შედეგად ტროპიც იმპრესიონისტულია, გაურკვეველი, არაცხადი.

საკმაოდ გავრცელებული აზრია, ჩვენშიც და დასავლეთშიც, რომ ხილვა არის მომავლის პოეტური ფორმა, რომელმაც უკვე წალეკა მეტაფორა /ტროპი/ და დაიჭირა მისი ადგილი დღევანდელ ლექსში. ჩვენ ეს შეზღუდლება ჰიპერბოლად გვეჩვენება, თუმცა ხილვის გაჩე-

¹ შუალდე შეარხევს /ან შესძრავს/ ხსოვნას /მეხსიერებას/, როგორც მკვლარი, გერანის მკვლარ ყვავილს /32/.

ნა და გაჯრცელემა და მისი თაიდათანობითი მომქლაკრების ტენდენცია პოეზიაში /და ხელოვნებაში საერთოდ/ უტყუარი ფაქტია, — ალბათ იმიტომ /იხ. ზემოთ/, რომ ფსიქიკის ირაციონალური სიღრმეების და მათგან მომდინარე ბუნდოვანი იმპულსების გამოხატვა, რაც დღევანდელი პოეზიის გარკვეულ ნაწილს აინტერესებს, ემოციური კონოტაციების და ინტუიტური წედომის მექანიზმზე აკებულ მისტიკურ ხილვას უფრო შეუძლია. მაგრამ ვინ იცის, რა იქნება ხვალ, დღესდღეობით კი მეტაფორა ისევ მეტაფორობს და თუ ხილვამ რომელიმე ფორმა შეცვალა, ეს არის არა მეტაფორა /ტროპი/, რომელსაც ხილვა ნაწილობრივ შეერწყა კიდევ /იხ. ზემოთ/, არამედ რეალური სურათი-აღწერა, რომელმაც მართლაც თითქმის მთლიანად დაუთმო ადგილი ხილვას. ერთ-ერთი ფაქტორი, რომელიც ხელს უწყობს მეტაფორის პოეზიიდან განდევნის შთაბეჭდილების შექმნას, საფიქრებელია, არის ის, რომ ხილვა ამ საუკუნის მოტანილი ფორმაა, მკითხველისათვის ჭერჭერობით შედარებით უჩვევი და ამის შედეგად მარკირებული, განსაკუთრებით თვალში საცემი. ამიტომ ხატი-ხილვა ჩრდილავს მკითხველის აღქმაში მეტაფორის ჩვეულ ფორმას მაშინაც კი, როცა მისი შემადგენელი ნაწილია. ტროპული ფორმის გაუცნობიერებლობა კი არ ცვლის არც მეტაფორის ფუნქციონალურ არსს, არც მის სემანტიკურ სტრუქტურას და, რაც მთავარია, არც ესთეტიური ეფექტიანობის მექანიზმს, რომელიც მკითხველის ინტუიტურ-ასოციაციურ აღქმას ემყარება.

* * *

ჩვენი მეთოდია /ტროპულობის კრიტერიუმი/ საკმაოდ ტევადი და პრაქტიკულად გამოსადეგი გამოდგა. მასზე დაყრდნობით შესაძლებელია პოეტური თარგმანის ადექვატურობის ცალსახა შედარება /იხ. ზემოთ/ და ორიგინალურ პოეზიაში ტროპების /და ამდენად თვით პოეზიის/. ხარისხის ობიექტური შეფასება. მაგალითად: В горах ны корыстн. ны гневу /нет места — Вге неном по.тно/ /ექტუშენკო 84/ იგულისხმება: ისეთ ცუდ გრძნობებს. როგორცაა რისხვა და ანგარება, მთაში ადგილი არა აქვს. მაღალი გრძნობები — სიმაღლის, სიკეთის, სიწმინდის /რის ხატადაც ნახსენებია „ცა“ — нено/, არ უტოვებს ადგილს ამ დაბალ ინსტინქტებს. ამას ვხედავთ, მაგრამ არა უშუალოდ ნახსენები მეტაფორიდან, არამედ სხვა პოეტების „ცის“ ხატებთან დაკავშირებით, სადაც „ცა“ ამ გრძნობების ასოციაციებს აღძრავს. რა გვაძლევს ამის თქმის საშუალებას ინტუიციის გარდა? თვითონ ფორმა თქმისა. „Нет места, все неном по.тно“-სთან შეხმატკბილებით სრულიად ამახინჯებს აზრობრივი /შინა-არსობრივი/ და გარეგნული სახით „ცის“ წარმოდგენას, რო-

მელსაც გვთავაზობს პოეტი — სპობს ცასთან დაკავშირებულ კლასიკულად ჩვეულ ასოციაციებს — სიღრმის, სიმაღლის, უსაზღვრობის, მთლიანი სილურჯისა. „ადგილს“ /места/, ისევე, როგორც მასთან დაკავშირებულ „სავსეს“ /полно/ აქვს საკუთარი თავისუფალი ნიშნეპ- /ოთახი, ავტობუსი. მეტრო, უჯრები, ჩანთები, ჯიბეები.../, და მათ მიერ აღძრული ასოციაციები: დანაწევრებულობის, კონკრეტული შემოსაზღვრულობის, სიპატარავის, ცასთან მიმართებაში წვრილმანობის: თითქოს ჯიბეებში აქვს ჩაწყობილი ცა (შდრ. რომ ყოფილიყო: в горах ни корысти, ни гнева, одно только небо). შედეგად, ერთის მხრივ მკითხველს არ უჩნდება პოეტისათვის სასურველი განცდა და, მეორეს მხრივ, ჩანს, რომ თვითონ ცის და ბუნების აღქმა ავტორის მიერ არ არის უშუალო, არ არის მისთვის ორგანული — ხელოვნურია, გავლენებით გაპირობებული, იგივე «полно» გულის მიმართ ნახმარი «Сердце печалью полно» /ლორკა/ არ ტოვებს არაგულწრფელობის შთაბეჭდილებას, გულის /ცისაგან განსხვავებით/ ფიზიკური შემოსაზღვრულობის წყალობით: სავსე გულში სხვა არაფრის ადგილი აღარ რჩება. თვითონ შემაკავშირებელი ნიშანიც „რისხვის“ და „ანგარების“ შეერთება ზნეობრივი უარყოფითობის ნიშნით და მათი დაპირისპირება სიმაღლესთან, თავისუფლებასთან, მასშტაბთან, სილაღესთან — გაუმართლებელია არსებითად. „რისხვა“, „ანგარებისაგან“ განსხვავებით არ აღიქმება, როგორც თავისუფლების და სილაღის საპირისპირო/ შდრ. რომ იყოს ни корысти, ни злобы.../. შემაკავშირებელი ნიშნის შეუსაბამობა, არადაშაჯერებლობა, იწვევს განცდას, რომ მორალურ-ეთიკური პრობლემატიკა, რომელზედაც ამ ლექსშია ლაპარაკი, აგრეთვე არაორგანულია ავტორისათვის. იქ, სადაც აზრი ლოგიკურ ცნებებშია მოცემული და არა სახეებში, არაგულწრფელობა პრინციპშივე შესაძლოა არ გამოჩნდეს, რადგან ასეთი ლექსი არსებითად „პროზაული“ ბუნებისაა და არა „პოეტურის“. ამიტომაც, რომ არაგულწრფელობა ამავე მორალურ-ეთიკური პრობლემატიკის სფეროში არ იგრძნობა ამავე ავტორის მეორე ლექსში «Ничто не сходит с рук /Ни лживый жест, ни звук/ Ведь фальш опасна эхом/, Ни жадность до денег! /Ни хитрые шаги, чреватые успехом...

* * *

ჩვენ შევეცადეთ გვეჩვენებინა, რომ ტროპს თავისი სხვადასხვა მხარეებით აქვს უნარი გამოხატოს დამოკიდებულება — არა მარტო პოეტის პიროვნებისეული და ეროვნული, არამედ დროისაც, რომ სწორედ ამიტომ /თუმცა ჩავლიდმა საუკუნეებმა ხელუხლებელი დაუტოვეს არსობრივი და სემანტიკური სტრუქტურის მოდელი/, იცვ-

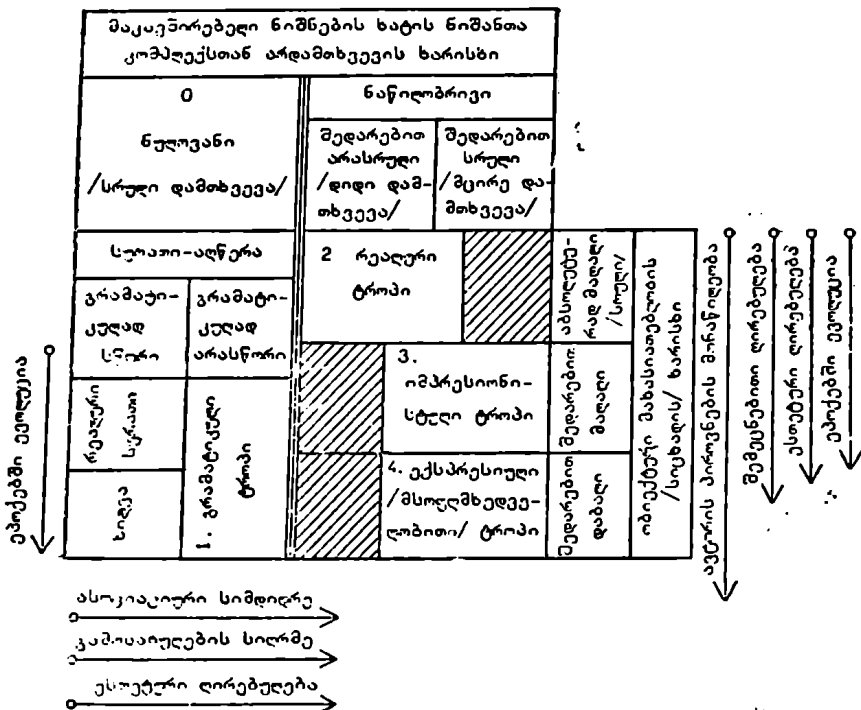
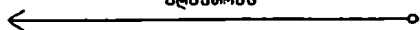
ლებოჯა ეპოქებში და ესთეტკებში მისი სხვადასხვა მხარეები, რომ ტროპის ეკოლუციაში აირეკლება ეპოქების სვლა.

ეპოქების კვალდაკვალ იცვლება მკითხველის აღქმაც და მასთან ერთად ტროპების ესთეტური და შემეცნებითი ღირებულებაც; ის, რაც ახალია, უჩვეულო და ესთეტურად თუ შემეცნებითად მარკირებული ერთი ეპოქის ბინადართა თვალში, განიცდის უზუალიზაციას და კარგავს მარკირებულობას მეორე ეპოქაში... ამიტომაც, რომ ბევრი რამ, რაც ოდესღაც /მაგალითად, შექსპირის ხანაში/, იყო აღმოჩენა — შემეცნებითი და ესთეტური — დღეს ბანალურ „ორგერ ორი ოთხად“ ქცეულა: „loving hate“ (მოსიყვარულე სიძულვილი), შექსპირის დროის ეს მოულოდნელობით თავზარდამცემი ოქსიმორონი „ბავშვმაც კი იცის“ რა არის დღეს.

• • •

ნათქვამი ზოგად ხაზებში შეიძლება შევაჯამოთ შემდეგ სქემაში;

ტროპის უზუალიზაციის ანუ კვდომის
აღბათობა



მართალია, ხატოვანების თითოეული ტიპი არ არსებობს წმინდა სახით, რთული შედგენილობის ფორმები ხშირად სხვადასხვა ბუნების ელემენტებს შეიცავენ, ზოგჯერ კონკრეტული გამიჯვნა ძნელდება — გარდამავალი ზღვარი მკვეთრად არ ჩანს, — მაგრამ ჩამოთვლილი ჯგუფები მოიცავს, ჩვენი დაკვირვებით, ტროპის და საერთოდ ხატოვანების ყველა ძირეულად განსხვავებულ ტიპს — ყველა არსებით ტიპოლოგიურ ნაირსახეობას. მხოლოდ სიმბოლოდ სიმბოლური ტროპი („ამ ბნელი ღამით ვილაც დადის საქართველოში, ცხენთა შეჯიბრებაზე ჩემი ლურჯა ცხენები ქროდნენ ეფემერული და ფერადი, ქარებით“, „ტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“ (გალაკტიონი)... Я на башню востоял /и дрожали ступени/ И дрожали ступени под ногой у меня (ბალმონტი); მეტერლინკის ლურჯი ფრინველი და სხვ.) ჩვენი განხილვის საგანი არ გამხდარა და სქემაში არ შესულა, რადგან სიმბოლო, მსგავსების მიუხედავად, ტროპისაგან პრინციპულად განსხვავებულ მოვლენად მიგვაჩნია და მის შესახებ ცალკე გვექნება საუბარი.

ნახსენები ხატვის ამტონები

- | | |
|---------------------|-------------------|
| 1. ოთ. ჭილაძე | 23. მაიაკოვსკი |
| 2. ეზრა პაუნდი | 24. ილია |
| 3. ვაჟა | 25. ს. ჩიქოვანი |
| 4. ე. ლასკერ-შულერი | 26. ვ. ქუჩინი |
| 5. ბაირონი | 27. მ. ქვლივიძე |
| 6. გალაკტიონი | 28. გ. ლეონიძე |
| 7. ლერმონტოვი | 29. კლ. ბრენტანო |
| 8. ა. დე მიუსე | 30. ვ. ჰიუგო |
| 9. უორდსუორთი | 31. ნოვალისი |
| 10. გეორგ თრაკლი | 32. ტ. ს. ელიოტი |
| 11. ბ. ხარანაული | 33. ენ სექტონი |
| 12. რ. ბერნსი | 34. ე. პო |
| 13. გოეთე | 35. პოლ ვალერი |
| 14. ბოდლერი | 36. გრ. ორბელიანი |
| 15. პუშკინი | 37. ჰ. ჰაინე |
| 16. დ. ჰ. ლორენსი | 38. ქამინგსი |
| 17. ნ. ბარათაშვილი | 39. ეულ რომენი |
| 18. დილან ტომასი | 40. მ. ცვეტაევა |
| 19. პასტერნაკი | 41. ჰ. ჰაინე |
| 20. ლ. სტურუა | 42. აპოლინერი |
| 21. ქიტსი | 43. ხალხური |
| 22. შელი | 44. ა. დე ვინდი |

45. ა. კალანდაძე
46. შექსპირი
47. ლორკა
48. ჯ. ჯოისი
49. რილკე
50. ხალხური — ხეცსურული
51. ბლოკი
52. კ. გამსახურდია
53. ქებათა ქება
54. ეკლესიასტე
55. ხრისა პროპოპაკი
56. მურიელ მური
57. უ. ფოლკნერი
58. ჯ. დონი
59. ესენინი
60. მ. მაჭავარიანი
61. ძველი იაპონური ლირიკა
62. ალ. ჭავჭავაძე
63. პოლდერლინი
64. ჰემინგუეი
65. პაფეზი
66. მეღვილი
67. ლ. ასათიანი
68. ლენაუ
69. სევერიანინი
70. ედ. სიოფელი
71. მ. პრუსტი
72. ანა ახმატოვა
73. სენ ჟონ პერსი
74. ემ. დიკინსონი
75. აკაკი
76. რუსთაველი
77. კაფკა
78. ფელინი
79. ხლებნიკოვი
80. ვერლენი
81. ბროიგელი
82. პაულ ცელანი
83. იეითსი
84. ევტუშენკო
85. ბალმონტი
86. მეტერლინკი

ათერ თოფურძე

უილიამ ფოლკნერის რომანი „სამანა“

უილიამ ფოლკნერი მეოცე საუკუნის რომანის ერთ-ერთ საუკეთესო ოსტატად არის აღიარებული. ცხრამეტი რომანი ეკუთვნის მის კალამს, ყოველ მათგანში ახალსა და ახალ მხატვრულ ექსპერიმენტს მიმართავდა და ყოველი ექსპერიმენტი ახალი ფორმის, გამოსახვის ახლებურ საშუალებათა მიგნებითა და წარმატებით გვირგვინდებოდა.

რა მხატვრული სპეციფიკა ახასიათებს ფოლკნერის რომანს? — ამ კითხვას გადაჭრილ პასუხს ვერც ვუპოვით ერთბაშად. მისი რომანი რომანტიკულიც არის და რეალისტურიც, მითოსურ — ლეგენდურიც და სინამდვილის უშუალოდ ამსახველიც, ეპიკურიც და ლირიკულიც, სოციალურიც, ფსიქოლოგიურიც, ფანტასტიკურიც...

ლიტერატურულ ქანრებს შორის ყველაზე ნაკლებად რომანის პოეტიკა ექვემდებარება მკაცრ დეფინიციას. რომანი არ არის რაღაც დადგენილი გამოკვეთილი ფორმა, ყალიბი, რომელიც განსაზღვრული ხასიათის მასალით უნდა „აივსოს“ და უეჭველად განსაზღვრულ სტრუქტურას ემორჩილებოდეს. მაგალითად, ბალზაკისა და თეკერის საუკეთესო რეალისტური რომანების ფორმას ვერ მივიჩნევთ საზოგადოდ რომანის, თვით რეალისტური რომანის კრიტერიუმადაც. მით უფრო, რომ ამავე მწერლებს რომანის სხვაგვარი ფორმაც აქვთ გამოყენებული.

რომანის ქანრი არაჩვეულებრივად ელასტიური და ფართოა და ინტენსიურად იცვლება მასალის, დროის, ეპოქების შესაბამისად. ზოგჯერ იმდენად იცვლის სახეს, ძნელად საცნობივ ხდება. მაგრამ მუდამ ახალ სიცოცხლეს, ახალ მხატვრულ ძალას იძენს და ყოველთვის აღწევს მთავარ მიზანს — ადამიანის რთული სულიერი ცხოვრების ცვალებადი სოციალური მოვლენების, საზოგადოდ, ცხოვრების მრავალფეროვნების ასახვას. რომანის მრავალნაირი სახეობა არსებობს და ყოველი მათგანი როდია აზრობრივად თუ მხატვრულად ღირებული, მაგრამ რომანის ქანრი ყოველ მათგანს მოიცავს — შედარებით მდარესაც და ამადლებულსაც. უბრალო სიუჟეტურ დაძა-

ბულობაზე, ამბის ნაირფერობაზე აგებულ ვრცელ პროზაულ ნაწარ-
მოებსაც რომანი ეწოდება და, ამავე დროს, ხასიათების რთული
ევოლუციით, კონფლიქტებით, დრამატული სიტუაციებით, ფსიქო-
ლოგიური წიაღსვლებითა და სხვა მსგავსი კომპონენტებით დატვირ-
თულ, სინამდვილის ღრმად ამსახველ ვრცელ პროზაულ ნაწარმოე-
ბსაც.

ფოლკნერს რომანის ყოველგვარი სახეობა აქვს შესისხლხორცე-
ბული — „მდარეც“ და „ამაღლებული“. თვით ყველაზე „მდარე“
სახეობაც მის შემოქმედებაში მხატვრულად იმგვარადაა მოდიფიცი-
რებული. რომ მასში ამ „სიმდარის“ შეცნობაც კი ჭირს, ფოლკნერის
რომანების გაცნობის შემდეგ ძალაუნებურად ისეთი შთაბეჭდილება
იქმნება, რომ საერთოდ არც კი არსებობს „მდარე“ სახეობა რომა-
ნისა, როგორცაა, ვთქვათ, გოტიკური რომანი, მელოდრამა, დეტექ-
ტიური რომანი, არამედ არსებობს უბრალოდ ცუდად დაწერილი რო-
მანები, ხოც ცნობილია, რომანის ჩამოთვლილი სახეობანი დიდ ლი-
ტერატურას არც კი მიეკუთვნებიან — გასართობ, ბანალურ, ფრი-
ვოლურ, მასობრივ ლიტერატურას წარმოადგენენ ყოველ ეპოქაში
და თავშესაქცევი, იდეურად ლატაკი მასობრივი ლიტერატურის წამ-
ყვან ქანრებად ითვლებიან დღესდღეობითაც. არადა ამ სახეობებს
აშკარად განზრახ, აშკარად შეგნებულად მიმართავს ხოლმე დიდი
რომანისტი და ექსპერიმენტატორი ფოლკნერი. ოღონდ განზრახ
მათს „ამაღლებას“ და „გაკეთილშობილებას“ კი არ ცდილობს: ისი-
ნი ბუნებრივად გარდაიქმნებიან, ივსებიან ახალი შინაარსით, ახალი
მნიშვნელობით და ასევე ბუნებრივად იძენენ განსხვავებულ მხატ-
ვრულ ღირებულებას. რომანის ნებისმიერი სახეობა, ყველაზე უფრო
მივიწყებული, დრომოკმული, თუ ყველაზე უფრო ულტრამოდერ-
ნული, მაგრამ ორივე შემთხვევაში ფიტულივით უსიცოცხლო, ფო-
ლკნერთან უჩვეულოდ ივსება სიცოცხლით და ახალ მხატვრულ
ღირებულებად იქცევა. ასეთია რომანისტი ფოლკნერის მხატვრული
სტიქია.

ფოლკნერის რომანი, ერთი მხრივ უკავშირდება როგორც რომა-
ნტიკული, ისე რეალისტური თუ თანადროული ამერიკული რომანის
ტრადიციებს, მეორე მხრივ კი — XX საუკუნის ევროპული რომა-
ნის მხატვრულ სპეციფიკას, საერთოდ, გარდასული ეპოქისა და თა-
ნადროული რომანის სპეციფიკას. მის შემოქმედებაში გვხვდება რო-
მანის ბევრგვარი სახეობა: სენტიმენტალური რომანი, რომანტიკული
რომანი, მელოდრამატული, გოტიკური, დეტექტიური, ისტორიული,
პასტორალურ-იდილიური, რეალისტური, სატირიკული, სოცია-
ლურ-ფსიქოლოგიური და, ამავე დროს, მოდერნისტული, ნატურა-
ლისტური. „ცნობიერების ნაკადის“ რომანიც, მთხრობელთა ასოცია-

ციების აღრევა-მონაცვლობაზე აგებული რომანებიც. ეს სახეობანი ფოლკნერის არც ერთ რომანში წმინდა სახით არ არიან მოცემული. მწერალი მეტ წილად მიმართავს ამ სახეობათა სინთეზს და მათი დიალექტიკური კავშირის შედეგად ქმნის თავისებურ ფოლკნერულ რომანს, ხარისხობრივად ახალ მხატვრულ ღირებულებას.

ამავე დროს, ფოლკნერის რომანები ერთმანეთს არა ჰგავს. თავიანთი სახეობით, მხატვრული თავისებურებით, საერთოდ, პოეტიკით (მათს თემატიკასა და პრობლემატიკაზე თუ აღარაფერს ვიტყვით). ისინი ერთმანეთისაგან მკვეთრად განირჩევიან კიდეც და ენათესავეებიან კიდეც ერთმანეთს. ამგვარი მრავალფეროვნება ქმნის სწორედ უდიდეს სირთულეს. ამ რომანების დაყვანა ერთ რომელიმე ნიშნამდე, ერთ განსაზღვრამდე, თითქმის შეუძლებელია. და თუ მაინცდამაინც აუცილებელია ამგვარი ერთი ნიშნის მოძებნა, ალბათ ეს შემდეგი იქნება: ფოლკნერის რომანები ერთიმეორისაგან ყველაზე მეტად გარკვეული სახეობებით გამოირჩევიან. ყოველი სახეობა ორგანულად მომდინარეობს თვით ნაწარმოების შინაარსიდან, შინაარსი განსაზღვრავს რომანის სტრუქტურასა და სპეციფიკას. თან იმის თქმაც არ შეიძლება — ესა და ეს რომანი ზუსტად ამა და ამ სახეობას ეკუთვნისო (როგორც ვიტყოდით გარდასული დროის ნებისმიერ კლასიკურ რომანზე), — ამგვარი რამის თქმაც გადაჭარბებული, დიდად მცდარი სწორხაზოვანი დეფინიცია იქნებოდა. ფოლკნერის ყოველ რომანში წამყვანია რომელიმე სახეობა, რომელსაც ერწყმის სხვა სახეობათა ელემენტები, წამყვანია რომელიმე მხატვრული მოდუსი, რომელსაც ერწყმის სხვა მხატვრულ თავისებურებათა ელემენტები, წამყვანია ერთი ფორმა, რომელსაც ერწყმის სხვა ფორმის ელემენტები. ამ თვალსაზრისით, ფოლკნერის რომანი უაღრესად თანადროულია, მეოცე საუკუნის საზღვარგარეთული რომანის პოეტიკის გამომხატველი.

ფოლკნერის როგორც რომანისტის ევოლუციაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს რომან „სავანეს“, რომელიც გოტიკური, დეტექტიური რომანის სახეობას განეკუთვნება. „სავანე“ არაა ინტელექტუალურ-კომიკური რომანი მსგავსად „ქინქლებისა“ (1927 წ.), არაა რომანტიკული რომანი მსგავსად „სარტორისისა“ (1929 წ.), არაა ფსიქოლოგიური და „ცნობიერების ნაკადის“ რომანი მსგავსად „ხმაურის და მძვინვარებისა“ (1929 წ.) და „მომაკვდავი რომ ვესვენები“ (1930 წ.), არაა სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამა მსგავსად „ავვისტოს ნათელისა“ (1932 წ.), არაა ისტორიული ტრაგედია მსგავსად „აბესალომ, აბესალომისა“ (1936 წ.), არაა გროტესკულ-რეალისტური დრამა მსგავსად სნოუპსების ტრილოგიისა (1940 — 1959 წწ.), არაა დეტექტიურ-სოციალური დრამა მსგავსად „ნეშტის გამთხრე-

ლისა“ (1948 წ.), არაა მითოსურ სტრუქტურაზე აგებული ტრაგედია მსგავსად „იგავისა“ (1954 წ.) და ა. შ. ამავე დროს ყველა ამ რომანს ახასიათებს გოტიკურობა, ოღონდ იგი არაა მათში წამყვანი ძალა, ისე როგორც კომიზში და გროტესკი, ლეგენდარულობა და რომანტიზმი, რეალიზმი და ფსიქოლოგიზმი არაა „საენეს“ მამოძრავებელი მხატვრული ძალა, მაგრამ, ამასთან, მათ გარეშე ეს რომანი თავის მხატვრულ მთლიანობას და მნიშვნელობას დაკარგავდა. „საენე“ გოტიკური რომანია, თანადროული გოტიკაა, რომელიც, დეტექტიური ენარისაყენ იხრება და მთლიანობაში ტრაგედიამდე მდლდება.



გოტიკური რომანი — Gothic Novel იწოდება „კოშმარებისა და საშინელებათა რომანად“, „შავ რომანად“, „ბნელ რომანად“. მის ცენტრში უქველად მოქცეულია ბნელი, ამოუცნობი, აუხსნელი, შიშისა და ძრწოლის მომგვრელი ბოროტმოქმედება, რომელიც უმეტესად ძველ, შუასაუკუნეობრივ, გოტიკური სტილით ნაგებ შავ-ბნელ ციხე-სიმაგრეებში ან სახლებში ხდება ხოლმე (აქედან მომდინარეობს სახელწოდება „გოტიკური“). გოტიკური რომანი ინგლისში მეთვრამეტე საუკუნის დამლევს, პრერომანტიზმის პერიოდში წარმოიშვა. ცნობილია, რომ ის წარმოადგენს ერთგვარ რეაქციას განმანათლებლობის მიმართ, მისი კრიზისის გამომხატველია, ამდენად უპირისპირდება განმანათლებლური რეალისტური სოციალურ-საყოფაცხოვრებო რომანის ენარს. გოტიკურმა რომანმა მრავალხრივ განსაზღვრა ინგლისური რომანტიკული რომანის Romance ენარობრივი თავისებურება და იქცა მის განუყოფელ ორგანულ ნაწილად. ინგლისურ ლიტერატურაში და მისი გავლენით ამერიკულ ლიტერატურაშიც რომანტიზმის მერე დარჩა და დამკვიდრდა რომანის ორი ენარის, ორი სახეობის ცნება ე. წ. Novel (რეალისტური, ყოფითი რომანი) და Romance (რომანტიკული რომანი)!.

რომანტიკული რომანის Romance-ის სხვადასხვა სახეობა არსებობს: გმირული, ისტორიული, გოტიკური, მელოდრამატიული, სათავედასავლო, სატრფიალო, იდილიური, ყოფითი, ანუ ემპირიული. სინამდვილის უშუალოდ ამსახველი რეალისტური რომანისაგან Novel-ისაგან Romance განსხვავდება შეთხზული, გამონაგონი სიუჟეტით, ამბებით, მოვლენებით. Novel-ში მთავარია სოციალური ხასიათების გადმოცემა, Romance-ში ხასიათი უფრო მეტად აბსტრაქტული

ფილოსოფიურ-მორალური იდეის გამომხატველია. ყოფითი რომანის მასალა უშუალოდ ყოველდღიური ცხოვრებიდანაა აღებული, რომანტიკული რომანისა — წარმოსახვითია, ფანტასტიკურიც, ხშირად აღებულია ფოლკლორიდან. მითებიდან, ზღაპრებიდან, ლეგენდებიდან. რომანტიკული რომანი მხატვრული თავისებურებით უახლოვდება პოეზიას, ეპოსს. ყოფითი რომანისათვის დამახასიათებელია უშუალო პირდაპირი თხრობა, რომანტიკული რომანისათვის — პირობითობა, პოეტური ტროპების გამოყენება, მეტაფორების, სიმბოლოების, ალეგორიების, გროტესკისა და სხვა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თავისთავად რომანის ამგვარი დაყოფა რეალისტურ, ყოფით — ემპირიულ და რომანტიკულ რომანად მეტად პირობითია, რადგანაც წმინდა სახით არც ერთი სახეობა არ გვხვდება. რომანს იმის მიხედვით ვუწოდებთ ყოფითს, რეალისტურს ან რომანტიკულს, თუ რა მხატვრული ტენდენციები ქარბობს მასში, ყოფითი რომანისა — Novel-ისა, თუ რომანტიკული რომანისა — Romance-ისა.

თანამედროვე ინგლისურ და ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ყურადღების ცენტრში დგას მათი სხვაობა, გამორჩეულად Romance-ის ქანრობრივი თავისებურების საკითხი, მათ შორის გოტიკური რომანის თავისებურებაც². ეს აიხსნება ამ ქანრის პოპულარობით ინგლისურსა და, განსაკუთრებით, ამერიკულ ლიტერატურაში.

გოტიკური რომანისათვის მთავარია მკითხველის დაინტერესება. უჩვეულო ამბით, სიუჟეტური დინამიზმი, ჩახლართული, მიულოდნელი სიტუაციები, სიუჟეტური კვანძების შეკვრა და მათი მოულოდნელი, გონებამახვილური გახსნა. გოტიკური რომანი უმეტესად გამონაგონი, ლეგენდური, ფანტასტიკური ხასიათისაა, სინამდვილეს მოწყვეტილი, დაშორებული. გოტიკური რომანი სიუჟეტურ ინტრიგაზე აგებული, მკითხველის ნერვების გამაღიზიანებელი, თავშესაქცევი ნაწარმოებია, მკითხველი მასში ვერ პოულობს დიდ შექცევების ღირებულებებს. საიდუმლოებით მოცული ამბის გახსნის. გაგების შედეგად, რაკი მკითხველის ცნობისმოყვარეობა დაცბრება, უმაღვე იკარგება მისი ინტერესიც ტიპიური გოტიკური ნაწარმოებისადმი.

უკვე მეცხრამეტე საუკუნეში გოტიკურ რომანს ყოველგვარ კომარებასა და უჩვეულო საზარელ ამბებზე აგებულ ნაწარმოებს უწოდებდნენ. თანადროულ ინგლისურსა და ამერიკულ ლიტერატურაში ამგვარ ნაწარმოებებს ეწოდება Mystery Story, Mystery Novel, Mystery Book (საიდუმლოებით მოცული ამბავი, მოთხრობა, რომანი, წიგნი, ანუ იმგვარი ნაწარმოები, რომელიც შეიცავს საიდუმლო ამბავს). დეტექტიურ ლიტერატურასაც მეტწილად ასე უწოდებს ინ-

გლისურ-ამერიკული სამყარო. თანამედროვე დეტექტიური ლიტერატურა იგივე გოტიკური ლიტერატურაა, დეტექტიური რომანი იგივე გოტიკური რომანია, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ მასში მოქმედება ნებისმიერ ადგილას ხდება და არა შუა საუკუნეებში, გოტიკური სტილით ნაგებ ფეოდალური ეპოქის ციხე-დარბაზებში. აგრეთვე, გოტიკური ლიტერატურიდან დეტექტიური ლიტერატურა განსხვავდება მხოლოდ დეტექტივის, მაძიებლის როგორც მოქმედი პირის აუცილებლობითა და მოქმედების უკუგანვითარებით. დეტექტიურ ნაწარმოებში სავადლენჯლოა ბოროტმოქმედების საიდუმლო მიზეზის ძიება, გამოკვლევა, მისი ლოგიკური დადგენა და მიგნება დეტექტივის, მაძიებლის მეშვეობით, რაც ქმნის სიუჟეტურ ძაბვასა და დაინტერესებას. ცხადია, მოქმედების უკუსვლა ბოლოდან დასაწყისისაკენ გამოწვეულია თვით ნაწარმოების ხასიათით: ჯერ ხდება ბოროტმოქმედება და მერე იწყება მისი ძიების პროცესი, ე. ი. თანდათანობით ჩაბრუნება იმ საწყისებისაკენ, რომლებმაც გამოიწვიეს და განაპირობეს კრიმინალური დანაშაული.

ამგვარად, გოტიკურ, დეტექტიურ რომანებს, ყველა ამ ლიტერატურას საერთო ის აქვთ, რომ მათში უსათუოდ ხდება ბოროტმოქმედება, დანაშაული, მკვლელობა; უსამართლო სისხლისღვრა და მისთანანი. ამ ტიპის ყველა ნაწარმოები განზრახ სიუჟეტურ ინტრიგაზეა აგებული. ისინი „მდარე“, „მდაბიური“ ეწოდებიან. ოღონდ ცნობილია, რომ „მაღალი“ ეწოდის ნაწარმოებებშიაც მათ თავიანთი საპატიო და მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ, ისინი ასრულებენ მასალის მარგანიზებელ მხატვრულ ფუნქციას. ნებისმიერ საუკეთესო ტრაგედიას შეიძლება, ამავე დროს, ფორმის მხრივ ეწოდოს გოტიკური და დეტექტიური ნაწარმოებიც. სოფოკლეს „ოიდიპოს ჰეფეს“ პირველ დეტექტიურ ნაწარმოებს, პირველ „მისტერი სტორისაც“ კი უწოდებენ. ასევე დეტექტივად, „მისტერი სტორად“ ითვლება შექსპირის „ჰამლეტი“, დოსტოევსკის „დანაშაული და სასჯელი“, „ძმები კარამაზოვები“ და სხვა.

ცხადია, სიუჟეტური ხლართებით. ამბის ინტრიგით, დანაშაულისა და მისი გახსნის მსვლელობით. ტრაგედია გოტიკურ-დეტექტიურია, მაგრამ შემეცნებითი მნიშვნელობით, ფილოსოფიური სიღრმითა და მხატვრული ღირსებით ამ „მდარე“ ეწოდებს საერთო არაფერი აქვთ ტრაგედიასთან. ტრაგედიის დაყვანა ამ ეწარამდე შეუძლებელია, ამიტომაც ერიდება ლიტერატურათმცოდნეობა დიდ ტრაგედიებში გოტიკური თუ დეტექტიური ფორმის წარმოჩენას და ტრაგედიის, როგორც ეწოდის, ამით დამცირებას. თუმცა, ვიმეორებ, ყოველი ტრაგედია უპიკელად შეიცავს გოტიკურობისა და დეტექტურობის ელემენტებს.

გოტიკური და დეტექტიური ლიტერატურა თავისთავად არ შეიცავს სხვა ჟანრებს, არ შეიცავს ტრაგედიას. მაგრამ მას ყოველთვის აქვს შესაძლებლობა ამალდეს ტრაგედიამდე, რეალისტურ თუ ფსიქოლოგიურ რომანამდე და ა. შ. და ამ შესაძლებლობას დიდი ჰწერლები ყოველთვის მაქსიმალურად იყენებენ. თანადროულ საზღვარგარეთულ ლიტერატურაში განსაკუთრებით მოჭარბდა ღრმა აზრობრივი მნიშვნელობით, დრამატული კონფლიქტებით, ფსიქოლოგიური სიღრმით, სოციალური პროტესტით დატვირთული გოტიკურ-დეტექტიური სახის რომანი. სწორედ ამ მოსაზრებით მიმართავს ფოლკნერი გოტიკური და დეტექტიური რომანის სახეობებს.

ფოლკნერის პოეტური ბუნებისათვის განსაკუთრებით ნიშანდობლივია მეტაფორული მხატვრული აზროვნება, რაც ვლინდება არა მარტო ცალკეულ სახეებში, არამედ მთელს ნაწარმოებში. ფოლკნერის ნებისმიერი რომანი თუ მოთხრობა არა მარტო ცალკეული ეპიზოდებისა და სახეების მიხედვით, არამედ მთლიანად აღებული წარმოადგენს ხოლმე მეტაფორას, რომელშიც ნაგულისხმევია და წარმოჩინებული სინამდვილე. მწერალი თავად აღიარებს, რომ თავის რომანებში იგი რჩება პოეტად და, ამდენად, პრინციპულად მიმართავს ფანტასტიკას, როგორც მხატვრულ პირობითობას, მხატვრულ ხერხს⁴. ამ თვალსაზრისით საერთოდ ფოლკნერის რომანი თავისი მხატვრული ბუნებით ახლოს დგას რომანტიკულ რომანთან (Romance). მისი მრავალი ნაწარმოები ჟანრობრივად რომანტიკულ რომანს მიეკუთვნება.

თანამედროვე ცნობილი ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე ნორტროპ ფრაი თავის წიგნის „კრიტიციზმის ანატომიის“ ერთ-ერთ თავში („პროზის ოთხი ფორმა“) რომანტიკული რომანის დახასიათებისას მის ძირითად ნიშნად მიიჩნევს პირობითობის ხერხს: პირობითი, ფანტასტიკური სახის მეშვეობით ხასიათის, ფსიქიკის, „ფსიქოლოგიური არქეტეპების“ გადმოცემას⁵.

ნათანიელ პოთორნი, XIX საუკუნის ამერიკელი რომანტიკოსი, თავისი რომანის — „შეიდქიმიანი სახლის“ წინასიტყვაში ერთიმეორეს უპირისპირებს ყოფითს რეალისტურ რომანსა (Novel) და რომანტიკულ რომანს (Romance). რეალისტური რომანი სიმართლის ერთგული უნდა იყოს, გამოცდილება, ემპირიული მხარე რამდენადაც შესაძლოა უშუალოდ უნდა გამოხატოს. რომანტიკული რომანის ავტორი სრულიად თავისუფალია სინამდვილისაგან, როგორც სურს, იმგვარად წარმოგვიდგენს მასალას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მწერლის ფანტაზიას განუსაზღვრელი თავისუფლება ეძლევა. ოღონდ ამა-

ვე დროს, შემოქმედი მკაცრად უნდა დაემორჩილოს ამ ტიპის რომანის, როგორც ხელოვნების ნიმუშის, მთავარ კანონს: ადამიანის „გულის სინარაღე“ არ შებღალას და მართებულად გამოხატოს⁶.

რომანტიკული რომანის განსაზღვრისას პოთორნი იმასაც დასძენს, რომ პირობითი ხასიათი მკითხველში ინტერესს, სინამდვილის შეგრძნებას თუ არ აღძრავს, ეს უფრო სამარცხვინო ცოდვაა ავტორისათვის, ვიდრე ყოფითს რომანში ხასიათის შედარებით სუსტად დახატვა. გამოდის, რომ ყოფითი რომანი უფრო ითმენს სუსტად დახატულ, მაგრამ მაინც რეალისტურ ხასიათს, ვიდრე რომანტიკული რომანი გამოგონილი, პირობითი ხასიათის სისუსტეს, რადგანაც მისი უკმარისობა გამოწვეული იქნება პირობითობის, გამონაგონის სინამდვილესთან ვერ მისვლით, სინამდვილეს მოწყვეტით.

რეალისტური რომანის ოსტატობა არ გამოირიცხავს რომანტიკული რომანის ფორმისა და ბუნების გამოყენებას. თანადროული რომანი აღარაა წმინდა სახის რეალისტური რომანი, იგი ორგანულად ისისხლხორცებს რომანტიკული რომანის — Romance-ის პოეტიკას, მასთან ერთად გოტიკურობასაც, რომელსაც, როგორც აღინიშნა, მრავალმხრივ უახლოვდება დეტექტიური რომანი. ამგვარ უანრობრივად სინთეტურ თანამედროვე რომანში სინამდვილე იმდენად მწვავედ, გამახვილებულადაა მოცემული, რომ „ლამის მისტიკურის შეგრძნებას იწვევს“ და „გროტესკისკენ მიყვებით“⁷, სინამდვილე გვეჩვენება თითქმის არარეალური, ფანტასტიკური, მაგრამ ამ უკიდურესობაში, სიმახვილეში კიდევ უფრო მძაფრად, მეტყველად იხსნება, იშიფრება რეალობა. ასეთია ფოლკნერის მხატვრული პროზის მეტაფორული ბუნებაც, ასეთია მისი გოტიკურ-დეტექტიური რომანის ესთეტიკური მხარე.

გოტიკურობა, დეტექტიურობა ფოლკნერის ნაწერებში მხატვრული პირობითობის ფუნქციას ასრულებს. ამ უნარების არსი, მთავარი ძარღვი — უჩვეულო გამონაგონი ხასიათები, სიტუაციები, აგრეთვე, დახლართული, მოულოდნელობებით აღსავსე ინტრიგებზე აგებული სიუჟეტური ქსოვილი, რასაც მწერალი „ტრუქის ძალას“ — „*tour de force*“ უწოდებს, ფოლკნერისათვის ძირითადად რომანის ტექნიკური მხარეა, მხატვრული იარაღი, საშუალებაა, რომელსაც იყენებს ღრმა მნიშვნელობის ალეგორიული და სიმბოლიური სახეების შესაქმნელად, ზოგადი აზრის გადმოსაცემად. მხატვრული პირობითობის ძალით ფოლკნერის გოტიკა და დეტექტივი ყოველთვის მალდება ტრაგედიამდე. ამის საუკეთესო ნიმუშია მისი „სავანე“.

1931 წელს გამოქვეყნდა „საენე“ („Sancluary“)⁸, უილიამ ფოლკნერის ყველაზე უფრო სენსაციური რომანი. რომელმაც მწერალს გაუტეხა და გაუთქვა კიდევ სახელი. რაკი მისი რომანები, ამჟამად, მეოცე საუკუნის აღიარებული შედეგები „ხმაური და მძვინვარება“ და „მომაკვდავი რომ ვესვენე“ იმხანად მკითხველისთვის უჩვეულო, მძიმე და გაუგებარი აღმოჩნდა, ხოლო ვიწრო ლიტერატურულ წრეებში უმნიშვნელო იყო მათი რეზონანსი, რაკი მწერალს ჭეშმარიტი დამფასებელი არ აღმოუჩნდა, მან გადაწყვიტა ფართო მკითხველი მაინც მოეპოვებინა ერთხელ და სამუდამოდ. და მაშინ უილიამ ფოლკნერმა ხარკი მიუხლო კომპარებით აღსავსე, ე. წ. „მისტერი სტორებითა“, დეტექტიური, გასართობი, მსუბუქი ლიტერატურით გატაცებას და თავად მიმართა ამ „მდარე“ ჟანრს, რომელიც მისი ისტატობის მეოხებით „მაღალ“ ჟანრად გარდაიქმნა „საენეში“.

მწერალმა განზრახ ააგო ნაწარმოები საზარელ, შიშისა და ძრწოლის მოქვეყრელ, საზიზღარ, პათოლოგიურ, კრიმინალურ ამბავზე. თანაც დიდი ექსპერიმენტატორი, „ცნობიერების ნაკადის“ რომანების — „ხმაურისა და მძვინვარებისა“ და „მომაკვდავი რომ ვესვენეს“ შემქმნელი, ამჯერად იოლად გასაგებ, ყოვლისმცოდნე ავტორისეულ ტრადიციულ თხრობას დაუბრუნდა. ბოლოს და ბოლოს „საენეთი“, როგორც მისი ოთხი იგონებს, ბილიმ (უილიამ ფოლკნერის შინაურული სახელია) პოპულარობა მოიხვეჭა: „ბილის პირველი წიგნი, რომელიც მართლა გასაღდა, — „საენე“ იყო, მან შემომჩვილა: ჩემი წიგნები ხალხს ვერ წავაკითხე, ამიტომ გადავწყვიტე ერთი იმნაირი წიგნი დამეწერა, რომელსაც წაიკითხავდნენ. ერთ დღეს დამჯდარა და დაუწყია თავისტეხა, რა განსაკუთრებით საზარელი ამბავი შეეთხზა წიგნისთვის.“⁹.

„საენეს“ გამოქვეყნებისთანავე ფოლკნერს, როგორც ამორალურსა და საღიზმის მეხოტბე მწერალს, თავს დაატყდა უჩვეულო რიხხვა, განსაკუთრებით მის მშობლიურ პროვინციულ ქალაქ ოქსფორდში (მისისიპის შტატი), მამამისი მორი იმდენად თავზარდაცემული ყოფილა შვილის ნაწარმოებით, რომ მის აკრძალვასაც მოითხოვდა თურმე. მისისიპის უნივერსიტეტის ეზოში ერთ ქალიშვილს ჩელში „საენე“ დაუნახა და პირდაპირ მიმართა—წესიერ ქალიშვილს! ამგვარი წიგნის კითხვა არ გეკადრებათო. მაღაზიებში მკითხველები თხოულობდნენ წიგნი მუქ ქალაღლში გაეხვიათ, რათა სხვებს არ შეენიშნათ „სამარცხინო“ რომანი მათ ხელში. მწერლის მამიდაშვილმა სალიმ მკაცრად გაკიცხა ბავშვობიდანვე შეზრდილი ბიძაშვილი — ასე არავის გაუზრდიხარ, ნეტა ესოდენ საზარელი წიგნი რამ დაგაწერი-

ნაო. ფოლკანერის მეუღლის ესტელის ტრადიციული რესპექტაბელური ოჯახი აღშფოთებული იყო. რეცენზენტების რისხვას საზღვარი არ ჰქონდა წიგნის „სისასტიკის“ გამო. თუ ყველაფერ ამას დაეურთავთ 1932 წელს ფოლკანერის ცნობილ განცხადებას „სავანეს“ მეორე გამოცემის წინასიტყვაში, რომ რომანს თითქოს საფუძვლად დაედო „მწირი იდეა“ და „განზრახ ფულის საშოვნელად დაიწერა“¹⁰, მაშინ ნათელი შეიქმნება, რატომ ითვლებოდა მკითხველთა და ლიტერატურათმცოდნეთა შორის „სავანე“ ფოლკანერის ყველაზე მეტად სახელგანთქილ და სუსტ ნაწარმოებადაც კი. და მაინც რომანმა გამოქვეყნებისთანავე აღძრა დიდი ინტერესი, „სავანე“ რამდენჯერმე გამოიცა, სხვა ენებზე ითარგმნა, 1933 წელს პოლივუდში „პარამაუნტის“ ფირმამ რომანის მიხედვით გადაიღო ფილმი „ტემპლ დრეიკის თავგადასავალი“. „ჩანს, „სავანემ“ შეაძრწუნა მკითხველი, სხვაგან ისე არა, როგორც ოქსფორდში, მაგრამ მან უდაოდ პოპულარობა და წარმატება მოუტანა ავტორს“ — სამართლიანად შენიშნავს ფოლკანერას ერთ-ერთი საუკეთესო მკვლევარი მ. მილგეიტი¹¹.

„სავანეს“ ბევრს კი კიცხავდნენ, მაგრამ მისი პოპულარობის წყალობით გამოქცემლობებისა და რედაქციების კარი გაიხსნა ფოლკანერისთვის. მწერლის მეგობარმა ფილ სტოუნმა და ფოლკანერმა გადაარჩინეს ფილის კაბინეტში ჩაწერილი ფოლკანერის ხელნაწერები, რომლებიც უკალ მიიღეს ეურნალ-გაზეთებმა, თუმცა მანამდე არაერთგზის გაქუზილებიან მათი ახალგაზრდა ავტორი. ზედიზედ გამოიცა მწერლის მოთხრობების, ლექსების კრებულებს. ზოლო მომდევნო რომანის („აგვისტოს ნათელი“, 1932 წ.) გამოცემას უკვე არავითარი დაბრკოლება აღარ შეხვედრია¹². გაიზარდა მოთხოვნილება მწერლის აღრე გამოცემულ წიგნებზე.

ანერაცული პრესა და კრიტიკა „სავანეს“ ძირითადად უარყოფითად ნიჭვდა, მაგრამ რომანის მხატვრულ ძალასა და ოსტატობაზე ბოლომდე დუმილი ვერ მოახერხა. პარადოქსია, მაგრამ უდავოა ის ფაქტიც, რომ რომანისადმი მკვეთრად ნეგატიურმა დამოკიდებულებამ ხელი შეუწყო ფოლკანერის გაცნობასა და შესწავლას. „სავანეს“ ირგვლივ გაცხოველებული პოლემიკიდან დაიწყო ფაქტიურად ფოლკანეროლოგია ფართო გაგებით. „სავანეს“ მნიშვნელობის წყდომაჟ გაგებამ და დადგენამ შემდგომში კრიტიკა მიიყვანა საერთოდ ფოლკანერის შემოქმედების მთლიანობაში კვლევის აუცილებლობამდე.

„სავანეს“ შესწავლის ისტორია ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობაში იწყება მისი მკვეთრად უარყოფითი შეფასებითა და მწერლის მიმართ უმართებულო ცილისწამებით, რაც გამოწვეული იყო თვით რომანის მძაფრად მამხილებელი ძალით, თანადროული ამერიკული ცივილიზაციის დაუნდობელი კრიტიკით. ფოლკანერს ბრალად

დაედო საზოგადოებრივი გემოვნებისა და მორალური ნორმების დაგმობა. თითქოს მის ნაწერებში „სულიერი რეზონანსი“, ანუ ადამიანური სიკეთე. სიტბო, თანაგრძობა, გამორიცხული ყოფილიყოს, თითქოს მწერალს ერთადერთი მიზანი ჰქონდეს — საშინელებათა და ზნედაცემულობის კვლევა-ასახვა; ფოლკნერს უკიეინეს — „უკეთესი სამყარო“ არც კი აინტერესებს, ავადმყოფურად ხიბლავს ყველაფერი არანორმალური. შიშის მომგვრელი, სასტიკი, საღისტურა. მისი გმირები პათოლოგიურნი, ჰყუნაკლულნი, იდიოტები, ნევრასთენიკები, გახრწნილნი, სექსუალურად აღვირახსნილნი, კრიმინალურნი არიანო. რომანის გამოქვეყნების მეორე დღესვე ნიუ იორკის „უორლდში“ ჰარი ჰენსონი წერდა: ტექნიკური თვალსაზრისით რომანი უდაოდ ყოველ მწერალს მოხიბლავს, მაგრამ საოცარია, რატომ იტაცებს ფოლკნერს ესოდენ „ნაძირალა ადამიანები“¹³.

სამი დღის მერე ნიუ იორკის „სანმა“ დაბეჭდა რევიუ სათაურით „საშინელებათა სასუფეველი“, რომლის ავტორი ედვინ სიკერი „სავანეს“ უწოდებდა ყველაზე უფრო საზარელ წიგნს და იქვე დასძენდა — ეს არისო ერთ-ერთი ყველაზე უფრო უჩვეულო ნაწარმოები¹⁴. ჯ. ჩემბერლენი რეცენზიაში „დოსტოევსკის აჩრდილი შუაგულ სამხრეთში“ პარალელს ავლებდა ფოლკნერსა და დოსტოევსკის შორის. ორივე მწერალი შიშსა და ძრწოლას იწვევს მკითხველში, მაგრამ, სამწუხაროდ, ფოლკნერი — მხოლოდ შიშსა და კოშმარებს, დოსტოევსკი კი — შიშისა და კოშმარის გრძნობასთან ერთად ადამიანურ სიტბოს და აღტაცებას¹⁵. კ. ფედიმანი აღშფოთებული აღნიშნავდა, რომ „სავანეში“ ყოველი გვერდი „ნორმალური გრძნობის შეურაცხყოფისათვის არის გამიზნული“¹⁶, ჯ. ჯუნიორი „სავანეს“ ავტორს პათოლოგიური ექსცესიებით გატაცებას სწამებდა და „ფსევდო-რეალისტს“ უწოდებდა¹⁷. ჰ. კენზი¹⁸ და ა. ტომპსონმა ფოლკნერი მოდერნისტული დეკადენტური სკოლის ე. წ. „სისასტიკის კულტის“ ერთ-ერთ წინამდგომად გამოაცხადეს¹⁹. ა. ტომპსონი ესეიში „სისასტიკის კულტი“ ამტკიცებდა — ისევე როგორც პოეტ რობინსონ ჯეფერსის შემოქმედებაში, ფოლკნერის ნაწერებშიც „სისასტიკის კულტი“ თანადროული სექსტიკური პესიმიზმისა და ამერიკული ნატურალიზმის უმიზნობისა და უაზრო განვითარების ლოგიკური შედეგი არისო. ტომპსონს განსაკუთრებით არ მოსწონდა ამ ოქრი მწერლის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი „სიკვდილით დაბოლოება“ — „dead end“, რაც ოპტიმისტური ამერიკული ლიტერატურის ტრადიციას — „ბედნიერ დაბოლოებას“ — „happy end“ — უპირისპირდება. ამერიკულ ლიტერატურაში „ბედნიერი დაბოლოების“ წინააღმდეგ ბრძოლა აქტიურად დაიწყო გასული საუკუნის 90-იან წლებში. ეს ბრძოლა წამოიწყეს ე. წ. „პესიმიტიზმა“ — ჰენრი

ფულერმა, ჰემლინ გარლენდმა, ფრენკ ნორისმა. სტივენ კრეინმა; შემდგომში თეოდორ დრაიზერმა გაამძაფრა ეს ბრძოლა. მათი „პესიმიზმი“ გამოძახილი იყო ამერიკის სინამდვილისა, რომლის შეფარდებას, მიჩქმალვას ცდილობდა „ბედნიერი დაბოლოების“ საკმაოდ ბანალური მწერლობა. „პესიმიზმ“ მწერალთა ამ პლეადას 90-იანებში უწოდებდნენ ნატურალისტებს. სინამდვილეში ისინი ამერიკულ ლიტერატურაში XIX საუკუნის დამლევისა და XX საუკუნის დამდეგს კრიტიკულ რეალიზმს უკაფავდნენ გზას. ფოლკნერის პესიმიზმი და „სიკვდილით დაბოლოება“ მათი გზის გაგრძელება იყო და რეალიზმის წინააღმდეგ მებრძოლ კრიტიკოსს არ მოსწონდა მწერლის ამგვარი არჩევანი. ა. ტომპსონი ცდილობდა ფოლკნერისათვის სხვა მხრიდანაც — ესთეტიკური პოზიციიდანაც შემოეთია: ცხადია, საშინელება ადამიანს ახასიათებს, მაგრამ სინამდვილისათვის ნიშანდობლივი სიმახინჯე ლიტერატურულ ქმნილებაში ისე უნდა ამაღლდეს ესთეტიკურ კატეგორიამდე, როგორც, ვთქვათ, „ოიდიპოს მეფეში“ ან „ჰეფე ლირში“, მაგრამ ფოლკნერი ამგვარ ესთეტიკურ სიმაღლებს ვერ სწევდებოდა და ამიტომაცაა, რომ მისი წიგნები „ვიგანს“ („Vigance“) უფრო გვიფორიაქებს, ვიდრე გონებას და სულს, ფოლკნერის ქმნილებებში არ იგრძნობა ინტელექტი, რადგანაც მათში მხოლოდ ძალუმი ცხოველური ინსტინქტები არისო ამტყველებული²⁰: ამ უკანასკნელ შეხედულებას განსაკუთრებით ჩაეჭიდნენ ფსიქოანალიტიკოსები. მედიცინის მეცნიერებათა დოქტორმა ლ. კუმბიმ 20-იანი წლების დამლევისა და 30-იანის დამდეგის ამერიკულ ლიტერატურაში ფროიდის დებულებათა საუკეთესო მხატვრულ გამოვლინებად ფოლკნერის „სავანე“ მიიჩნია²¹. ფოლკნერის რომანის ფროიდისტულმა ინტერპრეტაციამ სკოტ ფიცჯერალდი იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ „მორიდებოდა ფოლკნერულ ტენდენციას“, რათა თავისი წიგნი არ ექცია „ფსიქოპათოლოგის კრაფტ-ებინგის (ცნობილი ფსიქიატრი ფსიქოანალიტიკოსი იყო, ე. თ.) შეხედულებათა ბელეტრიზებულ ნაწარმოებად“²².

მართალია, კრიტიკა ამერიკაში რომანს ნეგატიურად შეხვდა, მაგრამ 30-იანი წლების დასაწყისშივე რომანის ირგვლივ საწინააღმდეგო შეხედულებებიც გამოითქვა შედარებით მოკრძალებულად. ლიტერატურათმცოდნეობამ ბოლომდე ვერ უარყო ის უეჭველი ფაქტი, რომ „სავანეში“ გამოაშკარავებული იყო ამერიკის სინამდვილის მანკიერებანი. ფ. ჰოფმანი აღნიშნავს, რომ ფოლკნერს სასტიკად კიცხავდნენ „სავანეს“ პათოლოგიური თემის გამო და, თუ აქებდნენ, აქებდნენ მხოლოდ სიმართლისათვის. როგორც, მაგალითად, 1932 წ.

3. ბრიკელი თავის რევიუში როზანსე, რომ მწერალი რომანტიზმის სასაზღვრეში არ გახიზნულა და სამხრეთის სისხლდევლე გაბედულად გამოაშკარავაო²³.

პირველი ჰეშმარიტად ობიექტური შემფასებელი და დამფასებელიც „საევანეს“ საფრანგეთში აღმოუჩნდა. ანდრე მალრომ „საევანეს“ ფრანგულ გამოცემის წინასიტყვაში 1933 წელს ძირითად შტრიხებად მოხაზა რომანის ღირსება და თავისებურებანი, რომანის უანრობრივი სპეციფიკაც განსაზღვრა: „საევანე“ გარეგნულად მოგვაგონებს დეტექტივს, პოლიციურ რომანს, მაგრამ ის არის დეტექტივი დეტექტივთა გარეშე, მისი ყურადღების ცენტრში როდია ბოროტმოქმედის დევნა-ამოცნობა ბიუროკრატიული პოლიციური თვალსაზრისით. არამედ — თვით ბოროტმოქმედების ფსიქოლოგიური ანალიზი: „საევანეში“ აშკარად ჩანს ფოლკნერის ტრაგიკულობის სპეციფიკა. რომელიც დინამიურობით, კონფლიქტით უახლოვდება ბერძნულ ტრაგედიას. „საევანე“ დეტექტიურ ამბავში შეჭრილი ტრაგედიაა“²⁴, — ასკენის მარლო. მან პირველმა გაუხსნა გზა გაბედულად ფოლკნერის ტალანტს და დღის წესრიგში დააყენა მისი შემოქმედების ღრმად და დაკვირვებით შესწავლის აუცილებლობა.

ამგვარად, „საევანეს“ გამოსვლისთანავე კრიტიკაში გამოიკვეთა რომანის შეფასების სამი ძირითადი ტენდენცია: პირველი — ნეგატიური, რომელმაც საღიზმისა და პათოლოგიური თემატიკის მეტი განზრახ ვერაფერი დაინახა რომანში და არა ცნო მისი იდეურ-მხატვრული ღირებულებანი: მეორე — რომანის ფსიქოანალიზური შეფასება, რომელიც ახლოს დგას პირველთან; და მესამე — რომანის ობიექტური და პოზიტიური შეფასების ტენდენცია, რომელმაც მოსინჯა, დაადგინა „საევანეს“ იდეურ-მხატვრული ღირებულება. „საევანეს“ შეფასების ამ სამმა ძირითადმა ტენდენციამ შემდგომში ფოლკნეროლოგიაში ცვლილება განიცადა, პირველის ხვედრითი წონა იმდენად შემცირდა, რომ თანადროულ ფოლკნეროლოგიაში თითქმის გაქრა და დაეიწყებას მიეცა, ხოლო რომანის პოზიტიური შეფასების ტენდენცია წამყვან ტენდენციად იქცა. ამ ფაქტს იპას უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ თანადროულმა ფოლკნეროლოგიამ მიზნად დაისახა მწერლის მხატვრული სტიქიის და ჰუმანიზმის ობიექტური კვლევა.

რაც შეეხება რომანის ფროიდისტულ გაგებას, მას აღმოუჩნდნენ ერთგული მიმდევრები — ჰ. კემბელი, რ. ფოსტერი. ი. მალინი. ლ. ფიდლერი²⁵, რომლებიც შეეცადნენ გაელრმავებინათ „საევანეს“ ფროიდისტული ინტერპრეტაცია. სხვათაშორის საბჭოთა კავშირში მათ აღმოუჩნდა მომხრე ვ. კოსტიაკოვი, რომელიც თავის სტატიაში ფოლკნერის მიერ ფროიდისმის დაძლევის შესახებ ავითარებს

თავის დებულებას, რომ პირველ რიგში „სვანეს“ აცხადებს ფოლკნერის ფროიდისმიის ნიმუშად²⁶. მაგრამ რომანის არაფროიდისტული ანალიზი, რომელმაც ყურადღება გაამახვილა ნაწარმოების მორალურ, სოციალურ მნიშვნელობაზე, თემატურ სიმდიდრესა და მხატვრულ თავისებურებაზე იმდენად გაიზარდა ჯ. ო'დონელის, მ. კაულის, უ. ო'კონორის, პ. უაგონერის, რ. პ. უორენის, ი. ჰაუს, მ. მილგეტის, კ. ბრუქსის, ო. ვიკერისა და სხვა ცნობილ ფოლკნეროლოგთა გამოკვლევებში, რომ ფროიდისტების ცდები მათ ფონზე მიიჩქმალა და ძალა დაკარგა, ისევე. როგორც მ. გეისმარის ყბადღებულმა გაბრძოლებამ 50-იან წლებში ფოლკნერის ტალანტის წინააღმდეგ²⁷.

„სავანეს“ ირგვლივ პოლემიკა დღესაც არ დამცბრალა საბოლოოდ. დღესაც დროდადრო თავს იჩენს ხოლმე ამ რომანის ნეგატიური შეფასება. ამერიკელი მწერალი და კრიტიკოსი ჯ. პ. ლოუსონა „ინოსტრანაია ლიტერატურაში“ ამ წიგნის შესახებ წერდა: «Книга это ницего не стоит О ней можно упомянуть лишь потому, что она показывает довольно циничное отношение Фолкнера к сочинительству ради выгоды»²⁸. საბჭოთა ლიტერატორმა პ. პალიევსკიმ ფოლკნერ-კამიუს „სამონაზვნო რეკვიემის“ ბოლოსიტყვაში გადაჭარბებული მნიშვნელობა მიანიჭა თვით ავტორის სიტყვებს „სავანეს“ შექმნასთან დაკავშირებით, ხაზი გაუსვა რომანის კომერციულ მიზანს და თანაც კატეგორიულად განაცხადა, რომ ის დაწერილია «в черно — беспросветно — унижительно манере»²⁹.

თანადროულ ფოლკნეროლოგიაში „სავანეს“ უკვე ერთ-ერთი საპატიო ადგილი უჭირავს და მას მწერლის დიდი რომანების გვერდითაც აყენებენ. საბჭოურ ამერიკანისტიკაში მ. მენდელსონმა პირველმა მიუთითა, რომ, მართალია, „სავანე“ გადაჭარბებულად საზარელი და პათოლოგიურია, მაგრამ მასში მთელი გზნებით ვლინდება მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულება სინამდვილისადმი³⁰. ა. დოლინინმა „სავანე“ ფოლკნერზე დოსტოევსკის ლიტერატურული ტრადიციების გავლენის ასპექტში განიხილა და წინ წამოსწია მისი იდეურ-მხატვრული ღირებულებანი³¹. ა. სავურენოკმა პოლემიკა გამართა იმ მცდარი კრიტიკული ტენდენციის წინააღმდეგ, რომელიც „სავანეს“ ავტორის სიტყვებმა გამოიწვია³². და მართლაც, არც ფოლკნერის სიტყვები — ეს წიგნი „მწირ იდეაზე“ არის აგებული და „ფულის საშოვნელად“ დაწერილიო, არც მწერლის ახლო ნაცნობ-ნათესავთა აღშფოთება, არც რეცენზენტთა ზოგჯერ მრისხანე, ზოგჯერ ორქოფული გამოძახილი სულაც არ ნიშნავს, თითქოს „სავანე“ ბიზნესისათვის შექმნილი და იდეურად მწირი ქმნილება იყოს. თვით რომანის ღირსებაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, ამას ადასტურებს, დღესდღეობით უკვე ყოველმხრივ შესწავლილი და დადგენილი ის-

ტორია ამ წიგნის შექმნისა, რაც დეტალურად არის გადმოცემული მწერლის საუკეთესო ბიოგრაფის ჯ. ბლოტნერის³³ მიერ და თავად ფოლკნერის ერთ-ერთ ინტერვიუშიც³⁴.

„სავანეს“ პირველი ვარიანტი მწერალს 1929 წლის დამდეგს დაუწერია და ხელშეკრულების თანახმად გადაუცია მისი გამომცემელი სმითისთვის, რომელსაც არც მაინცდამაინც ხუმრობით უთქვამს — ამ წიგნისთვის ორივეს ციხეში ამოგვაცოფინებენო თავს. ოღონდ, რაკი მისი ფირმა გაკორტების პირას ყოფილა, მას განუზრახავს რომანი ზელის მოსათბობად მაინც გამოეცა. სმითის გამომცემლობამ „სავანეს“ წარდგენილი ვარიანტი შეუცვლელად მოამზადა დასაბეჭდად და ავტორს გადაუგზავნა საბოლოო კორექტურისთვის. ამჯერად თავად ფოლკნერი დარჩენილა უკმაყოფილო საკუთარი ნაწარმოებით, — წიგნის საზარელი, კომპარული შინაარსის გამო კი არა, არამედ მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით. „ხმაურისა და მძვინვარებისა“ და „მომაკვდავი რომ ვესვენეს“ ავტორმა არ ისურვა მათი ღირსება შეელახა და ახალი რომანის პირველი ვარიანტის გამოქვეყნებაზე თვითონვე განაცხადა კატეგორიული უარი. რომანი საფუძვლიანად გადააკეთა. შეასწორა, მხატვრულად დახვეწა, შინაარსობრივადაც შეცვალა. პირველ ვარიანტში რომანის ცენტრში მოქცეული ქიყო რომანტიკული გმირის ჰორეს ბენზოუს სახე. მეორე ვარიანტიდან მწერალმა ამოიღო მასთან დაკავშირებული მრავალი ეპიზოდი და რომანის სიმძიმის ცენტრი გადაიტანა ტემპლ დრეიკის თავგადასავალზე. ეს კი იმის მაუწყებელი იყო, რომ რომანტიკული შრე მცირდება და კიდევ უფრო გამოიკვეთებოდა რომანის რეალისტური ფონი. მართალია, ავტორმა ჰორეს ბენზოუსთან დაკავშირებული ინცესტის ეპიზოდი ამოიღო, მაგრამ საზარლობითა და პათოლოგიით აღსავსე სხვა ეპიზოდები, ძირითადი ხასიათი, ბოროტმოქმედი პოპაი უცვლელად დატოვა და ამით კიდევ უფრო მეტი ფერებით გამოხატა სინამდვილე³⁵. რომანის მეორე ვარიანტის ხელახლა აწყობის ხარჯების ანაზღაურება ფოლკნერს მოუხნდა. ასე. რომ მისი სიტყვები — „სავანე“ ფულის საშოვნელად დავწერეო, ლიტონ განცხადებად რჩება. „სავანე“ კარგად კი გასაღდა, მაგრამ მოგება გამომცემელს ერგო, მწერალმა მხოლოდ იზარალა. ერთადერთი ის იყო, რომ მისი ჩაწოლილი, გამოუცემელი ხელნაწერები და აღრე დასტამბული წიგნები „სავანეს“ მერე იოლად გასაღდა, რამაც ცოტათი სული მოათქმევინა ავტორს. „სავანესგან“ ფაქტიურად არაფერი მიუღია და ხელმოკლეობის გამო ფოლკნერი სწორედ „სავანეს“ მერე შეიქნა იძულებული პოლიცეულში წასულიყო სამუშაოდ. ამჯერად, „სავანეს“ ავტორი პრინციპული ქეშმარიტი შემოქმედის სიმალღეზე დარჩა.

„მისისიპელმა გენოსმა“ (ასე უწოდებს ფოლკნერს ფ. ჰოფმანი)³⁶ ფულს ვერ ანაცვალა თავისი მწერლური მიწოდება, მიზანი და ოსტატობა.

ფოლკნერის აზრით, მწერალმა სენსაციურობას არ უნდა შესწიროს თავისი სიმართლე, ოღონდ, თუკი სენსაციურობა ხელს არ უშლის, არ ეწინააღმდეგება მის სიმართლესა და მიზანს, მაშინ რატომ უნდა მოერიდოს შემოქმედი სენსაციურობასა და პოპულარობას³⁷. ამის პასუხია „სავანე“. მისი სენსაციურობისთვის ფოლკნერს არ გაუწირავს თავისი მწერლური მიზანი და სიმართლე, თავისებური გზებითა და ჩანაფიქრით მუშაობდა ამ წიგნზეც, რომელიც, როგორც შემდგომში ამბობდა, თავიდანვე „საფუძვლიანად ჰქონდა მოფიქრებული“ და გაასრებული³⁸. შემთხვევითი არაა ის გარემოებაც, რომ „სავანეს“ ხასიათები და თემები, როგორც ჩანს, ფოლკნერს იმდენად აღელვებდა და აფიქრებდა, რომ მათ ოცი წლის მერეც მიუბრუნდა „სამონაზვნო რეკვიემში“ („Requiem for a Nun“, 1951 წ.)³⁹ და მათს შემდგომ რთულ ევოლუციაზე გაამაჯვრელა ყურადღება.

* * *

„სავანე“ XX საუკუნის ამერიკული ლიტერატურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გოტიკური რომანია, რომელშიც დიდი მხატვრული ძალით ვლინდება ფოლკნერის, როგორც გოტიკური რომანის ოსტატის, რთული სპეციფიკა. პათოლოგიური და საზარელი ამბავი მკითხველის ნერვების გასალიზიანებლად და უპრაოდ დასაინტერესებლად კი არ უდევს რომანს საფუძვლად, არამედ მას მამხილებელი, ხასიათი და, ამავე დროს, ღრმად აღეგორიულ-სიმბოლური მნიშვნელობაც აქვს.

„სავანე“ პესიმიზტური რომანია, „სიკვდილით დაბოლოების“ რომანი, რომელშიაც არ ჩანს იდეალები, არ ჩანს ხსნის გზა, სიკეთის, ნათელის გზა. ეს აიხსნება არა მარტო სამსრეთის სოციალური ვითარებით, საზოგადოდ ამერიკის სოციალური ვითარებით, არამედ იმ ღრმა კრიზისული განწყობილებითაც, რომელმაც მოიცვა ამერიკა ე. წ. დეპრესიის, მწვავე ეკონომიური კრიზისის პერიოდში, ოციანი წლების დამლევსა და ოცდაათიანის დამდეგს. რომანიც ამ პერიოდშია შექმნილი. „სავანე“ ღრმად იდეური წიგნია, რომლის მთავარი აზრია დაცემული, მორალურად გაპარტახებული ამერიკის შეერთებული შტატების სამხრეთ შტატების, ფართო გავეებით — ამერიკული სინამდვილის, კიდევ უფრო ფართო მასშტაბით — აღამიანის მორალურად დაცემის პგზნებარე ნეგაცია. სწორედ ეს უკიდურესი ნეგაცია გულისხმობს, შეიცავს დიდ ჰუმანიტურ პათოსს.

რომანის მოქმედების არე ვიწროა, ეს ისევ ლეგენდარული „იოკნაპატოფას ოლქია“. ანუ „შუაგული სამხრეთი“ (მოქმედება ხდება „ძველ ფრანგიულ ადვილას“⁴⁰. „იოკნაპატოფას“ ადმინისტრაციულ ცენტრში — ქალაქ ჯეფერსონში და ტენესის შტატის ქალაქ მემფისში), ამდენად, რომანი „იოკნაპატოფას ოლქის“ ციკლს მიეკუთვნება და მასში კვლავ გვხვდება ამ ციკლის მრავალი ცნობილი პერსონაჟი.

იოკნაპატოფას ოლქის სერიის ნაწარმოებებიდან „სავანე“ გამოირჩევა არარომანტიკულად, მასში არ დგას ფოლკნერული. „სარტორისისა“ და „სმურტი და მძვინვარებისთვის“ დამახასიათებელი მწვევე პრობლემა — ეკლესამხრეთული რომანტიკული იდეალებისა და აწინდელი ყოფის ტრაგეული კონფლიქტი. ჰორეს ბენბოუს რომანტიკული ხასიათი „სავანეს“ გამოქვეყნებულ, მეორე ვარიანტში უკანა პლანზეა მოქცეული. „სავანეში“ მხოლოდ თანადროულობაა რეალისტურად ნაჩვენები. მწერლის მიზანს საგვებით შეესატყვისება „სავანეს“ ფორმა და მხატვრული სპეციფიკა. ფოლკნერი მიმართავს საზარელ ამბავს, გოტიკური რომანის უანრს, ხასიათების, სიტუაციების გადმოსაცემად — გროტესკულ ოსტატობას. გოტიკურობა და გროტესკი საზოგადოდ დამახასიათებელია ფოლკნერის იმ ნაწარმოებებისათვის, რომანტიკური რომანების იმ პასაჟებისათვის, რომლებშიც გამოიხატულია რეალობის უშუალოდ გამოხატვა. რომანი „ქინქლები“ კომიკური გროტესკია, გროტესკულია სნოუპსების სამყარო ფოლკნერის ცნობილ რეალისტურ ტრილოგიაში, გოტიკურ-დეტექტიურია „ნეშტის გამთხრელი“ და ა. შ.

ფოლკნეროლოგები დაბეჯითებით ხედავენ კავშირს „სავანეს“ გოტიკურობასა და ავტორის მიზანს შორის. ი. ჰაუს აზრით, „სავანეს“ საზარელი, არანორმალური ამბავი ფოლკნერის მორალური გრძნობის გამოძახილია, მისი მორალური მისწრაფებებით არის გამოწვეული. მწერალი ამ რომანით გაცხოველებულ პოლემიკას აწარმოებს ამორალურ სამყაროსთან⁴¹. მ. კაულის აზრით, ფოლკნერი სასოწარკვეთილების გადმოსაცემად რაც შეიძლება სასტიკ, საზარელ, მაგრამ ძლიერი ხასიათების განუწყვეტლივ ძიებაშია და ამის საუკეთესო დამადასტურებელია „სავანე“⁴².

„სავანეს“ გოტიკურობა და გროტესკული სახეები აშკარად წარმოადგენენ ალევგორიებსა და სიმბოლოებს. ფოლკნეროლოგიაში ამ რომანის ანალიზი წარიმართა მათი გაშიფვრისაკენ, დღემდე მეტად საგულისხმოა 1939 წელს ჯ. მ. ო'ლონელისა და 1946 წელს მ. კაულის მიერ მოცემული ინტერპრეტაციები. ისინი ყოველ სახეში ხედავენ მხოლოდ სოციალური სინამდვილის ალევგორიებს, სოციალურ-

მორალური მნიშვნელობით დატვირთულ ალეგორიებს. მათ იმდენად სარწმუნოდ განხნეს რომანის ძირითად სახეთა მნიშვნელობა, რომ მათ შემდეგ ფოლკნეროლოგები, მათ შორის ფსიქოანალიტიკოსებიც, მიუხედავად მრავალი ცდისა, ველარ უარყოფენ რომანის ღრმად სოციალურ-მორალურ შინაარსს.

ჯ. მ. ო'დონელს მიაჩნია, რომ სახეთა ალეგორია ნათელი, უბრალო და გასაგებია და კრიტიკოსი იძლევა რომანის ალეგორიული სახეების ძირითად სქემას: „სამხრეთული ქალურობა შერყვნილი, მაგრამ უმწიკვლო (ტემპლ დრეიკი), დაცემულ ტრადიციასთან ერთად (გოუნენ სტივენსი, პროფესიონალი, ვირჯინიელი) ამორალური მოდერნიზმის (პოპაი) კლანჭებში ვარდება, ამორალური მოდერნიზმი თავისთავად იმპოტენტია, მაგრამ ბუნებრივ ნდომასთან („რედი“) ძლიერი კავშირის მეშვეობით არაბუნებრივად აუპატიურებს სამხრეთულ ქალურობას და მერე იმდენად წაწყმედს, რომ ქალის კორუფცია ტოტალურია და იგი მოდერნიზმს უსიტყვოდ ემორჩილება და უკავშირდება. ამასობაში ღარიბ თეთრ ნაგავს (გუდფინი) ბრალად დაედო დანაშაული, რომელსაც გულუბრყვილო ერთგულებასთან (ტომი) ერთად სინამდვილეში წინააღმდეგობას უწევდა, რომ არ მომხდარიყო. ფორმალისტური ტრადიცია (პორეს ბენზოუ), ნამდვილ ვითარებას რომ ჩასწვდა, ამაოდ ცდილობს დაიცვას ლატაკი თეთრი ნაგავი. მიუხედავად ამისა, სამხრეთული ქალურობა უკვე იმდენად უიმედოდაა წარყვნილი, რომ მოწადინებულია და მოელის ლატაკი თეთრი ნაგავის მსჯავრდადებასა და ლინჩის წესით დასჯას; მერე ქალს სიმდიდრე (მოსამართლე დრეიკი) ევროპის ფუფუნებაში წაიყვანს და იქ შეათარებს. მოდერნიზმი, რომელიც დაბადებიდან საკუთარი იმპოტენტობისა და განწირულობის მატარებელია, მაზოხისტური სიამოვნებით ემორჩილება განაჩენს და იღუპება იმ ბოროტმოქმედებისთვის, რომელიც მას ჯერ არ ჩაუდენია — ეს წესრიგის რევოლუციური განადგურებაა (ალაბამელი პოლიციელის მკვლელობა, რისთვისაც ამჟერად უდანაშაულო პოპაი სიკვდილით ისჯება)“⁴³.

მ. კაული არ ეთანხმება ჯ. ო'დონელის იმ მოსაზრებას, რომ რომანი შედგება ჯრთიერთდაკავშირებული ალეგორიებისგან — „a connected allegory“, მაგრამ ცალკეულ სახეთა ინტერპრეტაციებს იწონებს (განსაკუთრებით პოპაის სახისა) და კიდევ უფრო აღრმავებს და აზუსტებს: „პოპაისა და ტემპლ დრეიკის ამბავი, ჩანს, შეიცავს უფრო ღრმა მნიშვნელობას, ვიდრე თავდაპირველი გადაკითხვით შეიმჩნევა... პოპაი ერთ-ერთია ფოლკნერის რომანების იმ მრავალრიცხოვან ხასიათთაგან, რომელიც გამოხატავს სამხრეთში შექრილსა და ნაწილობრივ მის დამპყრობ მექანიკურ ცივილიზაციას... ყველა ის

საზიზღარი თვისება, რომლებსაც ფოლკნერი ხედავს ფინანსურ კაპიტალიზმში, პოპაის ხასიათშია თავმოყრილი“⁴⁴.

ყველაზე უფრო საგულისხმოა მ. კაულის მიერ წამოყენებული ანტიფროიდისტული დებულება. რომლის თანახმადაც რომანი მხოლოდ გარეგნულად მოგვაგონებს ფროიდულ კოშმარებსა და სექსომანიას. ფროიდიზმი „სავანეში“ მოჩვენებითია, სინამდვილეში სოციალურ სინამდვილეს გამოხატავს ალეგორიულად: „რომანი თავდაყირა დაყენებული ფროიდული მეთოდის ნიმუშია, იგი აღსავსეა სექსუალური კოშმარებით, რომლებიც სინამდვილეში სოციალურის სიბოლოებია. ავტორის წარმოდგენაში ისინი როგორღაც უკავშირდებათ იმ ამბავს, რაც სამხრეთის გაუპატიურებად და კორუფციად მიაჩნია“⁴⁵. ეს უკანასკნელი მოსაზრება კვლავ ეხმაურება ო'დონელის შეხედულებას, რომ ტემპლ დრეიკის გაუპატიურება ალეგორიულად სამხრეთის გაუპატიურებას ნიშნავს.

„სავანეს“ ე. ბრუკსმა „აღმოჩენილი ბოროტება“ უწოდა. ამერიკის რეალობის ბუნება, არსი ფოლკნერმა აღმოაჩინა; ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მან ბოროტება აღმოაჩინა, რომანში ნაჩვენებია სამხრეთის მორალური დაცემის სურათი, ნაჩვენებია, როგორ უთმობს გზას ტრადიციული სამხრეთული საზოგადოება თანადროულ სამყაროს, რომელშიაც მხოლოდ გაშვილებული ამორალობის ძალა ბატონობს“⁴⁶. ასეთია ბრუკსის ლოგიკური დასკვნა.

ფოლკნერის ზიერ აღმოჩენილი ბოროტების სიმბოლოა პოპაი ვიტელი — Popeye Vitelli (popeye ინგლისურად ნიშნავს თვალბგადმოკარკლულს). იგი „სავანეს“ გოტიკურ-გროტესკული ატმოსფეროს ცენტრია. რაც კი რამ მახინჯი, პათოლოგიური, საზიზღარი, არაადამიანური, ბოროტი და ამორალური შეიძლება არსებობდეს, ყველა ამ თვისებას თავი მოუყრია პოპაის ხასიათში. იგი დაბადებიდანვე მახინჯი და პათოლოგიურია. დედამისმა ხანმოკლე ქორწინების შედეგად ქმრისაგან „საჩუქრად“ მიიღო ვენერიული სნეულება და ვაჟი-შვილი, რომელზეც ჯერ კიდევ ფეხმძიმედ იყო, როცა მისი ქმარი უგზო-უკვლოდ გადაიკარგა. ეს ერთადერთი შვილი — თვალბგადმოკარკლული შობადღეს შეეძინა. ესეც ღვარძლიანი ირონიაა — დაიბადა XX საუკუნის „ქრისტე“, ანუ ანტიქრისტე, პათოლოგიური სადისტი, გონჯი და ბოროტების განსახიერება. ოთხი წლის ასაკამდე პოპაიმ ვერც ფეხი აიდგა და ვერც ლაპარაკი ისწავლა, ხუთი წლისას თმა ძლივს ამოუვიდა, ბავშვობიდანვე ავლენდა სადიზმს. ერთხელ ჩიტუნები გალიაში მაკრატლით დაჭრა (ესეც ალეგორიული სახეა: ცივილიზაციის იარაღით სასტიკად გაუსწორდა ბუნების სათნოებასა და მშვენებას). იზრდებოდა გამოუსწორებელ ბავშვთა სახლში. როგორც კი წამოიზარდა, დედის კერა მიატოვა. დედამისს ეგონა

შემდგის ოტელში ღამის დარაჯად მუშაობსო, პოპაიმ კი ბუტლეგერების განგრესტერებისა და კრიმინალების სამყაროში პოვა სავანე. მივარდნილ „ფრანგისეულ ადგილზე“ ტყეში, ბუტლეგერთა ბუნავში მას შიშით, რიდითა და ძრწოლით უყურებდნენ იქაური მკვიდრნი. თვალებგადმოკარკულულს ფული გვარიანად უშოვნია და კვლავაც შოულობს, მაგრამ სიამოვნებისათვის ფულის დახარჯვის უნარს მოკლებულია. სმა არ შეუძლია, თუმცა თავად მაგარ სასმელთა კომერციასთანაა დაკავშირებული. ქალებთან ურთიერთობაც არ ძალუძს, იმპოტენტია. პოპაი ქალაქური ცხოვრების ნაყოფია. მეოცე საუკუნის მექანიკური ცივილიზაციის განსახიერება. არც სიყვარული, არც სიხარული, კაცთმოძულეობა და დაუნდობლობა, — ასეთია მისი მახინჯი ბუნება. შემზარავია მისი გარეგნობაც. ის ადამიანს აღარ ჰგავს, ადამიანის გროტესკია: დაბალი, გონჯი, პატარა ხელები, თვალები გადმოკარკულული, უმეტყველო; სახე — უფერული, თითქოს ძარღვებში სისხლი არც ედგას; სახის გამომეტყველება — უაზრო; ნიკაპი, სულ არა აქვს, სახეზევე აწერია ბოროტება და ცოდვა¹⁷. კიდევ უფრო შემზარავია მისი ქცევა. „ფრანგისეულ ადგილას“ ბოსელში პათოლოგიურად აუპატიურებს ტემპლ დრეიკს. უყოყმანოდ კლავს მის მცველ ზანგ ტომის, ტემპლი მიჰყავს მემფისის საროსკიპოში. სადისტი და ფსიქოპათი პოპაი ყოველგვარი არანორმალური გზით ცდილობს ტემპლ დრეიკის დამორჩილებას, დანარჩუნებას; მასთან მოჰყავს ღამის კლუბების ცნობილი მკვიდრი, ჯანმავარი ბიჭი რედი, ხოლო როცა დარწმუნდება, რომ ტემპლს იგი ხიბლავს და მასთან ყოფნას ღამობს, უძლური და შეურაცხყოფილი სადისტი ტყვიით უსწორდება საცეკვაო მოედნებისა და ღამის კაფე-რესტორნების ჯანლონით სავსე მკვიდრს რედს. ასეთია მისი სიმახინჯითა და სისხლით მორწყული ცხოვრების გზა.

და ამ ცხოვრების გზას ბოროტმოქმედი პოპაი სასრჩობელაზე ასრულებს. მას აპატიმრებენ და ბრალად სდებენ პოლიციელის მოკვლას. სიკვდილით სჯიან იმ მკვლევლობისათვის, რომელიც არ ჩაუდენია. მას ადვილად შეეძლო თავის დახსნა, მაგრამ არც კი ცდილა სიმართლე დამტკიცებინა. მშვიდად, უსიტყვოდ შეხვდა განაჩენს, მხოლოდ სასრჩობელაზე ასვლის წინ ჯალათს სთხოვა: „თმა გამისწორე, ჯეკ!“, ეს იყო მისი უკანასკნელი სიტყვები. ფოლკნერი მინიშნებითაც კი არ აუწყებს მკითხველს, რატომ არჩია პოპაიმ ასე უდრტივენელად სიკვდილი და თავისთავს თვითონვე გამოუტანა განაჩენი. ეს ფოლკნერული დაუნდობელი დამოკიდებულებაა მკითხველისადმი. მწერალი მოვლენას, სიტუაციას ღიად, გაუგებრად, აუხსენელად ტოვებს მკითხველის ანაბარა. ფოლკნეროლოგიაში ვარაუდობენ, რომ პოპაიმ ტემპლ დრეიკის შეურაცხყოფა ვერ აიტანა და სიკვდი-

ლი არჩიო. თუ დაეუფიქრდებით პოპაის ხასიათსა და ნამოქმედარს, სავარაუდოა, რომ შეურაცხყოფასთან ერთად მან იგრძნო თავისი ცხოვრების სრული უაზრობა, სიცარიელე, უმიზნობა, ამაოება და ამიტომაც უღყრტიწველად მიიღო სიკვდილი.

პოპაის სიკვდილი არც თანაგრძნობას იწვევს და არც იმგვარ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს მას მაინც მიზლოდეს ჩადენილ დანაშაულთა სამაგიერო. პოპაის სადისტურ ბოროტმოქმედება იმდენად უსაზღვროა, რომ მისი სიკვდილი ვერ ჩრდილავს და ვერ ამსუბუქებს მის ამაზრზენ სიავაკეს. მთელი რომანის მანძილზე დაძაბული შიშისა და კოშმარის ატმოსფეროს (რომანის დინამიზმი სწორედ ამ ატმოსფეროში მდგომარეობს) პოპაი ქმნიდა, ყველგან აბამდა ბოროტების ქსელსა და ყოველ მის გამოჩენას თან ახლდა უჩვეულო დანაშაული, სიბილწე და სისხლისღვრა.

ფოლკნერმა სწორედ იმიტომაც დაგვისურათა მონანიების დარი პოპაის სიკვდილი, რომ ხაზი გაესვა მისი უკიდურესად მახინჯი, ბოროტი ბუნებისათვის. ამგვარი ბოროტებისათვის არ არსებობს არც მონანიება და არც ხსნა. მისი ცოდვები გამოუსყიდველია.

„სავანე“ აგებულია პოპაისა და ტემპლ დრეიკის ურთიერთობაზე. პოპაი მიჩნეულია ბოროტებისა და ამორალიზმის, მექანიკური ცივილიზაციისა და ფინანსური კაპიტალიზმის ალეგორიად. ასევე ალეგორიული სახეა რომანში ტემპლ დრეიკიც. ამ ქარაფშუტა ამერიკელი ქალწულის დაკემის ამბავი და სექსუალური თავგადასავალი თანადროული ამერიკული საზოგადოების მორალური დაკნინების განსახიერებაა უქველად. ტემპლი დრეიკი ტრადიციული „შუაგული სამხრეთის“ მკვიდრია, ქალაქ ჯექსონის მდიდარი მოსამართლის ქალიშვილი, რომელსაც ყოვლისშემძლე მამა და ოთხი ძმა მფარველობენ. სახელი ტემპლ (Temple) ინგლისურად ტაძარს ნიშნავს, თითქოს ტაძარივით წმინდა უნდა იყოს იგი. რომანში ნაჩვენებია ტემპლის დაკემა, შებილწვა და შერყვნა — ტაძრის ყოველმხრივ განძარცვა.

ლესლი ფიდლერი ტემპლ დრეიკის სახეში სამართლიანად ხედავს არა შებილწულ სამხრეთულ ქალურ უმანყოფილებას, როგორც ამას მიაწერენ ტემპლს ო'დონელი, კაული, მეილინი და სხვანი, არამედ ოციანი წლების მექანიკური ცივილიზაციის სამყაროსთვის დამახასიათებელ ქალს. ქალა-ბიქსს, რომელზეც ძალას კი არ ხმარობენ, არამედ იმდენად ეცემა, რომ თვითონვე გადადის ძალის ხმარებაზე, ნამდვილი ვამპირი ხდება. ამგვარი სექსუალური მანიაკი, ვნებააწყვეტილი არც კლეთაბტრა ყოფილაო, ამბობს ფიდლერი, არც თანადროული დასავლური ლიტერატურის ქალები, არც პემინგუეის ბრეტ ეშლიჯ

ტემპლი ყველაზე უფრო შემზარავია, იგი თოვლივით ქათქათა ქალწულობის ტოტალური უარყოფაა, რადგანაც „ეს ფერიასავით ქალწული ბოლოს სხვათა გაუპატიურებას მიჰყოფს ხელს“⁴⁸.

დაუჯერებელია ფროიდისტი კუბის მოსაზრება — ტემპლმა იმის გამო გასწირა გუდვინი, რომ აშკარად პირდაპირ შური იძია მასზე, რადგანაც გუდვინი ნორმალური მამაკაცური კაცი იყო, ხოლო დრეიკი ყველა კაცისადმი და ყველა ბიჭისადმი მტრულად იყო განწყობილი (აქ კუბი ეყრდნობა ფსიქოანალიტიკოსების ერთ-ერთ ცნობილ დებულებას, რომლის თანახმადაც ქალსა და კაცს შორის მუდამ არსებობს ანტაგონიზმი). კუბი იმასაც ცდილობს, რომ ფროიდული პოზიციებიდან როგორმე ახსნას და გაამართლოს ტემპლის საქციელი. თანაც ფოლკნერს ხოტბას ასხამს, რა დიდებული ფსიქოლოგია, ხედავთ, რა დაკვირვების უნარი ჰქონია, ტემპლის სახით ტიპიური ფროიდული კლინიკური მოვლენა რა რეალურად დაგვისურათაო. კუბის თავისი დებულების საყრდენ სიტუაციად მიაჩნია ვირთხებიან ბოსელში ღამით ტემპლის პალუცინაციები, რომლებიც, კუბის აზრით, იმპოტენციის შიშისა და კუბოს ფანტაზიის საუკეთესო ილუსტრაციად შეიძლება იქნეს მიჩნეული⁴⁹. ყველაზე მეტად დამაჯერებელია პიტერ ლისკას არგუმენტაცია, რომლის მიხედვითაც ტემპლი მისმა რესპექტაბელურმა ოჯახმა აიძულა სასამართლოზე მუხანათურად დაემალა სიმართლე და რომ მოსამართლე დრეიკი ისევე გულგრილია სიმართლისადმი, როგორც რომანის სხვა მოქმედი პირნი⁵⁰. ამ არგუმენტს კიდევ უფრო ამტკიცებს რომანის ცინიკური ფინალი: ტემპლის მიერ მოპოვებული სავანე.

ფოლკნერის ყოველი რომანი, მათ შორის „სავანეც“ იმდენად მდიდარ მასალას შეიცავს, თემატურად იმდენად მრავალფეროვანია, რომ მათგან რამდენიმე რომანისა და მოთხრობის გამოჭრა იქნებოდა შესაძლო. პოპაისა და ტემპლ დრეიკის, ახუ ამორალობის, ბოროტებისა და სიმეზინჯის თემას რომანში უკავშირდება ბოროტმოქმედებისა და ნაცვალგების, დანაშაულისა და სასჯელის თემა, რომელიც ნაწარმოების ერთ-ერთ წამყვან თემად უნდა ჩაითვალოს. ო. ვიკერიმ ფოლკნერის შესახებ დაწერილ მონოგრაფიაში „სავანეს“ ანალიზს მიუძღვნა თავი „დანაშაული და სასჯელი“ და სწორედ ეს თემა დააყენა მასში წინა პლანზე⁵¹.

დანაშაულისა და სასჯელის რთული პრობლემა რომანში ლოგიკურად მიდის პესნიპისტურ გადაწყვეტამდე: სხვათაშორის, თვით ის ფაქტი, რომ პოპაი არ ისჯება მის მიერ ჩადენილი დანაშაულისათვის, არამედ იმ დანაშაულისათვის, რომელიც არ ჩაუდენია, ღრმად სოციალურ-მორალური შინაარსის ღვარძლიანი ირონიაა, მიმართული

ამერიკაში სამართლისა და წესრიგის დამკველთა სიწილუნგისა და სიბეცის წინააღმდეგ. საერთოდ, რომანის ყოველი ეპიზოდი — ეს არის მიუგებელი დანაშაულისა და უსამართლობის ტრიუმიფი. პოპაის ძლიერი ნეგატიური სამყარო აბსოლუტურად იმარჯვებს სუსტ პოზიტიურ სამყაროზე.

ზანგი ტომი კეთილი, გულუბრყვილო და უზაკველი პიროვნება იყო. „ქველ დრანგისეულ ადგილას“, ბუტლეგერთა შორის განსაცდელში ჩავარდნილი, უზომოდ შეძინებული ტემპლი მხოლოდ მას მიენდო, მას სთხოვა დახმარება და დაცვა. როგორი გულისხმიერებით, როგორ ერთგულად და თავგამოდებით დარაჯობდა კეთილი ტომი ვიწრო ბოსელში დანაშაულ თეთრკანიან ქალიშვილს. ტომი აღმოჩნდა ერთადერთი პიროვნება, რომელიც წინ აღუდგა ბოროტების განსახიერებას — პოპაის, მაგრამ იქვე მიიღო მისგან სასიკვდილო ტყვია. ტომი უსამართლოდ დაისაჯა, დამნაშავემ უსამართლოდ გაიმარჯვა.

უ. წ. „თეთრი ნაგავი“ (“White Thrash”) ლი გუდვინი და მისი ერთგული საყვარელი რუბი ლამარი უდანაშაულოდ ეწირებიან პოპაის ცოდვას. ფოლკნერი მათი სახით გვიხატავს ღარიბ-ღატაკი ადამიანების უღიმღამო ბედ-იღბალს ამორალურ გარემოში. მათი სისუსტე მათი უსახსრობაა, რის გამოც ისინი — უთვისტომონი და მიუსაფარნი უსამართლოდ ისჯებიან. გუდვინების დაღუპვა ალევგორიულად ნიშნავს სამართლის გაცამტვერებას, უსამართლობის, პოპაის სამყაროს, დანაშაულის ტრიუმფს. ასეთია ამ რომანის პესიმისტური ფინალი და მას აძლიერებს, დასრულებულ სახეს აძლევს პორეს ბენზოუს ბრძოლა სამართლისათვის და მისი უიმედო დამარცხება.

„საჟანე“ ტემპლ დრეიკზე უფრო მეტად ბენზოუს თავგადასავალია, — წერს მ. მილგეიტი⁵². პორეს ბენზოუ რომანის ერთადერთი გმირია, რომელიც თავგამოდებით ებრძვის უსამართლობას, პოპაის სამყაროს. რომანი იწყება ამ ორი გმირის შეხვედრით წყაროსთან, მათი ხასიათების კონტრასტით. ბენზოუს პოპაივით იარაღი კი არ უდევს ჯიბეში, არამედ წიგნი. იმ წყაროში, ბენზოუ რომ წყალს სვამდა, პოპაი აფურთხებს. აქ ალევგორია ნათელია: ის, რაც ბუნებრივი და წმინდაა, ბენზოუს ხიბლავს და ასულდგმულებს, ხოლო პოპაი ბილწავს მას. ჩიტების გალობას ბენზოუ სიამოვნებით უსმენს, პოპაის არც კი ესმის, რაზეც მას პორესი ირონიულად მიმართავს — ამ ჩიტუნების სახელი ალბათ არც კი იცის, საერთოდ ჩიტებზე წარმოდგენა არა გაქვს და თუკი მათი გალობა გსმენია, ეს მხოლოდ ქალაქის ოტელებში გალიაში ჩამწყვდეული ჩიტების ხმიანობა ან იაფფასიანი ფირფიტები იყო.

პორეს ბენზოუს ჯერ კიდევ „სარტორსიდე:ნი“ ვიცნობთ. იგი ტრადიციული, კეთილშობილი ჯეფერსონის ცნობილი იურისტის მემკვიდრეა. ფაქიზსა და მეოცნებეს, მწიგნობარსა და სენტიმენტალისტს იოლად ატყუებს ბელ მიტჩელი. ანგარეზით იყენებს მის გულწრფელ სიყვარულსა და ნდობას. პორესს ცოლად მიჰყვება მხოლოდ იმ მოსაზრებით, რომ ბენზოუ მდიდარი ოჯახის ერთადერთი მემკვიდრეა. „სავანეში“ ლოგიკურად ვითარდება პორეს ბენზოუს ხასიათი. იგი უაღრესად მგრძნობიარეა, დახვეწილი, განათლებული, კეთილშობილი, გონებაგახსნილი პიროვნებაა, მაგრამ ცხოვრებაში გამოუცდელი, ცხოვრების სიუხეშეს შეუგუებელი, უმოქმედო და რომანტიკული, ერთგვარად დონ-კიხოტური გმირია. ჯ. ბლოტნერი მას პრუფროკულ ხასიათს უწოდებს⁵³.

ბენზოუს ხასიათის სისუსტეზე ერთხმად მიუთითებენ ფოლკნეროლოგები. ფროიდისტები მას ხსნიან მისი არამამაკაცური, ლამის არანორმალური ბუნებით, რაც კონკრეტულად თითქოს ვლინდება მის ინტესტურ სიყვარულში — გერის ბედ-ილბალზე ფიქრებში. ამ მშფოთვარე ფიქრებს ზოგი ფოლკნეროლოგი აბსტრაქტულად ხსნის: ბენზოუ ბელას განსაკუთრებით იმიტომ მფარველობს, რომ ცდილობს როგორმე დაიცვას და გადაარჩინოს სამხრეთელი ქალის უმანკობა, რაც ზოგადად ტრადიციული, მორალური სამხრეთის გადარჩენასა და დაცვას ნიშნავსო. ორივე შეხედულება გადაჭარბებული და ნაქალაქეია. სინამდვილეში რომანში ნათლადაა ნაჩვენები ჩვეულებრივი ადამიანური ჭეშმარიტება: პორეს ბენზოუ ტემპლ დრეიკის სულიერი გაპარტახების მოწმე რომ ხდება, რწმუნდება. რარიგ უსამართლოდაა მოწყობილი ჭვეყანა და რარიგ სენივით არის მოდებული ყველგან ამორალობა, თუკი ასე იოლი ყოფილა პიროვნების ესოდენი დაცემა და დაღუპვა. მორალისთვის, სისპეტაკისთვის მზრუნველ მგრძნობიარე პორეს ბენზოუს ამიტომაც აწუხებს შვილივით გაზრდილი გერის მომავალი.

პორესი მართლაც სუსტი და უძლურია, რადგანაც მარტოდმარტოდგას ადამიანური გაგებისა და სამართლიანობის სადარაჯოზე, მარტოდმარტოა ბრძოლის ველზე. პორეს ბენზოუ იურისტია. იგი გადაწყვეტს ვეჭილობა გაუწიოს ლი გუდვინს, პირველად გამოვიდეს ჯეფერსონში სიმართლის დამცველად, დაასაბუთოს გუდვინის უდანაშაულობა, ამხილოს ნამდვილი დამნაშავე და ცოდვის ჩამდენი. სასამართლო პროცესამდე მას ჯერ კიდევ ატებს ილუზია სიმართლეს პოლონიდე გავიტანო, მაგრამ ტემპლის ცრუ ჩვენება მის ილუზიებს ყველაზე უფრო მძიმედ სცემს ლახვარს. ტემპლის მორალური დაცემითა და მუხანათობით შეძრწუნებული პორესი აღარც კი ცდილობს ტემპლი გამოტეხოს და სიმართლე ათქმევინოს. მის თვალწინ შემცდარი ბრბო

ლინჩის წესით უსამართლოდ სჯის ლი გუდვინს. ჰორესი თვითონაც ძლივს გადაურჩება ჩაქოლვას. ამგვარად, სიმართლისათვის შეპყრობილი ჰორეს ბენბოუ დამარცხდა, რადგანაც მეტისმეტად მკიდროდ შეიკრა მის წინააღმდეგ ბოროტების რკალი. ის მარტო დარჩა, სხვანი ყველანი, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, დანაშაულისა თუ ბოროტმოქმედების მხარეს, პოპაის მხარეს აღმოჩნდნენ. თუ იარაღმომარჯვებული პოპაი და ტემპლიც მასთან ერთად პირდაპირ ჩადიან ბოროტებას. სხვები წვრილმანი ეგოიზმის გამო, პირადი მერკანტილური ინტერესების, გონებაშეზღუდულობის, გარეგნულად წესიერების დაცვის სახელით ფაქტიურად ხელს აფარებენ და იცავენ პოპაის სამყაროს, რითაც გზას უხსნიან დანაშაულს, საშუალებას აძლევენ მას გაიმარჯვოს და გზას უხშობენ ჰორეს ბენბოუს, დანაშაულისათვის სანაცვლო სასჯელსა და სიმართლეს.

გოუენ სტივენსი რომანში ყოფილი არისტოკრატიული სამხრეთის ე. წ. „მაღალი საზოგადოების“ მორალური დეგრადაციის გამომხატველია. გარეგნულად, ოფიციალურად ის ცდილობს შეინარჩუნოს ზნეკეთილი, წესიერი კაცის სტატუსი, სინამდვილეში კი მორალურ დანაშაულს ჩადის, რითაც გზას უხსნის ბოროტმოქმედებას, მაგრამ სინდისის ქენჯნა იოტისოდენადაც არ აწუხებს. ტემპლ დრეიკი „ფრანგისეულ ადგილას“ მან მიიყვანა და პოპაის ბუნაგს შეატოვა. უგონოდ მთვრალს არც კი ესმოდა, რას ჩადიოდა. როგორც კი გამოფხიზლდა, ლაჩრულად გაიპარა, ტემპლი არც კი მოუკითხავს, თავს უშველა მხოლოდ, თავის მდგომარეობასა და რეპუტაციას გაუფრთხილდა.

ადამიანური გაგების, სიკეთისა და სიმართლის მოღალატედ გამოდის მისდაუნებურად ყოფილი პლანტატორული არისტოკრატიული ოჯახის სადარაჯოზე მღვარი ნარცისა ბენბოუ-სარტორისი. „სარტორისის“ კეთილშობილი გმირი ნარცისა ტრანსფორმაციას განიცდის „სავანეში“, „სარტორისის“ სათნო, გამგები, კეთილშობილი ნარცისა „სავანეში“ ცივ, პრაქტიკულ, ეგოისტურ, შეზღუდულ მორალისტად იქცევა. „სარტორისის“ ნარცისასა და „სავანეს“ ნარცისას ხასიათები ფოლკნერს ურთიერთშეუსაბამოდ არ მიაჩნია. მწერლის აზრით, არ არსებობს აბსოლუტურად კეთილშობილი ან აბსოლუტურად უკეთური ადამიანი. უბრალოდ „სავანეში“ ნარცისას ხასიათის სხვა ასპექტია ნაჩვენებო⁵⁴. ფოლკნერის ეს განსაზღვრა საკითხს ვერ წყვეტს. ამ ორ ნარცისას შორის მართლაც არაა დიდი შეუსაბამობა, მათ შორის არსებობს შინაგანი ლოგიკური კავშირი, ორივე რომანში ნარცისა ბენბოუებისა და სარტორისების არისტოკრატიულ საგვარეულოთა ინტერესების დამცველად გვევლინება. ახალგაზრდა ქვრივი ქალის ერთდერთი მიზანია ბენბოუ-სარტორისების სამყაროს ნაშთები თანა-

დროულ ვითარებაში როგორმე უვნებლად გადაარჩინოს. მას უხდება ანგარიში გაუწიოს ჭეფერსონის საზოგადოებრივ აზრს, მოძებნოს შეჯუების გზები ამ საზოგადოებასთან, როგორმე არ დაკარგოს საზოგადოებრივი სტატუსი და პოზიცია, რადგანაც ბენბოუებისა და სარტორისების ისტორიულად განწირულ, სულიერად გაპარტახებულ ოჯახებს სხვა საყრდენი აღარ გააჩნია, კეთილშობილი ძველი ოჯახების საამაყო სახელიდა შერჩენია.

ფოლკნერის საყვარელი გმირი, ძველი სამხრეთის სინდისი და პატიოსნება, ადამიანური ღირსების ეტალონი, სარტორისების ოჯახის მატრიარქი—პაპიდა ჭენი ამ რომანშიც, ისე როგორც ფოლკნერის სხვა ნაწარმოებებში, უდრეკად ინარჩუნებს მტკიცე მორალს, მოვლენათა ფხიზლად ქვრეტის უნარს, გამჭრიახობას, ენამჭევერობას, რომანტიკულ ელფერს, მაგრამ თანადროულ მოვლენათა მსვლელობაში კი ველარ ებმება, ძველი თაობის უკანასკნელ მოპიკანს საამისო ღონე აღარ შესწევს. მისი ხასიათის ფონზე ნარცისა უკვე აღარ ეკუთვნის რომანტიკული ლეგენდების შარავანდედმოსილ კლასს, არამედ, როგორც ახალი თაობის წარმომადგენელი, არისტოკრატიული სულისკვეთების, მისი ლეგენდარული პეროიზმის დეგრადაციას გამოხატავს. ნარცისა უხეში და გულცივი, გონებაზეზღუდული ქალია: „ნარცისა ზორბა ქალი იყო, შავთმიანი, ფართო, სულელური, უდრტინველი სახე ჰქონდა“⁵⁵. „სავეანეში“ ნარცისა უფრო გაბურჯუებული, გამეშიჩანებული, დაწვრილმანებული ხასიათია, ვიდრე ბენბოუ-სარტორისთა ღირსეული შთამომავალი. მისთვის მთავარია, რას იტყვის ხალხი, რას იტყვიან ჭეფერსონელი მორალისტები, ისინი კი ვიწრო, შეზღუდული პურიტანულ-ბაპტისტური რელიგიისა და მორალის პოზიციებიდან ხედავენ მხოლოდ მოვლენებს, ბრმად და ფანატიკურად ბრალს სდებენ ლი გუდვინსა და რუბის, უდანაშაულო ადამიანებს უყოყმანოდ სწირავენ. რაკი ნარცისა მათ მხარეზე დგას, ამდენად ბეცად, შეუვნებლად იცავს პოპაისა და ტემპლ დრეიკის ბოროტებასა და ცოდვას.

ამ სამყაროს მხარეზეა აგრეთვე ჭეფერსონის ოლქის პროკურორი იუსტას გრეჰემი, რომელიც სამართალზე მეტად თავისი კარიერისთვის, არჩევნებში წარმატებისთვის ზრუნავს, ყოველმხრივ ანგარიშს უწევს ოფიციალურ აზრს და საქმეში ჩაუხედავად წირავს „თეთრ ნაგავს“ — გუდვინს.

ჭეფერსონის სასამართლოც უსამართლობას იცავს. ტემპლ დრეიკის მამაც, ცნობილი ჭეფერსონელი მოსამართლე, სამართლისადმი გულგრილია, ისიც ეგოისტურად ზრუნავს მხოლოდ საკუთარ ქალიშვილზე.

ასე ითვლება რომანი: საქართლე, ასე უპირისპირდება ოფიციალური მორალი და ოფიციალური სამართალი ჭეშმარიტ ადამიანურ მორალსა და სამართალს და სასტიკად ანადგურებს მას. რომანი უსამართლობის, ბოროტების საწყაროს ტრიუმფით მთავრდება.

„საყვანე“ სოციალურ-მორალური მინაარსის ტრაგედიაა. საზარელი, ძალმომრეობით აღსავსე სცენებისა და ხასიათების გვერდით რომანში მოცემულია დიკენსისეზური გროტესკულ-კომიკური სიტუაციები და ხასიათები, რომელთა მეშვეობითაც კიდევ უფრო მძაფრდება გოტიკურ-გროტესკული ატმოსფერო და დიდი მხატვრული ქალიშვილები მორალურად გაპარტახებული სოციალური სინამდვილე. ტრაგიკული და კომიკური, ესოდენ პოლარული მხატვრული თავისებურებანი. რომანში ფოლკნერული ოსტატობით არიან ურთიერთდაკავშირებულნი, ისინი ორგანულად ერწყმიან და განაპირობებენ ერთმანეთს. ნათლად ნახევენ, კომიკურ-გროტესკული გარემო რომ არ არსებულებო, გოტიკურ-გროტესკული, კომპარული და მახინჯი ფეხს სინამდვილეში ვერ მოიკიდებდა.

საზარელი და ამზარზენია მემფისის საროსკიპოში ჩამწყვედული ტემპლის განცდები, ისტერიული სცენები, პოპის საღიზმი და მისთანანი. მაგრამ ყოველსავე ამას კიდევ უფრო ამძაფრებს საროსკიპოს მეპატრონის მისს რება რივერზის, ამ კომიკური ხასიათის, მორალური პოზიცია და, შესატყვისად, მისი საქციელი. რება თვალგადამოკარკლულის ამორალურ სამყაროს ეკუთვნის და კიდევ ეამაყება, რომ მას დახმარებას უწევს მზაკვრულ საქმეებში. ამიტომაცაა, რომ ტემპლს „დედობრივი“ მზრუნველობით თავს დასტრიალებს. ცხადია, რება ამისთვის შესაფერ გასამრჯელოსაც ღებულობს. მისს რებას პორტრეტი და ხასიათი დიკენსური კომიზმითაა გადმოცემული. გაფაშფაშებული, ჩასუქებული ქალია რება, ნაბიჯს ძლივს ადგამს, გულზე ხელს ხშირად წაივლებს ხოლმე, ასთმა აწუხებს, მაგრამ, ამავე დროს, ბეჭდებით მოქედილ ხელში ნიადაგ ტოლჩა უჭირავს, წრუპავს ცივ ლუდსა თუ სხვა მაგარ სასმელს. მისს რებას ქველმოქმედ, კეთილ, მზრუნველ, დარბაისელ ქალად მოაქვს თავი. მისი სიყალბისა და პირფერობის ანკესზე ადვილად ეგებიან გულუბრყვილო, გონებაშეზღუდული ადამიანები. კომიკურია მისს რებას დაწესებულებაში მოწვედრილი ორი ახალგაზრდას — ვირჯილ სნოუპსისა და ფონზო უინბუშის გამოუცდელობა და გულუბრყვილობა. ისინი მისს რებას საროსკიპოში ოთახს იჭირავენ და დარწმუნებული არიან — რესპექტებულურ ოტელში, წესიერ დიასახლისთან მოვეწყვეთო. ისინი მეფისის სხვა საროსკიპოებში მიიპარებიან ხოლმე დროის გასატარებლად. ეს კომიკური, ირონიული სიტუაცია აძლიერებს რომანის მამხილებელ ტონალობას — გარეგნული, მოჩვენებითი ზნეკეთილობისა და შინა-

განი ამორალობის კონტრასტს, რომლის განსახიერებაა ამ შემთხვევაში პოპაის სამყაროს გულშემატკივარი და მფარველი მისს რება.

კომიზში და გროტესკი რომანში კულმინაციას აღწევს რედის დაკრძალვის სცენაში, მისს რებასა და მისივე პროფესიის ქალებს, ძისი მგვობრებრს ლოთობის ეპიზოდებში. რედის დაკრძალვაზე თავი მოუყრიათ ღამის რესტორნებისა და კლუბების მკვიდრებსა და მეპატრონეებს. აი, იწყება გლოვა, ოღონდ გლოვა კი არა — ოციან-ოცდაათიანი წლების ნამდვილი ამერიკული „ვალპურგის ღამე“. ვიღას ახსოვს მიცვალებული! დროსტარებით აღტყინებულნი, უგონოდ მთვრალნი კუბოს გადმოაყირავენენ, მიცვალებული კუბოდან გადმოვარდება, შუბლზე ლურჯი ღრუ გამოუჩნდება, თვალბეგადმოკარკლულის ნატყვიარი. ეს ღრუ სახელით იყო ამოვსებული, მაგრამ სადღაა სათელი.

რედის დასაფლავებიდან მისს რება თავისივე პროფესიის ორ მეგობართან — მისს მირტლთან და მისს ლორეინთან ერთად ბრუნდება შინ, სადაც ისინი რედის „გლოვას“ აგრძელებენ, ცრემლთა ღვრას, ლოთობას, უორაობას, მოელი ამ გლოვა-ღრეობის კულმინაციაა მოიდიოტო ხუთი-ექვსი წლის ბიჭი, მირტლის შვილი, რომელსაც ზედმეტ სახელად „ძია ბადის“ ეძახიან, რაც მისი ნაადრევი დაბერების სიმბოლოდ უნდა მივიჩნიოთ, ბადი აღარც ბავშვია და, ჩანს, არც ახალგაზრდა დადგება მისგან, ბებრადვეა დაბადებული. ის წარა-მარა იპარავს ლუდს და სვამს. ძია ბადი პათოლოგიურ მშობელთა ისეთივე მემკვიდრეა, როგორც პაუტმან-ის პიესაში „შის ამოსვლის წინ“ პატარა ბიჭი, რომელიც ავადმყოფურ მისწრაფებას ავლენს ალკოპოლისადმი, ეს ბავშვები თანადროული ცივილიზაციის პირმშონი არიან.

ფოლკნეროლოგიაში, განსაკუთრებით ჯ. ო'ლონელის მიერ ფოლკნერული ხასიათების გრადაციის მერე, არაერთხელ გამოთქმულა აზრი, რომ პოპაი და სნოუპსები მორალურად ერთი და იგივე სამყაროს ეკუთვნიან, ახალი სამხრეთის შემქმნელნი და დამცველნი არიან და ძველი სამხრეთის რომანტიკული ტრადიციების წარმომადგენლებს — სარტორისებს, კომპსონებს, ბენბოუებს, დე სპეინებს უპირისპირდებიან⁵⁶. სნოუპსები „იოკნაპატოფას ოლქის“ სერის თითქმის ყველა მნიშვნელოვან ნაწარმოებში გვხვდებიან, მათ ავტორმა მთელი ეპოპეა მიუძღვნა, ტრილოგია „სოფელი“, „ქალაქი“, „სახლი“. სნოუპსები პოპაივით მახინჯნი არ არიან და არც მისებრ საზარელ ბოროტმოქმედებას ჩადიან. თუმცა საბოლოოდ ისინიც კრიმინალურ დანაშაულამდე მიდიან. ქალაქების მკვიდრი პოპაი გაბოროტებული, უმიზნო, გამოფიტულია. სნოუპსები ენერგიული, მიზანმსწრაფნი, მებრძოლნი, თავისი ადამიანური სტატუსის მაძიებელნი არიან. ისინი მტკიცედ მიიკვლევენ გზას ძველი ტრადიციული სამხ-

რეთის საბოლოოდ დათრგუნვისა და ახალი მერკანტილური სამხრეთის დაპყრობის, მის სათავეში მოქცევისაკენ. ამიტომ ისინი მეტწილად შემპარაენი, გარემოს შეგუებულნი არიან. თუ ეს გზა არ ქრის, მაშინ ისინი პირდაპირ აქტიურ მოქმედებაზე გადადიან. მაგრამ ძირითადად სნოუპსები ფეხივლი გონების ადამიანები, პრაქტიკულნი და თავდაჯერებულნი არიან. სნოუპსიზმი თავს იჩენს უკვე „სავანეში“, „იოკნაპატოფას ოლქის“ სენატორის კლარენს სნოუპსის კომიუერ ხასიათში. რომანში იგი ებიზოდური გმირია. მისი პრინციპია ნებისმიერ გარემოსთან შეგუება. და ეს „გულახდილი“ კაცი, ჰორეს ბენბოუს კარგ, მეგობრულ განწყობილებას რომ ეფიცებოდა, ჰორესს გასამრჯელოს სთხოვს ინფორმაციისათვის, ტემპლი დრეიკის ადგილსამყოფელის მიგნებისათვის. მართლაც, შორს არ დგას კლარენს სნოუპსი პოპაისა და მისს რებას მორალისაგან, მათი სამყაროსგან.

• • •

„სავანე“ ტიპური ფოლკნერული რომანია. თუმცა „სავანეში“ ფოლკნერმა განზრახ მიმართა სადა, ტრადიციული რეალისტური რომანისათვის დამახასიათებელ მესამე პირით თხრობას ყოვლისმცოდნე და ყოვლისმომცველი ავტორის პოზიციიდან, მაგრამ ეს რომანიც მისი რთული მრავალფეროვანი ექსპერიმენტული მალალმხატვრული სამყაროს განუყოფელი ნაწილია. „სავანეს“ მხატვრული სპეციფიკის მთავარი მამოძრავებელი ძალაა ჟანრობრივი მხარე — გოტიკურობა და დეტექტიურობა. ოღონდ ამ ჟანრს ფოლკნერი თავისებურად ავითარებს, მის კანონზომიერებას მკაცრად როდი ემორჩილება, პირიქით, თამამად არღვევს და გამოდის მისი საზღვრებიდან. გოტიკურ-დეტექტიური ჟანრის რომანისათვის სავალდებულო ატრიბუტები და ნორმები: სიუჟეტური დაძაბულობა, ამბავთა, სიტუაციათა გოტიკურობა, კომპარები და საზარელი თავგადასავლები „სავანეში“ ახალ მხატვრულ დანიშნულებას იძენენ. ისინი წარმოადგენენ არა მიზანს, როგორც ეს მიღებულია გოტიკურ-დეტექტიურ ნაწარმოებში, არამედ მხატვრულ საშუალებას. ყოველი სიტუაცია თუ ხასიათი იმდენად დეტვირთულია შიდა აზრით, ისე ბუნებრივად, ოსტატურადაა აყვანილი ალეგორიულ ან სიმბოლურ სახემდე, რომ ფორმით, გარეგნულად ეს ტიპური თანადროული გოტიკური რომანი თავისი შიდა კონტექსტით, აზრობრივი სიღრმით, რთული კონფლიქტებით, ფილოსოფიურ-მორალური-განზოგადებებით აშკარად ტრავგედის დონეზე დგას.

„სარტორისსა“ და „სავანეს“ აახლოებს თხრობის ტრადიციული მანერა, მანგრამ „სავანე“ უფრო ლაკონიური, სადა, ნათელი სტილითაა დაწერილი. ფოლკნერისეული რთული სინტაქსი, მალალფარდო-

ვანი ეპითეტები და შედარებებიც ნაკლებად გვხვდება ამ რომანში. ლანდშაფტები არც ისე მოქარბებულია, როგორც რომანტიკული სულისკვეთების „იოჰანპატოფას“ ციკლის პირველ რომანში „სარტარისში“. პეიზაჟები მოცემულია მიზანშეწონილად, მოქმედებასთან ორგანულ კავშირში, გმირთა ხასიათების გადმოსაცემად. ჰორეს ბენბოლუ გრძნობს და განიცდის ბუნების მშვენიერებას, მის მეოცნებე, პოეტურ ხასიათს შეესატყვისება ბუნების პეიზაჟები, მეტიც, რომანში მხოლოდ იქ ჩნდება პარმონიული, ლამაზი ლანდშაფტები, სადაც ჰორესია. პოპაისა და ტემპლ დრეიკის ურთიერთობას თავისებურად ეხამება ბუნების სურათები: ის საბედისწერო ღამე, როცა ტემპლი ბოსელში ემალებოდა პოპაის, ბნელი და პირქუში იყო, თითქოსდა კოშმარის მაუწყებელი. ტომის მოკვლისა და ტემპლის გაუპატიურების მერე პოპაი ტემპლს თავისი მანქანით რომ მიაქროლებდა მემფისისაკენ, მათ ჩაუქროლეს მზის სხივებით განათებულ ხასხასა ტყეებსა და ველებს, მაგრამ სულიერად გამოფიტული სადისტი პოპაისა და დაცემული ტემპლისათვის ბუნების ეს მშვენიერება შეუმჩნეველი დარჩა, უცხო და შეუცნობადი. ლანდშაფტი აქ გამოყენებულია კონტრასტისათვის: ცივილიზაციით მოწამლული, მორალურად ბილწი ადამიანები ბუნებას აღარ ეკუთვნიან, ბუნება მათთვის მკვდარია, აღარ არსებობს.

რომანში შედარებები, ეპითეტები ორგანულადაა დაკავშირებული მოვლენის რაობასთან, მნიშვნელობასთან, ამძაფრებს მის პოეტურ გამომხატველობას. მექანიკური ცივილიზაციის პირმშოს — პოპაის გროტესკული სახის დასასურათებლად მწერალი ოსტატურად ავსებს იმგვარ გამომხატველობითს საშუალებებს, შედარებებს, რომლებიც ტექნიკის, ქალაქის, მექანიზაციის საგნებს შეიცავენ: პოპაის „თოჯინასავით“ პატარა ხელები აქვს, თვალები „რეზინის შავ ლილებს“ მიუვავს. მისი სახე ისეთი უსიცოცხლო და უფერულია, „თითქოს ელექტრონის შუქით“ იყოს განათებული მხოლოდ. ჩალის ქუდი „გამეშვებული აბაჟურივით“ ადევს თავზე. „დაბეჭდილი კონსერვის ყუთივით“ სახე აქვს და ა. შ. და ამ გარეგნულ პორტრეტს ასრულებს მისი მარად შავი კოსტუმი და პირში სიგარა, ყილეტზე გადმოკრძებული პლატინის ჯაჭვი, რომელზეც პისტოლეთი აქვს მიმაგრებული⁵⁷.

რომანი აგებულია გოტიკურ და გროტესკულ სიტუაციებზე. ინტიმური, უმეტესად პათოლოგიური სცენები, განსაკუთრებით — ტემპლის გაუპატიურების, ბოსელში შიშით ღამისთევის, ან კიდევ საროსკიპოს ეპიზოდები, ღრეობა რედის დაკრძალვის დროს, თვით ტემპლის უსირცხვილო აღსარება ჰორესის წინაშე უხეშად, გადაჭარბებულად ნატურალისტურადაა გადმოცემული. ეს სცენები განზრახ სიმახინჯის

გამომხატველია და ზიზლისმომგვრელი. მაგრამ მათი მეშვეობით მწერალი დიდი ძალით. შიშვლად და შეუღამაზებლად ასურათებს ამორალურს, არანორმალურს, არაბუნებრივს, პათოლოგიურს.

რომანის სათაური „სავანე“ ირონიულადაა ნახმარი. პოპახსათვის „ფრანგისეული ადგილი“; საროსკიპო და ბოლოს სახარჩობელა იქცა სავანედ, ტემპლმა თავშესაფარი პოვა საროსკიპოში და მერე, მდიდარი მამის წყალობით, ევროპაში. სინამდვილეში ამ რომანის არც ერთ გმირს არ გააჩნია სავანე — წმინდა თავშესაფარი, არც ერთ გმირს არ გააჩნია წმინდა, ბუნებრივი, ჰარმონიული სულიერი თავმისადრეკი.

ასევე მახვილი ირონიითაა შერჩეული რომანის გმირი ქალის სახელი ტემპლ. „სავანე“ და „ტაძარი“ თითქმის სინონიმებია. ორივე მათგანის ირონიული მნიშვნელობით ავტორი აძლიერებს თანადროული სამხრეთის მორალური შებილწვით გამოწვეულ აღშფოთებას, სარკაზმს, სასოწარკვეთილებას.

უილიამ ფოლკნერი ერთგან ამბობს — მე სიმბოლოებს კი არა, ხასიათებს ვეჭმნიო⁵⁶. ძნელი დასაჯერებელია დიდი მხატვრის ეს თავმდაბალი განცხადება. რომანში ისეთი ეპიზოდური სახე, როგორცაა მახინჯი იდიოტი ბეშვი „ძია ბადი“, რომელიც, სევათაშორის, გონჯი თვალმზადმოკარკლული პოპაის ბავშვობას გვაგონებს, აშკარად არაა ხასიათი. არამედ მექანიკური ცივილიზაციის უმომავლობის, დეგრადაციის ალგორითა.

ბერიკაცი პეპის სახე მთელი რომანის მთავარი აზრის სიმბოლოა. სასტიკი ბოროტმკმედება და კოშმარული ტრაგედია, რომელიც „ფრანგისეულ ადგილას“ დატრიალდა, იქვე მყოფმა, სამოწყალოდ შეხიზნულმა უთვისტომო პეპმა ვერც გაიგო და ვერც დაინახა, რადგანაც ბერიკაცი ბრმაც იყო და ყრუ-მუნჯიც. ბერიკაცი პეპი სიმართლის, ადამიანურობის, სიკეთის, მორალურობის სიმბოლოა, რომელიც ფოლკნერის „სავანეში“ დავრდომილია, ბრმა და ყრუ-მუნჯია და ამიტომაც ასე ფართოდ აქვს ხსნილი გზა საზარელი და სასტიკი ცინიკოსის — პოპაის ბოროტებით მსუნთქველ სამყაროს.

რომანის ჰუმანიზმი ამ სამყაროს მძაფრ ნეგაციაში მდგომარეობს.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი

1. ტერმინების Novel და Romance შესატყვისები არ მოგვეპოვება ქართულ ენაზე (არც რუსულ ენაზე), ორივე შეიძლება ითარგმნოს მხოლოდ როგორც „რომანი“, „роман“ იმ დროს როდესაც ეს ორი სიტყვა ინგლისურად სინონიმებადაც კი არ ჩაითვლება. ქართულად ისინი მიახლოებით შემდეგნაირად შეიძლება ითარგმნოს: Novel — რეალისტური, ანუ ყოფითი რომანი, Romance — რო-

1. მანტიკული რომანი. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით პირობითია, რადგანაც არ ნიშნავს უსათუოდ რომანტიზმის ეპოქაში შექმნილ რომანს, არამედ ზოგადად, საზოგადოდ — რომანტიკული რომანის პოეტიკას. ჩვენც ამ მნაშენელობით ვხმა-რობთ მას.
2. Chase, Richard, *The American Novel and its Tradition*. New York, 1957; Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1957; Hoffman, Daniel, *Form and Fable in American Fiction*. New York, 1965. Stevick, Philip, ed., *The Theory of the Novel*. New York, 1967.
3. Crane, R. S., *The Concept of the Plot*. In: *The Theory of the Novel*, ed. Stevick, Ph.
4. *Faulkner in the University*, eds. Gwynn, F. J. and Blotner, J. L., New York, 1959, p. 22.
5. Frye, N., *Anatomy of Criticism*, p. 304.
6. Hawthorne, Nathaniel, *The House of the Seven Gables*. New York, 1965, p. XXIX.
7. Myers, Walter, L., *The Later Realism*. Chicago, 1927, pp. 80-81.
8. Faulkner, William, *Sanctuary*. New York, 1931.
9. Faulkner, John, *My Brother Bill*. New York, 1964, p. 148.
10. Faulkner, William, *Sanctuary*. With an introduction by William Faulkner. New York, 1932, p. V.
11. Millgate, Michael, *William Faulkner*. Edinburgh and London, 1961, p. 10.
12. უშუალოდ „საიანეს“ მერე გამოქვეყნდა ფოლკნერის კრებული „ეს 13“ — „These 13“ (New York, 1931), რომელშიც ცამეტი მოთხრობა შევიდა, მათგან შეიღი პირველად დაიბეჭდა. ამას მოჰყვა ცალკე წიგნებად გამოცემული მოთხრობები „იდილია უდაბნოში“ — „Idyll in the Desert“ (New York, 1931) და „მისა ზილფია განტ“ — „Miss Zilphia Gant“ (Dalas, 1932). 1934 წელს გამოვიდა ფოლკნერის თოთხმეტი მოთხრობისაგან შემდგარი კრებული „ექიმი მარტინო და სხვა მოთხრობები“ — „Doctor Martino and Other Stories“ (New York, 1934). 1933 წელს გამოქვეყნდა ლექსების მეორე კრებული „მწვანე ყლორტი“ — „The Green Bough“ (New York, 1933), რომელშიც შევიდა უმეტესად ოციან წლებში დაწერილი ლექსები. ამ კრებულით იგი საბოლოოდ დაეშვიდობა პოეზიას.
13. „World“, New York, 10 Feb., 1931.
14. Seaver, Edwin, „A Chamber of Horrors“. In: „Sun“, New York, 13 Feb., 1931.
15. Chamberlain, John, „Dostoevsky's Shadow in the Deep South“. In: „New York Times Book Review“, 15 Feb., 1931, p. 9.
16. Fadiman, Clifton, „The World of William Faulkner“, In: „The Nation“, 132, Apr., 15, 1931, pp: 422-423.
17. Junior, Junius, *Pseudo-Realists*. New York, 1931.
18. Canby, Henry Seidal, „The School of Cruelty“, In: „Saturday Review of Literature“, 7, March 21, 1931, pp. 673-674.
19. Thompson, Alan, R., „Sanctuary“. In: „The Bookman“, 73, April, 1931, pp. 188-189.
20. Thompson, A. R., „The Cult of Cruelty“, In: „The Bookman“, I—II, 1932.

21. Kubic, L. S., "William Faulkner's "Sanctuary": An analysis". "Saturday Review of Literature", 11, October 20, 1934, pp. 218, 224--226.
22. Mizener, Arthur, *The Far Side of Paradise*. New York, 1959, p. 336.
23. William Faulkner. *Three Decades of Criticism*, eds. Hoffman, F. and Vickery, O. East Lansing, 1960, p. 2.
24. Malraux, Andre, "Preface for Faulkner's "Sanctuary". In: William Faulkner. *A Collection of Critical Essays*, ed. Warren, R. P., Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1966, p. 274.
25. Cambell, H. M. and Foster, R. E., William Faulkner. *A Critical Appraisal*, Norman, 1951. Malin, I., William Faulkner. *An Interpretation*. Stanford, 1957. Fiedler, Leslie A., *Love and Death in the American Novel*. New York, 1958.
26. Костяков, А., «О преодолении фрейдистских мотивов в творчестве фолкнера». В сб. — «Реализм в зарубежных литературах XIX—XX веков», вып., 4, изд. Саратовского университета, Саратов, 1975, стр. 67—75.
27. Geismar, M., *American Moderns. From Rebellion to Conformity*. New York, 1958.
28. Иностранная литература, 1961, № 9, стр. 182.
29. Иностранная литература, 1970, № 9, стр. 215
30. Мендельсон, М., *Современный американский роман*. М., 1964, стр. 214—216.
31. Искюз-Долнини, А. А., К вопросу о литературной традиции Ф. М. Достоевского в творчестве Уильяма Фолкнера (романы «Святынище», и «Реквием по монохише»). Автореферат дис. канд. филолог. наук, ЛГУ, Л., 1977.
32. Савуренок, А. К., Романы У. Фолкнера 1920—1930-х годов. Л., 1979, стр. 65-73.
33. Blotner, J., *William Faulkner, A Biography*. Vol., 1, New York, 1974, pp. 672—676.
34. Faulkner in the University, p. 91.
35. „საეანეს“ პირველ ვარიანტს სპეციალურად იკვლევს თანამედროვე ფოლკნეროლოგია. 1972 წელს გამოიცა რომანის ორივე ვერსია ერთ წიგნად, რომელშიც ერთმანეთის პარალელურადაა დაბეჭდილი გამოუქვეყნებელი და გამოქვეყნებული პასაჟები და თვალნათლივ ჩანს, რა ცვლილებები შეუტანია ავტორს პირველ ვარიანტში (იხ. Langford, Gerald, *Faulkner's Revision of "Sanctuary"*. *A Collection of the Unrevised Galleyes and the Published Book*. Austin, 1972).
36. William Faulkner. *Three Decades of Criticism*, p. 2.
37. Faulkner in the University, p. 49.
38. *ibid.*, p. 80.
39. Faulkner, William, "Requiem for a Nun", New York, 1951.
40. „ფრანგისეული ადგილი“ იგივე „ფრანგის ხეია“, ოღონდ „საეანესში“ ფოლკნერმა მას უწოდა „ფრანგისეული ადგილი“, ხოლო ტრილოგიაში სწორედ „ფრანგის ხეია“.
41. Howe, I., William Faulkner. *A Critical Study*. New York, 1962, p. 193.
42. *The Portable Faulkner*, ed., Cowley, Malcolm. New York, 1963, p. 14.

43. O'Donnel, G., "Faulkner's Mythology", In: *Three Decades of Criticism*, p. 56—57.
44. *The Portable Faulkner*, p. 15.
45. *ibid.*
46. Brooks, Cleanth, *William Faulkner. The Yoknapatawpha Country*. New Haven and London, 1964, p. 116.
47. Faulkner, William, "Sanctuary". Penguin Books, London, 1965, pp. 6—7.
48. Fiedler, L. A., *Love and Death in the American Novel*. p. 313.
49. Kubic, L. S., *William Faulkner's "Sanctuary"*.
50. Lisca, Peter, "Some New Light on Faulkner's "Sanctuary" In: "Faulkner's Studies", II, 1953, pp. 5—9.
51. Vickery, Olga W., *Novels of William Faulkner*. Ithaca, 1960.
52. Millgate, M., *William Faulkner*, p. 43.
53. Blotner, J., *Faulkner, A Biography*, V. I, p. 614.
54. *Faulkner in the University*, p. 9.
55. "Sanctuary", p. 22.
56. O'Donnel, G., *Faulkner's Mythology*.
57. "Sanctuary", pp. 5—7.
58. *Faulkner in the University*, p. 74.

ბასტონ ბუაჩიძე

ანგელოზთა ოძრო

(სიტყვის ხატი გიომ აპოლინერის პოეზიაში)

პოეზიაში სიტყვა არა მხოლოდ გამოსახვის საშუალებაა, არამედ შთაგონების წყაროც. გავიხსენოთ „სილაუეარდე“, გალაკტიონ ტაბიძესთან „სილასა“ და „ვარდს“ რომ წარმოშობს. სიტყვის ხილვადი ხატი და მისი ბგერითი შემადგენლობა გიომ აპოლინერის (1880—1918 წწ.) პოეტური ფანტაზიის გაფუჩქვინის ნოყიერი ნიადაგია.

იდიომატურ გამოთქმებში პოეტი პირველად, სიტყვასიტყვით შედარებას აღადგენს: ხან უშუალოდ, ხანაც მინიშნებით. ოდნავ აზვირთებული ზღვა ფრანგისათვის „ცხვრითაა“ დაფარული. ლექსში „მარი“ სატრფოს თმა ამგვარ ზღვასთანაა შედარებული (1,81) *, თანაც „ცხვრის“ ხატს წინა სტროფში გაშლილი თოვლის ფიფქისა და ბატკნის მატყლის შედარება ამზადებს. სიტყვის ხატის ხორცშესხმა ქვეტექსტში, მინიშნებით ხდება. ენის ხატოვანების სიღრმეები სალექსო სტრიქონის წაკითხვისას ისევე იგრძნობა, როგორც ზღვის ზედაპირზე მოცურავე ადამიანი გრძნობს წყლის ფენის სიღრმეს.

ფრანგული აღორძინების მგოსნის, კლემან მაროს კვალდაკვალ, არც აპოლინერი უგულვებელყოფს ზმის, კალამბურის, სიტყვათა თამაშის შესაძლებლობებს. სიტყვის პოლისემია თუ ომონიმია აპოლინერისათვის მით უფრო მიმზიდველია, რომ მისი პოეზიის ბუნებას იღუმალება, ორაზროვნება, ქვეტექსტი, მინიშნება, თავსატეხი გამოცანა ძვალსა და რბილში აქვს გამჯდარი.

* ფრანგულში მოთავსებული პირველი ციფრი ამ წერილის ბოლოს მოცემული „მოხსენიებული ლიტერატურის“ სათანადო ნომერს აღნიშნავს, მეორე ციფრი კი — სათანადო წყაროს გვერდს.

ტექსტის აწყობისა და მისი წაკითხვის გასაადვილებლად, შევეცადეთ მინიმუმამდე დაგვეყვანა აუცილებელი ფრანგული ციტატები, რომლებსაც სიტყვასიტყვით ქართული თარგმანი დაურთეთ. ცხადია, ფრანგულ ბგერათა ქართული ტრანსკრიფცია მეტად პირობითია. დაინტერესებულ პირთ ამა თუ იმ მაგალითის შეჭერებისათვის მითითებულ დედანს შეუძლიათ მიმართონ.

მსგავსი მსგავსს ეტანება და აპოლინერიც სიტყვათა თამაშს ფრანგული პოეზიისათვის ახალ რეგისტრებს უძებნის. კალამბურის მიერ სიტყვებს შორის დამყარებული კავშირი ეროვნული მოვლენაა და ეროვნული ენის ხატოვანი სისტემის ფარგლებში თავსდება. სხვა ენაში სრულიად სხვაგვარი კავშირები დამყარდებოდა. ამ პერსპექტივაში იყენებს აპოლინერი ზმნას, რომელიც, კონტექსტიდან გამომდინარე, „ქურდობას“ ან „ფრენას“ შეიძლება ნიშნავდეს. პოეტს ამ უჩვეულო ვითარებიდან მახვილგონივრულად გამოაქვს სარგებლობა. „ზონაში“ პოეტი ქრისტეზე ეშმაკების ნათქვამს გადმოგვცემს:

Il s'orient s'il sait voler qu'on l'appelle voleur
Les anges voltigent autour du joli voltigeur (1, 40).

„ისინი ყვრ-ან თუკი მან ფრენა იცის დაერქვას ქურდიო
ლამაზი ჯამაზის ირგვლოვ ანგელოზები დაფრინავენ“*.

ენა ცოცხალი ორგანიზმია და მისი ლოგიკაც ყოველთვის სწორხაზოვანი და უმწიკვლო როდია. მოტანილ მაგალითში პოეტი ენის მექანიზმს ბაძავს: ზმნიდან „voler“, მართლაც, იწარმოება არსებითი სახელი „voleur“. ოღონდ ხსენებული ზმნა თუ „ფრენასაც“ და „ქურდობასაც“ ნიშნავს, სამაგიეროდ არსებითი სახელი მხოლოდ „ქურდს“ ნიშნავს. სასაცილო გაუგებრობას პოეტი შეგნებულად უხმობს: თუკი ქრისტემ იცის „ფრენა“, მას უნდა დაარქვან... „ქურდი“. აპოლინერი-სეული ტაეპი სიბრძნის პრაქტიკულ გაკვეთილსაც შეიცავს: პოეტი გვიჩვენებს, რომ ადამიანის მცდელობა ლოგიკურად იმჯელოს და ლოგიკაზე დაყრდნობით ააგოს კატეგორიები და სისტემები ხარვეზისაგან არ არის დაზღვეული და ამდენად მის აბსოლუტიზაციასაც ნიადაგ სავალალო შეცდომებამდე მივყავართ. მაგრამ ვინაიდან აპოლინერი ენის წიაღში მოღვაწე ადამიანია, ამ სენის წამალს იგი ენაშივე ეძებს და პოულობს. იგი კვლავაც ხსენებული ზმნის მიმართულებით ეძებს ფრენის აღმნიშვნელ არსებით სახელს და პოულობს მას მეორე ტაეპში. მართალია, მიგნებული არსებითი სახელის მნიშვნელობა ნაწილობრივიცაა და ზმნა „ფრენის“ მნიშვნელობისაგან იმდენად დაშორებულიც, რომ თარგმანში ეს კავშირი ირღვევა კიდევ („მოჭირითე“, „ჯამაზი“, „ბაგირზე მოცეკვავე“, „მსროლელი“), აპოლინერი ხალისით ეგებება ამ ახალ მიგნებას, შემეცნების გზაზე შეხვედრილ ამ შესაძლებლობას და მასში თავის სათქმელს „ანიეთებს“. აპოლინერი მოხდენილად ამტკიცებს პოეტური შემეცნების თავისებურებას, უფლებამოსილებასა და სარგებლობას.

* როგორც ცნობილია, აპოლინერმა თავის ლექსებში პუნქტუაციაზე აიღო ხელი.

ცნებათა ამ მცირე ჯაჭვის გადაშლაში ვლინდება აპოლინერის პოეზიის კიდევ ერთი თვისება. დაახლოებულ ცნებებს დამატებით მუსიკალური აკომპანემენტი აკავშირებს. ახალ ზმნასა და არსებით სახელში ზმნა „ფრენის“ ფუძეს დაემატა ბგერები „ი“ და „ე“ სწორედ ამ ორი ბგერის შემცველ სიტყვას „ლამაზი“ ჩართავს პოეტი მეორე ტაქტში, როგორც ერთგვარ პოეტურ შუამავალს სიტყვებს „ფრენა“ და „ჯამბაზს“ შორის. მიღებული მუსიკალური პროგრესიის წარმოდგენა განტოლების სახითაც შეიძლება: voler+joli=voltigeur.

მაგრამ ზმნა „ფრენის“ თავგადასავალი აპოლინერთან ამით არ დამთავრებულა. სამართლიანადაა შემჩნეული, რომ „ქურდობისა“ და „ქურდის“ თემა აპოლინერთან უკავშირდება „ცეცხლის გამტაცებელი“ პრომეთეს მითს (2,69). ამდენად პრომეთეს ცეცხლის ანარეკლო ზემოთ მოტანილ ორ ტაქტში ნახსენებ „ქურდსაც“ შეიძლება შეეხოს და მაშინ პირველი ტაქტის ზნეობრივი ხაზი ერთმნიშვნელოვნად დაღმავალი აღარ იქნება. პოეტთა ნაწერები არა მხოლოდ (და არა იმდენად) სიტყვათა სალექსიკონო მნიშვნელობიდან გამომდინარე აკითხება, არამედ სიტყვათა მათ მიერ ჩამოყალიბებულ ბუდეებსა და ამ ბუდეების ურთიერთმიმართებაზე დაყრდნობით.

ზოგჯერ ბგერითი ექო არ შუამავლობს და მუსიკალური აკომპანემენტის დანიშნულებას ჭეხდება, როგორც ამას შემდეგ სტრიქონში მესამე სიტყვა პირველის მიმართ აკეთებს (მეორდება ორი თანხმოვანი):

Jeunesse adieu jasmin du temps (1, 174)

„შვიდობით ახალგაზრდობავ დროის ეასმინო“.

საკომუნიკაციო ფუნქცია სხვადასხვაგვარად ხორციელდება პროზასა და პოეზიაში (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ჰიბრიდულ ან გარდამავალ ფორმებს). როგორც წესი, პროზა სიცხადისაკენ ილტვის, თუმცა ნაირგვარ ინტერპრეტაციას არ გამორიცხავს. ამითაა ნაკარნახევი სტენდალის მისწრაფებაც — წეროს „სამოქალაქო კოდექსივით“ ნათლად. პოეზია უფრო ადვილად ეგუება ანდა სულაც უხმობს (გარკვეული მიზნისათვის და გარკვეულ ფარგლებში) ბუნდოვანებას. ამ კუთხით საინტერესოა თვალი გავადევნოთ პოეტურ ტექსტში უცხო სიტყვების ჩართვას.

ამ ხერხს მიმართავს აპოლინერის ერთ-ერთი უშუალო წინამორბედიც — არტურ რემბო. „მთვრალ ხომალდში“ წყლის გუბის აღსანიშნავად რემბოს კუთხური სიტყვა შეჰყავს (3,69); ლათინურიდან ნაწარმოებ ნეოლოგიზმს იყენებს სონეტში „ხმოვნები“ (3,53); გერმანულ სიტყვას — კრებულში „გასხივოსნებანი“ (3,140)...

ინგლისურ „სპლინს“ საშური ხვედრი არგუნა ბედმა ევროპულ ლიტერატურებში. ფრანგულში მას გზა დაულოცა ბოდლერმა. გვხვდება იგი აპოლინერთანაც:

„ჩრდილი და თავბრუდამხვევი სპლინები“ (1,172).

საგულისხმოა, რომ, ფრანგული პოეტური ტრადიციის კონტექსტში, აპოლინერმაც უხმო ამ უღერად, ნარნარ ინგლისურ სიტყვას. დამახასიათებელია ის წმინდა აპოლინერისეული დალი, რომელიც მას პოეტის ხელმა დაადო: ჩვეულებრივ ეს სიტყვა მხოლოდით რიცხვში იხმარება, ამიტომ მოულოდნელია მისი მრავლობითი. მრავლობითის წყალობით, „სპლინები“ აპოლინერის პოეტური სამყაროს სხვა აღმგზნებ ფაქტორებს უკავშირდება (ვიკმაროთ თუნდაც „ალკოპოლები“). ერთისა და მრავლის ურთიერთობა აპოლინერთან პოეტისა და სამყაროს ურთიერთობის მოდელის ღერძს წარმოადგენს. რაც შეეხება საკუთრივ სემანტიკურ მნიშვნელობას, სიტყვა „სპლინი“ აპოლინერის დროს უკვე საკმაოდ ფეხმოკიდებულია ფრანგულ პოეზიაში და, ამდენად, მისი მნიშვნელობაც მკითხველისათვის ცნობილია. ოღონდ ეს კია, რომ უცხო ენიდან ნასესხებ სიტყვას მაინც იღუმალების შარავანდელი მოსაეს, აპოლინერის პოეზიას ესოდენ რომ შვენის.

ზოგიერთი ლექსი, როგორც „მიწის ოკეანე“, რომელიც ერთი ბგერითი კომპლექსით ჩანს ორკესტრირებულნი. ამ შემთხვევაში ესაა სიტყვა „რვაფეხანი“ შემავალი თანხმოვანთა კომპლექსი „პლპ“. წინატაეპში მის გამოჩენას ამზადებდა სიტყვა „მდინარე“, ხოლო მომდევნო ტაეპში სიტყვა „სამმაგი“ ეხმიანება. სწორედ სამგზის გამეორებული ბგერითი კომპლექსი ბადებს მეტაფორულ მოძრაობას:

Les poulpes terrestres palpitent (1, 268).

„მიწის რვაფეხანი თრთიან“.

ცხადია, თავის ზემოქმედების ძალას ეს ბგერწერა იმასაც უმადლის, რომ ზმნა შინაარსობრივდაც უხდება, ეხმიანება არსებითი სახელის ბუნებას. ამ ეფექტს არ ჯერდება აპოლინერი და უკვე აღებული მუსიკალური აკორდის კიდევ ერთ ოსტატურ ვარიაციას გვთავაზობს:

Pâles poulpes des vagues crayeuses ô poulpes aux becs pâles (1, 268)

„პარცისლერ ტალათა მკრთალო რვაფეხებო ო მკრთალნისკარტა რვაფეხებო“

ეს უკანასკნელი ვარიაცია თითქოს მუსიკალურად ხელშესახებსა. ხდის ოკეანეში ტალღის ნარნარ გორებას, მის ამობურცვასა და ჩაზნექას. განხილული მუსიკალური თემის განვითარების ირგვლივთა ორგანიზებული მთელი ლექსის ტექსტი.

ლუიზა დე კოლინისადმი მიძღვნილი მრავალი ლექსი ნახევრად იმპროვიზირებული ჩანს, ერთი სუნთქვით დაწერილი, სახელდახელოდ შეთხზული ბარათისადმი მიწოდებული. ლიტერატურული დამუშავების გარეშე დატოვებული, ეს ლექსები შესანიშნავად გადმოგვცემს პოეტის პირველსა და ზედაპირზევე მოწყვეტილ ლირიკულ იმპულსს.

ბგერითი თანხედრილობიდან გამომდინარე, პოეტი მრავალჯონს ადარებს სატრფოს უღმობელ „მგელს“. ეს შედარება ენის ზედაპირზეა, მისი მიგნება არც რაიმე სიძნელეს წარმოადგენს და არც განსაკუთრებულ ღირსებას მატებს პოეტს. უფრო მოულოდნელია სატრფოს შედარება „ტოროლასთან“. თავის ერთ-ერთ ლექსში სწორედ ასე უწოდებს პოეტი სატრფოს. „გრაფინია ტოროლას“, „უღმობელი ტოროლას“ ხსენება რამდენჯერმე მეორდება ლექსში. სიტყვა „ტოროლას“ იმგვარადაა დაბეჭდილი, რომ მის შიგნით გამოყოფილია სატრფოს სახელის შემცველი ასოები (1,430). თუკი სიტყვას ამ კუთხით შევხედავთ, მასში ალერსიანი კინობითი სუფიქსის ფორმასაც აღმოვაჩინებთ. ბგერითი ასოციაციის მოხმობით, ერთი და იგივე სიტყვა „ტოროლასაც“ წარმოგვიდგენს და ალერსიან „მგელიკუნასაც“. ვინაიდან კინობითი სუფიქსი განსაკუთრებით შუა საუკუნეების ფრანგულში იყო გავრცელებული, აპოლინერის მიერ გამოყენებული ხერხი კიდევ ერთ კონტაქტს ამყარებს პოეტისათვის ახლობელ შუა საუკუნეების საფრანგეთის საშუალოსთან. მსგავსი, ალერსის გამომხატველი დანიშნულებით კინობითი სუფიქსის მოხმობის არაერთი სხვა მაგალითიც მოიძებნება აპოლინერთან.

გარდა იმისა, რომ აპოლინერი გულისხმიერია სიტყვის მუსიკალური ელერადობის მიმართ, მისთვის არც სიტყვის პლასტიკური კონტურები თუ ფერადოვნება არის უცხო.

ლექსი „ბოშა ქალი“ (1,99) მკითხაობის ხილვათა სიღრმეში ჩასვლას შეიცავს. სიტყვებში „ლაძე“, „ის“, „შემდეგ“, „ქა“ ტექსტის მცირე ფართობზე მრავალჯონს მეორდება დიფტონგი „უი“. მისი სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია შეიძლება, პლასტიკური თუ სემანტიკური კონტექსტიდან გამომდინარე, მაგრამ, როგორც ირკვევა, ესაა სიტყვის „ქა“ შემადგენელი ელემენტი. სწორედ ჭიდან ამოდის კატრენის ლირიკული მოქმედება. თუკი კატრენის ბგერით მოძრაობას გრაფიკულად წარმოვადგენთ, მახვილ კუთხეზე დაბჯენილ საშუალო-ხედს მივიღებთ. ვინაიდან სიტყვა „ქა“ ბოლო, მეოთხე ტაქტშია ნახსენები, მასთან დანათესავებული სხვა ელერადი ელემენტები ჭიდან აღმავალ ორ დახრილ ხაზად გვევლინება: ხსენებული დიფტონგი „უი“, მეოთხე ტაქტიდან წამოსული, მესამეში ორჯერ გვხვდება, მეო-

რეში — ერთხელ პირველში — არც ერთხელ. ჰის სიღრმიდან წამოსული და წყლის ზედაპირამდე მიულწეველი მოძრაობა გეგონება. კატრენის მუსიკალური, ბგერითი აღმასვლა პოეტის მიერ გაცხადებულ შინაარსობრივ აღმასვლას აძლიერებს:

„ამ კვიდან იშვა იმედი“ (1,99).

ლექსის ლირიკული მოძრაობა პოეტს ფრანგული სიტყვის „ჰის“ ბგერითმა შემადგენლობამ უკარნახა. ცნობილია პოლ ვალერის განცხადება იმის შესახებ, რომ „ზღვის სასაფლაო“ განყენებული, რიტმისაგან იშვა. აპოლინერთან კი სიტყვის მუსიკალური ქსოვილიდან ლექსთა წარმოშობის მრავალი მაგალითი გვეგულება.

საუკუნეების მანძილზე რომანულენოვან ლიტერატურებში და, კერძოდ, ფრანგულ ლიტერატურაში „სიყვარულისა“ და „სიკვდილის“ თემები მჭიდროდ დაუკავშირა ერთმანეთს ამ სიტყვების ბგერითი შემადგენლობის მსგავსებამ. განსაკუთრებით ხშირია ორივე სიტყვის (და, მათ კვალდაკვალ, ამ სიტყვათა არეალების) შეხვედრა პოეზიაში, ჟღერადობის ნიშნით რომ ანათესავებს სიტყვებს. ამ ტრადიციისათვის არც აპოლინერს აურიდებია თავი.

ასე ხდება ლექსში „განდეგილი“, რომლის ერთი სტროფი ჯერ სიტყვა „სიყვარულის“ დაშლით, შემდეგ კი მისი გარდაქმნით წარმოიშვა (1,100).

დაშლა პირველივე ტაების დასასრულს იწყება: l'amour=l'a-mour-la mouree. პოეტისათვის ამ მსვლელობას ის გარემოებაც ხდის უფრო სარწმუნოს, რომ, კლასიკური ტრადიციის დარღვევით, აპოლინერი ისეთ სიტყვებსაც რითმავს, რომლებიც ფრანგული პოეტიკისათვის ერთმანეთთან შეუხამებელ ქალურსა და ვაჟურ რითმებს შეიცავენ.

სიტყვის პირველ დანაწევრებას ჯაჭვურ რეაქციად სხვა დანაწევრებებიც მოჰყვება. აპოლინერი გრძნობს სიტყვათა წყალქვეშა ღინებებს და „ლატენტურ შესაძლებლობას“ მყისვე ასხამს ხორცს მეორე ტაებში, ოღონდ სიტყვის „nombril“ („კიბი“) ფორმაში გულისხმობს დაყოფას „nombre+il“.

თავის ამოცნობას ეს რებუსი მესამე ტაებში პოულობს, სადაც იგი ხდება „nombre illusoire“ („ილუზიური რიცხვი“). სიტყვას „nombril“ დაბოლოება „il“ წყდება და სხვა სიტყვასთან შერწყმას ელის. ხმოვანი ორმაგდება და მოწყვეტილი ნაწილაკი გადაიქცევა სიტყვად „ილუზიური“. როგორც სხვა შემთხვევებში, აქაც ჰეშმარტი პოეტის მაჩვენებელი ის გახლავთ, რომ ეს სიტყვა ჟღერადობით, შინაარსობრივად და ადგილმდებარეობითაც ლირიკული წიაღსვლის განვითარებას ზედმიწევნით უხდება. ჰეშმარტი პოეზიას ხომ ინტუიციის წიაღიდან მოვლენილი ლოგიკა უმაგრებს ხერხემალს.

სტროფის მოძრაობა „ავად ყვარებულის“ ილუზიების გაქარწყლებას გადმოგვცემს, სიყვარული მას ნიადაგ ილუზიურ თამაშად წარმოუდგება. სტროფიც ჩვენთვის შემოთავაზებულია როგორც თამაში — კერძოდ, სიტყვათა თამაში. შემდეგ პოეტი შეეცდება კვლავ მის მიერ შემადგენელ ნაწილებად დაშლილი კონსტრუქცია ააწყოს. მაგრამ საამისოდ რა ხერხს მიმართოს? ნაწილობრივად თანხვედრილი და არსებითად კი განსხვავებული სიტყვების შეხვედრით, აპოლინერი, წინააღმდეგობათა გადალახვითა და უკიდურესობათა თავიდან აცილებით, თავის ნიუანსირებულ მიზანს აღწევს. აპოლინერის ხელოვნება სწორედ ამ არაერთმნიშვნელოვანი ნიუანსების ძიებაშია.

იმავე „განდეგილში“ აპოლინერი ერთ თავის საყვარელ ხერხს მიმართავს: მუსიკალურ „ლაიტმოტივებს“ პოეტი სიტყვათა შეკუმშვისა და მათი დაშლა-დანაწევრების შედეგად ლებულობს (1,102). ისევე როგორც წინამდებარე შემთხვევაში, ეს „კულისებში“ ხდება, მარტოოდენ ფიქრში, მაგრამ ზოგჯერ — მკითხველის თვალწინაც. ამქამად განსახილველ მაგალითში გვაქვს:

fuis + nuit = Lilith ulule = il + ul = nuit = pilules

ორი პირველი სიტყვის დიფტონგი იმგვარად იშლება, რომ დიფტონგის ერთი ბგერა მთლიანად ერთ სიტყვაში რჩება, მეორე კი — მეორე სიტყვაში. ესაა დაშლის ანუ დეზინტეგრაციის სტადია. დაშლილი ნაწილაკების ზემოქმედების ძალა თითოეული სიტყვის შემადგენლობაში მათი ორგზის გამეორების წყალობით იზრდება. შემდეგ ეს დაშლილი ნაწილაკები კვლავ ერთმანეთს უერთდება და გვაძლევს ჯერ ამოსავალ სიტყვას „ღამე“, მერე კი თავის წმინდა ჯამს — „აბეზი“. ესაა აღდგენის, რეინტეგრაციის ან სინთეზის პროცესი. ამგვარად აპოლინერის პოეზია ცოცხალი ორგანიზმივით მოქმედებს და ანალიზისა და სინთეზის პროცესებს კანონზომიერად გაივლის. ასეთია აპოლინერის პოეზიის არსებითი ბუნება. ამიტომ, როდესაც პოეტი მოცემული — პირველ რიგში — ეროვნული — პოეტური ტრადიციის წიაღში მოქმედებს, იგი ამ გაფართოებულ პროცესზე თავის მყარ ამოსავალ იმპულსებს განაერცობს. შემადგენელი ელემენტები ანალიზისა და სინთეზში შეიძლება ერთი და იგივე იყოს, მაგრამ მიღებული ახალი ჯიშის სემანტიკური და ესთეტიკური დატვირთვა ამოსავალი მთლიანობის ტოლი კი არაა, არამედ მის ახალ თვისებაში გადასვლას გვაუწყებს. ამ გაგებით აპოლინერის პოეზიის მიმართება თრანსგული პოეზიის ტრადიციასთან — მისივე, აპოლინერის, პოეზიის შინაგანი საკითხია.

თავისებურად აღიქვამს აპოლინერი აგრეთვე ასოთა მოყვანილობას: ეს თვისება მან ფართოდ გამოიყენა „კალიგრამების“ კრებულში, მაგრამ აგრეთვე თავის სხვა პოეტურ ქმნილებებში. ესპანური ენის

ორთოგრაფიული ნიშნის მოყვანილობას იშველიებს აპოლინერი შედარებისათვის: „ტილდებივით ფრთაგაშლილი ყვაეები“ (1,102). ამ შედარებაში ტილდას მოყვანილობაც არის გათვალისწინებული და შავად ნაგულისხმევი ტიპოგრაფიული საღებავის ფერი.

არც ენის ფორმათა შემოთავაზებულ დემონტაჟს, დაშლას თაკილობს აპოლინერი: გალაკტიონის ხსენებული „სილაყვარდის“ მსგავსად, ქალის სახელი „როზემონდი“ „მსოფლიოს ვარდად“ გადაიქცევა (1,107). (სრულიად შემთხვევით, ფრანგი და ქართველი პოეტების „სიტყვის აღქმისათვის“ ერთმა და იგივე ყვავილმა — ვარდმა — მიიღო მონაწილეობა).

მსგავსი მაგალითები აპოლინერთან უფრო დახვეწილი, ფარული წიადსელების არსებობას გვიდასტურებენ და მათ გეზს წარმოგვიჩვენენ.

ფრანგული სიტყვების — „ცეცხლისა“ და „მიცვალბულის“ — ომონიმიზრობა ერთგვარი პოეტური და ფილოსოფიური ვარიაციის საბაბს აძლევს აპოლინერს (1,108).

ორგზის გამეორებული ბგერითი კომპლექსი „ცეცხლი“ სტროფის დასკვნით სტრიქონში ასო „ფ“-ით დაწყებულ ორ სხვა სიტყვას უხმობს. სხვა შემთხვევებშიც გამოუყენებია აპოლინერს მსგავსი „მუსიკალური ექოს“ ხერხი, რომელიც შინაარსობრივად გამოყოფილი სიტყვებისა თუ ცნებების ქლერადობას ახანგრძლივებს და მკითხველის აღქმასთან მათ ზემოქმედებას აღრმავებს. „სიცოცხლისა“ და „ცეცხლის“ ცნებები ქართულში ეტიმოლოგიურად ურთიერთდაკავშირებულია. საგულისხმოა, რომ განსხვავებული მახვილით, მაგრამ არსებითად იმავე კუთხით, ცეცხლისა და სიცოცხლის ცნებები ფრანგულშიც დაკავშირებულია და ამ კავშირით იკვებება აპოლინერის მსოფლ-აღქმა. ეს გამოყენება განაპირობა იმან, რომ „ცეცხლს“ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს აპოლინერის მსოფლ-აღქმაში. მოტანილ მაგალითში ისიც ნიშანდობლივია, რომ სიტყვა „ცეცხლის“ პირველი ასო, „ფ“, პოეტის აღქმით სხვა შემთხვევებშიც ცეცხლის სტიქონს უკავშირდება. მომხდარ შეხვედრას ხელს უწყობს სიცოცხლის აღქმა როგორც მწველი ალკოჰოლისა და, აგრეთვე, ციტირებული ლექსისათვის შერჩეული სათაური „კოცონი“.

გაქვევებული სიტყვიერი ხატებით დახუნძლული მყარი შესიტყვებები აგრეთვე კვებავს პოეტის ფანტაზიას:

Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire (I, III)

ერთ ფოკუსში მოქცეული, ამ სალექსო ტაეპის მოულოდნელობები ოსტატურადაა გაანგარიშებული და კომუნიკაციის ლერძზე აგებული. ტაეპის ბოლოს მოთავსებულ შესიტყვებას — „გადახარხარება“ —

ჩვეულებრივი კომუნიკაციის პირობებში არავინ აღიქვამს სიტყვასიტყვით „სიცილის ნამსხვრევი“. პოეტი კი შესიტყვების მიღებულ აზრსაც ინარჩუნებს და ამ სიტყვასიტყვით გაგებასაც წამოსწევს წინა პლანზე. ეს უკანასკნელი გარემოება განაპირობებს შედარებას, რომლის შემოქმედებას ზმნის „დამსხვრევა“ ორმაგი დანიშნულება აძლიერებს: იგი „ქიქასაც“ და „გადახარხარებასაც“ ესადაგება. ორსახოვანი იანუსივით ერთდროულად წინამავალ და მომდევნო სიტყვებს გასცქერის. ეს ხერხიც დამახასიათებელია აპოლინერისეული შემოქმედებითი სვლისათვის: ერთდროულად პოეტური ტრადიციისადმი ყურადღება და მომავალ გარდაქმნათა წინასწარი ქვრეტისა და გამოყენების ცდა გვხვდება პოეტთან.

მუსიკალური ასოციაციები აპოლინერთან დახვეწილ, ქვედინებებად ორგანიზებულ ეფექტებს წარმოშობს. საკმარისია პოეტის ხელწერასა და მის საყვარელ კონსტრუქციულ ხერხებს იცნობდე, რომ კატრენში მიმოფანტული ელემენტებისაგან მათემატიკურად თითქმის უმწიკვლო განტოლება შეადგინო: fleur + bord + Rhin = florin (1.118).

ცხადია, ამ და მსგავს შემთხვევებში უაზრობა იქნებოდა წარმოგვედგინა პოეტის ძიების შეგნებული და რაციონალური მსვლელობა: რაციონალური მოქმედებით მსგავსი კონსტრუქციები ძნელად მიიღწევა და თუკი მაინც მიიღწევა, ხელოვნურ ელფერს ატარებს, რაც მათ ცოცხალ ღირსებასა და ფასს აკლის. მაგრამ არც იმ რეალურად არსებული კანონზომიერების უგულებელყოფა იქნება, რასაც მრავალი ანალოგიური მაგალითი გვიდასტურებს. თვით ამ მაგალითების რაოდენობაა იმის დასტური, რომ რიცხვი ხარისხში გადადის, ცალკეული შემთხვევები კი ერთ კანონზომიერებას ქმნის.

ზემოთ მოტანილი განტოლების გვერდით აპოლინერისეული „ფლორინის“ უფრო გავრცობილი ინტერპრეტაციაა შეიძლება, როგორც ერთი „შეჯამებული“ სიტყვისა: „fleur-de-mai-au-bord-du-Rhin“.

მაინც ამოსავალი და დასკვნითი, „მიმღები“ სიტყვებია „ყვავილი“ და „ფლორინი“. ამ ორ სიტყვას შორის წარიმართება იმ ძაბვის დინება, რომელიც თავის მსვლელობაში იყოლიებს კატრენის დანარჩენ სიტყვიერ მასალას. აპოლინერისათვის დამახასიათებელია მსგავსი ელემენტებით უკიდურესი წერტილების შეკავშირება, რაც მათ დაშორებასა და იერცვლას უფრო ეფექტურსა ხდის. მოტანილ მაგალითში საერთოა ბგერათა დენადი კომპლექსი „ფლ“. მუსიკალური დენადობა დამახასიათებელია აპოლინერის პოეზიისათვის. დამახასიათებელია აგრეთვე მისი მოშველიება მსგავს საკვანძო მომენტებში. ცხოვრებისეული კონფლიქტების გადაჭრას აპოლინერი მეტწილად მუსიკალური საშუალებებით ახორციელებს.

აპოლინერის პოეტური სამყაროს განხილვისას ზოგიერთი მკვლევარი საკმაოდ შეიჭრა მის ზილვად თუ უზილავ სექსუალობაში, ფროიდისტული ანალიზის საფუძველზე არაერთი ვარაუდი გამოითქვა. ქვეცნობიერის სფეროს ამგვარი, საკმაოდ კატეგორიული გამახვილება უთუოდ პოეტური სამყაროს ქეშმარიტ პროპორციებს არღვევს და მნიშვნელოვანწილ ამცირებს, ანგრევს მკითხველზე მის ზნეობრივსა თუ ესთეტიკურ ზემოქმედებას. ცხადია, სათანადო პროპორციებითა და მახვილებით, არც ამ სფეროს უგულებელყოფა იქნებოდა მართებული.

სამყაროს ბიპოლარული სექსუალიზაცია თვით ფრანგული ენის ბუნებაში ძვეს. სხვა ფრანგი სიტყვის ოსტატების მსგავსად, არც აპოლინერი რჩება გულგრილი არსებითი სახელის გრამატიკული სქესის მიმართ. მისდამი დამოკიდებულება თავისებურად ახასიათებს აპოლინერის პოეტურ სახეს. გრამატიკული სქესი კარნახობს ლექსის „ნაძვები“ პირველი სტროფის წყობას (1,121).

პირველი, ბანალური შრე გრამატიკული სქესის პირდაპირ რეალიზაციას წარმოადგენს: მამრობითი სქესის „ნაძვები“ წარმოდგენილია როგორც „ასტროლოგები“, მამრობითი სქესისვე „გემები“ კი — როგორც ამ ასტროლოგთა „ძმები“. საკუთრივ აპოლინერი ამ ბანალურობის მიღმა იწყება, როდესაც სათვალავში პოეტისათვის არსებითი ვერტიკალური და ჰორიზონტალური განზომილებანი შემოდის. აქტიურ ვაჟურ საწყისს ვერტიკალი განსაზღვრავს. მოტანილ მავალითში ვერტიკალი უშუალოდ უკავშირდება სიცოცხლის საწყისს: მხოლოდ ფეხზე მდგომი ნაძვებია ცოცხალი. შთამბეჭდავია თვით ამ ვერტიკალის სიგრძე: ასტროლოგებთან შედარებას ნაძვების საკმაოდ ფანტასტიკური სახესხვაობა შემოჰყავს, თავისი კენწეროებით ვარსკვლავებით მოჭედილ ცას რომ ებჯინებიან. სათანადოდ ხის ტანის ვერტიკალი წარმოდგენით შორეულ ვარსკვლავამდეა გაწეილი. პირიქით, ჰორიზონტალი — სიკვდილია: ნაძვის მოჭრილი ძმები, გემბანის ფიცრებად გადაქცეული, წყლის დინებას აყოლია.

აპოლინერს იზიდავს და ეხერხება კიდევაც ბუნებრივ კონტექსტში, ფრანგული ენისათვის ჩვეული ხერხებით არსებული სიტყვების მწკრივში ნეოლოგიზმების შეყვანა. ამ შემთხვევაშიც პოეტი გულისხმიერად მიჰყვება თვით ენის ხატოვანებას, ენის მიერ გაკვალულ კალაპოტში ეძიებს და ჰპოვებს საჭირო ახალ ეფექტებსა თუ განზომილებებს. ხსენებულ ლექსში „ნაძვები“ აპოლინერი ჭერ ჩვეულებრივ, არსებულ სიტყვას „enneigés“ („დათოვლილი“) ხმარობს, შემდეგ კი ანალოგიური მოდელით აგებს თავის ნეოლოგიზმს „ensongés“ (1,121; „დასიზმრებული“ ანუ, საკუთრივ, „სიზმრით დაფარული“). აქაც დამახასიათებელია აპოლინერის ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი

მოქმედება: ახალშობილი სიტყვის დასაწყისი და დაბოლოებაც აჩვენებული სიტყვის იდენტურია, მხოლოდ მის შუაგულში ხდება ცვლილება. და ბოლოს ორივე სიტყვა რითმითა და აკავშირებული და ამათ, პოეტური თვალსაზრისით. თავის უფლებებშია გათანაბრებული.

თავის მსოფლშეგრძნებაში, როგორც ითქვა, პოეტი თანმიმდევრულია. ზემოთ ჩვენ აღვნიშნეთ ბგერა „ფ“-ის კავშირი „ცეცხლის“ ცნებასთან. ამ სპექტრში „ბუნებრივი მოწოდებით“ აღმოჩნდება გაერთიანებული მთელი რიგი ცნებებისა. მათ შორისაა „ყვავილები“ და „ალი“:

„ჩემს თვალწინ ყვავილები კვლავ ალად იქცევიან“ (1,132).

ეს სალექსო ტაეპი თავისი შინაარსითაც საგულისხმოა: პოეტის თვალში ყვავილი თითქოს გარინდებული ალია. გრამატიკული სქესით ორივე სიტყვა მდებარეობისაა, მოცულობით კი მეორე სიტყვა ერთი მარცვლით პირველზე უფრო გრძელია. პოეტიც თვალსაზრისით ორივე სიტყვის ერთგვაროვნება ქრება: პირველი ვაეურ რითმას იძლევა; მეორე კი — ქალურს. ყველა ეს, ერთი შეხედვით შემთხვევითი წვრილმანი. სინამდვილეში, გარკვეული მიმართულებით ზემოქმედებს მკითხველის აღქმაზე: „ყვავილი“ — შეკუმშული, შედარებით უფრო მკვრივი, „ვაეური“ თვისების კონსერვირებული ალი ჩანს; სათანადოდ. „ალი გვევლინება როგორც გარინდებისაგან დახსნილი, გაფურჩქნილი ყვავილიდან ლაღად აღმოცენებული, „ქალურად“ გაშლილი, შერბილებული საწყისი. კვლავაც, როგორც სხვა შემთხვევებში („ალკოპოლების“ პერსპექტივაში), აპოლინერი მხოლოდით რიცხვთან შედარებით, მრავლობითს ანიჭებს უპირატესობას.

XX საუკუნის დამდეგის, ტექნიკის მიღწევების მოტრფიალე პოეტი განაჯრცობს თავის პროგრესიას, რომელშიც მშვენიერი ყვავილიდან აღმოცენებული ცეცხლი ელექტრობად იქცევა:

„და ელექტრობის ვარდები კვლავაც იშლება
ჩემი მესხიერების ბაღში“ (1,131).

ცეცხლის ელექტრობად გადაქცევასთან ერთად, ქრება ყვავილების, როგორც ასეთის, „ცეცხლის“ ხსენება და ბგერა „ფ“-ით შთაგონებული მთელი პასაჟი მუსიკალურ ორკესტრირებას განიცდის. უნდა ეს პოეტს თუ არა, უნებლიედ, ბუნებრივი საწყისისაგან მოწყვეტასთან ერთად, ქრება ჯადოსნური ელვარება. რა წარმოიშობა მის ადგილას? დიდებული, მაგრამ ოდნავ ცივი და ოფიციალური ვარდის სიტურფე. საერთოდაც, როგორც ჩანს, ვარდის თემის შემოსვლასთან ერთად, აპოლინერი ოდნავ ირინდება, ქვავდება და ტრივიალურად ცერებრული ხდება.

„ყვავილის“ — „ვარდად“ და „ცეცხლის“ — „ელექტრობად“ გადაქცევასთან ერთად, ზოგადი სახელი კერძოდ იქცევა, თითონ მხატვრული სახის სუნთქვა თითქოს იხშობა. „ვარდას“ და „ელექტრობას“ შორის აღარ მყარდება მუსიკის ჯადოსნური კავშირი. სხვა მაგალითები გვიდასტურებენ, რომ ახალი ტექნიკის, ახალი—ქალაქური—სინამდვილის მოთვინიერება მაშინ ემარჯვება აპოლინერს, როდესაც ამაში ბუნების ძალები ეხმარებიან. აქ ეს არ ხდება და ვერც „მეხსიერების ბალი“ შევლის საქმეს.

ცეცხლი, როგორც ვიქციო, უშუალოდაა დაკავშირებული „ალკოპოლების“ გამსჭვალავ იდეასთან. ცეცხლის მსგავსად, რომელიც აალებულ მატერიას შთანთქავს, ცეცხლის აღმნიშვნელი სიტყვებიც წინადადების ღერძზე ზოგჯერ იმგვარად აეცმევა ხოლმე, რომ წინა სიტყვებს მომდევნო სიტყვები უარყოფენ ანდა ანგრევენ:

Le désirable feu qui pour vous se dévoue (I, 136)

„თქვენი ერთგული სასურველი ცეცხლი“

ამ სინტაქსური წყობის ანალოგიურია მომდევნო მაგალითის წყობაც:

Liens déliés par une libre flamme Ardeur
Que mon souille éleindra (I, 136)

„თავისუფალი აღს მიერ გახსნილი კავშირები მგზნებარება
რომელსაც ჩემი სუნთქვა ჩააქრობს“.

დაშლის, დანაწევრების, უკუმოქმედების გამოხატვას ვპოულობთ ამ მეორე მაგალითის ორ პირველ სიტყვაში. პირველ მაგალითშიც, უარყოფითი პრეფიქსის წყალობით, იქმნება სმენითი ილუზია იმისა, რომ სიტყვათა ჯგუფში „vous se dévoue“ ბოლო სიტყვა პირველის უარყოფას, დაშლა-დანაწევრებას ახორციელებს. ჩვენ უკვე ვნახეთ, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია აპოლინერის შემოქმედებით პროცესში თვით ეს დანაწევრება. მსგავსი — პირდაპირი თუ ნაგულისხმევი — მაგალითებით პოეტი ამ გარემოებას კვლავ გვიდასტურებს.

მეორე მაგალითის პირველ ტაეპს განსაკუთრებულ მუსიკალურ ჟღერადობასა და დენადობას ანიჭებს სამგზის გამეორებული მარცვალი „ლი“, რომელსაც მოჰყვება სიტყვა „ალის“ შემადგენლობაში შემავალი მარცვალი „ლა“. საკუთრივ ცეცხლის თემის ორკესტრირებას კვლავაც, ორივე ტაეპში, ემსახურება ბგერა „ფ“-ით წარმართული ბგერათა კომპლექსი „ფლ“.

„ეცხლისა“ და „მიცვალეზულის“ ცნებების უკვე ნახსენები კავშირი კვლავ გვხვდება, ოღონდ ნაგულისხმევის სახით, მომდევნო ორ სტრიქონში, რომლებსაც ისევ ბგერა „ფ“ ახმოვანებს:

-ეცხლი საკუთარი თავით რომ უნდა გიყვარდეს
ყველა ამაყი მიცვალეზული ჩემს შუბლს რომ შეჭარბებია“

(1,153)

ცხადია, პოეტი არა მხოლოდ სიტყვათა ხატებით სარგებლობს, არამედ საკუთარი ფანტაზიითაც ასაზრდოებს თავის ლექსებს. შეყვარებულთა მეტყველებაში გულის გამოსახულება ერთგვარ ბანალურ იეროგლიფად იქცა. პოეტის წარმოსახვა ამ ბანალურ ხატსაც მოულოდნელი და მეტყველი რაკურსით შემოგვიტრიალებს:

„ალი ჩემი გადმოპირქვეებული გულია“ (1,161)

ეს ხატი, როგორც ვთქვით, ნებისაო, პოეტის მიერ შემუშავებული და შემოთავაზებულია. თავისი წარმოშობით იგი საპირისპიროა ენის წიაღიდან წარმომდგარი ხატებისა. ეს მის ხასიათსაც დაეტყო: იგი გაშიშვლებული ჩანს, მას მეზობელი სიტყვების ბგერითი წყობა არ ეხმინება და არ ახდენს მისი სათქმელის არც ვარირებას და არც გაძლიერებას. თავისი ბუნებით ეს ხატი უფრო ნებაყოფლობით პროზას უახლოვდება, ვიდრე ასოციაციათა ნაკადს.

მოულოდნელ ექსპრესიულობას იძენს სიტყვების დაახლოება სალექსო ტაეპში:

Cordes faites de cris (I, 167)

„წანოქასილებისაგან ნაკეთი ბაწრები“.

ლექსი მოკლეა და ბაწარივით გაჭიმული. ორივე სიტყვის ბგერით დაახლოებას კვლავ აპოლინერისეული ნაცადი ხერხი განაგებს: სიტყვა „cordes“ იკუმშება და წარმოშობს მძლავრსა და მოკლე, ბასრ სიტყვას „cris“. ქალური რითმის შემცველი სიტყვა ვაჟურითმიანად იქცევა. ორი პირველი თანხმოვანი ხელშეუხები რჩება და, შეერთებული, გამოკვეთილად ეღვრს.

მაგრამ თავის მოულოდნელ მოპასუხეს სიტყვა „ბაწრები“ შემდეგ სამ ტაეპში პოულობს:

*D'autres liens plus ténus
Blancs rayons de lumière
Cordes et Concorde* (I, 167)

„სხვა უფრო ძლიერი კავშირები
სინათლის თეთრი სხივები
ბაწრები და თანხმობა“

ჩვენ უკვე ვნახეთ, თუ როგორ იყენებს აპოლინერი სიტყვათა და შლისათვის უარყოფით პრეფიქსს. მოტანილი მაგალითიც პრეფიქსალურ გარდამსახარა მექანიზმს იყენებს. ოღონდ გამოკლებს კი არა, მიმატების ნიშნით. ფრანგული პრეფიქსი „con“ ლათინური „cum“-ისაგან წარმოიშვა და ნიშნავს „თან“. ამ პრეფიქსზე დავრდებით ფრანგი მწერლები ოდითგანვე მეტ სიციხადესა თუ ელვარებას ანიჭებდნენ თავიანთ სათქმელს. ამ პრეფიქსმა მიაწოდა საშენი მასალა ფრანსუა რაბლეს მისი ცნობილი აფორიზმისათვის: „ცოდნა შეგნების გარეშე მხოლოდ ნგრევაა სულისა“. აპოლინერსა და რაბლეს შორის ის განსხვავებაა, რომ რაბლე ლოგიკური პროგრესიის გზას ადგია (მართლაც, განა წარმოსადგენია, რომ „ცოდნას“ არ ახლდეს „ცოდნის თანმხლები“, იგივე „შეგნება“?), ხოლო აპოლინერის კონსტრუქცია ირაციონალურია. რამეთუ „ბაწრის თანმხლები“ „თანმხობას“ აღარაფერი აქვს საერთო „ბაწართან“. ასეთ შემთხვევებში აპოლინერი ემსახურება გაოცებას გაოცებისათვის და შემოქმედის გონებას პასიური დაკვირვების ფუნქციას უტოვებს. მოდერნისტული ექსპერიმენტების დაწოლა უფრო მსგავს ვითარებაში იჩენს თავს. ამგვარ ხერხებს მიმართავენ შემდგომში სიურრეალისტები, რომლებსაც „თავისუფლად მიშვებული სიტყვები“ მიიზიდავენ. სპარტლიანობა მოითხოვს დავაზუსტოთ, რომ აპოლინერის ძირითადი გზა ფორმისა და შინაარსის დამთხვევის, ტოლხვედრილობის გზაა, ხოლო ჩვენი უკანასკნელი მაგალითი უფრო პოეტის ძიება-ექსპერიმენტის შედარებით იშვიათ შემთხვევას წარმოადგენს.

ზოგჯერ ძნელი გადასაწყვეტია, თუ რა უფრო იჩილავს აპოლინერს ამა თუ იმ სიტყვაში: მისი რეალური შინაარსი თუ ელერადობა-მაგალითად, პარიზის ბიდებს შორის მირაბოს ხიდი სილანაზით არ გამოირჩევა. სამაგიეროდ, მოხდენილად ელერს თვით მირაბოს გვარი.

აპოლინერის რჩეული ხილია ფორთოხალი. რატომ? თავის გეზის, ფერსა თუ სურნელს უმადლის იგი ამას? როგორც ჩანს, უპირველეს ყოვლისა — ფერს. სჩივდნენ ფერს:

„ფანჯარა ფორთოხალით იღება
სინათლის მშვენიერი ხილივით“ (1,169)

სხვა მაგალითიდან შევიტყობთ, რომ, სიტყვის ელერადობიდან გამომდინარე, აპოლინერი „ოქროსაც“ ხედავს ფორთოხალში. მაშასადამე, აპოლინერის თვალში, ფორთოხალი ოქროსფერ შუქსა ჰყენს. შუქისა და ცეცხლის ბუნება მონათესავეა. ამიტომ იქნებ შემთხვევითი არ იყოს ის გარემოება, რომ ფორთოხლისეული „სინათლის“ ხსენებას კვლავ ბერა „ფ“-ზე აგებული მუსიკალური აკომპანემენტი ახლავს.

ფორთოხლის ბომბდევნო განსაზღვრებაში კი პოეტი უკვე პირდაპირ ასახელებს ცეცხლს:

„ფორთოხალი რომღს გემო
საიმიწო ფეიერვერკის მშენიერი ცეცხლია“ (1,176)

მოულოდნელია ორი განსხვავებული შეგრძნების დაკავშირება: გამოსი და სანახაობისა. პოეტი იმგვარად იქცევა, თითქოს ბოდლერი-სკული „შესატყვისობები“ მისთვის თავისთავად იგულისხმებოდეს. შედარების დაკონკრეტება თითქმის შეუძლებელია, მაგრამ მისი ზოგადი მიმართულება — თბილი და ცეცხლისეული — აშკარაა. ხატის აღქმის მეტი ტყუადობისათვის სასარგებლოა გავიხსენოთ ფორთოხლის სხვა აპოლინერისეული განსაზღვრებანი და მათ გადაჯვარედინებაზე თითოეული ამ ხატის ასპექტი მეტი სისრულით წარმოგვიდგება. ახალ-ახალი ელემენტების მოშველიებით პოეტი თავისი რჩეული ხატების წრის გადაშლას განაგრძობს:

„სიციცხლე ოქროს ხელებს უჭირავს
ჩანწვდით მოჭროვილ საიდუმლოს
ყუველივე მხოლოდ სწრაფმავალი ალია
მშენიერ ვარდს რომ გაუფურჩქნია
და საიდანაც საუცხოო სურნელი აღიმართება“ (1,177)

ამჯერად ფორთოხალი არ არის დასახელებული, მაგრამ სათვალავშია მისი არსებითი თვისება — ოქროს ფერი. სტროფის ორკესტრირებასაც ოქროს ფერი ახდენს. ბგერათა კომპლექსი „დორ“ სამგზის მეორდება. მასში უფრო მოკრძალებით, მაგრამ მაინც სმენისათვის მკაფიოდ ჟღერს ჩვენთვის ნაცნობი „ცეცხლის თემის“ თანმხლები კომპლექსი „ფლ“, კვლავ რომ უკავშირებს ერთმანეთს „ალსა“ და „ყვა-ვილს“. თვისებათა ჩვენთვის ცნობილ კომპლექსს აღმასვლის ნიშნით „სურნელი“ ემატება. ამგვარად შეიკრა მთავარი ღერძის მაწარმოებელი ჯაჭვი: ფორთოხალი — ოქრო — სინათლე — ყვავილი — ცეცხლი... „ყვავილის“ ხატის დაკონკრეტებისას ორგზის გამოჩნდა „ვარდი“. ოქროს ფერის სიმბოლური დატვირთვა საკმაოდ მნიშვნელოვანი ჩანს აპოლინერთან: ეს ფერია ცეცხლთან შუამავალი, ხოლო მოტანილ მაგალითში, „მოჭროვილი საიდუმლოთი“, იგი განსაკუთრებულ შეუღწევადობას იძენს.

ფრანგული ენის ხატოვან წყობას სარჩულად ლათინური ენა დაედო. ამ გარემოებას არაერთი პოეტი შეგნებულად იყენებს ორმაგი რეგისტრის მისაღებად. ცნობილია პოლ ვალერის ლექსების კრებულის ოსტატურად შერჩეული სათაური „Charmes“, რომელიც ფრანგისათვის ნიშნავს „ჯადონი“, ხოლო დაკვირვებული ერუდიტის თვალ-

ში უკავშირდება ლათინურს „carmina“ და ამგვარად „სიმღერებსაც“ ნიშნავს.

მსგავს ორმაგ რეგისტრს აპოლინერიც მიმართავს, როდესაც სიმწარენარევი ირონიით შენიშნავს: „si tu n'ies pas de droite tu es sinistre“ (1,94). თანამედროვე ფრანგისათვის ამ ფრაზის მნიშვნელობა საკმაოდ საოცარია: „თუკი მემარჯვენე არა ხარ, პირქუში ხარ“. ამ დროს ავტორი თითქოს მხრებს იჩეჩავს და დაბნეულ მკითხველს უხსნის, რომ, ლათინური სიტყვის გათვალისწინებით, მოტანილი ფრაზა ნიშნავს: „თუკი მემარჯვენე არა ხარ, მემარცხენე ხარ“. ისე რომ, ორმაგი მნიშვნელობის სიტყვა პოეტმა უვნებელი ხუმრობისთვისაც შეიძლება მოიმარჯვოს.

გრამატიკულ სქესზე დაყრდნობით, აპოლინერი მომხიბლავსა და ამაღლებულ ხატს ქმნის:

„მშვიდობით მშვიდობით ამღერებულ ფერხულ
ო ჩემო წლებო ო ქალწულებო“ (1,140)

ჩვეულებისამებრ, აპოლინერი ამ მიგნებასაც მოექცების მუსიკალურ აკომპანემენტს: ესაა სიტყვის „ამღერებული“ ორგზის გაკეთებული ცხვირისმიერი დიფტონგი „ან“, მომდევნო სტრიქონში დენაზალიზებულ „ან“-ად რომ იქცევა.

გარდა ლათინური დედა-ენის გახსენებისა, აპოლინერს მუდამ მხედველობაში ჰყავს ფრანგულის მონათესავე რომანული ენები, რაიმე ლებსაც იგი როგორც ერთ ცოცხალ ოჯახს აღიქვამს და რომელია ურთიერთდაახლოების ქომაგად გვევლინება. იგი „ლათინური კონფედერაციის“ შექმნაზეც ოცნებობს (4,553—556). თავის „ერთ-ერთ წერილში აპოლინერი ლაპარაკობს იმაზე, თუ როგორ უყვარს მას „ესპანური სულისკვეთება“ და რა გააკეთა მან „საბი ლათინურად“ — საფრანგეთის, ესპანეთის, იტალიის — ინტელექტუალური კავშირის განსამტკიცებლად“ (5,101). ამასთან დაკავშირებით, უნდა აღინიშნოს, რომ იტალიასთან აპოლინერი დაბადებამ და, როგორც ჩანს, სისხლმა დააკავშირა, საფრანგეთს კი მან მთელი თავისი შეგნებული არსებობა უძღვნა. ამ ბუნებრივად ჩასახული კავშირის გავრცობაზე ფიქრი მისთვის ბუნებრივი რამ იყო.

სიტყვათა ქსოვილის დაშლა მუდმივი, განუწყვეტელი და თითქმის მისი ნებისყოფისაგან დამოუკიდებელი პროცესი ჩანს აპოლინერთან, ისევე როგორც ზოგიერთ სხვა პოეტთან. სიტყვას აპოლინერი შლის და აღადგენს იერშეცვლილს არა მხოლოდ პოეზიაში, არამედ პროზაშიც. უამრავი სხვა მსგავსი მაგალითის გვერდით, სავსებით გამართლებული გვეჩვენება მიშელ დეკოდენის ვარაუდი იმის თაობაზე, რომ თავის პროზაულ ტექსტში მოცეკვავე ქალის, ტრისტუზის დახა-

სიათებაში იპიტომ ჩართო ავტორმა „დაფნის გემო“, რომ ტრისტუზის პროტოტიპია მარი ლორანსენი, რომლის გვარშივეა ჩაქსოვილი „დაფნა“ (ნ.166). ზოგჯერ ასეთი ფარული გზებით წარიმართება აპოლინერიის ძიება. რათა სააშკარაოზე საოცრად მომხიბლავი და იერშეცვლილი მოგველანოს.

თავის მეტაფორულ მეტყველებაში აპოლინერი, ბუნებრივია, დიდ ადგილს უთმობს ყვავილებს. თვით უცნობმა ადამიანებმაც, ვინც თავის დროზე მონათლეს ეს ყვავილები, ადამიანთა ყოფაზე ფიქრით გააქეთეს ეს. ასეთია ყვავილი „passiflore“, რომლის სახელი ქრისტეს წამების იარაღს უკავშირდება. ამ იარაღს აპოლინერიის შემოქმედების ერთ-ერთი მკვლევარი ასახელებს: ესაა „ეკლის გვირგვინი, ლურსმანი და ჩაქუჩი“ (2,206).

ამ სურაოს პოეტურად გადაგვიშლის აპოლინერიც:

„...წამების ყვავილები

ეკლის ორ გვირგვინს ნაზად რომ გვთავაზობენ“ (1,557)

ეს მაგალითი წარმოგვიდგენს, ასე ვთქვათ, პოეტის ფანტაზიის „ნოლ გრადუსს“: აპოლინერი სრულიად ემორჩილება ფრანგული ენის ხატოვანებას, ეს ხატოვანება საეხებით ემთხვევა მის მსოფლალქმას, გამოხატავს მას. სიტყვის ხატი პოეტის სათქმელის გამაძლიერებელი რუპორია და მკითხველს ექმნება შთაბეჭდილება, რომ ხსენებული ყვავილის მხოლოდ ამგვარი ხილვაა წარმოსადგენი. სიტყვის ეს ხატი რუსულსა და ქართულ ენებშიც გადავიდა. რუსულში ამ ყვავილის აღმნიშვნელი რამდენიმე სიტყვა არსებობს: «пассифлора», «страстоцвет» და «кавалерская звезда». პირველი, პირდაპირ გადმოტანილი უცხო ფორმა, ცხადია, რუსულენოვანი ადამიანის ფანტაზიაზე ვერ ზემოქმედებს, მკედარ ნიშნად იქცევა. მეორე — კალკას წარმოადგენს და, ჩახედული ადამიანისათვის, დედნისეული ხატის მიმართულებით ზემოქმედებს. ნესამე უკვე თავისებურ — საერთო—ინტერპრეტაციას წარმოადგენს და სულ სხვა მიმართულებით წარმართავს მკითხველის წარმოსახვას. ამდენად რუსულენოვან პოეტს ორი შესაძლებლობა აქვს, ფრანგულენოვანს — მხოლოდ ერთი, ის, რომელიც აპოლინერმა მოამარჯვა.

აპოლინერი იმდენად შეჩვეულია სიტყვების დაშლას, რომ ხშირად არსებულ სიტყვას იგი მონათესავე სიტყვათა ჯგუფს მოუძებნის ხოლმე. „მირაბოს ღიღში“ სიტყვები „la vie est lente“ („ცხოვრება ნელია“) თითქმის ზუსტი დამთხვევით გვაუწყებს სიტყვას „violente“ („მძაფრი“, 1.45). მიღწეული ეფექტი გვანიშნებს, რომ არცთუ იშვიათად სიახლე უბრალო ვარიაციის ნაყოფია. ამ შემთხვევაში ეფექტი მით უფრო შეღწევადი და გამსჭვალავია, რომ მოტანილი სიტყვები

მდიდარ რიამას ქმნის. თვით რითმის ბუნებაც ხომ ერთისა და განსხვავებულის შეხვედრაა. აპოლინერი ამას ითვალისწინებს და ჩვენს ესთეტიკურ გრძნობასა და წარმოსახვას შემოთავაზებული მიმართულებით მუხტავს.

უყვარს აპოლინერს ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ერთი სიტყვა თითქოს მეორე სიტყვიდან იბადება: „dame damascène“ (1,55; „დამასკელი მანდილოსანი“). ამ ხერხის მონათესავეა ორი ისეთი სიტყვის დაახლოვება, რომლებიც ერთნაირი მარცვლით იწყება: „cygne mourant sirène“ (1,58; „მომაკვდავი გედი სირინოზი“).

ამ მაგალითის წინა მაგალითთან მსგავსებას ისიც აძლიერებს, რომ დაახლოებული სიტყვებიდან მეორე პირველზე ერთი მარცვლით გრძელია და თითქოს მისგან იბადება.

რითმის სამსახურში, გვხვდება საპირისპირო ხერხიც—მეორე სიტყვის სათავის წაგრძელება: „l'angoisse — la mélancolie“ (1,73; „წყალიკრეთია — მელანქოლია“). ეს მეორე ხერხი თითქოს უკუსვლის შემცველია. იგი უფრო ტრადიციული და ჩვეულია.

მსგავსი სვლა:

La dame qui m'attend se nomme Viviane
Et vienne le printemps des nouvelles douleurs (1, 89)

„ჩემს მომლოდინე ქალბატონს ვივიაზე ჰქვია
ღე დაღვეს ახალ ტკივილთა გაზაფხული“

მსგავსი, კიდევ უფრო დახვეწილი ხერხი გააწყობს ერთ სალექსო სტრიქონში ორ ომონიმს და მათი საწყისი ბგერიდან წარმომდგარ ახალ სიტყვას:

As-tu feint d'avoir faim quand tu volas les fruits (1, 9)

„აქაო და თითქოს გშიოდა ხილს რომ იპარავდი“

ზოგ შემთხვევაში პოეტს თითქოს საპირისპირო მიმართულებით, თუმცა ენის ტრადიციული მექანიზმით ნაკარნახევი სვლა იზიდავს: არსებულ გამოთქმას „à tout venant“ („პირველ შეხვედრილ ადამიანს“) იგი უარყოფითი ნიშნით ცვლის: „nul venant“ (1,96; „არავის შეხვედრილს“); ზუსტად ასევეა ნაწარმოები გამოთქმიდან „le bien aimé“ („სატრფო“, სიტყვასიტყვით კი — „კეთილად ყვარებულ“) ცნობილი აპოლინერისეული „le mal aimé“ („ავად ყვარებულ“). ეს ენის ბატოვანების უარყოფა კი არ არის, არამედ მისი გავრცობა ყველა, მათ შორის—საპირისპირო—მიმართულადაც. ასევე, ცხადია, ეძიებს და პოეებს პოეტი საკუთრივ ენის ბატოვანების მიმართულებით. არსებული გამოთქმის „à fleur de peau“ („ზედაპირზე“) მი-

ხედვით პოეტი მოულოდნელსა და ლამაზ ხატსა ქმნის: „des lèvres à fleur de l'onde“ („ბაგები ტალღის ზედაპირზე“) (1,97).

უხეშისა და მდაბლის დაკავშირება დახვეწილსა და ამალღებულთან ჯერ კიდევ რომანტიკოსებრი მიერ დამუშავებული ხერხია, რომლის ერთ-ერთ ნათლიად ვიქტორ ჰიუგო ითვლება. ეს ტენდენცია სიმბოლისტებმა ახალ ხარისხში გადაიყვანეს. მძაფრად პოეტურ კონტექსტში ვხვდებით „ნაფურთხს“ არტურ რემბოსთან. ვითარების პარადოქსალურობას კიდევ უფრო გამოჰყოფს აპოლინერი:

„ბირჯის ვაქრებმა ყველა ჩემი ოქროს ნაუღრთხი გაყრდეს“ (1,105)

აპოლინერი აქ კვლავაც ფრანგული პოეტური ტრადიციის შემოქმედებით გამგრძელებლად გვევლინება.

წინა სიტყვის მიერ მომდევნო პოეტური მოძრაობის წარმართვა ნაირგვარ სახეს იძენს აპოლინერთან:

Les vendredis sanglants et lents d'enterrements (I, 106)

„დაკრძალვათა სისხლიანი და ნელი პარასკევები“.

მკითხველს ისეთი შეგძნება ეუფლება, თითქოს პოეტი გზადაგზა სიტყვის ხატოვანებასთან შეხებით კვებავს და ააღიერებს თავის ფანტაზიას.

ჩვეულებისამებრ, წამოწყებულ მოძრაობას პოეტი უცბათ ვერ წყვეტს და მისი გამოძახილი მომდევნო ტაქშიც გადადის (1,106).

აპოლინერისეულ სვლებს შეჩვეული სმენა უთუოდ არსებითი სახელის ელერადობაში ამოიკითხავს პოეტის მიერ ხორცშესხმულ საკუთარი თავის განსაზღვრებას: „სათაყვანებელი მგზნებარების კოცონი“ (1,109).

თავისებურად იყენებს აპოლინერი ვარიანტულ სიტყვათა ელერადობას: იმაზე დაყრდნობით, რომ ტექსტში თავისი ადგილმდებარეობით ეს სიტყვები განსაკუთრებულად ამახვილებენ ჩვენს ყურადღებას, პოეტი რითმის გარეშეც გაითამაშებს ხოლმე ამ სიტყვათა ბგერით გამოძახილებს. ასე ხდება მაშინ, როდესაც რითმით გაერთიანებული სიტყვები „ალი“ და „ქალები“ განსაკუთრებული სიძლიერით ააქლერებენ თავიანთ საწყის ბგერას „ფ“ (1,111). ამგვარად ცეცხლის ასოციაციათა ქსელში შემოდის ქალური საწყისიც.

ერთ ღამეს პოეტი რაინზე მობანავე შერდ მწვანეთმიან ფერიას მოჰკრავს თვალს. ფრანგული სიტყვის აღნაგობის გამო, მწვანე ფერი თითქოს სიტყვა „თმის“ ბოლო მარცვლის ელერადობიდან გამომდინარეობს (1,111). ამ გარემოებას მკითხველი უფრო ქვეცნობიერად აღიქვამს და ეს ანიჭებს ლექსს დამატებით, მუსიკალურ ლოგიკას.

უთუოდ პოეტისთვისაც ეს ინტუიციური და არა შეგნებული მიგნებაა. ცხადია, თავის ლექსებში აპოლინერი თმის მრავალ რეალურ ფერს იხსენიებს, მაგრამ პოეტის მიგნებიდანვე გამომდინარე, ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ფრანგული სიტყვა „თმა“ თავის ფერს შეიცავს და ეს ფერი — მწვანეა.

ასეთი სვლა აპოლინერთან შემთხვევითი კი არა — კანონზომიერია, რასაც სხვა ბგერითი პროგრესიები გვიდასტურებს.

თავისებური ადგილი უჭირავს აპოლინერის პოეზიაში საკუთარ სახელებს. პოეტი იშვიათად ასახელებდა რომელიმე თავის წინამორბედს და ამით ცდილობდა საკუთარი პოეზიის თვითმყოფადობის დაცვას, მაგრამ ერთი ასეთი გამონაკლისი აპოლინერმა ფრანსუა ვიიონისათვის გააკეთა. და მართლაც, ორივე პოეტთან საკუთარი სახელების მოზღვაებაა, ორივესთან მათი დანიშნულება მონათესავე ჩანს. საკუთარ სახელს ხომ ჩვეულებრივ გარკვეული სემანტიკური მნიშვნელობა არა აქვს, მისი ფორმა და ქლერადობა მხოლოდ ზოგად, განყენებულ მუსიკას სთავაზობს ლექსს. მაგრამ ეს მუსიკა დროსა და სივრცეში საზღვრავს პოეტურ ქმნილებას. ასეა ვიიონთან. ასეა აპოლინერთანაც. თუნდაც ლექსში „ზარები“, სადაც ერთი კატრენი მთელ შეიდ სახელს იტევს: სიპრიენი, ანრი, მარი, ურსულა, კატრინი და გერტრუდა... (1,114).

კიდევ მრავალ გარდასახვას განიცდის აპოლინერის პოეზიაში ფრანგული სიტყვის აშკარა თუ ფარული, ყველასათვის ცხადი თუ მარტოოდენ პოეტის მახვილი თვალთა და სმენით მიგნებული შიდახატი, თავისი ნიგნებების ტევადსა და მეტყველ ფორმულას თვითონ გიომ აპოლინერი გვთავაზობს, როდესაც სიტყვა „ფორთოხლის“ ორად გაყოფით იგი „ანგელოზთა ოქროს“ ღებულობს.

მოსამნიებელი ლიტერატურა

1. Apollinaire, OEuvres poétiques, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, P., 1965.
2. Durry M.-J., Guillaume Apollinaire, Alcuols, t. I Société d'Édition d'Enseignement supérieur, P., 1956.
3. Rimbaud, OEuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, P., 1972.
4. Caizergues P., Apollinaire journaliste, Lille, 1979.
5. Décaudin M., Apollinaire outre-Pyrénées, in Revue des lettres modernes, № os 123-126, P., 1965.
6. Discussion, in: Revue des lettres modernes, № ns 217-222, P., 1969.

სიტყვის პოეტიკა და მზის სიმბოლიკა

ბ. კამიუს „უცხოში“

ა. კამიუს „უცხოში“ გამოცემისთანავე ცოტა დააბნია მკითხველთა დიდი ნაწილი; ალბათ იმიტომ, რომ როგორც ე. პ. სარტრი წერდა: „იმ დროის ლიტერატურულ პროდუქციაში ეს რომანი თვით იყო უცხო... იგი ზღვის გაღმა ნაპირიდან მოდიოდაო“¹. 1943 წელს ბევრი წერილი მიეძღვნა „უცხოს“, როგორც კრიტიკული, ასევე ქებისა. კრიტიკა ნელნელა დაცხრა და „უცხო“ აღიარებულ იქნა XX საუკუნის ფრანგული და მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთ შედეგად.

მართლაც, „უცხოს“ ერთი წაკითხვის შემდეგ იმ მკითხველებსაც კი, რომელთაც მოსწონთ და ესმით ეს ნაწარმოები, თავდაპირველად უცნაური გრძნობა ეუფლებათ, რადგან პირველივე ფრაზები და გამოთქმები ნაწარმოებში უჩვეულო ატმოსფეროს ქმნიან: „ღღეს დედაჩემი მოკვდა; თუ გუშინ, არ ვიცი“, „კვირა გავიდა, დედა დასაფლავებული იყო, მუშაობა უნდა დამეწყო, მოკლედ არაფერი იყო შეცვლილი“, თვალშისაცემია ინდიფერენტიზმის გამომხატველი უამრავი გამოთქმა: „ჩემთვის სულერთი იყო“, „რა მნიშვნელობა ჰქონდა ამას“ და სხვა სახტად ტოვებს მკითხველს.

კითხვის პროცესში მკითხველი ქვეცნობიერად ელის, რომ ეს გრძნობა გაუქრება, რაღაც შეიცვლება და ამ ტელეგრამასავით მშრალ, ლაკონიურ წინადადებებს ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი თხრობა მოჰყვება. მაგრამ თხრობა ისევ დუნედ და ისევ იმ ტონში მიმდინარეობს ბოლომდე (გამონაკლისია 1 ნაწილის მე-6 თავის მეორე ნახევარი და მე-II ნაწილის მე-5 თავის ბოლო ნახევარი). მართალია, ეს შეგრძნება მკითხველს ბოლომდე მიჰყვება, მაგრამ ხდება ისე, რომ ის ნელ-ნელა ეჩვევა როგორც ამ მონოტონურ თხრობას, ასევე პერსონაჟის უინტერესო საუბარსა და გაუგებარ მოქმედებებს. მეორე ნაწილის წაკითხვის შემდეგ კი მკითხველთა უმრავლესობის დამოკიდებულება პერსონაჟისადმი იცვლება. იგი ისეთი ინდიფერენტული აღარ ჩანს, როგორც დასაწყისში.

„უცხო“ გვიყვება უცნაური პერსონაჟს ამბავს, მის პასიურ, ინდიფერენტულ, უინტერესო ცხოვრებას. ნაწარმოები შედგება თითქოსდა მნიშვნელობას მოკლებული და არაფრის მთქმელი ფაქტებისა და დიალოგებისაგან, რომლებიც ხშირად თითქოს ლოგიკურად არ მისდევენ ერთმანეთს. არც ერთ მოქმედ პირს რაიმე მნიშვნელობა არ ენიჭება. ყველა პერსონაჟი ერთფეროვანია. ხდება უშოტივო მკვლელობა. მკვლელობის საშინელების შეგრძნება დაკარგულია. პერსონაჟი არ ინანიებს თავის საქციელს და არაერთარ მნიშვნელობას არ ანიჭებს მას, ისევე, როგორც მკითხველი.

პერსონაჟის შესახებ არაფერი ვიცით გვარის გარდა. არც წლოვანება, არც გარეგნობა, არც წარსული, არც მომავალი გვგვმობი. ჩვეულებრივი გაგებით ეს არის უცნაური თვისებებით სავსე პიროვნება, თანაც გულგრილი და უგრძობი: დედის სიკვდილზე არ იტირა, დასაფლავების მეორე დღეს ფერნანდელის კომიკური ფილმი ნახა. იმ დღესვე სასიყვარულო ავანტიურა ჰქონდა, მოკლა არაბი „მზის გამო“. სიკვდილით დასჯის წინ კი ფიქრობს, რომ იგი ბედნიერი იყო წინაა და ახლაც ბედნიერია. როგორ უნდა აღექვა მკითხველს პერსონაჟი, რომელიც მთელ ნაწარმოებში საზოგადოებისათვის სრულიად გაუგებრად მოქმედებს, საუბრობს და რეაგირებს და მიუხედავად ამისა, მკითხველთა უმრავლესობას მისი უფრო ესმის, ვიდრე იმ საზოგადოებისა, რომელშიც იგი ცხოვრობს და რომელიც მას ასამართლებს. უცნაური და უცხო პერსონაჟი უფრო მართალი ჩანს, ვიდრე საზოგადოება; მართალია, მწერალმა იგი ე. წ. უარყოფითი თვისებებით აღქურვა, მაგრამ მკითხველს თავისუფალი არჩევანი მისცა ყოველგვარი ინტერპრეტაციისათვის.

„უცხოს“ მსოფლმხედველური ანალიზისათვის კრიტიკოსებს ერთმა ნაწილმა მოიშველია კამიუს ესეე „სიზიფის მითი“ (მეტადრე იმის შემდეგ, რაც სარტრმა გამოაქვეყნა „უცხოს“ ახსნა). მეორე ნაწილმა კი მიიჩნია, რომ „უცხოს“ ანალიზისათვის უმჯობესი იყო მიემართათ კამიუს ლირიული ნაწარმოებებისათვის: „ქორწილები“ და „პირი და სარჩული“.

თუ ამგვარად მივუდგებით „უცხოს“ ანალიზს, უდავოდ ორივე არჩევანი სწორია. ორივე იძლევა გასაღებს მისი ახსნისათვის. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ლირიული ნაწარმოებები, დაწერილი დაახლოებით იმავე დროს, თავისი ჟღერადობითა და სულისკვეთებით უფრო ახლოსაა „უცხოსთან“, როგორც მხატვრულ ნაწარმოებთან და, რაც მთავარია, უფრო ზუსტად იძლევიან მთავარი პერსონაჟის არსს, ვიდრე „სიზიფის მითი“. ესეიდან, ცხადია, უნდა მოვიშველიოთ მისი თეორიული მხარე — აბსურდის ცნება, ცხოვრების ყოველდღიურობის მონოტონურობის ასპექტი — აბსურდის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი; ხოლო

რაც შეეხება მითში მოყვანილ აბსურდის პერსონაჟებს, დონ-ჟუანს, კომედლიანტს, დამპყრობელსა და შემოქმედს, „უცხოს“ პერსონაჟს არაფერი აქვს მათთან საერთო.

ა. კამიუს მოღვაწეობა საფრანგეთში ეგზისტენციალიზმის აღმოცენებისა და დამკვიდრების ხანას ეკუთვნის და მის შემოქმედებაში ამ მიმართულების ბევრი დებულების მხატვრულ ასახვას ვპოულობთ. მაგრამ თვით კამიუს აღიზიანებდა „ის მუდმივი აღრევა იმისა, რომ ეგზისტენციალიზმს აკუთვნებენ“². რადგან კამიუ ფიქრობს, რომ მისი შემოქმედების ძირითადი პრობლემა არის აბსურდი, აბსურდის გმირი და ამიტომ უფრო სწორედ მიაჩნია, იგი მიაკუთვნონ „აბსურდის ფილოსოფიას“, თუმცა კი იქვე დასძენს, რომ იგი ფილოსოფოსი არ არის და არც ჰქონია როდისმე ამის პრეტენზია. „მე მხოლოდ იმაზე შემოძლია ვილაპარაკო, რაც განმიცდია... ინტუიტიურად თუ შეგრძნებით, ყოველდღიურობის უაზრობას ვგრძნობთ. ვგრძნობთ სიკვდილის გარდუვალობას, ადამიანის მექანიზმად გადაქცევას“. „აბსურდი ნათელს ჰფენს იმას რომ ხვალინდელი დღე არ არსებობს. არ, მიზეზი ჩემი ღრმა თავისუფლებისა“².

ეგზისტენციალიზმის ძირითად კრედოს, რომ არსებობა წინ უსწრებს არსებას, კამიუ არ იზიარებს, ისევე, როგორც ზოგიერთ სხვა დებულებასა და დასკვნებს. თავისი შემოქმედებითი კრედოს ამოსავალ წერტილად კამიუ თავის სამხრეთელობას მიიჩნევს, რომელმაც თან დააყოლა ბუნების დიდი სიყვარული. „ვიცი, რომ შემოქმედება არის გრძელი სვლა, რათა ხელოვნების მეშვეობით აღადგინო ორი თუ სამი უბრალო, მაგრამ შთამბეჭდავი სურათი, რომელთა ხილვით გული გადაგეხსნა“³.

კამიუსათვის ეს არის მზე და სიღარიბე. მას მიაჩნია, რომ ალყორის მზემ და საკუთარი ოჯახის სიდუხჭირემ თავისებური ხედვა გამოუმუშავა სამყაროზე, ისტორიასა და ადამიანზე: „სიღარიბე ჩემთვის არასოდეს ყოფილა უბედურება, „სინათლემ კი თავისი სიმდიდრე და სიბოო მომაფრქვიაო“³.

კამიუს ღმერთები ფიზიკურ სამყაროს ეკუთვნიან: ეს არის მზე, წყალი, ჰაერი, ცა და სხვა. თავის პირველ ნაწარმოებებში მწერალი ადამიანის სხეულს უმღერის და მორწმუნეებს უკიყინებს იმას, რომ ღმერთი მათ ართმევთ ერთადერთ ღირებულებას, რომელიც მათ გააჩნიათ, მათ სხეულს: „სამყარო ლამაზია და მის გარეშე ხსნა არ არის“⁴. ამ კერპთაყვანისცემის სამყაროდან და მხოლოდ ამ შეგრძნებებით ჰერეტს იგი იმ კავშირს, რომელიც არსებობს სამყაროსა და მოკვდავ ადამიანს შორის, ხოლო სიკვდილი კი იმ ერთადერთ ღირებულებად მიაჩნია, რომელიც ადამიანის აბსურდულ ცხოვრებას აზრს და თავის თავის შეცნობის საშუალებას აძლევს.

როგორც აღენიშნეთ, კამიუს აზრით აბსურდი განაგებს ადამიანსა და მის ცხოვრებას. მაგრამ იგი არც ადამიანშია და არც სამყაროში. აბსურდი და ადამიანური ყოფა ერთი და იგივეა. კამიუს აზრით, აბსურდი არის ის უფსკრული, რომელიც არსებობს ადამიანის მისწრაფებასა მუდმივობისაკენ და მის ბოლოვადობას შორის... ის განსხვავება, რაც არის ადამიანის მიზნებსა და რეალობას შორის.

აბსურდს კამიუს შემოქმედებაში ორი მნიშვნელობა აქვს: ერთი — ეს არის მდგომარეობა, აბსურდის ინსტინქტური შეგრძნება, ხოლო მეორე კი — ნათელი შეცნობა ამ მდგომარეობისა — აბსურდის ცნება. „უცხო“ — ამბობს სარტრი ჩაგვფლა აბსურდის გარემოში, ესეც კი გააშუქა ეს შეგრძნება“⁵.

ჩვენ გვინტერესებს გავარკვიოთ, როგორ ახერხებს კამიუ ამ უჩვეულო ატმოსფეროს შექმნას, მკითხველის „ჩაფლობას“ მასში, თავისი უცნაურ-ინდიფერენტული პერსონაჟის მკითხველის მიერ სწორად აღქმას; როგორ ახვევს მკითხველს თავის სუბიექტურ აზრს სამყაროსა და ადამიანზე.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ „აბსურდის გარემოში ჩაფლობის“ მექანიზმის გამოსაკვლევეად საჭიროა ნაწარმოების პოეტიკის გამოვლენა და ამ პოეტიკის თავისებურებათა ნათელყოფა. რამდენადაც ვიცით, ამგვარი მიდგომით „უცხო“ მთლიანი ანალიზი არ გაკეთებულა.

„უცხო“ პოეტიკის თავისებურებანი გამოიხატება ნაწარმოების სტილში, რაც ნათლად ჩანს ენის ყველა ფენაში: ლექსიკურში, მორფოლოგიურსა და სინტაქსურში. ამრიგად, „უცხო“ პოეტიკის კვლევა ტექსტის დონეზე უნდა ჩატარდეს.

ჩვენი აზრით, „უცხო“ პოეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი ნაწარმოების ორი ისეთი ასპექტის ურთიერთმიმართების თავისებურებაა, როგორცაა ტექსტი და ქვეტექსტი. ტექსტის უშუალო აღქმისას მკითხველს ექმნება შთაბეჭდილება, რომ მთავარი პერსონაჟი არის ერთგანზომილებიანი და სწორხაზოვანი; ყველას და ყველაფრის მიმართ ინდიფერენტული. ქვეტექსტი კი, პირიქით, მიგვანიშნებს პერსონაჟის ისეთ თავისებებებზე, რომლებიც მას სხვა კუთხით წარმოგვედგენენ.

ტექსტის და ქვეტექსტის ასეთი ურთიერთმიმართება აიხსნება „უცხო“ პოეტიკის ისეთი თავისებურებებით, როგორცაა ნაწარმოების კომპოზიციის და არქიტექტონიკის, სიუჟეტური კომპოზიციის, მისი ორი ნაწილის ერთდროულად მსგავსი და განსხვავებული ტონალობა; თხრობის ხელწერა — ქრონიკალურ-ობიექტივისტური მანერა და პირველ პირში თხრობა; განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს გრამატიკული წარსული დროის *passé. composé*-ს ხმარებას, თხრობის მიკრო-

სტრუქტურას — ენის ლექსიკურ ასპექტს, სიტყვიერ დეტალებს, რომელთაგან ზოგიერთი ქმნის შინაგანი დინამიკით აღბეჭდილ, ემოციურ ფუნქციების მატარებელ ჯგუფებს, რომელთაგან ზოგი სიმბოლოდ იქცევა.

„უცხო“ ერთი წაკითხვის შემდეგ შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მისი თხრობის ტონი არის მშრალი, ნეიტრალური, პროტოკოლური, მონოტონური. ამ შთაბეჭდილებას ქმნის 1. მოკლე, მარტივი წინადადებების მონაცვლეობა, თითქოს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების გარეშე, ყოველდღიური სალაპარაკო მეტყველების გამოყენება, ერთი და იგივე სიტყვებისა და მარტივი კონსტრუქციების ხშირი გამეორება, მეტაფორებისა და ექსპრესული ზმნების სიმცირე; დღეების ზუსტი აღნიშვნა და სხვა მრავალი. 2. მონოტონურობის შთაბეჭდილებას აძლიერებს პირველ პირში თხრობა, რომელიც, როგორც წესი, ტრადიციულად სუბიექტურობის მაჩვენებელია, მაგრამ კამიუ ახერხებს პირველი პირით შექმნას სრული ობიექტურობისა და ჩაურევლობის ატმოსფერო. 3. ერთფეროვნების და მონოტონურობის გარემოს ქმნის აგრეთვე წარსული დროის *passé. composé*-ს ხმარება, დრო, რომელიც ლიტერატურული თხრობისათვის უჩვეულოა; ამ დროის ხმარებას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება „უცხო“ პოეტიკის სხვა თავისებურების — სიუჟეტური კომპოზიციის: დადგენისათვის, რადგან მისი ხმარებით ავტორი ორ პერსპექტივას აერთიანებს: მოგონების არსებულ მომენტსა და მოსაგონარ დროს და ტექნიკურად ერთიდან მეორეში გადასვლა ამ დროით სწარმოებს.

მაგრამ დაკვირვებით წაკითხვის შემდეგ „უცხო“ ამ მშრალ, ობიექტივისტურ თხრობაში შიგადაშიგ ვხვდებით მოკლე ლირიულ მომენტებს, კლასიკური პროზის ენისათვის დამახასიათებელ ფრაზებსა და დროებს, სიტყვებს, რომელთაც გააჩნიათ ემოციური შეფერილობა, მეტაფორებს, აქა-იქ პეიზაჟების აღწერებს. პირველი წაკითხვისას მკითხველს ეს მომენტები თვალში არ ეცემა. მაგრამ ისინი ნელ-ნელა ჩნდებიან, ამოტივტივდებიან მშრალი თხრობიდან და ნაწარმოების ქვეტექსტთან ერთად პერსონაჟის სხვა თვისებებს ავლენენ. ზოგან ლირიზმი გამოკრთება ერთგვარი რიტმით, ზოგან ემოციური სიტყვების ზედღიზედ ხმარებით ერთ აბზაცში; ზოგან წინადადების წყობა და ინტონაცია გამოხატავს ფარულ სევდასა თუ ტკივილს და სხვა. ამგვარ ემოციურ-ლირიულ ადგილებში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვიერ დეტალებს.

ზოგიერთი სიტყვიერი დეტალი „უცხოში“ იღებს ისეთ სიმბოლურ მნიშვნელობას, რომელიც მიუთითებს პერსონაჟის ღრმა კავშირზე სამყაროს გრძნობისეულ ასპექტთან, მაგრამ ამასთან ერთად მიუთითებს იმაზეც, რომ სამყაროსა და ადამიანს შორის ურთიერთ-

ბამ დაკარგა შინაგანი საზრისი, რაც, როგორც ცნობილია, აბსურდის ერთ-ერთი ნიშანია.

„უცხოში“ ერთადერთი რამ, რაზეც ტექსტი პირდაპირ მიგვანიშნებს და ქვეტექსტების მოშველიება არ გვეკირდება, ეს არის პერსონაჟის მიმართება ბუნების ელემენტებისადმი (მაგრამ კონტექსტში ერთი სიტყვიერი ღეტალი სიმბოლოდ იქცევა და ამის შედეგად იქმნება ჩვენთვის საინტერესო კამიუსეული ქვეტექსტი). ბუნება არის ერთადერთი საგანი, რის მიმართ პერსონაჟი ინდიფერენტული არ არის: მისი ფიზიკური შეგრძნებები და ესთეტიური აღქმა ბუნების ელემენტებთანაა დაკავშირებული. ბუნების მოვლენები იწვევენ მასში ფიზიკურ შეგრძნებებს, სიამოვნებასა თუ ტკობას, ტკივილსა თუ სრულ გაბრუნებას. ბუნების ელემენტები მხატვრულ სახედ არიან ქცეულნი და ამით პერსონაჟის ემოციურ-ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას გამოხატავენ.

ნაწარმოებში ძუნწად, მაგრამ პოეტურად არის მოცემული ბუნების აღწერები: ხმელთაშუაზღვის სურათები, მისი მზით, ფერადონებით, სინათლით, წყლით, ცით, სიცხით და ქვიშიც დიდ როლს თამაშობენ „უცხოში“. მერსოს ყველა ასოციაცია გაშოწვეულია ბუნებით. მოვლენების მიზეზი არიან ბუნების ელემენტები. მაგ., მარისთან ურთიერთობის სიამოვნება ბუნების ელემენტებთანაა ასოცირებული: „ქაფით მოსილი სხეული“; სხეულის ნაწილებიც შედარებულია ბუნების რომელიღაც ნაწილთან: მუცელი — ცა; თმის სურნელი — ზღვის მარილი და სხვა.

გამოჩნდება თუ არა ბუნება ან მისი მონაკვეთი, თბრობის ტონი იცვლება, აგრეთვე პერსონაჟის მდგომარეობა: იგი ცოცხლდება, ან ითენთება, ეწყება ემოციური ასოციაციები ან განიცდის ესთეტიურ ტკობას. „თვალები მიაპყრო ცას და ის იყო ისეთი ცისფერი და მოოქვრილი“. ყველაზე ნაზი სიტყვები დედის მიმართ, ბუნების სურათებთანაა დაკავშირებული. ესთეტიკური შეგრძნება მასში ემოციურ შეგრძნებას იწვევს: „პირველად დიდი ხნის შემდეგ დედა გამახსენდა“. ბუნების სევდიანი პეიზაჟის ყურებისას პირველად მიუხვდება დედის განცდებს თავშესაფარში და ამბობს: „მე მესმოდა დედაჩემის“; არაბის მოკვლის მომენტშიც კი საშინელი სიცხე დედის დასაფლავებას ახსენებს. ვეჭილის გამოსვლისას მერსო ფიზიკურ სამყაროს უჭკრეტს და მოგონებებს მიეცემა: „ზაფხულის სურნელი“, „შესალამოვნების ცა“; ციხეში უკვე სიკვდილმისჯილი მერსო ცის ნავლეჯს დაინახავს საკნის პატარა სარკმელიდან და „აკვირდება ფერთა იმ ცვალებადობას, რომელიც დღეს ღამით ცვლის“. სიკვდილით დასჯის წინ კი იღვიძებს „ეარსკვლავებით საღებზე; ჩემამდე აღწევდა სოფლის ხმაური; ღამის, მიწისა და მარილის სურნელი მიგრილებდა საფეთქ-

ლებს. ზაფხულის საოცარი სიმშვიდე შემოდინდა ჩემში...“, ან „იმ სევდაშიაც, კი რომლითაც აღესილი ვარ, რა დიდია სურვილი სიყვარულისა და რა ტკბობაა შესალამოვებაზე ერთი ბორცვის დანახვა...“

ნელნელა ვრწმუნდებით, რომ ბუნების ამსახველი სიტყვები საკმაოდ მოიჭებნება „უცხოში“, შეტადრე მე-ნ თავში, განსაკუთრებით კი სიტყვა „მზე“, სიმბურვალის გამომხატველი სიტყვები და ბუნების ელემენტების გამომხატველი სიტყვები. დომინირებს სიტყვა „მზე“ და წყალი—ზღვა⁶; მზე არის ბუნების ელემენტებიდან ერთადერთი საგანი, რომელიც პერსონაჟზე უშუალოდ მოქმედებს, თუ შეიძლება ასე ითქვას მერსო ფიზიკურად მიჯაჭვულია მზესთან. მისი ყველა შედარებითი ბედნიერი, უსიამოვნო თუ საბედისწერო მომენტებიც დაკავშირებულია მზესთან.

„უცხოს“ პირველ ნაწილში უხვადაა ხმარებული სიტყვა „მზე“ და მისი სიმბურვალის გამომხატველი სიტყვები; არსებითი სახელები, ზედსართავეები, ზმნები და სხვა: მზე, სიმბურვალე, სიცხე, სინათლე, ბრწყინვა, ცეცხლის წვიმა, ბული, არეკლა, დამაბრმავებელი, დამწველი, აუტანელი, თვალისმომკრელი, კაშკაშა, პრილა, თავბრუდამხვევი, მწურვალე, აცხუნებს, ცეცხლოვანი და სხვა. მაგრამ ნაწარმოებში ეს სიტყვები და გამოთქმები ერთნაირად არ არიან განლაგებული. პირველ თავში ეს სიტყვები დედის დასაფლავებასთანაა დაკავშირებული და საკმაოდ ბევრია. შემდეგ თავებში მათი რაოდენობა არც თუ ისე დიდია, მაგრამ მე-ნ თავში მათი ხმარება საგრძნობლად ხშირდება, ბოლო აბზაცებში კი მძლავრი კრესჩენდოს სახით მატულობს.

პირველი ნაწილის სტატისტიკური სურათი ძალზე საინტერესო შედეგს გვიჩვენებს. პირველ ნაწილში (ექვსი თავი, 18 ფურცელი) 150 სიმბურვალის გამომხატველი სიტყვაა, 80 ბუნების სხვადასხვა ელემენტის (ზღვა, წყალი, ცა, ჰაერი და სხვა), მაგრამ ყველაზე დიდი რაოდენობით ეს სიტყვები თავმოყრილია მე-ნ, ყველაზე დრამატულ თავში. კონკრეტულად მე-ნ თავში მზე ნახმარია — 25-ჯერ, სიმბურვალის გამომხატველი სხვა სიტყვები კი 85-ჯერ. ბოლო 6 აბზაცში (დაახლოებით 1 ფურცელზე) მზე ნახმარია — 13-ჯერ, სიმბურვალე და ბუნება — 70-ჯერ; სულ ბოლო აბზაცი (36 სტრიქონი, ნახევარ გვერდზე ცოტა მეტი) ცალკე რომ გამოვეყოთ, ვნახავთ, რომ მზე ნახმარია — 7-ჯერ, სიმბურვალე და ბუნების ელემენტები — 32-ჯერ.

ცხადია, ყველა ამ სიტყვიერი დეტალის ხმარება უშუალო კავშირშია პერსონაჟთან. ამის გამო ერთმა კრიტიკოსმა მას „კერპთაყვა-

⁶ გამოორცხული არ არის, რომ მისი გვარი ამ ორი სიტყვიდან არის შექმნილი: ზღვა—მზე; mer—So (leie).

ნისმცემელი გმირი“ შეარქვა. ამ სახელს ჩვენ არ ვიზიარებთ, მაგრამ ტექსტის სწორედ ამ ასპექტიდან უნდა ამოვიდეთ, თუ გვინდა სწორედ გავიგოთ მერსოს უცნაური პასუხი გამოძიებლის კითხვაზე, რატომ მოკლა არაბი. მერსოს პასუხია „მზის გამოო“.

ა. კამიუს ერთ-ერთი პერსონაჟის აზრით „მზე კლავს პრობლემებს“, ხოლო სარტრი თავის ზემოხსენებულ წერილში „უცხო“ შესახებ“ ამბობს, რომ „უცხო“ გვიყვება მზის შესახებ და ამასთან იგი დაცხრილულია მზითო“ 7.

მართლაც, „უცხოში“ სიტყვიერ დეტალს „მზეს“ უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. იგი ქმნის შინაგანი ორაზროვნებით აღბეჭდილ სიტყვიერ ჭკუფს და იღებს სიმბოლურ მნიშვნელობას. მზე შინაგანი ორაზროვნებით სავსე სიტყვაა და მასში შეიძლება გამოვეყოთ კიდევ ურთიერთმერწყმული რამდენიმე ასპექტი: მისი ინტენსიური სამხრეთელობა, მხურვალეობა და ამავე დროს ადამიანის გაბრუებისა და მისი აქტიურობის დათრგუნვის უნარი.

თავდაპირველად მზე „უცხოში“ — თხრობის სიტყვიერი დეტალი, ჩვეულებრივი სიტყვაა, ე. წ. ასტრონომიული საგანი, გარე სამყაროს ელემენტი, როგორც ზღვა, ცა და სხვა. თხრობის განმავლობაში ეს გარეგანი ელემენტი იქცევა პერსონაჟის ფიზიკურ მდგომარეობად, მის შინაგან მდგომარეობად; და ეს დეტალი იქცევა ამ ფიზიკური მდგომარეობის მიმნიშნებლად — სიმბოლოდ. შემდგომ მისი არე ფართოდება და იგი მხოლოდ შინაგანი მდგომარეობის სიმბოლოდ კი არ გვესახება, არამედ შინაგანისა და გარეგანის ერთიანობად. მზე იქცევა სინთეზურ სიმბოლოდ, რომელიც ადამიანს უკარგავს ყველაფერს: სიმყარეს, აზროვნების უნარს, სულიერი არსის კონტურებს; იგი იქცევა ნგრევისა და გამოფიტვის სიმბოლოდ.

მე-6 თავს რომ მივყევთ დეტალურად, ნათელი ხდება სიტყვა მზის მნიშვნელობის ტრანსფორმაცია და სიმბოლოდ ქცევა.

მე-6 თავი მშვიდი ტონით იწყება. დილაა, მზე იხმარება ჩვეულებრივად. პლაჟზე მერსო თავს უშვებს მზეს; „ეგვრძობდი, რომ მზე მსიამოვნებდა“; „მასონი პლაჟზე დაბრუნდა და მზეზე დაწვა“; ნელნელა მზე მალა იწევს და ძალას იკრებს. მზეს ძალა ემატება. „ჩვენ გაუძირველად ვიწეჟით მზის ქვეშ“; დგება შუაღლე, მზე ნელნელა იწყებს თავის მოქმედებას პერსონაჟზე: „მარის ტანის ღითბომ და მზის სიმხურვალემ მიმამინეს“; „მზის გამო გადახრუკული ქვიშა წითლად მეჩვენებოდა“; „რემონმა რევოლვერი რომ მოწაწოდა მზე ზედ აირეკლა“; „ყველაფერი უძრავი იყო ზღვასა, ქვიშასა და მზეს შორის“; „იგივე მზე იყო, იგივე სინათლე იმავე ქვიშაზე“; „მზის სხივები ქვიშაზე ჰირდაპირ ეცემოდა, ხოლო მათი ანარეკლო ზღვაზე აუტანელი იყო“; „მთელი ამ დროის განმავლობაში მხოლოდ

მ ზ ე და სიჩუმე იყო“ და ა. შ. მე-6 თავის შუა ნაწილიდან მზისა და სიმხურვალის სიტყვებისა და გამოთქმების ხმარება ხშირდება, მეტაფორებისა და მზით გამოწვეული შენელებული მოძრაობების გამომხატველი ზმნების რაოდენობა მატულობს. მზის მოქმედება პერსონაჟზე ძლიერდება და ნელნელა მის ფიზიკური მდგომარეობის ტრანსფორმაციას იწვევს. მზე უკვე აღარ არის გარეშე ელემენტი, რომელიც თავისთავისაა: „აღარაფერზე ვფიქრობდი, ნახევრად კოლეგადი ამ მ ზ ი თ შიშველ თავზე“; „მ ზ ე უკვე აუტანელი იყო“; „ქოხამდე მივაცილე და პირველ საფეხურზე შევჩერდი; თავი მიხურდა მ ზ ის აგან“; „ნელნელა მივდიოდი წყლისაკენ და ვგრძნობდი როგორ იბერებოდა ჩემი შუბლი მ ზ ის ქვეშ“; მე-6 თავის ბოლო აბზაცებში „მზე“ და მისი სიმხურვალის გამომხატველი სიტყვები კიდევ უფრო ხშირდება, თითქმის ყოველ წინადადებაშია რამდენიმე ერთად. რიტმი ჩქარდება, თბრობა დრამატიულ იერს იღებს. როგორც ჩანს, ყოველივე ეს საკიროა, რომ მერსო პათოლოგიურ მდგომარეობამდე მივიღეს, რომ მზემ დაკარას, რადგან მას ხომ არანორმალური. თითქოს მისტიური დამოკიდებულება აქვს მზესთან. იგი მას ცუდად ხდის, თავბრუს ახვევს. თავშიშველას, ლოყები უხურს მზისგან; წარბებში ოფლი აქვს ჩამდგარი, სიცხემ მთლად მოთენთა. მას სურს მოიცილოს მზის ეს აუტანელი სიმხურვალი: „მინდოდა წყლის ბუტბუტისათვის მესმინა, მინდოდა ამ მ ზ ე ს გავქცეოდი“; „ჯიბეში ჩაწყობილი ხელე-ბი მთლად დავჭიმე, რათა მ ზ ე დამეჯაბნა, მისთვის მომეგო“; ამ მწველი, კაშკაშა მზის თავიდან მოსაცილებლად იგი ერთ ნაბიჯს აკეთებს წინ. ეს უნებური ნაბიჯი იწვევს რამდენიმე ისეთ შედეგს, რომლებიც აბსურდის ნათელი გამომხატულებაა: სრული ურთიერთგაუგებრობა (უფსკრული) განზრახვასა და რეალურ გარემოს შორის: 1. არაბს ეს წინგადადგმული ნაბიჯი მუქარად ეჩვენება და დანას იძრობს (ამ დროს მერსოს არამც თუ მოკვლის, საერთოდ არავითარი განზრახვა არა აქვს, ანდა, თუ აქვს, ეს არის მზის თავიდან მოცილება); დანახე მზე ირეკლება და ფოლადის კაშკაში და მისი დამბარმავებელი ლაპ-ლაპი მერსოს შუბლს ტყვიასავით ხვდება. 2. ნაბიჯის გადადგმა, ოდ-ნავ განძრევა იწვევს წარბებიდან ოფლის გადმოღვრას, რის გამოც მერსოს თვალები უბნელდება, სახეზე ვუალი ეფარება. მერსო ვე-ლარაფერს ხედავს, ვერცა გრძნობს, გარდა საფეთქლებში ციმბალებ-ბის (წინწილა) ხმაურისა. სიტყვა ციმბალიც სპეციალურად არის შერჩეული, როგორც მიმანიშნებელი ანტიკურ ხანაში ცერემონიალის აუცილებელი ინსტრუმენტისა, რომელიც საკრალურ თავბრუდახვევას იწვევდა. იგი გონს კარგავს და ეჩვენება, რომ ცა გადაიხსნება, რათა

ცესლის წვიმა გადმოდანთხიოს, დანის მახვილი საოცრად იზრდება; და თითქოს ბუნების ყველა ელემენტი: ზღვის მხურვალე მონაბერი, გავარჯარებული ჰაერი, ცეცხლი და აღუღებელი წყალი ერთად შეძოესენ მერსოს, რომელიც მათგან გარშემორტყმული მათი ტყვეა. ამ გაუგონარ და საზარელ შემოსევის თაფი რომ დააღწიოს, მას კიდევ რაღაც მოძრაობის გაკეთება უნდა; ჯიბეში ჩაწყობილი ხელების თითები წააწყდებიან რაღაც საგანს (მერსომ რევოლვერი გამოართვა რემონს მკვლელობის თავიდან აცილების მიზნით) და ჩაეკიდებიან მას. გაისმის გამაყრუებელი ხმაური. ამ მეორე მოძრაობით მან მოახერხა მზისა და ოფლის მოცილება, მაგრამ დაარღვია დღის წონასწორობა, სიჩუმე და ერთგვარი ბედნიერება.

ავტორის თხრობის მანერა. სიტყვიერი დეტალის სიმბოლოდ ქცევა გვარწმუნებს იმაში, რომ მზემ უწყინარი მერსო თავისდაუნებურად მკვლელად აქცია. თითქოს შესრულდა მზის რიტუალი, უდანაშაულოს მოკვლა მეორე უდანაშაულოს მიერ. ამიტომ დაკვირვებულ მკითხველს არ უკვირს და არ ეღიმება სასამართლო პროცესზე მყოფ საზოგადოების მსგავსად მერსოს პასუხზე „მზის გამო მოკვალის“. იგი მართალია. იგი არ ტყუის.

კამიუს და სარტრის სემოთ მოყვანილი გამონათქვამები ჩვენ კონკრეტულ ანალიზში გადავიყვანეთ და დავინახეთ, რომ „უცხოს“ ერთ-ერთი სიტყვიერი დეტალი „მზე“ ქვეტექსტში სიმბოლოდ იქცა. მზე — ეს მანათობელი, სიცოცხლის მიმცემი, სიხარულის მომგვრელი, სინათლისა და სითბოს ნიშანი პოტენციალურად საწინააღმდეგო პოლუსსაც მოიცავს. იგი ჰარმონიის დაშლის, ადამიანის გაბრუების და გამოფიტვის ნიშანია. იგი, ბახტინის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, საკარნავალო ცეცხლის ამბივალენტურ სახის მსგავსად ერთდროულად გამანადგურებელი და განმაახლებელი ძალის სახეა.

ბუნების ეს გარეგანი ელემენტი ტრანსფორმაციის შედეგად ჯერ ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის სიმბოლოდ იქცევა, შემდეგ კი ტოტალურ სიმბოლოდ, ადამიანის აბსურდული ყოფის სიმბოლოდ, სინამდვილის აბსურდად ქცევის სიმბოლოდ.

ამრიგად ნაწარმოების მე-6 თავის არქიტექტონიკა, რიტმი, დრამატული უღერადობა, ლექსიკური მასალის შეფერილობა და, რაც მთავარია, სიტყვიერი დეტალის სიმბოლოდ ქცევა „უცხოს“ პოეტის თავისებურებათა მთლიანობის მხოლოდ ერთი კომპონენტია, რომელიც სხვა თავისებურებებთან კავშირში ქმნის ნაწარმოებში აბსურდის ატმოსფეროს, ხოლო პერსონაჟს კი წარმოაჩენს, როგორც აბსურდის გმირს.

1. J. P. Sartre —“Situations“ I, p. 99, ed. Gallimard, 1959
2. A. Camus —“Actuelles II“, p. 753, ed.. Pleiade. “Mythe de Sisyphe“ p. 141, ed. Pleiade.
3. A. Camus —“L'envers et l'endroit“, p. 33, 13. ed. Gallimard, 1958.
4. A. Camus — —“Noces“, p. 89, ed. gallimard 1950.
5. J. P. Sartre —“Situations I“, p. 110, ed. Gallimard, 1959.
6. გამორიცხული არ არის, რომ მისი გვარი შექმნილია ამ ორი სიტყვიდან: Mer—Sol (eil).
7. J. P. Sarltre — “Situations I“, pp. 106, ed. Gallimard, 1959.

შოთა რავეიშვილი

131

მაქსიმ გორკი და გერმანელი მწერლები¹

მაქსიმ გორკიმ, მისმა პიროვნებამ, საზოგადოებრივმა მოღვაწეობამ და მხატვრულმა შემოქმედებამ წარუხოცელი კვალი დატოვა გერმანულენოვანი მწერლების პირად ცხოვრებასა და შემოქმედებაში. გორკისა და გერმანელი მწერლების ურთიერთობის შესწავლის მიმართულებით მეცნიერებაში ზოგი რამ უკვე გაკეთებულია. 1960 წ. რუსულ ენაზე გამოიცა „ა. მ. გორკის მიწერ-მოწერა საზღვარგარეთელ ლიტერატორებთან“ (1), ხოლო ერთი წლის შემდეგ გამოვიდა ლ. მ. იურიევას წიგნი „მ. გორკი და XX საუკუნის მოწინავე გერმანელი მწერლები“ (2). ამათგან პირველში მოცემულია რუსი მწერლის მიმოწერა გ. პაუპტმანისა და ა. დებლინის, ლ. ფოიხტვანგერისა და ი. ვასერმანის, თ. მანისა და ა. ცვაიგის, ჰ. მანისა და სხვებისადმი; ხოლო მეორეში დახასიათებულია გორკის შემოქმედებითი ურთიერთობა გერმანული კრიტიკული და სოციალისტური რეალიზმის მესვეურებთან.

და მაინც, გორკისადმი გერმანელი მწერლების დამოკიდებულების შესწავლა სადღეისო ამოცანად რჩება დასავლეთელი სოვეტოლოგების მტკიცებათა გაბათილების თვალსაზრისით. ა. ბელიაევის ცნობილ წიგნში „იდეოლოგიური ბრძოლა და ლიტერატურა“ (მოსკოვი, 1982 (3)). საკმაოდ დაწვრილებითაა წარმოდგენილი სოვეტოლოგთა დოქტრინა. თუ დავუჭერებთ მათ მტკიცებას, გორკის შემოქმედებიდან საქებია მხოლოდ რევოლუციამდელი პერიოდის ქმნილებანი (რომანი „დედას“ გარდა); ოქტომბრის შემდეგ გორკის შემოქმედება საერთოდ დაკნინდა, რაკი ავტორმა გაიზიარა რუსეთის ახალ ხელისუფალთა იდეები (დემიტრი მირსკი). გორკის არა აქვს რაიმე გავლენა საბჭოთა ლიტერატურაზე. საბჭოთა მწერლობაში ძლევადობენ სხვა პირები, და არა გორკი (გლებ სტრუვე); თანამედროვეთაგან გორკი მოითხოვდა გაიდვალებული სინამდვილის ხატვას თვით გორკის ფან-

¹ წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს ერთ-ერთ თავს ფართო გამოკვლევისა -- „საბჭოთა ლიტერატურა და გერმანელი მწერლები“.

ტაზიის შესაბამისად. გორკი არა ქმნის რაიმე ახალ მეთოდს; იგი მხოლოდ აგრძელებს ლევ ტოლსტოის კრიტიკული რეალიზმის ტრადიციებს (გერმან ერმოლაევი) და სხვა.

ყოველთვის დიდი იყო გორკისადმი უცხოელი თანამოკალმეების პატივისცემა. მაგრამ გორკის შემოქმედების აღიარების ახალი ტალღა აზვირთდა 1928 წელს დიდი მწერლის დაბადებიდან სამოცი წლის თავზე. გორკისთან დაკავშირებით საკუთარ მოსაზრებებს გვაწვდიან კურტ ტუხოლსკი და არტურ ჰოლიჩერი, შტეფან ცვაიგი და ლიონ ფოიხტენგერი; ვილი ბრედელი და ფრიდრიხ ვოლფი; ანა ზეგერსი და ფრიც ზელბმანი, იოჰანეს ბენერი და სხვები.

კურტ ტუხოლსკიმ 1928 წელს პარიზში მაქსიმ გორკის უძღვნა თავისუფალი ლექსი სათაურით „რუსული ენა“. გორკი, ნათქვამია მასში, მეტყველებდა მუნჯების მაგიერ. მათ ძახილს აწშობდნენ კედლები, ეანდარმები პირში სჩრიდნენ ბურთებს; როცა ისინი ეცემოდნენ, დაფდაფები გუგუნებდნენ, ხოლო გორკი — ლაპარაკობდა. ისინი მიდიოდნენ ციმბირში, როცა მოლაღატეები ისხდნენ სახელმწიფო ღუმელში, როგორც ეხლა სხედან ევროპის ყველა პარლამენტში. ისინი ტიროდნენ, როცა ამას ვერავენ ხედავდა და ჩიოდნენ, როცა ვერავენ ისმენდა, ხოლო გორკი — ლაპარაკობდა. ეხლა ჩვენს წინაშე არის რუსეთი: მისი თავია ლენინი, ხოლო გული — მაქსიმ გორკი ([1], 188).

გორკის დიდი წინამორბედები — დოსტოევსკი და ტოლსტოი, — არტურ ჰოლიჩერის აზრით, დაეხმარნენ დასავლეთის ბინადართ „შეცნოთ და შეეყვარებინათ რუსი ხალხის ღრმა მისტიკური არსი“. მაგრამ გორკისა და მისი ქმნილებების გარეშე ევროპელები ვერაფერს გაიგებდნენ რუსი ხალხის ახალ თაობაზე... გულისხმიერ პროლეტარულ რუსეთზე.

ყველა ხალხი, რომელთაც დიდმა და მარად სახსოვარმა ოქტომბრის რევოლუციამ შთააგონა ცხოვრების ახალი აზრი, და მიანიჭა ბედნიერებს მომტანი რწმენა ადამიანის უდრეკელობისა და, საერთოდ ადამიანურობისა, ყველა ეს ხალხი „ესალმება გორკის, როგორც პიონერს, პარტიზანსა და ძმა-მეგობარს“ ([1], 189).

შტეფან ცვაიგმა პირველად სკოლის კედლებში გაიგო მაქსიმ გორკის სახელი. რუსეთსა და რუსეთის კულტურაზე მაშინ ჯერ კიდევ არა ჰქონდა რაიმე წარმოდგენა. იცოდა მხოლოდ, რომ რუსეთი იყო ძლიერი, თუმცა „კულტურულად უადრესად ჩამორჩენილი ქვეყანა“. შემდეგ, უნივერსიტეტში სწავლის დროს ტოლსტოისა და დოსტოევსკის შემოქმედების მეშვეობით ეზიარა რუსი ხალხის უჩვეულო ადამიანობას, გრძნობათა საოცარ სიღრმეს, თუმცა მისი ძალა მაინც ვერ შეიცნო.

და აი, ცვაიგი შეხვდა გორკის წიგნებს. მათში გერმანელმა აღმოაჩინა რაღაცა ახალი და ჭანმრთელი, დიდი ერის გული და სახე. ტოლსტოისა და დოსტოევსკის ქმნილებებში ცვაიგი ხედავდა განსაკუთრებულ ადამიანს, ისეთს, რომელიც უაღრესად თვალშესადგამად ავლენდა ბევრ სულსა და ბევრ ვნებას და რომელსაც გააჩნდა მნგრეველი ძალა. ესაა კი გორკის წიგნების მეშვეობით ცვაიგმა შეიცნო შემოქმედებითი ძალები, რომლებიც ფარულად მწიფდებოდნენ სიჩუმეში; იგრძნო, რომ ნამდვილი ხალხი ყველგან და ყოველთვის ერთი და იგივეა. „სხვადასხვა ერებსა და ხალხებთან პური ცხვება სხვადასხვანაირად, რუსი თუ შავი, მოტკბო თუ მომჟავო, მაგრამ შემოქმედებითი სუბსტანცია — მარცვალი — ყველგან ერთნაირია“. და ეს სუბსტანცია — ხალხი — გორკიმ დახატა უაღრესად პოეტურად, როგორც არაფერს მის თანამედროვეთაგან. ყოველგვარი შეფერილობისა და შელამაზების გარეშე გორკიმ ხალხი დახატა „გასაოცარი რეალიზმით“. გორკი არც აზვიადებს და არც ამცირებს ხალხის მნიშვნელობას, იგი „ყველაფერს მართებულად და ბუნებრივი სიდიდით ხედავს“.

გორკიმ საუკეთესო სიზუსტით დახატა საზოგადოების ყველა წარმომადგენელი, თვით მაწანწალები და ბოშები. გორკის წყალობით რუსული სამყარო ევროპელთათვის „გახდა დოკუმენტური“, რუსი ადამიანი ევროპელთა წინაშე წარსდგა „არა მხოლოდ თავისი ფართო სულით, არამედ — ჩვეულებრივი ცხოვრებით, თავისი საგრძნობი — მიწიერი თვისებებით“.

ხედვის ასეთი დიდებული სამართლიანობა მხატვართან, ცვაიგის რწმენით, არ შეიძლება იყოს თვალის უბრალო ფუნქცია, გუგის მოწყობილობის საიდუმლოება. იგი ორგანულად უნდა ამოიზარდოს გულის პატიოსნებიდან, სამართლიანობის საუკუნოვანი გრძნობიდან, რომელიც დაუფლებია ადამიანის მთელ არსს. ათასობით ღირსშესანიშნავი სახე გორკიმ შექმნა მხოლოდ იმით, რომ მას პირადად ჰქონდა უაღრესად „მართალი ბუნება“.

თუ ევროპელებს სწამთ და უყვართ რუსი ადამიანების სულიერი ძალა, ეს ყველაფერი უმეტესწილად გორკის შემოქმედებითაა განპირობებული. გორკის მეშვეობით შტუფან ცვაიგმა იგრძნო „მთელი რუსული სამყაროს ხორცი და თბილი, მგრძნობიერი სისხლი“ ([4], 194—196).

ლიონ ფოიხტვანგერის შემოქმედების ერთი მნიშვნელოვანი წყაროთაგანია რუსული კლასიკური და თანამედროვე მწერლობა, საკუთრივ გორკის შემოქმედება. მრავალ შრომათა შორის მას აქვს ორი ისეთი, რომლებშიც ფოიხტვანგერმა კარგად ჩამოაყალიბა გორკის ფენომენისადმი საკუთარი მიმართება. გორკის გარდაცვალების დღე-

ებში მან დაწერა წერილი „მაქსიმ გორკის გარდაცვალებაზე“ (1936), ხოლო მთელი ცხრამეტი წლის შემდეგ — „მწერალი-ჰუმანისტი“ (1955). ამათგან პირველში ფოიხტვანგერი ლაპარაკობს რუსულ თანამოკალმესთან საკუთარ ურთიერთობაზე. ხოლო მეორეში — გორკის შემოქმედებასთან ზიარების პერიპეტეიებზე. ახალგაზრდობაში, ფოიხტვანგერი ხშირად დადიოდა გორკის პიესათა სპექტაკლებზე. გორკის მეშვეობით მან პირველად იგრძნო ხალხის ფართო ფენების წარმომადგენლის, „რუსი ადამიანის სახე“. ფოიხტვანგერისათვის ეს იყო ადრე სრულიად უცნობი სამყარო, შემდეგ ლიონმა მიუნხენის თეატრში თავად გაასცენიურა პიესა „ფსევრზე“. რუსი მაწანწალების ჩვენება ბავარიელი მაყურებლისათვის უდავოდ დიდი გამბედაობა იყო. თეატრალების მხრივ გარკვეული სკეპტიციზმის მიუხედავად, სპექტაკლი ნამდვილად კარგი გამოვიდა.

მაქსიმ გორკიმ. ფოიხტვანგერის აზრით, დასავლეთს გააცნო რუსული ხასიათი, რუსეთი, თანაც არა რჩეულთა წრეები, არამედ ფართო მშრომელი მასების რუსეთი. როგორც მხატვარი, გორკი უდავოდ დიდია. მის სიდიდეს ფოიხტვანგერი ხედავს შემოქმედების განსაკუთრებულ უბრალოებასა და რეალისტურ ნამდვილობაში. იმაში, რომ გორკისათვის უცხოა ფორმალისტური ხერხები, გარეგანი ეფექტები და ყალბი რიტორიკა. ფოიხტვანგერი დიდად აფასებს გორკის შემოქმედების რევოლუციურ აზრს, იგი მიაჩნია ახალი რუსეთის ერთ-ერთ მაცნედ. ადამიანად, რომელმაც ხელი შეუწყო თანამედროვე გერმანული თეატრისა და მწერლობის განვითარებას (5).

ეს დებულებები ფოიხტვანგერმა გაიმეორა მთელი ცხრამეტი წლის შემდეგ სტატიაში „მწერალი ჰუმანისტი“. (1955). მისთვის ცნობილი იყო ოქტომბრის რევოლუციის მსვლელობისა და საბჭოთა კავშირის აღწერის ბევრი ობიექტური გადმოცემა, მაგრამ რევოლუციის ქეშმარიტ წანამძღვრებს იგი, მისივე სიტყვით, ჩასწვდა მხოლოდ გორკის მოთხრობებისა და რომანების წაკითხვის შემდეგ, ხოლო საბჭოთა კავშირი მან გაიცნო თანამედროვე მწერლების, განსაკუთრებით მაიაკოვსკისა და შოლოხოვის. ნაწარმოებებიდან. გორკი ფოიხტვანგერს დაეხმარა სოციალისტური ჰუმანიზმის ფილოსოფიის გაგებაში, გარკვეული ისტორიულ-პოლიტიკური გამოცდილების მიღებაში, თუმცა შემოქმედებით პრაქტიკაში ფოიხტვანგერი ვერ დაეუფლა გორკის სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს ([6], 428).

ვილი ბრედელს ეყუთენის სტატია „მაქსიმ გორკისთან“ (1932). გორკი ბრედელისათვის არის დიდი ადამიანი და მხატვარი, ჰუმანისტი; კაცობრიობის განათავისუფლების იდეის პროლეტარული მაცნე, არის ლიტერატურის დიდი ოსტატი. გორკისაგან მიღებული რჩევა ლიტერატურის მგზნებარებისა და პარტიულობის თაობაზე ბრედელს

ყოველთვის ახსოვდა. გორკისაგან ისწავლა ბრედელმა, აუ მოახლო-
ებული ომის თავიდან აცილების საქმეში რა დიდი მორგანიზებელი
ძალა აქვს მხატვრულ სიტყვას, რომელიც ყოველთვის იყო თავისუფ-
ლებისმოყვარე მწერლის მთავარი იარაღი. ამ სიტყვით კვლავაც უნ-
და ვამხილოთ ომის გამჩაღებლები და აღეზარდოთ ხალხი უკეთესი
მერმისისავენ მისწრაფებაში ([7], 65—91).

ფრიდრიხ ვოლფმა მთელი წიგნი უძღვნა რუს თანამოკალმეს —
„მაქსიმ გორკი, რევოლუციური რომანტიკოსი და სოციალისტური რე-
ალისტი“ (1953). მასში საგანგებო განხილვის საგნადაა ქცეული გორ-
კის მხატვრული სტილი და ამბავებული იდეები. მწერალი ავითა-
რებს იმ აზრს, რომ 1905—1907 წლების რევოლუციის დღეებში მო-
წინავე რევოლუციურ მუშებს რუსეთში მართლაც ჰქონდათ ასეთი
ამბავებული აზრები და ასეთი მგზნებარე სამეტყველო პათოსი,
სწორედ ისევე, როგორც გერმანელ გლეხებსა ჰქონდათ გლეხთა დიდი
ომების ხანაში სამეტყველოდ „ამბავებული ბიბლიური სტილი“.

ვოლფს პრიმიტიულ ნატურალიზმად მიაჩნია ის, რომ მუშები და
გლეხები ალაპარაკო „ვეულგარულად“ და თანაც გეგონოს, თითქოს
ხალხურობა აქაში მდგომარეობს. გორკი, მისი თქმით, არაერთხელ
გამოსულა პროტესტით „ენის ასეთი ვულგარიზაციის წინააღმდეგ“.
ვოლფი აღფრთოვანებულია გორკის პუბლიცისტური სტატიების ომა-
ხიანი პათოსით, რომლითაც მწერალი კიდევ ერთხელ ადასტურებს
თავის სიყვარულს „სამართლისა და ჰუმანურობისადმი“. ადამიანს
მთელი გულით უნდა ვძაგდეს ბოროტება, რათა გიყვარდეს სიკეთე; ეს
კანონი, ვოლფის აზრით, დასტურდება დანტედან გორკიმდე, თომას
მანიდან — რომენ როლანამდე.

რუსი მწერლის სიდიადეს ვოლფი იმაშიც ხედავს, რომ გორკიმ
ლიტერატურაში შემოიყვანა ახალი გმირი — უბრალო, მშრომელი
ადამიანი; ეს უბრალო გმირი იმყოფება თავის მსგავს ადამიანთა შო-
რის, გლეხებსა და მუშებს, ვოლგელ მტვირთავებსა და თვით მაწან-
წალეებს, განკიცხულთა და საბრალოთა შორის. გორკის გმირი არაა
ძველი დროის შვილი. იგი ცოცხალი სინამდვილეა და სულაც მომავ-
ლის შესეუური; ჩვენი ეპოქის „რომანტიკოსი და რეალისტი“, „გმი-
რული თანამედროვეობის“ პირმშო (8).

არაიშვითად გორკიზე ლაპარაკობს ანა ზეგერსი. გორკის აჩრდი-
ლი მისაბამ მაგალითად მან მოიხმო მწერალთა მეოთხე ყრილობაზე
1956 წელს, მან დაგმო ზოგი მწერლის მიერ თავის შემოქმედებაში
დანერგული ცალმხრივობა, სქემატიზმი და შიშველი ტენდენციურო-
ბა, სინამდვილის გაღარბებული ხატვა. ზეგერსმა განავითარა ის აზ-
რი, რომ სინამდვილის მართებული ასახვისათვის საჭიროა საზოგა-
დობრივტიპურის გაგება და მისი გაშუქება ცალკეული ადამიანები-

სა და მოვლენების მეშვეობით, რომ მწერალი უნდა ფლობდეს „იდეოლოგიურ სიცხადეს“ და მხატვრის სპეციფიკურ უნარს, რომ მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეძლებს იგი „ძლიერი და ფიზიკური მებრძოლების გადაქცევას კიდევ უფრო ძლიერ და ფიზიკურ ადამიანებად, თვით გონებაჩლუნგი და გულცივი ადამიანების გამოცოცხლებას“ ([9], 15). და ა. ზეგერსმა აქ გაიხსენა მაქსიმ გორკი; მისი შემოქმედებითი მეთოდი დაუპირისპირა იმათ, ვინც სინამდვილის სქემატური ასახვის დაკანონებას ლაშობდა. რევოლუციის თემისადმი მიძღვნილ გორკის რომანში მოქმედების მსვლელობა გადმოცემულია ტიპური ვითარებებისა და ტიპური სახეების ისეთი ხატვით. რომელსაც არაფერი აქვს საერთო იდეის გაშიშვლებულ თხრობასთან, ფაქტებისა და პიროვნებების ცალმხრივ და მექანიკურ ხატვასთან.

დროის შესახებ, რომელშიც იშლება გორკის „დედის“ მოქმედება, აღნიშნავს ზეგერსი, პარტიის ისტორიაში ზუსტად ყველაფერია ნათქვამი. მისგან განსხვავებით, რევოლუცია გორკის რომანში საცნაური ხდება სხვადასხვა თავისებურებით, ერთი ქალაქის გარეუბანში, დედისა და შვილის ურთიერთობაში. რომანზე მუშაობისას გორკის ცნობიერება საკმაოდ მომწიფებული იყო რევოლუციის არსში ჩაწვდომისათვის, ხოლო მისი როგორც ხელოვანის უნარიანობა საკმაოდ დიდი იყო რევოლუციის წინასწარი ნიშნების ჯეროვანი მხატვრულობით ასახვისათვის ([9], 13—14).

სტატიაში „გორკი საწერ მაგიდასთან“ (1955) შტეტფან ჰაიმი აღნიშნავდა: გორკის მემკვიდრეობა ესაა ასობით ენაზე თარგმნილი მისი წიგნების მილიონობით და მილიონობით ეგზემპლარები. ამ წიგნთაგან ცალ-ცალკე ყოველი ადამიანებს აყალიბებდა მსგავსად და ხატად თავისსა, გადმოსცემდა ავტორის აზრებს, ხილვებსა და ოცნებებს. გორკის მემკვიდრეობაა ამასთანავე ასობით მწერალი, რომელთაც იგი ოდესმე დაეხმარა რჩევით, შემოქმედებითა და აგულიანებით და რომელთა ნაწარმოებებში ყოველთვის იფეთქებს თვით გორკის ბუნების ცოტაოდენი ნაწილი ([10], 19).

ფრიც ზელბმანისათვის მაქსიმ გორკი დიდი წინასწარმეტყველია, რომელმაც მიუთითა თანამედროვე ლიტერატურის განვითარების გზებზე. გორკი, — წერს ზელბმანი, — ფლობდა თანამედროვეობის შუქში მომავლის დანახვის უნარს, იმ თვისებას, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის საფუძველს შეადგენს. გორკი სათავეს უდებს სრულიად ახალ ეპოქას მსოფლიო მწერლობაში.

გორკის როგორც ნოვატორის მნიშვნელობა თავს იჩენს ეპიკის, განსაკუთრებით რომანის სფეროში. მაქსიმ გორკი ჩვენი დროის ეპიკური მწერლობის კემშარიტი ფუძემდებელია. თანამედროვე მხატვართა შორის იგი ყველაზე მეტად თანამედროვეა საკუთარი მტკიცე,

თეორიული ბაზით, ჯეროვანი პრაქტიკული გამოცდილებითა და ტალანტით. ფასეულობათა ხელახლა გადაფასების უნარით. მის შემოქმედებაში ურთიერთს სრულყოფილად შეერწყო პოლიტიკა და ლიტერატურა. სოციალისტური რეალიზმის ნიშან-თვისება — პარტიულობა — მაქსიმ გორკის აქცევს ჩვენი საუკუნის მწერლობის უდიდეს გენიოსად, ყველა თანამედროვე მწერლის წინამორბედად და ნიჟეშად ([11], 609).

მაგრამ ყველაზე ფართოდ მაქსიმ გორკის პიროვნება და შემოქმედება დაასახიათა იოჰანეს რობერტ ბეხერმა. მხატვრული სიტყვის რუსი გენიის გამო ბეხერი ლაპარაკობს ხშირად, მას განსაკუთრებით ეხება პუბლიცისტურ სტატიებში: „ჩვენ უნდა ვისწავლოთ გორკისაგან“ (1932), „შეხვედრები გორკისთან“ (1936), „მშვიდობის სახელით“ (1938), „მაქსიმ გორკის ანდერძი“ (1938), „აზრები გორკიზე მეორე მსოფლიო ომის დროს“ (1942) და სხვა.

ბეხერმა რთული შემოქმედებითი გზა განვლო. მისი პირველი ლიტერატურული ცდები, თავმოყრილი კრებულში „დაშლა და ზეიმი“ (1914), ხასიათდება წვრილბურჟუაზიული ბოჰემური სულისკვეთებით. ერთ დროს წერდა ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებებს. მართალია, ბეხერი ლექსებს წერდა ქალაქის თემატიკაზე, მაგრამ არც ქარხანა და არც მუშათა უბანი არ იპყრობდა მის ყურადღებას. მას უფრო აინტერესებდა ბურჟუაზიული საზოგადოების მანკიერებანი. იგი ხედავდა ლექსმწერლობის რეალობას, უბედურ ხალხს, მეშინურ ცხოვრებას, ხედავდა წინააღმდეგობას, რომელიც არსებობდა ქალაქის ნდიდარსა და ღარიბ კვარტალებს შორის, მაგრამ ამ წინააღმდეგობის მიზეზი მაშინ მისთვის გაურკვეველი იყო. უფრო მეტიც: ბეხერი ამ დროს იდეალისტი იყო და სოციალურ წინააღმდეგობათა გადაწყვეტის გზას რელიგიაში ხედავდა. ამ პერიოდში მის ლექსებს ახასიათებდა რელიგიურ-პათეტიკური ტონი.

ბეხერის შემოქმედებაში გარდატეხა გამოიწვია პირველმა მსოფლიო ომმა. მან გააღრმავა პოეტის უარყოფითი დამოკიდებულება კაპიტალისტური სინამდვილისადმი. მაშინ, როდესაც ევროპის ინტელიგენციის ერთი ნაწილი შოვინისტურ და მილიტარისტულ წუჟმეში ჩაეფლო, ხოლო „აქციონის“ გარშემო შეკრებილი მწერალთა ჯგუფი ომის წინააღმდეგ ილაშქრებდა პაციფიზმის ლოზუნგებით, ევროპის მოწინავე მწერლებთან ერთად ი. ბეხერი მტკიცედ ჩადგა ომის აქტიურ მოწინააღმდეგეთა რიგებში. პოლიტიკურ ბრძოლაში ბეხერი ჩაება 1916 წელს. ამავე წელს ის პირველად შეხვდა როზა ლუქსემბურგს, ხოლო ორი წლის შემდეგ ბეხერი უკვე „სპარტაკის“ წევრი გახდა.

ბეხერის შემოქმედების რთულსა და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზაზე დიდი იყო გორკისთან ურთიერთობის მნიშვნელობა. გორკის კეთილისმყოფელი გავლენა თვალსაჩინო გახდა უკვე ოციან წლებში, როცა ბეხერი ყალიბდებოდა რევოლუციურ პოეტად. „შეხვედრებში გორკისთან“ (1936) ბეხერი თავად იგონებს: ვაიმარის რესპუბლიკის აღზინდელ წლებში, იგი რასაკვირველია, იცნობდა გორკის ქმნილებებს „ფსიკარზე“ და „დედას“. მაგრამ მისი ლიტერატურული განვითარება მიდიოდა სხვა გზით, და ამდენად, გორკის ფიგურა მისთვის ბევრ რამეში მიუწვდომელი რჩებოდა. 1921—1922 წლები იყო „დიდი არეულობისა და დაბნეულობის წლები“. მიუხედავად იმისა, რომ ბეხერი რამდენიმე წელი უკვე ემხრობოდა რევოლუციურ მოძრაობას, იგი მასთან დაკავშირებული იყო მხოლოდ გრძნობებით, მარქსისტული ლიტერატურის სერიოზულ შესწავლაზე იმეამად „ლაპარაკიც კი არ იყო“. და აი, მან თვალი მოჰკრა მაქსიმ გორკის ზოგიერთ სტატიას. მათში დაყენებული იყო ბევრი ისეთი საკითხი, რომლებიც ბეხერს აღშფოთებდნენ; საკითხები, რომლებიც აღელვებდნენ არა მხოლოდ მას, არამედ მისი თაობის საუკეთესო წარმომადგენლებს, და მაქსიმ გორკი პასუხობდა ამ კითხვებზე, — იგი მათ მიმართავდა ისე უბრალოდ და სულში ჩამწვდომად, ყოველგვარი ქვენა აზრებისა და გულის გამაწყალებელი ქარაგმების გარეშე, რომ უკვე პირველივე ფრაზების წაკითხვით ისინი განიმსჭვალენ უდავო ნდობით ამ დიდი პროპაგანდისტისა და მქადაგებლისადმი.

„ასე დამეხმარა მე მაქსიმ გორკი, — წერდა ბეხერი, — უკეთ გავრკვეულიყავი საკუთარ თავში, მან ჩემში ნათელჰყო ყოველგვარი არეულდარეულობა; მან თავის ნაწარმოებში გამომიწოდა ხელი, საიმედო მამაკაცური ხელი, რომელსაც მე სიამოვნებით მივივნი“ ([12], 841—842).

ამგვარად, ბეხერს რუსი თანამოკალმე იმეამად დაეხმარა შემოქმედებითი გზის აჩვენება, რთული სოციალურა და პოლიტიკური საკითხების გარკვევაში; ბურჟუაზიული ილუზიებისა და ცრურწმენების დაძლევაში. გორკისთან ნაცნობობამ ბეხერს გაუღვივა მარქსისტულ-ლენინური თეორიის შესწავლისა და დაუფლების ინტერესი.

მეორედ მაქსიმ გორკი ბეხერის ცხოვრებაში შეიჭრა მაშინ, როცა გერმანიის რეაქციულმა მთავრობამ პოეტს საბჭოთა კავშირისადმი აშკარა სიმპათიებისა და მისი შემოქმედების რევოლუციური მიმართულების გამო სახელმწიფო ლალატი დასწამა და პასუხისგებაში მისცა. ბეხერს თავის მხრივ არაფერი უთხოვია გორკისათვის. მაგრამ ერთხელ კუნძულ კაპრიდან მან მიიღო საფუძვლიანი გამოხმავლება თავის ლიტერატურულ მოღვაწეობაზე. და ამ გამოძახილმა ინტელიგენციის ფართო წრეები ააგულიანა გამოსულიყვნენ საიმპერიო სასა-

მართლოს განზრახვათა წინააღმდეგ. უსამართლობის წინააღმდეგ ლაშქრობა გორკიმ სხეანაირადაც განიცადა. 1928 წლის 20 იანვარს „იზვესტიაში“ მან დაბეჭდა პროტესტი ბეხერის გასამართლების აღსაკვეცად. „იოჰანეს ბეხერი... ნიჭიერი ადამიანია და მას ელის სასჯელი იმის გამო, რომ მგზნებარედ უყვარს და მგზნებარედ სძულს“.

„ბეხერის გასამართლების დროს თქვენ, — მიმართავდა მ. გორკი მოსყიდულ ბრალმდებლებს, — იხელმძღვანელებთ პირადი შურისძიების გრძნობით იმ კაცის მიმართ, რომელმაც გაბედა პატიოსნად, უშიშრად და ნიჭიერად ეჩვენებინა თქვენთვის სინამდვილე“ ([13], 162). გორკის ასეთმა ჩარევამ საიმპერიო სასამართლო აიძულა შეეწყვიტა საქმე ბეხერის წინააღმდეგ.

მესამედ ბეხერი მაქსიმ გორკის შეხვდა პირადად. ბეხერს მიეცა საშუალება გორკი ენახა მოსკოვში. და აი, მას შეეგება ადამიანი, რომლის ნახვაც ესოდენ ეწადა, ლიტერატურის აღიარებულ ოსტატებთან შეხვედრების დროს ბეხერი, მისივე სიტყვით, ხშირად არწმუნდებოდა, რომ მათგან ზოგიერთი იყო უფრო მაღალი თავიანთ ნაწარმოებებზე, სხვები — უფრო დაბალი, მაგრამ გორკი იყო „ერთი მთლიანი“ თავის ქმნილებებთან. ეს ფაქტი ბეხერისათვის მწერლის ცხოვრებისა და შემოქმედების ერთიანობის ყველაზე ლამაზი და თვალშესადგამი დასაბუთება იყო. ამ ფაქტმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ბეხერზე. ამ შეხვედრებით პოეტი, მისივე სიტყვით. „განიწმინდა“ ყოველივე ძველისაგან და ახალი ბიძგი მიიღო სერიოზული და გულდაღებული მუშაობისათვის.

და კიდევ ერთხელ ბეხერი გორკის შეხვდა. უკვე მიცვალბულს. მას უკან პოეტმა იცოდა, რომ გორკის ხედებოდა ხშირად. ხედებოდა ყოველთვის, ყველა იმ უბრალო და საგმირო საქმეებში, რომელთაც აკეთებდნენ რუსი და საბჭოთა ადამიანები.

ნაცნობობა გორკისა და მის ქმნილებებთან მეტად ნაყოფიერი აღმოჩნდა ბეხერისათვის. გორკის თანადგომით ბეხერი უკეთ გაერკვა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებში, რევოლუციურ მსოფლმხედველობასა და მხატვრულ მეთოდში.

სტატიკაში „ჩვენ უნდა ვისწავლოთ გორკისაგან“ (1932), პოეტი ეხება გორკის პუბლიცისტიკას და მოსწრებულად ახასიათებს მას. ხაზს უსვამს დასავლეთის მკითხველზე მისი ძლიერი ზემოქმედების მიზეზებს: „როცა მე ვლაპარაკობ მაქსიმ გორკიზე, როგორც პუბლიცისტზე, — წერს ბეხერი, — მე ვიგონებ როგორი გადამწყვეტი ზემოქმედება იქონიეს მისმა სტატიებმა ჩემზე ახალგაზრდობაში“. ისინი დაეხმარნენ პოეტს დაეძლია თავისი ადრინდელი ცრურწმენები, გორკის სტატიები, აღსავეს გამბედაობითა და აღფრთოვანებით, მას მიაჩნია მისაბამ ნიმუშებად და ცოდნის წყაროდ ყველა პუბლიცის-

ტისათვის. გორკი — პუბლიცისტი აჩვენებს, თუ მისი თანამზრახველები როგორ უნდა მიუდგნენ მასალას, როგორ გამოიყენონ იგი, რომ მოიპოვონ „მდიდარი შინაარსიანობა და სიახლე“. როგორ მოიქცნენ, რათა ყველაზე საქმიანი და „მშრალი“ თემიდან ნამდვილად „ამაღლებელი და წარმტაცი“ ნაწარმოები შექმნან. გორკი — პუბლიცისტის რჩევით, მწერალი დიდი მოთმინებით უნდა მივიდეს ადამიანთან, რათა დაარწმუნოს იგი; თანდათან და ყველა საშუალებით იმოქმედოს მასზე, გაითვალისწინოს ადამიანის ფიქრები და ნიშანდობლივი თავისებურებანი, რათა მან, თუნდაც საამისოდ მოუშხადებელმა, გაიგოს მწერლის ენა, რათა მის საკუთარ ხმად იქცეს ის, რასაც მას მწერალი ჩააგონებს ([14], 41—42). სტატიაში კარგადაა ნაჩვენები გორკის პუბლიცისტის დიდი ზემოქმედებითი თვისებები. დარწმუნდა რა ახალი მსოფლმხედველობის მართებულობაში, გორკის ზემოქმედებით ბეხერი გაემიჯნა ბურჟუაზიულ ცრურწმენებსა და ილუზიებს. მან დასძლია სქემატიზმი და აბსტრაქტულობა, იწამა გერმანული მწერლობის შიგნით სოციალისტური რეალიზმის დანერგვის შესაძლებლობა და აუცილებლობა. იგი მიხვდა, რომ გერმანული რევოლუციური მწერლობისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს გორკის ზემოქმედებას, სოციალისტური რეალიზმისა და რევოლუციური რომანტიკის მეთოდს.

ჩვენ, წერს ბეხერი, საკუთარ ზემოქმედებაში ვებრძვივთ ზოგად სიტყვებს, სქემატიზმს, იმ პრობლემების ხელოვნურად დავიწროებას, რომელთაც ყოველდღიურად გვიყენებს ჩვენი კლასობრივი ბრძოლა. მაქსიმ გორკი ჩვენთვის პროლეტარული მხატვრის უდიდესი მაგალითია, მხატვრისა, რომლის ქმნილებებიც სრულად ასახავენ კლასობრივ ბრძოლას მთელი თავისი მრავალფეროვნებით. თავის ზემოქმედებაში გორკი არ ცდილობს გაექცეს სიძნელებსა და სირთულეებს: დიდი ქმნილებების შექმნა მან სწორედ იმიტომ შეძლო, რომ დღენიდან იპყრობდა ყველაზე ძნელ უღელტეხილებს. გორკის გმირები არ არიან ტენდენციის ბაგირებზე მოფარფატე შექანიკური ფიგურები, მარიონეტები.

საზოგადოებას და მის ცალკეულ წარმომადგენლებს გორკი ხატავს მაღალმხატვრული პროლეტარული რეალიზმით. ადამიანი მასთან წარმოდგენილია არა მხოლოდ როგორც მეზობელი, როგორც შრომის პროცესში მყოფი ინდივიდი, არამედ გამოყვანილია მთელი თავისი მრავალსახეობით. და თუ ეს ხალხი ურთიერთთან დაკავშირებულია კლასის ერთიანობით, ისინი მაინც რჩებიან ცოცხალ ადამიანებად, ყოველ გმირს აქვს საკუთარი თვისებები. ხალხი გორკისთან არაა „დავარცხნილი ერთნაირად“, გამოძერწილი ერთი მასალისაგან; გორკის გმირები ხედავენ, ისმენენ, ყნოსავენ, იღებენ ჭაშნიკს, სინჯავენ

თითები — მათ გააჩნიათ ყველა ხუთივე გრძობა, რომლებიც, რა თქმა უნდა, ვერ დააკარგვეს ბრძოლაში რევოლუციის რიგებში. გორკის თხზულებებში მუშათა კლასი არაა განხილული გამოცალკევებით, არამედ დახატულია რთულ და მრავალნაირ ურთიერთდამოკიდებულებებში სხვა კლასებთან და ფენებთან ([14], 41).

„მშვიდობის სახელით“ (1938) არც თუ დიდი მოცულობის სტატიაა. და მაინც მასში ავტორი რამდენადმე ახერხებს მოგვეცეს გორკის შემოქმედების ყოველმხრივი გარჩევა. ბეხერი გამოყოფს მხოლოდ იმ თვისებებს, რომლებიც, მისი აზრით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი არიან გერმანული მწერლობისათვის; რომელიც დაეხმარნენ გერმანულ მწერლებს, რათა „შეეცნოთ საკუთარი თავი“. გორკის ქმნილებები პოლიტიკისა და ლიტერატურის ურთიერთთან ორიგინალური შერწყმის საუკეთესო ნიმუშებია. „მაქსიმ გორკი, აღნიშნავს ბეხერი, — მთლიანად გამსჭვალული იყო პოლიტიკისა და ხელოვნების განუყრელობის იდეით. და შემდეგ დასძენს: სწორედ გერმანულ ლიტერატურას, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე ხასიათდება ურთიერთისაგან პოლიტიკისა და ხელოვნების გათიშულობით, შეუძლია შესურდეს ეს ქუჩის მასწავლებელი ერთიანობა ([15], 162—163).

იმის კვლევას, თუ რითაა ძვირფასი მაქსიმ გორკის შემოქმედება გერმანული მწერლობისათვის, ბეხერი განმეორებით უბრუნდება სტატიაში „აზრები გორკისზე მეორე მსოფლიო ომის დროს“ (1942). ბეხერი იმ დებულებას ავითარებს, რომ უშრეტია გორკის უბადლო ნაწარმოებთა იდეური სამყარო, რადგანაც მის გენიალურ ქმნილებებში ყველა ეპოქა პოულობს რაიმე ახალს, პოულობს პასუხებს თავისთვის საჭირვარამო კითხვებზე.

გორკიმ ასახა საზოგადოების დაშლის მტკივნეული პროცესი, რომელიც გასული საუკუნის დასაწყისში დაიწყო. გორკი არასოდეს მალავს თავის მიერ აღწერილი ჯოჯოხეთური სინამდვილის საკუთრივ რუსულ ხასიათს. ჯერ ვერც ერთმა მწერალმა ვერ მოახერხა ეჩვენებინა „საყოველთაო განხეთქილების“ ეროვნული თავისებურებანი. მაგრამ ეს განსაკუთრებული თვისებები არა თუ ვერ ზღუდავენ გორკის შემოქმედების გაქანებას, არამედ მისი გმირების ბედს აძლევენ მსოფლიო-ისტორიული ტრაგიზმის ხასიათს. გორკი ძლიერია და თანამედროვეობის ყველა მწერალს იმით ჯობნის, რომ თავისუფლად შეუძლია დაგვიხატოს „ადამიანთა საზოგადოება მის მოძრაობასა და განვითარებაში“. გორკი იბრძვის ადამიანის სულისათვის და იმაში გვარწმუნებს, რომ მწერლების პირველი მოვალეობა არის გადაწყვეტ ბრძოლაში მართებული პოზიციის დაკავება. ახალ ადამიანს გორკი ხატავს მთელი თავისი სრულყოფილებით ([12], 848—854).

ამგვარად, შეხვედრებმა პირადად გორკისთან და ნაცნობობამ მის ქმნილებებთან ჯეროვანი მნიშვნელობა იქონიეს ბეხერის შემოქმედებისათვის. გორკი ბეხერს დაეხმარა მოენახა საკუთარი თავი, როგორც ახალი ღროის მწერალს, დაეძლია თავისი ადრინდელი პოეზიისათვის ნიშანდობლივი ბურჟუაზიული ცრურწმენები, უკუეგდო წარსულისადმი ნიპილისტური დამოკიდებულება, საკუთარი შემოქმედება გაემდიდრებინა თანამედროვე ისტორიულ-პოლიტიკური გამოცდილებით.

ბეხერისათვის გორკი ცოცხალი მონაწილეა იმ ბრძოლისა, რომელიც სწარმოებს სოციალისტური რეალიზმის, მაღალმხატვრული და ღრმად იდეური ხელოვნების დამკვიდრებისათვის. გორკის თხზულებებში ბეხერი ხედავს იმის საუკეთესო ნიმუშს, თუ როგორი უნდა იყოს თანამედროვე მოწინავე მწერლის წიგნი; იგი თავისში ბუნებრივად უნდა აერთიანებდეს შინაარსის იდეურობასა და პრობლემის აქტუალობას, ფორმის მხატვრულობასა და თხრობის წარმტაცობას.

მაქსიმ გორკისადმი გერმანელი მწერლების დამოკიდებულების შესწავლა, ამრიგად ნათელსა ჰფენს ამერიკელი სოვეტოლოგების შეხედულებათა სიმცდარეს, მათი დებულებების საწინააღმდეგოდ, დასაფასებელია მთლიანად გორკის შემოქმედება და არა მხოლოდ მისი რევოლუციამდელი პერიოდის ქმნილებები; გორკის შემოქმედება მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო იმთავითვე, მაგრამ უფრო სრულყოფილი გახდა ოქტომბრის მოვლენების შემდეგ, როცა მწერალმა უდიდესი გავლენა მოახდინა როგორც საბჭოთა, ასევე მთელი მსოფლიოს პროგრესულ ლიტერატურაზე. გორკის, ასევე მაიაკოვსკის, სახელთანა დაკავშირებული ახალი სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურული მეთოდის შექმნა. გორკის ქმნილებებით მსოფლიო საზოგადოებამ გაიცნო პროგრესული რუსეთი, მუშური სინამდვილე და მომავლის მესვეური. გორკის შემოქმედებაში ურთიერთს ერწყმის ყოველივე ღრმად იდეური და მაღალმხატვრული, თანამედროვეობის შუქზე მომავლის ხედვის უნარი. გორკი საზოგადოებას ეხმარებოდა ბურჟუაზიული ცრურწმენებისაგან განთავისუფლებასა და ახალი, მოწინავე იდეების გაზიარებაში.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი

1. Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами, М. 1960.
2. Л. М. Юрьева, М. Горький и передовые немецкие писатели XX века, М. 1961.
3. А. Беляев. Идеологическая борьба и литература. М. 1982.
4. Писатели мира: Октябрь и литература. М., 1978.
5. «Правда», 23 июня 1936 г.

6. «Иностранная литература», 1955, № 5.
7. W. Bredel, Sieben Dichter, Schwerin, 1950.
8. F. Wolff, Maxim Gorki, Revolutionäre Romantiker und sozialistischer Realist, Berlin, 1953.
9. A. Seghers, Die große Veränderung und unsere Literatur. Berlin, 1956.
10. «Огонек», 1955, № 13.
11. Begegnung und Bündnis, Sowjetische und deutsche Literatur, Berlin, 1973.
12. J. R. Vechev, Über Literatur und Kunst, Berlin, 1962.
13. М. Горький, Статьи и памфлеты, М. 1951.
14. «Иностранная книга», 1932, № 9.
15. «Иностранная литература», 1938, № 6.

რუსულან ციხითათრიზვილი

ლიონ ფოიხტვანგერი და საზღვარგარეთული ლიტერატურა

XX საუკუნის გამოჩენილი გერმანელი მწერალი, „გერმანული ისტორიული რომანის ჭეშმარიტი ნოვატორი“ ლიონ ფოიხტვანგერი მხატვრული შემოქმედების პარალელურად პუბლიცისტურ მოღვაწეობასაც ეწეოდა. მისი, როგორც პუბლიცისტის, ინტერესების სფერო საკმაოდ ფართო იყო: იგი წერდა კრიტიკულ წერილებს ლიტერატურის, დრამატურგიის, ხელოვნების საკითხებზე, რეცენზიებს მიუნხენის თეატრების სპექტაკლების შესახებ. მას აინტერესებდა ევროპული და ამერიკული რომანის განვითარების პრობლემა, თ. ლესინგის, ფ. ნიცშეს, ბ. კროჩეს, ა. შოპენჰაუერის ფილოსოფიურ-ისტორიული კონცეფციები, ინდური ფილოსოფია და სხვა.

ჯერ კიდევ თავისი შემოქმედების ადრეულ პერიოდში ლიონ ფოიხტვანგერმა ყურადღება მიაქცია რუსულ დრამატურგიას. 1908—1909 წლებში იგი გაეცნო ა. ჩეხოვის შემოქმედებას. 1908 თუ 1909 წელს რუს მწერალ აშკენაზის ფოიხტვანგერისათვის შეუთავაზებია ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ თარგმნა. ფოიხტვანგერის გადმოცემით, აშკენაზიმ კარგად იცოდა გერმანული ენა, ფოიხტვანგერი კი მხოლოდ რამოდენიმე რუსულ სიტყვას იცნობდა, მაგრამ აშკენაზიმ ისიც იცოდა, რომ მარტო ენის ცოდნა საკმარისი არაა მხატვრული ნაწარმოების სათარგმნელად. აშკენაზის და ფოიხტვანგერს ერთად დაუწყიათ „ალუბლის ბაღის“ თარგმანზე მუშაობა. ფოიხტვანგერის მოვონებით, ისინი სწორად კამათობდნენ, კამათობდნენ მანამდე, ვიდრე ორივე დაწყებულბოდა, რომ მოახერხეს საჭირო ნიუანსის გადმოცემა. „ალუბლის ბაღის“ გერმანული თარგმანი 1912 წელს გამოვიდა მიუნხენში, მაგრამ მთარგმნელად მარტო აშკენაზი იყო მოხსენიებული. მოგვიანებით ფოიხტვანგერმა ველარ ვაიხსენა, რატომ გამოტოვეს მისი სახელი. გერპარდ დიკთან გაგზავნილ წერილში (1955 წ. 15 აპრილი) ლ. ფოიხტვანგერი აღნიშნავს, რომ ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ პრემიერა შედგა ლესინგის სახელობის თეატრში, მაგრამ გ. დიკის გადმოცემით, ეს არ დადასტურდა არც გაზეთების და არც თეატრების რეპერტუარათა შემოწმებით. გ. დიკი ვარაუდს გამოთქ-

ვამს, ალბათ ეს დადგმა განზრახული იყო, მაგრამ რატომღაც არ განხორციელდაო. „ალუბლის ბალის“ პრემიერა შედგა ვენაში 1916 წლის ოქტომბერში (1,149), მაგრამ, როგორც ჩანს, „ალუბლის ბალი“ ფოიხტვანგერს არც შემდეგ დაეწეებია. 1916 წ. მან ზიგფრიდ იაკობსონის „შაუბიუნეში“ დაბეჭდა წერილი, მიძღვნილი ჩეხოვის „ალუბლის ბალისადმი“ (ეს წერილი შემდგომ შეტანილ იქნა ლ. ფოიხტვანგერის „Centum opuscula“-ში).

გ. დიკის შენიშვნისამებრ, ლ. ფოიხტვანგერი „ალუბლის ბალში“ ხედავს არა მარტო ერთი ოჯახის დაღუპვას, აზნაურთა ერთი ბუდის დაცემას, არამედ საერთოდ წარმავლობის სიმბოლოს (1,149). ფოიხტვანგერის აზრით, თავდაპირველად ჩეხოვს უნდოდა გადმოეცა რუსი ბუდენბროკების ისტორია — ოჯახის დაცემა, მაგრამ „ალუბლის ბალი“ ფართოდებოდა, ღრმავდებოდა და ბოლოს მასში გამოვლინდა არა მარტო ხალხის შეგუება ბედთან, არამედ იგი იქცა საერთოდ ადამიანის სულის ნაღვლიან სარკვედ (2,314). ფოიხტვანგერი ერთმანეთს ადარებს ჩეხოვს, სტრინდბერგსა და იბსენს. ამ სამ მწერალს, მისი აზრით, საერთო ისა აქვთ, რომ მათი მხერა ცნობიერების საიდუმლოებით მოცულ სიღრმეში იჭრება, მაგრამ ჩეხოვი განსხვავდება სტრინდბერგისა და იბსენისაგან ლიტერატურული ტექნიკით. თუ იბსენთან და სტრინდბერგთან მკაცრი, მკაფიო კონტურებია და ავტორის განზრახვა რაც შეიძლება მკვეთრად არის ხაზგასმული, ჩეხოვთან ყველაფერი რბილი, მქრქალი შუქით არის გარემოცული, ადამიანი ყოველთვის მისთვის დამახასიათებელ გარემოშია მოთავსებული (2, 320—321). ტ. ნიკოლაევის შენიშვნისამებრ, ლ. ფოიხტვანგერი ყურადღებას ამახვილებს ჩეხოვთან პერსონაჟების ასახვის იმ თავისებურებებზე, რომლებიც თვით ფოიხტვანგერისათვის დამახასიათებელი გახდა შემდგომ. ეს არის პერსონაჟის ჩვენება მრავალი კუთხიდან, თითოეული ექსტისა და სიტყვის მნიშვნელობა, დეტალური ასახვა (3). რა თქმა უნდა, გასაკვირი, არაა, რომ „ალუბლის ბალმა“ გამოძახილი პოვა ლ. ფოიხტვანგერის შემოქმედებაში. ამას თვითონ ფოიხტვანგერიც არ უარყოფდა: „თვით მე მგონია, რომ ჩეხოვის გავლენა განვიცადე ერთადერთ პიესაში — „ამერიკელში“ (1,150).

პიესა „ამერიკელი ანუ განჯადობული ქალაქი“ ფოიხტვანგერის შემოქმედებაში ერთადერთი ნაწარმოებია, რომელშიც ჩანს ჩეხოვის, კერძოდ, მისი „ალუბლის ბალის“, გავლენა. „ამერიკელის“ მოქმედება მიმდინარეობს პირველი მსოფლიო ომის წინ, დაახლოებით 1912—1913 წლებში, სამხრეთ იტალიაში. მარკიზ კორტევეკიას სასახლეში და მის მახლობლად — ანტიკური ქალაქის ტირსოპოლის ნანგრევებში. ნანგრევები ეკუთვნის მარკიზ კორტევეკიას და რანეესკიას ალუბლის ბალივით დაგირავებულია. მარკიზი და მისი ასული ბეატრიჩე

წარსულის ადამიანები, შემოდგომის აზნაურები არიან. პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟის, ეტორეს, დახასიათებით, „მარკიზი თავაზიანი ბატონია და მარკიზის ასული მომხიბლავი ქალბატონი. მაგრამ ესენი არ არიან დღეის ადამიანები. ესენი არ არიან თანამედროვე ადამიანები. როცა საქმეზე ჩამოვარდება ლაპარაკი, ისინი დგანან ფლეგმატურად, როგორც ინდოელი მონანიენი, და არ იძვრიან, ვიდრე მათ ილღიებში მერცხლები არ დაიბუდებენ“ (4,22). მარკიზის სასახლეში ყველაფერს სიღარიბის სუნი უდის, სკამები მოფამფალეებულია, რბილ ავეჯს ჩრჩილი შესჩვევია, ფანჯრებზე ქალღლებია გაკრული, არ მუშაობს ზარი, შადრევანი; მოუვლელია პარკი. მარკიზის ქონება დაგირავეებულია, კატასტროფა ახლოვდება, მაგრამ მარკიზი მდგომარეობის გამო-სასწორებლად თითსაც არ ანძრევს. ხანშიშესული მარკიზი ქალთა სქესის მოყვარულია და ახალგაზრდა მსახიობ ქალს, ლოლოტას, ახარჯავს თავის უკანასკნელ ფულად სახსრებს. უეცრად მარკიზს გამოუჩინდება ქონების გადარჩენის ერთი შანსი: მას სთავაზობენ გაიყვანოს თავისი კანდიდატურა პარლამენტში, რათა იქ თავისი სახელი კაპიტალისტების სასარგებლოდ გამოიყენოს, მარკიზი იძულებულია შეასრულოს კაპიტალისტ აჯუტამიკრისტოს მოთხოვნა, მიუხედავად იმისა, რომ სძულს საარჩევნო ბრძოლა, პოლიტიკა და პარლამენტი, რომელსაც „პლებეების სამიკიტნოს“ უწოდებს.

„აღუბლის ბალისა“ და „ამერიკელის“ მსგავსება უდავოა, როგორც ამას გ. დიკი უენიშნავს (1,150), ეს ვლინდება არა მარტო სიუჟეტის, არამედ პერსონაჟების მსგავსებაშიც. რანევსკაიაც და მარკიზიც დრომოკმულ კლასს ეკუთვნიან, ვერ ეგუებიან ცხოვრების ახალ პირობებს. ლოპახინს ფოიხტენგერის პიესაში ჩამოჰგავს დონ ფილიპო. ლოპახინის წინაპრები რანევსკაიას ყმები იყვნენ, ფილიპოც მარკიზ კორტევეციას ყოფილი ქვეშევრდომების შთამომავალია. დონ ფილიპოს საზღვარგარეთ ბედმა გაუღიმა, გამდიდრდა და დაბრუნდა იტალიაში, როგორც „ამერიკელი“. მას მიზნად დაესახავს ყველას დაუმტკიცოს თავისი უპირატესობა, რომელიც სიმდიდრეს, ფულს ემყარება. მარკიზსა და მის ასულს ეზიზღებათ დონ ფილიპო, მაგრამ იძულებული არიან მიიღონ იგი საგვარეულო სასახლეში. ფილიპოს პატივმოყვარეობა დაკმაყოფილებულია. იგი უყურებს მარკიზის წინაპრის, კარდინალის სურათს და აღიარებს, რომ მიუხედავად მისი, ფილიპოს, წარმატებისა, ეს კარდინალი, ცოცხალი რომ ყოფილიყო, მას აქ ფეხსაც არ დაადგმევინებდა. ლოპახინსაც ასევე ეამაყება, რომ ნან, ყმებას შთამომავალმა, იყიდა მამული ბატონებისა, რომლებიც; მის წინაპრებს სამზარეულოშიც კი არ უშვებდნენ. ლოპახინივით

დონ ფილიპომაც იცის, რომ ფულით უნდა გაიკათოს გზა. იგი მარკიზის მეტოქედ იქცევა, როცა თავის კანდიდატურას წამოაყენებს პარლამენტში. იგი მიანიშნებს ბეატრიჩეს, რომ მისი კეთილგანწყობის შემთხვევაში მარკიზს გზიდან ჩამოეცლება. ბეატრიჩესაგან უარყოფილი დონ ფილიპო ბრძოლას აგრძელებს და იმარჯვებს. მას დეპუტატად ირჩევენ. მარკიზის მარცხი პოლიტიკაში მის გაკოტრებასაც მოასწავებს. მარკიზი არ ამტყუნებს დონ ფილიპოს, დიდ ადამიანს უწოდებს მას, ხოლო როცა მოხუცი ეფემია, ფილიპოს დედა, რომელიც მარკიზის მხარეზეა, შენიშნავს, რომ ნანგრევებს მიწისძვრამაც ვერაფერი დააკლო, მარკიზი აღიარებს, რომ დონ ფილიპო მიწისძვრაზე ძლიერია. „საქმის კაცი“ დონ ფილიპო, ისევე როგორც ლოპახინი, უპირისპირდება პასიურ აზნაურებს, რომლებსაც არ შესწევთ უნარი იბრძოლონ საკუთარი ინტერესების დასაცავად, შეითვისონ ბურჟუაზიული სინამდვილის მტაცებლური კანონები.

როგორც თვით ფოისტვანგერი „შეხიშნავს, ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ გმირები არ ვითარდებიან, პიესის ბოლოს ისინი ისეთივე არიან, როგორც დასაწყისში, სამაგიეროდ ავტორი გვიჩვენებს მათ სხვადასხვა სიტუაციაში, ანდა როგორი განსხვავებულია მათი რეაქცია ერთი და იგივე სიტუაციის მიმართ. ალუბლის ბაღი ძველი რუსეთის სიმბოლოა (კორტევეკიას ნანგრევები ანტიკური წარსულის სიმბოლო — რ. ც.) ამავე დროს სიმბოლოა რანევსკაიას ახალგაზრდობისა და უმანკოებისა. რანევსკაია და მისი ძმა კარგავენ არსებობის შინაგან და გარეგან ფესვებს, შინაგან არისტოკრატიზმსა და ფეოდალიზმს. „ალუბლის ბაღის“ პერსონაჟებს საერთო აქვთ ბუნდოვანი გაუბედაობა, მეღანქოლიური პასიურობა, რომლისგანაც არც „საქმის კაცი“ ლოპახინია დაზღვეული. ლოპახინი (დონ ფილიპოსაგან განსხვავებით — რ. ც.) სხვებივით გაუბედავი ადამიანია, ვარია ცოლად შერთვას აპირებს და ვერ ახერხებს მისთვის წინადადების მიცემას. ეს უხარია კიდევ; წუხს, რომ რანევსკაიამ ალუბლის ბაღი დაკარგა და მაინც აჩეხინებს მას. თუ ალუბლის ბაღი რანევსკაიასა და მისი ძმისათვის ფეოდალიზმის, შინაგანი არისტოკრატიზმის სიმბოლოა, მეოცნებე, უტოპისტი პეტია ტროფიმოვი მასში სისხლიანი დესპოტიზმის სიმბოლოს ხედავს, ლოპახინისათვის კი ეს ბაღი მიწის ნაკვეთია (2, 321—322), რომელიც შეიძლება მოგების წყაროდ იქცეს. პრაქტიკული ალლო ლოპახინსაც აქვს და დონ ფილიპოსაც, მაგრამ ლოპახინი ცდილობს გადაარჩინოს რანევსკაია და კატასტროფამდე ურჩევს მას გაჩეხოს ალუბლის ბაღი და დამსვენებლებზე გააქირავოს მიწის ნაკვეთები. დონ ფილიპო კი მარკიზს არ აძლევს საკუთარ რჩევას, რადგან მასთან მეტოქეობა განუშრატავს. იგი მხოლოდ მშობნად ენებება მარკიზს, თუ ბეატრიჩეს თანაგრძნობის იმედი ექნება.

თუ ლოპახინის სადღაც მაინც შემორჩენია თავისი წინაპრების ბატონების შთამომავალთა წინაშე მოწიწების გრძნობის ნატამალი (ის თავს ნახევრად უბედურად გრძნობს, როცა ალუბლის ბალის ყიდვით რანევესკაიას უსიამოვნებას აყენებს), დონ ფილიპო უფრო გამბედავია, თამამია და არც სინდისი ქეჩნის, როცა ურცხვად უყენებს თავის პრეტენზიებს მარკიზის ასულს: „დიახ. მე მივდივარ და მშვიდად მოფიქრების საშუალებას გაძლევთ. შემდეგ ისევ მოვალ, სანამ დროა, პასუხის მისაღებად. მე უხეში ხელები მაქვს, ბევრჯერ ჭუჭყშიაც მიფათურებია, შესაძლოა. შეიძლება თქვენ ესეც სიბინძურე გგონიათ, რომ აქ ვარ და იმას მოვიხიზოვ, რასაც თქვენ თქვენს უფლებად თვლით. ნაკრამ მე ახლა აქ ვარ, აქ ვსივარ. სანგარში ვჯდები და ხელში ჩავიგდებ ამ მიწას. თქვენთან ერთად ან თქვენს წინააღმდეგ“ (4,94—95). ამერიკაში გამდიდრებულ, უვიც და გაუნათლებელ, მაგრამ საზრიან და მოხერხებულ დონ ფილიპოს ფული ყოვლისშემძლე და „თვალსაჩინო“ პიროვნებად აქცევს. დონ ფილიპო „განაჯადოებს“ ქალაქ ტირსოპოლს, რომლის თავზე „ჯადოსავით“ ტრიალებს წარსულის აჩრდილი — ბოროტი თვალის ღმერთი თუ სულია. რომელსაც ხალხი ტირსოპოლის ნანგრევებს უკავშირებს (გეორგ ფონ ვებერის გამოკვლევით, ეს იგივე ღმერთი დიონისეა) და იწყებს მის გადაკეთებას თანამედროვე კაპიტალისტურ ქალაქად. შეიძლება არც იყოს შემთხვევითი ისიც, რომ პირველი მოქმედების დასასრულს სამშობლოში დაბრუნებულ დონ ფილიპოს შეშინებული მწყემსი ბოროტი თვალის ღმერთად მიიჩნევს: დონ ფილიპოს ფულის მეოხებით ამ ღმერთზე მეტი ძალა აქვს. ლოპახინის მსგავსად, დონ ფილიპოც ეუფლება თავისი წინაპრების ბატონების მამულს, მაგრამ ფოიხტენანგერთან განსხვავებულია პიესის ფინალი: ჩეხოვთან რანევესკაიას თავზე დატეხილი უბედურება გარდუვალაია, შორიდან ისმის ცულის ხმა — იჩეხება ალუბლის ბალი, ფოიხტენანგერთან კი დონ ფილიპო, მართალია, მთლიანად არ იღებს ხელს თავის გეგმებზე, მაგრამ ბეატრიჩეს სიყვარულით ნანგრევებს ხელს არ ახლებს, თუმცა ეს 2-3 მილიონით ძვირი უჯდება.

თუ რანევესკაიასა და მარკიზს, ლოპახინისა და დონ ფილიპოს შორის მსგავსება აშკარაა, ამის თქმა შეუძლებელია ანთასა და ბეატრიჩეზე. ანთას, პეტია ტროფიმოვის გავლენით, ახარებს კიდევ ალუბლის ბალის დაკარგვა. მაშინ, როდესაც სიძველეთა მოტრფილუე გეორგ ფონ ვებერი ბეატრიჩეს კიდევ უფრო მეტად აყვარებს ნანგრევებს. არც თუ დიდია მსგავსება გეორგ ფონ ვებერსა და პეტია ტროფიმოვს შორის; ეს კი არის საერთო, რომ ორივე ღარიბია, ორივენი მეგობრობენ დრომოჭმული არისტოკრატის შვილთან, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ პეტია სიყვარულს არ სცნობს („მე სიყვარულზე მაღლა ვდგა-

ვარ“; — აცხადებს ის), ხოლო გეორგს ნაზად უყვარს ბეატრიჩე. პეტია ალუბლის ბაღში დესპოტიზმის სიმბოლოს ხედავს და ანიას გულს უცრუებს მასზე. გეორგი ეტრფის წარსულს, იმას, რაც აწმყოს მიღმა და დაცემულობის სუნი უდის. იგი ანტიპათიურად არის განწყობილი დონ ფილიპოსადმი, რომელიც ყველაფერს ფულით ზომავს „დიახ, ის ისე გამოიყურება, თითქოს ყველაფრის ყიდვა სურდეს, — ჩივის გეორგი — ის დაიარება, ყველაფერს ათვალეირებს, ყველაფერს ლირებით და ჩენტეზიმებით აფასებს. მას შემდეგ, რაც ის აქ არის, კაცს ისეთი გრძნობა აქვს, თითქოს აუქციონზე იყოს“ (4,59). გეორგი უარით ისტუმრებს დონ ფილიპოს, რომელმაც მისი მოსყიდვა სცადა, რათა იგი ბეატრიჩესთან დაეცილებინა. დონ ფილიპო გეორგზე ძლიერი აღმოჩნდა. მან მაინც მოახერხა გეორგის გზიდან ჩამოცილება, ხელში ჩაიგდო რა საბუთი, რომლის მიხედვით გეორგი ცოლიანი იყო. მაშინ როდესაც გეორგის სიძულვილი ფილიპოსადმი უსაზღვროა, მისი სათაყვანებელი ბეატრიჩე მცირეოდენ სიმპათიას გრძნობს ფილიპოს მიმართ და გეორგს, რომლის ცხოვრების საიდუმლოს ბეატრიჩეს თვალში ფარდა აფხადა, ესეც უკლავს გულს, ალბათ. ბეატრიჩეს ფილიპო ისეთი საზიზღარი არ ეჩვენება. როგორც მას გეორგი ხატავს. „მე გგრძნობ უკვე, რომ რასაც ის სჩადის, შეიძლება რაღაც მეტია, ვიდრე ფულის დაგროვების ტექნიური მიდრეკილება. ზოგჯერ იგი სულ პატარა იდუმალ აღტაცებას იწვევს ჩემში (ოხვრით). რასაკვირველია მაშინ, როცა ის აქ არ არის“, — ეუბნება იგი გეორგს (4, 59). ბეატრიჩე სერიოზული, ახალგაზრდა ქალია, ქედმაღალი. ამიერი. რანევსკაიას მსგავსად, ისიც ვერ ახერხებს მამულის გადარჩენას, მაგრამ იმედის ნაპერწკალს მაინც აძლევს ფილიპოს: თუ ფილიპო ნანგრევებს დაზოგავს, მაშინ ბეატრიჩე ჰპირდება, რომ სხვაგვარად მოიგონებს მას.

დონ ფილიპოს დედა ეფემია ჩეხოვის ფირსივით ძველი ტრადიციების ერთგულია. მას უყვარს ძველი ქალაქის ნანგრევები. როცა ის მზეზე ნანგრევებში ზის, ეჩვენება, რომ ქვები მის ირგვლივ ცოცხლდებიან და გული სტივია, რომ ამას ვერ გრძნობს მისი ფილიპო. ეფემია სამიკიტნოს მფლობელია, მაგრამ მაინცდამაინც არ უხარია, რომ მისი შვილი ასე მდიდარია, მაშინ როდესაც ბატონებს, მარკიზსა და მის შვილს, სადარდელი არ ელევათ. პარლამენტის არჩევნების დროსაც ეფემია მარკიზის მხარეზეა, არ მოსწონს, რომ ამომრჩევლები აღმერთებენ ფილიპოს. იგი არც მაშინ არის კმაყოფილი, როცა არჩევნებში გამარჯვებული ფილიპო შეუსრულებს დიდი ხნის ოცნებას: უყიდის გრამოფონ პიანოლას. იგი ევედრება მარკიზსა და ბეატრიჩეს, რომლებიც ქონების დაკარგვის შემდეგ რომს მიემგზავრე-

ბიან, ისიც თან წაიყვანონ. ეფემია არ არის ფირსივით საბრალო და საცოდავი. თუ ფირსი, სიბერისა და შრომისაგან ილაჯგაწყვეტილი, ბატონებმა დაივიწყეს და გამოკეტეს დაცარიელებულ სახლში, ეფემია, ხანდაზმული ასაკის მიუხედავად, მხნედ გამოიყურება და ცდილობს შეიღწეოს ზემოქმედებას, და როცა ფილიპო ნანგრევებს ხელს არ ახლებს, თავი უსახლგროდ ბედნიერი ჰგონია.

ჩესოვის „ალუბლის ბაღსა“ და ფოიხტვანგერის „ამერიკელს“ ერთმანეთთან ანათესავენ ძუნწად განვითარებული მოქმედება, დრამატულ ეფექტებზე უარის თქმა, მუსიკალური ფონი, რომელიც თან ასლავს მნიშვნელოვან დრამატულ მომენტებს. ორივე პიესის ფინალი სიმბოლურია: „ალუბლის ბაღში“ მოისმის გაწყვეტილი სიმის ხმა, რომელიც სუსტად და ნაღვლიანად ყდერს; შემდეგ სიჩუმე დაიხსნება და შორიდან ისმის ცულის ხმა — იჩეხება ალუბლის ბაღი. „ამერიკელის“ ფინალში კი პიანოლას ჰანგი მეცხვარის სტვირით იცვლება, თითქოსდა იმის ნიშნად, რომ ფილიპო ნანგრევების შენარჩუნებით წარსულის ტრადიციების „პატივისცემას“ იწყებს, თუმცა მისი ეს ნაბიჯი ანგარიშვითაა ემყარება — იმედს, რომ შეიძლება მომავალში მაინც მოიგოს ამაყი ბეატრიჩეს გული.

ლიონ ფოიხტვანგერმა ერთ-ერთმა პირველთაგანმა გერმანელი მწერლებიდან მაღალი შეფასება მისცა გორკის პიესას „ფსკერზე“. ეს პიესა მან დადგა მიუნხენის სახალხო თეატრში 1917 წ. როლებს ასრულებდნენ ჯარისკაცები, რომლებიც იმჟამად შევებულებაში იმყოფებოდნენ. წერილში, რომელიც ფოიხტვანგერმა გორკის გარდაცვალების გამო გამოაქვეყნა, ის აღნიშნავს, რომ გორკიმ გააცნო მას სული რუსი ადამიანისა, რომელიც ეკუთვნის არა იმ მცირერიცხოვან ათასებს, რომელთა ცხოვრება ყველასათვის ცნობილია, არამედ მილიონებს, რომლებიც „ფსკერზე“ იმყოფებიან, და რომელთაც ფოიხტვანგერი მანამდე არ იცნობდა (5,78). ფოიხტვანგერი მოხიბლული იყო გორკის შემოქმედების ხალხური ხასიათით, უბრალოებით; მოსწონდა ის, რომ გორკი არასოდეს ყოფილა ეფექტებისა და განსაკუთრებული მხატვრული ხერხების მაძიებელი მწერალი: „როცა რომელიმე დიდ მწერალს ვასახლებთ, გვანხენდება მის მიერ შექმნილი ადამიანები. როცა გორკიზე ვფიქრობთ, მაშინვე წარმოგვიდგება მთელი რუსეთი. არა ცალკეული ადამიანები, არამედ უამრავი რუსი ადამიანი. თითოეულ მათგანს თავისი საკუთარი სახე აქვს, მაგრამ ყველას აერთიანებს საერთო სახე, ხალხის სახე. მე არ მეგულება მეორე მწერალი, რომელიც ისე, როგორც გორკი, შესძლებდა აესახა ხალხი (5,79).

წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა ფოიხტვანგერზე ლევ ტოლსტოის შემოქმედებამ, მისმა რეალიზმმა, მაგრამ როცა ტოლსტოის

ფილოსოფიური ნაწარმოებები შეისწავლა, გული გაუტეხა „მათმა მისტიციზმმა და ბუნდოვანმა წინასწარმეტყველებამ“ (6,688). ტოლსტოის მხატვრული შემოქმედება, ფოიხტვანგერის შეხედულებით, მალა დგას მის ფილოსოფიურ ნაწარმოებებზე. ტოლსტოის გვიანდელი მოძღვრების ყველაზე უფრო სახიფათო თეზისს ბოროტებისათვის წინააღმდეგობის გაუწევლობის შესახებ, აბათილებს მწერლის ნაყოფიერი მხატვრული მემკვიდრეობა, რომელიც მოუწოდებს ადამიანებს ებრძოლონ ბოროტებას. „ტოლსტოის სიდიადე ისაა, რომ ხელოვანის თანდაყოლილი ნიჭი მუდამ ასწორებდა იმას, რასაც მისი „ცნობიერება“ ამახინჯებდა. მისი უანგარო თვალი, მისი უნარი მოვლენათა არსის გრძნობებით წვდომისა და სიტყვებით გამოხატვისა მას საშუალებას აძლევდა აესახა სინამდვილე, რომლის კანონების გაგება მის გონებას არ შეეძლო“ (6,689).

ლიონ ფოიხტვანგერის მეუღლის, მარტა ფოიხტვანგერის, გადმოცემით, ფოიხტვანგერი ალტაცებული იყო ლ. ტოლსტოით, მაგრამ მაქსიმ გორკისთან უფრო მეტ სიახლოვეს გრძნობდა. პირველი მსოფლიო ომის დროს ის ჯარისკაცებს უჩვენებდა გორკის პიესას, ხალხი როცა პიესა „სამხედრო ტყვეები“ დაწერა, განსაკუთრებული სიმპათიით შექმნა რუსი სამხედრო ტყვის სახე (7). „სამხედრო ტყვეებს“ ერთ-ერთი პერსონაჟით, პეტია მოროზოვით, ფოიხტვანგერმა გვიჩვენა რუსი ხალხის თავგანწირული სიყვარული მშობლიური მიწა-წყლისადმი. პეტია მოროზოვი ტყვეობაში დღენიადგე სამშობლოზე ოცნებობს, „თან დაათრევს სამშობლოს ნაღველს იმ ტყვიის მსგავსად, რომლის ამოღება ვერ შესძლეს“. მას სწყურია თავის სოფელში დაბრუნება, ენატრება რუსული მიწის სურნელი.

თავის დაუმთავრებელ კრიტიკულ ესეში „დენდემონას სახლი ანუ სიდიადე და საზღვრები ისტორიული რომანისა“ („Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der Historischen Dichtung“) ლიონ ფოიხტვანგერი მიუთითებს რუსული ლიტერატურის მნიშვნელობაზე, მისი გავლენის ზრდაზე, რომელსაც ის საბჭოთა კავშირის მსოფლიო ავტორიტეტით ხსნის. მართალია, „დენდემონას სახლი“ რუსული ლიტერატურა სპეციალური განხილვის ობიექტი არ არის, მაგრამ ამერიკული და ინგლისური ლიტერატურის მიმოხილვისას ავტორი დროდადრო რუს მწერლებსაც მოიხსენიებს. ახასიათებს რა პოტორნის შემოქმედებას, ფოიხტვანგერი შენიშნავს, რომ არავის, დოსტოევსკის გარდა, არ აუხანავს ისე ინტენსიურად და სამძიმოდ დანაშაულისა და სინანულის მტანჯველი გრძნობა, როგორც ეს პოტორნმა გააკეთა (8,106). იმ დიდ ნაწარმოებთა შორის, რომლებმაც ეროვნულ-ისტორიული შინაარსის მიუხედავად სამშობლოშიც და საზღვარგარეთაც დიდი წარმატება მოიპყეს, ფოიხტვანგერი შექსპირის

დრამების გვერდით ტოლსტოის „ომსა და მშვიდობას“ ასახელებს. აქ უნდა შევნიშნოთ, რომ ფოიხტვანგერმა სათანადოდ ვერ შეაფასა შოლოხოვის „წყნარი დონი“. „საბჭოთა კავშირის ამ უძლიერეს ნაწარმოებს“, „შოლოხოვის დიდ პროზაულ ეპოსს“ ის მიაკუთვნებს იმ ნაწარმოებთა რიცხვს, რომლებიც ეროვნული შინაარსის გამო იმ ენის სფეროს ვერ სცილდებიან, რომელზედაც დაიწერნენ. აქვე ფოიხტვანგერი დასძენს, „წყნარი დონი“ მართალია თარგმნეს და შეაქეს კიდევ, მაგრამ მალე მიივიწყესო. „წყნარი დონის“ ამგვარი შეფასება მართებული რომ არაა, ეს შეამჩნია „დებდემონას სახლის“ გამომცემელმა ფრიც ცშეხმაც, როცა მიუთითა, რომ ეს რომანი ორმოცდაათზე მეტ ენაზეა თარგმნილი, მისი მილიონობით ეგზემპლარია გამოსული, და რომ ფოიხტვანგერმა არ იცოდა, რომ ამ ნაწარმოებისადმი ინტერესი ხელახლა გააძლიერა მისმა ეკრანიზაციამ. ფ. ცშეხის აზრით, ფოიხტვანგერის ასეთი შეცდომა იმით შეიძლება აიხსნას, რომ როცა ის ამ სტრიქონებს წერდა, მისი მთავარი ყურადღება მიმართული იყო ამერიკული ლიტერატურისაკენ (8,105); გარდა ამისა, „დებდემონას სახლის“ ის მონაკვეთი, სადაც რუსული ლიტერატურა და შოლოხოვია ნახსენები, საბოლოოდ დამუშავებულად არ შეიძლება ჩაითვალოს: ფოიხტვანგერს განზრახული ჰქონია ემსჯელა სხვა ავტორებზეც, მაგალითად, ა. ცკაიგზე, ძმებ მანებზე, შნიცლერზე, ტოლსტოიზე, გოგოლზე, მერეშკოვსკიზე და სხვ. (8,11).

„დებდემონას სახლში“ დიდი ყურადღება ეთმობა ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურის განხილვას. უოლტერ სკოტს ლიონ ფოიხტვანგერი ჭეშმარიტი ისტორიული რომანის ფუძემდებელს უწოდებს. სკოტის რომანებში მას განსაკუთრებით ხიბლავს პეიზაჟის მხატვრული ასახვა; სკოტი ისე ხატავს შოტლანდიის ბუნებას, რომ მკითხველი არა მარტო ხედავს მას, არამედ განიცდის კიდევ. სკოტი ბუნებას აკოცხლებს ადამიანების დახმარებით, ხოლო ადამიანებს — ბუნების მეშვეობით, მას შესწევს უნარი, როგორც სხვას არავის, დააკავშიროს ერთმანეთთან ბუნება და ადამიანები. ლ. ფოიხტვანგერი სკოტს რომანტიკული სკოლის წარმომადგენლად თვლის, მაგრამ მის შემოქმედებაში ისეთ ნიშან-თვისებებსაც ამჩნევს, რომლებიც სკოტს განასხვავებენ რომანტიკოსებისაგან. ჯერ ერთი, რომ სკოტი არ აიდეალებს თავის პერსონაჟებს. ისინი არიან უალრესად რეალური, ჩვეულებრივი ადამიანები, რომლებსაც აქვთ როგორც ბრწყინვალე, ასევე ნაკლებად მიმზიდველი თვისებები. მეორეც ის, რომ თავისი წინამორბედი მწერლებისაგან განსხვავებით, რომლებიც გპირებს ეტებდნენ გამოჩენილ პიროვნებათა შორის (სხვათა შორის იგივეს აკეთებენ, ფოიხტვანგერის შენიშვნებისამებრ, დღესაც ისტორიული რომანების ავტორები), სკოტს სწამდა, რომ „ეღუმენტარული ვნებების უტყუარი გა-

მოხატვა შეიძლება ვიპოვოთ არა მალაღ, არამედ დაბალ კლასებში“ (8,63). ისტორიის მამოძრავებელ ძალად მას მიაჩნია არა გამოჩენილი პიროვნებები, არამედ მასები, ხალხი. მის ნაწარმოებებში გმირის, ჩვეულებრივი ადამიანის, ბედი ყოველთვის უკავშირდება მის ქვეყანას. თავის ისტორიულ რომანებში სკოტი მარტო წარსულს კი არ აცოცხლებს, არამედ ისტორიას ისე ასახავს, რომ იგრძნობა მისი მუდმივი მდინარება, იგრძნობა აწმყომდე და თვით მომავალშიც კი (8,74). ფოიხტვანგერის თანახმად, სკოტმა შეცვალა სამყაროს ისტორიული შემეცნება, ასწავლა მკითხველებს, რომ ისტორიაში უნდა აისახოს არა თარიღები, ბრძოლები, სახელმწიფოებრივი ღონისძიებები, არამედ ცოცხალი ადამიანების, ცოცხალი ხალხების ბედი. სკოტის შემოქმედებაში, მის ისტორიულ რომანებში ფოიხტვანგერი ხედავს ისტორიული რომანის ერთ-ერთ არსებით მხარეს, სახელდობრ: ისტორიული რომანი ასახავს ადამიანის შინაგან არსს, რომელიც მარადჟამს უცვლელია. უოლტერ სკოტმა ეს იგრძნო და სხვადაც აგრძნობინა. ამის გარეშე კი ისტორიულ ნაწარმოებში არ იქნება შინაგანი სიძარტლე. ამიტომ გახდა სკოტი თანამედროვე ისტორიული რომანის შემოქმედი (8,95—96). სითბოთი, ჰუმორით ხატავს სკოტი თავის გმირებს. მას არ უყვარს გროტესკული თვისებების გამკვეთრება, თავისუფალია ექსცენტრიულობისაგან, რომელსაც ხშირად თავს ვერ აღწევდა დიკენსი. სკოტი უაღრესად თავმდაბალი მწერალი იყო. იგი დასცინოდა თავის თანამედროვეებს, რომლებიც მას შექსპირს აღარებდნენ: „სულელები შექსპირს მადარებენ — მე იმის ღირსიც არა ვარ, რომ მას ფეხსაცმლის თასმები შევუკრა“ (8,73). სკოტის ნაკლია გაგრძელებული, დეტალური აღწერები. XX საუკუნის მკითხველს გაცილებით ნაკლები მოთმინება აქვს, ვიდრე სკოტის თანამედროვეთ. ვრცელი აღწერილობების გამო სკოტის რომანებს დღეს ბევრი ბოლომდე ვერ კითხულობს. ეს კი სამწუხაროა, რადგან სკოტის ნაწარმოებები აღსავსეა პოეტური მშვენიებით. ნაკლად შეიძლება ჩიოთვალოს ისიც, რომ სკოტი შედარებით სუსტია ქალთა პერსონაჟების ასახვისას. ეს მისმა თანამედროვეებმაც შეამჩნიეს, მაგალითად, თეიერემ, რომელიც საერთოდ სკოტს დიდად სცემდა პატივს, სკოტის ნაწარმოებებში ყველაზე სუსტი რომანია, ფოიხტვანგერის შეხედულებით, „აივენპო“, ხოლო რომანში „ნაიჯელის ბედი“ ელინდება სკოტის შემოქმედების დამახასიათებელი ყველა თვისება. XIX საუკუნის პირველ ნახევარში სკოტს ასახელებდნენ სამ დიდ ინგლისელ მწერალს შორის, შექსპირისა და პაირონის გვერდით. სკოტმა გავლენა მოახდინა ბევრ ინგლისელ და უცხოელ მწერალზე. ლ. ფოიხტვანგერი ასახელებს მწერლებს, რომლებმაც სკოტის გავლენა განიცადეს. ესე-

ნი არიან: ჩარლზ რიდი, ჩარლზ კინგსლი, უოშინგტონ ირვინგი, ფენიმორ კუპერი, ლონგველო, თ. ფონტანე. თვით პუშკინისა და გოგოლის წარმოდგენა ძნელი იქნებოდა, ფოიხტვანგერის აზრით, სკოტის გარეშე. კიდევ უფრო დიდი იყო სკოტის გავლენა ფრანგ მწერლებზე. სკოტის მოწაფეებად სცნობდნენ თავს პიუგო, ვინი, მერიმე, დიუმა. ბალზაკმა შეაქო სკოტის ისტორიული რომანების ფორმა, როგორც ერთადერთი შესაძლებელი, თუმცა დაიწუნა სასიყვარულო სცენები, რომლებიც მას ერთობ ცივი ეჩვენებოდა. თვით ფლობერიც კი, რომელიც არსებითად უცხო რჩება სკოტის ხელოვნებისათვის, რომანში „გრძნობათა აღზრდა“ წერს თავის ავტობიოგრაფიულ გმირზე (ე. ი. საკუთარ თავზე), რომ სკოტის ნაწარმოებებმა მასზე ისეთი შთაბეჭდილება დატოვა, რომ მას დაებადა სურვილი გამხდარიყო ფრანგი უოლტერ სკოტი (8,77). იტალიელმა მწერალმა ალექსანდრო მანძონიმ აღიარა, რომ დიდად დავალებულია სკოტისაგან. მის რომანს „დანიშნულნი“ სკოტის რომანებზე ნაკლები წარმატება როდი ზედა წილად. მილანში შეხვედრისას მანძონიმ სკოტს უთხრა, რომ თავს მის მაღლიერ მოწაფედ თვლის, რაზედაც სკოტმა უპასუხა: „მაშინ თქვენი რომანი ჩემი საუკეთესო ნაწარმოებია“. ფოიხტვანგერის აზრით, მანძონის ეს რომანი მართლაც საუკეთესოა იმათ შორის, რაც სკოტმა და მისმა სკოლამ შექმნა.

შექსპირის „ვენეციელი ვაჟის“ განხილვისას ფოიხტვანგერი გვთავაზობს შაილოკის სცენური სახის ორგვარ ინტერპრეტაციას. ფოიხტვანგერის შეხედულებით, შექსპირმა შაილოკი წარმოადგინა არა მხოლოდ ვერაგი და სასაცილო, არამედ როგორც აღმავალი ადრეული კაპიტალიზმის ტენდენციების წარმომადგენელი; შექსპირი საკმაოდ ქვეიანი იყო და არ შეიძლება არ სცოდნოდა, რომ შაილოკით განსახიერებულ ბურჟუაზიას ეკუთვნის მომავალი, და მან თავის ებრაელს მეტი გონება მისცა, ვიდრე მთელ ვენეციელ არისტოკრატებს. ფოიხტვანგერის თანახმად, მსახიობმა შეიძლება ითამაშოს შაილოკი, როგორც საზოგადოებრივად არამზადა. ეს გაცილებით უფრო იოლია, ვიდრე შაილოკის სახის მეორენაირი გააზრება; სახელდობრ: მსახიობებმა დღესაც შეიძლება წარმატებით წარმოადგინონ შაილოკი, როგორც ტრაგიკული პიროვნება. ისე, რომ, როცა ის საკმაოდ საეჭვო ადვოკატური ხერხით მარცხდება, მაყურებლის სიმპათიებს იმსახურებდეს, თუმცა ავტორის გული ერთხელ და სამუდამოდ თავქარიან არისტოკრატებს ეკუთვნის, ხოლო ვაჟრები და ბურჟუები, შაილოკით წარმოდგენილნი, მას ეზიზღება. იგივე გრძნობა თავისი თანამედროვე საზოგადოების მიმართ, ოღონდ ისტორიულ სამოსელში გახვეული, ჩაქსოვა შექსპირმა „კორიოლანოსსა“ და „ლირში“. ორივე ნაწარმოების გმირი გონების საწინააღმდეგოდ მოქმედებს, ორივეგან იმარჯ-

ვებენ, და სამართლიანადაც, მათი მოწინააღმდეგენი: „კოროლანოს-ში“ აღმომავალი პლენეები, „ლირში“ — ლირის ასულები, რომლებიც სცნობენ მხოლოდ სამეურნეო პრინციპებს და მოხუც მამას ისე ექცევიან, როგორც სულელს. ავტორს, და მასთან ერთად მკითხველსაც, ეზიზღება ისინი, მაშინ როდესაც მეფური ჩამომავლობის სულელი გმირები სიყვარულის ღირსად არიან წარმოდგენილი (8,164).

ამერიკის რევოლუციის შემდეგ ეროვნული ისტორია პოეტურად აისახა ამერიკულ ლიტერატურაში. მართალია, ამერიკელმა მწერლებმა შემოიტანეს ახალი თემები, მაგრამ ახალი, ორიგინალური ფორმა ვერ მონახეს მათ გადმოსაცემად და ევროპული ლიტერატურისაგან დავალებული აღმოჩნდნენ. ევროპული ლიტერატურის გავლენა განიცადეს, ფოიხტვანგერის შენიშვნებისამებრ, ირვინგმა, ლონგფელომ. ლონგფელოს ნაწარმოებების შინაარსი უმეტესწილად ევროპული ისტორიიდან და ლეგენდებიდანაა ნასესხები, მაგრამ სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა არა ეს ნაწარმოებები, არამედ ისინი, რომლებშიც ამერიკული შინაარსია ჩადებული — ეპოსები ლექსად. სენტიმენტალიზმმა გააიდვალა ლონგფელოს ინდიელები „ჰაიავატაში“. მათ იგი ჟან-ჟაკ რუსოს თვალთ უმზერს, შეგნებულად ხუჭავს თვალს მათ უარყოფით თვისებებზე. მიხაილოვსკის მიერ შესრულებული რუსული თარგმანი შედეგადაა აღიარებული, ხოლო ფრაილიგრატისეული გერმანული თარგმანი ორიგინალზე უკეთესია, ფოიხტვანგერის თანახმად.

კუპერის რომანებს ტყავის წინდის შესახებ ფოიხტვანგერი ჰემმარიტ ისტორიულ რომანებს უწოდებს. კუპერმა ამ რომანებში ინდიელები დახატა არა როგორც ვერაგი, სასტიკი და ცბიერი, არამედ როგორც ვაჟაკური და ტრაგიკული ადამიანები, რაც კუპერის მხრივ გამბედაობაც იყო და რევოლუციონერობაც (8,103). ლ. ფოიხტვანგერი ეთანხმება ბალზაკს, რომელმაც შენიშნა, რომ ტყავის წინდის ხუთ რომანში თეთრკანიანები იაფფასიანი კარიკატურები არიანო. თეთრკანიანებს შორის გამოირჩევა თავისი უბრალოებით, ხალხურობით ნათანიელ ბამპო, რომელიც, მართალია, გრძნობს თავის ტრაგიკულობას, მაგრამ მაინც არ ესმის იგი. ნათანიელ ბამპო „შთაბეჭდავია, ამაღლელებელია, ... შესანიშნავია“ (8,103). ფოიხტვანგერი იმოწმებს მაქსიმ გორკის, რომელმაც ნათლად და ლამაზად გადმოსცა იმ პიონერების ტრაგიკულობა, რომელთა წარმომადგენელიცაა ტყავის წინდა-ნათანიელ ბამპო: იგი უუნარო აღმოჩნდა ეცხოვრა იმ ცივილიზაციის პირობებში, რომლის ბილიკები მან თვითონ გაკვალა (8, 103—104).

ჰერმან მელვილის ისტორიული რომანი „ისრაელ პოტერი“; ფოიხტვანგერის განმარტებით, გვიჩვენებს, რომ ამერიკა უმადური და

გულგრილია თავისი გმირების მიმართ. რომანი ასახავს წინააღმდეგობას ამერიკის რევოლუციის გარეგნულ ბრწყინვალეობასა და ამ რევოლუციის შეუმჩნეველი გმირის ბედს შორის.

ლიონ ფოიხტვანგერის შეხედულებით, ისტორიულია არა მხოლოდ ის რომანი, რომელიც გარდასულ ხანას ასახავს; ისტორიულია ის ნაწარმოებიც, რომლის მოქმედების დრო რაიმე გადამწყვეტი მოვლენითაა გამიჯნული მისი დაწერის დროიდან. მაგალითად, ისტორიულად ჩაითვლება რომანი, რომელიც დაწერილია ბურბონების რესტავრაციის დროს და ასახავს საფრანგეთის რევოლუციას, თუნდაც ამ რომანის ავტორი რევოლუციის ეპოქაში იყოს დაბადებული. ამ თვალსაზრისით ისტორიულ რომანად ჩაითვლება მარკ ტვენის „ჰეკლბერი ფინი“, რადგან მარკ ტვენი გაიზარდა ეპოქაში, როცა სამხრეთში მონობა იყო, მაგრამ ეს რომანი დაწერა მონობის გაუქმების შემდეგ. „ჰეკლბერი ფინი“ აწმყო და წარსული ერთდროულად არის განცდილი. მდინარე მისისიპი ემსგავსება ისტორიას, მარად ერთნაირსა და ცვალებადს. ბიჭის (ჰეკის — რ. ც.) ბედი მთელი ქვეყნის ბედი. როცა ჰეკი ზანგ ჯიმის მფლობელ ქალს წერილს სწერს, სადაც ჯიმის ადგილ-სამყოფელს ატყობინებს, და დიდი ყოყმანის შემდეგ ხევს წერილს, ემორჩილება რა თავის ბუნებრივ პატიოსნურ ინსტინქტს, ეს მხოლოდ მისი ცხოვრების გადამწყვეტი წუთი კი არ არის, არამედ მთელი ქვეყნის ისტორიული გადამწყვეტილებაცაა. „ჰეკლბერი ფინი“ გულუბრყვილო საბავშვო წიგნიც არის და ფილოსოფიური ნაწარმოებიც. მარკ ტვენს გული გასტეხია საზოგადოებაზე, მაგრამ შერჩენია რწმენა ცალკეული ადამიანებისადმი. შედარებით სუსტ ნაწარმოებად მიიჩნევენ ფოიხტვანგერი „იანკებს“. ამ რომანის ნაკლია შუა საუკუნეების ცალმხრივი შეფასება. მარკ ტვენი ხაზს უსვამს შუა საუკუნეებში არსებულ უმეცრებას, ჩამორჩენილობას, უაზრო სისასტიკეს და ვერ გრძნობს, თუ რა მივიღეთ მემკვიდრეობით შუა საუკუნეებისაგან (8,120). „იანკები“ მარკ ტვენის რომანიცაა შორის ერთადერთია, რომელიც მეორეჯერ წაკითხვისას წაგებული რჩება. მაგრამ ყველაზე სუსტი რომანი მაინც „უანა დარკი“ აღმოჩნდა. ორიგინალურ ნაწარმოებად მოიხსენიებს ფოიხტვანგერი მარკ ტვენის „იღუმალ უცნობს“. მარკ ტვენმა ბოლომდე შეინარჩუნა გულუბრყვილობა, რამაც შეაძლებინა შეექმნა ისეთი ბიჭები, როგორიც არიან ტომ სოიერი და ჰეკლბერი ფინი, უფლისწული ედუარდი და ტომ კენტი. მარკ ტვენი მსოფლიო ლიტერატურის უდიდესი ოსტატია. იგი ეკუთვნის არისტოფანესა და სერვანტესის რიგის მწერლებს.

მეტ-ნაკლები სისავსით მიმოიხილავეს ფოიხტვანგერი სხვა ამერიკელი მწერლებს: სტეფან კრეინის, მარგარეტ მიტჩელის, ჰოვარდ ფასტის, ე. ჰეილის, სტეფან ვ. ბენეტის, უილიამ ი. ბლეიკის შემოქმე-

დებას. მარგარეტ მიტჩელის რომანი „ქარისაგან წაღებული“ („Gone with the Wind“), ფოიხტვანგერის შეხედულებით, არადინამიური, სტატიკური ნაწარმოებია. მ. მიტჩელი თავს ახვევს მკითხველს საკუთარ შეხედულებას იმის თაობაზე, რომ კარგი წარსული დანგრეულა ცუდი აწმყოსაგან. მკითხველს ეს სჯერა კიდევ, მაგრამ მხოლოდ და მხოლოდ კითხვის პროცესში. ლ. ფოიხტვანგერის შენიშვნისამებრ, მხოლოდ არქივების შესწავლა არაა ისტორიის განცდა. ამისათვის საჭიროა ფანტაზია და განცდის უნარი. მხოლოდ ისტორიული წყაროების გულმოდგინე კვლევაზე დამყარებული რომანები იაფფასიანი ნაწარმოებებია. ეს ეხება მარგარეტ მიტჩელის დასახელებულ რომანსაც. ისტორიის სუნთქვას გრძნობს ფოიხტვანგერი ჰოიარდ ფასტის ზოგიერთ ნაწარმოებში. საერთოდ ფასტი კარგი მთხრობელია, მაგრამ იოლად ვარდება მელოდრამატიზმში და ფოიხტვანგერზე დაგვიანებით მოვლენილ ვიქტორ ჰიუგოს შთაბეჭდილებას სტოვებს. მის ნაწარმოებებს შორის ფოიხტვანგერს ყველაზე მეტად მოსწონს „ამერიკელი“. ე. ჰეილის ნოველაში „უსამშობლო კაცი“ („The Man without a Country“) ლ. ფოიხტვანგერს ხიბლავს პატრიოტიზმის ძალა. ნოველის გმირს სძულს თავისი სამშობლო — ამერიკა და მის წინააღმდეგ შეთქმულებაში მონაწილეობს. მხოლოდ მაშინ, როცა ის წაიკითხავს უოლტერ სკოტის მშვენიერ ბალადას კაცზე, რომლის სული მკვდარია, რადგან ის ვერასოდეს გრძნობს: „ეს ჩემი ქვეყანაა, ჩემი სამშობლოა“, ეს კერპი კაციც გატყდება. ფოიხტვანგერის მოწონებას იმსახურებს კლაიდ ბრიონ დევისის რომანი „თადბერი“. თადბერი არის კაცი, რომელიც ამერიკის ბედს კულისებიდან განაგებს. წიგნი ბრალს არავის სდებს, იგი ასახავს გმირს და მის ეპოქას ჩუმი, ეპიკური ჰუმორით, იმ ჰუმორით, რომელსაც მარკ ტვენი კაცობრიობის ყველაზე ძლიერ იარაღად თვლიდა ყოველგვარი ბოროტების წინააღმდეგ (8,141). თადბერის ცხოვრებასა და საქმიანობაზე ჰყვება მისი ხელქვეითი და მეგობარი, რომელიც აღტაცებულია თადბერთი მაშინაც კი, როცა იგი თვით ამ მეგობარსაც შთანთქავს. მეგობრის რწმენა თადბერისადმი წიგნს ჩუმი, შინაგანი, გულის ამაჩუყებელი კომიზმის ელფერს აძლევს (8,142).

„დღეღემონას სახლში“ მოცემულია აგრეთვე ფრანგული ლიტერატურის განხილვა-განალიზება. ლ. ფოიხტვანგერის თანახმად, ფრანგი განმანათლებლებისათვის, ისევე როგორც საერთოდ განმანათლებლებისათვის, უცხო იყო პატრიოტიზმი. განმანათლებლობის საფუძველი ჰუმანისტური მსოფლმხედველობა იყო, ჰუმანისტები კი თავს გრძნობდნენ კოსმოპოლიტებად. XVIII საუკუნის განმანათლებლებიც მსოფლიო მოქალაქეები იყვნენ, ვოლტერს, რომელიც თავისი დროის

უღადავს პოეტად და მოანროვნედ ითვლებოდა. ისტორია ესმოლა როგორც კულტურულ-ისტორიული განვითარება. ვოლტერის თანამედროვეებმა მაღალი შეფასება მისცეს მის ისტორიულ დრამებს: „ცეზარის სიკვდილსა“ და „მუჰამედს“, მაგრამ XX საუკუნის მკითხველს ისინი უცხო ეჩვენება. ასევე გაუგებარია ჩვენთვის, ფოიხტვანგერის შენიშვნით, ის დიდი ენთუზიაზმი, რომლითაც ვოლტერის თანამედროვენი შეხვდნენ „ანრიადასა“ და „ორლეანელ ქალწულს“. ვოლტერი ქმნიდა დიდ ისტორიულ პიროვნებათა სახეებს (მაგალითად, ცეზარს, მუჰამედს), თუ კი შეეძლო მიენიჭებინა მათთვის წმინდა ინდივიდუალური, პოლიტიკური მოტივები. მაგრამ როცა მას სურდა ეჩვენებინა ისეთი ადამიანები, როგორც იყვნენ ანრი IV და ჟანა დარკი, რომელთა გაგება შეიძლება მხოლოდ ხალხთან კავშირში, მას უშინაარსო თოჯინები გამოუდიოდა. როგორც ვოლტერს, ასევე მის თანამედროვეებს უგუნურ ყბედობად ეჩვენებოდათ ის, რომ ანრი და ჟანა მოქმედებდნენ საფრანგეთისა და თავისი ხალხის სიყვარულით (8,92). ცალმხრივად ხატავს ვოლტერი ანრი IV, მასში მხოლოდ შემწყნარებლობას ხედავს და არა იმას, რომ ანრი აერთიანებს დაქუცმაცებულ საფრანგეთს და აქცევს მას მძლავრ სახელმწიფოდ. მართალია, ვოლტერი ილაშქრებს ფანატიკოსი კათოლიკე მკვლელების წინააღმდეგ და შემწყნარებელი მეფის მხარეზე დგება, მაგრამ მისი „ანრიადა“ მაინც საოცრად ნეიტრალური, რიტორიკული და ალეგორიული ნაწარმოებია (8,91).

ვულგარული ისტორიული რომანის ავტორთა შორის ფოიხტვანგერი მოიხსენიებს ექვს სიუს, რომელიც იაფფასიან რომანებს წერდა. მისი წიგნები საესეა სენსაციური, მელოდრამატული სცენებით. ფრანგული რომანტიზმის ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებად ფოიხტვანგერი ფერთა სიჭარბეს (Überfärbung) ასახელებს. ლ. ფოიხტვანგერი მაღალ შეფასებას აძლევს ვიქტორ ჰიუგოს შემოქმედებას, მასში დიდ სილამაზეს ხედავს, მაგრამ ჰიუგოს ნაკლებად მნიშვნელოვან ნაწარმოებებში, უპირველეს ყოვლისა დრამებში, ისეთ წინააღმდეგობებს ამჩნევს, რომელთა ჰარბ დრამატიზმს თვით კეთილგანწყობილი მკითხველიც კი დროდადრო ხალტურად დებულობს (8,50). ამით ხსნის ფოიხტვანგერი ხანდახან ჰიუგოს პიესების მარცხს; პიესა „ლუკრეცია ბორჯიას“ საერთოდ წარმატება ჰქონია, მაგრამ წარმოდგენა, რომელსაც ფოიხტვანგერი ესწრებოდა, მარცხით დამთავრებულა: ტრაგიკული განწყობილების ნაცვლად, რომელიც პიესის მესამე მოქმედებაში სცენის სიღრმეში განლაგებულ კუბოებს უნდა შეექმნათ, მაყურებელთა დარბაზში თურმე ხითხითი გაისმა, ხოლო როცა ლუკრეცია ბორჯიამ თავის სტუმრებს გამოუცხადა, რომ ისინი ყველანი მოწამლული არიან, მაყურებლებმა ხმამაღალი სიცილი ატეხეს. ჰარ-

ბი დრამატიზმი ახასიათებს აგრეთვე ალექსანდრე დიუმას რომანებსა და პიესებს. დიუმამ იგივე განაცხადა, რაც ახალგაზრდა გოეთემ, „დიუმა გოეთესაგან დამოუკიდებლად: „ისტორია მხოლოდ ლურსმანია, რომელზედაც მე ჩემს სურათებს ვკიდებო“ (8,53). დიუმა ისტორიული მასალიდან იღებს მხოლოდ აუცილებელს და თავის ფანტაზიით განავრცობს მას. მისი ფანტაზია კი იმდენად მდიდარია, რომ აბათილებს მკითხველის ეჭვებს, რომლებიც მას დიუმას გმირების უჩვეულო თავგადასავლების გამო ებადება, და მილიონობით მკითხველს სჯეროდა და ახლაც სჯერა, რომ ასეთი თავგადასავლებისა და გატაცებებისაგან შედგება ისტორია. დიუმას განსაკუთრებულ წარმატებას ფოიხტვანგერი მისი რომანების ოსტატურად აგებული ფაბულით ხსნის. დიუმას აფასებდნენ ჰიუგო, ა. დე ვინი, თეკერეი, რომელიც ამბობდა, რომ დიუმას ნაწარმოებების კითხვა შეუძლია მზის ამოსვლიდან მზის ჩასვლამდე. დიდ ფრანგ მწერალს უწოდებს ფოიხტვანგერი ანატოლ ფრანსს. ფრანსის ირონია ბრძნულია, ღრმაა. ფანტაზია და ნაკითხობა, რომლითაც ფრანსს თავი როდი მოაქვს, შერწყმულია რევოლუციის შესახებ დაწერილ რომანში „ღმერთებს სწყურიათ“. ამ რომანის გმირები ფიქრობენ და ლაპარაკობენ, როგორც იაკობინელთა ბატონობის დროის ადამიანები. ფრანსი ისე აკავშირებს ერთმანეთთან დეტალებს, რომ თვალსაჩინო ხდება რევოლუციის მრავალმხრივი ასპექტი და, ყოველივე ადამიანურის მიუხედავად, პოლიტიკური შეხედულებანი. ავტორი თვითონაც ლელავს, მკითხველსაც აღელვებს, მაგრამ ყოველთვის ტაქტიანად იცავს ბრძენაკის დისტანციას. „ღმერთებს სწყურიათ“ და ზოგიერთი პატარა ნაწარმოები ანატოლ ფრანსის საუკეთესო ნაწარმოებებად უნდა ჩაითვალოს, მაგრამ მას არ გამოუვიდა ისტორიული ნაწარმოები „უანა დარკი“.

ლიონ ფოიხტვანგერი აღიარებს ბერძნული და რომაული ლიტერატურის ღირსებასა და მნიშვნელობას, მაგრამ შენიშნავს, რომ ანტიკური ლიტერატურის გადაჭარბებულ შეფასებას ხელი შეუწყო არა მარტო ამ ლიტერატურის შინაგანმა ღირსებებმა, არამედ კონსტანტინოპოლის დაპყრობამ თურქების მიერ, ბიზანტიელმა მეცნიერებმა, რომლებმაც გააღვივეს ინტერესი ბერძნული და ლათინური ენებისადმი, აგრეთვე რენესანსის დიდმა მოძრაობამ. ფოიხტვანგერის თანახმად, ქვეყნის პოლიტიკური და ეკონომიური ძლიერება ამ ქვეყნის ლიტერატურასაც მნიშვნელობასა და მიმზიდველობას სძენს. ამით აიხსნება ჯერ ფრანგული, ხოლო დღეისათვის რუსული და ამერიკული ლიტერატურის პოპულარობა. სკანდინავიის ქვეყნების მდგომარეობამ განაპირობა, რომ ნაკლებად აფასებენ ჰერმან ბანგს და ჰალდორ ლაქსნესს. სკანდინავურ ლიტერატურაში ლაქსნესის გარდა

ლ. ფოიხტვანგერი წინ წამოსწევს იენს პეტერ იაკობსენს და მის რომანს „ფრაუ მარია გრუბე“, ზიგრიდ უნდსეტის ტრილოგიას „კრი-სტინი — ლაერანის ასული“, სტრინდბერგის „გუსტავ ადოლფს“, როგორც მაღალი სტილის ეპიკურ დრამას. „გუსტავ ადოლფში“ ლაკონურადაა ასახული მნიშვნელოვანი ამბავი — გუსტავ ადოლფის შესვლა გერმანიაში, პერსონაჟების ბედი უკავშირდება გერმანიის იტორიას. თავისი ხვავრიელობით ეს ნაწარმოები შექსპირის დრამებს ჩამოკავს. შექსპირიც და სტრინდბერგიც იყენებენ ერთი და იგივე მხატვრულ ხერხს, რომელიც ბერძნულ ტრაგედიაში სტილისტურ საშუალებას წარმოადგენდა: ზოგჯერ ისეთ ამბავს, რომელიც თვით დრამატურგს არ აინტერესებს, მაგრამ მიაჩნია, რომ მაყურებელმა იგი უნდა იცოდეს, იგი რომელიმე მოქმედ პირს ათქმევინებს. თანაც ამ ამბავს უყვებიან პერსონაჟს, რომელმაც იგი კარგა ხანია თავადაც იცის. რა თქმა უნდა, საჭიროა, შენიშნავს ფოიხტვანგერი, რომ მაყურებელმა იცოდეს შვედეთის დიდი აზნაურული ოჯახების გენეალოგია, მაგრამ საკვირველ შთაბეჭდილებას სტოვებს, რომ ამის შესახებ ერთმანეთს უყვებიან ამ ოჯახების წარმომადგენლები. მიუხედავად ამისა, სტრინდბერგის „გუსტავ ადოლფი“ იმდენად დიდი ნაწარმოებია, რომ ასეთი შედავება-შეკამათება მას ვერაფერს დააკლებს.

გერმანელი, ინგლისელი, სკანდინაველი მწერლების უმრავლესობას ერთი საერთო თვისება აქვს, ფოიხტვანგერის აზრით, მათ იმდენად ნაწარმოების დამთავრება არ აინტერესებთ, რამდენადაც ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესი. რომანული მწერლების მიზანი კი დასრულებული ნაწარმოებია. შემთხვევითი არ ყოფილა, რომ ბალზაკი სიცოცხლესაც კი მსხვერპლად სწირავდა ნაწარმოების დამთავრებას.

დასასრულ, ერთხელ კიდევ გვინდა აღვნიშნოთ, რომ „დებუდემონას სახლში“ გამოთქმული მოსაზრებები ყოველთვის არ შეიძლება საბოლოოდ ჩამოყალიბებულად ჩავთვალოთ იმის გამო, რომ ამ წიგნის დასრულება, დასაბუქდად მისი მომზადება ავტორს არ დასცალდა. ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ საზღვარგარეთის ქვეყნების ლიტერატურა აქ არ არის სრულიად წარმოდგენილი და გაშუქებული. ფოიხტვანგერის მიზანი არც ყოფილა მსოფლიო ლიტერატურის სისტემური, კომპლექსური ანალიზი. მწერლების შემოქმედებას, მათ ნაწარმოებებს იგი ძირითადად განიხილავს ისტორიულ რომანთან მიმართების ასპექტში, რაც სავსებით ბუნებრივია, რადგან, როგორც „დებუდემონას სახლის“ სრული სათაურიდან ჩანს, მისი ავტორის მიზანია ისტორიული რომანის სიდიადისა და საზღვრების ჩვენება.

1. Gerhard Dick. Tschelow und Feuchtwanger; in: NDL, 1960, H. 7.
2. Lion Feuchtwanger. Der Kirschgarten (1916); in: Lion Feuchtwanger. Centrum opuscula. Greifenverlag zu Rudolstadt, 1956.
3. Т. С. Николаева. Фейхтвангер о драме и театре; в сб.: Реализм в зарубежных литературах XIX—XX веков, вып. 5. Издательство Саратовского университета, 1977, стр. 450.
4. Lion Feuchtwanger. Der Amerikaner oder die entzauberte Stadt, eine melancholische Komödie in vier Akten. München, 1920.
5. Lion Feuchtwanger. Gedanken an Gorkis Todestag (1936); in: Greifenalmanach zum 70. Geburtstag Lion Feuchtwangers und zum 35-jährigen Bestehen des Greifenverlags. Greifenverlag zu Rudolstadt, 1954.
6. Лион Фейхтвангер. Крамольные мысли о Льве Толстом; в кн.: Лион Фейхтвангер. Собрание сочинений, т. XII, 1968.
7. Письма Марты Фейхтвангер; «Литературная газета», 1961, 17/VIII, стр. 3.
8. Lion Feuchtwanger. Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung. Greifenverlag zu Rudolstadt, 1961.

სახელთა სპივნებელი

ა

აბელიარი 139, 141
 აღორნო 72, 102, 127, 128
 ავგუსტინე 137, 139, 141, 147, 149, 159, 161
 აიპინგერი 75
 ალბერტ დიდი 155
 ანდერსი ა. 62
 ანდრეევი ლ 20
 ანისიმოვი 18
 ანრი IV 352
 აპლაიკი 35
 აპოლინერი 219, 230, 231, 239, 294 -- 305; 307—313
 აპტი ს. 91
 არისტოტელე 86, 102
 აქვინელი თ. 155, 178
 აშქენაზი 338
 ახმატოვა ა. 232
 ახტერანბუში ჰ. 61, 76, 103

ბ

ბაირონი 170, 347
 ბალზაკი 19, 22, 84, 88, 127, 260, 348, 354
 ბალმონტი 258
 ბანგი ჰ. 353
 ბარნესი ჟ. 75
 ბარათაშვილი ნ. 203, 205, 224, 225
 ბახტინი 80, 323
 ბედოუზი 170
 ბეთპოეენი 33
 ბეკერი ი. 75, 95
 ბეკონ-მენტონი 32, 39
 ბეკეტი 75, 180, 185
 ბელინსკი 31
 ბელი ა. 20
 ბელი მ. 45

ბელიაევი 325
 ბენეტი 350
 ბერნსი რ. 229
 ბერნანოსი ე. 58
 ბერკოესკი ნ. ი. 135
 ბეხერი ი. 326, 331—336.
 ბეჩაშენი ჟ. 56
 ბიოლი ჰ. 60, 62, 80, 96, 105
 ბინეი ჰ. 92
 ბლეიკი 350
 ბლოკი 350
 ბობროესკი 77—81, 83, 94, 109
 ბოდლერი 232, 297, 380
 ბოკაჩო 29
 ბოსხი ჰ. 180
 ბრაუნგონი ა. 45
 ბრაუნინგი 170
 ბრენანი ჟ. 27
 ბრენტანო კლ. 224, 225, 229
 ბრედელი ვ. 326, 328, 329, 330
 ბრეჰტი 84, 91, 92, 94
 ბრეზანი ი. 107, 108, 116
 ბრიკელი ჰ. 272
 ბროსი ჰ. 58, 84, 125, 154, 156
 ბრუესი კ. 38, 177, 180, 273, 278, 283

გ

გაიზერი გ. 105
 გამსახურდია 214
 განი ტ. 44, 52, 53
 გარდნერი ჰ. 167
 გარლენდი ჰ. 271
 გეისმარი მ. 273
 გოგოლი 83, 346, 348
 გოეთე 33, 88, 92, 103, 114, 125, 139, 157, 216, 227, 353

* შეადგინა მ. ჩხაიძემ

გოლზუორთი ჟ. 7, 9—14, 35, 37, 39
გორკი 325—336, 344, 345, 349
გოსი ე. 33
გრასი გ. 61, 75, 83, 96, 103
გრეიფზი რ. 56
გრეერსონი პ. 169
გრინი გრემ 35

დ

დალი ს. 40, 204
დანტე 173—175, 180, 188, 329, 253
დარვინი 29
დებლინი ა. 325
დე ბროინი გ. 107, 108, 115
დევისი 351
დევენანტი 167
დეივი დონალდი 44, 51
დეილიუსი ს. 46, 56
დეკოდენი მ. 309
დიკი გ. 338—340
დიკენსი 127, 347
დიკინსონი 234, 235, 238, 240
დიობლინი ა. 60, 64, 83
დიუმა 348
დიურენმატი 98—101, 103
დოდსუორთი მ. 48
დოდერეე პ. 64
დოლინინი ა. 273
დონი 166—170, 173—175, 178, 181—
185, 190, 195, 222, 230, 252
დოსტოევსკი 80, 83, 85, 88, 108, 110,
135, 265, 270, 273, 326, 327, 345
დნეპროვი 21—23, 28
დრაიზერი 271
დრაიდენი ჟ. 167
დრამონდი 167

ე

ებსი დ. 45
ეცტუშენკო 255
ელანი მ. 172
ელის-ფერმორი უნა 31
ელიოტი ტ. 36, 38, 39, 58, 168—180,
183, 185—191, 205, 219, 220, 232,
237, 254
ელმანი რ. 36

ემისი კინგსლი 44
ენრაიტი დ. ჟ. 44, 46, 52
ენტენსბერგერი პ. მ. 61, 94
ერმოლაევი გ. 326

ვ

ვაგნერი 33
ვაიმანი რ. 34, 177
ვაისი პ. 96—98, 103
ვაუა 216
ვალერი პოლ 214, 299, 308
ვასერმანი ი. 325
ვერგილიუსი 175
ვერნი ე. 107
ვერტმანი ი. 20
ვიგანდი პ. 138
ვიგორელი 19
ვიიონი ფრ. 313
ვიკერი თ. 273, 281
ვინი 348
ვიქტორია დედოფალი 7
ვოლტერი 351, 352
ვოლფი ფ. 77, 81, 82, 103, 107, 108,
110—115, 326, 329
ვულფი მ. 9, 15, 17

ზ

ზაიკო გეორგ 154
ზასურსკი ი. 34
ზატონსკი ი. 34, 36
ზატონსკი დ. 124, 135, 137
ზეგერსი ა. 107—109, 116, 329, 330
ზელბმანი ფ. 326, 330
ზეერევი ა. 34
ზიოლკოვსკი თ. 132
ზოლა 127
ზოლგერი კ. 125

თ

თეკერი 127, 260, 347
თუაიეთი ე. 46

ი

იაკობსონი 339
იაკობსენი ი. 354

იბსენი 31, 339
 იეიტსი 38, 58
 იენსი ვ. 103
 ივაწოვა ვ. 35, 45
 იონესკო 15
 იონკისი გ. 34
 იონზონი 93, 94
 იონკე 95
 ირუინგი უ. 348, 349
 იუნგი 21, 24, 26, 39, 91, 99, 155
 იუნგ-შტილინგი 139, 151, 161
 იურევა ლ. მ. 325

ქ

კახაკი ქ. 62, 83
 კახანოვა 161
 კამინგსი ე. ე. 49
 კამიუ ა. 314—317, 321, 323
 კანდინსკი 20
 კარლაილი 8
 კაული ა. 166, 167
 კაული მ. 273, 276—278, 280
 კაფკა 15—18, 58, 75, 83, 107, 154, 236, 245

კელერი გ. 129
 კემბელი ქ. 272
 კეესელავე მ. 35
 კინგსლი ჩ. 348
 კინგი ჰ. 166
 კიოპენი ვ. 60, 83, 84
 კიტსი 170
 კილურაძე თ. 96
 კლაისტო 20
 კლაინი ი. 127
 კოლრიჭი 8
 კონქუესტი რ. 44, 45
 კორნი ე. 62
 კოსტიაკოვი ვ. 272
 კრაკაური ზ. 160
 კრაპერი ჰ. 105
 კრეინი სტ. 271, 350
 კრეშო რ. 166
 კრონინი ა. 45
 კუბი ლ. 271, 281
 კუპერი ფ. 348, 349
 კუნერტი გ. 107, 108, 117, 118

ლანგი ი. 155
 ლარკინი ფ. 44, 50, 51
 ლასკერ-შულერი ე. 204, 238
 ლაქსნესი ქ. 353
 ლენინი 326
 ლენცი ზ. 96
 ლეონიძე გ. 213, 227, 239, 244, 249
 ლონარდო და ვინჩი 157
 ლეენი ფ. 151
 ლესინგი 245, 338
 ლივისი ფ. რ. 169
 ლინდოპი გ. 48
 ლისკა პიტერ 281
 ლიუსი-სმიტი ელვ. 45, 46
 ლონგფელო 348, 349
 ლორენსი დ. 9, 15, 28, 220
 ლორკა 204, 222, 229, 238, 256
 ლოუსონი ჯ. ქ. 273
 ლუქსემბურგი 331

მ

მაგალი 20
 მაიაკოვსკი 328, 336
 მაიერი ჰ. 87
 მაკბეთი ჯ. 45, 54
 მაკმაფი რ. 48, 55, 56
 მაკლაიარმილი ჰ. 56
 მალევიჩი 20, 37
 მალინი ი. 272
 მალრო ა. 272
 მანი თ. 27, 28, 58, 87, 88, 91, 103, 104, 125, 126, 154, 156, 325, 329, 346
 მანი ქ. 103, 325, 346
 მანოლესკუ 161
 მანძონი ა. 348
 მარო კლემან 294
 მარქსი 85
 მაჭუარაიანი მ. 223
 მეთიუ არნ. 8
 მეილინი 280
 მელვილი ქ. 349
 მენდელსონი მ. 273
 მერეშკოვსკი 346

მერიმე 348
 მეტერლინკი 258
 მილგეიტი მ. 269, 273, 282
 მილტონი 146
 მირსკი დ. 325
 მიტჩელი მ. 350, 351
 მიჩელი ე.ა. 45, 54, 55
 მიულერი კლ. 151
 მიულერი ჯ. 103
 მიხაილოვსკი 349
 მიხაილოვსკიაა 23, 25
 მორგანი ე. 49
 მორგენერი 77, 82, 103, 107, 108, 109,
 116, 117

მორისი დ. 179
 მორისი კ. 179
 მორუსი ტ. 107
 მონტენი 32

მოტილიოვა ტ. 16, 37
 მოცარტი 157, 161
 მუზილი რ. 15, 58, 59, 84, 87, 90
 მუტი მ. 220

ნ

ნაპოლეონი 97
 ნედელნი ვ. 27, 28
 ნიკოლაევა ტ. 339
 ნიკშე 33, 85, 149, 160, 338
 ნოვალისი 134, 137, 140, 225
 ნორისი ფ. 271
 ნოსაკი 105

ო

ო' დონელი ჯ. 273, 276—278, 280,
 287
 ო' კონორი უ. 273
 ოლდინგტონი რ. 9
 ო'ნილი იუჟინი 27

პ

პაგენშტეპერი 70
 პალიევსკი 21, 273
 პაზოლინი 40
 პასოსი დ. 35, 60, 83,
 პუნდი ე. 58, 171, 172, 194

პაული ე. 126, 134, 137, 152
 პერტენი ჯ. ა. 97
 პეტენი ბ. 48, 56
 პილნიაკი 21
 პინტერი ჯ. 15
 პლენცლორდი 103
 პო ე. 68, 69, 70, 71, 219, 225, 239
 პოუპი 167
 პრომეთე 26, 296
 პრუსტი მ. 18, 58, 124
 პუშკინი 227, 235, 244, 249, 348

ჟ

ჯანტიევა დ. 35
 ჟილი ანდრე 58
 ჟორჟ სანდი 20

რ

რაბლე 307
 რაიცი ჯ. 138
 რაიზერი ა. 161
 რაიტი დ. 45
 რაიმ-რანიცკი მ. 63, 64
 რედგროუვი ჯ. 45, 54
 რემპო არტ 296, 312
 რემბრანდტი 107
 რიდი ჩ. 348
 რილე 58, 125, 214, 215, 235, 241, 246
 რილა ჯ. 132
 რიპნერი მ. 62
 რიპტერი ე. პ. 108, 109
 როზენბურგი ო. 189
 როლანი რომენ 329
 როსი ალენ 50
 რუსო 139, 141, 149, 150, 161, 349

ს

სავერენოვი ა. 273
 სამარინი 168, 184
 სარტრი ე. პ. 32, 314, 315, 321, 323
 სერაჟენტი 45
 სერვანტესი 350
 სეიფტი 116
 სიკერი ე. 270
 სილინი ჯ. 45, 56

სკენელი ვერნონი 45
 სკოროდენკო ვ. 168
 სკოტი უ. 103, 126, 346, 347, 348, 351
 სმიტი 274
 სმიტი ჯ. 45
 სნოუ ჩ. ჯ. 38
 სოფოკლე 99, 175, 265
 სპენდერი ს. 38, 46, 56
 სპიკერი ლ. 180
 სტაინი გ. 21
 სტაირონი 28
 სტაინბეკი 35
 სტენდალი 296
 სტერნი ლორენს 30, 70, 85
 სტოუნი ფ. 269
 სტრავენსკი 20, 37, 40
 სტრინდბერგი — 149, 339, 354
 სტრუვე გ. 325
 სუინბერნი 176

ბ

ბენისონი 170
 ბერნერი 45
 ბენი მ. 350, 351
 ბობოლე ა. 65
 ბიკი 20, 137
 ბოლი ემილ 34
 ბოლსტოი 22, 37, 83, 84, 141, 326, 327,
 344, 345, 346
 ბომასი დ. 43, 44, 50, 53, 58, 169, 219,
 234, 242, 250, 251
 ბომპსონი ა. 270, 271
 ბრეველიანი გ. მ. 6
 ბუხოლსკი კ. 326

უ

უაგონერი ჰ. 273
 უეზი ბიატრის 8
 უეინი ჯ. 44
 უელსი ჰ. 10, 38
 უივილი დევიდ 45
 უილერი 33
 უნდსეტი ზ. 354
 უორდსუორთი 170
 უორენი რ. ჰ. 273
 ურნოვი დ. 36

უასტი ჰ. 350, 351
 უასბინდერი 103
 უეგერტი ი. 36
 უელიმანი კ. 270
 უელინი 22, 23, 40, 237
 უერნანდელი 315
 უილერი ლ. 272, 280
 უინლი ი. ჰამილტონ 49
 უიუმანი ფ. 108
 უიკჟერალდი სკოტი 271
 უიხტე 134
 ულობერი 149, 348
 უოიხტვანგერი — 103, 325—328, 338—
 342, 344—354
 უოიხტვანგერი მარტა 345
 უოლკერი 35, 36, 222, 260—262,
 266—288, 290
 უოლკენი — კამიუ 273
 უონტანე 127
 უორმანი მიკლოშ 59
 უორსტერი ე. მ. 6
 უოსტერი რ. 272
 ურანკე 138
 ურანსი ა. 353
 ურანძერო კარლო 46
 ურიში მ. 92, 96, 103, 104
 ურიშმუტი ბ. 103
 უროიდი 21—24, 26—29, 33, 40, 69, 70,
 271
 უულერი ჰ. 271

შ

შაგალი 37
 შელი 20, 170, 225
 შექსპირი 11, 31, 33, 72, 75, 173—176,
 203, 218, 227, 236, 257, 265, 345,
 347, 348, 354
 შვიტერსი 62
 შილერი 85, 102
 შიფერი ჰ. 157
 შლეგელი ფრ. 134, 137—139
 შმიტი არნო 61—68, 70—72, 76, 78,
 84, 105
 შნიცლერი 346
 შნურე ვ. 105

შო ბერნარდ 36

შო პ. 33

შოლოხოვი 328, 346

შოპენაუერი ა. 125, 126, 338

შპრანგერი ე. 65

შტიფტერი 127

შტრაში 62

შხერბინა ფ. რ. 18—21

ჩ

ჩელინი 161

ჩეპენი 170

ჩიხოვი 338, 339, 341—343

ჩიჩერინი ა. ვ. 125—127

ჩიქოვანი 214, 237

ც

ცადიანი 37

ცეზარი ა. 346

ცელანი პ. 253

ცელტერი 139

ცეაიგი შტ. 27, 325—327

ცეაიგი ა. 346

ცეზები ფ. 346

ძ

ძეკეაძე ა. 225

ძილაძე ო. 194

წ

წინინგსი ელ. 44, 52

წაფერსი რ. 270

წოისი 15, 19, 21, 22, 27, 33—37, 58, 64, 68, 70, 75, 83, 84, 87, 90, 91, 124, 205, 211, 227, 234

წონსონი ს. 170

წუნოორი წ. 270

ბ

ბაინე 20

ბამ ბერგერი 45

ბამილტონი ო. 50

ბარიბი ვ. 109

ბაუ ო. 273, 276

ბაუტმანი 287, 325

ბაქსი პ. 103

ბეგელი 32, 33

ბეილი ე. 350, 351

ბელდერლინი 140

ბემინგუეი 35, 228, 286

ბენრი ე. 48, 55

ბენრი ა. 55

ბენსონი პ. 270

ბერბერტი 166, 167

ბერდერი 66

ბერტლინგი პ. 76, 96

ბესე პ. 15, 58, 59, 62, 87, 91, 128—137, 139—144, 145—150

ბილდესპაიშერი 76, 172—176, 178, 183, 184

ბიუზი ტ. 53, 54

ბიუგო 20, 312, 348, 351—359

ბიუმი 171, 172

ბობსონი წ. 8

ბობსაუმი 45, 46

ბოთორნი ნ. 266, 267

ბოლოუეი წ. 44

ბოლიჩერი ა. 326

ბოლტაუზენი პ. 62

ბოლი წ. 45

ბოლბანი 107

ბომეროსი 175

ბორსტი კ. 62

ბოფმანი ფ. 20, 83, 107, 108, 110, 271, 275

ბუხელი პ. 104

ს ა რ ჩ ე ვ ი

წინასიტყვაობა — ნ. კაკაბაძე	5.
ნ. ყიასაშვილი, „თანამედროვეობა“ და „მოდერნიზმი“	6
ზ. გაჩეჩილაძე, ინგლისური პოეზია ორმოცდაათიანი წლების შემდეგ	42.
ნ. კაკაბაძე, თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები	58.
რ. ყარალაშვილი, აღსარებითი პროზის ტრადიცია და თანამედროვე „ცენტრისკენული“ რომანი	124.
თ. კობახიძე, ჯონ დონი და ტ. ს. ელიოტი: მსოფლმხედველობრივი სიახლოვე როგორც ტრადიციის საფუძველი	166.
მ. ნათაძე, გ. ნათაძე, რა არის ტროპი და როგორ აისახება მის ცვლაში ეპოქების სვლა	194
ც. თოფურიძე, უილიამ ფოლკნერის რომანი „საენე“	260
გ. ბუაჩიძე, ანგელოზთა ოქრო	294
მ. ბაქრაძე, სიტყვის პოეტიკა და მზის სიმბოლიკა ა. კამიუს „უცხოში“	314
შ. რევიშვილი, მაქსიმ გორკი და გერმანელი მწერლები	325
რ. ციხითათრიშვილი, ლიონ ფოიხტვანგერი და საზღვარგარეთული ლიტერატურა	338.

გამომცემლობის რედაქტორი ი. მჭედლიძე
მხატვრული რედაქტორი ი. ჩიქვინიძე
ტექნიკური რედაქტორი ფ. ბუღალაშვილი
კორექტორი ც. შოლოდინი

სბ 1381

გადაეცა წარმოებას 12.03.87. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 14.07.88.

უე 00595. საბეჭდო ქაღალდი № 1. 60×90^{1/16}. პირობითი ნაბეჭდი

თაბახი 23. სააღრ.-საგამომც. თაბახი 22, 03.

ტირაჟი 3000. შეკვეთის № 365.

ფასი 2 მან. 20 კაპ.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 14.
Издательство Тбилисского университета,
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 14.

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა,
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.
Типография Тбилисского университета,
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 1.