

# ევროპული და ამერიკული



პოეზიის ნიმუშები

“ევროპული და ამერიკული პოეზიის ნიმუშების” პირველი კრებული 1992 წელს, მეორე კი 1993 წელს მიიღო დაინტერესებულმა მკითხველმა. წინამდებარე, მესამე კრებულში თავი მოიყარა ტექსტებმა, რომელთა უმრავლესობა 1996 წლამდე ითარგმნა, მაგრამ უსახსრობის გამო დღემდე კრებულად ვერ შეიკრა. ევროპული პოეზიის ნიმუშები, ამერიკელი ჯერომ როტენბერგის “სამი სიზმარი” და თეორიულ დანართში თავმოყრილი ტექსტები თარგმნილია რუსული ენიდან (გამონაკლისს წარმოადგენს გერმანულენოვანი პოეტების შემოქმედება, რომელიც უშუალოდ ორიგინალიდან არის თარგმნილი). ამერიკელი პოეტების ჩარლზ ოლსონის, რობერტ დანქენის (მისი “პერსეფონეს” გამოკლებით, ეს ლექსი თარგმნილია რუსულიდან), ფრენკ ოჰარას, კ. კ. უილიამსის ლექსთა პწკარედული თარგმანების ავტორია ბელა წიფურია; ჯერალდ სტერნის და მარკ სტრენდის პოეტური ტექსტების ქართული პწკარედი ეკუთვნის ნატო ალხაზიშვილს; ჯონ ლოგანის და ლუსილ კლიფტონის ლექსების პწკარედი ლიკა მარდანიამ გამიმზადა. თითოეული მათგანის მიმართ უღრმესი მადლიერების გრძნობით ვარ განმსჭვალული.

*მთარგმნელი*  
15.11.2000

წიგნი გამოსცა ავტორის ხარჯით

წიგნი უსასყიდლოდ დააკაბადონა თენგიზ ქირია

დაბეჭდილია ქსეროკოპირების წესით

**ISBN 99928-0-091-7**

# ევროპული და ამერიკული კოეზიის ნიმუშები

მესამე კრებული

თარგმნა და ავტორთა შესახებ ცნობები დაურთო  
დათო ბარბაქაძემ

თბილისი  
2001

კრებული ეძღვნება ჩემს მეგობრებს: ნატო ალხაზიშვილს,  
გიორგი ფერაძეს და გიორგი ქარჩავას. მათვე ვუძღვნი  
“ევროპული და ამერიკული პოეზიის ნიმუშების”  
პირველ და მეორე კრებულებს.

დ. ბ.

# ა ნ ღ რ ე ბ რ ე ტ ო ნ ი

## სიზნოზლე

პარიზში წმინდა იაკობის კოშკი რომელიც მზესუმზირასავით ირწვევა  
კენწეროთი იშვიათად ეხება სენას და კოშკის ჩრდილი შეუმჩნეველად  
ლივლივებს ბარჯებს შორის  
ამ წუთას ძილში თითის წვერებზე  
დავდივარ ოთახში სადაც ვწევარ გამხლართული  
და მას ცეცხლს ვუკიდებ  
რათა არაფერი დარჩეს თანხმობიდან რომელიც გამომგლიჯეს  
ავეჯი ადგილს უთმობს თავისავე ზომის ცხოველებს  
რომლებიც ძმურად იყურებიან  
ლომებს რომელთა ფაფრები ბურბუშელებად ჩამწვარან  
ზვიგენებს რომელთა თეთრი მუცელი იზიდავს თავისკენ ზეწრების  
უკანასკნელ ცახცახს  
სიყვარულის და ლურჯი ქუთუთოების ჟამს  
ვხედავ ჩემის მხრივ როგორ ვწვავ სიცარიელის  
სადღესასწაულო სათავსოს  
რაც ჩემი ტანი იყო  
ცეცხლის მოთმინებისუნარიან იბისთა მიერ განწებებული  
როცა ყველაფერი აღსრულდა მე უჩინარი შევდივარ კიდობანში  
არ ვუფრთხი სიცოცხლის გამვლელებს მოჟღარუნებს შორს თავიანთი ზანტი  
ნაბიჯებით

წვიმის კუნელს მიღმა ვხედავ მზის ბიბილოს  
მესმის უზარმაზარი ფოთლებივით იფხრიწვებიან ადამიანური ჩერები  
ერთმანეთის წამქეზებელთა არსებობისა და არარსებობის კლანჭებში  
ყველა ხელობა განიმქრევა და მხოლოდ სურნელოვან მაქმანებს ტოვებს  
მაქმანოვან ნაჭუჭს უზადო ფორმის ქალის მკერდის მსგავსს  
მე მხოლოდ ნივთების გულს ვეხები მე ძაფი მიჭირავს.

\* \* \*

შენს ადგილზე მე არ ვენდობოდი ჩალის რაინდს  
ანჟელიკას მხსნელი სიფათის მსგავს ამ ტიპს  
შენს თმაში ანფილადებად დაქსაქსული  
მეტროს ხახების ლაიტმოტივი  
ესაა მომხიბლავი ლილიპუტური ჰალუცინაცია  
მაგრამ ჩალის რაინდი ყალის რაინდი  
თავისი ცხენის გავაზე გსვამს და თქვენ შექანდებით მაღალ ხევიანში  
ალეებისა  
რომელთა პირველი დაკარგული ფოთლები კარაქად ცვივიან ქარის პურის  
ვარდისფერ ნაჭრებზე  
მე ქედს ვიხრი ამ ფოთლების წინაშე მსგავსად  
მაღალხარისხოვნად დამოუკიდებელი იმ ყოველივესი რაც შენშია

მათი გაფითრებული წონასწორობა  
დაწყებული იებით  
სწორედ ის აუცილებელია რათა შენი ტანის ყველაზე უნაზეს ნაკეცებში  
ამოვიდეს მთავარი მოუხელთებელი ეპისტოლე  
ბოთლიდან რომელსაც დიდხანს ინახავდა ზღვა  
და მე თაყვანს ვცემ როცა ისინი როგორც თეთრი მამლის ბუმბული  
გაცოფებით მჭიდროვდებიან ძალადობის სასახლის ტერასზე  
იმ შუქზე რომელიც შემზარავი გახდა სადაც უკვე საუბარი აღარაა ცხოვრებაზე  
მოჯადოებულ ტვერში  
სადაც მონადირე თოფს კონდახით იმაგრებს მხარზე და უმიზნებს ხოხობს  
ეს დანაიას მონეტის ფოთლებია  
როცა მე საშუალება მეძლევა ისე მოგიახლოვდე რომ შენ აღარ ჩანხარ  
შეგაკეცო შენში ეს გამოცარიელებული ყვითელი საყრდენი  
შენი თვალის ყველაზე უფრო მბრწყინავი წერტილი  
სადაც ხეები ფრინავენ  
სადაც შენობები იწყებენ ცახცახს სულელური მცდელობის სიხარულით  
სადაც საცირკო სანახაობები იცვლება ქუჩის ცოფიანი სიხარულით  
დათმენა  
შორს ორი სამი სილუეტი მოწყვეტილა  
ახლობელთა წრის თავზე პარლამენტარის დროშა იმსხვრევა

## მზესუმზირა

### *პიერ რევერდის*

მოგზაური ქალი რომელმაც ცენტრალური ბაზარი გადაჭრა ხანდაზმულობაში  
თითის წვერებზე მიდიოდა  
უიმედობა ცაზე თავის დიად და ესოდენ მშვენიერ არუმებს მიაგორებდა  
და ხელჩანთაში ინახებოდა ჩემი ოცნება ეს ფლაკონი საყნოს მარილთა  
რომელთაც ისუნთქავდა ოდენ უფალი ღმერთის ნათლიდელა  
გაშეშებანი იშლებოდნენ მსგავსად ორთქლისა  
მხრწოლავ ძაღლის თანაგარსკვლავედთან შესახვედრად  
ვერ იქნებოდა მათ მიერ დანახული თუ არა ბოროტად და აღმაცერად  
ყმაწვილქალი  
ვისთან ჩემი შეხვედრაც სიფიცხის ელჩთან  
ან შავ ფსკერზე თეთრ სიმრუდესთან აზრად წოდებულთან  
სწორედ რომ მაშინ როცა უდანაშაულოთა მეჯლისი ხურდა  
ფარნები ნელ-ნელა ინთებოდნენ წაბლის ხეებზე  
როცა უჩრდილო ქალმა მუხლი მოიყარა ცვალებადობის ხიდზე  
აქ-ცხოვრობს-გულის ქუჩაზე არა სწორედ იგივე ბგერები  
ბოლოსდაბოლოს აღსრულდნენ დამეთა დანაპირებნი  
მოხეტიალე მტრედები დახმარების კოცნები  
მშვენიერ უცნობ ქალს ჩამოედევნენ  
წუნდაუდებელ სახრისთა კრეპქვეშ შუბებად მოქანავე ძუძუებზე  
ფერმა განცხრომას ეძლეოდა პირდაპირ პარიზის ცენტრში  
და მისი ფანჯრები ირმის ნახტომს უყურებდნენ  
მაგრამ ჯერ არავინ ცხოვრობდა მასში მოულოდნელ სტუმართა  
მოჩვენებებზე უფრო დიდი ერთგულებით ცნობილ გადამთიელთა გამო  
მათგან ზოგიერთი როგორც ეს ქალი თითქოს დაცურავს  
და სიყვარულში აღწევს მათი არსის წვეთი

ისინი მას თავიანთ თავში იღებენ  
მე არა ვარ სათამაშო არანაირი მგრძნობიარე ძალის  
და მაინც ჭრიჭინამ რომელიც ფერფლის თმაში მდებოდა  
ერთხელ სადამოს ეტიენ მარსელის ქანდაკების ახლოს  
გაგებით სავსე მზერა მტყორცნა  
და თქვა ანდრე ბრეტონი მოდის

\* \* \*

1934 წლის მშვენიერ შუადღეს  
ჰაერი შენი სიწითლისფერი ვარდი იყო  
და ტყე როცა მე მასში შესვლა გადავწყვიტე  
დაიწყო სიგარეტის ქაღალდის ფოთლებიანი ხით  
ვინაიდან მე შენ გელოდი  
და ამიტომ როცა ჩვენ ერთად დავეხეტებით  
სულერთია სად  
შენი ბაგეები ემაღლად შავდება  
მათგან განუწყვეტლივ მოცურავს ლურჯი ბორბალი დაშლილი და დამსხვრეული და  
მიფრინავს  
ლიანდში ფითრი  
ყველა ხიბლმა იჩქარა ჩემთან შესახვედრად  
ციფვი მოვიდა თეთრი მუცლით ჩემს გულში ჩასაკრობად  
არ ვიცი როგორ მიემაგრა  
მაგრამ მიწა სავსე იყო იმაზე უფრო ღრმა ანარეკლებით ვიდრე წყლის  
ანარეკლებია  
ბოლოსდაბოლოს ლითონის მსგავსად შეიბერტყა ქონორი  
და შენ ძვირფასი თვლების საშინელ ზღვაზე მწოლიარე  
შენ ტრიალებდი  
შიშველი  
ფოიერვერკის უზარმაზარი მზის ქვეშ  
მე ვხედავდი შენს ნელ დადმასვლას ერთუჯრედიანებიდან  
სადაც ზღვის ზღარბის ოვალურობა მოიპოვებოდა  
გთხოვ მაპატიო მე იქ უკვე აღარ ვიყავი  
მე თავი ავწიე რამეთუ თეთრი ხავერდის ცოცხალმა ყუთმა დამტოვა  
და დამამწუხრა  
ცა ფოთლებს შორის ბრწყინავდა ნემსიყლაპიასებრი სიმკვეთრით და სიმტკიცით  
როცა ტყის სარქველნი სწრაფად განიხვნენ და დაინგრნენ  
უჩუმრად  
თითქოს უზარმაზარი შროშნის ორი მთავარი ფურცელი  
ყვავილისა რომლის ძალებში თავისი თავითაა მოცული ღამე  
მე ვიყავი სადაც შენ მხედავ  
სურნელებაში მოწკრიალეში ყველა ზანზალაკით  
ვიდრე ისინი მოვიდოდნენ ყოველდღიურობად ცვალებად ცხოვრებასთან  
მე მოვასწარი ბაგეებით ვმთხვეოდი  
შენი თეძოების შუშას

## რამდენიმე სამაბრი

გლესებით მჭიდროდ დატენილი ყუთები  
უხმაუროდ მისრიალებენ რძისფერ რელსებზე  
ეს ის დროა როცა ეკლები ამგორებელი დამის მიერ წამოყრილი ქალიშვილები  
იკლაკნებიან იმ ყარყუმის ნაკბენებისგან  
ვისი ყვირილიც  
შემოჩარხავს მათი ძუძუების კერტებს  
სხვა რიგის მოვლენები აბსოლუტურად მოკლებულია ინტერესს  
ნურაფერს მეტყვით მაყვლებით მოხატულ ამ შპალერზე  
ძალიან რომ იჩქარის  
თავადვე გაიხეს  
ცეცხლის შავი ენები ემეტოქებიან ცხაურზე ბალახის ენებს  
შორეული ოთხით სვლა ცხენის  
ეს მიწისქვეშა ნადირობისკენ უხმობენ ტყეში იები და ბზები  
მთელი ოთახი აყირავდა  
კალების საზომის დიდებული ხაზები ხდებიან ერთი რომელიც ზომის გარდა  
რუხი ღვინოცაა  
მოკურცხვლა ყოველთვის ძალიან ადრე ცარციოთ ნახატზე დღის წვალებაში  
დააბუდე ჩურჩულის ტბის ადამიანები  
აზრი რომელიც საყვლოთი მიათრევს ძველ ეროტიულ ნიშებს  
დაე დამასვენონ ამ ყველაფრისგან ერთხელ და სამუდამოდ  
ჯოჯოხეთური ბუზები განჩხრეკენ ბრჭყალებში  
ცვრიანი ვაშლის კვარტლის მარცვლებს  
ცხოვრების დღიდან ნარგავს  
თევზებივით აღკაზმული ტანი სხლტება მოჩანჩქარე ბადიდან  
უღრანში  
ქარისა საწოლის ირგვლივ  
თავის არიდების არგუსი ძვირფასი თვალები უძრავნი ნახევრადგახელილნი  
ნახევრადდდახუჭულნი

## ბზალ სან რომანოსკენ

პოეზია კეთდება საწოლში როგორც სიყვარული  
დაჭმუჭნული ზეწრები ნივთების ამოსვლაა  
პოეზია კეთდება ტყეებში  
მას აჰჰს სიშრცე რომელიც საჭიროა  
არა ეს არამედ სხვა წინასწარგანსაზღვრულობა  
ძერის თვალით  
ნამით შვიტაზე  
ვერცხლის ლანგარზე გაოფლილი ღვინიანი ბოთლის შესახებ მოგონებით  
მტრედი-ტრიალას მაღალი ღეროთი ზღვაზე  
და გონებრივი თავგადასავლის გზით  
მაღლა ასული პიკით  
შეჩერება და გზა მაშინვე ახრჩობდა  
ამის შესახებ არ ყვირიან სახურავებიდან  
არ ეგების კარის ღიად დატოვება  
ან მოწმეების მოხმობა  
თევზის მეჩქრები წივწივას ღობეები



რელსები დიდ ქალაქში გასვლისას  
ნაოჭები პურზე  
ბუმტულები ნაკადულზე  
კალენდრის დღეები  
კრაზანას ბაღანი

სიყვარულის საქმე და პოეზიის საქმე  
არაერთობლივია  
გაზეთის ხმამაღლა კითხვით  
მზის სხივის აზრი  
ლურჯი სინათლე შეშისმჭრელის ნაჯახის დარტყმების შემაერთებელი  
გულის ან ჭვირნარის ფორმის ქალაქის გველის ძაფი  
თახვების კუდების რიტმული ცემა  
ელვის სიმკვირცხლე  
ბურთულების ხტომა ძველი კიბის ზედა საფეხურებიდან

მისაღები დარბაზი  
არა ბატონებო ეს არც მერვე დარბაზია  
და არც ყაზარმის აორთქლებები კვირადღის მწუხრზე  
გუბების თავზე გამჭვირვალებაში შესრულებული ფიგურები ცეკვის  
კედელზე მოხაზულობანი ქალის სხეულისა რომელსაც ხანჯლებს  
ესვრიან  
კვამლის გამჭვირვალე რგოლები  
შენი თმის დაღალნი  
ფილიპინური ღრუბლის ხვეული  
მარჯნის გველის კლაკნი  
ნანგრევებზე სუროს შესევა  
მათი ღრო თაპზე საყრელი აქვთ

პოეტური ჩახუტებები ისეთია როგორც სხეულის ჩახუტებები  
ვიდრე გრძელდება  
სამყაროს სილატაკეში ნებისმიერ ჩაშლას კრძალავენ.

## პ ა ტ რ ი კ უ ე ლ ო ნ ი

### კუნძული

დაე, შიშველი ადამიანი ეახლოს კუნძულს,  
დროებით ქარებს  
ათხოვოს კანი; დაე, მოარგონ  
ზღვის კაჭრებმა მის ფეხებს რბოლა  
ტალღისა და, დაე, შეეფებად გატყორცნონ იგი,  
არ აფრინდება ვიდრე ცაში  
ან ტალღა არ დაამრგვალებს, ვით ვეება  
სელაპის სხეულს.

დაე, იგი ფეხის თითებით,  
აპკიანით ან ფრჩხილებიანით, იდგეს უფსკრულთან;  
სალამურში, დაე, ორი ნოტი ჩადოს და  
გაჩნდეს მუსიკა.  
დაე, კუნძული იქცეს ცენტრად და  
მისი მეორე „მე“-ს საზღვრებად, დაე, თავად ის  
იქცეს კუნძულად  
და უკანვე განვლოს სავალი,

შეიცნოს თავი დმერთებამდე,  
დასაწყისთა დასაწყისამდე, დალატამდე,  
ვიდრე თავის საძინებელში მან ქალი არ ამოანთხია,  
ხოლო მზე უმაღლეს და მუნჯდა ქვის წრედ;  
დაე, დაბრუნდეს იგი უკან, გაშლილ სივრცეში  
იყოს ყველაზე ბუნებრივი – ნივთიერება, კუნძული  
ზღვასთან იმ პირველი პაემანისას.

### შესაძლოა, იეიტსი ეტერნიში იყო ნამყოფი

I

ჩვენს მხარეშიც იდგნენ კოშკები, ქვის  
გუმბაგები კარიბჭესთან, ხიდთან, და მაშინ – სწორედ რომ მაშინ  
ეს კოშკები იყვნენ ქალაქი.  
შემეძლო, თავი დამეკრა მისთვის, სუროს ბოლოდან  
და ან სულაც ჭკის ბუდიდან მივსალმებოდი.  
მაგრამ მე ჯერაც არაფერი მსმენოდა მასზე, იმ დიდ პოეტზე,  
სწორი გეზით ვინც თხუთმეტი მილის იქით ცხოვრობდა ჩვენგან.

ჩვენც გვეხებოდა იქნებ ბრბოში, მატარებელში  
როცა ჯდებოდა ჰორტში; ერთი, ორი საათით, იქნებ იყოფდა

ჩვენთან ერთად ის სიმშვიდეს ქალაქის გარსში.  
იქნებ, ერთხელაც, ჩემი მხარე მოეგუნება:  
თემშარაზე შევეყარე  
დაბნეულ ბატონს, მე კი –  
მე ბავშვი ვიყავი და სვიტერიც მეცვა, მივლალავდი საძოვრად ნახირს.

სანახავი ხომ ბევრი იყო ჩვენთან, ქალაქი  
რით არ დასცადა დრომ და უამმა: იქ თხრილი დარჩა,  
აქ – უძველესი სამარე მეფის,  
ნახევრადცოცხალ მცველებს ჰგვანან დღესაც კედლები, კოშკები  
კიდევამოშლილები. სად ეცლებოდა  
იმას ჩვენთვის, დაძაბულად ჩახშირებულს საკუთარ თავში, –  
სწორედ ბაქანზე მომლოდინე, შეიძლება,  
იშვიათი სტრიქონების მასპინძლად იქცე.

და ეს ფრთიანი ნაბიჯები წკრიალებდნენ იქნებ  
ყოველ გლეხურ ადღში იმ შარაგზისა, სადაც ბაყალი,  
ყასაბი და მეფუნთუშე თავკაცობდნენ –  
საზრუნავთა ერთფეროვნება. რა საფიქრალი ექნებოდა, თუ ჩაუვლიდა  
ამ ფარდულების მოჟამულ რიგს –  
არქიტექტურულ სტილს,  
ცხოველთა გულებისთვის მეტად სასურველს?  
ან – დამშეულთა დროის მოწმე საყდრისთვის რომ თვალი შეეველო?  
მაგრამ მაისის პირველი დღე ამ ჩვენს ქალაქში  
მას, ალბათ, უფრო ეამებოდა: უხვი ნაყოფის ქაღალმერთები  
გვსტუმრობდნენ ამ დღეს,  
და ჩვენ მადონას, ხელში აყვანილს,  
განწმენდილი ადგილიდან მუხნარისკენ მივაბრძანებდით  
და ფონად გვქონდა ბავშვთა გალობა, ცეცხლი, და სულაც მთელი სამყარო.  
არ გაამუღავნა ინტერესი კანონიკოსმა  
უკანასკნელი წიგნების მიმართ,  
ოქროს ტოტებზე და უცნაურ ღვთაებებზე რომ მოგვითხრობდნენ –

ხოლო სხვაგვარად აბა როგორ შემოვიდოდა, როცა ზადი აღმოაჩინა  
ქალბატონის გამოსხედავაში, მშვიდ მზერაში  
იტალიელი იმ ქალისა, მეძუძური შვილის დედისა, რაღაც ისეთის  
არა მსგავსისა, რასაც, შურდულით ნასროლ ქვასავით, შორს აგზავნიან.  
მასში ქალური – არც სხეული, და არც – მსგავსება  
აი, იმასთან, თავისი ნავით  
საკვირველად მონანავესთან;  
ეს – დადიოდა ეკლესიაში, და ოჯახზე ზრუნვით ცხოვრობდა.

ან, იქნებ, მხოლოდ ასე გვეგონა.  
დიანაში საიდუმლო არის მუხიდან;  
როცა სანთლები ჩავვიქრება,  
იდუმალებით მოცულ წიფლნარში  
თვითონ ის – ღამე-მონაზონი – გამოგვიჩნდება.  
თხუთმეტოდე მილი რაღაც. გვექნებოდა თუ არა ჩვენ ორს იმის შექლება,  
ღამით ნაწერი წაგვეკითხა, და ბგერების ცახცახი გვეგრძნო,  
გვეგრძნო სიმღერა ტოტებისა, მოძრაობას როცა იწყებს მთელი სამხრეთი  
და გაზაფხულის სველი ცის ქვეშ დუმილს ეძლევა.

## II

შეიძლებოდა, გადავეყოფით ჩვენ ერთმანეთს პურის ყანაში,  
ან ველად – ცხვარში, ან – ნაკადულთან,  
და ცეცხლოვანი ისრის კონა დაგვეშინა ერთმანეთისთვის,  
მაგრამ პატარა ვიყავი და ტალღა ჩემი აზრებისა ფერხდებოდა  
ნებისმიერ დაბრკოლებაში, კუნელის ბუჩქში, მაგალითად,  
იხლართებოდა ერთი დღით ან მთელი ზაფხულით,  
ნამდვილ პოეტს დროის სწრაფვა არაფრად უღირს.

არ გაბედავდა ფეხის შედგმას იგი ქალაქში,  
ნებისმიერი ფანჯარა სადაც მზერა არის დაჟინებული;  
ჩვენ ვუყურებდით უცხოებს და მეფის სხეული  
სიამაყეს იწვევდა ჩვენში – ხოლო ასეთი სიხარული  
უნათლესი ნეშომპაღაა. მაგრამ შეგვეძლო  
თხრილიც ერთად გვენახა და კინზულენდის კლდეც ერთად დაგვეპყრო,  
სადაც წყდებოდა გვირგვინი მორიგ ირლანდიურ თავს,  
ხოლო ხელმწიფის ფეხისგულიდან ალისფერი ნაკვალევი იკლავებოდა.

ის დაჯდებოდა სავალთავან მოშორებით და მოიცდიდა,  
საკუთარი ოქროს ლითონის გადადნობამდე, ან გახედავდა, ზეცა როგორ  
დასცახცახებდა ოკეანის მარილსახდელს, მერე კი –  
ქალაქს, წვიმის მიზეზით ასე ხშირად გარდაცვალებულს.  
რატომ უნდა დაესვარა ფრთიანი ტერფი, კულაში ხომ უზარმაზარი,  
მადლამხედი სახლი იცდიდა,  
სადაც სიძველე ფასობდა და სხივმოსილი ბრწყინავდა გერბი,  
სადაც მუზასაც და პოეტსაც ყველაფერი ასერიგად ემყუდროება,  
სადაც ბალახში იუნონას ფარშავანგი დაგოგმანებს, ქალბატონის მეფე-ფრინველი  
დაცურავს ტბაზე, – და ყოველივე არის მშვიდი, ისე, როგორც დამდგარი ფრიზი.

## ქალები

სამწუხაროა! საპასუხოდ ვერ შევიყვარებთ  
ჩვენ მათ იმდენად უანგაროდ და საიმედოდ,  
რომ მიწყვი მანძილს ვინარჩუნებდეთ  
და უიმედოდ მივიწვედეთ  
მიუწვდომლისკენ,  
რომელიც მხოლოდ ჩვენთვის იხსნება.

ო, მარტოობა! როცა გვაჩენენ,  
როგორც დედები, ზრუნავენ ჩვენზე –  
ჩვენ კი ვწყვეტთ ჭიპლარს,  
რათა ვუყვარდეთ, როგორც საყვარლებს,  
მაგრამ სულ მალე გონს მოვეგებით  
და მათ გავწირავთ მარტოობისთვის.

იძინეო, ჩურჩულებს მიწა. აქ, ჩემს მკლავებში  
იძინეო, უნახესად ჩურჩულებს ქალი.  
მაგრამ ქალი ხომ ზღაპარია,

მე კი, ვნატრობ, მოვახერხო იმ კოშკზე ასვლა, მევე ვარ რომლის საფეხურები,  
ვნატრობ, ზეცასთან შერიგება შემადლებინა.  
იძინეო, ჩურჩულებს ქალი, „მიწეკი და ჩამოისვენე,  
დედის მუხლი ვარ, ცოლი ვარ შენი,  
მწვერვალი ვარ ყველა კოშკისა“.

## მიძინება

ამბობენ, ერთხელ სირიელი ქურუმი ვინმე  
მხურვალედ როცა წვიმისათვის სულაც არა მთავარ ღმერთებს ევედრებოდა,  
წვიმა მოვიდა და გარემო დააბნელა, – ო, ჯადოქრობა!  
მისმა ხელებმა დედამიწას ნიაღვრებად აწვიმეს წვიმა.  
ქალს გაელვობა მიწად თუ მიწამ გაახილა თვალები ქალად, იქ  
აწვევტილმა სულმა სირიელ ჯადოქრებთან ამოყო თავი.  
როგორღა შეძლეს მერე მისი მორჯულება: გაწაფულმა ბერძნებმა და  
აღექსანდრიის განათლებულმა ღვთისმეტყველებმა,  
მზერაელვარე იტალიელმა ქრისტიანებმა,  
თავ-თავისკენ ტალღებით რომ იახლოვებდნენ;  
შეკუმშულია მკერდი, და ისე არის მბრწყინავი სიმაღლიდან  
სახე, როგორც წვიმის წყლის წვეთი.

თანასწორია ის ზეციური დიდებისა,  
ღვთაებებს შორის ჭეშმარიტად ღვთაებრივია,  
თავის ერთიან ცეცხლში ბუგავს  
იგი ყველა იმ წარმართ ქალწულს,  
დღემდე უყოველნაირესი  
ტრიალების ჩრდილქვეშ მყოფი რომელიც იყო.  
ზეცასა და მიწას შორის ისევ შუღლი ჩამოვარდნილა,  
ნაყოფმომძღვნელის შიკრიკათათვის, – კრავისთვის, ხბოსთვის –  
ჩარაზულია სახლის კარი; ძუძუს როცა გაიშიშვლებს და  
თავის ყრმისკენ დაიხრება ბნელ სიმშვიდეში,  
არ გაცოცხლდება ჭვავი, ხორბალი არ დამწიფდება,  
და მხოლოდ მისი ოცნებები  
დაარწევენ ლაჟვარდოვან ციმციმს ქარისას.

ხოლო ეს ქალი აუძღვრევლად  
იმორჩილებს უხეშ სურვილებს ღირსეული  
გლეხური მზერით. არც დაფდაფების ბრაგუნია და არც – ცეკვები,  
არც – შუაღამის კოცონები და არც – პრინცთა მსხვერპლშეწირვები,  
მან დროზე უნდა მიხედოს ძროხას,  
მერე კი სახლის უკან ქათმები საქათმეში დააბინაოს,  
ევოე, წავა თუ არა ღმერთი ოქროსთმიანი, იგი მაშინვე გარეთაა,  
მშვიდად ალაგებს, მერე ღობეზე გასაშრობად  
გადაფენს ზეწრებს. აუღელვებლად აბზრიალებს,  
აბზრიალებს ღერძს, ჯვარცმისას აჭრიალებულს,  
დედამიწა კი, ერთიანად, ქოთანია ყვავილიანი. და ქალის თავთან,  
ფრთების შრიალქვეშ, საუბარი გაუმართავთ უცხო ზმნიზედებს.

## ველად ნანახი

გარდაიცვალა მეზობელი  
სადამოს ქოხში, უღვაშიანი და მაღალი ადამიანი,  
ის ჩაივლიდა ხოლმე დინჯად, როგორც  
სატურნი, და ღიმილიც ასეთივე გლეხური ჰქონდა.

ცაზე ნათელი მთვარე იყო,  
ქალაქელი ჯუჯა ქალი ბრუნავდა ძილში;  
დარჩა სხეული, და – ადგილი საცხოვრებლად გამზადებული,  
და გატეხილი კოკაც დარჩა, ჭიქაც – წყლიანი.

ადარ იქნება არასოდეს  
მისი ნატურა, მძლავრი სუნთქვა და ჰოროსკოპი,  
გაზაფხულზე იგი ადარ აღორძინდება,  
როგორც ხდებოდა ეს ყოველთვის ხორბლის ტანის აყრისთანავე.

როცა შორს, ველად, გუთნის კვალში მიაბიჯებდა  
და მასთან იყო ურიაშული ჩიტების და ერთმანეთის მიყოლებით გადამფრენი  
წელიწადების,

ვარსკვლავთა ნიშნებს  
იგი ახალ ორბიტაზე გაჰყავდათ ხოლმე.

მის რაშებს, ქართა გადამსწრებებს,  
ადრიანი მზის სხივები აოქროვებდნენ;  
ის საშობაოდ  
ფოთლით დაბურულ ფერდობს მთისკენ მიუყვებოდა.

ახლა კი რიგი დასდგომიათ  
ცარიელ ველებს, კვლავ გაიაზრონ  
უღვაშები უხარმაზარი, მისი თვალები,  
და მის ზურგზე მოგდებული მთლიანობა თავთავის და ცის,

გაშიშვლებულ და მავთულივით მჩხვლეტავ სხელტეზე  
შემომდგარი მობრდღვიალე დაბალი დისკო,  
მაღალი ტორსი მოხუცისა,  
მორიგი თვის და წლის დადგომის მაუწყებლისა,

მრავლად ზვინები ივნისისა, შემოდგომაზე  
ხორბლის ყანაში მამაკაცი, იქვე – მისი უფერული  
ქალიშვილები, ღია ცის ქვეშ რომ  
ღირას ძალზე უხეიროდ აჟღარუნებენ.

აი, მთელი სანათესაო, არანაირი სხივი  
ზეციდან – ცარიელი ბოსლის წყევლიადში,  
მთის სიახლოვეს, სადაც ამ კაცს ცნობდნენ ყვაეები, ხოლო  
ქალები ეკრძალოდნენ, მიტმასნილნი ზამთრის გასაჭირს.

არა, არ წაშლის დრო  
მის სახეს – ბერიკაცი, უღვაშიანი, შორეთში  
ცხელი დროის კვალს მისდევს  
სწორი ორნატი, როგორც სხივი განთიადისა.

# ს ე მ უ ე ლ ბ ე კ ე ტ ი

## Cascando

1.

იოლად რატომ არ გვეკარგება  
იმედი სიტყვის ნაკადის და  
შემთხვევითობის

უნაყოფობას რით ვერა სჯობს მუცლის მოწვევება  
მას მერე რაც შენ აღესრულე დროო ტყვიისა  
ცოცვა სწევითა უსწრაფესი საათის კლანჭებს  
ბრმად მიბლაჭნიან სიცარიელეს  
აშფოთებენ სიყვარულის ფერფლს  
თვალის ფოსოებს ჩაფრენიან ერთ დროს სავსე შენი თვალისას  
რით ვერ სჯობს ადრე ვიდრე არასდროს  
არყოფნას მიაქვს სახეები და იმეორებს  
არ წაართმევენ შეყვარებულებს ცხრა დღეს  
არც ცხრა თვეს  
არც ცხრა ცხოვრებას

2.

გამეორებულს  
თუ არ მასწავლი მე ვერ ვისწავლი  
რომ ვმეორდებით  
ლოცვის დროთა და  
ტრფობის დროთა და  
უკანასკნელ დროთა შორის დროა ისევ უკანასკნელი  
იმ დროთა შორის როცა იცი რომ არრა იცი და თავს იქაჩლებ  
უკანასკნელთა შორის დროა უკანასკნელი არსებობენ როცა სიტყვები  
და შენ თუ მე არ შემიყვარე სხვა არაფერ არ შემიყვარებს  
თუ მეყვარები სხვა არაფერ არ მეყვარება  
გულში სიტყვების დომხალია  
სიყვარული სიყვარული სიყვარული დრომოჭმული დღეში წკლაპუნებს  
და თქვეფს იგივე  
შრატს სიტყვებისას  
და ისევ ისე საშინელია  
რომ არ ვიყო შეყვარებული  
ანუ ვიყო და არა შენზე  
გუყვარდე ვინმეს მაგრამ არა შენ  
იცოდე რომ არ იცი და თავს იქაჩლებდე  
თავს იქაჩლებდე

უყვარდე შენს თავს და იმ ყველას ვისაც უყვარხარ

თუ მათ უყვარხარ

3.

ოღონდ როცა მართლა უყვარხართ

1936

\* \* \*

მე რას ვიქმოდი ცივ უსახურ უამსამყაროდ  
 სწრაფწარმაგალი სადაცაა ყოფიერება  
 და შეერევა სადაც წამი თითოეული  
 ყოფიერების დაგიწყებას სიცარიელეს  
 ან რას ვიქმოდი უამტალღოდ რომელშიც ერთად  
 იძირებიან ჩემი ხორცი და ჩემი ჩრდილი  
 ან რას ვიქმოდი სიჩუმე რომ არ ყოფილიყო სადაც ჩურჩული აღესრულება  
 ან ვინმეს შველის და სიყვარულის დაუოკებელ უამსურვილოდ  
 მოლივლივე უამზეცოდ  
 მტვრის ბალასტს რომ დასჩერებია

რას ვიქმოდი და რას ვიქმოდი გუშინ გუშინწინ  
 ილუმინატორს ცხვირმიკრული როცა ვეძებდი  
 მავანს ჩემსავით გზააბნეულს და ცხოვრებისგან  
 იღუმალების შემავსებელ უხმო ხმებს შორის  
 სივრცის მორევში გატაცებულ-განაპირებულს

1948

### სიმღერა რეზრენით

დღის მიწურულს  
 იქ ნაპირზე  
 ნაბიჯების ეული ხმა  
 ეული და ხანგრძლივი ხმა  
 მაგრამ უცებ სიჩუმე  
 არა ჩქამი  
 იქ ნაპირზე  
 არა ჩქამი ხანგრძლივად  
 მაგრამ მერე უცაბედად  
 ნაბიჯების ეული ხმა  
 ეული და ხანგრძლივი ხმა  
 იქ ნაპირზე  
 დღის მიწურულს

1976

### იძიო

იქით  
 ყრუ გვრინი



ვილაც  
თოთოზე  
საოცარი ნარცისები  
გასწი

და იქ  
იქ

მერე იქიდან  
ნარცისები  
გასწიე  
ისევ  
ერუ გვრინი  
ისევ ვილაც  
თოთოზე

1976

\* \* \*

მინდოდა ჩემი სიყვარული გარდაცვლილიყო  
და მის საფლავზე კოკისპირულ წვიმას ეწვიმა  
ეწვიმა ჩემზეც შარა-შარა რომ ვეთრეოდი  
და დავტიროდი იმ პირველ და უკანასკნელ ქალს  
გულწრფელი ფიქრით რომ ფიქრობდა ჩემზე მიყვარსო

1948

\* \* \*

მოდინ  
სხვები მაგრამ მაინც იგივეები  
თითოეული სხვანაირად და მაინც ისე  
და თითოეულს სხვანაირად არ უყვარს ისევ  
და თითოეულს ზუსტად ისე არ უყვარს ისევ

1937

\* \* \*

ჩემი გზა როგორც ქვიშა კენჭებზე  
და დიუნებზე მტვრად გადავლილი  
როცა დაიწყო მაშინ გაქრება  
ცხოვრება ხვატში წვიმით წაშლილი

თხელ ნისლში ვხედავ მე ჩემს სამყაროს  
ზღურბლის აჭედვის დრო რომ შეწყდება  
რომ გაიდება ჩემს წინ კარი და  
უმაღ ზურგსუკან მიიკეტება

1948

## მენე თეკელ

ჩემი მამული  
მკვდარი ზღვებია,  
ნაძვებია,  
ცისკენ  
ნინებბივით  
ქოსად წამახული.

კოშკიდან ჭკის ხმა  
აღარ ისმის,  
ჩემი ყრმობის ჭები  
მოწამლულა.

შენს სხეულში  
ბრჭყვიალა ნივთიერებები  
მოუსვენრობენ,  
გენეტიკური დაზიანება,  
იხოცებიან სათადარიგო უჯრედები,  
ქრომოსომების ჭაობი.

არ ვამბობ,  
არყის ხის ქერქის ქული უნდა გეხუროს მეთქი,  
სამოსი დაწნული ანწლის გეცვას მეთქი,  
მე მხოლოდ ვამბობ:

სად წახვალ,  
როცა ერთ დღეს  
ჯანგბადის პირველი ხვრედები  
თავს დაატყდება ჩვენს ქალაქებს,  
როცა ელბაზე  
პირველი აისბერგები გამოჩნდება?

## პოეზია

შენ,  
ჩემო უიღბლო ასულო,  
დროთა მანიძილზე მე გავიგე,  
რომ მრისხანება შემიპყრობს  
შენს გამო.

იშვიათად იღება

ტუნებს,  
ლოყაზე არ ისვამ ფერ-უმარილს,  
სირცხვილს სიწითლე  
შენს სახეზე გამოუდევნია.

დაგითმენია შენ ისინი,  
დიქტატორები,  
ყოველ ფურცელზე –  
შერყვნილი სიყვარული,  
ნაღალატევი იდეა.

ხოლო ეს რაა,  
შენ რომ გაიძულე, პირდაპირ იარო,  
მარტოდმარტომ,  
ჯურღმული  
ინფრაწითლით და ულტრაბგერით,  
ისევ და ისევ წამოდგომის  
ძალას რომ გმატებს,  
როცა სხეები ძირს განარცხებენ.

შენ, ჩემო უიღბლო ასულო,  
შტიფტი მოიმარჯვე,  
დაწერე,  
ღამ-ღამობით  
საფლავებიდან მკვდრები დგებიან,  
არიგებენ პროკლამაციებს,  
საიმედო არაფერია,  
მე ეს აზრი  
მამხიარულებს.

## მე-20 ბამოწვევა

ჩვენ,  
ნაყარნუყარნი,  
ერთი დიქტატურიდან  
მეორეში გადასროლილნი.

რა ხშირად გვქონდა  
იდეოლოგიის დანა  
ყელზე მობჯენილი,  
ხროვა ყფდა,  
როცა დასაკლავად გაჰყავდათ  
მაგანი.

დიდი დრო გავიდა,  
ვიდრე გავიგებდით,  
რომ ისტორიის ეზოსგარეთში  
ბევრი რამაა დაფარული  
და არ სჩანს,

რომ თუთიას დაუფარავს  
ჩვენი რუკებიც.

ძალიან გვიან,  
როცა ჩვენივე ძეგბმა  
დაგვცინეს,  
ჯერაც ისევ გულით  
ვმსჯელობდით.

მუხლამდე  
ვდგავართ  
გაყინულ წყალში.

\* \* \*

აღმატებულებები,  
ორასი კურდღელი  
აიჭრა ცაში  
სავოევოდო Jelenia Gora-დან  
ვერტმფრენით.

მარეკთათვის  
ნამდვილი ნორდ ჰოიზერული პურის არაყი,  
ორმაგი წილი  
გასახურებლად.

ბატონებო,  
აკრძალულია  
სამიზნის გამოჩენამდე  
თოფის მომარჯვება,  
გასროლა  
პირდაპირზე.

ყუთებიდან ხტებიან,  
ქუსლებს ჩააზელენ,  
სისხლში ამოთხერილნი  
თოვლში  
ყრიან.

ბუკის ხმა,  
მტვრად ქცეული  
მკვდარი მხეცი –

დიპლომატიური ნადირობა.

## ავტოპორტრეტი

წრეში გაღეული  
სამოცი წელი,  
სიყვითლე, დიზენტერია, მალარია;  
ჭურვის ნამსხვრევი –  
ძვალში.

მორავიული ბაეშვობა,  
ტფურინგეთის მხარეში გატარებული,  
წლების კალოზე  
ჯაჭვით გაღეწილი პური,  
მთებსა  
და ვალის გასტუმრებაში გამოტარებული,  
საკუთარი სინდისისადმი ერთგულებაში,  
ყველა სულდგმულისადმი ძმად ყოფნაში,  
ხოლო ჩემს თავზე ყოველთვის იყო ცის ნაჭერი,  
და ეს უკვე ბევრია ისეთ საუკუნეში,  
როგორც ჩვენია.

## ეპილოგი

ვეძებ ქვეყანას,  
სადაც სიყვარულს კითხვა არ დაესმის,  
სადაც გუშაგად ანგელოზი დგას  
და ყინულის ლოდებს უკუაგდებს,  
ქვეყანას,  
სადაც ტაძარში არ ზის მწიგნობარი  
და სიტყვას ქარს არ ატანს.

ვეძებ ქვეყანას,  
რომელიც დღისით ხიდად მექნება,  
ღამით კი – ფარნად,  
ქვეყანას,  
რომელსაც არ ყიდიან ოსპის სალაფავზე,  
სადაც ადამიანთა სიმართლის ხეს გამოაქვს ნაყოფი,  
რომელიც ზამთარშიც მწიფს.

ვეძებ ქვეყანას,  
სადაც ჩემს მხრებს  
ტყვიამფრქვევი არ დაამძიმებს,  
სადაც ქუჩებში ცა დააბიჯებს  
და ჯერაც ბრწყინავს მზეზე ჰაერი,  
ქვეყანას,  
სადაც კაცის ფიქრი ისე სკდება და ისე ჰყვავის,  
როგორც კოკორი მაგნოლიის ხის.

**ედმუნდ კ.**

1.

თოვლთან ამიაკის  
შედარება იოლია.

2.

დალიანდაგებულ ჯუბაზე – ფიფქები.  
მაგიდებზე და სკამებზე – ტარაკნები.  
სახუფამსკდარი  
რძის ბოთლები. მოცახცახე არმატურა,  
ლამის ცვლის დროს ქუთუთოები  
ერთმანეთს ეკვრიან.

3.

სათბური. სატაცურის ყვავილები, მტრედისფერი,  
როგორც ღიღილო. ეზოში,  
ქერცლით დაფარული ხის ირგვლივ  
შვილიშვილები თამაშობენ.

4.

რელიეფის რუკაზე, მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში,  
სახელწოდებები აღნიშნული არაა. ნიადაგის ფენები  
მატყელივით იჟლინთება.

5.

აი, რა მინდოდა მეთქვა  
ედმუნდის შესახებ: ის გარდაიცვალა, და  
ეს არავის გაუგია.

**ჰარცის ხედი**

ქუჩა, რომელსაც ვათვალიერებთ,  
ტყისპირთან ბოლოვდება.  
დასუსხული ბავშვები  
ბუჩქთან ჭინჭრისდედას ახვავებენ. ჩვენ  
ნაკვალევის ამოცნობას ვსწავლობთ. სამიანთან ერთად ანას ირონიით  
მთავრდება ირმის ნაკვალევი.

## სიტყვა მოულოდნელი სტუმრისადმი

მოდი, მაშინაც, როცა ზამთარი შავია  
წვეთწვეთად დადენილი სისველის გამო,  
ქერქში რომ წვიმის წყალი  
იყინება, მაშინ მოდი.

ერბოკვერცხს  
შეგიწვავთ, ახალ თეთრეულს  
გაგიშლით, კედლიდან  
გიტარას ჩამოვიღებთ.

ჩვენს ჭერქვეშ საუკეთესო  
ოთახს დაგიტოვებთ,  
გამხმარი ქონდრის სურნელებით სავსეს,  
ტკბილად დაიძინებ.

ხვალ კი, როცა ყინვა  
ტელეგრაფის მავთულებზე აკანკალებდა,  
როცა კარდანის ლილვი ზეთით აივსება,  
ანგარიშს გაგიწევთ.

**ბრძნობითი სიტყვები**

აჰა გერმანელები  
აი გერმანელები  
ვაჰა გერმანელები  
ფუი გერმანელები  
ოჰ გერმანელები  
ესეც გერმანელები  
ოჰო გერმანელები  
ჰმ გერმანელები  
არა გერმანელები  
ხო ხო გერმანელები

**ბანუსაზღვრელი რიცხვითი სახელები**

ყველათ იციან  
ბევრთ იციან  
ზოგთა იციან  
რამოდენიმეთ იციან  
ორიოდეთ იციან  
ცოტათ იციან  
არავინ იცის

**ღრობითი წინადადებები**

ექვსს როცა ვიყავით, გვქონდა  
წითელა.  
თოთხმეტს როცა ვიყავით, გვქონდა  
ომი.  
ოცს როცა ვიყავით, გვქონდა  
სევდა სიყვარულისა.  
ოცდაათს როცა ვიყავით, გვქონდა  
შვილიანობა.  
ოცდაცამეტს როცა ვიყავით, გვქონდა  
ადოლფის ბედნიერება.  
ორმოცს როცა ვიყავით, გვქონდა  
საბრძოლო გაფრენა.  
ორმოცდახუთს როცა ვიყავით, გვქონდა  
ნაგავი.  
ორმოცდაათს როცა ვიყავით, გვქონდა  
უპირატესობა.



ორმოცდაცხრამეტს როცა ვიყავით, გვქონდა  
სიმდიდრე.  
სამოცს როცა ვიყავით, გვქონდა  
ნაღვლის კენჭი.  
სამოცდაათს როცა ვიყავით, გვქონდა  
ნაცხოვრები.

## ფლობისმაჩვენებელი ნაცვალსახელი

ჩემი ტყავი არაა შენი ტყავი  
შენი თილისმა არაა ჩემი თილისმა  
მისი პარტილეთი არაა ჩვენი პარტილეთი  
ჩვენი დასავლეთი არაა თქვენი დასავლეთი  
თქვენი პაროლი არაა ჩვენი პაროლი  
მათი ბედნიერი დასასრული არაა ჩვენი ბედნიერი დასასრული

ჩემი თავისუფლება არაა შენი თავისუფლება  
შენი ჩექმის ზომა არაა ჩემი ჩექმის ზომა  
მისი ჰოროსკოპი არაა შენი ჰოროსკოპი  
ჩვენი მონეტები არ არიან თქვენი მონეტები  
თქვენი გუნდი არაა ჩვენი გუნდი  
მისი საყვარელი ღმერთი არაა ჩემი საყვარელი ღმერთი

ჩემი წუთისოფელი შენი წუთისოფელია  
შენი უბედურება ჩემი უბედურებაა  
მისი მოსალოდნელი გლოვა შენი მოსალოდნელი გლოვაა  
ჩვენი შეჭმუნები თქვენი შეჭმუნებია  
თქვენი მეკუბოვე ჩვენი მეკუბოვეა  
მათი სიკვდილის ჩონჩხი ჩემი სიკვდილის ჩონჩხია

## უ რ ს მ. ფ ი ხ ტ ნ ე რ ი

### ლ ა შ რ ა, უ ც ხ რ ბ უ ნ რ ო ს ა ი რ მ ს შ ი

მე  
არ გიცნობდი  
და არც შენი ხმა გამეგონა  
არც – ჩემს გვერდით  
შენი ფეხის ხმა.

შენ ჩვენი უყურადღებობის გავლით  
გაუჩინარდი.

მეგობრებად გვაქცია  
ცარიელმა სივრცემ  
უკან რომ მოიტოვე.  
ამიერიდან ვივლი ასე გალაენიდან გალაენამდე  
შენს ნაფეხურებს  
და შენს ბაგეს მივაგნო იქნებ.

### ბ ა ნ ბ ა შ ი წ ყ ვ ღ ი ა ლ შ ი

რადაც.  
რადაც გამოუთქმელი, რადაც მკაფიო,  
რადაც უმიზნო  
ჯერაც ჩვენთანაა.  
არაკეთილსინდისიერი ჩანაფიქრის ერთსულოვნება.  
საქმე ნერვის ბოჭკოს გარეშე, უწარსულო.  
თან გვღვეს ვიღაც  
ამოუცნობი.  
უპასპორტო და უტანსაცმლო.  
ჩვენს გარდა კიდევ ვიღაც არის აქ.  
ვიღაც თან გვახლაეს.  
აქ არის რადაც. უმნიშვნელო. მოთვალთვალე.  
რადაც სულდგმულობს უჩვენოდაც.  
რადაც უსაზღვრო.  
აქ.

### ე ვ ა მ ა რ ი ა. ბ ა ვ ლ ი თ – ჰ ა ი ღ ე ლ ბ ე რ ბ შ ი

ჩვენ საკმარისად შევისწავლეთ  
დამშვიდობება.  
ამიტომაც

ერთმანეთს რომ ვეხვევით ხოლმე  
მისაღმებისას.

ჩვენ საკმარისად შევისწავლეთ  
დამშვიდობება.  
ამიტომაც ვეჭიდებით მტკიცედ ერთმანეთს,  
უხმოდ, წამების განმავლობაში,  
როცა ერთმანეთს ვემშვიდობებით.

თითქოსდა  
უკანდაბრუნება  
არ ითვლებოდეს.

## შეზღუდვებით ნებადართული

ესეც თავისუფლებაა:  
დილაადრიან გამოგეღვიძოს  
და ნამძინარეზე აყოლილი ბრაზით იცოდე  
რომ  
კიბეზე ნაბიჯები  
მეზობლისაა  
რომელიც ბრტყელ-ბრტყელი სიტყვებით იჩივლებს  
კანონის დარღვევით შემდგარი  
სასიყვარულო ღამის შესახებ.  
(ერთხელ კიდევ თუ განმეორდა პოლიციას გამოუძახებს)  
ესეც თავისუფლებაა:  
გამწარებული წამოჯდე კბილები გააკრაჭუნო  
და უკანვე ჩაიკარგო  
ერთ თბილ ლოგინში  
და ორ მოფხუკუნე მკლავში.

## უპირითაღესი მონარჩენები

ჩვენი დრო მალე დასრულდება.  
არც პასუხები გაგვაჩნია, არც – იგაგები  
დღისითაც ისე ვეხეტებით, როგორც – ღამეში  
ურწმუნონი ვართ, უწარსულონი  
და უმიზნოდ ავანგარდისტობთ  
ვითვალთებთ მუცელზე ჭიპს და  
ეხაპავთ სამყაროს.  
ფურცელ-ფურცელ ცვივა ჩვენი დრო.  
ბოლო არ უჩანს  
ჩვენს შეძრწუნებას.

ბოლოს და ბოლოს, შემოგვრჩენია  
მხოლოდ ბუბტვა სიყვარულისა,  
უხმო, მერყევი,  
უსაფუძვლო, ხან მეოცნებე  
ხანაც რისხვით გასიებული.

ზ ა შ ა ა ნ დ ე რ ს ო ნ ი

\* \* \*

დღეები დათვლილია  
სიტყვა გაგტეხე  
მაჯისსიმსხო აზრები გამოსახავენ  
მუშტს  
და წინადადებები წყვილ-წყვილად  
ცვივიან მწვანე მაგიდებზე  
და იქცევიან სამ ლექსად და წითლად  
როგორც ბავშვობა  
ფერფლით და სუნთქვით

\* \* \*

ის მოდის ჩემს საფლავთან  
მე ვამბობ შენ ხარ  
ჩემი წარსული  
მინოტავრის შავი თვალი რომელშიც სახელები

ჯერ არ განიცდიან აღმოჩენილ ნაწილებს  
მაგრამ ოდესმე  
შენი წარსული უნდა

გაგხდე მხოლოდ იმიტომ რომ შენ შემოგდგე  
და შენიდან ჩამოვყარო სამი  
მუჭისსიმსხოდ დამტვრეული ქვა

\* \* \*

ცინვალდსა და კინოფეკს შორის  
ოხკაცთაგანი შენი მეფით მისი  
მაისი გულში უღვეთ  
მათ ბოლოს და ბოლოს მეც მცირედი მონარჩენი  
უკანალის გზით დაჭირხნული დეკემბერი  
ისაა  
რაც მაიძულებს აღარასოდეს ვიფიქრო  
ქალი  
ერთი წლის მერე შენი გრძელი სტრიქონები  
ქაღალდი ლონდონის ასაფრენ ზოლზე  
მელნის წვიმით დათვრა  
გამოსაღების შემგროვებლები მიწრობენ პოემას  
კავარნა ნოემბერი ოჰ ფუნჯი ეკიდა და მე  
ვიწექი თოვლში და ლოცულობდა ჩემი ვაჟი  
გაგხდები დაქირავებული ჯარისკაცი და მწყობრი ნაბიჯებით დამტარებელი  
სიკვდილის და უბედურების  
ამ სინათლის მუშტამ იცის გზა დუნდულებს შორის და ჩეხეთის გზებიც  
რადგან ჩემს გარდა ვერავინ გრძნობს გვირგვინოსან ღამეს

## ხელქვეითი ვარ

გასიებულ მბურღავთან მიმაქვს ურო  
ხრახნი M6  
გავრბივარ მუყაოს სახურავის მოსატანად ვაწვდი ფისს  
ვეძებ ღოჯს სარჩილავს ვუფრთხილდები  
(დიდი წვალებით გავახურე)  
ღარს შეეუღლად ვუთანადებ ნარიმანდს  
ცივი თოვლი ჩაგვდის საყელოში  
რკინასახერხი მოკლე-მოკლედ ხერხავს დაღარულ რკინას  
სოგმანების დაჭრაც მევალება  
სველ ბალახში ვეძებ ფიცარს  
ვისმენ მოხსენებას თუნუქის სახურავზე  
(დრო კიდევ რჩებოდა)  
საკანალიზაციო მილზე და მის მდგომარეობაზე ის  
მადლა დგას მე დაბლა თოვლით სავსე ცის ქვეშ  
როცა ამბობს: კარგი, მეგობარო, თავისუფალი ხარ.

## „42-ის ივნისში ვმზავრობდი“

ყოველთვის მატარებლით სანაპიროს გასწვრივ  
გენუადან მაროკოს  
ნიცას და კანის გავლით  
მარსელში  
იქიდან მეცისკენ  
მაშინ ომი იყო  
და მაინც:  
ხმელთაშუა ზღვა  
ნანახი უნდა გქონდეს!“

## Wos'n Vater?

სარდაფში, შეშას ჩეხავს,  
სარდაფში, სინათლის ახალი ხაზი გაჰყავს.  
სარდაფში, სარეცხ მანქანას არემონტებს.  
სარდაფში, ფანჯრის ცხაურს ღებავს.  
სარდაფში, ხომ გესმის ხერხის ხმა.  
სარდაფში, რა ვიცი, იქ, ქვევით, რას აკეთებს.

## ყველა ჩემზე უნდა ლაპარაკობდეს

მაგრამ მე მაინც გიჟივით ვაქრობ  
ყველა არასაჭირო ნათურას  
ონკანს მაგრად ვკეტავ  
(წვეთებმა უქმად რომ არ იწკაპუნონ)  
ვაგროვებ გამხმარ პურს ქათმებისთვის  
მოსეირნებისგან შედედებული რძის ქილებს\* ვაგროვებ  
(მთელი მთა ამ ხარახურის)  
არ ვწვავ ქაღალდს  
გარწმუნებთ: საკმარისია  
ოთახის გასათბობად  
ყველანაირ ვაშლს ვიყენებ  
კომპოტისთვის ან ხილფაფისთვის  
იშვიათად ვყიდულობ ახალს  
ზეთს მანებს ჩემი ველოსიპედისთვის  
კარტოფილს ვფხეკ, ნაცვლად იმისა, რომ ვფცქვნიდე  
ვამბობ: ძველი ტელევიზორიც კარგად აჩვენებს  
მომცრო რვეულში გაუთავებლად ვაწებებ  
სასურსათო ტაღონებს (დღეისთვის ზუსტად ორმოცდაათი მაქვს)  
გაცვეთილი ფარდებისგან  
ჩერებს ვჭრი  
ყველა ჩემზე უნდა ლაპარაკობდეს  
მაგრამ მე მაინც გიჟივით ვაქრობ  
ყველა უსარგებლოდ ანთებულ ნათურას  
რათა მამიკოს უხაროდეს.

---

\* შედედებული რძის ქილა – ბაბუაწვერა.

**პრალელი მოხუცის ღმჯეპი (რჩეული)**

1.

ჩემი ცხოვრების საზრისზე ფიქრები  
პირველად ორმოცდაათისამ დავიწყე  
ამის გამოა,  
რომ სიკვდილზეც ბევრს ვფიქრობ

2.

ეპიტაფია

აქ განისვენებს კაცი რომლის სხეული სხვების სხეულებივით სველი იყო  
აქ განისვენებს კაცი რომლის სხეული მშრალ დროში მშრალი იყო იმ სხვების  
სხეულებივით  
აქ განისვენებს კაცი რომლის სხეული ღპება მსგავს სიტუაციაში მოხვედრილი  
ნებისმიერი ადამიანის სხეულივით

4.

ყოველდღიურმა სიმარტოვემ ცხოვრებისეული ჭეშმარიტება აღმომჩენინა  
საქმე ეხება იმ ადამიანებთან ხორციელ კონტაქტს რომლებიც გვიყვარს

5.

ჩემი ჯანმრთელობა მძლავრი საყრდენია ჩემი მწერლობისთვის  
ჩემი უპრობლემო ფინანსური მდგომარეობა მძლავრი საყრდენია ჩემი  
მწერლობისთვის  
ჩემი სულის კეთილი საწყისიც ასევე მძლავრი საყრდენია ჩემი მწერლობისთვის  
და ამასგარდა ჩემი სურვილიც თვითნგრევისა მძლავრი საყრდენია ჩემი  
მწერლობისთვის  
და ჩემი ავადმყოფობებიც  
და ჩემი მოსაწყენი პროფესიაც  
და ჩემი მარტოობაც

7.

მე მსურს ასეთი წინადადება დავწერო:  
არაფრის და არავის მიმართ ბოროტი არ ვარ  
და ასეთი წინადადებაც:  
ვერ ვიტან გადაჩვევას

შთაგონების შემოტევისას დავწერე ლექსი  
რომელიც ზუსტად ისეთ ლექსებს დაემსგავსა  
როგორებსაც ხანდაზმული პოეტები წერენ

ყველა ხანდაზმული პოეტი დაახლოებით ერთსა და იმავეს წერს  
რომ მათში მშვიდობა დავანებულა,  
რომ მათ უყვარდათ და რომ ისინი უყვარდათ,  
რომ ცოტაოდენ სიწყნარეს და ბედნიერებას შეიგრძნობენ

(ყოველ შემთხვევაში ერთხელ მაინც ასე წერს ყველა მათგანი)

მეც მსურს რამე მსგავსი დავწერო  
მაგრამ ამაში რაღაც ხელს მიშლის  
არაფერი მომდის თავში ნამდვილად ორიგინალური  
ის რაც თავში მომდის  
ჩემი აზრით საკმარისად ორიგინალური სულაც არაა  
ამასწინათ მაგალითად ასეთი წინადადება დავწერე:  
ბედნიერი ვარ რომ ქიმწმენდის დაწესებულებასთან ლაქებზე ჩხუბი არ დამჭირდა  
და ასეთი წინადადებაც:  
ლაქები არ მადარდებს  
მაგრამ მე ვფიქრობ  
რომ ეს ცოტაა

8.

სინამდვილეში ახალბედა ვარ  
განვიცდი განსწავლულობის ნაკლებობას  
გულუბრყვილო ვარ  
მაგრამ  
დანამდვილებით ვიცი  
რომ ხელოვნებაც შეიძლება მომდინარეობდეს გულუბრყვილობიდან  
რომ ის შეიძლება იყოს უბრალო

უკვე სულ მცირე ათი წელია ყველაფერი ვიცი  
და ახლა შემიძლია ეს ცოდნა მხოლოდ იმით შევავსო  
რომ ახლა ერთი ორიგინალური ლექსიც აღარ მაქვს

9.

ქვეყნად სერიოზული პრობლემები აღარ არსებობს  
ყველაფერი მიედინება ისე თითქოს ერთ ადგილზე დგას  
არაფერს ვუჯანყდები  
არაფერს მოველი  
არაფერი მინდა

10.

ორმოცდაათისამ დავიწყე წერა  
ახლა სამოციასას წილად მხვდა მევე ვადიარო  
რომ მწერალი ვარ

მე მწერალი ვარ  
მე უკვე დარწმუნებული ვარ  
მე ვარ მწერალი პუბლიცირების შესაძლებლობის გარეშე  
მე ვარ მწერალი რომელიც ამ შესაძლებლობას ანგარიშს არ უწევს  
მე ვარ მწერალი რომელიც უთქმელად ახერხებს რომ თავისი სამუშაო დაიწყოს  
და თავისი ცხოვრება დაასრულოს

11.

ბოლო ორმოცი წლის განმავლობაში ძალიან მოვიწყინე  
აღარც მოულოდნელობები მცემდა დიდად თავზარს  
აღარც ახალი ინფორმაცია მაცვლევინებდა შეხედულებებს  
აღარც პირადად მე განვიცდიდი რაიმე უცნაურს  
ბევრი ვიძინე



და არც ის მაწუხებდა  
რომ დროის დიდ ნაწილს მხოლოდ ჩემს თავთან ვატარებდი  
საუბარია რაღაც ნაკლებად მნიშვნელოვანზე

უპირველეს ყოვლისა  
იმიტომ მოვიწყინე  
რომ ის  
რაც ამ ორმოცი წლის განმავლობაში მომისმენია ან წამიკითხავს  
როგორღაც ყოველთვის წინდაწინ ვიცოდი

12.  
ახალგაზრდებმა უნდა დატოვონ აქაურობა\*  
და თუ არ წავლენ  
უნდა შეეგუონ

13.  
ვერ ვგრძნობ  
თითქოს სხვა ადამიანი ვიყო  
ვიდრე ოცი წლის ასაკში ვიყავი

მიუხედავად იმისა რომ ისეთმა შემთხვევებმა როგორცაა ვთქვათ წარმატება  
ჩემთვის ყოველგვარი ფასი დაკარგეს  
მიუხედავად იმისა რომ უკვე არაფერი მაქვს საწინააღმდეგო ოპორტუნიზმის და  
სიმხდალის

მიუხედავად იმისა რომ სადად და შეუმჩნეველად ვიცვამ  
მიუხედავად იმისა რომ პოლიტიკა არ მაინტერესებს  
მე სხვა ადამიანი არ ვარ

ჩემი რადიკალური შეხედულებები ჩემშივეა  
ჩემი რადიკალიტეტი ჩემთანვე დარჩა

14.  
მე არც ერთ კავშირს არ ვეკუთვნი  
მე არავის მხარეზე არ ვარ  
პრობლემები  
რომლებშიც პარტიულობამ ერთხელ გამხვია  
უკვე აღარ შემიძლია სანაქებოდ წარმოვიდგინო

მე იქიდან ამოვდივარ  
რომ კონფლიქტის არსს ორივე მხარის სიმართლე წარმოქმნის  
და კიდევ იქიდან  
რომ არაფერია ეგოიზმზე უფრო ბუნებრივი  
და კიდევ იქიდან  
რომ ყველანი კარგები არიან  
რომ ყველანი კარგს ფიქრობენ  
პოლიტიკოსების და მკვლევლების ჩათვლით  
რომ ბოროტება მხოლოდ შემთხვევითი მოვლენაა

და ჩემს უუნარობას ხმამაღლა ვგმობ და ვუსწორდები

---

\* იგულისხმება ყოფილი, სოციალისტური ჩეხეთი (მთარგმნელი).

15.

დიდი ხნის მერე ისევ შემოიყვარდა  
რაც ძალზე მახარებს  
მოვლენებსაც სხვა თვალთ ვუყურებ  
გაფაციცებით ვაკვირდები ტანსაცმლის ნაკეცებს მოელს ჩემს სხეულზე  
საათობით უსაქმოდ ვზივარ  
ნაცნობ ხმებს ჭკუიდან გადავყავარ  
უფრო და უფრო ცუდად ვხედავ

16.

სულ უფრო ხშირად მიწევს ფიქრი იმაზე თუ რამდენ ურთიერთგანსხვავებულ  
სიხარულს მოუყრია თავი ჩემში  
მაგალითად ჩემშია სიხარული წყლის არსებობის გამო  
სიხარული ჰაერის არსებობის გამო და სიხარული ქათქათა თეთრეულის  
არსებობის გამო  
და კიდევ სიხარული იმ საოცრების გამო რომ ვინმე ახლომხედველს ჩემთვის  
მანქანით ჯერაც არ გადაუვლია

მე ცხოვრებაში უნდა ითქვას მხოლოდ ბედნიერება გამაჩნდა  
ან მცირედი ბედნიერება უბედობაში  
მე არ ვფიქრობ თითქოს რაღაც გამიფრინდა ან რომ ჩემს თავს რომელიმე  
გზისკენ სავალი გადავუკეცი  
ჩემი ცხოვრების მნიშვნელოვან მომენტებში ყოველთვის მქონდა შესაძლებლობა  
ამერჩია  
მე არ ვფიქრობ რომ ამაოდ ვიცხოვრე

ამიტომაც ვიცი რომ გლოვისა და სასოწარკვეთის ტრაგიკული განცდა  
რაც ჩემთვის როგორღაც ყოველთვის იყო თანამდევნი  
და ჩემთვის როგორღაც თანამდევნი  
თავისი კერძო ცხოვრებით ცხოვრობს  
ბედნიერებისგან თუ წარუმატებლობისგან დამოუკიდებლად

დაბერება ისეთი არაა როგორადაც წარმომედგინა  
მე ვცხოვრობ დაძაბულად და ვიცდი

17.

ყველაფერი მყიფე და მოწვევლია ყველაფერი  
რაც მყიფე და მოწვევლია  
მაშ ყველაფერი

18.

კედლები ჩემს ბინაში და ნივთები ჩემს ბინაში ზოგჯერ ჩემთვის ისე უცხოა  
რომ წინ და უკან დავდივარ როგორც ავეჯის გამოფენა-გაყიდვაზე  
გარშემორტყმული ზედმეტი საგნებით რომლებიც არც მსურს და არც მჭირდება

მერე განსაკუთრებული სიამოვნებით ვუაკვირდები ჩემს ხელებს  
წინ და უკან სიარულისას კი მეტწილად ჩემს წინდებიან ფეხებს  
თუ როგორ დააბიჯებენ და ჭკვიანურად მონაცვლეობენ  
აი ასე ღინჯად ვუბრუნდები ჩემს თავს  
ვირჯები

მე ეს წამები ძალიან მიყვარს  
ეს მიგნებული ხედვის და მიგნებული აზრის წამებია

წამები როცა პარალელურად და სამართლიანად შეგიძლია ივარაუდო  
რომ მიგნებები უაზრობაა  
ან ოდნავ მაინც მიუგნებადი  
უპირველესად კედლების სიუცხოვე ქრება

## ეს ხდებოდა ისე უბრალოდ

სამოცდაერთში  
სკოლაში სწავლის მეოთხე წელს  
ჩემი წარმატებები აიხენვალდით დაემშენენ  
დაბიდან ქალაქისკენ  
ნახევრადკრიმინალურ ბანდაში. ჩვენ გემოს ვუსინჯავდით მოსაწევს  
და ვიპარავდით სიგარეტს „გოლდდოლლარ“  
დეიდას ბოქინტიდან.  
ჩემი მშობლები მუშაობდნენ  
ისინი მომხდარს ამჩნევდნენ  
მაშინ როცა უკვე გვიან იყო: ჩემი პირველი ლექსი  
წარმოადგენდა ღორის სამასხრო სიმღერას ერთ ჩემს მასწავლებელზე,  
რომელმაც ჩემი ნახატი (ჯიქი, კალკირებული)  
მთვრალივით გამოიყვირა.  
დედამ გააკვანძა პირსახოცი,  
რომლითაც მცემა. ის მუშაობდა დამუთოებლად  
მამა მიშლიდა ჩემს მეგობრებთან ურთიერთობას  
ყველაფერი მოწესრიგდა, მაგრამ  
მასწავლებელს ბოდიში მოეუხადე.  
მე ავდიოდი ხოლმე მუხიანი ხეობით მთაზე,  
ქვით ხელში, სიმწიფის ატესტატის აღებამდე.  
სკოლა „წარჩინებით“ დაგამთავრე.

## ნახტომი

ვცხოვრობდი კომეტაზე,  
გეზი გამოთვლილი იყო, არავითარი საფრთხე სამყაროსთვის  
შორი აცდენა, შიშის და გაბედულების გარეშე  
ვისკუპე და მიწის თავზე გამოვეკიდე  
ზურგს კომუნიკაციის პარაშუტი მიმაგრებდა  
ქვემოთ სიღრმეში მე ვხედავდი ადამიანებს, პატარებს და ბანალურებს  
ეს იყო დიდი ავადმყოფობა  
თავის ქალაში სისხლი ახმაურდა  
პარაშუტის გახსნის დრო დადგა, კეფაში ბიძგი  
მსურდა, მსურდა შემეგრძო  
შეხების სრული უხეშობა  
მე საპყრობილეში აღმოვჩნდი  
ახლა შემიძლია გიჩვენო ჩემი მარტოობა

## ბოლქერსდორჟული ელემბია

ზოგ ადამიანს უყვარს მანქანა  
ან შვებულების დროს გადაღებული სურათების შეგროვება  
სხვებს მსაჯულად ჰყავთ ღმერთი  
და ეურჩებიან ბრძანებას  
ერთ კაცს და ერთ ქალს  
კოლექტიური ერთი ბავშვი ჰყავთ  
ქვის ორი ფრონტონი დგას უსახლოდ  
ერთიმეორეს შეტოვებული  
ობობა მიათრევს თავის ყვითელ კვერცხს ბალახებში  
გოგონას კანი არის კანი  
ადრედამწიფებული ბლისა

ფუტკრები ყვავილებიდან ისრუტავენ ნექტარს  
მე დღეებიდან ვისრუტავ პომეზიას.

## ახრო დელო

### ციკლიდან „ოცდართხი საათი და ზღვა ბაღში“

1.

სამშაბათი. 14 საათი.

ფრინველების დუმილს ჭექა-ქუხილი დააცხრება.  
ხეთა ჩრდილები ტყვიად ჩამოისხნენ  
პირქუში სიჩქარით.  
მთელი სიმწვანე, ნემსიწვერა, ბალახები,  
ჩამოცვენილი გაყინული ფოთოლი  
მრავალფერად არომატს აფრქვევს.  
მეწამული ბურთი, ნარინჯისფერ-აღისფერი,  
თეთრი წინწკლებით დაფარულა.

.  
ციცქნა ციყვი ქლიავის ტოტზე.

2.

დილას დრო არ ჰყოფნის. ჭექა-ქუხილი  
სრულიად მარტოა, ქარიშხლის ნაფლეთები  
გაკიდებანდნენ.

.  
ქვაფენილთა თეთრი კვადრატი,  
მათგან დარჩენილი კვალი თითებზე.  
ქვიშის შროშნები. გაწოლილი გვიმრა.  
ციცინათელების გუნდი და ზღვა,  
გზის მიღმა მიმავალი.

13.

არ დამავიწყდეს: სტაფილო.  
მწვანელი. კიტრი.  
კომბოსტო. ხახვი.  
ბოლოკი. თაღგამი.  
ბარდა. ქლიავი.  
ოხრახუში და შემოქმედების  
გვირგვინი: სალათა.

.  
არ დამავიწყდეს: ბრძოლა მარტოობასთან.

44.

ბაღში, სადაც სიცოცხლის სინაზე  
აღვის ხის ზნეს იძენს,  
ჯერ კიდევ დარჩა ბევრი უპატრონო სიტყვა.

.  
ღამე ულაციცებს

მიმწერზე სილურჯეს.

46.

დღე გარდაცვალების საქმეს შესდგომია.  
ცა შევარდისფრდა. გამოაშკარავდა  
ნათესაობა ქოთნის და კრამიტის.

.  
პეიზაჟი სადამოებით  
ისე მცირეა: ბეგონიები, ფესვები,  
ფურისულა, არშია.

.  
რა გვიანაა:  
გვრჩება მხოლოდ დაწოლა და  
თვალეების დახუჭვა.

48.

სინოტივემდე დედება ნემსიწვერას სუნი.  
მცენარეთა სუნი. სხეულის სუნი.  
ერთობ ხორციანი დეროებისა. ფოთლებისა.  
ეს ყვავილების სურნელი არაა.

.  
ახალ ინტერიერში თეთრი ვნებები განმკვიდრდებიან.

56.

დუმილი მხოლოდ ჭრიჭინობელებს შეუძლიათ.  
ისინი დახვრეტილებივით ერწყმიან სინუმეს.  
მაშინ, როცა აღარ ძალუძთ უკვე მოთმენა,  
ისევ იწყებენ თავიანთი სიტყვების წუწუნს.

.  
ავდარი კი თეთრეულით შეიმოსება.

57.

სამშაბათი. სადამოს 10 საათი და 12 წუთი.

ღამე ეშვება, და ერთიანად  
მრგვალდება სივრცე.  
რამოდენიმე სიტყვადა ჰკიდია,  
მიკრული ჭადრებს.

.  
შენ გეზიზდება ეს გაზონი,  
სადაც არ იზრდებიან ყვავილები  
და ბალახები ერთმანეთს ჭამენ.  
შენ გეზიზდება მძიმე სუნი,  
ამომავალი გათხრილი მიწიდან.  
შენ არ გინდა.

61.

„ზღვას ჰქონდა ფერი, ისეთი, ხშირად რომ ვერ ნახავ.

ფერი ერთმანეთს შერეული მიწის და ქვიშის“.  
საბრალო სიტყვები. თვალს ვადევნებ.  
აქეთ-იქით ვატრიალებ. ვცდილობ  
თავისივე თავიდან განვდევნო.

.

ხვადება  
ყველა ეს „როგორც“.  
როგორც მორალი იგაგ-არაკში.

.

თითქოს მე სულაც არ ვარსებობდე.

65.

ქარი ბრუნავს. და ოდნავ ქვემოთ  
კვიპაროსებში იხლართება.  
დედღება ნისლი, ბალახს ანაყოფიერებს.  
ყველაფერი, რაც ვარდებისგან დარჩა,  
ვარდის მცვივანა ბუჩქებიდან დაცვენილმა ფურცლებმა დაფარეს.

.

ყველა ფურცელი, თავი ერთადაც რომ მოიყაროს,  
ვარდს ვერ შეადგენს,  
შენ ასე თქვი. შენ იცინი. წვიმა იცრება.

68.

და აი, უკვე დამე ჭრიალებს.  
სიცხე არ ცხრება. უკუნეთია.  
ცაცხვი მწუხარედ შემყუდროვდა  
ხეთა ზურგს მიღმა.

.

შენ თვალში ჭექა-ქუხილის წამწამი ჩაგივარდა.



მე

... დასაწყისის  
ბაღღური ენა: შემოდგომის  
შუადღეები.

ფერთა სიუხვე  
დღის და სახელის  
თაურასოში.

ქსოვილი ისე სიფრიფანაა, რომ კარგად მოჩანს  
მიღმა მხარე. მიწამდეა ჩამოშვებული.  
შენ დაამთავრებ იმით, რომ  
სიტყვა დაგაგიწყდება.

ზურგი მაქცია, „და ჩვენ  
უკვე განვცალკევდით“. III აქტი, მე-5 სცენა

დღე – რარიგად ბევრნი არიან.  
ნაბიჯ-ნაბიჯ  
ნათლის თიხაზე.

## 9 დეკემბრის ჩანაწერი

რაც ახლოსაა,  
განიყოფა. ვით სიშორეში.  
დრო არ არსებობს.

მკედარი ენა.  
მხოლოდ ნავი აქეთ და იქეთ  
ირწევა რკინის იალქანქვეშ.

შენი გამოცანა:  
ქალაქის სიჩუმე  
როგორც სიჩუმე ზღვაზე ან ტყეში.

სინათლის მცირე მონაკვეთზე  
მსუბუქი სახე. ფშანის აჩრდილი.

არა სიტყვა  
ზღვარზე დგომისას.  
ნათლის საზღვარზე.  
სამანზე ცრემლთა.

## 27 დეკემბერს ჩანაწერი

„ისეთ ღამეში, ეს რომაა“,  
მიზიდულობა სიშორისა  
უძლეველია.

არც ავდარია ჩვენს შორის და  
არც მყუდროება:

წყვდიადი და მდუმარება.  
არა მისხალი აბსტრაქციის.

როგორც საცობი ხვატის წკრიალში.

მაგრამ არა უფრო საშიში,  
ვიდრე მის წინ ჩაძინებული.

როცა ყველაფერს დაფქვავს  
სინათლე,

საგნებს დაყოფს სიცარიელე.

არაა ბირთვი.

ასეთია დღე,  
მსგავსი ღამის  
შუაგულისა.

## 28 ივნისს ჩანაწერი

ხეების მიმართ ზურგშექცეული  
მძიმე ფოთოლი  
წევს განთიადზე,

დატმასნილს სძინავს.

პირდაპირ ცაში, ვარჯების თავზე,  
გალავანი აგურისა. უკვე  
ბზარია. გალავანს სძინავს.

შიგან სახისა ამიერიდან  
სიცოცხლე ბჟუტავს.

ჩამოენგრევა სიჩუმეს და განშორებას  
მთელი სინათლე.

ცარიელი დღე და ღამე,  
ქარის ცაცხახით შემოვლებული ფოთოლთა კიდეს: სიყვარული.

მოკლე როლი არყოფნის პირზე.

„ტყე იძრა“.

შენ გძინავს მიწაზე,  
ბიჭუნა, ქვიშაში მოთამაშე,  
ყინვისგან სულმთლად გალურჯებულია.

## შენ სითეთრე ხარ ფურცლის მინდორთა

ღრუბლები. შორს ხარ. სივრცის  
თავთხელი. ჩვენ ამოვვარდით  
ჩვეულებრივი კალაპოტიდან.

დილა, და შენთვის  
ნაცნობი ჩრდილი.

სიბნელიდან მზისგულზე:  
როგორც კარის შეღება.

სად არ უწვდინა თვალმა, მაგრამ  
ღრუბლის ნაფლეთიც ვერ მოიპოვია.

მდინარის თავთხელი.  
ექო და ყვავილები. შარიშურის  
ცისფერი წრეები  
გადაირბენენ სიჩუმეში.

შენ ისეთი ხარ ხვატში როგორც მარმარილოში.

სიტყვები. შუადამემდე  
ფიცრის ჭრიალი. მზესმისაცემი თეთრეული  
ხვალისთვისაა გადადებული. ბილიკზე – ჭინჭარი.

ჩვენ უკვე ვიცით ისტორია.  
შენ მოვლენების ნამსხვრევებს არჩევ,  
დამთხვევების მწკრივს.

შორს სიშორიდან,  
თამაში, გრიგალში მოგონილი.

(n-1)

1.

წიგნის მაღაზიაში მეტი წიგნია, ვიდრე წიგნის კარადაში  
ბაღში უფრო ცოტა ხეა, ვიდრე ხეხილნარში  
ხალხმრავლობა. ხალხმრავლობა იყო

2.

როცა მე პატარა ვიყავი, ყოველ დილით შვიდ საათზე ვდგებოდი  
მაშინ ჩვენ ყოველ ზაფხულს ზღვაზე დავდიოდით  
მას არ ეძინა. რატომ არ ეძინა?  
რა განიერი მდინარეა! რა ცივი წყალია!  
რა სამწუხაროა, რომ ვერ წამოხვალთ ჩვენთან ერთად!  
აქ როგორ ცხელა!  
რა კვამლია!

3.

ეს ყველაზე უფრო მაღალია იმ ხეებს შორის, მე რაც მინახავს  
ეს საუკეთესო ადამიანია იმათ შორის, ვისაც მე ვიცნობ. არ მახსოვს, რა ჰქვია  
შემოდგომაზე სიცივე მძლავრობს, დღეები მოკლდება  
ეს ყველაზე უფრო ძლიერი ავდარია, რაც კი ოდესმე მინახავს  
ბაღში ვიდაცაა. არის თუ არა ვინმე ბაღში?  
არავინაა. თქვენ ვინმეს ხედავთ? მე ვერაფერს ვხედავ  
თქვენ რამეს ხედავთ? ვერაფერს ვხედავ. მე სრულიად ვერაფერს ვხედავ

4.

სასტუმრო ოთახში დამელოდოს. ასე ჩქარა ნუ მიდიხართ  
დღეს უფრო ცივა, ვიდრე გუშინ  
რატომ დგახართ? დაბრძანდით მეთქი!  
დარჩა კიდევ ცოტა რძე და ცოტა ყავა  
დღეს ღრუბელიც ნაკლებია და ქარიც ნაკლები  
ნისლი უკვე არც ისე ხშირია, როგორც გუშინ, სამაგიეროდ უფრო აცივდა

5.

ისინი უკვე ნახევარი საათია მდინარის პირას სხედან  
რა დიდებული ხეა! ალბათ, ის ამ ტყეში ყველა ხეზე მაღალია  
რა ცუდი ამინდია! არ ვიცი, შეძლებენ თუ არა მოსვლას  
რა ცივი იქნება ღამე! რა ბინძურია მდინარე!  
წვიმა რომ არ მოსულიყო, ხალხი უფრო ბევრი იქნებოდა

6.

ზღვაზე გემები ნაკლებია

მატარებელმა დაიგვიანა, ვინაიდან ნისლის გამო გაჩერება ხშირად უწევდა  
ზამთარში ჩვენთან ხალხი ცოტა მოდიოდა, ზაფხულში ბევრი  
მე მას უკვე აღარ ვხვდები. გასულ წელს ორჯერ თუ სამჯერ შევხვდით

7.

ჩვენთან არასდროს უთოვია იმდენი, რამდენიც ამ წელს ითოვა  
მე ფული აღარ მაქვს და უკვე აღარც მეგობრები მყავს. ასე ნუ ხმაურობთ!  
ამის შესახებ უკვე მითხრეს. რატომ ეს აღრე არ მაცნობეს?  
თქვენს ადგილზე ყველა ასე მოიქცეოდა

8.

ნუ ხმაურობთ, მას ეს-ესაა ჩაეძინა  
მას ეს-ესაა ჩაეძინა. მას გაეღვიძა  
თოვდა, და იყო სიწყნარე  
იმ ოთახში არ შეხვიდეთ, იქ რემონტია  
არა მგონია, მოვახერხო და ხელი შევუშალო მის გამგზავრებას  
თქვენს ადგილზე ყველა ასე მოიქცეოდა

9.

ეს ოთახი სახლში ყველაზე უფრო დიდია  
ზამთარი ამ წელს უფრო ცივია, ვიდრე წინა წელს  
უკვე ორი თვეა რაც მასზე ვფიქრობ, მაგრამ ჯერ არ მიმიწერია  
მას არავისთან არ უნდა ესაუბრა თავის  
გემებზე

10.

მასთან ერთად ვიღაც სხვაც იყო. სხვა მასთან ერთად არავინ იყო  
ამ ყუთში რამეა? არაფერია  
აქ უფრო ცხელა, ვიდრე ბადში  
მე მინდა რაღაც სხვა გიჩვენოთ  
რაც შეიძლება მალე უნდა გაემგზავროთ, უკვე ბინდდება

11.

თუ არსებობს რამე ისეთი, დიდი ხანი რასაც ნატრობდით?  
თქვენ კიდევ შეგრჩათ მეგობრები? არა, მე უკვე აღარ შემრჩა მეგობრები  
ჩვენ უკვე ჭამა აღარ გვინდა, მაგრამ ერთი საათის წინ ძალიან გვინდოდა  
ნახევარ საათზე მეტია რაც თოვს, დღეს დილიდან თოვს  
ქალს სძინავს გუშინ საღამოს აქეთ. მას სძინავს უკვე მეთექვსმეტე საათია  
კაცმა არ იცოდა, შეძლებდა თუ არა შეჩვეოდა ახალ ცხოვრებას

12.

ქალი ისეთი მწუხარე იყო! მას არ შეეძლო არც ჭამა და არც დაძინება  
ნახევარი წლის წინ ეს სახლი ჯერაც არ იყო აშენებული  
კაცმა მოგვწერა, რომ დაბრუნდება არა უადრეს რამდენიმე თვის

მას უთხრეს, რომ დამლოდებოდა. მაგრამ რატომ არ დამელოდა?  
პაღტო ამოდ გაიხადეთ, თქვენ შეგცივდებით  
თუ დაიძინებდით ბაღში, რომ არ წვიმდეს

13.

დღეს გარეთ არ უნდა გახვიდეთ, ძალიან ცივა  
დღეს თეთრი პერანგი უნდა ჩაიცვათ  
ჩვენი ფანჯრიდან ზღვა მოჩანდა  
ქალი ახლახანს ჩამოვიდა პარიზში და არავის იცნობს  
დაბრუნდით, როგორც კი მოახერხებთ, მე გელით. როდის დაბრუნდებით?

14.

მაცნობეთ, როდის დაბრუნდება  
რაზე ფიქრობთ? ვიზე ფიქრობთ?  
თოვს უკვე რამდენიმე დღეა  
მას რომ ნდომებოდა შეეძლო ენახეთ

15.

ძალიან გავიდა ქუჩაში. დაიკარგება  
დიდი ხანია მელოდებით?  
რაც ჩვენ აქ ვცხოვრობთ, მალე ათი წელი გახდება  
სულ რამდენიმე წუთის წინ ჩაეძინა  
დიდი ხანია ელოდებით?  
არ მოგბეზრდათ მათი ლოდინი?

„თავიდანვე მიმაჩნდა...“

თავიდანვე  
მიმაჩნდა, რომ ხელოვნება არასოდეს გამოხატავდა  
ან ასახავდა რეალურ  
ცხოვრებას.  
ასეთი პრიმიტიული მიდგომა დამახასიათებელია  
ნატურალიზმის და  
მატერიალიზმის მიმდევრებისთვის.  
ხელოვნება  
სინამდვილეზე  
საპასუხო რეაქციაა.  
ხელოვნების არსს,  
ყველა ნიშნის მიხედვით,  
შეადგენს პასუხის  
გადაუდებელი მოთხოვნილება.  
რაც უფრო ტრაგიკული იყო  
სინამდვილე,  
მით მეტად ძლიერდებოდა  
ამ სინამდვილეზე მორალური გამარჯვების,  
ტრიუმფის მოპოვების,  
ჩვენი დროისთვის  
სულიერი ღირებულების დაბრუნების შემძლებელი  
„სხვა“, თავისუფალი,  
ავტონომიური სინამდვილის  
შექმნის,  
პასუხის შინაგანი „მოთხოვნილება“.  
ასეთი კონცეპცია შეესაბამება ჩემს  
„მე“-ს,  
ჯანყისადმი და  
პროტესტისადმი სწრაფვას.  
არაადამიანური სინამდვილე  
ჩემში აღვიძებდა  
საპასუხო რეაქციის  
უჩვეულოდ ძლიერ მოთხოვნილებას და  
იმავდროულად მანიჭებდა  
ძალას და მხდიდა ჟინიანს,  
რაც აუცილებელი იყო დიდებული ნაწარმოების შესაქმნელად.  
ძალიან მინდოდა, რომ  
დიდებული ყოფილიყო.  
ვფიქრობ, მე საკმარისად  
განვჩხრიკე  
იმ სინამდვილის როლი,  
რომელშიც მომიხდა  
ცხოვრება

და რომელსაც ყოველთვის  
ვუბრუნდებოდი  
ყოველგვარი ლოგიკის  
და საღი აზრის მიუხედავად.  
რეალური ცხოვრება  
კარგადაა აღწერილი,  
მისი ადგილი ზუსტადაა განსაზღვრული:  
მასში ან მის გვერდით კი არსებობს  
სხვა, ავტონომიური  
და თავისუფალი  
სინამდვილის შემქმნელი  
ჩემი თეატრი,  
ჩემი ფერწერა,  
ხელოვნების ნაწარმოები.  
მე უკვე ვთქვი, რომ  
ეს სინამდვილე  
არც იყო და არც უნდა ყოფილიყო  
რეალური ცხოვრების გამომხატველი ან  
ამსახველი.  
და, მით უმეტეს, არავითარ შემთხვევაში –  
თხრობითი  
ან დოკუმენტური ასახვა.  
მის ამოცანას არ შეადგენდა მსჯავრდება,  
წინაპრების  
და ისტორიის განსჯა.  
ჩემთვის მიუღებელია  
სპექტაკლის ასე დადგმა,  
მიუხედავად იმისა, რომ დღეს  
ის ყველგან გვხვდება,  
რადგან უკვე შეიძლება  
მთელი სიმართლის თქმა (რაც, უდავოა,  
მნიშვნელოვან როლს თამაშობს  
საზოგადოების ცხოვრებაში).  
მე უფრო შორს ვიხედებოდი,  
მეტს მოვითხოვდი.  
როგორ გავიგოთ?  
როგორ და – ჩემი  
„საბრძოლო“ გეგმები არ იფარგლებოდა  
პოლონეთის სინამდვილით,  
მე მივმართავდი  
ხელოვნებაში  
განსხეულებულ  
მსოფლიო აზრს  
(რისთვისაც ხშირად  
მსაყვედურობდნენ  
პატრიოტიზმისთვის ზურგშექცევაში),  
თავიდანვე  
დაკავშირებული ვიყავი  
რადიკალური ავანგარდის იდეებთან.  
რადიკალიზმში  
მიზიდავდა რისკი,  
ავანგარდის იდეები  
უნივერსალური, საყოველთაო იყო



და არ იზღუდებოდა  
მშობლიური ქვეყნის საზღვრებით და ბედიტ.  
ავანგარდიზმის ზოგიერთი იდეა  
დამახასიათებელი არ იყო მხოლოდ ერთი  
ჟანრისთვის, ისინი განმსჭვალავდნენ  
მთელ ხელოვნებას, პოეზიას, ფერწერას,  
მუსიკას, თეატრს.  
ძალიან მიზიდავდა  
მხატვრული ქცევის ლოგიკა,  
ამიტომ  
განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვანიჭებდი  
ხელოვნების, აზროვნების  
ღრმა ცოდნას,  
დეფინიციებს და  
მეთოდს.  
ამასთან დაკავშირებით ძალიან კრიტიკულად  
ვუყურებდი  
და ვუყურებ  
თეატრებს, უფრო კი  
უკანასკნელ  
ათწლეულებში  
აღმოცენებულ ურიცხვ თეატრალურ ჯგუფს,  
რომლებიც გაუაზრებლად  
იყენებდნენ  
სიურრეალიზმის, ჰეპენინგის  
და ა. შ...  
დიად „აღმოჩენებს“,  
მხოლოდ ეფექტისთვის, ისე,  
რომ არ იმსჭვალებოდნენ მათით.  
ასე ბევრს იმიტომ ვლაპარაკობ ჩემს  
დამოკიდებულებაზე, რომ ის განსხვავდება  
საზოგადოდ მიღებულიდან.  
საზოგადოდ მიღებული თვალსაზრისი  
უფრო ხშირად ცრურწმენა აღმოჩნდება ხოლმე.  
განვავრცობ ამ აზრს:  
ომისშემდგომ წლებში  
(რაც უკვე დაწვრილებითაა აღწერილი)  
მებრძოლებს,  
დისიდენტებს,  
პოლიტიმიგრანტებს  
ლამის მოწიწებით  
ექცეოდნენ.  
მართალია, მათ მეც პატივს ვცემდი,  
მაგრამ ეს  
როლი ჩემთვის  
უცხო იყო.  
ლიმილს მგერიდა  
იმაზე ფიქრი,  
რომ ჩემი იდეებით  
პროტესტს ვუცხადებდი  
კულტურის და ადამიანური ცხოვრების  
ყველა ზედამხედველის  
ინტელექტუალურ უდიმდამობას.

სიტყვა „ემიგრაცია“  
 ჩემი მოჯანყე ბუნების  
 პროტესტს იწვევდა,  
 ქრებოდა იმ „კედლის“ არსებობის აუცილებლობა,  
 რომლისთვისაც თავი უნდა  
 მერტყა. ამაში მდგომარეობდა ჩემი  
 შემოქმედებითი პროცესი.  
 შემდეგ.  
 იატაკქვეშეთი,  
 კონსპირაცია,  
 „იატაკქვეშეთისკენ“  
 რომანტიკული მიდრეკილება  
 და კონსპირაციული  
 საქმიანობის  
 გადაჭარბებით შეფასება –  
 ეს ყველაფერი, ფუი ეშმაკს,  
 რაღაც არაბუნებრივად მიმაჩნდა.  
 ადამიანისთვის  
 ბუნებრივია  
 კონტაქტი სამყაროსთან,  
 კონტაქტის სურვილი.  
 ნებისმიერ ფასად.  
 50-იან წლებში  
 ძალიან ბევრი სურათი დავხატე,  
 თუმცა ვიცოდი, რომ  
 ვერ გამოვფენდი.  
 მე მათ „ჩემთვის ვხატავდი“,  
 იმიტომ, რომ უნდა მემუშავა,  
 უნდა მემუშავა ასე, და არა სხვანაირად.  
 მე არ მიმაჩნდა, რომ  
 „იატაკქვეშეთში“ ვმუშაობდი.  
 მუშაობის პროცესში  
 „კონტაქტში“ შევდიოდი“  
 მთელ მსოფლიოსთან. თავისუფალთან.  
 მის აზრებთან და იდეებთან.  
 მე მწამდა, რომ დადგებოდა დრო,  
 როცა ჩემს სურათებს  
 გამოვფენდი.  
 მე მაშინ  
 ცუდად წარმომედგინა  
 მათი ახალი ფუნქცია. ჩემთვის ისიც კმაროდა,  
 რომ დახურულ სახელოსნოში მათი ხატვისას  
 მე ვხდებოდი თავისუფალი.  
 მე მინდა ჭკმმარიტებამდე ჩავაღწიო,  
 მის უღრმეს ფენებამდე,  
 უარი ვთქვა  
 ნებისმიერ  
 „სამკაულზე“,  
 რომლითაც მას რთავენ, კაზმავენ და ნიღბავენ.  
 პირდაპირ უნდა ვთქვა,  
 რომ პოლიტიკური ტერორის  
 და საპოლიციო თვალთვალის პირობებში  
 სხვა თეატრის

და ფერწერის შექმნის მოთხოვნილება  
ნაკარნახევი არ იყო ვალდებულების გრძნობით,  
წინააღმდეგობის მოძრაობის  
ორგანიზების სურვილით,  
პატრიოტიზმით  
ან ნამდვილი ბრძოლის ჰეროიზმით.  
მე მწამს, რომ  
მხატვრის  
ძირითად მიზანს შეადგენს  
დემიურგული აქტის  
ან სიზმრის  
მსგავსი შემოქმედებითი პროცესი,  
სხვა,  
განსხვავებული  
სინამდვილის შექმნა, რომლის თავისუფლება არაა  
არანაირი ცხოვრებისეული  
სისტემის  
კანონებით შეზღუდული.  
მე გამუდმებით  
ვუბრუნდები ამ პრობლემებს,  
რაკილა განვჭვრეტ, რომ  
„ხალხთა გაზაფხულის“,  
პოლიტიკური  
და სოციალური თავისუფლებისთვის ბრძოლის  
მომავალ ერაში  
ცნება  
უმაღლესი თავისუფლებისა,  
რომელიც აუცილებელია  
ხელოვნებისთვის,  
გაუგებარი დარჩება  
და შესაძლოა  
უსარგებლოდაც  
ჩაითვალოს...  
ხელოვნების თავისუფლება  
პოლიტიკოსთა  
თუ ხელისუფალთა  
ძღვენი არაა.  
ხელოვნებას  
თავისუფლებას  
ხელისუფალთა ხელები როდი ანიჭებენ.  
თავისუფლება ჩვენშივეა,  
თავისუფლების მოსაპოვებლად  
ჩვენნივე თავს უნდა ვებრძოლოთ,  
ღრმად ჩვენს  
თავშივე,  
მარტოობაში  
და წამებაში.  
ეს  
უნატიფესი მატერიაა.  
სულის სფერო.  
ამიტომ  
დიდად როდი ვენდობი  
„პროლეტარიატის დიქტატურის“

უკანასკნელ წლებში  
მომრავლებულ  
თეატრებს  
და მხატვრებს,  
რომლებიც  
პოლიტიკური თავისუფლებისთვის ბრძოლის,  
რელიგიური,  
პატრიოტული ბრძოლის  
აპრიორულ პროგრამას  
აყენებდნენ.  
ძალზე სამწუხაროა, თუ  
ამ ღოზუნგებქვეშ შეყენებულია  
ავანგარდისტული ბაზა.

## არარა

ის არარაა  
ის სათვალავში არ ჩაიგდება  
ის არ არსებობს  
არის მხოლოდ პიჯაკი  
დაჯდანიული შავი ბათინკები  
ულახათო შარვალი  
სიბრაღულის ან ზიზღის გამომწვევი  
სახეს არა აქვს მნიშვნელობა  
არც თვალებს არც პირს არც ხელებს  
არა აქვთ არანაირი მნიშვნელობა  
ის საათობით იცდის კართან  
იმ იმედით რომ  
იმ მხარეს მოხვდება  
მაგრამ ის ხომ არარაა  
ამიტომ სულერთია  
რომელ მხარეს იქნება  
არაფერიც არ არსებობს  
როცა გაზეთს კითხულობს  
ხან ლოკოკინასავით შეიხიზნება თავისი არარაობის ნიჟარაში  
ხან თავისი უბადრუკობით ისე იფუყება როგორც ფარშეგანგი  
თუმცა გაზეთში საუბარია რეალურ ნივთებზე  
ის კი არ არსებობს  
ის ლაპარაკობს  
მაგრამ მისი არავის ესმის  
მისი ხმის ბგერა  
ეურისთვის გაურკვეველია  
ვინაიდან ის არარაა  
ის არ არსებობს  
მიუხედავად იმისა რომ ამ წუთებში სადილს მიირთმევს  
მიუხედავად იმისა რომ მას აქვს პიჯაკი ბათინკები და შარვალი  
ზოგჯერ კი  
ასეც ხდება ხოლმე  
კარგი ხასიათი

## რწმენა

მე მწამს რომ ღმერთი მტრედს წააგავს  
ადამიანი კი შეიძლება მანქანის ნაწილად გადაიქცეს  
მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს რომ მას  
არ შეიძლება გაეზარდოს ღომის ფაფარი  
ან ფრთები (ანგელოზებიც მწამს)

მე მწამს ყველა სახელმწიფოს რელიგიები  
მწამს ერთდროულად ყველა იდეალი  
ისე როგორც იმათი უგუნურება ვინც ისინი მოიგონა  
მე ვუშვებ შესაძლებლობას:

თვითჩასახვისას  
უმანკო ჩასახვისას

იმ სკამთან ქალბატონის უკანალის  
შეხებით განაყოფიერებისას  
რომელზეც დიდი ხანია არავინ მჯდარა  
მე მწამს რომ უიღბლოს  
მოულოდნელად შეიძლება ეწვიოს იღბალი  
მწამს რომ ჩვენი ქვეყნის უდიდესი პოეტი  
არც კუპონების მჭრელი ეს ჭაღარა ბატონია  
და არც ეს შედარებით მასზე ახალგაზრდა მოგებებს რომ დახარბებია  
არამედ აი ის მოხუცი მტვირთავი რომელსაც თავის სიცოცხლეში  
არაფერი დაუწერია ორიოდე განცხადების მეტი  
მე მწამს მსოფლიო სული და მატერიის პირველადობა  
მწამს ყველა შემავალი და გამომავალი დოკუმენტი  
ყველა მომხრე და მოწინააღმდეგე ანტი და კონტრა  
არ მწამს მხოლოდ ის რომ შეიძლება რაღაც არ მოხდეს  
ყველაფერი შეიძლება მოხდეს ამ ქვეყნად  
სადაც ყველაფერი შედგება  
ჰი-ჰი...  
მოციმციმე წერტილებისგან რომლებიც არავის  
ჰი-ჰი...  
არავის არასდროს უნახავს

\* \* \*

სიკვდილი სულ სხვანაირად წარმომედგინა  
და გულუბრყვილოდ მჯეროდა  
რომ შიშის უმაღლესი ორგაზმი  
ბოლოსდაბოლოს გამტყორცნიდა ტკივილის ზონიდან

მაგრამ აღმოჩნდა რომ ყველაფერს ვხედავ  
ყველაფერს შევიგრძნობ

გვამად ქცეულიც  
    მოძრაობაზე  
    კანკალზე და  
    კვნესაზე უფლებამართმეულიც  
მთელი ჩემი ტკივილით და საშინელებით ვმონაწილეობ  
ძველ ანეკდოტში ექიმ ტულპაზე  
მოკრძალებული სტუდენტი დაბეჯითებით მიჩიქნის ტვინს  
უცნაური ინსტრუმენტით  
მის შეუხედავ ფიზიონომიას უბადრუკ სამოსს  
საულვაშეზე ღინღლს რომ შეეცქერი  
ღვარძლიანად ვფიქრობ  
    იქნებ ჯერაც ვაჟიშვილია  
ეს ფიქრი ოდნავ მამსუბუქებს  
    (თუ საერთოდ შეიძლება შემსუბუქდე  
    ტვინს როცა გიხვრეტენ)

მუხლუხივით თავმოტვლეპილი  
ჩემი ბებერი პროფესორის ყველა ცოდვა ვიცი  
ვიცი სტუდენტების უთვალავი შავი სუმრობა  
უაზრო სამედიცინო ტერმინებიც კი დავიმახსოვრე  
რომლებსაც თითქოს კავშირი აქვთ  
ჩემს ნატანჯ სსეულთან  
ტანჯვის  
ახალ-ახალ და უფრო დახვეწილ თაიგულთა  
აღმოჩენებით დასჯილთან.

\* \* \*

...შენ იცი ჩემი ხრიკები,  
მე – შენი,  
ჩვენ დროს ვკარგავთ.

*როჟე ვაიანი*

შენ იცი ყველა ჩემი ხრიკი  
სიცოცხლეო ჩემო  
იცი როდის დავიწყებ ღრენას ღმუილს და ცეცხლთან თამაშს  
იცი როგორი სიკერპე მჩევეია  
და როგორი სუსტი ვარ იმ დღეებში რომლებსაც არა აქვთ სუნი და გემო  
უკანასკნელი იმედიც რომ გადამიწურო  
შენ კოშმარით მიწამლაგ სიზმარს  
მე ვიცი ყველა შენი სატყუარა და ხარბად და მადლიერებით ვეგები მათზე  
თუმცა მერე მათგან თავდასხნის უინი მიპყრობს  
მე შევეჩვიე შენს სასიკვდილო ჩაბდაუჭებას  
ჩემივე გვამზე სიცილი ვისწავლე  
(შენთვის კარგადაა ცნობილი რომ ეს ბოლოა ჩემს ხრიკებს შორის)  
სიცოცხლეო ჩემო  
მტერო ჩემო  
ჩვენ ერთმანეთს თავი მოვაბეზრეთ

ყბები ტკივილით ამიჭედე მაგრამ ამით რა გამოვიდა  
მე ხომ მაინც მთქნარებას განვაგრძობ.

## სამბლოვიარო სიტყვა

თავმდაბალი მუშაკი  
ქალაქისთვის ჰაერივით საჭირო  
კეთილსინდისიერი და ბეჯითი  
უანგარო და თავდადებული  
ის არ ესწრაფოდა ხმამაღალ დიდებას

არ მოითხოვდა პატივისცემას  
იგი იყო უდრეკი მებრძოლი  
ჭეშმარიტი პატრიოტი

(ასაფლავებდნენ სიბინძურით სავსე კასრში დამხრჩვალ ასენიზატორს)

## მათხოვრობის ბამართლება

თქვენ თვლით რომ მათხოვრების მიმართ მოწყალება არ უნდა გავიღოთ...  
უმრავლეს მათგანს შეეძლო ემუშავა  
ემუშავა... ეს როგორ  
მაშ ჭუჭყში შეხვეულ აი ამ ლევ ტოლსტოის თავიანს რომელიმე არხში ბარი  
რომ ექნია  
ზედნადებულულიანი ეს დარბაისელი მოხუცი რომ ბარის საწყობის დარაჯი  
ყოფილიყო...  
ამ მხიბავად კი (თქვენ ოდესმე ყოფილხართ ბავშვი?) ბოსტანში ჭარხალი  
ემარგლა...

მაშინ თქვენ სავსებით კმაყოფილი იქნებოდით

მაგრამ ისინი ხომ მუშაობენ ჩემო ძვირფასო და მერე როგორ მუშაობენ...  
უმცირესი მოწყალების ფასად ნებისმიერ წამს თქვენ ისინი უზრუნველყოფენ  
სუფთა და არანაყაღბევი ემოციით...

ისინი სცენაზე არ არიან არც ხის პურს ჭამენ  
ისინი არ ხუმრობენ (თქვენი კულტურის ღირსი სიტყვა) სიკვდილთან  
როგორც თქვენი თეატრები...  
ისინი თამაშობენ ყინვაში წვიმაში და ხვატში გამოგდებული მთელი სხეულით  
ყოველი ჟესტით და ხმის ბგერით საყელოში დამკვიდრებული  
ყოველი ტილით...

საჭირო ეფექტის მისაღწევად მათ უხდებათ  
მკაცრად დაცვა

წესებით განსაზღვრული ცხოვრების ნირისა  
დამისთევა ვაგზლებში სკამებზე პარკებში  
შიმშილობა და სიკვდილის პირამდე ლოთობა...

მათი სიკვდილიც და პურიც ნამდვილია  
მაგრამ მათი ხელოვნება ნატურალიზმის წვეთს არ შეიცავს...  
ისინი აღწევენ რეალისტური განზოგადების სისავსეს  
რაზე ოცნებაც კი არ შეუძლიათ ნახერხით გამოტენილ  
აკადემიურ გვამებს...

ისინი უკიდურესად თანამედროვენი არიან...  
თუმცა მათი ტრადიცია დარდივით ძველია...  
ხელოვნების ავანგარდი მათგან უნდა სწავლობდეს და ჭკვიანები ასეც სჩადიან...

კრაკოვ-პერემიშლის მატარებელში კუპეს კარში უეცრად ჩნდება არგინიანი ბრმა...  
იცით თუ არა რომ სკამებზე გახევებულ უფრო მყუდროდ  
განთავსებაზე მზრუნველ ტანთაგან თითოეული  
მოულოდნელად ეჩხება ისეთ პრობლემას

რომლის სუსტი ექოც კი ძნელად რომ მოიძებნება თქვენს ხელოვნებაში...  
არა თქვენ სულაც არ მუშაობთ...

აი თქვენ ვთქვათ თქვენ რა მოიმოქმედეთ დღეს ბატონო ლიტერატორო...  
ან შენი „პროფესია“ რას წარმოადგენს კონფერენსუშკა...



ეკრანელო ქალიშვილო რაში გიხდიან ამდენ ფულს...  
რა ფულით ღოთობს შენი რეჟისორი. . . . . ?  
(ყველაზე უფრო სიცილს მგვრის ის ხალხი ვინც მათხოვრებს ბრალად სდებს  
რომ ზოგჯერ ისინიც სვამენ არაყს)  
რას ჰგაეხართ ყველანი?

აი ისიც ოცდაათმეტრიანი ქონდრისკაცი  
ფეხსაცმლის ზომა ორმოცდახუთი  
დაკოჟირილი ტორებით (თითების ნაცვლად თითო ხელისგულზე სამ-სამი ნუჟრიანი  
გამონაზარდი)  
ის გარმონზე სასულიერო ჰიმნებს ასრულებს  
აერთებს რა რელიგიურ მისტერიებს და გრან გინიოლს  
და ეს გაკეთებულია გემოვნებით

ის კი აი ის როგორაა ატანილი კონვულსიებით  
(ეს არაა თქვენ ბალეტი – ეროტიკული ფაფა  
ოჯახობების წესიერი მამებისთვის)  
ეს ჩაშვებული ინტელიგენტი კი (როგორი გრიმიცა)  
ამტკიცებს რომ უდანაშაულოდ გაასამართლეს  
და ეს-ესაა გამოვიდა პატიმრობიდან  
ის ღრმა კონფლიქტშია საკუთარ თავთან  
მისთვის ისე იოლია მათხოვრობა  
დაიმახსოვრეთ ჟესტი რომლითაც მონეტას მაღავეს

მოხუცებული ძაღლთან ერთად ხალიჩაზე  
საჯდომი რომ ოდნავ მაინც შეუმსუბუქდეს  
შეპყრობილი მამაკაცის ცილინდრიანი დეიდა ვინმე  
სამი გმირი-ვაჟიშვილის დამკარგავი მწუხარე მამა

მთელი ცხოვრება ისინი ერთადერთ როლს თამაშობენ,  
მაგრამ ამას ოსტატურად აკეთებენ  
ოღონდ ნუ იფიქრებთ რომ ლუმპენებს დაეუმძაკაცდი  
მათხოვრები თავიანთ ბრბოში უნიჭოები არიან და მყრალ სუნს აფრქვევენ  
მე მათ მიმართ ისეთივე ზიზღის გრძნობა მაქვს  
როგორც თქვენს მიმართ ბატონო . . . არტისტებო  
ოღონდ ეგაა მათ ხელოვნებაში  
უფრო მეტი სარგებელია  
ვიდრე თქვენსაში.

# ჩ ა რ ლ ზ ო ლ ს ო ნ ი

## მაქსიმუსი თავის თავს

1.

ყველაზე ბოლოს უმარტივესი რამეები  
უნდა მესწავლა. ეს სირთულეებს მიადვილებდა.  
ზღვაზეც კი, როცა ხელს მადლა ვწევდი  
ან, ვთქვათ, სველ გემბანს გადავჭრიდი, მარტო ვიყავი.  
ზღვა არ იყო, საბოლოოდ, ჩემი ხელობა.  
არადა, აქაც, ჩემი ხელობის პირისპირაც, უცხოსავით ვიდექი მაშინ,  
ყველაზე უფრო ახლობელი როცა იყო ეს ყველაფერი. მე ვიყავი ნაგვიანევი,  
და უარყოფდი გავრცელებულ არგუმენტებს,  
რომ ასეთი გადავადება  
დღეს მორჩილების  
არის ბუნება,

რომ ჩვენ ყველამ დავიგვიანეთ  
ამ ბნელ ხანაში,  
რომ მოვასწართ ბევრის გამოზრდა,  
ამიტომ ერთის  
ამოცნობა  
არ იქნება ასე იოლი

ეს შეიძლება, სისასტიკის მიუხედავად (ეჩიოტი),  
სხვებში რომ ვამჩნევ,  
ჩემს სიშორეზე  
ღრმა აზრს იძენს. მარიფათი

რასაც იჩენს ყოველდღიურად  
ხალხი, რომელიც ატრიალებს სამყაროს და  
ბუნების  
ბიზნესს  
რაკი ამ საქმის არაფერი გამეგება  
არაფერი მიკეთებია

მე დაეწერე დიალოგები,  
განვიხილე უძველესი ხელნაწერები,  
გამოვასხივე იმდენი შუქი, ჩემი შეძლება რამდენსაც გასწვდა, სიამოვნებაც  
სწორედ იმდენი შემოგთავაზეთ  
ერთ ღოცენტს რომ ხელეწიფება,  
მაგრამ ეს – ცოდნა?

ის, რისთვისაც უნდა გამელო  
სიყვარული და სიცოცხლე და ერთი კაცის  
მთელი სამყარო.

ნიშნები.  
მაგრამ მე აქ ვზივარ და  
გარეთ ისე ვიყურები, როგორც ქარის და

როგორც წყლის კაცი, ვცდი  
და ვკარგავ  
დასაბუთებებს

მე ოინები ვიცი  
ამინდის, საიდან მოდის,  
და საით მიდის. ჩემი ღერძი კი,  
მე მას ვიღებ მათი გულთბილი მიღებიდან  
და ან სულაც უარყოფიდან, ჩემი

და ჩემი ქედმაღლობა  
არც დამცრობილა  
და არც უფრო ამაღლებულა  
კომუნიკაციით

2.

გაუკეთებელ საქმეზე  
ვამბობ, ამ დილით,  
ზღვის პირს  
ჩემს ტერფებთან  
რომ გაწოლილა

## მე, მაქსიმუსი ბლოსტიერისა, შენღამი

ღია ზღვაში, კუნძულებთან, რომლებიც სისხლში,  
ძვირფას თვლებსა და სასწაულებში ჩაძირულან, მე,  
მაქსიმუსი  
მდუღარე წყალში გავლებული მხურვალე ლითონი, გეუბნები  
თუ რაა მახვილი, ვინც ემორჩილება ახლანდელი  
ცეკვების ფიგურებს

1.

შენ რომ დაექებ ის საგანი  
შეიძლება ბუდის სიღრმის  
გარშემო იღოს (მეორე, დრო კი მოკლულია, ჩიტი! ჩიტი!

და იქ! (ძლიერი) ერწმუნე, ანბა! ჩიტის

(ფრენა  
ო კილიქს, ო  
ანტონ პადუელი  
დაწეული ჰორიზონტი, ო დალოცე

სახურავები, ძველი, მშვიდი უზარმაზარი  
კიდებზე რომ თოლიები დაუფენიათ, რომლებსაც მიწვივ ემიჯნებიან,

და ფრინველის საკვებურები

ჩემი ქალაქის!

2.

სიყვარული ფორმაა და ვერ იარსებებს  
მნიშვნელოვანი სუბსტანციის გამოკლებით (ვთქვათ, თვითეული  
ჩვენგანის წონა 58 კარატია, ოქრომჭედლის  
შკალის მოთხოვნის შესაბამისად

ზადით ზადამდე აღრიცხული  
(და ის, თუ რაა მინერალი,  
ან – თმა ხუჭუჭა, ძაფი,  
რომელსაც ეზიდები ნერვიული შენი  
ნისკარტით,

ქმნიან დიდ ნაწილს, საბოლოოდ ესაა  
ჯამი

(ო ქალბატონო ჩემი კეთილი მგზავრობისა  
მის მკლავებს შორის, ისევ და ისევ ვისი  
მარცხენა

მკლავიც გულდაგულ ნაკვეთი ხეა სხვა არაფერი, შეღებილი სახე, და 'შხუნა!  
და კოსტა ანძა, და ბუშპრიტი

დანქარებისთვის

3.

შიგთავსი, თუმცა მოზღვდული, თუმცა მერყევი,  
მაინც ისეა, როგორც სექსი, როგორც ფული, როგორც ფაქტები!  
ფაქტობრიობა, რომელსაც უნდა გაეწიოს ანგარიში, ზღვასავითაა, მოთხოვნა  
მათი აქტების, მხოლოდ ასე შესაძლებლობის, რომ ისინი  
უნდა დაუკრან, თქვა მან ცივად,  
სმენით!

სმენით, აი, ასე თქვა.

მაგრამ რაც მნიშვნელოვანია, დაჟინებული, ის, რაც დარჩება,  
ის! ჩემო ხალხო, ო, სად მოძებნი შენ ამას, როგორ, სად, სად მოისმენ  
თუ ყველაფერი აფიშების და განცხადებების დაფად ქცეულა, თუ ყველაფერი,  
დუმილიც კი დაცხრილულია?

თუ აღარც ჩვენი ჩიტების ხმა, და არც ჩემი სახურავები  
აღარ გაისმის

თუ შენც კი, თუ ხმაც გაუღენთილი არის ნეონით?

როდის, მთაზე და წყალზე სადაც  
ის ქალი მღერის,  
წყალი როცა ეღვარება,  
კუპრისფერი, ოქროსფერი ტალღის  
ნაკადი, მიმწუხრის პირზე.

ზარის ხმა როცა ნავებივით მოედინება  
ათასფრად მბრწყინავ ზედაპირზე, ნაფცქვენები  
რძიანი მერე

და კაცი, წყალში ჩავარდნილი,

შეტოვებული  
ვარდისფერ აბრებს

ო, ზღვისპირა ჩემო ქალაქო)

4.

ერთს ფორმა უყვარს მხოლოდ და მხოლოდ,  
და არსებობას იწყებს ფორმა  
მაშინდა მხოლოდ,  
როცა საგანი გაჩენილია

გაჩენილია იგი შენგნივ, გაჩენილი  
თივისა და ბამბის ჭიგოდან,  
ნათურებიდან ქუჩებისა, სარეკელადან,  
შენში რომელსაც დაატარებ, ჩემი ჩიტი

ძვლის თევზის  
ჩაღის, ანაც ნება  
ფერის, ზარისა,  
ან სულაც შენი,  
დაგლექილია

5.

სიყვარული არასოდეს არის იოლი,  
მაგრამ საიდან უნდა იცოდეს, შენ,  
ახალო ინგლისო, ახლა, ნეტა საიდან,  
რომ აქ არიან ნადგურმცემლები,  
რომ – ქუჩებში მანქანები, ო, ორიგონ, რომ – შუადღის  
მდეღეარება და ცოდვა,  
წელი შავ-ოქროსფერი?

მოფარიაკავევ,  
როგორ განგმირავ ლურჯ-აღისფერ ზურგს,  
როცა წუხელ შენი მიზანი  
იყო მუ-სიკა, მუ-სიკა და მხოლოდ მუ-სიკა,  
არა ბანქო – არა კრიბეჯი?

(ო, კაცო-გლოსტერ,  
აფრიალე  
შენი ჩიტები, შენი ახალი  
თითები და ქიმები შენი  
სახურავისა  
მზით გამთბარ რაფებს  
მოაშორე მერე სკინტები  
ამერიკელო  
ზედაპირო გარიდებულო  
გადაეფსკვენი შენისთანებს  
როგორც ფავნი ანდა ორალი  
როგორც სატირი ლარნაკი  
ლესბოს

ო მოჰკალ მოჰკალ მოჰკალ  
მოჰკალ მოჰკალ  
ყველა  
ვინც  
წარმოგანენს)

6.

შიგნით! შიგნით! ბუშპრიტი, ჩიტი, ნისკარტი  
შიგნით, მოკაკუული, შედის ის შიგნით, შიგნით, ის ფორმა,  
შენ რომ შექმენი, და რომ იკავებს, და რომ არის  
წესი საგნისა, ძნა ძნაზე, რა ხარ, რა უნდა იყო, ანდა რა  
ძალა შეგიძლია ამოტყორცნო, სწორედაც ახლა, ამომართული ქვემოდან  
ქიმი, ქიმი, სუსტი  
ქიმი ესერა!

ბუდე, მოგმართავ მაქსიმუსი, შენ გეუბნები  
ხელქვეშ, როგორც მე ამას ვხედავ, წყალზე,  
აქ, სადაც ახლა მე ვარ, სადაც მე მესმის,  
ჯერ კიდევ მესმის

საიდანაც ჯერ კიდევ მომაქვს შენთვის ბუმბული,  
თითქმის დაშნაა, მე რომ ავიდე,  
შუადღისას მოგართვი  
თვალი პატიოსანი,

ფრთაზე უფრო მეტად მბრწყინავი,  
ნებისმიერ რომანტიულ ძველ ნივთზე უფრო,  
იმ ყველაფერზე უფრო მეტად, რასაც ატარებ

და უფრო მეტად, რაც არსებობს,  
უწოდე ბუდე, თავის გარშემო, უწოდე ამას  
მეორე წამს

იმაზე მეტი, რაც შეგიძლია  
მოიმოქმედო!

## ბიბლიოთეკარი

ისევ ლანდშაფტი (ლანდშაფტი!): გლოსტერ,  
ნაპირი, ერთი ჩემთაგანი საიდანაც მომდინარეობს (ორმაგდება), და საიდანაც  
(ღია ზღვიდან, მე, მაქსიმუსმა) გადმოვინაცვლე, დაიმახსოვრე.

ამ ღამით ძველი და ახალი პერსონაჟების კომბინაციით  
(ანუ ახალი მიქსტურებით) გადავლაზე ტერიტორია: წინამძღოლი,  
მამაჩემი, ძველნიღბიანი, აქ ყიდის წიგნებს და ხელნაწერებს.

როცა მე მისი მაღაზიის ვიტრინაში ვიცქირებოდი, ფიქრად ეს მქონდა,  
აქ უნდა იყოს მასალები მაქსიმუსისთვის, როდის, მაშინ,  
ვნახე, ის იყო ახალგაზრდა მუსიკოსი, აქ რომ ყოფილა (იყო ჩემამდე)

ჩემამდე. გარეთ უკუვიქეცი ეს არ იყო მაღაზია, ეს იყო სხვენი (სასაქონლო საწყობი იყო) რომელშიც, როცა ჩემს გარშემო წრე შემოწერა, შარშან დაბრუნდა (მე აქ ყოფილვარ ერთ დროს ცოლთან და ვაჟთან ერთად,

მე არ მახსოვდა, რომ მან ინსინუაციები მიძღვნა თავისგან და თავისი ასულისაგან) ორივე მათგანს მე ვიცნობდი წლების მანძილზე.

მაგრამ გლოსტერში არასოდეს. მე იქ მივედი, ჩემს ქვეყანაში.

ჩემი მშობლების საწოლ ოთახში შევხვედრივართ წინათ ერთმანეთს, იქ გადავაწყვი მას ჩემს ყოფილ ცოლთან ინტიმში: ამ ბიჭს ებარა ახლა გლოსტერის ბიბლიოთეკა მასაჩუსეტში!

სიშავის სივრცე,  
თევზის ძველი ფარდული და  
მოძრაობა  
მოჩვენებების.  
მე, მის ნაკვალევს  
ადევნებული.

ის  
(თუმცა არა მამაჩემი,  
კერძო სახელით  
დაბადებიდან  
სახინარი  
თავისი სახით)  
მფლობელი  
ცოდნის  
პრეტენზიების  
იმას მაძლევდა,  
რაც მე იმწამს  
უკეთ ვიცოდი.

მაგრამ პირქუში  
ის ადგილი, ნესტიანი  
იატაკი, როგორც საწყობის  
ან ბელის  
სივრცე

თავზარი დამცა იმ ფაქტმა, რომ გლოსტერში ვიყავ და რომ იქ იყო ჩემი ასული –

მე მას ვნახავდი! ზღვარს მიღმა იდგა იგი უკვე. არც მიფიქრია ჩემს იქ ყოფნასთან ოდესმე მისი დაკავშირება, რომ ის

აქ იყო. რომ ის აქ იყო (აღთქმულ მიწაზე – ზღვარი!  
მაგრამ იქ იყო ეს საქმიანობა, პოეტებისა, და რომ მთელი ებრაელობა შეყრილი იყო თევზის ფარდულში, რომ წვეულება გაუმართავს ბიბლიოთეკარს

რომ მე იქ უნდა წამეკითხა. და იქ იყო ბევრი მათგანი, და გარშემო შემომსხდარიყვნენ. ეს არ ხდებოდა ჩემთვის, მე მაშინ თამაშგარეთ ვიმყოფებოდი. ეს იყო ფორტი.

აღმოსავლეთ გლოსტერში იყო ფორტი – ბებერი გორთონის იმ ნაცსადგურში,

სადაც იყო

ბიბლიოთეკა. და ეს იყო რეგიონი ქვანახშირის სახლებისა, ჯისურებისა. ერთგან, ღობური ლაბორინთის კუთხეში ბანდა სასიკვდილოდ სცემდა ვიდაცას. როცა ურტყამდნენ, მე ვხედავდი მათ მხრებს და მკლავებს.

მაგრამ არა მსხვერპლს. თუმცა იქიდან გამოვადწიე, პოლიცია გამომედევნა ფორტის ნაპირის გასწვრივ ტავერნის მიმართულებით

ადგილები ჯერაც  
ნახევრად ჩაბნელებული, სავსე ჭუჭყით და  
ქვანახშირის მტვრით.

ბნელია  
ხიდის  
აღმოსავლეთი

და მხოლოდ კონცხზე  
ნავსადგურიდან  
ქრეისიდან

მოკვარი თვალი (ერთხელ  
როცა ჩემმა გოგონამ გამოირბინა  
ქვიშის ფენებზე

არ ყოფილა ის იქ მაშინაც). სად  
არის ბრისტოუი? როდის მიმიყვანს 0-ა  
სახლში? გლოსტერში ვარ

დაჭერილი. (რა მარხია იქ,  
ლაფკინის სასადილოს  
უკან? ან ვინ არის

მეთქი ფრენკ მური?

## **მაქსიმუსი გლოსტერს, წერილი 27 (უიტიჰელდი)**

მე დაეუბრუნდი, მარცხნისაკენ შემცირებულს,  
იმას, იმ მხარის გეოგრაფიას,  
მამაჩემი სადაც თავის საშინელ გოლფს ურაკუნებდა  
ჩვენ კი ბეისბოლს ვთამაშობდით დანარჩენები  
მერე ჩიტები ზაფხულის ბინდს შეერეოდნენ და ჩვენ-ჩვენ სახლებს  
ჩვენს ვერანდებს ვუბრუნდებოდით სადაც ქალების  
იდგა ყაყანი

მარცხნიდან მხარე საზღვრავდა ქალაქს,  
მარჯვნიდან კი ზღვას მიბჯენოდა



მე ვიყავი ისე პატარა ჩემი პირველი მოგონება უკავშირდება  
რექსალის კონვენციონერი ჯარისკაცების დასაპურებლად  
გაშლილ კარავს, და გამოვიდა  
მამაჩემი, საპანდურე კაცი, კარვიდან ბლავილით  
პურის დანით კბილებში რათა ჭკუაზე მოეყვანა  
აფთიაქარი რომელზეც უთხრეს რომ დედაჩემს  
გაეარშიყა, დედაჩემი კი იცინოდა, დარწმუნებული, მრგვალი  
თავისი სახესავით, ვარდისფერი ჰაინსი და გაშლი  
ისეთი, როგორ ქუდებსაც იხურავდნენ მაშინ ქალები

და ეს, რომანის აბსტრაქტული ფორმის  
უაზრო წარმოშობა არაა, და ეს

არც ფართხალია და არც ფორმა  
იმ მოვლენების, და ეს

ბერძნები, შეჩერება არის  
ბრძოლისა

თავსმოხვევაა  
მთელი იმ ნამყოს ნაკვალევისა, პრეცესიები

ჩემი თავის, იმ ფაქტების არის თაობა,  
რომლებიც ჩემი სიტყვებია, და ეს მოდის

იმ ყველაფრიდან რაც მე აღარ ვარ, მე კი მაინც ვარ  
იმის ნელი მოძრაობა დასაფლეთისკენ  
ჩემზე რაცაა აღმატებული  
არც ჩემი მემკვიდრეობის გამო არსებობს  
მკაცრი კერძო ბრძანება.

ძალა არა აქვს არც ერთ ბერძენს  
დაანგრიოს ჩემი სხეული.

ამერიკელი  
არის ჯამი შემთხვევებისა,  
რომლებიც არის გეომეტრია  
ვრცეულ ბუნების.

მე მაქვს შეგრძნება,  
რომ ჩემს ტყავთან  
ვარ ერთიანი

პლიუს ეს – პლიუს ის:  
რომ სამუდამოდ გეოგრაფია  
რომელიც შიგნით იხსნება  
ჩემზე მე ვიმორჩილებ  
ვუქვემდებარებ მე გლოსტერს განვლილს  
გამოსავალს,  
ცვალებადობას

პოლისი  
არის

## გვინდელი მონაწერი №15 წერილზე

ინგლისური პოეტიკა ინვენტარად არის ქცეული  
მას მერე (1631-ის მერე)

და დეკარტე წარმოადგენდა ფასეულობას  
უაითჰედამდე, ვინც გამოსწირა ჭუჭყიანი მემკვიდრეობა  
მასში სამყაროს მოთავსებით (თითქოს ეული ადამიანის

და ისტორიის იმ კონცეპციის საპირისპიროდ (და არა ჰეროდოტესეულის,  
ზმნა რომ იყო და შენთვის რომ უნდა აღმოგეჩინა:

„ისტორიკოსი, რომელიც ნებისმიერი ადამიანის მოქმედებას აქცევს მისთვის  
საკუთარი თავის  
აღმოჩენად, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, აღვიძებს მის ტრავმას: რომ ჩვენ სადმე  
ვმოქმედებთ

უკიდურეს შემთხვევაში, ძალადობით, და რომ ობიექტურობა (მაგალითად,  
თუკიდდე, ან  
უკანასკნელი მოდელის საუკეთესო მაგნიტოფონი, ან ჩანაწერის ნებისმიერი  
ფორმა

– ცოცხალი ტელევიზია თუ სხვა რამ – ტყუილია

რაკილა ვიცით რას გადაუდგა იგი, ოცნებას: თავის ნებაზე  
ყოფნის სურვილს. უაითჰედის მნიშვნელოვანი დასკვნის თანახმად: რომ ვერც  
ერთი  
მოვლენა სიღრმეს ვერ მოიხელთებს, გზაკვეთის ან შეჯახების დროს,  
მარადიული მოვლენისას

ასეთი სიტუაციების პოეტიკა  
ჯერ კიდევ აღმოსაჩენია

## მთვარის ჩასვლა, გლოსტერი, 1 დეკემბერი, 1957, 1 სთ. 58 წთ.

გემშვიდობები წითელო მთვარე  
მე დედა მუდამ  
იმ ფერად მყავს წარმოდგენილი  
როგორიც ქათის დასავლეთით ეშვები ახლა

47 წლის მერე ამ თვეში  
ორშაბათს დილის 9 საათზე  
შენ ჩახვალ და მე ამოვალ მე ვიმედოვნებ  
ნებისმიერ რამეს ვთქვათ იმას  
რომ შენ აღარ ხარ  
ისე ტანჯული როგორადაც თავს გვაჩვენებდი  
ცრუობდი  
ჩემგან ამოდი დედა  
ღმერთმა დაგწყევლოს ღმერთმა დაწყევლოს ის რომ  
მცდარად მესმოდა შენი

მე შემოდლია მოკვდე ახლა შევუერთდი ახლახან ცოცხლებს

## რ ო ბ ე რ ტ ღ ა ნ ქ ე ნ ი

### ხშირად მიძლევა მედოუში დაბრუნების ნება

თითქოსდა სცენა ყოფილიყოს წარმოსახული,  
ჩემი არაა, მაგრამ შექმნილი ადგილია,

და გულისგან ისე ახლოსაა, რომ ის ჩემია,  
მინდვრად სამწყსო მარადიული  
თითქოს იქ შიგნით გადის საზღვარი

იგი შექმნილი ადგილია სინათლემ რომ გამოიგონა  
საიდანაც ჩრდილები და ფორმები მოდის.

საიდანაც მომდინარეობს მთელი ჩემი არქიტექტურა  
პირველი ტრფობის სურათია რასაც მე ვამბობ  
ქალისთვის მისი ყვავილები მოკაშკაშე არის ნათელი.

დედოფალია იგი მადლობქვეშ  
წარგზავნილი მისი არმია სიტყვის შიგნით სიტყვის გათქმა  
რაც საძოვარი არის მინდორი.

ეს სიზმარია ოდენ ბალახის  
აღმოსავლეთის მიმართულებით მზის ძლიერების საპირისპიროდ მობიბინესი  
დაისამდე რაღაც ერთი საათით ადრე

იდუმალემა ვისიც ბავშვების თამაშშია ამოსაცნობი  
რომელსაც ჰქვია წრე ვარდის ირგვლივ.

ხშირად მაქვს ნება, მედოუში ისე დაგბრუნდე,  
თითქოს ის იყოს სამფლობელო, გონებისთვის ძღვნად მორთმეული,  
და ის უთუოდ ესაზღვრება ქალის მხარეს,

რომელიც პირველსაუფლოა,  
არსებულის სამხილია მარადიული.

### პოეზია, ბუნებრივი რამ

არც შენი ნაკლი და არც ღირსება –  
ლექსს არც ერთი არ წაადგება. „ისინი გაჩნდნენ  
და მოკვდნენ ისე,  
როგორც ყოველ წელს ხდება კლდეებზე“.  
ლექსი  
ფიქრებით, იმპულსებით, გრძნობით საზრდოობს,

რათა, თავის მხრივ, გამოიწვიოს  
თოკის კიბიდან უკუნეთში გადაშვების შინაგანი მოთხოვნილება.

ეს სილამაზე სათავისკენ მიმართული  
შინაგანი ძალისხმევაა  
დაქანებულ მდინარეთა საპირისპიროდ,  
ძახილი, ჩვენ, რომ გავიგონეთ, იქვე – პასუხი  
სამყაროს გვიანდებლობაში  
პირველქმნილი გრგვინვა-გრუხუნი  
საიდანაც შეიძლება წარმოიშვას სულ სხვა სამყარო,

ორგული – არა იმ წყალში  
თხილი რომ ცვივა  
მხოლოდ – ჩანჩქერში, მებრძოლი, უტყვი,  
და ბრმად მოქმედი.

ესაა ჩემი გონებისთვის შესაფერი ერთი სურათი.

ხოლო მეორე: სთაბრის მიერ დახატული ღოსის სურათი,  
სადაც მიწაზე შარშანდელი,  
უცნაური რქები აწყვია.  
უმწეო ღოსისსახიანი ლექსი ატარებს  
ახალ რქატოტებს,  
იგივე,

„ოდნავ მომძიმო და ოდნავ დვარჭნილი“,

ერთადერთი მისი მშვენება იქნებოდა, ისიც  
ღოსი რომ ყოფილიყო.

## ასეთია გვერი კარბი რამის ავადმყოფობა

იქნებ ის მაშინ ცეცხლოვან გზის ადამი იყო?  
შემალული მრისხანებას მინამსგავს ქუდში,  
სიყვარულით შემონიღებული,  
იქნებ თესლი, ეროსული ერესი იყო,  
იმის კლიტე და გასაღები,  
რაც მე ვიყავი? მე არ შემეძლო წარმომეთქვა  
მაშველი  
სიტყვა. რადგან შავბნელ  
მატერიაში შემოვიდა და  
იმის თქმა მოხოვა,  
რაც არ შემეძლო წარმომეთქვა. „მე...“

მთელი ეს ცეცხლი ჩემში შეჩერდა  
ჩემი ენის საპირისპიროდ.  
ჩემი გული ქვა იყო, უტყვი  
და უჯიათი ნივთი რამ ჩემში,  
სიბნელე ასე უსარგებლოდ

ჩამოწოლილი  
იქ სადაც უკვე სიბნელე იყო.  
„მე შენ მიყვარხარ“-ს რომელიც ფლობს  
მხოლოდ იმ ერთ სისწრაფეს დროში,  
ამ ერთ დასაწყისს  
როცა მისი წუთი მართლდება.

ასეთია ბევრი ისეთი კარგი რამის აგადმყოფობა  
რამაც ახლა ჩემს ცხოვრებაში ამ მრავალი წლის წინ  
გახენილ უარყოფაში მათქმევინა მე შენ მიყვარხარ შეაკავა  
ცრემლი დათმობა  
სურვილი ისევ ძველ კავშირთან  
დაბრუნებისა, ლოდინი, სიმი

ასე დაჭიმულს ეცინება სიმღერაზე.  
ებრძვის შეხებას. ბნელდება  
რათა გამოხატოს საყვარელთა ხელი  
თავისი სიმსუბუქით იმისადმი, რაც  
მიწის ქვეშ დამკვიდრებულია.

## მშვილდის მოჭიმვისას

ჩვენი საქმეა, არ ვივიწყებდეთ ყოველდღიურ მოვალეობებს,  
უკუვჭიმავდეთ მშვილდს სიზმრებისკენ, ცდას არ ვაკლებდეთ,  
ვიდრე დასასრულს არ მორკალავს დაჭიმულ ლარში შექმნილი  
ბიძგი. ოცნებები მდინარეები და მდინარეებენ  
საითაც ცივი შუქი ციმციმებს. სადაც ფანჯარა  
მაგიდაზე აირეკლება,  
შუშის საკრემე, კალის საშაქრე, უწესრიგოდ დაწყობილი  
ყავის ფინჯნები და ლამბაქები,  
მრავალფერადი მიხაკები – ამოზრდილი ზედაპირიდან. სხვა  
მღელვარების დინებაში შეგვიძღვება ზედაპირის  
ეს ტევადი კომპოზიცია  
მე თავს მისგან შორს დავიჭერდი. მე წერილის

გავლენის ქვეშ ვიმყოფებოდი – ახლაც წერილის  
გავლენის ქვეშ ვარ – მე ახლა ჯერაც იმ მეგობარი ქალისადმი  
მიწერილი ჩემი წერილის გავლენის ქვეშ ვარ,  
რომელიც ისე უახლოვდება ჩემს ფიქრებს რომ  
დღე მას ეკუთვნის. ჩემი ხელი  
აქ წერისას იქ ირხევა, დინებაში იმ... ჰაერისა?  
შინაგანი მოლოდინით ... ისა? მასზე ფიქრებში  
სულიერი სიხარულის შეხებას აღწევს.

ამ ჩანაფიქრის  
ზედმეტობაში  
„არის კავშირი ორი სხვადასხვა მიმართულების, ისე,  
როგორც მშვილდსა და ქნარში“ –  
მხოლოდ ოცნების სწრაფი ახდენით

რომ სიზმარში  
შეიძლება ჩემი ხელი გამოისახოს  
იჭიმვის ღარი.

ჩემს უკან დგახარ.  
ბნელ ფერებს, ჩრდილებს მე ქალს დავარქმევ.  
მაღალი და სწრაფი ბგერები ... იქ შენ ჯერაც ქალიშვილი ხარ,  
რადაც გცხია დისა თუ ცოლის,  
უნუგეშო,  
კვლავაც შენი ორფეოსი ვარ,

ისარია თუ სიმღერაა რომ პასუხობს  
მოცახცახე დღეს  
საიდანაც ეს ნათელი გამოსხივდება  
იმპერატორ იულიანესგან, ჰიმნი ღმერთების ღმრთისადმი:

ღა ატიხის ზეცას ბარს უვლის რობორც ტიარა, ღა მერე ისე  
უკუიქცევა, თითქოს მიწაზე სურღუს დაშვება.

რამეთუ მსბავსი მსბავსს შერწყმია, არამსბავსნი კი უკავშიროდ  
აღმოჩენილან, ღა არც მასშია ბზა, არც – მის ბარეში).

## დედაჩემი ბაზიერი იქნებოდა

დედაჩემი ბაზიერი იქნებოდა,  
მე კი – ღალი შევარდენი, მის მაჯაზე მოსიარულე,  
გაფორინდები და მოვიქცევი, სისხლმდინარემ ცის ლაქვარდიდან  
მისთვის ძღვენი რომ მოვიტანო,  
იქ, სადაც მძინავს, ზანზალაკით გაწყობილ ქუდში,  
ჩემი თავის შემობრუნებას ზანზალაკები უწესრიგო წკრიალით რომ ეგებებიან.

დედაჩემი ბაზიერი იქნებოდა,  
სადაც ის მგზავნის, სამანია მისი სურვილის,  
და მისი ჯაჭვი ბოლომდეა დაჭიმული, იმ სამანამდე,  
საიდანაც უკუმტყორცნის მერე ტკივილი.  
ვშიშობ, რომ მოვწყდე,  
რაკი დავეცი, დავმარცხდი და დავალება ვერ შევუსრულე.

ის ჩამოაგდებს პატარა ჩიტებს.  
მეც ჩამოაგდებ პატარა ჩიტებს.  
როდის დამრთავს ამ ჩიტების ჩამოყრის ნებას,  
ფრენით დაცხრილულთ ფეხები რომ გადამტყრევიათ?  
ყვავილებივით სწყდება მათი თავები ტანებს.

მე დავაბიჯებ დედაჩემის მაჯაზე და სისხლით ვასველებ,  
პაწია ქუდს კი დაუფარავს ჩემი თვალები.  
მე ჩემს დაფარულ სინემეში უკუვიქეცი.  
ჩემივე თავთან ვსაუბრობ და ძილს მივეცემი.

რაკილა უკვე მოაყუჩა ჩემი სიზმრები ჩემივე ქუდში,  
ზანზალაკებით გაწყობილ ქუდში,  
მაჯახე უზის შევარდენი, ცხენს დაატენებს,  
ხშირად იყენებს კაუჭს, რაც მე შიშისგან მკუმშავს.  
შორს მგზავნის, რათა ჩემი ფრთები გამოიცადოს.  
მე ვუბრუნდები. ჩამოვუტან  
პატარა ჩიტებს.  
ვიცი – არ უნდა შემომეფლითოს. მიუტანო უნდა მთლიანი.

მაჯას ნისკარტით ვუკაწრავ და ვუღებავ სისხლით.  
მისი მზერა კი მაკავებს და მტანჯავს და მზარავს.  
ის ჩემი ფრენის დროს შემოსაზღვრავს.  
ამბობს: არასდროს მიეფარო ჩემს თვალთახედვას.

ის მწაფავს როგორც ნადირობაში, ისე – თავისშეკავებაში.  
ის მაჯილდოვებს სადილად ხორციით.  
მაგრამ არასდროს არ უნდა ვჭამო ის, რაც მასთან მისატანია.

მშვენიერი იქნებოდა, ყოველთვის, ჩემი წკრიალა ქუდით  
მის მაჯახე ამხედრებულს თან მატარებდეს,  
ის კი ყოველთვის ტენებას და  
შევარდნებით ნადირობას ეშურებოდეს, და მე  
ვიფრენდი ჩემს გულსა და მის გულს შორის ჯაჭვით დაბმული  
და ლაჟვარდიდან ჩამოტაცებულ ტოროლას ფერხით გაგუფენდი,  
ჯერ დაბმული, ხოლო მერე გასაფრენად ფრთააშვებული.

დედაჩემი ბაზიერი იქნებოდა,  
და მე – მისი შევარდენი. შემართული, მისი ნების შესაბამისად,  
მისი მაჯიდან აფრენილი, თითქოს მისივე  
სიამაყეს წარმოვადგენდე. მის სიამაყეს არ გააჩნდეს  
თითქოს საზღვრები, მისი გონება  
ჰორიზონტს მიღმა თითქოს ჩემი ფრენით ქრებოდეს.

აჰ, მალლა, მალლა, ჰაერში ვფრენ და –  
შორს, შორს მისი ნების ჯაჭვიდან.  
სადაც ცისფერი მწვერვალებია, შევარდნის ბუდე საითაცაა.  
მერე მე ვნახე დასავლეთი მომაკვდავი მზით,  
ადამიანურ ჩემს სულს თითქოს ცეცხლი იპყრობდა.  
მე ჩავაფრინდი დედის მაჯას, ამ ჩემს დასაყრდენს,  
ვიდრე იქიდან ცხელმა სისხლმა არ გადმოსჩქეფა და არ მომესმა მისი ყვირილი,  
შორს, შორს მისი ნების ჯაჭვიდან.

ვარსკვლავურ ჰორიზონტებამდე, მწვერვალებით გარემოცულ სამყაროს მიღმა,  
სადაც შევარდნის ბუდე  
ვიხილე, და მისი მაჯა ამოფლითა ამ ველურმა ჩემმა ნისკარტმა.  
გაფრინდი, როგორც მისი თვალისაგან ამოფრინდა სიმწრისგან მზერა  
და მისივე მზერის მიღმა დაენტქა,  
გამოწვეული მის მაჯახე ჩემი დაკარგვის მძიმე დარტყმებით,  
ჩემი ბოროტი ჩანისკარტებით,  
მისგან თავდახსნის მიზნით სისხლიდან გამორიდეებით.

დედაჩემი ბაზიერი იქნებოდა,  
და ახლაც, როცა წლების მერე

უკვე მოშუშდა ჭრილობა, ჩემგან დატოვებული,  
და ქალი მოკვდა,  
გამეხებული მისი თვალები დახუჭულია, და მისი გული  
დაბზარულიც რომ ყოფილიყო, უკვე უტყვია.

მე ვიქნებოდი შევარდენი, თავისუფლებას მოვიპოვებდი,  
ამოვკაწრავდი მის მაჯას და ქუდს ვატარებდი,  
ვისაუბრებდი ჩემს თავთან და სისხლს ვუჩვენებდი.

## პერსეფონე

„ჩვენ შევიცანით დიადი დარტყმა,  
ეს ჭრილობები მისი კვალია“.

სსოვნაში: დილის შორეული დაბლობები,  
საჩინხარი ქარი, ბორბალი, სარეველა – ჩლიქით ნატკეპნი,  
მიწის შიშველი საღებუნები. მოტაცებაზე საუბარიც მოგვისმენია  
ქალებისგან, წყაროებთან ცარიელი კოკებით რომ ჩამომსხდარიყვნენ,  
ჩვენ ფოთლეულის საუბარიც მოგვისმენია და საუბარი მოხუცებისაც,  
თუნუქელებს და ზღვის ნიჟარებს წყლით რომ ავსებდნენ, და ფიხს ეძებდნენ,  
კერიის ქვაზე ცეცხლი უნდა ამოსულიყო. მაგრამ ოდესღაც ცოცხალი ქვების  
გულები და არტერიები ახლა უკვე ქცეულიყვნენ პიტალოებად.  
ხმა ჩვენი მოთქმის, როგორც ლერწმის ამოძახილი,  
ბზარავს რუხი წყლის ყინვასა და სიცარიელეს. გვესმის: ქალაქთა ნანგრევებში  
კვილად და ნიჟარებში სტვენად ქცეული,  
და ჩვენს ფილტვებში ეთერივით ჩაიყინება.

ბინდბუნდი მძლავრობს მუხიანში, ჩრდილი... ჩრდილს ერთვის,  
მწუხარებას გააორმაგებს. ერთობ სუსტია  
მწუხარების გულისწადილი, ნიადაგ უფრთხის, ერიდება  
ფოთლებით და ნაფეხურებ-ნატერფალებით  
ხშირადფენილ ნგრევის ნაკვალევს. აი, ამ მტკრიდან,  
სიცოცხლის წენის ამომწურავნი,  
ლეშიდან და ახელილი თიხიდან გარეთ,  
სინათლისკენ მიირღვევიან  
თავის ქალაში გამოვლილი, გაღივებული ჩვენი ფესვები.

სულმთლად სპორებში ამოვლებული, თესლად დაღვრილი ონანი, ქოსა,  
მოიკაფავდა გზას ჩვენს უღრანში, ან, შესაძლოა, ქალების ტევრში.

ლეოპარდით ფეხმარდები,  
ჩვენში ძვრებოდნენ. გადარჩენილი: ჩამობურულ ტოტებქვეშ  
ბნელი – ნათლის ლაქებზე მქროლავი და  
ლაქებზე დილის ფლეიტის ჰანგის, ფოთლოვანს რომ აღვიძებდა და არა –  
ფროთოსნებს.

და ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ნამღერის დროს ჩვენ-ჩვენს სიმწვანეს  
გარეთ ვუშვებდით სიზმრის ლულიდან.  
მზე – თითქოს ოქრო მეღვრება ტანზე,  
ფესვები ცივი უკუნეთით გარემოცულა, ხოლო ხელები გაწვდილია სხვადასხვა  
მხარეს



წვრილი ღეროდან ოქროს ღვარში და ქანცგაცლილი  
ღრუბლების ჩრდილში, და მზეს სვამენ მწვანე თითები.  
აღარაა, აღარაა უკვე სიმშვიდე, აღარაა არც პერსეფონე.  
უკანასკნელი მისი სიზმარიც ნუგეშია  
სიკედილს რომ ქსოვს, ძილის იმ ძაფით.

შემორჩენია ხსოვნას ნგრევის სიმბოლოები:  
გახლეჩილი კლდე, უეცარი შოკი – დარტყმით გამოწვეული –  
იმ დღეს, როცა, პერსეფონე, შენ მოგიტაცეს.  
ხოლო დაბურულ მუხიანში ჩრდილი... ჩრდილს ერთვის.  
და აი, ისიც – თეთრძვლიანი, ფიჩხს ანაფოტებს,  
წყვეტილად სუნთქავს ტენიანი საშინელებით, მაგრამ უძილოდ, და  
ჩვენეული ჭრილობები მზად არიან  
საპასუხო დარტყმა აგემონ ტკივილებს ჯერაც მზის ამოსვლამდე.

## ტორსი

## მე-18 პასაჟი

ყველაზე მშვენიერი! წითლად მოყვავილე ეკალიპტი,  
მარწყვნარი, ურთხელი

არის ის...\*

და შენ თხელ მკლავებს შემომხვევდი გაღიმებული  
ლონდონის ხედი განღვინილი ჩემი თვალისთვის  
ისეა როგორც ელიზიუმში წმინდა სულისთვის

ის რომ სიმართლე ყოფილიყო  
მე ვიცხოვრებდი მის შესახებ ილუზიაში

მამაკაცური ჩემი სხეულის ასოთაგან დამისხნიდნენ მისი ხელები

მამაკაცის წარმოსახვა რა იდეას აღმოაცენებს

აღძრავს დინებას რომლითაც მე მისკენ მივცურავ

...ჰომოსექსუალი?

მისი ტუჩების საგანძურიდან

ჩემი სული ძალებს იკრებს და

მის სულს                    შეერწყმის

უნაპიროა ჩემი სიცოცხლე, მისი სხეული მიმიძღვება  
სამოთხეში,                    მისი თვალები  
აღაგზნებს ჩემში ცეცხლს, მოცახცახე

\* აქაც და შემდგომაც ნაცვალსახელი მამრობითი სქესის აღმნიშვნელია (მთარგმნ.).

იეროგლიფი: მისი ყელის ძირში

ლავიწი, ვინაიდან ყელი დარაჯობს არტერიას  
მის თავში რომ აღმა მდინარებს მშვენიერია ეს ყველაფერი

მისი მკერდის კუნთების თავზე

კერტიპი, რაკი მამაკაცში მკერდი მსგავსია გრძნობის მძინარე  
შადრევანთა, გულისცემაში მომლოდინეთა, და იფარავენ მისი  
სუნთქვის ამომართვას, რათა დროზე გამოეღვიძოთ

ღერძზე მისი შუაგულისა

ბორცვი, რაკილა მისი მუცლის ჩადრმაგებაში საიდანაც ის  
პირველად იკვებებოდა არის ტაძარი

ძირში მისი საზარდულისა

თმა, რაკი ტორსი არის ღერო რომელშიც კაცი ახარებს ძალას და  
მიუძღვის მას სხეულის ფუნდამენტისკენ საიდანაც მისი  
თესლი აღიმართება

მე მიპყრობს ტალღა სურვილის და საჭიროების

ამოვიძახე ჩემი სახელი

(ეს შორეული ხანა იყო. სულ სხვა ცხოვრება)

და ამოვთქვი,

რა გინდა ჩემგან?

არ ვიცი, ვთქვი მე. სიყვარულში დავიძირე. მან  
მწვერვალზე ამიყვანა და მოსალოდნელი უმისობის  
შიშითაა ჩემი გული დაეჭვებული. მისი მზერა  
გამსჭვალავს ჩემს გვერდს • ჩემს თვალებში კოცონს ალაგზნებს •

მე შენ გელოდი, თქვა მან:

ვიცი, რაც გასურდა ჩემში

შენთან ვარ ყველგან შენს დაცემაში •

მე დავეცემი სიმაღლიდან. მე ავამაღლე ჩემი თავი

სიბნელიდან შენს სიმაღლეში

სადაც ხარ და სადაც იქნები

ჩემი ხელი შენს ხელში ეძებს კლიტეებსა და გასაღებებს

იქ ვარ. ჩემთან შეერთებით შენ უერთდები

შენივე თავს •

რადგან ჩემი სხვა არაა ქალი არამედ კაცი

და მე ამ მეფის მკერდზე წოლის ნება მეძლევა.

## დანტეს ეტიუდებიდან

შრომა

De Monarchia, I, IV

„შრომა დამახასიათებელია კაცთა მოდგმისთვის, აღებული, როგორც მთლიანობა, რათა შენახულ იქნას პოტენციალური ინტელექტის მუდმივად განხორციელებადი შესაძლებლობები, უპირატესად – აზროვნებისთვის, ხოლო შემდგომ (გარკვეულწილად, და სხვათა გამომ) – ქმედებისთვის“.

ჩემი აქყოფნა მე განვაწესე

მხოლოდ იმიტომ

რომ განმესაჯა კაცთა ბუნება,

საჭიროა დრო და სივრცე (ასპარეზი)  
და მას გონების ერთადერთი ასო წარმოქმნის

აქედან კი: ადამიანი მხოლოდ თავის  
შესაფერის საქმეს ეწევა, სწორ რაციოს და  
წონასწორობებს  
მოითხოვს ჩვენი წარმოსახვა

ამოფრქვევა

დაფარულიდან

ჯარაც ისევ არა ჩვენს შორის

საყრდენ წერტილად რომლისთვისაც ჩვენ ვქმნით

სიმღერას.

„არც სიმდიდრე, არც სიამოვნება, არც პატივი, არც სიცოცხლის  
ხანგრძლივობა, არც ჯანმრთელობა, არც ძალა“ – საიდან ვიცით, როგორ  
გვამოძრავებს სიცოცხლე? – „არა სილამაზე, არა მშვიდობა“

მოცალეობა (დროზე ზრუნვას მოკლებული დრო)

ფურორისადმი

სამართლიანობისადმი – არა წყენის არშესამჩნევად,

არა შეცდომებისთვის შურისსაძიებლად, არც სამაგიეროს გადასახდელად,

არამედ ჩვენში წყენის დახსნისთვის,

მისწრაფება მუშაობისკენ

მოთხოვნილება საცნაური

ნებაყოფლობად ემოციური

განვრცობისადმი:

თუმცა სიზუსტე გვაგონდება  
და მარცვალთა ხანგრძლივობა  
რომ ლექსს „თვლისა“ და  
ჩვეულების საზრისი მსჭვალავს  
რომ იქ გული უნდა მყოფობდეს,

ჰარმონია

იმდენად ვრცელი რომ განმარტავდეს

კონფლიქტს

და ზუსტი ტერმინებით წარმოგვიჩენდეს

კონტრასტს

რომელშიც ხელოვანი დღესასწაულობს

სამი ბაღააღბილება

ექვს თვეში უკვე სამი სახლი გამოვიცვალე, მაგრამ ამას არ შევუცვლივარ.  
 ორმა სახლობამ ორი ახალი მეგობარი შვა,  
 მესამემ კი კვლავ საკუთარ თავს შემატოვა  
 (ერთმანეთთან ძლივსდა ვსაუბრობთ).  
 ვარ აქ შინაურ იხვებთან და  
 მეზობლების ნავებთან ერთად,  
 აპრილის ნესტის წინააღმდეგ  
 ესლა დამრჩა: ელექტროსითბო.  
 მყავს მეგობარი, სახელად ფრენკი –  
 ერთადერთი, ვინც ბედავს, რომ შემეხმიანოს  
 და მკითხოს, „შენი სული რასა იქმს?“  
 დიდ დროს ჩაველო, ამ საკითხზე რაც არ მეფიქრა.  
 მრცხვენოდა, მეთქვა, არ ვიცი-მეთქი.  
 დღესდღეობით მოძღვარი არ მყავს.  
 ვინ მომიტევენს. შენ ხომ არა?  
 ისევ – მეზობლის ნავებსა და ამ შინაურ ფრინველებს შორის.  
 ტივებს ვიტვიტით გარს ევლება იხვების გუნდი...  
 ხმელზე, მიწაზე მთვრალეებივით დაბანცალებენ,  
 ცისარტყელას ფერებივით ერთმანეთში გადასული  
 ცისფერი და ყავისფერი, ლურჯი და მწვანე.  
 მათ ბინა უდევთ ძველისძველი ჩვენი სახლების  
 აშხეფებულ სარწყულებელთან,  
 მაგრამ მაინც სილამაზით თვალს ახარებენ.  
 შეხედე! იხვი, დაუჯერებელნი სკარტიანი,  
 როგორ შეჩერდა,  
 რათა მისწვდეს და  
 მიიზიდოს  
 მოყვითალო ნარცისი ქოთნის.  
 მერე ისინი კვლავ შინისკენ მიბათურობენ  
 და ოცნებობენ შეღამებისას  
 თევზით სავსე, ნათელ ბაღებზე.  
 ოჰ, კარგადა აქვთ ამ იხვებს საქმე.  
 გადარჩებიან.  
 მაგრამ ვწუხვარ, რომ აღმამავალთ ხშირად ვერ ვხედავ.  
 საწყალი მამაძაღლი იხვები.  
 თქვენ, ყველა დედამოტყნულები ხართ.  
 თუ ფიქრობთ რამეს აღმაფრენაზე?  
 რატომ არ ფრენთ მზის სიახლოვეს?  
 დადნობას უფრთხით?  
 ამ სულელ იხვებს დანაშაულის გრძნობა არა აქვთ,  
 და მრავალ-ათას-მილიანი მათი ჯაჭვიც ძალზედ მოკლეა  
 საიმისოდ, რომ რამის შეცვლის იმედი გქონდეს.

*სიეტლი, აპრილი 1965*

## ახალგაზრდა პოეტს, რომელიც ბაიძცა

თქვენ ყვირილი გვაშინებს, მაგრამ ჩვენ გვიყვარს  
თქვენი მომხიბლავი მუსიკა!

*კირკეგორი*

მაშ, როგორც შენ თქვი, სამუშაოდ მამაშენის ფერმაში წახვალ.  
ჩვენ ვისაუბრეთ, როგორ ხდება, რომ მხოლოდ სიტყვით შეუძლია  
პოეტს შეხება. მე, დაკარგულ ჩემო შვილო, ჩემი ხელით შეგეხები,  
ხელახლა, რომ დაგემშვიდობო. შენ სამუშაო დატოვე და გაიქეცი,  
არ კი იცი, თუ რამდენს ნიშნავ. ოჰ, ჩემთვის – არა, როგორც შვილი.  
მე ხომ სხვებიც მყავს. შესაძლოა, ძალიან ბევრი. ყველა წერილს  
ვერ ვუპასუხებ. არ ჩამომერთვას ტრაბახში და  
დავძენ, რომ ვიცი, მამის იმიჯს ძირი როგორ გამოეთხაროს  
(ობოლი ბიჭის მწარე სევდის გაქარვებას ორჯერ ვეცადე.  
მაგრამ ორჯერვე სხვა ჭრილობა გავაშიშველე მასშიც და ჩემშიც).  
არა – მე ვამბობ: უცნობია შენთვის შენი ნიჭის მიზეზი.  
ვერ დაერქმევა ამას ტანჯვა. ტანჯვას სხვებიც განიცდიან. ცრემლის ნიჭი  
წმინდანების სასოებაა, მონიკა და ოსტინი ისევ.  
მე პოეტის პირის წყობის ტალანტს ვგულისხმობ,  
ის ნიღაბია, მოჭრილი მისი სახის ხორცისგან  
მეგაფონი – თხის ტყავით მოხილ ბერძენთა მსგავსი – ქვის მაღალი სკა-  
მებისკენ მისი სულის ნათლიერი მოძრაობების გასაგრცვლებლად.  
მაგიური ძალა ბაგეთა, მას შეუძლია ლოდი ცრემლად  
გადააქციოს. მე ვგულისხმობ ენების მათრახს, რომლის ეშხითაც  
მსმენელებს ძმათა კავშირისკენ ერეკებიან, ამსხვრევენ  
ტყვიის სასაზღვრო ზოლებს, ერთ კაცს მეორე კაცისგან რომ  
განაცალკევენ, და ქმრებს და ცოლებს ერთურთისგან განაცალკევენ, ჩვენი  
ცხოვრების  
შეკვამლულ და ძველ ვიტრინაში. ბუღბუღის ენის მსგავსადაა  
დასერილი პოეტის ენა, მისი ტუნები დამსკდარან (და დახეთქილან საფლავის  
ახლოს),  
დაკემსილა და დაბზარულა მისი ყბის ძვალი მუშტის ძალით და მერე მისივე  
მეგობრების  
მაღამოს ძალით. თუ ისინი აიძულებენ, რომ მან იბღავლოს, როგორც მონამ,  
ძველად სპილენძის ხარის სტომაქში რომ მოიხარშა, ის ერთი ბეწო მექანიზმი  
იმპერატორის სტუმრისთვის ბადებს ყელში მუსიკას,  
საკუთარი ყვირილით შექმნილს. ასეა იგი დაწყველილი: პოეტი მხოლოდ  
საზოგადო და მუსიკალურ სევდას ტირის და სხვას არაფერს, და ის იცინის  
მხოლოდ სხვების მხიარულებას. ახლა კი, როცა ჯერაც გადმოდის ლოცვა-  
კურთხევა,  
ის ტკბილია და ამადლებული. ჩემო შვილო, მე შენს არჩევანს ვერ გავაკეთებ.  
მომეცი ნება, შენი ხელი ავიღო ხელში. მე ან ძალიან ბებერი ვარ ან –  
ახალგაზრდა ამის სათქმელად,  
„მეღორე ვიყო მირჩევნია, და უბადრუკ ქოხში ვცხოვრობდე,  
და იმ ღორებს ესმოდეთ ჩემი, ვიდრე – პოეტი, ვისიც არ ესმით ადამიანებს“.

## SUZANNE

შენ გვაიძულებ, ცოცხლად დარჩენა ვისურვოთ, სუზან,  
ისე, როგორც შენი ქერა თავი

ბრუნავს.  
როგორც ეგ შენი სუსტი ხელი

მიგაქვს მკერდისკენ.  
როცა ფეხს მაღლა აიკრეფდი

ცეცხლთან მჯდომარე,  
და ბრინჯაოსფერ მაგ თმას

მუხლზე ჩამოიშლიდი  
მე შენს თვალებში

სევდიანი პატარა გოგო ამომიკითხავს.  
სათუთი იყო მისი შეხება

შენს მაღალ და ნატიფ ყვრიმალთან.  
ერთხელ მე იგი შენს საყვარელ ხმაში ჩამესმა

როცა იმდერე –  
სიჭაბუკის საზარელი დრო.

შენ ჩვენთვის დღესაც სიხარულის მომტანი ხარ,  
სუზან, სადაც არ უნდა იყო.

და ერთხელ, თუმცა მაშინ მე იქ არა ვყოფილვარ,  
ჩემს კიბეს სამი ვარდი აჩუქე.

ერთხელაც, ღამის წვეულებაზე, მაღლამყოფმა,  
ოთახები ფეხშიშველმა მიმოირბინე,

შენი სიცილის შადრევანი  
დგაფუნებდა მაშინ ჰაერში.

„Chartreus“, მღეროდი  
(ლიქიორი, მუდამ, რომ გსურდა),

„თმა მაქვს ყვითელი შარტრეზისფერი!“  
ოჰ, ეს დიდი მოვლენა იყო.

შენ იქ ყველაზე მომხიბლავი არსება იყავ.  
გუშინ, მე რომ აქ არ ვიყავი,

შენ ჩემთვის ისევ მოიტანე  
პორცელანის ცისფერი

კვერცხი –  
ისე ღამაზი,

როგორც შეენის რუსულ აღდგომას.  
იმ დროიდან შენს საყვარლად ყოფნა მწყუროდა,

მაგრამ მე მხოლოდ ვეხებოდი შენს მხრებს, და თითებს  
ნებას ვაძლევდი, შენი თმები ჩამოევარცხნათ,

რაკი ჩემს კიბეს ერთ დროს სამი ვარდი აჩუქე.

## ღაიჯერი

ორთავიანი თხაც არსებობს, ოთხფრთიანი წიწილაც და  
სევდიანი შეიდფეხა კრავიც,  
რომლის პაწია მიძიმე ცხოვრებამ ჰოფლანდში (კალიფორნია)  
განვლო. ორჯეროროთვალა კაციც მინახავს,  
რომელიც თითქოს კითხულობდა, ჩემი სულის არსებობას როგორ ვეჭვობდი.  
შეძლებს თუ არა ეს ყველაფერი, ტვერს მოსტაცოს ჭკნობადი ხორცი?

არსებობს მარწყვიც, გამოსხმული  
სტაფილოზე, ბასრი  
ბალახიც, მტკიცე ქვიდან ამოხეთქილი,  
ოთხმოცდაათი ფუტისა და ორი ინჩის სიმაღლეზე  
ასული ხორბლის შესახებაც გამიგონია,  
ჯორჯ ოსბორნმა რომ მოიყვანა არკანზასში, საილომაში.  
რომ ვერ გამოვთქვამ, რაღაც ისეთი გროტესკული იზრდება ჩემში.

ის ძალზე დიდხანს მძვინვარებდა და ტოტებს შლიდა.  
მე ის ახლა ისე მამძიმებს, როგორც ჯაჭვი იმ ლაჰორელ კაცს,  
რგოლებს საკუთარ შიშველ ხორცზე რომ იგროვებდა,  
და ის თავისი ცხოვრების ბოლო ცამეტი წლის განმავლობაში  
ქალაქში ფორთხვით დადიოდა და თან დაჰქონდა ექვსასსამოცდაათი ფუნტი.  
ყოველი რგოლი და ყოველი ნამსხვრევი ჩემში სიყვარულის წინააღმდეგ  
ამბოხებაა.

მეც იმისთვის მსურს ანთებული სანთლის ფარანი, ჩადგმული ჩემივ თავის  
ქალაში,

რისთვისაც ლაითჰაუსის ერთ კაცს, ჩანგქინგში მცხოვრებს,  
მგზავრებს შინისკენ რომ მიუძღვოდა.  
ხოლო მე ჯერაც მგზავრი ვარ და ჯერაც არ ვიცი, სად არის ჩემი  
სამკვიდრებელი. თუ ჩემი სახლი აქ, ჩემს მკერდშია,  
აანთე იგი! და მე მიგიწვევ შენ იქ, როგორც ჩემს პირველ სტუმარს.

*თინა ლოგანს, 1980*



## სიყვარულის ლექსი

შენ არ მოსულხარ წუხელ ჩემთან,  
და შენამდე ახლა უკვე ისე შორია.  
ჭკობად, მიწიერ ჩემს მკლავებში შენს პონას ვცდილობ  
(შენს ალქიმიას შეუძლია, ჩემი თიხა ისევე კანად გადააქციოს).  
მსურს უკუვიქცე და ნახევარსამალავიდან ვაკვირდებოდე  
შენი სახის აწ დაკარგულ ფოსოებს და ლამაზ დამრეცებს  
წამწამებქვეშ, ჯიშინ და ყომრალ ფირფიტებს,  
ნაპირის სუფთა კენჭებია უთეთრესი შენი კბილები.  
ძილისთვის მზადმყოფს, მსურს შენს სუნთქვას ვაყურადებდე  
(რაკილა ჩვენი, კაცობრივი ხელოვნებაა, ჩაძინებამდე  
ვითამაშოთ ძილსმიცემული).  
მსურს შევიყნოსო ამოუცნობი  
მცენარეებით სავსე ბაღები – შენი თმები, ვწვდე იმ სუსტ რხევას,  
მოულოდნელად რომ გროვდება შენს მაღალ შუბლთან,  
წყალს როცა ივლებ –  
ეს ხომ ასე მშვენიერია.  
მე მსურს სინათლე მოვისმინო,  
შენმიერი ამოხვრის ხანგრძლივი ქარი.  
მაგრამ ვიცი, რომ არც ამაღამ უნდა გელოდე.  
ვეღარ შევიგრძნობ  
შენს სიმშვიდეს, ნაზს და მთვლემარეს,  
რომელსაც ჩემთვის  
მოუცია ამდენი ძალა, ამდენი ძალა კაცობრივი ჩემი გულისთვის.  
ბოლოს ხომ მაინც  
შენთან მოვედი  
მაშინ, როცა საწოლზე იჯექ  
და მეტყველებდი, შენს ხელებში მოიქცეე ჩემი ხელები  
და ჯვარედინად დამიკრიფე სინაზით მკერდზე.  
მოგკვდი, სიკვდილი გავითამაშე.

# ჯ ე რ ა ლ დ ს ტ ე რ ნ ი

## ღურბლის ტყეებში

აქ არის კუთხე სამოთხისა,  
ფოთლეულში იზრდება ხავსი,  
ხეებქვეშ, როგორც პაწაწინა საფლავეები, ჩნდებიან ქვები,  
ჩრდილში ღვებებიან ძველისძველი გოლიათები.  
ყოველ კვირადღეს ვაკითხავდი მე ამ ადგილებს,  
ვიდექი ხიდზე და ჩიტების მაყურებლებს ვუთვალთვალებდი.  
ერთხელ მკვდარ ბუნქებს შევუწევი დასაძინებლად  
და მესობოდა ძილში ეკლები, იმდენად დაღლილს, რომ ადგილის მონაცვლება  
მეზარებოდა;

ერთხელ თავი მივუძღვენი „ნიუ იორკ თაიმს“-ს  
და მთელი შუადღით დავიმარხე მის რუბრიკებში;  
ერთხელ ფეხბურთი ვითამაშე რადიკალებთან,  
ეს მაშინ, როცა მხეს და წვიმას ორთაბრძოლა გაემართათ მართვის სფეროს  
მოსაპოვებლად.

მთის ძირში, სადაც გზას უთმობენ ხეები ბალახს,  
თითქმის ერთ მიღზე ყოველგვარი ჩადინებიდან,  
ნაკადული მირაკრაკებს, პიკნიკების ნეტარ მდელოზე.  
აქ კი მეზობლის ძაღლები უმაღლესი ერიდებიან  
ძალაუფლების პირველ მუქარას.  
აქ ეგზობიციონისტები გამომხეურდნენ,  
კოდალებიან-ციფეებიანი გრძელი დილა როცა დასრულდა.  
აქ იელოვას მოწმეები ადებდნენ ხელებს  
და მაგიდების ირგვლივ მშვიდად იკრიბებოდნენ.  
– მიზეზის სახელს არ ვიცნობდი.  
თავბრუ დამეხვა;  
თვალდახუჭული საათობით ვიჯექი და ვაყურადებდი  
ჯერმანთაუნის მხრიდან მოსულ დიდებულ ბგერებს;  
ისე მიყვარდა მე ეს მიწა, ვერ დავიცავდი წონასწორობას, ბალახს რომ არ  
ჩავჭიდებოდი.

მე მინდა გითხრათ, რომ იქ, სადაც ეს ორი გოგო ახლა ქვებზე  
ფრთხილად გადადის

და სადაც ცივილიზებული ეს მამაკაცი და მისი ვაჟი  
აგროვებენ დაფანტულ ტოტებს ახლა ბუნებისთვის,  
სამი წელი იყო ჩემი თავშესაფარი.  
მე მინდა გითხრათ, რომ ნახევარი ჩემი ცხოვრება ნუგეშს ვეძებდი,  
რომ უმარტივეს გარემოში, ბიბლიოთეკებს  
მიმართავდი თუ აფთიაქებს, ავტოსადგურებს –  
ქვის ხიდებქვეშაც ამავე დროს და მთის კალთებზეც –  
მე მიმიგნია ადგილებისთვის, სადაც შემეძლო შესვენება, შემეძლო ფიქრი.  
მე მინდა გითხრათ, რომ სამყარო ისეთივე ღიაა, როგორსაც თქვენ დასტირით და  
დაჰკანკალებთ;

რომ ის არის მოუწყველელიც, ჩახლართულიც, სასიამოვნოც;  
რომ გააჩნია სერიოზული ისტორია;  
რომ არსებობდა იგი ყოველთვის, დასაწყისშივე.

## პერანგის პოემა

ათი წელია არ მინახავს ეს პერანგები,  
საკიდებიდან რომ კივიან, სისხლისთვის და ფულისთვის რომ მწარედ მოთქვამენ.  
მერე ცარიელ სახელოებს ასაგსავებენ,  
სინათლის მოსვლის მოლოდინში თავს იმაგრებენ.  
კარს თითო ინჩზე გამოვსხნი და ვათავისუფლებ,  
სანთლებსაც ვუნთებ მთელს ოთახში, რათა დამშვიდდნენ.

უკვე წავიდა სიტკობება ამ კარადიდან, ძმობაზე ფიქრი,  
და ნაქირავებ დიდ დარბაზში მუშათა და მოაზროვნეთა მოსიყვარულე  
შეხვედრაც გაქრა.  
და დასაკეცი სკამებიც გაქრა, და სამუდამოდ არის წასული  
იდაყვთა წმინდა გადაჭდობა ორი დროშის ქვეშ.

კვირადღობით, სადამოხანს, საათობით მღეროდნენ ხოლმე  
გამოსვლებამდე. ერთხელ რაბინმა შეაერთა, და ამის მერე  
რელიგია და ეკონომიკა, როგორც იქნა, შორ მხარეში გაერთიანდა.  
სიკვდილი არის დეფექტო, მღეროდნენ და იატაკზე  
აგდებდნენ ქულებს. „ჩვენ სიკვდილისგან ვიხსნით ბუნებას“,  
გაჰყვიროდნენ ისინი და, ბოლოს და ბოლოს, მცირე სცენაზე  
ხელიხელჩაკიდებულები ისევ აცეკვდნენ  
ხალიანი მტრედები და შავი ყვავები.

ისინი უკვე აღარასდროს დაბრუნდებიან, – ათასი წელი;  
ტყის დაბრუნება როდი ჰქვია ერთ სატვირთო მანქანასავსე  
ნიტრატის ჩაყრას მიწაში და სულ მცირედი ბუჩქნარის დაწვას,  
ნერგების დარგვას, მანძილის არწყვას –  
ჩვენთვის ეს ხალხი უცნობია, ჩვენთვის უკვე უცნობია საიდუმლო მათი ჩვევების.  
წვერ-ულვაშს როგორ იწიწკნიდნენ, ან სუფრაზე თუ რას ხატავდნენ.  
დაბრეცილ უშუას რომ უმზერდნენ, რაზე ფიქრობდნენ.  
ან რას ნიშნავდა მათთვის ახლა ყინულის დნობა.

საწყალო მკვდრებო! მომიტევეთ ეს სიმშვიდე, მე რომ განვიცდი,  
საფოსტო ყუთთან გამოსული. მომიტევეთ ეს მდიდრული ჩემი ცხოვრება.  
მომიტევეთ ბიუჯეტი უშველებელი, ბიუროკრატია, მუდმივი ჯარი.

ნიუ-იორკიდან რომ ებრუნდები, ვდგავარ სახლის წინ  
ოცი წუთით და სინათლებს მივშტერებივარ.  
ზემთო კი ამ დროს პერანგები ყმუიან და ტკაცანებენ,  
და ვერცხლისფერ რადიატორთან წინ და უკან მარშით დადიან.  
ერთ წუთში ზემოთ გაეჩნდები და კარს მივიხურავ,  
ჩაერთავ სინათლეს.  
მერე ქაღალდებს ამოვიღებ პალტოს ჯიბიდან  
და თავთავის ადგილზე დავდებ.  
მერე კი შენი ქაღალდებით და შენი რეზინის სამაგრებით ვიფიქრებ შენზე.  
და განა რაა ჩემი ცხოვრება, თუ არა შენის შენაცვლება?  
ჩემი ოცნებაც შენს ოცნებას ჩაენაცვლება.  
ღმერთო, როგორი ცვალებადი არის ყოველი, და ჩვენც რარიგად  
გავუცნაურდით, და ყველა სიტყვა, ჩვენ რომ ვამბობთ,  
გვაცბუნებს უკვე ვართ ტლანქები და უბულოები.

ვიდრე წაიღებს დავიწყება, მინდა ჩავწერო,  
როგორ ვცხოვრობდით და როგორ გეწამდა;  
ყველაზე მეტად გოლიათები უნდა გვახსოვდეს,  
მათი სვლა. მუდამ ჭადარებისა,  
ყოველთვის გრძელი, ჭადარა თმით, საყვლოზე დაფენილი რომ ჰქონდათ მუდამ,  
მუდამ წითელი სახეებით, თავდახრით და მოსმენით მუდამ,  
პატარა ჯგუფებს შერეული, დაცურავდნენ მათი თავები.

გარეთ ქარი ქრის  
და ბოძებთან გროვდება თოვლი.  
მე შემოდლია მყისვე გაჩნდეს, ვთქვათ, ბიჩვიუს სინაგოგაში  
ან ნორს საიდში – კარნეგის ბიბლიოთეკაში,  
შემოდლია მივბრუნდე და ჩემზე დაბალ კაცს,  
ჩემს გვერდით რომ ზის, მივესალმო, მშვიდობა ვუთხრა.  
მე შემოდლია შენობის წინ ვიდგე, ვუცქირო ვიტრაჟებს და  
კანკალს რაფასთან, მოწვეულ ლექტორს,  
როცა ის ჯდება მანქანაში, უკანა სკამზე.

მე ვწერ წარსულზე, რაკი იმ დროს შეტოვებია  
სიყვარული და სხვა სევდები,  
რაკი მჯეროდა, რომ ჩემი თეთრი აბრეშუმის შარფი მისხნიდა  
ან მთელდღიანი ჩემი წანწალი;  
რაკი ფანჯარას ვაღებდი და  
სიამოვნების ცახცახს მგვრიდა თოვლის სურნელი;  
რაკი ჩემს გვერდით კაცი იჯდა, პატარა კაცი, ერთი თავით ჩემზე დაბალი;  
რაკი ყველაზე ახალგაზრდა ვიყავი მუდამ  
და მე მწამდა რაკილა შელი;  
რაკილა მთელ ჩემს მოგონებებს ზაფხულობით თან ვატარებდი;  
რაკი ბებერ ხალხს სიყვარულით სავსე მზერით მივჩერებოდი,  
რაკი ვიკვლევდი ჩამოყრილ მათ მხრებს, ვეებერთელა ხელებს იმათსას;  
რაკი მხოლოდ ჩემს ნახატებში ვპოვებდი შვებას;  
რაკი ვიცოდი ყველა ხალიჩის, ყველა სკამის და ყველა ლამფის ფერი, მასალა  
ჩემს პირველ სახლში.

ეს იმ რაბინ კუკს გადაეცით, ცეცხლოვანი ტანსაცმლით რომ შემოდოდა  
და ჭირისუფლებს შორის იდგა.  
ხალხმრავლობისას, კედელთან და მზის შავბნელ შუქზე  
იგი სიკვდილის წინააღმდეგ სამ ენაზე მღეროდა მუდამ.

და ეს მიეცით მაღათესას, ვისაც უნაკლო  
სამყარო სწამდა, ცხოვრობდა მასში და თავის მოგზაურობაში  
ქვეყნიდან ქვეყნად, სამოცი წლის განმავლობაში, პურის  
გასინჯვით, ხორცის გასინჯვით, თავაუღებლად მუშაობით,  
ეკლესიის გინებით და სახელმწიფოს გინებით და  
ყოვლის შემჩნევით, ყოველთვის გულის და  
ყოველთვის იმის დანახვით, რაც მას უნდოდა, – დაკრუნხული ღამაში გულის.

ხოლო ეს ჩემი პერანგები მშვენიერია. მდინარის გასწვრივ  
თავ-თავისთვის ცეკვავენ და  
შუშებზე რომ ეცემიან, ცოტა სისხლიც მოწვეთავს მათგან.  
მუხლი რომ ჰქონდეთ, ალბათ  
გორაკზე აბობლდებოდნენ და სატვირთო მანქანასაც გააჩერებდნენ,  
ან თავიანთი ჭაობური სიმღერებით წინ და უკან ივლიდნენ ალბათ.

აი, მხედავენ, მოვდივარ და მადლდებიან სახურავისკენ,  
პრეისტორიულ ფრინველებს ჰგვანან,  
სანახევროდ ხტუნავენ და სანახევროდ აცურებულან.  
მერე სიცივე ააკივლებთ, და დერეფნის ფანჯრით შედიან,  
აყირავენ კალათებს და კარსაც აღებენ  
და თავის ადგილს უბრუნდებიან, ჰალსტუხებს უკან,  
მობათქაშებულ ცივ კედელთან, მტვერში  
მიყრილი ფეხსაცმლის თავზე, სიჩუმეში იცრემლებიან,  
დაღლილობისგან კვნესიან და  
ისევ ბნელში საცხოვრებლად ემზადებიან.

## ტირილი და ძვითინი

მე მომწონს, ჩემი პაწაწინა არფის ქდერაზე ხეები როგორ იწყებენ როკვას,  
და ეს ლითონი, კბილებს შორის მოთასებული,  
ცხოველებს როგორ აცახცახებს ჩემი ეზოს უკანა მხარეს,  
და ტკბილი ენის ეს მოწყვეტა  
ურიცხვ ვარსკვლავს ექსტაზში და სიყვარულში როგორ აცხოვრებს.

მე სახეს ვხრი და თავს მადლა ვწევ. ჩემი თვალები  
გადიდებულან და უცხო ხმას აყურადებენ.  
ადი-ჩამოდის ჩემი ხელი, როგორც კოლიბრი.  
ჩემი პირი იღება და იხურება, ჩემი სიმღერა  
არის აღსავსე ჰარმონიით, ვტირი, ვქვითინებ.

## რომანსი

მე ისევ ვუსმენ  
ოცდაათი წლის მერე მიღებს,  
მე ისევ მხიბლავს  
მშრალი ფიცრების სიმღერა, კვნესა.

ღამეებს  
წყალზე ფიქრში ვატარებ.  
მტვენებს ვაერთებ ან ვუსმენ მოცარტს  
ან ადრეულ იტსს.

სიველურის გარეშე ვცხოვრობ,  
ტანს ვჭიმავ და მარჯვენა გვერდს მოვინაცვლებ  
მუსიკისათვის,  
ჩემთვის ვმღერი და მარცხენა გვერდს მოვინაცვლებ  
სიტყვებისათვის.

## უფალო, შვიოყალე სულო

ჰოდა, რა ვუყოთ ამ ანგელოზს,  
თავბრუ რომ ესხმის, რამდენჯერაც კიბეზე ავა,  
და დასტირის თავის ძველ ლექსებს.  
ბაღშიც ხშირ-ხშირად მხვდება ხოლმე,  
შროშანებს რწყავს და ფუტკრებს იკვლევს.  
ის საკუთარ უხილავ გულს ესაუბრება;  
ის სისხლს ილოკავს.

თავზე მთელი დღე მზე დაჰნათის,  
ის კი ამ დროს ბუჩქებს შორის დაეხეტება.  
მისი თვალევი ცეცხლს აფრქვევენ, წამწამები ბრწყინავენ და  
მისი კანი მბზინვარეა, როგორც თითბერი,  
მაგრამ ის მაინც ტალახშია ამოგანგლული, როგორც მებაღე ნებისმიერი ან  
სევდიანი ყველა პოეტი.

მე თვალს ვადევნებ, კაკტუსს გვერდით როგორ ჩაუვლის;  
მე თვალს ვადევნებ, სველ შვიტებთან მუხლს როგორ იყრის;  
მე ვეხები მის ბაგეებს.  
მე ვწერ მთელი დღე. მის გვერდით ვზივარ მთელი  
დღე და ვწერ მახინჯ სიტყვებს.  
მე ვზივარ მზეზე და ივსება მთელი რვეული  
ნიშნებით და ბატიფეხურით.  
აყყურებ ზეცას, ოქროს ფოთლებზე  
და ნახევრადდავიწყებულ ნანგრევებზე როცა საუბრობს; ვუყურებ,  
მისი ბაგეებიდან სიტყვები რომ ღრუბლებივით ედინებიან.  
ვუყურებ, როგორ ენაცვლება ნარინჯისფერს წითელი ფერი,  
წითელს კი იქვე ვარდისფერი, როცა ის ცდილობს გაიხსენოს ძველი სიტყვები –  
თავისი ძველი სიმღერები, როგორც მის პირველ ადამიანურ სიმღერებად  
აღნიშნულები –  
რომლებიც სადღაც დაიკარგა, მიმომსხვრეულ შუშებში, ფერფლში,  
ანჯამებიდან და რბილ-რბილი ფრჩხილებიდან ერთი ფუტის მანძილზე, ქვემოთ.

## 1978-ის დღეები

ესღა განმარტავს ჩემს ცხოვრებას,  
კოხტა, ძველი ეს მისაღები  
ვარდისფერი კედლებით და მოხერის დივნით.  
ყოველ ღამე გავდივარ გარეთ და წავუძღვრებ  
მოკლე-მოკლე მელოდირებს გას ვილიამსიდან ან გ. ს. ჰენდიდან.  
ყვითელ შარფს ყელზე შემოვივლებ,  
ქუდს თვალეებზე ჩამოვიფხატავ.  
აქაც კი, მსუბუქ ფიფქებსა და ამ გაყინულ გუბეებს შორის  
გაპრანჭული დავიარები.  
– ამაღამ კი კავაფიზე უნდა ვიფიქრო,  
თავის ატლასის სასთუმალზე თუ როგორ ტირის,  
როცა იხსენებს 1903 წლის დღეებს.  
მერე ცხოვრებებს შევადარებ ჩემსას და მისას:  
აღექსანდრიის სევდა,

მდინარის ანარეკლები;  
სირიაში დაბრუნებული გარდაცვლილი ხელმწიფეები,  
საპონი ჩემს აბაზანაში.  
– მოგვიანებით ჩემს ბალიშზე მედება თავი,  
ფანჯრებიც ღია იქნება და დარაბებიც გადაწეული,  
მეც წაეუტირებ ცოტას სქელ საბნებს  
და მხრჩოლავ სანთლებს,  
წიგნების გროვას,  
ახალი სიტკბო და სიცხადე დაიწყებენ  
ჩემი, კუთვნილი მეხსიერების დასაკუთრებას.

## სიმღერა

ბაღს მიმსგავსებულ ამ მსოფლიოში იმაზე უფრო მომხიბლავი არაფერია,  
ვიდრე ხის ირგვლივ დაცვენილი ყვავილები სწორედ იქ, სადაც მიმოიფანტნენ,  
ორ უფსკრულს შორის მიმოყრილი ჯარისკაცები,  
საყვარლები სისხლიანი ფანჯრის ქვეშ ამ დროს.

მაღლა ტოტებში ვიყურები  
ბედზე ოცნებით.  
ლურჯი ცა, ჩემი ძველი მტერი, დამნათის თავზე  
და ჩემი ძველი მტერი, ქორი, აუჩქარებლად  
მოძრაობს თეთრი ღრუბლების ზოლში.

ერთ დღეს სისხამზე გამოვიღვიძებ  
და, ვიდრე გავემზადებოდე,  
წამოვიწყებ ფილოსოფიურ განაზრებებს ვითარებისა ჩემისა გამო,  
ჩემს მძიმე პერანგს მოვირგებ და  
მოსალოდნელ გრძელ მწარე დღეზე ფიქრი შემიპყრობს.

ბევრი საათი დასჭირდება იმის გაგებას,  
უნდა მოვკვდე თუ უნდა ვიცოცხლო,  
ან რომელი ავტომობილი მოვაწესრიგო,  
რომელ ტყეს უნდა ჩაუქროლო,  
რომელ ცხოველზე უნდა შევჯდე,  
მეზავრობისას რომელ ხიდზე გადავიარო.

მე მიყვარს, როცა ჩემს თავს ვხედავ  
მიწაზე მგორავს,  
მე მიყვარს, გულს რომ გამიხვრეტენ  
ნახევრად კაცს, ნახევრად ყვავილს,  
ხელის გაწვედენა, გაწევა მტევნის,  
ხის თეთრ-ვარდისფერ ყვავილთაგანი,  
მხოლოდ ერთი მრავალთაგანი სასტიკ მდელოზე.

## ბიკფორღში

უნდა გაიგოთ, რომ ჩემს სხეულს ყველაფრისთვის ვიყენებ ახლა, თუმცა, დრო იყო, უფრო მაღალ რეგიონებს არ ვაკარებდი. ჩემი სამოსი ნარინჯისფერი ფიჭვის კარადის გვერდით არის მილაგებული, ხოლო ჩემი თმა სამზარეულოს იატაკზე მცირე-მცირე გროვებად ყრია. ბოლოს და ბოლოს, მზად დავეხვდი ბედნიერებას, რომლის პირისპირ კამათსა და შუღლში განვლო ახალგაზრდობამ.

ოცი წლის წინათ – ბროდვეიზე სეირნობისას – შადდაის და მის არწივებს გადავეყარე. სიბნელე იყო საიმდროოდ სასახელო ჩემი ხელობა და სხივმდინარე ენერგია სექსუალური. ახლა კი, როცა თავზე შუქი მეღვენება, დავალ უცრემლოდ. – 96-ესა და 116-ე ქუჩებს შორის, ცოტა ხნის მერე, დღეში ისევ ოთხ დოლარად უნდა ვიცხოვრო. ახლა ფიქრად მაქვს, გავყვე ჯორჯის რესტორანსა და სალტერის წიგნის მაღაზიას შორის არსებულ მორჩილების სიფრიფანა ხაზს. ჩემში მცირედი გრძნობადაა შემორჩენილი ჩემი ძველი აჩრდილის მიმართ და მე მას სრულად გამოვხარჯავ ქველმოქმედების უკანასკნელ გამოვლენაში. მე მას ფულს მივცემ; მის ლექსებსაც უნდა ვუსმინო; ხოლო თავისი ქორწინების გამო მე ის შემეცოდება. – ამის მერე კი გავუყვები ბიკფორდამდე ისევ დინებას და ჩემს ცხოვრებას გავატარებ გაბზარული ჭიქების და მჭადის ფქვილის ფუნთუშების გარემოცვაში.

ნახევარს ჩემი სიძულვილისას მე გავფლანგავ მრგვალ მაგიდებთან, ნებისმიერ მრწამსს ნებას მივცემ, რომ დამეუფლოს. ერთ ბედნიერ დღეს მზე სქელ მინას გამოარღვევს და როგორც ხელი, შუბლზე ისე დამესვენება. მე კი ჩემს სკამზე ვიჯდები და ჩემთვის ვიკითხავ: ხელს დავიქნევ ჩემი ფანჯრიდან.

## ფორთოხლის ხეების სასაფლაო კრეტაზე

დაბერებულ ფორთოხლის ხეებს, ვიდრე კუნძულებად იქცეოდნენ, ჭრიან კრეტაზე, მერე კი მათი მოკვეთილი ხელები ისევ მწვანე ფოთლებს ამოიყრიან. ისინი, თეთრად შეღებილნი, შორსწასულ და სწორ რიგებად ჩამწკრივებულან, როგორც საფლავის თეთრი ქვები გეტისბურგში და მანასასში. მე მათ პირველად მაშინ შევხვდი, ავტობუსით როცა ვმგზავრობდი, შიშველ მთებს შორის სავალს როცა შევუყვებით, როცა ვფიქრობდი სილამაზეზე და იმ დადლაზე, წინ რომ მელოდა. ისინი ახლა გახსენებაა სამხრეთში ჩემი მოგზაურობის, განახლებული ახალგაზრდობის, ჩემი კისრიდან ამომავალი მწვანე ფოთლები. ჩემს მხრებს პაწია ყვავილები ააყვავებენ, თეთრად შეღებილ ამ ჩემს სხეულს, ხელები მთაზე ხვდებიან ერთურთს, ჩემი თეთრი გული იხსენებს იმ სისასტიკეს და იმ სევდას, სიცოცხლე რომ მოგვცა უკანვე.



## ომი ებრაელების წინააღმდეგ

შეხედეთ, ეს ხის ფიგურები სიკვდილისკენ რა სიმშვიდით მიაბიჯებენ.  
ბედნიერები წავიდოდნენ ჩემს სანაცვლოდაც.  
მათ ესეც უყვართ – წინ და უკან მარშირება რკინის საათქვეშ.  
ერთი ქუდს იხდის უთავბოლოდ დედისა და მისი სამი შვილის წინაშე.  
ერთი ცრემლს იწმენდს შადრევნის პირთან.  
წყლის დასალევად დახრილები თავებს ურტყამენ.

იქ გერმანელი ჯარისკაცი კარგად ფლობს სასტვენს.  
ჯერაც ახსოვდა დედის ბაღი, როცა მას თლიდნენ.  
მიუხაროდა, მერე რარიგ, პოლონეთისკენ.  
მერე, პირველი წყვილი ჩექმა თავს რაოდენ ახალგაზრდად აგრძნობინებდა.

რას არ მივცემდი, დაბრუნება რომ შეძლებოდათ:  
გაპრიალებულ მერხებზე რომ კვლავ დამსხდარიყვნენ;  
ისევ ემზირათ შუშის დიდი სახურავისთვის;  
რომ გაერღვიათ მოყაყანე ხალხი ყვირილით  
„შეჩერდით! ეს ხომ სიზმარია! ეს სიზმარია!  
ისევ თქვენს სკოლებს დაუბრუნდით! დაუბრუნდით დედათქვენის ბაღს!  
ო, დაუბრუნდით, დაუბრუნდით, ხის ფიგურებო“.

## Autobiographia Literaria

ჩემს ბავშვობაში  
სკოლის ეზოს ერთ კუთხეში  
ვთამაშობდი  
განმარტოებით.

მეზიზღებოდა თოჯინები  
და თამაშები, ცხოველებს ჩემთან მეგობრობა  
არასოდეს მოსურვებიათ, და ფრინველებიც  
მიფრინავდნენ ჩემგან ყოველთვის.

როცა მეძებდნენ  
მე ხის უკან ვიმალებოდი  
და გავძახებდი: „მე ვარ  
ობოლი.“

და აი აქ ვარ,  
ცენტრი ყოველი მშვენიერების!  
და ამ ლექსებს ვწერ!  
წარმოიდგინეთ!

## ლექსი

ჩემს კარზე მოკლე წარწერამ მამცნო: „დამირეკე,  
დამირეკე, რომ დაბრუნდები!“ სწრაფად ჩავყარე  
რამდენიმე მანდარინი ჩემს ზურგჩანთაში,  
მზერა გავმართე, მხარში გავსწორდი და

პირდაპირ კარებისკენ ავიღე გეზი, შემოდგომა  
იყო იმხანად, როცა მოსახვევს მივუახლოვდი, სულ არ მინდოდა  
უადგილო ან დაბნეული ვყოფილიყავი, მაგრამ  
ფოთოლი ტროტუარზე ხასხასებდა უფრო მეტად, ვიდრე ბალახი!

სასაცილოა, გავიფიქრე, ასე გვიან ანთია შუქი  
და შესასვლელი კარიც ღიაა: ჯერაც არ სძინავთ,  
ჩემპიონი ჯეი-ელეი ისეთივე მოთამაშე, როგორც რომ თვითონ? ფუი!  
სირცხვილო! რა გულითადი მასპინძელია! და ის იქ

იყო, შესასვლელში, გაბრტყელებული სისხლის ტომარა, რომელმაც  
კიბე ჩამოირბინა. და მე ეს დიდად დავაფასე. სულ

რამდენიმე მასპინძელია, ასე გულდაგულ დამხვედრი  
სტუმრის, რომელიც ცალყბად, ისიც მთელი თვეების წინ, მიუწვევიათ.

## ლექსი

ქვეყნად არც ერთი სარკე  
არ მშველის, თუკი არ შემძრა

წვიმაში მშვიდმა გამოჩენამ  
ჩემი სახისა, მე არ ვარ

ის, ვინც გამოჩნდება ან წარმოსახავს. ერთი სცადე და  
დააპირე, დააპირე

უსიამო მოგზაურობა,  
რაკი არ ძალმიძს, შენ შეხედე უჩემოდ იმ სახლს,

ჩემი ბავშვობის ჩრდილები სადაც  
უზარმაზარი ხელკეტბივით

დაძაბულან და გამტკნარებულან. მე  
ვერ ვუსწორებ თვალს იმ საშინელ ურთიერთობას,

და ჩემი მზერა, ვთქვათ, დიდი ბარის  
ვიტრინაში ურცხვად დაეძებს სხვა ანა-

რეკლებს. რა დალოცვილი  
რელიეფია! ამაზრზენი სანახაობა,

ყველაფერი და ეს კი არა – ძველი დროის დაჩრდილული ჩალურჯებები,  
მხოლოდ ეს არა – ჩემი კერძო თავშესაფრები.

ორმოცდაათის როცა ვიქნები,  
ნუთუ მეც სახე უცოდველად დამიგრძელდება

და სირცხვილს მაჭმევს?  
ო, წვიმავე, ისევ შენ დამინდე, სარკევე, მომკალი!

## ჩემს ბარდაცვლილ მამას

ნუ დამიძახებ მამა  
სადაც არ უნდა იყო  
იმ შენს პატარა ბიჭად ვრჩები  
სიბნელეს ვუფროთხი

და რასაც შენ მთხოვ  
რომც მესმოდეს ვერ გავაკეთებ

აღარ ხარობენ შენი ვარდები  
ისე შავია ჩემი გული როგორც იმათი

ბუჩქი და მათი კოხტა ეკლები  
გადაიქცა ჩემი სახის  
უბადრუკ წვერად შენ  
ყვაგილებზე აღარ იდარდო

და ნუ დააფრთხობ ამ ჩემს  
ცისფერ წაბლისფერით გალაქულ თვალებს  
და ნუღარც ტუჩებს დამიბურცავ  
სარკეს როცა ჩავცქერი ნუ მთხოვ

რომ სულ სხვა ვიყო და არა შენი  
უცნაური შვილი ვისთვისაც გასაგებია  
ნაღვლიანი სასწაულები მაგრამ სულაც არა სიკვდილი  
მე ცოცხალი ვარ მამა! მამა

გვაპატიე ეს მე და ვარდებს

## უპიღურესი მღვთმარეობის მედიტაციები

გავხდე თუ არა უნდა გარყვნილი, თითქოს ვიყო ქერათმიანი? ან იქნებ გავხდე მეც ფრანგივით რელიგიური?

რამდენჯერაც გული მიტყდება, იმდენჯერ თავს ვგრძნობ უფრო ძლიერად (და კვლავაც როგორ მეორდებიან უსასრულო იმ სიაში ეს სახელები), ერთ ასეთ დღეს კი აღარ დაგვრჩება რამე ისეთი, სამომავლოდაც რომ შეგვმატოს გაბედულება.

სხვებთან ერთად რატომ უნდა გინაწილებდე? თავიდან რატომ არ მოიშორებ ვიღაც სხვას მრავალფეროვნებისთვის?

მამაკაცებში მე ყველაზე ნაკლებ რთული ვარ. მე უსაზღვრო სიყვარულს ვითხოვ მხოლოდ და მხოლოდ.

თვით ხეებსაც კი ესმით ჩემი! ღმერთო ძლიერო, მათ ქვეშაც ვწევარ, ასე არაა? მე ვგავარ ზუსტად ფოთლების გროვას.

რაც უნდა იყოს, თავი არასდროს შემიზღუდავს პასტორალური ცხოვრების ხოტბით, არც – სამწყემსურის გარყვნილ აქტთა წმინდა ნამყოზე ნოსტალგიით. არა. თუ კაცს სურს განიცადოს მთელი სიმწვანე, რის განცდასაც მოისურვებდა, არ უნდა ჰქონდეს არასოდეს ნიუ-იორკის ზღუდეები დატოვებული. მე ვერ შევძლებდი შემესრუტა ბალახის ღერო იმ ცოდნის მიღმა, რომ იქვე ახლოს არის მეტრო, ან ფირფიტების მაღაზია, ან სხვა რაიმე ნიშანი იმის, რომ ხალხს სიცოცხლე სრულად ჯერ არ შეუწანია. თუნდ უმცირესი გულწრფელობა განამტკიცო, ბევრად უფრო ღირებულია; ღრუბლები ხომ ყურადღებას არ იკლებენ სწორედ ისეთნი, როგორებიც არიან, და გზას განაგრძობენ. განა იციან, რას იკლებენ ისინი? უჰ ჰაჰ.

ჩემი თვალები ზეცასავით მუქლურჯი და გამუდმებით ცვალებადია; ბუნდოვანია, მაგრამ სწრაფი, ერთიანად განზემდგომი, მოღალატური, და ამიტომაც არ მენდობა ქვეყნად არაფერს. მზერა ყოველთვის ირიბი მაქვს. ან, როცა მტოვებს, კვლავ რაღაცისკენ გავიყურები. ეს მოსვენებას მიკარგავს და მაუბედურებს, მაგრამ მე მათ – ამ ჩემს თვალს – ვერ ვიმორჩილებ. მე რომ მგლისფერი, მწვანე, შავი, ყავისფერი ან ყვითელი თვალები მქონდეს, შინ დავეჯდებოდი და რაღაცას გაგაკეთებდი. არა, მე არ ვარ კურიოზული. პირიქით, კიდევ მომწყინდა, მაგრამ ჩემი ვალია, თვალფხიზელი ვიყო ყოველთვის. მე ისევე ვჭირდები საგნებს, როგორც ცა უნდა ესუროს მიწას. ხოლო მერე, მოგვიანებით, მღელვარება მათი ისე ძლიერდება, რომ ერთი წუთით კიდევაც ჩავთვლემ.

გაუპარსავის კოცნა რომ მიყვარს, ერთი კაცია ახლა ისეთი. ჰეტეროსექსუალურობა? უმოწყალოდ მიახლოვდება. (როგორ ვუბნევ მე ამ ქალს თავგზას)

წმ. სერაფიონ, მე დოსტოევსკის შუადამეს მინამსგავსი შენი სამოსის სისპეტაკეში გამოვეხვიე. ლეგენდა როგორ გავხდე, ძვირფასო? მე სიყვარული შევიტკბე, მაგრამ ეს სხვის უბეში გმალავს ყოველთვის, არადა, მე ხომ ლოტოსივით ვარღვევ საფარველს – დღენიადაგ საფარველის რღვევის ექსტაზი! (მაგრამ არ უნდა დააბნოს ამან არაფერს) ან, თუნდაც, როგორც ჰეცინტი, „რომ ავიცილოთ ცხოვრების ჭუჭყი“, დიახ, გულშიც კი, სადაც ჭუჭყია ჩატუმბული და ცილს სწამებს და რყვნის და ზღვარს უდებს. თუმცა კი ძალმიძს გავხდე ცნობილი იმ იდუმალი ვაკანსიით, იმ სათბურში, იმ სექციაში, მე მხოლოდ ეს მსურს – ჩემი სურვილი.

თუ არ იცი, შენი თავი გაანადგურე!

იოლია, იყო ღამაზი; ბევრად ძნელია, მოახვეწო თავი ასეთად; აღმაფრთოვანე, საყვარელო, შენ იმ მახით, მე რომ დამიგე. ეს ყველაფერი იმ ბოლო თავს ჰგავს, რომელსაც უკვე, სიუჟეტი რაკი დასრულდა, არ კითხულობენ.

„ფანი ბრაუნი გაიპარა – გაუტია კორნეტთან ერთად; მე მართლა მიყვარს პატარა მინქსი, და თუმცა თავი მომაბეზრა უკვე თავისი ამ გმირობით, ბედნიერი იქნება ვფიქრობ. – საბრალო პატარა ცეცინი! ან, როგორც ჩვენ მას ვეძახდით – შ: ბ: – ვისურვებ, ერგოს კარგი როზგები და 10.000 ფუნტი.“ – მისის თრეილ.

აქედან უნდა გავაღწიო. ავირჩიე შალის ნაგლეჯი და ყველაზე ჭუჭყიანი ტანსაცმელი. კვლავ გამოვჩნდები, დამარცხებული დაგბრუნდები ბრძოლის ველიდან. რაკი არ გინდა წამოვიდე, სადაც მიდიხარ, მე იქ მივდივარ, სადაც ჩემი წასვლა არ გინდა. ჯერ შუადღეა, წინ დიდი დრო გვაქვს. ქვემოთ წერილი არ დამხვდება. გამოვბრუნდი, გადავწიე საკეტი და სახელური გადატრიალდა.

## ჯონ ეშბერის

ვერ დავიჯერებ რომ არ არსებობს სხვა სამყარო, სადაც დაესხდებით და წავუკითხავთ ერთმანეთს ლექსებს ქარიან მთათა სიმაღლეებზე.

შენ შეგიძლია იყო ტუ ფუ, მე კი – პო ჩუ-ი  
და აი, როცა ტოტებზე თოვლის დაფენას ვუცქერთ,  
მაშინ ქალბატონ მაიმუნს, ჩვენი ამ ბედკრული თავების მნახველს,  
მთვარის შუქზე გაელიმება.  
ან კი ვიქნებით წასულები? არც ეს  
არაა ის ბალახი, მე რომ მინახავს სიჭაბუკეში!  
ხოლო ამადამ სავსე მთვარე  
თუ არ ამოვა – ავს მოასწავებს  
და გულისხმობს: „შენ მიდიხარ, როგორც კვირტები“.

## რატომ არა ვარ მხატვარი

პოეტი ვარ და არა – მხატვარი.  
არადა, ვფიქრობ, მხატვრობა  
უფრო შემეფერება. მაგრამ რომ არ ვარ! ვთქვათ,

ხატვას იწყებს  
მაიკ გოლდბერგი. შევუარე.  
მეუბნება: „დაჯექი და რამე დალიე.“ მე  
ვსვამ. ერთად ვსვამთ. მერე მადლა  
ვიხედები. სარდინიები გქონია, ვხედავ.“  
„ჰო, იქ რაღაც იყო საჭირო.“

„ოჰ.“ მივდივარ და დღეებიც მიდის  
და რომ შევუვლი, ხატვა  
წინ მიდის, მივდივარ და დღეებიც  
მიდის. აი, ხატვაც  
დამთავრებულა. „სად არის შენი სარდინიები?“  
ასობის მეტს  
ვერაფერს ვხედავ, „მეტისმეტი იქნებოდა,“ ამბობს მაიკი.

მე კი რა? ერთ დღეს ფერზე  
ვფიქრობ: ფორთოხლისფერი. და ვწერ სტრიქონს  
ფორთოხლისფერზე. სტრიქონთა ნაცვლად მალე სიტყვების  
მთელი გვერდია.  
მერე – მეორე. არადა, უნდა ყოფილიყო იქ  
უფრო მეტი. ფორთოხლისფერის ნაცვლად  
სიტყვები, თუ რა ძალიან საშინელია სიცოცხლეც და  
ფორთოხლისფერიც. დღეები მიდის. განა  
პროზაშიც ასე არაა? მე კი ნამდვილად პოეტი ვარ. ჩემი ლექსი  
უკვე დამთავრდა, მე კი ჯერაც არ მიხსენებია  
ფორთოხლისფერი. ამ ჩემს თორმეტ ლექსს ვარქმევ  
ფორთოხლებს. და ერთ დღესაც გაღერებაში  
ვხედავ, მაიკის ნახატია, სარდინიები ჰქვია სახელად.

## ის დღე, როცა ქალბატონი ბარდაიცივალა

ნიუ-იორკში 12 სთ. და 20 წთ.-ია პარასკევი  
ბასტილიის აღებიდან სამი დღე გავიდა, დიახ  
1959 წელია და გამოვდივარ ფეხსაცმლის გასაწმენდად  
რადგან 14 სთ.-სა და 19 წთ.-ზე ისტემპტონში გავემგზავრები  
და ჩავალ 7 სთ.-სა და 15 წთ.-ზე და მერე პირდაპირ სადილზე წავალ  
და ჩემთვის უცნობია ხალხი რომელმაც იქ უნდა მასადილოს

მე მიუყვები მზით გახურებულ ჩახუთულ ქუჩას  
და ჰამბურგერს და ბურახს მივირთმევ და მერე  
უშნო ახალ მსოფლიო მწერლობას ვიძენ ვნახო მეტი  
განაელი პოეტები ამ ხანებში რას აკეთებენ

მივდივარ ბანკში  
სადაც მისის სტილუაგონი (სახელად ლინდა, როგორც ერთხელ ყური მოგკარი)  
ჩემს ბალანსს არც კი შეამოწმებს პირველად თავის ცხოვრებაში  
ოქროს ბრიფინგში პათისათვის შევიძინე მომცრო ვერლენი  
ბონარის ილუსტრაციებით ჰესიოდეს მინდოდა, რიჩმონდ  
ლეტიმორის მიერ თარგმნილი  
ბრენდან ბეჰანის ბოლო პიესა ან მაგალითად ჟენეს  
„Le Balcon“ ან „Les Negres“ მაგრამ არც ერთი არ მიყიდა  
მაინც ვერლენის ერთგული დავრჩი  
მას მერეც როცა ფაქტობრივად ქუანდარინთან ერთად ვიძინებ

მაიკისთვის კი ისე უბრალოდ პარკლაინში შევიარე  
სპირტიანი სასმელების მაღაზიაში და ერთი ბოთლი სტრეგა ვითხოვე  
და იქ დავბრუნდი საიდანაც ამოვეყავი თავი მე-6 ავენიუზე  
იქიდან კი თამბაქოთი მოვაჭრესთან ზიბზილლ\_თეატრში და  
სწრაფად ვთხოვე ერთი კოლოფი ბალშაზი ერთი კოლოფიც  
პიკაინეში და იმ ქალის სახიანი ნიშ იორკ პოსტი

და ამ დროისთვის უკვე ძალიან ვოფლიანდები მინდა  
მივეყრდნო კარებს 5 სწოთში  
ვიდრე ჩურჩულით არ დაიწყო იმან სიმღერა კლავიშებთან  
მელ უალდრონის რომ ეძღვნებოდა და ყველამ და მეც შევწყვიტეთ სუნთქვა

## საფუხურები

ნიუ-იორკ დღეს რა სასაცილო ხარ  
ისე როგორც სიშნბთაიმში ჯინჯერ როჯერსი  
და როგორც წმ. ბრიჯიტის შპილი მარცხნივ ოდნავ გადაბრეცილი

აქ ეს-ესაა საწოლს მოვწყდი გამარჯვების დღეებით საცხე  
(უკვე დამდაღეს ბრძოლის დღეებმა) და ჯერაც ისევ გფლანგავ მე შენ იქ  
ვჩანვარ ბრიყვი და თავისუფალი  
ის ყველაფერი რაც მე მინდა არის ოთახი იქ მაღლა  
და შენ იმ ჩემს ოთახში  
და მოძრაობაც ასე ხშირდება და ვიწროვდება გზაც მერე ასე

ერთმანეთში რომ აიზილოს ხალხი მავალი ერთმანეთის საპირისპიროდ  
და როცა მათი ქირურგიული აღჭურვილობა იხურება  
ერთად რჩებიან  
დარჩენილი დღის (მერე რა დღის) განმავლობაში  
მე მივდივარ და სლაიდს ვამოწმებ და მერე ვამბობ  
რომ ნახატი არაა ლურჯი

ანკი სადაა ლანა თერნერი  
სადილადაა გასული თურმე  
და „მეთში“ – გარბოს კულისებში  
ყველა იხდის თავ-თავის პალტოს  
ასე, რომ მშვიდად უჩვენებენ ნეკნებს ნეკნების მოთვალთვალეებს  
პარკი კი უკვე აუვისიათ ციდაჩანთიან  
კოსტა ტანსაცმელ-ფეხსაცმლიან მოცეკვავეებს  
რომლებიც ძალზე ხშირად ცდებიან თუ დაეუჯერებთ „უეც საიდ“-ის  
მეთვალყურეებს

რატომაც არა  
პიტსბურგის მეკობრეებით გაჰყვირიან გამარჯვება რაკი მათ დარჩათ  
და ყველანი რომ ცოცხლები დავრჩით  
გარკვეული თვალსაზრისით გამარჯვება ჩვენს მხარეზეა

ბინა დაცალა ბიჭების წყვილმა  
სოფლად დასახლდნენ სახალისოდ  
გადავიდნენ სხვათაშორის ძალიან სწრაფად  
ყველაფერი მოსახლეობის მიგრაციას ემსახურება  
თუმცა შეცდომით ირჩევენ მხარეს  
და იმ ყველა ცრუმ დატოვა UN  
„სიგრემ ბილდინგი“ აღარავის აინტერესებს  
არა სპირტიან სასმელს სულაც არ ვსაჭიროებთ (უბრალოდ მოგვწონს)

ხოლო იქ გარეთ ტროტუარზე მომცრო ყუთი დგას  
სასაუზმოს საპირისპიროდ  
ასე რომ მოხუცს შეუძლია ყუთზე ჩამოჯდეს დალიოს ლუდი  
და ცოლმაც ერთი შეანჯღერიოს მოგვიანებით  
როცა მზე ჯერაც არ ჩაწვერილა

ო ღმერთო რარიგ მშვენიერია  
საწოლს მოვცილდე  
დავლიო ძალზე მაგარი ყავა  
და გავაბოლო ძალზე ბევრი სიგარეტი  
და მიყვარდე ასე ძალიან

## **გუშინ ძველეთ არხთან**

შენ ამბობ რომ ეს ყველაფერი უადრესად მარტივი და მიმზიდველია  
რაც მე ძალიან მეეჭვება, როგორც საშინლად  
მომბეზრდა უკვე რუსული დიდი რომანის კითხვა  
ზოგჯერ ეს ცუდი ფილმის ნახვას ჰგავს  
სხვა დროს კი, ხშირად, ემსგავსება თირკმლების მწვავე ავადმყოფობას



ღმერთმა იცის ამას გულთან არაფერი საერთო არ აქვს  
არც ჩემზე უფრო საინტერესო ხალხთანა აქვს რამე საერთო  
იაკ იაკ  
ეს სახალისო ფიქრებია  
შეიძლება კი თავის თავზე სახალისო რომ იყოს ვინმე  
შეიძლება კი ვინმე არ იყოს  
მათხოვე შენი ორმოცდახუთკალიბრიანი  
მე მხოლოდ ერთი ტყვია მჭირდება აჯობებს ვერცხლის  
თუ ვერ იქნები საინტერესო უკიდურეს შემთხვევაში შეგიძლია იყო ლეგენდა  
(მაგრამ მთელი ეს მონაჩმახი ზიზღს იწვევს ჩემში)

## ლექსი

ლანა თერნერი დაიღუპა!  
მოვიჩქაროდი და უცაბედად  
წვიმა და თოვა დაიწყო ერთად  
და შენ თქვი რომ ეს სეტყვა იყო  
მაგრამ სეტყვამ თავის ტკენა იცის  
ძალიან და ამიტომაც ეს იყო თოვლი  
და იყო წვიმა და მე ისე მოვიჩქაროდი  
შენს შესახებდრად მაგრამ ტრანსპორტი  
ზუსტად ისე იქცეოდა როგორც ეს ზეცა  
და უცაბედად თვალი მოგკარი გაზეთში სიტყვებს  
ლანა თერნერი დაიღუპა!  
ჰოლივუდში თოვლი არაა  
კალიფორნიას არ აწვიმს წვიმა  
სშირად ვყოფილვარ წვეულებებზე  
და თავიც ძალზე შემირცხვენია  
მაგრამ ფაქტია არასდროს რომ არ დავღუპულვარ  
ო ლანა თერნერ წამოდექი ჩვენ შენ გვიყვარხარ

## მთლიანობის შენარჩუნება

მინდვრად  
მე მინდვრის  
არყოფნა ვარ.  
ასეა ყველგან.  
სადაც ვარ  
ის ვარ რაც იქ აკლიათ.

როცა დავდივარ  
ვეყოფ ჰაერს და  
ჰაერი ავსებს  
ადგილს  
რომელიც ჩემს სხეულს ეპყრა.

მიზეზი ყველას გაგვაჩნია  
მოძრაობისთვის.  
ემოძრაობ  
რათა ყოველივეს მთლიანობა შევუნარჩუნო.

## ფოსტალიონი

შუადამეა.  
ის გამოივლის ბილიკს  
და კარზე აკაკუნებს.  
მე გავრბივარ შესაგებებლად.  
დგას ქვითინებს და  
წერილს მიწვდის მერე კანკალით.  
ის მეუბნება რომ წერილში  
საშინელი პირადული ამბავია გადმოცემული.  
„მომიტევე! მომიტევე!“ –  
მეხვეწება მერე მუხლმოყრით.

შევიპატიუებ.  
ცრემლს იმშრალეხს.  
ჟოლოსფერ ტახტზე  
მელნის ლაქას ჰგავს  
მორუხლურჯო მისი კოსტუმი.  
მერე პატარა, უმწეო და აღელვებული,  
დაიგორგლება ბურთივით და  
ვიდრე მას სძინავს  
მე ვთხზავ წერილებს

ჩემთვის ჩვეული სულისკვეთებით:

„შენ იცხოვრებ  
მიღებული ტკივილებით.  
შენ მიუტევებ“.

## პოეზიის ზამა

მელანი წვეთავს ჩემი ტუჩის კუთხეებიდან.  
ვინაა ქვეყნად ჩემზე უფრო ბედნიერი.  
ვჭამ პოეზიას.

თავისი თვალის აღარ სჯერა ბიბლიოთეკარს.  
მზერაში სევდა ჩასდგომია  
და მიდი-მოდის კაბის ჯიბეში ხელჩაკრეფილი.

ლექსები უკვე დაილია.  
შუქი გამკრთალდა.  
ძაღვებიც აქვე არიან და მოჰყვებიან სარდაფის კიბეს.

ბრუნავენ მათი თვალის გუგები.  
ფინხივით იწვის  
ფერფლისფერი მათი ფეხები.  
ტირილი და ფეხის ბაკუნი აუტყდა საწყალ ბიბლიოთეკარს.

ვერ გაუგია  
მუხლს რატომ ვიყრი და მის ხელს ვლოკავ,  
ის იწყებს კივილს.

გადავქცეულვარ სხვა არსებად.  
ვუღრენ და ვუყვფ.  
ამ წიგნიერ სიბნელეში ვხტი სიხარულით.

## ბაღი

*რობერტ პენ უორენს*

წაბლის ვერცხლისფერ ფოთლეულში,  
ხრემიან გზაზე მოსეირნე მამაჩემის  
შლაპის ფარფლებში  
ანათებს ბაღი.

დროის ბრუნვიდან გარიყულ ბაღში,  
წითელი ხის სკამზე ზის დედა  
და მისი მკერდის სინათლე ავსებს ცას,

მისი კაბის ნაკეცებს და  
დაბურდულ ვარდნარს.

და როცა მამა დედის ყურთან დაიხრება  
და უჩურჩულებს,  
როცა ისინი წასასვლელად აიშლებიან,  
როცა მერცხლები მიმოქრიან  
და მთვარე და ვარსკვლავები  
ერთად ქრებიან, ბაღი ანათებს.

ახლაც, როცა თქვენ ამ ფურცელზე გადმოხრილხართ,  
გვიან და მარტო, იგი ანათებს; ახლაც კი,  
ერთი წამით ადრე, სანამ გაქრება.

## ერთი სიმღერა

მიჯობს მთელი დღე  
სკამზე ვიჯდუ ტომარასავით  
და მთელი ღამე ჩემს ლოგინში  
ვიწვე ქვასავით.

პირს ვადებ  
როცა საჭმელი მოდის.  
თვალს ვხუჭავ  
როცა ძილის დრო მოდის.

ჩემი სხეული  
მღერის მხოლოდ ერთ სიმღერას;  
ჩემს ხელებში  
ქარს ჭადარა შემოვირია.

ყვაილი ყვაის.  
ყვაილი კვდება.  
მეტი დიახაც ნაკლებია.  
მე კი მეტი მისურვებია.

## ძილი

არსებობს ძილი ჩემი ენისა,  
იმ ენაზე როცა მეტყველებს, რომელსაც უკვე ვეღარასდროს ვერ გავისხენებ –  
სიტყვების ძილში შეღწეული სიტყვები  
მერე, როცა წარმოსთქვენს.

არის ძილი ერთი წამისა  
მეორეში, მთელი ღამის გამგრძელებელში,

და ძილი ფანჯრის,  
ხეების გრძელ რიგს შუშად რომ აქცევს.

კითხვის პროცესში უხმოა ძილი რომანებისა,  
ისე, როგორც ქალების თბილ სხეულებზე კაბების ძილი.  
და ძილი ჭექა-ქუხილისა, მზიან დღეებში მტვრის შემგროვებლის  
და ფერფლის ძილი დიდი ხნის მერე.

ცნობილია, რომ ქარის ძილით სავსეა ზეცა.  
გრძელი ძილი ჰაერისა, გარდაცვლილთა ფილტვებში რომ გამომწვევდებოდა.  
ძილი ოთახის, როცა ვიდაც იქ იმყოფება.  
დასაშვებია ხისმიერი ძილიც მთვარისა.

და არის ძილი, რომელიც ითხოვს, დაგწვე და  
წყვილად, ჩემზე გადმოსულს, მივესადაგო  
როგორც უცხო კანს, სადაც უკვე ვერასოდეს მომძებნიან,  
საიდანაც არასოდეს აღარ გამოვაღ.

## ვეშაპებზე ნაღირობა

*ჯუღით და ლეონ მეიჯორებს*

როცა პლანქტონის არმიები  
აირივნენ წმ. მარგარეტის ყურეში და  
ნაპირები გაავარდისფრეს,  
აქედან, ჩვენი მთის სახლიდან,  
ჩანდა როგორ საზრდოობდნენ კაშალოტები.  
თამაშ-თამაშით აფუჭებდნენ ბადეებს და  
ძალზე სუფთად ანადგურებდნენ  
და კუზიანი მათი ზურგები  
მადლდებოდნენ ზღვის გაშლილ ველზე.

მთელი დღეები  
შენობაში ვისხედით და  
ამ ლპობადი პლანქტონების გამოლევას ველოდებოდით.  
სუნმა ქარიც კი გააჩერა,  
და ხარებს,  
მთაზე თივის ზიდვით დაკავებულებს,  
თავბრუ ესხმოდათ.  
მიდიოდნენ და მოდიოდნენ პლანქტონები და  
ვეშაპები არ მიდიოდნენ.

ამიტომაც გამოვიდნენ სანადიროდ მეთევზეები.  
ჩასხდნენ ნავებში  
და ვეშაპებს გამოედევნენ,  
და მამაჩემიც და ბიძაჩემიც  
და ჩვეიც, ბავშვებიც, თან წაგვიყვანეს.  
წყალი, ქარისგან შეწუხებული, სწრაფად სპობდა  
ჩვენი კვალის ქაფს.

ზედაპირზე კარგად ჩანდნენ კაშალოტები.  
უზარმაზარი შუბლი ჰქონდათ,  
ჩარაზული იყო კარი მათი სახისა.  
წყლის სიღრმეში ჩამძიმებამდე,  
კუდს მალლა სწევდნენ  
და მრისხანედ ახათქუნებდნენ.  
და ქაფდებოდა ნაცემი ზღვა და  
განათებული იყო  
მათგან გაკვალული გზა.

აღარ მინახავს თუმცა თვალთ,  
წარმოვიდგინე, რომ ისინი  
გლოვის დიდი თვალები იყვნენ,  
გამონაყოფით დაბინდულები,  
რომლებიც უკან დაბრუნებულებს გამოგვყურებდნენ  
მარილოვანი და უბნელესი ზეწრის ქვეშიდან.

როდესაც ძრავა გამოვრთეთ და  
ზედაპირზე ვეშაპების გამოჩენას ველოდებოდით,  
მზე ჩადიოდა  
და ჭყეტვლა ნარინჯისფრად რთავდა ქვებით სავსე უდაბნოს.  
ცივი ქარი გვცემდა სახეში.  
მზე რომ ჩავიდა საბოლოოდ  
და ვეშაპებიც გაუჩინარდნენ ისე, თითქოს სულ არ ყოფილან,  
ბიძახებმა, უკვე აღარ ეშინოდა,  
ცაში ისროლა.

სანაპიროდან სამი მილის მოშორებით,  
სრულ სიბნელეში,  
მთვარის თვალი რომ გაკვირვებით ჩამოგვცქეროდა,  
აღარ ჩაირთო ჩვენი ძრავა  
და ნაპირისკენ სასეირნო ნავით გავცურეთ.  
მამა მართავდა ნავს, ნიჩბებზე გადახრილიყო.  
მე ვუყურებდი მას, საკუთარი ძალისხმევით აღტაცებულს  
და დინების პირისპირ მავალს,  
მის ქერა თმაში მარილი ენთო.  
მე ვხედავდი, მთვარის შუქის გლუვი დინება  
და ზღვა და ქაფი,  
ვერცხლისფრად მსხლტომი,  
მის მხრებზე როგორ გადადიოდა.

მთელი გზა ხმა არ ამოუღია.  
შუადამით,  
როცა დაგწექი,  
წარმოვიდგინე ვეშაპები,  
ჩემს ქვემოთ რომ მოძრაობდნენ და  
მისრიალებდნენ სიღრმეებში მობინადრე პლანქტონებით დაფარულ მთებზე;  
მათ იცოდნენ, სადაც ვიყავი;  
უნდოდათ ჩემი ჩატყუება სულ უფრო ქვევით,  
იქ, სადაც ძილის მოჩურჩულე  
წყალი იყო საგულგებელი.

## მუღამ

*ჩარლზ სიმის*

დღის ყოველ დამღევს  
მუყაითად ირჯებოდნენ შემოჭმუჭუნულტანსაცმლიანი, ერთი  
ნათურით განათებული მაგიდის ირგვლივ შემომსხდარი,  
დიდებული დამვიწყებლები.  
თვალდახუჭულნი, აქეთ-იქით აქნევდნენ თავებს.  
მერე ქრებოდა სახლი და – კაცი ამ სახლის ბაღში,  
კვლებში დარგული ყვავილებითურთ.  
მომღვენო უკვე მთვარე იყო.  
დიდებული დამვიწყებლები წარბს მაღლა სწევდნენ.  
მერე ფლორიდა ქრებოდა და ქრებოდა ფრისკო,  
საიდანაც ბარჯები და ბუქსირები გადიან ხოლმე,  
ყურის პატარა, მოციმციმე ნაიარენი.  
მერე ერთ-ერთმა დიდებულმა დამვიწყებელმა ასანთს გაჰკრა და  
ნიუ იორკის მდინარეებზე  
მროკავი ნათლის მძივები გაქრნენ.  
მეორემ ჭიქა შეავსო და  
ეს დასარული იყო იმ ხალხის,  
საღამოობით ქუჩის ყვითელი, გოგირდოვანი სინათლის ქვეშ რომ დადიოდა.  
მომღვენო იყო ბულგარეთი, მერე გაქრა იაპონია.  
„სად დამთავრდება ეს ყველაფერი?“, წარმოსთქვა ერთმა.  
„რთული საქმეა იმ ყველაფრის ბედის ძიება,  
რაც ცნობილია“, თქვა მეორემ.  
„ჰო“, თქვა მესამემ, „სულ ბოლო ქვამდე,  
წარმოსახვისთვის  
უნაკლობის ცივი ნული შემოგვრჩენია“.  
მერე სკამებში მოიხარნენ დიდებული დამვიწყებლები.  
უცაბედად გაქრა აზია, ხოლო იქვე – მწუხრის ვარსკვლავი  
და მზის სევდა ჩვეულებრივი.  
მათგან ერთ-ერთმა დაამთქნარა. მეორემ კი ჩაახველა.  
მიაშტერდა მესამე სარკმელს:  
აღარც ერთი ღრუბელი და აღარც ერთი ხე,  
დაპირება ბრწყინავდა ყველგან.

## ბ. ბ. უ ი ლ ი ა მ ს ი

### ასე მოსდით აღამიანებს

ისინი მიწას ჩაჭედვიან,  
როგორც ლურსმნები: ამოიწვევენ ერთი ინჩით  
და რაღაც ძალა უკანვე ჩასცემს.  
დაწყლულელებულა მათით მიწა.  
ამ ეკლიან ხილს  
გადაწურვია უკვე იმედი,  
რომ შეიძლება დასწვდნენ, იგემონ.  
მას ესღა ძალუძს – მწიფდეს და მწიფდეს.  
დაჭრილი აღამიანებიც.  
უკვე ისინიც დაცვივდნენ და მიმოიკარგნენ  
და უიმედოდ დარჩენილან. რბილდება გული  
ნაყოფისა. სავსე ხორცი რბილდება,  
დნება. იქ ეკლებია, იქვე  
ბნელი თესლებია, მთავრდებიან უკვე ისინიც.

### მოთმინება ისაა, როცა უნ ვყვებ მოლოდინს

მე ვდგავარ პირველ საფეხურზე, ახალ კოსტუმში გამოწყობილი,  
სახადაფენილ საათებქვეშ, დაშინებული ობობას ქსელის თაღებით და მტვრით,  
ჩემივე ნალაპარაკებით, ჩემი თმა თავის მოკრძალებულ სიამაყეს ასხივებდა,  
მე მოვედი, როგორც ეკალი, მე ვბრუნდები, ბრუნდება და იბურება ჩემი  
ტკივილიც.  
კიდევ თქვი რამე მდუმარებაზე. თქვი, რომ არასდროს,  
აღარასდროს გაიგონებენ ცივი კაცის ჩურჩულს ეს ჩემი ნასვრეტები  
არც დედების და მამების კვილს საწოლ ოთახში  
და მე მათ შორის ვისვრი ყულაბას და მე ვაკოცებ  
ფანჯარასთან ლბილ ციაგში სახეები ირევიან  
სახელებით. დამივიწყებს და გამეცლება, თუ დაუწყვირებ,  
არადა, ისევ არაფერი დაიწყება. მითხარი რამე  
მოწყალებაზე, მარადიულის მკლავებში და მის ნაკადებში  
თუ როგორ მიჰქრის, როგორ მოდიან მერე სიზმრები. სულს დაფავს ღამე  
და ბრძნულად ფიქრობს სიკვდილზე, როგორც სურვილისგან შობილ საგანზე.  
წამახულ ნეკნებს ნაზად უხსნის მკბენს  
და მიჭერს. ისევ თქვი რამე ჩემს სიცოცხლეზე, თუ რატომ არის ის ამწამიერ



## მეშინე ქარის ხმა

არ იპოვება ისეთი რამ, როგორც სიკვდილი. მოეხსენება  
ყველას, რომ ქვეყნად  
არც ისეთია რამე, შექმდოს გლეწოს  
და ღობეზე გადაგვიდოს პირსახოცივით.  
და არც ისეთი რამ არსებობს, სიყვარული როგორცაა, რომელიც რჩება შიგნით  
სქელდება, მერე მძიმდება და ვარდება  
შუაგულში ერთი თესლი,  
რომელიც უფრო მეტს იწონის ვიდრე სამყარო

ანგელოზებიც არ არსებობენ  
რომც ყოფილიყვნენ ჩვენ რომ დაცინვით არ ჩაგვეხშო  
მეორე გული და არ შეგვექმნა მეორე ტვინი  
ყველა ომი ისე როგორც ბაქტერია შიგნითკენ მიდის

და ისინი რომ ქილებისგან ყოფილიყო დამზადებული როგორც რიოში\*  
ქონხახები კალოშები კი კრეტულ სანდლებად ამოგვიცვამს  
და ისევ იმ ძველ ძონძებში ვართ გამოხვეული  
ბენგალში დამწვარ სახეს ჰარლემში ძონძები ეკვრის

ჩვენ მაინც ისე მოვიშლებოდით როგორც მოტორი  
და მათ როგორმე დავესხლტებოდით, როგორც პენისი  
სველ ბარძაყებში  
და ყველაფერი დასაწყები გვექნებოდა ისევ თავიდან.

## მათ ის გააფრთხილეს მერე მათ ის ბარეთ ბაისროლეს

არსებობს ვიღაც ვინც კვდება  
რომ ღმერთი შეჭამოს  
როცა სახელი აღმოჩნდება  
წვენი მისი პირის ღრუდან წურწურ-წურწურ ნაკადებად დაიწყებს დენას  
იგი კი ლამის წაბორძიკდეს ამჩატებული  
არავინ დღემდე არ ყოფილა ასე მშვიერი  
შენთვის აღბათ ცნობილია ხალხი, რომელსაც სხვა არაფერი უჭამია თუ არა  
ერთი კოვზი ბრინჯი და მაიმუნის კანჭის  
ლუკმა კარგი ეს სულ არაფერია  
უნდა იცოდეს რას ჩაიდენს ეს პიროვნება  
ის თავის ბავშვებს ამოპუტავს თმას ბლუჯა-ბლუჯა  
და მუჯღუგუნებს უთავაზებს  
ის თავის ცოლში დამჯერ კოკორს გამოწურავდა იმაზე მაღე  
ვიდრე ცოლი დაიკვივლებდა  
თუ შენ ეტყობდი რომ ღმერთია მის პენისში ჩასახლებული  
ის მას უკბენდა  
და დაგლეჯდა როგორც მხეცი ხორცისმჭამელი  
აი ასე უარყოფს კაცი

---

\* რიო-დე-ჟანიერო

აი ჩვენ როგორ ვანადგურებთ  
ხოლო ერთ დილით დასასრულის დრო რომ მოვა ცეცხლში შექცობა  
და საკუთარ თავს გამოხედავს მერე იქიდან  
რაც იყო სიბნელე იქნება სინათლე  
რაც იყო სიმღერა იქნება ღრიალი  
და ყველაზე უარესი ის არის რომ შენ ჯერ კიდევ გენდომება ეს ყველაფერი  
დამიჯერე  
უნდა იცოდე.

## ბენზინგასამართი საღებური

ეს იყო ნიცშეს წაკითხვამდე. კანტის ანდა კირკეგორის, უიტმენის და  
იეიტსის წაკითხვამდეც კი.

ვეჭვობ, ჩემს თავში ყოფილიყო მაშინ სიტყვები. ის კი ვიცოდი, შესაძლოა,  
ჩემი ხვედრი ტანჯვა რომ იყო.

მახსოვს, გული რა იოლად მიჩვილდებოდა ხან ამაზე, ხანაც იმაზე,  
მნიშვნელოვანი არაფერი, არც ღირს სათქმელად.

იქნებ, ჭკუიდან გადავყავდი მწუხარებას ჩემი ბავშვობის დაკარგვის გამო,  
მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს არ უნდა მცოდნოდა მაშინ. დაისი იდგა.  
ბენზინგასამართი საღებური. ოცდამეორე გზატკეცილი. ოცდამეორე გზატკეცილის  
მრუდი ზუსტად დამამახსოვრდა.

იქ იყო სორო, კონკრეტული წვრილი გამყოფი, რომელსაც მაშინ ავლებდნენ  
ხოლმე, უბედურების კოლიზიები როცა ხდებოდა.

ბენზინგასამართი საღებური? ტექსაკო, ეს სო – მე ეს არ ვიცი. რაც უნდა  
ერქვას, სიტყვები იყო, სხვა არაფერი, რასაც ნიშანი გამოთქვამდა, ის იყო  
მხოლოდ.

მე მაშინ ჯერაც არაფერი ვიცოდი ჩაგვრის, მონოპოლიის ან, ვთქვათ,  
იმპერიალისტის შესახებ. დაისია. გვიანი დროა. არადა, თითქოს არასოდეს  
ვიდლებოდი, ახლა კი ვუძლებ, ჩამოყრდნობილი მეგობრის მხარს, ვაკვირდები  
უსიტყვო და უმოწყალო უბადრუკობას ოცდამეორე გზატკეცილის ცის,

რომელიც თითქოს აღიბეჭდავს მტვრიანი ზეთით მოთხვრილ ჩემს სახეს,  
რომლის შეწმენდას ან ჩამოწმენდას კვლავ და კვლავ ვცდილობ.

რატომ ვართ ჩვენ აქ? იმიტომ, რომ ერთ ჩემს ამხანაგს, ვინც იქით,  
საპირფარეშოშია, გააჩნია ლურჯი ბურთები.

რომლებიც უნდა ჩამოიგლიჯოს. მე არ ვიცი, ეს რას ნიშნავს, „ლურჯი  
ბურთები“, ან ასე რატომ უნდა მოიქცეს –

მნიშვნელოვანი უნდა იყოს აქ შესვენება ასეთი გრძელი ღამის მერე, მაგრამ  
არ ვითხოვ.

მე მხოლოდ ვცდილობ, მე ვფიქრობ, რომ შევინარჩუნო თავი იმდენად  
ცარიელი, რამდენად და რა დროითაც მომიხერხდება.

ამ ჩემს მეორე ძმაკაცს კი უკვე ჩასძინებია. რა მახინჯია! ჩამოშვებული,  
მოშვებული და სველი პირით.

მესამე – მე მას არასოდეს აღარ შევხვდები – თითქოს დამფრთხალი,  
შემოგვეყურებს ფანჯრის იქიდან.

აი, რა ვქენით. თაიმს სქუერში ვიყავით და შუამავალმა იქ გამოგვებნა,  
დაგვიყოლია, სადღაც წავგიძღვა,

თავქვე დავეშვით ბნელი ქუჩით, ასეთივე მეორე ქუჩით, მერე ბნელ კიბეს  
ავუყევი, ბნელი ჰოლი, და ბნელი ბინა,

სადაც წვალებით გამოერკვა ძილიდან მისი მეძავი თუ საყვარელი თუ მისი ცოლი თუ მისი დედა.

იდაყვს დაეყრდნო, მიაჩერდა ბნელ ჰოლს და თქვა, რომ თანახმა იყო მოეხედა ჩვენთვის, თითოს ორ დოლარად მოგვისტუმრებდა.

მ(ო)ნხმლა ჩვენთვის. ზოგ სიტყვას, რომელიც ახლა ჩემგან მოდის, თითქოს ბედად აქვს, იქვე დარჩეს, წამოედოს იქვე რაღაცას.

რადაც ძალიან დიდხანს ჩარჩა ტუალეტში ჩემი ძმაკაცი. ჭუჭყიანი ცა თანდათანობით უნდა განათდეს.

მეც საკმაო დრო მოვანდომე, ვგულისხმობ, ქალთან. თუ მოგახსენეთ, რომ ის, ქალი, დედა თუ კახპა,

იწვა, თავის დროს ითვლიდა და ერთადერთი უნდა ენება, რაც იყო ჩვენი აფეთქება?

ეს თუ გითხარით? აფეთქება? თუ ინებებდა?

ასე თუ ისე, ეს იმხანად სახალისო იდეა იყო. აფეთქებული! მერე როგორი საქაქანო მეორე დღისთვის.

მხოლოდ ინება, თუმცა, მეტიც არაფერი. მანქანასავით. ახლა, როცა მას მიბრუნებს ხსოვნა,

იქ მხოლოდ ბნელი, ხუჭუჭა თავი შემორჩენილა, მანქანასავით მომუშავე, ზევით-ქვევით, ზევით-ქვევით, და აი, ახლა,

ფროიდო, მარქსო, ჩემო მამებო, მითხარით ერთი, რას წარმოვადგენ, რას ვაკეთებ, ამას რომ ვამბობ იმ ქალზე, ჩემზე,

ჩაქუნს ვიყენებ, ვაცემენტებ, დაღს ვასვამ, მაგრამ მანქანასაც ასე ვექცევი! მითხარით, რატომ ვმქცევო ასე?

ავგუსტინე მე ჯერ კიდევ არ წამიკითხავს. და არც ხომსკი მესმის ბოლომდე. მევალება კი?

ისიც ბრუნდება, როგორც იქნა, ჩემი ძმაკაცი. იქნებ, იქ იყო, მასთან, მთელი ამ ხნის მანძილზე, სწორი სიტყვები. თანამონაწილეობა. ბაოცეპა.

მერე როგორი უმანკოები ვიყავით მაშინ, რემბომდე და ბლეიკამდე. მოწყალეო სიჭვარულო. ბთხოვ. გადმოგვხედე.

## ფურთხი

მაშინ „უმაღლესი რასის“ შვილმა დაიწყო რაბის პირში ისე ჩაფურთხება, რომ რაბის განეგრძო თორაზე დაფურთხება

*შავი წიგნი*

რა დრო გასულა, ეს კი ჯერაც შეუძლებელს განეკუთვნება. ესეს-ელი კაცი ხეშეში თავისი თმით და უნიფორმით;

რაბი, ალბათ, ჩამოკონკილ პალტოში, ალბათ, ჭუჭყიანი წვერით, მეორე ხელს სტაცებდა;

თორა, დვთის სიტყვა, საკურთხეველზე, აღრეული სისველის ქვეშ ასოები ფერმკრთალდებიან;

რაბის უკვე გამშრალი პირი, ესეს-ელი, ჩინებულად ჩანთქმული და ატანილი ჩინებული დამცირებით

უკვე რამდენი წელიწადია და რაღა ითქვას ჯარისკაცებზე, მოუთმენლად რომ იცდიან თოვლში.

იმ ერთზე, თოვლის ნაკვალევს რომ აღიბეჭდავს და ასე ფიქრობს: „მოკალი და მოათავე!“

სანამ მის უკან რაბისა და იმ მეორის ბაგეები შეწებდებოდნენ და დრო რომ შეჩერებულიყო, საყვარლები არიანო, გაიფიქრებდით, ასე ნაზად რომ კოცნიან ერთურთს, ფაქიზი ხელი ტკბილ ნიკაპთან, ოდნავ დახრილი თვალები და მერე როცა ისევ დაიწყო ეს ყველაფერი ორივე მათგანს წამწამები

ისე მორცხვად ისე საოცრად უხამხამებდა როგორც ბავშვს პულსი. იქნებ ამაზე სულ არ უნდა ვილაპარაკოთ, მაინც ერთი და იგივეა ეს ყველაფერი. ომი, რომელიც მოხდება და მერე წყდება, მაგრამ როგორღაც ყოველთვის სწორედ ჩვენთანაა, გვასახიჩრებს და გვაუხეშებს;

და მაშინ უფალს რას ვუშვრებით – სიტყვები, ფურთხი, დეგრადაცია, სირცხვილი და მოკვდინება; ყველა ტანჯვა ხელმისაწვდომი.

ცხოვრების ამ გზებს რაღაც საერთო გააჩნია იმასთან თუ ჩვენ როგორ ვცხოვრობთ

და რომ ჩვენ თითქმის გვერცხვინება მეტაფორების გამოყენება რათა გამოვთქვათ რა ხდება ჩვენში მაგრამ ჩვენ მაინც ასე ვიქცევით და სიყვარული ბრძოლაა და ჩვენ შეყვარებულ ჩვენს თავს ვუყურებთ

ჩვენ გვაგიჟებს სიამაყე და ჩვენი არასრულყოფილება, ღმერთი კი არის ის, რაც არის როცა მარტო ვართ

და სიმარტოვეს ვებრძვით და ის რაც ჩვენს სულებში ლაპარაკობს ჩვენს წინააღმდეგ

სწორედ ისე როგორც მისი მრისხანება შემობრუნდება

და სულ უბრალოდ როცა ვუმზერთ სხვა პიროვნებას, მასში იმდენი შიშია და სიძულვილია რომ ეს, სხვის პირში ჩაფურთხება, იმის მცდელობა, რომ მას თავადვე შევაბილწინოთ საკუთარი მისი საზრისი, გამოხატავდეს უნდა ბრძოლას საიმისოდ, რომ ერთმანეთზე მეტ ხანს ვიცოცხლოთ და ეს რომ შეგვესრულებინა რას არ ვიზამდით.

მოგვეპოვება სხვა ლეგენდაც.

ის მოსეხეა, – რომ ბავშვობაში, პირველად რომ წარუდგინეს იგი ფარაონს, მეფემ იგი გამოსცადა და წინ დაუწყო აღმასი და ანთებული ნაკვერჩხალი და მოსე სწვდა და ეს წითელი მუგუზხალი ჩაიცა პირში

ასე რომ მერე ენაბრგვილი იყო იგი მთელი ცხოვრება მის ნაცვლად კი აარონი ლაპარაკობდა.

ნეტავ რას გრძნობდა იმის პირში დამფრთხალი ენა?

ეს ალბათ იმის მსგავსი იყო სამუდამოდ რომ რაღაც ისეთი გეტარებინა, რაც ზედმიწევნით მძიმეა და ხისტი და მკედარი და უდიდესი სიმძიმის გამო ისე უნდა გამოყო გარეთ როგორც ხარი ყოფს გარეთ ენას,

და როცა ის მოძრაობდა, სქელ ჩანასახს მოჰგავდა ალბათ, ნელ-ნელა რომ იწყებს სიცოცხლეს,

და აწყდებოდა მისი კბილების, მისი ღოყების შიგნითა მხარეს.

და როცა ღმერთი ააღდა ბუჩქში, როგორ არ უნდა ყოფილიყო მისი ერთგული? როგორ არ უნდა სცოდნოდა, რომ ჩვენ, ყველანი, ცეცხლში ვიყავით და რომ

ყოველი სიტყვა რომელიც ჩვენ წარმოვთქვით, საუკუნოდ დაგვებუგავდა,

ტკივილში, დაუსრულებელში, და რომ ესეც უწყოდა ღმერთმა, და რომ თავად ის ამის

მიღმა არაფერს უკვე აღარ იტყოდა.

აღარასოდეს, მაგრამ მხოლოდღა ის იცოცხლებდა ხორცში რომელსაც ჩვენ შეშად ვხმარობთ ჩვენი სხეულის ყველა ფოსოში, ფოსოში ჩვენი ნაწლავისა, ფოსოში ჩვენი მეტყველებისა:

მას ნერწყვი ჩამოედევნებოდა და ისე ამოიღმუვლებდა როგორც მავანი

უბრალო კაცი რომელიც ისევ სიბნელეს სცემს თავის რიგით თავს,

ნესტიანი კედლები, ნათელს მოშორებული, მოშორებული იმას, სინათლე რაც უნდა იყოს ამ ბოლო მარადისობისთვის „ახლა დროებით წადი“, თქვა მან, „და მე ვიქნები პირთან“.

## გუდრონი

პირველი დილა თპრი მაილზე: და ამ კუნძულის პირველი დაუჯერებელი, მღელვარე და იღუმალი ის საათები. მთელი დილა მშენებლების ბრიგადა ჩვენს სახლს ძველ დაცხავებულ სახურავს ხდიდა.

და მთელი დილა, ფიქრები რომ გამეფანტა, კარგარეთ დავეხეტებოდი და მათ ეუცქერდი.

როცა აზბესტის ქაღალდის და ტყვიის ფენები ააჭრეს და ნაწილებად მიმოშალეს გამიჯნული წყალსადინრები.

მას მერე როცა ნახევარი ღამე უსმენდი ახალ ამბებს და ვფიქრობდი როგორ უნდა მცოდნოდა ასეული მილის იქით

როდის ან თუ და ან სად უნდა გავექცეოდი ამ ყველაფერს, მერე როცა შვიდ საათზე ჭექა-ქუხილმა გამომაღვიძა

და სახურავის ოსტატებმა რომლებსაც ზამთარს აქეთ ველოდით ჩვენს კედლებზე რომ თავიანთი კიბეები ააჭრიალეს,

ჯერ არაფერიც არ ვიცოდით: კომუნალურმა კომპანიამ ისევ შექმნა რაღაც მცირე გაუგებრობა,

გაიძვერა ფედერალურ დელეგატებს ჯერაც ისე გააჩნიათ მცირე-მცირე დარღვევები მოჩვენებით თავის წესრიგში.

ახლა ცხადია ფიქრად გვაქვს რომ გვატყუებენ, მაგრამ იმხანად, იქ ირჯებიან სახურავის ოსტატებიც,

ჯალამბრებს რომ აყენებენ, გუდრონის წრეებს რომ ავლებენ და, აი, მეც იქ, ბორდიურზე, ქუჩის მეორე მხარეს, ვდგავარ და მივშტერებივარ.

არასდროს გამიაზრებია, რა მიძიმეა ეს სამუშაო, რა არსებითად და რა სულისშემსუთველად არის საშიში.

კიბეები ყანყალებენ, იღუნებიან, სახურავის კიდეებიდან საგნები და მასალები დაქანებულან, უშველებელი და ურჩია ეს მასალები.

როცა ჟანგიან, ძველისძველ ლურსმნებს ამოძრობას უპირებენ, თავები სძვრებათ; სახურავის ქვეშიდან კი ნაშალი ცვივა.

თიხის პატარა ღუმელიც კი, ვირივით რომ იტანდა და ხმაურობდა შეუჩერებლად, დახუთულა და ნანგრევებით ამოვსებულა.

აიმართება მავნებელი და სქელი კვამლი, ხოლო ვიდაცამ ხელში უნდა ატრიალოს თავისი ასო და ამის მერე ჩააჭედოს,

ამონთხევა და სიმყრალე ვიდრე არ შენეღდება, სიბნელე, მერე დანტეანური ყმაწვილი იქვე მიეგდება ქანცმილეული.

და მისი ტანჯვა-წვალების ფონზე ნივთიერება ჩანს ისეთი საამური, როგორც ძირტკბილა ხოლო შენ მაინც მოაშორე შენს ფესსაცმელს თუ შენს კომბინეზონს.

იგი ხმება და ნება ერთვის მასთან ყველაფერს, ან სანახევროდ ან მთლიანად მსკდომი ბუშტებით ტკაცა-ტკუცი გაუდის ღუმელს

კაცები კი თავის მხრივ სულ მთლად ამოგანგლულან და ჩვენთვის უცხო რეალობიდან მოსულებს ჰგვანან, როგორც ტროლები.

როცა ისინი ისვენებენ, თავიანთ ცოცხებს ასფალტიანი ვედროებიდან წამომართულებს ტოვებენ ხოლმე.

სამუშაო ხელთათმანები სახელურებს „მობილ კურდღლად“ ეჭიდებიან, და ციცაბო კიდებზე კონწიალობენ.  
ვეებერთელა ცაა მათ უკან, მძიმე შუადღის ჰაერია ლიცლიცით და მირაჟებით გაცოცხლებული.

ზოგჯერ ნაშუადღევს შიგნით უნდა შევსულიყავი: ჩვენვე უნდა შევედგომოდით მორიგეობის ჩვენთვის კუთვნილ წილს.  
როგორც არ უნდა გვეთრია ფეხი, საამისოდ რარიგ ცოტაც გვეკეთებინა, ჩვენ მაინც უნდა მივმხვდარიყავით:  
ჩვენ მივდიოდით იქითკენ, რომ ყოველივე დაგვეღუპა, ახლა თუ არა, მალე მაინც, მალე თუ არა, ოდესმე, ერთ დღეს.  
ერთი დღეც მოვა, რომელიმე ბოლო თაობა, ისტერიულად, სისასტიკით ბედისწერის მსგავსი წნეხის ქვეშ შეყენებული,  
ყველა ჩვენთაგანს თანაუგრძნობს, შეაჩვენებს ამ ჩვენს კომფორტს და ლანძღვით აიკლებს ამ ჩვენეულ მოყირჭებას, ამ ჩვენს მონობას.  
მე ვფიქრობ ვიცი, უფრო ალბათ სულაც არ ვიცი, რატომ შემომჩნენ სახურავის ოსტატები ასე მკაფიოდ, ხოლო სხვა, ყველა დანარჩენი,  
იმ დროის შიშში, შექცევადი ურწმუნობა და ის სიშორე, ის ყველაფერი, ჩვენში რაც უნდა ინახებოდეს, ასე მკრთალდება.  
მე მახსოვს სულაც პრეზიდენტი აბსურდულ დამცავფეხსაცმლიანი, აბსოლუტურად უშიშარი რომ გამოსჩანდა, ეს სისულელე.  
მე მახსოვს ქალი, ფასადიდან, ბუნდოვანი სასკეპანის მხრიდან მრისხანედ რომ გასცქეროდა სამუშაო იარაღების ერთობლიობას.  
მაგრამ მე უფრო ცოცხლად მახსოვს მამაკაცები, მოვერცხლილები აბრების ბრწყინვით, მოშიებივით შეყუჟულები კარნიზებს უკან.  
და თვით გუდრონის კარატებიც, წყალსადინარში ჩარჩენილები, ისეთი შავი, ჰაერიდან თითქოს სინათლე გამოწოვესო.  
ჩამოღამდა და მის სიდრემში გაჩნდნენ ბავშვები: თითოეული ტროტუარი ამ კვარტალში ურცხვობით და სიმამაცით დაკაწრულიყო.

## ჩემი ფანჯრიდან

გაზაფხული: პირველი დილა, როცა ტკბილი და ფენოვანი, არეული სურნელების ნაღდი კრებული მოიწევს ჩემსკენ  
საიდანღაც დასავლეთიდან და მე კვლავ და კვლავ მოზეიმედ მოვდივარ და ფიქრად მაქვს რაფას ჩამოვეყრდნო დასაწყლებულ ზამთრის მიწურულს  
გზის გადაღმა ცარიელ ნაკვეთს შემორკალული ტანდახორკლილი ნეკერჩხლები დაკვირტულან – ვერც კი შევნიშნე –  
დაუფხერებლად ქალაქური ზაფრანის ხშირმა ყლორტებმა უკვე ქვიშიანი ნიადაგი ამოარღვიეს.  
ქუჩის აღმა კი რამდენიმე მიწისმზომელი, სამფეხებით, მარცხნივ და მარჯვნივ, ერთმანეთს ხელებს ისე უქნევს, მათ რომ სჩვევიათ.  
ტანმოვარჯიშის კოსტუმთანმა გოგონამაც ხტუნვა-ხტუნვით ჩამიქროლა ცოტა ხნის წინ და ვიღაც ბიჭებმა უსაქმურად ჩამიარეს, გაკვეთილებს აცდენენ, ალბათ.  
და პარაპლეგიკს ვიეტნამის ომის ვეტერანს, სანახევროდ დასაკუთრებულ საწყოში, ერთი კვარტლით ქვემოთ რომელიც ცხოვრობს  
და მის მეგობარს, მასთან ხშირად რომელიც რჩება და ეხმარება კიდევაც ვითომ, ხელების ქნევით ახლა ჩემსკენ მოუხარიათ,  
მათი მგორავი დანჯღრეული სავარძელი ტროტუარის ერთი კიდიდან მეორისკენ

დაყანყალებს რაღაც საეჭვოდ  
ვიცი საითაც გაუწევიათ – „ლეგიონისკენ“: ერთხელ, გარეთ რომ რაღაც გავდგი,  
ისინი შედგნენ,  
ნასვამი იყო მაშინ ორივე, ყარდა ორივე – ათი საათი არ იქნებოდა – და  
ერთმანეთს ორიოდ სიტყვა ვუთხარით.  
არ ვიცი, სული რით უჭირავთ – ალბათ, პენსიით – ერთმანეთის საყვარლები  
არიან, ნეტავ?  
არა, არ ჩანან ასეთები. ახლა, ამ წუთას, ფაქტობრივად, ჰგვანან უიღბლო  
ადამიანებს, გზას ალაღბედზე ადევნებულებს,  
წამომწეებებს რაღაც საქმისა, როცა ჩემამდე მოაღწიეს, თვალი გზის პირს  
წამოედო და უკვე ჯანჯღარებს სავარძელი,  
ყირავდება, და ისინიც ეცემიან, ერთი ნელა და თითქმის არის გრაციოზულად  
კიბებზე მისრიალებს ეტლს მოწვევტილი,  
მაგრამ ძნელად რომ გამოხატოს ეს მისმა მზერამ, მეორე მასვე წამოედო და  
წაბარბაცდა, ქვემოთკენ მძიმედ გაკოტრიალდა,  
რათა ასფალტზე იწვეს ასევე, მისი პირი ნარწევშია, მისი ფეხი ამოდ და  
სუსტად უბიძგებს მეორე ბორდიურს.  
უმალ კუთხიდან, „რიდი და ვაჟიშვილები“-დან და „უძრავი ქონება“-დან, ამ  
სავაჭრო ოფისებიდან სანახაობის საყურებლად გამოიხედეს.  
მოსწერებიან თავიანთი სახელწოდების ოქროს ასოებს იქიდან და, მადლობა  
ღმერთს, არ იცინიან.  
ძმობილი ჰიდრანტს ეჭიდება, წამოიწია და ერთი წუთით დგას და ქოშინებს,  
ახლა მეგობარს უნდა უშველოს, რომელიც იქვე უძრავად წევს და მის თვალებს  
წინამხარი მზისგან იფარავს.  
თითქმის კიდევაც წაათრია, წამოიკიდა და მიადწია სკამამდე, მაგრამ წამოედო აქ  
საყრდენ დაფას  
დაკიდებული ტერფი, და ირგვლივ უბიძგა ყოველს, ასე რომ ისევ ძირს უნდა  
დასვას,  
სკამს ასწორებს, ისევ ისე წამოიკიდებს და ხდის დათხვრილ ჯინსს,  
კარლსონები არ აცვია, დალაქავებულ-დაკუჭული რაღაცეები: მუცლის ზიპის  
სქელ ხვეულებქვეშ  
საბრალო, ბლაგვი თათი, დამფრთხალი და ერთი ციდა, ჩაბრუნებული, მეჩხერ  
სასქესო თმაში, თითქოს უხილაგია,  
მერე ძმაკაცი ამოიხენეშებს და უკანვე გადაეგდება, თითქოს ის იყოს, საბოლოოდ,  
მოხდეს, რაც მაინც მოსახდენია.  
და ის, ძმაკაცი, დაეყრდნობა ციკლონის ზღუდეს, მერე უცებ მომაჩერდება,  
თითქოს იცოდა,  
რომ მთელი ამ ხნის განმავლობაში, თვალს ვადევნებდი და ვერ ვიმორებ  
ვერაფრით კითხვას, ის თუ იცის, რომ მე ზამთარშიც  
თვალს ვადევნებდი, გარეთ როცა გამოვიდა, ნაკვეთში, ღამით, და სეირნობდა,  
ხოლო უფრო მოაბიჯებდა, თითქმის დარბოდა, არ კი ვიცი, ასე რამდენ საათს  
გაგრძელებდა.  
თოვლა, ქალაქი ჩაძირულიყო იმ უწმინდეს მღუმარებაში, რომელიც დგება  
უკანასკნელად, ვიდრე ქარიშხლის მომძლავრებამდე,  
ვუთვალთვალეზი ნამუშავე ნაფეხურებს, თავიდან რომ წრეებს ჰგავდა და მერე  
რომ მივხვდი, ცხრიანები ყოფილა თურმე,  
რასაც იგი მიიხნევედა სრულ სიმეტრიად, მაგრამ რაც, ჩემი თვალთახედვის  
ადგილიდან, დაზიგზაგდა და მოიღუნა,  
და ასე იყო გაწოლილი თავის მხარეზე: გამრუდებული, არაცხადი უსასრულობა,  
რომელიც, თოვამ რომ იმატა, ნელი-ნელ გაქრა.  
ისევ და ისევ, მისი თავი იხრებოდა ამოცანისკენ, ის დაჟინებით კვალადა ბილიკს,  
რომელიც მან აავიზგიზა,  
მაგრამ დაკარგა შემართება, და ყალიბები იმაზე სწრაფად ივსებოდა, ვიდრე ახლა

ის ასწრებდა მათ გამოყვანას, და უმაღლეს მზერა მოვიტაცებდა  
დაჩონჩხილი ხეების ზემოთ, ქალაქის ცენტრის ტანმადალი შენობებისკენ, ზოგი  
მათგანი

კვლავ ციმციმებდა მთელი თავისი ოფისებით, რომელთა გამაფრთხილებელი  
აღისფერი სინათლეები ავრცელებდა უცნაურ სიგნალს  
ფიფქთა სისშირის წინააღმდეგ, და მათი მქრალი შარავანდედი არბილებდა  
ჩამობინდული და რძიანი ზეცის პორციებს.

დილით კი, უკვე არაფერი: ყველა მისი ნაკვალევი გამქრალიყო, მთელი მინდორი  
იყო ქათქათა თეთრი ფერის, გაბრწყინებული, ცისკარი მისი ყინულოვანი  
საფარველიდან

გაიელვებდა დამრეცად და უმოწყალოდ, არმოსურნე შელამაზების.



# ლ უ ს ი ლ      კ ლ ი ფ ტ ო ნ ი

## ლემსი დაპარბულ ბავშვზე

როცა მე შენი თითქმისსხეული ძირს დამივარდა  
ძირს ქალაქის ქვეშ წყლებთან შესახვედრად  
და გამდინარე წყლებთან ერთად ზღვისკენ გავიქეცი  
რა ვიცოდი უკუქცეული წყლების შესახებ  
დამხრჩვალის შესახებ რა ვიცოდი

შენ უნდა გაჩენილიყავ ზამთარში  
დაშლილ აირთა წელიწადში  
გადავიაროთ მთა Genesis კანადურ ქარში  
რათა ვიხილოთ ყინულივით როგორ სრიალებ უცნობის ხელში  
შენ უნდა ჩამოცვენილიყავ როგორც თოვლი ზამთარში  
შენ რომ აქ ყოფილიყავი მე შევძლებდი ამ ყველაფრის შენთვის მოყოლას  
ბევრი სხვა რამის მოყოლასაც

მე თუ ყოველთვის მთაზე პატარა ვარ  
შენი აშკარა დაძმებისთვის  
დაე თავზე მდინარეებმა გადამიარონ  
დაე ზღვამ თავის შემქმნელს მიმგვაროს  
დაე შავმა კაცმა მიწოდოს უცნობი  
ყოველთვის ჯერადარქმეული შენი სახელით

## თუ მე ვდგავარ ჩემს ფანჯარასთან

თუ მე ვდგავარ ჩემს ფანჯარასთან  
შიშველი ჩემს საკუთარ სახლში  
და მკერდით  
ვაწვები ჩემს ფანჯარას  
ჩემი ძუძუები შავი ჩიტებივით ეხლებიან მინას  
რაკი მე ვარ ვიღაც  
რადაც ახალში

და თუ კაცი მოვა ჩემს შესაჩერებლად  
ჩემივე სახლში  
შიშველი ჩემივე ფანჯარასთან  
და მეტყვის რომ მე შეურაცხვეყავი  
შეურაცხვეყავი მისი

ღმერთები

დაე უცქიროს ჩემს შავ სხეულს  
მინაზე მიტყდებოდა  
დაე მონახოს თავი

დაე შიშველმა ირბინოს ქუჩებში  
ყვირილით  
ლოცვით სხვადასხვა ენაზე

## ღმერთის განწყობილება

ეს ასულები ძვლები არიან  
ისინი ტყდებიან  
იმ კაცს სურდა ქვის გოგონები  
და მკლავების ნაცვლად ტოტებგამოსხმული ბიჭები  
რათა ამაღლებული ცხოვრებით ეცხოვრა  
და თვითონაც ამაღლებულიყო.  
ეს ვაჟიშვილები ძვლები არიან.  
კაცი დაღაღეს წლებმა რომლებიც გამუდმებით მის ასაკად იქცეოდნენ  
ხორცად იქცეოდნენ რომელიც მატულობს  
ის დაიღალა კბილების ლოდინით რომლებსაც  
მისთვის უნდა ეკბინათ და გზა განეგრძოთ.  
ის დაიღალა ძვლისგან.  
ის ტყდება.  
ის დაიღალა ევას ფანტაზიით და  
ადამის წუწუნა გზებით.

## ფუსკები

გნებავთ უწოდეთ ამ ყველაფერს ჩვენი სიგიჟე,  
უწოდეთ რაც გსურდეთ,  
ესაა სიცოცხლის ნიშანი ჩვენში  
ეს ისაა რაც სიკვდილის ნებას არ მოგვცემს.  
როცა სიკვდილი გვეპატრონება  
მაშინაც კი ზევით ვწევთ თითებს  
და ვარქმევთ ბალახს  
და მათზე ვიზრდებით  
ჩვენ მათ ენას ვუჩქვით და წარმოგქმნით მუსიკას,  
დაარქვით ამას ჩვენი სიველურე  
ჩვენ ყვავილების მინდვრიდან  
გავქრით, ჩვენ  
ყვავილების მინდვრად ვიქვით.  
დაარქვით ამას ჩვენი სიგიჟე  
ჩვენი სიველურე  
დაარქვით ამას ჩვენი ფესვები,  
ესაა სინათლე ჩვენში  
ესაა სინათლე ჩვენი  
ესაა სინათლე, დაარქვით ამას  
რისი დარქმევაც შეგიძლიათ  
დაარქვით რამე.

## მის როზი

შენ როცა გიყურებ  
ნაგავივით შეფუთულს  
ზიხარ ძველისძველი  
კარტოფილის ნაფცქვენის სუნით გარშემორტყმული  
ან  
როცა გიყურებ  
შენი მოხუცი კაცის ფეხსაცმლიანს  
და პატარა ფეხის მოჭრილთითიანს  
ზიხარ, საკუთარ ფიქრს მოელი  
როგორც მომავალი კვირის საბაყლოს  
მე ვამბობ  
როცა შენ გიყურებ  
ქალის ყავისფერ ჩანთას ასველებ შენ  
ვინც ყველაზე ლამაზი გოგონა იყო ჯორჯიაში  
ვისაც ჯორჯიის ვარდს ეძახდნენ  
მე ფეხზე ვდგები  
შენი განადგურების გავლით  
მე ფეხზე ვდგები

## დაბრუნდით კინოდან სახლში

დაბრუნდით კინოდან სახლში,  
შავო გოგონებო და ბიჭებო,  
დასრულდა ფილმი და ეკრანი  
ისე გაცივდა, როგორც ჩვენი სამეზობლოა.  
სანახაობიდან სახლში დაბრუნდით,  
ნუ იქნება სანახაობა.  
მოწყვიტეთ რამდენიმე ყვავილი და ჩარგეთ,  
აგკერიფეთ რამდენიმე ფურცელი და წაგვიკითხეთ,  
შეწყვიტეთ ბავშვების კეთება და გაზარდეთ ისინი  
დაბრუნდით კინოდან სახლში,  
შავო გოგონებო და ბიჭებო,  
ანახეთ ჩვენს მამებს როგორ უნდა იარონ კაცებმა  
მათ უკვე იციან, როგორ იცეკონ.

## იღუმალ მოსუს

შენ ხარ ის  
ვისთვისაც ვანთივარ  
მოდის შენი კვერთხით  
დაკლაკნილი  
გველად რომ იქცევა.  
მე ვარ ბუჩქი.  
ვიწვი.  
არ ჩავმქრალვარ.

## მას უსმის ჩემი

ეს ყველაფერი არის სისხლი და არის ნგრევა,  
სისხლი და ნგრევა,  
რადაც ჭყიპინით ხტება ყუთიდან  
სინათლეში. ორივე ჭყიპინებს,  
ცხოველიც და გალიაც. სველია ამ ქალის ტანი, ღიაა  
და ცარიელი და მან თავი ხელახლა იშვა.  
ლექსიკონების ხორცისგან.  
ის კი მუდამ ცარიელდება ეს ეს იგივე  
ჭრილობა იგივე სისხლი და იგივე ნგრევა

## გაფთხილებები

ბიჭებო  
მე თქვენ არაფერსაც არ გპირდებით  
მაგრამ იმას  
რასაც ჩაიდენთ  
გამოვისყიდი  
მე დაემალავ იმას  
რასაც თქვენ მოიპარავთ  
თქვენი საზოგადოებრივი დანაშაულის  
არგაცემა  
არის ყველაფერი რაც შემოიძლია

გოგონებო  
როცა თეთრი კაცი  
შარვლის ბარტყს პირველად გამოაჩენს  
როგორც კარგ რამეს  
ჩვენ გავიცინოთ  
მართლა ხმამაღლა გავიცინოთ  
შავო ქალებო

ბავშვებო  
როცა გეკითხებიან  
რატომაა დედათქვენი სასაცილო  
თქვით  
ის პოეტია  
ის ხომ არაფრის აზრზე არაა

სამი სიზმარი

ეძღვნება ბარბარა აინზიგს

ხედავდეს სიზმრად რომ ის ჩაუვლის სარკმელს  
 ხედავდეს სიზმრად რომ სარკმელი იღება და ირგვლივ იქცევა ქვად  
 ხედავდეს სიზმრად რომ მას ქოლავენ ქვებით  
 ხედავდეს სიზმრად რომ ქვა სარკმელში ირეკლება  
 ხედავდეს სიზმრად რომ ის ვარდება ქვის ნაპრაღში  
 ხედავდეს სიზმრად რომ კუბოსავით შავ ყუთზე დგას  
 ხედავდეს სიზმრად კუბოებს და კალენდრებს  
 ხედავდეს სიზმრად რომ სარკმლები იღება ირგვლივ  
 ხედავდეს სიზმრად ქვას რომელზეც სადენია დახვეული  
 ხედავდეს სიზმრად სარკმელქვეშ სადენმომარჯვებულ ადამიანებს  
 ხედავდეს სიზმრად ვიღაცის ხელები მას თვალებს უხუჭავს  
 და ვიღაც სხვისი ხელები დაუკრეფს მას ხელებს და ტანს  
 ხედავდეს სიზმრად ქვეყანას სადაც წლობით მიჰინვარებს ომი  
 ხედავდეს სიზმრად აივნებს და დროშებს  
 ხედავდეს სიზმრად რომ ის დგას სარკმელთან და ხედავს ჩაფხუტიანი  
 ადამიანები როგორ ეპარებიან მის სახლს  
 ხედავდეს სიზმრად რომ ის დგას სარკმელთან თავის სახლში და  
 უყურებს ქუჩას რომლითაც მოდიან  
 ჩაფხუტიანი ადამიანები  
 ხედავდეს სიზმრად რომ ჩაფხუტიანი ადამიანები ელიან კართან  
 ხედავდეს სიზმრად რომ მისი სახლის კარი ქვისაა  
 ხედავდეს სიზმრად რომ დგას ის კართან და ტირის  
 რომ სადენმომარჯვებულმა ადამიანებმა გაიგონეს მისი ტირილი  
 რომ ჩაფხუტიანი ადამიანები გაიძახიან ვიღაც მისთვის უცნობის სახელს  
 ხედავდეს სიზმრად რომ მას თავისი სახელი არ ახსოვს  
 ხედავდეს სიზმრად რომ ამ სიზმარში მას არქმევენ ახალ სახელს  
 ხედავდეს სიზმრად რომ მას ესიზმრება ახალი სახელი  
 ხედავდეს სიზმრად კიდევ ერთ სიზმარს  
 ხედავდეს სიზმრად მარცვლებად დაშლილ თავის სახელს  
 დაწყებულს მარცვლებად  
 გაშმაგებული სიზმრით

ხედავდეს სიზმრად მარცვლებს და ფერებს  
 და მისი სახელის დარქმევას წითლად და თეთრად  
 ხედავდეს სიზმრად რომ მწვანეში და თეთრში  
 არის თეთრი ქვა და არის მწვანე ქვა  
 მაგრამ მის სახლში არ არის თეთრი ქვა  
 არის მხოლოდ თეთრი ანარეკლი  
 ქვის თეთრი ბზარისა  
 მწვანე მიჯნა ამრეკლავი თეთრი ქვისა  
 ხედავდეს სიზმრად რომ მას ხელში უჭირავს თეთრი ქვა  
 რომ ის სიზმრად თეთრი ქვის სახელის დანახვას სწავლობს

ხედავდეს სიზმრად გაშმაგებით  
რომ ის სიზმრის დანახვას სწავლობს  
გაშმაგებით

რომ ის გაშმაგებით სწავლობს ხელების დანახვას სიზმრად  
ხედავდეს სიზმრად თეთრ და მწვანე ხელებს  
ქვის ფერების ამრეკლავ ხელებს  
ხედავდეს სიზმრად რომ ის დგას ოთახში წრის ცენტრში სიზმრად

ხედავდეს სიზმრად რომ წრეში ის ხალხთან ერთად არის  
ხედავდეს სიზმრად რომ ამ ხალხს არ იცნობს  
ხედავდეს სიზმრად რომ მას არ ესმის მათი ენა  
ხედავდეს სიზმრად ანბანს რომლითაც მისი ენა უნდა დაიწეროს

თავის ანბანს ცვლიდეს დღითი-დღე  
ხედავდეს სიზმრად რომ კალენდარს შეუძლია სიზმრების მოყოლა  
ხედავდეს სიზმრად რომ მას კალენდარი უჭირავს კბილებით  
კვირა დღეს ის ხედავდეს სიზმრად რომ ვიდაცის ხელი მას პირს უფარავს  
სამშაბათს ხედავდეს სიზმრად საცოლეს მჯდომარეს ამ ხელზე  
ოთხშაბათს ხედავდეს სიზმრად რომ ეს ხელი ასობით ძუძუდ გადაიქცა  
ხედავდეს სიზმრად ხუთშაბათს ხელებს და კალენდრებს  
ხედავდეს სიზმრად პარასკევს რომ მის სახელში არაა მარცვლები  
შაბათს სიზმრად ის ხედავდეს სიცარიელეს  
ხედავდეს სიზმრად რომ ყუთზე დგას და იქნევს ჩაქუნს  
ხედავდეს სიზმრად რომ სიჩუმეს სცემს ჩაქუნს  
ხედავდეს სიზმრად რომ სიჩუმე ტყდება როგორც კვერცხი  
ხედავდეს სიზმრად რომ კვერცხში არის ლაბრადორი  
კაცი მის სიზმარში ამბობს „ლაბრადორი“  
კაცი მის სიზმარში ამბობდა „ცარცი“  
კაცი მის სიზმარში ამბობს „ბრილიანტი“  
ხედავდეს სიზმრად რომ მის სიზმარში მიდიხარ კაცთან ერთად  
ხედავდეს სიზმრად სახეს ხედავდეს სიზმრად ამ სახეს კაცზე  
ხედავდეს სიზმრად ამ სახეს კედელზე  
ხედავდეს სიზმრად ქვის სახეს  
ხედავდეს სიზმრად ქვის სახეს სარკის სიღრმეში  
ხედავდეს სიზმრად რომ მას ადრე ესიზმრებოდა ეს სახე  
ხედავდეს სიზმრად რომ ის იყო ბავშვი და ესიზმრებოდა სახე  
მანდრილის მოლურჯო-მოწითალო სიფათის მსგავსი სახე  
უფრო ლურჯი და ზოლებიანი სახე  
ხედავდეს სიზმრად რომ ზოლები გამქრქალდნენ  
ხედავდეს სიზმრად რომ ზოლები გაქრნენ სახიდან და რომ მისმა  
სახელმა დაკარგა მარცვლები  
ხედავდეს სიზმრად რომ ესმის ეს ენა  
ხედავდეს სიზმრად რომ მთელი ენა ერთ სიტყვაში მდგომარეობს  
ხედავდეს სიზმრად რომ მას ეს სიტყვა არ ახსოვს  
ხედავდეს სიზმრად რომ ის განმარტავს ამ სიტყვის არარსებობას  
ხედავდეს სიზმრად რომ წრეში მყოფ ხალხს არ ესმის მისი  
და ის ყვირის და უმტკიცებს მათ რომ ეს ყველაფერი სიზმარია  
ხედავდეს სიზმრად რომ მას ყოველთვის ეძინა  
ხედავდეს სიზმრად რომ ის არასდროს გამოფხიზლებულა

## სიზმარი ნომერი ორი

ერთი რაბინი ჩასჩურჩულებს მეორე რაბინს:  
შენ გაქრი, ჩემო მეგობარო,  
და არც ყოფილხარ არასოდეს  
სადაა შენი სიზმარი?  
რაბინი წამოიძახებს  
სადაა ქება ქებათა შენი?

სულაც არაა ის რაბინი  
ინდიელია  
მას აცვია ტყავის შარვალი და უკეთია ელამი ნილაბი

ტრადიციის ხმაური მიწვდა  
სიზმრად ბიძია ხედავს  
არახინქვეშ მდებარე გაზეთებს

## სიზმარი ნომერი სამი

მშიშარა მოხუცი სიზმრად ხედავს ჩინურ კედელს  
სასაცილო მოხუცი სიზმრად ხედავს არახინქვეშ მდებარე გაზეთებს

გულუბრყვილო მიკიტანი სიზმრად ხედავს ლოლუებს და თევზის თვალებს  
გულდრძო მიკიტანი სიზმრად ხედავს გუბებს სადაც ყოველ წვეთში  
გარდატეხის კანონია

ჭონის მსუქანი ქალიშვილი სიზმრად ხედავს გამხმარი ვანილის ბუჩქებს  
ჭონის უცხოქვეყნელი ქალიშვილი სიზმრად ხედავს ქუდს საიდანაც  
ეშვება კვერნა

ამაყი ბუღალტერი სიზმრად ხედავს ტრამვაის გაყინულ მდინარეზე  
ზარმაცი ბუღალტერი სიზმრად ხედავს დაბუჟებულ თავის ფეხებს ახალ  
წითელ წინდებში

სულელი ბიძია სიზმრად ხედავს ექიმების მიერ დაწერილ ისტორიას  
ბიძია მეზობელ ბინაში სიზმრად ხედავს კატმანდუს

პენსიონერი განგსტერი სიზმრად ხედავს როგორ მიდის გზა მარჯვნივ  
წმინდა ლიმონების ველზე  
მოცეკვავე განგსტერი სიზმრად ხედავს ოთხთვალას, ვირს, აგურის ტუხს

მიზანსწრაფული სასტიკი მამაკაცი სიზმრად ხედავს როგორ შედიან მისი  
თითები ხელთათმანში  
მიზანსწრაფული ნერვული მამაკაცი სიზმრად ხედავს ასო „ე“-ს  
ამოგლეჯილს მისი ლექსის სათაურიდან

არაჩვეულებრივი მედიფტე სიზმრად ხედავს კარლ მარქსის ქორწილს  
ქარაფშუტა მედიფტე სიზმრად ხედავს ზღვის ნიჟარას ფეხშედგმული

ოცდამეათე სართულზე

პატიოსანი ფოტოგრაფი სიზმრად ხედავს ხის სინაგოგას ძმის საკანში  
იდუმალი ფოტოგრაფი სიზმრად ხედავს ოქროს ქაშაყის გუნდს ზღვაში მცურავს

ებრაელი დადაისტი სიზმრად ხედავს ნახევრად უმ ბიფშტექსს და  
პლატონურ განცხრომებს  
დაუღაჟა დადაისტი სიზმრად ხედავს თაფლის გოლეულით მოთხვრილ  
თავის სახეს

იდუმალი მოგზაური სიზმრად ხედავს თეთრ სუფრას რომელზეც ეშვება  
შავი აბლაბუდა  
ყველასგან დაფარული მოგზაური სიზმრად ხედავს მარგალიტისმძივიან  
თავის დას

გადასახადის ასომური ამკრეფი სიზმრად ხედავს წმინდა რიცხვებს  
გადასახადის ქედმოუსრელი ამკრეფი სიზმრად ხედავს აბაზანას  
ძველისძველი ხეების ტყეში

ხე-ტყით მოვაჭრე ძლიერი კაცი სიზმრად ხედავს როგორ ავსებს  
ქარი მჭედლის საბურველს  
ხე-ტყით მოვაჭრე წუწუნა კაცი სიზმრად ხედავს თავის ხელებს თავისი  
მძინარე საცოლის თეძოებზე

კბილებში თევზგანრილი კაცი სიზმრად ხედავს ორმოცდახუთდღიან შიმშილს  
თეთრსამოსიანი კაცი სიზმრად ხედავს კარტოფილს

მხინვარე თახსირი სიზმრად ხედავს მოცეკვავე ქალს მოელვარე ნათურებიანი  
ფეხსაცმლით  
მონანიე თახსირი სიზმრად ხედავს ამ ქალის თითებს მის ბაგესთან თაფლის  
მიმტანს

მოდური დალაქი სიზმრად ხედავს რომ მისი ხელები მასაჟს უკეთებენ  
კაპიტნის კისერს  
მღუმარე დალაქი სიზმრად ხედავს მამალს ფეხზე გამობმული თოკით

ცინიკური საქმრო სიზმრად ხედავს ცხენებს ისინი გალოპით ცეკვავენ  
მისი სახლის ირგვლივ  
დამჯერე საქმრო სიზმრად ხედავს იმას რაც უსხლტება თითებიდან  
სარძლოს  
ეს რაღაც ცახცახებს და თეთრდება დღის შუქზე

მსუქანი კაცი კარდალაში სიზმრად ხედავს რომ დადგა გაზაფხული  
და მისი თესლი ეცემა ცარიელ ცაში  
უკანასკნელი კაცი კარდალაში სიზმრად ხედავს რომ თუ ის  
დაიძინებს სიტყვები ყვაფილებად იქცევიან



## ხოსე ორტეგა-ი-ბასეტი

**ხოსე ორტეგა-ი-ბასეტი(1883-1995)** – ესპანელი ფილოსოფოსი, სოციოლოგი, კულტუროლოგი, ესთეტიკოსი და გამომცემელი. ქართულად თარგმნილია მისი ერთ-ერთი მთავარი შრომა „მასების ამბოხი“(თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ), რომელშიც ნაცადია მეოცე საუკუნის კულტურული კრიზისისა და წინააღმდეგობების არსებითი მიზეზების გამოკვლევა.

### ორი დიდი მეტაფორა

#### ექვანება კანტის დაბადებიდან ორას წლისთავს

როცა მწერალი საყვედურს გამოთქვამს ფილოსოფიაში მეტაფორის გამოყენების გამო, ამით იგი მხოლოდ იმას ამჟღავნებს, რომ არც ის იცის, რა არის ფილოსოფია, და არც ის – რა არის მეტაფორა. არც ერთ ფილოსოფოსს არ მოუვა აზრად მეტაფორის მსჯავრდება<sup>1</sup>. მეტაფორა აზროვნების აუცილებელი იარაღია, მეცნიერული აზრის ფორმაა. რა თქმა უნდა, შეიძლება მოხდეს, რომ მეცნიერმა შეცდომით მიიღოს მეტაფორა ან გამოხატვის სხვა ირიბი საშუალება პირდაპირ გამოხატული აზრის სახით. ასეთი შეცდომები, ცხადია, უნდა გაიკიცხოს და ისევე უნდა გამოსწორდეს, როგორც – ფიზიკოსის მიერ გაანგარიშებაში დაშვებული შეცდომები. მაგრამ ხომ არაფერს დაიწყებს ამის გამო მტკიცებას, რომ ფიზიკამ არ უნდა ისარგებლოს მათემატიკით. მეთოდის გამოყენებაში დაშვებული შეცდომა არ გამოდგება თვით მეთოდის საწინააღმდეგო არგუმენტად. პოეზია მეტაფორაა; მეცნიერება მხოლოდ მიმართავს მეტაფორას, არც – მეტი, მაგრამ არც ნაკლები.

მეცნიერული მეტაფორის უარყოფა ეგრეთ წოდებული „სიტყვების შესახებ კამათის“ არმიღების მსგავსია. ზედაპირულ გონებას ნებისმიერი დისკუსია წარმოუდგენია, როგორც – სიტყვების შესახებ კამათი. მაგრამ სიტყვების შესახებ ნამდვილ კამათს ერთობ იშვიათად ვხვდებით. მკაცრად თუ ვიტყვით, სიტყვების შესახებ კამათი მხოლოდ ენათმეცნიერებს შეუძლიათ. სხვებისთვის სიტყვა არა მხოლოდ ლექსიკური ერთეულია, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, – ის მნიშვნელობა, რომლის ასოციაციასაც ეს სიტყვა იწვევს. სიტყვების შესახებ საუბარი ნიშნავს საუბარს მნიშვნელობების ანუ ცნებების შესახებ, ტრადიციული ლოგიკური ენით თუ ვილაპარაკებთ. ხოლო რამდენადაც მნიშვნელობა სხვა არაფერია, თუ არა ობიექტზე ჩვენი აზრის ინტენცია, მიმართულობა, სიტყვების შესახებ კამათი მართლაც ნივთების შესახებ კამათი გამოდის.

ხდება, რომ განსხვავება ორ მნიშვნელობას ან ცნებას შორის – იმავდროულად, ორ ნივთს შორის – ფრიად მცირეა და, ამის გამო, არ აინტერესებს მოუქნელი ან პრაქტიკული გონების მქონე ადამიანს, და იგი თანამოსაუბრეზე გამარჯვებას იმით აღწევს, რომ ამ უკანასკნელს სიტყვებით ჟონგლიორობაში ადანაშაულებს. დაზიანებული მხედველობის მქონე კაცისთვის ხომ ყველა კატარუსია. მაგრამ არიან ადამიანები, რომელთათვისაც უმაღლესი სიამოვნების

მომნიჭებელია ობიექტებს შორის თუნდაც უმცირეს განსხვავებათა აღმოჩენა. არასოდეს გაქრებიან „სიტყვების შესახებ კამათში“ დახვეწილი, გამოწაფული გონებანი, და სწორედ მათ მოვიძიებთ ხოლმე ყოველთვის, როცა საინტერესო აზრის მოსმენა მოგვინდება.

აბსტრაქტულ განაზრებათა ვერშემძლებელი გონება ვერც მეტაფორისა და მეტაფორული აზრის ერთმანეთისგან გამიჯვნას შეძლებს. გამოთქმის ირიბ ფორმას იგი პირდაპირი აზრით გაიგებს და ავტორს გაამტყუნებს იმაში, რაშიც თავადაა დამნაშავე. ფილოსოფიური აზრი, როგორც არც ერთი სხვა, მუდმივად და თითქმის შეუქმნევლად გადადის პირდაპირი აზრიდან ირიბში; იგი არაა შეზღუდული ამ სფეროთაგან რომელიმე ერთით. კირკეგორს ერთი ასეთი მაგალითი აქვს მოცემული. ცირკში ხანძარი გაჩნდა. იმპრესარიოს გვერდით აღმოჩნდა კლოუნი, და იმპრესარიომ სწორედ მას დაავალა, ხალხისთვის ეს ამბავი ეცნობებინა. მაგრამ კლოუნის პირით ნათქვამი ეს ტრაგიკული ცნობა მაყურებლებს ხუმრობა ეგონათ და დარბაზი არ დაუტოვებიათ. ხანძარი მთელ შენობას მოედო და ხალხი დაიღუპა, ემსხვერპლა იმას, რომ ვერ შეძლო ხუმრობიდან სერიოზულად ნათქვამზე გადართულიყო.

მეტაფორა მეცნიერებაში ორი, ერთმანეთისგან განსხვავებული, სახით გამოიყენება. როცა მეცნიერი მანამდე უცნობ მოვლენას აღმოაჩენს, ანუ როცა ის ახალ ცნებას ქმნის, საჭიროა ამ უკანასკნელის სახელდება. რამდენადაც სრულიად ახალი სიტყვა არაფერს ეტყობა მოცემული ენის მატარებლებს, იგი იძულებულია ისარგებლოს არსებული ლექსიკონით, რომელშიც ყოველი სიტყვის უკან გარკვეული მნიშვნელობა დგას. გასაგები რომ გახდეს, მეცნიერი ისეთ სიტყვას ირჩევს, რომლის მნიშვნელობას ახალ ცნებაზე მითითება შეუძლია. ტერმინი ახალ მნიშვნელობას იძენს ძველის საშუალებით და დახმარებით, რომელიც მასში ინახება. სწორედ ესაა მეტაფორა. როცა ფსიქოლოგი შენიშნავს, რომ ჩვენი წარმოდგენები ერთმანეთზე ზემოქმედებენ, ის ამბობს, რომ წარმოდგენები ასოცირდებიან, ე. ი. იქცევიან ისე, როგორც ადამიანები – სოციუმში (საზოგადოებაში). თავის მხრივ, იმან, ვინც პირველმა უწოდა ადამიანთა ერთობლიობას სოციუმი, ახალი საზრისი მიანიჭა ამ სიტყვას, რომელიც ლათინური წარმომავლობისაა – sequor, „მიყვები“, „მივდეკ“; ესპანური socio, „საზოგადოების წევრი“, თავდაპირველად აღნიშნავდა „მიმდევარს“. ეს საინტერესო ისტორიული გარემოება ადასტურებს საზოგადოების წარმოშობის თეორიას, რომელიც გადმოცემულია ჩემს ნაშრომში „უხერხემლო ესპანეთი“. პლატონი იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ნამდვილი რეალობა იგივეობრივი არაა ჩვენს ირგვლივ არსებული ცვალებადი სამყაროსი, ნამდვილი რეალობა, უცვლელი და უხილავი, ისეთი სრულყოფილი ფორმებისგან შედგება, როგორიცაა „აბსოლუტური სითეთრე“ ან, ვთქვათ, „უმადლესი სამართლიანობა“. გრძნობებისთვის მოუხელთებელი, გონებისთვის მისაწვდომი ცნებების აღსანიშნად პლატონმა ჩვეულებრივ ენაში მოიძია სიტყვა ἰδέα, „იდეა“, რადგან ამ სიტყვით სურდა მიეთითებინა, რომ გონება გაცილებით სრულყოფილ მხერგს ფლობს, ვიდრე – თვალი.

წამოჭრილი თემის გადრმავებას თუ მოვინდომებთ, მაშინ, მოსალოდნელია, უარის თქმა მოგვიხდეს ტერმინ „მეტაფორაზე“, რომელმაც შეიძლება დაგვაბნოს. მეტაფორა სახელწოდების გადატანაა. მაგრამ არსებობს სახელწოდების გადატანის მრავალი სახე, რომლის საფუძვლადაც არ დევს ის, რაც ჩვენ, ჩვეულებრივ, გვესმის, როგორც მეტაფორა. აი, ამა თუ იმ თვალსაზრისით დამახასიათებელი რამდენიმე ნიმუში.

სიტყვა „მონეტა“ ლათონში მოჭრილი ერთიანი სავაჭრო ექვივალენტის აღმნიშვნელია. მაგრამ თავდაპირველად ეს სიტყვა აღნიშნავდა იმას, „ვინც აცნობებს, აფრთხილებს და განაზრდებს“. ესაა იუნონას აღმნიშვნელი. რომში იყო განმარტებელ იუნონას (Iuno Moneta) ტაძარი, ხოლო მის გვერდით არსებობდა ზარაფხანა. მასზე, რაც იქ იჭრებოდა, გადატანილ იქნა იუნონას – განმარტებლის (moneta) – ეპითეტი. ახლა კი, როცა სიტყვა „მონეტას“ წარმოვთქვამთ, აღარ ვფიქრობთ ამაყი ქალღმერთის შესახებ.

სიტყვა „კანდიდატი“ თავდაპირველად ნიშნავდა თეთრი ტანსაცმლით შემოსილ ადამიანს. როცა რომის მოქალაქეს ირჩევდნენ რომელიმე მუნიციპალურ თანამდებობაზე, ის თავისი ამომრჩევლების წინაშე თეთრი სამოსით წარსდგებოდა ხოლმე. ამჟამად კანდიდატს ვუწოდებთ თანამდებობის ნებისმიერ პრეტენდენტს, განურჩევლად მისი სამოსის ფერისა. უფრო მეტიც: საამომრჩევლო რიტუალი, ჩვენს დროში, შავ კოსტუმს ანიჭებს უპირატესობას.

ფრანგული გამოთქმა „se mettre en grève“ ნიშნავს „გაფიცვის გამოცხადებას“. საიდან აქვს grève-ს ასეთი მნიშვნელობა? ჩვეულებრივ, ეს უცნობია მათთვის, ვინც ამ სიტყვას იყენებს. მათ არც სჭირდებათ ამის ცოდნა. მათთვის ესაა პირდაპირი აღნიშვნა. სიტყვა grève, თავდაპირველად, ფრანგულ ენაში „ქვიშის ნაპირს“ ნიშნავდა. პარიზის მუნიციპალიტეტი მდინარის ნაპირზე იყო აშენებული. მის წინ კი განიფინებოდა ქვიშის ნაპირი – grève, ხოლო სამუნიციპალო მოედანს გრევის მოედანი ეწოდა. აქეთ ეშურებოდნენ მაწანწალები; შემდეგ აქ თავს იყრიდნენ უმუშევრები, აქ ხდებოდა მათი დაქირავება. გამოთქმა faire grève უკვე ნიშნავდა „უმუშევრად ყოფნას“. ახლა ის ნიშნავს მუშაობის განხრახ შეწყვეტას. ამ გამოთქმის ისტორია ფილოლოგებმა აღადგინეს; ის არ აღმოცენდება იმ მუშების ცნობიერებაში, რომლებიც ამ სიტყვით სარგებლობენ.

დასახელების გადატანის ეს ნიმუშები დამყარებული არაა მეტაფორაზე. უბრალოდ, სიტყვა კარგავს ერთ მნიშვნელობას და იძენს მეორეს.

როცა ჩვენ ვამბობთ el fondo del alma – „სულის სიღრმე“ (სიტყვასიტყვით „სულის ფსკერი“), მხედველობაში გვაქვს რაღაც გონითი ფენომენი, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო სივრცესთან და მოკლებულია ფიზიკურ მახასიათებლებს, ისეთს, მაგალითად, როგორიცაა ზედაპირი და ფსკერი.

როცა სულის რაღაც ნაწილს აღვნიშნავთ სიტყვით fondo – „ფსკერი“, ვითვალისწინებთ, რომ მას არ ვიყენებთ პირდაპირი აზრით, მაგრამ ამავე დროს გვესმის, რომ ჩვენთვის საჭირო ირიბი საზრისი პირდაპირითაა ნაწარმოები. პირიქით, ისეთი სიტყვა, როგორიცაა „წითელი“, პირდაპირ მხოლოდ შესაბამის ფერს აღნიშნავს. როცა ვამტიციებთ, რომ სულს აქვს „ფსკერი“, თავდაპირველად ჩვენ ამ სიტყვას მივაწერთ რაიმე ჭურჭლის, მაგალითად – კასრის ფსკერს, ხოლო შემდგომ თითქოსდა „გავწმენდთ“ ამ მნიშვნელობას ფიზიკურ პარამეტრებზე მითითებისგან და მას ფსიქიკას მივაკუთვნებთ. მეტაფორისთვის აუცილებელია, რომ ჩვენ ვაცნობიერებდეთ მის ორობითობას. ამ დროს სახელს არ ვიყენებთ მისი პირდაპირი მნიშვნელობით და ჩვენ ეს კარგად გვესმის.

მაგრამ თუ ჩვენ ვიცით ამის შესახებ, რატომ ვმოქმედებთ ასე? რატომ არ უნდა მივანიჭოთ უპირატესობა პირდაპირ აღნიშვნას და არ გამოვიყენოთ სიტყვები პირდაპირი აზრით? „სულის სიღრმე“ რომ ისევე ნათლად აღიქმებოდეს ჩვენი მხერით, როგორც, მაგალითად, წითელი ფერი, მაშინ, უეჭველია, ვისარგებლებდით მისი აღნიშვნის მიზნით პირდაპირი და მხოლოდ მისთვის ნიშნეული დასახელებით. მაგრამ საქმის მთელი არსი იმაშია, რომ ჩვენთვის საინტერესო ფსიქიკური ობიექტის არა მხოლოდ დასახელებაა ძნელი, მისი მოაზრებაც ერთობ რთულია. იგი გვისხდებება; გონებას არ ძალუძს მისი დაჭერა. აქ უკვე ვამჩნევთ, რომ მეტაფორა ემსახურება არა მხოლოდ დასახელებას, არამედ – აზროვნებასაც. ესაა მეტაფორის მეორე – გაცილებით ღრმა და არსებითი – ფუნქცია შემეცნებაში. მეტაფორა გვჭირდება არა მხოლოდ იმისთვის, რომ, მიღებული დასახელების წყალობით, ჩვენი აზრი სხვათათვის ხელმისაწვდომი გახდეს; იგი თავად ჩვენ გვჭირდება იმისთვის, რომ ობიექტი ჩვენი აზრისთვის მისაწვდომი გახდეს. მეტაფორა არა მხოლოდ გამოხატვის საშუალებაა, არამედ – აზროვნების მნიშვნელოვანი იარაღიც. ვცადოთ ამის მიზეზთა გარკვევა. ჯონ სტიუარტ მილი წერდა, – ყველა სველი საგანი რომ, ამავე დროს, ცივიც ყოფილიყო, ე. ი. ეს ორი თვისება ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად რომ არასოდეს გამჟღავნებულიყო, მაშინ ჩვენ, შესაძლოა, ისინი ერთ თვისებად მიგველო. სამყაროში რომ მხოლოდ ღურჯი საგნები არსებულიყო, მაშინ ჩვენთვის ერთობ ძნელი იქნებოდა ამ ფერზე ნათელი წარმოდგენის შექმნა. ძალი უკეთ გრძნობს

მოძრავ საგანს, რამდენადაც მისი სუნის სიმბაფრე მოძრაობისას მერყეობს. სწორედ ასე, აღქმა და აზროვნება ცვალებადს უკეთ მოიხელთებს, ვიდრე – უცვლელს. ჩანჩქერის პირას მცხოვრებთ მისი ხმაური არ ესმით. თუმცადა, ჩანჩქერი რომ შეწყდეს, ისინი გაიგონებენ გაუგონარს: სიჩუმეს.

აი, რატომ განსაზღვრავს არისტოტელე შეგრძნებას, როგორც – განსხვავების აღქმის უნარს. ჩვენ მოვიხელთებთ სხვადასხვასა და ცვალებადს, და ვერ ვამჩნევთ ერთნაირსა და უცვლელს. გოეთე სრულიად კანტიანური სულისკვეთებით ამტკიცებს, რომ, რაოდენ პარადოქსულიც უნდა იყოს, საგნები სხვა არაფერია, თუ არა ის განსხვავებანი, რომელთაც ჩვენ მათ მივაწერთ. სიჩუმე, თავისთავად, არაფერია, ჩვენთვის ის რეალობას იძენს ხმაურისგან თავისი განსხვავების წყალობით. როცა ირგვლივ ყველაფერი ყუჩდება და უცებ დუმილი შემოგვეკვრის, მოუსვენრობას შევიგრძნობთ, თითქოს თავს ვიდაც მრისხანე დაგვდგომია და გვითვალთვალებს.

ამგვარად, ჩვენი აზრისთვის ყველა ობიექტი იოლად მისაწვდომი არაა, ყველაფრის შესახებ კერძო, ნათელი, მკაფიო წარმოდგენის შექმნა არ შეგვიძლია. ამიტომ ჩვენი სული იძულებულია, იოლად მისაწვდომ ობიექტებს მიმართოს, რათა, ამოსავალ წერტილად მათი მიღებით, წარმოდგენა შეიქმნას რთულ და ძნელად მოსახელთებელ ობიექტებზე.

მაშასადამე, მეტაფორა აზრის ის იარაღია, რომლის მეშვეობითაც ჩვენი კონცეპტუალური ველის ათვისებას ვახერხებთ. ჩვენთვის ახლობელი, იოლად მისაწვდომი ობიექტები აზრს შორეულ და ჩვენთვის მოუხელთებელ ცნებებზე მიუთითებენ. მეტაფორა ინტელექტის „ხელს“ აგრძელებს; ლოგიკისთვის მისი მნიშვნელობა შეიძლება შევადაროთ ანკესს ან შაშხანას.

აქედან, სხვათა შორის, არ გამოძინარეობს, რომ ის მოაზრებადის საზღვრებს აფართოებს. სულაც არა. ის მხოლოდ იმასთან მისადგომს უზრუნველყოფს, რაც ბუნდოვნად სჩანს ამ მისადგომის შორეულ საზღვრებთან. მეტაფორის გარეშე ჩვენს მენტალურ პორიზონტზე შეიძლება წარმოქმნილიყო ყამირი ზონა, ფორმალურად ჩვენი აზრის იურისდიქციას დამორჩილებული, მაგრამ ფაქტობრივად – აუთვისებელი და დაუშუშავებელი.

მეტაფორა პოეზიის საფუძველია, და მისი პოეტური ფუნქცია კარგადაა შესწავლილი. მეცნიერებაში მეტაფორა დამხმარე როლს თამაშობს. მეცნიერულ და პოეტურ მეტაფორებს, ჩვეულებრივ, ერთნაირი პოზიციებით უდგებოდნენ. მაგალითად, ესთეტიკაში მეტაფორას განიხილავენ, როგორც მხოლოდ მომჯადოებელ განათებას, რომლის ნათელმაც უეცრად გაასხივოსნა მშვენიერი. ამის გამო, მის მიმართ არ გამოიყენებდნენ ჭეშმარიტების ცნებებს და მას არ თვლიდნენ სინამდვილის შემეცნების იარაღად. ეს არ იძლეოდა იმის შემჩნევის საშუალებას, რომ პოეზიისთვის უცხო არაა კვლევითი მიზნები და ის მზადაა ისეთივე პოზიტიური ფაქტების აღმოსაჩენად, როგორებსაც მეცნიერება აღმოაჩენს ხოლმე.

ლექსში „სიღვა ქალაქ ლოგრონოსადმი“<sup>2</sup> ლოპე დე ვეგა ბაღს ასე აღწერს:

*შენ იხილაე, როგორ ჭეუშპალობს ნიავი  
ჭავლში შადრევანთა, რომელნიც  
თავიანთ უკვდავ მარტოობაში  
ცას ბროლის შუბებად ესობიან...*

ლოპე დე ვეგა შადრევის ჭავლს ბროლის შუბის სახით წარმოდგენს. ნათელია, რომ ჭავლი არ შეიძლება შუბი იყოს. მაგრამ ის, რომ პოეტმა ჭავლი სწორედ ასე გამოიყენა, ატყვევებს წარმოსახვას და ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებს.

პოეზია მიესაღმება იმას, რასაც მეცნიერება უარყოფს. პოეზია და მეცნიერება მტრები არიან, მაგრამ ორივე თავისებურად მართალია.

პოეზია მეტაფორაში აფასებს იმას, რასაც კიცხავს მეცნიერება. ჭავლი და შუბი კონკრეტული ობიექტებია. კონკრეტულია ნებისმიერი საგანი, რომლის აღქმაც შეიძლება სხვა საგნებისგან დამოუკიდებლად. აბსტრაქტული ობიექტი,

პირიქით, მხოლოდ რომელიმე სხვა ობიექტთან მტკიცე კავშირში აღიქმება. ფერი აბსტრაქტულ ობიექტს წარმოადგენს, რამდენადაც ჩვენ მას ამა თუ იმ ფორმის, ამა თუ იმ ზომის ზედაპირთან ერთად აღვიქვამთ. და პირიქით, შეუძლებელია ზედაპირის აღქმა ფერისგან დამოუკიდებლად. ზედაპირი და ფერი თანაარსებობისთვის არიან განწირულნი. ისინი გარჩევადნი არიან, მაგრამ – განუყოფადნი. ჩვენი გონება მონდომებულია, რომ მათ შორის ზღვარი გადოს. ჩვენ ამ ძალისხმევას აბსტრაქტირებას ვუწოდებთ. ამ ობიექტთაგან ერთ-ერთის აბსტრაქტირებას ვახდენთ, რათა მეორის ვირტუალური იზოლირება შევძლოთ და, ამავედროულად, მისი განმასხვავებელი ნიშნები განვსაზღვროთ.

აბსტრაქციები კონკრეტულ ობიექტთა შემადგენლობაში შედიან. მაგალითად, ბროლის შუბს, სხვა კომპონენტებთან ერთად, აქვს ფორმა და ფერი; გარდა ამისა, იგი თავის თავში მალაევს დინამიკურ ძალას, რომელიც მას ხელის დარტყმით ატყობინებს რაღაცას და ჭრილობის მიყენებაც შეუძლია. მსგავსად ამისა, შადრევნის ჭავლში შეიძლება გამოიყოს ფორმა, ფერი და წყლის დაწნევით წარმოქმნილი დინამიკური ძალა, რომელიც მას მალე ატყორცნის.

ჭავლი და შუბი, თუ მათ მთლიანობაში გავიაზრებთ, განსხვავებულს მეტს ვფლობენ, ვიდრე – საერთოს. მაგრამ თუ ხსენებული სამი აბსტრაქტული ელემენტით შემოვიფარგლებით, აღმოჩნდება, რომ ისინი იგივეობრივი არიან. ფორმა, ფერი და დინამიზმი მათში ერთნაირია. ეს მტკიცება მეცნიერული მიდგომიდან გამომდინარეობს, ის რეალური ფაქტის კონსტატაციას ახდენს: ეს ფაქტია ჭავლისა და შუბის ნაწილობრივი იდენტურობა.

ციური სხეული და რიცხვი სრულიად განსხვავებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ როცა ნიუტონმა განსაზღვრა, რომ მიზიდულობის ძალა სხეულთა მასის პირდაპირპროპორციული და მათ შორის არსებული მანძილის კვადრატის უკუპროპორციულია, და მსოფლიო მიზიდულობის კანონი ჩამოაყალიბა, ამით მან ციურ მნათობებსა და რიცხვთა განსაზღვრულ მწკრივს შორის არსებული ნაწილობრივი და აბსტრაქტული იგივეობა აღმოაჩინა. პირველთა შორის მიმართება მეორეთა შორის მიმართების მსგავსია. ამ ანალოგიაზე დაყრდნობით ვინმე პითაგორელს რომ დაესკვნა, მნათობები რიცხვებიაო, იგი ნიუტონის ფორმულირებაში სწორედ იმას შეიტანდა, რაც ლოპე დე ვეგამ ბროლის შუბსა და შადრევნის ჭავლს შორის არსებული ნაწილობრივი, მაგრამ სრულიად რეალური იგივეობის მტკიცებას შესძინა. მეცნიერული კანონი ორი ობიექტის აბსტრაქტული კომპონენტების იგივეობის კონსტატირებით იფარგლება; პოეტური მეტაფორა ორი კონკრეტული ნივთის სრულ იგივეობას ამტკიცებს.

ეს ყველაფერი ნათელყოფს, რომ მეცნიერული აზროვნება მეტ-ნაკლებად მსგავსია პოეტურისა. მათ შორის განსხვავების მაჩვენებელია არა იმდენად სააზროვნო ოპერაციების ხასიათი, რამდენადაც მათი რეჟიმი და მიზნები. ეს აზრი შეიძლება გავავრცელოთ მეტაფორულ აზროვნებაზეც. იგი ყველგან გვხვდება, მაგრამ მეცნიერებაში მისი მიზანი განსხვავებულია მისი პოეტური დანიშნულებისგან. პოეზიაში მეტაფორა, ორი ობიექტის ნაწილობრივი მსგავსების საფუძველზე, ახდენს მათი სრული იგივეობის ყალბ მტკიცებას. სწორედ ჭეშმარიტების საზღვრების დამრღვევი ეს გადაჭარბება ანიჭებს მას პოეტურ ძალას. მეტაფორის სილამაზე ბრწყინვას იწყებს მაშინ, როცა მისი ჭეშმარიტობა მთავრდება. და პირიქით, არ შეიძლება არსებობდეს პოეტური მეტაფორა, რომელიც არ აღმოაჩენდა რეალურ ერთობას. გაანალიზეთ ნებისმიერი მეტაფორა და თქვენ მასში იხილავთ ორი ობიექტის საზღვრებში აბსტრაქტული კომპონენტების ერთობ ნათელ პოზიტიურ, უფრო მეტიც, მეცნიერულ, დამთხვევას.

მეცნიერება მეტაფორით სარგებლობის ინვერტირებას ახდენს. იგი იწყებს ორი, უსათუოდ განსხვავებული, ობიექტის სრული გაიგივებით, რათა მათი ნაწილობრივი მსგავსების დასაბუთებამდე მივიდეს, რაც მიღებული იქნება სწორედ, როგორც ჭეშმარიტება. მაგალითად, ფსიქოლოგმა, რომელიც საუბრობს el fondo del alma-ს შესახებ, მშვენივრად იცის, რომ სული არაა ფსკერის მქონე

ჭურჭელი. მაგრამ ის გვაგებინებს, რომ არსებობს რაღაც ფსიქიკური შემადგენელი, რომელიც სულის სტრუქტურაში იმავე როლს ასრულებს, რასაც ფსიკერი – ჭურჭელში. პოეზიის საპირისპიროდ, მეცნიერული მეტაფორა ვითარდება უფრო ძლიერი მტკიცებიდან უფრო სუსტისკენ, დიდიდან მცირესკენ. თავდაპირველად იგი ამტკიცებს სრულ იგივეობას, შემდეგ უარყოფს, ხოლო დასაბუთება ამ დროს ძალას ინარჩუნებს ობიექტთა გარკვეული ნაწილის მიმართ. საგულისხმოა, რომ აზროვნების განვითარების ერთობ ადრეულ სტადიაზე მეტაფორის სიტყვიერი გამოხატულება ამიშვლებდა ამ ორმაგ ოპერაციას – ჯერ მტკიცებას, შემდგომ – უარყოფას. როცა ვედების პოეტს სურს თქვას: „მტკიცე, როგორც კლდე“, ის ამბობს: *Sa parvato na acyutas* (ლათინურად, *ille firmus non rupes*) – „მტკიცე, მაგრამ არა კლდე“. სწორედ ასე, ღმერთისადმი საგალობელი მგალობლის მიერ ხასიათდება, როგორც „ტკბილი, მაგრამ არა საჭმელი“; შეადარეთ, აგრეთვე, „აბღაღღებელი, მაგრამ არა ხარი“ (ნაკადის შესახებ), „კეთილი, მაგრამ არა მამა“ (მეფის შესახებ).

გმირში არის რაღაც ისეთი სულიერი თვისება, რომელიც სხვა თვისებებთან ერთად ქმნის მის მთლიან და სრულიად კონკრეტულ სახეს. საჭიროა დიდი ძალისხმევა, რომ მისი ეს თვისება გამოცალკევდეს და მოაზრებულ იქნას, როგორც ასეთი. ამ მიზნით, ვედების პოეტის კვალად, ის შეიძლება კლდეს შევადაროთ. კლდის სიმტკიცე ჩვენთვის კარგადაა ცნობილი; ამ ცნებაში ჩვენ ვბოულობთ რაღაც საერთოს გმირის სულიერ თვისებასთან. ჩვენ თითქოს ვამთლიანებთ გმირსა და კლდეს, შემდეგ კი გმირს სიმტკიცის ნიშანს ვუტოვებთ და მის სახეს კლდის ყველა სხვა თვისებას შემოვაცლით.

იმისთვის, რომ რაიმე თვისება აზრისთვის განკერძოებულ საგნად იქცეს, საჭიროა ნიშანი, რომელიც დააფიქსირებს მახასტრაპირებელი ძალისხმევის რეზულტატს, მატერიალიზებულჰყოფს მას და საიმედო ნიშით უზრუნველყოფს. სახელები, წერითი ნიშნები, განამტკიცებენ კონკრეტულ ცნებათა დანაწევრების შედეგად მიღებულ, აბსტრაქტულ ობიექტებს. თუ აზროვნების ობიექტი ერთობ უჩვეულოა, ჩვენ ჩვეულებრივ ნიშნებს ვეყრდნობით და, მათი შეერთებით, ობიექტის კონტურებს მოვინიშნავთ.

ჩვენი დამწერლობა ჩინურზე უფრო პრაქტიკულია, რადგან იგი წმინდა მექანიკურ პრინციპებს ემყარება. მასში ყოველ ბგერას თავისი ნიშანი აქვს; მაგრამ რამდენადაც იგი თავისთავად არაფერს აღნიშნავს, ჩვენი დამწერლობა არანიშნავია. ჩინური დამწერლობა ცნებებს უშუალოდ აღნიშნავს. იგი აზრის მდინარების უფრო ზუსტად ამსახველია. წერო ან იკითხო ჩინურად – ნიშნავს, იფიქრო. ჩინური იეროგლიფები ჩვენს ორთოგრაფიულ ნიშნებზე უფრო ზუსტად აღადგენს აზროვნების პროცესს. მაგალითად, როცა სევდის აღმნიშვნელ ნიშანს ვერ მიაგნო, ჩინელმა ორი იდეოგრამა შეაერთა, რომელთაგან ერთი „შემოდგომა“ აღნიშნავდა, ხოლო მეორე – „გულს“. სევდა დაფიქსირდა, როგორც „გულის შემოდგომა“. არც თუ ისე დიდი ხნის წინ, ჩინელებისთვის საჭირო შეიქნა, როგორღაც აღენიშნათ მათთვის ახალი ცნება „რესპუბლიკა“. ორმოცდაათი საუკუნის განმავლობაში ჩინეთში პატრიარქალური მონარქია ბატონობდა. გადაწყვიტეს, რესპუბლიკის უცნობი ცნება სხვადასხვა იეროგლიფთა კომბინაციით აღენიშნათ: ასე გაჩნდა იეროგლიფთა შენაერთი „საერთო-თანხმობა-სახელმწიფო“. რესპუბლიკის ცნება ჩინელებმა გაიაზრეს, როგორც საერთო თანხმობაზე დაფუძნებული არამკაცრი მმართველობა.

მეტაფორა იდეოგრამათა რაღაც ისეთ შენაერთს წარმოადგენს, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, განვაკერძოთ აზრისთვის ძნელადმისაწვდომი აბსტრაქტული ობიექტები და მათ თვითმყოფადობა მივანიჭოთ. ამიტომ იგი მით უფრო აუცილებელია, რაც მეტად შორდება ჩვენი აზრი ჩვეულებრივი ცხოვრების კონკრეტულ საგნებს.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ადამიანური გონება ყალიბდებოდა ადამიანის ბიოლოგიურ საჭიროებათა თანდათანობით დაკმაყოფილების პროცესში. იგი ჯერ ადამიანის გარემომცველ კონკრეტულ საგნებს ეუფლება და მათზე წარმოდგენას

იქმნის. მათით გამოწვეული ინტელექტუალური რეაქციები კარგადა დაამუშავებულ-  
ლი. როცა გონებრივი დაღლილობა იწყება, ფიქრს კონკრეტული საგნებისკენ  
მიმართავთ და ასე ვისვენებთ. ცოცხალი ორგანიზმიდან მისი ფსიქიკური  
კომპონენტის გამოყოფა დიდ ძალისხმევას და ჯერაც შეუჩვეველი აბსტრაქციე-  
ბის მოშველიებას საჭიროებს. ფილოსოფოსი და ფსიქოლოგი კარგად უნდა  
იყვნენ გავარჯიშებული ფსიქიკურ ფენომენებზე დაკვირვებაში. რაც არ უნდა  
დავარქვათ იმ მოვლენების ერთობლიობას, რომლებიც ქმნიან ცნობიერებას –  
გონი თუ ფსიქიკა, – ნათელია, რომ ისინი ჩვენს სხეულთან ერთიანობაში  
არსებობენ, და მათი იზოლირების მცდელობა, როგორც წესი, შედეგად გონის  
მატერიალიზაციას იძლეოდა. რამდენჯერ მოუწადინებია ადამიანს იმ ინტიმური  
ფსიქიკური შინაარსის განკერძოება, რომელსაც თავის თავში აღმოაჩენდა, და ამ  
დროს ყოველთვის გულისხმობდა, რომ ეს შინაარსი ყველა სხვა ცოცხალ  
არსებაშიც მოქმედებს. პირის ნაცვალსახელთა წარმონაქმნი სწორედ ამ წადილ-  
თა ისტორიის შესახებ მოგვითხრობს და წარმოაჩენს, როგორ ფორმირდებოდა  
„მე“-ს იდეა გარეგნულიდან შინაგან ატრიბუტებზე გადასვლის გზით. „მე“-ს  
ნაცვლად თავდაპირველად ითქმოდა „ჩემი სხეული“, „ჩემი ხორცი“, „ჩემი გული“,  
„ჩემი მკერდი“. ახლაც, როცა „მე“-ს წარმოვთქვამთ ემფანტიკურად, მაშინვე  
მკერდზე დავიდებთ ხოლმე ხელს, და ამ ჟესტში „მე“-ს შესახებ უძველესი  
„სხეულებრივი“ წარმოდგენაა საცნაური. ადამიანი საკუთარი თავის შემეცნებას  
თავის კუთვნილებათა დახმარებით იწყებს. კუთვნილებითი ნაცვალსახელები წინ  
უსწრებდნენ პირის ნაცვალსახელებს: „ჩემი“ უფრო ადრე გაფორმდა, ვიდრე –  
„მე“. მოგვიანებით „ჩვენი“ კუთვნილებიდან აქცენტი გადმოდის ჩვენს სოციალურ  
პიროვნებაზე, თავად ჩვენზე. „მე“-ს წარმომადგენელი ხდება ჩვენი სოციალური  
სახე, ადამიანი საზოგადოებაში, რომელიც პიროვნების მეტ-ნაკლებად პერიფე-  
რიული ნიშნებით ყალიბდება. იაპონურ ენაში არ არსებობს მხოლოდითი რი-  
ცხვის პირველი და მეორე პირის ნაცვალსახელები. მოსაუბრე საკუთარ თავს  
ასეთი საშუალებების გამოყენებით ასახელებს: „არარაობა“, „ბრიყვი“, ხოლო  
მეორე პირის ნაცვალსახელის ნაცვლად ის იტყვის: „საპატიო პირი“, „უმაღლე-  
სობა“ და ა. შ. საკუთარი თავის შესახებ იგი მესამე პირით საუბრობს, როგორც  
– გარემომცველ სამყაროში არსებული საგნის შესახებ. ნებისმიერ სიტუაციაში  
ეტიკეტი აწესებს, ამ თითქოსდა გარეშე ობიექტებიდან ვინ უნდა აღინიშნოს  
როგორც „არარაობა“ და ვინ – როგორც „საპატიო პირი“. ხუპას ტომის ჩრდი-  
ლოამერიკელი ინდიელების ენაში მხოლოდითი რიცხვის მესამე პირის ნაცვალ-  
სახელის ვარირება ხდება იმის მიხედვით, ბავშვს გულისხმობენ თუ მოხუცს.  
აქვე უნდა ითქვას: ისეთი ტიპის მიმართულები, როგორებიცაა „თქვენო უმაღლესო-  
ბავ“, „თქვენო უდიდებულესობავ“, „თქვენო უწმინდესობავ“ და ა. შ., წინ უსწ-  
რებდნენ „მე“ და „შენ“ ნაცვალსახელებს.

გასაკვირი არაა, რომ ლექსიკა შეიცავს იმ სიტყვების მცირე რაოდენობას,  
რომლებიც თავიდანვე ფსიქიკის ფენომენებს აღნიშნავდნენ. თითქმის მთელი  
თანამედროვე ფსიქოლოგიური ტერმინოლოგია წმინდა მეტაფორაა: კონკრეტული  
მნიშვნელობის სიტყვები მიმართულნი არიან საიმისოდ, რომ ფსიქოლოგიური  
თანმიმდევრობის მოვლენები აღნიშნონ.

მაგრამ ის შინაგანი არსი, ჩვენი სხეულისგან განყენებულად რომლის წარ-  
მოდგენასაც ვცდილობთ, ჯერაც შედარებით კონკრეტულია. არსებობენ გაცილე-  
ბით აბსტრაქტული და ბუნდოვანი ობიექტები, რომელთა ჩამოყალიბებისთვის  
მეტაფორა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

ობიექტის შესახებ მკაფიო წარმოდგენის შესამუშავებლად საჭიროა აზრო-  
ბრივად მისი იზოლირება, გამიჯვნა გარემოსგან. ამიტომაც, რომ ჩვენთვის  
ცვალებადის აღქმა უფრო იოლია, ვიდრე – უცვლელის. ცვალებადობა რეორგა-  
ნიზებას ახდენს იმ კომპონენტებს შორის, რომლებიც სხვა კომბინაციებში  
იღებენ მონაწილეობას. ნოტიო ხან სიცივეს შეესაბამება, ხან – სითბოს. როცა  
ობიექტი პირველადი კომბინაციებიდან ამოვარდნას განიცდის, რჩება განსა-  
ზღვრული ფორმის ცარიელი ადგილი, რომელიც მსგავსია მოზაიკაში იმ

ადგილის, სადაც რომელიმე დეტალი ამოვარდნილია.

შედგება ვლენდობით, რომ ობიექტის წვდომისას არსებული სიძნელეები იმ კომბინაციების რაოდენობის პირდაპირპროპორციულად იზრდება, რომლებში ჩართვაც შეუძლია ობიექტს: რამდენადაც მეტია ობიექტის კომბინაციები, იმდენად ძნელი ხდება მისი გამოიჭვნა და გაგება. მისი გამუდმებული თანყოფნა აჩლუნგებს ჩვენს აღქმას.

წარმოვიდგინოთ ობიექტი, რომელიც უცვლელად შედის ყველა სხვა ობიექტის შემადგენლობაში, ამ ობიექტთა სამუდამო ნაწილია, მათი მუდმივი ინგრედიენტი, მსგავსი წითელი ძაფისა, რომლითაც ნიშანდებულია ინგლისის სამეფო ფლოტის ყველა ტელეგრამა. ასეთი ყველგან თანმხლები, უნივერსალური, აუცილებელი და მოუცილებელი ობიექტი დიხსაც არსებობს. ესაა ცნობიერება.

ჩვენ ვერაფერს ვიტყვით იმის შესახებ, რაც არაა ჩვენს ცნობიერებაში. ნებისმიერი ორი ობიექტი, რომელთაც ერთმანეთთან თითქოს არაფერი აქვთ საერთო, ერთნაირადაა ნიშანდებელი იმით, რაც თან ახლავს ერთი სუბიექტის ცნობიერებას. იოლად გასაგებია, რაოდენ რთულია ამ უნივერსალური, საყოველთაო და გარდუვალი ფენომენის – ცნობიერების – მოხელთება, აღწერა და განსაზღვრება. მხოლოდ ცნობიერების წყალობით შეგვიძლია, ვიცოდეთ, რომ სხვა საგნებიც არსებობენ. ცნობიერება ქმნის ამ აქტს და თავადვე იქმნება მათით. იგია უთუო დანამატი ყველაფრის, რასაც ჩვენ აღვიქვამთ და რაზეც ვფიქრობთ, ნებისმიერი საგნისა და მოვლენის ერთსახოვანი, მოუშორებელი და განუყრელი თანამგზავრი. იმის წყალობით, რომ ტენიანობა ხან სიცვიეს ერწყმის და ხანაც – სითბოს, ჩვენ შევძელით ამ თვისებათა გამორჩევა ერთმანეთისგან. მაგრამ როგორ განვსაზღვროთ, რას წარმოადგენს ცნობიერება, თუ ის მონაწილეობს ყველაფერში, რასაც ჩვენ აღვიქვამთ? ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როცა ვერანაირად მეტაფორას გვერდს ვერ ავუვლით.

სუბიექტსა და ობიექტს შორის უნივერსალური დამოკიდებულების – გასაცნობიერებელი დამოკიდებულების – გაგება შეიძლება მხოლოდ ობიექტებს შორის რაღაც სხვა ურთერთდამოკიდებულებასთან მისი შედარების გზით. ასეთი შედარების შედეგად მივიღებთ მეტაფორას. ჩვენთვის უკეთ ხელმისაწვდომი კერძო ურთიერთდამოკიდებულების საშუალებით უნივერსალური მოვლენის განმარტებისას არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ოპერირებას ვახდენთ მხოლოდ და მხოლოდ მეცნიერული მეტაფორით. ამ განსხვავებულ ობიექტებს შორის იგივეობის ურთიერთობა არ უნდა დაგამყაროთ ისე, როგორც ეს პოეზიაში კეთდება. გაიგივების საშიშროება აქ ერთობ დიდია, რადგან ცნობიერებაზე წარმოდგენებითაა გაპირობებული სამყაროს ჩვენეული კონცეპცია, ხოლო ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, განსაზღვრავს ჩვენს მორალს, ჩვენს პოლიტიკას, ჩვენს ხელოვნებას. გამოდის, რომ სიცოცხლით სავსე სამყაროს ეს უზარმაზარი შენობა მეტაფორის პაწაწინა და მსუბუქ სხეულს ეყრდნობა.

მართლაც, ორი უდიდებულესი ისტორიული ეპოქის – შუა საუკუნეებში გადასული ძველი მსოფლიოსა და აღორძინებით დაწყებული ახალი დროის – ადამიანური გონება იკვებებოდა ორი შედარებით, ესქილე იტყოდა, – ორი სიტყვის ჩრდილით. ეს ორი დიდი ფილოსოფიური მეტაფორა, პოეტური თვალსაზრისით, უბადრუკია.

როგორ ესმოდა ძველ ადამიანს ის განსაცვიფრებელი ფაქტი, რომ გარემომცველი საგნები სრულიად განსხვავებულ სახეთა უთვლელ რაოდენობას ფლობენ. განვმარტოთ პრობლემის არსი. ვათვალიერებთ გუადარამას მთიან ქედს, რომლის სიმაღლე დაახლოებით ორი ათასი მეტრია, მთები გრანიტოვანი აგებულებისაა და მოცისფრო და ლილის ფერი აქვს. ცნობიერება ამ პარამეტრებს მოკლებულია: მას არ გააჩნია არც განფენილობა, არც – ფერი, არც – სიმაგრე. ამგვარად, ობიექტისა და სუბიექტის თვისებები არ თანხვდება, ისინი ერთმანეთს განიზიდავენ, მათ შორის არ შეიძლება წარმოიშვას რამენაირი ურთიერთობა, თუ არ ჩავთვლით ურთიერთგამორიცხვის ურთიერთობას. ამ დროს, აღქმის მომენტში, ობიექტი და სუბიექტი დადებითად ურთიერთხემოქმე-



დებენ; უფრო მეტიც, ისინი თითქოსდა ერთიანდებიან. ისეთი ფენომენის არსებობას, როგორც ცნობიერებაა, მიყვარებოდა დასკვნამდე, რომ ურთიერთობის ორ აბსოლუტურად განსხვავებულ ტერმინს იგივეობის წარმოქმნა შეუძლია. ეს შეიცავს წინააღმდეგობას და წარმოშობს პრობლემას. ასეთი წინააღმდეგობის პირისპირ ჩვენი გონება იბნევა. იგი მტკიცებიდან, რომ A არის B, აწყდება მტკიცებას, რომ A არ არის B, და პირიქით, და ასე – უსასრულოდ. ეს მერყეობანი გონებას ღლიან, სიმშვიდეს და წონასწორობას უკარგავენ. მოჯადოებულ წრეს რომ თავი დაადვიოს, გონება ცდილობს, გადალახოს წინააღმდეგობა, ე. ი. პრობლემა გადაწვიტოს. რა ვთქვათ წყალში ჩაშვებული ჯოხის გამო, – სწორია იგი თუ არა? ყოფნა-არყოფნა: აი, ესაა პრობლემის მთელი არსი. „ყოფნა-არყოფნა: საკითხავი, აი, ეს არის“.

ამ კითხვასაც, ასე ვთქვათ, ორი იარუსი აქვს. ის ფაქტი, რომ ჩვენ შევიცნობთ, აღვიქვამთ ობიექტს, უეჭველად შემდეგზე მეტყველებს: ეს ობიექტი (ჩვენს შემთხვევაში, მთა) ჩვენში „მდგომარეობს“. მაგრამ რა გზით უნდა შემოვიდეს ორიათასი მეტრის სიმაღლის მთა ცნობიერებაში, რომელიც სულაც არაა სივრცე? პირველი რიგის საკითხი იმის გაგებას გულისხმობს, თუ როგორაა შესაძლებელი ცნობიერებაში ობიექტთა არსებობა.

მეორე რიგის საკითხი ეხება ცნობიერებაში ობიექტთა შემოსვლის მექანიზმის, მიზეზებისა და პირობების ახსნას. პრობლემის ეს ორი მხარე უნდა გაიმიჯნოს. არც ძველი, არც ახალი მსოფლიო ამას არ აკეთებდა. ისინი ერთმანეთში ურევდნენ თავად ფენომენის აღწერას და მის ახსნას. ვინმემ რომ გვეკითხოს: „რა კაცია ხუანი?“, ჩვენ, ვიდრე ვუპასუხებდეთ, შევეცდებით იმაში გარკვევას, თუ ვინ არიას ეს ხუანი. ვიდრე ესპანეთში მიმდინარე მოვლენების მიზეზთა შესახებ ვიმსჯელებთ, სასურველია იმის გამორკვევა, მაინც რა ხდება კონკრეტულად.

ძველი დროის ადამიანისთვის სუბიექტსა და მის მიერ აღქმულ ობიექტს შორის ურთიერთობა ანალოგურია ორ ფიზიკურ საგანს შორის ურთიერთობის, რომელთაგანაც ერთი, მეორესთან შეხების დროს, მასზე თავის დადს ტოვებს. ცვილის ზედაპირზე თავისი სათუთი ანაბეჭდის დამამჩნეველი ბეჭდის მეტაფორა ღრმად გაჯდა ელინთა ცნობიერებაში და მრავალი საუკუნით განსაზღვრა ფილოსოფიურ იდეათა განვითარება. უკვე პლატონის „თეეტეტში“ საუბარია εκμαγεῖον (ekmageion)-ის, ესე იგი გასანთლული დაფის შესახებ, რომელზეც დამწერი წვერიანი საგნით ადადგენს ასოების მოხაზულობას. ეს სახე, არისტოტელეს მიერ გამეორებული ტრაქტატში „სულის შესახებ“ (წიგნი III, თავი IV), თავს გვახსენებს მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე. ჩვენ მას ვხვდებით პარიზშიც და ოქსფორდშიც, სალამანკაშიც და პადუაშიც; მრავალი საუკუნეა უკვე, მასწავლებლები მას ყმაწვილურ ტვინებში ნერგავენ.

ამ ინტერპრეტაციის თანახმად, სუბიექტი და ობიექტი ორი ფიზიკური საგანია. ისინი სამყაროში ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად იმყოფებიან და მხოლოდ ხანდახან შედიან ერთმანეთთან შემთხვევით კონტაქტში. ობიექტი არსებობს მანამ, სანამ ჩვენ მას ვხედავთ; იგი არსებობას განაგრძობს მაშინაც კი, როცა ჩვენი მხედველობის არეს ტოვებს; ცნობიერება ცნობიერებადვე რჩება მაშინაც, როცა მასში აზრი არაა და როცა იგი არაფერს აღიქვამს. თუ ცნობიერება და ობიექტი ერთმანეთს ეხებიან, ეს უკანასკნელი მასზე თავის კვალს ტოვებს. გაცნობიერება – ესაა ანაბეჭდის აღება.

დახასიათებული მოძღვრების მიხედვით, სუბიექტსა და ობიექტს შორის არსებული ურთიერთობები რეალობის ფაქტს წარმოადგენს. ეს ურთიერთობები ისევე რეალურია, როგორც, მაგალითად, ორი ფიზიკური სხეულის შეჯახება. ამის გამო, ამ მოძღვრებას რეალიზმს უწოდებენ. ურთიერთობის ორივე ტერმინი ერთნაირად რეალურია – ობიექტიც და ცნობიერებაც, ასევე რეალურია თვით ეს ურთიერთობა. ერთი შეხედვით, ამ მოძღვრებაში, სუბიექტისა და ობიექტის სტატუსის განსაზღვრისას ვამჩნევთ, რომ სუბიექტის როლი მიჩქმალულია. აღიარება იმისა, რომ მატერიალურ ობიექტს თავისი კვალის დამჩნევა შეუძლია

არამატერიალურზე, ნიშნავს მათი ბუნების გათანაბრებას ანუ ცვილისა და ბეჭდის ანალოგიის სერიოზულობის ცნობას.

ასეთია მარცვალი, რომლიდანაც ძველი დროის ადამიანის მსოფლმხედველობა ამოიზრდება. მისთვის „ყოფნა“ ნიშნავს იმ ნივთთა სიმრავლეში არსებობას, რომლებიც ერთმანეთზე არიან დახვავებული და სამყაროს გრანდიოზულ შენობას აგებენ. სუბიექტი სხვა არაფერია, თუ არა ერთ-ერთი ამ მრავალ საგანთაგანი; იგი, დანტეს თქმით, „ყოფიერების ზღვაშია“ ჩაძირული. მისი ცნობიერება პატარა სარკეა, რომელშიც არსებულის მოხაზულობანი აირეკლება. სამყაროს შესახებ ანტიკურ წარმოდგენაში „მე“ არ თამაშობს დიდ როლს. ბერძნები ამ სიტყვით საერთოდ არ სარგებლობდნენ თავიანთ ფილოსოფიურ თხზულებებში. პლატონს, რომელიც თვლიდა, რომ ძალას ერთობა წარმოშობს, „ჩვენ“-ის თქმა ერჩივნა. ბერძნებიც და რომაელებიც ქცევის ნორმებს, ეთიკურ კანონს, კოსმოსთან ადამიანის შესაბამისობაში ეძებდნენ. სტოიკოსები, რომლებმაც კლასიკური ტრადიცია იმემკვიდრეს, ასწავლიდნენ „ბუნებასთან თანხმიერ ცხოვრებას“, მის მსგავსად, მთლიანად და აუქმდვრველად ყოფნას. „მე“, თვალდავისილის წინგაშვებული ხელი (არისტოტელე პირდაპირ სულის შედარებას ახდენს ხელთან), სამყაროს გზებს მოსინჯავს და წინსვლისთვის აუცილებელ ბილიკს კვალავს.

აღორძინებამ, რომელიც არ წარმოადგენდა ანტიკურობასთან დაბრუნებას, როგორც მრავალი ამტიცებს ყურმოკრულით, გადალახა ეს მოძღვრება. იგი სუბიექტსა და ობიექტს შორის ურთიერთობის ინვერტირებას ახდენდა.

ცვილით დაფარული დაფის სახე შეუთავსებელია ცნობიერებაზე აღორძინების ხანის წარმოდგენასთან. როცა ბეჭედი ცვილის ზედაპირზე თავის კვალს ტოვებს, ჩვენი მხედველობის არეში ერთდროულად ორი ობიექტია მოქცეული – ბეჭედი და ანაბეჭდი, და შეგვიძლია, ისინი ერთმანეთს შევადაროთ. გარდა ამისა, როცა გუადარამას მთის ჯაჭვს ვუმზერო, მხოლოდ ის შთაბეჭდილება არსებობს, რომელსაც ის ჩვენში იწვევს, მაგრამ არა თვით საგანი. ამ თვალსაზრისით, პალეოცინაცია არ განსხვავდება ნორმალური აღქმისგან. ამიტომ სარისკოა იმის მტკიცება, რომ ობიექტები ჩვენი ცნობიერების გარეშე და მისგან დამოუკიდებლად არსებობენ. მათი არსებობის შესახებ მხოლოდ მაშინ ვგებულობთ, როცა ისინი, ასე თუ ისე, ჩვენს ცნობიერებაში არსებობენ: როცა მათ ვხედავთ, წარმოვიდგენთ ან ვფიქრობთ მათ შესახებ. სხვა სიტყვებით: არ შეიძლება საკამათოდ იქცეს ის ფაქტი, რომ საგნები, რაღაც აზრით, ჩვენში იმყოფებიან; მაგრამ ყოველთვის საეჭვო და პრობლემატურია ჩვენს გარეშე მათი არსებობა. ამიტომ სიბრძნეა უეჭველი ფაქტის გარკვევა საეჭვო დაშვებით. უთუო უტყუარობად შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ იმის არსებობა, რაც ჩვენს ცნობიერებაში არსებობს. ნივთები, როგორც რეალობანი, კვდებიან, რათა აზრების სახით აღორძინდნენ. მაგრამ „აზრები“ სხვა არაფერია, თუ არა სუბიექტის მდგომარეობანი, „მე“-ს მდგომარეობანი, *de moi même, qui ne suis qu'une chose qui pense* (ფრანგ. „თავად ჩემი, რომელიც მოაზროვნე ნივთია“).<sup>3</sup> ამ თვალსაზრისით, ცნობიერებამ ანტიკურის საპირისპირო ინტერპრეტაცია უნდა მიიღოს. ბეჭდისა და ცვილისზე დაპირიანი დაფის მეტაფორის სანაცვლოდ მოდის ჭურჭლისა და მისი შიგთავის მეტაფორა. ობიექტები ცნობიერებაში გარედან კი არ შემოდიან, არამედ ისინი თვით მასში იმყოფებიან; ესაა იდეები. ახალ მოძღვრებას იდეალიზმი ეწოდება.

მკაცრად რომ ვთქვათ, ცნობიერება ანუ გაცნობიერება გვარეობითი ცნებაა. არსებობს გაცნობიერების მრავალი სახე. მაგალითად, ხედვა ან მოსმენა, ანუ აღქმა, სულაც არაა იგივეობრივი წარმოსახვისა ან, უბრალოდ, რაღაცის შესახებ ფიქრისა. ანტიკური ფილოსოფია გაცილებით დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს გრძნობად აღქმას, რომლის პროცესშიც ობიექტი, რომელიც სუბიექტს უახლოვდება, მასზე თავის კვალს ტოვებს. ახალი დრო, საპირისპიროდ ამისა, წარმოსახვაზეა ორიენტირებული. მის კონცეპციაში ობიექტები კი არ მოძრაობენ სუბიექტის მიმართულებით, არამედ სუბიექტი თავად ალაგზნებს მათ თავის თავში. საკმარისია, მხოლოდ მოგვინდეს, და არარაობიდან კენტავრს შევქმნით, რომე-

ლიც დაოთხილი, გაზაფხულის ქართ ფაფარ და კუდაშლილი, გაქროლდება და ზურმუხტის ველებზე თეთრ ნიშათა მოუხელთებელ აზრდილებს დაეღვენება. წარმოსახვა ქმნის და სკობს ობიექტებს, დეტალებისგან ამოლიანებს და ნაწილებად განფანტავს. რაკი ცნობიერების შინაარსი მასში გარედან ვერ შევა – მართლაც, როგორ შეიძლება, ჩემში მთა შემოვიდეს? – იგი(ეს შინაარსი) თავად სუბიექტში უნდა ჩაისახოს. ამგვარად, შემეცნება ხელოვნებაა.

ახალი დროისთვის დამახასიათებელია სწორედ ადამიანის შემოქმედებითი შესაძლებლობებისადმი უპირატესობის მინიჭება. გოეთე პირველობას ანიჭებს „იუპიტერის მშფოთვარე და მარადიული სიყმაწვილით ნიშანდებულ ქალიშვილს – ფანტაზიას“. ლაიბნიცმა სინამდვილე დაიყვანა მონადამდე, რომელიც ერთადერთ თვისებას ფლობს – რეპრეზენტაციის შესაძლებლობას. კანტის მთელი სისტემა ბრუნავს დერძის გარშემო, რომელიც იქმნება წარმოსახვისადმი (Einbildungskraft) ადამიანის წინასწარი განწყობით. შოპენჰაუერმა გვაუწყა, რომ სამყარო ისაა, რასაც ჩვენ წარმოვიდგენთ, – ფანტასმაგორიული ფარდა, მოქსოვილი იმ სახეებით, რომლებიც მას კოსმოსურმა სიდრმეებმა გამოუგზავნეს. ვერც ახალგაზრდა ნიცშემ ასხნა სამყარო სხვაგვარად, თუ არა როგორც მოწყენილი ქაღალმერთის თამაში. „სამყარო – ესაა ძილი და კვამლი მარადდაუკმაყოფილებლის თვალეში“.

მაშ ასე, უეცრად ფორტუნა „მე“-სკენ საკუთარი სახით მობრუნდა. როგორც აღმოსავლურ ზღაპრებში ხდება, ლატაკმა პრინცის სახით გაიღვიძა. ლაიბნიცმა გაბედა და ადამიანს პატარა ღმერთი უწოდა. კანტმა „მე“ ბუნების უმაღლეს კანონმდებლად აქცია. ხოლო ფიხტემ, უკიდურესობებისადმი თავისი მიდრეკილებით, გამოაცხადა, რომ „მე ყველაფერია“.

1. უნდა აღინიშნოს, რომ, როცა არისტოტელემ პლატონს ასეთი ბრალდება წაუყენა, იგი მეტაფორის წინააღმდეგი სულაც არ ყოფილა. მან ყურადღება მიაქცია მხოლოდ იმას, რომ ზოგიერთი პლატონისეული ცნება (ისეთი, როგორიც იყო, მაგალითად, participation, „მონაწილეობა“), რომელსაც პლატონი მკაცრ საზრისს ანიჭებდა, სინამდვილეში სხვა არაფერი იყო, თუ არა მეტაფორა.
2. სიღვა – სალექსო ფორმა
3. გასეტს მოაქვს დეკარტის სიტყვები „მეტაფიზიკური განაზრებებიდან“: „მე – ესაა ნივთი მოაზროვნე, ანუ ეჭვქვეშ მყოფი, მამტიციტებელი, უარმყოფელი, ერთობ მცირედის მცოდნე და ბევრის არმცოდნე, მოყვარული, ზიზღის მექონი, მსურველი, არმსურველი, წარმომსახველი და მგრძნობიარე“.

## რობერტ მუზილი

რობერტ მუზილი(1880-1943) – XX საუკუნის უდიდესი ავსტრიელი მწერალი, ინტელექტუალური პროზის წარმომადგენელი, „უთვისებო კაცის“, „სამი ქალის“ (ქართულად თარგმნა თენგიზ პატარაიამ), „აღსაზრდელ ტორლესის ვნებების“ ავტორი.

### ლიტერატორი და ლიტერატურა და ამასთან დაკავშირებული განახლებანი

(სექტემბერი, 1931 წელი)

#### წინათქმა

ამ შენიშვნებს არც თეორიის შექმნის პრეტენზია აქვთ და არც – აღმოჩენის, და სხვას არაფერს წარმოადგენენ, თუ არა ლიტერატურისა და ლიტერატორობის რამდენიმე ურთიერთდაკავშირებული მოვლენის მიმოხილვას. ამოსავალი შეიძლება გახდეს საკითხი, თუ რატომ ითვლება ჩვენში „ლიტერატორი“ არა მხოლოდ სალანძღავ, არამედ ისეთ სალანძღავ სიტყვად, რომელიც არც თუ მთლად უმწიკვლო ლიტერატორების მიერ გამოიყენება იმათ მიმართ, ვინც სწორედაც, რომ უმწიკვლო ლიტერატორად გახდომას ესწრაფვიან. რამეთუ ადამიანს, რომელიც ლიტერატურით ირჩენს თავს და რომლისთვისაც ლიტერატურა შემოსავლის წყაროა ჩვენში, როგორც წესი, ლიტერატორს კი არ უწოდებენ, არამედ, შემოსავლის ბუნებიდან გამომდინარე, ეს ადამიანი ამა თუ იმ პროფესიის, ვთქვათ, ქვესათაურთა მთხზველის, ლამაზ სახელწოდებას ატარებს; ლიტერატორს კი უპირატესად იმას უწოდებენ, ვინც მხოლოდ ლიტერატურაზე დამოკიდებულებით ხელმძღვანელობს; მხოლოდ ისაა ლიტერატორი, და ის, რომ აქედან შეიძლებოდა განვითარებულიყო აბუნად ამგდები სახელწოდება, „კაფის“ და „ბოჰემის“ ცნებებისგან არც თუ მთლად განხე მდგომი, მიუთითებს სწორედ ლიტერატურის შიგნით ან ლიტერატურასა და ადამიანურ მთელს შორის არსებულ კავშირებზე, რომლებიც, როგორც ჩანს, ყურადღებას იმსახურებენ. ლიტერატურა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, სიტყვა „ლიტერატორს“ ასეთი მნიშვნელობა დაუკავშიროთ, გვაგონებს იმ ვაშლის ხეს, რომელსაც ბლით და სახამთროთი მსხმოიარობა მოუნდებოდა, ოღონდ კი არა – ვაშლით. მაინც რა არ ყოფნის ამ ხეს? ჩვენ, ყველანი, უპირველესად და ყველაზე მეტად, ლიტერატორები ვართ. ლიტერატორი, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, ლიტერატურის ჯერაც განუკერძოებელ მოღვაწეს გულისხმობს, – პირველსავე, რომლისგანაც სხვა დანარჩენი აღმოცენდება. ახალგაზრდა კაცი იწყებს, როგორც ლიტერატორი, და არა როგორც მწერალი, და მით უმეტეს, არა მაშინვე, როგორც – დრამატურგი, ისტორიკოსი, კრიტიკოსი, პუბლიცისტი და ა. შ., რომელიმე ამათგანის გარკვეულ „თანდაყოლილობითობაზე“ რომ შევთანხმდეთ, და როცა აღარ იგრძნობა ეს თანაფარდობა, ლიტერატურის არსი მახინჯდება. მაშინ საკითხავია, რა სახის დარღვევები უწყობს ხელს იმას, რომ ფორმის გარეთ იკარგება პირველდაწყებითი საყოველთაო მნიშვნელობა. და ეს საკითხი, თუმცა არა ყოველსმომცველად, არამედ მხოლოდ გარკვეულ ცნებათა შუქზე, წარმოჩნდება ქვემოთ მოცემულ განახლებებში.

## ლიტერატორი, როგორც ყველაზე უფრო ზოგადი მოვლენა

დასახელებასთან „ლიტერატორი“ – იქ, სადაც იგი საძრახისი მნიშვნელობით გამოიყენება – არამც და არამც დაკავშირებული არაა არაარსებითი წარმოდგენა, რომელიც დაახლოებით ასე შეიძლება გამოიხატოს: ლიტერატორი ის ადამიანია, რომელიც დაკავებულია მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურით და „სრულფასოვანი ადამიანურობის“ საზიანოდ, ესე იგი – არა თაურწყაროსთან დაკავშირებული ადამიანი, დაკავშირებული არა ცხოვრების ფაქტებთან (ვითომ როგორც მწერალი), არამედ – მასზე ცოდნასთან. სხვა სიტყვებით, ამ წარმოდგენის მთავარი ნიშნები ისეთივეა, როგორიც – თავად ცნების: სქოლასტიკოსის, კომენტატორის ან კომპილატორის ცნების, და, ამ თვალსაზრისით, ლიტერატორი იყო ფაშულუსი ვაგნერი, რომელიც გოეთემ სამუდამო სასაცილოდ აქცია. სულის ისტორიაში, ანტიკურობიდან ჩვენს დღეებამდე, ადამიანთა ეს ნაირსახეობაც დიხსაც თამაშობდა თავის, არა ყოველთვის სანუგეშო, როლს. მასწავლებლის მიმყოფი, მაგრამ სხვათა მიღწევების დიდი ცოდნის მიუხედავად, საკუთარ, პიროვნულ მიღწევათა სიმწირით ნიშანდებული ადამიანი თითქმის გამოსადეგი იქნებოდა, როგორც ლიტერატორის კნინი სახესხვაობის განსაზღვრება, ეს აღწერა საშუალო პროფესორსაც რომ არ მიეყენებოდეს. ის გამოდგება სტრატეგის დასახასიათებლადაც, რომელიც უმწეოა გადაწყვეტილებათა მიღების დროს, მაგრამ სრულიად გამოდგება, როგორც სკოლაში სამხედრო საქმის მასწავლებელი; მას შეიძლება სამხედრო ხელოვნების ლიტერატორი ვუწოდოთ. იგი ისეთივე წარმატებით მიეყენება მორალში რიგორისტს, ვისი სულიც მითითებებითაა გამოტენილი, როგორც – მორალში ლიბერტინისტს, ვისი სულიც თავისუფლებათა სამახსოვროა. ერთიც და მეორეც, რიგორიზმიც და ლიბერტინიზმიც, ლიტერატორის არსებითი ნიშნებია. პირად მიღწევებსა და სხვათა მიღწევების შესახებ ცოდნას შორის ასეთი შეუსაბამობა ყველგან გვხვდება, გარემოებათა მიხედვით სხვადასხვაგვარად გამოხატული. სადაც უნარია საჭირო, შეუსაბამობა მას ცოდნით ცვლის; სადაც უმჯობესია გადაწყვეტილების მიღება, იქ ეჭვებს დაახვავებს; სადაც ამოცანა თეორიულ მიღწევაში მდგომარეობს, იგი კომპილაციას მოგვცემს, მაგრამ ასეთივე წარმატებით ნათელყოფს თავის თავს უსასრულოდ ექსპერიმენტულ მრავალეჭვიანობაში გაქცევით... – ყველა შემთხვევაში, როგორც ჩანს, ის მაინც რაღაც ძვრის გამომწვევია, რომლის შედეგადაც საკუთარი მიღწევიდან, სარომლისოდაც ნიჭი, ნებისყოფა ან გარემოებები არასაკმარისია, ძალისხმევის გადატანა ხდება გაცილებით მსუბუქ და მეორეხარისხოვან მიღწევაზე, რაც სრულიად აკმაყოფილებს პატივმოყვარეობას. ამ პროცესის თვისება ისაა, რომ არანაყოფიერი და არათვითმყოფადი, შემთხვევის ძალით მიღწევაზე მიზანმიმართულ ცნობილ პატივმოყვარეობას რომ უერთდება, უცვლელად იქნება დაკავშირებული ტრადიციასთან, თუმცაღა იგი ფუძემდებლური ელემენტებიდან – იქნება ეს იდეური, ემპირიული, ემოციონალური წარმონაქმნი თუ გადაწყვეტილების პრაქტიკული აღმოცენება – არ გამომდინარეობს, და თუ გამომდინარეობს კიდევ, მხოლოდ – არამნიშვნელოვანწილად, და ლიტერატორი, ჩვეულებრივი აზრით, სხვა არავინაა, თუ არა კერძო შემთხვევა იმ მოვლენისა, რომელიც გაცილებით დიდ სფეროებს მოიცავს.

## ლიტერატორი და ლიტერატურა

მონათესავე მოვლენების წრეში ლიტერატორის მოვლენის ჩართვის ასეთი მცდელობა, ბუნებრივია, ღიად ტოვებს საკითხს იმის შესახებ, ბოლოს და ბოლოს რა ქმნის ამ წრეში მის თავისებურებას, და რა განსაკუთრებული თვისებები გამოარჩევს მხატვრული ლიტერატურის ლიტერატორს ნებისმიერი (ასე ვთქვათ) ლიტერატორისგან. ამ ხარვეზის შესავსებად მას თუ განვიხილავთ, როგორც სოციალურად სპეციფიკურ ფიგურას, მაშინ, ხედვის კუთხის შესაბამი-

სად, ლიტერატორ-მხატვარი წარმოგვიდგება ან როგორც ეგრეთ წოდებული ინტელექტუალი ან როგორც მომიჯნავე ტიპებისგან გამოცალკევებული, ეგრეთ წოდებული ემოციური ადამიანი. ესე იგი, ნამდვილ ინტელექტზე – ვთქვათ, საშუალო სწავლულზე – ის, ჩვეულებრივ, ერთობ მცირე ინტელექტუალობის შთაბეჭდილებას ახდენს, თუმცა, როგორც წესი, ემოციური მიღწევის სიჭარბესთან ერთად, იმასთან ერთად, რომ ჭეშმარიტად ემოციური ადამიანი, რომელსაც უჭირს თავისი აზრების გამოხატვა, რომელსაც არ შეუძლია გადაწყვეტილებათა სწრაფად მიღება და ამიტომ მტკიცედ სწამს თავისი სიტყვების, გადაწყვეტილებების და გრძნობების, წარმოგვიდგება, როგორც „ინტელექტუალი“, რომლის გრძნობები სუსტი, ცვალებადი და მოწვევებითია. თუ შევვრებით ორივე ამ მხარეს და გამოცდილების რეზულტატს დავუმატებთ, მივიღებთ სახეს ადამიანისას, რომლის ინტელექტიც გრძნობებით თამაშობს ან რომლის გრძნობებიც ინტელექტით თამაშობენ – ამის გარჩევა შეუძლებელია, – რომლის მრწამსიც არამტკიცეა, რომლის ლოგიკური დასკვნებიც ნაკლებად საიმედოა და რომლის შემეცნებაც განუსაზღვრელად შეზღუდულია, მაგრამ რომელიც ამ ნაკლოვანებებს განსაცვიფრებლად ავსებს ღალი, მოქნილი, ფართო რადიუსის მქონე მოქმედებით, ზოგჯერ – ძლიერ განმსჭვალავი სულიერებით, აგრეთვე – უცხო ცხოვრებისეულ და სააზროვნო სფეროთა მიმიკის განცდით გაშინაგანებისთვის მზადყოფნის მსახიობისეური უნარით.

აღბათ, მწერლის პროფესიის დამცირების გარეშე შეიძლება დაეუშვათ, რომ საეჭვოა, მისთვის თავგადადებულთაგან, რომელიმე ამ გაორებისგან სრულიად თავისუფალი იყოს. მაგრამ შეიძლება დავემყაროთ განხილვას და ლიტერატურას(რამეთუ მოღვაწეობა და მოღვაწე ერთმანეთს ასახავენ), და ამ შემთხვევაში გამოძულავნდება – რაც, უდავოა, შეუდარებლად მნიშვნელოვანია – სფერო, აღსავსე თავისებურებებით, რომლებიც მნიშვნელოვანწილად ეხმიანებიან ლიტერატორის თავისებურებებს. მხატვრული ლიტერატურისთვის – როგორც მთლიანად, ისე მისი ყოველი ნაწილისთვის – ნიშანდობლივია რაღაც უსასრულო და დაუმთავრებელი, იგი გაჭიმულია დასაწყისისა და დასასრულის გარეშე, და მის სახეობრივ ფიგურათაგან<sup>1</sup> ნებისმიერი ერთადერთია და სხვა რომელიმე ფიგურით შეუცვლელი, თუ შესაძლებელია სახეობრივი ფიგურები საერთოდ დაექვემდებარონ შედარებას. მხატვრულ ლიტერატურას სხვა არავითარი წესრიგი არ გააჩნია, გარდა ისტორიულისა, ხოლო მის ცალკეულ ფრაგმენტებს – გარდა კრიტიკულ-ესთეტიკურისა. მას არა აქვს ლოგიკა, იგი შედგება მხოლოდ ფარული კანონის თუ ქაოსის ნიმუშებისგან. შეიძლება ითქვას, რომ მისი სულიერი ბუნება შედგება გაგებით შეცნობადი ურთიერთკავშირის გარეშე მოგონებებისგან, და ამ სფეროსთვის კონსტიტუციურია ციტირება(მნიშვნელობის გამონაწევრების ნაცვლად ოსტატთა მომრგვალებულ სიტყვაზე მითითება), რომელიც არ გამოხატავს მხოლოდ მორთულობის რიტორიკულ მოთხოვნილებას. ჰუმანისტის ისტორიული ტიპი ხომ კლასიკოსებიდან და ბიბლიიდან ციტატებით დაიწყო, და, შესაძლოა, დღეს გარეგნულად ეს ციტირება არც თუ მთლად მოღურია, მაგრამ სინამდვილეში იგი მხოლოდ სიღრმეში შეიხიზნა, და მხატვრული ლიტერატურის მთელი მსგავსია ციტატების ოკეანისა, სადაც ყველა დინება მხოლოდ გარეგნულად კი არაა უწყვეტი, არამედ სიღრმეში ეშვება და შემდეგ კვლავ ზედაპირზე ამოიზიდება.

იმავედროულად, უსათუოდ იბადებიან ფრიად ღირშესანიშნავი ურთიერთობები. ასე, როგორც ჩანს, შესაძლებელია რომელიმე მწერლის უსასრულოდ „დაშლა“(როგორც გნებავთ – ფორმალურადაც და შინაარსობრივადაც; აზრობრივადაც კი, რომლისკენაც ის ისწრაფის) და მასში არაფრის აღმოჩენა გარდა მისი დანაწევრებული წინამორბედებისა, ოღონდ რომლებიც „დახლქილნი“ და „ხელახლა ასიმილირებულნი“ არიან არავითარ შემთხვევაში მთლიანად, არამედ დარჩენილნი არიან არაერთნაირ ფრაგმენტებად. ასეთი გამოთქმებისთვის, ცხადია, უნდა მოვიბოდიშოთ, მაგრამ სათანადო ახსნა და აღწერა არ არსებობს ლიტერატურული ტრადიციის ამ პროცესისა, რომლის შესახებაც გარკვევით

მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე უფრო დამოუკიდებელი მწერალიც კი არ ქმნის არაფერს ისეთს, რისი ამომწურავად წარმოდგენაც არ იქნებოდა შესაძლებელი, როგორც იმ ფორმისა და შინაარსის ტრადიციაზე დამოკიდებულის, რომლებიც მან თავის თავში მოიცვა, მაგრამ რაც, მეორეს მხრივ, როგორც ჩანს, ზიანს არ აყენებს მის ორიგინალობასა და პიროვნულ მნიშვნელობას. ყველაზე თვალსაჩინოდ ეს ფენომენი ლირიკულ ლექსში მქდავანდება, რომელიც ყოველთვის, თუ იგი მშვენიერია, ერთ-ერთ შეუდარებელ წარმატებას წარმოადგენს ლიტერატურაში, თუმცა, მიუხედავად ამისა, როგორც არც ერთი სხვა სახეობრივი ფიგურა, შეიძლება „არაორიგინალური“ აღმოჩნდეს, და იგი, – თუ მის „ფორმასა“ და „შინაარსს“ ტრადიციულ ფორმებსა და შინაარსებს შევადარებთ, რომლებშიც იგი გარეგნულად უსაზღვრო, მაგრამ მაინც მკვეთრად დასაზღვრულია, – მოთავსებულია, როგორც გამჭვირვალე კრისტალი თავის გამჭვირვალე საშვილოსნოს ხსნარში.

ასე წარმოჩნდება მხატვრულ ლიტერატურაში ის განსაკუთრებული მდგომარეობა, რომლის დროსაც საყოველთაო, განფენილი და ცალკეული მწერლის პირადი წვლილი ერთმანეთისგან განუყოფელია, თანაც, განფენილი იზრდება მხოლოდ მოცულობით, პირადი ვერ პოულობს მტკიცე ადგილს, ხოლო მთლიანი შედგება ერთმანეთზე უმიზნოდ დალაგებული ვარიაციებისგან.

### **კომპენსაციის მოთხოვნილება: ორიგინალობა, ბანცლა, რეპორტაჟი და სილიაღე**

ამასთან, კვლავ დგება საკითხი(როგორც ეს არა ერთხელ მოხდა მტკიცებობისას, რომ ლიტერატორი არ მიმართავს საფუძვლადმდებარე ელემენტებს) ორიგინალობისა, თავისი ექვივალენტებით რომლის აღნიშვნამაც ლიტერატურაში მრავალი გაუგებრობა გამოიწვია. ოდესღაც ამტკიცებდნენ, რომ გერმანული სიტყვიერება მხოლოდ ორიგინალური გენიოსებისგან შედგება, მაგრამ დიდხანს ჩხრეკა არ დაგვიტყობდა, თანამედროვე ლიტერატურაშიც რომ აღმოვაჩინოთ პიროვნებები და სიტუაციები, რომლებიც რენტაბელურად სარგებლობენ იმ შარავანდით, რომელიც, თავდაპირველად გაძლიანებული საზოგადოებრიობის თვალში, ბოლოსდაბოლოს, ყველაფერს ისე მოსავს, როგორც აქამდე ადგილის არმქონეს და სრულიად ახალს. ამ ვითარების გაპროტესტება შეიძლება ძალიან მოკლედ: ორიგინალობის შესახებ, ცხადია, მაშინ შეიძლება საუბარი, როცა სახეზეა ტრადიცია. ბუნებისმეტყველებული და მათემატიკური მიღწევის თვითმყოფადობისა და მნიშვნელოვნებისთვის არსებობს ობიექტური საზომი, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, ვიმსჯელოთ იმ მიღწევებისგან მისი განსხვავების შესახებ, რომელთაგანაც იგი წარმოიშვა, და რამდენადაც უფრო რაციონალური და რაციონალიზებადია პირველი სფერო, მით მეტად ნათესაური იქნება მისი მეორე სფერო; მაგრამ რაც უფრო არასაკმარისია ასეთი ურთიერთობები, მით მეტად თვითნებური და შეუზღუდავია ორიგინალურის ცნება. ეს ცნება პროპორციიდან აღმოცენდება. მხოლოდ ორიგინალური ნაწარმოებებისგან შემდგარი ლიტერატურა არ იქნებოდა ლიტერატურა, მაგრამ მაშინ არც ორიგინალური ნაწარმოებები იქნებოდნენ ორიგინალურნი, რადგან მათ მოუწევდათ გაერთიანება რაღაც ლიტერატურისმსგავსში, თუმცა კი ბუნდოვანი, გაურკვეველი სახით.

ასეთია ლიტერატურის სისტემატური სისუსტე, ყოველი მოცემული ლიტერატურული სისტემის სისუსტე, ორიგინალობის განსაკუთრებულ, მდიდრულ ყვავილობაში გამჟღავნებული, რაც, ბუნებრივია, იმ ზეინდივიდუალურ და კოლექტიურ ორიგინალობასაც ეხება, რომელიც უკანასკნელ ხანებში ისე ხშირად იჩენდა თავს, როგორც არაფერი სხვა, და „თაობის“ თუ „იზმის“ სახით ყველა ცნებას ერთმანეთში ურევდა.

ნათელია, რომ სისუსტის ასეთმა ვითარებამ, ამავე დროს, უნდა გამოიწვიოს ყოველნაირი არეკ-დარეკა იმ წამოწყებებსა და წარდგომებში, რომლებიც ან

იყენებენ ამ ვითარებას, ან ცდილობენ მის აღკვეთას. ასე, მაგალითად, საკმარისია განვიხილოთ ორიგინალობა, არა როგორც მიღწევის მახასიათებელი, არამედ – მხოლოდ როგორც მიღწევის შესატყვისი მახასიათებელი ავტორისა, რომ მაშინვე აღმოჩნდეთ იმ გარედან შემოზღუდულ ცნობიერებაში(თუ არა ინდივიდუალობის უარყოფაში), რომელსაც ამჟამად ყველა პოლიტიკური პარტიის ხელოვნებათა განვითარების პროგრამა გულისხმობს და დაკავშირებულია მზამზარეული „მსოფლმხედველობისადმი“ ლიტერატურის დაქვემდებარებასთან. ასეთი ხელყოფის შემთხვევაში ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილი ყველა პოლიტიკური ბანაკი ერთსულოვანია, და თუ, სხვა ყველაფერთან ერთად, ამაში, როგორც მთავარში, მხოლოდ მბრძანებლობაზე უფლების ბუნებრივი პოლიტიკური განაცხადი გამოიხატება, – ისე, როგორც ზუსტად ამგვარად შეიძლება აიხსნას მრავალი რამ განათლების შესახებ გარყვნილი ლიბერალისტური წარმოდგენის საპასუხო, სათუოდ დასაბუთებული, რეაქციით, – მაშინ ამ „პოლიტიზაციის“ ბუნებრივ გაფართოებაში არაფერი ისეთი სისავსით არ წარმოჩნდება, როგორც სისუსტე და მოწყვლადობა თავად ლიტერატურის ცნებისა, რომელიც თითქმის ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე ან პოლიტიკის ძალადობის ობიექტი ხდება ან არანაირ ობიექტურობას თავის თავში არ შეიცავს.

ესთეტიკურად ეს უერთდება იმის შესახებ საკითხს, თუ რა დამოკიდებულებაშია ერთმანეთთან მხატვრული მიღწევის ინდივიდუალური და კოლექტიური ნაწილები, და, ამ შემთხვევაში, საეჭვოა ვინმემ დაიწყოს მტკიცება, რომ ეს საკითხი სათანადოდაა შესწავლილი. მაგრამ, სამაგიეროდ, მხატვრული ლიტერატურით მტკიცებაა დაკავებული მასთან დაკავშირებული მთელი რიგი პოზიციებისა, რამაც უკანასკნელ ათწლეულებში არა ერთხელ ჩაუხერგა გზა სწორ შემეცნებას. აქ, უმთავრესად, უნდა გამოიყოს ის მისწრაფებები, რომლებიც შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ანტიინტელექტუალური, რადგან ყველა ისინი, ასე თუ ისე, დაიყვანება იმაზე, რომ მწერლის მოღვაწეობის გამართლების მოთხოვნით ისინი მწერალს უჩვეულო და თითქმის ოკულტურ უნარს მიაწერენ. რამდენადაც გონება, – ფიქრობენ ისინი, – თანამედროვე ადამიანის ჩვეულებრივი უნარია, ამიტომ „ინტელექტუალი“, საბოლოო ჯამში, შეიძლება გახდეს მხოლოდ „ლიტერატორი“, ხოლო მწერალი, რომელსაც ამ დროს ანტაგონისტურ გამოხატულებად მიიჩნევენ, უნდა იყოს ადამიანი, რომელიც თავის საქმეებს იმის დახმარებით აწესრიგებს, რომ მისთვის ასერიგად საჭირო ინტელექტუალიზმს არ ფლობს: დაახლოებით ასე გამოიყურება სქემა ყველა ასეთ შემთხვევაში. თუმცა ყოველთვის როდი შედიან ხოლმე ამ დროს ისე ღრმად, როგორც ლიტერატურული აკადემიის ერთი ყოფილი პრეზიდენტი, რომელიც ავტოაპოლოგეტური განზრახვით თავის თავს ერთგვარ წინასწარმჭვრეტად წარმოადგენდა, რომელსაც შემოქმედებაში თითქოს დემონები უწევდნენ დახმარებას;<sup>2</sup> ჩვეულებრივ კი კმაყოფილდებიან გავრცელებული სიტყვით „ინტუიცია“, და ისტორიულად უმნიშვნელოვანესნი გახდნენ ის ცრურწმენანი, რომელნიც მხოლოდ სანახაობრივად არიან მკვიდრ ნიადაგზე დაფუძნებულნი და მწერალს განმარტავენ, როგორც ადამიანის განსაკუთრებით სრულყოფილ ნაირსახეობას, რომელიც არაჩვეულებრივი სიმდიდრით ითვისებს „ცხოვრების ფაქტებს,“ და რომელიც მოკლედ ხასიათდება როგორც „ნატურა“, ძლიერი და თვითმყოფადი, – თავისი თავის მიხედვით, რადაცნაირად, ადამიანის დიადი ბუნების საცნაურმყოფელი, იმავდროულად კი უშუალოდ ცხოვრების ცურიდან საარსებო საკვების მიმღები. ის, რაც სინამდვილეში საფუძვლად უდევს ამ წარმოდგენას, და რაც დღესაც ყოველნაირი შეცდომის გამომწვევია, არის, ალბათ, მხოლოდ და მხოლოდ, ლიტერატურაში თხრობის იმ ორი სახის – თვალსაჩინოს და სააზროვნოს – არსებობის ფაქტი, რომლებსაც მუდმივად უწევთ გაერთიანება, მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში – გაყრაც. ძნელი არაა მსოფლიო ლიტერატურაში ძლიერ, მაგრამ შედარებით გულუბრყვილო მთხრობელთა მაგალითების მოძებნა; მეორეს მხრივ, არსებობს „გადამწუშავებლების“ მაგალითები, რომლებსაც მიეკუთვნებიან



ფორმის ის ასექტური ოსტატებიც, რომლებიც გამოსახულების სასარგებლოდ სრულიად უარყოფენ პირადულ-სააზროვნოს, და, შესაბამისად, არსებობს უშუალოდ ორი სახე; პირველი ხასიათდება განცდით, ხოლო მეორე – ამ განცდის სულიერი გადაშუქებით; შეიძლება მრავალი მაგალითით ამ განსხვავების ჩვენება, რაც, ამ შემთხვევაში, უადგილოა. ეს სურათი სრულიად და მთლიანად მსგავსია იმისა, რასაც ბუნებისმეტყველება წარმოგვიდგენს, სადაც არსებობენ ექსპერიმენტატორული და თეორიული ტალანტები; ერთიც და მეორეც საჭიროა ერთსა და იმავე დროს, მაგრამ ერთსა და იგივე პიროვნებაში ისინი თანაბარი პროპორციით პრაქტიკულად არასოდეს გვხვდება. ასეთია ფაქტები, და საბედისწერო გაზვიადებას წარმოადგენდა, როცა დაახლოებით ერთი თაობის წინ და თითქმის დღემდე, იდუის ხელოვნების მიერ ათასჯერადი ექოთი გამოხმაურების წინააღმდეგ პროტესტის დროს – „ნატურალიზმისა“ და „იმპრესიონიზმის“ დროს, – „ფაქტებისა“ და ეგრეთ წოდებული „ადამიანური დოკუმენტების“ (petits faits,<sup>3</sup> რომლებიც ნიცშეს აღშფოთებას იწვევდა) ღირებულებას ცალმხრივ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, რადგან ამასთან ერთად ჩვენს ლიტერატურაში ფეხი მოიკიდა შეხედულებამ, რომ მწერალი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა იყოს „ბარაქით სავსე“ ადამიანი, რომელშიც დულს და გადმოდულს ხელოვნება, და არავის უჭყლევია ტვინი იმაზე ფიქრით, როგორ მოხდა, რომ ღმერთს შეიძლებოდა თავში აზრად მოსვლოდა ასეთი მაღალწველადობის მქონე მწერლის შექმნა იმ კანონთა დაურღვევლად, რომლებიც ადამიანურ სულს მანვე მიანიჭა. ასეთმა პატარა შეცდომამ კი, სულ მცირე, ის მოგვცა შედეგად, რომ მას მერე ლიტერატურის ცნება ჩვენში მთლიანად დაიკარგა, რადგან იგი, თავად მწერლის ცნებისგან განსხვავებით, გაცილებით მეტის – სულის შემაკავშირებელი და, მაშასადამე, მაღალრაციონალური ელემენტების არსებობის – წინაპირობაა.

ყალბად განმარტებულმა თვითმყოფადობამ, ლიტერატურის წინააღმდეგ ლიტერატორის პროტესტმა, რასაც თავის თავში შეიცავდა იმპრესიონიზმი, შეიწირა ეს უკანასკნელი. თუ ამის მშვენიერი, უახლესი მაგალითია საჭირო, სრულიად საკმარისია, მივუთითოთ რეაქციის ამ გამომჟღავნებაზე – მნიშვნელობა არა აქვს, ეპიზოდია იგი თუ არა – რომელიც მისი ავტორების მიერ მოინათლა, როგორც რეპორტაჟული ხელოვნება, რაც ყველაფერ იმის უარყოფის ტოლფასია, რასაც უფრო მეტად ყოფნაზე აქვს პრეტენზია, ვიდრე რეპორტაჟია.<sup>4</sup> განსხვავებით იმპრესიონიზმისგან ან, უკიდურეს შემთხვევაში, მისი ზემოქმედებისგან, ეს ობიექტურად ყოფითი რეპორტაჟი – ინტელექტუალიზმისთვის სრულიად უვნებელი და, პირიქით, თავადვე გახეთურად ინტელექტუალური, სრულიად არა სუბიექტური და არა პიროვნების გამნებვირებელი, არამედ, პირიქით, მთელი თავისი არსებით მიუკერძოებლობის გამომხატველი – იმავდროულად არ ითვალისწინებს სწორედ იმას, რაც ერთხელ უკვე იგნორირებულყოფილ განცდის სუბიექტურმა იმპრესიონისტულმა რეპორტაჟმა, კერძოდ – ის, რომ არ არსებობს ფაქტოლოგიური თხრობა, რომელიც არ გვთავაზობდეს ისეთ სულიერ სისტემას, რომლის დახმარებითაც თხრობა „ამოიხაპება“ ფაქტებიდან. მაშინ ეს სულიერი სისტემა პიროვნების გაურკვეველი ცნებით შეცვალეს, ახლა კი ის შეიძლება გაზეთის სახით იყოს წარმოდგენილი, შეიძლება პოლიტიკურ მისწრაფებას გულისხმობდეს, ან შეიძლება სულაც თავისივე უეშმაკო ეთიკური პრინციპებით დაკმაყოფილდეს, როგორც ამას ერთ დროს აკეთებდა „ნატურალისტების“ ჯგუფი, – ყოველ შემთხვევაში, დღეს იგი სულიერი სისტემის სახით ლიტერატურას იმაზე უფრო მეტად როდი ემსახურება, ვიდრე აქამდე, და მისადმი ურწმუნოება წლიდან წლამდე მხოლოდ გამომეტყველებას იცვლის.

სიმართლეს თუ ვიტყვით, ჩვენ გამუდმებით ერთგვარი ეჭვით ვუმზერთ ხელოვნების ჩვენამდე მოღწეულ არეულ-დარეულობას, და ეს წარმოშობს მიდრეკილებას, – ცხოვრებას საშუალება მივცეთ, ისე გადმოიდვაროს, როგორც თავად სურს, და – იმ სახით, როგორითაც ის არსებობს, – მიდრეკილებას, რომელიც ცოდნით მომარაგების ნიღბით, უმარტივესი გზით, საფუძვლიანობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მაგრამ, ამასთან, არსებობს ლიტერატურის პრობლემატიკაში

გაცილებით რთული, ღრმად განლაგებული გამოვლინებები ისეთივე მდგომარეობისა, როგორცაა, მაგალითად, ლოგიკურად ჩაკეტილი თხრობითი ფორმის გაფხვიერება ლოგიკურ და თითქმის ფსიქიკურ ასინტაქსურობამდე, – გაფხვიერება, რომელმაც მნიშვნელობა შეიძინა ჯოისის და, ალბათ, პრუსტის წყალობითაც, და კარგი იქნებოდა ამის შესახებაც გვემსჯელა, აუცილებელი რომ არ იყოს უფრო საჭირო და უფრო უნივერსალური სხვა სახის დამატება. ცნობილია, რომ გაუბედაობის მდგომარეობაში ნივთის გაუფასურებისკენ მიდრეკილება და მისი გადაფასებისკენ მიდრეკილება თითქმის ურთიერთს ეხებიან, და, აქედან გამომდინარე, გასაკვირი არაა, რომ სიბერე, რომელიც აბეჩავებს ლიტერატურას – არა როგორც კერძო საქმიანობას, არამედ, ეტყობა, როგორც მთელს – ყოველთვის იწვევდა მისწრაფებებს, საპირისპიროს ყოველივე იმისა, რაც აქ აღინიშნა, კერძოდ – საპირისპიროს ლიტერატურული ტრადიციისა და ლიტერატურის, როგორც იმ სფეროს ამადლების არსებითი პროცესების უგულვებელყოფისა, სადაც ადამიანი ჩვეულებრივი კანონებისგან სრულიად განსხვავებული კანონების მიხედვით იქცევა. სამყაროზე ეს იგივეობრივი ზემადლება და დროის მოცემულ მონაკვეთში მისგან განდგომა წარმოადგენდა ჭეშმარიტად უფრო სუფთა და უფრო გამბედავი სულიერების ემიგრაციას, და თუ წარმოსახვით ამ სულიერების წარმომადგენელთა სახელებს გამოვიწვევთ, რომლებიც უდიდეს სიმკაცრეს და უბრალოებას უკავშირდებიან, გავიგებთ, რომ ჩატარებული ოპერაცია ამ მიჯნაზე მხოლოდ დიდი სიფრთხილით შეიძლება გაგრძელდეს. აქ იბადება ჰუმანიზმის თავისებური, ოდნავ ქედმაღლური ბინდბუნდი, ნაწილობრივ ჭეშმარიტებით, ნაწილობრივ ამაოებით აღვსილი, უიდუმაღესი სუვერენული ზონა, და ეს უკანასკნელი პრობლემა, რომელშიც საკითხთა თავისუფალი ინტერპრეტაციების უზომოდ გაზრდილმა წრებრუნვამ ჩაგვიტრია, ამგვარად ჟღერს: ლიტერატურა, როგორც რეაქცია იმაზე, რაც ლიტერატურა არაა. ეს პრობლემაც ვარიაციაა დამოკიდებულებისა და დამოუკიდებლობის ურთიერთით გამსჭვალვის თემაზე, მაგრამ ურიგო არ იქნება, ამ პუნქტში, განხილვის მანერის შეცვლა.

## ლექსის სული

არასოდეს არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ყოველგვარი ლიტერატურის უძვირფასესი წყარო მისი ლირიკაა, მაშინაც კი, თუ ითვლება, რომ არასწორია ამისგან მხატვრული რანგის პრობლემის შექმნა; არსად, ლექსზე უფრო მკაფიოდ, არ მუდავნდება, რომ მწერალი ის არსებობს, ვისი ცხოვრებაც ჩვეულებრივი პირობებისგან განსხვავებულ პირობებში მიედინება.

მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც არ ვიცით, რას წარმოადგენს ლექსი საერთოდ. ზემოქმედების გარეზონაზეც კი, სადაც რითმის, რიტმის და სტროფის ცნებები ბატონობენ, არ გაგვანჩია მონაცემები, რომლებიც გაგვიადვილებდნენ განცდის მიღწევას; აღარაფერს ვამბობ იმის შესახებ, რომ მათი ფლობის შემთხვევაში მრავალი რამ გვეცოდინებოდა ზემოქმედების შინაგანი ბუნების შესახებაც. ის, რომ წარმოდგენების შერწყმის განსაზღვრული, ჩვეულებრივისგან განსხვავებული სახე – ლექსი – ფხიზლად ჟღერს, მაგრამ ის, რომ უპირველეს ყოვლისა, ამას თვალის დახამხამებაში ჩვენი უფრო შორს წაყვანა შეეძლო, როგორც ჩანს, ყველაზე უეჭველია. წარმოდგენისგან(არა იმაზე ლამაზისგან, ვიდრე ათობით სხვაა), რომ ბავშვები სიმღერით გადადიან ხიდზე, ხოლო ქვემოთ განათებული ნაგები ცურავენ და ნაპირთა ანარეკლები ლივლივებენ(რაც ჯერ კიდევ განუზომლად შორსაა ნახევრადმზა წარმოდგენისგან: ხიდებზე ბავშვები მღერიან, წყლებზე სინათლის ნაკადია), გადაადგილების ხერხით გოეთე ორ მშვენიერ სტრიქონს ქმნის: „წყლებზე სინათლის ნაკადია, ხიდებზე ბავშვები მღერიან“. რიტმს, რომელსაც ისინი შეიცავენ და რომელიც მაგიდაზე ხელის

კაკუნითაც კი შეგვიძლია გამოვსახოთ, იმაზე დიდი მნიშვნელობა როდი აქვს, ვიდრე – მის თანმხლებ ფონს; მიუხედავად ამისა, ხმოვანი ხატი, ეფექტის შეცვლაში რომლის მონაწილეობაც საგრძნობია, არანაკლებ განუყრელია ამ რიტმისგან და დამოუკიდებლობის ისეთსავე უმნიშვნელო ხარისხს ფლობს, როგორსაც – რომელიმე ფიგურის ერთი მხარე; ანალოგიურად შეგვიძლო გვეკვლია ასეთი ლექსი სხვა ცვლილებებით, მაგრამ მაშინ მხოლოდ დეტალები თუ გამჟღავნდებოდა, რომლებიც, თავისთავად, პრაქტიკულად არაფერს ნიშნავენ, ამიტომ შეიძლება მხოლოდ ის განვაცხადოთ, რომ ერთად აღებული ყველა დეტალისგან და მათი ურთიერთგამსჭვალვის საშუალებით მთელი იბადება რაღაც ისეთი ხერხით, რომელიც გამოცანად რჩება. რა თქმა უნდა, მრავლად არიან ადამიანები, რომლებსაც სიამოვნებთ პოეზიაში იდუმალის ხილვა, მაგრამ არიან ისეთებიც, რომლებსაც სიცხადე მოსწონთ, და ეს სიცხადე, მოცემულ შემთხვევაში, შესაძლოა, არც იყოს ჩვენთვის მიუღწეველი. თუ სანიმუშოდ აღებულ ორ სტრიქონს წავიკითხავთ ჯერ წინასწარ, ხოლო შემდეგ მზა მდგომარეობაში მოცემული სახით, მაშინ, სხვა ყველაფერთან ერთად, ისიც შესამჩნევი გახდება, რომ წინადადებების ფორმალურად თვალსაჩინო სიმტკიცე სიტყვების სწორი განლაგების მომენტში და დიფუზიური წინარემდგომარეობიდან მაშინვე აღმოცენებული ამობურცული მთლიანობა და ფორმა წარმოადგენენ არა იმდენად გრძნობად განცდას, რამდენადაც ლოგიკიდან თავდადწეულ ცვლილებას საზრისისას. მაგრამ განა სიტყვები იმისთვის არ არსებობენ, რომ საზრისი გამოთქვან? ლექსის ენაც ხომ, ბოლოს და ბოლოს, ენაა, ესე იგი – შეტყობინება, და, უბრალოდ, შესაძლებელი რომ ყოფილიყო ამ პროცესის არსისთვის თვალის მიდევნება ასე შეცვლილ, მხოლოდ ლექსის საშუალებებით ცვალებად, საზრისში, მაშინ, ალბათ, დეტალები, რომლებიც ჩვენს თვალწინ ლექსს ფორმას აძლევენ, მაგრამ რომელთა თავმოყრაც არ შეგვიძლია, შეიძენდნენ ღერძს, რომელიც გასაგებს გახდიდა ამ დეტალთა ურთიერთკავშირს.<sup>5</sup>

ეფიქრობ, ბევრი რამ მეტყველებს ასეთი მიდგომის სასარგებლოდ. სიტყვა არც თუ იმდენადაა ცნების მატარებელი, როგორც ეს ჩვეულებრივ ჰგონიათ, მოტყუებულთ იმით, რომ მოცემულ პირობებში ცნების შინაარსი განსაზღვრებას ექვემდებარება; პირიქით, – თუ განსაზღვრების მიზნით სიტყვა ვერ ეთვისება ტერმინს, ის მხოლოდ ანაბეჭდია წარმოდგენების ფხვიერ კონაზე. ისეთ უბრალო და მკაფიო სიტყვათშეწყობაშიც კი, როგორიცაა „სიმხურვალე ძლიერი იყო“, შინაარსები წარმოდგენებისა „სიმხურვალე“ და „ძლიერი“, და აგრეთვე წარმოდგენისა „იყო“, სრულიად განსხვავებულია იმის მიხედვით, თუ რას გულისხმობს ფრაზა: საბესემერო კონვერტიორს თუ ოთახის რადიატორს; მაგრამ, მეორეს მხრივ, არის რაღაც საერთო აგრეთვე ოთახის რადიატორების ძლიერ სიმხურვალესა და გულს შორის. არა მხოლოდ ფრაზა იძენს თავის მნიშვნელობას სიტყვებისგან, არამედ სიტყვებიც თავიანთ მნიშვნელობებს ხაპავენ ფრაზებიდან, ასეთივეა ურთიერთობა გვერდსა და ფრაზას შორის, მთელსა და გვერდს შორის; გარკვეულ დონემდე სამეცნიერო ენაშიც კი – ხოლო ერთობ ფართო გაგებით, არასამეცნიეროშიც – ერთურთის მნიშვნელობებს ფორმას აძლევენ მომხარჩობელი და მოხარჩობელი, კარგი პროზის გვერდის გამართულობა ლოგიკური ანალიზის შემთხვევაში წარმოადგენს არა რაღაც უძრავს, არამედ ხიდის მსგავსად მოქანავეს, და რაც უფრო ხანგრძლივია მისი რხევა, მით მეტად იცვლება. ამასთან, როგორც ცნობილია, მეცნიერული თუ ლოგიკური, დისკურსიული თუ – როგორც შეიძლება ითქვას, საპირისპიროდ ლიტერატურისა – რეალური აზროვნების თავისებურება და ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ წარმოდგენების ნაკადს შეძლებისდაგვარად ერთიანი მიმართულება მისცეს, ერთმნიშვნელოვანი და აუცილებელი გახადოს; ლოგიკური წესებით ეს მხოლოდ კონტროლირდება, ხოლო ფსიქოლოგიურად საკმაოდ მონოტონურ ჩვევად იქცევა. მაგრამ თუ ამ ყოველივეს უარყოფთ და სიტყვებს თავისუფლებას დაუბრუნებთ, ისინი ამ შემთხვევაშიც ქაოსურად როდი განლაგდებიან, რამეთუ ამ დროს სიტყვები დიახაც მრავალმნიშვნელოვანნი გახდებიან, მათი მნიშვნელობები

ერთმანეთის მსგავსნი იქნებიან, და თუ ერთს გამოწვევ, მის ქვემოთ მეორე გამოყოფს თავს, მაგრამ ისინი მაინც არასოდეს დაიფანტებიან სრულ უთავბოლობამდე. ჩვეულებრივ მოხმარებაში გაგებადი იგივეობა მწერლობაში ადგილს უთმობს თავის თავთან სიტყვის ცნობილ მსგავსებას, ხოლო აზრის ლოგიკური მდინარების მარეგულირებელ კანონთა ნაცვლად აქ მოჯადოების კანონი მოქმედებს; ლიტერატურის სიტყვა მსგავსია ადამიანისა, რომელიც იქით მიდის, საითაც გული გაუწევს, რომელიც დროს თავგადასავლებში ატარებს, მაგრამ არა უაზროდ, არამედ – უდიდესი ძალისხმევის ფასად, რადგან ნახევრადმყარის შეკავება მყარის შეკავებაზე იოლი სულაც არაა.

მაშასადამე, ლექსის წარმოდგენათა ნაკადის დროს უმაღლესი წარმოდგენების მადეტერმინირებელი ლოგიკური აზროვნება ადგილს უთმობს აფექტს; სწორი უნდა იყოს ისიც, რომ ლექსი ერთიანი აფექტური თაურგანწყობის უცვლელი მონაწილეობის დროს იბადება; მაგრამ სიტყვების ამორჩევის დროს რომ ეს თაურგანწყობა გადამწყვეტი ფაქტორი არაა, ამაზე მეტყველებს, როგორც მწერლები იტყვიან, გონების საგრძნობლად დიდი შრომა. სწორედ ასე, განსხვავება სიტყვის ლოგიკურ და სიტყვის მხატვრულ გამოყენებას შორის იმითაც განიმარტებოდა(მეხსიერება თუ არ მალაატობს, ერნსტ კრენმერის<sup>6</sup> მიერ 1922 წელს გამოცემულ მის „სამედიცინო ფსიქოლოგიაში“), რომ პირველ შემთხვევაში სიტყვა მთლიანად ცნობიერებით შუქდება, ხოლო მეორეში თითქოსდა ზღვარზე იმყოფება, ნახევრადრაციონალურ და ნახევრადემოციურ მიდამოში, რომელსაც კრენმერი „სფეროს“ უწოდებს. მაგრამ ეს თვალსაზრისი – რომელიც, სხვათაშორის, ისე, როგორც ფსიქონალიზის ერთობ გაშლილად სახელდებული „ჰექცნობიერი“, მხოლოდ მეტაფორაა, რადგან ცნობიერება მდგომარეობაა და არა მიდამო, და სულის თითქმის ერთადერთი მდგომარეობაც კი – უნდა შეივსოს იმის გააზრებით, რომ ჩვენი წარმოდგენების კავშირები, გამოწვეული როგორც მდგომარეობით, ისე – საგნით, გადაჭიმულია „სფერულსა“ და ერთმნიშვნელოვნად გაგებადის ყველა გრადაციას შორის. არსებობს სიტყვები, რომელთა საზრისი მოთავსებულია მთლიანად განცდაში, რომელსაც უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ამ სიტყვებს ვიცნობთ, და ამ სიტყვებითაა აღნიშნული დიდი ნაწილი ზნეობრივი და ესთეტიკური წარმოდგენებისა, რომელთა შინაარსი ერთი ადამიანიდან მეორემდე, ცხოვრების ერთი მონაკვეთიდან მეორემდე იმდენად იცვლება, რომ შეუძლებელია ცნებით ასეთი შინაარსის მოხელთება მისი ორგანიზმის საუკეთესო ნაწილის დაკარგვის გარეშე. დიდი ხნის წინ გამოქვეყნებულ ერთ ჩემს ნაშრომში მე ამას არარაციონიდული აზროვნება ვუწოდე, როგორც მეცნიერული – რაციონიდური – აზროვნებისგან, რომლის შინაარსებსაც შეესატყვისება გონების შესაძლებლობა, მისი გამიჯვნის მიზნით, ისე – ესესე სფეროსა და საერთოდ ხელოვნების სფეროსთვის სააზროვნო დამოუკიდებლობის მიხატების სურვილით.<sup>7</sup> მეცნიერული განსჯა ხომ, ცნობილი სახით, დიდ მიდრეკილებას ამჟღავნებს, ინტელექტთან დაკავშირებით, მხატვრულ შემოქმედებაში აფექტურ-თამაშისმიერი საწყისის გადაფასებისკენ, რის შედეგადაც აზრის, რწმენის, განჭვრეტის, ემოციის სული, ლიტერატურის სულს რომ წარმოადგენს, იოლად იქცევა ნაცნობი განსაზღვრულობის უმდაბლეს საფეხურად მაშინ, როცა სინამდვილეში სულის ორივე ამ სახის საფუძვლად ორი ავტონომიური საგნობრივი სფეროა საგულგებელი, განცდის და შემეცნების, რომელთა ლოგიკებიც სრულიად არაერთგვაროვანია. ერთმნიშვნელოვნად და არაერთმნიშვნელოვნად აღნიშნულ საგნებად ასეთი დაყოფა არათუ არ ეწინააღმდეგება იმას, რომ უწყებადობისა და ადამიანური შეტყობინების სფერო გამუდმებული გადასვლებით იშლება, არამედ, სავარაუდოა, მათემატიკური ენიდან სულიერად დაავადებულების მიერ აფექტის თითქმის სრულიად გაუგებარ გამოხატვამდე, განმტკიცდება კიდევ ამით.

თუ გამოვრიცხავთ პათოლოგიას და დაჯერდებით იმას, რაც, რაღაც ზომით, ადამიანთა გარკვეული წრისთვის ჯერ კიდევ ფლობს საუწყებო ღირებულებას, მაშინ, უწყვეტი გრადაციის ამ პროცესში, წმინდა გაგებადობის საპირისპირო

ზღვარზე, ურიგო არ იქნება, ეგრეთ წოდებულ „უაზრო ლექსებს“ თუ მოვათავსებთ; უაზრო ან უსაგნო ლექსები, რომლებსაც უამიდან უამზე მოითხოვენ მწერალთა დაჯგუფებები, ამასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმით, რომ ისინი შეიძლება მართლაც მშვენიერი იყონ. ასე, მაგალითად, ჰოფმანსტალის<sup>8</sup> სტრიქონები: „დაე, ვაჟიშვილმა სიძუნწის გარეშე მიმოასხუროს// არწივს, კრავს, ფარშავანგს// პირველმიზეზი ცოლის// გვამის ხელთა ზეთი“, – ბევრისთვის, უთოდ, უაზრო ლექსის თვისებებით ხასიათდება, რადგან, თუმცა დამხმარე საშუალებების გარეშე სრულიად შეუძლებელია გამოცნობა, მაინც რისი თქმა უნდოდა პოეტს, მაგრამ მაინც უცილობლად განიცდი სულიერ რეზონანსს, და, როგორც ჩანს, შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ, სულ მცირე – ნაწილობრივ მაინც, ასე ემართება მრავალ ადამიანს მრავალ ლექსთან დაკავშირებით. ამ თვალთუწით თუ შევხედავთ, ეს ლექსი არაა მშვენიერი, ჰოფმანსტალი ხომ რაღაცას იაზრებდა, როცა მას წერდა, და მაინც, ის მშვენიერია, მიუხედავად იმისა, რომ მისი კითხვის დროს შეუძლებელია რაიმე მოიაზრო, და რომ გვეცოდნოდ, კონკრეტულად რა უნდა მოგვეაზრებინა, ის, ალბათ, უფრო მშვენიერი გახდებოდა, მაგრამ არც საპირისპირო ეფექტია გამორიცხული, რადგან თანშერთული აზრი და ცოდნა უკვე რაციონალურ აზროვნებას განეკუთვნებიან და მისგან იღებენ თავიანთ მნიშვნელობებს. რა თქმა უნდა, შეიძლება ტკბობა განვიცადოთ იმით, რომ ამ ლექსს შევხედოთ არა როგორც ნიმუშს პოეტის ხელოვნებისა, არამედ როგორც მკითხველის არახელოვნებას; მაგრამ ამ შემთხვევაში საჭირო გახდებოდა დამატებითი მცდელობა: მრავალმნიშვნელოვანი ლირიკოსების – ვოტკვათ, გოეთეს – ლექსებისთვის ამოსაშიფრი გასაღების თანხლება ან რაიმე სხვა მექანიკური ხერხით უბრალოდ რიგ-რიგობით გამოცალკეება ყოველი სიტყვისა ან ყოველი სტრიქონისა, და მაშინ განვცვიფრდებოდით იმით, თუ როგორი სიძლიერის ნახევარხატები წარმოგვიდგებოდნენ, ათიდან რვა შემთხვევაში. აქ დახასიათებული მიდგომის სასარგებლოდ მეტყველებს ის, რომ ლექსში მთავარ მოვლენას წარმოადგენს საზრისის ფიგურის შექმნის მომენტი, და რომ საზრისის ფიგურის შექმნა იმ კანონთა ძალით ხდება, რომლებიც არ ემორჩილებიან რეალური აზროვნების კანონებს, თუმცა კი მათთან კავშირებს არ წყვეტენ.

ამ წესით შეიძლება ნათელვყოთ პრობლემა პროტესტისა, რომელსაც პოეტის გრძნობა უცხადებს ჩვეულებრივ აზროვნებას. პოეტის გრძნობა მართლაც რომ მტერია ჩვეულებრივი აზროვნების; იგი სულიერი მოძრაობის ფორმაა, რომელიც ისეთივე შეუსაბამობაშია ჩვეულებრივი აზროვნების ფორმასთან, როგორც ორი სხვადასხვა რიტმია სხეულის მოძრაობისას შეუსაბამო. ეს, ალბათ, ყველაზე მკაფიოდ მუდავნდება მეორე უკიდურესობის მაგალითზე, რომელიც ლირიკაში უაზრო ლექსს უპირისპირდება, სახელდობრ – დიდაქტიკური ლექსის უჩვეულო ფიგურის მაგალითზე; იგი ლექსის ყველა ესთეტიკური ნიშნის მატარებელია, მაგრამ არ შეიცავს მისხალ გრძნობასაც კი, მაშასადამე, ერთადერთ წარმოდგენასაც კი არა, რომელიც დამორჩილებული არ იქნებოდა წარმოდგენათა რაციონალური მოძრაობის კანონებს. იბადება შეგრძნება, ყოველ შემთხვევაში – სადღეისოდ, რომ მსგავსი ლექსი ლექსი არაა; მაგრამ ეს შეგრძნება ყოველთვის როდი არსებობდა, და ორივე უკიდურესობას შორის, ერთობ გააზრებულსა და ერთობ უაზროს შორის, განიშლება ერთის და მეორის ყველა დონის შერწყმულობის პოეზია, რაც უფლებას გვაძლევს, შევხედოთ მას, როგორც ამ დონეთა სამტრო-სამეგობრო ურთიერთგამსჭვალვას, ამასთან, „ჩვეულებრივი“ აზროვნება პოეზიაში ერწყმის „ირაციონალურ“ აზროვნებას ისე, რომ საბოლოო ჯამში მისთვის დამახასიათებელი აღმოჩნდება ხოლმე არც ერთი და არც მეორე, არამედ მხოლოდ ამ ორის ერთობა. აქ შეიძლება დაიძებნოს ყველაზე ამომწურავი განმარტებაც ყოველივე იმისა, რის შესახებაც დღემდე საუბარი იყო, როგორც ანტიინტელექტუალიზმზე თავისი ამაღლებულობით და ცხოვრებისგან რომანტიკულ-კლასიციტური განდგომით.

საჭიროა, რა თქმა უნდა, განკერძოებით ამის განხილვა. იშვიათად როდი

ვხვდებით თვალსაზრისს – და ასეთი თვალსაზრისი ეკუთვნის ყოველთვის იმას, ვისაც დიხსაც აქვს სათქმელი, – რომ დიდი ლიტერატურა, საოცარი ბედითი ძაღმოსილებით ნიშანდებული, ყოველთვის გულისხმობს წანამძღვრად ამა თუ იმ მოძღვრებას, იდეოლოგიურ შეთანხმებას, საყოველთაობის განმტკიცებულ რწმენას(რასაც ხშირად ერთვის თანამდევნი აზრი: თითქოს, ამიტომაც არ არსებობს დღეს დიდი ლიტერატურა), და ეს მრავალმხრივ სარფიანი პოზიციაა. აშკარაა, რომ დიდი ენერჯის გამოთავისუფლება და გამონათქვამში ჩამოყალიბებაა შესაძლებელი, თუ რაიმე „საყრდენით“ შევამცირებთ დანახარჯებს იმაზე, რის გამოთქმასაც ვაპირებთ; ალბათ, ამ შემთხვევაში, მართებული იქნება, თუ მოვუხმობთ ფსიქოლოგიურ კანონს იმის შესახებ, რომ ამბივალენტური ემოციური მისწრაფებები, ჩვეულებრივ, ერთმანეთს ავიწროებენ. მაგალითად, ყველა მწერალ ადამიანს შეუძლია თავის თავს სამართლიანად შენიშნოს, რომ მასთან ფორმა სრულ თავისუფლებას მხოლოდ მაშინ აღწევს, როცა ის მთლიანად ფლობს შინაარსს; ხოლო მტკიცებას, რომ ეს ეხება საერთოდ ლიტერატურის განვითარებასაც, მხოლოდ იმ აზრით შეგვიძლია დავეთანხმოთ, რომ ლექსის სილამაზის განსაკუთრებით მაცდური და წმინდა ტიპი იბადება დროის მხოლოდ ისეთ მონაკვეთებში, რომლებიც იდეოლოგიურ სიმაღლეს ფლობენ და სიმშვიდის განცდას ბადებენ. ფრანც ბლაი,<sup>9</sup> რომელსაც უკვე მრავალ შინაარსიან კრიტიკულ შენიშვნას უნდა ვუმაღლოდეთ, თავის „ერთი ცხოვრების ისტორიაში“, ხელმძღვანელობს რა ამ თვალსაზრისით, „ფილოსოფიის ჩასახვაში თავისი მონაწილეობით ლიტერატურის თვითდასახიჩრებაზე“ კი საუბრობს. ეს რომ უპირობო ჭეშმარიტება ყოფილიყო, მაშინ, ცხადია, საკმაოდ უხეირო მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა ნებისმიერი კონცეპცია, რომელიც ყველაფერს, ამაღლებულის სულიერად შესაძლებელს, ლექსის სულად მიიჩნევს; მაგრამ ასეთი „რადიკალური კლასიციზმი“, როგორც ჩანს, წარმოშვა მხოლოდ მოთხოვნილებამ – ჩვეულებრივი გადახვევის გზით, – უკვე თემატურად ფრიად გაურკვეველად ქცეულ პოლემიკაში მკაფიოდ აღნიშნულიყო, უკიდურეს შემთხვევაში, პირადი თვალსაზრისი. ლიტერატურაში ფიგურალობის სრულყოფილება, მოჩვენებითად აბსოლუტურად განვითარებული ფიგურალობის და შეჩერებული დროის შემთხვევაშიც კი, უმთავრესი რომ ყოფილიყო, მაშინ თვით მოცემულ შინაარსთა ფიგურების შექმნა ამ ფიგურების ცვლილების ნიშანი იქნებოდა. მაგალითად, არ არსებობს ხელოვნების ისეთი ჭეშმარიტად კათოლიკური ნაწარმოები, რომელიც თავისი ერეტიკულობის გამო არ გამოიწვევდა ავტორის ჯოჯოხეთურ დევნას სულ მცირე რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში და რომელშიც გვიანდელი იდეოლოგიები არ აღნიშნავდნენ დოგმებიდან გადახრას, თავიანთი კათოლიკურობის შედეგად, ოღონდ არა მკაფიოდ იმიტომ, რომ ეს იდეოლოგიები თავად არიან გაურკვეველნი. აქედან გამომდინარე, კლასიკურ სილამაზესა და სულიერ მღელვარებას შორის თანაფარდობისას საქმე გვაქვს რაღაც პროპორციასთან, და ეს პროპორცია, როგორც ჩანს, იგივეობრივია იმისა, რაც ხემოთ აღნიშნული იყო, როგორც წილადი, რომელშიც გააზრებული გამოიხატება უაზროს საშუალებით. ბლაი, რომელიც მსჯელობს სვინბერნის „და არა მხოლოდ მის შესახებ“, ამას ისე ნათლად გვიჩვენებს, რომ მინდა სიტყვასიტყვით მისი ციტირება: „ზოგჯერ ბუზდუნა, ზოგჯერ კი უკუღმართი განაზრებანი შესაძლებლობას გვაძლევენ გავიგოთ, ზღვრულად მოაზრებად რომელ დონეზეა აუცილებელი პოეტის დიქცია: გამოთქმა მთლიანად ჩრდილავს გამოთქმულს, რომელიც ძლივს აღიქმება, რომელიც პოეტს, შესაძლოა, თავადვე ავიწყდება. ამასთან, სვინბერნის სტილი არა მხოლოდ მუსიკალური ან გრძნობადია. ოსტატურად გამართულ სტრიქონთა(მთელი მათი სპონტანობის მიუხედავად) ამ იმპროვიზატორისთვის დამახასიათებელია გამოთქმის დიდებული განსაზღვრულობა და ხატის სიმტკიცე. ის, რომ ყველა შემთხვევაში ხატი უნდა იყოს სწორედ ასეთი, ხოლო სხვაგვარი უბრალოდ შეუძლებელია, ისეთ თვითკმარ შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ მათზე მუშაობა წარმოუდგენელი გვეჩვენება: სტრიქონი, თითქოს, უეცრად გაჩნდა“. აქ ლაკონური სისავსითაა აღწერილი უაზროდანი აზრის შესაძლებელი დაბადების

ფენომენი სწორედ კლასიკურ ლექსში ისე, რომ საბოლოო ჯამში ის აღმოჩნდება არა მხოლოდ გრძნობადი განცდის, არამედ „უკუღმართი განაზრებებიდან“ აღმოცენებული „დიდებული განსაზღვრულობის“, მნიშვნელობის შემცველიც. არაფერი არ გვაძლევს საბაბს ვივარაუდოთ, რომ აზროვნების უნარი ან ხელოვნებას შეზრდილი უნარი გრძნობისა, განჭვრეტისა, ეწინააღმდეგება ხატოვან-ენობრივ შემოქმედებას; თუმცა, ეტყობა, ეს შესაძლებლობები სხვადასხვა წარმომავლობის არიან და სრულიად კულმინირდებიან სხვადასხვა ხალხებში და დროებში, და ის, რომ უმეტესწილად სწორედ განსაკუთრებული ენობრივი მონაცემებით დაჯილდოებული პოეტები კმაყოფილდებიან სამყაროს დემოკრატიულ-ეკლექტიკური სურათის შექმნით, ალბათ, აქედან გამომდინარე, დაკავშირებულია მათ ენობრივ გაპირობებულობასთან. მაგრამ ამგვარად აღმოცენებადი ლექსი, ყველაზე ხშირად, უაზროდ გამოიყურება მხოლოდ საზრისის როგორც ერთმანეთზე დალაგებული სარკობრივი ანარეკლების ფონზე, საიდანაც სულაც არ შეიძლება გაკეთდეს დასკვნა პოეტის თავხედობის შესახებ, რადგან დიდ ნიჭთა რარიტეტული ღირებულება პრაქტიკულად უშინაარსოს ხდის ყველა სხვა ღირებულებისმიერ განსხვავებას. და მაინც, საჭიროა ამ ყველაფრის კრიტიკულ-თეორიულად გარკვევა, რადგან ცალკეული ადამიანების ნება მხოლოდ საყოველთაობის დანაწევრებით წარმოიშობა, და თუ ლექსის საზრისი რაციონალური და ირაციონალური ელემენტების ურთიერთგამსჭვალვის შედეგად ისე იქმნება, როგორც აქ ითქვა, მაშინ აუცილებელია, ორივე მხარეს თანაბარი სიდიდის მოთხოვნები წავუყენოთ.

### ფორმის მნიშვნელობა

ამ დაქსაქსულ განაზრებათა მიზანი რომ მთლიანობა და სისრულე ყოფილიყო, ისინი მხოლოდ შეცდომაში შეგვიყვანდნენ; იმდენად, რამდენადაც მათ შორის მაინც არსებობს რაღაც კავშირი, დაე, ამ კავშირმა თავად იმეტყველოს თავის თავზე, მაგრამ საამისოდ ეს განაზრებანი უნდა შეივსოს ფორმისა და ფიგურალობის აქ გამოყენებული ცნებების შესახებ რამდენიმე სიტყვით. ხელოვნების ანალიზის ამ ძველისძველ დამხმარე ცნებებს ადრე მიმართავდნენ – განსაკუთრებით, პოპულარულ-კრიტიკულ მიმოხილვებში – ყველაზე ხშირად მაშინ, როცა ამტკიცებდნენ, რომ მშვენიერი ფორმა წარმოადგენს რაღაც ისეთს, რაც გააჩნია ან არ გააჩნია მშვენიერ შინაარსს(ან შინაარსის არმქონე ფორმა, თუ ერთიც და მეორეც არამშვენიერად ცხადდებოდა). მაგალითად, ამის შესახებ ფრიად გონებამახვილურად ითქვა გასული საუკუნის სამოციანი თუ ოთხმოციანი წლების გერმანული ლირიკის ფართოდ ცნობილი იმ ანთოლოგიის წინასიტყვაობაში, რომელშიც მოცემულ გამძლე პრინციპთა სადემონსტრაციო მასალასთან ერთად წარმოდგენილი იყო განსაცვიფრებლად მდარე ლექსები. მაგრამ მოგვიანებითაც ისევ და ისევ დაასკენიდნენ, რომ ფორმა და შინაარსი ქმნიან მთლიანობას, რომელიც არ ექვემდებარება სრულ გაყოფას; ამჟამინდელი თვალსაზრისი, როგორც ჩანს, იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვნების ანალიზის საგანს შეადგენს მხოლოდ და მხოლოდ ფორმისეული შინაარსები; არ არსებობს ფორმა, რომელიც არ მუდავნდებოდეს შინაარსში, არ არსებობს შინაარსი, რომელიც არ მუდავნდებოდეს ფორმის საშუალებით; ფორმისა და შინაარსის ასეთი ამაღვამეები წარმოქმნიან ელემენტებს, და სწორედ ამ ელემენტებით იქმნება ხელოვნების ნაწარმოები.

ფორმისა და შინაარსის ამ ურთიერთგამსჭვალვის მეცნიერული საფუძველია „ფიგურის“ ცნება. ის აღნიშნავს, რომ სენსორულად მოცემულ ელემენტთა შეერთებისგან ან თანმიმდევრობისგან, ამ ელემენტთა მეშვეობით, შეიძლება აღმოცენდეს რაღაც გამოუთქმელი და განუსაზღვრელი. უმარტივეს ნიმუშს მოვუხმობთ: თუმცა სწორკუთხედი ოთხი გვერდისგან შედგება, მელოდია კი – ბგერებისგან, მაგრამ ერთმანეთის მიმართ მათი განსაკუთრებული მდგომარეობა,

რომელიც სწორედ ფიგურას ქმნის და აქვს გამოხატულება, შეუძლებელია აიხსნას შემადგენელ ნაწილთა გამომსახველობითი შესაძლებლობებით. ფიგურები, ამ მაგალითის ანალიზს თუ განავარაუბრობთ, არც თუ მთლიანად ირაციონალურნი არიან, რადგან უშვებენ შედარებებსა და კლასიფიკაციებს, თუმცადა, მათში მოიძიება რაღაც ერთობ ინდივიდუალური, რაღაც აბსოლუტურად განუმეორებელი „ასე“. ძველი აღნიშვნით თუ ვისარგებლებთ, რომელიც შემდგომაც იქნება გამოყენებული, შეიძლება ითქვას, რომ ფიგურა – ესაა მთელი, მაგრამ უნდა დავძინოთ, რომ იგი შეკრების რეზულტატი როდია, არამედ უკვე თავისი გაჩენის მომენტში განსაკუთრებულ, თავისი შემადგენელი ელემენტების ხარისხთაგან განსხვავებულ, ხარისხს გვიჩვენებს; და, ალბათ, დასაშვებია დავძინოთ – ეს აუცილებელია შემდგომი მსჯელობებისთვის, – რომ მთელი გაცილებით უფრო სრულ სულიერ გამოხატვას განაპირობებს, ვიდრე მისი საწყისის ელემენტები, რადგან ფიგურას ფიზიოგნომია უფრო მეტი აქვს, ვიდრე – ხაზს, და ხუთი ბგერის კონფიგურაცია სულს გაცილებით მეტს აუწყებს, ვიდრე მათი ამორფული თანმიმდევრობა. ამასთან, სამეცნიერო პრობლემა, თუ სად მივუჩინოთ ადგილი ფიგურის ფენომენს ფსიქოლოგიურ ცნებათა იერარქიაში, საკამათოა, – აქ განსხვავებული თვალსაზრისები უპირისპირდებიან ერთმანეთს; მაგრამ გარდაუვალია, რომ ეს ფენომენი არსებობს და რომ მხატვრული გამომსახველობის მნიშვნელოვანი თავისებურებები, რიტმი, მაგალითად, და ენობრივი მელოდია მისეულ თავისებურებებს ენათესავენ.

ამ შენიშვნის საფარქვეშ, დაე, ახლა მაინც გაბედულად გაისმას მტკიცება, რომ ყველაფერ აღქმულის და შესწავლილის, უმარტივეს ფიგურათა წარმოქმნის დროს ფსიქიკური მსგავსებით გამომჟღავნებადის მთელში გაერთიანების ინსტინქტი ყოველთვის უზარმაზარ როლს თამაშობს ცხოვრებისეულ პრობლემათა სწორი გადაწყვეტის საქმეში. ეს ეხება დიდ წრეს გონით-შემნახველი ღონისძიებებისა, რომლებიც მრავალრიცხოვანი საშუალებებით ორიენტირებულნი არიან მიღწევათა უბრალოებასა და ეკონომიურობაზე და ფსიქოლოგიურ სფეროშივე იწყებიან. ეს „ერთი-ორი-სამი“, რომლის დახმარებითაც სხეულებრივი მიღწევის რეკრუტი – მიღწევა კი ყოველთვის სხეულებრივია – პროცესის ცალკეულ მხარეებს ითვისებს, ჩვევის გამომუშავებასთან ერთად ყალიბდება ერთგვარ სხეულებრივ ფორმულად, რომელიც შეუფერხებელ და დაუნაწევრებელ აღდგენას ექვემდებარება; მცირედით თუ განსხვავდება სულიერი ათვისების პროცესი. ფორმულების ასეთი წარმოქმნა სრულიად ნათელია ენის ცხოვრებაშიც, სადაც მუდმივად შეინიშნება მდგომარეობა, როცა ადამიანი, სიტყვებს და სიტყვათშეთანხმებებს მათ მნიშვნელობასთან და საზრისთან სრული შესატყვისობით რომ იყენებს, გაუგებარი აღმოჩნდება ხოლმე იმავე ენაზე მოსაუბრე სხვა ხალხისთვის მხოლოდ იმიტომ, რომ უმრავლესობა მეტყველებს არა ისე მკაფიოდ, როგორც ეს ადამიანი, არამედ – სიტყვების კარგად დაკონსერვებული მარაგით. ფორმულების ასეთი წარმოქმნა ინტელექტუალური თუ ემოციური ქმედების, ან კერძო მანერების დროს, არანაკლებ აქტუალურია, ვიდრე ცალკეულ შემთხვევებში. უხეშთვალსაჩინო მაგალითს თუ არ შევუშინდებით და წარმოვიდგინოთ კბილის სამკურნალო ჩვეულებრივ ჩარევას ყველა მისი დეტალითა და წვრილმანითურთ, გადაულახავ საშინელებებს შევეჩვებით: ჩვენს წინაშეა სხეულის ძველვან ნაწილთა ამოგდებაც, მჭრელი კაუჭებით წვალებაც, შხამიანი ნივთიერებებით რწყვაც, ღრძილებში ნემსების ჩხვლევაც, შიდა არხების გაფხეკაც, დაბოლოს, ე. ი. ყველაფერ აქ ჩამოთვლილის მერე, ნერვის – სულის ნაწილის – ამოგლეჯა! მაგრამ ხერხი, რომლის მეოხებითაც ამ სულიერ წამებას თავს ვაღწევთ, იმაში მდგომარეობს, რომ მას წარმოდგენაში კი არ ვანაწევრებთ, არამედ გავარჯიშებული პაციენტის გულგრილობით ვცვლით წარმოდგენის დეტალებს „კბილის ფესვის მკურნალობის“ გლუვი, მომრგვალებული, კარგად ცნობილი მთლიანობით, რომელთანაც, უარეს შემთხვევაში, მხოლოდ მცირე უკმაყოფილებაა დაკავშირებული. იგივე ხდება, როცა კედელზე ახალ სურათს ვკიდებთ; რამდენიმე დღის განმავლობაში ის „თვალში გვეცემა ხოლმე“, ხოლო შემდგომ, კედლის



მიერ შთანთქმული, შეუმჩნეველი ხდება, თუმცაღა კედელი, ალბათ, უკვე ოდნავ სხვაგვარად აღიქმება. თანამედროვე ლიტერატურაში მიღებული სიტყვებით ამის გამოთქმას თუ მოვინდომებთ, შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ კედელი სინთეზურ ზემოქმედებას ახდენს, ხოლო სურათი, გარკვეულ მომენტამდე, – დამანაწევრებელს ანუ ანალიზურს, და პროცესი იმაში მდგომარეობს, რომ ოთახის კედლის მთელი, რომელიც გაცილებით დიდია, თავის თავში თითქმის უკვალოდ ისრუტავს და განაქრობს სურათის ნაკლებად მთელს. სიტყვა „ჩვევა“, რომლითაც, ჩვეულებრივ, კმაყოფილდებიან და რომლის მნიშვნელობაც, პროცესის მოქმედი საზრისის არგამომხატველი, მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანი ყოველთვის „თავის ოთხ კედელში ცხოვრობს, აქ საკმარისი არაა საიმისოდ, რომ შენარჩუნებულ იქნას მთელის მდგრადობა და ერთიანი აქტით შესაძლებელი გახდეს იმის გაკეთება, რაც სწორედ ამოცანის თავისებურებას შეადგენს. ეს პროცესი, ალბათ, შეიძლება მოვიხაროთ, როგორც მაქსიმალურად გაწვლილიც კი, რადგან სიცოცხლის გრძნობის გაბმულობად წოდებული უცნაური ილუზიაც, როგორც ჩანს, სულის დამცველი ზედაპირის გაბმულობისგან მიღებული შთაბეჭდილების მსგავსია. როგორც ეს მაგალითები გვიჩვენებენ, ასეთი მთლიანობების წარმოქმნა, ცხადია, მხოლოდ ინტელექტის ამოცანა როდია; მის გადასაწყვეტად მიმართულია ჩვენს მფლობელობაში არსებული ყველა საშუალება. ამიტომ, სწორედ ეს მნიშვნელობა აქვს იმ ეგრეთ წოდებულ „სრულიად კერძო გამონათქვამებს“, რომელთა საზრისიც გადაჭიმულია მხრების აჩენით არასასიამოვნო სიტუაციისთვის ბოლოს მოღების მანერიდან წერილების წერის და ხალხში მოქცევის მანერამდე, და გარდაუვალია, რომ ქცევების, აზროვნების და იმ შემორჩენილი მიდრეკილების გვერდით, რომელსაც, ჩვეულებრივ, გრძნობას უწოდებენ, ცხოვრებისეული მასალის ამ „ფორმირებას“, საკუთრივ, დიდი მნიშვნელობა აქვს ადამიანისთვის, როგორც მისივე ცხოვრებისეული ამოცანების გადაწყვეტის საშუალებას. თუ ადამიანი ამას ვერ ახერხებს, მაშინ ის, მაგალითად, ნევროზიანი, როგორც ამჟამად უწოდებენ, და მისი გადახრები – მერყეობის, ეჭვის, სინდისიერი იძულების, შიშის, დავიწყების ვერშემძლეობის და ბევრი სხვა სახით გამჟღავნებული – თითქმის ყოველთვის განიმარტება, აგრეთვე, როგორც ცხოვრების შემსუბუქების ფორმებისა და ფორმულების მომზადების ვერშემძლეობა. და თუ ისევ ლიტერატურას მივმართავთ, მაშინ გარკვეულ ზომამდე გასაგები გახდება ის დიდი უკმაყოფილება, რომელსაც აწყდება, მისი სახით, „ანალიზური სული“. ადამიანი და მთელი კაცობრიობა, უპირისპირდება რა აზროვნებისა და გრძნობადობის ფორმულების დაშლას(რომელთა შეცვლა გარდუვალი სულაც არა ჩანს), ინარჩუნებს უკმაყოფილების ასეთსავე უფლებას, მსგავსად დამით ძილის უფლებისა. მაგრამ, მეორეს მხრივ, ფაქტების „მთლიანობებისადმი“ გადაჭარბებული ნდობა დამახასიათებელია სიბრიყვისთვის, განსაკუთრებით – სულიერისთვის, სწორედ ისე, როგორც დებილისთვის დანაწევრების ზედმეტობაა დამახასიათებელი; ცხადია, აქ საუბარია ერთის და მეორის სწორი პროპორციით შერევაზე, ასეთ ნარევს კი ცხოვრებაში იმაზე ხშირად როდი ვხვდებით, ვიდრე ლიტერატურაში – გონებით გამოკვლეულისა და ნდობით აღწერილის სწორ ნარევს, რომლის ხიბლიც გულუბრყვილობაშია.

ბუნებრივია, ამ მიმართულებით მთელის, ფიგურის, ფორმის, ფორმულარობის ცნებები დღემდე ისე გამოიყენებოდა, თითქოს ისინი იდენტურნი ყოფილიყვნენ, რაც სინამდვილეში ასე არაა; ისინი სხვადასხვა ანალიზური სფეროებიდან წარმომავლობენ და განსხვავდებიან იმით, რომ ნაწილობრივ ერთსა და იმავე მოვლენას აღნიშნავენ სხვადასხვა კუთხით, ნაწილობრივ – ნათესაურ მოვლენებს. მაგრამ რამდენადაც მათი გამოყენების მიზანი ისაა, რომ მოძიებულ და აღნიშნულ იქნას საფუძველი ხელოვნებაში ირაციონალურის ცნებისთვის, იმ კითხვაზე პასუხის გზით, თუ რატომ არ იქმნება წინააღმდეგობა რაციონალურთან მისი დამოკიდებულებით, ამიტომ უკვე არსებული საგნობრივი მთლიანობა, რომლის უფრო მეტად დამრგვალებაც უპირიანი იქნებოდა, დეტალებში ჩაუღრმავებლადაც საკმარისია; მე-ს ფსიქოლოგიის უკანასკნელ თაობაში ხომ – სხვადა-

სხვა გავლენათა შედეგად – მემკვიდრეობით მიღებული ფსიქიკური სქემების, ერთობ რაციონალისტურის და ლოგიკური აზროვნების უნებლიეთ აღმბეჭდავის(ის, რაც ამჟამად ნაწილობრივ ჯერაც შენარჩუნებულია აზროვნების იურიდიულ და თეოლოგიურ წესში, და რასაც შეიძლება ცენტრალისტური მედიდური ფსიქოლოგია ვუწოდოთ), ნაცვლად სახეზეა, სულ მცირე, დეცენტრალიზაციის მდგომარეობა, როცა ყოველი ცალკეული ადამიანი თავისი გადაწყვეტილებების უმრავლესობას ასრულებს არა რაციონალურად, არა მიზანდასახულად და, ბოლოს და ბოლოს, თითქმის გაუცნობიერებლად; კონკრეტულ სიტუაციებზე ორიენტირებული, იგი რეაგირებს, ასე ვთქვათ, გადაბმული ნაწილებით ანუ, როგორც მას უწოდეს, „სამუშაო კომპლექსებით“,\* ან სულაც მთელი თავისი არსებობით ისე მოქმედებს, რომ ცნობიერება მხოლოდ კუდში მოჩანჩალის როლს სჯერდება. ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, როგორც „თავის მოკვეთა“, პირიქით – ცნობიერების, გონების, პიროვნების და მათი მსგავსის მნიშვნელობა, ამის შედეგად, ძლიერდება; და მაინც, მდგომარეობა ისეთია, რომ მრავალ, სწორედ მეტ-ნაკლებად პიროვნულ, ქმედებათა დროს **მე** ადამიანს კი არ მიუძღვის წინ, არამედ – იმას, რასაც ცხოვრებად სახელდებული მოგზაურობისას მხოლოდ კაპიტანსა და მგზავრს შორის შუალედური ადგილი უკავია. სხეულებრიობასა და სულს შორის სწორედ ასეთ თავისებურ მდგომარეობაზე მიუთითებენ აგრეთვე ფიგურა და ფორმა. რამდენიმე მეტყველ გეომეტრიულ სახს განჭვრეტ თუ – ძველი ეგვიპტური მხერის მრავალმნიშვნელოვან სიმშვიდეს, ის, რაც ამ დროს, როგორც ფორმა, თითქოს მოცემული მასალიდან გამორღვევას ცდილობს, უკვე არაა მხოლოდ გრძობადი შთაბეჭდილება, მაგრამ ჯერ არც მკაფიო ცნებების შინაარსია. მინდა ვთქვა, ესაა სხეულებრივი, რომელიც ჯერ არ გამხდარა მთლიანად სულიერი, და, ეტყობა, სწორედ ეს ალაგზნებს სამშენიველს, რადგან სხვათა შორის, ფსიქიკური თითქმის გამოირიცხება იმით, რომ აღქმისა და შეგრძნების ელემენტარული განცდებიც კი, მსგავსად წმინდა აზროვნების აბსტრაქტული განცდებისა, გარესამყაროსთანაა დაკავშირებული. ამგვარადვე აცხადებენ სულიერ მნიშვნელოვნებაზე თავიანთ უფლებას რიტმი და მელოდია, მაგრამ ამასთან ერთად ისინი შეიცავენ რაღაც ისეთსაც, რაც უშუალოდ სხეულთან შეხებაში მოდის. ცეკვის დროს ისევ სხეული მბრძანებლობს, სულიერი კი, როგორც ჩრდილების თეატრში, მხოლოდ მკრთალად ბჟუტავს. სპექტაკლის ინსცენირების საზრისიც მხოლოდ იმაშია, რომ სიტყვა ახლად განვასახიეროთ, – იმ მნიშვნელობით მისი ადვსების გზით, რომელიც ცალკე არ გააჩნია. მაგრამ ამ მცდელობის რეზიუმე, ალბათ, იმით გამოიხატება, რომ ჭკვიანი ადამიანები, ხელოვნების ვერგამებლები, ისევე მრავლად არიან, როგორც – ჭკუასუსტნი, მაგრამ, ამასთანავე, არსებობენ ადამიანები, რომელთაც უნარი აქვთ ზუსტად განსაზღვრონ ლექსის სილამაზე თუ სისუსტე და თავიანთ ქმედებაში ამით ისე მდგომარეობენ, მაგრამ არ ძალუძთ ლოგიკურად, სიტყვებით გამოთქვან ეს ყველაფერი. ამის აღნიშვნა, როგორც საგანგებო ესთეტიკური უნარისა, თემიდან გადაგვახვევინებს, რადგან ის, რისგანაც ასეთი უნარი შეიძლებოდა შემდგარიყო, საბოლოო ჯამში, ისევ მხოლოდ და მხოლოდ აზროვნების სამედიცინო ფუნქცია იქნებოდა, მასთან უმტკიცესი ძალით დაკავშირებული იმის მიუხედავადაც კი, რომ ექსტრემუმი განშტოვდებიან.

## ბოლოთქმა

ცხადია, გაუგებრობა იქნებოდა ლიტერატურასა და ფორმას შორის ტოლობის ნიშნის დასმა, რადგან ფორმა გააჩნია მეცნიერულ აზრსაც – და სრულიადაც არა დამამშვენებელი, – რომელსაც მეტ-ნაკლებად მშვენიერი მოწოდების

შემთხვევაში უმეტესწილად უსამართლოდ ადიდებენ, თვით მოწოდებისთვის დამახასიათებელი ფორმა კი კონსტრუქციულ ფორმას წარმოადგენს, რაც ყველაზე უფრო მკაფიოდ იმაში მუდავდება, რომ თვით განსაკუთრებული ობიექტურობით გამოხატვის დროს არასოდეს აღიქმება მოწოდებული ზუსტად ისეთად, როგორც ჩაიფიქრა ავტორმა, რომელიც განიცდის ფორმის გარდასახვას, ხოლო მოწოდებას პირად გაგებას უთანადებს. და მაინც, სამეცნიერო მოხსენებაში ფორმა ძლიერ იზღუდება ინვარიანტული, წმინდა რაციონალური შევსებით. მაგრამ ესეში, „განჭვრეტაში“, „ჩაფიქრებაში“ აზრი უკვე მთლიანად საკუთარ ფორმაზეა დამოკიდებული, და როგორც მითითებული იყო, ეს დაკავშირებულია შინაარსთან; ეს უკანასკნელი თვითგამოხატვას ნამდვილ ესეში აღწევს, რომელიც არ წარმოადგენს მხოლოდ ფლოსტებში ფეხებწაყოფილ მეცნიერებას. რაც შეეხება ლექსებს, აქ საკუთარი და ოდენ საკუთარი გამოხატულების ფორმით მათში გამოხატვას დაქვემდებარებული მთლიანად მხოლოდ ისაა, რასაც ეს დაქვემდებარებული თავად წარმოადგენს. აქ აზრი ოკაზონალურია ისეთივე მაღალი საზომით, როგორითაც – ქესტი, და გრძნობები ადიგზნებიან არა იმდენად მისით, რამდენადაც მისი მნიშვნელობის თითქმის მხოლოდ გრძნობების შემცველი შედგენილობით. რომანსა და დრამაში კი, აგრეთვე შერეულ ფორმებში – ესეიდან ტრაქტატამდე შუალედში(რადგან „წმინდა ესე“ აბსტრაქციაა, სარომლისოდ მაგალითის შერჩევა თითქმის შეუძლებელია), – აზრი, როგორც დისკურსიული კავშირი, კვლავ შიშველი სახით წარმოსდგება. მაგრამ თხრობაში თუ ისეთ ადგილებს ფორმისგან განუყრელობაც არ ახასიათებთ, მაშინ ისინი განუწყვეტლივ ქმნიან იმპროვიზაციის, როლიდან ამოვარდნის და გამოხატვის სივრცის მთხზველის კერძო ცხოვრებისეული სივრცით უნებლიეთ შეცვლის უსიამო შთაბეჭდილებას. ამიტომ სწორედ რომანში, – რომელიც, როგორც სხვა არც ერთი მხატვრული ფორმა, მოწოდებულია დროის ინტელექტუალური ადვსების აღსაქმელად, – საჩინოვდება ფიგურათა აღბეჭდვის სიძნელეები, აგრეთვე – ამ სიძნელეთა დაძლევის მცდელობები, რაც ნაწილობრივ თავს ამუდვენებს რთული ურთიერთქმედებებითა და სიბრტყეთა გადაკვეთებით.

როგორც ჩანს, აქედან გამომდინარეობს ანბანური ჭეშმარიტება, რომ მწერლის სიტყვას „ამაღლებული“ აზრი აქვს, მაგრამ, ამასთან, – არა ანბანური ჭეშმარიტებაც, რომ ასეთი ამაღლებულობით იგი თავს აღწევს ჩვეულებრიობას, ხდება ახალი, არ შეესაბამება თავის პირვანდელ მნიშვნელობას, მაგრამ არც მისგან დამოუკიდებლად გადაიქცევა. იგივეა დამახასიათებელი ლიტერატურის სხვა, ვიწრო აზრით – ფორმალური, გამომხატველობითი საშუალებებისთვის: რადაცას ისინიც გვატყობინებენ, ოღონდ მათი გამოყენებისას იცვლება პროპორცია იმისა, რასაც ისინი ესტაფეტურად გადასცემენ შემდეგ და იმას შორის, რაც მოვლენაზე მიჯაჭვული რჩება, ასე ვთქვათ, გადაუცემლად. ეს პროცესი შეიძლება, აგრეთვე, განვიხილოთ, როგორც სულის შეგუება გონებისთვის ისეთივე წარმოუდგენელ სფეროებთან, როგორც გონებასთან ამ სფეროების შეგუება; ასერიგად შესატყვისი ანუ ამაღლებული გამოყენებისას სიტყვა მსგავსია შუბისა, რომელიც, მიზნის მისაღწევად, ხელმა უნდა გატყორცნოს, და რომელიც, გატყორცნილი, უკან აღარ ბრუნდება. ბუნებრივია, იბადება კითხვა, რა მიზანს ემსახურება შუბის ასეთი ტყორცნა, ანუ, ხატოვანების გარეშე თუ ვიტყვით, რა მიზანი აქვს ლიტერატურას. ამ კითხვასთან დაკავშირებით პოზიციის ფორმულირება ჩემი განაზრებების ჩანაფიქრს სცილდება, მაგრამ ეს განაზრებანი გულისხმობენ, რომ მათ მხედველობაში აქვთ ადამიანსა და ნივთებს შორის დამოკიდებულებათა განსაზღვრული სფერო, სწორედ რომელსაც ადასტურებს ლიტერატურა და რომლისთვისაც ნიშანდობლივია მისივე საშუალებები. ამასთან, ასეთი „დადასტურება“ საგანგებოდ იყო წარმოდგენილი არა როგორც თავისთავადი სუბიექტური გამოხატულება, არამედ – ნაგულისხმევ საგნობრიობასთან და ობიექტურობასთან მისი მიმართების მიხედვით; სხვა სიტყვებით: აქცევს რა გამოხატვას საშუალებად, ამით ლიტერატურა საშუალებად აქცევს შემეცნებას; მართალია, შემეცნება სულაც არაა ჭეშმარიტების რაციონალური შემეცნება(იმ

შემთხვევაშიც კი, თუ იგი ამ ჭეშმარიტებისგან მოუცილებადია), მაგრამ როგორც პირველი, ისე მეორე სახის შემეცნება ერთნაირად მიმართული პროცესების შედეგია, რადგან არ არსებობს რაციონალური სამყარო და მის გარეთ – ირაციონალური, არამედ არის მხოლოდ თავის თავში ორივე მათგანის შემცველი ერთი სამყარო.

მე მინდა დავასრულო არა ზოგადი სიტყვებით, არამედ ლიტერატურის წინარე ფორმების მაგალითით\*\*, ფრიად მნიშვნელოვანი მაგალითით. პრიმიტიულ ჰიმნებთან და რიტუალებთან არქაულის შედარებამ სრულიად ნათელყო, რომ, წინარედროიდან მოყოლებული, ჩვენი ლირიკის ისეთ ძირითად თავისებურებებს, როგორიცაა სტროფებად და სტრიქონებად ლექსის დაყოფის მანერა, როგორიცაა სიმეტრიულად განლაგება – პარალელიზაცია იმ სახით, რომლითაც ის დღესაც გამოიხატება რეფრენსა და რითმაში, – როგორიცაა გამეორების და გნებავთ პლეონაზმის გამოყენება ამგზნები საშუალების სახით, როგორიცაა უსაზრისო(ესე იგი იდუმალი, ჯადოსნური) სიტყვების, მარცვლების და ხმოვანბგერითი მწკრივების ჩასმა, დაბოლოს, როგორიცაა კერძოს, წინადადების და წინადადების ნაწილების თვისება, მნიშვნელობა აქვთ არა თავისთავად და თავისი თავისთვის, არამედ მხოლოდ მთლიან ლექსში მათი ადგილის წყალობით. (ორიგინალობის საჩოთირო მნიშვნელობამაც კი სარკისებური ასახვა კპოვა, რადგან არქაული საგალობლები და ცეკვები ნაწილობრივ ცალკეულ ადამიანებს ან ერთობებს ეკუთვნოდნენ, დაფარული იყო, როგორც საიდუმლო რამ, და ძვირად თუ გაიცემოდა!) მაგრამ ეს უძველესი საცეკვაო საგალობლები ბუნების მოვლენათა მსგელობის დაცვისა და ღმერთებზე ზემოქმედების სახელმძღვანელოს წარმოადგენდა, ესე იგი ისინი მეტყველებდნენ იმაზე, თუ რა უნდა გაკეთებულიყო ამ მიზნის მისაღწევად, ხოლო მათი ფორმა ზუსტი თანმიმდევრობით განსაზღვრავდა, თუ როგორ უნდა გაკეთებულიყო, ფორმა დაისახებოდა იმ მოვლენის დინებით, რომელიც მათ შინაარსს წარმოადგენდა; როგორც ცნობილია, პრიმიტიული ხალხები ფორმისეულ შეცდომებს დღესაც გაურბიან შესაძლო არასასიკეთო შედეგების შიშით. ეს მაგალითი, მოკლედ აღდგენილი მისი განმარტებითურთ, გვიჩვენებს, რომ ხელოვნების თავდაპირველი მდგომარეობის მეცნიერულ გამოკვლევებს იმ შედეგთა სრულიად ნათესაურ შედეგებამდე მივყავართ, რომლებიც ხელოვნების ამჟამინდელი მდგომარეობის განხილვისგან დამოუკიდებლადაა მიღებული, მაგრამ შედარების სარგებლიანობა იმაშია, რომ ის თვალსაჩინოდ – უფრო თვალსაჩინოდ, ვიდრე ლიტერატურული ანალიზი – ცხადყოფს ფორმისა და შინაარსის არსებით ურთიერთკავშირს, რომლის დროსაც ყველა „როგორ“ აღნიშნავს ერთადერთ „რა“-ს. ლიტერატურა დღესაც ისეთი პროცესია, რომელიც მიმართულია „დამზადებისკენ“, „ნიშნის მკითხაობისკენ“, და არა იმ ცხოვრების ან ცხოვრებაზე შეხედულებების უკეთ შესრულებისკენ, ამ პროცესის დახმარების გარეშეც რომ არანაკლებად გამოიხატება. მაგრამ მაშინ, როცა პირვანდელი, საყოველთაო „გრძნობით წვიმის შეკვრიდან“ ათასწლეულთა მანძილზე „რა“-ის მხარე მეცნიერებამდე და ტექნიკამდე განვითარდა და, დიდი ხანია, წარმოშვა საკუთრივ თავისი „ეს–როგორ–უნდა–გაკეთდეს“, „როგორ“-ის მხრიდან, თუმცა კი საზრისშეცვლილისგან და საწყისი მაგიიდან გამოცალკეებულისგან, ახალი მკაფიო „რა“ არ აღმოცენებულა. ის, რის კეთებაც მართებს ლიტერატურას, არის ჯერაც მეტად თუ ნაკლებად ძველი „მას–ეს–როგორ–უნდა–გაკეთებისა“; და თუ მაინც ეს „როგორ“ კერძოში, შესაძლოა, დაკავშირებული იქნება მიზანთა მრავალნაირ ცვლილებასთან, სალიტერატურო ხელოვნების ამოცანას ამჟამადაც მხოლოდ ორფეოსის დროიდან დაკარგული იმ რწმენის თანამედროვე ფორმის ძიება წარმოადგენს, რომ ეს ხელოვნება ჯადოსნური ძალით ზემოქმედებს სამყაროზე.

## შენიშვნები:

1. „ფიგურის“ ცნება, რომელიც ფუნდამენტურია მუხილის შემოქმედებაში, სათავეს იღებს გეშტალტფსიქოლოგიის წარმომადგენლებთან. ეს სკოლა XX საუკუნის პირველ მეოთხედში აღმოცენდა გერმანიაში და წამოაყენა პროგრამა, ფსიქიკა განხილულიყო მთლიანი სტრუქტურების(გეშტალტების) სახით, საპირისპიროდ სტრუქტურული ფსიქოლოგიის მეთოდისა, რომელიც მდგომარეობდა ელემენტებად ცნობიერების დანაწევრებასა და მათგან ასოციაციის კანონის ან შემოქმედებითი სინთეზის მიხედვით ფსიქიკური ფენომენების აგებაში. მუხილისთვის ახლოებული აღმოჩნდა იდეა, რომ მთელის შინაგანი, სისტემური ორგანიზაცია განსაზღვრავს მისი ნაწილების თვისებებსა და ფუნქციებს. გეშტალტფსიქოლოგიის მიხედვით, საგნის ხატი(„ფიგურა“) დამოკიდებულია მის გარემომცველ ფონზე. აქედან ერთი ნაბიჯია მუხილის პრობლემატური: რა დამოკიდებულებაა ერთმანეთთან ფიგურა და ფორმა? მუხილის მიხედვით, ფორმა კრავს და ამთლიანებს ყოფიერების ფიგურებს; ამის შედეგად სინამდვილის შემეცნების მეცნიერულ-ფიგურალური ფრაგმენტები მხატვრულ-ფიგურალური შემეცნების მთლიანობებად იქცევიან, აქედან კი მიიღება სამყაროს ადეკვატური დინამიკური სტრუქტურა, რომლის შინაგანი ძალებიც მაქსიმალური წონასწორობის დამყარებას ესწრაფვიან, რაც ხასიათდება ორგანიზაციის სიზუსტით. ასეთ სიზუსტეს მოითხოვს მუხილი, როცა საუბარია იდეალურისა და მატერიალურის, ესთეტიკურისა და ეთიკურის, ორიგინალურისა და ტრადიციულის ურთიერთგამსჭვალვაზე. ამ ვითომდა დაპირისპირებულ მხარეებს შორის ხომ რეალურ ცხოვრებაში არავითარი ანტაგონიზმი არ არსებობს.

2. 1926 წლის მარტში პრუსიის ხელოვნებათა აკადემიის საზღვრებში დაარსდა ლიტერატურული შემოქმედების სექცია(რომელმაც გერმანული ლიტერატურული აკადემიის სახელი მიიღო). ამ სექციისადმი მუხილის დამოკიდებულება პოლემიკური იყო: მუხილი ილაშქრებდა მის წინააღმდეგ, რადგან აქ აქცენტი გადატანილი იყო „დიდ მწერლებზე“; მუხილის აზრით, ასეთ ორგანიზაციაში ყველა მწერალი უნდა შესულიყო ან იგი საერთოდ არ უნდა არსებებოდა.

### 3. მცირე ფაქტების (ფრანგ.)

4. მუხილი ეკამათება არა მხოლოდ იმპრესიონისტებს და ექსპრესიონისტებს, რომლებთანაც ხედავს ადამიანის უმიზნო და უმიზეზო შერწყმას ნივთებთან, გონებისგან ადამიანის გათავისუფლებას და ხელახლა მის უშუალო ჩართვას შესაქმეში, არამედ აგრეთვე – „ახალი საქმიანობის“ ლიტერატურას, 20-იანი წლების მიმდინარეობას, რომლის მრავალი წარმომადგენელი შემდგომ გერმანულ ლიტერატურაში სოციალისტური რეალიზმის დამამკვიდრებელი და დამცველი გახდა.

5. ნაგულისხმევია შედარება იოჰანეს ფონ ალფსისთვის(1882-1967) მუხილის მიერ დამზადებულ ვარიაციულ ჰიროსკოპთან(ტაჰისტოსკოპთან), რომელიც გამოიყენებოდა ოპტიკურ აღქმაზე ექსპერიმენტების ჩასატარებლად: ორი სხვადასხვა ფერის ფირფიტა დამაგრებული იყო ჰიროსკოპის ღერძზე, რომლის ბრუნვის დროს შერეული ფერადონება იქმნებოდა; ლიტერატურულ ნაწარმოებს მუხილი განიხილავს, როგორც სისტემას, რომელიც მთლიანობას იძენს მხოლოდ მწერლის, და, შესაბამისად, მკითხველის, პიროვნული ღერძის ირგვლივ ბრუნვით; საზრისი სიტყვებში კი არაა, არამედ ცნების წარმომქმნელი სიტყვების მიქშირებად მოძრაობაში.

6. ერნსტ კრენმერი(1888-1964) გერმანელი ფსიქოლოგი და ფსიქიატრი იყო. საფუძველი ჩაუყარა თეორიას, რომლის მიხედვითაც ადამიანის ფსიქიკური თვისებები მისი ორგანიზმის კონსტიტუციითაა გაპირობებული. კრენმერს ეკუთვნის კონცეფცია სხეულებრივი ორგანიზაციის სამი ძირითადი ტიპის – პიკნიურის, ასთენიურის და ათლეტურის – შესახებ. კრენმერი ფიქრობდა, რომ კონსტიტუციური აგებულების პირველი ტიპი მანიაკურ-დეპრესიული ფსიქოზისკენ იხრება, მეორე და მესამე ტიპი კი – შიზოფრენიისკენ.

7. მუხილს მხედველობაში აქვს თავისი ესეე „მწერლის შემეცნების ესკიზი“(1918), რომელშიც საუბარია სწორედ ამ ცნებების შესახებ. „რაციონალურის“ ცნებით მუხილი

განსაზღვრავს მეცნიერული შემეცნების სფეროს, ე. ი. იმას, რაც ამოუწურავი სახით ეძლევა გონებას. იგი მოიცავს, უპირატესად, ფიზიკურ ბუნებას, სადაც ფაქტები ერთჯერად აღწერას ექვემდებარებიან. რაციოდურ სფეროში გაბატონებული ადგილი უკავია იმას, რაც უცვლელი და მყარია, რაც არ შეადგენს გამონაკლისს. რაც შეეხება „არარაციოდურის“ ცნებას, იგი, უპირველესად, მხატვრულ შემეცნებას გულისხმობს. აქ, პირიქით, გამონაკლისი ბატონობს წესებზე, ფაქტები არ ემორჩილებიან შემეცნებელს, ისინი „უსაზღვროდ ვერბალური და ინდივიდუალური“ არიან. ესაა, მუხილის მიხედვით, ღირებულებებისა და შეფასებების, ეთიკური და ესთეტიკური დამოკიდებულებების, იდეების სფერო. ეს ორი სფერო ერთმანეთში ისეა გადახლართული, რომ არარაციოდურ სფეროში ფიგურების აგება შეუძლებელია რაციოდური სფეროს გამოცდილების გამოყენების გარეშე. აქვე უნდა აღინიშნოს ის მნიშვნელოვანი განსხვავება, რაც „არარაციოდურსა“ და „ირაციონალურს“ შორის არსებობს. ირაციონალური ისაა, რაც გონებისთვის მიუწვდომელია, ხოლო არარაციოდური ისაა, რაც, მართალია, გონების კომპეტენციაში არ შედის და არ ემორჩილება მის მასქემატიზებულ ლოგიკას, მაგრამ რაც, უკიდურეს შემთხვევაში, პოეტურ გამოხატვას ექვემდებარება. პოეზია, მუხილის აზრით, სწორედ ამ ზღვარზე იწყება.

8. ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი(1874-1929) – ავსტრიელი პოეტი და დრამატურგი, სიმბოლიზმის და ნეორომანტიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი.

9. ფრანც ბლაი(1871-1924) – ცნობილი მწერალი და ესსეისტი, ინტელექტუალური პროზის წარმომადგენელი; მუხილის მეგობარი და თანამოაზრე. ბლაი, მსგავსად მუხილისა, თვლიდა, რომ ლიტერატურა ამთლიანებს მატერიალურს და სულიერს, ისაა შეგრძნებათა კომპლექსი, – შემდგარი ელემენტებისგან, რომლებიც ეკონომიურს ხდიან აზროვნებას.

10. ჰორნბოშთელი ე. ფ. ფონ(1877-1935) – ავსტრიელი მუსიკათმცოდნე, შედარებით მუსიკათმცოდნეობაში ფუნდამენტური შრომების ავტორი, მუხილის მეგობარი.

\* არ უნდა აგურიოთ ისინი ფსიქონალიზის კომპლექსებში. ფსიქონალიზის ცნებები ამ ესსეში არ გამოიყენება სხვადასხვა მიზეზთა გამო; სხვათაშორის, იმის გამოც, რომ მხატვრულმა ლიტერატურამ ისინი ფრიად არაკრიტიკულად აიტაცა, ხოლო „სასკოლო ფსიქოლოგიაში“ „დასაჯა“ ისინი – უპირატესად, მათი გამოყენების შესაძლებლობათა არცოდნის გამო – იმით, რომ უგულებელჰყო ისინი(ავტორის შენიშვნა).

\*\* რისთვისაც მაღლობას ვუხდი პროფესორ ე. ფ. ფონ ჰორნბოშთელს<sup>10</sup>(ავტორის შენიშვნა).

**ქორჷ ბატაი(1879-1962)** – ფილოსოფოსი, მწერალი, ეკონომისტი, გამომცემელი, ნუმიზმატიკოსი, ეთნოლოგი, პალეოისტორიკოსი, არქივების სპეციალისტი. მიუხედავად ასეთი შემოქმედებითი მრავალმხრივობისა, ბატაის, როგორც პიროვნების და მოაზროვნის, არსს სწორედ განსაზღვრულობებიდან გაქცევა წარმოადგენდა. ამა თუ იმ სემიოტიკური პრაქტიკის სუვერენულობას იგი წმინდა შემთხვევითობად მიიჩნევდა და თვლიდა, რომ ერთმანეთისგან ამ პრაქტიკების განმასხვავებელი მყარი მახასიათებელი სამყაროში არ არსებობს. იგივე შეიძლება ითქვას დისკურსის შესახებაც. ბატაი ერთ-ერთი იმ მოაზროვნეთაგანია, რომლებმაც თანამედროვე ფილოსოფიაში პოსტმოდერნული სიტუაცია მოამზადეს. წარმოდგენილ ტექსტში უარყოფილია როგორც ფილოსოფოსობის ტრადიციული, კლასიკური წესი, ისე – ჟანრული განსხვავება წერილის სხვადასხვა ფორმებს შორის. თანამედროვე დასავლური ფილოსოფიური ესეისტიკის ამ ტიპურ ნიმუშში ავტორი შეხედულებათა გადმოსაცემად იყენებს და ერთმანეთს უთავსებს გამოსახვის სხვადასხვა ტექნიკებს(სიურრეალისტურ პრაქტიკას, მისტიკური განაზრებების ტრადიციას, ეროტიკას), იმავდროულად კი ეს ფორმალური მეთოდი აზრობრივ შინაარსშიც თავისუფლად ინაცვლებს. „მსხვერპლშეწირვანი“ სიკვდილის აბსოლუტური ნეგატივობის წმინდა პოზიტიურობის ჩვენებას ისახავს მიზნად, რაც უკვე თამაშის დასაწყისია, ვინაიდან, თვით ბატაის თქმით, ეს პოზიტიურობა შეუთავსებელია ნებისმიერი სახის ექსპლიკაციასთან. ბატაი აცნობიერებს თავის მარცხს და ცდილობს ამ მარცხის პროცესი აღწეროს, რითაც შეიძლება მკითხველს ბედმა გაუღიმოს და თავად შეხედოს თვალბში სიკვდილს, როგორც ყველაზე მშობლიურ და აუცილებელ განცდას. ბატაის ფილოსოფიას ჰეგელის „გონის ფენომენოლოგიის“ ბირთვის – ბატონის და მონის პრობლემის – ნიცშეს თვალთ წაკითხვა და, პირიქით, ნიცშეს ფილოსოფიის ჰეგელის თვალთ წაკითხვა უდევს საფუძვლად. ეს ფაქტი მნიშვნელოვანია იმ ასპექტითაც, რომ ფილოსოფოსობის კლასიკური წესისა და მოდერნული პრაქტიკის ურთიერთით გაპირობებულობის მაჩვენებელია და იმ დილექტანტური თვალსაზრისის მცდარობასაც ასაბუთებს, თითქოს შესაძლებელია ნიცშეს, კირკეგორის, ჰაიდეგერის, მარკუზეს შეხედულებებში ან პოსტმოდერნის ფილოსოფიაში გარკვევა ბერძნულ თუ კლასიკურ გერმანულ ფილოსოფიაში, და საერთოდ ფილოსოფიის ტრადიციაში, ჩაუხედავად.

თარგმანი ედღენება ჩემს მასწავლებელს, ბატონ თამაზ ბუაჩიძეს, ვისთვისაც ორივე სახელი გამორჩევით ძვირფასია: ნიცშეც და ჰეგელიც.

**მსხვერპლშეწირვანი**

I  
 „მე“, მე ვარსებობ – რეალიზებულ სიცარიელეში დაკიდებული – ჩემსავე განგაშს გამობმული – ნებისმიერი სხვა არსებისგან გამორჩეული და ისეთი, რომ სხვა მოვლენები, რომლებიც შეიძლება ამ სხვებს შეემთხვეთ, და არ შეიძლება შემემთხვეს მე, ამ „მე“-ს მრისხანედ აძევებენ რაღაც ერთობლივი არსებობიდან. მაგრამ, იმავდროულად, მე განვიხილავ ქვეყნად ჩემს მოვლინებას – ხოლო იგი განსაზღვრულ იყო დაბადებით, გარკვეულ ქალთან გარკვეული მამაკაცის შერწყმით, და თვით ამ შერწყმის მომენტიც – სინამდვილეში არსებობს ჩემს შესაძლებლობას შეთანადებული ერთი და მხოლოდ ერთი მომენტი, – და აქვე ჩნდება ქვეყნად ამ მოვლინების უსასრულო დაუჯერებლობა. ჩემით დასრულებულ მოვლენათა რიგში რომ იოტისოდენი გადახრა მომხდარიყო, მაშინ იმის ნაცვლად, რაც ჩემად ყოფნას ემურებოდა, მე ვიდაც სხვა აღმოჩნდებოდი.

თვალუწვდენელი რეალიზებული სიცარიელეა სწორედაც ეს უსასრულო დაუჯერებლობა, რომლის გავლითაც მბრძანებლურად თამაშდება ჩემით წარმოდგენილი უპირობო არსებობა, რამეთუ მსგავს თვალუწვდენლობას გამობმული

უბრალო თანყოფნა მსგავსია მბრძანებლობის ასრულებისა, თითქოს თვით ეს სიცარიელე, რომელშიც მე ვარ, მოითხოვს, რომ მე ვიყო: „მე“ და ამ „მე“-ს სეველა. უშუალო მოთხოვნები – არარანი – როგორც ჩანს, იმავდროულად ითრევენ არა არადიფერენცირებულ ყოფიერებას, არამედ უნიკალური „მე“-ს მტანჯველ დაუჯერებლობას.

ამ სიცარიელეში, სადაც ჩემი მბრძანებლობა გამომჟღავნდება, უაზრობად იქცა სხვა „მე“-ებთან ამ „მე“-ს ერთობის სტრუქტურის ემპირიული ცოდნა, რამეთუ თვით იმ „მე“-ს არსი, რომელსაც მე წარმოვადგენ, იმაში მდგომარეობს, რომ არანაირ მოაზრებად არსებობას მისი შეცვლა არ შეუძლია: ამ ქვეყნად ჩემი მოვლინების სრული დაუჯერებლობა მბრძანებლურად ამტკიცებს სრულ ნაირგვარობას.

მით უმეტეს, ქარწყლდება ნებისმიერი ისტორიული წარმოდგენა „მე“-ს წარმოქმნაზე(როცა იგი განიხილება, როგორც ნაწილი იმ ყველაფრისა, რაც შეადგენს ცოდნის ობიექტს) და მის მბრძანებლურ ან უპიროვნო მოდუსებზე, ხოლო თავის სანაცვლოდ ტოვებს „მე“-ს ძალადობას და სიხარბეს იმ სიცარიელეზე მბრძანებლობისადმი, სადაც ის კიდეა: საკუთარი ნებით – საპყრობილეშიც კი – „მე“, რომელსაც მე წარმოვადგენ, რეალიზებულყოფს ყველაფერს, რაც მას წინ უსწრებს ან გარემოცავს – რათა ამ ყველაფერმა იარსებოს როგორც სიცოცხლემ ან უბრალოდ როგორც ყოფიერებამ – მის მღელვარე მბრძანებლობას დამორჩილებული სიცარიელის სახით.

მსგავსი გამოცხადების უზუსტობის მაიძულებელი შესაძლო და თითქმის აუცილებელი თვალსაზრისის არსებობის შესახებ ვარაუდი(ეს ვარაუდი იმალება გამოთქმისადმი სწრაფვაში) არანაირად არ აუქმებს სამყაროში ჩემი უპირობო თანყოფნით განცდილი გამოცდილების უშუალო რეალურობას: ეს განცდილი გამოცდილება ამგვარადვე ქმნის გარდუვალ თვალსაზრისს, მიმართულობას ყოფიერებისა, რომელიც მისივე საკუთრივი მოძრაობის სიხარბეს მოითხოვს.

## II

საპირისპირო წარმოდგენებს შორის არჩევანი დაკავშირებული უნდა იყოს მოუაზრებად გადაწყვეტასთან პრობლემისა, თუ რა არსებობს: რა არსებობს მოჩვენებითობის ფორმებისგან გათავისუფლებული უღრმესი არსებობის სახით? ამ კითხვას, უმთავრესად, ნაჩქარევი და მოუფიქრებელი პასუხი გაეცემა ხოლმე, თითქოს დაგვეხვას კითხვა „უპირობოდ რა მოგვეპოვება?“ (როგორიცაა მორალური ღირებულება), და არა „რა არსებობს?“. სხვა შემთხვევებში – თუ ფილოსოფიას თავის ობიექტს ართმევენ – არანაკლებ ნაჩქარევი პასუხად გამოსჩანს პრობლემისგან თუნდაც მხოლოდ სრული ან გაურკვეველი გადახვევა(და არა მოსპობა) – როცა უღრმესი არსებობის სახით მატერია გვევლინება.

მაგრამ, აქედან გამომდინარე, შეიძლება შევნიშნოთ – მოცემულ, შედარებით ნათელ საზღვრებში, რომელთა მიღმა დანარჩენ შესაძლებლობებთან ერთად თვით ეჭვიც ქრება, – რომ მაშინ, როცა უღრმესი არსებობის შესახებ ნებისმიერი პოზიტიური მსჯელობის მნიშვნელობა არ განიჩნევა ფუნდამენტურ ღირებულებებზე მსჯელობისგან, აზრს, საპირისპიროდ ამისა, ეძლევა თავისუფლება, გამიზნოს როგორც ღირებულების ფუნდამენტი, ისე, რომ ეს „მე“(ღირებულება) არ შეურიოს უღრმეს არსებობას – და არც კი ჩართოს იგი რაღაც გამოვლენილი, მაგრამ, როგორც ჩანს, დაფარული რეალობის საზღვრებში.

მე, საესებით სხვა, მისი დაუჯერებლობის განმსაზღვრელი მიზეზით, მოშორებულ იქნა „რაც არსებობს, იმის“ ტრადიციულ ძიებათა მსველელობისას, როგორც თვითნებური, თუმცა კი არაჩვეულებრივი ხატი არარსებულისა: „მე“ იღუბის სახით პასუხობს სიცოცხლის უკიდურეს მოთხოვნილებებს. სხვა სიტყვებით, „მე“ – როგორც ჩიხი მიღმა „იმისა, რაც არსებობს“, რომელშიც ყოველგვარი გამოსავლის თვინიერ თავს იყრის ყველა უკიდურესი სასიცოცხლო ღირებულება, – თუმცა კი რეალობის თანყოფნით იქმნება, არავითარ შემთხვევაში არ ეკუთვნის თვით ამ რეალობას, რომელსაც „მე“ აღემატება, და ნეიტრალ-



დება(წყვეტს სულ სხვად ყოფნას) შესაბამისად იმისა, როგორც ამ ქვეყნად თავისი მოვლინების დასრულებული დაუჯერებლობის საცნაურყოფას წყვეტს, იმავდროულად სამყაროს მიმართ თავისი დამოკიდებულების ფუნდამენტური არარსებობიდან ამოსული(რაკი სამყარო აშკარად ცნობილია – წარმოდგენილია როგორც ობიექტების ურთიერთმონაცვლეობა და ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა, – სამყარო, როგორც საყოველთაო განვითარება იმისა, რაც არსებობს, სინამდვილეში უნდა გვეჩვენებოდეს როგორც აუცილებელი ან ალბათური).

თვითნებური წესრიგის შემთხვევაში, როცა თვითშეგნების ყოველი ელემენტი უსხლტება სამყაროს(„მე“-ს კრუნჩხვითი პროექციის მიერ შთანთქმული), იმ ზომით, რა ზომითაც ლოგიკურ კონსტრუქციაზე დამყარებული ნებისმიერი იმედის უარყოფელი ფილოსოფია როგორც დასასრულს, ისე უახლოვდება ურთიერთობათა, როგორც დაუჯერებლების სახით განსაზღვრულთა, წარმოდგენას(როგორცაა საბოლოო დაუჯერებლობის მიმართ ის, რაც ოდენ რაღაც შუალედურია), შეიძლება ეს „მე“ წარმოვიდგინოთ როგორც ცრემლისმღვრელი ან განგაშით მოცული; ის შეიძლება მოვიშოროთ კიდევ ვიღაც სხვის, მისგან – და სრულიად სხვისგანაც – გამორჩეული „მე“-ს მიმართ მტანჯველი ეროტიული არჩევნის შემთხვევაში და, მიუხედავად ამისა, უფრო გავაძლიეროთ, თითქმის მხედველობიდან დაკარგვამდე, სამყაროდან „მე“-ს გასხლტომის მტანჯველი შეგრძნება – მაგრამ მთელი თავისი მივინვარებით მხოლოდ სასიკვდილო ზღვარზე გაცხადდებიან უკიდებანოდ თავისუფალი და „რაც არსებობს, იმაზე“ ადმატებული „მე“-ს შემადგენელი წამებანი.

სიკვდილის დადგომისთანავე ჩნდება „მე“-ს სტრუქტურა, სახვებით განსხვავებული „აბსტრაქტული მე“-სგან(ეს უკანასკნელი ღიაა არა განაზრებათა ყოველ საპირისპირო მიჯნაზე აქტიური რეაგირებით, არამედ თავისი ობიექტისთვის წინდაწინ ფორმის მიმცემი ლოგიკური კვლევა-ძიებით). „მე“-ს ეს სპეციფიკური სტრუქტურა ამავე ზომით განსხვავდება ინდივიდუალური არსებობის მომენტებისგანაც, რომლებიც მომწყვდეულია პრაქტიკული აქტივობის მიხეზით და ნეიტრალიზებულია ლოგიკურ ხილულობაში „იმისა, რაც არსებობს“. „მე“ თავის სპეციფიკურობაში და სრულ ტრანსცენდენტურობაში შესვლის უფლებას მოიპოვებს მხოლოდ „მომაკვდავი მე“-ს ფორმით.

მაგრამ როცა მწუხარედ განიხვენება რიგითი სიკვდილი, ყოველთვის როდი გაცხადდება „მომაკვდავი მე“. ყოფიერების უსათუო დასრულებას და სუვერენობას იგი მხოლოდ მაშინ გულისხმობს, როცა სიკვდილის ირეალურ დროშია პროეცირებული. გულისხმობს საჭიროებას და იმავდროულად უსამანო ვარდნას უპირობო ცხოვრებისას, შედეგს წმინდა ცთუნებისას, „მე“-ს გმირულ ფორმებს: იმავდროულად კი ეს „მე“ აღწევს სულისდამფლეთ დამხობას ღმერთისა, რომელიც კვდება.

ღმერთის სიკვდილი მიმდინარეობს არა როგორც მეტაფიზიკური წახდენა(ყოფიერების საყოველთაო ზომის საფუძველზე), არამედ როგორც სიკვდილის წონამიმე პირუტყვობით უპირობო სიხარულამდე ხარბი სიცოცხლის შესრუტვა. დაფლეთილი სხეულის ბინძური ასპექტები პასუხისმგებელნი არიან იმ ზიზღის მთლიანობაზე, რომელიც ანგრევს სიცოცხლეს.

თავისუფალი ღვთაებრივი ბუნების ამ გამოცხადებაში სიკვდილისკენ სიცოცხლის სიხარბის დაუნებული მიმართულობა(ისეთი, როგორც იგი თამაშის ან ოცნების ყოველი ფორმითაა მოცემული) უკვე გამჟღავნდება არა როგორც მოსპობისკენ ლტოლვა, არამედ როგორც „ჩემად“ ყოფნის წმინდა სიხარბე, ამასთან სიკვდილი ან სიცარიელე მხოლოდ იმ სფეროდ გვევლინებიან, სადაც – თავისივე დაცემის ძალით – უსასრულოდ მაღლდება „მე“-ს მბრძანებლობა, რომელიც უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც თავბრუსხვევა. ამ „მე“-ს და ამ მბრძანებლობას საშუალება ეძლევათ შეაღწიონ თავიანთი სასოწარკვეთილი ბუნების სიწმინდეში და იმავდროულად რეალიზებულყოფენ „მომაკვდავი მე“-ს წმინდა იმედს: მთვრალი კაცის იმედს ოცნების საღვრების გაფართოებისა და ნებისმიერი მოაზრებადი სამანის გადაღახვისა.

იმავედროულად – არა როგორც ცარიელი ხილულობა, არამედ როგორც თავის ნაწილთა ურთიერთდაქვემდებარებულობაზე დამყარებული უარყოფილი სამყაროს დანართი – ქრება ღვთაებრივი პიროვნულობის მიმართ სიყვარულით დამუხტული ჩრდილი.

სწორედ ყოველგვარი წინმსწრები პირობებისგან სიყვარულის განწმენდის ნებამ მოათავსა ღმერთის უპირობო არსებობა საკუთარ-თავს-გარეთ აღტაცების უმაღლესი ობიექტის სახით. მაგრამ ღვთაებრივი დიდებულების პირობით საპირწონეს – პოლიტიკური ძალაუფლების პრინციპს – მოქმედებაში მოჰყავს ემოციონალური მოძრაობის ბმულობა დაძლეულ არსებობებთან და მორალურ იმპერატივებთან: იგი მას ბეჯითი ცხოვრების უხამსობაში გადაუძახებს, სადაც „მე“ „მე“-ს სახით კნინდება.

როცა კაც-ღმერთი ჩნდება და კვდება – ერთდროულად როგორც რაღაც ამძაღებული და როგორც უმაღლესი პიროვნების მონანიება – გამოცხადებით, რომ სიცოცხლე იმ პირობით გამოეხმაურება სიხარბეს, თუ მხოლოდ „მომაკვდავი მე“-ს წესით იცხოვრებს, იგი ამასთან ერთად გაურბის ამ „მე“-ს წმინდა იმპერატივს: იგი მას ღმერთის გამოყენებით (მორალურ) იმპერატივს უქვემდებარებს და ამის წყალობით „მე“-ს სხვისთვის, ღმერთისთვის არსებობის სახით განამზადებს, და მხოლოდ მორალს – როგორც არსებობას თავისი თავისთვის.

იდეალურად კაშკაშა და უსასრულო სიცარიელეში, თითქმის ქაოსის არარსებობის აღმოჩენამდე არსებულ ქაოსში, განიხვნება სიცოცხლის შემაშფოთებელი დაკარგვა, მაგრამ სიცოცხლე – უკანასკნელი სუნთქვის ზღვარზე – მხოლოდ ამ უსასრულო სიცარიელისთვის იკარგება. როცა „მე“ წმინდა იმპერატივამდე მალდდება, უკედლებო და უძირო უფსკრულისთვის ცოცხალ-გარდაცვალებადი ეს იმპერატივი ყოფიერების ყველაზე უცნაურ მონაკვეთში ფორმულირდება როგორც: „ჩავძაღლდები“.

იმ ფაქტში, რომ სიცოცხლე და სიკვდილი ვნების მთელი სისავსით განწირულნი არიან სიცარიელის დაკნინებისთვის, აღარ მოქმედებს ბატონისადმი მონის მორჩილების მიმართება, არამედ ერთმანეთს შეერევა და ერთმანეთში აიხლართება სიცოცხლე და სიცარიელე, მსგავსად დასასრულის კონველსიურ მოძრაობებში მყოფი შეყვარებულებისა. და მწველი ვნებაც სავსებით აღარაა სიხლოვე და არარას რეალიზაცია: ის, რაც არარად იწოდება, კვლავ გვამია; ის, რაც სიკაშკაშედ იწოდება, სისხლია, რომელიც მიედინება და ივრავნება.

და ისე, როგორც მათი ორგანოების ურცხვი, გამოთავისუფლებული ბუნება ყველაზე უჩვეულო სახით აკავშირებს ერთმანეთთან მოალერსე შეყვარებულებს, გვამის მომავალი საშინელება და სისხლის ამჟამინდელი საშინელება უბნელე-სგვარად აკავშირებს „მე“-ს, რომელიც კვდება, უსასრულო სიცარიელესთან: და თვით ეს უსასრულო სიცარიელეც პროეცირდება როგორც გვამი და სისხლი.

### III

ამ ნაადრევ და ჯერაც ბუნდოვან გამოცხადებაში ყოფიერების რაღაც უკიდურესი მონაკვეთისა, რომელშიც ფილოსოფია, ისე, როგორც ყოველგვარი ზოგადადამიანური დადგინება, შესვლას ახერხებს მხოლოდ თავისი თავის საპირისპიროდ (როგორც საგრძნობლად შეღახული გვამი), დაკიდებულა სწორედ ფუნდამენტური პრობლემა თვით ყოფიერებისა, როცა „მე“-ს აგრესიულმა დამსობამ ილუზია ბუნების ადექვატურ აღწერად მიიღო. იმავედროულად კი გადაყრილი აღმოჩნდა მთელი შესაძლო მისტიკა, ესე იგი – ნებისმიერი კერძო გამოცხადება, რომლისთვისაც შეიძლებოდა პატივი მიეგო სხეულს. ასევე, სიცოცხლის უპირობო, იმპერატიული სიხარბე, რომელმაც თავის სფეროდ არ სცნო ლოგიკურად მოწესრიგებულ ხილულობათა ვიწრო წრე, თავისი ხარბი დიდების მწვერვალზე ობიექტის სახით უკვე ფლობდა მხოლოდ გამოუცნობ სიკვდილს და უდაბურ ღამეში ამ სიკვდილის ანარეკლს.

ჯვრის წინაშე ქრისტიანული მედიტაცია უკვე აღარ გადაიყრებოდა თითქოს უბრალო მტრობის გამო, არამედ მიიღებოდა ხელჩართულ ბრძოლებში ჯვრით

ჩარევის მომთხოვნი სრული მტრობის სულისკვეთებით. და მით უმეტეს, ის შეიძლება და უნდა განცდილ იქნას „მე“-ს სიკვდილის სახით, არა როგორც პატივისმცემელი თაყვანისცემა, არამედ – სადისტური ექსტაზის სიხარბით, ბრმა შემწილობის აღტყინებით, რომელიც სწორედაც ერთადერთია, წმინდა იმპერატივის ვნების წვდომა რომ ხელეწიფება.

ექსტატიკური აზროვნების მიხედვით, სიკვდილისა და ბრმად დათმენილი lamma sabachfani-ის ზღვარზე, ბოლოსდაბოლოს, სინათლისა და ჩრდილის ქაოსში, გადაიშლება ობიექტი, ხდება კატასტროფა, მაგრამ არა როგორც ღმერთი, არა როგორც არარა: ობიექტი, რომელიც მოითხოვს სიყვარულს, უძღურს სხვაგვარი, თუ არა თავისი თავის მიღმური, გამოთავისუფლებისთვის, რათა დაფლეთილ არსებობას ბღაველი აღმოხდეს.

ობიექტის როგორც კატასტროფის ამ მდგომარეობაში აზრი განიცდის განადგურებას, რაც მას კონსტიტუირებულყოფს როგორც თავბრუდამხვევ და უსასრულო ვარდნას; ამასთან, მისთვის კატასტროფა არაა მხოლოდ ობიექტი – თვით მისივე სტრუქტურა უკვე კატასტროფას წარმოადგენს; აზრი თავისთავადვეა შესრუტვა არარაში, რომელიც მას გასხლტომის პროცესში ეხმარება. ყოველი მხრიდან ჩანჩქერის გაქანებით აღმოცენდება მოულოდნელად უსასრულო არარას ირეალური სფეროებიდან თვალუწვდენელი, მაგრამ უმაღვე წარმოუდგენლად უძლიერეს მოძრაობაში დაიძირება. სარკე, რომელიც ერთმანეთს შეჯახებული მატარებლების გრეგინვას მოულოდნელად ხახას გადაუჭრის, წარმოადგენს ამ უპირობო – შეუბრალებელი – და იმავდროულად უკვე განადგურებული – იმპერატიული განაჩენის გამოხატულებას.

ჩვეულებრივ გარემოებებში დრო წარმოგვიდგება, როგორც შინაარსი – პრაქტიკულად ანულირებული – ფორმების ყოველგვარ მუდმივობასა და ყოველ უწყვეტობაში, რომელიც შეიძლება მუდმივობის სახით მივიღოთ. ამა თუ იმ წესრიგში ჩართვის უნარის მქონე თითოეული მოძრაობა ანულირებულყოფს ზომებისა და ტოლობების სისტემით შთანთქმულ დროს: ხოლო დრო, ვირტუალურად შექცევადი, სუსტდება და მასთან ერთად ძალას კარგავს მთელი არსებობაც.

ამასობაში კი, შემზარავი ხმით გადმონთხეული არსებობის შთანთქმელ მგზნებარე სიყვარულს არ გააჩნია სხვა ჰორიზონტი, გარდა რაღაც კატასტროფისა, მისი მარწუხებიდან დროის გამომათავისუფლებელი საშინელების რაღაც სცენისა.

კატასტროფა – ნაცხოვრები დრო – ექსტატიკურად უნდა წარმოვიდგინოთ არა ბერიკაცის სახით, არამედ ცვლით შეიარაღებული ჩონჩხის სახით, – ყინულოვანი, მოელვარე ჩონჩხის სახით, მოჭრილი თავის ტუჩებს კბილებით რომ ჩაკონებია. ჩონჩხის სახით იგი დასრულებული ნგრევაა, მაგრამ ნგრევა შეიარაღებული, უპირობო სიწმინდემდე ამაღლებული.

ნგრევა ძირეულად აჩანაგებს და, იმავდროულად, განწმენდს თვით სუვერენულობას. დროის უპირობო სიწმინდე უპირისპირდება ღმერთს, რომლის ჩონჩხი მოოქროვილ ფარდაგქვეშ, ტიარქვეშ და ნიდაბქვეშ იმალება: ღვთაებრივი ნიდაბი და მომხიბლაობა რაღაც უცილობელი ფორმის თანხლების გამომხატველია და, პოლიტიკური ზეწოლით წინამძღოლობის მსგავსად, თავს განგებად ასაღებს. მაგრამ ღვთაებრივ სიყვარულში სადისტური ჩონჩხის უსასრულოდ გამყინავი ანარეკლი მუდავნდება.

ამბოხი – სასიყვარულო ექსტაზით დაშლილი სახე – ღმერთს გულუბრყვილო ნიდაბს ჩამოგლეჯს, ხოლო, ამითვე, დროის ხმაურში ზეწოლაც ინგრევა. კატასტროფა ისაა, რითაც ღამეული ჰორიზონტი აგიზგიზდება, ისაა, რისთვისაც დაფლეთილი არსება ტრანსს ეზიარა, – ის რევოლუციაა – ის ყველა ბორკილისგან თავდახსნილი დროა, და წმინდა ცვალებადობაა, ის ჩონჩხია, გვაშიდან, როგორც აბრეშუმის პარკიდან, გამოსული და სიკვდილის სადისტურად ირეალური არსებობით ცხოველმოსილი.

#### IV

იმავედროულად, დროის როგორც ექსტაზის ობიექტის ბუნება „მომაკვდავი მე“-ს ექსტატიკური ბუნების მსგავსად ცხადდება, ვინაიდან ერთი და მეორეც წმინდა ცვალებადობებია; ერთსაც და მეორესაც ადგილი აქვთ, როგორც რაღაც ილუზორულ არსებობებს.

მაგრამ თუ ხარბი და ჯიუტი კითხვა „რა არსებობს?“ განმსჭვალავს „მომაკვდავი მე“-ს წესით დროის კატასტროფის დამთმენელი აზრის ჯერაც ისევე უკიდევანო უწესრიგობას, მაშინ ამ მომენტში როგორი იქნება მნიშვნელობა პასუხისა „დრო მხოლოდ უსასრულო სიცარიელეა“? ან სულ სხვა, დროის უკან ყოფიერების არმცნობი, პასუხისა?

ან, ვთქვათ, როგორი შეიძლება იყოს მნიშვნელობა საპირისპირო პასუხისა: „ყოფიერება დროა“?

უფრო მკაფიოდ, ვიდრე წესრიგის უცილობელი რეალიზაციით შეზღუდული რაღაც წესრიგის შემთხვევაში, დროის ყოფიერების პრობლემა შეიძლება გამჟღავნდეს მრავალი მოაზრებადი ფორმის მომცველ უწესრიგობაში. ყოვლის უწინარეს – რამდენადაც მიღებულია ნებისმიერი პრობლემისთვის ძირგამომთხრელი დისტანციის თავიდან აცილება – უარიყოფა ურთიერთგამომრიცხავი კითხვების დიალექტიკურად აგების მცდელობა.

დრო ყოფიერების და არარას სინთეზი არაა, თუ ყოფიერება ან არარა დროში არ იმყოფებიან და არ წარმოადგენენ ერთმანეთისგან თვითნებურად გამიჯნულ ცნებებს. მაშინ სინამდვილეში იზოლირებული არაა არც ყოფიერება და არც – არარა; არის დრო. მაგრამ დროის არსებობის მტკიცება სრულიად ცარიელი მტკიცებაა – იმ თვალსაზრისით, რომ იგი დროს ართმევს გაურკვეველ და შეუზღუდავ შინაარსს და ნაკლებად ანიჭებს არსებობის ბუნდოვან ატრიბუტს, იმავედროულად კი უსასრულოდ უკარგავს ყოველგვარ შინაარსს.

დროის არსებობა დროის როგორც ასეთის ობიექტურ ვითარებასაც კი არ მოითხოვს: ექსტაზში შესული ეს არსებობა ნიშნავს მხოლოდ გაქცევას და ყველა იმ ობიექტის დაღუპვას, რომელთა მიღებასაც ცდილობს გონება ერთდროულად როგორც ღირებულებისას და როგორც ფიქსირებული ობიექტისას. დროის არსებობა, რაიმე ობიექტურ სფეროში თვითნებურად პროეცირებული, – ეს მხოლოდ ექსტატირებული ხედვაა კატასტროფისა, რომელიც სპობს იმას, რასაც ეს სფერო ეფუძნება. საქმე ის არაა, რომ ობიექტთა სფერო – როგორც „მე“ – აუცილებლობის ძალით უსასრულოდ განადგურებადია თვით დროის ხელით; საქმე ისაა, რომ „ჩემ“-ში დაფუძნებული არსებობა აქ დანგრეული აღმოცენდება და რომ „მე“-ს არსებობასთან მიმართებაში ნივთების არსებობა წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ გადატაკებულ არსებობას.

სასიკვდილო ტანჯვისთვის გამზადებული არსებობა ნივთებისა, რასაც აბსურდული ჩრდილის მაპროეცირებელი ღირებულება მთავაზობს, ნივთების არსებობა, არ შეიძლება შეიცავდეს სიკვდილს, რომელიც მას მოაქვს, მაგრამ თვით ეს არსებობა პროეცირებულია სწორედ იმ სიკვდილზე, მას რომ შეიცავს.

როგორც ჩანს, „მე“-სა და დროის არსებობის ილუზორულობის მტკიცება(როგორიცაა არა მხოლოდ ჩემი მე-ს სტრუქტურა, არამედ – მისი ეროტიკული ექსტაზის ობიექტიც) არ ნიშნავს, რომ ილუზია უნდა ემორჩილებოდეს სამსჯავროს ნივთებისა, რომელთა არსებობა უღრმესია, არამედ ნიშნავს, რომ უღრმესი არსებობა უნდა პროეცირდებოდეს ილუზიაზე, რომელიც ამ არსებობას შეიცავს.

ყოფიერება, რომელიც ადამიანური სახით „მე“-ს წარმოადგენს და ამ ქვეყნად – ვარსკვლავებით დასახლებული სივრცის ჩათვლით – რომლის გაჩენაც უსასრულოდ დაუჯერებელია, იმავედროულად შეიცავს ნივთთა სიმრავლის სამყაროსაც – სწორედაც თავისი ფუნდამენტური დაუჯერებლობის მიზეზით (საპირისპირო რომაა რეალურის, როგორც ასეთად მოცემულის, სტრუქტურისა). სიკვდილმა, რომელიც ჩემი მკვლელი სამყაროსგან მათავისუფლებს, უკვე გადაფარა მომაკვდავი „მე“-ს ირეალობის ეს რეალური სამყარო.

**მაქს ბენზე(დ. 1910)** – გერმანელი ესთეტიკოსი, ტექნიკური ესთეტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, 60-იანი წლების კონკრეტული პოეზიის თეორეტიკოსი და პრაქტიკოსი. მისმა გამოკვლევებმა განსაკუთრებული გავლენა იქონია ევროპის ექსპერიმენტული ხელოვნების განვითარებაზე.

### ინფორმაციული ესთეტიკის შესავალი

თანამედროვე ცივილიზაცია ტექნიკურია და, როგორც ცნობილია, ტექნიკური პროგრესისთვის აუცილებელ ბუნებისმეცნიერულ საფუძველს ემყარება. მაშასადამე, ისეთი მოღვაწეობაც კი, როგორცაა ფორმათწარმოქმნელი, უნდა ექვემდებარებოდეს სრულიად განსაზღვრულ, ამ ცივილიზაციის კანონების შესაბამის ხასიათს, კანონებისა, რომლებიც წარმოიქმნებიან თითქოსდა აუცილებლობის ძალით, და ეს ხდება მოღვაწეობის ყველა სფეროში, სადაც საჭიროა ისეთი ნივთის მიღება, თვალს რომ ახარებს და ლამაზადაა გაფორმებული.

აქედან გამომდინარე, მე ოპერირებას მოვახდენ ხელოვნებისა და დიზაინის ისეთი კატეგორიებით, რომლებიც მათი მეთოდური ანალიზისა და სინთეზის წინამძღვრები იქნებიან. ამასთან, გამოვყოფ ოთხ თეზისს.

1. **თეზისი მატერიალურობის შესახებ.** აქ მე მხედველობაში მაქვს ის აშკარა ფაქტი, რომ არ არსებობს ხელოვნების ობიექტები ან დიზაინის ობიექტები, რომლებიც ასე თუ ისე დამზადებული არ იყოს რაიმე სუბსტანციისგან. არსებობს მხოლოდ მატერიალური მხატვრული ობიექტები და დიზაინის მატერიალური ობიექტები.

2. **თეზისი მოწესრიგებულობის შესახებ.** ყველგან, სადაც მატერია ხელოვნების ან დიზაინის ობიექტად იქცევა, საუბარია, როგორც ეს უკვე აღნიშნა მოლმა, მოწესრიგებულობის შესახებ მოცემული ელემენტების საზღვრებში.

3. **თეზისი კომუნიკაციურობის შესახებ.** ეს თეზისი აქ განსაკუთრებულ როლს შეასრულებს: ჩვენ ვამბობთ, რა გააჩნია ხელოვნების ან დიზაინის ობიექტს, როცა ის ჩართულია ჯაჭვში „გადამცემი – მიმღები“, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს ამ ობიექტის „მწარმოებელსა“ და „მომხმარებელს“.

4. **თეზისი ნიშნურობის შესახებ.** ეს თეზისი ამტკიცებს, რომ ყველგან, სადაც საუბარია მხატვრულ ნაწარმოებზე, განსაზღვრულ როლს თამაშობენ ნიშნები, ნიშნური წარმონაქმნები და ნიშნური სისტემები.

სწორედ ამ ოთხი თეზისის განხილვას შევეცდები ქვემოთ, ამასთან – განსაკუთრებით – მხატვრულ ობიექტთა ანალიზისა და სინთეზის დროს, და ამ ობიექტთა რიგს მდუმარედ მივათვლით დიზაინის ობიექტებსაც.

დავიწყოთ **მატერიალურობის** შესახებ თეზისით. ინფორმაციული ესთეტიკა, კლასიკურ ესთეტიკათა უმრავლესობისგან განსხვავებით, მიზნად არ ისახავს იმის **ინტერპრეტირებას**, რასაც ჩვენ მოცემული ობიექტის შემთხვევაში აღვნიშნავთ, როგორც მშვენიერს ან უგვანს, ტრაგიკულს ან კომიკურს და ა. შ. მაშასადამე, ეს უახლესი ესთეტიკა არაა ინტერპრეტაციული, არ ცდილობს დაადგინოს ობიექტური შინაარსი ცნებებისა „მშვენიერი“, „არამშვენიერი“, „უგვანი“, „არაუგვანი“ და ა. შ. აქედან გამომდინარე, მას შეიძლება ეწოდოს კონსტატაციური ესთეტიკა, რაც ნიშნავს შემდეგს: ხელოვნების ან დიზაინის ობიექტთა შესახებ ჩვენი გამონათქვამები ეფუძნება ობიექტურად დადგენილ ფაქტებს ზუსტად ისე, როგორც მინერალოგია გამოავლენს ამა თუ იმ მინერალ-

ში განსაზღვრულ აგებულებას, მაგრამ არ იძლევა მის ინტერპრეტაციას. და მე აქ მინდა მოვუხმო მცირე ისტორიულ ცნობას: პირველი, ვინც ინტერპრეტაციულ ესთეტიკას კონსტრუქციური დაუპირისპირა, იყო გალილეო, რომელმაც ეს „ტოროკვატო ტასოს“ მინდვრებზე თავის მინაწერებში მოიმოქმედა.

კონსტრუქციის ესთეტიკის შემთხვევაში ჩვენ ვგულისხმობთ, რომ არსებობს მხოლოდ ორი გვარი მდგომარეობების ან პროცესებისა, რომლებიც მატერიალურობის შესახებ თეზისის მიღებისას ნამდვილად განსხვავდებიან: ფიზიკური პროცესები ან მდგომარეობები და ესთეტიკური პროცესები ან მდგომარეობები; სიტყვა „ესთეტიკურის“ საზრისი ზუსტად ჯერაც არ განგვისაზღვრავს. წინასწარი განსაზღვრების სახით შეგვიძლია მივიღოთ, რომ ფიზიკური მდგომარეობები ან პროცესები შეიძლება დადგენილ ან დამტკიცებულ იქნას ეგრეთ წოდებული „ბუნების პროდუქტების“ მიმართ, ესთეტიკური მდგომარეობები და პროცესები კი – „ხელოვნების ნაწარმოებთა“ მიმართ. მაგრამ, მატერიალურობის შესახებ თეზისის თანახმად, ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები რეალიზდება რაიმე „ბუნების პროდუქტში“. არ შეიძლება ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ ჩვენს ცნობიერებაში არსებობდეს – ის განხორციელებული უნდა იყოს ბგერებში ან სიტყვებში(რომლებიც, თავის მხრივ, ფონემებისგან შედგებიან), ხეში, ქვაში და ა.შ.

მაგრამ ისმის კითხვა: როგორ შეიძლება დახასიათდეს ფიზიკური მდგომარეობები ან პროცესები? რამდენადაც ჩვენ „ბუნების პროდუქტთა“, ე. ი. ფიზიკურ მდგომარეობათა და პროცესთა, შორის ვარსებობთ, ჩვენი არსებობა საკმარისად დეტერმინირებულია. ამაში, მოცემულ შემთხვევაში, ჩვენ გვესმის მისი საკმაო წინასწარგანჭვრეტადობა. მაგალითად, ჩვენთვის საკმაოდ კარგადაა ცნობილი, როდის ამოვა ხვალ მზე, და ცნობილია ეს ჩვენთვის ბუნების კანონთა შესახებ ჩვენი ცოდნის და მათი გამოყენების უნარის წყალობით. ესთეტიკური ფენომენი კი, პირიქით, იმით გამოირჩევა, რომ სულაც არაა საკმარისად დეტერმინირებული; შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ ესთეტიკური მდგომარეობები უბრალოდ არადეტერმინირებულია. შემდეგ, შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ შესაძლებელია ფიზიკური პროცესებისა და მოვლენების აღწერა მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებით. ამის საპირისპიროდ, შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკური პროცესის ან ესთეტიკური მდგომარეობის აღწერა მიზეზ-შედეგობრივი კატეგორიებით შეუძლებელია. დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ფიზიკური პროცესები განსაზღვრულია, ესთეტიკური – განუსაზღვრელი.

პოეტს, რომელიც ლექსს თხზავს, მხოლოდ სამუშაოს დასრულების მერე შეუძლია იმის შეფასება, რამდენად კარგი ან ცუდი გამოვიდა ეს ლექსი. ფერმწერისთვის მუშაობის დასაწყისისას ჯერაც უცნობია, სად წაუსვამს ბოლო საღებავს და როგორი იქნება იგი. ამგვარად, ბუნებრივი პროცესების წინასწარმეტყველება, ე. ი. წინასწარ განჭვრეტა, პრინციპში შესაძლებელია მაშინ, როცა მხატვრული პროცესები პრინციპულად წინასწარგანუჭვრეტადია. მაგალითად, ავტორის მიერ ჩაფიქრებული ლექსის ან რომანის მხატვრული ღირსებების შესახებ მხოლოდ მაშინ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, როცა ნაწარმოები დასრულებულია. შესაძლოა წინასწარ რაღაც ვიცოდეთ ნაწარმოების სიუჟეტური განვითარების შესახებ, მაგრამ მთელის ესთეტიკური მდგომარეობა მუშაობის დასრულებამდე წინასწარგანუჭვრეტადია. სწორედ ამ ყოველივეს გამოვხატავთ „განსაზღვრულობის“ და „განუსაზღვრულობის“ ცნებებით.

მაშ ასე, მივიღეთ ასეთი შედეგი: ფიზიკურ მოვლენას – მაგალითად, იმ ფაქტს, რომ ელექტრონათურა ინთება, როცა ჩამრთველს შემოვაბრუნებთ, – ყოველთვის „ნამდვილი“ ხასიათი აქვს მოვლენის წინასწარგანჭვრეტადობის და მისი გამომწვევი პროცესის დეტერმინირებულობის თვალსაზრისით. ამისგან განსხვავებით, არადეტერმინირებულობის, არაკაუზალური მდინარების გამო, ესთეტიკურ მოვლენებს ვერ მივაწერთ უეჭველ, „ნამდვილ“ ხასიათს, არამედ იძულებული ვართ, მათ ალბათური ხასიათი მივანიჭოთ, ამასთან ალბათობა აქ იმ აზრით გაიგება, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია უეჭველობით, ე. ი. „დარწმუნებულ-

ბის მაღალი ხარისხით“ გამოვთქვათ, თუ რამდენად „მხატვრულადაა“ შესრულებული ხელოვნების ესა თუ ის ნაწარმოები, და ისიც კი არ ვიცით, სახელოდობრ სად შეიცავს იგი „ხელოვნებას“. მაგალითად, არ ვიცით ზუსტად, რემბრანდტთან შუქჩრდილები თანმხლები ეფექტია თუ ისინი მხატვრის ესთეტიკურ ჩანაფიქრში შედიოდნენ. კლასიკური ინტერპრეტაციული ესთეტიკა უკანასკნელს ამტკიცებდა; ის შუქჩრდილებს განმარტავდა, როგორც რემბრანდტის მიგნებას, როგორც „ჭეშმარიტად ესთეტიკურს“. მაგრამ ეს არანაირად არ შეიძლება მტკიცედ დადგენილად ჩაითვალოს.

მაშ ასე, უეჭველობის და ალბათობის ცნებებს ჩვენ საკმაოდ ნათელყოფილად ჩავთვლით „ბუნების პროდუქტებსა“ და „ხელოვნების ნაწარმოებებს“ შორის განსხვავების გასაგებად.

ამ საფუძველზე დაყრდნობით, ჩვენ უკვე შეგვიძლია გადავიდეთ *მოწესრიგებულობის* შესახებ თეზისის განხილვაზე. ხელოვნების ნაწარმოების სტრუქტურის მოწესრიგებულობის შესახებ ელემენტარული წარმოდგენა ჯერ კიდევ ამერიკელ მათემატიკოსთან გ. დ. ბირკჰოფთანაა მოცემული, რომელიც შემდეგი მოსაზრებებიდან ამოდიოდა.

როცა ხელოვნების ნაწარმოებს ქმნიან, ლექსი იქნება ეს თუ მუსიკალური კომპოზიცია, ცდილობენ – სწორად რომ ვთქვათ – ჯეროვანი სახით მოაწესრიგონ ზოგიერთი ადრე მოცემული ელემენტი, მაგალითად, სიტყვები ან ნოტები. მათში შეტანილ ასეთ წესრიგს შეიძლება ეწოდოს სტრუქტურა ან სახე (Gestalt). როცა მოცემულ ელემენტთა სიმრავლეში ამყარებენ წესრიგს, საქმე აქვთ მასალის რაღაც კონსტანტებთან. მაგალითად, როცა მხატვარი სპილენძისგან ქმნის ლითონის ქანდაკებას, მან უნდა გაითვალისწინოს სპილენძის მატერიალური კონსტანტები. მაგრამ ეს იმას ნიშნავს, რომ მას უხდება მასალის თვისებათა გააზრება და გათვალისწინება; მასალა რაღაც გარკვეული „სირთულითაა“ მოცემული. სწორედ ასე, როცა მუსიკალური ნაწარმოები იქმნება, კომპოზიტორის განკარგულებაშია განსაზღვრული რაოდენობა მუსიკალური ტონებისა(ნოტებისა), რომელიც გარკვეული სახით უნდა მოწესრიგდეს.

ამიტომ, ჩვენ თუ ხელოვნების ნაწარმოებისთვის ზომის შემოტანა გვსურს, ასეთი ზომა, როგორც ჩანს, დამოკიდებული უნდა იყოს იმ მასალის უკვე აღნიშნული სირთულის ელემენტებს შორის მოწესრიგებულობის განსაზღვრულ მიმართებებზე, რომლითაც ამ მოწესრიგებულობის შემნა სურთ. მაშინ იბადება კითხვა, როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ასეთი ფუნქცია, ე. ი. როგორ გამოისახება ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური ზომა(M) მოწესრიგებულობის ზომის(O) და სირთულის ზომის(C) საშუალებით.

შეიძლება აქედანვე დავუშვათ, რომ მოწესრიგებულობის ხარისხის გაზრდასთან ერთად, ე. ი. ხელოვნების ნაწარმოებში წესრიგის დადგენილი მიმართებების რიცხვის გადიდებასთან ერთად, მისი ესთეტიკური ზომაც იზრდება. მაშასადამე, ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური დახასიათების რიცხობრივად გამომხატველი ეს ზომა მით მეტი უნდა იყოს, რაც მეტია მასში მოწესრიგებულობის მიმართებები. ის შემცირდება სირთულის გაზრდის ზომის შესაბამისად. მაგალითად, მდიდარი ინსტრუმენტირება „კლავს“ მელოდიას.

აქედან გამომდინარე, ასეთი მარტივი სახის ესთეტიკური ზომა გამოისახება მიმართებით:

$$M = \frac{O}{C} .$$

ეს გამოსახულება პირველად ბირკჰოფის მიერ იქნა შემოთავაზებული 1928 წელს.

როგორ ზომავენ მხატვრული ნაწარმოების მოწესრიგებულობის ხარისხს? რას იყენებენ რიცხობრივი მნიშვნელობის სახით O-სათვის? ჩვენ ხომ გვინდა, რომ ნაცვლად „მე ეს მომწონს!“-ისა შეგვეძლოს ვთქვათ: „ამ ობიექტს გააჩნია

მოწესრიგებულობის მნიშვნელობა  $O=315!$ . ჩვენ გვინდა რაოდენობრივი კრიტერიუმების მიღება, ვინაიდან ხელოვნება როგორღაც უნდა ჩაერთოს ჩვენი ტექნიკური ცივილიზაციის სფეროში, რომლის ერთ-ერთ არსებით საფუძველს მათემატიკა წარმოადგენს. ამისთვის, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია მოიძებნოს ობიექტთა მოწესრიგებულობის ზომის შეფასების რაღაც წესი. ჩვეულებრივ, რაიმე მოვლენის თეორიის შექმნისას იწყებენ უმარტივეს ფორმებზე სრულიად უბრალო დაკვირვებებით. უმარტივესი გეომეტრიული ფიგურები, რომლებითაც ბირკჰოფმა დაიწყო, იყო ბრტყელი მრავალკუთხედები: კვადრეტი, სამკუთხედი, სწორკუთხედი და ა. შ. მრავალკუთხედებად შეიძლება ჩაითვალოს ტიპოგრაფიის ამკრეფი საღაროს ლიტერებიც, თუ ისინი, რაღაც ზომით მაინც, გეომეტრიული ელემენტებისგანაა დამზადებული. როცა ასეთი მრავალკუთხედების მოწესრიგებულობის ზომის გამოთვლა სურთ, უნდა დაისვას კითხვა, – ამ მრავალკუთხედთა რომელი გეომეტრიული თვისებები განსაზღვრავენ „წესრიგს“? უმაღლესი გავიარებთ, რომ ასეთი თვისებები შეიძლება იყოს, მაგალითად, ვერტიკალური ან ჰორიზონტალური სიმეტრია, წონასწორობის ცენტრის არსებობა და ა. შ.

თუ ასეთ მრავალკუთხედს ვერტიკალური ან ჰორიზონტალური სიმეტრია გააჩნია, შეიძლება დავუხვათ, შესაბამისად, რიცხვი  $V=1$ , ასეთი სიმეტრიის არარსებობის შემთხვევაში კი  $V=0$ . შემდეგ, თუ მრავალკუთხედი წონასწორობის მდგომარეობაში იმყოფება(ეს ცნება უფრო ზუსტ განსაზღვრებას მოითხოვს), მას მიაწერენ მნიშვნელობას  $E=1$ , საპირისპირო შემთხვევაში კი –  $E=-1$ . მრავალკუთხედის ფორმა, რომელიც „თვალს ახარებს“, ბირკჰოფის მიხედვით, დაკავშირებულია იმ გეომეტრიულ ფაქტთან, რომ მრავალკუთხედის ცენტრიდან გამოძვარილი ყოველი წრფე ამ მრავალკუთხედს მხოლოდ ერთხელ გადაკვეთს ან რომ ნებისმიერი ვერტიკალური ან ჰორიზონტალური წრფე მრავალკუთხედს გადაკვეთს ორ წერტილში და არა უმეტესად. თუ ამ ორი პირობიდან ერთ-ერთი მაინც სრულდება, მაშინ ვგულისხმობთ, რომ  $F=0$ , ხოლო თუ არც ერთი არ სრულდება, მაშინ  $F=2$ .

მოწესრიგებულობის შემდგომი რიცხობრივი კრიტერიუმების სახით შეიძლება შემოვიტანოთ ბრუნვითი სიმეტრია  $R$  და ელემენტი  $HV$ . არსებობს, მაგალითად, მრავალკუთხედები, რომლებიც იოლად აისახება ვერტიკალური( $V$ ) და ჰორიზონტალური( $H$ ) ხაზებისგან შემდგარ სწორკუთხა ბადეზე; ამ შემთხვევაში მოწესრიგებულობის ხარისხი საგრძნობლად მატულობს და ვგულისხმობთ, რომ  $HV=2$ . მაშინ, როცა მრავალკუთხედის მხოლოდ ზოგიერთი მხარე თავსდება ასეთ ბადეზე, თვლიან, რომ  $HV=1$ . ყველა დანარჩენ შემთხვევაში  $HV=0$ .

ბირკჰოფმა შემოგვთავაზა, მრავალკუთხედის სირთულის ზომად( $C$ ) ჩაგვეთვალოს იმ წრფეების უმცირესი რიცხვი, რომლებზეც მისი გვერდებია განლაგებული. ამგვარად, ხეშოთ განსაზღვრული მნიშვნელობების  $O$ -ს და  $C$ -ს გათვალისწინებით, მარტივი ბრტყელი მრავალკუთხედებისთვის ვღებულობთ:

$$M = \frac{V+E+R+HV-F}{C}$$

ამასთან, აუცილებლად მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ ჩვენ თუ ესთეტიკურ ობიექტთა ისეთ ოჯახებს განვიხილავთ, როგორებიცაა ბრტყელი მრავალკუთხედები, რემბრანდტის ნახატები ან პიკასოს პორტრეტული სერიები, და თუ ასეთი ოჯახის ყოველი ობიექტისთვის განსაზღვრულია შესაბამისი რიცხობრივი ზომები, ჩვენ მივიღებთ რიგს ისეთი  $O/C$  მიმართებებისა, რომელთა შედარებაც შესაძლებელია. ბირკჰოფმა დაადგინა, რომ ელემენტარულ ბრტყელ მრავალკუთხედებს შორის კვადრეტი ყველაზე მაღალ „ესთეტიკურ ზომას“ ფლობს, კერძოდ –  $M=1,50$ ; სწორკუთხედის შემთხვევაში  $M=1,25$ ; ტოლგვერდა სამკუთხე-



დის შემთხვევაში  $M=0,63$ . ტიპოგრაფიული წყობის უბრალო ასო H-ის ესთეტიკური ზომა  $M=0,50$ . საინტერესოა, რომ სვასტიკას სრულიად მიზერული ესთეტიკური ზომა აქვს:  $M=0,33$ .\*

ესაა მოწესრიგებულობისა და სირთულის მიხედვით მხატვრულ ობიექტთა შედარების ერთ-ერთი შესაძლო მეთოდი; იგი გულისხმობს ერთგვარი უზომო პარამეტრების მოძიებას. როცა ფიზიკაში ასეთი უზომო კრიტერიუმები შემოაქვთ, მათ შედარებად პროცესებს ან შედარებად მდგომარეობებს მიაკუთვნებენ. ეს ბირკჰოფის ზომის მიმართაც სამართლიანია: უზომო, ანუ შედარებადი, მნიშვნელობები  $M=O/C$  მიეკუთვნებიან მდგომარეობათა სიმრავლეს, ე. ი. იმას, რასაც ზემოთ „ესთეტიკური ოჯახები“ ვუწოდეთ. მასში ჩვენ ვგულისხმობთ ისეთი სტრუქტურის მქონე მხატვრული ობიექტების სიმრავლეს, რომელთა აგება შეიძლება განხორციელდეს ერთი და იგივე მეთოდური პრინციპებით. ესთეტიკური ოჯახის სახით გამოდგება ყველა შესაძლო ბრტყელი მრავალკუთხედი, მრავალწახნაგა, გამოსახულებები გეოგრაფიულ რუკაზე ან რემბრანდტის ნახატები.

ასეთი განხილვისას მოწესრიგების ყველა ფაქტორი, რომლის დადგენაც ხერხდება ცალკეული ობიექტებისთვის, – წონასწორობა, სიმეტრია, ბრუნვითი სიმეტრია და ა. შ. – შეიძლება აღქმულ იქნას მაკროესთეტიკურად. ამგვარად, ბირკჰოფის ზომა სხვაზე არაფერზე მიგვითითებს, თუ არა მოვლენის მაკროესთეტიკურ არსებაზე, სახეზე, რომლის აღქმაც, მთელი მისი განუსაზღვრელობის მიუხედავად, მაინც შესაძლებელია.

ამის მერე დგება საკითხი: როგორ მოვიქცეთ, თუ გვსურს უფრო ღრმად ჩავწვდეთ ნაწარმოების – მაგალითად, რემბრანდტის ან სეზანის – დეტალებს, სადაც მხატვრული ეფექტი საღებავებით მიიღწევა, ნახატი კი იმდენად ნატიფია, რომ უკვე უშუალოდ კი არა, მხოლოდ ირიბი გზით აღიქმება? როგორი უნდა იყოს ამ შემთხვევაში „ობიექტური ესთეტიკური მდგომარეობის“ განსაზღვრება, რომ კვლავაც შეგვეძლოს სარგებლობა მიმართებით  $O/C$ ?

ამ შემთხვევაში მაკროესთეტიკური ორიენტაციიდან, რომელსაც მოწესრიგებულობის შესახებ თეზისი ამტკიცებს, გადადიან მიკროესთეტიკურ ორიენტაციაზე. ამასთან, ითვალისწინებენ იმას, რის შესახებაც მთელი ლაპარაკობდა: ხელოვნების ნაწარმოების შექმნისას – ვთქვათ, სურათის ხატვისას ან ლექსის თხზვისას – რაიმე (მოცემული) მარაგიდან გარკვეულ ელემენტებს იმგვარად ირჩევენ, რომ ყველა შემთხვევაში სრულიად განსაზღვრული არჩევანი ხდება. ეს იმას ნიშნავს, რომ არჩევანი ხორციელდება სქემით: „ღიას – არა“. ხელოვნების ნაწარმოები მიკროესთეტიკური კვლევისას, ისე, როგორც მისი „ნატიფი სტრუქტურის“ კვლევის დროს, გადაწყვეტის ასეთი არჩევანი უფრო დიდ როლს თამაშობს, ვიდრე ზემოთ აღწერილი მაკროესთეტიკური აღქმა.

ინფორმაციული ესთეტიკა ყოველთვის უნდა უფრო ხოლმე (მაკრო-)ესთეტიკური აღქმისა(რომელიც, დამოუკიდებლად, ჯერაც ვერ განსაზღვრავს ხელოვნების ნაწარმოებს) და გადაწყვეტილების (მიკრო-)ესთეტიკური მიღების ურთიერთადრევას. საქმე ისაა, რომ ყოველთვის, როცა ესთეტიკური ობიექტის შექმნისას *კომუნიკაციების* შესახებ თეზისს ვიყენებთ, ჩვენ (მიკროესთეტიკურ) გადაწყვეტილებებს ვღებულობთ, რომლებიც უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე – (მაკრო-ესთეტიკური) აღქმები.

ასეთი ელემენტების კომბინაციებს, დახლეჩას და გამთლიანებას მთლიან „შეტყობინებას“ უწოდებს, ჩვენ კი – „ინფორმაციას“. სხვა სიტყვებით, ყოველი სირთულე მიკროესთეტიკური განხილვისას დაიყვანება მთლიან სირთულემდე, ე. ი. სიდიდემდე, რომელიც იზომება სტატისტიკური ინფორმაციის რაოდენობით. ამიტომ, სირთულის მიკროესთეტიკური ასპექტით მხატვრული ნაწარმოების განხილვისას, მიზანშეწონილია, ის მნიშვნელობა მივაწეროთ C-ს, რომელიც ინფორმაციის თეორიაში საგანგებო მიზნებით გამოიყენება; მიუხედავად იმისა, რომ – მკაცრად თუ ვიტყვით – აქ უფრო ცალკეულ ნიშნურ ელემენტთა გაჩენის

აღბათობის ლოგარითმების გამოყენებაა აუცილებელი, მე გაცილებით მარტივად დავწერ:  $C$  – ესაა სტატისტიკური ინფორმაცია.

მაგრამ როგორია ვითარება წესრიგის წარმომქმნელ ელემენტებთან დაკავშირებით? მსატვრული ობიექტებისთვის, წესრიგის შემტანი ელემენტების სახით, გამოიყენება ისეთები, როგორებიცაა სიმეტრია ან ბრუნვითი სიმეტრია, თუ ისინი საკმარისად „ჭარბად“ არიან საიმისოდ, რომ შესაძლებელი იყოს მათი იდენტიფიცირება „წესრიგის წარმომქმნელი“ ელემენტების სახით. სიმეტრია წესრიგის წარმომქმნელი ელემენტია იმიტომ, რომ ის შედარებით იოლად შეიძლება იქნას იდენტიფიცირებული, ჩვენი აღქმა(ე. ი. სამყაროზე ჩვენი წარმოდგენები, აპერცეპციის ჩვენეული შესაძლებლობები) ისეა მოწყობილი, რომ იგი ყოველთვის იდენტიფიცირებულყოფს სიმეტრიას იქ, სადაც ეს უკანასკნელი სახეზეა.

თუ ახლა მაკროესთეტიკურ გამოსახულებას ( $O/C$ ) მიკროესთეტიკურ ასპექტში განვიხილავთ, სადაც  $C$  სტატისტიკური ინფორმაციის ზომას გულისხმობს, მაშინ თავისთავად ივარაუდება, რომ  $O$ -ს სახით უნდა ვიგულისხმოთ სიდიდე, რომელსაც ჯერჯერობით ერთობ ზოგადად აღვნიშნავთ როგორც „სიჭარბეს“. რ. გუნცენჰოიზერის გამოკვლევაზე დაყრდნობით შეიძლება დავაზუსტოთ, რომ საუბარია სიჭარბის სუბიექტურ ნამატზე. მაგრამ მე ამაზე არ შეგჩერდები, ვინაიდან ჩვენმა უკანასკნელმა გამოკვლევებმა გვიჩვენა, რომ სიჭარბის მნიშვნელობის მიღება შეიძლება გაცილებით იოლი გზით.

ასეთი თეორიულ-ინფორმაციული განხილვისას ესთეტიკური ზომის ფორმულა  $M=O/C$  შემდეგნაირად გამოიყურება: ვიყენებთ შენონის ცნობილ ფორმულას და მნიშვნელში ჩავსვამთ სტატისტიკური ინფორმაციის გამოსახულებას ( $H$ ):

$$H = -n \sum_{i=1}^n p_i \log_2 p_i,$$

სადაც  $p_i$  ნიშნური სისტემის ყოველი ელემენტისთვის მოცემული აღბათობებია, ხოლო  $n$  – სისტემაში ასეთი ელემენტების რიცხვი. მრიცხველი  $O$  გარკვეული გამარტივების შემდეგ წარმოადგენს სიჭარბის მნიშვნელობას:

$$R = \frac{H_{\text{მაქს.}} - H}{H_{\text{მაქს.}}} = 1 - \frac{H}{H_{\text{მაქს.}}},$$

სადაც  $H_{\text{მაქს.}}$  მოცემული ნიშნური სისტემისთვის მაქსიმალურად შესაძლებელი სტატისტიკური ინფორმაციაა. შეფარდება  $H/H_{\text{მაქს.}}$  წარმოადგენს შეფარდებით-სტატისტიკურ ინფორმაციას.

ბირკჰოფის მოდიფიცირებულ ფორმულას მაშინ ასეთი სახე ექნება:

$$M = \frac{O}{C} = \frac{1 - H/H_{\text{მაქს.}}}{H} = \frac{H_{\text{მაქს.}} - H}{H \cdot H_{\text{მაქს.}}} = \frac{1}{H} - \frac{1}{H_{\text{მაქს.}}}.$$

აქ მოცემულია ყველა ეკვივალენტური გამოსახულება ესთეტიკური ზომისთვის; ქვემოთ სწორედ ამ ფორმულების გამოყენებით მიღებულ შედეგებს გაგაცნობთ.

ბოლო თეზისი, რომელსაც ახლა შევეხებით, განსაკუთრებით მახვილი თვისებისაა. *ნიშნთა თეორია*, რომელიც აქ გამოიყენება, ძირითადად ამერიკელი მათემატიკოსის, გეომეტრისა და ფილოსოფოსის ჩარლზ პირსის იდეებს ემყარება. პირსმა განაცხადა: ყოველი ნივთი შეიძლება გახედეს ნიშანი, მათ შორის – თვით ჩერებიც ბურისის ტილოებზე. საქმის ვითარება კი მხოლოდ ისაა, რომ ნიშნად გამოცხადებული ამ ობიექტის შემთხვევაში სრულდებოდა ნიშნისთვის აუცილებელი ყველა პირობა.

ნიშანი, უპირველეს ყოვლისა, სამთა ერთობას წარმოადგენს. ნიშანთან ჩვენ საქმე გვაქვს მხოლოდ მაშინ, როცა ის, ჯერ ერთი, გამოხატვის საშუალებაა, მეორეც, რაიმე ობიექტს მიეკუთვნება და, მესამეც, რეალიზებულყოფს მიმართებას, რომელსაც ჩვენ, პირის კვალად, „ინტერპრეტაციულ მიმართებას“ ვუწოდებთ. ნებისმიერი ნიშანი მხოლოდ იმ შემთხვევაში წარმოადგენს ნიშანს, როცა ამ სამთა ერთობას ფლობს.

ავილოთ რაიმე სიტყვა, მაგალითად, სიტყვა „und“; ის, პირველ რიგში, ფონემების გარკვეული თანმიმდევრობითაა გამოსახული. ობიექტის დახასიათების თვალსაზრისით ის წარმოადგენს პროცესს, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს ორ სიტყვას – მის წინმსწრებსა და მის შემდგომს. ობიექტისადმი ამ მიმართებასთან ერთად სიტყვას „და“ გააჩნია ინტერპრეტაციაც, მაგალითად – „კავშირი“.

ნიშანი არა მხოლოდ სამთა ერთობას წარმოადგენს, არამედ, სამთა ნიშნური ფუნქციის შიგნითაც ფუნქციონირებს. ის იმ თვალსაზრისითაც ფუნქციონირებს, რომ მისი საშუალებით რაღაც რეალიზდება. მაგალითად, როცა მე ვამბობ: „ვარდი წითელია“, ნიშანთა თანმიმდევრობას იმისთვის ვიყენებ, რომ ვარდის წითელი ფერი ენაში რეალიზებულყოფ. მაგრამ, ამავე დროს, ვარდი და მისი წითელი ფერი რეალიზდება არა ბუნებაში, არამედ – ენაში, და აქ ხდება მისი კოდირება. ამ „მაკოდირებელ ფუნქციას“ ყოველთვის უნდა ვითვალისწინებდეთ, როცა ხელოვნების ნაწარმოებს მისი ნიშნური ბუნების თვალსაზრისით ვაანალიზებთ.

ნიშნურ პროცესებს ერთობ თავისებური თვისებები ახასიათებთ. ავილოთ, მაგალითად, სიტყვა „ლამაზი“ და შევადგინოთ ასეთი გამონათქვამი: „მშვენიერების მშვენიერება“. როგორ მოვექცით ამ დროს სიტყვას „მშვენიერი“? როგორც ამბობენ, ის რეფლექტირებულ იქნა. გამეორების გამოყენებით შეიძლება ითქვას: „მშვენიერების მშვენიერება მშვენიერია“; ამგვარად, ნიშანს შეუძლია რეფლექტირებულ იქნას, ე. ი. თავის თავს შეეხებოდეს. ამ შემთხვევაში უკვე წარმოებს ინტერპრეტაციის რაღაც პროცესი. სხვა სიტყვებით, ნიშანი ყოველთვის შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნას იმასთან მიმართებაში, რის ინტერპრეტირებასაც ის თავად ახდენდა. მაგალითად, «მე კვლავ ინტერპრეტირებულყოფ სიტყვას „ვარდი“ და მას ასეთნაირად ვიმეორებ(იტერირებულყოფ): „ყვავილი“ იმას აღნიშნავს, რომ ეს ჩემი პირადი ყვავილია, ჩემი საყვარელი ყვავილი». ასე შეიძლება განვაგრძოთ გამეორების(იტერაციის) მნიშვნელოვანი ნიშნური პროცესი.

მეორე ნიშნური პროცესი იმაში მდგომარეობს, რომ ნიშნები შეიძლება ერთმანეთს დაუკავშირდნენ. როცა ვამბობ: „მე აქ ვარ“, ეს ფრაზა ერთმანეთის თანმიმდევრულად დალაგებული სამი სიტყვისგან შედგება. ნიშნების ასეთ მარტივ თანმიმდევრობას ჩვენ გამოვსახავთ ნიშნური ადიუნქციის ცნებით. ესთეტიკური ობიექტის ნიშნური სტრუქტურის ანალიზისას ადიუნქცია უნდა განვასხვაოთ იტერაციისგან.

„მე აქ ვარ!“ შეიძლება გაგებულ იქნას, აგრეთვე, როგორც იმაზე მითითება, რომ მე თქვენს წინაშე ვდგავარ. „მე აქ ვარ“ ნიშნავს, რომ მე ვარსებობ, ამიტომ ეს სამი სიტყვა ერთად იკითხება, როგორც რაღაც წინადადება; ეს სიტყვები ისეთი თვისების არიან, რომ შეიძლება იყონ როგორც ჭეშმარიტი, ისე – ყალბი. როცა ამ გზით ვაერთიანებ რაღაც ახალ წარმონაქმნში(მაგალითად, წინადადებაში), მე მათ „სუპერირებულყოფ“, ე. ი. ვიღებ ახალ სახეს – „ზენიშანს“, „სუპერნიშანს“. სუპერირების პროცესი ყოველთვის ნიშნისწარმომქმნელი პროცესია. ამგვარად, ნიშნური პროცესის სამობითობა სამი განსხვავებული პროცესის – იტერაციის, ადიუნქციის და სუპერირების – ურთიერთშეთანადებაში მდგომარეობს.

ამ ნიშნური პროცესების გვერდით, ნიშნური სისტემების მანქანური გადამუშავებისას, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ის ფაქტიც, რომ ნიშნები ერთმანეთს წარმოშობენ, ე. ი. ხდება „ნიშნური გენერაცია“. მაგალითად, თუ რაღაც უნდა თქვან ვარდის შესახებ, ამისთვის ჯერ უნდა გადაწყდეს, რომელ ენაზე იქნება ეს

გამოთქმული – ფრანგულზე, ჩინურზე თუ გერმანულზე. უნდა აირჩეს გამოთქმის „საშუალება“. ნიშნური ანალიზისას კი ჯერ გამოთქმის საშუალებიდან ამოღიან და მხოლოდ ამის მერე იყენებენ საიმისოდ, რომ ვარდს მიაკუთვნონ. მაგალითად, ვაბობ: „გამოთქმის ჩემი საშუალების, სახელდობრ – გერმანული ენის, საშუალებით, ვსაუბრობ ვარდნარის შესახებ“. მაშინ გამოთქმის ჩემს მიერ არჩეულ საშუალებას – გერმანულ ენას – მივმართავ ობიექტთა სიმრავლისკენ, ვარდებისკენ. ასე წარმოიშობა გამოთქმის საშუალებებთან ნიშნის მიმართებიდან ობიექტთან მისი მიმართება.

თუ ჩემს ფიქრებს განვაკითვარებ და ვიტყვი: „დიახ, მაგრამ ამ ვარდნარში მე მხოლოდ სადამოს 8-დან 10 საათამდე ვსეირნობ“, – ამით მე ობიექტთან მიმართების ინტერპრეტირებას ვახდენ და ვქმნი ეგრეთ წოდებულ ინტერპრეტაციულ მიმართებას.

სქემას, რომლის მიხედვითაც გამოთქმის საშუალებასთან ნიშნის მიმართება წინ უნდა უსწრებდეს ობიექტთან მის მიმართებას, ეს უკანასკნელი კი თავის მხრივ წინ უნდა უსწრებდეს ინტერპრეტაციულ მიმართებას, ამჟამად ნიშნურ გენერაციას უწოდებენ. ეს მოსაზრებები უადრესად მნიშვნელოვანია, მაგალითადი, ებმ-ს დახმარებით ფერწერული ან მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის მცდელობისას.

ზემოთ თქმულს თუ მოკლედ შევაჯამებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ნიშნური სქემა, რომელიც შეთანადებულია არსებულ კომუნიკაციურ სქემასთან, დაუყოვნებლივ შეგვიძლია ჩავრთოთ სისტემაში „მიძვლები – გადამცემი“.

ნიშანს ყოველთვის გააჩნია რაღაც, რაც ინფორმაციის გადამტანის სახით მისი გამოყენების საშუალებას იძლევა. ამ „რაღაცას“ წარმოადგენს სიგნალი. როცა სურათს ვუყურებ, წარმოებს ოპტიკური სიგნალების დახმარებით თვალის ბადურაზე ამ სურათის გადატანა. მაშ ასე, იმას, რაც გადაიცემა, უწოდებენ სიგნალს. მაგალითად, გარკვეულ ობიექტთან მიმართებაში მყოფი გარკვეული სისწილის წითელი ფერი(წარმოდგენილი როგორც სიგნალი) შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნას, როგორც – „ვარდი“, ეს ვარდი კი შემდგომ ინტერპრეტირებულ იქნას, თუ გნებავთ, როგორც – სიყვარულის სიმბოლო. ეს ნამდვილად ინტერპრეტაცია იქნება, ვინაიდან არც ერთ ვარდს არ გააჩნია არავითარი ხილული ნიშან-თვისება იმისა, რომ ის სიყვარულის რამენაირ სიმბოლოს წარმოადგენს. მაგრამ შეიძლება დავადგინოთ, რომ მოცემულ ვარდს გარკვეული ხარისხის წითელი ფერი აქვს და რომ სწორედ ეს ხარისხია ის სახეზემყოფი, რაც წარმოადგენს სიგნალს, რომლის წყალობითაც ვარდი, როგორც ობიექტი, თავის ნიშანს იძენს.

მაშ ასე, ჩვენ შეგვიძლია ნიშნური სისტემა, მთელი მისი ფუნქციებით და ოპერაციებით, კომუნიკაციურ სქემაში ჩავრთოთ, და სწორედ ამას აკეთებს ინფორმაციული ესთეტიკა. ამ კომუნიკაციური სქემის ფარგლებში ძნელი აღარ იქნება ნიშნებისა და სიგნალების ისე განსაზღვრა, რომ შესაძლებელი გახდეს თეორიულ-ინფორმაციული ფორმულების გამოყენება.

სიმარტივისთვის დავუშვათ, რომ გერმანული ენა მხოლოდ ქვემდებარეებისა და შემასმენლებისგან(სუბიექტებისა და პრედიკატებისგან) შედგება, და თუ მხოლოდ ისინი არსებობს ენაში, მაშინ ამ ენის „ფუნქციონირება“ იმგვარად წარმოებს, რომ რაიმე პრედიკატი ან შეესატყვისება ან არ შეესატყვისება სუბიექტს. ასეთი ენა გამორიცხული მესამის ლოგიკურ კანონს ემორჩილება: როცა რეალური სინამდვილის შესახებ ვსაუბრობთ, ჩვენი გამონათქვამი შედგება პრედიკატისგან, რომელიც ან მიეწერება ან არ მიეწერება გარკვეულ ქვემდებარეს(სუბიექტს). იგივე ითქმის ფერწერის ენის შესახებაც: როცა მხატვარი სურათს ხატავს, იგი მას ისე ხატავს, რომ ელემენტარულ სახეს ან აქვს გარკვეული ფორმა ან არა აქვს, ან აქვს გარკვეული ფერი ან არა აქვს და ა. შ. გამორიცხული მესამის კანონი, რომელიც ერთმანეთისგან გამოარჩევს სხვადასხვა ქვემდებარეებს და შემასმენლებს, იმ ფორმებს შორის განსხვავების შესახებ საუბრის საშუალებასაც გვაძლევს, რომლებსაც შეიძლება ჰქონდეთ ან არ

ჰქონდეთ გარკვეული ფერი. ბუნებრივია, ამ დროს ფორმებისა და ფერებისთვის მკაფიო განსაზღვრებები უნდა მოიძებნოს.

მსგავს ენაზე სინამდვილის ან მისი ნაწილის აღწერა ყოველთვის ისე წარმოებს, რომ წინასწარაა ცნობილი „სუბიექტთა“ სიმრავლე, მაგალითად, ვარდი, ადამიანი, მაგიდა, იდეა და ა. შ.; ეს სუბიექტები შეიძლება უკავშირდებოდნენ გარკვეულ პრედიკატებს. ფერწერას სამყაროს ესთეტიკური აღწერაც შეუძლია. ფერწერაში ჩვენ გამოვარჩევთ გარკვეულ ფორმებს – წერტილიდან თითქმის მოუხელთებელ, განუსაზღვრელ წრფემდე. გამოვარჩევთ ყვავილთა გარკვეულ სიმრავლესაც. თუ სურათზე რომელიმე გარკვეულ ფორმას რაღაც გარკვეული ფერი აქვს, გარკვეული ფორმებისა და გარკვეული ფერების ასეთ გაიგივებას აღვნიშნავთ, როგორც „ელემენტარულ უჯრედს“ (ელემენტარულ სახეს).

ამგვარად, ყველა სურათის დაშლა შეგვიძლია ელემენტარულ უჯრედებად. ელემენტარული უჯრედი კი ყოველთვის შეეთანადება ობიექტს, ე. ი. ელემენტარულ უჯრედში გამოიხატება ის, რაც რაღაცის შესახებ გამოითქმება. „რაღაც სხვის შესახებ“ ეს გამონათქვამი სემანტიკური გამონათქვამია: ასეთი სურათის შინაარსის აზრობრივი მნიშვნელობა, **სემანტემა**, მქლავნდება ფორმაზე ფერის შესაძლო „წარმოებით“.

ცნობილია, რომ თუ ყოველი ელემენტარული უჯრედი შედგება  $n$  ფორმებისა და  $m$  ფერებისგან, მაშინ შესაძლებელია განსხვავებულ მდგომარეობათა (ელემენტარულ უჯრედთა)  $m \cdot n$ , ოღონდ სურათში ეს  $m \cdot n$  მდგომარეობები სულაც არ ნიშნავს, რომ ჩვენ გაგვანია მომენტალური ფოტოგრაფია სამყაროსი, რომელიც სწორედ ასე გამოიყურება. პირიქით, ყოველთვის შეიძლება რამ იგულისხმება: თუ ჩვენ ვფიქრობთ, რომ  $m_i$  და  $n_i$  დამოუკიდებელი არიან, მაშინ სახეზეა  $n$  ფორმებით და  $m$  ფერებით გარესამყაროს ფრაგმენტის წარმოდგენის სხვადასხვა ვარიანტთა  $2^{m \cdot n}$ , სამყაროსი, რომელიც უჯრედის მსგავსია, ე. ი. მობრუნებულია ობიექტისკენ, აქვს გარკვეული მნიშვნელობა და შეიძლება შინაარსობრივად იქნას ინტერპრეტირებული.

$n$  გარჩევადი ელემენტარული ფორმებისა და  $m$  გარჩევადი ელემენტარული ფერებისგან შემდგარ სურათს შეუძლია „სამყაროს წარმოდგენა“  $2^{m \cdot n}$  უნარით. იგივე ითქმის ენობრივი ობიექტების მიმართაც. თუ ობიექტი მოცემულია  $n$  ქვემდებარეთა და  $m$  შემასმენელთა საშუალებით (მაგალითად, წინადადებაში „Die Rose ist rot“ „Rose“ ქვემდებარეა, „ist rot“ – შემასმენელი), არსებობს სამყაროზე ასეთი  $m \cdot n$  ელემენტარული გამონათქვამების შედგენის შესაძლებლობა. რაკი ყოველი ელემენტარული გამონათქვამი შეიძლება იყოს „ჭეშმარიტი“ ან „ყალბი“, ამიტომ ასეთი ელემენტარული ფრაზებით სამყაროს წარმოდგენის  $2^{m \cdot n}$  საშუალება მოიპოვება.

თუ  $n=20$  და  $m=3000$ , ჩნდება  $2^{20 \cdot 3000} = 2^{60000}$  შესაძლებლობა. ესაა 1800-ზე მეტი ნიშნის მქონე რიცხვი! აქედან აშკარაა, რომ ფაქტობრივი გამოთვლისას, ფერებისა და ფორმების ან ქვემდებარეებისა და შემასმენლების თუნდ სულ მცირე რიცხვის შემთხვევაში, ასეთი „კომბინატორიკის“ გამოყენება არარეალური ხდება. სწორედ ამ მოსაზრებებმა გვაიძულა, გამოთვლებისას თეორიულ-ინფორმაციული და სტატისტიკური მეთოდებით გვესარგებლა.

ბოლო მაგალითით იმის მოკლე ილუსტრაციას გიჩვენებთ, თუ როგორ ხდება ეს ყველაფერი.

შტუტგარტში, ჩვენს შორის დიდი კამათი გამოიწვია რემბრანდტის ერთმა ცნობილმა სურათმა. საუბარი შეეხო იმას, თუ რა ხარისხით შეიძლება თეორიულ-ინფორმაციული მეთოდის გამოყენება დასმული საკითხების გადასაწყვეტად. ცხადია, კამათი მაშინვე არ დამცხრალა, ვინაიდან საჭირო იყო დრო, რომ ეს ყველაფერი, ასე ვთქვათ, „გადაგვეხარშა“. მაგრამ ჩვენ მაინც შევეცადეთ მოგვექებნა გამომთვლელი ალგორითმები, და აი, როგორ ვიმოქმედეთ.

ჩვენი შტუტგარტელი კოლეგის, უმაღლეს ტექნიკურ სასწავლებელში ხელოვნებათა ისტორიის სემინარების მონაწილის, დოქტორ ვ. სუმოვსკისგან მივიღეთ

რემბრანდტის სურათების რეპროდუქციები იმ იმედით, რომ ჩვენი ფორმულების დახმარებით მათში რამენაირი განსხვავების აღმოჩენას შევძლებდით. რემბრანდტის ორივე ცნობილი საკვლევი სურათი გამოხატავს მსხდომარე გოგონებს და 1647 წელსაა შექმნილი. ორივე სურათს(ჩვენს ხელთ იყო ნატურალური სიდიდის ტიპოგრაფიული რეპროდუქციები) გადავაფარეთ კვადრატული რასტრი. ჩვენ გვინდოდა, უპირველესად ის მხატვრული ელემენტი გამოგვეკვლია, რომელიც რემბრანდტის ტრადიციული ინტერპრეტაციისას გადამწყვეტ როლს თამაშობს და რომელსაც შეუქჩრდილი ჰქვია; ეს შეუქჩრდილი ახლდა ტუშით შესრულებულ ჩვენს ნახატებსაც. რასტრის თითოეულ უჯრედში ვზომავდით „სინათლისა“ და „სიშავის“ ხარისხს. ასე დავადგინეთ, მაგალითად, რომ №1 უჯრედში ნახატი ავსებს სივრცის 5/10-ს, №2 უჯრედში – 3/10-ს, №3 უჯრედში – 0/10-ს და ა. შ. მას მერე, რაც ამ გზით რასტრის ყველა უჯრედი დავახასიათეთ, შეიძლებოდა ნახატის ფორმატის საფარის საშუალო სიდიდის გამოთვლა, აგრეთვე – უჯრედების მიხედვით ამ საფარის „განაწილება“ თითოეული ნახატისთვის, ე. ი. მათი „უჯრედული ენთროპიის“ განსაზღვრა.

როცა ფიზიკოსი „განაწილებაზე“ დაპარაკობს, იგი ყოველთვის თერმოდინამიკური ენთროპიის შესახებ ფიქრობს. ეს უკანასკნელი – არა მხოლოდ თავისი მათემატიკური ფორმის გამო – ძალიან ჰგავს სტატისტიკური ინფორმაციის ფორმულას და განსაზღვრული ელემენტების ალბათობათა ლოგარითმსაც შეიცავს. ჩვენს მაგალითში ალბათობები იცვლება სისშირეებით, რომლებითაც ვლინდება განსაზღვრული სურათის რასტრის უჯრედებში საფარის ხარისხები:

$$\frac{0}{10}, \frac{1}{10}, \frac{2}{10}, \dots, \frac{10}{10}.$$

ეს სისშირეები შემდგომ ჩაისმება სტატისტიკური ინფორმაციის H ფორმულის Pi მნიშვნელობების ნაცვლად. ამ გზით, დასახელებული ფორმულების დახმარებით, განსაზღვრავენ M<sub>1</sub> და M<sub>2</sub> მნიშვნელობებს. პირველი სურათისთვის მიღებული მნიშვნელობა M<sub>1</sub>=0,0076; მეორისთვის – M<sub>2</sub>=0,0167.

აქედან შემდეგი დასკვნა გაკეთდა. რემბრანდტის ნახატისთვის დამახასიათებელი ტექნიკის გათვალისწინებით, როცა სასურათო ზედაპირი იფარება შტრიხების ალბათური განაწილებით მეტი ან ნაკლები სისქის შტრიხულით, მეორე ნახატს ესთეტიკური ზომის გაცილებით მაღალი მანვენებელი აქვს, ვიდრე – პირველს.

თუმცა, დამსწრეთა უმრავლესობამ განაცხადა, რომ, მიუხედავად მიღებული შედეგისა, №1 ნახატი უკეთესია.

მაგრამ როგორც დოქტორმა სუმოვსკიმ მიგვითითა, მეორე ნახატის შექმნიდან 35 წლის შემდეგ მისთვის კიდევები შემოუჭრიათ. ჩვენი კი №1 ნახატის ანალიზისას მის თეთრ კიდევებს ვითვალისწინებდით, ამიტომ №1 ნახატისთვის გამოთვლა გავიმეორეთ მას მერე, როცა მასაც შემოვაჭერით კიდევები. ამის შემდეგ მივიღეთ მნიშვნელობა M<sub>1</sub>, რომელიც მართლაც აჭარბებდა M<sub>2</sub>-ს.

ამგვარად, დასტურდება ადრე თქმული: ესთეტიკური ზომის ფორმულა M=O/C, რომელიც აქ ნაჩვენები წესით იქნა გამოყენებული უჯრედების საფარის ალბათობათა განაწილებისთვის, ითვალისწინებს ფურცლის სივრცეზე ნახატის განლაგების მაკროესთეტიკურ ეფექტს. მაგრამ თუ ეს ასეა და, მაშასადამე, გათვალისწინებულია ბირკჰოფის მაკროესთეტიკური ეფექტი, მაშინ სურათი, რომელსაც ჯერაც თეთრი კიდევები აქვს, უფრო სუსტია. მეტად თუ ნაკლებად ჭარბი თეთრი ფერი №1 სურათში ჩაგრავეს ფიგურის პოლიგონალობას, მაშინ, როცა კიდევების მოჭრის დროს მაკროესთეტიკური განაწილების მნიშვნელობა მაშინვე იზრდება. აქედან, სხვათაშორის, ცხადი ხდება, რომ გაანგარიშებას

შეუძლია გვიჩვენოს, ფასდება თუ არა სურათი მაკროესთეტიკურად ან მიკროესთეტიკურად.

ეს იყო ჩვენს მიერ „რიცხვითი ესთეტიკის“ გამოყენების ერთ-ერთი პირველი მცდელობა. მოგვიანებით ჩვენ ის ელემენტარული გეომეტრიული ფიგურების გამოსათვლელადაც გამოვიყენეთ და ჩვენს მიერ შედგენილი ასეთი სქემების დახმარებით შევეცადეთ პროგრამა დაგვეწერა გამომთვლელი მანქანისთვის, რომლის მონაცემებითაც ხაზვის ავტომატმა პერფოლენტიტ ნახატი დაამზადა. შტუტგარტში ამან ფრიად ღამაზი და დამაჯერებელი შედეგები მოგვცა.\*\*

სამწუხაროდ, დღემდე არ არსებობს ინტერპრეტაცია – ყოველ შემთხვევაში, მეთოდური, მაკონტროლებელი მონაცემებით, – რომელიც აგვისსნიდა, რა უნდა გვესმოდეს გამოთქმაში „ეს ღამაზია“, „მე ეს მომწონს“, „ეს ტრაგიკულია“ და ა. შ. მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური ასპექტების შესახებ რამდენადმე დამაჯერებლად საუბარი მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როცა ცნებები ისეა აგებული, რომ ისინი განსხვავდება სუბიექტური ინტერპრეტაციისგან. ამის მიღწევა მხოლოდ იმ გზაზე დგომით შეიძლება, რომელსაც ფიზიკა გაპყვა გალილეის შემდეგ. ჩვენ თუ ამჟამად ხელოვნების ნაწარმოების შესახებ ისე საუბარი გვსურს, როგორც გალილეი ლაპარაკობდა ბუნებაზე – ე. ი. არა პოეტური, არამედ მათემატიკური ენით ( $v=gt$ ;  $s=gt^2/2$  და ა. შ.), – მაშინ ჩვენ იმ ცნებების მათემატიკება უნდა განვახორციელოთ, რომლებიც გადამწყვეტია ხელოვნების შეფასებისთვის, ე. ი. ისეთი ცნებებისა, როგორცაა, მაგალითად, „ღამაზი“, „უწინ“, „უგვანი“ და ა. შ.

ჩვენ მათემატიზირებულყოფთ ცნებას და ვრთავთ სქემაში, რომელსაც სიღამაზის სხვადასხვა დონეებამდე მიყვავართ. ინფორმაციული ესთეტიკისთვის გადამწყვეტია ის, რომ იგი ცდილობს ყველა ტრადიციული ცნების თანმიმდევრულ შეცვლას კონტროლირებადი და მეთოდურად მკაფიო მათემატიკური ცნებებით(რიცხვებით). მსგავსად იმისა, როგორც ფიზიკა აღწერს ბუნებას ფორმულებისა და რიცხვების ენით, ასევე სამყაროს მეორე, ესთეტიკური ასპექტიც უნდა აღიწეროს არა მხოლოდ გრძობისმიერი და სუბიექტური ცნებებით: „ადმაფროთოვანებელი“, „მე გაცვებული ვარ“ და ა. შ., არამედ აგრეთვე სისტემური მნიშვნელობებით, რომლებიც ისევე შეესატყვისებიან ერთმანეთს, როგორც ფიზიკაში შეესატყვისებიან ერთმანეთს რიცხვითი სიდიდეები(სიმკვრივე, ატომური წონა, მოლეკულური წონა და ა. შ.). მათემატიკური, რიცხვითი მნიშვნელობებით ჩვენ არა მხოლოდ ფიზიკურ მდგომარეობათა სამყაროს ავსახავთ; სტატისტიკური და რიცხვითი ესთეტიკის თანამედროვე ტექნიკას ხელეწიფება ხელოვნების სამყაროს, მხატვრულ ქმნილებათა სამყაროს ასახვა მსგავსი რიცხვითი მნიშვნელობების სისტემით. ეს ჩვენი ვალია ცივილიზაციის წინაშე, რომელშიც უფრო და უფრო ძლიერდება წარმოების ინტენსიფიკაცია, ნივთებისა და იმ ადამიანთა რაოდენობის ზრდა, რომლებიც ამ ნივთებს შეისწავლიან. როცა ნივთებისა და ადამიანების ეს სიმჭიდროვე გარკვეულ დონეს მიაღწევს, უკვე შეუძლებელი გახდება ხელოვნების მიტოვება თვითნებური აღქმის, თვითნებური შეფასებისა და ინტერპრეტაციის ხარჯზე; აუცილებელი გახდება ესთეტიკური მოვლენების ორგანული ჩართვა ჩვენს „სულიერ ბუნებაში“. ეს წარმოადგენს იმის მიზეზს, რომ ჩვენ რიცხვითი ესთეტიკის შექმნას ვესწრავით.

1966 წელი

\* Gunzenhäuser R., "Das ästhetische Maß Birkhoffs in informationstheoretischer Sicht", Kunst und Kybernetik, Köln, 1968, S.193.

\*\* Nake F., "Künstlerische Kunst - Zur Produktion von Compyter-Grafiken", Kunst und Kybernetik, Köln, 1968, S.128.

**რელიგია ეპოქათა ბარდატმის შამს  
(ცამეტი თეზისი)**

**ა. მოღერნიზმის და პოსტმოღერნიზმის ურთიერთქმედების შესახებ**

თეზისი 1: მკვლევარი, რომელიც ამა თუ იმ ეპოქას საზოგადოების ცხოვრების რელიგიური ასპექტების გაუთვალისწინებლად აანალიზებს და არ განიხილავს რელიგიას(ხელოვნებასთან და სამართალთან ერთად) კაცობრიობის ცხოვრების უნივერსალური, თუმცა კი ამბივალენტური, ფენომენის სახით, წარუმატებლობისთვისაა განწირული.

ა) რელიგია, ხელოვნების თუ სამართლის მსგავსად – დიაქრონულად და სინქრონულად განხილული – წარმოადგენს უნივერსალურ ფენომენს, დაკავშირებულს „კაცობრიობის უძველესი, უძლიერესი და სასიცოცხლოდ აუცილებელი სურვილების შესრულებასთან“, როგორც ზ. ფროიდი წერდა. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ლაპარაკი მის „ილუზორულ“ ხასიათზე, როგორც რაღაც უდავოდ დასაბუთებულზე(ამას მიუთითებდა თავის დროზე ზ. ფროიდიც). უმეტესწილად, რელიგიის ძირითადი შინაარსი განისაზღვრება მისი ჭეშმარიტებებისადმი ადამიანის გონივრულ-ნდობითი დამოკიდებულებით. ანალიზის დროს ამ ზოგადსაკაცობრიო ფენომენის უგულებელყოფა (არადმიხედვის, არცოდნის თუ მტრული გრძობების ზეწოლის შედეგად) იმის მაუწყებელი იქნებოდა, რომ ადამიანური ცხოვრების და კაცობრიობის ისტორიის არსებითი ასპექტი, განურჩევლად იმისა, როგორი დამოკიდებულება აქვთ დღეს მის მიმართ, დადებითი თუ უარყოფითი, მკვლევარის თვალთახედვის არიდან ამოვარდა და სათანადოდ ვერ შეფასდა.

ბ) განსხვავებით ფილოსოფიისგან, რომელიც ადამიანს გადარჩენას ამცნობს და მისკენ გზას მიუთითებს, რელიგია წარმოადგენს საფუძველშივე ტრანსცენდენტურ და იმანენტური ზემოქმედების მქონე თეორიულ-პრაქტიკულ საკოორდინატო სისტემას – რწმენით აღსავსე მსოფლმხედველობის, ცხოვრებისეული პოზიციის და ცხოვრების წესისთვის. რელიგიური დოქტრინა, ეთიკა და რიტუალი ადამიანს უმხელს ცნებების ფართო ჰორიზონტს, განუმარტავს ცხოვრების საზრისს, იძლევა უმაღლესი ღირებულებების და ნორმების გარანტიას, ადამიანს აქცევს სულიერი ერთობის წევრად, მიუბოძებს სულიერ სამშობლოს, ქმნის მტკიცე საყრდენს ყოველივე უმართებულოს მიმართ პროტესტისა და წინააღმდეგობისთვის. რელიგიის სოციოლოგიის ენით თუ ვიტყვი(ფ. კ. კაუფმანის მიხედვით), რელიგიის(ცხადია, არა მხოლოდ მისი!) საშუალებით შეიძლება განხორციელდეს: 1) პიროვნების განმტკიცება, პიროვნული ცნობიერების ჩამოყალიბება; 2) რიტუალიზაცია; 3) საბედისწერო შემთხვევითობების ტყვეობიდან გათავისუფლება; 4) სოციალური ინტეგრაცია; 5) ადამიანური ყოფიერების კოსმიზაცია, მისი გასვლა ვიწრომწიერი არსებობიდან; 6) პროფეტული მისია, ესე იგი სამომავლო განვითარების წინასწარტყვევა.

გ) რელიგია **ორსახოვანი** ფენომენია. ისტორიული ფაქტები მოწმობენ, რომ მაღალგანვითარებული რელიგიებიც კი ორმხრივ ზემოქმედებას ახდენდნენ(პიროვნებაზეც და საზოგადოებაზეც) – როგორც რეგრესულს, დამორგუნველს და რეაქციულს, ისე – განმათავისუფლებელს, ჰუმანურს, პროგრესულს.



დ) ეს ორსახონება, მრჩობლობითობა ნიშანდობლივია არა მხოლოდ ადამიანსა და უზენაესს შორის რაღაც ზეგრძობადი მთლიანობის შექმნისკენ მიმართული, მისტიკური წყობის რელიგიებისთვის(ასეთებია ინდუიზმი და ბუდიზმი – რელიგიები, რომლებმაც დასაბამი ინდოეთში ჰპოვეს), ამქვეყნიური ცხოვრების სიბრძნის დაუფლებაზე ორიენტირებული, რაციონალურად საერო რელიგიებისთვის(ასეთებია კონფუციანობა და დაოსიზმი, ჩინური წარმოშობის რელიგიები), არამედ პროფეტიკული, ახლო აღმოსავლეთში ჩასახული რელიგიებისთვისაც, – იუდაიზმისთვის, ქრისტიანობისთვის და ისლამისთვის.

**თეზისი 2: ქრისტიანობამ, დანარჩენი მაღალგანვითარებული რელიგიების მსგავსად, თავისი არსებობის სხვადასხვა ეპოქებში, თავისი პარადიგმის მრავალი ცვლილება განიცადა, რაც მოძღვრების მთელ სისტემას შეეხო. ჩვენს დროშიც თვალსაჩინოა ერთმანეთის მოცილე, ისტორიულად დრომოჭმული პარადიგმები.**

ა) „პარადიგმის შეცვლა“ – თავდაპირველად ასეთი „დიაგნოზი“ დასვა მეცნიერების ამერიკელმა ისტორიკოსმა თომას ს. კუნმა, რომელიც სისტემურ-თეორიული ანალიზის საშუალებით იკვლევდა კოპერნიკის მიერ მეცნიერებაში გამოწვეულ გადატრიალებას და ჰუმბოლტების ძიებისა და მოპოვების პროცესს სამეცნიერო-საბუნებისმეტყველო შემეცნების გზაზე – არა მხოლოდ მეთოდის ან თეორიის ცვლილებას ნიშნავს, არამედ – „გარკვეული ერთობის წევრთა მიერ აღიარებულ რწმენათა, ღირებულებათა და ქცევის წესთა მთელი სისტემის ცვლილებას“(თ.ს. კუნი, „პოსტსტრუქტუმი“). რელიგიასთან დაკავშირებით პარადიგმის შეცვლა ნიშნავს მსოფლადქმის იმ ძირითადი მოდელის ცვლილებას, რომელზე ორიენტირების მიხედვითაც ადამიანები საცნაურყოფენ თავიანთ თავს, საზოგადოებას, სამყაროს და ღმერთს.

ბ) მეცნიერების ისტორიიდან საერთოდ ისტორიაზე და კერძოდ ქრისტიანობის ისტორიაზე „პარადიგმის შეცვლის“ ცნების გადატანისას, არ შეიძლება ცვლილებების პროცესი წარმოვიდგინოთ რაღაც ერთდროული მოვლენის სახით, მსგავსად ქანქარის რხევისა ან ტალღის თქაფუნისა, და მასში უბრალოდ საზოგადოებრივი განწყობილებების შეცვლა ან რაღაც პოლიტიკური ძვრები დავინახოთ. უმეტესწილად ასეთი შეცვლა საერთოდ საგნებზე და მოვლენებზე შესხედულებებთან დაკავშირებით ფუძემდებლური და ხანგრძლივი ცვლილებებისა და საბოლოო ჯამში საზოგადოების ფართო ფენების მიერ აღქმული და ათვისებული გარდაქმნების, ე. ი. მაკროპარადიგმის შეცვლის აღმნიშვნელია. პარადიგმის შეცვლაში გადამწყვეტ როლს ასრულებს მრავალი იმ ცალკეული სიგნალის „გარღვევა“, რომელიც წარსულიდან აღწევს(პროდუცირებადნი კულტურის ნოვატორულად მოაზროვნე მოღვაწეთა მიერ, რომლებმაც დროს გაუსწრეს, ტრადიციის მიმართ კრიტიკულად განწყობილი ნებისმიერი სახის ჯგუფებისა და ნაკადების მიერ, როგორც იყო, მაგალითად, პოსტმოდერნიზმი „avant le lettre“ ეპოქაში, როცა მას ჯერაც არ მიეღო ფორმალურ-თეორიული გამოხატულება), და ამ სიგნალების გადაქცევა საზოგადოების ფართო ფენების მიერ გაცნობიერებულ ზოგად ტენდენციად. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს არა იმ გარემოებას, რომ კრიზისის და ცვალებადობათა ამა თუ იმ ინდიკატორებს „უკვე ჰქონდათ ადგილი“, არამედ – იმას, თუ რა ზომით ჰპოვეს ამ მოვლენებმა თავიანთი რეალური განსხეულება ისტორიულ სინამდვილეში.

გ) ქრისტიანობის ისტორიაში საცნაურია დღემდე ერთმანეთის მოცილე ექვსი ეპოქალური მოდელი:

- 1 – თაურეკლესიის იუდაურ-ქრისტიანული ესქატოლოგიური პარადიგმა;
- 2 – ძველი ეკლესიის ბერძნულ-ელინისტურ-ბიზანტიური პარადიგმა;
- 3 – შუასაუკუნეების ეკლესიის რომაულ-კათოლიკური პარადიგმა;
- 4 – ლუთერიანული რეფორმირებული ქრისტიანობის რეფორმატორულ-პროტესტანტული პარადიგმა;
- 5 – ლიბერალური პროტესტანტიზმის განმანათლებლურ-მოდერნისტული

პარადიგმა;

6 – ეკუმენისტური ქრისტიანობის თანამედროვე პოსტმოდერნისტული პარადიგმა.

დ) განსხვავებით ბუნებისმეტყველებისგან, სადაც წინარე პარადიგმები უბრალოდ ლიკვიდირებულიყოფიან მათემატიკურად ექსპერიმენტული გზით, რელიგიაში ისინი არსებობას განაგრძობენ სხვადასხვა ადამიანებისა და დაჯგუფებებისთვის. ამის მიზეზია ის, რომ მორწმუნეებისა და კონფესიების ნაწილი სულიერ-რელიგიური აზრით ისევ წარსულში ცხოვრობს – აღმოსავლური პატრისტიკის ეპოქაში, კათოლიკური შუასაუკუნეების ეპოქაში(ხოლო მოდერნიზმს ისევე უარყოფითად უყურებენ, როგორც თავის დროზე შუასაუკუნეთა ეკლესიის მომხრეები უყურებდნენ რეფორმაციას), რეფორმაციის ეპოქაში, რომელიც ჯერაც არ იცნობდა კოპერნიკის და დარვინის აღმოჩენებს, ან – გასული ასწლეულის პროტესტანტული ლიბერალიზმის ეპოქაში. სადღეისოდ რელიგიურ ცხოვრებაში მდგომარეობა ხასიათდება სხვადასხვადროული პარადიგმების ერთდროული კონფლიქტური თანაარსებობით განსხვავებულ ეკლესიათა და სარწმუნოებათა ფარგლებში.

**თეზისი 3: მოდერნიზმი(ესე იგი ევროპული ახალი დრო) იწყება XVII საუკუნეში ახალი რწმენის – გონებისადმი და პროგრესისადმი რწმენის – წარმოშობით, რამაც, ყველა საპირისპირო მდინარების მიუხედავად, გამოიწვია ოთხი საწყისის, ოთხი დომინირებადი ძალის – ბუნებისმეტყველების, ტექნიკის, ინდუსტრიის და დემოკრატიის – ბატონობა. ამ პროცესის – სეკულდარიზაციის, ადამიანური ცხოვრების გადაგვარების პროცესის – წინააღმდეგ მკაცრად ილაშქრებდა რელიგია, უწინარესად – კათოლიკური ეკლესიის სახით, რომელიც უფრო და უფრო იგნორირებულიყოფოდა, უკანა რიგებში განიდევნებოდა და, ბოლოს და ბოლოს, დევნას განიცდიდა.**

ა) „მოდერნიზმი“ არაა ახალი სიტყვა. ის ჯერ კიდევ გვიანი ანტიკურობის ხანაში გაჩნდა, მაგრამ მხოლოდ XVII საუკუნის ადრეული ფრანგული განმანათლებლობის პერიოდში იქნა გამოყენებული დროის ახლებური გრძნობის პოზიტიური განსაზღვრების სახით, ეპოქის აღსანიშნად. ცნება „მოდერნი“ გამოიყენებოდა რეგრესულად-ორიენტირებული, ანტიკურობის შესახებ წარმოდგენებზე დაფუძნებული რენესანსის ისტორიული სახის წინააღმდეგ პროტესტის გამოსახატად. ამჯერად დევიზად დაისახეს არა ბერძნულ-რომაული სიძველის აღორძინება, არამედ ახალი დროის, ახალი ცხოვრების დაწყება.

ბ) მხოლოდ XVII საუკუნეში მტკიცდება **ავტონომიური გონების** მიმართ ახალი, აქამდე არნახული ნდობა, ვითარდება წარსულთან შედარებით უპირატესობის რაციონალურად დაფუძნებული გრძნობა და **პროგრესისტული აზროვნება**, დეკარტის და გალილეის დროიდან „თანამედროვე“, „მოდერნისტული“ ფილოსოფიით და „ზუსტი“ ბუნებისმეტყველებით განმტკიცებული. ყველა ამ იდეის და წარმოდგენის პრაქტიკულ ხორცშესხმად წარმოსდგა მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებას დაყრდნობილი საზოგადოება, მეცნიერულ-ტექნიკური საზოგადოება, რომელიც XVIII-XIX საუკუნეებში მიმდინარე ინდუსტრიალიზაციის პროცესში თანამედროვე ინდუსტრიულ საზოგადოებად ჩამოყალიბდა. პოლიტიკურ სფეროში გონებისა და პროგრესის მიმართ ეს ტიპობრივად მოდერნისტული რწმენა და მასთან დაკავშირებული გაგება სახელმწიფო-სამართლებრივი პრობლემებისა თავისი განვითარების პირველ პიკს აღწევს ამერიკისა და საფრანგეთის რევოლუციების პერიოდში და გამოიხატება იმ ეპოქაში ადამიანის უფლებათა შესახებ მიღებულ დეკლარაციებში, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს თანამედროვე დემოკრაციას.

გ) მოდერნიზაციის პროცესი იმავდროულად სეკულდარიზაციის პროცესიც იყო, რომლის დროსაც მეცნიერება, ეკონომიკა და სახელმწიფო და, საბოლოო ჯამში, ადამიანის პირადი ცხოვრება, გამოთავისუფლდა საზოგადოების მმართველობაზე და სულიერი წინამძღოლის როლზე პრეტენზიის მქონე

რელიგიის მეურვეობისგან. სოციოლოგიის თვალსაზრისით(კარელ დობელერის კონცეპციის თანახმად), სეკულდარიზაცია ნიშნავს კულტურის თავდახსნას, რელიგიური ინტეგრაციის შესუსტებასა და რელიგიის სოციალური ფორმების ცვლილებას.

დ) ევროპული მოდერნიზმის ეპოქაში(ესე იგი ევროპულ ახალ დროში) ინსტიტუციონალიზებულმა რელიგიამ(განსაკუთრებით კი კათოლიკურმა ეკლესიამ) გაილაშქრა მისი მბრძანებლობის ძირგამომთხრელი უდიდესი თანადროული ძალების – ბუნებისმეცნიერების, ტექნიკის, ინდუსტრიალიზაციის და, განსაკუთრებით, დემოკრატიის – წინააღმდეგ. ამიტომ იგი, მოდერნიზმის ეპოქაში, სულ უფრო ხშირად განიდევნებოდა საზოგადოებრივი ცხოვრების ავანსცენიდან, იგნორირებულიყოფოდა და ნაწილობრივ – როგორც საფრანკეთის და რუსეთის რევოლუციების ეპოქაში – ძალადობით ითრგუნებოდა. მოდერნიზმი თავის „მოდერნულობას“, თავის „თანადროულობას“ იმაში ხედავდა, რომ აკრიტიკებდა, ამხელდა, აძევებდა და გამორიცხავდა რელიგიას საზოგადოების ცხოვრებიდან. ჯერ კიდევ მაქს ვებერი რელიგიის გაქრობას აფასებდა როგორც თანამედროვე საზოგადოებრივ ფორმებზე გადასვლის ნიშანს. იმისთვის, ვისაც თანამედროვედ, „მოდერნულად“ ყოფნა სურდა, რელიგია წარმოადგენდა შორეულ, სამუდამოდ მიტოვებულ წარსულს! მაგრამ დღეს უკვე თვით მოდერნიზმის ეპოქა მრავალთათვის წარსულის კუთვნილებაა.

**თეზისი 4: პოსტმოდერნიზმი არაა ყოვლისამხსნელი ჯადოსნური სიტყვა ან სიტყვა-იარაღი, არაა კამათში მოწინააღმდეგის მოსაწყველავად დამხმარე საპოლემიკო დევიზი ან ლოზუნგი, არამედ – აუცილებელი, თუმცა კი არასწორად ინტერპრეტირებადი ევრისტიკული ცნება, პრობლემურ-მასტრუქტურირებადი „საძიებელი ტერმინი“, რომელიც გამოიყენება მოდერნიზმის ეპოქისგან ჩვენი ეპოქის განმასხვავებელი მოვლენების გასაანალიზებლად.**

ა) არ უნდა ავაგოთ ყალბი ანტინომიები – არ შეიძლება „მოდერნიზმის“ და „პოსტმოდერნიზმის“ როგორც რაციონალურსა და ირრაციონალურს შორის, რაციონალურ აზროვნებასა და ირრაციონალურ შეგრძნებასა და განცდას შორის დაპირისპირების განსაზღვრება; რაციონალობა და ირრაციონალობა არ წარმოადგენენ ეპოქის ნიშნებს, ისინი წარმოადგენენ მუდმივ, მარადიულ, ანთროპოლოგიურ და ისტორიულ კონსტანტებს. ადამიანი და კაცობრიობა ერთსა და იმავე დროს რაციონალურიცაა და ირრაციონალურიც, იცვლება მხოლოდ „აქცენტები“, ამა თუ იმ ხარისხის სიჭარბე.

ბ) არ უნდა ვიფიქროთ, რომ მოდერნიზმი რაღაც ისეთია, რაც არცთუ ისე დიდი ხნის წინ წარმოიშვა; ერთობ ზედაპირულია აზრი, თითქოს „მოდერნიზმიდან“ „პოსტმოდერნიზმისკენ“ შემობრუნება მხოლოდ 70-80-იან წლებში მოხდა. მოდერნიზმის სისტემის ბზარი, რომელიც ყველა მისი ღირებულების საფუძვლებს შეეხო, უსათუოდ უნდა დაუკავშირდეს პირველი მსოფლიო ომის ეპოქაში ბურჟუაზიული საზოგადოებისა და ევროპოცენტრისტული მსოფლიოს რღვევას.

გ) არ უნდა ავეყვით მოდურ ტენდენციებს; გადამწყვეტია არა *სიტყვა* „პოსტმოდერნიზმი“, რომელსაც ხშირად ერთობ არამკაფიოდ, ესსეისტური ბუნდოვანებით განმარტავენ, არამედ – თვით საკითხის არსი, თვით ფაქტი ეპოქების გლობალური გარდატეხისა. სიტყვა „პოსტმოდერნიზმი“ უნდა გამოიყენებოდეს არა იმდენად ლიტერატურათმცოდნეობის თუ ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით, ლიტერატურისა თუ არქიტექტურის მოვლენებთან მისი დაკავშირებით, რამდენადაც – **მსოფლიო-ისტორიულ ჭრილში**. ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, რომ ეპოქის აღმნიშვნელი მსოფლიო-ისტორიული ცნების სახით ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი“ ჩნდება პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში(იხ. რ. პანვიციის ნაშრომი „ევროპული კულტურის კრიზისი“, 1917). 1947 წელს ა. ტონიბი მას იყენებს დასავლური კულტურის თანამედროვე ეპოქის

განსაზღვრებისთვის, რომლის საწყისებსაც იგი უფრო ადრეულ პერიოდში, პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამდე, ხედავს. ტონინბიგან ამ ცნებას სესხულობენ ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნეები და მასში სადღესოდ სრულიად ახალ, გაცილებით ვიწრო საზრისს დებენ.

დ) არ უნდა ვაქციოთ ტერმინი დოგმად. სიტყვა „პოსტმოდერნიზმი“ მხოლოდ **წინასწარი შიფრია**, იმ მძიმე მდგომარეობის აღმნიშვნელი, რომელშიც ექცევა მკვლევარი, რომელიც ცდილობს განსაზღვრება მოუძებნოს პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში დაწყებულ, ახალ ეპოქას, ეპოქას, რომლის შინაარსი და სპეციფიკა უფრო და უფრო გულდასმით და ღრმად განიხილება, მაგრამ ჯერაც არაა ამომწურავი სიზუსტით და სისავსით განსაზღვრული. ერთი რამ აშკარა უნდა იყოს: როცა მე ვამბობ – „პოსტმოდერნიზმი“, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ საუბარია რეკლამით გაბერილ მოდურ სიტყვაზე ან ეპოქათა მონაცვლეობის კოსმოლოგიურად-ამადლებულ განსაზღვრებაზე(როგორცაა, მაგალითად, „მერწყულის საუკუნე“). საქმე არც ლიტერატურაში ერთობ ხანმოკლე მხატვრული სტილის აღსანიშნად გამოყენებული ამ ტერმინის ვიწრო-ესთეტიკურ გაგებას ეხება, საუბარია **ეპოქის, დროთა იმ შეცვლის, ეპოქათა იმ გარდატეხის** ფსიხელი ანალიზის აუცილებლობაზე, რომლის პირობებშიც, როგორც ჩანს, ამჟამად ვცხოვრობთ. ერთი სიტყვით, საუბარია პარადიგმების ეპოქალურ შეცვლაზე.

## ბ. პოსტმოდერნიზმის ინდიკატორები და მახასიათებლები

**თეზისი 5: პარადიგმების ეპოქალური შეცვლის მსოფლიო-ისტორიულ ინდიკატორებს წარმოადგენენ: მოდერნისტული ევროპოცენტრიზმის შეცვლა პოსტმოდერნისტული გლობალური პოლიცენტრიზმით და კაცობრიობის თვითგანადგურების პირველად აღმოცენებული შესაძლებლობა.**

ა) მხოლოდ ახლა ვაცნობიერებთ სრულად და მთლიანად, საკაცობრიო კულტურის განვითარებაში რა ეტაპებად წარმოსდგა **ორი მსოფლიო ომი**, როცა ომმა პირველად გლობალური, ხოლო შემდეგ ტოტალური ხასიათი შეიძინა. თეოლოგებმა კარლ ბარტმა, რუდოლფ ბულტმანმა და პაულ ტილიხმა, მწერლებმა თომას მანმა და ჰერმან ჰესემ, ფილოსოფოსებმა ვიტგენშტაინმა, იასპერსმა და ბლოხმა უკვე 1918 წელს აღიქვეს ომი, როგორც მათი თანადროული ბურჟუაზიული საზოგადოების ნგრევა. ბევრმა მათგანმა პაციფიზმის და სოციალიზმის პოზიციებზე გადაინაცვლა და იმედები ომისშემდგომ განვითარებაზე დაამყარა.

ბ) პირველი მსოფლიო ომის დასასრული არა მხოლოდ გერმანიის ათასწლოვანი იმპერიის, ოთხასწლიანი პროტესტანტული ეკლესიების და თანამედროვე ლიბერალური თეოლოგიის ნგრევას ნიშნავდა; მეორე მსოფლიო ომის დასრულებასთან ერთად დაიშალა ჰომოგენური კონფესიონალური გარემოც. პირველი მსოფლიო ომის მსვლელობისას საფუძვლიანად შეირყა მოდერნისტული ღირებულებების მთელი სისტემა, და, უპირველეს ყოვლისა, – ევროპული სახელმწიფოების მსოფლიო ბატონობა(მსოფლიო არენაზე გამოჩნდნენ ახალი ძალები აშშ-ის და სსრკ-ის სახით!), მეორე მსოფლიო ომის შედეგად ეს სისტემა საბოლოოდ დაინგრა. მესამე გლობალური და ტოტალური, ახლა უკვე ბირთვული, ომი კაცობრიობის დასასრულს ნიშნავს.

გ) მაგრამ, მეორე მსოფლიო ომის შედეგად დაწინაურებულმა დიდმა სახელმწიფოებმა – აშშ-მა და სსრკ-მა – შეასუსტეს თავიანთი, როგორც სამხედრო-პოლიტიკური ბლოკების ლიდერთა, პოზიციები: როგორც პოლიტიკის, ისე ეკონომიკის სფეროში. ადრინდელი ორპოლუსოვანი სამხედრო-ეკონომიკური ანტაგონიზმი თანდათან იცვლება უფრო და უფრო მზარდი მრავალპოლუსურობით, მულტიპოლარობით. გაჩნდა ახალი ცენტრები, ახალი ძალისმძიერი ველები – ევროპული ეკონომიკური ერთობის შემქმნელი ახალი

ევროპა, იაპონია, მალე ასეთ ცენტრად იქცევა ჩინეთი, შესაძლოა – ინდოეთიც. ამგვარად, მსოფლიო-ისტორიულ მიმართებაში, ახალი პოსტმოდერნისტული პარადიგმა ნიშნავს პოსტკოლონიალური, პოსტიმპერიალისტური მოდელების ან – თუ ამ მოვლენის დადებით ფორმულირებას შევეცდებით – **პოლიცენტრული სამყაროს** წარმოშობას(რომელიც, კავშირგაბმულობის და კომუნიკაციის თანამედროვე ტექნიკის წყალობით, უფრო მჭიდრო და, შესაძლოა, უფრო მშვიდობიანი ხდება).

**თეზისი 6: პარადიგმის ეპოქალური შეცვლის კულტურულ-პოლიტიკურ ინდიკატორს წარმოადგენს თანამედროვე, მოდერნისტული ევროპული კულტურის, ბუნებისმეცნიერების, ტექნიკის, ინდუსტრიის და დემოკრატიის გაბატონებული, დომინირებადი ძალების და ღირებულებების მიერ თავისი აბსოლუტური ხასიათის დაკარგვა. ავტონომიური გონება, ევროპული მოდერნიზმისთვის ცოდნისა და რწმენის ყველა საკითხში უმაღლესი მსაჯული, უკვე თავად საჭიროებს ლეგიტიმაციას.**

ა) უეჭველი ბატონობა სოციოკულტურული ძალებისა და ღირებულებებისა, რომლებმაც ესოდენი დიდებულება მიანიჭეს მოდერნისტულ პარადიგმას და განუწყვეტლივ ზემოქმედებდნენ მის შემდგომ განვითარებაზე, ამჟამად **ექვექვეშა დაყენებული**; ეს ბატონობა ეკუთვნოდა: 1) ძალაუფლებისგან თავისუფალი ბუნებისმეცნიერების ეთიკურ ნორმებს, 2) ყოვლისშემძლე ინდუსტრიულ ტექნიკას, 3) გარემომცველი ბუნების დამანგრეველ მრეწველობას, 4) წმინდად ფორმალურ სამართლებრივ დემოკრაციას. „განმანათლებლობის დიალექტიკა“(რომელზეც ჰორკჰაიმერი და აღორნო ლაპარაკობდნენ) სინამდვილეში იქცა მოდერნიზმის თვითპრობლემატიზაციის ამ პროცესის განმსაზღვრელ ძირითად ცნებად.

ბ) თანამედროვე პროგრესი შეიცავს თავის საპირისპირობად გადაქცევის საშიშროებას, როგორც ეს თვალნათლივ აჩვენა ორმა მსოფლიო ომმა, სტალინურმა გულაგ-მა და ნაცისტების მიერ ჩატარებულმა მასობრივმა ხოცვამ, და ეს ყველაფერი საწყისად სამრეწველო საფუძვლებს გულისხმობდა.

გ) არაკონტროლირებადმა თანამედროვე პროგრესმა სადღეისოდ უდიდესი სოციალური არასტაბილურობის წინაშე დაგვაყენა. ჩვენ მოწმენი ვართ აპოკალიფსური სანახაობისა, ჩვენს თვალწინ დედამიწაზე იქმნება არა სამოთხე, არამედ – ჯოჯოხეთი; რესურსების უქმარისობა, გარემოს გაბინძურება, ოზონის ხვრელი, ნავთობის გატანის პრობლემა, დემოგრაფიული აფეთქება, მასობრივი უმუშევრობა, საერთაშორისო ფინანსური დავალიანება, გამალებული შეიარაღება, საყოველთაო დაღუპვის საშიშროება, ბირთვული კატასტროფა და, საბოლოო ჯამში, კაცობრიობის შესაძლო თვითგანადგურება – აი, მხოლოდ რამდენიმე იმ მუდმივ, სულ უფრო მზარდ პრობლემათაგანი, რომლებიც ნათლად გვინგებენ, რომ გონების რწმენაზე დამყარებული განწყობა, რაც მოდერნიზმის ეპოქას ახასიათებს, შერყეულია, და განსაკუთრებით წყალი აქვს შემდგარი **მოდერნიზმის უმაღლესი ღვთაების** – მარადიული, ყოვლისშემძლე, ყოვლისმცოდნე და გონიერი, ბრძენი და ყოვლისმჭვრეტი, ყოვლადნეტარი პროგრესის რწმენას.

დ) პროგრესისტული აზროვნების კრიზისი, არსებითად, წარმოადგენს **გონების მოდერნისტული გაგების კრიზისს**. გონება, რომელმაც თავისი თავი აბსოლუტურად გამოაცხადა და ყველა არსებულისგან არსებობაზე და ლეგიტიმაციაზე უფლების მტკიცებებს მოითხოვდა, ჩვენს დროში თავად იქცევა ყოვლისმომცველი ეჭვის ობიექტად სინამდვილის მიმართ ერთიანი მიდგომის პოზიციიდან, თავადვეა იძულებული არსებობაზე თავისი უფლება ამტკიცოს, ლეგიტიმირებულჰყოს თავისი თავი. ყოფილი უმაღლესი ღვთაება ბრალდებული ხდება. ბუნებისმეცნიერებაშიც – აინშტაინის ფარდობითობის თეორიისა და ჰაიზენბერგის კვანტური მექანიკის წარმოშობის მომენტიდან – მტკიცდება „ხოლისტიკური“, ერთიანი აზროვნება, რაც ნიშნავს ფიზიკაში კლასიკური

მოდერნისტული პარადიგმის შეცვლას ახალი პარადიგმით.

**თეზისი 7: განსაზღვრება „რადიკალური პლურალიზმი“ საკმარისი არაა პოსტმოდერნიზმის დასახასიათებლად. პოსტმოდერნიზმისთვის გაცილებით ტიპობრივ ნიშან-თვისებას წარმოადგენს პირველსაწყისი, სახელმწიფოს ნებისმიერ ინტერესზე უფრო მნიშვნელოვანი, ადამიანის უფლებების გლობალური მტკიცება, და აღმოცენებადი რელატივისტური, ჰუმანური დამოკიდებულება მოდერნიზმის იმ ოთხი დომინირებადი ძალის მიმართ, რომლებზეც ზემოთ ვილაპარაკეთ.**

ა) „რადიკალური პლურალიზმი“ („ჭეშმარიტება, სამართლიანობა, ადამიანურობა მრავლობით რიცხვში“) არ წარმოადგენს პოსტმოდერნიზმის სიმბოლოს, როგორც აღნიშნავს ვ. ველში თავის წიგნში „ჩვენი პოსტმოდერნისტული მოდერნიზმი“, არამედ ტიპობრივია გვიანდელი მოდერნიზმისთვის. ჭეშმარიტად პოსტმოდერნისტული პარადიგმა უბრალო პლურალიზმზე უფრო მეტ რელატივიზმს და ისტორიზმს მოითხოვს. გარკვეულ ადამიანურ ღირებულებებსა და უფლებებთან მიმართებაში ფუძემდებლური, საბაზისო კონსენსუსის გარეშე არ არსებობს ნორმალურად ფუნქციონირებადი დემოკრატია – აი, რატომ გამოაცხადა 1948 წელს გაერთიანებული ერების ორგანიზაციამ ადამიანის უფლებების საყოველთაო დეკლარაცია, რომელშიც გადმოცემულია ადამიანის თავისუფლებები, პოლიტიკური და სოციალური უფლებები, ხოლო 1949 წელს მიღებულ იქნა გფრ-ის კონსტიტუცია, რომლის პირველი განყოფილების მეორე აბზაცი ამტკიცებს „ადამიანის, როგორც ნებისმიერი ადამიანური ერთობის, დედამიწაზე მშვიდობის და სამართლიანობის ფუნდამენტის, ხელშეუხებლობას და განუყრელ უფლებებს“. მაგრამ, დღეს, განსაკუთრებულ აუცილებლობად წარმოგვიდგება ახალი ჰუმანური დამოკიდებულება სწორედ მეცნიერების, ტექნიკის, ინდუსტრიის და დემოკრატიის მიმართ, რასაც გაიზიარებდა სხვადასხვა საზოგადოებრივ დაჯგუფებათა წარმომადგენლობის უმრავლესობა. სწორედ ეს მოვლენა იკვეთება, ყველა ურთიერთმებრძოლი ფაქტორის და ტენდენციის მიუხედავად.

ბ) რარიგ დადებითადაც არ უნდა მოვეკიდოთ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მიღწევებს, პირობებში, როცა ფიზიკამ, ქიმიამ, ბიოლოგიამ და მედიცინამ მრავალი საეჭვო წარმატება და შედეგი მოიპოვა, აუცილებელია, მეცნიერებამ გააცნობიეროს თავისი პასუხისმგებლობა ეთიკის მოთხოვნების წინაშე, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებმა აღიარონ თავიანთი ღირებულებების ფარდობითი ხასიათი.

გ) ტექნიკის მთელი მნიშვნელობის აღიარების მიუხედავად, აუცილებელია, საპირისპიროდ მისი შემადრწუნებელი „მიღწევებისა“, რომლებმაც გამოყენება ჰპოვეს სხვადასხვა სფეროში – ბირთვული ენერგეტიკიდან გენურ ინჟინერიამდე, ტექნიკა ადამიანისა და ადამიანურობის იდეალების სამსახურში ჩავაყენოთ(სწორედ ამ მიზანს ემსახურება, ნაწილობრივ, ადამიანებზე ექსპერიმენტების აკრძალვის მოთხოვნები).

დ) ინდუსტრიის მთელი ღირსებების მიუხედავად, ეკოლოგიისთვის მისი განვითარების შედეგების კატასტროფულობის გათვალისწინებით, გადაუდებლად აუცილებელია ადამიანის ნამდვილი ინტერესებისა და მოთხოვნების შესატყვისი **ბუნებისდამცავი, ეკოლოგიური ინდუსტრია.**

ე) დემოკრატიის ყველა ღირსების აღიარებასთან ერთად, აუცილებელია – მოჩვენებითი დემოკრატიის თუ ფსევდოდემოკრატიის შედეგად გაჩენილი უარყოფითი მოვლენების დიდი სიმრავლის გათვალისწინებით – შეიქმნას ჭეშმარიტად **სოციალური დემოკრატია**, რომელიც მოახერხებს თავისუფლების და სამართლიანობის პრინციპების ურთიერთშეხამებას.

**თეზისი 8: პოსტმოდერნისტული პარადიგმის დამატებითი ასპექტები**

გამოიხატება ახალი – ნონკონფორმისტული („ალტერნატიული“) სოციალური მოძრაობებით შთაგონებული – დამოკიდებულებით რასებისადმი, კლასებისადმი, სქესისადმი, ბუნებისადმი, ომისადმი, მშვიდობისადმი, ესე იგი – პოსტმატერიალისტური ღირებულებების, რწმენის, ნორმების და ქცევის სტერეოტიპების გამომუშავებაში.

ა) დღეს შესაძლებელია ახალი დამოკიდებულების კონსტატირება იმათ მიმართ, ვინც მოდერნისტული დემოკრატიის პირობებში უარყოფილი, დამცირებული იყო, დევნას განიცდიდა, – ეს დამოკიდებულება პირველად გამოვლინდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, *სამოქალაქო უფლებებისთვის მებრძოლთა* მოძრაობაში, შემდეგ – ლათინური ამერიკის და აფრიკის განმათავისუფლებელ მოძრაობებში, ბოლოს კი – ადამიანის უფლებებისთვის მსოფლიო-საყოველთაო მოძრაობაში.

ბ) სქესებს შორის ურთიერთობის ახალი, მამაკაცის მბრძანებლური როლის უარყოფელი გაგება **ფემინისტურ მოძრაობაში გამომჟღავნდა**; ბუნების მიმართ ახალი, მრეწველობის ზრდის საზღვრების და ჩვენი ცხოვრების ბუნებრივი საფუძვლების ნგრევის საშიშროების გამცნობიერებელი, დამოკიდებულება, – გარემომცველი ბუნების დაცვისთვის მოძრაობაში; ომისა და გამაღებელი შეიარაღების, როგორც პოლიტიკის ინსტრუმენტის, მიმართ ახალი დამოკიდებულება – მშვიდობისთვის ბრძოლაში.

გ) ადამიანის უსაფრთხოების უზრუნველყოფასთან, სიცოცხლისუნარიანობის შენარჩუნებასთან, კარიერის შექმნისკენ სწრაფვასთან, სამომხმარებლო საჭიროებებთან დაკავშირებულ წმინდა **მატერიალისტურ მოთხოვნებილებთან** ერთად, გაჩნდა ისეთ ღირებულებებზე, ეთიკურ ნორმებზე და კრიტიკიუმიზმზე მოთხოვნა, რომლებსაც შეიძლება **პოსტმატერიალისტური ეწოდოს**. თუ ადრე უპირატესობა ენიჭებოდა ადამიანის ისეთი თვისებების განვითარებას, როგორებიცაა სიბეჯითე(ინდუსტრიული წარმოების პროცესში ერთობ აუცილებელი), წესრიგისადმი სიყვარული, საფუძვლიანობა, პუნქტუალობა და შრომისუნარიანობა, ამჯერად გაცილებით დიდ მნიშვნელობას იძენს ადამიანურობა, წარმოსახვის ძალა, ემოციონალურობა, სულიერი სიბოლო, სინაზე. შეინიშნება გაღრმავებული ინტერესი პიროვნების თვითშემეცნებისა და თვითდადგინებისადმი, ამაღლებული მგრძობიარობა და ფაქიზი პიროვნებათშორისი ურთიერთობებისა და კავშირების გამძაფრებული აღქმა, სოციალური პრობლემების აღქმის სიფხიზლე, ზრუნვა გარემოზე, ბუნებაზე, ცხოველთა და მცენარეთა სამყაროზე, ისტორიულად ჩამოყალიბებულ საცხოვრისზე, კაცობრიობის გადარჩენისთვის ზოგადსაყოველთაო ეთიკის აუცილებლობის მიმართ მზარდი რწმენა. ამგვარად, მიმდინარეობს არა ღირებულებების დაკარგვა, არამედ მათი ცვლილება, რომელიც უეჭველად გამოიწვევს ღირებულებათა ძველ და ახალ სისტემებს შორის ბრძოლას და ცხოვრების სტილის გადახალისებას.

## **ბ. რელიგიის როლის შესახებ პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში**

თეზისი 9: პოსტმოდერნიზმი რელიგიას ახალ შესაძლებლობებს უხსნის. განმანათლებლობისა და სეკულარიზაციის მოდერნისტული პროცესი არ შეიძლება და არც უნდა დაბრუნდეს უკან. მაგრამ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ უდიდეს ამოცანას წარმოადგენს განწმენდილი, გაკეთილშობილებული რელიგიის შექმნა. არსებულ მონაცემებს თუ ვენდობით, ეს რელიგია არც სეკულარიზებული-უღმერთო იქნება, არც – კლერიკალურ-ფარისევლური. რელიგიის დაბრუნება არაა ეკლესიის აღორძინების იდენტური.

ა) ყოველ შემთხვევაში, რელიგიის მოწინააღმდეგე განათლებულმა ადამიანებმა დღეს უკვე უნდა აღიარონ, რომ გვიანდელი მოდერნიზმის ეპოქაში – ფოიერბახის, მარქსის, ნიცშეს და ფროიდის დიაგნოზებისა და პროგნოზების

დროიდან – ნავარაუდები რელიგიის გაქრობა არ მოხდა, ამ თეორიის ურიცხვი თაყვანისმცემლის ანგარიშუგებელი, ბავშვური რწმენა კი მართლაც ეჭვქვეშ დადგა და უარიყო!

ბ) რელიგიამ კვლავ მოიპოვა მნიშვნელოვნება დასავლეთის და აღმოსავლეთის საზოგადოებებში. და ამ პროცესს(საპირისპიროდ რელიგიის ყველა იმ ფუნქციონალისტური თეორიისა, რომლებიც მისი პრივატიზაციის თეზისს აყენებდნენ) ასევე **საზოგადოებრივი** ხასიათი აქვს: ის მიმდინარეობს კულტურაში და სუბკულტურაში, სამეცნიერო დისკუსიებისა და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების სფეროში, მცირე ორგანიზაციებსა(ახალგაზრდული ჯგუფები, ინტელიგენტური წრეები, ერთობები) და მსხვილ რელიგიურ-პოლიტიკურ მოძრაობებში – როგორც კონსერვატულში, ისე – პროგრესულში, პოლონეთში და აშშ-ში, ისრაელში და სამხრეთ ამერიკაში, ირანში და ფილიპინებზე.

გ) თუ ვერწმუნებით ყველაფერს, რაც ამასთან დაკავშირებით ცნობილია, ჩვენ უკვე **რელიგიის ახალი აღმოჩენის** პროცესში ვიმყოფებით – ის მიმდინარეობს მსოფლიოს ყველა ქვეყანაში, როგორც მაღალგანვითარებულში, ისე – განვითარებადში, ქრისტიანობაში და არაქრისტიანულ რელიგიებში. **პოსტმოდერნიზმზე გადასვლა** არაფერში ისე ნათლად არ მჟღავნდება, როგორც **ამბივალენტური** ხასიათის მატარებელი რელიგიური კულტურის დაბრუნებაში.

დ) რელიგიური კულტურის დაბრუნება ნიშნავს არა აღორძინებას ეკლესიებისა, რომლებიც ერთი საერთო ნაკლით ხასიათდებიან(ყოველ შემთხვევაში – ევროპაში) – ადამიანის ბედზე ზრუნვისთვის ეკლესიის მოღვაწეთა მზადყოფნის შესუსტებით, რაც ნაწილობრივ გამოწვეულია ლიბერალური შემგუებლობით და საკუთარი, დამოუკიდებელი პოზიციის დაკარგვით(რაც მჟღავნდება პროტესტანტული ეკლესიების სეკულარიზებულ კონფორმიზმში), ნაწილობრივ კი – რეაქციული დოგმატიზმით მცდარი მიმართულებით(კათოლიკური ეკლესიის რომაული ინტეგრალიზმი). რელიგიური პარადიგმის სხვადასხვა ისტორიული ტიპების შესახებ მე-2 თეზისის გასაძლიერებლად დიდძალი და მრავალფეროვანი მაგალითის მოტანა შეიძლება, რაც მოცემულ დასკვნას ასაბუთებს.

**თეზისი 10: პოსტმოდერნიზმი(რელიგიის სფეროში) არ ნიშნავს ანტიმოდერნიზმს! რელიგიის უსაფუძვლო ანტიმოდერნიზმმა, წარსულზე ორიენტირებულმა, შეუძლებელია ეპოქალური კრიზისის გადალახვას შეუწყოს ხელი. აუცილებელია, უარიყოს საპროგრამო ანტისაგანმანათლებლო გამოსვლებისა და ეკლესიის რესტავრაციის ნებისმიერი ფორმა. კონფლიქტების გადაჭრის ძველ ნიმუშებზე ორიენტირებულ, რეგრესულ, რეპრესიულ, არაჰუმანურ რელიგიას მომავალი არ გააჩნია.**

ა) საშიში და უმეტესწილად უნაყოფო იქნება **პროტესტანტული ფუნდამენტალიზმის** პოზიცია, თუ იგი, ყალბი ღოზუნგით: „არავითარი სხვა ევანგელე!“ შეიარაღებული, თავისი მიმდევრებისგან მოითხოვს წმინდა წერილის, და არა მისი სულის, ასო-ასო მიყოლას; მაშინ ასეთი პროტესტანტიზმი რელიგიური განზრახვით თავს დაესხმება განვითარების თანამედროვე თეორიას და სხვასაც მრავალს; თუ იგი გადაწყვეტს, ევანგელისტური ეკლესია ისევ დარვინამდელ და განმანათლებლობამდელ ეპოქაში დააბრუნოს, ადადგინოს XVI-XVII საუკუნეების რეფორმატორულ-ორთოდოქსული პარადიგმა.

ბ) მსოფლიოში რელიგიური სიტუაციისთვის საშიში და უნაყოფო იქნება **რომაული ტრადიციონალიზმისა და ინტეგრალიზმის** პოზიცია, თუ იგი გამოვა „ჭეშმარიტი კათოლიკური რწმენის“ ღოზუნგით და მოინდომებს კვლავ განამტკიცოს მოდერნისტულ-ფეოდალური, დოგმატურად კანონიზებული, დაწესებული ნორმებისა და წესების მკაცრ დაცვაზე დაფუძნებული, იმავდროულად კი – მისტიფიცირებული საორგანიზაციო და სადოქტრინო სტრუქტურები; თუ კათოლიკური იერარქია, მიუხედავად იმისა, რომ



კათოლიციზმის დახშულმა კულტურულმა გარემომ დიდი ხანია თავისი მკაცრად შემოზღუდული საზღვრები დაკარგა, კვლავ შეეცდება საშველის ძიებას ცენტრალიზაციასა და ბიუროკრატიზაციაში(რომლებიც, თავიანთი ბუნებით, ტიპობრივად მოდერნიზმის არიან); თუ რომი მოინდომებს ავტორიტარული დეკლარაციებით, დისციპლინარული სანქციებით, პოლიტიკური ინტრიგებით, საეპისკოპოსო დანიშნევებით და თეოლოგიური მეურვეობით მთელი კათოლიკური ეკლესია აიძულოს დაუბრუნდეს შუასაუკუნეობრივ ანტირეფორმატორულ და ანტიმოდერნიზმულ პარადიგმას.

ჩვენი საუკუნის ყველაზე უფრო გამოჩენილი რომის პაპის, იოანე XXIII-ის და მის მიერ მოწვეული ვატიკანის მე-2 კრების(1962-1965) უდიდეს დამსახურებას წარმოადგენდა სწორედ ის, რომ მან დააპირა კათოლიკური პარადიგმის ერთდროულად ორმაგი შეცვლის განხორციელება – იმ ცვლილებების, რომლებიც თავის დროზე რეფორმაციამ მოახდინა(ბიბლიური ტექსტების განმარტების, საერო პირებთან ურთიერთობის, ღვთისმსახურებაში ხალხური ენის გამოყენების და ა. შ. თვალსაზრისით), და იმ ცვლილებების, რომლებიც მოდერნიზმმა განახორციელა(რელიგიის თავისუფლებასთან, იუდეველობასთან, ისლამთან და სხვა მსოფლიო რელიგიებთან, ასევე საზოგადოებასთან და მეცნიერებასთან, დაკავშირებით).

გ) წარსულზე შეყვარებული კონსერვატიზმის პოზიციის დაკავება არ ნიშნავს საკითხის გადაწყვეტას; კლერიკალურ ან სეკულდარულ ანტიმოდერნიზმს აუცილებლად უნდა დაუპირისპირდეს(ასე თვლის ფილოსოფოსი იურგენ ჰაბერმასი) „მოდერნიზმის პროექტი“, რომელიც ჯერ კიდევ არაა დასრულებული. ადამიანის უფლებები დაცული უნდა იქნას ეკლესიის შიგნითაც, განსაკუთრებით – ქალების და თეოლოგების. ვატიკანმა უნდა აღიაროს გაერო-ს და ევროპის საბჭოს დეკლარაცია ადამიანის უფლებების შესახებ, და ამ დოკუმენტებიდან შესაბამისი დასკვნები გამოიტანოს, თავისი კომპეტენციის ფარგლებში. იმავდროულად, მხედველობაშია მისაღები ის, რასაც იუწყება

**თეზისი 11: პოსტმოდერნიზმი არც ულტრამოდერნიზმს ნიშნავს! არც თანამედროვეობის მიმართ აპოლოგეტურად განწყობილ პოზიციას შეუძლია ეპოქალური კრიზისის გადაჭრა, მოდერნიზმის უბრალო მოდერნიზაცია და პოსტმოდერნიზმი როგორც მოდერნიზმის შემდგომი განვითარება და სრულყოფა არ წარმოადგენენ საკითხის გადაწყვეტას. თავის მხრივ, მოდერნიზმიც შეიძლება ტრადიციონალიზმად იქცეს.**

ა) იურგენ ჰაბერმასის მტკიცების საპირისპიროდ უნდა ითქვას, რომ არ შეიძლება მოდერნიზმის ყოველგვარი კრიტიკის გამოცხადება კონსერვატიზმად.

ბ) გონება არ უნდა იქნას გონებისავე გზით მხოლოდ გაძევებული, მეცნიერების ძირითადი ნაკლოვანებები და ტექნიკის მიერ მოყვნიებული ზარალი არ უნდა იქნას გაძევებული მეცნიერების უბრალო განვითარებით, ტექნიკის ზრდით, როგორც ეს „ურყევი განმანათლებლების“ უცნაურ კოალიციაში გაერთიანებულ მრავალ მეცნიერ და პოლიტიკოს „პრაქტიკოსს“ წარმოუდგენია.

გ) საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს და ტექნიკას შეუძლიათ წარსულისგან ნამემკვიდრევი ეთიკის გაძევება, მაგრამ მათ არ ძალუძთ საკუთრივ თავისი ეთიკის გამომშუშავება ან დაფუძნება. აბსოლუტური(და, ამასთან, უნივერსალური) ეთიკური ღირებულებები და კრიტერიუმები შეიძლება შეიქმნას მხოლოდ აბსოლუტურის სფეროში.

**თეზისი 12: მოდერნიზტული პარადიგმა უნდა „მოიხსნას“(ამ ცნების ჰეგელისეული გაგებით) პოსტმოდერნიზტულ პარადიგმაში – თავისი ადამიანური შინაარსის შენახვისა და არაჰუმანური თვისებების უკუგდების გზით იგი უნდა გადავიდეს ახალ მდგომარეობაში და შექმნას მრავლობით-ერთიანი, პლურალისტურ-ხოლისტიკური სინთეზი.**

ა) ადამიანურის იმ განზომილებებმა, რომლებიც მოდერნიზმის ეპოქაში განიდევნებოდა და უგულებელიყოფოდა, პოსტმოდერნისტულ პარადიგმაში პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა უნდა შეიძინონ; ეს უნდა მოხდეს ახალი, ადამიანის განმათავისუფლებელი, განმანათლებელი და გამამდიდრებელი ხერხებით და საშუალებებით. მსხვილი მოდერნისტული იდეოლოგიების კრახი – აღმოსავლეთის მარქსისტულ-რევოლუციური პროგრესისტული იდეოლოგიის და დასავლეთის ტექნოლოგიურ-ეკოლუციური პროგრესისტული იდეოლოგიის – ისევე უეჭველია, როგორც იმავდროულად მიმდინარე აღორძინება რელიგიისა.

ბ) დღესდღეობით, რელიგიური შეხედულებების მატარებელი ადამიანი უკვე ვეღარ ხედავს იმის აუცილებლობას, რომ გაილაშქროს(როგორც ამას გასული საუკუნის რომის პაპები სჩადიოდნენ) „თანამედროვე მიღწევების“, თავისუფლების, ერთობის და ძმობის, დემოკრატიის, ადამიანის უფლებების და სოციალური სამართლიანობის წინააღმდეგ. ამჟამად **რელიგიური მსოფლმხედველობა და მეცნიერული მსოფლადქმა** ისევე არ გამორიცხავენ ერთმანეთს, როგორც **რელიგიური რწმენა და პოლიტიკური მოღვაწეობა**.

გ) ყოველივე მისტიკურის, მაგიურის, ეზოთერულის, ირრაციონალურის სრულიად უარყოფელი მრავალი ადამიანი მაინცაა დღეს იმაში დარწმუნებული, რომ(მხცოვანი მაქს ჰორკჰაიმერის სიტყვებით რომ ვთქვათ) „სრულიად სხვის“, „თეოლოგიის“, ღმერთის რწმენის გარეშე ცხოვრებაში არავითარი სხვა საზრისი არ მოიპოვება, თუ არა თვითშენახვისკენ სწრაფვისა; რომ რელიგიის გარეშე არ არსებობს განსხვავება ჭეშმარიტსა და ყალბს შორის, სიყვარულსა და სიძულვილს შორის, ქველმოქმედებასა და ანგარებას შორის, ზნეობასა და უზნეობას შორის; რომ „სრულიად სხვის“ გარეშე სრული სამართლიანობის წყურვილი დაუკმაყოფილებელი რჩება და მკვლევები – მათ შორის მასობრივი მკვლევლობების ორგანიზატორები – თავიანთ უდანაშაულო მსხვერპლზე გამარჯვებას ზეიმობენ.

**თეზისი 13: რელიგიის თვალსაზრისით, პოსტმოდერნიზმის ახალი მოდელი შეიძლება განისაზღვროს როგორც ეკუმენისტური პარადიგმა, რომელიც მიზნად ისახავს ქრისტიანული ეკლესიის ერთიანობას, რელიგიებს შორის მშვიდობასა და ერებს შორის თანამეგობრობას. სამომავლოდ შესაძლებელია მხოლოდ ღია, სულისა და საზოგადოების განმათავისუფლებელი, მომავლისკენ მიმართული, ჭეშმარიტად ჰუმანური რელიგია და რელიგიურობა.**

ა) აუცილებელი არაა, და არცაა შესაძლებელი აქ, რელიგიური მოღვაწეობის ფართო პროგრამის წარმოდგენა. ყოველ შემთხვევაში, პოსტმოდერნისტული პარადიგმა პოლიცენტრული იქნება არა მხოლოდ ინდუსტრიულ-ეკონომიკურ და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ურთიერთობებში, არამედ – სულიერ-რელიგიურ დონეზეც – ტრანსკულტურულ და **მულტირელიგიურ პოსტმოდერნიზმზე** გადასვლა დაკავშირებულია, პირველ რიგში, მსოფლიო რელიგიების წინაშე მდგარი პრობლემების გადაწყვეტასთან.

ბ) პოსტმოდერნიზმი ეხება **ყველა მსოფლიო რელიგიას**; ამავე დროს, რომაულ-კათოლიკური ეკლესიის, ორთოდოქსული იუდეველობის მრავალი მიმდევარი, აგრესიული მუსულმანები ურყევად მსახურებენ თავიანთ „შუასაუკუნეობრივ“ პარადიგმებს. ამგვარად, არა მხოლოდ ქრისტიანულ ეკლესიებს შორის დიალოგი(ეკლესიათა შორის განხეთქილების გამომწვევი საკამათო საკითხების გადაჭრა თეორიაში შესაძლებელია, ხოლო პრაქტიკაში ჯერაც – შეუძლებელი), არამედ სხვა მსოფლიო რელიგიებთან დიალოგიც გვიჩვენებს, შეუძლიათ თუ არა ქრისტიანულ ეკლესიებს ადეკვატური რეაგირება პოსტმოდერნიზმის „გამოწვევაზე“.

გ) ეკუმენიზმი(„ეკუმენა“, სიტყვასიტყვით, ნიშნავს „მკვიდრ, დასახლებულ მიწას“) დღეს არ უნდა გაიგებოდეს ვიწროსაკლესიო ან ქრისტიანული აზრით, რომელიც თითქოს მხოლოდ ქრისტიანული ეკლესიების ერთიანობის პრობლემით იფარგლება. იგი უფრო და უფრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მშვიდობის(და

არა ერთიანობის!) დამყარებას მსოფლიოს მსხვილ რელიგიებს შორის. **რელიგიებს შორის მშვიდობის გარეშე** სომ შეუძლებელია მშვიდობა ხალხებს შორის – შორეული აღმოსავლეთიდან ინდოეთამდე, ახლო აღმოსავლეთიდან სამხრეთ აფრიკამდე და ჩრდილოეთ ირლანდიამდე! მაგრამ რელიგიებს შორის მშვიდობა შეუძლებელია **რელიგიებს შორის დიალოგის გარეშე**.

დ) დიალოგი – დაწყებული ქუჩიდან და სკოლის მოსამზადებელი ჯგუფიდან ვიდრე სხვადასხვა რელიგიის წარმომადგენლებს, მეცნიერებსა და პოლიტიკოსებს შორის ოფიციალურ დიალოგებამდე – ნიშნავს ინფორმაციის ურთიერთგაცვლას, ფართო დისკუსიას და, საბოლოო ჯამში, ყოველმხრივ გარდაქმნას.

ე) საკუთარი რელიგიური რწმენისადმი უდრმესი ერთგულება(შინაგანი განვითარების პერსპექტივა) და მაქსიმალური გახსნილობა სხვა რელიგიური ტრადიციების მიმართ(გარეშე განვითარების პერსპექტივა) ერთმანეთს სულაც არ გამორიცხავს. ასეთია გაგებისკენ მიმავალი გზა, რომელიც საშუალებას იძლევა არა **ერთიანი რელიგიის შექმნისას**, არამედ რელიგიების ჭეშმარიტი **შერიგებისას** – ერთიანი კაცობრიობის საკეთილდღეოდ, რომლის არსებობაც, ღირსი ადამიანის ნამდვილი დანიშნულებისა, ჩვენი ზრუნვისა და ძალისხმევის საგანი უნდა გახდეს.

## აკილე ბენიტო ოლივა

აკილე ბენიტო ოლივა – იტალიელი ხელოვნებათმცოდნე და ხელოვნების კრიტიკოსი, ტრანსავანგარდის ფუძემდებელი.

### ხელოვნების ახალი აქტუალობა

არსებობს არა ხელოვნება, არამედ ხელოვნების სისტემა, დანაწევრებული, თანახმად ფუნქციებისა, რომლებიც კულტურული წარმოების სუბიექტებს შეესაბამება – მხატვრებს, კრიტიკოსებს, გალერეათა მფლობელებს ან მოვაჭრეებს, მუზეუმების დირექტორებს, კოლექციონერებს და, ბოლოს, საზოგადოებრიობასა და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებს.

ორგანულად შეთანადებული ეს ჯაჭვი იმ ძირითადი კონტექსტის სცენარს წარმოადგენს, რომელშიც თანამედროვე ხელოვნება იქმნება.

ეს არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს იმას, რომ ხელოვნება უკვე აღარ უნდა გაიგებოდეს როგორც უპირველეს ყოვლისა მხატვრის ინდივიდუალური ფანტაზიის ნაყოფი; მაგრამ მხატვრის შემოქმედებით სიმარტოვეში სრულიად რეალიზებადი სამხატვრო შრომის გვერდით არსებობს კულტურული იდენტურობაც, თავისებური ზედმეტი ღირებულება (ზეღირებულება). მხატვრული ფასეულობა, შექმნილი შრომით და იმ კავშირ-ურთიერთობებით, რომელთა შექმნა შეუძლია ხელოვნების ნაწარმოებს კრიტიკის, ვაჭრობის, მუზეუმის კოლექციონერთა, საზოგადოებრიობისა და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა სამყაროსთან ერთად.

ზეღირებულება, კულტურული ფასეულობა, ხშირად აღემატება თვით ნაწარმოების თვისებებს და მას ზეხელოვნების სახედ აქცევს.

თუ მხატვარს წარმოვიდგენთ როგორც დემიურგს, როგორც სურათების იზოლირებულ შემქმნელს, ვერასოდეს მოვახერხებთ ხელოვნებისა და მხატვრის არსებობის იმ ფილოსოფიური წანამდგრების არსის წვდომას, რომლებიც დანაწევრებული, სპეციალურ სფეროებად დაყოფილი კონტექსტის საზღვრებში მოქმედებენ.

### მაინც რა არის ხელოვნება?

ამ კითხვაზე შეიძლება გვეპასუხა, რომ ხელოვნება – ესაა ხელოვნების ისტორიის შესახებ არსებულ წიგნებში მოხსენიებული ყველა ნაწარმოების ერთობლიობა. ესე იგი, სტატისტიკური პასუხი გაგვეცა, ხელოვნების კრიტიკოსებისა და კრიტიკოსების მიერ კატეგორიულად განლაგებისას მიღებული შედეგების შემოთავაზების აღიარების გზით. მაგრამ რა ვუყოთ ხელოვნებას, მოცემულ მომენტში რომ იქმნება? „სიელმის გადაღახვის“ (1978) შექმნიდან დღემდე, ხელოვნება მესმის, როგორც საზოგადოებრივი მთელის გეგმაში გაუთვალისწინებელი იმპულსის მოულოდნელი გარღვევა – ენის ტექტონური წონასწორობის დამანგრეველი, კატასტროფული და ანტისოციალური იმპულსისა.

ამ კატასტროფული შემოჭრის წარმონაქმნია ახალი, საზოგადოების ენობრივ კოდექსში აშკარად არარსებული და ყოველდღიურ საურთიერთობო ენაში ეკვივალენტის არმქონე სიტყვის, ნიშნის შემოტანა.

„კატასტროფის“ ცნებით შეიძლება დავახასიათოთ იმ ურთიერთობათა სფერო, რომელზე დაკვირვებაც გასაგებს ხდის, თუ როგორ მოედინება ხელოვნება ანტისოციალური ინდივიდუალისტური იმპულსიდან და ეფუძნება მოძრაობაზე, ბიძგზე, ცვლილებებზე მოთხოვნილებას. ნიცშე ამბობს, რომ შენებისას აუცილებლად უნდა ვითვალისწინებდეთ მის წინმსწრებ ნგრევას. ხელოვნება, ფაქტობრი-

ვად, თავის თავს არკვევს ამბივალენტურ მოძრაობაში, რომელსაც უწინარესად საზოგადოებრივი ენის გაქცევა უწოდებდა; ეს სამართლიანია, პირველ რიგში, ავანგარდისთვის.

კატასტროფის თეორიაში საშუალება გვქვია, ერთდერით სურათითაც კი განვსაზღვროთ XX საუკუნის მთელი ხელოვნების განვითარება. თუ განვიხილავთ ავანგარდის სახეებს, XX საუკუნის დასაწყისის ისტორიული ავანგარდით დაწყებულს, ნეოავანგარდისტების ჩათვლით, ვიდრე ტრანსავანგარდამდე, მთლიანობაში შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ცვლილებებისკენ მსწრაფი ხელოვნება ვითარდება „ოიდიპოსის კომპლექსის“ შესაბამისად, მამისმკვლელობისკენ სწრაფვით, სხვა სიტყვებით რომ ითქვას – მიზნისკენ მოძრაობის წინამავალი ეტაპის გადალახვისკენ.

კატასტროფისკენ სისტემატური სწრაფვა თავის თავში შეიცავს თვით კატასტროფის საპროგრამო განმარტების სახესხვაობას. მაგრამ სწორედ ესაა პარადოქსი, ვინაიდან კატასტროფას, როგორც მოულოდნელი გარდატეხის თუ გარდევის მოვლენას, ყოველთვის უნდა ჰქონდეს რაღაც უშუალო ხასიათი, რაც ვერ ეწერება პროექტის იდეაში. გასაგებია, რომ მე ვგულისხმობ ისტორიული ავანგარდის მანიფესტებს, მხატვართა იმ ჯგუფების საპროგრამო განცხადებებს, რომლებმაც ბრძოლა გამოუცხადეს კოდიფიცირებული ენის კარგ გემოვნებას ან მთლიანად საზოგადოებას. ხელოვნება ხომ თეორია კი არა, ენობრივი წარმოებაა, ანუ მოღვაწეობა და კულტურული პრაქტიკა.

ნათელია, რომ თვით წინასწარმეტყველება კატასტროფისა არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს მისი მოახლოების უუნარობას. როცა დღეს ხელოვნებაზე ვლაპარაკობთ, ჩვენ ფაქტობრივად მივმართავთ მომხდარ კატასტროფებს, რომლებმაც გავლენა იქონიეს ენაზე.

სხვათაშორის, იქიდან ამოსვლაც შეიძლება, რომ ისტორიული ავანგარდის იდეოლოგიური ბაზა, ნეოავანგარდისტებისაც, წარმოადგენს „ლინგვისტურ დარვინიზმს“, ესე იგი შეხედულებას, რომ ხელოვნება ლინგვისტური განვითარების გზას ადგას და მის განვითარებას შეიძლება ეწოდოს ევოლუციური.

ლინგვისტური დარვინიზმის იდეოლოგიის თანახმად, 70-იანი წლების ნეოავანგარდის გაჩენამდე, მხატვარი მოძრაობდა კეთილშობილი წინაპრების თანხლებით გამაგრებული, უწყვეტი კულტურული განვითარების საზღვრებში და მფარველობაში. ომისშემდგომი დროის სამხატვრო ჯგუფები ისტორიულ ავანგარდს ეყრდნობოდნენ და მათ მიერ შექმნილ უტოპიებს აფარებდნენ თავს. ამ დროს ხელოვნება მხატვრულ ნაწარმოებს მისი კონცეპციით ზღუდავდა. ესე იგი ობიექტის დემატერიალიზაციას ესწრაფვოდა და ცდილობდა, დიუშანის სწავლებაზე დაყრდნობით, დამოუკიდებლად გაეანალიზებინა ხელოვნების ცნება. ცხადია, მოქმედების ეს სახე პოლიტიკურ განწყობილებას უკავშირდებოდა, და, მხატვარი, ბუნებრივია, თავს შეზღუდულად გრძნობდა თავისი იმ ექსპერიმენტატორობით, რომელიც მაინც „ახლის“ ტრადიციას მიეკუთვნებოდა, დაწყებულს ფუტურიზმით, სიურრეალიზმით, კუბიზმით – ჩვენი ასწლეულის დასაწყისში პოზიტიური უტოპიის ზეგავლენით აღმოცენებული მოძრაობებით: მათ რეზულტატად იქცა სოციალურ კონტექსტზე ზემოქმედების შემძლე ენა.

ტრანსავანგარდის გაჩენით გადაილახება ლინგვისტური დარვინიზმის, პროგრესსა და ისტორიაზე მითის იდეოლოგია, მათთან ერთად კი – აუცილებლად – ხელოვნების ევოლუციონისტური განმარტება; ციტატის საშუალებით კი მხატვრები მიდიან იმ ხელოვნების ანტიუტოპიამდე, რომლის ღირებულება მისივე თავით იფარგლება. ტრანსავანგარდის მხატვრები მუშაობენ ციტატაზე ანუ, სხვა სიტყვებით, წარსულის გამომსახველობითი ფორმების სტილისტურ განახლებაზე, ისინი მიზანსწრაფვულად უბრუნდებიან ნიშანს და ფერს, რაშიც გარკვეულწილად შეიძლება გავარჩიოთ ავანსცენაზე პიკასოს ხაზის გამოსვლა, დიუშანის საპირისპიროდ. არადა, რამდენადაც ვიცით, ომისშემდგომი პერიოდის ხელოვნება 70-იანი წლების ბოლომდე, პირიქით, დიუშანს ანიჭებდა უპირატესობას. სხვა სიტყვებით, არჩევანი ხდებოდა ობიექტის და მისი კვლევის სასარგებლოდ.

ტრანსავანგარდი ამ ორი ვარიანტის შეუღლების დაცვა-შენარჩუნების შესაძლებლობას სწვდება. რედი მეიდი წარმოადგენს უკვე მოლიანად მზა ობიექტს, მხატვრის მიერ რეალობიდან ამოღებულს და ხელოვნებისთვის შეთავაზებულს გადაადგილების გზით, სახემეცვლილ გარემოში. მხატვარი, ამგვარად, ობიექტს ართმევს მის ყოველდღიურ ფუნქციებს და ათავისუფლებს უტილიტარული სფეროდან, სამაგიეროდ კი ახალი – ესთეტიკური – ფუნქციის გვირგვინით ამკობს.

„რედი მეიდის“ ცნება ობიექტს გულისხმობს, მაგრამ ვფიქრობ, „რედი მეიდ“-სტილის კონსტატირებაც შეიძლება. როცა კუკი და კლემენტო წარსულის სტილებს აღადგენენ, ისინი ამას აკეთებენ რედი მეიდზე წარმოადგენის შესაბამისად: იმ აბსტრაქტული, ლინგვისტური ობიექტის (ანუ სტილის) ამოღებით, რომელიც კოდიფიცირებული და გარჩევადია მსგავსად რეალური ობიექტისა, რომელიც მოიხელთება ბოლოსდაბოლოს ნაწარმოებში შეცვლილი და შემჭიდროებული სახით.

ამის მსგავსად, ტრანსავანგარდშიც არსებობს კონცეპტუალური ხლართის სახესხვაობა, მასში ღრმად გამჯდარი; იგი პასუხია კრიზისზე, ნეოავანგარდის აკადემიზმზე, რომლისგანაც ის სწორედ იმიტომ ვერ გათავისუფლდა, რომ ბევრი კრიტიკოსი და მხატვარი, თავ-თავისი პოლიტიკური და კულტურული ცრურწმენების გამო, ვერ ჩაწვდა საქმის არსს.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ ორი მიმართულების გაერთიანებას, ერთის მხრივ რედი მეიდ-სტილისა, მეორეს მხრივ კი – მიზანსწრაფული შემოქმედებითი ძალისა. ჩემს მიერ „ცხელ ტრანსავანგარდად“ წოდებული ფაზის მერე, ჩვენ იმ მოდელების აღორძინების ზღურბლთან ვდგავართ, რომლებიც უჭკველად უფრო ცივ მოდელებს წარმოადგენენ, მაგრამ ამავე დროს იგივე კულტურული სისტემის – „ცივი ტრანსავანგარდის“ ფაზის – ფარგლებში რჩებიან.

მხატვრები, ფაქტობრივად, განაგრძობენ ციტატაზე მუშაობას, მაგრამ უკვე არა გამოსახვის ცხელი ფორმების სფეროში, რაც ექსპრესიონიზმს ახასიათებდა. მათ უკვე კონსტრუქტივიზმსა და კონცეპტუალური ხელოვნების უფრო ცივ სფეროებს მიმართეს, მაგრამ სტილის განახლების საფუძველზე.

შემოქმედებითი სამუშაო აგრეთვე ხასიათდება გამოსახვის ფორმების დესტრუქციით, დაშლილი ობიექტების გადამუშავებისა და სისტემის განახლების უნარით რედი მეიდის დიუმანისეული იდეის შესაბამისად, – როცა სტილისტური ელემენტები ახალ ნაწარმოებში გადაიტანება.

ოღონდ ამ გადატანის ამოსავალია იდეოლოგიური დესტრუქცია. სხვა ყველაფერთან ერთად, დღესდღეობით სწორედ ამაში მდგომარეობს აღმოსავლეთ და დასავლეთ ევროპის ხელოვნების გაერთიანების შესაძლებლობა. ძლიერი პოლიტიკური პოლარიზაციის გამო დღემდე ყურადღებით არ შეგვიხედავს აღმოსავლეთის რეგიონისთვის. ამ ქვეყნებიდან მხატვარ-ავანგარდისტები განიდევნებოდნენ და დასავლეთში ხვდებოდნენ. ბოლო ხანებში ლიბერალიზაციის მინიმუმის გაჩენას განვიცდით, რაც მხატვრებს საშუალებას აძლევს იმუშაონ შესაბამისად იმ სისტემის პირობებისა, რომელიც პარადოქსული სახით ეწევა ერთგვარ იდეოლოგიურ დესტრუქციას.

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ დასავლეთის კულტურა დესტრუქტირდება დაპროექტების, ისტორიის და პროგრესის ღირებულებებზე უარის თქმით, ახლა კი ვხედავთ, რომ აღმოსავლეთ ევროპაშიც მთელი სისწრაფით მიმდინარეობს იდეოლოგიური დესტრუქცია და იბადება პრაგმატიზმი, რომელიც მხატვრებს საშუალებას აძლევს, გაერიდონ პოლიტიკური იდეის სამსახურში დგომის ვალდებულებას.

ამ ექსპერიმენტულ ფაზას დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპაში, აგრეთვე ამერიკაში, ახასიათებს ნიშნები, რომლებიც მინდა განვსაზღვრო როგორც არაობიექტობის სახე.

ობიექტობა წარმოადგენს მასობრივი მოხმარების საგნების გამოყენებასთან დაკავშირებული სამგანზომილებიანი სასივრცო ხელოვნების ნაირსახეობას.

ამერიკული არაობიექტობა ობიექტს მის ბოლო მომენტში, მისი სასიცოცხლო ციკლის ბოლოს იყენებს. ამერიკაში მოხმარების ობიექტი წარმოგვიდგება ნებისმიერი უტილიტარული ღირებულების ფარგლებს მიღმა, ის ქმნის ნაირსახეობას ლანდშაფტისა, რომელშიც ცხოვრობს ადამიანი; მხატვარი ამ ობიექტს სწორედ მისი გამოცნობადი სამომხმარებლო კოდიფიკაციით იღებს. ის ცდილობს, მოხმარების ამ ობიექტს დროითი განფენილობა მიანიჭოს.

მოხმარების ობიექტი კი, პირიქით, უფრო სამომხმარებლო ურთიერთობის „ex und hopp“ („აქ და ამწუთას“-ის იდეოლოგიას შეესატყვისება, რომლის მხოლოდ სიმცირე უზრუნველყოფს მოხმარების შემდგომი პროცესების გაჩენის შესაძლებლობას. რაც უფრო სწრაფად მიმდინარეობს მოხმარება, მით მეტი სიძლიერით შეიძლება განვითარდეს წარმოების სისტემა. მაგრამ რამდენადაც ხელოვნება სწორედ დროით განფენილობაზეა ორიენტირებული, ესე იგი ხანგრძლივი დროით ობიექტის არსებობის შესაძლებლობაზე, იგი ცდილობს მოხმარების ობიექტის გამოთავისუფლებას წარმავლის სფეროდან და მის გადატანას ჭკრეტადობის სფეროში.

ამერიკელი მხატვრების გარდა, ევროპაში ამაზე მუშაობენ თომას შიუტე და გერჰარდ მერცი, პიანტინო, ლავიე, მუხა, ოლიპი, აგრეთვე ახალგაზრდა იტალიელები კატანი და კირპოფი. აღმოსავლეთ ევროპაში ესენი არიან დოკუპილი, კუნკი, ბულატოვი, დიმიტრიევიჩი და სხვები.

ხელოვნების განხილვა როგორც გამოსახვის დაკანონებული ფორმისა (პალადინოს ან დე მარიას სურათები, რომლებიც აშკარად გულისხმობენ გარკვეული მოჩარჩოებით წარმოდგენილ ვიზუალურ ფორმებს) თავისთავად აიძულებენ მაყურებელს, იგრძნოს, რომ ის ხელოვნების ნაწარმოებს უყურებს. ამ არაობიექტობის პარადოქსი ისაა, რომ მაყურებელი ჭკრეტის გავლენას მოდელირების საფუძველზე განიცდის. როცა ჯეფ კუნსი იღებს ყოველდღიურ ობიექტს და მას გაღერებაში გამოფენს, აშკარაა, რომ ობიექტი რადაციანად მაინც უნდა იყოს გამიჯნული კულტურული ჩარჩოსგან (მუზეუმისგან, გალერეისგან, კოლექციისგან), მისი სამომხმარებლო ასპექტის ნეიტრალიზაციისა და მისთვის ჭკრეტადი ყოფიერების მინიჭებისთვის. მანიერისტული მოდელირება სწორედ ამაში მდგომარეობს. არაობიექტობის დახმარებით მხატვრები ქმნიან საზოგადოებრივ კანონს, რომელსაც შეუძლია ახლებურად დააფუძნოს წარმოდგენა ხელოვნების ჭკრეტაზე, იმავდროულად კი შეცვალოს ობიექტის წმინდა სამომხმარებლო ასპექტი.

იგულისხმება, რომ მოცემული განმარტება ეფუძნება კულტურულ და ისტორიულ პარამეტრებს, რომელთა წყალობით ჩვენთვის გასაგები ხდება, თუ რომელმა რიტუალებმა დაიკანონეს თავი თანამედროვე ხელოვნებაში, დიუშანის დროიდან. ის, მაგალითად, იღებდა პისუარს, მიჯნავდა სანიტარიის და ჰიგიენის სფეროდან და „R. Mutt“ წარწერით აღჭურვილს გადაანაცვლებდა ექსპოზიციის სივრცეში. ამ აქტით ის კონდენსირებულიყოფდა სიმბოლოს ობიექტში, რომელიც აღარ განიხილებოდა ფუნქციონალური თვალსაზრისით, არამედ – მხოლოდ როგორც ფორმა. დიუშანმა გადაადგილების ეს პროცესი დემონსტრირებულიყო იმით, რომ პისუარს ახალი სახელწოდება – „შადრევანი“ – მიანიჭა.

პისუარი, საერთოდ, წარმოადგენს მოწყობილობას, რომელიც შთანთქავს შარდს და სხვა სითხეს. შადრევანი კი, პირიქით, აფრქვევს სითხეს. სხვა სახელის დარქმევით მხატვარმა თითქმის დიდაქტიკურად აჩვენა, რომ ობიექტის ირგვლივ წარმოიქმნება მისი შეცვლის შემძლებელი სიმბოლური კონდენსაცია.

ერთ შემთხვევაში თუ საგნები სივრცის ბუნდოვნად გამომსახველ ჩართვას იწვევენ და აშკარად, თუმცა კი გაურკვეველად, ჩნდებიან ჩვენს თვალწინ, სამაგიეროდ მხატვრული ნაწარმოები ახერხებს თავის თავზე აიღოს ინტერიერის შექცევადი შექმნის შესაძლებლობა პრუსტის სტილში, ვინაიდან მის მატარებელს წარმოადგენს დროის სხვა განზომილებაში შედწევად მეორე ზონაში მწყობრად გადასვლის სივრცისეული შესაძლებლობა.

ამ მწყობრი სხლეტა-გადასვლის რეალიზაციისთვის სამხატვრო ინტერიერში

კატანი იყენებდა ჰიბრიდულ მასალას – ვიდეოს, რომელიც გარესამყაროსთან ამყარებს კავშირებს, რომლებსაც შეუძლიათ შინაგანი არქიტექტურისა და მისი სტატიკური ხასიათის გამოვლინება. ვიდეო, როგორც აღდგენის ინსტრუმენტი, იქცევა შეღწევის ელემენტად, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს შინაგან სივრცესა და გარესამყაროს, და ნაწარმოების სტატიკურ დროს აერთებს იმ რეალურ, არაპოტენციურ დროსთან, რომელიც წინმსწრებია მისი წარსულისა და დამსწრებია მისი მომავლისა.

წარსული დრო განისაზღვრება მხატვრის მიერ აღქმული და ახალი არქიტექტურის საფუძველზე შეერთებით აღდგენილი სამყაროს სურათით. მაგალითად, სურათის „არამიწიერი“, პლენერზე აღქმული, შინაურულად, კამერულად ათანხმებს თავის მიმზიდველ და თავისუფალ რიტმს გარემომცველთან, მსგავსად იმისა, როგორც ცეცხლი კმაყოფილდება სახლის ბუხრის მცირე ფართობით.

იმავედროულად, ვიდეო ბადებს სივრცისა და მასში მოთავსებული ხელოვნების ნაწარმოების მთლიანად მარკუპირებული გარესამყაროს ყრუ წინათგრძნობას. გარესამყაროს წინათგრძნობა მიუთითებს მომავლის სივრცეზე, რომელიც ეკუთვნის არა სივრცის სტატიკურ ფენომენოლოგიას, არამედ – მოძრაობის გაცილებით ფარულ განზომილებას.

ამგვარად, ერთმანეთში იხლართებიან წარსული და მომავალი, მოაზრებადი და ფიზიკური, რეალური და პოტენციური სივრცეები, ნაწარმოების შექმნის პროცესში გამკვრივებადი მასალებისა და ცნებების ჰიბრიდიზაციის გზით. დრო და სივრცე არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენენ სწორხაზობრივი მოძრაობებისთვის ხელისშემწეობს განზომილებებს; ისინი სხვადასხვა ელემენტების უბრალო თანმიმდევრობის წესით ერთი მასალიდან მეორეზე გადასვლისას წყვეტადი და კვლავ გამოჩენადი ბილიკების რეზულტატს უფრო წარმოადგენენ.

კირკოფის ობიექტი ორიენტირდება საკუთარი თანყოფნის ნეიტრალიზაციაზე, მაშინაც კი, როცა ის ფოტოგრაფიული აღდგენის პირობითობის საზღვრებში და ფერწერის ჩარჩოების გამოყენებითაა წარმოდგენილი. ნივთი, ძირითადად, წარმოსდგება შავ-თეთრ ფერებში, რეალური ზომების შენარჩუნებითა და დანარჩენი ესთეტიკური ნიშნების გარეშე.

სწორედ ხელოვნების საზღვრებში უწყობენ ხელს ობიექტის გადატანას ერთი სისტემიდან მეორეში, მაყურებლის ხედვის მოულოდნელი, ბიძგისმიერი შეცვლით და, ამგვარად, სამომხმარებლო ასპექტის მოდიფიცირებით. ეს ახალგაზრდა მხატვარი ნაწარმოებს განათავსებს სივრცეში ყურადღებასა და დაფიქრებას შორის, რაც ასტიმულირებს ხედვის აქტიურ მოძრაობას, ეს კი შესაძლებელს ხდის ბანალურად გამოსახული ობიექტის სიმძიმის ცენტრის გადანაცვლებას.

თვით ხელოვნების ისტორია იწვევს საკუთარ კონტექსტში ნაწარმოების გაუცხოებას, რამდენადაც იგი მიჩნეულია ფორმად, რომელიც განუვითარებლად აღმოცენდება. სინამდვილეში კი საქმე გვაქვს ინსცენირებასთან, რომელიც განსაკუთრებულ რიტორიკულ მეთოდს იყენებს: იგი მდგომარეობს ყურადღების წინათგრძნობის შემცირებაში მისი დაძაბულობისა და კონცენტრაციის გასაძლიერებლად.

კირკოფი პრაქტიკულად წარმოგვიდგენს ცალკეულ მოძრავე სურათებს, რითაც ჩრდილავს აქტუალური ხელოვნების ორნამენტულ ბედს, მაგრამ – სხვა კეთილშობილ ფუნქციებზე უნოსტალგიოდ. ესაა გადასვლა ლექსებიდან პროზაზე, ლირიკული აქცენტის გადანაცვლება ლირიკული მტკიცებისკენ, რომელსაც შეუძლია გაველენა იქონიოს მიმდინარე ხელოვნების სტილზე და ყოველდღიურობის პანორამაში ობიექტების ნეიტრალურ შეყვანაზე.

ამგვარად, ჩნდება მოკლე ჩართვა თანამედროვე და სამხატვრო ობიექტობებს შორის: პირველი იწარმოება სერიულად, მეორე კი – ხელოსნობის წესით. უკანასკნელისთვის დამახასიათებელი ნაკლულობა მიზანმიმართულობისა, თავის მხრივ, ამძიმებს ნაწარმოებს პოზიტიური მეტაფიზიკური საზრისის ნაკლულობით – ნებისმიერი ექსცენტრული მოტივაციის საზღვრებს მიღმა ამოსაცნობი ვიზუალური ტავტოლოგია. ხელოვნების სფერო – აი, რა იღებს თავის თავზე შემოქმე-



დებითი სამუშაოსთვის ღირებულების მინიჭების, საკუთარი ისტორიული როლის შესრულებისა და ფუნქციონირების გამგრძელებელი, ნებისმიერი სიცხადის ფარგლებს მიღმა ენის ფორმალიზების შემძლებელი წარმოდგენების ინდივიდუალური სამყაროს არსებობის მტკიცების ამოცანას. ეს მომავალზე ფიქრებია.

ტრანსავანგარდის დაბადებით, ბოლოსდაბოლოს, მოვახერხეთ მსოფლიოს ოჯახში ისე ცხოვრება, რომ არც საკუთარი წინაპრები ამოვხოცოთ და არც მითებით შევმოსოთ ისინი. წინაპრებს სპობენ, ფაქტობრივად, იმიტომ, რომ ეძებენ მითს, რათა მოიშორონ და მერე კვლავ არქაული პატრიარქალური ოჯახი შექმნან. ტრანსავანგარდის – როგორც ცივის, ისე ცხელის – შემთხვევაში კი საქმე გვაქვს კულტურულ ოჯახთან, რომელიც შექმნილია არა ვერტიკალურად, არამედ – ჰორიზონტალურად, და შეუძლია მუშაობა ურთიერთობათა მთლიანობის საფუძველზე, პრივილეგირებული წერტილების გარეშე, და გაგებასთან იმისა, რომ ხელოვნება არაფრიდან ახალი ნაწარმოების შექმნის დემიურგული უნარი კი არა, ხელოვნების ისტორიასთან და კულტურული ანთროპოლოგიის ისტორიასთან დიალექტიკურ კონფრონტაციაში ჩაბმის შესაძლებლობაა. ამ დონეზე, მხატვრები წარმოადგენენ „მხილველებს“, რომლებიც ხედავენ და ნანახი გადააქვთ ნაწარმოებში, მაგრამ ისინი არ არიან „დაკვირვებადნი“.

წარმოდგენას იმის შესახებ, რომ მხატვრები „დაკვირვებადნი“ არიან, ისევე მივეყვართ ხელოვნების საზოგადოებრივი ზემოქმედების უბრალო გათვალისწინებამდე.

განხილვას ექვემდებარება ხელოვნების გარემომცველი ინფორმაცია, – ფოტოგრაფია, ვიდეო, რეპროდუქცია მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებსა და კრიტიკოსთა წიგნებში, მაღალგანვითარებული ტელემატიკის ეპოქაში ტექნოლოგიური ცვლილებებით გაძლიერებული. აქ მანქანა ხელოვნების სადღეღამისო სამსახურშია გამეორებისკენ სწორედ იმ მისწრაფებით, რაც მისი ფუნქციონირების მუდმივი შესაძლებლობისა და მისი მომავლის გარანტიაა. პარადოქსულია, რომ მხატვარი თავისი მუშაობით გარანტირებულყოფს მხოლოდ ნამდვილ ხელოვნებას, მაშინაც, როცა ნაწარმოებს ქმნის; ასე იწყებს თავის ფრენას ხელოვნების სისტემის დროსა და სივრცეში. ამგვარად, თავისი მოკვდავი არსით იგი იქცევა ბიოლოგიის შეცდომად ხელოვნებასთან შედარებით.

სწორედ ამაში მდგომარეობს თანამედროვე ხელოვნების დამორგუნველი და ტრაგიკული ასპექტი: ნაწარმოებს მიემარება მისი დრო, ინფორმაციის ტექნიკის პროტეზი კი გამოიყენება საიმისოდ, რომ მომავალში აღმოვჩნდეთ, რაც, სხვათაშორის, გარანტირებული არაა. ასე, რომ მსოფლიო გავრცელებაზე და მარადიულობაზე ოცნება ხელოვნების სისტემას უნდა დავეტოვოთ. შეფასებისა და ცნობილობისკენ მისწრაფებაში მდგომარეობს დამოკიდებულება ჩარჩოებზე, ქმედით სოლიდარობაზე საზოგადოებრივი სუბიექტებისა, რომლებიც არსებობენ, როგორც მხატვრის დამატება.

ასეთია ხელოვნების თანამედროვე მდგომარეობა. *Così fan tutti* ხელოვნების სისტემაში. ესაა ხელოვნების ახალი აქტუალობის არსი.

## **„მხატვარი არაა რეპოლუციონერი, ის მოღალატეა“...**

(აკილე ბენიტო ოლივასთან ინტერვიუს უძღვება მოსკოველი ხელოვნებათმცოდნე და მხატვრობის კრიტიკოსი ვიქტორ მიზიანო. მოსკოვი, 1991 წელი).

**ვიქტორ მიზიანო:** მთელს მსოფლიოში მყარი ასოციაცია შენს სახელს „ტრანსავანგარდს“ უკავშირებს. მაგრამ არ შეცდევ: ჩვენში ჯერ კიდევ ბევრმა არ იცის ამ მოვლენის შესახებ. მაშ, რა არის ტრანსავანგარდი?

**აკილე ბენიჭო ოლივა:** მე ვიტყვოდი, რომ ტრანსავანგარდი ტრანსციმბი-რული მაგისტრალის მსგავსია. ესაა ხელოვნების ისტორიის ტერიტორიის შემოქმედებითი გადაკვეთა, რომელიც თავისი მოძრაობით ორ პრინციპს მისდევს – კულტურულ ნომადიზმს და სტილისტურ ეკლექტიზმს. ტრანსავანგარდის წანამძღვრებს შეიძლება მივაკუთვნოთ იდეოლოგიური უნივერსალისტური მოდელებისა და ცნობიერების პროექტანტული პრეტენზიების კრახი. განუხორციელებელი აღმოჩნდა პროგრესის იდეა, რომელიც გაიგებოდა – პირველ რიგში, მემარცხენე ინტელიგენციის მიერ – როგორც ისტორიის წინააღმდეგობათა გადაძლახველი და დაპირისპირებულობათა შემთავსებელი მექანიკური ევოლუცია. 80-იანი წლების შუაგულში სრულიად სხვადასხვა სფეროებში – პოლიტიკაში, ეკონომიკაში, მეცნიერებაში და მორალში – გამოვლენილი კრიზისის მოწმეები გაეხდით. კონკრეტულ თარიღზე მითითებაც კი შეიძლება – სამხედრო-პოლიტიკურ თარიღზე – 1973 წლის არაბეთ-ისრაელის ომზე. მაშინ არაბებმა პირველად გამოიყენეს ნავთობი, როგორც პოლიტიკური შანტაჟის საშუალება. ფასების უსწრაფესად ავარდნა კრახად შემოიქცა დასავლური ეკონომიკისთვის, იმავდროულად კი – პროგრესის მითისთვის, საწარმოო ეფექტურობისა და მომავლისკენ ოპტიმისტური სწრაფვის მისეულ კულტთან ერთად. ამ ყველაფერმა წარმოშვა შოკი, ანთროპოლოგიური სახის ტრავმა. საზოგადოებრივი პროგრესის მემარცხენე უტოპიის კრიზისთან ერთად კრიზისი განიცადეს მისმა ესთეტიკურმა ანალოგებმა – ავანგარდმა და ნეოავანგარდმა, სამხატვრო პროგრესის თავიანთი იდეით, როცა ყოველი ახალი მოვლენა, თითქოსდა მამისმკვლელობის ოდიპოსური მექანიზმის კვალად, მის წინარე მოვლენას უარყოფს. ხელოვნების განვითარების ამ ლინეარულ ევოლუციონურ გაგებას მე თავის დროზე ლინგვისტური დარვინიზმი ვუწოდებ. მაგრამ იდეოლოგიის კრიზისთან ერთად ავანგარდისტული განწყობილებები თავიანთ გარეგნულ გამართლებას კარგავენ. ჯერ კიდევ მაშინ იყო კონსტატირებული კონცეპტუალიზმის აკადემიზაცია. მასში ხელოვნება უკიდურეს დემატერიალიზაციამდე დაიყვანებოდა. მან დაკარგა თავისი სხეულე-ბრიობა, თავისი ეროტიზმი. ამ ყველაფერმა განაპირობა ტრანსავანგარდის აღმოცენება.

**მ.მ.:** როგორც ჩემთვის ცნობილია, ტრანსავანგარდის შენეული კონცეპცია არა მხოლოდ 70-იანი წლების შუაგულის სოციოკულტურული აქტუალობის ანალიზის საფუძველზე ჩამოყალიბდა, არამედ ისტორიულ-კულტურული ანალოგიების რეზულტატადაც წარმოსდგა. ტრანსავანგარდისტული ესთეტიკის ძირითადი დებულებები ხომ შენს მიერ პირველად გამოითქვა წიგნში „მოღალატის იდეოლოგია“, რომელიც XX საუკუნის ევროპულ მანიერიზმს ეძღვნება.

**ა.ბ.ო.:** მართლაც, ყურადღება მივაქციე იმას, რომ ჩვენს თვალწინ მიმდინარე ეპისტემოლოგიური კატასტროფა გვახსენებს იმას, რაც თავს დაატყდა ევროპას XVI საუკუნეში. მაშინ რენესანსის ანთროპოცენტრისტული იდეოლოგია და მისი სიმბოლური ფორმა – პირდაპირი პერსპექტივა – სამყაროს სურათის რადიკალურმა გაფართოებამ დაანგრია. გეოგრაფიულმა აღმოჩენებმა აჩვენა, რომ ევროპა მხოლოდ დედამიწის პაწია მონაკვეთია უზარმაზარ და ჯერაც უცნობ სივრცეში. 1527 წელს კარლ V-ის არმია რომში შეიჭრა და ქრისტიანული სამყაროს ცენტრში ძარცვა-გლეჯა მოაწყო, რითაც თანამედროვეთა ცნობიერებაში შემზარავი მორალური ტრავმა დატოვა. ლუთერმა კათოლიციზმს თეოლოგიური დარტყმა მიაყენა. მაგრამ რეფორმაციას ეკლესია კონტრრეფორმაციით პასუხობს, ტრიედენტის კრებიდან მოყოლებული კი საცენზურო კონტროლს აწესებს მხატვრულ და კულტურულ პროდუქციაზე. პარალელურად პტოლემე-სეული კოსმოგონია კოპერნიკისეულმა შეცვალა; გამოცხადდა, რომ დედამიწა სამყაროს ცენტრი კი არა, მხოლოდ მზის ერთ-ერთი თანამგზავრია. მსხვილი ბანკები იწყებენ სამეფო კართათვის ფულის გასესხებას, ასე მკვიდრდება ფულის აბსტრაქტული ბატონობა. მაკიაველის „პოლიტიკური რეალიზმის“ თეორიამ აღმოაჩინა, რომ პოლიტიკა იდეალურის სფერო კი არა, დაპირისპირებულ ძალთა ურთიერთქმედების სფეროა, რომელთაგან თითოეული ერთი მიზნითაა

შეპყრობილი: ძალაუფლებისთვის ბრძოლით. არისტოტელეს ნაცვლად უმაღლეს ავტორიტეტად პლატონის მემკვიდრეობა იქცა: თუ არისტოტელე ამტკიცებდა, რომ ხელოვნება მიმეზისია, ანუ – ბუნების მიბაძვა, პლატონიზმი მიიხრევს, რომ მიბაძვის საგანს იდეების სამყარო წარმოადგენს. ფლორენციაში, მარსილიო ფინჩოს წრეში, განიხილებოდა კატეგორია „anxietas“ (ფორიაქი, სევდა), რომელიც გაიგებოდა, როგორც ადამიანური ბუნების საფუძველი: იბადება თანამედროვე ფსიქოლოგია. რენესანსის მხატვრის ემბლემა იყო ლათინური აფორიზმი „guisgue faber fortunae suae“ („ყველა თავისი ბედის პატრონია“), რომელიც გამოხატავდა რაციონალური საწყისისადმი რწმენას. მაგრამ მალე გაირკვა, რომ რაციონალობას აღარ შეუძლია სამყაროს ფლობა. ამ ყველაფერმა მოამზადა მანიერიზმის წარმოშობა. მომავლის მიმართ რწმენის დაკარგვამ წარსულისკენ მიბრუნება გამოიწვია. მხატვრები ბეკაფუმი, ბრონძინო, პონტორმო, როსო ფიორენტინო მიქელანჯელოს და რაფაელის მოდელთა მიბაძვას იწყებენ. დიდი ოსტატების მანერის კვალად, ეს მხატვარი-მანიერისტები აღმოაჩენენ მნიშვნელოვან ხერხს – ციტატას, ანუ პროცედურას, რომელიც გულისხმობს მოტივის განსაზღვრას, მის ასლირებასა და უსათუო დეფორმაციას. ასე, მაგალითად, ისინი იყენებდნენ პირდაპირ პერსპექტივას, მაგრამ მას ისინი განმარტავდნენ არა როგორც სიმბოლურ ფორმას, არამედ როგორც მოტივს, რომლითაც შეიძლებოდა თამაში, და რომლის ამობრუნებაც შეიძლებოდა. 70-იანი წლების შუაგულში ჩემთვის ცხადი გახდა, რომ ავანგარდის ეპოქამ თავისი თავი ისტორიულად ამოწურა და რომ, ახალ ღირებულებათა შექმნა თუ უკვე შეუძლებელია, მაშასადამე, დაიწყო ახალი ეპოქა – ციტირების ეპოქა. ტრანსავანგარდი მე განვსაზღვრე, როგორც ნეომანიერიზმის სახე და ვანგენე, თუ როგორ უბრუნდებიან ხელოვნების დემატერიალიზაციის მერე მხატვრები ფერწერულ ხატოვნებას. ეს ხატოვნება შეიძლება იყოს ისეთი, როგორიცაა სანდრო კიასთან – პიკასოსა და სირონის ასოციაციებით ასხმული; ან როგორიცაა ენცო კუკისთან, მალევიჩის და ლიჩინის რომ იყენებს; ან როგორიცაა პალადინოსთან, შუასაუკუნეთა ტრადიციები რომ ააღორძინა; ან როგორიცაა კლემენტესთან, რომელიც ერთმანეთს უსატყვისებდა სიცარიელის ინდურ იდეასა და ხორციელი ტანჯვის ეგონ შილესეულ იდეას; ან, სულაც, როგორიცაა დე მარიასთან, დეკორატიული აბსტრაქციის ენას რომ მიმართა. ამჟამად ხომ, როცა არანაირი ლიგვისტური პრიმატი აღარ დარჩა, გამოხატვის ნებისმიერი ფორმა შესაძლებელია.

**მ.მ.:** მაგრამ ტრანსავანგარდი ხომ არა მხოლოდ იტალიურ მოვლენად იქცა, არამედ – მთელს ეპოქად ინტერნაციონალურ ხელოვნებაში?

**ა.ბ.ო.:** უდავოდ, იტალიელ მხატვრებთან ერთად, იმავედროულად, საფრანგეთში გამოჩნდა გარუსტი, დანეთში – კირკები, ინგლისში – მაკ ბიინი, და მხატვრების მთელი პლეადა გერმანეთში – კიფერი, ბაზელიცი, პენკი და სხვები. ამერიკაში ტრანსავანგარდის შეღწევა პარადოქსად შემობრუნდა. პურიტანულობა ამერიკულმა საზოგადოებამ აჩვენა, რომ შეუძლია ისეთი მოვლენების მიღება, რომელთა წარმოსაქმნელად თავად უმწეოა. ამერიკა მათ შთანთქმასა და მითვისებას ცდილობს. ნიუ-იორკში მოხვედრისთანავე ტრანსავანგარდი განებივრებული აღმოჩნდა კრიტიკის, მუზეუმების, გალერეების მიერ და „star system“-ში ჩაირიცხა. ამგვარად, ისტორიული ავანგარდის დროიდან მოყოლებული, პირველად მოხდა, რომ ევროპაში აღმოცენებული მოვლენა შეერთებულმა შტატებმა მიიღო, მისი უკიდურესი სიუცხოვის საცნაურყოფის მიუხედავად. ტრანსავანგარდი ხომ, კულტურულ მეხსიერებაზე თავისი აპელაციით, სრულიად მიუწვდომელია ახალგაზრდა ამერიკული ცივილიზაციისთვის. ამერიკა იძულებული შეიქნა, კვლავ ეღიარებინა ევროპის უპირატესობა.

**მ.მ.:** შენი აზრით, როგორია სამხატვრო კრიტიკის როლი თანამედროვე ეპოქაში, რომელსაც შენ განსაზღვრავ, როგორც ტრანსავანგარდს? როგორია მისი საზოგადოებრივი ფუნქცია?

**ა.ბ.ო.:** კრიტიკოსს გარკვეულ როლზე პრეტენზიის გაცხადება მხოლოდ ერთი პირობით შეუძლია: თუ ის დიდი კრიტიკოსია. რობერტო ლონგი ამბობდა:

„კრიტიკოსად იბადები, მხატვარი კი ხდება“. დაუმატებდი: „კვდები მაყურებლად“. თანამედროვე კრიტიკა „შემოქმედებითი კრიტიკა“ უნდა იყოს, ანუ არ შეიძლება პასიური იყოს, ის უნდა ეფუძნებოდეს სამხატვრო ცხოვრების დინებაში თეორიულ ჩართვას. თანამედროვე ეპოქაში კრიტიკოსი წერილის ორ დონეზე მუშაობს – ვერბალურსა და ექსპოზიციურზე. პირველი ინდივიდუალურ სივრცეში განხორციელდება, მეორე – საგამოფენო დარბაზის სივრცეში. სიტყვების ნაცვლად ამ შემთხვევაში გამოიყენება ნაწარმოებები, რომლებიც გარკვეული ლოგიკისა და მიზეზ-შედეგობრივი თანმიმდევრულობის კვალად, ერთგვარ არტიკულირებულ ტექსტად განლაგდებიან. იგულისხმება, როგორც ეს მიღებულია, რომ კრიტიკოსის წერილი ყოველთვის მეორადია: მისი საგანია რაღაც განხორციელებული, სახეზემყოფი. მაგრამ თანამედროვე ხელოვნება, ერთნაირად ციტატური, თავადვეა მეორადი. ვენდოთ ლაკანს, რომელიც ამტკიცებს, რომ ქვეცნობიერი სტრუქტურირებულია ენით. ამგვარად, მოქმედებისა და აზროვნების ნებისმიერი სფერო მეორადი აღმოჩნდება. მაგრამ თუ ხელოვნება ხელოვნების ისტორიის ენაზე მუშაობს, კრიტიკა კულტურის ენაზე მუშაობს. სახეებზე მუშაობა იქნება თუ ენაზე, ასეთ მუშაობას საერთო შედეგობრივი აზრი აქვს. და მაინც, საბოლოო ჯამში, მხატვრის მუშაობა კომენტარს არ მოითხოვს – ის სწორხაზობრივია, შეიძლება ამოიწუროს პირდაპირ კონტაქტში. ამასთან ერთად, შემიძლია ისიც ვთქვა, რომ არც ჩემი ტექსტები მოითხოვენ ილუსტრაციებს. აი, რატომ მივიჩნევ, რომ კრიტიკოსის მუშაობა მხოლოდ მაშინაა გამართლებული, თუ მის უკან დიდი კრიტიკოსის ფიგურა დგას, თუ მის უკან მასშტაბური აზრის სუნთქვას შეიგრძნობ. უფრო მეტიც, მე ვიტყვოდი, რომ კრიტიკოსის მუშაობა მხატვრის მუშაობასთან შეუდარებლად თანამედროვეა. ვინ იცის, ეგებ მთელი XX საუკუნის ხელოვნების ისტორიიდან მხოლოდ რამდენიმე სახე გადარჩეს, მაშინ, როცა კომპიუტერი შეინახავს კრიტიკოსებისა და თეორეტიკოსების კონცეპციებს. დაბოლოს, სამხატვრო კრიტიკის შესახებ ვისაუბრებთ თუ – კულტუროლოგიური კრიტიკის შესახებ, დავძენ, რომ მისი ფუნქცია არ დაიყვანება საკაცობრიო კითხვებზე პასუხების გაცემამდე. მისი ამოცანაა ყოფიერების პრობლემატიზება, მისი დახლართვა. სასიცოცხლო მნიშვნელობის საკითხთა გადაწყვეტა კულტურის კი არა, პოლიტიკის ამოცანაა. მხატვარი კი, როცა პასუხს სცემს ტრაგიკულ კითხვას: „რა ვაკეთო?“ – მახეში ებმება. კულტურა, ხელოვნება ადამიანის ბიოლოგიურ ბუნებაშია განფესვილი. ამიტომ, როცა შენ საკითხებს ეფექტურობისა და ფუნქციონალობის კატეგორიებით სვამ, მოქმედების ამ სფეროთა მნიშვნელოვანობას ზღუდავ. შენ შეცდომით აკავშირებ მათ ბუნებას კონკრეტულ ისტორიულ განზომილებასთან. მე კი იმ აზრისკენ ვიხრები, რომ მხატვარი ბიოლოგიური შეცდომაა ხელოვნების ნაწარმოებთან მიმართებაში. მხატვარს აწუხებს შიმშილი და სიცივე, მას უყვარს და კვდება. ისე, როგორც ყველა სხვა არსება. და ეს მაშინ, როცა ხელოვნების ნაწარმოები, ფიზიკურად განსხეულებული, თავის თავში იკეტება და დროში ღიაობას აღწევს. გავიხსენოთ, როგორი შემწყნარებლობით აღიქვამდნენ თავის დროზე მანიერიზმს. პლაგიატორები, ეკლექტიკოსები! მათ მიერ ძველი ოსტატების მანერის მიბაძვა მათი მეორეხარისხოვნების საბუთად მიაჩნდათ. მაგრამ მათ შეძლეს მეორეხარისხოვნების როგორც ღირებულების განმტკიცება. ამ აღმოჩენის მნიშვნელოვნება კი თანამედროვე ეპოქამ გააცნობიერა. ხედავ, ხელოვნება შურს როგორ იძიებს უგულვებელყოფისთვის?!

**მ.მ.:** რომელ მეთოდოლოგიურ ინსტრუმენტარს მოითხოვს ისეთ მოვლენაზე კრიტიკული მუშაობა, როგორცაა ტრანსსავანგარდი?

**ა.ბ.ო.:** მე კრიტიკოსების იმ თაობას მივეკუთვნები, რომელმაც იტალიაში ეგრეთ წოდებული დისციპლინათაშორისი მეთოდოლოგია შექმნა. 70-იანი წლებიდან დაწყებული, ჩემი მუშაობისას მე ვყვრდნობოდი დერიდას, ლაკანის, ფუკოს შრომებს. სწორედ მათი გავლენით დაიწერა „მოღალატის იდეოლოგია“ და მარსელ დიუმანზე გამოკვლევები. „მოღალატის იდეოლოგიაში“ ასევე ვყვრდნობოდი ანთროპოლოგიურ გამოკვლევებს: მანიერიზმს სამედიცინო დიაგნოზის სახე

დავუსვი. თავის თავში ჩაკეტვისა და სტილისტიკური კონსტრუქციების ბაკნიდან სამყაროს ხედვისკენ მისეულ სწრაფვაში მე დავინახე სიცოცხლის წინაშე შიმის სიმპტომი. ავადმყოფობა ამ შემთხვევაში, ცხადია, განიხილება როგორც ღირებულება და არა როგორც უსუსურობა. კრიტიკოსი არაა ექიმი-თერაპევტი, ქირურგი უფროა. მისი ამოცანაა ხელოვნების სხეულის გაკვეთა და ანატომირება.

**მ.მ.:** მაგრამ როგორღა ხორციელდება გადასვლა ნაწარმოებთან უშუალო კონტაქტიდან დისციპლინათშორის სპეკულაციებზე?

**ა.ბ.ო.:** ნაწარმოებთან მიმართებაში ორი ეტაპი არსებობს: ანალიზური და სინთეზური. ანალიზური – ესაა სწორედ ცოცხალი ხედვის კონტაქტი. ამასთან, მე არასოდეს ვუყურებ ფრონტალურად, არამედ – ერთგვარად გვერდიდან. „განხედგომითი ხედვის“ ფენომენის თეორეტიზაცია ჯერ კიდევ „მოლაღატის იდეოლოგიაში“ მოვახდინე. ხელოვნებისთვის თვალის გასწორებაში არის რაღაც ცუდი აღზრდით ნამემკვიდრევი. ეს კადნიერებაა, უტაქტობაა. მე მიყვარს ხელოვნება, მაგრამ ჩემს სახლში ერთი სურათიც კი არ ჰკიდია: ჩემი კედლები სავსებით თეთრია. ასე, რომ ხელოვნებას ამ განზე მდგომი, ირიბი, მაგრამ დამმახსოვრებელი თვალით ვუყურებ, შემდეგ კი კრიტიკული პროცესის მეორე ეტაპი იწყება – სინთეზური ეტაპი. ამ ეტაპზე ცოცხალი შთაბეჭდილება კულტურული მეხსიერების მონაპოვარი ხდება და მის დამუშავებაში ერთვება დისციპლინათშორისი საშუალებების მთელი არსენალი. ესაა წერილად შთაბეჭდილების გარდაქმნის ეტაპი. წერის პროცესს განუზომელ მნიშვნელობას ვანიჭებ. შენ ხომ იცი, რომ მე ჩემი აზრების გადმოცემის უკიდურესად თავისებური, მოთამაშე, მეტაფორული, ბაროკოული მანერა მაქვს: სავსებით ანალოგიური კრიტიკოსის ჩემეული იდენტურობისა. შემდეგ, როგორც არაერთხელ აღმინიშნავს, მხატვრის ფუნქციაა ლინგვისტური კატასტროფების წარმოება. ამასთან, იგი ფუნქციონალურად ორიენტირებული არაა; მისი უესტი მადესტაბილიზებელი და ასოციალური ხასიათის მატარებელია. მხატვარი მიდრეკილია თავმოყვარეობისა და უპასუხისმგებლო ცელქობისკენ. მე არ მჯერა ხელოვნების, როგორც რევოლუციური ქმედების სახეობის. მხატვარი არაა რევოლუციონერი, ის მოლაღატეა. მას არც უყვარს და არც უარყოფს მის გარემომცველ სამყაროს. ის თავს იკავებს მოქმედებისგან: წინააღმდეგ შემთხვევაში ეს იქნებოდა რევოლუციური უესტი. პოტენცია დესტრუქციისა, რომელსაც მხატვარი ახორციელებს, მის მიერ ენის შინაგანი რეზერვებიდან ამოიხაპება. კრიტიკოსის ფუნქცია კი ამ ლინგვისტური კატასტროფის სტაბილიზებაა, კეთილშობილური კრაკელიურის გავლება მასზე. არსებობს კლასიკური იდეალიზმიდან მომდინარე ტრადიცია, ხელოვნებას ელემენტარულ-ინტუიტიურ საქმიანობად რომ განიხილავს, მაშინ, როცა კრიტიკოსის ფუნქცია მის ანალიტიკურ ფორმალიზაციამდე, ღირებულებათა იერარქიის გამწკრივებამდე დაიყვანება. მე კი კრიტიკული წერილის გამოუთქმელობის, ცხოვრებისეულ შემოქმედებით პროცესში მისი ცოცხალი ჩართვის მომხრე ვარ. მე, ერთდროულად, მიყვარს კიდევ ხელოვნება და არც მიყვარს, როგორც მუშას არ შეიძლება უყვარდეს, ალბათ, თავისი დაზგა თუ კონვეიერი. ასეთი წარმოდგენები შეიძლება ვინმეს რთული და წინააღმდეგობრივი ეჩვენოს, მაგრამ წინააღმდეგობრიობა ადამიანური ფსიქიკის, ყოფის საფუძველია.

**მ.მ.:** შენს თეორიულ საქმიანობაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებ ხელოვნების ნაციონალურ-რეგიონალურ განზომილებას. შენ წერდი „genius loci“ („ადგილის გენია“-ის შესახებ თანამედროვე ხელოვნებაში. ალბათ, ამიტომაც აღმოჩნდი პირველი და ჯერჯერობით ერთადერთი დიდ დასავლელ კრიტიკოსებს შორის, რომელმაც უახლეს აღმოსავლეთევროპულ, კერძოდ, საბჭოთა, ხელოვნების მასალას მიაქციე ყურადღება.

**ა.ბ.ო.:** უნდა ითქვას, რომ XX საუკუნის დასაწყისის რუსული ხელოვნება უბრალოდ გაძარცვული აღმოჩნდა ევროპელი და ამერიკელი მხატვრების მიერ. ავიღოთ, მაგალითად, სოლ ლევიტის ან რეინჰარდის – უდავოდ ნიჭიერი ამერიკელი მხატვრების – მინიმალიზმი. მათი ხელოვნების მთელი რადიკალიზმი სხვა

არაფერია, თუ არა მალევეინის რადიკალიზმის აღორძინება. პარადოქსულია, რომ რუსული ხელოვნების შემკვიდრობაში ბევრი რამ სწორედ ამერიკამ გააგრძელა. თანამედროვე საბჭოთა მხატვრების მთავარი პრობლემა, მე ვფიქრობ, სწორედ მათ უკან მდგარ შემკვიდრობასთან თავიანთი ურთიერთობის გარკვევაა. ასეთი ამოცანის ვერ შეგშურდება, ასეთ ძლიერ ტრადიციაში გარკვევა ცოტას თუ შეუძლია. მნიშვნელოვანი კი ისაა, რომ ტრანსავანგარდისტული ეპოქა აღარ გულისხმობს ოდიპოსის იმ მექანიზმს, როცა შვილს მოეთხოვებოდა მამის მოკვლა და, ამასთან, იმ შვილების გაჩენა, რომლებიც მერე უსათუოდ მასვე მოკლავდნენ. ვფიქრობ, შემთხვევითი არაა, რომ ტრანსავანგარდის თეორია ნეაპოლემა გამოიგონა. ჩვენ ხომ ვიცით, რა მშვენივრად შეიძლება შეჩვევა დიდ სამხრეთულ ოჯახში – ბებიასთან, ბაბუასთან, სიდედრთან... ბოლოს და ბოლოს, მართლაც, რატომ არ უნდა შეეჩვიო საკუთარ წარსულს. რატომაა აუცილებელი მასთან ანგარიშის გასწორება, რატომ უნდა მოიკლას ვიღაც უსათუოდ. ამიტომ, დღესდღეობით ახალგაზრდა საბჭოთა მხატვრების ამოცანაა არა იმდენად თავის მომავლის პროექტირება, რამდენადაც – წარსულის პროექტირება. ცხადია, საბჭოთა ხელოვნების მომავალი ბევრადაა დამოკიდებული იმაზე, როგორ მოეწეობა იგი ინტერნაციონალური ხელოვნების დიდ ოჯახში. მან თავი უნდა დაიცვას საბაზრო მექანიზმის მძლავრი სახსრებისგან, რომელიც მზადაა მის გასასრესად სწრაფმდინარე მოდის ნებისმიერი სხვა ფენომენის მსგავსად. ბევრი რამაა ამ დროს თქვენზე, კრიტიკოსებზე დამოკიდებული, რამდენად მოახერხებთ საბჭოთა მხატვრების ჩართვას ინტერნაციონალურ სამხატვრო პროცესში, რამდენად მოახერხებთ თქვენი საკუთარი სივრცის შექმნას ინტერნაციონალურ კონტექსტში. სხვა სიტყვებით, თქვენ ახლა სიხარულით გიღებენ ინტერნაციონალური ხელოვნების ოჯახში, სადაც თქვენ აუცილებლად უნდა გამოიჩინოთ ბავშვური ხასიათი და დაიცვათ ცელქობაზე თქვენი უფლება. მაგრამ არც გადამლაშება ივარგებს, არაა საჭირო ძნელად აღსაზრდელებს ჰგავდეთ, რომლებიც საშინაო დავალებებს არ ასრულებენ და გაკვეთილებიდან იპარებიან.

**3.მ.:** ბოლო დროს ზოგიერთმა დიდმა თანამედროვე კრიტიკოსმა და ხელოვნების მოღვაწემ ფართო ქვესტი გამოიჩინა მსოფლიო სამხატვრო ერთობის ცოცხალი წევრის მიმართ. ჟან-იუბერ მარტენმა მოსკოვში გახსნა XX საუკუნის ფრანგული ხელოვნების გამოფენა „ადმოჩენების ეპოქა“, პონტიუს ჰიულტენმა მასშტაბური აქცია ჩაატარა ლენინგრადში, ჯერმანო ჩელანტიმ ჩაიფიქრა იანის კუნელიის გამოფენის მოწეობა და მზადყოფნა გამოთქვა, როგორც „არტ ფორმუ“-ის რედკოლეგიის წევრმა, ჟურნალ „ისკუსსტოვ“-ს სპეციალური ნომერი მოამზადოს. რა შეუძლია და სურს ჩვენთვის გააკეთოს აკილე ბენიტო ოლივამ?

**ა.ბ.ო.:** როგორც შენ იცი, მოსკოვში იმიტომ ჩამოვედი, რომ იტალიაში XX საუკუნის რუსული და საბჭოთა ხელოვნების დიდ გამოფენას ვამზადებ. ამ სამომავლო ექსპოზიციას საფუძვლად დაედო ჩემი წარმოდგენა რუსული ხელოვნებისთვის ნატურფილოსოფიური კოსმიური საწყისის განსაკუთრებული მნიშვნელობის შესახებ. სწორედ ეს თეოსოფიური და ანთროპოსოფიური ფონი რუსულ ხელოვნებას ბევრად განასხვავებს ევროპული სკოლებისგან. მე მინდოდა თვალი მიმედევნებინა იდეათა ამ კომპლექსის განვითარებისთვის საუკუნის დასაწყისიდან (გონჩაროვა, პოპოვა, მალევეინი) – 30-იანი წლების მხატვართა გავლით – 50-80-იანი წლების ახალ საბჭოთა ავანგარდამდე. ასეთი გამოფენის მოწეობა ნიშნავს იმის ჩვენებას, რომ თანამედროვე საბჭოთა ხელოვნებას თავისი საწყისები, თავისი ორიგინალური იდენტურობა აქვს. ამგვარად, ჩემი კოლეგებისგან განსხვავებით, მე არა იმდენად რუსეთში იმპორტის ოპერაციას ვახორციელებ, რამდენადაც – ექსპორტის ოპერაციას თვით რუსეთიდან. ამასთან, არავითარი სურვილი არ მაქვს, რუსეთის პირველადმომჩინის ბრიყვულ როლზე პრეტენზია გამოვაცხადო. რუსეთი უკვე აღმოჩენილია – ის თავად რუსებმა აღმოაჩინეს. უფრო მეტიც, მე არ ვისურვებდი, რომ რუსეთი ინტერნაციონალური კრიტიკის გასტროლიორი პრიმადონებისთვის მოედნად იქცეს. ამიტომ, ვფიქრობ, თქვენი ქვეყნის მიმართ ყველაზე უფრო ღირსეული ქვესტი იქნება, უბრალოდ,

მუშაობის გაგრძელება: წიგნების, სტატიების წერა, გამოფენების მოწყობა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ახლა დასავლელ – ევროპელ და ამერიკელ – მხატვრებთან ერთად მასში საბჭოთა ავტორებიც ჩართონ. მე სიამოვნებით მივიღებდი მონაწილეობას თქვენი ჟურნალების მუშაობაში, დავიბეჭდებოდი, მონაწილეობას მივიღებდი ნებისმიერი ფორმის დისკუსიაში – კონფერენციებში, მრგვალ მაგიდებში და ა. შ. და უახლოეს მომავალში თუ გამართლდება ჩემი გეგმები, ვუხელმძღვანელო ერთ დიდ დასავლურ საექსპოზიციო სტრუქტურას, ვვარაუდობ მისი კარის გაღებას სხვადასხვა ქვეყნის ახალგაზრდა მხატვრებისთვის...

**მ.მ.:** იმედია, ახალგაზრდა კრიტიკოსებისთვისაც.

**ა.ბ.ო.:** რა თქმა უნდა. გულუბრყვილობა იქნებოდა მსოფლიო კოლონიზატორობაზე პრეტენზიის გამოცხადება და იმათი როლის იგნორირება, ვინც ამ ტერიტორიაზე უკვე მუშაობდა. ჯერ კიდევ 5-6 წლის წინ ერთ პროექტზე თანამშრომლობისთვის მოვიწვიე ახალგაზრდა კრიტიკოსები სხვადასხვა ქვეყნიდან, და განვახორციელე ინტერნაციონალური კრიტიკის პირველი გამოფენა. ასე იმიტომ მოვიქეცი, რომ მჯერა: ახალგაზრდა კრიტიკოსების გამოჩენა ყოველთვის ნიშნავს კულტურული ქსოვილის გამდიდრებას. ეს სწორედ ისაა, რასაც მე „შემოქმედებით კრიტიკას“ ვუწოდებ. კრიტიკოსი ეფექტურია, თუ ხორციელდება როგორც კულტურის სუბიექტი და არ ჩაგრავს სხვა სუბიექტებს, არ აქცევს მათ ობიექტებად. საკუთარი პერსონის თავს მოხვევა სხვა არაფერია, თუ არა სამხატვრო განვითარების შეფერხების ამო მცდელობა. კრიტიკოსის ხელოვნება გულისხმობს კავშირების დიალექტიკური სისტემის კონტექსტში არსებობას, გულისხმობს დიალოგს, დაპირისპირებას და, თუ გნებავს ეროტიზმს. სხვათაშორის, ამიტომაც იყო ჩემთვის უაღრესად სასიამოვნო გუშინ ჩემი შეჯახება შენტვის ძვირფას ზეჯდოჩიოტოვთან. ძაღლები თუ ჩხუბობენ, ძელისთვის ჩხუბობენ, სხვა საჩხუბარი არცა აქვთ. ჩვენც ასე ვართ: თუ შეხლა მოხდა, რაღაც გვქონდა გასაყოფი და იმიტომ, მაშ ორივეს გვჯერა რაღაც საერთოსი, მაშ ხელოვნებას ნამდვილად მხატვარსა და კრიტიკოსს შორის დიალოგი ქმნის.

## სიუზან სმიტ ნეში

სიუზან სმიტ ნეში – ამერიკელი კრიტიკოსი, პოსტსტრუქტურალიზმის აქტიური ადვოკატი ამერიკაში.

### ტექსტი შემოიხვევა: პოეტიკის რღვევა

რას ნიშნავს: ლექსის აგება(შექმნა) თანამედროვე კულტურის თვალსაზრისით? რატომ აწყდებიან კრიტიკოსები და პოეტები პოეტური ტექსტის ახალი ტერიტორიების გარკვევის აუცილებლობას? როგორ ეთანადებიან ერთმანეთს პოეტური ნივთი და არაპოეტური მასალა, ანუ რას წარმოადგენს პრობლემა, რომელიც გვაიძულებს მუდმივად ვიწაფებოდეთ უმეტესწილად გადაშლილი საზღვრების დადგენაში? ჩვენივე გამოცდილება მიგვითითებს პოეტურ და არაპოეტურ სივრცეთა შორის განუსხვავებლობის ველის არსებობაზე. რა არის ეს – ფორმის გამოუცნობობა თუ გამსხვლტომი შინაარსის შეუღწევლობა?

„დაძირვის ხელოვნებაში“ ჩარლზ ბერნშტაინი ლირიკულ ნაწარმოებთან ავტორისეული კონტაქტის შესახებ წერს: „ლექსი ბედავს, გაგებულ იქნას როგორც საგანგებო წესით კონსტრუირებული ტექსტი, რომელიც უფრო ნელ, დაძაბულ წაკითხვაში შეღწევას ცდილობს, ვიდრე – რეაქტიულსა და მომენტალურში“. პოეტური ტექსტი უმნიშვნელადობის მნიშვნელობებით ანუ დონეებით ხასიათდება და სხვა დისკურსებისგან გამოირჩევა უსასრულო ინტერპრეტაციების შესაძლებლობით. ბერნშტაინს მიაჩნია, რომ ლექსი სხვა სტრუქტურებს შორის, პირველ რიგში, გამოიყოფა ავტონომიური(მითვისებული) ენით და იმავდროულად – კონვენციონალური ორგანიზაციით, რომლებიც ერთად განსაზღვრავენ მის შინაგან ტრანსფორმირებადობას. როცა ბერნშტაინი „სქემებს და პიროვნულ სტილს“ განიხილავს, როგორც მობილურ ერთეულებს, მხედველობაში აქვს მათი გამოყენების ტიპოლოგია. რამდენადაც მათ ახასიათებთ თვისება, – განუწყვეტლივ იცვლებოდნენ მკითხველ-კრიტიკოსის ან ავტორის მიერ, ბერნშტაინი კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს ამ ელემენტებს და კითხვისა და წერის დინამიკაში იჭრება.

პოეტურ მატერიალად ტექსტის გარდასახვა ხანგრძლივი კითხვის პროცესში მიმდინარეობს, რაც მკითხველ-კრიტიკოსს სტრუქტურული მიმართებების, სასაზრისო კოორდინატების, ასოციაციური ჯაჭვების გამოაშკარავების საშუალებას აძლევს. ესაა გზა რღვევისკენ, მოძრაობა წმინდა შემთხვევითობისკენ; და ის აპრიორული პიპოთეზების მოდელს კი არ აღმოაჩენს, არამედ კითხვას აყალიბებს. ცვეტან ტოდოროვის, რონ სილმანის, ჩარლზ ბერნშტაინის, ბარეთ უოტენის, მაჯორი პერლოფის მიერ განვითარებულ ასეთ ტექნიკას პოეტურ ტექსტში შეკითხვა შეაქვს. როგორც, მაგალითად, რ. სილმანი წერს: „უხილავი ბარიერი, ნიშანთა გამოფხიზლების ეს ხერხი, ერთადერთი, განუმეორებელი, ავსებს სივრცეს“. მისი აზრით, შეკითხვა წარმოშობადი ტექსტის საწყისთა თანმხლებია, ვინაიდან იგი გულისხმობს იმის გაგებას, თუ რას ნიშნავს პოეტური იდენტიფიკაცია და შემოქმედებითი აქტი განვითარებაში“.

რა ექვემდებარება შეკითხვას? კითხვის აქტი როგორღაც გამოათავისუფლებს ორ ინდივიდუალობას შორის ძალაზე და/ან ავტორიტეტზე დამყარებულ ურთიერთობებს. სიტყვების შესახებ ინფორმაცია, რომელიც შეკითხვის სუბიექტს ეკუთვნის, ზედაპირზე არ წარმოჩნდება და საეჭვოა გარკვეული ძალისხმევის თვინიერ მისი მიღება; ამრიგად, შეხამება „ავტორი-ტექსტი-კრიტიკოსი“ ტექსტის და ანტიტექსტის რეალობაში მოექცევა.

შეკითხვა იმ კითხვის ძიებას წარმოადგენს, რომელიც ტექსტის რღვევისთვისაა მოწოდებული. მნიშვნელოვანია არა კითხვა, არამედ – რეზულტატი. როცა რღვევა იწყება, მაშინვე ურიცხვი სხვა კითხვა ჩნდება თვით ტექსტის ქსოვილთან



მიმართებაში. რღვევის მონაკვეთის, წერტილის, წამის არსებობა შემკითხველს ტექსტის ქცევის მოხელთების საშუალებას აძლევს. თუ ამ სიტუაციაში ტროპების და/ან სტრუქტურული კავშირების ანალიზიც მონაწილეობს, შემკითხველი უფლებამოსილია დასვას საკითხი განსასაზღვრი ენის ბუნების შესახებ. სხვა სიტყვებით, შემკითხველი ნათელყოფს, თუ რა სახით რეაგირებს გარედან წამოსულ ზემოქმედებაზე ტექსტი(ან ნაწარმოებთან დაკავშირებული რეფლექსია) – ბიძგი, მიმართული იმ ადგილისკენ, სადაც რღვევის სანიშნე იმყოფება; სწორედ აქ ფეთქავს ტექსტი, განიცდის ცვლილებებს, და კრიზისი გადაიზრდება უსათუო კითხვაში, რომლით ტექსტის დატვირთვისთვისაც განწირულია მკითხველი.

შეკითხვა, როგორც თეორიული ინსტრუმენტების ერთობლიობა, ალბათ, აგრესიულად გამოიყურება; ამასთან, იგი უაღრესად აუცილებელია იმ შემთხვევებში, როცა პოეტი მზადაა თავის პოეტურ სტილისტიკასთან დაკავშირებული ყველა კრიტიკული დასკვნის მისაღებად.

ფორმების კონკურენციის ეპოქაში პოეტი შეგნებულად გამოსატავს თავის მუშაობას ენისა თუ პოეტიკის ცნებებით. მოცემულ შემთხვევაში ამორჩევის აქტი განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონეა მისი ნაყოფიერებისთვის; ფორმისკენ მსგავსი ლტოლვა იწვევს პოეტის მუდმივ პროვოცირებას სასურველი „ხმის“ საძიებლად. შემკითხველი მკითხველ-კრიტიკოსი ცდილობს გახსნას პოეტის მიერ საგანგებოდ დაფარული შრეები საზრისისა და უსაზრისობისა. ერთსა და იგივე ტექსტში არსებული საზრისი და უსაზრისობა სხვადასხვა „სართულზე“ განლაგდება. შემკითხველი საზრისს იყენებს როგორც იარაღს, რომლის შემწვობითაც იგი გამოყოფს ფსევდოფიზიკურ ფენომენებს – ძალას(ემოციონალურ იმპულსს), მასას(ესთეტიკური ეფექტურობის დეტერმინანტს) და აჩქარებას(დროის ნაკადში დეჰუმანიზაციის ფაქტორს). როგორც ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი წერდა: „იდეათა გათავისუფლების ჩვენმიერი მცდელობები დეჰუმანიზებულიყოფს და მონებად აქცევს მათ“.

შინაარსი წარმოუდგენლად შორსაა აბსოლუტური საზრისისგან. უფრო მეტიც, შინაარსობრივი მნიშვნელობის მოძრაობა კონკრეტული საზრისის გარეთაა – მით უმეტეს, რომ მკითხველის ქმედება ამრავლებს და მოდიფიცირებულიყოფს ტექსტს.

საზრისის არსებობა უსაზრისობის არსებობასაც გულისხმობს, ამასთან – სხვადასხვა სემანტიკურ სახესთან არასიმეტრიულ ურთიერთობაში, ვინაიდან მათი დამატებითობა, უპირატესად, რაღაც პრობლემატურს წარმოადგენს.

კრიტიკული შეკითხვა, აღმომჩენი იმისა, რის დამალვასაც ტექსტი ცდილობს, კრიტიკულად წაკითხვის ნებისმიერი წესის, ინტერპრეტაციების, შეზღუდულობას ამტკიცებს. მოწესრიგების დრო წავიდა, ახლა საჭიროა მკითხველმა ხელახლა ისწავლოს შეფასება ახალი პრობლემატიკისა, რომელიც გვაიძულებს ვირწმუნოთ „ცნობიერი და არაცნობიერი, დაკარგული და მოპოვებული“, როგორც მუდმივი პროცესი.

პოსტმოდერნიზმი საბჭოურად

(საუბრობენ კინომცოდნე, კულტუროლოგი მიხეილ იამპოლსკი და თეატრის კრიტიკოსი ალინა სოლნცევა. 1991 წელი)

**ალინა სოლნცევა:** დღეს ყველა ავანგარდისტია! თანამედროვე საკუთრად პოლემიკაში ტერმინების არე-დარევა მხოლოდ ღრმავდება. როგორც ჩანს, ფუნდამენტური ცნებების დაუზუსტებლად ჭეშმარიტი და ყალბი ავანგარდის პრობლემაში გარკვევა, უბრალოდ, შეუძლებელია. ამიტომ, გთავაზობ, დავიწყოთ კითხვით: რა არის ავანგარდი?

**მიხეილ იამპოლსკი:** ეს პრობლემა სრულიად სხვადასხვა დონეზე შეიძლება გადაიჭრას. ყოფითი ცნობიერებისთვის ავანგარდია ყველაფერი, რაც განსხვავდება ტრადიციული ფორმებისგან, უბრალოდ – რაღაც ახალი...

**ა. ს.:** მაგრამ სინამდვილეში? ესე იგი, არსებობს თუ არა ავანგარდის სამეცნიერო განსაზღვრება?

**მ. ი.:** პირველ რიგში, შევნიშნავ, განსაზღვრებები და დაყოფები ყოველთვის არაა საჭირო, ხშირად საზიანოცაა. უკვე დიდი ალიაქოთი შექმნა ისეთმა, თითქოსდა საჭირო, კატეგორიებმა, როგორებიცაა „რომანტიზმი“ და „რეალიზმი“. გარკვეული აზრით, უმჯობესია ნაწარმოების უშუალოდ აღქმა, რუბრიკებად მისი დანაწილების გარეშე, მით უმეტეს, რომ კულტურის რეალური მოვლენები იშვიათად თავსდებათ ესთეტიკური კატეგორიების პროკრუსტეს სარეცელზე. თუმცა ეს არ ცვლის ესთეტიკურ რეფლექსიებს, მათ შორის ისეთ მოვლენასთან დაკავშირებით, როგორიცაა ავანგარდი. მაგრამ ეს ძალიან რთული საკითხია. არსებობს მრავალრიცხოვანი ლიტერატურა, ფართო პოლემიკა, მრავალი განსხვავებული თვალსაზრისი. საბოლოო ჯამში, ყველაფერი კრიტიკიუმის ამორჩევაზეა დამოკიდებული. მაგალითად, შეიძლება ავანგარდი განვიხილოთ მხატვრული ინსტიტუციის თვალსაზრისით. ამ თვალსაზრისს იზიარებენ, ნაწილობრივ, აღორძინ ან ავანგარდის ისეთი თეორეტიკოსი, როგორიცაა პეტერ ბიურგერი, რომლებიც ამოდიან იქიდან, რომ ხელოვნება როგორც ავტონომიური ინსტიტუცია ფორმდება XVIII საუკუნეში, როცა იგი, გარკვეული აზრით, წყდება ცხოვრებას და ქმნის თავის ობიექტს, როგორც რაღაც განსხვავებულს რეალობისგან, ჭვრეტისთვის განკუთვნილს. ამ პოზიციებიდან, ავანგარდი რაღაც ისეთია, რაც ანგრევს ხელოვნების ავტონომიურ ინსტიტუციას, ცდილობს მშვენიერი საგნის საზღვრებიდან გასვლას, იმ სფეროების ექსპანსიის განხორციელებას, რომლებიც ადრე არ შედიოდნენ მხატვრულის სფეროში. ამ შემთხვევაში მკაფიოა არსებითი სხვაობა ავანგარდსა და სიმბოლიზმს, დეკადანსის ხელოვნებას შორის, რომელსაც ხშირად აღწერენ, როგორც წინარეავანგარდულს. XIX საუკუნის დასასრულის ხელოვნება, რომელშიც აგრეთვე მრავლადაა რადიკალური ესთეტიკური ძიებები, მაინც არ წყვეტს კავშირს ხელოვნების ინსტიტუციასთან, თავის ნოვაციებს მასშივე ახორციელებს. არსებობს ავანგარდის სხვა განსაზღვრებებიც. მაგალითად, ლიოტარი ავანგარდს განსაზღვრავს როგორც რაღაც ისეთს, რაც ხელოვნებაში ამაღლებულის იდეას ავითარებს მშვენიერთან ოპოზიციაში. ამაღლებულის იდეა ყველაზე უფრო სრულად იყო ფორმულირებული ედმუნდ ბოორკის მიერ, XVIII საუკუნის ინგლისში. ბოორკისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს სწრაფვას, გადმოიცეს წარმოუდგენელი, მაგალითად, ღვთაებრივი სინათლის იდეა, ან საშინელება მისივე ექსისტენციალური ფორმებით, ადექვატურად გამოუთქმელი სიტყვიერ თუ მხედველობით სახეებში. ეს გავლენიანი თეორია დაკავშირებულია რელიგიურ, ნეოპლატონისტურ იდეებთან... და აი, ლიოტარი მიიჩნევს, რომ ავანგარდი სწორედ გამოუთქმელის გადმოცემას ცდილობს. ტრადიციული ხელოვნება რაღაც ავტონომიური სამყაროს

შექმნაზეა ორიენტირებული. მაგალითად, რეალიზმის ხელოვნება დაკავებულია ისეთი ავტონომიური რეალობის არსებობის ილუზიის შექმნით, რომელიც ესთეტიკურ ობიექტს წარმოადგენს და ამ თვისებით თავის კანონებს ფლობს, თავის თავშია ჩაკეტილი. ავანგარდი კი ამ დახშულობის გადალახვას ცდილობს ხელოვნების ობიექტის მიმართაც და თემატიზმის თვალსაზრისითაც, ესე იგი ცდილობს გავიდეს ავტონომიური ესთეტიკური სამყაროს გარეთ და ესწრაფვის იმის გამოთქმას, რაც პრინციპულად გამოუთქმელია: სივრცის, პირველსაწყისის, კოსმოგონიის იდეისას, იმისას, რისი წარმოდგენაც შეუძლებელია და რაც ასერიგად მნიშვნელოვანია მონდრიანისთვის, კანდინსკისთვის, მაღლევიჩისთვის... სხვა საკითხია, რომ ესთეტიკური ობიექტის დასაზღვრულობის გადალახვის მოწადინე კლასიკური ავანგარდი, ჩვენი საუკუნის 20-იანი წლების ავანგარდი, თავის ძიებებს მაინც ამ ესთეტიკური ობიექტის ფორმებით გამოთქვამს. ეს ნაწარმოებები უზარმაზარ ესთეტიკურ პოტენციალს ფლობენ. ადრეული ავანგარდისთვის დამახასიათებელია ეს წინააღმდეგობა: ესთეტიკური ობიექტის გადალახვა და ამ გზაზე ახალი ესთეტიკური ობიექტის უცილობლად შექმნა. სხვათაშორის, იყვნენ მხატვრები, რომლებიც ნათლად აცნობიერებდნენ ამ წინააღმდეგობას და საერთოდ უარყოფდნენ ფინალური პროდუქტის „წარმოებას“. ყველაზე უფრო სანიმუშოა ასეთი პოზიცია მარსელ დიუშანთან. შეიძლება ავანგარდს კიდევ ერთი თვალსაზრისით შევხედოთ, რაც, მე ვფიქრობ, ყველაზე უფრო ნაყოფიერია საბჭოთა რეალობის კონტექსტში. ავანგარდი შეიძლება გავიაზროთ როგორც ბრძოლა იმ ენებთან, რომლებსაც რეალობის აღწერის მიზნით გამოიმუშავეს კულტურა, სოციუმი. ავანგარდამდელი ეტაპის ყოველგვარი ენა, რომელსაც კულტურა გამოიმუშავებდა, ცდილობს, გარკვეული აზრით, სამყაროს რაციონალიზებას, ხარისხობრივად დანაწევრებული ელემენტების სახით წარმოდგენას. არსებითად, მხატვრულ ენაში ჩვენ ვანაწევრებთ სამყაროს და აღვწერთ მას, როგორც რაღაც ლოგიკურ სისტემას. ავანგარდის თვალსაზრისით, ეს ყალბი აღწერაა, ვინაიდან სამყაროს ყოველგვარი ლოგიკაცია, საერთოდაც ენის მთელი ბადე, რომელიც წაეფინება სინამდვილეს, პრინციპში მოტყუებაა. ხდება სინამდვილის ერთგვარი ამორთვა იმ ენის საშუალებით, რომელსაც კულტურა გვთავაზობს. ამიტომ ავანგარდის მცდელობა აღსაწერის საზღვრებს გარეთ გასვლისა, იმის დანგრევისა, რასაც რეპრეზენტაცია ჰქვია, ერთობ მნიშვნელოვანია, ავტონომიური ესთეტიკური ობიექტი ხომ ყოველთვის რაღაც პირობით კოდებში, ენის ფორმებში არსებობს.

**ბ. ს.:** გამოდის, რომ ავანგარდი ყოველთვის ესთეტიკურის ნგრევაა?

**მ. 0.:** ეს იმ ესთეტიკური ობიექტის ნგრევაა, რომელიც განსაზღვრულად გვეძლევა და ესთეტიკურ ღირებულებას ფლობს, სინამდვილისგან იზოლირებულს და კომერციული ღირებულების მქონეს. ავანგარდი, სხვათაშორის, რაღაც მომენტში ცდილობს სასაქონლო კატეგორიის თვინიერ არსებობას, რაც ასევე მნიშვნელოვანია. ამას გარდა, ავანგარდი იდეოლოგიების მთელ რიგთანაა დაკავშირებული. უპირველესად, ესაა პროგრესის იდეოლოგია, რაც ასე თუ ისე მკაფიოდ შეინიშნება ავანგარდში. ავანგარდი ცვლის ენას და მუდმივად მის განახლებას ეწევა. გამუდმებული ინნოვაციის იდეა ავანგარდისთვის დამახასიათებელი და შინაგანად ოპტიმისტურია. ჩემთვის ავანგარდი ყოველთვის სიცოცხლის შენებაა, გარედან აქტიური ექსპანსიაა, ცხოვრების გადახალისებაა. ამიტომ იგი ყოველთვის ძალიან ოპტიმისტური, სიცოცხლისმოტრფიალურია. ადრეული ავანგარდი ყოველთვის დღესასწაულია. გავისხენოთ გამოფენა „მოსკოვი-პარიზი“ – ტოტალური დღესასწაული, მხიარული, ოპტიმისტური განწყობილება. ვფიქრობ, ეს კლასიკური ავანგარდის ერთ-ერთი ფუნდამენტური მახასიათებელია. და სწორედ ეს არ გაგვაჩნია, საერთოდ არ გაგვაჩნია სადღესოდ საბჭოთა კულტურაში: განმაახლებელი, პროგრესული ინნოვაციები, ახალი ენის აღმოჩენა, რეალობის ათვისების ახალი ხერხები. მე ვფიქრობ, შეუძლებელია, არ ფლობდე დემიურგის პათოსს და ავანგარდისტი იყო. ის კი ყოველთვის ოპტიმისტურადაა განწყობილი, რადგან მხოლოდ მას შეუძლია პრეტენზია ჰქონდეს

აღუწერელის აღწერის შესაძლებლობაზე, ავტონომიური რეალობით შემოზღუდული რეალობის საზღვრებს გარეთ გასვლაზე, ტრანსცენდენტურის სფეროში გასვლაზე. სამეცნიერო იდეების სფეროში ავანგარდი სტრუქტურალიზმს უკავშირდება. შემთხვევითი არაა, რომ სოსიური თავის სტრუქტურულ ლინგვისტიკას სწორედ იმ დროს აყალიბებს, როცა ავანგარდი იბადება. აზრი იმის შესახებ, რომ არსებობს თავის თავში გარკვეული მნიშვნელობის მატარებელი სტრუქტურა, რომ რაიმე აზრი სტრუქტურის ელემენტების გზით გამოისახება, ერთობ ეხმიანება მალევიჩის, როდჩენკოს და სხვათა შემოქმედებას. ავანგარდის დასასრულიც სტრუქტურალიზმის დასასრულს ემთხვევა...

**ბ. ს.:** ავანგარდის დასასრულიც არსებობს?

**მ. ო.:** მე ვფიქრობ – არსებობს. დღეს ავანგარდი მთელ მსოფლიოში მკვდარია. ყოველ შემთხვევაში, – იმ ფორმებით, რომლებზეც ვისაუბრეთ. შეიცვალა იდეოლოგიური სიტუაცია, უკვე ის იდეებიც დაძლეულია, რომლებიც ავანგარდის საფუძვლად იდო. თვით ავანგარდი ინსტიტუციად იქცა, ესე იგი სწორედ იმად, რასაც ებრძოდა. მან კომერციული ღირებულება შეიძინა, ათვისებულია მუხეუმების და აუქციონების მიერ. მისი საინნოვაციო ოპტიმიზმიც დასრულდა. გადმოუცემადის გადმოცემის შესაძლებლობის იმედიც დაიმსხვრა. მე დღეს მსოფლიოს ვერც ერთ ქვეყანაში ვერ ვხედავ ადამიანს, რომელიც შეძლებდა ავანგარდის იდეის როგორც წინსვლის ქადაგებას. ამიტომ სადღაც 60-იანი წლების ბოლოდან თუ 70-იანი წლების დასაწყისიდან პოსტმოდერნიზმზე უნდა ვისაუბროთ.

**ბ. ს.:** მოდერნი და ავანგარდი ერთიდაიგივეა თუ სხვადასხვა ცნებებს წარმოადგენს?

**მ. ო.:** ავანგარდი წარმოადგენს მიმართულებას ხელოვნებაში, მოდერნი – ეპოქას კულტურაში. შეიძლება ითქვას, რომ ავანგარდი – ესაა მოდერნული ცნობიერების გამოვლენა ხელოვნებაში. ასე, რომ მოდერნმა ამოწურა თავისი თავი, და ამჟამად ხელოვნება ფუნქციონირებს სულ სხვა კანონებით, რომელთა აღწერასაც პოსტმოდერნიზმის თეორია ცდილობს და რომლებიც ასე დამახინჯებულად გაიგება ჩვენთან. გავრცელებულია თვალსაზრისი, რომ პოსტმოდერნიზმი დიდი სტილის ნგრევაში, ეკლექტიკაში მდგომარეობს. მაგრამ ეს სრულებითაც არაა მთავარი. უპირველეს ყოვლისა, პოსტმოდერნიზმი ოპტიმიზმის დასასრულია, ესაა ხელოვნება, რომელიც ინტერპრეტაციის ხელოვნებად იქცევა, როცა საზრისი აღარ რეალიზდება სტრუქტურაში. რეფლექსურ დონეზე, მოდერნიზმის დასასრულის მაუწყებლად იქცნენ ის თეორიები, რომლებმაც უარყვეს სტრუქტურის, როგორც საზრისის მატარებლის, ცნება. საზრისი აღარაა სტრუქტურული, კონსტრუქტივისტული, ენობრივი ფორმების შინაარსი. უზარმაზარი მნიშვნელობა შეიძინა იმან, რაც თანამედროვე ფილოსოფიაში აღინიშნება ფრანგული სიტყვით „pli“, ნაკეცი. არსებობს რაღაც სხეული, რომელიც ფლობს გარკვეულ ანომალიებს, გადახრებს, ნაკეცებს, რომლებშიც არსებობს ინტერპრეტაციას დაქვემდებარებადი საზრისების რაღაც ფუთფუთი...

**ბ. ს.:** მთლად გასაგები არაა...

**მ. ო.:** სტრუქტურალიზმის კლასიკური იდეა თუ იმაში მდგომარეობს, რომ საზრისის მატარებელია რაღაც სტრუქტურა, რომელიც შეიძლება შევადაროთ გარკვეული ელემენტებისგან შემდგარ კრისტალს, პოსტსტრუქტურალისტური ცნობიერებისთვის საზრისი ამ კრისტალის გარეთ იმყოფება. მას შეიცავს ზედაპირის რაღაც მიკრომოდრობები, ნივთების კანი, ნაოჭები, ნაკეცები, რომლებსაც წმინდა ფენომენოლოგიური ხასიათი აქვთ. ეს შეუმჩნეველი გასხლტომა სტრუქტურიდან არასტრუქტურულისკენ ძალიან საინტერესოა. მაგალითის სახით დავიმოწმებ თანამედროვე მოაზროვნეთა შორის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ავტორიტეტულს – ჟაკ ლაკანს. ლაკანი ფროიდის და სოსიურის შეერთებას ცდილობდა და სტრუქტურული ლინგვისტიკის იდეების დამცველი იყო, მეგობრობდა სტრუქტურული ფონოლოგიის ერთ-ერთ მამამთავართან რომან იაკობსონთან. თავის თეორიაში ის ერთმანეთისგან მიჯნავდა წარმოსახულს და სიმბოლურს. წარმოსახული, ლაკანის თანახმად, წარმოადგენს ყოველი ნაწი-

ლობრივის, ფრაგმენტულის ინტეგრაციას რაღაც მთლიანობასა და ერთიანობაში. ხოლო სიმბოლური, არსებითად, – ესაა ენის სფერო, ტოტალური განსხვავებების, უწყვეტი დიფერენციაციების სფერო. ლაკანი ყოფს იმას, რაც კლასიკური სტრუქტურალიზმისთვის განუყოფელია: სტრუქტურებისა და ობიექტების მთლიანობას, განსხვავებებს, რომლებიც ამ სტრუქტურებს წარმოქმნიან. აქედან ერთი ნაბიჯია განსხვავების, როგორც ასეთის, გაფეტიშებადგე. და სტრუქტურის-მიღმურ წმინდა სხვაობაზე ასეთ აქცენტირებას ჩვენ ვხვდებით ისეთ მოდურ ფილოსოფოსებთან, როგორებიც არიან ჟილ დელდოზი და ჟაკ დერიდა – პოსტმოდერნული ეპოქის ცენტრალური ფიგურები. ყურადღების ცენტრში თავსდება მიკროგანსხვავება, რომელიც არ გარდაისახება საზრისობრივ სტრუქტურად: გადახრა, „ნაკეცი საზრისის სხეულზე“. და მე ვიტყვოდი, რომ თუ ავანგარდისთვის მნიშვნელოვანია პათოსი: „ჩვენ ახლა წარმოვიდგენთ რაღაც წარმოუდგენელს“, პოსტავანგარდისთვის მნიშვნელოვანია სწორედ ამ წარმოუდგენლის წარმოდგენის შეუძლებლობის დემონსტრირება, ჩვენების შეუძლებლობის ჩვენება. ხდება ინტერპრეტაციის მთელი სისტემის მამობილიზებული რაღაცნაირი გადანაცვლება. სტრუქტურალიზმს ნაწილობრივ ენაცვლება ჰერმენევტიკა, ესე იგი ობიექტის ირგვლივ, მისი სხვაობის შემადგენელთა ირგვლივ უსასრულო ინტერპრეტაციების, ნებისმიერი, თავისუფალი მოძრაობების იდეა. ქრება სასაზრისო ოპტიმიზმი. ყველაფერი, რაც პოსტმოდერნიზმში ეკლექტიკასთან, უგემოვნობასთან, სრულიად სხვადასხვა ბუნების მქონე ნივთების შეჯერებასთანაა დაკავშირებული, სინამდვილეში საზრისის ახალი იდეის რეალიზაციას წარმოადგენს. ეკლექტიკა სტრუქტურის მთლიანობის ნგრევას ნიშნავს: შეუჯერებლის შეჯერებით ჩვენ შეგვიძლია ერთიანი სტრუქტურის მიკვლევა, მაგრამ მათ შეერთებასთან ერთად, ამ ბზარში, ნანგრევებში ახალი, სხვა საზრისი ჩნდება. ეს სამყაროს მიმართ სხვა მიდგომაა. მასში ყველაფერი ციმციმზე, წარმოუდგენლობებზეა დამყარებული, და, არსებითად, ეს ერთობ პესიმისტური პოზიციაა. ვფიქრობ, გამართლებული იქნება, სწორედ პოსტმოდერნიზმს თუ მივაკუთვნებთ საბჭოთა თანამედროვე მემარცხენე ხელოვნებას, რადგან ავანგარდის არანაირი აღმშენებლობითი პათოსი მასში არ შეინიშნება. მაგრამ ჩვენს ქვეყანაში პოსტმოდერნიზმი განსაკუთრებულ პირობებში აღმოცენდება. განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ დასავლურ სამყაროში გამუდმებით ხდებოდა დაგროვება მხატვრული ენებისა, რომლებიც გამუდმებულ კრიტიკას განიცდიდნენ, სრულიყოფოდნენ და ახლდებოდნენ, და დასავლელ მხატვარს ყოველთვის დიდი არჩევანი ჰქონდა ამ მხატვრულ ენებს შორის. საბჭოთა სინამდვილემ კი აღმოაჩინა სინამდვილის აღსაწერი ენის სრული ლიკვიდაცია, რადგან ყველაფერი, რაც საბჭოთა კულტურის ისტორიის მანძილზე ხდებოდა, იყო არაადექვატური, ყალბი აღწერა, რაც არ ამრავლებდა არც ენებს და არც ფორმებს. იქმნებოდა ან ოფიციალური რიტორიკა, ან – სოცრეალიზმი, ან სხვა, მასთან ახლომდგომი, ფსევდორეალობის ყალბი ავტონომიური ობიექტების წარმომქმნელი ფორმები. საბჭოთა კულტურა აღმოჩნდა ყველაზე ღარიბ ენობრივ მდგომარეობაში, მხატვრულის აღსაწერად საჭირო ენის არარსებობის სიტუაციაში. სწორედ ტოტალური სიცარიელის მდგომარეობა იქცა გააზრების ობიექტად თანამედროვე მემარცხენე ხელოვნებაში. ეს ხელოვნება ყალიბდებოდა სწორედ როგორც კრიტიკა ტოტალური ყალბი ენისა, რომლის უკანაც სიცარიელეა, კრიტიკა ოფიციალური ხელოვნების ენისა. ეგრეთ წოდებული საბჭოთა ავანგარდი – ესაა თამაში სიცარიელით, და ამ თვალსაზრისით ესაა პოსტსტრუქტურალიზმი, დაყვანილი სოციალური გროტესკის მდგომარეობამდე. მიმდინარეობს უწყვეტი მოძრაობა სიცარიელის ირგვლივ. პრიგოვის პოეზიას მიემართავთ თუ რუბინშტეინისას, ან კაბაკოვის ფერწერას, მთავარი ობიექტი სიცარიელეა. კიდევ ერთი, ავანგარდისგან განსხვავებული თვისება საბჭოთა მემარცხენე ხელოვნებისა – ესაა მხატვრის სტატუსი. კლასიკური ავანგარდისთვის დამახასიათებელია დამოკიდებულება მხატვრისადმი, როგორც ნოვატორისადმი, დემიურგისადმი, ახალი ადამისადმი. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მხატვარი-ავანგარდისტი უარს

ამბობდა „გენის“ ცნებაზე და თავის თავს ხელოვნებაში მუშად ან ინჟინრად აცხადებდა, იგი რჩებოდა პროგრესის მატარებლად, ნოვატორად, ესე იგი, მაინც – მნიშვნელოვან ფიგურად. საბჭოთა „ავანგარდი“ კი აწარმოებს მხატვრის იმიჯს მისივე ტექსტის შიგნით, როგორც ვიღაც უღლებურისას: წვრილმანი, უსახური ლაწირაკისას, რომელსაც ჩამორთმეული აქვს საბჭოთა მწერლის ენა. ეს შეიძლება იყოს კაბაკოვის მეშინი, პრიგოვის ენაწლუნგი ობივატელი... სახეზეა მხატვრის, როგორც განმახლებლის მიმართ რადიკალური დისტანცირება და, მაშასადამე, – ანტიავანგარდული პოზიცია. და ეს, ისევე და ისევე, სიცარიელის როგორც ერთადერთი ობიექტის პესიმისტური გააზრების შედეგია. ვფიქრობ, გარკვეული აზრით, სხვა გზა არც ჰქონია საბჭოთა მემარცხენე ხელოვნებას, ვინაიდან, სიცარიელის მდგომარეობაში აღმოცენებული, იგი სხვას ვერაფერს ჩამოცილდებოდა, თუ არა იმავე სიცარიელეს. სწორედ სიცარიელე ხდება პოსტმოდერნული ინტერპრეტაციის ობიექტი.

**ბ. ს.:** მაგრამ ეს ხომ უკვე დიდი ხანია არსებობს ჩვენს ნიადაგზე, თუ გავიხსენებთ ობერიუტებს, ხარმსს?

**მ. ო.:** დიახ, მე ვფიქრობ, ობერიუტებთან გარკვეული სიახლოვე აქ შეიმჩნევა, ჯერ კიდევ 20-იან წლებში, ოპტიმისტური ავანგარდის ფონზე, სხვა ნოტები ჩნდება. შედარებისთვის ასეთი წყვილის მოხმობა შეიძლება: ხლებნიკოვი და ზოშჩენკო. ხლებნიკოვი ტიპური ავანგარდისტია, რადგან ის ენის განახლებისთვის, უსასრულო ენისქმნადობისთვის განწყობილი მხატვარია, ნამდვილი დემიურგია. მართალია, ფუტურისტებთან უკვე მრავლადაა დაუნაწევრებელი მეტყველება, მეტყველება, რომელიც განჭვრეტის ობიექტად იქცევა, ხოლო არ ფლობს არანაირ შინაგან საზრისს, უკვე ჩნდება საზრისის ბლოკირება – კრუჩინიხთან ეს განსაკუთრებით საგრძნობია... მაგრამ მომავალი ენაბრვეილობის ნიშანთა მიუხედავად, ამ ხალხის პოზიცია ჯერაც აბსოლუტურად ავანგარდულია. ზოშჩენკო კი პოსტავანგარდული გმირის წინამორბედს ქმნის, ადამიანს, რომელიც საერთოდ ვერ ლაპარაკობს. გარკვეული თვალსაზრისით, ზოშჩენკოს გმირი პრიგოვისეულის წინამორბედი. რუსეთში ყოველთვის შეინიშნებოდა ენის უკმარობა, მისი არასაკმარისობა, მრავალფეროვნების არარსებობა, მაგრამ ეს განსაკუთრებით შესამჩნევი ხდება მაშინ, როცა მმართველობის სადავეებს ხელში იღებს ოფიციალური ნებისმიერობა, ნახევარენა, რასაც, ცხადია, უმალ ამჩნევენ გონებამახვილი ადამიანები. ობერიუტები ენის გაქრობაზე მუშაობენ. პლატონოვსაც აქვს ეს კონსტრუირებული ენაბრვეილობა. ასე, რომ ენის დეფიციტი, რუსეთში ყოველთვის სხვადასხვა მიზეზით არსებული, ჯერ კიდევ რემიზოვის დროიდანაა რეფლექსიის ობიექტი.

**ბ. ს.:** რა განსხვავებაა მაშინდელ და დღევანდელ მხატვრებს შორის?

**მ. ო.:** მაშინ ძირი და ძირი მხატვრული ობიექტის შექმნისკენ მიმართული განწყობა იყო. თანამედროვე ხელოვნება ამაზე უარს ამბობს. ამაშია თანამედროვე სიტუაციის თავისებურებაც და ტრაგიზმიც. დღეს თითქმის არ არიან ესთეტიკური ობიექტის შექმნის მოწადინე მხატვრები, თუნდაც ავანგარდისტული გაგებით. პრიგოვი წერს ტექსტებს, რომლებსაც ვერ მივაკუთვნებთ ვერანაირ პოეზიას, ვერანაირ ლიტერატურას, ის საერთოდაც არაა პოეტი, ისე, როგორც არაა გრაფიკოსი, თუმცა კი ხატავს. ისაა, უბრალოდ, ადამიანი, მეტყველების შეუძლებლობის, გამოხატვის შეუძლებლობის საბაბით რეფლექსირებადი. თუ, მაგალითად, რუბინშტეინს ჯერ კიდევ შერჩენია ენობრივ სიზუსტეებზე, ინტონირებაზე მუშაობის მოთხოვნილება, თუ მისთვის მნიშვნელოვანია აზრობრივი რღვევები, სურათებს შორის სივრცეები, პაუზები, ინტონაციის ვარირება, სტრუქტურული ხასიათის არმქონე ნიუანსები, რაც გაცილებით ახლოს დგას დასავლურ პოსტმოდერნიზმთან – ესე იგი შენარჩუნებულია ბუნდოვანი ესთეტიკური ხასიათის მქონე ობიექტის ირგვლივ საინტერპრეტაციო ვარირება, პრიგოვთან – ამის საპირისპიროდ – ყოველგვარი მხატვრულობა მოხსნილია.

**ბ. ს.:** იქმნება წარმოდგენა, რომ სწორედ პრიგოვი განასახიერებს თანამედროვე საბჭოთა ხელოვნებას...

**მ. 0.:** გარკვეული აზრით – დიას, თანაც სიტუაციის უშუალო დრამატიზმში. მე არ მგონია, რომ ძალიან უნდა გვიხაროდეს ისეთი მოვლენის წარმოშობა, რომელიც დამაჯერებლად და ტექსტების უღვევი რაოდენობის მეშვეობით გვისჩნის, რომ შეუძლებელია რაიმე ითქვას. მე არ მეჩვენება მხატვრული თვალსაზრისით ეს პოზიცია ნაყოფიერი, თუმცა რეფლექსიის საბაზს იძლევა. მაგრამ როცა კაბაკოვი მოჭრილი ფრჩხილების, ნამწვების და ა. შ. კატალოგებს ადგენს(და ამას აკეთებს გარკვეული რეფლექტური პათოსით, მახვილგონივრულად, და ამას გარკვეული სივრცული გადაწყვეტის ფორმასაც ანიჭებს), სულერთია, ეს იმას მოწმობს, რომ ჩვენს საზოგადოებაში ასეთი ტიპის მიზერული ობიექტების გარდა ლაპარაკი არაფერზე არ შეიძლება. წარმოუდგენელი, რომელიც ასე მნიშვნელოვანია ავანგარდული ხელოვნებისთვის, ჩვენთან სხვა ფორმებს იძენს: ეს წარმოუდგენელია იმიტომ, რომ წარმოსადგენი არაფერია, წარმოუდგენელია, როგორც სრული სიცარიელე, რომელიც თავისი თავის დეკლარირებას ეწევა.

**ბ. ს.:** როგორც ჩანს, ჩვენი მემარცხენე ხელოვნება არათუ ავანგარდი არაა, არამედ არც პოსტმოდერნიზმია?

**მ. 0.:** პოსტმოდერნიზმი მაინც უფრო ადეკვატურია ჩვენი კულტურული სიტუაციის, როგორც პესიმიზტური ხელოვნების. ოღონდ, როგორც ითქვა, პოსტმოდერნიზმისგან ჩვენი ხელოვნება განსხვავდება ესთეტიკურის ნაკლებობით. ამასთან, ეს თვისება დამახასიათებელია არა მხოლოდ ხელოვნებისთვის, არამედ მთლიანად ჩვენი ცხოვრებისთვის, და ყველაფერში ვლინდება: იმაში, თუ როგორ ვაშენებთ სახლებს, როგორ ვიცვამთ, როგორ დავდივართ... დანაკარგი ტოტალურია. თუმცა, რა თქმა უნდა, თავისთავად ესთეტიკური საეჭვოა, მასში არის სიყალბე, დამშვიდება. ესთეტიკურის დაკარგვა ჩვენ უფრო უშუალოდ გვაკავშირებს სინამდვილესთან, ვიდრე, მაგალითად, დასავლეთის ქალაქის მცხოვრებთ, რომლებიც რეალობისგან გამომიჯნულნი არიან იზოლაციით, რეკლამით, მაღაზიების ვიტრინებით. დღევანდელი ჩვენი კულტურისთვის ესთეტიკური, უბრალოდ, მნიშვნელოვანი არაა. რატომ იყო ჩვენში ასე გამძაფრებული სიურრეალიზმისადმი ინტერესი? იმიტომ ხომ არა, რომ სიურრეალისტები ცუდად ხატავდნენ, უგულვებელყოფდნენ ფერებს, შუქს, საერთოდ ყოველივე იმას, რაც ფერწერაში ესთეტიკურის მატარებელია. სამაგიეროდ მათ ნახატებში იოლად იკითხება სიუჟეტი, ლიტერატურული საზრისი, საბჭოთა ადამიანებისთვის კი ეს მთავარია. ამგვარად, ფერწერაში მთავარი ხდება არა ის, თუ როგორია ეს ფერწერა, არამედ – ის, თუ რა არის დახატული. ასეთი აღქმა ბევრად ტრადიციულია რუსული კულტურისთვის. ცხადია, იყვნენ მხატვრები, რომლებსაც გასაოცარი ესთეტიკური ადლო გააჩნდათ, მაგრამ სწორედ დღეს ეს ხაზი თითქმის მთლიანად გაქრა. და თუ, მაგალითად, ბრუსკინის „დიდ ლექსიკონს“ ავიღებთ, რომელსაც ასეთი წარმატება ჰქონდა, დავინახავთ, რომ ავტორს არც უცდია რაიმე ესთეტიკური, მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტა, როცა რუს ფონზე საშინელ ფიგურებს გამოსახავდა. ეს სწორედ ენის არარსებობის იგივე იდეის წმინდა ხორცმესხმაა, ლექსიკონი, რომელიც არაფერს არ გამოხატავს. ფერწერის როლზე პრეტენზიის განმცხადებელი რეფლექსია. ის მოაქვთ „სოთბის“-ზე, ყიდულობენ, კიდებენ კედელზე მუზეუმში, ესე იგი, ის გადის ყველა არხს როგორც ხელოვნების ნაწარმოები, მაგრამ ის ასეთი აღარაა.

**ბ. ს.:** მაგრამ ხელოვნების საწინააღმდეგოდ მოძრაობის დეკლარირება ხომ კლასიკურ ავანგარდშიც ხდებოდა?

**მ. 0.:** დიას, მაგრამ ავანგარდისთვის სხვაც იყო მთავარი – სივრცის, სინათლის იდეები, – რაც თავისი ხორცმესხმისთვის ესთეტიკურ ფორმებს მოითხოვდა. გამოუთქმელს მათთვის საზრისი წარმოადგენდა... მხატვარს თუ სივრცის, ფერის, ენერჯის, დინამიკის პრობლემები აინტერესებს, ის ამ პრობლემებს სწორედ ფერწერის კატეგორიებით გადაწყვეტს. ხოლო ამოცანას თუ ის შეადგენს, რომ ვაჩვენოთ, როგორ სახლში ვცხოვრობთ, მათ გარეშე იოლად გავალთ. უნდა ითქვას, ის ტენდენცია იზრდება. ჯერ კიდევ სამოციანელები, მაგალითად,

ცელკოვი, მშენებლების კატეგორიებით მუშაობას ცდილობდნენ. ერნსტ ნეიზვე-სტნი(რომლის ქანდაკებაც მე არ მიყვარს) გამომსახველობითის, სიმბოლურის კატეგორიებით მუშაობს, ესე იგი ის ფიქრობს, რომ შეუძლია გამოსახოს ყოფიერების საზრისი, მისი ტრაგიზმი, პათოსი. ამ თვალსაზრისით დღევანდელი მემარცხენეები სრულიად უპირისპირდებიან სამოციანელებს. სხვათაშორის, აი, კიდევ ერთი ნიშანი, რაც ჩვენს მემარცხენე ხელოვნებას დასავლური პოსტმო-დერნიზმისგან განასხვავებს: სტრუქტურალიზმისგან განსხვავებით, ფენომენო-ლოგია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ისეთ კატეგორიას, როგორცაა სხეულე-ბრიობა. ეროტიკა, სექსუალობაზე წარმოდგენები, ცხოვრების ბუნდოვანი და გაურკვეველი გამოვლინებები მნიშვნელოვანია სწორედ იმიტომ, რომ სხეულის ენა არაა სტრუქტურული. ჩვენი ხელოვნება სხეულებრიობის მთელ ასპექტს ხსნის. რა თქმა უნდა, ეს იმ რუსული კულტურის ტრადიციებთანაა დაკავშირე-ბული, რომელშიც ეროტიკა ყოველთვის დათრგუნული იყო. მაგრამ ნიშანდობლი-ვია, რომ ჩვენს მემარცხენე ხელოვნებაში ელემენტარული, პირველადი მნიშვნე-ლობების ეს ბუნდოვანი მატარებელი – სხეული, რომელსაც კაცობრიობის ისტორიის ყველა ეტაპზე ფუნდამენტური, დაუნაწევრებელი საზრისი აქვს, გაქვევებულია. სხეული გადაქცეულია თოჯინად, ასე, რომ სამყაროსთან კონტა-ქტის ეს სრულიად უბრალო შესაძლებლობაც კი არ გამოიყენება. ესე იგი, ამ ხელოვნებაში რეალობა იმდენადაა გატანილი ფრჩხილებს გარეთ, რომ თვით სხეულსაც(ადამიანისთვის პირველად რეალობას) კი არა აქვს არსებობის უფლება. სხეულის ცნებაში მე ვგულისხმობ არა მარტო ადამიანის სხეულს, არამედ მასალის, საგნის და ა. შ. ფაქტურულობასაც, იმ ყოველივეს, რაც ზედაპირის, მოცულობის გრძობად აღქმასთანაა დაკავშირებული... ამის უარყო-ვამ ჩვენ უფრო შორს წაგვიყვანა, ვიდრე მრავალი დასავლელი მხატვარი. ვშიშობ, რომ მსგავსი ხელოვნება უფრო და უფრო მოსაწყენი გახდება. მისი პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი, ცარიელმყოფი, იმ სიცარიელეს ეთამაშებოდა, რომელშიც ვცხოვრობდით და რომელსაც მივეჩვიეთ; სიცარიელის გამოცნობამ და მასთან თამაშმა სიხარული წარმოშვა. მაგრამ ასეთი სიხარული მალე ქრება.

**ა. ს.:** ამჟამად მემარცხენე ხელოვნებაში მრავალი ახალი პერსონაჟი გამოჩ-ნდა, ისინი ბოლო ორი-სამი წლის მანძილზე აქტიურ განაცხადს აკეთებენ. არსებობს, მაგალითად, პარალელური კინო, არის თავისუფალი უნივერსიტეტიც...

**მ. ო.:** მე ვფიქრობ, პარალელური კინო ერთობ იშვიათად ქმნის რაღაც ნამ-დვილად საინტერესოს, თუმცა ცალკეული წარმატებები მას გააჩნია. თუმცა, ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ მხატვრული ღირებულება მემარცხენე ხელოვნებისთვის მიზანი არაა. მაგრამ ჩემთვის საინტერესოა პარალელურების მცდელობა კინოს მიმართ ახალი დამოკიდებულების შექმნისა. მათ კინოს კეთება სისტემის გარეთ დაიწყეს და მას ისე მიუდგნენ, როგორც, მაგალითად, ფერმწერი – ტილოს. ერთადერთი სტიმული საკუთარი სურვილია: მინდა გადავიღო და ვიღებ, მხო-ლოდ იმიტომ, რომ მომწონს ფირით, კამერით მუშაობა და ა. შ. ასეთი მოტივი-რებები საბჭოთა კინოში დღემდე არ ყოფილა. ასე მუშაობდა ოდესღაც გოდარი, რომელსაც უყვარდა გადაღება, უბრალოდ – კინოს, როგორც ასეთის, მიმართ სიყვარულის გამო. თუმცა კინემატოგრაფი მაინც წარმოებაა, და მასში ბევრი რამაა ასეთი მიდგომის საპირისპირო. და დღევანდელმა „პარალელურებმა“ სტუდიებს მიაკითხეს. იბადება კითხვა: შეუძლია თუ არა კინემატოგრაფს არსებობა ისე, რომ უგულვებელყოს კინოს კანონები, მისი ტექნიკური შესაძლე-ბლობები: გადაღების, ხმის ხარისხი, მთელი ის შრომა, რომელსაც მასში პროფესიონალი, უფრო ხანგრძლივად მომუშავე კინემატოგრაფისტები ღებენ. და, რა თქმა უნდა, პარალელურ კინოშიც სახეზეა სიცარიელის, აბსურდამდე დაყვანილი უსაზრისობის გაცნობიერება, კლიშესთან ბრძოლა. რაც შეეხება თავისუფალ უნივერსიტეტს, ვაღიარებ, რომ მე ის ნაკლებად მაინტერესებს, და საერთოდაც ცუდად ვიცი, იქ რა ხდება. გარედან ზოგჯერ ისე ჩანს, რომ ამ ტიპის „ორგანიზაციებში“ სიტყვა ბევრია და საქმე – ცოტა. აი, შექმნეს ჩვენმა



„ავანგარდისტებმა“ საკუთარი უნივერსიტეტი. რა უნდა ასწავლონ? ეს, საერთოდ, პარადოქსული სიტუაციაა, მაგრამ – ჩვენი ქვეყნისთვის დამახასიათებელი. მთელ მსოფლიოში, ავანგარდისტები დიდად როდი ესწრაფოდნენ პედაგოგიკას. გამონაკლისია არქიტექტურა, დიზაინი. პედაგოგიკა ხომ დირექტულობაა, რაღაც ისეთი, რაც ყოველთვის ტრადიციას უკავშირდება. ავანგარდისტი პედაგოგიკას, როგორც წესი, ამართლებდა მთელი სასიცოცხლო გარემოს გარდასახვის, ახალი ადამიანის ფორმირების განწყობით. ეს გამართლება აქვს „ბაუჰაუსსაც“ და „გზუტემასსაც“. მაგრამ რუსეთში, რა თქმა უნდა, იყვნენ მხატვარ-წინასწარმეტყველები, რომლებსაც უყვარდათ აღზრდა და სწავლება: მალევიჩი, ფილანოვი. დღეს თავისუფალ უნივერსიტეტს არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს ასეთი მოტივირებები. საიდან – მათში გარდაქმნისა და აღზრდის პათოსი? საქმე ეხება ჩვენი „ავანგარდისტების“ უბრალო ინსტიტუციონალიზაციას. ყველას სურს, გახდეს „პროფესორი“, რაც, ცხადია, გროტესკულია. ნამდვილი ავანგარდისტისთვის აკადემიის შექმნა მიუღებელი უნდა იყოს, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში „აკადემია“ ის ადგილია, სადაც შესაძლებელია თვითდამკვიდრება სწორედ „ტიტულიანი ავანგარდისტის“ ხარისხით. არა რეალური მხატვრული მიღწევებით, არამედ საორგანიზაციო ღონისძიებების გზით თვითდამკვიდრების ხერხი ერთობ საბჭოთა ხერხია. და აი, ტარდება ურიცხვი კონფერენცია, სადაც თვითვე ბჭობენ თავიანთ თავზე მოხსენებებით, ფესტივლები, სადაც უკლებლივ ყველას პატიუებენ. სახეზეა ყველა კრიტერიუმის რღვევა: რასაც გინდა, იმას დაარქმევ ავანგარდს და რასაც გინდა, იმას გაყიდი, როგორც ასეთს.

**ბ. ს.:** რატომაა სწორედ დღეს ასე მოღური და პრესტიჟულიც კი ავანგარდისტად ყოფნა?

**მ. ო.:** ეს გასაგებობაა. ოფიციალური ხელოვნება ყველას მობეზრდა; ყველაფერი, რაც სიახლედ სადღება, მაშინვე ინტერესს იწვევს. რეალური კრიტერიუმები კი არ არსებობს, არანაირი კრიტიკა ხომ არ არსებობს, არ არსებობს ახალი ესთეტიკა. არის რამდენიმე სტატია და მორჩა. მინდა აღვნიშნო, მაგალითად, ა. რაპოპორტის კარგი სტატია „საბჭოთა ხელოვნებამცოდნეობაში“, კაბაკოვის შესახებ. მაგრამ რეფლექსია ძალიან ცოტაა, ჯერჯერობით პირველყოფილ სტადიაში ვიმყოფებით. არ არსებობს არც ერთი წიგნი თანამედროვე ხელოვნებაზე. არ არსებობს ექსპერტების ინსტიტუტი, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია დღეს ხელოვნება. ამიტომ, რომ დღეს ყველას შეუძლია, თავისი თავი „ავანგარდში“ მოსინჯოს. ამას გარდა, ასეთი მოღვაწეობა ხელოვნებაში საერთოდ გაუცნობიერებელი იმ დასავლელი ჟურნალისტების მხარდაჭერას პოულობს, რომელთათვისაც ყოველივე ახალი, რაც აქაა, საინტერესოა. სხვათაშორის, ხელოვნების ჟურნალისტური აღქმის დონე მთელ მსოფლიოში კატასტროფულია. მე მიმაჩნია, რომ ჩვენთან ხელოვნებაა უბედურ დღეში. მაგრამ უფრო უბედურ დღეშია რეფლექსია, გააზრება – აქ უმწეობის ზღვარს მივადწიეთ. და ესეც ენის არარსებობასთანაა დაკავშირებული. თუ არ არსებობს აღწერის ენა, არ არსებობს მხატვრული პარადიგმების ცოდნა, მაშინ ჩვენ, ბუნებრივია, მისტიფიკაციისთვის ერთობ ხელსაყრელ სიტუაციაში აღმოვჩნდებით.

**ბ. ს.:** როგორც მე ვიცი, სწორედ ამ თემისთვის იყო ჩაფიქრებული ეს პრესტუდია(საუბარია ჟურნალ „თეატრის“ პრეს-სტუდიაზე, რომელმაც მოაწყო დისკუსია ავანგარდის პრობლემებზე და რომლისთვისაც შედგა თვით ეს ინტერვიუ. – მთარგმნელი).

**მ. ო.:** არ ვიცი, რა ვთქვა იმაზე, რაშიც ვერანაირ პათოსს ვერ ვხედავ – ვერც ინტელექტუალურს, ვერც – მხატვრულს.

**ბ. ს.:** იქნებ, ეს ადამიანები ავანგარდისტები არ არიან, მაგრამ, ძველი სახელწოდებით, რაღაც ახალს, დღემდე არარსებულს ქმნიან?

**მ. ო.:** სამწუხაროდ, უმეტესწილად ისინი, უბრალოდ, ცუდი მხატვრები და არასაინტერესო მოაზროვნეები აღმოჩნდებიან ხოლმე.

**ბ. ს.:** და, მაშასადამე, სადღეისო სიტუაციამ ვერ შექმნა ვერანაირი წინამ-

ძღვარი ხელოვნების ახალი ენის წარმოსაქმნელად?

**მ. ო.:** მე ვფიქრობ, რომ ახალი ხელოვნება, განსაკუთრებით კონცეპტუალური, გვაიძულებს, ამაზე ვიფიქროთ. მაგრამ ჯერ თითქმის არაფერი არ არსებობს.

**ა. ს.:** კონცეპტუალიზმი ერთადერთია, რაც უფლებას გვაძლევს, სერიოზულად ვილაპარაკოთ თანამედროვე მემარცხენე ხელოვნებაზე?

**მ. ო.:** შესაძლოა, იქიდან, რაც მე ვიცი, კონცეპტუალიზმი უფრო მეტ ინტელექტუალურ პოტენციას ფლობს. პიროვნული თვალსაზრისით, ეს მიმართულება ჩემთვის არაა ახლობელი, მაგრამ ვაღიარებ მის უკან მდგარ გარკვეულ ძლიერებას. ხოლო როცა ადამიანი უბრალოდ ხელს კიდებს ვიდეოკამერას და სამი საათის განმავლობაში იღებს ყველაფერს, რაც მის თვალსაწიერში ხვდება, ამაში არაფერია გარდა ავტორის ნარცისული თვითგამოხატვისა. ასეთი „ახალი ხელოვნების“ კეთება ძალიან იოლია, მაგრამ რაიმე საინტერესოს მისაღებად ეს საკმარისი არაა.

**ა. ს.:** მაგრამ რის საფუძველზე შეიძლება განვასხვაოთ, მაგალითად, კონცეპტუალიზმი როგორც მხატვრული მიმართულება და სიყალბე, როგორც ფსევდო-ხელოვნება?

**მ. ო.:** წმინდა ინტუიციურ შეგრძნებასთან ერთად, რომელსაც უზარმაზარი მნიშვნელობა აქვს, მე ვცდილობ ამ მოვლენების მოთავსებას გარკვეულ საკატეგორიო ბადეზე, ვცდილობ გავიგო, თუ რა არის მათში ახალი უკვე არსებულ ენებთან შედარებით. როცა ნაწარმოები თანამედროვე ცნობიერების კატეგორიის მიღმა აღმოჩნდება და არ ფლობს ინტუიციურ ნიჭიერებას... და კიდევ, შემოქმედებითი ენერჯის არარსებობა ინიღბება ფსევდოთეორეტიზირებით, რომელიც, თავის მხრივ, თავისი უმწეობის გამო, დამცველს საჭიროებს... ასე წარმოიშობა ურთიერთდამცველთა სისტემა, ერთგვარი მეტაენა, ვინაიდან იქ, სადაც არასაკმარისია მხატვრული ნიჭის სიცხადე, აუცილებელია განმარტება, რომ ეს, მაგალითად, ხელოვნების განსაკუთრებული ფორმაა. ფსევდოთეორეტიზირება, საერთოდ, დამახასიათებელია სიყალბისთვის, რაც იოლად შესამჩნევია, მაგალითად, კაბაკოვისა და ყალბი თეორეტიკოსების ტექსტთა ურთიერთშედარებისას: კაბაკოვის ტექსტს ახასიათებს შინაგანი ბმულობა, ლოგიკა, დამაჯერებლობა, მახვილგონივრულობა, ვითომთეორია კი სიტყვების გროვანა, ტერმინების იმპრესიონიზმია. შთაგავონებენ, რომ ეს ინტელექტუალურია, აზრი კი არ არსებობს, ნამდვილი მისტიფიკაციაა. თვით მისტიფიკაციაში, როგორც ასეთში, ცუდი არაფერია: თუ ის განზრახულია, თუ მისით თამაშობენ. მაგალითად, როგორც ამას ხანინი სჩადის.

**ა. ს.:** ხანინი ვინაა?

**მ. ო.:** ხანინი, ჩემი აზრით, დემონსტრირებულყოფს კავშირს ერიკ სატისთან, უდიდეს მისტიფიკატორთან. ეს საინტერესოა, ვინაიდან ყოველგვარი კლიშეს ამობრუნების მცდელობა ხაზგასმულად სათამაშო კალაპოტში მიმდინარეობს, რაც მას განასხვავებს კონცეპტუალისტების ფილოსოფიურ-რეფლექსური მიმართულებისგან. იქმნება თეორიების კარნავალი, რაც იმითაა კარგი, რომ ცოცხალი და წარმტაცია.

**ა. ს.:** ეს რა კრიტერიუმია – კარგია, ვინაიდან ნიჭიერულია?

**მ. ო.:** ეს არსებითი კრიტერიუმია, შესაძლოა, – ყველაზე უფრო არსებითიც კი. ხანინის მთავარი ღირსებაა მისი კარნავალურობა, ჩვენი დღევანდელი სინამდვილისთვის არატიპიური. და კიდევ, მას მიდრეკილება აქვს ეპატაჟისკენ, შოკის კულტურისკენ, მისთვის მნიშვნელოვანია მაყურებელთა დარბაზის აღშფოთება – ეს კი მაინც მაყურებლის აღქმაზე განწყობაა, მაყურებელი ჯერაც არაა გაძევებული როგორც რაღაც ზედმეტი, მასზე არიან ორიენტირებული. ეს ძველი, კეთილი ავანგარდის რუდიმენტებია.

**ა. ს.:** მაშ, კონცეპტუალიზმის გარდა, კიდევ გვქონია რაღაც?

**მ. ო.:** ცხადია, რაღაც არის, მაგრამ, ჯერ ერთი, არ მინდა ერთბაშად ყველაფრის კლასიფიცირება, მეორეც, მე ყველაფერი როდი ვიცი. ახლა ყოველთვის რაღაც ხდება: გამოფენები, კრებულები, სპექტაკლები... აი, მაგალითად, ყველა

მიქებს კიბიროვს, მე კი იგი არ წამიკითხავს... ალბათ, არის სხვადასხვა, მათ შორის საინტერესო, მოვლენები, მაგრამ მე ვისაუბრე ტენდენციაზე, როგორადაც მე ის წარმომიდგება. ვაღიარებ, რომ თანამედროვე მემარცხენე ხელოვნება, მთლიანობაში, ნაკლებად მიზიდავს. საერთოდ, მე უფრო ტრადიციული კულტურის ადამიანი ვარ, მე უფრო ავანგარდისტი ვარ. ჩემთვის, მაგალითად, მნიშვნელოვანია, რომ ხელოვნება არ იყოს მოსაწყენი, ხოლო ის, რაც დღეს კეთდება, ხშირად შეიცავს მოწყენას, როგორც აუცილებელ კომპონენტს. როცა გამუდმებით სიცარიელეზე და უსაზრისობაზეა ლაპარაკი, ძნელია რაღაც ნამდვილად საინტერესოს კეთება. რატომაა ჩემთვის ასე მნიშვნელოვანი ნოვატორობისკენ ავანგარდისტების მისწრაფება? მე ვთვლი, რომ ადამიანს ისედაც ამოცლილი აქვს ადამიანური, დაკარგულია ინტერესი, ცნობისმოყვარეობის გრძნობა, ცოცხალი ცოდნისმოყვარეობა, უშუალო კონტაქტის სურვილი, და ჩვენი მემარცხენე ხელოვნება ამ ყველაფერს ასევე ბევრადაა მოწყვეტილი. რეფლექსიის, ირონიის გზით ის გარკვეულწილად ასრულებს ადამიანის გაძევების იგივე ფუნქციას, რასაც – ოფიციალური ხელოვნება. ამით ისინი ერთმანეთს ჰგვანან. ჩემთვის ისევე მოსაწყენია და ისევე სახალისოა სემიონ ბაბაევსკის რომანების კითხვა, როგორც – პრიგოვის ლექსების. ეს ტექსტები ჩემგან გაუცხოებულია, მე კი ჩემში ადამიანურის შენარჩუნებას ვცდილობ, მინდა, რომ დაინტერესებული ვიყო არა მხოლოდ პროფესიული თვალსაზრისით. ესე იგი, მინდა მაყურებლის პოზიციის შენარჩუნება, თუმცა, შესაძლოა, ეს არქაულიც კია. რამდენადაც ჩემთვის კულტურა და ხელოვნება რაღაც უანგაროა, შესაძლოა, – აბსურდულიც კი, რასაც მე დროს ვუთმობ, ისე, რომ მისგან არაფერს ვიღებ გარდა იმის შეგრძნებისა, რომ მე ადამიანი ვარ, მაშასადამე, ადამიანური განზომილების გაქრობა ჩემთვის მომაკვდინებელია. მაგრამ, რა თქმა უნდა, სიბრყვე იქნებოდა მხატვრების დადანაშაულება. რაკი ხელოვნება ასეთია, მაშასადამე, მას არ შეუძლია იყოს სხვანაირი.

## ც ნ ო ბ ე ბ ო   ა ვ ტ ო რ თ ა   შ ე ს ა ხ ე ბ

**ანდრე ბრეტონის** (1896-1966) შემოქმედებითი ბიოგრაფია, ფაქტობრივად, სიურრეალიზმის ჩასახვის, განვითარებისა და პოსტმოდერნულ სტრატეგიებში მისი არაერთგვაროვანი განღვრის ისტორიაა. ეს ისტორია წარმოუდგენელია სამართლიანობისთვის უკომპრომისო ბრძოლის, მუდმივი ჯანყის, ანარქისტული სულისკვეთების გარეშე. სიურრეალისტური მოძრაობა არ ყოფილა მხოლოდ თეორიული და ესთეტიკური მანიფესტაციების მარში, იგი თავიდანვე პრაქტიკული, ყოფითი ცნობიერების შეცვლას ისახავდა მიზნად. ამ მოძრაობამ შექმნა ადამიანური არსებობის დრამატული პოეტიკა, სრულიად განსხვავებული ადრეული რევოლუციური პოეტიკებისგან. რაც შეეხება „ავტომატური წერის“ სახელგანთქმულ მეთოდს, ბრეტონმა და მისმა თანამოაზრეებმა იგი შეიმუშავეს არა მხოლოდ როგორც ესთეტიკური ხერხი, არამედ როგორც – ინსტრუმენტი საერთოდ „სადი“ აზრის, რაციონალური, გაწონასწორებული, ლოგიკური ოპერაციონალიზმის წინააღმდეგ. ასეთ ორიენტაციას ხელს უწყობდა თვით ბრეტონის სამედიცინო ინტერესები და ფსიქიატრიულ კლინიკებში მუშაობის ხანგრძლივი პრაქტიკა, ფროიდის შრომების შესწავლა და ე. წ. არაჯანმრთელი, დარღვეული ფსიქიკის სიდრმებში რაღაც ზედმიწევნით ჯანსაღის დაცვის პოლიტიკა. 1922 წელს ბრეტონი პირადად გაეცნო ფროიდს, და ამის მერე ფსიქიკურ ავტომატიზმს საბოლოოდ დაუმკვიდრა ძირითადი მაკონსტრუირებელი პრინციპის როლი სიურრეალისტურ ესთეტიკაში. პარალელურად მიმდინარეობდა პერმანენტული სოციალური ჯანყი. განსაკუთრებული მეტაფორა შექმნა 1925 წლის აპრილის აქციამ: სიურრეალისტებმა წერილები დაუგზავნეს სულით ავადმყოფთა სამკურნალო დაწესებულებების მთავარ ექიმებს; მიმართვაში სულით ავადმყოფები ცხადდებოდნენ „სოციალური დიქტატურის მსხვერპლად“. სიურრეალისტები მოითხოვდნენ მათ გათავისუფლებას „ინდივიდუალობის სახელით, რაც ადამიანის არსია“. ისინი ამტკიცებდნენ, რომ ყველა ინდივიდუალური აქტი ანტისოციალურია და „მე“ სხვა არაფერია, თუ არა სინონიმი თავისუფლების, რაც ადექვატურია შეშლილობის, შეშლილობა კი გონებისგან თავისუფლებაა, თავისუფლება, რომელიც ითრგუნება საზოგადოების რეპრესიული ღონისძიებებით. 1930 წელს ბრეტონმა და ელუარმა გამოსცეს უნიკალური წიგნი „უმანკო ჩასახვა“, რომელშიც თანმიმდევრულადაა გატარებული ფსიქიკური ავტომატიზმის იდეა: ნაცადია შეშლილთა ბოდვების კონსტრუირება. 1935 წელს ბრეტონი ტოვებს კომპარტიას, 1938 წელს დ. რივერასთან და ლ. ტროცკისთან ერთად აარსებს „რევოლუციური ხელოვნების საერთაშორისო ფედერაციას“. 1941 წელს, „შავი იუმორის ანთოლოგიის“ აკრძალვის მერე, ბრეტონი ემიგრირებს აშშ-ში, სადაც ახალ ჟურნალს აარსებს. 1945 წელს მონახულებს ინდიელთა რეზერვაციებს არიზონასა და ნიუ-მექსიკოში. მისი ორგანიზაციით ეწყობა კონფერენცია „სიურრეალიზმი და ჰაიტი“, მიძღვნილი ჰაიტის მოსახლეობის უმძიმესი მდგომარეობისადმი. 1946 წელს იგი ბრუნდება პარიზში; ეკამათება კამიუს, რომელიც უკვე მემარჯვენე პოზიციებს იცავს; აკრიტიკებს სოცრეალიზმს, მსჯელობს უნგრეთის მოვლენებზე, ინტელექტუალების კომიტეტთან ერთად იბრძვის ჩრდილოეთ აფრიკაში ომის გაგრძელების წინააღმდეგ (1956 წ.), ხელს აწერს ალჟირის სამხედრო სამსახურში ყოფნის უარყოფელთა უფლებების დეკლარაციას (1960 წ.), აარსებს ახალ ჟურნალს, ხელახლა სცემს „შავი იუმორის ანთოლოგიას“. აქვე უნდა აღინიშნოს თვით სიურრეალიზმის შიგნით მიმდინარე ბრძოლების შესახებ. სიურრეალიზმის რამდენიმე ძლიერი ფრთა არსებობდა ევროპაში და ყველა თავისებურად განმარტავდა ამ მოძრაობის არსს, შესაბამისად კი – ყველა თავის პოზიციას იცავდა, რამაც ბრეტონის მამამთავრობა მალე აქცია ისტორიულ წარსულად. მას დაუცხრომელი ოპონენტები გამოუჩნდნენ ექს-სიურრეალისტების მხრიდანაც (მათ შორის იყო, მაგალითად, ჟორჟ ბატაი, ომამდელი და ომის შემდგომი ფრანგი ინტელექტუალების ერთ-ერთი ავტორიტეტი). რაც შეეხება ბრეტონის პოეზიას, მისი თითოეული ტექსტი წარმოადგენს სიტყვებს შორის და ასოციაციებს შორის მოულოდნელი შეხვედრების ველს, სადაც შემთხვევითობა მხოლოდ იმიტომ არსებობს, რომ დაიცვას კანონზომიერება, რომელიც ობიექტურად რეალურს ხდის ყველაფერს, რაც შეხვედრამდე არარეალური შეიძლებოდა ყოფილიყო. დექსი ბრეტონისთვის დასაშვებია, აბსოლუტური თავისუფლების სამყარო; იგი, მეორეს მხრივ, სოციალურ ყოფაში მოძრავი ადამიანის ერთადერთი იდეალური

ორიენტაცია. ეს არაა მხოლოდ სიტყვების, ხატების, წარმოსახვების უჩვეულო კომბინაციები, ესაა არაცნობიერის აპოლიტიკურ საუფლოში მიმდინარე პროცესების „დანახვისა“ და „დაფიქსირების“ მცდელობის ხელოვნება.

**პატრიკ ფელონი(1906-1974)** ცნობილი ირლანდიელი პოეტი, დრამატურგი და კრიტიკოსია. ფელონი ლიტერატორთა იმ თაობის წარმომადგენელია(ოსტინ კლარკი, პატრიკ კავანაჰი, ლუის მაკ-ნისი), რომელმაც თავის შემოქმედებასა და საზოგადო მოღვაწეობაში განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმო ფოლკლორს, ისტორიასა და ხალხური ცნობიერების ამსახველ არახედაპირულ რეკალიებს. დიდია ფელონის წვლილი ირლანდიური ენის აღორძინების საქმეში; მის კრიტიკულ შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ირლანდიური პოეზიის კვლევასა და ირლანდიური ლექსისთვის დამახასიათებელი თავისებურებების გააზრებას, ბრძოლას ინგლისური ლიტერატურის ბრმა მიმბაძველთა წინააღმდეგ. ირლანდიელ პოეტთა ძირითადი ნაწილის მსგავსად, მისი ცნობიერებაც ფორმირებულია პოეზიის, როგორც ეროვნული თვითშეგნების გამომხატველი უმაღლესი კონდიციის, შეგნებით: პოეტური მესხიერება ინახავს წარსულს და ქმნის მომავალს, იძლევა აწმყოში ეროვნული სულის მოძრაობის ზუსტ სურათს.

**სემუელ ბეკეტი(1906-1989)** – ავტორი სახელგანთქმული პიესისა „გოდოს მოლოდინში“, აბსურდის თეატრის ერთ-ერთი მთავარი „პერსონაჟი“ მთელი ცხოვრების განმავლობაში წერდა ლექსებს. ამ ლექსებში ისეთივე მძიმე სულიერი ატმოსფერო, აუტანელი სიმარტოვე და უნუგეშობა სუფევს, როგორც – მის დრამატულ ტექსტებში, მაგრამ ამ უკანასკნელთაგან განსხვავებით, ბეკეტის ლექსები გაცილებით გამჭვირვალე და იოლად „ამოსაკითხია“; მეორეს მხრივ, მათი აღქმა შეიძლება, როგორც „ლირიკული“ ვარიაციებისა ავტორისავე პიესებში დამუშავებულ თემებზე.

**ჰანს ციბულკა** – დაიბადა 1920 წელს. სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდა 50-იან წლებში. მისი პოეზია ბემენის(ავტორის მშობლიური მხარის) და სიცილიის ლანდშაფტებისგან მიღებული შთაბეჭდილებებითაა ნასაზრდოები. ავტორის პოეტური ხედვის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა იქონია ჩინურმა ფერწერამ. ლიტერატორები აღნიშნავენ აფორისტული სტილისა და მარტივი სამეტყველო ენის მიმართ ციბულკას განსაკუთრებულ ყურადღებას.

**აშელ შულცე** – დაიბადა 1943 წელს. სხვადასხვა დროს მუშაობდა ტიპოგრაფად, ხარატად, ქიმიის ლაბორანტად. 1964-67 წლებში სწავლობდა ლაიპციგის ლიტერატურის ინსტიტუტში. მისი პოეზია გერმანული „ნატურგეზისტეს“ ტრადიციას ავითარებს. შულცეს მიერ აღწერილი ბუნება სტატიკური და უმიზნოა, მაგრამ მასთან მიმართებაში ადამიანი იმეცნებს თავის თავს და ამოწმებს ბუნებასთან თავის სიშორე-სიხლოვეს, როგორც ცივილიზაციაში გადასროლილი, მაგრამ ბუნების ჯერაცარდამკარგავი, გარეუბლი ინდივიდი.

**რუდოლფ ოტო ვიმერი** – კონკრეტული პოეზიის პირველი ტალღის წარმომადგენელი. მის ტექსტებში სიტყვები და წინადადებები ისეთ პოლივალენტურ მწკრივებს წარმოქმნიან, როცა სხვადასხვა მნიშვნელობებს თანაბარი შინაარსობრივი დატვირთვა ენიჭებათ და მკითხველს სწორედ მნიშვნელობებით თამაშის წვდომა მოეთხოვება. ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებს ინდივიდუალური და ისტორიული ფუნქციების დიალექტიკის გამოხატვას(ამის ნიმუშს წარმოადგენს, მაგალითად, „როცა ჩვენ ექვსს ვიყავით“). ვიმერი ლექსის თეორიაშიც მუშაობს და გამოცემული აქვს კრიტიკული შრომები.

**ურს მ. ვიხტნერი** – დაიბადა 1955 წელს ბონში, აღიზარდა ჩილეში. ამჟამად ცხოვრობს ულმში, ეწევა სამწერლო საქმიანობას და თარგმნის ლათინოამერიკულ ლიტერატურას. მისი პოეზია მკაფიოდ გამოხატული სოციალური ნონკომფორმიზმითაა ნიშანდებული,

ფორმა სასაუბრო მეტყველებას უახლოვდება, მეტყველება თემატიკის შესაბამისად იცვლება ძლიერი ცინიზმიდან მსუბუქ სენტიმენტალურობამდე.

**ზაშა ანდერსონი** – დაიბადა 1953 წელს. პოეტი, მხატვარი და ყოფილი გდრ-ის მემარცხენე ხელოვანთა ყოფილი იდეოლოგი. ანდერსონის სახელთანაა დაკავშირებული ამ ხელოვანთა პოეტური და პროზაული ტექსტების შეკრება-სეფექცია და ერთ უნიკალურ ანთოლოგიად გამოცემა კოლნში 1985 წელს. როგორც კი გერმანია გაერთიანდა და საიდუმლო არქივები გაიხსნა, მთელი ევროპა მოიარა სენსაციურმა ცნობამ იმის შესახებ, რომ გერმანული ანდერგრაუნდის და ავანგარდის №1 ავტორიტეტი ანდერსონი გდრ-ის უშიშროების სამსახურის აგენტი ყოფილა და ხელოვანთა შორის „ჩამწვლელ“ საქმიანობას ეწეოდა. ამ სკანდალური ისტორიის შესახებ იხ. ბ-ნი ნოდარ კაკაბაძის წერილები „ზაშა ანდერსონის ფენომენი ანუ ყველამ თავის ბ... მამიდას მოუაროს“ („ქართული ფილმი“, 7 აპრილი, 1994 წ.) და „ზაშა ანდერსონის ფენომენი ანუ ჯაშუში ხელოვნებაში“ („ლიტერატურული საქართველო“, 8 აპრილი, 1994 წ.). ანდერსონის დიალოგი ჟურნალ „რაითერ ინ დრეზდენ“-ის კორესპონდენტთან იხ. გაზეთში „მესამე გზა“, დეკემბერი, 1993

**ხრისტა მოობი**(დ. 1952 წ.) – დაიბადა აიზენახში. პალეში სწავლობდა პედაგოგიკას. ორი წელი მასწავლებლობდა, მერე კი ბევრი სხვა „პროფესიაც“ აითვისა: იყო ოფიცინტი, მაშველმცურავი, დარაჯი და ა. შ. 1984 წლიდან ცხოვრობს დასავლეთ ბერლინში.

**იან ფაქტორი**(დ. 1951) – დაიბადა პრადაში. 80-იანი წლების ბოლომდე ცხოვრობდა ბერლინში. მის შესახებ სხვა ინფორმაცია არ მომეპოვება.

**რუდიგერ როზენტალი**(დ. 1952) – დაიბადა ბოიციენბურგში. მაგდებურგის უმაღლეს ტექნიკურ სასწავლებელში სწავლობდა ფიზიკას. 1974 წელს გადავიდა ბერლინში. სამი წლის განმავლობაში იყო ფიზიკის ასისტენტი, 1977-80 წლებში მუშაობდა ინჟინრად. 1980 წლიდან თავისუფალი პროფესიის ადამიანი გახდა. მოოგთან და ფაქტორთან ერთად, 80-იანი წლების ბერლინური ანდერგრაუნდის აქტიური წევრი იყო.

**ანრი დელუი**(დ. 1931 წ.) – პოეტი, ლიტერატურის კრიტიკოსი, ჟურნალისტი და რედაქტორი. თარგმნის გერმანული, იტალიური და პორტუგალური ენებიდან. დელუი ჯერ კიდევ 60-იან წლებში დაუპირისპირდა სიურრეალიზმს და განაცხადა, რომ ენა არ უნდა იყოს ჯანყის იარაღი, ხოლო პოეტი – მედროშე, მაგრამ მეტაფორიზაციისგან რეალობის განმათავისუფლებელი დელუი თავადვეა მშვენიერი მეტაფორული მეტყველების ნიმუშთა ავტორი.

**ემანუელ ოპარი**(დ. 1940) – პოეტი, პროზაიკოსი და გამომცემელი, მრავალი ლიტერატურული პრემიის ლაურეატი. მისი მთავარი საზრუნავია სიტყვის სიზუსტე, დაუწრდილავი ემოციური თუ მისტიკური გამოცდილებით. ავტორმა თავისი ამოცანა განსაზღვრა, როგორც „კონკრეტულის და ლოგიკურის შემეცნება“. მისივე თქმით, მაქსიმალურად შესაძლებელი სიზუსტის მისაღწევად პოეტმა უნდა გამოიყენოს ყველა ფორმა, ძველიც და ახალიც.

**ოლივიე კალიო**(დ. 1956) – პოეტი და საოპერო ლიბრეტოების ავტორი. კალიოს თანახმად, თანამედროვე ლექსი უნდა გათავისუფლდეს პოეტური ბუნდოვანებისგან, ზედმეტი ლიტერატურულობისგან, მეტაფორულობისგან, და შეერწყას ცოცხალ რეალობას. ავტორის პოზიცია გამოკვეთს თანამედროვე ფრანგული პოეზიის ერთი ნაკადისთვის დამახასიათებელ ტენდენციას: პოლემიკას სიურრეალიზმის ტრადიციასთან.

**ტადეუშ კანტორი(1915-1990)** – პოლონელი მხატვარი და რეჟისორი, ევროპული ავანგარდის უცნობილესი წარმომადგენელი, ხელოვნების და ლიტერატურის ორდენის კომანდორი. 1955 წელს კრაკოვში შექმნა „თეატრი კრიკო-2“, რომელმაც კლასიკური და თანამედროვე ავტორების მრავალი ნაწარმოების დადგმა განახორციელა და ორიგინალური იდეებით გაამდიდრა სასცენო ხელოვნება. კანტორი იყო პოლონეთში ჰეპენინგების პირველი ორგანიზატორი(1965); პოლონურ თეატრში ახალი ეტაპი შექმნა „კრიკო-2“-ის მიერ განხორციელებულმა თეატრმა-ჰეპენინგმა, მოვლენის, მოგზაურობის თეატრმა. მთელი ევროპა მოიარა კანტორის ჰეპენინგებმა და ფერწერის გამოფენებმა. ფლორენცია-სა და კრაკოვში შექმნილია „თეატრ კრიკო-2“-ის არქივი. 1989 წელს პარიზში „კრიკო-2“-ის ფესტივალი საერთაშორისო სიმპოზიუმით დასრულდა. 1990 წელს კი კრაკოვში ჩატარდა თვით კანტორისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სიმპოზიუმი.

**ანჰეი ბურსა(1932-1957)** – მეორე მსოფლიო ომის შემდეგომი პოლონური პოეზიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი. მის ლექსებს კრიტიკოსები ახასიათებენ, როგორც ჩვეულებრივი საღი აზრისთვის ნიშანდობლივი მითოლოგიურობის მამხილებელ ტექსტებს. მსგავსმა ტენდენციამ ფართო გავრცელება ჰპოვა ომისშემდგომ ევროპულ ლიტერატურაში, რომელმაც ორგანულად შეიერთა პოლონელი პოეტების მირონ ბილოშე-ვსკის, ტადეუშ რუჟევიჩის, ედვარდ სტახურას მკაცრი, მაგრამ დიდი შინაგანი ტკივილებით ნასაზრდოები ლექსები. ანჰეი ბურსამ სულ 25 წელი იცოცხლა. მისი საუკეთესო პოეტური მემკვიდრეობა სიცოცხლის ბოლო წლებშია შექმნილი. მისი ლექსების პირველი კრებულიც მხოლოდ ავტორის გარდაცვალების მერე გამოიცა.

**ჩარლზ ოლსონი(1910-1970)** პოეტ-ფორმალისტებს შორის ერთ-ერთი იმ მცირეთაგანი იყო, რომელთაც, მიუხედავად ლიტერატურული ისტებლიშმენტის გადაჭრით უარყოფისა, აკადემიურ საუნივერსიტეტო გარემოსთან კონტაქტი არასოდეს შეუწყვეტიათ. უელსისა და იელის უნივერსიტეტებში განსწავლის მერე, ოლსონმა ჰარვარდში დოქტორის ხარისხი მიიღო. სხვადასხვა დროს იყო ბლექჰაუნთენ კოლეჯის მასწავლებელი და რექტორი, ასწავლიდა ჰარვარდის, ბუფალოს და სხვა უნივერსიტეტებში. გატაცებული იყო არქეოლოგიით და სწავლობდა მაიას და შუმერის კულტურებს, იმ როლის გამოკვლევის მიზნით, რომელიც ხალხის ერთიან ნებას მიუძღვნის ეროვნულ კონსოლიდაციაში. ხალხის „ნებით ერთობაში“ ოლსონი ხედავდა როგორც ცალკეული ადამიანის, ისე ისტორიის საზრისს. ამ პოზიციებიდან აკრიტიკებდა იგი თანამედროვე დასავლურ და ამერიკულ საზოგადოებას. ოლსონი ამბობდა, რომ სურდა პოეტური სიტყვის საშუალებით გაედო ხიდი სოკრატემდელ წინარეისტორიასა და ხვალისდელ პოსტისტორიას შორის. პირველი მიაჩნდა ადამიანის მიერ ყოფიერების სტიქიურ-სინკრეტული, მითოპოეტური განცდის პერიოდად, მეორე – იმ დროდ, როცა განხორციელდება ახალი სინკრეტიზმისკენ, კოსმოსური ცნობიერებისკენ გარღვევა, რამაც უნდა გადაარჩინოს კაცობრიობა.

ოლსონის, როგორც თეორეტიკოსის, გავლენა ომისშემდგომ ამერიკულ პოეზიაზე უზარმაზარია, რაც, ძირითადად, დაკავშირებულია მის ესსესთან „მაპროეცირებელი ლექსი“(1950) და პოემასთან „მაქსიმუსის ლექსები“. აღნიშნავენ, რომ „მაპროეცირებელი ლექსი“ არის 1945 წლის შემდეგ ამერიკულ პოეზიაში მომხდარი რევოლუციის ცენტრალური დოკუმენტი. ოლსონის აზრობრივი წანამდგარია დებულება, რომ „არსებით მნიშვნელობაზე“ პრეტენზიის მქონე პოეზიამ „უნდა მოიხელთოს და გაითავისოს სიცოცხლის ჭეშმარიტი კანონები და შესაძლებლობები; იმ ადამიანის სუნთქვაც, ვინც წერს, და – იმისიც, ვინც მას უსმენს“. ოლსონის აზრით, ლექსის პირველელემენტია არა სიტყვა, არამედ ბგერა და სტრიქონი; სტრიქონის ზომას კი განსაზღვრავს პოეტის სუნთქვის რიტმი თხზვის მომენტში. მემკვიდრეობითი სტრიქონით, სტროფებით და ტრადიციული საფორმო კომბინატორიკით სავსე არამაპროეცირებელ ლექსს ოლსონი უპირისპირებს „ღია“, „სივრცობრივი კომპოზიციით“ აგებულ მაპროეცირებელ ლექსს, რომელიც კინეტიკის პრინციპს ეფუძნება, ეს კი გულისხმობს შემდეგს: „ველის კომპოზიციური პრინციპები“ ლექსს დაძაბულ, ენერჯის გამომასხივებელ სტრუქტურად გარდაქმნის, და ტაეპების და სტრიქონების ხანგრძლივობით განსაზღვრული პაუზების სისტემა ლექსს ანიჭებს კინეტიკურ რიტმს, რაც უზრუნველყოფს მკითხველთან უშუალო კონტაქტს და სინამდვილის ასახვის ადექვატურობას(ცხადია, ოლსონთან საქმე გვაქვს

სინამდვილის არაკლასიკურ, წინარეპოსტმოდერნულ გაგებასთან). აქედანაა ლექსის შექმნისა და წაკითხვის პრინციპიც: „ერთი განცდა მეყსეულად და უშუალოდ უნდა მიგვიძღოდეს მორიგი განცდისკენ“. რაც შეეხება ფორმას, იგი მხოლოდ დანამატია შინაარსის და მისგან არ გამოიყვანება.

ოლსონის თეორიულმა შეხედულებებმა შეკრა და გაამთლიანა ბლექ-მაუნთენის („შავი მთის“) პოეტური წარმომადგენლობა. ამ კოლექტში რობერტ კრილისთან და რობერტ დანქენთან ერთად ლექციებს კითხულობდა ჯონ კეიჯიც. ოლსონის ესთეტიკის დამცველთა შეხედულებები ფიქსირდებოდა გავლენიანი(თუმცა მოკლევადიანი) „ბლექ-მაუნთენ რევიუს“ ფურცლებზე. და მაინც, პოეტურ პრაქტიკაში „მაპროცირებელი ლექსის“ პროგრამის ერთადერთ თანმიმდევრულ რეალიზატორად თვით ჩარლზ ოლსონი მიიჩნევა, კერძოდ – მისი მთავარი შრომა „მაქსიმუმის ლექსები“. პოეტი ამ ციკლს ორი ათეული წლის განმავლობაში ქმნიდა და, 1953 წლიდან მოყოლებული, სამი კრებული გამოსცა. ამ გრანდიოზული პოეტური ეპოსის ცენტრალური ფიგურაა მაქსიმუმ გლოსტერელი, სიტყვების მბრძანებელი, რომელიც თავისი საწყისების საძიებლად მიემგზავრება და საკუთარი თავი უნდა „მოიპოვოს“ „აღთქმულ მიწაზე“, იმ მიწაზე, რომელიც თანამედროვე სახელმწიფოს მიერ დაღუპული მსოფლიოს მიღმაა, იქ, სადაც ერთადაა წარსული და მომავალი, – „პოლისი“, სადაც ადამიანური ყოფის კანონები თანხმობაშია კოსმოსის კანონებთან. ასეთმა პოლისმა უნდა „გაიღვიძოს“ გლოსტერში, რომელიც თანამედროვე ამერიკულმა ცივილიზაციამ კომერციულ დაწესებულებად გადააქცია. ისტორიის სიღრმისეული შეგრძნებისა და დიდი ერუდიციის გამო, ოლსონის ამ პოემას მკვლევარები ეზრა პაუნდის სიმღერებს ადარებენ.

ჩარლზ ოლსონი აღიარებულია, როგორც პოსტმოდერნისტ პოეტებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ავტორი.

**რობერტ ღანქენი**(დ. 1919) – ამერიკელი პოეტი, „ანტიფორმალისტური“ ესთეტიკის წარმომადგენელი(ოლსონთან, კრილისთან, ლევერტოვთან, ბიტნიკებთან ერთად). მის ლექსებში ერთმანეთს ენივთება სიზუსტე და მრავალმნიშვნელოვანი სიმბოლოურობა, ინტელექტუალიზმი და მისტიკა, უდრმესი ერუდიცია და მოვლენათა არსის მითური ხედვა. დანქენის პოეზია გამოირჩევა უჩვეულო მუსიკალურობით(რაც სრულიად დაკარგულია ჩვენეულ თარგმანებში), ეზოთერული ლირიკის ტრადიციისადმი ერთგულებით, საგანთა იდუმალი, დაფარული მხარის „თემატიზებისკენ“ სწრაფვით. 1985 წელს გამოცემულ ამერიკული პოეზიის ანთოლოგიაში დანქენის შესახებ ვკითხულობთ: „არა იმდენად კლასიკური და შუასაუკუნეთა მითოლოგიის ანაქრონული გამოყენებით, რამდენადაც – ხელოვნებისადმი ფუნდამენტალური დამოკიდებულებით, დანქენი ცდილობს პოეზია მის უდრმეს საწყისებს დაუბრუნოს – საღვთო წესების რიტუალებს. რობერტ დანქენის ერუდიტული, წინასწარმეტყველური, დროდადრო ჰომოეროტიკული(დიდი ხნით ადრე, ვიდრე სექსუალური არჩევანი პოლიტიკური და ესთეტიკური დავის საგანი გახდებოდა), ლირიკული და, ხშირად, ღრმად რელიგიური ლექსები გაცილებით მეტ იმპულსებს შეიცავს, ვიდრე – „იატაკზე მთვარის შუქის პასაჟები.“(თარგმნა ბელა წიფურიაძე). იგი მიჩნეულია ომისშემდგომ ამერიკულ პოეზიაში სიტყვის უდიდეს ოსტატად.

**ჯონ ლოგანი**(დ. 1923) – ამერიკელი პოეტი, განათლებით ზოოლოგი. ლიტერატურაში მისი მოსვლა ემთხვევა ამერიკულ პოეზიაში ანტიფორმალისტური მოძრაობის გაშლას. ლოგანი ერთი შეხედვით შეუმჩნეველი დეტალებისა და ნიუანსების მხატვარია; მისთვის უცხოა საგნებსა და მოვლენებს, ემოციებსა და სტაბილურ მიმართებებს შორის წინააღმდეგობის ძიება, და ურთულესი კავშირ-ურთიერთობების მიღმა არსებული კანონზომიერებების ჩვენებას ცდილობს. კრიტიკოსები წერენ, რომ „ლოგანის ლექსები უკიდურესი ინდივიდუალობით და ბუნებრიობით ხასიათდება, არ იზღუდება სტრუქტურული, თემატური თუ ინტონაციური სტანდარტებით. მისი ლექსები ბუნებრივად სუნთქავენ; ისინი უბრალოდ იწყებიან და ინტენსიურად იზრდებიან თავიანთივე ემოციური აუცილებლობიდან, როგორც – ადამიანის სუნთქვა ბრძოლის ან სიყვარულის დროს. კონტრაპუნქტის ჰარმონიული ინტონაციების ფონზე, რაც სავესებით ეხმიანება ადამიანის შინაგან სიმთა მრავალფეროვნებას, ეს ლექსები ეპიფანიებად გვევლინებიან. ადამიანის ინტეგრირებული ინდივიდუალურობის გამოცდილების მდიდარი მოზაიკა, საკუთარი მე-დან ამოზრდილი მელოდიური ჯაჭვის ილუმინაციები ჯონ ლოგანის ლექსებში ერთსა და



იმავე დროს წარმოადგენენ „გამოუცნობს, როგორცაა მოწყალეა“ და „ქურით სასმენელ ბალეტს“(თარგმნა ლიკა მარდანიამ).

**ჯიკალ სტერნი**(დ. 1925) მიხნეულია ამერიკული პოეზიის ერთ-ერთ უჩვეულო და საოცარ წარმომადგენლად. ლიტერატურაში იგი საკმაოდ გვიან, თავისი ცხოვრების მეოთხე ათწლეულში მოვიდა, როცა უკვე მიღებული ჰქონდა საკმაოდ რთული ყოფითი და ინტელექტუალური გამოცდილება: მსახურობდა აშშ-ის საჰაერო ძალებში, ბევრი იმოგზაურა ევროპაში, პედაგოგიურ საქმიანობას ეწეოდა ინგლისის კოლეჯებსა და უნივერსიტეტებში. საპროფესორო მოღვაწეობას პოეტური აღიარების შემდგომაც განაგრძობდა, ლექციებს კითხულობდა პიტსბურგისა და აიპოვას უნივერსიტეტებში. სტერნს, როგორც პოეტს, არ მოკლებია მრავალი ჯილდო, გრანტი თუ სტიპენდია. მისი შემოქმედება კრიტიკოსებისა და ლიტერატურათმცოდნეების განსაკუთრებული ყურადღებით სარგებლობს. სტერნის პოეტურ ეკლექტიკაში ერთმანეთს კვეთს ბიბლიური ტექსტები, უილიამ ბლეიკი და უოლტ უიტმენი, ალენ გინზბერგი და ფრენკ ო'ჰარა, მისი ესთეტიკა ითავსებს მრავალ პოეტურ ტრადიციას, სიურრეალისტური აღქმისა და წერის ოსტატობით დაწყებული, უხეში რეალიზმის გავლით და ინტელექტუალური, ანალიტიკური ხედვით დამთავრებული. ყველა ეს კულტურული კომპონენტი ლაღად, მსუბუქად გადაედინება ერთმანეთში და საინტერესო პოლისტილისტური თამაშების სისტემაში თავის როლს ასრულებს. და მაინც, როგორც თავად სტერნი აღნიშნავს: „ყველაფერი დამოკიდებულია თქვენს ხელწერაზე, სუნთქვაზე, პიროვნებაზე, შესაძლოა თქვენს რიტმზე, განსაკუთრებულობაზე, უნიკალურობაზე, თქვენს ახირებულობაზე. ეს თქვენი თითის ანაბეჭდია“. ამერიკული პოეზიის ანთოლოგიაში, საიდანაც აქ წარმოდგენილი ლექსებია ამოღებული, შემდგენლები წერენ: „შესაძლოა, ჯერაღდ სტერნის მოხვედრითი საიდუმლო უფრო ღრმად მის ექსპანსურობაში იმალება, რადგან ის არის პოეტი, რომლის სამუშაო არა მხოლოდ მოიცავს, არამედ ცდილობს გამოცდილების ემოციური, მორალური და ექსისტენციალური პოლარობების ურთიერთშერიგებას მეტად ინტეგრირებულ ადამიანურ მთლიანობაში“.

**ფრენკ ო'ჰარას**(1926-1966), როგორც ბიტნიკური და ანტიფორმალისტური პოეზიის ტიპური წარმომადგენლის, „ქუჩებში გამოტანილი პოეზიის“(ლ. ფერლინგეტი) ადვოკატის აღსაქმედლად აუცილებელია 50-60-იანი წლების ამერიკაში შექმნილი სოციალური ვითარების და ქალაქური ეთნოგრაფიის გათვალისწინება. „მისი ყველაზე დასამახსოვრებელი ლექსები, – ვკითხულობთ ერთ-ერთ ანთოლოგიაში – როგორც ოლდენბერგისა და უორჰოლის ნახატები, ფოკუსირებულია ჩვენი ურბანისტული და პოსტურბანისტული სამყაროს საყოველთაოდ ცხად საგნებზე: ჰამბურგერი, ბურახი, სიგარეტი, ხსნადი ყავა. ამ სამყაროს მიღმა ჩნდება მისი საკუთარი რელიგიური სიმბოლოები: ლისტენშტაინის ზეადამიანური გმირები გაზეთების კომიკური სვეტებიდან და უორჰოლის კინოვარსკვლავები. მათი მითური პროპორციები იყო და იქნება თანამედროვე ადამიანის ფანტაზიისა და სიზმრების საზომი. უფრო მეტიც, ფრენკ ო'ჰარას ლექსებში იგრძნობა მწველი, ერთგვარად, ისტერიული მეღანქოლია ამგვარი გამოცარიელებული რიტუალების აბსურდულობის გამო“(თარგმნა ბელა წიფურიამ). ო'ჰარას მუსიკალური განათლება ჰქონდა მიღებული, აქტიურად იყო დაინტერესებული მხატვრობითაც. ეს გამოცდილება აისახა როგორც მის პოეზიაში, ისე – პრაქტიკულ საქმიანობაში: როცა ჰარვარდში ჯონ ეშბერი გაიცნო, მასთან და რამდენიმე სხვა ხელოვანთან ერთად შექმნა ჯგუფი, „ნიუ-იორკელი კოსმოპოლიტებისა“, რომლებიც შეისწავლიდნენ ფერწერას. ო'ჰარა იყო, აგრეთვე, ნიუ-იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის საერთაშორისო პროგრამის კურატორი და ჟურნალ „არტ ნიუს“-ის სარედაქციო კოლეჯის წევრი. დრამის მეცნიერული კვლევისთვის მიღებული ჰქონდა ფორდის სტიპენდია.

**მარკ სტრენდი**(დ. 1934), ამერიკელი პოეტი და მეცნიერი, რამდენიმე უნივერსიტეტის სამეცნიერო ხარისხის მფლობელია. იყო ფულბრაიტის სტიპენდიანტი ფლორენციის უნივერსიტეტში. ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას ამერიკის სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებელში. 1981 წელს აირჩიეს ამერიკის აკადემიისა და ხელოვნების და ლიტერატურის ინსტიტუტის წევრად. მარკ სტრენდი, მისი თაობის მეორე ამერიკელი პოეტის

ელიზაბეტ ბიშოპის მსგავსად, პირდაპირი რეპორტაჟის ტექნიკას მიმართავს. სტრენდის პოეზიის თავისებურებას წარმოადგენს აქცენტის გაძლიერება სიზმრებისა და არაცნობიერი მდგომარეობების დრამატულ კონფიგურაციებზე, კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპულ სიმბოლოებზე. მის ლექსებში ხელშესახები და კონკრეტული ფიგურები ბუნებრივად უერთდება სიზმრის სამყაროს. იმათ შორის კი, ვინც ხატების წყაროდ არაცნობიერსა და ფსიქოანალიტიკურ კულტურას იყენებს, სტრენდს გამოარჩევს ირონიის დიდი წილი. ამერიკულ ანთოლოგიაში, საიდანაც თარგმნილია სტრენდის აქ წარმოდგენილი ლექსები, ავტორის შესახებ ვკითხულობთ: „მარკ სტრენდის ლექსებში დრამატული სიტუაციის შემქმნელი ლირიკული გმირი, როგორც ჩანს, მატარებელია ზედმიწევნით ცნობიერი ინფორმაციისა იმის შესახებ, რაც აღიწერება. ეს ცნობიერი ინფორმაცია აწესრიგებს მოქმედების განვითარებას და წარმოქმნის ხატების ემოციურ ზეგავლენას, რაც შესაძლებელს ხდის ენერჯის წყაროდ ქვეცნობიერის ყველა ტალღის გამოყენებას. ზოგჯერ, ეს ყველაფერი იუმორის ზღვარზეა. ასე რომ ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი ისაა, რომ მისი მრავალი ლექსი კონტროლირებად მგრძობელობას ასახავს, რასაც შეიძლება ირონიული სულიერება ეწოდოს. სხვა, ასევე დამახასიათებელი თავისებურებაა ის სივრცეულობა, რომელთან მიმართებაშიც გმირი ამ მგრძობელობის ზედაპირული აგებულების ყველა კვალის შეგნებულ განადგურების შედეგია. სხვა სიტყვებით, ეს ლექსები გთავაზობენ უფრო არსებობის, ვიდრე თანხლების ეფექტს.“(თარგმნა გვანცა ანანიაშვილმა). სტრენდის შემოქმედებაში ცენტრალური თემაა არყოფნის შიში, მოსასვლელი არყოფნის წინაშე შფოთი, რაც იოლად გადადის არყოფნის ჟინში, რაც ნიშანდობლივია ავტორისეული ხედვისთვის. თვით სტრენდის აზრით, სწორედ ასეთი არყოფნის პირისპირ დგომა ხდის შესაძლებელს აღქმულის გამონაშუქის დანახვას.

**ბ. ბ. უილიამსმა**(დაიბადა 1936 წელს), ერთ-ერთმა უმნიშვნელოვანესმა ამერიკელმა პოეტმა, განათლება მიიღო ბაქნელისა და პენსილვანიის უნივერსიტეტებში. ფართო პროფესიულმა დიაპაზონმა უილიამსს მრავალმხრივი საქმიანობის, მრავალ სფეროში მოღვაწეობის საშუალება მისცა, რასაც არა იმდენად ყოფითი აუცილებლობა, რამდენადაც მისი პიროვნული, სულიერი ინტერესები განაპირობებდა. იგი იყო რედაქტორი და რეფერენტი – ამზადებდა სტატიებს, ბუკლეტებსა და გამოსვლებს ფსიქიატრიისა და არქიტექტურის დარგში, ასწავლიდა მწერლობასა და შემოქმედებას მრავალ კოლეჯსა და უნივერსიტეტში. უნიკალურია უილიამსის, როგორც პოეტ-თერაპისტის მოღვაწეობა. მან შეიმუშავა და პრაქტიკულად განახორციელა პოეტური თერაპიის პროგრამა ემოციური დარღვევების მქონე პაციენტებისთვის პენსილვანიის საავადმყოფოში, ფილადელფიაში. აქვე მუშაობდა თერაპისტად გარდატეხის ასაკობრივი დარღვევების მკურნალობის დარგში. 1971 წელს უილიამსმა მიიღო გუგენჰაიმის სტიპენდია, 1983 წელს – „პარი რევიუს“ პრიზი. ამჟამად არის ინგლისური ენის პროფესორი მეისონის უნივერსიტეტში. მართალია, ამერიკული პოეზიის არსებითი ნიშან-თვისებაა შიშველი და უხეში ხედვა, ადამიანური ტკივილებისა და უარყოფითი ემოციების საწყისების ძირისძირში წვდომა, სოციალური ორაზროვნებისა და ყველაზე უფრო მახვილგონივრული ნიღბების მწარე კრიტიკა, მაგრამ მისთვის, ასევე, დამახასიათებელია გამოსავლის, გარკვეული შევებისა თუ საშველის ძიება თვით ამ კრიტიკული საქმიანობის პერმანენტულობაში, განმარტოების მცდელობებში, თეოლოგიური მედიტაციების პრაქტიკაში, ჰუმანურ ან სასტიკ იუმორში. უილიამსის პოეზია ყველა ამ ტრადიციისგან გამორჩეულია არა მხოლოდ იმით, რომ „აღბათ, ომის შემდგომ არც ერთ სხვა ამერიკელ პოეტს არ წარმოუჩენია ასე პირდაპირ, განუხრელად და დაუნდობლად ტკივილის, როგორც ადამიანური გამოცდილების საყრდენი წერტილის, სხვადასხვა დონე და განზომილება“(ა. პაულინი), არამედ, უპირველეს ყოვლისა, იმით, რომ მან მოინდომა შინაარსის სფეროდან ფორმის, ენის სფეროში ამ გამოცდილების გადასროლა. ანუ, მან სცადა არა, უბრალოდ, ამ ტკივილებისა და უსასოობის გამოთქმა და აღწერა, არამედ თვით ამ აღმწერი პოეტური ენის, სიტყვათა რივის, პროპოზიციული შრის, სამეტყველო სფეროს, როგორც ყოფითი მოღუსის ჩვენება. მარტივად რომ ვთქვათ, უილიამსმა სცადა, ადამიანური ყოფის დრამატული გამოცდილება მიემართა ენისკენ, ყოფითი გამოცდილება გამოეყენებინა ენობრივი გამოცდილების აღსაწერად. ასე რომ, მისი პოეტური სისტემის ერთი მთავარი მიზანია არა იმის ჩვენება, თუ როგორ სტკივათ ადამიანებს, არამედ იმის წარმოჩენა, თუ როგორ სტკივათ სიტყვებს, როგორ სტკივა ენას, რომელიც ამ ტანჯვის, ამ სასოწარკვე-

თის თვითმხილველია. აქ თვით პოეტური ენა, როგორც ტკივილის ხერხემალი, აღიბეჭდავს ძირითად ბიძგებს და შეჯახებებს; აქედან გამომდინარე, ირყევა სინტაქსი, ხდება უხეში და თვითნებური, გამსხვლტომი; ხდება საკომუნიკაციო ლოგიკის უარყოფელი და მოწოდებული სწორედ თავისი რყევების მდგომარეობაში. „როგორც ჩანს, ჩვენმა მტანჯველმა საყოველთაო მდგომარეობამ, როცა ყოველი მხრიდან განადგურების საფრთხე გვემუქრება, უილიამსს მიანიჭა შესაბამისი გულგრილობა იმ გამომგონებლობისა და ხელთქმნილობის მიმართ, რასაც, ჩვეულებისამებრ, მოველით ხოლმე პოეზიისგან. მის ადრეულ ლექსებშივე იჩინა თავი იმ წესმა, რომლის მიხედვითაც ენა უნდა გაშიშვლდეს, თუნდაც – მის ძირითად სინტაქსურ კანონებამდე. მერე და მერე ეს პროცესი უფრო შორს წავიდა – იგი უარს ამბობს, დაემონოს სინტაქსის ფორმალურ წესთა დინებას“ (ა. პაულინი). უილიამსის ტონალური ლექსი მოკლებულია როგორც გამომსახველობას, დისკრეტულ მეტაფორისტიკას, ისე – სენტიმენტალურ ხედავს; აგრეთვე, მოკლებულია სურვილს, რომ მკითხველს გული აუჩვილოს, ემოციური განტვირთვის სავარჯიშოები შესთავაზოს და შეგუების ნაირ-ნაირი ხრიკი და თვალთმაქცობა გაამართლებინოს.

**ლუსილ კლიფტონი** (დ. 1936) – ამერიკელი პოეტი და სცენარისტი. მრავალი სხვა ზანგი ლიტერატორის მსგავსად, იგი საკუთარ გამოცდილებას გაიაზრებს ამერიკაში ზანგური გამოცდილების განსაკუთრებულობის ფონზე; უხვად სარგებლობს ზანგური დიალექტით. კლიფტონის პოეზიაში ერთმანეთს უკავშირდება საგანგებოდ წინ წამოწეული სექსუალობა და ეთიკური მოტივები, პასუხისმგებლობისა და ვალდებულების გრძნობა. ასევე, პარმონიულად თანაარსებობს მასთან სერიოზულობა და იუმორი, სასოწარკვეთა და სიხარული. სპეციალისტები აღნიშნავენ: „ლუსილ კლიფტონის ლექსების ყველაზე ღირსშესანიშნავი თვისებაა დახვეწილი ლაკონიზმი. კლიფტონი, ემილი დიკინსონის მსგავსად, იშვიათად გეთავაზობს რაიმეს გარდა გულმოდგინედ დამუშავებული და დახვეწილი გამოცდილებისა. მაგრამ მისი ლექსების პოეტური ჟღერადობის გასაღები სხვაგან უნდა ვეძიოთ: ზანგურ სპირიტუელსა და ოდინდელ ფოლკლორულ სიმღერებში; რიტმისა და ბლუზის მდიდარ ტრადიციებში; ყოველივე ზანგურის ძირეულ აღორძინებაში და მაგიური შელოცვების რიტმსა და ჟღერადობაში, კლასიკოსი ზანგი იუმორისტების გამოთქმების თანადროულობაში; ენის უკიდურესად ფიზიკურ შეგრძნებაში (იოლია თვალის მიდევნება, როგორ გადმოსცემენ მისი ლექსები სხეულის მოძრაობათა თანმიმდევრობას)“ (თარგმნა ლიკა მარღანიამ).

**ჯერომ როტმენბერგი** – ამ ამერიკელი პოეტის შესახებ ინფორმაციები არ მომეპოვება.

## წყაროები და პირველი ქართული პუბლიკაციები

- ანდრე ბრეტონი:** Альманах "Поэзия. 1990" (№57), Москва, 1990  
გაზეთი „არილი“, №89, 1997
- პატრიკ ფელონი:** ანთოლოგია "Поэзия Ирландии". Москва, 1988.  
გაზეთი „არილი“, №102, 1997
- სემუელ ბეკეტი:** Звезда Востока (ежемесячный литературно-художественный журнал писателей Узбекистана), №6, 1992.  
გაზეთი „პლიტერატურა“, №2, 1996
- ჰანს ციბულკა:** ჟურნალი "Neue Deutsche Literatur", Heft 2, 1990.  
გაზეთი „მესამე გზა“, №11-12, 1993
- აქსელ შულცე:** Schulze. Winterfahrplan. Halle, 1977.  
გაზეთი „მესამე გზა“, №11-12, 1993
- რუდოლფ ოტო ვიმერი:** ანთოლოგია "ANSPIEL. Konkrete Poesie im Unterricht Deutsch als Fremdsprache". Bonn, 1984.  
გაზეთი „მესამე გზა“, №11-12, 1993
- ურს მ. ფიხტნერი:** Fiechtner. Fluglizenz für einen Maulwurf. Kiel, 1984.  
ჟურნალი „პოლილოგი“, №2, 1994
- ზაშა ანდერსონი; ხრისტა მოოგი; იან ფაქტორი; რუდიგერ როზენტალი:** ანთოლოგია "Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR. Herausgegeben von Sascha Anderson und Elke Erb. Köln, 1985.  
ჟურნალი „პოლილოგი“, №4, 1994
- ანრი დელუი; ემანუელ ოკარი; ოლივიე კადიო:** ჟურნალი "Иностранная литература", №  
გაზეთი „მესამე გზა“, №1, 1994
- ანჟეი ბურსა:** ანთოლოგია "Польские поэты". Москва, 1990.  
გაზეთი „არილი“, №56, 1997
- ტადეუშ კანტორი:** ჟურნალი "Театр", №12, 1991(Москва).  
ჟურნალი „პოლილოგი“, №3, 1994
- ჩარლზ ოლსონი; რობერტ დანქენი; ჯონ ლოგანი; ჯერალდ სტერნი; ფრენკ ო'ჰარა; მარკ სტრენდი; ლუსილ კლიფტონი:** ანთოლოგია "Contemporary American poetry". Edited by A. Poulin, Jr. 1985 by Houghton Mifflin Company.
- ჩარლზ ოლსონი:** გაზეთი „პლიტერატურა“, №4, 1996
- რობერტ დანქენი:** გაზეთი „რუბიკონი“, №36, 1993; ჟურნალი „პოლილოგი“, №4, 1994
- ჯონ ლოგანი:** ჟურნალი „პოლილოგი“, №4, 1994
- ჯერალდ სტერნი:** ჟურნალი „კონტინენტი“, №2, 1999; გაზეთი „ქომპაგი“, №17, 1999
- ფრენკ ო'ჰარა:** გაზეთი „პლიტერატურა“, №2, 1996

მარკ სტრენდი: გაზეთი „არილი“, №73, 1997  
კ. კ. უილიამსი: იბეჭდება პირველად.  
ლუსილ კლიფტონი: ჟურნალი „პოლილოგი“, №4, 1994

ჯერომ როტენბერგი: Родник (Авотс). Литературно-художественный журнал Латвии. №6, 1992.

ჟურნალი „ცისკარი“, №4, 1998

ნოსე ორტეგა-ი-გასეტი: კრებული "Теория метафоры". Москва, 1990.  
ჟურნალი „საუნჯე“, №4, 1992

რობერტ მუზილი: ჟურნალი "Литературное обозрение", №8, 1991 (Москва).  
ჟურნალი „საუნჯე“, №3, 1992

ჟორჟ ბატაი: ჟურნალი "Звезда Востока", №11-12, 1992.  
გაზეთი „მესამე გზა“, №1, 1994

მაქს ბენზე: კრებული "Семиотика и искусствоведение". Москва, 1972.  
გაზეთი „მესამე გზა“, №11-12, 1993

ჰანს კუნგი: ჟურნალი "Иностранная литература", №  
ჟურნალი „პოლილოგი“, №3, 1994

აკილე ბენიტო ოლივა: ჟურნალი "Искусство", №1, 1992 (Москва).  
ჟურნალი „პოლილოგი“, №4, 1994

სეზან სმიტ ნეში: ჟურნალი "Звезда Востока", №4, 1991.  
ჟურნალი „პოლილოგი“, №2, 1994

მიხეილ იამპოლსკი: ჟურნალი "Театр", №8, 1991.  
ჟურნალი „პოლილოგი“, №2, 1994

**შ ი ნ ა ა რ ს ი**

ანდრე ბრეტონი .....	5
პატრიკ ფელონი.....	10
სემუელ ბეკეტი .....	15
ჰანს ციბულკა .....	18
აქსელ შულცე .....	22
რუდოლფ ოტო ვიმერი.....	24
ურს მ. ფიხტნერი .....	26
ზაშა ანდერსონი .....	28
ხრისტა მოლოგი .....	29
იან ფაქტორი .....	31
რუდიგერ როზენტალი .....	36
ანრი დელუი .....	38
ემანუელ ოკარი .....	41
ოლივიე კადიო .....	44
ტადეუშ კანტორი .....	47
ანჟეი ბურსა .....	53
ჩარლზ ოლსონი .....	58
რობერტ დანქენი .....	67
ჯონ ლოგანი .....	77
ჯერალდ სტერნი .....	82
ფრენკ ო'ჰარა .....	90
მარკ სტრენდი .....	98
კ. კ. უილიამსი .....	104
ლუსილ კლიფტონი .....	113
ჯერომ როტენბერგი .....	117

**დ ა ნ ა რ თ ი**

სოსე ორტეგა-ი-გასეტი. ორი დიდი მეტაფორა .....	121
რობერტ მუხილი. ლიტერატორი და ლიტერატურა .....	132
ჟორჟ ბატაი. მსხვერპლშეწირვანი .....	151
მაქს ბენზე. ინფორმაციული ესთეტიკის შესავალი .....	157
ჰანს კაუნგი. რელიგია ეპოქათა გარდატეხის ჟამს .....	168
აკილე ბენიტო ოლივა. ხელოვნების ახალი აქტუალობა .....	180
აკილე ბენიტო ოლივა. ინტერვიუ (უძღვება ვ. მიზიანო) .....	185
საუზან სმიტ ნეში. ტექსტი შემკითხველი: პოეტიკის რღვევა .....	192
მიხეილ იამპოლსკი. ინტერვიუ (უძღვება ა. სოლცევა) .....	194
<b>ცნობები ავტორთა შესახებ .....</b>	<b>204</b>
<b>წყაროები და პირველი ქართული პუბლიკაციები .....</b>	<b>212</b>

.....  
.....

წიგნზე მუშაობდნენ: ნინო პიპინაშვილი (ოპერატორი); თენგიზ ქირია (დამკაბადონებელი);  
დათო ბარბაქაძე (ტექ. რედაქტორი, კორექტორი და დიზაინის ავტორი)

ხარჯთაღრიცხვა

საოპერატორო სამუშაო – 40,00 დოლარი  
საქსეროქსო ხარჯები – 25,00 დოლარი

პირველი გამოცემა – 10 ცალი  
მარტი, 2001

.....  
.....