

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის
თეორიული და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის
სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტი

პროგრამა: ფილოლოგია (შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა
(ლიტერატურული კომპარატივისტიკა))

დავით ბარბაქაძე

ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის დიალოგის
გერმანულენოვანი გამოცდილება
(ვაიმარული კლასიკიდან ვენურ მოდერნამდე)

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

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი ირმა რატიანი

თბილისი
2022

აბსტრაქტი

კლასიკური მოდერნიზმის ეპოქის ავსტრიული პოეზია XX საუკუნის ევროპული ლიტერატურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფენომენია. მისი თეორიული საწყისების ცოდნა მოითხოვს ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის დიალოგის გერმანულენოვანი გამოცდილების ანალიზს.

ჩვენი ნაშრომი სწორედ ამ რთულ თემას იკვლევს. მასში ნაცადაა გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში (ვაიმარული კლასიკისა და რომანტიზმის ცენტრალური წარმომადგენლების მაგალითზე) ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის დიალოგის მთავარი ასპექტების გამოკვეთა პოეზიაზე ფილოსოფიის ზეგავლენის კუთხით.

კვლევის პროცესმა გამოკვეთა ფილოსოფიასთან მიმართებით გერმანულენოვანი პოეზიისთვის დამახასიათებელი სამი მთავარი კომპონენტი: 1. ფილოსოფიის მიმართ პოეზიის არაადეპტური, კრიტიკული დამოკიდებულება; 2. დროში ფილოსოფიის ინსტრუმენტალიზაციის გაძლიერების ტენდენცია; 3. პოეზიაზე ფილოსოფიის გავლენის შედეგად პოეზიის რაციონალიზებისა და სტრუქტურული გართულების აღმავალი ტენდენცია, რომელიც კლასიკური მოდერნიზმის ეპოქაში პოეზიის პანთეორეტიზმით დაგვირგვინდა.

ნაშრომის განსაკუთრებული თემად იქცა ფილოსოფიური ლექსისა და ე. წ. რეფლექსირებადი ლირიკის (გერმანულად Gedankenlyrik) თავისებურებათა პრობლემატიზება: ამ ორი ფენომენის ანალიზი და მათი ურთიერთგანმასხვავებელი ნიშნების საფუძველზე ფილოსოფიური ლექსის მარკერების დადგენა. ჩვენს მიერ შემოთავაზებული და კატეგორიზებულია ფილოსოფიური პოეზიის აღნიშნული მარკერები.

გერმანული რომანტიზმი და გერმანული იდეალიზმი მოდერნული დროის ის ორი მთავარი მოვლენაა, რომლის რადიკალიზების პროცესმაც ესთეტიკური მოდერნიზმის ეპოქა შექმნა. მაგრამ რადიკალიზების აღნიშნული გზა კლასიკური ფილოსოფიის დასასრულზე გადის. შესაბამისად, ჩვენი ნაშრომის ერთ-ერთი ცენტრალური თემა ამ საკიხზე ყურადღების გამახვილებაა. ვინაიდან პოსტკანტიანური მეტაფიზიკის რადიკალური დესტრუქცია ფრიდრიხ ნიცშემ განახორციელა. ავსტრიული კლასიკური მოდერნის პოეზიის სამ ცენტრალურ

წარმომადგენელზე (ჰოფმანსთალი, თრაკლი, რილკე) მსჯელობისას აქცენტს სწორედ ნიციუს ნააზრევთან მათი მიმართების თავისებურებებზეა გაკეთებული.

საკვანძო სიტყვები: Gedankenlyrik, ფილოსოფიური პოეზია, რომანტიზმი, მოდერნი, სისტემური პოეზია

Abstract

The Austrian poetry of the age of classical modernism is one of the most important phenomena of the 20th century European literature. Understanding its theoretical origins requires an analysis of the German-language experience of the dialogue between philosophy and poetry.

Our work explores this complicated topic. It attempts to highlight the main aspects of the dialogue between philosophy and poetry in the history of German literature (using the example of the main representatives of the Weimar classical school and romanticism) in terms of the influence of philosophy on poetry.

The research process established three main components characteristic of German-language poetry in relation to philosophy: 1. A contrary, critical attitude of poetry towards philosophy; 2. The tendency to strengthen the instrumentalization of philosophy in time; 3. The upward tendency of rationalization and structural complexity of poetry, under the influence of philosophy, which reached the pantheism of poetry in the era of classical modernism.

Philosophical poetry and the so-called reflective poetry (*Gedankenlyrik* in German) became a special theme in our work aiming at analysing these two phenomena and establishing markers of philosophical poetry based on their mutual dissimilarities. We have proposed and categorized the markers of philosophical poetry.

German Romanticism and German Idealism are the two main events of modern times, the process of radicalization of which created the era of aesthetic modernism. But this path of radicalization portends the end of classical philosophy. Therefore, one of the central themes of our work focuses on this aspect. The radical destruction of post-Kantian metaphysics was carried out by Friedrich Nietzsche. As a result, when discussing the three central figures of the Austrian classical modern poetry (Hoffmannsthal, Trakl, Rilke), we emphasize the distinguishing features of their approach to Nietzsche's thought.

Keywords: *Gedankenlyrik*, Philosophical poetry, Romanticism, Modernity, Systematic poetry

სარჩევი

შესავალი.....	1
1. პოეზიის და ფილოსოფიის ურთიერთმიმართების კონცეპტუალური პრობლემები	
1.1. საკითხის დასმა.....	11
1.2. პოეზიისა და ფილოსოფიის ურთიერთმიმართების უახლოესი ტრადიციის ზოგიერთი არსებითი ასპექტი: გერმანულენოვანი გამოცდილება.....	14
1.3. Gedankenlyrik და ფილოსოფიური პოეზია.....	19
2. მოდერნისტული პანესთეტიკური პოეზიის უახლოესი საწყისები	
2.1. პროგრამული პოეტური უსისტემობის ლეგიტიმაცია: გოეთე და სპინოზა.....	40
2.2. ფილოსოფიური პოეზია, როგორც ესთეტიკური მთლიანობა: შილერი და კანტი.....	58
2.3. პოეზიის დაბადება ფილოსოფიური ოპტიმიზმის კრახიდან: ჰოლდერლინი და ყოფიერების საკითხი.....	68
2.4. ადრეულ რომანტიკოსთა (პრე)მოდერნიზმი და ფილოსოფია: ფრიდრიხ შლეგელი.....	89
2.5. პოეტი, როგორც აბსოლუტური რეალობის ტრანსცენდენტალური შემოქმედი: ნოვალისი.....	103
3. გზა ესთეტიკური მოდერნიზმისკენ ფილოსოფიის კრიზისზე გადის.....	132
4. ფილოსოფიისა და პოეზიის დიალოგი ავსტრიული კლასიკური მოდერნის სამი ცენტრალური წარმომადგენლის შემოქმედების მაგალითზე	
4.1. ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალის „ენობრივი კრიზისის“ თეორიულ-ფილოსოფიური კონტექსტი.....	152
4.2. პოეზიაში ფილოსოფიური დისკურსის ინტეგრირების ახალი სტრატეგია: გეორგ თრაკლი.....	183
4.3. ფილოსოფიური პოეზიის ტოტალური ავტონომიზაცია: რაინერ მარია რილკე..	215
შეჯამება.....	263
გამოყენებული ლიტერატურა.....	276

შესავალი

წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს მე-20 საუკუნის ევროპული ლიტერატურის ერთ-ერთი ურთულესი ფენომენის – კლასიკური მოდერნიზმის პოეზიის – ფილოსოფიური და თეორიული საწყისების ანალიზს. მართალია, კვლევა კონცენტრირებულია გასული საუკუნის პირველი მეოთხედის ავსტრიულ ლირიკაზე და უპირატესად ფილოსოფიასთან მისი ურთიერთობის ფორმებზე, მაგრამ განზოგადების სპექტრი ბევრად უფრო ფართოა და იგი მოიცავს საერთოდ გერმანულენოვანი პოეზიის პოეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ საყრდენებს. საკვლევი თემის სპეციფიკიდან გამომდინარე (ჰუმანიტარული კოდების ჭარბი სპექტრი), კვლევა წარმოებდა სხვადასხვა მომიჯნავე დისციპლინების გადაკვეთაზე (ფილოსოფია, ლიტერატურათმცოდნეობა, კომპარატისტიკა, ლიტერატურის ისტორია, ლიტერატურის სოციოლოგია). ნაშრომში, შესაბამისად, უშუალო საკვლევი ობიექტი – მოდერნისტული ავსტრიული პოეზია – განხილულია, როგორც მრავალი მიმართულებით დასახსრული ლიტერატურული ფენომენი, რომლის ძირითად თავისებურებებში გარკვევა სხვაგვარად შეუძლებელი იქნებოდა. ეს ამოცანა, პირველ რიგში, მოითხოვდა ცალკეულ ავტორთა მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების გამოკვლევას, ანუ – მათი პოეტოლოგიური¹ სამყაროს ანალიზს.

ჩვენი კვლევის სპეციფიკას წარმოადგენს საკვლევი ობიექტის – ავსტრიული მოდერნისტული ლირიკის – რამდენიმე ცენტრალური წარმომადგენლის არა მთელი შემოქმედების, არამედ მათი პოეტოლოგიური და ფილოსოფიური ლირიკისა და თეორიული ნააზრევის თემატიკა და ეპოქის ზოგად მსოფლმხედველობრივ კონტექსტში მათი ანალიზი იმ მიზნით, რომ, ერთი მხრივ, ფილოსოფიასა და

¹ ცნებები „პოეტოლოგიური“, „პოეტოლოგია“, „პოეტოლოგიური ლექსი“, „პოეტოლოგიური ლირიკა“, „მეტა-ლირიკა“ გერმანულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გასული საუკუნის 80-იან წლებში დამკვიდრდა, როგორც „პოეტიკის“ ალტერნატივა, პოეტიკის საკითხებზე ავტორის მიერ პოეტური, მხატვრული ფორმის ფარგლებში რეფლექსირება-მანიფესტირების აღსანიშნად. მაგალითად, როცა ლიტერატურათმცოდნე პოეტიკის პრობლემებს იკვლევს ან პოეტიკურ თეორიას გვთავაზობს, ეს პოეტიკური ნაშრომია, ხოლო როცა პოეტი პოეზიის და მასთან დაკავშირებული სხვადასხვა ასპექტის შესახებ უშუალოდ პოეტურ ტექსტში და პოეტური ფორმით მსჯელობს, ეს პოეტოლოგიური ლექსი ან ვრცელ მხატვრულ ტექსტში პოეტოლოგიური მონაკვეთია (მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანში“ რუსთაველის მეტა-პოეტური მსჯელობა შაირობის სხვადასხვა სახეობის შესახებ და დიდი ფორმის პოეტური ტექსტისთვის უპირატესობის მიმნიჭებელი განაზრებანი). პოეტოლოგიის და პოეტოლოგიური ლექსის შესახებ საფუძვლიან გამოკვლევებსა და სახელმძღვანელოებს შორის შეიძლება დასახელებს, მაგალითად, [ჰინკი 1985] და [ჰილდებრანდი 2003].

პოეზიას შორის კლასიკური მოდერნის ეპოქაში ჩამოყალიბებული ტენდენციების თავისებურებები და გენეზისი გამოვკვეთოთ, მეორე მხრივ კი, ფილოსოფიასთან პოეზიის დიალოგის ევოლუციაში მნიშვნელოვანი, ე. წ. საკვანძო, ნიშნულები დავახასიათოთ.

კლასიკური ლიტერატურული მოდერნიზმის ეპოქა ცნობილია თეორიული რეფლექსიების სიუხვითაც და სიღრმითაც, რაც მკვლევარს პრობლემას უადვილებს, როცა საქმე ამა თუ იმ კონკრეტული ავტორის პოეტური მემკვიდრეობის გააზრებას ეხება, მაგრამ ურთულებს, როცა მის წინაშე კომპარატივისტული სამეცნიერო მეთოდებით ავტორისა და მისი კულტურულ-ფილოსოფიური კონტექსტის კვლევის ამოცანა დგება.

მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის ანუ კლასიკური მოდერნიზმის პერიოდის ლიტერატურა, კონკრეტულად კი პოეზია, სხვადასხვა მიმართულების და ერთმანეთისგან ურთიერთგანსხვავებული მრავალი ესთეტიკის მთლიანობას წარმოადგენს. მანიფესტებით, „იზმებით“ და რთული პოეტოლოგიური ძიებებით აღსავსე ამ ეპოქის ლაბირინთში გზის გაკვლევას ისიც ართულებს, რომ ერთმანეთისგან თუნდაც არაარსებითი მახასიათებლებით განსხვავებული მიმდინარეობებისა და ავტორთა საერთო თეორიული წანამდგრების ანალიზი ხშირად მოითხოვს ე. წ. შუამავალ თეორეტიკოსთა² ნააზრევს შესწავლას და მათ კონტექსტში ამა თუ იმ პოეტის განხილვას. მაგალითად, ვენური მოდერნის ცენტრალური ფიგურების მიერ შოპენჰაუერისა და ნიცშეს მსოფლმხედველობასთან უშუალო შეხების, ამ ფილოსოფოსთა მთავარი შრომების შტუდირების ინტენსიური პროცესის მიუხედავად, ავსტრიელ ავტორთა პოეტოლოგიურ შეხედულებებზე დიდ გავლენას ახდენდნენ უშუალოდ თანამედროვე ნიცშეანელი თეორეტიკოსები (მაუთნერი, ფროიდი, ბისვანგერი და ა. შ.), ზუსტ მეცნიერებათა წარმომადგენლები (ერნსტ მახი, ალბერტ აინშტაინი, ვერნერ ჰაიზენბერგი და ა. შ.), მათზე ძლიერ ზემოქმედებას ახდენდა სამეცნიერო და ტექნიკური მიღწევები (მაშინერია, ფოტოგრაფია, კინო). წინამდებარე ნაშრომში, რომელიც კვლევის პირველი ეტაპის

² შუამავალ თეორეტიკოსებს ვუწოდებთ იმ ფილოსოფოსებს და ფილოსოფიის ისტორიკოსებს, რომელთა „გავლითაც“ კლასიკური მოდერნის ავსტრიელი პოეტები არც თუ იშვიათად ეზიარებოდნენ გარდასული ეპოქების ცალკეულ ფილოსოფოსთა კონცეპტუალურ მოდელებს, მაგალითად, კუნო ფიშერის და ვილჰელმ ვინდელბანდის ისტორიულ-ფილოსოფიური ნაშრომებიდან.

სახით გვაქვს წარმოდგენილი, მხოლოდ პოეტური და ფილოსოფიური დისკურსების ურთიერთმიმართების საკითხების ანალიზით ვიფარგლებით.

ევროპულ მეცნიერებებში სტრუქტურალისტული და პოსტსტრუქტურალისტური კვლევითი სტრატეგიების გამომუშავებამ, გაღრმავებამ და გამრავალფეროვნებამ, პრაქტიკულად, შეუძლებელი გახადა ადრეული, მხოლოდ ისტორიულ-კულტურული კვლევის მეთოდებით შემოფარგვლა და დღის წესრიგში დააყენა ინტერდისციპლინური კვლევის აუცილებლობა, ეს კი ყოველთვის გულისხმობს ერთი მხრივ კვლევის კომპარატივისტული ინსტრუმენტარის აქტიურად გამოყენებას, მეორე მხრივ – სხვადასხვა მეთოდოლოგიური ხედვის ერთმანეთთან შეჯერების აუცილებლობას. ჩვენს შემთხვევაში კვლევის ძირითადი ხაზი აქტიურად ითვალისწინებს სამ სამეცნიერო მეთოდს, რომელთა მნიშვნელობა და ავტორიტეტი გამოცდილია დღესდღეობით მოქმედი ყველა სამეცნიერო პარამეტრით. ეს მეთოდებია: 1. ფილოსოფიური და პოეტური დისკურსების სიღრმისეული ნათესაობისა და ურთიერთგაპირობებულობის ფუნდამენტური ჰერმენევტიკა, ჰანს-გეორგ გადამერის მიერ დამუშავებული; 2. მოდერნიზმის, როგორც კულტურულ-ისტორიული ფენომენის ფილოსოფიური კვლევის იურგენ ჰაბერმასისეული მოდელი; 3. კვლევის პოსტმოდერნული პარადიგმის მეცნიერულ-ანარქისტული ხაზი, ანუ პოლ ფაიერაბენდის მიერ შექმნილი ფილოსოფიურ-მეთოდოლოგიური პარადიგმა.

ფილოსოფიურ-ჰერმენევტიკული მეთოდის კლასიკოსის, ჰ.-გ. გადამერის მთავარ წიგნშიც, „ჭეშმარიტება და მეთოდი“ [გადამერი 1990¹; გადამერი 1990²] და მის მცირე შრომებშიც [გადამერი 1993¹:] ინტენსიურად არის ნაკვლევი, ერთი მხრივ, ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის შინაგანი კავშირის, მეორე მხრივ კი, ფილოსოფიური და პოეტური ენების ერთობლივი ავტონომიის მრავალი ასპექტი. ლიტერატურის, როგორც ყველა სხვა დისკურსისგან განსხვავებული „ყოფიერების სახეობის“ (Seinsart) გაგება, გადამერის თანახმად, პირველ რიგში, სწორედ ფილოსოფიისა და ლიტერატურის გადაკვეთის წერტილების კვლევას მოითხოვს. უფრო მეტიც, ახალ დროში თვით ფილოსოფიური ტრადიციის ტრანსფორმაციის, მისი პიზიციონირების ახალი სტრატეგიების გამომუშავებასა და აქტუალობის შენარჩუნებაში გადამერი პოეზიის ტერიტორიაზე ფილოსოფიის შეჭრის დამსახურებას ხედავს:

„თუ ჩვენს საუკუნეში საუნივერსიტეტო ფილოსოფიამ დაიბრუნა გარკვეული მნიშვნელოვნება – დავასახელებ მხოლოდ ეგრეთ წოდებულ ექსისტენცფილოსოფოსებს იასპერსს, სარტრს, მერლო-პონტის, გაბრიელ მარსელს და მათზე უწინ მარტინ ჰაიდეგერს –, ეს იმის გარეშე არ მომხდარა, რომ პოეტური ენის მოსაზღვრე ტერიტორიებზე შეჭრა გაბედეს – რაც ხშირად სასტიკ კრიტიკას აწყდებოდა“ [გადამერი 1993: 232].³

არანაკლებ მნიშვნელოვანია გადამერის ჰერმენევტიკული კვლევის მეთოდის გათვალისწინება როგორც ვაიმარული კლასიკის ეპოქისა და კლასიკური გერმანული ფილოსოფიის გავლენით პოეზიასა და ფილოსოფიას შორის გაღრმავებული დიალოგისა ისტორიულ-კონტექსტუალური ნიშნულების ანალიზისთვის, ისე – პოეზიასა და ფილოსოფიას შორის კონფრონტაციის იმ დიალექტიკის გასაგებად, რომელშიც გადამერი მთელი ევროპული აზროვნების თავისებურებას და აღმოსავლური სააზროვნო ტრადიციისგან მის განსხვავებას ხედავს:

„პოეზიასა და ფილოსოფიას შორის ნაყოფიერი დამაბულობა დიახაც რომ გუშინდელი და გუშინდელი პრობლემა არ არის. ის მთელი გზის თანამგზავრად ექცა იმ ევროპულ აზროვნებას, რომელიც სწორედ იმით გამოეყოფა ყოველგვარ აღმოსავლურ სიბრძნისმეტყველებას, რომ მან ეს დამაბულობა თავად იტვირთა. პლატონი ლაპარაკობს პოეზიასა და ფილოსოფიას შორის ძველ უთანხმოებაზე (*παλαιὰ διαφορά*), პოეზიას აძევებს იდეებისა და სიკეთის მისეული სამფლობელოდან – და, იმავდროულად, მასვე ითავისებს მითების ეს მთხრობელი, საზეიმო განწყობასა და ირონიას, მითების შორეთსა და აზროვნების სიცხადეს შეუდარებლად რომ შეურევს ერთურთს“ [გადამერი 1993: 232].

მოდერნიზმის შესახებ ჰაბერმასის თეორიას ჩვენ ვეყრდნობით იმ საერთო ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის გასააზრებლად, რომლის უახლოესი საწყისებიც გერმანულ ტრანსცენდენტალურ იდეალიზმსა და რომანტიზმშია საგულვებელი. სწორედ გერმანული ფილოსოფიით ნასაზრდოები და მასთან ინტენსიური კრიტიკული დიალოგის რეჟიმში მყოფი რომანტიზმის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის რადიკალიზაციის პროცესის უშუალო ნაყოფია ლიტერატურაში

³ ნაშრომში დამოწმებულ უცხოენოვან სამეცნიერო და მხატვრულ ტექსტთა ყველა თარგმანი (მათ შორის ბჭკარედი), როცა მითითებული არ არის მთარგმნელი ან აღნიშნულ ტექსტთა ქართულენოვანი გამოცემები, შესრულებულია ჩვენს მიერ.

კლასიკურ მოდერნიზმად წოდებული ის ეპოქა, რომლის ფილოსოფიურ სათავეებთანაც ფიხტე, ჰეგელი, შოპენჰაუერი, ნიცშე, კირკეგორი და სხვა დიდი მოაზროვნეები დგანან. ევროპული მოდერნისტული პოეზიის (როგორც, საერთოდ, ხელოვნების) ენობრივი და საშინაარსო სტრუქტურები არა მარტო კლასიციისტური და ნეოკლასიციისტური პარადიგმების ამოწურვის პარალელურად და შედეგად ჩნდება (თუ მხოლოდ სახელოვნებო და თეორიული ასპექტებით შემოვიფარგლებით), არამედ ფილოსოფიის იმ კრიზისის ნაყოფიც არის, რომლის სათავეები უკვე ჰეგელის მეტაფიზიკურ სისტემაში თვალსაჩინოა. აღნიშნულ კონტექსტში ჰეგელის ფილოსოფიის კლასიკურ ანალიზს ჰაბერმასს ვუმადლით [ჰაბერმასი 1985].

ავსტრიელი ფილოსოფოსისა და მეცნიერების მეთოდოლოგის, პოლ ფაიერაბენდის მიერ გასული საუკუნის 60-იან წლებში შემოთავაზებული მეცნიერული ანარქიზმის სულისკვეთება და ყოველგვარი მეთოდოლოგიის უარყოფის „მეთოდი“, თუ მაინცდამაინც შკოლარული ერთგულებით მის დაცვას არ მოვინდომებთ, თანამედროვე მკვლევარს დოგმატიზმისგანაც იცავს და მის შემოქმედებით თავისუფლებასაც უზრუნველყოფს, რაც ასე მნიშვნელოვანია თანამედროვე ჰუმანიტარულ კვლევებში [ფაიერაბენდი 1986], [ფაიერაბენდი 1998], [ფაიერაბენდი 2007]. უმთავრესი კი, რაც მისი კონცეპციის ღირებულებას ქმნის, სხვადასხვა თეორიული მეთოდის კომბინირების, წინააღმდეგობრიობის შიშის დაძლევის და საკვლევი თემის ირგვლივ გაბედულად ოპერირების თავისუფლებაა.

ტრადიციული კვლევებისგან განსხვავებით, რომლებიც კლასიკური მოდერნიზმის ძირითადი პარადიგმების ჩამოყალიბებაში (განსაკუთრებით ლიტერატურაში) დიდ ყურადღებას უთმობენ მე-19 საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურას, კერძოდ სიმბოლიზმს (მალარმე, ბოდლერი, რემბო),⁴ ბოლო ათწლეულების გერმანულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოიკვეთა ტენდენცია, უპირატესობა მიანიჭონ გერმანულენოვანი კლასიკური მოდერნისტული პოეზიის ფორმირებაში რომანტიზმის როლს და ყურადღება გაამახვილონ ერთი მხრივ გოეთეს, შილერისა და ჰოლდერლინის, მეორე მხრივ კი შელინგის, შლაიერმახერის,

⁴ ამ ტრადიციის ფარგლებში შექმნილ და უკვე აღიარებულ ბევრ კარგ ლიტერატურათმცოდნეობით ნაშრომს შორის ეგზემპლარულია, მაგალითად, [ფრიდრიხი 1956], [ჰამბურგერი 1972], [ჰიბელი 2005].

ჰეგელის ტრადიციაზე.⁵ მათთან ერთად ნოვალისის, გეორგ ბიუხნერის, ე. თ. ა. ჰოფმანის ლიტერატურულმა ტექსტებმა ისეთი მყარი საფუძველი შეუქმნა ახალ მსოფლმხედველობრივ პარადიგმებს, რომ მათზე ყურადღების ფოკუსირების გარეშე, უბრალოდ, გაუგებარი დარჩება გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეზიის გენეზისი. ჩვენც სწორედ ეს, უკვე მყარი, მეთოდოლოგიური ორიენტაცია ავირჩიეთ. რა თქმა უნდა, აღნიშნული არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს ფრანგული პოეზიის (განსაკუთრებით ბოდლერის და რემბოს) როლის გადაფასებას გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეტური და ესთეტიკური პარადიგმების გამომუშავებაში. საუბარია მხოლოდ, ფილოსოფიური ტრადიციის გამოკვეთის მიზნით, აქცენტის გადანაცვლებაზე. ასეთი მეთოდოლოგიური პოზიცია გამართლებულია ჩვენი ძირითადი მიზნიდან გამომდინარე: გაგვეშუქებინა ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის დიალოგის ახალი, არაკლასიკური გამოცდილება და გვეჩვენებინა აღნიშნული დიალოგის კლასიკურ და არაკლასიკურ ფორმებს შორის როგორც განსხვავების, ისე მსგავსების ნიშნები.

აღნიშნულ თემასთან და პრობლემატიკასთან დაკავშირებით, სამამულო მეცნიერებაში მწირი სამეცნიერო ლიტერატურა მოგვეპოვება. ეს, ძირითადად, იმით აიხსნება, რომ საბჭოთა პერიოდში მოდერნიზმის კვლევა ნაწილობრივ არასასურველად მიიჩნეოდა, ნაწილობრივ კი იკრძალებოდა. ქართული გერმანიისტიკის თვალსაჩინო წარმომადგენელთა გამოკვლევებში (ნოდარ კაკაბაძე, რეზო ყარალაშვილი, დავით დავლიანიძე და სხვ.) გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეზია თითქმის არ შუქდებოდა ან მიმოიხილებოდა სპორადულად და ზედაპირულად. სამაგიეროდ, სასიკეთო ნაყოფი გამოიღო ვაიმარული კლასიკისა და გერმანული რომანტიზმის მკვლევართა სისტემურმა შრომამ (ოთარ ჯინორია, ნაწილი კაკაურიძე, ნუგეშა გაგნიძე, კონსტანტინე ბრეგაძე). ასეთივე მდგომარეობა იყო მოდერნისტული პოეზიის თარგმნის საქმეშიც. თუ არ ჩავთვლით ორიოდე გამონაკლისს (თრაკლი, რილკე და კიდევ ორიოდე პოეტი), მე-20 საუკუნის პირველი მეოთხედის მოდერნისტული პოეზია ბოლო ოცწლეულამდე, პრაქტიკულად, უთარგმნელი რჩებოდა ან ითარგმნებოდა იმდენად სპორადულად,

⁵ ეს საკითხი ყოველმხრივ არის თემატიზებული შემდეგ გამოცემაში: [ბეკერი 2007], [ჰამბურგერი 1972], ხოლო იმ უამრავ ნაშრომს შორის, რომელიც უშუალოდ გერმანული ფილოსოფიური და

რომ კლასიკური მოდერნიზმის პოეტებზე წარმოდგენას არ იძლეოდა. ასე რომ, აღნიშნული პერიოდის გერმანულენოვანი პოეტური მემკვიდრეობის თარგმნაც და სამეცნიერო „გაქართულებაც“ მხოლოდ ახლა მიმდინარეობს. არადამაკმაყოფილებელი სურათია ფილოსოფიისა და გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეზიის ურთიერთობის კვლევის სფეროშიც. ამის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი ნამდვილად არის ინტერდისციპლინური კვლევის მწირი ტრადიცია საქართველოში, რაც საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის წესებისთვის გაღებული კიდეც ერთი ხარკია. სიტუაცია ამ მიმართულებითაც მხოლოდ ბოლო 20-25 წლის განმავლობაში შეიცვალა და ლიტერატურათმცოდნეობაში კომპატივისტული კვლევებისთვისაც თვისებრივად ახალი აკადემიური პირობები შეიქმნა. ჩვენს შრომას სწორედ ამ ახალ ტრადიციაში მოვიაზრებთ.

ჩვენს მიერ გამოკვლეული ძირითადი საკითხის ერთი მხარე – ავსტრიული კლასიკური მოდერნის ფილოსოფიურ-თეორიული საწყისები – ჭარბად არის დამუშავებული გერმანულენოვან სამეცნიერო ლიტერატურაში, მაგრამ ძირითადად დამუშავებულია საკითხის ისტორიული ასპექტები. მკვლევრები ნაკლებ ყურადღებას უთმობდნენ ავსტრიული კლასიკური მოდერნის ბაზაზე ფილოსოფიისა და პოეზიის ურთიერთობის უფრო ზოგადი, ფილოსოფიური და ისტორიულ-ფილოსოფიური ასპექტების ანალიზს. რაც შეეხება ქართულ სამეცნიერო ტრადიციას, რამდენიმე გამოკვლევის გამოკლებით, მეცნიერთა ყურადღება ყოველთვის გერმანულენოვანი მოდერნისტული (გვულისხმობთ კლასიკურ მოდერნს) ლიტერატურის პროზაული შედეგებისკენ იყო მიმართული და პოეზია ჩრდილში რჩებოდა.⁶

შესაბამისად, გვეიმედება, რომ ჩვენი კვლევის შედეგები ხელს შეუწყობს სამეცნიერო ინტერესის გაღვივებას და გაძლიერებას როგორც გერმანულენოვანი კლასიკური მოდერნისტული პოეზიის, ისე – პოეზიასა და ფილოსოფიას, პოეზიასა და თეორიულ აზროვნებას შორის ურთიერთობის მიმართულებით. როგორც

თეორიული ტრადიციის განსაკუთრებულ როლზე სვამს აქცენტს, სანიმუშოა, მაგალითად, [გამმი 1986], [ბერტრამი 2000], [პოტტი 2004] და სხვ.

⁶ გულისტკივილით უნდა მოვიხსენიოთ პოეტი და გერმანისტი ამირან (პაკო) სვიმონიშვილი, რომლის უდროოდ გარდაცვალებამ წერტილი დაუსვა ფრიდრიხ ჰოლდერლინის, გეორგ თრაკლისა და რაინერ მარია რილკეს მარტინ ჰაიდეგერისეულ ინტერპრეტაციათა გამოკვლევის სადისერტაციო პროექტს, რომელიც ჩვენთვის მხოლოდ 2018 წლის მიწურულს გახდა ცნობილი, თორემ ამას წინამდებარე

ცნობილია, სწორედ კლასიკური მოდერნის ეპოქაში იმდენად გაძლიერდა პოეზიაზე ფილოსოფიისა და თეორიული აზრის დომინირება, რომ ამ პროცესმა ე. წ. მარეფლექსირებელი, მედიტაციური ლექსის ახალი ფენომენი შექმნა. ასეთი პოეზიის კვლევა და თუნდაც თარგმნა კი ფილოსოფიური, ლინგვისტური, თეოლოგიური ჰერმენევტიკის გამოუყენებლად შეუძლებელია. ჩვენი ნაშრომი მოწოდებულია, ბიძგი მისცეს ამ მიმართულებით სამომავლოდ სამამულო სამეცნიერო კვლევებს.

ნაშრომის განსაკუთრებული თემაა ფილოსოფიური ლექსისა და ე. წ. იდეათა ლირიკის (გერმანულად Gedankenlyrik) თავისებურებათა პრობლემატიზება: ერთი მხრივ, ამ ორ ფენომენს შორის ურთიერთმიმართების ანალიზი, მეორე მხრივ კი, ფილოსოფიური ლექსის სპეციფიკის გამოკვეთა. ამ თემას უკავშირდება ჩვენს მიერ ფილოსოფიური პოეზიის აღსაწერად რამდენიმე ძირითადი მარკერის შემოთავაზება და კატეგორიზაცია, მაგრამ მხოლოდ – სამუშაო ჰიპოთეზის დონეზე. ასეთი სიფრთხილე გამოწვეულია ჩვენი რწმენით, რომ აღნიშნულ ჰიპოთეზურ მარკერთა განმტკიცება მოითხოვს არა მხოლოდ პოეზიაზე ფილოსოფიის, არამედ ფილოსოფიაზე პოეზიის (საერთოდ ხელოვნების) ზეგავლენის გამოკვლევასაც.⁷

ცალკე საკითხია ჩვენი ნაშრომის მეთოდოლოგიური ბაზის სიფართოვე და, გარკვეული თვალსაზრისით, შეგნებული ეკლექტიზმიც (ისევ და ისევ, ფაიერაბენდის სულისკვეთების ერთგულებით). ბოლო ათწლეულებში ევროპულ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში გამოიკვეთა სხვადასხვა დარგის მეთოდოლოგიათა და წარმატებულ გამოცდილებათა ურთიერთჰარმონიზების ტენდენცია, რამაც კომპარატივისტული კვლევების საზღვრები მნიშვნელოვნად გააფართოვა. ჩვენი მოკრძალებული ამბიცია აღნიშნული მიმართულებით სვლის მცდელობაც იყო, როცა ფილოსოფიის, ლიტერატურათმცოდნეობის, ლიტერატურის ისტორიისა და ლიტერატურის სოციოლოგიის ინსტრუმენტარით საკვლევი თემის დამუშავებას

სადისერტაციო თემაზე უკანასკნელ წლებში ჩვენს მიერ გამოქვეყნებული სტატიებიდან პირველივეში მივუთითებდით.

⁷ ეს აუცილებლად გულისხმობს: 1. გვიანდელი შელინგის, შოპენჰაუერის, ნიცშეს, კირკეგორის და კიდევ რამდენიმე მოაზროვნის ფილოსოფიური სტილის გამოკვლევას (ერთგვარი ფუნდამენტური შესავლის სახით), მათი გავლით კი – ხელოვნების კონტექსტში XX საუკუნის გერმანული ფილოსოფიის (ჰაიდეგერის ფილოსოფიური სტილით დაწყებული) ანალიზს; 2. ხელოვნების (პირველ რიგში – ლიტერატურის) გავლენით სახეცვლილი ფილოსოფიის გავლენით (და არა მხოლოდ ფილოსოფიასთან დიალოგით და ფილოსოფიის ინსტრუმენტალიზებით) სახეცვლილი პოეზიის გამოკვლევას. ეს ყველაფერი წინამდებარე ნაშრომის სამომავლო, მეორე ნაწილად წარმოგვიდგენია.

ვცდილობდით. ჩვენი აზრით, ასეთი მცდელობა ადეკვატურად პასუხობს თვით საკვლევი თემის რთულ შინაარსობრივ მოცემულობას.

კვლევის შედეგების გამოყენების სავარაუდო ჰორიზონტი ფართოა: სტუდენტები, მასწავლებლები, მთარგმნელები, XX საუკუნის პოეტური პარადიგმების შესწავლით დაინტერესებული მკვლევრები, გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეზიის მთარგმნელები და ინტერპრეტატორები მიიღებენ თანამედროვე სამეცნიერო მეთოდებით შესრულებულ გამოკვლევას იმ საბაზისო საკითხებზე, რომლებიც სამამულო მეცნიერებაში დღემდე პრაქტიკულად დაუმუშავებელია. აქვე აღვნიშნავთ, რომ წიგნი, რომლის გამოცემასაც სადისერტაციო ნაშრომის საფუძველზე ვგეგმავთ, დაწერილი იქნება ფართო მკითხველისთვის მისაწვდომი ენით და თანხლებული იქნება ავსტრიული პოეტოლოგიური პოეზიის ნიმუშებით, რაც წიგნით სარგებლობის არეალს კიდევ უფრო გააფართოვებს.

თვით ევროპული (და არა მხოლოდ ევროპული) კულტურისთვის ავსტრიული მოდერნიზმის აქტუალობის და მნიშვნელობის ხაზგასასმელად (ანუ იმ კულტურისა, რომლის წიაღშიც ავსტრიული მოდერნისტული პოეზია შეიქმნა) უნდა დაზუსტდეს, რომ თანამედროვე ევროპული აზროვნების ძირითადი პარადიგმების შექმნაში ვენური მოდერნის ხვედრითი წილი გამორჩეულია (თუნდაც: ანალიტიკური ფილოსოფია, ფსიქოანალიზი და მისი განშტოებანი). გამორჩეულია უშუალოდ გერმანულენოვანი ნეოავანგარდისტული პოეზიისთვის სწორედ ავსტრიული პოეზიის მნიშვნელობაც (თრაკლი, რილკე, ჰოფმანსთალი, ვერფელი და ა. შ.).

ჩვენს მიერ საკვლევ თემასთან დაკავშირებულ აკადემიურ აქტივობებს შორის (პირველ რიგში კი – ჩვენი შესაბამისი გამოცდილების წარმოჩენის მიზნით), დავასახელებთ ცალკეულ ავსტრიელ ავტორებზე წლების განმავლობაში დაწერილ ესსეისტურ წერილებს, რომლებითაც აღჭურვილია ჩვენივე მიერ გამოცემული XX საუკუნის ავსტრიული ლირიკის ოცდაათტომეულის ცალკეული ტომები (სადღეისოდ გამოცემულია ცამეტი ტომი). აღნიშნულ ესსეებზე მუშაობა მოითხოვდა ავსტრიელ პოეტებზე არსებული მდიდარი სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობას და დამუშავებას. ამ კვლევა-ძიების ნაწილია ცალკეულ ავსტრიელ პოეტთა შემოქმედების შესწავლა, სელექცია და აღნიშნული საგამომცემლო პროექტისთვის მომზადება, რაც დღემდე მხოლოდ ჩვენს მიერ, ერთპიროვნულად (მაგრამ ავსტრიელი კოლეგების რეკომენდაციათა გათვალისწინებით) ხორციელდება. იგივე

ეხება მრავალტომეულის თითოეული ტომის თეორიულ დანართში შესულ პოეტოლოგიურ მანიფესტაციებსა და წერილებს, რომლებიც შესაბამის ტომში წარმოდგენილ ავტორთა თეორიული ბაზის გამოკვეთას ემსახურება და ჩვენს მიერ არის შერჩეული.

ჩვენი ხანგრძლივი მთარგმნელობითი გამოცდილებაც, რომელშიც ავსტრიელ ავტორებს განსაკუთრებული ადგილი უკავია, ყოველთვის იყო დაკავშირებული ამა თუ იმ ავტორზე არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობასთან და თარგმნის პროცესში მის გათვალისწინებასთან. ასეთი შრომის შემდეგ ან პარალელურად ითარგმნებოდა ჩვენს მიერ შემდეგი ავსტრიელი ავტორები: გეორგ თრაკლი, ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალი, ალექსანდერ ლერნეტ-ჰოლენია, პაულა ფონ პრერადოვიჩი, ალმა იოჰანა კიონიგი, პაულ ცელანი, რაულ ჰაუსმანი, მიხაელ გუტენბრუნერი, ვილჰელმ საბო და სხვ.

1. პოეზიის და ფილოსოფიის ურთიერთმიმართების

კონცეპტუალური პრობლემები

1.1. საკითხის დასმა

იმ ეპოქაში, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, მეცნიერების ჰუმანიტარულ დარგებში მომუშავე მკვლევრისთვის, ალბათ, არაფერი ისეთი რთული არ არის, როგორც – წინააღმდეგობებისგან დაცული სამეცნიერო შედეგების მიღება. უკვე პარადოქსად არც კი აღიქმება ის ფაქტობრიობა, რომ რაც უფრო კომპლექსური, საფუძვლიანი და მასშტაბურია სამეცნიერო კვლევა, მით მეტად სათუო და სააღბათოა მიღებული შედეგების ურყევობა. თუ გასაგებ სამეცნიერო ხარვეზებს და, საერთოდაც, მეცნიერის ფაქტორს მეთოდური გამორიცხვის პრინციპს დავუქვემდებარებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ასეთ წინააღმდეგობებს და პრობლემებს, პირველ რიგში, თვით საკვლევ თემათა ხასიათი განაპირობებს და მათი გადაწყვეტის, ნათელყოფისა თუ მეტნაკლებად დამაკმაყოფილებელ დონეზე ინტერპრეტირების მცდელობა ჰორიზონტზე მაშინვე სხვა – არანაკლებ წარმატებული – პერსპექტივის მქონე ინტერპრეტაციების, მეთოდოლოგიებისა და თეორიების გაჩენას უწყობს ხელს.⁸ საქმე კიდევ უფრო რთულდება, როცა კვლევა სხვადასხვა დარგის – ჩვენს შემთხვევაში: სულ მცირე ლიტერატურის ისტორიის, ლიტერატურის კრიტიკის, ლიტერატურის სოციოლოგიისა და ფილოსოფიის – ურთიერთშეხვედრის ველზე წარმოებს. მეორე არსებითი მიზეზი, ალბათ, მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრიდან დღემდე არნახული სისწრაფით მომრავლებული სამეცნიერო თეორიებისა და საინტერპრეტაციო მოდელების რაციონალიზაციის მაღალი ხარისხია. თითოეულ ასეთ საინტერპრეტაციო მოდელს და თეორიას კი ზურგს უმაგრებენ უძლიერესი

⁸ კარგად ვიცი, რომ ჩემდამი არაკეთილმოსურნედ განწყობილი ქართველი მეცნიერები (განსაკუთრებით ისინი, ვისაც მე სამეცნიერო ფოლკლორის წარმომადგენლები დავარქვი) ჩემი დისერტაციის სამეცნიერო ხელმძღვანელის მიმართ მათეობაში დამადანაშაულებენ, მაგრამ ჩემივე ეთიკური პრინციპები არ მაძლევს უფლებას, არ აღვნიშნო, რომ ასეთ თეორიებს შორის მოვიზარებ ლიტერატურათმცოდნეობაში ინტეგრირებულ ლიბინალობის თეორიას, რომელსაც პოეზიასა და ფილოსოფიას შორის ურთიერთობის საკვანძო ასპექტების ნაყოფიერად გაშუქებაშიც შეუძლია თავისი წვლილის შეტანა. მაშინ, როცა გერმანულენოვან ლიტერატურათმცოდნეობაში აღნიშნული თეორიის გამოცდის მიმართულებით ინტენსიური აქტივობა მხოლოდ ბოლო ათწლეულში შეიმჩნევა (იხ. მაგალითად, [ელერსი 2007], [გაიზენჰანსლიუკე 2008], [უნცაიტიგი 2011], [მოზერი 2011], [ახილესი 2012], [ფენტაროლა 2015] და სხვ.), 2010 წელს გამოცემული ირმა რატანის წიგნი (იხ.: [რატანი 2010]) უკვე მეცნიერის მრავალწლიანი კვლევის შეჯამებას წარმოადგენდა.

მეცნიერები, სამეცნიერო სკოლები და მათი ადეპტების მიერ განვითარებული შეხედულებები. თვით ერთი სკოლის შიგნითაც კი თითოეული მეცნიერი მონდომებით ცდილობს, ყველასგან გამორჩეული თეორიული სისტემის შექმნას, რაც ხაზს უსვამს ამა თუ იმ სამეცნიერო პარადიგმის, სკოლის ან მიმდინარეობის ჰომოგენურობის შეუძლებლობა.⁹

მეცნიერების ჰუმანიტარულ დარგებში დღესდღეობით, გარკვეული თვალსაზრისით, მართლაც ზეიმობს გამარჯვებას პოლ ფაიერაბენდის მიერ 60-იან წლებში შემოთავაზებული მეცნიერული ანარქიზმის მეთოდოლოგიური პროექტი [ფაიერაბენდი 2007; ფაიერაბენდი 2010]. ასე რომ, თანამედროვე ჰუმანიტარულ სააზროვნო კონტექსტში ძლიერი თეორიების ჭეშმარიტობა-მცდარობის პრინციპი შეცვლილია რაციონალიზაციის მაღალი ხარისხით ნიშანდებული თეორიების პოლილოგურ რეჟიმში თანაარსებობის პრინციპით. საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ, 60-იანი წლებიდან მოყოლებული, ხელოვნებას და ლიტერატურას, ახალი კონკურენტების სახით, ფილოსოფიური, კრიტიკული და ხელოვნებათმცოდნეობითი თეორიები მოევლინენ, რომლებიც, არც მეტი და არც ნაკლები, არტეფაქტებად საკუთარი თავის იდენტიფიცირებას ესწრაფვიან და წარმატებასაც აღწევენ.¹⁰

⁹ იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მეცნიერის მიერ ამა თუ იმ სამეცნიერო მეთოდოლოგიის ან თეორიის ერთგულების მანიფესტირება ხდება, მიღებული შედეგები ასეთ ერთგულებას ყოველთვის კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს. ფსიქოლოგიის ისტორიაში ამის კლასიკური ნიმუშია ჟაკ ლაკანის ჯიუტი მტკიცება, რომ ის ფროიდის ფსიქოანალიზის ადეპტი და მისი მოძღვრების ერთგული ინტერპრეტატორი იყო და არა უმეტესი, სოციოლოგიაში – ჰელმუტ შელსკის მიერ „მარქსის განზოგადების“ შედეგად გაუჩინარებული მარქსი და ა. შ. ასეთი მანიფესტაციებით ყველა ეპოქა მდიდარია (თუნდაც შოპენჰაუერის რწმენა რად ღირს, რომ ის კანტის მემკვიდრე და მისი საქმის ერთგული გამგრძელებელი იყო!).

¹⁰ რომ არაფერი ითქვას ნიცშეს და კირკეგორის მიერ დამკვიდრებულ ფილოსოფოსობის ტრადიციაზე, როცა ფილოსოფია და ბელეტრისტიკა, ფილოსოფია და მხატვრული ნაწარმოები თითქმის ერთხვევა ერთმანეთს და ფილოსოფიური ტექსტი ინტელექტუალური რომანის ან რომანი-პარაბოლის სახით გვევლინება, ექსისტენციალიზმმა და პოსტსტრუქტურალიზმმა ასეთი ტექსტების მასობრივ ტირაჟირებას მისცეს დასაბამი. საყურადღებო და ერთგვარად სახალისოც არის ის ამბიციები, რომლებითაც აღსავსეა თეორეტიკოსთა მანიფესტაციები. უკვე ისტორიის კუთვნილებაა ისეთი შემთხვევები, როცა არტეფაქტების ანალიზით დაწყებული თეორიული პრაქტიკა ხელოვნებასთან შედარებით საკუთარი სიცოცხლისუნარიანობის უპირატესობაზე მხოლოდ გაბედული პროგნოზებით შემოიფარგლებოდა, როგორც, მაგალითად, ტრანსსავანგარდის ფუძემდებლის, აკილა ბენიტო ოლივას მტკიცება: „ვინ იცის, ეგებ მთელი XX საუკუნის ხელოვნების ისტორიიდან მხოლოდ რამდენიმე სახე გადარჩეს, მაშინ, როცა კომპიუტერი შეინახავს კრიტიკოსებისა და თეორეტიკოსების კონცეპციებს“ [ოლივა 1994: 162]. პოსტსტრუქტურალისტი ავტორების პოეტური ესსეისტიკა აღნიშნულ სწრაფვაში მოპოვებული გამარჯვების დასტურია (სემიოტიკასა და ლიტერატურის კრიტიკაში, მაგ., როლან ბარტის შემოქმედება), სოციოლოგიაში პოპულარულ ავტორებს შორის უპირობოდ შეიძლება დასახელდეს ჟან ბოდრიარის ესსეები, ბევრი სხვა ავტორის დიდი თუ მცირე მოცულობის ტექსტები.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანი გაცილებით მოკრძალებულია და მიზნად ისახავს ლიტერატურის ისტორიაში, ლიტერატურათმცოდნეობასა და ფილოსოფიაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო „მოთხოვნადი“, მაგრამ – იმავდროულად – სამეცნიერო თვალსაზრისით უაღრესად პრობლემური ეპოქის – XX საუკუნის პირველი ნახევრის მოდერნისტული პოეზიის – ფილოსოფიური საფუძვლების ზოგად ანალიზს.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი საკვლევი თემა მხოლოდ ამ ეპოქის ავსტრიული პოეზიის, უფრო ზუსტად, მისი რამდენიმე ცენტრალური წარმომადგენლის მსოფლმხედველობრივი და კონცეპტუალური საწყისების თამატიზებით და ანალიზით შემოიფარგლება, თემასთან დაკავშირებულ ფენომენტა წრე მრავალი მიმართულებით ისახსრება და პირველ რიგში მოითხოვს, სულ მცირე, საკითხთა შემდეგი ძირითადი სპექტრის მიმოხილვას: 1. ფილოსოფიისა და პოეზიის ურთიერთმიმართების უახლოესი ისტორია; 2. კლასიკური მოდერნიზმის ფილოსოფიური კონტექსტი; 3. მოდერნისტული ავსტრიული პოეზიის ზოგადევროპული კონტექსტი.

ამას ემატება ფილოსოფიის მომიჯნავე სპეკულატური დარგებისა და მათით ინსპირირებული იმ თეორიული კონცეპტების გათვალისწინების აუცილებლობა, რომლებმაც არსებითი გავლენა იქონია როგორც ავსტრიულ, ისე საერთოდ ევროპულ პოეზიაზე; მეტიც, განსაზღვრა თვით პოეტური პრაქტიკის კონტექსტუალური ბუნება და ეს უკანასკნელი, ერთი მხრივ, რაციონალიზაციის ახალ სიმაღლეზე აიყვანა, მეორე მხრივ კი ინტერტექსტუალიზმის უაღრესად რთულ და წინააღმდეგობრივ გამოცდილებას აზიარა.¹¹

¹¹ ხელოვნების, ჩვენს შემთხვევაში პოეზიის, და ფილოსოფიურ-თეორიული ინტერტექსტუალობის ურთიერთმიმართების საკითხი, რომელსაც ქვემოთ შევეხებით, აუცილებლად მოითხოვს, სულ მცირე, ინტერტექსტუალობის ამ ორმაგი ბუნების ხაზგასმას. ერთია ის მეტატექსტუალური, კონოტაციური და ალუზიური თავისუფლება, რომელიც კლასიკურმა მოდერნიზმმა, მერე კი პოსტმოდერნიზმმა უკიდურეს ფორმებამდე განავრცეს, ხოლო მეორეა იძულებითი ინტერტექსტუალიზმი, რომელიც ავტორს ეპიგონობის ბრალდებისგანაც იცავს და მისი, როგორც კოგნიტურად გამოცდილი, თანადროული კულტურული კონტექსტის სრულუფლებიანი წევრის მარკერიც არის. სხვა სიტყვებით: თუ ავტორს სურს არა კონტექსტსმიდმური პროფანულის, არამედ კონტექსტუალურად აღიარებული საკრალურის ტერიტორიაზე მოქმედება, ანუ – არა უბრალოდ კრეატიული, შემოქმედებითი წერით მოგვრილი სიამოვნებით ტკბობა, არამედ – ხელოვნების თანამედროვე პარადიგმების ცოდნით აღჭურვილ ავტორად ყოფნა, იგი მზად უნდა იყოს ისეთი რეალობის მისაღებად, როცა მისი შემოქმედებითი თავისუფლება და დამოუკიდებლობა აღარ იზომება ცოდნისა და ინფორმირებულობის კლასიკური კრიტერიუმებით და ავტორსა და „წმინდა“ ცხოვრებას შორის ტექსტებისა და კონცეპტების ცხრაკლიტულია.

აღნიშნული თემების გაუანალიზებლად, პრაქტიკულად, შეუძლებელი იქნება როგორც კლასიკური მოდერნის ეპოქის წარმომადგენელი ამა თუ იმ კონკრეტული ავსტრიელი პოეტის მსოფლმხედველობრივი საყრდენების და კოგნიტური ველის გამოკვლევა, ისე – საერთოდ „ვენური მოდერნის“ ფენომენზე საუბარი.

1.2. პოეზიისა და ფილოსოფიის ურთიერთმიმართების უახლოესი ტრადიციის ზოგიერთი არსებითი ასპექტი: გერმანულენოვანი გამოცდილება

როგორც მოდერნისტული ლიტერატურის ცნობილი მკვლევარი იურგენ პეტერსენი მიუთითებს, დილთაისა და სულიერების ისტორიაზე ორიენტირებული მისი მიმდევრების მერე გერმანისტიკაში თავისთავად იგულისხმება, რომ ლიტერატურის ამა თუ იმ ფაზის განხილვისას აუცილებლად უნდა დაისვას საკითხი საკვლევე ეპოქის ძირითად ფილოსოფიურ მიმდინარეობათა შესახებ და არც ერთ მონოგრაფიას არ სურს, ფილოსოფიური ასპექტების გაუთვალისწინებლად ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედების ინტერპრეტაცია [პეტერსენი 2002: 7].

ჰ.-გ. გადამერი ფილოსოფიისა და ლიტერატურის ნათესაობის ხანგრძლივი ისტორიის განსაკუთრებულ ნიშნულს ვაიმარულ კლასიკას და რომანტიზმს უკავშირებდა და აღნიშნავდა:

”არის იდუმალი ურთიერთსიახლოვე, ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის რომ მბრძანებლობს და, ბოლოს, ჰერდერისა და გერმანული რომანტიზმის დროიდან, საყოველთაო ცნობიერებაში რომ დამკვიდრდა” [გადამერი 1993¹: 232].

ეს დაზუსტებები ეხება არა მაინც და მაინც ფილოსოფიაზე ორიენტირებულ ინტელექტუალურ ლიტერატურას ან, ჩვენს შემთხვევაში, ფილოსოფიურ, მეტაფიზიკურ, ინტელექტუალურ პოეზიას, არამედ – საერთოდ – ლიტერატურას, განსაკუთრებით – ლიტერატურასა და ფილოსოფიას შორის, რენესანსიდან და განმანათლებლობის ეპოქებიდან მოყოლებული, გაძლიერებულ შემოქმედებით დიალოგს, რამაც ახალ დროში ტრადიცია ჩაუყარა, ერთი მხრივ, ლიტერატურის რაციონალიზაციის, მეორე მხრივ კი – ფილოსოფიის ბელეტრიზაცია-პოეტიზაციის დაჩქარების პროცესს, რომელიც მე-20 საუკუნეში – ჯერ ჰაიდეგერთან, მერე კი – ფრანგ პოსტსტრუქტურალისტებთან – ფილოსოფიის მიერ პოეტური და ბელეტრისტულ-ესეისტური ინსტრუმენტარის მანამდე არნახული ათვისებით

დაგვირგვინდა. თუმცა, თვით ფილოსოფოსობის ევროპული საწყისების გათვალისწინებით (სოკრატემდელი ფილოსოფოსები და პლატონის მაღალმხატვრული დიალოგები), აღნიშნული პროცესი სრულიად კანონზომიერ ხასიათს ატარებს მას მერე, რაც ფილოსოფია საბოლოოდ თავისუფლდება რელიგიის იდეოლოგიური კონტროლისგან და თავის ტრადიციულ მოკავშირეს, ხელოვნებას ინტენსიურად უახლოვდება.¹²

მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის ანუ კლასიკური მოდერნიზმის პერიოდის ლიტერატურული პრაქტიკა, როგორც ცნობილია, თეორიული მანიფესტაციების ტოტალური დომინირების ფონზე განიშლება. შესაძლოა, დომინირების ამ ტენდენციის პირდაპირი შედეგი არ ყოფილა, მაგრამ ცალსახად რადიკალური ცვლილება კი განიცადა პოეტის კლასიკურმა ტიპმა, რაც არა მხოლოდ მაინც და მაინც განათლებული ან რაციონალიზმის პარადიგმებზე ორიენტირებული შემოქმედის ფენომენს არ გულისხმობდა, არამედ სრულიად თავისუფალი იყო ინტელექტუალიზმის სასურველი კატეგორიული სტანდარტებისგან. ხელოვნების მოდერნისტულმა პარადიგმამ კი, იდეალური ტიპის მაქს ვებერისეულ კლასიკურ განსაზღვრებას თუ მოვიშველიებთ, იდეალური ტიპის სახით სწორედ განათლებული პოეტის ფენომენი დააკანონა. 1960 წელს ჰანს მაგნუს ენცენსბერგერმა მის მიერ გამოცემულ რევოლუციურ ანთოლოგიაში, რომელსაც "მოდერნული პოეზიის მუზეუმი" ჰქვია, ავტორები უპირატესად ინტელექტუალიზმის ნიშნით შეარჩია, წიგნის ვრცელ ბოლოსიტყვაში კი მოდერნისტული პოეზიის კოგნიტურ სულისკვეთებაზე გაამახვილა ყურადღება და წინ წამოსწია ხელოვნებაში ნაციონალური და ინტერნაციონალური კულტურული ჰორიზონტის – როგორც პრინციპულად ახალი მაფუნქციონირებელი კონტექსტის – ფენომენი და იგი მოდერნისტული ხელოვნებისთვის ცენტრალურ გამოწვევად გამოაცხადა. თავის ესეში ენცენსბერგერი განმარტავს:

"აპოლინერი და ბრეტონი ნოვალისს და ბრენტანოს ჩაჰკირკიტებდნენ. ეზრა პაუნდის კანონი, მის ბევრ თეორიულ ნაშრომში რომ არის წარმოდგენილი, ჩინელთა კლასიკური ლირიკიდან ტრუბადურთა პოეზიამდე, საფოს ლირიკიდან ფლობერის პროზამდეა გადაჭიმული. ბრეტის შემოქმედება ლუკრეციუსთან და ჰორაციუსთან,

¹² ანტიკურ ეპოქაში ფილოსოფიისა და პოეზიის, შემეცნებისა და პოეზიის ურთიერთმიმართების, ასევე პოეზიის კოგნიტური საკითხების შესახებ იხ.: [შლაფერი 2005].

ვიონთან, ლუთერის მიერ თარგმნილ ფსალმუნებთან, იაპონურ ნო-თეატრთან შეხვედრით არის ნაწრთობი. ჩვენი საუკუნის დიდმა ესპანელმა პოეტებმა ხელახლა აღმოაჩინეს, მეტიც, გაათავისუფლეს ძველი რომანსები, ლოპე დე ვეგა, კევედო და გონგორა. თანამედროვე მუზეუმი შთაგონებულია კატულუსის ექოთი, ინდიელთა და ბანტუს პოეზიიდან მომდინარე სურათ-ხატებით, მოგონებებით იაპონურ ჰაიკუზე, ბერძენ ტრაგიკოსთა ქოროზე, ვედების და მეტაფიზიკოს პოეტთა ლექსებზე, ზღაპრის და მადრიგალის ხელოვნებაზე. ეს მრავალფეროვნება უნდა მოვინიშნოთ, როგორც ჩვენი საუკუნის განსაკუთრებულობა. ისტორიული ცნობიერების გაფურჩქვნა-აყვავება, რეპროდუქციის ტექნიკით რომ არის მხარდაჭერილი, იმდენად ყოვლისმომცველია, რომ ხელოვნების ნებისმიერი მასალა, იქნება იგი დროითობით თუ სივრცობრივად შორს არსებული, ზედმეტი ძალისხმევით გარეშე მოიპოვება. ეს სიმდიდრე, იქვე კი – სიმსუბუქე, რომლითაც მას ვფლობთ, პოეტთათვის შანსიც არის და საშიშროებაც. სამართლიანად იქნა შენიშნული, რომ მოდერნთან ერთად poeta doctus-ის ჟამმა ჩამოკრა. განურჩევლად იმისა, წარმოაჩენს თუ დამალავს იგი ამ ცოდნას: უეჭველია, რომ ისეთ დროებებში, როგორებსაც ჩვენი დრო განეკუთვნება, ნებისმიერმა მნიშვნელოვანმა პოეტიამ ტრადიციის სინათლის უზარმაზარი გამოსხივების დაშლა და შთანთქმა უნდა შეძლოს” [ენცენსბერგერი 2002: 769].

მაგრამ იყო თუ არა კლასიკური მოდერნიზმის პანთეორეტიზმი ლიტერატურაში თვისობრივად ახალი ეტაპის დასაწყისი, სულ მცირე, განმანათლებლობის შემდგომი პერიოდის, მაგალითად, ვაიმარული კლასიკის ისტორიულ კონტექსტში? რომანტიზმის ისტორია ამ შეკითხვაზე ცალსახად უარყოფითი პასუხის გაცემისკენ, ხოლო დადებითი კონსტატაციის სახით იმის ხაზგასმისკენ გვიბიძგებს, რომ, კლასიკური მოდერნიზმის შემთხვევაში, საუბარი შესაძლებელია მხოლოდ რაციონალისტური ესთეტიკის მრავალსაუკუნოვანი პარადიგმის ტოტალურ განვცობაზე, გარკვეული აზრით კი – გიგანტური მასშტაბებით ალექსანდრიული ეპოქის გამეორების დაწყებაზე (რამაც თავისი ლოგიკური გაგრძელება XX საუკუნის მეორე ნახევარში, პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, ჰპოვა). არა მხოლოდ კლასიკური მოდერნიზმის საზღვრებში მიმდინარე თეორიული რეფლექსიების, არამედ მისი ბევრი პირწმინდად პოეტიკური ”ნოვაციის” საწყისები უკვე დამუშავებული, მზამზარეული სახით მოიპოვება რომანტიზმში, რის გამოც

მკვლევართა ერთ ნაწილი კლასიკური მოდერნიზმის ესთეტიკას მხოლოდ რომანტიზმის ესთეტიკის რადიკალიზებად მიიჩნევს. მაგალითად, ჰუგო ფრიდრიხი, მოდერნისტულ პოეზიაზე დაწერილ თავის კლასიკურ ნაშრომში "თანამედროვე ლირიკის სტრუქტურა", რომელიც პირველად 1956 წელს გამოიცა და რომელმაც არსებითი გავლენა იქონია არა მხოლოდ ენცენსბერგერის, არამედ ბევრი სხვა საკვანძო ნეომოდერნისტი ავტორის თეორიულ პოზიციაზე გერმანულენოვან ლიტერატურაში, ბოდლერს რომანტიზმის მემკვიდრეობასა და მოდერნიზმს შორის ერთგვარი რაციონალური მედიუმის როლს განუსაზღვრავს და თუ მის დამსახურებას, ერთი მხრივ, ახალ აზროვნებად და ახალ პოეზიად რომანტიზმის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის გარდაქმნაში ხედავს [ფრიდრიხი 1990¹: 272], მეორე მხრივ, აზუსტებს, რომ ლექსის რაციონალური სტრუქტურის, ფორმის მათემატიკური ქმნადობის, გაანგარიშების პრინციპი ბოდლერმა ნოვალისიდან და ედგარ პოდან გადმოიღო [ფრიდრიხი 1990¹: 274]. მკვლევარი აღნიშნავს:

"ბოდლერის გამიჯვნა რომანტიზმისაგან თემატიკაშიც გამოვლინდა. ის, რაც მან რომანტიზმისაგან მიიღო (და ეს საკმაოდ ბევრია), ისეთ მკაცრ გამოცდილებად აქცია, რომ რომანტიკოსები მასთან მოთამაშეებად გამოიყურებიან. [...] 1860 წელს ბოდლერმა დაწერა ლექსი: "რომანტიზმის მზის ჩასვენება". იგი აგებულია სიხარულისა და სინათლის თანდათანობით კლებაზე, რომელსაც ბოლოს ცივ ღამეში ჭაობებისა და საზიზღარი ცხოველების წინაშე ძრწოლის საუფლოში ჩაყვავართ. ეს სიმბოლიკა ცხადია. იგი მიუთითებს საბოლოო დაბნელებაზე, დასალუპავად განწირული სულის საკუთარი თავისადმი ნდობის დაკარგვაზე" [ფრიდრიხი 1990¹: 274].

არანაკლებ მნიშვნელოვანია იმის დაზუსტებაც, რომ თეორიული მანიფესტაციების მაღალ რაციონალიზმსა და მხატვრული ტექსტების გაინტენსიურებულ ირაციონალიზმს შორის წინააღმდეგობამ ავანგარდის პრაქტიკაში (მაგალითად, დადაიზმსა, სიურრეალიზმსა, ფუტურიზმსა და მათ განშტოებებში) ახალი ხელოვნების რეპრეზენტაციულ პოეტიკას არა უარყოფითი, არამედ დადებითი მუხტის ფუნქცია შესძინა და სწორედ ამ ურთიერთგამომრიცხავ საწყისთა შეჯახებისა და აფეთქების პროვოცირება გადაიქცა ახალი ხელოვნების შექმნის აუცილებელ პირობად. მაგრამ არტეფაქტის გაჩენის ასეთი ალქიმია (დრო-სივრეში მისი ლოკალიზების ან დამლის ხარისხის მიუხედავად) დამახასიათებელი

არ იყო კლასიკური მოდერნის ყველა სექტორისთვის, შესაბამისად, ამ ნიშნით ვერ აღიწერება ინტელექტუალური და ჰერმეტიკული ლიტერატურის, ჩვენს შემთხვევაში ლირიკის, ბევრი საკვანძო ფიგურის შემოქმედებითი სტილი და მეთოდი (მაგალითად, რილკეს, ჰოფმანსთალის, თრაკლის და სხვა ავტორთა პოეტიკები). სხვა სიტყვებით, კლასიკური მოდერნიზმის საერთო შინაარსობრივ და სტრუქტურულ მახასიათებელთა აღსაწერად, უკვე გამოყენებული ბევრი წარმატებული თეორიული მეთოდის მიუხედავად, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ინსტრუმენტარი, რომლითაც თვით კლასიკური მოდერნიზმის ველზე მადიფერენცირებელი ნიშნების გამოკვეთა ხდება შესაძლებელი. აქ, პირველ რიგში, ლიტერატურული ავანგარდის წარმომადგენელთა ესთეტიკებსა და კლასიკური მოდერნის მეორე ფრთის წარმომადგენელთა, ასე ვთქვათ, ინდივიდუალისტთა ესთეტიკებს შორის განსხვავება უნდა დასახელდეს. ამ საკითხის კვლევა ჩვენი ნაშრომის ამოცანა არ ყოფილა.

მთავარ მიზნად კი ვისახავთ ამ ურთულესი თემის – პოეზიისა და ფილოსოფიის ურთიერთზემოქმედების – მხოლოდ ერთი მხარის – პოეზიაზე ფილოსოფიის ზეგავლენის – ანალიზს; მეტიც, პირობითი ათვლის წერტილად კლასიციზმის ეპოქის მიწურულს და რომანტიზმის ეპოქას მოვინიშნავთ და, სწორედ ამიტომ, ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის ურთიერთმიმართების ”უახლოესი ისტორიით” და ”უახლოესი ტრადიციით” შემოვიფარგლებით ანუ მოდერნიზმის ხელოვნებაში ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის შემოქმედებითი დიალოგის უახლოესი საწყისების მოძიებას დავიწყებთ აღნიშნული დიალოგის გამომუშავების იმ კულტურაში, რომელიც ევროპულმა რომანტიზმმა შექმნა და რომელიც ბევრი ნიშნით პარადიგმული აღმოჩნდა არა მხოლოდ მოდერნისტული, არამედ – ნეომოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურებისთვის. ეს, პირველ რიგში, ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის სწორედ დიალოგის – და არავითარ შემთხვევაში ფილოსოფიის მიერ პოეტური ავტონომიის შევიწროების – ფაქტორს ეხება. ჩვენი ნაშრომის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაც – რამდენიმე ცენტრალური ავსტრიელი პოეტის მაგალითზე – ვაჩვენოთ, რომ ფილოსოფიური ინსტრუმენტარის, მეტაფიზიკური მსოფლალქმისა და რაციონალისტური მოდელებით გაჯერებული პოეტიკის მიუხედავად, გერმანულენოვანმა მოდერნისტულმა პოეზიამ ფილოსოფიასთან საკომუნიკაციოდ კრიტიკული დიალოგის ენა აირჩია და არა – ამა თუ იმ ფილოსოფემის ან ფილოსოფოსის ადეპტობა. მეორე მხრივ კი, ავსტრიელი,

ისევე, როგორც საერთოდ გერმანულენოვანი პოეტების შემოქმედება (მხატვრულიც და თეორიულიც) ფილოსოფიის ურთულეს საკითხებში წვდომის სიღრმითა და სიძლიერით არის ნიშანდებული.

ვინაიდან რომანტიზმი, თავის მხრივ, აქტიურად ითვალისწინებდა ფილოსოფიისა და პოეზიის ურთიერთზეგავლენის, მათი ინტენსიური დიალოგის დიდი პრაქტიკოსების – პირველ რიგში გოეთეს და შილერის – გამოცდილებას, ლოგიკური იქნება, სწორედ ამ ორი პოეტის შემოქმედებაში ფილოსოფიისა და თეორიული აზრის როლზე თუ გავამახვილებთ ყურადღებას, მაგრამ ვიდრე დასახულ მიზანს შევუდგებოდეთ, აუცილებელია თვით იმ პოეტური ველის კონცეპტუალიზება, რომელიც აღნიშნული დიალოგის უშუალო მხატვრულ-თეორიული კონტექსტს აყალიბებს.

1.3. Gedankenlyrik და ფილოსოფიური პოეზია

კლასიკური მოდერნიზმის ეპოქის გერმანულენოვანი პოეზიის (ისე, როგორც საერთოდ მოდერნისტული პოეზიის) ერთი უპირობო ქრესტომათიული მარკერი რაციონალიზმია, რაც გულისხმობს როგორც მისი თემატური და აზრობრივი, ისე ფორმალური კომპონენტების ინტელექტუალიზაციას, კოგნიტურ და კონტექსტუალურ გართულებას. XX საუკუნეში ამას, როგორც უკვე აღინიშნა, ემატება მისი ინტერტექსტუალური და ინტერკულტურული ბადის რადიკალური განვრცობა, რაც მაინც და მაინც ცალსახად ფილოსოფიური, მეტაფიზიკური მიმართულებით მის განვითარებაზე აქცენტის დასმას არ გულისხმობს, არამედ – მთლიანად ლექსის პოეტიკური სტრუქტურის გართულებას, და ეს თანაბრად ეხება სოციალურ პოეზიასაც, მეტაფიზიკურ ლექსსაც და სასიყვარულო ლირიკასაც.

ვიდრე უშუალოდ ფილოსოფიურ ლირიკას შევხებოდეთ, მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, უფრო მნიშვნელოვანია Gedankenlyrik-ის (ანუ იდეათა, სააზროვნო, რეფლექსირებადი, განაზრებათა ლირიკის) ფენომენის გამოკვეთა, ვინაიდან ის ლიტერატურულ-ისტორიულადაც უფრო ფართო ცნებაა და XX საუკუნეში მისი

ამოწურვის მიზეზებიც უფრო ხელშესახებს გახდის ფილოსოფიური ლირიკისგან მის არსებით განსხვავებას.¹³

XX საუკუნის 50-იან წლებამდე Gedankenlyrik-ის ცნება ჟანრთა თეორიაში ცენტრალური ცნებებისა და კატეგორიების რიგს არასდროს განეკუთვნებოდა, მაგრამ ჟანრთა პოეტიკაში ინტენსიურმა კვლევებმა წინ წამოსწია როგორც ლირიკულ და ეპიკურ ჟანრებს შორის, ისე თვით ლირიკულ ჟანრებს შორის არსებითი განსხვავებების აღწერისა და კლასიფიკაციის საჭიროება. თუმცა ამ მიმართულებით უკვე XX საუკუნის 30-იან წლებში ინტენსიურ კვლევას აწარმოებდა იმანენტური ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი ემილ შტაიგერი, რომლის სახელს უკავშირდება პოზიტივისტური მეთოდოლოგიის საპირისპიროდ ხედვის შემობრუნება ლიტერატურისკენ, როგორც დამოუკიდებელი, ავტონომიური ექსისტენციალური რეალობისკენ, და მის მიერ დილთაის ჰერმენევტიკული ტრადიციის აღორძინება ახალ, ჰაიდეგერით განაყოფიერებულ ნიადაგზე. შტაიგერი ლაპარაკობდა ლირიკულ ლექსზე, როგორც განსაკუთრებულ არსებობაზე, რომელიც – ლექსის, როგორც სუბიექტურ თვითგამოხატვის, შესახებ ტრადიციული შეხედულებისგან განსხვავებით – სუბიექტ-ობიექტის დიქტომიას აუქმებს, სუბიექტური ხედვის საზღვრებს არღვევს და ერთგვარ ავტონომიურ არსებობას ეზიარება. 1946 წელს თავის მთავარ ნაშრომში „პოეტიკის ძირითადი ცნებები“ შტაიგერმა ფილოსოფიურ ველზე ეპიკური და ლირიკული ჟანრების მახვილგონივრული შეპირისპირებით სცადა ლირიკულ ლექსში შინაგანისა და გარეგანის, სუბიექტურისა და ობიექტურის ერთმანეთისგან გამიჯნვის ხელოვნური ხასიათის წარმოჩენა და ამტკიცებდა, რომ „ლირიკული ყოფიერება“, ლირიკული ლექსი ეპიკურ ლექსში ასე თუ ისე დასაშვებ და რაციონალიზაციას დაქვემდებარებად პირობითობასაც კი პირწმინდად აუქმებს:

„ლირიკულ ყოფიერებაში ეს არ გამოდგება (ანუ არ გამოდგება გარესამყაროს კუთვნილ რეალობათა სახით საგანთა წარმოდგენა – დ. ბ.). აქ ხომ არავითარი საგანი არ მოიპოვება. ხოლო ვინაიდან ჯერაც არავითარი სუბიექტები და არავითარი ობიექტები არ მოიპოვებიან, აქ ჯერ არც სუბიექტი მოიპოვება. და ამ მომენტში აღმოვაჩენთ შეცდომას, რომლის ბრალიც არის ცნებათა აღრევა. თუ ლირიკული

¹³ საკვლევი საკითხის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ჩვენ ნაშრომში, ძირითადად, დამუშავებულია გერმანულ მეცნიერთა თეორიები და კონცეპტუალური სქემები.

პოეზია არ არის ობიექტური, ხომ არ შეიძლება იგი ამის გამო სუბიექტურად იწოდებოდეს. და თუ ის გარესამყაროს არ გადმოსცემს, ის ხომ მით უმეტეს არ გადმოსცემს შიდასამყაროს. არამედ სუბიექტურ პოეზიაში „შიდა“ და „გარე“, „სუბიექტური“ და „ობიექტური“ საერთოდ არ არის ერთმანეთისგან გამიჯნული“ [შტაიგერი 1946: 60].

ჩვენთვის ლექსის ავტონომიური ყოფიერების ეს თეორია მნიშვნელოვანია იმით, რომ იგი ლექსის არსებობის განსაკუთრებულ, მეტიც, ავტონომიურ ფილოსოფიურ საწყისებს უღრმავდება და ერთგვარ სახელმძღვანელო პრინციპებს გვთავაზობს საერთოდ პოეზიის – ჩვენს შემთხვევაში კი ფილოსოფიური ლექსის – საშინაარსო სტრუქტურის წარმოსაჩენად ან, სულ მცირე, ლექსის საშინაარსო ველზე დომინირებადი სტრუქტურების აღსაწერად. აღსანიშნავია ფილოსოფიური ინსტრუმენტარით პოეტიკის საკითხების პრობლემატიზების მიმართ მისი მეთოდოლოგიური ღიაობაც. მაშინ, როცა პოეტიკის ბევრი საკითხი ჯერ კიდევ ერთმნიშვნელოვნად საკამათოა, შტაიგერის თეორია კვლევას იცავს ამა თუ იმ საკითხის ცალსახად და დაუყოვნებლივ გადაჭრის დოგმატიზმისგან. ეს განსაკუთრებით ეხება ფილოსოფიისა და პოეზიის ურთიერთგადაკვეთის მრავალ ასპექტს, პირველ რიგში კი ლექსში მათი – როგორც ორი განსაკუთრებული ყოფიერების (თუ შტაიგერის ტერმინოლოგიით ამ რეალობის აღწერას გადავწყვეტთ) – შეხვედრის ხდომილებას და ლიტერატურის ველზე აღნიშნული შეხვედრის შედეგად წარმოქმნილ ისეთ ავტონომიურ ყოფიერებას, როგორც არის ფილოსოფიური ლექსი.

აღსანიშნავია, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში დღემდე არ მოიპოვება Gedankenlyrik-ის ერთმნიშვნელოვანი და მისაღები განმარტება, რაც ამ ცნების მეტნაკლებად სრულ სამეცნიერო კონცეპტუალიზაციას გახდიდა შესაძლებელს. არადა, როგორც მართებულად შენიშნავს პოეტიკის საკითხთა მკვლევარი ალმუტ ტოდოროვი, Gedankenlyrik-ის ცნების კვლევას პარადიგმული მნიშვნელობა აქვს ლირიკის იმ ზოგადი კონცეპციის კვლევისთვის, რომელმაც ეს ცნება წარმოშვა. ავტორი აზუსტებს, რომ Gedankenlyrik, პირველ რიგში, არის კონცეპცია, რომლის თანახმადაც ლირიკა ერთი მხრივ უპირატესად ემოციის სპეციფიკით განსაზღვრული ჟანრია, ხოლო მეორე მხრივ მისი, როგორც გარკვეული ცნების, ჩამოყალიბება სწორედ ლირიკის თეორიის ფარგლებში მოხდა, ამ თეორიამ კი გრძნობა ლირიკის

ჟანრის კრიტერიუმად გამოაცხადა [ტოდოროვი 1980: 8]. იგივე ავტორი, თემაზე არსებული გამოკვლევების საერთო ნიშანსაც და ნაკლსაც იმაში ხედავს, რომ მკვლევრები Gedankenlyrik-ისა და სხვა ცნებების (ელეგიის, სონეტის) ერთმანეთისგან გამიჯვნას კი ცდილობენ, მაგრამ დიფერენციას ახდენენ არა ანალიტიკური ინსტრუმენტარით, არამედ – მათ მიერვე წინდაწინ უკრიტიკოდ არჩეული კატეგორიებით. შესაბამისად, ასეთ კვლევებში Gedankenlyrik-ის არსი მოდიფიცირებულია და ის წარმოდგენილია, როგორც შეგრძნებათა ლირიკის ინვარიანტი, მერე კი ნაცადია ემოციური და ინტელექტუალური საწყისების სინთეზის შესაძლებლობა ლექსში ერთის ან მეორის დომინირების საფუძველზე [ტოდოროვი 1980: 8].

თვით ტოდოროვის მეთოდი შეიძლება დახასიათდეს, როგორც ისტორიულ-კონტექსტუალური, რომელიც არ იზღუდება, მისივე სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, შიდაპოეტიკური კვლევებით, და ცდილობს, თვალი მიადევნოს XIX საუკუნის 50-იანი წლებში ამ ცნების წარმოშობისა და განვითარების პროცესს. მკვლევარი უარს ამბობს ამა თუ იმ კონკრეტული ნაწარმოებებისადმი Gedankenlyrik-ის, როგორც ერთგვარი „ზედროული ცნების“, მისადაგებაზე, და თვით ამ ცნების ისტორიული განვითარების ანალიზით ლიტერატურის თეორიაში მისი ადგილის და მისი განმაზოგადებელი ფუნქციის გამოკვეთას ცდილობს, მისი კვლევის ფართო საკონტექსტო დიაპაზონი კი ეპოქის სულიერი განვითარების ძირითადი ნიშნულეზია. ავტორი დამაჯერებლად ასაბუთებს, რომ ამ ნეოლოგიზმის გაჩენა ლიტერატურათმცოდნეობაში კანონზომიერი მოვლენა იყო თვით პოეტიკური კვლევების იმანენტური პროცესებიდან გამომდინარე (დღის წესრიგში იდგა პოეტური გვარებისა და ჟანრების თეორიულად დასაბუთებული კლასიფიკაცია).

Gedankenlyrik-ის ცნების განმარტება გერმანულ პოეტიკაში პირველად XIX საუკუნის 50-იან წლებში გაჩნდა.¹⁴ მართალია, მას სხვადასხვა ვარიაციით იყენებდნენ იმ დროის წამყვანი მეცნიერები მორიც კარიერე („Gedankenlyrik“), ფრიდრიხ თეოდორ ვიშერი („Lyrik der Betrachtung“, „Betrachtende Lyrik“) და რუდოლფ გოთშალი („Lyrik der Reflexion“, „Reflexionspoesie“, „Gedankenpoesie“), მაგრამ მათ მიერ

¹⁴ თვით ცნება პირველად უფრო ადრე, 1813 წელს, სწორედ შილერის პოეზიის დასახასიათებლად, გამოიყენა კურტ მარტინმა თავის ნაშრომში “Schillers Gedankenlyrik“, მაგრამ მას ცნების განსაზღვრება არ მოუცია. ამის შესახებ იხ.: [ფალკენშტაინი 1963: 5].

აღწერილი ფენომენი, ერთმანეთისგან არსებითად არ განსხვავდებოდა და გამიზნული იყო შეგრძნების ლირიკისა (Lyrik des Gefühls) და ჭკვრეტის ლირიკის (Lyrik der Anschauung) ცნებათა გვერდით განაზრების ლირიკის (Lyrik des Gedankens) ცნებისთვის ადგილის დასამკვიდრებლად. ტოდოროვი ყურადღებას ამახვილებს იმ საგულისხმო ფაქტზე, რომ კარიერე ცნების გამოწვლილვითი ანალიზის, მისი შინაარსობრივი და ფორმალური თავისებურებების კლასიფიკაციის ნაცვლად მხოლოდ ცნების ზოგადი არსის განმარტებით და კონკრეტულ პოეტების – შილერის, ჰოლდერლინის, ლამარტინის, გოეთეს და გაიბელის – დასახელებით, ასევე მათი ლექსების დამოწმებით შემოიფარგლა; არც ვიშერს ჩამოუყალიბებია განჭკვრეტის ლირიკის (Lyrik der Betrachtung) ძირითადი მახასიათებლები, მიუხედავად იმისა, რომ მან პოეტური ფორმებიდან განჭკვრეტის ლირიკას ელეგია, ინდური და მაჰმადიანური პოეზია, ეპიგრამა, სონეტი და Gedankenlyrik მიაკუთვნა, განჭკვრეტის ლირიკის საუკეთესო მაგალითად მანაც შილერის პოეზია დაასახელა; იგივე ითქმის გოთშალზეც: მან, მართალია, უფრო დეტალურად აღწერა ლირიკული ფორმები და განაზრების ლირიკის წამყვან ფორმად ელეგია დაასახელა, მაგრამ რეფლექსირებადი ლირიკის ფორმალური და შინაარსობრივი კრიტერიუმები ვერც მან განსაზღვრა [ტოდოროვი 1980: 16-19].

ასე რომ, Gedankenlyrik-ის ფილოლოგიური განსაზღვრების მცდელობები თავიდანვე არა მხოლოდ აცდა კონკრეტულ ანალიზს, არამედ ძიებებმა გაართულა ჟანრის მეტ-ნაკლებად ერთმნიშვნელოვანი კონცეპტუალიზების შესაძლებლობა, რაც გამოწვეული იყო როგორც ლიტერატურის თეორიის მეთოდოლოგიური, ისე პოეზიის თემატური და ფორმალური განვითარების სწრაფი რადიკალიზებით. ჩვენთვის საინტერესოა ტოდოროვის დაკვირვება, რომ საკითხის ანალიზმა, თავის მხრივ, ლირიკული ლექსისა და ემპირიული რეალობის ურთიერთმიმართების პრობლემატიზება გამოიწვია და ამან გავლენა იქონია პოეტური თეორიის კატეგორიებზე [ტოდოროვი 1980: 40].

თუ გავითვალისწინებთ სწორედ XIX საუკუნეში მოდერნისტული ლექსის როგორც ფორმალური, ისე ექსისტენციალური რადიკალიზების გადამწყვეტ პროცესს, რომელმაც ჟანრთა არა მხოლოდ ისტორიულ-ტენდენციური, არამედ პროგრამულად ამოქმედებული ავანგარდისტულ-ექსპერიმენტული აღრევა გამოიწვია, გასაგები გახდება ისიც, თუ რატომ იყო წარუმატებლობისთვის

განწირული კლასიკური ინსტრუმენტარით ლირიკული ფორმებისა და ჟანრების კლასიფიცირების მცდელობები. იგივე შეიძლება ითქვას ემპირიულ რეალობასა და ლექსს შორის – თუნდაც მკითხველსა და მხატვრულ ტექსტს შორის – ჩამოყალიბებულ სრულიად ახლებურ საკომუნიკაციო სისტემაზე (კლასიკური მოდერნიზმის ხელოვნებაში კი – საერთოდ – სისტემებზე), ლიტერატურის თეორიის კლასიკური მეთოდოლოგიის ფარგლებში რომლის ახსნაც შეუძლებელი იყო.¹⁵

ჯერ კიდევ შილერი, რომლის ფილოსოფიური ლექსები უპირობოდ არის აღიარებული Gedankenlyrik-ის კლასიკურ ნიმუშებად და რომლის თეორიულმა განაზრებებმა რეფლექსირებადი პოეზიის ფილოსოფიურად დაფუძნების ტრადიციას ჩაუყარა საფუძველი, გრძნობდა და ითვალისწინებდა ამ სირთულეს. ამიტომაც იყო, რომ ელეგის ჟანრს, რომელიც როგორც კლასიკურ, ისე მოდერნისტულ პოეზიაში მხატვრული ინსტრუმენტარით ფილოსოფიური შინაარსებისა და რთული ფილოსოფემების დამუშავების საუკეთესო ”ადგილად” იქცა, შილერი ვიწრო ლიტერატურულ-თეორიული მნიშვნელობით არ განიხილავდა, მის მიერ ჩამოყალიბებულ სენტიმენტალური პოეზიის თეორიაში ელეგის ცნება პროგრამული სისტემურობით ფართოვდება და ის მგრძნობელობის შინაარსის გამომხატველი, მისი საუკეთესო რეპრეზენტატორი ხდება. შილერი განმარტავს:

”თუ პოეტი ბუნებას ისე უპირისპირებს ხელოვნებას და იდეალს – სინამდვილეს, რომ პირველთა გამოსახულება სჭარბობს და ამით გამოწვეული სიამოვნება გაბატონებულ განცდად იქცევა, მაშინ ასეთ პოეტს ელეგიურს ვუწოდებ” [შილერი 1965: 621].

შილერი იქვე საგანგებოდ აზუსტებს, რომ მის მიზანს არ წარმოადგენს ლიტერატურის თეორიაში ჟანრებს შორის გავლებული სადემარკაციო საზღვრების რევიზია, ანუ: რომ ელეგის მისმიერი გაგება პირწმინდად ფილოსოფიურ-ინსტრუმენტალისტურია და დაკავშირებულია სატირასა, ელეგიასა და იდილიას შორის ესთეტიკური მგრძნობელობის დიფერანცირების მცდელობასთან:

¹⁵ სწორედ XIX საუკუნეში ექსპერიმენტულად კოდირებული ლიტერატურის სისტემაში “ლირიკული ყოფიერების“ გადართვის ერთ-ერთი პიონერად, ფაქტობრივადაც და ლიტერატურული კონტექსტის რევოლუციონირების კუთხითაც, ალბათ, ედგარ ალან პო, კერძოდ, 1846 წელს გამოქვეყნებული მისი ესე ”კომპოზიციის ფილოსოფია” უნდა დასახელდეს [პო 2003: 707-719].

”მე მხოლოდ პოეზიის ამ ჟანრებში გაბატონებული შეგრძნების რაგვარობას განვჭვრეტ და ხომ საკმაოდ ცნობილია, რომ ეს უკანასკნელი ვერავითარ შემთხვევაში ვერ თავსდება ასეთ ვიწრო ჩარჩოებში. ელეგიურად ჩვენზე არა მხოლოდ ელეგია მოქმედობს, რომელსაც მხოლოდ და მხოლოდ ასე ეწოდება: დრამატულ და ეპიკურ პოეტებსაც ძალუმთ ელეგიურად განგვაწყონ” [შილერი 1965: 622].

მეტიც, შილერთან იდილიაც ელეგიური ჟანრის შემადგენელ ნაწილად გადაიქცევა და თუ პირველი – უშუალოდ ელეგია – დაკარგულ იდეალზე რეფლექსირებს, მეორის – იდილიის – რეფლექსიის საგანი მიუწვდომელი იდეალია (რომელიც შილერთან ყოველთვის მორალურ ჰარმონიას უკავშირდება). არსებითი კი შილერისთვის მაინც აღქმის სტრუქტურაა:

”[...] რადგან პოეტი თვით ერთსა და იმავე ნაწარმოებშიც კი განცდის ერთი და იგივე გვარეობით არ არის შებორკილი, ეს დაყოფა (ანუ პოეზიის ჟანრებად დაყოფა – დ. ბ.) მის მიხედვით კი არ უნდა ხდებოდეს, არამედ გამოსახვის ფორმის მიხედვით” [შილერი 1965: 622].

როგორც შილერის ამ მსჯელობის, ისე რეფლექსირებადი, ფილოსოფიურად სტრუქტურირებული ლექსის მისმიერი გაგების (რომელიც საერთოდ ფილოსოფიური პოეზიის თეორიის ერთ-ერთი ქრესტომათიული კონცეპტია) უკეთ წარმოსაჩენად უნდა აღინიშნოს, რომ შილერისთვის „სენტიმენტალური“ და „მიამიტი“ არ წარმოადგენს სტატიკურ, წინდაწინ მოცემულ და უცვლელ მდგომარეობათა აღმნიშვნელ ცნებებს, არამედ ისინი ერთმანეთით განსაზღვრულ ხდომილებათა აღსაწერად გამოიყენება. ბუნება, როგორც გულუბრყვილო, ნაივური, მიამიტური, ანუ რაღაც ისეთი, რაც რაციონალური ინსტრუმენტარით გარდაქმნას დაუქვემდებარებელი მოცემულობაა, ჩნდება მაშინ, როცა მას ხელოვნური ყოფიერება აღმოაჩენს, როგორც არახელოვნურს და არასაკუთრივს. უფრო მეტიც, აღნიშნულ შეხვედრას, ე. ი. მდგომარეობას, როცა “ხელოვნურ მდგომარეობასა და ურთიერთობებში მყოფი განცვიფრებაში მოდის ხალასი ბუნების ხილვით” [შილერი 1965: 587], ბუნებაში მაშინვე მორალისტური ელემენტი შეაქვს, რაც თვით ხელოვნურის, არამიამიტურის არაბუნებრივი მდგომარეობით არის გაპირობებული. ამითვეა განსაზღვრული ხელოვნურის ინტერესი ბუნებრივის მიმართ:

„[...] ბუნებისადმი ამგვარი ინტერესი მარტოოდენ ორი გარემოების დროს აღიძვრება: ჯერ ერთი, აუცილებლად საჭიროა, რომ საგანი, რომელიც მას

გვიღვიძებს, ბუნება იყოს ანდა ბუნებად მიგვაჩნდეს; მეორეც, იგი მეამიტი უნდა იყოს (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით), ე. ი. ბუნება კონტრასტს ქმნიდეს ხელოვნებასთან და არცხვენდეს მას. როგორც კი ხელოვნება ბუნებას შეეჯახება, ეს უკანასკნელი მეამიტად გადაიქცევა, უფრო ადრე კი არავითარ შემთხვევაში“ [შილერი 1965: 587].

ამრიგად, აქ ოთხი ცენტრალური ასპექტია შილერის მიერ ერთმანეთთან დაკავშირებული: 1. ექსისტენციალური: ბუნებრივის და ხელოვნურის კონტრასტი; 2. მორალურ-მორალისტური: ბუნებრივი ამხელს ხელოვნურს, როგორც არაბუნებრივს, გარდა ამისა: „ბუნების ამგვარი მოწონება ესთეტიკური კი არა, არამედ მორალური ხასიათისაა; ვინაიდან იდეით არის გაშუამავლებული და არა უშაულოდ განჭვრეტით წარმოქმნილი; თანაც ფორმათა სილამაზისადმი სულაც არ არის მიმართული“ [შილერი 1965: 588], რასაც შილერი საგანგებოდ აზუსტებს; ამ ასპექტის მნიშვნელობა მის მიერ კატეგორიულად აღინიშნება: „ამრიგად, საჭიროა, რომ ბუნება ხელოვნებაზე ზეიმობდეს არა თავისი ბრმა ძალით, როგორც დინამიკური ოდენობა, არამედ თავისი ფორმით, როგორც მორალური სიდიდე“ [შილერი 1965: 593]; 3. დიალექტიკური: ბუნება მიამიტად შეიძლება განისაზღვროს მხოლოდ ხელოვნურის მიერ მისი აღმოჩენის მერე; 4. ოპერაციული: ბუნებაში, როგორც მიამიტში, ხელოვნებას, როგორც ამ მიამიტისგან გაუცხოებულს, თავად შეაქვს გადამწყვეტი ლოგიკურ-დიალექტიკური ელემენტი; ბუნება, როგორც „იძულებისაგან თავისუფალი ყოფიერება, ნივთთა თავისით არსებობა, საკუთარი და უცვლელი კანონებით არსობა“ [შილერი 1965: 587] მას აინტერესებს, ერთი მხრივ, თავის თავში ბუნებრივის ნაკლებობის განცდის გამო, მეორე მხრივ კი – ბუნებრივში თავისუფალი ნების არარსებობის განცდის გამო: „რაც განგვასხვავებს მათგან, გახლავთ სწორედ ის, რაც მათ აკლიათ, რომ ღვთაებრივი იყვნენ. ჩვენ თავისუფალნი ვართ, ისინი აუცილებელნი არიან; ჩვენ ვიცვლებით, ისინი მარად ერთი და იგივენი არიან. ღვთაებრივი ანუ იდეალი კი მხოლოდ მაშინ ვლინდება, როდესაც ორივე ერთიმეორეს უკავშირდება, როდესაც ნებისყოფა აუცილებლობის კანონს თავისუფლად ემორჩილება და ფანტაზიის დაუდევრობასთან ერთად გონება თავის წესებს ინარჩუნებს“ [შილერი 1965: 589].

შილერის ესთეტიკაში რეფლექსირებადი, სააზროვნო ლექსი მიამიტ და სენტიმენტალურ პოეზიებს შორის წინდაწინვე მონიშნულ არსებით

ურთიერთგანსხვავებათა კონტექსტში თემატიზდება და ის, როგორც იდეათა და არა შეგრძნებათა პოეზია, სენტიმენტალური ლიტერატურის ტერიტორიაზე განთავსდება. შილერისთვის მნიშვნელოვანია მიამიტ და სენტიმენტალურ პოეზიებს შორის შინაარსობრივ და არა ფორმალურ მაჩვენებელთა ურთიერთსხვაობა, ვინაიდან სწორედ შინაარსის შრეზე უნდა წარმოჩნდეს, ლექსს მაინპრეტირებელი ხასიათი აქვს თუ იგი ჯერ მხოლოდ გულუბრყვილოდ ბაძავს ბუნებას. რაც შეეხება მიამიტური ლექსის ფორმალურ შრეს – იქნება იგი ლირიკული, დრამატული თუ ეპიკური –, ამას შილერისთვის ისევე არა აქვს მნიშვნელობა, როგორც – ლექსის ლინგვისტურ თუ ქრონოლოგიურ მარკერებს (მაგრამ არა მხოლოდ ეპოქას, არამედ შემთხვევით გარემოებებსაც კი დიდი მნიშვნელობა აქვს, შილერის თანახმად, მიამიტ ან სენტიმენტალურ ავტორად პოეტის ჩამოყალიბებაში).¹⁶ არსებითია სწორედ შეგრძნების უშუალობაზე დაფუძნებული შინაარსი, რომელიც მხოლოდ შეგრძნების ამა თუ იმ საფეხურს, სირთულის ან სიმარტივის ხარისხს გვიჩვენებს, მაგრამ ბუნებას არ უუცხოვდება, არ იკავებს მასთან მიმართებაში ოპოზიციურ მდგომარეობას. რაც შეეხება სენტიმენტალურ პოეზიას, მისი ინტენციის საგანი თვით ბუნების ჭვრეტით მიღებული შთაბეჭდილებებია, რომლებიც ლექსის რაციონალიზებულ შინაარსს ქმნიან. სენტიმენტალური პოეზიის პირველადი შინაარსობრივი ბაძე სწორედ ამ მეორეული მასალით იქსოვება და ის მთლიანად ფარავს და აძევებს როგორც ბუნებას, ისე – ბუნების ხალასი ჭვრეტით გამოწვეულ უშუალო ემოციებს. როგორც თავად შილერი წერს:

„იგი (სენტიმენტალური პოეტი, – დ. ბ.) მსჯელობს იმ შთაბეჭდილებაზე, რომელსაც საგნები ახდენენ მასზე, და მხოლოდ ამ განსჯაზეა დაფუძნებული ის მღელვარება, რომლითაც თვითონ არის მოცული და ჩვენ გადმოგვცემს. საგანი აქ იდეას უკავშირდება და მხოლოდ ამ კავშირს ემყარება პოეტური ძალა. ამის გამო სენტიმენტალურ პოეტს ყოველთვის საქმე აქვს ორ მორკინალ წარმოდგენასა და შეგრძნებასთან, სინამდვილესთან, როგორც ზღვართან, და თავის იდეასთან, როგორც

¹⁶ „ყოველი პოეტი, თუკი ნამდვილად პოეტია, ან მემამიტ ან სენტიმენტალურ პოეტთა რიცხვს განეკუთვნება, იმისდა მიხედვით, თუ როგორია ეპოქა, რომელშიც გაიფურჩქნა მისი შემოქმედება, და აგრეთვე როგორ ზეგავლენას ახდენენ მის ზოგად განვითარებაზე ანდა მის წარმავალ სულიერ განწყობილებაზე შემთხვევითი გარემოებანი“ [შილერი 1965: 605-606]. მაგრამ აღნიშნული მსჯელობა შილერის ანალიზს პოეზიის ესთეტიკის სფეროდან შემოქმედების ფსიქოლოგიასა და ლიტერატურის სოციოლოგიაში გადაანაცვლებს, რასაც, ეპოქის უნივერსალისტური ტენდენციებიდან გამომდინარე, სრულიად კანონზომიერი ხასიათი ჰქონდა.

უსასრულობასთან და ის შერეული გრძნობა, რომელსაც იგი აღძრავს, ყოველთვის ამ ორმაგ წყაროზე მიუთითებს“ [შილერი 1965: 614].

სენტიმენტალური პოეზიის თეორიულად დაფუძნების მერე ნათელი ხდება, რომ ნაივური ლექსის არარაციონალური ბუნებისგან განსხვავებით, სენტიმენტალური ლექსი არა მხოლოდ შინაარსობრივად არის გართულებული, არამედ – პოეტიკურადაც, და რომ ამაში გადამწყვეტი როლი სენტიმენტალური პოეტური ინტენციის საგანს მიუძღვის. ასეთი საგანი ორია: სინამდვილე და იდეალი. შესაბამისად, შილერის მომდევნო ამოცანა სენტიმენტალური ლექსის ტიპოლოგიის აღწერაა. აი, სწორედ ამ კონცეპტუალურ კონტექსტში ჩნდება მასთან ელეგიურ პოეზიაზე, როგორც იდეალით და იდეალის მიმართ ლტოლვით განსაზღვრულ რეფლექსირებად ჟანრზე პირველი მითითება, მერე კი – მისი ესთეტიკურ-ფილოსოფიური ანალიზი, და ასეთი ლექსი შილერთან, სინამდვილის კრიტიკული ათვისებისთვის მოწოდებული სატირული ლექსისგან განსხვავებით, ტრანსცენდენტალური ხასიათის მატარებელია. ანუ, სინამდვილე რომ იმთავითვე უარყოფის და გადალახვის საგანია, ეს წმინდა წყლის რომანტიკული ამოსავალი პოზიცია, შილერის მეტაფიზიკური პროგრამის თანახმად, სენტიმენტალური პოეზიის უმთავრესი მახასიათებელია. შესაბამისად: „ყოველი სენტიმენტალური პოეტი აღქმის ამ ორი სახეობიდან ერთ-ერთს მისდევს“ [შილერი 1965: 614-615], ის ან სინამდვილეს აღწერს კრიტიკულად (რაც შილერისთვის იდეალსა და სინამდვილეს შორის არსებული წინააღმდეგობის მხატვრულ კვლევას ნიშნავს და ასეთი პრაქტიკა თვით იდეალის ბუნებით არის გაპირობებული)¹⁷ ან ის უშუალოდ მეტაფიზიკურ სამყაროზე, იდეალზეა ორიენტირებული. მეტიც, შილერი იდეალზე სენტიმენტალური პოეტის ინტენციას განიხილავს, როგორც იდეალის იდეაზე მიმართულ მზერას და იდეალს ისეთ სრულყოფილებას ანიჭებს, როგორც ბუნებაში არ მოიპოვება.¹⁸ ანუ, ელეგიური პოეტის მიერ ბუნებასთან კავშირის აღდგენა, წარმოსახვაში ბუნების რეკონსტრუირება შილერს ესმის, როგორც ერთგვარი ფილოსოფიური ან, სულ მცირე, მითოლოგიკური ოპერაცია, ბუნების ჩანაცვლება

¹⁷ შილერის სიტყვებით: „მაგრამ მთავარი ის არის, რომ თავათ ეს უარყოფა აუცილებლობით გამომდინარეობდეს სინამდვილეს დაპირისპირებული იდეალიდან“ [შილერი 1965: 615].

¹⁸ „ელეგიური პოეტი ბუნებას ეძიებს, მაგრამ როგორც იდეას, და თანაც ისეთ სრულყოფილს, როგორც ბუნება არასოდეს არ ყოფილა, თუნდაც როგორც ერთხელ უკვე არსებულსა და ახლა დაკარგულს დასტიროდეს“ [შილერი 1965: 623].

კონცეპტუალიზებული სრულყოფილებით, სრულყოფილების სენტიმენტალური იდეით, რაც პირწმინდად სპეკულაციური, მითოლოგიებითა და ფილოსოფიებით გაშუალებული და განსაზღვრული შრომაა, რომელიც სენტიმენტალურ პოეტს კიდევ უფრო აშორებს იმ ბუნებრივ იდეალს, რომელიც მისი სწრაფვის საგანია. ამ წინააღმდეგობას შილერი აცნობიერებს და მის ახსნას პოეტური ბუნების თავისებურებით ცდილობს. ბუნებასთან მიმართებაში ყველა იმ პოეტის საერთო შემოქმედებით თავისებურებას, რომელსაც შილერი სენტიმენტალურ პოეტს უწოდებს (ჰორაციუსი, რუსო, კლოპშტოკი, ჰალერი, კლაისტი), იგი პოეტური ფანტაზიის უპირობო დომინირების აღიარებამდე მიჰყავს, და აქ კანტიანელი შილერი აყალიბებს ფორმულას, რომელმაც სულ მალე რომანტიკოსებთან საპროგრამო ღირებულებას შეიძენს:

”მათში უნებლიეთ ფანტაზია წინ უსწრებს განჭვრეტას, გონების ძალა განცდას, ისინი თვალს ხუჭავენ და სმენას იხშობენ, რათა საკუთარ თავში ჩაიხედონ გონების თვალთ. სულმა არ შეიძლება რაიმე შთაბეჭდილება მიიღოს და უმალვე თავის საკუთარ თამაშს არ მიხედოს და ის, რაც მის შიგნითაა, რეფლექსიის გზით არ დაიპირისპიროს და ისე არ წამოაყენოს” [შილერი 1965: 625].

რეფლექსიის ეს გზა, შილერის თანახმად, არის კიდევ სენტიმენტალური პოეზიის ერთადერთი გზა, ანუ – ის, რაც რაციონალური, რეფლექსირებადი ლექსის, იდეების პოეზიის განმსაზღვრელია (შილერი ხშირად და ხაზგასმით აზუსტებს, რომ პოეზია ან გრძნობების გამოხატვის სარბიელია ან – იდეების, და რომ ამით ამოიწურება კიდევ, შტაიგერს რომ დავუბრუნდეთ და მისი განსაზღვრების რემინისცენცირება ვცადოთ, პოეტური ყოფიერების ფენომენოლოგია), და ჩვენთვის აქ მნიშვნელოვანია არა შილერის, როგორც ვაიმარული კლასიკის წარმომადგენლის რაციონალიზმი, არამედ – მის მიერ Gedankenlyrik-ის ძირითადი ასპექტების თემატიზება. შილერის თეორია, დიდი ანგარიშით, სწორედ რაციონალური პოეზიის თეორიაა, თუ პირწმინდად ფილოსოფიურის – არა. რაც შეეხება შილერის სენტიმენტალური პოეზიის თეორიაში დიდაქტიკის როლს, რომანტიზმი სწორედ ამ პედაგოგიურ ელემენტთან დისტანცირებას გადაწყვეტს და მხოლოდ პოეტურ-მორალურ (და არა მორალისტურ) ბირთვის შეინარჩუნებს, XX საუკუნეში კი გერმანული (და, საერთოდ, ევროპული) ფილოსოფიური პოეზიაც (რილკე, მაისტერი) და რეფლექსირებადი ლირიკაც (ბახმანი, აიხი, კროლოვი, ბობროვსკი და სხვ.) XVIII

საუკუნის ფილოსოფიური პოეზიისთვის დამახასიათებელი დიდაქტიზმისგან სრულიად გათავისუფლდება.

მოდერნიზმის ესთეტიკაში შილერის ამ თეორიის განსაკუთრებულ როლს, ფილოსოფიურ და ლიტერატურისთეორიულ ასპექტებთან ერთად, მისი სოციო-პოლიტიკური სიზუსტეც განაპირობებს. მართებულია, მაგალითად, ა. ტოდოროვის მიერ შილერის სენტიმენტალური პოეზიის თეორიის – და უშუალოდ ელეგიის მისმიერი გაგების – დაკავშირება პოეტის თანადროულ სოციალურ კონტექსტთან და იმის ხაზგასმა, რომ შილერის თეორია იყო არა აბსტრაქტული პოეტოლოგიური სპეკულაცია, არამედ – პოეტის მეთოდური რეაქცია მის სინამდვილეზე და პოეზიის ადგილზე საზოგადოებაში, და რომ სინამდვილესა და იდეალს შორის წინააღმდეგობა ის ამოსავალი წერტილია, რომელშიც შილერი ახალი პოეზიის საფუძვლებს ხედავდა. ავტორის მართებული დასკვნით, ბუნებასა და კულტურას, მგრძობელობასა და განსჯას შორის კონფრონტაციის ნიადაგზე დაბადებული ახალი პოეზია შილერის მიერ გაიგება, როგორც ასეთი პოეტური მდგომარეობის ერთგვარი დიალექტიკური კავშირი იდეალური მთლიანობის მოპოვების უტოპიასთან და რომ სწორედ ამ ისტორიის ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ ზოგად კონცეპციასთან არის დაკავშირებული ელეგიის, როგორც ახალი პოეზიის არსებითი ფორმის, შილერისეული გაგება [ტოდოროვი 1980: 59].

ამ მცირე ისტორიულ-თეორიული ექსკურსის მერე შეიძლება აღინიშნოს, რომ ფილოსოფიური პოეზიის სპეციფიკის გასარკვევად არსებითია ფილოსოფიური ლექსის გამიჯნვა Gedankenlyrik-ის ტრადიციისგან, რაც სპეციალურ ლიტერატურაში ან უგულვებელიყოფა ან, საუკეთესო შემთხვევაში, ისინი ერთმანეთთან არის გაიგივებული. მაგალითად, მეტცლერის ავტორიტეტულ ლექსიკონში ერთმანეთთან იგივედება Gedankenlyrik, Ideenlyrik და ფილოსოფიური ლირიკა, Gedankenlyrik კი განმარტებულია, როგორც ”უპირატესად რეფლექსირებადი ლირიკა, რომელიც ე. წ. განცდის და განწყობის ლირიკისგან განსხვავებით, სააზროვნო, მრავალ მსოფლმხედველობრივ ურთიერთკავშირს აყალიბებს” [მეტცლერი 1990: 168]. იქვე მითითებულია, რომ თანამედროვე ლირიკაში რეფლექსიები უფრო და უფრო მრავლდება, და რომ, აზროვნებისა და შეგრძნებების ნაგულისხმევი პრობლემატური ურთიერთმოწყვეტის გამო, Gedankenlyrik-ის ცნება დღესდღეობით უმრავლეს შემთხვევებში უარიყოფა [მეტცლერი 1990: 168].

ეს საცნობარო და ენციკლოპედიური შეჯამებები, ძირითადად, ითვალისწინებს Gedankenlyrik-ის და ფილოსოფიური ლირიკის შესახებ XX საუკუნის მეორე ნახევარში შემუშავებულ შეხედულებებს, რომლებიც, ზოგადი მახასიათებლების აღწერის მიხედვით, პრობლემური სიტუაციის გადალახვას და ერთმნიშვნელოვან განსაზღვრებათა შემუშავებას ვერ ახერხებენ. ამ გამოკვლევებს შორის ქრესტომათიულია ჰენინგ ფალკენშტაინის 1963 წელს გამოქვეყნებული სადოქტორო დისერტაცია სახელწოდებით "Gedankenlyrik-ის პრობლემა და შილერის ლირიკული პოეზია" [ფალკენშტაინი 1963]. ჩვენთვის აღნიშნული ნაშრომი საყურადღებოა იმით, რომ ავტორი, Gedankenlyrik-ის შესახებ მანამდე არსებული დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურის დამუშავებისა და კლასიფიკაციის მიუხედავად, მაქსიმალურ სიფრთხილეს იჩენს და Gedankenlyrik-ის ცნების განსაზღვრებას, პრაქტიკულად, მხოლოდ შილერის პოეზიაზე დაყრდნობით ცდილობს.

ფალკენშტაინი საკითხს არ სვამს Gedankenlyrik-ის, როგორც გარკვეული და მეცნიერულად აღწერილი ლიტერატურათმცოდნეობითი ტერმინის შესახებ. მისი დაკვირვებით, აღნიშნული ცნება XIX საუკუნეში ისე გაჩნდა და დამკვიდრდა სამეცნიერო ლიტერატურაში, რომ მის მწყობრ და არგუმენტირებულ დეფინიციაზე არავის უზრუნია, რამაც მნიშვნელობისგან ამ ცნების დაცლა გამოიწვია [ფალკენშტაინი 1963: 1]. მკვლევარი ერთდროულად ცნების ისტორიისა და მისი კონკრეტული პრაგმატიკის კვლევის გზას ირჩევს (ვინაიდან, მისი მართებული შენიშვნით, ნებისმიერი ლიტერატურათმცოდნეობითი ცნება კონკრეტული ლიტერატურული ფაქტის აღსაწერად ჩნდება), ხოლო რაკი ეს ცნება ლიტერატურათმცოდნეობაში იმთავითვე შილერის პოეტური მემკვიდრეობის აღსაწერად იქნა გამოყენებული და აღნიშნულმა პრაქტიკამ უკვე ხანგრძლივი ტრადიცია შექმნა, ფალკენშტაინი სწორედ შილერის პოეზიის მაგალითზე, კონკრეტული ანალიზის მეთოდის მომარჯვებით, ცდილობს ერთი მხრივ Gedankenlyrik-ის ცნების შინაარსის დადგენას, მეორე მხრივ კი – თვით შილერის პოეზიის მიმართ ცნების მიყენების მართებულობის გამოვლენას. მისი შენიშვნით, საკითხს ართულებს ის გარემოებაც, რომ მეცნიერები ვერ თანხმდებიან არა მხოლოდ Gedankenlyrik-ად შილერის პოეზიის წარმოდგენის მართებულობაში, არამედ – საერთოდ ლირიკად მისი პოეზიის დახასიათების მართებულობაში [ფალკენშტაინი

1963: 2]. გარდა ამისა, გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება: ფილოსოფიური ლირიკის, იდეების ლირიკისა და ფილოსოფიური ოდის ცნებებიც Gedankenlyrik-ის პარალელურად გაჩნდა, მაგრამ, როგორც ფალკენშტაინი აღნიშნავს, მათ შორის განსხვავებათა მადიფერენცირებელი მცდელობები დიდხანს რჩებოდა შეუმჩნეველი. ასეთი ბედი ერგო, მისი შენიშვნით, 1913 წელს ოტო ბიოლიცის მიერ Gedankenlyrik-ასა, როგორც ზოგადი განაზრებებით შემოსილ შეგრძნებების ლირიკასა, და ფილოსოფიურ ლირიკას, როგორც ფილოსოფიურ სისტემების სახით წარმოდგენილ განაზრებათა ლირიკას, შორის მიჯნის გავლების მცდელობას,¹⁹ ბევრად უფრო ადრე კი ეს ბედი შილერის მეგობრის, კიორნერის მიერ პოეტთან პირად მიმოწერაში სწორედ შილერის ლექსის – „იდეალი და ცხოვრება“ – დასახასიათებლად გამოყენებულ ფილოსოფიური ოდის ცნებას ერგო. ფალკენშტაინი ყურადღებას ამახვილებს კიორნერის წერილის შემდეგ მონაკვეთზე: „ამ ჟანრის – ფილოსოფიური ოდის – ერთადერთ წარმომადგენლად მიმაჩნია. მე ვფიქრობ, პოეზიის ამ სახეობის სულს, ფილოსოფიური ობიექტის განხილვისას, უსასრულო (das Unendliche) წარმოადგენს“, და დაასკვნის, რომ უსასრულოზე კიორნერის ეს ლაპიდარული აქცენტი ბევრად მეტს ამბობს, ვიდრე – მომდევნო დროის კრიტიკოსთა მრავალრიცხოვანი გამონათქვამები; რომ აქ ხაზგასმულია სწორედ ფილოსოფიურსა და პოეტურს შორის აღრევისგან განსხვავებული მეთოდი, კერძოდ: პოეტური უარს ამბობს ფილოსოფიურში გათქვეფაზე, ის ჯერ „ფილოსოფიური ობიექტით“ აინთება და მხოლოდ ამის მერე გამოანათებს მასში პოეტური ფორმით შემოსილი „უსასრულო“ [ფალკენშტაინი 1963: 5-7].

ფალკენშტაინი Gedankenlyrik-ის შესახებ არსებულ დიდძალ კრიტიკულ ლიტერატურას, რომელიც პოეზიისა და ფილოსოფიის ურთიერთობის პრობლემებს ცალმხრივად განიხილავდა, სამ ჯგუფად ყოფს:

1. პოეზია (განსაკუთრებით ლირიკა) და ფილოსოფია განიხილებოდა, როგორც ერთმანეთისგან ძირეულად განსხვავებული და ერთმანეთთან შეუთავსებელი ღირებულებები. შესაბამისად, Gedankenlyrik განიხილებოდა ან როგორც რაღაც

¹⁹ ალმუტ ტოდოროვი მიუთითებს, რომ ფალკენშტაინის მიერ ედვანკენლერიკ-ის ცნების დაბადების თარიღად 1813 წლის დასახელება გაუგებრობის შედეგია და ამ გაუგებრობის მიზეზსაც ოლად პოულობს: ფალკენშტაინი შეცდომით იმოწმებს ტექსტთა კრებულის "Schillers Gedankenlyrik" სატიტულო გვერდზე მითითებულ თარიღს, რომელიც წიგნის გამომცემელი G. Braun-ის

მეორეული, რომელიც მოკლებულია ლირიკულ ფორმას და მგრძობელობას ან – როგორც რაღაც შუალედური ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის, ანუ რომელიც არც ნამდვილი ფილოსოფიაა და არც – ნამდვილი ლირიკა;²⁰

2. მართალია, მკვლევართა ეს ჯგუფი ასე რადიკალურად არ უპირისპირებდა ერთმანეთს პოეზიას და ფილოსოფიას, მაგრამ აქ ლირიკულ ლექსში აზროვნების პირველობას და მის მიმართ ლირიკული საწყისის დაქვემდებარებულ მდგომარეობას ესმებოდა ხაზი, ყურადღება მთლიანად შემოქმედების ფსიქოლოგიაზე, ლექსის დაბადების ფსიქოლოგიურ პროცესებზე გადაიტანებოდა და Gedankenlyrik, დიდი ანგარიშით, გაიგებოდა, როგორც წინასწარ შემუშავებულ ფილოსოფიურ შეხედულებათა გალექსვა, ემოციურ-გრძობადი სახისმეტყველებით მისი გალიტერატურულება;

3. Gedankenlyrik განიხილებოდა, როგორც ერთგვარი შუალედური, გარდამავალი საფეხური ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის, ამავედროულად კი ფილოსოფიური ლექსის ღირებულებას იმაში ხედავდნენ, რომ ასეთ ლექსში პოეტური ფორმით ღრმა ფილოსოფიური ჭეშმარიტებები გამოითქმებოდა. შესაბამისად, ფილოსოფიური ლექსი გაიგებოდა, როგორც გართმული და მეტრულად მოწესრიგებული ფილოსოფია [ფალკენშტაინი 1963: 8-13].

მკვლევარი აღნიშნავს სამივე ამ ჯგუფისთვის დამახასიათებელ საერთო ნიშანს: სახელდობრ, თვით პოეტური ტექსტისთვის მნიშვნელოვანი კრიტერიუმებისგან მოწყვეტით საკითხის დამუშავებას და ამ შეცდომით გამოწვეულ თანამდევ პრობლემას: ფილოსოფიური აზრისა და პოეტურ სხეულში გამოვლენილი ფილოსოფიური აზრის ერთმანეთთან გაუმართლებელი გათანაბრების ტენდენციას. სწორედ ასეთი შეცდომისგან – ანუ ერთმანეთთან პოეტური და ფილოსოფიური აზროვნების გათანაბრებისგან – თავის დაზღვევას ცდილობს თავად ავტორი, როცა Gedankenlyrik-ის შესახებ არსებული ლიტერატურის კრიტიკული შეფასების მერე და, ვიდრე საკუთარი თვალსაზრისის მანიფესტირება-არგუმენტირებაზე გადავიდოდეს,

გამომცემლობის დაარსების წელია, სინამდვილეში კი წიგნი მხოლოდ 1850 წელს არის გამოცემული (sic) [ტოდოროვი 1980: 110].

²⁰ ფალკენშტაინი ამ ჯგუფში მიუჩენს ადგილს ემილ შტაიგერსაც, რომლისთვისაც, როგორც ფალკენშტაინი წერს, „ლირიკული“ არსებითად განწყობას, უშუალობას და მუსიკალობას ნიშნავს, და რომ ამავე მიზეზით საერთოდ არ ხდება მის წიგნებში Gedankenlyrik-ის თემატიზება [ფალკენშტაინი 1963: 9]. ამ აზრის მართებულობა საეჭვოა თუნდაც იმიტომ, რომ შტაიგერის კონცეპტს „არალირიკული

შილერის პოეზიის დეტალურ სტრუქტურულ ანალიზს მიმართავს, ჩვენთვის სასვებით გასაზიარებელი, მეთოდურად ზუსტად მიგნებული და შემუშავებული გეგმარით. აღნიშნული გეგმარის ორი არსებითი მომენტი შეიძლება ასე ჩამოვყალიბოთ:

1. როგორც Gedankenlyrik-ის ცნებით შილერის პოეზიის დახასიათების მართებულობის საკითხი, ისე - თვით Gedankenlyrik-ის, როგორც საგნობრივად გამართლებული ცნების საკითხი პროგრამული მოსაზრებით არის გამოკვლეული უშუალოდ ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტრუმენტარით და კონკრეტული ანალიზის მეთოდით;

2. საფუძვლიან სტრუქტურულ ანალიზს არის დაქვემდებარებული შილერის მიერ სხვადასხვა პოეტურ ჟანრში შექმნილი ნაწარმოებები და დასაბუთებულია, რომ შეცდომაა Gedankenlyrik-ის კატეგორიულად დაკავშირება მაინც და მაინც ერთ რომელიმე ლირიკულ ჟანრთან (იქნება ეს ელეგია, ჰიმნი თუ ოდა) ან, მით უმეტეს, ლექსწყობასთან.

უმნიშვნელოვანესი დებულება, რომლის გათვალისწინებასაც სამართლიანად მოითხოვს ფალკენშტაინი (რომელიც, თავის მხრივ, ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტის ენის თეორიას ეყრდნობა და ენას იაზრებს არა როგორც დასრულებულ მთლიანობას, არამედ – როგორც "Energeia"-ს და მუდმივი ფორმირების პროცესს) არა მხოლოდ მოცემულ კონტექსტში, არამედ – საერთოდ პოეზიასთან დაკავშირებულ ნებისმიერ საკითხზე მსჯელობისას, არის პოეტური ტექსტის ენობრივი ხასიათი:

“პოეტური ნაწარმოების ნებისმიერი ნაწილი თავისი არსით ენის ხელოვნებაა; მასში ესა თუ ის შინაარსი ენის დახმარებით კი არ გამოითქმება, არამედ ნებისმიერი პოეტური ნაწარმოები აღმოცენდება ენაში და მაშინვე წარმოსდგება, როგორც მხატვრულად ფორმირებული ენა” [ფალკენშტაინი 1963: 19].

რაც შეეხება უშუალოდ პოეტურ გვარებს, აქ მკვლევარი ეპიკასთან და დრამასთან შედარებით ლირიკის განსაკუთრებულ თავისებურებაზე, კერძოდ – ლირიკული გამოთქმის განსაკუთრებულ სიმჭიდროვესა და უშუალობაზე (Dichte und Unmittelbarkeit) აქცენტირებს. ეს უშუალობა კი, მისი აზრით, დაკავშირებულია არა მხოლოდ გრძნობებთან, არამედ იგი, არსებითად, ენობრივი უშუალობაც არის. ამ

სულიერება” (die unlyrische Geistigkeit) არაფერი აქვს საერთო ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის ურთიერთობის თემასთან.

ენობრივი უშუალობის დომინირებადი ელემენტი კი ხელოვნებაში აზრობრივი კომპონენტებია, რაც თავის დროზე დამაჯერებლად დაასაბუთა ჰუმბოლდტმა, ხოლო მისი თვალსაზრისი გაიზიარა და კიდევ უფრო გამოკვეთა კასირერმა, ამიტომ ფაკლენშტაინი სწორედ მათ მოუხმობს და მათზე დაყრდნობით აღნიშნავს, რომ Gedankenlyrik-ზე მსჯელობისას მკვლევართა გადამწყვეტი უმრავლესობა დიახაც პოეტური ენის ამ ძირითად მომენტს არ ითვალისწინებდა, როცა ლირიკას მხოლოდ გრძნობებისგან შემდგარ მოცემულობად მიიჩნევდა, Gedankenlyrik კი რაღაც არალირიკულ მოცემულობად წარმოედგინა [ფალკენშტაინი 1963: 23].

თუ ლირიკულ ლექსში აზრის და გრძნობის ერთმანეთთან დაპირისპირება შეცდომაა და ლირიკული ლექსი იმთავითვე სტრუქტურირებულია, როგორც სააზროვნო და გრძნობადი ელემენტების მთლიანობა, მაშინ საზრისს მოკლებულია ხომ არ არის თვით Gedankenlyrik-ის ცნება? ფალკენშტაინი სწორედ ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად მიმართავს შილერის პოეზიას და დაასკვნის, რომ, ერთი მხრივ, მის პოეტურ ტექსტებში არ მოიპოვება რეფლექტირებადი ლექსის, განაზრებათა ლირიკის ერთი განსაზღვრული პარადიგმული ფორმა, ხოლო მეორე მხრივ, შილერის ელეგიებიც, ჰიმნებიც, ორტაეპედეებიც, ეპიგრამებიც, ქსენიებიც, სასიმღერო ფორმებიც, დიდაქტიკურ-რიტორიკული პოეზიაც გაჯერებულია პირწმინდად ფილოსოფიური წყობის იდეებით და განაზრებებით; მეტიც, რომ ასეთი იდეები შილერის ენობრივი სტრუქტურის მთავარი ელემენტებია. არანაკლებ საყურადღებოა ფალკენშტაინის დაკვირვება, რომ ზოგჯერ შილერის სწორედ იმ ლირიკული ჟანრის ლექსებში იხევს უკან განაზრებები და წინა პლანზე გამოდის გრძნობები და ემოციები, რომლებშიც თითქოს ჭარბად უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი Gedankenlyrik-ის ძირითადი ელემენტები. ასევე, შილერის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ლექსში "იდეალი და ცხოვრება" იდეათა და განაზრებათა მთელი ჯაჭვია, მაგრამ, როგორც მკვლევარი სამართლიანად აღნიშნავს, მასში სიმბოლური სახისმეტყველების, ეპიკურ-მითიურის, ჰიმნურისა და მეტაფორულის იმდენი ელემენტი ერთმანეთში გადაწული, რომ მხოლოდ Gedankenlyrik-ად ამ ლექსის მიჩნევა გაუმართლებელი იქნებოდა [ფალკენშტაინი 1963: 113].

შილერის პოეზიაზე დაკვირვების შედეგებს მკვლევარი შემდეგი დასკვნის სახით აზოგადებს:

”ლირიკაში იდეები, როგორც ასეთი, არ უნდა გავუთანაბროთ ფილოსოფიურ ცნებებს; ისინი ისევე ნაკლებად არის გართმული ფილოსოფია, როგორც – საყოველთაო გასაგებობამდე ”ამაღლებული” სუბიექტური შეგრძნებანი ან, უბრალოდ, ფსიქოლოგიურად განმარტებადი შუალედური საფეხური ფილოსოფიასა და შეგრძნებას შორის” [ფალკენშტაინი 1963: 115].

საგულისხმოა, რომ ავტორი ასეთი სკეპტიციზმის პოზიციიდანაც კი აღიარებს, რომ იდეათა, განაზრებათა ლირიკა, როგორც საერთოდ ლირიკის ერთგვარი შინაარსი ან კატეგორია, თავს იჩენს სწორედ შილერის ჟანრულად დაწმენდილ ჰიმნებსა და ელეგიებში. მაგრამ ფალკენშტაინის შემაჯამებელი დასკვნა, ისევ და ისევ ჰუმბოლდტსა და კასირერზე დაყრდნობით, Gedankenlyrik-ისა და ფილოსოფიური ლირიკის ცნებათა უსაგნობისა და, ამ ცნების ნაცვლად, ახალი ტერმინის – თემატური პოეზიის, თემატური ლექსის – შემოტანის აუცილებლობის მტკიცებაში მდგომარეობს. მკვლევარი ამ ტერმინს უპირატესად მუსიკალურ თემას უკავშირებს და მოუხმობს თვით შილერის ცნობილ სიტყვებს: ”სული მხოლოდ პოლიჰიმნიას გამოთქვამს”. მართალია, მკვლევარი სხვა – ლიტერატურათმცოდნეობის კუთხით უფრო მოტივირებულ – არგუმენტებსაც იშველიებს ”თემატური ლექსის” სასარგებლოდ (მაგალითად: რომ ეს ტერმინი აერთიანებს პოეტური ნაწარმოების ორივე ელემენტს: შემოქმედებითი საწყისის აღმნიშვნელიც არის და იდეური დასრულებულობა-მთლიანობის გამომხატველიც), მაგრამ, ჩვენი აზრით, რეფლექსირებადი, ინტელექტუალური პოეზიის აღსაწერად ეს ტერმინი არ გამოდგება, ამ გამოუსადეგარობას კი ორი არსებითი მიზეზი აქვს:

1. ის თავს ვერ აღწევს, ერთი მხრივ, ასოციაციურ ”გადინებას” ნებისმიერი მხატვრული ტექსტის (განურჩევლად გვარისა და ჟანრისა) შემთხვევაში შესაძლებელი თემატური ნაწარმოების არსისკენ, ამა თუ იმ კონკრეტულ თემაზე დაწერილი ტექსტის არსისკენ, მეორე მხრივ კი, ტერმინი სწორედაც რომ ვერ ლოკალიზდება და, ლოგიკის ენაზე თუ ვიტყვით, მის მიერ აღსაწერ საგანთა კლასი ზედმეტად ფართოა, თეორიულად ეს კლასი შეიძლება მოიცავდეს ნებისმიერ თემაზე დაწერილ ნებისმიერ ტექსტს, განურჩევლად მისი ინტელექტუალური, იდეური, პოეტიკური თუ პირწმინდად საშინაარსო სპეციფიკისა და ხარისხისა.

2. თავად ამ ტერმინის შემოთავაზების, როგორც კონცეპტუალური ინიციატივის, უფრო მნიშვნელოვანი მეთოდური ხარვეზი ის არის, რომ იგი

უძლურია უშუალოდ ფილოსოფიისა და პოეზიის გადაკვეთის შედეგად აღმოცენებული ლექსის, როგორც სპეციფიკური პოეტური (და არა ჟანრული ან მეტრული) მოცემულობის სიღრმისეული სტრუქტურის აღსაწერად.

ასე რომ, განაზრებათა ლირიკის, იდეების ლირიკის და ფილოსოფიური პოეზიის ფენომენი ისეთ პრობლემურ საკითხებს წამოწევს წინ, რომლებზეც დღემდე არ არის გაცემული დამაკმაყოფილებელი მეცნიერული პასუხები.

ასეა თუ ისე, შეიძლება ერთმნიშვნელოვნად იმის მტკიცება, რომ ფილოსოფიური პოეზია არ დაიყვანება ფილოსოფიის მიმართ გამოჩენილი ძლიერი ინტერესებით შექმნილ ლექსამდე ან თუნდაც – ინტელექტუალიზმის მაღალი ხარისხით ნიშანდებულ პოეზიამდე, და ის ფილოსოფიისა და პოეზიის უფრო მჭიდრო ურთიერთგადაკვეთის საფუძველზე იბადება. ფილოსოფიისა და პოეზიის სწორედ ასეთი სისტემური და ინტენსიური დიალოგის ქრესტომათიული ნიმუშებია გოეთეს შემოქმედებაში სპინოზას პანთეიზმის როლი; შილერის შემოქმედებაში – კანტის ფილოსოფიის როლი; ჰოლდერლინის შემოქმედებაში – ბერძნულ ფილოსოფიასთან და გერმანულ იდეალისტურ ფილოსოფიასთან (რომლის სათავეებთან, შელინგთან და ჰეგელთან ერთად, თავადვე დგას) პოეტის ინტენსიური დიალოგის როლი; ნოვალისის შემოქმედებაში – ფიხტეს ტრანსცენდენტალური მე-ს ფილოსოფიის როლი; რილკეს შემოქმედებაში – ნიცშეს და კირკეგორის როლი; ასევე, მაგალითად, თვით ნიცშეს ფილოსოფიური ლირიკა.

საერთოდ, რეფლექსირებადი ლექსის ზოგად მარკერებს თუ დავუკვირდებით, არანაკლებ მნიშვნელოვანია კიდევ ერთი, პირწმინდად კონცეპტუალური, მომენტის ხაზგასმა: აზრობრივი, რეფლექსირებადი ლექსი განცდის ლექსისგან იმით განსხვავდება, რომ ის სწორედ განცდის მრავალფეროვნებაში პარადიგმული მომენტების მოხელთებას და მხატვრული ლოგიკის ენაზე მათ სტრუქტურირებას ცდილობს. ამ ასპექტის გაუთვალისწინებლობამ შეიძლება ისეთივე შეცდომამდე მიგვიყვანოს, როგორც XIX საუკუნის გერმანულენოვან ლიტერატურათმცოდნეობაში საპირისპირო ტენდენციამ – განცდათა პოეზიისა და განაზრებათა პოეზიის უკიდურესმა პოლარიზებამ – გამოიწვია.

ჩვენი დაკვირვებით, ნებისმიერ შემთხვევაში, როგორც არ უნდა გადაიჭრას აღნიშნული პრობლემა, ფილოსოფიური პოეზიის შესახებ საკითხის დასმისას აუცილებლად იკვეთება, სულ მცირე, შემდეგი ხუთი გარემოება:

1. ფილოსოფიური პოეზიის მაღალი ნიმუშები არ წარმოადგენს ფილოსოფიური სისტემების მხატვრულ ილუსტრაციებს ან გალექსილ ფილოსოფიურ ტრაქტატებს;

2. ფილოსოფიური პოეზია ქმნის საკუთრივ ფილოსოფიასთან და მეტაფიზიკასთან სისტემური და ინტენსიური მხატვრული დიალოგის პრეცედენტს, რაც, საბოლოოდ, განმსაზღვრელია არა მხოლოდ ლექსის შინაარსობრივი მანიფესტაციების შრის, არამედ – ამ სახის ლირიკის პოეტიკისა მთლიანად;

3. ფილოსოფიური ლექსის პოეტიკისთვის განმსაზღვრელია ფილოსოფიური კონცეპტების სისტემური მხატვრული დამუშავების ან ამა თუ იმ თემის მხატვრულ-ფილოსოფიური კონცეპტუალიზაციის ესთეტიკა;

4. ფილოსოფიური ლექსის ტრადიცია თვით Gedankenlyrik-ის ტრადიციისგანაც განსხვავდება: ა) თუ სააზროვნო ლირიკის სპეციფიკას მასში რეფლექსიების, ინტელექტუალური ბლოკების და კონცეპტუალური სახეების დომინირება ქმნის, ფილოსოფიური ლექსის უმთავრეს მახასიათებელს, დამატებით, ფილოსოფიური, მეტაფიზიკური სისტემებითა და ფილოსოფიური ცნებითი ინსტრუმენტარით მისი პრინციპული განსაზღვრულობა განაპირობებს; ბ) თუ Gedankenlyrik-ის ამა თუ იმ ნიმუშის კონცეპტუალური სქემის გაგება არ მოითხოვს მაინცდამაინც ამა თუ იმ ფილოსოფიური სისტემის, ფილოსოფოსის და ფილოსოფიური ცნებითი აპარატის სპეციალურ კვლევას, ფილოსოფიური ლექსის გასაგებად ასეთი ცოდნა აუცილებელი ხდება;

5. ფილოსოფიური პოეზია უპირობოდ შეიძლება Gedankenlyrik-ის ტრადიციაში მოვიაზროთ მაშინ, როცა Gedankenlyrik-ის ტრადიციაში ამა თუ იმ პოეტის მოაზრება იმპლიციტურად არ გულისხმობს, რომ ის ფილოსოფიური პოეზიის წარმომადგენელიც არის, ისევე, როგორც ამა თუ იმ პოეტის შემოქმედებაში მხოლოდ ფილოსოფიური მოტივების სიჭარბე არ გულისხმობს, რომ საქმე ფილოსოფიურ პოეზიას ეხება.²¹

დავსძენთ ასევე, რომ ფილოსოფიური ლექსი პოეტოლოგიური ლექსისგანაც განსხვავდება. ეს უკანასკნელი, დიდი ანგარიშით, ავტორის ესთეტიკური კრედოს

²¹ ჩვენს მიერ ფილოსოფიური პოეზიის სპეციფიზაცია პირველად ნაცადი იყო XX საუკუნის გერმანელი პოეტის, ერნსტ მაისტერის ფილოსოფიური პოეზიის მაგალითზე 2011 წელს, შედარებითი

მანიფესტირებას ახდენს და, ყველა თავისი შინაარსობრივი მახასიათებლით, რეფლექსირებად ლირიკას განეკუთვნება, რომელსაც, ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული, არსებითი ცვლილება არ განუცდია.

გოეთეს და შილერის პოეზია სწორედ რეფლექსირებადი პოეზიის საზღვრებს აფართოებს და თუ მას, ერთი მხრივ, კონცეპტუალურად და სისტემურად მოწესრიგებულ ყალიბში სვამს, მეორე მხრივ, შინაგან პერსპექტივას უღრმავებს და ამით ლექსის პოეტიკური სტრუქტურა უფრო ღია და თავისუფალი ხდება. აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის გერმანულენოვანი (დიდი ანგარიშით კი – ევროპულიც) პოეზიის იმ ნოვაციურმა ხაზმა, რომელმაც უგანა რადიკალურ ფორმალურ ექსპერიმენტებს, პოეტიკის რაციონალური მოწესრიგების თვალსაზრისით, მთლიანად კლასიკური პოეტური გამოცდილება გაიზიარა და მას ლექსზე, როგორც მთლიანობაზე (თუნდაც ფრაგმენტირებულ, დაქსაქსულ მთლიანობაზე) უარი არ უთქვამს; პირიქით, მოდერნისტული პოეტური სათქმელის რეპრეზენტაციის საუკეთესო შესაძლებლობა, დიდი ანგარიშით, გამოხატვის კლასიკური პარადიგმის განვრცობაში იქნა მიგნებული, რითაც ერთგვარად გაგრძელდა ის პოეტიკური ძიებები, რომლებიც ერთმანეთისგან მიჯნავს, მაგალითად, ვაიმარული კლასიკის და რომანტიზმის პოეტურ სისტემებს, მაგრამ თუ მათ პირწმინდად პოეტიკური მაჩვენებლებით შევუდარებთ ერთმანეთს (მაგალითად, შილერის ფილოსოფიურ პოეზიას და ნოვალისის ან თუნდაც ჰოფმანსთალის ლექსებს), დავინახავთ, რომ არც პოსტკლასიკური ფორმალური პოეტიკის რაციონალიზების ხარისხს და არც პოსტკლასიკური შინაარსის პოეტიკის რაციონალიზების ხარისხს არათუ დაცემა ან შესუსტება არ განუცდია, არამედ კიდევ უფრო რთული და მრავალფეროვანი გახდა.

ლიტერატურის მეორე საერთაშორისო კონფერენციაზე წაკითხულ მოხსენებაში. მოხსენების ტექსტი იხ.: [ზარბაქაძე 2013: 392-408].

2. მოდერნისტული პანესთეტიკური პოეზიის უახლოესი საწყისები

2.1. პროგრამული პოეტური უსისტემობის ლეგიტიმაცია: გოეთე და სპინოზა

მიუხედავად იმისა, რომ გოეთეს, როგორც პოეტის, ბუნებისმეცნიერის, ურთულეს ფილოსოფიურ პრობლემებს შეჭიდებული მოაზროვნის ფენომენი უნიკალურია, ტიპობრივია გოეთეს, როგორც ფილოსოფიურად განსწავლული პოეტის ფენომენი. მე-18 საუკუნის 80-იან წლებში, როცა პოეტმა ინტენსიური თეორიული და პრაქტიკული საბუნებისმეტყველო და ალქიმიური კვლევები წამოიწყო, მის ძიებებს მხარს უმაგრებდა ისეთი ფილოსოფიური და საბუნებისმეტყველო განათლება, როგორითაც იმდროინდელ ევროპაში სწორედაც რომ ბევრი ხელოვანი დაიტრახებდა. ასევე გავრცელებული იყო ამ ეპოქაში ფილოსოფიურ-დიდაქტიკური პოეზია, რომელიც მკითხველს ლიტერატურული ფორმით თეოლოგიურ შეგონებებს ან ცხოვრებისეულ სიბრძნეს უზიარებდა. ფილოსოფიის მიმართ საზოგადოებრივი ინტერესი, საშინაო თუ სასკოლო განათლების სისტემაში მისი დანერგვის რაციონალიზება და ამ მიმართულებით ახალი პედაგოგიური ფორმების ძიება, პარალელურად კი ფილოსოფიის პოპულარიზაცია კლასიციზმის ეპოქის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია. მაგრამ თუ ლიტერატურის ისტორიისთვის მნიშვნელოვანია გოეთეს, როგორც ფილოსოფიურად განსწავლული პოეტის ფენომენი, ამის არსებითი მიზეზი მისი მხატვრული და ესთეტიკური შედეგების განსაკუთრებულობაა. მეორე მხრივ, გოეთეს მსოფლმხედველობა საფუძველს უყრის ფილოსოფიური აზროვნების იმ შინაარსებს, რომლებიც განმსაზღვრელი აღმოჩნდა გერმანელი რომანტიკოსებისთვის,²² მათი გავლით კი – პოსტრომანტიკული, კლასიკური მოდერნისტული ლიტერატურისთვის. ხაზი უნდა გაესვას იმასაც, რომ დიდ გერმანელ პოეტებს შორის გოეთე პირველია, ვინც სიღრმითაც და რაოდენობითაც

²² ამ თემასთან დაკავშირებით ქართულ ენაზე არსებული, ჩემთვის ცნობილი, გამოკვლევებიდან გამოირჩევა ნანული კაკაურიძის მონოგრაფია [კაკაურიძე 1991], რომელშიც, ცნობილ გერმანელ და რუს მეცნიერთა კვლევების გათვალისწინებით, ჩატარებულია "ქარიშხლისა და შეტევის", ასევე იენის რომანტიკოსთა თეორიულ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების სოლიდური ანალიზი, ნაშრომს კი წითელ ზოლად გასდევს სწორედ გერმანული იდეალისტური ფილოსოფიის კონტექსტში რომანტიკოსთა და წინარე რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების ერთ მთლიანობად მოაზრების დამაჯერებლად დასაბუთებული იდეა.

ყოვლისმომცველ თეორიულ განაზრებებს იწყებს, დაკავშირებულს ფილოსოფიის და რელიგიის არსებით პრობლემებთან,²³ და მისი ხანგრძლივი ცხოვრების განმავლობაში წარმოებული ეს განაზრებები პირდაპირი ან ირიბი კომენტარებია მისივე მხატვრულ შემოქმედებაზე.

გოეთეს შემოქმედებაში ფილოსოფიის როლი – და ამ მხრივაც აღმოჩნდა იგი რომანტიკოსებისთვის ახლობელი სული – არ შემოიფარგლება მხოლოდ მეთოდოლოგიური საყრდენის ან სააზროვნო იმპულსების მასაზრდოებელი წყაროს ფუნქციით, ის მთლიანად არის ინტეგრირებული პოეტის მხატვრულ შემოქმედებაში. ამის მიუხედავად, გოეთემ შეგნებულად თქვა უარი როგორც საკუთარი ფილოსოფიური სისტემის შექმნაზე, ისე – საკუთარი ფილოსოფიური შეხედულებების, სულ მცირე, მწყობრ და მოწესრიგებულ მანიფესტაციაზე. ამის საპირისპიროდ, მან თეორიული გონების მიმართ თავისი დამოკიდებულება "ფაუსტში" – მეფისტოფელის პირით – ამგვარად შეაჯამა:

"თეორიები, ჩემო კარგო, ფშუტა ყველა,

მწვანედ ხასხასებს ცხოვრების ხე ოქროცურვილი". [გოეთე 2011: 97].

გოეთეს მიერ განვლილი ცხოვრებისეული, შემოქმედებითი და სამეცნიერო გზის აღმწერ ინტელექტუალურ ავტობიოგრაფიაში "პოეზია და ჭეშმარიტება" დიდი ადგილი ეთმობა მისი ფილოსოფიური ძიებების და ცალკეულ მოაზროვნეებზე ათწლეულების განმავლობაში მისი კონცენტრირების ამსახველ რეფლექსიებს, მაგრამ ყველა ეს განაზრება ფილოსოფიასთან მისი ინტენსიური დიალოგის მაჩვენებელია და არა – მის მიერ ფილოსოფიური სისტემის შექმნის მცდელობის. თვით გოეთე პირად მიმოწერაში ხშირად აღნიშნავდა, რომ მისთვის უცხო იყო სისტემური დამოკიდებულება ბუნების მიმართ, მეტიც, - რომ სისტემა და ჭეშმარიტება ერთმანეთს გამორიცხავს. ამის საილუსტრაციოდ მაქს ჰაინახერი, ერთ წიგნად

²³ გოეთეს რელიგიური მსოფლმხედველობისადმი მიძღვნილ თავის მოხსენებაში კ. ბრეგაძე მართებულად შენიშნავს, რომ რელიგიისთან და უშუალოდ ქრისტიანობასთან გოეთეს დამოკიდებულება ერთობ პრობლემური საკითხია [ბრეგაძე 2012: 107]. ამავე მოხსენებაში მკვლევარი დამაჯერებლად აჩვენებს მრავალი კოგნიტური, სოციალური, ისტორიული და ფსიქოლოგიური ასპექტის გათვალისწინების აუცილებლობას, რათა ქრისტიანული ეკლესიის მიმართ გოეთეს კრიტიკულმა სულისკვეთებამ არ მოგვატყუოს და საერთოდ მისი რელიგიურობა არ დადგეს ეჭვქვეშ: "მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული, რომ შემეცნების ნებისმიერ ეტაპზე გოეთე მუდმივად გამსჭვალულია რელიგიური სულისკვეთებით, ოღონდ მისი რელიგიურობა არაკონფესიურია. გოეთე მთელი თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე მუდამ ეძიებდა და აფუძნებდა, როგორც თავად აღნიშნავს, "საკუთარ რელიგიას" ("eigene Religion")" [ბრეგაძე 2012: 110].

გოეთეს ფილოსოფიური შეხედულებების პირველი გამომცემელი და პოეტზე ვრცელი გამოკვლევის ავტორი, წიგნის წინათქმაშივე იმოწმებს გოეთეს მიმოწერიდან ორ ამონარიდს:

1. "მოწესრიგებიდან, სისტემიდან ამოსვლა აფერხებს ბუნებაზე დაკვირვებას. ბუნებას არა აქვს სისტემა; რაც მას აქვს, ის არის სიცოცხლე და მდინარეა უცნობი ცენტრიდან შეუმეცნებადი საზღვრისკენ";

2. "რამდენი სიახლეც არ უნდა მივიპოვო, მოულოდნელს ხომ არაფერს ვპოვებ; ყველაფერი თანაზომადი და თავსებადია, რადგან მე არ მაქვს სისტემა" [გოეთე 1922: IV].

გოეთეს მიერ საკუთარი ფილოსოფიური სისტემის არშექმნის პირწმინდად კოგნიტურ და ფსიქოლოგიურ მიზეზებს თუ ჩავუღრმავდებით, აღმოვაჩენთ, რომ მისი მეთოდოლოგიური პოზიცია არა იმდენად ფილოსოფიური ანარქიზმის, რამდენადაც პრაგმატული რაციონალიზმის ნაყოფია, რასაც სისტემურ ინტელექტუალურ მოდელებზე ორიენტირებული ბევრი დიდი შემოქმედის სააზროვნო გამოცდილებაში პარადიგმული ხასიათი აქვს. ერთი მხრივ, მხატვრული ამოცანები, რომლებსაც გოეთე წყვეტდა, ხოლო მეორე მხრივ შემოქმედებითი თავისუფლება მისთვის, როგორც პოეტისთვის, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე – ამა თუ იმ ფილოსოფიური სისტემის ფარგლებში დარჩენა და მის ადეპტად ყოფნა. გოეთე, ასე ვთქვათ, თავისუფლად მოძრაობდა სხვადასხვა ფილოსოფიურ გამოცდილებას შორის და ინტენსიური დიალოგი ჰქონდა მათთან. ამ მხრივ, საგულისხმოა 1813 წელს, უკვე ხანდაზმული პოეტის მიერ ფილოსოფოს იაკობისთან პირად მიმოწერაში ჩამოყალიბებული პოზიცია:

"ჩემი არსების მიმართულებათა მრავალფეროვნებიდან გამომდინარე, არ შემძლია აზროვნების ერთი რომელიმე წყობით ვკმაყოფილდებოდე; როგორც პოეტი და ხელოვანი, პოლითეისტი ვარ, ხოლო როგორც ბუნების მკვლევარი, პირიქით, - პანთეისტი, და ჩემთვის ორივე განმსაზღვრელია" [გოეთე 1922: X].

ერნსტ კასირერი ყურადღებას ამახვილებს აღნიშნული თავისუფლების მიმართ გოეთეს განსაკუთრებულ მგრძნობელობაზე:

"როცა (...) გოეთესგან ერთი გარკვეული რელიგიური, თეოლოგიური ან მეტაფიზიკური სისტემისადმი დოგმატურ მიმხრობას მოელოდნენ და

მოითხოვდნენ, მაშინ ის ამას თითქმის ყოველთვის, ხშირად კი განსაკუთრებული სიმკაცრით, უარყოფდა” [კასირერი 1991: 78-79].

გოეთეს პოეტური პრაგმატიკისთვის ფილოსოფიური სისტემის შექმნაზე ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა აზროვნების მეტაფიზიკური წყობა და სისტემური, მაგრამ არა სისტემის შექმნის მიმართულებით გააქტიურებული, დამოკიდებულება ბუნებისა და სულიერი ცხოვრების ფენომენტა მიმართ. მის მსოფლმხედველობაში ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული განაზრებანი ღმერთზე, ბუნებაზე, ადამიანზე, ზნეობაზე, შემეცნების ცალკეულ საკითხებზე თუ ისტორიის ფილოსოფიის ფუნდამენტურ პრობლემებზე. საბოლოო ჯამში კი, ყველა მისი კვლევა-ძიება სამყაროში არსებული მთლიანობის მხატვრული მოდელის შექმნის მცდელობაა. სწორედ ამ მიზანს უქვემდებარებს გოეთეს ესთეტიკური გონება ფილოსოფიურ გონებას და მის იარაღებს. ყველა თეორიის სირუხისა და ცხოვრების ხის სიმწვანის ოპოზიცია, - თვით გოეთესთვის, როგორც პრაქტიკოსისთვის, უპირობო უპირატესობის მინიჭების საფუძველზე, - შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ოპოზიცია თეორიასა და მხატვრულ შემოქმედებას შორის, რომელშიც გამარჯვებას ეს უკანასკნელი ზეიმობს. შეიძლება უფრო რადიკალურადაც ითქვას: გოეთეს ”ფაუსტი”, ”აღმოსავლურ-დასავლური დივანი”, ”ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლები” და მისი სხვა მხატვრული შედეგები არსებობს ფილოსოფიური სისტემურობის დათმობის ხარჯზე, მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტის სამსახურში ფილოსოფიური გონების ჩაყენების, მაგრამ მისი აბსოლუტიზაციის უარყოფის შედეგად.

საყურადღებოა ამ ”უსისტემობის” კიდევ ერთი სიღრმისეული მიზეზი, რომელსაც ჰაინახერი უშუალოდ უკავშირებს ყველა დროისა და ხალხის ღმერთთა მიმართ გოეთეს შინაგან ღიაობას, და ასეთ უსაზღვრო პოლითეიზმსა და ყოველგვარი დასრულებული სისტემური მთლიანობის უარყოფაში ხედავს გოეთეს პოეტურ სიძლიერეს [გოეთე 1922: X]. საქმე ის არის, რომ მე-18 საუკუნის მიწურულს გოეთეს მსოფლმხედველობის სწორედ აღნიშნული მომენტი აღმოჩნდა რომანტიკოსებისთვის ერთ-ერთი ძლიერი იმპულსი სულ სხვა გნოსეოლოგიურ ჭრილში ბუნების, ღმერთისა და ადამიანური გონების ურთიერთმიმართების განსახილველად და ჰარმონიის კლასიციისტური მოდელების სრული გამოუსადეგარობის სამტკიცებლად, პარალელურად კი - რელიგიურობის

საზღვრების გასაფართოებლად (შლაიერმახერი, შელინგი). მეორე მხრივ, ეს ის გზაგასაყარია, სადაც რომანტიზმის ფილოსოფია – მასში იმთავითვე ჩადებული წინააღმდეგობების გაღრმავებისა და გაინტენსიურების მრავალფეროვანი პრაქტიკით – მოდერნისტული ეთიკისა და ესთეტიკის დაბადების მაუწყებელი ხდება.

ცნობილია ურთიერთგამომრიცხავი თეორიული და პრაქტიკული სწრაფვების გამოცდილება, რომლითაც განსაკუთრებით სწორედ ინტელექტუალური ლიტერატურის წარმომადგენელთა ცხოვრება და შემოქმედება გამოირჩევა. ამ კანონზომიერებიდან ამოვარდნილი არც გოეთე ყოფილა, შესაბამისად, არც – ფილოსოფიის მიმართ მისი დამოკიდებულება.

ჰ.-გ. გადამერი ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელმაც მხოლოდ ყურადღება კი არ გაამახვილა ფილოსოფიასთან გოეთეს დამოკიდებულების წინააღმდეგობრივ ხასიათზე (თუნდაც იმაზე, რომ გოეთე მთელი თავისი ცხოვრების განმავლობაში ფილოსოფიის მიმართ დაუფარავ დისტანციას ინარჩუნებდა), არამედ მისი ამგვარი დამოკიდებულების სიღრმისეული მიზეზების ანალიზი თვით გოეთეს მასშტაბური პოეტური სამყაროსა და მისი ეპოქის, როგორც გერმანელი ერის ისტორიაში ფილოსოფიურად უმდიდრესი პერიოდის, გათვალისწინებით სცადა, მით უმეტეს, რომ, როგორც გადამერი აღნიშნავს, გოეთე ამ ფილოსოფოსებიდან ბევრს პირადად იცნობდა. შესაბამისად, ავტორი უმართებულოდ მიიჩნევს მე-19 საუკუნეში გავრცელებულ აზრს ფილოსოფიასთან და მეტაფიზიკასთან გოეთეს მტრული დამოკიდებულების შესახებ და აღნიშნავს, რომ გოეთეს შემოქმედებაში შკოლარული ყაიდის ფილოსოფიური ტექსტების არარსებობა საკითხის ნათელსაყოფად არ გამოდგება, მით უმეტეს – მას მერე, როცა ვიცით, რომ მისი ლირიკული შემოქმედების დიდი ნაწილიც ფილოსოფიურია და თავად პოეტიც თავის შემოქმედებას ერთი დიდი კონფესიის ფრაგმენტებს უწოდებდა. გადამერი თვით ფილოსოფიური შემეცნების პერმანენტულ სამუშაოდ მიიჩნევს გოეთესთან მიმართებაში თავისი ადგილის განსაზღვრას და აზუსტებს, რომ პირველი, ვინც აღნიშნული შრომა გასწია, ფილოსოფიურად ღრმად განსწავლული შილერი იყო, რომელიც ცდილობდა, „გოეთეს არსი შეეცნო და მის, ნაივური პოეტის, წინაშე თავად, როგორც განმააზრებელ (reflektierten) პოეტს, თავი გაემართლებინა და დაემკვიდრებინა“ [გადამერი 1993²: 57], ხოლო მათი ურთიერთობა მხოლოდ შილერზე გოეთეს გავლენის ისტორი კი არა, გოეთეს ბიოგრაფიასა და შემოქმედებაში

უმნიშვნელოვანესი პერიოდისა და მათი ორმხრივი ურთიერგავლენის ისტორიაა. შესაბამისად, ფილოსოფიასთან გოეთეს მიმართების საკითხიც გოეთეს განვითარების კონტექსტში უნდა ინტერპრეტირდებოდეს და არა – მის ამა თუ იმ ცალკეულ და, როგორც წესი, გარემოებებით ნაკარნახევ შემთხვევით გამონათქვამებზე და ჩანაწერებზე დაყრდნობით (რაც მის შემოქმედებაში თვით ფილოსოფიის შემთხვევითობას არ ნიშნავს); წინააღმდეგ შემთხვევაში, წარმატებით იქნება შესაძლებელი იმ ყველაფრის საპირისპირო აზრის დამტკიცება, გოეთეს ფილოსოფიურ შეხედულებებზე რის დამტკიცებასაც მოვინდომებთ, მით უმეტეს, რომ „მის მიერ დიდ ფილოსოფოსთა, სპინოზას თუ კანტის, ფიხტეს თუ ჰეგელის შესწავლა ფრაგმენტული და არამეთოდურია“ [გადამერი 1993²: 58]. გადამერი იმოწმებს პოეტის ერთ წერილს, რომელშიც გოეთე შილერს უზიარებს, ყველაფერი მძულს, რასაც მხოლოდ დამომღვრითი ხასიათი აქვს და რაც ჩემს საქმიანობას არ ამრავლებს და არ აცოცხლებსო, და აღნიშნავს, რომ ფილოსოფიის მიმართ გოეთეს დამოკიდებულება არაფრით განსხვავდებოდა მისი სხვა სულიერი და ინტელექტუალური გამოცდილებებისგან, - პოეტი ყველაფერში საკუთარი აქტივობის ზრდას, საკუთარი ფორმირებისთვის და შემოქმედებისთვის სასიცოცხლო მნიშვნელობის მქონე გამოცდილებათა გაძლიერებას ესწრაფვოდა, - და რომ ფილოსოფიასთან პირველი სერიოზული შეხებისთანავე გოეთემ ფილოსოფიის, როგორც განსაკუთრებული დარგის, საჭიროება უარყო, რაკი, მისი აზრით, რელიგია და პოეზია სრულად შეიცავენ ფილოსოფიას. გადამერი მეტაფიზიკის მიმართ ახალგაზრდა გოეთეს უარყოფით დამოკიდებულებას განმანათლებლობის მეტაფიზიკის მიმართ ანტიპათიით ხსნის:

”მიზნიდან გამომდინარე განაზრებებს მიცემული მოძღვრება საბოლოო მიზეზებზე, ბუნების მიმართ ადამიანურ ხეირთან ყველაფრის დამკავშირებელი დამოკიდებულება არის ის, რაც მას შეურაცხყოფს. ის ამას მაფორმირებელი და ნადგურმცემელი ადამიანის მიზნების მიმართ უზრუნველი ბუნების ძალის შესახებ თავის დიდებულ წარმოდგენას უპირისპირებს” [გადამერი 1993²: 59].

გადამერის აზრით, ერთი მხრივ, გოეთეს წარმოდგენა ადამიანზე, როგორც ბუნებით გარემოცულ და ბუნების ძალებისგან თავდაღწევის ვერშემძლებელ არსებაზე, რომელიც თავადვეა ბუნება, მეორე მხრივ კი, ღმერთის და ბუნების იგივეობის პანთეისტური პოზიცია გოეთეს მსოფლმხედველობის ის ცენტრალური

საყრდენებია, რომლებმაც მას სპინოზას ფილოსოფია აღმოაჩინა. მეტიც, გადამერის თანახმად, მაშინაც კი, როცა გოეთე სპინოზას სააზროვნო აპარატს იყენებს, ის ამას მხოლოდ თავისი შეხედულებების გადმოსაცემად სჩადის, ხოლო უსასრულოში მისტიკური გასვლის ნაცვლად სასრულში ყოველმხრივი ჩაღრმავების იდეა "ერთობ არასპინოზისტური სწავლებაა", რომელიც ფიზიკის ველზე დარჩენისა და საბუნებისმეტყველო კვლევების სასარგებლოდ არჩევნის გაკეთებას გულისხმობს, ეს კი გოეთესთვის სხვა არაფერია, თუ არა ნაწილისა და მთელის ურთიერთგანსაზღვრულობის იდეის დაცვა და სულიერი მოღვაწეობის უწყვეტი გამლა-განვითარების პროცესი, რაც, ისევე და ისევე, ღმერთისა და მთლიანობის პრობლემაში ჩაღრმავებას, ადამიანის სიცოცხლის არსში ჩაღრმავებით მთლიანობის არსის გაგებას გულისხმობს. ამრიგად, ფიზიკის ველი სასრულისა და უსასრულოს ბუნებაზე დაკვირვების საუკეთესო ადგილი ხდება და ამ დროს ბუნების მკვლევარი და ფორმების მსახავი პოეტი ერთი და იგივე პოეტური ქმნადობის პროცესს არიან მიცემულნი [გადამერი 1993²: 60-61].

1790 წელს გამოცემული გოეთეს "მცენარეთა მეტამორფოზის განმარტების ცდა" არა იმდენად საბუნებისმეტყველო-ბოტანიკური ნაშრომია, რამდენადაც – მეტაფიზიკური (იმის მიუხედავად, სურდა თუ არა ეს თავად გოეთეს). პოეტს ეს გამოკვლევა წარმოდგენილი ჰქონდა, როგორც უნივერსალური ტრაქტატი ნებისმიერი ცოცხალი არსების განვითარების საფუძვლადმდებარე არსებით კანონზომიერებათა შესახებ. თუ, ყველა გასათვალისწინებელი პირობითობის მიუხედავად, მაინც შეიძლება გოეთეს ორიგინალურ ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობაზე ლაპარაკი, მაშინ მისი ქვაკუთხედი სწორედ თაურმცენარის კონცეპციაა. გოეთეს ამბიციები, დაკავშირებული ამ ნაშრომთან, განუზომლად დიდი იყო და არ შემოიფარგლებოდა მცენარეთა განვითარების ბუნების ჩვენებით. ჯერ კიდევ 1787 წელს, როცა ნაშრომზე მუშაობა ინტენსიურად მიმდინარეობდა, გოეთე სიხარულით ატყობინებდა ჰერდერს:

"უნდა გაგენდო, რომ მცენარეთა შექმნისა და ორგანიზაციის საიდუმლოსთან ახლოს ვარ, და ეს არის უმარტივესი, რისი წარმოდგენაც შეიძლება. ცისქვეშეთში შესაძლებელია ულამაზესი დაკვირვებები. მთავარ წერტილს, სადაც გულისგულია დამალული, სავსებით ნათლად და უეჭველად მივაგენი; სხვა დანარჩენს ყოვლისმომცველად ვხედავ და მხოლოდ ცალკეული დეტალები უნდა დაზუსტდეს.

თაურმცენარე იქცევა სამყაროს ყოვლად საოცარ შენამოქმედად, რომლის გამოც თვით ბუნებას უნდა შურდეს ჩემი. ამ მოდელით და მისი გასაღებით შემდგომ შესაძლებელია მცენარეთა უსასრულოდ გამოგონება, რომელნიც თანმიმდევრულნი იქნებიან, ესე იგი, ისინი, რომც არ არსებობდნენ, შეიძლება არსებობდნენ, თანაც – არიან არა როგორც ფერწერული და პოეტური აჩრდილები და ხილვები, არამედ შინაგანი ჭეშმარიტების აუცილებლობას ფლობენ. იგივე კანონზომიერება ვრცელდება სხვა ყველაფერზე, რაც ცოცხალია” [გოეთე 1922: XXXV].

თაურფენომენზე გოეთეს სწავლებისა და კანტის ფილოსოფიის ურთიერთმიმართების ანალიზს კონსტანტინე ბრეგაძე მართებულად იწყებს იმის დაზუსტებით, რომ ბოტანიკით გოეთეს დაინტერესება მოტივირებული იყო არა ვიწროდარგობრივი ინტერესით, არამედ – ეპისტემოლოგიური და ონტოლოგიური პრობლემებით:

”გოეთეს მიზანი იყო, კონკრეტული ემპირიული მეცნიერების (ბოტანიკის) ფარგლებში რამდენადმე განესაზღვრა და შეემეცნებინა წმინდად ონტოლოგიური, ანთროპოლოგიური და ეგზისტენციალური პრობლემატიკა: კერძოდ, მცენარეთა მორფოლოგიასა და მათ მეტამორფოზაზე დაკვირვების საფუძველზე გოეთეს სურდა განესაზღვრა ყოფიერების არსი, და აქედან გამომდინარე, ყოფიერებაში თავად ადამიანის არსებობისა და ადგილის საკითხები” [ბრეგაძე 2012: 164].

გოეთე არა მხოლოდ თავის ”მცენარეთა მეტამორფოზას” გაიაზრებდა, როგორც განმაზოგადებელ ნაშრომს, არამედ კარლ ლინეს ბოტანიკურ გამოკვლევებსაც ისე იყენებდა, როგორც – განმაზოგადებელ ტექსტებს. ამ ფაქტს ის ყოველთვის საგანგებოდ აზუსტებდა. წიგნის გამოცემიდან 25 წელზე მეტი ხნის მერეც კი, ერთ პირად წერილში იუწყებოდა:

”ამ დღეებში ისევ გადავხედე ლინეს ნაშრომებს, რომლებშიც ის ბოტანიკას აფუძნებს, და ახლა კარგად ვხედავ, რომ მე მათ ასევე სიმბოლურად ვიყენებდი, ე. ი. მე ამ მეთოდის და კვლევის წესის სხვა საგნებზე გადატანას ვცდილობდი და ამ გზით მოვიპოვე ორგანონი, რომლითაც ბევრი რამის ახსნა შეიძლება” [გოეთე 1922: XXVI].

იმ ფილოსოფოსთა და მკვლევართა რაოდენობა, რომლებთანაც გოეთეს შემოქმედებითი და მეცნიერული დიალოგი არასდროს შეუწყვეტია, შთამბეჭდავად

დიდია.²⁴ მათ შორის იყვნენ ჟან-ჟაკ რუსო და ჯორდანო ბრუნო, დიდრო და ვოლტერი, ალექსანდრე ფონ ჰუმბოლდტი და იაკობი, ძველი ბერძენი ფილოსოფოსები და ჰოლბახი, ნიუტონი და ლაიბნიცი, ფიხტე²⁵ და ლესინგი. დიდია მისი აზროვნების ესთეტიკის ჩამოყალიბებაში კანტის როლი.²⁶ მაგრამ ფილოსოფოსი, რომელმაც მის მსოფლმხედველობაზე არსებითი გავლენა იქონია, სპინოზა აღმოჩნდა.²⁷ გოეთე სპინოზას ფილოსოფიას პირველად 1773 წელს გაეცნო. მართალია, მაშინ გოეთე არ ჩაღრმავებია ფილოსოფოსის შრომებს და მხოლოდ მისი მსოფლმხედველობის ზედაპირული გაცნობით შემოიფარგლა, მაგრამ ეს პირველი შთაბეჭდილება მაინც იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ ზოგიერთი მკვლევარი ქრისტიანული რელიგიის მიმართ ახალგაზრდა გოეთეს სკეპსის მასზე უშუალოდ სპინოზას ფილოსოფიის გავლენით ხსნის, როგორც, მაგალითად, ჰერბერტ ლინდნერი [ლინდნერი 1960: 75].²⁸

საგულისხმოა გოეთეზე კანტის გავლენისა და სპინოზას გავლენის "მომრიგებელი" ერთი ნიუანსი, რომელზეც, გოეთეს "პოეზია და ჭეშმარიტება"-ზე დაყრდნობით, ყურადღებას ამახვილებს ე. კასირერი:

"კანტს შეეძლო გოეთეზე (...) ზემოქმედება მოეხდინა, რადგან ის (გოეთე – დ. ბ.) დოგმატურ მეტაფიზიკაზე, ზოგადად, იგივეს ფიქრობდა, რასაც – კანტი. არც მისი სპინოზიზმი ეწინააღმდეგებოდა ამას, რადგან გავლენა, რომელიც სპინოზამ გოეთეს

²⁴ თემაზე არსებული ადრეული ცნობილი გამოკვლევებიდან აღსანიშნავია, მაგ.: [შტანციოვ-გერნა 1913], [ბაისნერი 1941], [ჰამბურგერი 1957].

²⁵ გოეთეს საბუნებისმეტყველო კვლევებზე ფიხტეს "მეცნიერებათმოდღვრების" გავლენის შესახებ იხ.: [ენგელჰარდტი 2004].

²⁶ კანტის ფილოსოფიასთან გოეთეს მიმართების არაერთი პრობლემური საკითხია თემატიზებული ჰ. გ. გადამერის ესსეში "გოეთე და ფილოსოფია" [გადამერი 1993²: 56-71]. გადამერის ამ ესსეზე რამდენიმე წლით ადრეა დაწერილი ე. კასირერის "გოეთე და კანტის ფილოსოფია" [კასირერი 1991: 63-110], რომლის გათვალისწინებით დაწერილი გადამერის ესსესა და კასირერის ესსეში გამოთქმულ მოსაზრებათა შედარებითი ანალიზი ამჯერად ჩვენი კვლევის მიზნებს აგვაცდენდა.

²⁷ თემაზე არსებული შრომებიდან გოეთეს სპინოზიზმის ყველა ცენტრალური ასპექტი და მისი უმდიდრესი კულტურულ-ინტელექტუალური კონტექსტი საფუძვლიანად არის გაანალიზებული მარტინ ბოლლახერის მიერ [ბოლლახერი 1969]. ავტორი დამაჯერებლად უარყოფს გოეთოლოგიაში ვილჰელმ დილთაის მიერ დამკვიდრებულ ტენდენციასაც, რომელიც გოეთეზე სპინოზას ფილოსოფიის, ასევე სპინოზას პიროვნული ბედის როლს სათანადოდ ვერ აფასებდა და გოეთეს სპინოზიზმს ჰერდერის სასიკეთო "შუამავლობის" ფარგლებში ტოვებდა.

²⁸ თუმცა, აქვე ისიც უნდა დაზუსტდეს, რომ ლინდნერის შეფასების მეთოდოლოგიური ბაზა მარქსისტულია და მისი ინტერპრეტაცია გოეთესაც და სპინოზასაც მატერიალისტებად აქცევს. ამის შესახებ იხ.: [ბოლლახერი 1969: 160-165].

აზროვნებასა და მგრძობელობაზე მოახდინა, ეთიკური ხასიათის ბევრად უფრო იყო, ვიდრე – მეტაფიზიკური” [კასირერი 1991: 78].²⁹

თავად გოეთე ”პოეზია და ჭეშმარიტება“-ში შთაგონებით აღნიშნავს, რომ სპინოზას ”ეთიკამ“ მასზე გადამწყვეტი ზეგავლენა მოახდინა და მისი სააზროვნო წყობა განსაზღვრა.³⁰ სპინოზას ”ეთიკაში“, დიდი ანგარიშით კი – ზოგადად სისტემურ ფილოსოფიაში, ახალგაზრდა გოეთემ აღმოაჩინა განათლების ხერხი, რომელმაც მისი გრძობადი და ინტელექტუალური საწყისები ერთმანეთთან მოარიგა. პირწმინდად შემოქმედებითი კუთხით კი, სპინოზას პანთეიზმმა გოეთეს, პრაქტიკულად, ღმერთზე, ბუნებაზე და სამყაროს ჰარმონიის საკითხებზე საკუთარი შეხედულებების მოწესრიგების, შესაბამისად, ერთგვარი ამოსუნთქვისა და პირწმინდად მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტის მიმართულებით წინსვლის შესაძლებლობა მისცა. 80-იან წლებში კი გოეთემ სპინოზას ფილოსოფიის საფუძვლიანი შესწავლა დაიწყო და ”ეთიკა“ მისი ცხოვრების თანამდევ წიგნად იქცა. მეტიც, ამ წიგნს მის მსოფლმხედველობაში სამყაროს გასაღების ფუნქცია დაეკისრა. ჰაინახერის თანახმად, გოეთეს პანთეიზმი სხვა არაფერია, თუ არა – პოეტური სპინოზიზმი [გოეთე 1922: X]. მისივე დაზუსტებით:

”ბუნება მარადიული, აუცილებელი კანონების თანახმად მოქმედებს, და მასში ღმერთიც კი ვერაფერს შეცვლის. სპინოზას ეს აზრი ყოველთვის გოეთეს ბუნებისმეტყველების საფუძვლად რჩებოდა” [გოეთე 1922: XX].

²⁹ აქ ე. კასირერი არც ეკერმანთან გოეთეს საუბრებიდან იმ აღიარებას ივიწყებს, - რომ თუ ლესინგმა და ვინკლმანმა მის ახალგაზრდობაზე იქონიეს გავლენა, კანტმა გავლენა იქონია მის ხანდაზმულობაზე.

³⁰ ”რა ამოვიკითხე სპინოზას ტრაქტატში და რას ჩავწვდი მასში, ამაზე პასუხის გაცემას ვერ შევძლებდი; საკმარისი იყო, რომ მან ჩემი აღელვებული ვნებები დააცხრო და ჩემს მზერას დიდი და თავისუფალი ხედით წარმოუდგინა გრძობადი და ზნეობრივი სამყარო. მაგრამ ის, რითაც ამ მოაზროვნემ განსაკუთრებით დამატყვევა, იყო სრული უანგარობა, მისი თითოეული დებულებიდან რომ ასხივებდა. მისმა საოცარმა სიტყვებმა – ”ის, ვისაც ღმერთი ნამდვილად უყვარს, არ მოითხოვს, რომ ღმერთმა მას სიყვარულითვე უპასუხოს”, ყველა წანამძღვართან ერთად, ეს გამონათქვამი რომ ეფუძნება, ყველა შედეგით, მისგან რომ გამომდინარეობს – მთლიანად დაიპყრო ჩემი აზროვნება. ჩემს სანუკვარ სურვილად, ჩემს მაქსიმად, ჩემს ცხოვრებისეულ წესად იქცა ყველაფერში უანგარობა, უანგარეობა კი – სიყვარულსა და მეგობრობაში [...]. სხვათაშორის, არც აქ უნდა გამოგვეპაროს მხედველობიდან, რომ უღრმესი ურთიერთობები საპირისპიროთა შორის მყარდება. სპინოზას ყოვლისგამაწონასწორებელი სიმშვიდე უპირისპირდებოდა ჩემს ყოვლისამაფორიაქებელ ლტოლვას, მისი მათემატიკური მეთოდი ჩემი პოეტური მგრძობელობისა და გამოხატვის წესის საპირისპირო იყო, და სწორედ განაზრების იმ მწყობრმა მეთოდმა, ზნეობრივი პრობლემების მიმართ რომლის გამოყენებადობის დაშვებაც არ სურდათ, მის მხურვალე მოწაფედ, მის უერთგულეს თაყვანისმცემლად მაქცია. გონი და გული, განსჯა და გრძობა ერთმანეთს ეძებდნენ უცილობელი არჩევითი ნათესაობით, და ასეთი ნათესაობის გზით განხორციელდა ორი პოლარულად ურთიერთსაპირისპირო არსების კავშირი” [გოეთე 1988: 191-192].

მაგრამ სამყაროს ასეთი ონტოლოგიური სურათი აუცილებლად წამოჭრის ერთი მხრივ თავისუფალი ნების, მეორე მხრივ კი თვითშემეცნების შესაძლებლობის საკითხს. შესაძლებელია თუ არა თავისუფალი ნება იქ, სადაც ბუნება ღვთაებრივი წესრიგს ემორჩილება და ასეთი წესრიგის საფუძვლადმდებარე კანონებს ვერავინ დაარღვევს? გოეთემ პირველი პრობლემის გადასაჭრელად უპირობოდ გაიზიარა სპინოზას თვალსაზრისი, რომ ღმერთი ბუნებაშია, ხოლო ბუნება – ღმერთში, ანუ: რომ ღვთაებრივი წესრიგი და ბუნებრივი წესრიგი იდენტურია და ღმერთსა და ბუნებას შორის დუალიზმი არ არსებობს, შესაბამისად, "მე" და "სამყარო" მხოლოდ და მხოლოდ ერთი და იგივე სუბსტანციის ორი ატრიბუტია [გოეთე 1922: XXIX-XXX].

რაც შეეხება თვითშემეცნების საკითხს, გოეთე ერთმანეთისგან განასხვავებდა თეორიული და პრაქტიკული თვითშემეცნების შესაძლებლობას. პირველს ის საერთოდ უარყოფდა, მეორეს კი აღიარებდა:

"როგორ არის შესაძლებელი საკუთარი თავის შეცნობა? დაკვირვებით – არასდროს, მხოლოდ – ქმედებით. სცადე, შენი ვალი ადასრულო, და უმაღლეს გავიგებ, რას წარმოადგენ".³¹

ასეთი გამონათქვამები გოეთეს თეორიულ ჩანაწერებშიც და პირად მიმოწერაშიც ბევრგან გვხვდება. ჰაინახერი იმოწმებს ეკერმანთან გოეთეს საუბრებიდან იმ მონაკვეთს, რომელშიც გოეთე ამბობს, რომ ადამიანი გარესამყაროსკენ, შიგნიდან გარეთ მიმართული არსებაა და ცდილობს საკუთარი მიზნებისთვის ამ სამყაროს დაქვემდებარებას; ხოლო საკუთარ თავთან ადამიანი შეგრძნებებს, სიამოვნების და ტანჯვის გამოცდილებას მიჰყავს; და რომ ადამიანი ბნელი არსებაა, რომელმაც არც თავისი წარმომავლობა იცის და არც – მიზანი,

³¹ პოეზიის, როგორც ქმედებისა, და ბუნების სიღრმისეულ კავშირზე რეფლექსირებს გადამერი, როცა გოეთეზე კანტის "განსჯის უნარის კრიტიკის" განსაკუთრებულ ზეგავლენას ადასტურებს და ამის არსებით მიზეზს იმაში ხედავს, რომ გოეთესთვის კანტის ამ ნაშრომში ბუნებასა და ხელოვნებას შორის შინაგანი ნათესაობა აღმოჩნდა ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი, და შენიშნავს: "შინაგან მიზანშეწონილობას (Zweckmäßigkeit) ვხედავთ ბუნებაში, შინაგანი მიზანშეწონილობის გამოცდილებას ვეზიარებით მშვენიერის გემოვნებით-განცდაში (Geschmackserlebnis des Schönen) და გენიოსის შემოქმედებაში (Produktion des Genies)". გადამერი აქვე ციტირებს შესატყვის ფრაგმენტს მოხუცი გოეთეს ერთი პირადი წერილიდან: "*მსოფლიოს* წინაშე და, თავს უფლებას ვაძლევ ვთქვა, *ჩემს* წინაშე, ჩვენი ძველი კანტის უსაზღვრო დამსახურებაა, რომ ის თავის "განსჯის უნარის კრიტიკაში" ხელოვნებას და ბუნებას გვერდიგვერდ აყენებს და ორივეს უფლებას აძლევს, დიდი პრინციპებიდან უმიზნოდ (zwecklos) იმოქმედონ... ხელოვნება და ბუნება ერთობ დიდნი არიან საიმოსოდ, რომ მიზანს დაემორჩილონ, და არც საჭიროებენ ამას, რადგან მიმართებები (Bezüge) ყველგან მოიპოვება, და სიცოცხლე მიმართებები" [გადამერი 1993²: 61].

სამყაროს შესახებაც ცოტა რამ იცის, ხოლო კიდევ უფრო ცოტა რამ – საკუთარ თავზე [გოეთე 1922: XXVI].

ამ ყველაფრის მიუხედავად, გოეთე არ ყოფილა სპინოზას ფილოსოფიის უკრიტიკო ადეპტი.³² მეტიც, არსებით საკითხებთან დაკავშირებით სპინოზასთან მისი უთანხმოება აისახა გოეთეს არა მხოლოდ ცალკეულ თეორიულ მანიფესტაციებში, არამედ – მთლიანად მის მხატვრულ შემოქმედებაში. ჰაინახერის თანახმად, მართალია, პოეტისთვის განმსაზღვრელი აღმოჩნდა სპინოზიზმი ანუ პანთეიზმი, რაც ღმერთისა და სამყაროს იდენტობას გულისხმობს და – იმას, რომ ნებისმიერი შენამოქმედი შემოქმედის თანაზიარია, მაგრამ თუ სპინოზას ღმერთი სიმშვიდისა და ცოდნის გამომხატველია, გოეთეს ღმერთი სამყაროში მოქმედი და მუდმივად განვითარებადი, დადგენადი ღმერთია; მისი ღმერთი სამყაროს გარეთ კი არა, სამყაროშია, თვით ეს სამყარო კი ცოცხალი ძალების დაუსრულებელი თამაშია; თუ სპინოზას ყოფიერება არის ყოფიერება თავისთავად (Sein an sich), გოეთეს ყოფიერება მუდმივდადგენადი, დინამიკური ხდომილებაა, ანუ – ხდომილება, რომელიც "ფაუსტის" პროლოგში დახასიათებულია, როგორც "das Werdende, das ewig wirkt und lebt"; ამ პრინციპული ოპოზიციის ნაყოფია "პრომეთევსი" [გოეთე 1922: XXI-XXII].

პოეტის ფილოსოფიური პოეზიის ამ შედეგში,³³ რომელიც პოსტრომანტიკული დროის, მთელი კლასიკური მოდერნიზმის ეპოქის მანიფესტაციაა კი შეიძლება გამოდგეს, პრომეთევსი ანუ ადამიანი-შემოქმედი ისეთივე სტატუსს იძენს, როგორსაც ღმერთი ფლობს, და ის ამას აღწევს ქმედებით, შენებით, შრომით. მეტიც, გოეთეს პრომეთევსი დედამიწას იცავს, როგორც სწორედ საკუთარი და არა ღმერთის შემოქმედების ნაყოფს, შესაბამისად, უარს ამბობს იმ სიცოცხლის დათმობაზე, რომელსაც ლექსში განდგომა და ლოცვა უპირისპირდება. პრომეთევსისთვის უცნობია მოტივი, რომელმაც მას ღმერთის თაყვანისცემისკენ უნდა უბიძგოს; ღმერთი მისთვის მონობის, სიცრუის და სიკვდილის

³² გოეთე რომ არც კანტის ფილოსოფიის უკრიტიკო ადეპტი იყო, ნაჩვენებია კ. ბრეგამის მიერ კანტის ტრანსცენდენტალურ ფილოსოფიასა და გოეთეს თაურმცენარის მეტაფიზიკური იდეის ურთიერთშეპირისპირების მაგალითზე [ბრეგამე 2012: 164-187].

³³ აღსანიშნავია, რომ 1780 წელს იაკობიმ გოეთეს ეს ლექსი, რომელიც მაშინ ჯერ არ იყო გამოქვეყნებული, ლესინგს გაუგზავნა, როგორც სპინოზიზმის საპირისპირო სულისკვეთების ნიმუში, ლესინგმა კი ლექსი სწორედ სპინოზას სულისკვეთების ერთგულების ნიმუშად აღიქვა და იაკობის

დამამკვიდრებელი, უარყოფითი საწყისია, ადამიანის არსებობა და სიცოცხლისთვის ზურგის არშექცევა კი (მიუხედავად იმ ურიცხვი დაბრკოლებისა, რომლითაც ღმერთი მას გზას უხერგავს) უმაღლეს ღირებულებად და ისეთ ქმედებად ცხადდება, რომლისაც შურს ღმერთს, ვინაიდან მისთვის თანაშემოქმედება მიუღებელია.

ქართულ ენაზე გოეთეს ”პრომეთეუსის”³⁴ მთარგმნელი და კომენტატორი ოთარ ჯინორია ყურადღებას ამახვილებს ტექსტის როგორც უარყოფით, პროტესტანტულ-დესტრუქციულ ფუნქციაზე, ისე – მის აფირმატულ შინაარსზე:

”პრომეთეუსის ხატს მეორე, თანაც არსებითად და საბოლოოდ უფრო მნიშვნელოვანი მხარეცა და ფუნქციაც მოეძევა, რომელსაც ის პოზიტიური, კონსტრუქციულ-მადგინებლური ტენდენცია განსაზღვრავს, რაც პოეტის მთელი შემდგომი შემოქმედებითი ძალისხმევის, მისი ფაუსტური სწრაფვის შინაარსად გადაიქცევა” [ჯინორია 1981: 73].

მოდერნისტული სულისკვეთების გადმოსახედიდან არანაკლებ მნიშვნელოვანია გოეთეს მიერ ანტიკური, ბერძნული კოსმოსისკენ ტოტალური უკუქცევა, დროისა და ბედისწერის კატეგორიების გაღმერთება და მათ სამსჯავროზე მონოთეისტური (არა მხოლოდ ქრისტიანული) რელიგიური მსოფლმხედველობის მიტანა. ადამიანისა და ღმერთის ოპოზიციის თემატიზებას, რომელიც პოეტს არასდროს შეუწყვეტია, იგი სპინოზას ორბიტიდანაც გაჰყავს და მას ნიცშეს გზის გამკვალავადაც აქცევს.³⁵ მეორე მხრივ, შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ გოეთეს

პასუხად მისწერა, სპინოზას ფილოსოფიის გარდა სხვა ფილოსოფია არ არსებობს და ან სპინოზას ფილოსოფიას დაუმეგობრდი ან საერთოდ აქციე ზურგი ფილოსოფიასო [გოეთე 1922: XXII].

³⁴ ”მრუმე ღრუბლებით ემანდ შებურე, / ზევსო, შენი ცა! / და ბიჭის დარად, / გვიმრას რომ მუსრავს, / მილეწ-მოლეწე მუხები და მთის მწვერვალები! / ოღონდ მე დამრჩეს / ეს ჩემი მიწა / და ჩემი ქობი, - / შენგან როდია იგი ნაგები, - / და ჩემი კერა, რომლის ცეცხლმაც / აგავსო შურით. / არავინ ვიცი მზის ქვეშ, ღმერთებო, / თქვენებრ ღატაკი, / მსხვერპლის ხარკი და / ლოცვის ოხვრაა / თქვენი საზრდო, / დიდბატონებო; / დაგლახდებოდით, / რომ არა ბალღნი და მათხოვრები, / იმედებით სავსე ბრიყვები. / ოდეს ყრმა ვიყავ, / გზა და კვალი ჯერ არ ვიცოდი, / მზეს მივაპყრობდი ცთომილ თვალებს, / თითქოს ჰქონოდე / ჩემი გოდების გამგონე ყური / და ჩემებრ გული, / შეჭირვებულთა თანამღმობელი. / ვინ შემეშველა, ტიტანების გულზვიადობას / როცა ვთრგუნავდი? / რომელმა დამხსნა სიკვდილს, / მონობას? / შენ ხომ თავად ჰქმენ ყოველივე, / მგზნებარე გულო! / თან მადლობასაც არა სწირავდი, / ალალ-მართალი, მოტყუებული, / ზემოთ მიძინარეს? / შენ გვე თაყვანი? მერე და რისთვის? / იქნებ ოდესმე დაუამე / ტკივილი ვნებულს? / ანდა შეაშრე / დაზაფრულს ცრემლი? / მამაკაცად ხომ ძლევა მოსილმა / დრომ გამომჰქედა / და ბედისწერამ, / ორთავ ჩვენგანის ორმა უფალმა. / იქნებ გგონია, რომ ამ ცხოვრებას / შევიძულე და / უდაბნოში გავიხიზნები, / ყმაწვილკაცობის უცხო სიზმრები / რახან უკლებლივ არ ამხდომია? / აგერ ვზივარ და ვაყალიბებ ადამიანებს, / ჩემებურ მოდგმას; / ვიმსგავსებ, რათა / ევნოს, იტიროს, / იხაროს, დატკბეს, / და არად უჩნდე, / ჩემებურადვე” [ჯინორია 1981: 19-20].

³⁵ მართებულია მკვლევრის კომენტარი: ”გოეთე არ კმაყოფილდება ღმერთის ბუნებასთან ჩვეულებრივ-პანთეისტური გაიგივებით, არამედ, ამასთან ერთად, ადამიანს, ვითარცა მის უზენაეს, -

იდეალისტური კრიტიციზმი ხდება პოეზიისა და ფილოსოფიის ურთიერთმიმართების მთელი შემდგომი გერმანულენოვანი ტრადიციის განმსაზღვრელი. როგორც გოეთეს პროგრამულ უსისტემობას, ისე – თავისი ეპოქის ფილოსოფიასთან დიალოგის მის მიერ შემუშავებულ განსაკუთრებულ კულტურას საფუძვლად უდევს სრულიად განსაკუთრებული მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, რომელიც, გადამერის ინტერპრეტაციით, არა მხოლოდ ფილოსოფიის, არამედ ჭეშმარიტების საკითხთან ფილოსოფიის მიმართების სისტემურ კრიტიკულ დამოკიდებულებად ფორმდება. ჩვენი კვლევისთვის უმნიშვნელოვანესი ეს ინტერპრეტაცია ფილოსოფიისა და პოეზიის ურთიერთმიმართების მთელი შემდგომი განვითარების გასაღებსაც გვთავაზობს.

გადამერის ყურადღების ცენტრში ექცევა გოეთეს წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება თავისი დროის იდეალისტური ფილოსოფიის, კერძოდ, ჰეგელის მიმართ, რომლის "დიალექტიკის რადიკალურ მტკიცებით ენერგიას მისი ეჭვი უნდა გამოეწვია", და ეს – იმის მიუხედავად, რომ გოეთეს მსოფლმხედველობა სწორედ ჰეგელის ფილოსოფიური სისტემის ნათესაურია: გოეთეს ანალიზის დინამიკურ-მთლიანობითი წესისთვის ისევე უცხოა გონების დამანაწევრებელი აზროვნება, როგორც – ჰეგელის სპეკულატიური აზროვნებისთვის და მისი კონკრეტული ცნებისთვის; სუბიექტურიდან ობიექტურისკენ სვლა-ამაღლების შელინგ-ჰეგელისეული ფილოსოფიაც მისი მსოფლმხედვის შესაბამისია; იგივე ეხება სპეკულატიურად გონებითის (spekulativ Vernünftig) ჭეშმარიტობას და ცოცხალი ჭვრეტის უშუალოებაზე (Unmittelbarkeit) მაღლა ცნებისმიერი დაუსრულებელი გაშუალების (Vermittlung) დაყენებას; შემოქმედებაზე და რელიგიაზე მაღლაც შემთხვევაში თვითშემეცნების ფილოსოფია დგას. ეს ყველაფერი, გერმანულ იდეალიზმს გოეთეს ჭეშმარიტ ფილოსოფიად უნდა წარმოგვიდგენდეს, ისევე,

გონივრულ-ნებელობით, - ქმნილებას, ღმერთ-ბუნებაზე თუ ბუნება-ღმერთზე აღაზრევებს, "მსოფლიო გონთან" მორკინალ არსებად წარმოადგენს კაცს, რომელსაც აკისრებს ბუნების ძალთა ბრმა, "განუკითხავი" აქტივობის მოწესრიგება-წარმართვას, ემპირიული რეალობის "მეორე ბუნებად" გარდასახვას, ე. წ. "ნოოსფეროდ", ე. ი. გონებისეულ სინამდვილედ ამაღლებას. // და სწორედ ადამიანის ეს "გადმერთება" წარმოადგენს ხნიერი, "სრული" გოეთეს მთელი ფილოსოფიური პოეზიის, როგორც ლირიკის, ისე "ფაუსტის" ზეიდავას. იმ "ნათელი ერესის" დედააზრს, რომლის მიმდევრადაც იგი ასე აღიარებს თავს სიკვდილამდე წლით ადრე დაწერილ ერთ (1831 წლის 1 თებერვლის) ეპისტოლეში: "რაც მეტს ვცხოვრობ, მით უფრო მახარებს ჩემი ნათელი ერესი, მაშინ როდესაც მეუფე ეკლესია სულ უფრო საჭიროებს ბნელ საკანთა და ვიწრო ხვრელთ, რათა უცხადესი დაფაროს და უმწყობრესი აღრიოს" [ჯინორია 1981: 70].

როგორც კანტის ფილოსოფიასა და გოეთეს მსოფლმხედველობას შორის არსებული მრავალი გადაკვეთა და დამთხვევა უნდა გვიდასტურებდეს მათი პოზიციების თანხვედრას. გადამერი სწორედ ამ გზით კანტის აგნოსტიციზმთან და ჰეგელ-შელინგის იდეალიზმთან გოეთეს ჰარმონიზებაზე ამბობს უარს და სვამს კითხვას (ცხადია, ეს შეკითხვა უკვე გულისხმობს მასზე გადამერის დადებით პასუხს), ხომ არ არის გოეთე გერმანული იდეალიზმის პირველი კრიტიკოსი, და იქვე განმარტავს:

”ჩვენ ამ შეკითხვის დასასმელად შემზადებული ვართ იდეალიზმის მთელი ერთსაუკუნოვანი კრიტიკით, და განსაკუთრებით – მას მერე, რაც ნიცშეს დაესხა თავს პლატონიზმს, ე. ი. იმავდროულად ბერძნულ-ქრისტიანული იდეური აზროვნებისა და მეტაფიზიკის იმ მთლიანობას, რომელიც საყოველთაო ფილოსოფიური ცნობიერებით არის განმსჭვალული. ჩვენ ამით ისეთ მდგომარეობაში ვართ მოხვედრილი, გოეთეს მიერ მეტაფიზიკის უარყოფას, სპეკულაციური ფილოსოფიის წინააღმდეგ დიახაც მთელ მის თავშეკავებას სხვა თვალთ რომ უნდა შევხედოთ. (...) მეტიც, იმაში, რაც მის თავშეკავებას იწვევს, ჩვენ ვხედავთ ჭეშმარიტების სწორედაც მთელ მეორე ნახევარს. ჩვენ მასში აღმოვაჩინეთ – ნიცშემდე დიდი ხნით ადრე – ფილოსოფიური, შესაბამისად, მეტაფიზიკური ჭეშმარიტების ცნების კრიტიკოსს” [გადამერი 1993²: 68-69].

გადამერის მიერ დასმული შეკითხვის ლეგიტიმირების ამგვარი ფორმა ანუ უკვე გამოცდილი რაციონალიზმის, ნეოკანტიანელთა სკოლების, პოზიტივიზმის, კირკეგორისეული ანტიჰეგელიანიზმის, ახალი ჰეგელიანელობის, ნიცშეს, ჰაიდეგერის და ანალიტიკური ფილოსოფიის მიერ შეცვლილი ინტელექტუალური სამყაროს ფაქტობრიობის გათვალისწინებით საკითხის ამგვარად დასმა იმ როლის განსაკუთრებულობაზე სვამს აქცენტს, რომელიც გოეთემ გერმანულ სულიერ გამოცდილებაში შეასრულა, *სწორედ* როგორც პოეტმა და მოაზროვნემ, და – *სწორედ* როგორც ფილოსოფიასთან პოეზიის ოპოზიციური მიმართების განსაკუთრებული ტრადიციის შემქმნელმა.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის ორი მთავარი მიზეზი, რომელსაც გადამერი გვთავაზობს, როგორც ამ კითხვის დასმისთვის ლოგიკურ მოტივაციას: 1. გოეთე, როგორც პოეტი, სამყაროს მიმართ თავის სახელოვნებო მიმართებას განიხილავდა არა როგორც რაღაც განსაკუთრებულს, არამედ – ადამიანური ყოფიერებისთვის საყოველთაოს, ხელოვანს კი გაიაზრებდა, როგორც იმ ადამიანის გაძლიერებულ-

აღმატებულ გამოვლენას (die gesteigerte Erscheinung des Menschen), რომელიც თვითობას მოიპოვებს არა სამყაროსთან დაპირისპირებით და მისგან თავდაღწევით მიღწეულ თავისუფლებაში, არამედ – სამყაროს პირობების აღიარებით და მასში ჩართვით, რაც მისი, როგორც შემეცნებლის, სწორ ადგილსაც უზრუნველყოფს; სამყაროს შემეცნება გოეთესთვის ნიშნავს არა ფლობას და ცოდნას, არამედ – გამოცდილებასა და ტკობას (nicht als ein Haben und Wissen, sondern als ein Erfahren und Genießen), რაც, ადამიანური ბუნების მთლიანობიდან ამოსვლით, გულისხმობს სამყაროსთან ადამიანის ნაყოფიერ ურთიერთობას, პასუხის სახით პროდუქტის შექმნას (als eine produktive Antwort des Menschen auf die Welt); 2. როცა გოეთე თავს იცავს ფილოსოფიური სპეკულაციისგან, ის ასე მხოლოდ მიზანშეწონილობის სუბიექტური ინსტინქტის კარნახით კი არ იქცევა, არამედ ამაში ხედავს ადამიანისთვის სწორ და აუცილებელ პოზიციას; თუმცა ეს შემდეგსაც გულისხმობს: პოეტი იმით, რასაც თავად მიიჩნევს ჭეშმარიტებად, მთელ ფილოსოფიურ ტრადიციას და ჭეშმარიტების მისმიერ გაგებას უპირისპირდება; ამით გოეთე, ისევ და ისევ, პლატონიზმის კრიტიკოსი ნიცშეს წინამორბედი გამოდის და ფილოსოფიის ბერძნულ საწყისებთანაც ნიცშეზე ადრე აღმოჩნდება; ”ისიც ხედავდა იმას, რასაც ნიცშე ხედავდა: რომ ძველ მოაზროვნეთა პლასტიკური ბუნება, მათი ცხოვრებისა და სწავლების ერთსულოვანი შესატყვისობა ახალ დროში უცნობია, და ის ამაზე აფუძნებს ფილოსოფიის მიმართ თავის შეგნებულ დამოკიდებულებას” [გადამერი 1993²: 68-69].³⁶

გადამერი აქვე ციტირებს გოეთეს ერთ გამონათქვამს, რომლის მიხედვითაც ფილოსოფოსებს არ შეუძლიათ არაფრის შემოთავაზება, რასაც სიცოცხლის ფორმა ექნებოდა, ამიტომ ყველაფერს, რასაც მათგან ვგებულობთ, ისე უნდა მოვექცეთ, როგორც საკვებს, რომლის მიღება მხოლოდ გულმოდგინედ შერჩევის მერე შეიძლება, და რომ წინააღმდეგ შემთხვევაში ან ჩვენ დაგვლუპავს ფილოსოფია ან ჩვენ

³⁶ არა მხოლოდ გერმანული იდეალიზმის და მე-18 საუკუნის ფილოსოფიის, არამედ საერთოდ ფილოსოფიის მიმართ გოეთეს ფრთხილი დამოკიდებულების ასახსნელად, ისევ და ისევ, გოეთეს ნატურფილოსოფიის სპინოზისტური მსოფლმხედველობრივი საწყისები უნდა გავიხსენოთ: ”სპინოზას მეტაფიზიკა რეალიზდება გოეთეს ნატურფილოსოფიაში, ბუნებაზე მის წარმოდგენაში. ახალგაზრდა გოეთესთვის საეჭვო იყო არა ფილოსოფია, არამედ – მხოლოდ ფილოსოფიის ის სახეობა, რომელსაც სჯეროდა, რომ შეეძლო „ბუნებისგან“ თავი დაეხსნა. ამ ფსევდოფილოსოფიას უპირისპირდებოდა განაზრებები ბუნებასა და საზოგადოებაზე, რომლებიც ისევე, როგორც მათი შინაარსი, სპინოზას რეცეპციებისგან გაუმოქანავია. ახალგაზრდა გოეთეს მიერ ფილოსოფიის გაგება ყალიბდება სპინოზას სისტემის და სპინოზიზმის საფუძველზე“ [ბოლლახერი 1969: 116].

დავლუპავთ ფილოსოფიას. გოეთეს ამ სიფრთხილეში გადამერი თანადროული ეპოქის შეზღუდულობის და სწორ რწმენაზე და სწორ მოძღვრებაზე მზრუნველ პროტესტანტულ საუკუნეთა (რამაც ახალი დროის ფილოსოფიური სპეკულაციებიც უკიდურესად აბსტრაქტული ხასიათით დაადა) და მათი დოგმატიზმის წინააღმდეგ პოეტის მიერ ახალგაზრდობიდანვე გამომუშავებული შეგნებული პოზიციის მანიფესტაციას ხედავს. კიდევ უფრო საინტერესო და, ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის ურთიერთობის გერმანული გამოცდილების სიღრმისეული პლასტების გასაშუქებლად, მნიშვნელოვანია გადამერის მიერ გერმანულ იდეალიზმთან მიმართების კონტექსტში მოდელირებული გოეთეს ფენომენის დაკავშირება ევროპული ფილოსოფიის საწყისებთან და სოფისტური ფილოსოფიებით გარემოცული სოკრატეს სიტუაციასთან:

”სწორედ როგორც გოეთე ახალი დროის ფილოსოფიის პირისპირ, ისე იდგა პლატონი სოფისტების მიერ ნალოლიავები ” Paideia”-ს (აღზრდა, განათლება – დ. ბ.) პირისპირ. პლატონი სოკრატეს ჭეშმარიტ აღზრდელიობით საქმეს იმაში ხედავდა, რომ ის სოფისტური დიდაქტიკის უვალდებულო მრავალმხრივობიდან unverbindliche Allseitigkeit) სულზე ნამდვილი ზრუნვისკენ მიემართა” [გადამერი 1993²: 70].

გადამერი იმოწმებს პლატონის ”პროტაგორადან” სოკრატესა და ცოდნას მოწყურებული ყმაწვილკაცის დიალოგს – როცა სოკრატე ცდილობს, ახალგაზრდას ის საშიშროება შეაგნებინოს, სულში შეუმოწმებელი სოფისტური სწავლების შემვებით რომ ემუქრება – და აღნიშნავს, რომ პლატონი იმავე სურათ-ხატს მიმართავს, რომელსაც – გოეთე: თუ ჩვენს ხორცს საზრდოს სათანადო შერჩევის შემდეგ ვაძლევთ, რამდენად უფრო დიდი სიფრთხილე გვმართებს, როცა საქმე სულის საზრდოს ეხება; როგორც ექიმი იცავს სამზარეულო ხელოვნებით ცდუნებულ ადამიანს მავნე საკვებისგან და მისთვის სარგოს შეურჩევს, ისე იცავს პლატონის სოკრატე ანუ სულის ექიმი აღსაზრდელს თავისი დიალექტიკური საუბრებით. გადამერის კომენტარი კი – რომ ფილოსოფია მხოლოდ დიალექტიკის გზით სოფისტური რიტორიკის მოგერიებით ფუძნდება – ისევ გოეთეს სიტუაციის ნათელყოფას და იმის ხაზგასმას ემსახურება, რომ თავისი საუკუნის აბსტრაქტული სპეკულაციისგან თავდასაცავად მებრძოლი გოეთე ანტიკური სულისკვეთების გამომხატველია, მეტიც:

”ანტიკური ეპოქის აზრით ისიც ფილოსოფოსია და საწყისებთან უფრო ახლოს დგას, ვიდრე მისი დიდი ფილოსოფიური თანამედროვენი, რადგან იგი არ იზიარებს თავისი ეპოქის რწმენას გონების ავტონომიისას – იგი ხედავს მის (გონების – დ. ბ.) ადამიანურ პირობითობას (menschliche Bedingtheit). // მაგრამ გადაწყვეტია, რომ მას ეს პირობითობა ესმის არა როგორც ჭეშმარიტების წინაღობა (Schrenke der Wahrheit), არამედ – როგორც სიბრძნისკენ ადამიანის სავალი გზა” [გადამერი 1993²: 70].

გადამერი დროის ფილოსოფიურ სულისკვეთებასთან გოეთეს დაპირისპირებაში იმ საბურველს ხედავს, რომლის მიღმაც თვით გოეთეს ფილოსოფია იმალება. მისი შინაარსის გახსნას – ანუ იმის განმარტებას, თუ თავად გოეთესთვის რა არის ჭეშმარიტება – გადამერი ნეგატიური განსაზღვრებით იწყებს და აღნიშნავს, რომ გოეთემ ობიექტივირებული, საგნობრივი (gegenständlich) ჭეშმარიტების ტრადიციულ ცნებაზე თქვა უარი, რითაც სოკრატეს კონკრეტულ დიალექტიკას მიანიჭა უპირატესობა; ამის მერე გადამერი აზუსტებს, რომ გოეთესთვის არსებითია არა შკოლარული ფილოსოფიის დოგმატიზმის წინააღმდეგ სკეპსისი (ანუ – ჰიუმის და კანტის ფილოსოფია), არამედ – ჭეშმარიტების საკუთარი ნიადაგის დაცვის ნება (Wille zur Bewahrung eines eigenen Bodens der Wahrheit). ”ნება” რომ შემთხვევით არ არის გადამერის მიერ მოხმობილი, აღნიშნულ კონტექსტში ნიცშეს სახელის კიდევ ერთხელ ხსენება ადასტურებს ანუ – იმის შეხსენება, რომ გოეთე, ისევ და ისევ, ნიცშეანური და პოსტმეტაფიზიკური სულისკვეთების წინამორბედაა. გადამერი ჭეშმარიტების გოეთესეული გაგების პოზიტიურ დეფინიციასაც პოსტკლასიკური ფილოსოფიის სულისკვეთებით გვთავაზობს:

”სამყარო არსებობს მხოლოდ მოქმედისთვის და უკუქმედების განმცდელისთვის. ჭეშმარიტება ეფუძნება სასიცოცხლო გარემოებას (Lebensverhältnis). (...) საკუთარი ქმედითობის ცხოველყოფელი განახლება, სასიცოცხლო ენერჯის ამოქმედება და გაძლიერება, ცხოველყოფლობაშიც და ნადგურისცემაშიც ნაყოფიერება, ეს არის მასშტაბი, რომლითაც ჭეშმარიტება თავის თავს ზომავს. ”რაც ნაყოფიერია, მხოლოდ ის არის ჭეშმარიტი” – ამასობაში გოეთეს ეს ცნობილი სიტყვები ჭეშმარიტებას სარგებლიანობაში კი არ მარხავს, როგორც ამას თანამედროვე პრაგმატიზმი სჩადის; რამეთუ ნაყოფიერება თვითვეა გაძლიერება ცხოველყოფლობის, რომელშიც სამყაროსთან ადამიანის ურთიერთობა ყალიბდება” [გადამერი 1993²: 71].

განსაკუთრებულ ალღოს და დაკვირვებას არ მოითხოვს იმის დანახვა, რომ ნაყოფიერებაზე დაფუძნებული ჭეშმარიტების შესახებ გადამერის განაზრებები მოკლებული არ არის გადაჭარბებას, რადგან ნაკლებად ითვალისწინებს ერთ უმნიშვნელოვანეს საკითხს: რამდენად სწორად ესმოდა გოეთეს ჰეგელის და შელინგის ფილოსოფიები. მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენი კვლევისთვის მნიშვნელოვანია გადამერის მიერ ფილოსოფიასთან გოეთეს ურთიერთობის თემატიზება ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის პრობლემური ურთიერთობის მიზეზებზე ფოკუსირებით.

2.2. ფილოსოფიური პოეზია, როგორც ესთეტიკური მთლიანობა: შილერის და კანტის

როცა ფილოსოფიასთან გოეთეს და შილერის დამოკიდებულებებს ვუდარებთ ერთმანეთს, რეფლექსიის ორი, ერთმანეთისგან განსხვავებული ფორმა იკვეთება. თუ გოეთე ფილოსოფიაში საკუთარი შემოქმედების მასაზრდოებელ იმპულსებს ისე იღებდა, რომ თვით სპინოზას, კანტის, ჰერდერის, იაკობის და სხვა ფილოსოფოსთანააზრევში მოგზაურობა მისთვის არა იმდენად ფილოსოფიაში მეცნიერული ჩაღრმავებას, რამდენადაც საკუთარი მსოფლმხედველობის მოსაწესრიგებლად წარმოებულ სამუშაოს წარმოადგენდა ანუ, სხვა სიტყვებით, თუ მასთან საკუთარ შეხედულებათა მანიფესტაცია, ესთეტიკურ შრეზე მათი მოტივირება და მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად მათი ინსტრუმენტალიზაცია ცალსახად დომინირებდა ფილოსოფიური იარაღებით საკითხთა დამუშავების მოთხოვნილებაზე, შილერის შემთხვევაში საპირისპირო სურათს ვხედავთ: აქ ფილოსოფიასთან დამოკიდებულებაში გოეთესთვის დამახასიათებელი პოეტური სილაღე უკან იხევს, ფილოსოფიური აზრის ესთეტიკა სისტემურად პრევალირებს და პოეზია – პირველ რიგში მისი ფილოსოფიური ლირიკა – ცალკეულ შემთხვევებში კანტის ფილოსოფიური შეხედულებების სახიფათო მხატვრულ ილუსტრაციად გადაქცევასაც კი არ უფრთხის. შილერის პოეზია, როგორც გერმანული ფილოსოფიური ლექსის ფორმირების პრერომანტიკული ეტაპი, მხატვრულ ფორმასა და ურთულეს კონცეპტუალურ საწყისებს შორის წინააღმდეგობის ამრეკლავი პოეზიაა. შილერის საუკეთესო ლექსებში სწორედ ეს წინააღმდეგობა გადაილახება

მხატვრული ფორმის სასარგებლოდ, და პოეზია თავს აღწევს როგორც ფილოსოფიური იდეების გალექსვას, ისე – აბსტრაქტულ სახისმეტყველებას.

მეორე მხრივ, შილერი-თეორეტიკოსი – და აქ მხედველობაში გვაქვს ისტორიის ფილოსოფიაში მისი განაზრებანი, ”წერილები ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ” და ”მიამიტი და სენტიმენტალური პოეზიის შესახებ” – სისტემურობის ისეთ სიმაღლეს და პირწმინდად ფილოსოფიური ინსტრუმენტარით ესთეტიკურ საკითხთა დამუშავების ისეთ მთლიანობას აღწევს, რომლის მსგავსიც არც გოეთესთან და არც შემდგომი ეპოქების გერმანელ პოეტებთან არ მოიპოვება. საინტერესოა, რომ თვით შილერის, როგორც თეორეტიკოსის, ამბიციები, არც მეტი და არც ნაკლები, კანტის მიერ საფუძველჩაყრილი ახალი ესთეტიკური თეორიის განვითარების და გაღრმავების სურვილს უკავშირდებოდა. შილერს მიაჩნდა, რომ კანტმა მხოლოდ საფუძველი ჩაუყარა ხელოვნების ახალ თეორიას, მას კი ესთეტიკაში კანტის კრიტიკული თეორია უნდა განევრცო და გაეღრმავებინა.³⁷

აღნიშნულის მიუხედავად, ისიც უნდა დაზუსტდეს, რომ შილერისთვის ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის ურთიერთობა ფილოსოფიის სასარგებლოდ არ გადამწყდარა. მეტიც, იგი სულიერების ამ ორ უმაღლეს ფორმას ერთმანეთს უპირისპირებდა და მათ შორის პოეზიის უპირობო უპირატესობას იცავდა. ირონიული იყო მისი დამოკიდებულება ზუსტი თეორიული ინსტრუმენტარით მხატვრული პრობლემების გადაჭრის მოსურნე ხელოვანთა მიმართაც, რომლებსაც ის ”მოფილოსოფოსე ხელოვანთ” უწოდებდა [შილერი 1965: 531]. მისი პოზიციის თვალსაჩინო დემონსტრირებისა და ერთგვარი შემაჯამებელი მანიფესტაციის ნიმუშია, მაგალითად, 1795 წელს გოეთესთან მიმოწერაში მის მიერ ლაპიდარულად თქმული:

”პოეტი ერთადერთი ნამდვილი ადამიანია, და საუკეთესო ფილოსოფოსი მხოლოდ კარიკატურაა მასთან შედარებით” [შილერი-გოეთე 2009: გვ. 53].

უფრო ადრე კი, 1794 წლის აგვისტოში, ის გოეთესთან მიმოწერაში ერთმანეთს უპირისპირებს ინტუიციას და ანალიზს, პირველს უპირატესობას ანიჭებს მეორესთან შედარებით და აღნიშნავს, რომ ის, რასაც ანალიზი წვალეებით აღწევს, გენიოსის

³⁷ ამის შესახებ იხ.: [რანკე 1990]. წიგნში დაწვრილებით არის გამოკვლეული როგორც შილერის ხელოვნების ფილოსოფია, ისე – შილერისა და გოეთეს პოეტოლოგიურ და ესთეტიკურ შეხედულებებს შორის ძირეული განსხვავება.

ზუსტ ინტუიციაში და წარმოსახვაში უკვე სრულყოფილად არის მოცემული. მაგრამ სწორედ იმის ძალით, რომ ეს მთლიანობა მასშვივა, გენიოსისთვის მისივე კუთვნილი სიმდიდრე დაფარულია. მეორეც, ცოდნა მოიპოვება მხოლოდ ანალიზით, დანაწევრებით. ამის მერე კი ვკითხულობთ:

”ამიტომ თქვენი ყიდის სულებმა იშვიათად იციან, თუ რარიგ ღრმად მწვდომნი არიან და რარიგ ცოტა აქვს მათ მიზეზი, რამე ისესხოს ფილოსოფიისგან, რომელსაც მხოლოდ თქვენგან სწავლა შეუძლია. მას (ფილოსოფიას – დ. ბ.) მხოლოდ დანაწევრება ძალუძს იმისა, რასაც მას სთავაზობენ, ხოლო თვით შეთავაზება არა ანალიტიკოსის, არამედ გენიოსის საქმეა, მას წმინდა გონების ბნელი, მაგრამ სანდო ზეგავლენით ობიექტურ კანონებთან რომ აკავშირებს” (შილერი-გოეთე 2009: 9-10).

და ეს ყველაფერი – მას მერე, როცა შილერს უკვე დაწერილი ჰქონდა ესთეტიკის ფუნდამენტურ საკითხებზე თავისი ბრწყინვალე ესსეები, რომლებიც არა პოეტურ, არამედ სწორედ ურთულეს ფილოსოფიურ განაზრებათა ნიმუშებია.

შილერის პოეტური და თეორიული შემოქმედება, რომელიც დაახლოებით მეოთხედი საუკუნის განმავლობაში იქმნებოდა, თავიდანვე ნიშანდებული იყო ფილოსოფიური განზოგადებისკენ ძლიერი მიდრეკილებით. მისი ახალგაზრდული სასიყვარულო ლირიკაც კი სიყვარულის ფილოსოფიის სისტემური მხატვრული ილუსტრაციაა და არა – კონკრეტული ემოციური მდგომარეობის გამომხატველი პოეზია, მასში ყველა პოეტური ამოცანა უმაღლეს ლიტერატურულ-ფილოსოფიურ მიზანს – სიყვარულის კონცეპტუალიზაციას – ემსახურება. დროთა განმავლობაში ეს ტენდენცია მხოლოდ გაღრმავდა და გამრავალფეროვნდა, რაც სიცოცხლის ბოლო ათწლეულში მის მიერ წმინდა წყლის ფილოსოფიური პოეზიის შექმნით დაგვირგვინდა.

მართალია, შილერის ადრეული დრამატურგიაც და ისტორიული ნარკვევებიც დახუნძლულია რუსოს იდეებით, მაგრამ ფილოსოფიის ინტენსიურ შესწავლას პოეტი 1787 წლიდან, ვაიმარის საჰერცოგოში გადასვლის მერე, შეუდგა (მეტიც, როგორც ცნობილია, 1789-1794 წლებში იგი ისეთი ინტენსივობით სწავლობდა ფილოსოფიას და ისტორიას, რომ ხელოვნებაში არაფერი შეუქმნია). ამ დროს იენის უნივერსიტეტის პროფესორს, კანტის მოწაფეს და მისი ფილოსოფიის პოპულარიზატორს, კარლ ლეონჰარდ რაინჰოლდს უკვე დაწერილი ჰქონდა თავისი “წერილები კანტის ფილოსოფიაზე”, რომელიც 1790 წელს წიგნადაც გამოიცა და

შილერისთვის კარგი შესავალი აღმოჩნდა კანტის ფილოსოფიაში. ამის მერე შილერის მსოფლმხედველობა და მისივე ისტორიულ-ფილოსოფიური კვლევა, პრაქტიკულად, კანტის ფილოსოფიის შუქზე წარმოებდა; მისი ყველა ეთიკური, ესთეტიკური და პოლიტიკური შეხედულება კანტის სააზროვნო ველზე ყალიბდებოდა. ამ შეხედულებებს შორის უმთავრესი კი თავისუფალი ადამიანის და თავისუფალი საზოგადოების იდეაა. აღნიშნული იდეის რეალიზება, მისი აზრით, მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია, მაგრამ არა ტრადიციულ, არამედ – ახალ, საკუთარი თავის გარდამქმნელ ხელოვნებას, რომლის ახალი ფუნქცია პირწმინდად პედაგოგიურია და მიზნად ისახავს თავისუფალი ადამიანის აღზრდას მხოლოდ მას მერე, როცა ის ავტოდიდაქტიკის რევოლუციურ გზას გაივლის, მისი თანადროული საუკუნისთვის დამახასიათებელი ყველა უარყოფითი მოდუსისგან განიწმინდება და თავისუფლების სულისკვეთებით განიმსჭვალება.³⁸

რას გულისხმობდა პოეტი, როცა თავისუფალი ადამიანის ჩამოყალიბებაში ხელოვნების გადამწყვეტ როლს იცავდა, საუკეთესოდ ჩანს მშვენიერების ბუნებისადმი მიძღვნილ მის ფილოსოფიურ ესსეებში. ვიდრე ამ ესსეებს შორის ცენტრალურს, "წერილებს ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ" (1794) შევხებოდეთ, ყურადღება უნდა გავამახვილოთ 1793 წელს გამოქვეყნებულ მის ნაშრომზე „მომხიბვლელობისა და ღირსების შესახებ“. მიუხედავად იმისა, რომ მშვენიერების საკითხის თეორიული კვლევა შილერმა 1791 წელს კანტის „პრაქტიკული გონების კრიტიკით“ (1788) ინსპირირებულმა დაიწყო, ამ ტექსტში, მისი ძიებების ერთგვარ შუალედურ შეჯამებაში, მშვენიერების შესახებ კანტის თეორია რამდენიმე არსებითი ასპექტით პრობლემატიზდება და ყველა ეს ასპექტი ადამიანური თავისუფლების იდეას უკავშირდება.

კანტი თავის „წმინდა გონების კრიტიკაში“ (1787) თავისუფლების არსებობა-არარსებობის საკითხს წმინდა გონების ანტინომიის მესამე წინააღმდეგობის სახით განიხილავს და მას ბუნების კანონზომიერებას უპირისპირებს: თუ თეზისი გვეუბნება, რომ მიზეზობრიობა არ არის ერთადერთი, რომლითაც სამყაროს ყველა

³⁸ აღსანიშნავია, რომ ასეთი ახალი ხელოვნების პერსონიფიკაციად შილერს გოეთე ესახებოდა. თავისი უფროსი თანამედროვის უმაღლეს მისიად მას ბერძნული და გერმანული საწყისების სინთეზი ჰქონდა წარმოდგენილი. მისი რწმენით, გოეთეს ბერძნულ გონს, რომელიც გარემოებათა ძალით გერმანიაში იშვა, სხვა არაფერი დარჩენოდა, თუ არა – ის, რომ გერმანულ ნიადაგზე საბერძნეთის აღორძინება

მოვლენა აიხსნება და საჭიროა თავისუფლების გზით მიღებული მიზეზობრიობის აღიარება, ანტითეზისი გვეუბნება, რომ თავისუფლება არ არსებობს და სამყაროში ყველაფერი მხოლოდ ბუნების კანონებს ემორჩილება [კანტი 1979: 296-297].

”პრაქტიკული გონების კრიტიკაში” კი თავისუფლება უკვე ის უმთავრესი პირობაა, რომელიც ადამიანს კატეგორიული იმპერატივის შესაბამისად მოქცევის შესაძლებლობას აძლევს, ანუ ადამიანი, კატეგორიული იმპერატივის მორალურ უზენაესობას აცნობიერებს მხოლოდ როგორც თავისუფალი არსება, და ასეთი თავისუფლების თვინიერ მორალური კანონი შეუძლებელია [კანტი 1995: 222].

შილერი, კანტის კვალად, აღნიშნავს, რომ ადამიანის, როგორც გონითი არსების, თავისუფლება ბუნების აუცილებლობით კი არა, სწორედ გონის კანონებით და ნების ქმედებით არის განსაზღვრული, და ადამიანი, როგორც პიროვნება, ერთი მხრივ, თავად არის ”თავის მდგომარეობათა ბოლო მიზეზი” [შილერი 1962: 444], მეორე მხრივ კი, სწორედ ამ თავისუფლების ძალით ინტელექტის მწვერვალს ზიარებული ადამიანი დგას საფრთხის წინაშე – დაცემა განიცადოს, როგორც მოვლენამ (ანუ მისმა არატრანსცენდენტურმა ნაწილმა, იმან, რაც მოვლენების და არა თავისთავადი ნივთების სამყაროში არსებობს, როგორც ეს კანტის ფილოსოფიაშია) და გემოვნების სამსჯავროზე დაკარგოს ის ყველაფერი, რაც მას გონების სამსჯავროზე ებოძა [შილერი 1962: 444-445]. მაგრამ კანტს შილერი ნაწილობრივ ემიჯნება და მისგან განსხვავებულ პოზიციაზე დგება მაშინ, როცა საკითხი ისმის მორალური ადამიანის ჩამოყალიბებისთვის გრძნობადი სამყაროს ღირებულების შესახებ.

ტრანსცენდენტალურ მეთოდზე დაყრდნობით, შილერი არა მხოლოდ ნაბიჯ-ნაბიჯ ავითარებს მშვენიერების შესახებ მორალური და გრძნობადი საწყისების მთლიანობაზე დაფუძნებულ საკუთარ თვალსაზრისს, არამედ ამ გზით მოვალეობისა და მიდრეკილების კანტისეული დუალიზმის გადალახვასაც ცდილობს. შილერი კანტის კატეგორიული იმპერატივის იძულების საპირისპიროდ წამოაყენებს ”მშვენიერი სულის” კონცეპტს, ხოლო მისი შემაჯამებელი თეზისი ასე ჟღერს:

”ასე რომ, მშვენიერი სულია ის, რაშიც გრძნობადობა და გონება, მოვალეობა და მიდრეკილება ჰარმონიზდება, და გრაცია არის მოვლენაში (ანუ გამოვლენილ სამყაროში – დ. ბ.) მისი გამოსახულება. მხოლოდ მშვენიერი სულის სამსახურში

ეტვირთა და აზროვნების ძალით შიგნიდან, რაციონალური გზით ეშვა საბერძნეთი [შილერი-გოეთე 2009: გვ. 10-11].

შეუძლია ბუნებას ერთდროულად თავისუფლების ფლობა და ფორმის შენარჩუნება, რამეთუ პირველს იგი მკაცრი ნირის ბატონობის ქვეშ, მეორეს კი გრძნობადობის ანარქიის ქვეშ კარგავს” [შილერი 1962: 469].

თუ კანტი ადამიანის თავისუფალი ნების აღიარებისა და მისი ავტონომიის სანაცვლოდ ამ გათავისუფლებულ ადამიანს უმაღლეს კატეგორიული იმპერატივის ბორკილებს ადებს, შილერი, კანტის მორალ-ფილოსოფიური ანალიზის საპირისპიროდ, თავისუფლების საკითხის ესთეტიკურ-ფილოსოფიური დამუშავების გზას ირჩევს და ბუნებრივი მშვენიერისა და ანთროპოლოგიური მშვენიერის დიქტომიურ მოდელს ქმნის.³⁹

”წერილებში ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ” შილერს კანტის ტრანსცენდენტალური მეთოდისთვის არ უღალატია, მან დაწყებული კვლევა გააღრმავა და სცადა, კანტის ფილოსოფიისა და მეტაფიზიკური ტრადიციის ურთიერთგანსხვავებულობა გრძნობადი და რაციონალური საწყისების ურთიერთდაპირისპირებულობის გასამართლებლად, პარალელურად კი სულის, როგორც ერთი მთლიანობის, დასაფუძნებლად გამოეყენებინა და მხოლოდ ამ გზის გავლით განეხორციელებინა თავისუფალი ნების საკითხის თემატიზება. მაგრამ გასათვალისწინებელია გადამერის შენიშვნა:

”...როცა შილერი ხელოვნებას თავისუფლებაში ვარჯიშს უწოდებდა, ის ფიხტეს უფრო იმოწმებდა, ვიდრე – კანტს. შემეცნების უნარების თავისუფალი თამაში, რომელზეც კანტმა გემოვნებისა და გენიის Apriori დააფუძნა, მას ანთროპოლოგიურად ესმოდა ინსტინქტთა შესახებ ფიხტეს მოძღვრების საფუძველზე, როცა თამაშის ინსტინქტმა ფორმის ინსტინქტსა და მატერიის ინსტინქტს შორის ჰარმონია უნდა უზრუნველყოს. ესთეტიკური აღზრდის მიზანი ამ ინსტინქტის კულტივირებაა” [გადამერი 1990¹: 87-88].

”წერილებში” შილერი აზუსტებს, რომ სულს, რომელმაც შეგრძნებებისთვის მასალა გარედან უნდა მიიღოს ანუ დამოკიდებული იყოს აბსოლუტზე, რათა მერე ეს მასალა

³⁹ ამის შესახებ გამოწვლილივით იხ.: [ბურჩერი... 2011: 40-49]. აღსანიშნავია, რომ კანტს უყურადღებოდ არ დაუტოვებია შილერის კრიტიკა და მას თავისი წიგნის ”რელიგია მხოლოდ გონების საზღვრებში” მეორე გამოცემაში (1794) უპასუხა. მან შილერის გამოკვლევას ”ოსტატური” უწოდა და აღნიშნა, რომ მისი და შილერის უმნიშვნელოვანესი პრინციპები ერთმანეთს თანხვედებოდა. კანტმა იქვე კიდევ ერთხელ განმარტა ეთიკური მაქსიმის სპეციფიკა ესთეტიკურ საწყისთან მიმართებაში და ხაზი გაუსვა სათნოების (ეთიკური აქტის) უპირატესობას ხელოვნებასთან შედარებით, მაგრამ მას არ დაუკნინებია

შინაარსად გარდაქმნას, ტრანსცენდენტალური ესთეტიკა განმარტავს, როგორც სწორედ დაპირისპირებულ მხარეთა შედეგად მოცემულს; მეორე მხრივ კი, თვით სულში არსებული გამოცდილება შეუძლებელია დაპირისპირებულობისა და აბსოლუტური ერთიანობის გარეშე. შესაბამისად:

„ტრანსცენდენტალური ფილოსოფოსი სრულიად სამართლიანად ორივე ცნებას თანაბრად აუცილებელ პირობად მიიჩნევს გამოცდილებისათვის და არას დაგიდევთ, შეიძლება თუ არა მათი გაერთიანება“ [შილერი 1965: 545].

ეს არ არის შემთხვევითი დაზუსტება. სული, შილერის თანახმად, განსხვავდება მასშივე მოქმედი მატერიალური და ფორმალური, გრძნობადი და რაციონალური გამოცდილებებისგან და იგი მესამე, მათგან განსხვავებული და ორივე ამ მიდრეკილებაზე დაუყვანელი მოცემულობაა, რომელიც არჩევნის თავისუფლებით არის დაჯილდოებული და ერთადერთ რეალურ ძალას ქმნის, განსხვავებით გრძნობადი და რაციონალური საწყისებისგან, რომლებიც „საპირისპირო ობიექტებისაკენ ილტვიან“ [შილერი 1965: 545] და ურთიერთდაპირისპირების იძულებასა და აუცილებლობაში ნიველირდებიან, ანუ ერთმანეთზე მათი ზემოქმედება, როგორც ერთი ძალის მეორე ძალასთან შეჯახება, შეუძლებელია; სხვა სიტყვებით, ეს არის ორი აუცილებლობის დაპირისპირება ერთმანეთთან; მეტიც, ისინი ერთმანეთზე ვერ იმოქმედებენ, როგორც ძალები. მაგრამ ეს დაპირისპირება ადამიანისგან დამოუკიდებლად მოქმედი და ბუნების კანონზომიერებებით მოწესრიგებული უდიდესი ხდომილებაა, რომელიც ადამიანური ნების თავისუფლებას აძლევს დასაბამს. შილერი დაასკვნის:

„ადამიანში სხვა ძალა არ მოიძევა, ნებისყოფის გარდა, და მხოლოდ იმას, რაც ადამიანს სპობს - სიკვდილსა და გონების დაკარგვას - ძალუმს ბოლო მოუღოს მის შინაგან თავისუფლებას“ [შილერი 1965: 545-546].

შილერის ესთეტიკურ თეორიაში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა იმ კონცეპტუალურ ბირთვს, რომ თავისუფლება ჩნდება მაშინ, როცა გრძნობადი და გონებრივი საწყისები განვითარების უმაღლეს პუნქტს აღწევენ და რომ ეს თავისუფლება ადამიანის დამსახურება არ არის, ის მას ბუნებისგან მიეცემა, როგორც სასრულიდან უსასრულოსკენ სვლის, გონითი მოღვაწეობის მთავარი პირობა. ეს

ამ უკანასკნელის მნიშვნელობა, არამედ დააზუსტა: "სანამ საქმე ეხება მხოლოდ მოვალეობას, მათ (სათნოებამ და გრაციებმა, - დ. ბ.) საპატიო მანძილი უნდა შეინარჩუნონ" [კანტი 1989: 41].

პუნქტი, შეიძლება ითქვას, იმ გზის სიმბოლურ და თეორიულ დასაწყისს აფიქსირებს, რომელიც ევროპულმა, ჩვენს შემთხვევაში კი გერმანულენოვანმა ესთეტიკურმა შემეცნებამ განვლო განმანათლებლობის ფილოსოფიიდან მოდერნიზმამდე და რომელიც თვით შილერს თავისუფლების რომანტიკული იდეალის თეორიული მესაძირკვლის როლს ანიჭებს, ამიტომ მოკლედ მივადევნოთ თვალი, თუ როგორ გამოკვეთს შილერი ესთეტიკური თავისუფლების „სტატუსს“.

საქმე ის არის, რომ ადამიანის, როგორც გონითი არსების, ჩამოყალიბების პროცესი ანუ, შილერის სიტყვებით, ინდივიდის მდგომარეობიდან პიროვნულ მდგომარეობაში გადასვლა, მის ესთეტიკურ თეორიაში იგივეა, რაც ზღვრულიდან უსასრულოში გადასვლა, ეს კი გრძნობადი და გონებრივი საწყისების თანაბრად განვითარების სინონიმური ხდომილებაა. სხვა სიტყვებით, ამ საფეხურზე ადამიანი იძენს ფორმას, ხდება მისი ერთგვარი დასრულება, მომთავრება, და იხადება ახალი არსება, რომელსაც თავისუფალი ადამიანი ჰქვია [შილერი 1965: 547]. მაგრამ – და ეს არის ძირეული მომენტი – ასეთი თავისუფლება დასაწყისია და არა – დასასრული. უფრო მეტიც, შილერი ცდილობს, გვიჩვენოს, როგორია ადამიანი ამ გარდამავალ მდგომარეობაში, გრძნობადიდან გონებრივ საფეხურზე გადასვლის მონაკვეთში, ანუ – იმ მომენტში, როცა სიცოცხლისკენ მიდრეკილებას, მისი სიტყვებით, „ჯერ კიდევ არ ეწინააღმდეგება ფორმისადმი მიდრეკილება“ [შილერი 1965: 548]. მაგრამ ვინაიდან ადამიანი შეგრძნების მდგომარეობიდან უშუალოდ აზროვნების მდგომარეობაში ვერ გადაინაცვლებს, ის უნდა ეზიაროს რაღაც შუალედურ გამოცდილებას:

„ადამიანი წამიერად უნდა განთავისუფლდეს ყოველგვარი განსაზღვრებისაგან და უბრალო განსაზღვრობადობის მდგომარეობა გაიაროს. ამგვარად, მისთვის აუცილებელია გარკვეული თვალსაზრისით იმავე შიშველი განუსაზღვრელობის ნეგატიურ მდგომარეობას დაუბრუნდეს, რომელშიაც იმყოფებოდა, ვიდრე რაიმე მის გრძნობებზე მოახდენდა შთაბეჭდილებას“ [შილერი 1965: 548].

ეს უნიკალური მდგომარეობა, რომელშიც გრძნობა და გონება იმდენად თანაბრად მოქმედებენ, რომ ერთმანეთს გამორიცხავენ და განწონიან, შილერის მიერ აღინიშნება, როგორც „თავისუფალი განწყობილება“, ხოლო გრძნობად (ფიზიკურ) და გონივრულ (ლოგიკურ-მორალურ) მდგომარეობათა ასეთ შუალედურ ერთდროულობას ის „ესთეტიკურ მდგომარეობას“ უწოდებს. საბოლოო ჯამში, ამ

ორი განსაზღვრების პირდაპირი კონცეპტუალიზაციის შედეგია მის მიერ „ესთეტიკური განწყობილების“ ცნების შემუშავება, რომელსაც მალე დავუბრუნდებით.

ფილოსოფიური თვალსაზრისით, ესთეტიკური მდგომარეობა პრობლემური მდგომარეობაა, რაც შილერს არტისტული უკანდახევის და, იქვე, ესთეტიკური ავტონომიის პრინციპების ჩამოყალიბების შესაძლებლობას აძლევს. ის შემეცნებისა და ცოდნისთვის მშვენიერებისა და ესთეტიკური განწყობილების გამოუსადეგარობას აღიარებს იმ შემთხვევაში, თუ კრიტიკული გონება ყურადღებას ცალკეულ, კონკრეტულ შედეგებზე გაამახვილებს და არა – ესთეტიკურ უნარზე, როგორც მთლიანობაზე. თითქოს ირონიის რომანტიკული პრინციპის პრაქტიკული ილუსტრაცია თამაშდება, როცა შილერი წერს, რომ მშვენიერება, თუ მას განყენებულად გავიაზრებთ, არაფერს აძლევს გონებას და ნებისყოფას, არ ისახავს ინტელექტუალურ და მორალურ მიზნებს, დაინტერესებული არ არის ჭეშმარიტების შეცნობით, არ შეუძლია ხასიათის ჩამოყალიბება, შესაბამისად, ესთეტიკური კულტურით არც ადამიანის მნიშვნელობა და ღირსება განისაზღვრება. ერთადერთი, რასაც ესთეტიკური უნარი ადამიანს ანიჭებს, არის ის, რომ მას „მთლიანად უკან უბრუნდება თავისუფლება – იყოს ის, რაც უნდა იყოს“ [შილერი 1965: 551]. აი, სწორედ ეს თავისუფლებაა მთავარი ღირებულება, რომელიც, შილერის სიტყვებით, წართმეული ჰქონდა ადამიანს „შეგრძნებებში ბუნების ცალმხრივი იძულებისა და აზროვნებაში გონების ამომწურავი კანონმდებლობის გამოისობით“ [შილერი 1965: 551]. ესთეტიკური განწყობილების ველში მოხვედრილი ადამიანი კი რეალურად იბრუნებს ამ შესაძლებლობას ყოველთვის, როცა ის გადაწყვეტს – თავი დააღწიოს ამა თუ იმ „გარკვეულ მდგომარეობას“, რაც შილერისთვის ისეთი მდგომარეობის აღმნიშვნელია, როცა ადამიანი სამყაროს პრაქტიკული სარგებლის პრინციპით უყურებს და ვერ აღიქვამს სამყაროს, როგორც ერთდროულად უსასრულოსა და მთლიანს, რომელშიც ყველა კანონზომიერება ერთად მოქმედებს. ესთეტიკური კი ერთადერთია, - და ამას ხშირად იმეორებს შილერი, - რაც თავის თავში დამთავრებულ, დასრულებულ მთლიანობას წარმოადგენს და ადამიანს როგორც ემოციური, ისე რაციონალური საწყისების მართვის შესაძლებლობას სთავაზობს, ანუ: ჭეშმარიტი მშვენიერებით ტკბობის პროცესში ადამიანი საკუთარ თავს იმეცნებს,

როგორც თავისუფალს. სწორედ ასეთი მდგომარეობისთვის ცნობიერების მომზადებას გულისხმობს „ესთეტიკური ადამიანის“ ფენომენი:

„სხვა არავითარი გზა არ არსებობს, რომ გრძნობადი ადამიანი გონიერად ვაქციოთ, გარდა მისი წინასწარ ესთეტიკურ ადამიანად გახდომისა“ [შილერი 1965: 557].

ესთეტიკური განწყობილება, შილერის თანახმად, მხოლოდ თავისუფალ ადამიანს შეიძლება გააჩნდეს, რადგან ეს განწყობილება ნებისყოფის მართვის იარაღიც არის, ნებისყოფის მართვის პირობა კი ფიზიკური ადამიანის სტადიიდან (ანუ მატერიალური სამყაროს მიერ მისი მოქმედების განსაზღვრულობიდან და, შილერის სიტყვებით, „ბრმა ცხოვრების“ ისეთი მდგომარეობიდან, როცა „სამყარო ბედისწერა“) სულიერი ადამიანის სტადიაზე გადასვლაა (ანუ იმ სტადიაზე, რომელზეც ადამიანი სამყაროს მიმართ მომხმარებლური, მიმთვისებლური დამოკიდებულებისგან თავისუფლდება და მზად არის მორალური და ლოგიკური არსებობისთვის, ე. ი. იმისთვის, რომ ვალდებულების და ჭეშმარიტების შემეცნების მოთხოვნილებები გამოუმუშავდეს). სულიერი ადამიანი უკვე თავისუფალია იმ ბრძოლებისგან, რომლებსაც შილერი „მატერიის საზღვრებშივე მატერიასთან ომს“ უწოდებს [შილერი 1965: 561], მაგრამ ჯერ მზად არ არის თავად იმ ბუნების სამართავად, რომლის ბრმა ძალებსაც ის, ფიზიკურ მდგომარეობაში მყოფი, ემორჩილებოდა. შილერის თანახმად, ბუნებას ადამიანი მხოლოდ მორალურ საფეხურზე ეუფლება [შილერი 1965: 562].

ამრიგად, მშვენიერება, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, შილერისთვის მხოლოდ ადამიანის – როგორც ფილოსოფიური და მორალური ფენომენის – კვლევას და ადამიანური თავისუფლების საკითხის ჭრილში მის თემატიზებას გულისხმობს.

რაც შეეხება შილერს, როგორც გერმანულ ლიტერატურაში სწორედ ფილოსოფიური პოეზიის წარმომადგენელს, მის სახელთან დაკავშირებულია არა მხოლოდ ფილოსოფიურ-კულტუროლოგიურ ჭრილში რაციონალური პოეზიის სისტემური ანალიზი და გერმანულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გავლენიანი თეორიის შექმნა (რაზეც უკვე ვილაპარაკეთ), არამედ, მეტაფორულად თუ ვიტყვით, რეფლექსირებადი ლექსის, Gedankenlyrik-ის კლასიკური ტრადიციის გადამწყვეტი სპეციალიზება-პროფესიონალიზება, - ცხოვრებისეული სიბრძნის, რელიგიური მაქსიმების და შეგონებების, ასაკობრივი

გამოცდილებით მიღებული მორალური დასკვნების გალექსვის ტრადიციისგან აბსოლუტურად განსხვავებული შინაარსით და ესთეტიკით დატვირთული პოეზიის შექმნა, რომელშიც კონცეპტუალური მოთოლოგემები და ფილოსოფემები დამოუკიდებელ პოეტიკურ სტრუქტურას წარმოქმნიან და არც გალექსილ იდეებამდე რედუცირდებიან, და ეს – მისი პოეზიის სოციალურად დამუხტული სათქმელისა და საერთო პედაგოგიური სულისკვეთების მიუხედავად.⁴⁰

ამრიგად, შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ ერთი მხრივ სპინოზასთან გოეთეს დისპუტმა და გოეთეს მიერ ღმერთისა და სამყაროს ურთიერთმიმართების საკითხის თემატიზებამ, მეორე მხრივ კი კანტით ინსპირირებული შილერის თეორიულმა განაზრებებმა, პრაქტიკულად, მოხაზა იმ პრობლემების წრე, რომლებიც გერმანელი რომანტიკოსების პირდაპირი გავლენით იმემკვიდრა გერმანულენოვანმა მოდერნისტულმა პოეზიამ. მოდერნისტული ესთეტიკისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა როგორც ფილოსოფიასა და პოეზიას, ფილოსოფიასა და ხელოვნებას შორის დიალოგის, ისე – ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის სიმბიოზის ის გამოცდილება, რომელიც გოეთემ და შილერმა უმაღლეს საფეხურზე აიყვანეს სწორედ სახელოვნებო ავტონომიის დაცვის პოზიციებიდან, აღნიშნული ავტონომიის ძირითადი სულისკვეთება კი – ანუ ხელოვნება, როგორც თავისუფლების ფილოსოფია – პრინციპულად უზრუნველყო ვაიმარულ კლასიკად წოდებული ფენომენის ცენტრალურმა კულტურულმა ჰორიზონტმა: ბერძნულმა სამყარომ (აღსანიშნავია, რომ ბერძნულ კოსმოსთან ვაიმარული კლასიკის არაკლასიციკური დამოკიდებულება გადამწყვეტი ავტორიტეტული დასაყრდენი აღმოჩნდა ადრეული გერმანელი რომანტიკოსებისთვისაც). გოეთეც და შილერიც ბერძნულ კოსმოსს გაიაზრებდნენ მთლიანობის იმ იდეალურ მოდელად, რომელთან მიმართებაშიც ისინი ანალიზებდნენ და აფასებდნენ მათი თანადროული სოციალური და სულიერი გაუცხოების მიზეზებს (ცხადია, რუსოს მიერ შექმნილი ტრადიციის ფარგლებში). შილერის თეორიულ ნააზრევში გამოკვეთილი გაუცხოების ეს ანალიტიკა ახალი, არაკლასიკური ეპოქის, როგორც რაციონალურსა და გრძნობადს შორის მანამდე არსებული მთლიანობის რღვევისა და დეჰარმონიზებული ადამიანის

⁴⁰ საინტერესოა, რომ დიდ გერმანელ ფილოლოგ ფრიდრიხ ბაისნერს, გერმანულ ელემენტზე კლასიკური ნაშრომის ავტორს, საექვოდ მიაჩნდა შილერის ფილოსოფიური პოეზიის "ელემენტურობა"

დაბადების ეპოქის ერთ-ერთი პირველი ფილოსოფიური კრიტიკის ნიმუშია რომანტიზმამდელი რომანტიზმის პოზიციებიდან, და ეს კრიტიკა "წერილებში ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ" სოციალურ-კულტურული გაუცხოების არც ერთ ძირითად ასპექტს არ ტოვებს გაუანალიზებელს, მათ შორის: სახელმწიფოსა და ინდივიდის ოპოზიციის (მეოთხე წერილი), პიროვნებისა და საზოგადოების ოპოზიციის (მეხუთე წერილი), კლასიკურ და არაკლასიკურ ცნობიერებათა ოპოზიციის (მეექვსე წერილი), კრიზისულ ეპოქაში ხელოვნების გადარჩენის ორგანონის აუცილებლობის (მეცხრე წერილი), გემოვნების და თავისუფლების ოპოზიციის (მეათე წერილი) და ა. შ. თუმცა, აქვე უნდა დაზუსტდეს, რომ შილერის ერთგვარ კლასიციკურ რომანტიზმს მტკიცე საფუძვლად უდევს ესთეტიკისა და ეთიკის მთლიანობის ფილოსოფია, ხელოვნებაში რომლის შემდგომი რღვევისა და ოპოზიციურ მოდელებად რომელთა ჩამოყალიბების ისტორია არის კიდევ მოდერნიზმის ისტორიის ერთ-ერთი ცენტრალური ასპექტი. მაგრამ შილერის მიერ ახალი ეპოქის კონტექსტში აღნიშნული მთლიანობის თემატიზება, პრაქტიკულად, კრიზისული სიტუაციის წინაშე ესთეტიკურ და ეთიკურ ცნობიერებათა ურთიერთმოწყვეტის (ანუ კატასტროფის გარდუვალობის) წინასწარმეტყველების დისკურსიც არის.

ერთი სიტყვით, კლასიკური მოდერნიზმის გერმანულენოვანი პოეტებისთვის არა მხოლოდ ვაიმარის კლასიკოსთა მიერ მოხაზულ საკითხთა წრე, არამედ ამ საკითხთა პრობლემატიზების მათმიერი წესიც (სულისკვეთებაზე რომ აღარაფერი ითქვას) აქტუალური და, ბევრი ნიშნით, გადაულახავიც კი აღმოჩნდა.

2.3. პოეზიის დაბადება ფილოსოფიური ოპტიმიზმის კრახიდან:

ჰოლდერლინი და ყოფიერების საკითხი

ჰოლდერლინის პოეზიაში და, საერთოდაც, მთელ მის შემოქმედებაში ფილოსოფიური განათლებისა და აზროვნების, ფილოსოფიური წყობის წილი იმდენად დიდია, რომ აქ მხოლოდ პირობითად შეიძლება ლაპარაკი ჰოლდერლინზე, როგორც – ამა თუ იმ ფილოსოფიური პლატფორმის ადეპტზე. თუ შილერის

(თვით შილერის მიერ შემუშავებული თეორიის ფარგლებში), და მას სატირულ ავტორად მიიჩნევდა, რომლის ძირითადი თემაც სინამდვილე იყო და არა – დაკარგული ბუნება [ზაისნერი 1941: 140].

პოეზიაზე და თეორიულ განაზრებებზე კანტის ფილოსოფიის უდიდესი გავლენა უაღრესად გამჭვირვალედ ჩანს, ჰოლდერლინის შემთხვევა, ამ თვალსაზრისით, უფრო რთული და უფრო საინტერესოც არის. ჰოლდერლინმა თავისი ხანმოკლე შემოქმედების პერიოდში არაერთხელ სცადა ფილოსოფიური სისტემის შექმნა და ფილოსოფოსები მისგან ელოდნენ კიდევ ასეთ სისტემას. გარდა ამისა, ახალგაზრდა ჰოლდერლინი თავის პოეტურ შემოქმედებაშიც აქტიურად ცდილობდა ფილოსოფიური აზროვნების ინტეგრირებას, პირველ რიგში – კანტის და პლატონის ესთეტიკური იდეების ერთმანეთთან დაკავშირებას და მხატვრული ლოგიკის ჩარჩოებში ასეთი სინთეზის განხორციელებას. ჩანაფიქრი მიზნად ისახავდა "ფედროსში" სოკრატეს მიერ მშვენიერების ირგვლივ განვითარებული მსჯელობისა (გამოსახულებაში იდეის შეცნობის უკიდურესი სირთულე) და კანტის მიერ "მსჯელობის უნარის კრიტიკაში" წარმოდგენილი ერთ-ერთი არსებითი კონცეპტის (ესთეტიკური იდეებისა და გონების იდეების ურთიერთგამიჯნვა) ერთმანეთთან მორიგებას; დამაკავშირებელი რგოლის როლი კი, მისი ჩანაფიქრით, უნდა ყოფილიყო კანტის გონი (Geist), ხელოვნების ნაწარმოების მიერ ესთეტიკური იდეების გადმოცემის უნარი, რომლის ადექვატური წვდომა აღმქმელსაც მხოლოდ გონით ხელეწიფება. ჰოლდერლინი მიზნად ისახავდა კანტიანელი შილერის მიერ ჩამოყალიბებულ ესთეტიკურ პრინციპებზე დაყრდნობით ამ პროექტის განხორციელებას. სავარაუდოდ, მას ეს ჩანაფიქრი არც თეორიულად და არც პოეტურად არ დაუმუშავებია, მაგრამ ამ პროექტის უშუალო ანარეკლს ხედავენ მკვლევრები პოეტის ერთადერთი რომანის, "ჰიპერიონის" ადრეულ ვარიანტში, რომელშიც ნათქვამია, რომ "არსებობს წარმოსახვის ძალის ბუნებრივი მდგომარეობა" [კროიცერი 2002: 225]. მაგრამ მისი მხოლოდ ამ ჩანაფიქრითაც რომ არ შემოვიფარგლოთ, შეიძლება ითქვას, რომ ბერძნული ფილოსოფიის ბევრი იდეა და მითოლოგემა ჰოლდერლინის პოეზიის განუყრელი ელემენტია, "ჰიპერიონი" და "ემპედოკლე" კი საერთოდაც მისი პანბერძნული ესთეტიკის კვინტესენციაა.⁴¹

⁴¹ პლატონის ლოგიკურ-მათემატიკური შეხედულებებით ინსპირირებული ჰოლდერლინის ესთეტიკური სქემა და "ჰიპერიონში" გამოვლენილი მისი პლატონიზმი დეტალურად აქვს გაანალიზებული მ. ფრანცს [ფრანცი 1997]. მანამდე მკვლევრები ყურადღებას ამახვილებდნენ, არსებითად, ჰოლდერლინის შემოქმედებაში მშვენიერის შესახებ პლატონის მოძღვრების როლზე. მაგალითად, კასირერი XX საუკუნის 10-იანი წლების ბოლოს აშკარა ცალმხრივობას იჩენდა, როცა საგანგებოდ აზუსტებდა, რომ ჰოლდერლინის პლატონიზმი ესთეტიკით შემოიფარგლებოდა და რომ პოეტი ლოგიკოს პლატონს განზე ტოვებდა [კასირერი 1971: 120].

ფილოსოფოსთა იმ წრეში, რომელშიც ჰოლდერლინი თავისი საუნივერსიტეტო განათლების წლებსა და შემდგომ პერიოდში ტრიალებდა, მისი ინტელექტუალური ავტორიტეტი ხაზგასმულად გამორჩეული იყო, რის გამოც ფილოსოფიის ისტორიის კლასიკოსმა ვილჰელმ ვინდელბანდმა 1878 წელს ფრაიბურგის აკადემიური საზოგადოების წინაშე წაკითხულ თავის ცნობილ მოხსენებაში „ჰოლდერლინი და მისი ბედი“ საჭიროდ მიიჩნია, საგანგებოდ დაეზუსტებინა, - შელინგთან და ჰეგელთან იმდენი რამ აკავშირებს ჰოლდერლინს, რომ იოლად გამოსარკვევი არ არის, რა მისცეს ამ ფილოსოფოსებმა პოეტს და რა მისცა მათ ჰოლდერლინმაო [ვინდელბანდი 1994: 149]. სწორედ ამიტომ, მკვლევარი ურთიერთგავლენების თემატიკების ნაცვლად აქცენტს სვამს იმ საერთო ინტერესებსა და იდეალებზე, რომლებიც ხელს უწყობდა ახალგაზრდების ინტელექტუალური მეგობრობის გაღრმავებას:

„სამი ამხანაგის ერთდროული ჩამოყალიბება დაემთხვა იმ დროს, როცა გერმანიაში თანაბარი ჟინით ეწაფებოდნენ კანტს და სპინოზას. პირველს უკვე გამოეწვია ძლიერი მოძრაობა; მეორე კი ის-ის იყო აღმოეჩინათ ლესინგს და იაკობის და დამკვიდრებას იწყებდა ახალგაზრდა თაობის შეხედულებებში“ [ვინდელბანდი 1994: 152].

არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო, ვინდელბანდის აზრით, მათ მიერ ძველი ბერძენი ფილოსოფოსების შესწავლა და კანტის ფილოსოფიასთან ანტიკური აზროვნების დაკავშირება, რაც გერმანული ფილოსოფიის წინაშე შელინგის და ჰეგელის საგანგებო დამსახურებად ითვლება; ჰოლდერლინთან ერთად, ისინი, პირველ რიგში, პლატონით იყვნენ აღფრთოვანებულნი, რადგან პლატონის ფილოსოფიაში მათ აღმოაჩინეს თავიანთი იდეალი: სილამაზესთან ჭეშმარიტებისა და ზნეობის ერთიანობა [ვინდელბანდი 1994: 153].

თანამედროვე მკვლევრები ყურადღებას ამახვილებენ აღნიშნული მეგობრობის სხვა მნიშვნელოვან ასპექტებზე, მაგალითად, შელინგსა და ჰოლდერლინს შორის არსებულ დაძაბულ ინტელექტუალურ ურთიერთობაზე, რომელსაც საფუძვლად ედო მათი ურთიერთგანსხვავებული მსოფლმხედველობრივი შეხედულებები. ჰოლდერლინის ავტორიტეტული სპეციალისტის, მიხაელ ფრანცის არგუმენტირებული მტკიცებით, ეს დაძაბულობა ინტერსუბიექტური და ფსიქოლოგიური ფაქტორებითაც უნდა ყოფილიყო გაპირობებული [ფრანცი 2000: 77-

80]. ბევრად უფრო ჰარმონიული იყო ჰოლდერლინის ურთიერთობა ჰეგელთან. მაგრამ არსებითი მაინც ის არის, რომ მეგობრებს შორის ჰოლდერლინის ინტელექტუალური ავტორიტეტი განმტკიცებული იყო ფილოსოფიის ურთულეს საკითხებში მისი ორიენტირების განსაკუთრებული ნიჭით და ფართო ფილოსოფიური თვალსაწიერით. მეცნიერთა საყვარელი მაგალითია ერთი ბიოგრაფიული ეპიზოდი ჰოლდერლინის ცხოვრებიდან, რომელსაც ფრანციც იმოწმებს: 1795 წლის ზაფხულში, როცა იენიდან შინ დაბრუნებულმა პოეტმა ტიუბინგენში თავისი მეგობრები მოინახულა და შელინგთან შეხვედრის დროს საუბარი შეეხო ფიხტეს, რომელიც იმ პერიოდში დიდებას იმკიდა იენაში, შელინგმა ჰოლდერლინს შესჩივლა, რომ ის კმაყოფილი არ იყო ფილოსოფიაში საკუთარი შედეგებით. ჰოლდერლინმა შელინგს დაბეჯითებით მიუგო, რომ ის, შელინგი, თავის ძიებებში უკვე ფიხტეზე წინ იყო წასული [ფრანცი 2000: 80-81]. ამ დროს ჰოლდერლინს უკან ჰქონდა მოტოვებული ფიხტეს მოწაფეობის, უკეთ, მისით პირველი აღფრთოვანების პერიოდი, როცა ის, მაგალითად, თავის მეგობარს, ქრისტიან ლუდვიგ ნოიფერს, 1794 წლის ნოემბერში იენიდან აღფრთოვანებული ატყობინებდა, - ფიხტე ამჟამად იენის სულია და მადლობა ღმერთს, რომ – სწორედ ის არის იენის სული, ასეთი ღრმა და ენერგიული გონის ადამიანი სხვა არავინ მეგულებათ [ჰოლდერლინი 1954: 139]. ნოემბერშივე სწერდა დედას, - მთლიანად ფიხტეს ახალი ფილოსოფიით ვარ დაკავებული და ის საერთოდაც ერთადერთია, ვის ლექციებსაც ვესწრებო [ჰოლდერლინი 1954: 142]. იენაში ჰოლდერლინი არ აცდენდა არც ფიხტეს სახლში შაბათობით გამართულ თავისუფალ საუბრებს (კონვერსატორიუმებს).⁴²

ფიხტეს ფილოსოფიის კრიტიკა, იმავდროულად კი თვით ჰოლდერლინის ფილოსოფიური პოზიციის ილუსტრაცია, წარმოდგენილია პოეტის ორ თეორიულ ჩანაწერში, რომლებშიც ”მსჯელობის” და ”ყოფიერების” ცნებებია განმარტებული [ჰოლდერლინი 1994: 502-503].⁴³ ეს ხელისგულისოდენა განმარტებები ჩვენთვის იმ

⁴² ცხადია, აქ აქცენტს ვსვამთ მხოლოდ ფიხტეს მიმართ ჰოლდერლინის დამოკიდებულებაზე. ევროპული რომანტიზმის ჩამოყალიბებაში ფიხტეს შეუცვლელ როლი საუკეთესოდ შეაფასა ფრ. შლეგელმა: ”საფრანგეთის რევოლუცია, ფიხტეს მეცნიერებისმოდღვრება და გოეთეს მაისტერი ჩვენი საუკუნის უდიდესი ტენდენციებია” [შლეგელი 1988: 124].

⁴³ ეს ორი ჩანაწერი, რომლებსაც მეცნიერები 1795 წლით ათარიღებენ და ერთი ფურცლის ორ გვერდზე დატანილი ხელნაწერის სახით არსებობს, პირველად 1961 წელს გამოქვეყნდა და მას მერე აკადემიურ თუ არაკადემიურ გამოცემებში ყოველთვის ერთი ტექსტის სახით პრეზენტირდება, სახელწოდებით

მხრივ არის მნიშვნელოვანი, რომ, ჯერ ერთი, იგი თვით ჰოლდერლინის მსოფლმხედველობის ქვაკუთხედაა, მეორეც, მას გერმანული რომანტიზმის ფილოსოფიის – უპირატესად ჰეგელის და შელინგის ფილოსოფიათა – ერთგვარ ესკიზურ წინსწრებადაც მიიჩნევენ.⁴⁴ აი, პირველი ჩანაწერი:

”მსჯელობა. უმაღლესი და უმკაცრესი აზრით, არის თავდაპირველი განწვალვა ინტელექტუალურ ჭვრეტაში მჭიდროდ გაერთიანებული ობიექტისა და სუბიექტისა, ისე გაყოფა, რომლითაც პირველად ხდება შესაძლებელი ობიექტი და სუბიექტი, თაურ-გაყოფა. გაყოფის ცნებაში უკვე მოიპოვება ცნება ერთმანეთთან ობიექტის და სუბიექტის ურთიერთმიმართებისა და – აუცილებელი პირობა მთლიანობისა, რომლის ნაწილებიც არიან ობიექტი და სუბიექტი. ”მე ვარ მე” საუკეთესოდ შესატყვისი მაგალითია თაურგაყოფის ამ ცნებისთვის, როგორც *თეორიული* თაურგაყოფისთვის, ვინაიდან პრაქტიკულ თაურგაყოფაში ის უპირისპირდება არამეს, არა *თვითობას*.

სინამდვილე და შესაძლებლობა განსხვავდება ერთმანეთისგან, როგორც გაშუალებული და უშუალო ცნობიერება. როცა რაიმე საგანს მოვიაზრებ როგორც შესაძლებელს, ასე ვიმეორებ მხოლოდ წინამორბედ ცნობიერებას, რომლის ძალითაც ის ნამდვილია. ჩვენთვის არ არსებობს მოაზრებადი შესაძლებლობა, რომელიც სინამდვილე არ ყოფილიყოს. ამიტომაც საერთოდ არ გამოდგება შესაძლებლობის ცნება არც გონების საგნებისთვის, რადგან ისინი ცნობიერებაში არასდროს წარმოსდგებიან იმად, რაინც ისინი უნდა იყონ, არამედ მხოლოდ – აუცილებლობის ცნებად. შესაძლებლობის ცნება გამოდგება გონების საგნებისთვის, სინამდვილის – აღქმისა და ჭვრეტის საგნებისთვის” [ჰოლდერლინი 1994: 502].

”მსჯელობა და ყოფიერება”. ჰოლდერლინის დიდი ფრანკფურტული გამოცემის მე-17 ტომში კი ჩანაწერები წარმოდგენილია საერთო სათაურით ”Seyn Urtheil Möglichkeit” [ჰოლდერლინი 1991: 149-156].

⁴⁴ ამის შესახებ დაწვრილებით იხ.: [ჰენრიხი 1967: 73-96], რომელიც გერმანული იდეალიზმის კონტექსტში ჰოლდერლინის არაადექვატური შეფასების სათავეს კასირერთან ხედავს (რამაც, თავის მხრივ, გერმანული იდეალიზმის განვითარებაში ფიხტეს როლის დაკნინება გამოიწვია), ასევე, მაგალითად, კურტ ჰილდებრანდტთან, რომელმაც წამოაყენა თეზა, რომ ჰოლდერლინი, როგორც მოაზროვნე, თავის მეგობრებს აღემატებოდა და რომ სწორედ მის სახელს უკავშირდება ფიხტეს იდეალიზმიდან ბუნების ფილოსოფიისკენ მათი მიბრუნება. ბევრად უფრო ზომიერი და რეალისტური, ლოგიკურადაც კარგად არგუმენტირებული ჩანს თვით ჰენრიხის პოზიცია, რომელიც აღნიშნული ფრაგმენტის პერიოდის ჰოლდერლინს კანტის და სპინოზას ერთგული და ძლიერი მოწაფის საზღვრებში ტოვებს.

ამ ფრაგმენტის ფილოსოფიურ-პრობლემური კონტექსტი უკიდურესად ფართოა და მოიცავს არა მხოლოდ ფიქტურ ფილოსოფიაზე რეფლექსიას, არამედ – პლატონის, სპინოზას, კანტის, იაკობის შტუდირების შედეგებს და იმ მიზეზებს, რომელთა ეპიცენტრშიც იმყოფებოდა მაშინ ჰოლდერლინი. ცნობიერების იდენტობის, თვითშემეცნების საზღვრების, სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების პრობლემები გერმანული რომანტიკული ფილოსოფიის ცენტრალური მოტივებია. აღნიშნული კონტექსტის მნიშვნელობის ხაზგასასმელად საკმარისია თუნდაც დიტერ ჰენრიხის დაზუსტებაზე მითითება: რომ 1790 და 1798 წლებს შორის არის შექმნილი ჰეგელის ფილოსოფიით დაგვირგვინებული გერმანული იდეალიზმის ყველა ის სისტემა, რომელიც საფუძვლადმდებარე აღმოჩნდა აბსტრაქტული აზროვნების ნებისმიერი მომდევნო შედეგისთვის [ჰენრიხი 1967: 73]. თვით ჰოლდერლინის მსოფლმხედველობის ნათელსაყოფად და ამ ჩანაწერის ჩახლართულ შინაარსში გასარკვევად უმთავრესი, ალბათ, მაინც ”ინტელექტუალური ჭვრეტის” ცნებაა, რომელიც, ისევ და ისევ, კანტის მიერ დასმულ საკითხებს უტრიალებს. კანტი ინტელექტუალურ ჭვრეტას განმარტავდა, როგორც უპირველესი სუბსტანციის – ღმერთის – უნარს, ვინაიდან მხოლოდ ღმერთს შეუძლია მის მიერვე შექმნილი სამყაროს, როგორც ერთი მთლიანი მოცემულობის, ჭვრეტა. ადამიანურ შემეცნებას, თვითშემეცნებას, ცნობიერების თვითაპერცეპციას რომ ასეთი ინტელექტუალური ჭვრეტა შეძლებოდა, სუბიექტში უკვე თავისთავად უნდა ყოფილიყო მოცემული – ასეთი ჭვრეტის წყალობით – თვითშემეცნების უნარი, საკუთარი თვითობის შემეცნების უნარი, ის უნდა ყოფილიყო თავის თავში იმ მრავალფეროვნების მომცველი, რომელიც ღმერთმა შექმნა. კანტის შემდგომი ფილოსოფოსების მიზანი კანტის მიერ დადგენილი საზღვრების ისე გადალახვა იყო, რომ ისინი, იოხენ შმიდტის ზუსტი შენიშვნით, ”უკან, ლაიბნიცის და ვოლფის კანტისწინარე დოგმატიზმში, არ გადავარდნილიყვნენ” [ჰოლდერლინი 1994: 1233]. შელინგის ფილოსოფიაში ”ინტელექტუალური ჭვრეტა” იმგვარად არის ინტერპრეტირებული, რომ ყველა უნარი, კანტთან აბსოლუტს რომ მიეწერება, ადამიანზეც ვრცელდება და, სწორედ ინტელექტუალური ჭვრეტის წყალობით, ადამიანი ღმერთის თანაზიარი ხდება. შელინგი უბრუნდება სპინოზას ტრადიციას, შემდეგ ერთმანეთს უკავშირებს სპინოზას აბსოლუტს და ფიქტურ მე-ს (თუმცა უარყოფს ინტელექტუალური ჭვრეტისა და მე-ს თვითცნობიერების ფიქტურულ

იდენტიფიკაციას) და ინტელექტუალური ჭვრეტის უნარს ღმერთის შემეცნების (შესაბამისად, თვითშემეცნების) არსებით უნარად აცხადებს. რაც შეეხება ჰოლდერლინს, ის "ინტელექტუალურ ჭვრეტას" განმარტავს არა როგორც მე-ს თვითშემეცნებას, არამედ – როგორც მთლიანობის შემეცნების უნარს, მე-ს და მთლიანობის ერთიანობის ჭვრეტის უნარს.⁴⁵

მეორე ჩანაწერი კი ასე შეიძლება ითარგმნოს:

"ყოფიერება – გამოხატავს სუბიექტის და ობიექტის კავშირს.

სადაც სუბიექტი და ობიექტი სრულად, და არა მხოლოდ ნაწილობრივ, არიან გაერთიანებული, იმავდროულად იმგვარად გაერთიანებული, რომ შეუძლებელია რამენაირი გაყოფა იმის არსის დაუზიანებლად, რაც უნდა გაიყოს, აქ და სხვაგვარად არსად არის შესაძლებელი ლაპარაკი *უშუალო ყოფიერებაზე*, როგორც ეს ინტელექტუალური ჭვრეტის შემთხვევაში ხდება.

მაგრამ ეს ყოფიერება არ უნდა ავურიოთ იდენტურობაში. როცა მე ვამბობ: მე ვარ მე, მაშინ სუბიექტი (მე) და ობიექტი (მე) ისე არ არიან გაერთიანებული, რომ არავითარი განწვალვა არ ყოფილიყო შესაძლებელი იმის არსის დაუზიანებლად, რაც უნდა გაიყოს; პირიქით, მე შესაძლებელია მხოლოდ მე-ს და მე-ს ასეთი განწვალვით. როგორ შემიძლია ვთქვა: მე! თვითცნობიერების გარეშე? მაგრამ როგორ არის შესაძლებელი თვითცნობიერება? იმის ძალით, რომ ჩემივე თავს ვუპირისპირდები, მე ჩემივე თავს განვეწვალე, მაგრამ ამ განწვალვის მიუხედავად მე ამ განწვალვაში ჩემს თავს შევიმეცნებ, როგორც იგივეს. მაგრამ რამდენად იგივეს? მე შემიძლია, მე ასე უნდა ვიკითხო; რამეთუ სხვა თვალთახედვით ის საკუთარ თავთან დაპირისპირებულია. მაშასადამე, იდენტურობა არ არის ობიექტის და სუბიექტის გაერთიანება, რომელიც უბრალოდ ხდება, მაშასადამე, იდენტურობა არ უდრის აბსოლუტურ ყოფიერებას" [ჰოლდერლინი 1994: 502-503].

დიტერ ჰენრიხი ამ ფრაგმენტსაც კანტის ფილოსოფიური მოდელის ჩარჩოებში განვითარებულ ვარიაციად მიიჩნევს და აღნიშნავს, რომ აქაც, კანტის კვალდაკვალ, უშუალო ყოფიერება მხოლოდ პირობაა, "მე" ყოველთვის თვითცნობიერებაა, მოდალური წესები შემეცნების სხვადასხვა უნარს მიეკუთვნება, ჩვენთვის

⁴⁵ ვინაიდან ამჯერად ჩვენი ზოგად-თემატური მომიხილვის და არა სპეციალური კვლევის საგანია ჰოლდერლინის ფილოსოფიური კონტექსტი, ვთრგუნავთ ცდუნებას, თავს ვარიდებთ შელინგის

მოუაზრებადი ყოფიერება კი ინტელექტუალურ ჭვრეტას წარმოადგენს, და რომ აქ არა იმდენად ჰოლდერლინის მიერ ფიხტეს მოძღვრების კრიტიკა ჩანს, რამდენადაც – კანტის და იაკობის შემეცნების თეორიით, კრიტიკული ფილოსოფიით განსაზღვრული ხედვის შუქზე დანახული ფიხტე; მეტიც, რომ სწორედ კანტის კრიტიკულმა ფილოსოფიამ მისცა ჰოლდერლინს შესაძლებლობა, პირველი გათავისუფლებულიყო ფიხტეს გავლენისგან და მისთვის იაკობის და სპინოზას ფილოსოფია დაეპირისპირებინა, და ამ გზას დაადგა შელინგიც 1795 წელს გამოქვეყნებულ თავის ნაშრომში ”მე-ს, როგორც ფილოსოფიის პრინციპის შესახებ” [ჰენრიხი 1967: 92-93].⁴⁶

აზროვნების ამ ლოგიკით ხსნის ჰენრიხი ჰოლდერლინის რადიკალურ ნაბიჯსაც: რომ შემეცნების, მსჯელობისა და ყოფიერების ტრადიციული ცნებები მათი გამოყენების ტრადიციული კონტექსტიდან ამოჭრილია, მიმართებები შეცვლილია და მსჯელობა განწვალვას, ხოლო ყოფიერება ერთმანეთთან სუბიექტისა და ობიექტის შეკავშირებას ნიშნავს. მსჯელობა შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც თავდაპირველი გაყოფა, რომლის ძალითაც ჩნდებიან სუბიექტი და ობიექტი, ანუ ერთმანეთისგან უნდა განვასხვავოთ შემეცნების ობიექტი და ის, რასაც შეიძლება ყოფიერება ეწოდოს. ყოფიერება არის ის, რაც სუბიექტსა და მის საგანს შორის არსებულ ურთიერთობათა მიღმურია და ის, შესაბამისად, შემეცნების საგანი ვერასდროს გახდება. ხოლო იმდენად, რამდენადაც ის სუბიექტ-ობიექტის ერთიანობაა, შესაძლებელია შემეცნების სასაზღვრო ცნებით მისი აღნიშვნა, რაც არის კიდევ ინტელექტუალური ჭვრეტა. ასეთი ჭვრეტა თვითშემეცნების ცოდნის ფორმებისგან სრულიად განსხვავებულ ბუნებას ფლობს, ანუ იგი ცოდნა ვერ იქნება. სწორედ ამიტომ, სუბიექტი და ობიექტი მართლაც განსხვავდება ერთმანეთისგან,

ფილოსოფიაში ”ინტელექტუალური ჭვრეტის” პრობლემურ-ისტორიულ ანალიზს და ნაშრომის ამ მონაკვეთში იოხენ შმიდტის კომენტარით ვკმაყოფილდებით.

⁴⁶ ჰენრიხის მიზანი არ არის ჰოლდერლინის განვითარებაზე ფიხტეს გავლენის ანალიზი, ის მოცემული ჩანაწერების კონკრეტულ კონცეპტუალურ კონტექსტს იკვლევს. რაც შეეხება ჰოლდერლინის მსოფლმხედველობის ფორმირებაში ფიხტეს როლს, უნდა აღინიშნოს, რომ ფიხტეს ფილოსოფიამ არა მხოლოდ განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა ჰოლდერლინის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე, არამედ დიდწილად განსაზღვრა კიდევ ჰოლდერლინის რომანის – ”ჰიპერიონი” – სააზროვნო ესთეტიკა. ფიხტე, კანტთან და შილერთან ერთად, ალბათ, ჰოლდერლინის იმ მენტორად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომელთან შემოქმედებითი დიალოგიც მისი ფილოსოფიური ჰიმნებით დაგვირგვინდა. ჰოლდერლინის მსოფლმხედველობაზე ფიხტეს გავლენისა და მათ შორის ორმხრივი ინსპირაციის შესახებ იხ.: [ვაიბელი 2000], განსაკუთრებით კი – ნაშრომის მე-4 და მე-5 თავები.

მაშინაც კი, ერთი და იგივე რომ იყოს ის, რაც სუბიექტად და ობიექტად წარმოსდგება. თუ ის ობიექტია, მაშინ გამოდის, რომ ის უკვე, სწორედ როგორც ობიექტი, თავის თავში განწვალულია. არც ერთმანეთისგან თვითცნობიერების და თავდაპირველი მე-ს განსხვავება და იმის მტკიცებაა შესაძლებელი, თითქოს ეს თვითცნობიერება ინტელექტუალური ჭვრეტა და ყოფიერება იყოს, ვინაიდან აზრი არა აქვს "მე"-ზე ლაპარაკს იქ, სადაც "მე" თავის თავს როგორც "მე"-ს ვერ სწვდება და ამიტომაც არის ის თვითცნობიერება; და იდენტურობის ცნებაც აქედან მოიპოვება, ვინაიდან თვითცნობიერებაში სუბიექტი და ობიექტი ვერ გამთლიანდება, შესაბამისად, ვერც ყოფიერებას განვსაზღვრავთ, როგორც იდენტურობას. ჰენრიხის ინტერპრეტაციით, ჰოლდერლინი აზროვნების ამ წყობას თანმიმდევრობას უცვლის და მასთან ჯერ ინტელექტუალური ჭვრეტის თაურგაყოფასთან (Urteilung) ეტიმოლოგიურად დაკავშირებული "Urteil" ანუ "მსჯელობა" მიიღება, მერე კი "მე არის მე"-ს თვითცნობიერება ასეთი თავდაპირველი განწვალვის (Trennung) პარადიგმული შემთხვევა გამოდის. "ყოფიერების" შესახებ გაკეთებული ჩანაწერით კი მიიღება დასკვნა, რომ ის, რაც თაურგაყოფის მიღმურია, ვერ აღინიშნება როგორც "იდენტურობა" ან "მე"; მას მხოლოდ "ყოფიერება" შეიძლება ეწოდოს და ის შეიძლება მოაზრებულ იქნას მხოლოდ როგორც "ინტელექტუალური ჭვრეტა" [ჰენრიხი 1967: 73]. ჰენრიხი დაასკვნის, რომ ჰოლდერლინი ცდილობს, ერთმანეთს დაუკავშიროს ფიხტეს, სპინოზას და კანტის იდეები, და ორივე ჩანაწერში, კანტზე რომ აღარაფერი ითქვას, სახეზეა ჰოლდერლინის მენტორთა წვლილი: 1. ფიხტეზე დაყრდნობით ხდება ერთმანეთისგან მე-ს და არამე-ს განსხვავება და დებულება იდენტურობის შესახებ გამოიყვანება დებულებიდან "მე ვარ მე"; 2. შესაქმის და ემანაციის უარმყოფელი სპინოზას გავლენით მიიღება "უშუალო ყოფიერება", როგორც ყველა დაპირისპირებულობის საფუძველი [ჰენრიხი 1967: 74].

მაგრამ ჰოლდერლინის როგორც ამ ჩანაწერების, ისე მთლიანად მისი საორიენტაციო კონტექსტის რეკონსტრუირებისა და მისი ინტელექტუალური დიაპაზონის მეტ-ნაკლები სისრულით წარმოჩენის მცდელობებმა მოითხოვა უფრო ფართო ფილოსოფიური სპექტრის ანალიზი. პოეტის ცნობილმა მკვლევარმა მანფრედ ფრანკმა სწორედ ეს გზა აირჩია და მართებულად სცადა, წინ წამოეწია ჰოლდერლინის მსოფლმხედველობის ფორმირებაში მისი ორი სხვა ფილოსოფიური მენტორის – ფრიდრიხ ჰაინრიხ იაკობისა (1743-1819) და კარლ ლეონჰარდ

რაინჰოლდის (1757-1823) – როლი. მათ ნაშრომებს მკვლევარი იმ ფილტრებს უწოდებს, რომლებსაც კანტთან და ფიხტესთან ჰოლდერლინის ინტელექტუალური დიალოგი გადიოდა [ფრანკი 1995: 176]. ჩვენი გამოკვლევების ადრეული რომანტიზმისა და უშუალოდ ჰოლდერლინის განვითარების ეს ასპექტი, პირველ რიგში, მნიშვნელოვანია იმის გამოსაკვეთად, თუ მკვეთრად პოლილოგიური აზროვნების რა სიმაღლეს იყვნენ ზიარებულნი ამ დროს ჰოლდერლინი, ნოვალისი და ძმები შლეგელები (რომ აღარაფერი ვთქვათ წმინდა წყლის ფილოსოფიაზე) და როგორი რთული ინტელექტუალური დინებების ურთიერთგადაკვეთის ადგილზე დაიბადა რომანტიკული სკეპსისი და რომანტიკული ირონია, რომლის რადიკალური განვრცობის შედეგად გაჩნდა კლასიკური მოდერნიზმის ხელოვნებად წოდებული ფენომენი, ჩვენს შემთხვევაში – მოდერნისტული პოეზია.

იაკობი პირველი იყო, რომელმაც არა მხოლოდ გააკრიტიკა კანტის აპრიორიზმი და მის ძირითად დებულებათა წინააღმდეგობებზე მიუთითა, არამედ ხელი შეუწყო გერმანულ კულტურაში სპინოზას კრიტიკულ რენესანსს და, პრაქტიკულად, უზრუნველყო რაციონალიზმსა და სენსუალიზმს შორის მრავალწლიანი დისკუსია, რომლის ძლიერი გავლენითაც ყალიბდებოდა გერმანული განმანათლებლობისა (უკეთ, ვაიმარული კლასიკისა) და ადრეული რომანტიზმის ცენტრალური კონცეპტუალური სქემები. იაკობიმ არ გაიზიარა სპინოზას რაციონალიზმი და საკითხი დასვა სასრულისა (ფილოსოფიისა) და უსასრულოს (ღმერთის, აბსოლუტის) ურთიერთმიმართების შესახებ. იაკობის თანახმად, არა მხოლოდ სპინოზას მოძღვრება, არამედ ნებისმიერი ფილოსოფია, რომელიც უსასრულობის წვდომას ცდილობს, ამას დასაზღვრული ინსტრუმენტარით აკეთებს და, შესაბამისად, წინდაწინ არის განწირული წარუმატებლობისთვის; ასე დაემართა სპინოზას, რომლის მცდელობებიც ფატალიზმით და მექანიციზმით დასრულდა.⁴⁷ იაკობის ზოგადი პოზიცია ფილოსოფიური, რაციონალური გზით ღმერთის შეცნობის შეუძლებლობასა და რწმენის პირველადობაში მდგომარეობდა. ანალოგიურად

⁴⁷ იაკობის წიგნი "წერილები სპინოზას მოძღვრების შესახებ, მიწერილი ბატონ მენდელსონს", რომელიც მოსე მენდელსონთან მისი პირადი მიმოწერის მასალებზე იყო აგებული, პირველად 1785 წელს გამოიცა, მეორედ კი – 1789 წელს (მეორე გამოცემაში იაკობიმ არა მხოლოდ საკუთარი, არამედ მენდელსონის წერილებიც შეიტანა), და იმ პერიოდის გერმანული კულტურის ერთ-ერთი ცენტრალური ნიშანსვეტია. ამ წიგნს რომ თავისი აქტუალობა არც კლასიკური მოდერნის ეპოქაში დაუკარგავს, ამის დასტურია ვენური მოდერნის ერთ-ერთი უშუალო თეორიული იდეოლოგის, ერნსტ

აკრიტიკებდა იგი კანტს და უარყოფდა თავისთავადი ნივთის შესახებ კანტის მიერ კაუზალობის კატეგორიის გამოყენებით საკითხის დასმის მართებულობას, ვინაიდან, იაკობის თანახმად, გონება უძლურია რაციონალური გზებით თავისთავად ნივთზე წარმოდგენის შესაქმნელად, ის ზღვარდებულია საკუთარი წარმოდგენებით, რაც დროისა და სივრცის აპრიორულ ბუნებაზე ნებისმიერი რაციონალური მსჯელობის შესაძლებლობას გამორიცხავს.

იაკობის "ფილტრი", რომლითაც გაშუალებული აღმოჩნდა ჰოლდერლინის მსოფლმხედველობა, ფრანკის თანახმად, ორი ძირითადი კონცეპტისგან შედგებოდა და ორივე ეს კონცეპტი კანტის "ჩასასწორებლად" იყო გამიზნული.

პირველი: იაკობი ერთმანეთთან აკავშირებს სპინოზას მონისტურ სუბსტანციას (რომელიც ნებისმიერი რეალობის უმაღლეს გამოვლინებად იყო ჩაფიქრებული) და კანტის "ყოფიერებას". კანტის აზრით, ყოფიერება – სუბსტანციის მსგავსად – არის რაღაც განსაკუთრებული და ერთჯერადი, ანუ – არა რაღაც ისეთი, რაც ყოველ ცალკეულ ყოფიერში (Seiende) ახალი და განსხვავებული იქნებოდა. ნებისმიერი ცალკეული მყოფის მყოფობის ასეთი განსაკუთრებული საფუძველი არის სწორედ ყოფიერება. მუნყოფიერებაზე (Dasein) ნებისმიერი აზრი, ნებისმიერი წარმოდგენა უკვე შეიცავს აზრს მის წინმსწრებ ერთიან ყოფიერებაზე (ჰოლდერლინი "ჰიპერიონის" ბოლოსწინა ვარიანტის წინასიტყვაში ამბობს: "ყოფიერება, ამ სიტყვის ერთადერთი გაგებით"). მაგრამ ასეთი ყოფიერება ცნებაში მოუხელთებელია, მას რეალური პრედიკატი არ გააჩნია, ის მხოლოდ გამოცდილების საგანია – არა გრძნობადი, არამედ არაგრძნობადი უმაღლესი გამოცდილების საგანი (იაკობი ამიტომ ამბობს: "ღმერთი ანუ ყოფიერება", "ზეზუნებრივად" მყოფი). ეს ყოფიერება იგივეა, რაც "დადგენა" (Setzung). კანტი ერთმანეთისგან განარჩევდა აბსოლუტურ და ფარდობით დადგენას. აბსოლუტურად დადგენილია ცნება, რომლის საგანიც არსებობს, როგორც, მაგალითად, წინადადება "მე ვარ". ეს "ვარ" არ მიუთითებს "მე"-ს შინაარსს, არამედ მხოლოდ ადასტურებს "მე"-ს არსებობას, ანუ ადასტურებს, რომ "მე" წარმოსახვის საგანი არ არის. ფარდობითად დადგენილი კი (gesetzt) არის ის, რასაც პრედიკატული მსჯელობა ჰქვია. ასეთი მსჯელობის სტრუქტურა შემდეგია: "რაღაც როგორც რაღაც". ერთი "რაღაც" საგანს აღნიშნავს, მეორე კი – ამ საგნის

მახის მოწავის, ფრიც მაუტნერის მიერ 1912 წელს მისი გამოცემა სერიით "ფილოსოფოსების ბიბლიოთეკა": [იაკობი 1912].

მინტერპრეტირებელ ცნებას. კანტი ჰოლდერლინზე და ნოვალისზე არანაკლებ გადაჭრით ფიქრობდა, რომ კოპულატური "არის" ექსისტენციალური "არის"-ისგან გამომდინარე მოდუსი უნდა ყოფილიყო. იაკობი კი, რომელსაც ჰოლდერლინი და ნოვალისი ეყრდნობოდნენ, კანტის კონცეპტს ყოფიერების ერთიანობის იდეას ამატებს და ღებულობს განსაზღვრებას, რომ ექსისტენცი (არსებობა) და იდენტურობა ერთიდაიგივე უნდა იყოს, ხოლო კავშირი "არის" პრედიკატულ მსჯელობაში რაღაც აუხსნელი ძალით გამომდინარეობს ყოფიერების იდენტურობიდან. ჯერ კიდევ კანტი ექსისტენციალური "ყოფიერების" აღქმებსაც (Wahrnehmungen) ჭვრეტათა კლასს აკუთვნებდა. რაკი აზრს იმის შესახებ, რასაც ჰოლდერლინთან ეწოდება "ყოფიერება, ამ სიტყვის ერთადერთი გაგებით", საგნად გრძნობადი არაფერი გააჩნია, მას "ინტელექტუალური ჭვრეტა" შეესაბამება. "ყოფიერების" ცნებით მოპოვებული იქნა "cogito"-ზე ახლობელი აზრი, ამიტომაც არის ფიქტისთვის და შელინგისთვის უმაღლესი პრინციპი "ვარსებობ" და არა – "ვაზროვნებ" [ფრანკი 1995: 176-177].

მეორე: იაკობიმ აჩვენა, რომ "ცოდნისა" და "დასაბუთებული თვალსაზრისის" დეფინიციები უსასრულო რეგრესს იწვევს და არც ერთი ისეთი განსაზღვრების მიღება არ შეიძლება, როგორსაც თავის თავში ექნებოდა საკმაო საფუძველი და მისი ჭეშმარიტების დასამტკიცებლად საჭირო არ გახდებოდა სხვა განსაზღვრება. შესაბამისად, უპირობო ცოდნა შეუძლებელია. უპირობო განსაზღვრების სახით მიღებულ ცოდნას იაკობი რწმენას უწოდებს, ხოლო საბოლოოდ "ყოფიერების" და "მუნყოფიერების", უპირობოს და პირობითის ურთიერთობის პრობლემას ამგვარად წყვეტს: პირობითის გამოცდილება, პირობითის მოაზრება შესაძლებელია მხოლოდ უპირობოს მოაზრების გზით, ნებისმიერი ცნობიერება შესაძლებელია მხოლოდ უპირობო ცნობიერების ძალით, ანუ ჩვენი მუნყოფიერების შესახებ ცოდნა მოგვეცემა უპირობო ყოფიერების – როგორც ნებისმიერი მუნყოფიერების საფუძვლის – ძალით. როცა ნოვალისი წერს: "აზროვნების საფუძველი არის sum", იგი სწორედ ამ აზრის ლაპიდარულ ფორმულირებას ახდენს [ფრანკი 1995: 178].

რაც შეეხება რაინჰოლდს, ის მე-18 საუკუნის 90-იან წლებში, ანუ ჰოლდერლინის ფილოსოფიური აქტივობის პერიოდში, ერთმანეთთან ფიქტს და იაკობის შეხედულებების მორიგებას ცდილობდა, პარალელურად კი – კანტზე დაყრდნობით – ავითარებდა თეორიას, რომლის მიხედვითაც გონების სამყარო და შეგრძნებების სამყარო წარმოდგენის უნარიდან (Vorstellungsvermögen) გამოიყვანება.

რაინჰოლდმა სათავე დაუდო კანტის კრიტიკული თეორიის მეცნიერულ კვლევას გერმანიაში. მისი სამივე მთავარი შრომა – *ადამიანური წარმოდგენის შესახებ ახალი თეორიის მცდელობა* (1789), *ნარკვევები ფილოსოფოსთა აქამდელი შეცდომების შესასწორებლად*, წიგნი პირველი (1790) და *ფილოსოფიური ცოდნის საფუძვლის შესახებ* (1791) – წინ უსწრებდა გერმანული რომანტიზმის ფილოსოფიის ჩამოყალიბებას.

ფრანკი, უპირატესად, ყურადღებას მიაპყრობს რაინჰოლდის იმ იდეებს, რომლებიც, დიდი ანგარიშით, ენის ფილოსოფიისა და მეტაფიზიკის ზღვარზე მერყეობდა. ასეთი იყო, მაგალითად, უპირობო საწყისის შესახებ მისი შეხედულება. ასეთ უპირობო, სხვა განსაზღვრებათაგან დამოუკიდებელ, განსაზღვრებას რაინჰოლდი "საფუძვლადმდებარე პრინციპს" (Grundsatz) უწოდებდა და ცდილობდა, დეკარტის მსგავსად, ასეთი უპირობო განსაზღვრების მოპოვებას. ამ მიზეზმა ის მალე "აბსოლუტური სუბიექტის" ცნებამდე მიიყვანა. ფიხტეს იდეებით შთაგონებული მისი განაზრებანი, ცხადია, ცნობილი იყო მისი სტუდენტებისთვის, რომელთა შორის ერთ-ერთს, ფრიდრიხ იმანუელ ნითჰამერს (1766-1848) ჰოლდერლინი თავის მასწავლებლად და მენტორად მოიხსენიებდა. ნითჰამერი 1794 წელს, პირად მიმოწერაში, ფიხტეს და რაინჰოლდის ერთადერთი საფუძვლადმდებარე პრინციპის არსებობას ეჭვქვეშ აყენებდა. ფრანკი ფაქტობრივ მასალებზე დაყრდნობით ასაბუთებს, რომ ნითჰამერი ორიგინალური არ იყო თავის სკეპსისში და უკვე 1791/92 წლებში სკეპსისის ასეთი სულისკვეთებით იყო გაჯერებული რაინჰოლდის სტუდენტების ის წრე, რომელსაც ჰოლდერლინი კარგად იცნობდა, მაგრამ ბევრად უფრო საყურადღებოა ფრანკის თვალსაზრისი, - ამ ინტელექტუალური კონტექსტის ფონზე იოლია იმის ჩვენება, რომ მსჯელობის და ყოფიერების შესახებ ჰოლდერლინის ჩანაწერები "საფუძვლადმდებარე პრინციპის" მიმართ კრიტიკულად განწყობილ მის თანამედროვეთა განაზრებების გამოძახილი უფროა, ვიდრე – ორიგინალური ოპუსებიო. მაგრამ მკვლევარი იქვე აზუსტებს, რომ სწორედ ეს გზა არ გამოდგება იმის საჩვენებლად, თუ როგორ გაამთლიანა ეს სააზროვნო იმპულსები ჰოლდერლინმა საკუთარი, ყველასგან განსხვავებული სამყაროს შესაქმნელად [ფრანკი 1995: 186]. ამ თემის ანალიზს ფრანკი მიჰყავს დამაჯერებელ დასკვნამდე, რომ ჰოლდერლინის ჩანაწერებში თუ რამე ერთმნიშვნელოვნად იკითხება, ეს არის – რაინჰოლდის მიერ ინტერპრეტირებული კანტის ჩარჩოებში – თვითცნობიერებისა

და ყოფიერების ურთიერთმიმართების პრობლემის გადაწყვეტა სწორედ აგნოსტიციზმის სასარგებლოდ (რამაც საბოლოოდ დააშორა კიდეც შელინგი და ჰოლდერლინი ერთმანეთს) და ჰოლდერლინის მიერ მიღებული შედეგი: ფილოსოფიის თეორიული ინსტრუმენტარით, სპეკულაციის გზით, თეორიული გონებით აბსოლუტის წვდომა შეუძლებელია [ფრანკი 1995: 192].

ამრიგად, ინტენსიურმა გონებრივმა აქტივობამ, ურთულესმა თეორიულმა ძიებებმა ჰოლდერლინიც, გოეთეს და შილერის მსგავსად, ფილოსოფიის მიმართ მკაფიოდ სკეპტიკური პოზიციის შემუშავებამდე მიიყვანა. ის პირადი ინტელექტუალური და სულიერი გამოცდილებით მივიდა კანტის შედეგებამდე, და მისი ეს შეჯამებაც და მის მიერ განვლილი გზაც განსაკუთრებულ გამოცდილებას ქმნის, ვინაიდან ჰოლდერლინი, როგორც ყოფიერების ხმას მიყურადებელი პოეტი (თუ ჰაიდეგერის ტერმინოლოგიას მოვიშველიებთ) იბადება სწორედ იქ, სადაც აბსოლუტის შემეცნების წინაშე მისი ფილოსოფიური ოპტიმიზმი საბოლოოდ იხევს უკან და გამარჯვებას ესთეტიკური გონება ზეიმობს (შეიძლება იმის მტკიცებაც, რომ სწორედ ამ მომენტში იბადება ჰოლდერლინის პოეტოლოგიური პოეზიაც, რომელმაც დიდი გავლენა იქონია მოდერნისტული ხელოვნების თვითცნობიერების, შესაბამისად კი მოდერნისტული პოეტოლოგიური ლექსის ჩამოყალიბებაზე). 1795 წლის 4 სექტემბერს ჰოლდერლინის მიერ შილერისადმი მიწერილ ცნობილ და მკვლევართა მიერ ხშირად ციტირებულ წერილში (რომელსაც ფრანკიც იმოწმებს), ვკითხულობთ:

”უკმაყოფილებამ საკუთარი თავით და იმით, რაც გარს მაკრავს, აბსტრაქციაში შემდევნა; ვცდილობ ფილოსოფიის უსასრულო პროგრესის იდეის შემუშავებას; ვცდილობ ვაჩვენო, რომ გაუთავებელი მოთხოვნა, რომელიც წაეყენება ნებისმიერ სისტემას, სუბიექტის და ობიექტის გაერთიანება აბსოლუტურში – მე-ში ან სულერთია რას დავარქმევთ – შესაძლებელია ესთეტიკურად, ინტელექტუალურ ჭვრეტაში, მაგრამ თეორიულად – მხოლოდ უსასრულო მიახლოების გზით, როგორც არის კვადრატის მიახლოება წრესთან, და რომ აზროვნების სისტემის განსახორციელებლად უკვდავება ისევე აუცილებელია, როგორც ის მოქმედების სისტემისთვის არის აუცილებელი. მე ვფიქრობ, ამით შევძლებ დავამტკიცო, რამდენად არიან მართლები სკეპტიკოსები და რამდენად – არა.” [ჰოლდერლინი 1954: 181].

შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ XX საუკუნის გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეზიის ავტონომიზმი, საკუთარ თავში ტოტალური ჩაკეტვა და პოეტური კვლევის საგნად საკუთარი ენობრივი გამოცდილების გადაქცევა, როგორც ერთგვარი ყოვლისმომცველი შურისძიება ყოფით-მატერიალისტურ ყოველდღიურობაზე (განურჩევლად პოეტური რეაქციის სტრატეგიული თუ პერფორმანსული მრავალფეროვნებისა) თავის ერთ-ერთ ძირითად სულიერ სათავეს ჰოლდერლინის ამ არჩევანში იღებს, რომელიც – სამეცნიერო კვლევის ენას ორიოდე წამით თუ ვუგანებთ – ბუნების მიერ ჰოლდერლინის ექსისტენციალური ბედის მიმართ გაკეთებული არჩევანიც აღმოჩნდა.

აქ ისევ უნდა დავუბრუნდეთ ვინდელბანდის მოხსენებას ჩვენთვის საინტერესო ერთი ასპექტის ნათელყოფის მიზნით, კერძოდ – თუ როგორ აისახა ჰოლდერლინის შემოქმედებაზე და მის პირად ბედზე მისივე მსოფლმხედველობა, ანუ ამ შემთხვევაში საკითხი ისმის ფილოსოფიური და კულტურული წყობის – როგორც პოეტური ყოფიერების ბედის განმსაზღვრელი ძირითადი ფენომენის – და პოეტის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესებთან მისი ორგანული კავშირის შესახებ. ეს საკითხი იმ მხრივაც არის მნიშვნელოვანი, რომ ჰოლდერლინი კლასიკური მოდერნიზმის ცნობიერებაში, უპირველეს ყოვლისა, შემოვიდა სწორედ როგორც განსაკუთრებული ბედის პოეტი, რომლის შემოქმედება და ბიოგრაფია ერთმანეთისგან განუყრელი იყო და დღის წესრიგში არ დამდგარა ამ მთლიანობის მითოლოგიზაციის საკითხი; მოდერნიზმის სულისკვეთებისთვის ჰოლდერლინის პირადი ბედი მაშინვე იქცა უშუალოდ პოეზიის, ხელოვნების მარადიული ხვედრის სიმბოლოდ. ცხადია, ასეთი რეცეპციისა და საკულტო ფიგურად ჰოლდერლინის გადაქცევის ძირეული მიზეზი თვით კლასიკური მოდერნიზმის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ტენდენციაში – ”ხელოვნება ხელოვნებისთვის” – იკითხება. საკვებით გასაზიარებელია იოხენ შმიდტის აზრიც, რომ ჰოლდერლინი მე-20 საუკუნეში, პროფანულ-მწერლური ჩვეულებრივობის საპირისპიროდ, პირწმინდად პოეტური, ლირიკული საწყისის სიმბოლოდ იქცა [შმიდტი 1995: 108]. ასევე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ერთი მხრივ სწორედ ლირიკული ენერჯის ინტენსივობამ არ მისცა ჰოლდერლინს რამდენიმე დაწყებული ფილოსოფიური პროექტის ბოლომდე მიყვანის შესაძლებლობა. ვგულისხმობთ შემდეგს: მიუხედავად იმისა, რომ მისი პოეტური მემკვიდრეობა უძლიერესი ინტელექტუალური სვლებით, სპეკულაციური

ახროვნების იშვიათი ნიმუშებით არის წარმოდგენილი, იგივე პოეტური მემკვიდრეობის მეტაფორული სამყარო გვარწმუნებს, რომ თეორიული გონებისა და პოეტური გონების დაპირისპირება ახალგაზრდა ჰოლდერლინის გენიას პერმანენტულად პოეტური შთაგონების სასარგებლო აქტივობისკენ უბიძგებდა, რის გამოც მისი თეორიული პროექტები ყოველთვის განუხორციელებლობისთვის იყო განწირული, და ეს – ფილოსოფიასთან მისი სიღრმისეული ურთიერთობის, რომანტიზმის წამყვანი ფილოსოფიური იდეების ფორმირებისთვის გაღებული მისი ინტელექტუალური ენერჯისა და იმის მიუხედავად, რომ 1801 წლამდე, ანუ შემლილობის საბედისწერო მოახლოებამდე, მას საკუთარი ფილოსოფიური სისტემის შექმნის იმედი არ დაუკარგავს. მეორე მხრივ, მისი ფილოსოფიური ამბიციების განხორციელებას უთუოდ აფერხებდა ძირითადი მეტაფიზიკური პრობლემების წინაშე ფილოსოფიური გონების უძლურების რწმენა, რაც მასში, როგორც უკვე ითქვა, კანტის ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის ერთგულეზამ განამტკიცა. ჰოლდერლინის მიმოწერიდან ჩვენს მიერ ციტირებული ამონარიდი უნიკალურია თუნდაც ლინგვისტური მანიფესტირების დონეზე პირადულისა და აბსტრაქტულის ერთმანეთით განსაზღვრულობის ასახვის თვალსაზრისით. ეს სულიერი ტენდენცია სულ მალე, ადრეული რომანტიკოსების შემოქმედებაში, თავბრუდამხვევი სისწრაფით გაინტენსიურდება და უდანაკარგოდ გადაეცემა XX საუკუნის ხელოვნებას.

ჯერ კიდევ მაშინ, როცა ჰოლდერლინის პოეზიას მხოლოდ სწავლულთა და ლიტერატორთა ვიწრო წრეებში კითხულობდნენ, ვინდელბანდი არა მხოლოდ საგანგებოდ შეეხო პოეტის ჩამოყალიბებაში ფილოსოფიის როლს, არამედ მისი შემოქმედებითი და პიროვნული განვითარების საკითხი უშუალოდ კლასიკურ და არაკლასიკურ კულტურულ რეალობათა ურთიერთგამომრიცხავი პარადიგმების ჭრილში განიხილა. მკვლევარი აქცენტს სვამს ჰოლდერლინის მსოფლმხედველობასა და მე-19 საუკუნის სულისკვეთების ურთიერთგამომრიცხავ შინაარსებზე და პოეტის ფსიქიკური აშლილობის ცენტრალურ კულტუროლოგიურ მიზეზად სწორედ ახალ დროში კლასიკური ჰარმონიის შეუძლებლობით გამოწვეულ პიროვნულ დრამას ასახელებს (თუმცა, საგანგებოდ აზუსტებს, რომ ჰოლდერლინის ავადმყოფობის ეთიოლოგიაში მხოლოდ ფსიქიკური მომენტებიდან უნდა ამოვიდეთ). ჰოლდერლინის გარდაცვალებიდან 35 წლის მერე ვინდელბანდი მასზე საუბრობს,

როგორც – მე-19 საუკუნის ბოლო მეოთხედის ევროპული ლიტერატურული ტენდენციებისთვის სრულიად უცხო სულზე, რომლის მიმართაც, მისი აზრით, განათლებულ საზოგადოებას მხოლოდ ისტორიული ინტერესი შეიძლება გააჩნდეს.⁴⁸ ვინდელბანდი აღნიშნავს:

„რაც უფრო მეტად ვულრმავდები მისი ცხოვრების შინაგან შინაარსს, მით უფრო ცხადი ხდება ჩემთვის, რომ წინააღმდეგობა, რომელიც მისი დაღუპვის მიზეზად იქცა, უშუალოდ არის დაკავშირებული მთლიანად თანამედროვე კულტურის ერთ-ერთ ურთულეს პრობლემასთან და რომ მისი შემოღობვა იმ სოციალური ავადმყოფობის დამახასიათებელი სიმპტომია, რომელიც თანამედროვე სულიერი ცხოვრების თავისებურ პირობებში გაიფურჩქნა და რომელიც უფრო და უფრო საშიში და მუქარით აღსავსე ხდება“. [ვინდელბანდი 1994: 149].

მკვლევარი მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვან, ასე ვთქვათ, შემხვედრ სიმპტომზეც ამახვილებს ყურადღებას:

„ის გარემოება, რომ იგი (ჰოლდერლინი – დ. ბ.) [...] დღესდღეობით თითქმის დავიწყებულია, სამწუხარო სიმპტომია იმისა, რომ ჩვენს სულიერ ცხოვრებას იმ თავწყაროსთან დაშორების საფრთხე ემუქრება, რომლიდანაც ის თავის უღრმეს შინაარსს ხაპავს“ [ვინდელბანდი 1994: 155].

⁴⁸ საქმე ის არის, რომ მე-19 საუკუნის მიწურულამდე ჰოლდერლინი ლიტერატურულ წრეებში ცნობილი, მაგრამ იგნორირებული სახელი იყო, ვინაიდან მას შილერის ეპიგონად მიიჩნევდნენ (ეს არ ითქმის, მაგალითად, ნიცშეზე, რომელიც ჰოლდერლინს დიდად აფასებდა, არც – მეცნიერთა ერთ ნაწილზე, რომლის ძალისხმევამ – მათ შორის იყო ვინდელბანდიც – ბოლოსდაბოლოს ნაყოფი გამოიღო და ჰოლდერლინის გენია სათანადოდ დაფასდა). ხანდაზმულ შელინგს საერთოდაც მიაჩნდა, რომ ჰოლდერლინზე შილერმა მანვე ზეგავლენა იქონია და რომ ჰოლდერლინი პოეტურ ნიჭს საერთოდაც მოკლებული იყო [ფრანცი 2000: 76]. ჰოლდერლინის პოეზიისა და თარგმანების ერთ ნაწილს მხოლოდ XX საუკუნეში მიაკვლიეს, მისი უმნიშვნელოვანესი ჰიმნი „შვიდობის ზეიმი“ კი საერთოდაც 1954 წელს აღმოაჩინეს. პოეტის სიცოცხლეში ცალკე წიგნად „ჰიპერიონის“ და სოფოკლეს თარგმანების მეტი არაფერი გამოცემულა, მისი ლექსები კი „მუზების აღმანახში“ და უმნიშვნელო იაფფასიან გამოცემებში გაფანტული რჩებოდა, ვიდრე 1826 წელს ლუდვიგ ულანდმა და გუსტავ შვაბმა მისი ლექსების პირველი კრებული არ გამოსცეს, რომელიც არ შეიცავდა ჰოლდერლინის ბევრ საუკეთესო ლექსს, მათ შორის – გვიანდელი შედევრების დიდ ნაწილს. ჰოლდერლინის მიმოწერის (მისი პოეტიკის, მსოფლმხედველობის, ბიოგრაფიული დეტალების, კულტურული კონტექსტის გასაგებად უმნიშვნელოვანესი წყაროს) ერთი ნაწილი კი პირველად 1890 წელს დაისტამბა. პოეტის შემოქმედების მიმართ საყოველთაო ლიტერატურულმა ინტერესმა პირველად 1909 წელს იფეთქა, როცა გერმანისტმა ნორბერტ ფონ ჰელიგრატმა 1909 წელს შტუტტგარტის ბიბლიოთეკაში ჰოლდერლინის ჰიმნები და პინდარედან მისივე თარგმანები აღმოაჩინა, შტეფან გეორგემ კი ისინი თავის ლიტერატურულ ჟურნალში *Blätter für die Kunst* გამოაქვეყნა, თუმცა უფრო ადრე, 1905 წელს გამოქვეყნებულმა დილთაის ვრცელმა ესემე, პრაქტიკულად, გადაწყვიტა პოეტის კანონიზაციის ბედი. 1910 წელს ამას მოჰყვა ჰოლდერლინის თარგმანებზე ჰელიგრატის სადოქტორო დისერტაცია, რომელიც მომდევნო წელს გამოიცა: [ჰელინგრათი 1911], ხოლო 1916 წელს იგივე ჰელინგრათმა ჰოლდერლინის გვიანდელი პოეზიის ეპოქალური კრებული გამოსცა.

ანუ, ჰოლდერლინის შემოქმედებითი და ექსისტენციალური კრიზისი, ვინდელბანდის აზრით, თვით ეპოქის სულისკვეთების კრიზისს პასუხობს, რამაც უკვე პოეტის სიცოცხლეშივე იჩინა თავი გერმანიის სულიერ ცხოვრებაში; ავტორი რომანისა „ჰიპერიონი“, რომელიც სწორედ ჰარმონიისა და სილამაზის ანტიკური ხედვის ჰიმნია, მისი თანადროული ეპოქისთვის ძირეულად უცხო აღმოჩნდა, ისევე, როგორც ჰოლდერლინმა აღმოაჩინა „მშვენიერი ქვეყანა“ სულ სხვაგან, ანტიკურ საბერძნეთში:

„თანადროულ საბერძნეთში აღორძინების პირველი გაელვებანი მისთვის საბაზად იქცა, რომ იდეალური ფერებით დაეხატა ძველი საბერძნეთის სურათი და, აქედან გამომდინარე, უმოწყალოდ და უსამართლოდ გაეკრიტიკებინა უგვანობა, დანაწევრებულობა, ცალმხრივობა და შინაგანი დისჰარმონიულობა მისი თანადროული – განსაკუთრებით გერმანული – ცხოვრებისა“ [ვინდელბანდი 1994: 156].

ანტიკური ცხოვრებასა და ჰოლდერლინის თანადროულ ცხოვრებას შორის არსებული ძირეული წინააღმდეგობის მიზეზთა ანალიზით ვინდელბანდი, ერთდროულად, ორ ასპექტს გამოკვეთს: ერთი მხრივ, ანტიკურობის იდეალის რეალურ შინაარსს ჰოლდერლინთან, მეორე მხრივ კი – ჰოლდერლინის ფუნდამენტურ კავშირს რომანტიზმის კულტურულ-ფილოსოფიურ იდეებთან. ვინდელბანდი, პირველ რიგში, ინდივიდსა და კულტურის ზოგად შინაარსს შორის დამოკიდებულების ორ ურთიერთგამომრიცხავ მოდელზე ამახვილებს ყურადღებას და დაასკვნის, რომ ანტიკური სამყარო, მისი შედარებითი სიმარტივიდან გამომდინარე, ინდივიდს კულტურული ცხოვრების შინაარსში სრულად წვდომის, საკუთარი ინტერესების თვალსაწიერში მისი თავმოყრის შესაძლებლობას აძლევდა:

„მეცნიერება და ხელოვნება, სახელმწიფო და რელიგია ჯერ კიდევ ისეთ ახლო და მჭიდრო ურთიერთკავშირში იყო, რომ მთლიანობაში გარკვეულ ჰარმონიულ ერთობას ქმნიდა, ხოლო მოცულობა იმისა, რაც მასში შედიოდა, იმდენად მოკრძალებული იყო, რომ ინდივიდს შეეძლო, თავისი პროფესიისთვისაც სრულად მიეძღვნა თავი და ზოგადი კულტურითაც დამტკბარიყო“ [ვინდელბანდი 1994: 166].

სულ სხვა იყო ჰოლდერლინის თანადროული რეალობა, რომელსაც ვინდელბანდი განიხილავს, როგორც საერთოდ თანამედროვე (ანუ მოდერნულ) ეპოქას, რომელშიც რენესანსის და განმანათლებლობის ეპოქათა კოგნიტური და

შემეცნებითი უნივერსალიზმი უკვე გამქრალია, რამაც რომანტიკოსების ეპოქა – და არა რომანტიკოსები – კიდევ ართხელ დააშორა ანტიკური ეპოქის ცენტრალურ სულისკვეთებას:

„პროფესიული მოღვაწეობის ყველა სახემ ისეთი მასშტაბები და ისეთი განშტოებანი შეიძინა, რომ ინდივიდს აღარ ძალუმს მისი მთლიანობის მოცვა, ამასთანავე კი, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ისინი იმდენად დაცილდნენ ერთმანეთს თავიანთი განვითარებით, რომ ჰარმონიული კავშირი და მშვენიერი მთლიანობა, რასაც ისინი ანტიკურ ეპოქაში ფლობდნენ, სამუდამოდ დაკარგულია. ამიტომ, ჩვენ დაგვარგეთ ინდივიდუალური და ზოგადი განათლებულობის ბედნიერი იგივეობა, და ინდივიდს უკვე აღარ ძალუმს, შინაგანად მოიცავდეს თავისი დროის მთელ კულტურას და იყოს მისი წარმომადგენელი“ [ვინდელბანდი 1994: 166].

ვინდელბანდი აღნიშნავს, რომ ეს იყო განათლებულობის იმდროინდელი გერმანული იდეალის მთავარ მახასიათებელთან – უნივერსალიზმის ტენდენციასთან – მჭიდროდ დაკავშირებული წინააღმდეგობა, და ჰოლდერლინი ამ წინააღმდეგობას ისე მძაფრად შეიგრძნობდა, როგორც – სხვა არავინ.⁴⁹

ჰოლდერლინის შემთხვევას ვინდელბანდი ახასიათებს, როგორც უნივერსალისტური ტენდენციის უკიდურეს გამოვლენას და და მას პათოლოგიურსაც კი უწოდებს, ვინაიდან ჰოლდერლინისთვის უნივერსალიზმის მზე, შესაბამისად კი – მთლიანი, დაუნაწევრებელი და ცალკეულ პროფესიებში გადაუნაწილებელი ადამიანი – ანტიკურ სამყაროსთან ერთად ჩაესვენა.

⁴⁹ საყურადღებოა ვინდელბანდის მიერ რომანტიკოსებსა და ჰოლდერლინს შორის სადემარკაციო ხაზის გასავლებად სწორედ უნივერსალიზმის მიმართ ჰოლდერლინის პესიმიზმის ხაზგასმა: „ამ მიმართულების (უნივერსალიზმის – დ. ბ.) ძირითადი წარმომადგენლები, როგორც ცნობილია, რომანტიკოსები იყვნენ. მათ არა მხოლოდ მიზნად დაისახეს, თავიანთი ლიტერატურული მოღვაწეობით – სახელდობრ პოეზიაში, ლიტერატურის ისტორიასა და ფილოსოფიაში – მოეცვათ საკაცობრიო სულის განვითარების პროცესში შექმნილი ყველა უდიდესი ქმნილება, არამედ წამოაყენეს პრინციპი, რომლის თანახმადაც ადამიანის ესთეტიკური, სამეცნიერო, რელიგიური და სახელმწიფოებრივი ცხოვრება კვლავ ჰარმონიულად უნდა შერწყმოდა ერთმანეთს დიად მთლიანობად, რათა ინდივიდს შეძლებოდა თავისი ამოცანის შესრულება უნივერსალური განათლებულობის საფუძველზე და საკუთარ კულტურასთან სრული ერთობით. სწორედ ეს ტენდენცია განსაზღვრავდა ჰოლდერლინის მთელ არსებას, და ამიტომ ჰაიმი, რომანტიკული სკოლის შესახებ თავისი ოსტატური თხრობისას, სრული საფუძვლიანობით განიხილავს მას, როგორც ნაწილობრივ მის (რომანტიკული სკოლის – დ. ბ.) წარმომადგენელს, თუმცადა მარტოსულ შვაბს მასთან რამენაირი პირდაპირი და პიროვნული ურთიერთობა არ ჰქონია. მაგრამ თუ რომანტიკოსებმა სცადეს მაინც ინდივიდის უნივერსალური კულტურის ამ იდეალის განხორციელება, ჰოლდერლინმა მისი განხორციელების შესაძლებლობის იმედი დაკარგა“ [ვინდელბანდი 1994: 167].

ვინდელბანდის მოხსენებაში თემატიზებული არ არის შილერის უნივერსალიზმთან ჰოლდერლინის უკიდურესი უნივერსალიზმის მიმართების საკითხი. არადა, ჰოლდერლინის პესიმიზმი, ერთი მხრივ, სწორედ შილერის მიერ დასმულ ფილოსოფიურ საკითხებზე გაცემული ექსისტენციალური პასუხი აღმოჩნდა, მეორე მხრივ კი – მოდერნისტული პოეტური ცნობიერების იმ „სტატუსის“ ექსისტენციალური წინსწრება, რომლისგან ხელოვანის დასაცავადაც იბრძოდნენ შილერიც და ჰოლდერლინიც.

საერთოდ, ჰოლდერლინის ფილოსოფიური საფუძვლების ანალიზისას (ისე, როგორც ფილოსოფიურად ორიენტირებული ნებისმიერ ძლიერ პოეტზე მსჯელობისას) გასათვალისწინებელია, რომ მისი შემოქმედების ფილოსოფიური პოეტიკა მის მიერ თემატიზებულ ფილოსოფიურ საკითხთა სიუხვეში კი არა, მათი მხატვრული დამუშავების სიღრმესა და ტექსტის მხატვრული კომპონენტების განსაკუთრებულობაში ვლინდება. ამ თვალსაზრისით, ჰოლდერლინის პოეტურ შემოქმედებაში ფილოსოფიური გამოცდილების ასიმილირებისა და ფილოსოფიურ პოეზიად ურთულეს ფილოსოფემათა გარდაქმნის სრულყოფილ ნიმუშებად მაინც პოეტის ცნობიერი ცხოვრების ბოლო პერიოდში შექმნილი ლირიკა, ელეგიები და ჰიმნები მიიჩნევა, რომლებმაც ძლიერი შემოქმედებითი იმპულსებით გაამდიდრა როგორც XX საუკუნის გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეზია (რილკე, ექსპრესიონისტები, XX საუკუნის მეორე ნახევარში კი – ნეომოდერნისტები, მაგალითად – ბახმანი, მაისტერი, ცელანი და ა. შ.) ისე – ფილოსოფია (ნიცშე, ჰაიდეგერი, კასირერი, გვარდინი და ა. შ.).

უნდა გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ სწორედ ”მშვენიერი მთლიანობის” პრობლემამ, რომელზეც ზუსტად მიუთითებს ვინდელბანდი, კიდევ უფრო გააძლიერა რომანტიკული, შემდგომში კი მთელი მოდერნისტული პოეზიის სწრაფვა ფილოსოფიისკენ. საზოგადოების სულიერ და კულტურულ ცხოვრებაში უკვე დაკარგული უნივერსალიზმის გადარჩენის და პოეზიაში მისი შენარჩუნების მოთხოვნილებამ გამოიწვია მთლიანობის ფილოსოფიური იდეალის მიმართ ყურადღების გაინტენსიურება. ეს სწრაფვა კი თავის თავში იმთავითვე შეიცავდა ფილოსოფიურ გონებასა და პოეტურ გონებას შორის წინააღმდეგობის იმ სულისკვეთებას, რომელსაც თავის თავში ატარებდა ვაიმარული კლასიკაც და – ადრეული რომანტიზმიც, რაც აისახა კიდევ, ერთი მხრივ, ფილოსოფიის მიმართ მათ

ინსტრუმენტალისტურ დამოკიდებულებაში, მეორე მხრივ – ფილოსოფიის უნივერსალისტური პრეტენზიების მიმართ მათ სკეპსისში. შეიძლება ითქვას, რომ ”ინტელექტუალური ჭკრეტის” ცნება, გარკვეული აზრით, რაციონალიზმსა და პოეტურ ინტუიტივიზმს შორის წინააღმდეგობის, ერთმანეთით მათი განსაზღვრულობისა და დამაბულობის შენარჩუნების ნებით დამუხტული ადგილია, რომლის მნიშვნელობაც კარგად ესმოდათ რომანტიკოსებს.

ჰოლდერლინი სწორედ აღნიშნული სკეპსისის გავლის გზით მივიდა საკუთარი პოეტოლოგიური კონცეპციის შექმნამდე, რომელშიც პოეტი ერთადერთია, ვინც არა მხოლოდ იმას ქმნის, რაც წარუვალია [ჰოლდერლინი 1992: 362], არამედ ვისაც ხალხის წინამძღოლის მისიაც აკისრია. ერთ თავის პოეტოლოგიურ ლექსში ის პოეტს ”წმინდა ღვინით ძილისგან ხალხთა გამომაფხიზლებელ ნორჩ ბახუსს” ადარებს, რომელსაც ხალხისთვის კანონების შედგენა და სიცოცხლის მიცემა შეუძლია და რომელსაც, საერთოდაც, ძალაუფლების ხელში აღების უფლება აქვს [ჰოლდერლინი 1992: 206]. დიონისური სულისკვეთებისა და ხალხთა სულიერი განახლების რევოლუციური პათოსის ასეთი უცნაური სინთეზი (თუნდაც ღვინო, როგორც არა მთვლემარების, არამედ სიფხიზლის წყარო და სიმბოლო) რომ ევროპულ კულტურაში მოახლოებული ახალი სულისკვეთების დიდი წინასწარმეტყველება იყო, ეს მალე დაადასტურა ნიცშეს პოეტურმა ფილოსოფიამ.

2.4. ადრეულ რომანტიკოსთა (პრე)მოდერნიზმი და ფილოსოფია:

ფრიდრიხ შლეგელი

ადრეული რომანტიკოსების თეორიაში არა ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის ტერიტორიების საკითხის “განაწილება” და პოეტური არასისტემურობის აპოლოგია რჩება მნიშვნელოვანი, არამედ დღის წესრიგში დგება ერთმანეთთან მათი შეერთება და გამთლიანება, პოეზიისთვის ცალსახა უპირატესობის მინიჭებით. შეიძლება ითქვას, რომ ამ მიმართულებით ჰქონდათ გეზი აღებული ფრიდრიხ შლეგელსაც, ფრიდრიხ შლაიერმახერსაც და ნოვალისსაც.

ფრიდრიხ შლეგელის თეორიული ძიებები ჩვენი კვლევისთვის, პირველ რიგში, იმით არის საინტერესო, რომ მის ნააზრევში მასშტაბურად წარმოჩნდება ფილოსოფიური მანიფესტაციის შრეც და – ის არსებითი ინდექსური მარკერებიც,

რომლებიც XX საუკუნის მოდერნისტულმა პოეზიამ იმეკვიდრა, მათ შორის – ლექსის რაციონალიზების მაღალი ხარისხი და აზროვნების ფილოსოფიურ-აბსტრაქტული წყობის დომინირება პოეზიაში. აღსანიშნავია, რომ შლეგელის აზროვნება ამ საკითხებს კლასიკური და არაკლასიკური (რომანტიკული) ესთეტიკების ინტენსიური ურთიერთშეპირისპირებით უტრიალებდა და, როგორც სწორად აღნიშნავს ფრ. შლეგელის ცნობიერების თეორიის მკვლევარი ს. ე. გრუნნეტი, ანტიკურ და რომანტიკულ ხელოვნებათა შედარებითი ანალიზის პრაქტიკა, შილერის თეორიულ ძიებებთან ერთად, ადრეული რომანტიზმის ფორმირების მთავარი წყარო იყო [გრუნნეტი 1994: 15].

არ იქნება გადაჭარბებული, თუ ვიტყვით, რომ პოეზია ევროპული ლიტერატურის ისტორიაში პირველად სწორედ ადრეული რომანტიკოსების მიერ ფუძნდება თეორიულად და სისტემურად, როგორც “სიბრძნის ერთი დარგი”, იმავდროულად კი იგი ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის უმაღლეს ფორმადაც ცხადდება.

როგორც გერმანული რომანტიზმის ავტორიტეტული მკვლევარი ერნსტ ბეჰლერი აღნიშნავს, ძმებმა შლეგელებმა თავიანთი “ცხოვრების საქმედ” გაიხადეს პოეზიის რაობის გარკვევა და მათი გვიანდელი ფილოსოფიური მონდომების საწყისებიც მთლიანად პოეზიას უკავშირდებოდა; მეტიც, ძმები შლეგელების მიერ პოეზიის ახალი თეორიის დაფუძნების მცდელობა დაკავშირებული იყო რწმენასთან, რომ მათ ძიებებამდე პოეზიის რაობის საკითხი სავსებით არასწორად დაისმოდა და მხოლოდ პოეტიკის ფორმალურ საკითხებში კირკიტით შემოიფარგლებოდა, რაც პოეზიაში უშუალოდ პოეტურს ყურადღების მიღმა ტოვებდა. ასეთი შეცდომის სათავე კი მათ არისტოტელესთან ეგულებოდათ, ხოლო შემდგომ ეპოქებში პოეზიის თეორია მცდარი გზით მიდიოდა და გარკვეულ ფორმალურ ნორმატივებამდე პოეზიის დაყვანით იყო დაკავებული (რომაელ თეორეტიკოსებთან, კლასიციზტებთან და ლესინგთან). სამაგიეროდ, ბეჰლერის მართებული დაზუსტებით, ძმები შლეგელებისთვის პოეტიკის და პოეზიის ტრადიციაში იმპულსისძიმცემი აღმოჩნდა როგორც იგივე არისტოტელეს ფილოსოფია, ისე – გვიანანტიკური რიტორიკა, ხოლო ახლებიდან – დანტეს, ბოკაჩოს, შექსპირის, შილერის და გოეთეს შემოქმედება [ბეჰლერი 1991: 13-15].

ფრ. შლეგელის ესთეტიკურ პრინციპებზე შილერის ნააზრევის გავლენა რომ განსაკუთრებულია, ეს მხოლოდ საკითხის ერთი მხარეა. არანაკლებ მნიშვნელოვანია იმის ხაზგასმა, რომ მასზე (და, საერთოდ, რომანტიკოსებზე) შილერის, როგორც თეორეტიკოსი პოეტის, ფენომენმაც არანაკლები გავლენა იქონია. მოდერნისტული პოეზიისთვის კი, შეიძლება ითქვას, ერთდროულად პროგრამულიც და წინასწარმეტყველურიც იყო სწორედ შილერის სულისკვეთებით თქმული ფრ. შლეგელის სიტყვები:

„რაც უფრო მეტად ხდება პოეზია მეცნიერება, მით მეტად ხდება იგი ხელოვნებაც. თუ პოეზია ხელოვნება უნდა გახდეს, თუ ხელოვანს თავისი საშუალებებისა და მიზნების, მათი წინააღმდეგობებისა და მათი საგნების შესახებ საფუძვლიანი წარმოდგენა და მეცნიერება უნდა გააჩნდეს, მაშინ პოეტმა თავისი ხელოვნების შესახებ უნდა იფილოსოფოსოს. თუ ის არა მხოლოდ მთხზველი და მშრომელი, არამედ თავისი დარგის მცოდნეც უნდა იყოს და ხელოვნების სამეფოში თავისი თანამოქალაქეების გაგება შეძლოს, მაშინ ის ფილოლოგიც უნდა გახდეს“ [შლეგელი 1988: 129-130].

პოეზიის, ფილოსოფიისა და მეცნიერების სინთეზი, როგორც ახალი ცნობიერების შემზადებისკენ მიმართული პროგრამული ნაბიჯი, შლეგელის ნააზრევში აგრძელებს ვაიმარული კლასიკის მიერ აღებულ კურსს, ოღონდ – პანესთეტიზმის მიმართულებით. თუ შილერის მიზანი – ადამიანის ესთეტიკური აღზრდა – ეთიკურია, შლეგელის და ადრეული რომანტიკოსების პროექტი – სუბიექტური მე-ს კონკრეტული ეთიკური ძალისხმევით ბუნებრივი ადამიანის აღზრდა – აქცენტს მეტწილად ესთეტიკაზე სვამს. რომანტიკული ირონიის შლეგელისეული ფილოსოფია, რომელიც მართლაც არსებითია ადრეული რომანტიზმის შინაარსის გასაგებად, ასევე, მდიდარ მასალას გვაწვდის პოეზიისა და ფილოსოფიის სიღრმისეული ურთიერთკავშირის შესახებ რომანტიკოსების წარმოდგენაზე. ცხოვრების პოეტიზების შლეგელისეული ფორმულა კი, პრაქტიკულად, ხელოვნების მოდერნისტული ფილოსოფიის შესავალია.

როგორც ცნობილია, პროგრესული უნივერსალური პოეზიის ცნება, რომელიც ფრიდრიხ შლეგელის ესთეტიკის (ისევე, როგორც საერთოდ გერმანული რომანტიზმის) ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური მიღწევაა, დიდი ანგარიშით, გულისხმობს ფილოსოფიის, ლიტერატურის, რელიგიის და მეცნიერების გადაქცევას

ერთ მთლიანობად. საინტერესოა, თვალი მივადევნოთ შლეგელის გზას ამ სინთეზური ხედვის შემუშავებისკენ, რომელშიც დიდი როლი ითამაშა ფილოსოფიის მიმართ არჩეულმა მისმა (და საერთოდ რომანტიკულმა) პოზიციამ. ეს პოზიცია მართლაც რომ სისტემურად აგრძელებს ფილოსოფიური სისტემურობის მიმართ გოეთეს სკეპსისს,⁵⁰ ხოლო მეორე მხრივ, შილერის მიერ ფილოსოფიის მიმართ ირონიული დამოკიდებულების გაღრმავებასაც წარმოადგენს. საყურადღებოა ისიც, რომ აღნიშნული სკეპსისი ფრ. შლეგელის ე. წ. „ათენეუმის ფრაგმენტებში“ წინ უსწრებს, ნაბიჯ-ნაბიჯ უახლოვდება და ამზადებს სახელგანთქმულ 116-ე ფრაგმენტს.

სხვათა შორის, სწორედ ფილოსოფიის მიმართ ფრ. შლეგელის დამოკიდებულება გამოკვეთს ფრაგმენტულობის ერთ არსებით ასპექტსაც, სახელდობრ – მის პროგრამულობას, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო აზრის განვითარების მიტოვება-შეწყვეტასთან ან კონცეპტის თეორიულ დაუძლეველობასთან. ის ფილოსოფიას არა მხოლოდ სწორხაზოვნებას და არასაკმარის ციკლურობას საყვედურობს [შლეგელი 1988: 108], არამედ – დასახული მიზნის ბოლომდე მიყვანის შეუძლებლობასაც:

„დიდ ფილოსოფოსებთან ისეთივე ურთიერთობა მაქვს, როგორც პლატონს – სპარტელებთან. მას ისინი უსაზღვროდ უყვარდა და პატივს სცემდა მათ, მაგრამ ის გამუდმებით ჩივის, რომ ისინი ყველგან შუა გზაზე წყვეტდნენ სიარულს“ [შლეგელი 1988: 109].

პირველ რიგში, გასათვალისწინებელია, რომ ის, რასაც ჩვენ გოეთეს შემთხვევაში პრაგმატული რაციონალიზმი ვუწოდეთ და რაც სავსებით შეესატყვისებოდა მის, როგორც პოეტის, მხატვრულ ამოცანებს, რომანტიკოსებთან პირწმინდად მეზრძოლი სულისკვეთებით დამუხტულ პრაქტიკულ ამოცანად არის გადაქცეული.⁵¹ არც გოეთეს და არც შილერს ფილოსოფიის მიმართ ხელოვნების

⁵⁰ გოეთეს ავტორიტეტი ფრ. შლეგელისთვისაც, როგორც ყველა რომანტიკოსისთვის, განსაკუთრებული იყო. ფრ. შლეგელი გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერს“, საფრანგეთის რევოლუციასთან და ფიხტეს ფილოსოფიასთან ერთად, მე-18 საუკუნის უდიდეს მოვლენებად მიიჩნევდა. იხ.: ათენეუმის 216-ე ფრაგმ. [შლეგელი 1988: 124].

⁵¹ სხვათა შორის, ფრ. შლეგელის (როგორც საერთოდ რომანტიკოსების) საბრძოლო სულისკვეთება მათ თეორიულ რიტორიკაშიც კარგად ჩანს. ტერმინოლოგიურ შრეზეც კი, „ათენეუმის ფრაგმენტებში“ ფილოსოფია ცალსახად მოიაზრება სამხედრო რიტორიკის კონტექსტში. მაგ. 46-ე ფრაგმ.: „ზოგიერთი ფილოსოფოსის სააზროვნო წყობის თანახმად, სისტემა ჯარისკაცების სააღლუმო მეთაურობაა“ [შლეგელი 1988: 109] ან 82-ე ფრაგმ.: „დემონსტრაციები ფილოსოფიაში დემონსტრაციებია საომარი

პლატფორმის პოზიციებიდან წარმოებული „საოკუპაციო“ გეგმები არ ჰქონიათ, ისინი თავად ემიჯნებოდნენ სისტემურ ფილოსოფიას, როგორც ჭეშმარიტების ძიების არასწორ პრაქტიკას (რაკი ჭეშმარიტება და სისტემურობა, მათი რწმენით, ერთმანეთს გამორიცხავდა). ფრ. შლეგელს კი, უნივერსალური ხელოვნების მიზნებიდან გამომდინარე, რადიკალური ნაბიჯის გადადგმა აქვს გადაწყვეტილი, მან ფილოსოფია უნდა დაუქვემდებაროს პოეზიის უმაღლეს ამოცანებს. ამ კუთხით უნდა წავიკითხოთ მისი კატეგორიული მტკიცება:

„გონისთვის თანაბრად სასიკვდილოა სისტემის ქონაც და – სისტემის არქონაც. შესაბამისად, მას, როგორც ჩანს, ორივეს შეერთების გადაწყვეტილება ექნება მისაღები“ [შლეგელი 1988: 109].

სისტემურობის კრიტიკის ფრ. შლეგელისეული პროგრამა თავად მას სკეპტიკოსების ბანაკში ამყოფებს, რაც, უსისტემო სკეპტიკოსების სულსკვეთების გათვალისწინებით, ასევე, პროგრამულ ხასიათს ატარებს.⁵² ოღონდ აქ მხედველობაშია მისაღები ერთი გარემოება, რომელიც, ჩვენი აზრით, ისევ და ისევ, ვაიმარულ კლასიკაში თეორიულ-ესსეისტური პრაქტიკის როლის განსაკუთრებულობიდან მომდინარეობს და უკვე ამზადებს, რომანტიზმის გავლით, მოდერნისტული ესთეტიკის პანთეორეტიზმს. ათენეუმის 66-ე ფრაგმენტში ფრ. შლეგელი ერთმანეთს უპირისპირებს ავტორს და კრიტიკოსს და, კრიტიკოსისთვის უპირატესობის მიმნიჭებელი პოზიციიდან (ანუ თეორიული გონების პოზიციიდან), კიცხავს იმ ავტორის ტიპს, რომელიც თეორიული ინსტრუმენტარით კრიტიკოსთან დიალოგის გზას უარყოფს და თავს საკუთარი სტატუსის განსაკუთრებულობის ხაზგასმით იცავს: კრიტიკოსს შეახსენებს, რომ ის მასზე უკეთ ვერ გაუმკლავდება მხატვრულ ამოცანას. ასეთ ავტორს ფრ. შლეგელი ადარებს „დოგმატურ

ხელოვნების ენის აზრით“ [შლეგელი 1988: 111]. ასევე – 97-ე ფრაგმ.: „სკეპტიციზმი, როგორც დროებითი მდგომარეობა, ლოგიკური ამბოხია; სისტემის სახით იგი ანარქიაა. მაშ, სკეპტიკური მეთოდი დაახლოებით იგივე იქნებოდა, რაც – ამბოხებული მთავრობა“ [შლეგელი 1988: 113].

⁵² გასათვალისწინებელია, რომ ამ შემთხვევაში საუბარი გვაქვს ფრ. შლეგელის შემოქმედების „კლასიკურ“ პერიოდზე, მასზე, როგორც რომანტიზმის თეორეტიკოსზე, თორემ თავისი შემოქმედების დასაწყისში შლეგელი, არც მეტი და არც ნაკლები, „პრაქტიკულ და თეორიულ ესთეტიკურ მეცნიერებათა ობიექტურ სისტემას“ ეძებდა და, ჰერდერის ისტორიციზმთან დაპირისპირებით, რელატივიზმის გადალახვას ცდილობდა. მხოლოდ ბერძნულსა და მოდერნულს შორის განსხვავებათა დეფინიციებიდან რომანტიკული პლატფორმის მიგნებამ დაათმობინა მას „ობიექტური“ და აღმოაჩენინა ირონიულის კონცეპტი. ამის შესახებ იხ.: [გრუნენტი 1994: 15-25].

ფილოსოფოსს“, რომელიც სკეპტიკოს ფილოსოფოსს სისტემის შექმნის შეუძლებლობას საყვედურობს [შლეგელი 1988: 110].

უფრო მეტიც, ფილოსოფიის, ფილოსოფოსობის შესაძლებლობის ფრ. შლეგელისეული გააზრება, გარკვეული თვალსაზრისით, არა მხოლოდ მოდერნისტული, არამედ პირწმინდად პოსტმოდერნისტულია და მას ხდომილების ფილოსოფიასთან უფრო მეტი აქვს საერთო, ვიდრე – კლასიკურ ფილოსოფიასთან. ვგულისხმობთ 54-ე ფრაგმენტს, რომელიც არა მხოლოდ ფილოსოფიას უტევს, არამედ ფილოსოფიის, როგორც დადგენილი და გაფორმებული სტატუსის შესაძლებლობასაც კი ეჭვქვეშ აყენებს:

“შესაძლებელია, მხოლოდ ხდებოდნენ და არა იყონ ფილოსოფოსი. ირწმუნებენ თუ არა ასეთად ყოფნას, მაშინვე წყვეტენ ასეთად გახდომას” [შლეგელი 1988: 109].

ამ ფრაგმენტის თანახმად, არა მხოლოდ ფილოსოფოსად ყოფნაა შეუძლებელი, არამედ ფილოსოფოსად გახდომისკენ სწრაფვის ხანგრძლივი ძალისხმევაც კი შეიძლება კრახით დამთავრდეს, თუ ხდომილების პროცესი შეწყდება. სხვა სიტყვებით: თვით ხდომილების ისტორიასაც კი აზრი ეკარგება, თუ ეს პროცესი დადგენით, შედეგებით, ფილოსოფოსის სტატუსის ფორმირებით მთავრდება.

ცხადია, როგორც აღნიშნული ფრაგმენტის ინტერპრეტაციისას, ისე – საერთოდ ადრეული რომანტიკოსების რიტორიკაში, გასათვალისწინებელია რომანტიკული ირონიის ერთ-ერთი ძირითადი ასპექტი – ინტელექტუალური წინააღმდეგობების, ურთიერთგამომრიცხავი ლოგიკური ბლოკების შეჯახების პროვოცირების ხელოვნება (მით უმეტეს, იმ გავლენის ფონზე, რომელიც რომანტიკოსებზე კანტის, ფიხტეს და სხვა სისტემატიკოსების მსოფლმხედველობამ იქონია), მაგრამ ფრ. შლეგელი ამ შემთხვევაშიც წინ წამოსწევს ხდომილების, დადგენის მარადიული პროცესის კონცეპტს, როგორც რომანტიკული ირონიის ამოსავალ დებულებას, და აზუსტებს, რომ იგი ფილოსოფიაზეც ვრცელდება. ამ კუთხით, აღნიშნულ ფრაგმენტს განავრცობს 96-ე ფრაგმენტი, რომელშიც ნათქვამია, რომ იმისთვის, ვინც ფილოსოფოსობს, ფილოსოფია მიზანი უნდა იყოს და არა – საშუალება, და რომ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, საქმე გვექნება სოფისტიკასთან [შლეგელი 1988: 113].

რაც შეეხება უშუალოდ 116-ე ფრაგმენტს, მასში ნათქვამია, რომ რომანტიკული პოეზია წარმოადგენს პროგრესულ უნივერსალურ პოეზიას, რომლის დანიშნულებაც

არაა მხოლოდ პოეზიის ყველა ჟანრის გამთლიანება, და არც – მხოლოდ ერთმანეთთან პოეზიის, ფილოსოფიისა და რიტორიკის დაკავშირება.⁵³ ფრ. შლეგელის პროგრესული უნივერსალური პოეზიის ცნება, პრაქტიკულად, მოიცავს ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ყველა სფეროს, ყოველდღიური ცხოვრების ყველა სექტორს და ესწრაფვის ნებისმიერი ხდომილების გადაქცევას ტოტალურ პოეტურ მდინარებად, რომელიც პერმანენტული ხდომილების და განვითარების პროცესია. ფრ. შლეგელს იგი წარმოდგენლი აქვს, როგორც პოეტ-დემიურგის მიერ აღძრული დაუსრულებელი დიალექტიკა შინაგანის და გარეგანის, ყველა მიმართულებით განვითარებადი სულიერი და ესთეტიკური პრაქტიკის. რომანტიკული პოეზია, ფრ. შლეგელის თანახმად, ვერცერთი თეორიით ვერ აღიწერება (ანუ შეუძლებელია მისი სისტემური დეფინიცია, ლოგიკურ ჩარჩოში მისი მოქცევა და კონვენციური შემოსაზღვრა), რომანტიკოსი პოეტი კი ვერ გაითვალისწინებს გარედან შემოთავაზებულ ვერცერთ კანონს, რადგან ის პოეტური თვითნებობის კარნახით მოქმედებს (die Willkür des Dichters) და უსასრულოდ განავრცობს თავისუფლებას.⁵⁴

⁵³ ჩვენი კვლევის საზღვრებიდან გადის პოეზიისა და რიტორიკის ურთიერთმიმართების შესახებ ფრ. შლეგელის შეხედულებათა ანალიზი. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ უშუალოდ ფრ. შლეგელის სახელს უკავშირდება გერმანულ ფილოსოფიაში მე-18 საუკუნიდან რიტორიკის ხელოვნების მიმართ სრულიად გამქრალი ინტერესის აღორძინება. 116-ე ფრაგმენტში ფილოსოფიის გვერდით რიტორიკის დასახელება პროვოკაციულ დატვირთვასაც იძენს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ეს ფრაგმენტი შექმნილია 1798 წელს, კანტის „მსჯელობის უნარის კრიტიკის“ ანუ იმ წიგნის გამოსვლიდან რვა წლის მერე, რომელშიც რიტორიკას არსებობის უფლება ჩამოერთვა. ფრ. შლეგელის ნააზრევში რიტორიკის მნიშვნელობის ყოვლისმომცველი ანალიზი ჩატარებული აქვს პეტერ შნიდერს. იხ.: [შნიდერი 1999].

⁵⁴ „რომანტიკული პოეზია პროგრესული უნივერსალური პოეზიაა. მისი დანიშნულებაა არა მხოლოდ პოეზიის ყველა გამიჯნული ჟანრის გაერთიანება, და – ფილოსოფიასთან და რიტორიკასთან პოეზიის დაკავშირება. მას სურს, და ჯერ არს კიდევ, ასევე პოეზია და პროზა, გენიალობა და კრიტიკა, ხელოვნების პოეზია და ბუნების პოეზია ხანად შეაერთოს, ხანად შეანივთოს, პოეზია ცოცხალი და საზოგადოებრივი, ცხოვრება და საზოგადოება კი პოეტური გახადოს, ხუმრობა გააპოეტუროს, და ხელოვნების ფორმები ნებისმიერი სახის თვითნაბადი საშესაქმო მასალით აღჭურვოს, და იუმორის გაქანებით ცხოველჰყოს. იგი მოიცავს ყველაფერს, რაც კი პოეტურია, თავის თავში დიდი და უამრავი სისტემის შემცველი სახელოვნებო სისტემებიდან ვიდრე ამოსუნთქვამდე, კოცნამდე, რომელსაც მთხზველი ბავშვი უმწიფარ სიმღერას ამოაყოლებს. მას შეუძლია გამოსახულში ისე მიმოკარგვა, რომ გასურს ირწმუნო, მისი ანი და ჰოე ნებისმიერი სახის პოეტურ ინდივიდთა დახასიათებაა; და მაინც, ჯერაც არ მოიპოვება ფორმა, რომელიც ამგვარად იქნებოდა შექმნილი საიმისოდ, რომ ავტორის გონი სრულად გამოეთქვა: ასე რომ, ზოგიერთმა ხელოვანმა, რომელსაც მხოლოდ რომანის დაწერა სურდა, ძალაუნებურად საკუთარი თავი გამოსახა. მხოლოდ მას შეუძლია, ეპოსის მსგავსად, მთელი გარემომცველი სამყაროს სარკედ, ეპოქის სურათხატად იქცეს. და მაინც, მეტწილად მასაც, თავისუფალს ყველა რეალური და იდეალური ინტერესისგან, შეუძლია გამოსახულსა და გამომსახველს შორის, შუაგულში, პოეტური რეფლექსიის ფრთებზე ლივლივებდეს, ამ რეფლექსიას კვლავ და კვლავ ამრავლებდეს და, როგორც სარკეების უსასრულო მწკრივში, აბევერებდეს. მას ხელეწიფება უმაღლესი და უყოველმხრივესი ჩამოყალიბება; არა მხოლოდ შიგნიდან გარეთ, არამედ აგრეთვე – გარედან შიგნი; იმავდროულად, იგი ნებისმიერს, რაც მისგან წარმოებულელებში მთლიანობა უნდა იყოს, ყველა ნაწილს მსგავსად უწესრიგებს, რისი წყალობითაც მას უსაზღვროდ ზრდადი კლასიკურობის ხედი განეხსნება. რომანტიკული პოეზია ხელოვნებათა შორის იგივეა, რაც –

ეს ფრაგმენტი, პრაქტიკულად, კლასიკურსა და არაკლასიკურს შორის გადამწყვეტ ზღვარს ავლებს, მოდერნულის ძირითად მახასიათებლად დასრულებულობის, სრულყოფილების, საკუთარ თავში ჩაკეტილობის უარყოფას აცხადებს და მას რომანტიკული პოეზიის გახსნილობას, შინაგან ღიაობას და ყოვლისმომცველობას უპირისპირებს. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ფრ. შლეგელის 116-ე ფრაგმენტში აკუმულირებულია XX საუკუნის ევროპული მოდერნიზმის (ნაწილობრივ კი – პოსტმოდერნიზმისაც) ყველა ძირითადი ესთეტიკური მარკერი. მათ შორის, ჩვენთვის საინტერესო კუთხით, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია “ავტორის გონის სრულად გამოთქმის” ფილოსოფია, რომელიც, დიდი ანგარიშით, არა მხოლოდ ახალი ესთეტიკური ფორმის აუცილებლობის მანიფესტაციაა, არამედ – ასეთი ფორმის უზრუნველსაყოფად აუცილებელი ღია, არასისტემური ცნობიერების (ანუ – ისეთის, როგორც არის სიცოცხლე), რომელმაც უნდა შეძლოს უსასრულო სინამდვილის მოაზრება და ასახვა. ამასთან ერთად, რეალობის ფრაგმენტულობის წინწამოწევა და “ობიექტურიდან” ინდივიდუალურზე ყურადღების გადანაცვლება, პრაქტიკულად, აუქმებს შემეცნების განუსაზღვრელი შესაძლებლობის რწმენას და პროგრესული უნივერსალური პოეზიის თეორიას დიდი ნარატივის კრიტიკის ერთ-ერთ პირველ ესთეტიკურ ორგანონად აქცევს. ფრ. შლეგელის პოეტი-დემიურგი, გარკვეული აზრით, აგნოსტიკური ცნობიერების უშუალო პროდუქტია, ახალი ტიპის ხელოვანი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს თავისუფლებისკენ უსაზღვრო ლტოლვასაც და – ამ თავისუფლების გნოსტიკურ ტრაგიზმსაც.⁵⁵

მახვილგონივრულობა ფილოსოფიაში, და რაც ცხოვრებაში საზოგადოება, გარემო, მეგობრობა და სიყვარულია. პოეზიის სხვა სახეები მზამზარეულია, და ამიერიდან შესაძლებელია სრულად მათი გამოკვლევა. პოეზიის რომანტიკული სახეობა კი ჯერაც დგინდება, ეს ხომ მისი ნამდვილი არსია, რათა ის მუდმივად მხოლოდ დგინდებოდეს, არ შეეძლოს დასრულება. შეუძლებელია მისი ამოწურვა რამენაირი თეორიით, და მხოლოდ წინასწარმეტყველი კრიტიკა თუ გაბედავდა, მისი იდეალის დახასიათება მოესურვებინა. მხოლოდ იგია ისევე უსასრულო, როგორც მხოლოდ იგია თავისუფალი, და თავის უპირველეს კანონად უღიარებია, რომ პოეტის თვითნებობა თავს ზემოთ ვერავითარ კანონს ვერ აიტანს. პოეზიის რომანტიკული სახეობა ერთადერთია, რომელიც სახეობაზე მეტია, იგი, ასე ვთქვათ, თავად არის პოეზიის ხელოვნება: ვინაიდან, გარკვეული აზრით, პოეზია არის ან უნდა იყოს რომანტიკული” [შლეგელი 1988: 114-115].

⁵⁵ კ. ბრეგამე, რომელიც, ლიტერატურის ისტორიის ცნობილი გერმანელი მკვლევრის ბერნდ აუეროხის შრომებზე დაყრდნობით, რომანტიკული ხელოვნების თეორიის კონტექსტში ხელოვნების რელიგიის (Kunstreligion) ცნებას საგანგებო ანალიზის საგნად აქცევს, ამ ფრაგმენტთან დაკავშირებით მართებულად აძლიერებს აქცენტს რომანტიკული ხელოვნების რელიგიურ და ტრანსცენდენტალურ ბუნებაზე (რელიგიის არაკონფესიური, ჰერმენევტიკული გაგებით), ხოლო შემაჯამებელი დასკვნის სახით აღნიშნავს: ”რომანტიკოსებთან რომანტიკული ხელოვნება ფუძნდება როგორც რელიგია, ანუ

როგორც გრუნნეტი აღნიშნავს, ფრ. შლეგელის უნივერსალური კონცეპტის შემუშავებაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა შილერის ნარკვევმა ”მიამიტი და სენტიმენტალური პოეზიის შესახებ” და ფიხტეს “მეცნიერებათმოდღვრებამ”. მკვლევარი აზუსტებს, რომ შლეგელის აზრით რევოლუციური მნიშვნელობა ჰქონდა შილერის მთავარ თეზას – კლასიკურ და მოდერნულ ხელოვნებებს შორის არა შეფასებითი, არამედ ისტორიული მეთოდის მიყენებას, შესაბამისად, მოდერნული ხელოვნება მის მიერ გამოცხადდა არა დეგენერირებულ ფენომენად, არამედ – ხელოვნების ევოლუციაში აუცილებელ მორიგ საფეხურად; ასევე – რომ თანამედროვე ხელოვნების შესაფასებლად არ არსებობს კლასიკური ხელოვნების ეპოქაში ფორმირებული რამენაირი ობიექტური და უცვლელი ესთეტიკური კანონები, რომელთა მომარჯვებითაც არაკლასიკური ხელოვნების შეფასება იქნებოდა შესაძლებელი; შესაბამისად, მსგავსი წესებით და კანონებით ხელოვნებისთვის საზღვრების დაწესება სხვა არაფერია, თუ არა – იმ უწყვეტი განვითარების აკრძალვა, რომელიც მოდერნული ხელოვნების მოწოდება და დანიშნულებაა [გრუნნეტი 1994: 31]. თუმცა, გრუნნეტი იქვე იმასაც აზუსტებს, რომ აღნიშნულ არგუმენტებს შლეგელი კანტის ეთიკური და ფიხტეს მეტაფიზიკური მომღვრებებიდანაც იცნობდა, ხოლო შილერმა მათ დასრულებული ფორმა შესძინა და დამაჯერებლად გამოიყენა ისინი თანამედროვე ხელოვნების აღსაწერად და რევოლუციური შედეგები მოჰყვა მის თეზას, რომ “უსასრულოს ხელოვნება” ფარავს “შემოსაზღვრის ხელოვნებას” ანუ რომ პროგრესულსა და სუბიექტურს უფრო მეტი ღირებულება აქვს, ვიდრე – კლასიკურ, სტატიკურ და ობიექტურ ხელოვნებას (სრულყოფილებისადმი ლტოლვით და მკაცრად თვითშემოზღუდული ფორმებით). ამრიგად, შილერის გავლენით, დასრულებული ნაწარმოებიდან და ობიექტურობიდან შლეგელის ყურადღება მთლიანად შემოქმედებითი აქტისკენ და ხელოვანის მე-სკენ მიიქცა, შესაბამისად:

“საკითხი ის კი აღარ არის, თუ ზოგადი (das Allgemeine) რამდენად ობიექტურად არის ხელოვნების ნაწარმოებში წარმოდგენილი, არამედ – თუ როგორ შეუძლია თავისუფალ გონს სასრულოსა და უსასრულოს შორის მიმართების განჭვრეტა. ყურადღების ცენტრში ექცევა მხოლოდ პოეტის გონის დინამიკური,

როგორც ხელოვნების რელიგია, რაც გულისხმობს (რომანტიკული) ხელოვნების რელიგიურ, ე. ი. კავშირისეულ ფუნქციას” [ბრეგაძე 2012: 235].

ნაყოფიერი ძალა და – ესთეტიკური ფორმა, რომელიც მას შეესატყვისება” [გრუნნეტი 1994: 32].

მკვლევარი, აღნიშნულ კონტექსტში, ყურადღებას მიაპყრობს როგორც ფრ. შლეგელის, ისე საერთოდ რომანტიზმის ფილოსოფიის გასაგებად ერთ უაღესად მნიშვნელოვან ასპექტს, კერძოდ – მოდერნულობას, როგორც ქრისტიანობის ინვარიანტულ მოცემულობას, კლასიკურ ხელოვნებასთან მიმართებაში: სასრულისა და უსასრულოს, კანონებით შემოფარგლულისა და უსასრულოს, გამოვლენილი მოცემულობისა და დაფარულის ოპოზიცია სწორედ ქრისტიანული მსოფლმხედველობის საფუძველია და რომანტიკოსებისთვის რომანტიკული სხვა არაფერია, თუ არა – ქრისტიანული (ავტორი აქ მხოლოდ იმოწმებს და ეთანხმება სხვა ცნობილი მკვლევრების, კერძოდ ი. პედერსენისა და ა. ლოვეიოუს მოსაზრებებს). სწორედ ქრისტიანობამ დაარღვია ბუნებაზე ადამიანის მიჯაჭვულობა და მას უსასრულო პერსპექტივა უჩვენა, როცა დაიბადა კიდევ სუბიექტივიზმი, ამის საფუძველზე კი შესაძლებელი გახდა ბუნებისა და სასრულობის მიმართ თავისუფალი და ნაყოფიერი დამოკიდებულების შემუშავება [გრუნნეტი 1994: 33].

აქ ისევ უნდა დავუბრუნდეთ ზოგადად მოდერნული ხელოვნების და კერძოდ რომანტიკული პოეზიის მიერ უსასრულო სინამდვილის – როგორც სისავსის – მოაზრების და გამოთქმის პრობლემას. სწორედ ამ პრობლემის გადასაწყვეტად აქტუალიზდება ფრ. შლეგელთან პოეზიის მონდომება, თავის თავში მოიცვას ადამიანის გონითი მოღვაწეობის სხვა დარგები, პირველ რიგში კი – ფილოსოფია. როგორც მართებულად შენიშნავს გრუნნეტი, სწორედ ამ მისწრაფების რეალიზაციისთვის მოითხოვდა ფრ. შლეგელი პოეზიისა და ფილოსოფიის გამთლიანებას, რადგან მას მიაჩნდა, რომ პოეზია მხოლოდ საკუთარი ინსტრუმენტარით ვერ მოახერხებდა უსასრულო სისავსის გამოთქმას [გრუნნეტი 1994: 40].

ფრ. შლეგელის ტიპობრივად პრე-მოდერნული (და პრე-მოდერნისტული) ხედვა არა მხოლოდ პოეზიისა და ფილოსოფიის ურთიერთგანმაპირობებელ მიზეზებს იკვლევს, არამედ ერთმანეთის სულიერი მოღვაწეობის ამ ორი დარგის ურთიერთსაჭიროების ინტენსივობასაც კარგად ხედავს და მათი კავშირის გაღრმავების ტენდენციას წინასწარმეტყველებს, სწორედ იმას, რაც XX საუკუნეში –

კლასიკური მოდერნიზმისა და ნეომოდერნიზმის ეპოქაში – ევროპული პოეზიის ტოტალური რაციონალიზებით დაგვირგვინდება.

გრუნენტი იმოწმებს ფრ. შლეგელის “ფილოსოფიური განსწავლის წლებიდან” შემდეგ ფრაგმენტს:

“პოეზიისა და ფილოსოფიის ურთიერთგანმსჭვალვა უფრო და უფრო სიღმისეული გახდება. მე სხვას არაფერს ვამტკიცებ: პოეზიამ და ფილოსოფიამ უფრო ღრმად უნდა განმსჭვალონ ერთმანეთი; ეს სრულიად ახალ გამოვლენებს და ზოგიერთი ძველისა და დღემდე ვერგაგებულის განმარტებებს მოგვცემს” [შლეგელი 1956: 170-171].

ამ დამოწმებას კი მოსდევს მკვლევრის დროული მითითება (სამწუხაროდ, მხოლოდ მითითება და არა ანალიზი) ფრ. შლეგელის მეტანარატიულ ძიებებზე, მის მიერ შემოტანილ ისეთ სიტყვათმეთანხმებებზე (ამ შემთხვევაში „პოეზიის პოეზია“), რომლებიც ფრ. შლეგელს სინამდვილის, როგორც სისავსის, აღსაწერად სჭირდებოდა, ისევე, როგორც – ცნება “ტრანსცენდენტალური პოეზია”, რომელიც “ათენეუმის ფრაგმენტებში” (238-ე ფრაგმენტი) მრავალმხრივ კონოტირებული ესთეტიკურ-ფილოსოფიური შინაარსით იტვირთება:

“არსებობს პოეზია, რომლის ანს და ჰოეს იდეალურისა და რეალურის ურთიერთმიმართება წარმოადგენს, და რომელსაც, მაშასადამე, ხელოვნების ფილოსოფიური ენის ანალოგიით, ტრანსცენდენტალური პოეზია (Transzendentalpoesie) უნდა ეწოდებოდეს. იგი იწყება სატირად იდეალურისა და რეალურის აბსოლუტური სხვადასხვაობით (Verschiedenheit), ელეგიად ლივლივებს შუაგულში, და იდილიად ბოლოვდება ორივეს აბსოლუტური იგივეობით. მაგრამ როგორც არ ექნებოდა რამენაირი ღირებულება ტრანსცენდენტალურ ფილოსოფიას, რომელიც არ იქნებოდა კრიტიკული, რომელიც ნაწარმთან ერთად მწარმოებლის წარმომდგენი არ იქნებოდა, და ტრანსცენდენტალურ იდეათა სისტემაში იმავდროულად ტრანსცენდენტალური აზროვნების დახასიათების შემცველი არ იქნებოდა: დიახაც სწორედ ასე უნდა შეუმთლიანოს ამ პოეზიამ თანამედროვე პოეტების არც თუ იშვიათი პოეტური მონაცემების პოეტური თეორიის ტრანსცენდენტალური მასალები და წინასწარი სავარჯიშოები (Vorübungen) სახელოვნებო რეფლექსიას და მშვენიერ თვითგამოსახვას (Selbstspiegelung), რასაც პინდარესთან, ბერძნების ლირიკულ ფრაგმენტებში და ძველ ელეგიებში, ახლებიდან

კი გოეთესთან ვხვდებით, და მის ყოველ გამოსახულებაში თავად გამოსახებოდეს, და ყველგან ერთსა და იგივე დროს პოეზია და პოეზიის პოეზია იყოს” [შლეგელი 1988: 127].

ამ ფრაგმენტში ფრ. შლეგელის მიერ, პრაქტიკულად, თემატიზებულია რეფლექსირებადი და პოეტოლოგიური პოეზიის ცენტრალური საკითხები, გათვალისწინებულია შილერის ანალიზი, და აქცენტი დასმულია პოეზიაში ფილოსოფიური ინსტრუმენტარის ინტეგრირების აუცილებლობაზე. შლეგელის არსებითი საზრუნავი – ისეთი სახელოვნებო ენის მიგნება, რომელიც შეძლებდა წინააღმდეგობებით აღსავსე სიცოცხლის ასახვას – ფილოსოფიის იმ უსაზღვრო შესაძლებლობების ათვისებაა, რომლებიც მან, პირველ რიგში, კანტის და ფიხტეს ნააზრევში დაინახა. მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სისტემური ფილოსოფიის მიმართ ფრ. შლეგელის და რომანტიკოსების დამოკიდებულება სკეპტიკური იყო, ისინი მართლაც რომ გასაოცარი სისტემურობით სწავლობდნენ და ითვალისწინებდნენ გერმანულ ფილოსოფიას, პირველ რიგში – სწორედ კანტს და ფიხტეს, “გონისთვის სასიკვდილო” სისტემურობისა და “გონისთვის სასიკვდილო” არასისტემურობის გასამთლიანებლად (რაც, საბოლოო ჯამში, სხვას არაფერს ნიშნავდა, თუ არა ერთმანეთთან ფილოსოფიისა და პოეზიის შეერთებას) და, ამ გზით, მათ მიღმა, ახალ, სინთეზურ ცნობიერებაში “გასასვლელად”. მაგრამ აღნიშნულ ფილოსოფოსთა მიმართ მისი დამოკიდებულება არც უამისოდ ყოფილა უკრიტიკო.

არის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი, რომელზეც, მაგალითად, სამართლიანად ამახვილებს ყურადღებას ერნსტ ბეჰლერი, კერძოდ – იმ პერიოდის გერმანულ იდეალისტურ ფილოსოფიაში პოეზიის ფილოსოფიური საკითხების მიმართ ნაკლები ინტერესი [ბეჰლერი 1991: 15]. მაგრამ, იგივე ბეჰლერის თანახმად, კანტთან, რომელიც მხოლოდ ესთეტიკურის ბუნებაზე მსჯელობისას მაგალითების სახით მოუხმობდა პოეზიას, ესთეტიკურის არსი მჭიდროდ არის დაკავშირებული წარმოსახვის ძალასთან ანუ სწორედ – რომანტიკოსებისთვის ცენტრალურ ფენომენთან. შესაბამისად, რომანტიკოსებისთვის კანტის “მსჯელობის უნარის კრიტიკაში” არსებითი აღმოჩნდა წარმოსახვის ძალის თეორია, როგორც საყრდენი წერტილი კანტის კრიტიკული წაკითხვისთვისაც და საკუთარი პოეზიციის ფილოსოფიური დაფუძნებისთვისაც [ბეჰლერი 1991: 16].

ბეჭლერი დაწვრილებით წარმოაჩენს ფუნდამენტურ განსხვავებას წარმოსახვის ძალის კანტისეულ შეფასებასა და იმ როლს შორის, რომელსაც ამ ცნებას რომანტიკოსები ანიჭებდნენ. როგორც მკვლევარი მიუთითებს, კანტისთვის წარმოსახვის ძალა, ფანტაზია იმ უმაღლეს სტატუსს არ ფლობს, რომელიც მას ადრეულმა რომანტიკოსებმა მიანიჭეს. თუ რომანტიკოსებთან ფანტაზია ხელოვნების დასრულებულ ნაწარმოებს ქმნის, კანტისთვის წარმოსახვის ძალა, არსებითად, ინტელექტს, განსჯას (Verstand) დაქვემდებარებული გრძნობადი უნარია, რომელსაც გამოვლენილი სინამდვილის “მრავალფეროვნების” (“Mannigfaltigkeit”, როგორც მას ფრ. შლეგელი უწოდებდა) მოხელთების ძალა აქვს და მრავალფეროვნების სქემაში შეგრძნებათა სიმრავლის თავმოყრა შეუძლია; ანუ კანტისთვის განსჯა ის არის, რაც აღნიშნულ მრავალფეროვნებას ცნებებად გარდაქმნის. “წმინდა გონების კრიტიკაში”, რომელშიც თემატიზებულია “ლოგიკური” და არა “ესთეტიკური”, წარმოსახვის ძალას არავითარი სხვა ფუნქცია არ გააჩნია. მართალია, წარმოსახვის ძალა კანტისთვის “მგრძნობელობის” (“Sinnlichkeit”) უნარია, მაგრამ მისი განხორციელებისას სპონტანობის დამოუკიდებელი სინთეზი ერთვება თამაშში და ის აპრიორულად განსაზღვრავს მგრძნობელობას, შესაბამისად, მგრძნობელობაზე განსჯის გავლენაც ამ დროს მქდავანდება. სპონტანობის, შემოქმედებითი მონაპოვრის პირველივე ნიშნებს კანტი განსჯისა და ლოგიკურის სფეროში შედევნის. “მსჯელობის უნარის კრიტიკაში”, ანუ ესთეტიკურის სფეროში, წარმოსახვის ძალას მოქმედებისა და ზეგავლენის იმაზე ბევრად დიდი ტერიტორია ეთმობა, ვიდრე – ლოგიკურის სფეროში. მაგრამ აქაც გემოვნებითი მსჯელობები “წარმოსახვის ძალისა და განსჯის თავისუფალი თამაშის” (კანტის სიტყვებია) შედეგებია, განსჯა ესთეტიკურ მდგომარეობაშიც აქტიური რჩება, რადგან, როგორც ბეჭლერი ზუსტად მიუთითებს, კანტისთვის წარმოსახვის ძალის თავისუფალი, დამოუკიდებელი ქმედითობა დაუშვებელია. ერთადერთი “ნუგეში” ის არის, რომ ლოგიკურისგან განსხვავებით, სადაც წარმოსახვის ძალა და განსჯა კოოპერირებენ, ესთეტიკურში განსჯის დომინირება დროებით შეჩერებულია და ესთეტიკური გამოცდილება განსჯის ცნებებამდე არ რედუცირდება [ბეჭლერი 1991: 16-17].

რაც შეეხება ფრ. და ა. შლეგელებს, მათ მიაჩნდათ, რომ კანტთან წარმოსახვის ძალის გავლენა და მნიშვნელობა სათანადოდ არ იყო დაფასებული და რომ კანტმა ის გონებას და განსჯას დაუქვემდებარა და, შესაბამისად, მშვენიერზე მის მოძღვრებაში

“ყალბი ბგერა” გაიპარა. ძმები შლეგელებისთვის კი წარმოსახვის ძალა ადამიანის განსაკუთრებული, განსჯას დაუქვემდებარებელი უნარია. ბეჰლერი წარმოსახვის ძალასთან დაკავშირებით კანტის პოზიციას და რომანტიკულ ხედვას განსჯის ზოგადობისა და ფანტაზიის ინდივიდუალურ ხასიათს შორის დიქოტომიის ქრილში განიხილავს და ფრ. შლეგელის საპროგრამო წერილიდან “საუბრები პოეზიაზე” მოაქვს შემდეგი ამონარიდი:

“გონება ერთი და ყველაფერში ერთი და იგივეა: მაგრამ როგორც ყველა ადამიანს თავისი საკუთარი ბუნება და თავისი საკუთარი სიყვარული გააჩნია, ასე ატარებს ის თავის თავში თავის საკუთარ პოეზიას” [შლეგელი 1988: 186].

სავსებით გასაზიარებელია ბეჰლერის შენიშვნა, რომ მიუხედავად ფრ. შლეგელის მიერ ინტერპრეტირებული წარმოსახვის ძალის ეპისტემოლოგიური ბუნებისა და მის მიერ ფანტაზიის, როგორც შემეცნების განსაკუთრებული ფორმის გაგებისა, აქ საქმე ეხება არა გონებაზე ფანტაზიის გამარჯვებას და ფანტაზიის, პოეზიისა და მითოლოგიის მიერ ახალი უნივერსალური სამეფოს შექმნას, რომელიც გონების ბატონობას დაამხობდა, არამედ – გონების გვერდით ფანტაზიისთვის მისი საკუთარი, გონების კანონებისგან დამოუკიდებელი, კანონების აღიარებას და მისი იმ სპეციფიკური ფუნქციის განსაზღვრას, რომელიც, მკვლევრის თანახმად: “იდეალისტურ ფილოსოფიაში არ იყო საკმარისად გათვალისწინებული, ცალმხრივად აიხსნებოდა გონებით და არ იძლეოდა პოეზიის იმ ახალი თეორიისკენ გარღვევის შესაძლებლობას, რომლის განხორციელებაც ძმებ შლეგელებს სურდათ” [ბეჰლერი 1991: 20].

ნებისმიერ შემთხვევაში, შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ კანტი (მასთან ერთად კი – მთელი გერმანული იდეალისტური ფილოსოფია) ამზადებს წინაპირობებს როგორც აღნიშნული გარღვევისთვის, ისე – “პოეზიისა და ფილოსოფიის ურთიერთგანმსჭვალვის” იმ ფილოსოფიისთვის, რომელიც შემდგომ პროგრამული მიზანმიმართულობით გაიკვალავს გზას კლასიკური მოდერნისკენ.⁵⁶ ფრ. შლეგელი

⁵⁶ თუმცა, უფრო მნიშვნელოვანია იმის ხაზგასმა, რომ სისტემური გონების წინააღმდეგ მებრძოლი და “თავს ზემოთ ვერავითარი კანონის ვერამტანი პოეტური თვითნებობის” (116-ე ფრაგმენტის დასკვნითი პასაჟი) დამცველი რომანტიკოსების მიერ სწორედ გენიალობისა და კრიტიკის შეერთება-შენივთების მოთხოვნა (116-ე ფრაგმენტის პირველი ცენტრალური პასაჟი) გამორიცხავს გენიალურში, როგორც შემოქმედებით-მწარმოებელურში, ნორმატიულის იგნორირებას. მეტიც, გენიის ფენომენის კანტისეული გაგების საპირისპიროდ, ნორმატიული რომანტიკოსებთან სწორედ ბუნების ხელში ბრმა იარაღად გადაქცეული გენიალობის გამოსახსნელად არის მოწოდებული, რაც დამაჯერებლად აჩვენა

კი ამ გზაზე ის უმნიშვნელოვანესი ნიშნულია, რომელმაც ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის დიალოგში გოეთეს და შილერის მიერ აღებული კურსი – პოეზიის სასარგებლოდ ფილოსოფიის ინსტრუმენტალიზაცია – არა მხოლოდ დაიცვა, არამედ გააღრმავა კიდევ თავისი თეორიული დისკურსით. რომანტიკული პოეზიის – სწორედ როგორც (პრე)მოდერნისტული ლიტერატურული პრაქტიკის – თეორიული ბაზის გაძლიერებისთვის კი მართლაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა წარმოსახვის ძალის კანტისეულ კონცეპტთან კრიტიკულ დიალოგს. ჩვენი აზრით, სისტემურ ფილოსოფიასთან ფრ. შლეგელის და რომანტიკოსების რთულმა თეორიულმა დისკუსიებმა დიდწილად უზრუნველყო როგორც ფილოსოფიის (და, საერთოდ, დიდი თეორიული კონცეპტების) მიმართ კლასიკური მოდერნის პოეტთა დიალოგური და არა ვიწრო-ადეპტური დამოკიდებულების კულტურა, ისე – თვით ფილოსოფიის შიგნით მიმდინარე რევოლუციური პროცესების პროვოცირება და ფილოსოფოსობის ფრაგმენტული სტილის დამკვიდრება (ნიცშე, ჰაიდეგერი, ვიტგენშტაინი, პოსტსტრუქტურალისტები და ა. შ.), რომ აღარაფერი ითქვას სახელოვნებო ენის მიერ ფილოსოფიის და სოციოლოგიის ვეებერთელა ტერიტორიების დაპყრობაზე (თვით საუნვივერსიტეტო ფილოსოფიის ჩათვლით).

2.5. პოეტი, როგორც აბსოლუტური რეალობის ტრანსცენდენტალური შემოქმედი:

ნოვალისი

ნოვალისის თეორიული გონების ძალმოსილება არაფრით ჩამოუვარდებოდა ვაიმარული კლასიკის წარმომადგენელთა ანალოგიურ უნარებს. მეორე მხრივ, ფრ. შლეგელისა და ნოვალისის მეგობრობა და უწყვეტი ინტელექტუალური დიალოგი გაჭრილი ვაშლივით ჰგავს ჰეგელთან და შელინგთან ჰოლდერლინის ინტელექტუალურ მეგობრობას. ის პერმანენტული შემოქმედებითი დაძაბულობა, რომლის ველში მოხვედრილიც ნოვალისი აღმოჩნდა, საბოლოო ჯამში, სწორედ

პეტერ შნიდერმა, რომელიც, ცხადია, პირველ რიგში, ხაზგასმით აზუსტებს კანტის ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის როლს როგორც ადრეული რომანტიზმის ფორმირებაში, ისე – უშუალოდ ფრ. შლეგელის ესთეტიკური ხედვის გამომუშავებაში, მეტიც: რომ შლეგელის ესთეტიკური ძალისხმევა მოწოდებულია კლასიციზმის წინააღმდეგ იგივე ესთეტიკური სვლის გასამეორებლად, რომელსაც კანტის ტრანსცენდენტალურმა ესთეტიკამ მიმართა ფილოსოფიაში, დოგმატიზმის და სკეპტიციზმის წინააღმდეგ, მეტაფიზიკის ხელახალი, ტრანსცენდენტალურ-ფილოსოფიური დაფუძნებისთვის [შნიდერი 1999: 67-68].

ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის ინტენსიური დიალოგის გამოცდილებად ჩამოყალიბდა (რომანტიკული დისკურსის კონტექსტში კი – გაგრძელდა), რასაც – თავის მხრივ – უწყვეტ ფონად გასდევდა ფიხტეს მოქმედების ფილოსოფიით შთაგონებული მისი მრავალთემატური აქტივობა (ფილოსოფიისა და პოეზიის ურთიერთობა, მათემატიკის და პოეზიის ურთიერთმიმართება, რელიგიის და პოეზიის საერთო საწყისები, პოეზიის რელიგიური საზრისი, ენის ფილოსოფია, პოეტური პრაგმატიკა და სხვ.).⁵⁷ აღნიშნულ პროცესს ცალსახად შეუწყო ხელი ნოვალისის (როგორც ფრ. შლეგელის და სხვა რომანტიკოსთა) ჩართულობამ ფიხტეს ცოცხალ დისკურსში და – იმ შთაბეჭდილებამ, რომელსაც მსმენელებზე ფიხტეს საუნივერსიტეტო სალექციო კურსები და დებატები ახდენდა. გარდასულ და თანადროულ მოაზროვნეთა (მაგ. პლოტინის,⁵⁸ ბიომეს, სპინოზას, კანტის, ჰემსტერჰუისის, რაინჰოლდის, შელინგის) ფილოსოფიური ტექსტების ინტენსიური შტუდირების გავლით და პარალელურად ნოვალისმა შეძლო პოეზიის, როგორც აპოთეოზის,⁵⁹ თანმიმდევრული რომანტიკული მსოფლმხედველობის შექმნა.⁶⁰

⁵⁷ აღსანიშნავია, რომ ნოვალისმა ფიხტე და ჰოლდერლინი ერთად გაიცნო 1795 წელს, მაგრამ მომავალი დიდი პოეტები ერთმანეთით არ დაინტერესებულან, რეალურ ცხოვრებაში ისინი ერთმანეთს "ასცდნენ" და მხოლოდ მათი პოეტური და პიროვნული ბედის ბევრი არსებითი ნიუანსი აღმოჩნდა ერთმანეთის მსგავსი.

⁵⁸ ჩვენი დისერტაციის ფორმატი შესაძლებლობას არ გვაძლევს, განვიხილოთ ნოვალისზე პლოტინის გავლენა და პოეტის მიერ პლოტინის შუქზე შეფასებული სპინოზა, კანტი, ფიხტე და შელინგი. ამის შესახებ იხ. მაგ.: [იანცი 1973: 29-37], [ლოჰაიდე 2000: 321-323], [ვანშტაინი 1994: 53-58], განსაკუთრებით კი: [მელი 1963: 139-250].

⁵⁹ ცნობილი გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე ეკჰარდ ჰეფტრიხი გასული საუკუნის 60-იანი წლების მიწურულს წარმატებით დაუპირისპირდა სამეცნიერო ტენდენციას, რომელიც ნოვალისს, როგორც რომანტიზმის ფილოსოფოსს, უფრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა, ვიდრე – ნოვალისს, როგორც პოეტს. მკვლევარმა ბიოგრაფიულ-ქრონოლოგიური, კულტურული და ისტორიულ-კონტექსტუალური ასპექტების შეჯერებით არა მაინც და მაინც საპირისპირო პოზიციის ცალსახად დაცვა მოინდომა, არამედ – ინდივიდუალური მსოფლმხედველობრივი განვითარების იმ გზის რეკონსტრუირება, რომელიც ნოვალისმა განვლო. წიგნის პირველივე თავში მკვლევარი იმოწმებს ნოვალისის მიერ, გარდაცვალებამდე თერთმეტი თვით ადრე, ლუდვიგ ტიკისადმი მიწერილ ერთ წერილს, რომელშიც ნოვალისი მეგობარს ამცნობს: „ფილოსოფია ჩემთან ახლა კარადაში განისვენებს. მიხარია, რომ წმინდა გონების შპიციბერგები (ყინულოვანი მთები – დ. ბ.) განვლეს და ხორციით და სულით კვლავ გრძნობების ჭრელ ტკბობისმომგვრელ ნიადაგზე ვცხოვრობ. მახარებს გარდასულ სირთულეთა გახსენება. ეს სწავლის წლები იყო. გამჭრიახობისა და რეფლექსიის ვარჯიშები აუცილებელია“ [ჰეფტრიხი 1969: 15]. ჰეფტრიხი ირონიანარევი ტონით შენიშნავს, რომ თვით ნოვალისის ეს გულწრფელი აღიარებაც მოკლებულია წონას და მნიშვნელობას იმ დიდძალ სამეცნიერო ლიტერატურასთან შედარებით, რომელშიც ფილოსოფოსი ნოვალისი პოეტ ნოვალისზე უპირატესობს. დამოწმებულ წერილს მკვლევარი მარტივ საპირწონედ არ იყენებს, იგი რეალური ვითარების გარკვევას ცდილობს და აღნიშნულ წერილს შეუჯერებს ნოვალისის მიერ ბევრად უფრო ადრე, 1799 წლის 27 თებერვალს, კაროლინა შლეგელისადმი მიწერილ წერილს, რომელშიც ნოვალისი იმედოვნებს, რომ დროს გამონახავს და ახალი ძალებით დაუბრუნდება „ძველ პოეზიას და ფილოსოფიას“; მეტიც, რომ „ბედნიერი შეუღლებისთვის ორივე შეუცვლელია“ [ჰეფტრიხი 1969: 17]. მკვლევარი ამ წერილში სწორედ ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის ურთიერთობის გამიზნული

3. ფრიდრიხი პოეზიის შესახებ ნოვალისის ფრაგმენტებსა და “ოფტერდინგენში” გაფანტულ თეორიულ ოპუსებში წინასწარმეტყველურ შინაარსს ხედავს და მათთან დაკავშირებით აღნიშნავს:

“მათში [...] მოხაზულია მომავალი პოეზიის ცნება, რომლის სრულ მნიშვნელობას მხოლოდ მაშინ შევიმეცნებთ, თუ მას გაფხომავთ პოეტური პრაქტიკით ბოდლერიდან ჩვენ დრომდე” [ფრიდრიხი 1990¹: 268].

მკვლევარი თავს უყრის ნოვალისის იმ მანიფესტაციებს, რომლებშიც საუკეთესოდ ვლინდება ერთი მხრივ რაციონალურისა და ირაციონალურის, მათემატიკურისა და მაგიურის, გონებისმიერისა და გრძნობისმიერის ჰარმონიზება-გამთლიანების ფილოსოფია, მეორე მხრივ კი – ასეთი ფილოსოფიის ინსტრუმენტალიზება ცხოვრებასა და პოეზიას შორის აღიარებული უფსკრულის გაღრმავების, გადაულახავი ოპოზიციური დაძაბულობის კანონიზებისა და მასშტაბური სამოქმედო სტრატეგიით ხელოვნების აღჭურვის მიზნით. ყოველდღიურის, ბანალურისა და პროფანულის გადალახვის, ფანტაზიის ტოტალური გათავისუფლების, პოეტური ენის ავტონომიზაციის ნოვალისისეულ პრინციპებს მკვლევარი მართებულად მიიჩნევს მაგიისა და პოეზიის გაიგივების ძველი ტრადიციის მოდერნიზებულ, რაციონალიზებულ ვერსიად, ვინაიდან რომანტიკული მოძრაობა თავის სამოქმედო გეგმაში რთავს არა მხოლოდ ბუნებას, არამედ – ბუნებისმეცნიერებას და ბუნების კანონზომიერებათა გამომვლენ-აღმწერ ფორმალურ ენებს, პირველ რიგში – მათემატიკას; ეს უკვე პოეტური მაგიისა და მაგიური ფანტაზიის ის ფილოსოფიაა, რომელიც საბოლოოდ ემშვიდობება გარემომცველ, ბოლოვად რეალობას, ხოლო უმაღლეს რეალობად მიჩნეულ პოეზიას და პოეტურ ენას სრული ავტონომიურობისკენ მიაქანებს; მეტიც, აქ თვით

რადიკალიზაციის მცდელობას ხედავს, რომელიც, ნოვალისის ჩანაფიქრით (ვინაიდან ლუდვიგ ტიკისადმი მიწერილი წერილის მთავარი თემა „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენია“), არა პოეზიის გამაჯვებით, არამედ პოეზიის აპოთეოზით უნდა დასრულდეს. ამ დროისთვის ნოვალისი ინტენსიურად მუშაობს თავის რომანზე და მეგობარს აცობინებს, რომ ნაწარმოებმა ორი წიგნი უნდა შეადგინოს, რომლის პირველი ნაწილის დასრულებას სამ კვირაში გეგმავს; რომ მთავარი გმირი პირველ ნაწილში უნდა მომწიფდეს, როგორც პოეტი, მეორე ნაწილში კი პოეტად გარდაისახოს (als Dichter verklärt). აი, ამ უწყებასთან ერთად უზიარებს იგი მეგობარს, რომ მისი ეს რომანი „პოეზიის აპოთეოზი უნდა იყოს“.

⁶⁰ ამ შემთხვევაში, ცხადია, არ ვგულისხმობთ ფილოსოფიას მკაცრი აზრით, არამედ – როგორც გარკვეული მსოფლხედვის პროგრამულ-რაციონალურ მანიფესტაციას, დაფუძნებულს, ერთი მხრივ, ფილოსოფიურ სისტემებთან დიალოგის გამოცდილებაზე, მეორე მხრივ კი – ამა თუ იმ სისტემის ინსტრუმენტალიზებით მიღებულ საბაზისო დებულებებზე.

მათემატიკის ენა წარმოდგენილია, როგორც საკუთარ თავში ჩაკეტილი ესთეტიკური თამაში. აღნიშნული თამაშის უმნიშვნელოვანესი მახასიათებლები კი ბუნდოვანება, გაურკვეველობა, დაბნეულობა და ქაოსია, რაც პოეტს დაბალი ხარისხის რეალობისგან საკუთარი თავის გაუცხოებისა და მაღალი ხარისხის რეალობაში ანუ პოეტურ რეალობაში დამკვიდრებისთვის სჭირდება; ნოვალისის მათემატიკა ნაცნობიდან უცნობის გამოყვანის ანალიტიკაა. 3. ფრიდრიხის ამომწურავი შეჯამებით ასეთი სურათი მიიღება:

“თემატურად პოეზია მიჰყვება შემთხვევას, მეთოდურად – ალგებრის აბსტრაქციებს, რომლებიც “ზღაპრის აბსტრაქციებს” უახლოვდებიან: კერძოდ, ჩვეულებრივი სამყაროსაგან მოწყვეტით, რომელსაც “ზედმეტად დიდი სიცხადე სჭირს”. ესაა ნეიტრალური ინტიმურობა გრძნობის წილ, ფანტაზია სინამდვილის წილ, სამყაროს ნანგრევები სამყაროს ერთიანობის ნაცვლად. ჰეტეროგენულთა აღრევა, ქაოსი, ენის ბუნდოვანებითა და მაგიით მოხიზლვა. მაგრამ, ასევე, მათემატიკასთან ანალოგიით, ცივი ოპერირება, რომელიც ინტიმურს აუცხოებს; ეს ზუსტად ის სტრუქტურაა, რომელშიც თავსდება ბოდლერის პოეზიის თეორია, რემბოს, მალარმეს და დღევანდელ პოეტთა ლირიკა. ეს სტრუქტურა გამჭვირვალეა იქაც, სადაც ცალკეული წევრები გადასასმელი, ან სულაც დასამთავრებელია” [ფრიდრიხი 1990¹: 269].

ამრიგად, მკვლევარი ნოვალისის, როგორც რომანტიკული პოეზიის ცენტრალური რეპრეზენტატორის, პოეტოლოგიაში კლასიკური მოდერნისტული პოეზიისა და თანამედროვე პოეზიის თეორიულ ორგანონს ხედავს, რომლის უმნიშვნელოვანესი ნიშნების აღსაწერად 3. ფრიდრიხმა ლიტერატურათმცოდნეობაში შემოიტანა ცნება “დისონანსური დამაბულობა”. ავტორმა ეს ცნება განმარტა, როგორც “გაუგებარისა და მიმზიდველის თავშეყრა”, და დისონანსური დამაბულობით ნიშანდებული მოდერნისტული ლირიკის ორი არსებითი ასპექტი გამოყო:

“აღსანიშნავია მისი მიდრეკილება, რაც შეიძლება გაერიდოს ცალსახა შინაარსს. ლექსი ისწრაფის, თავის თავში დასრულებული, მნიშვნელობით მრავალსახოვანი წარმონაქმნი იყოს, აბსოლუტურ ძალთა წნული, რომელიც შთამაგონებლად ზემოქმედებს წინარაციონალურ ფენებზე, მაგრამ, ასევე, მოძრაობაში მოჰყავს ცნებათა იდუმალი ზონები. [...] მისტიკური, ოკულტური წარმომავლობის

დამახასიათებელი ნიშნები კონტრასტს ქმნიან მკვეთრ ინტელექტუალობასთან, გამოთქმის სისადავე – ნათქვამის სისრულესთან, ენობრივი დასრულებულობა შინაარსობრივ დაუმთავრებლობასთან, სიზუსტე – აბსურდულობასთან, მოტივის უმნიშვნელობა – სტილის მკვეთრ მოძრაობასთან. ეს ნაწილობრივ ფორმალური დამაბულობებია და ხშირად სწორედ ასეთებადაა ნაგულისხმევი, მაგრამ ისინი თავს იჩენენ შინაარსშიც” [ფრიდრიხი 1990¹: 262].

აქედან გასაგები ხდება, რომ მკვლევარს დისონანსური დამაბულობის ცნება არა მოდერნისტული ლექსის ფორმალური მაჩვენებლების, არამედ მისი ფილოსოფიური ბუნების აღსაწერად შემოაქვს და ის, ჯერ ერთი, მოდერნისტული ლირიკის განვითარების მოგვიანო საფეხურის კონცეპტუალიზებისთვის არის განკუთვნილი, მეორეც, პოეტიკურად გართულებულ და ენობრივი ავტონომიის მიმართულებით რადიკალიზებულ მოდერნისტულ ლირიკასა და მის რომანტიკულ საწყისებს შორის უშუალო კავშირების გამოკვეთას ემსახურება.

ჩვენთვის, ამ შემთხვევაში, მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ მოდერნისტული ლექსის ევოლუციის რომანტიკულ (ჩვენი მეთოდური მარკერით – უახლოეს) საწყისებზე ჰ. ფრიდრიხის ფოკუსირება, არამედ – მის მიერ სწორედ ნოვალისის თეორიული მანიფესტაციების წინწამოწევის გზით აღნიშნული საწყისების პროგრამული, მეტიც, კონცეპტუალურად დასრულებული, ხასიათის მტკიცება.

ნოვალისი ის პოეტი იყო, რომლის თეორიული გონების ჩამოყალიბებაზე ბუნებისმეტყველებამ და ფილოსოფიამ, პირველ რიგში კი – ფიხტეს მოძღვრებამ, გადამწყვეტი გავლენა იქონია.⁶¹ ჯერ ერთი, ფიხტემ მისი ფილოსოფიური და პოეტურ-პოეტოლოგიური ინტერესების პლატფორმის როლი შეასრულა, მეორეც, ხელი შეუწყო მისი შემოქმედების მთავარი თემების დაფუძნებას. ფიხტეს ფილოსოფიით შთაგონებული ნოვალისის თეორიულმა შემოქმედებამ ფილოსოფიასთან პოეზიის კრიტიკული დიალოგი არა მხოლოდ გააღრმავა (რასაც უკვე ფრ. შლეგელის კრიტიკული გონება ბრწყინვალედ ასრულებდა), არამედ

⁶¹ ნოვალისი ფიხტეს ნაშრომების კითხვას და შტუდირებას 1795 წლის მიწურულს შეუდგა და იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა მისი ენთუზიაზმი, რომ აპირებდა, მთელი თავისი მომდევნო ცხოვრება ფიხტეს შესწავლისთვის მიეძღვნა. ფიხტეთი მისმა ინტენსიურმა გატაცებამ ორ წელიწადს გასტანა და თითქმის ხუთასი ხელნაწერი გვერდი შეადგინა. მართალია, აქ საქმე ჯერ კიდევ მუყაითი სტუდენტის კონსპექტებისა და ამონაწერების ნაკრებს ეხება, მაგრამ ნოვალისი, ფილოსოფოსის რთულ სისტემაში გარკვევის პარალელურად, პირველად მიმართავს საკუთარი შეხედულებების ჩამოყალიბებისა და სისტემატიზების მცდელობას. ამის შესახებ დაწვრილებით იხ.: [ნოვალისი 2001: 733-735].

აღნიშნული დიალოგის გვერდითი, სპეციფიკური პრეცედენტი შექმნა, რასაც შეიძლება პოეზიის მიზნებისთვის ფილოსოფიის ინსტრუმენტალიზების პრაქტიკის გაჩვეულებრივება ეწოდოს. და ასეთი პრაქტიკა უკვე იმის მიმანიშნებელია, რომ ნოვალისისთვის არა მხოლოდ ფილოსოფიასთან მეტოქეობის ვაიმარული პრინციპები კარგავს აქტუალობას, არამედ მასთან – ფრ. შლეგელის გამოცდილებაზე დაყრდნობით – ინტენსიურდება ფილოსოფიური მეტაფიზიკისგან დამოუკიდებელი პოეტური მეტაფიზიკის შექმნის ამოცანა.

ზუსტად შენიშნავს რომანტიკოსთა ფილოსოფიური სტილისადმი მიძღვნილი თავის გამოკვლევაში ო. ვაინშტაინი:

“ნოვალისისა და შელინგისთვის სიტყვები “ფილოსოფოსობა” და “ფიხტესოფოსობა” სინონიმებს წარმოადგენდა, ვინაიდან რომანტიკოსებისთვის ახლობელი იყო “მეცნიერებისმოდვრების” საფუძვლები: თავისუფალი აზროვნება დასაზღვრულ თვითგაგებათა დაუსრულებელ სერიად განიშლება და მუდმივად გადალახავს მათ, იმავდროულად კი თავად განხორციელდება. თვითშეგნება, სისტემის ამოსავალი წერტილი, ასევე წანაცვლებად მიზანს წარმოადგენს. ამ ცენტრალური დებულებიდან უკვე ერთი ნაბიჯია რომანტიკულ ირონიამდე” [ვაინშტაინი 1994: 10].

როცა ნოვალისი ფიხტეს შრომების შესწავლას შეუდგა, ფილოსოფოსს უკვე გამოქვეყნებული ჰქონდა თავისი სისტემის მონახაზი: “მეცნიერებისმოდვრების ანუ ეგრეთ წოდებული ფილოსოფიის ცნების შესახებ” (1794). ფიხტემ ამ ნაშრომის პირველივე გვერდებზე გამოაცხადა, რომ ფილოსოფია მეცნიერებაა, ხოლო რაკი მეცნიერება სისტემური ცოდნის სფეროა, შესაბამისად, ფილოსოფიაც, როგორც ნამდვილი სამეცნიერო დისციპლინა, უნდა იყოს მოძღვრება ერთიანი ცოდნის შესახებ. ერთიანი ცოდნა კი ერთ საფუძველს უნდა ემყარებოდეს. რაკი ნებისმიერ მეცნიერებას ერთი საფუძველი აქვს, ეს საფუძველი საფუძვლიანი ანუ საიმედო უნდა იყოს. სწორედ საფუძვლის საიმედოობის პირობებს იკვლევს ფილოსოფია, როგორც მეცნიერებისმოდვრება; მან უნდა დაასაბუთოს ნებისმიერი საფუძვლის შესაძლებლობა და აჩვენოს, რა ზომით და რა პირობებში შეიძლება რაღაც იყოს საიმედო; მანვე უნდა აღმოაჩინოს ყველა შესაძლო მეცნიერების საფუძვლადმდებარე პრინციპები, რომელთა მოძიება და დასაბუთება თავად ამ ცალკეულ მეცნიერებებს არ შეუძლიათ. ერთი სიტყვით, ფიხტემ აზროვნებას (პირველ რიგში კი – საკუთარ

თავს) ამოცანად დაუსახა, პასუხი გასცემოდა შეკითხვას, თუ რა უნდა ყოფილიყო საერთოდ მეცნიერება, როგორც ასეთი, ხოლო:

“რადაც, რაშიც ამ კითხვას პასუხი გაეცემა, თავად იქნება მეცნიერება, და კერძოდ მეცნიერება მეცნიერების შესახებ საერთოდ” [ფიხტე 1995: 242].

ასეთი მოძღვრების თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება ფიხტესთვის იმდენად უკამათო და უალტერნატივო იყო, რომ მის მნიშვნელობას მთელ კაცობრიობაზე ავრცელებდა და ბრმა შემთხვევისა და ბედის ბატონობის აღკვეთის, სახელმწიფო მართვის, სამართლებრივი სისტემისა და ზნეობრივი ქმედების მთავარ იარაღად მიიჩნევდა, თვით მოძღვრების შესაძლო სახელდებას კი, არც მეტი და არც ნაკლები, ეროვნული ღირსების კონტექსტში განიხილავდა [ფიხტე 1995: 243].

მეცნიერების შესახებ მეცნიერების ანუ მეცნიერებისმოძღვრების საგნად ფიხტე მთელი საკაცობრიო ცოდნის სისტემას მიიჩნევდა. სემიოტიკის ტერმინოლოგიას თუ მოვუხმობთ, მეცნიერებისმოძღვრება ფიხტეს წარმოდგენილი ჰქონდა მეტაენად, რომელიც აღწერს ყველა შესაძლო ენას (მანამდე არსებულსაც და მას მერე მოსალოდნელსაც), თავად კი არ აღიწერება არც ერთი ამ ცალკეული ენით.

ამ ნაშრომის დასკვნით ნაწილში ფიხტე ლაპიდარულად აყალიბებს თავისი გნოსეოლოგიის მთავარ დებულებებს და იძლევა აბსოლუტური მე-ს იმ ფუნდამენტურ, თეზა-ანტითეზა-სინთესის დიალექტიკას, რომელიც ნოვალისის ჩანაწერებში დეტალური ანალიზის საგანი ხდება და რომელთან ურთიერთობის გარკვევის პროცესი მიიყვანს კიდევ მას როგორც ფიხტეს დიალექტიკური მეთოდის გაშინაგანებამდე და, პარალელურად, ფიხტეს მოძღვრებასთან განხეთქილებამდე, ისე – სულიერი კოსმოსის საკუთარი მოდელის ჩამოყალიბებამდე.

ფიხტე მეცნიერებისმოძღვრების საფუძვლადმდებარე საწყისების ძიებამ (რაც ნიშნავდა მთელი ცოდნის, და არა მხოლოდ ადამიანური ცოდნის, საწყისების ძიებას) დაარწმუნა, რომ მხოლოდ დაპირისპირებათა გადალახვის გზით შეიძლება მოვიპოვოთ აბსოლუტურად პირველი საფუძველი ანუ – საფუძველთა საფუძველი. ფიხტე დაუშვებს, რომ *მე* უმაღლესი ცნებაა, რომელსაც უპირისპირდება *არა-მე*, რაც ნიშნავს იმას, რომ ეს უკანასკნელი უკვე უნდა იგულისხმებოდეს უმაღლეს *მე*-ში; შესაბამისად, მე განხილული უნდა იქნას ორი თვალსაზრისით: მე, რომელშიც იგულისხმება *არა-მე* და – *მე*, რომელიც უპირისპირდება *არა-მე*-ს; მაშასადამე, ასეთი მე თავად იგულისხმება აბსოლუტურ *მე*-ში. გამოდის, რომ ეს უკანასკნელი, რაკი *მე-ც*

და არა-მე-ც აბსოლუტურ მე-ში იგულისხმებიან, არა-მე-ს უნდა უტოლდებოდეს და უპირისპირდებოდეს კიდევ. ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება შესაძლებელი, თუ დავუშვებთ მე-ში რაღაც მესამეს, რომელშიც ორივე თანაბრად ღირებული იქნებოდა; ეს მესამე კი რაოდენობის ცნებაა, ანუ ორივეს ექნებოდა თავისი საპირისპიროთი განსაზღვრული რაოდენობა. თუ მე განისაზღვრება არა-მე-ს ძალით, მაშინ ის დამოუკიდებელია; ფიხტე მას ინტელიგენციას უწოდებს, ხოლო მეცნიერებისმოდვრების იმ ნაწილს, რომელიც მას განიხილავს – თეორიულ ნაწილს; მისი ფუნდამენტია წარმოდგენის ცნება საერთოდ, რომელიც საფუძვლებიდან გამოიყვანება და მტკიცდება. მაგრამ იმისთვის, რომ არ მივიღოთ წინააღმდეგობა, მე აბსოლუტურად და უპირობოდ უნდა განისაზღვრებოდეს თავისი თავიდან და არა – არა-მე-სგან. ამისთვის უნდა დავუშვათ, რომ არა-მე, რომელიც ინტელიგენციას (ანუ მე-ს, როგორც მას უწოდებს ფიხტე) უნდა განსაზღვრავდეს, თავად განისაზღვრება მე-ს მიერ, რომელიც აბსოლუტურ მიზეზობრიობას ფლობს. მაგრამ რაკი ასეთმა მიზეზობრიობამ სრულად უნდა გააუქმოს დაპირისპირებული არა-მე-ც და – მასზე დამოკიდებული წარმოდგენაც, ასეთი მიზეზობრიობის დაშვება ეწინააღმდეგება მეორე და მესამე საფუძვლებს, და იგი უნდა წარმოსდგეს როგორც წარმოდგენასთან დაპირისპირებული ანუ როგორც – წარმოუდგენელი, ე. ი. ისეთი მიზეზობრიობა, რომელიც მიზეზობრიობა არ არის. ასეთი არამიზეზობრივი მიზეზობრიობის ცნება, ფიხტეს თანახმად, სწრაფვის ცნებაა. მიზეზობრიობა მოაზრებადია უსასრულობასთან დასრულებული მიახლოების პირობით, ეს კი წარმოუდგენელია. ამიტომ სწრაფვის, ლტოლვის ეს ცნება მეცნიერებისმოდვრების მეორე, პრაქტიკული, ნაწილის ფუნდამენტი ხდება [ფიხტე 1995: 271-272]. პრაქტიკული ნაწილი, ფიხტეს დაზუსტებით, არის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი, ვინაიდან:

“ამ ნაწილში ფუძნდება ახალი, სრულიად განსაზღვრული თეორია საამოსი, მშვენიერისა და ამაღლებულისა, ბუნების კანონზომიერებები მის თავისუფლებაში, მოძღვრება ღმერთზე, ეგრეთ წოდებულ დამოუკიდებელ ადამიანურ საღ აზრზე და ჭეშმარიტების ბუნებრივ გრძნობაზე, და ბოლოს, ბუნებრივი სამართალი და მოძღვრება ზნეობაზე. [...] ეს ყველაფერი – სამი აბსოლუტის დადგენის გზით. პირველი მათგანია აბსოლუტური მე-ს თავსთავადი კანონები, რომლებიც წარმოდგენადია არა-მე-ს გარკვეული ზემოქმედების პირობით. მეორეა აბსოლუტური, ყველა ჩვენი კანონისგან დამოუკიდებელი და თავისუფალი არა-მე,

წარმოდგენადი იმ პირობით, რომ ის გამოხატავს მათ დადებითად და უარყოფითად, მაგრამ ყოველთვის – ბოლოვადი ხარისხით. და ბოლოს, მესამე აბსოლუტი – ჩვენი აბსოლუტური უნარი – განისაზღვრება *მე-ს* და *არა-მე-ს* ზემოქმედების შესატყვისად და წარმოდგენადია იმ პირობით, რომ ის განასხვავებს *არა-მე-ს* ზემოქმედებას *მე-ს* ქმედებისგან” [ფიხტე 1995: 272].

როგორი რთული და ჩახლართულიც უნდა ყოფილიყო ფიხტეს ფილოსოფია, მკაფიოდ გაცხადებულ მის უმაღლეს მიზანს კაცობრიობის გაკეთილშობილება წარმოადგენდა; მისი ფილოსოფია იმთავითვე პირწმინდად ეთიკური მოძღვრების მანიფესტირება იყო, რაც ადამიანს აბსტრაქტული ფილოსოფიური პრობლემების წინაშე უმწეობას კი არ უნერგავდა, არამედ მოქმედების აუცილებლობისკენ, მუდმივი სულიერი და ინტელექტუალური თვითრეალიზებისკენ მოუწოდებდა. ტრანსცენდენტალურ *მე-მდე* ინდივიდუალური *მე-ს* სვლის პროცესი, *არა-მე-ს* გაცნობიერების და გადალახვის გზით უსასრულო, ზეინდივიდუალურ *მე-ს*თან ზიარება, როგორც უმაღლესი მიზანი, მაშინვე მოექცა როგორც ნოვალისის, ისე საერთოდ რომანტიკოსების ცენტრალური თემების რკალში.

აღნიშნულ თემებზე ფოკუსირება, საერთოდაც, კანტის შემდგომი ფილოსოფიის ერთ-ერთი არსებითი მახასიათებელი და კანტის ფილოსოფიით განსაზღვრული სამოქმედო პროგრამა იყო, რაზეც ზუსტად სვამს აქცენტს ფილოსოფიის ცნობილი ინგლისელი ისტორიკოსი ფრედერიკ კოპლსტონი, როცა ყურადღებას ამახვილებს პოსტკანტიანურ ფილოსოფიაზე, როგორც მეტაფიზიკად კანტის კრიტიკული ფილოსოფიის გადაქცევის ერთიანი პროცესის (ფიხტე-შელინგი-ჰეგელი) კანონზომიერ ხასიათზე და აღნიშნავს, რომ ფიხტეს მიერ – აბსოლუტური და არა ინდივიდუალურ-ბოლოვადი *მე-ს* ფილოსოფიით – მეტაფიზიკურ პრინციპად კანტის ტრანსცენდენტალური *მე-ს* გადაქცევა მხოლოდ აუცილებლობიდან გამომდინარე წანამძღვარი იყო, რომელმაც პოსტკანტიანური იდეალიზმის ძირითადი სამოქმედო პრინციპი განსაზღვრა. ეს უკანასკნელი იმაში მდგომარეობს, რომ სამყარო შემოქმედებითი აზროვნების პროცესია, და ამ მთავარი ღერძის ირგვლივ ბრუნავს მთელი შემდგომი იდეალიზმი: შელინგი ადრეულ ფიხტეს ეყრდნობა, ჰეგელის აბსოლუტური იდეალიზმი კი – როგორც ადრეულ ფიხტეს, ისე – ადრეულ შელინგს [კოპლსტონი 2004: 26].

მკვლევარი ყურადღების გარეშე არ ტოვებს პოსტკანტიანური ფილოსოფიის მეორე უმნიშვნელოვანეს საკითხს, რომელიც ჩვენთვის, ფილოსოფიისა და პოეზიის ამბიციების შეპირისპირებისას, სწორედ ნოვალისის თეორიული განაზრებების კონტექსტში, განსაკუთრებით საინტერესოა. ეს არის საკითხი გერმანული მეტაფიზიკური ფილოსოფიის მთავარი გნოსეოლოგიური ამბიციის შესახებ: რომ ფილოსოფია სამყაროს თვითშემეცნების უნივერსალური ინსტრუმენტია. უფრო ზუსტად, ეს არის საკითხი სამყაროს – როგორც აბსოლუტის თვითშემეცნების სისტემური და რაციონალური პროცესის – სწორედაც სისტემური და რაციონალური ინსტრუმენტით რეკონსტრუქციის შესახებ, ასეთი ინსტრუმენტი კი, ჰეგელის თანახმად, ფილოსოფიაა, ანუ აბსოლუტი სწორედ ფილოსოფიით შეიმეცნებს საკუთარ თავს. კოპლსტონი კი სრულიად სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ჰეგელის მიერ ფილოსოფიის ასეთი გაგება (“მთელ რეალობაზე ფილოსოფოსის კონცეპტუალური ბატონობის და აბსოლუტის თვითრეფლექსიის სახით ამ ბატონობის განმარტების იდეა”) მხოლოდ აგვირგვინებს პოსტკანტიანური იდეალისტური ფილოსოფიის განვითარებას მას მერე, როცა ფიხტემ იმით დაასრულა, რომ ადამიანური აზროვნებისთვის მიუწვდომელი ღვთაებრივი აბსოლუტის კონცეპციას იცავდა, შელინგი კი თავის გვიანდელ რელიგიის ფილოსოფიაში ხაზს უსვამდა პიროვნული ღმერთის იდეას [კოპლსტონი 2004: 32].

აი, სწორედ აქ იყოფა გერმანული იდეალიზმის და გერმანული რომანტიზმის გზები. მაგრამ ვიდრე უშუალოდ ნოვალისის მიერ ფიხტეს შტუდირების შედეგად მიღებულ დასკვნებს და პოეტის ფენომენტან დაკავშირებულ მის პოეტოლოგიურ დისკურსს შევხებოდეთ, კოპლსტონის კიდევ ერთი საკვანძო ხასიათის დებულება უნდა გავიზიაროთ, რომელიც ნათლად მიჯნავს ერთმანეთისგან სისტემური იდეალისტური ფილოსოფიისა და რომანტიკული ხელოვნების პროექტებს.

მკვლევარი აღნიშნავს, რომ გერმანულ იდეალიზმსა და რომანტიზმის ფილოსოფიას შორის ტოლობის ნიშნის დასმა არასწორია, რადგან, ჯერ ერთი, სწორედ ფიხტეს და შელინგის ფილოსოფიამ იქონია ზოგიერთ რომანტიკოსზე სერიოზული გავლენა და არა – პირიქით;⁶² მეორეც, რომანტიზმის მიმართ წამყვანი

⁶² თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ კოპლსტონი ცალმხრივობას არ იჩენს და უყურადღებოდ არ ტოვებს შელინგის ფილოსოფიაზე ჰოლდერლინის შესაძლო გავლენას. ჩვენის მხრივ დავძენთ, რომ გერმანული იდეალიზმის სათავეებთან, შელინგთან და ჰეგელთან ერთად, ჰოლდერლინის

იდეალისტების დამოკიდებულება არაერთგვაროვანი იყო: თუ შელინგმა მართლაც კარგად გამოხატა რომანტიკული მოძრაობის სული, სამაგიეროდ ფიხტე ზოგჯერ მწვავედ აკრიტიკებდა რომანტიკოსებს, ისევე, როგორც – ჰეგელი. ამიტომ, კოპლსტონის აზრით, ცნება “რომანტიზმის ფილოსოფია” უკეთ მიესადაგება ფრიდრიხ შლეგელის და ნოვალისის იდეებს, ვიდრე – დიდ იდეალისტურ სისტემებს [კოპლსტონი 2004: 35].

კოპლსტონი ხაზს უსვამს რომანტიზმსა და მეტაფიზიკურ იდეალიზმს შორის ღრმა სულიერ ნათესაობას, მაგრამ, იმავდროულად, აქცენტს სვამს სისტემურ იდეალისტურ ფილოსოფიასა და არასისტემურ რომანტიზმს შორის ფუნდამენტურ სხვაობაზე.

და მართლაც, ჰეგელის “გონის ფენომენოლოგიის” პირველივე გვერდები არა მხოლოდ ფიხტეს პროგრამის დასაცავად გამიზნული ფილოსოფიის ამოცანებს აყალიბებს, არამედ ქვას ქვაზე არ ტოვებს რომანტიკული მსოფლხედვიდან, პირველ რიგში კი – სწორედ ნოვალისის პოეტოლოგიასა და თეორიულ დისკურსში საუკეთესოდ გამოვლენილი მაგიურ-წინასწარმეტყველური სულისკვეთებიდან, ისევე, როგორც – ფრ. შლეგელის პოეზიის ფილოსოფიიდან. ჰეგელი ღიად დასცინის რომანტიზმს:

“მშვენიერი, წმინდა (Heilige), მარადი რელიგია და სიყვარული ის მისატყუებელია, რომელსაც მოითხოვენ იმისათვის, რომ აღძრას ანკესზე წამოგების სურვილი; არა ცნება, არამედ ექსტაზი, არა საქმის ცივი წინსვლის აუცილებლობა, არამედ მღელვარე (მბორგავი) აღმაფრენა უნდა იყოს სუბსტანციის სიმდიდრის სიმტკიცე და შემდგომი გაშლა(-განვითარება)” [ჰეგელი 2017: 14].

ჰეგელი, რომელიც გონის “დანაკარგის სიდიდეს” მისი კმაყოფილების შინაარსით ზომავს, რომანტიკულ მსოფლხედვას კმაყოფილებასა და რეფლექსიისგან შორსყოფნაში ადანაშაულებს:

“მინდობიან სუბსტანციის დაუოკებელ დუღილს და მათ ჰგონიათ, რომ თვითცნობიერების შებურვით (ნისლში გახვევით) და განსჯაზე ხელის აღებით,

დასახელება ყოველთვის მოითხოვს შემდეგი არსებითი გარემოების გათვალისწინებას: რომ საქმე ეხება არა ორ ფილოსოფოსსა და ერთ პოეტს, არამედ – სამ ფილოსოფოსს, რომელთაგან ერთმა – ჰოლდერლინმა – სისტემურ ფილოსოფიაზე შეგნებულად თქვა უარი და პოეზიაში რეალიზდა; მეორემ – შელინგმა – ისე დაასრულა თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლე, რომ ფილოსოფიური სისტემა არ

ისინი ის ხელდასხმულნი (განდობილნი) არიან, რომელთაც ღმერთი სიბრძნეს ძილში აძლევს; რასაც ისინი ამგვარად მართლაც ძილში იღებენ და ბადებენ, ამიტომაც მხოლოდ სიზმარია და ზმანება” [ჰეგელი 2017: 15].

ფილოსოფია, რომელსაც ჰეგელი მიზნად უსახავს ცოდნის სიყვარულიდან ნამდვილ ცოდნამდე ანუ მეცნიერებამდე ამაღლებას [ჰეგელი 2017: 13], არა მხოლოდ უშუალოდ ნოვალისის პოეტურ აბსოლუტიზმს, არამედ რომანტიკული ირონიის პრინციპსაც საფუძველშივე აუქმებს.⁶³

მართალია, “გონის ფენომენოლოგია” ნოვალისის გარდაცვალებიდან თითქმის შვიდი წლის მერე გამოიცა, მაგრამ სისტემური ცნობიერების პრინციპები, რომლებსაც ეს ნაშრომი ეყრდნობოდა, ნოვალისისთვის უკვე ცნობილი იყო ფიხტეს მოძღვრებიდან.

ფიხტეს ფილოსოფია ნოვალისისთვის, პირველ რიგში, თავისუფალი მე-ს ისეთ ლოგიკურ ანალიტიკად იქცა, რომელზე დაყრდნობითაც მან საკუთარი პოეტური პროგრამის კონცეპტუალიზება შეძლო. გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ნოვალისის პოეტი-მაგი, როგორც აბსოლუტურად რეალური შემოქმედი, სწორედ ფიხტეს ლოგიკურ-სტრუქტურული ენით მეტყველებს. იმის შესახებ, თუ რა ისწავლა ფიხტესგან ნოვალისმა, ზუსტად წერს ო. ვაინშტაინი:

“ძირითადი, რაც მას ფიხტემ ასწავლა, იყო ფილოსოფოსობის მეთოდი, როცა კატეგორიები ერთმანეთიდან ამოიზრდებიან აუცილებლობით, მაგრამ არა – ფორმალურ-ლოგიკური დეტერმინიზმით; კონკრეტულ-პრაქტიკული გამოცდილებისგან მოუწყვეტლად აბსტრაქციებთან მუშაობის ხელოვნება; დაბოლოს, მთავარი იდეალისტური პრინციპი – გარესამყაროს გამოყვანა შიდასამყაროდან” [ვაინშტაინი 1994: 12].

თუმცა უნდა შევნიშნოთ, რომ მკვლევრის მიერ აღნიშნულ იდეალისტურ პრინციპს ნოვალისი ფიხტეს ფილოსოფიის შესწავლის დაწყებამდე ბევრად ადრე იცნობდა კანტიანელი შილერის შემოქმედებიდან, ამიტომ ის უკვე მომწიფებული იყო ფიხტეს მეთოდთან შესახვედრად.

შეუქმნია; მხოლოდ მესამე – ჰეგელი – აღმოჩნდა ამ სამს შორის ერთადერთი, რომელმაც გრანდიოზული მეტაფიზიკური სისტემა შექმნა.

⁶³ ჰეგელის მიერ რომანტიზმის კრიტიკის მრავალმხრივი ანალიზი და შეფასება მოცემულია, მაგალითად, ცნობილი გერმანელი ფილოსოფოსის ოტო პიოგელერის ნაშრომში: [პიოგელერი 1999].

ფიხტეს ნაშრომების შესწავლა-დამუშავების პროცესის ამსახველ ნოვალისის ჩანაწერებში კარგად ჩანს არა მხოლოდ ფიხტეს დიალექტიკური მეთოდის (თეზა-ანტითეზა-სინთეზის) საზღვრებში “მოძრავი” შეგირდი, არამედ – მასწავლებლის მიერ შემუშავებული ფილოსოფიური სქემის მიმართ დისტანცირებული შეგირდიც. მკვლევართა მიერ ხშირად ციტირებად ერთ ჩანაწერში უკვე მკაფიოდ იკვეთება ნოვალისის, როგორც სისტემური ფილოსოფიის ძლევამოსილების კრიტიკოსის ფიგურა, როცა ის *მე*-ს და *არა-მე*-ს შეპირისპირებას ფილოსოფიის დასაზღვრულობის პრობლემამდე მიჰყავს (მიუხედავად იმისა, რომ ჩანაწერი თითქოს ფეხდაფეხ მიჰყვება ფიხტეს განაზრებებს). მსჯელობა იწყება კრიტიკული შეკითხვით: თუ მთელი შინაარსი (der allgemeine Gehalt) მხოლოდ *მე*-შია საგულვებელი, რატომ არ შეიძლება გარკვეული, განსაზღვრული ყოფიერება ოდენ-ყოფიერებას (Nur-Sein) დავუპირისპიროთ? ამ კითხვის გაღრმავება თვით *მე*-ს განსაზღვრის პირობების დადგენას მოითხოვს, ანუ მე რომ განვსაზღვროთ, ის რაღაცას უნდა მიემართებოდეს (beziehen). ასეთი მიმართება განსხვავებით ხდება, ხოლო მიმართებაც და განსხვავებაც შესაძლებელია მხოლოდ ერთი გზით:

“ექსისტენციის (ე. ი. არსებობის – დ. ბ.) აბსოლუტური სფეროს თეზით. ეს არის ოდენ-ყოფიერება – ანუ ქაოსი” [ნოვალისი 2001: 295].

მაგრამ ნოვალისი არ კმაყოფილდება ასეთი კონსპექტური გარკვეულობით და შემოაქვს “ლივლივის” (Schweben) ცნება, რომლითაც ის აღნიშნავს შესაძლო “უფრო მაღალ სფეროს”, ყოფიერებასა (=ყოფნასა) და არყოფიერებას (=არყოფნას) შორის არსებობა-მიმოქცევას, და ამ წერტილში მოიპოვება, როგორც ის წერს, სიცოცხლის ცნება. რაკი ადამიანი მოკვდავია, ესაა ბოლოვადი არსებობის სფერო, მაგრამ ეს დასაზღვრულობა ფილოსოფიისთვისაც განაჩენია:

“აქ ჩერდება ფილოსოფია და უნდა შეჩერდეს კიდევ – რადგან სიცოცხლე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მისი შეცნობა შეუძლებელია” [ნოვალისი 2001: 295].

რომანტიზმის ფილოსოფიის მკვლევარი რ. გაბიტოვა ამ ჩანაწერის ავტორში სამართლიანად ხედავს სუბიექტივისტი ფიხტეს კრიტიკოსს და იმ კანტის პოზიციის დამცველს, რომელიც “სიცოცხლესთან” (ნივთთან თავისთავად) კავშირს კატეგორიების მეშვეობით ინარჩუნებს. მეორე მხრივ, მკვლევარი იქვე აზუსტებს, რომ *მე*-ს მიმართ ყოფიერების ტრანსცენდენტურობის, ანუ *არა-მე*-ს დამოუკიდებელი

არსებობის აღიარება, ნოვალის კანტიანელად სულაც არ აქცევს, პირიქით, იგი კანტსაც ემიჯნება, როცა ღმერთის – როგორც მე-ს ყოფიერებისა და ბუნების უმაღლესი საფუძვლის – რეალურობას ამტკიცებს, ანუ აღიარებს, რომ მე-საც და ბუნებასაც საერთო ტრანსცენდენტურ საფუძვლად ღმერთი ევლინება [გაბიტოვა 1978: 156-157].⁶⁴

ნოვალისის ეჭვები, როგორც წესი, ყოველთვის ფუნდამენტური საკითხების ირგვლივ იყრის თავს, როგორც არის, მაგალითად, ყოვლისმომცველი მე-ს დასაბუთების სირთულე:

“ზომ არ მოათავსა ფიხტემ მე-ში ყველაფერი თვითნებურად? რა ძალმოსილებით? შეუძლია თუ არა მე-ს თავისი თავის, როგორც მე-ს დადგენა სხვა მე-ს ან არა-მე-ს გარეშე – /როგორ არის შესაძლებელი მე-ს და არა-მე-ს შეპირისპირება/” [ნოვალისი 2001: 296].

ფიხტესადმი მიძღვნილ ამ ჩანაწერებში ბევრია მე-ს ფილოსოფიასთან დაკავშირებული ისეთი შეკითხვა, რომელზეც წინააღმდეგობებისგან თავისუფალ პასუხებს ვერ პოულობს ნოვალისი, მაგრამ სწორედ აქ გვხვდება ფილოსოფიური ტრადიციის კონტექსტში მისი პირველი ემბლემური თვითშეფასება:

“სპინოზა ამაღლდა ბუნებამდე, ფიხტე – მე-მდე, ანუ პიროვნებამდე. მე – ღმერთის თეზამდე” [ნოვალისი 2001: 300].⁶⁵

ეს ფრაგმენტი ღრმავდება უშუალოდ მომდევნო ფრაგმენტებში და განიშლება ღმერთზე ერთგვარ დიალექტიკურ მედიტაციებად, რომლებშიც ფიხტეს თეზა-

⁶⁴ საგულისხმოა ”ყვავილთა მტვერში” კანტისა და ფიხტეს სისტემათა შეპირისპირება და კანტის მიმართ დაუფარავად გამოთქმული ირონია. აქ ნოვალისი პირველს ბრალად სდებს შეზღუდულობას და ამას ეპოქის გონებაშეზღუდულობად აფასებს: ”რამდენადაც უფრო ჩლუნგია (bornierter) სისტემა, მით მეტად იწონებენ მას ჭკუადაძვადარნი (den Weltklugen). [...] ასე ჰპოვებს ამჟამად კანტი უფრო მეტ მიმდევარს, ვიდრე – ფიხტე” [ნოვალისი 2001: 347]. მაგრამ ვერც ეს ჩანაწერი და ვერც სხვა შეფასებები ვერ დაჩრდილავს და ვერ დააკნინებს კანტის კრიტიკული ფილოსოფიის გავლენას როგორც ნოვალისის პოეტი-მაგის კონცეპტზე, ისე – ფრ. შლეგელის პროგრესული უნივერსალური პოეზიის თეორიაზე. მათემატიკა, რომელსაც ნოვალისი ღმერთების ენას, ერთადერთ ნამდვილ ფილოსოფიას და რელიგიასაც კი უწოდებდა (“წმინდა მათემატიკა არის რელიგია”), სწორედ კანტის სინთეზური პრინციპის კონტექსტშია ნოვალისისთვის აქტუალური, რომ არაფერი ითქვას მაგიისა და მათემატიკის ურთიერთგანსაზღვრულობაზე (“ნამდვილი მათემატიკა მაგის საკუთრივი ელემენტია”). ნოვალისის მათემატიკური მედიტაციებისა და კანტის ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის მჭიდრო კავშირის ამომწურავი ანალიზი იხ.: [ჰამბურგერი 1966: 11-82].

⁶⁵ ნოვალისის ღმერთი, რომელიც გასულიერებული ბუნების ღმერთია, ცხადია, აბსოლუტურად მიუღებელი იქნებოდა ფიხტესთვის, რომელიც ბუნებას მხოლოდ მორალური მოღვაწეობის ინსტრუმენტად აღიქვამდა. იდეალისტურ ფილოსოფიასა (შელინგის გამოკლებით) და რომანტიზმს შორის ძირეული სხვაობის ამ ასპექტის შესახებ იხ.: [კოპლსტონი 2004: 38-39].

ანტითეზა-სინთეზის ლოგიკური სქემა ქრისტიანული ღმერთის, როგორც სამების და ერთარსების, ანალიტიკად გადაიქცევა [ნოვალისი 2001: 300].⁶⁶

რ. გაბიტოვა ყურადღებას ამახვილებს ნოვალისის 1795-1796 წლების ჩანაწერების ერთ მნიშვნელოვან ასპექტზე, კერძოდ – ნოვალისთან ადამიანის სულიერი ძალების ერთობლიობად ფიხტეს აბსტრაქტული და რაციონალური მე-ს ტრანსფორმაციაზე. შესაბამისად, აქ მკვლევარი ნოვალისის მაგიური იდეალიზმის (სამყაროს ახსნა არა მხოლოდ და იმდენად განსჯით-რაციონალური მე-ს, რამდენადაც – სულიერი, სიცოცხლისმიერი მე-ს გზით) ფორმირების თაურსაწყისს ხედავს და დაასკვნის, რომ ამით ნოვალისი “განასულიერებს” როგორც ფიხტეს აბსტრაქტულ-რაციონალურ მე-ს, ისე – ყოფიერებას [გაბიტოვა 1978: 159].

ნოვალისის ერთ ჩანაწერში ერთგვარი შუალედური შეჯამების ხასიათს ატარებს ფიხტესა და თავად ნოვალისის მიერ არჩეულ ფილოსოფიურ მეთოდებს შორის სადემარკაციო ხაზის გავლება. აქ ნოვალისი ჯერ აზუსტებს, რომ ნებისმიერი თეორია ზოგადისგან, კერძოსგან და მათი მონაცვლეობისგან შედგება, ფილოსოფია კი კერძოდან ზოგადისკენ სვლაა, განსხვავებით სხვა მეცნიერებებისგან, რომლებიც ზოგადიდან კერძოსკენ მიდიან; ნებისმიერ მეცნიერებას შეუძლია ქვემოდან ზევით (სინთეზის გზით) და – ზემოდან ქვევით (ანალიზის გზით) სვლა; რაკი ფილოსოფია მეცნიერებაა, მასაც შეუძლია ორივე გზის არჩევა. მერე კი ხაზს უსვამს ფიხტესთან შედარებით თავად მის მიერ არჩეული გზის უპირატესობას:

“ფიხტე ანალიზის გზას დაადგა, სინთეზური პრინციპის მიხედვით. მე ერთდროულად სინთეზურ და ანალიზურ გზას ვადგავარ – განვიხილავ წინ და უკან გადადგმულ თითოეულ ნაბიჯს – მხოლოდ კიდევ უფრო წმინდად უნდა განვაავითარო სინთეზური კატეგორიები – მაშინ შემეძლება თითოეული ზოგადი ცნების განწვალვა უფრო დამაჯერებლად და უფრო ზუსტად – გამონათქვამებს, სახელებს მე ვსესხულობ ანალიზიდან – ემპირიიდან” [ნოვალისი 2001: 302].

საინტერესო ის არის, რომ ამ განაზრებებს, რომლებშიც ნოვალისი თავის უპირატესობად, ფაქტობრივად, პარამეტრების მათემატიკური ბადის გაფართოებას მიიჩნევს, ფილოსოფიური და პოეტური აზროვნების დიქტომიაზე რეფლექსია მოსდევს:

⁶⁶ ნოვალისის მსოფლმხედველობაში, კერძოდ კი პოეტის დაუმთავრებელ რომანში ” Heinrich von Ofterdingen ”, რელიგიური ალეგორიების ჰერმენევტიკული ანალიზი იხ.: [ბრეგაძე 2012: 10-53].

“ზოგადის (*das Allgemeine*) მოაზრების ძალმოსილება ფილოსოფიური ძალმოსილებაა. განსაკუთრებულის (*das Besondere*) მოაზრების ძალმოსილება – პოეტური. ზოგადი უკვე სრულიად დადგენილია (*Gesetzte*), ცალკეული – მიმართებისდაგვარად (*beziehungsweise*) დადგენილი. ანუ ის არის სფერო, რომელშიც რაღაც დგინდება, ეს კი – სფერო, რომელიც იმაში დგინდება.

ის არის დადგენილადყოფნა (*Gesetzsein*), ეს – დადგენა (*Setzen*). /ყოფნა (*Sein*) გამოხატავს მთლიანის (*des Ganzen*) მიმართებას (*Verhältnis*) ნაწილთან და ნაწილისას – მთლიანთან./

ტოტალობა (*Totalität*) და ნაწევრობა (*Partialität*) ერთმანეთს უპირისპირდებიან“ [ნოვალისი 2001: 302].

აქ, ერთი შეხედვით, საქმე ზოგადისა და კერძოს ფილოსოფიური კატეგორიების უწყინარ ლოგიკურ გამიჯნვას ეხება, მაგრამ, სინამდვილეში, ნოვალისი უკვე მე-ს, შემოქმედი სუბიექტის აქტივობის ისეთი პირობის მიგნებას ცდილობს, რომელიც შემოქმედებითობის, პროცესის კონსტიტუციურობას უზრუნველყოფს. ის ამას ჯერჯერობით მხოლოდ იმიტომ ვერ ახერხებს, რომ თვით სისტემური ფილოსოფიის შესაძლებლობას არ აყენებს ეჭვქვეშ.⁶⁷ მაგრამ “ლივლივის” უკვე ნახსენებ კონცეპტში მისი წიაღსვლები უკეთ გამოკვეთს სულ მალე გადასადგმელ გადამწყვეტ ნაბიჯს, - როცა რაციონალური ინსტრუმენტარით ყოველდღიური რეალობის მიღმა მოქმედი იდუმალი სამყაროს წვდომის შეუძლებლობა პოეტი-დემიურგისა და პოეზიის რომანტიკული ფილოსოფიისთვის ცენტრალური ფორმულირებებით და იმ სამოქმედო პროგრამის შემოთავაზებით გადაილახება, რომელიც შემდგომ ევროპული მოდერნისტული პოეტიკის არაერთ არსებით პრინციპს განსაზღვრავს.

⁶⁷ ნოვალისი რომ უკვე ინტენსიურად უტრიალებს საერთოდ სისტემური ფილოსოფიის შესაძლებლობების პრობლემას, თავს არც ამ ფრაგმენტში მალავს: “რამდენად შეუძლია ფილოსოფიას, გახდეს საყოველთაოდ ღირებული და ქმედითი” [ნოვალისი 2001: 303]. (ორიგინალში წინადადებას კითხვის ნიშანი არ უზის). სხვა ფრაგმენტი კი გვაუწყებს: “ფილოსოფიის გარეშე შეიძლება საკუთარი დანიშნულების აღსრულება, თუ იმის შესაბამისად იცხოვრებენ, რასაც უჭკვიანესნი და საუკეთესონი იქმოდნენ და ასწავლიდნენ, და გამოცდილებას და საღ ადამიანურ აზრს (*gesunden Menschenverstand*) წინამძღოლად გაიხდინან” [ნოვალისი 2001: 308]. ხოლო ერთი ფრაგმენტი, საერთოდაც, ნამდვილი ფილოსოფიური სისტემისგან (რომელსაც თავისუფლებასთან და უსასრულობასთან აიგივებს), უსისტემობას მოითხოვს: “ნამდვილი ფილოსოფიური სისტემა უნდა იყოს თავისუფლება და უსასრულობა, ან, უცნაურად რომ გამოითქვას, სისტემაში მოყვანილი უსისტემობა. მხოლოდ ასეთ სისტემას შეეძლება, თავი აარიდოს სისტემის შეცდომებს და არ გახდეს დაკავშირებული [ეჭვმიტანილი] არც უსამართლობასთან და არც – ანარქიასთან” [ნოვალისი 2001: 316].

“ლივლივის” კონცეპტი მთლიანად ფიხტეს ეთიკური პრინციპიდან ამოიზრდება. “მე ვარ”, როგორც ამოსავალი დებულება, თავისუფალი ნების საუფლოა, რომლის უმაღლეს მიზნად პერმანენტული ეთიკური თვითგანვითარება უნდა იქცეს, ხოლო მოქმედების მთავარი ინსტრუმენტი შემეცნებაა (ანუ თვითგანვითარების და თვითსრულყოფისკენ სწრაფვის პროცესი შემეცნების პროცესია). მოჩვენებით წინააღმდეგობას, რომელიც *მე*-ს დიალექტიკაშია ჩადებული, როგორც ნოვალისი ფიხტეს კვალდაკვალ აზუსტებს, თვით *მე*-ს ქმედითი ბუნება, მისი ნაყოფიერი წარმოსახვის მოღვაწეობა (die Tätigkeit der prouktiven Imagination) აუქმებს; *მე*-ს თანმიმდევრობა გარდუვალი ბუნებისაა; *მე*, როგორც შემოქმედი სუბსტანცია, თვისივე ბუნებით არის თანმიმდევრული, “ვინაიდან ის სხვა არაფერია, თუ არა ლივლივი” [ნოვალისი 2001: 311]; მხოლოდ ასე შეუძლია *მე*-ს, რომ იყოს მწარმოებელი, შემქმნელი, წარმოქმნელი;⁶⁸ წარმოება და შემოქმედებითობა ყოფიერებას უკავშირდება, ყოფიერება კი, ისევ და ისევ, ლივლივია:

“/ყოფნა, მე-დ-ყოფნა, თავისუფლად-ყოფნა და ლივლივი სინონიმებია – ერთი გამოთქმა სხვებს უკავშირდება – ლაპარაკია მხოლოდ ერთ ნამდვილობაზე (Tatsache) – ეს მე-ს ერთადერთი ცნების პრედიკატებია – ოღონდ ცნება და ნამდვილობა აქ ერთია. მე ცნებით მოუხელთებელია (unbegreiflich), რადგან ის [ანუ ეს მე – დ. ბ.] უკვე, რაკი ის არის, მისი [ანუ ყოფნის, ყოფიერების – დ. ბ.] ცნებაა (Begriff) – მისი ყოფნით (Sein) მისი ერთადერთი შესაძლებელი ცნებაა მოცემული/ ნამდვილობაში, ქმედებაში (Handlung) ამ დროს, როგორც წესი, რაღაც დროში ხდომადს (Vorgehendes) ან მომხდარს (Vorgegangenes) მოიაზრებენ. მაგრამ ნამდვილობა, რომელზეც აქაა ლაპარაკი, უპირობოდ (schlechterdings) უნდა იქნას მოაზრებული როგორც პირწმინდად გონითი (rein geistig) – არა როგორც ერთადერთი – არა როგორც დროითი (zeitmäßig) – [არამედ] თითქოსდა როგორც წამი, რომელიც მარადიულ უნივერსუმს მოიცავს, თავის თავში სწვდება (begreift)⁶⁹ – რაშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, ვიღვწით და ვართ – უსასრულო ფაქტუმი,⁷⁰ რაც ყოველ წამს სრულად ხდება – მარად

⁶⁸ აქ ზმნა hervorbringen ნოვალისის მიერ ერთ წინადადებაში ხუთჯერ არის ნახსენები, მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობის ხაზგასასმელად.

⁶⁹ რაკი ნოვალისი აქ ზმნა begreifen-ის კონოტაციური შესაძლებლობებით ინტელექტუალური ტკობის პროცესშია ჩადირული, უნდა აღინიშნოს, რომ სიტყვასიტყვითი თარგმანი ასე ჟღერს: “ცნებით მოიხელთებს”.

⁷⁰ აქ უკვე, ნაცვლად სიტყვისა Tatsache (ფაქტი, ნამდვილობა) ნოვალისი სიტყვა Faktum-ს იყენებს, რაც ლათინური factum არის ანუ – ჭეშმარიტად, ნამდვილად მომხდარი.

მოქმედი გენიის იდენტური – მე-დ-ყოფნა (identisch ewig wirkendes Genie – Ich-sein)
[ნოვალისი 2001: 311].

ნოვალისი ამ მე-დ-ყოფნას “მარად მოქმედი გენიის იდენტურობას” უწოდებს, ხოლო იმას, რაც რეალური სამყაროს მიღმაა – “საგანთა იდუმალეობით აღსავსე ყოფიერებას”. ფიხტეს დებულება, რომ რაკი მოქმედების საფუძველი არის მე, მოქმედებასაც ეს მე განსაზღვრავს და არა – ობიექტი, რომელსაც მოქმედება მიემართება, ნოვალისთან ეთიკისა და ესთეტიკის შერწყმით გვირგვინდება და მეტაფიზიკის კონტექსტში (და, ცხადია, ფრ. შლეგელის პარალელურად) სწორედ იმ ფორმულის მანიფესტირებას ახდენს, რომელიც, თითქმის ოთხი ათეული წლის მერე, ფრანგულ ლიტერატურაში, ნოვალისის ფორმულისგან დამოუკიდებლად, ესთეტიციზმს – “ხელოვნება ხელოვნებისთვის” – დაუდებს სათავეს:⁷¹

“არსებობს განსაკუთრებული გამომსახველობითი ძალმოსილება (darstellende Kraft) – რომელიც უბრალოდ (bloß) გამოსახვისთვის გამოსახავს – გამოსახვისთვის გამოსახვა თავისუფალი გამოსახვაა. ამით მოიპოვებს ხელოვნების ნაწარმოები თავისუფალ, დამოუკიდებელ, იდეალურ ხასიათს – იმპოზანტურ სულს (Geist) – რამეთუ ის არის მე-ს ხილული პროდუქტი – მე კი ამგვარად დაადგენს თავის თავს (setzt sich) განსაზღვრულად – რადგან იგი თავის თავს დაადგენს, როგორც უსასრულო მე – ასე დაადგენს ის თავის თავს თავისუფლად, როგორც განსაზღვრულად დამდგენი მე (bestimmt darstellendes Ich)” [ნოვალისი 2001: 313-314].

ამ ჩანაწერით ნოვალისი, პრაქტიკულად, ყოვლისმომცველი და ყოვლისშემძლე მე-ს თვითმიზნური ესთეტიკური თამაშის აპოლოგეტად გვევლინება (გავიხსენოთ ჰ. ფრიდრიხის ზუსტი აქცენტირება ნოვალისთან მათემატიკის ენაზე, როგორც საკუთარ თავში ჩაკეტილ ესთეტიკურ თამაშზე). საგულისხმოა, რომ იგივე პრინციპი უდევს საფუძვლად ნოვალისის ენის ფილოსოფიას. მის ერთ უნიკალურ ჩანაწერში,⁷² რომელიც ერთგვარი შესავალია მისივე პოეზიისა და პოეტური ენის ფილოსოფიაში, ვკითხულობთ:

⁷¹ ვგულისხმობთ თეოფილ გოტიეს 1835 წელს გამოცემული ეპისტოლარული რომანის Mademoiselle Maupin ცნობილ წინასიტყვათ: მასში მოწოდება “ხელოვნება ხელოვნებისთვის” განიმარტება, როგორც ნებისმიერი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მიზნებისგან თავისუფალი აქტივობა, რომლის წმინდა ნაყოფის, ხელოვნების ნაწარმოების, სრულყოფილება ერთადერთი ჭეშმარიტი მიზანი უნდა იყოს.

⁷² ენის თვითმიზნურ მექანიზმზე ნოვალისის შეხედულებები არა მარტო XX საუკუნის ავანგარდისტული და ნეოავანგარდისტული პოეტიკების, არამედ ენის სტრუქტურალისტური თეორიების წინამორბედიც არის, რომ აღარაფერი ითქვას ჰაიდეგერზე. თუმცა სავსებით

“...ნამდვილი ლაპარაკი (das rechte Gespräch) წმინდა წყლის სიტყვებით თამაშია. მხოლოდ გასაკვირია სასაცილო შეცდომა, როცა ხალხი ფიქრობს – საგანთა გამო (um der Dinge willen) ვლაპარაკობთო. არავინ უწყის ენის სწორედ ის განსაკუთრებულობა (das Eigentümliche), რომ მას მხოლოდ საკუთარი თავი ადარდებს. ამიტომ არის ის ასეთი გასაოცარი და ნაყოფიერი საიდუმლო, - რომ მაშინ, როცა მავანი უბრალოდ ლაპარაკობს, რათა ილაპარაკოს, იგი სწორედ ამ დროს გამოთქვამს დიდებულ, ერთობ ორიგინალურ ჭეშმარიტებებს. მაგრამ როცა მას რაღაც განსაზღვრულზე ლაპარაკი სურს, ონავარი ენა (die launige Sprache) მას ერთობ სასაცილო და ერთობ გამრუდებულ რაღაცას ათქმევინებს” [ნოვალისი 2001: 426].

შემდეგ ნოვალისი აზუსტებს, რომ მას ენის მიმართ სერიოზული ადამიანების (ernsthafte Leute) დამოკიდებულება აინტერესებს (ჩვენი ინტერპრეტაციით: ფილოსოფოსთა და მეცნიერთა ანუ – სისტემატიკოსთა) და აქცენტს სვამს ენის მიმართ ამ “სერიოზული ადამიანების” ზიზღზე, რომელსაც მათში სწორედ ენის ასეთი უჩვეულო, მოუხელთებელი ბუნება იწვევს. ნოვალისი აღნიშნული ზიზღის მიზეზს იმაში ხედავს, რომ ეს ადამიანები ანცი ენის ოინებს კი ამჩნევენ, მაგრამ ვერ ხედავენ, რომ “საძულველი ლაყობა (Schwätzen) ენის უსასრულოდ სერიოზული მხარეა” [ნოვალისი 2001: 426]. ამრიგად, ენის ბუნება ამ მოჩვენებითი ლაყობის ავტონომიური საზრისის წვდომას მოითხოვს, რაც შეუძლებელი ხდება ენის საკომუნიკაციო ფუნქციისთვის კომფორტული ოპტიმალიზაციის ან სხვა პრაგმატული ამოცანების წაყენების შემთხვევაში. ენა კი არ არის ჩვენი საკომუნიკაციო ფუნქციონალიზმის იარაღი, არამედ თავად ენისთვის არიან მეტყველი და დიალოგის რეჟიმში ჩართული ადამიანები ის ინსტრუმენტები, რომლებიც ენას მისი იმანენტური ბუნების მთელი მრავალფეროვნების გამოვლენის შესაძლებლობას აძლევს. ენის თვითმიზნურ თამაშს ნოვალისი მათემატიკური ფორმულების თავისუფლებას ადარებს, მეტიც, წერს, რომ “მხოლოდ მათ (ე. ი. ამ

გასაზიარებელია გერჰარდ შულცის რჩევა, რომ ამ ტექსტთან მიმართებაში მეტი სიფრთხილე გვმართებს და იგი ნოვალისის სხვა განაზრებებს უნდა შეუჯერდეს, რათა თავიდან იქნას აცილებული მისი არაადეკვატური აქტუალიზაცია [ნოვალისი 2001: 771]. ჩემი დაკვირვებით, ასეთ სიფრთხილეს იჩენს კ. ბრეგაძე, როცა 2008 წელს დაწერილ თავის სტატიაში ნოვალისის “მონოლოგს” მარტინ ჰაიდეგერის და ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტის სადისკურსო კონტექსტებში განიხილავს, აქცენტს სვამს ენის წარმომქმნელ ფუნქციაზე და თავს იკავებს პოსტსტრუქტურალისტური კონცეპტების კონტექსტში ამ ჩანაწერის აქტუალიზებისგან. იხ.: [ბრეგაძე 2009: 234-239].

მათემატიკური ფორმულების – დ. ბ.) თავისუფალ მოძრაობებში გამოთქვამს თავის თავს მსოფლიოს სული (Weltseele)” [ნოვალისი 2001: 426].

ენის აღნიშნული ბუნების გამოსათქმელად პოეტის, როგორც “სისტემურად უსისტემო” განდობილის, როლი იმდენად განსაკუთრებულია, რომ მხოლოდ მას, როგორც “ენით შთაგონებულს”, შეუძლია ენის ჭეშმარიტი არსის წვდომა. “საისის შეგირდებში” ენის ტოტალური თვითტკობის ესთეტიკა ასეა ფორმულირებული:

„შორიდან მომწვდა ხმა: რომ გაუგებრობა (Unverständlichkeit) შედეგია მხოლოდ არცოდნისა (des Unverständes); რომ ეს (არცოდნა – დ. ბ.) ეძებს იმას, რაც მას აქვს, და, მაშასადამე, არასდროს შეუძლია სადმე მისი მიგნება. რომ ენის არ ესმით, რადგან ენას თავად არ ესმის თავისი თავის, და არც სურს ესმოდეს; რომ ჭეშმარიტი სანსკრიტი მეტყველებს, რათა იმეტყველოს, რამეთუ მეტყველება მისი წადილი და არსია” [ნოვალისი 2001: 95].⁷³

ამავე ტექსტში, ბუნებისთვის საწყისი შემთხვევითობისა და ადამიანის პიროვნული განვითარების ურთიერთშედარების კონტექსტში, პოეტურ ხელოვნებას ნოვალისი ბუნების მეგობართა უსაყვარლეს იარაღს (das liebste Werkzeug) უწოდებს და წერს, რომ ბუნების გონი (Naturgeist) უნათლესად ყოველთვის ლექსში გამოვლინდებოდა, ხოლო როცა მავანი ნამდვილ ლექსებს (echte Gedichte) კითხულობს ან ისმენს, იგი ბუნების შინაგან გონებას (einen innern Verstand der Natur) მოძრაობაში მყოფს შეიგრძნობს. აქ ნოვალისი, ისევ და ისევ, სიტყვა “ლივლივს” იყენებს ლექსში გამოვლენილ ბუნებას მიყურადებული ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის დასახასიათებლად. უფრო მეტიც, ის ბუნების მსმენელს/მკითხველს, რომელიც ასეთი ლივლივის მდგომარეობაში იმყოფება, ლივლივის მდგომარეობაში მყოფ იმ ბუნებრივ ციურ სხეულს ადარებს, რომელიც ამ ბუნებაშიც არის და ამ ბუნების თავზეც ერთდროულად (in ihr und über ihr zugleich). აღსანიშნავია, რომ ფიხტეს აზროვნების სტილით შეკრული ეს მედიტაცია გრძელდება იმაზე მითითებით, რომ ბუნებისმეტყველები და პოეტები ყოველთვის ერთი ენის მქონე მოდგმა იყო, და რომ ისინი ყოველთვის შეთანხმებულად მოქმედებდნენ და ასე უზრუნველყოფდნენ ერთმანეთთან ბუნებისა და ადამიანების ჰარმონიულ კავშირს:

⁷³ ნოვალისის ამ ულამაზესი პროზაული ფრაგმენტის ცალკეულ პერსონაჟთა ენით მეტყველ ფილოსოფოსთა დაზუსტების მთელი სირთულის და ტექსტის ინტერპრეტაციების, ასევე ტექსტის თემატური პარალელების და ცალკეულ სიმბოლოთა შესახებ იხ.: [ნოვალისი 2001: 675-687].

“ბუნებისმეტყველები და პოეტები, ერთი ენით, საკუთარ თავს ყოველთვის წარმოაჩენდნენ ერთ მოდგმად” [ნოვალისი 2001: 100].⁷⁴

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ნოვალისის მიერ ფიქტეს ფილოსოფიასთან დიალოგის, მისი ინტენსიური შტუდიებისა და პროგრამული ინსტრუმენტალიზაციის პროცესი, დიდი ანგარიშით, მის მიერვე 1798 წელს (ფრ. შლეგელთან და ფრ. შლაიერმახერთან ერთად) ხელოვნებასა და მეცნიერებაში რევოლუციურ მეთოდად გამოცხადებული სიმფილოსოფიისა და სიმპოეზიის პრაქტიკული რეალიზაცია-ვერიფიკაცია იყო, რომლის თეორიულ კვინტესენციად ნაწილობრივ მისი აფორიზმების კრებული “ყვავილთა მტვერი” იქცა, უფრო მეტად კი – პარალელურ რეჟიმში შექმნილი ფრაგმენტები და შტუდიები (1797-1798). ამ ფრაგმენტებში მანიფესტირებული პოეზიის პოეტური ფილოსოფია კი დიახაც სისტემურ უსისტემობასა და უსისტემო სისტემურობას შორის ლივლივებს, რაც ერთგვარი პოეტური ექსპანსიით უნდა იყოს განმტკიცებული და უზრუნველყოფილი. და მართლაც, თუ წინამდებარე ნაშრომის იმ მონაკვეთს გავიხსენებთ, რომელშიც ყურადღება ფრ. შლეგელის საბრძოლო სულისკვეთების პრაგმატიკაზე გავამახვილეთ, არანაკლებ ტკბობას გვპირდება ნოვალისის დახვეწილი სტრატეგიული თამაშებისთვის თვალის მიდევნება. მაგალითად, “ყვავილთა მტვერის” ერთ ფრაგმენტში ნოვალისი პოეზიის მიმართ ფილისტერის მომხმარებლური დამოკიდებულების ფენომენოლოგიურ აღწერას იძლევა: ყოველდღიური ცხოვრების ავტომატიზმი (ნოვალისი მას ნაჩვევ ქმედებათა განმეორებად ყოველდღიურობასა და ჩვევათა წრეს უწოდებს) მხოლოდ საშუალებაა მთავარი საშუალების (Hauptmittel) – “ჩვენი ამქვეყნიური ყოფიერების” – მისაღწევად, ფილისტერი კი ყოველდღიური ცხოვრებით ცხოვრობს და ეს მთავარი საშუალება ერთადერთ მიზნად წარმოუდგება. თითქოს ბუნებრივია, რომ ამგვარ ყოველდღიურ რიტუალთა რუტინა პოეზიისთვის ადგილს არ უნდა ტოვებდეს. მაგრამ ნოვალისს მაინც და მაინც პოეზიის მიმართ ფილისტერის დამოკიდებულება აინტერესებს, მეტიც, ფილისტერთა ცხოვრების უბადრუკი რიტუალურობა მის თვალში, დიდწილად, პოეზიას მოწყვეტილი არსებობის გამო განაჩენის, სასჯელის სახეს ღებულობს:

⁷⁴ თუმცა ეს ბუნებასთან მიმართებაში მათ თანასწორობას სულაც არ ნიშნავს: ”პოეტს ბუნება უკეთ ესმის, ვიდრე – მეცნიერულ გონებას” [ნოვალისი 2001: 496].

“პოეზიას ისინი მხოლოდ *საჭიროებისთვის (zur Notdurft)* შეურევენ, რადგან ისინი მათი ყოველდღიური მდინარების მხოლოდ ერთხელ განსაზღვრულ დროებით შეწყვეტას (*Unterbrechung*) არიან მიჩვეულნი. როგორც წესი, ეს დროებითი შეწყვეტა 7 დღეში ერთხელ ხდება – და მას შეიძლება მეშვიდე დღის პოეტური ცხელება ეწოდოს. კვირადღე უქმეა – ისინი ჩვეულებრივზე ოდნავ უკეთ ცხოვრობენ და ეს საკვირაო ბანგი ჩვეულებრივზე ოდნავ ღრმა ძილით მთავრდება; [...] თავისი პოეტური ყოფიერების უმაღლეს ხარისხს ის (ფილისტერი – დ. ბ.) აღწევს მოგზაურობისას, ქორწილისას, ბავშვის ნათლობისას, და – ეკლესიაში. [...] მათი ეგრეთ წოდებული რელიგია ზემოქმედებს მხოლოდ როგორც ოპიუმი – აღმგზნები – დამრეტიანებელი – სისუსტით ტკვილების დამცხრობი. მათი ცისკრის და მწუხრის ლოცვები მათთვის საუზმესავით და ვახშამივით აუცილებელია. მათ ამის შეწყვეტა აღარ შეუძლიათ. [...] მათ შორის უარესნი რევოლუციური ფილისტერები არიან, რომელთაც ასევე განეკუთვნება წინმიმავალ მეთაურთა დვრიტა, ეს ხარბი მოდგმა. [...] უხეში ანგარებიანობა უბადრუკი სიჩლუნგის (*armselige Beschränktheit*) აუცილებელი შედეგია” [ნოვალისი 2001: 341-342].

აქ ნოვალისის თავდასხმის ობიექტი არა მხოლოდ “გარე გარემოებათა მიერ ძალადობით გაწვრთნილი განსჯაა” (*der durch die äußern Verhältnisse par force dressierte Verstand*), არამედ – კასტრირებული გონების მიერ თავის ავტომატიზმში პოეზიის რეგლამენტირებული ჩართვით მიღებული ფსევდოპოეზიაც, ანუ: ლაკონურად არის დეკონსტრუირებული ტრანსცენდენტალური მე-სგან ერთხელ და სამუდამოდ მოწყვეტილი ინდივიდუალური მე-ს მონური ყოფიერება, როგორც უმაღლესი რომანტიკული პროგრამის – სამყაროს გაპოეტურების – ტოტალური ნეგაცია. მეორე მხრივ, ამ ბრძოლაში პოეზია და ფილოსოფია გვერდიგვერდ დგანან და პოეზიისგან დაცლილი რეალობა, რომლიდანაც ამოშლილია ქმედითობა და ქმედითობის სურვილი, ფიხტეს ფილოსოფიის უმაღლესი მიზნის ნეგაციასაც იმპლიციტურად მოიაზრებს.⁷⁵

⁷⁵ ფიხტეს ინტენსიური შტუდირების დროინდელ ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ: “ხელოვნება არის: ჩამოყალიბება ჩვენი ქმედითობისა (*Wirksamkeit*) – ერთი გარკვეული სახეობის სურვილი – ერთი იდეის შესატყვისად – ქმედება და სურვილი აქ ერთია. მხოლოდ ხშირი წაფვა (*Übung*) ჩვენი ქმედითობისა, რომლის ძალითაც იგი (ქმედითობა – დ. ბ.) უფრო გარკვეული და ძლიერი ხდება, აყალიბებს ხელოვნებას” [ნოვალისი 2001: 314]. ცხადია, არც სუბიექტური მე-სთვის გარეგანი, უსულო, შემთხვევითი პირობითობების მიერ განსჯის დამამცირებელი წვრთნისა (*dressieren*) და აქტიური, შემოქმედებითი მე-ს წაფვის (*Übung*) ენობრივი ოპოზიციაა შემთხვევითი. მე-სა და არა-მეს სამყაროთა

თუ რა სახე აქვს პოეტურ ქმედითობას, აღნიშნულ თემას ნოვალისი, ისევ და ისევ, ფიხტეს დიალექტიკურ ფილოსოფიაზე დაყრდნობით, მაგრამ პოეზიის სასარგებლოდ, იკვლევს. პოეზიისა და ფილოსოფიის ურთიერთმიმართების შესახებ მისი რომანტიკული – ფილოსოფიური იდეალიზმის პროგრამის ამბიციებისთვის “ფრთებისშემკვეცი” – პოეზიცია წინდაწინვე გულისხმობს პოეზიის, როგორც მაგიური შემოქმედების, უპირობო პრივილეგიას იმ ფილოსოფიასთან მიმართებაში, რომელიც, მართალია, თვითშემეცნების უსასრულო პროცესით არა-მე-სგან თავისუფალი ტრანსცენდენტალური სამყაროს ერთადერთი ეთიკაა, მაგრამ ფილოსოფია არა-მე-სგან თავისუფალი ცნობიერების დასამკვიდრებლად, პრაქტიკული მოღვაწეობისთვის, პოეზიას საჭიროებს, მეტიც, პოეზია ფილოსოფიის მიზანი და საზრისია. მაგრამ საგულისხმოა, რომ, ვიდრე ნოვალისი წინ წამოწევს პოეზიის ყოვლისმომცველი თავისუფლების მეტაფიზიკას, თითქოს შუალედური შეჯამების სახით, ერთგვარი სამახსოვრო ნიშნულის აღმართვის მიზნით, სქოლასტიკური ცნობიერებასა და ფიხტეს ფილოსოფიას არა მხოლოდ უპირისპირებს ერთმანეთს (და აქ სქოლასტიკა, არც მეტი და არც ნაკლები, სწორედ იმ ფილისტერს ემსგავსება, რომელიც თავს ვერ აღწევს ავტომატიზმს), არამედ სქემატურად აღწერს (ფიხტეს ტრიადული მოდელის საზღვრებში) განვითარების იმ გზას, რომელსაც ფილოსოფია ნაყოფიერი წარმოსახვის produktive Imagination) გამარჯვებამდე მიჰყავს და თუ სქოლასტიკა ამ ბრძოლაში მარცხდება, ეს ხდება სწორედ იმიტომ, რომ ეს უკანასკნელი წარმოსახვის ძალას არის მოკლებული. წარმოსახვის ძალის გამარჯვება კი, დიდი ანგარიშით, პოეზიასა და ფილოსოფიასაც ერთ მთლიანობად აქცევს და იმ წრესაც კრავს, რომელიც ერთმანეთთან სქოლასტიკოსისა და პოეტის დაპირისპირებით იწყება:

“სქოლასტიკოსი დაუმუშავებელი (roh), დისკურსიული მოაზროვნეა. ნამდვილი სქოლასტიკოსი მისტიკური სუბტილისტია. ის თავის სამყაროს ლოგიკური ატომებით აშენებს – ანადგურებს მთელ ცოცხალ ბუნებას, რათა იგი სააზროვნო ფოკუსით (Gedankenkunststück) ჩაანაცვლოს – მისი მიზანი ერთი

ამ შეპირისპირება-შეჯახების მთელი დრამატიზმის წარმოსადგენად ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ნოვალისის მიერ ხელოვნების ცნებაში ჩადებული საზრისი და შემოქმედებითი შესაძლებლობები, ქმედითობის ინტენსივობით, ფიხტეს მე-ს აქტივობას ბევრად აღემატება. გავიხსენოთ ნოვალისის სახელგანთქმული ფრაგმენტი: ”პოეზია ნამდვილად აბსოლუტურად რეალურია (das echt absolut

დაუსრულებელი ავტომატია. მას უპირისპირდება უხეში, ინტუიციური პოეტი. ის მისტიკური მაკროლოგია. მას სძულს წესები და მყარი ფორმა (Gestalt). ველური, უხეში სიცოცხლე მეფობს ბუნებაში – ყველაფერი გასულიერებულია. არავითარი კანონი – განუკითხაობა (Willkür) და ჯადოქრობაა. ის პირწმინდად დინამიკურია. ასე იღვიძებს თავდაპირველად ფილოსოფიური გონი ერთმანეთისგან სავსებით მოწყვეტილ მოცემულობებში” [ნოვალისი 2001: 375].

ხოლო ასე გამოიყურება განვითარების მესამე, უმაღლესი საფეხური, რომელზეც მალდება ხელოვანი, რომელიც ერთდროულად იარაღი და გენიაა (Werkzeug und Genie zugleich – ანუ ოსტატობის და გენიალური იდეების სამყაროს მთლიანობაა, დ. ბ.), რადგან მან გააცნობიერა გახლეჩილი, ნაკლული სამყაროს გამთლიანების აუცილებლობა ერთი საერთო პრინციპის – ნაყოფიერი წარმოსახვის ძალის – საფუძველზე:

“აქ აღმოცენდება ის ცოცხალი რეფლექსია, რომელიც მერე, მასზე სათუთი ზრუნვის შემთხვევაში, თვითვე განივრცობა უსასრულო ფორმებად ქმნილ გონით უნივერსუმად – მარცვალი თუ ჩანასახი ყოვლისმომცველი ორგანიზაციისა – ეს არის დასაწყისი გონის ჭეშმარიტი თვითგანმსჭვალვისა (Selbstdurchdringung des Geistes), რომელიც არ მთავრდება” [ნოვალისი 2001: 376].

გადაჭარბებული არ იქნება, ამ ჩანაწერებზე დაყრდნობით, თუ დავასკვნით, რომ ნოვალისს სწორედ ფიხტე წარმოუდგება თავის თავში პოეტის და ფილოსოფოსის გამამთლიანებელ უმაღლეს ინსტანციად, რომელიც თეორიულ (“მე განსაზღვრავს არა-მე-ს”) და პრაქტიკულ (“მე განისაზღვრება”) სამყაროთა ერთიანი მორალის ფილოსოფიურად დამფუძნებელია, უფრო მეტიც, იგი ფიხტეს, შელინგს, ჰიულსენსა და შლეგელს “გერმანიაში ფილოსოფიურ დირექტორიუმად” აცხადებს, ამ დირექტორიუმის პრეზიდენტად კი მის მიერ ფიხტე სახელდება [ნოვალისი 2001: 378]. ასეთი შეფასება, გარკვეული თვალსაზრისით, მაღლიერი შეგირდის დახვეწილი ჟესტიც არის, რადგან ნოვალისის პოეზიის ფილოსოფია და პოეტი-დემიურგის ფილოსოფემა ფრთებს სწორედ აღნიშნული შეფასების მერე შლის. ჩანაწერების იმ ნაწილში, რომელიც უშუალოდ მოსდევს გერმანული ფილოსოფიის გვირგვინად

Reelle). ეს არის ჩემი ფილოსოფიის გულისგული. რაც უფრო პოეტურია, მით უფრო ჭეშმარიტია (je poetischer, je wahrer)” [ნოვალისი 2001: 413].

ფიქტეს გამოცხადებას, ნოვალისი პოეზიისა და ფილოსოფიის ურთიერთმიმართების შემდეგ მოდელს აყალიბებს:

“...მაშინ, როცა ფილოსოფია თავისი კანონმდებლობით (Gesetzgebung) სამყაროს მხოლოდ ამზადებს იდეათა ქმედითი გავლენისთვის, პოეზია თითქოსდა გასაღებია ფილოსოფიის, მისი მიზანი და მისი მნიშვნელობა; რადგან პოეზია აყალიბებს მშვენიერ საზოგადოებას (bildet die schöne Gesellschaft) – მსოფლიო ოჯახს – უნივერსუმის მშვენიერ საოჯახო მეურნეობას (Haushaltung)” [ნოვალისი 2001: 378].

ფილოსოფიის ერთ-ერთ ცენტრალურ თემას – ერთეულისა და ზოგადის ურთიერთობას – ნოვალისი პოეტური ყოფიერების კონტექსტში გარდატეხს და პოეზიას სასრულისა და უსასრულოს გამამთლიანებლის უმაღლეს მოცემულობად გაიაზრებს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს წესრიგის ფუნქციით პოეზიის დატვირთვას, პირიქით, პოეტი, რომელიც „მოძრაობას იწყებს და ამთავრებს“, ყველაფრის მომწესრიგებელი და დამდგენი ფილოსოფიის საპირისპიროდ მოქმედებს: ის ფილოსოფიის მიერ განასკვულის გამნასკველია. ძნელი არ არის, ნოვალისის აზრთა წყობაში (ისე, როგორც საერთოდ რომანტიკოსების მსოფლმხედველობაში) ნიცშეს დიონისური საწყისის სულისკვეთების ამოკითხვა,⁷⁶ მაგრამ, საკვლევი თემიდან გამომდინარე, ჩვენთვის ბევრად მნიშვნელოვანია ნოვალისის შენიშვნა, რომ პოეტის სიტყვები ზოგადი ნიშნები კი არა, ბგერები და ჯადოსნური სიტყვებია (Zauberworte); მეტიც, რომ ზოგი სიტყვა, თუ ის დიდებული მოგონების აღმნიშვნელია, ლექსადაც კი იქცევა. აქ სიტყვასა და ლექსს შორის ტოლობის ნიშნის დასმა არ არის შემთხვევითი; ნოვალისის თანახმად, სიტყვას, რომელიც პოეტს ყოველთვის ზედმეტად ზოგადი (zu allgemein) ეჩვენება, ჯადოსნურ სიტყვად მელოდიის ამოუწურავობა აქცევს [ნოვალისი 2001: 378-379], რომელიც, თავის მხრივ პოეტური ქმედითობის თანამდევნი არჩევნის აუცილებლობის (მამასადამე, უსასრულოდან სასრულში აუცილებელი ნეგაციის) მიზეზი ხდება. საქმე ეხება კომბინატორიკის სამყაროში პოეტური სიტყვის, მელოდიის გაჩენის ხდომილებას, ეს კი ნოვალისისთვის ახალი სიცოცხლის გაჩენას უტოლდება. ის პოეტური შემოქმედების

⁷⁶ მართალია, ნიცშე ადრეული რომანტიკოსების მიმართ კრიტიკულად იყო განწყობილი, მაგრამ მათგან ბევრი რამ ისწავლა. ნიცშეს მსოფლმხედველობის ფორმირებაში რომანტიკული პარადიგმების ამოკითხვა ნიცშეს გარდაცვალებისთანავე გახდა მკვლევართა რეცეპციის თემა: იხ. მაგ.: [იოელი 1905]. ბოლო ხანებში კი ამ საკითხის არაერთი ორიგინალური ინტერპრეტაცია გამოჩნდა, მაგ.: [ფივეგი 2009].

აქტს მუცლადღებას, ახალი სიცოცხლის გაჩენას უწოდებს („Dichten ist erzeugen“),⁷⁷ და ყოველივე ლექსადქმნილისგან⁷⁸ ცოცხალ ინდივიდად ყოფნას მოითხოვს. თითოეული ლექსი, თითოეული სიტყვა ნიშნავს შესაძლებლობათა ამოუწურავი მარაგიდან ერთადერთი და განუმეორებელი, „ახალი ინდივიდუალური კომბინაციის გაჩენას“, ხოლო ამ საიდუმლოს წვდომა სხვას არაფერს ნიშნავს, თუ არა – იმის აღმოჩენას, რომ საჭიროა მხოლოდ გადაწყვეტილების მიღება და ამ უსასრულო სიმრავლით ტკბობაზე უარის თქმა, რათა ლექსი – ანუ ახალი სიცოცხლე – დაიბადოს. ნოვალისი ამ აქტს „სადღაც დაწყებას“ (irgendwo anzufangen) უწოდებს და „დაწყებას“ ხაზგასმით აზუსტებს. დაწყების ასეთი აქტი კი წერტილის დასმის აქტიც არის:

„...მაგრამ ეს გადაწყვეტილება უსასრულო სამყაროს თავისუფალი შეგრძნობის ფასად მიიღება – და მოითხოვს მისი (ამ სამყაროს – დ. ბ.) ერთადერთი გამოვლენით (Erscheinung, ანუ გამოვლენილით) შემოზღუდვას – ხომ არ უნდა მივაწეროთ ჩვენი მიწიერი ყოფიერება მსგავს გადაწყვეტილებას?“ [ნოვალისი 2001: 379].

აღსანიშნავია, რომ კომბინაციების შესაძლებლობათა უსასრულო სიმრავლიდან ახალი კომბინაციის მიღება არა მხოლოდ შეგრძნებათა ამოუწურავი სამყაროთი ტკბობის დასასრულია, არამედ – თვით გრძნობადი სიამოვნებისთვის წერტილის დასმის აქტიც. სხვა სიტყვებით, სიმრავლიდან ერთადერთზე და განუმეორებელზე გადასვლა ლოგიკურ-მათემატიკური ოპერაციაა, რომელშიც აბსტრაქტულ-მათემატიკური და მაგიურ-შამანური ერთმანეთს ემთხვევა (გავიხსენოთ ჰ. ფრიდრიხის ანალიზი). მეორე მხრივ, სწორედ მოქმედების ასეთი თავისუფლება აყენებს პოეტს ფილოსოფოსზე მაღლა, ხოლო ფილოსოფია იმ პოეზიის უმაღლეს სამოქმედო მიზანს დაქვემდებარებული აღმოჩნდება, რომელსაც

უშუალოდ დიონისურისა და აპოლონურის შესახებ რომანტიკულ დისკურსში ნიციშესთან დაკავშირებით იხ.: [ოტმანი 1999].

⁷⁷ ნოვალისის ამ მეტაფორის სექსუალურ-ეროტიკული კონოტაციის ინტერტექსტუალური ანალიზი იხ.: [ჰაინიგი 2006: 250].

⁷⁸ ლექსადქმნილი, Gedichtete ეტიმოლოგიურად უკავშირდება შემკვრივებას, შედედებას, ჰერმეტიზებას. ნოვალისი სახელზემნა Dichten-ის კონოტაციურ სიღრმეს განსაკუთრებული მნიშვნელობით ტვირთავს და ერთმანეთისგან განასხვავებს Dichten-სა და ლექსის კეთებას (Gedicht machen) [ნოვალისი 2001: 384]. რომანტიკოსებთან ზმნა dichten-ის verdichten-იდან გამოყვანის კულტურული კონტექსტის შესახებ იხ.: [ვანშტაინი 1994: 16].

ძალუმს ის, რაც არ ძალუმს ფილოსოფიას: სისტემასა და უსისტემობას, ქაოსსა და კოსმოსს, სიმრავლესა და ერთადერთ კომბინაციას შორის თავისუფლად ლივლივი.⁷⁹

ძნელი შესამჩნევი არ არის, რომ ნოვალისი ფიხტეს დიალექტიკური მეთოდსაც დახვეწილად იყენებს და, იმავდროულად, ფიხტეს მიერ მისივე ახალი ფილოსოფიისთვის, ანუ მეცნიერებათა მეცნიერებისთვის, დაკისრებული მისიის „გაპოეტურებასაც“ ცდილობს. და მართლაც, ნოვალისის რომანტიკული მსოფლმხედველობა მეცნიერებისმოდვრებას პოეზიით ჩაანაცვლებს, ხოლო ფიხტეს უმაღლესი ეთიკური ამოცანა – არა-მე-ს გადალახვისა და უწყვეტი სულიერ-ინტელექტუალური მოქმედების გზით ტრანსცენდენტალურ მე-მდე კაცობრიობის ამალგება – იმ პოეტ-დემიურგის მისიად გადაიქცევა, რომელსაც მორალურისა და ესთეტიკურის გამთლიანება ხელეწიფება. საგულისხმოა, რომ ამ გადამწყვეტ მომენტში ნოვალისი ფიხტეს ლოგიკურ-ფილოსოფიურ ტერმინოლოგიას სამედიცინო ტერმინოლოგიით „განწონის“:

„პოეზია ტრანსცენდენტალური ჯანმრთელობის კონსტრუირების დიადი ხელოვნებაა. მაშასადამე, პოეტი ტრანსცენდენტალური ექიმია. // პოეზია ერთპიროვნულად განკარგავს ტკივილს და შვებას – ხალისს და უხალისობას – შეცდომას და ჭეშმარიტებას – ჯანმრთელობას და ავადმყოფობას – იგი ყველაფერს შეურევს თავის დიად მიზანთმიზანს: *საკუთარ თავზე ადამიანის აღმატებას (Erhebung des Menschen über sich selbst)*“ [ნოვალისი 2001: 380].

მაგრამ რომანტიკოსთა მიერ მოტანილი ახალი – პანპოეტური – წესრიგის არსის გასაგებად არსებითია რომანტიკული პოეზიის ტრანსცენდენტალურობის ფენომენის გამიჯნვა რომანტიზმამდელი პოეტური ტრადიციისგან. ნოვალისი ამ უკანასკნელს ახასიათებს, როგორც დინამიკურს, ხოლო ტრანსცენდენტალურ პოეზიას (ანუ – მომავლის პოეზიას) ორგანულს უწოდებს და განმარტავს, რომ,

⁷⁹ თუმცა არ იქნება მართებული აღნიშნული თავისუფლების გადაჭარბებით შეფასება. ასეთი „ლივლივით“ გატაცების დროსაც კი არ ავიწყდება ნოვალისს პერმანენტული პოეტური თავისუფლების უზრუნველყოფის საქმეში ფილოსოფიის როლი. მის ერთ-ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ: „რაც უფრო დიდია პოეტი, მით ნაკლები თავისუფლების ნებას რთავს იგი თავის თავს, მით მეტად ფილოსოფიურია იგი“ [ნოვალისი 2001: 397]. აღსანიშნავია, რომ მისი ეს დაზუსტება, ისევ და ისევ, კომბინატორიკის დიალექტიკის კონტექსტში ხდება და „პირველი მომენტის თვითნებური არჩევის“ მერე ჩასატარებელი სამუშაოების მნიშვნელოვნებასა და „მრავალი თვითნებური პუნქტის“ მიღება-აღიარებით შეცნობილ ურთულეს აუცილებლობებს უკავშირდება. ხედვის კუთხეს თუ შევეცლით, გრძნობადი სიამოვნებისთვის წერტილის დასმის აქტი სხვა არაფერი გამოდის, თუ არა – ჰედონისტური ტკბობის თავისუფლების, უნაყოფო ემოციურობის აკრძალვა და ლოგიკურ-მათემატიკური სიმკაცრის რეჟიმის კანონების შესატყვისი გადაწყვეტილების მიღება.

მართალია, ნამდვილი პოეტები ყველა დროში „ორგანულად პოეტიზირებდნენ“ (organisch poetisierten), მაგრამ ამას ისინი გაუცნობიერებლად იქმოდნენ, პოეზიის ორგანულობის ეს არცოდნა კი მათი ცნობიერების ნაკლს წარმოადგენდა (Mangel an Bewußtsein); აღნიშნული ნაკლი, ნოვალისის ულამაზესი დეფინიციით, არსებით გავლენას ახდენდა მათი პოეზიის მთლიანობაზე და მხოლოდ მათი შემოქმედების ცალკეული, ესა თუ ის ნაწილი იყო ჭეშმარიტად პოეტური, „მთლიანობაში კი, როგორც წესი, არაპოეტური იყო“ [ნოვალისი 2001: 380].

ასე რომ, ტრანსცენდენტალური პოეზიის მთლიანობა სწორედ პოეზიის, პოეტური სიტყვის ორგანული ბუნების გაცნობიერებას, უშუალოდ ცნობიერებამდე, რაციონალურ სიმაღლემდე მის აზიდვას გულისხმობს. მაგრამ ტრანსცენდენტალური პოეზიის არსის გასაგებადვცა აუცილებელი იმის ხაზგასმა, რომ ნოვალისის მიერ პოეზიის ორგანულობის გაცნობიერების აქტისთვის გადამწყვეტი როლის მინიჭება სხვა არაფერია, თუ არა, ისევ და ისევ, ფიხტეს ფილოსოფიის – მე-ს ინტელექტუალური თვითშემეცნების – გადაქცევა იმ მიჯნად, რომლის ერთ მხარეს ძველი პოეზია დარჩა დატოვებული, ხოლო მეორე მხარეს აღმოჩნდა ახალი, ტრანსცენდენტალური, მომავლის პოეზია, რომელმაც თავისი, როგორც არა-მე-ს გარდამქმნელი მთლიანობის, მისია გააცნობიერა.⁸⁰ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფიხტეს ფილოსოფია (ან, დიდი ანგარიშით, სწორედაც ფილოსოფია) აღმოჩნდა გადამწყვეტი ძალა პოეტის მიერ საკუთარი დემიურგული მისიის გასაცნობიერებლად.⁸¹

⁸⁰ სწორედ ამ აზრით უწოდებს ნოვალისი ტრანსცენდენტალურ პოეზიას „პრაქტიკულ პოეზიას“ და ახალ დროში მის ფუნქციას ძველ დროში რელიგიის ფუნქციას ადარებს [ნოვალისი 2001: 381].

⁸¹ თუ გავითვალისწინებთ ნოვალისის მიერ, ერთი მხრივ, სქოლასტიკური ფილოსოფიის, მეორე მხრივ – ფიხტეს როლის შეფასებას, უპირველეს ყოვლისა კი – საერთოდ რომანტიკოსების პოეტური ფილოსოფიის ჩამოყალიბებაში ფიხტეს როლს, უნდა დავასკვნათ, რომ სწორედ ფიხტეს ფილოსოფიაზეა ლაპარაკი შემდეგ ჩანაწერში: ”პოეზია ფილოსოფიის გმირია (der Held). ფილოსოფიის მიერ პოეზია ძირითად პრინციპამდე (zum Grundsatz) აიზიდება. იგი ჩვენ პოეზიის ღირებულების შეცნობას გვასწავლის. ფილოსოფია პოეზიის თეორიაა. იგი ჩვენ გვიჩვენებს, თუ რა არის პოეზია, რომ ის ერთი და ყველაფერია (daß sie eins und alles sei)” [ნოვალისი 2001: 401]. ფ. კოპლსტონის მართებული დასკვნით, ფიხტეს ტრანსცენდენტალური იდეალიზმი ნოვალისმა მაგიურ იდეალიზმად გადააქცია იმით, რომ ფიხტეს ნაყოფიერი წარმოსახვა (ბოლოვადი, სასრული მე-ს ნების მიხედვით რომლის მოდიფიცირებაც, ფიხტეს სისტემის ფარგლებში, ცალსახად გამორიცხულია), შემოქმედებითი მე-ს განდიდების მიზნით, ისე გაიზარა, თითქოს მე-ს ნებას მისი მოდიფიცირება შეეძლო [კოპლსტონი 2004: 37]. დავძენთ, რომ სწორედ ფილოსოფიის ასეთი თვითნებური, უკეთ, პოეტური ინსტრუმენტალიზაცია არ აპატია ჰეგელმა რომანტიკოსებს.

შეიძლება ითქვას, რომ რომანტიკული მსოფლხედველობის მიერ პოეტურ მე-
დ ფიხტეს ფილოსოფიური მე-ს ტრანსფორმირება გამართლებული იყო უმაღლესი
მთლიანობის მიღწევის (ანუ სამყაროს ტოტალური გარომანტიკულების) სახელითაც.
ამიტომაც წერს ნოვალისი:

„ტრანსცენდენტალური პოეზია ფილოსოფიისა და პოეზიის ნაზავია. იგი
არსებითად ყველა ტრანსცენდენტალურ ფუნქციას მოიცავს, და სინამდვილეში
საერთოდაც ტრანსცენდენტალურს (das Transzendente) შეიცავს.
ტრანსცენდენტალური პოეტი საერთოდაც ტრანსცენდენტალური ადამიანია“
[ნოვალისი 2001: 381].

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ნოვალისის პოეტი-დემიურგი თავის
თავს ფილოსოფიური თვითშემეცნების გზით, კერძოდ – ფიხტეს აბსოლუტური მე-ს
ფილოსოფიის გავლით, დაადგენს. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ნოვალისის
შემოქმედება ფიხტესთან დიალოგით არ შემოიფარგლებოდა, მაგრამ მისი
ცენტრალური პოეტოლოგიური კონცეპტები და რომანტიკული მსოფლხედველობა,
მისი პოეზიის თეორია, არსებითად, დიახაც ფიხტეს ფილოსოფიის
ინსტრუმენტალიზაციის შედეგებია.⁸²

⁸² თუმცა ჩვენი პოზიციის ხაზგასმელად ვაზუსტებთ, რომ ნოვალისის პოეტური ფილოსოფიის
ფორმირებაში ფიხტეს როლის მნიშვნელოვნებამ არ უნდა გვიბიძგოს მუდმივი მოწაფის ”სტატუსით”
ნოვალისის დადაღვისკენ, რასაც, მაგალითად, ბ. ლოჰაიდე სჩადის. იხ.: [ლოჰაიდე 2000]. ასევე
არადამაჯერებელია მკვლევრის მიერ ნოვალისის გამოცხადება ფიხტეს ეთიკური მოძღვრების

3. გზა ესთეტიკური მოდერნიზმისკენ ფილოსოფიის კრიზისზე გადის

ახალი დროიდან მოყოლებული, ევროპულ აზროვნებაში ფილოსოფიისა და პოეზიის ურთიერთმიმართების ნებისმიერი საკითხი, განურჩევლად კულტურული, ეპოქალური თუ ფსიქოლოგიური კონტექსტების მრავალფეროვნებისა, შეიძლება დაყვანილ იქნას ურთიერთმიმართების ერთ კონსტანტურ მოცემულობამდე, რომელსაც შეიძლება ფილოსოფიურისა და პოეტურის ურთიერთმიმართება ეწოდოს, ხოლო ასეთი ურთიერთმიმართების მწარმოებელი ამ ორი შემადგენლის ურთიერთგანმასხვავებელი ნიშნებიდან შესაძლებელია, სულ მცირე, ერთ ისეთ ისტორიულ მახასიათებელზე მითითება, რომელიც ამ ორ შემადგენელს, როგორც ორ ავტონომიურ ფენომენს, უტყუვრად განასხვავებს ერთმანეთისგან. ასეთი მახასიათებელი მოიპოვება ჭეშმარიტებისადმი მათი მიმართების შინაარსის სახით. თუ ახალ ფილოსოფიას პრეტენზია აქვს სისტემური და ლოგიკურად დასაბუთებული ჭეშმარიტი მოძღვრების სახით ფუნქციონირებაზე (განურჩევლად იმისა, შეესაბამება თუ არა საქმის რეალური ვითარება მის პრეტენზიას), პოეზია ლოგიკურად დასაბუთებული ჭეშმარიტების ფლობის ასეთი ამბიციით თვითწარდგინების შესაძლებლობას მოკლებულია. მაშასადამე, დეკარტის მერე, ფილოსოფიური გულისხმობს ლოგიკურად დასაბუთებული ამბიციის მქონე სისტემას, პოეტური კი არც სისტემურია და არც – ლოგიკურად დასაბუთებადი.⁸³

როგორც ცნობილია, კანტს თავისი ”წმინდა გონების კრიტიკა” არ დაუწერია ფილოსოფიის გაუქმების მიზნით, მისი მიზანი ფილოსოფიისთვის მყარი საფუძვლის შექმნა და ისეთი მეტაფიზიკური პრეტენზიებისგან მისი გათავისუფლება იყო, რომელთა დასაბუთება შეუძლებელია, მაგრამ მისი ეს წიგნი ფილოსოფიის წარსულსაც და მომავალსაც ბედისწერად ექცა. XX საუკუნის ყველა ევროპული ინტელექტუალური დისკურსის განმსაზღვრელი ნიშნებს ტოტალური ამბოხიც კი თავაზიან და მოკრძალებულ პროტესტად გამოიყურება კანტის ფილოსოფიური სისტემის შუქზე, რომლის თანამდევნი რადიკალური სისტემური ცვლილებებიდან

მხატვრულ პრაქტიკოსად, ხოლო ნეგატიური თეოლოგიის მიჩნევა ფიქტურ ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის ფუნდამენტურ კონტექსტად.

⁸³ კვლევამ რომ ჩვენი თემის ფარგლებიდან არ გაგვიყვანოს, შეგნებულად არ ვეხებით პოეტური ტექსტის ფორმალურ ფენომენოლოგიას, მაგალითად, სისტემური და ლოგიკური მოწესრიგების როლს

ერთ-ერთი უდავოდ იყო ინტელექტუალურ რომანებად და პოემებად კანტამდე შექმნილი ფილოსოფიური ტრაქტატების გადაქცევა, ხოლო ინტელექტუალურ რომანებად ან პოემებად ქცევისთვის 1781 წლის მერე დასაწერი და გამოსაქვეყნებელი ნებისმიერი იდეალისტური თუ მატერიალისტური ფილოსოფიური ტრაქტატის გაწირვა. პოსტმეტაფიზიკური ფილოსოფია, რომელსაც თვით ნიცშეს ფილოსოფიურ ესსეისტიკასაც კი მხოლოდ გარკვეულ პირობითობებზე აქცენტის დასმით მიაკუთვნებენ, ისევ და ისევ, "წმინდა გონების კრიტიკით" იწყება. ფიხტეს, შელინგის და ჰეგელის გენიალური მცდელობები, - ფილოსოფია მხატვრულ ლიტერატურად ქცევისგან ეხსნათ, - არა მხოლოდ უნაყოფოდ დამთავრდა, არამედ სისტემური მეტაფიზიკური მონდომების შედეგად შექმნილ უნიკალურ ფილოსოფიურ რომანებად კრისტალიზდა. შესაძლოა, სწორედ მათი ინტელექტუალური მოღვაწეობის დამსახურებით გათამაშდა საკაცობრიო ფილოსოფიური აზრის ისტორიაში თავისი შინაარსითაც, მასშტაბითაც და სილამაზითაც ყველაზე მნიშვნელოვანი დრამა.

შეიძლება საკითხის სხვა კუთხით დასმაც, სახელდობრ: ხომ არ ნიშნავს მეცნიერულად და ლოგიკურად გამართულ-დასაბუთებული სისტემის შესაქმნელად კანტის შემდგომი თითოეული დიდი ფილოსოფოსის ინტენსიური მონდომებაც და – რწმენაც, რომ კანტის მიერ დადგენილი საზღვრების გადალახვით მსგავსი ფილოსოფიური სისტემის შექმნა შესაძლებელია, კანტის პროექტის კრახს? სწორედ ასე სვამს საკითხს ფ. კოპლსტონი და მე-19 საუკუნის ფილოსოფიური ომების რეალობას – როცა არა მხოლოდ ფილოსოფიის ტიტანებს, არამედ ფილოსოფიის რიგით პროფესორებსაც კი სავალდებულო საქმედ ჰქონდათ გადაქცეული საკუთარი ფილოსოფიური სისტემის შექმნა – კანტის პროექტის ჩავარდნის დამაჯერებელ საბუთად მიიჩნევს:

"XIX საუკუნის მოქიშპე სისტემები და, შესაძლოა, კიდევ უფრო მეტად – ფილოსოფიის ბუნებასა და კომპეტენციაზე მოქიშპე წარმოდგენები გვიჩვენებენ, რომ კანტის მცდელობა, ერთხელ და სამუდამოდ დაედგინა ისტორიული თვალსაზრისით ფილოსოფიის ჭეშმარიტი ბუნება და ფუნქცია, ჩაფლავდა. და ძველი კითხვები ახალი ძალით წარმოსდგა გონებათა წინაშე. შეიძლება თუ არა, რომ ფილოსოფია იყოს

კლასიკური ლექსის გეშტალტის ფორმირებაში ანუ – კლასიკურ პოეტიკებს და კლასიკური ჰარმონიის კანონებს.

მეცნიერება? თუ – კი, რა სახით? კანონიერ საფუძველზე არსებულ რა სახის შემეცნებას უნდა მოველოდეთ მისგან? გააძვეა თუ არა ფილოსოფია კონკრეტულ მეცნიერებათა ზრდამ და განვითარებამ? თუ მას ისევ რჩება რომელიმე თავისუფალი სფერო? თუ – კი, რომელია იგი? და რომელი მეთოდი გამოდგება ამ სფეროს კვლევისთვის?” [კოპლსტონი 2004: 472].

როგორი რევოლუციური მნიშვნელობისაც არ უნდა ყოფილიყო კანტის ფილოსოფია, ფ. კოპლსტონი ამ კრახის ბუნებრივ მიზეზს თვით კანტის სისტემის ფილოსოფიურობაში ანუ იმაში ხედავს, რომ კანტის ფილოსოფიაც, ბოლოს და ბოლოს, სხვა უძლიერეს ფილოსოფიურ სისტემებს შორის ერთ-ერთი იყო და ”ჭეშმარიტი” ფილოსოფიის დასადგენად გამოთქმული ნებისმიერი მისი თვალსაზრისი მისივე სისტემიდან გამომდინარეობდა და, მაშასადამე, არგუმენტებიც მისი ამ სისტემის გაძლიერებას ემსახურებოდა. სხვა სიტყვებით, კანტის მტკიცებულებები ფილოსოფიური მტკიცებულებები იყო, რომლებსაც სხვა ფილოსოფოსები ან გაიზიარებდნენ ან – არა. სწორედ ეს აჩვენა კანტის პირველივე ”მემკვიდრის”, ფიხტეს შემთხვევამ. კანტმა უარი თქვა ფიხტეს შეთავაზებაზე, რომ გაუქმებულიყო ფილოსოფიის მეცნიერულობის ჩიხში შემყვანი ”ნივთი თავისთავად“-ის ფილოსოფემა, ამის მერე კი ფიხტე ინტენსიურად შეუდგა თავისი ფილოსოფიური სისტემის – როგორც სანდო მეცნიერების სისტემის – გაუმჯობესებას, მაგრამ, როგორც ზუსტად აღნიშნავს ფ. კოპლსტონი, ფიხტე ფილოსოფიაში, როგორც ყველა სხვა ცოდნის საფუძვლადმდებარე, ფუნდამენტურ მეცნიერებაში სწორედაც საკუთარ ფილოსოფიურ სისტემას გულისხმობდა, ხოლო ეს სისტემა ”უბრალოდ ერთ-ერთი რგოლია ერთობ სუბიექტურ, თუმცა კი საინტერესო, არც თუ იშვიათად კი სინამდვილის აღმაფრთოვანებელი ინტერპრეტაციების რიგში” [კოპლსტონი 2004: 469]. ფ. კოპლსტონის სრულიად გასაზიარებელი შეხედულებით, იგივე ითქმის შელინგის სპეკულაციურ თეიზმზე, ჰეგელის აბსოლუტურ იდეალიზმზე, შოპენჰაუერის და კირკეგორის ფილოსოფიებზე და ნიცშეს ძალაუფლების-კენ-ნების ფილოსოფიაზეც, ასპარეზზე რომელთა გამოსვლის მერე არაგონივრული იქნებოდა ფიხტეს ”მეცნიერებისმოდერების” მეცნიერულობის მტკიცება.

სწორედ ის ფენომენი, რომელსაც ფ. კოპლსტონი სინამდვილის სუბიექტურ და აღმაფრთოვანებელ ინტერპრეტაციას უწოდებს, უკარგავს ნებისმიერ დიდ ფილოსოფიურ სისტემას მეცნიერულ დამაჯერებლობას, იმავდროულად კი აქცევს

მას ერთადერთ და განუმეორებელ ინტელექტუალურ-ესთეტიკურ მთლიანობად. სხვაგვარად რომ ითქვას, თავისი სისტემით ჭეშმარიტების მოპოვების ამბიციით გამოსული კლასიკური წყობის ფილოსოფოსი ყოველთვის განწირულია იმისთვის, რასაც იგი არ ისურვებდა ანუ – კულტურის ისტორიაში ფილოსოფიური ბელეტრისტიკის განსაკუთრებული ჟანრის წარმომადგენლად დარჩენისთვის. დიდი ანგარიშით, კანტის ტრანსცენდენტალურმა ესთეტიკამ სწორედ ამ რეალობის გაცნობიერებისკენ მოუწოდა ფილოსოფიას. კანტის კრიტიკა ისტორიაში პირველი დასაბუთებული მეტაფილოსოფია იყო, რომლის გადალახვის გენიალური იდეალისტური მცდელობები მხოლოდ აძლიერებდნენ მისი პერმანენტული გათვალისწინების აუცილებლობას.

აქედან გამომდინარე, გასაკვირი არ არის, რომ ფ. კოპლსტონი სწორედ პოსტკანტიანური ფილოსოფიური ვითარების კონტექსტში განიხილავს ფილოსოფიის საზღვრების საკითხს და მსჯელობას ავითარებს არა მხოლოდ ფილოსოფიასა და მეცნიერებას შორის, არამედ – ფილოსოფიასა და ლიტერატურას შორის სადემარკაციო ხაზის გამოსაკვეთად, და რაკი პოსტკანტიანური ფილოსოფიის პრობლემური ვითარების პოზიტივისტური თვალთახედვის უკეთესი ფორმულირება ძნელად წარმოგვიდგენია, ისღა დაგვრჩენია, სრულად დავიმოწმოთ ავტორის ეს კონსტატაცია:

”ფილოსოფიის საზღვრების შესახებ პასუხის ერთ-ერთი შესაძლო ხაზი იმაში მდგომარეობს, რათა ვამტკიცოთ, რომ კონკრეტული მეცნიერებანი წარმოადგენენ სამყაროს შესახებ ცოდნის ერთადერთ წყაროს და რომ ფილოსოფიას არ გააჩნია საკუთარი სფერო, თუ მის ფუნქციად გავიაზრებთ არსებულის შესახებ განსაკუთრებული დონის ან სახის კვლევას. სინამდვილეში, სავსებით გასაგებია, რომ თავის დროზე ადამიანები ცდილობდნენ სამყაროს შესახებ ცოდნის მოპოვებას ფილოსოფიური სპეკულაციის საშუალებით. მაგრამ სხვადასხვა მეცნიერება, თავისი განვითარების პროცესში, ნაწილ-ნაწილ ითვისებდა იმ საკვლევ სფეროს, რომელიც ადრე ფილოსოფიას ეკუთვნოდა. ამგვარად, მიმდინარეობდა სამეცნიერო ცოდნის მიერ ფილოსოფიური სპეკულაციის თანდათანობითი შეცვლა. და გასაკვირი არ არის, რომ ფილოსოფოსებმა, რომლებსაც მიაჩნდათ, რომ შეეძლოთ სინამდვილეზე ჩვენი ცოდნის გაფართოება არა ჰიპოთეზების, დედუქციისა და ვერიფიკაციის სამეცნიერო მეთოდით, არამედ სხვა საშუალებებით, მხოლოდ ერთმანეთთან მოქიშპე ისეთი

სისტემების შექმნა მოახერხეს, რომლებსაც შეიძლება გააჩნდეთ გარკვეული ესთეტიკური ღირებულება ან ემოციური მნიშვნელობა, მაგრამ უკვე აღარ არის შესაძლებელი მათი შემეცნებითი ღირებულების სერიოზულად განხილვა. თუ ფილოსოფია მეცნიერული უნდა იყოს და არა – პოეზიის რაღაც ფორმა, მეცნიერულობით რომ ინიღბება, მაშინ მისი ფუნქცია პირწმინდად ანალიტიკური ხასიათის უნდა იყოს. მაგალითად, მას, შესაძლოა, ხელეწიფებოდეს მეცნიერებაში გამოყენებული ამა თუ იმ ფუნდამენტური ცნების ნათელყოფა და მეცნიერული მეთოდოლოგიის გამოკვლევა, მაგრამ არ ძალუძს სამყაროზე ჩვენი მეცნიერული ცოდნის შევსებით ან გამდიდრებით მეცნიერებათა საზღვრებიდან გასვლა” [კოპლსტონი 2004: 474].

უბრალოდ და პირდაპირ, მაგრამ სულაც არა საკითხის გამარტივების ხარჯზე, რომ გამოვთქვათ, ისტორიული რეალობა ასე გამოიყურება: ფიხტეს მიერ მეცნიერებათა მეცნიერებად, ხოლო ჰეგელის მიერ მეცნიერებათა დედოფლად დასახულ ფილოსოფიას ზუსტად ისე მოუნდომა მე-19 საუკუნეში გავრცელებულმა პოზიტივიზმმა მეცნიერებათა მსახურად გადაქცევა, როგორც შუა საუკუნეებში გადააქცია იგი თეოლოგიამ თავის მსახურად.⁸⁴ მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ პოზიტივისტურმა ემპირიზმმა მეტაფიზიკური ფილოსოფიის კრიტიკა დიახაც ბრწყინვალედ განახორციელა, მაგრამ თვით უპასუხო მეტაფიზიკური კითხვების პრობლემურობას ვერაფერი მოუხერხა, თავად აღმოჩნდა პრობლემურ სიტუაციაში. ასე რომ, ვითარება კიდევ უფრო გართულდა, რაც, როგორც ფ. კოპლსტონი აღნიშნავს, დაკავშირებული იყო იმის გაცნობიერებასთან, რომ არცერთი კონკრეტული მეცნიერება არ სვამს იმ საკითხებს, რომლებსაც – ფილოსოფია; მეტიც, იმის მიუხედავად, რომ ასეთ უპასუხო შეკითხვებზე – პირველ რიგში აბსოლუტის და სასრულ არსებათა წარმოშობის საკითხებზე – პასუხები (მაგალითად, შელინგის ფილოსოფია) მხოლოდ დახვეწილი სპეკულაციებია, ამ საკითხების დასმასაც და განხილვასაც დიდი ღირებულება აქვს: ისინი მეცნიერული ცოდნის საზღვრებს

⁸⁴ თუ მეცნიერების თანამედროვე კრიტიკოსთა (სულაც არა ხელწამოსაკრავთა) იმ პოზიციასაც გავიზიარებთ, რომ თანამედროვე მეცნიერება უკვე არაფრით განსხვავდება თეოლოგიისგან, მაშინ გამოვა, რომ ფილოსოფია ისევ თეოლოგიის მსახურის როლს დაუბრუნდა, მაგრამ ასეთი დასკვნა მართებული შეიძლება ჩანდეს მხოლოდ ექსტრაპოლაციური სოფიზმის ფარგლებში. ფაქტი კი ის არის, რომ პოსტკანტიანურ ეპოქაში პოზიტივისტური ფილოსოფიისა და ანალიტიკური ფილოსოფიის მრავალი განშტოების ბრწყინვალე წარმომადგენელთა დამსახურებული ზეობის მიუხედავად, არც

დაადგენენ და სასრული ყოფიერების საიდუმლოებებს შეგვახსენებენ [კოპლსტონი 2004: 474].

როგორც ცნობილია, მთელი პოსტკანტიანური პოზიტივისტური ფილოსოფია, არსებითად, სწორედ ამ პრობლემებზე იყო კონცენტრირებული და, შესაბამისად, ძალისხმევის ლომის წილი მეტაფიზიკის არალეგიტიმურობის მტკიცებაზე მოდიოდა, XX საუკუნის დასაწყისის ნეოპოზიტივიზმს კი, როგორც ფ. კოპლსტონი შენიშნავს, ფილოსოფიის მეცნიერულობა მხოლოდ ანალიტიკურ დისციპლინად მისი გადაქცევით წარმოედგინა.

ამრიგად, ამ ექსპოზიციიდან გამომდინარე, შუალედურ სათქმელს თავს თუ მოვუყრით, შეიძლება დავასკვნათ, რომ გერმანული იდეალიზმის დიდი სისტემების ეპოქის მზის ჩასვენებისთანავე ასპარეზზე გამოსული ნეოკანტიანელების ცნობილი ლოზუნგიც – ”უკან კანტისაკენ!” – და მე-19 საუკუნის ყოვლისმომცველი პოზიტივისტური სულისკვეთებაც, დიდი ანგარიშით, სხვას არაფერს ნიშნავდა, თუ არა – კანტის მეტაფილოსოფიური დისკურსიდან უნაყოფო გადახვევად აბსოლუტური იდეალიზმის გმირული ეპოქის გამოცხადებას. ჰეგელის ლამის ოფიციალურ ინტელექტუალურ რელიგიად ქცეულ პარადიგმაზე განხორციელებული შეტევების თითქოსდა ლოგიკურად დამაჯერებელი კრიტიკა და, საერთოდ, მეცხრამეტე საუკუნეში მიმდინარე ფილოსოფიური ომები რომ არ დარჩენილა და ვერც დარჩებოდა ფილოსოფოსთა საშინაო საქმედ და ამ პროცესს არსებითი გავლენა რომ უნდა მოეხდინა ახალი დროის ხელოვნებაზეც და თვით ფილოსოფიის ”თვითგამორკვევაზეც”, ამის საჩვენებლად გამოგვადგება იურგენ ჰაბერმასის წიგნის – ”მოდერნის ფილოსოფიური დისკურსი” [ჰაბერმასი 1985] – ცალკეული მონაკვეთები. გარდა ამისა, ჰაბერმასის ანალიზი ცხადყოფს, რომ სწორედ ჰეგელის მეტაფიზიკაა პირველი გერმანული ქვაკუთხედი, რომელიც მოდერნის ფენომენს სისტემური ფილოსოფიური დისკურსის საგნადაც აქცევს, მის ცენტრალურ მახასიათებლებსაც მათემატიკური სიზუსტით აღწერს⁸⁵ და მოდერნისა და მასთან

ტრადიციულ მეტაფიზიკაზე ორიენტირებულ ფილოსოფიას დაუკარგავს ბრწყინვალეობა (მაგ., ნეოჰეგელიანელობას) არც ექსისტენციალიზმის წარმატება ყოფილა ანაქრონიზმი.

⁸⁵ ჰაბერმასის დაკვირვებები მისი კომუნიკაციური ქმედების თეორიის ნაწილია, შესაბამისად, ამ თემის კომპლექსური ანალიზი გადის ჩვენი კვლევის ფარგლებიდან. ჩვენ მხოლოდ ფილოსოფიისა და ხელოვნების ურთიერთგადაკვეთის კონტექსტში ფილოსოფიური დისკურსის ტრანსფორმაციის ზოგიერთ არსებით მომენტზე გავამახვილებთ ყურადღებას. მართალია, ჰაბერმასი თავადვე აზუსტებს, რომ ლექციებში, რომლებიც საფუძვლად უდევს მის წიგნს, მოდერნიზმის ესთეტიკური დისკურსი

დაკავშირებული სუბიექტურობის ცნების მეტაფიზიკური ანალიზის მაგალითზე, იმ საბედისწერო შინაგან წინააღმდეგობებსაც დამაჯერებლად გამოკვეთს, რომლებიც სისტემური იდეალისტური ფილოსოფიის (და, საერთოდ, მეტაფიზიკური სისტემურობის) კრიზისის უტყუარი სიმპტომები იყო ჯერ კიდევ ჰეგელის მეტაფიზიკური სისტემის ზეობის პერიოდში. მეტიც, მოდერნის პრობლემა უშუალოდ უკავშირდება როგორც მეტაფიზიკის კრიზისის, ისე – ფილოსოფიის დასასრულის პრობლემას. როგორც ჰაბერმასის აღნიშნავს:

”მოდერნის დისკურსს, რომლითაც ჩვენ დღემდე უწყვეტად ვართ დაკავებული, განეკუთვნება იმის გაცნობიერება, რომ ფილოსოფია დასრულდა, განურჩევლად იმისა, ეს ნაყოფიერ გამოწვევად შეიგრძნობა თუ – მხოლოდ პროვოკაციად. მარქსს ფილოსოფიის მოხსნა-შენახვა (aufheben)⁸⁶ სურს, რათა იგი განახორციელოს. მოზეს ჰესი სწორედ ამ დროს აქვეყნებს წიგნს სათაურით ”უკანასკნელი ფილოსოფოსები”. ბრუნო ბაუერი ”მეტაფიზიკის კატასტროფაზე” ლაპარაკობს და დარწმუნებულია, ”რომ ფილოსოფიური ლიტერატურა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც სამუდამოდ დახურული და დამთავრებული”. ცხადია, ნიცშეს და ჰაიდეგერის მიერ მეტაფიზიკის გადალახვა რაღაც სხვას გულისხმობს, ვიდრე – მეტაფიზიკის მოხსნა-შენახვას; ფილოსოფიასთან ვიტტგენშტაინის ან ადორნოს დამშვიდობება – რაღაც სხვას, ვიდრე – ფილოსოფიის განხორციელებას. და მაინც, ეს განწყობილებები ტრადიციასთან კავშირის იმ გაწყვეტაზე მიგვითითებენ (ლიოვითი), რომელიც მაშინ მოხდა, როცა დროის სულმა ფილოსოფიაზე

საგანგებოდ თემატიზებული არ არის, მაგრამ მისი ანალიზი ჭარბად აქცენტირებს სწორედ მოდერნისტულ ესთეტიკასა და მოდერნისტული ხელოვნების განმსაზღვრელ ფილოსოფიურ საწყისებზე.

⁸⁶ ჰეგელის დიალექტიკის ცენტრალურ კონცეპტს ”aufheben” ქართულად ერთი ზუსტი შესატყვისი არ გააჩნია, ამიტომ ამ შემთხვევაში ”მოხსნა-შენახვა” მივიჩნიეთ გამოსავლად. შალვა პაპუაშვილი და ნოდარ ნათაძე ამ ცნებას თარგმნიან, როგორც ”მოხსნას”. არა მხოლოდ ქართულად, არამედ რუსულად, ფრანგულად და ინგლისურად aufheben-ის თარგმნის სირთულეზე ამახვილებს ყურადღებას ნინო ფირცხალავა თომას მანის ”ჯადოსნური მთის” ინტერტექსტუალური ანალიზის კონტექსტში და მართებულად შენიშნავს, რომ მისი ”უჩვეულო უნარი თავის თავში შეითავსოს ერთდროულად სრულიად ურთიერთსაპირისპირო და წინააღმდეგობრივი შინაარსი, ანუ აღნიშნოს რაღაც ყავლგასულის მოსპობა-განადგურება და ამავე დროს ღირებული ელემენტების შენახვა-შენარჩუნება, ჰეგელისთვის დიალექტიკის რაობის გამომხატველ მთავარ ცნებად იქცა. მისთვის სწორედ ამაში გამოვლინდა სრულად გერმანულის იმგვარი სპეკულაციური არსი, რაც სხვა ენაზე მხოლოდ ერთი სიტყვით ძნელად გადმოიცემა და, როგორც წესი, ანტინომიური წყვილის მოშველიებას ითხოვს. (...) ძნელი სათქმელია, რომ რომელიმე თარგმანში სრულად ხერხდება ამ გერმანული სიტყვის აუფჰებენ უდანაკარგოდ და ზუსტად გადმოტანა ნებისმიერ სხვა ენაზე. ეს სიტყვა ცნებათა იმ რიგს ეკუთვნის, რაც ფაქტობრივად ზუსტ თარგმანს არ ექვემდებარება” [ფირცხალავა 2020: 91]. თავად ნინო ფირცხალავა წიგნის 69-ე გვერდზე ამ ცნებას თარგმნის, როგორც ”მოხსნა-შენახვას”.

ძალაუფლება მოიპოვა, როცა მოდერნული დროის ცნობიერებამ (*moderne Zeitbewußtsein*) ფილოსოფიური აზროვნების ფორმა ააფეთქა” [ჰაბერმასი 1985: 65-66].

მეორე მხრივ, ეს ექსპლიკაცია, ვფიქრობთ, იმასაც ნათლად გვიჩვენებს, თუ როგორ ექცა ჰეგელის დისკურსი მეტაენად როგორც პოზიტივიზმს, ისე – საერთოდ მეცნიერულ ფილოსოფიებს და სციენტისტური სულისკვეთების ყველა მომდევნო გამოვლენას.

ჰაბერმასის მხერა კონცენტრირებულია ჰეგელის ფილოსოფიაში რაციონალიზმისა და სუბიექტივიზმის ფილოსოფიებზე, როგორც ევროპული მოდერნის თვითშეგნების ფორმირების მთავარ კატეგორიებზე.⁸⁷ იგი სწორედ ჰეგელს მიიჩნევს პირველ ფილოსოფოსად, რომელმაც მოდერნის ცნების მკაფიო გაგება შეიმუშავა, ამიტომ, მოდერნულობისა (*Modernität*) და რაციონალობის (*Rationalität*) შინაგანი ურთიერთკავშირის თავდაპირველი რეფლექსიის გასააზრებლად ჰეგელის გახსენების აუცილებლობაზე აპელირებს და, მე-20 საუკუნის უმნიშვნელოვანესი ისტორიკოსისა და ისტორიის თეორეტიკოსის რაინჰარტ კოზელლექის კვლევის შედეგებზე დაყრდნობით, ყურადღებას ამახვილებს ცნებების ”ახალი დრო” და ”მოდერნი” მე-18 საუკუნეში ფორმირებულ გაგებაზე. ჰაბერმასის თანახმად, ისტორიული ცნობიერება, რომელიც თავის თავს აღნიშნული ცნებებით გამოთქვამს (ლაპარაკია კოლუმბის მიერ ამერიკის ხელახალ აღმოჩენასა, რენესანსსა და რეფორმაციაზე, როგორც შუა საუკუნეების ეპოქისგან წყალგამყოფზე და ათვლის წერტილზე), ისტორიისფილოსოფიური ხედვის მაკონსტრუირებელი ხდება, - როცა საკუთარი ადგილის განმააზრებელი გათვალსაჩინოება (*Vergegenwärtigung*) მთელი ისტორიული ჰორიზონტის კონტექსტში წარმოებს. ანალოგიური შინაარსით იტვირთება კრებსით-მხოლოდითი ”ისტორია” (*Geschichte*), - როცა ”ახალი დრო” მთელ წარსულს მსოფლიო-ისტორიულ მნიშვნელობას ანიჭებს, ხოლო ახალი დროის დიაგნოზი და გარდასული საუკუნეების ანალიზი ერთმანეთს შეესატყვისება; ამ ახალ გამოცდილებაში ისტორიულად არათანადროულ განვითარებათა

⁸⁷ ჩვენი კვლევის საზღვრებიდან გადის (თუმცა დაკვირვებულ თვალს არ გაუჭირდება მასში ამ იმპლიკაციების ამოკითხვა) ი. ჰაბერმასის ანალიზის ერთი უმნიშვნელოვანესი ასპექტი: იმის დასაბუთება, რომ პოსტმოდერნისტული დისკურსი, ერთი მხრივ, იმის მითვისებას ცდილობს, რაც უკვე მოიპოვება ნიცშეს დისკურსში, პირველ რიგში – რაციოს (რაციონალიზმის) და მასთან დაკავშირებული ძალაუფლებისა და კონტროლის მექანიზმების კრიტიკა, მეორე მხრივ კი, თავის თავში სწორედ ფილოსოფიისთვის საბედისწერო იმ შეცდომას შეიცავს, რომელსაც – ჰეგელის სისტემა

ქრონოლოგიური ერთდროულობის გაგებაც ყალიბდება და, შესაბამისად, ისტორია გაიაზრება, როგორც პრობლემების წარმომშობი ერთიანი პროცესი; იმავდროულად, ცნობიერდება წარმოქმნილი პრობლემების გადასაწყვეტად მოცემული დროითი რესურსების შეზღუდულობა ანუ – დროის წნეხი. ავტორი აღნიშნავს, რომ ჰეგელი ინსპირირებული იყო სწორედ ამ ვითარების გამომხატველი ახალი სიტყვებიდან ერთ-ერთით – ”დროის სულით” (Zeitgeist), რომელიც გამოხატავდა აწმყოს, როგორც გარდამავალ ვითარებას, რომელსაც აჩქარება და მერმისის სხვაგვარობის (Andersartigkeit der Zukunft) გაცნობიერება ტანჯავს [ჰაბერმასი 1985: 13-14]. აქ იგი იმოწმებს ჰეგელის შემდეგ განაზრებას ”გონის ფენომენოლოგიის” წინასიტყვიდან:

”იოლად შესამჩნევია, რომ ჩვენი დრო არის ახალი პერიოდის დაბადებისა და მასზე გადასვლის დრო. გონმა თავისი მუნდყოფობისა და წარმოდგენის დღემდე (დღევანდლამდე) არსებულ სამყაროსთან კავშირი გაწყვიტა, იგი მზად არის ის წარსულში ჩადიროს და თავის გარდასაქმნელად მუშაობს... მსუბუქაზრიანობა, ისე როგორც მოწყენილობა, მყარ არსებულში რომ შეჭრილა და დასადგურებულა, რაღაც უცნობის გაურკვეველი წინათგრძნობა – ყოველივე ეს იმის მაუწყებელია, რომ სხვა რაღაც ახლოვდება. ეს თანდათანობითი ფხვნა (დანამცეცება)... შეწყდება აისით, რომელიც, როგორც ელვა, უცბად ახალი სამყაროს სურათს თვალწინ დაგვიყენებს და გაგვინათებს” [ჰეგელი 2017: 15-16].

ჰეგელის ამ სიტყვებში ჩადებულ საზრისს განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს, ვინაიდან ახალი დრო აქ არა მხოლოდ ძველ დროსთან დამშვიდობებული ეპოქის აღმნიშვნელია, არამედ – თავის თავში განუწყვეტლივ დადგენადის. ჰაბერმასის ინტერპრეტაციით, ახალი სამყარო (moderne Welt) ძველისგან იმით განსხვავდება, რომ ის მერმისს განეხვნება, აწმყოს თითოეული მომენტი თავის თავიდან ახალ დროს ბადებს და უწყვეტი თვითდადგინების პროცესში იმყოფება, ამიტომ მოდერნის ისტორიული ცნობიერების შემადგენელია ”ახალი დროისგან” ”უახლესი დროის” გამიჯნვა: აწმყო (Gegenwart), როგორც ახალი დროის ჰორიზონტის შიგნით მიმდინარე თანადროული ისტორია (Zeitgeschichte), განსაკუთრებულ მდგომარეობად ცნობიერდება; ”ჩვენი დრო” ”უახლეს დროს” ნიშნავს ჰეგელისთვისაც, რომელიც აწმყოს დასაწყისად განმანათლებლობას და საფრანგეთის

(ანუ რომ პოსტმოდერნიზმი ვერ თავისუფლდება ილუზიისგან, რომ ფილოსოფიური დისკურსის ფარგლებში ჭეშმარიტების მოპოვება შესაძლებელია).

რევოლუციას, ე. ი. მე-18 საუკუნის მიწურულს და მე-19 საუკუნის დასაწყისს მიიჩნევს; იქმნება ტემპორალური ვითარება, როცა "აწმყომ, რომელიც თავის თავს ახალი დროის ჰორიზონტიდან უახლესი დროის აქტუალობად გაიაზრებს, წყვეტა, რომელიც წარსულთან განახორციელა, *უწყვეტ განახლებად (kontinuierliche Erneuerung)* უნდა გაითავისოს (nachvollziehen)"; ჰაბერმასი აქვე აზუსტებს, რომ "მოდერნული", "ახალი" დროის გაგება, რომელიც რევოლუციის, პროგრესის, ემანსიპაციის, განვითარების, კრიზისის ცნებებს დაუკავშირდა, ჰეგელის ფილოსოფიაში საკვანძო სიტყვებია და რომ "ახალი დროის" განსაკუთრებულობასაც და მისი პრობლემურობის არსსაც შემდეგი გარემოება ქმნის: მოდერნს არც შეუძლია და არც სურს თავისი მათორიენტირებელი საზომების გადმოღება რომელიღაც სხვა სანიმუშო ეპოქისგან, "მან საკუთარი ნორმატულობა თავისი თავიდან უნდა შექმნას", რაც არის კიდევ მისი უწყვეტი ფორიაქის და სიმშვიდეს მოკლებული თვითდადგინების დღემდე უწყვეტი პროცესი [ჰაბერმასი 1985: 15-16].

აღსანიშნავია, რომ მოდერნის თვითდადგინება-თვითდაფუძნების პრობლემურობის პირველ გაცნობიერებასაც და ახალ ისტორიაში სიტყვა modern-ის მნიშვნელობის კრისტალიზების პროცესსაც ჰაბერმასი ხელოვნებას და ლიტერატურულ კრიტიკას უკავშირებს და არა - ფილოსოფიას, პირველ რიგში - საფრანგეთში მე-17 საუკუნის 50-იან წლებში დაწყებულ და თითქმის მე-18 საუკუნის ოციან წლებამდე გახანგრძლივებულ, Querelle des Anciens et des Modernes-ის ანუ "ძველებისა და ახლების კამათის" სახელით ცნობილ, ევროპული ლიტერატურის ისტორიაში სახელგანთქმულ დაპირისპირებას, შემდეგ კი - შარლ ბოდლერს.

როგორც ლიტერატურის ისტორიკოსებისთვის კარგად არის ცნობილი, მე-17 საუკუნის მეორე ნახევრიდან საფრანგეთში გამართულ ინტელექტუალურ ბატალიებს შორის ეს ერთ-ერთ ყველაზე მასშტაბურ დისკუსიას წარმოადგენდა და ფრანგული ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებისთვის მისი შედეგების მნიშვნელობაც განსაკუთრებული აღმოჩნდა.⁸⁸ ამ დროს ლიტერატურაში კრიზისული სიტუაცია უკვე დიდი ხნის შემზადებული იყო არისტოტელეს მეტაფიზიკის ერთგული სქოლასტიკური ფილოსოფიის უარყოფელი დეკარტის და მისი მიმდევრების ავტორიტეტით, 50-იანი წლებიდან კი ანტიკური ხელოვნების

⁸⁸ "ძველებისა და ახლების კამათის" შესახებ დაწვრილებით, ასევე - მასში მონაწილე ავტორთა საპროგრამო ტექსტები იხ. ანთოლოგიაში: [ზახმუტსკი 1985].

კანონებით მოწესრიგებული კლასიციტური ესთეტიკის კრიტიკაც უფრო და უფრო გაძლიერდა. ლუდოვიკო XIV-ის ეპოქაში ეროვნული ლიტერატურის, მუსიკის, ხელოვნების კულტივირების იდეოლოგიამ კურსმა კლასიციტებსა და "ახლებს" შორის ურთიერთობა კიდევ უფრო გაამწვავა და 1687 წლის დასაწყისში დისკუსიამ უმაღლეს ფაზაში გადაინაცვლა მას მერე, რაც "ახლების" იდეოლოგმა, შარლ პერომ აკადემიას წარუდგინა პოემა "ლუდოვიკო დიდის საუკუნე", რომელიც ხოტბას ასხამს მეფეს და მის იდეოლოგიას, ლუდოვიკოს ეპოქას და მის ხელოვნებას კი ავგუსტუსის რომზე და მის კულტურაზე მაღლა აყენებს, აქებს პიერ კორნელის დრამატურგიას (რომელსაც ბუალოც განადიდებდა), ჩამოთვლის მრავალ ახალ პოეტს, შემდეგ გადადის ფერწერის, ქანდაკების, არქიტექტურის და მუსიკის ქებაზე, აკრიტიკებს ბერძნულ ხელოვნებას. ერთი სიტყვით, პოემაში ანტიკური იდეალების ერთგულ კლასიციტურ სულისკვეთებაზე უპირობოდ ზეობს ნაციონალური ფრანგული კულტურა. პეროს გალექსილ მანიფესტს და მის მომდევნო თეორიულ წერილებს დაუპირისპირდნენ "ძველების" იდეოლოგები ბუალო, რასინი, ლაფონტენი, მოგვიანებით ლაბრიუერიც, რომლებიც ანტიკურ ესთეტიკას იცავდნენ და იმ ფრანგ ხელოვანთა სისუსტეებს აღნიშნავდნენ, რომლებსაც პერო და მის ბანაკში მყოფი "ახლები" (მათ შორის კორნელის ძმა და ძმისშვილი) აქებდნენ. საქმე ისაა, რომ ეს დისკუსია მხოლოდ ლიტერატურით არ შემოფარგლულა და დიქტომიების მთელი რიგი წარმოქმნა: ერთმანეთთან დაპირისპირებული აღმოჩნდნენ ანტიკური ინდივიდუალიზმი და ახალი ლიტერატურის მიერ პრივილეგირებული ოსტატობა/ტექნიკა (პერო პროგრამულად აქცენტირებს სუსტ ავტორებზე, ვინაიდან მისთვის ლიტერატურა სულიერებისა და მაღალი ღირებულებების მხოლოდ ერთ-ერთი სექტორია), ანტიკური ტრაგედია და ფრანგული ოპერა, ანტიკური ეპოსი და ფრანგული რომანი, სერიოზული კლასიკური სიუჟეტები და "პოსტმოდერნისტული" ბურლესკი, ლათინური ენა და ფრანგული ენა. საგულისხმოა ისიც, რომ ბუალო და რასინი აკრიტიკებდნენ მეფის კარის ზედაპირულ გემოვნებაზე მორგებულ ოპერას და იცავდნენ ანტიკური ტრაგედიის სიღრმეს, მათ არც "ახლების" (რომლებიც, გადაჭარბებული თუ არ იქნება ეს ნათქვამი, ფუტურისტების შორეულ წინაპრებად გვევლინებიან) "ცენტრიზმი" და ოფიციალურ იდეოლოგიასთან მათი ესთეტიკური პლატფორმის აფილირება მოსწონდათ (თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ პეროს პოემაში ლუდოვიკო XIV-ის მმართველობის განმადიდებელ სტრიქონთა სიმრავლე

სრულიადაც არ არის მდაბიური მიზნებით მოტივირებული და იმდროინდელ საერთაშორისო კონტექსტში საფრანგეთის რაციონალურად და არა სოფისტურად არგუმენტირებულ ნაციონალურ ნარატივს გამოხატავს). ამ დისკუსიის ფარგლებში დაწერილ პეროს დიალოგებში დიდ ადგილს იკავებს ტექნიკური ცივილიზაციის, პროგრესის, რაციოს აპოლოგია, ბუალოს მიერ გენიის და ინდივიდუალური ტალანტის სასარგებლოდ მოტანილი არცერთი არგუმენტი არ იმსახურებს მის ყურადღებას, მისთვის პროგრესით უზრუნველყოფილი სახელოვნებო სისტემის რაციონალიზმი გენიის ცნებასაც კი არასერიოზულობად აქცევს.

საგანგებო ძალისხმევას არ საჭიროებს იმის შემჩნევა, რომ ეს იყო, თანამედროვე დისკურსის ერთი რომ გამოვთქვათ, დისკუსია სიღრმის და კლასიკური ჰარმონიის დამცველ კონსერვატორებსა და "რომელიღაც სხვა სანიმუშო ეპოქისგან თავისი მაორიენტირებელი საზომების გადმოღების არმოსურნე" მოდერნისტებს შორის, რომელშიც ეპოქის სულთან და სულისკვეთებასთან თანხვედრილმა მოდერნისტებმა გაიმარჯვეს.

ჰაბერმასი "მველების" და "ახლების" ამ დაპირისპირებასთან დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ მოდერნულების პარტიის მიერ, ფრანგული კლასიკის თვითგაგებასთან (Selbstverständnis) დაპირისპირების პროცესში, პროგრესთან (როგორც ეს მაშინ ბუნებისმეცნიერებას ესმოდა) პერფექციის (სრულყოფის, ბოლომდე რეალიზების) არისტოტელესეული ცნების ასიმილირება მოხდა, ხოლო თვით დაპირისპირების ფორმას აბსოლუტურის/ზედროითის და ფარდობითის/დროითის ოპოზიციურ სქემაში ათავსებს:

”მოდერნულები” ანტიკური ნიმუშების მიბაძვის აზრს ეჭვქვეშ აყენებენ ისტორიულ-კრიტიკული არგუმენტებით, ვითომდა ზედროითი, აბსოლუტური მშვენიერების ნორმების საპირისპიროდ შეიმუშავებენ დროით გაპირობებული ანუ ფარდობითი მშვენიერის (des relativ Schönen) საზომებს და ამგვარად გამოთქვამენ ფრანგული განმანათლებლობის – როგორც ეპოქალურად ახალი დასაწყისის – თვითგაგებას. იმის მიუხედავად, რომ არსებითი სახელი "modernitas" (ზედსართავულ ურთიერთსაპირისპირო წყვილთან "antiqui/moderni" ერთად) ქრონოლოგიური აზრით უკვე გვიანანტიკურ ხანაში გამოიყენებოდა, ახალი დროის ევროპულ ენებში ზედსართავი სახელის "modern" გაარსებითსახელება პირველად ერთობ გვიან, დაახლოებით მე-19 საუკუნის შუა წლებიდან მოხდა, და – ისევ და

ისევ, ნატიფ ხელოვნებათა დარგში. ამით აიხსნება, თუ დღემდე რატომ შეინარჩუნა გამოთქმებმა "მოდერნი", "მოდერნულობა", "modernité" ესთეტიკური ფუძემდებნიშვნელობა, რომელიც დადგასმულია ავანგარდისტული ხელოვნების თვითგაგებით" [ჰაბერმასი 1985: 17].

რაც შეეხება მომდევნო ესთეტიკურ საფეხურს, ბოდლერის მიერ მოდერნთან მიმართებაში "ძველებისა და ახლების კამათის" გააზრებით გამომუშავებულ პოზიციას, აქ ჰაბერმასი "მოდერნულობის ისტორიულ გამოცდილებასთან *ესთეტიკურის შერწყმას*" და ესთეტიკური მოდერნის მიერ თვითდადგინების პრობლემის გამძაფრებას ხედავს, ასეთი გამძაფრების მიზეზი კი, მისი აზრით, დროის კატეგორიასთან ახლებური დამოკიდებულების გამომუშავების აუცილებლობა ხდება:

"აქ დროითი გამოცდილების ჰორიზონტი დეცენტრირებულ, ყოველდღიურობის კონვენციებიდან ამოჭრილ სუბიექტურობამდე იკუმშება. ამიტომ ბოდლერისთვის ხელოვნების ნაწარმოები აქტუალობისა და მარადიულობის კოორდინატთა ღერძების გადაკვეთის წერტილში უჩვეულო ადგილს იკავებს: "მოდერნულობა არის დროებითი, ქრობადი, შემთხვევითი, ის არის ნახევარი იმ ხელოვნების, რომლის მეორე ნახევარიც მარადიული და უცვლელია". ამიერიდან მოდერნის საწყისი წერტილი ხდება საკუთარი თავის შთანთქმელი აქტუალობა, რომელიც გარდამავალი დროის – ახალი დროის ცენტრში მრავალი ათწლეულის განმავლობაში კონსტიტუირებული უახლესი დროის – ექსტენსიას კარგავს. აქტუალურ აწმყოს ისიც კი აღარ ძალუძს, რომ თავისი თვითგაგება ყავლგასულ და გადალახულ ეპოქასთან, წარსულის *გეშტალტთან* დაპირისპირებით მოიპოვოს" [ჰაბერმასი 1985: 17-18].

მაშასადამე, მოდერნულობა თავის თავში ისეთი პრობლემურობის შემცველი ყოფილა, გარდამავალი დროის მიერ რომლის გადალახვაც შეუძლებელია, ის თავის თავში პერმანენტული მოწყვლადობის მატარებელია; ბოდლერისთვის, როგორც განმარტავს ჰაბერმასი, მოდერნის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ტრანსისტორიული წამი დადასტურებას მომავალი აწმყოს აუთენტური წარსულის სახით ჰპოვებს და რეალიზდება, როგორც რაღაც ისეთი, რაც მერმისში კლასიკად იქცევა, მშვენიერი კი, რომელსაც ხელოვნება ქმნის, მარადიულისა და ფარდობითის, მარადიულისა და აქტუალურის მთლიანობაა; ბოდლერი აცნობიერებს მოდერნის ცნების პირობით

ხასიათს, ხოლო ხელოვნების ნაწარმოები მისთვის სწორედ ტრივიალურზე გამარჯვების შესაძლებლობაა, ის ტრივიალობის გარღვევით და აქტუალურთან მარადიულის დაკავშირებით აღწევს სილამაზის მოთხოვნილების დაკმაყოფილებას [ჰაბერმასი 1985: 18-19].

ესთეტიკური მოდერნის აქტუალიზება ჰაბერმასს არა მხოლოდ მოდერნის საკითხის ფილოსოფიურ დონეზე დასმისა და გაანალიზების საქმეში ჰეგელის დამსახურების საჩვენებლად სჭირდება, არამედ (ამ აუცილებელი ექსპლიკაციის მერე) – სწორედ მოდერნის პრობლემასთან კავშირში და სწორედ ჰეგელის მიერ ფილოსოფიის თვითლეგიტიმაციის, მისი დანიშნულების საკითხის დასმისა და გადაწყვეტის თემატიზებისთვის. ჰაბერმასის თანახმად, ჰეგელი იყო პირველი ფილოსოფოსი, რომელმაც წარსულის ნორმათა ზემოქმედებისგან მოდერნის გათავისუფლების საკითხი ფილოსოფიურ პრობლემად აქცია, მეტიც, გააცნობიერა, რომ მოდერნის თვითდამოწმება (Selbstvergewisserung), რის გარეშეც ვერ მოხერხდებოდა მოდერნის თვითსტაბილიზების უზრუნველყოფა, მოითხოვდა საკუთარ ფილოსოფიას, შესაბამისად, ჰეგელმა თავის მთავარ ამოცანად მოდერნის საკითხის ანალიზი გაიხადა; მისთვის ფილოსოფიის დავალება საკუთარი დროის – ანუ მოდერნული დროის – გააზრება გახდა. როგორც ჰაბერმასი აღნიშნავს, ჰეგელი დარწმუნებული იყო, რომ ის მოდერნის ფილოსოფიური გაგების შეუმუშავებლად ვერც თვით ფილოსოფიის ცნების სწორ გაგებას შეიმუშავებდა [ჰაბერმასი 1985: 26-27].

ჰეგელი თავისი ”სამართლის ფილოსოფიის საფუძვლების” 273-ე პარაგრაფს პოლიტიკური სახელმწიფოს არსებითი განსხვავებების თემატიზებით იწყებს და ძალაუფლების ფორმებს ჩამოთვლის, მათ შორის ბოლო, მესამეა ”სუბიექტურობა როგორც ბოლო ნებითი გადაწყვეტილება (Willensentscheidung), - *თავადური ძალაუფლება*, რომელშიც განსხვავებული ძალაუფლებები ინდივიდუალურ ერთიანობად არიან თავმოყრილი, რომელიც, მაშასადამე, არის მთლიანობის საწყისის, *კონსტიტუციური მონარქიის, წვერო*” [ჰეგელი 1986²: 435], ხოლო ამავე პარაგრაფის დანართში წერს:

”საერთოდ უახლესი მსოფლიოს პრინციპი არის სუბიექტურობის თავისუფლება, - რომ ყველა არსებითი მხარე, რომელიც გონით ტოტალობაშია მოცემული, თავის უფლებასთან ზიარებით განვითარდეს. ამ თვალსაზრისიდან

ამოსვლით, შეუძლებელია უსარგებლო შეკითხვის დასმა, თუ რომელი ფორმაა უკეთესი, მონარქია თუ – დემოკრატია. მართებულია მხოლოდ იმის თქმა, რომ ყველა იმ სახელმწიფო წყობის ფორმები ცალმხრივია, რომელსაც არ ძალუძს თავის თავში თავისუფალი სუბიექტურობის პრინციპის ატანა და განათლებულ გონებას არ შეესატყვისება” [ჰეგელი 1986²: 439-440].

ჰაბერმასი იმოწმებს ამ დანართის პირველ წინადადებას, ასევე – ჰეგელის სხვა შრომებიდან სუბიექტურობასთან დაკავშირებულ განაზრებებს და აღნიშნავს, რომ სწორედ ჰეგელმა აღმოაჩინა სუბიექტურობა, როგორც ახალი დროის პრინციპი, რომლიდან ამოსვლითაც მან განმარტა მოდერნული მსოფლიოს ორერთობა, - მისი უპირატესობა და, იმავდროულად, კრიზისული ბუნება: მოდერნის მიერ თავისი თავის გაცნობიერება, როგორც პროგრესულის და, იმავდროულად, გაუცხოებული გონის; მაშასადამე, მოდერნის ცნების შემუშავების ეს პირველი მცდელობა მოდერნის ცნების კრიტიკასაც გულისხმობდა; სუბიექტურობაში კი, რომელშიც ჰეგელი თავის თავთან მოდერნული დროის მიმართებას (Selbstbeziehung) გულისხმობდა და ”სუბიექტურობის” ნათელსაყოფად ამ ცნებას ორ სხვა ცნებას – ”თავისუფლებას” და ”რეფლექსიას” – უკავშირებდა, მის მიერ შემდეგი კონოტაციები მოიაზრებოდა: ინდივიდუალიზმი, კრიტიკის უფლება, მოქმედების ავტონომია და თვით იდეალისტური ფილოსოფია, ე. ი. იმაში, რომ ფილოსოფიის სწვდება თავისი თავის გამცნობიერებელ იდეას, ჰეგელი მოდერნული დროის ღვაწლს ხედავდა. ამრიგად, ჰეგელის გაგებით, მოდერნული კულტურის ჩამოყალიბებას მთლიანად სუბიექტურობის პრინციპი განსაზღვრავდა, რაც, პირველ რიგში, ”მაობიექტივირებელ მეცნიერებას”, რომელიც ბუნებასაც განაჯადოებს და შემმეცნებელ სუბიექტსაც ათავისუფლებს, რაკი გონება იმეცნებს ბუნებას, როგორც გარკვეული კანონების სისტემას. სუბიექტურობა იმარჯვებს მორალის სფეროშიც, სუბიექტური ნება მოიპოვებს საყოველთაო კანონებს შორის ავტონომიას [ჰაბერმასი 1985: 27-28].

რაც შეეხება მოდერნულ ხელოვნებას, ჰაბერმასი ყურადღებას მიაპყრობს ჰეგელის იმ შეხედულებას, რომ, ჯერ ერთი, მოდერნული ხელოვნება თავის არსს რომანტიზმში ავლენს და რომ რომანტიკული ხელოვნების ფორმა და შინაარსი აბსოლუტური შინაგანობით არის განსაზღვრული, ხოლო დეცენტრირებული მე-ს თვითგამოცდილებას (Selbsterfahrung) ფრიდრიხ შლეგელის მიერ დამუშავებული

ღვთაებრივი ირონია გამოხატავს,⁸⁹ მეორეც, რომ ცხოვრების ფორმად გამოსული ხელოვნების პრინციპად გადაიქცევა ექსპრესიული თვითგანხორციელება; ასე რომ, მოდერნის ეპოქაში ხელოვნება, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების და მოღვაწეობის ყველა სხვა სფერო, სუბიექტურობის პრინციპის რეალიზების და "მე"-ს ყოვლისმომცველი ბატონობის ასპარეზი ხდება. დეკარტის cogito ergo sum-ის აბსტრაქტული სუბიექტურობის ღერძზე მბრუნავი ეს სტრუქტურა კანტის ფილოსოფიაში აბსოლუტური თვითცნობიერების გეშტალტის სახით მოიპოვება [ჰაბერმასი 1985: 28-29]. რა თქმა უნდა, კანტის და ფიხტეს სუბიექტივიზმი ჰეგელის საგანგებო კრიტიკის საგანი იყო და ჰაბერმასიც შეგვახსენებს მისი კრიტიკის მთავარ შინაარსს: მაგალითად, ახალგაზრდა ჰეგელი ფიქრობდა, რომ კანტში და ფიხტეში თავისი განვითარების კულმინაციას მიღწეულმა განმანათლებლობამ გონების გაკერპებით სინამდვილეში ის ჩაიდინა, რომ გონება (Vernunft) მცდარად ჩაანაცვლა განსჯით (Verstand) და რეფლექსიით (Reflexion, განაზრება) ანუ მათთან სასრული და ბოლოვადი შეცდომით აბსოლუტამდე, უსასრულომდე აღზევდა, შესაბამისად, განსჯის მიერ მოაზრებული გონება სხვა არაფერი გამოვიდა, თუ არა – ბოლოვადის ნეგაციაში ამოწურვადი გონება [ჰაბერმასი 1985: 34]. ჰეგელისთვის კრიზისი, რომლის გამომხატველიც ისევეა მოდერნული ეპოქის ხელოვნება, როგორც – საერთოდ ამ ეპოქის აზროვნება, ხელოვნების დასასრულის თეორიად გაფორმდა, ხოლო შილერის სენტიმენტალური, რეფლექსირებადი ხელოვნების კონცეპტი ინტერპრეტირდა, როგორც რეფლექსიად ხელოვნების სუბიექტივისტური დაშლა-გადაგვარება და, იმავდროულად, აბსოლუტის გამოხატვის ჯერაც სიმბოლურ სტადიაზე მიჯაჭვული ფორმის რეფლექსიური გარღვევა. ეს კრიზისი კი ადამიანის რელიგიურ ცხოვრებასაც პოსტრელიგიურ ვითარებად აქცევს. სიტყვები, რომლებსაც აქ ჰეგელის "რელიგიის ფილოსოფიიდან" ციტირებს ჰაბერმასი – "ჩვენს ეპოქას უკვე აღარ ადარდებს ის, რომ ღმერთის შესახებ არაფერი შეუმეცნებია, უფრო მეტიც, უმაღლეს გამჭრიახობად მიიჩნევა იმის თქმა, რომ ეს შემეცნება შეუძლებელიც კი არის" [ჰეგელი 1986³: 43] –, არა მხოლოდ განმანათლებლობის სულისკვეთებას უტევს, არამედ რეფლექსიით

⁸⁹ ღვთაებრივი ირონიის ფრ. შლეგელისეული გაგების და ამ ფილოსოფემის საწყისების შესახებ საუბარია ჰეგელის "ესთეტიკის" პირველ ტომში [ჰეგელი 1973: 78-85]. ჰეგელი ღვთაებრივი ირონიის ცნების საფუძვლებს მთლიანად ფიხტეს "მე"-ს ფილოსოფიაში ხედავს, აქედან გამოჰყავს ირონიის რომანტიკული გაგება და, შესაბამისად, რომანტიკულ ირონიაზე ლაპარაკი მისთვის ფიხტეს "მე"-ს

დაპყრობილი ხელოვნებისა და რელიგიის, განურჩევლობით ან თვალთმაქცური ღვთისმოსაობით ჩანაცვლებული სუბსტანციური რწმენის (der substantielle Glaube) ეპოქაში ფილოსოფიის მისიად ამ ათეიზმიდან რწმენის *შინაარსის* დახსნას სახავს. მაგრამ ჰაბერმასი ამ თითქოსდა უკვე მიღწეული მიზნის სტადიაში (ანუ, რომ დაშლის მოდერნული გამოვლინებების აღკვეთა შესაძლებელია გამამთლიანებელი ფილოსოფიის ძალისხმევით, აბსოლუტის ცნებაში ყველაფრის თავმოყრით და სასრულის შთანთქმელი უსასრულოს დატოვებით) ჰეგელის იმედგაცრუებას ხედავს და დაასკვნის, რომ ჰეგელის წარმოდგენაში ტაძრად ფილოსოფიის, ხოლო ქურუმებად ფილოსოფოსთა გადაქცევა, რომლებმაც ამიერიდან ემპირიული რეალობისგან გარიდებულებმა უნდა განაგრძონ თავიანთი საქმის კეთება (როგორც ეს "რელიგიის ფილოსოფიაშია" ნათქვამი), ნიშნავს შემდეგს: "თავის მიზანს მიღწეულმა განმანათლებლობის დიალექტიკამ ამოწურა იმპულსი იმ დროის კრიტიკისა, სწორედ რომელმაც მისი ამოქმედება გამოიწვია" [ჰაბერმასი 1985: 48-49]. ამის მიუხედავად, როგორც ჰაბერმასი არაერთხელ იმეორებს, ჰეგელმა შეძლო მოდერნის, როგორც კრიზისული ცნობიერების კრიტიკის განხორციელება ანუ სწორედ იმ საკითხის ფილოსოფიური ანალიზი, რომელიც მას ახალგაზრდობიდანვე აწუხებდა და რომელიც მოდერნის გადაულახავ პრობლემას უკავშირდება, - რომ მოდერნის ეპოქაში ემანსიპაცია აუცილებლად იწვევს თავისუფლების დაკარგვას, არათავისუფლებას (Unfreiheit), რადგან რეფლექსიის გამოთავისუფლებული ძალა დამოუკიდებლობა-განკერძოებას კი აღწევს, მაგრამ როცა მთლიანობის აღდგენის დრო დგება, რეფლექსია ამას მხოლოდ დამმონებელი სუბიექტურობის ძალადობით ახორციელებს. ასე რომ, მოდერნული სამყარო, რაკი მასში – ყოველდღიურობაშიც და ფილოსოფიაშიც – აბსოლუტურის ამბიციით პირობითი (Bedingt) გამოდის, "მოდერნული სამყარო *ყალბი* იდენტობებით არის დაავადებული" [ჰაბერმასი 1985: 45]. ხოლო რაკი რომანტიზმის პოეზიაც პირობითსა და უპირობოს, აბსოლუტურსა და შეფარდებითს შორის ამ გახლეჩის, წინააღმდეგობის გაღრმავების სულისკვეთების გამომხატველია, არც მას შეუძლია კაცობრიობის აღმზრდელის იმ

ყოვლისმომცველ ძალაუფლებაზე ანუ სწორედ იმ სუბიექტივიზმზე ლაპარაკს ნიშნავს, რომელზეც ჰაბერმასი რეფლექსირებს ჰეგელის მიერ კონციპირებულ მოდერნის ცნებასთან დაკავშირებით.

როლის შესრულება, რომელიც ჰეგელმა, ჰოლდერლინმა და შელინგმა ხელოვნებას 1796 (ან 1797) წელს განუწესეს.⁹⁰

ჰაბერმასის შემაჯამებელი დასკვნის თანახმად, ჰეგელის ფილოსოფია მოდერნის თვითდაფუძნების მოთხოვნილებას მხოლოდ იმის ფასად აკმაყოფილებს, რომ ამ თვითდაფუძნებას აქტუალობას უკარგავს და კრიტიკას აჩლუნგებს:

”საბოლოოდ ფილოსოფია თავის თანადროულობას წონას უკარგავს, ანგრევს მის მიმართ ინტერესს და უარით პასუხობს თვითკრიტიკული განახლების მისმიერ ხმობას. დროის პრობლემები პროვოკაციების რანგს კარგავენ, რადგან მათ მნიშვნელობა დაუკარგა ფილოსოფიამ, რომელიც დროის მწვერვალზე იმყოფება” [ჰაბერმასი 1985: 56].

ამგვარად, ჰაბერმასის აზრს თუ გავიზიარებთ, მოდერნისა და სუბიექტურობის პრინციპის ჰეგელისეული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ, მოდერნის ცნების სისტემური ფილოსოფიური კვლევისა, გააბსოლუტიებული ratio-ს ყალბ იდენტობასა და მოდერნული დროის ისტორიულ-კულტურულ სამყაროს შორის შინაგანი კავშირის კანონზომიერი ხასიათის დასაბუთების მიუხედავად, ჰეგელს არა მხოლოდ სუბიექტურობის ნეგატიური ანალიზი არ განუხორციელებია, არამედ მოდერნის მისმიერი ტოტალური აპოლოგია და გონების, სუბიექტურობის, რაციოს ყოვლისშემძლეობის აბსოლუტიზაცია მან ფილოსოფიის მთავარ კატეგორიებად გადააქცია, თვით ჰეგელის ფილოსოფია კი ევროპული აზროვნების ახალ სტანდარტულ მოდელად იქცა, რომლის კონცეპტუალური საზღვრებიდან მეტაფიზიკა არ გასულა. და მაინც, ამ ყველაფრის მიუხედავად, მოდერნული დროის,

⁹⁰ ლაპარაკია გერმანული იდეალიზმის უძველესი სისტემის სახელით ცნობილ, ჰეგელის ხელით დაწერილ ტექსტზე, ერთგვარ მანიფესტზე, რომლიდანაც ჰაბერმასი ორ არსებით ფრაგმენტს მოუხმობს: 1. ”ვიდრე ესთეტიკურად, ე. ი. მითოლოგიურად არ ვაქცევთ იდეებს, ხალხისთვის ისინი საინტერესო არ იქნება; და პირიქით, ვიდრე გონივრული არ გახდება მითოლოგია, ფილოსოფოსს მის გამო უნდა რცხვენოდეს”; 2. ”ასე რომ, ბოლოს და ბოლოს, განათლებულებმა და გაუნათლებლებმა ერთმანეთს ხელი უნდა გაუწოდონ, მითოლოგია ფილოსოფია უნდა გახდეს და ხალხი – გონიერი, და ფილოსოფია მითოლოგიური უნდა გახდეს, რათა ფილოსოფოსები მგრძნობიარეებად აქციოს” [ჰეგელი 1986¹: 236] და აქცენტს სვამს სწორედ ხელოვნების, როგორც შემრიგებლის და გამამთლიანებლის, როლზე, როგორც ეს სამ მეგობარს წარმოედგინა: როცა გონების და გულის მონოთეიზმი წარმოსახვის პოლითეიზმს უნდა შერწყმოდა და იდეის სამსახურში ჩაყენებული მითოლოგია შეექმნა, ხოლო ზნეობრივი ტოტალობა, რომელიც არცერთ ძალას არ დათრგუნავდა და ყველა ამ ძალის თანაბარ განვითარებას მოემსახურებოდა, პოეტურად დაფუძნებული რელიგიით იქნებოდა ინსპირირებული, ხოლო ასეთი მითოპოეზიის მგრძნობელობას (Sinnlichkeit) ხალხიც და ფილოსოფოსებიც თანაბრად ჩასწვდებოდნენ [ჰაბერმასი 1985: 44].

მოდერნის უკლებლივ ყველა პრობლემის ანალიზი ფილოსოფიურად ჰეგელის დაფუძნებულია:

”მოდერნის დისკურსი ჰეგელმა გახსნა. მან შემოიტანა თემა – მოდერნის თვითკრიტიკული თვითდამოწმება; და მან დაამკვიდრა წესები, რომელთა მიხედვითაც შესაძლებელია თემის ვარირება – განმანათლებლობის დიალექტიკა. რამდენადაც მან თანადროული ისტორია ფილოსოფიურ რანგში აიყვანა, იმავდროულად მარადიული ტრანსისტორიულს, ზედროული აქტუალურს დაუკავშირა და, ამგვარად, ფილოსოფიის ხასიათი არნახულად შეცვალა. თუმცა ჰეგელს უნდოდა ყველაფერი, გარდა – ფილოსოფიური ტრადიციისგან მოწყვეტისა” [ჰაბერმასი 1985: 65].

როგორც ჰეგელის ფილოსოფიის ანუ მოდერნის იდეოლოგიის, ისე მთელი პოსტკანტიანური მეტაფიზიკის რადიკალური დესტრუქცია არც აკადემიური ფილოსოფიის წიაღში მომხდარა და არც – აკადემიური ფილოსოფიური იარაღებით. ის ფილოლოგმა ნიცშემ განახორციელა. მეტიც, ამ საქმეს მან მეტაფიზიკაზე ანალიტიკური ფილოსოფიის შეტევებამდე ბევრად ადრე ისეთი მყარი ბაზა შეუქმნა, რომ პოსტფილოსოფია, შეგნებულ უტრირებას თუ მივმართავთ, დღემდე ნიცშეს ფილოსოფემების განვრცობილ კომენტარებად გამოიყურება.⁹¹ თუმცა აქვე უნდა დავაზუსტოთ, რომ ნიცშე არათუ ცარიელ ნიადაგზე არ მოსულა, არამედ გონების ძალაუფლების მისმიერი დესტრუქციის ბევრი ცენტრალური მითოლოგემა თვით ჰეგელის ფილოსოფიაში მრავლად მოიპოვება. საკითხის სპეციფიკაში გასარკვევად გასათვალისწინებელია ჰაბერმასის შენიშვნა. იგი ნიცშეს პოსტჰეგელიანური დროის გონების პოზიტივიზმის წინააღმდეგ მებრძოლ ფილოსოფოსთა მეტაკრიტიკოსს უწოდებს, ვინაიდან იმ უამრავი კრიტიკული სტრატეგიის მანიფესტაციის მერე, რომლითაც მე-19 საუკუნე დაიხუნძლა და რაც, განურჩევლად ამ სტრატეგიების სიძლიერე-სისუსტისა, უტოპიურობისა თუ პრაგმატულობისა, ისევ და ისევ, გონების ძალაუფლების ფუნქციათა კალეიდოსკოპს წარმოადგენდა, ”ნიცშე გონებას, დიდი ანგარიშით, ისე ექცევა, როგორც ახალგაზრდა ჰეგელიანელები – მის სუბლიმაციებს:

⁹¹ როგორც მოდერნის, ისე უშუალოდ მეტაფიზიკის დასასრულის თემის მასშტაბურობიდან გამომდინარე, შეგნებულად ვარიდებთ თავს ჰაბერმასის მიერ, მემარცხენე და მემარჯვენე ჰეგელიანელებიდან მოყოლებული – პოსტსტრუქტურალისტების ჩათვლით, ამ თემის ანალიზზე შეჩერებას. წინააღმდეგ შემთხვევაში იძულებული ვიქნებით, კვლევა თვით ჰაბერმასის

გონება *სხვა არაფერია*, თუ არა – ძალაუფლება, თუ არა – გაუკუღმართებული ძალაუფლების-კენ-ნება, რომელსაც ის (გონება – დ. ბ.) ასე თვალისდამაბრმაველად მალავს” [ჰაბერმასი 1985: 71].

ფილოსოფიის კრიზისის კონტექსტში ნიცშეზე ყურადღების კონცენტრირება არ ნიშნავს მისი ეპოქის სხვა მოაზროვნეთა წვლილის დაკნინებას. ამ შემთხვევაში ნიცშე ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, ერთი მხრივ, როგორც მე-20 საუკუნის მხატვრულ დისკურსზე გავლენის თვალსაზრისით საკვანძო მნიშვნელობის ფიგურა, მეორე მხრივ კი, როგორც მოდერნულ დროში ფილოსოფიასა და ლიტერატურას შორის ზღვრის წამშლელ მოაზროვნეთა გზისგამკვალავიც და – ესთეტიკური მოდერნის ეპოქის პოსტფილოსოფიური დისკურსის პიონერიც. მაშინ, როცა ახალგაზრდა ჰეგელიანელები და პოზიტივისტები ფილოსოფიას ფილოსოფიური იარაღებით ემშვიდობებოდნენ, ნიცშემ ეს საქმე განახორციელა დისკურსით, რომელიც, დიდი ანგარიშით, მისსავე ეპოქაში არა ფილოსოფიის, არამედ ლიტერატურის ჟანრს განეკუთვნებოდა.⁹² შესაბამისად, მომდევნო თავებში ავსტრიული კლასიკური მოდერნის პოეზიის სამ ცენტრალურ წარმომადგენელზე საუბრისას აქცენტი სწორედ ნიცშეს ნააზრევთან მათი მიმართების თავისებურებებზე იქნება დასმული და ვაიმარული კლასიკისა და რომანტიზმის ეპოქაში ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის რთული დიალოგის ტრანსფორმაციებზეც ნიცშეს გავლენა იქნება ხაზგასმული.

კომუნიკაციური ქმედების თეორიისკენ მივმართოთ, ვინაიდან ჰაბერმასის კვლევა სწორედ მისი ამ თეორიის, როგორც მოდერნის საკითხის გადასაჭრელი გამოსავლის მტკიცებას ემსახურება.

⁹² როგორც ცნობილია, ნიცშეს, როგორც ფილოსოფოსის, მით უმეტეს – როგორც დიდი ფილოსოფოსის, ლეგიტიმაცია ერთსულოვნად არ მომხდარა. ამიტომ აზუსტებს, მაგალითად, მარტინ ჰაიდეგერის განსაკუთრებულ წვლილს ამ საქმეში ნიცშეს ავტორიტეტული მკვლევარი გუნტერ ფიგალი: ”ჰაიდეგერი სერიოზულად განიმსჯავალა ნიცშეს, როგორც ფილოსოფოსის, მიმართ, დიახ, მან ის

4. ფილოსოფიისა და პოეზიის დიალოგი ავსტრიული კლასიკური მოდერნის სამი ცენტრალური წარმომადგენლის შემოქმედების მაგალითზე

4.1. ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალის „ენობრივი კრიზისის“ თეორიულ-ფილოსოფიური კონტექსტი

„ვენური მოდერნის“ ინტელექტუალ პოეტებს შორის, რომელთა შემოქმედებაში არა მხოლოდ ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის მჭიდრო კავშირი, არამედ საერთოდ კოგნიტური გამოცდილების ფაქტორი პირწმინდად დომინირებს, ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალი (1874-1928) ბევრი ნიშნით ქმნის განსაკუთრებულ ფენომენს: 1. მისი სახით საქმე გვაქვს პოეტურადაც და ინტელექტუალურადაც ადრე მომწიფებულ ხელოვანთან, რომელმაც წარმოუდგენლად ადრეულ ასაკში შექმნა ყველა თავისი ლირიკული შედევრი; 2. არტურ რემბოსგან, გეორგ თრაკლისგან, გეორგ ჰაიმისგან და ბევრი სხვა ნორჩი გენიოსისგან განსხვავებით, მათივე ასაკში, ჰოფმანსთალს უპირობოდ გამოარჩევს კოგნიტური და კულტურული დიაპაზონის გრანდიოზული მასშტაბები, ხოლო ისეთი ყოველმხრივი სიღრმით აღბეჭდილი თეორიული ხასიათის ტექსტები, როგორც 17-22 წლის ჰოფმანსთალი ქმნიდა, მის ასაკში, ალბათ, საერთოდაც არავის შეუქმნია; 3. ჰოფმანსთალის აზროვნების ინტელექტუალურ, რაციონალურ ხასიათს უარყოფითი ზეგავლენა არ მოუხდენია მისი შედევრების პირწმინდად ლირიკულ საწყისზე; 4. ჰოფმანსთალის ლირიკულ შემოქმედებაში მაღალკულტურულად არის ასიმილირებული პოეტის თეორიული შეხედულებებიც და – იმ მოაზროვნეთა შეხედულებებიც, რომლებმაც გავლენა იქონიეს პოეტზე.

ჰოფმანსთალის პოეტურ მემკვიდრეობაში გზის გაგნება, ჩვენთვის საინტერესო კუთხით, ანუ იმ შემთხვევაშიც კი, თუ თავს ავარიდებთ ფართო ინტერტექსტუალურ კვლევას და მხოლოდ „ენის კრიზისის“ საკითხით შემოვიფარგლებით, მის შემოქმედებაზე ერთი მხრივ რამდენიმე მნიშვნელოვანი ფილოსოფოსის, მეორე მხრივ კი „ვენური მოდერნის“ კულტურულ-თეორიული კონტექსტის პრიორიტეტების გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია.

მართლაც პირველად აღმოაჩინა, როგორც კანტთან, ჰეგელთან და შელინგთან ერთად ერთ რიგში მდგომი ფილოსოფოსი” [ფიგალი 2011: 233].

იმ ფილოსოფოსებს შორის, რომლებიც „ვენური მოდერნის“ ინტელექტუალურ ორიენტირებს ქმნიდნენ, ჰოფმანსთალის ერთ-ერთ მთავარ სულიერ მასწავლებლად ფრიდრიხ ნიცშე უნდა დასახელდეს.

ჰოფმანსთალის ესეისტიკა, პირველ რიგში კი მისი „ლორდი ჩანდოსის წერილი“ მდიდარ მასალას იძლევა იმის გასარკვევად, თუ ჰოფმანსთალის შემოქმედებაზე ნიცშეს რომელი ფილოსოფემების და, იმავდროულად, რა სიძლიერის გავლენას ეხება საქმე. მიუხედავად იმისა, რომ ჰოფმანსთალის თეორიული მემკვიდრეობა მოცულობითაც და ხარისხითაც შეუდარებლად გამოირჩევა მისი ეპოქის სხვა დიდი პოეტების თეორიული განაზრებების ფონზე, თვით ამ თვალგაუწვდენ მემკვიდრეობაში ეს ტექსტი ბევრი ნიშნით ცენტრალურია, ხოლო ევროპული ესთეტიკისა და ლიტერატურისთვის იგი საპროგრამო ხასიათს ატარებს.

ვიდრე ამ ტექსტს უფრო კონკრეტულად შევხებოდეთ, ზოგადად მაინც უნდა გაეცეს პასუხი შემდეგ შეკითხვას: საქმე ეხება ჰოფმანსთალის შემოქმედებაზე ნიცშეს ფილოსოფემებისა და სააზროვნო შინაარსების გავლენას თუ – ნიცშეს მიერ პრობლემატიზებული და დამუშავებული თემების აქტუალიზებას და მათზე საკუთარი პასუხების ძიებას? ამ შეკითხვაზე პასუხს მოითხოვს ჰოფმანსთალის ასაკის ფაქტორიც. პოეტი, როგორც ვთქვით, არა მხოლოდ ადრე მომწიფდა პოეზიისთვისაც და – ინტელექტუალური, პირწმინდად სპეკულაციური საქმიანობისთვისაც, არამედ ამ ადრეულ ასაკშივე მისი კოგნიტური და კულტურული ველი, პრაქტიკულად, ისეთი მასშტაბური იყო, რომ არაფრით ჩამოუვარდებოდა მასზე ბევრად უფროსი განათლებული ლიტერატორების ცოდნის დიაპაზონს.

ჰოფმანსთალის თეორიულ-ფილოსოფიური საფუძვლების – და არა მხოლოდ მის შემოქმედებაში ნიცშეს როლის – გამოსაკვეთად, ასევე, მნიშვნელოვანია შემდეგი ორი ფაქტორი: 1) პოეტმა თეორიულად დასრულებული პოეტოლოგიური ესეების წერა ადრეულ ასაკშივე, ლექსების თხზვის პარალელურად დაიწყო; 2) „ჩანდოსის წერილის“ შექმნისას ჰოფმანსთალს უკვე დასრულებული ჰქონდა თავისი ლირიკული შედეგების შექმნა; 1902 წელს ამ წერილის გამოქვეყნება, პრაქტიკულად, ემთხვევა ჰოფმანსთალის ლირიკული ენერჯის ამოწურვას.

ნიცშეს მიმართ ჰოფმანსთალის დამოკიდებულება არ შემოიფარგლება გავლენიანი ფილოსოფოსის ნააზრევით აღფრთოვანებული პოეტის მიერ ნიცშეს

მხატვრული ილუსტრატორის თუ ადეპტის როლზე თანხმობით. ნიცშეს მიმართ არჩეული მისი პოზიცია სწორედ იმ ხასიათის არის, რასაც შემოქმედებით დიალოგს უწოდებენ. ზოგიერთ მკვლევარს ამ გარემოებამ ჰოფმანსთალის შემოქმედებაში ნიცშეს როლის რევიზიისკენაც კი უბიძგა.

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა გერმანელი მეცნიერის თეო მაიერის დაკვირვებები, რომლებსაც ის კლასიკური მოდერნის ეპოქაზე სწორედ ნიცშეს გავლენისადმი მიძღვნილ ერთ თავის ნარკვევში ეხება. ავტორის აზრით, ჰოფმანსთალზე ნიცშეს გავლენა არ ყოფილა ისეთი მასშტაბური, როგორც – რილკეზე, მიუხედავად იმისა, რომ ნიცშესგან ჰოფმანსთალმაც ნაყოფიერი იმპულსები მიიღო.

„ჰოფმანსთალისთვის უცხოა ნიცშეს დითირამბული პათოსი. იგი ნიცშეს მიმართ კულტურულ დისტანციას ინარჩუნებს. რაც მას ნიცშეში აინტერესებს, ეს არის, უპირველეს ყოვლისა, არტისტული პროზა“ [მაიერი 2006: 27].

მკვლევარი იმოწმებს ჰოფმანსთალის ჩანაწერებიდან ორ საგულისხმო ციტატას: „ნიცშეს „მხიარულ მეცნიერებაში“ უღრუბლო გამჭვირვალობა, ლაღი სიცილი, ნათელი ქედმაღლობა“ (1892 წლის ივლისი); „ნიცშე არის ტემპერატურა, რომელშიც ჩემი აზრები კრისტალიზდება“ (1892 წლის 6 ივლისი) [მაიერი 2006: 27]. უფრო მეტიც, ავტორის მტკიცებით, ჰოფმანსთალი ნიცშეს ამაღლებული პათოსის მიმართ ირონიას ამჟღავნებს, და ამ აზრის არგუმენტად მოუხმობს პოეტის მიერ 1916 წელს დაწერილ საპროგრამო ესეში „ავსტრია საკუთარი პოეზიის სარკეში“ გამოთქმულ აზრს, რომ მაღლამფრენი გერმანელი კანტის, ჰოლდერლინის, ნიცშეს შემთხვევაში, დაბლამფრენი „ავსტრიული ჩიტისგან“ განსხვავებით, ბუმბულის დანახვა უკვე შეუძლებელია [მაიერი 2006: 27]. მაიერი თავისი თვალსაზრისის მეორე არგუმენტად პოეტის მიერ 1927 წელს დაწერილ კიდევ ერთ საპროგრამო ესეს იმოწმებს, რომლის სათაურია „დამწერლობა, როგორც ერის სულიერი სივრცე“. ამ ესეში პოეტი „პატივს სცემს ნიცშეს, მაგრამ აკრიტიკებს მას, როგორც მარტოსულ, ელიტურ უმაღლეს ადამიანურ არსებობას და იცავს კულტურული ერთობის ეთოსს“ [მაიერი 2006: 28].

იმ აზრის საილუსტრაციოდ, რომ ჰოფმანსთალისთვის „დიონისური და დიონისურად წერა“ უცხო არ იყო, მაიერი იმოწმებს პოეტის მიერ 1893 წელს დაწერილ ლირიკულ დრამას „სულელი და სიკვდილი“, კერძოდ, იმ მონაკვეთს, როცა

სიკვდილი ამბობს: „Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe! / Aus der Dyonysos, der Venus Sippe“ („მე არ ვარ საზარელი, მე არ ვარ ჩონჩხი! / დიონისეს და ვენერას მოდგმის ვარ“), ასევე – ლირიკულ ფრაგმენტს „ტიციანის სიკვდილი“(1892), რომელშიც „მომაკვდავი ტიციანი სიცოცხლის დამბადებელი შემოქმედებითი არსებობაა“ (მაიერი 2006: 28). ავტორი დაასკვნის:

„სიცოცხლის შემქმნელი ხელოვანი – ეს ნიცშეს სულიდან ამოსული სულია. შემოქმედებასთან დაკავშირებული სიკვდილის მოტივი კი, ფინ-დე-სიèცლე-ის ავადმყოფური ნაღველი, ნიცშეანური აღარ არის“ [მაიერი 2006: 27].

ჩვენი აზრით, მკვლევარი ამკარა არათანმიმდევრულობას იჩენს, როცა ის ერთმანეთისგან არ მიჯნავს ადრეული ანუ ლირიკული პერიოდის და გვიანდელი ანუ დრამატულ-ეპიკური პერიოდის ჰოფმანსთალის შემოქმედებას, რასაც ეწირება კიდევ პოეტის მსოფლმხედველობის ფორმირებაში ნიცშეს მიერ შეტანილი წვლილი. ნორჩი ჰოფმანსთალის ცნობილი სიტყვები – „ნიცშე არის ტემპერატურა, რომელშიც ჩემი აზრები კრისტალიზდება“ – თუ რამეზე მეტყველებს, პირველ რიგში სწორედ იმაზე, რომ პოეტზე ნიცშეს სულისკვეთება უპირობოდ მბრძანებლობდა, ისევე, როგორც – მთლიანად კლასიკური მოდერნის და კერძოდ „ვენური მოდერნის“ მხატვრულ და თეორიულ აზროვნებაზე. ერთი მხრივ, ამ ვითარების გაუთვალისწინებლად, მეორე მხრივ კი, ჰოფმანსთალის მიერ ნიცშესთან ერთად „ჩანდოსის წერილამდე“ განვლილი პოეტოლოგიური და მსოფლმხედველობრივი გზის გაუთვალისწინებლად გაუგებარი დარჩება, თუ რამ უბიძგა პოეტს იმ ნაწარმოების შექმნისკენ, რომელიც არა მხოლოდ მისი ეპოქის ყველაზე უფრო სიცოცხლისუნარიან სახელოვნებო მანიფესტად იქცა, არამედ თავის მხრივ ძლიერი იმპულსი აღმოჩნდა მომდევნო ათწლეულების ფილოსოფიური სპეკულაციებისთვის. ანუ, საქმე მხოლოდ სულისკვეთებით არ ამოიწურება და წინ წამოსწევს, ერთი მხრივ, ნიცშეს მიერ დამუშავებული თემების როლს, მეორე მხრივ კი – ნიცშეს მიერ „ინფიცირებული“ სხვა მოაზროვნეების, მათ შორის, პირველ რიგში, ერნსტ მახის და რუდოლფ კასნერის როლს ჰოფმანსთალის კრიზისული სათქმელის ფორმირებაში. ხოლო რაც შეეხება დიონისურ პათოსს, რომლის ნიმუშადაც მკვლევარი პოეტის ლირიკული დრამიდან „სულელი და სიკვდილი“ ორ ცნობილ სტრიქონს მოუხმობს, ამასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ჰოფმანსთალის ლირიკულ შემოქმედებაში თითქმის ყოველი მეორე ლექსი დიონისური სულისკვეთებით არის განმსჭვალული

და სიცოცხლით, სამყაროს მთლიანობით, ოცნებისა და რეალობის ერთიანობით აღფრთოვანების გამომხატველი ეს პოეზია სიღრმისეულ კავშირს ამყლავნებს ნიცშეს დიონისურ დითირამებთან.⁹³

აქვე ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ, მიუხედავად ნებისმიერი დიდი პოეტისთვის (მით უმეტეს ინტელექტუალისთვის) კოგნიტური ველის და იმპულსების უდიდესი მნიშვნელობისა, კლასიკურ მოდერნში ერთადერთი და განუმეორებელი ესთეტიკური ღირებულების შექმნის გადამწყვეტ ფაქტორად მაინც პოეტის ექსისტენციალური გამოცდილება რჩება, ეპოქის კულტურულ-ისტორიული კონტექსტი და შემოქმედის კოგნიტური ჰორიზონტი კი ამ შინაგანი გამოცდილების მოწესრიგებასა, ყოველმხრივ დამუშავებასა და არტეფაქტად მის გაფორმებაში ღებულობს მონაწილეობას.

ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ „ჩანდოსის წერილი“, ერთდროულად, თეორიულ-ესსეისტური ტექსტიც არის და – მხატვრული ნაწარმოებიც, რომელიც შეიძლება ეპისტოლარული ჟანრის მხატვრულ ნაწარმოებად დახასიათდეს.⁹⁴ მხატვრული ფორმა მრავალი ნიშნით ქმნის ამ ტექსტის კიდევ ერთ შინაარსობრივ შრეს, რომელიც ტექსტის პირდაპირი სათქმელის გაძლიერებასაც ემსახურება და – დრამატიზებასაც. მისი ფუნქცია ტოტალური ექსისტენციალური დუალიზმის, გახლეჩილი ცნობიერების ტრაგედიის, ნებისმიერი ოპოზიციური წყვილის მოჩვენებითი ჰარმონიის დეჰარმონიზების, პიროვნული საწყისის საბოლოო დეპერსონალიზაციის, მთლიანობის სრული რღვევის მხატვრული რეპრეზენტაციაა, პირწმინდად ნარატიულ შრეზე ამ სათქმელის გადმოცემის პარალელურად. ტექსტის უნიკალურ თავისებურებად უნდა ჩაითვალოს მისი სარეპრეზენტაციო შინაარსისა და სარეპრეზენტაციო ფორმის ერთმანეთთან დაპირისპირება. სხვა სიტყვებით: წერილის ავტორი თავის ადრესატს (რომელიც, ასევე, „ორმაგად კოდირებული“

⁹³ ჰოფმანსთალის რამდენიმე ლექსი – „ჩემთვის“(1890), „მომავლის მუსიკა“ (1891), „წერილი“(1893) და „სიცოცხლე“(1892) – ჯერ კიდევ გასული საუკუნის ორმოციან წლებში დასახელდა, როგორც პირწმინდად ნიცშეს „ტრაგედიის დაბადებით“ ინსპირირებული ტექსტები. ამის შესახებ იხ.: [ფაიზე 1945: 31-39].

⁹⁴ ამ თვალსაზრისით საინტერესოა, მაგალითად, ჰოფმანსთალის თეორიული ტექსტების ორი მნიშვნელოვანი გერმანული საგამომცემლო პროექტის შეპირისპირება: „ფიშერის“ მიერ გამოცემული ჰოფმანსთალის თხზულებების ანტომეულის იმ სამ ტომში, რომელიც მის თეორიულ წერილებს, ესსეებს, მოხსენებებს, სტატიებს და რეცენზიებს მოიცავს, „ჩანდოსის წერილი“ შეტანილი არ არის: [ჰოფმანსთალი 19791, ჰოფმანსთალი 19792, ჰოფმანსთალი 1980]. სამაგიეროდ, ტექსტი შესულია პოეტის ესსეისტური შემოქმედების „რეკლამისეულ“ სასწავლო გამოცემაში: [ჰოფმანსთალი 2000: 46-59]. თავად ჰოფმანსთალი მას „ფილოსოფიურ ნოველას“ უწოდებს.

ადრესატია არა მხოლოდ მხატვრული ნარაციის გარდაუვალი კანონის ძალით, არამედ – დამატებით შინაარსობრივი ფუნქციით მისი დატვირთვის გამოც) თავისი უკვე მომხდარი კრიზისული აქტის, ცნობიერების გახლეჩის, მრავალმხრივი გაუცხოების – პირველ რიგში კი ტოტალური ენობრივი ნიჰილიზმის – აქტიურ გამოცდილებას უზიარებს ისეთი რაციონალურად მწყობრი და ლოგიკური ენით, განზოგადების ისეთი კულტურით, როგორც პრაქტიკულად შეუძლებელია გააჩნდეს მსგავსი კრიზისის დამთმენ და ლიტერატურულ საქმიანობაზე უარისმთქმელ ადამიანს (ფიქციური წერილის ფიქციური ავტორი ლორდი ჩანდოსი კი სწორედ ასეთი ადამიანია).

ლორდი ჩანდოსი წერილს სწერს თავის მეგობარს, ფრენსის ბეკონს, და უზიარებს მას იმ ფუნდამენტურ მიზეზებს, რომლებმაც ჩანდოსს გადაჭრით ათქმევინა უარი ლიტერატურულ საქმიანობაზე.

იმ დრამატიზმის შინაარსი, რომლითაც წერილია დამუხტული, პრაქტიკულად, ტექსტის დასაწყისშივე გამოდის სააშკარაოზე, - როცა მკითხველი გებულობს, რომ ეს ტექსტი პასუხია (ანუ, წარმოსახვით ნარატიულ მხატვრულ სტრუქტურაში მხოლოდ გაგრძელებაა) ფილოსოფოს ფრენსის ბეკონის ჩვენთვის უცნობ წერილზე, რომელიც ფილოსოფოსს ლორდისთვის მიუწერია ამ უკანასკნელის ორწლიანი დუმილის მერე (და საპასუხოდ). წერილში ბეკონს გამოუთქვამს აზრი, რომ ჩანდოსი აუცილებლად საჭიროებს წამალს არა მხოლოდ სენტან გასამკლავებლად, არამედ, უფრო მეტიც, საიმისოდ, რომ ჩანდოსმა დაკვირვებით ჩაიხედოს თავის სულში და გამოწვლილვით შეისწავლოს საკუთარი სულიერი მდგომარეობა [ჰოფმანსთალი 2000: 46]. ირკვევა, რომ ბეკონს თავისი წერილი დაუსრულებია ჰიპოკრატეს აფორიზმით, რომელსაც იმეორებს ჩანდოსი (აქ ორი საგულისხმო მხატვრული ხერხია გამოყენებული: ჩანდოსი თავის საპასუხო წერილს იწყებს იმით, რითაც ბეკონმა დაასრულა თავისი წერილი; მეორე მხრივ, ჩანდოსი ციტირებს ბეკონსაც და, იმავდროულად, ბეკონის მიერ ციტირებულ ჰიპოკრატესაც ანუ – ჰიპოკრატესაც და, იმავდროულად, ბეკონის მიერ ციტირებულ ჰიპოკრატესაც!). აი, ციტატა: „Qui gravi morbo correpti dolores non sentiunt, iis mens aegrotat“ [ჰოფმანსთალი 2000: 46].⁹⁵ ეს ციტატა არის წარმოსახვითი ხიდი, რომელიც

⁹⁵ „იმათ, ვინც, მძიმე ავადმყოფობით შეპყრობილნი, ტკივილს ვერ გრძნობენ, ავადმყოფი სული აქვთ“ (ლათ.).

ჰოფმანსთალი მიერ გადებულია მკითხველისთვის ხელმისაწვდომ ჩანდოსის წერილსა და მკითხველისთვის ხელმიუწვდომელ ბეკონის წერილს შორის. ტექსტის ფარული შინაარსის გასაგებად უმნიშვნელოვანესი ეს ციტატა სულიერ ავადმყოფობად აცხადებს სულიერი შეჭირვების მიმართ უგრძნობლობას, სულიერი კრიზისის ვერदानახვას. ჩანდოსის, ანუ სულიერი კრიზისით შეპყრობილი პოეტის, წერილი კი – სულ მცირე – სწორედ საკუთარ სულიერ კრიზისზე რეფლექსიით მიღებული შედეგების ორშრიანი მანიფესტაციაა: პერფორმატული (ჩანდოსმა ხელი აიღო ლიტერატურულ საქმიანობაზე) და თეორიული (ჩანდოსი ამ გადაწყვეტილების საფუძვლადმდებარე მიზეზებს უღრმავდება).

ჩანდოსი წერილის ადრესატს მხოლოდ მას მერე უმხელს თავის სენს, როცა კომპაქტურად, მწყობრად და ხატოვნად აღწერს იმ უკვე გარდასულ ჰარმონიულ მდგომარეობას, რომლისგანაც ის გაუცხოვდა. უადრესად რომანტიკულად გადმოცემული ამ ჰარმონიული წარსულის ძირითადი შინაარსია სამყაროსა და ამ სამყაროს აღმწერი პოეტის იდეალური მთლიანობა. წერილის ფიქციური ავტორი იხსენებს ისტორიულ თემასთან დაკავშირებულ ერთ თავის მხატვრულ ჩანაფიქრს, რომელიც განსაკუთრებით ძვირფასი ყოფილა მისთვის და რომელსაც საფუძვლად უნდა დადებოდა პაპამისის ჩანაწერები. ხოლო იქვე აღნიშნავს თავისი შთაგონების მეორე – ლიტერატურულ – წყაროს და ასე აღწერს მის ესთეტიკურ ბუნებას:

„...იმ ბედნიერ, სიცოცხლით აღსავსე დღეებში სალლუსტიუსიდან,⁹⁶ როგორც დაურქველი მილებიდან, ჩემში შემოედინებოდა ფორმის შემეცნება, იმ ღრმა, ნამდვილი, შინაგანი ფორმისა, რომელიც უპირველესად რიტორიკული კონსტრუქტების ნაკრძალის მიღმა შეიძლება ივარაუდებოდეს, ის (ფორმა – დ. ბ.), რომლის შესახებ ველარავინ იტყვის, რომ იგი მასალისმიერს (das Stoffliche) აწესრიგებს, რამეთუ იგი (ფორმა – დ. ბ.) მსჭვალავს მას (მასალას – დ. ბ.), იგი მას ითვისებს (aufheben) და ქმნის პოეზიას და ჭეშმარიტებას ერთდროულად, მარადიულ

⁹⁶ ტექსტში შემთხვევით არ არის ნახსენები ჩვ. წ.-აღ.-მდე I საუკუნეში მცხოვრები რომელიც ისტორიკოსი და ისტორიული მეცნიერების რეფორმატორი სალლუსტიუსი, რომელმაც პირველმა თქვა უარი ისტორიული ფაქტების მშრალ აღწერაზე და თხრობაში ლიტერატურული ხერხების, ფსიქოლოგიური პორტრეტების და ძლიერი მორალისტური რიტორიკის გამოყენება დაიწყო, რითაც ანტიკურ ისტორიოგრაფიაში ჟამთააღმწერლის „უწყინარი“ ფუნქცია შეარყია და ტრადიციული ისტორიული ნარაციის პრობლემატიზების გზით ტრადიციული „ობიექტივიზმის“ კრიზისი გამოიწვია. გარდა ამისა, არქაიზმებით მდიდარი მისი ლექსიკონი და გადმოცემის დაწურული სტილი მდიდარი საზრდო აღმოჩნდა მომდევნო თაობების ისტორიკოსებისთვისაც და მწერლებისთვისაც. ამასთან დაკავშირებით იხ. ვ. გორენშტაინის ვრცელი ნარკვევი წიგნში: [სალლუსტიუსი 1981: 148-164].

მაღლა ურთიერთდაპირისპირებას (Widerspiel), იმას, რაც მუსიკასავით და ალგებრასავით ღვთაებრივია“ [ჰოფმანსთალი 2000: 48].

ტექსტის იმ მონაკვეთის ჩანდოსისეული შეჯამება, რომელიც მის უკვე დაკარგულ იდეალურ სულიერ მდგომარეობას აღწერს, ასეთია: „მე მაშინ, ერთგვარად გახანგრძლივებული თრობით მოცულს, ყოფიერება წარმომიდგებოდა, როგორც ერთი დიდი მთლიანობა: მეჩვენებოდა, რომ სულიერი და სხეულებრივი სამყარო ერთმანეთს სულაც არ უპირისპირდებოდნენ, არც – მშვენიერი და ცხოველური არსი, ხელოვნება და არახელოვნება, მარტოობა და საზოგადოება; ყველაფერში ბუნებას შევიგრძნობდი: როგორც შეშლილობის ბოდვებში, ისე – რომელიმე ესპანური ცერემონიალის სინატიფებში; გლეხი ყმაწვილკაცების უხემ მეტყველებაში სულაც არანაკლებ, ვიდრე – უტკბილეს ალეგორიებში; და მთელ ამ ბუნებაში ჩემს თავს შევიგრძნობდი; მაშინ, როცა ჩემს მონადირის სახლაკში აქაფებულ თბილ რძეს ვეწაფებოდი, რომელიც ვინმე უბირ ადამიანს ლამაზი ძროხის სავსე ცურიდან ხის სათლში ჩამოეწველა, ეს ჩემთვის სხვა არაფერი იყო, თუ არა ის, რომ – ჩემი სამუშაო ოთახის სარკმელქვეშ შედგმულ მერხზე მჯდომს – რომელიმე ფოლიანტიდან სულის საზრდო შემესრუტოს. ეს ერთიდაიგივე იყო; არც ერთი მეორეს არ ჩამორჩებოდა არც ზემიწიერი ზღაპრული ბუნებით და არც – სხეულებრივი სიძლიერით, და ასე გრძელდებოდა ეს ყველაფერი სიცოცხლის მთელ სიფართოვეში, ხელმარჯვნივ თუ ხელმარცხნივ; ყველგან შუაგულში ვიმყოფებოდი, არაფერში შეიმჩნეოდა სინათლის ნაკლებობა: ან, იქნებ, მეჩვენებოდა, რომ ყველაფერი ამოცანა იყო, და თითოეული ქმნილება – მეორის გასაღები, ხოლო ჩემს თავს სულაც იმად შევიგრძნობდი, ვისაც შემეძლო, ისინი ერთმანეთისთვის მომერგო და იმდენი გამეხსნა, რამდენსაც შევძლებდი. აქედან მოდის ის სათაურიც, რომელიც ჩემი ენციკლოპედიური წიგნისთვის უნდა დამერქმია“ [ჰოფმანსთალი 2000: 49-50].

რაც შეეხება თავად ავადმყოფობას, ის ლორდი ჩანდოსის მიერ ლაკონიურად, ერთადერთი წინადადებით არის ფორმულირებული:

„სრულიად მაქვს დაკარგული რაიმეს შესახებ მწყობრად აზროვნებისა და მეტყველების უნარი“ [ჰოფმანსთალი 2000: 50].

აღსანიშნავია, რომ ჩანდოსი პრინციპულად უარს აცხადებს რელიგიურ დისკურსზე და ღმერთის განგების (göttliche Vorsehung), ღმერთის მიერ წინასწარგანსაზღვრული გეგმის (der wohlangelegte Plan) კონტექსტში საკუთარი

პრობლემის განმარტებაზე. „ჩემთვის რწმენის საიდუმლო ამაღლებულ ალეგორიად კონდენსირდა“, - სწერს იგი სწორედ იმ ბეკონს (1561-1626), რომელიც სქოლასტიკას აუჯანყდა და გამოსავალი ე. წ. ორი ჭეშმარიტების თეორიაში ჰპოვა [ჰოფმანსთალი 2000: 50]. მაგრამ ჩანდოსი თავის ადრესატს, მისდამი უდიდესი პატივისცემის მიუხედავად, თავის თანამოაზრედ არ მოიაზრებს. იგი ბეკონის მიერ აღიარებულ ორივე ჭეშმარიტებას უარყოფს: რელიგიურსაც და სამეცნიერო-ფილოსოფიურსაც. ბეკონის სახელგანთქმული ტრაქტატი „ახალი ორგანონი“ (1620), რომელიც ცოდნას ბუნებაზე ადამიანის ბატონობის მთავარ იარაღად აცხადებს, ბუნების კვლევის მეთოდურ საფუძვლებს აყალიბებს და მეცნიერებას სწორედ ბუნებაზე გამარჯვებას, ბუნების მართვას უსახავს მიზნად, ჩანდოსის და, შესაბამისად, ჰოფმანსთალის სკეფსისის პირდაპირი სამიზნეა. თუ ბეკონის სამიზნე სქოლასტიკა იყო და იგი სქოლასტიკის მონობიდან ფილოსოფიის და მეცნიერების გამოთავისუფლების ცდილობდა, ჰოფმანსთალის იერიშის ობიექტია ორივე ეს „ჭეშმარიტება“, რელიგიურიც და სციენტისტურიც. როგორც ცნობილია, ბეკონის „ორგანონში“ იმ ოთხ იდოლას ანუ „მოჩვენებას“ შორის, რომელიც ხელს უშლის ადამიანს შემეცნებაში, ბუნების სწორ სამეცნიერო კვლევაში, ერთ-ერთს „მოედნის მოჩვენება“ ეწოდება და მისი არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანები დამორჩილებულნი არიან საყოველთაოდ მიღებულ მცდარ შეხედულებებს, რომლებიც, თავის მხრივ, გამოწვეულია ადამიანების აზროვნებაზე ყოველდღიური ენობრივი სემანტიკის, ყოველდღიური ყოფითი მეტყველების და ენობრივი კლიშეების მადეზორიენტირებელი გავლენით [ბეკონი 1977: 303-209]. ბეკონის გნოსეოლოგიის ქვაკუთხედეა ამ ოთხივე იდოლაში ბრძნული დაეჭვება, სწორი მეცნიერული მეთოდიკით მათი გადალახვა და ბუნებრივი კანონზომიერებების შეცნობა. ასეთ ფუნდამენტურ სამეცნიერო მეთოდად ბეკონი მიიჩნევდა ემპირიულ მეთოდს, აღწერდა ექსპერიმენტისა და ცდისეული შემეცნების სახეობებს. ბეკონმა დაამუშავა ბუნების ინდუქციური შემეცნების ძირითადი კანონები, როგორც ემპირიული შემეცნების ინსტრუმენტარი.

რაც შეეხება ჩანდოსს, მისი ავადმყოფობის ერთ-ერთი ძირითადი სიმპტომი სწორედ ინდუქციური აზროვნებისგან ტოტალური გაუცხოება და აბსტრაქტული მსჯელობების მიმართ ფიზიკური ანტიპათიაა. როცა ის თავისი კრიზისული მდგომარეობის პირველ სიმპტომებს იხსენებს, პირველ რიგში იმ უმწეობას

ასახელებს, რომლითაც ნიშანდებული იყო მისი მონდომება – ამდღებულ ან განყენებულ თემებზე ემსჯელა და ამ დროს ის სიტყვები გამოეყენებინა, რომლებსაც ნებისმიერი ადამიანი დაუფიქრებლად მიმართავს. ისეთი აბსტრაქტული სიტყვა-ცნებების წარმოთქმისას, როგორებიც არის „სული“, „სამშვინველი“ ან „სხეული“, მას „აუხსნელი უსიამოვნო შეგრძნება“ (ein unerklärliches Unbehagen) ეუფლებოდა [ჰოფმანსთალი 2000: 51]. ჰოფმანსთალის ხატოვანი დახასიათებით:

„აბსტრაქტული სიტყვები, რომლებსაც ენა ბუნებრივი შესატყვისობით უნდა მოიხმარდეს, რათა რაიმე მსჯელობა განახორციელოს, პირში დამპალი სოკოებივით მეშლებოდა“ [ჰოფმანსთალი 2000: 51].

ჩანდოსის მიერ კონკრეტული მაგალითებით და საკუთარი ფიზიკური შეგრძნებების აღწერით გადმოცემული მდგომარეობა სწორედ ინდუქციური აზროვნების მიმართ მის ტოტალურ უნდობლობას და, იმავდროულად, ინდუქციური, ცნებითი და განმაზოგადოებელი აზროვნების უნარის დაკარგვას გვიხატავს. მან სწორედ საგნების და მოვლენების ნორმალურად აღქმის უნარი დაკარგა და ყველას და ყველაფერს ისე ხედავდა, როგორც ოდესღაც თავის „ნეკზე კანის ნაწილს გამადიდებელ შუშაში“. როგორც ჩანდოსი ბეკონს აუწყებს:

„ჩემი სული მაიძულებდა, ყველა საგანი, რომელიც ასეთ საუბრებში წარმოჩნდებოდა, საშინელი სიახლოვიდან დამენახა“ [ჰოფმანსთალი 2000: 52].

ცნობიერების შიზოფრენიული დაშლისა და სემანტიკური სამყაროს რადიკალური ფრაგმენტაციის ეს პროცესი ემთხვევა პროტაგონისტის ცნობიერებაში სიტყვების „მატერიალიზაციის“ პროცესს. ცნობიერების აღნიშნული დრამა ჰოფმანსთალის მიერ ასეა აღწერილი:

„ყველაფერი ნაწილებად მეშლებოდა, ეს ნაწილებიც – უფრო მცირე ნაწილებად, და ვერავითარი ცნება მათ ვერ იმორჩილებდა. ჩემს ირგვლივ ცალკეული სიტყვები დაცურავდნენ; ისინი კომტდებოდნენ თვალებად, რომლებიც დაჟინებით შემომცქეროდნენ და რომლებსაც მე კვლავ და კვლავ უნდა ჩავცქეროდე: ისინი მორევით არიან, იმათ შემყურეს თავბრუ მესხმის, ისინი კი განუწყვეტლივ ბრუნავენ და მათში გაღწეულს სიცარიელის მეტი არაფერი მიხვდება“ [ჰოფმანსთალი 2000: 52].

აქვე უნდა დავაზუსტოთ, რომ ის ჰარმონიული, იდეალური ყოფიერება, რომლის კარიც ჩანდოსისთვის დაიხურა, გულისხმობს მხოლოდ პოეტის, მხოლოდ

შემოქმედის მიერ დაკარგულ იდეალურ სულიერ მდგომარეობას, რაც – იმავდროულად – პოეტური სამყაროს ქმნადობის შესაძლებლობის დაკარგვის, ასეთი პერსპექტივის დახურვის იდენტური ხდომილებაა. ჰოფმანსთალის ესთეტიზმი და მისი ნეორომანტიკული ფილოსოფია გამორიცხავს პოეტური ექსისტენცის გამოცდილებისა და არაპოეტური ექსისტენცის გამოცდილების გათანაბრებასაც და იმის დაშვებასაც, რომ ასეთი კრიზისი შეიძლება ვინმე სხვამ განიცადოს, თუ არა – პოეტმა. ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა ჩანდოსის შემდეგი სიტყვები:

„მას მერე (ანუ მომხდარი ენობრივი კრიზისის მერე – დ. ბ.) განვაგრძობ არსებობას, რომლის წვდომასაც, ვშიშობ, ვერ შეძლებთ, ისე უსულოდ, სწორედაც რომ უაზროდ მიეძინება იგი; არსებობას, რომელიც ჩემი მეზობლების, ჩემი ნათესავების და ამ სამეფოს მიწათმფლობელ დიდებულთა უმრავლესობის არსებობისგან არაფრით განსხვავდება...“ [ჰოფმანსთალი 2000: 53].

ამ „უსულოდ“ და „უაზროდ“ ანუ ჩვეულებრივად, უმრავლესობისთვის ჩვეული რიტმით და შინაარსით მიმდინარე ცხოვრებაში ლორდ ჩანდოსს დროდადრო, თითქოსდა იმის შეხსენების ნიშნად, თუ რა დიდი და განსაკუთრებულია მისი დანაკარგი, უბრუნდება ერთგვარი ნათელხილვის წუთები და ტკბება სამყაროს მთლიანობით, რაც მისთვის, სამედიცინო ენაზე თუ ვიტყვით, რემისია დიახაც არის, მაგრამ პოეზიის შესაქმნელად, წიგნების დასაწერად ასეთი რემისია არ კმარა. ხოლო დაკარგული დროის მიღმა არსებობის დრამას ჰოფმანსთალი ერთი უმშვენიერესი პასაჟით კრავს: ჩანდოსი თავის არსებობას ადარებს რომელიც ორატორის კრასუსის არსებობას, რომელსაც – გადმოცემით – თავის დეკორატიულ ტბაში მოზინადრე წითელთვალემა მურენა შეჰყვარებია და როცა თევზი კვდებოდა, თურმე კრასუსი მომაკვდავ თევზს ცხარე ცრემლებით დასტიროდა [ჰოფმანსთალი 2000: 57-58]. ხოლო ამ პასაჟის ერთგვარი კომენტარიც და მთლიანად ტექსტის არსებითი პრობლემატიკის კოლოფონიც არის ჩანდოსის შემდეგი სიტყვები:

„ენა, რომელზეც იქნებ არა მხოლოდ წერა, არამედ აზროვნებაც შემძლებოდა, არც ლათინურია და არც ინგლისური, არც იტალიური და არც ესპანური, არამედ ეს არის ენა, რომელზეც უტყვი საგნები დროდადრო მესიტყვებიან, და რომელზეც იქნებ ერთხელ სამარეში უცნობ მსაჯულს გავეპასუხო“ [ჰოფმანსთალი 2000: 59].

ჩანდოსის გაუცხოება, როგორც ვხედავთ, რამდენიმე ძირითადი მიმართულებით ისახსრება: 1. გაუცხოება რელიგიური ჭეშმარიტებისგან და ინსტიტუციონალური რელიგიური დისკურსის მიერ ღმერთზე დაკანონებული შეხედულებებისგან; 2. გაუცხოება იმ მატერიალური და სულიერი სამყაროსგან, რომელსაც ის მხატვრულ ფორმას ანიჭებდა; 3. გაუცხოება კლასიკური სააზროვნო სამყაროსგან და მისი ნათელი, მოწესრიგებული კატეგორიული აპარატისგან (მარცხით დამთავრდა მისი მცდელობა, ციცერონის და სენეკას ტექსტებზე კონცენტრირებით აღედგინა წონასწორობა); 4. გაუცხოება თავად მის მიერ აქამდე შექმნილი და – წერილის დაუფარავი მინიშნებებიდან გამომდინარე – განათლებული და გემოვნებიანი მკითხველის მიერ აღიარებული პოეტური შედეგებისგან, ისევე, როგორც მის მიერ დაწყებული ყველა ლიტერატურული პროექტისგან და ყველა პოეტური ჩანაფიქრისგან; 5. აქტუალურ ეტაპზე ლიტერატურული საქმიანობის შინაგანი მოთხოვნილებისგან ტოტალური გაუცხოება, პოეტური შემოქმედების მოთხოვნილების სრულიად გაქრობა.

გაუცხოებათა ამ ჯაჭვის საფუძველი კი ენის – უპირველესად პოეტური ენის – მიმართ ჩანდოსის სკეპსისია, იმის გაცნობიერება, რომ ენა უძლურია სამყაროს მთლიანობის გადმოსაცემად. მაგრამ პრობლემა ამით არ ამოიწურება. ენის უძლურების გაცნობიერება, თავისთავად, ახალი ცოდნაა, რომელიც მოაზროვნე ადამიანს, მითუმეტეს ფილოსოფოსს (ჩანდოსი კი თავის წერილს ხელს აწერს, როგორც ფილოსოფოსი) ახალ ექსისტენციალურ ველს უქმნის და მის ახალ სამოქმედო სტრატეგიასაც განაპირობებს. ჩანდოსისთვის ახალი ცოდნა, რომელიც მას არა თანმიმდევრული და რაციონალური კვლევა-ძიების, არამედ ერთგვარი მისტიკური ნახტომის შედეგად მიეცა, ასევე აღმოჩნდა მისთვის ამ გადამწყვეტ გამოცდილებამდე წარმოუდგენელი გადაწყვეტილების საფუძველი: მან უარი თქვა სიტყვასთან ურთიერთობაზე, გარემომცველი სამყაროს მხატვრულ ასახვაზე, და „უმრავლესობის არსებობა“ გაიზიარა, ანუ – იმ ადამიანების არსებობა, რომლებსაც სიტყვასთან ურთიერთობა არა აქვთ. თუმცა, ჩანდოსი არსად წერს, რომ მისი ახალი ექსისტენციალური მდგომარეობა უმრავლესობის არსებობის იდენტურია. გარეგნული მსგავსება კი ტოლობის ნიშნის დასასმელად არ გამოდგება, მით უმეტეს, რომ უმრავლესობის გამოცდილებაში მსგავსი მისტიკური ნახტომი არ მოიპოვება. ერთი სიტყვით, საკითხი ისმის ამ ახალი მდგომარეობის ღირებულების,

ჩანდოსისთვის მისი მნიშვნელობის ანუ, პარადოქსულად თუ ვიტყვით, აღნიშნული მდგომარეობის სულიერი სტატუსის შესახებ.

სამეცნიერო ლიტერატურაში არავინ დავობს იმაზე, რომ „ჩანდოსის წერილი“, პრაქტიკულად, თვით ჰოფმანსთალის ორმაგი – პოეტოლოგიური და სულიერი – ავტობიოგრაფიაა, და რომ მასში სიმბოლურად არის აღწერილი პოეტის მიერ დათმენილი არსებითი ხასიათის მისტიკური გამოცდილება. ფაქტია, რომ ეს ტექსტი აღმოჩნდა ერთგვარი პოეტური აღსარება, რომლის მერეც ჰოფმანსთალს ლირიკული ნაწარმოები აღარ დაუწერია, ხოლო დრამატული ტექსტები, რომლებსაც ის მომდევნო 27 წლის განმავლობაში ქმნიდა, მხატვრული ღირებულებით და ლიტერატურული მნიშვნელობით მის ლირიკულ შედეგებს ვერ უტოლდება.⁹⁷

საინტერესო კუთხით აანალიზებს ამ საკითხს ჰოფმანსთალის ავტორიტეტული მკვლევარი გოტჰარტ ვუნბერგი. მისი აზრით, ენის დაკარგვით ჩანდოსი ცნობიერების სრულიად ახალ მდგომარეობაში, თავისთავადი აზროვნების მდგომარეობაში გადადის. კრიზისში მყოფ ჩანდოსს სიტყვების მიღმა სიცარიელის მეტი არაფერი ეგულებოდა, ამ ახალი მდგომარეობის შინაარსი კი, როგორც ვუნბერგი წერს, საკუთარ თავთან ჩანდოსის დაბრუნება და არალინგვისტური ენის მოპოვებაა, რომელზეც მას ამიერიდან უტყვი საგნები ელაპარაკებიან [ვუნბერგი 1965: 116]; უფრო მეტიც, მის ცნობიერებაში საფუძველი ეყრება ახალი რეალობის, „კონვენციონალური ობიექტების“ სამყაროს მშენებლობას; ჩანდოსის ცნობიერებაში მომხდარი მისტიკური აქტის შედეგად,⁹⁸ ეს ობიექტები სრულიად განსხვავდებიან იმისგან, რაც ადრე იყვნენ, ისინი იმდენად ახლები არიან, რომ ძველი ენით მათი წვდომა შეუძლებელია და მათი გაგების სრულიად ახალი პერსპექტივის შესაძლებლობა ჩნდება:

„ისინი უკვე არა ენით, არამედ აზროვნებით გადაილახება“ [ვუნბერგი 1965: 116-117].

⁹⁷ ერთი მთავარი ბოროტი ხუმრობით, ჰოფმანსთალი 25 წლის ასაკში რომ მომკვდარიყო, ახალგაზრდობაში გარდაცვლილი სხვა გენიოსების გვერდით დაიმკვიდრებდა ადგილს.

⁹⁸ ვუნბერგი გვთავაზობს, ამ აქტს „ეპიფანია“ ვუწოდოთ – თეოდორ ციოლოკოვსკის კვალდაკვად (იხ.: [ციოლოკოვსკი 1961]), რომელმაც, ჯოისზე დაყრდნობით, ლიტერატურათმცოდნეობაში აღნიშნული ცნების დანერგვა სცადა – ვინაიდან ჩანდოსი კრიზისს, ჯერ ერთი, ფიზიკური შეშინებით-ანალიტიკური ინსტრუმენტარით აღჭურვილი ხვდება და ასე უსხლტება ხელიდან „ექსტაზს“ და „ვიზიონერულ გამოცდილებას“, მეორეც, იგი „ობიექტის დამოუკიდებელ არსებობას“ იმეცნებს ანუ ენისგან არსებითად დამოუკიდებელ ობიექტთა სამყაროს ცოდნას იძენს.

მაგრამ ვუნბერგის მონდომებას, რომ ჩანდოსის ახალი მდგომარეობა დადებითი შინაარსით დატვირთოს, ეწინააღმდეგება ორი არსებითი გარემოება: 1. ენის სამოთხიდან, შემოქმედებითი ძლევამოსილების სამეფოდან გამევეებული ჩანდოსი ნუგეშს ისევ და ისევ პოეტური მეხსიერების იმ პერიოდულ განათებებში ეძებს, რომლებიც მას სამყაროსთან ჰარმონიული ურთიერთობის მდგომარეობასთან აბრუნებს; 2. ჩანდოსის წერილს წითელ ზოლად გასდევს მის ადრესატთან, ახალი დროის რაციონალიზმისა და განმანათლებლობის ერთ-ერთ ადრეულ მამამთავართან, ფრენსის ბეკონთან და მის სციენტისტურ პროგრესიზმთან დამშვიდობების მსოფლმხედველობა: ჩანდოსის „ენის კრიზისი“, როგორც შემეცნებისთეორიული, გნოსეოლოგიური აქტი ანუ იმის გაცნობიერება, რომ სამყარო შემეცნებას და მეცნიერული ინსტრუმენტარით წვდომას არ ექვემდებარება, სწორედ ანტირაციონალისტური შემობრუნებაა.

მეტწილად გასაზიარებელია იგივე ვუნბერგის მტკიცება, რომ ჰოფმანსთალის „ენის კრიზისის“ საკითხი სინამდვილეში წინ წამოსწევს ცნობიერების კრიზისის, „მე“-ცნობიერების დეპერსონალიზაციის და ენის კრიზისით თანხლებული შიზოფრენიული გახლეჩის პრობლემას, რომელიც არა თვით ახალგაზრდა ჰოფმანსთალის, როგორც პიროვნების ფსიქოლოგიურ და ფსიქოპათოლოგიურ შეფასებას გულისხმობს, არამედ – მისი ტექსტების შიზოფრენიული სტრუქტურის ანალიზს [ვუნბერგი 1965: 11-15]. მაგრამ ვუნბერგის მეთოდის სისუსტედ, ჩვენი აზრით, უნდა ჩაითვალოს ის გარემოება, რომ მკვლევარი ჰოფმანსთალის „ენის კრიზისის“ ლიტერატურის ფილოსოფიის შუქზე არ აანალიზებს და განზე ტოვებს არაკლასიკური მხატვრული ტექსტის – მითუმეტეს პოეზიის და მით უმეტეს მოდერნისტული პოეზიის – ფენომენოლოგიას.

ჰოფმანსთალის შემოქმედებაში თავიდანვე ჩაეყარა საფუძველი ენის შესაძლებლობების მიმართ სკეპსისს, რომელიც „ჩანდოსის წერილში“ შეჯამდა და არა მხოლოდ თეორიულ მანიფესტაციად დარჩა, არამედ მას, როგორც ვთქვით, ერთგვარად თვით პოეტის ლირიკული ენერჯის ამოწურვის რეზიუმირების ხასიათი ჰქონდა. პოეტურ ენაზე ჰოფმანსთალის თეორიული რეფლექსიები, რომლებიც მისივე ლირიკული შედეგების შექმნის პარალელურად ხდებოდა, მდიდარია ასეთი გაორებული დამოკიდებულების მანიფესტაციებით, ენის ძლევამოსილებასა და ენისავე უსუსურობას შორის – როგორც ორ ცეცხლს შორის –

მოხვედრილი პოეტის ერთგვარი ექსისტენციალური ფორიაქით და განგაშით, რაც არც მას მერე შეწყვეტილა, როცა ჰოფმანსთალმა ლირიკული ლექსების წერაზე უარი თქვა და მთლიანად დრამატურგიაზე გადაერთო, და რომელიც მას კლასიკური მოდერნიზმის კიდევ ერთი ავტორიტეტის, კირკეგორის სულისკვეთების ველში აქცევს. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა ის ფაქტი, რომ „ჩანდოსის წერილის“ შექმნიდან სულ რაღაც ერთი წლის მერე, 1903 წელს, ჰოფმანსთალმა დაწერა ვრცელი დიალოგი სახელწოდებით „საუბარი ლექსების შესახებ“,⁹⁹ რომელშიც, პრაქტიკულად, ჩანდოსის გამოცდილების ნასახივ კი არ იგრძნობა და პოეტური სიტყვის ძლიერება ესთეტიზმის უღრუბლო პოზიციებიდან არის განდიდებული.

არც ადრეული, ე. წ. ლირიკული პერიოდის ჰოფმანსთალის (ჩვენ კი ამჯერად მისი შემოქმედების სწორედ ეს პერიოდი გვინტერესებს) თეორიული განაზრებები და პოეტური ტექსტები განიცდის როგორც საერთოდ საკომუნიკაციო ენაზე, ისე პოეტურ ენაზე რეფლექსიების ნაკლებობას, ამიტომ შეგვიძლია, ჩვენთვის საინტერესო კუთხით, რამდენიმე მაგალითის მოშველიებით შემოვიფარგლოთ.

ჯერ კიდევ 1896 წელს ჰოფმანსთალის მიერ სტუდენტური აუდიტორიის წინაშე წაკითხული მოხსენების ტექსტში „პოეზია და ცხოვრება“ ვკითხულობთ:

„[...] მე სერიოზულად ვარ დარწმუნებული, რომ ხელოვნებათა შესახებ თითქმის საერთოდ არ უნდა იყოს ლაპარაკი, თითქმის საერთოდ შეუძლებელია ლაპარაკი; რომ ხელოვნებებში მხოლოდ არაარსებითი და ღირებულებას მოკლებულია ის, რაც განსჯა-განხილვას თავისი მდუმარე არსით თავადვე არ უსხლტება; და რომ რაც უფრო ღრმად ჩადიან ხელოვნებათა ძირისძირში, მით მეტად მდუმარენი ხდებიან“ [ჰოფმანსთალი 2000: 37].

ასევე, საგულისხმოა, რომ ეს ქრესტომათიული ტექსტი თავიდან ბოლომდე იმ საზოგადოებასთან კონფრონტაციის ნიშნით არის აღბეჭდილი, რომლის წინაშეც იქნა წაკითხული; მეტიც, 22 წლის ჰოფმანსთალი, რომელიც პოეზიაზე და პოეტებზე სასაუბროდ მიიწვიეს, მოხსენებას იწყებს და აგრძელებს სტუდენტების (ირიბად კი – მათი პროფესორების) და ხელოვნებაზე მათი შეხედულებების მისამართით გამოხატული დაუფარავი ირონიით:

⁹⁹ ტექსტი პირველად 1904 წლის თებერვალში გამოქვეყნდა: ob. Die Neue Rundschau, XVter Jahrgang der freien Bühne, Bd. I, H. 2, გვ. 129-139.

„უკვე ისე წინ წახვედით, რომ საერთოდ აღარაფერია ისეთი, რაც თქვენ არ მოგწონთ“ [ჰოფმანსთალი 2000: 38].

ეს ირონია კი, არც მეტი და არც ნაკლები, შემდეგი თვალსაზრისის დაცვას ემსახურება:

„პოეზიის მასალა სიტყვებია, რომ ლექსი იმ სიტყვებისგან შემდგარი უწონადი ქსოვილია, რომლებიც თავიანთი განლაგებით, ჟღერადობით და შინაარსით [...] სამშვინველის ზუსტად შემოსაზღვრულ, ზღაპრულად მკაფიო (traumhaft deutlich), სწრაფგაელვებად მდგომარეობას გამოიხმობენ, რასაც ჩვენ განწყობილებას (Stimmung) ვუწოდებთ“ [ჰოფმანსთალი 2000: 39].

და – იქვე:

„სიტყვები ყველაფერია, სიტყვები, რომლებითაც დანახულის და მოსმენილის ახალ ყოფიერებად წარმოქმნა ხდება...“ [ჰოფმანსთალი 2000: 39].

1897 წელს ჰოფმანსთალი განმარტავს, რომ ის, რასაც პოეტი პოეტური შედარებებით ამბობს, მხოლოდ ასე შეიძლება გამოითქვას და არა სხვაგვარად, ანუ: პოეტი ტროპულ მეტყველებას იმიტომ კი არ მიმართავს, რომ სათქმელი უკეთ გადმოსცეს, არამედ თვით ეს ტროპია პირველადი რეალობა:

„ხალხი ლექსში სიამოვნებით დაემებს იმას, რასაც იგი „მის კუთვნილ საზრისს“ (eigentlicher Sinn) უწოდებს. ისინი ჰგვანან მაიმუნებს, რომლებიც ასევე ყოველთვის სარკის მიღმა იწვდიან ხელებს, თითქოს იქ სხეულის მოხელთება შეიძლებოდეს“ [ჰოფმანსთალი 2000: 45].

ლექსის და პოეტური სიტყვის, როგორც უმაღლესი და საერთოდაც ერთადერთი რეალობის იდეა სრულყოფილად არის გადმოცემული ჰოფმანსთალის 1890 წელს დაწერილ ერთ პოეტურ შედეგში, რომელსაც „რაა სამყარო?“ ჰქვია:

Was ist die Welt?

Was ist die Welt? Ein ewiges Gedicht,

Daraus der Geist der Gottheit strahlt und glüht,

Daraus der Wein der Weisheit schäumt und sprüht,

Daraus der Laut der Liebe zu uns spricht

Und jedes Menschen wechselndes Gemüt,
Ein Strahl ists, der aus dieser Sonne bricht,
Ein Vers, der sich an tausend andre flicht,
Der unbemerkt verhallt, verlischt, verblüht.

Und doch auch eine Welt für sich allein,
Voll süß-geheimer, nievernommner Töne,
Begabt mit eigener, unentweihter Schöne,

Und keines Andern Nachhall, Widerschein.
Und wenn du gar zu lesen drin verstündest,
Ein Buch, das du im Leben nicht ergründest. [ჰოფმანსთალი 1979¹: 86].

[რაა სამყარო? ის ლექსია მარადიული,
გადმოსხვიდება ღმერთის სული, ცეცხლად იღვრება,
გადმოივსება სიბრძნის ღვინო და განიღვრება,
გაგვესიტყვება სიყვარულის ჰანგი ციური

და ყველა კაცის წარმავალი სულიერება
მზით აღმომსკდარი, მისგან სხივად გადმოფრქვეული
ლექსის პწკარია, ათას პწკარში გამოხვეული,
შეუმჩნევლად რომ განილევა, მკრთალდება, ქრება.

და მაინც, ყველა ეს სამყარო ერთადერთია,
ტკბილ-იდუმალი, ვერსაწვდომი, უცხო ბგერებით,
ცხებული თვისივ განუვრცობი მშვენიერებით,

არც სხვათა ექო და არც სხვათა ანარეკლია.
და თუ მას სულაც წასაკითხად ჩაულრმავდები,
ეს ის წიგნია, სიცოცხლეში რომ ვერ ჩასწვდები.] [ბარბაქაძე 2014: 593].

საგულისხმოა, რომ ლექსის დასკვნითი სტრიქონი მოულოდნელ, მაგრამ ლექსის სხეულში ორგანულად ჩაწერილ კონტრასტს ქმნის ამავე ლექსის გნოსტიკურ სემანტიკურ ბადესთან, რითაც აძლიერებს ტექსტის სიღრმისეულ სტრუქტურას: ტექსტში, თითქოს, ერთგვარი შესავალია სამყაროს ფენომენოლოგიაში, რომელიც გადამწყვეტ მომენტში ამ სამყაროს რაციონალური შემეცნების შეუძლებლობას აცხადებს, და ეს სათქმელი იმპლიციტურად ხდება თვით პოეტური სიტყვის, თვით ამ ლექსის წვდომის შეუძლებლობის კონცეპტის შემცველი. შეზღუდული რაციონალური ინსტრუმენტარით წარმოუდგენლის წარმოდგენის მცდელობაზე ანუ პოეტურ პროფანაციაზე უარისმთქმელი ასეთი ტიპობრივად მოდერნისტული ესთეტიკა წინ წამოსწევს რაციონალურისა და ირაციონალურის, როგორც ტექსტის მაკონსტრუირებელი ფუნქციების საკითხსაც და უკვე შეიცავს იმ სკეფსის, რომელიც რამდენიმე წელიწადში თეორიულად განზოგადდება.

1892-1893 წლებში კი პოეტი წერს ვრცელ, თხრობითი სტრუქტურის მქონე ლექსს სახელწოდებით „ფსიქე“, რომელშიც ცნობიერების მოსალოდნელი კრიზისის ნიშნები უკვე დასრულებულ პოეტურ გამომსახველობას აღწევს. მეტიც, ამ ლექსში კრიზისი იმდენად ყოვლისმომცველია, რომ ის სულს არც რეალურ და არც ირეალურ სამყაროში ნუგეშის იმედს არ უტოვებს. ლექსს ეპიგრაფად ედგარ პოს სიტყვები „Psyche, my soul“ უზის, მრავალწერტილით იწყება და გვაზიარებს ლირიკულ გმირსა და მის სამშვინველს – იგივე ფსიქეს – შორის უკვე დაწყებულ საუბარს. ლირიკული გმირი სწორედ დიონისური ენერგიით და სულისკვეთებით აღსავსე პოეტია, რომელიც ტკბება სიცოცხლის მშვენიერებით და ყველაფერში სითბოს, სინათლეს და სილამაზეს ხედავს. დათრგუნული და შემცივნიული ფსიქე კი მას, თავის ბატონს, სთხოვს, რომ გაათავისუფლოს და სიკვდილის უფლება მისცეს:

... und Psyche, meine Seele, sah mich an

Von unterdrücktem Weinen blaß und bebend

Und sagte leise: „Herr, ich möchte sterben,

Ich bin zum Sterben müde und mich friert.“ [ჰოფმანსთალი 1979¹: 131].

[...და ფსიქემ, ჩემმა სამშვინველმა, მზერა მომაპყრო

დამთრგუნველ ტირილს მიცემული, გაფითრებული,
და ძლივს ამოთქვა: „მინდა მოვკვდე, ჩემო ბატონო,
მე სასიკვდილოდ დაღლილი და გათოშილი ვარ“.]

პოეტი, ამ თხოვნის საპასუხოდ, საკუთარ სამშვინველს სიცოცხლის ელექსირს
სთავაზობს და ულამაზეს ფერებში, კონკრეტული სურათ-ხატების სიუხვით აღუწერს
სამყაროს მშვენიერებას, მაგრამ:

Und Psyche, meine Seele, sah mich an
Und sagte traurig: „Alle diese Dinge
Sind schal und trüb und tot. Das Leben hat
Nicht Glanz und Duft. Ich bin es müde, Herr.“ [ჰოფმანსთალი 1979¹: 131].

[და ფსიქემ, ჩემმა სამშვინველმა, მზერა მომაპყრო
და დარდით მითხრა: „ყოველივე მშრალი, მრუმე და
მკვდარია, არ აქვს ლაზათი და ხიბლი სიცოცხლეს,
გამოღლილი ვარ ამ ყველაფრით, ჩემო ბატონო“.]

ღირიკული გმირი კი მორიგ მცდელობას მიმართავს და, რაკი ფსიქე
ამქვეყნიურ სიცოცხლეს სწორედ უსიცოცხლოდ და სურნელებას მოკლებულ
არსებობად აღიქვამს, მას ოცნების სამყაროს ელექსირს სთავაზობს და ახლა უკვე
ოცნების სამყაროს აღუწერს ვრცლად და ულამაზესი ფერებით. ლექსის ფინალური
სტროფი ასე ჟღერას:

Da sah mich Psyche, meine Seele, an
Mit bösem Blick und hartem Mund und sprach:
„Dann muß ich sterben, wenn du so nichts weißt
Von allen Dingen, die das Leben will.“ [ჰოფმანსთალი 1979¹: 132].

[და ფსიქემ, ჩემმა სამშვინველმა, მზერა მომაპყრო
და მრისხანედ და ბაგემტკიცედ შემეპასუხა:

„უნდა ვეწიო სწორედ სიკვდილს, თუ შენთვის ეგზომ
არის უცნობი ყველაფერი, რაც სიცოცხლეს სურს“.]

ერთმანეთთან რეალური სამყაროსა და ოცნების სამყაროს ასეთი მწვავე შეპირისპირება ჰოფმანსთალის მიერ გადაიღახება მეორეში პირველის სრული განღვრით და ნიველირებით. მის სააზროვნო ესთეტიკაში პოეტის არსებობა და პოეტური წარმოსახვის უნარი მატერიალური სამყაროს მთელ სიმძიმეს იმორჩილებს. ეს განწყობილება როგორც მხატვრული გამოსახვის განსაკუთრებულ სიმაღლეს, ისე შინაარსის სიზუსტეს (თუმცა, რომანტიკის ესთეტიკიდან კარგად ცნობილს) აღწევს 1893 წელს დაწერილ სხვა ლექსში, რომელსაც „სამყარო და მე“ ჰქვია:

Welt und ich

Geh hin, mein Lied, zum Riesen Atlas, der
Den Bau der Welt mit Arm und Nacken stützt,
Und sag: „Du magst ins Hesperidenland
Jetzt gehn und Äpfel pflücken, wenn dirs nützt.

Mein Herr will untertreten deiner Last,
Wie einer eine leichte Laute hält,
Die murmelnde, wie eine Schüssel Obst,
So trägt er auf den Armen diese Welt.

Das tiefe Meer mit Ungeheuern drin,
Die alles Lebens dumpfe Larven sind;
Die Bäume, deren Wurzel dunkel saugt
Und deren Krone voller Duft und Wind;

Und Mondlicht, das durch Laub zur Erde trieft,
Und Rasen, drauf der Schlaf die Menschen legt,
Gleich stummen Krügen, jeder angefüllt

Mit einer ganzen Welt: ...das alles trägt

Mein Herr auf seinen Armen dir zu Dienst

Und zittert nicht und hält es gerne gut,

So wie ein Silberbecken, angefüllt

Mit leise redender, lebendger Flut.“

Tritt hin, mein Lied, zum Atlas, sag ihm dies,

Und wenn der Riese Atlas dir nicht glaubt,

Sprich: „Wie ertrüg er sie im Arme nicht,

Mein Herr, da er sie lächelnd trägt im Haupt?“ [ჰოფმანსთალი 1979¹: 141].

[ჩემო სიმღერავ, იმ გოლიათ ატლასს ეახელ,

სამყაროს კეფით და მკლავებით ვინც შებჯენია,

და უთხარ: „თუ გსურს, გაეშურო ვაშლის საკრეფად

ჰესპერიდების საუფლოში, ნება შენია.

ჩემს ბატონს ეს სურს: შენი ტვირთი ისე იტვირთოს,

როგორც კაცს ძალუმს, ბარბითს დასწვდეს და საარაკოდ

აარაკრავოს; როგორც ერთი ლანგარი ხილი,

ისე უპყრია მას მკლავებით ჩვენი სამყარო.

ღრმა ზღვები, ზღვებში მობინადრე ყველა ურჩხული,

ის ყველაფერი, რაც სიცოცხლეს ახშობს ყრუ ხმებით;

ხეები, წყვილიად ფესვებით რომ გამოწურავენ

და კენწეროებს აღივსებენ ქართ, სურნელით;

და მთვარის შუქი, მიწის უბეს მომოფრქვეული,

და მოლი, კაცს რომ შეახვედრებს ძილს მოლივლივს;

ერთბაშად ჩუმი ხელადები, თითოეული

აღსავსე მთელი სამყაროთი: ...ამ ყოველივს

ჩემი ბატონი მკლავს შეუწვდენს, შეგეშველება,
განა ცახცახით, ისე ლაღად და ნებიერად,
ვით ვერცხლის თასი აღივსება წყნარმოუბარი,
მაცოცხლებელი წყლის ნაკადით.“ ჩემო სიმღერავ,

გასწი ატლასთან, გადაეცი, და გოლიათი
ატლასი თუ არ დაგიჯერებს ჩემს დანაბარებს,
უთხარ: „მკლავებით ვით ვერ შეძლოს ჩემმა ბატონმა
იმის აწევა, რასაც თავით ლაღად ატარებს?“ [ბარბაქაძე 2014: 594-595].

აქ ისევ უნდა დავუბრუნდეთ „ლორდი ჩანდოსის წერილის“ სარეპრენზენტაციო შინაარსისა და სარეპრენზენტაციო ფორმის ერთმანეთთან დაპირისპირების თემას, ამ თემის ფონზე კი ჰოფმანსთალის – სწორედ როგორც დიონისურ და აპოლონურ საწყისებს შორის საბედისწეროდ გაორებული პოეტის – ფილოსოფიურ-კულტურული კონტექსტი გამოვკვეთოთ; ასევე, ხაზი გავუსვათ იმას, რომ აღნიშნული „ბედისწერა“ არა ლიტერატურულ ლანდშაფტში ჰოფმანსთალის ინდივიდუალური პოეტური ადგილის, არამედ პოეტური ესთეტიზმის კულტურის ფარგლებში ჩამოყალიბებული იმ სააზროვნო ტრადიციის მარკერია, რომელშიც ჰოფმანსთალის პოეზია მოიაზრება, და ეს ერთი შეხედვით პირწმინდად პოეტოლოგიური საკითხი თავს უყრის პრობლემების მთელ სიმრავლეს, რომლებზეც ჰოფმანსთალის, ჰერმან ბარის, არტურ შნიცლერის და „ვენური მოდერნის“ სხვა ცენტრალური ფიგურების რეფლექსიები ხელოვნების ტოტალური კრიზისის გაცნობიერების მხოლოდ დასაწყისი იყო.

პოეტი და ფილოსოფოსი ფრიდრიხ გეორგ იუნგერი ნიცშეზე დაწერილ თავის წიგნში ყურადღებას ამახვილებს ნიცშეს ფილოსოფიური რომანის „ასე იტყოდა ზარათუშტრა“ ერთ უნიკალურ ასპექტზე: ამ ტექსტის სიღრმისეულ სირთულეს იუნგერი მის შუალედურ ხასიათში ხედავს. მაგრამ რაში მდგომარეობს ეს შუალედური ხასიათი? იუნგერის აზრით, ეს არის „მოძრაობა ინტელექტუალობიდან პოეზიისკენ, ცნებების და აზრების მახვილი, მჭრელი პროზიდან ხატებისა და სიმბოლოების ენისკენ“ [იუნგერი 1949: 13].

მაგრამ ტექსტის პირწმინდად ენობრივი კონფლიქტი საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა. პრობლემის ექსპლიკაციისთვის კიდევ უფრო საინტერესო შრეს ქმნის ნიცშეს რომანის მთავარი გმირის – ზარატუსტრას – თემატური ადგილი რომანის სიუჟეტში. ტექსტის ენობრივ მოდელში დიდაქტიკურსა და პოეტურს, კონცეპტუალურსა და მუსიკალურს შორის გამოვლენილი ეს კონფლიქტი ზარატუსტრას – როგორც პერსონაჟის – მხატვრული ფუნქციის შინაარსშიც მკაფიოდ ვლინდება:

„ზარათუშტრა, როგორც ქადაგი – არის ამაში რაღაც ორაზროვანი. განა ის უნდა ქადაგებდეს? რატომ არ ცეკვავს და არ მღერის, რატომ არ თხზავს მუსიკას? ამიერიდან მისი ხვედრი ხდება „შენდა ჯერ არს“-ის ენით ლაპარაკი, კატეგორიულობა და ეთიკური იმპერატივების გამოჭედვა“ [იუნგერი 1949: 13-14].

იუნგერის მახვილგონივრული შენიშვნა გვახსენებს კირკეგორის 1848 წელს დაწერილ ნაშრომს „ავადმყოფობა სიკვდილისკენ“. კირკეგორისთვის ორაზროვნება, რომელზეც იუნგერი ნიცშესთან დაკავშირებით ამახვილებს ყურადღებას, იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ იგი ანალოგიურ პრობლემაზე თავისი წიგნის წინასიტყვის პირველივე აბზაცში რეფლექსირებს. კირკეგორი ერთმანეთს უპირისპირებს ქრისტიანული რელიგიის დამმოდვრავ ფუნქციას და სპეკულატურ აზროვნებას, რომელიც დამმოდვრაზე უარის თქმისთანავე არაქრისტიანულ დისკურსად გადაიქცევა:

„ქრისტიანული მსჯელობა ყოველთვის უნდა გვახსენებდეს ავადმყოფის სასთუმალთან ექიმის რჩევა-დარიგებებს: იმ შემთხვევაშიც კი, თუ შენი უმეცრებით ისინი არ გესმის, არ შეიძლება იმ ადგილის დავიწყება, სადაც ისინი წარმოითქვა“ [კირკეგორი 2010: 287].

კირკეგორი თავისი ნაშრომის სწორედ იმ ორაზროვნებასა და შუალედურობაზე ამახვილებს ყურადღებას, რომელიც შინაარსისა და ფორმის გაცნობიერებულ კონფლიქტს წარმოქმნის:

„შესაძლოა, ბევრს გადმოცემის ეს ფორმა უცნაური ეჩვენოს, ვინაიდან ის ერთობ მკაცრია საიმისოდ, რომ დამმოდვროს, და ერთობ დამმოდვრავია საიმისოდ, რომ სპეკულატური სიმკაცრე გააჩნდეს“ [კირკეგორი 2010: 287].

კირკეგორის ფილოსოფიაში, ნიცშესგან განსხვავებით, ასეთი მეთოდური დუალიზმის უკან ქრისტიანობის ნამდვილი არსის განმარტების სულისკვეთება იგულისხმება და არა – ქრისტიანობის უარყოფა. იგი, ნიცშესგან განსხვავებით, არ

ქმნის ახალ ევანგელეს, არამედ ისტორიული ბალასტიგან და ინსტიტუციონალური სიყალბისგან ქრისტიანობის განწმენდას ცდილობს. მისთვის აზროვნება, სპეკულაცია, ინსტიტუციონალური ქრისტიანობის მიერ „არაადამიანურ ცნობისმოყვარეობად“ მონათლული ჰეროიზმი იმის ერთადერთი შესაძლებლობაა, რომ ინდივიდმა გაბედოს იმად ყოფნა, ვინც იგი სინამდვილეშია, გაბედოს თვითრეალიზება ანუ ღმერთის წინაშე და საკუთარი პასუხისმგებლობის პირისპირ მარტო დარჩენა. კირკეგორი ასეთ გაბედულებას ქრისტიანულ ჰეროიზმს უწოდებს, თვით ამ ჰეროიკული შემეცნების შინაარსი კი, მისი აზრით, არის ფორიაქი. ფორიაქს კირკეგორი ახასიათებს, როგორც „ცხოვრების მიმართ ჭეშმარიტ დამოკიდებულებას“ [კირკეგორი 2010: 287].

სწორედ ეს ექსისტენციალური ფორიაქი მოითხოვს ფორმის იმ დუალიზმს, რომლის მოტივირებასაც ცდილობს კირკეგორი, რომელიც ქმნის სიუჟეტურ დროში ზარათუშტრას ორაზროვან ტექსტუალურ არსებობას და რომლითაც, ბოლოსდაბოლოს, ენის მიმართ ჰომინანსთალის გაორებული დამოკიდებულება ხასიათდება.

აი, აქ კი ისევ მოგვიწევს ბეკონის მიერ ციტირებულ და ლორდი ჩანდოსის მიერ განმეორებით ციტირებულ ჰიპოკრატეს აფორიზმთან – „იმათ, ვინც მძიმე ავადმყოფობით შეპყრობილნი ტკივილს ვერ გრძნობენ, ავადმყოფი სული აქვთ“ – დაბრუნება და ენის შესაძლებლობის მიმართ სკეფსისის, როგორც სულიერი შეჭირვების საკითხის განსხვავებულ ჭრილში დასმა. კერძოდ, არსებობს თუ არა ასეთი ავადმყოფობის წამალი? სხვა სიტყვებით: როცა პოეტი კარგავს ენის მიმართ რწმენას და გადის ენიდან, როგორც „ყოფიერების სახლიდან“ (მარტინ ჰაიდეგერი), შეიძლება თუ არა, რომ მის მიერ მოპოვებულ ახალ მდგომარეობასთან, ენისმიღმური არსებობის მდგომარეობასთან (ვთქვათ პირდაპირ – პოეტური დამუნჯების მდგომარეობასთან) პოეტის სტოიციკური შეხვედრა და მის მიერ ასეთი მდგომარეობის პერმანენტული დათმენა ლაბირინთიდან გამოსვლის ტოლფას გამოცდილებად ჩაითვალოს? ამ კითხვაზე პასუხს კირკეგორის წიგნი „სიკვდილისკენ ავადმყოფობა“ იძლევა. კირკეგორის მიერ თავიდანვე იმ წინააღმდეგობაზე მითითება, რომელიც ენის ბუნებაშია ჩადებული და აძნელებს სამკურნალო ენობრივი აქტისა (დამოდვრის, ქადაგების) და სპეკულატური აქტის (სააზროვნო, ანალიტიკური დისკურსის) ურთიერთჰარმონიზებას, გამოწვეულია პრობლემისადმი

ფილოსოფიურ-პოეტური და არა რელიგიური ან პედაგოგიური მიდგომით. ანუ, კირკეგორი, რომელიც სამყაროსა და ადამიანს შორის დარღვეული კომუნიკაციის აღდგენის გზას ვერ პოულობს, გამოსავალს ავტოტრენინგში და საკუთარ თავზე სამანიპულაციო შეტევებში კი არა, უნუგემო მდგომარეობის გაცნობიერებაში და რეალური სიტუაციისთვის თვალის გასწორებაში ხედავს – იმის გაცნობიერებაში, რომ მდგომარეობიდან რაციონალური, გონებით საწვდომი და არგუმენტებით დასაბუთებადი გამოსავალი, უბრალოდ, არ არსებობს.

კირკეგორი ამ მდგომარეობას, ანუ გონებით შეუცნობელი სამყაროს წინაშე მარტო დარჩენილი ადამიანის ძირითად მდგომარეობას სასოწარკვეთას არქმევს და – ისევ და ისევ სამედიცინო დისკურსის ენაზე (სამედიცინო დისკურსის სიუხვე კირკეგორის ამ წიგნის განსაკუთრებული ნიშანია) – აზუსტებს, რომ სასოწარკვეთა არის არა წამალი, არამედ – ავადმყოფობა, და რომ მისი წიგნის ყველა გვერდი ასეთი სასოწარკვეთით არის გაჟღენთილი [კირკეგორი 2010: 288]. კირკეგორის მიხედვით, სასოწარკვეთა ადამიანური ყოფიერების, მისი ინდივიდუალური, სუბიექტური არსებობის ძირითადი ფორმაა, სასოწარკვეთა ადამიანის ბუნებრივი მდგომარეობაა. ენობრივი სასოწარკვეთა, აქედან გამომდინარე, ტოტალური ექსისტენციალური სასოწარკვეთის მხოლოდ ერთი მოდუსი გამოდის; უფრო მეტიც, ადამიანური არსებობის საერთო მდგომარეობის კონტექსტში ენობრივი გახლეჩა, როგორც გახლეჩილი ცნობიერების თანამდევი პროცესი, ერთჯერადი კი არა, პერმანენტული სულიერი მდგომარეობაა.

„ისევე, როგორც, ექიმების აზრით, არ არსებობს არც ერთი სრულიად ჯანმრთელი ადამიანი, [...] შეიძლება ითქვას, რომ არავინ არის სასოწარკვეთისგან თავისუფალი; არავინ არის ისეთი, ვის სიღრმეშიც ბინა არ ედოს ფორიქს, განგაშს, დისჰარმონიას, რაღაც უცნობის წინაშე შიშს ან იმის წინაშე შიშს, რის შესახებ ცოდნის მიღებას იგი ვერც კი ბედავს“ [კირკეგორი 2010: 300].

სასოწარკვეთის, როგორც სულიერი ავადმყოფობის ბუნება ანუ, როგორც კირკეგორი მას უწოდებს, დიალექტიკა განსხვავდება სხეულის ავადმყოფობისგან ტემპორალური განვრცობის ხასიათით: სხეულის ავადმყოფობა ლოკალიზებულია, მას აქვს დროში დასაწყისი და დასასრული, სასოწარკვეთის აღმოჩენის ფაქტი კი იმპლიციტურად ადამიანის მიერ მხოლოდ იმის გაცნობიერებას გულისხმობს, რაც მასში ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ გაუცნობიერებელი იყო. მაგრამ არსებითია,

რომ სასოწარკვეთა მხოლოდ სულიერ არსებას ახასიათებს, ანუ ეს ავადმყოფობა მხოლოდ იმის ძალით არსებობს, რომ არსებობს „მე“, თვითცნობიერება. რატომ? იმიტომ, რომ „მე“-ს არსებობა, სულის არსებობა ურთიერთობის არსებობის, საკუთარ თავთან დიალოგის შესაძლებლობის მთავარი პირობაა. კირკეგორი აზუსტებს, რომ „მე“ ურთიერთობა კი არ არის, არამედ ის არის „თავის თავთან ურთიერთობის დაბრუნება“ [კირკეგორი 2010: 292]. მეორე მხრივ კი:

„ადამიანი უსასრულოს და სასრულის, დროითის და მარადიულის, თავისუფლების და აუცილებლობის სინთეზია“ [კირკეგორი 2010: 292].

მაგრამ სინთეზი, როგორც ორ წევრს შორის ურთიერთობა, კირკეგორის განმარტებით, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს „მე“-ს არსებობას. „ამ ორ წევრს შორის ურთიერთობა გამოდის, როგორც – რაღაც მესამე უარყოფითი ნაწილი, ხოლო ურთიერთობასთან მოურთიერთე ამ ორი წევრიდან თითოეულს ურთიერთობასთან თავისი ურთიერთობა აქვს; მაშინ იმისთვის, ვინც ასე განიხილავს სამშვიინველს, სამშვიინველსა და სხეულს შორის ურთიერთობა უბრალო ურთიერთობაა. თუ, ამის საპირისპიროდ, ურთიერთობა საკუთარ თავს მიემართება, ეს უკანასკნელი ურთიერთობა გამოდის, როგორც დადებითი მესამე ნაწილი, და უკვე „მე“ არსებობს“ [კირკეგორი 2010: 292]. თუმცა, კირკეგორს არც ეს განსაზღვრება აკმაყოფილებს და განმარტავს, რომ ადამიანის „მე“ – ეს არის

„ურთიერთობა, რომელიც ურთიერთობს საკუთარ თავთან და, იმავედროულად, სხვასთან“ [კირკეგორი 2010: 292].

მოკლედ რომ გადმოვცეთ კირკეგორის მსჯელობის არსი, იგი შემდეგში მდგომარეობს: ადამიანი იმთავითვე გახლეჩილი, განწვალული არსებაა, იგი საკუთარი თავის სუბიექტიც არის და ობიექტიც, სასოწარკვეთა კი სწორედ მისი ამ „მე“-ს, თვითობის ავადმყოფობაა; ადამიანი ცდილობს, მაგრამ ვერასდროს აღწევს საკუთარ თავთან მთლიანობას, ეს გამოუვალი მდგომარეობა კი მას სასოწარკვეთისგან გაქცევისკენ უბიძგებს, ხოლო როცა გაქცევის ასეთი მცდელობა მარცხით მთავრდება, ადამიანს ასეთი მარცხი, ისევ და ისევ, სასოწარკვეთაში აგდებს. ნებისმიერი სასოწარკვეთა, კირკეგორის აზრით, გამოწვეულია ამ შინაგანი გაორებით, „მე“-ს გაორებით და როცა ადამიანი ფიქრობს, რომ მისი სასოწარკვეთის მიზეზი ვინმე სხვა ან რამე სხვა მის გარეთ არსებულა, იგი ამ დროს ილუზიის და

არცოდნის მსხვერპლია. დრამა, რომელიც ამ დროს თამაშდება ადამიანის სულში, დაკავშირებული ვერ იქნება გარეშე ფაქტორებთან.

ჰეგელისა და კირკეგორის ესთეტიკაში „ტრაგიკულის“ შედარებითი ანალიზისას ნინო ფირცხალავა ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, თუ როგორ თემატიზდება თანამედროვე ადამიანის იზოლირებული და გაუცხოებული მდგომარეობა კირკეგორის ფილოსოფიაში. მკვლევარი აღნიშნავს:

„თანამედროვე ტრაგედიის გმირი, კირკეგორის აზრით, საკუთარ სულშია ჩაღრმავებული, ამ პერსპექტივიდან ამყარებს იგი გარე სამყაროსთან კავშირს. ამგვარად, გარეგნული კანონზომიერი ფაქტორები კი არ განაპირობებენ ინდივიდის აზროვნებასა და მოქმედებას, არამედ სუბიექტური რეფლექსია ხელმძღვანელობს მის ყოველგვარ საქმიანობას. გარე სამყარო მთელი თავისი წინააღმდეგობებით თვით ინდივიდშია პროეცირებული“ [ფირცხალავა 1983].

სასოწარკვეთის დიალექტიკის კირკეგორისეული უამრავი წარმატებული ილუსტრაციიდან ერთ-ერთი, რომელიც ხშირად გვხვდება ფილოსოფიის სახელმძღვანელოებში, ასეთია: როცა პატივმოყვარე ადამიანი აცხადებს, რომ ან კეისარი უნდა იყო ან – არავინ, მაგრამ ვერ ხდება კეისარი, მას სასოწარკვეთა იპყრობს; მაგრამ აქ უკვე თავს ამჟღავნებს სხვა საზრისი, კერძოდ ის, რომ მას მერე, რაც ვერ გახდა კეისარი, მისთვის აუტანელი ხდება იმად ყოფნა, ვინც ის თავად არის. გულის სიღრმეში ის სასოწარკვეთილია არა იმის გამო, რომ კეისარი ვერ გახდა, არამედ მას სასოწარკვეთაში აგდებს საკუთარი „მე“, რომელიც კეისარი ვერ გახდა ანუ – და ეს არის ამ მაგალითის არსი – მისთვის აუტანელია, რომ თავიდან ვერ მოიშორა საკუთარი „მე“. მას სწორედ იმის იმედი ჰქონდა, რომ ამ აუტანელ „მე“-ს მოიშორებდა თავიდან, კეისარი თუ გახდებოდა [კირკეგორი 2010: 297-298].

კირკეგორი სასოწარკვეთის, როგორც სულის ანუ „მე“-ს ავადმყოფობის სამ სახეს არჩევს: 1. სასოწარკვეთილების ყველაზე დაბალი, ნაივური საფეხური სასოწარკვეთილის ისეთი მდგომარეობაა, როცა იგი ვერ აცნობიერებს საკუთარ „მე“-ს და არაფერი იცის მასში მიმდინარე პროცესების შესახებ (ეს, მისი დახასიათებით, არაჰემმარიტი სასოწარკვეთაა); 2. მეორეა იმ ადამიანის სასოწარკვეთა, ვისაც არ სურს იმად ყოფნა, ვინც თავად არის; იგი, საკუთარი „მე“-თი უკმაყოფილო, თავის გარეთ, რომელიმე სხვა სასურველ „მე“-ში დაეძებს თავისუფლებას; 3. იმ ადამიანის სასოწარკვეთა, ვინც აცნობიერებს სასოწარკვეთას, როგორც ავადმყოფობას, და არც

გაურბის მას, არამედ თვალს უსწორებს საკუთარ „მე“-ს, საკუთარ ავადმყოფობას, და თანახმაა, რომ სასოწარკვეთილი იყოს [კირკეგორი 2010: 292-293].

კირკეგორის მიერ მოდელირებული ადამიანური მდგომარეობის – როგორც სასოწარკვეთით განსაზღვრული არსებობის – კონტექსტში ჩანდოსის სულიერი გამოცდილება, ცხადია, მესამე სახეს განეკუთვნება, ის სოციალური საზოგადოება კი, რომლის არსებობისგან ჩანდოსის არსებობა, მისივე აღიარებით, „არაფრით განსხვავდება“, – პირველს და მეორეს.

„ვენური მოდერნის“ პოეტებს შორის ჰოფმანსთალი არც პირველი იყო არც ერთადერთი, რომელმაც ენის კრიზისზე გაამახვილა ყურადღება. ეს პრობლემა საუკუნის დასაწყისის ავსტრიელ მოდერნისტებში, ისე, როგორც საერთოდ ევროპაში, აქტიურად განიხილებოდა და აქაც ნიცშეს განაზრებები არსებითი ინტელექტუალური გამოცდილება აღმოჩნდა, რომელმაც მოდერნიზმის სააზროვნო ესთეტიკის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა იქონია.

1873 წელს დაწერილ ესეში „ჭემმარიტებისა და სიცრუის შესახებ არამორალური აზრით“ ნიცშემ მისთვის ჩვეული რევოლუციური პათოსით განიხილა ენის, როგორც ფილოსოფიური პრობლემის ძირეული ასპექტები.¹⁰⁰ ნიცშე ანალიზს იწყებს საერთოდ აზროვნების ბუნებაში და დანიშნულებაში გარკვევით და აღნიშნავს, რომ ინტელექტს ადამიანური სიცოცხლის მიღმა არავითარი მისია და საზრისი არ გააჩნია; ჩვენ რომ შეგვძლებოდა კოლოს აზრების ამოკითხვა, დავრწმუნდებოდით, რომ „ჰაერს ისიც ამ პათოსით კვეთს და საკუთარ თავს ამ სამყაროს მფრინავ ცენტრად შეიგრძნობს“ [ნიცშე 1954³: 309].

ინტელექტის მოქმედების საბოლოო მიზანი ის არის, რომ ადამიანი არსებობის, ყოფიერების ღირებულებაში დაარწმუნოს და ამას ისე აკეთებს, რომ ღირებულების არავითარი სხვა საზომი, გარდა საკუთარ თავში არსებულისა, არ გააჩნია. ანუ შედეგად ადამიანი ღებულობს ერთ დიდ სიცრუეს, რომელსაც საქმის რეალურ ვითარებასთან საერთო არაფერი აქვს. ინტელექტი, ნიცშეს თანახმად, როგორც ცოცხალ არსებებს შორის ყველაზე უსუსურის – ანუ ადამიანის – ფიზიკური

¹⁰⁰ როგორი გასაკვირიც არ უნდა იყოს, მეცნიერებს შორის დიდხანს იყო გავრცელებული აზრი, რომ ნიცშეს მიერ 1873 წელს დაწერილი ეს ტექსტი პირველად 1903 წელს გამოქვეყნდა. არადა, ტექსტი პირველად 1896 წელს გამოქვეყნდა ლაიპციგში, ფრიც კიოგელის მიერ გამოცემულ ნიცშეს თხზულებათა მრავალტომეულის მე-10 ტომში. ამის შესახებ იხ.: [ჰფოტენჰაუერი... 2006: 112].

გადარჩენის იარაღი, თავის ძირითად ძალებს თვალთმაქცობის მიმართულებით ავითარებს:

„ადამიანში ეს თვალთმაქცობა თავის მწვერვალს აღწევს: აქ სახეზეა გაყალბება, ფარისევლობა, სიცრუე და შეცდენა, ზურგს უკან ლაპარაკი, გაფხორილობა, ნასესხები ბრწყინვალეებით ცხოვრება, შენიღბვა, დაფარული შეთანხმებითობა, საკუთარი თავისა და სხვების წინაშე სცენაზე თამაში, მოკლედ, ამოების სინათლის გარშემო განუწყვეტელი ფრთხილი იმდენად ჩვეულებრივი და კანონიერია, რომ არაფერია იმაზე უფრო გაურკვეველი, ვიდრე – ის, თუ როგორ შეიძლებოდა ადამიანებში ჭეშმარიტებისკენ პატიოსანი და წმინდა ლტოლვა გაჩენილიყო“ [ნიცშე 1954³: 310].

ადამიანმა არც სამყაროს და არც საკუთარი თავის შესახებ არაფერი იცის, ბუნებამ მას ყველაფერი დაუმალა იმ მიზნით, რომ ადამიანი საკუთარ თაღლითურ (gauklerisch) ცნობიერებაში გამოეკეტა. ნიცშე აქ გასაღების სწორედ იმ მეტაფორას იშველიებს ნეგატიურ კონტექსტში – „მან (ბუნებამ, - დ. ბ.) გასაღები მოისროლა“ [ნიცშე 1954³: 310] –, რომელსაც, როგორც გვახსოვს, ჰომანსთალმა „ჩანდოსის წერილში“ დადებითი კონტექსტის აღსაწერად მოუხმო. იმ მიზნით, რომ ინდივიდებმა ერთმანეთისგან თავი დაიცივან და იმის გამოც, რომ ინდივიდს „საჭიროების და მოწყენილობის გამო საზოგადოებრივად და ჯოგურად (herdenweise) არსებობა სურს“ [ნიცშე 1954³: 311], მას სჭირდება სხვა ინდივიდებთან სამშვიდობო ხელშეკრულება და, აი, სწორედ ამ დროს თამაშში შემოდის და ფიქსირდება ის, რაც „ჭეშმარიტებად“ უნდა იწოდებოდეს. ნიცშე წერს:

„ხდება საგნების საყოველთაოდ ღირებული (gültig) და სავალდებულო აღნიშვნის გამოგონება, და ენის კანონმდებლობაც ჭეშმარიტების პირველ კანონებს იძლევა: ვინაიდან აქ პირველად აღმოცენდება კონტრასტი ჭეშმარიტებასა და სიცრუეს შორის. მატყუარა იყენებს მოქმედ აღნიშვნებს (Bezeichnungen), სიტყვებს, რათა არანამდვილი წარმოაჩინოს, როგორც ნამდვილი; მაგალითად, ის ამბობს: „მე ვარ მდიდარი“, მაშინ, როცა, სწორედ „ღარიბი“ იქნებოდა მისი მდგომარეობის სწორი აღმნიშვნელი. ის, ნებისმიერი აღრევის ან სულაც სახელის შეცვლის გზით, ბოროტად იყენებს მყარ კონვენციებს“ [ნიცშე 1954³: 311].

როცა საზოგადოება ხედავს, რომ ინდივიდი კონვენციების ხელყოფას საკუთარი მიზნებისთვის და საზოგადოების საზიანოდ მიმართავს, იგი, ასე ვთქვათ,

სანქციებს უწესებს ინდივიდს, მაგრამ – არა იმიტომ, რომ ინდივიდმა იცრუა, არამედ – იმიტომ, რომ საზოგადოება დაზარალდა; საზოგადოებას ტყუილი არ აშინებს, იგი ტყუილით გამოწვეული ზარალის მიმართ არის მგრძობიარე. ანუ, ადამიანს, გარკვეული თვალსაწრისით, ჭეშმარიტების მოთხოვნილებაც გააჩნია, ოღონდ – მხოლოდ ისეთი ჭეშმარიტების, რომელიც მას არ ემუქრება დესტრუქციით. შესაბამისად, ადამიანი იწყებს, ასე ვთქვათ, ჭეშმარიტების მართვას და თავს ირწმუნებს, რომ სწორედ ასეთი უტილიტარული ჭეშმარიტებაა ნამდვილი ჭეშმარიტება.

ნიცშე სწორედ აქ წამოჭრის გადამწყვეტ ლინგვისტურ, უფრო ზუსტად, ენობრივი კონვენციონალიზმის პირწმინდად სემიოტიკურ პრობლემას, კერძოდ – საკითხს: არის თუ არა ეს კონვენციები შემეცნებისა და ჭეშმარიტების მიმართ გამოვლენილი მგრძობელობის ნაყოფები? რამდენად შეესატყვისება ისინი საგნებისა და ხდომილებების რეალურ ვითარებას? ნიცშეს აზრით, ის, რასაც ადამიანები ჭეშმარიტებას უწოდებენ, სინამდვილეში ენობრივი ტავტოლოგიებია და მეტიც არაფერი, ხოლო ის, ვინც ასეთი ტავტოლოგიებით კმაყოფილდება, ილუზიების ტყვეობას თავს ვერასდროს დააღწევს.

„რა არის სიტყვა? ნერვული გაღიზიანების გამოხატულება (Abbildung). ნერვული გაღიზიანებიდან ჩვენს გარეთ არსებული მიზეზის გამოყვანა სწორედ რომ საფუძველშივე წინადადების არასწორი და არაუფლებამოსილი (unberechtigt) გამოყენების შედეგია“ [ნიცშე 1954³: 312].

თვალსაჩინოებისთვის ნიცშეს მოაქვს ასეთი მაგალითი: როცა ჩვენ ვამბობთ „ქვა მძიმეა“, ამ დროს სიტყვას „მძიმე“ ისე ვიყენებთ, თითქოს ის ჩვენი სუბიექტური შეგრძნების გამომხატველი კი არა, ქვის არსებითი ობიექტური მნიშვნელობის გამომხატველი თვისება იყოს. იგივე ეხება, მაგალითად, სხვადასხვა სქესის მიხედვით ნივთების დაყოფას, რაც ისეთივე თვითნებური აქტია, როგორც – ნივთების სახელდება, რასაც მათ არსებით თვისებებთან საერთო არაფერი აქვს. ნიცშესთვის იმის ცოცხალი მაგალითი, რომ სიტყვას ჭეშმარიტებასთან საერთო არაფერი აქვს, ენების სიმრავლეა, ვინაიდან სიტყვას რომ ნივთის არსის ზუსტად ასახვა შეძლებოდა, მაშინ არც ამდენი სიტყვით ერთი და იგივე ნივთის აღნიშვნა და არც ენების სიმრავლე იქნებოდა საჭირო. აქ ნიცშე კანტის ფილოსოფიის ცენტრალურ ცნებასაც კი – „ნივთი თავისთავად“ – მოუხმობს და წერს, რომ ენის შემოქმედისთვის

ასეთი თავისთავადი ნივთი უცნობიც არის და – შემეცნებითი ღირებულების არმქონეც [ნიცშე 1954³: 312]. აი, ამ ყველაფრის მერე ნიცშე დაასკვნის:

„იგი (ენის შემოქმედი, - დ. ბ.) აღნიშნავს მხოლოდ ადამიანების მიმართ ნივთების ურთიერთობებს და მათ გამოსათქმელად იშველიებს ერთობ გაბედულ (nachformen) მეტაფორებს. ნერვული გაღიზიანება, თავდაპირველად გადატანილი გამოსახულებაზე! პირველი მეტაფორა. გამოსახულება ჩამოყალიბდება (ნაცჰფორმენ) ბევრად! მეორე მეტაფორა. და ყოველ ჯერზე ერთბაშად ნახტომი სავსებით სხვა და ახალი სფეროს გულში“ [ნიცშე 1954³: 312].

ნიცშეს განმაზოგადებელი დასკვნა კი ასეთია:

„მაშ, რა არის ჭეშმარიტება? მეტაფორების, მეტონიმიების, ანთროპომორფიზმების მოძრავი არმია, მოკლედ, ჯამი ადამიანური ურთიერთობების, რომლებიც, პოეტურად და რიტორიკულად ამაღლებული, გადატანილი, შელამაზებული იქნა და, ხანგრძლივი მოხმარების მერე, ხალხს მყარი, კანონიკური და სავალდებულო ჰგონია: ჭეშმარიტებები ილუზიებია, რომელთა ასეთობა (ილუზორულობა – დ. ბ.) დავიწყებული იქნა, მეტაფორები, რომლებიც გაცვდა და გრძნობადი აღქმისთვის ძალადაკარგულია, მონეტები, რომლებზეც გამოსახულება წაშლილია და ისინი ახლა უკვე განიხილება არა როგორც მონეტები, არამედ – როგორც ლითონი“ [ნიცშე 1954³: 314].

ლორდი ჩანდოსის მიერ „რაიმეს შესახებ მწყობრად აზროვნებისა და მეტყველების უნარის დაკარგვა“ ანუ ენობრივი კრიზისი და ლიტერატურულ საქმიანობაზე უარის თქმა, დიდი ანგარიშით, სწორედ ნიცშეს მიერ ადამიანური ენის საფუძვლების ფილოსოფიური ანალიზით მიღებული შედეგების აღიარება და გაზიარებაა. მაგრამ ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია ამ დიალოგის პირწმინდად დროით-პარადიგმული ასპექტი, სახელდობრ, ჰოფმანსთალის და XX საუკუნის ხელოვნების მსოფლმხედველობრივი ინტენცია ნიცშეზე, როგორც – დროში არათანადროულზე, რომელიც აქტუალური მსოფლალქმის თანადროული და გამამთლიანებელი აღმოჩნდა. მკაცრი აზრით, ნიცშეს მიმართ (ისტორიული კუთხით კი, წარსული ეპოქის კულტურული პარადიგმის მიმართ) ინტელექტუალურად დაქვემდებარებულ მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ ის მოაზროვნეებიც, რომლებიც ვენური მოდერნის აქტუალურ, თანადროულ პარადიგმებს განსაზღვრავდნენ. ამ მოაზროვნეთა ინტელექტუალური ადგილი და აზროვნების სიახლე ეპოქაში,

რომელიც კლასიკური მეტაფიზიკური პარადიგმების მიმართ სკეპსისის განვრცობით დაიწყო, გაპირობებული იყო დიდი ხნით ადრე ჩამოყალიბებული და როგორც კონცეპტუალურად, ისე ფორმალურად დამუშავებული და დასრულებული პარადიგმებით.¹⁰¹

4.2. პოეზიაში ფილოსოფიური დისკურსის ინტეგრირების ახალი სტრატეგია:

გეორგ თრაკლი

ჰოფმანსთალის ინტელექტუალური ლირიკისგან განსხვავებით, ხელოვნებაზე, პოეზიასა და ცხოვრებას შორის არსებულ წინააღმდეგობებზე ან, თუნდაც, ენის ფილოსოფიის რთულ პრობლემებზე რომლის პოეტური განაზრებებიც, ერთი მხრივ, ჯერ ისევ Gedankenlyrik-ის რომანტიკული ესთეტიკური პრინციპების ერთგულებით არის ნიშანდებული, მეორე მხრივ კი, ინტენსიურ თეორიულ-ესსეისტურ რეფლექსიებს ამზადებს ან ასეთი რეფლექსიების პარალელურად იქმნება, გეორგ თრაკლის არც ადრეული ლირიკა და არც მისი პოეზიის საუკეთესო ნაწილი (როცა მას ფრანგული სიმბოლიზმის და რომანტიკულ-იმპრესიონისტული სახისმეტყველების მოწაფეობის წლები უკვე უკან აქვს მოტოვებული) Gedankenlyrik-ის კლასიკურ ხაზთან (ანუ წყობილი სიტყვით, კლასიკური პოეტოლოგიური რიტორიკითა და პოეტურ განაზრებათა ენით სათქმელის მანიფესტირების ტრადიციასთან) თვალშისაცემ კავშირს არ ამჟღავნებს, მაგრამ რომანტიკული პანპოეტიზმის სულისკვეთება მასთან არა მხოლოდ სრულიად არის შენარჩუნებული, არამედ უსწრაფესად რადიკალიზდება აბსტრაქტულ პოეზიად.

ჰანს ჰ. ჰიბელი თავის კომპლექსურ ნაშრომში “მოდერნული პოეზიის სპექტრი” ასე ახასიათებს თრაკლის პოეტიკის რადიკალიზების აღნიშნულ პროცესს:

“თრაკლის ლირიკული განვითარება გვიჩვენებს ტენდენციას თავისუფალი ლექსისკენ, გაუცხოებული სინტაქსისკენ, შეუკავშირებელი ან ძნელად-შეკავშირებული, თითქოსდა ჰაერში გამოკიდებული საწინადადებო კომპონენტებისკენ, სუგესტიური მელანქოლიური ბგერითი და სურათობრივი

¹⁰¹ ერთ-ერთი ასეთი ინტელექტუალის, ფრიც მაუნტნერის, თეორიულმა შეხედულებებმა ძლიერი გავლენა იქონია ჰოფმანსთალის ენობრივი კრიზისის კონცეპტზე.

ფიგურაციებისკენ, ასევე – აბსტრაქტული ფერთი და წარმოსახვითი კომპოზიციებისკენ [ჭიბელი 2005: 143].

მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს ყოველგვარი დინამიკის გამორიცხვის მიმართულებით თრაკლის მონდომებაზე, დროითი თანმიმდევრულობის რეგრესზე და სივრცული განზომილების გამლიერებაზე, ასევე – ექსპრესიონისტული მხატვრობის (პირველ რიგში – ფრანც მარკის) ფერთა ესთეტიკასთან მის აშკარა ნათესაობაზე, ფერთა სიჭარბეზე, მათ სწრაფ მონაცვლეობაზე, ფიქსირებული სიმბოლოებისა და შიფრების არარსებობაზე, და აღნიშნავს, რომ თრაკლისა და მარკის ფერთა პალიტრები აფიქსირებენ საგნობრივი, ფიგურატიული ხელოვნების გადასვლას არასაგნობრივ ხელოვნებაში და რომ ეს ყველაფერი (მათ შორის, ფერების აღმნიშვნელი ზედსართავების გათავისუფლება ერთმნიშვნელოვანი სიმბოლოებისგან) უკვე აბსტრაქტული ხელოვნების ესთეტიკური პრინციპების სულისკვეთებით მიმდინარეობს [ჭიბელი 2005: 144-145].¹⁰² ამის მერე კი ავტორის მიერ თრაკლის რამდენიმე ლექსის კონკრეტულ ანალიზს წითელ ზოლად გასდევს გასაზიარებელი მტკიცება (რომელიც თავის მხრივ, ეყრდნობა ვალტერ კილლის კლასიკურ კომენტარებს¹⁰³), რომ თრაკლის პოეზიაში განუსაზღვრელი სიმბოლოებისა და მეტაფორების, მრავალსაზრისიანი შიფრების ჰერმეტიზმი შეუძლებელს ხდის თვით ლექსიდან ლექსში მაღალი სტატისტიკური სიხშირით განმეორებადი ერთი და იგივე შიფრის (“მკვდარი”, “ვარსკვლავი”, “ქვა”, “ლურჯი მხეცი”, “ვერცხლოვანი” და სხვ.) თუნდაც მიახლოებითი ერთმნიშვნელოვანი შინაარსების დადგენას, რადგან ეს შიფრები ტოტალურად აბსტრაქტულია. ამას

¹⁰² ჩვენ შეგნებულად ვტოვებთ განზე თრაკლის პოეზიაზე ფრანგული სიმბოლიზმის (განსაკუთრებით რემბოს) ყოვლისმომცველი ზეგავლენის თემას. გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ყველა იმ ესთეტიკურ ტენდენციაზე საუბარი, რომელიც ბოდლერის, რემბოს და მალარმეს სახელს უკავშირდება, თრაკლის პოეზიაზე საუბარსაც ნიშნავს. განსაკუთრებით ეხება ეს დაზუსტება თრაკლის ფერთამეტყველებასა და მელოსს. რაც შეეხება ლიტერატურათმცოდნეობაში “წმინდა პოეზიის” სიღრმისეული საწყისების ანალიზს სწორედ მუსიკის კონტექსტში, თრაკლის პოეზიაზე უდანაკარგოდ შეიძლება გავავრცელოთ ჰუგო ფრიდრიხის მიერ მალარმესთან დაკავშირებით თქმული: “...მალარმესთან მუსიკა არ უნდა გავიგოთ, როგორც მხოლოდ ენის კეთილხმოვანება. მასში იგულისხმება უფრო პოეზიის ინტელექტუალურ შინაარსთა რხევები და მათი აბსტრაქტული დამაბულობები, რომლებიც უფრო შინაგანი, ვიდრე გარეგანი ყურისთვისაა განკუთვნილი. საერთოდ კი, “წმინდა პოეზია” ლოგიკურად უკავშირდება მალარმეს ლირიკის ძირითად შთანაფიქრს. იგი თავისი კერძო მნიშვნელობით არარას პოეტურ-თეორიული ექვივალენტია, რომლის გარშემოც ტრიალებს. მალარმეს გარდა, იგი თავის მნიშვნელობას ინარჩუნებს ყოველი ლირიკისთვის, რომელიც უპირველესად გრძნობას და სამყაროულ შინაარსებს კი აღარ ესწრაფვის, არამედ ენისა და ფანტაზიის თამაშს” [ფრიდრიხი 19902: 320].

¹⁰³ იხ.: [კილლი 1956], [კილლი 1957: 422-437] და [კილლი 1960].

ემატება აგრამატიზმები, არც თუ იშვიათად სასვენი ნიშნების გამიზნული პირობითობები, არალოგიკური სინტაქსური ბმები, სიზმრისეული და ემპირიული სურათ-ხატების ისე ჩახლართვა ერთმანეთში, რომ მათი ურთიერთგამიჯნვა შეუძლებელი ხდება; იგივე ეხება ბიოგრაფიულს, ფსიქოლოგიურს და ალევორიულ-მითოლოგიურს ისე წაფენას ერთმანეთზე, რომ უკვე შეუძლებელია მათი სანდო და დამაჯერებელი დეკოდირება.

თრაკლის ერთ-ერთი ასეთი “ზნელი” ლექსის – “ვნება” (Passion) – ორი რედაქციის შედარებითი ანალიზის საფუძველზე მკვლევარი დამაჯერებლად აჩვენებს, რომ მათში ორფეოსის და ევრიდიკეს მითი ტრანსფორმირებულია ისეთ პოეტურ მოცემულობად, რომელიც თანაბარი წარმატებით შეიძლება ინტერპრეტირდეს არაერთი მიმართულებით: როგორც ქრისტეს ტანჯვის გზის მეტაფორა (რაც სათაურშივეა კოდირებული); როგორც ბიოგრაფიული, კერძოდ ინცესტუალური მოტივების დამშიფრავი ტექსტი (რაც ასევე სათაურშია კოდირებული, ხოლო თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ლექსის ერთ-ერთ ინტერტექსტი არის ვაგნერის ოპერა “ვალკირია”, მაშინ ორფეოსი შეიძლება თვით თრაკლის პერსონიფიკაცია იყოს, ხოლო ევრიდიკე – მისი დის, მარგარეტესი), რომელშიც “ზნელი სიყვარულის”, “დის აჩრდილის”, “ქვოვან ალერსში სისხლის შემრევი (ადმრევი) წყვილი მგლის” სურათ-ხატები შეიძლება ზმანების ელემენტებიც იყოს და – რეალობისაც (მაგალითად, ლექსის პირველ, ვრცელ ვარიანტში ვკითხულობთ: “ჩვენ აღვრევდით ჩვენს სისხლს ქვოვან ალერსში”); მეორე ვარიანტში პირველი ვარიანტის ოპტიმისტური ფინალი ქრება და ქრისტოლოგიური ელემენტებიც წაშლილია. მხოლოდ ამ და სხვა მეტაფორების, სიმბოლოებისა და ნიუანსების სიღრმისეული ანალიზი (რომელიც ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტრუმენტარით სულაც არ იფარგლება) და პოეტის სხვა ლექსებში კოდირებული შიფრების გათვალისწინება და ურთიერთშეჯერება ხდის შესაძლებელს ლექსის დეკოდირებას, მთელი ამ სკრუპულოზული ძიების შემდეგ კი მკვლევარი დაასკვნის:

“ორფეოსი არის როგორც პოეტის იმაგო, ისე – სურათ-ხატი უბედური შეყვარებულისა, რომლის სტიგმატიზებასაც იწვევენ დანაშაული და სატრფოს დაკარგვა. ორივე შემთხვევაში შესამჩნევია აქ პარალელი თრაკლის ბიოგრაფიასთან;

ფიქციონალურის¹⁰⁴ პლასტიდან გამოსჭვივის (...) ფაქტიურად: ავტობიოგრაფიული იმალეზა ორფეოსის “persona”-ის¹⁰⁵ და დაუსახელებელი ლირიკული მე-ს მიღმა, რომელიც ასევე შეიძლება იქნას დანახული, როგორც ერთგვარი “persona” (რომელსაც “ვნება” ტანჯავს). მაგრამ ამ ფაქტების გამო არ შეუქმნია თრაკლს თავისი ფიქციონალური ნაწარმოები” [ჭიბელი 2005: 172].

საგულისხმოა ჰ. ჰ. ჰიბელის მიერ სწორედ იმის ხაზგასმა, რომ პოეტური ნაწარმოები, როგორი სუბიექტივისტური პოეტიკითაც არ უნდა იყოს იგი ნაქსოვი, არ იქმნება ბიოგრაფიული პასაჟების შესანიღბად, შესაბამისად, ფაქტიურის წარმატებული რეკონსტრუირების შემთხვევაშიც კი არ ნათდება ლექსის “სიბნელე”.

მაგრამ რა აუცილებლობა განაპირობებს მაინც და მაინც Gedankenlyrik-ისა და ფილოსოფიური ლექსის ტრადიციის კონტექსტში თრაკლის ექსპრესიონისტული ლირიკის ანალიზის საჭიროებას და რატომ არ შეიძლება დავკმაყოფილდეთ მისი ინტერტექსტუალური კვლევით (ფრანგი სიმბოლისტები, შტეფან გეორგე, დოსტოევსკი, ვაინინგერი და ა. შ.)¹⁰⁶ ან თუნდაც მის შემოქმედებაში რეფლექსირებადი ლირიკის იმ ზოგად მახასიათებლებზე მითითებით, რომლებითაც ისედაც არის აღბეჭდილი პანთეორეტიზმის ყოვლისმომცველი პირდაპირი თუ ირიბი ზეგავლენით ფორმირებული XX საუკუნის ავსტრიული პოეზია? ამ კითხვის დასმა სამართლიანია სწორედ თრაკლის პოეზიასთან მიმართებაში, რომელიც – ბენის, ვერფელის და სხვა ექსპრესიონისტებისგან განსხვავებით – არ ამჟღავნებს პირდაპირი პოეტოლოგიური ან ფილოსოფიური განაზრებებისკენ მიდრეკილებას.

¹⁰⁴ “ფიქციონალური” და არა – “ფიქციური”, რადგან ჰიბელი იზიარებს “ფიქციონალურის” იურგენ პეტერსენისეულ კონცეპტს, რომელიც აღნიშნავს “სიტყვაკაზმული ლიტერატურის არარეფერენციალურობას ანუ რეფერენციის შეუძლებლობას, ე. ი. ირელევანტურობას საკითხისა, შესაძლებელია თუ არა ფიქციონალურად მოცემულის დაკავშირება ფაქტებთან” [ჭიბელი 2005: 159].

¹⁰⁵ ლაპარაკია ეზრა პაუნდის “persona”-ზე, როგორც ნიდაბზე და alter ego-ზე, ამ შემთხვევაში – ორფეოსის ნიდაბზე, რომელიც თრაკლმა მოირგო.

¹⁰⁶ თრაკლის პოეტიკის კონტექსტუალური ანალიზის სირთულის საჩვენებლად მისი ერთ-ერთი ყველაზე ავტორიტეტული სპეციალისტი ჰანს-გეორგ კემპერი პოეტის მსოფლმხედველობის, ესთეტიკის და სტილის ჩამოყალიბებაში მეტად თუ ნაკლებად მონაწილე სრულიად ურთიერთგანსხვავებული ტრადიციების შთამბეჭდავ სპექტრს გვთავაზობს, რომელიც მოიცავს გიოტინგენის ჰაინზუნდის პრერომანტიკოსებს (მე-18 ს.), ნოვალისს, იოჰან ქრისტინ გიუნთერს, ჰოლდერლინს, აიხენდორფს, ლენაუს, ჰაინეს, ბიუხნერს, ბოდლერს, რემბოს, ვერლენს, გეორგეს, ჰოფმანსთალს, რილკეს, დემელს, ლილიენკრონს და, რა თქმა უნდა, ნიცშეს. მაგრამ მკვლევარი იქვე აზუსტებს, რომ თრაკლის ლიტერატურულ-ისტორიული ადგილის გასარკვევად ამ გავლენების ცოდნა არ კმარა და ამის ერთ-ერთ მიზეზს უშუალოდ თრაკლის პოეზიის ჰერმეტულობა-აბსტრაქტულობასა და მისი სურათ-ხატების მრავალმნიშვნელოვნებაში ხედავს [თრაკლი 1986: 274-275].

პირველ რიგში სწორედ ამ კითხვაზე, შემდეგ კი – ჩვენი თემისთვის მნიშვნელოვან არაერთ სხვა თანამდევ კითხვაზე საპასუხოდაც, გამოგვადგება ნიცშეს ფილოსოფიასთან თრაკლის დიალოგის ერთგვარად შემაჯამებელი პოეტური დოკუმენტი, მისი ლექსი “დაღმასვლა”. ამ ლექსის ფილოსოფიური კონტექსტი დეტალურად არის გამოკვლეული ჰანა კლესინგერის ნაშრომში “მოდერნის კრიზისი”, რომელიც მიზნად ისახავს იმის ჩვენებას, თუ “როგორ იყენებს თრაკლი პოეტურ ტრადიციასთან დიალოგს მოდერნის კრიზისული გამოცდილების არტიკულირებისთვის” [კლესინგერი 2007: 5], მაგრამ აღნიშნული მიზნის მისაღწევად მკვლევარი უარს ამბობს თრაკლის პოეტურ ტექსტებში ცალკეული სიტყვების და სემანტების ინტერტექსტუალური საწყისების ანალიზზე და პარალელური კვლევის მეთოდს ირჩევს, რადგან “ლექსის და მისი პრეტექსტის პარალელური წაკითხვა შესაძლებლობას იძლევა, ერთი ინტერტექსტუალური სიგნალის მნიშვნელობა ორი კონტექსტის დაძაბულობაში განისაზღვროს” [კლესინგერი 2007: 5] და, შესაბამისად, მოხდეს როგორც თრაკლის “პოლივალენტური პოეზიის” განშიფრვა, ისე – პრეტექსტების რეკონსტრუირება.

ვიდრე მკვლევარი აღნიშნული მეთოდით ლექსის ანალიზს შეუდგებოდეს, მოკლედ ეხება თრაკლის, როგორც ციტატებით უხვი პოეტის,¹⁰⁷

¹⁰⁷ კლესინგერი იმოწმებს XX საუკუნის 70-იან წლებში გამოთქმულ ერთ შემოთავაზებას, რომ თრაკლის ლირიკას “ციტატების პოეზია” დარქმეოდა. მისი აზრით, თრაკლის შემოქმედების დიდმა ინსპირაციულმა აკადემიურმა გამოცემამ, კომენტარებში ინტერტექსტუალური ციტატების მოხმობით, სწორედ ამგვარ კვლევით სიტუაციას გაუწია ანგარიში. ამის შესახებ იხ.: [კლესინგერი 2007: 6]. იმის გათვალისწინებით, რომ თრაკლისთვის, როგორც ერთდროულად ადრეული ექსპრესიონისტიკისთვის, ფრანგულ სიმბოლიზმში ღრმად ფესვგადგმული პოეტისთვის და შოპენჰაუერ-ნიცშეს ხელოვნების ფილოსოფიის ველში მოხვედრილი პესიმისტიკისთვის, ნებისმიერ რეალობაზე მაღლა ხელოვნების რეალობა იდგა, უნდა გამოვთქვათ ფრთხილი ვარაუდი, რომ, ჯერ ერთი, თრაკლის ციტირების პრაქტიკა განსაკუთრებული თავისებურებით ხასიათდება და ის ციტირების არა თუ მოდერნისტული, არამედ პოსტმოდერნისტული საზღვრებიდანაც კი გადის, მეორეც, ეს თავისებურება თავად პოეტს ინტუიციურად გაცნობიერებული უნდა ჰქონოდა. თრაკლისთვის ტექსტი, მით უმეტეს პოეტური ტექსტი, იმაზე უფრო ცხადი და გასაგები რეალობაა, ვიდრე – გარემომცველი სამყარო, ის პირველადი, თვალხილულ სამყაროზე უფრო ნამდვილი, უფრო სანდო რეალობაა. აქედან გამომდინარე კი, სიტყვა, როგორც ინსპირაციის წყარო, მისთვის რეალური სამყაროა და არა – გრაფიკული ასო-ნიშნების მოცემულობა; ის არა აღმნიშვნელთა, არამედ დენოტატური რეალობაა, შესაბამისად, თრაკლისთვის ტექსტი ციტირების კი არა, ინსპირაციის წყაროა, ისევე, როგორც რეალური ხის ციტირებაა შეუძლებელი, ხოლო მისით ინსპირირება – შესაძლებელი. თრაკლის თითოეული ლექსის ვარიანტების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე კემპერის მიერ გაკეთებული დასკვნა, რომ თრაკლი საგულდაგულოდ ცდილობდა მისი სურათ-ხატებისა და მეტაფორების უშუალო წყაროებთან ერთმნიშვნელოვანი მიმართებების კვალის წაშლას [თრაკლი 1986: 275], არა მხოლოდ იმის მაჩვენებელია, რომ თრაკლი თავს იცავდა შესაძლო შეზღუდული, ერთმნიშვნელოვანი ინტერპრეტაციებისგან, არამედ ეს არის ტექსტთან, როგორც თავისუფალ, ბუნებასავით ღია და შემოუსაზღვრავ რეალობასთან მისი სპეციფიკური კომუნიციების (და არა ტრადიციული

ინტერტექსტუალური რეცეპციის ტრადიციას და მასში ორ ცენტრალურ ეტაპს გამოყოფს: 1. თავდაპირველ – არა მხოლოდ სამეცნიერო – რეცეპციებში თრაკლის ლიტერატურული ნასესხობები იმის დასტურია, რომ პროექტი მისთვის მნიშვნელოვან სალიტერატურო ტექსტებზე ესთეტიკურად არის დამოკიდებული (მაგალითად, თრაკლის მეგობარი, მფარველი და გამომცემელი ლუდვიგ ფონ ფიკერი კარლ კრაუსისადმი მიწერილ ერთ წერილში თრაკლს ახასიათებს, როგორც “გადამწერს და არტისტს”), მეტიც, პირველ ეტაპზე, თრაკლის ბიოგრაფია პროექტისთვის სანიმუშო ავტორთა ბიოგრაფიებით არის განსაზღვრული; 2. შემდგომ ეს ტენდენცია უკან იხევს და ადგილს უთმობს თრაკლის პიროვნული და ესთეტიკური თვითმყოფადობისთვის უპირატესობის მიმნიჭებელ გამოკვლევებს, რომელთა შორის კლესინგერი საუკეთესოდ მიიჩნევს რაინჰოლდ გრიმის, თეოდორ ფიდლერის და ბერნჰარდ ბიოშენშტაინის ნაშრომებს: მათთვის საერთოა თრაკლის შემოქმედებით მეთოდში ლიტერატურული ციტატის ინნოვაციური როლისა და პროექტური გამოსახვის ექსპერიმენტული ფორმების ხაზგასმა და იმის აღიარება, რომ თრაკლის თვითმყოფადი ესთეტიკური სისტემა სრულიად იმორჩილებს, საკუთარ პროექტურ მიზნებს უქვემდებარებს ციტატებს და მათ თავისი პროექტური მთლიანობის ორგანულ ელემენტებად გარდაქმნის; ამ კვლევებში ინტერტექსტუალობა გაიაზრება, როგორც ენის, სიტყვის და სიტყვათა ჯგუფების ინსტრუმენტალიზმთან დაკავშირებული ფენომენი, თრაკლის ლირიკის საიდუმლო კი ინტერტექსტუალურ დეკოდირებას არ ემორჩილება [კლესინგერი 2007: 6-7].

კლესინგერი ორივე ამ ეტაპისთვის დამახასიათებელი საერთო ტენდენციის ნაკლად თრაკლის პოეზიის ცალმხრივ ინტერტექსტუალიზაციას მიიჩნევს და კვლევის განსხვავებულ სტრატეგიას ირჩევს: თვით პროექტის განვითარების სხვადასხვა ეტაპის გათვალისწინებით იმის დამტკიცებას ცდილობს, რომ მსგავსი დიფერენცირებული კვლევის შედეგად განსხვავებული სურათი მიიღება; კერძოდ, კრებულში “სებასტიანე სიზმრად”, რომელშიც თრაკლის გვიანდელი ლირიკაა

ციტირების) სამხილიც. თრაკლი ინსპირაციის წყაროდ ქცეულ ამა თუ იმ ტექსტს სპეციფიკური ციტირების აქტით ათავისუფლებს და განამტკიცებს მის პირველადობას. სწორედ თრაკლის სულისკვეთება იკითხება პოსტმოდერნისტების დისკურსში, მაგალითად, ანსელმ კიფერის რწმენაში, რომელიც არავითარ შემთხვევაში მეტაფორულ გამოთქმად არ უნდა ინტერპრეტირდეს: “რეალურია, მაგალითად, ლექსი ან მუსიკალური ნაწარმოები. ჩემთვის ეს არის რეალობა. სხვა ყველაფერი ილუზიაა. მე კი რეალობის გარეშე ვერ ვიცოცხლებ. მე არ შემიძლია ილუზიაში ცხოვრება”. [კიფერი 2020: 40-41].

რეპრეზენტირებული, “იზოლირებულ, დეკონტექსტუალიზებულ ნასესხობათა მონტაჟი ადგილს უთმობს “დიალოგურ” აქტს, რომელიც ხასიათდება შეხებად ავტორებთან უფრო და უფრო გაძლიერებული კონცეპტუალური დისკუსიით” [კლესინგერი 2007: 7], გასაანალიზებლად კი ირჩევს თრაკლის ერთ-ერთ საუკეთესო ლექსს, სახელწოდებით Untergang:

Untergang

An Karl Borromaeus Heinrich

Über den weißen Weiher

Sind die wilden Vögel fortgezogen.

Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind.

Über unsere Gräber

Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht.

Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn.

Immer klingen die weißen Mauern der Stadt.

Unter Dornenbogen

O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht. [თრაკლი 1938: 96].

[**დაღმასვლა**

მე-5 რედაქცია

კარლ ბორომოის ჰაინრიხს

თეთრ ტბორს

ველურმა ფრინველებმა გადაუფრინეს.

მწუხრის ჟამს ჩვენი ვარსკვლავებიდან ყინულოვანი ქარი უბერავს.

ჩვენს საფლავებზე

გადმოიხრება დამსხვრეული შუბლი ღამისა.

მუხიანში ჩვენ ვერცხლოვან ნავზე ვირწევით.

ქალაქის თეთრი გალავნები კვლავ და კვლავ ჟღერენ.

ეკლიანი თაღების ქვეშ,

ო, ჩემო ძმაო, ჩვენ, საათის ბრმა ისრები, აღვცოცდებით შუალამისკენ.]¹⁰⁸

ამ ლექსის ინტერტექსტი, რომელთანაც ღრმა ნათესაობას ამჟღავნებს ლექსის თემატური და აზრობრივი მოტივები, ლიტერატურათმცოდნეობაში ცნობილია: ფრიდრიხ ნიცშეს “ასე ამბობდა ზარათუშტრა”, მაგრამ კლესინგერის საფუძვლიანი ანალიზი ნათელს ჰფენს არა მხოლოდ ნიცშეს ნააზრევის მიმართ გვიანდელი თრაკლის კრიტიკულ დამოკიდებულებას, არამედ – ლექსის ესთეტიკურ სხეულში კოდირებულ და პროგრამულად მანიფესტირებულ კრიტიკულ დიალოგს.¹⁰⁹ შესაბამისად, ერთი შეხედვით ბუნების ლირიკის ჟანრში დაწერილი ჰერმეტიული, იმავდროულად კი მომხიბლავი ლექსი, ინტერტექსტუალური კვლევის შედეგად, ურთულესი შინაარსობრივი და ფორმალური ამოცანების გადაწყვეტით მიღებულ ტექსტ-კონსტრუქტად “გადაიქცევა”, რომლის ყველა სტრუქტურული შრე, ყველა კომპონენტი არა მხოლოდ ლექსზე, როგორც ერთ მთლიანობაზე, კონცენტრირებული ოსტატის მიერ არის “დამზადებული”, არამედ ამ მთლიანობაში თრაკლი ისე ახერხებს თავისი დროის ცენტრალური პრობლემების თემატიზებასაც და საკუთარი პოზიციის მანიფესტირებასაც, რომ ლექსში თეორიული, სპეკულაციური განაზრების ან ფილოსოფიური სახისმეტყველების მისხალიც არ მოიპოვება.

ვიდრე თრაკლის პოეზიის სწორედ ამ უნიკალურ თავისებურებას შევხებოდეთ, რომელიც XX საუკუნეში ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის ურთიერთობის ტრანსფორმაციის ჩვენმიერი ინტერპრეტაციისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, ფეხდაფეხ უნდა მივყვეთ კლესინგერის მსჯელობას. ჩვენთვის მისი ანალიზი საყურადღებოა სხვა მნიშვნელოვანი კუთხითაც: თრაკლის ამ ერთი შეხედვით “ნაცნობი” – დეპრესიული ემოციების

¹⁰⁸ ლექსის წინამდებარე, ფუნქციური თარგმანი ჩვენს მიერ სწორედ კლესინგერის ინტერპრეტაციის გათვალისწინებით არის შესრულებული და არ ემთხვევა ამავე ლექსის ჩვენეულ თარგმანს, რომელიც შესულია გამოცემაში: [თრაკლი 2014: 111].

კინემატოგრაფიული პოეტიკით გადმომცემი – ლირიკული ლექსის უკან მდგარი ურთულესი რაციონალური მთლიანობის, ტექნიკურად დახვეწილი და კონოტაციურად ჭარბი სტრუქტურის წარმოსაჩენად.¹¹⁰

მკვლევარი სრულიადაც არ აჭარბებს, როცა თრაკლის ამ ლექსს ისე წარმოგვიდგენს, თითქოს საქმე ერთგვარ მინიატურულ ტრაქტატს ეხებოდეს:

“სიცივის, სიკვდილის, დათრგუნულობის და გაურკვევლობის განწყობილება, რომელსაც თრაკლის ტექსტი მოხაზავს, ოპოზიციას ქმნის ნიცშეს სიცოცხლის ოპტიმისტურ ფილოსოფიასთან, “ზეკაცის”, “მალაუფლებიდან ნების” და “მარადიული დაბრუნების” იდეებში ასახული სიცოცხლის ჰეროიკულ გადალახვასთან. იმავდროულად კი ლექსი შესაძლებლობას გვაძლევს, გაგებულ იქნას, როგორც თავისი პრეტექსტის კონტრასტული ინტერპრეტაცია. თრაკლი, ერთმხრივი პერსპექტივირებით, ნიცშეს ფილოსოფიური შემოქმედების “ზნელ” მხარეს ჰფენს ნათელს, კერძოდ, პროტაგონისტების გადატვირთვას ვალდებულებებით ან სიკვდილისადმი რეგრესულ ლტოლვას – და ამით თანამედროვეთა მიერ ნიცშეს ცალმხრივ, ვიტალისტურ რეცეპციაზე აპელირებს” [კლესინგერი 2007: 23].

კლესინგერის მიერ ლექსის პროგრამულად კოდირებული შრეების გამოკვლევით მიღებული შედეგები „დადმასვლის“ როგორც ფორმალური, კულტურულ-კონტექსტუალური და კონცეპტუალური მოწესრიგების, ისე ამ კომპონენტთა ლოგიკური ურთიერთჭარმონიზების შთამბეჭდავ სურათს წარმოგვიდგენს, რაც, კლესინგერის კვლევის სქემატიზების შემთხვევაში, ასე გამოიყურება: 1) ლექსი ცხრა სტრიქონისგან შედგება და სამ სამსტრიქონიან პარალელურ სტროფად იყოფა; 2) სამსტრიქონიანი სტროფები შეიძლება განიმარტოს, როგორც ტერცინების ფორმალური ციტირება, რადგან, ტრადიციულად, ტერცინებს წარმავლობის თემას უძღვნიდნენ ხოლმე, თრაკლის ლექსის სათაური კი ამ თემას ეხმიანება; 3) თავისუფალი რიტმით დაწერილი თითოეული სამსტროფედი, მთლიანობაში, 32 მარცვლიანია და მიუხედავად იმისა, რომ მათი რაოდენობა

¹⁰⁹ კლესინგერი მიუთითებს ამ საკითხის ადრეულ კვლევებზე, მაგრამ იქვე აზუსტებს, რომ ლექსი არავის უქცევია ”დეტალური ინტერტექსტუალური ანალიზის ნაყოფიერ წყაროდ” [კლესინგერი 2007: 32].

¹¹⁰ Untergang ნიშნავს როგორც მზის ჩასვლას, დაისს, ქვედამართვას, ისე – დაქცევას, დაღუპვას, დაცემას, დასასრულს, განადგურებას.

თითოეულ სტრიქონზე სხვადასხვა კომბინაციით გადანაწილდება, სამივე სტრიქონისთვის დამახასიათებელია საერთო სქემა: ორ მოკლე სტრიქონს მესამე გრძელი სტრიქონი მოსდევს და ვიზუალურად ლექსის საერთო გამოსახულება დადმავალი საფეხურების შთაბეჭდილებას ქმნის, ეს გრაფიკა კი ლექსის სათაურის შესატყვისია. მესამე სტროფში სქემა მსუბუქად ირღვევა და უმოკლესი სტრიქონი მეორეა და არა – პირველი; არც ეს არის შემთხვევითი, მეორე და მესამე სტროფებს შორის გადათამაშებად ციკლურ სტრუქტურაში ერთგვარი საზღვარი ჩნდება: მე-6 სტრიქონი ამ შინაგანად ურთიერთდაკავშირებული სტრუქტურის სიმეტრიის ღერძიც ხდება, რომლის ირგვლივაც სიმეტრიულად წყვილდებიან მე-4-მე-5 და მე-7-მე-8 სტრიქონები. ასეთი “შემობრუნებით” სტრიქონთა დადმავალი წესრიგი ფერხდება, ამ ეფექტს კი უფრო აძლიერებს მეტრული და სინტაქსური წყობა; 4) ფინალურ სტრიქონებში თვალშისაცემია მეტრული ვარიაციები: სტრიქონები თანაბარი ზომისაა, მაგრამ სტროფიდან სტროფამდე აღმავალია მარცვლების რაოდენობა (მე-3 სტრიქონი ექვსმარცვლიანია, მე-6 – შვიდმარცვლიანი, მე-9 კი – რვამარცვლიანი), რაც უპირისპირდება ლექსის შინაარსობრივ “დადმასვლას”; 5) რიტმული თავისებურება ახასიათებთ მე-6 და მე-9 სტრიქონებს: ურთიერთმონაცვლე ტროქეების რიტმული მოძრაობა სტრიქონის შუალედში წყდება და მე-6 სტრიქონში სამმარცვლიანი, მე-9-ში კი ორი და სამმარცვლიანი მუხლებით ვითარდება, რაც ელემენტური პენტამეტრის ციტირების შთაბეჭდილებას ქმნის. ფინალურ სტრიქონში ეს ეფექტი ორმაგი ჰიპოტაქტური განლაგებით ძლიერდება. ელემენტური წყობის ალუზიები, ანჟამბემენის ჰიპოტაქტები და ინვერსიები მაღალ სტილს ქმნის, ეს კი ლირიკული მე-ს სათქმელს უპირისპირდება; 6) ლექსის გამომსახველობაც დაშიფრულია და სემანტიკური “დაბნელება” (ჩამობნელება) თან ახლავს ღამისკენ დადმასვლის პროცესს. შესავალ სტრიქონებში ჯერაც ბუნების ლირიკის ჟანრისთვის დამახასიათებელი აღწერა დამაბნეველად იცვლება ღამის გაპიროვნებით. “ღამის შუბლი”, ასე თუ ისე, ღამეული ცის მეტაფორაა, მაგრამ “დამსხვრეული” უკვე შიფრია. “ვერცხლოვანი ნავი” თუ მთვარის ვერცხლოვანი ნათებით შეიძლება კვლავ ბუნების ლირიკის პოეტიკას დავუკავშიროთ, საათის ისრებად მოვლენილ ადამიანებთან დაკავშირებული “ეკლიანი თაღების” ქრისტიანული კონოტაცია ბუნების ლირიკის საზღვრებს ტოვებს; 7) “დადმასვლის” საშინაარსო სტრუქტურა საერთო სურათის დინამიკით განისაზღვრება. დადმასვლაზე ორიენტირებული სახელწოდების

მიუხედავად, მთელი ლექსი წყვილად დაჯგუფებული, ურთიერთსაპირისპირო მოძრაობების მონაცვლეობით იქმნება. პირველ სტროფში ფრინველების გადაფრენას ქარის მობერვა მოსდევს, მეორე სტროფში “ღამის გადმოხრას” ფინალურ სტრიქონში ლირიკული მე-ს და მისი თანამგზავრის აღმასვლა პასუხობს. მომხდარს მერმისისკენ ლტოლვა ენაცვლება, სათაურის “დაღმასვლა” კი ფინალურ აღმასვლად შემოიქცევა. ეს “ზე-ქვე” და “იქით-აქეთ” შუა და ფინალურ სტროფებში ნავის თანაბარი რწევით და გალავანთა მარადიული ჟღერადობით იხლიჩება; 8) ეს მთლიანობა ვერტიკალურად წარმოდგენილ ბუნებაში ორ პოლუსს – მიწასა და ზეცას – შორის რეალიზდება. ლინეარული თანმიმდევრობა (საღამო-ღამე-შუაღამე) თეთრისა და შავის ვიზუალურ პოლუსებს შორის განიცვლება; ვერტიკალური სივრცული წესრიგი კი ლოკალური პრეპოზიციების ანაფორულ გამეორებაში აირეკლება (პირველი და მე-3 სტრიქონების „über“ და მე-6-მე-8 სტრიქონების „unter“). მიმართულების ზმნიზება “über”(აკუზატივში)-ს მოსდევს ადგილის ზმნიზება “unter” (დატივში), რაც სახელწოდებით მოცემულ მიმართულებას კი შეესატყვისება, მაგრამ ფინალში მიმართულებას იცვლის. ლოკალური პრეპოზიციების გამეორებები სინტაქსურ პარალელიზმებს უკავშირდება; 9) ტექსტი, დიდწილად, აწმყოს დროითი ფორმით არის განსაზღვრული, ტექსტის კიდებზე კი ეს აწმყო ნამყოს და მერმისის მიმართ გახსნილია, ხოლო მთელი ამ დროითი მიმართულების ფინალური აკორდი ამბივალენტურია, რაკი შუაღამის მიღწევა ახალი დღის დასაწყისი იქნებოდა; შესაბამისად, ლექსი ციკლურობაზეა ორიენტირებული¹¹¹ [კლესინგერი 2007: 24-28].

ლექსის დრო-სივრცული ორგანიზების განვრცობილი ბადე სხვა მნიშვნელოვან სტრუქტურულ მაჩვენებლებსაც გამოკვეთს, რაც ტექსტის, როგორც მკაცრად – თითქმის მათემატიკური სიზუსტით – შექმნილი მთლიანობის, გააზრების შესაძლებლობას იძლევა. ამ მთლიანობაში არა მხოლოდ სტატიკური და დინამიკური ელემენტების მონაცვლეობას, არამედ ერთი შეხედვით უმნიშვნელო გრამატიკულ კონსტრუქციებსაც კი შიფრის ფუნქცია ენიჭებათ და მათი განშიფრვის ოპერაცია კიდევ უფრო ნათლად წარმოაჩენს ლექსის სისტემური ორგანიზების ხარისხს. მაგრამ ტექსტის სტრუქტურული დეკოდირების კომპლექსური პროცესის წარმატება

¹¹¹ აქ კლესინგერი თრაკლის ცნობილ მკვლევარს ჰანს-გეორგ კემპერს იმეორებს (მაგრამ წყაროს არ უთითებს), რომელმაც პირველმა მიაქცია ყურადღება თრაკლის პოეზიაში ”წრიულობისა და მიზნობრივი კომპოზიციის” ტიპობრივ სქემატურობას.

დამოკიდებულია ლექსის სათაურისა და ფინალური სტროფის (არსებითად კი – ფინალური სტრიქონის) ურთიერთდამაკავშირებელი საზრისის გაგებაზე, რაც ტექსტსა და ინტერტექსტს შორის დიალოგის სემანტიკური ანალიზით გახდება შესაძლებელი, ამიტომ, ინტერტექსტუალური სიგნალების მოპოვების მერე, კლესინგერი კვლევას ორი მიმართულებით აგრძელებს: “დაღმასვლამ”, როგორც დიალოგმა ნიცშესთან და დიალოგმა მიძღვნის ადრესატთან, უნდა გვიჩვენოს ლექსში მანიფესტირებული კრიტიკული პოზიციის (ანუ პირწმინდად შინაარსობრივი შრის) ცენტრალური ასპექტები.

ტექსტის და ინტერტექსტის ჩაღრმავებული შედარებითი ანალიზით მკვლევარი შემდეგ შესატყვისობებს გამოავლენს: 1) ლექსის სათაური პირდაპირი მინიშნებაა ნიცშეს რომანის მთავარ კონცეპტზე, დაღმასვლაზე, რომელიც განსაზღვრავს ზარათუშტრას სამოქმედო დრო-სივრცეს და რომელიც მოქცეულია ნაწარმოების შესავალში ნაუწყებ „ასე დაიწყო ზარათუშტრას დაღმასვლა“-სა და მესამე ნაწილის დასასრულს ნაუწყებ „ასე მთავრდება ზარათუშტრას დაღმასვლა“-ს შორის. ამავე დროს, ეს ფორმულა ნაწარმოების კულტურკრიტიკული განზომილების ქვაკუთხედიც არის; 2) თრაკლის ლექსის დამასრულებელი სიტყვა „შუადამე“ მიმანიშნებელი უნდა იყოს „ნიცშესთვის ექსისტენციალური საზღვრითი სიტუაციის მარკირებად სიმბოლოზე“, ვინაიდან ზარათუშტრას დაღმასვლის ფინალური მოტივი სწორედ ღამის გავლით არარას საზღვრამდე მისვლა და მისი გადალახვის, როგორც ახალ დღეში გადასვლის, ხდომილებაა. რომანის დამაგვირგვინებელი „თრობის სიმღერა“ (რომლის მე-2 თავის ფინალური ხმოვა „წავიდეთ! წავიდეთ! შევუდგეთ ღამეში მოგზაურობას! ჟამმა ჩამოკრა: შევუდგეთ ღამეში მოგზაურობას!“ [ნიცშე 1954²: 553] რომანის ერთ-ერთი უმაღლესი რეგისტრია) თრაკლის ადრინდელი ლექსების შთაგონების წყაროც იყო; 3) “ასე ამბობდა ზარათუშტრას” კომპოზიციაშიც და კონცეპტუალურ ბირთვშიც უმნიშვნელოვანესი ფუნქციის მატარებელია დღის მონაკვეთთა სქემა. თრაკლის ლექსში თანმიმდევრობა “მწუხრი-ღამე-შუადამე” შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც ნიცშეს რომანზე მიმთითებელი სეკვენცია, ისევე, როგორც – მთლიანად სივრცის პოლარული განაწილება, მთელი კოსმოსის მომცველი ვერტიკალური სივრცული წესრიგი და ნიცშესთვის დამახასიათებელი სახისმეტყველებითი სტრუქტურა (ზარათუშტრას სიმარტოვის თანამდევით ვარსკვლავების, ყინვის, ზამთრის, ცივი ქარების მოტივები); 4) მერწევი ნავი კიდევ

ერთი მოტივია, ნიცშესგან რომლის გადმოღებაც თრაკლს შეეძლო. ნიცშესთან იგი სიკვდილის სიმბოლოც არის და – პოეტოლოგიური შიფრიც.¹¹² დიონისეს დითირამბში “მზე ჩადის” ლირიკული გმირის მიერ სიკვდილის მშვიდი მოლოდინი გარინდებული ნავის სურათ-ხატს უკავშირდება, ისევე, როგორც – სიკვდილში გარდასვლის, გარდაცვალების აღწერა; 5) პარალელურ მოტივებთან ერთად, სტრუქტურული და კონცეპტუალური მსგავსებებითაც საბუთდება ტექსტის და პრეტექსტის მჭიდრო კავშირი. კლესინგერის მიერ მოხმობილ მრავალ დამაჯერებელ არგუმენტს შორის ერთ-ერთია, მაგალითად, ორივე ტექსტის ფინალური სცენის ნათესაობა: რომანში ზარათუშტრა ბნელი მთებიდან ამომავალ მზეს არის შედარებული, თრაკლის ლექსში კი შუალამის წვდომა განუსაზღვრელი მერმისის მანიშნებელია; 6) ერთი შეხედვით, პრეტექსტის მქადაგებლური პათოსი და ტექსტის დაწურული, ლაკონიური და დისტანცირებული ენა ურთიერთგანსხვავებულია, მაგრამ ფინალური აკორდი (“ო, ჩემო ძმაო”) სწორედ ზარათუშტრას მიერ არაერთგზის წარმოთქმული ფორმულის “ო, ჩემო ძმებო” – გამეორებაა¹¹³ [კლესინგერი 2007: 32-34].

თრაკლის “დაღმასვლის” კონცეპტუალური ბირთვის გასაგებადაც და ნიცშესთან თრაკლის დიალოგის კონკრეტულ შინაარსში გასარკვევადაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ფინალური სტრიქონის საიდუმლოს ამოხსნას. კლესინგერი ეკამათება თრაკლის მსოფლმხედველობრივი ასპექტების ცნობილ მკვლევარს ვალთერ მეთლაგლს, რომლის თანახმად “დაღმასვლა” ნიცშეს “დიდი შუადღის” საპირისპირო პარადიგმაა და, შესაბამისად, ლექსი წაკითხულ უნდა იქნას, როგორც ნიცშესთან ერთმნიშვნელოვანი დაპირისპირება. ასეთი წაკითხვის ნაკლს კლესინგერი იმაში ხედავს, რომ მეთლაგლი არ უღრმავდება ნიცშეს “შუალამის” კონცეპტუალურ შინაარსს, ტექსტის დეტალური ანალიზი კი არა მხოლოდ თრაკლის

¹¹² მკვლევარი, ამ მოტივის საილუსტრაციოდ, ნიცშეს რომანიდან ერთ შთამბეჭდავ პასაჟს ციტირებს: “ახლახან შენს თვალში ჩავიხედე, ო, სიცოცხლეო: ოქრო ვიხილე მოელვარე შენს დამე-თვალში, - ამ ტკბობამ გული გამიჩერა: - დამეულ წყლებში მოელვარე ოქროს ნავს ვხედავდი, დაყვინთულ, მსმელ, კვლავაც მანიშნებელ ოქროს ნავ-საქანელას” [ნიცშე 1954²: 470].

¹¹³ “თრაკლის მეგობარი და “დაღმასვლის” მიძღვნის ადრესატი, “ზრენერის” წრეში ნიცშეს ფილოსოფიასთან დაკავშირებული დებატების აქტიური მონაწილე კ. ბ. ჰაინრიხი, თავიდან ნიცშეთი იყო გატაცებული, მაგრამ მერე ანტინიცშეანელი გახდა. როცა ეს ლექსი შეიქმნა, ჰაინრიხი უკვე ქრისტიანულ ღირებულებებს იცავდა. “ნიცშეს რომ თრაკლსა და ჰაინრიხს შორის მეგობრობაში გარკვეული როლი მიუძღვის, ამას ცხადყოფს ჰაინრიხის გვიანი წერილიდან ერთი ადგილი, რომელშიც ის თრაკლთან დაკავშირებით იყენებს ფორმულირებას – “მისი ძმა ნიცშე” –, რაც “დაღმასვლის” ფინალურ სტრიქონს გვახსენებს” [კლესინგერი 2007: 31].

ტექსტის კრიტიციზმს, არამედ თრაკლის მიერ ნიცშეს წაკითხვის კიდევ უფრო დიფერენცირებულ ხასიათს გამოკვეთს. იგივე ნაკლს ხედავს კლესინგერი “დიდი შუადღისა” (როგორც ნიცშეს მთავარი ორიენტირისა) და “შუალამის” (როგორც თრაკლის მთავარი ორიენტირის) შემაპირისპირებელ ინტერპრეტაციაში, და აღნიშნავს, რომ სწორედ მაშინ, როცა მეთლაგლი თრაკლის მიერ მიმართულების მაჩვენებელი მიზნის განსხვავებულ წაკითხვაში ხედავს “პარადიგმის შეცვლას”, ამით ჩრდილავს იმ კონცეპტუალურ შინაარსს, რომელიც ნიცშეს ფილოსოფიაში “შუალამეს” ენიჭება [კლესინგერი 2007: 46]. კლესინგერი კი, ასეთი ცალმხრივი ანალიზის ნაცვლად, აქცენტს სვამს ნიცშეს რომანის ცენტრალური კონცეპტის ამბივალენტურ ხასიათზე და დამაჯერებლად აჩვენებს რომანში “დაღმასვლის”, “დიდი შუადღის” და “შუალამის” კონცეპტთა ამბივალენტიზმს. ერთი სიტყვით, კლესინგერი თრაკლის კრიტიკული პათოსის აღიარების კი არა, ასეთი ინტერპრეტაციით საკითხის ამოწურვის წინააღმდეგია, რათა მხედველობიდან არ გამოგვრჩეს ლექსის ბევრად უფრო სიღრმისეული დეტალები. როგორც მკვლევარი აღნიშნავს:

“თრაკლის მიერ ნიცშეს რეცეპციაში, რომელიც ცალსახად ნიცშეს ფილოსოფიის “ზნელ” მხარეზე ამახვილებს ყურადღებას, მანიფესტირდება მისი კონცეპციის უარყოფა. მაგრამ რაკი ის (ეს უარყოფა – დ. ბ.) ნიცშეს მოტივების გამოყენებით ფორმულირდება, იკითხება როგორც ნიცშეს “სიცოცხლის ფილოსოფიის” (მამხილებელი) “დეკონსტრუქცია”, ამასთან ერთად კი, ამ ფილოსოფიის პესიმისტური ხასიათი შიშვლდება და პროვოკაციულად მიიმართება თანამედროვეთა მიერ ნიცშეს ცალმხრივი ჰეროიკულ-ოპტიმისტური რეცეპციის წინააღმდეგ” [კლესინგერი 2007: 34].

მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს იმ უმნიშვნელოვანეს ასპექტზე, რომ სწორედ შუალამის გავლა, შუალამეში გაღწევა ქმნის ნიცშეს რომანის ფინალურ მოტივს: ამ პროცესში უკან უნდა იქნას მოტოვებული ინდივიდუალურ თვითძლევაზე, თვითგადალახვაზე (Selbstüberwindung) საბოლოო დამოკიდებულება და გამოცდილ იქნას სიცოცხლის ტოტალური ურთიერთგაპირობებულობა, რომლისთვისაც, როგორც მარადიული დაბრუნება-გამეორებისთვის, უცნობია პროგრესი და წინსვლა განვითარებისა და მაღალ საფეხურზე ასვლის აზრით. სწორედ დაბრუნების (Wiederkehr) ნიჰილისტური შედეგის (ანუ გამეორების

თითქოსდა უაზრობის) კრიტიკული გადალახვის გზით უნდა მოიხსნას ნიჰილიზმი და მიღწეულ იქნას ამქვეყნიური ჰოყოფის (Bejahung) უმაღლესი ფორმა. სწორედ შუალაშეში გავლის ფასად მიიღწევა ახალი დღის დაწყება, ზეკაცობა, დიდი შუადღე, გადასვლის ეს პროცესი კი ნიცშეს ამ რომანის ცენტრალური კონცეპტის გასაგებად არსებითია. თრაკლი ნიჰილიზმის ნიცშესეულ ანალიზს იზიარებს, მაგრამ მისთვის “შუალამის” გავლა-გადალახვის გადამწყვეტი პროცესის დამაიმედებელი შედეგი საეჭვოა. კლესინგერის აზრით, თრაკლთან “შუალამე” სწორედ ის მიჯნაა, რომლის იქითაც გაურკვეველობაა; თრაკლს სწორედ ნიჰილიზმის დაძლევა-გადალახვის შესაძლებლობის არ სჯერა, არავითარი “დიდი შუადღე” და ახალი ცისკარი არ მოიხილება; “მეტიც: თრაკლისთვის “შუალამე” რადიკალური გაურკვეველობის ხატია, რომელიც შეიძლება ზარათუშტრას მიერ ნაუწყებ საკუთარი ძალებით ამქვეყნიურ ხსნაში დაეჭვების მანიფესტირებაა” [კლესინგერი 2007: 46].

ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ თრაკლს ხსნის რელიგიური იდეის შეიძლება სჯეროდეს? კლესინგერი ამ კითხვასაც უარყოფითად პასუხობს:

“თრაკლი იზიარებს ნიცშეს დიაგნოზს პოსტმეტაფიზიკური თანამედროვეობისა, მაგრამ (...) რადიკალურად სხვა შედეგებით“ [კლესინგერი 2007: 47].

მკვლევარი დაასკვნის, რომ თანადროულობის კულტურკრიტიკული ანალიზის შრეზე თრაკლი ნიცშეს სტანდარტული მკითხველია და ის, იმდროინდელი ინტელექტუალური საზოგადოების (მათ შორის – “ბრენერის” წრის¹¹⁴) უმრავლესობის მსგავსად, იზიარებს აღნიშნულ ანალიზს, ლექსის ღერძს კი სწორედ ნიცშეს ოპტიმიზმში დაეჭვების სულისკვეთება ქმნის. შესაბამისად, ახალი – პოსტმეტაფიზიკური – დრო სრულად არის სიგნალიზებული ლექსის შემდეგ სტრიქონებში: “თეთრ ტბორს / ველურმა ფრინველებმა გადაუფრინეს”; ზეცა ცარიელი რჩება და თეთრი ტბა სიცარიელის მეტს ვედარაფერს აირეკლავს; ამავე მოტივს აძლიერებს დედამიწაზე გადმოხრილი “დამსხვრეული შუბლი ღამისა”,

¹¹⁴ Der Brener – თრაკლის უახლოესი მეგობრის, მწერლისა და გამომცემლის, ლუდვიგ ფონ ფიკერის (1880-1967) მიერ ინსბრუკში დაარსებული ლიტერატურისა და ხელოვნების ჟურნალი, რომელიც XX საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისამდე გერმანულენოვან სივრცეში ექსპრესიონიზმის მთავარი ბასტიონი იყო. “ბრენერის” წრეს უწოდებდნენ ჟურნალის ირგვლივ შემოკრებილ ლიტერატორებს, რომელთა შორის იყო თრაკლიც.

როგორც ღმერთის სიკვდილის მერე ქრისტიანული მსოფლადქმის მსხვერვის ნიცშეანური კონცეპტის სურათ-ხატი [კლესინგერი 2007: 47].¹¹⁵

რაც შეეხება კლესინგერის მიერ “ასე ამბობდა ზარათუშტრას” და “დაღმასვლის” პოეტიკის, სახეთა სტრუქტურისა და კომპოზიციის, სივრცული და ტემპორალური ფიგურების შედარებითი ფუნქციური ანალიზით გამოვლენილ არსებით განსხვავებებს, ისინი მკაფიოდ ცხადყოფენ, რომ თრაკლი პროგრამულად ირჩევს ნიცშეს მიერ “გადაღმასვლი” ნიჰილისტების ბანაკში ყოფნას: 1) ტექსტის დინამიკის თვალსაზრისით, “ზარათუშტრასში” წინააღმდეგობათა მონაცვლეობა სიცოცხლის დინამიკის გამომხატველია და წრიულ ორბიტაზე მათ საპირისპირო პოლუსების დიალექტიკური ურთიერთმონაცვლეობის ხასიათი აქვთ; ზარათუშტრას გზა, მისი აღმასვლა-დაშვების მიუხედავად, ერთმანეთთან დაკავშირებული მოვლენების მთლიანობაა, ესაა სვლა საკუთარი თავისკენ. თრაკლის ლექსში კი დინამიკა ჰარმონიულ წრიულ ორბიტას არ ქმნის: ხდომილებები საპირისპირო მიმართულებით კი წყვილდებიან, მაგრამ ისინი ერთმანეთს არ უკავშირდებიან, პირიქით, ერთმანეთს განელტვიან და განიზიდავენ, სახეზეა მიწიურ და კოსმიურ მოძრაობებს შორის “ასინქრონული დისჰარმონია”, კოსმიური ჩამომხობილია მიწას (“დამსხვრეული შუბლი ღამისა”) და კოსმოსის ნაცვლად ქაოსი წარმოიქმნება. პოლუსებს შორის ერთმანეთში დიალექტიკური გადასვლა გამოირიცხება; ნიცშეს ზღვის სიღრმეს, სიმაღლისა და სიღრმის ურთიერთჰარმონიზებულ მთლიანობას თრაკლის ლექსი ერთგვაროვანი მოძრაობით, ადგილზე რწევით პასუხობს, ტექსტი თითქოს საგულდაგულოდ არის მოჩარჩოებული და მისგან გაღწევა შეუძლებელია [კლესინგერი 2007: 49-50]; 2) თრაკლის ლექსის დაშლილ სივრცულ წესრიგს შეესაბამება მზარდი აქრონიაც. მოვლენები ერთმანეთს თანმიმდევრობით არ მიჰყვებიან, ერთმანეთისგან არ გამომდინარეობენ, მათი თავმოყრა საღამო-ღამე-შუალამის სეკვენციით არის გადაფარული (გარდა ამისა, ღამე მოქმედების სუბიექტი ხდება და არა – დროის მოცემულობა), ეს სეკვენცია კი განუსაზღვრელ “immer”-ში განიღვრება, რწევაც და ჟღერაც უდროო ხანგრძლივობის შთამაგონებელია;¹¹⁶ 3)

¹¹⁵ კლესინგერი მიუთითებს ამ სურათ-ხატის სხვა უშუალო წყაროზეც, ჟან პოლის რომანის – “ზიბენკეზი” – ერთ ცნობილ პასაჟზე [კლესინგერი 2007: 47].

¹¹⁶ “ლექსის დროითი სტრუქტურა შეიძლება შეფასდეს, როგორც სავარაუდო ნიშანი უისტორიობისა, რომელიც სიცოცხლის (სივრცული და დროითი) საორიენტაციო ჩარჩოდან ამოვარდნილობის შესატყვისია. მასთან ერთად დაკარგულია სიცოცხლის კუთვნილი ისტორიის კოჰერენტულობაც,

თრაკლის ლექსის ლირიკული მე-ს ქმედება სწორედ აქტიურობისა და პასიურობის ამბივალენტობით არის განსაზღვრული, რის ნიმუშადაც კლესინგერი იმოწმებს სტრიქონს “მუხიანში ჩვენ ვერცხლოვან ნავზე ვირწევით” და მიუთითებს “ზარათუმტრას” ცნობილ პასაჟზე, რომლის თანახმადაც ტალღების სათამაშოდ გადაქცევა დამამუხრუჭებელ-დამაბრკოლებელი სისუსტის ნიშანი და საშიში უნებობაა.¹¹⁷ მეტიც, ეს არის არა ფიზიკური, არამედ – ტოტალური დადლილობა, რომელიც “ზარათუმტრაში” აღწერილია, როგორც “მიწიური დადლილობა” და ყოფიერების, როგორც ტანჯვის, გაცნობიერებით გამოწვეული ნალველი, მწუხარება. რომანში ეს მწუხარე “სუსტი ადამიანები” სიცოცხლით დადლილნი კი არიან, მაგრამ თვითმკვლელობის გაბედულება არ ჰყოფნით, ამიტომ სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის გამოხირულან [კლესინგერი 2007: 50-51].¹¹⁸ სასოწარკვეთილი ნიჰილისტის ირგვლივ შევიწროებული დრო-სივრციდან წარსულზე ფიქსაცია და მერმისის გაქრობა დროიდან ლირიკული მე-ს ამოვარდნას და ტრაგიკული გადაწყვეტის შესაძლებლობის გაქრობასაც იწვევს,¹¹⁹ რაც თრაკლის ლექსის ფუნდამენტურ განწყობილებას ქმნის:

“მამასადამე, თრაკლის ლექსში სიტუაცია “ზარათუმტრას” სიცოცხლით დადლილი ნიჰილისტის მდგომარეობის მსგავსია. ორივე შემთხვევაში გამეფებულია მკვდარსმისმსგავსებული არსებობის სივრცული და დროითი ორიენტაციის

რომელიც, ნიცშეს თანახმად, საკუთარი ძალისხმევით უნდა დაპროექტდეს, შეიქმნას. საკუთარი სასიცოცხლო გზის ამ დაპროექტებისას გადაწყვეტი მამომრავებელი ძალა ნიცშესთვის არის ძალაუფლების-კენ-ნება (Wille zur Macht); უდიდესი საფრთხე მდგომარეობს პასიური უნებობის (passive Willenslosigkeit) მიერ დამუხრუჭებაში” [კლესინგერი 2007: 50].

¹¹⁷ “მაგრამ ვინც დაიღალა, ის თავად ხდება მხოლოდ “ნებებული” (გეწოლლტ), მისით თამაშობს ყველა ტალღა. // და ასე დასუსტებულა უფრო და უფრო კაცთა მოდგმა: ისინი თავს კარგავენ თავიანთ სავალზე. და ბოლოს ჯერაც კითხულობს მათი დადლილობა: “რისთვის შევუდექი ოდესღაც სავალს! ყველაფერი სულერთია!”” [ნიცშე 1954²: 452].

¹¹⁸ კლესინგერი შენიშნავს, რომ თრაკლის მიერ აღწერილი სიტუაციის კომენტარადაც კი გამოდგებოდა ნიცშეს რომანის პირველი ნაწილიდან პარაგრაფი “სიკვდილის მქადაგებელთა შესახებ” [კლესინგერი 2007: 51], ხოლო იმოწმებს შემდეგ პასაჟს მესამე ნაწილის პარაგრაფიდან “ძველი და ახალი დაფების შესახებ”: “აქ ჰგის ნავი, - შეასაძლოა იქ, გადაღმა, დიდ არარაში მიდიოდეს. – მაგრამ ვინ ისურვებს ამ “შესაძლოა”-ში ჩაჯდომას?” [ნიცშე 1954²: 453]. ასევე იხ. მკვლევრის სრულიად გასაზიარებელი დაკვირვება: “შეყოვნების და უძრაობის მდგომარეობები, რომლებიც თრაკლის ლექსში წინ უძღვიან ბოლო შემობრუნებას, შეიძლება გაგებულ იქნას როგორც (სასიკვდილო) მოთმინებით მოლოდინი (Ausharren) და მოცდა, ნიცშეს თანახმად ტიპობრივი ქცევის წესი მწუხარეთა” [კლესინგერი 2007: 51].

¹¹⁹ კლესინგერი აქ “ასე ამბობდა ზარათუმტრა”-დან წინასწარმეტყველის შემდეგ სიტყვებს ციტირებს: “ჩვენთვის ყველა ჭა დაიხშო, ზღვამაც უკან დაიხია. ყოვლის სიღრმეს სურს მიიტაცოს, მაგრამ სიღრმეს შთანთქმა არ სურს! «ოჰ, სადღაა ზღვა, რომელში დახრჩობასაც შევძლებდით»: ასე ჟღერს ჩვენი გოდება – ბრტყელი წუმპის მიღმა. ჭეშმარიტად გადაქანცულნი ვართ სიკვდილისთვის; აწ ჯერაც გვღვიძავს და განვავრძობთ სიცოცხლეს – აკლდამებში” [ნიცშე 1954²: 389].

არარსებობა. თრაკლის ლექსის ფინალში მეტრული და სინტაქსური უძრაობა (შდრ. მე-8 სტრიქონი), ამ პერსპექტივიდან, შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც გამონათქვამი სიცოცხლის დამაბრკოლებელი „სიმძიმის გონისა“, რომელსაც ებრძვის ზარათუშტრა და რომელიც თრაკლთან მთელ სცენას აწევს (...). “ეკლიანი თალი”, რომლის ქვეშაც ლირიკული მე და მისი თანამგზავრი ზევით მიბობდავენ, წარმოადგენს ტანჯვის სურათ-ხატს, რომელიც ფინალური სტროფის კონტექსტში და “ზარათუშტრას” ფონზე დროით გამოწვეულ ტანჯვად წარმოჩნდება” [კლესინგერი 2007: 51-52].¹²⁰

მკვლევრის შემაჯამებელი დასკვნის თანახმად, თრაკლი, ერთი მხრივ, იზიარებს ნიჰილიზმის ნიცშესეულ ანალიზს, მეორე მხრივ კი, უარყოფს ნიცშეს სიცოცხლის ფილოსოფიას და თავის ლირიკულ გმირს სწორედ ზარათუშტრას თვალთახედვით სიცოცხლით დაღლილ ფიგურად წარმოაჩენს; თრაკლის ლექსში ნიჰილიზმის გადალახვის ზარათუშტრას მიერ შემოთავაზებული გზის მიმართ სკეპსისია მანიფესტირებული და, შესაბამისად, იგი მთავრდება ლირიკული მე-სა და მისი თანამგზავრის მოძრაობით “რადიკალური გაურკვევლობის წერტილისკენ”; ეს გაურკვევლობა გადაულახავი რჩება,¹²¹ ციფერბლატზე ამ “ბრმა ისრების” ზუსტი პოზიცია მათთვის ღია რჩება, ერთადერთ სანდოობად კი დროის დინება დარჩენილა, რომელსაც ლექსის ლირიკული მე და მისი თანამგზავრი მიუყვებიან [კლესინგერი 2007: 52].

ამრიგად, “დაღმასვლა” ნამდვილად შეიძლება დახასიათდეს, როგორც ნიცშესთან “გამლიერებული კონცეპტუალური დისკუსია”, რომელიც, მართალია, ფილოსოფოსთან სრულიად მიზანდასახული დიალოგის ხასიათს ატარებს, მაგრამ არ შეიცავს თეორიული დისკურსის რიტორიკულ მარკერებს და, ამის საპირისპიროდ, ქმნის სურათ-ხატების სისტემურ მთლიანობას, რომელშიც უდანაკარგოდ არის კოდირებული პოეტის სათქმელი.

¹²⁰ ჰ. ფოლლმარი გვთავაზობს, სასოწარკვეთის მდგომარეობასთან დაკავშირებული “ეკლიანი თალი” წავიკითხოთ, როგორც ვარსკვლავებით მოჭედილი ცის, მეტიც – ირმის ნახტომის მეტაფორა [ფოლლმარი 2008: 191].

¹²¹ მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს იმ ნიუანსზე, რომ თრაკლის “ადგოცება” (klimmern) სიცოცხლის წარმატებული დაძლევის გამომხატველი ზარათუშტრას ცეკვის სიმსუბუქის და ელეგანტურობის საპირისპიროა. საათის ისრების მეტაფორის დახვეწილი ანალიზი იხ.: [კლესინგერი 2007: 52-54].

ჩვენი აზრით, ასეთი განსაკუთრებული პოეტური სისტემურობა ახასიათებს თრაკლის ლექსების დიდ ნაწილს, შესაბამისად, შესაძლებელია როგორც კლესინგერის აღნიშნული შეფასების ექსტრაპოლირება თრაკლის მთელ შემოქმედებაზე (რომელსაც მარტინ ჰაიდეგერი ისე კითხულობდა, როგორც ერთადერთ ლექსს¹²²), ისე – თრაკლის პოეტური ესთეტიკის წარმოდგენა ერთგვარ უნიკალურ ფორმალიზებულ ენად, რომელიც სისტემურად აუქმებს ნებისმიერი მოცემულობის (საკომუნიკაციო ენის ჩათვლით) აღმწერი ლოგიკური ორგანონის სციენტისტურ ამბიციებს და ნებისმიერი რედუქციონისტული მეტაენისთვის მოუხელთებელ, თვითკმარ ესთეტიკურ მთლიანობას ქმნის.¹²³

ვიდრე ამ მიმართულებით ნიცშეს ფილოსოფიასთან თრაკლის დამოკიდებულების ანალიზს დავუბრუნდებოდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ თვით დისკუსიის მისმიერი პათოსი განსაკუთრებული ფორმით აგრძელებს პოეზიასა და ფილოსოფიას შორის დიალოგის კლასიკურ და რომანტიკულ ტრადიციას გერმანულენოვან პოეზიაში. პოეტი-დემიურგის რომანტიკული კონცეპცია თრაკლის მსოფლმხედველობაში არა მხოლოდ შენარჩუნებულია, არამედ სპეციფიკურ ნიშნებსაც ავლენს: პოეტური ცნობიერება, როგორც კრიზისული ცნობიერების რეპრეზენტატორი, “განწირულია” დემიურგად ყოფნისთვის და თვით დემიურგის დეკადენტური მსოფლალქმა, მისი ნების სისუსტე და პოეზიაში ამ ყველაფრის შინაარსობრივი რეპრეზენტაციები უარყოფითად ვერ შემოქმედებს ლექსის სასიცოცხლო ენერგიაზე. ლექსი, როგორც სტრუქტურული მთლიანობა, ზეიმობს ნებისმიერ შინაარსზე გამარჯვებას. ემილ შტაიგერის ჩვენს მიერ უკვე დამოწმებული განსაზღვრების რემინისცენციით შეიძლება ითქვას, რომ თრაკლის პოეზია “ლექსის ავტონომიური ყოფიერების” განსაკუთრებულ შემთხვევას გვთავაზობს, - როცა ძალაუფლების ნება მთლიანად ლექსის ფორმაშია აკუმულირებული და ლექსის, როგორც ფორმალური მთლიანობის, ავტონომიურობის ხარისხით “გამოსყიდულია” დეკადენტური მსოფლალქმის ყველა “დავრდომილი” შინაარსი. ერთი მხრივ, თრაკლის პოეზია განაზრებების ტრადიციული რიტორიკისგან სრულიად

¹²² იხ.: [ჰაიდეგერი 1985: 33-34].

¹²³ სამაგიეროდ, ღია რჩება ისეთი სააზროვნო ინტენსივობისთვის, როგორსაც ჰაიდეგერი, სწორედ თრაკლზე დაწერილ თავის ესეში, მოითხოვდა პოეზიასთან ურთიერთობისგან: ”...მაგრამ შესაძლებელია, და ზოგჯერ – აუცილებელიც, პოეზიასთან აზროვნების დიალოგი, სახელდობრ

გამოთავისუფლებული ღირებულება, მეორე მხრივ კი, მის პოეზიაში შინაარსები ლექსის სხეულით მანიფესტირებენ, ლექსის სასხეულო პოეტიკა უდანაკარგოდ განავრცობს სათქმელს და ლექსის სტრუქტურა გადაიქცევა მოქმედების ფიგურად (“დაღმასვლაში” – ნიცშეს ზეკაცის ოპტიმისტურ ფილოსოფიასთან დაპირისპირების, მისი უარყოფის პერფორმატიულ ფიგურად). მაშასადამე, მართალია, თრაკლის პოეზიაში შინაარსი არ რეპრეზენტირდება თეორიული დისკურსის ენით, მაგრამ სურათ-ხატებისა და პოეტურ-მელოდიური მეტყველების ტროპული სისტემა პროგრამულად არის გადაქცეული საკომუნიკაციო უწყების რეპრეზენტირების ფიგურად; მასში თეორიული დისკურსი გაძევებული კი არა, რადიკალურად აბსორბირებულია პოეტური სურათ-ხატების სისტემის მიერ, რაც თვით ამ სურათ-ხატებს აქცევს ანალიტიკური განზოგადების პოეტიკურ ფიგურად. ეს არის პოეტურ-მელოდიური სიტყვის აბსტრაქტიზების ის უმაღლესი საფეხური, რომელზეც თეორიული ექსპლიკაციის საჭიროება გაუქმებულია.¹²⁴

იმ აზრის გასაძლიერებლად, რომ ჩვენი ეს დასკვნა ხელოვნური კონსტრუქტი სულაც არ არის და თრაკლის თითქოსდა არასპეკულაციური, ფილოსოფიური განზოგადებებისგან შორსმდგომი და მთლიანად ფერთა აბსტრაქტული კონკრეტიკის დიალექტიკაში გახვეული პოეტიკა არა მხოლოდ ფილოსოფიასთან არის დაკავშირებული, არამედ აღნიშნული პოეტიკის განსაკუთრებულობა მხოლოდ მისი ფილოსოფიური საყრდენების ნათელყოფით არის შესაძლებელი, უნდა დავიმოწმოთ თრაკლის მსოფლმხედველობის აღიარებული მკვლევრის, ჰანს-გეორგ კემპერის საფუძვლიანი ანალიზი. იგი სწორედ ფილოსოფიურ კონტექსტში თრაკლის ექსპრესიონისტული პოეტიკის სპეციფიკის ნათელყოფის აუცილებლობაზე ამახვილებს ყურადღებას. კემპერის აზრით, თრაკლის ესთეტიკური სისტემის გამორჩეულობა ექსპრესიონისტული თემატიკის (უგვანი, ბოროტი, დეკადენტური,

იმიტომ, რომ ორივესთვის დამახასიათებელია ენასთან გამორჩეული, თუმცა კი სხვადასხვაგვარი, დამოკიდებულება” [ჰაიდეგერი 1985: 34].

¹²⁴ საკომუნიკაციო აქტების თეორიის ენით შეგვეძლო გვეთქვა, რომ თრაკლის საუკეთესო ლექსებში, როგორც ექსპლიკაციურ (ექსპრესიულ და ექსპრესიონისტულ) ილოკუციურ აქტებში, თეორიული ექსპლიკაციები ან საერთოდ არ გვხვდება ან, თუ მაინც გაილევებენ, მათი საკომუნიკაციო ფუნქცია უკიდურესად შეზღუდულია (მეტიც, აკომუნიკაციურია). იმ შემთხვევებშიც კი, როცა თეორიული ექსპლიკაციები და ფილოსოფიური აბსტრაქციები ლექსის სრულფასოვანი კომპონენტებია, პოეტური მთლიანობის ლოგიკა ან მათ უკიდურესად პირობით ხასიათს ააშკარავებს ან ისინი სურათ-ხატების ჭარბ დინებაში თავადაც სურათ-ხატებად გარდაიქმნებიან (ვფიქრობთ, როცა თრაკლის ენის მაგიაზე და მასზე, როგორც აბსოლუტური მეტაფორების დიდოსტატზე ლაპარაკობენ და ამ ასპექტს არ ითვალისწინებენ, თრაკლის მაგიის შინაარსი ღარიბდება).

ავადმყოფური, შემაშფოთებელი, დამანგრეველი) დამუშავების, განსაკუთრებულ ფორმალურ სისტემაში მისი მოქცევის, უხეში და მახინჯი სინამდვილის ესთეტიკური მოწესრიგებისა და ფორმის მშვენიერებაში მისი ინტეგრირების განსაკუთრებულობაში უნდა ვეძიოთ, ეს კი თრაკლის მიერ ნიცშეს წიგნის “ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან” რეცეპციისა და ამ წიგნის მთავარი კონცეპტის შემოქმედებითი ათვისების დამსახურებაა:

“და მაინც, *მელანქოლიისა და დაქცევის* ეს სურათ-ხატებიც ისე ძლიერად არის შეზრდილი ფორმის მშვენიერებას, პოეტურ არქიტექტურასა და მუსიკალურ კეთილხმოვანებას, რომ შინაარსი ზოგჯერ თითქოს „ბნელ კეთილხმოვანებად“ განიღვრება და ავტორი „მშვენიერ ხილვაში“ (im “schönen Schein”) საშინელებათა სურათების გამოკვეთით ან სულაც მათი შეცვლით იმუქრება. მაგრამ უცვლელად სწორედ აქ იმალება გამოსახული ჭეშმარიტების შუქზე დიონისურისა და აპოლონურის შესატყვისი რელაციის პრობლემა” [თრაკლი 1986: 293-294].

მართალია, კლესინგერის კვლევა დამაჯერებლად ასაბუთებს, რომ თრაკლის მსოფლმხედველობაზე ნიცშეს ფილოსოფიის ზეგავლენა მხოლოდ დროის სულისკვეთებით და Fin de Siècle-ის ეპოქაზე ნიცშეს ფილოსოფიის ყოვლისმომცველი ბატონობით ვერ აიხსნება, მაგრამ ამ საკითხს მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი, ასპექტიც აქვს: პოეტს, ვიდრე მისთვის ძვირფას მოაზროვნესთან კრიტიკული დიალოგის კულტურას გამოიმუშავებდა, ნიცშეთი აღფრთოვანების სუბიექტური გზა ჰქონდა გასავლელი, და ეს გზა, კოგნიტურადაც და ბიოგრაფიულადაც, უშუალოდ დიონისურ პათოსს, შესაბამისად კი, ნიცშეს პირველ სახელგანთქმულ წიგნს – “ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან” – უკავშირდებოდა, და კემპერი სწორედ ამ საკითხს და თრაკლის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში, ასევე – მისი ინდივიდუალური პოეტიკის შექმნაში, ნიცშეს “არტისტული მეტაფიზიკის” კონცეპტის როლს უღრმავდება, თუმცა არც თრაკლის მიერ “ზარათუშტრა“-ში განვითარებული მარადიული დაბრუნების იდეის გაუზიარებლობას ტოვებს უყურადღებოდ.¹²⁵ მკვლევრის ანალიზი ფოკუსირდება

¹²⁵ ნიცშეს შრომებთან დაკავშირებული თრაკლის კოგნიტური ველი გაცილებით ფართო იყო; კემპერის თანახმად, თრაკლის პირად ბიბლიოთეკაში მოიპოვებოდა ნიცშეს სამი წიგნი: “ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან”, “ასე ამბობდა ზარათუშტრა” და “ზოროტებისა და სიკეთის მიღმა”. მაგრამ მკვლევარი იქვე აზუსტებს, რომ თრაკლის ადრეულ შემოქმედებაზე ხანგრძლივი ზეგავლენა მაინც ნიცშეს მიერ “ტრაგედიის დაბადებაში” დამუშავებულმა “არტისტული მეტაფიზიკის” (“*Artisten-*

თრაკლის ერთ ადრეულ ლექსზე, რომლის სახელწოდებაცაა “სამი სიზმარი” (“Drei Träume”), და არა მხოლოდ პოეტის სააზროვნო ესთეტიკური სისტემის ჩამოყალიბებაში ნიციშეს ფილოსოფიის როლზე აპელირებს, არამედ კარგად გამოკვეთს ნიციშეს ფილოსოფიის მიმართ თრაკლის სკეპტიკურ დამოკიდებულებასაც, უფრო ზუსტად – ფილოსოფოსის ადრეული კონცეპტუალური ბირთვის მიმართ შერჩევით დამოკიდებულებას, მის მიერ დიონისური და

Metaphysik”) კონცეპტმა იქონია [თრაკლი 1986: 283]. რაც შეეხება დიონისური და აპოლონური საწყისების ოპოზიციური წყვილის ნიციშესულ კონცეპტს, რომლის მთავარი ღერძი სწორედ გამოვლენილ, სახეზემყოფ სამყაროსა და მის საფუძვლად მდებარე ნებას შორის შემეცნებისთეორიული სხვაობაა, კემპერის მიერ ამგვარად არის კომპილირებული (და ეს კომპილაცია სრულიად საკმარისია, რათა მკითხველისთვის, რომელიც ”ტრაგედიის დაბადებას” არ იცნობს, გასაგები გახდეს ნიციშეს აღნიშნულ კონცეპტთან თრაკლის დიალოგის შინაარსი: დიონისე და აპოლონი განასახიერებენ ორ ურთიერთსაპირისპირო ლტოლვას, რომელთაგან პირველი უკავშირდება ბანგს, თრობას (Rausch), ასევე – არსზე, არსებითზე კონცენტრირებას, მეორე კი – სიზმრისეულს, მოჩვენებით სამყაროს; დიონისე ინდივიდუაციით გამოწვეული ტანჯვის (ნიციშესთან: ”die Leiden der Individuation”) თავის თავზე განმცდელი ღმერთია, რომელიც ესწრაფის როგორც ადამიანებს შორის, ისე ადამიანსა და ბუნებას შორის ჰარმონიის აღდგენას, სიცოცხლის პირველსაწყისთან მიბრუნებას, მოჩვენებითობის საზღვრების ექსტაზურ გადალახვას და პირველადი მთლიანობის აღდგენას, თავდაპირველი ტკბობისა და სიხარულისკენ ეს ლტოლვა კი არა მხოლოდ ასეთი უკუქცევით, არამედ ინდივიდუალური სამყაროს შენების უწყვეტი პროცესით საზრდობს, რათა ამ სამყაროში (რომელიც მას იმავდროულად წარმავლობაში უსხლტება და ისევ და ისევ ეკარგება) სიმშვიდე მოიპოვოს. ეს თავდაპირველი მთლიანობა და ნამდვილად-არსებული (das Wahrhaft-Seiende) ის არის, რაც მარადიული ტანჯვისა და წინააღმდეგობათა წყაროა, იმავდროულად კი თავადვეა მოჩვენებისა და ილუზიის წარმომქმნელი, რასაც ”ჭეშმარიტად-არარსებულს” (Wahrhaft-Nichtseiende), სახელდობრ ”ემპირიული რეალობის” მუდმივი წარმოება იწვევს. ეს დიონისური ტანჯვა კი, რომელიც იმავდროულად თამაშია, ინდივიდუაციის აპოლონურ განდიდებას საჭიროებს. შესაბამისად, მოჩვენებათა სამყაროში ინდივიდუაციის პრინციპს უზრუნველყოფს სწორედ აპოლონური საზღვრების დაწესება, ”შეიცან თავი შენი“-ის რაციონალური, დამსაზღვრავი ხაზი, რომელმაც მოჩვენების ესთეტიზაცია, მისი გამართლება და მიმზიდველი სურათის შექმნა უნდა განახორციელოს. აპოლონურ ილუზიას შეუძლია და ევალება კიდევ ამ ტანჯვის შენიღბვა, დამალვა, ბედისწერის შესუდრვა; მეტიც, ”ლამაზი მოჩვენება” შეიძლება ასევე გაგებულ იქნას, როგორც ტანჯვის წინააღმდეგ ბრძოლის გამოსახვა. ამ დიალექტიკური ურთიერთგანსაზღვრულობის მიუხედავად, განსხვავება განსხვავებად რჩება და ასეთი მოცემულობა ხელოვნებაში ორი ურთიერთგანსხვავებული სამყაროს დასაბამი ხდება: დიონისური საწყისის, ტანჯვაზე და თაურენებაზე დაფუძნებული საწყისის საშოდან იბადება მუსიკა და ტრაგიკული მითოსი, აპოლონური საწყისი კი პლასტიკურ ხელოვნებას და პროზას შობს. ანტიკური სამყარო ლირიკოსის და მუსიკოსის იდენტობაზე მიუთითებს და მას პოეტი წარმოდგენილი ჰყავს, როგორც დიონისური და აპოლონური საწყისების შემაკავშირებელი ხელოვანი. აქ კემპერი ”ტრაგედიის დაბადებიდან” შემდეგ მნიშვნელოვან პასაჟს იმოწმებს: ”იგი [ლირიკოსი – დ. ბ.], როგორც დიონისური ხელოვანი, პირველ რიგში არის თაურ-ერთის, მის ტკივილს და წინააღმდეგობას სრულიად შერწყმული და აწარმოებს ამ თაურ-ერთის (Ur-Ein) გამოსახულებას (Abbild), როგორც მუსიკას [...]; მაგრამ ახლა ეს მუსიკა მისთვის კვლავ, როგორც მიმსგავსებულ სიზმარში (Traumbild, ხილვა, ილუზია), აპოლონური სიზმრის ზემოქმედებით (Traumeinwirkung) ხდება ხილული”. მამასადამე, თუ მოქანდაკე და ეპიკოსი, როგორც აპოლონური ხელოვანები, სურათ-ხატთა წმინდა განჭვრეტაში რჩებიან, ლირიკოსის ”მე” ”ყოფიერების უფსკრულიდან” (aus dem Abgrunde des Seins) მღერის, ანუ დიონისური თაურ-ერთობის პროცესში მყოფია და პოეტს სწორედ სამყაროს ცენტრიდან მოაქვს ის სურათები, რომლებიც აბსოლუტური მე-ს ობიექტივაციებია; მართალია, ისინი არ ემთხვევიან ამ ”მე“-ს, მაგრამ შედეგნი არიან ამ მეობის (Ichheit) უშუალო გამოცდილების, ანუ – იმ საწყისის უშუალო გამოცდილების, რომელიც მოჩვენებათა სამყაროს საფუძველთა საფუძველია [თრაკლი 1986: 284-286].

აპოლონური საწყისების ოპოზიციური წყვილის დიალექტიკის ყურადღებით წაკითხვას და საკუთარ მსოფლადქმეაზე მის “მორგებას”. ჰ. ფრიდრიხის კვალდაკვალ, მკვლევარი მოდერნისტული პოეზიის დიალექტიკასაც (ლექსი, როგორც მშვენიერების ტადარი ედგარ პოსთან; ბოდლერის და სიმბოლისტების პოეზიასა და პოეტოლოგიაში უგვანის გადაქცევა მშვენიერებად; მშვენიერებისა და ჭეშმარიტების ოპოზიციის გამძაფრებით პოეზიის ავტონომიზაცია და “დიქტატორული ფანტაზიისა” და პაროლის “ხელოვნება ხელოვნებისთვის” გამარჯვება), ასევე ჰოფმანსთალის ცნობილ სიტყვებს, რომ “სულის სანახები ვარსკვლავებიანი ცის ვნებებზე უფრო საოცარია” [ჰოფმანსთალი 2000: 92], ნიცშეს “არტისტული მეტაფიზიკის” კონტექსტში განიხილავს და თრაკლის ესთეტიკური პრინციპების გამთლიანებაში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ფილოსოფოსის ამ კონცეპტს ანიჭებს. და მაინც, კემპერის კვლევაში განსაკუთრებით აღსანიშნავია ნიცშეს ზეგავლენით თრაკლის მსოფლმხედველობის ფორმირების ანალიზი არა განყენებულად, არამედ – იუგენდშტილის ესთეტიკური მოდელით მოწესრიგებული ადრეული თრაკლის პოეზიის კონტექსტში; სწორედ იუგენდშტილთან თრაკლის დამშვიდობება და ექსპრესიონისტული ესთეტიკის ერთ-ერთ პირველი პოეტური არტეფაქტების შექმნა მიმდინარეობდა ნიცშეს “არტისტული მეტაფიზიკის” ყურადღებით წაკითხვის პარალელურად.

Drei Träume

I

Mich däucht, ich träumte von Blätterfall,
Von weiten Wäldern und dunklen Seen,
Von trauriger Worte Widerhall -
Doch könnt' ich ihren Sinn nicht verstehn.

Mich däucht, ich träumte von Sternenfall,
Von blasser Augen weinendem Flehn,
Von eines Lächelns Widerhall -
Doch könnt' ich seinen Sinn nicht verstehn.

Wie Blätterfall, wie Sternenfall,
So sah ich mich ewig kommen und gehn,
Eines Traumes unsterblicher Widerhall -
Doch könnt' ich seinen Sinn nicht verstehn.

II

In meiner Seele dunklem Spiegel
Sind Bilder niegeseh'ner Meere,
Verlass'ner, tragisch phantastischer Länder,
Zerfließend ins Blaue, Ungefähre.

Meine Seele gebar blut-purpurne Himmel
Durchglüht von gigantischen, prasselnden Sonnen,
Und seltsam belebte, schimmernde Gärten,
Die dampften von schwülen, tödlichen Wonnen.

Und meiner Seele dunkler Bronnen
Schuf Bilder ungeheurer Nächte,
Bewegt von namenlosen Gesängen
Und Atemwehen ewiger Mächte.

Meine Seele schauert erinnerungsdunkel,
Als ob sie in allem sich wiederfände -
In unergründlichen Meeren und Nächten,
Und tiefen Gesängen, ohn' Anfang und Ende.

III

Ich sah viel Städte als Flammenraub
Und Greuel auf Greuel häufen die Zeiten,
Und sah viel Völker verwesen zu Staub,

Und alles in Vergessenheit gleiten.

Ich sah die Götter stürzen zur Nacht,
Die heiligsten Harfen ohnmächtig zerschellen,
Und aus Verwesung neu entfacht,
Ein neues Leben zum Tage schwellen.

Zum Tage schwellen und wieder vergehn,
Die ewig gleiche Tragödia,
Die also wir spielen sonder Verstehn,

Und deren wahnsinnsnächtige Qual
Der Schönheit sanfte Gloria
Umkränzt als lächelndes Dornenall. [ორაკლი 1986: 119].

[სამი სიზმარი

I

ასე მეჩვენა, ფოთოლცვენა მესიზმრებოდა
და – შორეული კორომები და ტბები ბნელი,
მწუხარ სიტყვათა ექო იყო, რაც მე მწვდებოდა,
მაგრამ არ ვიყავ მათი აზრის ამომკითხველი.

ასე მეჩვენა, ვარსკვლავცვენა მესიზმრებოდა,
ვედრება თვალთა, ფერმიხდილთა, ცრემლების მღვრელი,
უცხო ღიმილის ექო იყო, რაც მე მწვდებოდა,
მაგრამ არ ვიყავ მისი აზრის ამომკითხველი.

ვით ფოთოლცვენის, ვით ვარსკვლავცვენის,
ჩემი მარადი მოსვლა-წასვლის ვიყავ მხილველი,
ამ ერთი სიზმრის უკვდავ ექოდ მი-და-მომჩენის,

მაგრამ არ ვიყავ მისი აზრის ამომკითხველი.

II

ჩემივე სულის ამ ბნელ სარკეში
ჰგებენ ხატნი არნახულ ზღვათა,
ლურჯში და სავარაუდოში განღვრილ-განრეულ
და ტრაგიკულად ფანტასტიკურ მკვდარ ქვეყანათა.

ცები, სისხლივით ძოწისფერი, შვა ჩემმა სულმა,
გიგანტურ მზეთა, აზათქულთა, ძალით მხურვალი,
და – უჩვეულოდ ცოცხალი და ლალი ბალები,
მკვლელმა, მხუთავმა ტკბობამ კვამლა რომელთა კვალი.

და ჩემი სულის ბნელმა თავწყარომ
სასტიკ ღამეთა შექმნა ხატები,
შემრული უთქმელ სიმღერებით და
წარუვალ ძალთა სუნთქვის მატებით.

უწყავ ზღვებში და ღამეებში, ღრმა სიმღერებში,
რომ არ უწყიან დასაწყისი და დასასრული, -
თითქოს ყოველში კვლავ ეპოვოს თავისი თავი –
ხსოვნის სიბნელით შემოსილი, ძრწის ჩემი სული.

III

ბევრი ქალაქი ვნახე ცეცხლით მიმორბეული,
ვიხილე წყებად მოზღვავება საზარელ დროთა,
და უამრავი ხალხი, მტვრად და ფერფლად ქცეული,
და ყოველივე დავიწყებას ვით ესწრაფოდა.

ვნახე, ღმერთები ღამეში რომ ჩაიქცეოდნენ,
უნუგემოდ რომ იმსხვრეოდნენ წმინდა არფები,

იავარქმნიდან კვლავ სიცოცხლედ რომ იქცეოდა
მორჩი ურიცხვი, სინათლისკენ ანასწრაფები.

ანასწრაფები სინათლისკენ და კვლავ გამქრალი,
მარად იგივე ეს ტრაგედია,
ჩვენ რომ ვთამაშობთ, ვერ ვუნახეთ თუმც აზრის კვალი,

და მათი ტანჯვა ვით გონების დაბინდვა სრული
მშვენიერების ნაზი გლორია
ეკლის მღიმარე კოსმოსივით გვირგვინდადგმული.]¹²⁶

კემპერის ინტერპრეტაციით, ეს ლექსი ფენომენტა უწყვეტ ცვალებადობაში არსისა (Wesen) და გამოვლენილის (გამოვლენის, გამონავლენის – Erscheinung; ამ სიტყვის მეორე მნიშვნელობაა მოჩვენება-ჰალუცინაცია), ყოფიერებისა და დადგინების ურთიერთგაპირობებულობის პროცესუალური ხდომილების ქრონიკაა და ლირიკის სფეროში ხელოვნების იმ ფუნქციის გამართლებას ცდილობს, რომელიც მას ნიცშემ განუწესა: პირველ სიზმარში „მე“ ჯერ კიდევ აპოლონური სიზმრისა და ილუზიის სტადიაშია და მხოლოდ იმ „თვითობას“ („Selbst“) სწვდება, რომელიც, მართალია, მარადიულ წრებრუნვაში თავისი მუდმივი წარუვალობის სამხილია, მაგრამ – მხოლოდ როგორც მისი ნაწილი, რომლისთვისაც თვით ამ წრებრუნვის არსი დაფარული რჩება. ლექსის მეორე თავში ეს „მე“ უკვე წარმოსახულ სამყაროთა დიონისურ შემოქმედად გვევლინება, რაც ნიცშესთან მუსიკის ძირითადი მნიშვნელობის – ხელოვნებაში „თაურერთის“ (Urein) უშუალო გამოსახულების – ანალოგიურია. მესამე თავში სამყარო დანახულია ნათელმხილველის (Seher) პერსპექტივიდან, რომელიც დიონისურისა და აპოლონურის ცვალებად თამაშს გარედან აკვირდება და ცდილობს მის წვდომას, როგორც მარად განმეორებადი

¹²⁶ თარგმანში არაერთი ფოკუსი განზრახ დავტოვეთ გასასწორებელი, რათა მკითხველს მეტ-ნაკლებად მაინც ეგრძნო თრაკლის ამ ადრეული ლექსის ორიგინალის რითმული გაუმართაობა, დაუხვეწავი პოლიმეტრული მთლიანობა, ტროპების სქემატურობა და მთავარი იდეური ღერძის ირგვლივ პოეტური ფორმის გამთლიანების ჯერ კიდევ წარუმატებელი მონდომება. რა თქმა უნდა, პოეტის სხვა ადრეული ლექსების მსგავსად, ეს ლექსიც შორს დგას კლასიკური თრაკლის სახელგანთქმული ენის მაგიისგან.

ტრაგედიისას [თრაკლი 1986: 286-287]. მაგრამ, როგორც კემპერი აღნიშნავს, სწორედ მესამე „სიზმარში“ ემიჯნება თრაკლი ნიცშეს:

„მაშინ, როცა ნიცშე (...) „იგივეს მარადიული დაბრუნების“ იდეის ექსპლიკაციას ახდენს, რათა ისტორიულ აზროვნებას (geschichtliches Denken), ქაოსურად გამოვლენადი დადგინებისა და წარმავლობის პირისპირ, მუდმივისა და – შესაბამისად – დაბრუნებადისა და შენახვადის წარმოდგენის გზით შეუქმნას საყრდენი, რომელშიც სიცოცხლის მიმართ დიადი „დიახ“ როგორც „ძალაუფლების ნება“ არის დადებითად დაფუძნებული (...), დაბრუნების მომენტით ცალკეული გამოვლენის ისტორიულ და ონტოლოგიურ გამართლებას თრაკლის ლექსი უკანვე აბრუნებს ერთეულში გამოაშკარავებადი ტანჯვისა და დაღუპვის ხასიათის „მარად იგივე ტრაგედია“-ში. ისტორიის ანალიზით, მეტაფიზიკის დაკარგვით, რელიგიისა და კულტურის კრიტიკით (...) ნიცშესთან მოპოვებული გამომხატველობა, საკუთარ აწმყოში ნეგატიურის შემეცნებიდან აწ უკვე პოზიტიური, სახელდობრ „ნება დიადი ადამიანურობისა (Menschentum) და უმაღლესი კულტურისა“ (...) ლექსში გარდაიქმნება პესიმიზმად, რომელსაც არც ერთეულის პერსპექტივიდან (როგორც პირველ სიზმარში) და არც ყოფიერებისა და დადგინების ზოგადი სურათიდან საზრისის განზომილების, გაგების, გამართლების მოპოვება არ შეუძლია“ [თრაკლი 1986: 287-288].

თრაკლის პესიმიზმის შუქზე, როგორც ზუსტად შენიშნავს კემპერი, ხელოვნების ნიცშესეული გაგებაც სახეს იცვლის და მშვენიერება არა მხოლოდ რეალობის ორმაგ ილუზიად გადაიქცევა, არამედ მას „არსისა“ და „ნების“ გასაგებად ფუნდამენტური მნიშვნელობა ენიჭება, ვინაიდან „მშვენიერების ნაზი გლორია“ ილუზიის განმტკიცებისა და ამქვეყნიური ტრაგედიის მუდმივად განმეორების გარანტი გამოდის; ხოლო როცა ხელოვნებისთვის მინიჭებული ილუზორულობის ფუნქცია ლექსში არა მხოლოდ პოეტურად გამოისახება, არამედ შეიმეცნება და ცნობიერდება კიდევ, აღმოჩნდება, რომ ის კულტურაში პოეზიის ფუნქციონირების პირობაც ყოფილა და, მაშასადამე, თრაკლის მიერ უარიყოფა სწორედ ადრეული ნიცშეს მოთხოვნა, რომ რელიგიის ნაცვლად ხელოვნება ქცეულიყო ახალი კულტურის ცენტრად, ვინაიდან ხელოვნებაც, ნებისმიერი გამონავლენის მსგავსად, წარმავლობას ემორჩილება [თრაკლი 1986: 288].

მკვლევარი აქვე გამოთქვამს სამართლიან ვარაუდს, რომ თრაკლს ხელოვნების ასეთი კრიტიკის ამოკითხვა თვით ნიცშესთან, კერძოდ „ზარათუმტრა“-ში შეეძლო, და იმოწმებს ამონარიდს ”დიონისეს დითირამბებიდან” (პირველი დითირამბი):

”მხოლოდ მასხარა! მხოლოდ მგოსანი!
მხოლოდ და მხოლოდ ჭრელმოუბარი,
მასხარაული ნიღბებიდან გამოუბარი,
ცრუსიტყვაობის ხიდებზე რომ ასწრაფდება ხვიარ-ხვიარით,
რიომ ზეცაში,
ტყუილების ცისარტყელაზე,
მოხეტიალე, მიმომხოხავი –
მხოლოდ მასხარა! მხოლოდ მგოსანი!” [ნიცშე 2021: 9].¹²⁷

აღსანიშნავია, რომ უშუალოდ ამ დითირამბით არის ინსპირირებული თრაკლის ერთი ადრეული, ჯერ კიდევ 1908 წელს გამოქვეყნებული ლექსი,¹²⁸ სახელწოდებით ”Traumwandler”, რომელიც, ჩვენი აზრით, კემპერის თვალსაზრისს ამყარებს.

Traumwandler

Wo bist du, die mir zur Seite ging,
Wo bist du, Himmelsangesicht?
Ein rauher Wind höhnt mir ins Ohr: du Narr!
Ein Traum! Ein Traum! Du Tor!
Und doch, und doch! Wie war es einst,
Bevor ich in Nacht und Verlassenheit schritt?
Weißt du es noch, du Narr, du Tor!

¹²⁷ ნიცშეს ”დიონისური დითირამბებიდან” ეს ამონარიდი, რომელსაც კემპერი ”ზარათუმტრას” პირველი (1885) გამოცემიდან ციტირებს, ჩვენს მიერ თარგმნილია ნიცშეს მიერ გადამუშავებული, საბოლოო ვარიანტიდან (1891), რომელიც შესულია თხზულებათა შემდეგ გამოცემაში: [ნიცშე 19542: 1239]. მხოლოდ მინიმალურად არ ემთხვევა იგი კემპერის მიერ ციტირებულ ორიგინალს.

Meiner Seele Echo, der rauhe Wind:
O Narr! O Tor!
Stand sie mit bittenden Händen nicht,
Ein trauriges Lächeln um den Mund,
Und rief in Nacht und Verlassenheit!
Was rief sie nur! Weißt du es nicht?
Wie Liebe klang's. Kein Echo trug
Zu ihr zurück, zu ihr dies Wort.
War's Liebe? Weh, daß ich's vergaß!
Nur Nacht um mich und Verlassenheit,
Und meiner Seele Echo - der Wind!
Der höhnt und höhnt: O Narr! O Tor! [თრაკლი 2014: 202].

[სიზმრადმარები

სად ხარ, მხარდამხარ ვინც მომყვებოდი,
სად ხარ ძვირფასის სახეც ციურო?
სულელი! – ყურში ჩამქირქილებს სასტიკი ქარი –
სიზმარი იყო! სიზმარი! ბრიყვო!¹²⁹
და მაინც, მაინც! ხომ იყო ერთ დროს,
ვიდრე ღამის და სიმარტოვის კარს შევაღებდი?
ჯერ კიდევ გახსოვს, სულელი, ბრიყვო!
სასტიკი ქარი, იგივე ექო ჩემი სულისა:
სულელი! ბრიყვო!
განა არ იდგა ის ვედრებით ხელებგაწვდილი,
და მისი ბაგე არ დაეპყრო მწუხარე ღიმილს,

¹²⁸ პირველად "სიზმრადმარები" გამოქვეყნდა ზალცბურგულ პერიოდულ გამოცემაში: Salzburger Volksblatt. Jg./Nr. 255, 07.11.1908 (Belletristische Beilage 45), გვ. 180.

¹²⁹ გერმანულად "Narr" ნიშნავს სულელს, ბრიყვს, მაგრამ ასევე – მასხარას. ნიცშეს პირველ დითირამბში "Narr" სწორედ მასხარას გულისხმობს, რომელიც მხოლოდ მსგავსია სულელის, მაგრამ რომლის რეალურ ბუნებას ნიღბები და ჭრელი სამოსი მალავს, თრაკლის ლექსის ლირიკული გმირი კი არის არა პროგრამულად მოქმედი მასხარა, არამედ – ბრიყვი, რომელსაც ჯერ კიდევ არ ეჯერება სიყვარულის და მარადიული ღირებულებების ილუზორულობა.

არ ხმობდა განა ღამეში და სიმარტოვეში!
მაინც რას ხმობდა! შენ ეს არ იცი?
ვით სიყვარული გაისმოდა. არ უბრუნებდა,
ეს სიტყვა ექოს არ უბრუნებდა.
განა თუ იყო სიყვარული? ვწუხვარ, არ მახსოვს!
რაც ირგვლივ მაკრავს, ღამეა და სიმარტოვეა,
და ქარი – ექო ჩემი სულისა!
რომ არ წყვეტს ქირქილს: სულელო! ბრიყვო!] [თრაკლი 2014: 203].

ნიცშეს ხაზგასმით, ზარათუშტრა თავის საგალობლებს იმისთვის იმღერდა, "რომ თავისი ბოლო მარტოობა დაეთმინა". თრაკლის ლირიკული გმირი, თითქოს, სულ ახლახანს გამოერკვა აპოლონური სიზმრიდან და, დიონისური დამაბულობის ველში მოხვედრილი და მარტოდარჩენილი, ამაოდ ცდილობს "ლამაზი მოჩვენების" სამყაროში განცდილი და უკვე განქარებული უძლიერესი გამოცდილების გახსენებას, იგი მას უკვე ვეღარ არქმევს სიყვარულს ანუ – ჭეშმარიტებას; დაკარგული სატრფოს მიერ გაჟღერებული სიტყვა "სიყვარული" ილუზიად იდენტიფიცირდება, მისი გახსენება შეუძლებელი ხდება, ის უძლურია სწორედ იმ ექოს გამოსაწვევად, რომელსაც ლირიკული გმირის სული არა მხოლოდ ქარის სახით ფლობს, არამედ ეს ქარი განუწყვეტლივ ჩაჰქირქილებს პოეტს იმას, რასაც ნიცშეს მგოსან-მასხარას "მწუხრის მზის მზერები" ჩაჰქირქილებენ:

"შავ ხეებს შორის გამოცხრილულ მწუხრის მზის მზერებს
გაბოროტებით გაემართათ შენს ირგვლივ როკვა,
მზის ავითგანმცხრომ, ჩინისწამგვრელ, ვარვარა მზერებს." [ნიცშე 2021: 7].

მაგრამ თუ ნიცშეს მგოსანი-მასხარა, რომელიც ჭეშმარიტების ილუზიისგან გათავისუფლებულა და – "ყველა ჭეშმარიტებისგან დევნილი" – "ყოველთა კრავთა სულს შემომწყრალ" არწივს დამსგავსებია, თრაკლის პოეტი, რომელსაც ჭეშმარიტების ილუზია გამოცლია და "ღამის და სიმარტოვის კარი" შეუღია, მხოლოდ აპოლონურ და დიონისურ სამყაროთა შორის გახირულ უმწეო არსებად არის გადაქცეული და მისი ეჭვებიც მოხსნილი კი არა, გამძაფრებულია: თუ

ყველაფერი, რაც პოეტს ოდესღაც რეალობად ეჩვენებოდა, სიზმარი იყო და ახლა უკვე განქარებულა, რატომ არ შეიძლება, დიონისური სამყაროც მორიგი ილუზია აღმოჩნდეს? თრაკლი აპოლონურისა და დიონისურის ურთიერთგაპირობებულობის ნიცშესეულ სულისკვეთებას, "სამი სიზმრის" მსგავსად, ამ ლექსშიც ეჭვქვეშ აყენებს და იგი სწორედ ნიცშეს მიერ გაკრიტიკებული დეკადენტური უძღურების მანიფესტატორი ხდება; მისი ლირიკული გმირი მეხსიერების გადატვირთვა-განახლების შეუძლებლობის დრამას განასახიერებს; არ ხერხდება სიყვარულის, როგორც ილუზიის, ჩანაცვლება ღამით და სიმარტოვით, როგორც რეალურით; შესაბამისად, დიონისურსა და აპოლონურს შორის კონფლიქტი ვერც პოეტის – როგორც ამ ორი საწყისის შემკავშირებელი ხელოვანის – დაბადებას უზრუნველყოფს.

ამრიგად, კემპერის ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს, ის ჩვენი კვლევისთვის მნიშვნელოვანი მიმართულებით განვაზოგადოთ: თრაკლის მიერ ნიცშეს "ტრაგედიის დაბადების" ინსტრუმენტალიზებამ ანუ მხოლოდ ნაწილობრივმა გაზიარებამ და საკუთარ მსოფლმხედველობასა და პოეზიაში მისმა ინტეგრირებამ ხელი შეუწყო იუგენდშტილის კლიშეებით გაწყობილი თრაკლის ეპიგონური შემოქმედების გადასვლას არსებითად ახალ სტადიაზე და – მიჯრითობის სტილის (Reihungsstil) ერთ-ერთ გზამკვლევად პოეტის გადაქცევას; ეს იყო სწორედ ნიცშეს ფილოსოფიის შემოქმედებითი ათვისების გაბედულების შედეგად გაღრმავებული პოეტური ავტონომიზაციის პროცესი, რომელმაც თრაკლს უფლება არ მისცა, არ დაეცვა ინდივიდუალური მსოფლალქმა და საკუთარი სულიერი გამოცდილება; მხოლოდ ამ ინდივიდუალურ სულიერ გამოცდილებაზე ღამის მათემატიკური სიზუსტით მორგებულ, მეტიც, აღნიშნული გამოცდილებიდან ბუნებრივად ამოზრდილ პოეტიკურ ფორმად იქცა მიჯრითობის ექსპრესიონისტული სტილი; როგორც ნიცშესთან "კლასიკური" პერიოდის თრაკლის დახვეწილი კრიტიკული დიალოგი, რომელსაც კლესინგერი „დაღმასვლის“ მაგალითზე აღწერს, ისე პოეტური ტრადიციისგან თრაკლის დისტანცირების შედეგად მიღებული ნოვატორული პოეტური ესთეტიკა, არსებითად განსაზღვრა არა უბრალოდ ნიცშეს პიროვნებით და ფილოსოფიით მისმა შთაგონებამ, არამედ – ნიცშეს კონკრეტული კონცეპტუალური სქემების მიმართ, ისევე, როგორც ფილოსოფოსის ოპტიმიზმის მიმართ, მისმა იმთავითვე სკეპტიკურმა დამოკიდებულებამ და საკუთარი პოეტური

ხმისთვის და მგრძობელობისთვის (და არა მისთვის არადამაჯერებელი მარადიული დაბადების ოპტიმისტური იდეისთვის) უპირატესობის მინიჭებამ.

4.3. რილკე: ფილოსოფიური პოეზიის ტოტალური ავტონომიზაცია

ამთავითვე უნდა შევნიშნოთ როგორც რაინერ მარია რილკეს თეორიული პროგრამის და პოეტური პრაქტიკის, ისე – მთელი მისი კულტურული გამოცდილების თვალსაჩინო ერეტიკულობა ფილოსოფიური პოეზიის ტრადიციის კონტექსტში. საქმე ის არის, რომ არა მხოლოდ ფილოსოფიის მიმართ რილკეს დამოკიდებულება აღმოჩნდა გოეთეს, შილერის, ჰოლდერლინის და რომანტიკოსების დამოკიდებულებისგან დიამეტრულად განსხვავებული (და არა – საპირისპირო), არამედ ვერც ფილოსოფიაში მისი – როგორც ავტოდიდაქტის – გარკვეულობა გაუტოლდება სისტემურ ფილოსოფიაში ჩამოთვლილი პოეტების განსწავლულობას. ორივე ეს ასპექტი დასტურდება და თემატიზდება თვით პოეტის მიერ, მეტიც, რილკე აღნიშნულ ვითარებას განიხილავს, როგორც მის პოეზიაში გარკვეულობის შემტან მთავარ ელემენტებს.

სწორედ ამ საკითხის აქტუალიზებით იწყებს ფილოსოფიის მიმართ პოეტის დამოკიდებულების ანალიზს გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე რონალდ პერლვიცი რილკეს შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ავტორიტეტული მკვლევრისა და კომენტატორის, მანფრედ ენგელის რედაქტორობით გამოცემულ რილკეს ენციკლოპედიურ ცნობარში. ის ხაზს უსვამს ფილოსოფიის მიმართ რილკეს ”მრავალი თვალსაზრით წინააღმდეგობრივ დამოკიდებულებას” და ყურადღებას ამახვილებს ამ წინააღმდეგობისა და შინაგანი გაორების სიღრმისეულ – რილკეს ესთეტიკის ფუნდამენტური სპეციფიკის განმსაზღვრელ – მხარეზე, კერძოდ, რილკეს მიერ, ფილოსოფიური აზროვნების საპირისპიროდ, ხელოვნების ავტონომიის პერმანენტულ მტკიცებაზე. მკვლევარი აქვე იმოწმებს ამონარიდს რილკეს ერთი, 1901 წლის 28 ივლისით დათარიღებული, პირადი წერილიდან:

”მე არ გამაჩნია არავითარი ფილოსოფიური მომზადება და გამოცდილება; ნებისმიერ ფილოსოფიას, სადაც კი შემხვედრია, ვეპყრობოდი როგორც პოეზიას, ზედმეტად ესთეტიკური მოთხოვნილებით და ნაკლები ფანატიზმითა და კეთილსინდისიერებით. [...] სადაც მავანი ერთადერთის ფილოსოფიური

განვითარებიდან სისტემა გამომდინარეობს, მე იქ შეზღუდულობის, წინასწარგანზრახულობის (Absichtlichkeit) თითქმის ნაღვლიანი შეგრძნება მაქვს და ყოველთვის ვცდილობ ადამიანს იქ მივაგნო, სადაც მისი გამოცდილებების სისავსე (Fülle) თავს ჯერაც განუზოგადებლად (unzusammengefasst) და განკერძოებით (gesondert) ავლენს” [ენგელი 2004: 155].

როგორც ვხედავთ, ახალგაზრდა რილკეს ამ წერილში ფილოსოფიის მიმართ ლაპიდარულად ჩამოყალიბებული პოზიცია თითქმის ემთხვევა გოეთეს შენიშვნას, რომ სისტემა ხელისშემშლელია უცნობი ცენტრიდან შეუმეცნებადი საზღვრისკენ მიმდინარე ცოცხალ ბუნებაზე დაკვირვებისას. გოეთეს შემთხვევაში თუ თავის უსისტემობას სპინოზას და კანტის უძლიერესი სისტემების მცოდნე პოეტი მანიფესტირებს, რილკეს სახით საქმე ეხება ნიცშეს უსისტემო, ხაზგასმულად არაკადემიური ფილოსოფიით (პოსტფილოსოფიით) ინსპირირებულ პოეტს.

რ. პერლვიცი ყურადღებას ამახვილებს სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვან, ასპექტზე: როცა საქმე ინსპირაციას ეხება, თავად რილკეს მიერ სახელდებიან არა მასზე ზემოქმედების მქონე მნიშვნელოვანი ფილოსოფოსები, არამედ – მხოლოდ პოეტები, მწერლები და მოქანდაკეები (დეტლევ ფონ ლილიენკრონი, შტეფან გეორგე, ტურგენევი, ტოლსტოი, პუშკინი და როდენი). მკვლევარი ამაში ფილოსოფიურ სააზროვნო მოდელებთან და ტრადიციებთან რილკეს დისტანცირების მცდელობას ხედავს, რასაც ამგვარად ხსნის:

”ის (...) ყოველთვის გამოდიოდა როგორც პოეტი და არა როგორც მოაზროვნე, მაშინაც კი, როცა მას საქმე ჰქონდა აბსტრაქტულ მსოფლმხედველობრივ და ეთიკურ ფუნდამენტურ პოზიციებთან” [ენგელი 2004: 155].

ამ ყველაფრის მიუხედავად, სწორედ რილკემ მიიყვანა ფილოსოფიური პოეზია იმ ნიშნულამდე, რომელიც წყალგამყოფი აღმოჩნდა კლასიკურ ფილოსოფიურ ლექსსა და უკიდურესად რაციონალიზებულ პოსტკლასიკურ (მოდერნისტულ და ნეომოდერნისტულ) პოეზიას შორის.¹³⁰ ცხადია, ასეთი ფაქტობრიობა ფილოსოფიურ დისკურსთან დიალოგის გარეშე შეუძლებელი

¹³⁰ თუ ნაივურისა და სენტიმენტალურის დიქოტომიის შილერისეული მოდელის ფარგლებში დარჩენას მოვისურვებთ, მაშინ ევროპული ლექსი, კლასიკური მოდერნიდან ვიდრე პოსტმოდერნისტულ პარადიგმამდე, შეიძლება განისაზღვროს, როგორც გამარჯვებული ნეოსენტიმენტალური ნარატივის პოეზია.

იქნებოდა, მაგრამ ვიდრე ამ თემაზე მსჯელობას განვაგრძობდეთ, უპრიანია რილკეს ფილოსოფიური პოეტიკის სპეციფიკაზე ყურადღების გამახვილება.

თანამედროვე სამეცნიერო დისკურსი რილკეს პოეზიას ხშირად განიხილავს, როგორც დიდი პოეტურ-ფილოსოფიური კონცეპტებით შექმნილ მთლიანობას. მეტიც, კონცეპტის ნარატივის ლინგვისტური ტრადიციის ფარგლებში, წარმატებით აღიწერება და კლასიფიცირდება რილკეს კონცეპტუალური ბლოკები.

რუსი მკვლევარი ინნა ვორობეი ხაზს უსვამს როგორც საერთოდ მხატვრული, ისე პოეტური ტექსტების ლინგვისტური კვლევისთვის ტერმინ "კონცეპტის" განსაკუთრებულ მნიშვნელობას და აზუსტებს, რომ ლინგვისტური პოეტიკის სამეცნიერო აპარატში აღნიშნული ტერმინის დანერგვამ უზრუნველყო სამყაროს პოეტური მოდელების კვლევაში სამეცნიერო მიდგომა. მკვლევრისთვის პოეტური ტექსტის ანალიზის არსებითი წინაპირობაა რეალური სამყაროს მოდელად პოეტური სამყაროს მიჩნევა, რომლის კვლევისთვის ლოგიკურად გამართული მეთოდოლოგიური პრინციპი ასე გამოიყურება:

"პოეტური სამყარო რეალური სამყაროს მოდელია. მის ფიზიკურ გამოხატვას წარმოადგენს პოეტური სიტყვებისგან შემდგარი პოეტური ტექსტი. ამ პოეტური სამყაროს გარეშე ისინი ვერ განიხილებიან, რადგან კარგავენ კუთვნილ პოეტურ საზრისს და იქცევიან ჩვეულებრივ სიტყვებად. პოეტურ სიტყვას, ტექსტში საზრისის გაფანტვისა და კრისტალიზაციის მრავლობითი პროცესის გავლის მერე, ძალუმს გარდაისახოს პოეტურ კონცეპტად. პოეტური კონცეპტი, სხვადასხვა ლექსიკური ერთეულის დახმარებით, რეალიზდება ან გარკვეული ნაწარმოების, ციკლის და ა. შ. განმავლობაში ან – პოეტის მთელი შემოქმედების განმავლობაში. კონცეპტი, პოეტური სიტყვის მსგავსად, ჩნდება, როგორც ხატი. პოეტური სიტყვის და კონცეპტის სტრუქტურაში გამოიყოფა ხატოვანი და ღირებულებითი კომპონენტები. ისინი ჯგუფდებიან ცნობიერების რაღაც ღირებულად აქცენტირებული წერტილის გარშემო, რომლიდანაც განიშლებიან ასოციაციის ვექტორები. კონცეპტი და პოეტური სიტყვა ემოციურად განიცდება და ფასდება. მათი არსებობის სფეროს წარმოადგენს პოეტური ტექსტი" [ვორობეი 2013: 65].

მკვლევარი გვთავაზობს ერთმანეთისგან "კონცეპტისა" და "პოეტური კონცეპტის" გამიჯნვას:

”კონცეპტი მენტალური მრავალგანზომილებიანი წარმონაქმნია, ადამიანის გონითი კულტურის ერთეული, მის მიერ საკუთარი თავისა და სამყაროში მისი ადგილის გასაგებად შექმნილი, რომელიც ხასიათდება ენის დახმარებით, სიტყვის საშუალებით მატერიალიზებული მაღალი ხატოვანებით, უკიდურესი სულიერი დაძაბულობით, ემოციური განცდით. პოეტური კონცეპტი ზოგადკულტურული კონცეპტის ხელახალი გააზრება და ვარირებაა, რომელიც რეალიზებულია ავტორის პოეტურ სამყაროში და მისგან განუყოფელია” [ვორობეი 2013: 65].

საკუთრივ პოეტური კონცეპტის კვლევისთვის კი მკვლევარი გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ”საზრისის” ცნებას, რომელსაც ის განსაზღვრავს, როგორც მკითხველის მიერ ტექსტის ან ტექსტის ნაწილის გაგებას, რაც რეალიზდება მკითხველის მიერ და გულისხმობს ტექსტში ან მის ნაწილში ავტორის მიერ ჩადებული აზრის ამოცნობა-ამოკითხვას, ხოლო რაკი პოეტური კონცეპტის საზრისი შეიძლება გაიფანტოს ან კრისტალიზდეს, პოეტური კონცეპტიც ორგვარად რეპრეზენტირდება: 1) პოეტური სიტყვა ზრდის თავის სასაზრისო ენერგიას და იქცევა კონცეპტად, ხოლო ამ დროს ”კონცეპტში შემავალ წერტილად” იქცევა საკვანძო სიტყვა, რომელიც თავის ირგვლივ იკრებს დანარჩენ ლექსიკას (ამის მაგალითებია რილკესთან ”ღმერთის” და ”ანგელოზის” კონცეპტები); 2) პოეტური კონცეპტი იქმნება მრავალი ლექსიკური ერთეულის ურთიერთშეჯერებით [ვორობეი 2013: 65].

ამ და სხვა მეთოდოლოგიურ წანამდღვრებზე დაყრდნობით,¹³¹ ვორობეი დაასკვნის:

”რილკეს ენა არის არა უბრალოდ ენა, რომელიც გარკვეული სახით გამოიყენება, არამედ ესაა პოეტის მთელი შინაგანი სამყარო, ენის სისტემის დახმარებით გამოთქმული. რ. მ. რილკეს ტექსტები განეკუთვნება ”მომთხოვნ” ტექსტებს, ანუ ტექსტებს, რომლებიც მათი პოტენციური მკითხველის ინტელექტუალურ დონეს მაღალ მოთხოვნებს უყენებენ. ასეთი ტექსტების განმარტება შესაძლებელია უფრო ფართო – კულტურული – კონტექსტის ცოდნის ფლობის შემთხვევაში” [ვორობეი 2013: 66].

¹³¹ პოეტური კონცეპტის რეალიზების ამ ორი ტიპის აღწერისას ი. ვორობეი აზუსტებს, რომ ეს საკითხი დამუშავებულია ი. ვ. ფომენკოს სახელმძღვანელოში ”პრაქტიკული პოეტიკის შესავალი” [ფომენკო 2003].

აღნიშნული დასკვნა მხოლოდ ნაწილობრივ არის მართებული, რადგან იგი აქცენტს სვამს პოეტის კულტურულ ჰორიზონტზე და არ ითვალისწინებს რილკეს კონცეპტების ფილოსოფიურ (ასევე – მისტიკურ) ჰორიზონტს, როგორც ამ ”მომთხოვნელობის” არსებით ასპექტს, ანუ – იმას, რაც ფილოსოფიურ პოეზიას განასხვავებს რთული კულტურული ტექსტებისგან, რომლებიც ინტელექტუალურად მომზადებულ მკითხველს დიახაც მოითხოვენ, მაგრამ არა – მაინცდამაინც ამა თუ იმ რთული კონცეპტის ინტერტექსტუალური გენეზისის რეკონსტრუქციის შემძლებელ მკითხველს. სხვა სიტყვებით, რაკი ნებისმიერი საეტაპო პოეტის შინაგან სამყაროს სწორედ ენის სისტემის განსაკუთრებულობა აქცევს ლიტერატურის კონტექსტში მნიშვნელად ტექსტად, რილკეს ფილოსოფიური პოეზიის სპეციფიკის განსასაზღვრად მხოლოდ ინტელექტუალურად ”მომთხოვნე” ტექსტთა სიმრავლეში მისი მოაზრება არ გამოდგება. გარდა ამისა, ის ვერც თვით გერმანული ფილოსოფიური პოეზიის ისტორიულ კონტექსტში რილკეს პოეტური ფილოსოფიების განსაკუთრებულობას აგვიხსნის. თუმცა ისიც უნდა დავაზუსტოთ, რომ მითითებული შეცდომის მიზეზად უშუალოდ ლინგვისტური კვლევის ცალმხრივობა არ უნდა დასახელდეს, რადგან, საერთოდ, ლიტერატურაში და, შესაბამისად, რილკეს პოეზიაშიც, ფილოსოფიური კონცეპტების ლინგვისტური კვლევის წარმატებული მეთოდები მხოლოდ ამდიდრებს ფილოსოფიური პოეზიის ჰერმენევტიკას.¹³²

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის პირველ ნახევარში სწორედ რილკეს პოეზიაში სისტემურად დამუშავებული სიღრმისეული კონცეპტუალური ბირთვები მოექცა მარტინ ჰაიდეგერის და ექსისტენციალისტების ყურადღების ცენტრში. ასეთი კონცეპტების სიუხვით კი კლასიკური მოდერნის პოეტებს შორის რილკეს მართლაც ვერავინ შეედრება. მაგალითად, გერმანული ლიტერატურის ისტორიკოსმა თეო ვან შტოკუმმა გასული საუკუნის 40-იან წლებში გამოქვეყნებულ ერთ თავის სტატიაში მხოლოდ ”დუნური ელეგის” საფუძვლადმდებარე და ერთმანეთთან სიღრმისეულად დაკავშირებული ათზე მეტი კონცეპტუალური ბირთვი გამოყო და

¹³² როლან ბარტის ტექსტური ანალიზის და რაოდენობრივი ანალიზის მეთოდებით წარმატებული ლინგვისტური კვლევის ნიმუშია თვით ი. ვორობეის მიერ რილკეს ”ჟამნი“-ში ”მიზიდულობის კანონის” კონცეპტის განხილვა [ვორობეი 2013: 66-69]. იგივე ითქმის მის მიერ უფრო ადრე სხვადასხვა ლინგვისტურ-ჰერმენევტიკული მეთოდის (რიკიორის სპირალური ჰერმენევტიკის, სიტყვების

დაახასიათა, მათ შორის: 1) ანგელოზის გეშტალტები, მთელი მათი ფუნქციური მრავალსახეობით; 2) ადამიანისთვის რეალობის სიშორე (Wirklichkeitsferne) და მასთან დაკავშირებული ადამიანური სიმარტოვე, სამყაროში მისი სიუცხოვე; 3) წარმავლობა-ცვალებადობის ტრაგიზმი; 4) ადამიანსა, როგორც გახლეჩილი ცნობიერების მატარებელ არსებასა, და ცხოველს, როგორც ”უპრობლემო ყოფიერებას”, შორის ფუნდამენტური განსხვავებულობა; 5) ცხოველსა და ბავშვს შორის ნათესაობა, ზრდასრულთა სამყაროსთან ბავშვის სამყაროს კონფრონტაცია და ამ პრობლემატიკის გამამთლიანებელი ”განხვნილის” (das Offene) ფილოსოფემა; 6) გმირი, როგორც (სულ მცირე) მიწიერი უკვდავების მოპოვების შემძლებელი ყოფიერება და ამისთვის მის მიერ სიყვარულის დათმობა; 7) აპოლონური და დიონისური სიყვარულის პრობლემატიკა; 8) მრავალი მიმართულებით დასახსრული სიკვდილ-სიცოცხლის თემა; 9) სიცოცხლე, როგორც დავალება და ხელოვანი, როგორც ამ დავალების აღმსრულებელი; 10) ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის მტრობა; 11) ხელოვნება, როგორც შეძლება; 12) არტისტი, აკრობატი, თოჯინა; 13) ხელოვნება, როგორც ტანჯვა; 14) ტანჯვის ქალაქის (die Leidstadt) და ტანჯვის ქვეყნის (das Leidland) სურათხატები და მათთან დაკავშირებული ჩივილის (die Klage) თემა [შტოკუმი 1948: 109-121].

რილკეს აღიარება, რომ ფილოსოფიას იგი ყოველთვის ისე ეპყრობოდა, როგორც პოეზიას, არ ნიშნავს ჩამოთვლილი ან სხვა კონცეპტების (მაგალითად, ორფევის კონცეპტის, რომელიც ცენტრალურია მთელი მისი შემოქმედებისთვის, ასევე – საკუთარი და არასაკუთარი სიკვდილის კონცეპტის, სიკვდილ-სიცოცხლის ერთიანობის კონცეპტის¹³³) ფორმირებას ფილოსოფიურ დისკურსთან რილკეს დიალოგის, ფილოსოფიური აზრით მისი პერმანენტული ინსპირირების გარეშე.

რ. პერლვიცი სამ ფილოსოფოსს ასახელებს, რომელმაც გავლენა იქონია რილკეს შემოქმედებაზე: ფრიდრიხ შლაიერმახერს, ფრიდრიხ ნიცშეს და ანრი ბერგსონს.¹³⁴

დისტრიბუციის, კონკორდანსის) გამოყენებით რილკეს ორი ცენტრალური კონცეპტის – ”ღმერთის” და ”ანგელოზის” – გამოკვლევაზე [ვორობეი 2007].

¹³³ რილკეს შემოქმედებაში სიკვდილ-სიცოცხლის მთლიანობის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის, ასევე ამ თემასთან დაკავშირებული კულტურულ-თეორიული კონტექსტის ვრცელი ანალიზი იხ.: [სიხარულიძე 1980].

¹³⁴ რ. პერლვიცი რილკეზე ბერგსონის გავლენას კი აღნიშნავს, მაგრამ იქვე აზუსტებს, რომ სათუთა, სწორად გაიგო თუ არა რილკემ ბერგსონი, რომლითაც პოეტი პრუსტის პირველი რომანის ”სვანის

შლაიერმახერის და, საერთოდ, რომანტიზმის მსოფლმხედველობრივ ტრადიციასთან რილკეს ურთიერთობის თემატიზებისას ავტორი ეყრდნობა მ. ენგელის კვლევის შედეგებს და აღნიშნავს, რომ ხელოვნების რელიგიაზე ადრეული რომანტიზმის წარმოდგენები შესამჩნევია პოეტის ადრეული ლექსების ციკლში "ჟამნი". კერძოდ, ღმერთის და ბერის პოეტურ სახეებში მჟღავნდება რილკეს რელიგიურობის ძლიერი ჰეტეროდოქსული კომპონენტები:

"თუ დავუშვებთ, რომ "ჟამნის" ბერი, მთელ მის ღვთისმოსაობასთან ერთად, არა მხოლოდ ღმერთის მაძიებელი, არამედ ღმერთის შემქმნელი სუბიექტადაც წარმოსდგება, მაშინ ძნელი არ იქნება აქ ღმერთის ადრეულრომანტიკული გაგების წარმოჩენა" [ენგელი 2004: 159].

აქ ლაპარაკია რელიგიურ გამოცდილებასთან ზიარების ისეთ მისტიკურ შესაძლებლობაზე, როგორც თვით რელიგიის ცნების განსაკუთრებულ – გერმანულ ქრისტიანულ მისტიკასთან (მაისტერ ეკჰარტთან, იოანე ტაულერთან, იაკობ ბიომესთან) ორგანულად დაკავშირებულ – ინტერპრეტაციას უკავშირდება. საქმის არსი რომ უფრო გასაგები გახდეს, უნდა გავიხსენოთ შლაიერმახერის (იმავედროულად კი – რომანტიკოსთა რელიგიის ფილოსოფიის) ცენტრალური ტექსტი "რელიგიის შესახებ" (1799), რომელშიც ავტორი რელიგიას რადიკალურად მიჯნავს როგორც ეთიკისგან, მეტაფიზიკისგან, ხელოვნებისგან და მეცნიერული ცოდნისგან, ისე – საერთოდ ნებისმიერი რაციონალური პრაქტიკისგან. შლაიერმახერის თანახმად, რელიგია არ ექვემდებარება არა სახის პედაგოგიურ ძალისხმევას, რადგან იგი არ არის ადამიანის სულში გარედან შემოსული ეთიკური ან რაციონალური უწყება; რელიგიური გამოცდილება შინაგანი, გრძნობადი გამოცდილებაა, რომელიც ადამიანური მოღვაწეობის არცერთ სფეროში არ მოიხელთება, არც თეორიულში და არც – პრაქტიკულში; შესაბამისად, ვერც ადამიანური გონის ამ ცალკეულ აქტივობათა გამთლიანება-გაერთიანებით მიიღება რელიგიური გამოცდილება, და ეს – მაშინ, როცა რელიგია ადამიანის არსებობის საფუძველია და სრულად განსაზღვრავს მის შინაგან ცხოვრებას, ნებისმიერ მის

მხარეს" აღფრთოვანების ცხელ კვალზე დაინტერესდა. ანალოგიურ ეჭვს გამოთქვამს ავტორი რილკეს მიერ შოპენჰაუერის სწორ გაგებასთან დაკავშირებით. იგი ასევე მიუთითებს, რომ დროის პრუსტ-ბერგსონისეულ გაგებასა და რილკეს "Weltinnenraum"-ს (სამყაროს შიდა სივრცე) შორის ნათესაობის დამადასტურებელი ხელშესახები მტკიცებულება არ მოიპოვება [ენგელი 2004: 162-163]. რილკეს ერთი

ქმედებას. შლაიერმახერის სახელგანთქმული ფორმულა – ”პრაქტიკა არის ხელოვნება, სპეკულაცია არის მეცნიერება, რელიგია არის უსასრულოს გრძნობა და გემო” – გულისხმობს ყოველგვარი სისტემურ-სპეკულატიური და ლოგიკური ტექნიკით უსასრულო ღმერთის წვდომის შეუძლებლობას, უსასრულობის შესახებ ცოდნის შესაძლებლობის ილუზორულობას; უსასრულობას გემოს ვერ გაუსინჯავს ის, ვინც სისტემური და რაციონალური გზით მის მოხელთებას ცდილობს, მასთან ზიარება მხოლოდ გრძნობადი გამოცდილებით არის შესაძლებელი. ნაშრომის მეორე თავში – ”რელიგიის არსის შესახებ” – შლაიერმახერი ყველაფერს, რაც სისტემური და ლოგიკურად მოწესრიგებული პრაქტიკის იმედად არის, ჭკრეტას (Anschauung) და შეგრძნებას (Gefühl) უპირისპირებს და იმის ნაცვლად, რომ უსასრულოს (Unendliche) ფილოსოფიურ-სპეკულატიური განმარტება ჩამოაყალიბოს, არა მხოლოდ უსასრულოს ხაზგასმულად მისტიკურ სურათ-ხატს ქმნის, არამედ მისი ნარატივიც მისტიკურ-ექსტაზური რიტორიკის ტრადიციას აგრძელებს. ამ მთვალსაზრისით ემბლემურია მეორე თავის ის მონაკვეთი, რომელშიც კონდენსირებული რიტორიკით გადმოცემული საპროგრამო დებულება ბოლოვდება ხსენებული ფორმულით:

”მეტაფიზიკისგან განსხვავებით, რელიგია არ ესწრაფვის სამყაროს განსაზღვრებას და ახსნას მისი ბუნების თანახმად; მორალისგან განსხვავებით, ის არ ესწრაფვის თავისუფლების და ადამიანის ღვთაებრივი თვითნებობის ძალით სამყაროს განვითარებას და დასრულებას. მისი არსი არც აზროვნებაა და არც – ქმედება (Handeln), არამედ – ჭკრეტა და შეგრძნება. მას სამყაროს ჭკრეტა სურს, მას სურს სამყაროს კუთვნილ გამოსახულებებსა და მოქმედებებს (Handlungen) მოწიწებით მიაყურადოს, მას სურს ბავშვური პასიურობით დაატყვევებინოს და აღავსებინოს თავი სამყაროს უშუალო ზეგავლენებს. ის ამგვარად უპირისპირდება ორივე მათგანს ყველაფერში, რაც მის არსს ქმნის, და – ყველაფერში, რაც მის ზემოქმედებებს ახასიათებს. ისინი მთელ სამყაროში მხოლოდ ადამიანს ხედავენ, როგორც ყველა ურთიერთობის ცენტრს, როგორც მთელი ყოფიერების პირობას და მთელი ქმნადობის მიზეზს; რელიგიას ადამიანში არანაკლებ, ვიდრე ყველა სხვა ცალკეულში და სასრულში, უსასრულოს ხილვა სურს, მისი ანაბეჭდი, მისი გამოსახულება. მეტაფიზიკა ადამიანის სასრული ბუნებიდან ამოდის, და სურს მისი

ადრეული ლექსის (”Trotzdem”), როგორც პოეტის მიერ შოპენჰაუერის სრულიად არასწორი გაგების სამხილის, შესახებ იხ.: [რილკე 1996¹: 642].

უმარტივესი ცნებიდან, და მისი ძალების მოცულობიდან და ამთვისებლობიდან (Empfänglichkeit) ცნობიერებით განსაზღვროს, თუ რა შეიძლება იყოს სამყარო ადამიანისთვის, და როგორ უნდა ხედავდეს იგი სამყაროს აუცილებლად. რელიგიაც ბუნებაში ცხოვრობს მთელი თავისი ცხოვრებით, მაგრამ – მთელის (das Ganze), თითოეულის და ყოველივეს უსასრულო ბუნებაში; რასაც ამ ბუნებაში ყველა ცალკეული და, შესაბამისად, ადამიანი წარმოადგენს, და სადაც ყველაფერი და, მაშასადამე, ადამიანიც მიმოიქცევა და რჩება ცალკეულ ფორმათა და არსთა ამ მარადიულ მღელვარებაში, ცალკეულში იმის მოხილვა და წინასწარხილვა სურს რელიგიას წყნარი თვინიერებით. მორალი თავისუფლების ცნობიერებიდან ამოდის და უსასრულოდ მისი სამეფოს განვრცობა და მისადმი ყველაფრის დაქვემდებარება სურს; რელიგია იქ სუნთქავს, სადაც თავად თავისუფლება უკვე კვლავ ბუნებად ქცეულა, ის ადამიანს მოიხელთებს მისი განსაკუთრებული ძალებისა და მისი პიროვნულობის თამაშს მიღმა, და მას ხედვის იმ წერტილიდან ჰვრეტს, სადაც ადამიანი ის უნდა იყოს, რაც ის არის, ისურვებდა თუ არ ისურვებდა იგი ამას. ასე იმკვიდრებს რელიგია კუთვნილ სფეროს და კუთვნილ ხასიათს იმით, რომ იგი როგორც სპეკულაციის, ისე პრაქტიკის სფეროდან მთლიანად გადის, და დგება რა ორივეს გვერდიგვერდ, სრულად მხოლოდ მაშინ შეივსება საერთო ველი, და ადამიანის ბუნება ამ მხრივ დასრულდება. (...) რელიგიის თვინიერ სპეკულაციისა და პრაქტიკის ქონის სურვილი კადნიერი ქედმაღლობაა, ეს არის ღმერთებთან თავხედური მტრობა, ეს არის არაწმინდა გრძნობა პრომეთევსისა, რომელმაც ლაჩრულად მოიპარა ის, მშვიდი საიმედოობით რის მოთხოვნა და მოლოდინიც შეეძლო. ადამიანმა მხოლოდ თავისივე უსასრულობისა და ღმრთისადმი მსგავსების შეგრძნება მოიპარა, და შეუძლებელია, როგორც უსამართლო სიკეთე, ეს მას კარგად მოუხდეს, თუ ის თავის დასაზღვრულობასაც არ გააცნობიერებს, მთელი თავისი ფორმის, განუზომელში მთელი თავისი არსებობის უხმაურო გაუჩინარების შემთხვევითობას. ღმერთებიც ყოველთვის სჯიდნენ ასეთ მკრეხელობას. პრაქტიკა არის ხელოვნება, სპეკულაცია არის მეცნიერება, რელიგია არის უსასრულოს გრძნობა და გემო” [შლაიერმახერი 1958: 28-30].

რ. პერლვიცი იმოწმებს შლაიერმახერის ამ ნაშრომიდან შემდეგ სიტყვებს:

”თქვენ გეცოდინებათ, რომ თქვენი ფანტაზიაა ის, რაც თქვენ სამყაროს გიქმნით, და რომ თქვენ არ ძალგიდთ ღმერთი გაგაჩნდეთ სამყაროს თვინიერ” [ენგელი 2004: 159].

როგორც მკვლევარი მიუთითებს, შლაიერმახერის ამ საკვანძო დებულებით ნაწილობრივ მაინც არის ინსპირირებული ”ჟამნის” შემდეგი ლექსი:

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?

Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)

Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)

Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit mir verlierst du deinen Sinn.

Nach mir hast du kein Haus, darin
dich Worte, nah und warm, begrüßen.
Es fällt von deinen müden Füßen
die Samtsandale, die ich bin.

Dein großer Mantel lässt dich los.
Dein Blick, den ich mit meiner Wange
warm, wie mit einem Pfühl, empfangen,
wird kommen, wird mich suchen, lange -
und legt beim Sonnenuntergange
sich fremden Steinen in den Schoß.

Was wirst du tun, Gott? Ich bin bange. [რილკე 1996¹: 176].

[რას იზამ, ღმერთო, მე როდესაც გარდავიცვლები?
ჭურჭელი შენი (დამსხვრეული მთლად დავიცვლები?)
სასმელი შენი (ავშმორდები და დავიშლები?)
ეს მე ვარ შენი სამოსელი, შენი ხელობა,

მე დამკარგავ და აზრს დაკარგავს შენი ქველობა.

მივინავლები მაშინ შენი კერა და კვამლი,
თბილ სიტყვად ველარ დაგიხვდები ზღურბლთან მოხრილი,
და რომ როგორმე დაგიამო ფეხი მოღლილი,
მე გაგებდები ჩუმად, როგორც ხავერდის ხამლი.

ჩამოგეხსნები, მაგრამ აღარ მოგესვენება,
რადგან შენს მზერას სასთუმალი თუკი ენება,
ბუმბულად ველარ დაგეგები ლბილად და ამოდ,
მზის დასავალზე არ იქნება ჩემი ხსენება,
დამიწყებს ძებნას შენი მზერა, მაგრამ ამაოდ,
ვერ მიპოვის და უცხო ქვებში ჩაესვენება.

მაშინ კი, ღმერთო, მეშინია, რა გეშველება?! [რილკე 2007: 19].

საქმე ის არის, რომ ღმერთის ადრეულრომანტიკული გაგება, რომელზეც სამართლიანად ამახვილებს ყურადღებას რ. პერლვიცი, ერთი მხრივ თუ პლატონის, ავგუსტინეს და სპინოზას იდეების ძლიერ ზემოქმედებას განიცდიდა, მეორე მხრივ, უშუალოდ გერმანული ქრისტიანული მისტიკის ტრადიციით საზრდოობდა და შლაიერმახერიც, ამ კონტექსტში, მხოლოდ ადრეული რომანტიკოსებისთვის პარადიგმული სიტუაციის ძლიერი ადეპტის როლს ასრულებდა. შესაბამისად, "ჟამნის" ციკლში, განსაკუთრებით კი ამ ლექსში, მაინც და მაინც შლაიერმახერის იდეების გავლენის დანახვას თუ მოვინდომებთ, მაშინ უფრო დამაჯერებელი ჩანს გერმანული ქრისტიანული მისტიკის – როგორც რომანტიკოსებისა და რილკესთვის საერთო პირველწყაროს – მნიშვნელობაზე აქცენტის დასმა.¹³⁵

¹³⁵ ეს, რა თქმა უნდა, არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს რილკეს ჰეტეროდოქსულობაში შლაიერმახერის წვლილის გადაფასებას. პირიქით, რილკეს მარტოობის ფილოსოფიაც და მისი ორფიზმიც ღრმა სოლიდარობას ამჟღავნებს რელიგიის და კონფესიონალიზმის ორთოდოქსულ პარადიგმებზე შლაიერმახერის პროგრამულ შეტევასთან და მის რელიგიურ "სეპარატიზმთან". რაც შეეხება რილკეს შემოქმედებაში უშუალოდ რელიგიურ თემატიკას, ბოლო ათწლეულებში მეცნიერება ამ საკითხის მიმართ საგანგებო ყურადღებას იჩენს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი გამოცემა,

ჩვენი კვლევის ძირითად მიზანს რომ არ გადავუხვიოთ, შემოვიფარგლებით გერმანული ქრისტიანული მისტიკის მხოლოდ ერთი წარმომადგენლის, ანგელუს სილვეზიუსის (1624-1677) ფიგურით, რომლის შემოქმედება გერმანული მისტიკის მიერ განვლილი გზის პოეტურ შეჯამებას წარმოადგენს. მისი ფილოსოფიურ-რელიგიური ლირიკა, რომელიც ღმერთთან ზიარების მოწადინე ადამიანის სულიერი მდგომარეობის, მისი შეკითხვების, მის მიერ დამლეული ეჭვების, რაციონალურისა და ირაციონალურის წყალგამყოფი ნიშნულების, ადამიანში ღმერთის აღმოჩენის თითქოსდა გულუბრყვილო გაოგნების კვალდაკვალ მიღებული სიღრმისეული დასკვნების აღმწერი ეპიგრამების კრებულია, იმ მთლიანობის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს, რომლით ძლიერი ინსპირაცია იკითხება რილკეს ხელოვნების რელიგიაშიც და მის პოეზიაშიც.

საგულისხმოა, რომ ანგელუს სილვეზიუსის პოეზიასთან და, საერთოდ, მისტიკურ ტრადიციასთან რილკეს შემოქმედების კავშირზე გასული საუკუნის 50-იან წლებში დაწერილი ერთი სტატიის ავტორი ვილჰელმ ა. შულცე თავის ნაშრომს კარლ ბართის, მე-20 საუკუნის უმნიშვნელოვანესი თეოლოგის, იმ შეფასების ციტირებით იწყებს, რომელშიც რილკე სწორედ ანგელუს სილვეზიუსთან ერთად არის გაკრიტიკებული:

”რილკეს სინდისი აღბეჭდილია ისეთივე ღვთისმომშიში უტიფრობებით (fromme Unverschämtheiten), როგორებიცაა – ანგელუს სილვეზიუსის” [შულცე 1958: 185].

კარლ ბართის მიერ ერთმანეთის გვერდიგვერდ ანგელუს სილვეზიუსისა და რილკეს მოხსენიებას ავტორი იმით ხსნის, რომ სხვადასხვა კულტურულ დროსა და სივრცეში მცხოვრები ”ეს ორივე რელიგიური პოეტი” მისტიკოსია, მისტიკისთვის კი დამახასიათებელია ერთი და იგივე სურათ-ხატების გამეორება სხვადასხვა დროში. ამას მოსდევს ანგელუს სილვეზიუსის იმ მრავალი ეპიგრამიდან, რომელშიც ღმერთისა და ადამიანის სულის ურთიერთობა ორმხრივი საჭიროებისა და ურთიერთგანსაზღვრულობის კონტექსტში თემატიზდება, მხოლოდ რამდენიმეს

მაგალითად, [ფიშერი 2014], რომელიც სამეცნიერო სიმპოზიუმის მასალებს აერთიანებს და ძლიერი კონცეპციებისა და ჰიპოთეზების სიუხვით გამოირჩევა.

ციტირება,¹³⁶ მერე კი სწორედ რილკეს ლექსთან ”რას იზამ, ღმერთო, მე როდესაც გარდავიცვლები?”, ღმერთსა და სულს (Seele) შორის ანუ სუბიექტ-ობიექტს შორის კორელაციის მისტიკური ხედვის ნიადაგზე, მათ აზრობრივ ნათესაობას ესმება ხაზი. ანგელუს სილვეზიუსის ეპიგრამებიდან და რილკეს “ჟამნიდან” დამოწმებული სხვა მრავალი პასაჟის დამაჯერებელი შეჯერება მკვლევარს ორივე პოეტის შემოქმედებაში ისეთი იდენტური კონცეპტუალური ბირთვების მოძიების საფუძველს აძლევს, როგორებიც არის მისტიკური პანთეიზმი, Deus absconditus-ის შესახებ მისტიკური მოძღვრება, მოძღვრება ქმნადი, დადგენადი ღმერთის (werdender Gott) შესახებ (მაისტერ ეკჰარტი), ღმერთის აღმშენებელი ადამიანის კონცეპტი, უხილავი ღმერთისა და ხილული ტაძრის შეპირისპირების იაკობ ბიომესეული ხედვა, ვარდის მისტიკური სურათ-ხატი და სიმბოლო, მარიამ ღვთისმშობლის მისტიკური კულტი, ასევე – ეროტიკული ნიუანსებით რელიგიური ნარატივების დატვირთვა და ბიბლიური სიუჟეტების, პერსონაჟებისა და სიმბოლოების მიმართ რილკეს გაუნელებელი ინტერესი [შულცე 1958: 185-189].

საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად მართებულია ”ჟამნის” საფუძველზე რელიგიურ, მისტიკურ ან, თუნდაც, ღმერთის მაძიებელ პოეტად რილკეს გამოცხადება, სამართლიანად პრობლემატიზდება მ. ენგელის მიერ. მეტიც,

¹³⁶ დავიმოწმებთ ვარიაციებით მდიდარ, მაგრამ იდენტური შინაარსის მქონე რამდენიმე ”ერეტიკულ” ეპიგრამას ანგელუს სილვეზიუსის ”ქერუბიმული მგზავრი“-დან (მათ შორის, ვ. ა. შულცეს მიერ დამოწმებულსაც), თარგმნილს ოთარ ჯინორიას მიერ: ”არაფერია ღმერთი მართლაც, და თუ რამეა, / ჩემშია მხოლოდ, რა სახითაც მან ამირჩია”; ”თავად მე მმართვეს მზეებრ ვენტო, ჩემი სხივებით / მთელი ღმრთეების რომ მოვხატო ზღვა უფერული”; ”ლოცვა ისაა, როს მლოცველი მთელი არსებით / იმად იქცევა, რის წინაშეც მუხლმოყრილია”; ”მე ვარ ღვთის ხატი: თუკი ნებას თავისი ხილვა, / მარტოდენ ჩემში და ჩემს დარში შეძლებს ის ამას”; ”ღვთის სხვა პირი ვარ, ოდენ ჩემში იპოვის იმას, / რაიც ერთქმნილი, მას ედრება და ემსგავსება”; ”დიდი ვარ ღმერთებრ და, ჩემსავით მცირეა ღმერთი, / ის ვერ მალდებდა ჩემზე, ვერც მე ვეშვები ქვემოთ”; ”მე რა ვარ უღმრთოდ, ან უჩემოდ რა არის ღმერთი? / მე ნათელს ვაფენ, იგი უცხო მშვენებით მოსავს”; ”ჩემთვის ღმერთიც ხარ და კაციც ხარ, შენთვის კაციც ვარ / და ღმერთიცა ვარ, შენ მიფარავ, მე წყურვილს გიცხრობ”; ”ისევე სუფევს ღმერთი ჩემში, როგორც მე მასში, / მის არსს იმდენსვე ვშველი, რასაც ის უვლის ჩემსას”; ”ორმა იმარჯვოს უნდა: არც მე ძალმიძს უღმრთოდ, / არც ღმერთს უჩემოდ – ჩემი დახსნა სიკვდილისაგან”; ”რაა მაღალი ჩემთვის? თვით ვარ უმაღლესი რამ: / უჩემოდ თავად ღმერთიც მოჩანს ნაკლულოვანი”; ”ღმერთი სამყაროს, რაიც შექმნა, დააქცევს კიდეც, / მაგრამ ვერასგზით ვერ აღადგენს ჩემს უნებურად”; ”ვიცი, უჩემოდ ღმერთი წამსაც ვედარ იცოცხლებს, / თუ არად ვიქეც, გონს დაჰკარგავს შეჭირვებული”; ”ვერ გეტყვი, ძმაო, არ უჩანდეს ღმერთს დასასრული, / ხედავ, მე მეძებს, ჩემში უნდა რომ განისვენოს”; ”ვით დავიჯერო! თვისი თავი ღმერთს დაუკარგავს, / ამიტომ ნებას ახლა ჩემში კვლავ დაიბადოს” [ჯინორია 1981: 53-68]. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ”ჟამნიდან” რილკეს უცნობილესი ერთსტრიქონიანი ლექსის ”და სილატაკე არის დიდი შუქი სულისა” (ვახუშტი კოტეტიშვილის თარგმანი) თითქმის სრული იდენტობა ანგელუს სილვეზიუსის ეპიგრამასთან სახელწოდებით ”სილატაკე ღვთაებრივია”: ”მაღალი ღმერთი საგანია ულატაკესი, / მთლად შიშველი დგას, ყველაფრისგან თავისუფალი; / ამიტომ მიჩანს სილატაკე მეც ღვთაებრივად” [ჯინორია 1981: 66].

მკვლევარი, პირველ რიგში, სწორედ ორთოდოქსულ ქრისტიანულ რელიგიასთან ღმერთზე რილკეს წარმოდგენების შეუთავსებლობას უსვამს ხაზს და აზუსტებს, რომ რილკეს ღმერთი არა ტრანსცენდენტური, არამედ სრულიად იმანენტურია, როგორც დედამიწის, "სიღრმის" და "სიბნელის" ღმერთი; ის არის არა პიროვნული ღმერთი, არამედ – სიცოცხლის საფუძველი, ნებისმიერ ქმნადობასა და წარმავლობაში მფეთქავი "ელემენტარული ძალა და მოძრაობა", რომლის აღმოჩენაც ადამიანს შეუძლია ყველაფერში, რასაც მისი თვალი და გონება ეხება.

"მაგრამ რილკე, ყოვლის უწინარეს, ღმერთს მოიაზრებს არა როგორც არსებულს, არამედ – როგორც ქმნადს, ამასთან, ღმერთის ეს ქმნადობა იმავედროულად თითოეული მე-ს ქმნადობასთან ერთად მიმდინარეობს: მე ყოველთვის ახლად ქმნის ღმერთს, როგორც პერსონალურ შენ-ს ან როგორც ნივთობრივ პირისპირ მყოფს (dingliches Gegenüber) და მას, თავისთავად უფორმოს, ასე ანიჭებს მიწვივ ახალ ფორმას; იმავედროულად კი ეს მე თავის თავს გამოთქვამს თავის "ლოცვებში", ახორციელებს თავის ამორფულ სურვილებს და ძრწოლებს (Ängste) და ამ გამოსახულებაში (Gestaltung) განშლის თავის საკუთარ პიროვნულობას, შესაძლოა სულაც ქმნის – მრავალი ცალკეულის საერთო განვითარებაში – საფუძველს კაცობრიობის ახალი, მყოფადი მე-ს და მყოფადი სამყაროს მდგომარეობისას" [რილკე 1996: 736].

კითხვას იმის შესახებ, თუ რა განასხვავებს ერთმანეთისგან, ერთი მხრივ, კათოლიკური და ევანგელისტური დისკურსის კონტექსტში რილკეს, როგორც არაქრისტიანული მსოფლმხედველობის მქონე პოეტის, ხოლო მისი "ჟამნის", როგორც "ურელიგიო რელიგიურობის" გამომხატველი ლექსების და "უღმერთოს ლოცვების" შეფასებებს, ხოლო მეორე მხრივ – მათთან დიამეტრულად საპირისპირო, სწორედაც რილკეს ღრმა რელიგიურობის, მისი ხელოვნების, როგორც გამოუთქმელის გამომთქმელი პოეზიის თანამედროვე რეცეპციებს, დამაჯერებლად პასუხობს ევა ვილლენბრანდი. მისი აზრით, რელიგიური ლიტერატურა მხოლოდ რილკეს ლექსების შინაარსზეა კონცენტრირებული და ყურადღებას არ აქცევს პოეტის სპეციფიკურ ენას, საერთოდ არ ითვალისწინებს "ჟამნის" პოეტიკას, ხოლო ლიტერატურათმცოდნეები რილკეს ენობრივი ესთეტიკის ანალიზის შედეგად მიდიან, მაგალითად, იმ დასკვნამდე, რომ რილკეს პოეზიაში სულიერი, რელიგიური გამოცდილების გამოსათქმელად ენის შესაძლებლობების მიმართ სკეპსისი,

ენობრივი რესურსებით ღმერთის განსაზღვრების შეუძლებლობაა თემატიზებული. მკვლევარი რელიგიურ დისკურსს საყვედურობს რილკეს პოეტური ტექსტების ფართო კონტექსტუალური ველის, მათი სააზროვნო და ესთეტიკური ასპექტების გაუთვალისწინებლობას [ვილლერანდი 2016: 144].

სწორედ ორი უკიდურესი პოზიციისგან – რილკეს ღრმა მისტიციზმის მტკიცებისგან და მისთვის ყოველგვარ რელიგიურობაზე უფლების ჩამორთმევისგან – თავის ასარიდებლად, ასევე, კიდევ ერთი უკიდურესი აზრის – რომ ”ჟამნიც” და რილკეს მთელი შემოქმედებაც მხოლოდ ხელოვანის, პოეტის ღირებულებებსა და პრობლემებს უტრიალებს და მეტს არაფერს – ურსაყოფად უმნიშვნელოვანეს არგუმენტს გვთავაზობს მ. ენგელი, როცა რილკეს სააზროვნო ესთეტიკას არა მხოლოდ რომანტიზმის ფილოსოფიას უკავშირებს, არამედ ყურადღებას ამახვილებს, ერთი მხრივ, რომანტიკოსების (შლაიერმახერის, ნოვალისის, შელინგის, ფრ. შლეგელის) ნააზრევში ასიმილირებული სპინოზას ფილოსოფიით, სამყაროს პანთეისტური ხედვით გაჯერებული რომანტიკული ფილოსოფიის როლზე შემდგომი თაობების ხელოვანთა და მოაზროვნეთა მიერ ღმერთის, აბსოლუტის ახლებურ გააზრებაში (მაგალითად, იმ რომანტიკულ იდეაზე დაყრდნობით, რომ ნამდვილი რელიგიურობა გულისხმობს ნებისმიერი ადამიანის მიერ ღმერთის აღმოჩენას და შექმნას ამა თუ იმ ორთოდოქსული ტრადიციისგან, ინსტიტუციური ჩარჩოებისგან და პედაგოგიური დოგმების დიქტატისგან დამოუკიდებლად), მეორე მხრივ კი – ამ რომანტიკული ტრადიციით ნასაზრდოები და მასთან დიალოგში გამოწრთობილი სიცოცხლის ფილოსოფიის როლზე უშუალოდ რილკეს ჰეტეროდოქსული მსოფლხედვის ჩამოყალიბებაში. ამ ყველაფრის გათვალისწინებით კი მართებულია, რასაც მ. ენგელი დაასკვნის:

”ხელოვანის შემოქმედებითობა რილკესთვის მხოლოდ უწმინდესი და უძლიერესი ფორმაა იმ ნაყოფიერებისა, რომელიც ყოველი სიცოცხლის საფუძველში დევს. დაბოლოს, ”ჟამნის” საფუძვლადმდებარე ”სიამაყისა” (Stolz) და ”მორჩილების” (Demut) თავისებური ურთიერთდაკავშირებაც გასაგებია; ღვთისმოსაობა, კუთვნილი სუბიექტურობის ხელთარარსებული საფუძვლის საპირისპიროდ, სიამაყესთან ამ

საფუძვლიდან მომდინარე შემოქმედებითი პოტენციის დაკავშირების შესაძლებლობას იძლევა” [რილკე 1996¹: 739].¹³⁷

რაც შეეხება სიცოცხლის ფილოსოფიის და, კერძოდ, ფრიდრიხ ნიცშეს როლს არა მხოლოდ რილკეს ჰეტეროდოქსული მსოფლხედვის, არამედ – მისი პოეზიისთვის არსებითი მნიშვნელობის მქონე ყველა კონცეპტის ფორმირებაში, ეს იმდენად მასშტაბური თემაა, რომ მხოლოდ რამდენიმე – რილკეს მიერ ფილოსოფიური დისკურსის პოეტური ინსტრუმენტალიზაციის თავისებურებათა წარმომჩენი – ასპექტის ანალიზით შემოვიფარგლებით. მანამდე კი უნდა დავაზუსტოთ, რომ სიცოცხლის ფილოსოფიასთან რილკეს ურთიერთობის საკითხის თემატიზება გულისხმობს ათობით ფილოსოფოსის, მისტიკოსის, სოციოლოგის და კულტუროლოგის, ცივილიზაციის კრიტიკოსის შეხედულებების, თეორიების, ცალკეული ფილოსოფემების, ასევე მათი ფორმულირებებისა და ცალკეული სიტყვა-კონცეპტების წარმატებით მოძიებას რილკეს თითოეულ ლექსსა და თითოეული ლექსის თითოეულ სტრიქონშიც კი. ამ თვალსაზრისით, რილკეს შემოქმედება ინტერტექსტების ნამდვილი საბადაოა. რილკე ისე ეპყრობა სიორენ კირკეგორის, გეორგ ზიმელის, ოსვალდ შპენგლერის, გუსტავ ლანდაუერის, ლუდვიგ კლაგესის და მრავალი სხვა მოაზროვნის ტექსტებს, როგორც – საშენ მასალას მისი საკუთარი პოეტური ტექსტების შესაქმნელად. ამის დასტურად ყურადღებას შევაჩერებთ ჩამოთვლილი ფილოსოფოსებიდან მხოლოდ ერთზე, ოსვალდ შპენგლერზე, ვინაიდან მოხდა ისე, რომ სიცოცხლის ფილოსოფოსებს შორის სწორედ ის ”გამოეპარათ” მკვლევარებს.

ლიტერატურის ისტორიკოსებისთვის ცნობილი იყო, რომ რილკეს წაკითხული ჰქონდა სიცოცხლის ფილოსოფიის კიდევ ერთი ცენტრალური ფიგურის, ოსვალდ შპენგლერის „ევროპის დაისი“ [სიმონი 2001]¹³⁸, მაგრამ ბოლო დრომდე ყურადღების

¹³⁷ მ. ენგელი აქვე ციტირებს ჰერმან ჰესეს ერთ გამონათქვამს: ”ხელოვნების დასაწყისი ღვთისმოსაობაა: ღვთისმოსაობა საკუთარი თავის საპირისპიროდ, ნებისმიერი დათმენის (Erleben) საპირისპიროდ, ყველა ნივთის საპირისპიროდ, ნებისმიერი დიდი მაგალითისა და საკუთარი გამოუცდელი ძალის საპირისპიროდ”. ალბათ, იგივე ითქმის ხელოვანის, როგორც დემიურგის იმ ფილოსოფიის მიმართ რილკეს განსაკუთრებულ ყურადღებაზე, რომლის არცერთი ასპექტი კანტის ესთეტიკით ნასაზრდოებ რომანტიზმს დაუმუშავებელი არ დარჩენია. მეტიც, უნდა გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ ისეთი ღვთისმოსაობის სპეციფიკა, როგორსაც რილკეს ფენომენი გვთავაზობს, დიდწილად არის განსაზღვრული მის სააზროვნო ესთეტიკაში კანტის გენიოსის კონცეპტისა და ფრ. შლეგელის რომანტიკული ირონიის კონცეპტის ურთიერთშეხვედრა-ჰარმონიზებით.

¹³⁸ თინა სიმონის ამ წიგნში არაერთხელ იხსენიება ”ევროპის დაისი” და, რილკეს პირადი მიმოწერის დამოწმებით, დასტურდება მისით პოეტის გაუნელელებელი აღფრთოვანება (რილკემ ის 1918 წელს

მიღმა რჩებოდა რილკეს, როგორც შპენგლერის აქტიური (კრიტიკული) მკითხველის კულტურული გამოცდილება. არც "დუინური ელეგიების" საკვანძო კონცეპტების ფორმირებაში შპენგლერის მთავარი წიგნის განსაკუთრებული როლი იყო ცნობილი. არადა, როგორც გერმანელი მეცნიერის, სანდრა პოტის კვლევის შედეგებით ირკვევა, არა მხოლოდ შპენგლერის ტერმინოლოგიური ფორმულირებები და სააზროვნო მოდელები მოიპოვება რილკეს პოეზიაში, არამედ "დუინური ელეგიებიც" და პოეტის გვიანდელი ლექსებიც "ევროპის დაისით" მიღებული ზედმიწევნითი შთაბეჭდილების ზეგავლენით არის ნიშანდებული და ისინი რილკეს კონცეპტუალურ აპარატში გაფილტრულ-გადამუშავებული სახით რეპრეზენტირდება.

მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს რილკეს "პოეტური წაკითხვის" თავისებურებაზე და მიუთითებს, რომ ის, რაც "ევროპის დაისში" მუზილისთვის "ლირიკული უზუსტობა", თომას მანისთვის ბელეტრისტიკა, ჰერმან ლიუბესთვის კი "ინტელექტუალური ეგზალტაცია" იყო, რილკესთვის მიმზიდველი და მაინსპირირებელი აღმოჩნდა: შპენგლერის რიტორიკული და სტილისტური გამოწვევები; მეტიც: რომ რილკე შპენგლერის პოეტური სახეების ჩასწორების გზით კონკურირებს ფილოსოფოსთან (მაგალითად, თუ შპენგლერთან ანტიკური ადამიანის გონებრივი და მატერიალური მდგომარეობა "ყოფიერების სისავსედ" ("Fülle des Daseins") კრისტალიზდება, რილკე ამ მდგომარეობას "ბარაქად" ("Ernte", ბარაქა, მოსავალი, ჭირნახული) ნათლავს, ვინაიდან ეს მდგომარეობა მისთვის მენტალური და მატერიალური ნათესის მომკა-მოწვევად მოიაზრება. ანალოგიურად გადაინათლება რილკეს მიერ შპენგლერის "კულტურის თაურსიმბოლო" ("Ursymbole einer Kultur"), როგორც – "განსაკუთრებული კრისტალური ფორმა" ("Die besondere Crystallform"); მსგავსადვე "ჩასწორდება" რილკეს მიერ შპენგლერის წინადადებები და ვრცელი ხელოვნებისფილოსოფიური და კულტურფილოსოფიური ფორმულირებები. აქვე, მკვლევარი "ევროპის დაისის" მკითხველ რილკესთან დაკავშირებით ორ საყურადღებო ასპექტზე ამახვილებს ყურადღებას: 1. ამ შემთხვევაში (ანუ ჩვეული მინაწერების კონტექსტში) რილკე წარმოჩნდება, როგორც

წაკითხვა). რილკე არაერთ თავის მეგობარს დაჟინებით ურჩევს ამ წიგნის წაკითხვას და ხაზს უსვამს მის ზედროულ ხასიათს [სიმონი 2001: 101]. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რილკეს არცერთი

ატიპური მკითხველი, ის შპენგლერის ერთგვარ მეტოქედ გადაიქცევა და მისი გაუმჯობესებით არის დაკავებული; 2. მას არ აინტერესებს ამ წიგნის პოლიტიკური ასპექტები, მისი მზერა მხოლოდ შემეცნების ფორმების მორფოლოგიაზე, ფიზიოგნომიკაზე, მათემატიკაზე და ხელოვნებაზე ფოკუსირდება და, თანადროული ინტელექტუალური კონტექსტისგან განსხვავებით, შპენგლერის პოლიტიკური განაზრებები და პროგნოზები მისი ყურადღების მიღმა რჩება [პოტტი 2005: 200-203].¹³⁹

რაც შეეხება უმთავრესს, რილკეს გვიანდელ პოეტურ ტექსტებში "ევროპის დაისის" წაკითხვის შემოქმედებით შედეგებს, ს. პოტტის კვლევა აჩვენებს, რომ რილკეს 1919-1922 წლებში შექმნილ პოეტურ ტექსტებში უკვე შეიმჩნევა შპენგლერისთვის სპეციფიკური იმ სიტყვების სიჭარბე, რომლებიც პოეტის მიერ მანამდე იშვიათად გამოიყენებოდა. ასეთია, მაგალითად, სიტყვა-კონცეპტი "დაისი" ("Untergang"). მეორეც, როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, "ევროპის დაისი" რილკეს ცალკეულ ლექსებში basso continuo-ის (გენერალური ხმის) ფუნქციას ასრულებს და მას პოეტური სახეების ლეგიტიმირება ეკისრება, იქნება ეს "ყოფიერების" ("Dasein") გამომსახველობითი ძალა თუ – კულტურათა მუდმივი ცვალებადობის (der ewige Wandel der Kulturen, ასევე – მეტამორფოზა) შესახებ შპენგლერის თვალსაზრისი [პოტტი 2005: 207-208].

მკვლევარი, პირველ რიგში, მიძღვნილი ხასიათის ორ ფილოსოფიურ ლექსს იმოწმებს, როგორც "დაისის" კონცეპტის პოეტურ რეპრეზენტაციას, და აღნიშნავს, რომ მეორეში "დაისი", როგორც გარდუვალობისა და იძულებითობის შპენგლერისეული კონცეპტი, ისეა ჩაწერილი, თითქოს რილკე არა მხოლოდ შპენგლერის წიგნის წაკითხვით მიღებული შთაბეჭდილების პოეტურ ვერსიას გვთავაზობდეს, არამედ ამ წიგნს პირველი მსოფლიო ომის შემდგომი პოლიტიკური ინტერპრეტაციებისგან იცავდეს¹⁴⁰:

დღესდღეობით ცნობილი კორესპონდენცია არ შეიცავს განაზრებებს "ევროპის დაისზე", ყველა მათგანი მხოლოდ აღნიშნული რჩევებით შემოიფარგლება.

¹³⁹ აქვე დავაზუსტებთ, რომ საქმე ეხება "ევროპის დაისის" პირველ ტომს. წაკითხა თუ არა რილკემ წიგნის მეორე ტომი, უცნობია.

¹⁴⁰ ეს არის ლექსის ესკიზი, რომელიც რილკემ 1919 წლის ზაფხულში შექმნა: "Da war nicht Krieg gemeint, da ich dies schrieb, / in *einer* Nacht. Kaum Schicksal war gemeint, / nur Jugend, Andrang, Ansturm, reiner Trieb / und Untergang der glüht und sich verneint" (აქ ომი არ იყო ნაგულისხმევი, როცა ამას ვწერდი, / ერთ ღამეში. არ იყო ნაგულისხმევი ბედი, / მხოლოდ ახალგაზრდობა, მოზღვავება,

”რილკეს მთხრობელი აზუსტებს, რომ მისი თემა კაცობრივია: სიცოცხლის ბოხოქარი ასაკი, ესე იგი, ადამიანის ახალგაზრდობა. მისი მზერის არეში ის კი არ უნდა მოხვედრილიყო, რაც უბრალოდ შემთხვევითია, არამედ იგი არსებითზეა მიმართული, კერძოდ – დაისზე, კულტურათა მუდმივი ცვალებადობის აზრით. ის გარემოებაც, რომ რილკეს მთხრობელი რიტორიკულად ”ერთ ღამეში” დაწერილი ნაშრომის განსაკუთრებულ ექსისტენციალურ მნიშვნელობაზე მიუთითებს, გვახსენებს რილკეს მიერ შპენგლერის კითხვის პროცესს. გამოთქმა მიმთითებელია ემფაზაზე (”დავიწყე ახალი წლის ღამეს /.../”¹⁴¹), რომლითაც რილკე თავად იუწყება შპენგლერის კითხვის პროცესის შესახებ” [პოტი 2005: 208].

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ რილკეს ერთი ლექსი, სახელწოდებით ”სონეტი” [რილკე 1996²: 163], რომელსაც ს. პოტი იმოწმებს, როგორც ამჯერად უკვე შპენგლერის ”მუნყოფნის სისავსით” ინსპირირების მაგალითს, იმის კარგი ნიმუშიც არის, კონტექსტუალურად სულ სხვა რეალობის (ამ შემთხვევაში, კონკრეტული კულტურულ-ისტორიული მოცემულობის) აღსაწერად შემუშავებული ფილოსოფემა თუ როგორ ინსტრუმენტალიზდება რილკეს პოეტიკაში ურთულესი კონოტაციებით დატვირთულ ავტონომიურ კონცეპტად: მერმის და დაცულობას მოწყვეტილ და მოულოდნელად გაღვიძებულ გულს ჩაესმის, რომ მას უწოდებენ ”სიჭარბეს” (სიუხვეს) და ”ყოველგვარი მშვენიერების სისავსეს” (”Du Überfluß, Du Fülle alles Schönen!”), რაც პერსონიფიცირებულ გულს წინააღმდეგობრივი დაეჭვებით აღავსებს, მეორე ტერცეტის პირველ სტრიქონში კი ეს ეჭვები კრისტალიზდება ”სისავსის” რადიკალური პრობლემატიზების მომასწავებელ შეკითხვად, თუ ვის შეიძლება გააჩნდეს სისავსე (”Wer hat denn Fülle?”), ხოლო ლექსის ფინალური სტრიქონი, რომელსაც თითქოს კონფლიქტის განმუხტვის ფუნქცია ეკისრება, ეჭვებით აღსავსე გულს (იმავედროულად ანატომიურ ორგანოს) თაურპრობლემას აცნობიერებინებს, როცა მას საკუთარი თავისთვის ათქმევინებს, რომ სხეულიც მხოლოდ გონში ხდება სხეულებრივი (”Denn auch der Leib ist leibhaft erst im Geiste”), ანუ გულის მიერ დასმული შეკითხვების დიალექტიკა სისავსის, სიჭარბის, სიუხვის ”განვითარებასაც” იწვევს, შედეგად კი ინსპირაციის წყაროსგან შინაარსობრივად

ბოხოქრობა, წმინდა გაქანება / და დაისი რომელიც ვარვარებს და თავის თავს უარყოფს) [რილკე 1996²: 162].

სრულიად განსხვავებული მითოლოგემა ფორმირდება: ეჭვების, ყოვლისმომცველი სკეპტიციზმის, ცდუნებებით გამდიდრებული სისავსის მაძიებელი გულის მთლიანობა, როგორც უტოპიური სიჭარბე.¹⁴²

ს. პოტტმა შპენგლერის ეს და სხვა კონცეპტები დაძვინა "ორფევსისადმი სონეტებშიც" და "დუინურ ელეგიებშიც", მაგალითად, მეშვიდე და მეათე ელეგიებში. პირველ შემთხვევაში საქმე ეხება ექსისტენციალისტების მიერ არაერთხელ გაანალიზებულ ცნობილ პასაჟს, რომელიც ბავშვობისა და ქალადყოფნის ასაკთა შორის მოქცეული "გოგონას", როგორც "მუნყოფნის სისავსის" სტადიას განასახიერებს.¹⁴³ მკვლევარი "ორ ხანობას შორის" მოქცეული გოგონების მდგომარეობას უკავშირებს შპენგლერის მიერ "Fülle des Daseins"-ად წოდებულ ტრანსისტორიულ მდგომარეობას, რაც შპენგლერის წიგნის მინდვრებზე რილკეს მინაწერებში კომენტირდება, როგორც უტოპიური გასხლტომა "დაისისა და დათმენის" ("Untergang und Überstehen" მარადიული დაბრუნებიდან [პოტტი 2005: 210]. მეორე შემთხვევაში კი ლაპარაკია "ეგვიპტის" კონცეპტზე, რომელსაც, გარდა მეათე ელეგიისა, "ორფევსისადმი სონეტებშიც" ერთ-ერთი საკვანძო კონცეპტია.¹⁴⁴ ასევე, სავსებით დამაჯარებელია ავტორის თვალსაზრისი, რომ გარდასახვა-მეტამორფოზის შპენგლერული მოტივი მსჭვალავს მეცხრე ელეგიის ფინალურ მონაკვეთს, რომელშიც ხილულის გან-ხილულობის (Entsichtbarung), უხილავად მისი

¹⁴¹ მკვლევარი ციტირებს რილკეს წერილობით უწყებას "ევროპის დაისის" კითხვის დაწყებასთან დაკავშირებით.

¹⁴² ამ ლექსის ს. პოტტისეული ინტერპრეტაცია აქცენტს ნაჩვენებს და ახლად დანახულ "მუნყოფნის სისავსეს" შორის მოქცეული გულის მერყეობაზე სვამს: ანონიმურ "გულს" ვერ გადაუწყვეტია, საგანთა ყოველდღიურად ნაჩვენებ მდინარეებზე იყოს ორიენტირებული თუ – იმ ახლად დანახულ მუნყოფნის სისავსეზე, რომელიც ერთდროულად სხეულებრივადაც წარმოჩნდება და მენტალურადაც, გული კი მერყეობს და ვერ გადაუწყვეტია, უნდა დაჰყვეს თუ არა ამ სისავსეს [პოტტი 2005: 209].

¹⁴³ Hiersein ist herrlich. Ihr wußtet es, Mädchen, *ihr* auch, / die ihr scheinbar entbehrtet, versankt -, ihr, in den ärgsten / Gassen der Städte, Schwärende, oder dem Abfall / Offene. Denn eine Stunde war jeder, vielleicht nicht / ganz eine Stunde, ein mit den Maßen der Zeit kaum / Meßliches zwischen zwei Weilen -, da sie ein Dasein / hatte. Alles. Die Adern voll Dasein (აქყოფნა დიდებულია. თქვენ იცოდით ეს, გოგონებო, *თქვენც*, / თითქოსდა მომსაკლისებელნო, ჩამირულნო -, თქვენ, უწამხდრეს შუკვებში ქალაქთა, თხრამლიანნო, ან დაცემისთვის ღიანო. რამეთუ ერთი საათი იყო ყოველი, შესაძლოა არა / მთლად ერთი საათი, დროის საზომით სულაც არა / გაზომვადი ორ ხანობას შორის -, რაკი მას ყოფიერება / ჰქონდა. ყველაფერი. ყოფიერებით სავსე მარღვები) [რილკე 1996²: 221].

¹⁴⁴ "ეგვიპტის" კონცეპტის ირგვლივ, რომელიც რილკეს გვიანდელ შემოქმედებაში ერთ-ერთი ცენტრალურია და ბევრ სხვა კონცეპტთან არის ორგანულად დაკავშირებული, რთული ინტერტექსტუალური ბადე იქსოვება (შპენგლერთან ერთად, "ეგვიპტის" კონცეპტის ფორმირებაში კიდევ უფრო დიდი წვლილი მიუძღვით თავის დროზე ისეთი ცნობილი ფილოსოფოსებისა და მისტიკოსების წიგნებს, როგორებიც იყვნენ ჰერმან გრაფ კაიზერლინგი, კარლ ფოგლი, ვალთერ

გარდასახვის კონცეპტთან "მიწის" და "დავალების" რილკესეული კონცეპტების ჰარმონიზება სწორედ შპენგლერის "ევროპის დაისით" არის ნასაზრდოები.¹⁴⁵

ლიტერატურათმცოდნეობაში რილკეს კომპარატივისტული და ინტერტექსტუალური კვლევებისთვის ნაყოფიერ ნიადაგს ყოველთვის ქმნიდა პოეტის განსწავლული ლირიკა, რომელიც "დუინური ელეგიების" პერიოდში სულ უფრო მეტად საზრდოობდა ფილოსოფიური ლიტერატურით, რაზეც სამართლიანად სვამს აქცენტს ს. პოტტი და ყურადღებას ამახვილებს გვიანდელი რილკეს დამოკიდებულების სპეციფიკაზე მისი თანადროული სააზროვნო კონტექსტის მიმართ, სახელდობრ – იმაზე, რომ პოეტის გვიანდელი ლირიკა წარმოგვიჩენს არა მხოლოდ მისი ეპოქის ინტელექტუალური ცხოვრებით დაინტერესებულ და წამყვან დებატებში ჩახედულ მკითხველს, არამედ – დამოუკიდებელ და "კრეატიულ რეციპიენტს", რომელიც გვერდზე ტოვებს პოლიტიკურად, სოციალურად და სხვა ასპექტებით აქტუალურ საკითხებს და, უშუალოდ "ევროპის დაისის" შემთხვევაში, მისი ყურადღება ფოკუსირებულია მხოლოდ "მარადიულ ასპექტებზე", კერძოდ: ა) ისტორიის "ბუნებრივი კანონზომიერების" თეზაზე; ბ) კულტურის მორფოლოგიის და სიმბოლური ინტერპრეტაციის საკითხებზე; გ) შესაბამის კულტურათა დახასიათებაზე მათი პოლარობის კონტექსტში. თუმცა მკვლევარი რილკეს "პოეტური" წაკითხვის სისუსტედ მიიჩნევს მის გლოსებში "დისკურსული" წაკითხვის არარსებობას, კერძოდ, შპენგლერის მისმიერი კრიტიკის პერფორმატიულ, "გადაწერა-ჩასწორებით", არაარგუმენტირებულ ხასიათს [პოტტი 2005: 212-213].

არ შეიძლება, არ შევნიშნოთ, რომ რილკეს გლოსების სისუსტედ წაკითხვის აღნიშნული ხასიათის კრიტიკა მართებული არ უნდა იყოს, სულ მცირე, სამი გარემოებიდან გამომდინარე: 1. რილკესთვის ახალგაზრდობიდანვე უცხო იყო კრიტიკული კითხვის მეთოდი, რაც მის მიერვეა მანიფესტირებული ფრანც ქსავერ კაპუსისადმი ცნობილ წერილებში ("ხელოვნების ქმნილებანი უსასრულო მარტოობითაა აღბეჭდილი და მათი წვდომა ყველაზე ნაკლებ სწორედ კრიტიკას

რათენაუ, ალფრედ შულერი და მერვე ელეგიის მიძღვნის ადრესატი რუდოლფ კასნერი), რაც ს. პოტტს გამოწვლილვით აქვს განხილული თავის სხვა გამოკვლევაში [პოტტი 2004: 333-380].

¹⁴⁵ Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar* / in uns erstehn? - Ist es dein Traum nicht, / einmal unsichtbar zu sein? - Erde! unsichtbar! / Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag? (მიწაო, ეს ის არ არის, რაც შენ გსურს: უხილავად / აღმოცენდე ჩვენში? – შენი ოცნება არ არის, / ერთხელაც უხილავი გახდე? – მიწა! უხილავი! / რა არის, თუ არა გარდასახვა, შენი გადაუდებელი დავალება?) [რილკე 1996²: 229].

ხელეწიფება” [რილკე 2007: 416]), ხოლო აღნიშნული კრიტიკული მეთოდის პროგრამულად უარმყოფელია რილკეს თეორიული და ხელოვნებათმცოდნეობითი ხასიათის წერილებიც, რომლებიც მის სიცოცხლეში ქვეყნდებოდა; 2. შპენგლერის წიგნის მინდვრებზე მინაწერი შენიშვნების მიზანი და დანიშნულება თუ სადმე გაცხადდა, ეს, ისევ და ისევ, ს. პოტის მიერ მითითებული პოეტური ტექსტებია და არა – რილკეს რომელიმე თეორიული ხასიათის ნაშრომი, ამიტომ მათში არგუმენტირებული ნარატივის მოსაკლისება არასაგნობრივი კრიტიკაა; 3. რილკეს გლოსები, როგორც შპენგლერის ამა თუ იმ დებულების პოეტური ინსტრუმენტალიზაციისთვის ჩატარებული სამუშაო, იმავე რიგიდან არის, რომლიდანაც – რილკეს მიერ სხვა ფილოსოფოსთა ნააზრევის პოეტური ინსტრუმენტალიზაცია საკუთარი კონცეპტების მხატვრული მოტივაციის გასაძლიერებლად.

ამის მერე შეგვიძლია, დავუბრუნდეთ რილკეზე ნიცშეს მსოფლმხედველობის გავლენის საკითხს და აღვნიშნოთ, რომ რილკეს შემოქმედებითი ასპექტიზმის ფილოსოფია და შემოქმედებითი შრომის ელიტური ”რელიგია” სწორედ ნიცშეს ზეკაცისა და ძალაუფლების-კენ-ნების კონცეპტებთან დიალოგის უძლიერეს კვალს ატარებს. ეს კონცეპტუალური ნათესაობა დღემდე მკვლევართა ინტენსიური კვლევა-ძიების საგანია. მეტიც, ”დუინურ ელეგიებში” ნიცშეს ფილოსოფიასთან აღნიშნული დიალოგის ერთგვარ შეჯამებაზეც კი შეიძლება საუბარი. სწორედ ამ გზას ირჩევს მარგო ფლაიშერი, როცა “დუინურ ელეგიებსა” და ნიცშეს ფილოსოფიას შორის სიღრმისეული კავშირების დადგენას ცდილობს არა პოეტზე ნიცშეს გავლენის ხარისხის შესაფასებლად, არამედ – ნიცშეს ფილოსოფიური და სულიერი მემკვიდრეობის ათვისებისა და განვითარების საქმეში რილკეს წვლილის წარმოსაჩენად. მისი აზრით, რილკეს “დუინური ელეგიები” იმ შეკითხვებზე პასუხის გაცემის პროგრამული მცდელობაა, რომლებიც ნიცშეს მიერ პასუხგაუცემელი დარჩა, შესაბამისად, რილკე ახალ მიზანს ისახავს, მისი ნააზრევი ”ერთხელ ნაფიქრისა და განცდილის” გამეორებით კი არა, ფილოსოფოსის მიერ უკვე დამუშავებული კონცეპტის ნაყოფიერი განვითარებით უზრუნველყოფს ფილოსოფიური აზრის უწყვეტობას. კერძოდ, საქმე ეხება ნიცშეს მიერ ფილოსოფიის ისტორიაში ცენტრალური პრობლემის – ქმნადობის, დადგენის (Werden) მეტაფიზიკის – რეაქტუალიზებას მას მერე, როცა ჰეგელის მიერ ყოფიერის ყოფიერების (Sein des

Seiendes) საკითხზე გაცემულმა პასუხმა – რომ ყოფიერის ყოფიერება არის აბსოლუტი, როგორც თავისი თავის მცოდნე ერთიანობა სუბიექტურობისა და ობიექტურობისა – კიდევ ერთხელ გააცოცხლა მეტაფიზიკა; ნიცშეს პასუხი ასეთია: ყოფიერის ყოფიერება არის სიცოცხლე, ქმნადობა, ძალაუფლების-კენ-ნება (მ. ფლაიშერი ამ კონტექსტში ძალაუფლების-კენ-ნების თემაზე ფ. ნიცშეს უამრავი ფორმულირებიდან ყველაზე უფრო ლაპიდარულს ციტირებს: ”ეს სამყარო არის ძალაუფლების-კენ-ნება და მეტიც არაფერი” [ნიცშე 1954³: 917].); გონება რეალობის შესახებ ვერაფერს იტყვის ისეთს, რაც ამ გონებას საკუთარ ავტონომიას შეუქმნიდა, რადგან ყოველივე გონებისმიერი, იმ ყველაფრის ჩათვლით, რაც მან რელიგიასა, მორალსა და მეტაფიზიკაში შეიმეცნა, უკვე არის ძალაუფლების-კენ-ნება; ღმერთის იმქვეყნიური სამყარო, თავისუფლებისა და ყოფიერების სამყარო, სხვა არაფერია, თუ არა – ის, რაც ძალაუფლების-კენ-ნებამ ისურვა თავისი ძალაუფლების გარკვეულ საფეხურზე და სწორედ ეს საფეხური უნდა გადაილახოს ახლა: რელიგიიდან, მორალიდან და მეტაფიზიკიდან ნამემკვიდრევი წარმოდგენები თავისუფალ გონს წარმოუდგებიან მოჩვენებითობა-არარაობად; არავითარი ”ქეშმარიტი სამყარო” არ არსებობს, ხოლო თუ რამე არის, არის ქმნადობა, დადგენა, როგორც სიცოცხლის უფრო მაღალი ნებება (Höherwollen), რათა მისმა ძალაუფლებამ უფრო და უფრო მაღალი პოზიცია დაიკავოს, და გონებაც სიცოცხლის ამ მეტი და მეტი ნებება-სურვების ინსტრუმენტია; ძლიერი ადამიანები აცნობიერებენ ამას, ძველ ღირებულებებს ანგრევენ და სიცოცხლეს ახალ მაღალ მიზანს უსახავენ, ამ მიზანს ზეკაცი ჰქვია და მისი უწყება ზარათუშტრას მიერ ხდება. ადამიანი უნდა გადაილახოს და გადავიდეს ზეკაცში, როგორც ახალ სახეობაში (Gattung); ზარათუშტრა მაუწყებელიც არის და, იმავდროულად, თავადვეა იმ ახალი სახეობის პირველი წარმომადგენელი, რომელიც ზეკაცის არსს გვიმხელს: ზეკაცი არის იგივეს მარადიული დაბრუნების დასტურმყოფელი; ყოფიერების, როგორც უმიზეზო და უმიზნო ქმნადობა-დადგენის შემეცნება ნიშნავს იგივეს მარადიული დაბრუნების გაცნობიერებას; მაშინ, როცა ნივთების მოცემულობა სასრულია, დროის წინსწრაფვაც და უკუსწრაფვაც უსასრულოა, ყველაფერი განმეორებადია, ხოლო როცა ზეკაცი

თანხმობას უცხადებს იგივეს განმეორებას, ამით სიცოცხლე თავის მარადიულობას უზრუნველყოფს [ფლაიშერი 1957: 5-7].¹⁴⁶

ერთ-ერთი არსებითი ასპექტი, რომელიც ჰეგელს და ნიცშეს ერთმანეთთან აკავშირებს, მათი პასუხების ბოლოვადი ხასიათი, აბსოლუტურ ჭეშმარიტებაზე პრეტენზიის მქონე და საპირისპირო დაშვების კატეგორიულად გამომრიცხავი მათი პასუხებია. ამიტომ მართებულია, რომ მ. ფლაიშერი ყურადღებას ამახვილებს ნიცშეს ბოლოვადი პასუხის მოწყვლადობაზე. საქმე ის არის, რომ თუ პასუხის ბოლოვადობა თემის ამოწურვას, დახურვას ნიშნავს, ხოლო თვით პასუხის ლოგიკა შეიძლება არ გამორიცხავდეს ახალი შეკითხვის დასმის პერსპექტივას, თავად ბოლოვადი პასუხის ავტორისთვის ეჭვგარეშე უნდა იყოს თავისი პასუხის ჭეშმარიტობა. მაგრამ ნიცშეს პასუხის მოწყვლადობა განსაკუთრებულია და, მ. ფლაიშერის კვლევის ლოგიკას თუ გავყვებით, სწორედ ამ ფენომენის დეკონსტრუირების შემდეგ უნდა გამოჩნდეს ძალაუფლების-კენ-ნების ფილოსოფიის დამუშავებაში რილკეს ფილოსოფიური პოეზიის წვლილი.

ცნობილია, რომ ნიცშეს პოეზიაში – და ეს მის ”დიონისეს დითირამებზე” დაბეჯითებით ითქმის – მხოლოდ სილამაზის, კეთილხმოვანების, ფორმალური ამოცანების გადასაწყვეტად შენარჩუნებული სტრიქონები არ მოიპოვება და რომ აქ ყველა პოეტური კომპონენტი მისივე ავტორის ფილოსოფიურ შეხედულებათა მხატვრულ ხორცშესხმას წარმოადგენს. სწორედ აღნიშნული გარემოების გათვალისწინებით იმოწმებს მკვლევარი ნიცშეს ლექსიდან ”მტაცებელ ფრინველთა შორის”, რომელშიც ზარათუშტრას მდგომარეობის დრამაა აღწერილი, ფინალურ პასაჟს:

Jetzt –
zwischen zwei Nichtse
eingekrümmt,
ein Fragezeichen,

¹⁴⁶ წინდაწინ უნდა დავაზუსტოთ, რომ ჩვენს მიერ ნიცშეს ნააზრევის ფლაიშერისეული ინტერპრეტაციის კონსპექტირების ძირითადი მოტივია ჩვენი იმ არგუმენტის გაძლიერება, რომ რილკეს პოეზია სისტემური პოეზიაა იმ აზრით, რომლითაც კლასიკური ფილოსოფიის ტრადიცია ტვირთავს ”სისტემურობის” ცნებას (რაც, ცხადია, არ გულისხმობს ფილოსოფიური პოეზიისთვის იმ მოთხოვნების დოგმატურად წაყენებას, რომლებიც სისტემურ ფილოსოფიას წაყენება).

ein müdes Rätsel –
ein Rätsel für *Raubvögel*.
– sie werden dich schon »lösen«,
sie hungern schon nach deiner »Lösung«,
sie flattern schon um dich, ihr Rätsel,
um dich, Gehenkter!.... [ნიცმე 2021: 34].

[ახლა კი –
ორთა არარათა შორის
ღუნვილი,
კითხვის ნიშანი,
გამოღლილი გამოცანა –
გამოცანა მტაცებელი ფრინველებისთვის...
– ისინი კი დასტურ “აგხსნიან”,
მათ დასტურ შიათ შენი “ახსნა”,
დასტურ ირგვლივ დაგფრაშფრაშებენ, მათ გამოცანას,
შენ, ჩამომხრჩვალო!...] [ნიცმე 2021: 35].

როგორც მ. ფლაიშერი მართებულად შენიშნავს, აქ ისე ჩანს, თითქოს ორად ორი გზა არსებობდეს გამოცანად ქცეული და მტაცებელ ფრინველთა მიერ ”ახსნა“-მომთავრების მუქარის ქვეშ მყოფი ზარათუმტრას (და, შესაბამისად, თავად ნიცმეს) ამ კონცეპტუალური ბირთვის გასაგებად: ან ეს სტრიქონები (და მთელი ლექსიც) უნდა გავიგოთ, როგორც მარტოდარჩენილი ნიცმეს დაეჭვება საკუთარ თავში ან – ნიცმეს მიერ დასმულ ჭეშმარიტების პრობლემატიკაში შეპარული ლოგიკური წინააღმდეგობა, რომელსაც ყურადღება არ უნდა მივაქციოთ. მკვლევარი ორივე ამ გზას უარყოფს და, ნიცმეს სხვა ტექსტებზე დაყრდნობით, ერთი მხრივ, კითხვის ნიშნად ქცეული ზარათუმტრას კონცეპტის პარადიგმულ შინაარსს აანალიზებს, მეორე მხრივ კი, ”დიონისეს დითირამების” სხვა ლექსებთან ამ ლექსის სიღრმისეული კორელაციის დასაბუთებასაც ცდილობს.

მივყვეთ მ. ფლაიშერის მსჯელობას: ნიცმე რომ ყოფიერების არსს ქმნადობა-დადგენაში და ცვალებადობაში ხედავს, ეს საკითხის ერთი მხარეა. მეორე მხრივ კი,

ადამიანი, როგორც ცოცხალ არსებებს შორის ერთ-ერთი ყოფიერი, მიმართულია იმისკენ, რომ სიცოცხლეში წარმატებით დაემკვიდროს. ამიტომ ესწრაფვის იგი ცვალებადობაში უცვლელი ადგილის მოპოვებას, რომელზეც მყარად დამკვიდრებას და თავისი ძალაუფლებისთვის სხვა ყოფიერთა დაქვემდებარებას შეძლებდა. ასეთი ადგილის მოსაპოვებლად მას ესაჭიროება ცვალებადი სიცოცხლის დასამორჩილებლად სანდო, უცვლელი ცნებები და კატეგორიები, მათით შექმნილ წესრიგთა სიმრავლით ადამიანი უპირისპირდება კიდევ გარემომცველ, ცვალებად სინამდვილეს და მასზე გაბატონებასაც ცდილობს. ამიტომ აქვთ ამ წესრიგებს (სქემებს) მისთვის ფასდაუდებელი ღირებულება; თუ ცვალებადი სინამდვილე მხოლოდ იერ-ხილვადობა და მოჩვენებაა (Schein), სამაგიეროდ ეს უცვლელი სქემები ყოფილა ნამდვილი; რაც უფრო უცვლელი და წარუვალა წესრიგი, მით მეტად ჭეშმარიტია იგი მისთვის; მეტიც, წარუვალი (das Bleibende), როგორც უმაღლესი ყოფიერი, თავად არის ჭეშმარიტება და ადამიანის მიერ იგი განდიდდება კიდევ, როგორც ღმერთი. ნიცშე ადამიანის მთავარ შეცდომად სწორედ ამას მიიჩნევს – თავისი თავის გადასარჩენად და წარმატების მისაღწევად საჭირო საშუალებების გამოცხადებას ჭეშმარიტებად; შესაბამისად, ჭეშმარიტებისა და შემეცნების შესახებ მისი განაზრებები მიმართულია იმ ილუზიის უარსაყოფად, თითქოს ამ ქმნადობა-ცვალებადობა-დადგენადობის გვერდით რამე წარუვალის არსებობა იყოს შესაძლებელი; ჭეშმარიტების, შემეცნების, ყოფიერების, ღმერთის შესახებ ნიცშეს ყველა განაზრება მოწოდებულია იმის ხაზგასასმელად, რომ შეუძლებელია რამენაირი ჭეშმარიტების არსებობა ან შეცნობა [ფლაიშერი 1957: 9-11].¹⁴⁷

მართალია, ნიცშემ წარუვალის ანუ მოჩვენებითის აქამდელი მეტაფიზიკის პრეტენზიებს წერტილი დაუსვა, მაგრამ ისე ჩანს, რომ აზროვნების წინაშე "ქმნადობის მეტაფიზიკის" ახალი კარი იღება. რაკი ამასთან დაკავშირებით მ. ფლაიშერის მიერ "ასე ამბობდა ზარათუშტრა"-დან ("ცეკვის სიმღერა") დამოწმებული პასაჟი პრობლემის არსის გასაგებად უმნიშვნელოვანესია, მას ჩვენც მთლიანად მოვიტანთ:

¹⁴⁷ მ. ფლაიშერის მიერ დამოწმებული ნიცშეს გამონათქვამებიდან ერთ-ერთი, მაგალითად, ასე ჟღერს: "ჭეშმარიტება იმგვარი შეცდომაა, ურომლისოდაც ცოცხალ არსებათა ერთი გარკვეული სახეობა

In dein Auge schaute ich jüngst, oh Leben! Und ins Unergründliche schien ich mir da zu sinken.

Aber du zogst mich mit goldner Angel heraus; spöttisch lachtest du, als ich dich unergründlich nannte.

»So geht die Rede aller Fische«, sprachst du; »was *sie* nicht ergründen, ist unergründlich.

Aber veränderlich bin ich nur und wild und in allem ein Weib, und kein tugendhaftes:

Ob ich schon euch Männern 'die Tiefe' heiße oder 'die Treue', 'die Ewige', die 'Geheimnisvolle'

Doch ihr Männer beschenkt uns stets mit den eignen Tugenden - ach, ihr Tugendhaften!«

Also lachte sie, die Unglaubliche; aber ich glaube ihr niemals und ihrem Lachen, wenn sie böse von sich selber spricht. [ნიცშე 1954²: 365].

[ამას წინათ თვალი თვალში გაგიყარე, ო ცხოვრებავ! და მომეჩვენა თითქოს უძიროში ვიძირებოდი.

ხოლო შენ ამომიყვანე ოქროს ნემსკავით, კიცხვით იცინოდი, ოდეს შენ უძირო გიწოდე.

”ესე იტყვიან ყველა თევზები, მითხარი: რასაც ისინი ვერ გაზომავენ უძიროა.

ხოლო მე ცვალებადი ვარ და ველური, და ყველაფრით დედაკაცი და – არასათნოიანი:

დაე თქვენთვის, მამაკაცნო, ვიყვე ”ღრმა”, ”ერთგული”, ”მარადიული”, ”იდუმალი”.

მაგრამ თქვენ, მამაკაცნო, თქვენი საკუთარი სიქველით გვასაჩუქრებთ. ჰე, თქვენ ქველნო”!

ესე იცინოდა იგი, თვალთმაქცი; ხოლო მას აროდეს ვუჯერებ და მის სიცილს, ოდეს თავისი თავისთვის ცუდს ლაპარაკობს.] [ნიცშე 1993: 85].

სიცოცხლეს ვერ შეძლებდა. ბოლოს და ბოლოს, გადამწყვეტია *სიცოცხლის ფასეულობა*” [ნიცშე 19543: 844]. მსგავსი გამონათქვამი ნიცშეს ტექსტებში მართლაც უამრავია.

მ. ფლაიშერი გვთავაზობს ნიცშეს ძალაუფლების-კენ-ნების კონცეპტის, როგორც ფინალური ფილოსოფემის, ერთგვარ გენეალოგიას, როცა "უძიროს" და "ცვალებადის" დიქტომიას ზარათუშტრას დიალექტიკური პორტრეტის შუქზე აანალიზებს: ზარათუშტრას სიცოცხლე სწორედ მისი ცვალებადობის მიზეზით ეჩვენება უძირო, სიცოცხლე კი უარყოფს თავის უძირობას და პასუხობს, რომ ადამიანს უძირო ჰგონია ის, რასაც ვერ სწვდება; სიცოცხლე ცვალებადია და არა – უძირო, ხოლო სიცოცხლის საფუძვლის ამოცნობა სიცოცხლის, როგორც ცვალებადის, გააზრებას მოითხოვს. მაშასადამე, სიცოცხლის ცვალებადობა შემეცნების მაძიებელს ამ სიცოცხლის სიღრმის წვდომაში კი არ უშლის ხელს, არამედ სხვა მიმართულებით აქტივობისკენ უბიძგებს:

"...სიცოცხლე, როგორც ცვალებადი, თავისი თავის ერთგულია, და რაკი თავისი თავის ერთგულია, ის, როგორც ცვალებადი, მარადიულიც არის. სიცოცხლე შემეცნებული (გამოძიებული, ნათელყოფილი, ergründet) იქნებოდა, მისი ცვალებადობის კანონი რომ მოძებნილიყო. ამ კანონს პოულობს ზარათუშტრა, როცა ის სიცოცხლის არსს იაზრებს (აცნობიერებს, იმეცნებს, ერკენნტ) როგორც ძალაუფლების-კენ-ნებას, როგორც სიცოცხლის წადილს (Lust) – ამაღლდეს საკუთარი თვითობის სულ უფრო მაღალ შესაძლებლობებამდე, წადილს, რომელსაც კუთვნილი მარადისობა სურს, ე. ი. იგივეს მარადიული დაბრუნება" [ფლაიშერი 1957: 13-14].

"მეორე საცეკვაო სიმღერა" ("ასე ამბობდა ზარათუშტრა", მესამე ნაწილი) კი შემდეგი სიტყვებით იწყება:

In dein Auge schaute ich jüngst, o Leben: Gold sah ich in deinem Nacht-Auge blinken (...)
[ნიცშე 1954²: 470].

[შენს თვალებში ჩავიხედე, დიდი ხანი არ არის, ჰე ცხოვრებავ: ოქრო ბრწყინავდა შენ უკეთურ თვალებში (...)] [ნიცშე 1993: 171].

მ. ფლაიშერის განმარტებით, სწორედ ეს ოქროა სიცოცხლის საფუძველი, ანუ ძალაუფლების-კენ-ნება სიცოცხლის სრულყოფილებად წარმოსდგება და მას მარადიული დაბრუნების ფორმა აქვს; ვინც სიცოცხლის ამ საფუძველს შეიმეცნებს, ჭეშმარიტებას მოიხელთებს. რაკი, ნიცშეს მიხედვით, ყოფიერების სამყაროსთან ქმნადობის სამყაროს უკიდურეს დაახლოებას ყველაფრის კვლავდაბრუნება

უზრუნველყოფს, შეიძლება ითქვას, რომ ამ პროცესის ფინალური აქტია ყოფიერების – როგორც ძალაუფლების-კენ-ნების – შემეცნება, მეტიც, ასეთი შემეცნება იმ მოთხოვნასაც სრულად პასუხობს, რომელსაც ნიცშე უყენებს ნებისმიერ შემეცნებას: ის ემსახურება სიცოცხლეს ანუ ეს შემეცნება შესაძლებელს ხდის სიცოცხლის გადასვლას მისივე ძალაუფლების უმაღლეს ფაზაში – სიცოცხლის თვითჰოციოფის (Selbstbejahung) მომტან ზეკაცში [ფლაიშერი 1957: 14-15]. მაგრამ ყოფიერების, როგორც ქმნადობის ასეთი მეტაფიზიკური შემეცნების შესაძლებლობას თავად ნიცშე აყენებს ექვქვემ ჭემმარიტების და შემეცნების შესაძლებლობის პრობლემასთან დაკავშირებული თავისი მრავალი განაზრებით.¹⁴⁸ მეტიც, როგორც მართებულად აღნიშნავს მკვლევარი, ასეთი გამონათქვამები ნებისმიერი მეტაფიზიკური შემეცნების შესაძლებლობას რადიკალურად აუქმებს, ხოლო ადამიანურ არსებობას სულაც არ აყენებს სხვა ცოცხალ არსებებზე წინ, როგორც – ჭემმარიტების შემეცნების შემძლებელს; შესაბამისად, ცვალებადობის კანონის მიგნება და სიცოცხლის ვითომშეუმეცნებლობის მითის გაუქმებაც შეუძლებელი ხდება, რაკი უკვე თვით შემეცნებელი სუბიექტის არსებობაა ექვქვემ დაყენებული [ფლაიშერი 1957: 16].¹⁴⁹ თუ სუბიექტის თვითმიმართებადობა (Selbstbezüglichkeit) დეკარტისთვის უექველობის საფუძველია, ნიცშესთან სწორედ ეს "საფუძველი", როგორც სუბიექტივიზმი, გადაიქცევა ობიექტური შემეცნების შესაძლებლობაში ექვის შეტანის მიზეზად [ფლაიშერი 1957: 16-17].

ამრიგად, ნიცშეს მოთხოვნა, რომ დეკარტის ტოტალური დაექვების ფილოსოფია გაუმჯობესებულიყო და ის, შემეცნებისა და ყოფიერების ურთიერთგამორიცხვის პრინციპით, ბოლომდე ყოფილიყო მიყვანილი ანუ აზრის ნებისმიერი ნაყოფი ფიქციად გამოცხადებულიყო, თავად ნიცშეს ცენტრალურ მანიფესტაციას (რომ ყოფიერება ძალაუფლების-კენ-ნებაა) უკარგავს

¹⁴⁸ მ. ფლაიშერის მიერ დამოწმებული ნიცშეს გამონათქვამებიდან ერთ-ერთია, მაგალითად: "ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ჩვენს "შემეცნებას" იმაზე მეტი შეედლოს, ვიდრე ეს თითქმის საკმარისია სიცოცხლის შესანარჩუნებლად. მორფოლოგია გვიჩვენებს, თუ როგორ ვითარდებიან შეგრძნებები, ნერვები და ტვინი გამოკვების სირთულესთან მიმართებაში" [ნიცშე 1954³: 456-457]. ასევე: "ჩვენი შემეცნების აპარატი "შემეცნებაზე" *მორგებული* არ არის" [ნიცშე 1954³: 440].

¹⁴⁹ რაკი ნიცშეს შემოქმედებაში ეს თვალსაზრისი უამრავი ვარიაციით არის წარმოდგენილი, მკვლევარი მხოლოდ სიმბოლურად იმოწმებს ერთ პასაჟს ნიცშეს ტექსტიდან "ფილოსოფია ბერძენთა ტრაგიკულ საუკუნეში" (1872): „სუბიექტისთვის აბსოლუტურად შეუძლებელია საკუთარ თავს მიღმა რადაცის დანახვისა და შეცნობის სურვილი, იმდენად შეუძლებელი, რომ შემეცნება და ყოფიერება ყველა სფეროზე უფრო წინააღმდეგობრივია“ [ნიცშე 1954³: 390].

დამაჯერებლობას და მას ტრადიციული მეტაფიზიკური მანიფესტაციების რიგში ერთ-ერთ ყველაზე რადიკალურ, მაგრამ მაინც მორიგ, მეტაფიზიკურ ფიქციად აქცევს. მეტიც, რაკი უკვე საეჭვო აღმოჩნდა თვით "ბოლო სიყვარული" ჭეშმარიტების მიმართ, რომლის ძალითაც ადამიანმა ის "ნამდვილი სამყარო" შექმნა, რომელიც ამ უკანასკნელის მოჩვენებითი ხასიათის გამოაშკარავებით დასრულდა (და ამ "გამოაშკარავების" შესაძლებლობასაც დამაჯერებლობა წაერთვა), ეს იმას ნიშნავს, რომ ნიცშე თავად აღმოჩნდა გაბმული იმ ხაფანგში, რომელსაც ის "შემეცნების თეორიის-კენ-ნებაზე" („Willen zu einer Erkenntnistheorie“) ფილოსოფიის რედუცირებას კომიზმს უწოდებს [ნიცშე 1999: 26]. შესაბამისად, როგორც მ. ფლაიშერი მართებულად შენიშნავს, ნიცშეს სააზროვნო წრეში ერთმანეთის გვერდიგვერდ მოექცნენ ყოფიერების – როგორც ძალაუფლების-კენ-ნების – მეტაფიზიკური შემეცნება, რომელიც მარადიულ დაბრუნებას უეჭველ ჭეშმარიტებად აცხადებს და – ამ უეჭველობის მიღმა დამალული ეჭვი, რომ ეს "ჭეშმარიტება" იმ სუბიექტის მიერ არის "შემეცნებული", რომლის შემეცნების უნარი გამოირიცხა [ფლაიშერი 1957: 19]. ამის მერე მკვლევარი ჭეშმარიტებისა და ეჭვის, მეტაფიზიკური პასუხისა და მისი შეუძლებლობის პროგრამული თანაარსებობის დამადასტურებელ კონცეპტუალურ ბირთვებს მრავლად მოიხმობს ნიცშეს პოეტური ტექსტებიდან, პირველ რიგში – მისი "დიონისეს დითირამებიდან" [ფლაიშერი 1957: 23-49], ხოლო ლექსიდან "მტაცებელ ფრინველთა შორის" ჩვენს მიერ უკვე ციტირებული ფრაგმენტის ანალიზს მ. ფლაიშერი იმ დასკვნამდე მიჰყავს, რომ ზარათუშტრას რეალური ნიჰილიზმი სწორედ მაშინ შლის ფრთებს, როცა ჭეშმარიტების (ანუ გრძნობებს მიღმა არსებული სამყაროს, წარუვალი ღირებულებების, ღმერთის) გადამლახველი და არარად, არარსებულად მისი გამომცხადებელი ზარათუშტრა ძალაუფლების-კენ-ნებად ყოფიერების გამოცხადებისთანავე მეორე არარას აწყდება, ანუ როცა თვითშემეცნების პროცესში აცნობიერებს შემდეგს: ის, როგორც მხოლოდ მასხარა და მგოსანი, რომელსაც თავისი თავი ჭეშმარიტების სასიძო ეგონა, სინამდვილეში სხვა არავინ ყოფილა, თუ არა – ყველა ჭეშმარიტების მიერ გაძევებული ცხოველი. აი, ამ ორ არარას შორის მოკაკვულა ანუ კითხვის ნიშნად ქცეულა ზარათუშტრა (ანუ – ნიცშე). ამასთან, კითხვის ნიშნის გაჩენით ადამიანის არსის შემეცნების შესაძლებლობაც დაიხურა.

”ამას ნიშნავს ახლა ნიჰილიზმი: როგორც მოაზროვნის – ყოფიერებიდან გამორიცხულად ყოფნას, როგორც მოაზროვნის – არარას წინაშე წარდგომას, რაც არ-აზროვნებაა nicht zu denken)” [ფლაიშერი 1957: 30].

ანალოგიურ ვითარებას გვიხატავს ”არიადნეს მოთქმა”, არიადნეს ძალაუფლების-კენ-ნება უძღურია ”შებურვილი ღმერთის” წინაშე, შემმეცნებელი აქაც გაძევებულია ჭეშმარიტების სფეროდან, რომელიც ყოველთვის დუმს, არცერთი წინააღმდეგობა არ გადაილახება, ხოლო ლექსი ”მზე ჩადის”, საერთოდაც, აღნიშნული წინააღმდეგობის გადალახვის შეუძლებლობით გამოწვეული სიმძიმის სტოიკური დათმენის მანიფესტაციაა. მ. ფლაიშერის მახვილგონივრული შენიშვნით, ეს ლექსი, როგორც ”დავიწყების მხიარულებაში გარდამავალი დაღლილობა”, ნიცშეს რეალურ შემლილობას, მის მიერ ცნობიერების საზღვრებიდან გასვლას წინათგრძნობს და ამზადებს, რაკი ცნობიერების საზღვრებში ადამიანი განწირულია იმისთვის, რომ ღმერთი მის ტკივილად რჩებოდეს [ფლაიშერი 1957: 50].¹⁵⁰ აღნიშნული ტკივილი უშუალოდ არის დაკავშირებული ყოფიერების, როგორც ძალაუფლების-კენ-ნების გაცნობიერებასთან და ადამიანის დანიშნულების განსაზღვრასთან, რაც მხოლოდ ადამიანის მიერ შესასრულებელი საქმეა. ყოფიერის (მყოფის) ყოფიერების საკითხზე ნიცშეს მიერ გაცემული პასუხი, მართალია, უპირისპირდება ჰეგელის ზეგრძნობადი, მარადიული ჭეშმარიტების მეტაფიზიკას (რომელმაც დაასრულა კლასიკური მეტაფიზიკა) და მზერას წარმავალი და მრავლობითი რეალობისკენ შემოაბრუნებს, მაგრამ მისი ფილოსოფია მაინც მეტაფიზიკაა (ჩვენ ვიტყვით – ახალი მეტაფიზიკა); ნიცშე რეალობას უბრუნდება, როგორც მეტაფიზიკოსი და, შესაბამისად, როგორც ზუსტად მიუთითებს მ. ფლაიშერი, ეს პრობლემურობა გამოწვეულია არა აღნიშნული შემოაბრუნებით, არამედ – შემეცნების მეტაფიზიკური წესის ბუნებით. აი, აქ ისმის საკითხი ადამიანის ახალი დავალების შესახებ: შეუძლია თუ არა ადამიანს – კარტეზიანული სუბიექტივიზმის რადიკალიზების მერე – ყოფიერების, როგორც დაფარული,

¹⁵⁰ ”მხიარულება, ოქროვანო, მოდი! / სიკვდილის / უიდუმლესო, უტკბილესო წინდაწინტკბობავ! / – განა ჩემს სავალს ერთობ სწრაფად ვეშურებოდი? / ახლადა, როცა ფეხი დაშვრა, / მომწევია შენი მზერა, / მომწევია შენი იღბალი. // ირგვლივ მარტოდენ ტალღები და თამაშობაა. / რაც კი ოდესმე მძიმე იყო, / დაუძირავს ლურჯ დავიწყებას –/ აწ ჩემი ნავი დამდგარა უქმად. / ქარიშხალს და ზღვასნობას – მერე რარიგ ივიწყებს ამას! / უკვე დამხრჩვალა სურვილი და იმედადყოფნა, / სული და ზღვა სუფევს სწორებულ. // აჰა, მეშვიდე მარტოობა! / არ განმიცდია / ახლოვე ტკბილი სანდობა, / მზერა მზისა

შებურვილი ღმერთის გამოსაჩენად და თავისი საკუთარი დანიშნულების უკეთ გასაგებად (რაც, ისევ და ისევ, დაფარული ღმერთის ნათელყოფას მოითხოვს) რამე იღონოს და ასე გახდეს ბედნიერი (ანუ, ბერძნული ტრადიციის შესაბამისად, ბედნიერებას ეწიოს თავისი დანიშნულების აღსრულების გზით)? სწორედ შებურვილი ღმერთის სახით ჭემმარიტების გამოჩენა აუქმებს ამ ბედნიერებას, ნიცშეს თანახმად კი, იგივე ღმერთი უნდა იყოს ადამიანის ტკივილიც და ბედნიერებაც ("არიადნეს მოთქმა"). ნიცშეს აზრი, როგორც მ. ფლაიშერი აღნიშნავს, ტკივილისა და ბედნიერების შესაძლო მთლიანობა-ჰარმონიის საკითხს აღარ ჩადრმავევია, მას რილკემ გასცა პასუხი [ფლაიშერი 1957: 56].

პირველივე დუინური ელეგიის პირველივე სტრიქონში მ. ფლაიშერი იმავე საკითხის პრობლემატიზებას ხედავს, რომლითაც "ასე ამბობდა ზარათუშტრა"-ში ჯადოქრის მიერ გათამაშებული ფარსის ბოლო სტროფშია წარმოდგენილი.¹⁵¹ მისი ინტერპრეტაციით, რილკეს "თუნდაც მეყვირა, ვინ მისმენდა ანგელოსთ შორის?" [რილკე 2007: 185] სწორედ იმ ყვირილზე უარისთქმაა, რომლითაც აღსავსეა "არიადნეს მოთქმა"; რილკეს თანახმად, იმ შემთხვევაშიც კი, ანგელოზთაგან რომელიმეს ადამიანის ყვირილი რომ გაეგონა და ის გულში ჩაეკრა, ანგელოზის ყოფიერების სიძლიერე ადამიანს გაანადგურებდა, ანგელოზის გულგრილობა კი შესაძლებელს ხდის ანგელოზზე უპასუხოდ შეყვარებული ადამიანის არსებობას. მართალია, ყვირილის უსაზრისობის გაცნობიერება ვერც იმის სურვილს აცხრობს, რომ უყვარდე და შეხვდე იმას, ვინც გიყვარს, და ვერც მიზნის მიუღწევლობით გამოწვეულ ტკივილს აყუჩებს, მაგრამ ყვირილის უსაზრისობის გაცნობიერებას უპირისპირდება ამ უსაზრისობითვე მოპოვებული საზრისი იმ მდგომარეობისა, როცა "თავს ვიოკებ და ყრუ ქვითინის ხმას მაცდუნებელს / ჩემშივე ვახშობ" [რილკე 2007: 185], რადგან ეს მდგომარეობა არა მხოლოდ ბედისწერის შინაარსში ჩაახედებს ადამიანს, არამედ მას ახალი გამოწვევის წინაშე აყენებს: "ნუთუ, ეს ძველი ვაებანი,

უფრო თბილია. / – ჩემი მწვერვალის არ გიზგიზებს ჯერაც ყინული? / ვერცხლოვანი, მსუბუქი, თევზი – / ჩემი კარაპა – აწ განცურდება" [ნიცშე 2021: 43-45].

¹⁵¹ - Nein! Komm zurück, / Mit allen deinen Martern! / Zum letzten aller Einsamen / Oh komm zurück! / All meine Tränen-Bäche laufen / Zu dir den Lauf! / Und meine letzte Herzens-Flamme - / Dir glüht sie auf! / Oh komme zurück, / Mein unbekannter Gott! Mein Schmerz! / Mein letztes – Glück! [ნიცშე 1954²: 493-494]. (- არა, დაბრუნდი, / ყველა შენი წამებით! / უკანასკნელთან ყოველ მწირთა შორის / ჰე, დაბრუნდი! / ყველა ჩემი ცრემლების ნაკადები რბიან / შენსკენ სირბილით! / და ჩემი გულის უკანასკნელი ალი - / შენთვის აღიგზნო! / ჰე დაბრუნდი, / ჩემო უცნაურო ღმერთო! ჩემო ტკივილო! ჩემო უკანასკნელო ბედნიერება!) [ნიცშე 1993: 190].

ბოლოს და ბოლოს, / არ უნდა იქცნენ ჩვენთვის უფრო ნაყოფიერად? / არ დადგა ჟამი, რომ გვიყვარდეს და, ამავე დროს, / გავთავისუფლდეთ მიჯნურისგან, თრთოლვით გავუძლოთ / ამ განშორებას, ვით მშვილდის ლარს უძლებს ისარი, / რათა ნახტომად მომაგრული თავს აღემატოს” [რილკე 2007: 187].

კიდევ ერთი დაკვირვება, სახელდობრ, რომ რილკეს ათივე ელეგიას გასდევს ტკივილის მიღების, დათმენისა და ჰოყოფის, შესაბამისად კი, ჩუმი, უხმაურო ჩივილის ტონალობა [ფლაიშერი 1957: 60], რაც, ჩვენი აზრით, რილკეს მიერ ლექსის საფორმო პოეტიკის კონცეპტუალიზების ჩინებული ნიმუშია,¹⁵² მკვლევარს იმ აზრის განსამტკიცებლად სჭირდება, რომ აღნიშნული ჰოყოფა წინააღმდეგობას არ ქმნის რილკეს მიერ ელეგიების ელეგიურობის საგანგებო ხაზგასმასთან იმით, რომ თითოეული ელეგია არა მხოლოდ ”დუინურ ელეგიებად” სახელდებული ციკლის ქვეშ არის გაერთიანებული, არამედ ათივე მათგანი სათითაოდ აღინიშნება, როგორც ელეგია. ამ თვალსაზრისის დასაცავად მკვლევარი სამართლიანად იმოწმებს ნიცშეს ”დიონისეს დითირამებს”:

”ისინი ყველაფერია საქებარი სიმღერის გარდა, ისინი ჩივილი და საჩივარია (Klage und Anklage). მათთვის შეუძლებელი ხდება დითირამის ჰოყოფითი ფორმის გამომუშავება. (...) ნიცშესთან ჩივილი ლექსშია, ”ჰო” კი – სათაურში. რილკესთან პოეზია მიემართება ბოლოს ნიცშესთან მიღწეულ ”ჰო“-ს და ტკივილს მდუმარე სახეზემყოფობაში (Gegenwärtigkeit) აძევებს მაშინ, როცა ის (სახეზემყოფობა – დ. ბ.) მას (ტკივილს – დ. ბ.) განუწყვეტლივ თავის სახელთან ერთად დაატარებს” [ფლაიშერი 1957: 62].

მკვლევრის დასკვნა, რომ რილკეს პირველი ელეგიის უპასუხო სიყვარულის ფილოსოფია ნიცშეს ჯადოქრის სიმღერის (იგივე ”არიადნეს მოთქმის”) ფილოსოფიის ანალოგიურია, მოითხოვს იმის ანალიზს, თუ როგორ მოდელირდა ელეგიებში ის ახალი სიტუაცია, რომლის წინაშეც ნიცშემ დააყენა ადამიანი: ზარათუშტრას ვითარება საკუთარ თავთან მარტო დარჩენილი ადამიანის ვითარებაა, ესაა ბოლო მარტოობა, რომელიც უნდა დაითმინოს უპასუხოდ დარჩენილმა და თავადვე

¹⁵² ვფიქრობთ, პოეტიკის სისტემურ კონცეპტუალიზაციასთან გვაქვს საქმე ”დუინური ელეგიებისთვის” დამახასიათებელი კიდევ ერთი თავისებურების სახით: ციკლისთვის დამახასიათებელია ამა თუ იმ ფილოსოფემისა და პოეტური მითოლოგემის არა ლოკალიზება და ნარატიული ამოწურვა ერთ ელეგიაში, არამედ – მათი გაშლა-განვრცობა მთელ საციკლო

შეკითხვად გადაქცეულმა ადამიანმა. ერთი სიტყვით, ადამიანმა თუ ვინმეს რამე შეიძლება ჰკითხოს, ეს ვინმე თავადვეა. ანალოგიური ვითარებაა, მ. ფლაიშერის თანახმად, რილკესთან: არც ელეგიებში მოელის ადამიანი პასუხს ანგელოზისგან, ის შეკითხვებს მხოლოდ საკუთარ თავს უსვამს და, როგორც მეოთხე ელეგია აღწერს აღნიშნულ ვითარებას, ადამიანი შერჩენილია საკუთარი გულის სცენას, რომლის დეკორაცია დამშვიდობებაა. ერთი სიტყვით, არაფერი, რასაც მაყურებელი თვალს ადევნებს, როგორც ზუსტად შენიშნავს მ. ფლაიშერი, არ არის დამშვიდობება, მაგრამ ყველა ქმედება, ამ სცენაზე გათამაშებული მთელი წარმოდგენა დამშვიდობებით არის თანხლებულიც და პირობადებულიც [ფლაიშერი 1957: 66].

დამშვიდობების კონცეპტს, რომლის შუქზეც მერვე ელეგიაში ადამიანის სიცოცხლე განიმარტება,¹⁵³ მ. ფლაიშერი რილკეს კიდევ ერთ, ბედისწერის – როგორც ყოველთვის საპირისპიროდ ყოფნის (*„gegenüber sein und nicht als das immer gegenüber“*) – კონცეპტს უკავშირებს და აზუსტებს, რომ ცოცხალი ადამიანის, როგორც ყოველთვის დამშვიდობებლის და დაპირისპირებულის, ყოველთვის საპირისპიროდ არსებული არსების ხვედრი რილკესთან განსაზღვრულია ცნობიერების ქონის ფაქტით, ანუ სწორედ ცნობიერების ქონა განაპირობებს მის ბედისწერას, ეს კი პირდაპირ მიემართება ნიცშეს თვითცნობიერების დრამის ფილოსოფიას: თვითცნობიერება, როგორც ჭეშმარიტების შეცნობის შეუძლებლობის საფუძველი, ნიცშეს თანახმად, ის ხაფანგია, რომელსაც ადამიანი თავს ვერ აღწევს; იწყებს თუ არა ამოქმედებას ადამიანის ნება (ანუ შემეცნების-კენ-ნება და არა – ძალაუფლების-კენ-ნება) ყოფიერების გადასალახად, მის წინაშე შესუდრული ღმერთის სახით ჩნდება ყოფიერება (*„არიადნეს მოთქმა“*), რომელიც ადამიანისგან იმავე სიყვარულს ითხოვს, რომლითაც მანამდე ადამიანი მცდარად ეგებებოდა ჭეშმარიტებას, იმავდროულად კი ეს შესუდრული ღმერთი უარს ეუბნება ადამიანის

ქრონოტოპოსში, რაც ელეგიებში კონცეპტთა პოეტიკური თანაარსებობისა და ურთიერთგანსაზღვრულობის გრანდიოზულ ჰარმონიას უზრუნველყოფს.

¹⁵³ Wer hat uns also umgedreht, daß wir, / was wir auch tun, in jener Haltung sind / von einem, welcher fortgeht? Wie er auf / dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal / noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt - , / so leben wir und nehmen immer Abschied [რილკე 1996²: 226]. [ვინ შეგვაბრუნა იმგვარად, რომ რაც უნდ ვაკეთოთ, / ისე გვიჭირავს თავი, როგორც გზაზე მიმავალს? / ვით ის, შემდგარი ბოლო ბორცვზე, რომელსაც თვალწინ / გადაეშლება ერთხელ კიდევ თავისი ველი. / შემობრუნდება, შედგება და ოდნავ ყოვნიდება. / ჩვენ ასე ვცხოვრობთ და ყოველთვის ვემშვიდობებით] [რილკე 2007: 235]. ჩვენი აზრით, მერვე ელეგიის ეს ბოლო სტროფი, რომელსაც მ. ფლაიშერი იმოწმებს, ღრმა კავშირს ამჟღავნებს ნიცშეს *„დიონისეს დითირამების“* სულისკვეთებასთან.

ნებას (რომ მან შემეცნებით დაამარცხოს ჭეშმარიტება) და ამით ამსხვრევს მის სიამაყეს. მაგრამ ეს მხოლოდ დასაწყისია. ადამიანის დანიშნულების, ადამიანის მიერ აღსასრულებელი დავალების რილკესეული კონცეპტუალური მითოლოგიკა,¹⁵⁴ რომელიც არა მხოლოდ ამ კონცეპტების, არამედ "სამყაროს" (die Welt), "ანგელოზის" (der Engel), "თოჯინის" (die Puppe), "განხვნილის" (das Offene, ღია), "წმინდა სივრცის" (der reine Raum), "თავისუფლის" (das Freie), "ხის" (der Baum), "ფრინველის" (der Vogel)¹⁵⁵ და სხვა ცენტრალური კონცეპტირებული სიტყვების გარეშე წარმოდგენელია, სწორედ ნიცშეს თვითცნობიერების დრამის ფილოსოფიასთან კონკრეტული დიალოგის ველზე განიშლება, ამიტომ მკვლევარი გამოწვლილვით აანალიზებს რილკეს მხატვრულ სისტემაში თითოეული ამ კონცეპტის აზრობრივ და ფუნქციურ დატვირთვას. რაკი, ჩვენი კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე, აღნიშნული მითოლოგიკის მოკლე მიმოხილვაც საკმარისი იქნება ნიცშეს ფილოსოფიასთან რილკეს დიალოგის საკვანძო მომენტების წარმოსაჩენად, მ. ფლაიშერის და სხვა მკვლევართა კვალდაკვალ, ყურადღებას მივაპყრობთ მხოლოდ ჩვენთვის მნიშვნელოვან რამდენიმე ასპექტს.

რილკეს თანახმად, ადამიანის ბედი (Schicksal, ხვედრი, ბედისწერა) ის არის, რომ მის წინაშე აღმართულია სამყარო და არა – წმინდა სივრცე. სხვა სიტყვებით, სამყარო და ეს წმინდა სივრცე ერთმანეთს გამორიცხავენ. მერვე ელეგიაში ნათქვამია:

*Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine,
Unüberwachte, das man atmet und
unendlich weiß und nicht begehrt. [რილკე 1996²: 224].*

[ჩვენ არ გვაქვს, ერთი დღითაც კი – არა, / ჩვენს წინაშე წმინდა სივრცე, რომელშიც ყვავილები / უსასრულოდ განიშლებიან. ყოველთვის ჰგოეს სამყარო / და არასდროს –

¹⁵⁴ მ. ენგელი უპირატესობას "მითოპოეზიის" ცნებას ანიჭებს და რილკეს ელეგიების მითოპოეტურ კონსტრუქციაზე ლაპარაკობს. ჩვენ "მითოლოგიკას" არ მოვიაზრებთ "მითოპოეზიის" კონკურენტულ ცნებად, მხოლოდ რილკეს პოეზიაში სუბიექტური მითოლოგიის სისტემურ ხასიათზე ვსვამთ აქცენტს.

არსად არას გარეშე: წმინდა, / უთვალთვალო, რომელსაც სუნთქავენ და / (რომელიც) უსასრულოდ უწყიან და არ სწადიათ].

მ. ფლაიშერი ამ ამონარიდს განმარტავს, როგორც არა მხოლოდ თვალწინ სამყაროს მქონე ადამიანის დაპირისპირებას, არამედ – მასთან ერთად – სამყაროს დაპირისპირებას იმ ყველაფერთან, რასაც რილკეს მითოლოგიკაში "წმინდა სივრცე", "არსად არას გარეშე", "წმინდა", "უთვალთვალო" (ანუ რასაც არავინ და ვერავინ აკონტროლებს), "განხვნილი", "ღმერთი" და "თავისუფალი" ეწოდება. ამ არა-სამყაროს ანუ წმინდა სივრცის შინაარსს კი მასში განშლადი მცენარეებისა და მასზე მზერამიმართული ცხოველების სპეციფიკური, ადამიანისგან რადიკალურად განსხვავებული, მდგომარეობა გვაცნობს: მცენარე არა მხოლოდ უსასრულოდ განიშლება, არამედ ამ წმინდა სივრცეში ყოფნისთვის და თავად ამ სივრცედ ყოფნისთვის განიშლება, არავითარი სხვა მიზანი და დანიშნულება მას არ გააჩნია, მაგრამ იქიდან გამომდინარე, რომ ყვავილი მოკლებულია ცნობიერებას (Bewußtsein), ის მოკლებულია ამ სივრცის გათვალისწინების, თვალწინ სივრცის ქონის უნარსაც; რაც შეეხება ცხოველს, იგი ადამიანს ენათესავება იმით, რომ, მართალია, მას არ გააჩნია ისეთი შეგნება (Bewußtheit), როგორც – ადამიანს, მაგრამ მას მაინც აქვს შეგნება და მას შეუძლია, წმინდა სივრცეს უჭვრეტდეს [ფლაიშერი 1957: 69-71].

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მერვე ელეგია მიკროტრაქტატივით იკითხება, რიტმული ჩარჩოსგან გათავისუფლებული კი, საერთოდაც, არაფრით განსხვავდება ოსტატურად დაწეხილი ფილოსოფიური ესსესგან, და მასში რილკეს მიერ თანმიმდევრულად არის გადმოცემული განსხვავება ადამიანსა (როგორც დამშვიდობებელ არსებასა) და ცხოველს (როგორც უსასრულო სივრცის ბინადარ არსებას) შორის: ცხოველი ხედავს განხვნილს და მარადიულობაში იმის ძალით არსებობს, რომ მისი მზერა სიკვდილისგან თავისუფალია, სიკვდილი მის უკან არის და არა – მის წინ, მისთვის უცნობია მერმისი და ფართოდ გაღებული თვალებით მიჰყვება ღმერთს;¹⁵⁶ ადამიანის მზერა კი დასაზღვრულია სიკვდილით, მას არ

¹⁵⁵ "ხის" და "ფრინველის" კონცეპტები სამამულო მეცნიერებაში ჯერ კიდევ 80-იან წლებში ვრცლად და სიღრმისეულად გაანალიზა ლამარა ნაროუშვილმა [ნაროუშვილი 1980].

¹⁵⁶ სიტყვასიტყვით: "das freie Tier / hat seinen Untergang stets hinter sich / und vor sich Gott" (თავისუფალ ცხოველს / თავისი დაისი განუწყვეტლივ თავის უკან ეგულის / და წინ - ღმერთი) [რილკე 1996²: 224], ხოლო თავისუფალია ცხოველი სიკვდილისგან.

მაღუმს სამყაროს მიღმა გადახედვა და იმ მერმისისგან გაქცევა, რომელშიც მხოლოდ სიკვდილია; არის ორი გამონაკლისი: ბავშვი და შეყვარებული წყვილი. პირველის მზერის გაუკუღმართებაზე უფროსები ზრუნავენ იმით, რომ მის ამ მზერას არა განხვნილისკენ, არამედ სამყაროსკენ მიმართავენ და მას ასწავლიან სიკვდილის თვალეში ჩახედვას, შეყვარებულები კი ერთმანეთს უშლიან ხელს წმინდა სივრცის, განხვნილის დანახვაში და განწირულნი არიან საიმისოდ, რომ, მარადისობის ნაცვლად, სამყაროს საზღვრებს აწყდებოდნენ. ადამიანს არ გააჩნია ის სიმშვიდე, რომლითაც აღბეჭდილია ცხოველის ყოფა, ადამიანი განუწყვეტლივ დაპირისპირების რეჟიმში არსებობს; უმნიშვნელოვანესი მიზეზი, რომელიც ცხოველის თავისუფლებას და უსასრულობაში მის არსებობას უზრუნველყოფს, არის ის, რომ ცხოველი თავის მდგომარეობას ვერ ხედავს, მისი მზერა წმინდაა და მთლიანად უსასრულობისკენ, წმინდა სივრცისკენ არის მიპყრობილი; სადაც ჩვენ მომავალი ანუ სიკვდილი გვეგულვის, იგი ხედავს ყველაფერს (Alles), ამ ყველაფერში კი – ამ ყველაფერს შერწყმულ საკუთარ თავს, მეტიც, ის სამუდამოდ განკურნებულია (geheilt für immer). სავარაუდოდ, ელეგის ბოლოსწინა სტროფში ადამიანის დასახელებული მდგომარეობა ერთ-ერთი იმ სენთაგანი უნდა იყოს, რომლისგანაც ცხოველია განკურნებული: ეს არის ადამიანის, როგორც მომწესრიგებლის დრამა: ის მთელი თავისი ცხოვრების განმავლობაში ყველაფერს აწესრიგებს, მერე მის მიერ მოწესრიგებული სამყარო ინგრევა და თავად ადამიანიც ინგრევა:

Und wir: Zuschauer, immer, überall,

dem allen zugewandt und nie hinaus!

Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.

Wir ordnens wieder und zerfallen selbst. [რილკე 1996²: 226].

[და ჩვენ: მაყურებლები, ყოველთვის, ყველგან, / ყველაფრისკენ მიმართულნი და არა – გარეთკენ! / ჩვენ ეს გადაგვახვებს. ჩვენ ამას ვაწესრიგებთ. ის ინგრევა. / ჩვენ კვლავ ვაწესრიგებთ და თავად ვინგრევით].

აქ რილკე კიდევ ერთხელ, სრულიად განსაკუთრებულ შინაარსობრივ კონტექსტში, ძახილის ნიშნის დასმით, აზუსტებს, რომ ჩვენი მზერა, მიუხედავად ჩვენი უსაზღვრო ცნობისმოყვარეობისა, მიმართული არ არის გარეთ, მიღმა, გადაღმა

(nie hinaus!) ანუ ადამიანისთვის სამყაროს საზღვრების გადალახვა და გარეთ, წმინდა სივრცეში გასვლა შეუძლებელია. მ. ფლაიშერის მართებული დასკვნა რომ დავიმოწმოთ:

”რაც ჩვენ წმინდა სივრცისგან გვმიჯნავს, არის ჩვენი თვითცნობიერება (Selbstbewußtsein)”. თვითცნობიერება გვიკრძალავს, თვალწინ გვექონდეს სხვა რამ, გარდა სამყაროსი. მაშასადამე, სამყარო არის არა-მე. მას (სამყაროს – დ. ბ.) შეესატყვისება ”არა”, რაც შეუძლებელია შეესატყვისებოდეს წმინდა სივრცეს, რადგან ეს უკანასკნელი მე-ს არ უკავშირდება მე-ს საშუალებით” [ფლაიშერი 1957: 71-72].

მეტიც, ეს ”არა”, ეს ნეგაცია, უშუალო მიმართებაშია სიკვდილთან, როგორც ”ჯერ-არ” (Noch-Nicht)-თან, შესაბამისად, სიცოცხლე მთლიანად იმ სიკვდილზე ყოფილა დამოკიდებული, რომელზეც ადამიანმა არაფერი იცის და რომელიც ყოველთვის მხოლოდ მერმისშია, და ადამიანის სიცოცხლე ”არა“-სგან ვერასდროს თავისუფლდება, ის რჩება ”არა-სიკვდილად” (Nicht-Tod). წმინდა სივრცეში კი დროული საზღვრები გაუქმებულია იმიტომ, რომ მისთვის უცნობია ცნობიერება, რომელიც დაპირისპირების წყაროა; ასე რომ, წმინდა სივრცეში, რომელიც არის ”არა-ს გარეშე არსად” (”Nirgends ohne Nicht”) და რომელშიც დრო არ არსებობს, სიცოცხლე და სიკვდილი ერთი მთლიანობაა, რაკი მასში თვითცნობიერების მიერ ამოქმედებული ”ახლა“-ს და ”ჯერაც-არ“-ის დაპირისპირება შეუძლებელი ხდება. წმინდა სივრცეში ”არა” ანუ ნეგაცია არ მოიპოვება, ის დაუსაზღვრავია და ამიტომ არის განხვნილი და თავისუფალი, ანუ აქ ლაპარაკია ღმერთზე, რომელიც, პირდაპირ სახელდებული, მხოლოდ ორჯერ იხსენიება ელეგიებში.¹⁵⁷ მ. ფლაიშერი იმოწმებს 1921 წელს დაწერილ რილკეს ერთ წერილს – რომელშიც პოეტი ლაპარაკობს თავის გადაწყვეტილებაზე, რომ არ შეაწუხოს ღმერთის სახელი და რომ ჩვენს სამყაროში ნამდვილი თავაზიანობის გამოხატულება იქნებოდა ადამიანის მიერ რაღაც დროით ღმერთის სახელის ხსენების შეწყვეტა – და რილკეს ელეგიებში ღმერთის არა ხსენებას, არამედ ”წმინდა სივრცით” და სხვა კონცეპტებით მის ჩანაცვლებას

¹⁵⁷ როგორც ჩანს, მკვლევარი გულისხმობს უშუალოდ სიტყვა ”ღმერთს”, ნახსენებს პირველ და მერვე ელეგიებში, თორემ მეორე ელეგიაში ლაპარაკია ღმრთეებაზე (Gottheit), მესამე ელეგიაში ნახსენებია სისხლის მდინარის ღმერთი (Fluß-Gott des Bluts) და ღმერთის თავი (Gotthaupt), მეექვსე ელეგიაში კი ნახსენებია ”ღმერთი გედში” (Gott in den Schwan). არადა, ეს ის რილკეა, რომლის ახალგაზრდობისდროინდელი ”ჟამნი” ნამდვილი კატაფატიკური პოეტური თეოლოგიაა, ხოლო Gottheit-ს, ისევე, როგორც რილკეს მიერ კონცეპტებულ წმინდა სივრცეს შინაარსობრივად იმდენი

უმუალოდ ნიცშეს უკავშირებს და ამ ფაქტს იმით ხსნის, რომ *თავისუფალი* და *განზნელი*, როგორც ნიცშეს შემოხურვილი ღმერთი, მხოლოდ ასე ხდება ხილული ჩვენი სახელმდებელი ცნობიერების მიღმა; გარდა ამისა, ისტორიაში მრავალი მნიშვნელობით ღმერთის ცნების დატვირთვის გამო ღმერთის სახელის ყოველი ხსენება მას უფრო მეტად სუდრავს (ცხოველისთვის, რომელსაც თავის წინ ღმერთი ჰყავს, მისი სახელი მნიშვნელობებისგან თავისუფალია). ამ ყველაფრის მერე კი შეკითხვაზე, არის თუ არა თვითცნობიერება დამნაშავე იმაში, რომ ადამიანი ვერ იმეცნებს ძალაუფლების-კენ-ნებას, როგორც ყოფიერების ჭეშმარიტებას, რილკეს პასუხიც გასაგები ხდება: თვითცნობიერებისთვის ყოფიერების (ღმერთის, წმინდა სივრცის) შემეცნება შეუძლებელია, რადგან ცნობიერება მხოლოდ სამყაროს მოიხელთებს; წმინდა სივრცე არ არის ის არა-მე (ანუ სამყარო), რომლის ჰეგელიანური აბსოლუტური სინთეზირებაც შესაძლებელი იქნებოდა, შესაბამისად, ცნობიერებისთვის წმინდა სივრცის, როგორც სიკვდილ-სიცოცხლის მთლიანობის, წვდომა იმიტომ კი არ არის შეუძლებელი, რომ ის შეიძლება ყოფიერების, როგორც ძალაუფლების ნების, შესახებ ჭეშმარიტებას აყალბებდეს, არამედ – იმიტომ, რომ ჩვენი ცნობიერება დასაზღვრულია და მას ურთიერთგამომრიცხავი, წინააღმდეგობრივი დასკვნების მიღებაზე მეტი არაფერი ძალუმს; მისი ბედისწერა (ანუ მერვე ელეგიის "Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein / und nichts als das und immer gegenüber" [რილკე 1996²: 225] – "და ამას ჰქვია ბედისწერა: პირისპირ ყოფნას / და სხვას არაფერს, ამის გარდა, მუდამ პირისპირ" [რილკე 2007: 235]) იმთავითვე აუქმებს წმინდა სივრცეში მოხვედრის შესაძლებლობას; ნიცშეს ძალაუფლების-კენ-ნებამ ჭეშმარიტების წინაშე თავისი უძლურება გააცნობიერა და თანხმობა უთხრა თავისი ბედს ანუ ჭეშმარიტების მიღმა დარჩენას, ამ თანხმობის თემატიზება კი რილკემ თავის პირველივე ელეგიაში განახორციელა და შესუდრულ ჭეშმარიტებასთან კიდევ უფრო ადრეული ურთიერთობა აღმოაჩინა, კერძოდ, რომ: წმინდა სივრცის მიუწვდომელი სახეუყოფნის გაცნობიერება ადამიანის მიერ თავისი იმ ოდინდელი, წინარეცნობიერი (vorbewußt) მდგომარეობის გახსენებაა, როცა ის "პირისპირყოფი" კი არ იყო, არამედ ეს წმინდა სივრცე მის სამშობლოს წარმოადგენდა. იმის მიუხედავად, რომ წინარეცნობიერს რილკესთვის ცენტრალური მნიშვნელობა

რამ აკავშირებს მაისტერ ეკჰარტის ღმრთეების თეოლოგიასთან, რომ ეს სპეციალური კვლევის თემაა. რილკეს, როგორც მაისტერ ეკჰარტის მკითხველის შესახებ იხ., მაგალითად, [ფიშერი 2014: 361-380].

ენიჭება, მასთან, ცნობიერი და წინარეცნობიერი, ნიცმესგან განსხვავებით, ერთმანეთთან არის დაკავშირებული [ფლაიშერი 1957: 72-79].

მ. ფლაიშერის კვლევის გათვალისწინებით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ რილკე, ერთი მხრივ, ნიცმეს "ზარათუშტრას" ცენტრალური დასკვნების ველში ტრიალებს, მეორე მხრივ კი, განუწყვეტლივ მისი "ჩასწორებით", "კორექტირებით" არის დაკავებული. რილკე მაშინვე, როცა ვერ პოულობს პასუხებს თავად მისთვის არსებით მეტაფიზიკურ და ექსისტენციალურ პასუხებზე, ნიცმეს მიერ მოდელირებულ სურათში საკუთარი კონცეპტების ინტეგრირებას მიმართავს. შეიძლება უფრო თამამადაც ითქვას: რილკეს სამოქმედო პრინციპები სისტემური სამეცნიერო კვლევის ანალოგიურია. ასეა ინტეგრირებული აღნიშნულ სურათში, მაგალითად, ბავშვობის (Kindheit) კონცეპტი, რომელიც ზრდასრულთა სამყაროს და ბავშვის სამყაროს ურთიერთშეპირისპირებით ცდილობს წმინდა სივრციდან ადამიანის გამოძევების პროცესის (მაგრამ არა მიზეზის, რომელიც გადის "ფენომენოლოგიური" საზღვრებიდან) აღწერას, ხოლო მეძუძური დედა ჩვილზე ზრუნვით (შორგე რილკეს მითოლოგიკის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი კონცეპტია), სინამდვილეში, წმინდა სივრციდან გამოტყორცნილი ადამიანური არსებობის გადარჩენის სწორედ იმ პროცესის აღწერას ემსახურება, რომელიც სიცოცხლის სამსახურში გონების ინსტრუმენტალიზაციის ნიცმესეულ მოდელში ჰარმონიულად ეწერება (ბავშვობის კონცეპტი, რომელიც ოდინდელი ჰარმონიიდან გამოძევებული ადამიანის ისეთივე სამხილია, როგორც – ნიცმეს შესუდრული ღმერთი, რილკეს მთელი შემოქმედების ერთ-ერთი ცენტრალური მოტივია), ხოლო წმინდა სივრცესა და ადამიანურ სიცოცხლეს შორის გაჩენილი და მზარდი დისტანციის აღსაწერად ისეთი კონცეპტები ჩნდება, როგორებიც არის, მაგალითად, "ხეობა" (Tal), "მთიანეთი" (Gebirge), "ბორცვი" (Hügel) და სხვ.¹⁵⁸ მაგრამ აქვე უნდა დაზუსტდეს, რომ რილკეს ნებისმიერი კონცეპტი ამოზრდილია პირადი ექსისტენციალური გამოცდილებიდან. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მის პოეტიკაში ესა თუ ის უკვე დამუშავებული ფილოსოფიური ან თეოლოგიური კონცეპტი ჩნდება (როგორც, მაგალითად, ჩვენს მიერ უკვე თემატიზებული შპენგლერის "Untergang"), ის აუცილებლად არის პოეტის ექსისტენციალური გამოცდილების ფილტრში

¹⁵⁸ მ. ფლაიშერის ინტერპრეტაციით, "ხეობა" წმინდა სივრცის აღმნიშვნელია, ხოლო "ბორცვი" – ადამიანის ცნობიერების სიმაღლის [ფლაიშერი 1957: 103].

გავლილი და ავტონომიურ პოეტიკურ სისტემაში ფუნქციურად ინსტრუმენტალიზებული. რილკეს პოეზიის ეს ფუნდამენტური თავისებურება კარგად არის აქცენტირებული, მაგალითად, ლამარა ნაროუშვილის შემდეგ დაკვირვებაში:

”საოცარი ამ პოეზიაში ის გახლავთ, რომ მასში არც ერთი სახე არ გვხვდება, რომელსაც *თვალთ დანახული, უშუალოდ განცდილი* არ ედოს საფუძვლად. სწორედ ეს შეუსაბამობა, უფრო თამამად, პარადოქსულობა: ერთი მხრივ, აბსტრაქტული, სრულიად უხორცო რეალობა და, მეორე მხრივ, გარესამყაროს *ძლიერი რეალური განცდა* – წარმოადგენს ამ პოეზიის ყველაზე მკვეთრ, გამორჩეულ თავისებურებას” [ნაროუშვილი 1980: 216].

აღნიშნული ”პარადოქსის” გასაღებს ადამიანის დასაზღვრული სამყაროს ნაკლებობა-ნაწილობრიობისა და წმინდა სივრცის სრულყოფილება-მთლიანობის შეპირისპირების მითოლოგიკაში ანგელოზის კონცეპტის განსაკუთრებული ფუნქცია გვთავაზობს.¹⁵⁹ მეცხრე ელეგიაში ასეთ სტრიქონებს ვკითხულობთ:

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, *ihm*
kannst du nicht großtun mit herrlich Erfülhtem; im Weltall,
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig
ihm das Einfache, das von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,
als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick. [რილკე 1996²: 228].

[უქე ანგელოზს ეს ქვეყანა, არა გამოუთქმელი, მასთან / შენ ვერ შეძლებ ტრაბახს დიდებულად ნაგრძნობით; სამყაროში, / სადაც ის უფრო მგრძნობიარედ გრძნობს, შენ ახალბედა ხარ. ამიტომ უჩვენე / მას რამ უბრალო, რაც თაობიდან თაობამდე ყალიბდებოდა, / რაც ცოცხლობს როგორც ჩვენეული, ხელის გვერდით და მზერაში.]

ადამიანისგან განსხვავებით, რილკეს მითოლოგიკაში, ანგელოზს თვითცნობიერება არ გააჩნია და წმინდა სივრცეში ცნობიერებას მოკლებული მისი

¹⁵⁹ რილკეს ანგელოზის კონცეპტის შესახებ იმდენი გამოკვლევა არსებობს, რამდენიც – რილკეს მკვლევარი. გამოვარჩევდით ბ. სუბრამანიანის ნაშრომს, რომელშიც ელეგიების ინტერპრეტაცია არაერთი ორიგინალური დაკვირვებით გამოირჩევა [სუბრამანიანი 1986]. სამამულო გერმანისტიკაში ანგელოზის თემა არა მხოლოდ რილკეს, არამედ სხვა ევროპელი ავტორების შემოქმედებაში განხილული აქვს თამარ კოტრიკაძეს [კოტრიკაძე 2002].

გრძნობის სიძლიერეც ადამიანისას აღემატება, გამოუთქმელიც მისი უპირობო პრეროგატივაა. გარდა ამისა, ანგელოზის ყოფიერება, როგორც პირველი ელემენტის დასაწყისშივეა აღნიშნული, ადამიანის ყოფიერებასთან შედარებით იმდენად ძლიერია, რომ ანგელოზის მხრიდან მის მიმართ გრძნობის გამოხატვისთანავე ადამიანი, როგორც წარმავლობის ბინადარი, განადგურდებოდა. ამრიგად, წარმავალ სამყაროსა და წარუვალ წმინდა სივრცეს შორის საზღვარი ცნობიერების მიერ გადაულახავი რჩება და ამ ვითარებას ვერ ცვლის ვერც ანგელოზის და ვერც წმინდა სივრცის მიმართ ადამიანის ის სიყვარული, რომელსაც სათავე ბავშვობაში და უკვე გამქრალი ბავშვობის მოგონებებში აქვს. მაგრამ ეს ყველაფერი არ იძლევა იმის ახსნას, თუ რა დანიშნულება აქვს ადამიანისთვის ანგელოზის შესახებ ცოდნას და რატომ არ არის საკმარისი იმ წმინდა სივრცის – როგორც სიკვდილ-სიცოცხლის მთლიანობის – შესახებ წინათგრძნობის ქონა, რომლის ნაკლული ნაწილიც არის ადამიანის სიცოცხლე.

ადამიანს, როგორც ხდომილებათა, მოვლენათა, ფორმათა გაუგონარი მრავალფეროვნებით გარემოცულ არსებას, მ. ფლაიშერის გასაზიარებელი ინტერპრეტაციით, სწორედ შეგრძნებადი ანგელოზი ესაჭიროება ამ ცვალებადი მრავალფეროვნების დასაძლევად და ცნობიერებაში წმინდა სივრცის მთლიანობის უზრუნველსაყოფად; ადამიანისთვის ანგელოზის – როგორც ერთის, მთლიანის – გემტალტში თავმოყრილი და გაერთიანებულია ყოფიერების ეს მრავალფეროვნება; შესაბამისად, ერთ გემტალტად ანგელოზის გააზრება წმინდა სივრცის ერთიანობის გააზრებაა; უკიდევანო წმინდა სივრცე ადამიანისთვის მხოლოდ ანგელოზის გემტალტის შუამავლობით გადაიქცევა "ფსიქიკურ რეალობად"¹⁶⁰ და ანგელოზის მიმართ ადამიანის სიყვარულის მიზეზიც სწორედ ეს არის:

"ანგელოზი, თავისი გემტალტის სიმარტივით, უსაზღვრო მრავალფეროვნების მიუწვდომელი ერთიანობის რეპრეზენტატორია" [ფლაიშერი 1957: 200].

ნიცშეს ფილოსოფიის საკვანძო პრობლემის – თუ რატომ არსებობს "შემეცნებაზე შეყვარებული" ადამიანი ჭეშმარიტებისგან მოწყვეტით – რილკესეული

¹⁶⁰ "ფსიქიკურ რეალობად" წმინდა სივრცის ტრანსფორმაციის აუცილებლობის ჩინებულ არგუმენტს მ. ფლაიშერი თეორიულ ფიზიკასთან დაკავშირებით კონტექსტუალურად არანაკლებ ჩინებული სიზუსტით ციტირებული ფსიქოანალიტიკოს ერიხ ზიმენაუერის შემდეგი სიტყვებით შთაგონებული გვთავაზობს: "სივრცე-დროის ერთიანობა, მაგალითად, ანუ სივრცეში დროის შეყვანა, შეუძლებელია

გადაწყვეტა ანუ მისი პასუხი შეკითხვაზე, თუ რატომ არსებობს საერთოდ ადამიანი, კიდევ ერთი ცენტრალური პოეტური ფილოსოფემის შექმნის დასაბამი ხდება. ეს სახელგანთქმული პასუხი, - რომ საგნები (das Ding - საგანი) ჩვენგან გადარჩენას ითხოვენ და სწორედ მათი გამოთქმა და ანგელოზისთვის გაზიარებაა ადამიანის დავალება ანუ რომ ხელოვნებაა ადამიანის, როგორც მუდმივად დამშვიდობებული არსების, ქმედითი ცხოვრების მწვერვალი, - სინამდვილეში, ისევ და ისევ, ნიცშეს სიცოცხლის ჰოყოფის, დასტურყოფის ფილოსოფიასთან დიალოგისა და, იმავდროულად, მისი რადიკალური "ჩასწორების" რეჟიმში გამომუშავდება, გადამწყვეტ მომენტში კი რილკეს აქყოფნის ფილოსოფიიდან სამყარო, როგორც ძალაუფლების-კენ-ნება, ქრება და მის ადგილს სამყაროს მიმართ სიყვარულის, მისი გადარჩენის, ხელოვნებით მისი ჰოყოფის მეტაფიზიკა იკავებს.¹⁶¹ შეიძლება ისიც კი ითქვას, რომ ამ საკითხის რილკესეული გადაწყვეტაც და მისი მითოლოგიკური სისტემაც ხელოვნების კლასიკური ფილოსოფიის განმტკიცების ახალ გზებს და ახალ დასაბუთებებს გვთავაზობს. ამ თვალსაზრისით კი მართლაც განსაკუთრებულია ის გზა, რომელსაც რილკეს პოეტური აზროვნება გადის სიმღერად და დიდების ჰიმნად ყოველივე სახეზეყოფის გარდაქმნის აუცილებლობამდე, როგორც რწმენის სიმბოლომდე.

მ. ფლაიშერი ყურადღებას ამახვილებს რილკეს სიცოცხლის ჰოყოფის ფილოსოფიაში სწორედ ყოფიერების მთლიანობის იმ ასპექტზე, რომელსაც ბედის, ხვედრის და მასთან დაკავშირებული სიყვარულის რილკესეული გაგება ემყარება და იმოწმებს რილკეს ცნობილ წერილს. მასში პოეტი ადრესატს უზიარებს, რომ ელეგიების და სონეტების არსებითი სათქმელი სიცოცხლის, ყოველივე მიწიერის, როგორც საშინელებისა (Furchtbarkeit) და ნეტარება-ღვთაებრიობის (Seligkeit) იდენტობის მტკიცებაა და რომ სხვა სიცოცხლეს, თუ არა ასეთს, ადამიანი არ იცნობს, შესაბამისად, მან უნდა აღიაროს, რომ საშინელება, რომელიც მას ეუცხოება, სინამდვილეში მისეულია და თუ ადამიანი საშინელების საზარელ სიღრმეებში ჩაიხედავს, იქ ღვთაებრიობას აღმოაჩენს. ელეგიებზე დაყრდნობით, მკვლევარი

კაცობრიობისთვის *ესიქიკურ* რეალობას ნიშნავდეს მანამ, სანამ არავის ძალუძს აბსტრაქტული იდეის ჩამოსხმა ხილულ, შეთვისების ადამიანური უნარის შესატყვის ფორმად" [ფლაიშერი 1957: 200].

¹⁶¹ ეს შეფასება არათუ არ ეწინააღმდეგება (მით უმეტეს, არ უპირისპირდება) ცხოვრებაში ხელოვნების როლის და მნიშვნელობის შესახებ ნიცშეს წარმოდგენებს, რომლებიც უშუალოდ არის

განმარტავს, რომ საზარლისა და ღვთაებრივის იდენტობა მხოლოდ ფლობის უარმყოფელი სიყვარულით არის შესაძლებელი;¹⁶² ყოფიერების, როგორც რაღაც ისეთის შეყვარება, რის ფლობასაც მოინდომებდნენ, შეუძლებელია, ასე რომ, ყოფიერების სიყვარული იმ მთლიანობის, იმ სამყაროს, საგანთა იმ სიმრავლის სიყვარულია, რომლის ფლობაზეც უარი უნდა ითქვას. მაგრამ ადამიანმა, როგორც დამშვიდობებელმა, იცის, რომ საგნებიც და თავად ისიც წარმავლობის კანონს ემორჩილებიან, შესაბამისად, ჩვენს მიერ ამ დამშვიდობების, როგორც ჩვენი ბედისწერის, ჰოყოფა ნიშნავს სიკვდილის და ყოველივე ამქვეყნიურის წარმავლობის ჰოყოფასაც და იმის გაცნობიერებასაც, რომ დედამიწას იმგვარადვე აქვს უფლება მკვლელობაზე, როგორც მონადირეს (რომლის არსებობაც მიგვახვედრებს, რომ მკვლელობაც ჰოყოფას მოითხოვს); მოკლედ, დედამიწის ჰოყოფა თავის თავში შეიცავს სიკვდილის ჰოყოფასაც, ხოლო სიკვდილის ჰოყოფა სიკვდილის სიწმინდის ჰოყოფასაც ნიშნავს და მის სიყვარულსაც,¹⁶³ რადგან დედამიწა სიკვდილის ძალით უზრუნველყოფს თავის ამოუწურაობას (Unerschöpflichkeit); აი, ამ ამოუწურავ სიცოცხლეს სჭირდება ადამიანი, მას შველას სთხოვენ სწორედ ის საგნები, რომლებიც უყვარს ადამიანს ("საგანი" რილკესთან, ძირითადად, გულისხმობს ადამიანის მიერ შექმნილ ან კულტივირებულ რეალობას, მაგრამ არა – ყოველთვის: მაგალითად, რილკესთვის ხეც საგანია); მეტიც, წარმავალი საგნები შველას სთხოვენ წარმავალ ადამიანს, ვინაიდან ადამიანი ერთადერთია, რომელსაც შეუძლია ამ ხილული საგნების უხილავ გულში გარდასახვა (რილკე: "im unsichtbarn Herzen verwandeln"), ხოლო იმის ნათელყოფა, თუ რაში უნდა სჭირდებოდეს ისედაც წმინდა სივრცის ბინადარ საგნებს გადარჩენა, საქმის გულისგულში გვახედებს: წმინდა სივრცეში ამ საგნების არსებობიდან წაშლილია "ასემყოფობა" (Sosein); მაგალითად, ხე წმინდა სივრცეში ინარჩუნებენ მყოფობას, როგორც მყოფი (Seiendes), მაგრამ არა – როგორც

დაკავშირებული ნიციშეს "ცალკეულის" ფილოსოფიასთან, არამედ უშუალოდ ნიციშეს ხელოვნების მეტაფიზიკიდან არის ამოზრდილი. ამის შესახებ იხ.: [რილკე 1996¹: 617-620].

¹⁶² პირველივე ელევიაში: "...Ist es nicht Zeit, daß wir liebend / uns vom Geliebten befreien..." [რილკე 1996²: 202]. ["არ დადგა ჟამი, რომ გვიყვარდეს და, ამავე დროს, / გავთავისუფლდეთ მიჯნურისგან..."] [რილკე 2007: 187].

¹⁶³ მ. ფლაიშერს მოაქვს ამონარიდი 1923 წელს რილკეს პირადი წერილიდან, რომელშიც ლაპარაკია სიცოცხლესთან ერთად სიკვდილის თანა-სიყვარულზე: "არ მსურს იმის თქმა, რომ სიკვდილი უნდა უყვარდეთ; მაგრამ სიცოცხლე ისე დიდსულოვნად, ისე უანგარიშოდ და შეურჩევლად უნდა უყვარდეთ, რომ მას (სიცოცხლის შებრუნებულ ნახევარს) უნებლიეთ, განუწყვეტლივ შე-იერთებდნენ (ein-bezieht), ის თანა-უყვარდეთ (mit-liebt)..." [ფლაიშერი 1957: 216-217].

კონკრეტული ხე, ანუ ქრება მისი ხედვითა; რილკეს ფილოსოფიაში სწორედ სამყაროს, სიცოცხლის ასემყოფობის გადარჩენაა ადამიანის დანიშნულება, რაც, იმავდროულად, წმინდა სამყაროსთან დამშვიდობებული, ანგელოზთა საუფლოსგან ერთი შეხედვით მოწყვეტილი ადამიანის სწორედ იმ მისიას შეგვაცნობინებს, რომელიც დამშვიდობებას აზრს და საზრისს ანიჭებს: ამ დამშვიდობების ძალით არის შესაძლებელი, რომ ადამიანმა გადაარჩინოს საგნები და ისინი წარუდგინოს, დაუსახელოს ანგელოზს (ე. ი. წმინდა სივრცეს) და წმინდა სივრცის უსაზღვრო მრავალფეროვნებაში საგნებს გემტალტი შეუნარჩუნოს, შესაბამისად, ადამიანის მისია ანგელოზსა და საგანს შორის შუამავლობა, გარე-სივრციდან შიდა-სივრცეში საგნების თარგმნა ყოფილა [ფლაიშერი 1957: 208-230].

საგნების ეს "თარგმნა" რილკეს პოეტურ მეტაფიზიკაში სხვა არაფერია, თუ არა მათთვის ქების და ხოტბის აღვლენა, რაც ხელოვანის საქმეა და რაც მხოლოდ უდიდესი სიყვარულის ძალით არის შესაძლებელი. ასე რომ, ჭეშმარიტების სიყვარული, რომელიც ნიცშესთან ხაფანგი იყო, რილკესთან საგანთა ქების, საგანთა თქმის, პოეტური ხელოვნების აუცილებელ პირობად შემოიქცა.

ამრიგად, რილკეს კონცეპტების სამყაროში ეს მცირე ექსკურსიც ცხადად გვიჩვენებს, თუ როგორ რადიკალიზდა ფილოსოფიასთან დიალოგის პროცესში საკუთარი პოეტური მეტაფიზიკის შექმნა-სრულყოფის კლასიკური გერმანული ტრადიცია რილკეს შემოქმედებაში. მეტიც, ჩვენს მიერ უკვე შემოთავაზებულ – ფილოსოფიური პოეზიის ხუთი მახასიათებლის გამთვალისწინებელ – განსაზღვრებას თუ დავეყრდნობით (იხ.: "1.3. Gedankenlyrik და ფილოსოფიური პოეზია"), შეიძლება ითქვას, რომ რაინერ მარია რილკეს პოეტური შემოქმედება არა მხოლოდ აგრძელებს გერმანული ფილოსოფიური პოეზიის კლასიკურ ხაზს, არამედ მისი შემოქმედება აგვირგვინებს კიდევ იმ გზას, რომლის სპეციფიკა გოეთეს და შილერის პოეზიაზე საუბრისას დავახასიათეთ. რილკეს შემოქმედებაში სწორედ კონცეპტუალურისა და სისტემურის პოეტიკურად მოწესრიგებული მთლიანობა იქცევა პოეზიისა და ფილოსოფიის სრული ურთიერთპარმონიზების უზრუნველმყოფელ პლატფორმად. მაგრამ გერმანული ფილოსოფიური პოეზიის კლასიკური ხაზის დიალექტიკური განვითარების პროცესში რილკეს რეალური დამსახურება ბევრად მნიშვნელოვანი, მეტიც, რევოლუციურია. ამ რევოლუციის შინაარსი კი, ჩვენი აზრით, მდგომარეობს, ფილოსოფიური კონცეპტების სისტემური

მხატვრული დამუშავების ან ამა თუ იმ თემის მხატვრულ-ფილოსოფიური კონცეპტუალიზაციის ნაცვლად, პოეზიის ველზე ისეთი ავტონომიური ფილოსოფემების შექმნა-დამუშავებაში, როგორებიც XX საუკუნემდე მხოლოდ ფილოსოფიის ველზე იქმნებოდა.¹⁶⁴ მეტიც, რილკე უარს ამბობს კლასიკური ფილოსოფიურ-ლოგიკური აპარატით, ფილოსოფიური ტექნიკით და ფილოსოფიური არგუმენტაციებით აღნიშნული ფილოსოფემების დამუშავებაზე, იგი პირწმინდად პოეტური და პოეტიკური არსენალის სისტემური გამოყენების პრაქტიკას იცავს, რითაც არა მხოლოდ პოეზიაში შოპენჰაუერის, ნიცშეს, კირკეგორის და სხვა ფილოსოფოსთა პოსტკლასიკური ფილოსოფოსობის წარმატებით იმპორტირება-ტრანსფორმირების განსაკუთრებულ ფენომენს ქმნის (რასაც, რომანტიზმის ეპოქაში პოეზიის მიერ ფილოსოფიის ინსტრუმენტალიზაციის სრულყოფილ კულტურას თუ გავიხსენებთ, განსაკუთრებულ მიღწევად ვერ მივიჩნევთ), არამედ უკიდურეს საზღვრებამდე განავრცობს როგორც ინტელექტუალური პოეტური ტექსტის ავტონომიას, ისე – სწორედ პოეზიის ველზე პოეტურ-ფილოსოფიური სინთეზის შესაძლებლობებს. ერთი მხრივ, სისტემური ფილოსოფიის ანალოგიით, მეორე მხრივ კი, რილკეს მიერ პოეტურისა და ფილოსოფიურის პროგრამული დიქოტომიზაციის გათვალისწინებით, იმის თქმაც კი შეიძლება, რომ რილკემ სისტემური პოეზია შექმნა არა როგორც მოაზროვნემ (ფილოსოფიური გაგებით), არამედ – სწორედ როგორც პოეტმა (რაც იყო კიდევ მისი პროგრამული მიზანი, ”დუინურ ელეგიებში” სრულად რომ რეალიზდა). შესაბამისად, ფილოსოფოსისა და პოეტის შეპირისპირების კლასიკურ – გოეთესა და

¹⁶⁴ რომანტიზმის კონტექსტში რელიგიასა, ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის ინტენსიური დიალოგის შედეგად მიღებული დიდი პოეტური კონცეპტ-ხატები, როგორც წესი, არის არა ფილოსოფემები, არამედ – მითოლოგემები, როგორც, მაგალითად, უილიამ ბლეიკის ურიზენი, ტელი, ლოსი და ა. შ. ის, რასაც ჩვენ რილკეს შემოქმედებაში ავტონომიურ, უშუალოდ პოეტური ლოგიკის კონტექსტში ფუნდირებულ ანუ პოეტურ ფილოსოფემებს ვუწოდებთ, რომანტიკოსებთან უკვე არსებობს, მაგრამ მხოლოდ – როგორც ფილოსოფიური იარაღებითვე ფილოსოფიური თემების მხატვრული კონცეპტუალიზაციის ნიმუშები. სისტემური მთლიანობის – როგორც უმაღლესი მიზნის – ფაქტორი, რომელიც ამ შემთხვევაში არსებითია, მათი ფილოსოფემების ფილოსოფემურობის პირობითობაზე აქცენტის დასმას მოითხოვს. რომანტიკული პოეტური ფილოსოფემები თავის თავში დასრულებული მთლიანობებია, მაგრამ ფრაგმენტარიზმის ესთეტიკა შესაძლო დიდი მთლიანობის კონტექსტში მათი ცენტრისკენულობის შესაძლებლობას აუქმებს. ასე რომ, სრულყოფილ პოეტურ ფილოსოფემად შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ ისეთი კონცეპტი, რომელსაც, სხვა კონცეპტებთან ერთად, ფილოსოფიურ-პოეტური სისტემის მთლიანობის უზრუნველყოფის ფუნქცია ეკისრება. ამ მოთხოვნას სრულად აკმაყოფილებს რილკეს ყველა დიდი კონცეპტი, როგორც პოეტური სისტემის გამართული მუშაობის ფუნქციური ელემენტი და, იმავდროულად, კონცეპტუალური ჯაჭვის ერთ-ერთი აუცილებელი, მაგრამ მხოლოდ სხვა კონცეპტებით განსაზღვრული რგოლი.

შილერის მიერ პოეტისთვის უპირატესობის მიმნიჭებელ – ტრადიციაში წრე სწორედ რილკეს შემოქმედებით იკვრება. უფრო მეტიც, რილკეს არაერთი ლექსი მოწმობს ფილოსოფიურ დისკურსთან (მეტიც, პოეტური სახისმეტყველებისგან თითქმის სრულიად დაცლილ ნარაციასთან) პოეტის ისეთი საშიში დაახლოების პროგრამულ გაბედულებას, როგორც შილერის ფილოსოფიურ ჰიმნებშიც კი ვნებდა მხატვრული სახისმეტყველების განსაკუთრებულობას და მათ გალექსილ ტრაქტატებს ამსგავსებდა. მსგავსი პრაქტიკის რადიკალურ ნიმუშად შეიძლება დასახელდეს რილკეს მერვე დუინური ელეგია, რომელიც, ციკლის კონტექსტიდან ამორთული, თითქმის არაფრით განსხვავდება ფილოსოფიური ესსესგან.

გერმანულ ფილოსოფიურ პოეზიაში რილკეს პოეზიის კიდევ ერთი რევოლუციური თავისებურება ის არის, რომ მის მიერ შექმნილი ყველა ფილოსოფიური კონცეპტი ფილოსოფემებად გარდაიქმნება. ამ ტრანსფორმაციის უზრუნველმყოფელი, პირველ რიგში, რილკეს პოეზიის სისტემურობაა. სისტემურად გამთლიანებულ მის პოეტურ სამყაროში სწორედ ერთმანეთთან ყველა ელემენტის ორგანული კავშირი აქცევს ცალკეულ კონცეპტებს ფილოსოფემებად. აღნიშნულ სისტემაში თითოეული ეს ფილოსოფემა სხვა ფილოსოფემებისგან შეკრული სტრუქტურის შემადგენელ რგოლს ქმნის, თითოეული მათგანი ერთიან მითოლოგიკურ სისტემაში მთელთან ნაწილის მიმართების პრინციპით არის მოტივირებული; თითოეული კონცეპტის ნაწილობრიობა მოიხსნება და ფილოსოფემად ტრანსფორმირდება პოეტურ-ფილოსოფიური სისტემის მთლიანობის შემადგენელ აუცილებელ კომპონენტად მისი ფუნქციური დანიშნულების გამართლების გზით.

თუ რილკეს მიერ მიღებული შედეგების განსაკუთრებულობამ, ერთი მხრივ, განვითარების უმაღლეს საფეხურამდე აიყვანა და დაასრულა კლასიკური ფილოსოფიური ლექსი, მეორე მხრივ, გადამწყვეტი როლი შეასრულა როგორც გერმანულენოვანი პოეზიის პანინტელექტუალიზაციის დაჩქარების, ისე – ახალი პოეტური სტრატეგიების გამომუშავების პროცესში. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რილკეს ძლიერი გავლენის ქვეშ მოხვედრილმა ვერცერთმა გერმანულენოვანმა პოეტმა (მათი რაოდენობა კი განუზომლად დიდია, ეპიგონების ურიცხვ არმიაზე რომ არაფერი ითქვას) ვერ შეძლო ისეთი სისტემური ფილოსოფიური პოეზიის შექმნა, რილკეს უნიკალური ესთეტიკის ორბიტიდან რომელიმე მათგანს რომ გაიყვანდა.

აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ რილკეს ლირიკაში კლასიკური ფილოსოფიური ლექსის შესაძლებლობების ამოწურვამ არა მხოლოდ დაასრულა ფილოსოფიური პოეზიის განვითარების კლასიკური ხაზი, არამედ პოეზიაში ფილოსოფიური კონცეპტების ინსტრუმენტალიზაცია-ინტეგრაციის კლასიკური მოდელის იმ ტიპის კრიზისი გამოიწვია, რომელიც პროგრამული მიზანდასახულობით უნდა გადალახულიყო, რაც, ჩვენი მოკრძალებული აზრით, შეძლო კიდეც ნეომოდერნისტულმა გერმანულენოვანმა პოეზიამ.

შეჯამება

კლასიკური მოდერნიზმის ეპოქის ავსტრიული პოეზია XX საუკუნის ევროპული ლიტერატურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფენომენია, რომელიც ცნობილია თეორიული რეფლექსიების სიუხვითაც და სიღრმითაც და მასში, როგორც მრავალი მიმართულებით დასახსრულ ლიტერატურულ ფენომენში, გარკვევა მოითხოვს, სულ მცირე, გერმანულენოვანი ლიტერატურის ისტორიის კონტექსტში აღნიშნული ეპოქის ცენტრალურ წარმომადგენელთა მსოფლმხედველობრივი საწყისების გამოკვლევას. მეორე მხრივ, ამ ამოცანის გადაწყვეტა შეუძლებელია ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის იმ ურთიერთობის გაუნალიზებლად, რომელიც მთლიანად ევროპულ და, განსაკუთრებით, გერმანულენოვან ლიტერატურაში გაძლიერდა განმანათლებლობის ეპოქიდან მოყოლებული. რომანტიზმმა კი ფილოსოფიურ და პოეტურ კულტურებს შორის დიალოგი ისეთ სიმაღლეზე აიყვანა, რომ, მეცნიერებაში უპირობოდ მიღებული შეხედულებით, რომანტიზმის შემდგომი ევროპული ლიტერატურის განხილვა ფილოსოფიასთან მისი კავშირის გარეშე აზრს მოკლებულია.

ვინაიდან ჩვენი ჩანაფიქრის – პოეზიისა და ფილოსოფიის ორმხრივი გავლენის კომპლექსური გამოკვლევის – პირველი ნაწილი (ანუ წინამდებარე ნაშრომი) მხოლოდ პოეზიაზე ფილოსოფიის გავლენის კვლევით შემოიფარგლება, საგანგებო ყურადღება უნდა დათმობოდა როგორც აღნიშნული გავლენის სპეციფიკას, ისე – ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის დიალოგის განვითარებას ისტორიულ დროში, შესაბამისად – სხვადასხვა პოეტურ სისტემაში ფილოსოფიასთან დიალოგის გამოცდილებით მიღებული შედეგების განსაკუთრებულობის ჩვენებას. და მართლაც, კვლევის პროცესმა გამოკვეთა გერმანულენოვანი პოეზიისთვის დამახასიათებელი სამი მთავარი კომპონენტი: 1. ფილოსოფიის მიმართ პოეზიის არაადეკვატური, კონსტანტურად კრიტიკული დამოკიდებულება; 2. დროში ფილოსოფიის ინსტრუმენტალიზაციის გაძლიერებადი ტენდენცია; 3. პოეზიაზე ფილოსოფიის გავლენის შედეგად პოეზიის რაციონალიზებისა და სტრუქტურული გართულების აღმავალი ტენდენცია, რომელიც კლასიკური მოდერნიზმის ეპოქაში პოეზიის პანთეორეტიზმით დაგვირგვინდა.

ნაშრომის განსაკუთრებული თემად იქცა ფილოსოფიური ლექსისა და ე. წ. რეფლექსირებადი ლირიკის (გერმანულად Gedankenlyrik) თავისებურებათა პრობლემატიზება: ამ ორი ფენომენის ანალიზი და მათი ურთიერთგანმასხვავებელი ნიშნების საფუძველზე ფილოსოფიური ლექსის მარკერების დადგენა. ჩვენს მიერ შემოთავაზებული და კატეგორიზებულია ფილოსოფიური პოეზიის აღნიშნული მარკერები, მაგრამ მხოლოდ – სამუშაო ჰიპოთეზის დონეზე. ასეთი სიფრთხილე გამოწვეულია ჩვენი რწმენით, რომ აღნიშნულ ჰიპოთეზურ მარკერთა სისწორის დასაბუთება მოითხოვს არა მხოლოდ პოეზიაზე ფილოსოფიის, არამედ ფილოსოფიაზე პოეზიის (საერთოდ ხელოვნების) ზეგავლენის საფუძვლიან გამოკვლევას.

რაც შეეხება კლასიკური მოდერნიზმის ძირითადი პარადიგმების ჩამოყალიბებისთვის არსებითი მნიშვნელობის მქონე ესთეტიკურ-მოდერნისტულ საწყისებს, უპირატესობა მივანიჭებთ ავსტრიული გერმანულენოვანი კლასიკური მოდერნისტული პოეზიის ფორმირებაში ვაიმარული კლასიკის წარმომადგენელთა და გერმანულ რომანტიკოსთა როლის გამოკვეთას და შეგნებულად ავარიდეთ თავი, მაგალითად, ფრანგი სიმბოლისტებისა და დაწყველილი პოეტების მართლაც რომ უდიდეს როლს ავსტრიული პოეზიის ფორმირებაში. ეს გადაწყვეტილება, თემის სირთულიდან და მასშტაბურობიდან გამომდინარე, ნაკარნახევი იყო სიფრთხილით, კვლევის არ მიეღო პანორამული ხასიათი.

რომანტიზმი აქტიურად ითვალისწინებდა ფილოსოფიისა და პოეზიის ურთიერთზეგავლენის, მათი ინტენსიური დიალოგის დიდი პრაქტიკოსების – გოეთეს და შილერის – გამოცდილებას, ამიტომ ლოგიკური იქნებოდა, კონკრეტულ ავტორთა შემოქმედებაში ფილოსოფიის როლის კვლევა და სწორედ მათით დაგვეწყო, და ასეც მოვიქცით. აღსანიშნავია, რომ ფილოსოფიის და სისტემურობის მიმართ გოეთეს მიერ არჩეული პოზიცია წითელ ზოლად გასდევს ფილოსოფიური წყობის მთელ გერმანულენოვან პოეზიას. გოეთეს პოეტური პრაგმატიკისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა ფილოსოფიის სისტემურობა, მაგრამ მნიშვნელოვანი – ფილოსოფიური სისტემურობის დათმობის ხარჯზე, მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტის სამსახურში ფილოსოფიური გონების ჩაყენება, სპინოზას ფილოსოფია კი მისი პანთეიზმის მომწესრიგებელ მთავარ ფილოსოფიურ პლატფორმად იქცა. გოეთეს მეთოდოლოგიური პოზიცია არა იმდენად ფილოსოფიური ანარქიზმის,

რამდენადაც სწორედ პრაგმატული რაციონალიზმის ნაყოფია. ერთი მხრივ, მხატვრული ამოცანები, რომლებსაც გოეთე წყვეტდა, ხოლო მეორე მხრივ შემოქმედებითი თავისუფლება მისთვის, როგორც პოეტისთვის, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე – ამა თუ იმ ფილოსოფიური სისტემის ფარგლებში დარჩენა და მის ადეპტად ყოფნა. იგი, ასე ვთქვათ, თავისუფლად მოძრაობდა სხვადასხვა ფილოსოფიურ გამოცდილებას შორის და ინტენსიური დიალოგი ჰქონდა მათთან. როგორც გოეთეს პროგრამულ უსისტემობას, ისე – თავისი ეპოქის ფილოსოფიასთან დიალოგის მის მიერ შემუშავებულ განსაკუთრებულ კულტურას საფუძვლად უდევს სრულიად განსაკუთრებული მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, რომელიც, ჰ.-გ. გადამერის ინტერპრეტაციით, არა მხოლოდ ფილოსოფიის, არამედ ჭეშმარიტების საკითხთან ფილოსოფიის მიმართების სისტემურ კრიტიკულ დამოკიდებულებად ფორმდება. მისივე თქმით, მაშინაც კი, როცა გოეთე სპინოზას სააზროვნო აპარატს იყენებს, ის ამას მხოლოდ თავისი შეხედულებების გადმოსაცემად სჩადის. მოდერნისტული სულისკვეთების გადმოსახედიდან არანაკლებ მნიშვნელოვანია გოეთეს მიერ ანტიკური, ბერძნული კოსმოსისკენ ტოტალური უკუქცევა, დროისა და ბედისწერის კატეგორიების გაღმერთება და მათ სამსჯავროზე მონოთეისტური (არა მხოლოდ ქრისტიანული) რელიგიური მსოფლმხედველობის მიტანა. ადამიანისა და ღმერთის ოპოზიციის თემატიზებას, რომელიც პოეტს არასდროს შეუწყვეტია, იგი სპინოზას ორბიტიდანაც გაჰყავს და მას ნიცმეს გზის გამკვალავადაც აქცევს.

თუ გოეთე ფილოსოფიაში საკუთარი შემოქმედების მასაზრობებელი იმპულსებით ისე საზრდოობდა, რომ თვით სპინოზას, კანტის, ჰერდერის, იაკობის და სხვა ფილოსოფოსთა ნააზრევში მოგზაურობა მისთვის არა იმდენად ფილოსოფიაში მეცნიერული ჩაღრმავებას, რამდენადაც საკუთარი მსოფლმხედველობის მოსაწესრიგებლად წარმოებულ სამუშაოს წარმოადგენდა ანუ, სხვა სიტყვებით, თუ მასთან საკუთარ შეხედულებათა მანიფესტაცია, ესთეტიკურ შრეზე მათი მოტივირება და მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად მათი ინსტრუმენტალიზაცია ცალსახად დომინირებდა ფილოსოფიური იარაღებით საკითხთა დამუშავების მოთხოვნილებაზე, შილერის შემთხვევაში ფილოსოფიასთან დამოკიდებულებაში გოეთესთვის დამახასიათებელი პოეტური სილალე უკან იხევს, ფილოსოფიური აზრის ესთეტიკა სისტემურად პრევალირებს და პოეზია – პირველ

რიგში მისი ფილოსოფიური ლირიკა – ცალკეულ შემთხვევებში კანტის ფილოსოფიური შეხედულებების სახიფათო მხატვრულ ილუსტრაციად გადაქცევასაც კი არ უფრთხის. შილერის პოეზია, როგორც გერმანული ფილოსოფიური ლექსის ფორმირების პრერომანტიკული ეტაპი, მხატვრულ ფორმასა და ურთულეს კონცეპტუალურ საწყისებს შორის წინააღმდეგობის ამრეკლავი პოეზიაა. შილერის საუკეთესო ლექსებში სწორედ ეს წინააღმდეგობა გადაილახება მხატვრული ფორმის სასარგებლოდ, და პოეზია თავს აღწევს როგორც ფილოსოფიური იდეების გალექსვას, ისე – აბსტრაქტულ სახისმეტყველებას. შილერის შემოქმედებაში, თეორიულშიც და პოეტურშიც, არაერთი ფილოსოფოსის ხმა ისმის, მაგრამ მისი ერთადერთი დიდი მოძღვარი იმანუელ კანტია. 1780-იანი წლების მუწურულიდან ანუ მას მერე, რაც შილერმა ფილოსოფიის ინტენსიური შესწავლა დაიწყო და კანტის ფილოსოფიით დაინტერესდა, მისი ყველა ეთიკური, ესთეტიკური და პოლიტიკური შეხედულება კანტის სააზროვნო ორბიტაზე ტრიალებს. კანტის ტრანსცენდენტალურ მეთოდზე დაყრდნობით, შილერი არა მხოლოდ ნაბიჯ-ნაბიჯ ავითარებს მშვენიერების შესახებ მორალური და გრძნობადი საწყისების მთლიანობაზე დაფუძნებულ საკუთარ თვალსაზრისს, არამედ ამ გზით მოვალეობისა და მიდრეკილების კანტისეული დუალიზმის გადალახვასაც ცდილობს. შილერი კანტის კატეგორიული იმპერატივის იძულების საპირისპიროდ წამოაყენებს ”მშვენიერი სულის” კონცეპტს, რომლის თანახმად მშვენიერი სულია ის, რაშიც გრძნობადობა და გონება, მოვალეობა და მიდრეკილება ჰარმონიზდება, და ბუნებასაც მხოლოდ მშვენიერი სულის სამსახურში შეუძლია ერთდროულად თავისუფლების ფლობაც და ფორმის შენარჩუნებაც. მაგრამ შილერი არ ყოფილა კანტის უკრიტიკო ადეპტი. რომანტიკოსებისთვის სწორედ კანტის ფილოსოფიასთან შილერის კრიტიკული დიალოგი აღმოჩნდა სანიმუშო. თუ კანტი ადამიანის თავისუფალი ნების აღიარებისა და მისი ავტონომიის სანაცვლოდ ამ გათავისუფლებულ ადამიანს უმაღლეს კატეგორიული იმპერატივის ბორკილებს ადებს, შილერი, კანტის მორალ-ფილოსოფიური ანალიზის საპირისპიროდ, თავისუფლების საკითხის ესთეტიკურ-ფილოსოფიური დამუშავების გზას ირჩევს და ბუნებრივი მშვენიერისა და ანთროპოლოგიური მშვენიერის დიქოტომიურ მოდელს ქმნის. რაც შეეხება შილერს, როგორც გერმანულ ლიტერატურაში სწორედ ფილოსოფიური პოეზიის წარმომადგენელს, მის სახელთან დაკავშირებულია არა მხოლოდ

ფილოსოფიურ-კულტუროლოგიურ ჭრილში რაციონალური პოეზიის სისტემური ანალიზი და გერმანული ლიტერატურათმცოდნეობისთვის ისეთივე მნიშვნელობის მიაძრავს-სენტიმენტალური დიქტომიური პოეტიკური მოდელის შექმნა, როგორც ფილოსოფიაში დიონისურ-აპოლონურის ნიცშესეული დიქტომიაა, არამედ, მეტაფორულად თუ ვიტყვით, რეფლექსირებადი ლექსის, ნედანკენლერის კლასიკური ტრადიციის გადამწყვეტი სპეციალიზება-პროფესიონალიზება, - ცხოვრებისეული სიბრძნის, რელიგიური მაქსიმების და შეგონებების, ასაკობრივი გამოცდილებით მიღებული მორალური დასკვნების გალექსვის ტრადიციისგან აბსოლუტურად განსხვავებული შინაარსით და ესთეტიკით დატვირთული პოეზიის შექმნა, რომელშიც კონცეპტუალური მოთოლოგემები და ფილოსოფემები დამოუკიდებელ პოეტიკურ სტრუქტურას წარმოქმნიან. შილერის ერთგვარ კლასიციზტურ რომანტიზმს მტკიცე საფუძვლად უდევს ესთეტიკისა და ეთიკის მთლიანობის ფილოსოფია, ხელოვნებაში რომლის შემდგომი რღვევისა და ოპოზიციურ მოდელებად რომელთა ჩამოყალიბების ისტორია არის კიდევ მოდერნიზმის ისტორიის ერთ-ერთი ცენტრალური ასპექტი. მაგრამ შილერის მიერ ახალი ეპოქის კონტექსტში აღნიშნული მთლიანობის თემატიზება, პრაქტიკულად, კრიზისული სიტუაციის წინაშე ესთეტიკურ და ეთიკურ ცნობიერებათა ურთიერთმოწყვეტის (ანუ კატასტროფის გარდუვალობის) წინასწარმეტყველების დისკურსიც არის. და, ამ ყველაფრის მიუხედავად, შილერის ცნობიერება, გოეთეს მსგავსად, განმსჭვალულია ფილოსოფიაზე პოეზიის, ფილოსოფოსზე პოეტის უპირატესობის ურყევი შეგნებით.

ევროპულ ლიტერატურაში ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის დიალოგის სრულიად განსაკუთრებულ გამოცდილებას ქმნის ფრიდრიხ ჰოლდერლინის ფენომენი. ჰოლდერლინმა თავისი ხანმოკლე შემოქმედების პერიოდში არაერთხელ სცადა ფილოსოფიური სისტემის შექმნა და ფილოსოფოსები მისგან ელოდნენ კიდევ ასეთ სისტემას. გარდა ამისა, ახალგაზრდა ჰოლდერლინი თავის პოეტურ შემოქმედებაშიც აქტიურად ცდილობდა ფილოსოფიური აზროვნების ინტეგრირებას, პირველ რიგში – კანტის და პლატონის ესთეტიკური იდეების ერთმანეთთან დაკავშირებას და მხატვრული ლოგიკის ჩარჩოებში ასეთი სინთეზის განხორციელებას. მეტიც, ბერძნული ფილოფიის მერე საკაცობრიო ფილოსოფიის ისტორიაში ყველაზე დიდი მოვლენის – გერმანული იდეალიზმის – საწყისებთან

სწორედ ჰოლდერლინი იდგა შელინგთან და ჰეგელთან ერთად. ამის მიუხედავად, მას სისტემა არ შეუქმნია. ინტენსიურმა გონებრივმა აქტივობამ, ურთულესმა თეორიულმა ძიებებმა ჰოლდერლინიც, გოეთეს და შილერის მსგავსად, ფილოსოფიის მიმართ მკაფიოდ სკეპტიკური პოზიციის შემუშავებამდე მიიყვანა. ის პირადი ინტელექტუალური და სულიერი გამოცდილებით მივიდა კანტის შედეგებამდე. ჰოლდერლინი, როგორც ყოფიერების ხმას მიყურადებული პოეტი (თუ ჰაიდეგერის ტერმინოლოგიას მოვიშველიებთ) იბადება სწორედ იქ, სადაც აბსოლუტის შემეცნების წინაშე მისი ფილოსოფიური ოპტიმიზმი საბოლოოდ იხევს უკან და გამარჯვებას ესთეტიკური გონება ზეიმობს. ამ მომენტში იბადება ჰოლდერლინის პოეტოლოგიური პოეზიაც, რომელმაც დიდი გავლენა იქონია მოდერნისტული ხელოვნების თვითცნობიერების, შესაბამისად კი მოდერნისტული პოეტოლოგიური ლექსის ჩამოყალიბებაზე. უსასრულო პროგრესის იდეა, რომელზე კონცენტრირებასთანაც დაკავშირებულია ჰოლდერლინის ეს არჩევანი, ერთ-ერთ ძირითად სულიერ სათავედ ექცა XX საუკუნის გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეზიის ავტონომიზმს, საკუთარ თავში ტოტალურ ჩაკეტვას და პოეტური კვლევის საგნად საკუთარი ენობრივი გამოცდილების გადაქცევას, როგორც ერთგვარ ყოვლისმომცველ შურისძიებას ყოფით-მატერიალისტურ ყოველდღიურობაზე. ხაზი უნდა გაესვას მისი პოეტური ექსისტენციის დუალიზმსაც. თეორიული გონებისა და პოეტური გონების დაპირისპირება ახალგაზრდა ჰოლდერლინის გენიას პერმანენტულად პოეტური შთაგონების სასარგებლო აქტივობისკენ უბიძგებდა, რის გამოც მისი თეორიული პროექტები ყოველთვის განუხორციელებლობისთვის იყო განწირული, თუმცა მას შეშლილობამდე არც საკუთარი ფილოსოფიური სისტემის შექმნის იმედი დაუკარგავს. მეორე მხრივ, მისი ფილოსოფიური ამბიციების განხორციელებას უთუოდ აფერხებდა ძირითადი მეტაფიზიკური პრობლემების წინაშე ფილოსოფიური გონების უძლურების რწმენა, რაც მასში კანტის ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის ერთგულებამ განამტკიცა. ვინდელბანდი ჰოლდერლინის შემთხვევას ახასიათებს, როგორც უნივერსალისტური ტენდენციის უკიდურეს გამოვლენას და მას პათოლოგიურსაც კი უწოდებს, ვინაიდან ჰოლდერლინისთვის უნივერსალიზმის მზე, შესაბამისად კი – მთლიანი, დაუნაწევრებელი და ცალკეულ პროფესიებში გადაუნაწილებელი ადამიანი – ანტიკურ სამყაროსთან ერთად ჩაესვენა.

ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის დრამატული დაძაბულობა ახალ ფაზაში შედის ასპარეზზე რომანტიკოსების გამოსვლასთან ერთად. ადრეული რომანტიკოსების თეორიაში არა ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის ტერიტორიების საკითხის “განაწილება” და პოეტური არასისტემურობის აპოლოგია რჩება მნიშვნელოვანი, არამედ დღის წესრიგში დგება ერთმანეთთან მათი შეერთება და გამთლიანება, პოეზიისთვის ცალსახა უპირატესობის მინიჭებით. ამ მიმართულებით ჰქონდათ გეზი აღებული ფრიდრიხ შლეგელსაც, ფრიდრიხ შლაიერმახერსაც და ნოვალისსაც. ამასთანავე, პოეზია ევროპული ლიტერატურის ისტორიაში პირველად სწორედ ადრეული რომანტიკოსების მიერ ფუძნდება თეორიულად და სისტემურად, როგორც “სიბრძნის ერთი დარგი”, იმავდროულად კი იგი ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის უმაღლეს ფორმადაც ცხადდება. თუ შილერის მიზანი – ადამიანის ესთეტიკური აღზრდა – ეთიკურია, შლეგელის და ადრეული რომანტიკოსების პროექტი – სუბიექტური მე-ს კონკრეტული ეთიკური ძალისხმევით ბუნებრივი ადამიანის აღზრდა – აქცენტს მეტწილად ესთეტიკაზე სვამს. რომანტიკული ირონიის შლეგელისეული ფილოსოფია, რომელიც მართლაც არსებითია ადრეული რომანტიზმის შინაარსის გასაგებად, ასევე, მდიდარ მასალას გვაწვდის პოეზიისა და ფილოსოფიის სიღრმისეული ურთიერთკავშირის შესახებ რომანტიკოსების წარმოდგენაზე. ცხოვრების პოეტიზების შლეგელისეული ფორმულა კი, პრაქტიკულად, ხელოვნების მოდერნისტული ფილოსოფიის შესავალია. ფილოსოფიასთან მიმართებაში გოეთეს პრაგმატული რაციონალიზმი რომანტიკოსებთან მეზრდოლი სულისკვეთებით დამუხტულ პრაქტიკულ ამოცანად ტრანსფორმირდა. ფრ. შლეგელმა, უნივერსალური ხელოვნების მიზნებიდან გამომდინარე, ფილოსოფიას პოეზიის უმაღლეს ამოცანებს უქვემდებარებს. ფილოსოფიის მისმიერი გაგების რადიკალიზმი კი გერმანულენოვანი ესთეტიკური მოდერნიზმის ერთ-ერთი ქვაკუთხედი. მისი აზრით, არა მხოლოდ ფილოსოფოსად ყოფნაა შეუძლებელი, არამედ ფილოსოფოსად გახდომისკენ სწრაფვის ხანგრძლივი ძალისხმევაც კი შეიძლება კრახით დამთავრდეს, თუ ხდომილების პროცესი შეწყდება და ფილოსოფოსის სტატუსის ფორმირებით დამთავრდება. სისტემურ ფილოსოფიასთან ფრ. შლეგელის და რომანტიკოსების რთულმა თეორიულმა დისკუსიებმა დიდწილად უზრუნველყო როგორც ფილოსოფიის მიმართ კლასიკური მოდერნის პოეტთა დიალოგური და არა ვიწრო-ადეპტური დამოკიდებულების

კულტურა, ისე – თვით ფილოსოფიის შიგნით მიმდინარე რევოლუციური პროცესების პროვოცირება და ფილოსოფოსობის ფრაგმენტული სტილის დამკვიდრება (ნიცშე, ჰაიდეგერი, ვიტგენშტაინი, პოსტსტრუქტურალისტები და ა. შ.), რომ აღარაფერი ითქვას სახელოვნებო ენის მიერ ფილოსოფიის და სოციოლოგიის ვებერთელა ტერიტორიების დაპყრობაზე (თვით საუნივერსიტეტო ფილოსოფიის ჩათვლით).

რომანტიკოს პოეტებს შორის ნოვალისს, ალბათ, ფილოსოფიის ინსტრუმენტალიზაციის პროცესის გაჩვეულებრივებით ვერავინ შეედრება. მის მრავალთემატურ აქტივობას (ფილოსოფიისა და პოეზიის ურთიერთობა, მათემატიკის და პოეზიის ურთიერთმიმართება, რელიგიის და პოეზიის საერთო საწყისები, პოეზიის რელიგიური საზრისი, ენის ფილოსოფია, პოეტური პრაგმატიკა და სხვ.) უწყვეტ ფონად გასდევს ფიხტეს მოქმედების ფილოსოფიით შთაგონება. მისი თეორიული გონების ჩამოყალიბებაზე ბუნებისმეტყველებამ და ფილოსოფიამ, პირველ რიგში კი – ფიხტეს მოძღვრებამ, გადამწყვეტი გავლენა იქონია. ჯერ ერთი, ფიხტემ მისი ფილოსოფიური და პოეტურ-პოეტოლოგიური ინტერესების პლატფორმის როლი შეასრულა, მეორეც, ხელი შეუწყო მისი შემოქმედების მთავარი თემების დაფუძნებას. ფიხტეს ფილოსოფიით შთაგონებული ნოვალისის თეორიულმა შემოქმედებამ ერთი მხრივ თუ ფილოსოფიასთან პოეზიის კრიტიკული დიალოგის რეჟიმის ნორმატულობა "დააკანონა", მეორე მხრივ ფილოსოფიური მეტაფიზიკისგან დამოუკიდებელი პოეტური მეტაფიზიკის შექმნის ამოცანა გააინტენსიურა (რაც თავის მწვერვალს რილკეს შემოქმედებაში მიაღწევს). ნოვალისის მიერ ფიხტეს ფილოსოფიასთან დიალოგის, მისი ინტენსიური შტუდირებისა და პროგრამული ინსტრუმენტალიზაციის პროცესი, დიდი ანგარიშით, მის მიერვე 1798 წელს (ფრ. შლეგელთან და ფრ. შლაიერმახერთან ერთად) ხელოვნებასა და მეცნიერებაში რევოლუციურ მეთოდად გამოცხადებული სიმფილოსოფიისა და სიმპოეზიის პრაქტიკული რეალიზაცია-ვერიფიკაციაა, რომლის თეორიულ კვინტესენციად ნაწილობრივ მისი აფორიზმების კრებული "ყვავილთა მტვერი" იქცა, უფრო მეტად კი – პარალელურ რეჟიმში შექმნილი ფრაგმენტები და შტუდიები (1797-1798). ამ ფრაგმენტებში მანიფესტირებული პოეზიის პოეტური ფილოსოფია სისტემურ უსისტემობასა და უსისტემო სისტემურობას შორის ლივლივებს.

გერმანული რომანტიზმი და გერმანული იდეალიზმი მოდერნული დროის ის ორი მთავარი მოვლენაა, რომლის რადიკალიზების პროცესმაც ესთეტიკური მოდერნიზმის ეპოქა შექმნა. მაგრამ რადიკალიზების აღნიშნული გზა კლასიკური ფილოსოფიის დასასრულზე გადის. როგორც ცნობილია, კანტს თავისი "წმინდა გონების კრიტიკა" არ დაუწერია ფილოსოფიის გაუქმების მიზნით, მისი მიზანი ფილოსოფიისთვის მყარი საფუძვლის შექმნა და ისეთი მეტაფიზიკური პრეტენზიებისგან მისი გათავისუფლება იყო, რომელთა დასაბუთება შეუძლებელია, მაგრამ მისი ეს წიგნი ფილოსოფიის წარსულსაც და მომავალსაც ბედისწერად ექცა. პოსტმეტაფიზიკური ფილოსოფია, რომელსაც თვით ნიცშეს ფილოსოფიურ ესსეისტიკასაც კი მხოლოდ გარკვეულ პირობითობებზე აქცენტის დასმით მიაკუთვნებენ "წმინდა გონების კრიტიკით" იწყება. ფიხტეს, შელინგის და ჰეგელის გენიალური მცდელობები, - ფილოსოფია მხატვრულ ლიტერატურად ქცევისგან ეხსნათ, - არა მხოლოდ უნაყოფოდ დამთავრდა, არამედ სისტემური მეტაფიზიკური მონდომების შედეგად შექმნილ უნიკალურ ფილოსოფიურ რომანებად კრისტალიზდა. მეორე მხრივ, სწორედ ჰეგელის მიერ ჩატარებული მოდერნის ცნების და მასთან დაკავშირებული რაციონალიზმისა და სუბიექტურობის ანალიზი ერთგვარი ინტელექტუალური ხიდია, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს რომანტიზმსა და ესთეტიკურ კლასიკურ მოდერნს. ჩვენს მიერ ფილოსოფიის კრიზისი თემატიზებულია მოდერნის ჰაბერმასისეულ კლასიკურ ინტერპრეტაციაზე დაყრდნობით, რომელიც ყურადღებას მიაპყრობს ჰეგელის იმ შეხედულებას, რომ, ჯერ ერთი, მოდერნული ხელოვნება თავის არსს რომანტიზმში ავლენს და რომ რომანტიკული ხელოვნების ფორმა და შინაარსი აბსოლუტური შინაგანობით არის განსაზღვრული, ხოლო დეცენტრირებული მე-ს თვითგამოცდილებას (Selbsterfahrung) ფრიდრიხ შლეგელის მიერ დამუშავებული ღვთაებრივი ირონია გამოხატავს, მეორეც, რომ ცხოვრების ფორმად გამოსული ხელოვნების პრინციპად ექსპრესიული თვითგანხორციელება გადაიქცევა. ასევე, ჰაბერმასის აზრს თუ გავიზიარებთ, მოდერნისა და სუბიექტურობის პრინციპის ჰეგელისეული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ, მოდერნის ცნების სისტემური ფილოსოფიური კვლევისა, გააბსოლუტიებული ratio-ს ყალბ იდენტობასა და მოდერნული დროის ისტორიულ-კულტურულ სამყაროს შორის შინაგანი კავშირის კანონზომიერი ხასიათის დასაბუთების მიუხედავად, ჰეგელს არა მხოლოდ სუბიექტურობის ნეგატიური

ანალიზი არ განუხორციელებია, არამედ მოდერნის მისმიერი ტოტალური აპოლოგია და გონების, სუბიექტურობის, რაციოს ყოვლისშემძლეობის აბსოლუტიზაცია მან ფილოსოფიის მთავარ კატეგორიებად გადააქცია, თვით ჰეგელის ფილოსოფია კი ევროპული აზროვნების ახალ სტანდარტულ მოდელად იქცა, რომლის კონცეპტუალური საზღვრებიდან მეტაფიზიკა არ გასულა. და მაინც, ამ ყველაფრის მიუხედავად, მოდერნული დროის, მოდერნის უკლებლივ ყველა პრობლემის ანალიზი ფილოსოფიურად ჰეგელის დაფუძნებულია. ამის მერე კი როგორც ჰეგელის ფილოსოფიის ანუ მოდერნის იდეოლოგიის, ისე მთელი პოსტკანტიანური მეტაფიზიკის რადიკალური დესტრუქცია არც აკადემიური ფილოსოფიის წიაღში მომხდარა და არც – აკადემიური ფილოსოფიური იარაღებით. ის ფილოლოგმა ნიცშემ განახორციელა. მეტიც, ამ საქმეს მან მეტაფიზიკაზე ანალიტიკური ფილოსოფიის შეტევებამდე ბევრად ადრე ისეთი მყარი ბაზა შეუქმნა, რომ პოსტფილოსოფია, შეგნებულ უტრირებას თუ მივმართავთ, დღემდე ნიცშეს ფილოსოფიების განვრცობილ კომენტარებად გამოიყურება. შესაბამისად, ავსტრიული კლასიკური მოდერნის პოეზიის სამ ცენტრალურ წარმომადგენელზე საუბრისას აქცენტს სწორედ ნიცშეს ნააზრევთან მათი მიმართების თავისებურებებზე ვსვამთ და ვაიმარული კლასიკისა და რომანტიზმის ეპოქაში ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის რთული დიალოგის ტრანსფორმაციებზეც ნიცშეს გავლენაა ხაზგასმული.

ჩვენს მიერ განხილული კლასიკური მოდერნიზმის პირველი წარმომადგენლის, ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალის, "ენობრივი კრიზისის" მითოლოგემა, ალბათ, ვენური მოდერნის წიაღში შობილი ყველაზე ცნობილი ფენომენია. ჰოფმანსთალის თეორიული მემკვიდრეობა მოცულობითაც და ხარისხითაც შეუდარებლად გამოირჩევა მისი ეპოქის სხვა დიდი პოეტების თეორიული განაზრებების ფონზე, ხოლო მის ამ თეორიულ ტექსტებს შორის ცენტრალური – "ლორდი ჩანდოსის წერილი" – ევროპული ესთეტიკისა და ლიტერატურისთვისაც საპროგრამო ხასიათს ატარებს. ჰოფმანსთალის შემოქმედებაში თავიდანვე ჩაეყარა საფუძველი ენის შესაძლებლობების მიმართ სკეპსისს, რომელიც „ჩანდოსის წერილში“ შეჯამდა და არა მხოლოდ თეორიულ მანიფესტაციად დარჩა, არამედ მას თვით პოეტის ლირიკული ენერჯის ამოწურვის რეზიუმირების ხასიათი ჰქონდა. ჰოფმანსთალის ამ ტექსტის ანალიზი ჩვენს მიერ ორი მიმართულებით იშლება.

ერთია მისი პერსონაჟის "ექსისტენციალური შეჭირვების" თემატიზება კირკეგორის "თვითობის ავადმყოფობის" კონტექსტი, მეორე კი – ნიცშეს მიერ 1873 წელს დაწერილი ესეე „ჭეშმარიტებისა და სიცრუის შესახებ არამორალური აზრით“, რომლის მთავარი სათქმელის თანახმად, ინტელექტის მოქმედების საბოლოო მიზანი ის არის, რომ ადამიანი არსებობის, ყოფიერების ღირებულებაში დაარწმუნოს და ამას ისე აკეთებს, რომ ღირებულების არავითარი სხვა საზომი, გარდა საკუთარ თავში არსებულისა, არ გააჩნია. ნიცშე ამ ესეეში სწორედ იმ მთავარ ლინგვისტურ, ენობრივი კონვენციონალიზმის პირწმინდად სემიოტიკურ პრობლემას სვამს (არის თუ არა ეს კონვენციები შემეცნებისა და ჭეშმარიტების მიმართ გამოვლენილი მგრძნობელობის ნაყოფები და რამდენად შეესატყვისება ისინი საგნებისა და ხდომილებების რეალურ ვითარებას), რომელმაც ლორდი ჩანდოსი დაადუმა. ლორდი ჩანდოსის მიერ „რაიმეს შესახებ მწყობრად აზროვნებისა და მეტყველების უნარის დაკარგვა“ ანუ ენობრივი კრიზისი და ლიტერატურულ საქმიანობაზე უარის თქმა, დიდი ანგარიშით, სწორედ ნიცშეს მიერ ადამიანური ენის საფუძვლების ფილოსოფიური ანალიზით მიღებული შედეგების აღიარება და გაზიარებაა.

ჩვენს მიერ ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის დიალოგის კონტექსტში განხილული მეორე პოეტის, გეორგ თრაკლის, არც შემოქმედება ამჟღავნებს ფილოსოფიასთან პირდაპირ კავშირს და არც მისი თეორიული გონება – პირდაპირი პოეტოლოგიური ან ფილოსოფიური განაზრებებისკენ მიდრეკილებას. ამის მიუხედავად, ჩვენი კვლევით სწორედ იმის დასაბუთებას ვცდილობთ, რომ თრაკლის პოეტური ფენომენი პოეზიაში ფილოსოფიური დისკურსის ინტეგრირების ახალ სტრატეგიას გვთავაზობს, რაც სწორედ ნიცშეს ფილოსოფიასთან მისი კრიტიკული დიალოგის პოეტურ შედეგებში მჟღავნდება. ამ კრიტიკის შინაარსი კი განსაკუთრებული ფორმით აგრძელებს პოეზიასა და ფილოსოფიას შორის დიალოგის კლასიკურ და რომანტიკულ ტრადიციას გერმანულენოვან პოეზიაში. პოეტი-დემიურგის რომანტიკული კონცეპცია თრაკლის მსოფლმხედველობაში არა მხოლოდ შენარჩუნებულია, არამედ სპეციფიკურ ნიშნებსაც ავლენს: პოეტური ცნობიერება, როგორც კრიზისული ცნობიერების რეპრეზენტატორი, "განწირულია" დემიურგად ყოფნისთვის და თვით დემიურგის დეკადენტური მსოფლალქმა, მისი ნების სისუსტე და პოეზიაში ამ ყველაფრის შინაარსობრივი რეპრეზენტაციები, უარყოფითად ვერ ზემოქმედებს ლექსის სასიცოცხლო ენერგიაზე; ლექსი, როგორც

სტრუქტურული მთლიანობა, ზეიმობს ნებისმიერ შინაარსზე გამარჯვებას. მართალია, თრაკლის პოეზიაში შინაარსი არ რეპრეზენტირდება თეორიული დისკურსის ენით, მაგრამ სურათ-ხატებისა და პოეტურ-მელოდიური მეტყველების ტროპული სისტემა პროგრამულად არის გადაქცეული საკომუნიკაციო უწყების რეპრეზენტირების ფიგურად; მასში თეორიული დისკურსი გამეფებული კი არა, რადიკალურად აბსორბირებულია პოეტური სურათ-ხატების სისტემის მიერ, რაც თვით ამ სურათ-ხატებს აქცევს ანალიტიკური განზოგადების პოეტიკურ ფიგურად. ეს არის პოეტურ-მელოდიური სიტყვის აბსტრაქტიზების ის უმაღლესი საფეხური, რომელზეც თეორიული ექსპლიკაციის საჭიროება გაუქმებულია. ის, რომ, მაგალითად, თრაკლი ეჭვქვეშ აყენებს აპოლონურისა და დიონისურის ურთიერთგაპირობებულობის ნიცმესეულ სულისკვეთებას და იგი სწორედ ნიცმეს მიერ გაკრიტიკებული დეკადენტური უძღურების მანიფესტატორი ხდება, მის პოეზიაში მხოლოდ ესთეტიკურ-პოეტიკურ სტრუქტურაშია კოდირებული.

ფილოსოფიასთან მიმართების სრულიად საპირისპირო გამოცდილებას გვთავაზობს რაინერ მარია რილკეს შემოქმედება. ჩვენი თვალსაზრისით, სწორედ რილკეს შემოქმედებაში ხდება პოეზიის მიერ ფილოსოფიის "უსისტემო" ინსტრუმენტალიზაციის გოეთეს მიერ დაწყებული გზის დასრულება, მეტიც, ამ გზის დაგვირგვინება სისტემური პოეტური მეტაფიზიკის შექმნით და პოეზიაში სისტემური ფილოსოფიის "მოხსნა-შენახვის" ისეთი პრეცედენტის შექმნით, რომელსაც კლასიკურ ესთეტიკურ მოდერნში ანალოგი არ მოეძებნება. რილკეს შემოქმედებაში სწორედ კონცეპტუალურისა და სისტემურის პოეტიკურად მოწესრიგებული მთლიანობა იქცევა პოეზიისა და ფილოსოფიის სრული ურთიერთჰარმონიზების უზრუნველმყოფელ პლატფორმად. მაგრამ გერმანული ფილოსოფიური პოეზიის კლასიკური ხაზის დიალექტიკური განვითარების პროცესში რილკეს რეალური დამსახურება ბევრად მნიშვნელოვანი, მეტიც, რევოლუციურია. ამ რევოლუციის შინაარსი კი, ჩვენი აზრით, მდგომარეობს, ფილოსოფიური კონცეპტების სისტემური მხატვრული დამუშავების ან ამა თუ იმ თემის მხატვრულ-ფილოსოფიური კონცეპტუალიზაციის ნაცვლად, პოეზიის ველზე ისეთი ავტონომიური ფილოსოფემების შექმნა-დამუშავებაში, როგორებიც XX საუკუნემდე მხოლოდ ფილოსოფიის ველზე იქმნებოდა. მეტიც, რილკე უარს ამბობს კლასიკური ფილოსოფიურ-ლოგიკური აპარატით, ფილოსოფიური ტექნიკით და

ფილოსოფიური არგუმენტაციებით აღნიშნული ფილოსოფემების დამუშავებაზე, იგი პირწმინდად პოეტური და პოეტიკური არსენალის სისტემური გამოყენების პრაქტიკას იცავს, რითაც უკიდურეს საზღვრებამდე განავრცობს როგორც ინტელექტუალური პოეტური ტექსტის ავტონომიას, ისე – სწორედ პოეზიის ველზე პოეტურ-ფილოსოფიური სინთეზის შესაძლებლობებს. რილკე სისტემურ პოეზიას ქმნის არა როგორც მოაზროვნე (ფილოსოფიური გაგებით), არამედ – სწორედ როგორც პოეტი (რაც იყო კიდევ მისი პროგრამული მიზანი, ”დუინურ ელეგიებში” სრულად რომ რეალიზდა). შესაბამისად, ფილოსოფოსისა და პოეტის შეპირისპირების კლასიკურ – გოეთესა და შილერის მიერ პოეტისთვის უპირატესობის მიმნიჭებელ – ტრადიციაში წრე სწორედ რილკეს შემოქმედებით იკვრება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ახილესი 2012:** Jochen Achilles (Hg.), *Liminale Anthropologien: Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2012.
- ბაისნერი 1941:** Friedrich Beissner, *Geschichte der deutschen Elegie*. Berlin, 1941.
- ბარბაქაძე 2013:** დათო ბარბაქაძე, ერნსტ მაისტერის ფილოსოფიური პოეზიის სპეციფიკისთვის. კრებულში: შედარებითი ლიტერატურის კრებული 1. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი 2013.
- ბარბაქაძე 2014:** XX საუკუნის გერმანულენოვანი პოეზიიდან. გამომცემლობა „მერწყული“, თბილისი 2014.
- ბახმუტსკი 1985:** Бахмутский В. Я. Спор о древних и новых. Издательство «Искусство», Москва 1985.
- ბეკერი 2007:** Sabina Beker, Helmuth Kiesel (Hg.), *Literarische Moderne*. Gruyter Verlag, Berlin, New York, 2007.
- ბეკონი 1977:** Фрэнсис Бэкон: Сочинения в двух томах. Том 1. Москва, „Мысль“, 1977.
- ბერტრამი 2000:** Georg W. Bertram, *Philosophie des Sturm und Drang: eine Konstitution der Moderne*. Fink Verlag, München 2000.
- ბეჰლერი 1991:** Ernst Behler, *Die Poesie in der frühromantischen Theorie der Brüder Schlegel*. JournalSi: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft. 1. Jahrgang. Schönningh, Paderborn 1991.
- ბოლლახერი 1969:** Martin Bollacher, *Der junge Goethe und Spinoza*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1969.
- ბრეგაძე 2009:** კონსტანტინე ბრეგაძე, ლიტერატურული და ენისფილოსოფიური ნარკვევები. გამომცემლობა მერიდიანი, თბილისი 2009.
- ბრეგაძე 2012:** კონსტანტინე ბრეგაძე, გერმანული რომანტიზმი. გამომცემლობა „მერიდიანი“. თბილისი 2012.
- ბურჩერი... 2011:** Cordula Burtscher, Markus Hien (Hg.), *Schiller im philosophischen Kontext*. Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg 2011.
- გაბიტოვა 1978:** Габитова Р. М.: Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель. Новалис). Москва, „Наука“, 1978.

- გადამერი 1990¹:** Hans-Georg Gadamer, Gesammelte Werke, Band 1, Wahrheit und Methode, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1990.
- გადამერი 1990²:** Hans-Georg Gadamer, Gesammelte Werke, Band 2, Wahrheit und Methode, Ergänzungen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1990.
- გადამერი 1993¹:** Hans-Georg Gadamer, Gesammelte Werke, Band 8, Ästhetik und Poetik I, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1993.
- გადამერი 1993²:** Hans-Georg Gadamer, Gesammelte Werke, Band 9, Ästhetik und Poetik II, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1993.
- გაიზენჰანსლიუკე 2008:** Achim Geisenhanslüke (Hrsg.), Grenzräume der Schrift. transcript-Verlag, Bielefeld, 2008.
- გამმი 1986:** Gerhard Gamm, Wahrheit und Differenz. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1986.
- გოეთე 1922:** Goethes Philosophie aus seinen Werken, mit ausführlicher Einleitung herausgegeben von Max Heynacher. Leipzig 1922.
- გოეთე 1988:** Goethes Werke in zwölf Bänden. Neunter Band. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1988.
- გოეთე 2011:** იოჰან ვოლფგანგ გოეთე, ფაუსტი. პირველი ნაწილი. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა. თბილისი, 2011.
- გრუნნეტი 1994:** Sanne Elisa Grunnet, Die Bewußtseinstheorie Friedrich Schlegels. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 1994.
- ელერსი 2007:** Monika Ehlers, Grenz Wahrnehmung: Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts : Kleist - Stifter – Poe. transcript-Verlag, Bielefeld 2007.
- ენგელი 2004:** Manfred Engel (Hg.), Rilke-Handbuch. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar 2004.
- ენგელჰარდტი 2004:** Wolf von Engelhardt (Hg.), Goethes Fichtestudien. Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar 2004.
- ენცენსბერგერი 2002:** Museum der modernen Poesie, eingerichtet von Hans Magnus Enzensberger. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002.
- ვაიბელი 2000:** Violetta L. Waibel, Hölderlin und Fichte. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 2000.
- ვაინშტაინი 1994:** Ольга Вайнштейн, О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. Москва 1994.

- ვილგებრანდი 2016:** Literarische Texte in Religionsbüchern. Verlag Julius Klinkhardt, Bad Heilbrunn 2016.
- ვინდელბანდი 1994:** Виндельбанд В. Философия культуры. Избранное. Москва, 1994.
- ვორობეი 2007:** Инна Воробей, "Бог" и "ангел" в поэзии Р.М.Рильке. Пятигорск: ПГЛУ, 2007.
- ვორობეი 2013:** Инна Воробей, "Закон тяготения" в цикле "Часослов" Р. М. Рильке. ჟურნალში: Филологические науки, № 11 (29) 2013, часть 2.
- ვუნბერგი 1965:** Gotthart Wunberg: Der frühe Hofmannsthal. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965.
- ორაკლი 1938:** Georg Trakl, Dichtungen. Otto Müller Verlag, Salzburg-Leipzig 1938.
- ორაკლი 1986:** Georg Trakl, Werke. Entwürfe. Briefe. Philipp Reclam Verlag, Stuttgart 1986.
- ორაკლი 2014:** გეორგ ორაკლი, DE PROFUNDIS. გამომცემლობა "მერწყული", თბილისი 2014.
- იაკობი 1912:** Jacobis Spinoza-Büchlein nebst Replik und Duplik, herausgegeben von Fritz Mauthner. Georg Müller Verlag München 1912.
- იანცი 1973:** Rolf-Peter Janz, Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Metzler, Stuttgart 1973.
- იოელი 1905:** Karl Joël, Nietzsche und die Romantik, Eugen Diederichs Verlag, Jena-Leipzig 1905.
- იუნგერი 1949:** Friedrich Georg Jünger, Nietzsche. Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1949.
- კაკაურიძე 1991:** ნანული კაკაურიძე, შტურმერთა და იენის წრის რომანტიკოსთა ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები. გამომცემლობა "განათლება", თბილისი, 1991.
- კანტი 1979:** იმანუელ კანტი, წმინდა გონების კრიტიკა. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 1979.
- კანტი 1989:** იმანუელ კანტი, რელიგია მხოლოდ გონების საზღვრებში. გამომცემლობა "განათლება", თბილისი, 1989.
- კანტი 1995:** Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.
- კასირერი 1971:** Ernst Cassirer, Idee und Gestalt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft darmstadt 1971.
- კასირერი 1991:** Ernst Cassirer, Rousseau, Kant, Goethe. Meiner Verlag, Hamburg 1991.

- კილი 1956:** Walther Killy, Wandlungen des lyrischen Bildes. Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 1956.
- კილი 1957:** Walter Killy, Das Spiel des Orpheus. Über die erste Fassung von Georg Trakls "Passion". ჟურნალში: Euphorion 51 (1957), გვ. 422-437.
- კილი 1960:** Walter Killy, Über Georg Trakl. Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 1960.
- კირკეგორი 2010:** Сёрен Кьеркегор, Страх и трепет. Москва, "Культурная революция", 2010.
- კიფერი 2020:** ანსელმ კიფერი, "მე რეალობას ვეძებ..." გამომცემლობა "მერწყული", თბილისი 2020.
- კლესინგერი 2007:** Hanna Klessinger, Krisis der Moderne. Ergon Verlag, Würzburg 2007.
- კოპლსტონი 2004:** Фредерик Коплстон, От Фихте до Ницше. Республика, Москва 2004.
- კოტრიკაძე 2002:** ანგელოზის თემა და მოტივი თანამედროვე დასავლეთევროპულ ლიტერატურაში. გამომცემლობა "ენა და კულტურა", თბილისი 2002.
- კროიგერი 2002:** Johann Kreuzer (Hg.), Hölderlin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 2002.
- ლინდნერი 1960:** Herbert Lindner, Das Problem des Spinozismus im Schaffen Goethes und Herders. Arion Verlag Weimar 1960.
- ლოჰაიდე 2000:** Bernward Loheide, Fichte und Novalis: transzendentalphilosophisches Denken im romantisierenden Diskurs. Amsterdam – Atlanta, Rodopi Verlag 2000.
- მაიერი 2006:** Theo Meyer: Nietzsche und die klassische Moderne. wignSi: Nietzsche und Schopenhauer: Rezeptionsphänomene der Wendezeiten. Hrsg. von Marta Kopji, Wojciech Kunicki. Leipziger Universitätsverlag, 2006.
- მეელი 1963:** Hans-Joachim Mähl, Novalis und Plotin. წელიწდეულში: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Niemeyer, Tübingen 1963.
- მეტცლერი 1990:** Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen (Hg. von Günther und Irmgard Schweikle). Stuttgart, Metzler 1990.
- მოზერი 2011:** Anita Moser, Die Kunst der Grenzüberschreitung: postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik. transcript-Verlag, Bielefeld 2011.
- ნაროუმვილი 1980:** ლამარა ნაროუმვილი, ხე და ფრინველი რილკეს პოეზიაში. აღმანახში: "საუნჯე", #6, 1980.

- ნაუმანი 2012:** Barbara Naumann (Hg.), "Ein Unendliches in Bewegung": Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe. Bielefeld 2012.
- ნიცშე 1954¹:** Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hanser Verlag, München 1954. Band 1.
- ნიცშე 1954²:** Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hanser Verlag, München 1954. Band 2.
- ნიცშე 1954³:** Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hanser Verlag, München 1954. Band 3.
- ნიცშე 1993:** ფრიდრიხ ნიცშე, ესე იტყოდა ზარატუსტრა. გერმანულიდან თარგმნა ერეკლე ტატიშვილმა. თბილისი, 1993.
- ნიცშე 1999:** Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band 12, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1999.
- ნიცშე 2021:** ფრიდრიხ ნიცშე, დიონისეს დითირამები. გამომცემლობა "მერწყული". თბილისი, 2021.
- ნოვალისი 2001:** Novalis Werke. Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz. Verlag C. H. Beck, München 2001.
- ოლივა 1994:** აკილე ბენიტო ოლივა, "მხატვარი არაა რევოლუციონერი, ის მოღალატეა". ჟურნალში: „პოლილოგი“, #4, 1994.
- ოსტერკამპი 2002:** Ernst Osterkamp (Hg.), Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes. Frankfurt am Main 2002.
- ოტმანი 1999:** Henning Ottmann, Philosophie und Politik bei Nietzsche. de Gruyter Verlag, Berlin, New York 1999.
- პეტერსენი 2002:** Jürgen H. Petersen, Die Fiktionalität der Dichtung und die Seinsfrage der Philosophie. München 2002.
- პიოგელერი 1999:** Otto Pöggeler, Hegels Kritik der Romantik. Wilhelm Fink Verlag, München 1999.
- პო 2003:** Э. А. По, Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М.: АСТ 2003.
- პოტი 2004:** Sandra Pott, Poetiken: Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke. Gruyter Verlag, Berlin, New York, 2004.
- პოტი 2005:** Sandra Pott, Lesen, poetisches Lesen und poetischer Text. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 2005/10, Vol. 30; Iss.: 1, გვ. 188-213. Verlag Walter de Gruyter, Berlin/New York 2005.

- პფოტენჰაუერი... 2006:** Pfothenhauer H., Schneider: Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg. 2006.
- რანკე 1990:** Wolfgang Ranke, Dichtung unter Bedingungen der Reflexion. Königshausen und Neumann, Würzburg 1990.
- რატინი 2010:** ირმა რატინი, ტექსტი და ქრონოტოპი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2010.
- რილკე 1996¹:** Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band I. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1996.
- რილკე 1996²:** Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band II. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1996.
- რილკე 2007:** რაინერ მარია რილკე. მე-20 საუკუნის ავსტრიული ლირიკა, ტ. III. გამომცემლობა "საარი", თბილისი 2007.
- სალლუსტიუსი 1981:** Гай Саллюстий Крисп, Сочинения. (Серия «Памятники исторической мысли»). М., Наука. 1981.
- სიმონი 2001:** Thina Simon, Rilke als Leser. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2001.
- სიხარულიძე 1980:** დალი სიხარულიძე, "ორი საუფლოს" მხილველი. აღმანახში: "საუნჯე", #3, 1980.
- სუბრამანიანი 1986:** B. Subramanian, Engel und Mensch. Peter Lang Verlag, Bern 1986.
- ტოდოროვი 1980:** Almut Todorow, Gedankenlyrik. Metzler, Stuttgart 1980.
- ულსჰიოფერი 2010:** Robert Ulshöfer, Die Literatur des 18. Jahrhunderts und der Romantik in neuer Sicht. Würzburg 2010.
- უნცაიტგი 2011:** Monika Unzeitig (Hg.), Grenzen überschreiten - transitorische Identitäten: Beiträge zu Phänomenen räumlicher, kultureller und ästhetischer Grenzüberschreitung. Ed. Lumière, Bremen 2011.
- ფაიერაბენდი 1986:** Пол Фейерабенд, Избранные труды по методологии науки. Москва, Прогресс, 1986.
- ფაიერაბენდი 1998:** Paul Feyerabend, Widerstreit und Harmonie. Passagen Verlag, Wien 1998.
- ფაიერაბენდი 2007:** Пол Фейерабенд, Против метода. Очерк анархистской теории познания. М.: АСТ; Хранитель, 2007.
- ფაიერაბენდი 2010:** Пол Фейерабенд, Наука в свободном обществе. М.: АСТ; Хранитель, 2010.

- ფაიზე 1945:** Ernst Feise: Philosophische Motive im Werk des jungen Hofmannsthal. Monatshefte für deutschen Unterricht, Vol. 37, # 4/5, 1945.
- ფალკენშტაინი 1963:** Henning Falkenstein, Das Problem der Gedankenlyrik und Schillers lyrische Dichtung. Kleinoffsetdruck H. Görich, Marburg 1963.
- ფალკი 2012:** Thorsten Valk, Der junge Goethe: Epoche - Werk – Wirkung. München 2012.
- ფენტაროლა 2015:** Barbara Ventarola, Transkategoriale Philologie: liminales und poly-systematisches Denken bei Gottfried Wilhelm Leibniz und Marcel Proust. Schmidt, Berlin 2015.
- ფიგალი 2011:** Günter Figal, Nietzsche und Heidegger über Künst. წელიწდეულში: Nietzsche-Studien, Band 39, 2010. Walter de Gruyter, Berlin/New York 2011.
- ფივეგი 2009:** Claus Vieweg, Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen. Schöningh Verlag, Paderborn 2009.
- ფირცხალავა 1983:** ნინო ფირცხალავა, ტრაგიკული ელემენტის კონცეფცია ჰეგელისა და კირკეგორის ესთეტიკაში. აღმანახი "საუნჯე", #6, 1983.
- ფირცხალავა 2020:** ნინო ფირცხალავა, "ჯადოსნური მთა", ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2020.
- ფიშერი 2014:** Norbert Fischer, "Gott" in der Dichtung Rainer Maria Rilkes. Felix Meiner Verlag, Hamburg 2014.
- ფიხტე 1995:** И. Г. Фихте. Сочинения. Работы 1792-1801 гг. М., 1995.
- ფლაიშერი 1957:** Fleischer Margot, Nietzsche und Rilkes Duineser Elegien. Diss., Köln 1957.
- ფოლლმარი 2008:** Hartmut Vollmar, Einheitliche Theorie des Verses. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2008.
- ფომენკო 2003:** Фоменко И. В. Введение в практическую поэтику: учебное пособие. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003.
- ფრანკი 1995:** Manfred Frank, Hölderlins philosophische Grundlagen. In: Hölderlin und die Moderne. Attempto Verlag Tübingen 1995.
- ფრანკი 1997:** Michael Franz, Hölderlins Platonismus. Das Weltbild der "exzentrischen Bahn" in den *Hyperion*-Vorreden. წელიწდეულში: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie, Hildesheim 1997, Jahrgang 22, Heft 2, S. 167-187.
- ფრანკი 2000:** Michael Franz, Schelling und Hölderlin – ihre schwierige Freundschaft und der Unterschied ihrer philosophischen Position um 1796. წელიწდეულში: Hölderlin-Jahrbuch 1998-1999. Edition Isele, Eggingen 2000, S. 75-98.

- ფრიდრიხი 1956:** Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik. Rohwolt Verlag, Hamburg 1956.
- ფრიდრიხი 1990¹:** ჰუგო ფრიდრიხი, თანამედროვე ლირიკის სტრუქტურა. ჟურნალში: "საუნჯე", 1990, #3.
- ფრიდრიხი 1990²:** ჰუგო ფრიდრიხი, თანამედროვე ლირიკის სტრუქტურა. ჟურნალში: "საუნჯე", 1990, #5.
- შილერი 1962:** Friedrich Schiller, Sämtliche Werke. Bd. 5. Hanser Verlag, München 1962.
- შილერი 1965:** ფრიდრიხ შილერი, რჩეული თხზულებანი სამ ტომად. ტომი III. გამომცემლობა "საბჭოთა საქართველო", თბილისი 1965.
- შილერი-გოეთე 2009:** Friedrich Schiller, Johann Wolfgang Goethe. Der Briefwechsel. Bd. 1. Hg. und kommentiert von Norbert Oellers. Philipp Reclam jun. Stuttgart 2009.
- შლაიერმახერი 1958:** Friedrich Schleiermacher, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Felix Meiner Verlag, Hamburg 1958.
- შლაფერი 2005:** Heinz Schlaffer, Poesie und Wissen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005.
- შლეგელი 1956:** Schriften und Fragmente, aus den Werken und dem handschriftlichen Nachlaß zusammengestellt und eingel. von E. Behler, Stuttgart 1956.
- შლეგელი 1988:** Friedrich Schlegel, Kritische Schriften und Fragmente (1798-1801). Hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 1988. Band 2.
- შმიდტი 1995:** Jochen Schmidt, Hölderlin im 20. Jahrhundert. In: Hölderlin und die Moderne. Attempto Verlag Tübingen 1995.
- შრიდერი 1999:** Peter Schryder, Die Magie der Rhetorik: Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk. Schöningh Verlag, Paderborn 1999.
- შტაიგერი 1946:** Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik. Atlantis Verlag, Zürich 1946.
- შტანციოვ-გერნა 1913:** Panait Stanciov-Gerna, Die Gedankenlyrik, Leipzig 1913.
- შტოკუმი 1948:** van Stockum, T. C. Der gedankliche Hintergrund von Rilkes Duineser Elegien. ჟურნალში: Neophilologus, Volume 32, issue 1, December 1948, S.109–121.
- შულცე 1958:** Wilhelm A. Schulze, Angelus Silesius und Rainer Maria Rilke. ჟურნალში: Evangelische Theologie, 1958, 01 Vol. 18; Iss. 4.
- ციოლკოვსკი 1961:** Theodore Ziolkowski: James Joyces und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa, DV, 1961.

- ჯინორია 1981:** გერმანული ფილოსოფიური ლირიკა. თარგმანი და კომენტარები ოთარ ჯინორიასი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი 1981.
- ჰაბერმასი 1985:** Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985.
- ჰაიდეგერი 1985:** Martin Heidegger, *Gesamtausgabe, Band 12*. Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1985.
- ჰაინიგი 2006:** Martina Steinig, "Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder..." Frank & Timme, Berlin 2006.
- ჰამბურგერი 1957:** Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, 1957.
- ჰამბურგერი 1966:** Käte Hamburger, *Philosophie der Dichter*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966.
- ჰამბურგერი 1972:** Michael Hamburger, *Die Dialektik der modernen Lyrik*. List Verlag, München 1972.
- ჰეგელი 1973:** გ. ვ. ფ. ჰეგელი, ესთეტიკა. პირველი ტომი. გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი 1973.
- ჰეგელი 1986¹:** Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*. Band 1. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986.
- ჰეგელი 1986²:** Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*. Band 7. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986.
- ჰეგელი 1986³:** Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*. Band 16. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986.
- ჰეგელი 2017:** გ. ვ. ფ. ჰეგელი, გონის ფენომენოლოგია. გამომცემლობა ზაღPE DIEM, თბილისი, 2017.
- ჰელინგრათი 1911:** Norbert von Hellingrath, *Pindar-Übertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*. Eugen Diederichs, Jena 1911.
- ჰენრიხი 1967:** Dieter Henrich, *Hölderlin über Urteil und Sein. Eine Studie zur Entstehungsgeschichte des Idealismus*. წელიწდეულში: Hölderlin-Jahrbuch 1965/66. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1967, gv. 73-96.
- ჰიბელი 2005:** Hans H. Hiebel, *Das Spektrum der modernen Poesie, Teil I*. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.
- ჰილდებრანდი 2003:** Olaf Hildebrand (Hg.), *Poetologische Lyrik. Texte und Interpretationen*. UTB Verlag, Köln 2003.

- ჰინკი 1985:** Walter Hinck, Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Vestdeutscher Verlag, Köln 1985.
- ჰოლდერლინი 1954:** Hölderlin. Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. von Friedrich Beißner und Adolf Beck. Sechster Band. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1954.
- ჰოლდერლინი 1991:** Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Band 17, Hg. von Michael Franz, Hans Gerhard Steimer und D. E. Sattler. Basel / Frankfurt am Main 1991.
- ჰოლდერლინი 1992:** Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. von Jochen Schmidt. Band 1. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1992.
- ჰოლდერლინი 1994:** Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. von Jochen Schmidt. Band 2. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994.
- ჰოფმანსთალი 1979¹:** Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke. Gedichte, Dramen, I. Fischer Taschenbuch Verlag 1979.
- ჰოფმანსთალი 1979²:** Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke. Gedichte, Dramen, II. Fischer Taschenbuch Verlag 1979.
- ჰოფმანსთალი 1980:** Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke. Gedichte, Dramen, III. Fischer Taschenbuch Verlag 1979.
- ჰოფმანსთალი 2000:** Hugo v. Hofmannsthal, Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte. Philipp Reclam, Stuttgart 2000.