კრიტიკულ-თეორიული ანთოლოგია

შემდგენელ-რედაქტორი: ნანა ტრაპაიძე

გამომცემლობა
„ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“
ბათუმი – 2020

UDC(უაკ) 821.353.1.09
ტ-758

გარეკანზე გამოყენებულია რომაული მოზაიკა -
„ღმერთები, მუზები და რიტორები“

გარეკანის დიზაინერი - ირაკლი ყურუა

ISBN 978-9941-488-16-0
© „ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“ - 2020

წინამდებარე ანთოლოგია კრიტიკულ-თეორიული დამატებაა წიგნისა – ,,ლიტერატურა ლიტერატურის შესახებ (შესავალი ლიტერატურათმცოდნეობაში)". დამატების მიზანი იყო, მომავალ ფილოლოგებს, ლიტერატურით დაინტერესებულ ადამიანებს ლიტერატურა, მხატვრული აზროვნება მის სიღრმისეულ არსში დაენახათ. ამისთვის უშუალო გზა ლიტერატურული ქმნილებების კითხვაა. მაგრამ რადგან ლიტერატურას პასუხების საკუთარი და არც თუ მარტივი ფორმები აქვს, სწორი გზაა, ასე ვთქვათ, თვალი მივადევნოთ მწერლების მზერას, მათ თეორიულ მსჯელობებში რომ არის ასახული.

მაგრამ მწერალი ყოველთვის არ გვევლინება მეცნიერად და თეორეტიკოსად. ამ ,,ხარვეზს" მეცნიერები, თეორეტიკოსები და კრიტიკოსები ავსებენ. ამის გათვალისწინებით, ანთოლოგიის კიდევ ერთ მიზნად მომავალი ფილოლოგების, მწერლობის მიმართ ინტელექტუალური ინტერესის მქონე ადამიანების მიერ ლიტერატურის შესახებ არსებული კრიტიკულ-თეორიული და პროფესიული ცოდნის მნიშვნელობის გაცნობიერება მივიჩნიეთ, რადგან ფილოლოგიური ანალიზი, პროფესიული წაკითხვა იმით განსხვავდება ლიტერატურის შესახებ საინტერესო და თავისუფალი, თუნდაც ღრმა შეხედულებებისაგან, რომ ის თეორიულ და მეთოდოლოგიურ პლატფორმაზე უნდა იდგეს.

ამასთან ერთად, წარმოდგენილ ტექსტებს, რომლებიც სხვადასხვა სააზროვნო კონტექსტში არის შექმნილი, აქვს თავისთავადი ფუნქციაც, გამოხატოს ლიტერატურის შესახებ ღირებული პოზიციების მკაფიო, ლიტერატურული ხარისხის მქონე ფორმები, თეორიული და კრიტიკული აზროვნების განვითარების ცნობილი თუ უცნობი გამოცდილებები მეთოდოლოგიური შტამპისა და აზრობრივი სტერილურობის გარეშე, მათ შორის ისეთებიც, აკადემიური ნომენკლატურის მიღმა რომ არიან, რის გამოც იქმნება კიდეც ლიტერატურული პროცესის შესახებ ფრაგმენტული და არასრული წარმოდგენა.

რაც შეეხება მასალების შერჩევის პირობას, ისინი შერჩეულია წიგნის –,,,:ლიტერატურა ლიტერატურის შესახებ"(პირველი ნაწილი) თემატური კონტექსტის მიხედვით,

როგორც ამ კონტექსტების გაღრმავება და დამატება. გარკვეული შეზღუდვებიც (რის გამოც, ვაღიარებთ, გულიც გვწყდება), სწორედ თემატურმა ჩარჩოებმა განაპირობა.

თეორიული აზროვნების მეტი გამოცდილების ჩვენების მიზნით ანთოლოგიის შინაარსი პლურალისტური პრინციპით ავაგეთ: მას არა აქვს ერთი კონკრეტული თეორიული ან იდეოლოგიური ღერძი. ასეთ ღერძად თვითონ კრიტიკული და თეორიული ანალიზის პრინციპი მიგვაჩნია, რომლის განვითარებაშიც, მომავალი ფილოლოგებისათვის, წინამდებარე ანთოლოგიაც, ვიმედოვნებთ, თავის წვლილს შეიტანს.

შემდგენელ-რედაქტორი:
ნანა ტრაპაიძე,
ბათუმი, 23 ივნისი, 2019 წელი

შინაარსი

ლიტერატურა როგორც პრობლემა

რობერტ მუზილი
ლიტერატორი და ლიტერატურა და მასთან დაკავშირებული განაზრებანი 9

მილან კუნდერა
შემოქმედები და ობობები 44

კარენ სვასიანი
პოეზია და კრიტიკოსი 71

სემ ზაკსი
კლასიკის გასამართლება 81

კლემენტ გრინბერგი
ავანგარდი და კიტჩი 87

არტურ დანტო
ძირითადი ნარატივები და კრიტიკული პრინციპები 108

აკილე ბონიტო ოლივა
ხელოვნების ახალი აქტუალობა 136

ჰანს მაგნუს ენცესბერგერი
მეცნიერების პოეზია 147

ცოდნა და დრო

ნორბერტ ბოლცი
ვის ეშინია ფილოსოფიის? 165

ჟან ბოდრიარი
ახალი ჰუმანიზმი (ფრაგმენტი წიგნიდან ,,ნივთების სისტემა“) 190

ჰანს მაგნუს ენცესბერგერი
ნულოვანი მედია, ანუ რატომ არის უსაგნო ტელევიზიის მიმართ გამოთქმული ყოველგვარი საყვედური 197

დიალოგი

ოთარ ჭილაძე, დათო ბარბაქაძე - მიმოწერა 215

კრიტიკა და თეორია

კიტა აბაშიძე
ევოლუცია სალირიკო პოეზიისა საფრანგეთში, XIX საუკუნეში 249

ზურაბ კაკაბაძე
ედმუნდ ჰუსერლის ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგია და
ექსისტენციალური კრიზისის პრობლემა 304

ბესიკ ადეიშვილი
გერმანულენოვანი თანამედროვე პოეზიის
კრიტიკულ-ინფორმაციული ანალიზი.
მეთოდოლოგიური ნაწილი 329

აკაკი ბაქრაძე
იდეალი და ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი 390

ზვიად გამსახურდია
მეოცე საუკუნის ამერიკული პოეზია 425

დოდონა კიზირია
ილია ჭავჭავაძის ,,ოთარაანთ ქვრივი" დასავლური
კულტურის კონტექსტში 498

ბელა წიფურია
კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში 523

„საშიში არაფერია": გივი მარგველაშვილის *მსყრეძელთა დარბაზები*– ტექსტი პოსტმოდერნისტული თეორიისა
და საბჭოური პრაქტიკის გასაყარზე 540

ზაზა შათირიშვილი
სამი ქართული სალიტერატურო კანონი 581

ხათუნა თავდგირიძე
ტრიქსტერი და სიმულაკრა 588

პაატა შამუგია
ნეგატიური ხელოვნება 613

ლექსო დორეული
აღდგომა სიკვდილის გარეშე 626

პირველადი პუბლიკაციები 643

ლიტერატურა როგორც პრობლემა

რობერტ მუზილი

ლიტერატორი და ლიტერატურა და ამასთან დაკავშირებული განაზრებანი

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 აბუჩად ამგდები სახელწოდება, ,,კაფის" და ,,ბოჰემის" ცნებებისგან არც თუ მთლად განზე 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 დავუკავშიროთ, გვაგონებს იმ ვაშლის ხეს, რომელსაც ბლით და საზამთროთი 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, - პირველსახეს, 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 ,,თანდაყოლილობითობაზეც" 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 ყოვლისმომცველად, არამედ მხოლოდ გარკვეულ ცნებათა შუქზე, წარმოჩნდება ქვემოთ მოცემულ განაზრებებში.

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 ფამულუსი ვაგნერი, რომელიც გოეთემ სამუდამო სასაცილოდ აქცია. სულის ისტორიაში, ანტიკურობიდან ჩვენს დღეებამდე, ადამიანთა ეს ნაირსახეობაც დიახაც თამაშობდა თავის, არა ყოველთვის სანუგეშო, როლს. მასწავლებლის მიმყოლი, 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 ექვებს 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 კიდეც, 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 შესაბამისად, 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 მოჩვენებითია. თუ შევკრებთ ორივე ამ მხარეს და გამოცდილების რეზულტატს დავუმატებთ, მივიღებთ სახეს ადამიანისას, რომლის ინტელექტიც გრძნობებით თამაშობს ან რომლის გრძნობებიც ინტელექტით თამაშობენ – ამის გარჩევა შეუძლებე-ლია, – რომლის მრწამსიც არამტკიცეა, რომლის ლოგიკური დასკვნებიც ნაკლებად საიმედოა და რომლის შემეცნებაც განუსაზღვრელად შეზღუდულია, მაგრამ რომელიც ამ ნაკლოვანებებს განსაცვიფრებლად ავსებს ლაღი, მოქნილი, ფართო რადიუსის მქონე მოქმედებით, ზოგჯერ – ძლიერ განმმსჭვალავი სულიერებით, აგრეთვე – უცხო ცხოვრებისეულ და სააზროვნო

სფეროთა მიმიკის განცდით გაშინაგანებისთვის მზადყოფნის მსახიობისებური უნარით.

ალბათ, მწერლის პროფესიის დამცირების გარეშე შეიძლება დავუშვათ, რომ საექვოა, მისთვის თავგადადებულთაგან, რომელიმე ამ გაორებისგან სრულიად თავისუფალი იყოს. მაგრამ შეიძლება დავემყაროთ განხილვას და ლიტერატურას (რამეთუ მოღვაწეობა და მოღვაწე ერთმანეთს ასახავენ), და ამ შემთხვევაში გამომჟღავნდება – 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[1] ნებისმიერი ერთადერთია და სხვა რომელიმე ფიგურით შეუცვლელი, თუ შესაძლებელია

---

[1] „ფიგურის" ცნება, რომელიც ფუნდამენტურია მუზილის 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. მუზილისთვის ახლობელი 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 მუზილის პრობლემამდე: რა დამოკიდებულებაშია ერთმანეთთან ფიგურა და ფორმა? მუზილის 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 მუზილი, როცა საუბარია იდეალურისა და მატერიალურის, ესთეტიკურისა და ეთიკურის, ორიგინალურისა და ტრა-

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 მოდურია, 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. იმავდროულად, 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 ,,დახლეჩილნი" 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

დიციულის ურთიერთგამსჭვალვაზე. ამ ვითომდა დაპირისპირებულ მხარეებს შორის ხომ რეალურ ცხოვრებაში არავითარი ანტაგონიზმი არ არსებობს.

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 მჟღავნდება, 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 მდგო-მარეობა, 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, განცდა, რეპორტაჟი და სიდიადე

ამასთან, კვლავ დგება საკითხი (როგორც ეს არა ერთხელ მოხდა მტკიცებისას, 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 დაგვჭირდება, თანამედროვე ლიტერატურაშიც რომ აღმოვაჩინოთ პიროვნებები და სიტუაციები, რომლებიც რენტაბელურად სარგებლობენ იმ შარავანდით, რომელიც, თავდაპირველად გაძალიანებული საზოგადოებრიობის თვალში, ბო-

ლოს და ბოლოს, 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. ბუნებისმეცნიერული 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 ლიტერატურის მსგავსში, თუმცა კი ბუნდოვანი, გაურკვეველი სახით.

ასეთია ლიტერატურის სისტემატური სისუსტე, ყოველი მოცემული ლიტ-ერატურული 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 არევ-დარევა 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 აღმოვჩნდეთ 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 მტკიცედაა 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[1]; ჩვეულებრივ კი კმაყოფილდებიან გავრცელებული სიტყვით ,,ინტუიცია", და ისტორიულად უმნიშვნელოვანესი 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, რაღაცნაირად, 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 ,,გადამმუშავებლების" მაგალითები, რომლებსაც მიეკუთვნებიან ფორმის ის ასკეტური ოსტატებიც, რომლებიც გამოსახულების სასარგებლოდ სრულიად უარყოფენ პირადულ-სააზროვნოს და, შესაბამისად, არსებობს უშუალობის ორი სახე; პირველი ხასიათდება განცდით, ხოლო მეორე – ამ განცდის სულიერი გადამუშავებით; შეიძლება მრავალი

[1] 1926 წლის მარტში პრუსიის ხელოვნებათა აკადემიის საზღვრებში დაარსდა ლიტერატურული შემოქმედების სექცია (რომელმაც გერმანული ლიტერატურული აკადემიის სახელი მიიღო). ამ სექციისადმი მუზილის დამოკიდებულება პოლემიკური იყო: მუზილი ილაშქრებდა მის წინააღმდეგ, რადგან აქ აქცენტი გადატანილი იყო ,,დიდ მწერლებზე"; მუზილის აზრით, ასეთ ორგანიზაციაში ყველა მწერალი უნდა შესულიყო ან იგი საერთოდ არ უნდა არსებულიყო.

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, იდეის ხელოვნების მიერ ათასჯერადი ექოთი გამოხმაურების წინააღმდეგ პროტესტის დროს – ,,ნატურალიზმისა" და ,,იმპრესიონიზმის" დროს, – ,,ფაქტებისა" და ეგრეთ წოდებული ,,ადამიანური დოკუმენტების" (patits faits,[1] 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 დუღს და გადმოდუღს ხელოვნება, და არავის უჭყლეტია 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

[1] მცირე ფაქტების (ფრანგ.)

იმის უარყოფის ტოლფასია, რასაც უფრო მეტად ყოფნაზე აქვს პრეტენზია, ვიდრე რეპორტაჟია.[1] განსხვავებით იმპრესიონიზმისგან ან, უკიდურეს შემთხვევაში, მისი ზემოქმედებისგან, ეს ობიექტურად ყოფითი რეპორტაჟი – ინტელექტუალიზმისთვის სრულიად უვნებელი და, პირიქით, თავადვე გაზეთურად ინტელექტუალური, სრულიად არა სუბიექტური და არა პიროვნების გამნებივრებელი, არამედ, პირიქით, მთელი თავისი არსებით მიუკერძოებლობის გამომხატველი – იმავდროულად არ ითვალისწინებს სწორედ იმას, რაც ერთხელ უკვე იგნორირებულჰყო 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 მი-დრეკილებას, – ცხოვრებას საშუალება მივცეთ, ისე გადმოიღვაროს, როგორც თავად სურს, და – იმ სახით, როგორითაც ის არსებობს, – მიდრეკილებას, რომელიც ცოდნით

---

[1] მუზილი 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.

მომარაგების ნიღბით, უმარტივესი გზით, საფუძვლიანობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მაგრამ, ამასთან, არსებობს ლიტერატურის პრობლემატიკაში გაცილებით რთული, ღრმად განლაგებული გამოვლინებები ისეთივე მდგომარეობისა, როგორიცაა, 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 სიბერწე, 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 ამაღლების არსებითი პროცესების უგულებელყოფისა, სადაც ადამიანი ჩვეულებრივი კანონებისგან სრულიად განსხვავებული კანონების მიხედვით იქცევა. სამყაროზე ეს იგივეობრივი ზეამაღლება 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, უიდუმალესი სუვერენული ზონა, და ეს უკანასკნელი პრობლემა, რომელშიც საკითხთა თავისუფალი ინტერპრეტაციების უზომოდ გაზრდილმა წრებრუნვამ ჩაგვითრია, 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 მჟღავნდება, რომ მწერალი ის არსებაა, 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 გაგვაჩნია 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 ნავები ცურავენ და ნაპირთა ანარეკლები ლივლივებენ (რაც ჯერ კიდევ განუზომლად შორსაა ნახევრადმზა წარმოდგენისგან: ხიდებზე ბავშვები მღერიან, წყლებზე სინათლის ნაკადია), გადა-ადგილების 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 შეგვეძლო გვეკვლია ასეთი ლექსი სხვა ცვლილებებით, მაგრამ მაშინ მხოლოდ დეტალები თუ გამუღავნდებოდა, 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 თავდაღწეულ 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.[1]

---

[1] ნაგულისხმევია შედარება იოჰანეს ფონ ალეშისთვის (1882-1967) მუზილის მიერ დამზადებულ ვარიაციულ ჰიროსკოპთან(ტაჰისტოსკოპთან), რომელიც გამოიყენებოდა ოპტიკურ აღქმაზე ექსპერიმენტების ჩასატარებლად: ორი სხვადასხვა ფერის ფირფიტა დამაგრებული იყო ჰიროსკოპის ღერძზე,

ვფიქრობ, 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: ბესემერის 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 მომჩარჩოებელი და მოჩარჩოებული, 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

რომლის ბრუნვის დროს შერეული ფერადოვნება იქმნებოდა; ლიტერატურულ ნაწარმოებს მუზილი 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.

მონოტონურ ჩვევად იქცევა. მაგრამ თუ ამ ყოველივეს უარვყოფთ და სიტყვებს თავისუფლებას დავუბრუნებთ, ისინი ამ შემთხვევაშიც ქაოსურად როდი განლაგდებიან, რამეთუ ამ დროს სიტყვები დიახაც მრავალმნიშვნელოვანნი გახდებიან, მათი მნიშვნელობები ერთმანეთის მსგავსნი იქნებიან, და თუ ერთს გამოწევ, 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 მღალატობს, ერნსტ კრეჩმერის[1] მიერ 1922 წელს გამოცემულ მის ,,სამედიცინო ფსიქოლოგიაში"), რომ პირველ შემთხვევაში

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

სიტყვა მთლიანად ცნობიერებით შუქდება, ხოლო მეორეში თით-ქოსდა ზღვარზე იმყოფება, ნახევრადრაციონალურ და ნახევრა-დემოციურ მიდამოში, რომელსაც კრეჩმერი ,,სფეროს" უწოდებს. მაგრამ ეს თვალსაზრისი – რომელიც, სხვათაშორის, ისე, როგორც ფსიქოანალიზის ერთობ გაშლილად სახელდებული ,,ქვეცნობიე-რი", 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 ვუმადლო-დეთ, რომ ამ სიტყვებს ვიცნობთ, და ამ სიტყვებითაა აღნიშნული დიდი ნაწილი ზნეობრივი და ესთეტიკური წარმოდგენებისა, რო-მელთა 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 არარაციოიდული აზროვნება ვუწოდე, როგორც მეცნიერული – რაციოიდური – აზროვნებისგან, რომლის შინაარსებსაც შეესატყვისება გონების შესაძლებლობა, მისი გა-მიჯვნის მიზნით, ისე – ესსეს სფეროსა და საერთოდ ხელოვნების სფეროსთვის სააზროვნო დამოუკიდებლობის მინიჭების სურვი-ლით.[1] მეცნიერული განსჯა ხომ, ცნობილი სახით, დიდ მიდრე-კილებას ამჟღავნებს, ინ-ტელექტთან დაკავშირებით, მხატვრულ

[1] მუზილს მხედველობაში აქვს თავისი ესსე ,,მწერლის შემეცნების ესკი-ზი"(1918), რომელშიც საუბარია სწორედ ამ ცნებების შესახებ. ,,რაციოიდუ-რის" ცნებით მუზილი 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 ,,არარაციოიდურის" ცნებას, იგი, უპირველესად, მხატვრულ შემეცნებას გულისხმობს. აქ, პირი-

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 საგულვებელი, 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 კიდეც ამით.

თუ გამოვრიცხავთ პათოლოგიას და დავჯერდებით 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 ჟამიდან ჟამზე მოითხოვენ მწერალთა დაჯგუფებები, ამასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმით, რომ ისინი შეიძლება მართლაც მშვენიერნი

ქით, გამონაკლისი ბატონობს წესებზე, ფაქტები არ ემორჩილებიან შემმეცნებელს, ისინი ,,უსაზღვროდ ვერბალურნი და ინდივიდუალურნი" არიან. ესაა, მუზილის მიხედვით, ღირებულებებისა და შეფასებების, ეთიკური და ესთეტიკური დამოკიდებულებების, იდეების სფერო. ეს ორი სფერო ერთმანეთში ისეა გადახლართული, რომ არარაციოიდურ სფეროში ფიგურების აგება შეუძლებელია რაციოიდური სფეროს გამოცდილების გამოყენების გარეშე. აქვე უნდა აღინიშნოს ის მნიშვნელოვანი განსხვავება, რაც ,,არარაციოიდურსა" და ,,ირაციონალურს" შორის არსებობს. ირაციონალური ისაა, რაც გონებისთვის მიუწვდომელია, ხოლო არარაციოიდური ისაა, რაც, მართალია, გონების კომპეტენციაში არ შედის და არ ემორჩილება მის მასქემატიზებელ ლოგიკას, მაგრამ რაც, უკიდურეს შემთხვევაში, პოეტურ გამოხატვას ეჭვემდებარება. პოეზია, მუზილის აზრით, სწორედ ამ ზღვარზე იწყება.

იყონ. ასე, მაგალითად, ჰოფმანსთალის[1] სტრიქონები: „დაე, ვაჟიშვილმა სიძუნწის გარეშე მიმოასხუროს//არწივს, კრავს, ფარშავანგს// პირველმიზეზი ცოლის//გვამის ხელთა ზეთი", – ბევრისთვის, უთუოდ, 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 თვალით 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 გვცოდნოდა, 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 – ვთქვათ, გოეთეს – ლექსებისთვის ამოსაშიფრი გასაღების თანხლება ან რაიმე სხვა მექანიკური ხერხით უბრალოდ რიგ-რიგობით გამოცალკევება 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

[1] ჰუგო ფონ ჰოფმანსთალი(1874-1929) – ავსტრიელი პოეტი და დრამატურგი, სიმბოლიზმის და ნეორომანტიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი.

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 მჟღავნდება 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-კლასიცისტური განდგომით.

საჭიროა, რა თქმა უნდა, განკერძოებით ამის განხილვა. იშვიათად როდი ვხვდებით თვალსაზრისს – და ასეთი თვალსაზრისი ეკუთვნის ყოველთვის იმას, ვისაც დიახაც აქვს სათქმელი, – რომ

დიდი ლიტერატურა, საოცარი ბედითი ძალმოსილებით ნიშანდებული, ყოველთვის გულისხმობს წანამძღვრად ამა თუ იმ მოძღვრებას, იდეოლოგიურ შეთანხმებას, საყოველთაობის განმტკიცებულ რწმენას (რასაც ხშირად ერთვის თანამდევი აზრი: თითქოს, ამიტომაც არ არსებობს დღეს დიდი ლიტერატურა), და ეს მრავალმხრივ სარფიანი პოზიციაა. აშკარაა, რომ დიდი ენერგიის 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[1], რომელსაც უკვე მრავალ შინაარსიან კრიტიკულ შენიშვნას უნდა ვუმადლოდეთ, თავის ,,ერთი ცხოვრების ისტორიაში", ხელმძღვანელობს რა ამ თვალსაზრისით, ,,ფილოსოფიის ჩასახვაში თავისი მონაწილეობით ლიტერატურის თვითდასახიჩრებაზეც" 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

---

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

გადახვევის გზით, – უკვე თემატურად ფრიად გაურკვევლად 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 იდეოლოგები 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 ზემოთ 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 ბუზღუნა, ზოგჯერ კი უკულმართი 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 უაზროდან 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 როგორღაც 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 არამშვენივრად 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 დაასკვნიდნენ, 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 მჟღავნდებოდეს შინაარსში, არ არსებობს შინაარსი, რომელიც არ მჟღავნდებოდეს ფორმის საშუალებით; ფორმისა და შინაარსის ასეთი ამალგამები 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 განვაგრძობთ, არც თუ მთლიანად ირაციონალურნი

არიან, რადგან უშვებენ შედარებებსა და კლასიფიკაციებს, თუმცაღა, 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 ენათესავება.

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 ,,ერთიორი-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. უხეშ თვალსაჩინო მაგალითს თუ არ შევუშინდებით და წარმოვიდგენთ კბილის სამკურნალო ჩვეულებრივ ჩარევას ყველა მისი დეტალითა და წვრილმანითურთ, გადაულახავ საშინელებებს შევეჩეხებით: ჩვენს წინაშეა სხეულის ძვლოვან ნაწილთა ამოგდებაც, მჭრელი კაუჭებით წვალებაც, შხამიანი ნივთიერებებით რწყვაც, ღრძილებში ნემსების ჩხვლეტაც, 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 გავარ-ჯიშებული 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 მდგომარებს, 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 მდგომარებს, 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 მოვიაზროთ, როგორც მაქსიმალურად გაწელილიც 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 აჩეჩვით 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 კაცობრიო-

ბა, უპირისპირდება რა აზროვნებისა და გრძნობადობის ფორმულების დაშლას (რომელთა შეცვლა გარდუვალი სულაც არა ჩანს), ინარჩუნებს უკმაყოფილების ასეთსავე უფლებას, მსგავსად ღამით 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 უპრიანი იქნებოდა, დეტალებში ჩაუღრმავებლადაც საკმარისია; მე-ს ფსიქოლოგიის უკანასკნელ თაობაში ხომ – სხვადასხვა 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",[1] 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 ხაზს განჭვრეტ თუ – ძველი ეგვიპტური მზერის მრავალმნიშვნელოვან სიმშვიდეს, ის, რაც ამ დროს, როგორც ფორმა, თითქოს მოცემული მასალიდან გამორღვევას ცდილობს, უკვე არაა მხოლოდ გრძნობადი შთაბეჭდილება, მაგრამ ჯერ არც მკაფიო ცნებების შინაარსია. მინდა ვთქვა, ესაა სხეულებრივი, რომელიც ჯერ არ გამხდარა მთლიანად სულიერი, და, ეტყობა, სწორედ ეს აღაგზნებს სამშვინველს, 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,

---

[1] არ უნდა ავურიოთ ისინი ფსიქოანალიზის კომპლექსებში. ფსიქოანალიზის ცნებები ამ ესსეში არ გამოიყენება სხვადასხვა მიზეზთა გამო; სხვათა შორის, იმის გამოც, რომ მხატვრულმა ლიტერატურამ ისინი ფრიად არაკრიტიკულად აიტაცა, ხოლო ,,სასკოლო ფსიქოლოგიამ" ,,დასაჯა" ისინი - უპირატესად, მათი გამოყენების შესაძლებლობათა არცოდნის გამო იმით, რომ უგულებელჰყო ისინი (ავტორის შენიშვნა - ნ.ტ.)

როგორც ჩრდილების თეატრში, მხოლოდ მკრთალად ბჟუტავს. სპექტაკლის ინსცენირების საზრისიც მხოლოდ იმაშია, რომ სიტყვა ახლად განვასახიეროთ, – იმ მნიშვნელობით მისი აღვსების გზით, რომელიც ცალკე არ გააჩნია. მაგრამ ამ მცდელობის რეზიუმე, ალბათ, იმით გამოიხატება, რომ ჭკვიანი ადამიანები, ხელოვნების ვერგამგებლები, ისევე მრავლად არიან, როგორც – ჭკუასუსტნი, მაგრამ, ამასთანავე, არსებობენ ადამიანები, რომელთაც უნარი აქვთ ზუსტად განსაზღვრონ ლექსის სილამაზე თუ სისუსტე და თავიანთ ქმედებაში ამით იხელმძღვანელონ, 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 უმტ-კიცესი ძალით დაკავშირებული იმის მიუხედავადაც კი, რომ ექსტრემუმები 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 მჟღავნდება, რომ თვით განსაკუთრებული ობიექტურობით გამოხატვის დროს არასოდეს აღიქმება მოწოდებული ზუსტად ისეთად, როგორიც ჩაიფიქრა ავტორმა, რომელიც განიცდის ფორმის გარდასახვას, ხოლო მოწოდებას პირად გაგებას უთანადებს. და მაინც, სამეცნიერო მოხსენებაში ფორმა ძლიერ იზღუდება ინვარიანტული, წმინდა რაციონალური შევსებით. მაგრამ ესსეში, ,,განჭვრეტაში", ,,ჩაფიქრებაში" აზრი უკვე მთლიანად საკუთარ ფორმაზეა დამოკიდებული, და როგორც

მითითებული იყო, ეს დაკავშირებულია შინაარსთან; ეს უკანასკნელი თვითგამოხატვას ნამდვილ ესსეში აღწევს, რომელიც არ წარმოადგენს მხოლოდ ფლოსტებში ფეხებწაყოფილ მეცნიერებას. რაც შეეხება ლექსებს, აქ საკუთარი და ოდენ საკუთარი გამოხატულების ფორმით მათში გამოხატვას დაქვემდებარებული მთლი-ანად მხოლოდ ისაა, რასაც ეს დაქვემდებარებული თავად წარმოადგენს. აქ აზრი ოკაზიონალურია ისეთივე მაღალი საზომით, როგორითაც – ჟესტი, და გრძნობები აღიგზნებიან არა იმდენად მისით, რამდენადაც მისი მნიშვნელობის თითქმის მხოლოდ გრძნობების შემცველი შედგენილობით. რომანსა და დრამაში კი, აგრეთვე შერეულ ფორმებში – ესსედან ტრაქტატამდე შუალედში (რადგან „წმინდა ესსე" 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 აღვსების აღსაქმელად, – საჩინოვდება ფიგურათა აღბეჭდვის სიძნელეები, აგრეთვე – ამ სიძნელეთა დაძლევის მცდელობები, რაც ნაწილობრივ თავს ამჟღავნებს 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: რაღაცას 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, როგორიც გონებასთან ამ სფეროების შეგუებაა; 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[1], ფრიად მნიშვნელოვანი მაგალითით. პრიმიტიულ ჰიმნებთან და რიტუალებთან არქაულის შედარებამ სრულიად ნათელყო, რომ, წინარე დროიდან მოყოლებული, ჩვენი ლირიკის ისეთ ძირითად თავისებურებებს,

---

1 რისთვისაც მადლობას ვუხდი პროფესორ ე. ფ. ფონ ჰორნბოსთელს (ავტორის შენიშვნა - ნ.ტ.)

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 ჰპოვა, რადგან არქაული საგალობლები და ცეკვები ნაწილობრივ ცალკეულ ადამიანებს ან ერთობებს ეკუთვნოდათ, დაფარული იყო, როგორც საიდუმლო რამ, და ძვირად თუ გაიცემოდა!). მაგრამ ეს უძველესი საცეკვაო საგალობლები ბუნების მოვლენათა მსვლელობის 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", ,,ნიმუშის მკითხაობისკენ", და

არა იმ ცხოვრების ან ცხოვრებაზე შეხედულებების უკეთ შესრულებისკენ, ამ პროცესის დახმარების გარეშეც რომ არანაკლებად გამოიხატება. მაგრამ მაშინ, როცა პირვანდელი, საყოველთაო ,,გრძნებით 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 გამოცალკევებულისგან, ახალი მკაფიო ,,რა" არ აღმოცენებულა. ის, რის კეთებაც მართებს ლიტერატურას, არის ჯერაც მეტად თუ ნაკლებად ძველი ,,მას-ეს-როგორ-უნდა-გაეკეთებინა"; 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.

(სექტემბერი, 1931 წელი)

თარგმნა დათო ბარბაქაძემ

შემოქმედები და ობობები
წიგნიდან ,,ნაღალატევი აღთქმანი"[1]

1

,,ვაზროვნებ", – ამბობს ნიცშე, და ეჭვით შესცქერის ამ მტკიცებას გრამატიკული პირობითობა რომ უკარნახებს და ითხოვს, ყველა შემასმენელს შესაბამისი ქვემდებარე შეეთანადოს. ,,სინამდვილეში აზრი მაშინ მოდის, როცა თვითონ მოეპრიანება. ასე რომ, იმის მტკიცება, თითქოს ქვემდებარე ,,მე" განსაზღვრავდეს შემასმენელს – ,,ვაზროვნებ", ფაქტების დამახინჯებას ნიშნავს". ფილოსოფოსთან აზრი ,,გარედან, ზევიდან თუ ქვევიდან მოდის. ამას განსაზღვრავს მოვლენათა მსვლელობა ან უეცარი გასხივოსნება". აზრი ისწრაფვის, რადგან ნიცშეს ხიბლავს ,,გაბედული, შლეგი და მალემსრბოლი (presto) ფიქრი". მას სასაცილოდ არ ჰყოფნის ის სწავლულები, რომელთაც აზროვნება ,,აუჩქარებელი, ზოზინა საქმიანობა ჰგონიათ, რაღაცით საბატონო ბეგარას რომ ჰგავს და გვარიანად აოფლიანებს. ის სრულებითაც არ მიაჩნიათ მსუბუქ, ღვთაებრივ გარჯად, რომელიც წააგავს ცეკვას ან უნაპირო სიხარულს".

ნიცშეს თანახმად, ,,არ ეგების, ფილოსოფოსმა ცრუ დიალექტიკური მსჯელობით შერყვნას ის საგნები და ფიქრები, რომლებიც სულ სხვა გზით მოინადირა"... ,,დაუშვებელია, დავმალოთ ან გავაყალბოთ ის ნამდვილი გარემოება, რომელშიც აზრი ჩნდება. ყველაზე ღრმა და ამოუწურავი წიგნები ყოველთვის აფორისტულია, პასკალის ,,აზრების" წარმოუდგენელი სულისკვეთებით განმსჭვალული".

,,ნუ გავაყალბებთ თავში აზრის გაელვების ნამდვილ მიზეზს" – ეს მოთხოვნა მომხიბლავად მეჩვენება და შევნიშნავ, რომ თვით ნიცშეს ყველა ნაწარმოებში - დაწყებული ,,აისით" – ყველა

---

[1] მილან კუნდერას წარმოდგენილი წერილი სპეციალურად ითარგმნა წინამდებარე წიგნისათვის და პირველად ქვეყნდება ქართულ ენაზე.

თავი ერთიან აბზაცს მოგაგონებთ. აზრი ერთი ამოსუნთქვით გამოითქმის, რათა ის იმავენაირად დაიმახსოვროთ, როგორადაც ფილოსოფოსს დაატყდა თავს –მალიმალ და ცეკვა-ცეკვით.

2

ნიცშეს სურვილი, შევინარჩუნოთ თავში აზრის გაელვების ,,ნამდვილი ვითარება," განუყოფელია იმ მეორე მოთხოვნისაგან, რომელიც პირველზე ნაკლებად როდი აღმაფრთოვანებს: დაუსხლტე შენი აზრების სისტემურად ჩამოყალიბების ცდუნებას. დღევანდელი ფილოსოფიური სისტემები საწყალობელი და აბურდულია, თუკი საერთოდ შესაძლებელია მათი ,,სისტემად" მოხსენიება. ნიცშე თავს ესხმის როგორც სისტემური აზრის დოგმატიზმს, ისე – მის ფორმას: ,,სისტემურობის მიმდევართა კომიზმი ისაა, რომ როდესაც ისინი მიელტვიან თავიანთი სისტემის შევსებას და მისი დამხშობი ჰორიზონტის მომრგვალებას, ნებსით თუ უნებლიეთ, ერთი და იმავე მანერით ავლენენ *როგორც სუსტ, ისე – ძლიერ მხარეებს".*

უკანასკნელი სიტყვები მე გამოვყავი: რომელიღაც სისტემის გამომხატველი ნებისმიერი ფილოსოფიური ტრაქტატი რაღაცით მოისუსტებს, და არა – ფილოსოფოსის არასაკმარისი ნიჭიერების გამო, არამედ იმიტომ, რომ ამას თვით ტრაქტატის ფორმა მოითხოვს: ვიდრე ნოვატორულ დასკვნას ჩამოაყალიბებდეს, ფილოსოფოსი იძულებულია, ის ახსნას, რას ამბობენ ამ საკითხზე სხვები, უარყოს მათი ნააზრევი, შემოგვთავაზოს გადაჭრის სხვა გზები, რომელთაგან საუკეთესო უნდა გამოარჩიოს, მოიყვანოს საიმისო არგუმენტები – მოულოდნელიც და თავისთავად საგულისხმებელიც და ა.შ. ამის შემხედვარე მკითხველს ერთი სული აქვს, სწრაფად გადაფურცლოს ყველა ეს გვერდი და საქმის არსს ჩასწვდეს, ფილოსოფოსის ორიგინალურ მოსაზრებას მიეახლოს.

ჰეგელი ,,ესთეტიკაში" ხელოვნების ახალ, ამაღლებულ, სინთეზურ ხატ-სახეს წარმოაჩენს; გვნუსხავს მისი გამჭოლი არწივისებრი მზერა; მაგრამ თვით ტექსტში მომნუსხავი არაფერია; თვალს ვერ შევავლებთ აზრის იმ მომხიბლავ სახებას, რომლითაც ის ფილოსოფოსს გამოეცხადა. ,,თავისი სისტემის შესავსე-

ბად“ ჰეგელი ინიშნავს მის ყველა დეტალს, ყველა უჯრედს, ყველა სანტიმეტრს, ვიდრე მისი ,,ესთეტიკა“ იმ ნაწარმოებს დაემსგავსებოდეს, რომელიც შექმნა ერთმა არწივმა და ასობით ობობამ, ამ წიგნის ყველა კუნჭული რომ დაუქსელავს.

3

ანდრე ბრეტონისთვის (,,სიურრეალიზმის მანიფესტი“) რომანი ,,მდაბალი ჟანრია“; ის ,,უბრალოდ, შიშველ ინფორმაციას გადმოგვცემს“; ამ ინფორმაციულ მონაცემთა ხასიათი მას ,,არაუცილებლად, კერძოდ“ მიაჩნია (,,ჩემ თვალწინაა ყველა სირთულე, პერსონაჟის შექმნას რომ უკავშირდება: ქერა იყოს თუ არა; როგორ მოიხსენიონ...“ და ა.შ.); ბრეტონს აღწერაც აღიზიანებს: ,,ძნელი წარმოსადგენია ამაზე უმნიშვნელო რამ; ეს კატალოგის სურათთა კრებულს ჰგავს...“; მაგალითად კი მოიხმობს ,,დანაშაული და სასჯელის“ ციტატას, რასკოლნიკოვის სენაკის აღწერილობას, რომელსაც ამ კომენტარს ურთავს: ,,ახლა ეცდებიან, დამარწმუნონ, რომ ეს ბავშვური სურათი აუცილებელი იყო, თითქოს წიგნის ავტორი საგანგებოდ მაბეზრებდეს თავს თავისი აღწერით“. ეს ბრეტონს უმნიშვნელოდ მიაჩნია: ,,მე ხომ არ მომიხვევია თავს ჩემი ცხოვრების უგერგილო მომენტები!“ რაც შეეხება ფსიქოლოგიას: გაჭიანურებულ ექსპოზიციებს ის მოსდევს, რომ მკითხველისთვის იმთავითვე ყველაფერი ცნობილია: ,,გმირი, რომლის ქმედებაცა და რეაქციაც წინასწარაა განსაზღვრული, გეგმის მიხედვით უნდა მოიქცეს (არადა, თავი ისე უჭირავს, თითქოს ამ გეგმის ჩაშლა სურდეს...)“.

ეს მიკერძოებული კრიტიკაა, თუმცა მას გვერდს ვერ ავუვლით: ის სწორად ასახავს თანამედროვე ხელოვნების თავშეკავებულ დამოკიდებულებას რომანისადმი. გავიმეორებ: ინფორმაცია, აღწერა, ცხოვრების უსახური მომენტებისადმი ყურადღების გაუმართლებლად მიპყრობა, ფსიქოლოგიზმი, რომელიც საშუალებას იძლევა, ამოიცნო პერსონაჟის ნებისმიერი რეაქცია... თუ ყოველივე ამას დავწნეხთ, ხელთ შეგვრჩება პოეზიის ფატალური არარსებობა, რაც, ბრეტონის აზრით, რომანს ,,მდაბალ ჟანრად“ აქცევს. იმ პოეზიას ვგულისხმობ, რომელსაც ადიდებენ სიურრეა-

ლისტები და მთელი თანამედროვე ხელოვნება; პოეზიას, არა – ლიტერატურულ ჟანრს, ვერსიფიცირებულ ტექსტს, არამედ მშვენიერების ერთგვარ კონცეფციას, სასწაულთა ფოიერვერკს, სიცოცხლის უზენაეს გაელვებას, კონცენტრირებულ ემოციას, ორიგინალურ მზერას, მომხიბლავ მოულოდნელობას. ბრეტონის აზრით, რომანი არაპოეზიის განსახიერებაა[2].

4

ფუგა: ერთადერთი თემა უბიძგებს მელოდიის კონტრაპუნქტად შერწყმას, ერთიანი ნაკადი ჩქეფს დაუსრულებლად, შერჩენილია იგივე ხასიათი, იგივე რიტმული პულსაცია, მთლიანობა. ბახის შემდეგ წარმოქმნილი მუსიკალური კლასიციზმი ყველაფერს ასხვაფერებს: მელოდიური თემა იხშობა და მოკლდება; მისი სიმცირე მონოთემატიკას თითქმის შეუძლებლად აქცევს. ვრცელი კომპოზიციის შესაქმნელად (შდრ. დიდი ანსამბლის არქიტექტურული ორგანიზაცია) კომპოზიტორი ერთს მეორე თემით ცვლის; ასე იქმნება კომპოზიციის ახალი ხელოვნება, რომლის უთვალსაჩინოესი გამოხატულება სონატაა, კლასიკურ და რომანტიკულ ეპოქათა გაბატონებული ფორმა.

თემების მონაცვლეობისათვის აუცილებელია შუალედური პასაჟები ანუ, როგორც სეზარ ფრანკი[3] ამბობდა, ხიდები. სიტყვა ,,ხიდი" შეგვაცნობინებს მუსიკალური კომპოზიციის არსის თავისთავად მნიშვნელოვან პასაჟებს. თუმცა, იმავდროულად, ისეთებსაც წარმოაჩენს, რომლებიც ზემოთქმულთ მხოლოდ ხიდად თუ გამოადგებათ, რადგან მათდარი მუხტი და მნიშვნელობა არ გააჩნიათ. ბეთჰოვენის მოსმენისას გეჩვენება, რომ დაძაბულობის ხარისხი მუდმივად იცვლება: დროდადრო რაღაც მზადდება, შემდეგ ჩნდება, ქრება და ადგილს უთმობს ახლის მოლოდინს.

მეორე ეპოქის მუსიკისთვის (კლასიციზმი და რომანტიზმი) ნიშანდობლივია თანდაყოლილი წინააღმდეგობა: მისი საარსებო პირობა ემოციის გამოხატვის უნარია, მაგრამ, იმავდროულად, ის წარმოქმნის საკუთარ ,,ხიდებს", კოდებს, განვითარებას... ეს წმინდა ფორმალური მოთხოვნებია, მოხერხების შედეგი, რომელშიც არაფერია პირადული, რომლის ათვისება იოლად

ლად, უგამონაკლისოდ ბოლომდე ცოცხალი დარჩა. შოპენის სტრატეგია ხსნის, რატომ გვეჩვენება შუმანის, შუბერტის, დვორჟაკის, ბრამსის მცირე მუსიკალური პიესები უფრო ცოცხლად, ლამაზად (ხშირად, უფრო ლამაზად), ვიდრე – მათივე კონცერტები და სიმფონიები. მეორე ეპოქის მუსიკის თანდაყოლილი დიქოტომია ის პრობლემაა, რომელიც მხოლოდ მსხვილ კომპოზიციებს ეხება.

6

რის წინააღმდეგ ილაშქრებს ბრეტონი რომანის ხელოვნების კრიტიკისას – მის სისუსტეს ამხელს თუ მისსავე არსს? უწინარესად, ის უკმაყოფილოა რომანის ესთეტიკით, რომელიც მე-19 საუკუნეში, ბალზაკის ხანაში, გაჩნდა. მაშინ, იმ დიად ეპოქაში, რომანმა პირველად მოიხვეჭა ვეებერთელა სოციალური ძლიერება; მისთვის ნიშანდობლივი იყო შთაგონების თითქმის ჰიპნოზური უნარი, რითაც მან კინემატოგრაფიულ ხელოვნებას უწინამძღვრა: საკუთარი წარმოსახვის ეკრანზე მკითხველი ისე რეალურად ხედავს რომანის სცენებს, რომ მზად არის, ისინი საკუთარ ცხოვრებისეულ მოვლენებში აერიოს; მკითხველის დასამორჩილებლად რომანისტი რეალობის ილუზიის შესაქმნელ ნამდვილ აპარატს იყენებს, მაგრამ ეს აპარატივე შობს რომანის სტრუქტურულ დიქოტომიას, იმის მსგავსს, კლასიციზმისა და რომანტიზმის მუსიკას რომ ახასიათებს: მოვლენათა დამაჯერებლობა დამოკიდებულია მიზეზშედეგობრივი ლოგიკის ზედმიწევნით დაცვაზე, რის გამოც ამ ჯაჭვის ერთი რგოლიც არ უნდა გაწყდეს (არადა, თავისთავად, შესაძლოა, ის სრულიად უინტერესო იყოს); პერსონაჟები ,,ცოცხლებს" უნდა ჰგავდნენ, ამიტომ აუცილებელია, მათზე რაც შეიძლება მეტი ინფორმაციის მოწოდება (თუნდაც ეს სრულიად უმნიშვნელო იყოს); ამას გარდა, არ უნდა დაგვავიწყდეს *ისტორია*: ოდესღაც აუჩქარებელი მსვლელობა მას თითქმის უხილავად აქცევდა, შემდეგ მან ფეხს აუჩქარა და უეცრად (ესაა ბალზაკის დიდი მხატვრული აღმოჩენა) ადამიანთა გარშემო ყველაფერი შეიცვალა – ქუჩები, რომლებშიც სეირნობენ, მათი სახლების გარემო, საზოგადოებ-

რივი დაწესებულებანი, რომლებზეც მათი ბედი ჰკიდია; ადამიანური არსებობის უკანა პლანი ადრინდელივით უძრავი დეკორაცია როდია; ის იცვლება; მისი დღევანდელი იერი სახვალიო დავიწყებისთვისაა განწირული, ამიტომ აუცილებელია მისი მოხელთება და აღწერა (რაც უნდა მოსაწყენი იყოს ამ წარმავალი დროის ანარეკლი).

უკანა პლანი: ფერწერამ ის, პერსპექტივის მსგავსად, აღორძინების ეპოქაში აღმოაჩინა: ამგვარად, ტილო დაიყო იმად, რაც წინ ჩანდა, და იმად, რაც სიღრმეში კრთებოდა. სწორედ მაშინ წარმოიქმნა ფორმის განკერძოებული პრობლემა – მაგალითად, პორტრეტი – სახე უფრო საყურადღებო და საინტერესოა, ვიდრე – სხეული და, მით უფრო, ფონად გამოყენებული ფარდა; და ეს სავსებით ნორმალურია. ამგვარადვე ვხედავთ გარესამყაროს... მაგრამ ის, რაც ცხოვრებაში ნორმალურია, სრულიადაც ვერ უპასუხებს ხელოვნების ფორმალურ მოთხოვნებს: დარღვეული წონასწორობა საუკეთესო ადგილებისაც და იმთავითვე მეორეხარისხოვნისაც ტილოზე უნდა დაიფაროს, მიიჩქმალოს, გაწონასწორდეს ანდა საერთოდ გაქრეს იმ ახალი ესთეტიკის წყალობით, რომელიც ამ დიქოტომიას დაასრულებდა.

7

1948 წლის შემდეგ, ჩემს სამშობლოში მომხდარი კომუნისტური რევოლუციის ხანაში, მივხვდი, რა გამორჩეულ როლს ასრულებს ლირიკული სიბრმავე ტერორის ეპოქაში, რომელიც პირადად იმ დროდ მეჩვენებოდა, როცა „პოეტი ჯალათთან ერთად მართავს" („სიცოცხლე – არა აქ"). მაშინ მაიაკოვსკიზე ვფიქრობდი; რუსული რევოლუციისათვის მისი გენია ისევე აუცილებელი იყო, როგორც ძერჟინსკის პოლიცია. ლირიზმი, ლირიკულობა, ლირიკული მეტყველება, ლირიკული ენთუზიაზმი იმის ნაწილია, რასაც ტოტალიტარულ სამყაროს ეძახიან; ეს სამყარო უბრალოდ „გულაგი" კი არ არის, არამედ „გულაგი", რომლის კედლებსაც ლექსები ამშვენებს, მათ წინ კი – ადამიანები აცეკვებულან.

ტერორის პოეტიზაცია ჩემთვის თვით ტერორზე დიდი შოკი აღმოჩნდა. მაშინ ერთხელ და სამუდამოდ უარვყავი ყოველგვარი ლირიკული სწრაფვა. ერთადერთი რამ, რაც მაშინ ღრმად და ხარბად მსურდა, საგნებზე ნათელი და უილუზიო შეხედულება გახლდათ. ბოლოს და ბოლოს ის რომანის ხელოვნებაში ვიპოვე. აი, რატომ მექცა რომანისტობა იმ ლიტერატორის წოდებაზე მნიშვნელოვნად, რომელიც დროდადრო, თითქოს, სასხვათაშორისოდ, რომანებსაც წერს; რომანი იყო ქმედება, სიბრძნე, პოზიცია; პოზიცია, რომელიც გამორიცხავდა ყოველგვარ გაიგივებას პოლიტიკასთან, რელიგიასთან, იდეოლოგიასთან, მორალთან, კოლექტივიზმის განცდასთან; შეგნებული, ჯიუტი, გააფთრებული გაუიგივებლობა, რომელსაც არა – გაქცევად ან თვინიერებად, არამედ წინააღმდეგობად, გამოწვევად, ბუნტად აღვიქვამდი. მახსოვს ასეთი საკვირველი დიალოგები: ,,კომუნისტი ხართ, ბატონო კუნდერა?“ ,,არა, რომანისტი“. ,,დისიდენტი ხართ?“ ,,არა, რომანისტი“. ,,მემარჯვენე ხართ თუ მემარცხენე?“ ,,არც ერთი და არც მეორე. რომანისტი ვარ“.

ჯერ კიდევ სიყმაწვილეში შემიყვარდა თანამედროვე ხელოვნება, ფერწერა, პოეზია. მაგრამ თანამედროვე ხელოვნება დატვიფრულია ,,ლირიზმის სულისკვეთებით“, პროგრესის ილუზიით, ორმაგი რევოლუციის იდეოლოგიით, ესთეტიკითა და პოლიტიკით, და თანდათან ყოველივე ამან თავი მომაბეზრა. ამასთან, ავანგარდის სულისკვეთებისადმი სკეპტიციზმი ხელს ვერ შეუშლიდა იმას, ძველებურად მყვარებოდა თანამედროვე ხელოვნების ნაწარმოებები. ეს გრძნობა მით უფრო მიპყრობდა, რადგან პირველნი სწორედ ისინი ემსხვერპლნენ სტალინურ დევნას; ,,ხუმრობის“[4] პერსონაჟი ჩენეკი საჯარიმო ბატალიონში კუბისტური მხატვრობის თაყვანისცემის გამო გაგზავნეს; რევოლუციამ გადაწყვიტა, რომ თანამედროვე ხელოვნება მისი უპირველესი იდეოლოგიური მტერია, არადა, საბრალო მოდერნისტებს სწორედ რევოლუციის განდიდება სურდათ; ვერასოდეს დავივიწყებ კონსტანტინე ბიბლს[5]: გამორჩეულ პოეტს (ეჰ, რამდენი მისი ლექსი მახსოვდა ზეპირად!), მოჭყლოპინე კომუნისტს, 1948 წლის შემდეგ პროპაგანდისტული ლექსების წერა რომ

დაიწყო, რომლებიც იმდენადვე საშუალო, რამდენადაც სულისშემძვრელი გახლდათ; მოგვიანებით ის ფანჯრიდან გადმოხტა და პრაღის ქვაფენილზე დალია სული; მისი მყიფე პიროვნება თანამედროვე ხელოვნების განსახიერებად აღვიქვი, რომელიც აცდუნეს, გააცურეს, აწამეს, მოსპეს, თვითმკვლელობამდე მიიყვანეს.

ისე ჩანს, თანამედროვე ხელოვნების ჩემეული ერთგულება იმგვარადვე ვნებიანი აღმოჩნდა, როგორიც რომანის ანტილირიზმთან მიჯაჭვულობა. ბრეტონისა და მთელი ახლანდელი ხელოვნებისათვის ძვირფას პოეტურ ფასეულობას (დაძაბულობა, სიმჭიდროვე, წრეგადასული წარმოსახვა, ,,ცხოვრების მეორეხარისხოვანი მომენტების“ სიძულვილი) ვეძებდი რომანის უილუზიო ტერიტორიაზე, თუმცა ამით პოეტური ფასეულობის მნიშვნელობა მხოლოდღა იზრდებოდა. შესაძლოა, ამით აიხსნება ჩემი ერთგვარი მძაფრი ალერგია იმ მოსაწყენობაზე, რომელიც აღიზიანებდა დებიუსის ბრამსისა და ჩაიკოვსკის სიმფონიების მოსმენისას; ეს არის ალერგია მოფუთფუთე ობობებზე. შესაძლოა, ამით აიხსნება დიდი ხნის განმავლობაში ჩემი სიყრუე ბალზაკის შემოქმედებისადმი და ყველა რომანისტს შორის რაბლეს განსაკუთრებული სიყვარული.

8

რაბლემ არ იცის მთავარი თემისა და ,,ხიდის“, წინა და უკანა პლანის დიქოტომიის ცნება. ის მსუბუქად ინაცვლებს სერიოზულ მატერიათაგან იმ საშუალებათა ჩამოთვლაზე, რომლებიც ცეროდენა გარგანტუას უკანალის გამოსაწმენდად გამოადგებოდა, და მაინც, ესთეტიკური თვალსაზრისით, ყველა ეს ქარაფშუტა თუ სერიოზული პასაჟი მისთვის თანაბრად მნიშვნელოვანია, მე კი ერთნაირ სიამოვნებას მანიჭებს. ეს მომწონდა მასშიც და სხვა ძველ რომანისტებშიც: ისინი იმაზე ლაპარაკობენ, რაც ხიბლავთ, და თხრობას მაშინ ასრულებენ, როგორც კი ეს მომხიბლაობა ინავლება. მათი კომპოზიციის სისადავე მაფიქრებინებდა: მეწერა დაუძაბავად, სიუჟეტის გაუტანჯავად; არ ვცდილიყავი, მისთვის დამაჯერებლობის შემატებას; მეწერა განსაზღვრული ეპო-

ქის, გარემოს, ადგილის აღუწერლად; უარმეყო ყოველივე ეს, ოღონდ შემენარჩუნებინა კავშირი მთავართან, სხვაგვარად, შემექმნა ისეთი კომპოზიცია, რომელშიც „ხიდსა“ და „შევსებას“ იოტისოდენა მნიშვნელობაც არ გააჩნია; რომელშიც რომანისტს არ ევალება, ფორმისა და მისი კაპრიზების დაკმაყოფილების გამო, მისხლით მაინც დასცილდეს გულის სათქმელს, იმას, რაც ხიბლავს.

9

თანამედროვე ხელოვნება: რეალობის მიბაძვის წინააღმდეგ ამბოხება შემოქმედების თვითმმართველი კანონების სახელით. მათი ერთ-ერთი უწინარესი პრაქტიკული მოთხოვნა: ხელოვნების ნაწარმოების ყოველი წამი, ყოველი ნაწილაკი თანაბარი ესთეტიკური მნიშვნელობისა უნდა იყოს.

იმპრესიონიზმი: პეიზაჟი, როგორც მარტივი ოპტიკური ფენომენი: მასზე გამოსახული ადამიანი რომელიმე ბუჩქზე მნიშვნელოვანი სულაც არ არის. კუბისტები და აბსტრაქციონისტები უფრო შორს წავიდნენ, როცა მესამე განზომილებაზე უარი თქვეს: ის, ნებსით თუ უნებლიეთ, სურათს იმ პლანებად ყოფდა, რომელთაც სხვადასხვაგვარი მნიშვნელობა ჰქონდათ.

მუსიკაშიც კომპოზიციის ყველა მომენტის ესთეტიკური თანასწორობისკენ ისწრაფვიან: სატი, რომლის მოჩვენებითი უბრალოება, უპირველესად, მემკვიდრეობითი მუსიკალური რიტორიკის გამომწვევი უარყოფაა; ჯადოქარი დებიუსი, სწავლულ ობობათა მოძულე; იანაჩეკი, რომელიც ყველა ზედმეტ ნოტს გაურბის; სტრავინსკი, რომანტიზმისა და კლასიციზმის მემკვიდრეობის უარმყოფელი, რომელიც წინამორბედებს მუსიკალური ისტორიის პირველი ეპოქის ოსტატთა შორის ეძებს; ვებერნი, რომელიც დაუბრუნდა მონოთემატიზმს sui generis (ანუ დოდეკაფონიზმს) და მიაღწია მანამდე წარმოუდგენელ სიშიშვლეს.

დაბოლოს, რომანი: იქვნეულად შეხედეს ბალზაკის ცნობილ დევიზს: „რომანი სამოქალაქო მდგომარეობის გამოწვევად უნდა იქცეს“; ეს სავსებით სცილდება ავანგარდისტთა ბრავადას, რომელთა მოდერნულობა თვალში ისე გეჩხირება, ყველა ბრიყვი

იოლად შეამჩნევს; ამ ბრავადის არსი ისაა, (მალულად) წარმოაჩინოს რეალობის შემქმნელი აპარატის არარაობა (უსარგებლობა, ზედმეტობა).

მცირე შენიშვნა ამის თაობაზე:

თუ რომელიმე პერსონაჟი სამოქალაქო მდგომარეობის გამოწვევას ლამობს, მას, უწინარესად, რაღაც უნდა ერქვას. ბალზაკიდან პრუსტამდე უსახელო გმირი წარმოუდგენელია. თუმცა ჟაკს, დიდროს გმირს, გვარი არ გააჩნია, მის პატრონს კი – არც გვარი, არც სახელი. პანურგზე რაღას იტყვით? ეს გვარია თუ სახელი? უსახელო გვარები, უგვარო სახელები – ეს უკვე ნიშნებია. ,,პროცესის" მთავარ გმირს იოზეფ კაუფმანი, კრამერი ან კოლი კი არ ჰქვია, არამედ, უბრალოდ, იოზეფ კ.

,,გოდლის" გმირს სახელიც კი დაუკარგავს, მისგან ერთი ასოღა დარჩენილა. ბროხის ,,Schuldlosen"-ის ერთ-ერთი პერსონაჟის სახელს მხოლოდ ასო ,,ა" შერჩენია. ,,მთვარეულებში" ესხას და ჰუგენაუს საკუთარი სახელები არ გააჩნიათ. ,,უთვისებო კაცის" პროტაგონისტს, ულრიჰს გვარი არ აღირსეს. ჩემს პირველ მოთხრობებშივე ინსტინქტურად გავურბოდი პერსონაჟების გვარებით მოხსენიებას. რომანის ,,სიცოცხლე – არა აქ" გმირს სახელი არ გააჩნია, დედამისს ,,დედილო" ჰქვია, მის დაქალს – ,,წითური", მის საყვარელს კი – ,,ორმოცწლოვანი". რა არის ეს – მანერულობა? მაშინ ალალბედად ვიქცეოდი ასე, მოგვიანებითღა მივხვდი ამ სპონტანური გადაწყვეტილების არსს: მესამე ეპოქის ესთეტიკას ვემორჩილებოდი, სულაც არ მინდოდა ვინმეს იმაში დარწმუნება, ჩემი პერსონაჟები რეალურები არიან და მათ პირადობის მოწმობები აქვთ-მეთქი.

10

თომას მანი: ,,ჯადოსნური მთა". უგრძესი აბზაცები, რომლებიც გვიამბობს პერსონაჟებზე, მათ წარსულზე, ჩაცმის მანერაზე, ლაპარაკის სტილზე (მთელი სამეტყველო კილო-კავებით) და სხვ; სანატორიუმში ცხოვრებისა და ისტორიული ეპოქის დეტალური აღწერა (პირველი მსოფლიო ომის დროინდელი წლები): მაგალითად, იმდროინდელი გატაცებანი – ცოტა ხნის წინათ გა-

მოგონილი ფოტოგრაფია, შოკოლადის სიყვარული, თვალდახუჭული ხატვა, ესპერანტო, საკუთარ თავთან კარტის თამაში, ფონოგრაფი, სპირიტული სეანსები (მანი ჭეშმარიტი რომანისტია და ამიტომ ეპოქას ახასიათებს, იმ ჩვეულებებს აღწერს, რომლებიც დასავიწყებლად განწირულა და აკადემიური ისტორიორაფიის თვალს გამოჰპარვია). მრავალსიტყვიანი დიალოგები, რომელთა მონაწილენი ძირითად თემას უხვევენ, აშკარად დიდ ინფორმაციას შეიცავს, მანის სიზმრებიც კი აღწერაა: სანატორიუმში პირველი დღის გატარების შემდეგ ჭაბუკი ჰანს კასტორპი იძინებს; არაფერია მის სიზმარზე უფრო ბანალური, რომელშიც ოდნავ სახეცვლილად დღისით მომხდარი მოვლენები მეორდება. რა უფსკრულია აქედან ბრეტონამდე, რომელსაც სიზმარი წრეგადასული წარმოსახვის წყაროდ მიაჩნდა! აქ სიზმარს ერთი ფუნქციაღა აქვს – მკითხველს გარემო დაუხატოს, რეალობის ილუზია დააჯეროს.

გულდასმითაა აღწერილი რომანის უკანა პლანი, რომლის ფონზეც ჰანს კასტორპის ბედისწერა და ორი ჭლექიანის – სეტემბრინისა და ნაფტას იდეოლოგიური ტურნირი თამაშდება; ერთი ფრანკომასონი და დემოკრატია, მეორე - იეზუიტი და ავტოკრატიის მომხრე; ორივე უკურნებელი სენითაა ავად. მანის თავშეკავებული ირონია ამხელს იმ ფარდობით ჭეშმარიტებას, რომელსაც ერუდიტები ეთაყვანებიან, ამ დისპუტში ვერავინ გაიმარჯვებს. მაგრამ რომანის ირონია კიდევ უფრო მკვეთრდება იმ სცენაში, რომელშიც მოკამათენი, ერთი ციდა აუდიტორიით გარშემორტყმულნი და საკუთარი განუხრელი ლოგიკით გონდაკარგულნი, ისეთ უკიდურესობაში ინთქმებიან, დამსწრეთაგან უკვე აღარავის ესმის, რომელი მათგანი უჭერს მხარს პროგრესს და რომელი – ტრადიციას; რომელია გონების ძალის მოიმედე და რომელი - ირაციონალიზმისა; რომელი იცავს სულს და რომელი – ხორცს; ნაბიჯ-ნაბიჯ ვეხვევით ისეთ ბრწყინვალე უთავბოლობაში, რომელშიც სიტყვები აზრს კარგავს, პაექრობა კი იმდენად უფრო სასტიკდება, რამდენადაც იცვლება მოკამათეთა შეხედულებანი. ორასი გვერდის შემდეგ, რომანის დასასრულ (ომი ისაა, უნდა დაიწყოს), სანატორიუმის მკვიდრნი ირაციონალური

გაღიზიანების ფსიქოზს ემონებიან, იფეთქებს სიძულვილიც; სეტემბრინი სწორედ მაშინ შეურაცხყოფს ნაფტას და ორი სნეული დუელში ებმება, რომელიც ერთ-ერთის თვითმკვლელობით სრულდება; მაშინვე როდი ხვდები, რომ ადამიანებს მტრებად აქცევს არა იდეოლოგიური განსხვავებულობა, არამედ გაუაზრებელი აგრესიულობა, ბნელი და შეუცნობი ძალა, რომლისთვისაც იდეა მხოლოდ ნიღაბი, შირმა, საბაბია. ამგვარად, ეს შესანიშნავი ,,იდეათა რომანი", იმავდროულად, იდეებში შეეჭვების ჯოჯოხეთური დასტურია, დიადი გამოთხოვება იმ ეპოქასთან, რომელსაც სწამდა, რომ იდეებს ძალუძთ სამყაროს მართვა.

მანი და მუზილი. ისინი ლამის ერთ დროს დაიბადნენ, მაგრამ მათი ესთეტიკური შეხედულებანი რომანის ისტორიის ორ სხვადასხვა ეპოქას განეკუთვნება. ორივე უმაღლესი ინტელექტუალიზმით დაჯილდოებული რომანისტია. მანის რომანში ეს ინტელექტუალიზმი, უწინარესად, იმ იდეათა დიალოგით გამოიხატება, რომელიც აღწერილობითი რომანის ფონზე გაისმის. ,,უთვისებო კაცში" მწერლის ინტელექტუალიზმი ტოტალურად განფენილა, მას ყოველ ნაბიჯზე ვაწყდებით; მანის აღწერილობით რომანთან შედარებით, ეს რომანი გამოგონილია. მოვლენები მასშიც კონკრეტულ ადგილას და დროს ხდება (,,ჯადოსნური მთის" დარად, 1914 წლის ომის ზღურბლზე), მაგრამ თუ მანი დავოსს დაწვრილებით აღწერს, მუზილი ვენას გაკვრით ახსენებს, ავტორი მზერას აპყრობს მის ქუჩებს, მოედნებსა და პარკებს (რეალობის ილუზიის შემქმნელი აპარატი დელიკატურად გვერდით გადაუდიათ). ავსტრია-უნგრეთის იმპერიაში ვიმყოფებით, მაგრამ მას მუდმივად კაკანიად მოიხსენიებენ. კაკანია: უპიროვნო, ზოგადი, რამდენიმე მთავარ შტრიხშერჩენილი, ირონიულ მოდელად ქცეული იმპერია. ეს ,,კაკანია" რომანის ფონი კი არ არის მანის დავოსივით, არამედ - ერთ-ერთი თემაა; ის არ აღიწერება; მას იხსენებენ და აანალიზებენ.

მანი განმარტავს, რომ ,,ჯადოსნური მთის" კომპოზიცია მუსიკალურს წააგავს, ემყარება იმ თემებს, რომლებიც ისევე ვითარდება, როგორც - სიმფონიაში, გადაჯვარედინებულნი, თან რომ სდევენ რომანს დასასრულამდე. ეს მართალია, თუმცა აუცი-

ლებელია იმის დაზუსტებაც, რომ მანისა და მუზილის თემა ერთი და იგივე სულაც არ არის. პირველ ყოვლისა, მანის თემები (დრო, ხორციელება, სნეულება, სიკვდილი და ა.შ.) ვითარდება ფართო და ათემატურ უკანა პლანზე (ადგილის, დროის, ჩვეულებების, პერსონაჟების აღწერა) ლამის ისევე, როგორც სონატის თემები იმოსება ხოლმე თემის, „ხიდებისა" და გადასვლების მიღმა არსებული მუსიკით.

შემდეგ: მისი თემები დაუფარავად პოლიისტორიულია, სხვაგვარად, მანი სარგებლობს ფართო მეცნიერული მასალით – სოციოლოგია, პოლიტოლოგია, მედიცინია, ბოტანიკა, ფიზიკა, ქიმია – ეს ეხმარება ამა თუ იმ თემის გათვალსაჩინოებაში. მწერალი ისე იქცევა, თითქოს ცოდნის ასეთი ვულგარიზაციის წყალობით სურდეს თავისი მსჯელობის სოლიდურ დიდაქტიკურ საძირკველზე დამყარება, თანაც, ამ ხრიკს ის საკმაოდ ხშირად მიმართავს, და ეს ძალზე უხვსიტყვიანია; ამის შედეგად რომანი თავის არსს სცილდება; შეგახსენებთ, რომანის არსი ის არის, რის თქმაც მხოლოდ რომანს ძალუძს.

მუზილის თემების ანალიზი სხვაგვარია: ჯერ ერთი, იქ პოლიისტორიულობის ნიშანწყალსაც ვერსად ნახავ; რომანისტი არ ცდილობს, ექიმი, სოციოლოგი, ისტორიოგრაფი გახდეს, ის ადამიანურ სიტუაციებს იხილავს, არა რომელიმე სამეცნიერო დისციპლინის შემადგენელ ნაწილს, არამედ – თვით ცხოვრებას. სწორედ ასე ესმოდათ ბროხსა და მუზილს რომანის ისტორიული ამოცანა ფსიქოლოგიური რეალიზმის ასწლოვანი ზეობის შემდეგ: ევროპულმა ფსიქოლოგიამ ვერ შეძლო ადამიანური ცხოვრების, „კონკრეტული მეტაფიზიკის" გამოგონება, ამიტომ სწორედ რომანმა უნდა დაიკავოს ეს უპატრონო ტერიტორია, მას ვერავინ გაეჯიბრება (რაც დაადასტურა ექსისტენციურმა ფილოსოფიამ; ექსისტენციის ანალიზი სისტემას არ გულისხმობს; ექსისტენცია სისტემატიზებას არ ექვემდებარება; ცდებოდა პოეზიის მოყვარული ჰაიდეგერი, როცა რომანის ისტორიისადმი გულგრილობას ავლენდა: სწორედ მასშია ექსისტენციური სიბრძნის საგანძური).

მეორეც, მანის საპირისპიროდ, მუზილთან ყველაფერი თემად (ექსისტენციურ საკითხად) გარდაიქმნება. რაკი ასეა, უკანა პლანი ქრება, რჩება მხოლოდ წინა ისე, როგორც კუბისტურ ტილოზე. უკანა პლანის გაქრობას აღვიქვამ მუზილის მიერ განხორციელებულ სტრუქტურალურ რევოლუციად. ხშირად დიდი გადატრიალებანი შეუმჩნევლად ხდება. მართლაც, აუჩქარებელი მსჯელობა, ფრაზათა აუსწრაფებელი რიტმი ,,უთვისებო კაცს" ,,ტრადიციული პროზის" იერს ანიჭებს. არსადაა ქრონოლოგიური წყვეტა, ჯოისის მსგავსი შინაგანი მონოლოგები. სასვენი ნიშნები არ გააუქმებიათ. გმირიც და მოქმედებაც – ყოველივე თავის ადგილზეა. თითქმის ორი ათას ფურცელზე ვითარდება ულრიჰის, ჭაბუკი ინტელექტუალის, სადა ამბავი. ის სტუმრობს რამდენიმე საყვარელს, ხვდება მეგობრებს, მუშაობს რომელიღაც ასოციაციაში, ერთდროულად შთამბეჭდავიც რომაა და გროტესკულიც (აქ რომანი ძლივს შესამჩნევად კარგავს რეალობას და თამაშად გადაიქცევა); ასოციაციის მიზანი 1918 წელს იმპერატორის იუბილეს, ,,მსოფლიო დღესასწაულის" აღნიშვნაა (ამას მოსდევს სახუმარო ჭურვის აფეთქება, რომელიც რომანის საძირკველში ჩაუდიათ). აღწერილთაგან სულ რამდენიმე სიტუაცია ანელებს სვლას (ამ აუჩქარებელმა რიტმმა დროდადრო, შესაძლოა, ჯოისიც გაგვახსენოს), რათა მასზე მზერა შეაჩეროს იმ ადამიანმა, რომელიც ამ კითხვებს შეუპყრია: რა ხდება? როგორ ჩავწვდე ამას, როგორ გავიაზრო?

მანმა ,,ჯადოსნურ მთაში" რამდენიმე ომამდელი წელი მე-19 საუკუნესთან გამოთხოვების დღესასწაულად გარდასახა, გამოთხოვება კი სამუდამო იყო. ,,უთვისებო კაცში", რომელშიც იგივე წლები აღიწერება, შემდგომი ეპოქის – 1914 წელს დაწყებული თანამედროვეობის იმ დამაგვირგვინებელი ეტაპის სიტუაციები მუშავდება, რომელიც, როგორც ჩანს, ჩვენ თვალწინ სრულდება. სინამდვილეში მუზილის კაკანია ყველაფრის წინამძღვარია: იმ ტექნიკის მოძალებისა, რომელსაც არავინ მართავს და რომელიც თვითონ განაგებს ადამიანს, სტატისტიკურ ერთეულად რომ გადაუქცევია იგი (რომანი იწყება საგზაო ავარიის აღწერით: დაზარალებული მიწაზე გდია, გვერდით ჩავლილი წყვილი მომხდარს

განიხილავს და ამგვარ ყოველწლიურ შემთხვევათა რაოდენობას იხსენებს); სისწრაფე ტექნიკით გაბრუებული სამყაროს უდიდესი ღირებულება; რეგვენი და ყველგანმყოფი ბიუროკრატია (მუზილის კანტორები კაფკას კანტორებს წააგავს); იმ იდეოლოგთა კომიკური სიბერწე, რომელთაც არაფერი ესმით და არაფერი ამოძრავებთ (სეტემბრინისა და ნაფტას ნეტარი ხანა გარდასულა); ჟურნალისტიკა – იმის მემკვიდრე, რაც ოდესღაც კულტურად იწოდებოდა; მოდერნის ნარჩენები; დამნაშავეთა სამყაროს თანაზიარობა, როგორც ადამიანთა უფლებების რელიგიის მისტიკური გამოხატულება (კლარისა და მუსბრუგერი); ბალღების სიყვარული და გაბალღებული ხელისუფლება (ჰანს შეპი, ფაშისტების წინამორბედი, რომლის იდეოლოგიაც იმის გაღმერთებას ეფუძნება, რაც ჩვენ ბავშვური შეგვრჩენია).

11

როცა სამოცდაათიანების დამდეგს ,,გამოსათხოვარი ვალსი" დავასრულე, გადავწყვიტე, მასთან ერთად დასრულებულიყო ჩემი სამწერლო კარიერაც. ეს რუსული ოკუპაციისას ხდებოდა და ჩვენ – მე და ჩემს მეუღლეს – ისედაც ბევრი საზრუნავი გვქონდა. საფრანგეთში გადასახლებიდან (და საფრანგეთის წყალობით) ერთი წლის შემდეგ და შესვენებიდან მეშვიდე წელს კალამს უგულოდ მაინც მოვკიდე ხელი. თავს დაბნეულად ვგრძნობდი, ვცდილობდი, ძალა მომეკრიბა და დაწყებული სამუშაო დამესრულებინა: დამეწერა ,,სასაცილო სიყვარულის" მეორე ტომის მსგავსი რამ. ეს უკან დახევა იყო! განა ოცი წლის წინათ დაწერილი ამ მოთხრობებით არ დავიწყე შემოქმედებითი გზა?! საბედნიეროდ, როცა ორიოდ ,,სატრფიალო ამბავი" მოვყევი, მივხვდი, რომ სულ სხვა რამეს ვწერდი: ეს იყო არა ნოველათა კრებული, არამედ – რომანი, როგორც შემდგომ დავარქვი – ,,სიცილისა და დავიწყების წიგნი", შვიდნაწილიანი რომანი, იმგვარად შენივთებული, რომ თუ მათ ცალცალკე წაიკითხავდი, შესაძლოა, საერთო აზრი გამოგრჩენოდა.

და აი, აქ რომანის ფორმის ურწმუნობის განცდა გამიქარწყლდა: როცა ყველა ნაწილს ნოველის ხასიათი მივანიჭე,

მეორეც, მანის საპირისპიროდ, მუზილთან ყველაფერი თემად (ექსისტენციურ საკითხად) გარდაიქმნება. რაკი ასეა, უკანა პლანი ქრება, რჩება მხოლოდ წინა ისე, როგორც კუბისტურ ტილოზე. უკანა პლანის გაქრობას აღვიქვამ მუზილის მიერ განხორციელებულ სტრუქტურალურ რევოლუციად. ხშირად დიდი გადატრიალებანი შეუმჩნევლად ხდება. მართლაც, აუჩქარებელი მსჯელობა, ფრაზათა აუსწრაფებელი რიტმი ,,უთვისებო კაცს" ,,ტრადიციული პროზის" იერს ანიჭებს. არსადაა ქრონოლოგიური წყვეტა, ჯოისის მსგავსი შინაგანი მონოლოგები. სასვენი ნიშნები არ გააუქმებიათ. გმირიც და მოქმედებაც – ყოველივე თავის ადგილზეა. თითქმის ორი ათას ფურცელზე ვითარდება ულრიჰის, ჭაბუკი ინტელექტუალის, სადა ამბავი. ის სტუმრობს რამდენიმე საყვარელს, ხვდება მეგობრებს, მუშაობს რომელიღაც ასოციაციაში, ერთდროულად შთამბეჭდავიც რომაა და გროტესკულიც (აქ რომანი ძლივს შესამჩნევად კარგავს რეალობას და თამაშად გადაიქცევა); ასოციაციის მიზანი 1918 წელს იმპერატორის იუბილეს, ,,მსოფლიო დღესასწაულის" აღნიშვნაა (ამას მოსდევს სახუმარო ჭურვის აფეთქება, რომელიც რომანის საძირკველში ჩაუდიათ). აღწერილთაგან სულ რამდენიმე სიტუაცია ანელებს სვლას (ამ აუჩქარებელმა რიტმმა დროდადრო, შესაძლოა, ჯოისიც გაგვახსენოს), რათა მასზე მზერა შეაჩეროს იმ ადამიანმა, რომელიც ამ კითხვებს შეუპყრია: რა ხდება? როგორ ჩავწვდე ამას, როგორ გავიაზრო?

მანმა ,,ჯადოსნურ მთაში" რამდენიმე ომამდელი წელი მე-19 საუკუნესთან გამოთხოვების დღესასწაულად გარდასახა, გამოთხოვება კი სამუდამო იყო. ,,უთვისებო კაცში", რომელშიც იგივე წლები აღიწერება, შემდგომი ეპოქის – 1914 წელს დაწყებული თანამედროვეობის იმ დამაგვირგვინებელი ეტაპის სიტუაციები მუშავდება, რომელიც, როგორც ჩანს, ჩვენ თვალწინ სრულდება. სინამდვილეში მუზილის კაკანია ყველაფრის წინამძღვარია: იმ ტექნიკის მოძალებისა, რომელსაც არავინ მართავს და რომელიც თვითონ განაგებს ადამიანს, სტატისტიკურ ერთეულად რომ გადაუქცევია იგი (რომანი იწყება საგზაო ავარიის აღწერით: დაზარალებული მიწაზე გდია, გვერდით ჩავლილი წყვილი მომხდარს

განიხილავს და ამგვარ ყოველწლიურ შემთხვევათა რაოდენობას იხსენებს); სისწრაფე ტექნიკით გაბრუებული სამყაროს უდიდესი ღირებულება; რეგვენი და ყველგანმყოფი ბიუროკრატია (მუზილის კანტორები კაფკას კანტორებს წააგავს); იმ იდეოლოგთა კომიკური სიბერწე, რომელთაც არაფერი ესმით და არაფერი ამოძრავებთ (სეტემბრინისა და ნაფტას ნეტარი ხანა გარდასულა); ჟურნალისტიკა – იმის მემკვიდრე, რაც ოდესღაც კულტურად იწოდებოდა; მოდერნის ნარჩენები; დამნაშავეთა სამყაროს თანაზიარობა, როგორც ადამიანთა უფლებების რელიგიის მისტიკური გამოხატულება (კლარისა და მუსბრუგერი); ბალღების სიყვარული და გაბალღებული ხელისუფლება (ჰანს შეპი, ფაშისტების წინამორბედი, რომლის იდეოლოგიაც იმის გაღმერთებას ეფუძნება, რაც ჩვენ ბავშვური შეგვრჩენია).

11

როცა სამოცდაათიანების დამდეგს ,,გამოსათხოვარი ვალსი“ დავასრულე, გადავწყვიტე, მასთან ერთად დასრულებულიყო ჩემი სამწერლო კარიერაც. ეს რუსული ოკუპაციისას ხდებოდა და ჩვენ – მე და ჩემს მეუღლეს – ისედაც ბევრი საზრუნავი გვქონდა. საფრანგეთში გადასახლებიდან (და საფრანგეთის წყალობით) ერთი წლის შემდეგ და შესვენებიდან მეშვიდე წელს კალამს უგულოდ მაინც მოვკიდე ხელი. თავს დაბნეულად ვგრძნობდი, ვცდილობდი, ძალა მომეკრიბა და დაწყებული სამუშაო დამესრულებინა: დამეწერა ,,სასაცილო სიყვარულის“ მეორე ტომის მსგავსი რამ. ეს უკან დახევა იყო! განა ოცი წლის წინათ დაწერილი ამ მოთხრობებით არ დავიწყე შემოქმედებითი გზა?! საბედნიეროდ, როცა ორიოდ ,,სატრფიალო ამბავი“ მოვყევი, მივხვდი, რომ სულ სხვა რამეს ვწერდი: ეს იყო არა ნოველათა კრებული, არამედ – რომანი, როგორც შემდგომ დავარქვი – ,,სიცილისა და დავიწყების წიგნი“, შვიდნაწილიანი რომანი, იმგვარად შენივთებული, რომ თუ მათ ცალცალკე წაიკითხავდი, შესაძლოა, საერთო აზრი გამოგრჩენოდა.

და აი, აქ რომანის ფორმის ურწმუნობის განცდა გამიქარწყლდა: როცა ყველა ნაწილს ნოველის ხასიათი მივანიჭე,

თითქოს, დიდტანიანი რომანის კომპოზიციისათვის აუცილებელი ტექნიკა გავაუქმე. ჩემს წამოწყებაში განვჭვრიტე შოპენის სტრატეგია, სტრატეგია მცირე კომპოზიციებისა, რომელიც არ საჭიროებს ათემატურ გადასვლებს (ნუთუ ეს იმას ნიშნავს, რომ ნოველა რომანის მცირე ფორმაა? უცილოდ. რომანსა და ნოველას შორის არ არსებობს ისეთი არსებითი განსხვავება, როგორიც რომანსა და ლექსს, რომანსა და თეატრს შორის. ლექსიკონთა მსხვერპლად ქცევამ ვერ შეგვაძლებინა ერთიანი ტერმინის მოფიქრება, რომლითაც განვსაზღვრავდით ერთი და იმავე ხელოვნების ორ - დიდ თუ მცირე ფორმას).

ასეთ თანმიმდევრულ დამუშავებას ლოგიკა წარმართავს. სწორედ ის განსაზღვრავს ნაწილთა ურთიერთმონაცვლეობას. მაგალითად: პირველ ნაწილში („დაკარგული ბარათები“) კრთის თემა ადამიანისა და ისტორიისა, მისი ყველაზე ელემენტარული ფორმით: ადამიანი ისტორიის ბორბლებქვეშ ხვდება. მეორე ნაწილში („დედა“) იგივე თემა იჩენს თავს, ოღონდ – სხვაგვარად შეფერილი: დედისთვის რუსული ტანკების გამოჩენა საკუთარ ბაღში მოყვანილ მსხალთან შედარებით წვრილმანია („ტანკები წარმავალია, მსხლის ხე კი – მარადიული!“). მეექვსე ნაწილში („ანგელოსები“) მისი გმირი ტამინა იხრჩობა, რაც რომანის ტრაგიკულ ფინალადაც შეგვეძლო დაგვესახა; თუმცა რომანს ასრულებს არა ეს, არამედ - შემდეგი ნაწილი, რომელშიც არაფერია სულისშემძვრელი, დრამატული და ტრაგიკული. აქ მოთხრობილია ახალი პერსონაჟის, იანის პირადი ცხოვრება. ისტორიის თემა მოკლეა და უკანასკნელად გამოთქმული: „იანს ჰყავდა მეგობრები, რომლებიც მასავით გადაიხვეწნენ სამშობლოდან და რომელთაც მთელი თავიანთი ცხოვრება მიუძღვნეს დაკარგული თავისუფლებისათვის ბრძოლას. ყველა მათგანს უგრძნია, რომ მათი და მათივე სამშობლოს ურთიერთკავშირი მხოლოდ ილუზია და აკვიატებული ჩვევა იყო მაშინ, როცა ჯერ კიდევ მზად იყვნენ, სიცოცხლე დაეთმოთ რაღაც სრულიად უმნიშვნელოსთვის“. აქ ვდგებით მეტაფიზიკურ ზღვართან (ზღვარი – რომანის კიდევ ერთი თემა), რომლის მიღმაც ყველაფერი აზრს კარგავს. იმ კუნძულის თავზე, სადაც წყდება ტამინას ტრაგიკული სიცოცხლე,

ყურს სწვდება ანგელოსთა სიცილი (კიდევ ერთი თემა) მაშინ, როცა მეშვიდე ნაწილში ,,სატანური ხარხარი" ისმის, ყველაფერს რომ ფერფლად აქცევს (ისტორიას, სიყვარულს, ტრაგედიას). მხოლოდ აქ სრულდება თითოეული თემატური გზა და წიგნის დახურვაც შეგიძლიათ.

12

მოწიფული ნიცშეს ექვს წიგნში (,,აისი", ,,ადამიანური, ძალზე ადამიანური", ,,მხიარული მეცნიერება", ,,სიკეთისა და ბოროტების მიღმა", ,,მორალის გენეალოგიისათვის", ,,კერპების ბინდბუნდი") ავტორი ეძებს, ავითარებს, ამუშავებს, ამყარებს და ამკვეთრებს ერთსა და იმავე კომპოზიციურ არქეტიპს. ეს მისი პრინციპებია: წიგნის ელემენტარული ერთეული – თავია, მისი სიგრძე - ერთი ფრაზიდან - რამდენიმე გვერდამდე; ყველა თავი თითქოს ერთი დანომრილი აბზაცია; თხზულებებში ,,ადამიანური, ძალზე ადამიანური" და ,,მხიარული მეცნიერება" ნუმერაციას ქვესათაურებიც ახლავს. რამდენიმე თავი ნაწილს შეადგენს, რამდენიმე ნაწილი – წიგნს. წიგნი ეხება ერთ ცენტრალურ თემას (,,სიკეთისა და ბოროტების მიღმა", ,,მხიარული მეცნიერება", ,,მორალის გენეალოგიისათვის" და სხვ.); ზოგ ნაწილში ვითარდება მთავარი თემის თანამდევი თემები (ზოგი დასათაურებულია: ,,ადამიანური, ძალზე ადამიანური", ,,სიკეთისა და ბოროტების მიღმა", ,,კერპების ბინდბუნდი", ზოგიც – მხოლოდ დანომრილი). ამ მეორადთაგან ზოგი თემა ვერტიკალურია (ანუ ავტორი ყველა ნაწილში იმაზე საუბრობს, რაც მის სათაურს განსაზღვრავს) მაშინ, როცა ზოგ თემას მთელი წიგნი გაუჯერებია. ამგვარად, იქმნება კომპოზიცია, მაქსიმალურად დანაწევრებული (შედარებით დამოუკიდებელ ერთეულებს დაფუძნებული) და, იმავდროულად, მაქსიმალურად ერთიანიც (ერთი და იგივე თემა მუდმივად მეორდება). აი, მაგალითი ისეთი კომპოზიციისა, რომელსაც მსჭვალავს რიტმულობის თავზარდამცემი განცდა; ეს ემყარება მოკლე და ვრცელი თავების მონაცვლეობის უნარს: მაგალითად, წიგნის ,,სიკეთისა და ბოროტების მიღმა" მეოთხე ნაწილი შედგება მხოლოდ მოკლე აფორიზმებისაგან (ერთგვარი

დივერტისმენტი ან სკერცო). თუმცა, აი, რა არის ყველაზე მთავარი: ეს ისეთი კომპოზიციის მაგალითია, რომელიც არ საჭიროებს არც „შევსებას“, არც გადასვლას, არც ფუყე პასაჟებს, კომპოზიციისა, რომლის მუხტი არასდროს ცხრება, რადგან მასში მხოლოდ აზრები განიჭვრიტება; ისინი მირბიან ავტორთან „გარედან, ზევიდან, ქვევიდან, როგორც ამას მოვლენათა მსვლელობა ან უეცარი გასხივოსნება განსაზღვრავს“.

13

თუ ფილოსოფოსის ფიქრი ამგვარად უკავშირდება საკუთარი ტექსტის ფორმალურ ორგანიზებას, ძალუძს კი მას უამტექსტოდ არსებობა? შესაძლებელია თუ არა ნიცშეს აზრის განცალკევება ნიცშეს პროზისაგან? რასაკვირველია, შეუძლებელია. აზრი, გამოთქმა, კომპოზიცია განუყოფელია. ყველა გამოიყენებს თუ არა იმას, რაც ნიცშესთვის გამოსადეგია? საკუთრივ: შესაძლებელია თუ არა იმის თქმა, რომ ნაწარმოების აზრი (არსი) ყოველთვის და უცილოდ მის კომპოზიციას უკავშირდება?

ყველაზე საინტერესო ის არის, რომ ასე თქმა შეუძლებელია. დიდი ხნის განმავლობაში მუსიკის მთხზველის ორიგინალობა მის მელოდიურ-ჰარმონიულ გამომგონებლობად აღიქმებოდა, რომელსაც ის, ასე ვთქვათ, მისგან დამოუკიდებელ, ასე თუ ისე დადგენილ კომპოზიციურ სქემებს უმორჩილებდა: ეს იყო მესა, ბაროკოს სუიტა, ბაროკოს კონცერტები და ა.შ. ცალკეული ნაწილები ტრადიციით განსაზღვრული რიგით თავსდებოდა, მაგალითად, სუიტას შუქურასებრი რეგულარობით ამთავრებდა სწრაფი ცეკვა და სხვ.

ბეთჰოვენის შემოქმედებითი ცხოვრების განმავლობაში ოცდახუთიდან ორმოცდათორმეტ წლამდე შექმნილი 32 სონატა ადასტურებს იმ ელვისებრ ევოლუციას, რომლის დროსაც სონატის ფორმა სავსებით შეიცვალა. მისი პირველი სონატები ჰაიდნისა და მოცარტისაგან ნამემკვიდრევ სქემას ექვემდებარება: ოთხნაწილიანია, პირველი ალეგროა, სონატის ფორმით დაწერილი; მეორე –ადაჟიო, lied-ის ფორმით დაწერილი; მესამე – დინჯი

ტემპით შესასრულებელი მენუეტი ან სკერცო; მეოთხე კი – სწრაფტემპიანი რონდო.

ამ კომპოზიციის ნაკლი თვალშისაცემია: მისი ყველაზე დრამატული, ყველაზე ვრცელი ნაწილი დასაწყისში სრულდება; შემდეგ განვითარება იკლებს – სერიოზული მსუბუქით იცვლება. ამას გარდა, ბეთჰოვენამდე სონატა მუსიკალური ნაწყვეტების კრებულსა (იმდროინდელ კონცერტებზე ხშირად ასრულებდნენ სონატათა ცალკეულ ნაწილებს) და ერთიან, განუყოფელ კომპოზიციებს შორის მოიაზრებოდა. თავისი 32 სონატის დაწერის კვალდაკვალ ბეთჰოვენი თანდათანობით ცვლის ძველ კომპოზიციურ სქემას ახლით, უფრო ტევადით (სამი და ორი ნაწილითაც კი), უფრო დრამატულით (სიმძიმის ცენტრი უკანასკნელი ნაწილისაკენ ინაცვლებს), უფრო ერთიანით (განსაკუთრებით, ემოციურობის თვალსაზრისით). თუმცა ამ ევოლუციის ნამდვილი მნიშვნელობა (რომლის წყალობითაც ის ჭეშმარიტ რევოლუციად იქცევა) ის კი არ არის, რომ არადამაკმაყოფილებელი სქემა სხვა, უფრო მისაღებით იცლება, არამედ ის, რომ დადგენილი სქემის თვით პრინციპი ირყევა.

კაცმა რომ თქვას, სონატის დადგენილი სქემის განუხრელი ერთგულება ოდნავ სასაცილოც კია. წარმოვიდგინოთ, რომ დიდი სიმფონისტები – ჰაიდნი და მოცარტი, შუმანი და ბრამსი, თავიანთი ადაჟიოს აქვითინების შემდეგ, უკანასკნელი ნაწილის შესრულებისას, სკოლის მოწაფეებად გადაცმულიყვნენ და შესვენებაზე გამოცვენილიყვნენ, რათა ეცეკვათ, ეხტუნავათ და ეყვირათ: „ყველაფერი კარგია, რაც კარგად მთავრდება!“. ეს „მუსიკალური ხუშტური“ იქნებოდა. ბეთჰოვენი პირველი მიხვდა, რომ მისი გადალახვა უაღრესად პიროვნული კომპოზიციით შეიძლებოდა.

აი, ბეთჰოვენის მხატვრული ანდერძის პირველი პარაგრაფი – ყველა სახის ხელოვნებისა და ყველა ჯურის შემოქმედისადმი, რომელსაც ასე ჩამოვაყალიბებ: კომპოზიცია (მთელის არქიტექტურული გაფორმება) რაღაც წინასწარარსებული მატრიცა როდია, რომელიც შემოქმედმა იმით უნდა შეავსოს, რითაც

მოეპრიანება; კომპოზიცია ისეთი გამონაგონია, რომელშიც ავტორის თვითმყოფადობა სჭვივის.

ჩემი განსასჯელი არ არის, ეს ანდერძი რამდენად გაიგონეს და გაიგეს. თვით ბეთჰოვენმა კი იხეირა, როცა უკანასკნელ სონატათაგან - თითოეული განუმეორებელი, მანამდე უხილავი ხერხით აკინძა.

14

სონატა – opus 111; ის სულ ორი ნაწილისაგან შედგება: პირველი, დრამატული, მეტ-ნაკლებად კლასიკური სონატის ფორმისაა; მეორე, ჩამაფიქრებელი, ვარიაციის ფორმითაა დაწერილი (ფორმით, რომელიც ბეთჰოვენამდე სონატისთვის უჩვეულოდ მიაჩნდათ): ცალკეულ ვარიაციებში კონტრასტს ყურადღება არ ეთმობა, ვარიაციები ერთმანეთს ამდიდრებს, ახალ ელფერს სძენს, რაც მთელ ნაწარმოებს ტონის საოცარ ერთიანობას ანიჭებს.

რაც უფრო სრულყოფილია ეს ნაწილები, მით კონტრასტული უნდა იყოს ერთმანეთისთვის. განსხვავება მხოლოდ მათ გრძლიობაშია: პირველი ნაწილი (შნაბელის შესრულებით) 8 წუთი და 14 წამი გრძელდება; მეორე კი – 17 წუთი და 42 წამი. მეორე ნაწილი, როგორც ვხედავთ, პირველზე ორჯერ გრძელია (ეს სონატის ისტორიაში უპრეცედენტო შემთხვევაა!). ამას გარდა: პირველი ნაწილი დრამატულია, მეორე – მშვიდი და დამაფიქრებელი. დრამატული ნაწილი და დასასრულ – ხანგრძლივი გააზრება ყველა არქიტექტურულ პრინციპს ეწინააღმდეგება და სონატას თითქოს იმ დრამატული დაძაბულობისაგან ძარცვავს, რომელსაც ბეთჰოვენი ადრე ასე უფრთხილდებოდა.

მაგრამ აგრერიგად განსხვავებულ ნაწილთა ეს მოულოდნელი დამეზობლება თავისთავად მჭევრმეტყველურია, ის მოუწოდებს მსმენელს, სონატის სემანტიკურ ჟესტად, მის მეტაფორულ არსად გარდაიქმნება, ჩნდება ხანმოკლე და დაძაბული ცხოვრების ხატ-სახე, რომელსაც მოსდევს ჩამაფიქრებელი და უსასრულო სიმღერა. ეს მეტაფორული არსი სიტყვით არ გამოითქმის, მაგრამ ამის გამო მას არც სიღრმე აკლდება, არც - ჟინი, მთელ

ნანარმოებს სწორედ ის ანიჭებს სწორუპოვარ ერთიანობას (მოცარტის სონატის უპიროვნო ფორმის იმიტაცია დაუსრულებლად შეიძლება. სონატა opus 111-ის კომპოზიცია კი იმგვარად პიროვნულია, მისი იმიტაცია წმინდაწყლის სიყალბე იქნებოდა).

სონატა opus 111-მა ფოლკნერის ,,ველური პალმები" მომაგონა. იქ სატრფიალო ისტორიას დევნილი კატორღელის ამბავი მოსდევს; ეს ორი ნაწილი თითქოს სავსებით ურთიერთგანსხვავებულია. პერსონაჟები, მოტივები და თემები შორეულ ნათესაობასაც კი არ ავლენს. ეს კომპოზიცია სხვა რომანისტს ნიმუშად ვერ გამოადგება; ის ერთჯერადია: თვითნებური, არატირაჟირებული... ის არ საჭიროებს გამართლებას, რადგან მასში გაისმის ამოძახილი – ,,es muss sein", რომელიც ყოველგვარ გამართლებას ზედმეტად აქცევს.

15

ნიცშემ უარი თქვა სისტემაზე და ამით უფრო გააღრმავა ფილოსოფია: ჰანა არენდტის[6] განსაზღვრებისამებრ, ნიცშეს აზრი ექსპერიმენტულია. ის, უწინარესად, იმის გასაქრობად ისწრაფვის, რაც უძრავია; ნიცშე საყოველთაოდ მიღებული სისტემის შეძვრას, შეუცნობ სფეროში გაჭრას ცდილობს; მომავლის ფილოსოფოსი ექსპერიმენტატორი იქნებაო, – ამბობს ნიცშე; მას ნებისმიერი მიმართულებით სვლა ხელეწიფება, იმ მიმართულებითაც კი, რომელიც, ხისტად რომ ვთქვათ, არ უნდა აერჩია.

ცხადია, იმის მომხრე ვარ, რომ რომანი აზრიანი იყოს, მაგრამ არ მიყვარს ე.წ. ,,ფილოსოფიური რომანები", რომლებიც ,,წერილობით გადმოგვცემს" მორალურ და პოლიტიკურ იდეებს. ჭეშმარიტი რომანული აზრი (რომელიც რომანს რაბლეს დროიდან ახასიათებს) ყოველთვის არასისტემატური, არადისციპლინირებულია; ის ნიცშეს აზრს ჰგავს; ექსპერიმენტულია; იმ იდეოლოგიურ სისტემებს არღვევს, რომლებიც გარს გვარტყია; ახალ გზებს რანდავს (განსაკუთრებით, პერსონაჟების მეშვეობით) და მათ ბოლომდე მიყვანას ცდილობს.

სისტემაში მოქცეული აზრის შესახებ ამას ვიტყვი: ყველა მოაზროვნე ავტომატურად მიდრეკილია სისტემატიზაციისაკენ;

ეს მარადიული საცდურია (სხვებთან ერთად მეც რომ მახასიათებს, და ეს ამ წიგნშიც ჩანს), საკუთარ იდეებს დასკვნები მოაყოლო, წინასწარ განსაზღვრო და საწინააღმდეგო მოსაზრება წინასწარვე უკუაგდო, საკუთარ იდეებს წინ ბარიკადები ამოუშენო... არადა, მოფიქრალი კაცი საკუთარ სიმართლეს სხვას არ უნდა ახვევდეს თავს: საწინააღმდეგო შემთხვევაში, ის სისტემისაკენ გაემართება, გაუყვება დამღუპველ ბილიკს ,,მრწამსის მქონე" ადამიანისკენ; ასე მოიხსენიებენ თავს პოლიტიკოსები; მაგრამ რა ბედენაა ეს ,,მრწამსი?" ეს ის აზრია, რომელიც შუა გზაზე გაჩერებულა, გახევებულა, ,,მრწამსის მქონე" ადამიანი კი ჩამორჩენილი არსებაა. ექსპერიმენტული აზრი კი არ არწმუნებს, არამედ შთააგონებს, ფიქრს აფხიზლებს, სააზროვნო საშუალებებს ამოძრავებს; აი, რად სჭირდება რომანისტს საკუთარი აზრის სისტემატური დესისტემატიზება, იმ ბარიკადის მოშლა, თვითვე რომ აღუმართავს საკუთარ იდეათა ირგვლივ.

16

ნიცშეს მიერ სისტემატიზებული აზრის უარყოფას კიდევ ერთი შედეგი მოჰყვა: თემატური ჰორიზონტის უსაშველო გაფართოება; ირღვევა განსხვავებულ ფილოსოფიურ დისციპლინათა დამაშორებელი ფირფიცრები, რომლებიც უკიდეგანო სამყაროს ჭვრეტას გვიშლის; ამის შემდეგ ფილოსოფოსის ფიქრის ობიექტად იქცა ყოველივე ადამიანური. ეს რომანის ფილოსოფიასაც ეხება: ფილოსოფია პირველად ჩაუღრმავდა ყოველივეს, რაც ადამიანს უკავშირდება, და არა - ეპისტემოლოგიას, ესთეტიკას, ეთიკას, სულის ფენომენოლოგიას, წმინდა გონების კრიტიკას და ა.შ.

ნიცშეს ფილოსოფიის გადმოცემისას ბრძენნი ამა ქვეყნისანი არა მხოლოდ აკნინებენ მას, რყვნიან კიდეც, მისსავე საწინააღმდეგოდ გარდაქმნიან ანუ – სისტემად. თუმცა სისტემატიზებულ ნიცშესთანაც მიაკვლევთ მსჯელობას ქალებზე, გერმანელებზე, ბიზეზე, გოეთეზე, ჰიუგოს კიჩურ სტილზე, არისტოფანეზე, ფორმის სიმსუბუქეზე, კაეშანზე, თამაშზე, თარგმანზე, მორჩილების სულისკვეთებაზე, ძალაუფლებასა და მის სხვადასხვა

ასპექტზე, მეცნიერებსა და მათ გონებაშეზღუდულობაზე, კომედიანტებზე, ისტორიის ფიცარნაგებზე რომ ტაკიმასხრობენ – თვალს შეავლებთ სხვა უამრავ ფსიქოლოგიურ დაკვირვებას, რომელთაც სხვაგან ვერსად შეხვდებით, უდიდეს რომანისტთა ნაწარმოებების გარდა.

ნიცშეს მსგავსად, რომელმაც ფილოსოფია რომანს დაუახლოვა, მუზილმა რომანი დაუახლოვა ფილოსოფიას. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ მუზილი თავის თანამოკალმეებზე ნაკლები რომანისტი იყო. არც ნიცშე ყოფილა სხვა მოაზროვნეებზე ნაკლები ფილოსოფოსი.

მუზილის აზრით გაჯერებული რომანიც თემატიკის არნახული გაფართოების მაგალითია; ყველაფერი, რაც გააზრებას ითხოვს, რომანის ხელოვნებას მიეკუთვნება.

17

ცამეტი-თოთხმეტი წლისა მუსიკალური კომპოზიციის გაკვეთილებს ვესწრებოდი არა - ვუნდერკინდობის, არამედ მამაჩემის სულიერი დელიკატურობის გამო.

ომი იყო, და მის მეგობარს, ებრაელ კომპოზიტორს, ყვითელი ვარსკვლავის ტარება უხდებოდა; გარშემომყოფნი გაურბოდნენ მას; მამამ არ იცოდა, რით გამოეხატა მისადმი თანაგრძნობა და სთხოვა, ჩემთვის მუსიკა ესწავლებინა. ებრაელებს იმხანად ბინებიდან ასახლებდნენ და კომპოზიტორი იძულებული იყო, უსასრულოდ ეხეტიალა ერთიდან მეორე ადგილზე, ერთი ვიწრო ოთახიდან –მეორე უფრო ვიწრო ოთახში; ბოლოს და ბოლოს, ვიდრე ტერეზინის[7] საკონცენტრაციო ბანაკში გაგზავნიდნენ, პატარა ბინაში დასახლდა, რომლის ციცქნა ოთახებს რამდენიმე ადამიანი აფარებდა თავს. თუმცა ის მაინც არ განშორებია თავის პატარა პიანინოს. მე მასზე გამებს ვუკრავდი, ამ დროს ჩვენ გარშემო მოფუსფუსე ადამიანები კი თავიანთი საქმით დაკავებულიყვნენ.

ყოველივე ამისაგან მხოლოდ კომპოზიტორით აღფრთოვანების განცდა შემომრჩა და კიდევ – ორიოდ ხატ-სახე. ხშირად მახსენდება ეს სურათი: გაკვეთილის შემდეგ ის კარამდე მიმა-

ცილებს, შეყოვნდება და, სად იყო და სად არა, იტყვის: „ბეთჰოვენს ძალიან სუსტი პასაჟებიც აქვს, მაგრამ ეს უფრო მეტად წარმოაჩენს მის ძლიერ ადგილებს. სუსტი პასაჟები იმ მდელოს წააგავს, ურომლისოდაც მის შუაგულში ამოზრდილი ხით ვერ დავტკბებოდით“.

საინტერესო აზრია. აქამდე რომ მახსოვს, ეს კიდევ უფრო საინტერესოა. ალბათ, პატივად მივიჩნიე მეტრის მიერ გაცხადებული ის საიდუმლო, ის დიდი სიბრძნე, რომელიც მხოლოდ განდობილებს მოეხსენება.

ასე იყო თუ ისე, ჩემი მასწავლებლის სასხვათაშორისო შენიშვნა მთელი ჩემი ცხოვრების განმავლობაში ჩამესმოდა (საკუთარ თავს ვუკრძალავდი ამის გახსენებას, ვეწინააღმდეგებოდი, მაგრამ – ამაოდ); ის რომ არა, ალბათ, არც ეს ტექსტი დაიწერებოდა.

მაგრამ შენიშვნაზე უფრო ძვირფასი იმ ადამიანის სახეა, რომელმაც თავის ძრწოლისმომგვრელ მგზავრობამდე ცოტა ხნით ადრე ბალღის წინაშე ხმამაღლა წამოიწყო ხელოვნების ნაწარმოებთა კომპოზიციის პრობლემებზე მსჯელობა.

მთარგმნელი გია ჯოხაძე

მთარგმნელის შენიშვნები:

1 ამ საკითხებს ნიცშე ეხება ნაწარმოებში „სიკეთისა და ბოროტების მიღმა".

2 ანდრე ბრეტონი (1896-1966) - ფრანგი პოეტი, მწერალი, სიურრეალიზმის ფუძემდებელი; „სიურრეალიზმის მანიფესტის“ პირველი ვერსია შეიქმნა 1924 წელს.

3 სეზარ ფრანკი (1822-1890) ბელგიური წარმოშობის ფრანგი კომპოზიტორი, ორღანისტი

4 1965 წელს მილან კუნდერამ ჩეხურად დაწერა რომანი „ხუმრობა“ და 1967 წელს გამოაქვეყნა კიდეც.

5 კონსტანტინ ბიბლი (1898-1951) - ჩეხი პოეტი

6 ჰანა არენდტი (1906-1975) - ებრაული წარმოშობის გერმანელ-ამერიკელი ფილოსოფოსი

7 ტერეზინი - ტერეზიენშტადტი - 1941 წელს ჩეხიაში, გესტაპოს ციხის ადგილას, დაარსებული საკონცენტრაციო ბანაკი

კარენ სვასიანი

პოეტი და კრიტიკოსი

განუჭვრეტლობის მკაცრი ჯამი მოულოდნელს გიბოძებს,
ხოლო მოსალოდნელს არ გამოგიგზავნის.
პინდარე

იძულებული ვარ, ჩემი განაზრებანი კრიტიკის აპოლოგიით დავიწყო. ამოცანა რამდენადმე საჭოჭმანოა, სულ მცირე – უცნაური, ყოველ შემთხვევაში ჩემთვის, რომელმაც ეს საქმე ნებსით კი არა, იძულებით ვიკისრე; გულახდილად რომ ვთქვა, სიამოვნებით ვიტყოდი უარს ამ საქმეზე და სხვა, უფრო სუბიექტურად თანამჟღერ თემას წარვუმძღვარებდი ჩემს შენიშვნებს, მაგრამ მაშინ მე უნდა მიმემართა არა კრიტიკისთვის, არამედ სწორედ იმ პროცედურებისთვის, რომლებსაც გვირჩევს ვერლენის „Art poetique" და რომელთაგანაც, სხვათა შორის, სათავეს იღებს კრიტიკა (ვერლენის ტრანსკრიპციით „ლიტერატურა"). ვიტყვი ასე: რამდენადაც კრიტიკოსის როლის მიღება მიხდება (ჩემი გულისთვის ერთობ არასასიამოვნოსა და არა ახლობლის), იძულებული ვარ, არა მხოლოდ დავემორჩილო ამ აუცილებლობას, არამედ, აგრეთვე, – გარდასახვის მაღალი მაგალითების ხსოვნით – შევენივთო, ვიგრძნო იგი, როგორც საკუთარი სისხლი და ხორცი, გავხდე იგი დროებით – მოკლედ, შევიყვარო იგი. ბუნებრივია, აქედან სრულიადაც არ გამომდინარეობს, რომ მე დიახაც კრიტიკოსი ვარ; ეს სწორედ საპირისპიროს გულისხმობს: დროებითი როლი არანაირად არ შემომეკვრის; თამაშის შემდეგ, როგორც გრიმს, ისე ჩამოვირეცხავ; დაგრიმული, შერწყმული ვარ მასთან და მე იგი უნდა გავამართლო (მიუხედავად იმისა, რომ ეს გრიმი, შესაძლოა, ფრიად საეჭვოდ გამოსჩანდეს).

აპოლოგიას თავად სიტყვათა ურთიერთკავშირი წარმოქმნის: პოეტი და კრიტიკოსი. უდავოა, რომ კავშირი „და", ამ მიმართებაში, მხოლოდ გრამატიკის საზღვრებშია მოქცეული; სინამდვილეში კი აქ ის აღნიშნავს არა კავშირს, არამედ – საუკუნეთა მან-

ძილზე ორი შეურიგებელი მხარის კონფლიქტს და ურთიერთმტრობას. პოეტი და კრიტიკოსი... სურვილს მინებებულს, შეიძლებოდა, ამ შეთავსების ექვივალენტები შემერჩია, რომელთა შორისაც, უეჭველია, ღირსეულ ადგილს დაიკავებდა კრილოვის რამოდენიმე იგავი. მაგრამ ნათელია, რომ კონფლიქტის ყველა საინტერესო რაკურსთან ერთად მასში არანაკლები წვლილი მიუძღვის ძალთა უთანასწორობასაც. პოეტს აქ მიკუთვნებული აქვს ერთგვარად ფატალური უპირატესობა: იგია შემოქმედი და „უსაქმო მომლხენი" (პუშკინურ-მოცარტული აზრით); მას ეკუთვნის დაფნა და ეკალი, აღტაცება და სიძულვილი, თაყვანისმცემელ ქალთა ბრბო და „მსოფლიო სევდის" მფარველობა; მასვე ეკუთვნის პირველობის უფლება არა მხოლოდ ლექსების, არამედ, აგრეთვე, კრიტიკის შექმნაში (მას ხომ შეუძლია, საკუთარი კრიტიკოსიც კი უმოწყალო სიამაყით ჩათვალოს თავის მიერ შექმ-ნილად). რაღა დარჩენია საწყალ კრიტიკოსს, – რომელიც იძულებულია, ლექსების შესახებ ილაპარაკოს, – თუ არა თავისი მეორეხარისხოვნების სამწუხარო შეცნობის აუცილებლობა, – მას, რომლის კარზეც შურისმაძიებლური სიყმაწვილის ბექჭდით არასოდეს დააკაკუნებს იბსენის თავხედი გმირი ქალი, შეპირებული სახელმწიფოს მოსათხოვნად მოსული? ვფიქრობ, ეს უთანასწორობა თუმცა კი აღუკვეთელია, მაგრამ ნაწილობრივ მისი გამოსწორება შეიძლება, ე. ი. აქ კრიტიკოსს ერთადერთი შანსი აქვს მიცემული თავისი ადგილის გასამართლებლად, ხოლო ამ შანსის გამოყენების უუნარობის შემთხვევაში მას სამართლიანად ემუქრება ყველანაირი მოკვეთის საფრთხე: ირკვევა, ასე ვთქვათ, მისი გამხმარი და შხამიან-მჩხვლეტავი გენეალოგიური შტო, ზოილიდან მომავალი და თავისი არსებობით ყველაფერ მოყვავილის მომშხამავი. ხსენებული შანსი ერთობ უბრალოდ ფორმულირდება და თავიდან რამდენადმე ტრივიალურად ჟღერს; მისი საშინელი სირთულეების შესახებ მხოლოდ იმან უწყის, ვინც ფორმულირებიდან საქმეზე გადასვლას ცდილობს, ე. ი. – ფორმულირებულის რეალურ ხორცშესხმას. ამ თვალსაზრისით, კრიტიკას შეუძლია გაუძლოს პოეზიასთან შედარებას, იშვიათობათა ნაწილში მაინც; მე იმის თქმა მინდა, რომ თავისი ერთადერთი შანსის განმახორციელებელი კრიტიკა ისევე იშვიათია, როგორც –

პოეზია (თავის მხრივ, პრინციპში, თავისი ერთადერთი შანსის განმახორციელებელი). ეს შანსი – მე მას გამოვთქვამ, ბოლოს და ბოლოს, ერთადერთი სიტყვით, რომელიც იმსახურებს სამჯერ ხაზგასმას აღქმის ყოველნაირი ავტომატიზმის თავიდან აცილების და სწორედ ხაზგასმის ფაქტით საზრისთა უფსკრულზე მკითხველის ყურადღების გამახვილების მიზნით, – ეს შანსი, ხაზს ვუსვამ, – არის გაგება.

დავუბრუნდები დასაწყისში თქმულს და შევეცდები წრის შეკვრას უეშმაკო და ნათელი დასკვნით: კრიტიკის აპოლოგია გაგების აპოლოგიაა. ვფიქრობ, ამავე დროს, გზას ვიკვალავთ ჩემი შენიშვნების შემდგომი და უკვე პირდაპირი თემისკენ. მაგრამ სიცოცხლის ილუზია წამიერია; ლოგიკურ გადახვევათა დემონი ჩემი ყურისკენ იხრება და პირდაპირი თემისთვის გვერდს მაქცევინებს ერთ-ერთი ასეთი გადახვევისკენ მითითებით. ,,შენ ამბობ, – ჩამჩურჩულებს ის, – გაგების შესახებ, მაგრამ რას ნიშნავს პოეზიის გაგება?" და ამ ჩურჩულით ცდუნებული, თვინიერად ვუქნევ თავს: მართლაც, რას ნიშნავს – პოეზიის გაგება? მაგრამ გამოფხიზლებას ვერ ვასწრებ და მხოლოდ შევიგრძნობ, როგორ დავეხეტები არაპირდაპირ, დახლართულ გზებზე, და გულს უცნაური წინათგრძნობა მიმძიმებს; მე ვგრძნობ სიტყვებს, რომელთა თქმა კვლავაც მომიწევს და ვიცი, რომ, გამომთქმელი, ჩემს კონკრეტულ თემას დავუბრუნდები (ამჯერად, არაპირდაპირობათა გარეშე).

პოეზიის გაგება. მავანთათვის ეს პირდაპირ ასე ჟღერს: ,,ქსანფ, წადი და შესვი ზღვა". მათემატიკის ენაზე: ესაა აღქმის ფუნქციის უსასრულოდ გაწყვეტა; ვიხსენებ პარადოქსს, რომელიც, ვფიქრობ, ნათლად არკვევს სიტუაციას. ძენის ეზოთერულ ტექნიკაში არის ე. წ. კოანების (პარადოქსული თემები მედიტაციისთვის) სისტემა. შემსწავლელს სთავაზობენ კოანებს: გარეგნულად ისინი აშკარად აბსურდულ კითხვებს ჰგვანან, მაგრამ საჭიროა მოიძებნოს მოულოდნელი პასუხი, რადგან აბსურდული ეჩვენება ისინი ჩვეულებრივ ,,საღ" ცნობიერებას (,,ევკლიდურ გონებას", დოსტოევსკი როგორც იტყოდა); გარდა ამისა, ისინი მიმართულნი არიან ცნობიერების სხვა განზომილებებზე და მხოლოდ იქ შეიძ-

ლება მათზე პასუხის გაცემა. ერთ-ერთი ასეთი კოანა (ჩემს თემასთან დაკავშირებით რომელიც მახსენდება მოულოდნელად) ბამბუკის ხელჯოხზე განაზრების შემცველია და შემდეგნაირად ჟღერს: ,,თუ თქვენ ამას ხელჯოხს უწოდებთ, მაშინ თქვენ ამტკიცებთ; თუ თქვენ ამბობთ, რომ ეს არაა ხელჯოხი, მაშინ თქვენ უარყოფთ. რა შეგიძლიათ უწოდოთ მას მტკიცებისა და უარყოფის გარეშე?" აი, მე მგონია, ზუსტი ანალოგი იმისა, რასაც ჩვენ პოეზიის გაგებას ვუწოდებთ. შთაბეჭდილების შესამოწმებლად ერთმანეთს ვადარებ ორ ,,ფრაგმენტს", რომლებიც მახსენდება; ესაა პოეზიის განსაზღვრების ორი რაკურსი, მოცემული მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით ორი სრულიად განსხვავებული ტიპის, აგებულების, მოყვანილობის პოეტის მიერ; შემთხვევა საკმარისად ნათელია ე. წ. ,,ობიექტურობის" დასადასტურებლად, რადგან დაპირისპირებულ რაკურსთა კონ-ტრასტი ქმნის სილოგიზმის წანამძღვრებს, რომლებიც ჩემი თვალსაზრისის ჭეშმარიტებას მკარნახობენ. პირველი რაკურსი (ანუ სილოგიზმის დიდი წანამძღვარი) ნოვალისის რაკურსია. პოეზიას ნოვალისი განსაზღვრავს, როგორც ,,აბსოლუტურად რეალურს". მეორე რაკურსი (ანუ მცირე წანამძღვარი) პოლ ვალერის რაკურსია. ,,რეალური, - ამბობს ვალერი, - შეიძლება გამოითქვას მხოლოდ აბსურდით". მე დავასკვნი: პოეზია გამოითქმის აბსურდით, და იგი აბსურდია იმათთვის, ვინც შეჩვეულია სამეცნიერო-პოპულარული ბროშურებისა და ტურისტული მეგზურების პრიზმაში ბუნების აღქმას. ბამბუკის ხელჯოხს პოეტი ხელჯოხს უწოდებს; მაგრამ არც არა-ხელჯოხს უწოდებს ის მას. მისი გამოთქმის საიდუმლო მტკიცებისა და უარყოფის მიღმაა, და სწორედ ეს ,,მიღმურობა" გამოიყურება უდავო აბსურდად იქ, სადაც ,,ხელჯოხს" ,,მოხმარების საგნად" თვლიან. მომხმარებელი ამბობს: ,,ეს ხელჯოხია"; სალონურ-ფილოსოფიურ ორიგინალობათა მავანი გურმანი, შესაძლოა, ირგვლივ მყოფთა გასაკვირვებლად, იტყვის: ,,ეს არაა ხელჯოხი". ორივე მსჯელობის ღირებულება უბადრუკია; არ არსებობს ხელჯოხი არც მისი მოხმარებითობის მტკიცებაში, არც სკეპტიკურ-ესთეტურ უარყოფაში. პოეტი მას არც ამტკიცებს და არც უარყოფს: ის მას გამოთქვამს. პოეტი ამბობს: ,,ეს ხელჯოხია", მაგრამ, მომხმარებლისგან განსხვავებით, ის

ამბობს არა ხელჯოხზე გვერდის ავლით, მის პრაგმატულ დანიშნულებაზე დამიზნებული, არამედ – თავად ხელჯოხში, მასზე შეჩერებული და თავისი სიყვარულისა და ყურადღების მთელი ძალისხმევის მანათობელი ფოკუსის ისე მიმმართველი, თითქოს ,,ეს ხელჯოხია" – სიტყვის წარმოთქმის წამს ხელჯოხი იყოს ერთადერთი სამყაროსეული რეალობა და არაფერი იყოს სამყაროში ამ ხელჯოხის მეტი. მე ვცდილობ, მივწვდე ამ თავსატეხს: აქამდე ბევრი რამ მაოგნებდა სამყაროში – ატომის გახლეჩა და მზის პროტუბერანცები, ხეოფსის პირამიდა და ,,ტიტანიკის" დაღუპვა; აი, ხელჯოხს კი არასოდეს გავუოგნებივარ (თუმცა, ერთხელ შემძრა: იყო შემთხვევა, ხელში მეკავა მ. ა. ვოლოშინის ხელჯოხი, მაგრამ ეს უკვე პოეზია იყო, და სწორედ ამის შესახებ ვსაუბრობ ქვემოთ). მე იგი გამომიყენებია, მრავალჯერ მჭერია ხელში, შესაძლოა დავმტკბარვარ მისი აგებულების მსუბუქი სინატიფით, და, მიუხედავად ყოველივე ამისა, ჩემი შინაგანი სივრცის პერიფერიაში მას მიკუთვნებული ჰქონდა ერთი ბეწო ბნელი კუნჭული, ერთგვარი სამუდამო პატიმრობა ცენტრალურ უფლებათა დათრგუნვით, მათ შორის სულიერ განცდათა ზონაში გასვლის უფლების დათრგუნვითაც. მაგრამ, აი, გამოჩნდა პოეტი, მიმითითა მასზე და ამოთქვა: ,,ხელჯოხი"; მაინც რა მოხდა? ამ სიტყვის ბგერათა რხევები სულის რელიეფის მადეფორმირებელ მიწისძვრის ხმებად გაისმა ჩემში; თვალის დახამხამებაში ,,ხელჯოხმა" ჩემს განცდათა სწორედ შუაგულში გადაინაცვლა და მეხსიერებაში ბავშვობის ზღაპართა მწველი რემინისცენციები გამოიწვია, და ჩემს მზერას წარმოუდგა სასწაულის ნელ შერყევად, ისე, რომ მე, მეტყველების უნარწართმეულმა, მოვასწარი მხოლოდ რამდენიმე სიტყვის ამოთქმა, და ამ დროს ეჭვიც არ გამჩენია, რომ ეს სიტყვები უსირცხვილო პლაგიატი იყო; მხოლოდ შემდეგ, ,,ფაუსტის" გადაკითხვისას, ვაცნობიერებ ჩემს გაოგნებას, მშვენიერი ელენესადმი მეფისტოფელის რეაქციაში: ,,აი, როგორი ყოფილა იგი!". ამას ამოვთქვამ სასწაულის განცდით შოკირებული, და ეს შოკი გამოწვეულია არა მშვენიერი ელენეთი, არამედ მხოლოდ ნახმარი, უბრალო, შეუმჩნეველი ხელჯოხით, მაგრამ ელენეც და ხელჯოხიც, არსებითად, რომელიმე გამომთქმელი ფუნქციის (F) ცვალებადი სიდიდეები (X)

არიან; განცდილ შოკში გარკვევის იმედით თითქმის ინსტინქტურად ვებღაუჭები მათემატიკას. F(X) ფორმულა რაღაც არსებითს განმიცხადებს; მესმის, რომ X (მათემატიკაში საგანთა კლასი, ხოლო ჩემს შემთხვევაში კლასი ყველაფრის – რაც-არ-არის) გამოითქმის F ფუნქციით, რომელიც უცვლელი რჩება გამოთქმულ საგანთა უსასრულო ვარიაციების დროს. სხვა სიტყვებით, X უდრის მშვენიერ ელენეს, ხელჯოხს, სათვალეს, ქვას, საჩეჩს, მტვერს რაფაზე, სინათლის კორპუსკულარულ-ტალღურ ბუნებას, განთიადის მტრედისფერ ნისლს (კიდევ რას!) – ნებისმიერ ნივთს, გაოგნების ფაქტად ქცეულს მისი გამოთქმის მომენტში იმ F ფუნქციის მიერ, რომელიც სწორედ აბსურდში რეალურის გამოთქმის ფუნქციაა, ანუ – პოეზიის, როგორც ,,აბსოლუტური რეალობის" ფუნქცია (ნოვალისის მიხედვით). აბსურდი, იმავდროულად, განსხვავებული ფორმებით მჟღავნდება.

პოეტური ,,ხელჯოხი" აბსურდულია არა სიტყვის ნიშნის მიხედვით (მომხ-მარებელიც იგივე ნიშნით სარგებლობს), არამედ – საიდუმლოზე ყურადღების იმ სასწაულებრივი კონცენტრაციის მიხედვით, რომელიც თამაშდება სიტყვა ,,ხელჯოხის" ბგერწერასა და მის საზრისს შორის. ფუნქცია გამოთქვამს თავად ხელჯოხს, როგორც ,,ნივთს თავისთავად", განურჩევლად მისი პრაგმატული ან განსჯით-სკეპტიკური პროექციებისა, და ასეთი ხელჯოხი, ხსენებული პროექციების ფონზე, უდავო აბსურდად გამოსჩანს. ზემოთ ფუნქციას ყურადღების ძალისა და სიყვარულის აღმანთებელი ფოკუსი ვუწოდე; მის მიერ გამოთქმული ნივთი იმიტომაც მაოგნებს, რომ მოულოდნელად ვიწყებ მასში შეღწევას, მის ხედვას გამქვირვალედ, გამჭოლად და შესაძლოა, – ხედვა სწორედ იმისა, რაც, ჩვეულებრივ, ჩემი მზერისთვის დაფარული რჩებოდა. ,,ასეა მთელი ცხოვრების განმავლობაში, – ამბობს მარინა ცვეტაევა, – ყველაზე უბრალო ნივთის გასაგებად საჭიროა ლექსებში მისი ამოვლება, იქიდან დანახვა". მაგრამ აბსურდი სხვაგვარად მჟღავნდება, მე ვიტყოდი, სემან-ტიკურადაც. სცადეთ გაიგოთ ჩემს მიერ უცაბედად გახსენებული რამდენიმე ნიმუში; რას ნიშნავს ეს: თრაქლის ,,დამსხვრეული თვალები შავ პირში", ვალერის ,,გაშიშვლებული მკერდის ჯამი ორ პერანგს შორის", სენჟონ პერსის

„ძალადობის მსხმოიარე ხე, ელვისკენ გაწვდილი" ან გოგონები, რომლებიც ფორთოხალს ცეკვავენ (რილკეს „ორფეოსისადმი სონეტების" XV სონეტის პირველი ნაწილი)? შეიძლება წარმოვიდგინოთ ვინმე საღად მოაზროვნე რაციონალისტის ბუნებრივი რეაქცია მოწოდებაზე, რომ მან ფორთოხლის გემო იცეკვოს. ამის გაგება მისთვის ზღვის შესმას ნიშნავს; აღშფოთებული აღქმა ამ ყველაფერს აბსურდად და ბოდვად ნათლავს. იგი გადაჭრით უარყოფს იმ ხიდის გადალახვას, რომელიც გასტრონომიიდან ქორეოგრაფიასთან მიიყვანდა; სადესერტო საჭმლის ცეკვა, უკეთეს შემთხვევაში, ანეკდოტი ან ორიგინალობაა, უარეს შემთხვევაში კი – თანაგრძნობის ღირსი შიზოფრენული ბოდვაა. კამათი უსარგებლოა: შეშლილის არგუმენტები ექიმის მიერ კვალიფიცირდება, როგორც დამატებითი მასალა ავადმყოფობის ისტორიისთვის. მოტანილი მაგალითები კოანების არსია, ანუ პროექციების საზრისი ენობრივი განზომილებებისა ბრტყელ განსჯაზე. ჩემთვის ვამბობ: პოეზია არაცნობიერ სივრცეთა გეომეტრიაა; ზღურბლია, რომელიც შინაგანი სამყაროს საკრალურ მონაკვეთებს მიჯნავს ათასგვარი პროფანაციისგან, პროფანაციის ერთ-ერთი ფორმაა სწრაფვა პოეზიის გასაგებად მისი ზუსტი სიტყვიერი შედგენილობის მიხედვით. თანამედროვე სტრუქტურალიზმმა ყველაფერი იღონა საიმისოდ, რომ პოეზია უგვირგვინოდ დაეტოვებინა, მისი ვითომდა ელიტარული განმარტების ფორმით; წაიკითხეთ ბოდლერის „კატების" ანალიზი, რომელიც სტრუქტურალიზმის ორ განსაკუთრებით გავლენიან ადეპტს ეკუთვნის, და მეთოდურ პროცედურათა ოსტატობის მიღმა საცნაური გახდება ცოცხალი არსების რიტუალური მოკვდინების აქტი და პოეტიკის კურსი ანატომიური თეატრის პირობებში. თემის რიტმი აქაც მაიძულებს, ვუფრთხილდე პარადოქსებს. პოეზიის გაგება მისი წმინდა სიტყვიერი სტრუქტურით შეუძლებლად მიმაჩნია; ასე შეიძლება გაგებულ იქნას, ვთქვათ, ლექსები, მაგრამ, ვფიქრობ, დიდი ძალისხმევა არაა საჭირო საიმისოდ, რომ დავეთანხმო უბრალო მტკი-ცებას, ნათელს ყველასთვის, ვინც, ასე თუ ისე, ჩაწვდომია საკითხის არსს: პოეზია არ დაიყვანება ლექსებზე, იგი ყოველთვის მათზე მეტია, ღრმაა, ფართოა, მაღალია. ლექსები პოეზიის გარეშე შესაძლებელია

(ასეთ დროს ,,მელექსეობის" შესახებ ვსაუბრობთ); დიდ ოსტატებთანაც კი გვხვდება ასეთი ლექსები, რომ აღარაფერი ვთქვათ ურიცხვ ,,რითმოსანზე", ვის გულშიც, ფრიდრიხ ჰებბელის მოსწრებული თქმით, ,,ბულბულის მაგიერ გუგული დაბუდებულა". ლექსს შეიძლება პოეზიის პირობა ვუწოდოთ, მისი ხორხი; უდავოა, რომ ეს პირობა სრულყოფილი უნდა იყოს სწორედ ისევე, როგორც – ხორხი, რათა ხმით შეგვძრას. პოეზია ხმაა, სუნთქვაა, ორპირი ქარია, რომელიც უბერავს სიტყვებს იმ პირობით, რომ ამ უკანასკნელთა განლაგება მისი თავისუფალი და შეუზღუდავი ბრუნვისთვის იდეალურ შესაძლებლობებს ქმნის. სიტყვათა შექმნასა და განლაგებაში უმცირესი დარღვევა მაშინვე მჟღავნდება, როგორც პოეზიის კატარი; უფრო დიდ დაბრკოლებებს შეუძლიათ, საერთოდ დაახრჩონ იგი; მაგრამ პოეზიის უკვდავი არსი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ისაა სული, რომელიც სუნთქავს იქ, სადაც მას სურს, სული მოუხელთებელი, თავისუფალი, მსუბუქი, ცეცხლოვანი, მრავალენოვანი; სულის ფორმალურმა ანალიზმა ეს არ უწყის და ამიტომაცაა დაკავებული ცარიელი სახლის (სიტყვიერი) ქონების აღწერით. სწორედ აქ ჩნდება აბსურდის შეგრძნება; პოეტურ ენას სტრუქტურალისტები განსაზღვრავენ, როგორც ნორმებიდან გადახრას, ნორმებზე ძალდატანებას. ამასთან, იგულისხმება ჩვეულებრივი მეტყველების ნორმები. საკითხავია: რატომ პირიქით არა: რატომ ჩვეულებრივი მეტყველება არ უნდა ჩაითვალოს პოეტური ენის ნორმებიდან გადახრად? ცოდნის თეორია გვასწავლის, რომ ნორმა იდეალური საზღვარია, რომლის მიმართაც ფორმები (მათ შორის, ენობრივიც) განლაგებულნი არიან, მათემატიკის ენით რომ ვთქვათ, მიახლოებითი მნიშვნელობის მოდუსით, სტრუქტურალისტები თავადვე აღიარებენ პოეტური ენის უპირატესობას; ამ აღიარების შუქზე პოეზიის, როგორც ნორმებიდან გადახრის, კვალიფიკაცია საოცარია, მეტი რომ არაფერი ვთქვათ. პოეზია კი არ უნდა განისაჯოს ჩვეულებრიობის ჩარჩოებით, არამედ ჩვეულებრიობა – პოეზიის საზომით. გავრცელებული ენის ნორმებიდან გადახრად პოეტური ენის მონათვლა კი ისეთივე უაზრობაა, როგორც ორიგინალის შესახებ ასლის მიხედვით მსჯელობა და ორიგინალობის მიჩნევა ასლზე ძალდატანებად. აი,

როგორი არეულობა იქმნება პატრონთაგან მიტოვებულ სახლში: სახლის სიცოცხლე თავდაყირა დაყენებულ მეცნიერულობად შემობრუნდება...

პოეზია ცარიელი სახლის კედლებში დამალული განძი რომ დია. სახლს კედლები კი არა, მაცხოვრებელთა სუნთქვა ალამაზებს; ცარიელი სახლი ყოველთვის ავბედია. კედლები სიტყვებია; სული ლინგვისტური ერთეულების სახით აღებულ სიტყვებში კი არა, სიტყვებს შორის ცოცხლობს და იმას, ვისაც პოეზიაში საქმე აქვს ამ პოეზიის სულთან და არა სიტყვების უნაყოფო წვალებასთან, ეს სიტყვები აბსურდად არასოდეს მოეჩვენება. მოდით, შევამოწმოთ. ,,Ночь изчезает из ночи, в которой сияет ", – ამბობს ანდრეი ბელი. ვკითხულობ, მერე – ისევ, ვცდილობ ჩავწვდე ამ სიტყვებით ჩემი გაოგნების ძირებს. და ვხვდები: მე მათით შეძრული ვიყავი მანამდე, ვიდრე მათ ,,სტრუქტურაზე" ყურადღების მიქცევას მოვასწრებდი. ერთიანი სულით და სიტყვებსშორისი სივრცით განიმსჭვალა ჩემი გაგება ისე, რომ შვიდ სიტყვათაგან არც ერთს არ დაუბრკოლებია. ახლა ვატარებ ე. წ. ,,დახურული კითხვის" ხელოვნურ ექსპერიმენტს. ვცდილობ სიტყვებიდან ჩავწვდე არსს: ამაო გარჯა – აბსურდის უშველებელი აჩრდილი მეფდება გაგების ზონაში. ჩემს თავს ვეუბნები: პოეზია ლინგვისტური კონტრაბანდაა; ორიდან ერთი: ის ან ელვის სისწრაფით აღწევს სულში და არყევს სულიერ საფუძვლებს, ან მას აკავებენ ლინგვისტურ-ლოგიკურ საბაჟოში, დეტალურად ჩხრეკენ და ყოველ სიტყვაზე თავიანთ კვალს ტოვებენ: აქ ,,გადახრაა", იქ – ,,ძალადობა", უფრო შორს – ,,პირობითობა"; სოსიურიანული პულველიზატორის მძლავრი ქავლი დეზინფექციას უკეთებს ყოველ მის კუნჭულს; მორჩა; ახლა, გაუსნებოვნებული და მოთვინიერებული, ,,ნებისმიერობის" პასპორტით, ის შედის სულებში და დისერტაციის წერის იმპულსს აღძრავს მათში. ნოვალისის ,,აბსოლუტურად რეალური" ახლა თავის რეალობას ათასგვარი კონფერენციებისა და სიმპოზიუმების ფორმით ამტკიცებს...

მახსენდება ჩემ მიერ სადღაც ამოკითხული შემთხვევა, რომელიც მართლა მოხდა პარიზის ერთ-ერთ მორგში. პროფესორი, რომელსაც სტუდენტებისთვის უნდა ეჩვენებინა სიკვდილის ნიშნები,

სკალპელით ხელში მივიდა გვამთან, და ვიდრე გაკვეთდა, აუდიტორიას მიმართა: ,,თქვენს წინაშეა გვამი; არავითარი სუნთქვა, სისხლი შეჩერებული და შედედებულია, გული არ ფეთქავს. ამ ყველაფერში ნათლად დავრწმუნდებით, როცა გვამს გავკვეთთ. თქვენ ნახავთ, რომ გული..." – ამ დროს პროფესორმა გაკვეთა მკერდის ღრუ, მაგრამ იქ მყოფთ საშინელი ძახილი აღმოხდათ, ყველა გააშეშა ნანახმა:

გული მთრთოლვარედ ფეთქავდა.

,,აი, ხომ ხედავ, - ჩამჩურჩულებს ჩემივე ფიქრი, - ის გარდაცვლილიც კი შემძვრელია, სასიკვდილო სარეცელზე მწოლიარეც კი ცოცხალია"...

,,შეჩერდი, - მივმართავ ჩემს ფიქრს, - ჯერ კიდევ ადრეა; ახლა ის მკვდარია, მაგრამ იმას, რაც სათქმელი გაქვს, შენ იტყვი მესამე დღეს".

თარგმნა დათო ბარბაქაძემ

კლასიკის გასამართლება

ჟურნალ(1) „კრიტიკის“ 1933 წლის გამოცემაში კრიტიკოსი ფ.რ. ლივესი (2) გამანადგურებლად გაუსწორდა „ერთ საწყალ, წარუმატებელ“ პოეტს: „როცა ერთმანეთისგან გამოვყოფთ ჭკვიანურს და სახასიათოს, ამ პოეტის შემთხვევაში, ეს უკანასკნელი გვაფიქრდება. ეს არის მისი ძლიერი მხარე, რომელიც ფუჭია (შეზღუდულია). დიახ, ის „სახასიათოა“, მას აქვს მორალური სიღრმე, მორალური ძალა, მაგრამ, შედეგიდან გამომდინარე, კატასტროფულად პრიმიტიული და სწორხაზოვანია.“

ასეთი უხეშობა კრიტიკოსებისთვის საკმაოდ დამახასიათებელია, რაც ზოგჯერ რაციონალურიცაა. კრიტიკოსები თავს გიდებად წარმოისახავენ ლიტერატურული თაობების წინაშე, ამიტომაც უღირსი კანდიდატები თუ გამოჩნდებიან, მათ იმედები გარეთ უნდა დატოვონ. მაგრამ არის რაღაც უცნაურად პროვოკაციული ზემოთ მოტანილ ციტატაში: *ეს იყო კრიტიკა ჯონ მილტონის შესახებ.*

მილტონი ყველა ბიბლიოთეკაშია დაცული. მას, ტრადიციულად, ჰომეროსის და ვირგილიუსის გვერდით მოისხენებენ. აქვე ჩნდება კითხვა: მას შემდეგ, რაც ავტორი შეაბიჯებს კანონიზაციის ელიზეუმში, აქვს რამე აზრი კრიტიკოსის იერიშს და აქედან მწერლის გამოძევებას? რაკი ავტორი კლასიკოსია, შესაძლოა თუ არა, მისი სტატუსი გადაისინჯოს?

ეს თითქმის დაუძლეველია, მაგრამ არის რაღაც რიტუალური წმინდა ძროხების შებრანვაში. მარტინ ემისი(3) ასე განიხილავს სერვანტესს: „დონ კიხოტის“ კითხვა ყველაზე აუტანელ, ხნიერ ნათესავთან სტუმრობას ჰგავს: თავისი ცელქობით, დაუსრულებელი მოგონებებით და უსაზიზღრესი ერთგული მეგობრებით.“

ენტონი ბერჯესი ღიად გამოხატავდა ზიზღს „საბრალონი“-სადმი.

წლების განმავლობაში, ჯონათან იარდლი სასტიკად უსწორდებოდა „მოხუცი და ზღვა“–ს და „კლდის პირზე, ჭვავის ყანაში“–ს. იარდლის თქმით, ორივე ამ ტექსტთაგანი ამერიკაში ყველაზე მყარი და დაფასებული წიგნია. და, ნებისმიერი კეთილგონივრული კრიტიკული სტანდარტის თანახმად, ყველაზე უარესიც.“

დევიდ შილდსმა ახლახანს განაცხადა, რომ „ჰამლეტი“ მოსაწყენი ეჩვენება.

გასულ წელს კი ვიხილეთ ადელ უოლდმენის მძაფრი ანალიზი ჯეინ ოსტინის „მრწამსის“ შესახებ („დიდაქტიკური და მოუმწიფებელი, გადამლაშებული აღწერებით“).

რას ამბობდა ტედ გოია (Ted Gioia) ჯონ დოს პასოსის „USA“-ს შესახებ: „რაც ამ რომანში ხდება, ყველაფერი ყალბად და ბურჟუაზიულად მოჩანს.“

ან კეტრინ შულცის „რატომ მძულს „დიდი გეტსბი“ რად ღირს... („ესთეტიკურად ჩამოფასებული, ფსიქოლოგიურად გამოფიტული, და მორალურად– თვითკმაყოფილი“).

შულცის ესეს გამო ატეხილი ხმაურით თუ იხალისეთ (მე – კი), მაშინ შულცისადმი ოუტსის ოლიპიური სიმაღლეებიდან გამოხმაურების კითხვისას შესაძლოა, უხერხულად გეგრძნოთ თავი. ოუტსის თქმით, „არის რაღაც მდაბიური, როცა კრიტიკოსები თავს ესხმიან კლასიკას. ეს ფილისტინიზმია, რომელსაც ამაყად უწოდებენ ინტერპრეტაციას.“

აქ მთავარი კითხვა, შესაძლოა, იყოს, თუ რას ვგულისხმობთ, როცა ვიყენებთ სიტყვა „კლასიკას“ და როგორ უნდა გამოვიყენოთ ის. ბევრი მცდელობა ყოფილა, განემარტათ ამ სიტყვის მნიშვნელობა. ჩარლ აუგუსტინ სენტ-ბოვიმ (რომელიც თანამედროვე კრიტიკოსთა წინაპრად მოიხსენიება) 1850 წელს დაწერილ ესეში შემოგვთავაზა ეს ამაღლებული, შემაჯამებელი განსაზღვრება:

„ჭეშმარიტი კლასიკოსი, როგორც მე წარმომიდგენია, არის ავტორი, ვინც გაამდიდრა კაცობრიობის აზროვნება, შესძინა განძი და პროგრესის სტიმულად იქცა; ვინც აღმოაჩინა რაიმე მორალური და არა ეკივოკური ჭეშმარიტება, ან გამოავლინა რაღაც მარადიული გრძნობა, რომელიც თითქოს ყველამ იცოდა;

ვინც გამოხატა აზრი, დაკვირვება, ან გამოგონება, ნებისმიერი ფორმით, ოღონდაც იმ პირობით, რომ მოიცავს ფართოს და დიადს, ნატიფსა და გრძნობიერს, საღსა და მშვენიერს".

თითქმის საუკუნის შემდეგ, ტ.ს. ელიოტმა „კლასიკოსობა" განსაზღვრა, როგორც „აზრის სრულყოფა, მანერის სრულყოფა, ენის სრულყოფა და სტილის ჩამოყალიბება" (გამიზნული ტავტოლოგია ელიოტისაა – პ.შ.)

იოლი შესამჩნევია, რომ არც ერთი ამ განსაზღვრებათაგანი არ პასუხობს „კლასიკის" და „კლასიკოსის" თანამედროვე გაგებას. ელიოტი მიიჩნევდა, რომ კლასიკა, ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით, იყო ნაშრომი, რომელიც ცივილიზაციას კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე აიყვანდა. ელიოტისთვის ასეთ პედანტურ სტანდარტებს მხოლოდ ვირგილიუსი აკმაყოფილებდა. მისთვის ჩოსერი და შექსპირი მეტად ტლანქები იყვნენ, გოეთე – მეტად პროვინციული, პოუპი – მეტად მანერული. ჰენრი ჯეიმსისადმი მცირე მინიშნებას თუ არ ჩავთვლით, ამერიკული ლიტერატურა არც კი უხსენებია.

სენტ ბოვი უფრო მოქნილი და მეტის მომცველია. მაგრამ, მისი აზრით, კლასიკა მხოლოდ ისაა, რასაც მკითხველი განსაკუთრებით გამოარჩევს, რომლის მსგავსის მოძიებასაც შესაძლოა მთელი ცხოვრება მოანდომოს და რომლის გამოც თავი ბიბლიოთეკას უნდა შესწიროს.

რაკი ელიოტი იმპერიალისტი იყო და სენტ ბოვი – არისტოკრატი, გვჭირდება იდეა, თუ რა არის „კლასიკა" დემოკრატიაში. ამისათვის სენტ ბოვის თანამედროვე ალექსის დე ტოკვილს უნდა მივმართოთ. წერილში „დემოკრატია ამერიკაში" ტოკვილი აღმოაჩენს, რომ ამერიკელები ხელოვნებას და მეცნიერებას უფრო პრაქტიკული გამოყენების გამო აფასებენ, ვიდრე – მათი აბსტრაქტული დანიშნულებისა. აქედან მოდის გაზეთების, რელიგიური ტრაქტატებისა და „თვითმასწავლებლების" პოპულარობა. კითხვა თავისთავად არ შექმნილა როგორც რაღაც აკვიატებული თეორიული მიზანი, როგორიცაა სულის გამდიდრება. გვჭირდება რამე ხელშესახები ფუნქცია, რომელიც იმუშავებს აქ და ახლა.

გადახედეთ წიგნის მაღაზიების კლასიკის განყოფილებას – ამერიკაში ან ნებისმიერ დასავლურ ქვეყანაში – და უმალ დარწმუნდებით ტოკვილის ინტუიციაში. მრავალფეროვანი შემოთავაზებაა, მაგრამ, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, მხატვრული სიკაშკაშე აღარ არის აუცილებელი განმსაზღვრელი ფაქტორი, რომ წიგნი კლასიკად ჩაითვალოს. დღეს რაც კლასიკას აქცევს კლასიკად, ეს არის მისი კულტურული მნიშვნელო(ვნე)ბა. *ავტორები კლასიკოსებად ირაცხებიან არა იმიტომ, რომ ისინი დიადები არიან (თუმცა, ზოგი დიადიაცაა), არამედ იმიტომ, რომ ისინი არიან საჭირონი.*

სხვა სიტყვებით, კლასიკის დღევანდელი კრიტერიუმი უფრო სოციოლოგიის სფეროა, ვიდრე ესთეტიკის. ამიტომაც ჯორჯ ორუელი და ოლდოს ჰაქსლი საიმედოდ არიან შერაცხილ-დაცულნი, როცა – ფრენკ ო'კონორი და აიდორა უელთი – იოლად შეიძლება მოშორდნენ კლასიკოსთა ბანაკს. „1984" და „ახალი მამაცი სამყარო" საფუძვლიანად არის ჩანერგილი ენასა და ისტორიაში, მაგრამ რას იზამს უელთი თავისი სტილისტური სრულყოფით? ჰენრი მილერი გადარჩა (და ყოველთვის გადარჩება), რადგან ქვეყანამ მასში საკმაო მაშოკირებელი რამ ნახა ცენზურის ასამუშავებლად (ლოურენსიც ჩამოსაწერი იქნებოდა, რომ არა „ლედი ჩეტერლეის საყვარელი"). Consumer Reports–ში(4) უკეთეს პროზას ნახავთ, ვიდრე აპტონ სინკლერის უმეტეს მოთხრობაში, მაგრამ „ჯუნგლმა"(5) გამოიწვია ფაქტობრივი საკანონმდებლო რეფორმა, და შესაბამისად, იქამდე იქნება აქტუალური, სანამ აშშ იარსებებს.

ადრე არტისტული კოსმოსის ორბიტაზე მოძრავი უკვდავი მწერლები ფასდებოდნენ ეპოქის თანამედროვეობით (თანადროულობით), ახლა კი მეთოდი, რომლითაც დიდი წიგნები წარმოდგენილია სასკოლო კურიკულუმში, ხაზს უსვამს ერთ რამეს: ისტორიული საჭიროების დომინოს ეფექტს. ბერძნულ–რომაული ლიტერატურა საჭიროა, რადგან რენესანსი მისით შთაგონებულია, რენესანსი საჭიროა, რადგან მან ეკლესიის ჰეგემონია შეასუსტა; მან მოგვცა, ასევე, განმანათლებლობა, რომელმაც, თავის მხრივ, მოგვცა თანამედროვე დემოკრატიები, ეს კი უკან,

აწმყოში გვაბრუნებს. რომელიმე წიგნის აღზევებისას ყოველთვის არსებობს პირადი დაინტერესების პრაგმატული მომენტი.

კლასიკის გამომცემლები (Penguin, Oxford, Virago, New York Review Books) კლასიკის დემოკრატიზაციას უწყობენ ხელს. მაგრამ ეს გამოცემები ნებისმიერი არგუმენტის მიხედვით უწოდებენ წიგნებს კლასიკას.

წარმოიდგინეთ, როგორ უნდა გრძნობდნენ თავს კრიტიკოსები ასეთ ვითარებაში. ისინი ეფექტურად გარიყეს იმ პროცესიდან, რომელსაც თავად არეგულირებდნენ. თუმცა, კლასიკის მერკანტილურობა ფართო ცნებაა და კრიტიკოსს, ცხადია, შეუძლია ლიტერატურის ავ-კარგზე ისაუბროს. „მრისხანების მტევნებს" უნივერსიტეტის სილაბუსიდან არავინ ამოიღებს, მაგრამ კრიტიკოსს შეუძლია განავითაროს აზრი, რომ ეს ობიექტურად ცუდი წიგნია.

რაკი მხატვრული ღირებულებისადმი რწმენა გაქრა, დასავლური კრიტერიუმი „ველურ დასავლეთად" იქცა. გსურთ, ბიბლია წარმოაჩინოთ, როგორც ჩამოფასებული, ფილოსოფიისა და ფოლკლორის დომხალი? თქვენ ინტერესით მოგისმენენ. გსურთ, სახალხოდ წარდგეთ და განაცხადოთ, რომ მილტონი იყო ლიტონი?(6) თქვენ შეიძლება, ტენუარსაც გამოჰკრათ ხელი.

თქვენ ერთი რამ დაგრჩენიათ: თუ ვინმე გააკრიტიკებს თქვენს საყვარელ წიგნს, დაუნდობლად უნდა იბრძოლოთ საპირისპიროს დამტკიცებისთვის. რადგან ერთადერთი დრო, როცა კლასიკის გარშემო მშვიდობაა, ის საშინელი დროა, როცა მას არ კითხულობენ.

შენიშვნები:

1. შემოკლებული ვერსია. წერილის სრული სათაურია: საზარბაზნე ხორცი: კლასიკის გასამართლება.

2. ფრედერიკ რეიმონდი

3. თანამედროვე ბრიტანელი ნოველისტი, ბრიტანული ლიტერატურის კლასიკოსად შერაცხილი

4. Consumer Reports – ამერიკული სამომხმარებლო ჟურნალი (მთარგმნელი)

5. 1906 წელს დაწერილი „ჯუნგლი“ ეხება ემიგრანტების თემას აშშ-ში. მხატვრულ ფაქტებს დოკუმენტური მასალაც ენაცვლება, რაც მას კიდევ უფრო მძაფრ საკითხავს ხდის. ჯეკ ლონდონმა მას „ემიგრანტების ბიძია თომას ქოხი“ უწოდა. (მთარგმნელი)

6. ვეცადე, დედნის კალამბური შემენარჩუნებინა. დედანში ასეა: Milton was a simpleton. (მთარგმნელი).

თარგმნა პაატა შამუგიამ

ავანგარდი და კიტჩი

ერთსა და იმავე ცივილიზაციას შეუძლია ერთდროულად წარმოშვას ისეთი განსხვავებული მოვლენები, როგორიცაა ელიოტის პოემები და Tin Pan Alley-ის შლიაგერები; ბრაკის ფერწერა და ჟურნალ ,,Saturday Evening Post"-ის გარეკანი. ეს ოთხივე ნიმუში კულტურის სფეროს ეხება და ერთი და იმავე კულტურის შემადგენელ ნაწილებსა და პროდუქტს წარმოადგენენ. თუმცა მათ შორის მსგავსება აქ მთავრდება. რამდენად ფართო უნდა იყოს კულტურის ხედვა, რომ თავისი თვალთახედვის არეში მოაქციოს ელიოტისა და ედი გესტის პოემები და ასევე მათ შორის ახალი საზრისებით სავსე ურთიერთობებიც დაამყაროს. ერთ კულტურულ ტრადიციაში სხვადასხვა მოვლენათა ამგვარი შეუთავსებლობა, ყოველთვის და დღესაც თავისთავად ცხადად რომ ითვლებოდა და ითვლება, მოწმობს კი იმას, რომ ეს შეუთავსებლობა ნორმალურია? თუ ეს რაღაც სრულებით ახალია და ჩვენს დროს ახასიათებს?

ამ კითხვაზე პასუხს ვერ ვიპოვით, თუ მხოლოდ წმინდა ესთეტიკური კვლევების სფეროში დავრჩებით. მე აუცილებლად მიმაჩნია კონკრეტული ესთეტიკური გამოცდილების გულმოდგინე და არატრივიალური შესწავლა და არა აბსტრაქტული ინდივიდუმისა იმ სოციალური და ისტორიული კონტექსტით, სადაც ამ გამოცდილების ფორმირება ხდება. შედეგად ჩვენ შეგვიძლია მივიღოთ პასუხი არა მხოლოდ ზემოთ ფორმულირებულ შეკითხვაზე, არამედ ბევრ კიდევ უფრო მნიშვნელოვან შეკითხვაზეც.

საზოგადოება, რომელიც განვითარების გზაზე კონკრეტული ფორმების უცვლელობის უარყოფის უნარს კარგავს, ასევე ანგრევს იმ მიღებულ წარმოდგენებსაც, რომ მწერლებისა და მხატვრების აუდიტორიასთან ურთიერთგაგება შესაძლებელია. ზოგადი წანაპირობებიდან გამოსვლა უფრო და უფრო რთული ხდება. ყველაფერი რაც განპირობებული იყო რელიგიით, ძალაუფლებით, ტრადიციით, ჭეშმარიტების სტილით ეჭვის ქვეშ დგება,

ხოლო მწერალსა თუ მხატვარს უკვე აღარ შეუძლია მის მიერ გამოყენებული სიმბოლოებისა თუ მითითებების შესახებ პუბლიკის რეაქციის გამოცნობა. ადრე ამგვარი პრობლემა გამოსავალს პოულობდა გაყინულ ალექსანდრიულ სტილში, აკადემიზმში, სადაც პოლემიკისაგან თავის დასაღწევად ჭეშმარიტად მნიშვნელოვან პრობლემებს თავს არიდებდნენ, ხოლო შემოქმედება დადიოდა ფორმალური საკითხების შესრულებასთან, როცა რაღაც უფრო დიდი მნიშვნელობის მქონე გადაწყვეტილი იყო წარსული ოსტატების პრეცედენტებზე დაყრდნობით. ერთი და იგივე თემები მეორდებოდა ასობით ნამუშევარში და ახალი არაფერი ხდებოდა: სტაციუსი, ჩინური პოეზია, რომაული სკულპტურა, აკადემიური ფერწერა, ვიქტორიანული არქიტექტურა.

დაკნინების პერიოდის ჩვენი საზოგადოების ერთ-ერთი ღირსება ის არის, რომ ჩვენ (ან ზოგიერთ ჩვენგანს) არ გვსურს ჩვენი თანამედროვე კულტურა მსგავს ანალოგიებს დავუკავშიროთ. აკადემიზმის საზღვრებისთვის რომ თავი დაეღწია, დასავლური ბურჟუაზიული საზოგადოების ნაწილმა წარმოშვა აქამდე არნახული ავანგარდული კულტურა. ეს შესაძლებელი გახდა ისტორიის უფრო ფართო გაგების წყალობით. უფრო ზუსტად, საზოგადოების ახალი კრიტიკული გააზრებით, ისტორიულ კრიტიციზმით. ეს კრიტიციზმი ჩვენს თანამედროვე საზოგადოებას დროის მიღმა მყოფ უტოპიებს კი არ უპირირისპირებდა, არამედ მან ფხიზელ ისტორიულ მიზეზ-შედეგობრივ ანალიზს დაუქვემდებარა ნებისმიერი საზოგადოების საფუძველში არსებული წანამძღვრები, გამართლებები და ფუნქციები. ამგვარად, ცხადი გახდა, რომ ჩვენი თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოებრივი წყობა არ არის ცხოვრების მარადიული, ,,ბუნებრივი" პირობა, არამედ ერთიმეორის შემცვლელი სოციალური წესრიგის მხოლოდ ბოლოა.. ამ აღმოჩენების წყალობით გახსნილი პერსპექტივები XIX საუკუნის 50-60-იანი წლების მოწინავე ინტელექტუალების ცნობიერების ნაწილი გახდა და ისინი მალე მხატვრებმა და მწერლებმაც აითვისეს, თუმცა უმეტეს წილად არაცნობიერად. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ ავანგარდის დაბადება ქრონოლოგიურად და გეოგრაფიულად ევროპაში სამეცნიერო აზროვნების რევოლუციურ გარღვევას დაემთხვა.

ბოჰემის პირველმა წარმომადგენლებმა, რომელნიც მომავალი ავანგარდის არსს წარმოადგენდნენ, დაუყოვნებლივ განაცხადეს თავიანთი გულგრილობის შესახებ პოლიტიკის მიმართ. მიუხედავად ამისა, მათ ატმოსფეროში რევოლუციური იდეები რომ არ ყოფილიყო, ისინი ვერასდროს ვერ შეძლებდნენ გამოეკვეთათ ცნება „ბურჟუაზიული“, როცა განსაზღვრავდნენ, რომ ისინი ბურჟუაზიას არ ეკუთვნოდნენ. რევოლუციურ-პოლიტიკური შეხედულებებისგან მორალური დახმარების გარეშე მათ გამბედაობა არ ეყოფოდათ აგრესიულად გაეკეთებინათ განაცხადი საკუთარი თავის შესახებ და გამოწვევა გაეგზავნათ გაბატონებული საზოგადოებრივი ნორმებისათვის. ამისთვის მართლაც გამბედაობა იყო საჭირო, რადგან ბურჟუაზიული საზოგადოებიდან ბოჰემაში ემიგრაცია ნიშნავდა ასევე კაპიტალისტური ბაზრებიდან ემიგრაციასაც, სადაც მხატვრები და მწერლები გადასროლილები იყვნენ მას შემდეგ, რაც არისტოკრატიის მფარველობა დაკარგეს. ცხადია, ამგვარი მდგომარეობა მხატვრებსა და მწერლებს მშიერ არსებობას უქადდა სხვენებში, თუმცა როგორც ქვემოთ იქნება ამაზე საუბარი, ავანგარდი ბურჟუაზიულ საზოგადოებაზე დამოკიდებული რჩებოდა იმის გამო, რომ მისი ფული სჭირდებოდა.

და მაინც, რეალობა ისეთია, რომ როგორც კი ავანგარდს გამოუვიდა „ჩამოშორებოდა“ საზოგადოებას, ის მაშინვე უკან მობრუნდა და გაემიჯნა როგორც რევოლუციურ, ისე ბურჟუაზიულ პოლიტიკას. რევოლუცია კი დარჩა საზოგადოების შიგნით, სადაც ის იდეოლოგიური ბრძოლის ქაოსის ნაწილს შეადგენდა, რომელსაც ხელოვნება და პოეზია უადგილოდ თვლიდნენ, როგორც კი ის იწყებდა შეხებას „კეთილშობილ“ აქსიომატურ რწმენებთან, რომლებიც აქამდე კულტურის საფუძველში იმყოფებოდნენ. აქედან გამოდის, რომ ავანგარდის ჭეშმარიტი და მნიშვნელოვანი ფუნქცია არა „ექსპერიმენტებში“ იყო, არამედ, იმ გზის ძიებაში, რომლის გაყოლაც იდეოლოგიური შფოთისა და ძალადობის პირობებში კულტურის განვითარებას უზრუნველყოფდა. საზოგადოებისაგან სრულიად განდგომილი პოეტი-ავანგარდისტი ან მხატვარი-ავანგარდისტი ისწრაფვოდა აემაღლებინა

თავისი ხელოვნების დონე, ამავდროულად შეევიწროვებინა და აეყვანა ის აბსოლუტის განსხეულებამდე, რომელშიც ყველა ფარდობითობა და წინააღმდეგობა ან თავის გამოსავალს იპოვიდა, ან დაკარგავდა აზრს. ამგვარად იბადება ,,ხელოვნება ხელოვნებისათვის" და ,,წმინდა პოეზია" მაშინ, როცა საგანი ან შინაარსი ხდება რაღაც ისეთი, რომელსაც უნდა მოერიდო, როგორც ჭირს.

აბსოლუტის ამ ძიებებმა მიიყვანა ავანგარდი ,,აბსტრაქტულ" ანუ ,,უსაგნო" ხელოვნებასთან და ასეთივე პოეზიასთან. არსით პოეტი-ავანგარდისტი ან მხატვარი-ავანგარდისტი ცდილობს მიბაძოს ღმერთს, როცა ქმნის რაღაც ისეთს, რომელიც მხოლოდ საკუთარ კატეგორიებშია დასაბუთებული, ბუნების მსგავსად, დასაბუთებას თავისივე თავში რომ პოულობს და მსგავსად პეიზაჟისა, რომელიც ესთეტიკურად დასაბუთებულია, რეალურია და არა რაღაც ხელთუქმნელი გამოსახულება, დამოუკიდებელი აზრებისგან, მსგავსებებისა თუ ორიგინალებისგან. შინაარსი ფორმაში იმდენად სრულად უნდა აიხსნას, რომ მხატვრის თუ ლიტერატორის სამუშაოს იქამდე დაყვანა, რაც თავად ხელოვნების არსი არ არის, შეუძლებელი გახდეს.

მაგრამ აბსოლუტი აბსოლუტურია იმ დროს, როცა მხატვარი ან პოეტი, როცა არის ის, ვინც არის, პატივს სცემს გარკვეულ ფარდობით ღირებულებებს და დანარჩენებს – არა. და ეს ღირებულებები, რომელთა სახელითაც ის აბსოლუტს მიმართავს – ფარდობითი და ესთეტური ღირებულებებია. ამგვარად მხატვარი ან ლიტერატორი გამოდის მიმბაძველი, მაგრამ არა ღმერთისა. მოცემულ შემთხვევაში ცნება ,,მიბაძვა" გამოიყენება არისტოტელესეული მნიშვნელობით – ხელოვნებისა და ლიტერატურის წესებისა და პროცესების გაგებით. ამგვარია ,,აბსტრაქტულის" გენეზისი. ყოველდღიური გამოცდილების საგნებიდან ყურადღების გადატანით მხატვარი მას თავისი საქმის საშუალებად აქცევს. თუ არასახვითი თუ აბსტრაქტული პრეტენზიას აცხადებს ესთეტიკურ დასაბუთებაზე, ის თავისუფალი და შემთხვევითი კი არ უნდა იყოს, არამედ უნდა გამომდინარეობდეს ერთგვარი უეჭველი შეზღუდულობისა თუ პირველწყაროდან. როგორც კი ყოველ-

დღიურის რეალობა, გარემოს გამოცდილება უარყოფილია, ამგვარი შეზღუდვა მხოლოდ პროცესებსა და წესებში შეიძლება იყოს, რომლის საშუალებითაც ადრეული რეალობის მხატვრობა და ლიტერატურა ბაძავდნენ. სწორედ ეს პროცესები და წესები ხდებიან ხელოვნებისა და ლიტერატურის საგნები. თუ არისტოტელესა და სხვა მოაზროვნეების კვალდაკვალ ვიტყვით, რომ მთელი ხელოვნება და მთელი ლიტერატურა – ეს მიბაძვაა, მაშინ შედეგად ჩვენ მივიღებთ მიბაძვის მიბაძვას. ან იეიტსის სიტყვებით:

> ,,აქ არ სწავლობენ საგალობლებს სულს რომ ედება,
> არამედ შექმნილ დიად ძეგლებს გარდასულ წლები"[1]

პიკასო, ბრაკი, მონრიანი, კანდინსკი, ბრანკუში, კლეე, მატისი და სეზანი თავიანთ შთაგონებას ძირითადად გამოსახვის საკუთარ საშუალებებში პოულობენ. მათი ხელოვნების იმპულსი, როგორც ჩანს, უმეტესად არის წმინდა გამოსახვაში და სივრცის, ზედაპირების, ფორმების, ფერების და ა.შ. ორგანიზებაში დანთქმულობაში, რაც ყველაფერს გამორიცხავს, რაც ამ ფაქტორებში აუცილებლად არ არის ჩადებული. როგორც ჩანს რემბოს, მალარმეს, ვალერის, ელუარის, პაუნდის, ჰარტ კრეინის სტივენსის და თვით რილკესა და იეიტსის პოეზიაც იბადება მცდელობით შეიქმნას პოეზია უკვე განხორციელებული პოეტური ,,მომენტებით", ვიდრე თვით პოეტური განხორციელების გამოცდილებიდან. ცხადია, ეს არ გამორიცხავს მათი შემოქმედებისა და სხვა ამოცანების ღიაობას, რამდენადაც პოეზიას საქმე სიტყვებთან აქვს, ხოლო სიტყვები კომუნიკაციას ემსახურებიან. და მრავალი პოეტი არ იყო ისეთი რადიკალური, როგორც, მაგალითად, მალარმე და ვალერი, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმ პოეტებზე, რომლებიც ცდილობდნენ ლექსთწყობა მხოლოდ სიტყვების ჟღერადობაზე აეგოთ. და მაინც, თანამედროვე პოეზიის თავისებურება

---

[1] უილიამ ბატლერ იეიტსი, ,,გაცურვა ბიზანტიისაკენ", ცოტატის თარგმანი მედეა ზაალიშვილისა წიგნიდან: უილიამ ბატლერ იეიტსი, ,,კელტური მიმწუხრი"; გამომც. ,,ინტელექტი", 2010, გვ. 47–48 (რედაქტორის შენიშვნა)

ძალიან მარტივად რომ განვსაზღვროთ, იქამდე დავა, რომ ის იქნება უფრო „წმინდა“ და „აბსტრაქტული“. რაც შეეხება ლიტერატურის სხვა ფორმებს, აქ აღწერილი ავანგარდის ესთეტიკა არ არის პროკრუსტეს სარეცელი. მაგრამ მაინც, გარდა იმისა, რომ ჩვენმა თანამედროვე რომანების ავტორთა უმრავლესობამ ავანგარდის სკოლა გაიარა, არსებითად ყველაზე ამბიციური წიგნი ანდრე ჟიდისა არის წიგნი რომანის წერის შესახებ, ხოლო ჯოისის „ულისე“ და „ფინეგანის ქელეხი“ ,ერთი ფრანგი კრიტიკოსის თქმით, პირველ რიგში, „ყველაფრის გამოთქმა გამოთქმისათვის“ გამოცდილებამდე დააყვანაა, როცა გამოთქმას მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე იმას, რაც გამოითქმის.

თავისთავად ავანგარდული კულტურა – ეს იმიტაციის იმიტაცია, არც შექების და არც დაგმობის სურვილს არ იწვევს. ჭეშმარიტად, ეს კულტურა თავის თავში ატარებს იმ ალექსანდრიულობის ელემენტებსაც, რისი გადალახვაც მას სურს. ზემოთ ციტირებული იეიტსის ფრაზა ბიზანტიას ეხება, რომელიც ძალიან ახლოსაა ალექსანდრიასთან; გარკვეული აზრით ეს იმიტაცია იმიტაციისა წარმოადგენს ყველაზე მაღალი ხარისხის ალექსანდრიზმს. თუმცა, არის ერთი საყურადღებო სხვაობა: ავანგარდი მოძრაობს, ალექსანდრიზმი კი ერთ ადგილას რჩება. ზუსტად ეს ამართლებს ავანგარდულ მეთოდებს და აუცილებელს ხდის მათ. აუცილებლობა კი იმით არის განპირობებული, რომ ნამდვილად მაღალი ხელოვნებისა და ლიტერატურის შექმნის სხვა მეთოდი დღეისთვის არ არსებობს. ამ აუცილებლობასთან დაპირისპირება და ისეთი ტერმინებით შემკობა, როგორიცაა „ფორმალიზმი“, „პურიზმი“, „სპილოს ძვლის კოშკი“ და ა.შ. ან სულელურია და ან არაკეთილსინდისიერი. ჯამში, ეს ნიშნავს, რომ ავანგარდი იქცა იმად, რითიც ის გარკვეული სოციალური სარგებლის ძალით არის. ჭეშმარიტება კი სრულიად სხვაგვარია.

ავანგარდული ხელოვნების საკუთარ თავში ჩაკეტილობამ და ფაქტმა, რომ მისი საუკეთესო მხატვრები არიან მხატვრები მხატვრებისთვის, ხოლო საუკეთესო პოეტები – პოეტები პოეტებისათვის, ბევრი ისეთი მოიშორა, რომელიც ადრე აღფრთოვანდებოდა და დააფასებდა ნოვატორულ ხელოვნებასა და ლიტე-

რატურას, მაგრამ ახლა არ სურს, ან არ ძალუძს მხატვრული ხელობის საიდუმლოებებს ეზიაროს. მასები ყოველთვის მეტნაკლებად განურჩეველნი იყვნენ კულტურისადმი და იმყოფებოდნენ ფორმირების დაუსრულებელ მდგომარეობაში. თუმცა, ამგვარ კულტურას დღეს ისინიც კი ტოვებენ, ვისაც ის არსებითად ეკუთვნის – მას ტოვებს მმართველი კლასი.

და ზუსტად კულტურის ამ ტიპს ეკუთვნის ავანგარდი. ამასთან არცერთ კულტურას არ შეუძლია განვითარდეს სოციალური საფუძვლის გარეშე, სტაბილური შემოსავლის წყაროს გარეშე. ავანგარდს კი შემოსავლის ამ წყაროთი იმ საზოგადოების ელიტა უზრუნველყოფდა, რომელსაც ავანგარდი საკუთარი მტკიცებით განუდგა, მაგრამ რომელთანაც მუდმივად ოქროს ჭიპლარით მიბმული რჩებოდა. ეს მართლაც პარადოქსია. მაგრამ ახლა ეს ელიტაც ვიწროვდება. რამდენადაც ავანგარდი არის ჩვენთან არსებული ცოცხალი კულტურა, იმდენად მომავალში ჩვენ შეცდომაში არ უნდა შეგვიყვანოს ზედაპირულმა მოვლენებმა და ლოკალურმა წარმატებებმა. პიკასოს გამოფენებზე კვლავ უამრავი ხალხია, ელიოტის პოეზიას უნივერსიტეტებში ასწავლიან; მოდერნისტული ხელოვნებით მოვაჭრენი ჯერ არ მიდიან ამ ბიზნესიდან, გამომცემლები კი ჯერ ჯიდევ აქვეყნებენ ,,რთულ" პოეტებს. მაგრამ თვით ავანგარდი, რომელმაც უკვე საფრთხე იგრძნო, დღითიდღე უფრო გაუბედავი ხდება. აკადემიზმსა და კომერციალიზაციას ჩვენ იქაც ვხვდებით, სადაც ყველაზე ნაკლებად ველით. ეს მხოლოდ ერთს შეიძლება ნიშნავდეს: მდიდრებისა და განათლებულების საზოგადოებაში, რომელზეც ავანგარდია დამოკიდებული, მას თავდაჯერებულობა აკლდება.

არ არის ავანგარდის ბუნებაში, რომ მისთვის არსებულ საშიშროებაზე ის თავად არის პასუხისმგებელი? თუ თვით ეს პასუხისმგებლობაა საშიშროების წყარო? არსებობენ თუ არა აქ სხვა, შესაძლოა, უფრო მნიშვნელოვანი ფაქტორები?

II

სადაც ავანგარდია, იქ არიერგარდიც არის. ავანგარდის გამოჩენასთან ერთად ინდუსტრიულ დასავლეთში წარმოიშვა მეო-

რე ფენომენიც, რომელსაც გერმანელებმა საუკეთესო სახელი - „კიტჩი" დაარქვეს: მასებზე გათვლილი კომერციული ხელოვნება და ლიტერატურა, მისთვის სახასიათო კოლორისტიკით, ჟურნალის ყდებით, ილუსტრაციებით, რეკლამით, საკითხავით, კომიქსებით, პოპ-მუსიკით, ცეკვებით ჩაწერილ მუსიკაზე, ჰოლივუდის ფილმებით და ა.შ. გარკვეული მიზეზებით ეს უდიდესი მოვლენა ყოველთვის რაღაც თავისთავადად ითვლებოდა. ახლა კი დადგა დრო გამოვიკვლიოთ მისი მიზეზები და შედეგები.

კიტჩი – ინდუსტრიული რევოლუციის პროდუქტია, რომელმაც დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის მასების ურბანიზაცია მოახდინა და შექმნა ის, რასაც საყოველთაო განათლებას უწოდებენ.

აქამდე არსებული ერთადერთი კულტურის ბაზარი სახალხო არ იყო და მასში ისინი შედიოდნენ, ვინც წერა-კითხვის გარდა ის თავისუფალი დროცა და კომფორტიც ჰქონდა, რაც თავისთავად განსაზღვრავს ხოლმე კულტურასთან ზიარებულობას. გარკვეულ დრომდე ზუსტად ამას განიხილავდნენ განათლებულობად. მაგრამ საყოველთაო განათლებასთან ერთად წერა-კითხვის ცოდნა რაღაც ნაკლებად არსებითი გახდა, ავტომობილის ტარების ცოდნის მსგავსი და აღარ ნიშნავდა იმ ხარისხს, რომლითაც გამოირჩეოდა ინდივიდუმის კულტურული მიდრეკილებები, რამდენადაც აღარ იყო რაფინირებული გემოვნების განსაზღვრული შედეგი. ქალაქში გადასახლებული გლეხები პროლეტარებად ან წვრილ ბურჟუაზიად იქცნენ და საკუთარი ეფექტიანობის გასაზრდელად წერა-კითხვაც ისწავლეს, მაგრამ ვერ მოიპოვეს თავისუფალი დრო და კომფორტი, რაც აუცილებელი იყო ტრადიციული ქალაქური კულტურით ტკბობისათვის. მიუხედავად ამისა, ისინი კარგავდნენ ხალხური კულტურის გემოს, რომლის საფუძველიც სოფლის გარემო და სოფლის ცხოვრება იყო, ამავე დროს ახალ სოციალურ მდგომარეობას – მოწყენილობას განიცდიდნენ და ქალაქის მასებიც ზეწოლას ახდენდნენ საზოგადოებაზე, რომ ისინი უზრუნველეყოთ სამომხმარებლო კულტურით. ახალი ბაზრის დასაკმაყოფილებლად წარმოიშვა ახალი ერზაც-კულტურა (სუროგატი), კიტჩი, განკუთვნილი მათთვის, ვინც ჭეშმარიტი

კულტურის ფასეულობებისადმი გულგრილი და უემოციო რჩებოდა, მაგრამ მაინც განიცდიდა სულიერ შიმშილს და ისეთი გართობა სწყუროდა, რომელიც მხოლოდ გარკვეული სახის კულტურას შეეძლო მიეცა.

ნედლეულის სახით გამოყენებულ იქნა ნამდვილი კულტურის გაუფასურებული და აკადემიზირებული სიმულაკრები და კიტჩიც მთლიანად ამ უგრძნობელობის კულტივიზირებაშია. კიტჩი მექანიკურია და ფორმულების მიხედვით მოქმედებს. კიტჩი – ეს გაყალბებული გამოცდილება და ყალბი გრძნობებია. კიტჩი თავის ცვლილებებში მიჰყვება სტილს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ყოველთვის კიტჩად რჩება. კიტჩი – ყველა იმ სიყალბის განსახიერებაა, რაც თანამედროვე ცხოვრებას ახასიათებს. კიტჩი თითქოს თავისი მომხმარებლებისგან ფულის გარდა არაფერს ითხოვს; მომხმარებელთაგან დროსაც კი არ ითხოვს.

კიტჩის არსებობის წინაპირობა, რომლის გარეშეც იგი ვერ იარსებებდა, არის სრულიად მომწიფებული კულტურული ტრადიციის მისაწვდომობა, რომლის აღმოჩენებს, მონაპოვრებსა და თვითცნობიერებას კიტჩი საკუთარი მიზნებისთვის იყენებს. კიტჩი ამ კულტურული ტრადიციიდან ითვისებს მეთოდებს, ეშმაკობებს, ხერხებს, ძირითად წესებს, თემებს, ამ ყველაფერს ერთგვარ სისტემად აქცევს და დანარჩენს ყრის. შეიძლება ითქვას, რომ კიტჩი ამ დაგროვილი გამოცდილების რეზერვუარიდან იღებს თავის სისხლს. სინამდვილეში ამას გულისხმობენ, როცა ამბობენ, რომ დღევანდელი მასობრივი კულტურა და მასობრივი ხელოვნება ოდესღაც გაბედული, ეზოთერული ლიტერატურა და ხელოვნება იყო. რა თქმა უნდა, ეს ასე არ არის. მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის, რომ საკმაო დროის გასვლის შემდეგ ახალი იძარცვება: მისგან იღებენ ახალ „ამოვარდნილობებს", რომელთაც შემდეგ აზავებენ და კიტჩის სახით აწვდიან. ცხადია, რომ კიტჩი სრულიად აკადემიურია; და პირიქით, ყველაფერი აკადემიური კიტჩია. რადგან ის, რასაც აკადემიურს უწოდებენ, აღარ არსებობს დამოუკიდებლად და კიტჩის სახამებლიან გულისპირად გადაიქცა. ინდუსტრიული მეთოდები კი განდევნიან ხელობებს. რამდენადაც კიტჩის წარმოება მექანიკურადაა შესაძლე-

ბელი, ის ჩვენი წარმოების სისტემის განუყოფელ ნაწილად გადაიქცა, რაც არ შეიძლება მოხდეს ჭეშმარიტი კულტურის შემთხვევაში იშვიათი გამონაკლისების გარდა. კიტჩში უდიდესი ინვესტიციების ჩადება ხდება, რამაც შესაბამისი მოგება უნდა მოიტანოს; ის ასევე იძულებულია გაფართოვდეს, რომ თავისი ბაზრები შეინარჩუნოს. მიუხედავად იმისა, რომ კიტჩი არსით თვითონვე ყიდის თავის თავს, მისთვის შექმნილია გაფართოების დიდი აპარატი, რომლის არსებობა საზოგადოების ყოველ წევრზე ახდენს ზემოქმედებას. ხაფანგები იმ კუთხეებშიცაა დადგმული, რომლებიც ნამდვილი კულტურის ნაკრძალებად ითვლება. დღეს ჩვენს მსგავს ქვეყანაში საკმარისი არ არის განწყობა გქონდეს ნამდვილი კულტურის მიმართ; აუცილებელია მის მიმართ ნამდვილი ვნება გამოძრავებდეს, რომელსაც ძალა ექნება წინ აღუდგეს გარემომცველ სიყალბეებს, რომლებიც იმ დროიდან გვთრგუნავენ, როცა ბავშვობაში პირველად ავიღეთ ხელში ილუსტრირებული წიგნები. კიტჩი გვაბნევს. მას მრავალი დონე აქვს და ზოგიერთი ეს დონე იმდენად მაღალია, რომ ჭეშმარიტი შუქის გულუბრყვილო მაძიებლისთვის საშიშროებასაც წარმოადგენს. „New Yorker"-ის მსგავსი ჟურნალი თავისი არსით მაღალი კლასის კიტჩია, ის ფუფუნების საგნებით ვაჭრობის სფეროდან ავრცელებს და აზავებს ავანგადული მასალის უდიდეს რაოდენობას. ამასთან არ უნდა ვიფიქროთ, რომ კიტჩის ნებისმიერი მაგალითი სრულიად მოკლებულია რამე ღირებულებას. პერიოდულად კიტჩი რაღაც ღირებულსაც ქმნის, რასაც ხალხურობის ნამდვილი არომატიც აქვს; ამ შემთხვევითსა და განსხვავებულ ნიმუშებს ნაკლებად გათვითცნობიერებულები შეცდომაში შეჰყავთ. კიტჩის მიერ მოპოვებული უზარმაზარი მოგება ავანგარდისთვის ცდუნებას წარმოადგენს, რასთან გამკლავებაც ყველას არ გამოსდის. კიტჩის ზეწოლის ქვეშ პატივმოყვარე მწერლებს კორექტივები შეაქვთ თავიანთ ნაწერებში და მაშინვე ნებდებიან კიტჩს. აქედანაა საგონებელში ჩამგდები შემთხვევები, როგორებიცაა მაგალითად საფრანგეთში პოპულარული რომანისტის სიმენონის და ამერიკაში პოპულარული სტაინბეკის წიგნები. ამ

ყველაფრის საბოლოო შედეგი ჭეშმარიტი კულტურისათვის ყოველთვის საზიანოა.

კიტჩი არ ისაზღვრება მისი წარმომშობი ქალაქებით, ის სოფლის მიდამოებშიც აღწევს, სადაც ანადგურებს ხალხურ კულტურას. კიტჩი პატივისცემით არ ეკიდება გეოგრაფიულ და ნაციონალურ-კულტურულ საზღვრებსაც. როგორც დასავლური ინდუსტრიული წარმოების კიდევ ერთი მასობრივი პროდუქტი, ის ტრიუმფალურად მიაბიჯებს მთელს მსოფლიოში და კოლონიურ იმპერიებში აუქმებს ადგილობრივი კულტურების საზღვრებს. ამგვარად, კიტჩი ხდება უნივერსალური კულტურა, მსოფლიოში პირველი უნივერსალური კულტურა. დღეს ჩინელებმა, სამხრეთ ამერიკელმა ინდიელებმა თუ პოლინეზიელებმა საკუთარ ნაციონალურ კულტურას ამჯობინეს როტოგრავიურები და ჟურნალების ყდები და კალენდრები გოგონების გამოსახულებით. რითი შეიძლება აიხსნას კიტჩის გადამდებობა და მისი გადაულახავი მიმზიდველობა? ბუნებრივია, მანქანებით დამზადებული კიტჩი იაფია აბორინგენთა ხელით გაკეთებულ ნამუშევრებზე და მის წარმატებას დასავლეთის პრესტიჟი განაპირობებს; მაგრამ რატომ არის კიტჩი, როგორც ექსპორტის საგანი უფრო მიმზიდველი, ვიდრე რემბრანდტი? საბოლოოდ ერთიცა და მეორეც შეიძლება ვაწარმოოთ ერთნაირად იაფად.

დუაიტ მაკდონალდი ,,Partisan Review"-ში საბჭოთა კინემატოგრაფის შესახებ გამოქვეყნებულ თავის ბოლო სტატიაში მიუთითებს იმის შესახებ, რომ ბოლო ათი წლის მანძილზე კიტჩი საბჭოთა რუსეთში გაბატონებულ კულტურად გადაიქცა. მაკდონალდი ამაში პოლიტიკურ რეჟიმს ადანაშაულებს, რომელსაც ის განიკითხავს არა მხოლოდ იმის გამო, რომ კიტჩი მისი ოფიციალური კულტურა გახდა, არამედ, იმის გამოც, რომ კიტჩი გაბატონებული და უფრო პოპულარული კულტურა გახდა.

მაკდონალდს ციტატა მოჰყავს კურტ ლონდონის წიგნიდან „შვიდი საბჭოთა ხელოვნება": – „ძველი და ახალი სტილების მიმართ მასების დამოკიდებულება შესაძლოა არსებითად გამომდინარეობს თავიანთ ქვეყნებში მიღებული განათლებიდან," – მაკდონალდი ამგვარად აგრძელებს აზრს: „ბოლოს და ბოლოს

რატომ უნდა ანიჭებდნენ უპირატესობას უბირი გლეხები რეპინს (რუსული ფერწერის აკადემიური კიტჩის წამყვან წარმომადგენელს) და არა პიკასოს, რომლის აბსტრაქტული ტექნიკა ბოლოს და ბოლოს ასევე მჭიდრო კავშირშია მათ ხალხურ ხელოვნებასთან? არა, თუ მასები ავსებენ ტრეტიაკოვის მუზეუმს, ეს უმეტესად იმიტომ ხდება, რომ ისინი დააპროგრამეს ისე, რომ გაექცნენ „ფორმალიზმს“ და აღფრთოვანდნენ „სოციალისტური რეალიზმით“.

პირველ რიგში, ეს უბრალოდ არჩევანის საკითხი არ არის ძველსა და ახალს შორის, როგორც ვარაუდობს ლონდონი, არამედ არჩევანია ცუდს, განახლებულ ცუდს და ნამდვილად ახალს შორის. პიკასოს ალტერნატივად მიქელანჯელო კი არ გამოდის, არამედ კიტჩი. მეორე მხრივ, ჩამორჩენილ რუსეთშიც და მოწინავე დასავლეთშიც მასები კიტჩს ანიჭებენ უპირატესობას არა იმიტომ, რომ აქეთკენ პოლიტიკური ხელისუფლება უბიძგებს. იქ, სადაც განათლების სახელმწიფო სისტემები ხელოვნებას მიმართავენ, ადამიანებს ასწავლიან ძველი ოსტატების პატივისცემას და არა კიტჩისა; თუმცა, ხალხი კედლებზე მაქსფილდ პერიშის ან მის მსგავს რეპროდუქციას კიდებს და არა რემბრანდტისა და მიქელანჯელოსი. უფრო მეტიც, – როგორც მაკდონალდი მიუთითებს, 1925 წელს, როცა საბჭოთა რეჟიმი ავანგარდულ კინემატოგრაფს ხელს უწყობდა, რუსული მასები უპირატესობას ისევ ჰოლივუდურ ფილმებს ანიჭებდა. არა, კიტჩის ძლიერება ხელისუფლების პოლიტიკით არ აიხსნება.

ყველა მხატვრული და სხვა ღირებულებაც არსით ადამიანური ღირებულებებია და შედარებითი. და მაინც, საუკუნეების მანძილზე განათლებულ ადამიანთა შორის, როგორც ჩანს, არსებობდა შეთანხმება იმის შესახებ, თუ რა არის კარგი ხელოვნება და ცუდი ხელოვნება. გემოვნებები იცვლებოდა, მაგრამ ეს ცვლილებები სავსებით ხილულია; ხელოვნების თანამედროვე შემფასებლები მზად არიან დაეთანხმონ XVIII საუკუნის იაპონელებს, რომ ჰოკუსაი – იმ დროის ერთ-ერთი უდიდესი მხატვარი იყო; ჩვენ ძველ ეგვიპტელებს იმაშიც კი ვეთანხმებით, რომ მესამე და მეოთხე დინასტიის ეპოქების ხელოვნება ღირსია იმისა, რომ

შთამომავლობამ მას მიბაძოს. შესაძლოა, ჩვენ რაფაელს ჯოტო გვირჩევნია, მაგრამ მაინც არ უარვყოფთ, რომ რაფაელი თავისი დროის ერთ-ერთი უდიდესი მხატვარი იყო. საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბდა წარმოდგენები, რაც საკმაოდ მყარ განსხვავებებს ეყრდნობა წმინდა მხატვრული და ხელოვნების მიღმა არსებულ ღირებულებათა შორის. რაციონალიზებული, მეცნიერულ-ინდუსტრიული ტექნოლოგიებით წარმოებული კიტჩი კი ამ განსხვავებას ფაქტიურად შლის.

წარმოვიდგინოთ რა ხდება, როცა უბირი რუსი გლეხი, მსგავსი მაკდონალდის მიერ მოხსენიებულისა, დგას ორ ტილოს შორის, რომელთაგან ერთი პიკასოსია, მეორე კი რეპინის და ეჯახება არჩევანის ჰიპოთეტურ თავისუფლებას. პირველ ტილოზე ეს გლეხი ხედავს ხაზების, სივრცეებისა და საღებავების თამაშს, რომელიც ქალს გამოსახავს. მაკდონალდის ვარაუდი რომ მივიღოთ, რომლის სისწორეში მე ეჭვი მეპარება, მაშინ აბსტრაქტული ხელოვნების მეთოდმა გლეხს სოფელში დარჩენილი ხატები უნდა მოაგონოს და მან უნდა იგრძნოს მიზიდულობა ნაცნობისაკენ. ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ კიდეც, რომ გლეხი ბუნდოვნად ხვდება იმ განსაკუთრებული მხატვრული ღირსებების შესახებ, რისი დანახვაც გათვითცნობიერებულ დამთვალიერებელს შეუძლია. შემდეგ გლეხი ბრუნდება რეპინისკენ და ბატალურ სცენას ხედავს. ამ მხატვრის მეთოდი მისთვის უფრო ნაკლებადაა ცნობილი, მაგრამ ეს იმდენად პრინციპული არ არის; რამდენადაც მისთვის მოულოდნელად იშლება რეპინის ტილოზე ის, რასაც ის ბევრად უფრო მნიშვნელოვნად თვლის, ვიდრე ის ღირებულებებია, რომელთა ნახვასაც ის ხატებზე მიეჩვია; და ის, რომ მან აქამდე მისთვის უცნობი აღმოაჩინა, ამ ღირებულებათა ერთ-ერთი წყაროდ იქცევა, – ეს არის ცოცხალი ცნობადობა, საოცარისა და აღქმადის დანახვა. რეპინის სურათში გლეხი საგნობრივ სამყაროს ისე აღიქვამს და ხედავს, როგორსაც ის აღიქვამს და ხედავს ფერწერული გამოსახულების მიღმა. ნაპრალი ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის ქრება ისევე, როგორც ქრება აუცილებლობა მიიღო პირობითობა და თავი დაირწმუნო, რომ ხატი ქრისტეს გამოხატავს იმის გამო, რომ ასე იყო განზრა-

ხული, მაშინაც კი თუ ხატწერით გამოსახულება მაინცდამაინც არ მაგონებს ადამიანს. ის, რომ რეპინს შეუძლია ამგვარად რეალისტური გამოსახულების შექმნა, რომ იდენტიფიკაცია ცხადია, წამიერი და ისიც, რომ მაყურებლისგან არანაირი ძალისხმევა არ არის საჭირო, აღიქმება სასწაულად. გლეხს ასევე მოსწონს მის მიერ სურათზე აღმოჩენილი ცხადი აზრის სიუხვე, რადგან „ის მოუთხრობს". რეპინის ნახატებთან შედარებით პიკასოს ნახატები ასე მოსაწყენი და მწირია. ამის გარდა, რეპინი რეალობას აამაღლებს და მას დრამატიზმს ანიჭებს: დაისი, ნაღმების აფეთქება, ხალხი, რომელიც გარბის, ან ეცემა. პიკასოსა და ხატებზე უკვე აღარ არის საუბარი. რეპინი – ეს ის არის, რაც გლეხს უნდა, მას რეპინის გარდა აღარავინ უნდა. რეპინის გასახარად რუსი გლეხი ამერიკული კაპიტალიზმის პროდუქტისგან დაცულია, – წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერ გაუძლებდა ცდუნებას, როცა ნორმან როქუელის მიერ შექმნილ „Saturday Evening Post"-ის ყდას ნახავდა.

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ კულტურული და განვითარებული მაყურებელი პიკასოს ნამუშევრებში იგივე ღირებულებებს აღმოაჩენს, რასაც გლეხი რეპინის ტილოებში პოულობს, – რითაც გლეხი ტკბება რეპინის ნახატების ყურებისას, გარკვეული აზრით, ასევე ხელოვნებაა, თუმცა ცოტა დაბალი დონისა. გლეხს სურათების საყურებლად იგივე ინსტინქტები უბიძგებს, რაც კულტურულ მაყურებელს უჩენს სურვილს, ფერწერას უყუროს. მაგრამ საბოლოო ღირებულებები, რომლებსაც პიკასოს სურათებში განვითარებული და კულტურული მაყურებელი აღმოაჩენს, მეორე განყოფილებაში მოიპოვება, შთაბეჭდილებების გააზრების შედეგად, რაც უშუალოდ რჩება მხატვრული ფორმებისგან. მხოლოდ მაშინ ხდება ზიარება ნაცნობთან, სასწაულთან და თანაგანცდის გამომწვევთან. ეს თვისებები პიკასოს სურათებში ხილული და უშუალოდ გამოვლენილი არ არის, მაგრამ წმინდა მხატვრული ღირებულებებისადმი საკმარისად მგრძნობიარე მაყურებელმა ამ თვისებების პროეცირება უნდა მოახდინოს პიკასოს ნამუშევრებზე. ეს თვისებები „რეფლექსიურ" ეფექტს ეხება. რეპინს კი „რეფლექსიური" ეფექტი უკვე ჩართული აქვს და

ვარგისია მხოლოდ რეფლექსიით საიმოვნების უნარს მოკლებული მაყურებლისათვის. იქ, სადაც პიკასო მიზეზებს გამოხატავს ფერწერაში, რეპინი შედეგებს აჩვენებს. რეპინი მაყურებლის ნაცვლად „ხარშავს“ ხელოვნებას და მას თავიდან აცილებს ძალისხმევას, უზრუნველყოფს მისთვის მოკლე გზას სიამოვნებისაკენ და თავს არიდებს იმას, რაც სინამდვილეში აუცილებლად რთულია ნამდვილ ხელოვნებაში. რეპინი (ან კიტჩი) – სინთეტური ხელოვნებაა. იგივე შეიძლება ითქვას კიტჩურ ლიტერატურაზეც: ის უგრძნობელ ადამიანებს ყალბ განცდებს აწვდის ბევრად უფრო მეტი უშუალობით, ვიდრე ამას შეძლებდა სერიოზული ლიტერატურა. ედი გესტი და „ინდური სასიყვარულო ლირიკა“ უფრო პოეტურები ჩანან ელიოტსა და შექსპირთან შედარებით.

III

თუ ავანგარდი ხელოვნების პროცესებს ბაძავს, მაშინ კიტჩი, როგორც ახლა ვნახეთ, ბაძავს ხელოვნების ზემოქმედებას. ამ ანტითეზის არსებობა ძალზე მკაფიოა; ის აფიქსირებს და განსაზღვრავს იმ უზარმაზარ განხეთქილებას, რაც ყოფს ამ ორ სინქრონულ კულტურულ მოვლენას – ავანგარდსა და კიტჩს. ეს განხეთქილება იმდენად დიდია, რომ მის გაქრობას ვერ შეძლებდა მასებზე ადაპტირებული „მოდერნიზმი“ თავისი მრავალი გრადაციებითა და „მოდერნული“ კიტჩით. თავის მხრივ, ეს განხეთქილება სოციალური განხეთქილების შესაბამისია, რომელიც ყოველთვის არსებობდა ფორმალურ კულტურაში და ცივილიზებული საზოგადოების ცხოვრების სხვა სფეროებშიც. ამ განხეთქილების ორი უკიდურესობა ხან უახლოვდება, ხან შორდება ერთმანეთს და ეს დამოკიდებულია კონკრეტულ საზოგადოებაში სტაბილურობის შესუსტებასა და გამყარებაზე. ერთ მხარეს მუდმივად ძალაუფლების მქონე უმცირესობაა (ამის გამო კულტურულებიც), მეორე მხარეს კი – ექსპლუატირებულთა და ღარიბთა (შესაბამისად, უბირთა) უდიდესი მასა. ფორმალური კულტურა ყოველთვის ეკუთვნოდა პირველებს, როცა მეორენი უნდა დაკმაყოფილებულიყვნენ ხალხური ან რუდიმენტული კულტურით –

ანუ კიტჩით. სტაბილურ საზოგადოებაში, სადაც საკმარისად კარგად ხდება იმის ფუნქციონირება, რომ კლასობრივი წინააღმდეგობები აფეთქებამდე არ მივიდეს, ეს კულტურული დიქოტომია ერთგვარად ნაშლილია.

უმცირესობის აქსიომებს უმრავლესობა იზიარებს. ბევრს არაცნობიერად სწამს იმის, რაც ცნობიერად სწამს ზოგიერთს. ამ ისტორიულ პერიოდებში მასებს შეუძლიათ აღტაცება განიცადონ კულტურის წინაშე, აღფრთოვანდნენ მისით, მიუხედავად იმისა, რამდენად მაღალია მათი ბატონების სულიერი დონე. ყოველ შემთხვევაში ეს მოსაზრება სახვით ხელოვნებას ეხება, რომელიც ყველასთვის მისაწვდომია.

შუა საუკუნეებში მხატვარი გარეგნულ პატივისცემას გამოხატავდა გამოცდილების საბაზისო საფუძვლებისადმი. გარკვეულ საფეხურამდე ეს უცვლელი რჩებოდა XVII საუკუნემდე. მიბაძვის საგნად რჩებოდა უნივერსალურად მნიშვნელოვანი წარმოსახვითი (თეორიული) რეალობა, რომლის მოწყობილობასაც მხატვარი ვერ შეეხებოდა. ნაწარმოების სიუჟეტი დამკვეთის მიერ იყო მოცემული და არა გამოგონილი განყენებული წარმოსახვით, როგორც ეს ახლა ხდება ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში.

ზუსტად იმიტომ, რომ მხატვრის შემოქმედების შინაარსობრივი გეგმა აპრიორი წინასწარ განსაზღვრულია, ის თავის თავს უძღვნიდა გამომსახველობით საშუალებებს. მხატვარს არ სჭირდება იყოს ფილოსოფოსი ან ვიზიონერი, მისთვის საკმარისია იყოს ხელოსანი. სანამ არსებობდა ზოგადი შეთანხმება ხელოვნებასთან დაკავშირებით, მხატვარი აღარ იყო იძულებული თავის თემატიკაში გამოევლინა ორიგინალურობა და გამომგონებლობა და შეეძლო კონცენტრირება ფორმალურ პრობლემებზე. მხატვრისათვის გამომსახველობითი საშუალებები მისი ხელოვნების შინაარსად იქცა პირად და პროფესიონალურ ურთიერთობებში, რაც მას აახლოვებს მხატვარ-აბსტრაქციონისტთან. განსხვავება ისაა, რომ შუა საუკუნეების ხელოვანი უნდა მორიდებოდა თავისი ვიწროდ პროფესიონალური მოღვაწეობის საზოგადოდ წარდგენას, რადგან პირადი უნდა დაექვემდებარებინა

პროფესიონალურად დასრულებულისა და ოფიციალურად აღიარებულისთვის. თუ მხატვარი, როგორც ქრისტიანული თემის რიგითი წევრი, განიცდიდა რაღაც პირად ემოციებს მის მიერ გამოხატული ობიექტის მიმართ, ეს მხოლოდ ეხმარებოდა მისი ნამუშევრის საზოგადო აზრის გამდიდრებას. მხოლოდ აღორძინების მოსვლით მოიპოვა აღიარება მხატვრის უფლებამ დაშორებოდა კანონს, მაგრამ ამის გამოყენებით არ შეიძლებოდა რაღაც უბრალოსა და ყველასგან საცნობ საზღვრებს გასცდენოდა. მხოლოდ რემბრანდტიდან აღმოცენდა მხატვარი-მარტოსულის ფიგურა ხელოვნებაში. თუმცა, აღორძინების ეპოქაშიც და შემდეგაც რამდენადაც დასავლური ხელოვნება ვითარდებოდა ტექნოლოგიური სრულყოფის გზით, მხატვრული მიღწევები აქ დაკავშირებული იყო რეალისტურ იმიტაციებში წარმატებებთან, რამდენადაც სხვა რეალური კრიტერიუმი არ არსებობდა. ამგვარად, მასებს კვლავინდებურად შეეძლოთ ბატონთა ხელოვნებაში აღტაცებისა და გაკვირვების ობიექტები ეპოვათ, რასაც იზიარებდა მათთან ერთად ფრინველი, ზევსკისის ნახატზე გამოსახული ნაყოფის ჩანისკარტებას რომ ცდილობდა.

საყვედურები, რომ ხელოვნება თუ გასცდება სანდო და, საერთოდ, რეალობის საცნობად აგებას, მაშინ ის ერთგვარ დელიკატესად იქცევა, – ეს ბანალურობაა. მაგრამ უკმაყოფილება, რაც შეიძლება ამგვარმა ხელოვნებამ უბრალო ადამიანში გამოიწვიოს, არ ახშობს მასში შიშნარევ მოწიწებას, რომელსაც ის განიცდის მათ მიმართ, ვინც ამგვარ ხელოვნებას მფარველობს. მხოლოდ როცა მათგან მხარდაჭერილი სოციალური წესრიგი აღარ აკმაყოფილებს უბრალო ადამიანს, მაშინ ის პოულობს თავის თავში ძალებს გააკრიტიკოს მმართველი კლასის კულტურა. მაშინ პლებეი პოულობს გამბედაობას პირველად ღიად გამოთქვას თავისი აზრი. ყოველი ადამიანი აღმოაჩენს, რომ მას აქვს უფლება თავად იმსჯელოს. ავანგარდის ამგვარ მიუღებლობას ჩვენ ვხვდებით იქ, სადაც საზოგადოებით დაუკმაყოფილებლობა რეაქციულ ფორმებს აღწევს – პასეიზმსა და პურიტანიზმს, ამ მაგალითთაგან ბოლო – ფაშიზმია. ამ შემთხვევებში, როცა კულტურაზე საუბრობენ, იხსენებენ ჩირაღდნებსა და

რევოლვერებს. მაშინ მონოდებები ღირსებისა და სუფთა სისხლისაკენ, აღიარებული სიქველეებისაკენ და ჭეშმარიტების გზისაკენ მიდის სკულპტურების ჩამოგდებისაკენ.

IV

ცოტა ხნით დავუბრუნდეთ ჩვენს რუს გლეხს. დავუშვათ, რომ მას მერე, რაც მან რეპინი ამჯობინა პიკასოს, სცენაზე გამოვიდა განათლების სახელმწიფო სისტემა, რომელმაც ჩააგონა გლეხს, რომ ის მართალი არ არის, რომ მას პიკასო უნდა ამოერჩია და ამის ახსნას აკეთებს. მაგრამ, რეალობა რუსეთში და სხვა ადგილებშიც ისეთია, რომ გლეხი მალე აცნობიერებს, რომ ყოველდღიური კატორღული სამუშაო და კომფორტს მოკლებული მძიმე სამუშაო პირობები მას არ უტოვებენ თავისუფალ დროს, ძალასა და კომფორტს, რომ საკუთარ თავში ის უნარები აღზარდოს, რომლებითაც პიკასოთი დატკბება. ბოლოს და ბოლოს, მსგავსი უნარები ვარაუდობენ განათლებულობის მაღალ დონეს. მაღალი კულტურა – ეს ადამიანის ერთ-ერთი არაბუნებრივი წარმონაქმნთაგანია და გლეხიც თავის თავში არ აღმოაჩენს არავითარ „ბუნებრივ" ლტოლვას, რომელიც მიუხედავად სირთულეებისა, მას მიზიდულობას გაუჩენდა პიკასოსადმი. შედეგად, გლეხი დაუბრუნდება კიტჩს, რამდენადაც მისით მას შეუძლია დატკბეს ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე. სახელმწიფო კი აქ სავსებით უძლურია და რჩება უძლური იქამდე, სანამ საზოგადოებრივი წარმოების სფეროში საბოლოოდ არ გაიმარჯვებენ სოციალისტური ურთიერთობები. ეს სამართლიანია, რა თქმა უნდა, კაპიტალისტიური ქვეყნებისთვის – ნებისმიერი ლაპარაკი ხელოვნებაზე მასებისთვის არსით წმინდა დემაგოგიაა.

იქ, სადაც დღეს პოლიტიკური რეჟიმებით დანერგილია ოფიციალური კულტურული პოლიტიკა, ეს კეთდება დემაგოგიური მოსაზრებებით. თუ გერმანიაში, იტალიასა და რუსეთში კიტჩი ოფიციალური კულტურული ტენდენციაა, ეს ხდება არა იმიტომ, რომ ამ ქვეყნების მთავრობები ფილისტერების კონტროლის ქვეშ არიან, არამედ იმის გამო, რომ ამ ქვეყნებში მასების კულტურა კიტჩია. კიტჩის წახალისება კიდევ ერთი არადამთრგუნველი

მეთოდია, რომლითაც ტოტალიტარული რეჟიმები ცდილობენ ქვეშევრდომთა განწყობილება მოიპოვონ. სხვანაირად, რამდენადაც ამ რეჟიმებს, მონდომების შემთხვევაშიც, არ შეუძლიათ მასების კულტურის დონე აამაღლონ, საერთაშორისო სოციალიზმის წინაშე კაპიტულაციით, იძულებულნი იქნებიან მასებს დაუთმონ და კულტურა მათ დონეზედ დაიყვანონ. ზუსტად ამის გამო აღმოჩნდა ავანგარდი კანონს მიღმა და არა იმიტომ, რომ უფრო კრიტიკული იყო როგორც მაღალი კულტურის მაგალითი (ამგვარად, კითხვა, შეიძლება თუ არა ავანგარდი ყვაოდეს ტოტალიტარულ რეჟიმში, უადგილო იქნება). არსებითად, ფაშისტებისა და სტალინისტების აზრით, მთავარი უბედურება ავანგარდული ხელოვნებისა არა მათ ზღვარსგადასულ კრიტიკულობაშია, არამედ იმაში, რომ ისინი ზედმეტად „უცოდველნი“ არიან და მათი მეშვეობით ძალიან რთულია ეფექტური პროპაგანდის შექმნა, რომ ამისთვის კიტჩი უფრო გამოდგება. კიტჩი ინარჩუნებს დიქტატორის უფრო მჭიდრო კავშირს ხალხის „სულთან“. თუ ოფიციალური კულტურა გადააჭარბებდა საერთო მასობრივ დონეს, წარმოიშობოდა რეჟიმის იზოლაციის საფრთხე.

მიუხედავად ამისა, თუ წარმოვიდგენთ, რომ მასებმა მოითხოვეს ავანგარდული ხელოვნება და ლიტერატურა, მაშინ ჰიტლერი, მუსოლინი და სტალინი დიდი ყოყმანის გარეშე შეეცდებიან მსგავსი მოთხოვნილება დააკმაყოფილონ. ჰიტლერი პირადი და იდეოლოგიური მიზეზების გამო ავანგარდის სასტიკი მტერია, მაგრამ ამან ჰებელსს ხელი არ შეუშალა 1932–1933 წლებში ენერგიულად მოენახულებინა მხატვრები და ავანგარდისტი მწერლები. როცა გოტფრიდ ბენი, პოეტი ექსპრესიონისტი ნაცისტებს მიემხრო, მას ხმაურიანად შეეგებნენ, მიუხედავად იმისა, რომ იმ პერიოდში ჰიტლერი ლანძღავდა ექსპრესიონიზმს როგორც „კულტურბოლშევიზმს“. ამ მომენტში ნაცისტებმა გაათვითცნობიერეს, რომ პრესტიჟი, რომლითაც ავანგარდი სარგებლობდა განათლებულ გერმანელ საზოგადოებაში, შეიძლებოდა მათთვის სასარგებლო ყოფილიყო, ხოლო პრაქტიკული მოსაზრებები (ნაცისტები პოლიტიკაში დაოსტატებულები არიან) ყოველთვის უფრო მაღლა იდგა, ვიდრე ჰიტლერის პირადი განწყო-

ბები. მოგვიანებით ნაცისტებმა ამჯობინეს კულტურის საკითხებში მასების მოთხოვნილებები გაეთვალისწინებინათ და არა იმათი, ვინც მათ აფინანსებდა; რამდენადაც ეს უკანასკნელნი, როცა ძალაუფლების შენარჩუნების საკითხი დგებოდა, ისეთივე მზადყოფნას გამოთქვამდნენ გაეწირათ კულტურა, როგორც თავიანთ მორალურ პრინციპებს სწირავდნენ, როცა მასებისთვის, ზუსტად იმიტომ, რომ ძალაუფლებას მოკლებულნი იყვნენ, ყველანაირად უნდა გაეწიათ ანგარიში. აუცილებელი იყო უფრო მასშტაბურად, ვიდრე ეს დემოკრატიების მიერ არის მიღებული, წინ წამოეწიათ მასების რეალური ძალაუფლების ილუზია. ლიტერატურა და ხელოვნება, რომელიც მასებს მოსწონთ და მათთვის გასაგებია, უნდა გამოეცხადებინათ ჭეშმარიტ ლიტერატურად და ხელოვნებად, ხოლო დანარჩენი უნდა გაენადგურებინათ. ამ გარემოებების გამო გოდფრიდ ბენის მსგავსი ადამიანებს რაც არ უნდა გზნებით დაეჭირათ მხარი ჰიტლერისთვის, ზედმეტნი ხედებოდნენ და ჩვენთვის არაფერია ცნობილი იმის შესახებ, თუ როგორ ცხოვრობდნენ ისინი ნაცისტური გერმანიის დროს.

ამგვარად, ვაღიარებთ, რომ ჰიტლერისა და სტალინის პირადი ფილისტერობა არაშემთხვევით როლს თამაშობდა, მაგრამ ეს მხოლოდ დამხმარე ფაქტორი იყო მათი რეჟიმის კულტურული პოლიტიკის განსაზღვრისათვის. ჰიტლერისა და სტალინის პირადი ფილისტერობა მხოლოდ უმატებს სისასტიკესა და სიბნელეს იმ პოლიტიკას, რომელიც მათ ნებისმიერ შემთხვევაში უნდა გაეტარებინათ როგორც თავიანთი პოლიტიკური კურსის ერთგულებს – პირადად რომც ყოფილყვნენ ავანგარდული კულტურის მომხრეები. რუსული რევოლუციის იზოლაცია აიძულებს სტალინს ისეთ მოქმედებაზე წავიდეს, როგორზეც ჰიტლერი კაპიტალიზმის წინააღმდეგობების გაყინვის გამო მიდის. რაც შეეხება მუსოლინის, მისი შემთხვევა მკაფიო მაგალითია ყველაფერზე წამსვლელი რეალისტისა. მრავალი წლის მანძილზე ის წყალობდა ფუტურისტებს, აშენებდა მოდერნისტული სტილის რკინიგზის სადგურებსა და სამთავრობო შენობებს. რომის გარეუბნებში ჯერ კიდევ შეიძლება უფრო მეტი მოდერნისტული საცხოვრებელი სახლების ნახვა, ვიდრე სხვაგან. შესაძლებელია,

ფაშიზმს უნდოდა თავისი თანამედროვეობა ეჩვენებინა, რომ თავისი რეაქციულობა დაეფარა, შესაძლოა, უნდოდა მდიდარი ელიტის გემოვნებასთან მოსულიყო შესაბამისობაში, რომელსაც ის ემსახურებოდა. მაგრამ, რაც არ უნდა ყოფილიყო, გვიან მუსოლინი მიხვდა, რომ უფრო მიზანმიმართული იქნებოდა იტალიური მასების გემოვნებისთვის გაეწია ანგარიში, ვიდრე მათი ბატონებისთვის. მასებს აუცილებლად სჭირდებათ აღფრთოვანებისა და გაკვირვების ობიექტებით მომარაგება, მათ ბატონებს კი შეუძლიათ ამის გარეშეც იცხოვრონ. ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ მუსოლინის, რომელიც აცხადებს „ახალ იმპერიულ სტილს“. მარინეტი, დე კირიკო და სხვები სადღაც გარეთ არიან მოსროლილები, ახალი რკინიგზის სადგური რომში უკვე აღარ შენდება მოდერნისტულ სტილში. ის, რომ მუსოლინი აქამდე ასე გვიან მივიდა, კვლავ აჩვენებს შედარებით ყოყმანს, რომლითაც იტალიური ფაშიზმი ავითარებდა თავის პოლიტიკას.

დაცემისკენ მიმავალი კაპიტალიზმი აღმოაჩენს, რომ ყველაფერი ხარისხიანი და ჯერ კიდევ წარმოების უნარის მქონე თითქმის შეუქცევადად ემუქრება მის არსებობას. გარღვევები კულტურაში, არა ნაკლები გარღვევები მეცნიერებასა და წარმოებაში არყევენ იმ საზოგადოებას, რომლის პირობებშიც ისინი შესაძლოა აღმოჩნდნენ. მოცემულ მომენტში, ისვე როგორც თანამედროვეობის ნებისმიერ სხვა საკითხში, ჩნდება მარქსის სიტყვასიტყვით ციტირების აუცილებლობა. დღეს ჩვენ უკვე აღარ ველოდებით სოციალიზმისგან ახალ კულტურას – ის აუცილებლად გამოჩნდება, როგორც კი სოციალიზმი აღმოცენდება. დღეს ჩვენ სოციალიზმისგან ველოდებით მხოლოდ იმას, რომ ის შეინარჩუნებს ცოცხალ კულტურას, როგორიც ახლა გვაქვს.

მთარგმნელი ხათუნა ხაბულიანი,
ილიას უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ძირითადი ნარატივები და კრიტიკული პრინციპები

ადამიანის ცხოვრება არასოდეს შედგება შინაგანად დაპროგრამებული ამბების დროში განფენილი მარტივი რიგისაგან; მაშინაც კი, როდესაც ის ე.წ. სტანდარტული ეპიზოდებისაგან შემდგარ სტრუქტურას წარმოადგენს – მაგალითად შექსპირის „ადამიანის შვიდი ასაკი.“ ბიოგრაფიას აღწერის და წაკითხვის ღირსად შემთხვევები აქცევს, შემთხვევითი ისტორიების გადაკვეთის წერტილები, რომლებიც ქმნიან იმგვარ მოვლენებს, რომელთა წინასწარი განსაზღვრა მოვლენათა ჯაჭვის რომელიმე ნებისმიერ მონაკვეთზე შეუძლებელია. ასე ხდება, როცა ვამბობთ ხოლმე: – „დღეს თუ მომიხერხდება, ლანჩისთვის გარეთ გავალ,“ ან „დაუნთაუნისკენ მიმავალმა უეცრად გადავწყვიტე წიგნების მაღაზიასთან შეჩერება.“ ორივე შემთხვევაში მთხრობელის ცხოვრებაში უდიდესი მნიშვნელობის რაღაც მოხდა, ის რაც არასდროს მოხდებოდა და რასაც ის ვერასდროს წარმოიდგენდა. შეიძლება ვინმემ მთხოვოს იმ ისტორიასთან ერთად, თუ როგორ გავხდი ხელოვნების კრიტიკოსი, ისიც მოვყვე თუ ჩემი აზრით როგორ მივიდა ხელოვნება თავის დასასრულამდე და შემდეგ მკითხოს, რომ თუ პირველი ამბავი აშკარა შემთხვევითობის ელემენტს ეფუძნება და სრულიად არაპროგნოზირებადია, ყოველ შემთხვევაში ჩემი ცხოვრების ისტორიის ფარგლებში ამას შინაგანად ასე მოვიაზრებ, მაშ, როგორღა ვამბობ ასე დარწმუნებით, რომ ხელოვნების ამბავი დასრულდა და არავითარი შემთხვევითობა აღარაა შესაძლებელი, რათა ხელოვნების ისტორია იმ წრფივებს გაჰყვეს, რომელთა მიმართულება დღეს ისევე არაპროგნოზირებადია, როგორც ჩემი საკუთარი ისტორია. კამათი შეიძლება უფრო შორსაც წავიდეს და იმის დაჟინებული მტკიცებით, რომ ხელოვნება პარადიგმულად თითქმის არაპროგნოზირებადია, ადამიანური თავისუფლებისა და შემოქმედებითობის სრული განსხეულებაა. პიკასომ 1905 წელს

დახატა *La famille* de *saltimbanques*[1] და ვინ დაიჯერებდა თავად პიკასოს ჩათვლითაც, რომ ზუსტად ერთი წლის შემდეგ ის შექმნიდა *Les Demoiselles d'Avignon–ს (ავინიონელი ქალიშვილები)* ნამუშევარს, რომელიც 1905 წელს ჯერ კიდევ სრულიად წარმოუდგენელი იყო. ვინ წარმოიდგენდა 1955 წელს, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმისთვის ყველაზე მომგებიან მომენტში, რომ ის 1962 წელს საფუძვლიანად დასრულდებოდა როგორც მიმდინარეობა და მას რამე სხვა ჩაანაცვლებდა, მაგალითად, პოპ არტი, რაც თუ ერთი მხრივ დასაშვები იყო, რადგან მისი ობიექტები ასე ნაცნობნი იყვნენ, მეორე მხრივ სრულიად წარმოუდგენელი ამ ობიექტების ხელოვნებად აღიარების თვალსაზრისით. იგივე მიზეზით ვინ იწინასწარმეტყველებდა ჯოტოს პერიოდში მაზაჩოს ხელოვნებას? ბუნებრივია, ჯოტოს არ შეიძლებოდა გაცნობიერებული ჰქონოდა, რომ მან უკვე იპოვა ის, რის აღმოჩენასაც ჩვენ მაზაჩოს დამსახურებად მივიჩნევთ. მართლაც, მას პერსპექტივის სქემის ამოცნობა რომ შეძლებოდა, რაც უმთავრესი იყო მაზაჩოს მიერ სამყაროს გამოსახვისათვის და არ გამოეყენებინა ის, მაშინ ჩვენ სხვანაირად შევაფასებდით მის ნამუშევრებს. ის ახლა მხატვრული არჩევანის მაგალითი გახდებოდა, რომელიც მოიცავდა მხატვრული უარყოფის ფაქტსაც. ჯოტოს შემთხვევა პარალელურია ცინის დინასტიის ჩინელ მხატვრების ისტორიასთანაც, რომლებმაც პერსპექტივის შესახებ მისიონერი მხატვრის, მამა კასტილიონესაგან გაიგეს, მაგრამ გრძნობდნენ, რომ მისი ათვისების სახელოვნებო სივრცე ჩინეთში ჯერ არ არსებობდა. ეს კი უკვე ნიშნავდა, რომ ჩინური მხატვრობის სტრუქტურა გააზრებული არჩევანის შედეგი იყო, რამდენადაც მან იცოდა ალტერნატივის არსებობის შესახებ.

ბოლოს და ბოლოს პერსპექტივა არ იყო ისეთი ტიპის საკითხი, რომლის აღმოჩენა შეიძლება იწინასწარმეტყველო თუ არც იცი ის როგორ კეთდება. იყო დრო, როცა საჭირო ტექნოლოგიების ცოდნის გარეშეც შეეძლოთ ეწინასწარმეტყველათ, რომ ადამიანი მთვარეზე ფეხს დადგამდა. პერსპექტივის შემთხვევაში პირიქითაა – თუ იცი რას წინასწარმეტყველებ, ის უკვე მისაწვდომიცაა სურვილის

[1] აკრობატების ოჯახი (ფრანგ.)-ნ.ყ.

შემთხვევაში. როგორც კონფუცის ბრძნულ გამონათქვამშია, სურვილი იყო მორალური, ეს უკვე მისკენ გადადგმული პირველი ნაბიჯია (1). ვფიქრობ, ვერავინ იტყვის, რომ ჯოტო ჩინელი მხატვრების მსგავსად უგულებელყოფდა აღმოჩენას და ვერც იმას იტყვის, რომ ის „ნატურალიზმის მამაა." აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის აღზევების დღეებში ვინმეს რომ სცოდნოდა, რომ ერთხელაც მხატვრები სუპის ქილებსა და *Brillo Box-ებს* დახატავდნენ, ეს ცოდნა წინასწარმეტყველების დროს გამოუყენებადი დარჩებოდა მხოლოდ იმიტომ, რომ არ არსებობდა არავითარი სივრცე პოპის სტრატეგიის ნაადრევი ათვისებისათვის ნიუ იორკის სახელოვნებო სკოლის მიერ. მართალია, მაზერველი ჯერ კიდევ 1956 წელს იყენებდა *Gauloises-ის* დახეულ კოლოფებს თავისი კოლაჟებისთვის, მაგრამ მე თავს შევიკავებდი ამისთვის ადრეული პოპი მეწოდებინა: ეს უფრო გვიანდელი *მერცბილდიპ, რომელიც სრულიად სხვა არტისტულ იმპულსებს ატარებს.* მაზერველს ესთეტიკურად და სენტიმენტალურად უყვარდა გალუაზ ბლუ *(Gauloises Bleu),* მაგრამ ის მისთვის პოპ არტის თვალსაზრისით სრულიად უსარგებლო აღმოჩნდა: ის პოპ არტს მისი დაწყებული საქმის დამსრულებლად ვერ ხედავდა და არც პოპ არტის შემქმნელები აღიქვამდნენ მას წინამორბედად. დევიდ ჰოკნეის ადრეული ნახატები, რომელსაც თავისებურად იაზრებდა ლოურენს ელოუეი, როცა ტერმინ „პოპ არტს" ქმნიდა, ერთგვარი გარეგნული გამოძახილია მაზერველის *Gauloises* კოლაჟებისა, რამდენადაც ჰოკნეი იყენებს ალკა-ზელცერის[2] ლოგოს (შესაძლოა როგორც თავშესაქცევ ემბლემას გულძმარვისა და მაშასადამე გულის წვის გამოსახატავად სურათში

---

[1] მერცბილდი (*Merzbild)* – კურტ შვიტერსის, გერმანელი დადაისიტი მხატვრის, პოეტისა და გამომცემლის მიერ მოგონილი ტერმინია. ამ პირობით ტერმინით ის განსაზღვრავდა თავისი კოლაჟების არტისტულ სტილს. მერცბილდის სახელწოდებით მან 1919 წლიდან დაახლოებით 2 000 კოლაჟი შექმნა. კოლაჟებისთის იყენებდა ნაპოვნს საგნებს - ტრამვაის ბილეთებს, საფოსტო მარკებს, ლუდის ეტიკეტებს,ჟანგიან ლურსმნებს, გაზეთების ამონაჭრებს, ქსოვილების ნაგლეჯებს - ნ.ყ.

[2] **Alka-Seltzer** არის ტკივილის გამაყუჩებელი წამალი, რომელიც დოქტორ მაილსის სამედიცინო კომპანიამ 1931 წელს შექმნა. – ნ. ყ.

„ყველაზე ლამაზი ბიჭი"); მაგრამ ისინი სრულიად განსხვავებულ ისტორიულ სტრუქტურებს მიეკუთვნებიან, განსხვავებულ მნიშვნელობას ატარებენ და სხვადასხვა მიზნებს ახორციელებენ. მხატვარი, რომელიც თავის თავს უბრალოდ „ჯესს"– უწოდებს, პოპ-არტზე არსებულ თითქმის ყველა ისტორიაში ფიგურირებს მის მიერ შექმნილი დიკ თრეისის კომიქსების გამო, რომელსაც ის გაზეთის იუმორის რუბრიკაში აქვეყნებდა. მაგრამ როცა მას მისივე კოლაჟების პროგრამის კონტექსტში განვიხილავთ, ჩვენ ვხვდებით, რომ მისი იმპულსები ისევე შორს იყო პოპ-არტისგან, როგორც მაზერველისა. ისტორიული ნათესაობა მხოლოდ გარეგნული მსგავსების საფუძველზე ვერ დამკვიდრდება და ამ ლექციების ერთადერთი ამოცანაა გარკვეული ისტორიული სტრუქტურების ლოგიკის იდენტიფიცირება, რასაც მე ვგულისხმობ ხოლმე ამგვარი განაცხადების გაკეთებისას.

ნებისმიერ შემთხვევაში სისტემატური თანმიმდევრობის დაცვის მიზნით, მე ვალდებული ვარ გავაკეთო განმარტება: იმის მტკიცება, რომ ხელოვნება რეალურად დასრულდა, არის განაცხადი მომავალზე – არა ის, რომ ხელოვნება აღარ იქნება, არამედ ისეთი ხელოვნება იქნება, როგორიცაა ხელოვნება ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, ან როგორც უკვე განვსაზღვრე კიდეც, პოსტ-ისტორიული ხელოვნება. მაგრამ ჩემს პირველ სერიოზულ ფილოსოფიურ ნაშრომში *„ისტორიის ანალიტიკური ფილოსოფია"*, მე დავასაბუთე, რომ არსებობს გარკვეული განაცხადები მომავალზე, რომლებიც გამოხატავენ იმას, რაც მე განვსაზღვრე როგორც ისტორიის სუბსტანციური ფილოსოფიის უკანონობა. ამგვარ განაცხადებს ჰქონდათ ტენდენცია ისე განეხილათ ისტორია, თითქოს ის ობიექტური ამბავი ყოფილიყოს, რომლის მხოლოდ ნაწილია გამჟღავნებული, ხოლო ისტორიის სუბსტანციური ფილოსოფოსი კი აცხადებს პრეტენზიას ერთგვარ შემეცნებით პრივილეგიაზე იმ მკითხველის მსგავსად, რომელსაც მოთმინება არ ჰყოფნის, ამბობს, რომ წინასწარ ნახა წიგნის დასასრული, რომ გაეგო, რით დამთავრდებოდა ამბავი. ეს, რასაკვირველია, უფრო წინასწარმეტყველებაა, ვიდრე წინასწარი ვარაუდი, როგორც ეს სერ კარლ პოპერმა ასე კარგად განგვიმარტა – და, რა თქმა უნდა, ეს გან-

ეს დღესაც ისეთივე სიმართლეა, როგორიც ყოველთვის იყო: ჩვენ ვცხოვრობთ და ვქმნით ჩაკეტილი ისტორიული პერიოდის ჰორიზონტის ფარგლებში. ზოგიერთი შეზღუდვა ტექნიკური ხასიათისაა; არავის შეეძლო დაზგური ფერწერული ნამუშევარი შეექმნა დაზგური ფერწერის გამოგონებამდე. ვერავინ გააკეთებდა კომპიუტერულ ხელოვნებას კომპიუტერის გამოგონებამდე. ხელოვნების დასასრულზე საუბრისას წინასწარ ვერ ამოვიცნობ იმ წარმოუდგენელ ტექნოლოგიებს, რომლებიც ხელოვანების განკარგულებაში მოექცევა ისეთივე შემოქმედებითი შესაძლებლობებით, როგორიც დაზგური მხატვრობა და კომპიუტერია. ამას როგორ შევძლებ? ზოგიერთი შეზღუდვა სტილისტურია: თქვენ რომ 1890 წელს აფრიკელი ხელოვანი ყოფილიყავით, ნიღბებისა და ფეტიშების ისეთი ფორმებით დამზადებას შეძლებდით, რომელიც ევროპელი მხატვრებისთვის მიუწვდომელი იყო, რადგან ვიოლფლინის გაგებით შეუძლებელი იყო ევროპელ მხატვარს ნიღბები და ფეტიშები ემზადებინა. მხატვარი შესაბამისობაში უნდა ყოფილიყო იმ შესაძლებლობების ჩაკეტილ სისტემასთან, რომელიც განსხვავდებოდა სხვა შესაძლებლობებისაგან და გამორიცხავდა აფრიკელ მხატვარს დაზგური ფერწერის მხატვრობისგან მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს ტექნოლოგია, მაგალითად ბაულის ტომისთვის, 1890 წელს უცნობი იყო. დღეს შეიძლება იყო ამერიკელი ან ევროპელი ხელოვანი და აკეთებდე ნიღბებსა და ფეტიშებს, ისევე როგორც აფრიკელ მხატვარი შეიძლება პერსპექტივის მქონე პეიზაჟებს ხატავდეს. თუ 1890 წელს არსებობდა გარკვეული შეზღუდვები როგორც ევროპელი, ისე აფრიკელი მხატვრებისთვის, დღეს ყველაფერი შესაძლებელია; მაგრამ ჩვენ მაინც ისევ ისტორიის ტყვეები ვართ. ჩვენ არ შეიძლება გვქონდეს განსაკუთრებული რწმენათა სისტემა, რომელიც ხელს შეუშლის და აუკრძალავს ევროპელ მხატვრებს ნიღბებისა და ფეტიშების კეთებას. ამგვარად, ჩვენ არ ვიქნებით ასეთი ევროპელები იგივე მიზეზით, რომლითაც აფრიკელიც ვერ იქნება ასეთი ევროპელი. შესაბამისად, დღეს არ არსებობს ფორმები, რომელიც იკრძალება ჩვენთვის. მაგრამ ერთადერთი რაც აკრძალულია, ეს ფორმების ის მნიშვნელობებია, რაც მათ ჰქონდათ, როდესაც ისინი იკრძალებოდნენ

ჩვენთვის. ეს საზღვრები საბოლოოდ დაიკარგა. აღარ არის შეზღუდვა თავისუფლების იმ იდეაზე, რომ ჩვენ არ ვართ თავისუფალნი, ვიყოთ ტუსაღები!

ორივე მდგომარეობაში – ისტორიის დასასრული და ხელოვნების დასასრული – არსებობს თავისუფლების რაგვარობის ორნაირი გაგება. მარქსისა და ენგელსის წარმოდგენით, ადამიანი თავისუფალია იყოს ის, რაც უნდა, თავისუფალია გარკვეული ისტორიული აგონიისგან, რომელიც განაწესებს, რომ ყოველ მოცემულ საფეხურზე არსებობს ავთენტური ან არა-ავთენტური ყოფიერება, რომ წინა მიუთითებს მომავლზე და შემდგომი – წარსულზე. ხელოვანებიც ხელოვნების დასასრულისას თავისუფლები არიან იყვნენ ის, რაც უნდათ რომ იყვნენ: თავისუფლები არჩევანში – იყვნენ *რაიმე,* ან იყვნენ თუნდაც *ყველაფერი,* ზოგიერთი იმ მხატვარივით, რომელსაც მაგალითისთვის მოვიყვან: ზიგმარ პოლკე, გერჰარდ რიხტერი, როზმარი ტროკელი, ბრიუს ნაუმანი, შერი ლევინი, კომარი და მელამიდი და კიდევ ბევრი სხვა, ვინც უარი თქვა ჟანრის საზღვრებით შეზღუდვაზე, რომელთაც უარყვეს გარკვეული *სიწმინდის* იდეალი. ისინი იმ მეცნიერებს შეესაბამებიან, რომლებიც ასევე უარს ამბობენ დისციპლინურ სიწმინდეზე და რომელთა საქმიანობასაც ისინი პროფესიული სფეროს მიერ გავლებულ სასაზღვრო ხაზის მიღმა გაჰყავს. ხელოვანები თავისუფლები არიან ისტორიული ცრურწმენისგანაც, რომელიც უბიძგებდა მათ გადახრილიყვნენ ისტორიულად პრივილეგირებული ფორმისკენ – აბსტრაქცია, ამ მხრივ, ხელოვნების ისტორიის ფილოსოფიის ყველაზე განვითარებული ფორმაა მოძველებულ წარსულ ფორმასთან, მაგალითად, ნატურალიზმთან დაპირისპირების მიზნით. მონდრიანისგან განსხვავებით, მათ აღარ სჭირდებათ სწამდეთ, რომ მოცემული მომენტის სახელოვნებო პრაქტიკაში მხოლოდ ერთი ჭეშმარიტი ხელოვნების ფორმა არსებობს. განსხვავება მარქსისტულ წინასწარმეტყველებასა და ჩემს ვარაუდს შორის ისაა, რომ არა-განკერძოებული ადამიანის მდგომარეობა მარქსმა შორეულ ისტორიულ მომავალში მოათავსა. ჩემს შემთხვევაში ესაა *აწმყოს წინასწარმეტყველება,* რომელიც აწმყოს ხედავს, ასე ვთქვათ, როგორც გამოცხადებას. ჩემი ერთადერთი

განაცხადი მომავლის მიმართ კი ის არის, რომ ის დასასრულის მდგომარეობაა, ისტორიული პროცესის შეჯამება, რომლის სტრუქტურაც სულ უფრო ხილული ხდება. დაბოლოს, ეს ყველაფერი ჰგავს ამბის დასასრულის თვალის მიდევნებას, თუ როგორ დასრულდება ის, თუმცა ასეთი განსხვავებით: ჩვენ არაფერს არ გადავახტით, არამედ ვცხოვრობდით იმ ისტორიული მიმდევრობით, რომელმაც აქამდე მოგვიყვანა – ხელოვნების ამბის დასასრულთან. აქ განსაკუთრებით იმის გათვალსაჩინოებაა საჭირო, რომ ეს, რეალურად, დასასრულის მდგომარეობაა და არა ეტაპი ჯერ ვერ-დანახული მომავლის გზისკენ. ეს მე მაბრუნებს ობიექტური ისტორიული სტრუქტურების საკითხთან თავისი შესაძლებლობათა და შეუძლებლობათა მწკრივით და მის თანხმლებ სტილის საკითხთან.

ახლა კი ჩემი ამბის მოსათხრობად ვაპირებ სიტყვა *სტილი* ექსცენტრიულად გამოვიყენო. ვიტყვი შემდეგნაირად: სტილი არის თვისებათა კრებული, რომელსაც ხელოვნების ნაწარმოებთა ერთობლიობა იზიარებს, მაგრამ, თავის მხრივ, ითხოვს ფილოსოფიურად უფრო ღრმად განისაზღვროს ის, თუ რა უნდა იყოს ხელოვნების ნაწარმოები. ისტორიის ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე თავისთავად იგულისხმებოდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები, განსაკუთრებით კი ვიზუალური ხელოვნებისა, უნდა იყოს მიმეტური: მან უნდა მიბაძოს გარეგნულ რეალობას, არსებულს ან შესაძლებელს. უდავოა, რომ ეს იყო ერთადერთი აუცილებელი პირობა, რამდენადაც არსებობდნენ ის მიმეტური რეპრეზენტაციები, რომლებიც არ იყვნენ ხელოვნების ნიმუშები – სარკისებური გამოსახულებები, ჩრდილები, ანარეკლები წყალზე, იესოს ხელთუქმნელი ანაბეჭდი ვერონიკას თავსაბურავზე, ქრისტეს სხეულის ანაბეჭდი ტურინის სუდარაზე, მარტივი კადრები ფოტოგრაფიის გამოგონების პერიოდიდან და უამრავი სხვა რამ, რისი ჩამოთვლაც აქ არ ღირს. ,,იმიტაცია" იყო სტანდარტული ფილოსოფიური პასუხი კითხვაზე, თუ რა არის ხელოვნება დაწყებული არისტოტელედან მეცხრამეტე საუკუნის და თუნდაც მეოცის ჩათვლით. აქედან გამომდინარე, მიმესისი ჩემთვის სტილია. იმ პერიოდში, როცა ის განსაზღვრავდა თუ რა იყო ხელოვნება, სხვა სტილი არც არსებობდა. მიმესისი სტილი გახდა მოდერნიზმის გამოჩენასთან

ერთადაც, ან მანიფესტების ეპოქასთან ერთად, როგორც მე მას ვუწოდე. თითოეული მანიფესტი ესწრაფოდა ეპოვა ხელოვნების ახალი ფილოსოფიური განმარტება, გაეკეთებინა ნახტომი ხელოვნების ხელში ჩასაგდებად. და რადგანაც იმ ეპოქაში უამრავი განმარტება არსებობდა, ეს პროცესი აუცილებლად გარკვეული დოგმატიზმითა და არატოლერანტობით იქნებოდა წარმართული. მიმესისი მოდერნიზმის ეპოქამდე იდეოლოგიზირებული არ გამხდარა, და ბუნებრივია, ისინი, ვინც უკვე შემდგომ მიუერთდა მას, მზად იყვნენ მოდერნიზმის პარადიგმატული ნამუშევრები უარეყოთ, როგორც *საერთოდ არა-ხელოვნება*. ჩემი აზრით, მანიფესტების ერა მაშინ დამთავრდა, როცა ფილოსოფია გამოეყო სტილს, რადგან წარმოიშვა შეკითხვის სწორი ფორმა „რა არის ხელოვნება?“ ეს უხეშად რომ ვთქვათ, დაახლოებით 1964 წელს მოხდა. ერთხელ და სამუდამოდ განისაზღვრა, რომ ხელოვნების ფილოსოფიურ განმარტებას არ მოსდევს არანაირი სტილისტური იმპერატივი, რომ ნებისმიერი რამ შეიძლება იყოს ხელოვნება, რითიც ჩვენ შევედით პერიოდში, რომელსაც მე ვუწოდებ პოსტ-ისტორიულს.

ამგვარად, ზოგადი მონახაზით, ხელოვნების ისტორიის ძირითადი ნარატივია – დასავლეთში და უკვე არა მხოლოდ დასავლეთში – იმიტაციის ხანა, რომელსაც მოჰყვება იდეოლოგიის ხანა, შემდეგ კი ჩვენი ის პოსტ-ისტორიული ხანა, რომელშიც კვალიფიკაციის თვალსაზრისით ყველაფერი ივარგებს. თითოეული პერიოდი ხელოვნების კრიტიციზმის სხვადასხვა სტრუქტურის მიერაა დახასიათებული. ტრადიციული ანუ მიმეტური პერიოდის ხელოვნების კრიტიკა ვიზუალურ ჭეშმარიტებას ეფუძნებოდა. იდეოლოგიის ეპოქაში ხელოვნების კრიტიკის სტრუქტურა კი იმგვარია, რომლისგან თავის დახსნისკენ ვისწრაფოდი: მან თავისი ფილოსოფიური იდეა ხელოვნების რაობის შესახებ დააფუძნა გამომრიცხავ განსხვავებაზე მის მიერ აღიარებულ ხელოვნებასა და ყველაფერ იმ დანარჩენს შორის, რაც არ არის ჭეშმარიტად ხელოვნება. პოსტ-ისტორიულ პერიოდი აღინიშნება ხელოვნებასა და ფილოსოფიას შორის გზების გაყოფით, რაც ნიშნავს, რომ პოსტ-ისტორიული პერიოდის ხელოვნების კრიტიკა ისეთივე პლურა-

ლისტული უნდა იყოს, როგორც თვითონ პოსტ-ისტორიული ხელოვნებაა. საოცარია, რომ ეს სამნაწილიანი პერიოდიზაცია თითქმის სასწაულად ეხმიანება ჰეგელის უაღრესად პოლიტიკურ ნარატივს, რომელშიც პირველად ერთი იყო თავისუფალი, შემდეგ რამდენიმე და ბოლოს, უკვე მისსავე ეპოქაში ყველა გათავისუფლდა. ჩვენს ნარატივში პირველად მხოლოდ მიმესისი იყო ხელოვნება, შემდეგ უკვე რამდენიმე რამ იყო ხელოვნება, თუმცა თითოეული ცდილობდა კონკურენტების განადგურებას, და ბოლოს აშკარა გახდა, რომ აღარ არსებობს ფილოსოფიური ან სტილისტური შევიწროვებები, აღარ არსებობს განსაკუთრებული წესი, თუ როგორი უნდა იყოს ხელოვნება, და ესაა აწმყო, მე ვიტყოდი, ძირითადი ნარატივის ფინალური მომენტი. ეს არის ამბის დასასრული.

მას შემდეგ, რაც ხელოვნების დასასრულის შესახებ ჩემი ნააზრევი გამოქვეყნდა, ფილოსოფოსები ხშირად ცდილობდნენ მის დებულებასთან შეკამათებას იმ ყველაფრის მოშველიებით, რასაც კი ემპირიული ეფუძნება, იმით, რომ ადამიანის ხელოვნების საშუალებით თვითგამოხატვისკენ მისწრაფება უშრეტია და ამ თვალსაზრისით ხელოვნება „მარადიულია“(4). ხელოვნების მარადიულობისა და ხელოვნების დასასრულის თეზისები ერთმანეთთან შეუთავსებელი არ არის, რადგან ეს უკანასკნელი არის ამბავი ამბების შესახებ: ხელოვნების ისტორია დასავლეთში ნაწილობრივ არის ამბავი განსხვავებული ამბების შესახებ და ნაკლებად ხელოვნების ნიმუშების დროში თანამიმდევრული გამოვლენისა. სავსებით ბუნებრივია, რომ ადამიანები თავიანთ სიხარულს და გაჭირვებას ცეკვასა და სიმღერაში გამოხატავენ, რომ ისინი იკაზმებიან და რთავენ საცხოვრებლებს, რომ ცხოვრების მნიშვნელოვან ეტაპებს – დაბადებას, სიმწიფეს, ქორწინებას, სიკვდილს ყოველთვის აღნიშნავენ რიტუალით, რომელიც ხელოვნებას ესაზღვრება; და შესაძლოა მართალიცაა, რომ შრომის დანაწილების ნებისმიერ საფეხურზე გამოჩნდება ვიღაც, ვინც ამ ყოველივეს მომსახურებას თავისი ბუნებრივი ნიჭიდან გამომდინარე უზრუნველყოფს და იქცევა კიდეც ჯგუფის ხელოვანად. შესაძლოა არსებობს ხელოვნების თეორიები, რომლებიც ხსნიან როგორც უნდა იყოს გააზრებული ხელოვნების მნიშვნელოვნება მოვლენათა

ზოგადი მსვლელობის ფონზე. ამის შესახებ მე არაფერი მაქვს სათქმელი. ჩემი თეორია ეხება ჰაიდეგერის სიტყვებით რომ ვთქვათ, არა ,,ხელოვნების ნაწარმოების საწყისებს", არამედ ისტორიულ სტრუქტურას, ნარატიულ მოდელებს, რომლებშიც დროთა განმავლობაში შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოებთა ერთობლიობა აყალიბებს იმ მხატვრებისა და აუდიტორიის მოტივაციებსა და დამოკიდებულებებს, რომლებმაც შეითვისეს ეს მოდელები. ჩემი თეზისი ჰგავს (მხოლოდ ჰგავს), იმ გენერაცია X–ის წარმომადგენლის განცადებას, რომელმაც თავის თანატოლებს უთხრა, რომ მათ „არ გააჩნიათ თავისი ცხოვრების ნარატიული სტრუქტურები" და რამდენიმეს ჩამოთვლის. შემდეგ კი განმარტა, რომ „ყველა ეს ნარატიული სტრუქტურა დრომოჭმულია"(5). ტრადიციული რეპრეზენტაციული ხელოვნების და მოგვიანებით მოდერნისტული ხელოვნების ნარატიული სტრუქტურები გამოიფიტა, რადგან ისინი აღარ თამაშობდნენ აქტიურ როლს თანამედროვე ხელოვნების შექმნაში. ხელოვნება დღეს იქმნება ხელოვნების სამყაროში, რომელიც არც ერთი ძირითადი ნარატივით არ არის დასტრუქტურებული. თუმცა, რასაკვირველია, სახელოვნებო ცნობიერება იცნობს ამ ნარატივებს, მაგრამ აღარ გამოიყენებს მათ. ხელოვანები დღეს ისტორიის დასასრულში იმყოფებიან, რაშიც ამ ნარატივებმა თავისი როლი შეასრულეს. ამიტომ ეს ხელოვანები განსხვავდებიან იმ ხელოვანებისაგან, რომელთაც მე სენტიმენტალურად წარმოვიდგენ როგორც შრომის დანაწილების ადრეულ ეტაპზე პირველად გამოჩენილ სპეციალისტებს, იმ ნიჭიერ ინდივიდებს, რომლებმაც საზოგადოების ესთეტიკური პასუხისმგებლობები აიღეს თავის თავზე. ცეკვავდნენ ქორწილებში, მღეროდნენ დაკრძალვაზე, რთავდნენ იმ სივრცეებს, რომლებშიც ტომის წევრები სულებთან ურთიერთობდნენ.

ამით მე მივუბრუნდები ჩემს თხრობას და ვიწყებ ხელოვნების ისტორიის პირველი უდიდესი ნარატივით, რომელიც ვაზარის ეკუთვნის და რომლის მიხედვითაც ხელოვნება ვიზუალური გარეგნობის პროგრესული დაპყრობა, იმ სტრატეგიების დაუფლება იყო, რისი საშუალებითაც სამყაროს ვიზუალური ზედაპირის ზემოქმედება ადამიანების ვიზუალურ სისტემაზე შეიძლებოდა ფერწერუ-

ლი ზედაპირების მეშვეობით განმეორებულიყო. ფერწერული ზედაპირი ზუსტად ისევე ზემოქმედებდა ვიზუალურ სისტემაზე, როგორც თავად სამყაროს ვიზუალური ზედაპირები. ესაა ისტორია, რომელიც სერ ერნსტ გომბრიხმა ახსნა თავის მნიშვნელოვან ტექსტში *„ხელოვნება და ილუზია.“* დღეს ვაზარის წიგნი დასათაურებულია როგორც *„ყველაზე გამოჩენილ მხატვართა, მოქანდაკეთა და ხუროთმოძღვართა ცხოვრება“*, მაგრამ თემის ეპიკურობის თვალსაზრისით, ეს ფერმწერები არიან ვინც ისტორია შექმნეს. არქიტექტურას იოლად ვერ მივაკუთვნებთ მიმეტურ ხელოვნებებს და თუმცა შეიძლება ჩაითვალოს, რომ რენესანსული არქიტექტურა კლასიკური არქიტექტურის მიბაძვას ცდილობდა, ეს მცდარი იმიტაცია გამოვა თუ ფერწერასა და არქიტექტურას ურთიერთპარალელურად განვათავსებთ. ამგვარი იმიტაცია უფრო ჩინური ხელოვნების ისტორიას ახასიათებს, სადაც ხელოვანები ბაძავენ ძველ ხელოვნებას, მაშინ როდესაც რენესანსი ანტიკურს ავითარებდა ქმნიდა რა უკეთეს სურათებს, მსჯელობდა რა გარე რეალობასთან უკეთესად შეჯერების კრიტერიუმით. ეს მთლიანობაში სწორედ ის ფერწერაა, რომლისთვისაც გომბრიხისეული „კეთებისა და შეჯერების“ მოდელი მართებულია და რომელიც პროგრესს განმარტავს როგორც უკეთესად კეთებას, ვიდრე ამას წინაპრები აკეთებდნენ, კონკრეტულად კი რეალობის უკეთ „დაჭერას“ ფერწერასა თუ ნახატში. ეს მოდელი არ გამოდგება არქიტექტურისათვის, თუმცა უფრო შესაფერისია ქანდაკებისთვის (ჩელინი ამტკიცებდა, რომ ნახატი ავლენს ქანდაკების საზღვრებს და რომ ფერწერა მხოლოდ გაფერადებული ნახატია, ამდენად კი მხოლოდ ქანდაკებაა პროგრესის მატარებელი) (6). ქანდაკებას თავად აქვს ის, რისკენაც ფერწერა ისწრაფვის – სახელდობრ რეალურ ანუ ფიზიკურ სივრცეში მყოფი ობიექტია თავისი რეალური შუქითა და ჩრდილით. ქანდაკება აღმოჩნდა საჭირო პერსპექტივისა და ქიაროსკუროს აღმოსაჩენადაც, ისევე როგორც თუნდაც რაკურსისა, ფიზიოგნომიკისა ფართე გაგებით და ანატომიისა, რასაც ილუზიის იმპერატივი ითხოვდა. თუ საწყის ღირებულებად გომბრიხის თვალსაზრისს ავიღებთ, მაშინ პროგრესი შესაძლებელი ხდება ორი კომპონენტის, ერთი ხელით შრომისა და მეორე – აღქმის წყა-

ლობით. ეს უკანასკნელი რეპრეზენტაციულ ადეკვატურობაში არსებულ სხვაობებს ავლენს და ამდენად მნიშვნელოვანია მხედველობაში მივიღოთ ის ფაქტი, რომ აღქმა ამ პერიოდში – ვთქვათ 1300-დან 1900-მდე – შედარებით მცირე ცვლილებას განიცდის და რომ სხვაგვარად პროგრესი შეუძლებელი იქნებოდა: პროგრესი ვრცელდებოდა ვიზუალურ რეპრეზენტაციებზე, რომლებიც უფრო და უფრო ემსგავსებოდა ვიზუალურ რეალობას და, აქედან გამომდინარე, ფერმწერთა საქმე თაობიდან თაობისთვის ხელობის გადაცემა იყო. ამ მხრივ ჩვენ არ შეგვიძლია გადავცეთ ის თუ როგორ ვსწავლობდით ხედვას, რადგან ახალი არაფერი გვისწავლია: აღქმის სისტემა არსებითად მიუღწეველია შემეცნებისათვის. რა თქმა უნდა, ჩვენ ვსწავლობთ იმის შესახებ, რასაც ვხედავთ, ვსწავლობთ ახლის დანახვასაც. ამის გარეშე ისედაც ვიცით გადმოცემით, რომ ხედვა თავისთავად ცვლილებადია, რამდენადაც ის უფრო ათვისებადია, ვიდრე დაჯერებადი. აქედან გამომდინარე, თეზისი – „აღქმას აქვს ისტორია“, რომელსაც ხშირად გომბრიხს მიაკუთვნებენ, საჭიროებს ფრთხილ გამოცალკევებას მისივე ჭეშმარიტი თემიდან, კერძოდ, თუ „რატომ აქვს რეპრეზენტაციულ ხელოვნებას ისტორია“,(რასაც ის ზოგჯერ შემოკლებით განმარტავს როგორც – „რატომ აქვს ხელოვნებას ისტორია“) (7). ჩემი აზრით, ფერწერის ისტორია არის ხელოვნების კეთების ისტორია, რასაც ვაზარის პერიოდში მართავდა აღქმის ჭეშმარიტება, რომელიც არ იცვლებოდა ერთი პერიოდიდან მეორემდე, თუმცა კი აშკარად იცვლებოდა კეთების ხელოვნება.

გომბრიხი ხელოვნების ისტორიას მეცნიერების ისტორიასთან მიმართებით მეტისმეტად პარალელურად ხედავს, ისე როგორც ეს მის კოლეგას და თანამემამულეს, სერ კარლ პოპერს ესმოდა. პოპერისეული ხედვით მეცნიერება შეიცავს ერთი თეორიის უარყოფას მეორის სასარგებლოდ, რამდენადაც პირველი ფალსიფიცირებულია. და ეს რიგი ფალსიფიცირებებისა, უკუგდებებისა და კვლავ ფალსიფიცირებებისა, ძალიან ჰგავს გომბრიხის მიერ აღწერილ რეპრეზენტაციული სქემის რიგს, რომელიც უარიყოფა ვიზუალურ რეალობასთან შეჯერებულობის თვალსაზრისით უფრო ადეკვატური რიგის სასარგებლოდ. ამ მხრივ, როგორც მეცნიერება

ქმნის თავის ჰიპოთეზებს არადაკვირვებებზე დაფუძნებული ინდუქციით, არამედ უფრო შემოქმედებითი ინტუიციით, რომელიც შემდეგ დაკვირვებებით გადამოწმდება(8), ასევე ხელოვანიც, ამბობს გომბრიხი, „იწყებს არა პირადი ვიზუალური შთაბეჭდილებით, არამედ იდეით ან კონცეფტით"(9), რაც შემდგომ რეალობის საშუალებით გადამოწმდება და მანამ წესრიგდება ნაბიჯ-ნაბიჯ, სანამ მასთან შეჯერებული არ იქნება. სახვით რეპრეზენტაციაში „კეთება შეჯერებამდე იწყება"(10), ისევე როგორც მეცნიერულ რეპრეზენტაციაში, სადაც თეორია წინ უსწრებს დაკვირვებას. ორივე თეორეტიკოსის ინტერესი ეხება ისტორიულ პროცესს, რეპრეზენტირებადს ნარატივის გზით, რასაც პოპერი ,,ცოდნის ზრდას" უწოდებს.

თუმცა, განსხვავება იმაშია, რომ მეცნიერებაში რეპრეზენტაციები თავისთავად პროგრესირდებიან, თავადვე აღწევენ ადეკვატურობას და არა აღქმად რეალობასთან შეჯერებულობის წყალობით – რასთანაც, შესაძლოა, საბოლოოდ ანალოგიურნიც კი არ იყვნენ – არამედ მცდარობაზე ტესტების გავლის გზით. გომბრიხი ერთგან საუბრობს მარცვლეულის ყუთებზე გამოსახულ სურათებზე, რაც ჯოტოს თანამედროვეებს ძალიან გააოცებდა, რამდენადაც ამგვარი რამის გამოსახვა იმ დროის საუკეთესო მხატვრების ძალებს მიღმა იყო(11). ეს დაახლოებით იგივე იქნებოდა, წმინდა ქალწულს წმინდა ლუკა რომ შებრალებოდა და თავად გამოეხატა თავისი თავი იმ ფერწერული ხის დაფაზე, რომელზედაც წმინდა ლუკას საუკეთესო შემთხვევაში მხოლოდ ხის ,,მსგავსების" გადმოცემა შეეძლო. წმ. ლუკამ არ იცოდა როგორ *გაეკეთებინა* დამაჯერებელი გამოსახულება, მაგრამ მან იცოდა რა არის დამაჯერებელი: მის თვალებს არც უნდა ესწავლათ ეს. დამაჯერებელი გამოსახულების შექმნის ხელოვნებაში ის მოისუსტებდა, მაგრამ ის ფლობდა აღქმის ისეთ „ხელოვნებას," რომლის უნარი ოდესმე ცოტას თუ გააჩნდა. გომბრიხს მოჰყავს მშვენიერი ციტატა პლატონის „დიდი ჰიპიადან" აღქმის სიბრძნის შესახებ: „ჩვენი მოქანდაკეები ამბობენ, რომ დედალოსი ახლა რომ დაბადებულიყო და ისეთი ნამუშევრები შეექმნა, რომელთაც თავის დროზე სახელი გაუთქვეს, მას დასცინებდნენ"(12). ის ადამიანები, ვინც რეინკარ-

ნირებულ დედალოსს დასცინებდა, იმათაც დასცინებდა, ვინც ამ არქაულ გამოსახულებებს დამაჯერებლად მიიჩნევდა. დაცინვის მოტივი კი ის იქნებოდა, რომ ამ პიროვნებას ჯერ ნანახი არ ჰქონდა პრაქსიტელის ნამუშევრები და არა ის, რომ მისი მხედველობითაღქმითი სისტემა ისევე განუვითარებული იყო, როგორც დედალოსის მიმეტური ოსტატობა; ორივე ხელოვანის ნამუშევრების ნახვისას ყველა იმ წამსვე და ყოველგვარი სპეციალური განათლების გარეშე შეამჩნევს განსხვავებას. მე ვფიქრობ, მეცნიერებაში არაფერია ისეთი, რაც ისეთსავე როლს თამაშობს მასში, როგორც ვიზუალური სისტემა ხელოვნებაში. ამგვარად, მეცნიერებაში, უბრალოდ, პროგრესი არაა როგორც ეს ხელოვნებაშია. პროგრესი რეპრეზენტაციებშია, რომელიც არ უკავშირდება გამოცდილებას. ეს კავშირი გამოცდილებასთან მხოლოდ პერიფერიებში არსებობს. მსოფლიო მეცნიერება გვეუბნება, რომ სულაც არაა აუცილებელი სამყარო შევაჯეროთ იმ შეგრძნებებთან, რომელსაც ჩვენ ვამჟღავნებთ. მაგრამ სწორედ ეს იყო ვაზარისეული მხატვრობის ისტორიის მთელი არსი.

ჩემი კოლეგა რიჩარდ ვოლჰაიმის გამოთქმა რომ გამოვიყენო, ფერწერა როგორც ხელოვნება, ყოველ შემთხვევაში ვაზარის ნარატივში, წარმოადგენს უფრო და უფრო ადეკვატური გამოსახულებების შექმნის მიზნით ნასწავლი სტრატეგიების სისტემას, რომელიც უცვლელი აღქმითი კრიტერიუმით ფასდებოდა. ეს იყო ფერწერის ის მოდელი, რომელიც მოდერნისტულ ფერწერაზე ადამიანებს ათქმევინებდა, რომ ეს არაა ხელოვნება. ის მართლაც არ იყო ხელოვნება ხელოვნების ამგვარი გაგების ფარგლებში. სპონტანური პასუხი ამაზე კი შეიძლება ის იყოს, რომ მოდერნისტი მხატვრები არ დაოსტატდნენ ფერწერაში – არ იცოდნენ ფერით როგორ ეწერათ – ან კი იცოდნენ ფერით წერა, მაგრამ მიმართავდნენ უცნობ ვიზუალურ რეალობას. ასეთი იყო ერთ-ერთი პასუხი აბსტრაქტულ ფერწერაზე, რომელიც საინტერესოდ ეხმიანება გომბრიხს: ფერწერის რეპრეზენტაციისთვის საჭირო იყო ახალი ვიზუალური რეალობის წარმოსახვა. ეს მცდელობები კი ვაზარის მოდელის უდიდესი ძალის და, რა თქმა უნდა, მისი ყოვლისმომცველი მიმეტური წინაპირობების გამოცდა იყო. ისინი

ისე ცდილობდნენ ამ მოდელის შენარჩუნებას, თითქოსდა ის მეცნიერული მოდელი ყოფილიყოს, რომელზეც იოლად უარის თქმა შეუძლებელია. ამის გამო შემდეგ უკვე უნდა მოეძებნათ ამ ხელოვნებისთვის იმის გამართლების გზები, თუ რატომ ვერ შესძლო მან ვაზარის მოდელთან მორგება. საოცარია, რომ ეს მცდელობები კრიტიციზმის ფორმით მიმდინარეობდა, რის გამოც ღირს, იმ კრიტიკულ პრინციპებზე გაკვრით შეჩერება, რომელიც რეალურად ვაზარის მოდელმა წარმოშვა.

ვაზარის მხრიდან კრიტიკული ხოტბა მდგომარეობს ზოგჯერ ყოველგვარ სიცხადეს მოკლებულ მტკიცებაში, რომ ესა თუ ის ფერწერული ნამუშევარი ისე ზუსტად ემსგავსება რეალობას, რომ ადამიანმა ის შეიძლება მართლაც რეალობად აღიქვას. მაგალითად, მან *მონა ლიზას* შესახებ (ეს სურათი მას სავარაუდოდ არ ჰქონდა ნანახი) დაწერა: „ადვილად დაიჯერებდით, რომ ცხვირი თავისი მშვენიერი და ნატიფი ნესტოებით, ნამდვილი იყო. ვარდისფერი ლოყები არ ჰგავდა ფერით დაწერილს, არამედ ნამდვილი ხორცისა და სისხლისა იყო; ის, ვინც კარგად დააკვირდება ჩაღრმავებას ყელთან, დაიჯერებს, რომ მასში პულსი ფეთქავს“ (13). მაგრამ ვაზარი იგივე ფორმულას იყენებს ჯოტოს სადიდებლადაც: „სხვა ფიგურებს შორის,“ წერს ის ასიზის ფრესკების ციკლის შესახებ, „ის მოწყურებული კაცი, რომელიც შადრევანს დაწაფებია, მუდმივი ქების ღირსია: წყლის მგზნებარე სურვილი ისე ეფექტურად არის დახატული, რომ ადვილად დაიჯერებთ თითქოს ნამდვილ კაცს ხედავდეთ, რომელიც წყალს სვამს“(14). გაკიცხული კი ამ შემთხვევაში ის გამოსახულება იქნება, რომელიც ვერ ქმნის იმის დამაჯერებლობას, რომ უფრო ნამდვილია, ვიდრე გამოსახული. და, ჩვეულებისამებრ, ეს შესაძლებელი ხდება მხოლოდ მაშინ, როცა ფერწერის ხელოვნება უკან ჩამოიტოვებს იმას, რაც ადრეულ, წინარე ეტაპზე იყო მოქმედი. ამასთან დაკავშირებით მე ხშირად ვიხსენიებ გვერჩინოს მშვენიერ ფერწერას, სადაც წმ. ლუკა წარმოადგენს თავისივე შექმნილ წმ. მარიამისა და ყრმის გამოსახულებას. გვერჩინო საკმარისად კარგი ხელოვნების ისტორიკოსი იყო და იცოდა, რომ რეპრეზენტაციებს აქვთ ისტორია, და რომ წმ. ლუკას ნაკლებად სავარაუდოა სცოდნოდა როგორ

შეექმნა ის უშუალო დამაჯერებლობა, რომელიც მეჩვიდმეტე საუკუნის მხატვრისთვის უკვე ხელმისაწვდომი იყო. ამგვარად, წმინდა ქალწულისა და ყრმის გამოსახულება, რომელსაც წმ. ლუკა წარმოადგენს, ამაყადაა შესრულებული გვერჩინოს მიერ ისე, როგორადაც მას არქაული სტილი ჰქონდა წარმოდგენილი. ხის დაფაზე შესრულებული ანგელოზი გვერჩინოს ფერწერაში საკმაოდ ძალდატანებითია თავისი რეალიზმით – თითქმის კომიკური თავად გვერჩინოს ფერწერასთან შედარებისას – როცა მაყურებელი რეფლექსურად მიიწევს, რათა ღვთისმშობლის სამოსს ხელი შეახოს. მაგრამ ანგელოსს სურათიდან რომ გადმოებიჯა, იმ კონტრასტის გამოსავლენად, რაც წმ. ლუკასა და გვერჩინოს შესაძლებლობებს შორის არსებობს, მაყურებლისთვის ცხადი გახდებოდა ის საზღვრები, რომელიც წმინდა ლუკას უნდა გადაელახა, რათა მიეღწია იმ მსგავსებისთვის, რომელიც სრულიად შესაბამისი იყო გვერჩინოს დროის მხატვრისთვის. ჰანს ბელტინგმა, მაგალითად, დაგვანახა თუ რამდენად უმნიშვნელოა წმინდა ქალწულის ძლიერი სახეებისთვის მათი რეპრეზენტაციული ადეკვატურობა. მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში, გვერჩინოს გადმოსახედიდან ნამდვილად ვერ ვიტყვით, რომ ჩვენ თითქმის ვხედავთ წმ. ლუკას მიერ გამოსახულ წმინდა ქალწულის სუნთქვას (როგორც ამას წინათ ჩემმა ძმამ თქვა დუან ჰანსონის მიმდევრის ნამუშევარზე, რომელიც ერთ გალერეაში ნახა). ამგვარად, ან ვაზარია უსაზღვროდ მოწყალე ჯოტოს მიმართ, ან ჯოტომ გადალახა იმ დროისთვის მის ხელთ არსებული სქემა, რამაც განსაზღვრა მისი ეტაპის მნიშვნელობა ფერწერის პროგრესულ ისტორიაში.

მაგრამ ის კრიტიციზმი, რომელზეც მე მივუთითე,– ის, რომ მხატვრებმა არ იციან ფერით წერა ან შოკის გამოწვევას ცდილობენ, სხვაგვარი წყობისაა. ისინი უფრო იცავენ ვაზარის მოდელს, ვიდრე მიმართავენ მას, რამდენადაც სხვა მოდელი მათ ხელთ არა აქვთ. მხატვრები არ ცდილობენ ფერით წერას და უარს ამბობენ მასზე. ისინი ერთიანად არღვევენ ფერწერის წესებს, რაც იმის ნიშანია, რომ რაღაც მნიშვნელოვანი მოხდა ფერწერის ისტორიაში, რასთანაც ვაზარის არანაირი შეხება არა აქვს. და არც არავის

აქვს შეხება, სანამ მოდერნიზმი არ გამოჩნდა, რომელსაც მიეცა ამის შესაძლებლობა.

გაცილებით მეტად, ვიდრე ნარატივის გადარჩენის ეს ძალისხმევებია, მაინტერესებს, ასე ვთქვათ, ახალი რეალობის აღიარების მიზნით, ახალი ტიპის რეალობის შექმნის მცდელობა. 1912 წელს ლონდონის *გრაფტონ გალერეაში* გამართული პოსტიმპრესიონისტების მეორე გამოფენის კატალოგის შესავალს როჯერ ფრაი[1] ასე იწყებს: „როცა ამ დარბაზებში ორი წლის წინ პოსტიმპრესიონისტების პირველი გამოფენა მოეწყო, ინგლისელმა საზოგადოებამ პირველად გააცნობიერა ხელოვნებაში ახალი მიმდინარეობის არსებობა, მიმდინარეობისა, რომელიც დამაბნეველი იყო იმ მიზეზით, რომ ის უკვე აღარ წარმოადგენდა ცნობილ თემებზე ვარიაციებს, არამედ გულისხმობდა დანიშნულებისა და მიზნის, ისე ხელოვნების სახვითი და პლასტიკური მეთოდების გადახედვას.“ ფრაიმ აღნიშნა, რომ „ბრალდებები მოუქნელობასა და უუნარობაზე უხვად ისმოდა“, საზოგადოებიდან „რომელიც აქ მოვიდა, რომ სურათში ყველაზე მეტად იმ უნარით აღფრთოვანებულიყო, რომლითაც მხატვარი ილუზიას ქმნის [და რომელიც] აღაშფოთა იმ ხელოვნებამ, სადაც ეს უნარი სრულად დაექვემდებარა გრძნობის პირდაპირ გამოხატვას“. მისი აზრით, 1912 წელს მხატვრები ამჟღავნებდნენ „მცდელობას სახვითი და პლასტიკური ფორმებით გარკვეული სულიერი გამოცდილებები გამოეხატათ“. ამგვარად ისინი „ესწრაფვიან არა ფორმის იმიტაციას, არამედ ფორმის შექმნას; არა სიცოცხლის მიბაძვას, არამედ ცხოვრების ეკვივალენტის პოვნას. ფაქტობრივად, ისინი მიზნად ისახავდნენ არა ილუზიას, არამედ რეალობას“ (15). ამგვარი განაცხადება მოწმობს, რომ მნიშვნელოვანი იყო ორი საკითხის დანერგვა: ის, რომ მხატვარს შეეძლო ეხატა, თუ ამას საჭიროდ თვლიდა, შესა-

[1] როჯერ ფრაი (1866-1934) – ინგლისელი მხატვარი და ხელოვნების კრიტიკოსი. ბლუმსბერგის ჯგუფის წევრი. იყო მისი თანადროული ფრანგული ფერწერის ქომაგი, რომელსაც შეარქვა პოსტიმპრესიონიზმი. ის იყო პირველი მკვლევარი, რომელმაც ბრიტანელი საზოგადოება გაათვითცნობიერა მოდერნისტულ ხელოვნებაში. უპირატესობა მიანიჭა ფერწერის ფორმალურ მხარეს – ნ. ყ.

ბამისად, ნამუშევარი არ იყო უბრალოდ *faute de mieux*[1] და ის, რომ მხატვარი გულწრფელი იყო. ეს იმ ტიპის საკითხები იყო, რომელსაც განსაკუთრებული მოხმარება არ ჰქონდა დასავლური ხელოვნების ისტორიის წინა ექვსასი წლის მანძილზე; და ამის შემდეგ ფრაის უნდა ეპოვა საშუალება ეღიარებინა რუსოს ნამუშევარი, რომელსაც აშკარად არ შეეძლო ხატვა ამის ზოგადაღიარებული მნიშვნელობით, მაგრამ რომელმაც დიდად აღაფრთოვანა ის მხატვრები, რომელთაც ეს ეხერხებოდათ.

წარმოუდგენელია უზომოდ აღფრთოვანდე ფრაის მიერ ხელოვნებისთვის ახალი მოდელის მოძიების მცდელობით, რომელიც აშკარად არ იყო ვაზარის ისტორიის გაგრძელება, მაგრამ ნაკლები დამსახურება არაა ის, რომ მან დაინახა განზოგადების იმ საფეხურზე ასვლის აუცილებლობა, რაც საშუალებას მისცემდა მას კრიტიკულად გამოხმაურებოდა ორივე პერიოდის ხელოვნებას, და ევარაუდა კიდეც, რომ ორივე პერიოდში არსებობდა პრინციპები, რომელსაც ახალი ხელოვნება უფრო სრულყოფილად ახორციელებდა, ვიდრე იმ ტიპის ხელოვნება, რომელსაც, როგორც აღმოჩნდა, ეტრფოდნენ იმ რიგი მიზეზებისდა გამო, რომელიც ვაზარიმ განსაზღვრა. ტექსტის დასასრულისკენ ფრაი ახალ ფრანგულ მხატვრობას ახასიათებს როგორც „აშკარად კლასიკურს". ამით ის გულისხმობს, რომ ეს მხატვრობა პასუხობს „გონების დაუინტერესებლად მგზნებარე მდგომარეობას". და აქ აუცილებლად გაიგონებთ კანტის ესთეტიკის ექოს, მით უფრო, რომ ფრაის „სხეულისგან გათავისუფლებული სულის ფუნქციონირება", გამოძახილია კანტის ფრაზის: „სრულიად თავისუფალი და წმინდა, პრაქტიკულობის ყოველგვარი მინარევის გარეშე". ამგვარი „კლასიკური სული საერთოა ყველა საუკეთესო ფრანგული ნამუშევრისთვის, დაწყებული მეთორმეტე საუკუნიდან", - აცხადებს ფრაი და სახელოვნებო გრავიტაციის ცენტრი იტალიიდან საფრანგეთში გადააქვს. „მიუხედავად იმისა, რომ აქ ვერავინ იპოვის ნიკოლა პუსენის პირდაპირ რემინისცენციას, მისი სული ცოცხლდება ისეთი მხატვრის ნამუშევრებში, როგორიც დერენია". ნათელია, რომ

[1] faute de mieux (ფრანგ.) – უკეთესის არქონის პირობებში – ნ. ყ.

ფრაის კრიტიკული პროგრამა განხვავდება ვაზარისაგან, ეხება ეს ფორმალურს, სულიერსა თუ ესთეტიკურს. მაგრამ ვაზარის მსგავსად, ის მთელი ხელოვნების ისტორიის მიმართ ერთადერთ კრიტიკულ მიდგომას ამჟღავნებს. ეს მიდგომა აღემატება ვაზარისას, რამდენადაც „ფრაის ესთეტიზმს შეეძლო, ვაზარის ილუზიონიზმთან კი არა, ფრანგი პოსტ-იმპრესიონისტების ხელოვნებასთან მორიგება. ფრაის აქვს მოსათხრობი ამბავი და, შესაძლოა, პროგრესული ამბავიც: ფრანგ პოსტ-იმპრესიონისტებს, განსაკუთრებით მათი არა-თხრობითი ხელოვნების ხასიათიდან გამომდინარე, რაც უმთავრესად პეიზაჟებსა და ნატურმორტებში აისახება, შეეძლოთ ეპოვათ კლასიკური სულის უწმინდესი ფორმით წარმოდგენის გზა. და ხელოვნების ისტორია კი ყველაფერი იმის თანდათან ჩამოშორებაა, რაც არაარსებითია მისთვის, მაშინ როდესაც არსებითი გზას უნათებს მათ, ვინც მზადაა მის მისაღებად. ფრაი არ იყო გაუბედავი, ის ენერგიულად ცდილობდა ხელოვნების რაობის იდენტიფიცირებას კლასიციზმთან, რომელსაც ის განსაკუთრებით ეტრფოდა და რაც თავისთავად აჩენს სერიოზულ პრობლემას, თუ რა უნდა გაკეთდეს იმ ხელოვნებასთან მიმართებაში, რომელიც არ არის „ფრანგული“. ფრაის შეუძლია ახსნას თუ როგორ ახერხებს ხელოვნება, რომელსაც ის თაყვანს სცემს, იყოს ხელოვნება, მიუხედავად იმისა, რომ არ ქმნის მას, რასაც მისგან მოელიან. ამის დამტკიცება მას შეეძლო იმ არგუმენტით, რომ საბოლოო ჯამში ის, რასაც ხელოვნებისგან ელოდნენ, თავად ხელოვნებისთვისვე არ აღმოჩნდა არსებითი. თუმცა ეს დამოკიდებულება თითქმის ყველაფერს ტოვებს იმ სიბნელეში, რომელშიც ისინი ვაზარიმ გადაისროლა, თუკი მათი რაიმენაირად „კლასიკურად“ გააზრება არ მოხერხდება, შესაბამისად, თუკი ის მთლიანად ესთეტიზირებული არ იქნება. ნებისმიერ შემთხვევაში, ფრაის თეორია მაინც ძლიერი კონტრპასუხი იყო მცდელობაზე, მოდერნისტული ხელოვნება მიეჩნიათ უუნაროდ ან პერვერსიულად, და ამგვარად ის მოექცა იმ პირველი თეორეტიკოსების რიგში, რომლებიც ცდილობდნენ ტრადიციულ ხელოვნებასთან მოდერნიზმის ახალი ნარატივის საფარქვეშ დაკავშირებას.

ფრაი, კატალოგისთვის დაწერილ ესსეში, იმიტაციის არა-არსებითობას იმ ფაქტით ასაბუთებს, რომ შესაძლებელია იმგვარი ხელოვნების ნაწარმოების არსებობის დაშვებაც, რომელიც საერთოდ არ მიმართავს იმიტაციას. კანდინსკის დამსახურება 1910 წელს აბსტრაქტული ხელოვნების გამოგონებაა, ანუ გრაფტონ გალერეებში გამოფენამდე ორი წლით ადრე. მართალია, დღეს რთულია იმის თქმა, თუ რა სისწრაფით ვრცელდებოდა ხელოვნების სიახლეები იმ წლებში, მაგრამ ფრაი ამ დროს უკვე იყენებს ტერმინს „აბსტრაქცია“. ის ზოგადად საუბრობს „მცდელობაზე უარეყოთ ბუნების ფორმებთან მსგავსება და შეექმნათ ფორმების წმინდა აბსტრაქტული ენა – ვიზუალური მუსიკა“, და აცხადებს, რომ „პიკასოს ბოლოდროინდელი ნამუშევრები“ ამის შესაძლებლობის ფაქტს ავლენენ. ფრაი არ არის დარწმუნებული რამდენად წარმატებულია ასეთი აბსტრაქცია, მაგრამ საყურადღებოა, რასაც ის წერს: „ეს მხოლოდ მაშინ შეიძლება გადაწყდეს, როცა ჩვენი მგრძნობიერება ამგვარი აბსტრაქტული ფორმებისადმი უფრო გამოცდილი გახდება, ვიდრე ეს დღესაა“. დაუკვირდით, რომ აღქმითი შეჯერება, რომელიც სწავლას არ საჭიროებს, ჩანაცვლდა ენის დაუფლებით, რომლის სწავლაც შესაძლებელია. გადაჭრით ვერ ვიტყვით რეალურად აითვისა თუ არა ფრაიმ ეს „ენა“; 1913 წელს კანდინსკის ფერწერის იმპროვიზაცია 30 (კანონები), ნახვისას მან განაცხადა, რომ ესაა „წმინდა ვიზუალური მუსიკა. ...მე ვეღარ დავეჭვდები ამგვარი აბსტრაქტული ვიზუალური ნიშნებით გამოხატული ემოციური ექსპრესიის შესაძლებლობაში“(16). ფრაიმ უბრალოდ უგულვებელყო ის იარაღი, რომელიც ფერწერას მისმა ფრჩხილებში ჩასმულმა ქვესათაურმა მიაწოდა.

„ენის" კონცეფტი, რომელიც ფრაისთან შესაძლოა პოეტური მეტაფორაც იყოს, დანიელ-ჰენრი კანვეილერმა, კუბიზმის ერთ-დერთმა პირველმა თეორეტიკოსმა, 1915 წელს თავის 0°C-ი ზუსტი თეორიის სახით წამოსწია წინ: „სახვით ხელოვნებაში გამოსახვის ახალი „სტილი“ ხშირად თითქოს ძნელად წასაკითხია – როგორც იმპრესიონიზმში თავის დროზე და ახლა კუბიზმი: მიუჩვეველი ოპტიკური იმპულსები ზოგ მაყურებელში არ ფორმირდება, სანამ „ნაწერი“, რომელიც თავიდან უცნაურად გამოიყურება, არ იქცევა

წესად ამგვარი სურათების ხშირი ნახვის შემდეგ, რის შემდეგაც ეს ასოციაციები საბოლოოდ ყალიბდებიან კიდეც“ (17). შორსმჭვრეტელობაა კუბიზმზე, როგორც ენაზე ან, სულაც, როგორც „ნაწერზე“ ფიქრი – ვარაუდი, სრულიად შესაფერი პოსტსტრუქტურალისტური მენტალობისთვის ჟაკ დერიდას écriture[1]-ის კონცეფტზე აღმოცენდა. სირთულე იმაშია, რომ კანვეილერი, როგორც ჩანს, ყველა სტილს დამწერლობის ფორმებად განიხილავს, განსაკუთრებით სიონისტულ სტილს და ამ ანალოგიით ასაბუთებს, რომ ჩვევის შედეგად კუბიზმი ისევე ნათელი გახდება ჩვენთვის, როგორც იმპრესიონიზმი. სინამდვილეში ასე არ მოხდა, მე ვფიქრობ, რომ სანამ ჩვენ ერთი მხრივ ვეგუებოდით კუბიზმს (კუბისტური პეიზაჟი, პორტი ნატურმორტი, რაც ჩვეულებრივი სამუზეუმო ფონდია), და სანამ აღარავის უძნელდებოდა კუბისტური სურათების „წაკითხვა“, ისინი მაინც ეწინააღმდეგებოდნენ ისეთივე გამჭვირვალენი გამხდარიყვნენ, როგორიც ის ენაა, რომლით ნაწერი ჩვენთვის ახლობელია. პიკასოს მიერ შესრულებული კანვეილერის პორტრეტი მსგავსების თვალსაზრისით არაა წარმატებული, ასე ვთქვათ, ფოტოგრაფიული. ენასთან შეჩვევამ ვერ აქცია ის ბუნებრივად. ფრაისა და კანვეილერის თეორიები მართლაც წარმოსახავენ იმ ადამიანის სახეს, რომელიც რთული ენის შეუფერხებლად კითხვას დაეუფლა და აქედან გამომდინარე „წვრთნაზეც“ მიანიშნებენ. თუმცა დღეს აღარავის ჭირდება გამოწვრთნა იმპრესიონისტების ტილოების წასაკითხად: ისინი სრულიად ბუნებრივად გამოიყურებიან, რადგან სრულიად ბუნებრივნი არიან. ბოლოს და ბოლოს იმპრესიონიზმი მაინც ვაზარისეული რიგის გაგრძელებაა; მისი ინტერესია ვიზუალური გარეგნობის დამორჩილება, სინათლისა და ჩრდილის ბუნებრივი განსხვავებით.

პოსტ-იმპრესიონისტები აღარ არღვევენ კანონს, თუმცა ისინი კუბისტურ ფერწერაზე უფრო ბუნებრივად არ გამოიყურებიან. ცოდნამ მაინც ვერ შეამცირა მათსა და ვაზარის ტრადიციის მხატვრობას შორის განსხვავება. მაგრამ დასაფასებელნი არიან ის პიონერი მოაზროვნეები, რომლებიც ესწრაფვოდნენ ტრადიციული

[1] écriture (ფრანგ.)-დამწერლობა- ნ.ყ.

ხელოვნების გადააზრებით შეემცირებინათ ეს განსხვავება და მიემართათ ის სხვა, და არა ილუზიონიზმის კრიტერიუმისკენ. რა თქმა უნდა, მოდერნული ხელოვნების მიღება ყოველთვის არ გულისხმობს ახალი ხელოვნების რაიმე სახის განმარტებით თეორიასთან მისი მორგების მცდელობას, როგორც ეს ვთქვათ, ფრაის და კანვეილერის ნაშრომებშია. ადამიანები ამ ხელოვნებამ გაიტაცა, არ ფიქრობდნენ რა, რომ ამის გამო მისთვის უფლებების მიმნიჭებელი თეორია უნდა შეექმნათ. ნახეთ 1905 წლის შემოდგომის სალონზე ეტა და კლარიბელ კოუნების მაშინდელი გამოხმაურება:

ჩვენ ახლა ვართ ამ სალონის ყველაზე გამაოგნებელ, ყველაზე განსაცვიფრებელ გალერეაში. ყველანაირი აღწერა, მოყოლა და კრიტიკა ერთიანად შეუძლებელი გახდა მას შემდეგ, რაც აქ წარმოსდგა ჩვენს წინაშე; მასალის გარდა მათ არაფერი ჰქონდათ საერთო ფერწერასთან: ფერების რაღაც უფორმო ნარევი: ლურჯი, წითელი, ყვითელი, მწვანე; პიგმენტების რაღაც გროვები ნედლად ეწყო ერთმანეთის გვერდით; ნაივურსა და ბარბაროსულ გართობას ჰგავდა, როდესაც ბავშვი საშობაოდ ნაჩუქარი საღებავების ყუთით თამაშობს... გალერეის ეს არჩევანი თავის სახვითი გადახრებით, ფერების სიგიჟით, გამოუთქმელი ფანტაზიით, შექმნილია იმ ადამიანების მიერ, ვინც, თუკი არ თამაშობენ რაღაც თამაშებს, უკან, სკოლაში არიან დასაბრუნებლები.(18)

ამ პასაჟში მე ყურადღებას გავამახვილებ ფრაზაზე „არაფერი ჰქონდათ საერთო წერასთან“ და იმ ფაქტზე, რომ მათ გულისწყრომა ზუსტად ისევე გამოხატეს, როგორადაც პოსტიმპრესიონისტების გამოფენის მნახველებს აღმოხდათ, და როგორც ეს ფრაიმ თავის ესსეში აღწერა, სხვათა შორის ქვევითაა ამ შოუს შესახებ კრიტიკული პროზის დამადასტურებელი ნაწყვეტი, რომელსაც ასე შემოქმედებითად გამოეხმაურა ფრაი:

მხოლოდ აღმაშფოთებელი განუვითარებლობა, მსგავსი იმისა საპირფარეშოს კედლებზე უხამსობებს რომ ჩხაპნიან. ნახატი უსწავლელი ბავშვის დონეზეა, ფერის გრძნობა დეკორატორი

მხატვრისა, მეთოდი კი იმ სკოლის მოსწავლე ბიჭის ნაირი, რომელიც თავის თითებს აფურთხებს და შემდეგ ფიქალზე იხოცავს მათ. ეს უქნარობისა და იმპოტენტური სიჩლუნგის ნამუშევრებია, პორნოგრაფიული შოუ.

ეს გამძვინვარებული პროზა, რომელიც ფაქტობრივად ამახინჯებს სინამდვილეს, პოეტმა ვილფრიდ სქროვენ ბლანტმა[1] დაწერა იმ შოუს შესახებ, რომელშიც სეზანი, ვან გოგი, მატისი და პიკასო მონაწილეობდნენ, მაგრამ ეს სტანდარტული რეფლექსი იყო იმის სათქმელად (და ამას ამბობს კიდეც), რომ „გამოფენა ან უკიდურესად ცუდი ხუმრობაა, ანდა თაღლითობა"(19). 1909 წლის, მიუნხენის ახალი მხატვრების ასოციაციის გამოფენის შესახებ bad Münchner Neueste Nachrichten[2]-ში დაიწერა: „ამ აბსურდული მხატვრობის ასახსნელად მხოლოდ ორი შესაძლებელი გზა არსებობს: შეიძლება დავასკვნათ, რომ ასოციაციის წევრები და სტუმრები ან განუკურნებელი სენით არიან დაავადებულნი, ან საქმე გვაქვს უტიფარ ბლეფთან, რომლის ავტორებიც კარგად იცნობენ ჩვენი დროის ლტოლვას სენსაციებისადმი და ცდილობენ ბუმის შექმნას"(20). მე არ ვიცი ცხოვრობდა თუ არა ბლანტი, დები კოუნებისა თუ გერტრუდ სტაინის მსგავსად, ესთეტიკური ცნობიერების ტრანსფორმაციის პერიოდში, რათა ამ ნამუშევრებით გატაცებულიყო, რომლებმაც ის ასეთ გამძვინვარებამდე მიიყვანეს! ეჭვი მეპარება. „მე საკმარისად მოხუცი ვარ იმისთვის, რომ მახსოვდეს სამეფო აკადემიაში 1857-1858 წლებში გამოფენილი პრერაფაელიტების სურათები", – წერდა ის, ხოლო გრაფ ტონ გალერეების გამოფენა კი ნახევარი საუკუნის შემდეგ მოეწყო, არც ისაა ჩემთვის ცხადი, იყო თუ არა კოუნების ტრანსფორმაცია ფერწერის შესახებ ახლებური აზროვნების შედეგი, რომლის განვითარებასაც ფრაი შეეცადა. ისინი უბრალოდ მარტივად შეეწყვნენ ახალ არტისტულ რეალობას, უარყვეს რა თეორიები, რომლებიც, პირველ ყოვლისა, ამ

---

[1] ვილფრიდ სქროვენ ბლანტი (1840-1922), ინგლისელი პოეტი და მწერალი - ნ.ყ.

[2] მიუნხენის უახლესი ამბები (გერმ.)-გაზეთი, რომელიც გერმანიაში გამოდიოდა 1848-1945 წლებში- ნ.ყ.

ნამუშევრების, როგორც ფერწერის, დისკვალიფიკაციას ახდენდნენ, და ამ თეორიების ახალი თეორიებით ყოველგვარი ჩანაცვლების გარეშე ისწავლეს ნამუშევრებზე ესთეტიკური რეაგირება. ყოველთვისაა შესაძლებელი ამგვარი დარეგულირება, გრძნობიერი და გამჭრიახი რეაგირების სწავლა იმ ნამუშევრებზე, რომლის მიმართაც საგანგებო გამოცდილებაც კი არ გაქვს. მათთვის, ვისი ურთიერთობაც ხელოვნებასთან ამგვარი სახისაა, თეორია ხელოვნების დასასრულის შესახებ ბევრს არაფერს ნიშნავს: აგრძელებ თეორიის დახმარების გარეშე მორგებასა და რეაგირებას ყველაფერზე, რაც კი რამ გვერდზე ჩაივლის. 1980-იან წლებში ბევრი აგროვებდა ხელოვნებას, რადგან ეს ხელოვნება არანაირ განმარტებებს არ საჭიროებდა იმ თვალსაზრისით, თუ რა აქცევდა მას ხელოვნებად, ან რატომ იყო ის მნიშვნელოვანი.

რაღაც დონეზე ფრაიც და კანვეილერიც ამ ყაიდისა უნდა ყოფილიყვნენ, რეაგირებდნენ რა, ასე ვთქვათ, პრეთეორიულად იმ ნამუშევარზე, რომელიც მათზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა როგორც მძლავრი და მნიშვნელოვანი მაშინაც კი, თუ ის არღვევდა ყველა მათ მიერ გაზიარებულ პრინციპს. ამ მხრივ იმ მხატვრებსაც, რომლებიც ასეთ ხელოვნებას ქმნიდნენ, სავარაუდოდ, ნათლად არც ჰქონდათ წარმოდგენილი თუ რა იქნებოდნენ ისინი მომავალში, ან რატომ ქმნიდნენ ნამუშევრებს, რომლებიც ისეთ მკვეთრ ცვლილებებს გამოიწვევდნენ, როგორიც მე ზევით აღვწერე. ჩვენმა ორმა თეორეტიკოსმა საკუთარ თავზე აიღო გამოცდილებაში არსებული სიცარიელის შევსება, რათა აეხსნათ ხელოვანებისა და აუდიტორიისთვის თუ რა ხდებოდა და გეზი უნდა მიეცათ ახალი ნარატიული მოდელისათვის. ორივე შემთხვევაში მე მეჩვენება, რომ ისინი ცდილობდნენ განსხვავებების შერბილებას. კანვეილერის შემთხვევაში ეს მხოლოდ წერის ახალ ფორმასთან შეჩვევაში გამოიხატებოდა იმ განმარტების გარეშე, თუ რაში მდგომარეობდა ახალი ფორმის საჭიროება; ფრაის შემთხვევაში კი მთავარი იყო უწყვეტობის დემონსტრირება დერენისა და პიკასოს მიერ შექმნილსა და ჰუსენის შექმნილს შორის და კვლავ იმის განმარტების გარეშე, თუ რატომ არ განიცდიდა ჰუსენი თავის დროზე იმ წინააღმდეგობას, რასაც ეს მხატვრები განიცდიდნენ. მე ვფიქრობ,

მათ უნდა ეთქვათ, რომ უფრო ადრეული ფერწერის მიმეტური თვისებები ნიღბავდნენ იმას, რაც ჭეშმარიტი იყო მასში და რაც ჭეშმარიტებად დარჩა ახალ ხელოვნებაშიც, მიუხედავად იმისა, რომ მას მიმესისის ნიღაბი უკვე ჩამოხსნილი ჰქონდა. ახალი ხელოვნება თითქოს შეიქმნა გამორიცხვის მეთოდით – მიმესისის გამორიცხვით, ან მისი იმ ზღვრამდე დეფორმაციით, რომელიც თითქოს უკვე სცილდებოდა ხელოვნების ზღვარს. ჩემი აზრით, არც ფრაი და არც კანვეილერი არ იყვნენ მზად იმის სათქმელად, რომ ახალი ხელოვნება მართლა ახალი იყო, ან ახლებურად ახალი. ერთადერთი მოაზროვნე, რომელიც ხედვის ამ დონემდე ავიდა, კლემენტ გრინბერგი იყო, რომელსაც ცალკე თავი მიეძღვნება. საინტერესოა, რომ როცა გრინბერგმა მოდერნიზმი ფილოსოფიური ცნობიერების დონეს მიუახლოვა, ის უკვე თითქმის დასრულებული იყო როგორც მოვლენა ვიზუალური ხელოვნების დიად ნარატივში. მოდერნიზმი კი ისე დასრულდა, რომ გრინბერგისთვის მასში ადგილი არ აღმოჩნდა.

შენიშვნები:

1.„მოძღვარმა თქვა: განა სულგრძელობა ასე შორსაა ჩვენგან? თუ ჩვენ მართლა გვინდოდა სულგრძელობა, უნდა დაგვენახა, რომ ის ჩვენს გვერდით იყო" (Analects of Confucius. Trans. Arthur Waley. New York, book 7, no 29).

2. Heinrich Wölfflin. Principles of Art History: the Problem of the Development of Style in Later Art, M.D. Hottinger (trans.), Mineola, N.Y.: Dover (1950).

3. Henri Matisse. Statements to Teriade, 1929-1930, in Matisse on Art, trans. Jack Flam (London: Phaidon, 1972), 58. 2).

4. ჯოზეფ მარგოლისმა „ხელოვნების უსასრულო მომავალში" სცადა დაესაბუთებინა, რომ „წარსული" და „მომავალი" ეკუთვნის ნარატივებს, რომლებიც „კონსტრუქციები" არიან, და აქედან გამომდინარე არა თავად ხელოვნებებს. მაგრამ ეს იმის მტკიცების ტოლფასია, რომ ხელოვნება მარადიულია და მას არ შეუძლია ჰქონდეს დასაწყისი, რამდენადაც დასაწყისი ნარატივებს ეკუთვნის,

მე ვეცადე შევწინააღმდეგებოდი მის შეხედულებებს ჩემს წერილში „ნარატივები და უსასრულობანი: პასუხი მარგოლისს", (The End of Art and Beyond. Humanities Press, 1996).

5. Steve Lohr. „No More McJobs for Mr.X.", New York Times, 29 May 1994, sec. 9, p. 2

6. John Pope-Hennessy. Cellini. New York; Abbeville Press, 1985, p. 37.

7. Ernst Gombrich. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton University Press.1956. p.314, 388.

8. K. R. Popper, The Logic of Scientific Discovery. New York: Basic Books. 1959

9. Ernst Gombrich. Art and Nilusion, 73.

10. Ibid., 116

11. Ibid., 8

12. Ibid., 116

13. Giorgio Vasari. Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects. trans lation by Mrs. J. Foster. London: Bell and Daldy, 1868; 2:384.

14. Ibid., 1998

15. Roger Fry, The French Post The French Post-Impressionists." Vision and Design. Pelican Books: 1937, P.194.

16. როჯერ ფრაის ციტატა Richard Cork. A Bitter Truth: Avant-Garde. Art and the Great War. New Haven. Yale University Press, 1994. p.18

17. დანიელდ ჰენრი კანვეილერის ციტატა Yve-Alain Bois. Painting as model 95

18. Brenda Richardson Dr. Claribel & Miss Etta. The cone collection of the Baltimore Museum of art 185 p.89

19. Wilfrid Scawen Blunt, My Diaries, Being a Personal Narrative of Events. 1888-1914, London: Secker 1919-1920. 2:743

20. Bruce Altshuler. The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century. Harry N. Abrams, 1994. p.45

მთარგმნელი ნანა ყიფიანი

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, კოლექციონრებს 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 წანამძღვრების არსის წვდომას, რომლებიც დანაწევრებული, სპეციალურ სფეროებად დაყოფილი კონტექსტის საზღვრებში მოქმედებენ.

ამ კითხვაზე შეიძლებოდა გვეპასუხა, რომ ხელოვნება – ესაა ხელოვნების ისტორიის შესახებ არსებულ წიგნებში მოხსენიებული ყველა ნაწარმოების ერთობლიობა. ესე იგი, სტატისტიკური პასუხი გაგვეცა, ხელოვნების კრიტიკოსებისა და კრიტიკოსების მიერ კატეგორიებად განლაგებისას მიღებული შედეგების შემოთავაზების აღიარების გზით. მაგრამ რა ვუყოთ ხელოვნებას, მოცემულ მომენტში რომ იქმნება? ,,სიელმის გადალახვის" (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, ფაქტობრივად, თავის თავს არკვევს ამბივალენტურ მოძრაობაში, რომელსაც უწინარესად საზოგადოებრივი ენის გაქვავებულობის გადალახვა უნდა; ეს სამართლიანია, პირველ რიგში, ავანგარდისთვის.

კატასტროფის თეორიაში საშუალება გვეძლევა, ერთადერთი 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, მამის-

მკვლელობისკენ 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 გარღვევის 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.

სხვათა შორის, იქიდან ამოსვლაც შეიძლება, რომ ისტორიული ავანგარდის იდეოლოგიური ბაზა, ნეოავანგარდისტებისაც, წარმოადგენს „ლინგვისტურ დარვინიზმს", ესე იგი შეხედულებას, რომ ხელოვნება ლინეარული 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 მიზანსწრაფულად უბრუნდებიან ნიშანს და ფერს, რაშიც გარკვეულწილად შეიძლება გავარჩიოთ ავანსცენაზე პიკასოს ხაზის გამოსვლა, დიუშანის საპირისპიროდ. არადა, რამდენადაც ვიცით, ომისშემდეგომი 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 მთლიანად მზა ობიექტს, მხატვრის მიერ რეალობიდან ამოღებულს და ხელოვნებისთვის შეთავაზებულს გადაადგილების გზით, სახეშეცვლილ 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 წარმოდგენის შესაბამისად: იმ აბსტრაქტული, ლინგვისტური ობიექტის (ანუ სტილის) ამოღებით, რომელიც კოდიფიცირებული და გარჩევადია მსგავსად რეალური ობიექტისა, რო-

მელიც მოიხელთება, ბოლოს და ბოლოს, 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, ერთი მხრივ, რედი მეიდ-სტილისა, მეორეს მხრივ კი – მიზანსწრაფული შემოქმედებითი ძალისა. ჩემ მიერ ,,ცხელ ტრანსავანგარდად" წოდებული ფაზის მერე, ჩვენ იმ მოდელების აღორძინების ზღურბლთან ვდგავართ, რომლებიც უეჭველად 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 დიუშანისეული 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 შესაბა-

მისად იმ სისტემის პირობებისა, რომელიც პარადოქსული სახით ენევა 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 ჭვრეტადობის სფეროში.

ამერიკელი მხატვრების გარდა, ევროპაში ამაზე მუშაობენ თომას შიუტე და გერჰარდ მერცი, პიაჩენტინო, ლავიე, მუხა, ოლიპი, აგრეთვე ახალგაზრდა იტალიელები კატანი და კირჰოფი. 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 ჭვრეტის გავლენას მოდელირების საფუძველზე განიცდის. როცა ჯეფ კუნსი იღებს ყოველდღიურ ობიექტს და მას გალერეაში გამოფენს, აშკარაა, რომ ობიექტი რაღაცნაირად მაინც უნდა იყოს გამიჯნული კულტურული ჩარჩოსგან (მუზეუმისგან, გალერეისგან, კოლექციისგან), მისი სამომხმარებლო ასპექტის ნეიტრალიზაციისა და მისთვის ჭვრეტადი ყოფიერების მინიჭებისთვის. მანიერისტული მოდელირება სწორედ ამაში მდგომარეობს. არაობიექტობის დახმარებით მხატვრები ქმნიან საზოგადოებრივ კანონს, რომელსაც შეუძლია ახლებურად დააფუძნოს წარმოდგენა ხელოვნების ჭვრეტაზე, 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 კონდენსირებულყოფდა სიმბოლოს ობიექტში, რომელიც აღარ განიხილებოდა ფუნქციონალური თვალსაზრისით, არამედ – მხოლოდ როგორც ფორმა. დიუშანმა გადაადგილების ეს პროცესი დემონსტრირებულყო 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 გაურკვევლად, ჩნდებიან ჩვენს თვალწინ, სამაგიეროდ მხატვრული ნაწარმოები ახერხებს თავის თავზე აიღოს ინტერიერის შექცევადი შექმნის შესაძლებლობა პრუსტის სტილში, ვინაიდან მის მატარებელს წარმოადგენს დროის სხვა განზომილებაში შეღწევად 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 ირეალურ, 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.

იმავდროულად, ვიდეო ბადებს სივრცისა და მასში მოთავსებული ხელოვნების ნაწარმოების მთლიანად მაოკუპირებელი 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 ხელისშემწყობ განზომილებებს; ისინი სხვადასხვა ელემენტების უბრალო თანმიმდევრობის წესით ერთი მასალიდან მეორეზე გადასვლისას წყვეტადი და კვლავ გამოჩენადი ბილიკების რეზულტატს უფრო წარმოადგენენ.

კირჰოფის ობიექტი ორიენტირდება საკუთარი თანყოფნის ნეიტრალიზაციაზე, მაშინაც კი, როცა ის ფოტოგრაფიული აღდგენის პირობითობის საზღვრებში და ფერწერის ჩარჩოების გამოყენებითაა წარმოდგენილი. ნივთი, ძირითადად, წარმოსდგება შავთეთრ 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 დავიწყებას 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.

კირჰოფი პრაქტიკულად წარმოგვიდგენს ცალკეულ მოძრავ სურათებს, რითაც ჩრდილავს აქტუალური ხელოვნების ორნამენტულ ბედს, მაგრამ – სხვა კეთილშობილ ფუნქციებზე უნოსტალგიოდ. ესაა გადასვლა ლექსებიდან პროზაზე, ლირიკული აქცენ-

ტის გადანაცვლება ლირიკული მტკიცებისკენ, რომელსაც შეუძლია გავლენა იქონიოს მიმდინარე ხელოვნების სტილზე და ყოველდღიურობის პანორამაში ობიექტების ნეიტრალურ შეყვანაზე.

ამგვარად, ჩნდება მოკლე ჩართვა თანამედროვე და სამხატვრო ობიექტებს 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 შემოქმედებითი 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, ბოლოს და ბოლოს, 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, ისევ მივყავართ 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 დამთრგუნველი და ტრაგიკული ასპექტი: ნაწარმოებს მიემაგრება მისი დრო, ინფორმაციის ტექნიკის პროტეზი კი გამოიყენება საიმისოდ, რომ მომავალში აღმოვჩნდეთ, რაც, სხვათა შორის, გარანტირებული არაა. ასე, რომ მსოფლიო გავრცელებაზე და მარადიულობაზე ოცნება ხელოვნების სისტემას უნდა დავუტოვოთ. შეფასებისა და ცნობილობისკენ მისწრაფებაში მდგომარეობს დამოკიდებულება ჩარჩოებზე, ქმედით სოლიდარობაზე საზოგადოებრივი სუბიექტებისა, რომლებიც არსებობენ, როგორც მხატვრის დამატება.

ასეთია ხელოვნების თანამედროვე მდგომარეობა. Cosi fan tutri ხელოვნების სისტემაში. ესაა ხელოვნების ახალი აქტუალობის არსი.

თარგმნა დათო ბარბაქაძემ

ჰანს მაგნუს ენცენსბერგერი

მეცნიერების პოეზია

მათემატიკა იდეების პოეზიაა.
არმან ბორელი

1

Chacun deviant idiot à sa façon – ყველა თავისებურად წარმოაჩენს თავს იდიოტად. ეს ფრაზა ეკუთვნის პეტერ ესტერჰაზის, კეთილშობილი გვარის შთამომავალს, ვინც საკუთარი გამონათქვამი თავისივე ცხოვრებით საუკეთესოდ დაასაბუთა: თავიდან მათემატიკოსად მოგვევლინა, მოგვიანებით ფეხბურთელად, ბოლოს კი – ცნობილ რომანისტად. სავარაუდოდ, მან ამით მეთვრამეტე საუკუნეში კლასიკად ქცეული შეურაცხმყოფელი ფრაზა იგულისხმა. იმხანად აკადემიკოსები პაექრობისას ერთურთს, არც თუ იშვიათად, idiot savant-ს („იდიოტი მეცნიერი"(ფრანგ.)) უწოდებდნენ. დღესდღეობითაც კი, ნებისმიერ მეცნიერს ერთი ან ორი კოლეგა მაინც ეგულება ისეთი, ვისაც, მისი აზრით, ეს ეპითეტი შეეფერება. პროფესიონალ იდიოტთა ამგვარი მოზღვავება მეცნიერებათა ვიწრო სპეციალიზაციის გარდუვალი შედეგი უნდა იყოს. თვით ამა თუ იმ დარგის ფარგლებშიც კი სულ უფრო რთულდება ურთიერთგაგების შენარჩუნება. ძნელად თუ გაბედავს ვინმე იმის მტკიცებას, რომ იცის, თუ რა ეტაპზეა კვლევა ზუსტი მეცნიერების ყველა სფეროში. ინტერდისციპლინარობის შესახებ ყბადაღებული საუბარიც ვერ აგვიხვევს თვალს, როცა ცოდნის შეძენა პირდაპირ უკავშირდება სიჩლუნგეს.

ამიტომაც აღარ გვაკვირვებს, რომ – უკვე რა ხანია – აღარავინ ლაპარაკობს ჰუმანიტარულ და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა საერთო ჰორიზონტის შესახებ, რომ აღარაფერი ვთქვათ ხელოვნებაზე. ორი კულტურის შესახებ ჩ. კ. სნოუს ცნობილმა თეზამ დროის გამოცდას ვერ გაუძლო. დღევანდელი მზარდი მრავალფეროვნების ფონზე ასეთივე წარმატებით შეგვიძლია ვილაპარაკოთ სამი, ხუთი ან სულაც ასი კულტურის შესახებ. ამ ბაბილონური

პლურალიზმის პირობებში ინგლისელი ფიზიკოსისა და რომანისტის მიერ 1959 წელს გამოთქმული წინასწარმეტყველება ოპტიმისტურადაც კი ჟღერს.

2

Idiot savant-ის ანუ „იდიოტი მეცნიერის" ფიგურა წარმოუდგენელია მისი ტყუპისცალის გარეშე, რომელიც ლამის მასზე უფრო ხშირ მოვლენად გვევლინება. Idiot lettré (იდიოტი ლიტერატორი (ფრანგ.)) ისეთი კატეგორიაა, ჰუმანიტართა, ხელოვანთა და მწერალთა წრეებში რომ იკიდებს ფეხს და, თავისი შეზღუდულობის ხარჯზე, თავს საკუთარ ორეულზე უფრო ლაღადაც კი გრძნობს. როგორც ცნობილია, ყოველი ჩვენგანი დედამიწის ზურგზე ყველგან უცხოელია და, ზუსტად ასევე, ცოდნის ყველა სფეროში სანახევროდ ან მთლიანად უწიგნურნი ვართ. ერთია ამ ფაქტის აღიარება და სულ სხვაა – იამაყო უმეცრების ამგვარი მდგომარეობით. შექსპირის ისეთი მკვლევარი, ერთხელაც რომ არ გადაუფურცლავს დარვინი, მხატვარი, რომელსაც რთული რიცხვების ხსენებისთანავე თვალებში უბნელდება, ფსიქოანალიტიკოსი, რომელმაც არაფერი იცის მწერების კვლევის უახლეს შედეგებზე და პოეტი, რომელსაც ნევროლოგაში მოხსენების მოსმენის დროს უსათუოდ ძილი ერევა, – რა უნებლიეთ კომიკური ფიგურები არიან, საკუთარი ძალისხმევით რა ახლოს მისულან სრულ გამოტვინებასთან!

3

ცხადია, ყოველთვის ასე არ იყო საქმე. ამის სახილველად ისტორიის საფუძვლიანი ცოდნა არ არის საჭირო. არანაირ საიდუმლოს არ წარმოადგენს ის, რომ ფილოსოფია, პოეზია და მეცნიერება თავდაპირველად ერთურთის გვერდიგვერდ თანაარსებობდნენ. მათი საერთო ძირი მითოსია. ასტრონომია თავის ჩანასახში მაგიურ პრაქტიკას წარმოადგენდა და უშუალოდ უკავშირდებოდა ასტროლოგიას. სწორედ სოკრატემდელმა ფილოსოფოსებმა ჩაუყარეს საფუძველი ფიზიკას ევროპაში. ემპედოკლე პოეტური კოსმოლოგიის ავტორია; ხოლო პითაგორა სამოსელი, ვისი წყალობი-

თაც მათემატიკა ლეგენდარული ნახტომებით განვითარდა, მისტიკოსი გახლდათ.

მსგავსი რამ შეიძლება ითქვას ინდოეთში მეცნიერებათა ჩამოყალიბების შესახებაც. სულვასუტრას საკრალური მათემატიკა ქრისტეს დაბადებამდე პირველ ათასწლეულში შეიქმნა. ასევე, განუყოფელი იყო ერთურთისგან ფილოსოფია, პოეზია და მეცნიერება მესოპოტამიაში, ეგვიპტესა და ჩინეთში.

4

თავის ვრცელ დიდაქტიკურ პოემაში De rerum natura ლუკრეციუსმა მოიცვა თავისი დროის მეცნიერებათა მთელი ჰორიზონტი. იტალო კალვინოს თქმით, მას სურდა ,,მატერიისადმი მიეძღვნა ლექსი, მაგრამ იმთავითვე მიგვანიშნა იმაზე, რომ მატერიის რეალური არსი უამრავი უხილავი ნაწილაკისგან შედგება. ის ფიზიკური კონკრეტულობის მეხოტბეა, მისი მყარი უცვლელობისა, და, ამავე დროს, იგი პირველია, ვინც გვამცნობს, რომ სიცარიელე მყარ სხეულებზე არანაკლებ კონკრეტულია... თვით მექანიკის იმ უმკაცრესი კანონების ჩამოყალიბების დროსაც კი, ნებისმიერ მოვლენას რომ განაპირობებენ, ის თავს ვალდებულად თვლის, ატომებს სწორი ხაზიდან გაუთვალისწინებელი გადახვევის უფლება შეუნარჩუნოს, ასე რომ, როგორც მატერიას, ისე – ადამიანს, თავისუფლება უზრუნველყოფილი აქვთ. მაშასადამე, უხილავის პოეზია, უსასრულო გაუთვალისწინებელ შესაძლებლობათა პოეზია, ისევე, როგორც არარას პოეზია, სწორედ იმ პოეტის შექმნილია, ვისაც სამყაროს კონკრეტულობაში ეჭვი არ ეპარება.

5

უძველეს მოაზროვნეთა მიერ დაარსებულმა დიდაქტიკური ლექსის ტრადიციამ შუა საუკუნეებს გაუძლო და რენესანსის ეპოქაში ახალ გაფურჩქვნას მიაღწია. ამ ეპოქის პოეტები, მხატვრები, არქიტექტორები თუ ფილოსოფოსები ხარბად დაეწაფნენ თავიანთ თანამედროვეთა მეცნიერულ კვლევებს. ეს ინტერესი, როგორც კარდანოს, დიურერისა თუ ლეონარდოს შემთხვევაში, ხშირად უმჭიდროესად იყო გადახლართული შემოქმედებით საქმიანობას-

თან. ჯორდანო ბრუნო და სირანო დე ბერჟერაკი არ სცნობდნენ ზღვარს პოეზიასა და მეცნიერებას შორის. მეთვრამეტე საუკუნის შუა ხანებამდე ამ საზღვრის შესახებ ლაპარაკიც კი არ ყოფილა. თავის მონუმენტურ ენციკლოპედიაზე სამუშაოდ დიდრომ მათემატიკოს დ'ალამბერთან წამოიწყო უაღრესად ნაყოფიერი თანამშრომლობა. ლიხტენბერგი, ვისაც, სხვათა შორის, ფოტოასლის გამოგონებას უნდა ვუმადლოდეთ, მნიშვნელოვანი ფიზიკოსი გახლდათ, ხოლო გოეთე დიდი გზნებით შეისწავლიდა გეოლოგიის, ბოტანიკისა და ფიზიოლოგიის საკითხებს, სულ რომ არაფერი ვთქვათ მის იმ ახირებულ წამოწყებაზე, რომლის შედეგადაც მივიღეთ ,,მოძღვრება ფერთა შესახებ". ერთ-ერთი უკანასკნელი მნიშვნელოვანი დიდაქტიკური ლექსი გახლავთ დაუმთავრებელი ,,მცენარეთა გარდასახვა". რომანტიკოსებისთვისაც ჯერაც უცხო იყო სამეცნიერო და ლიტერატურულ სფეროთა მკვეთრი გამიჯვნა. რიტერი, კარუ და შამისო თავადვე მეცნიერული კვლევებით იყვნენ დაკავებული, ხოლო ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგის ,,ზოგადი მონახაზი" მოწმობს ავტორის ფართო განსწავლულობაზე მათემატიკის, ქიმიის, ფსიქიატრიისა და ბიოლოგიის სფეროებში.

6

ეს ყოველივე იმის მანიშნებელია, რომ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა და ხელოვნებისა და ჰუმანიტარულ სფეროთა შორის დიდი განხეთქილება მეცხრამეტე საუკუნის ძალზე სიმპტომატური აღმოჩენა უნდა ყოფილიყო. შემეცნების მზარდი სპეციალიზება და საუნივერსიტეტო სისტემაში მისი დაკაპსულება, სამეცნიერო ჟარგონების წარმოშობა და პოზიტივიზმის გამარჯვება ამ განვითარების სიმპტომებია და, იმავდროულად, მისი გამომწვევი მიზეზებიც. მრავალი ბუნებისმეტყველის სწრაფვა ვიწრო ჩარჩოებით შემოფარგლვისკენ, რასაც, არც თუ იშვიათად, გარკვეული მედიდურობაც ახლავს თან, ხელოვანთა და კულტურის მესვეურთა მხრიდან ბუნებრივად იწვევს საპასუხო ალერგიულ შეტევებს. ინტელიგენციის ოჯახში ეს ძმათა შუღლი უკვე რახანია მიმდინარეობს და, როგორც წესი, ორივე მხარის მტრული განწყობა ერთმანეთს კვებავს და ამძაფრებს. Idiot savant-სა და idiot lettré-ს ერთ-

მანეთთან ბევრად უფრო მეტი აქვთ საერთო, ვიდრე მათ ეს თავად ჰგონიათ.

7

რა გასაკვირია, თუკი ამგვარ ვითარებაში დიდაქტიკური ლექსის ტრადიცია, ფაქტობრივად, სრულებით ჩაკვდა, რითაც, იქნებ, უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურამ იზარალა. მისი ეპიტაფია ფლობერის კალამს ეკუთვნის. და მას „ბუვარი და პეკიუშე" ეწოდება. ეს უაღრესად ირონიული ენციკლოპედიური პროზაული პროექტი ხსენებულ კულტურულ განხეთქილებას ძალზე ულმობლად ასახავს. ფინალი ისეთ გლობალურ მარცხს გვიჩვენებს, არც ერთ მხარეს რომ არ ინდობს, რადგან ფლობერის ბედკრული პერსონაჟები ორივე პოლუსზე მდგარ იდიოტებს განასახიერებენ. „ამგვარად, ყველაფერი ხელში ჩაეფშვნათ". მათი მგზნებარე მცდელობების შორეულ ექოდ ჩაგვესმის გასული საუკუნის ოთხმოცდაათიანი წლების სოკალის გახმაურებული საქმე; დაახლოებით, მსგავსი მასშტაბის მარცხი, დეკონსტრუქციის ბალაგანში არაერთი ველური შეძახილი რომ გამოიწვია.

8

სავსებით შეგვიძლია, მეცხრამეტე საუკუნე ამ თვალსაზრისითაც დასრულებულად ჩავთვალოთ. თავიდან შეუმჩნევლად, შემდეგ კი სულ უფრო თვალში საცემად გადაიშალა ახალი ფურცელი. ისახება ზღვართა გადაკვეთის ახალი მიმართულებანი. იქნებ, ლიტერატურას მოუწიოს იმ მეცნიერული სიმუნჯიდან გათავისუფლება, რაც საკუთარ თავს თავადვე შეამთხვია. ერთ-ერთი პირველი იმათგან, ვინც idiot lettré-ს როლს ვერ შეურიგდა, რაიმონ კენო იყო. მან არა მხოლოდ გამოაქვეყნა, „პლეადის" სახით, სამეცნიერო ენციკლოპედია, არა მხოლოდ დაწერა წიგნი უახლესი მათემატიკის შესახებ („ნაპირები", 1963); მას, ასევე, ეკუთვნის „ჯიბის მცირე კოსმოლოგია" (1950) და კომბინატორული მოდელის მიხედვით შექმნილი ლექსი („ასი მილიარდი ლექსი", 1961). პროფესიით ქიმიკოსის, პრიმო ლევის, შემოქმედებაში ბუნებისმეტყველება ცენტრალურ როლს თამაშობს. სტანისლავ ლემის „ტექნოლოგიის

ჯამი" (1963) ინფორმატიკისა და კოსმოლოგიის ღრმა ცოდნის გარდა გასაოცარ ინტუიციურ წინასწარმეტყველებებსაც შეიცავს. შეუძლებელია თომას პინჩონის „გრავიტაციის ცისარტყელა" (1973, გერმანულად თარგმნილია სათაურით „იგავის დასასრული") გავიაზროთ ავტორისეული პოლიისტორიული ამბიციის გარეშე, ამ სფეროში კვლევის აქტუალურ შედეგებსაც რომ მოიცავს.

9

ზოგიერთი ლირიკოსიც კი უკვე გათავისუფლდა მეცხრამეტე საუკუნის სქემებისგან და აღიარა, რომ პოეზია შეიძლება შეეხოს ყველაფერს, რასაც კი ადგილი აქვს ამ სამყაროში. ის სულელური ცრურწმენა, ვითომდა პოეზია მხოლოდ გრძნობათა გადმოსაცემად იყოს განკუთვნილი, ასევე მეცხრამეტე საუკუნიდან მოგვთრევს. დღეს სულ უფრო მეტი პოეტი ახდენს საკუთარ ტექსტებში მეცნიერულ იდეათა თემატიზებას. ინგერ ქრისტენსენი, შესაძლოა, თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანესი დანიელი პოეტი, თავის ეპიკურ „ანბანს" (1981, ორენოვანი, დანიურ-გერმანული გამოცემა) რიცხვთა თეორიისა და კომბინატორული ანალიზის საკითხებს უძღვნის; უფრო კონკრეტულად კი, ეს ლექსი ფიბონაჩის შედეგზეა დაფუძნებული. დურს გრიუნბაინის შემოქმედებაში დიდ როლს ფიზიოლოგია და ნევროლოგია თამაშობს, ხოლო ბრიტანელი ავტორი ლავინია გრინლო შემოქმედებით აღმაფრენას ბიოლოგიის, კომუნიკაციის თეორიისა და მეცნიერებათა ისტორიიდან იღებს. აი, ამგვარი მრავალფეროვანი გავლენების რამოდენიმე მაგალითი:

10
ლარს გუსტავსონი, „დისკუსიები"

აკუსტიკის ძველი სახელმძღვანელოები
გვირჩევენ უცნაურ ექსპერიმენტებს:

უნდა მოვთავსდეთ აბსოლუტურად სიმეტრიულ ეზოში
ყოველი მხრიდან შემოსაზღვრულში გალავნებით

რომლებიც მართი კუთხით დგანან ერთურთის მიმართ
შემდეგ ამოვირჩიოთ ერთი კუთხე
და გავისროლოთ პისტოლეტი.

აღმოჩნდება ერთი წერტილი, სადაც გასროლის ხმა არ ისმის.

შენ მიაღწიე აკუსტიკურ კვანძს:
თვალი მას ვერ აღიქვამს.

ტბის სრულიად გლუვი ზედაპირის ირგვლივ
გარკვეული კუთხით
და გარკვეულ რიტმში
უნდა განვათავსოთ სამი პიროვნება
რომლებიც ერთმანეთს გასძახებენ ,,აქ ვარ".
დიდი ხანი არ გავა, რომ გვიგონებთ ,,აქ ვარ, აქ ვარ, აქ ვარ"
ყველა მხრიდან, უწყვეტად,
და ვერცერთი საკუთარ ხმას ვერ გაარჩევს
სხვათა ხმებისაგან.

რა საამო მონაცვლეობითი ჟღერადობაა!

და პატარა ელექტრულ საათსაც თუ
მოვათავსებთ მინის ჭურჭელში
საიდანაც ჰაერს ამოვტუმბავთ
მის წიკწიკს უკვე ვეღარ გავიგონებთ.

ამრიგად, დასტურდება ეჭვი,
რომ მედიუმი სანდო არ არის,
რომ მას შეუძლია თავის ჭკუაზე იმოქმედოს.

თავის ჭკუაზე, თავის ჭკუაზე.

დრო, რომელიც კიდევ რჩება, მუდამ ძალზე მოკლეა.

მხოლოდ ის, ვინც ძალიან მარტოსულია, გამოსცემს მჟღერ
ხმებს.
ერთობ ცივი ზამთარია. ყველა ნავი ყინულშია ჩაქვავებული.

კრიალა ამინდში კი - ციგურები, წითელი ციგურები,
ისეთიხმით, როგორსაც პატარა საათები გამოსცემენ,
მინის ,,ჰერმეტული ზარის" ქვეშ.

ჩუ, ვიღაც ლაპარაკობს. ვისი ხმაა, შენი თუ ჩემი?

ექო, მომხიბლავი ნიმფა დასახიჩრებული ხმით!

11
ალბერო ბლანკო, ,,ევოლუციის თეორია"

რაღაც რაღაცისგან რომ გამომდინარეობს,
ამის საწვდომად არ გვჭირდება არც გამოთვლა და არც
რამენაირი თეორიები.

ცლილებების უსასრულო ქსელში
არსებები რომ არსებობენ, რომლებიც სხვა არსებებისგან
წარმოიშვნენ,
იმდენად თვალსაჩინოა, რომ საკუთარ თავს ვეკითხებით:
როგორ მოხდა, რომ კიდევ არსებობენ ადამიანები,
რომლებსაც ჯერ კიდევ აეჭვებთ ევოლუციის თეორია?

,,ადამიანი", ამბობს შექსპირი,
და მილტონი იმეორებს ამას, ,,შედევრია".
მაგრამ როცა ვხედავთ, ღრუბელი როგორ გარდაისახება
წვიმად, წვიმა – სეტყვად,
სეტყვა კი – ტალახად,
მაშინ სერიოზულად ვიწყებთ ყველაფერში ეჭვის შეტანას.

12
მიროსლავ ჰოლუბი, ,,შორი ღმუილი"

1885 წლის 6 ივლისს
ელზასში ცოფიანი ძაღლი
თავს დაესხა ცხრა წლის იოზეფ მაისტერს
და თოთხმეტი ნაკბენი დაუტოვა.

მაისტერი პირველი პაციენტი იყო,
ვისი გადარჩენაც შეძლო პასტერმა
თავისი შრატით,
დასუსტებული ვირუსის
ცამეტმაგი დოზით.

პასტერი ათი წლის შემდგომ
ტვინში სისხლის ჩაქცევით გარდაიცვალა.
მაისტერმა კარისკაცად დაიწყო მუშაობა
პასტერის ინსტიტუტში.

ორმოცდათხუთმეტი წლის ასაკში
მან თავი მოიკლა და მთელი ხროვა
საბრალო ძაღლებისა დახოცა,
როცა გერმანელები თავს დაესხნენ.

მხოლოდ ვირუსი გადარჩა.

13
ვინ იცის, რამდენს გვპირდება მომავალში პოეზიისა და მეცნიერების ამგვარი შეხვედრები? შემთხვევით ურთიერთობებთან გვაქვს აქ საქმე თუ ეს მართლაც idiot lettré-სთან გამოთხოვებისა და ინტელექტუალურ პოეზიასთან დაბრუნების მომასწავებელია? გავლენის სფეროებზე ოდნავი თვალის შევლებაც კი კმარა, რათა სკეპსისი მოგვეძალოს. დღეს პოეზია მეორეხარისხოვანი მედიუმია, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს კი კულტურულ სფეროში

უზენაესი ძალაუფლება დაუპყრიათ. ამ გაგებით, ზემოთ ნახსენები ურთიერთგადაკვეთის ნებისმიერი მაგალითი უთანასწორო თამაშის შთაბეჭდილებას გვიტოვებს.

და მაინც, ამგვარი დასკვნა ნაადრევი, ცალსახა და ზედაპირულია. უნდა ვაღიაროთ, რომ პოეტები, რომლებიც მეცნიერებისადმი ღრმა ინტერესს ამჟღავნებენ, მხოლოდ მარგინალურ როლს თამაშობენ. საქმე სრულიად სხვაგვარად გამოიყურება, თუკი პერსპექტივას შემოვაბრუნებთ და პოეზიაში მეცნიერების ძებნის ნაცვლად მეცნიერებაში ვეძიებთ პოეზიას.

14

რიცხვთა თეორიის დიდი ინგლისელი მკვლევარი გ. ჰ. ჰარდი, ვიზეც ვერაფრით ვიტყვით, ,,რბილი" მეცნიერების მიმდევარიაო, თავის წიგნში ,,მათემატიკოსის აპოლოგია" (1967) მოგვითხრობს თავისი სტუმრობის შესახებ მეგობარ გენეტიკოსთან, სტივ ჯონსთან, რომელსაც აშკარად ეტყობა, რომ ლიტერატურაშია გათვითცნობიერებული; ამის ვარაუდის საფუძველს ის გვაძლევს, რომ იგი სემუელ ტეილორ კოლრიჯისეულ ციტატას წარმოთქვამს, ინგლისელი რომანტიკოსი პოეტისა, რომელიც სამეფო ინსტიტუტში ქიმიის ლექციების კურსს ესწრებოდა. როცა მას ჰკითხეს, თუ რისთვის აკეთებდა ამას, კოლრიჯმა მიუგო: ,,იმისთვის, რომ მეტაფორების მარაგი გავიმდიდრო". ამასთან დაკავშირებით ჰარდი შენიშნავს: ,,ჯონსს, როგორც ჩანს, გულზე არ ეხატებოდა მეცნიერული ცოდნის ამგვარი გამოყენება; უფრო დამაჯერებელ მიზეზს ითხოვდა. მეორე მხრივ: რაღა იქნებოდა მეცნიერება მეტაფორების გარეშე?"

მართლაც, მეცნიერებაში თხრობა – ხოლო მეცნიერული პროცესი არ არსებობს სიტყვიერი გადმოცემის გარეშე – მუდამ მეტაფორულ მეტყველებას ეყრდნობა. ლაიბნიცით დაწყებული და ვენის წრით დამთავრებული, ლოგიკოსთა ყველა მცდელობა, მეცნიერება შიშველ ფორმულებამდე დაეყვანათ, საბოლოოდ მარცხით დასრულდა. ბუნებრივი მეტყველება ყოვლად შეუცვლელი და,

ამავე დროს, მოქნილი მედიუმი გამოდგა. და სწორედ მისი გამოყენებისას თანამედროვეობის მათემატიკოსებმა და ბუნებისმეტყველებმა საკუთარ კონცეპციათა, აღმოჩენათა თუ ვარაუდთა გადმოცემის გასაოცარი უნარი გამოავლინეს. მათ მიერ შექმნილი მეტაფორები შესაშურ პოეტურ ნიჭზე მეტყველებს.

15

ასტრონომიაში, კოსმოლოგიასა და ფიზიკაში ვხვდებით ისეთ მოვლენებს, როგორებიცაა: ჩირაღდნები, ლაქების კერები, გვირგვინები, მზის ქარები, ზოდიაქოთა ნათება, გალაქტიკური შრიალი, მუხრუჭის გამოსხივება, წინარე აფეთქება, მუხის მინდვრები (საზომი ველები), შავი ხვრელები (ამ ტერმინის შექმნას ჯ. ა. უილერს უნდა ვუმადლოდეთ), სიბნელის ღრუბლები, აკრძალული ხაზები, წითელი გოლიათები, თეთრი ჯუჯები, რენტგენული აფეთქებები, პულსატორი პლანეტები, ჯუჯა გალაქტიკები, ბურთულების გროვები, სპირალური ნისლი, ჭიის სოროები, შავი გამოსხივება, თეთრი შრიალი, ბაწარი და ზე-ბაწარი, გამრუდებული სივრცე, გადახლართული განზომილებები, ხელმისაწვდომობა, პარტიკულარული (ნაწილაკობრივი) ოჯახები, წყვილი განადგურება, კლაუსტროფობული ნაწილაკები, გაუცხოება, კვანტური გვირაბები, კვანტური ქაფი და კვარკები (ტერმინი, შექმნილი მიურეი გელმანის მიერ ჯეიმს ჯოისის ,,ფინეგანის ქელეხის" მიხედვით. ერთურთისგან ასხვავებენ უცხო, ზედა, ქვედა, მაგიურ, წითელ, მწვანე და ლურჯ კვარკებს).

მათემატიკა იცნობს ფესვებს, ბოჭკოებს, ჩანასახებს, კონებს, ძნებს, გარსებს, მარყუჟებს, შლეიფებს, სხივებს, დროშებს, ალმებს, ნაკვალევებს, ჯვარედინა ხუფებს, ზედა და ქვედა სხეულებს, სქესებს, ჩონჩხებს, მაქსიმალურ, ძირითად და ნულოვან იდეალებს, რგოლებს, ,,განდეგილებს", ,,მონსტრებს", ,,უგზო-უკვლოდ ხეტიალს", გაქცევის წრფეებს; ბოლოს და ბოლოს, იცნობს გამოგონილ თავისუფალ ჯგუფებს, მრავალფეროვნებებს, ცარიელ რაოდენობებს, წინარე ხატებს, ჭიპის წერტილებს, დაღმავალ ხაზებს, ხიდის კიდეებს, მერცხლის კუდებს, ფილტრებს, ველურ

კვანძებს, ნაწნავების ჯგუფებს, გვირაბის რიცხვებს, კანტორის მტვერს, ჰოჯის ბრილიანტებს, სტაკებს, პეპლებსა და იხვებს...

16

ამ ნუსხის გაგრძელების ცდუნება ძალზე დიდია. ეს უსასრულობამდე შეგვიძლია ვაკეთოთ, თუკი სხვა დარგებიდანაც მოვიშველიებდით მაგალითებს. ისიც კი, ვისაც არავითარი წარმოდგენა არა აქვს ამ ტერმინების მნიშვნელობაზე, მაინც იგრძნობს, თუ რა გაბედულად იპყრობენ მეცნიერებები ახალ ენობრივ ტერიტორიებს, თანაც უდავოა, რომ ისინი ამ პროცესში პოეტურ საშუალებებს მიმართავენ.

კარლ ვაიერშტრასმა, ელიფსური ფუნქციების თეორიის ფუძემდებელმა, უკვე ასზე მეტი წლის წინ იცოდა, რომ ,,მათემატიკოსი, თუკი ის ოდნავ მაინც არ არის პოეტი, სრულყოფილ მათემატიკოსად ვერასდროს ჩაითვლება."

ხოლო ნილს ბორმა კვანტური ფიზიკის შესახებ თქვა, – იგი შესანიშნავი მაგალითია იმისა, რომ ფიზიკური მოვლენების წვდომა ძალზე იოლი იქნება, მათ შესახებ მხოლოდ პოეტური ხატებისა და იგავ-სურათების მეშვეობით თუ ვილაპარაკებთო; რაკიღა მისი მეცნიერება ბუნებას კი არა, იმას შეისწავლის, რისი გამოთქმაც ადამიანებს ბუნების შესახებ ძალუძთ, ლიტერატურული ხერხები ფიზიკის მნიშვნელოვან ნაწილად იქცა.

17

ესთეტიკური ხედვა არც მათემატიკისთვის, არც თეორიული ფიზიკისთვის ყოფილა ოდესმე უცხო. ოდენ დამტკიცებას არასდროს სჯერდებოდნენ; მათი საუკეთესო წარმომადგენლები ყოველთვის მოხდენილ, რომ არ ვთქვათ ნატიფ, ამოხსნებს ეძებდნენ. ამ თვალსაზრისით, მრავალი შეცოდება პოზიტივიზმის სინდისზეა. მას ქრონიკული სენი სჭირდა: არ გააჩნდა ფანტაზია. ამ ფაქტმა შემეცნების თეორიასა და მეთოდიკაზეც იქონია ზეგავლენა.

ბევრი რამ მეტყველებს იმაზე, რომ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებანი მალე საბოლოოდ გამოეთხოვებიან მეცხრამეტე საუკუნის დოგმებს. კლასიკური მატერიალიზმი ისევე, როგორც მი-

სი სუბსტრატი, დაშლის პროცესშია. კოსმოლოგიასა და ნევროლოგიურ მეცნიერებებში ტაბუ აღარ ადევს ისეთ საკამათო იდეებს, რომელთა დასაბუთებაც ვერ ხერხდება ექსპერიმენტით. გიოდელიდან მოყოლებული, მათემატიკაც კი იძულებულია, თვალი გაუსწოროს თავისი წვდომის შესაძლებლობების ორაზროვნებას, ხოლო კვანტურ ფიზიკაში შეუცნობელი ყოველდღიურ, ჩვეულ მოვლენად იქცა.

Status quo-ს მეტისმეტად მგზნებარე დამცველებთან შეტაკების საფრთხის წინაშეც კი გავრისკოთ იმის მტკიცება, რომ თვით ყველაზე პერსპექტიული მეცნიერებაც სხვა არაფერია, თუ არა – მითოსის თანამედროვე ფორმა. მკვლევართა უმრავლესობისთვის შეუმჩნევლად, მათ კონცეპციებში, ახალი სახით, კვლავაც გვიბრუნდება კაცობრიობის ყველა დასაბამიერი კითხვა, ოცნება თუ კოშმარი. მათი მეტაფორები მხოლოდ ამ მითთაქმნადობის გამოხატვის საშუალებებია.

18

მეცნიერების პოეზია ზედაპირზე როდი დევს. ის მისი სიღრმეებიდან იღებს სათავეს. ძალუძს თუ არა ლიტერატურას, მისივე დონეზე შეხვდეს მეცნიერებას, ჯერ კიდევ ღია საკითხად რჩება. ბოლოს და ბოლოს, სამყაროსთვის სულერთი უნდა იყოს ის, თუ რა წარმოშობის არის ჩვენი მოდგმის წარმოსახვითი უნარი; მთავარია, ეს უნარი შევინარჩუნოთ. რაც შეეხება პოეტებს, დაე, ეს მინიშნებები იმის მაუწყებელი იყოს, რომ მათი შემოქმედების გარეშე ეს ვერ მოხერხდება. მსგავსად დროის სადიაგნოსტიკოდ და გასაზომად გამიზნული იზოტოპისა, პოეზიაც, შეუმჩნეველი და მაინც თვალშისაცემი, როგორც კვალის ელემენტი, ყოველთვის იქ მოქმედებს, სადაც ის ყველაზე ნაკლებად გვეგულება.

წყაროები

იტალო კალვინო, ,,ექვსი რჩევა მომავალ ათასწლეულს", ჰარვარდის მოხსენებები, იტალიურიდან თარგმნა ბურკარტ კრიობერმა, მიუნჰენი, 1991.

ალან სოკალი და ჯონ ბრიკმონტი, ,,ზღვართა გადალახვა: კვანტური გრავიტაციის ტრანსფორმაციული ჰერმენევტიკის მიმართულებით", გამოცემაში: ,,სოციალური ტექსტი", 46/47, კემბრიჯი, ხელნაწერი, 1996; გერმანულ ენაზე: ,,ელეგანტური უაზრობა. როგორ ამახინჯებენ პოსტმოდერნისტი მოაზროვნეები მეცნიერებებს", მიუნხენი, 1999.

ნილს ბორი, ჯონ კენედის მასალების მიხედვით: ,,ატომური მუზა. ლიტერატურა, ფიზიკა და პირველი ატომური ბომბები", მედისონი, 2000.

ლარს გუსტავსონი, დისკუსიები, გამოცემაში: ,,En resa till jordens medelpunkt och

andra dikter", სტოკჰოლმი, 1966; გერმანულად თარგმნილია ჰ. მ. ე.-ის მიერ, სათაურით "მანქანები", მიუნხენი, 1967.

ალბერტო ბლანკო, ევოლუციის თეორია, გამოცემაში: ,,წუთიერის გული", მეხიკო, ეკონომიკური კულტურის ფონდი, 1998, გერმანული თარგმანი –ჰ. მ. ე.-ისა.

მიროსლავ ჰოლუბი, შორი ღმუილი, ინგლისური თარგმანის ხელნაწერის მიხედვით გერმანულ ენაზე თარგმნა ჰ. მ. ე.-მა.

დანართი

,,თუ გავითვალისწინებთ, რომ ისეთი მკვლევარი, როგორიც ჯონ ლოკია, იმავდროულად ეკონომისტიც იყო, პოლიტოლოგიც, ფილოსოფოსიც და ექიმიც და ისეთ დიდ ცოდნას ფლობდა, როგორსაც დღეს სპეციალისტთა მთელი ფლოტიც კი არ ეყოფა, მაშინ ნათელი გახდება, თუ რაოდენ დიდი ცვლილება მოხდა მას მერე... ესთეტიკა და შემეცნება ჯერაც არ წარმოადგენდნენ ცალკე სფეროებს. განათლება, ხელოვნება და მეცნიერება ერთურთის გვერდიგვერდ თანაარსებობდნენ. არაფერი იყო იმაში უცნაური, რომ პიროვნება, სახელად გალილეი, თავის თხზულებებს მეფის მოხელე ,,სწავლულ დილეტანტს", პაპის კურიასა და უნივერსიტეტებს უგზავნიდა. მას სურდა, მისი იდეები როგორც მეცნიერული, ისე ესთეტიკური საშუალებებით მიეტანა ადამიანებამდე... იყო თუ არა

გალილეი ახალი დროის წინამორბედი გენიოსი მკვლევარი, მიუხედავად თავისი ლიტერატურული თუ პოლიტიკური მიდრეკილებებისა? შეუწყო თუ შეუშალა ხელი მის მიერ იუპიტერის თანამგზავრთა აღმოჩენას იმ ფაქტმა, რომ მის დროში პოეზია და მეცნიერება ჯერ კიდევ ჰარმონიულად თანაარსებობდნენ?"

ბოდო ფონ გრაიფი, ,,გალილეიმ დრო უქმად ხომ არ გაფლანგა?", ჟურნალში ,,შეპასუხებები. ჟურნალი შემეცნების შესახებ დისპუტისთვის", # 7, ბერლინი, 2001

,,მეტაფორა ააშკარავებს იმ წინარე მდგომარეობას, რომელშიც ფესვი უდგას არა მხოლოდ ჩვენი გამოცდილების პირად და უქმ სფეროებს, არა მხოლოდ მოსეირნეთა და პოეტთა სამყაროებს, არამედ, აგრეთვე, თეორეტიკოსთა სპეციალიზებული ტერმინოლოგიის უცხოდ მჟღერ გამოხატულებებს".

ჰანს ბლუმენბერგი,
,,შეუცნობლის თეორიის მიმოხილვა"

,,საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები... ხშირად უარყოფენ ყოველგვარ მინიშნებას მეტაფორის ფუნქციაზე, წარმართოს და განაპირობოს შემეცნების პროცესი; მსგავს მინიშნებებს, საუკეთესო შემთხვევაში, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა პროპაგანდად რაცხავენ. ფიზიკაში გავრცელებულ ისეთ სურათ-ხატთა ხმარებას, როგორებიც ,,ტალღა" ან ,,ნაწილაკია", საყველპურო მეტყველებისთვის დამახასიათებელ დაუდევრობად მიიჩნევენ და ცდილობენ, ზუსტი ტერმინოლოგიითა და ფორმალური განსაზღვრებებით შეებრძოლონ მას. მაგრამ, იქნებ, მეტაფორული ხატები აქაც ნაყოფიერად მოქმედებს შემეცნების პროცესზე?..

ვინ იცის, იქნებ, მეტაფორა უკანასკნელი მაკავშირებელი რგოლია ორ (სნოუ), სამ (ლეპანიე) ან, სულაც, უთვალავ (ფეიერაბენდი) მეცნიერულ კულტურას შორის? თუ ეს ასეა, იგი მათი Lingua franca ყოფილა. ამ ვარაუდს ჯერაც ადასტურებენ კეის მსგავსი კრიტიკოსები, თავიანთი სააზროვნო კლიშეების წყალობით

ახალ-ახალ საუკეთესო მეტაფორებს რომ გვაწვდიან, მაგალითად: გენომი ,,უნდა ვიკითხოთ არა იმდენად როგორც ინსტრუქცია, რამდენადაც – როგორც ლექსი". სხვათა შორის, საამისოდ ჯერ ახლიდან უნდა ჩამოყალიბდეს ლექსის კითხვის კულტურა."

გერალდ ჰუბმანი, ,,მეტაფორის აუცილებლობის შესახებ", ჟურნალში ,,შეკასუხებები. ჟურნალი შემეცნების შესახებ დისკუტისთვის", #7, ბერლინი, 2001.

ლილი ე. კეი, ,,ვინ დაწერა სიცოცხლის წიგნი: გენეტიკური კოდის ისტორია", სტენფორდი, 2000.

ანგლოსაქსურ ლიტერატურაში გამოკვეთილ ტენდენციასთან დაკავშირებით იხილეთ აგრეთვე: მიქაელ ფრეინი, ,,კოპენჰაგენი" (კვანტური ფიზიკა); მარტინ ემისი, ,,დროის ისარი" (კოსმოლოგია); მარგრეტ დრებელი, ,,პილპილმოყრილი ფარვანა" (გენეტიკა); ფილიპ პულმენი, ,,მისი ბნელი მატერიები" (ფიზიკა); დეივიდ ლოჯი, ,,ფიქრობს..." (კოგნიტორული მეცნიერება). ამასთან დაკავშირებით კრიტიკოსი ჯონ ლენჩესტერი შენიშნავს: ,,ორმოცდაორი წელიწადი გავიდა მას მერე, რაც ჩ. პ. სნოუმ დაიჩივლა ხელოვნებათა და მეცნიერებათა შორის ბლოკადის თაობაზე; დღეს სულ უფრო მეტად გვეჩვენება, რომ საქმე მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის მზარდი ოსმოსის მომსწრენი ვხდებით". NYRB, ნიუ იორკი, 2001, #13.

მთარგმნელი თამარ კოტრიკაძე

ცოდნა და დრო

ვის ეშინია ფილოსოფიის?

ფილოსოფია მარტომყოფი და თავისუფალი აზროვნებაა. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ყოველთვის ხდებოდა მისი ინსტიტუციონალიზება, პარადიგმებში მოქცევა, სააზროვნო სტილებზე მიბმა. დღეს ფილოსოფია, უმთავრესად, უნივერსიტეტების – ე. ი. მოხელეების და მეცნიერებათა დეპარტამენტის – მიერ პრეზენტირდება. ამას შეესატყვისება ჩვენი სასწავლო დაწესებულებების ხელწერაც: მათ ხომ უკვე სწავლება კი არა, მითითებების მიცემა სურთ. სასწავლო გეგმები გონს აახლებენ და აზროვნებას ოვალურ ფორმებს ანიჭებენ. სწორედ უნივერსიტეტები ქმნიან შთაბეჭდილებას, რომ ფილოსოფია დიახაც ის არის, რასაც განათლების წარმოების ევროპელი სტრატეგები იმ სიბრიყვედ სახავენ, სტუდენტური თავებიდან რომ უნდა განიდევნოს.

მართალი აღმოჩნდა მაქს შელერი: თანამედროვე უნივერსიტეტი უკვე „universitas“ კი არა, უმაღლეს პროფესიულ სასწავლებელთა ნაკრებია. ჩვენ ის გვთავაზობს უგონო ფილოსოფიას, უსულო ფსიქოლოგიას, უსაზოგადოებო სოციოლოგიას. მარტოობას და თავისუფლებას – დღეს ერთსაც და მეორესაც ებრძვიან. ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის წარმატება ბოლონიის პროცესით იზომება. სრულიად ბუნებრივად მიიჩნევა და თავხედურად ინათლება სტუდენტობა პრაქტიკულ თაობად, ვინაიდან ვეღარავინ ბედავს, პროფესიაზე სტუდენტური სწავლების მკაცრი მიბმულობა ეჭვქვეშ დააყენოს.

მართული სწავლება, ამასობაში, მგზნებარე დამცველებს ჰპოვებს იმ სტუდენტების სახით, რომლებიც განათლების დაგეგმვას შეისწავლიან. სამსახურის გამო შფოთვა მყარ, მოთხოვნად ცოდნას ითხოვს. არარეგლამენტირებული აზროვნება კი რეალობის მოთხოვნებს ვერ აკმაყოფილებს. შეუძლებელია მისი დაყვანა ტესტებისა და ტრენინგების იმ სქემამდე, რომელიც ბაზრის მოთხოვნების მოპასუხე ინტელექტის პერმანენტული თვითკონტროლის ინსტიტუციონალიზებას ახდენს.

სიტყვათშეთანხმება, რომლითაც დღეს თეორიულ ცნობისმოყვარეობას კვლავ მანკიერებად გარდასახავენ, ასე ჟღერს: „პრაქტიკულად მნიშვნელოვანი“. ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ნარმომადგენელთათვის, მოცალეობის ამ პარტიზანთათვის, ეს სასიკვდილო განაჩენია. ცენტრალური ევროპის სოციალდემოკრატიული გაუმჯობესებისთვის ხომ არაფერი, რასაც ისინი ემსახურებიან, მნიშვნელოვანი არ არის. ჰუმანიტარები ყურადღებას იქცევენ – არც მეტი, მაგრამ არც ნაკლები.

მაგრამ არა მხოლოდ ჰუმანიტარული მეცნიერებანი – დღეს ყველა სასწავლო პროცესი სარისკოა, რადგან ყველა მათგანის ზურგს ერთი კითხვა ამძიმებს: იქნება თუ არა ის შემდგომში გამოსადეგი? ამიტომაც არის თავისთავად ცხადი, რომ პროფესორებისგან მათი შრომის „პრაქტიკულ მნიშვნელოვნებას“ მოელიან. დღესდღეობით რომ გარკვეული სააზროვნო სტილის მოთხოვნაა შესაძლებელი, ეს აზროვნების შეცვლილი პირობებით აიხსნება. ანტიკურ ხანაში აზროვნების პირობა მოცალეობა იყო, შუა საუკუნეებში – ბერობა, დღეს კი ასეთი პირობა სახელმწიფო მოხელეობაა.

დღესდღეობით უნივერსიტეტებს შესრულებული სამუშაოს შედეგები სამ – ერთმანეთისგან უაღრესად განსხვავებულ – ველზე მოეთხოვებათ, კერძოდ: სამეცნიერო კვლევა, სწავლება და პრაქტიკა. ამრიგად, პროფესორის მაღალი ხელოვნება ისე მოქცევაში მდგომარეობს, თითქოს ეს შედეგები ერთმანეთს ეხმატკბილებიან. გონივრული დაკვირვება კი გვიჩვენებს, რომ ისინი ერთმანეთს გამორიცხავენ:

სამეცნიერო კვლევა ჭეშმარიტებას უმიზნებს;

სწავლება აზრის გადაცემას ემსახურება;

პრაქტიკა მოითხოვს ოპერაციონალიზმს.

მავანი მცირეწონიანი კი არა, სწორედ იურგენ ჰაბერმასი იყო, ვინც ერთ დროს უნივერსიტეტებისგან არათანადროულობის ინსტიტუციონალიზებას მოითხოვდა. აი, ჰაბერმასის უმაღლესი ხმა: „თავისუფლება რაღაც ძველმოდურია“. არადა, მაშინ, მთელი ნახევარი საუკუნის წინ, ზოგ-ზოგებს ჯერაც ახსოვდათ, რომ სწავლულის ერთგვარი სამოქალაქო ასკეტიზმი მეცნიერების მსახურებაში

მდგომარეობდა – ასე ცხოვრობდა, მაგალითად, ჰელმუტ შელსკი. მისი გმირისთვის, ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტისთვის, უნივერსიტეტი იმ სამოქმედო ადგილს წარმოადგენდა, სადაც ადამიანი წმინდა მეცნიერებას ეწაფება. ამ საქმისთვის თავისუფლება აუცილებელია, მარტოობა კი – სასარგებლო.

მაგრამ მერე ევროპული უნივერსიტეტი საუკეთესო სურვილებით ნაგებმა ორმა უტოპიამ დაანგრია. ჯერ მოხდა, რომ შიგნიდან გაჩნდა თავდაპირველად სტუდენტური მოძრაობის მიერ მანიფესტირებული უტოპია, კერძოდ – სწავლების და სამეცნიერო კვლევის დემოკრატიზება მართვაში ხმის უფლების მოპოვებისა და ჯგუფური უნივერსიტეტის გზით. მაგრამ ერთობ მალე გამოაშკარავდა: მეტი დემოკრატიის გაბედვა მეტ ბიუროკრატიასთან შეგუებას ნიშნავს. მეტი დემოკრატია, ცხოვრების ყველა სფეროში, მეტ ბიუროკრატიას წარმოშობს, ვინაიდან ხალხი მოელის, რომ მის მოთხოვნებს სახელმწიფო ისე დაიცავს, როგორც უფლებებს. მაქს ვებერის სიტყვები რომ დავიმოწმოთ: განათლების მიღება გონით-არისტოკრატული საქმეა. მეტი დემოკრატია იქ უნდა გაბედონ, სადაც მისი სამოქმედო ასპარეზია.

დღეს უნივერსიტეტი იმით არის დაღდასმული, რასაც ერთხელ ფრანც რონნებერგერმა „ემანსიპირებული მმართველობა" უწოდა. თვითმმართველობის მიზანი ავტონომია იყო, შედეგი კი – ბიუროკრატია. პოლიტიკურ სისტემას ეს სრულიად აწყობს, რადგან სამინისტრო ბიუროკრატიამ „თვითმმართველობის" სახით უნივერსიტეტებში ის საკონტაქტო პირი შექმნა, ვისთანაც მას უპრობლემო კომუნიკაცია შეუძლია. ცალკეული პროფესორის ურჩობა აქ უკვე ხელისშემშლელი ვეღარ იქნება. ასე გადაიქცა დეკანატები „სერვის-ცენტრებად". იმავდროულად კი განზრახ ვერ ამჩნევენ, რომ კომპეტენტური თვითმმართველობის კოლოსალური შრომითი ძალისხმევა სერიოზულ თეორიულ მუშაობას ვეღარ უძლებს. ეს ნებისმიერი ანგაჟირებული დეკანისთვის ნაცნობი ჭეშმარიტებაა.

საუკეთესო სურვილით ნაგები მეორე უტოპია, რომელმაც გერმანული უნივერსიტეტი დაანგრია, გარედან მოსული უტოპიაა და დღეს ის ლამაზ სახელ ბოლონიას უკავშირდება. იგულისხმება მოდულებით და პროექტებით სწავლებისა და კვლევის ევროპუ-

ლად ნორმირებული მექანიზაცია. ჰუმბოლდტის იდეასთან შედარებით, უბრალოდ რომ ითქვას, საქმე ეხება სახელმწიფოს კუთვნილებაში გონის გადაცემას ანუ გონის ნაციონალიზაციას.

ხოლო რაკი კვლევა, განსაკუთრებით კი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა წარმომადგენლის კვლევა, ისე კარგად ორგანიზებასა და კონტროლს არ ექვემდებარება, როგორც სწავლება, ამიტომაც გაისმის ყველგან დამაშინებელი სიტყვა „დასპონსორება“. სინამდვილეში, უნივერსიტეტი უფრო და უფრო აშკარად გადაიქცევა სპონსორებისა და თავაზიანი ექსპერტული დასკვნების სამყაროდ. როგორც ერნსტ იუნგერის რომანში „ჰელიოპოლისი“ ვკითხულობთ: „პროფესორები ნანადირევის მოტანაში იწაფებიან“.

პასუხისმგებელი პოლიტიკოსებისგან ვგებულობთ, რომ ამ პროცესის კრიტიკოსების სახით საქმე „გუშინდელებს“ ეხებათ. სწავლით აღტაცება, სტუდენტთა გაცისკროვნებული თვალები – ეს ყველაფერი ხომ რა ხანია წარსულს ჩაბარდა. ვინც ბრმა და უგრძნობი არ არის, ბოლონია-უნივერსიტეტებში ყველა უსიხარულობისა და გონითი სტერილურობის ატმოსფეროს გრძნობს.

პროექტებისა და მოდულების არაჯანსაღი სული რომ წინააღმდეგობის გარეშე ვრცელდება, ამას, რა თქმა უნდა, ობიექტური მიზეზებიც აქვს. დიდი ხანია, რაც ცალკეული მეცნიერი თავისი შესაძლებლობების საზღვრებს ველარ სცდება, და, ამიტომ, საბუნებისმეტყველო და ტექნიკურ დარგებში უნივერსიტეტის საწარმოო ხასიათი ის ბედია, რომელთან შეგუებაც აუცილებელია. სწავლება და კვლევა, აღზრდა და მეცნიერება უფრო და უფრო დააშორა მოდერნმა ერთმანეთს. ეს უნდა ვაღიაროთ. მაგრამ, სწორედ ამის გამო, ნიჭიერი სტუდენტისთვის იმაზე დიდი საგანმანათლებლო გამოცდილება არ არსებობს, ვიდრე – მისი პროფესორის კვლევაში ჩართულობა. სულ მცირე, ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში მაინც არის ეს ჯერ კიდევ შესაძლებელი.

ამის ნაცვლად კი სტუდენტებს ბოლონიაზე აქვთ სწორება, ზუსტად ისე, როგორც მოსწავლეებს – პიზაზე, იმის ნაცვლად, რომ განათლება მიიღონ. როგორც მასწავლებლებს აიძულებენ, რომ მშობლების ამოცანა იტვირთონ, ასევე აიძულებენ პროფესორებს, რომ მათ მასწავლებლების ამოცანა იტვირთონ. სინამდვილეში,

როცა საუბარი ბოლონიის პროცესზეა, სწორედ სკოლად უნივერსიტეტის გადაქცევა იგულისხმება. აი, აქ უპირისპირდება უმაღლესი პროფესიული სასწავლებელი უნივერსიტეტს, პროფესიული მომზადება კი – განათლებას.

ლათინისტმა ბერტ ბრეხტმა გვასწავლა, ვიკითხოთ: Cui bono? ვინ რჩება ბოლონიის პროცესით მოგებული? მოგებული არიან, ჯერ ერთი, მმართველობის წარმომადგენლები, რომელთა მნიშვნელობა უკვე გროტესკულად არის გაბერილი. მოგებულებს განეკუთვნებიან სამეცნიერო კომისიების ფუნქციონრებიც. მთავარი მოგება კი პოლიტიკურად კორექტულთა ხონჩაშია. მათ წარმატებით დაარწმუნეს პოლიტიკოსები, რომ უნივერსიტეტები პლურალისტური ინსტიტუციებია, რომლებიც პროპორციულად და კვოტებით უნდა შეივსოს. ახალი სიტყვა „Diversity" სხვას არაფერს ნიშნავს, თუ არა – პოლიტიკურად ორგანიზებული გარკვეული ჯგუფებისთვის უპირატესობის მინიჭებას, მაშასადამე, ჯგუფების წილის გაზრდას. პრეტენდენტის იდეოლოგიურ შეფერილობას უფრო მძიმე წონა აქვს, ვიდრე – მის ხარისხს. ყოვლის უწინარეს, შინაგანი მოწოდების თავისუფლებას რადიკალურად შეუკვეცა ფრთები გათანაბრების პოლიტიკამ და კვოტირებამ. აი, ასე მივიღეთ ახალი ტიპი: კვოტური ქალი, რომელიც საკუთარი თავით ამაყობს.

დღესდღეობით, ყველაზე მეტად, სწორედ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტების სტუდენტებს და პროფესორებს აქვთ კარგი შანსი, რომ მათთვის სრულიად უცხო სამყაროს სათბურებში მოიკალათონ. ეს, ალბათ, სტუდენტური მოძრაობის შედეგად მიღებული უმძიმესი ტვირთია. დღეს ეს მოძრაობა მეორდება, როგორც პოლიტკორექტულობის ფარსი. მის „დისკურსში" თავი მოუყრიათ ენობრივ ჰიგიენას და მორალიზმს, თვალთმაქცობას, სოციალურ კიჩს და ტოლერანტობის პოლიტიკურად საშიშ გაუკუღმართებას. ჟღერადობა კი, სხვათა შორის, უფრო და უფრო მკვეთრი ხდება, რადგან ის, ვინც თეორიულად გზას ვეღარ იკვალავს, პოლიტიკურად აგრესიული ხდება.

ჩვენი საზოგადოება, რომელსაც აღარც რელიგიაზე და აღარც სამოქალაქო ტრადიციასა და საღ ადამიანურ აზრზე ორიენტირება ძალუძს (ან არ სურს), სიკეთის იმ ტერორის უნებისყოფო მსხვერპ-

ლად გადაქცეულა, უნივერსიტეტებში, რედაქციებსა და ანტიდისკრიმინაციულ სამსახურებში რომ იჩეკება. სხვათა შორის, ამ ტერორს ოფიციალურად პოლიტკორექტულობადაც ვერ მოვიხსენიებთ – ეს პოლიტიკურ არაკორექტულობაში ჩაგვეთვლება. ალან ჩარლზმა და ჰერვი სილვერგლეიტმა თავისუფლების აკადემიური ღალატის შესახებ ერთ შთამბეჭდავ, სუნთქვის შემკვრელ რეპორტაჟში თანამედროვე უნივერსიტეტი თავისუფალი საზოგადოების უდიდეს მტრად მონათლეს, ვინაიდან ის სტუდენტებს აღარ ექცევა, როგორც ინდივიდებს, არამედ მხოლოდ – როგორც ჯგუფური იდენტობების განსახიერებებს და მათ, ამის შესაბამისად, ჯგუფური წესით ასწავლის.

სულის ახალი ინჟინრები ენობრივი კოდებით, ჯგუფური იდენტობის გაძლიერების განაწესებით და „sensitivity"-ის და „awareness"-ის ტრენინგ-კამპით (Camp - აღნიშვნის ციფრული კოდური სისტემა) მუშაობენ. ვინც სიტყვა ,,ინდივიდს" იყენებს, მაშინვე ეჭვს აღძრავს, რომ ის ჯგუფის წმინდა სულის წინაშე სცოდავს. პოლიტკორექტულობის ამ ,,აჩრდილების უნივერსიტეტში", რა ხანია, თავისუფალ ინდივიდთა ღია დისკუსია ცენზურით, დაშინებით და ინდოქტრინაციით არის ჩანაცვლებული.

ჯგუფურობის არაჯანსაღი სული, პირველ რიგში, სასწავლო დაწესებულებებში ვრცელდება. ჰუმბოლდტის ,,მარტოობისა და თავისუფლების" ნაცვლად იქ, უკვე დიდი ხანია, ,,სოციალურმა სწავლებამ" შეაღწია. სკოლებსა და უნივერსიტეტებში ჯგუფი სისტემურად აძევებს მარტოობის უნარ-ჩვევას. ჩვენი ახალი მასობრივი დემოკრატია, ჩანს, პრინციპულად დაუცველია ამ კონფორმიზმის წინააღმდეგ. ეს დემოკრატია კოოპერაციის სოციალურ სიკეთეებს აზვიადებს და ოდენ კერძო ცხოვრებაში ფრთაშესხმად მარტოობის კულტურას უსპობს იმას, ვინც რაღაცისთვის მარტო იბრძვის. მარტოობა სხვა არაფერია, თუ არა – თავისუფლების ფასი, მარტოობის უნარი კი ამიტომაც არის თავისუფლების პირობა.

დიდი ხანია, მარტოობის და თავისუფლების ჰუმბოლდტიანურ სულთან არც უნივერსიტეტების სამეცნიერო პრაქტიკას გააჩნია რამე საერთო. მეცნიერთა ყოვლისმომცველი კოლაბორაცია და ცივილიზაციური პროგრესის სამსახურში ჩაყენებული მათი ერ-

თობლივი შრომა ადამიანს თავისი სუბიექტურობის დავიწყების შესაძლებლობას სთავაზობს. მეცნიერება, დიდი ხანია, ჯგუფურობის კულტის მსახურად არის გადაქცეული. ხოლო პოლიტიკური კორექტულობის ტიპობრივი კამპუს-ფენომენი გვიჩვენებს, რომ დღეს მეცნიერება კი არ იდევნება, არამედ თავად მეცნიერებაა ერეტიკული სულის დევნის ორგანიზატორი. დღეს უნივერსიტეტებშიც დაიშვება სულელად ყოფნა, მაგრამ არ დაიშვება პარტიის ხაზიდან გადახვევა.

ბევრი პროფესორი რეაგირებს შექმნილ სიტუაციაზე შინაგანი ემიგრაციით ან გარესაუნივერსიტეტო რეპუტაციაში გაქცევით. ამ დროს პროფესორი, როგორც წესი, თავის აკადემიურ თავისუფლებას ისე ახორციელებს, როგორც ურჩობას. ნუთუ, არ დადგა გაერთიანება ,,მეცნიერების თავისუფლების" რეაბილიტაციის დრო? პროგრამა მარტივი და ნათელი იქნებოდა: კვლევის და სწავლების თავისუფლება. კიდევ უფრო უბრალოდ და ჰუმბოლდტის სულისკვეთებით რომ ითქვას: მარტოობა და თავისუფლება. აქედანვე გამომდინარეობს პასუხი უნივერსიტეტის საზოგადოებრივ ფუნქციასთან დაკავშირებით, კერძოდ: სწრაფი რეაგირებისთვის მზადყოფნა. საქმე პროფესიულ მომზადებას კი არა, ცხოველმყოფელ სულს ეხება – ეს არის ჰუმბოლდტის აქტუალობა.

ახლა უკვე მზად ვართ მთავარი კითხვის დასასმელად: რა ვაკეთოთ? შეგვიძლია, ჩვენს თავს ერთი პარადოქსით ინსპირირების უფლება მივცეთ, რაც პოლიტკორექტულთათვის მკრეხელობა, განათლების დამგეგმავთათვის კი სიგიჟეა: მოსწავლეთათვის და სტუდენტთათვის შესაძლებლობათა რამდენადაც უფრო მეტ თანასწორობას მივაღწევთ, მით მეტად აშკარა გახდება განსხვავება მიღწეულ შედეგთა ხარისხობრივ მაჩვენებლებს შორის. შესაძლებლობათა თანასწორობა წარმატებულთ და წარუმატებელთ უფრო გამოკვეთს, ვინაიდან შესაძლებლობათა გამოყენების უნარი თანაბრად არ იყოფა. აქედან კი გამომდინარეობს, რომ წარმატების მისაღწევად მკაცრი სელექციის გაბედულება უნდა გამოვიმუშაოთ. წარმატებას კორექტულები კი არა, საუკეთესონი უნდა აღწევდნენ – ეს ეხება სწავლის პროცესსაც და კათედრებსაც. როცა ეს ზღურბლი გადაილახება, მაშინ გაიღება აკადემიური

თავისუფლების კარი. უნივერსიტეტები სტუდენტებს მათ მომხმარებლებად კი არა, ზრდასრულ ადამიანებად უნდა აღიქვამდნენ. და არც მეცნიერებასთან ზიარებას უნდა წარმოიდგენდნენ ისინი, როგორც მოხელეების გამოზრდის პროცესს.

მაგრამ უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს ყველაფერი მხოლოდ იდეალისტურად ჯერარსული მოთხოვნებია იმ რეალობის მიმართ, რომელმაც ჩვენი სასწავლო დაწესებულებების მერმისი ზუსტად ისე დააპროგრამა, როგორც ეს ჯერ კიდევ ას ორმოცი წლის წინ ჰქონდა ფორმულირებული ახალგაზრდა ნიცშეს: ,,ერთი მოლაპარაკე პირი და ძალიან ბევრი ყური, ორჯერ ნაკლები მწერელი ხელით – ეს არის გარეაკადემიური აპარატი, ეს არის უნივერსიტეტის ამოქმედებული სასწავლო მანქანა". ამ მანქანის უკან კი დგას ,,სახელმწიფო, ზედამხედველის ერთგვარად დაძაბული გამომეტყველებით, დროდადრო იმის შესახსენებლად, რომ სწორედ ის არის ამ უჩვეულო სამეტყველო და სმენითი პროცედურის დანიშნულება, მიზანი და უმაღლესი გამოვლინება". ასე ამბობდა ნიცშე.

მას მერე აკადემიური თავისუფლება ფარსად გადაიქცა. ,,სახელმწიფო, როგორც განათლების გზამკვლევი ვარსკვლავი!" – ეს იყო ნიცშეს დამცინავი ფორმულა იმათ მიმართ, ვისაც გონი სძულს, ვისაც ფილოსოფიის ეშინია. ეს ფორმულა დღეს აქტუალურია, როგორც არასდროს; უბრალოდ, დღეს ამ გზამკვლევ ვარსკვლავს პრუსია კი არა, ბრიუსელი ჰქვია. იქ გაიცემა იმ ახალი კონფორმიზმის დირექტივები, რომელიც კურიოზულად უწოდებს თავის თავს სწორედაც რომ საპირისპიროს: ,,მრავალფეროვნებას". კარგი ევროპელისთვის ხომ თვალსაზრისის თავისუფლებაზე ძვირფასი არაფერია. მაგრამ თვალსაზრისის თავისუფლება და სიტყვის თავისუფლება ხომ სწორედ განსხვავებულ თვალსაზრისს, უთანხმოებას აყენებს თავისუფლების იდეის ცენტრში. ევროპული პოლიტიკის ელიტა ამ ცნობიერებისგან უსასრულოდ არის დაშორებული. განსხვავებული თვალსაზრისები დღეს იმაზე უფრო მკაცრად სანქციონირდება, ვიდრე – განსხვავებული ქცევები. ეს სანქციები, როგორც წესი, არა დისკუსიებს, არამედ გამორიცხვებს ემსახურება.

ერთი შეხედვით შეიძლება ვიფიქროთ, რომ აზრები, ყველაფრის მიუხედავად, თავისუფალია. მაგრამ შეცდომაა იმის დაჯერება, რომ ის, ვისაც მეტყველებას და წერას უკვეცავენ, კვლავაც თავისუფლად აზროვნებას შეძლებს. არ არსებობს აზროვნების თავისუფლება ნააზრევის საჯაროდ გაზიარების შესაძლებლობის გარეშე. ეს ეხება არა მხოლოდ იმ მცირე ნაწილს, რომელიც წერს, არამედ – სწორედ იმ უმრავლესობას, რომელიც კითხულობს. ადამიანთა უმრავლესობისთვის აზროვნების თავისუფლება სხვას არაფერს ნიშნავს, თუ არა – მხოლოდ შესაძლებლობას, რომ არჩევანი გააკეთოს იმ მწირ თვალსაზრისებს შორის, რომლებიც საჯაროდ მოლაპარაკე და მოკალმოსნე უმცირესობის მიერ არის გავრცელებული. აი, ამიტომ ანადგურებს განსხვავებულ თვალსაზრისთა დადუმება-ჩახშობა თვით აზროვნების თავისუფლებას.

მასობრივ-დემორატიულ საზოგადოებაში ერთეულთა ხმა ღირებულებას ვერ შეიძენს. კიდევ უფრო ძლიერია საზოგადოებრივი აზრის ზეწოლა ერთეულებზე და მათ შეხედულებებზე. იზოლაციის შიშით შეპყრობილი ადამიანი განუწყვეტლივ თვალს ადევნებს საზოგადოებრივ აზრს. და ,,საზოგადოებრივი" აქ სხვას არაფერს ნიშნავს, თუ არა – თვალსაზრისს, რომლის გამოხატვაც იზოლაციის შიშის გარეშეა შესაძლებელი. ანუ ჩვენ მცდარი შეხედულების ქონა კი არა, ამ შეხედულებასთან ერთად მარტოყოფნა გვაშინებს. მსოფლიოს იზოლაციის შიში მართავს.

ის, ვისაც სხვათა რისხვა აშინებს, იოლად უერთდება მოჩვენებითი უმრავლესობის თვალსაზრისს მაშინაც კი, როცა რაღაც ამ უმრავლესობაზე უკეთ იცის. ის თავად დუმდება, რათა თავის კარგ რეპუტაციას საფრთხე არ შეუქმნას. აი, ეს არის იმ დინამიკის ათვლის წერტილი, რომელსაც ელიზაბეთ ნოელე-ნოიმანმა ,,დუმილის სპირალი" დაარქვა. ამ სპირალს დღეს პოლიტკორექტულები იყენებენ. იგი, ერთი მხრივ, თემისა და თვალსაზრისის ერთმანეთში განზავებით არის ნიშანდებული, ანუ მავანს გარკვეულ თემასთან დაკავშირებით მხოლოდ ერთი თვალსაზრისი უნდა გააჩნდეს. მეორე მხრივ, საქმე გვაქვს მორალიზების გზით მედიის სამარცხვინო ბოძზე მოხვედრასთან. პოლიტიკურად არაკორექტულებს საჩვენებელ პროცესს უმართავენ. ეს ყოველივე გაუბედაო-

ბას თესავს. საკუთარ თვალსაზრისთან ერთად იზოლაციაში მოქცევის შიშით შეპყრობილი ადამიანები განუწყვეტლივ ადევნებენ თვალს საზოგადოებრივ აზრს ანუ – იმას, თუ რას ამბობენ და რას ფიქრობენ სხვები. მაგრამ ის, რასაც სხვები ამბობენ, ძირითადად, კარგად დანაწევრებულ უმცირესობათა თვალსაზრისია. სხვა სიტყვებით: მედიადემოკრატია ადამიანებს იმ ენით ამონებს, რომელიც უმრავლესობის კატეგორიულ ენად არის წარმოჩენილი, სინამდვილეში კი ის კარგად ორგანიზებულ უმცირესობათა მიერ იქსოვება. ასე რომ, საზოგადოებრივი აზრი, უმთავრესად, ხმათა უმრავლესობის კი არა, ორთოდოქსულობის გამოთქმას ემსახურება. ამ ორთოდოქსულობას დღეს პოლიტკორექტულობა ჰქვია.

აქვე შევნიშნოთ: უმრავლესობას შეიძლება სრულიად განსხვავებული თვალსაზრისი გააჩნდეს, მაგრამ სწორედ უმრავლესობასთან დაკავშირებით ის ხშირად ტყუვდება, ვინაიდან არავინ იცის, გამოთქმული თვალსაზრისი დამოუკიდებელ შეფასებას გამოხატავს, საინფორმაციო კასკადს თუ – თვითცენზურას. რთულია იმის აღიარება, რომ ჩვენ უმწეონი ვართ საიმისოდ, რომ საკუთარი თვალსაზრისი გაგვაჩნდეს ავღანეთზე, იმპლანტაციის საპრივილეგიო დიაგნოსტიკაზე თუ განვითარებადი ქვეყნების საგარეო ვალებით გამოწვეულ კრიზისზე. ამიტომაც ვართ პროპაგანდისთვის მოწყვლადი და ამიტომაც ვიხრებით იქით, საითაც ქარი დაუბერავს. გულუბრყვილობა იქნებოდა, პოლიტიკოსების მხრიდან მეტი თავშეკავების მოლოდინი რომ გაგვჩენოდა. მაგრამ სწორედ აქ მართებთ პასუხისმგებლობა ნამდვილ ჟურნალისტებს.

როცა ჩვენს საზოგადოებაში საჯარო აზრი გამოითქმის, ასეთ აზრთან დაპირისპირების გაბედულება უკვე აღარავის გააჩნია. საჯარო აზრის ზეწოლა იმდენად ძლიერია, რომ ის საკანონმდებლო იძულებასაც კი აუფასურებს. ასე დუღს და გადმოდუღს ინტელექტის მარადიული მშვიდობა. ამიტომაც აღარ არსებობენ დიდი მოაზროვნეები. განსხვავებული აზრი, თუკი იგი მაინც გაბედავს და სამალავიდან თავს გამოყოფს, სოციალურად ისჯება და ოსტრაკიზმის სამსჯავროზე წარდგომისთვის იწირება. მართალია, სოციალური არატოლერანტულობა დღეს ფიზიკური ზარალით არავის

ემუქრება, მაგრამ იმან, ვინც განსხვავებულად აზროვნებს, თავისი აზრი ან უნდა შენიღბოს ან მის გათვალსაჩინოებას მოერიდოს.

სხვათა შორის, პოლიტკორექტულობის საუკეთესო განსაზღვრებას ჯერ კიდევ თომას მანის „არაპოლიტიკურის განაზრებებში" ვხვდებით: „სიქველის აღორძინება პოლიტიკური იერით, მორალური ბიუროკრატიზმის სენტიმენტალურ-ტერორისტულ-რესპუბლიკური ფორმის კვლავ-შესაძლებლად-ყოფნა, ერთი სიტყვით: იაკობინელის რენესანსი".

ლუთერი ჯერაც პოლიტიკურ მონობაში სულიერ თავისუფლებას ქადაგებდა; ჩვენ კი დღეს პოლიტიკურ თავისუფლებაში სულიერი მონობის მოწმენი ვართ. ახალი იაკობინელები ჩაგვძახიან, რომ ბევრი გამოთქმული აზრი ღირსებას, ნირს და პატივს შეურაცხყოფს. გერმანიაში ერთობ იოლია გამღვივებლობის ბრალდებით ადამიანის გაჩუმება. არადა, შეხედულების ამორალურობაც კი არ უნდა ხდებოდეს იმის მიზეზი, რომ ასეთი შეხედულების აღიარებას ან დისკუსირებას ფრთები ეჭრებოდეს. ერთადერთ ადამიანსაც რომ გააჩნდეს განსხვავებული აზრი, გადამწყვეტ უმრავლესობას მისი ჩაჩუმების უფლება არ უნდა ჰქონდეს.

ის, ვინც დისკუსიას კრძალავს, საკუთარ თავს უმწიკვლოდ და უშეცდომოდ აცხადებს. საკუთარ უშეცდომობაზე ასეთი პრეტენზია კი სხვას არაფერს მალავს, თუ არა – შეცდომის გამოსწორებისთვის მზადყოფნის უძლურებას. შეცდომის გამოსასწორებლად გამოცდილება არ კმარა; გამოცდილების ინტერპრეტირებაც აუცილებელია, ამისთვის კი დისკუსიაა საჭირო. ამიტომ არ შეიძლება სანინააღმდეგო პოზიციის და განსხვავებული აზრის თავისუფლების შეზღუდვა. მხოლოდ იმ შემთხვევაში შემიძლია ჭეშმარიტებად ჩემი საკუთარი თვალსაზრისის გამოცხადება და დაცვა, როცა ვიცი, რომ სხვებს საწინააღმდეგო აზრის გამოთქმის თავისუფლება აქვთ.

ახალ იაკობინელებს კი ამ ყველაფრის საპირისპიროდ, საბრძოლო მზადყოფნაში მოჰყავთ ჯადოსნური სიტყვები „მულტიკულტურალიზმი", „პატივისცემა" და, ბოლო დროს, „მრავალფეროვნება". ეს ცნებები იმით სულდგმულობენ, რომ ისინი გაუაზრებელი

რჩებიან. მულტიკულტურულად განწყობილი ხომ მხოლოდ მაშინ შეიძლება იყო, როცა წამყვანი კულტურა არსებობს. ტოლერანტული ვერ იქნება ის, ვისაც არ გააჩნია საკუთარი ღირებულებები, რომლებიც უნდა დაიცვას. ვინც საკუთარ თავში დარწმუნებული არ არის, ის ვერც გახსნილი იქნება. მე ჩემს რწმენას იმიტომ ვიცავ, რომ სრული შეგნებით ვაცნობიერებ ალტერნატიულ რწმენათა არსებობას. შესაბამისად, არ არის აუცილებელი იმის პატივისცემა, რის მიმართაც ტოლერანტული ვარ. ტოლერანტობა სხვა არაფერია, თუ არა – ურთიერთგანსხვავებული რწმენის მქონეთა თანაარსებობის ატმოსფერო. მშვიდობიანი თანაარსებობა მხოლოდ კონსენსუსზე უარის თქმით არის შესაძლებელი.

ახლა ორიოდე ნაბიჯით უკან დავიხიოთ და ეს მთლიანობა ცოტა უფრო ფართო კონტექსტში წარმოვიდგინოთ. აზროვნების თანამედროვე კონფორმიზმი სამყაროს დემითოლოგიზების, მისი განჯადოების შედეგია – მოკლედ, ეს არის განმანათლებლობის თანამდევი მოვლენა. ჩვენ იმიტომ ვამბობთ იმას, რასაც სხვები ამბობენ, რომ ზურგსუკან კანონის, ადათ-წესების და ტრადიციის საყრდენს ვერ ვგრძნობთ. სწორედ ამ სპეციფიკურად თანამედროვე დაურწმუნებლობას მივყავართ პირდაპირი გზით კონფორმიზმთან: გონების ემანსიპაციამ საზოგადოებრივი აზრის მონებად გვაქცია.

დღესდღეობით კონფორმიზმი საინფორმაციო კასკადების, მაშასადამე, სოციალური მიბაძვის გზით წარმოიშვება. როცა მავანმა არ იცის, თუ რა უნდა აკეთოს, მართლაც სრულიად პრაქტიკული საქციელია იმაზე ორიენტირება, რასაც სხვები აკეთებენ. შესაბამისად, ადამიანები საკუთარ თვალსაზრისებს და ინფორმაციებს კი აღარ ენდობიან, სხვებს უერთდებიან. ეს მით უფრო სწრაფად ხდება, რაც მეტად ვიწროა ჯგუფური კავშირები. ეს საინფორმაციო კასკადები იოლად იღებენ სოციალური კასკადების ფორმას – მაგალითად, როცა ადამიანებს იმიტომ იპყრობთ XY-ის შიში, რომ სხვა ადამიანები ამჟღავნებენ XY-ის შიშს. ანთროპოლოგი იტყოდა: ადამიანი მიმმხრობია. საკითხს თუ პოლიტიკის ჭრილში განვიხილავთ, უნდა ვაღიაროთ, რომ თანამედროვე დემოკრატია კონფორმიზმს თანაუგრძნობს. ტექნიკური თვალთახედვით, კონფორ-

მიზმი მასობროვი მედიის ეფექტია. შევაჩეროთ ჩვენი ყურადღება ამ საკითხზე.

რაც უფრო კარგად აწესრიგებენ მასობრივი მედიები საზოგადოებრივ აზრს, მით მეტია ალბათობა, რომ ადამიანთა უმრავლესობა ადამიანთა უმრავლესობის შეფასებაში ცდება. ეს მცდარობა შემდეგ საზოგადოებრივი აზრის შესახებ საზოგადოებრივ აზრში ძლიერდება. ხოლო როცა უმრავლესობა უმრავლესობაში ცდება, ამ მოვლენის საფუძველი შიშის დინამიკა უნდა იყოს, რომელიც ისევე ძველია, როგორც – დემოკრატია: უმრავლესობისგან მოკვეთის შიში.

მაშასადამე, საზოგადოებრივი აზრი ის კი არ არის, რასაც ადამიანები ფიქრობენ, არამედ – ის, რასაც ადამიანები ფიქრობენ იმაზე, თუ „რას ფიქრობენ ადამიანები". და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები, პირველ რიგში, იმას გვაუწყებენ, რომ უმრავლესობას ერთი და იგივე აზრი აქვს. მაგრამ როცა ამბობენ, რომ საზოგადოებრივი აზრი საკუთარი აზრის დამონებას განასახიერებს, ეს მხოლოდ იმას როდი უნდა ნიშნავდეს, რომ მე სხვათა აზრის გადამღები ვარ. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები, პირველ ყოვლისა, ნერგავენ აღქმის სქემებს და „მნიშვნელოვან" თემებს, რომლებზეც დიდი ხნის მანძილზე „აზრის არქონა" შეუძლებელია. ჩვენ ვიჟღინთებით მათი ორმნიშვნელოვანი კოდით: ან მომხრე უნდა ვიყოთ ან – მოწინააღმდეგე. ვინც არ არის ატომური ელექტროსადგურების ან ფასიანი უმაღლესი განათლების მოწინააღმდეგე, ის მომხრე გამოდის და თავის თავს აშიშვლებს. და სწორედ აქ გადაიქცევა თავისუფლება მონობად. საკუთარ თვალსაზრისთან ერთად იზოლაციაში აღმოჩენის შიში ადამიანებს აიძულებს, განუწყვეტლივ თვალი ადევნონ საზოგადოებრივ აზრს – რას ამბობენ და რას ფიქრობენ. მაშასადამე, არსებობს ევოლუციაზე სოციალური ზეწოლა უფრო და უფრო მზარდი კონფორმულობის მიმართულებით. ტრადიციისგან გონების ემანსიპაციამ წარმოქმნა ორიენტაციის ვაკუუმი, რომელიც საზოგადოებრივი აზრის ძალადობას მოუგერიებელს ხდის.

ეს კონფორმიზმი რომ ჩვენთვის მიმზიდველი გახდეს, მას მისივე საპირისპირო სახით შემოგვასაღებენ – სახელდობრ, რო-

გორც ინდივიდუალიზაციას. ყველა ლაპარაკობს ინდივიდუალობასა, მრავალფეროვნებასა და თვითრეალიზებაზე – და ყველა ერთსა და იმავეს ფიქრობს. ასე წარმოიქმნება სხვადყოფნის კონფორმიზმი. სწორედ გაბატონებული საზოგადოებრივი აზრი ახდენს ნონკონფორმიზმის გარკვეული ფორმების კულტივირებას. გავიხსენოთ თუნდაც საზოგადოებრივ-მემარჯვენე ტელევიზიით ჰომოსექსუალური გაერთიანებებისა და შერეული ოჯახების (Patchwork-Family) გაუთავებელი პროპაგანდა. ქალები წარმოგვიდგებიან, როგორც მკაცრები, უხეშები და აგრესიულები, მამაკაცები კი – მგრძნობიარენი და იოლად მოწყვლადები. უკვე წლებია, რაც უპირატესად გასართობი მედიაპროგრამები გვიჩვენებენ ძლიერ ქალებს და სასაცილო კაცებს; ბავშვებს, რომლებიც თავიანთ მშობლებზე ჭკვიანები არიან და მათ გარეშეც იოლად გაქვთ თავი; სასიამოვნო იმიგრანტები, რომლებსაც ადგილობრივი „მემარჯვენეები“ სცემენ; ჰომოსექსუალები, რომლებიც კულტურულ, პოლიტკორექტულ ცხოვრებას ეწევიან. ისინი, ყველანი, ალან ბლუმის მშვენიერ ფორმულირებას რომ მოვუხმო, არიან ნონკონფორმიზმის მსახიობები კონფორმიზმის სცენაზე.

მრავალფეროვნება, ყველა პოლიტკორექტული სახელმწიფო დაწესებულებისა და უნივერსიტეტის ეს საკულტო ცნება, სინამდვილეში კონფორმიზმია და მეტიც არაფერი. ჩვენ აქ საქმე გვაქვს კლასიკური კულტურული შოვინიზმის მარტივ ინვერსიასთან. დასავლეთი არაფრად ღირს, აზია და აფრიკა სანიმუშო მაგალითებია. მაშასადამე, მრავალფეროვნება ყოფილა: ყველა მინუს ერთი. და ეს ერთი სწორედ თეთრი ადამიანების დასავლური კულტურა გამოდის. აი, ასე გვევლინება სხვადყოფნა შეშლილის დამაწყნარებელ პერანგად. პოლიტკორექტულობა სხვა არაფერია, თუ არა – ფარსად ქცეული განმანათლებლობა: შენ არ უნდა გაგაჩნდეს ცრურწმენები! ყველა თანაბრად განსხვავებულია!

ამასთან, დროის ჰორიზონტები ისე იხურება, როგორც – ნიცშეს ცხოველებისთვის, რომლებიც წამიერების პალოზე არიან მიბმული. ყველაფერი, რაც პოლიტკორექტულობის კულტურას ისტორიულად წინ უსწრებდა, რეაქციულად ცხადდება.

მე, როგორც ყველა სხვა, ნებისმიერი ვარ. ეს ძნელად ასატანია, ამიტომ ხარბად ეჭიდებიან ერთადერთობისა და იდენტობის შემოთავაზებებს. თანამედროვე საზოგადოებაში თითოეულის ზრდადი ჩანაცვლებადობა და დამოკიდებულადყოფნა ინდივიდუალობის ღირებულებებმა უნდა აანაზღაურონ. მაგრამ ამ ინდივიდუალობის მიზანი სავსებით საერთოა: ყველა სხვისგან განსხვავებულ სხვად ყოფნა. მაშასადამე, ჩვენ აქ საქმე გვაქვს ერთგვარ თამაშ-პარადოქსთან „იყავი სპონტანური“: უგანე ნაჩვევს!

არადა, თუ ჩვენი კულტურა ნებისმიერს ერთადერთობას ჰპირდება, მაშინ ამ მიზნისკენ სავალი ერთადერთი გზაღა დარჩენილა: ასლი. აი, ასე ვაწყდებით მეტროპოლისების ქუჩებში ინდივიდუალისტთა ჯოგებს. მათი ლურჯი თმა და პირსინგები, მაგრამ აგრეთვე მათი „აუთენტური“ თავხედობა და მათი სწრაფვა „გახსნილობის“ გამოხატვისკენ სხვას არაფერს მანიფესტირებს, თუ არა – მოდური ნონკონფორმიზმის იძულებით ხასიათს.

თუმცა ლურჯთმიანებზე უფრო შემაწუხებლები არიან კრიტიკულები. ათწლეულების განმავლობაში სტაბილურ თვითგაურკვევლობაში ჩავარდნილ კრიტიკულ ცნობიერებებს თავი „სხვაგვარად“ ეჭირათ ანუ მომხმარებლური ცთუნებებისგან ვერმოსყიდულები და დროის სულისკვეთების მიმართ იმუნურები რჩებოდნენ. მაგრამ ისინიც სხვა არავინ არიან, თუ არა – მათთვისვე საძულველი მოდური პიჟონები, სხვადყოფნის კონფორმისტები. მემარცხენე ინტელექტუალი თავისარიდებას ბიზნესად აქცევს; მისი პოზიტიურობა ნეგატიურობაა. ის „ანტის“ მარკეტინგს ფლობს. კრიტიკულები ერთ დროს სალონური სოციალისტები იყვნენ, დღეს კი ისინი თოქშოუს ვარსკვლავები არიან. მათ უხდებათ ნეგაცია.

იოლია იმის ჩვენება, თუ როგორ გახადა ბოლო 150 წლის განმავლობაში საზოგადოების პერმანენტულმა კრიტიკამ თანამედროვე საზოგადოება კრიტიკის მიმართ იმუნური. მას მერე „კრიტიკული ცნობიერება“ მოდური საქონელია, რომლის შეძენაც მასმედიის ბაზარზე შეიძლება. ჯერ კიდევ წლების წინ მარტინ ვალზერმა „სიკეთის ბანალობის“ შესახებ ერთ თავის გრანდიოზულ სიტყვაში კრიტიკული საკვირაო გამოსვლების ჟანრი ამხილა. პოლიტკორექტულობის ეს სალაყბო წარმოადგენს სტანდარტიზე-

ბულ რეფლექსს იმაზე, რომ საზოგადოება, რა თქმა უნდა, კრიტიკულ გამოსვლას მოელის. ჩვენს საზოგადოებაში არაფერი ჩანს იმაზე ბუნებრივი, ვიდრე – საზოგადოების კრიტიკა. იმან, ვინც დღეს XY-ის წინააღმდეგ ან დასაცავად იბრძვის, უნდა გაითვალისწინოს, რომ მას პროტესტის ადრესატები კეთილგანწყობით მოუთათუნებენ ზურგზე ხელს და პროტესტანტს სოლიდარობას გამოუცხადებენ.

საზოგადოებაში, რომელსაც თვითკრიტიკა ტკბობას ანიჭებს, ძნელია განზემყოფის მაგიური ადგილის მიგნება. ბიურგერის დაფრთხობა და ბოროტების ყვავილების კრეფა უკვე სახალხო სპორტად არის გადაქცეული. აქ კონფორმიზმის სამი აქტუალური ფორმის გამოყოფა შეიძლება. სხვებისგან განსხვავებულ სხვადაყოფნის სურვილზე და ე. წ. „კრიტიკულ პოზაზე" ეს-ესაა ვისაუბრეთ. მესამეა უძლურების ქედმაღლობა, აგრესიული, თვითდაჯერებული მორალიზმი, რომლისთვისაც ერნსტ იუნგერის ზუსტი ფორმულა ასე ჟღერს: „სინდისის მწველავი, ახალი პროფესია".

კრიტიკა თავის დონეს კარგავს, როცა მას გაბედულება არ სჭირდება. ეს განმანათლებლობის დიალექტიკის ერთი დეტალია: კრიტიკის ნახალისება კრიტიკის კორუმპირებას ნიშნავს. დახასიათება, რომელიც ქრისტიან ვერნიკემ Non Governmental Organizations-ს მოუძებნა, მემარცხენე ინტელექტუალებზე ზედგამოჭრილია: ისინი არიან „სიმშვიდის მოლაქუცე დამრღვევები". მათზე უარს არავინ ამბობს. თვით როტარი კლუბმაც კი მონდომებით ჰკითხა ცოტა ხნის წინ თავის წევრებს: „ვაღიაროთ ორიგინალურად მოაზროვნეები?". ორიგინალურად მოაზროვნე უყვართ, რადგან დღეს ისედაც არავინ ცდილობს პროვოკაციების გზით თავისი თავის პროვოცირებას. ორიგინალურად მოაზროვნე ის უხერხული სულია, რომელიც თავს მოხერხებულად გრძნობს. ის მოშინაურებულ ცხოველთა უთანხმოების ფიგურაა. ის უშიშრად იცავს უმრავლესობის პოზიციას. მისი ბიოტოპი თოქ-შოუა. Talk გერმანულად „ლაყბობად" ითარგმნება, და უხერხული სული ამ მედიუმში თავის ჯადოქრობას ალაღებს. მას მერე, რაც მე-19 საუკუნის მიწურულის ბიურგერებმა ბოჰემის ანტიბიურგერულობას ალღო აუღეს, ჩვენი კულტურა ფასეულობათა გადაფასების პაროდიას გვთავაზობს.

თვით ,,ორთოდოქსულმა" და ,,ერეტიკულმა" ერთმანეთს თავდაპირველი თეოლოგიური ურთიერთგანმასხვავებელი ნიშნები გაუცვალეს. დღეს ყველას ორიგინალურად მოაზროვნეობა და არაკონვენციონალურობა მოსურვებია, სწორედაც არაორთოდოქსულობა – პირველ რიგში ეკლესიათა წარმომადგენლებს. ან, სულ მცირე, არაბიურიკრატიულად მოქცევა სურთ – პირველ რიგში ბიუროკრატებს.

ამოსაცნობი ნიშნების გაცვლიდან ნონკონფორმიზმის დიალექტიკამდე ერთი ნაბიჯია. ჯერ კიდევ ჩესტერტონმა მიიყვანა ბოლომდე ეს აზრი და ცბიერად ამტკიცებდა, ორთოდოქსულობაზე ამაღელვებელი არაფერიაო. თანამედროვედ, სნობად, შეშლილად ყოფნა მარტივია. აი, ჯანმრთელობის შენარჩუნება და სრულ ჭკუაზე ყოფნა კი, მართლაც, შთამბეჭდავი თავგადასავალია. მას მერე, როცა არალეგიტიმური ნორმალიზდება და ნორმალურობა სტიგმად იქცევა, ჩნდება ადამიანი, რომელსაც თავისი საღი ადამიანური გონება შეუნარჩუნებია, როგორც – რეაქციონერს. სინამდვილეში იგი მხოლოდ იმის დანახვის და გამოთქმის გაბედულებას ამჟღავნებს, რაც აშკარაა. არ უნდა აქციონ ეს სალანძღავი სიტყვა საპატიო სიტყვად ჭეშმარიტების მეგობრებმა ანუ ფილოსოფოსებმა? პოლიტკორექტულობის კულტურაში რეაქციონერი განასახიერებს ჯანმრთელი ადამიანური გონების ერესს. ჩვენ მას მალე დავუბრუნდებით.

პოლიტიკა ინარჩუნებს ორიგინალურად მოაზროვნეებს და თავაზიანობის მეცნიერებს, რათა ნებისმიერი ნამდვილი განსხვავებულის წინააღმდეგ თავისი თავის იმუნიზება შეძლოს. ეს მკაფიოდ აჩვენა სარაზინის შემთხვევამ. არავინ ისე არ აშინებს თანამედროვე მასობრივი დემოკრატიის მთავრობას, როგორც – დამოუკიდებლად მოაზროვნე ადამიანი. ნიცშემ თქვა ერთხელ, დიდ ადამიანს თვალსაზრისის არ ეშინიაო. დღეს ეს ფრაზა ისე აქტუალურია, როგორც არასდროს, რადგან დღეს განსხვავებული აზრი იმაზე უფრო მონდომებით კონტროლდება, ვიდრე – განსხვავებული ქცევა. განსხვავებულ აზრზე პოლიტიკოსები და მათი ნდობით აღჭურვილი მედია-პირები საპირისპირო თვალსაზრისით კი არა, აღშფოთებით რეაგირებენ. არსებობს ერთგვარი პროგრე-

სული გადასახადი აზრებისთვის, რომლებიც პოლიტიკურ კორექტულობას აცდენილნი არიან.

ნამდვილი ნონკონფორმიზმი ფილოსოფიის არსია, და შეკითხვა „რას ნიშნავს აზროვნება?" დღეს უნდა ნიშნავდეს შეკითხვას აზრთა სხვადასხვაობის შესაძლებლობის თაობაზე. თავისუფლების ცენტრში განსხვავებული აზრის ღირებულება დგას, აზრთა დაუსჯელი სხვადასხვაობის თავისუფლება.

უდავოა, რომ დღევანდელი გერმანული უნივერსიტეტებისგან ხსნას არ უნდა ველოდეთ. მეცნიერთა მხოლოდ მცირე რაოდენობა ესწრაფის ცოდნას შინაგანი მოწოდების საფუძველზე. მაგრამ აღარც მასობრივი მედია უპირისპირებს პოლიტიკას ამა თუ იმ მაკორექტირებელ ინსტანციას. ეს არა მხოლოდ ისევ და ისევ კულტურკრიტიკულად დამტუქსავ ბულვარულ პრესაზე ითქმის, არამედ – სწორედ ე. წ. სერიოზულ მედიებზეც, პირველ რიგში კი – საზოგადოებრივ-მემარჯვენე ტელევიზიაზე. ისინი ჩვენში კონფორმიზმის ნამდვილი სათბურებია. განმანათლებლობა გერმანული ჟურნალისტიკის სასიცოცხლო მნიშვნელობის სიცრუეა. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებს თუ განმანათლებლობაზე მათი ტრადიციული პრეტენზიის გამართლება სურთ, უნდა მოინდომონ და მაყურებელს აზრთა სხვადასხვაობა წარმოუჩინონ. განმანათლებლობის უდიდესი მტერი ერთ ყაიდაზე აზროვნებაა.

კრიტიკული ჟურნალისტიკა პოლიტკორექტულობის და მისი „ვერბალური ეგზორციზმის" ჩიხში მოექცა და მას მერე მასობრივი მედიები ანტიკური ეპოქის ცენზორებივით ფუნქციონირებენ. უკვე დიდი ხანია, პოლიტკორექტულობის ფუნქციონერებმა სოციალური კონტროლის ის ადგილები დაიკავეს, რომლებიც საკამათოა. ასე აშორენებ ისინი ერთმანეთს მორალს და საღ ადამიანურ აზრს. პოლიტკორექტულობა იმას კი არ ცდილობს, რომ განსხვავებული აზრის სიყალბე დაამტკიცოს, არამედ – იმას, რომ განსხვავებულად მოაზროვნეებს ბრალი დასდოს ამორალიზმში. განსხვავებულ აზრს უკვე აღარ აკრიტიკებენ, ის უბრალოდ ეზიზღებათ.

ინფორმაციებისა და შეხედულებების ერთმანეთში აღრევით მედიები აწარმოებენ „საზოგადოებრივ აზრს", რომლის შესახებაც ყველანი ფიქრობენ, რომ ისინი ამ „საზოგადოებრივ აზრს" იზია-

რებენ. ამ ,,სახეზემყოფი" უმრავლესობის ტირანია საზოგადოებას თავს ახვევს არა მხოლოდ კონსენსუსს, არამედ აზრთა სხვადასხვაობასაც აძევებს. ანგლოსაქსურ ენობრივ სივრცეში სიტყვა „Silencing" განსხვავებული აზრის ჩაჩუმებას ნიშნავს.

ნონკონფორმიზმი შემეცნებითი პრობლემა არ არის. საქმე გაბედულებას და შიშს ეხება. და ამ საკითხში ახალმა დრომ ნიშანდობლივი ძვრა განიცადა. ადრე ადამიანებს სიცრუის თქმის ეშინოდათ, ანუ მათ არასწორი შეხედულების ფლობის შიში ჰქონდათ. დღეს მათ მხოლოდ იმის ეშინიათ, რომ თავ-თავიანთ შეხედულებებთან ერთად მარტო არ აღმოჩნდნენ. მე-19 საუკუნის დიდი თეოლოგი სიორენ კირკეგორი ამ ფენომენს ერთადერთობის შიშს უწოდებდა. თანამედროვე მასობრივი დემოკრატიისთვის სწორედ ეს არის დამახასიათებელი. მისი თემაა ჯგუფი, თემი, გუნდი; მისი ანათემაა ერთადერთი, თავისებური. დღეს ჯგუფურობასთან და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებთან დაპირისპირების საკითხი დგას. მაგრამ თავისუფლება მხოლოდ მცირედთათვის არის ისეთი მნიშვნელოვანი, რომ მისი დაცვა გაბედოს. არ ეკუთვნოდე ჯგუფს – ეს ხომ ნიშნავს, სოციალიზმის სულიწმიდის წინაშე სცოდავდე. ის, ვისაც გამომიჯნვა სურს, ასოციალურად მიიჩნევა.

ახლა კი მთელ ჩვენს გაბედულებას თავი უნდა მოვუყაროთ და რეაქციული თეზისი დავიცვათ: სიცოცხლეში მნიშვნელოვანი ის არის, რაც ყველასთვის არ ფასობს ანუ – ერთადერთი და გამორჩეული. ყველაფერს, რაც გამორჩევით ძვირფასია, ჩვენ განსაკუთრებულ ინდივიდებს ვუმადლით. მაგრამ საზოგადოებრივ აზრს ამის აღიარება არ სურს. და ხომ არც არის გასაკვირი, რომ საშუალო და ჩვეულებრივ თავებს არაფერი გაეგებათ ორიგინალობის მნიშვნელობისა.

რაკი ის, ვინც ერთადერთია, გამონაკლისიც არის, მას ყოველთვის ერთი და იგივე ბედი ელის: ხროვა დაგეშილია წამებულზე და განტევების ვაცზე. აი, რატომ იყო ჯონ სტიუარტ მილის აზრით ნონკონფორმიზმის მაგალითის მიცემა უდიდესი სამსახური, თანამედროვე საზოგადოებისთვის რომლის გაწევაც ერთადერთს შეუძლია. თანამედროვე საზოგადოების გმირს სწორედ იზოლაციის შიშის გადალახვა ძალუძს. რაკი მასისთვის და მისი მედიასაშუალე-

ბებისთვის ერთადერთი სხვას არავის წარმოადგენს თუ არა – სოციალურ მტერს, ეს ერთადერთი იძულებული ხდება – ინიღბებოდეს და იმალებოდეს. ის ხდება ტყედმავალი, ანარქი, უკუღმართი. აი, ეს იყო, როგორც ცნობილია, ერნსტ იუნგერის დიდი თემა.

თუ საზოგადოებრივი წესრიგი პოსტპოლიტიკურად გაქვავებულია, თავისუფლების ადგილი იქ არის, სადაც ლევიათანი ვერ მოგვძებნის. მაგრამ ,,არა"-ს თქმას სწავლა უნდა. მარტოხელა მგლის ,,არა", ყოვლის უწინარეს, პროტესტის იმ შაბლონებისთვის ,,არა"-ს გამოცხადებაა, რომლებიც თავს მოგვახვია კრიტიკული ცნობიერების ტრადიციამ. რაც 1968 წლის ამბოხის მერე მემარცხენე ინტელექტუალებს დაემართათ, ერთ უბრალო ფორმულამდე დაიყვანება: კრიტიკული ცნობიერება პოლიტკორექტულობად გარდაიქმნა. ბერლინელმა ფილოსოფოსმა პეტერ ფურთმა, რომელიც უბადლოდ იცნობს მემარცხენე სცენას, თავის ბრწყინვალე გამოსამშვიდობებელ ლექციაში ჩვენთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონე ურთიერთკავშირი აღნიშნა: პოლიტკორექტულობა კონფორმიზმის ძალაუფლებაა, რომელიც სხვებს თვალთმაქცობას აიძულებს. ამ იძულებისგან თავისდაღწევა იმ გაბედულებას მოითხოვს, რომელსაც სამოქალაქო სიმამაცეს უწოდებენ.

თვალთმაქცობა სკანდალებით იკვებება. ამ სკანდალებს კი მასმედია ლამაზი რეგულარობით ამზადებს. იმის ნაცვლად, რომ ამ ერთგვარ შებრუნებულ მორალიზმზე ვიწუწუნოთ, იმის გააზრება სჯობს, თუ რაში მდგომარეობს მათი სოციალური ფუნქცია. იოლია იმის მიხვედრა, რომ სკანდალები ხელს უწყობს ინტეგრაციას, ისინი ჩვენს საზოგადოებას ამთლიანებს. ამ ინტეგრაციის მარილი იმაში ჩანს, რომ არა მხოლოდ განტევების ვაცი ისჯება, არამედ – ნებისმიერიც, ვინც განტევების ვაცს არ დასჯის. ამ დროს სკეპტიკოსიც კი ეჭვმიტანილი ხდება, რადგან ეს სკეპტიციზმი დისიდენტობის წანამძღვარია. ასე აჩქარებს პროცესს ეჭვი.

ამ შინაგანი კავშირების დეტალური ანალიზი ჰანს მათიას კეპლინგერის დიდი დამსახურებაა. მან თავის წიგნში „სკანდალირების ხელოვნება და ჭეშმარიტების ილუზია" აჩვენა, რომ ნებისმიერი სკანდალი მედიის ხელოვნების ნაწარმოებია. მისი ცენტრალური თეზისი ასე ჟღერს: მედიის სამარცხვინო ბოძზე განტევების

ვაცის გაკვრა-სკანდალირება თანამედროვე მასობრივი დემოკრატიის საჩვენებელი პროცესია. ამ დროს ე. წ. ,,ანგაჟირებული" ჟურნალისტების შემთხვევაში, უპირატესად, დომინირებს გაზვიადებული მორალური თვითრწმენა. ამაოა მათთვის იმის შეხსენება, რომ ჟურნალისტები კი არ უნდა მოძღვრავდნენ, არამედ იუწყებოდნენ. მათ საქმიანი ინფორმირება კი არა, მორალური კონტროლირება სურთ.

სანიმუშო შემთხვევების ანალიზი, რომლებითაც კოპლინგერი თავის თეზისს აძლიერებს, მკაფიო და ერთობ შთამბეჭდავია. ამ ყველაფრის ცოდნა შესაძლებელია. მაგრამ მსგავსი ცოდნა სრულიად უშედეგოდ უნდა დარჩეს. მასმედიაში მასმედიაზე ღია და მასების გასანათლებელი ლაპარაკი შეუძლებელია.

სკანდალირება, რომელიც დაუშვებელი ხინჯის აღმოჩენას მოითხოვს, სინამდვილეში ,,სკანდალს", მორალური ნორმების დარღვევას, შებრკოლების ლოდს მალავს. ნებისმიერი ატრიბუცია იმავდროულად გამართლებაც არის; ნებისმიერი ბრალდება იმავდროულად მიტევებაც არის. ეს რენე ჟირარმა ნათლად აჩვენა თავის თეორიაში: ყველას წინააღმდეგ ყველას ომი ერთის წინააღმდეგ ყველას ერთსულოვნებით მთავრდება. ეს ,,ერთსულოვნება მინუს ერთი" ნონკონფორმისტის ბედს განსაზღვრავს. ის შემარიგებელი მსხვერპლია, რომელიც მრავალს ზიზღის საფუძველზე აერთიანებს. ეს ყველაფერი ისევე ფუნქციონირებს, როგორც ძველ დროში – სამსხვერპლო თხა, რომელსაც უდაბნოში განდევნიდნენ, ველურ ადგილებში აძევებდნენ, სადაც მას თან უნდა წაეღო ადამიანთა დანაშაული.

ასე რომ, განტევების ვაცის მექანიზმი ისეთივე ძველია, როგორიც – საზოგადოება. მაგრამ ბევრი რამ მეტყველებს იმაზე, რომ თანამედროვე სამყაროში ეს მექანიზმი უფრო და უფრო მნიშვნელოვანი, დაუნდობელი და ყოვლისმომცველი ხდება. ცივილიზაციის თხელ საფარველქვეშ აგრესია იზრდება. ეს დამღუპველი დინამიკა დიფერენცირების საპირისპირო პროცესის შედეგია. რაც უფრო მეტ თანასწორობას მოელიან ადამიანები და რაც უფრო ნაკლებად ახერხებენ ერთმანეთისგან მტერ-მოყვრის გარჩევას, მით მეტად აგრესიულები ხდებიან ისინი. ვინც მტერს არა,

მაგრამ თავის მსგავსს კი ხედავს, განტევების ვაცს მოითხოვს. ამ როლისთვის კი დღეს უნინარეს ისინი ჰყავთ ნიშანში ამოღებული, ვისაც ჭეშმარიტების-კენ-სიმამაცე ჰყოფნის. ასეთია, მაგალითად, კარლ შმიტი. ერთ თავის წერილში, სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე, იგი წერდა: ,,დისკუსიის უუნარო დროში საკამათო ავტორად ყოფნა უმაღლესი პრედიკატია, მაგრამ ვაი მას, ვინც ასეთი ტიტულის კონკრეტული მატარებელია!".

ჩვენი დროის ერთ-ერთი იშვიათ რეაქციულ წერილს „თხის ხმამაღალი გალობა" ჰქვია. მასში ჭეშმარიტების-კენ-სიმამაცე განმარტებულია, როგორც ,,გამიჯნვის სიმამაცე". ეს მამაკაცური ძალისხმევაა. ნამდვილი ნონკონფორმიზმის პოლიტიკური ბირთვი ერთადერთის თავისუფლების პრივილეგიაა. და ვინც ამ პოზიციას იკავებს, იგი მაშინვე სახელმწიფოს ნომერ პირველ მტრად ცხადდება, ვინაიდან ჭეშმარიტება, რომელსაც ის თავისი არსებობით იცავს, საზოგადოებრივად გამოუსადეგარია. ამ შინაარსის ამოკითხვა პირუკუც შეიძლება იმაში, რომ მეინსტრიმი პოლიტიკური კლასების მიერ უფრო და უფრო აღვირახსნილად კანალიზდება თეთრი ტყუილების არხებით. თეთრ ტყუილებში იგულისხმება დადებითად შეფუთული გაზვიადებები, რომლებითაც არასრულწლოვან მოქალაქეებს სწორი მიმართულებით მიერეკებიან – მოკლედ, ეს კეთილი ადამიანების პროპაგანდაა.

საკმარისია ზოგიერთი იმ პოლიტიკური ველის დასახელებაც კი, რომლებზეც გერმანიაში ჭეშმარიტებისკენ სწრაფვის საზოგადოებრივი სიმამაცე უნდა გამოიცადოს, რათა დავინახოთ, თუ რამდენად დაუჯერებელია დღეს ნამდვილი ნონკონფორმიზმი: რადიკალური ფემინიზმი, ინტეგრაციის ტაბუ, კლიმატური აპოკალიფსი და ანტიამერიკანიზმი.

წარმოვიდგინოთ, ვინმემ რომ თქვას: ფანატიკური ფემინიზმი სულიერი ავადმყოფობაა, რომელიც მედიასა და უნივერსიტეტებში მასობრივი გავრცელების მიზეზით არის შერაცხილი ინტელექტის ახალ ფორმად.

ან ასე რომ თქვას: ამჟამად უცხოელთა მიმართ ,,ისლამოფობიად" გადანათლული მტრული დამოკიდებულების წინააღმდეგ გამოცხადებული ომი ცუდებს და ბოროტებს იმ მიზნით ქმნის, რომ

კარგებმა და კეთილებმა საკუთარ თავს ყველაფრის უფლება მისცენ.

ან: კლიმატური აპოკალიფსი პროდუქტია პოლიტიკური და მედიალური შიშის ინდუსტრიისა, რომელიც უნუგეშობას გვინერგავს და ჩვენს არასაიმედო მდგომარეობას შთაგვაგონებს.

ან – ასე: ანტიამერიკანიზმი მსოფლიო რელიგიაა, რომელიც რადიკალურ დამარცხებულთა შურს ზუსტად ისე ემსახურება, როგორც – მემარცხენე ინტელექტუალთა სამარცხვინო სიამაყეს.

ასეთი გამონათქვამების ავტორის მიმართ საზოგადოების განაჩენი ძნელი წარმოსადგენი არ უნდა იყოს: რეაქციონერი. აი, ასე უნდა ზღოს იმან, ვისაც მგლებთან ერთად ყმუილი არ სურს. საქმე დიახაც ,,არა"-ს თქმით ჭეშმარიტების და თავისუფლების დაცვის სიმამაცეს ეხება. საამისოდ სწორედ ის სიქველეებია აუცილებელი, რომლებიც შემთხვევით როდი ჟღერს ყავლგასულად: გულწრფელობა და კეთილსინდისიერება, შინაგანი ცეცხლი და ენთუზიაზმი, უპირველესად კი – ურჩობა. ეს ყველაფერი პარლამენტებში ისევე არ მოიძებნება, როგორც – რედაქციებსა და ფაკულტეტებზე, რადგან საკარიერო გეგმები დღეს ძნელად ჰგუობენ ამ სიქველეებს. ამიტომაც უნდა ჰქონდეთ ჭეშმარიტების მეგობრებს ხანდაზმულთა სიუხეშის იმედი. რაც უფრო ასაკოვანია ადამიანი, მით უფრო მეტის გარისკვა შეუძლია.

ოღონდ ნებისმიერი რისკის უკან ანგარიში დგას, და ეს არსებითად განასხვავებს რისკიან ქმედებას უგუნური გაბედულებისგან. ეს უნდა გაითვალისწინოს ყველამ, ვისაც ფორმულის – ,,ჭეშმარიტების-კენ-სიმამაცე" – დაკონკრეტება სურს. კი, მაგრამ როგორ არის შესაძლებელი ჭეშმარიტების-კენ-სიმამაცის რისკის გამოთვლა? ვისაც ცოტაოდენი ცხოვრებისეული გამოცდილება და ადამიანთა შეცნობის უნარი აქვს, ამაში არ შეცდება. სიმამაცის სიმულირება შეუძლებელია, და არც ლაჩრობის დისიმულირებაა შესაძლებელი. მაგრამ სიმამაცე არა მხოლოდ ლაჩრობას უარყოფს, არამედ – უგუნურ გაბედულებასაც, ე. ი. ტინგიცობას. ამიტომაც უნდა ვიკითხოთ, როდის გარდაიქმნება ჭეშმარიტების-კენ-სიმამაცე სიბრიყვედ.

თანამედროვე მასობრივი დემოკრატია სამართლიანად ხედავს რეაქციონერში თავის უდიდეს მტერს. ამ ბანაკში ადამიანის გამოსამწყვდევად დღეს უკვე საკმარისია ისეთი სამოქალაქო ღირებულებების დაცვა, როგორებიც თავისუფლება და პიროვნული თვითგამორკვევაა. ნებისმიერი, ვინც საკუთარ დემონს მიაყურადებს, რეაქციონერია, ვინაიდან ის ყურს არ უგდებს იმას, რასაც მას ჯგუფი ეუბნება. უფრო მარტივადაც შეიძლება ითქვას: ,,რეაქციონერი" ნიშნავს იმის კარიკატურას, რასაც მემარცხენე ინტელექტუალები ვერ იტანენ. საპირისპიროდან დასკვნის გამოტანის მეთოდს თუ გამოვიყენებთ, აქედან გამომდინარეობს, რომ იდეა, რომელსაც მეინსტრიმი რეაქციულად არ აღიქვამს, არაფრად ვარგისია.

რეაქციონერს გააჩნია ძალა, თავის მტრებში ჩლუნგი მრისხანება გამოიწვიოს. ამის ერთი მიზეზი ის არის, რომ რეაქციონერი რევოლუციონრის მოქმედი ანალიტიკოსია. მეორე მხრივ, რეაქციონერი კარგი ადამიანის აბსოლუტური მტერი გამოდის, რადგან მისთვის უდავო მოცემულობებია პირველყოფილი ცოდვა, ბოროტება, უსაფუძვლო აგრესიულობა და მტრობა. ერთი სიტყვით: რეაქციონერი იმუნურია პოლიტიკური დილეტანტების მორალიზმის წინააღმდეგ. შესაბამისად, ჭეშმარიტების-კენ-სიმამაცის შესახებ ჭეშმარიტების-კენ-სიმამაცე იმაში მდგომარეობს, რომ – კიდევ ერთხელ მოვუხმობ თომას მანს – ,,რეაქციის ცნებით ჩვენში გამოწვეული მოცახცახე შიშისგან გავთავისუფლდეთ". ამას ამბობს ნაფტა ,,ჯადოსნურ მთაში", და აქ მას უნდა დავეთანხმოთ. რაც გერმანიაში ბევრ ინტელექტუალს აზროვნებას უბრკოლებს, რეაქციონერად მისი გამოყვანის შიშია.

რეაქციონერმა იზოლაციის შიშის დაძლევა შეძლო. ჯვარი, რომელიც მან იტვირთა, მტკივნეული სიმართლის თქმაში მდგომარეობს. წერის ხელოვნება კი იმაში მდგომარეობს, რომ ამ ჭეშმარიტების დასაცავად არ უნდა მოკვდე. რეაქციონერი ნამდვილი სკანდალონია, იგი შებრკოლების ლოდია – და ამიტომაც არის განმანათლებლობის განტევების ვაცი. მას ჯერ ცილს სწამებენ, მერე კანონგარეშედ აცხადებენ, ბოლოს კი მან, როგორც კანონგარეშემ, თავი უნდა დაიმკვიდროს. ერნსტ იუნგერმა თავის

გატანა-დამკვიდრების ამ ფორმას, რომელიც კანონგარეშედ გამოცხადებას მოსდევს, ერთხელ ,,ტყედმავლობა" უწოდა. ამ მეტაფორით ნათელიყოფა, რომ რეაქციონერი არასდროს არის დამარცხებული. ის უძლებს; ის ინარჩუნებს დაკარგულ პოზიციას და მას დასაკვირვებელ სადგურად აქცევს. მას შეშლილობის შებორკვა სურს, ან – უკან, ჭეშმარიტებისკენ. რეაქციონერი ხომ არასდროს არის რელატივისტი; მან იცის, რომ ჭეშმარიტება არსებობს.

ბრწყინვალე რეაქციონერი ქარიზმატული და ასკეტურია. ეს ის თვისებებია, რომელთა სეკულარიზება შეუძლებელია, და ამიტომაც რეაგირებს ამ თვისებებზე მეინსტრიმი ალერგიულად. კიდევ უფრო მარტივად რომ ითქვას: ქარიზმა და ასკეტიზმი მოდად ვერ გადაიქცევა. ერთიც და მეორეც ყოველდრიურობის მიღმურია. ყოველდღიურობისმიღმურობა კი ვლინდება აღმატებულის ნონკონფორმიზმში – კერძოდ, საშუალოობა-ჩვეულებრიობის ბლოკის საწინააღმდეგოდ. თუმცა რეაქციონერი არა მხოლოდ აღმატებულობის ტაბუს არღვევს, არამედ – ტრანსცენდენტურობის ტაბუსაც. მისი ჭეშმარიტების-კენ-სიმამაცე ანგრევს ფუნქციონალიზმს, სოციალური სისტემების გამოუვალ იმანენტურობას. და როცა ვხედავთ, თუ რა იოლად აქცევს ,,მსოფლიო საზოგადოება" საკუთარი ფუნქციონირების ნაწილად წინააღმდეგობის გამომხატველ ნებისმიერ სიტყვას, ნებისმიერ საპროტესტო ჟესტს, უნდა დავასკვნათ: ,,ტრანსცენდენტურობა" დღეს ერთადერთი ძირგამომთხრელი ცნებაა. ნებისმიერი განზემდგომის კონკრეტული უტოპია პარადიგმების დიდი ცვლილებაა. ოღონდ რეაქციონერი მხოლოდ ერთადერთის, განსაკუთრებულის შემობრუნებას უმიზნებს. შემობრუნდი, შენ უნდა შეცვალო შენი ცხოვრება – ან, სულ მცირე: შენი აზროვნება.

მთარგმნელი დათო ბარბაქაძე

ახალი ჰუმანიზმი?
(ფრაგმენტი წიგნიდან ,,ნივთების სისტემა")

კონკურენციის იმ იდეოლოგიამ, რომელიც ოდესღაც ,,თავისუფლების" აპელირებას მიმართავდა და წარმოების ოქროს წესს წარმოადგენდა, ამჟამად მთლიანად მოხმარების სფეროში გადაინაცვლა. მარგინალური განსხვავებების სიმრავლის პირობებში, როცა ერთი და იგივე საქონელი – გარეგნული გაფორმების წყალობით – სავსებით ფორმალურად იშლება განსხვავებულ სახეობებად, კონკურენცია განსაკუთრებით მწვავდება და ფართო ასპარეზს უქმნის არჩევნის უკანასკნელ, საეჭვო თავისუფლებას – თავისუფლებას ისეთი ნივთების შემთხვევით არჩევისა, რომლებიც თქვენ სხვებისგან გამოგარჩევთ (1). არსებითად, შეიძლება ითქვას, ამ სფეროში კონკურენციის იდეოლოგია ემსახურება იმავე პროცესს და, მაშასადამე, იმავე მიზანსაც, რომელსაც – წარმოების სფეროში: თუ მოხმარება ჯერ კიდევ აღიქმება როგორც ,,თავისუფალი პროფესიის" სახე, პიროვნული თვითგამოხატვის სფერო: და ეს ხდება მაშინ, როცა წარმოება თითქოსდა საბოლოოდ ორგანიზებულია, – ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ფსიქოლოგიური დაგეგმარების ტექნიკა ბევრად ჩამორჩება ეკონომიკური დაგეგმარების ტექნიკას.

ჩვენ უწინდებურად გვინდა ის, რაც სხვებს არა აქვთ. რაც შეეხება საქონლის არჩევასა და გამოყენებას, აქ, უწინდებურად ვიმყოფებით კონკურენციის გმირულ სტადიაში (ყოველ შემთხვევაში, ასეა დასავლეთ ევროპაში; აღმოსავლეთში ეს პრობლემა ჯერ არ დამდგარა). ამერიკის შეერთებული შტატებისგან განსხვავებით, ჩვენთან ჯერ არ ჩამოყალიბებულა მოდელების სისტემური, სინქრონულ-ციკლური ცვლა(2). რა არის ეს: ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობა? ტრადიციის ძალა? არა, უბრალოდ, ჩვენი მოსახლეობის უმრავლესობას ჯერაც არ მიუღწევია ცხოვრების საკმაოდ მაღალი დონისთვის: როცა ყველა ნივთი მაქსიმალური მოთხოვნილების ერთ დონეზე განლაგდება და, არსებითად, მოდელების

მხოლოდ ერთი ნაკრები რჩება, ისე, რომ მნიშვნელოვანი ხდება უკვე არა მათი მრავალფეროვნება, არამედ თვით ფაქტი ,,უკანასკნელი" მოდელის ფლობისა – სოციალური თვითდამკვიდრების ფეტიშისა. შეერთებულ შტატებში მოსახლეობის 90%-ს, პრაქტიკულად, მხოლოდ ერთი სურვილი აქვს – ფლობდეს იმას, რასაც სხვები ფლობენ და ეს მასობრივი არჩევანი ყოველ წელს ინაცვლებს ახალ უკანასკნელ მოდელზე, რომელიც ერთფეროვნად საუკეთესოა. ჩამოყალიბდა ,,ნორმალური" მომხმარებლების მყარი კლასი, რომელიც, ფაქტობრივად, მთელ მოსახლეობას მოიცავს. მართალია, ევროპაში აქამდე ჯერ არ მივსულვართ, მაგრამ რაც უფრო შეუქცევადია ამერიკული მოდელისკენ ჩვენი მიდრეკილება, მით უკეთ ვგრძნობთ, თუ რამდენად ორაზროვანია ჩვენი რეკლამა: იგი კონკურენციისკენ გვიბიძგებს, მაგრამ ამ წარმოსახული კონკურენციითვე იგი უკვე ორიენტირებულია სიღრმისეულ ერთნაირობაზე, ერთსახოვნების პოსტულატზე, მომხმარებელი მასის აღთქმული მდგომარეობისკენ მიმართულ ინვოლუციაზე. იგი გვეუბნება: ,,ეს შეიძინეთ, ვინაიდან ეს არაფრის მსგავსი არ არის!" (,,ელიტარული ხორცი". სიგარეტი Happy Few-სთვის და ა.შ.), – მაგრამ ამასთანავე გვეუბნება: ,,ეს შეიძინეთ, ვინაიდან ამით სარგებლობს ყველა!"(3) და ამაში არაფერია წინააღმდეგობრივი. გასაგებია, რომ თავს ყველა ორიგინალურად გრძნობს. თუმცა ყველა ერთმანეთს ჰგავს, – ამისთვის მხოლოდ კოლექტიურ-მითოლოგიური პროექციის სქემაა საჭირო, ანუ – რაღაც მოდელი (4).

ამის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ მომხმარებლური საზოგადოების გადამწყვეტ დასრულებულობად იქცევა (არა ტექნოკრატების რაიმე მაკიაველური შეთქმულების ძალით, არამედ, უბრალოდ, კონკურენციის სტრუქტურული ლოგიკიდან გამომდინარე) თვით მომხმარებლის ფუნქციონალიზაცია, ყველა მისი მოთხოვნილების ფსიქოლოგიური მონოპოლიზაცია – ანუ სავსებით ერთსულოვანი მოხმარება, რომელმაც ბოლოს და ბოლოს მიაღწია წარმოების აბსოლუტურ მოწესრიგებულობასთან და კონცენტრაციასთან ჰარმონიულ თანხმობას.

მეორე მხრივ, დღესდღეობით, კონკურენციის იდეოლოგია საყოველთაოდ უკან იხევს პიროვნული თვითგანხორციელების

„ფილოსოფიის" წინაშე. თანამედროვე საზოგადოებაში, რომლისთვისაც გაზრდილი ინტეგრაციაა დამახასიათებელი, ინდივიდები სიამეთა ფლობისთვის უკვე აღარ ემეტოქებიან ერთმანეთს, ისინი თვითრეალიზდებიან საკუთარ მოთხოვნილებაში, თითოეული თავთავისთვის. ახლა უკვე ლაიტმოტივს წარმოადგენს არა კონკრეტული გადარჩევა, არამედ – პერსონალიზაცია ყველასთვის. იმავდროულად, რეკლამამაც კომერციული პრაქტიკიდან გადაინაცვლა მომხმარებლური „პრაქსისის" თეორიისკენ, რომელიც საზოგადოების მთელ შენობას აგვირგვინებს. ასეთი თეორია გადმოიცემა ამერიკულ რეკლამაში (იხ. დიხტერი, მარტინო და სხვ.). მისი ლოგიკა მარტივია: 1. მომხმარებლური საზოგადოება (ნივთების, საქონლის, რეკლამის) ისტორიაში პირველად სთავაზობს ინდივიდს თავისი თავის მთლიანად გათავისუფლებისა და განხორციელების შესაძლებლობას; 2. მოხმარების სისტემა სუფთა მოხმარებაზე შორს მიდის იმით, რომ გამოხატავს პიროვნებას და კოლექტივს, ქმნის ახალ ენას, მთელ ახალ კულტურას. ამგვარად, მომხმარებლურ „ნიჰილიზმს" უპირისპირდება მოხმარების „ახალი ჰუმანიზმი".

მაშ ასე, პუნქტი პირველი: პიროვნების თვითგანხორციელება. დოქტორი დიხტერი – მოტივაციის კვლევის ინსტიტუტის დირექტორი – ასე განსაზღვრავს ამ ახალი ადამიანის შესწავლის პრობლემებს: „დღესდღეობით, ჩვენს წინაშე დგას ამოცანა: ნება მივცეთ საშუალო ამერიკელს – თავი იგრძნოს ზნეობრივ ადამიანად მაშინაც კი, როცა ის ფლირტაობს, ხარჯავს ფულს, ყიდულობს მეორე თუ მესამე მანქანას. ჩვენი აყვავების ერთ-ერთი ფუნდამენტური პრობლემაა – ხალხის თვალში გამართლება და სანქციონირება სიამეებით სარგებლობისა; მათთვის იმის დამტკიცება, რომ კმაყოფილების სამსახურში საკუთარი ცხოვრების ჩაყენება ზნეობრივია და არა – უზნეო; ნება დავრთოთ მომხმარებელს, თავისუფლად ისარგებლოს ცხოვრებით; დავუმტკიცოთ მას, რომ უფლება აქვს თავისი თავი გარემოიცვას ნივთებით, რომლებიც მის ყოფას ამდიდრებენ და მას კმაყოფილებას ანიჭებენ – ასეთი უნდა იყოს უპირველესი ამოცანა რეკლამისა და, საერთოდ, ნებისმიერი პროექტისა, რომელიც მოთხოვნილების სტიმულირებას ემსახურება".

მაშ ასე, ამ მართვადი მოტივაციის წყალობით, აღმოვჩნდებით ეპოქაში, როცა რეკლამა, ერთბაშად, თავის თავზე იღებს მორალურ პასუხისმგებლობას მთელ საზოგადოებაზე და პურიტანულ მორალს წმინდა დაკმაყოფილების ჰედონისტური მორალით ცვლის, ცივილიზებული საზოგადოების წიაღში ერთგვარ ახალ ბუნებრიობას ქმნის. თუმცა, უკანასკნელი ფრაზა ორაზროვანია: რეკლამის მიზანს ბედნიერების წინაშე სიმორცხვისგან ადამიანის გათავისუფლება წარმოადგენს თუ – მოთხოვნილების სტიმულირება? რისთვისაა განზრახული საზოგადოების რეორგანიზება – საყოველთაო კმაყოფილებისთვის თუ მოგებისთვის? ,,არა, - პასუხობს ბლესტენბლანშე (პიკარდის წიგნის – ,,შეუმჩნეველი შთაგონება" – წინასიტყვაობაში) – მოტივაციის კვლევა არ ემუ-ქრება ინდივიდის თავისუფლებას; არ ხელყოფს მის უფლებას, მოიქცეს რაციონალურად ან ირაციონალურად". ამ სიტყვებში ან უბრალოების დიდი წილია ან – ეშმაკობის. დიხტერი უფრო მკაფიოდ მეტყველებს – ჩვენ ვცხოვრობთ ჩვენთვის ნაწყალობევი თავისუფლების მდგომარეობაში: ,,მომხმარებელს თავისუფლად სარგებლობის ნება უნდა დავრთოთ...". ადამიანებს ნება დავრთოთ, არ შერცხვეთ და იყონ, როგორც ბავშვები. ,,საკუთარ თავად ყოფნის თავისუფლება", ფაქტობრივად, ნიშნავს სამრეწველო ნაწარმზე საკუთარი სურვილების პროეცირების თავისუფლებას. ,,ცხოვრებით ტკბობის თავისუფლება" ნიშნავს ირაციონალურად და რეგრესულად მოქცევის თავისუფლებას, იმავდროულად კი წარმოების განსაზღვრულ სოციალურ რიგთან შეგუებას(5). გასაღების ასეთ ,,ფილოსოფიას" არ აფერხებს პარადოქსი: იგი თავის თავს მიაწერს რაციონალურ მიზანსა (ადამიანებს აუხსნას, მათ რა სურთ) და სამეცნიერო მეთოდებს – და ეს ყველაფერი იმისთვის არსებობს, რომ ადამიანის ირაციონალური ქცევის სტიმულირება მოახდინოს (ანუ ადამიანი თანახმა უნდა იყოს, რომ იგი მხოლოდ გაუშუალებელი ლტოლვების კომპლექსს წარმოადგენს, და დასჯერდეს მათ დაკმაყოფილებას). სხვათა შორის, თვით ლტოლვებიც საშიშია, და მომხმარებლობის უახლესი ჯადოქრები კეთილგონივრულად გაურბიან ადამიანის გათავისუფლებას ისეთი ფეთქებადსაშიში მიზნისგან, როგორიც ბედნიერებისკენ სწრაფვაა. ისინი ადამიანს

სთავაზობენ მხოლოდ დაძაბულობის განმუხტვას, ანუ – თავისუფლებას „უკმარობის ნიადაგზე". „ყოველთვის, როცა იქმნება ფრუსტრაციის გრძნობის გამომწვევი და მოქმედების გამღვივებელი დაძაბულობის რაიმე სახესხვაობა, ყოველთვის გვაქვს საფუძველი ვიმედოვნებდეთ, რომ ესა თუ ის ახალი საქონელი, რომელიც მთელი ჯგუფის მისწრაფებებს პასუხობს, მოსპობს ამ დაძაბულობას. მაშინ უდიდესი შანსია იმისიც, რომ ეს საქონელი ბაზარზე განმტკიცდეს" (დიხტერი, „სურვილის სტრატეგია", გვ. 81). მიზანი ისაა, რომ ამა თუ იმ ფსიქიკური ინსტანციით (ისეთებით, როგორებიცაა ტაბუ, ზემე, დანაშაულის გრძნობა) ადრე ბლოკირებულმა ლტოლვებმა შეძლონ კრისტალიზება ნივთებში – იმ კონკრეტულ ინსტანციებში, რომლებიც აძევებენ სურვილის ფეთქებად ძალას და თავის თავში მატერიალიზებულყოფენ საზოგადოებრივი მწკრივის რიტუალურ-რეპრესიულ ფუნქციას. საშიშია საკუთარ თავად ყოფნის ის თავისუფლება, რომელიც ინდივიდს საზოგადოებას უპირისპირებს. სამაგიეროდ, უწყინარია ნივთების ფლობის თავისუფლება, ვინაიდან ასეთი თავისუფლება თავადაც გაუცნობიერებლად ჩართულია ნივთების თამაშში. აი, რატომაა ასეთი თავისუფლება ზნეობრივი, სწორედ რასაც ამბობს დოქტორი დიხტერი; უფრო მეტიც, ასეთი თავისუფლება წარმოადგენს ყოველგვარი ზნეობის მიზანს, ვინაიდან იგი მომხმარებელს არიგებს ერთდროულად თავის თავთანაც და თავის ჯგუფთანაც. ამიერიდან ის იდეალური სოციალური არსებაა. ტრადიციული მორალი ინდივიდისგან მხოლოდ მის ჯგუფთან შესატყვისობას მოითხოვდა, თანამედროვე „ფილოსოფიური" რეკლამა კი მისგან თავის თავთან შესატყვისობას, საკუთარ თავში ნებისმიერი კონფლიქტის განმუხტვას მოითხოვს; იგი მას უმაგალითოდ ღრმა მორალით ტვირთავს. ტაბუ, შიშები და ნევროზები, რომლებიც ადამიანს თავაშვებულად და განკიცხულად აქცევენ, იხსნება ნივთში დამაწყნარებელი რეგრესიის ფასად, რაც ყოველმხრივ მხარს უჭერს მამისა და დედის ხატებს. პირველადი ნდომების უფრო და უფრო „თავისუფალი" ირაციონალობა უფრო და უფრო მკაცრ კონტროლთან ხელიხელჩაკიდებული ინაცვლებს უფრო მაღალ საფეხურზე.

ავტორის შენიშვნები:

1. თვით სიტყვას ,,კონკურენცია" ორი მნიშვნელობა გააჩნია: CONCOURIR აღნიშნავს ერთდროულად ,,მეტოქეობასაც" და ,,ერთად სწრაფვასაც". როცა სხვებს ვეჯიბრებით, ჩვენ მხოლოდ მასთან ერთად ერთ წერტილში უნდა ,,მივირბინოთ". ტექნიკური განვითარების ცნობილ საფეხურზე (განსაკუთრებით შეერთებულ შტატებში) ამა თუ იმ კატეგორიის ყველა ნივთი ტოლფასი ხდება და დიფერენციაციის მოთხოვნას მხოლოდ ის მოაქვს, რომ ეს ნივთები, ყოველ წელს, ერთი და იმავე ნორმით, ერთად იცვლება. ზუსტად ასევე, არჩევნის ზღვრული თავისუფლების დროს,

2. ყველა ემორჩილება ერთი და იგივე ნივთის ფლობის რიტუალურ აუცილებლობას. შეერთებულ შტატებში ძირითად ნივთებს – მანქანას, მაცივარს – დაახლოებით ერთწლიანი მომსახურების წინასწარგაანგარიშებული და დაწესებული ვადა აქვთ (ტელევიზორს – სამი წელი, ოთახს – რამდენადმე მეტი). საბოლოო ჯამში, ,,სტენდინგის" სოციალური ნორმები ნივთების წრებრუნვის სულ უფრო მოკლე ციკლს ქმნიან: ძალზე შორს მდგომს ბუნების ციკლებისგან; თუმცა, ზოგჯერ ძველ სეზონურ ციკლებს უცნაურად დამთხვევადი ეს უახლესი ციკლი და მისადმი დამორჩილების აუცილებლობა ქმნის სადღეისოდ ამერიკელი მოქალაქის ჭეშმარიტ მორალს.

3. ეს შესანიშნავად გამოიხატება ორნიშნა სარეკლამო ,,თქვენ"-ით, მსგავსად ინგლისური YOU-სი: ,,QUINNESS IS GOOD FOR YOU" რა არის ეს, თავაზიანობის (ანუ პერსონალიზაციის) თავისებური ფორმულა თუ – კოლექტივისადმი მიმართვა? ,,თქვენ" მხოლობით რიცხვში თუ – მრავლობითში? ერთიც და მეორეც ერთდროულად. ესაა ნებისმიერი, იმდენად, რამდენადაც იგი ყველა სხვას ჰგავს; საბოლოო ჯამში, ესაა გნომიკური ,,თქვენ", თანაბარმნიშვნელოვანი განუსაზღვრელ-კერძო ნაცვალსახელისა ON (იხ. ლეო შპიცერი, PRACHE IM TECHNISCHEN ZEITALTER, 1964 წლის დეკემბერი, გვ. 961)

4. როცა მოდაში იყო ვარცხნილობა ალა ბრიჯიტ ბარდო, ყველა მოდური ქალიშვილი საკუთარ თვალში განუმეორებელი იყო,

ვინაიდან თავის თავს უსადაგებდა არა ათასობით თავის მსგავსს, არამედ თვით ბრიჯიტ ბარდოს, – მოციმციმე მაგალითს, ორიგინალობის თავწყაროს. ბოლოსდაბოლოს, შეშლილებსაც ხომ სულაც არ აღელვებთ, რომ ერთსა და იმავე საავადმყოფოში ოთხი-ხუთი ისეთი ადამიანი იმყოფება, თავიანთ თავს ნაპოლეონად რომ მიიჩნევენ. უბრალოდ, ცნობიერება ამ დროს თავის თავს დაადგენს არა რეალური, არამედ წარმოსახული შესაბამისობებით.

5. მარქსის სქემით თუ ვისარგებლებთ („ებრაელთა საკითხისთვის"), შეიძლება ითქვას, რომ მომხმარებლურ საზოგადოებაში ინდივიდი თავისუფალია მხოლოდ და მხოლოდ როგორც მომხმარებელი. მისი ემანსიპაცია ფორმალურია.

მთარგმნელი დათო ბარბაქაძე

ნულოვანი მედია, ანუ რატომ არის უსაგნო ტელევიზიის მიმართ გამოთქმული ყოველგვარი საყვედური

ტელევიზია აშტერებს: ამ მარტივ თეზისამდე დადის ერთხმად ამ ქვეყანაში გავრცელებული ყველა მედიათეორია, არა აქვს მნიშვნელობა, რამდენად დახვეწილად თუ უხეშად ხდება ამის გამოყვანა. როგორც წესი, დიაგნოზი ყოველთვის მწუხარე იერით ცხადდება. აქ გამოიყოფა ოთხი სხვადასხვა ვარიანტი.

მანიპულაციის თეზისი უმიზნებს იმ იდეოლოგიურ განზომილებას, რომელიც მედიებს მიეწერება. იგი მასში ხედავს, უპირველეს ყოვლისა, პოლიტიკური ბატონობის ინსტრუმენტს და საკმაოდ საპატიო ასაკსაც მოითვლის. იგი, ტრადიციულად, მემარცხენეების უძველესი იარაღია, თუმცა, მემარჯვენეების მხრიდანაც სიამოვნებით გამოიყენება საჭიროების შემთხვევაში. გააჩნია იმ შინაარსებს, რომლებიც სავარაუდოდ განსაზღვრავს დიდი მედიების პროგრამებს. მათ კრიტიკას საფუძვლად უდევს პროპაგანდისა და აგიტაციის შესახებ ადრეული წლებიდან გადმოყოლილი წარმოდგენები. მედია ესმით, როგორც ისეთი ინდეფერენტული ჭურჭელი, რომელიც თავის აზრებს გადმოაფრქვევს ხოლმე თავზე პასიურ პუბლიკას. კრიტიკოსის თვალსაზრისით, ეს მოსაზრება სწორი არ არის; მათ უნდა შექმნან ზემოქმედების ამგვარი მოდელისთვის საჭირო მცდარი ცნობიერება. იდეოლოგიური კრიტიკის დახვეწილი მეთოდები აფართოებენ ამ ,,დაბრიყვებასთან კავშირს", რომლის დროსაც ისინი მოწინააღმდეგეს სულ უფრო და უფრო დახვეწილი და ვერაგული მიზნებით აიარაღებენ. პირდაპირი აგიტაციის ადგილს იჭერს ძნელად გასაშიფრი ცდუნება; ტელევიზიის მესვეურები ისე ახერხებენ კულისებიდან გულუბრყვილო მომხმარებლის დარწმუნებას, რომ იგი ვერც კი ხვდება ამას.

გაყალბების თეზისი, ამის საპირისპიროდ, ახდენს ამის მორალურ არგუმენტაციას. მათ თვალში, მედიებით სარგებლობას, პირველ რიგში, ტრადიციებთან დაკავშირებული საფრთხეები უკავ-

შირდება. ვინც მას დაემორჩილება, მიეჩვევა თავაშვებულობას, უპასუხისმგებლობას, დანაშაულს და ძალადობას. ამის სუბიექტური შედეგი იქნება დაჩლუნგებული, გაუხეშებული და დამყაყებული ინდივიდი, ობიექტური კი – სოციალური ღირებულებების მოშლა და საყოველთაო მორალური დეგრადაცია. ერთი შეხედვითაც კი ცხადია, რომ მედიის კრიტიკის ეს ფორმა, ძირითადად, ბურჟუაზიული წყაროდან იკვებება. ის მოტივები, რომლებიც მასში კვლავ და კვლავ მეორდება, ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნიდან არის ცნობილი იმ ამაო გაფრთხილებების სახით, რომლებსაც უხვად გასცემდა კულტურის მაშინდელი კრიტიკა რომანების კითხვასთან დაკავშირებულ საფრთხეთა შესახებ.

შედარებით ახალია სიმულაციის თეზისი, რომელიც შთაგონებულია ერთი შემეცნებით-თეორიული ეჭვით. ისიც იმდენად არის უფრო თანამედროვე, რამდენადაც ეთანხმება მედიათა ტექნიკურ განვითარებას, მაშასადამე, უკვე სერიოზულად აღიქვამს ტელევიზიის არსებობასაც, რასაც ვერ ვიტყოდით მის წინამორბედებზე. ამ თეზისის თანახმად, ტელევიზია მაყურებელს ართმევს სინამდვილესა და ფიქციას შორის განსხვავების პოვნის უნარს. მაშასადამე, პირველი რეალობა შეცვალა ან ჩაანაცვლა მეორემ, მოჩვენებითმა რეალობამ. თეზისის ეს შორსმიმავალი ვერსია, რომელიც, შემთხვევათა შესაბამისად, პოზიტიურადაც კი გვევლინება, ამ კავშირს ყირაზე აყენებს და ამტკიცებს, რომ სინამდვილესა და სიმულაციას შორის განსხვავება უკვე უაზროა არსებული საზოგადოებრივი კავშირების პირობებში.

ყველა აქამდე ჩამოთვლილი თეზისი კონვერგირდება მეოთხეში, დაშტერების თეზისში, რომელიც მყარ ანთროპოლოგიურ გამონათქვამად დამკვიდრდა. თუკი მას დავუჯერებთ, მედიათა შეტევის ობიექტს წარმოადგენს მომხმარებელთა არა მარტო კრიტიკისა და განსხვავებადობის უნარი, არა მარტო მათი მორალური და პოლიტიკური სუბსტანცია, არამედ – მათი აღქმის უნარი და თვით ფსიქოლოგიური იდენტურობაც კი. ამის შედეგად, თუკი მას ამის საშუალება მიეცემათ, ხდება ახალი ადამიანის გამოყვანა, რომლის წარმოდგენა, ჩვენი სურვილისდა მიხედვით, ზომბადაც შეგვიძლია და მუტანტადაც.

სინამდვილეში, ყველა ეს თეორია თითიდან არის გამოწოვილი, მათ ავტორებს სრულიად ზედმეტად მიაჩნიათ დამამტკიცებელი საბუთების მოტანა. მათ არ აინტერესებთ დამაჯერებლობის თვით ყველაზე მინიმალური კრიტერიუმიც კი. მაგალითად, ჯერ არავის მოუხერხებია, რომ წარმოედგინა თუნდაც ერთი ისეთი „ტელევიზიის მონაწილე", ოღონდ არა ფსიქიატრიული კლინიკის პაციენტი, რომელიც ვერ შესძლებდა ერთმანეთისგან განესხვავებინა, საუზმის დროს მომხდარი წაკინკლავება სატელევიზიო სერიალში მოხდა თუ მის სამზარეულოში. მაგრამ სიმულაციის თეორიის ავტორებისთვის ეს, როგორც ჩანს, ნაკლებად საინტერესოა.

ასეთივე კურიოზული, მაგრამ შედეგის თვალსაზრისით, ალბათ, უფრო მძიმეა დასახელებულ თეორიათა მეორე მსგავსება. მედიამომხმარებელი მათში, ძირითადად, წარმოგვიდგება უმწეო მსხვერპლად, ორგანიზატორები კი – ანგარებიან საქმოსნებად. ეს ოპოზიცია არსებობას ინარჩუნებს სრული სერიოზულობითა და მნიშვნელოვანი საფუძვლიანობით: ერთმანეთს უპირისპირდებიან მანიპულატორები და მანიპულიაციის მსხვერპლნი, მომტყუებლები და მოტყუებულები, სიმულანტები და სიმულაციის ობიექტები, დამშტერებლები და დაშტერებულები, და ერთად ქმნიან მშვენიერ სიმეტრიას.

როგორც ჩანს, ამ დროს პასუხგაუცემელი რჩება ერთი კითხვა, კერძოდ, რომელ მხარეზე უნდა ვიგულისხმოთ ესა თუ ის თეორეტიკოსი. პირველი ვარიანტია, რომ იგი საერთოდ არ სარგებლობს მედიასაშუალებებით, მაშინ მან არ იცის, რაზე ლაპარაკობს; ან ისიც მისი დარტყმის ქვეშ არის, და მაშინ ისმის კითხვა, თუ რა სასწაულით დააღწია მან თავი მის გავლენას. რადგან, ყველა სხვა დანარჩენისგან განსხვავებით, იგი მორალურად სრულიად უვნებლად არის გადარჩენილი, სრულიად დამოუკიდებლად ასხვავებს ერთმანეთისგან ილუზიას და რეალობას და გააჩნია სრული იმუნიტეტი იმ იდიოტობის წინააღმდეგ, რასაც ასე მზრუნველად აფიქსირებს სხვებთან მიმართებაში. ან, იქნებ (და ეს იქნებოდა ამ დილემის ფატალური ახსნა), მისი თეორიები სხვა არაფერია, თუ არა ამ უნივერსალური გამოშტერების სიმპტომები?

როგორც არ უნდა იყოს, შეუძლებელია იმის მტკიცება, რომ ეს თეორეტიკოსები მთლიანად დაუსხლტდნენ ხელიდან მათ ზეგავლენას. შეიძლება, მათზე ყოველგვარი ტრანსლაციის გავლენა შედარებით ვიწრო ჩარჩოებშია მოქცეული, რაც, განწყობის მიხედვით, სამწუხაროდაც შეიძლება ჩაითვალოს და მადლიერებითაც აღინიშნოს, მაგრამ სადავო ნამდვილად არ არის. ამის საპირისპიროდ, მათ მადლიერი მსმენელი ჰპოვეს ე. წ. მედიაპოლიტიკაში. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან რწმენა იმისა, რომ „მთელი გარესამყარო" იდიოტებით არის სავსე", მიეკუთვნება პროფესიონალი პოლიტიკოსის ძირითად აღკაზმულობას. ეს გაუკუღმართებული შთაბეჭდილება კიდევ უფრო გვიმყარდება ხოლმე, როცა ვხედავთ, გამოცდილი ვეტერანებივით როგორ ეძიძგილავებიან ისინი ერთმანეთს თუ მედიაფუნქციონრებს ყოველი საეთერო წუთისთვის, და ეს – მაშინ, როცა საქმე ეხება მათი ლიმუზინების, საპატიო ყარაულის წინაშე ისტორიული გამოსვლის, ყვავილების ფონზე საკუთარი ვარცხნილობის, პირველ რიგში კი საკუთარი სამეტყველო აპარატის დემონსტრირებას. როგორი ამაღელვებელია ის გულმოდგინება, რითაც ხდება საეთერო წუთების, კამერის მოძრაობის, ჟურნალისტების მხრიდან მლიქვნელობის ხარისხის, დამათრობელი აპლოდისმენტების სიხშირის რეგისტრაცია! მანიპულაციის ძველმა, კეთილმა თეზისმა მათ საბოლოოდ თავბრუ დაახვია. ამით აიხსნება გაცხარებული შეხლაშემოხლა ამ „ბორდებისა" თუ სამეთვალყურეო საბჭოების გარშემო და მწველი სურვილი იმისა, რომ ერთხელ და სამუდამოდ მოიპოვონ კონტროლი მთელი ქვეყნის მასშტაბით.

ინდუსტრია არ იზიარებს არც ამ მგზნებარე მისწრაფებას და არც ამ წყალწყალა თეორიებს. მისი მოსაზრებები გამოირჩევა ასკეტური გულცივობით. ის, ერთი მხრივ, ტრიალებს სიხშირეების, არხების, ნორმების, კაბელების, პარაბოლური ანტენების, მიმართულებათა დიაგრამების გარშემო; მეორე მხრივ, დაინტერესებულია ინვესტიციებით, ქვოტებით, სარეკლამო შემოსავლებით. ამ პერსპექტივიდან მართლაც სიახლედ შეიძლება ჩაითვალოს ახალ მედიასთან დაკავშირებული ის ფაქტი, რომ არც ერთ მის ორგანიზატორს ერთი მოსაზრებაც კი არ გასჩენია არასდროს მის რაიმე-

ნაირ შინაარსთან დაკავშირებით. დაწვრილებით და გაცხარებით განიხილება მათი ქცევის ყოველი სამეურნეო, ტექნიკური, სამართლებრივი და ადმინისტრაციული ასპექტი. მხოლოდ ერთი ფაქტორი არ თამაშობს არავითარ როლს ინდუსტრიის აზრებსა და სურვილებში: პროგრამა. დებატების თემა ყოველთვის არის, თუ ვინ იხდის და ვინ იჯიბავს ფულს, როდის, სად, როგორ, ვისი დახმარებით, მაგრამ არასდროს – ის, თუ რა უნდა გადაიცეს. ასეთი მიდგომა წარმოუდგენელი იქნებოდა ადრეული მედიისთვის.

მას შეეძლო განსაკუთრებულად, დიახ, მამაცურადაც კი, წარმოეჩინა თავი. მილიარდები იხარჯება კოსმოსში სატელიტების გასატყორცნად, მთელი ევროპა საკაბელო ქსელშია გახვეული; მიმდინარეობს „საკომუნიკაციო საშუალებების" უმაგალითო აღჭურვა და ამ დროს შეკითხვასაც კი არავინ სვამს, თუ რა უნდა გადაიცეს ყოველივე ამის საშუალებით. ამ გამოცანის პასუხი ხომ ისედაც აშკარაა. ინდუსტრიას კარგად ეხერხება, რომ დაეთანხმოს სწორედაც რომ უმნიშვნელოვანეს საზოგადოებრივ ფიგურას თავის თამაშში: „ტელევიზიის მონაწილის" ფიგურას. სწორედ იგი იწვევს ასე ენერგიულად, თანაც არა საკუთარი სურვილის გარეშე, ისეთ მდგომარეობას, რომელსაც მხოლოდ უპროგრამობა შეიძლება ეწოდოს. ამ მიზანთან უფრო მისაახლოებლად იგი ვირტუოზულად იყენებს დინსტანციური მართვის ყველა შესაძლო ღილაკს.

კლიენტებისა და მიმწოდებლების ამ შინაგან ალიანსს აწი, ალბათ, აღარაფერი ეშველება. გაბოროტებულ კრიტიკოსთა უმცირესობას უჭირს ამგვარი მასობრივი თანხმობის ახსნა, რადგან ეს ეწინააღმდეგება მის თვითგაგებას. რა მოხდება, თუკი უმრავლესობას ექნება თავისი ახსნა, თანაც ისეთი, რომელიც იოლად გამომდინარეობს იმ იდიოტობისგან, რაც მას მიეწერება? რა მოხდება, თუკი პროგრამები მართლაც აღარ იქნება აუცილებელი და თუკი თვით მედიის ცნებაც სრულიად უსარგებლო გახდება და მხოლოდ მისტიფიკაციად დარჩება? ალბათ, მაინც ღირს, რომ უფრო ჩავეძიოთ ამგვარ ვარაუდებს.

მედია-მედიუმის ცნება უძველესი დროიდან მოდის; თავიდან ამაში იგულისხმებოდა რაღაც შუალედური, საშუამავლო, საშუალება; ბერძნულ გრამატიკაში ეს არის ზმნის საკუთარი გვარი,

რომელიც საჭიროა ,,ქმედების მეშვეობით მოქმედი სუბიექტის ინტერესისა თუ მისი მონაწილეობის წინ წამოსაწევად"; შემდგომში კი, ,,სპირიტისტულ მსოფლმხედველობაში მედიუმი იყო ის, ვინც ხელს უწყობდა სულების ურთიერთობას ცოცხლების სამყაროსთან"(!). ბოლოს, ფიზიკური თვალსაზრისით, მედიუმი არის ჰაერის მაგვარი მატარებელი, რომელშიც შეიძლება სინათლისა თუ ბგერის ტალღების გადატანა; აქედან კი გადატანილ იქნა საზოგადოებრივ კომუნიკაციებზე, მათ ერთ-ერთ ტექნიკურ საშუალებაზე, მაგალითად, წიგნის ბეჭდვაზე.

პროგრამის ცნებაც ორიენტირებულია დაწერილობაზე. სიტყვა ხომ დასაბამიდან სხვას არაფერს ნიშნავს, თუ არა საჩვენებლად გამოწერილს, ან წინასწარ დაწერილს; ეს ნიშნავს ,,საკუთრივ, საჯარო, წერილობით განცხადებას, საჯარო გამოცხადებას, ამჟამად (1895) კი – გამოცხადებისა თუ მოწვევის ისეთ საბუთს, რომელიც გაიცემა უნივერსიტეტებსა და სხვა უმაღლეს სასწავლებლებში. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ლაპარაკი არის ხოლმე რომელიმე პარტიის, გაზეთის, რაიმე მიზნით შექმნილი საზოგადოებისა თუ მთავრობის პროგრამაზე, რომელშიც მეტნაკლებად სავალდებულო ფორმით ხდება მომავალი საქმიანობის ძირითადი მომენტების წინასწარ გამოცხადება".

თუ რას აცხადებენ ამის საპირისპიროდ ტელევიზიის მესვეურები, იკითხება ასე(5): ,,Budenzauber - მხიარული წვეულება. Mini-ZiB - მინი საინფორმაციო გადაცემა R-ზე, Hei elei, Kuck elei. Du schon wieder – ისევ შენ და ისევ შენ (8.). Wenn abends die Heide träumt - როცა საღამოობით უდაბნო ოცნებობს. Almerisch g'suna und g'schpuit – Weltcup-Super G der Herren. Helmi. X-Large. Die Goldene Eins. Betthupferl. საწოლის თეთრეული. Bis die Falle zuschnappt. ვიდრე ხაფანგი დაიწკაპუნებდეს. Einfach tierisch უბრალოდ მხეცური. Wetten dass...?[1] მოდი ნიძლავი, რომ... Es lebe die Liebe. გაუმარჯოს სიცოცხლეს. Ohne Krimi geht die Mimi nie ins Bett. დეტექტივის გარეშე მიმი არ დაიძინებს. Just another pretty face.

---

[1] აქ ჩამოთვლილია გერმანიის ტელევიზიათა ცნობილი პროგრამები და მათი პირდაპირი თარგმანი (მთარგმნ. შენიშვნა)

Tintifax und Max. Ich will, dass du mich liebst მინდა, გიყვარდე. Also ääährlich. Hulk(31). Musi mit Metty. Heute mit uns. დღეს ჩვენთან ერთად. Hart wie Diamant. ალმასივით მაგარი.Am, dam, des. Barbapapa. Texas Jack(12). Schau hin und gewinn. შეხედე და ისწავლე. Superflio. Sie – er – es. Liebe international. სიყვარული ინტერნაციონალურად. Hart aber herzlich. მაგარი, თუმცა გულითადი. 1—2—X. Wer bietet mehr? ვინ შემოგვთავაზებს მეტს?“

ახსნას აღარ საჭიროებს ის, რომ ამგვარი მოვლენები უკვე ვეღარ აღიქმება იმგვარი ანაქრონისტული ცნებებით, როგორიცაა „მედია“, ან „პროგრამა“. ახალ მედიაში ახალი არის ის ფაქტი, რომ იგი აღარ არის დამოკიდებული პროგრამებზე. თავის ჭეშმარიტ დანიშნულებას ის ასრულებს იმ დოზით, რა დოზითაც უახლოვდება მედიის ნულოვან მდგომარეობას. აღნიშნული ტენდენცია, როგორც ეს ამ გადასახედიდან ჩანს, უცხო არ იყო ძველი მედიებისთვისაც. არც წიგნს დაუკლია მცდელობა, გათავისუფლებულიყო სულ უფრო და უფრო მომაბეზრებელი შინაარსისგან. პირველი წარმატება ამ მძიმე გზაზე მოპოვებულ იქნა ტრივიალურ რომანში. შემდეგი მიჯნები აიღო ბულვარულმა პრესამ, „ბლოკნოტის ლიტერატურამ“ და ილუსტრირებულმა. ტრიუმფალური რეკორდი, რომელიც ბეჭდვით ინდუსტრიაში დღემდე გადაულახავი რჩება და წერა-კითხვის უცოდინართა საოცნებო ზღვარს უახლოვდება, ეკუთვნის სურათებიან გაზეთებს.

გადამწყვეტი პროგრესი მაინც ელექტრონულმა მედიამ მოიტანა. კერძოდ, აღმოჩნდა, რომ ნაბეჭდი ნულოვანი მედიის შექმნის გზაზე უამრავი დაბრკოლება არსებობს. ვისაც ყოველგვარი მნიშვნელობისგან წერილობის გათავისუფლება უნდა, მან უნდა მიმართოს ექსტრემალურ ზომებს. ავანგარდის (დადა, ლეტრიზმი, ვიზუალური პოეზია) გმირულმა შემოთავაზებებმა ვერ ჰპოვეს გამოძახილი ინდუსტრიაში. ეს, ალბათ, იმის გამო მოხდა, რომ ნულოვანი კითხვის იდეა თავის თავში მოიცავს წინააღმდეგობას. მკითხველს, თანაც ყოველ მკითხველს, გააჩნია ფატალური მოთხოვნილება შესაბამისობების დადგენისა და თვით ყველაზე ამღვრეულ ასოთა ნარევშიც კი რაიმე ისეთის ამოქექვისა, რაც აზრთან იქნება მიახლოებული.

ისეთი შედარებით ახალგაზრდა მედიისგან, როგორიც არის რადიო, შეიძლება ველოდოთ უფრო ნაკლებს, ეს კი ამ კონტექსტში ნიშნავს უფრო მეტს. ემანსიპაციამ ხომ წერილობიდან ახალი პერსპექტივები მაინც გააჩინა. თუმცა პრაქტიკაში აღმოჩნდა, რომ რადიოში ბევრს კითხულობენ ხმამაღლა. მაგრამ იქაც კი, სადაც თავისუფალი მეტყველება იკვლევდა გზას, კერძოდ – დიალოგსა და დისკუსიებში, ზოგჯერ ყოვლად უაზრო ქაქანშიც კი სიტყვებს მაინც მოჰქონდათ ისეთი რამ, რაც მნიშვნელობასთან იყო ახლოს. როგორც ცნობილია, ძალიან ძნელია და მოითხოვს ვარჯიშსა თუ კონცენტრაციას, როდესაც დიდი ხნის განმავლობაში ადგენ ისეთ აბსოლუტურად უაზრო წინადადებებს, რომლებიც არ ემორჩილება არანაირ ახსნას, რანაირადაც არ უნდა მიუდგე მათ. ეს არის თავად ენა, რომელიც ქმნის მინიმალური პროგრამის მსგავს რამეს. ამ ხელისშემშლელი ფაქტორის თავიდან მოსაშორებლად შედარებით ახალმა თაობებმა, რომლებიც უკვე დიდი ხანია რადიოში მუშაობენ, თანმიმდევრულად შეამცირეს სიტყვების გადაცემა. თუმცა, ბავშვური ტიტინის მსგავსი რამ ჯერ მაინც არის დარჩენილი: ყოველ შემთხვევაში, კერპებისა თუ სამარკო ნიშნების დასახელება ყველა შემთხვევაში უნდა გაიტყორცნოს ეთერში რეგულარული სიხშირით, ესეც მხოლოდ - ეკონომიკური მოსაზრების გამო.

მხოლოდ და მხოლოდ ვიზიო-ტექნიკას, უპირველეს ყოვლისა კი ტელევიზიას, შეუძლია ჩამოიხსნას ენის ტვირთი და გაანადგუროს ის ყველაფერი, რაც ერთ დროს პროგრამა, მნიშვნელობა, „შინაარსი" იყო. ნულოვანი მედიის ჯერ კიდევ განუჭვრეტელ შესაძლებლობათა მტკიცებულებას ერთი უბრალო ექსპერიმენტი წარმოაჩენს. დავსვათ ექვსი თვის ბავშვი ჩართულ ტელევიზორთან. ჩვილის ტვინის ფიზიოლოგიური მდგომარეობა ჯერ კიდევ არ იძლევა იმის შესაძლებლობას, რომ მან ერთმანეთისგან გაარჩიოს სურათები და მოახდინოს მათი დეკოდირება, ამიტომ არ შეიძლება დაისვას კითხვა მათი „მნიშვნელობის" შესახებ. იმის მიუხედავად, თუ რა ხდება ეკრანზე, ეს ჭრელი, მოელვარე, მბრწყინავი ლაქები უშეცდომოდ და უწყვეტად იწვევს მის შინაგან, თუ შეიძლება ითქვას, ავხორცულ დაინტერესებას. ბავშვის აღქმის აპარატი

საოცრად დაკავებულია. ზემოქმედება ჰიპნოზურია. შეუძლებელია იმის თქმა, თუ რა ხდება მასში, მაგრამ ჩვილის თვალები, რომლებშიც ტელევიზორის ეკრანი ირეკლება, ისეთი გატაცებულ, თავისთავში ჩაღრმავებულ გამომეტყველებას იღებს, რომ ცდუნება გიპყრობს, ბედნიერადაც კი შერაცხო.

ფილანტროპს არ მოუწევს ბევრი ბრძოლა საკუთარ თავთან საიმისოდ, რომ ცდუნების ამგვარი მცდელობა ბარბაროსულ თავხედობად არ მონათლოს. მან არა მხოლოდ ის უნდა გაიაზროს, რომ ეს ექსპერიმენტი მილიონჯერ უფრო რუტინულია, ვიდრე – ყოველდღიურობა; თუმცა, იგი მაინც კარგს იზამდა, თუკი საკუთარ თავს იმასაც შეეკითხებოდა, თუ რამდენად ეხება მისი შეფასება იმ კულტურას, რისი ფასიც მან, ალბათ, იცის. თანამედროვე ხელოვნების პირველმკვლევთა გმირული წარმატებების გარეშე ნულოვანი მედია წარმოუდგენელი იქნებოდა. ის ფერადი ლაქები და კონფიგურაციები, რომლებმაც ასე მიიპყრეს ჩვენი ექვსი თვის ასაკის საცდელი ობიექტის მზერა, შემთხვევით აბსტრაქტულ მხატვრობას ხომ არ წააგავს? დაწყებული კანდინსკიდან – action painting-მდე კონსტრუქტივიზმიდან – პოპ-არტის და კომპიუტერული გრაფიკის სიღმეებამდე, მხატვრებმა გააკეთეს ყველაფერი, რაც კი შეეძლოთ, რათა „შინაარსისგან" გაეწმინდათ თავიანთი ნაწარმოებები. რამდენადაც ეს მინიმალიზაცია წარმატებით გამოუვიდათ, ამიტომაც სამართლიანად ითვლებიან ნულოვანი მედიის გზამკვლევებად. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ეს როლი ვიდეოხელოვნებაში, რომლის საუკეთესო პროდუქციაში უკვე სრულიად შეუძლებელია რაღაცის ამოცნობა.

ბუნებრივია, ამ ხელოვნებათა ავტორები და აპოლოგეტები შორს არიან იმ აზრისგან, რომ თავი ინდუსტრიის თანამონაწილედ მიიჩნიონ. თავიანთი სტატუსისა და ღირებულების განსამტკიცებლად მათ გამოიმუშავეს საკუთარი „ფილოსოფია", რომელიც უფრო მეტად შამანურ შელოცვებს ემყარება, ვიდრე არგუმენტებს და რომლისაც ალბათ მხოლოდ თვითონ სჯერათ. ეს დაგვიანებული ავანგარდი ჯიუტად ინარჩუნებს უმცირესობას და არ უნდა გააცნობიეროს, რომ მან უკვე დიდი ხანია დაიპყრო მასობრივი პუბლიკა ნულოვანი მედიის სახით.

სხვათა შორის, სრულყოფილებისადმი სწრაფვა ყოველთვის მტანჯველი და ხანგრძლივი პროცესია. ეს ეხება ტელევიზიასაც. საქმეს ისიც ართულებს, რომ ნულოვანი მედია იძულებულია, თავი დაიმკვიდროს პატარა, მაგრამ გავლენიან უმცირესობათა წინაშე, რომლებიც იმისკენ არიან მომართულნი, რომ დაიცვან ისტორიული ნარჩენები ან – უკვე სასურველად ქცეული მომავლის იმედები. ერთი მხრივ, პარტიის პოლიტიკით დაინტერესებულები თუ მედიაფუნქციონრები თავგამოდებით ებღაუჭებიან იმის რწმენას, რომ მათ შეუძლიათ ტელევიზიის ჩაბმა საკუთარი პოზიციების სტაბილიზაციის პროცესში; მეორე მხრივ, არ იგრძნობა იმ პედაგოგთა და კრიტიკულად განწყობილ თეორეტიკოსთა ნაკლებობა, რომლებიც ელექტრონულ მედიებში მუდმივად გრძნობენ იმგვარი ნაყოფიერი ძალების არსებობას, რომლებსაც მხოლოდ საშუალება უნდა მიეცეს, რომ დაიწყონ გაუთვალისწინებელი საზოგადოებრივ-სასწავლო პროცესები (ფრიად სასიხარულო ცნობაა, რომლის აწყობაც შეიძლება რომელიმე ძველი მედია – ,,კონსტრუქტორისგან").

ამ წარმოდგენათა გარშემო, დროთა განმავლობაში, ჩამოყალიბდა მტრულად განწყობილ საძმოთა უაღრესად თავისებური კოალიცია, რომელთაც მხოლოდ ერთი რამ აქვთ საერთო, კერძოდ ის, რასაც პროგრამა-ილუზია შეიძლება ეწოდოს.

გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში ამ ილუზიას კანონის სახეც კი აქვს მიღებული; იგი დაფიქსირებულია სახელმწიფო ხელშეკრულებებში, შეთანხმებებში, რადიოკანონებში, წესდებებსა და სამართლებრივ დირექტივებში, თანაც, როგორც ჩანს, ყოველი პასუხისმგებელი პირი დიდის ამბით იცავს მას. გადაცემები, თურმე, როგორც იქ წერია, ,,გამსჭვალული უნდა იყოს დემოკრატიული სულისკვეთებითა და კონსტიტუციისადმი ერთგულებით..., კულტურული პასუხისმგებლობის გრძნობით და ობიექტურობის სურვილით. მათი მუშაობა უნდა ემსახურებოდეს თავისუფლებას, სამართლიანობასა და ჭეშმარიტებას", ,,უნდა მოუწოდებდეს მშვიდობისა და სოციალური სამართლიანობისკენ", ,,უნდა ემსახურებოდეს თავისუფალ და მშვიდობიან პირობებში გერმანიის ხელახალ გაერთიანებას და ხალხთა ურთიერთგაგებას". სხვა რაღა

გრჩება სასოწარკვეთილს, თავზე თუ არ წაივლე ხელები! შოუებისა და ფსიქო-ტრილერების, კლიპებისა და სარეკლამო რგოლების შემქმნელებმა, თურმე, არა მარტო ,,განათლება, სწავლება და გართობა" უნდა შესთავაზონ მაყურებელს, არამედ - ,,ადამიანურობა და ობიექტურობა", ,,ინფორმაციული მრავალფეროვნება", ,,ვრცელი და მიუკერძოებელი ინფორმაციის მიწოდება" და, რა თქმა უნდა, როგორც ყოველთვის, ფართო ,,კულტურული ასორტიმენტი".

კანონშემოქმედთა ეს ფანტასტიკური გეგმიური დავალება უკავშირდება ამ დაწესებულებათა დაარსების ისტორიას. ის სათავეს იღებს იმ დროში, როცა ჯერ კიდევ შეუძლებელი იყო იმის განჭვრეტა, თუ რა შეეძლო სრულყოფილად განვითარებულ ნულოვან მედიას. ,,პროგრამის შემდგენლები, რომლებიც მეტ-ნაკლები მონდომებით ასრულებენ წინაპართაგან დატოვებულ ,,დავალებას", უაღრესად მელანქოლიურ სანახაობას წარმოადგენენ. საშტატო ერთეული მათთვის არის ის დაკარგული თანამდებობა, რომლიდანაც ისინი იბრძვიან ტელევიზიისთვის, როგორც პედაგოგიური პროვინციისთვის.

პროგრამის ილუზია მარტოდენ იურიდიულ თუ ინსტიტუციურ მიზეზთა დამსახურება როდია; იგი პირდაპირ ეყრდნობა მედიათა ფილოგენეზისს. მათ ევოლუციაში ძალიან ფასობს ასეთი ფრაზა, რომ ყოველი ახალი მედია ჯერ ძველზე უნდა იყოს ორიენტირებული, სანამ საკუთარ შესაძლებლობებს აღმოაჩენდეს და, გარკვეულწილად, თვითდადგინდებოდეს. ეს დისტანციური დამტვერვა ტელევიზიებშიც შეიმჩნევა. ძნელად ამოსაძირკვია ის წარმოდგენები, თითქოს ეს იმისთვის კეთდება, რომ მოხდეს ფორმებისა და შინაარსების, ანუ ,,პროგრამების" ტრანსპორტირება ისე, როგორც ამას ადრეული მედიები აკეთებდნენ. ტექნიკურად ეს არავითარ შემთხვევაში გამორიცხული არ არის. შეუძლებლობის საგანს ხომ არ წარმოადგენს, მაგალითად, ის, რომ ჩაის კოვზით შესაძლებელია შენობის საძირკვლის ამოთხრა, ან ტელეტაიპის საშუალებით ბიბლიის გადაცემა; შეიძლება, მხოლოდ ის, რომ ჩაის კოვზებისა და ტელეტაიპების დანიშნულება არ თავსდება ამგვარ ღონისძიებებში.

ევოლუციური კვერცხის ის ნაჭუჭები, რომლებსაც ტელევიზია თან მიაფხოკიალებს, განსაკუთრებით თვალში საცემია იმ რელიქვიებში, რომლებიც უხსოვარი დროიდან არის დამკვიდრებული გადაცემათა ბადეში. ასე უმიზნოდ, მოჩვენებებივით, დაფარფატებენ ისეთი გაუცხოებული ფორმები, როგორიცაა ქადაგება, ოპერა, კამერული კონცერტი, საზოგადოებრივი კომედია, მოკლე კომენტარი ნულოვან მედიაში ანუ იქ, სადაც მათ არაფერი ესაქმებათ. კონსერვირება ხდება, აგრეთვე, ისეთი რადიოფორმებისა, როგორებიც არის საინფორმაციო ბიულეტენი, დისკუსია და რადიოპიესა, რომელთა დროსაც კამერის დასწრება ზედმეტ ფუფუნებად არის მიჩნეული.

ტელევიზიის ზოგიერთი ვეტერანი, რომელმაც ვერ ამოიცნო დროის ნიშანი, კვლავ იმ წარმოდგენათა ტყვეობაში იმყოფება, რომ მათ შეიძლება ხელიდან დაუსხლტეთ მასალა. იმ იდეის აკვიატებას, რომ საჭიროა გადაიცეს რამე და არა ის, რომ არაფერი არ უნდა გადაიცეს, ისინი მიჰყავს ძველ მედიათა კანიბალიზაციამდე. ამას შედეგად მოჰყვება, პირველ რიგში, იმ მედიის განადგურება, რომლის შესახებაც გინდა გჯეროდეს, რომ იგი არის ტელევიზიის მონათესავე, კერძოდ, ლაპარაკია ფილმზე. ბუნებრივია, მალევე გაირკვა, რომ აქ საქმე გვაქვს აღრევასთან. კინოს ესთეტიკური მომხიბვლელობა ტელევიზორის ეკრანზე არ ნარჩუნდება. იგი ნადგურდება სასაცილო ფორმატით, სარეკლამო წყვეტებით და ინდიფერენტული, გაუთავებელი გამეორებებით; ამას აგვირგვინებს მაყურებლის საიდუმლო იარაღი — გადასართველი პულტი.

და, საერთოდაც, ეს მაყურებელი! მან ზუსტად იცის, თუ რასთან აქვს საქმე. იგი დაცულია ყოველგვარი პროგრამა-ილუზიონისგან. კანონმდებელთა დირექტივები საპნის ბუშტებივით სკდება მის პრაქტიკაში. შორს არის რა იმისგან, რომ უფლება მისცეს ვინმეს, საკუთარ თავზე ჩაატარებინოს რაიმე სახის მანიპულაცია (როგორიც არის აღზრდა, ინფორმირება, განვითარება, ახსნა, გაფრთხილება), იგი თავად ახდენს მედიის მანიპულირებას საკუთარი სურვილის შესაბამისად. იმას, რაც მის სურვილებს არ შეესაბამება, ღილაკზე თითის დაჭერის მეშვეობით მიესჯება ხოლმე სიცოცხლის აღკვეთა, ხოლო ის, ვინც მის ყველა სურვილს

ასრულებს, ჯილდოვდება შესანიშნავი ქვოტებით. მაყურებელი მშვენივრად აცნობიერებს, რომ მას საქმე აქვს არა საკომუნიკაციო საშუალებასთან, არამედ კომუნიკაციის უარყოფის საშუალებასთან, და ეს მისი ურყევი რწმენაა. სწორედ ის, რასაც ნულოვან მედიას ნაკლად უთვლიან, ანიჭებს მას მაყურებლის თვალში წარუშლელ ხიბლს.

ასე აიხსნება ტელევიზიის კიდევ ერთი თავისებურებაც, რაც ნებისმიერ სხვა შემთხვევაში ამოუცნობი იქნებოდა, კერძოდ – მისი ტრანსკულტურული არეალი. ერთი და იგივე სერიალი, ერთი და იგივე კლიპი, ერთი და იგივე შოუ, მიუხედავად საზოგადოებრივი შეხედულებებისა, ერთნაირი მიზიდულობის ძალით სარგებლობს როგორც ლუდენშაიდში, ასევე – ჰონკგონგსა თუ მოგადიშუში. შეუძლებელია, რომელიმე შინაარსი კონტექსტიდან ასეთი დამოუკიდებელი, თანაც ასეთი თვალისმომჭრელი და უნივერსალური იყოს.

მაშასადამე, ნულოვან მდგომარეობაში ყოფნა ტელევიზიის სისუსტე კი არა, მისი სიძლიერეა. ამით იგი ქმნის თავის სამომხმარებლო ღირებულებას. ტელევიზორს რთავენ იმისთვის, რომ თვითონ გაითიშონ. (სწორედ ამის გამო არის, სხვათა შორის, აბსოლუტურად მორგებული ტელევიზიაზე ის, რასაც პოლიტიკოსები პოლიტიკას ეძახიან. როდესაც რომელიმე საცოდავი მინისტრი ფიქრობს, რომ მაყურებელთა მოსაზრებებსა და ქმედებებზე ახდენს გავლენას, ამ დროს მისი წყალ-წყალა გამონათქვამების მეშვეობით კმაყოფილდება მაყურებელთა მოთხოვნილება, რომ თავი აარიდონ ყოველგვარ მნიშვნელობას).

ამის საპირისპიროდ, ხანდახან, ისეთი რაღაცეებიც გვხვდება, როგორიც არის, მაგალითად, ხარვეზი. ეს მაშინ, თუკი გადაცემათა ერთფეროვან მდინარებაში უეცრად თავს ამოყოფს რაღაც ისეთი, რაც შორეულად მაინც წააგავს შინაარსს თუ ნამდვილ ინფორმაციას, ან – რამე ისეთი არგუმენტი, რაც მაყურებელს მის გარემომცველ სამყაროს გაახსენებს. იგი მაშინვე წამოჯდება, თვალებს მოიფშვნეტს, ხასიათი უფუჭდება და გადასართველ პულტს ეცემა ხოლმე.

ბოლოს და ბოლოს, ტელევიზიის ეს უაღრესად მიზანმიმართული გამოყენება ნამდვილად იმსახურებს ჩვენს ყურადღებას. ტელევიზია, ძირითადად, გამოიყენება როგორც ტვინების გამორეცხვის მეთოდი, ოღონდ – სასიამოვნო; იგი ემსახურება ინდივიდუალურ ჰიგიენას, თვითმწამლობას. ნულოვანი მედია არის ფსიქოთერაპიის ერთ-ერთი უნივერსალური და მასობრივად გავრცელებული ფორმა. ამდენად, აბსურდია, კითხვის ნიშნის ქვეშ მისი საზოგადოებრივი საჭიროების დაყენება. ვისაც თავიდან მისი მოშორება უნდა, ჯერ ის ალტერნატივები უნდა მოინიშნოს, რომლებიც, სავარაუდოდ, მის განკარგულებაშია. პირველ რიგში, აქ უნდა ვიფიქროთ განარკომანებულ მომხმარებელზე, რომელიც მოიხმარს ყველაფერს, საძილე აბებიდან კოკაინამდე, ალკოჰოლიდან – ბეტა-პრეპარატებამდე, ტრანკვილიზატორებიდან - ჰეროინამდე. ქიმიის ნაცვლად ტელევიზიის შეთავაზება ნამდვილად უფრო ელეგანტურ გადაწყვეტილებად უნდა ჩაითვალოს. როცა სოციალურ ხარჯებსა თუ ე. წ. გვერდით მოვლენებზე ფიქრობ, უნდა აღიარო, რომ ნულოვანი მედიის მომხმარებელმა, ალბათ, მაინც ბრძნული არჩევანი გააკეთა - მით უმეტეს, როცა საქმე ეხება მის ხელთ არსებულ ისეთ შესაძლებლობებს, როგორიც არის მანქანომანია, ძალადობა, ფსიქოზი, სიშმაგე და თვითმკვლელობა.

ვისთვისაც ამგვარი არგუმენტაცია ex negativo პირქუშია, მისთვის გამოსავალი ყოველთვის მოიძებნება. მან მზერა უსიამოვნო ფაქტებიდან უფრო მაღალ მატერიებზე უნდა გადაიტანოს და რჩევისთვის მიმართოს კაცობრიობისთვის ოდესღაც ესოდენ საყვარელ, უძველეს სიბრძნეებს. როდესაც ჩვენი თვითკონცენტრაცია თავის მაქსიმუმს მიაღწევს და ეს დაუბრკოლებლად მოხდება ნებისმიერი ეზოთერული ბლოკნოტის მეშვეობით, მაშინ ის აღარ გამოირჩევა სხვებისგან თავისი სულიერი გაუცხოებით, პირიქით – თვით ყველაზე ექსტრემალური გართობაც კი ხშირად ჰიპნოზურ თვითჩაღრმავებაში მკვეთრი გადასვლით მთავრდება. ამ თვალსაზრისით, თვალებზე აფარებული ბამბის ფთილა ახლოს დგას ტრანსცენდენტურ მედიტაციასთან. ასევე, თავისუფლად აიხსნება ის კვაზი-რელიგიური მოწინება, რომლითაც სარგებლობს ნულოვანი მედია: იგი მაყურებელს ტექნიკის მეშვეობით

ნირვანას უახლოებს. ტელევიზორი ნამდვილი ბუდისტური მანქანაა.

ვაღიარებთ, რომ აქ საქმე ეხება ისეთ უტოპიურ პროექტს, რომელსაც, როგორც ყველა სხვა უტოპიას, განხორციელება არ უწერია. ის, რაც დასაშვებია თოთო ასაკის ბავშვისთვის, კერძოდ – სრული თავდავიწყება, უაღრესად რთული მისაღწევია მოზრდილი ადამიანისთვის. იგი ხომ გადაჩვეულია თავისი აღქმის აპარატის ისე ამუშავებას, რომ ინტერპრეტაციას არ დაუქვემდებაროს ის, რასაც იგი დაინახავს. უნდა თუ არ უნდა, იგი სულ ცდილობს, რომ იქაც კი რაიმე აზრი აღმოაჩინოს, სადაც მისი ნატამალი არ არის. მნიშვნელობაზე ეს ძალაუნებური ფოკუსირება ხელისშემშლელად მოქმედებს ნულოვანი მედიით სარგებლობის დროს. ორჭოფულ სიტუაციაში შემიძლია ყოველთვის ვამტკიცო, რომ მართლა ზომბი არ ვარ და რამე ხომ უნდა იყოს იმაში, რასაც ვუყურებ, რამე კონკრეტული, თუნდაც ერთი ბეწო შინაარსიის მსგავსი. ამიტომაც არის გარდაუვალი, რომ თვით ყველაზე გავარჯიშებული მაყურებელიც კი ხანდახან მაინც მოხვდეს ამგვარი მისტიფიკაციის ტყვეობაში.

ამრიგად, შეუძლებელია იდეალური მდგომარეობის მიღწევა. შეიძლება მიუახლოვდე სრულყოფილ სიცარიელეს, ანუ აბსოლუტურად ნულოვან წერტილს. ეს სიძნელე ყველა მისტიკოსისთვის ნაცნობია: მედიტაციას არ შევყავართ ნირვანაში, ჩაღრმავება ყველა შემთხვევაში გამოგვდის პუნქტუალური, მაგრამ არ არის საბოლოო, მცირე სიკვდილი არ გადადის დიდში. მინიმალური სიგნალი მაინც ყოველთვის მოდულირებს, ეს არის რეალობის შრიალი, „სუფთა უსაგნობის გამოცდილება“ (კაზიმირ მალევიჩი).

ფაქტია, რომ უკანასკნელი ათწლეულების გამოცდილება მაინც უაღრესად მნიშვნელოვანია, და ეს – მიუხედავად იმისა, რომ ტელევიზიის ეკრანი ვერასდროს მიუახლოვდება თავის დიად მაგალითს, 1915 წლის დროინდელ იმ შავ კვადრატს, რომელთან შედარებით ნულოვანი მედიის ყველა გადაცემა აბსოლუტურად ფუჭია.

მთარგმნელი შორენა შამანაძე

დიალოგი

წინამდებარე მიმოწერის გამოქვეყნებაზე ადრეც მიფიქრია, მაგრამ თავს ვიკავებდი ერთადერთი მიზეზით: მისი გამოქვეყნების აზრს ვერ ვხედავდი. ვერ ვიტყვი, ახლა მეტი ოპტიმიზმით ვარ დამუხტული მეთქი, მაგრამ რაკი სხვადასხვა თაობის ლიტერატორებს შორის კულტურული დიალოგი (და არა ურთიერთგამომყენებლური კომუნიკაცია, რომლის ნაკლებობა არასდროს იგრძნობოდა და არც დღეს იგრძნობა) ყოველთვის უხვია საგულისხმო დეტალებით, ეს ორი წერილიც არ იქნება ინტერესს მოკლებული ლიტერატურით დაინტერესებული ახალგაზრდა მკითხველისთვის. მიმოწერას წინ უძღოდა შემდეგი ფაქტი: 1999 წლის 14 ივლისს ჟურნალ ,,მნათობის" რედაქციაში ოთარ ჭილაძისთვის გადასაცემად დავტოვე ჩემი ლექსების და ესსეების კრებული ,,შეჯამების უარყოფა" წარწერით: ,,ბატონ ოთარს, შეკითხვით და ღირსეული პასუხის მიღების გასარკვევი იმედით". იქვე აღნიშნული იყო ჩემი ბინის მისამართი. წიგნი შეხვეული იყო აფიშაში, რომელიც მიუთითებდა წიგნის სარეალიზაციო ობიექტებს (ძირითადად, საზოგადოებრივ ტუალეტებს). ანალოგიური გზავნილი უფროსი თაობის კიდევ რამდენიმე აღიარებულმა მწერალმაც მიიღო, მაგრამ სწორედ ოთარ ჭილაძე აღმოჩნდა მათ შორის ერთადერთი, რომელმაც უხეშ გამოწვევას დუმილით არ უპასუხა ანუ იგი ისე მოიქცა, როგორც ძლიერი ადამიანები იქცევიან. ჩემი წარწერის ფორმა რომ არაადექვატური და ჩემი პიროვნული წყობისთვისაც უცხო იყო, ამაში მალევე გამოვუტყდი ჩემს თავს, მაგრამ ის, რაც ამ ფორმამ შემოინახა, 90-იანი წლების სისასტიკეა: უფროსი თაობის ძლევამოსილ ლიტერატორთა მიერ იგნორირებული და უარყოფილი, მზაკვრული მავნებლობების მრავალფეროვნებას შეტოვებული ახალი თაობის უხეში, მაგრამ გულწრფელი ხმა. სწორედ ამ ხმამ ააღელვა მაშინ დიდი მწერალი და ამით არის ჩემთვის ძვირფასი მისი პასუხი, რომელიც მანქანაზე ნაბეჭდ სამ გვერდს შეადგენდა და საქართველოს ფოსტით იყო გამოგზავნილი, შტამპით ,,შეკვეთილი". 20 აგვისტოს დაწერილი ეს წერილი მე მხოლოდ

11 სექტემბერს მივიღე (დღესდღეობით ამ დროს ანდომებს დაზღვეული თუ დაუზღვეველი წერილი გერმანიიდან საქართველომდე მანძილის დაფარვას). მაშინვე ვუპასუხე და შემდეგ გავიცანი კიდეც ჩემთვის ძვირფასი მწერალი. ვისაუბრეთ დიდხანს და – მხოლოდ არსებით საკითხებზე. მაგრამ ეს უკვე სხვა თემა და სხვა სათქმელია.

დათო ბარბაქაძე

ჩემო ძვირფასო დათო!

არ ვიცი, რამდენად სწორად გავიგე თქვენი ,,შეკითხვა" – ალბათ ჩემი აზრი გაინტერესებთ თქვენს წიგნთან დაკავშირებით. იმედი მაქვს, ასეა. და თუ მართლა ასეა, ჯერ მადლობას გიხდით, ნდობისთვის, მერე კი – ბოდიშს, თუკი ჩემი ცოდნა-განათლებით ვერ შევძლებ თქვენი სურვილის დაკმაყოფილებას. ამას კი იმიტომ ვამბობ, თქვენი ესსეების კითხვისას თითქმის ხელიდან რომ არ გამიგდია უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, რაც, რასაკვირველია, უმალ ჩემს გაუნათლებლობაზე მეტყველებს. თუმცა, ჩემი თვალსაზრისით, სიტყვა არ შეიძლება უცხო იყოს. სიტყვა შეიძლება იყოს გაუგებარი, უჩვეულო, უხამსი, ამოუხსნელი, საინტერესო, უინტერესო, მხდალი, მამაცი, ლამაზი, უშნო... მოკლედ, ყველანაირი, უცხო კი – არავითარ შემთხვევაში. თქვენი ნაწარმოებების კითხვისას კი, უპირველეს ყოვლისა, სიტყვების გაუცხოების შეგრძნება მეუფლებოდა, რის გამოც, ცოტა არ იყოს, შევშფოთდი, დავიძაბე, თითქოს ჯადოქრობასთან მქონდა საქმე – მესმოდა, რასაც ვკითხულობდი, მომწონდა კიდეც ცალკეული ადგილები, მაგრამ დავხურავდი თუ არა წიგნს, ყოველგვარი კავშირი წყდებოდა ტექსტთან, არა მხოლოდ ვიზუალური, აზრობრივიც, გრძნობისმიერიც, სულისმიერიც... თითქოს არც არაფერი ყოფილაო. დიახაც რომ ჯადოქრობაა – არსებობს ტექსტი, რომელიც ყველაფერზე მეტყველებს და არაფერს ამბობს – მაგრამ შეგნებულადაა ეს გაკეთებული თუ უნებურად გამოდის ასე, ორივე შემთხვევაში, ისეთი მოვლენის მოწმენი

ვართ, რომელიც ლიტერატურას შეიძლება გავს, მაგრამ აშკარად განსხვავებული ბუნებისაა.

მიუხედავად ათასნაირი მიმდინარეობისა, თეორიისა, თვალსაზრისისა, სურვილისა თუ აჩემებისა, ლიტერატურის უცვლელი დანიშნულებაა (ყოველშემთხვევაში, ასეა ჰომეროსიდან მოყოლებული დღემდე), აუცილებლად თქვას რაღაცა. რამდენად მნიშვნელოვანია მისი ნათქვამი, ეს სხვა საკითხია. მაგრამ ჩვენ აუცილებლად უნდა გვესმოდეს, რას გვეუბნება, რას გვაუწყებს, რას გვიმხელს, რას შემოგვჩივის, ბოლოს და ბოლოს.

სიტყვა ერთადერთი და საკმაოდ ბნელი გვირაბია, რომლის მეშვეობითაც სამყაროს ვუკავშირდებით, ჩვენი არსებიდან თავდაღწეულნი, და რომლის მეშვეობითაც ისევ ჩვენ არსებაში ვბრუნდებით მარად ამოუცნობი სამყაროდან. ამჯერად, ეს პროცესი შეფერხდა და, როგორც უკვე აღვნიშნე, შევშფოთდი. სიტყვის უარყოფა თავისთავად დიდი საშინელებაა (პირადად ჩემთვის), მაგრამ უარყოფის ამგვარი ფორმა, ესე იგი, გაუცხოება იმისა, რის გარეშეც ყოვლად წარმოუდგენელია არა მარტო ჭეშმარიტი ბუნების გამოხატვა-გამომზეურება, არამედ ელემენტარული ცოდნის მიღებაც, რაღა თქმა უნდა, უკვე ,,კაცობრიობის მოდგმის აღსასრულის მაუწყებელია". და მაინც, ეს კი არ არის მთავარი, არამედ – ჩვენი სურვილი: გვინდა თუ არ გვინდა მოხდეს ის, რაც მაინც მოხდება, გვენდომება თუ არ გვენდომება ჩვენ. ესე იგი, მთავარია ვიცოდეთ, რა შემთხვევაში, უფრო სწორად კი, რა მიზნით უნდა მივმართოთ სიტყვას: როგორც წამალს, სიცოცხლის თუნდაც ერთი წამით გასაგრძელებლად, თუ, როგორც საწამლავს, თუნდაც სულთმობრძმავის სიკვდილის დასაჩქარებლად. ეშმაკმა იცის, რა უფრო ძნელია, რა უფრო ღირსეული საქციელია მწერლისა და საერთოდ ადამიანისა. ეს უაღრესად რთული საკითხია და უაღრესად სახიფათოც. ადვილი შესაძლებელია, ერთი გინდოდეს და მეორეს აკეთებდე, თანაც, შენდა უნებურად. მართალი ბრძანდებით: ,,ყოველ ახალ დღეს ახალი სუსხი ახლავს" და ახლავს, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, ჩვენ რომ ვერ გაგვირკვევია, რისი ცოდნა გვსურს და, ცოდნის სურვილს აყოლილნი, პირველ რიგში, ცოდნის წყაროს ვახშობთ, ისევ ჩვენდა უნებურად...

არ ვიცი, რამდენად გასაგებად ვლაპარაკობ, მაგრამ მინდა დაგარწმუნოთ, ძალიან კარგად მესმის თქვენი. თუმცა, კატეგორიულად არ ვეთანხმები თქვენს სარეკლამო განცხადებას – თქვენი წიგნი ნამდვილად არ იმსახურებს ამას – რაც მთავარია, ამგვარი თვითრეკლამა, ცოტა არ იყოს, გულუბრყვილობაა დღეს და ნაკლებად ეფექტურიც, ვთქვათ, ოციან წლებთან შედარებით. თქვენ ჯერ ახალგაზრდა ხართ და ეჭვი არ მეპარება, გუნებაში მაინც დამეთანხმებით როდისმე. დიახ, ადამიანი საკუთარი უმწეობითაა ძლიერი და ჭეშმარიტი მისი სიმდიდრე მისივე სიღატაკეა. ხოლო, საკუთარი ნამოღვაწარის აბუჩად აგდებით ბევრს ვერაფერს მიაღწევს. უფრო სწორად, ყველაფერს დაკარგავს, რაც თუნდაც მხოლოდ საკუთარი უმწეობითა და სიღატაკით მოუპოვებია. ამიტომ არ ვეთანხმები იმ კრიტიკოსებსაც, რომლებიც ნებისმიერ ნაწარმოებს ავტორის მსოფლმხედველობის, ანდა, სულაც ბილწსიტყვაობის გამო აკრიტიკებენ მხოლოდ. ეს, ერთის მხრივ, აბნევს ნამდვილ მკითხველს, მეორე მხრივ კი, ამრავლებს მკითხველის ახალ სახეობას, რომელსაც ,,განათლება" მხოლოდ იმისთვის ყოფნის, მამაკაცის ან დედაკაცის სასქესო ორგანოს ხალხური სახელწოდება ამოიკითხოს დამარცვლით. კრიტიკოსი ამა თუ იმ ნაწარმოების მხატვრულ დონეს, მის ლიტერატურულ ხარისხს ადგენს, ხოლო, მწერალმა მის იმედზეღა დარჩენილ მკითხველს დედაკაცის ან მამაკაცის სასქესო ორგანო კი არ უნდა დაანახვოს, არამედ ადამიანური ცხოვრების მაგალითი. ესე იგი, ხელახლა (უთვალავჯერ!) ,,განმარტოს", რას ნიშნავს საერთოდ ადამიანობა, ვთქვათ, დღევანდელი თვალსაზრისით – ისევ იმას, რისი არაერთი მაგალითიც უკვე არსებობს მსოფლიო ლიტერატურაში, თუ, ასე ვთქვათ, ძველბიჭობამანობისა და ნარკომანობის საკმაოდ უფერულსა და უსიცოცხლო ნაზავს, რაც თავისთავად გაუგებრობაა ჩემთვის, რამდენადაც გაურკვეველია, რას გულისხმობს: ბავშვის გახრწნას, ბებრის აბუჩად აგდებას, ღატაკის გაძარცვას, ბრმის გაბრიყვებას, ხეიბრის დაჩაგვრას, მტრის დუდუკზე ცეკვას, მოძრაობის წესების დარღვევას საკუთარ ქალაქში, უზრდელობას, უვიცობას, უცხოეთში გადაკარგვას, სამშობლოს ფეხებზე დაკიდე-

ბას თუ მშობლის გაუპატიურებას... ასე რომ, დიდი შრომა ელის ხვალინდელ ქართულ მწერლობას, რომლის ერთერთ საყურადღებო წევრადაც თქვენ წარმომიდგენიხართ, თუკი, რასაკვირველია, ნიჭს მოაქცევთ თქვენს ჭკუაზე და თქვენ თვითონ არ მოექცევით იმის დაუნდობელ, დაუდგრომელ, დაუოკებელ დინებაში... ამოუწურავ, მომხიბვლელად მაცდურ წარმოსახვებში... როგორც ნებისმიერი სიმდიდრე, არასწორად გამოყენებული, ნიჭიც სახიფათოა. ჩემი აზრით, თქვენ პოეტად ხართ გაჩენილი და ახლა მხოლოდ თქვენზეა დამოკიდებული, რამდენად გამართლდება განგების ეს ჩანაფიქრი. ამიტომ, გიხდით რა მადლობას ერთხელ კიდევ, პირველ რიგში, გისურვებთ სიმტკიცესა და კეთილგონიერებას, არა მხოლოდ ამ წერილის წაკითხვისას, არამედ საერთოდ, ცხოვრებაში.

პატივისცემითა და გაცნობის სურვილით
ოთარ ჭილაძე
20 აგვისტო, 1999

ძვირფასო ბატონო ოთარ,

არ ვიცი, როგორ გადმოგცეთ, როგორ გაუწყოთ სიხარულის ის განცდა, რომელიც თქვენი პასუხის მიღებამ გამოიწვია არა მხოლოდ ჩემი სულის, ჩემი შეგნების სადღეისო მდგომარეობაში, არამედ – მთელს ჩემს გამოცდილებაში. ამას იმიტომ მოგახსენებთ, რომ ჩვენს მტკივნეულ, მაგრამ ფაქტობრივად უბადრუკ, საზოგადოებაში, სადაც თაობებს შორის ღირსეული დიალოგი პრაქტიკულად გამორიცხულია მრავალი გასაგები და მიუღებელი თუ გაუგებარი და მაინც მისაღები მიზეზის გამო, და სადაც პირადად მე, როგორც ახალგაზრდა მწერალმა, ვისთვისაც ხელოვნება სუნთქვის ფორმაა, მივმართე ნანატრი დიალოგის ძიების უკიდურეს, დიახაც რომ არაკეთილგონიერების ზღვარზე გამავალ ხერხს, რაღაც იმაზე მეტი მოვიპოვე ამ გულწრფელი ძიების ფასად, ვიდრე საბოლოო ხელისჩაქნევის და გადამწყვეტი მწარე ღიმილის აქტი იქნებოდა. იქნებ ამიტომაც, მე შევეცდები მაქსიმალური სიმშვი-

დით, სიტყვის წინაშე პასუხისმგებლობის ჩემმიერი გაგების საფუძველზე, არაბუნდოვნად და არაორაზროვნად, ვისაუბრო ჩემი სიხარულის განცდის შინაარსზე; ჩათვალეთ, რომ სწორედ ეს არის თქვენს პასუხზე ჩემი პასუხის მიზანი, – გაგიზიაროთ თქვენს პასუხთან დაკავშირებული ჩემი სიხარულის ანუ ჩემი ნდობის, თქვენდამი ნდობის შინაარსი. რა თქმა უნდა, პირველ რიგში, საკადრისი უნდა მიეზღოს ,,ინტიმურ" ფაქტორს: თავხედურ და თავხედური ფორმით დასმულ კითხვაზე პასუხი გამცა მწერალმა, რომლის შემოქმედება ჩემთვის, როგორც მკითხველისთვის, განსაკუთრებით ღირებულია; რომლის რომანებზე (მხედველობაში მაქვს თქვენი პირველი სამი რომანი) ღამეები მითევია, ცრემლიც მიღვრია; რომლის შემოქმედებამ ჩემი ესთეტიკური გემოვნების, ენობრივი შეგნების, პიროვნული სახის ფორმირებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა, და, რაც მთავარია, რაც ამ შემთხვევაში არსებითია, ეს ხდებოდა ჩემი სასკოლო ასაკის იმ პერიოდში, რომელსაც სიმწიფის პერიოდს უწოდებენ და როცა მთლიანად, შესაძლოა გადამწყვეტი ნიშნებითაც კი, ყალიბდება მოზარდის მტკიცე ორიენტირები, მისი მენტალური წყობის ძირითადი მახასიათებლები, მისი შემოქმედებითი მიდრეკილების როგორობა. მაგრამ, ამჯერად, ჩემთვის არსებითად მნიშვნელოვანია ამ ფაქტის სხვა ასპექტი: უფროსი თაობის ქართველი მწერალი, რომელიც მიღებული წიგნის ალაგ-ალაგ გადაკითხვითაც კი იოლად მიხვდებოდა, რა ტიპის და სიმტკიცის პიროვნებასთან ჰქონდა საქმე, იღებს გამოწვევას და ნაბიჯს დგამს გულწრფელი დიალოგისკენ, აცხადებს უმცროსი თაობის არამორჩილ და არაგახედნილ მწერალთან საუბრის ნებას, რითაც, ფაქტობრივად, ღალატობს ათწლეულობით (თუ მეტით არა) დამკვიდრებულ ,,კეთილგონივრულ" ტრადიციას, – მომდევნო თაობებისა თუ პიროვნულ ბედთა დაოკებაზე, გახედვნაზე, მომწყემსვაზე და მორჩილ, ჩლუნგ, ერთგულ ყმებად მათ ჩამოყალიბებაზე უფროსი თაობის ზრუნვას; მრავალფეროვნების სახელით ერთფეროვნების დამკვიდრება-განმტკიცებისთვის მათ მუხლჩაუხრელ გარჯას; განსხვავებულის ნიველირებას ან, აუცილებელი აქტიური რეაქციის შემთხვევაში, მისაღებ ფორმებამდე და წესებამდე ამ განსხვავებულის დაყვანის ვნებას,

ამ მიმართულებით ბიუროკრატიული სისტემის გეგმაზომიერ მუშაობას. თუ თქვენი ნაბიჯის ჩემმიერი ინტერპრეტაცია მეტ-ნაკლებად სწორია, მაშინ ყველაზე უფრო ლოგიკური უნდა ყოფილიყო, გამოგეთქვათ ჩემი პასუხის მოსმენის სურვილიც, და ასეც მოხდა, – თქვენ ინებეთ ჩემი გაცნობა. შესაძლოა, ამ ფაქტმაც წამაქეზა, – მოსალოდნელი გაცნობისთვის წამემძღვარებინა წერილი და ამჯერად უკვე მთლიანად გამეხსნა, განმემარტა ის მეტაფორა, რომელსაც საუწყებო აფიშასა და ამ აფიშაში გახვეულ პოეტურ კრებულს შორის მოთავსებული ჩემი შეკითხვა წარმოადგენდა. ამიტომ, ნება მიბოძეთ, დაუყონებლივ საქმეზე გადავიდე.

დავიწყებ იმით, რაც თქვენც კარგად მოგეხსენებათ: ჩვენ ვართ სხვადასხვა თაობის, სხვადასხვა პიროვნული ბედის, სხვადასხვა სათქმელით ატანილი ადამიანები. ხოლო რაკი ჩემი დაკვირვების საგანი ეს განსხვავებებია და არა ის „ჰუმანური" პათოსი, რომ ჩვენ, ყველანი, მწერლები, ერთ სათქმელს ვამბობთ, ერთი მიზანი გვაქვს და ა. შ., მსჯელობასაც სწორედ ამ მიმართულებით განვავითარებ. მე ვფიქრობ, ამა თუ იმ კონკრეტული მწერლის ვინაობას სიტყვის წინაშე მისი პასუხისმგებლობის როგორობა განაპირობებს; არა პასუხისმგებლობა (რაც, თავისთავად, იგულისხმება), არამედ – ამ პასუხისმგებლობის როგორობა. სიტყვის წინაშე თქვენი და ჩემი პასუხისმგებლობა, დამეთანხმებით, ისევე განსხვავდება ერთმანეთისგან, როგორც – ის დრო, რომელშიც თქვენი ტექსტები იქმნებოდა და ის დრო, რომელშიც ჩემი ტექსტები იქმნება; ლიტერატურული ურთიერთობების ის წესი, რომელსაც თქვენ ერთგულებდით და ლიტერატურული ურთიერთობების ის წესი, რომელსაც მე ვერთგულებ; თქვენი პიროვნული გამოცდილება და ჩემი პიროვნული გამოცდილება; წიგნები, რომლებსაც თქვენ კითხულობდით და წიგნები, რომლებსაც მე ვკითხულობ (არ ვგულისხმობ, რა თქმა უნდა, კლასიკურ ლიტერატურას, რომლის ცოდნა ნებისმიერი სერიოზული მწერლის კულტურული ფორმირების ანი და ჰაეა). ასე რომ, განსხვავებების მთელი სპექტრია. ნება მომეცით, გკითხოთ: არის თუ არა ეს მნიშვნელოვანი? აქვს თუ არა ამ განსხვავებებს მნიშვნელობა? აქვთ თუ არა უფლება ამ განსხვავებულებს, იყონ განსხვავებულები? მხოლოდ მე ხომ არ

განვსხვავდები თქვენგან, თქვენც ხომ განსხვავდებით ჩემგან? მხოლოდ ჩემი ტექსტები ხომ არ განსხვავდებიან თქვენი ტექსტებისგან, თქვენი ტექსტებიც ხომ განსხვავდებიან ჩემი ტექსტებისგან? ნუთუ, ეს სულ არაფერს ნიშნავს? ხოლო თუ დროში წინსწრება ან ხარისხია გადამწყვეტი, მაშინ ხომ ისიც შეიძლება მორიდებით გავიხსენოთ, რომ არც ისტორია იწყება მეოცე საუკუნის 60-70-იანი წლებით და არც კულტურული სივრცე შემოიფარგლება ამ პერიოდის ქართველი მწერლების განსახლების რადიუსით? ლიტერატურას, რარიგ მძიმეც უნდა იყოს ნებისმიერი უმცროსი თაობის ნებისმიერი წარმომადგენლის მიერ ხაზგასმით აღნიშვნა, ქმნის არა თქვენს მიერ მოხსენიებული ზოგადი განმარტება, რომ ლიტერატურის დანიშნულებაა ესა და ეს, ემსახურება ამასა და ამას, და ა. შ., არამედ – ამ დანიშნულებისა და მიზნის სრულიად განსხვავებული, ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული ინტერპრეტაციები, ფორმები, რომანები, პოემები, ლექსები და ა. შ. რითაც თქვენ კმაყოფილდებით (ზოგადი, საერთო ნიშნების მითითებით), მე ის არ მაკმაყოფილებს და ეს ჩემი არაორაზროვნების ერთი მთავარი მახასიათებელია. რა თქმა უნდა, მიმართების ამ ორი ვექტორის არსებობას აქვს თავისი მიზეზები (და მიზნები), რომლებიც არ დაიყვანება მხოლოდ თაობათა შორის განსხვავების უწყინარ კონსტატაციამდე. ვიდრე ამ მიზეზებს შორის ამ შემთხვევაში ერთერთ აქტუალურზე ანუ იმაზე ვისაუბრებდე, თუ რას ემსახურა უშუალოდ ჩემი წინამორბედი თაობა და რა შინაარსისაა ჩემი არაკეთილგონიერება, შევნიშნავ ერთ ფუნდამენტურ სხვაობას, რომელიც სევდიანად გამოკვეთს იმ სიუცხოვეს, რომელიც ზუსტად გვიჩვენებს სხვადასხვა გამოცდილებათა შინაგან წყობას და გახსნილობის, ღიაობის განსხვავებულ ხარისხს, შინაგანი სუნთქვის ხასიათს. ეს არის თვით განსხვავებულის დანახვის უნარი; არა აუცილებლად მიღების და გათავისების, არამედ – გარკვეული ფენომენის (ამ შემთხვევაში – ესთეტიკურის) დანახვის, ამოკითხვის უნარი მისივე შინაგანი კანონზომიერებებიდან გამომდინარე, ამ კანონზომიერებებთან მისი შესაბამისობის საკითხის დასმა, რაც ყოველთვის გაცილებით რთული სამუშაოა, ვიდრე – ტექსტის წაკითხვა, ვერგაგება და განზე გაწევა, თვალის ერთი გადავლებით

ისეთი დასკვნების გამოტანა, რომლებიც შეთვალიერების აქტით ვერ მოიპოვება და არცა აქვთ ძალა. განათლებასთან დაკავშირებული თქვენი ირონიის გავლენით ვიტყვი: თქვენი ტექსტების სიძლიერეზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ მე შემიძლია მათით ტკბობა, მათი შინაარსის, მთლიანობის, სათქმელის წაკითხვა; ჩემი ტექსტების სისუსტეზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ თქვენ ვერ მოახერხეთ მათით ტკბობის მიღება, მათი შინაარსის, მთლიანობის, სათქმელის წაკითხვა.

თქვენი პასუხი, ფაქტობრივად, ჩემი ნაწარმოებების კითხვისას სიტყვების გაუცხოების თქვენმიერი შეგრძნების ხაზგასმით დაიწყეთ და ამ შეგრძნების საფუძველზე იმ დასკვნის გამოტანა სცადეთ, რომ ეს ტექსტები არაფერს ამბობენ. საკმაოდ საყურადღებო განაჩენია! უფრო საყურადღებო და საინტერესო კი ის ფაქტია, რომ თქვენ თქვენი შეგრძნებით დაკმაყოფილდით და უფრო შორს წასვლა აღარ ისურვეთ. აი, ამ ფაქტის მიზეზებს მინდა ჩავუღრმავდე და, იქნებ, ძიების პროცესმა უკეთ გამოკვეთოს, რამდენად ეფექტური და სარგოა ჩემს მიერ მონიშნული თქვენი მეთოდი (ანუ საკუთარ შეგრძნებებზე დაყრდნობით გარკვეული, ერთმნიშვნელოვანი დასკვნების მიღება), ან – სად უნდა ვეძიოთ თქვენი მეთოდის საფუძვლები? ამას იმი ტომ მოგახსენებთ, რომ თქვენ შეგეძლოთ, პირველ რიგში, ჩვენს შორის, როგორც სხვადასხვა პიროვნული და ესთეტიკური გამოცდილებების მატარებელ ადამიანებს შორის, განსხვავებები მოგენიშნათ, ამ განსხვავებების გათვალისწინებით გემსჯელათ და ამ გზაზე ერთხელ მაინც, თუნდაც ხუმრობით, დაეჭვებულიყავით: იქნებ, არის რაღაც ისეთი, რასაც საკუთარ თავს ჯიუტად უმალავთ? რისი აღიარებაც ჯიუტად არ გინდათ? იქნებ, ჩემი ტექსტების და ამ ტექსტებში გამოთქმული შინაარსების მიმართ თქვენი დამოკიდებულების სათავეები თვით თქვენი ესთეტიკური დიაპაზონის საზღვრებში, პიროვნული ბედისა თუ სოციალური გამოცდილების სიღრმეებში მოგეძიათ (თუნდაც, დაშვების დონეზე). თქვენ სხვა გზა აირჩიეთ, – ირონიას მიმართეთ და საკუთარი თავი გაუნათლებლობაში დაადანაშაულეთ (ვერ გადალახეთ წყენა ვერც იმის გამო, რომ პასუხის გაცემა გთხოვეს რაღაც ისეთზე, რაც არათქვენეულია, განსხვავებულია, სულ სხვა

ესთეტიკურ-ექსისტენციალური ტრადიციით საზრდოობს, და – ვერც იმის გამო, რომ შეკითხვა არამოკრძალებული ფორმით დაგისვეს). ეს, რა თქმა უნდა, ირონია იყო, ვინაიდან თქვენ რომ მართლაც გაუნათლებლობაში ადანაშაულებდეთ თქვენს თავს, უკრიტიკო არ იქნებოდით იმ დამსახურებული აღიარების მიმართ, რომელიც მოიპოვეთ.....თქვენში რომ სხვა შუქზე ამ შემთხვევის დანახვის მოთხოვნილება ყოფილიყო, ეს ირონია არ გაჩნდებოდა. მაშინ ჩემი ტექსტების მიმართ, სულ მცირე, იმ დამოკიდებულებას აირჩევდით, რომელსაც, დარწმუნებული ვარ, თქვენ მოითხოვთ თქვენი ტექსტების მიმართ. არა მგონია, მოგწონებოდათ, მითოლოგიასა და ფოლკლორში ანდა სულაც ,,ძნელი" ლიტერატურის სპეციფიკაში ჩაუხედავ (თუნდაც, თავისთავად, ნიჭიერ) კრიტიკოსს ან რიგით მკითხველს ჯადოქრობასა და სათქმელის უქონლობაში რომ დაედანაშაულებინეთ. ნუთუ, ასე სათაკილოა იმ ანბანური ჭეშმარიტების აღიარება, რომ არსებობს არა მხოლოდ ის კონტექსტი (ისტორიული, კულტურული, სამართლებრივი, პიროვნული), რომელშიც თქვენი ტექსტები იქმნებოდა, არამედ – სხვა კონტექსტიც, რომელშიც ჩემი პოეტური, პროზაული თუ თეორიული ტექსტები იქმნება. რა უნდა იყოს შეურაცხმყოფელი, თუ თქვენ ამ კონტექსტს არ იცნობთ, თუ არ შეგიძლიათ ამ სხვა კონტექსტში შექმნილი ამა თუ იმ ნაწარმოებით ტკბობია მიღება. ფორმების ამოუწურავ სამყაროში რაღაც ხომ არსებობს ისეთი, რაც შეიძლება თქვენი გაგებისთვის მიუღებელი აღმოჩნდეს და, ამის გამო, არ გაიწიროს არაფრისმთქმელობის განაჩენისთვის. ნუთუ, სიტყვასთან ჩემი სიუცხოვის სამტკიცებლად საკმარისი საბუთი აღმოჩნდა მხოლოდ ის ფაქტი, რომ პირადად თქვენ გაგიძნელდათ მთლიანობაში ჩემი ტექსტების მოაზრება? მე მესმის, რომ თქვენ მხოლოდ თქვენი შთაბეჭდილება დააფიქსირეთ (თქვენი პირადი ესთეტიკური გამოცდილებიდან გამომდინარე). ამის წინააღმდეგ რა უნდა ჰქონდეს გონებრივი განვითარების თუნდაც დამაკმაყოფილებელ დონეზე მყოფ ადამიანს?! მაგრამ მე ყურადღებას ვამახვილებ სხვა ასპექტზე: იმაზე, რომ თქვენ ეს თქვენი სუბიექტური შთაბეჭდილება ლოგიკურ დასკვნას გაუტოლეთ. ვამბობ, ყურადღებას ვამახვილებ მეთქი და არა – მიკვირს ან მაოცებს მეთქი, ვინაიდან ამ ფაქტის

საფუძვლად მდებარე მიზეზთაგან ერთ-ერთი თვალში საცემი მიზეზი საუბრის, მსჯელობის, განაზრების ავტორიტარულ ცნობიერებაზე დამყარებული წყობაა. თქვენი მსჯელობა აპრიორულად თქვენვე გგულისხმობთ იმ უპირობო ინსტანციად, რომელსაც სიტყვასთან ისეთი იდეალური ურთიერთობა აქვს, რომ თუ მას არ ესმის მავანის სათქმელი, აქედან აუცილებლობით გამომდინარეობს, რომ ამ მავანს სათქმელი არაფერი აქვს. მეორეს მხრივ, ეს არის თქვენივე პიროვნული გაუცხოება განსხვავებულისგან (ოღონდ, დროში თქვენს შემდგომ არსებული განსხვავებულისგან, და არა – თქვენი წინმსწრები განსხვავებულისგან; ეს მნიშვნელოვანი დეტალია), და – რაც ნიშანდობლივია, მრავალფეროვნების ქვეცნობიერი შიში, უკეთ, იმის შიში, რომ მრავალფეროვნების ფაქტობრიობას წერტილი არ დაესვა მაინც და მაინც თქვენთან; რომ არსებობს თქვენგან განსხვავებულიც, რომელიც სხვა ტრადიციიდან მოდის (განა, ლიტერატურა, ყველაფერთან ერთად, ურიცხვი ტრადიციის მთლიანობაც არ არის?)... თავის დროზე, თქვენი პროზაც ძნელად საკითხავ ლიტერატურას განეკუთვნებოდა, მაგრამ გავიდა სულ რაღაც ორი ათწლეული და დღეს, როცა მართლაც ე. წ. ,,ძნელი" ლიტერატურისკენ მკითხველს გზა გაეხსნა, როცა მუზილი, პრუსტი, ფოლკნერი, ბორხესი, ფრანგული ახალი რომანი და თანამედროვე ინტელექტუალური რომანი თავისუფლად იშოვება და ლიტერატურაზე ,,აცრილი" ადამიანებისთვის სასიამოვნო საკითხავია, როცა ფილოსოფიასა და ლიტერატურას შორის რეალური კავშირები ჩვენი მკითხველისთვის უფრო უკეთ გამოიკვეთა, უკვე უხერხულად გამოსჩანს იმის სიძნელეზე საუბარი, რაც ადრე ძნელი ჩანდა... ვითვალისწინებ ჩვენი გამოცდილებების სხვადასხვაობას (რაც აუცილებელს ხდის ბევრი ისეთი საკითხის დაზუსტებას, რაც დასაზუსტებელი არ მექნებოდა ჩემი ან უფროსი თაობის უცხოელ ავტორებთან საუბრისას) და დავაზუსტებ იმას, რამაც უნდა აკრძალოს შესაძლო გაურკვევლობაზე დამყარებული შესაძლო კონტრკრიტიკა: გთხოვთ, ნუ იფიქრებთ, რომ ჩემთვის ლიტერატურა სიძნელის უფრო და უფრო გაუმჯობესებული ფორმების მარათონია; აქ საქმე ეხება მხოლოდ გარკვეული ტიპის და სპეციფიკური ფორმების მქონე ლიტერატურას, რომელ-

შიც – ასევე – სხვადასხვა ესთეტიკური ხარისხის მრავალი ტექსტი იქმნება და როცა, ვთქვათ, ინტელექტუალური რომანის ხარისხის შეფასება სურთ, მას დეტექტივს ან ბულვარულ რომანს კი არა, ისევ და ისევ სხვა ინტელექტუალურ რომანს ადარებენ...

რამდენიც უნდა ვილაპარაკოთ ლიტერატურის მარადიულობაზე, ნამდვილი ლიტერატურის უკვდავებაზე, ნებისმიერი ტექსტი, რომელიც მერე ხანგრძლივ დროს გადასწვდება ხოლმე, კონკრეტულ დროში, კონკრეტულ გარემოში, კონკრეტულ სოციო-კულტურულ კონტექსტში იქმნება (და ეს კონკრეტული გარემოებები თავის დაღს ასვამენ ნებისმიერი ტექსტის ფორმასაც და შინაარსსაც, რასაც ღირსეული მწერლები არასოდეს მალავენ), ამ ტექსტის დამწერს კი აქვს გამოკვეთილი კონკრეტული ინტერესები, უპირატესობას ანიჭებს ერთ სფეროს, განზე სწევს მეორეს, უარყოფს მესამეს და ა. შ. ამიტომ, მწერლის სათქმელის გასაგებად, სულ მცირე, გარკვეული მნიშვნელობა ნამდვილად აქვს იმ კონტექსტს, რომელთანაც თავის ურთიერთობას არკვევს მწერალი. თქვით გულწრფელად: ორი მკითხველიდან, რომელიც თანაბარილიტერატურული გემოვნებით, თანაბარი სულიერებით, გაგების და სერიოზული ლიტერატურის დაფასების თანაბარი ნიჭით ხასიათდება, რომელს მიანიჭებდით უპირატესობას, რომელს ჩათვლიდით, მაგალითად, თქვენი პირველი რომანის უფრო მომზადებულ მკითხველად, – იმას, ვისაც ეცოდინებოდა არგონავტების მითი თუ – იმას, ვისთვისაც ეს მითი უცნობი იქნებოდა? რა თქმა უნდა, თქვენი ზოგადი დასკვნის თანახმად, ლიტერატურასთან მაშინ გვაქვს საქმე, როცა გვესმის, რას გვაუწყებს, რას გვეუბნება ლიტერატურა, მაგრამ, ნუთუ, სულ არა აქვს მნიშვნელობა იმის მზაობის ხარისხს, ვინც ისმენს ამ ნაუწყებს? ნუთუ, სასხვათაშორისოდ მაინც არ უნდა დასვას საკუთარი მზაობის საკითხი ამ დროს მკითხველმა? და თუ არ დასვამს, გულწრფელად თქვით, აღნიშნული ორი მკითხველიდან ვინ უკეთ გაიგებს თქვენს სათქმელს, ვინ უკეთ ჩაწვდება თქვენი რომანის შინაარსს?

სიტყვა არ შეიძლება უცხო იყოსო, ბრძანებთ, და სავსებით გეთანხმებით. მაგრამ რატომ არ სვამთ კითხვას: ვისთვის არ შეიძლება სიტყვა უცხო იყოს? ჩემი ღრმა რწმენით, თქვენთვის ასეთი

კითხვის დასმა მიუღებელია იმიტომაც, რომ ყველა შემხვედრ პრობლემას იმთავითვე ერთადერთი ურყევი, უეჭველი დოქსით უდგებით: თქვენთვის სიტყვა არ შეიძლება უცხო იყოს, ხოლო თუ თქვენთვის სიტყვა უცხო აღმოჩნდა, ეს სიტყვა ყალბია; იგი მხოლოდ რაღაც მსგავსია სიტყვის, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არაა სიტყვა. აი, ამას ვუწოდებ სიტყვასთან ურთიერთობაში პასუხისმგებლობის ერთ-ერთ ფორმას, რომელიც ავტომატურად აყალიბებს ადამიანებთან, სტრუქტურებთან, ლიტერატურასთან მიმართების ასეთსავე გარკვეულ ფორმას. ნუ მიწყენთ, თუ სიტყვასთან ურთიერთობის იმ ფორმას, რომელიც თქვენი წერილიდან გამოსჭვივის, ავტორიტარულს ვუწოდებ (გნებავთ, საბჭოურს, როგორც ავტორიტარულის ერთ-ერთ გამოვლენას). მე არ ვამბობ, რომ ეს არის უპასუხისმგებლობა. მე ვამბობ, რომ ეს არის პასუხისმგებლობის ის გარკვეული ფორმა, რომელიც უახლოვდება ჩემს მიერ „უზნეობის მსხვერპლში" გაანალიზებულ და არა დაგმობილ (როგორც არასწორად გაიგეს) ფორმას. ჩემი რწმენით, სიტყვასთან მწერლის ურთიერთობის შინაარსი (არა კარგი ან ცუდი, არამედ – გარკვეული შინაარსი) მისი ცხოვრების წესში უნაკლოდ მჭღავნდება. და – პირიქით: არსად ისე კარგად არ იჩენს თავს მწერლის პიროვნული ცხოვრების წესი, მისი კონკრეტული ბედი და ნება, როგორც – თაურსიტყვასთან მისი მიმართების ობიექტივირებულ ნაყოფში ანუ ტექსტში. შეიძლება ადამიანმა თავი მოიტყუოს და იფიქროს, რომ ყოფითი პირობითობები წარმავალია, წვრილმანია, და რომ მთავარი შემოქმედებაა; რომ მთავარია, ყველა ყოფითი შესაძლებლობა გამოყენებულ იქნას მარადიულში დასამკვიდრებლად, ტექსტის შესაქმნელად, მაგრამ, სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ, მწერალს ღმერთი არ პატიობს ასეთ ცრურწმენებს, დაფარული მაინც არ რჩება ასეთი კომპრომისი: პიროვნულ პასუხისმგებლობაზე თავისარიდება ან ამ პასუხისმგებლობის საკითხის გამარტივება პირდაპირ გავლენას ახდენს შემოქმედების შინაარსზე... ერთი ნიუანსიც: რასაც თქვენ, ჩემთან დაკავშირებით, სიტყვას უწოდებთ, ის სიტყვების ჯამია, სიტყვების მთლიანობაა, წინადადებებია, წინადადებების თანმიმდევრობაა, ერთი სიტყვით, ტექსტია. ტექსტი კი, არც ერთი თავისი მახასიათებლით, (რა

თქმა უნდა, ჩემი აზრით) სიტყვა არ არის. აზროვნებისა და წერის ჩემეული ფორმა თქვენ არ მიიღეთ და ეს, როგორც უკვე არაერთხელ აღვნიშნე, საკმაო საფუძვლად აქციეთ, რომ სათქმელის არქონაში დაგედანაშაულებინეთ (მოგვიანებით შევეცდები, ავხსა თქვენი ბრალდების არაშემთხვევითი ხასიათი თვით თქვენი ექსისტენციალური, ყოფით-ცოციალური ადგილიდან გამომდინარე, და ამას ჩავიდენ ძალიან ფრთხილად, ზომიერებაზე განსაკუთრებული ფიქრით, თითქმის შეფარვით, მაგრამ არა ბუნდოვნად და არა ორაზროვნად)...

ბრძანებთ, თქვენი ესსეების კითხვისას ხელიდან არ გამიგდია უცხო სიტყვათა ლექსიკონიო, ეს კი, რასაკვირველია, ჩემს გაუნათლებლობაზე მეტყველებსო. ნება მომეცით, ამ ირონიის უზუსტობის დასამტკიცებლად, შედარებით ვრცლად შევერო საკითხებს, რომლებსაც თქვენი შენიშვნა უკავშირდება. დიახ, საქმე ესსეებს ეხება, თეორიული ხასიათის ნაშრომებს, ერთგვარ მინიტრაქტატებს, რომლებშიც მაქსიმალურად მჭიდროდ და ლაკონურად გადმოცმულია ჩემი შეხედულებები, დაკვირვებები სწორედ პოეტურ სიტყვასთან დაკავშირებით, გაანალიზებულია სიტყვისა და ენის, პოეზიისა და პოეტური ცნობიერების ურთულესი საკითხები (რა თქმა უნდა, ესეც დავაზუსტოთ, საკითხთა სირთულე გამოკვლევის ღირსებების მაჩვენებელი სულაც არაა); შემოთავაზებულია ჩემი, უშუალოდ ჩემი რამდენიმე კონცეპცია და ნაცადია არა მხოლოდ შიშვლად, იდეების დონეზე თეთრი ფურცლისთვის მათი შეტოვება (როგორც მოგეხსენებათ, იდეების და მათი კომბინაციების ნაკლებობას არც ქართული კულტურის ისტორია განიცდის), არამედ – ამ იდეათა მოტივირების მცდელობა. ხოლო რაკი ეს ესსეები არ წარმოადგენს სპონტანურ ფილოსოფოსობას ცხოვრებაზე, ადამიანურობაზე, სიკეთეზე და ა. შ. (ანუ, არ წარმოადგენს გაიოლებულ, გამარტივებულ საქმეს), მე უნდა გამეთვალისწინებინა ჩემს მიერ საკვლევ საკითხებთან დაკავშირებული სხვა ისეთი, ჩემთვის ხელმისაწვდომი გამოკვლევები, რომლებშიც იგივე პრობლემებია დამუშავებული. ჩემი ეს ესსეები, სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ, წარმოადგენს არა ცარიელ სივრცეში ხელების ფათურს, არამედ – კონკრეტულ საკითხებზე კონკრეტულ ავტორებ-

თან და კონკრეტულ შეხედულებებთან დიალოგს და ამ დიალოგში ჩემი საკუთარი შეხედულებების მანიფესტირება-მოტივირებას. ასეთი დიალოგი კი, როგორც იმ ქვეყნებში მოეხსენებათ, სადაც მოიგონეს სიტყვები ,,დიალოგი", ,,კულტურა", ,,ანალიზი", ,,ფილოსოფია" და ა. შ., შეუძლებელია შესაბამისი ტერმინოლოგიური და კატეგორიული აპარატისა და რიტორიკული მოდელების გამოუყენებლად, შესაბამის თემებზე უკვე წარმოებულ განაზრებებთან საკუთარი განაზრებების შეუჯერებლად, ხოლო თუ ამ საქმეს ერთი მკვლევარო უფრო ნათლად და მკაფიოდ ახერხებს, ვიდრე – მეორე, ამის საფუძველზე სიტყვასთან მათი სიშორე-სიახლოვის, სათქმელის ქონა-არქონის საკითხის დასმა არ უნდა იყოს მართებული.

თავს უფლებას მივცემ და ვიმედოვნებ, რომ ცოდვად არ ჩამეთვლება არც პროფესიული ფილოსოფიული განათლება, არც – ლინგვისტიკის და სემიოტიკის საკითხების მიმართ თხუთმეტწლიანი სერიოზული ინტერესი, არც – თანამედროვე ევროპელ ფილოსოფოსებთან, ლინგვისტებთან და კულტუროლოგებთან ინტენსიური შინაგანი დიალოგი, რასაც, მერწმუნეთ, ბოროტად სულაც არ ვიყენებ. ნუთუ, ლინგვისტური ან ანალიტიკური ფილოსოფიის ტერმინოლოგიაში თქვენი გაუთვითცნობიერებლობა შეიძლება ან თქვენი გაუნათლებლობის ან ჩემი ჯადოქრობის საბუთად ჩაითვალოს? ნუთუ, აუცილებელია იმ ლიტერატორთა მრავალრიცხოვანი სიის ჩამოწერა, რომლებიც ერთდროულად მწერლებიც იყვნენ (და არიან) და – ლინგვისტებიც, ფილოსოფოსებიც და სხვა რომელიმე დარგის წარმომადგენლებიც? ნუთუ, მათ არ უნდა ვაპატიოთ მათი პროფესიული გამოცდილების საფუძველზე და გამოყენებით ამა თუ იმ საკითხის ანალიზი?.. თუ, ბოლოსდაბოლოს, თქვენთვის მართლა ასე მკაფიო და გასაგები იქნება და არა მხოლოდ უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, არამედ უამრავი სხვა ლექსიკონი და საცნობარო ლიტერატურა არ დაგჭირდებათ პოეტიკისა თუ ლინგვისტიკის, ენის ფილოსოფიისა თუ კულტურფილოსოფიის რომელიმე ავტორიტეტის (და არა, ჩემსავით, სათქმელის არმქონის) თუნდაც ყველაზე უფრო მარტივად დაწერილი შრომის გასაგებად (და არა მხოლოდ გადასაკითხად და თავისუფალი, სპონტანური ფიქრებისთვის იმპულსების მისაღებად), მე დავთმობ

ჩემს ,,სიშლეგეს" და თქვენი შენიშვნის სამართლიანობას გავიზიარებ.

ჩემს ამ სამ ესსეში კონცენტრირებულია მთელი ჩემი სულიერი, შემოქმედებითი, პიროვნული გამოცდილება. ამ სამ ესსეში მანიფესტირებულია მთელი ჩემი პოეტური სუნთქვის მეტაფიზიკა, ჩემი მსოფლმხედველობის ყველა ძირითადი ასპექტი. ამ სამუშაოს წინ უძღოდა სულ სხვა – წინარესამანიფესტაციო, წინარესაკონცენტრაციო – სამუშაო: 1994 წელს თსუ-ის სააქტო დარბაზში ჩატარებული ლექციების კურსი (11 ლექცია), – როცა თითოეული ლექცია საათნახევარს, ხოლო ლექციის შემდგომ დამსწრე საზოგადოებასთან ბჭობა-კამათი ორ საათს მაინც გრძელდებოდა ხოლმე (შევნიშნავ, რომ ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ეს იყო პირველი შემთხვევა, როცა მწერალი აუდიტორიის წინაშე საკუთარი ლიტერატურულ-ესთეტიკური სისტემით წარსდგა). ამ ლექციების მომზადება კი გამორიცხავდა უპასუხისმგებლობის ქართულ, თქვენთვისაც და ჩემთვისაც კარგად ნაცნობ ფორმებს, და – მინდოდა თუ არ მინდოდა – მოასწავებდა ქართულ სალიტერატურო სამყაროში მწერლის ახალი ტიპის შემოსვლას, პიროვნული და მწერლური პასუხისმგებლობის ახალი ფორმების დამკვიდრებაზე ზრუნვას და პირადი მაგალითით ამ ჩანაფიქრის რეალიზებას (რაკი ცრუ, ორაზროვანი თავმდაბლობის შემოტევებით არ გამოვირჩევი, არც საკუთარ თავზე ასეთი თავხედური საუბარი მერიდება; მით უმეტეს – საქართველოში, სადაც თავმდაბლობისკენ მოწოდებას არანაირი სერიოზული კავშირი არა აქვს ზრდილობასთან, ზნეობასთან და კეთილგონიერებასთან; ყოველ შემთხვევაში, მე ჯერ არ მინახავს თავმდაბლობისკენ მომწოდებელი ქართველი მწერალი, რომელიც კულ ტურაში თავისი უტყუარი მდგომარეობით დაადასტურებდა თავის გულწრფელობას). ნუთუ, მართლა ფიქრობთ, რომ შეიძლება ადამიანს სათქმელი არ ჰქონდეს და ასე გაისარჯოს? საზოგადოება ხომ, განვითარების რა საფეხურზეც უნდა იდგეს, ამ დროს არ ტყუვდება (სხვათაშორის, გარკვეული თვალსაზრისით, მაშინ არც მწერალთა კავშირის წევრები მოტყუებულან; მიუხედავად იმისა, რომ ,,ლიტერატურულ საქართველოში" არა მხოლოდ აღნიშნული სალექციო კურსის

შესახებ უწყება გამოვაქვეყნე, არამედ – თითოეული ლექციის თემის დასახელებაც, ისინი ანკესს სულაც არ წამოგებიან; იყო ორად ორი გამონაკლისი: ბ-ნი ჯემალ აჯიაშვილი და ბ-ნი როსტომ ჩხეიძე, რომლებიც ზოგიერთ ლექციას დაესწრნენ)...

მოხდა ისე, რომ ჩემთვის იდეალურ და მისაბაძ პიროვნებად და შემოქმედად (ცოცხალთა შორის) იქცა არა ქართულენოვანი ქართველი მწერალი, არამედ – გერმანულენოვანი ქართველი მწერალი. ეს მწერალია ბ-ნი გივი მარგველაშვილი. ჩვენ, შესაძლოა, სხვადასხვა აზრი გვქონდეს მისი შემოქმედების მნიშვნელობაზე, მაგრამ ეს არ არის არსებითი. რატომ იქცა ჩემთვის სწორედ ეს პიროვნება და არა საქართველოს მწერალთა კავშირის რომელიმე ნიჭიერი წევრი ღირსეული და უკომპრომისო ცხოვრების მაგალითად? არა მხოლოდ იმიტომ, რომ განათლებული მწერლის ყველა კრიტერიუმს უპირობოდ აკმაყოფილებს. არც – მხოლოდ იმიტომ, რომ მის ცხოვრებაში ადგილი არ ჰქონია მხოლოდ მუზის იმედად ყოფნას, ათასგვარ მარაზმულ საქმიანობაში დროის ფლანგვას და ფლანგვის ასეთი ,,კულტურის" რაციონალიზაცია-რომანტიზაციას. პირველ რიგში – იმიტომ, რომ ბ-ნ გივი მარგველაშვილს ყოფითი საკითხების მოგვარების მიზნით კომპრომისი არასდროს დაუშვია; მას არასდროს, თავისი ცხოვრების არც ერთ მონაკვეთში, ორაზროვანი ცხოვრებით არ უცხოვრია; არასდროს ჩაუგდია თავი ისეთ მდგომარეობაში, როცა მწერალი იძულებულია, ათასნაირ მდაბიურ ხერხს მიმართოს, ათასნაირი უხეში ხრიკი მოიფიქროს ამა თუ იმ საქციელის გასამართლებლად. კიდევ ერთხელ დავაზუსტებ, რომ ჩვენ, შეიძლება, სხვადასხვა შეხედულება გვქონდეს ამ პიროვნების შემოქმედებაზე. მაგრამ თუ რაღაცას ნიშნავს გერმანიაში თქვენი რომანების გამოცემის ფაქტი, რაღაცას ისიც ნიშნავს, რომ უმოკლეს დროში იმავე გერმანიის საუკეთესო გამომცემლობებმა ბ-ნი გივი მარგველაშვილის რომანების (თითოეულის მოცულობა 400-500 გვერდზე ნაკლები არაა) პირველი ათეულის გამოცემა უკვე განახორციელეს. და თუ ამ პიროვნების პრეცედენტი თქვენთვისაც მნიშვნელობს, მაშინ აღვნიშნავ, რომ მისი ლინგვისტური და ფილოსოფიური სქელტანიანი

შრომები ჩემს ესსეებზე (სულ მცირე) ათჯერ უფრო ძნელად საკითხავია. და ეს იმაზე მიუთითებს, რომ იგი ჯადოქარია?..

ამის მერე, ნება მომეცით, ერთობ სქემატურად და გამარტივებულად, იმ ესსეს ძირითადი სათქმელი მოგაწოდოთ, რომელსაც ,,სიტყვის შეუძლებლობა" ჰქვია და რომელსაც, თქვენი ინტერპრეტაციის საპირისპიროდ, სიტყვის უარყოფასთან არავითარი კავშირი არა აქვს.

ჩემი პოეტური მითოლოგი(კ)ა ეფუძნება ცრურწმენას (ალბათ, დამეთანხმებით, რომ ყველა ჩვენი მკაცრად არგუმენტირებული მსჯელობებიც კი ასეთ პირველად, შეუმოწმებად და რწმენით, შინაგანი ხედვით მიღებულ ,,ცრურწმენებზე" დაიყვანება), რომ არსებობს პირველსიტყვა, თაურსიტყვა, ღმერთის სიტყვა, რომელიც მატერიალურ სამყაროში უდანაკარგოდ ვერ შემოაღწევს; მას მერე, რაც სამოთხე უკან მოგვრჩა, დედამიწაზე სრულყოფილი და უნაკლო არც ადამიანი უნახავს ვინმეს და არც – ადამიანის ნამოქმედარი. ასეთივეა ადამიანური მეტყველება და ენა, რომლებსაც პრაგმატული ფუნქციები აკისრია და უაღრესად რთული სოციალური პრობლემების მოსაგვარებლადაც გამოიყენება, ბევრ სხვა სიკეთესთან ერთად (სხვათაშორის, ენის ცვალებადობის ფაქტობრიობა, დროში მისი მუდმივი ფერისცვალება – და არა განვითარება – ამის მაჩვენებელია). მას, ძალიან მარტივად რომ ვთქვათ, საკომუნიკაციო დანიშნულება აქვს. კომუნიკაციას მე მოვიაზრებ, როგორც მოხმარების, პრაგმატულ-უტილიტარული საქმიანობის პროცესში ჩაბმული ადამიანების საქმიანობას (და ასეთ საქმიანობას ვერც ერთი სულიერი, ვისაც საზოგადოებაში ცხოვრება სურს, ვერ გაექცევა). მაგრამ ამ ნაკლულ სამყაროში, ამ კომუნიკაციურ და მომხმარებლურ სივრცეში არსებობს სამოთხის ხსოვნაც, ხოლო ამ ხსოვის მატარებლები, ისევ და ისევ, სამოთხიდან გაძევებული ადამიანები არიან. არ არსებობს ადამიანი, რომელშიც უჩუმრად ან ხმამაღლა, ეს ხსოვნა არ ღვიოდეს. მაგრამ ადამიანთა ამ მილიარდობით სიმრავლეში დროდადრო ჩნდებიან პიროვნებები, რომლებსაც აქვთ უნარი, აღადგინონ კავშირი თაურსიტყვასთან და თავიანთ ამქვეყნიურ არსებობას სწორედ შემოქმედებითი, არაუტილიტარული და არასაკომუნიკაციო ფორმებით

შეახსენონ ეს სამოთხე, შექმნან ამ თაურსიტყვაზე ნოსტალგიის მყარი ფორმები, მარადიული მეტაფორები: ,,ოდისეა", ,,ფაუსტი", ,,ეფემერა", ,,ექიმი ჟივაგო" და ა. შ. მაგრამ ისინი ამას აკეთებენ არა უმრავლესობისთვის, არა სხვებისთვის, არამედ – იმიტომ, რომ თავად გადარჩნენ, არ შეიშალონ; რომ ისინი გამოუთქმელმა არ დაიტანოს, თუნდაც ფიზიკურად არ გაანადგუროს. ჩემს ესსეში საუბარია, ვთქვათ, ,,ექიმ ჟივაგოზე" ან სხვა რომანზე, როგორც თაურსიტყვასთან დაბრუნების წყურვილზე და ამ სწრაფვის შედეგად შექმნილ ,,სიტყვაზე" (და არა სიტყვაზე), ანუ საუბარი მაქვს ,,სიტყვაზე", როგორც, თაურსიტყვის ემანაციაზე (იძულებული ვარ, მაქსიმალურად გავაღარიბო ამ ესსეს შინაარსი, რათა დაგარწმუნოთ, რომ მე მქონდა სათქმელი, და განზე ვტოვებ ამ საკითხთან დაკავშირებულ სხვა ასპექტებს). ასე რომ, ჩემთვის პირველადია არა ენა, არამედ – სიტყვა. სიტყვასთან კავშირი აქვთ მხოლოდ პოეტებს (,,პოეტი" და ,,მოლექსე", მოგეხსენებათ, ცხვადასხვა კატეგორიის ცნებებია): ქრისტეს, ლაო ძის, ვაჟა-ფშაველას, ფლობერს...

რაც შეეხება ,,ანტი-შტაინს" (სადაც დიდ ამერიკელ პოეტს, გერტრუდა სტაინს, საკმაოდ მრავალმხრივ გააზრებული ესთეტიკური მოსაზრებით, მისივე სტილის მიჯნაზე მოქმედი მეტყველებით ვეკამათები), მასში სიტყვისა და ენის დეფინიცია კერძო კვლევის საგანი ხდება; აქ ერთმანეთისგან ვმიჯნავ სექსისა და ეროტიკის სფეროებს; სექსის სფეროს ვახასიათებ და აღვწერ, როგორც ნაკლული არსებობის მოდუსს, პერმანენტული ურთიერთმოხმარებისა და ურთიერთძალადობის, უსახობისა და ჩანაცვლებადობის სფეროს; ხოლო ეროტიკულ სფეროს, ამის საპირისპიროდ, ვახასიათებ, როგორც სულიერით გაშუალებული შეხების, თაურსიტყვისკენ და ღმერთისკენ გულმიპყრობილი ქმედებისა და მოძრაობის სფეროს; ამ ესსეში სექსის სამყარო სექსუალურ-გრამატიკულ განზომილებად იწოდება (თუნდაც ბლანკები, საეტიკეტო წარწერები, ოქმები და სარეკლამო აქტები...), სიტყვა კი წარმოდგენილია, როგორც ამ გრამატიკის პერმანენტული ნგრევა, რომელიც ამ საქმისთვის ირჩევს ერთეულებს. ირჩევს, რათა ეს საქმე გამოაჩინოს, შექმნას მყარი, წარუვალი მეტაფორები (პოეტური ტექსტები).

გეორგ თრაქლის შემოქმედების თეორიული გააზრება კი ჩემთვის მხოლოდ საბაბი იყო, რათა მეჩვენებინა მატერიალური, სწორედაც სექსუალურ-გრამატიკული კონტექსტის, არაპოეტური რეალობის მიმართ ჩემი დამოკიდებულება. ჩემთვის უცხოა რეალობის გმობა, გაკიცხვა და ბრალდება ამა თუ იმ ბედის ნგრევის გამო. ეს ყველაფერი – შიმშილი, სიგიჟე, დევნა, ძაღლური ყოფა – პოეტისთვის მხოლოდ მასალაა, და „მთვრალ ხომალდსაც", „წმინდა გონების კრიტიკასაც", „ჯაყოს ხიზნებსაც" მოვიაზრებ, როგორც მადლიერებას, გამოხატულს რეალური სინამდვილის მიმართ (რაოდენ ტრაგიკულიც უნდა იყოს „ჯაყოს ხიზნებში" აღწერილი რეალობა, თვით „ჯაყოს ხიზნები", როგორც ესთეტიკური მთელი, არის ზეიმი, შემოქმედების ზეიმი, თაურსიტყვის შეუძლებლობის ანუ თაურსიტყვისკენ სწრაფვის შესაძლებლობის დადასტურება). სხვათაშორის, არც ერთი ჩემი საყვარელი მწერალი მატერიალურად უზრუნველყოფილი და დალხენილი არასოდეს ყოფილა... თუმცა, არანაკლები ტკბობა განმიცდია იმ ავტორთა ტექსტების კითხვით, რომლებსაც სიცოცხლეში ცივი ნიავი არ შეხებია...

რაოდენ დასანანია, რომ აფიშამ, რომელშიც ჩემი წიგნი შევფუთე, მხოლოდ იმ აზრისკენ გიბიძგათ, თითქოს ამ ფორმით თვითრეკლამას მივმართე. „ამგვარი თვითრეკლამა, ცოტა არ იყოს, გულუბრყვილობაა დღეს და ნაკლებად ეფექტურიც, ვთქვათ, ოციან წლებთან შედარებით". დაგეთანხმებოდით, ჩემი ასეთი ქმედების მიზანი მართლაც თვითრეკლამა რომ ყოფილიყო. ხატზე დავიფიცებ, რომ თვითრეკლამასთან ჩემს ჩანაფიქრს არაფერი ჰქონდა საერთო. უკვე სამ თვეზე მეტია, ჩემი ეს კრებული სარეალიზაციოდ ტუალეტებსა და ხილ-ბოსტნეულის მაღაზიებშია გამოფენილი, მაგრამ არც ერთი ნაცნობი ჟურნალისტი ამ აქციის გასახმაურებლად არ შემიწუხებია. მიუხედავად იმ ფორიაქისა, რომელიც ჩვენს უბადრუკ სალიტერატურო გარემოში ჩემი სახელის ირგვლივ სუფევს და რომელიც არა იმდენად ჩემი ექსცენტრულობის, რამდენადაც ამ მოკალმე-პოლიტიკოს-პატრიოტ-უსაქმურთა ზნეობრივი წყობის ზუსტი სურათის მაჩვენებელია, მე ვცხოვრობ ჩუმი და მარტოსული ცხოვრებით და ვცდილობ ვერიდო

ზედაპირული ეფექტების დიდოსტატებსაც და ინტრიგების დიდოსტატებსაც. ეს არაა პოზა, არაა მანერა, ეს ჩემი არსებობის წესია. უბრალოდ, მოხდა ისე, რომ სალიტერატურო ურთიერთობების ის წესი, რომლის დამკვიდრებაც პირადი მაგალითით მოვინდომე, მწერალთა კავშირის არც ერთი წევრის ინტერესების სფეროში არ აღმოჩნდა. მაგრამ მე რევოლუციონერთა რიგიდან არ გახლავართ. ამიტომ, ჩავიდინე ის, რაც არც ერთი ოფიციალური ქართველი მოკალმის გულს არ მოეფონებოდა: დავაფიქსირე ჩემი დამოკიდებულება იმ სალიტერატურო რეალობის მიმართ, რომელსაც კბილებით იცავენ ოფიციალური „შემოქმედები", და გავიარე. ჩემი ეს ქმედება არ ყოფილა ნაკარნახევი ბოღმით, ღვარძლით, ზიზღით. იგი ნაკარნახევი იყო ადამიანების, ლიტერატურის, სიმართლის სიყვარულით. არასდროს არაფერი მქონია გასაყოფი რომელიმე ქართველ მწერალთან. ჩემთვის, საერთოდაც, უცხოა ბოღმა, ღვარძლი, შური. არა იმიტომ, რომ ძალიან კეთილი ვარ. უბრალოდ, მე მაქვს ბევრი საქმე და ამ ვნებებისთვის არ მცალია... დავუბრუნდები ჩემს საინფორმაციო აფიშას. ეს აქცია მოკლებული იყო რამენაირ ეშმაკობას, თვითრეკლამის სურვილს, ეპატაჟს; ნაკარნახევი იყო იმ ობიექტებში მომუშავე ადამიანებისადმი, ცხოვრებაში ბედით მიჩენილი მათი ადგილისადმი გულწრფელი თანადგომით. ამ აქციით მე აღვნიშნე ჩემს ცნობიერებაში დიდი ხნის წინ გაცნობიერებული ფაქტი: რომ ამ ადამიანების შრომა დიდი შრომაა, ამ ადამიანების დრამა ცხოვრების წინა ხაზზე თამაშდება. ჩემი აქციით მე ამ ხალხთან ახლოს მივედი, გავიცანი ისინი, მათთან ურთიერთობა ჩემთვის საინტერესო გამოდგა. აი, ესაა არსებითი: საინტერესო გამოდგა. მე მათი ბედით ვცხოვრობ, ესაა ჩემი ჩუმი პირადი ცხოვრება, მოკლებული რამენაირი ყვირილის ვნებას. დამერწმუნეთ, იქ უფრო მეტი სიწმინდე და სისუფთავეა, ვიდრე – იმ მწერალთა კავშირში, რომლის წევრიც თქვენ ბრძანდებით, რომლის კედლებშიც დღემდე აწარმოებენ ორაზროვნებას სწორედ თქვენი და კიდევ რამდენიმე მნიშვნელოვანი მწერლის სახელით. როცა „უზნეობის მსხვერპლს" ვწერდი, მე ამ სიბინძურისადმი ჩემი პოზიციის ჩვენება მინდოდა და ეს იყო ჩემი სიმართლე. მოხდა ისე, რომ მავანმა და მავანმა ისარგებლა ჩემი

ამ წერილით და პოლემიცა სულ სხვა მიმართულებით გადაისროლა. მერე მე მომიხდა (საჭიროდ მივიჩნიე) ამ ერთწლიანი უღირსი ომისადმი ჩემი დამოკიდებულების კიდევ ერთხელ დაფიქსირება, ჩემი პოზიციის კიდევ ერთხელ ხაზგასმა. როცა ტუალეტებში ჩემი კრებულები შევიტანე გასაყიდად (მე იქ პოეზია კი არა, წიგნები შევიტანე, მატერიალური საგნები), მინდოდა, პრაქტიკულად გამომეცადა, რა ხდება, როგორ არსებობენ იქ, სადაც საქმე აქვთ არა სულიერ, არამედ მატერიალურ სიბინძურესთან, როგორია ამ სიბინძურესთან ყოველდღიურ ურთიერთობაში მყოფი ადამიანების ხმა, თვალის ფერი; მე ამ აქციას მას მერე მივმართე, როცა ჩემი პროფესიის ადამიანების თვალები, ხმა და საქციელი ნანახი მქონდა; როცა საბოლოოდ დავრწმუნდი, რომ ისინი სიკეთეს და სიმართლეს არ ემსახურებიან, რომ ისინი თავიანთი უგუნურებით, მატერიალურ ყოფაზე სამუდამო მიჯაჭვულობით, აქტიურად ღუპავენ საქართველოს. თქვენ, რა თქმა უნდა, მართალი ბრძანდებით: „მწერალმა მის იმედზეღა დარჩენილ მკითხველს დედაკაცის ან მამაკაცის სასქესო ორგანო კი არ უნდა დაანახვოს, არამედ ადამიანური ცხოვრების მაგალითი". დამერწმუნეთ, ჩემი ცხოვრების და შემოქმედების კრედო სწორედ ეს არის. რატომ დაიწერა „ბედნიერი ერი"? რატომ დაიწერა „ჯაყოს ხიზნები" და „კვაჭი კვაჭანტირაძე"? „ტრფობა წამებულთაც" ამ მიზეზით არის დაწერილი. მაგრამ, ნუთუ, მეტი არაფერი დამიწერია? თქვენ ხომ არ ისურვებდით, რომელიმე თქვენი რომანის მთლიანობა მის რომელიმე ეპიზოდზე დაეყვანათ, რომელიმე უხეში სცენის თქვენმიერ აღწერაზე დაყრდნობით დაესკვნათ, რომ თქვენ მხოლოდ ამ ტენდენციას ამკვიდრებთ. თქვენ ხომ ასეთ კრიტიკას პასუხის ღირსად არ ჩათვლიდით. ჩემი შემოქმედებაც ასეთი მიმდინარე მთლიანობაა, და პერმანენტულად შევსებადი ამ მთლიანობის მხოლოდ ერთი, უაღრესად მნიშვნელოვანი, ნაწილია „ტრფობა წამებულთა".

დაბოლოს, უმთავრესის შესახებ. იმ სათნოებებიდან, რომლებიც მისურვეთ და რომლებიც გულწრფელი მადლიერებით მივიღე, არ შემიძლია ჩემი ფიქრი და ტკივილი არ გაგიზიაროთ ერთერთთან დაკავშირებით, რომლის თქვენმიერი განმარტებაც ამ სათნოების თქვენმიერსავე გაგებას უფრო ხელშესახებს გახდიდა

ჩემთვის. საქმე ეხება კეთილგონიერების ცნებას, რომლის მრავალგვარი გაგება და განსაზღვრება მოეპოვება საკაცობრიო კულტურას, მაგრამ რომელიც განსხვავებულ სიტუაციებში მაინც მიწყივ განსხვავებულად გაიგება ხოლმე (აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რომ განსხვავებული გამოცდილების ადამიანები განსხვავებულ შინაარსს დებენ ტევადი მოცულობის ამ ცნებაში). კრიზისულ სიტუაციებში, როგორც იცით, ადამიანები ხშირად კარგავენ ორიენტირებს და მათს ცნობიერებაში ჯერარსულს სასურველი ენაცვლება ხოლმე. ისიც კარგად მოგეხსენებათ, რომ გარკვეულ სოციალურ (არ მინდა ვთქვა, კულტურულ-მეთქი) ვითარებაში ჯერარსული ისე აღიგვება ხოლმე პირისგან მიწისა, რომ ახალ თაობებს ხელისცეცებით, დიდი შინაგანი ძალისხმევით უხდებათ ჯერარსულთან კავშირის აღდგენა. ამის ერთ-ერთი, მაგრამ არა ერთადერთი, მიზეზი ისიც გახლავთ, რომ ჩვენში, არასრულყოფილ, ცოდვილ ქმნილებებში (იქნებ, მხოლოდ მე ვარ ასეთი?) ამ დროს შეიძლება სულ იოლად გაჩნდეს იმის მოთხოვნილება, რომ საგულდაგულოდ გადამალული ჯერარსის ნაცვლად გაბატონებული უბადრუკობა და სიბეცე, ჩვენს მიერ ნაცოდვილარ-შეკონწიწებული ,,რეალობა" ჩვენს ირგვლივ მყოფებს იდეალურ ინსტანციად თუ არა, მისაბაძი სტანდარტების ერთობლიობად მაინც დავუსახოთ და ამ გზით გადავმალოთ თვით ეს ,,რეალობა". დამეთანხმებით, საქმის ასეთი ვითარება საზოგადოების დიდ ნაწილზე დამღუპველად მაშინ მოქმედებს, როცა მსგავს ,,კეთილშობილურ" მოღვაწეობაში ებმებიან მწერლები, სულიერების რაინდები. და – არც მხოლოდ ამ დროს. უფრო – მაშინ, როცა ამ საზოგადოებაში ასნლეულების განმავლობაში დამკვიდრებულია რწმენა სულიერი მთლიანობის შენარჩუნების საქმეში მწერლობის განსაკუთრებული მისიის შესახებ. ჩემი ღრმა (და, ალბათ, უსაფუძვლო) რწმენით, ჩემზე უფროსი და ზეუფროსი თაობის თითქმის ყველა ქართველმა მწერალმა თავისი ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანა ჯერარსულის გადამალვაში და, სულ მცირე, ისურვებდა თუ არ ისურვებდა, პარალელური აქციის სახით ისიც ,,მოახერხა", რომ მომდევნო თაობების ვერც ერთი წარმომადგენელი (ამ შემთხვევაში, მწერალი), რომელიც სადღეისოდ თუ სამომავლოდ შეეცდება თა-

ვისი ქცევა, სურვილები და მოთხოვნილებები კეთილგონიერების იმ გაგებას შეუფარდოს, რომელიც ქრისტიანობაშია მოცემული, სანიმუშოდ ვერ გაიხდის უფროსი თაობის წარმომადგენელ მწერალთა ცხოვრებისა და ურთიერთობების, ზნეობრივ ნორმებთან თუ სულიერ ორიენტირებთან მათი მიმართების წესს, რომელიც შეიძლება მხოლოდ დღეს – სიბნელეში – არ ჩანდეს. თუ აღნიშნულ მწერალთა სიმრავლეში (თუ ფენაში, თუ კასტაში) მწერალთა ოფიციალური კავშირის წევრებს ვიგულისხმებთ, ჯერარსულის წასაშლელად მათი თავდაუზოგავი შრომის უტყუარ დოკუმენტაციას ისე სრულად ვერსად მოვიძიებთ, როგორც – მათი ერთობის მთავარი სალიტერატურო ორგანოს ,,ლიტერატურული საქართველოს" გვერდებზე. მოგეხსენებათ, საქართველო მითების და ლეგენდების ქვეყანაა, რეალობა ჩვენში ნაკლებად დაფასებულია და მხოლოდ განსაკუთრებული სისასტიკით უნდა გამოვლინდეს ეს რეალობა, რომ ქართველებს მცირე ხნით მაინც შეახსენოს თავი, მერე კი, მომავალ მკაცრ გამოვლენამდე, სასწრაფოდ მივიწყებას მიეცემა ხოლმე, ხოლო როცა უმრავლესობიდან მეტ-ნაკლებად გამორჩეული ინდივიდები ცდილობენ, მათ (ამ უმრავლესობას) ეს რეალობა არ დაუკარგონ, მაგალითად, ილიას მკვლელობის რეალობა, ჩვენს ისტორიაში მომხდარი სხვა სასტიკი რეალობები, ამ ინდივიდების მეცადინეობა წარმატებით თითქმის არასდროს გვირგვინდება, ამის მიზეზი კი, შესაძლოა (მხოლოდ შესაძლოა?), ის იყოს, რომ თვით ისინი, ეს ინდივიდები, ღალატობენ სიტყვას... საქმით! რაც, დარწმუნებული ვარ, უსწრაფესად აისახება ხოლმე მათსავე მეტყველებაში, მსჯელობის წყობაში, ნაწერებში... სიტყვა მწერალს არ პატიობს ღალატს და სასწრაფოდ ამხელს ხოლმე... სხვათაშორის, თანამედროვე დასავლურ სალიტერატურო კრიტიკაში მთელი მიმდინარეობა არსებობს, რომელიც ამ ღალატის ფორმებს იკვლევს არა სადმე სხვაგან, არამედ – მოღალატეთა ტექსტებში. საბედნიეროდ თუ საუბედუროდ, ამ მეთოდით ქართველი მწერლების ანალიზი მარტივია, ვინაიდან მათ, თავიანთი ინფორმაციული სიმწირის გამო, წარმოდგენა არა აქვთ ამ ახალ ტექნოლოგიებზე და, განსხვავებით ,,გაეშმაკებული" დასავლელი მწერლებისგან, მათი ტექსტები ერთობ ნაივური და ,,უმანკოა" ამ

თვალსაზრისით (არ დაგიმალავთ და აქვე შევნიშნავ, რომ პირადად მე, ამ ტექნოლოგიების გათვალისწინებით – და არა მიბაძვით – სადღეისოდ ვსწავლობ ე. წ. გაჩუმების, თვალის დახუჭვის, ხმის ამოუღებლობის, ნაყრუების, ვითომვერშემჩნევის, ვითომგანზედგომის, ვითომჩაურევლობის ფენომენთა გრძელ რიგს; ვინაიდან ქართულ ნიადაგზე მასალის ნაკლებობას არ განვიცდი, თითქმის უფასოდ მოპოვებული ნედლეულის გადამუშავებით და დახარისხებით ვარ დაკავებული)... ერთი სიტყვით, სწორედ მხილებული ამ სამხილის მოძიება ხდება შესაძლებელი იმ მითების მიღმა, რომლებითაც, როგორც ბურუსით, მოცულია ჩვენში ყველა „დიდი ადამიანი", ხოლო რაკი ფილოსოფიურ კულტურაზე ორიენტირებული ადამიანი ბრმად და უკრიტიკოდ არავის სიდიადეს არ აღიარებს, მისთვის მსგავს სამხილს ოქროს ფასი აქვს. ამ ჭრილში, „ლიტერატურული საქართველოს" ბოლო ათწლეულის (ანუ პოსტკომუნისტური ერის) თითოეული ნომერი უნიკალურია: მის სალიტერატურო ხარისხს, ორიენტაცის, სათქმელს, საფიქრალს, ბრძოლის ხერხებს და მეთოდებს უკვე ხელს აწერს მწერალთა კავშირის თითოეული წევრის თავისუფალი ნება (განურჩევლად ამ მწერალთა პროფესიული სისუსტე-სიძლიერისა). რატომ თავისუფალი ნება? იმიტომ, რომ ამ ათწლეულის მანძილზე მაინც, მათი ერთობა ნებაყოფლობითია და გაპირობებული არ არის ნაირ-ნაირი სასიკვდილო საშიშროებით, ნებისმიერი საქციელის გამამართლებელი ნებისმიერი მიზეზით, ასე რომ, იდეალური სიზუსტით წარმოაჩენს აღნიშნული ერთობის წევრთა პასუხისმგებლობის ხარისხს. არ ვიცი, კეთილგონიერების თქვენმიერი გაგება რა მანძილით არის დაშორებული ჩემსას, მაგრამ, კეთილგონიერების ჩემმიერი (და, რა თქმა უნდა, უმალ ჩემს მცდარობასა და გზააბნეულობაზე, თავხედობასა და უფროს-უმცროსობის არცოდნაზე მეტყველი) გაგებით, პიროვნება პასუხისმგებელია იმ ერთობის ნებისმიერ ნაბიჯზე, რომლის ნებაყოფლობით წევრადაც წარმოუდგება საზოგადოებას, ხოლო თუ მისი პოზიცია და ცხოვრების წესი არ თანხვდება ხსენებული ერთობის წევრთა მოღვაწეობის კურსს და სტრატეგიებს, მოვლენებისადმი მათი დამოკიდებულების წესს, ეს პიროვნება მოვალეა, – მკაფიოდ, არაორაზროვნად, არასოფისტურად,

არა ,,სიმბოლურად" და არა მინიშნებებით დააფიქსიროს თავისი განსხვავებული აზრი და დამოკიდებულება (ოჰ, ეს ბორატი სიტყვა – ,,განსხვავება", - რომელშიც რაღაც ერთობ ვერაგულს და მზაკვრულს ამოიკითხავს უფროსი თაობის მწერალთა, ე. წ. ,,მამათა" შიში) კოლექტივის მოქმედების, მუშაობის, ბრძოლის წესთან. აი, რატომ არის საძნელო და საპასუხისმგებლო საქმე თუნდაც სამოთხკაციანი ოფიციალური სტრუქტურის წევრობა პოსტკომუნისტურ სივრცეში, – როცა იძულებითი ერთობის საჭიროება მოხსნილია და პიროვნებას თავისმართლების ნაირ-ნაირი საშუალება აღარ გააჩნია. მაგრამ ეს საქმე რთულია პასუხისმგებლობისა და კეთილგონიერების ჩემმიერი, მეტად მწირი და უკეთური, არაპოლიტიკურ-არალავირებად-არასტრატეგიულ-არაგამჭრიახი გაგებიდან გამომდინარე, და ის გულისხმობს კოლექტივში შესაძლო გაერთიანებას და მასში დარჩენას არა იმდენად ყველა ძეხორციელისთვის საჭირო სიამეთა მიღების ჟინით, რამდენადაც – საკუთარ თავზე გარკვეული ვალდებულებების აღების მიზნით. თქვენთვის ძნელი წარმოსადგენია, გაწბილებისა და იმედგაცრუების როგორი მდგომარეობისთვის გაწირავთ ადამიანს, რომელიც მისი ესთეტიკური გემოვნებისა და ეთიკური პრინციპების ჩამოყალიბების საუკეთესო ასაკში რვეულებს ავსებდა თქვენი რომანებიდან გადმოწერილი გვერდებით და მერე ამ გვერდებს თავისი კლასელების წრეში საათობით კითხულობდა და აანალიზებდა, თუ არ დამეთანხმებით, რომ ქართველ მწერალთა ოფიციალური ერთობის წევრთა გადამწყვეტ უმრავლესობას ვალდებულების მაღალი გრძნობა არა მხოლოდ დაჩლუნგებული აქვს, არამედ არც ჰქონია ოდესმე. ბატონო ოთარ, ქართული სალიტერატურო ახალთაობის წარმომადგენელთა ,,მამებს" დიდი და რთული შრომა მოუწევთ იმ სიმართლის გასაცნობიერებლად, რომ თუ მათი ცხოვრების წესისგან, მათი ორაზროვანი არსებობიდან რამეს ვერ ისწავლის ახალთაობა, ეს გახლავთ სწორედ კეთილგონიერება. აი, ამ მწარე სიმართლემ დამაწერინა ,,უზნეობის მსხვერპლი" და ჩემი ქმედება იმართებოდა კეთილგონიერების იმ გაგებით, რომელიც მწერალთა ოფიციალური ერთობის, ე. ი. მწერალთა კავშირის, გამოცდილებაში არ მოიპოვება. ,,უზნეობის მსხვერპლი" ის ხმა

აღმოჩნდა, რომლის დისკრედიტირება, მიჩუმათება ან ლინჩის წესით გასამართლება, უბრალოდ, შეუძლებელი იყო, ვინაიდან ამ წერილს ხელს აწერდა მათგან განსხვავებული ადამიანი (განსხვავებულობის ეს შინაარსი უნდა შეავსოს ჩემმა შემდგომმა ცხოვრებამ იმ პასუხისმგებლობისადმი ერთგულებით, რომელიც ,,უზნეობის მსხვერპლით" ოფიციალურად გამოვაცხადე). ახლა, როცა ამ სიტყვებს ვწერ, გულწრფელად ვარ დარწმუნებული, რომ, შესაძლოა, თქვენ ბრძანდებით იმ უმცირესთაგანი, ვისაც ჩემი ეს უხეში და თავხედური სიტყვები გულისგულში გაახარებს და მართლა იმედით აღავსებს...

ღმერთმა ქნას, ვცდებოდე, მაგრამ ჩემი ურცხვი დაკვირვებით, სწორედ ,,უზნეობის მსხვერპლმა" და იმ კამპანიამ, რაც ამ წერილს მოჰყვა, დააბნია და ააფორიაქა ბ-ნი აკაკი ბაქრაძე (ვისი ლექციების მოსასმენადაც, უკვე მე-6-მე-7 კლასის მოსწავლე, სკოლიდან ვიპარებოდი), წონასწორობა და კარგად ნაწრთობი სიფრთხილე დააკარგვინა და აიძულა, ,,უზნეობის მსხვერპლის" პუბლიცირებიდან სულ რაღაც წლინახევრის მერე მწერალთა კავშირი იმ საბაბით დაეტოვებინა, თითქოს 25 ლარიანი ყოველთვიური პენსია დამამცირებლად და მწერლის მათხოვრული ყოფის დაკანონებად მიეჩნიოს. სინამდვილეში, ამ აქტით, თავად მან, საჯაროდ და ოფიციალურად, გამოაცხადა, რომ ზნეობასა და უზნეობას შორის ზღვარი აღნიშნული პენსიის დაწესებამ გაავლო და თუ აქამდე ბ-ნი აკაკი ბაქრაძე მწერალთა კავშირის წევრი ბრძანდებოდა, იმიტომ, რომ იგი მწერალთა კავშირის ვერც ერთ აქამომდელ ,,ღონისძიებასა" და ,,პოლიტიკაში" უზნეოს და მათხოვრულს ვერაფერს ხედავდა...

აი, ეს ყველაფერიც უძღოდა წინ ჩემს სატუალეტო ოდისეას, და იგი გამოწვეული იყო ჩემს გულში (და არა ტვინში) არსებულ მრავალ უპასუხო კითხვაზე პასუხის ძიებით ცხოვრების კიდევ ერთ ფრონტზე, და ჩემი ეს ,,აქცია", მათთან ურთიერთობის ეს მოთხოვნილება, დროში დიდად როდია დაშორებული იმ მწარე გამოცდილებას, რომელიც უფრო ადრე მწერალთა კავშირის ერთ ,,კეთილშობილურ" სიცრუესთან, სიყალბესთან ჩემი შეხვედრით და ურთიერთობით შევიძინე. ეს იყო ჩემი ოცდაცამეტწლიანი ცხოვრების

შეგნებულ პერიოდში ჩემი ყველაზე უფრო ბრიყვული ცრურწმენის შედეგად მიღებული გამოცდილება. ამ ცრურწმენის შენაარსი იმაში მდგომარეობდა, რომ ვენდე სიტყვას, ქართველი მწერლების ოფიციალური ერთობის მთავარი ორგანოს გვერდებზე გამოქვეყნებულ განცხადებას, რომელიც სახალისოდ იუწყებოდა, რომ ცხადდება კონკურსი ილია ჭავჭავაძის პრემიის მოსაპოვებლად ბოლო ორ-სამ წელიწადში შექმნილი ნაწარმოებებისთვის, და რომ კონკურსში მონაწილეობის მიღების მსურველი მწერლების საკონკურსო ტექსტები უნდა წარმოადგინონ გამომცემლობებმა, რედაქციებმა, შემოქმედებითმა კავშირებმა, ასოციაციებმა, ცალკეულ ლიტერატორთა ჯგუფებმა... და ამ განცხადებას ვკითხულობდი მე, რომელიც ამ ფაქტამდე რამდენიმე თვით ადრე მთელი ჩემი შეგნებით ვამტკიცებდი და ვასაბუთებდი, რომ ჯერჯერობით არც ერთ ქართველ მწერალს პრემია არ მიუღია, რომ მათთვის ოდესმე მინიჭებული ყველა ე. წ. პრემია, სინამდვილეში, არის ჯილდო (თუ, რა თქმა უნდა, დავეყრდნობით ,,პრემიისა" და ,,ჯილდოს" არა ძალისმიერ, არამედ ცნებისმიერ განსაზღვრებებს, რასაც ღირსეულად თუ უღირსად დაჯილდოებული ან ჯილდოს მომლოდინე არც ერთი ქართველი მწერალი ნებაყოფლობით არ აღიარებს). დიახ, დამსახურებული, დაუმსახურებელი ან არალიტერატურული დამსახურებისთვის დამსახურებული, მაგრამ მაინც – მხოლოდ ჯილდო. როგორ არ გამაბრიყვებდა ასეთი სენსაციური სიახლე! აი, ამ სიბრიყვემ მიმიყვანა მწერალთა კავშირის სამდივნოში, სადაც ჩემი შეცდომა დაუყონებლივ ,,გაასწორეს" და ამიხსნეს, რომ პრემიის (პრემიის!) ლაურეატის ადგილი უკვე დაჯავშნულია, და ლაურეატის გვარიც გამანდეს (თქვენი გვარი იქ არავის უხსენებია; მერე, უბრალოდ, იძულებულნი გახდნენ, ეს პრემია თქვენთვის გაეყოთ); ამიხსნეს, რომ ჩემი დროც მოვიდოდა და ა. შ. ბატონო ოთარ, თქვენ თუ წამით მაინც ჩააყენებთ თქვენს თავს ჩემს მაშინდელ მდგომარეობაში, იმ ახალგაზრდა ლიტერატორის მდგომარეობაში, რომელიც მწერალთა კავშირის მიჩქეფარე კულისებსმიღმური ცხოვრებისგან, ისე, როგორც მისი სასცენო ცხოვრებისგან, ძალიან შორს დასახლებულა და ხსენებულ სამდივნოში მიღებული პასუხით რაღაც მნიშვნელოვან საიდუმლოს ეხება, ვერ

გაიგებთ, რატომ უნდა მიმეჩნია შეურაცხყოფილად, სწორედ მწერალთა ამ ძლევამოსილი კასტის, ფენის თუ რაღაც ამგვარის – მრავალი საჭიროების ირგვლივ გაერთიანებული წარმონაქმნის – მიერ შეურაცხყოფილად ჩემი თავიც და ის ხალხიც, რომელსაც ქართველი მკითხველი ჰქვია. მწერალთა ასეთი ერთობა ხომ ერთი უზარმაზარი ორაზროვნების პერსონიფიცირებული სიმბიოზია, რომელიც თავის ბეჩავ მკითხველს, ქართველ მკითხველს, ასე უღვთოდ ატყუებს და აცუცურაკებს, ასე უღვთოდ ამცირებს ამ თავისი ვითომდა უწყინარი საქციელით და ურიცხვი სხვა კეთილგონივრული ორაზროვნებით... გავიდა დრო და ,,უზნეობის მსხვერპლის" მერე სულ სხვა დინებით გადასროლილ ,,პოლემიკაში" სამდივნომ გაიხსენა ჩემი საკონკურსო ვიზიტი, მკითხველს კი ამ ვიზიტის ყალბი ვერსია წარუდგინა. ერთის მხრივ ლოგიკასთან, ხოლო მეორეს მხრივ წესიერებასთან ახლომყოფი ნებისმიერი მკითხველი ამოიკითხავდა ამ გახსენებულ და ,,რეკონსტრუირებულ" ფაქტში ჩემთან დაკავშირებულ რეალურ სიტუაციას თუ ვერა, მწერალთა კავშირის სიმდაბლისა და ,,კეთილგონიერების" რამდენიმე სამხილს მაინც, მათ შორის მთავარს: ,,საპოლემიკო" სტატისი ამ მონაკვეთიდან ირკვეოდა, რომ სამდივნოს წარმომადგენელმა მართლაც დაუსახელა სტუმარს პრემიის(!) ლაურეატები (არადა, მოგახსენეთ, იქ მხოლოდ ერთი, არა თქვენი, გვარი დასახელდა, რომელიც მე არსად წამომცდენია ამ სამარცხვინო ჩაშვებამდე) კონსურსის (!) შედეგებამდე დიდი ხნით ადრე, და ახალგაზრდა კაცი, რომელიც საჯაროდ გამოცხადებულ კონკურსში მონაწილეობის მისაღებად მივიდა, უკან გააბრუნა... და, მიუხედავად ამ მწარე და ნაღვლიანი გამოცდილებისა, ,,უზნეობის მსხვერპლი" არა ,,წყენამ" (რომელიც ,,ლიტერატურული საქართველოს" გვერდებზე მართლაც რომ წარუმატებლად დასახელდა), არამედ ამ შემთხვევისგან დამოუკიდებელი, უშუალოდ ,,ლიტერატურული საქართველოს" გვერდებიდან ამოკითხული შემზარავი რეალობის განზოგადების მოთხოვნილებამ წარმოშვა, და რამენაირ ,,წყენამდე" მისი დაყვანა მხოლოდ მწერალთა კავშირის დირიჟორებს შეიძლებოდა მოფიქრებოდათ, ისე, როგორც მხოლოდ ჩემი პიროვნების არმცოდნე ან მცდარად შემფასებელ ადამიანებს

შეიძლებოდა ეფიქრათ, რომ ჩემი წერილით ისარგებლებდნენ და მწერალთა კავშირს თავიანთ ანგარიშებს გაუსწორებდნენ... ნუთუ, ამის მერე, შეიძლება თბილისის საზოგადოებრივი ტუალეტებისკენ მიმართული ჩემი მზერა დეზორიენტირებული ადამიანის ქმედებად ან თვითრეკლამის მცდელობად იქნას მიჩნეული?..

აქ შეიძლება წერტილიც დაისვას. თუ თქვენთვის ღირებულია არა მხოლოდ თქვენი რომანების ნებისმიერი პერსონაჟი, როგორც განსხვავებული, და თქვენი რომანები, როგორც განსხვავებულები, არამედ – სხვა ცოცხალი ადამიანიც, როგორც განსხვავებული, შეუძლებელია ამ წერილმა არ დაგარწმუნოთ, რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის, თქვენს შვილებზე უმცროსი თაობის წარმომადგენლისთვის, რომ სწორედ თქვენთვის გამეზიარებინა ეს ტკივილი, ეს შინაარსი, ეს სათქმელი ჯერ ,,შეჯამების უარყოფის" მორთმევით, ხოლო მერე, როცა თქვენი წერილით ჩემთან დიალოგის და ჩემი გაცნობის სურვილი გამოთქვით – ამ საპასუხო წერილითაც. ახლა, როცა ჩემი ეს წერილი უკვე არსებობს, გაცილებით უფრო მშვიდად ვარ, ვიდრე – მაშინ, როცა ჩემი ,,შეჯამების უარყოფა" გამოგიგზავნეთ (რომელთან დაკავშირებული ჩემი ამბიციები უზომოდ დიდია, რაც, თუ მხოლოდ ჩემი ილუზიაა, ჩემთან ერთად გაქრება ისევე უწყინრად, როგორიც ახლაა). როგორც ჩანს, მრავალმხრივი მნიშვნელობა აქვს ზოგიერთ აქტუალურ მორალურ თუ სალიტერატურო საკითხთან დაკავშირებით შენი მტკივნეული ფიქრების გაზიარებას შენთვის ძვირფასი ადამიანისთვის. ამ პასუხს უდავოდ მოითხოვდა გულწრფელობისა და სერიოზულობის თუნდაც ის წილი, რომელიც ჩემში აუცილებლად არის თქვენი შემოქმედებიდან.

როცა ჩემი ეს პასუხი უკვე არსებობს, შემიძლია მშვიდად და უზომო სიხარულით გამოვთქვა თქვენი პირადი გაცნობის მოკრძალებული სურვილი და იმედი, რომ თქვენს მიერ გამოთქმული საამისო სურვილიც ძალაში რჩება.

სიყვარულით და მოკრძალებით, დათო ბარბაქაძე
12–13.09.1999

წ.კ. წერილთან ერთად გიგზავნით აქ ნახსენებ საკითხებთან უშუალოდ დაკავშირებული რამდენიმე პუბლიკაციის ქსეროასლს. დარწმუნებული ვარ, მათ წასაკითხად უცხო სიტყვათა ლექსიკონის მომარჯვება არ დაგჭირდებათ. აგრეთვე, გიგზავნით ესსეების კრებულს, რომელშიც თავის დროზე შევიდა ,,ტრფობა წამებულთა", და – ჩემი ლექსების ორ სხვა კრებულს.

კრიტიკა და თეორია

კიტა აბაშიძე

ევოლუცია სალირიკო პოეზიისა საფრანგეთში XIX საუკუნეში

ჩვენ უკვე გავაცანით მკითხველს საზოგადოებას ევოლუციის მოძღვრება ლიტერატურაში, რომლის წარმომადგენელიც არის საფრანგეთის გამოჩენილი კრიტიკოსი, წევრი აკადემიისა ფერდინანდ ბრუნეტიერი. ჩვენ იქ („ივერია“ 165, 166-19894 წლისა: „მოძღვრება ევოლუციისა კრიტიკაში“) განვმარტეთ, როგორც საზოგადო ამ მოძღვრების პრინციპები, ისე შინაარსი პირველის ტომისა, ანუ უკედა ვთქვათ, ბრუნეტიერისაგან დაწყებულის შრომის შესავლისა. ამ შრომას ავტორმა უწოდა საზოგადო სახელი – „ევოლუცია ჟანრებისა“ (ლიტერატურულ გვართა, ლიტერატურულ ფორმათა). „როგორც ლიტერატურაში, ისე ბუნებაში“, ვამბობდით იქა, „არის გვარები – ლიტერატურული ჟანრები. ეს ჟანრები, როგორც ბუნების ყოველი ნაწარმოები, იბადება და მერე *გარდაიცვლება* სხვა მონათესავე ჟანრებად. იმათ დაბადებას, როგორც მათ აღყვავებასა და გარდაცვლას-ტრანსფორმაციას ან ხელს უშლიდა და ან ხელს უწყობდა ზოგიერთი ვითარება, ზოგიერთი გარემოება. მათ შორის მხოლოდ ისინი სცოცხლობდნენ და ძლიერდებოდნენ, რომელნიც უფრო ღონიერნი იყვნენ და რომელთაც ძალედვათ ამ ვითარების თავისდა სასარგებლოდ მოხმარება. ერთის სიტყვით, *ბუნებრივს შერჩევას* ექვემდებარებოდენ. მათ შორისაც სწარმოებდა *ცხოვრებისათვის ჭიდილი,* საუკეთესო და *იდეალური,* თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, და ჭიდილი ესე თავდებოდა მით, რომ ერთი ჟანრი (გვარი ლიტერატურულის ნაწარმოებისა) გზას უთმობდა მეორეს, ხოლო მთლად კი არ აღიგვებოდა ხოლმე პირისაგან ქვეყნისა, არამედ *გარდაიცვლებოდა* მეორედ. ამნაირად, როგორც ბუნებაში, ისე ლიტერატურაში სწარმოებდა ევოლუცია, *ცხოვრებისათვის ჭიდილისა* და ბუნებრივის შერჩევის შემწეობით“ ესა რის, მოკლედ რომ ვთქვათ, ევოლუციის მოძღვრება ბრუნეტიერისა და ამ თეორიის გამოყენება ლიტერატურაში არის მისი უმთავრესი აზრი და სურვილი. იმ თხზულებაში კი, რომლის შინაარსსაც ეხლა

უამბობთ მკითხველებს, ავტორი გვიხატავს სალირიკო პოეზიის ევოლუციასა. აქ გვიჩვენებს იგი მაგალითს იმ მოვლენისას, თუ ერთი ფორმა (საეკლესიო მჭერმეტყველება) როგორ გარდაიცვლება მეორე ნათესავ ფორმად (სალირიკო პოეზიად): გვიხსნის, რა გარემოებანი უშლიდა ხელსა, მაგ., სალირიკო პოეზიის განვითარებას მე-XVII-ე და მე-XVIII-ე საუკუნეში და მერე კი რა ვითარებანი უწყობდა ხელს მის აღყვავებას მე-XIX-ე საუკუნეში. ავტორი გვითვალისწინებს აგრეთვე, რა მიზეზების გამო მოგვცა მე-XVII-ე საუკუნემ საუკეთესო ნიმუშები საეკლესიო მჭერმეტყველებისა და რა მოხდა, რომ მე-XIX-ე საუკუნეში სრულიად გაჰქრა ეს გვარი სალიტერატურო ნაწარმოებისა.

I

როცა მე-XIX-ე საუკუნის სალირიკო პოეზიაზედა ვლაპარაკობთ, უპირველეს ყოვლისა უნდა განვსაზღვროთ თვისება რომატიკულის პოეზიისა, რომელიც მჭიდროდ შეკავშირებულია ამ ხანის პოეზიასთან, და გამოარკვიოთ, რა გავლენათა და გარემოებათა შემწეობით აღმოცენდა იგი ამ დროში. ამ გარემოებათა გამორკვევა კი შეუძლებელია, თუ არ განვიხილეთ საზოგადო მიმართულება ეპოქისა, ლიტერატურისა, ფილოსოფიისა და საპოლიტიკო მოძღვრებისა. ეს საზოგადო მიმართულება არის *ინდივიდუალიზმი* და ესინდივიდუალიზმი კი ის ნიადაგია, რომელზედაც აყვავდება რომანტიული პოეზია. ამ პოეზიის ფორმა ლირიკა იყო. გავარჩიოთ ცალკე ეს სამი ტერმინი: *ლირიზმი, ინდივიდუალიზმი* და *რომანტიზმი.*

ლირიზმი არის ის ჟანრი სალიტერატურო ნაწარმოებისა, პოეზიისა, რომელსაც საგნადა აქვს პირად გრძნობათა გამოხატვა, ჩვენს თვით უსაიდუმლოესი სულიერი მისწრაფების გამოაშკარავება. რასაკვირველია, ჰომიროსის ეპოპეისა და შექსპირის დრამებშიაც კი შეხვდებით ხანდისხან პირად გრძნობათა გამოხატვასა, მაგრამ სალირიკო პოეზიას ის განსხვავება აქვს, რომ მთლად ერთიანად პირადის გრძნობით არის გამსჭვალული. ამასგარდა, ეს ერთადერთი გვარია ლიტერატურაში, რომლის შემწეობითაც შეგიძლიანთ ავტორის სრული ფსიხოლოგია შეიგნოთ, მა-

შინ როდესაც ვერც ჰომიროსის ეპოპეია და ვერც შექსპირის დრმები ვერ ასურათებენ საკმაოდ ავტორის სულიერს არსებასა. აქედან ის კი არ შეიძლება დავასკვნათ, რომ სალირიკო პოეზიის ავტორს მარტო ერთი სურვილი ჰქონდეს: თავისი ტანჯვისა და სიხარულის, თავისი ბედნიერებისა და უბედურების, კმაყოფილებისა და უკმაყოფილების მკითხველთათვის გაზიარება. არა, მაშინ ხომ ეგოისტი იქნებოდა პირადი გრძნობა მხოლოდ ფსიხოლოგიური საფუძველია, ქარგაა სხვა გრძნობათა დასასურათებლად. ეს „პიროვნებითი" (personnel) ხასიათი სალირიკო პოეზიისა არის იმისი მიზეზი, რომ მისი აყვავება შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა საზოგადო პოლიტიკაში და ცხოვრებაში განვითარებულია *ინდივიდუალიზმი*, როცა პირადობა არ არის დაჯაბნილი დამიწასთან გასწორებული. როცა იგი უბრალო ჰაიკად არ არის მიჩნეული. ინდივიდუალიზმი არის სწორედ ეს განთავისუფლება პირადობისა სხვა-დასხვა მის შემბოჭველ გარემოებებთან, ინდივუდუალიზმი არის უმაღლესი განვითარება ადამიანის „მე"-სი, მისი პირადობისა. პოლიტიკაში ეს მოვლენა იხატება Laissez faire, laissez passer-თი („აცადეთ"). იგი დაიბადება, როგორც რეაქცია ლუი XIV საგან აღიარებულის მოძღვრების L´Etat c´est Moi-ს („სახელმწიფო-მევარო") წინააღმდეგ. ეს მეფე მარტო თეორიულად არ სჯერდებოდა ამ პრინციპსა, იგი თხოულობდა, რომ მოქალაქეს ყოველივე თავისი პირადი მოთხოვნილებები უარ-ეყო, მთლად ერთიანად, ხმა-ამოუღებლად თავი შეეწირა საზოგადოებისა და სახელმწიფოსთვის, რომელიც ერთი კაცის მიერ იყო განხორციელებული.

საფრანგეთის რევოლუცია იყო მთლად ერთიანად უარყოფა ამ ორი პრინციპისა. იგი გამოდიოდა პირადობის მოსარჩლედ, მის დამცველად და ამიტომ სახელმწიფო დესპოტიზმს ომი გამოუცხადა. მან დასცა „ძველი მმართებლობა", გააქარწყლა ეს პრინციპიცა, მაგრამ არ გასულა დიდი ხანი და თვით შეიქმნა, თუ თეორიულად არა, პრაქტიკულად მაინც, ამგვარივ ეპრინციპის თაყვანის-მცემელი. ტერორიზმი, თუ უარესი არა, ძველ დესპოტიზმზე უკეთესი აღარ ყოფილა. გადის ხანი და ტერორიზმს, ხალხის დესპოტიზმს, ნაპოლეონის სამხედრო დესპოტიზმი სცვლის, მხოლოდ

ნაპოლეონის დამარცხების შემდეგ წლებში პრინციპი ინდივიდუალიზმისა ისევ გამოჩნდება და კიდეც იმოსება ძლევა-გამარჯვებით, როგორც ლიტერატურაში, ისე ფილოსოფიაში, როგორც პოლიტიკაში, ისეც ხოვრებაში.

ინდივიდუალიზმის აღორძინებას საზოგადო ცხოვრებაში მოჰყვა ინდივიდუალურის ლიტერატურულის დაარსება. მიმართებას ლიტერატურაში სხვა ხელისშემწყობი გარემოებანიც დაჰყვა თანა. მათ შორის პირველი ადგილი უკავია უცხოეთის ლიტერატურის ორის უდიდებულესი სწარმომადგენელის (გეტესადაბაირონის) ნაწარმოების გაცნობასა და მათ გავლენას საზოგადოებასა და მწერლებზე. ამას ზედ დაურთეთ გავლენა გერმანული ფილოსოფიისა, განსაკუთრებით კანტისა და ფიხტეს ნაწერებისა.

რაღა არის *რომანტიზმი?* ისეთი მწერალი არ ყოფილა, რომ რომანტიზმის მნიშვნელობის თავისებური განსაზღვრა არ ეცადნოს, მაგრამ ყველა განსაზღვრა ცალმხრივი იყო. ზოგიერთის აზრით, რომანტიზმი არის კლასიციზმის წინააღმდეგი რეაქცია; იგი არის უარის ყოფა ყოველისავე იმ სალიტერატურო კანონისა, რომელიც კლასიკების მიერ იყო სავალდებულოდ ცნობილი; მისი თვისება სხვადასხვა სალიტერატურო ფორმების ერთმანეთში არევ-დარევაა. ზოგიერთის აზრით, რომანტიული ლიტერატურის განსაკუთრებული აზრი და საწადელი უცხოელთა და ძველ საშვალო-საუკუნოების სამშობლო ლიტერატურის მიბაძვაა; მისი ერთი უპირველესი პრინციპთაგანი ბუნების ადატიპებისა ღწერაში „ადგილობრივის" (coullur locale) დაცვაა. მაგრამ ყველა ეს მხოლოდ აღრიცხვაა იმ საშუალებათა, რომელთაც ხმარობდნენ წარმომადგენელი რომანტიკული ლიტერატურისა თვის უმთავრეს სურვილის მისაღწევად. ეს სურვილი იყო პიროვნების განთავისუფლება ლიტერატურაში. მათ სწადდათ გაეთავისუფლებინათ თავი სალიტერატურო დესპოტიისაგან ისე, როგორც გაითავისუფლეს თავი საპოლიტიკო დესპოტიისაგან. ამიტომ, რაც უწინდელ საკლასიკო ლიტერატურისაგან და მის წარმომადგენელთაგან პრინციპად მიჩნეულია, იმას, თუ გინდ კარგიც იყოს, მაინც უარ-ჰყოფენ, რომ უფრო ნათლად დაამტკიცონ თავიანთი დამოუკიდებლობა.

ასე რომ, *„რომანტიზმია რის საზოგადო მოვლენა, რომლის განსაკუთრებული თვისებაა ინდივიდუალიზმისაკენ მისწრაფება“.*

სალირიკო პოეზია იწყება მხოლოდ მე-XIX-ე საუკუნეში, იმიტომ რომ სალირიკო პოეზია არა ჰქვიან იმ პოეზიასა რომელიც საშუალო საუკუნეებში ტრუბადურების შექმნილია. იმ პოეზიასა და ლამარტინისა და ჰიუგოს პოეზიას შუა ისეთივე განსხვავებაა, როგორც საშუალო საუკუნოების მისტერიებსა და კორნელისა და რასინის დრამებს შორის. ამიტომ ლაპარაკი მხოლოდ მე-XIX-ე საუკუნის სალირიკო პოეზიაზე შეიძლება. თვით განსაზღვრა ამპოეზიისა გვამცნევს, რომ ამგვარი პოეზიის განვითრება მე-XVII-სა და მე-XVIII-ე საუკუნოებში შეუძლებელი იყო. ლუი XIV-ეს დროის საზოგადოებაში არათუ ხმას ვერ ამოიღებდი, თr არ გიბრძანებდნენ, არამედ, რომ გაგებედნა და თავისებური აზრი წარმოგეთქვა, მწვალებლად. ერეტიკოსად ჩაგთვლიდნენ. „ერეტიკოსია ის, ვისაც თავისი აზრი აქვსო“, ამბობს ბოსსუეტი. მაშინდელ ცხოვრების დედა აზრი *საზოგადოებრივობაა* (sociabilite), გადაჭარბებული თავაზიანობა; იქ ინდივიდუალიზმს ადგილი არ აქვს. ყველაფერში მიმბაძველობაა გამეფებულ-განვითრებული, მაგრამ მიმბაძველობა „უმაღლესისა“ „უმდაბლესისაგან“. მიხვრა-მოხვრასა, სიარულსა და ლაპარაკსა, ყოველსავე ამას ტონი ზევიდან ეძლევა. ყოველსფერაში ნიმუშად, მოდელად „უმაღლესი“ არის მიჩნეული და ვაი იმის ბრალი, ვინც ამ მოდელს გვერდს აუქცევს, იგი პირუტყვთა თანა შერიცხულია, ჭკუაზე შემცდარია, უცნაური კაცია. ორიგინალობა დანაშაულებად ითვლება. შეგიძლიან მხოლოდ იმაზედ გაიცინო, რაც სასაცილოდ არის აღიარებული; არ შეგიძლიან იტირო, თუ მიზეზი შენის ცრემლებისა ყველას არ ატირებს; აგრედვე სასტიკად არის განსაზღვრული, თუ რანაირად უნდა გაიცინო, ან რანაირად იტირო, რანაირად უნდა გაჯავრდე, ან რანაირად დასტკბე.

რასაკვირველია, ამ ხანში სალირიკო პოეზია არ შეიძლებოდა განვითარებულიყო; პირიქით, თუ კი რამე კვალი არსებობდა ამპოეზიისა, ისიც მოისპო. გარნა პირად გრძნობათა გამოთქმა და გამოხატვაც მიუცილებელი საჭიროებაა კაცისათვის, რადგანაც

„სალირიკო ინსტიქტი“ თანდაყოლილი აქვს კაცსა და მისი დაკმაყოფილებაც საჭიროა; ამიტომ მაშინ ისეთს ფორმებს ლიტერატურისას ჰქონდათ ადგილი, რომელიც დროსაც შეეფერებოდა, და ასე თუ ისე მწერლის „სალირიკო ინსტიქტსაც“ აკმაყოფილებდა. ერთად-ერთი ფორმა, რომელშიაც შესაძლო იყო მაშინ რაიმე პიროვნების გამოჩენა მისი სიმპათიითა და ანტიპატიით, იყო საეკლესიო მჭერმეტყველება, რომლის უდიდებულესი წარმომადგენელია ბოსსუეტი. ეს გარემოება ამტკიცებს დიადს კანონს *ბუნებრივის შერჩევისას:* სცოცხლობს და ბოგინობს ის გვარი სალიტერატურო ნაწარმოებისა, რომელსაც უფრო კარგად იშვნევს დრო-ჟამი, მისი მოთხოვნილება. სალირიკო პოეზიის ადგილი დაიკავა მაშინ მისმა მახლობელმა, მონათესავე გვარმა-საეკლესიო მჭერმეტყველებამ. მან გაიმარჯვა „ცხოვრებისათვის ჭიდილში“. რადგან ამ სალიტერატურო ფორმით უფრო ადვილი იყო პირადობის დაფარვა, „მე“-ს არ გამოჩენა, ამიტომ ეს გვარი უფრო შერჩა ცხოვრებას ხელში.

დაჰბერა თუ არა საზოგადოებას რევოლუციის ქარმა, ლირიკაც გაჩნდა და *ჟან ჟაკ რუსოს* ნაწერებში უკვე ვამჩნევთ პირველს კვალს ლირიკისას. მის „ელიოზაში“ ვხედავთ სალირიკო ლექსებს, რომელიც პროზად არის დაწერილი. თავისს „აღსარებაში“ იგი ნამდვილი ლირიკოსია: ნიადაგ იმისა ცდილობს თავისი პირადი გრძნობანი დაგვიყენოს თვალ-წინ, მუდმივ თავისს თავზედა ფიქრობს; გატაცებულია თავის პიროვნებით, ხან თაყვანსა სცემს, ხან აკვირვებს მისი თვისებანი, ხან ებრალება და ეს ხომ უმთავრესი თვისებაა სალირიკო პოეზიის. დარდი არა აქვს რიგისა და წესისა; ორიგინალობა, თავისებურობა დანაშაულებათ კი არა, საუკეთესო თვისებად მიაჩნია. თუ ბოსსუეტი თავისს დიადს ჭკუასა და გონებას იმას ახმარებდა, რომ თავისს მოძღვრება-ქადაგებაში პირადი, თავისებური არა წამოსცდენოდა რა, რუსო თავისს გარყვნილებასა და სიბინძურესაც არა ჰმალავს, და არა თუ არა ჰმალავს, არამედ განსაკუთრებულის სიამოვნებით აცხადებს საქვეყნოდ. მის ნაწერებში ვპოვებთ იმასაც კი, რაც ბოლოს პოეტ-ლირიკოსებს ავადმყოფობად გადაექცათ. რუსოს ძლიერ უწყობდა ხელს სალირიკო თხზულებათა წერაში თვით მისი პირადი თვისებანი: მისი

სულით ავადმყოფობა, მისი მეტის-მეტი თავ-მოყვარეობა, მედიდურობა, გულძვირობა და გადაჭარბებული გრძნობიერება. მხოლოდ ლექსები არ დაუწერია, იმიტომ რომ, როგორც სხვას ფერაში, ისე ლიტერატურაში, ნახტომით არა კეთდება-რა, არამედ ყოველივე რიგზედ და წესზედ მიდის. რუსოს ნაწარმოები არის მხოლოდ ბუდე ლირიზმისა, მისთა თხზულებათა ლირიკა მხოლოდ თესლია. მის ნაწერებს შუა ადგილი უკავია საეკლესიო მჭევმეტყველებისა და სალირიკო პოეზიას შორის. მისი ნაწერები ბოსსუეტის ქადაგების *გარდაცვლაა*, რადგან აქ უფრო ნათლად არის პირადი გრძნობანი გამოხატული, და თანაც, როგოც ფორმით, ისე შინაარსით, წინამორბედია მხოლოდ ლამარტინისა და ჰიუგოს პოეზიისა.

რუსოს ფილოსოფიაც პირადობას ესარჩლება, თხოულობს საზოგადოების მიერ დადებულ უღლისაგან მის განთავისუფლებასა. ბუნებას დაემორჩილეთო, გვიქადქგებს რუსო, რადგან იგი დედაა კეთილი და მზრუნველი და მხოლოდ საზოგადოებაა დანაშაული ჩვენს გარყვნაშიო. ჩვენ ყველანი ბუნებამ კეთილ და გონიერ არსებად დაგვბადა, ხოლო საზოგადოებამ გაგვრყვნა და მოგვისპო ყოველი კეთილიო. შეიძლება აქ ბევრი რამ იყოს არამეცნიერული და მეცნიერების წინააღმდეგი, მაგრამ რუსოს პროტესტი მაშინდელ საზოგადოების წინააღმდეგ დიდი საქმე იყო და დიდი შედეგიც მოჰყვა ამ პროტესტს. ამნაირად რუსო, ერთის მხრით, ცდილობდა გაეთავისუფლებია საზოგადოებისა და სახელმწიფოსაგან შებოჭილი პირადობა, მიეცა მისთვის რწმუნება და იმედი თვისის უსაზღვრო ძალისა, ჩაეგონებია, რომ ის არ არის ყურმოჭრილი ყმა ქვეყნისა, და მეორეს ხრით, მაშინდელ საზოგადოების გარყვნილებასა და გათახსირებას ებრძოდა. ტოლსტოის მოძღვრებამ ხოლოდ მიბაძვაა რუსოსი, და თუ რაიმე მნიშვნელობა კიდევ აქვს ამ მოძღვრებას, აქვს იმიტომ, რომ ეხლანდელი საზოგადოებაც ძლიერ დაშორდა იდეალით მოსილ კაცობრიობას. მაგრამ რუსოსგან ნასესხებს ტოლსტოის მოძღვრებას ეხლა აღარა აქვს აღარც ის ძალა და აღარც ის მნიშვნელობა, რაც ასის წლის წინად ჰქონდა მის ორიგინალსა, იმიტომ რომ ტოლსტოი პიროვნების განვითარებისა და განთავისუფლებისათვის ძალიან ცოტასა ფიქრობს; ხოლო თუ რაიმე კვალი პროტესტისა მოიპოება მის

მოძღვრებაში, ამასაც თვით მისი უმაღლესი პრინციპი ,,არა წინააღუდგე ბოროტსა" არღვევს, მნიშვნელობას უკარგავს, აბათილებს. ამას გარდა, ყოველი დაძველებული და დაჟანგებული იარაღი მოკლებულია იმ ძალასა, რომელიც სიახლის დროსა ჰქონდა.

რუსოს ფილოსოფიას კიდევ სხვა მნიშვნელობა ჰქონდა ლიტერატურისათვის. მან შემოიღო საფრანგეთის მწერლობაში ბუნების აღწერა, რომელსაც საკლასიკო დრამებსა და საეკლესიო მჭერმეტყველებაში, რასაკვირველია, ადგილი არა ჰქონდა. რუსო განსაკუთრებულის სიყვარულითა და თანაგრძნობით აღგვიწერს, ასულდგმულებს ბუნებასა და ამ მხრით სრულიად ახალი ელემენტი შეაქვს ლიტერატურაში.

რუსოს გავლენა საფრანგეთის ლიტერატურაზე უსაზღვროა, შეუდარებელი და გასაოცარი. რუსო გახლდათ ერთი იმ გენიოსთაგანი, რომელნიც თვით შეჰქმნიან ხოლმე გარემოებათა, რომელნიც მათი მოქმედებისათვის საჭირო და სახეიროა, თვით დაა მსხვრევენ და მოსპობენ ხოლმე იმ ვითარებასა, რომელიც მათ ხელს უკრავს. რუსომ მისცა დასაწყისი სალირიკო პოეზიასა, მაგრამ თან მოამზადა ის გარემოებანიც, ურომლისოდაც ძნელი იყო ლირიკის განვითარება. სხვარომ არა ვთქვათ-რა, თვით რევოლუციის გამომწვეველ მიზეზთა შორის რუსოს მოღვაწეობას ერთი უპირველესთაგანი ადგილი უჭირავს და რევოლუციამ ხომ, როგორცა ვთქვით, თუ ის ვითარება ვერ შეჰქმნა, რომელიც ჰშველის სალირიკო პოეზიის აყვავებასა, ის დაბრკოლებანი მაინც მოსპო, რომელთა მიზეზითაც მისი აღმოცენება შეუძლებელი იყო. ,,კი ნუ გაგიკვირდებათო, ამბობს ზემოხსენებული ავტორი, რომ მე ევოლუციის მომხრეობასა ვჩვენულობ და ერთს კაცს, მის პირადობას ესოდენ მნიშვნელობას ვაძლეო. კეთილ-ინებეთ და მომისმინეთ, ბატონებო![1]) დარვინის წინამორბედნი [2]) გვართა სხვა-და-სხვაობას ჰხსნიდენ ცვლილებისა, ანუ ტრანსფორმაციის პრინციპითა და ამ ცვლილების მიზეზს კი ეძიებდენ გარეგან გარემოებათა შორის,

---

[1] შარშან სორბონაში წაკითხული ლექციები ახლა წიგნებად დაიბეჭდა.

[2] ჟოფრუა სენტ–ილერი და ლამარკი.

აწერდენ მაგ. ჰაერის, ანუ მიწა-წყლის ზედ-მოქმედებასა, და მომენტისა, ანუ *წრის* (იხ. ,,ივერია" 165, 166,94 წ.) ზედ-გავლენას. ხოლო დარვინის შრომა, მისი გენიის ღვაწლი კი ის არის, რომ ტრანსფორმაციის მიზეზსა ჰხედავს თვით გვართ შინაგან გარემოებათა შორის, რომელთა ზედ-გავლენით ამა თუ იმ გვარს უჩნდება რაიმე სასარგებლო და ,,ცხოვრების ჭიდილისათვის" მოსახმარი თვისება. ამ ახალის თვისების გაჩენას მან უწოდა ,,*ბუნებრივი შერჩევა*" (séleqcion naturelle)... როგორც ბუნებაში, ბატონებო, ისე ისტორიასა და ლიტერატურაში, ანუ რომელსამე ხელოვნებაში ეს ახალი თვისების გაჩენა აწარმოებს ცვლილებასა. ისტორიასა და ლიტერატურაში ამ ახალის ცვლილების დამწყებად ინდივიდუუმი, კაცის პირადობა გამოდის. გამოჩნდება ეს გმირი, თავის და სასარგებლოდ შესცვლის გარემოებათა, წრისა და მომენტის ზედ-გავლენასა... პირადობის მნიშვნელობა და ძალა, სჩანს, კი არ ასუსტებს ევოლუციის ჰიპოთეზას, უფრო სრულ-ჰყოფს... კი არ არღვევს, პირიქით,ამ მხრითშეუქსა ჰფენს, ავითარებს და ამტკიცებს".

რუსოს მიმბაძველად და მოწაფედ ლიტერატურაში უნდა აღვიაროთ *ბერნანდენ დე სენ-პიერი*, ავტორი ,,პოლისა და ვირჟინიასი". ამით ის კი არ გვინდა ვთქვათ, რომ ყოველივე ახალი, რაც რუსომ შემოიღო ლიტერატურაში, ბერნანდენ სენ-პიერმა განაგრძო. არა, იგი მხოლოდ ერთში იყო რუსოს მიმდევარი, იმაში, რომ იმანაც ბუნების აღწერას მიჰყო ხელი და მრავალი ძვირფასი ფურცელი შესძინა ფრანგულს ლიტერატურას. ბუნების აღწერა ქვა-კუთხედ გაიხადა. რუსო ბუნებას აღგიწერთ, მაგრამ თავის დღეში კაცის გრძნობას არ აშორებს თავისს აღწერილობას, უჩვენებს მუდამ მათს ურთიერთს ზედ-გავლენას, ხოლო ბერნანდენ დე სენ-პიერს კი ბუნება უყვარს თვით ბუნებისათვის. ბერნანდენ დე სენ-პიერი ნამდვილი პეიზაჟისტია. რუსო ერთი კალმის მოსმით დაგიხატავთ საზოგადო სურათს ის კი ყოველ წვრილმანს მისდევს და, ასე გგონიათ, მიკროსკოპით აღჭურვილი, ფოთლებისა და ყვავილების წვრილ ძაფებსაც კი ეძიებს, რომ აუწერელი არ დარჩეს. ჰოლლანდიელი მხატვარი გეგონებათ. რუსოს აღწერას აქვს რაღაც აბსტრაქტული ხასიათი, განყენებული და, ცოტა არიყოს, ბუნდია. ბერნანდენ დე სენ-პიერის აღწერა კი კონკრეტულია და

ყველასათვის ადვილი წარმოსადგენი. ამ ორს სხვა-და-სხვანაირს შეხედულებას ბუნებაზედ *შატობრიანი* აერთიანებს თავის სნაწერებში და კიდევაც შესანიშნავს ნაყოფს გამოაღებინებს.

ლამარტინისა, ჰიუგოსა და დე-ვინის პოეზიაში, თვით ფლობერის ნაწერებშიაც ჰნახავთ შატობრიანის თხზულებათა უეჭველს გავლენას და სწორედ იმავე ბუნების აღწერაში. შატობრიანმა შეაერთა რაც კი რამ იყო სალირიკო რუსოს ბუნების აღწერილობაში და რაც კი რამ იყო სამხატვრო სინამდვილე ბერნანდენ დე სენ-პიერის მიერ ბუნების დასურათებაში. ამიტომ იმის ბუნების გრძნობა უფრო ღრმაა. ამასთან პირველად მან შეუერთა ბუნებას ადამიანი, თითქმის შეადუღა ერთად, შეუკავშირა ერთმანეთს. პირველად მან აღნიშნა ის საიდუმლო ურთიერთობა, რომელიც არსებობს კაცსა და ბუნებას შორის. სწორედ ეს საიდუმლოება არის პოეზიის უპირველესი საფუძველი, მისი უპირველესი ელემენტი. გარდა ამისა შატობრიანი სთხზულება, რომელიც ცნობილია და რომელსაც ეწოდება ,,გენია ქრისტიანობისა", იყო XVIII საუკ. რაციონალისტური იდეების წინააღმდეგი რეაქციის მომასწავებილი. ამთხზულებამ განაღვიძა მიყუჩებული სარწმუნოებრივი გრძნობა და ამნაირად მისცა, ანუ უკედა ვთქვათ, განუთავისუფლა პოეზიას დიდი ხნის დაგუბებული წყარო. ,,სალირიკო პოეზიის ერთი უმთავრესი საგანია ის, რაც არის გარეშე წუთი-სოფლისა, წუთიერებისა; პოეზიის შინაარსია ის, რაც სხვა რამეს გვითვალისწინებს კიდევ და არა მარტო ჩვენს მომაკვდავს ბუნებას, ის, რაც არის ჩვენი უმნიშვნელო წუთიერი ცხოვრების გარეშე, რაც სდებს ფასს, აძლევს აქაურს ცხოვრებას აზრსა და მნიშვნელობას. ყოველივე ესე კი სარწმუნოების უმთვრესი საგანია, სულ ერთია ბუდიზმს უწოდებთ ამ სარწმუნოებას, ქრისტიანობას, თუ სხვა რომელსამე სახელს". შატობრიანმა თვისის ნაწერებით მარტო სარწმუნოება კი არა, პოეზიაც აღადგინა. შატობრიანი რუსოს მოწაფე იყო მით, რომ როგორც რუსომ, ისე შატობრიანმა თვისი ფილოსოფიით პირადობას მისცა ფართო გზა და შეიძლება თავისს თავზე ფიქრისა; უჩვენა მაგალითი და მიაჩვია ფიქრს ისეთ მწვავე საგნების გამო, რომელიც მარტო მის პირადს გრძნობას შეხებოდა, რომელსაც მის პირადობასთან რაიმე დამოკიდებულება ჰქონდა; მან მიაქცია კაცის

ყურადღება შინაგანს ცხოვრებას, სულიერს ტანჯვასა და სიხარულს.

შატობრიანმა შეიტანა ლიტერატურაში ეგრედ წოდებული ,,ადგილობრივი ფერი". ტყუილად ნურავინ იფიქრებს, თუ საშუალო საუკუნოების ცხოვრების შესახებს რომანსა სწერს, შეიძლებს სრულის სინამდვილით აღწეროს წარსული ყოფა-ცხოვრება, წესრიგი, ზნე-ჩვეულება. ჩვენთვის შეუძლებელია სრულის სინამდვილით წარმოვიდგინოთ და აღვწეროთ მაშინდელების მიხვრა-მოხვრა, მათი ენა და კილო ლაპარაკისა, შევძლოთ მათის ოთახისა და ბაღების დასურათება მათემატიკურის სიზუსტითა: აუცილებლად ჩვენი პირადი გრძნობა დაერთვის ზედ ყოველსავე ამას. ჩვენ არ ძალგვიძს ცოტად თუ ბევრად ,,ახლანდელობის" სათვალეებით არ ვუცქიროთ წარსულს. ეს იქნებ მეცნიერებს შეეძლოთ, მაგრამ მგონია იმათაც გაუჭირდეთ. ამიტომ სრულიად საჭირო არ არის ამაზედ დავა, შატობრიანი ნამდვილად სწერდა ამერიკელებს და არაბებს თუ არა; საჭიროა მხოლოდ, რომ მისი ამერიკელები, ცოტათიც არის მაინც, წააგავდნენ ნამდვილს ამერიკელებს და უფრო კი ის არის საჭირო, რომ იმისი ამერიკელი განირჩეოდეს იმასავე ბერძნისაგან, მისი რომაელი მისი ფრანგისაგან. მხოლოდ ამნაირად უნდა გვესმოდეს ,,ადგილობრივი ფერი" და, თუ ასე გავიგებთ, შატობრიანი მის შემქმნელად უნდა ვიცნათ, რასაკვირველია, ფრანგულს ლიტერატურაში.

II

1820-იანს წლებში, როგორც ლიტერატურული, ისე საზოგადოებრივი ნიადაგი სრულიად მზად იყო სალირიკო პოეზიისათვის. პირველი პოეტი ამ ხანში *ლამარტინი* არის. უკანასკნელი დღენი ლამარტინის სიცოცხლისა უმძიმესი დღენი იყო მისთვის. ყველასაგან უყურადღებოდ იყო დატოვებული, ,,ყველასაგან უარყოფილი" იყო; თითქმის ეზიზღებოდა ბურჟუაზიის საზოგადოებას. მხოლოდ მოვალეები, მიდიოდნენ მის სანახავად. და იმ კაცს, რომელსაც ერთს დროს საფრანგეთის ბედ იღბალის სადავე ეჭირა ხელში და თავისს ნებაზედ განაგებდა თავისი ქვეყნის საქმეებს, თავისი საოჯახო საქმეები ვერ მოეწყო. ხოლო საზოგადოებისაგან კი

ნამეტანი სისასტიკეა და გულ-გრილობა, ასეთი კაცი ცოცხალი იყოს და ყურადღებას კი არავინ აქცევდეს. შეცდომა ვის თავს არ არის და, რასაკვირველია, იმასაც მიუძღოდა, მაგრამ „ყოველთვის მაინც კეთილშობილი, სულგრძელი, თავისუფლების მოყვარე და დიდებით მოსილი იყო. ცოდვა იყო ზიზღით ყურება იმისი... გარდა ამისა, არავის არ შეუძლიან სთქვას, რომ იგი არ იყო ერთი იმ საუკეთესო ორატორთაგანი, რომელნიც აშვენებდნენ საფრანგეთის ტრიბუნას. შეიძლება გვყავდა იმაზედ უფრო დახელოვნებული, უფრო ორიგინალი პოეტები, მაგრამ თავის დღეში კი არ გვყილია იმაზედ უფრო *პოეტი*, რადგან, თუ კი რამ არის პოეზიაში უმაღლესი და უმშვენიერესი, თუ კი რამ წარმოუდგენია კაცს პოეზიაში იდეალური, ესე ყოველივე ლამარტინმა განახორციელა თავისს ლექსებში. ამ სიმაღლემდე მიაღწია მან ძალა-დაუტანებლივ, ბუნებრივად, მხოლოდ თავისის ინსტიქტის, ანუ თავისის არსების შინაგანის კანონების ზედ-მოქმედების შემწეობით. ასე მიდის თავისი გზით მხოლოდ დიდი მდინარე, მიდის წყნარად, მდორედ და ერთვის ზღვასა“ (109 ტ. I). ამიტომაც მისმა პირველმა ლექსებმა (Méditations 1820 წ.) აღტაცებასა და განცვიფრებაში მოიყვანა საზოგადოება. ამის მიზეზი არ იყო არც ლექსის სიახლე, არც ლექსთწყობილებისა და რითმის ორგინალობა. არა, შესანიშნავი აქ ის დიდებული ზე-შთაგონებაა, რომლის ნაყოფიც იყო მისი ლექსები. „თავის სდღეში არც ერთს პოეტს არა ჰქონია თვალი უფრო ნათლად მხედველი და უნარი გათვალისწინებისა უფრო ძლიერი და ჩინებული“ (გვ.117. ტ. I). მისი განსაკუთრებული თვისება ის იყო, რომ ვერ ამჩნევდა უგვაროსა და ვულგარულსა, ერიდებოდა სიბინძურესა, საზიზღარსა, სიწვრილმანესა და დასაცინებელსა, არაფერს ამგვარს არ შეეძლო მოექცია მისი ყურადღება. არც კი ჰგონია, თუ არსებობს სიბინძურე, მხოლოდ ხანდისხან მიუკრავს ყური, რო არის მაგნაირი რაღაც ქვეყნად. მისი სამეფო ცას იქით არის, დედამიწაზ ესული ეხუთება და მხოლოდ ცის სიღრმეში ითქვამს თავისუფლად სულსა. დედამიწას მხოლოდ ხანდისხან თუ წაეკვრება უცაბედად, როგორც მფრინავი ანგელოზიის თავისის ფრთით, და მაშინვე დაუბრუნდება თავისს სამყოფელს, სადაც არ

ესმის ტირილი და ღრჭენა კბილთა და, თუ ესმის რაიმე ხმა ქვეყნისა, იმდენად გაჰაეროვნებული, რომ მის ნაზსა და ანგელოზთა გალობას მიჩვეულს მენასაც კი არ აწუხებს, არ ეხამუშება მართალია, ამნაირად ცხოვრების სინამდვილე თავის ფერსა ჰკარგავს მის ნაწერებში, მაგრამ არაფერს არ აგებს ამით, პირიქით, მშვენიერის, დიდებულის, სპეტაკის სამოსლით იმოსება. საუბედუროდ, ჩვენ ვერ მოვიყვანთ ვერც ერთს მაგალითს არა თუ ლამარტინის ლექსებისას, ვერც სხვებისას, რადგან მათი თარგმანი ჩვენს ენაზედ არა გვაქვს და პროზად გადმოცემას ვერ გავბედავთ, ვერ ვიტვირთებთ.

ლამარტინის ლექსების გარჩევის დროს ბრუნეტიერი ეხება ერთს საკითხავს, რომელიც არც ჩვენ შეგვიძლიან უყურადღებოდ დავტოვოთ.

რა შეადგენს საუკეთესო საგანსა, ტემას, ასე ვთქვათ სალირიკო პოეზიისას? პოლიტიკური თავისუფლება, ანა-და პატრიოტიზმი არ შეადგენს დაულეველს წყაროს სალირიკო პოეზიისათვისაო, ამბობს ავტორი, იმიტომ რომ სხვადასხვანაირად ამ აზრების გაგება შეუძლებელიაო. ისტორიის რომელსამე ხანაში თავისუფლებაცა და პატრიოტიზმიც ყველას ერთნაირად ესმის. ამა თუ იმ ხანაში მხოლოდ ერთი დედა-აზრი ტრიალებს სამშობლოს განთავისუფლებისა, თუ პოლიტიკური თავისუფლების შესახებ; სხვა ყველა კი ამ დედა-აზრის გადაგვარებაა, მისი კონტრაფაქცია, ყალბი და ცრუ წარმოდგენაა ამ აზრისა. ამიტომ ის თითქმის ყველას ერთნაირად ესმის და ლექსნი ამგვარის შინაარსით ერთგვარი გამოდის. ავტორი სრულიადაც არ უარჰყოფს მას, რომ მშვენიერი პატრიოტული ლექსები მოიპოვება მსოფლიო ლიტერატურაში, მაგრამ პატრიოტიზმი ღარიბ წყაროდ მიაჩნია მხოლოდ; ამ წყაროთი ბევრს არ შეუძლიან სარგებლობაო. საუკეთესო ტემები სალირიკო ლექსებისა ისეთი საგნებია, რომლებზედაც ყველას შეუძლიან თავისებური აზრი იქონიოს და რომლებიც შესახებ მართლაც ორ კაცს ერთნაირი აზრი არა აქვს. პატრიოტული აზრი ერთობ ნათელი და გასაგებია, აქ ოცნებას ადგილი არა აქვს, სალირიკო ლექსებისათვის კი საჭიროა ისეთი ტემა, რომელიც ცოტა არ იყოს,

საიდუმლოებით მოცულია, ბუნდოვანია და რომელიც უფრო იწვევს პოეტის ცნობისმოყვარეობასა, მაგალითად, *სიყვარული.*

თითქმის ყველას თავისებურად ესმის ეს გრძნობა: ერთსა ჰგონია, რომ ეს მხოლოდ ჩვენი მხეცური გრძნობის დაკმაყოფილების სურვილია, რომ მხოლოდ ერთი წუთის თავის-შესაქცევად არის მოგონილი, ერთი ორი საათის დროს-გასატარებლად არის კარგი, მერე კი მოსაწყენია. ასეთი აზრისაა სიყვარულზე ანაკრეონი, ჰორაციო, ბერანჟე. ზოგს, მიუსსესი და დე-ვინისა არ იყოს, მიაჩნიათ იგი ღმერთთა და კაცთა ტირანად", საშინელ მაგრამ თანაც სანეტარო რამედ, სიცოცხლის მომწამვლელ და მისსავე მომჯადოვებელად. ალ. ქავქავაძე არ ამბობს: ,,თუ ის (სიყვარული) ვნების მიზეზია, ლხენაც არ მისგან გვეძლევის?" ზოგიერთს სიყვარული მიაჩნია იდეალად, რომელიც ,,აგვამაღლებს", რომელიც, გვაძლევს ძალსა და ღონეს გვიორკეცებს, გვამამაცებს, ათასნაირ გმირულსა და თავ-განწირულს მოქმედებას გვაკისრებინებს, მრავალ სდიდებულს აზრს ჩაგვინერგავს. ამათ სიყვარული ,,უკვდავ გრძნობად" მიაჩნიათ, რომელმაც ,,სულსა მოჰბერა ცის ნიჭნი ქვეყნად და თავის მკობად ჰქმნა იგი მგოსნად!" იგი ღვთაებაა, რომელსაც მგოსანი ამ დიდებულს მსხვერპლს შესწირავს:

შევიშრობ ცრემლსა, ჭირთ მანელებელს,
გულსა დავიწვავ დასანაცრებელს,
და მისსა ფერფლსა, ვითა საკმეველს.
შევსწირავ სატრფოს ჩემსა სალოცველს!

მე მგონია, საჭირო არ არის იმის გახსენება, რომ ეს მგოსანი ნ. ბარათაშვილია. ამნაირად ესმის ეს გრძნობა პეტრარკას და დანტეს. ხანდისხან სიყვარული გადააქვთ ხოლმე ,,შექმნილიდან" ,,შემოქმედზე" და მაშინ იგი ეგზალტაციად გარდაიქმნება. ამ სიყვარულით შემოქმედისად მიცნობილნი არიან წმინდა ტერეზა და წმინდა ფრანსუა დ´ასსიზი.

უნდა შევნიშნოთ, რომ ჩვენს ლირიკოსებსაც სიყვარული სულიერიდან უსულოზე გადააქვთ, მაგრამ უფრო კონკრეტულზე და ამიტომ უფრო საგრძნობი და გასაგებია. არ ვიცი, ზოგიერთი ლექსი

თ. აკაკი წერეთლისა, ამ საუკეთესო პოეტისა ჩვენს ცოცხალ ლირიკოსთა შორის (მე სახეში მისი პატარა ლექსები მაქვს), და ან ზოგიერთი ლექსი ქავქავაძისა რით ჩამოუვარდება, მეტი რომ არ ვთქვათ, მსოფლიო ლიტერატურის შესანიშნავს ლექსებსა ამავეს აგანზედ? იგინი ამ *დიდ* სულიერს, ამ ერთს *დიდ არსებას*, ისეთი ენით ელაპარაკებიან, თითქო ნამდვილი, გულ-წარმრტაცი და მომხიბლველი სატრფო უსხდეთ გვერდით. რა შეედრება მათ ტანჯვას, მათ სასოწარკვეთილებას, მათ სევდას, როცა ჰხედავენ, რომ მათი საყვარელის ხვას ეალერსება და მათ ზედაც არ შეჰხედავს ხოლმე! რომელი პოეტის სევდას ჩამოუვარდება, თუ არ აჯობებს, თ. აკაკი წერეთლის სევდა მის ,,აღმართ აღმართში"-ში, როცა მისი საყვარელი გულ გრილად მიიღებს ყოველსავე მის რჩევას, მის ხვეწნას, მის ვედრებას და როცა იგი უდიადესი სევდით მოცული, დიდებულად თავგანწირული და დიდებულად ტანჯული ,,დაღმართ, დაღმართ დაუყვება წამ მალი" და ,,საუკუნოდ ხელ-დაკრეფით განსვენებას" ლამის? მისთვის აქ, ამ ქვეყანაში, რომელმაც ერთი წუთის წინ ისე ეშმაკურად მოხიბლა, ,,სიცოცხლე აგრძნობია", სული და გული აუდუღა", რომელმაც ერთი წუთის-წინ აღიტაცა ისე, რომ კინაღამ გულში არ ჩაეკრა მას, ეხლა აქ მისი მიმზიდველი აღარა დარჩენილა-რა და მიიჩქარის იქ, ,,სად ელიან ბარით, ნიჩბით, კუბოთი და ლოდებით".

ჩვენი პოეტებისათვის სიყვარული არც საეპიკურო, არც მტანჯველი რამეა, რომელსაც წყევასა და კრულვას უძღვნიან; ეს სიყვარული მათთვის თვით იდეალია, თვით შინაარსია ცხოვრებისა. უიმისოდ მათი ცხოვრება წარმოუდგენელია, იგინი მისთვის კი არ გამოდიან საგმირო სამოქმედოდა და თავის გასაწირადა, რო თავისი სსაყვარლისაგან დაფნის გვირგვინი მიიღონ. არა, მათთვის ამ საყვარელი არსების გულგრილობაა სატანჯველი. მათთვის შეუძლებელია ამ სიყვარულის იმისთანა ადამიანის ხელში ყურება, რომელიც ,,საწამლავში შარბათს ასმევს", რომელიც ვარდებით ეკალში იტყუებს და რომელიც ეშხით ათბობს და მერე ისარით გულს განუგმირავს. ამ საყვარლის მისი მომხიბლველისაგან დახსნა, განსაცთელისაგან განთავისუფლება მათთვის იდეალიც არის და გზაც ამ იდეალამდე მიმყვანი. მათი ტანჯვა და

სიხარული მით არის სასიმპატიოდა თაყვანის საცემელი, რომ ვითომ უნდოდეთ თავიანთი ტანჯვით იკოხტაონ, იმიტომ რომ წრფელის გულით იტანჯებიან და წრფელს გრძნობას კი კოხტაობისა და პრანჭვისათვის არა სცალიან. პირიქით, აბა შეხედეთ, რა ხასიათის სიმტკიცეს იჩენს პოეტი, რა სტოიკებს დიდებულებასა ჰჩემობს, როცა ,,ხალხში, ძალად ღრუბელსა დარებს", ,,მოწყენით მღერს თავის სთავზედ არ აცინებს", რომ არა სთქვან მაზედ: ,,რა ოხერია!" მაგრამ ვინ ჩაიხედავს იქ, მის გულში, ვინ დაინახავს, რა ტანჯვა და წამება ტრიალებს იქა, რა ,,მწუხარების ალი" სწვავს. დიდებულია ეს ტანჯვა გულ მკვდარი ადამიანისა, მით უფრო დიდებული, რომ არც შავი თვალების მოღრუბლვას გამოუწვევია და რაც პირადი უბედურების გრძნობასა, იმიტომ, რომ ,,ვიღას ახსოვს თავისი სატკივარი, თუ სატრფოც ჰყავს იმ დროს მას ცოცხალ-მკვდარი?" ეს ტანჯვა ისეთი გრძნობის და სურვილის გამოწვეულია, რომლის დაკმაყოფილებისა და აღსრულების უიმედობა ცხოვრებაზედაც კი უარს ათქმევინებ სპოეტს:

„და ღმერთს ვვედრებ, ღმერთო, მომეცი ნება,
რომ მეღირსოს საფლავში დაძინება.
სჯობს, სულ განქრეს კაცი, რადგანც მტვერია?
ამ ტანჯვისგან საფლავში დამიფაროს!
რომ ამ გულზედ მე მიწა დამეყაროს,
გებ მაშინ სატრფომ იქ გაიაროს,
ჩემს საფლავზედ ცრემლები დააღვაროს,
რომ სხვებმაც სთქვან: ,,ხედავ რა მწუხარია!"

მაგრამ იქაც კი, საიქიოსაც, თავისს საყვარელს ვერ გაშორდება, იქაც იმ იმედით მიდის, რომ ოდესმე საყვარელი მის საფლავს ცრემლებს დააყრის და თუ ამას თითონ ვერ გაიგებს, სხვები მაინც დაინახვენ და იტყვიან, ამ კაცის ტანჯვამ ტყუილად არ გაიარა და ბოლოს მაინც ცრემლმაც რემლი გამოიწვიაო. ან-და შეჰხედეთ მეორე პოეტს, რანაირი ენით ელაპარაკება თავისს ქვეყანასა, ,,ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მოგიწყენიაო?" ისეთი

გულ-უბრყვილო, ისეთი წრფელი, გულ-ახდილი და გულ ამოსკვნილი ბაასია, რომ გაგაკვირვებთ, რატომ „საყვარელი“ არ ჩასწერა „ქვეყნის“ მაგიერადა, განა შეიძლება ასეთის ნამდვილის გატაცებით, ასეთის სევდიანისა და იმედისა და ნუგეშის მომცემი სენით კაცმა თავისს სატრფოზედ მეტს ვისმე მიჰმართოს? რა ტნჯვას ჰგრძნობს ეს პოეტიც, როცა მისი სატრფო „სხვას თავს ევლის, სხვას ეტრფის“ და თვით „კი სწყევლის დღეს თავის გაჩენისას“, „არ იცის, სად წავიდეს, ვის შესჩივლოს, ვის უთხრას, ვინ გაუღებს დახშულს კარსა ბედისას?“ მართალი უნდა ვთქვათ, ამ მხრით ჩვენმა პოეტებმა ჩინებული და დიდად შესანიშნავი შექსოვა იტვირთეს ორი გრძნობისა, პატრიოტიზმისა და სიყვარულისა, ერთმანეთს შეადუღეს ისე, რომ უცხოსათვის ძნელი გასარჩევია, რომელ გრძნობას გვიხატავს ავტორი.

დაუბრუნდეთ ჩვენს საგანსა. ლამარტინს კიდევ სხვა შეხედულება აძევს სიყვარულზედ. სიყვარულში ლამარტინს, რუსოსი არ იყოს, ღმერთი ეცხადება. საყვარელთა აზრი, სიტყვა, თვალი, ყური სულ იქითკენ არის მიქცეული, ვინც ჩაუნერგა ეს დიადი და ღვთაებრივი გრძნობა. ლამარტინზედ ითქმის, რომ „ღმერთი იმიტომ სწამს, რომ სიყვარული შეუძლია“. დაუსრულებელი სიყვარული არის ის საიდუმლოება, რომელიც მისთვის დამამტკიცებელი საბუთია ღვთის არსებისა(limmortalité).

მეორე თემა სალირიკო პოეზიისა არის *ბუნება*. რასაკვირველია, ბუნების მოვლენანი სხვა-და-სხვა შთაბეჭდილებას იწვევს, სხვა-და-სხვა გრძნობას ჰბადავს ამა თუ იმ ადამიანში. ნაზ-ბუნებიანი, გულჩვილი კაცი, რაღაც კავშირს ჰგრძნობს ბუნებასთან, ჰგრძნობს, რომ რაღაც საიდუმლოს ამჟღავნებს ხის ფოთლების შრიალი, ვარსკვლავთ ციცმციმი, მთვარის მკრთალი ნათელი. ყოველს პოეტს-ლირიკოს სთავისებური შეხედულება აქვს ბუნებაზედ, თავისებურად, სხვა-და-სხვანაირად ჰგრძნობს მის მოვლინებათა. ჰიუგოსა და დე ვინის, ლამარტინისა და მიუსსეს გულში სულ სხვა-და-სხვა ნაირად აღიბეჭდება ბუნების ესა თუ ის სურათი. ლამარტინს ბუნება ნაზ-მგრძნობიარე დედად, მზრუნველ და მოყვარულ დედად მიაჩნია, ყოველივე გვიღალატებს და მოგატყუებს, ყოველივე ცვალებადია, ბუნება კი მუდამ ერთნაირად მოყვარულია

კაცისა, ყოველდღე ერთნაირად უნათებს მზე. სიკვდილის დროს ერთი რამ აწუხებს მის გმირს (jocelyn), აწუხებს, სახელდობრ, ის, რომ მზის სხივები ვეღარ მიუალერსებს. ბუნება მისი ნუგეშია კეთილის მყოფელი ძალა; ბუნება ყოველთვის თანაუგრძნობს ჩვენს მხიარულებასა, გვანუგეშებს ჟამსა უბედურებისასა (Le Uallon). ისიც ხომ პოეტსავით ხან მწუხარეა და სევდიანი, ხან მომცინარე და მხიარული. ლამარტინს ბუნებაშიაც ღვთის ძლიერება ეცხადება. ლამარტინის ჯგუფის პოეტი, ,,ვით მეგობარს შესტრფის" ბუნებას, ,,მის მჭვრეტელს საწუთროს ავიწყდება", და თითქოს ამნაირის სიტყვებით მიჰმართავს ხოლმე:

მთაო ცხოველო, ხან მცინარო ხან ცრემლიანო,
ვინ მოგიხილოს, რომელ მყისვე თვისთა ფიქრთ შვება
არა იპოვოს და არ დაჰხსნას გულსა ვაება,
გულ-დახურულთა მეგობარო, მთავ ღურბლიანო!
.....
ჰოი, საღამოვ, მყუდროვ, საამოვ, შენ დაშთი ჩემად სანუგეშებლად!
როს მჭმუნვარება შემომესევის, შენდა მოვილტვი განსაქარვებლად
მწუხრი გულისა-სევდა გულისა-ნუგეშსა ამას შენგან მიიღებს,
რომ გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა ის განანათლებს

ამას ამბობს ჩვენი სასიქადულო პოეტი და, თქმა არ უნდა, რომ მასაც ლამარტინივით უგრძვნია ბუნება.

ახლა *სიკვდილზედ* რაღა აზრისაა ლამარტინი? გაგიკვირდეთ იქნება, რომ სიკვდილს ჩვენი სალირიკო პოეზიის ერთს უმთავრესს ტემად თვლის. თუმცა სიკვდილი ყველასათვის ერთია, თუმცა ,,მისგან ყოველი გასწორდეს, სუსტი და ძალ-გულოვანი". მაგრამ ყველა სხვა-და-სხვანაირად უცქერის სიკვდილს. ლამარტინი ,,მხსნელს" უწოდებს და ისე ეგება, როგორც კარგ მეგობარს. სიკვდილი არ აშინებს, არა ჰგონებს, რომ მისი ხელი ,,ქვეყნის დამამხობელი ხმლით აღჭურვილია", რომ მისი თვალი ,,ცბიერია" და

შუბლი ,,სასტიკი". პირიქით, იმის აზრით, ღვთისგან გამოგზავნილი უბედურების დროს, ჩვენდა საშველად, ჩვენდა მხსნელად ტანჯვისაგან. სიკვდილი კი არ აცამტვერებს კაცს, არამედ ათავისუფლებს წუთისოფლის ტანჯვისაგან. ვიქტორ ჰიუგო სიკვდილს სულ სხვა თვალით უყურებს, საშიში და საშინელი რამ ჰგონია. მისი წარმოდგენა გვიწამლავს საუკეთესო წუთებს ჩვენის სიცოცხლისასო, ის გვაშორებს ყოველივეს, რაც კი რამე ძვირფასია ჩვენთვის, მეგობრებსა, ნათესავებსა, და ბოლოს სიცოცხლესაც ,ამ საუკეთესო განძს კაცის არსებისასო. დე ვინისა და ბოდლერს კი თუ არა ეშინიათ სიკვდილისა, იმიტომ, რომ სიცოცხლე მათის აზრით, სატანჯველია, საზიზღრობა და მისი მოშორება არფრად არის ჩასაგდებიო. მაგრამ ამათ ლამარტინისავით სანეტაროდ არ მიაჩნიათ სიკვდილი. რადგან იგი ,,არარაობაა" ,,ნირვანაა" რომელშიაც ჩაიმალება კაცი და დაჰკარგავს ყოველსავე გრძნობას და საგანთა გათვალისწინების შნოსა და უნარსა. სწორედ ამნაირი შინაარსის გამო არის სალირიკო პოეზია, ავტორის აზრით, საფილოსოფიო პოეზია. აქ ხედავთ, რომ პოეტი ყოველთვის ,,საიქიოს (au-delá) შეჰყურებს; სიყვარულში, ბუნებაში, სიკვდილში ეძიებს მას, რაც ჩვენთვის ,,მიუწვდომელია". ჩვენთვის მიუხვედრელია, ეძიებს მას, რის დანახვა, ან გაგონება, ან ხელით შეხება ჩვენთვის შეუძლებელია. მიზეზთა მიზეზის ძებნა, დაუსრულებელის კეთილისაკენ მისწრაფება, დაუსრულებელის არსების ნატვრა-ეს შინაარსია ფილოსოფიისა, ანუ უკედა ვთქვათ, ფილოსოფიური პოეზიისა. ჩვენ ვნახავთ დე-ვინის ლექსებში, რა სიმაღლემდის მიაღწია ამ პოეტურმა ფილოსოფიამ ანუ ფილოსოფიურმა პოეზიამ.

ბოლო დროს ლამარტინის მუზამ უღალატა და თვითონაც ისე გაიტაცა პოლიტიკამ, რომ თითქმის სრულის უგულებელ-ყოფით იხსენიებს თავის სლექსებს, მაგრამ ჩვენ ამას არუნდა მივხედოთ ჩვენ მხოლოდ ის შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დიდებულება მისი ლექსებისა, თავისებური ფილოსოფიური შეხედულება, რომელიც იხატება ამა თუ იმ სალირიკო ტემისგან ვითარებაში და რომელთაც პირველად იგი შეეხო თავისს ლექსებში და მისშემდეგაც დაუშრობელ წყაროდ არის გადაქცეული ეგეთი შეხედულება პოეზიის

შინაარსისათვის,-ყოველივე ესე საკმაოა, რომ ლამარტინი მივიჩნიოთ საფრანგეთის ერთ უდიდებულეს სპოეტად, და არა თუ მარტო საფრანგეთის პოეტად, არამედ მთელის ევროპის საუკეთესო ლირიკოსთა ამხანაგად.

III

ერთხელ ღვთად მიჩნეულ *ვიკტორ ჰიუგოს* წინააღმდეგ ეხლა საფრანგეთში რეაქცია დაიწყო და მის შესახებ აზრი გამოიცვალეს. ლემეტრი, ცნობილი საფრანგეთის კრიტიკოსი, ძალიან ამცირებს ჰიუგოსა და ფრაზეოლოგიასა სწამებს; სწამებს ერთისა და იმავეს გამეორებასა, სიტყვების რახა-რუხსა, აზრების სიღარიბესა და სხვ. ამგვარს მსჯელობას, შეიძლება, როგორც რეაქციას, ჰქონდეს თავისი საფუძველი, ხოლო როგორც სიმართლის გამომსახველსკი, თითქმის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. ჰიუგო, ვითარცა პოეტი, ისეთივე შესანიშნავია, როგორც მომქმედი სალირიკო მოღვაწე და ნამდვილი ღვიძლი შვილი დიდებულის მამულისა. წინააღმდეგი რეაქცია, ჩვენი აზრით, გვაჩვენებს იმას დღევანდელი ფრანგები რამდენად შორს არიან იმ ფრანგებზე, რომელსაც იცნობდა ქვეყანა 1870-იან წლებამდე. თუმცა ჰიუგოს აქვს ნაკლულოვანებანი, როგორც ყოველს კაცს, რაც უნდა დიდებული იყოს, მაგრამ იმისი პირადობა იმდენად დიდებულია, იმდენად შესანიშნავია, იმდენად ბრწყინვალეა, რომ ამ ნაკლულოვანებათა ჩხრეკაძიება და ისიც იმიტომ, რომ ტალახი ესროლოსკ აცმა-უღირსი საქმეა. მზესაც კი აქვს შავიწერტილები, მაგრამ, როცამ ზეს ვუყურებთ, პირველად მისს სინათლესა ვგრძნობთ და რომ ვინმე გთხოვოთ მზის თვისებათა აღწერა, პირველადვე შავწერტილზე არ მიუთითებთ, რადგან ეს თვისება უმნიშვნელო თვისებაა მისი.

პირველი ლექსები ჰიუგოსი არც ფორმითა და არც შინაარსით არავის საშიშარს არას წარმოუდგენდა. მათი მიმართულება იყო კლერიკალური და რუოიალისტური (ასე უწოდებენ საფრანგეთში ბურბონებსა და ორლეანელების გვარეულობის გამეფების მომხრეს). ფორმაც მისი ლექსებისა სრულიად კლასიკური იყო. მაგრამ თუ ჩაუკვირდებით, მაინც ჰნახავთ, რომ ახალს სულს იმისი ლექსე-

ბისთვისაც დაუბერნია. მისი მღელვარე და შფოთიანი ბუნება ოდნავ აქაც იხატება. ჰიუგო აგინებს, ჰლანძღავს, წყევა-შერვენებას უძღვნის თავისს საპოლიტიკო მტერებსა. აქვე ჰხედავთ უკვე, რომ პოეტის ამ ორს პოზიციას იკავებს; ჰგრძნობით, რომ იმის ბუნებას არ შეუძლია ყველაფერს დაუმორჩილდეს, ყველაფერს შეურიგდეს, ყველაფრით დაკმაყოფილდეს. უთუოდ უნდა ჰყავდეს წინააღმდეგი ვინმე; ხოლო რომ არ ჰყვანდეს, უსათუოდ ფანტაზიით მოიგონებს და თავისს რისხვას დასცემს თავსა. რა დიდი განსხვავებაა იმასა და ლამარტინს შუა! ჰიუგო ცის კამარაში არ დანავარდობს, იქ არა აინტერესებს-რა, მისი ფრთები იდეალის ლაჟვარდცაში არ აღიტაცებენ თავისს პატრონს; პოეტი არასოდეს არა სტოვებს დედა-მიწას. ჰიუგოს ოცნება არ უყვარს, მხოლოდ ცოცხალი სინამდვილე აღელვებს. მის ყურადღებას მიიპყრობს ისტორია, მხოლოდ თანამედროვე პოლიტიკაში ჰპოებს თავისს გრძნობათა ამშლელსა და აღმაშფოთებელ საგანს. პოეტს მხოლოდ აინტერესებს, რაც უნახავს და გაუგონია. მისი სამეფოა კაცთა ვნებათაღელვა. ვერავინ მის მსგავსად ვერ იხმარს ამ სამეფოსა. ამასთან გასაოცარს ძალას იჩენს ლექსთ თხზვაში, იგის რული ბატონია თვისი ხელოვნების. გენიოსურის ხელოვნებით აწყობს ლექს ლექს ზედა. გაკვირვებული ხართ, საიდან არის ასეთი სიმდიდრე რიფმათა. სწორედ მისმა ლექსებმა დაჰბადა უცნაური თეორია „ხელოვნებისა ხელოვნებისათვის". მისი ლექსიკონის გასაოცარი სიმდიდრე, და მისი ენის ჭახრაკული მოწყობილება და თვალის მომჭრელი ბრწყინვალება-იმდენად ზე-აღმტაცი ეჩვენათ პოეტებს, რომ ხელოვნების იდეალად ლექსის ფორმის სიმშვენიერე დასახეს. მაგრამ ჰიუგო პირველისავე ლექსებით სულ წინააღმდეგ თეორიას აღიარებდა. პოეტს შეუძლებლად მიაჩნდა ხელოვნებისათვის ცხოვრებისა და მოქმედების დაშორება და ამას იმეორებდა ყოველთვის. უნდოდა ყოველთვის საოცარი ხელოვანი შექმნილიყო, რათა ყველასათვის გაეგონებინა, რის თქმაცა სურდა. იმისიც და სულ იმაზედ იყო მიმართული, რომ ხალხს არ დავშორდეო, ხალხისათვის ადვილი გასაგები მოძღვარივიყოვო. ეს მისი დაუცხრომელი სურვილი იყო მიზეზი იმისი, რომ ზოგიერთი მისი ლექსი შნოს და ლაზათსაც კი ჰკარგავდა, მაგრამ უფრო ხშირად,

თითქმის ყოველთვის, მის სიდიადეს ჰმონმობდა. ამის გამო კარგად მიხვდებით, რომ ჰიუგო ყველა სხვა თვის დროინდელ ლირიკოსზე ნაკლებს ყურადღებას აქცევდა თვისთა პირად-გრძნობათა გამოხატვას; ჰიუგო არ სჯერდებოდა შინაგან, პირად მწუხარებისა თუ მხიარულების გამოთქმას, თუ იგი მწუხარება და მხიარულება საზოგადოებრივის ფერით არ იყო შეღებილი, თუ საზოგადოების გრძნობას არ შეეწონებოდა. ჰიუგო მუდამ სხვისთვის ჰფიქრობს . მისი ლექსების შინაარსი სხვისი ტანჯვა და ლხენაა; მის ტანჯვას სხვისი ტანჯვა იწვევს; ჰიუგოს სხვისა დაჩაგვრა აღელვებს. სხვისა პირადობის ტანჯვისაგან განთავისუფლება ახარებს.

მართალია, ხშირად ამტყუნებენ ჰიუგოს, სიღრმე აზრისა აკლია მის ლექსებსაო, მაგრამ ეს დიდი შეცდომაა. ჩვენ ზევით მოვიხსენეთ, რომ სალირიკო ტემების ამა თუ იმ გვარს განვითარებაში იხატება ფილოსოფიური მსჯელობის სიღრმე პოეტისა. ვნახოთ აკლდა, თუ არა ეს სიღრმე ჰიუგოს აზრებსა. ყველა სალირიკო ლექსების ტემებზე იმას თავისებური, სხვაზედ არანაკლებ ორიგინალური შეხედულება აქვს. სიყვარული მიაჩნია სწრაფად წარმავალ, ჩქარ, დაუდეგარ გრძნობად. თუმცა ასეთი წუთიერია ეს გრძნობა, მაგრამ მაინც გაქრობის შემდეგ სტოვებს სასიამოვნო, გულისა და სულის დამატკბობელს ხსოვნასა (La Tristesse d´Olympio). სიკვდილისა ეშინიან, ეშინიან ფისიკურად. მან იგრძნო ისე, როგორც არც ერთს პოეტს არ უგრძვნია, სიცივე და საშინელება სიკვდილისა. ბუნებამ ის თვის რაღაც საიდუმლოებით არის მოცული, რაღაც ,,მიუწვდომელია" დასადგურებული ბუნების მოვლენათა შორის. ბუნება, ანუ უკედა ვთქვათ, ზღვა, რომლის კიდეებზედაც ცხოვრობდა იგი, სამშობლოდან განძევების დროს, და რომლის გასაოცარი აღწერილობით სავსეა მისნი თხზულებანი,-ეს ზღვა ლურჯი და წყნარი, მისთვის სიყვარულით სავსე კი არ არის, არამედ ყოველთვის მოღუშულია, აღელვებული და აღშფოთებული, ყოველთვის მოღალატეა და როგორღაც განუყრელია სიკვდილის გრძნობისგან, სიკვდილსავით საშინელია. ჰიუგო არ დასდევს ბერნანდენ დე სენ პიერისავით წვრილმანის აღწერას, იგი ბუნების სურათს თვისებურად გარდაჰქმნის და თავისის ოცნების ნაშობი

სინამდვილედ მიაჩნია. ჰიუგოს განსაკუთრებული თვისება, რომელიც ლამარტინზედა და მიუსსეზედ უფრო მაღლა აყენებს, ის არის, რომ ამ სალირიკო ტემებს ერთმანეთში ურევს, ერთმანეთს უხამებს და ამნაირის კომბინაციით დიდებულსა და საოცარს ეფექტებს უყენებს თვალწინ მკითხველებს.

1840-იან წლებში, ლამარტინისა არ ოყოს, ჰიუგოს მუზა მიჩუმდება. სალირიკო პოეზიას ახალი მიმართულება დაეტყობა. მაგრამ წარმოიდგინეთ საზოგადოების განცვიფრება, როცა ათისა თუ თერთმეტის წლის შემდეგ ჰიუგო ისევ გამოდის სცენაზედა. ეს განცვეფრება მით უფრო საფუძვლიანი და მით უფრო დიდი იყო, რომ მაშინდელი მისი თხზულებანი, (Les Châtiments, Les Contemplations La Légende des Siécles), ექსორიობაში დაწერილნი, საუკეთესო და უძლიერესი ლექსებია, არა თუ ვიკტორ ჰიუგოს თხზულებათა შორის, არამედ საფრანგეთის და ევროპის სალირიკო ლიტერატურაშიაც კი. სამშობლოს მოშორებულმა პოეტმა წამოამდინარა იმდენი ნაღველი თვისს ლექსებში, გააოგნა შორიდან თვისთა თანამემამულეთ ისეთი სიტყვები აღელვებისა და სიძულვილის ყოველისადმი, რაც კი კაცის პირადობას ჰლახავს და არცხვენს, რომ მისი მსგავსი კაცის ბაგეს არ წარმოუთქვამს. ამიტომაც ის მიმართულება ლიტერატურისა, რომელიც გოტიემ და დე-ვინიმ დაიწყო და რომელიც ნატურალიზმის დაწყებად უნდაჩაითვალოს, შეჩერდა. პოეტებმა და საზოგადოებამ ყური მიაპყრეს ამ საოცარს მგოსანს, რომელსაც, რასაკვირველია, აღარ შეეძლო მარტო თვისის ლექსების შემწეობით რომანტიზმი კვლავ აღედგინა და ახალი მიმართულება სამუდამოდ შეეწყვიტა. ახალ ლექსებში მან ლირიზმი უმაღლესს ხარისხამდ ეაღიყვანა. თუ კი ლირიზმის განსაკუთრებული თვისება არის პირად გრძნობათა გამოხატვა, თავისს დღეში ვერც ერთი პოეტი ვერ შეედრება ჰიუგოს. მაგრამ ის კი არ უნდა დავივიწყოთ, რომ თავისს პირად გრძნობათა სახით ჰიუგო საზოგადოების გრძნობას გამოსთქვამს. ჰიუგო თვისის პირადობის დაცვით სხვას იცავს, წყევა-კრულითა, ზარითა და რისხვით ეკვეთება არა თვისს პირადს მტრებსა, არამედ იმათ, რომელთაც მასთან ერთად შეავიწროეს ხვებიც, ხალხიც, საზოგადოებაც, რომელთაც დასტანჯეს ქვეყანა და ცრემლი აფრქვევინეს. იგი მხოლოდ

პირადის გრძნობით ჰმოსავს ყოველივესა, თვით განყენებულს საგნებსაც კი. ეს შესანიშნავი მხატვარი არა ჰხატავს მარტო ხატვისატვის; ეს საოცარი მგოსანი არაფერს გვიამბობს მარტო ჩვენის ყურის დასატკბობლადა. ყოველი სურათი და ყოველი ამბავი ამა თუ იმ მისის გრძნობის გამოსათქმელად და შესატყობინებლად აქვს წარმოთქმული. მისი La legend des siécles-იდა Les contemplations-ი შეიცავს ყოველსავე, რაც კი რამ მოიგონეს ახალი პოეზიაში დე-ვინიმ, სენტ-ბევმა, გოტიემ. ამათი მოგონილი ხერხი და იარაღი მან ერთად შეჰკრა, ერთად შეადუღა და ამნაირად მისი ლირიკა უფრო გულს-ჩამწვდენი, უფრო გულის-შემძვრელია.

ამ მეხთა-მტეხის პოეტის ლექსებს, რასაკვირველია, აკლია დიდებული სიმშვიდე და ნაზი სიდიადე, მაგრამ იმნაირს ვითარებაში მოქმედებდა, რომ ერთს წუთსაც არ შეეძლო მოსვენება ეგრძნო და დაწყნარებულიყო, ერთხელაც არ შეეძლო იმ მაღალ ფარდებში გაფრენილიყო, სადაც შესაძლებელია მხოლოდ ამ სიდიადის და სიმშვიდის მოპოვება. პირველ ხანში სამშობლოდან განძევებამდე, მისმა ბუნებამ მთლად ვერ იჩინა თავი; ჰიუგო თავისს პირველს ლექსებში ძალიან ცდილობდა თვისი მღელვარე სული და გული დაემშვიდებია, რადგან ეძებდა სახელის მოხვეჭას და, ცოტა არ იყოს, თამამობას ვერა ჰბედავდა. განძევების დროსა და შემდეგ კი სიმშვიდეზე ფიქრი გვიან-ღა იყო.

ყოველივე ზემოხსენებული ნებას გვაძლევს მივუჩინოთ ჰიუგოს ერთი უპირველესი ადგილთაგანი არა თუ XIX საუკუნის, არამედ ყოველ დროისა და ყოველ ქვეყნის უდიდებულეს მგოსანთა და შესანიშნავ ლირიკოსთა შორის. ნუ გაგიკვირდებათ კი,რომ მან სკოლა ვერ შექმნა, ვერავინ დაიმონავა. ხელოვნებაში მისი მიბაძვა შეუძლებელი იყო, გრძნობათა გამოხატვაში მისს მიდარებას ტყუილადაც არავინ ჰფიქრობდა. მისის ლექსების შემდეგ მსგავსისავე დაწერა მარტო მის ბრწყინვალესა და საოცარს გენიოსობას შეეძლო. ამიტომაც მისმა ლექსებმა, თუმცა შეაჩერა ახალი მიმართულება სალირიკო პოეზიისა, მაგრამ ვერ მოსპო კი.

პირველად, ცოტა არ იყოს, გაგიკვირდებათ, რომ სალირიკო პოეზიის ევოლუციაში ბრუნეტიერი აძლევს ადგილს *სენტ-ბევს.* სენტ-ბევი უმეტესად ცნობილია, როგორც შესანიშნავი კრიტიკოსი

და მისი ორიოდე ლექსი, არა თუ უცხოეთში, საფრანგეთშიაც კი მივიწყებულია, მეტს ვიტყვი, ბევრნი არ მოიძებნებიან არც საფრანგეთში, რომელთაც სენტ-ბევის ლექსები წაეკითხოთ. ამას ავტორიც ჰმოწმობს, მაგრამ საქმე იმაშიაო, გვიხსნის ავტორი, რომ, როცა ლიტერატურის ევოლუციას გვითვალისწინებს კაცი, მაშინ მნიშვნელობა აქვთ ისეთს მწერალთაც, რომელნიც საუკეთესო წარმომადგენელნი არიან ამა თუ იმ ფორმისა. აგრედვე გვერდს ვერ აუხვევთ ისეთს მწერალთ, რომელთაც რაიმე ახალი ნართი ჩაურთეს სალიტერატურო ფორმას (რასკვირველია, იმ სალიტერატურო ფორმას, რომლის ევოლუციასა გვითვალისწინებს), მერე კიდევ თუ მისმა ინნოვაციამ იშოვნა მოწაფენი და მიმბაძველნი. სწორედ იმიტომ, რომ სენტ-ბევმა ახალი ნართი ჩააქსოვა სალირიკო პოეზიაში, ისეთი ნართი, რომელთაც ბოლოს კარგი ნაყოფი გამოიღო, იგი უნდა ვახსენოთ ჰიუგოსა ლამარტინსა, მიუსსესა და დე ვინის შორის, თუმცა ამაზე ძალიან შორს იყოს.

სენტ-ბევმა შეიტანა ფრანგულს ლიტერატურაში ის სიბრალული საწყალთა და გაჭირვებულთა, რომელიც სრულიად ახალი ხილი იყო. ფრანგული ლიტერატურა დიდ ხანს იყო კუთვნილება უმაღლესის წოდებისა და ამ წოდების გრძნობათა მსახური, მისის სიმპატიისა და ანტიპატიის გამოხატვის მიმდევარი. ამიტომ სენტ-ბევი დიდის მადლობის ღირსია, ეგრედ-წოდებული, სახალხო ლიტერატურის შექმნისათვის. ამ შემთხვევაში ეს მწერალი მიმდევარი იყო ინგლისელი მგოსნების აკოპვერისა, გრაბესი, ვარდსვორტისა. მითვის არ არსებობს უცნაური და უდიადესი ოცნებანი, დაუკმაყოფილებელი და გიჟური სურვილი სიყვარულისა, ანუ ბედნიერებისა. სენტ-ბევი იძიებს მხოლოდ მყუდრო, მშვიდობიანსა და წყნარს ცხოვრებასა, მცირე, წვრილმანს სიამოვნებასა და მცირე, წვრილმანსავე მწუხარებასა. აქედან მომდინარეობს იმისი თანაგრძნობა, სიბრალული ბედისაგან დაჩაგრული მდაბიო, დაკნინებულ ადამიანისადმი.[1]))თუ ლამარტინი ცაში ჰნავარდობდა, თუ

---

[1] მკითხველი აქედან კარგად დაინახავს, რომ ეს სიბრალული გაჭირვებულის და საწყალის ხალხისა, რუსულ ლიტერატურიდან არა ჰქონია ნასესხები დღევანდელ ფრანგულ ლიტერატურას. იმათაც ჰყოლიათ ამ გრძნობათა გამომთქმელნ ლიტერატურაში და ბევრად უფრო ადრე ტურგენევისა,

ვიქტორ ჰიუგო თავისის აღელვებულის ლექსებით მეხთა მტეხს ზევსს ემსგავსებოდა და თუ მისი უშველებელი ძალუმი გენიოსობა სიკვდილის შვილთათვის მიუწვდომელი იყო, სენტ-ბევი დედამიწას არა შორდება, ცოდვილს ქვეყანას დაჰყურებია, იმ ქვეყანას, სადაც საცოდავნი და საბრალონი ასე მრავლად არიან. ამიტომაც მისიპოეზია ისეთი ბრწყინვალე და მშვენიერი არ არის, როგორც ლამარტინისა და ჰიუგოსი, მაგრამ სინამდვილესთან კი უფრო დაახლოებულია, უფრო ჩვენია, სიკვდილის შვილთათვის მახლობელი, უფრო გასაგები ჩვენთვის რადგან საერთო, საკაცობრიო მწუხარებისა და სიხარულს, ტანჯვისა და ბედნიერების გამომხატველია უნდა გამოვტყდეთ კი, რომ მისი ლექსები მაინც ბევრად დაბლა სდგას ვოდსვორტი სლექსებზედა, სწორედ იმიტომ, რო ისეთი სისწრფელით არ არის გამსჭვალული, როგორც ლექსები ინგლისელ მგოსანთა. მისი სიბრალული თითქო ნაძალადევია, თითქო ხელოვნურია, ხოლო მარტო ოდენ ხელოვნება არა კმარა წრფელ გრძნობათა დასახატავადა, მერე ისეთ გრძნობათა, რომელნიც; ცოტად თუ ბევრად, ჩვენზედ დაბლა მდგარ ადამიანთა გრძნობანია. ამნაირ გრძნობათა გასაგებად საჭიროა სინაზე და მხურვალება გრძნობისა, გულ-ჩვილობა.

ნიჭი უნდა გქონდეს და შეიძლება შენის ბუნების უარი სყოფისა, რომ მათი ბუნება უკეთ შეიგნო, უკეთ განიმსჭვალო ტანჯულთა და ტვირთ-მძიმეთა გრძნობით. სენტ-ბევის ლექსებს რომ ჰკითხულობთ, ასე გგონიათ, უხარიან, რომ იმ საბრალო ხალხს არ ეკუთვნის, რომლის ბედ-იღბალსა და გრძნობას გვიხატავს. ყოველისავე ამის მიზეზი ის იყო, რომ ამგვარი პოეზია მისი ბუნების მოთხოვნილების წამოშობილი კი არ იყო, არამედ იყო შედეგი სხვა-და-სხვა მიზეზებისა.ჯერ ერთი, იცოდა, რომ პირად გრძნობათა გამოხატვისს ფერაში ჰიუგომ და ლამარტინმა აღარა დაუტოვეს-რა იმასა და იმნაირივე შინაარსიანი ლექსები რომ დაეწერა, კარგადა ჰგრძნობდა, ვერ შესწვდებოდა იმათს უნარსა. და აი ამიტომ სცადა ახალის ფერა მოენახა, რათა ამ სიახლით მაინც

დოსტოევსკისა და ტოლსტოიზე. თუ მივიღებ მხედველობაში, რომ უკანასკნელი კრებული სენტ-ბევის ლექსებისა 1837 წ. დაიბეჭდა.

მიექცია საზოგადოების ყურადღება. მეორე, სენტ-ბევს თავის დღეში, ერთს წუთსათ კი არ დავიწყებია, რომ არტისტია, ლიტერატორი და თავისს აღწერილობას ისე უყურებს, როგორც ცნობის-მოყვარეობის საგანსა, ხოლო ამის შედეგი კი ის იყო, რომ ვერც ღრმა სიყვარულით მოეკიდა იმათ, ვის გრძნობათაც გვითვალისწინებს და ვერც ღრმად ჩაჰხედა ამ გრძნობათა ასავალ დასავალსა. მაგრამ მისი ღვაწლი ისარის, რომ საფრანგეთის სალირიკო პოეზიას ახალი, მდიდარი და ანკარა წყარო აღმოუჩინა, რომელსაც ხარბად დაეწაფა ეხლანდელი პოეტი ფრანსუა კოპპე.

ხოლო ერთი ნაკლულოვანება კიდევა აქვს სენტ-ბევის ლექსებსა. ამ ნაკლულევანებამ უმნიშვნელოდ არ ჩაიარა საფრანგეთის პოეზიისათვის, ისე როგორც უმნიშვნელოდ არ ჩაიარა ღირსებამ და კარგმა თავისებამა. ეს ის ნაკლულევანებაა, რომ, ცოტა არ იყოს, ,,უცნაურობა" დაეტყო ბოლოს და ბოლოს მის ლექსებსა. სენტ-ბევი ჰგრძნობს საშინელს გულ ნატკენობას, იმიტომ რომ ვერ სწვდება მაშინდელ მგოსანთა სიმაღლესა და ამ გულ-ნატკენობას ერთი-ორად ამწვავებს მით, რომ რაღაც სიამოვნებით ეძლევა ამ გულ-ნატკენობის, ამ ჭრილობის გრძნობას. სენტ-ბევი საშინელი ანალისტი შეიქმნა და დაიწყო რაღაც უცნაურ და სნეულ გრძნობათა ჩხრეკვა-ძიება. ამაში სენტ-ბევმა ბოდლერიც დაიმონავა. ერთის სიტყვით, მისი პოეზია შეეხო ამა თუ იმ ახალს ვითარებას ცხოვრებისას: საბრალო, ბედისაგან დაჩაგრულ ხალხის ფიქრ-გრძნობასა. ამნაირად სენტ-ბევი უფრო უახლოვდება სინამდვილეს, ნატურალიზმის თესლსა სთესავს სალირიკო პოეზიის ხნულში. მაგრამ, რადგან ამგვარი მიმართულება იმისი პოეზიისა არ იყო მთლად და ერთიანად მისი პირადის სიმპატიურ გრძნობათა ნაშობი, არამედ, ცოტა არიყოს, თავმოყვარეობის ბრალი იყო, გამოწვეული სალიტერატურო ასპარეზზედ გამარჯვების წადილითა, ამიტომ ავად-მყოფური კვნესა-ტირილი შეეპარა მის ლექსებსა და ამით იგი დეკადენტების პოეზიის წინამორბედი შეიქმნა

ყოველ შემთხვევაში ერთი უნდა ვთქვათ სენტ-ბევზედ: მის ლექსებს უფრო კერძოობის ხასიათი აქვს და ამიტომ უფრო სუბიექტივურია. ჰიუგოს ლექსებში ბევრი რამ გვიფარავს მისს პირად

გრძნობათა უღრმესად მიმალულ კუნჭულოებსა, სენტ-ბევი კი ცდილობს ღრმად ჩაგვახედოს თავისს გულში... ცდილობს-მეთქი, რადგან ზემოდაც მოვიხსენიეთ, რომ მან ეს ვერ შეძლო ყოვლად ის სავსეობით, მაგრამ, სამაგიეროდ ეს შეძლო *ალფრედ დე-მიუსსემ,* რომელმაც სამაგალითოდ აღასრულა სენტ-ბევის საწადელი, რაიცა სენტ-ბევმა აღარას გზით აღარ აპატივა მას ესა.

გარნა უნდა ვთქვათ, რომ, თუ მიუსსემ თავისს პოეზიაში შეაერთა, რაც კი ზოგიერთს გრძნობაში მოიპოვება „უფრო საზოგადო და უფრო პირადი, ინტიმური და უფრო მსოფლიო", შეაერთა არა მთლად თვისის ლექსებით, არამედ მათი სლექსთა უმცირესის ნაწილითა. ამისი მიზეზი კი ის გახლდათ, რომ მიუსსეს პოეზიაში ბევრი სულ სხვა-და-სხვაგვარი მიმართულება იყო ერთად მოთავსებული და თვით მგოსანი თითქო რამდენიმე კაცი იყოვო. პირველ ყოვლისა ის გახლდათ ღვიძლი შვილი პარიჟისა, ნამდვილი *პირიჟელი* და *პარიჟელს* კი, როგორც მოგეხსენებათ, ისეთს კაცს უწოდებენ, რომელსაც აქვს, ცოტა არ იყოს, პრაქტიკული მიმართლება ჭკუისა, რასაც თანდაყოლილი სიმარჯვე და დარდიმანდობა, რომელიც, ცოტად თუ ბევრად, სკეპტიკია, ან-და, უკეთ რომ ვთქვათ, მედიდურად ექცევა უმაღლესს საგნებსა. ალფრედ დე-მიუსსეს აქვს ირონიის ნიჭი, რომელიც ხანდისხან მასხარაობის ნიჭს აგონებს კაცს, აქვს ნიჭი ლაზათიანის სიტყვა-პასუხისა, შნოიანადა და სასიამოვნოდ მოამბესი, უყვარს აგრედვე ბევრი ლაპარაკი, ხოლო ცოტას თქმა. ყოველსავე ამას მიუმატეთ საშინელი მახვილ-გონიერება. ეს თვისებანი ძალიან მავნებელია სალირიკო პოეზიისათვის. ეს პარიჟელი ყმაწვილი კაცი განათლებული იყო, ბავშვობიდანვე ისე კარგად შეისწავლა მამის შემწეობით მე-XVIII-ე საუკუნის ისტორია და ლიტერატურა, რომ ამისთანაების ცოდნაში ბადალი არა ჰყვანდა ლირიკოსთა შორის. ლამარტინსა და ვიქტორ ჰიუგოს ვინღა ამბობს, სენტ-ბევმაც კი იმაზედ ბევრად უფრო გვიან შეიტყო იმ მწერალთა სახელები რომელთა თხზულებანი მიუსსემ ზეპირად იცოდა. მაგრამ ამ ლიტერატურის ცოდნამ ერთი ზარალიც მოუტანა, ერთობ ადრე გარყვნა, გაათამამა და თავ-გასულობა დააჩემებინა. პირველშივე თუ პარიჟელი და თავ-ხედი ყმაწვილი კაცი იყო. პოლოს *დენდით* გარდაიქცა, ხოლო

უკეთუ, რაგვარადაც გინდა განმარტოთ დამახასიათებელი თვისებანი *დენდისა*, მისი უმთავრესი თვისება მაინც ყოველთვის თავგასულობა და ცოტაოდენი სიბრიყვეა, მაშინ კარგად მიხვდებით, რომ მიუსსე დენდი გახლდათ. მის პარიჟელობასა, თავგასულობასა და დენდიზმს იმიტომ ვახსენებთ, რომ მის ლექსებზედაც გავლენა ჰქონდა ყოველ ამასა. თუმცა ზოგიერთს მისს ურცხვს ლექსებში, თუ ღრმად ჩაუკვირდებით, გარყვნილების საფარს ქვეშე უფრო ღრმა გრძნობას დაინახავთ, იგი როგორღაც ამაყობს სიცოცხლით, რაღაც ხორციელს, ფისიკურს სიხარულსა ჰგრძნობს, რომ ოცის წლის ყმაწვილი კაცია და ძარღვებში სისხლი უჩუხჩუხებს. ალფრედ დე-მიუსსეს დარდი არაფრისა აქვს. სრულიად არაფერი არ აწუხებს ქვეყანაზედ. და მარტო სიამოვნებას მისდევს. ეს ოცის წლის მგოსანი ნამეტანის თავხედურის, ბრიყვულის და გარდამეტებულის დამოუკიდებლობის მოყვარე იყო. ამას ის მოჰყვა შედეგად, რომ რომანტიულს სკოლასაც განზედ გაუდგა მით, რომ მაშინ აღიარებული პრინციპი რითმათა სიმდიდრისა უარ-ჰყო და ჰიუგოს ღვთად და მოძღვრად დასახვა არ მოინდომა.

განსაკუთრებული თვისება მიუსსეს პოეზიისა ის არის, რომ მისი ლექსები ყოველთვის სიყარულს დასტრიალებს გარშემო. მისს ლექსთა-კრებულის ეპიგრაფად ერთის წმინდის სიტყვა შეგვეძლო დაგვეწერა: „სიყვარული არ გამომიცდია, მაგრამ მიყვარდა სიყვარული და ვეძებდი საგანს სიყვარულისას". პირველ ლექსებში, როგორცა ვთქვით, ურცხვობას ეტანება, მოსწონს ხორცის დატკბობა, მხეცური, მაგრამ თან ბრწყინვალე გარყვნილება; დონ-ჟუანობა ამისი სატრფიალო და თაყვანსაცემელი საგანი. ალფრედ დე-მიუსსე უდიდესი პოეტია საფრანგეთის თავ-გასულსა და თავხედ მგოსანთა შორის. მაგრამ პირველ ლექსებშივე სჩანს წრფელი გრძნობა და ერთს დროს, როცა გაება სიყვარულის მახეში, მაშინ შეიტყო ნამდვილი გრძნობა, რომელმაც მრავალი ტანჯვა მიაყენა. მთელი მისი ლექსები ამ ეპოქისა ამ ტანჯვით გამოწვეულია და საოცარის წრფელისა და მჭერმეტყველების კვნესით არის აღსავსე. ამ კვნესამ ზოგიერთი მისი ლექსი უკვდავებით შემოსა (Lettre á Lamartine, des Nuits, Le Souvenir). მისს ლექსებს აკლია სიღრმე, აკლია საიდუმლოება, მისი ფანტაზია არ ეხება საიქიოსა

(L` au delá); ალფრედ დე-მიუსსეს აკლია ლამარტინის შნო და ჰიუგოს ძალა და სიმამაცე, მაგრამ ეს ნაკლულოვანებანი შევსებული აქვს გრძნობათა სიწრფელით. ამ გრძნობათა შორის ერთი გრძნობაა, რომელიც ანათებს სხვასა, აცისკროვნებს მთლად პოეტის არსებასა, ერთი გრძნობაა, რომელიც ტანჯავდა უზომოდ, მაგრამ თვით ტანჯითაც კი ასიამოვნებდა, ეს გრძნობა ,,წმიდა ტანჯვა"-სიყვარულია. ამ გრძნობის გაგება, მისი შვენებითა და სიწრფელით გამოთქმა ისეთი ღირსებაა, რომ მიუსსეს ნებას აძლევს ადგილი დაიჭიროს საფრანგეთის დიდებულ მგოსანთა შორის.

პირად გრძნობათა გამოხატვამ მიუსსეს პოეზიაში უმაღლეს წერტილამდე მიაღწია. ამ სფერაში ამაზედ მეტი სალირიკო პოეზიას აღარა შეეძლო-რა. ახლა რეაქცია უნდა დაწყებულიყო და მართლაც 1850-იან წლებში წინსვლა რომანტულის პოეზიისა ნელნელა შეჩერდება. ფილოსოფიაში, ლიტერატურაში, თვით ცხოვრებაში ისეთი საგნები წინა-პირველობს, რომელიც ძირს უთხრის ინდივიდუალიზმსა. ნუ თუ მართლაო,-კითხულობდენ ლიტერატორები, (დე-ვინი, ფლობერი, ლეკონტ დე-ლილი)-ლიტერატურა და ეგოიზმი ერთი და იგივეაო? ნუ თუ კაცის პირადი ტანჯვა და სიხარული უფრო საინტერესოა და საყურადღებო, ვიდრე საზოგადოებისა და კაცობრიობისაო? ლიტერატურაში ცვლილების დასამკვიდრებლად ნიადაგი მზად იყო.

IV

ეს ცვლილება ერთის ადამიანის ნაწერებში დამკვიდრდა და ეს ადამიანი ქალი იყო, მაგრამ საუკეთესო ქალი ნიჭითა და გრძნობით მთლად სოფლიოს მწერალ ქალთა-შორის. ჩვენ იმაზედ აღარას ვიტყვით, როგორ წერს *ჟორჟ-ზანდი*, დავუჯეროთ მხოლოდ ავტორს, რომ თუმცა თავის სსიცოცხლეში ჟორჟ-ზანდს ლექსი არ დაუწერია, მაგრამ ამაზედ უკეთესის პოეტური სენით კი თავის დღეში არც ერთს მწერალს არ უწერია. ჟორჟ-ზანდის თხზულებანი იმითია შესანიშნავი, რომ ოცის წლის (1830-1850) აზრთა მსვლელობის სარკეა და მით უფრო საინტერესო სარკე, რომ ეს ოცი წელიწადი სანახევროდ ისევ ინდივიდუალიზმის ეპოქას ეკუთვნის,

ხოლო სანახევროდ რეაქციას ამ მიმართულებისა, ე.ი. ეპოქაა სოციალიზმისა.

აქ საჭიროა, გავარკვიოთ *ინდივიდუალიზმისა* და *სოციალიზმის* მნიშვნელობა მორალში, მათი ღირსება და ნაკლულოვანება, ვითარცა ჩვენის ყოფა-ქცევის პრინციპისა. ინდივიდუალიზმი კიდეც ვარგა და არც ვარგა ამ პრინციპადა. ვერ უარ-ვყოფთ, რომ ინდივიდუალიზმს აქვს თავისი საფუძველი და მნიშვნელობა. ჯერ ერთი-აზრის თავისუფლება, აზრის ღირსება თხოულობს, რომ შევიწყნაროთ და ვერწმუნოთ მხოლოდ იმას, რაც პირადად ჩვენ აგვიწონდაგვიწონია, ჩვენის კრიტიკის ქარ-ცეცხლში გაგვიტარებია და ჩვენის გონებით შეგვიგნია. მერე, ასეა თუ ისე, ჩვენს პირადს ზნეობრივსა, გონებრივსა და ქონებრივს განვითარებათ, წარმატებას ყოველთვის გამოიყენებს ჩვენი თანამოძმე და თნამემამულე. მაგალითად, თუ რომელიმე მხედართ-მთავრის ცოდნა, თავ-მოყვარეობა და დიდების მოყვარეობა, მისი სურვილი უკვდავ სახელის შემოსვისა არის ხშირად მოტივი და მიზეზი მტრის დამარცხებისა და ამით სამშობლოს დაცვისა და ქვეყნის სახელის განდიდებამოპოვებისა, მაშინ ინდივიდუალიზმი-სანატრელი რამ არის. არ შეგვიძლია ინდივიდუალიზმს არ მივსცეთ მნიშვნელობა კიდევ იმიტომ, რომ საზოგადოება განყენებული რამ საიდუმლოება ხომ არ არის, ჯამია, კრებულია შეერთებულ ინდივიდუმთა, და ამიტომ პირადი განვითარება სასარგებლოა საზოგადოებისათვის, რადგან ,,ჯერ არავის უნახავს, რომ ჯამს არ მოჰმატოდეს, თუ კი ერთერთს შესაერთებელს რიცხვს ემატება რამე". პირადოვნების განვითარება მხოლოდ იმ შემთხვევაში არის უწყინარი, თუ არ დავივიწყებთ, რომ ჩვენს ბუნებაში დამკვიდრებულა იმდენივე თესლი ბოროტებისა, რამდენიც სიკეთისა, რომ კაცი ბუნებით კეთილი და ანგელოზი არ არის (ყოველთვის მოგებაში ვიქნებით, თუ ჩვენს თავს პატარა ეჭვის თვალით შევხედავთ). ამისდა მიხედვით, პირადი განვითარება იმას კი არ ნიშნავს, რომ ყოველსავე ჩვენს ბინძურს ინსტიქტს სადავე მივუშვათ, და არც იმას, რომ გვქონდეს უფლება თვით უსამართლო ვნების და გულის-თქმის დაკმაყოფილებისა, მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ჩვენია და ჩვენ პირადობას ეკუთვნის. არუნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენი ბედი და იღბალი უფრო

ხშირად არის დამოკიდებული იმ საზოგადოებაზედ, რომელსაც ვეკუთვნით; რომ ჩვენი თავისუფალი და უშიშარი ცხოვრება არის შედეგი იმისა, რომ ჩვენა ვართ წევრი საზოგადოებისა, რომელიც გვიცავს შინაურსა და გარეშე მტრისაგან. გარდა ამისა ერთი ნაწილი ჩვენის პირადობისა, ის, რომელიც არის შედეგი მემკვიდრეობისა და აღზრდისა, ეკუთვნის წარსულ საზოგადოებასა, ხოლო მეორე კი,-ჩვენი დღევანდელი მოქმედებანი, მომავლის საზოგადოების საკუთრებაა. როგორც განვითარება ენისა და აზრისა, ისე განვითარება პირადობისა შეუძლებელია თვინიერ და გარეშე საზოგადოებისა. ,,ვინც იწუნებს, რომ ის არის პირველ ყოვლისა მოვალე საზოგადოებისა და მხოლოდ მერე-მისი კრედიტორი, ის ინდივიდუალიზმს ჰფარავს და ამართლებს თავისს ეგოიზმსა. ასეა ხოლმე: ინდივიდუალიზმის თაყვანისმცემელი ყოველთვის იმით დაიწყებს, რომ იცავს პირადს უფლებასა, რომელიც ვითომ დაბადებისათანავე დაჰყოლია და იმით ათავებს, რომ უარ-ჰყოფს ყოველსავე უფლებასა, წესსა და რიგსა, სამართალსა და სოციალურ სიმართლესა. ყოველმა კაცმა უნდა იცოდეს, რომ თუ ცხოვრებისათვის ჭიდილი, მეტოქეობა, გაცხარებული ბრძოლა ერთმანეთს შორის არის კანონი ბუნებისა ანუ პირუტყვთა ცხოვრებისა, იგი არის კანონი კაცთა ურთიერთიბისა. იგი ბუნებრივი კანონია და არა *ადამიანური*, ამის დასამტკიცებლად ისიც კმარა, რომ სამართალს ყოველს დროსა და ყოველს საზოგადოებაში ერთი საწადელი ჰქონდა: სუსტის დაფარვა ძალმომრეობისაგან. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ საზოგადოების წინააღმდეგ იმ იარაღით არ უნდა აღვიჭურვოთ, რომელიც მისგანვე გვაქვს მოცემული. ამ აღჭურვას მაშინ ვხედავთ, როცა ამა თუ იმ ქონებას, ან ამა თუ იმ ძალას, რომელიც საზოგადოების წყალობით შეგვიძენია, მოვიხმართ პირად აღვირ-ნახსნილ სურვილთა დასაკმაყოფილებლად. ჩვენ უნდა გადავუხადოთ ვალი იმათ ვინც აღგვზარდა, ვინც ჩვენთვის იზრუნა, ვინც მშვიდობიანი ცხოვრება დაგვიმკვიდრა. ასე მესმისო, ამბობს ავტორი, *სოციალიზმი* და ამნაირად გაგებული იგი სწორედ მორალის პრინციპია, ხოლო ამ მოძღვრების სხვა კერძოობას აქ არ შევეხებით.[1])

[1] იხ. გვ. 305-308 და 315-318. L´ evolution de la poésié lyrique-სა.

ჟორჟ-ზანდი პირველს თავის ნაწერებში (Valentine, Indiana, Jacques) უმაღლესი ლარიკოსია და, რაკილირიკოსია ,,ინდივიდუალურის ფილოსოფიის მაღიარებელიცაა. წარჩინებული რომანისტი ქალი გვიამბობს თავის ნაწარმოებში თავისს სასოწარკვეთილებასა და მწუხარებასა, თავისს სევდასა და ქმართან ცხოვრებით გამოწვეულ უსიამოვნობა-ვაგლახსა; აღგვიწერს თვისთა ოცნებათა, უჩივის უბედობასა და გვიმტკიცებს თვისთა მოთხოვნილებათა კანონიერებასა. იგიც, მიუსსესი არ იყოს, ,,ვნებათა უფლებას" დაჰმღერის, ესე იგი თხოულობს, რომ თვითეულ ადამიანს, ინდივიდუმს მიეცეს უფლება თავის ვნებათა მიხედვით იმოქმედოს, მიეცეს ნება წინა აღუდგეს და არ დაემორჩილოს საზოგადოებისაგან დადგმულს უღელსა. არასდროს ინდივიდუალიზმი არც ერთს მწერალს ამ წერტილამდე არ აღუყვანია, თავის დღეში ავტორს არ გაუბედნია ,,მე"-სათვის ამდენი უფლება მოეთხოვა და ,,მე"-ს უსამართლობა ამდენზედ გაემართლებინა.

ჟორჟ-ზანდი ქალი იყო და, როგორც ქალი, ძალიან ადვილად ემორჩილებოდა სხვა-და-სხვა გამოვლენას. თუ პირველ ხანში ინდივიდუალიზმმა გაიტაცა, მერე უცბად სოციალიზმის მოსარჩლე გახდა-ახლა სულ სხვა ჰანგზე დაიწყო მღერა: ,,უნდა შემოფარგლო, შეამცირო და ალაგმო სიყვარული თავისაო... ვისაც მარტო თავის თავისათვის უფიქრნია, ის პირუტყვიაო"; ჩვენის პოეტისა არიყოს, ,,მოკვდეს კაცი, თუ პირუტყვს დაედაროს". ახლა ყველა და ჟორჟ-ზანდიც მათთან მიხვდა. რომ კაცს მოტყუებული სიყვარულისა და დამარცხებული თავმოყვარეობის გარდა სხვაც ბევრი აქვს სატანჯველი და საფიქრებელი; გაიგეს, რომ გარდამეტებული ინდივიდუალიზმი რაღაც რკინის კანონის თაყვანისმცემლადა ხდის კაცსა და სიბრალულსა, მოწყალებასა და კაცთმოყვარეობას აძევებს მისის გულიდან; გაიგეს, რომ ჩვენის უფლების საზღვარი მარტო ჩვენი ძალა არ არის. ჟორჟ-ზანდი ეხლა, როგორც შეშვენის უანგარო სიყვარულით აღგზნებულის გულის პატრონსა და ცოცხალის ბუნების პატრონს ადამიანსა, გატაცებული მეომარი შეიქმნა ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ და ცდილობდა კაცობრიობის დაცვასა, ტანჯვა-წვალებისა და მწუხარებისაგან გამოწვეულ მის ცრემლის მოწმენდასა.(Consuelo, la Comtesse deRudolstodt, Le

Compagnon du tour de France,le Péché de M. Antoine და le Meunier d´Angribant). ამ რომანებს ეხლა საფრანგეთში აღარ კითხულობენო, ამბობს ავტორი, მაგრამ რუსეთსა და ინგლისში კი დიდის აღტაცებით ეწაფებიან და ჟორჟ-ზანდის ამგვარმა ნაწერებმა დიდადაც იმოქმედეს როგორც დოსტოევსკიზედ, ისე ჯორჯ ელიოტზედაო.

ნატურალისტურს ლიტერატურასაც დიდი ღვაწლი დასდო ჟორჟ-ზანდმა, თუ არ დავივიწყებთ, რომ იგი გვისურათებს თავისს რომანებში ისეთებსაც, რომლებსაც წინად ყურადღებას არ აქცევდნენ. მუშახალხი, გლეხ-კაცები, დურგლები, მჭედლები-ყველა ესენი პირველად მან გამოიყვანა სცენაზედა, ხოლო ესენი ხომ ნატურალისტურის რომანის ჩვეულებრივი გმირები არიან. თავისს ლიტერატურულის მოღვაწეობის მესამე ხანაში ჟორჟ-ზანდმა შექმნა ისეთი რომანები (François le Champi, Jeandela Roche. Marquis de Villemer). რომელნიც ძალიან უახლოვდებიან ნატურალიზმის იდეალსა. პირველ ხანაში ხომ სალირიკო რომანებსა სწერდა, მეორეში სოციალისტურს რომანებს მიჰვო ხელი, რომელთაგანაც მწერლის პირადობა ჯერ კიდევ არ იყო განდევნილი, მაგრამ ამგვარ რომანების დაწერისთვის საჭირო იყო მდაბიო ხალხის ცხოვრებისთვის თვალ-ყურის დევნება, მისი დაკვირვება. ამ დაკვირვებამ ჟორჟ-ზანდი მიაჩვია თვისის პირადობის ჩრდილში დაყენებასა და ამგვარად ნატურალისტურის ესტეტიკის აღმასრულებელი შეიქმნა.

1850-ში ლამირტინისა მიუსსესა და ჰიუგოს პოეზია ჩაჩუმებული იყო. ახლა მხოლოდ სენტ-ბევი თვისის კრიტიკითა და ისტორიულის ნაწერიბით და ჟორჟ-ზანდი თვისის რომანებით იპყრობდნენ საზოგადოების ყურადღებასა. მაგრამ ჟორჟ-ზანდმაც ხომ უღალატა ლირიზმსა, რასაკვირველია იმიტომ, რომ დრომაც სულ სხვა აზრები და მიმართულება მოიტანა. ეხლა ინდივიდუალიზმიც თან და თან ნიადაგსა ჰკარგავს და ჟორჟ-ზანდისაგან დაწყებული ,,ლიტერატურიდან მწერლის პირადოვნების განძევება,, (l´impersonnalité dans l´art) ახალ მიმართულების ლიტერატურის პრინციპად ინმნა აღიარებული. ბალზაკის ნაწერებში თითქმის სრულიად აღარა აქვს ადგილი ავტორის ,,მე"-სა, ხოლო ფლობერი თავისს

ნაწერებიდან, არა თუ ყოველსავე პირად გრძნობსა აძევებს, იმასაც კი ცდილობს, ის გამოჰხატოს, რაც მისი წინაარმდეგია. ამგვარი რეაქცია ფილოსოფიაშიაც იჩენს თავს: ინდივიდუალისტურ ფილოსოფიის (ეკლეკტიზმის) წინააღმდეგ პოზიტივიზმი გამოდის. პოეზიის წარმომადგენელნიც ახლა იმისთვის აღარ ჰფიქრობენ, რომ თავიანთი გრძნობანი გამოსთქვან ლექსებში, ან და თავიანთი მწუხარება და სიამოვნება გაუზიარონ მკითხველებსა, არამედ კაცობრიობასა, მისს ბედსა და იღბალს დასტრიალებენ თავსა. პოეზია ცდილობს დაგვანახოს ,,დიდებულება კაცის ტანჯვა-წამებისა", რომლის გამომხატველი დე-ვინი შეიქმნა. რადგან პირადნი გრძნობანი ალაგმულ უნდა იქმნას, ლექსის ფორმასაც თავისუფლება ეკვეცება, ახლა სასტიკად დაცვას მოითხოვს. ამას კიდევ თეოფილ გოტიე ტვირთულობს.

უნდა მართალი აღვიაროთ, თუ კი ვინმეა ღირსი პოეტ-ფილოსოფოსის სახელისა, ეს გახლავთ *ალფრედ დე-ვინი.* საფრანგეთის ლიტერატურაშ იმის ლექსებზედ უკეთესი ფილოსოფიური ლექსები არ მოიპოვება. დე-ვინის ერთი მიზეზანი ჰქონდა; ეს ის წადილი იყო, რომ სხვადასხვა გვარ სიმბოლოთა შემწეობით საზოგადოების გასაგებად გამოეთქვა თვისი ფილოსოფიური შეხედულება იმ მძიმე საგნების შესახებ, რომელიც ყოველის გონიერის ადამიანისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვთ. ჩვენ არ შეგვიძლია მისი პესიმიზმი ნივთიერის სიღარიბით, ან და სხვა რაიმე შემავიწროებელ გარემოებით ავხსნათ. ეს გარემოებანი, შეიძლება, ხელს უწყობდა მის ბუნებრივს პესიმიზმსა. როგორც პესიმისტს, დევინის საზოგადოების გონებასა და გრძნობის განვითარებაზედ ლეოპარდისა და შოპენჰაუერზედ ნაკლები გავლენა არა ჰქონია. პირველად მისი პესიმიზმი გამოურკვეველია, მაგრამ დღითი-დღე, ყოველს ახალს ლექსში უფრო ნათლად სჩანს, რომ თანდათან უკეთ ესმის, რაში მდგომარეობს არა რაობა და უბედურება ცხოვრებისა. მისთვის ბუნება კეთილი და მანუგეშებელი დედა არ არის, როგორც ლამარტინისათვის იყო. დე-ვინის ბუნება ,,უგრძნობელ თეატრად მიაჩნია, რომელსაც თავის ნებაზე მსახიობთა ფეხების განძრევაც კი არ შეუძლიან". ბუნებას ,,არ ესმის არც ჩვენი კვნესა და არც ჩვენი ტირილი"; ,,ვერა ჰგრძნობს და არ ესმის კაცობრიო-

ბის კომედია, რომლის დეკორაციადაც თვით მსახურებს"; იგი დედა კი არა, არამედ ,,საფლავია კაცისათვის" (La Maison du qerger). იქნებ სიყვარულს მაინც შეეძლოს ჩვენი ნუგეში? არა, სიყვარულიც ცბიერია, იგი მახეა, რომელსაც საუკეთესო ადამიანს უგებს რაღაც დამცინავი ძალა; იგი მხოლოდ ტანჯვის დედაა; მისგან გამოწვეულს წუთიერს სიხარულს საშინელი წამება მოსდევს. თვისდა უნებურად ქალიც ისეთივე უმოწყალოა, როგორც ბუნება. არა-რა მოიპოვება-რა ქვეყანაზედ ჩვენი მანუგეშებელი; თვით ზეცაც ცარიელია, ზეცაც მუნჯია და ყრუ; არც იმას ესმის კაცთა ტნჯვისაგან გამოწვეული კვნესა, ხოლო თუ ესმის პასუხს მაინც არ გვაძლევს (Christ au mont des Olivers). გარნა იმას კი ნუ იფიქრებს ვინმე, რომ ასეთს შეხედულობას ენა დაებას და ხელები შაეკრას დიდებულის პოეტისათვის. სასოწარკვეთილება ნამდვილს პესიმისტს როდი შეჰფერის და ამგვარ გზას არ დასდგომია არც ერთი პესიმისტი საკიამუნიდან დაწყებული შოპენჰაუერამდე.

ბუნებისა და ზეცის სისასტიკეს ჯერ კი იმით უგო პასუხი პოეტმა, დიდებულის თავგანწირულებით დაემორჩილა, მაგრამ ეს ხომ მარტო თვისის თავის დაკმაყოფილებაა და ეს მისთვის არ კმაროდა. საზოგადო ტანჯვის შეგნებამ დე-ვინის აგრძნობინა და შეაყვარა დიდებულება კაცობრიობის ტანჯვისა"[1]). გვქონდეს *სიძრალული* ყველასი (ესეც დე-ვინის შემოღებული ყოფილა). ჩვენი უბედურება არ არის ერთად ერთი რამ ამბავი, ჩვენი ტანჯვა არ არის რაღაც განცალკევებული გარემოება; მთელი კაცობრიობა იტანჯება, მთელი კაცობრიობა მონაწილეა ჩვენის უბედურებისა. ჩვენი ტანჯვა, ჩვენი უბედურება მხოლოდ უმცირესი ნაწილია კაცობრიობის ტანჯვისა და მწუხარებისა. ვეცადოთ ამ ტანჯვა-წამების შემსუბუქებასა, ვეცადოთ მის მოაპობასა; ადამიანთა კრებულს შეგვიძლიან ესა; ამას კაცობრიობის ისტორია ჰმოწმობს. ბუნება დღეს გვთელავს და გვსრესავს, მაგრამ ხვალ ვეღარ გაგვსრესავს,

---

[1] ერთხელ კიდევ უნდა შევნიშნოთ, რომ თუმცა დოსტოევსკის აწერენ ამ ,,კაცობრიობის ტანჯვა წამების" სარწმუნოების გავრცელებას, მაგრამ, როგორც დე-ვინის პოეზიის განხილვა გვარწმუნებს. საფრანგეთის ლიტერატურას ბევრად უფრო ადრე სცოდნია ეს მოძღვრება. ეს ლექსები და ესაზრები, ,,დღიურში" გამოთქმული, დაწერილია 1833-1844 წწ.

ვიპოვით მის ასალაგმავს იარაღსა. თუ ღმერთი ყურადღებას არ გვაქცევს, ჩვენ თავს ჩვენვე მოვუაროთ. კაცის ძალა და ღონე, მისი ნაღველი მის გონებასა, ჭკუასა და აზროვნებაშია; ბუნების დასამორჩილებელი და კაცის გამაღონიერებელი იარაღი მეცნიერებაა (La Routeille á la mer). აი ეს არის დე-ვინის ფილოსოფია, სევდის მომგვრელი, ამაყი, სტოიკური და თან მანუგეშებელი ფილოსოფია. როგორც ჰხედავთ, სალ ირიკო პოეზიაში მან შემოიტანა ღრმა ფილოსოფია და ღრმა გრძნობა, რომელსაც აქამდის იგი მოკლებული იყო. მისი ლექსნი, რომელთაც საზოგადო სახელი-les Destinées ეწოდებათ და რომელთაც ზემოხსენებული ლექსებიც ეკუთვნის, პასკალის ,,აზრებს" (les Pensées) უდრის სიღრმითა და სიდიადით. გარდა ამისა, დევინიმ რომანტული პოეზიაც დაამარცხა, მით, რომ პირადი გრძნობანი განაძევა ლექსებიდან და მხოლოდ კაცობრიობის ტანჯვის გრძნობა წამოაყენა წინ. როგორც მოვიხსენეთ, დე-ვინითვის ის ღრმად ფილოსოფიურ აზრების გამოსახატავად სიმბოლოებს მიჰმართავდა ხოლმე და ამ მხრით ეხლანდელ სიმბოლისტების წინამორბედი და მოძღვარია.

დე-ვინიმ ფორმა ლექსებისა ვერ გაამსუბუქა იმდენად, რომ ყოველსავე აზრის თავისუფლად, ძალდაუტანებლივ და ადვილად გამოთქმა შესძლებოდა. ეს საქმე გოტიემ აღასრულა.

თეოფილე გოტიეს ლექსებს აზრიც აკლია და არც სიახლე და ორიგინალობა ემჩნევა მის აზრებსა. იმის ყურადღება დახშული იყო გარემოს მოვლენათათვის; ტყუილად კი არ უწოდებდნენ უგრძნობელსა და ცივ-გულსა. ნამეტანი სისასტიკე კი იქნებოდა იმის თქმა, რომ იმისი ლექსები სრულიად მოკლებული იყოს ახალსა. მის ნაწერებსაც ემჩნევა სევდის კვალი, იმისაც ხანდახან ხელოვნებაზედ თითქმის იგივე შეხედულება აქვს, რაც შოპენჰაუერსა და დე-ვინის. ცხოვრების არარაობაში პოეზია მიაჩნდა თავის გასართობ და სევდის უკუმყრელ ღონის-ძიებად; ცნობილი მოძღვრება ,,ხელოვნება ხელოვნებისათვის" თითქმის მისი შექმნილია. გოტიეს არა აქვს გამოთქმული არავითარი აზრი არც სიკვდილზედა, არც სიყვარულზედა და არც ბუნებაზედ. გოტიეს მხოლოდ ისა აქვს, სანატრელად რომ თვით უმარტივესი გრძნობა კარგად გა-

მოჰხატოს, კარგად დაასურათოს. ამ მგოსანს ისე თვისის გრძნობის გამოთქმა არ ახალისებს, როგორც მისი პლასტიკური გამოხატვა. თუ წინანდელი პოეტები გარეშე ქვეყნის ამა თუ იმ მოვლენას გვიხატავდნენ, მას შემდეგ რაკი თავის გრძნობასა და გონებაში გადაადუღებდენ მისგან გამოწვეულს შთაბეჭდილებასა, თუ პოეტების ბუნებას იმორჩილებენ, გოტიე ეხლა აღიარებს გარეშე ქვეყნისა და ბუნების უფლებასა, რომელსაც, იმის აზრით პოეტი უნდა დაემორჩილოს. მისი ფილოსოფია ჰღაღადებს, რომ ცხოვრებაში საინტერესო არა არის-რაო და ამიტომ საჭიროა ხელოვნებამ შეჰქმნას რაიმე საინტერესოვო, ცხოვრება ხელოვნურად გამოჰხატოსო, შეახამოს სხვა-და-სხვა ფერადებით და ამით ცხოვრება უბადრუკობასა და არარაობას მოგვაშოროსო. ხელოვნება ცხოვრებას კი არ უნდა გვიხსნიდეს, მის მოვლენათა მიზეზებს კი არუნდა ეძიებდეს, არამედ სიმშვენიერე უნდა განახორციელოს და ამით თავისი დანიშნულება აღასრულოსო. ამნაირ აზრების შედეგი იყო მისი გარდამეტებული გატაცება ფორმით, რომელიც საზოგადოდ ამ დროინდელ პოეზიის განსაკუთრებულს თვისებას შეადგენს.[1]) გოტიე აღიარებდა აგრედვე პოეზიიდან პირადობის განდევნის თეორიასა, ეს მისის აზრების ლოგიკური დასკვნა იყო. მართლაც, რამდენადაც უფრო დიდს მნიშვნელობას აძლევს პოეტი გარეგან ფორმასა, იმდენად უფრო დიდ ყურადღებას აქცევს გარეგანის ცხოვრების გამოხატვასა და, რაკი გარეგანის ცხოვრების გამოხატვას მიიჩნევს კაცი უმთავრესს საქმედ, მაშინ პირადობა უკან რჩება და პირად გრძნობათა გამოხატვას ადგილი აღარ ექმნება.

თუმცა გოტიეს თეორია ფორმის შესახებ ბევრში მავნებელი აღმოჩნდა, მაგრამ იმასაც დიდი წილი უდევს ნატურალიზმის განსავითარებლად ნიადაგისმომზადებაში და აი ამაშია მისი დამსახურება ლიტერატურის წინაშე.

V

ჩვენ უკვე მოვიხსენეთ, რომ ამ ხანში ყოველივე მზად იყო ნატურალიზმის აღმოსაცენებლად როგორც საზოგადო ცხოვრება,

---

[1] დასამტკიცებლად ისიც კმარა, რომ ას ოცდა ათი „პარნასელი" პოეტი იყო, რომელნიც ფორმის სიმშვენიერის გარდა არაფრისთვის არა ფიქრობდენ..

ისე აზრთა მიმართულება ხელს უწყობდა ახალ მოძღვრების განვითარებასა. ვიქტორ ჰიუგოს დიდებულმა გენიოსობამ ვეღარა შესძლო-რა. ცოტა ხნით კი შეაფერხა ნატურალისტურის ლიტერატურის მიმდინარეობა და მისი ხელმძღვანელები ჩააფიქრა, მაგრამ მხოლოდ შეაჩერა და ვერ მოსპო კი ეს მიმართულება.

ჩვენ უნდა გავარკვიოთ ეხლა, რა არის *ნატურალიზმი?* თუ ლიტერატურის ისტორიაში რომანიზმი გამოდის, როგორც რეაქცია კლასიციზმის წინააღმდეგ და მისი უარის მყოფელია, ნატურალიზმიც იმავე რეაქციის ძალით გამოჩნდა; მხოლოდ რეაქცია ეხლა რომანიზმი სწინააღმდეგ მიიმართა. იგი ებრძვის რომანიზმისა და ყოველგვარ ღონესა და ძალას იკრებს მის მოსასპობად; თუ არაფერი ახალი არა ჩნდება არც ბუნებაში, არც ცხოვრებაში და არც ლიტერატურაში, თუ არ ისევ ძველის ელემენტების შემწეობით, მაშინ კარგად მიხვდებით, რომ ნატურალიზმის მოძღვრება ბევრში *კლასიციზმის* განახლებაა. კლასიციზმი აღიარებულია ლიტერატურულს კანონებსა, რომელთა უარის ყოფა დანაშაულად ითვლებოდა მწერლისათვის; ნატურალიზმიც გამოაქვეყნებს კანონთა, რომელთა დარღვევა აღკრძალულ უნდა იქნას. როგორც კლასსიციზმი, ისე ნატურალიზმი მიჰმართავს ძველ ქვეყნებსა (საბერძნეთსა და რომსა) და ხშირად იქ ეძებს წყაროს თავისის ზე-შთაგონებისას. ნატურალიზმი აღიარებს პრინციპად, როგორც თვით სიტყვიდანა სჩანს, ბუნების მიმბაძველობას და ეს პრინციპი არის თვით უმთავრესი, რომელიც საფუძველია მთელის მოძღვრებისა. რასაკვირველია, როდესაც ბუნება და თუ გინდ სხვა რამ მიჩნეულია მწერლის შთაბეჭდილების განმსაზღვრელადა, მის პოეტურ ოცნების შემზღუდველადა, მაშინ თავისუფლებას პოეტისას, რომელსაც რომანტიზმი აღიარებდა, ადგილი აღარა აქვს. დღეიდან ბუნება იქნება პოეტის ზე-შთამგონებული, რადგან მას აღარა აქვს ნება (მართალიც რომ ვსთქვათ, შეუძლებელია საზოგადოდ კაცისათვის) ბუნებას ასცდეს, ბუნებას არ დაემორჩილოს. ბუნება შეიქმნება საგანი მისის პოეზიისა, მისის შესწავლისა, რადგან შეუსწავლელად და დაუკვირვებლად ბუნების გაგება და კარგად გამოხატვა შეუძლებელია. ბუნება გარდა ამისა იქნება და ყოფილა კიდევაც *მსაჯული* მწერლისა. ეს აზრი ისე უნდა გავიგოთ, რომ ყოველთვის, როცა კი

ვისმე უნდა გასაჯოს, რომელი თხზულება უმაღლესი და უმჯობესი ორში, რასინის ,,ანრდომახა" სჯობიან თუ ვოლტერის ,,ზაირა", იგი ყოველთვის სინამდვილეს მიაშურებს და ამას იკითხავს,-რომელი უფრო ნათლად, ძალუმად და უფრო მკაფიოდ გვიხატავს ბუნებასა, ადამიანის ბუნებრივ გრძნობათა. გარდა ამისა, რაკი ბუნება აღიარებული მისაბაძავ საგნადა, და რაკი, ამიტომ, ავტორი ყოველ ღონითა ცდილობს, რაც შეიძლება, ნამდვილად გამოჰხატოს ბუნება, იმასაც ეცდება, რამდენადაც შესაძლოა, ნაკლებ გამოაჩინოს თავისი თავი, თავისი გემოვნება, თავისი მისწრაფება და თავისი შეხედულება. ავტორის აზრით, ეს მოძღვრება ძლიერ საღი და კარგია. როცა მწერალი იმას აღიარებს, რომ არის კანონი, რომელითაც უნდა ჰხელმძღვანელობდეს, რომ არის რაღაც, რომელიც მის პირადობაზედ უფრო მაღლა სდგას და რომ მხოლოდ მაშინ მიაღწევს საუკეთესო იდეალს ხელოვნებისას, თუ იმას დაემორჩილება, რაც იმაზე მაღლაა: როდესაც აღიარებს, რომ ბუნება ერთი დიადი რამ არის, რომელშიაც შეუძლია ჰპოვოს მხოლოდ საგანი თვისის ხელოვნებისათვის, რომელიც დაუშვებელს წყაროს წარმოადგენს ყოველისავე ნაწარმოებისას-თუ კი ამგვარ აზრებს პრინციპად მიიღებს, ეგოიზმსაც უარს ჰყოფს, ვეღარ აღიარებს პირადობას ყოველისავე დასაწყისადა და დასასრულადა. ამასთან მწერალი მიეჩვია თავის თავს ისე უყუროს, როგორც სხვა ყველა თვისსა მოძმესა, ტუჩ-აფხლეკით ყურებასა და ზიზღით დაცინვას კი არ დაუწყებს, ერთობას იგრძნობს, კაცობრიული ჰუმანებური აზრები დაებადება სიმპატია კაცობრიობისადმი. მაგრამ ესეც კი არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ,,მიბაძვა ბუნებისა" უნდა იყოს მიჩნეული ხელოვნების იარაღად, მის საშუალებად რაიმე უმაღლესისა და უდიდესის მისაღწევადა და არა თვით მიზნადა. ჯერ როგორც იარაღს ამ თეორიას ბევრი ნაკლულევანება აქვს, როგორც ყოველს თეორიას საზოგადოდ, თუ კარგად გაგებული არ არის, და მიზნად კი მისი აღიარება ძნელი გასაბედავია და მავნებელიც[1]).

ერთის სიტყვით, განვითარება სიმპათიურ გრძნობათ კაცისა და ბუნებისადმი, უარის ყოფა თავის პირადობისა და ბუნების და-

[1] Op. Cit. 117-125 და შემ.

მორჩილება, დიდი პატივისცემა გარეგანის ფორმისა და ხელოვნების კანონებისა,-ეს არის განსაკუთრებული თვისება ნატურალიზმისა, როგორც ესტეტიკურის მოძღვრებისა. ერთი უმთავრესი პრინციპი ამ მოძღვრებისა არის უარის ყოფა თავის პირადობისა, არის ეგრედ-წოდებული *ობიექტივიზმი.* ობიექტივიზმი ის არის, რომ სალიტერატურო ნაწარმოებიდან უნდა განდევნილ იქნას მწერალის პირადობა, მისი გრძნობანი, მისი სიმპატია და ანტიპატია, ლიტერატურა უნდა იყოს სარკე ცხოვრებისა. როგორც ჰხედავთ, ეს სრულიად წინააღმდეგია რომანტიზმის ინდივიდუალიზმისა, ანუ პირადოვნებისა, რომანტიზმის მიერ გრძნობათა პირველ ადგილას დაყენება ლიტერატურაში. ამ მხრით კიდევ ნატურალიზმი კლასსიციზმს უახლოვდება. კლასსიციზმის მაღიარებელთაც ხომ ,,მე" განდევნილი ჰქონდათ, ისინიც ხომ თავისს პირადობასა ჰმალავდენ და არ აჩენდენ, რამდენადაც შესაძლო იყო, იმიტომ რომ სრული განდევნა მწერლის პირადობისა შეუძლებელია, როგორც შეუძლებელია ხედვა თუ ბრმა ხართ, წერა, თუ ხელები მოკვეთილი გაქვს და ლაპარაკი, თუ მუნჯი და ყრუ ხართ.

ნატურალიზმი, კარგად შეგნებული, სრულიად არაფრით არ არის საშიში; პირიქით საუკეთესო ესტეტიკური მოძღვრებათაგანია, მის საფუძვლიანობას ისიც ამტკიცებს, რომ განახლებულს კლასსიციზმსა ჰგავს. კლასსიციზმის დასაცველად კი რაღა გვეთქმისო, ამბობს ავტორი, თუ არის, რომ საუკეთესო მწერლები საფრანგეთისა კლასსიკები იყვნენ; *მოლიერი* და *პასკალი, ბოსსიუეტი, ლაფონტენი* და *რასინი,* ეხლანდელ დროში კი *გუსტავ ფლობერი* თვისის Madame Bovary-თა და განსვენებული *გიუ-დე-მოპასსანი* თვისის საუკეთესო პატარა მოთხრობებით კლასსიკების რაზმს ეკუთვნიანო.

1850-1860 ლიტერატურაში ნატურალიზმი დამყარდა. ჟორჟ-ზანდი თვისი უკანასკნელ რომანებიდან ლირიზმს განაძევებს. მერე ასევე იქცევა *ბალზაკი* თვისის შესანიშნავის რომანებით, რომელთაც ერთი სახელი დაარქვა, ,,კაცობრიობის კომედია" (La comédié humaine), ეს მამა-მთავარი ნატურალიზმისა, თუმცა იმასაც ბევრი რომანტიული თვისება აქვს. მერე *გუსტავ ფლობერი* ჯერ წერილებით დაიწყებს ნატურალიზმის ქადაგებასა, და ბოლოს

რომანსაც დასწერს; ამ რომანის სახელი ყველამ იცის, M-me Bovary გახლდათ. კრიტიკა ტენისა და რენანის ხელში იმავე ნატურალიზმს ესარჩლებიან (იხ. ,,ივერია" 165, 166-1894 წ.) ფილოსოფიიდანაც ეკლექტიზმი, როგორც წარმომადგენელი ინდივიდუალისტურის ფილოსოფიისა, განიდევნება და პოზიტივიზმი დაიკავებს მის ადგილსა. პოზიტივიზმი ფსიხოლოგიაში *შინაგან დაკვირვების* (l´observation du dedans) ნაცვლად *გარეგან დაკვირვებას* (l´observation du dehors) შემოიღებს და ამგვარად ფილოსოფიაც ობიექტივიზმის მაღიარებელი გახდება. კუზენი და ჟუფრუა (ეკლექტიკები) იმას ამბობენ, რომ ჩვენი გაგება, ჩვენი შინაგანის, სულიერის არსების გამორკვევა შესაძლებელია მხოლოდ ჩვენისავე თავის დაკვირვების შემწეობითა: თუ კაცი შენს თავს შეიგნებ მთელს კაცობრიობასაც შეისწავლიო. ამასვე აღიარებდნენ რომანტიკები ლიტერატურაში და მასთან ნატურალიზმიც კი იმას ქადაგებს, რომ ჩვენის თავის გაგება და ჩვენის ბუნების გამორკვევა მაშინ შეგვიძლია, როცა ხილულ ქვეყნიერებას შევისწავლით და დავაკვირდებითო. როცა ფიზიოლოგიას, ისტორიას და ეტნოგრაფიას გავიხდით საგნად ჩვენის მეცადინეობისაო.

ეპოქა ახალის პოეზიისა *ლეკონტ დე-ლილით* იწყება და ის უნდა ჩავსთვალოთ მის უდიდებულესს და საუკეთესო წარმომადგენლად. იმაზედ უკედ არავის შეუდგენია დ ა არავის აღუსრულებია ლიტერატურიდან პირადოვნების განდევნის მოძღვრება; იმაზედ უკეთესად არავის შეუსრულებია ხელოვნებისა და მეცნიერების შეერთება. არ შეუგნია და არ მიუყვანია იმ ხარისხამდის, როგორც მან, სიმშვენიერე ლექსის ფორმისა; იმასავით არავის არ უგრძვნია რითმისა და ლექსის წყობილების რაღაც საიდუმლოება რაღაც ინტიმური ხასიათი. იმას კი ნუ იფიქრებთ, რომ ლეკონტ დე-ლილი ან გულგრილი იყოს ან სხვაზედ ნაკლებ გრძნობიერი, ნაკლებ გულ-ჩჩვილი, როგორც სწამებენ ზოგიერთი. შეიძლება სხვაზედ მეტად გრძნობიერიც იყოს, მაგრამ თვისს ლექსებში იმდენად იჩენს ამ გულ-ჩვილობას რამდენადაც მიუცილებელია სალირიკო ლექსის ხასიათის დასაცველად. თუ სხვები (მაგ. სენტ-ბევი) თვისს პირად გრძნობას იმდენად აზვიადებენ და ამწვავებდენ, რომ ნორალურს აღარა ჰგვანდა, ლეკონტ დე-ლილი ამ

გრძნობას შემოჰფარგლავს, იმორჩილებს და კალაპოტში სვამს. ან კი რა საჭიროა პოეტმა თვისი გრძნობა გააზვიადოს, დაგვანახვოს ყოველი ბინძური ეპიზოდი თვისის გრძნობისა; სულ არ არის საჭირო და უსამართლობაც არის მწერალთა ისეთ გრძნობათათვის მოითხოვოს ჩვენი თანაგრძნობა, რომელიც სასიმპატიო არ არის, მოითხოვს მხოლოდ იმიტომ, რომ ეგ გრძნობა მე მტანჯავსო. პოეტი, რომელიც ცრემლების გამოსაწვევად თავისს გრძნობას აზვიადებს და ამწვავებს, იმ მთხოვარს ემსგავსება, რომელიც ჭრილობას უფრო იმატებს და თუ რამ სიმახინჯე აქვს, უფრო ადიდებს, რომ იქნება მეტი ფული გამოვტყუო გამვლელ-გამომვლელსაო.

ლეკონტ დე-ლილი თავისს დღეში არ ლაპარაკობს თავისს სახელით, არასდროს არ აქცევს ყურადღებას პირადს გრძნობასა და ტანჯვას, რომელიც არ არის საზოგადო ტანჯვა, საუკუნო ტანჯვა კაცობრიობისა. თუ გულ-გრილია მხოლოდ თვისის თავის შესახებ არის; ლეკონტ დე-ლილს მხოლოდ ის აინტერესებს, რაც კაცობრიობას და მის მწუხარებას შეეხება, ხოლო ეს უგრძნობლობად და გულქვაობად არ ჩაითვლება. ძნელია უგრძნობლობა შევსწამოთ ავტორს „კაენისას“, რომლის წყევა და გმობა თვისის გამჩენისა ისეთის დიდებულისა და ისეთის მჭერმეტყველის ლექსებით არის გამოთქმული, რომ კინაღამ დე-ვინის პესსიმისტურ ლექსებსა სჯობნიან.

ლეკონტ დე-ლილმა პოეზია შეუერთა მეცნიერებასა მით, რომ ყოველივე მისი აღწერილობა არის ნაყოფი დიდის მეცნიერულის ერუდიციისა. როდესაც აღგიწერსთ ბუნებას ანუ ზნე-ჩვეულებას ძველის ქვეყნებისას, ეგვიპტეა თუ ინდოეთი, ან-და ძველი საბერძნეთი, ჰგრძნობთ, რომ იგი ჰხელმძღვანელობს არა ფანტაზიით, არმმედ ღრმა ცოდნითა და დაკვირვებით (Poémes antiques, Poémes barbares). გარდა ამისა, მისს ლექსებში სჩანს მეცნიერული, ნატურალისტური შეხედულობა და ამით კიდევ უფრო უახლოვდება მისი ნაწერები მეცნიერებასა. თუ ლამარტინი, ჰიუგო, დე-ვინი და მათი უწინარესნი ფილოსოფოსნი ყოველსავე მოვლენას სჯიან მხოლოდ კაცის მხრით და კაცის შესახებ, ეხლა მეცნიერებაც, ფილოსოფიაცა და პოეზიაც-ლეკონტ დე-ლილის ხელში,-კაცსა და ყოველსავე მოვლენას უყურებს ბუნების მხრითა. კაცი, როგორც

სხვა პირუტყვი, მხოლოდ ერთი ნაწილია დიადის ბუნებისაო. აქამდის თუ კაცი იყო ყოველივე, დღეს ერთ უბრალო საგნად არის მიჩნეული, ბუნების შვილია, როგორც ყოველი პირუტყვი, როგორც მცენარე და თვით უორგანო არსებანი. ბუნებისათვის დიდებულს კაცს იგივე მნიშვნელობა აქვს, რაც უბრალო პატარა ჩიტს. ამიტომაც ლეკონტ დე-ლილის პოეზია კაცის პირადობას ფეხქვეშიდან აცლის იმ კვარცხლბეკს, რომელზედაც რომანტულმა პოეზიამ აიყვანა. ამის შედეგია ისიც, რომ პირადს გრძნობასა და პირადოვნების გაზვიადებას მის პოეზიაში ადგილი აღარა აქვს. გარდა ამისა ლეკონტ დე-ლილს ერთს წუთსაც არ დაჰვიწყებია სიმშვენიერის განხორციელება პოეზიაში; იმის აზრით, ეს პოეზიის უმაღლესი საგანია და ამიტომაც ფორმას დიდს ყურადღებას აქცევდა. ენის სისასტიკე, სიტყვების სიმშვენიერე, რითმათა სიმდიდრე-ყოველივე ესე უძვირფასესი თვისებაა მისის ლექსების გარეგნობისა.

მას შემდეგ საფრანგეთის პოეზიის საუკეთესო წარმომადგენლად უნდჩავთვალოთ *მარია დე-ჰერედია, სიულლი პრიუდომი* და *ფრანსუა კოპე.* ამათში სიულლი პრიუდომი უფრო პოეტია, უფრო ფილოსოფოსი და მორალისტი, ესე იგი შინარსი ლექსებისა უფრო იქცევს მისს ყურადრებასა ვიდრე გარეგნობა, ტეხნიკა: დე-ჰერედია და ფრანსუა კოპე კი უფრო გარეგნობას ეტანებიან, ტეხნიკისთვის ზრუნავენ.

განსაკუთრებული თვისება ამ პოეტების ლექსებისა იგივე პესსიმიზმია, იგივე სევდა, რომელიც თავიდამვე ასვამს ღრმა ბეჭედს სალირიკო პოეზიასა. თვით ჰერედიას ლექსები, რომლებიც თუ კარგად არ ჩაუკვირდით, სულ წინააღმდეგის აზრისა მოგეჩვენბათ, ასე გეგონებათ, დიდი კმაყოფილია თავისი თავისაო, ბედნიერი თავისი ლექსების დაწერით და სხვა-და-სხვანაირი ხერხიანი მეტაფორების ამოგონებითაო,-თვი თ ამ ლექსებში დაინახავთ სევდის კვალსა. სიულლი პრიუდომზედ ხომ რაღა ითქმის იმის მეტი, რომ იმაზედ უფრო სევდიანი, უფრო ღრმა სევდით გმსჭვალული ლექსები ფრანგულს ლიტერატურაში ძვირად დაუნერია ვისმე (le Vase brise, Rendez-vous.). ზოგიერთი მისი ლექსი შოპენჰაუერს მოგაგონებთ თავის პესსიმისტურის მიმართულებით, თუმცა მისი პესიმიზმი ისეთის კარგის თვისებისა როდია, როგორც დე-ვინისა და საზოგადოდ მავნებელია, მაგრამ მის ლექსებზედ

უწრფელესი და უფრო გრძნობიერი იშვიათია. მიუსსეზედ უფრო დიდებულია იგი, უფრო სხვანაირს სულის თვისებისაა, და თავის სიწრფელით სენტ-ბებზე ბევრად უფრო მაღლა სდგას, პირადის გრძნობის ლექსებში გამოხატავს მან სხვა ფერი მისცა, რაღაც ინტიმურის ხასიათით შემოსა: გულის სიღრმემდის უფრო ჩაგწვდებათ მოლმე იმისი ლექსები, სხვისაზედ უფრო მარტივია მისი ლექსი, მაგრამ მათზედ უფრო სევდიანია. ამ პოეტს არ უყვარს არც დიდი, სიტყვები, არც ხელების ქნევა და არც ფეხების ბრაგუნი, მაგრამ თუ კი რამეა ნაზი და წრფელი ჩვენს გრძნობაში, თუ კი რამეა შიგ საიდუმლო, რომლის გაგება მხოლოდ ზე-შთაგონების წყალობით შეუძლიანთ რჩეულთ, ეს გამოუმჟღავნებლად არ დარჩენია ავტორს Solitudes-ისას. *ფრანსუა კოპე* სენტ-ბევის მოწაფეა. კოპეს ყურადღებას იქცევს ბეჩავი და ყრუ ცხოვრება დაჩაგრულთადა ,,მშვიდთა“ (les Humbles), მათი მარტივი გრძნობები, მათი პატარა, მაგრამ ღრმა ტანჯვა, მათი პატარა, მაგრამ გულიანი სიხარული. ის,რაც სენტ-ბევმა ვერ შსეძლო, რადგან სიწრფელე აკლდა და ცოდნა არა ჰქონდა იმ ხალხისა, რომელსაც აღგვიწერდა, ეს კოპემ დიდებულად აღასრულა. მისს ლექსებსზედვე ამჩნევია კვალი ღრმა დაკვირვებისა და თვისი პოეზიის საგნის კარგი შეგნებისა ზოგიერთი მისი ლექსი შედევრად უნდა ჩაითვალოს. მან დიდი სამსახური გაუწია ფრანგულს ლიტერატურას, რადგან ახალი სიუჟეტი შემოიტანა და ის ხალხი, რომელიც დღემდის განდევნილი იყო ლიტერატურიდან, შეაჩვია მის სრა-სასახლეში ყოფნას. კოპემ დაანახვა თავისის მაგალითით ლიტერატურის წარმომადგენლებს, რომ ამ ხალხის (მდაბიო) გრძნობებისა და სურვილების აღწერა არანაკლებ პოეტური იქნება, ვინემ სხვებისა. იგი დიდის სიმპატიით ეპყრობა ,,მშვიდთა“, რაც სენტ-ბევმა ვერ შესძლო, და თუ ხანდისხან ირონიაც გამოჰკრთის ლექსებიდან, ეს ბოროტი და გამკილავი ირონია არ არის და სრულიად არ უშლის ავტორს დაჩაგრულთადმი სიბრალულის გამოჩენას.

VI

დე-ჰერედია, სიულლი პრიუდომი და ფრანსუა კოპე არიან უკანასკნელი წარმომადგენელნი ნატურალისტურის პოეზიის. ეხლა თავს იჩენს ახალი მიმართულება, რომელიც ყველამ კარგად

იცის და რომელიც დიდად საინტერესო უნდა იყოს ყვრლასათვის. სახეში გვაქვს *სიმბოლიზმი*. ესეც რეაქცია გახლავს გარდამეტებულის ნატურალიზმით გატაცების წინააღმდეგ. ჩვენ უკვე მოვიხსენიეთ, რომ გარეგანი ფორმის სიმშვენიერე მიუცილებელია პოეზიისათვის, რადგან არც ერთი პოეტი არ იწოდება დიდებულად, თუ კარგი ფორმა არ აქვს მის ლექსებს. ხოლო მეტის-მეტს გატაცებას ფორმითა მოსდევს შინაარსისა და აზრის მსხვერპლად გაწირვა გარეგნობისათვის. გარდამეტებული ფორმის სისასტიკე ხელს უშლის პოეტის გრძნობათა გამოხატვასა, ჰბოჭავს და ჰხუთავს მის აზრსა, აგრედვე ,,ბუნების მიბაძვა", ეს უმთავრესი პრინციპი ნატურალიზმისა, როგორც ვსთქვით, ლიტერატურის საშუალებად და იარაღად უნდა იხმარებოდეს და მიზნად არ უნდა იყოს მიჩნეული. პოეზია შეუძლებელია, თუ რაღაც სიდუმლოებისა და მიუწვდომელის გამოხატვას არა ცდი ლობს; იგი მაშინ ცარიელი სიტყვების რახა-რუხად გარდაიქმნება. სწორედ იქ, სადაც სინამდვილისა და ბუნების დაკვირვება თავდება, იქ სადაც მათემატიკურსა და მეცნიერულს მსჯელობისთვის ადგილი აღარ არის, იქ იწყება პოეზიის სამეუფო. პოეზია ცხოვრების ფოტოგრაფიული სურათი კი არ არის, იგი მისი განგრძობაა, მისი ოცნებით განვითარებაა, თვით ტემები სალირიკო პოეზიისა ისეთია, რომ თხოულობს ამ საიდუმლოებას: *სიკვდილის* უსაიდუმლოესი ვითარება არის მხოლოდ პოეზიის საგანი და არა მისი ფიზიოლოგიური კერძოობა; არც *სიყვარულის* ფიზიოლოგია გვეჭირვება პოეზიაში; პოეზიისაგან ვითხოვთ, რომ სიყვარულის ის ვითარება დაგვიხატოს, რომელიც მეცნიერებას ჯერ მაინც ვერ აუხსნია; *ბუნების* გამოხატვაში მისის ელემენტების ქიმიური ანალიზი ან მის მოვლენათა ფიზიკური კანონები რა პოეზიის საქმეა? პოეზიამ უნდა დაგვანახვოს ბუნების საიდუმლო კავშირი კაცთან და მის სულის განწყობილებასთან. რასაკვირველია, ,,ბუნების მიბაძვაზედ" უნდა იყოს აღგებული ყოველი პოეზიის საფუძველი, მაგრამ თუ ამას ვეღარ ასცილდა და ბოროტად მოიხმარაეს პრინციპი,-მაშინ იგი თავის raison-d´-être-სა ჰკარგავს. ეს ნაკლულევანება ემჩნეოდა უკანასკნელ წლების პოეზიასა და ლიტერატურას და ამით აიხსნება ახალი პოეზიის-სიმბოლიზმის-აღმოცენება, მისი გალაშქრება ნატურალიზმის წინააღმდეგ.

სიმბოლისტების ნაწერებს ვველგან უარყოფით ეკიდებიან და კიდევაც დასცინიან მათს შრომასა, მაგრამ თუ გამოვარკვევთ, რა გავლენათა ზედ-მოქმედებით დაიბადა ეს ახალი ფორმა პოეზიისა, თუ სიმბოლისტების ბნელს ფრაზეოლოგიას ჩავუკვირდებით, დავინახავთ, რომ მას თავისი საფუძველი აქვს, აქვს თავისი პრინციპები, რომლებიც საზოგადოდ ხელოვნებას ეთანხმება. ჩვენ მივაქცევთ ყურადღებას მხოლოდ ისეთს მოვლენათა, რომელთაც უფრო თვალსაჩინო გავლენა ჰქონდათ სიმბოლიზმის განვითარებაზედ, თორემ, თუ თვითეული ჩამოვსთვალეთ, შორს წავალთ. პირველ ყოვლისა ლიტერატურულ წინაპართა შორის (დე-ვინის, მაგალითად, მიუსსესა და თვით ჰიუგოსაც კი აქვს წილი ამ გავლენაში) უნდა დავასახელოთ *შარლ ბოდლერი,* რომლის Jes tleurs du mal-ი1857-ს დაიწერა, მაგრამ, სტანდალის არ იყოს, მისი გავლენა ლიტერატურაზედ მხოლოდ ამ ათისა, თხუთმეტის წლის წინად დაიწყო.

ბოდლერი ძლიერი პოეტი იყო; ხანდახან შეუდარებელს ლექსების წერაც იცოდა, მაგრამ მავნებელი გავლენა კი იქონია ლიტერატურაზედა. ბოდლერმა დიდი შემწეობა აღმოუჩინა ორის თეორიის გამეფებასა. ამ პოეტმა მიიყვანა უკიდურესობამდე თეორია ,,ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ ანუ უკედა ვსთქვათ, მან ამ თეორიის ნაკლულევანებანი აღიარა პრინციპადა. თითქმის მისივე შექმნილია *დეკადენდიზმის* თეორია. იგი უარსა ჰყოფდა ყოველსავე მიზანს ხელოვნებისას, თვინიერ გარეგანის ფორმის სიმშვენიერის განხორციელებისა. ხელოვნებამ უნდა განაღვიძოს მხოლოდ მკითხველის გრძნობა მშვენიერებისა და მის მისაღწევად ყოველივე ღონე და ხელოვნება უნდა გამოიჩინოსო. ბოდლერი სდევნიდა ქეშმარიტების თაყვანისცემასა, ვნებათა და გრძნობათა სინამდვილით გამოხატვასა. მოსწონდა უფრო ნახელოვნები რამ (l-artificiel) და არა ბუნებრივი. იგი სრულიად წინააღმდეგი იყო რუსოს შეხედულებისა ბუნებაზედ შორს იდგა, რაც სრულიად მოკლებული იყო ბუნებრივს სინამდვილესა. მისი გემოსი იყო ყოველივე ბუნების წინააღმდეგი, ყოველივე, რაც კლასსიკურს სიმშვენიერეს მოკლებული იყო; ყოველივე, რასაც ნაძალადევი და ვაი-

ვაგლახით მოხერხებული სიმშვენიერე ეტყობოდა, იზიდავდა იმიტომ რომ ამისთანა რამ კაცის სურვილის ნაწარმოებად მიაჩნდა; ეგ არის ბუნება, რომელიც კაცს თვისის სურვილითა და ძალით თვისს გემოზედ გადაუკეთებიაო. ნორმალურ ტიპის აშორება, ნორმალურ მდგომარეობიდან გამოსვლა შეუძლიაო მხოლოდ კაცსა და არა პირუტყვსა, და ამ ძალას კაცისას პატივი უნდა ვსცეთო, თუ გინდ საშინელიც იყოს იგი ძალაო. ამიტომ, მისის აზრით, ლიტერატურისათვის საწადელი სინამდვილე და სიწრფელე კი არ არის, არამედ ხელოვნურად, გარდაქმნა ამა თუ იმ გრძნობისა, ხელოვნურად, უკედა ვსთქვათ, უცნაური გამოთქმა თვისის ავად-მყოფ გრძნობათა და აზრთა, ასე რომ დაწერილი მარტო დამწერისათვის იყოს გასაგები, და იმისათვის, ვინც მის გაგებისათვის ყოველს ღონეს იხმარს, და არა ყველასათვის. სურვილი-განვშორდე ბუნებასა და საზოგადოებასაო, დასახიჩრება ბუნებრივ გრძნობათა, მისი *გარყვნა*, აგრედვე *გარყვნა* და გაუცნაურება ენისა-აი მთელი თეორია დეკადენტიზმისა[1]).

ამ დამამხობელ დოქტრინების განვითარებას ხელი შეუშალა *ინგლისელის პრერაფაელიტებისა* და *რუსულის* ლიტერატურის გავლენამა. როგორც პირველნი, ისე რუსეთის მწერალნიც დილობენ თავიანთ ნაწარმოებში მაღალი, საზნეობო აზრები იქადაგონ. აიღეთ, მაგ., *ტოლსტოის* „ანნაკარენინა" და *დოსტოევსკის* „დანაშაული და სასჯელი", რას ნახავთ შიგა? სწორედ ბოდლერის სრულიად წინააღმდეგ. იგინი საზოგადოებას ბრალსა სდებენ სწორედ იმ გარყვნილებისათვის, სწორედ იმ არაწრფელის, არამედ დამახინჯებულ გრძნობათათვის, რომლითაც ის არის გამსჭვალული. და რომელსაც ბოდლერი გუნდუკს უკმევს. რუსეთის მწერლები ეხლანდელს ცივილიზაციას საზოგადოების გარყვნას უკიჟინებენ, რომ ბევრი კარგი ბუნებრივი გრძნობა მოუსპო კაცსაო. პრერაფაელიტები თავიანთის მხატვრობანით, თავიანთ ნაწერებში იმას უკიჟინებენ დიდებულს რაფაელს და მთელს ჯგუფს განახლების ეპოქის მხატვრებისას, რომ მხოლოდ გარეგანის სმშვენიერის

---

[1] მშვენიერი განსაზღვრა დეკადენტიზმისა აქვს პოლ ბურგეტს, თავის Essais de psychologie-ში I, გვ.24-29.

გახორციელებასა სცილობდნენ და იმდენად გატაცებულნი იყვნენ ამ სურვილით, რომ უწინდელი მხატვრების სიწრფელე, სინაზე და ბუნებრივი სინამდვილე სრულიად დაასახიჩრესო, როგორც რუსეთის მწერლები, ისე ინგლისელი პრერაფაელისტები ამას უქადებენ მწერალსა, თუ მხატვარსა: „იყავით წრფელნი; შეისწავლეთ ბუნება, მაგრამ ბუნების შესწავლა მარტო გარეგნობის დაკვირვებით შეუძლებელია; უნდა ეცადოთ გამოირკვიოთ, ამ გარეგანს ფორმას ქვეშ რა იმალება. ნაჭუჭს მნიშვნელობა არა აქვს მხოლოდ მნიშვნელობა და ეცადეთ გულამდის ჩასწვდეთ. რაფაელის მშვენიერი მადონები მხოლოდ ფიზიკურს სიმშვენიერეს გვაჩვენებს; ის მადონები მოკლებულია იმ საიდუმლოებასა, სულის სიმშვენიერესა, რომლითაც სავსე იყო უწინდელ მხატვრების მადონები, რომელიც გარეგნობით, ხორციელად ნაკლებ იყო გამოხატული, მაგრამ სულიერი მათი ბუნება კი ისე ნამდვილად იყო აღბეჭდილი, რომ ამით რაფაელის მადონებზედ უფრო უახლოვდებოდა სინამდვილესა. თუ გინდათ ამ შინაგან ის სინამდვილის ჭეშმარიტად შეგნება, რომლის გამოხატვა გარეგან ფორმას ყოველთვის არ შეუძლია და რომელსაც ხშირად კიდევაც ჰფარავს გარეგნობა, ერთი საშუალებაა ამის მისაღწევადა: სიყვარული. ყველაზედ უწინ არ დაივიწყოთ, რომ თქვენ ხართ ადამიანი და ადამიანობას ეცადეთ. განაძევეთ თქვენი ეგოიზმი, შეიგნეთ სხვისი ცხოვრება. შეიგნეთ სარწმუნოება კაცობრიობის ტანჯვა-წამებისა. თუ ეს არ შეგიძლიათ, ის კავშირი მაინც შეიგნეთ, რომელიც სხვა ადამიანებთან გაერთებს. ხელოვნებამ უნდა გვიჩვენოს ეს ჩვენი ერთობა, ეს ჩვენი კავშირი კაცობრიობასთანა და ეს უნდა დაგვისახოს ცხოვრების საგნად და მიზნადა“.

ეს გახლდათ მეორე ლიტერატურული მოვლენა, რომელმაც გავლენა იქონია ახალი მიმართულების დაბადებაზედა[1]).

---

[1] უნდა კი ვთქვათ, რომ რუსულის ლიტერატურის გავლენას საფრანგეთის ლიტერატურაზედ ეჭვის თვალით ვუყურებთ კერძოდ ჩვენ. უმთავრესი მიზეზი საფრანგეთის ლიტერატურისა და ფილოსოფიის განახლებისა უნდა ვეძიოთ მის დამარცხებაში გერმანელებისაგან. ერთი ფრანგული მწერალი ამბობს, რომ „ელზას ლორენის საქმეს“ ჩვენთვის უმაღლესი მნიშვნელობა აქვს, რადგან გადაგვარებისაგან გვიფარავსო (*Pichon. Nouvelle Bevue*

მესამე მოვლენა, რომელიც ყველაზედ უფრო დიდ მნიშვნელოვანია, გახლავთ, *ვაგნერის* მუზიკის და საზოგადოდ მისის ხელოვნების გავლენა ახალ-გაზდობაზედა. ვაგნერის მუზიკა ერთის მხრით ბოდლერის თეორიას უახლოვდება, თავისის მისწრაფებით ხელოვნურის გრძნობის გამოხატვისადმი; მეორეს მხრით კი რუსეთის მწერალთა და პრერაფაელისტებს აძლევს მხარსა. მისი ხელოვნება სპირიტუალისტურია და აზრად აქვს განუსაზღვრელის, მიუწვდომელისა უმატერიო ქვეყნის გამოხატვა; იგი ცდილობს „საიქიოს“ გრძნობა გაგვიღვიძოს გულში; იგი ქრისტიანობის თაყვანისმცემელია და ცდილობს სარწმუნოებაზედ აღმოაცენოს ის სიყვარული, რომლითაც გამსჭვალული უნდა იყოს ყოველი აზრი და ყოველი მოქმედება და რომელსაც რუსეთის მწერლები და ინგლისელი პრერაფაელისტები ჰქადაგობენ.

ამ გავლენათა ზედ-მოქმედებით დაიბადა ახალი პოეზია, რომლის უმთავრესი პრინციპი *სიმბოლიზმია* (ამ პოეზიაში თავი იჩინეს *პოლ ვერლენმა, სტეფან მალარმემ, ჰენრი რენიემ, არტურ რიმბომდა ჟანმორეასმა).* პოეტიური სიმბოლო არის კონკრეტული ფიქცია, რომლის გამოსახატავადაც პოეტს აუღია იგი. თუ გნებავთ, ეს ალეგორიაა, მხოლოდ ისეთი ალეგორია, რომელიც საგნის მარტო ერთს ვითარებას კი არ აღნიშნავს, არამედ რომელსაც იმის

1დეკემბ.1893წ.). სრული ჭეშმარიტება არის სწორედ. ზნეობრივ საგნების განსჯის სურვილს ეხლანდელი საფრანგეთის ლიტერატურაში აქა აქვს თავისი დასაწყისი და არა სხვაგან. კაცი თვისს ცოდვებზედ გაჭირვების დროს უფრო ჰფიქრობს. ვიდრე დალხინების დროსა. ასე დაემართა საფრანგეთსაც. მან იგრძნო, რომ ღრმა ზნეობრივი ჭრილობა აქვს, რომ მისი დამარცხების მიზეზი მისი ზნეობრივი გადაგვარება იყო, ამიტომაც მისი გონებრივი ნარმომადგენლები ეტანებიან „მწვავე საგნების“ გადაწყვეტასა. რუსეთის ლიტერატურამ საფრანგეთის ყურადღება მიიქცია მხოლოდ მას შემდეგ, რაკი იმედი მიეცა, რომ რუსეთი გერმანიისგან დაიფარავს და, კიდევ მეტი, ელზას ლორენს დაუბრუნებს, ნაციონალურს სირცხვილს ააშორებს. ზემოდვე შევნიშნეთ, რომ არავითარი ახალი აზრი საფრანგეთის ლიტერატურაში რუსულს არ შეუტანია და ის, რაც მისგან შეტანილად ითვლება, დიდი ხანია საფრანგეთის ლიტერატურამ იცოდა (რუსო, სენტ-ბევი, დე-ვინი, ჟორჟ ზანდი, სხვები რომ არა ვთქვათ). თვით რუსულის ლიტერატურით გატაცება შედეგია „ელზას ლორენის საგნისა“

სრულის რთულის შინაარსის გამოხატვა სწადიან. ასეთს ალეგორიებს, ასეთს სიმბოლოებს ხშირად შეხვდებით ძველი დროის ლეგენდებსა და მითილოგიაში. ამგვარად სიმბოლო უთუოდ რაიმე აზრის გამომხატველი უნდა იყოს, უამისოდ იგი სიმბოლო კი არა, უშინაარსო ზღაპარი იქნება. ამიტომ ყოველივე სიმბოლო უნდა იყოს დაფუძნებული ამა თუ იმ მეტაფიზიკაზედ, ესე იგი პოეტის ამა თუ იმ შეზედულებაზედ (კონცეფციაზედ)-კაცისა და გარეშე ბუნების ურთიერთ შორის დამოკიდებულების შესახებ, ან-და უკედა ვსთქვათ, შესახებ კაცის დამოკიდებულებისა „მიუწვდომელთანა“. ასე რომ, სიმბოლო, ერთის მხრით, უდედა-აზროდ შეუძლებელია, მეორეს მხრით, სიმბოლოს რაღაც საიდუმლოსა და არა ყველასთვის ნათელი აზრის გამოთქმა უნდა შეეძლოს ყველასათვის გასაგებად. ეს ორი თვისება მიუცილებელია მისთვის.

თვით სიმბოლიზმის განმსაზღვრა გვიჩვენებს, ორმ იგი ცდილობს შეიტანოს პოეზიაში გრძნობა რაღაც საიდუმლოებისა და იმ საიქიოზედ ოცნება, მისი სურვილია კაცსა და ბუნებას შორის და კაცთა შორისაც საიდუმლო კავშირის გამოაშკარავება. იგივე განსაზღვრა გაგვაგებინებს ზოგიერთს უცნაურებას ამ ახალის მიმართულების წარმომადგენლებისას. იგინი ცდილობენ, რაც შეიძლება, უცნაურის, გაუგებარის ენით სწერონ; მათი სურვილი მხოლოდ ის არის, ლექსმა, რამდენადაც შეიძლება, ბევრი მუსიკალური გრძნობა აღუძრას მკითხველსა. სიტყვა, მათის აზრით, ვერ გვიხატავს მისგან აღნიშნულს საგანს მთლად, ვერ გვაჩვენებს საგნის სრულს შინაარსსა, მხოლოდ გარეგანს ვითარებას გვიხატავს და ისიც ტლანქად, უხერხულად. ხოლო თვით მუსიკას იტყვისა, მისი შინაგანი თვისება აღვიძებს ჩვენში მრავალნაირს გრძნობათა. ასე რომ სიტყვის „გამომხატველობითი“ ძალა ბევრად უფრო დაბლა სდგას მის „გრძნობათა აღმძვრელს“ ძალაზედ. ამიტომ სიტყვების სხვადა-სხვანაირის შეხამებით, კომბინაციით უნდა ვეცადოთ იგივე გრძნობანი აღვუძრათ მკითხველს, რა გრძნობასაც მუსიკა აღვიძებსო. ეს კი მხოლოდ მით შეიძლება, რომ ლექსი თავისუფალი უნდა იყოს, მრავალგვარი წყობილება ჰქონდეს და პარნასელებისაგან სასტიკად განსაზღვრულს კანონებს არ ექვემდებარებოდეს

(ამას არ ამბობდნენ ძველი რომ ანტიკებიც, როდესაც კლასსიციზმის წინააღმდეგ იბრძოდნენ?). ამ აზრების შედეგია ის უცნაური ლექსი არტურ რიმბოსი, სადაც ანბანისა მგვარს განსაზღვრას გვასწავებს: ა-შავია, ე-თეთრი, ი-წითელი (ჯიგრის ფერი, სისხლი) ო-ცისფერი.... ესე იგი ამ ასოებზედ ამა და ამ ფერს წარმოვიდგენთო, ესა და ეს ფერი დაგვესახება თვალ-წინაო.

ყოველს ახლად დაბადებულს მიმართულებას თან სდევს რაიმე უცნაური თვისება და თვისის გამოურკვევლობის მიზეზით ახირებულს რასმე ჩაიდენს ხოლმე, მაგრამ ჩვენ ამაებს გვერდი უნდა აუხვიოთ და უნდა უფრო ღრმად ჩავუკვირდეთ მოვლენას ამის ასაწონ-დასაწონად. ეს ღრმა ჩაკვირვება ნებას გვაძლევს,-ამბობს ავტორი,-ვსთქვათ, რომ ახალს მოძღვრებას კარგი მომავალი მოელის, თუ სიმბოლიზმს ისე მოიხმარს, როგორც განვსაზღვრეთ, თუ კარგად შეიგნებს მნიშვნელობას სიმბოლიზმისასა და არ გადასცილდება იმ კანონებს, რომლებიც უკვე დაუდგენიათ მრავალის ხნის განმავლობაში ლექსთა წერის გამოცდილებითა. დღეს კი იგი არის მხოლოდ რეაქცია და ახალის მიმართულების ნიშანი და რა კი ასეთია, ასეც არის დასაფასებელი. თუ ნატურალიზმმა რომანტიზმს უჩვენა მისი შეცდომები და უარ-ჰყო მისი გარდამეტებული გამოაშკარავება პირად გრძნობათა და კიდევაც დაამხო, დღეს სიმბოლიზმი წინა აღუდგა გარდამეტებულს გატაცებას „პირადოვნების ლიტერატურიდან განძევებისა" და „ბუნების მიბაძვის" თეორიათა და ნატურალისტური პოეზია შეაფერხა. სასურველია, ვიმეორებთ, რომ ამანაც არ გადააჭარბოს თავისსს გატაცებაში. ერთი ძვირფასი თვისება სიმბოლიზმისა ის კიდევ არის, რომ იგი თხოულობს-პოეტის ნაწერი ყველასათვის, ხალხისათვის გასაგები იყოს. თორემ უამისოდ თავისს მნიშვნელობასა ჰკარგავსო. თუ ბოდლერი თავისს ძალას იმაში ჰხედვიდა, რომ ხალხისათვის და მომაკვდათათვის გაუგებარი დარჩენილიყო, სიმბოლისტებს არ ეუძლიათ ეს ისურვონ, ან აზრად წარმოიდგინონ ამისთანა სურვილის გადქცევა საგნად მისწრაფებისა. მართალია, ჯერ არცერთის დღეინდელის სიმბოლისტის ნაწერში არა სჩანს, რომ იგი ცდილობდეს ან თავს იწუხებდეს იმისთვის, გაიგებენ თუ არა ჩვენს ნაწერებსაო; პირიქით, ბოდლერის მიუწდომლობას ეტანებიან,

მაგრამ თვით პოეზია სიმბოლიზმისა შეუძლებელია უამისოდ და, ადრე იქნება თუ გვიან, სიმბოლიზმის წარმომადგენელი პოეტები, თუ სურთ გამარჯვება, ამას ეცდებიან. სიმბოლოს დანიშნულება, როგორცა ვსთქვით, არის-განყენებული, საიდუმლო და ბნელი საგანი ნათლად დაგვანახვოს, გვაგრძნობინოს, მისი raison-d-êtreი ის არის, რომ ყველასათვის გასაგები გახადოს ის რაც რჩეულნი მხოლოდ აზრით მისწვდებიან. სიმბოლოს სიმშვენიერე დამოკიდებულია იმაზედ, რამდენად ღრმა და დიადის აზრის გამომხატველია იგი და რამდენად ნათლად და ყველასათვის საგრძნობლად ჰქმნის აზრსა. ვიმეორებთ, სიმბოლო თავის აზრსა ჰკარგავს, თუ გაუგებარია; იგი უმნიშვნელოა, თუ გაუგებარია, ხოლო ნათლად გამოხატული და გამოთქმული კი, როგორც ყველგან, ისე პოეზიაში ყველასათვის სასიამოვნოა. ამნაირად სიმბოლიზმი დაარღვევს იმ კედელსა, რომელიც აღმართა ძველმა პოეზიამ ხალხსა და პოეტს შორის და რომლისათვისაც დაისაჯა რომანტიზმი[1]).

ამით ათავებს ავტორი თავისს კვლევასა და ბოლოს ცდილობს გამოირკვიოს ხასიათი მომავალი პოეზიისა.

დღევანდელ ლიტერატურის შესწავლა ნებას გვაძლევსო, ამბობს ავტორი, ამგვარად წარმოვიდგინოთ მომავალი პოეზია: პოეტი დღეიდან იშვიათად მოისურვებს თვისის პირადის ტანჯვისა და მწუხარების გამომჟღავნებასა, თვისის პირადის გრძნობის გამოქვეყნებასა და ამით ამაყობასა. პესსიმისტურმა ფილოსოფიამ კარგად დაარწმუნაყველა, რომ პირადი მწუხარება ერთის კაცისა არის მხოლოდ წვეთი იმ დიადის ტანჯვის ზღვისა, რომელშიაც ჩავარდნილა მთელი კაცობრიობა. ეს იმას კი არ ჰნიშნავს, რომ პოეტის ტანჯვა გაქრება. ანუ გრძნობიერება დაეკარგება მგოსანს. არა, შეიძლება უფრო ძლიერაც იგრძნოს თავისი ტანჯვა-მწუხარება, ხოლოდ არ გამოაშკარავოს კი, და ამ შემთხვევაში ,,ბოდლერიზმი" არის უკანასკნელი პოეზია და რჩება ფორმით სალირიკო, ხოლო შინაარსით აღარ იქნება ერთად-ერთი საგანი მისის ლექ-

[1] იხ .op.cit. გვ. 243-256.და აგრედვე ბრუნეტიერისავე Essai sur la litterature: le simbolisme contemporain გვ.133-156.

სებისა, აღარ მოგვაწყენს თავს თვისი ბედისა და უბედობის ჩივილით, თვისის გარყვნილების ამბებით. აწ პოეზიისა წყარო იქნება ბუნება, ისტორია და მეცნიერება.

ბუნების დაკვირვება, ისტორიისა და მეცნიერების შესწავლა პოეტის მოვალეობად იქნება აღიარებული და ამ ხშირით რომანტიზმზედ უფრო ნატურალიზმს დაუახლოვდება მომავალი პოეზია. სიმბოლიზმს კი ის უმჯობესობა ექნება ნატურალიზმზედ, რომ ეცდება პოეზიაში აზრი შეიტანოს, ეცდება (უნდა ეცადოს მაინც) ხალხი და პოეტი დაახლოვოს. სიმბოლიზმი ეცდება პოეზია აიყვანოს იმ უმაღლესს ხარისხზედ, რომ იგი სამეტაფისიკო პოეზიას შეიქმნეს, ეცდება სამეტაფისიკო აზრები ისეთის სურათებით გამოსთქვას, რომ ადვილად გასაგები იქნეს. მეტაფიზიკა კი ისე უნდა გვესმოდეს, რომ იგი არის ერთგვარი შეხედულობა (კონცეფცია) ქვეყნიერობაზედ. ერთგვარი შეხედულება ცხოვრებაზედ, თეორია კაცთა ურთიერთშორის დამოკიდებულების შესახებ. პოეზიიდა ნგანდევნილი იქნება ცრუ თეორია ,,ხელოვნება ხელოვნებისათვის". მწერლებს მოეთხოვებათ, რომ მათი ნაწერები გამსჭვალული იყოს უმაღლესის, საზოგადო ჰუმანურის აზრებით, რომ მათი ლექსები იყოს გამომხატველი ისეთის დიდებულის აზრებისა და გრძნობათა, რომელთა სიდიადე და დიდი მნიშვნელობა ყველასათვის, ვინც კი წაიკითხავს და გაიგებს, თვალსაჩინო და ნათელი იყოს. მწერალი ეცდება, რაც შეიძლება, მეტი მკითხველი მოუპოვოს თავისს თხზულებას და ამისათვის ეცდება ყველასათვის გასაგების ენითა სწეროს.

როგორც ხედავთ, ავტორმა, არა თუ სალირიკო პოეზიის ევოლუცია დაგვიხატა, არამედ მთელის საუკუნის აზრისმ ოძრაობაც მოკლედ დაგვანახვა. ამ საუკუნის დამდეგს *შატობრიანი, ჟოზეფ დე-მესტრი* და *ლამენე* არიან მუშაკნი რელიგიურის განახლებისა. მათმა რელიგიურმა ფილოსოფიამ და განსაკუთრებით შატობრიანის le Génie du Christianisme-მა აღმოუჩინა პოეზიას ახალი წყარო, რომლითაც ისარგებლა ლამარტინმა და ჰიუგომ თავისს პირველს ლექსებში; მათმა თხზულებებმა ხელი შეუწყო რომანტიულ პოეზიის აღმოცენებასა.

1840-1850 წწ. რომანტიზმმა ისე, როგორც ინდივიდუალიზმმა, სული დალია, ახალი ესტეტიკა და ახალი ფილოსოფია იჭერს მის ადგილს. *პიერ ლერუ, ოგიუს ტკონტი* თავიანთ ნაწერებში ცდილობენ დაამყარონ კაცთა შორის ურთიერთობისა და თანხმობის (Solodarité) იდეა. ინდივიდუალიზმის მავნებლობა საყოველთაოდ ცნობილია: თეატრში, რომანში, პოეზიაში და პოლიტიკაშიაც კი. ვნებათა განუსაზღვრელის უფლების წინააღმდეგ იბრძვიან ყველანი. *ფლობერი* თავისს რომანებში, *ტენი* თავისს კრიტიკაში (Histoire de la literature anglaise), რენანი თავისს ფილოსოფიაში, *ლეკონტ დე-ლილი* თავისს პოეზიაში, *დიუმა-შვილი* თავისს კომედიებში (Demimonde, le Fil naturel) ეუთისა და იმავე მიმართულების მაჩვენებელნი არიან, ერთსა და იმავე სარწმუნოებას აღიარებენ: დაკვირვების ყოვლის შემძლებლობასა, განუსაზღვრელს უფლებას ბუნების კანონისის და მეცნიერების დასკვნის სინამდვილესა და უეჭველობასა. ისტორიაც კი სხვა მიმართულებას მიიღებს, *მიშლე, ლუი ბლანი* და *ლამარტინიც* კი, სოციალისტურის აზრების გავლენის ქვეშ, გმირებს უკანა ხარისხზედ აყენებენ და სცენაზედ ხალხი გამოჰყავთ. ეხლა მათის ისტორიის გმირი შეიქმნება უსახელო, ბნელი ბრბო. ერთის სიტყვით, ,,კაცობრიობის" რელიგია დაფუძნდება და მომავალი აი ამ სარწმუნოებას ეკუთვნის.

ეხლახანს რწმენა მეცნიერების ყოვლად შემძლებლობისა შეფერხდა. დღეს პოზიტივიზმისაგან დატოვებულ ნანგრევთა შორის ამოჰყო თავი იმავე ,,მიუწვდომელმა", რომლის დამხობას და გაცამტვერებას იქადოდა პოზიტივიზმი და რომლის ნიადაგზედ ცდილობს მეტაფიზიკა და რელიგია დანგრეული შენობა ხელახლად აღაშენოს. რევოლუციის პრინციპის (ინდივიდუალიზმის) დამხობის შემდეგ, მეცნიერებაც გაკოტრდა და აი საიდუმლოება კიდევ გვიწვევს თავისაკენ, კიდევ გვაინტერესებს. ეს მიმართულება ემჩნევა არა მარტო პოეზიასა, არამედ მთელს ხლოვნებასა, ფილოსოფიასა, საზოგადო აზრთა მიმდინარეობასა. სიმბოლიზმი მხოლოდ ერთ-ერთი სიმპტომთაგანია ეხლანდელის საზოგადოების აზრთა მიმართულებისა[1]).

[1] იხ. op. cit. გვ. 279-285

ზურაბ კაკაბაძე

ედმუნდ ჰუსერლის ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგია და ექსისტენციალური კრიზისის პრობლემა

ფენომენოლოგია და ფსიქოლოგია

ჰუსერლმა „ლოგიკური გამოკვლევების" პირველ ტომში ანგარიში გაუსწორა ფსიქოლოგიზმს და განასხვავა ფსიქოლოგია და ფილოსოფია, როგორც მეცნიერება ყოველი მეცნიერების საწყისებზე. ფსიქოლოგიის კანონები ინდუქციურ განზოგადებებს წარმოადგენენ და ამიტომ ვარაუდების ხასიათი აქვთ. ფილოსოფია კი, როგორც მეცნიერება ყოველი მეცნიერების საწყისებისა და საფუძველის შესახებ, არ შეიძლება ასეთი იყოს. მის დებულებებს არ შეიძლება ინდუქციური ვარაუდების ხასიათი ჰქონდეთ. ჰუსერლის ანტიფსიქოლოგისტური არგუმენტაცია სრულიად ცხადი იყო და სავსებით დამაჯერებელი ჩანდა.

მაგრამ უკვე „ლოგიკური გამოკვლევების" მეორე ტომში გამოირკვა, რომ ფილოსოფიამ ფენომენოლოგიის სახით ცნობიერების პროცესების ანალიზი უნდა მოახდინოს. ამით ჰუსერლის ანტიფსიქოლოგისტურმა არგუმენტაციამ, რომელიც ასე ცხადი ჩანდა, დაკარგა სიცხადე. თუკი ფილოსოფია ცნობიერების პროცესების ანალიზს ახდენს, მაშინ რითიღა განსხვავდება იგი ფსიქოლოგიისაგან? ცნობიერების პროცესების ფენომენოლოგიური ანალიზი ინდუქცია არ არის; ის ცნობიერების ინდუქციურ კანონებს კი არ ადგენს, არამედ მის არსებას წვდება. ფენომენოლოგია არ არის ინდუქციური ემპირიული ფსიქოლოგიის მსგავსად და ამით განსხვავდება ის ამ უკანასკნელისაგან. მაგრამ შემდგომ გამოირკვა, რომ ჰუსერლისათვის ნამდვილი ფსიქლოგია არ არის ემპირიული ფსიქოლოგია; ნამდვილი ფსიქოლოგია „წმინდა", „ეიდეტური" ფსიქოლოგიაა, რომელიც ცნობიერების არსებას წვდება.

მისი საქმე ინდუქცია კი არ არის, არამედ სწორედ „ინტენციონალური ანალიზი". თუ ასეა, რაში მდგომარეობს ფილოსოფიის განსხვავება ფსიქოლოგიისაგან?

უნდა ითქვას, რომ ფსიქოლოგიისა და ფენომენოლოგიის, როგორც ფილოსოფიის ურთიერთობის პრობლემა ერთ-ერთი ყველაზე ბუნდოვანი ადგილია ჰუსერლის კონცეფციაში. ჰუსერლმა ნამდვილად ვერ მოახერხა სრულიად არაორაზროვნად და ერთმნიშვნელოვნად გადაეწყვიტა ის. ის ცდილობდა ძალზე მკვეთრად გაემიჯნა ფილოსოფია და ფსიქოლოგია და ფილოსოფია რაც შეიძლება მეტად დაეშორებინა ფსიქოლოგიისთვის. მაგრამ შემდგომ, რაც უფრო დააზუსტა ფენომენოლოგიური ფილოსოფიის საზრისი და ამასთან, შეიმუშავა „წმინდა", ფენომენოლოგიური ფსიქოლოგიის იდეა, აღიარა ფსიქოლოგიის განსაკუთრებული სიახლოვე ფილოსოფიასთან, გარკვეული აზრით, ტრანსცენდენტალურ ფენომენოლოგიასთან ფსიქოლოგიის შერწყმასაც კი ამტკიცებდა. „წმინდა ფსიქოლოგია თავის თავში იდენტურია ტრანსცენდენტალურ ფილოსოფიასთან, როგორც ტრანსცენდენტალური სუბიექტურობის შესახებ მოძღვრებასთან",[1] მაგრამ ჰუსერლს, მეორე მხრივ, მაინც სურდა შეენარჩუნებინა ერთგვარი განსხვავება ფსიქოლოგიასა და ტრანსცენდენტალურ ფილოსოფიას შორის. და სწორედ ამ პუნქტში ვერ მიაღწია მან საკმაო სიცხადეს. ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის ძირითად პრინციპებს რომ ვიგებთ, გასაგები ხდება ფსიქოლოგიისა და ფილოსოფიის უაღრესი სიახლოვის ჰუსერლისეული იდეა. მაგრამ სწორედ ამ პრინციპების გამო წარმოიშობა მათი განსხვავების განსაკუთრებული სიძნელე, სიძნელე იმდენად დიდია, რომ საბაბს იძლევა საერთოდ ამ განსხვავების შესაძლებლობის უარსაყოფად, როგორც ამას კიდეც აკეთებს აკად. ა. ბოჭორიშვილი: „პირობითად შეიძლება დავეთანხმოთ ჰუსერლის იმ დებულებას, რომლის მიხედვით მთელი შემეცნება და აქსიომატურ-ევიდენტური დებულებებიც კი, რომლებიც არ ექვემდებარებიან და არც საჭიროებენ ლოგიკურ დასაბუთებას, მაინც მოითხოვენ კონსტიტუციას,

[1] Hua. Bd. VI, გვ. 261.

ფენომენოლოგიურ ხილვას ტრანსცენდენტალურ ცნობიერებაში. მაგრამ შეუძლებელია იმ აზრის გაზიარება, რომ ეს მუშაობა იქნება პრინციპულად განსხვავებული რამ სწორად გაგებული შემეცნების ფსიქლოგიიდან. შემეცნების ტრანსცენდენტალურ კონსტიტუციას შეიძლება აზრი ჰქონდეს მხოლოდ ნამდვილი ფსიქოლოგიის სახით".[1]

შევეცადოთ მაინც წარმოვიდგინოთ ფსიქოლოგიისა და ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის განსხვავების ის შესაძლებლობანი, რაც ჰუსერლმა დასახა.

ემპირიული ფსიქოლოგია, თუკი მას თავისი თანმიმდევრული ფორმით განვიხილავთ, ფიზიკის მსგავსად მხოლოდ ობიექტური მეთოდებით ხელმძღვანელობს. ემპირიული ფსიქოლოგი განყენებას ახდენს თავისი „ინტენციონალური ცხოვრებისგან", თავისი „ინტენციებისაგან" მზერას მიაპყრობს გარეთ, დაკვირვებას ახდენს მხოლოდ და მხოლოდ გრძნობათა საშუალებით, აღწერს შესაბამის მონაცემებს, ინდუქციურ განზოგადებებს ახდენს და ცდილობს ამ საფუძველზე შექმნას დედუქციური სისტემა, ე.ი. ემპირიული ფსიქოლოგი ფიქრობს ცნობიერების პროცესები შეიმეცნოს მხოლოდ და მხოლოდ რაიმე სხეულებრივი პროცესების შემეცნების გზით. ჰუსერლი ამგვარ ფსიქოლოგიას არანამდვილად მიიჩნევს. ნამდვილი ფსიქოლოგია უშუალოდ უნდა დააკვირდეს ცნობიერების პროცესებს, ე.ი. შეაბრუნოს თავისი მზერა შიგნით, რეფლექსირება მოახდინოს. მაგრამ სწორედ ამიტომ მან უნდა შეასრულოს ფენომენოლოგიური „ეპოქე". ფენომენოლოგიური „ეპოქეს" დროს დაკვირვების სფეროში ექცევიან სუბიექტის „ინტენციები" და „ინტენციონალური ცხოვრება"; სხეულებრივი პროცესები ამ „ინტენციებისაგან" დამოკიდებულებაში განიხილება, როგორც სუბიექტის „ინტენციონალურ ცხოვრებაში" „კონსტიტუირებულნი". ფენომენოლოგიურ „ეპოქეს" რომ ასრულებს, „წმინდა" ფსიქოლოგი იწყებს „ინტენციონალური ანალიზის" წარმოებას, ე.ი. იწყებს აქტუალური ცნობიერების „ინტენციონალური ჰორიზონტების"

---

[1] ა. ბოჭორიშვილი. ფსიქოლოგიის პრინციპული საკითხები. თბილისი, 1959, გვ. 464-465

გახსნას. ფენომენოლოგიურ ფსიქოლოგიაში სუბიექტი სამყაროს ცენტრი ხდება.

ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგიაც ასრულებს „ეპოქეს", ახდენს „ინტენციონალურ ანალიზს", ხსნის აქტუალური ცნობიერების „ინტენციონალურ ჰორიზონტებს". ამ მხრივ არ არის განსხვავება მასა და ფენომენოლოგიურ ფსიქოლოგიას შორის. მაგრამ განსხვავება შეიძლება მდგომარეობდეს ცნობიერების „ჰორიზონტების" მასშტაბებში. სწორედ ასე მსჯელობს ევგენი ფინკი, როცა ჰუსერლის თვალსაზრისს აზუსტებს: „ტრანსცენდენტალურ ფილოსოფიას აქვს საკუთარი აბსოლუტური ჰორიზონტი ფსიქოლოგიის შეზღუდული, თვითობიექტივაციაზე მიჯაჭვული, ჰორინზოტისაგან განსხვავებით."[1]

ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიისა და ფენომენოლოგიური ფსიქოლოგიის განსხვავებას რომ განმარტავს, ჰუსერლი ერთგვარი ანალოგიისთვის მიმართავს მათემატიკის (და, მაშასადამე, „ლოგისტიკის") და ბუნებისმეცნიერების, ფიზიკის ურთიერთობას.[2] გავაანალიზოთ, რა შესაძლებლობები გამომდინარეობს ამგვარი ანალოგიიდან.

მათემატიკა დროულვრცელი, სხეულებრივი მიმართებების ყველაზე ზოგად ფორმებს იკვლევს. ფიზიკასაც საქმე აქვს დროულვრცელ, სხეულებრივ მიმართებებთან, მაგრამ მისი ზოგადობა შეზღუდულია. ის ადგენს, ასე ვთქვათ, ფაქტობრივ-ზოგად მიმართებებს. მაგრამ ეს უკანასკნელნი უნივერსალურ-ზოგადი, მათემატიკური მიმართებების კერძო სახეებს შეადგენენ. ამიტომ მათემატიკა ფიზიკაში გამოიყენება როგორც მეთოდი, როგორც სპეციალური ლოგიკა. გადავიტანოთ ყველაფერი ეს ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიისა და ფსიქოლოგიის ურთიერთობაზე. როცა ტრანსცენდენტალური ფილოსოფია აქტუალური ცნობიერების „ინტენციონალურ ანალიზს" ახდენს და მის „ჰორიზონტებს" ხსნის, ის ბოლომდე, საბოლოო საფუძვლებამდე მიდის. ფენომენოლოგიური ფსიქოლოგიაც აქტუალური ცნობიერების „ინტენციონალურ

---

[1] Hua. Bd. VI, გვ. 516.

[2] იქვე, გვ. 268.

ანალიზს" ახდენს და მის „ჰორიზონტებს" ხსნის, მაგრამ ამ მხრივ ის ბოლომდე არ მიდის, იზღუდავს თავს და მხოლოდ გარკვეულ დონეზე ჩერდება. ფორმალურ-ლოგიკური აზრით, ზოგადსა და კერძოს შორის განსხვავების ნაცვლად, გვაქვს განსხვავება პირველად-ფუნდირებულ და მეორად ფუნდირებულ „ინტენციებს" შორის და ფსიქოლოგიის „ჰორიზონტის" შეზღუდულობა ნიშნავს მეორად-ფუნდირებული „ინტენციებით" პირველად-უნივერსალური „ინტენციის" ერთგვარი ფუნდირებული ასპექტით შეზღუდვას. სუბიექტის, ადამიანის ყოფიერება არის „ტელეოლოგიური ყოფიერება" (Teleologischsein), „ჯერარსული ყოფიერება" (Seinssollen).[1] სუბიექტური ყოფიერების ანალიზი ნიშნავს მიზნობრივი იერარქიისა და მიზნობრივი კონტექსტების ანალიზს. და შეზღუდული „ჰორიზონტი" აქ ნიშნავს გარკვეული საფეხურითა და გარკვეული კონტექსტით შემოფარგვლას. მაგრამ, სახელდობრ, რომელი საფეხურითა და რომელი კონტექსტით არის შეზღუდული ფენომენოლოგიური ფსიქოლოგიის „ჰორიზონტი"? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას არ ვაპირებთ. მხოლოდ ერთს დავუმატებთ: ფსიქოლოგიასთან ფილოსოფიის ზედმეტი დაახლოება ჰუსერლის კონცეფციაში თავისთავად არ გამოდგება არგუმენტად ამ კონცეფციის წინააღმდეგ. საპირისპირო, „ობიექტივისტური", პოზიტივისტური თვალსაზრისით ფილოსოფია ზედმეტად უახლოვდება ან ფიზიკას, ან ფსიქოლოგიას იმის მიხედვით, თუ რას მიიჩნევენ სინამდვილის ფუნდამენტურ ფენად: სუბიექტურობას თუ ობიექტურობა-სხეულებრიობას. შეუძლებელია ფიზიკა ან ფსიქოლოგია ერთნაირ მანძილზე იყვნენ ფილოსოფიისაგან, რამდენადაც შეუძლებელია ცნობიერების ცხოვრება და სხეულებრიობა სინამდვილის ერთნაირად ფუნდამენტალურ ფენებად მივიჩნიოთ.

ფენომენოლოგიური ონტოლოგია

თუკი მოკლედ შევაჯამებთ ჰუსერლის ფენომენოლოგიურ განაზრებებს და ონტოლოგიური პრობლემატიკის თვალსაზრისით შევაფასებთ, შემდეგ შედეგებს მივიღებთ:

[1] Hua. Bd. VI, გვ. 275.

ონტოლოგიური თვალსაზრისით, ფენომენოლოგია, უწინარეს ყოვლისა, ყოფიერების პრობლემის პრინციპული რადიკალიზაციით გამოირჩევა. ყოფიერების პრობლემის პრინციპული რადიკალიზაცია შემდეგს ნიშნავს: სამყაროს ყოფიერების ყოველგვარ მტკიცებებს წინ უნდა უსწრებდეს ყოფიერების არსებითი საზრისის, „ნიშნის", მაჩვენებლის გარკვევა. ამგვარი გარკვევის მიზნით ფენომენოლოგია გვთავაზობს განვახორციელოთ „ეპოქე", ე.ი. სამყაროს ყოველგვარი მტკიცებისაგან თავშეკავება. „ფენომენოლოგიურ ეპოქეში" სამყაროს ყოფიერება გადაიქცევა ყოფიერებაზე უბრალო პრეტენზიად (Seinsanspruch) და, სახელდობრ, ამ პრეტენზიის სახით თემატიზირდება ყოფიერების არსება, არსებითი საზრისი, მაჩვენებელი. „ეპოქეს" საფუძველზე ჩვენ კითხვას ვსვამთ: რა არის ყოფიერების არსება, საზრისი, არსებითი „ნიშანი", მაჩვენებელი, რის ძალითაც რაიმე არსებული მნიშვნელობას იმსახურებს?

ანალიზის გზით ირკვევა: ყოფიერებაზე რომ აცხადებს პრეტენზიას, სამყარო ამით იმაზე აცხადებს პრეტენზიას, რომ იყოს აღქმული და აღქმადი, აღმოჩენილი და აღმოჩენადი, ნაჩვენები და საჩვენებელი. პრინციპული არააღქმადობა და არაჩვენებადობა არყოფნას უტოლდება. მაგრამ აღქმულად და აღუქმადად, ნაჩვენებად და საჩვენებლად ყოფნა ნიშნავს გარკვეულად ყოფნას, იმას, რომ გარკვეულად „გამოიყურებოდეს", ჰქონდეს გარკვეული მნიშვნელობები, გარკვეული სახე, ე.ი. იყოს „წარმოქმნილი", „კონსტიტუირებული".

მაგრამ რაიმეს შეუძლია თავისი თავი აჩვენოს, ე.ი. გარკვეული მნიშვნელობები, გარკვეული სახე ჰქონდეს, იყოს „წარმოქმნილი", „კონსტიტუირებული" სხვისი ძალით და სხვისი გზით ან თავისი ძალითა და საშუალებით. თუკი რაიმე თავის თავს ამჟღავნებს, ე.ი. თავისი გარკვეული მნიშვნელობები აქვს და „წარმოიქმნება" ისევ და ისევ სხვის საშუალებით და ეს უკანასკნელიც თავის თავს აჩვენებს და „წარმოიქმნება" ისევ სხვის საშუალებით

და ა.შ. უსასრულობამდე, მაშინ „თავისი თავის ჩვენება" და „წარმოქმნა" „ცუდ უსასრულობაში" იკარგება, რაც გაურკვევლობის, „წარმოუქმნელობის", ე.ი. არყოფნის ტოლფასია. რაიმე თავის თავს ამჟღავნებს და „წარმოიქმნება", საბოლოო ანგარიშით, ისეთი რაიმეს საშუალებით, რაც თავის თავს აჩვენებს და „წარმოიქმნება" უშუალოდ თავისი თავის საშუალებით.

როდესაც ვიფარგლებით წინ (geradehin), გარე - „ტრანსცენდენტალური" სამყაროსაკენ მიმართული მზერით, ამ სფეროში ვერაფერს ისეთს ვერ ვხედავთ, რაც თავის თავს აჩვენებდა და ექნებოდა თავისი მნიშვნელობები, თავისი გარკვეული სახე უშუალოდ თავისი თავის საშუალებით.

გარე სამყაროს საგნები, როგორც უბრალოდ ობიექტები, როგორც ნივთები, გარკვეულ ურთიერთობაში არიან ერთმანეთთან. ყოველი ნივთი იმყოფება სხვა ნივთების გარემოცვაში და გარკვეულ მიმართებებშია ამ უკანასკნელებთან. და როცა ნივთს ვახასიათებთ, ამ მიმართებათა საშუალებით ვახასიათებთ მას. ნივთი „არის ის, რაც ის არის თავის მიმართებებში ვითარებებთან"[1]. ნივთი ინერტული და განურჩეველია, მას ერთნაირ ვითარებებში ერთნაირი მნიშვნელობები აქვს, სხვადასხვაში - სხვადასხვა. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ნივთი თავის მნიშვნელობებს, თავის სახეს ვითარებათა საშუალებით იძენს, ის ისეთია, როგორიცაა ვითარებანი. მაგრამ როგორია ვითარებანი? ისინი ისეთია, როგორიცაა რაღაც სხვა ვითარებანი და ა.შ. უსასრულობამდე. ამიტომ ნივთი მხოლოდ სხვა ნივთების, სხვა ვითარებების საშუალებით რომ აჩვენებს და „წარმოქმნის" თავის თავს, საბოლოო ანგარიშით სრულიადაც არ აჩვენებს და არ „წარმოქმნის" თავის თავს.

ხოლო თუ ნივთების სამყარო მაინც აჩვენებს თავის თავს და გარკვეული სახე აქვს, ეს იმას ნიშნავს, რომ ის, საბოლოო ანგარიშით, ისეთი რაიმესთან არის მიმართებაში და თავის თავს აჩვენებს, „წარმოქმნის" ისეთ რაიმეს საშუალებით, რაც თავის თავს აჩვენებს და „წარმოქმნის" უშუალოდ თავისი თავის საშუალებით.

---

[1] Hua. Bd. IV, 1952, გვ. 4

მაგრამ, სახელდობრ, რა შეიძლება მივიჩნიოთ ამგვარ თვითმაჩვენებელ და „თვითწარმოქმნილ" ინსტანციად?

მე, გამოვლენილი ჩემი „ცნობიერების ცხოვრებაში", რომელიც, უწინარეს ყოვლისა, „ინტენციონალობით", ე.ი. სამყაროზე, „ვითარებებზე" „მიმართულობით" ხასიათდება, ვარსებობ და განვსაზღვრავ, „წარმოვქმნი" თავის თავს სამყაროსადმი, „ვითარებებისადმი" „მიმართულობის" ამ ჩემს ურთიერთობებში. თუმცაღა, „ინტენციონალობა", „მიმართულობა" არსებითად ნიშნავს „გამიზნულობას", „მიზანდასახულობას", რაც, თავის მხრივ, თავისუფლებას გულისხმობს. მე როგორც სწორედ თავისუფალ-მიზანდასახული არსება, ვარღვევ რა ინერტულობას და განურჩევლობას, ვისახავ და ვახორციელებ რაღაცას გარკვეულს, რაც არ იყო გაპირობებული და „ნაკარნახევი" მთლიანად გარედან, გარეშე ვითარებების მხრიდან. მე ვისახავ და ვახორციელებ რაღაცას ჩემი თავის საშუალებით მე „ვარ" მაინც უფრო მეტი, ვიდრე „ვარ" ვითარებებისაგან დამოკიდებულებაში. მე, როგორც თავისუფალ-მიზანდასახული არსება, ვაჩვენებ, „წარმოვქმნი" ჩემს თავს ჩემი თავის საშუალებით, მე „ვარ" რაღაც გარკვეული, ვითარებების მიუხედავად და, შესაძლებელია, მათ საწინააღმდეგოდ; მე ჩემს თავს ვაჩვენებ და ვარსებობ მოდუსში: მე თვითონ.

„თავის-თავისჩვენების" და „თავის-თავისწარმოქმნის" ამგვარი უპირატესობა რომ მაქვს, მე ამით, შევადგენ ყოველივე დანარჩენის „თავის-ჩვენების", თავის-წარმოქმნის ე.ი. ყოფიერების, ნივთების ყოფიერების, სამყაროს ყოფიერების საწყის-საბოლოო ინსტანციას. მე ვაჩვენებ და „წარმოვქმნი" ჩემს თავს ჩემი თავის საშუალებით და ნივთები, ჩემთან მიმართებაში რომ არიან, თავის თავს აჩვენებენ და „წარმოქმნიან", ე.ი. არსებობენ ჩემი საშუალებით. ჩემში, როგორც „თავისმაჩვენებელ" და „თავისწარმოქმნილ" არსებაში, ნივთები პოულობენ „თავის-ჩვენების" და „თავის-წარმოქმნის" აუცილებელ საწყის-საბოლოო ინსტანციას. მე, ჩემს თავს რომ ვიგებ და წარმოვქმნი ჩემი თავის საშუალებით, ე.ი. ჩემი „ინტენციის" საშუალებით, ვიგებ და „წარმოვქმნი" მათ იმის მიხედვით, თუ როგორ პასუხობენ ისინი ჩემს „ინტენციას".

ავიღოთ სრულიად მარტივი მაგალითი: მე, ჩემს მზერას რომ მივმართავ გარეთ, გარე - „ტრანსცენდენტალური" სამყაროს მიმართულებით, სივრცობრივ მიმართებაში აღვწერ რაიმე A ნივთს. ვამბობ: A იმყოფება B-ს მარცხნივ და C-ს მარჯვნივ. A ნივთს მოცემული მნიშვნელობები აქვს B-სა და C-თან მისი მიმართებების საშუალებით. მაგრამ იმისათვის, რომ A ნივთმა ამგვარად აჩვენოს და „წარმოქმნას" თავისი თავი, B და C ნივთებმაც ხომ უნდა აჩვენონ და „წარმოქმნან" თავისი თავი თავიანთ მარცხენა და მარჯვენა მხარეებში? მათ შეუძლიათ თავიანთი თავი აჩვენონ და „წარმოქმნან" თავიანთ მარცხენა და მარჯვენა მხარეებში ისევ რაღაც სხვა ნივთების მხარეებთან მიმართებების საშუალებით, რაღაც სხვა ნივთების მიერ თავის მხარეებში „თავის-ჩვენებისა" და „თავისწარმოქმნის" საშუალებით და ა.შ. უსასრულობამდე. ამისგან განსხვავებით, მე ვაჩვენებ და „წარმოვქმნი" ჩემს თავს ჩემს წინა, უკანა, მარცხენა და მარჯვენა მხარეებში იმისგან დამოუკიდებლად, თუ როგორ აჩვენებენ და „წარმოქმნიან" თავს ვითარებები: იმის მიუხედავად, თუ როგორი არიან ისინი, ჩემი მარცხენა ხელი ნებისმიერ ვითარებებში აჩვენებს თავს როგორც სწორედ მარცხენად. მე ნებისმიერ მიმართებაში, ე.ი. ვითარებების მიუხედავად, ვფლობ მოქმედების (მანიპულირების) ინტენციას და ვაჩვენებ, „წარმოვქმნი" ჩემს თავს ჩემს მარცხენა მხარეში მოქმედების ჩემი „ინტენციის" მიხედვით. ჩემი მარცხენა ხელი აჩვენებს და „წარმოქმნის" თავის თავს, როგორც ასეთს, მოქმედების მისი განსხვავებული ფუნქციის საშუალებით. და თუ ნივთი A აჩვენებს და „წარმოქმნის" თავის თავს რაიმე წესით, როგორც ჩემს მარცხნივ მყოფი, ამით მისი „თავის - ჩვენება" და „თავისწარმოქმნა" უკვე არ იკარგება „ცუდ უსასრულობაში", რამდენადაც მე, მას რომ ვაჩვენებ და „წარმოვქმნი" ჩემი მარცხენა მხარის საშუალებით, ვაჩვენებ და „წარმოვქმნი" ჩემს თავს უშუალოდ ჩემი თავის საშუალებით. მოკლედ, მე „ვაჩვენებ", „წარმოვქმნი" ჩემს თავს და, მაშასადამე, ვარსებობ ჩემი თავის საშუალებით და ნივთები აჩვენებენ, „წარმოქმნიან" თავს, გარკვეული სახე აქვთ და, ამ აზრით, არსებობენ ჩემი წყალობით და საშუალებით.

ამრიგად, „თვითჩვენებისა" და თვითგანსაზღვრის უპირატესობას რომ ვფლობ, მე შევადგენ სამყაროსეული მიმართებების მაორიენტირებელ-განმსაზღვრელ ცენტრს და სწორედ ამ გზით შევადგენ სამყაროს ყოფიერების ფუნდამენტალურ „მაკონსტიტუირებელ" ფაქტორს. ამასთან დაკავშირებით, გასაგები ხდება, რომ ფენომენოლოგიის თანახმად, ჩემი მე-ს ყოფიერების, როგორც თავისუფალ-თვითგანმსაზღვრელი ყოფიერების, პრობლემა ფუნდამენტალურ-ონტოლოგიური პრობლემა ხდება და, შესაბამისად, რეფლექსიის, თვითანალიზის მეთოდი ფუნდამენტალურ-ონტოლოგიური მეთოდის მნიშვნელობას იძენს (რა თქმა უნდა, სხვა სუბიექტებს, სხვა „მე"-ებს ასევე ახასიათებთ თვითგანსაზღვრის დასახელებული უპირატესობა და ამიტომ სამყაროს ყოფიერების „მაკონსტიტუირებელ ფაქტორებს" წარმოადგენენ. თუმცა, მე არ შემიძლია გამოვამჟღავნო სხვა „მე" უშუალოდ წინ მიმართული მზერით. ის ჩემთვის მჟღავნდება „შთაგრძნობის" გზით თვითანალიზის საფუძველზე. ამიტომ შთაგრძნობა, რომელიც თვითანალიზს ემყარება და აღმოაჩენს „ინტესუბიექტს", როგორც სამყაროს „ობიექტური" ყოფიერების „მაკონსტიტუირებელ" ფაქტორს, ფუნდამენტალურ-ონტოლოგიურ მეთოდებს მიეკუთვნება).

შემდეგ. ფენომენოლოგია, „ჩემი ცნობიერების ინტენციონალურ ცხოვრებას", ე.ი. თავისუფალ-თვითგანმსაზღვრელ აქციას სამყაროს ყოფიერების პირველსაფუძვლებად რომ ცნობს, ამით აღიარებს „ქმნადობის" (Werden) პრიმატს ყოფიერებაში ყოფნის წინაშე. ამ მხრივ ჰუსერლის ფენომენოლოგია, რომელიც კლასიკური ტრადიციისაგან განასხვავებს თავს, უერთდება „სიცოცხლის ფილოსოფიას", კერძოდ, ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიას. ნივთი თავის თავს განსაზღვრავს გარეგანი ვითარებების საშუალებით, ის ინერტულია და ეს ნიშნავს, რომ ის, რადგან არა აქვს თავისი საკუთარი „პრეტენზია", თავისი საკუთარი „ინიციატივა", თავის მხრივ და თავისი „ინიციატივით" არ ცვლის ურთიერთობას ვითარებებთან, ყოველთვის ინარჩუნებს ერთნაირ ურთიერთობას ერთნაირ ვითარებებთან, ერთხელ და სამუდამოდ რჩება ამ ურთიერთობებში, არ ისახავს და არ განახორციელებს ახალ ურთიერთობებს. ამ აზრით, ნივთის ყოფიერებაში, ობიექტის სახით ყოფიერებაში

ჭარბობს ურთიერთობების ერთფეროვანი გამეორების მომენტი, ე.ი. ყოფნის მომენტი. ნივთის ყოფიერება, არსებითად, არის ერთფეროვანი გამეორება და ყოფნა. სწორედ ამიტომ ფილოსოფიის კლასიკური ტრადიცია, რომელიც გარესამყაროსკენ, ნივთების სამყაროსკენ მიმართული მზერით იფარგლებოდა და, მიუხედავად ამისა, ეძებდა სამყაროს წარმოქმნის პირველად ფაქტორს, მას პოულობდა რაღაც უცვლელ-მყოფი „სუბსტანციის" სახით.

ნივთებისაგან განსხვავებით, მე „წარმოვქმნი", განვსაზღვრავ ჩემს თავს ჩემი საშუალებით, ე.ი. მე თავისუფალ-აქტიური ვარ და ეს ნიშნავს, რომ მე ჩემი მხრივ და ჩემი ინიციატივით ვცვლი ვითარებებისადმი ურთიერთობებს, ერთნაირ ურთიერთობებში კი არ ვიმყოფები, არამედ ვისახავ და ვახორციელებ ახალ და ახალ ურთიერთობებს. „ცნობიერების ცხოვრების", როგორც „ტელეოლოგიური" პროცესის, არსება მდგომარეობს ჯერგანუხორციელებელის განხორციელებაში, „არააქტუალურის აქტუალიზაციაში". ამ აზრით, ჩემს ყოფიერებაში, სუბიექტის ყოფიერებაში ჭარბობს ქმნადობის, ჩამოყალიბების, განვითარების მომენტი. ერთფეროვანი გამეორებისა და ყოფნის მომენტს მხოლოდ დაქვემდებარებულ-მეორადი მნიშვნელობა აქვს. სუბიექტის სახით ყოფიერება არსებითად არის ქმნადობა, ჩამოყალიბება, შემოქმედება, განვითარება.

ამრიგად, ფენომენოლოგიის მიხედვით, სუბიექტური ყოფიერება, როგორც არსებითად ქმნადობა, ჩამოყალიბება, შემოქმედება, განვითარება, „ისტორია" ყოფიერების ფუნდამენტალურ ფენას შეადგენს. ამასთან დაკავშირებით, ნათელი ხდება, რომ ფენომენოლოგიის მიხედვით, ინდუქცია და დედუქცია, როგორც ურთიერთობების ერთფეროვან გამეორებასა და ყოფნის რწმენაზე დამყარებული მეთოდები, არ შეიძლება გამოდგნენ ფუნდამენტურ-ონტოლოგიურ მეთოდებად. ფუნდამენტურ-ონტოლოგიური მეთოდი - ეს არის „ცნობიერების ინტენციონალური ცხოვრების", როგორც არსებითად „ტელეოლოგიური პროცესის", ანალიზი, ისტორიის „პოტენციალური ჰორიზონტების" გახსნა.

სუბიექტური ყოფიერება, ყოფიერება „მე"-ს სახით, აბსოლუტური ყოფიერების მნიშვნელობას იძენს. ის აბსოლუტურია ფუნდამენტურობის აზრით, აბსოლუტურია იმ აზრით, რომ როცა ის თავის თავს აჩვენებს და განსაზღვრავს, სამყაროს ყოფიერებას წარმოქმნის მასთან ურთიერთობის შესაბამისად. თუმცაღა, აბსოლუტური ყოფიერების პრობლემა ფენომენოლოგიაში შემდგომ განმარტებას მოითხოვს.

სუბიექტური ყოფიერება, როგორც ქმნადობის, ჩამოყალიბების, ცვალებადობის უსასრულო პროცესი, რომ გამოდგეს „მაკონსტიტუირებელ" ფაქტორად, ე.ი. სამყაროს მაორენტირებელ - განმსაზღვრელ ცენტრად, ის თვითონ ხომ არ უნდა იყოს აბსოლუტურად ცვალებადგაფანტული, არამედ, „კონცენტრირებული" უნდა იყოს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, „ცნობიერების ცხოვრებას", თუკი მას არა აქვს არავითარი მტკიცედ განსაზღრული სახე, ვერ მისცემს სამყაროს გარკვეულ იერს, გარკვეულ სახეს. „ცნობიერების ცხოვრება", როგორც უსასრულო უწყვეტი პროცესი, არ შეიძლება „ქმნადობდეს" აბსოლუტურად ინდივიდუალურ-განსაზღვრულად და დაუკავშირებლად. მან უნდა შეათავსოს ქმნადობის, როგორც, სახელდობრ, ინდივიდუალურ-სხვანაირი „ქმნადობის" პრიმატი რაღაც „ზე-ინდივიდუალურ", მდგრად-აბსოლუტურ ასპექტთან და ჰუსერლი ამგვარ შეთავსებას შემდეგნაირად იაზრებს.

რა თქმა უნდა, სუბიექტური ყოფიერება თავის თავში შეიცავს ერთგვარ „ზე- ინდივიდუალურ" ასპექტს. მაგრამ ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ „ცნობიერების ინტენციონალური ცხოვრების" „ზე-ინდივიდუალური" მომენტი არსებითად განსხვავდება ობიექტის ზოგადი სტრუქტურისაგან, ობიექტების ყოფიერების „კანონისაგან". ობიექტი მით უფრო „კანონიერია" თავის ყოფიერებაში, რაც ერთფეროვნად იმეორებს სხვა ობიექტების სტრუქტურებსა და მიმართებებს. და ამის თქმა, ცხადია, არ შეიძლება სუბიექტზე. სუბიექტი მით უფრო ნაკლებად არის „კანონიერი", რაც უფრო ერთფეროვნად იმეორებს ის სხვების ცხოვრებას. სუბიექტური ყოფიერების „ზე-ინდივიდუალური" ასპექტი მდგომარეობს რაღაც პირველად „ინტენციაში", როგორც უსასრულო მიზანში და მისი

განხორციელებისაკენ მიმართულობაში. უსასრულო მიზანი, რომელიც არასოდეს სრულად არ ხორციელდება, განხორციელების სულ ახალსა და ახალ დონეებს და, ამით, განხორციელებული მოქმედების ინდივიდუაციას მოითხოვს. რეალური სუბიექტი, რომელიც თანხმობაშია სწორედ თავის „ზე-ინდივიდუალურ" კანონთან, არ შეიძლება ერთსახოვნად იმეორებდეს სხვა სუბიექტის ურთიერთობებს და აგრეთვე თავის მოქმედებებსა და ურთიერთობებს წარსულში. რა თქმა უნდა, ადამიანთა ცხოვრებაში მეორდება და კიდეც უნდა გამეორდეს გარკვეული ურთიერთობები, მაგრამ ერთფეროვან-სრული გამეორება ამ სფეროში სწორედ „კანონის" დარღვევას, „არანორმალურობას" ნიშნავს. როცა სავსებით ვმეორდებით და, მაშასადამე, განხორციელებულ დონეზე ვრჩებით, ჩვენ ვწყვეტთ უსასრული მიზნის შემდგომ განხორციელებას და ამით ვეწინააღმდეგებით ჩვენი ყოფიერების „კანონს" – უსასრულო მიზნის განხორციელებისაკენ მიმართულობას.

„ცნობიერების ცხოვრება", რაიმე უსასრულო „ტელოსს" რომ განახორციელებს, არასოდეს არ არის ხოლმე სავსებით დასრულებული და აბსოლუტური. ყოველი განხორციელებული წარმოქმნა, წარმოქმნის ყოველი განხორციელებული ასპექტი რელატიურია უსასრულო „ტელოსის" მიმართ. „კონსტიტუირებული", წარმოქმნილი სამყარო რელატიურია „ცნობიერების ცხოვრების" „მაკონსტიტუირებელი" პროცესის მიმართ, მაგრამ, მეორე მხრივ, „ცნობიერების ცხოვრების" ყოველი განხორციელებული „მაკონსტიტუირებელი" პროცესი რელატიურია პირველად-ფუნდამენტური „ინტენციის" უსასრულო „ტელოსის" მიმართ. აბსოლუტური ყოფიერება – ეს არის უსასრულოდ განხორციელებადი და ნაწილობრივ რელატურად განხორციელებული „ტელოსის" ყოფიერება.

მაგრამ ხომ არ კარგავს ჰუსერლის ამ ტელეოლოგიურ კონცეფციაში ჩემი „მე"-ს ყოფიერება თავისუფალ-თვითგანმსაზღვრელი ყოფიერების ხასიათს? ხომ არ ნიშნავს უსასრულო „ტელოსის" აბსოლუტური ყოფიერება ჩემი „მე"-ს თავისუფლების დაკარგვას?

საქმე ის არის, რომ ჯერ ერთი, მიზანი, მკაცრად რომ ვთქვათ, კი არ გვაიძულებს, არამედ, ასე ვთქვათ, „გვარწმუნებს". როდესაც

მიზანს ვექვემდებარებით, როგორიც არ უნდა იყოს ის, ჩვენ შეგვეძლო არ დავქვემდებარებოდით მას; და თუ მას ვექვემდებარებით, ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ თვითონ გადავწყვიტეთ დავქვემდებარებოდით მას. არავითარი მიზანი არ შეიძლება განხორციელდეს ჩვენი გადაწყვეტილების გარეშე და, მეორე მხრივ, არ შეიძლება აბსოლუტურად მაიძულებელი იყოს ჩვენი გადაწყვეტილებისათვის. და, მეორეც, როდესაც უსასრულო მიზანს ვექვემდებარებით, სწორედ მისი უსასრულობის წყალობით, თავისუფლებისა და თვითგანსაზღვრის გარანტია გვაქვს; უსასრულო მიზანი ხომ უსასრულოდ სხვადასხვა და ახალი გზებით მიიღწევა. ამიტომ ყოველმა ჩვენთაგანმა თვითონ, თავისი საშუალებით უნდა დაისახოს და განახორციელოს თავისი საკუთარი გზა ამ მიზნისაკენ. უსასრულო მიზანი, როგორც სწორედ უსასრულო, არ არის წინასწარგანსაზღვრული განხორციელების საკუთარ კონკრეტულ გზებსა და ასპექტში; ადამიანი და კაცობრიობა, კონკრეტულ სიტუაციასა და კონკრეტულ - მოცემულ დონეზე რომ იმყოფება, ამ სიტუაციასა და ამ დონის შესაბამისად განსაზღვრავს უსასრულო მიზნის განხორციელების კონკრეტულ ასპექტს.

ამრიგად, ჰუსერლმა აბსოლუტურ ყოფიერებად აღიარა უსასრულო მიზნის ყოფიერება და ეს თავისთავად ჯერ კიდევ არ არღვევს ჩემი „მე"-ს ყოფიერების თავისუფალ-თვითგანმსაზღვრელი ხასიათის მისეულ კონცეფციას. მაგრამ ჰუსერლმა ობიექტურ-იდეალისტური ტრადიციის კვალობაზე, ეს აბსოლუტურ-უსასრულო „ტელოსი" გაიგო, როგორც უსასრულო შემეცნება. ჰუსერლის თანახმად, კაცობრიობის ისტორია, არსებითად, შემეცნების ისტორიაში მდგომარეობს და რამდენადაც შემეცნების უმაღლესი სახე ფილოსოფიაა, ამდენად, კაცობრიობის ისტორია კულმინაციას ფილოსოფიის ისტორიაში აღწევდა. ჰუსერლმა ევროპა აღიარა საერთოდ კაცობრიობის ნიმუშად და განსაზღვრა მისი ცნება, როგორც „გონების უსასრულო მიზნების ისტორიული ტელეოლოგია". ყველაფერ ამასთან დაკავშირებით, როგორც ამას ცოტა ქვემოთ დავინახავთ, ჰუსერლმა მართლაც წაართვა ადამიანის ყოფიერებას თავისუფალ-თვითგანმსაზღვრელი ხასიათი და ამით

წინააღმდეგობაში მოექცა თავისი ფენომენოლოგიის ძირითად ტენდენციასთან.

ჰუსერლი და დასავლეთის ფილოსოფიური ტრადიცია

ჰუსერლს, როგორც ყოველ ფილოსოფოსს, ჰყავს თავისი წინამორბედები. მაგრამ, მეორე მხრივ, ჰუსერლის ფენომენოლოგიური თვალსაზრისი ერთგვარი შემობრუნებაა დასავლეთის ფილოსოფიურ აზროვნებაში. განვიხილოთ მოკლედ ფენომენოლოგიის ურთიერთობა ტრადიციასთან.

ჰუსერლის თვალსაზრისით, სუბიექტი შეადგენს სამყაროს ცენტრს, „ყველა ნივთის ზომას მათს ყოფიერებასა და არაყოფიერებაში". ნივთების ყოფიერება რელატიურია სუბიექტის ყოფიერების მიმართ. ფენომენოლოგია მოასწავებს „რადიკალურ შემობრუნებას ნაივური ობიექტივიზმიდან ტრანსცენდენტალური სუბიექტივიზმისაკენ"[1] ჰუსერლი წარსულის ფილოსოფიას აკრიტიკებს უმთავრესად მისი „ობიექტივიზმისათვის". წარსულის ფილოსოფია ივიწყებდა სუბიექტს, როგორც „ყველა ნივთის ზომას", და ასეთ ზომად რაღაც „ობიექტურს" მიიჩნევდა. ტრადიციული ფილოსოფია თავის მზერას გარეთ, წინ (geradehin), უკვე „კონსტიტუირებული" „ტრანსცენდენტური", მზა სამყაროსაკენ მიმართავდა, და იქ შედარებით რაიმეს მყარსა და უცვლელს რომ აღმოაჩენდა, მას ყოფიერების ფუნდამენტად, აბსოლუტად მიიჩნევდა. ის ივიწყებდა თავის თავს, „ინტენციონალურ ცხოვრებას", როგორც სამყაროს მნიშვნელობების პირველწყაროს, ე.ი. უგულებელყოფდა შინაგან ცდას, როგორც პირველად ცდას - სამყაროს წარმოქმნის, „კონსტიტუირების" პროცესს და იფარგლებოდა გარეგანი, მეორადი ცდით - ერთხელ „კონსტიტუირებული", მზა სამყაროს სფეროთი. „კონსტიტუირებული", მზა სამყარო ყოველთვის არის რაღაც რელატური, შეზღუდული და მისი აყვანა აბსოლუტის რანგში დოგმატიზმს და

[1] Hua. Bd. I, გვ. 46.

ფეტიშიზმს ნიშნავს. ადამიანი, რომელმაც ერთხელ რაიმე პირობით-შეზღუდულად მნიშვნელადი შექმნა, მას აბსოლუტურად მიიჩნევდა და ამით ხელოვნურად იზღუდავდა თავს, კარგავდა უსასრულობის პერსპექტივას, უსასრულო განვითარების პერსპექტივას.

ძველი მეტაფიზიკოსი არ კმაყოფილდებოდა გარე სამყაროს აღწერით და უშვებდა ფაქტობრივი სამყაროს რაღაც ფარულ არსებებს მიზეზებს. მაგრამ ეს არსებები მიზეზები წარმოადგენდნენ ან „კონსტრუირებული" სამყაროს ჰიპოსტაზირებულ მყარ-უცვლელ ურთიერთობებს, ან იყვნენ ამ სამყაროსადმი ამხსნელი მონაგონები, გამოხატავდნენ რა მარადიულად მნიშვნელად წესრიგად მიჩნეულ „კონსტიტუირებული" სამყაროს მარადიულ მიზეზებს. ტრადიციული ღმერთი სწორედ ასეთი მონაგონი იყო. ტრადიციული ღმერთი ეს არის იმ ინსტანციის დაშვება, რომელიც „კონსტიტუირებული", მზე-სამყაროს წესრიგის აბსოლუტიზაციას, „გაღმერთებას" ადასტურებს.

ამრიგად, ტრადიციული ფილოსოფია იდგა გარეთ მიმართული მზერის ნიადაგზე, „წინ მიმართულობის განწყობის" (Geredehineinstellung) ნიადაგზე, ამიტომ მას მხედველობაში ჰქონდა მხოლოდ „კონსტიტუირებული" სამყარო და ამ სფეროში, გარეგანი, მეორადი ცდის სფეროში ეძებდა ყოფიერების პირველად ფუნდამენტსა და აბსოლუტურ „ზომას". რამდენადაც მეტაფიზიკური მონაგონები პირველმიზეზების შესახებ ვერ პოულობდნენ აქ პირდაპირ, არაორაზროვან მითითებებს, ამდენად, ისინი შემდეგში საეჭვონი გახდნენ და უკუაგდეს. ამით „ობიექტივისტურმა" ფილოსოფიამ თავის უმაღლეს სტადიას მიაღწია და პოზიტივიზმად გადაიქცა. პოზიტივიზმი „ობიექტივიზმის" უკანასკნელი სიტყვაა. ფენომენოლოგია წარმოიშვა უშუალოდ როგორც რეაქცია პოზიტივიზმის წინააღმდეგ. პოზიტივიზმს რომ აკრიტიკებს, ჰუსერლი ამავე დროს კრიტიკულად არის განწყობილი ტრადიციული ფილოსოფიის მეტაფიზიკური მონაგონების აღდგენის ყოველგვარი ცდების წინააღმდეგ.

გარეგანი ცდის საზღვრებს მკაცრად რომ იცავს და შესატყვის მონაცემებს აღწერს, პოზიტივიზმი უკუაგდებს ყოველგვარ მონაგონებს პირველმიზეზების შესახებ, რომლებიც ვერ პოულობენ

საყრდენს ამ მონაცემებში, და ამ ცდაში გამომჟღავნებულ მყარ-გამეორებად ურთიერთობებს ნივთებისა მიიჩნევს ყოფიერების „ზომად". პოზიტივიზმი რეკომენდაციას იძლევა ჩავინიშნოთ გარეგან ცდაში გამომჟღავნებადი მყარ-გამეორებადი ურთიერთობები და ყველა ნივთის მნიშვნელობები განვსაზღვროთ ამ აღნუსხული ურთიერთობების მიხედვით; ეს ურთიერთობები დაფიქსირებულია, ესეც უნდა ითქვას, გარკვეულ, შედარებით მყარ ნივთებზე არშინებზე, საათზე და ა.შ. ინდუქციურ-დედუქციურ მეთოდოლოგიას პოზიტივისტი გადააქცევს უნივერსალურ მეთოდოლოგიად და, ამით, რაიმე „კონსტიტუირებულ-ტრანსცენდენტური", მზამზარეული ყოფიერების უმაღლეს პრინციპამდე აიყვანება. ადამიანური ცხოვრების, „ცნობიერების ცხოვრების" მოვლენები ან საერთოდ უკუიგდება მის მიერ როგორც შეუმეცნებადნი, ან ამავე წესით იკვლევენ მათ. მაგრამ ცხოვრების მოვლენები, როგორც ცვალებადგანვითარებადნი, არ ექვემდებარებიან ამ „ობიექტური" წესით გამოკვლევას და ამიტომ ცხოვრებისეული „ინტენციები" გადაიქცევიან აუთვისებელ, ბრმა ძალებად. პოზიტივისტური ფილოსოფიით ორიენტირებული კაცობრიობა კრიტიკულ სიტუაციაში ექცევა, და სწორედ ეს აძლევს ბიძგს პოზიტივისტური და საერთოდ „ობიექტივისტური" თვალსაზრისის რადიკალურ კრიტიკას. თუმცაღა ადამიანური ცხოვრების მოვლენებისადმი პოზიტივისტური თვალსაზრისის გამოუსადეგრობა არ არის ერთადერთი საბაბი მისი კრიტიკისათვის. მან ერთგვარი წინააღმდეგობრიობა და პარადოქსალურობა გამოამჟღავნა ბუნების შემეცნების სფეროშიც კი. პოზიტივისტმა „კონსტრუირებულობა", დასრულებულობა, უცვლელობა ყოფიერების უმაღლეს პრინციპად აქცია, ხოლო, მეორე მხრივ, ის იმ ფაქტის წინაშე დგას, რომ სივრცე-დროის ფიზიკური მნიშვნელობებიც მოულოდნელად მიმდინარე ცვალებადნი და რელატურნი აღმოჩნდნენ. და მართლაც, ფიზიკა ამტკიცებს იმას, რომ ისინი დამოკიდებული არიან დამკვირვებლის ადგილზე, „კოორდინატების სისტემის" არჩევაზე. წარმოიშვნენ გეომეტრიები და ლოგიკებიც კი საპირისპირო პოსტულატებით. ყველაფერი დამოკიდებულია დაშვებებზე, პოსტულატებზე. ძალიან ცოტა რაიმე დარჩა უცვ-

ლელი, ერთხელ და სამუდამოდ მნიშვნელადი და მკაცრად სავალდებულო. მეცნიერებას ემუქრება დაშვებული წესებით უბრალო თამაშად გადაქცევა. სამყაროს მეცნიერული სურათი იქცევა შემთხვევითი შეთანხმებების საქმედ. საპირისპირო შეთანხმებები, დაშვებები და შესაბამისი თეორიები ერთნაირად გამართლებულია, ერთნაირად მნიშვნელადია, მათი არჩევანი თვითნებურია. ამ თვითნებობას შეიძლება ბოლო მოვუღოთ ნამდვილ სამყაროში „მოდელების“ პოვნით, მაგრამ ამგვარი თეორიების არჩევისათვის კრიტერიუმი, საბოლოო ანგარიშით, არის პრაქტიკული რეალიზებადობა სასიცოცხლოდ საინტერესო შედეგებში. და ასეთ შემთხვევაში ირღვევა „ობიექტურ-გარეგანი“ ცდის საზღვრები და „ობიექტური“ თეორიები განიხილება სუბიექტის „ინტენციონალურ ცხოვრებასთან“ კავშირში.

ამრიგად, ჰუსერლის მიხედვით, ტრადიციული ფილოსოფია კრიტიკას იმსახურებდა, პირველ რიგში, მისი ნაივური „ობიექტივიზმისათვის“. „ტრანსცენდენტალურ სუბიექტურობაში“, „ცნობიერების ინტენციონალურ ცხოვრებაში“, როგორც პირველად ყოფიერებასა და ყოველგვარი ყოფიერების წარმოშობის პირველწყაროში რომ ვერ არწევდა, ის მოძრაობდა მეორადი, გარეგანი ცდის ფარგლებში, მას მხედველობაში ჰქონდა მხოლოდ „კონსტრუირებული“, მზა სამყარო და, შესაბამისად, რაიმე უცვლელსა და ერთხელ და სამუდამოდ დასრულებულს მიიჩნევდა ყოფიერების ფუნდამენტურ ფაქტორად, უცვლელობა, ერთხელ და სამუდამოდ მზაობა აჰყავდა ყოფიერების უმაღლეს პრინციპამდე. პარმენიდემ გამოაცხადა და ჩამოაყალიბა ეს პრინციპი: პლატონმა განსაკუთრებული ძალით დაუჭირა მხარი მას და განავითარა ის; და, გაიარა რა დასავლეთის ფილოსოფიის მთელი ტრადიცია, ეს პრინციპი თავისებურად გამოვლინდა „ობიექტური“, ინდუქციურ-დედუქციური მეთოდოლოგიის პოზიტივისტურ უნივერსალიზაციაში.

ჰუსერლი „ნაივური ობიექტივიზმის“ ტრადიციას უპირისპირებს თავის ფენომენოლოგიას, როგორც „ტრანსცენდენტალურ სუბიექტივიზმს“, ფენომენოლოგია ნიშნავს „კონსტიტუირებული“ სამყაროსაკენ მიმართული მზერის მობრუნებას „ფუნქციონირე-

ბადი ინტენციონალობისაკენ", როგორც სამყაროს „კონსტიტუირების" პროცესისაკენ. „ცნობიერების ცხოვრებას", როგორც „ჰერაკლიტესეულ მდინარებას", ფუნდამენტურ ყოფიერებად რომ მიიჩნევს, ამით ფენომენოლოგია, „პლატონური" ტრადიციის საწინააღმდეგოდ, პროცესულობას, ცვალებადობას, განვითარებადობას უმაღლესი პრინციპის მნიშვნელობას ანიჭებს.

მეორე მხრივ, ჰუსერლი, რა თქმა უნდა, ცნობს თავისი ფენომენოლოგიის მემკვიდრეობითობას, მის კავშირს ფილოსოფიურ ტრადიციასთან. ეს მემკვიდრეობითობა, პირველ რიგში, მჟღავნდება ფენომენოლოგიის პრეტენზიაში რადიკალურად დააფუძნოს მეცნიერებანი და, შესაბამისად, გამოავლინოს ყოფიერების რადიკალურ-პირველადი საფუძვლები. ამ პრეტენზიაში მდგომარეობს საერთოდ ფილოსოფიის ძირითადი „ინტენცია" და სხვადასხვა ფილოსოფია ერთმანეთისაგან განსხვავდება მხოლოდ ამ „ინტენციის" განხორციელების დონით. შემდეგ, რამდენადაც ყოფიერების პირველადი საფუძველი, ჰუსერლის მიხედვით, არის „ტრანსცენდენტალური სუბიექტურობა", ხოლო ფილოსოფია ყოველთვის ეძებდა ყოფიერების პირველად საფუძველს, ამდენად, ის ფილოსოფიის ისტორიას განიხილავდა, როგორც „ტრანსცენდენტალური სუბიექტურობისაკენ" თანდათანობითი მობრუნების არასწორხაზოვან პროცესს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჰუსერლი ფილოსოფიის ისტორიას განიხილავს, როგორც ფენომენოლოგიასთან ერთგვარ არასწორხაზოვან მიახლოებას, როგორც „ტრანცენდენტალური მოტივის" თანდათანობით განვითარებას საპირისპირო „ობიექტივისტურ" ტენდენციასთან ბრძოლაში.

სამყარო, ერთი მხრივ, ეს არის „კონსტიტუირებული" ფაქტი, ნივთობრიობა, სხეულებრიობა, მეორე მხრივ, ეს არის „კონსტიტუირებული" მნიშვნელობები, რომლებიც ფაქტობრივ სამყაროს იძლევა. შემდეგ, სუბიექტი, ერთი მხრივ, ერთგვარი რიგით „კონსტიტუირებული" ფაქტი, ფაქტობრივი სამყაროს ნაწილია და როგორც ასეთი სხვა ნივთებთან დამოკიდებულებაში განიხილება. მაგრამ, მეორე მხრივ, ის წარმოადგენს სამყაროს ცენტრს, სამყაროს მნიშვნელობათა წარმოქმნის პირველად-ფუნდამენტალურ

ინსტანციას. ამ მხრივ, ის უსასრულო-აბსოლუტურ პროცესს შეადგენს. ძველმა ბერძენმა „ფიზიკოსებმა“ ყურადღება მიაქციეს სამყაროს, როგორც „კონსტიტუირებულ“ ფაქტს, როგორც ნივთობრიობა-სხეულებრიობას და გარკვეული ნივთობრივი ელემენტები აღიარეს ფუნდამენტურ ყოფიერებად. სოფისტებმა შეამჩნიეს ნივთობრივი სამყაროს მნიშვნელობათა დამოკიდებულება სუბიექტზე. პროტაგორამ ადამიანი გამოაცხადა „ყველა ნივთის ზომად მათ ყოფიერებასა და არაყოფიერებაში“. მაგრამ, ამავე დროს, ადამიანს, სუბიექტს, როგორც „ყველა ნივთის ზომას“, როგორც სამყაროს ცენტრს, სოფისტები განიხილავდნენ, როგორც რიგით „კონსტიტუირებულ“ ფაქტს, რომელსაც პირობით-შეზღუდული ყოფიერება აქვს. ამის გამო სოფისტიკა სკეპტიკურ რელატივიზმად გადაიქცა. რაიმე, „კონსტიტუირებული“ მზამზარეული და ამიტომ მხოლოდ პირობით-შეზღუდული, „რიგითი“ ყოფიერების მქონე არ შეიძლება იყოს სამყაროს „კონსტიტუირების“ წარმოქმნის ფუნდამენტური ინსტანცია, ცენტრი, რომელიც გარკვეულ სახეს აძლევს სამყაროს. გამოდიოდნენ რა სოფისტიკური სკეპტიციზმის წინააღმდეგ, რომელიც საზოგადოების ცხოვრების დეზორიენტაციას ახდენს, სოკრატემ, პლატონმა და არისტოტელემ ყურადღება მიაქციეს ფაქტიური სამყაროს „კონსტიტუირებულ“ მნიშვნელობებს, მიაწერეს მათ სიმყარე, უცვლელობა, და, ამ საფუძველზე ჭეშმარიტად-ფუნდამენტური ყოფიერება. ეს არ ნიშნავს სოფისტებამდელი თვალსაზრისების უპირობო აღდგენას. ეს იყო სოფისტური სკეპტიციზმით „პროვოცირებული“ მობრუნება „კონსტიტუირებული“ ფაქტიდან მნიშვნელობებისაკენ და, ამით, სუბიექტურობასთან მიახლოება, მიბრუნება სუბიექტისაკენ

ჰუსერლის ფენომენოლოგიურ ფილოსოფიას განსაკუთრებული დამოკიდებულება აქვს დეკარტის ფილოსოფიასთან. „წარსულის არც ერთ ფილოსოფოსს არ შეუწყვია ხელი ისე გადამწყვეტად ფენომენოლოგიისათვის, როგორც დიდ ფრანგ მოაზროვნეს რენე დეკარტს. მას, როგორც თავის ნამდვილ მამას (Erzvater), უნ-

და სცემდეს პატივს ფენომენოლოგია". ფენომენოლოგიას „შეიძლება ვუწოდოთ ახალი კარტეზიანელობა, XX საუკუნის კარტეზიანელობა", წერდა ჰუსერლი[1].

დეკარტი მეცნიერებათა რადიკალური დაფუძნების იდეასთან აკავშირებდა რადიკალური ეჭვის მეთოდს. მას რადიკალური ეჭვის გზით უნდოდა გამოევლინა ფუნდამენტურ-პირველადი ყოფიერება და ასეთად გამოავლინა „ego cogito", ე.ი. სუბიექტის ცნობიერება. ამით დეკარტი ფენომენოლოგიის მამა გახდა. მაგრამ მან, ფენომენოლოგიური იდეა რომ გამიმუშავა და გამოთქვა, ვერ განახორციელა ის საკმაო თანამიმდევრულობით. ის არ იყო საკმაოდ რადიკალური ეჭვის მეთოდის განხორციელებაში და „ობიექტივისტური" ცდომილებისაგან განთავისუფლებაში. მან სუბიექტი მაინც წარმოიდგინა, როგორც „მოაზროვნე სუბსტანცია", როგორც „კონსტიტუირებული" სამყაროს ნაწილაკი, როგორც „საწყის-ამოსავალი წევრი კაუზალური პრინციპის მიხედვით დასკვნისათვის". თავისი დროის სულისკვეთებით მათემატიკური დედუქციის მეთოდს ის უნივერსალურ მეთოდად თვლიდა, რომელსაც უნდა დაექვემდებაროს აგრეთვე სუბიექტური ყოფიერება. მან დასაბამი მისცა დუალისტურ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვით, ცნობიერების პროცესები და ფიზიკური პროცესები სრულიად დამოუკიდებელი არიან ერთმანეთისაგან და, მაშასადამე, სამყაროს ფიზიკური მნიშვნელობები არ არიან დამოკიდებული ცნობიერების ყოფიერებაზე.

ამრიგად, დეკარტმა სუბიექტი სამყაროს ცენტრად და პირველ საფუძვლად რომ გამოაცხადა, ვერ შესძლო „გაეწმინდა" ის „კონსტიტუირებულ-ტრანსცენდენტური" ელემენტებისაგან და წარმოედგინა ის „კონსტიტუირების" „წმინდა" პროცესად. ეს „არაწმინდა", პირობით-შეზღუდული სუბიექტი, სამყაროს მნიშვნელობების პირველწყაროდ წარმოდგენილი, დავიდ იუმის ფილოსოფიაში კვლავ სკეპტიციზმის საბაბად იქცა.

---

[1] Hua. I, გვ. 3.

კანტმა, სოკრატეს მსგავსად, მოახდინა რეაგირება სკეპტიციზმზე. მან, ასევე, სოკრატეს და არისტოტელეს მსგავსად, ყურადღება მიაქცია ნივთების მყარ-უცვლელ მნიშვნელობებსა და მიმართებებს და მათზე დაამყარა შემეცნების შესაძლებლობა, მაგრამ, ანტიკური კლასიკოსებისაგან განსხვავებით, კანტი უფრო მიუახლოვდა სუბიექტს, რამდენადაც ეს მყარ-უცვლელი მიმართებები, ე.ი. „კატეგორიები", ცნობიერების ფუნქციებად მიიჩნია. კანტის „კოპერნიკული საქმის" წყალობით სუბიექტი სამყაროს ცენტრში დარჩა, ოღონდ კვლავ რამდენადმე „კონსტიტუირებული" სახით.

კანტის კონცეფცია მოკლედ შემდეგნაირად შეიძლება წარმოვადგინოთ: სამყარო, განსაკუთრებით მეცნიერების სამყარო, წარმოგვიდგება დიფერენცირებულ-მოწესრიგებული სახით. ფილოსოფიის ამოცანა მდგომარეობს სამყაროს დიფერენცირება-მოწესრიგების პირველ-საწყისი ფორმების, პრინციპების გამოვლენაში; სხვანაირად რომ ვთქვათ, ფილოსოფიამ უნდა გამოავლინოს სამყაროს „მაკონსტიტუირებელი" ფაქტორები. როდესაც ჩვენ განყენებას ვახდენთ სამყაროსადმი ჩვენი აქტიური მიმართებისაგან, ჩვენი ამრჩევი, გამომყოფი, შემდარებელი, შემპირისპირებელი და სხვ. მოქმედებისაგან, მაშინ სამყარო წარმოგვიდგება ინდიფერენტულ-მოუწესრიგებელი სახით, ე.ი. ქაოსის სახით. რაც უფრო პასიური ჭვრეტის პოზიციას ვიკავებთ, სამყარო მით უფრო ქაოსს ემსგავსება, მაშასადამე, ნივთების, ობიექტების სამყარო დიფერენცირდება წესრიგდება, „წარმოიქმნება" სუბიექტის მოქმედების წყალობით. სუბიექტის თავისუფალი აქცია სამყაროს „მაკონსტიტუირებელ" ფაქტორს შეადგენს. ჰუსერლი ეთანხმება კანტის ამ დებულებებს. მაგრამ კანტი ვერ განთავისუფლდა „ობიექტივისტური" ტრადიციის გავლენისაგან და ამიტომ ვერ შესძლო ბოლომდე გაეტარებინა „ტრანცენდენტალური სუბიექტივიზმის" თვალსაზრისი. კანტის კონცეფციის ერთი ცნობილი ინტერპრეტაციით, სუბიექტის „მაკონსტიტუირებელი" მოქმედება გაგებულია, როგორც გარეგანი მიზეზების შედეგი, ე.ი. როგორც რაღაც „კონსტიტუირებული". ამით, კანტისეული „ტრანსცენდენტალური სუბიექტი" კარგავს იმის შესაძლებლობას, რომ პირველსაწყის „მაკონსტიტუირებელ" ინსტანციად გამოდგეს. კანტის კონცეფციის

მეორე ინტერპრეტაციით, სუბიექტის „მაკონსტიტუირებელი“ მოქმედება თუმცა გარეგანი მიზეზების შედეგი აღარ არის, მაგრამ ის დაიყვანება „კატეგორიულ“ მოქმედებაზე, ე.ი. ობიექტის ობიექტურ, პასიურ-მატერიალურ მონაცემებს შორის მიმართებების დამყარების მოქმედებაზე და გამოირიცხება სუბიექტისა და მისი მოქმედებისადმი ობიექტების მიმართების დამყარება. და ჰუსერლს არ შეუძლია დაეთანხმოს ამას. მართალია ის, რომ ინდიფერენტულ-გაურკვეველი მონაცემები დიფერენცირდებიან-განისაზღვრებიან, „წარმოიქმნებიან“ სუბიექტის მოქმედების მეოხებით, მაგრამ, ფიქრობს ჰუსერლი, ეს ინდიფერენტულ-განუსაზღვრელი მონაცემების შედარების საფუძველზე კი არ ხდება, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, დიფერენტულ-განსაზღვრული სუბიექტისადმი ინდიფერენტულ-განუსაზღვრელი მონაცემების მიმართებათა დამყარების მოქმედების წყალობით.

ამრიგად, კანტის მიერ დასახული „კოპერნიკისეული გადატრიალება“, რომელიც სამყაროს ცენტრად სუბიექტის გადაქცევაზე აცხადებდა პრეტენზიას, განუხორციელებელი დარჩა. კანტმა, რომელიც „ობიექტივისტური“ ტრადიციით იყო დამძიმებული, ვერ შეაღწია ნამდვილი სუბიექტურობის როგორც „სამყაროსწარმომქნელი“ საწყისის სამყაროში. მან ვერ გაიგო სუბიექტური ყოფიერების თავისებურება და, აქედან წარმოდგება ფუნდამენტალურ-სამყაროსწარმომქმნელი პროცესის როგორც ისტორიული, „ტელეოლოგიური“ პროცესის თავისებურება.

ჰეგელს სუბიექტური ყოფიერების თავისებურებების ძლიერი გრძნობა, ისტორიულობის გრძნობა ჰქონდა. მაგრამ მისი „აბსოლუტური სუბიექტი“ არ ყოფილა აღმოჩენილი „შინაგანი ხედვით“, ე.ი. რეფლექსიის გზით, ინდივიდუალური „მე“-ს საშუალებით და, ამიტომ, ძალზე „ობიექტური“ იყო, ზედმეტად იყო აღჭურვილი „კონსტიტუირებული“ ობიექტის ნიშნებით. და ამ „ობიექტივიზმმა“ მკვეთრად იჩინა თავი ჰეგელის იმ კონცეფციაში, რომლის მიხედვით, „აბსოლუტური სუბიექტი“ მისივე ფილოსოფიაში უნდა განხორციელებულიყო არსებითად-სრულად (რაც ობიექტის სახით ყოფიერების ნიშანია).

ბადენის სკოლის ნეოკანტიანელებმა ვინდენბალდმა და რიკერტმა ხაზი გაუსვეს სუბიექტური ყოფიერების თავისებურებას ობიექტის ყოფიერებისაგან განსხვავებით. მაგრამ ეს არ შეეხო „ტრანსცენდენტალურ-მაკონსტიტუირებელ სუბიექტურობას", რომელიც კვლავინდებურად დაიყვანებოდა „კატეგორიალურ" მოქმედებაზე, ობიექტების ერთმანეთთან მიმართების დამყარების მოქმედებაზე. ამგვარი მოქმედება, უცხო ელემენტებისაგან განწმენდილი, შეადგენს „ობიექტურ დაკვირვებას" და ინდუცირებადედუცირებას „ობიექტური დაკვირვების" ნიადაგზე. სწორედ ამიტომ ნეოკანტიანელობამ როცა „კრიტიკული წმენდა" განიცადა, ნეოპოზიტივიზმს დაუთმო ადგილი, ნეოპოზიტივიზმმა შემეცნებითი მოქმედება „ობიექტურ დაკვირვებაზე" რომ დაიყვანა, სრულიად დაკარგა მხედველობიდან თავისუფალ-ტელეოლოგიური პროცესი, როგორც ყოფიერება ჯერარსის სახით. ჰუსერლის ფენომენოლოგია, პირველ რიგში, რეაგირებს სწორედ „ობიექტური დაკვირვების" უნივერსალიზაციის წინააღმდეგ და, შესაბამისად, სუბიექტური ყოფიერების უგულებელყოფის წინააღმდეგ.

ჰუსერლმა ერთხელ თქვა: „ნამდვილი თანამიმდევრული ბერგსონელები ჩვენა ვართ"[1] ამაში გამოიხატა ფენომენოლოგიის განსაკუთრებული სიახლოვე „სიცოცხლის ფილოსოფიასთან". სიცოცხლისეული მოვლენების სფეროში ცვალებადობის, ქმნადობისა და განვითარების უპირატესი მნიშვნელობა უცვლელ-მყარ ურთიერთობებთან შედარებით, სიცოცხლისეული მოვლენებისადმი მეთოდური მიდგომის განსხვავება საბუნებისმეტყველო მეთოდოლოგიისაგან ყველაფერი ეს საერთო აქვთ ფენომენოლოგიასა და „სიცოცხლის ფილოსოფიას". მაგრამ „სიცოცხლის ფილოსოფია" ვერ დააკმაყოფილებდა ჰუსერლს, უწინარეს ყოვლისა, იმ მხრივ, რომ მას სუბიექტური ყოფიერება, „ცნობიერების ცხოვრება" არ ჰქონდა წარმოდგენილი სამყაროს ცენტრად, პირველად-ფუნდამენტალურ ყოფიერებად და, მაშასადამე, ის თავისუფალი არ იყო „ობიექტივისტურ" ცდომილებათაგან; და, მეორეც, ჰუსერლის ფენომენოლოგია პრეტენზიას აცხადებდა რაციონალიზმზე და

---

[1] W. Biemel. Die entscheidenden Phasen der Entfaltung von Husserlls Philosphie. In: Zeitschrift fur philosophishe Forschuhg. 1959, Bd. XIII, Heft 2, გვ. 207

შესაბამის მეთოდოლოგიურ მიდგომებს ეძიებდა, მაშინ როცა „სიცოცხლის ფილოსოფიამ“ თავი გამოავლინა როგორც ირაციონალიზმა.

ბესიკ ადეიშვილი

გერმანულენოვანი თანამედროვე პოეზიის კრიტიკულ-ინფორმაციული ანალიზი

მეთოდოლოგიური ნაწილი

გერმანულენოვანი თანამედროვე პოეზიის მიმომხილველს უპირველესად მოეთხოვება: ალღო გამორჩევისა, მონიშვნისა, გადამიჯნვისა. რამეთუ ეს არის „ძნიად მოსახილველი“ მოზაიკა, სად ყოველი კენჭი გამორჩეული და ნიშნადია. ზღვრები, ზღვრები და ზღვრები: გეოგრაფიული, ეთნიკური, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური (ყოველი მათგანი გასათვალისწინებელი). მეორე სიძნელე: ერთდაგვარი „ილუზიური“ დაუძლევლობა, პოლიტიკური status quo (რაიც აღუდგება ხოლმე პოეტური სუბსტრატის მთლიან გაგებას). ესე ყოველი გარკვეული ნაკლულების დაღს აჩნევს როგორც აღმოსავლეთგერმანულ, ასევე დასავლეთგერმანულ კრიტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობას.

1964 წლის დეკემბერი. ლიტერატორთა ინტერნაციონალური კოლოქვიუმი ოდერის ფრანკფურტში. თემა: გათიშულ გერმანულენოვან სამყაროში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესი; გერმანული ლიტერატურის ინტერნაციონალური რეზონანსი; ტრადიცია და ლიტერატურული პოლიტიკა. კოლოქვიუმმა აღნიშნა: ძირი ნაკლი გერმანული ლიტერატურისა (გდრ-ის მასშტაბი) – კარჩაკეტილობა (თავისთავში ჩაკეტვა), ნაკლებ მოდერნულობა, ცალმხრივი ინფორმაცია უცხოეთის ქვეყნებში აღჩენილ მიმართულება-მიმდინარეობათა შესახებ, თვალსაწიერის მოზღუდვა და შედეგად ყოვლისა – დახშული ინტერნაციონალური გამოძახილი; მოდერნიზმის გაუბრალოებული, ლოზუნგური ინტერპრეტაცია. განსხვავებულ ცნებათა და კონცეფციათა ერთ ქვაბში ხარშვა – დეფინიციის უქონლობა (ვოლფგანგ იოჰო). ეგონ ნაგანოვსკის კონსტატაცია: ეს ფაქტია, გერმანული ლიტერატურა მონოლითი აღარ არის (გულდასაწყვეტი ფაქტი), მაგრამ რაიმეს შეფასებისას ესეც უნდა გვახსოვდეს: ჩამოყალიბდა ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული

ლიტერატურა (განსხვავებულ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ საფუძვლებზე), ორივე ლიტერატურის განმკვიდრებაში ესთეტური ფაქტორის წილხვედრიც ცხადი უნდა იყოსო. ორივე ქვეყნის ლიტერატურა თავ-თავის ესთეტურ კონცეფციას იცავს დღემდეო. მაგალითად: გერმანული კლასიკური მოდერნისტული ლიტერატურის ტრადიცია აღმოსავლეთში საერთოდ არ განვითარებულა (ეს კი მნიშვნელოვანი მონაპოვარიაო). მივიწყებულია ინტერნაციონალური პროზის მიღწევაც (ჯ. ჯოისი, მ. პრუსტი, ფ. კაფკა) – მეტადრე კაფკა – მოდერნული რომანის მამა. ასევე ნაკლებ განქვეყნდა თქვენში რ. მუზილის, ჰ. ბროხის შემოქმედება (რითაც მწერალთა ახალთაობას ლიტერატურული ვარჯიშის საშუალება წაერთვაო). ნაცისტური ჟამიანობის დამხობის შემდგომ დასავლეთ გერმანულმა მწერლობამ კვლავ აღიდგინა მსოფლიო ლიტერატურასთან შერწყმის დიდი ტრადიცია, აღმოსავლეთი ამ მხრივ ვალში დარჩაო (ზემორეჩამოთვლილ კლასიკოს მოდერნისტთა ხელდასხმულნი არიან დიდი ტალანტები: დოს პასოსი, ვირჯინია ვულფი, უ. ფოლკნერიო). სტ. ჰერმლინის განცხადება: დასავლური ლიტერატურის ანალიზებისას მოსანიშნია ცხადლივი მიჯნები: სჳურრეალიზმი, ექსპრესიონიზმი, დადაიზმი – წარსული მოდერნიზმისა, ხოლო დღეისი: მოდერნიზმი და აბსტრაქციონიზმი. კაფკა დიდოსტატია, მისი მიმდევარი არასდროს ვყოფილვარ, თუმცაღა 1928 წელს, როცა მისი გლორია კიოლნს, პრაღას, ბერლინსა და ვენას არ გასცდენოდა, წაკითხული მქონდა მისი თხზულებებიო. (კაფკა დიდი შემოქმედია. მისი ქმნილებანი მაძრწუნებელი ტკივილიდან არიან წარმომდგარნი) – ახალგაზრდობა მისი ნაწერებით უნდა იწვრთნებოდესო. (NDL 3, 1965) ინტერნ. კოლოქვიუმის ეს მასალა 60-იანი წლების ლიტერატურულ განწყობას მიგვანიშნებს იმავდროულად.

კიდევ არის სიძნელეები: ყოველ ლიტერატურას ეგულვება თავის თავშივე დაფარული მკვებავი წყაროები (სინედლე და წვენი თვისი) – აქ მოსაზღვრე და შორი ხალხის წიაღიდან გარდმოსული კეთილისმყოფელი გავლენა იგულისხმება, რაიც ზოგჯერ საკუთრივ ძირად შემოიქცევა ლამის (მეტადრე ევროპულ კონტინენტზე) – რომელ ათწლეულში რომელი წყარო იხვეჭს პრიმატს ამა თუ იმ ქვეყნის ლიტერატურულ ნიადაგზე – უცხო თვალისთვის ამის გა-

სიგრძეგანება არცთუ იოლია (იქნებ შესაძლებელიცაა, მაგრამ იმა ბუნებრივ გარემოშივე უნდა იხილო პროცესი საზრდოობისა). ეს ერთი; მეორე: გერმანულენოვანი გვარ-ტომის თვითოეულ განშოტებას დღემდე არ დაუთმია თავისებურება (თავისთავადობა უფრო სწორედ), მკაფიო იერი. ავსტრიული ლიტერატურა ჰერმეტულია მეტწილად. [აკი დღემდე დაობენ კიდეც ავსტრიული გამორჩეულობისა გამო. ჯერ კიდევ ჰ. ჰოფმანსთალის მოღვაწეობამ წარმოაჩინა ავსტრიული ფაქტორი]. შვეიცარული მწერლობა სულ სხვაფრივ არის მოდიფიცირებული: უცნაური თავისუფლება წარმოსახვისა, ერთგვარ რაციონალურობასთან შერწყმულ-შეთანაბრებული [გ. კელერი; აწინდელნი: მ. ფრიში, ფ. დიურენმატი]. სამოციანმა წლებმა მხოლო პიროვნების წამოწევასთან ერთად ერთხელაც წამოსწია და განამტკიცა ცალკეულ სახელმწიფოთა კერძოობა და თავისთავადობა (ამოზიდა შიგა პრობლემების წყება) - ჰოლოგრამა მეტად რთული და მიქცევადი შეიქმნა. მაინც კი, თავ-თავიანთი გზით მიმავალი შენაკადები შეუმჩნევლად ედევნებიან დაფარულ, ერთიან სულისხმევას დიდი მდინარის დელტისაკენ. ნიშანდობლივია ემიგრაციიდან ჩამობრუნებული გერმანელი პოეტი ქალის ჰილდე დომინის გამონათქვამი (მსოფლიო მოუვლია; დედანში უკითხავს უნგარეტი, ალბერტი, ესპანურენოვანი პოეტები): აღმოსავლეთ-დასავლეთელი გერმანელი ლირიკოსები ერთი ენით მეტყველებენ და ზღუდე-გალავანი მათ შორის არა სდგასო. ეს გრძნობით ხმეული სიტყვებია იმ ქალისა, რომელმან უწოდა თავს „გზად მიმავალი“ [„Gehende“]. ის, ვინც იწვნია: „განუშორები ექსორია/ თანამდევარი შენი მარადი/ დახვეულია ლაბირინთი, გასაძვრომელი“// – „მებაღე მიხმობს,/ მიწის საფარში/ გამზადილი ყვავილები/ ლურჯად ჭვივიან“//. „ძირი განცდა დღევანდელობისა - უიმედობა, მარტო-სულს რომ გარემოიცვას, ხოლო მარტოსული იგი იდეოლოგიისა თუ უტოპიის ნუგეშინს მიენდოს უნდა, მეტი რა ჩარა აქვს“.

მოდერნისტები არიან დასავლეთში და არიან აღმოსავლეთშიც [კლასიკური მოდერნიზმის ტრადიციას ორივ მხარეში მოეძევება განმგრძობი და ახალი თვისებით შემმოსველი]. ესეც გამაერთიანებელი შიგა ფაქტორია. სამაგალითოდ მოვიტანთ ცნობილი

აღმოსავლეთელი მკვლევარის ჰ. რიხტერის რეცენზია-წერილს პაულ ვინსისადმი 1972 წ. გამოცემული მისი კრებულის თაობაზე. კრებულის სახელწოდება - „ოთხი ხაზი ჩემი ხელისგულისა“. ვინსი – აღმოსავლეთ გერმანიის ერთ-ერთი უსაჩინოესი პოეტი. ჰ. რიხტერი უწოდებს მას „ლექსთხუროთმოძღვარს“ [„Versbaumeister“]. სიტყვა სტრიქონს თანხვდება სრულად, არა გარეგნულად, არამედ მთელის დამტევნელობით. კითხვა: მერედა ვინ იყო თქვენი დამმოძღვრელი – თურმე სტ. გეორგე - მოდერნიზმის ბურჯი. ახლა, როგორღა მოხდა სუბლიმაცია ან არა და ტრანსფორმაცია? საკვირველია, ღმერთმანი, ეტყვის კრიტიკოსი, თქვენ, პაულ ვინს, ირონიის, მახვილი სიტყვის ოსტატი, ჰუმორზე მწყრალი კაცის, ამ მზვაობარი გენიის შეგირდად როგორ იქეცითო? გეორგეს პონტიფური ზეობა დინჯ და ამავ დროს მახალისებელ თამაშად გარდაუსახავს ვინსის ნიჭიერებას ernstheiteres Spiel; Maskierung; Versteckspiel) (თამაში სიდინჯე-სიმხიარულისა; შენიღბვა; თამაში-მალვა) - საგულისხმო ფაქტი ტრადიციის შენახვის და განახლებისა. კრებულის საუკეთესო ლექსია „შეხვედრა“ (ი. ბეხერისადმი მიძღვნილი). ბეხერისავე ეპიგრაფი უზის:

„აქედანვე მსურს შეგაგონოთ: როს არ ვიქნები,
ტყუილუბრალოდ ნუ დაძებნით ძველთაგან ნაჩვეევ ჩემს საცხოვრისს,
აზრს ცხოვრებისას დასძებნიდეთ, რამეთუ მისი წიაღისკენ წარვემართევი“.

ვინსის ლექსი თავისებურად განამრტავს ბეხერის ნიშანდობლივ კონცეფციას Dasein-ისას [არსებობისას]. მიეშურება აწინდელი პოეტი უწინდელის შესახვედრად [კიდეც სულეთისაკენ ნამცნევი მგზავრობაა ეგე და კიდეც არა] – ეს ახალი სულისკვეთებაა, აღმოსავლეთ გერმანულ პოეზიაში დანერგილი (იმავ ბეხერის, ლ. ფიურნბერგის, გ. მაურერის შემოქმედების წყალობით). სამარის ლოდს გადასწევს, ბალახის ფესვებს ჩაეძიება... წააწყდება კი სათვალის ნამტვრევს. მერმე ჰანგთა ქვეყანაა [დედისეული ბაღის გულში მღერისო ეგებ... ან იქნებ ხალხით აზრიალებულ ქუჩებს

მიჰყვება, გარემოჰბერავს რომელთ სული... მერე კიდევ გაკრისტალებულ სტრიქონებს გადაუფრენს აზიდული აფრებით და მიეტანება სილაჟვარდეს, მისივ საბრძანებელ მდელოთა მწვანეს დაუმუხლებს... სამეფოში მბრძანებლის კვალი არ ჩანს და უცებ:

„ქუჩის კუთხეში დაყურსული ქარიფანტია დამილანდავს ჟამიდანჟამ, პოეტური განზრახულობით ზურგსუკან აგრე შურდული რომ დაუმალია, წყვილებისა თუ ღამის დარაჯის დასაფრთხობად
– მშვენიერის და ჭეშმარიტის არსი ჯერეთ არ უცვნია,
რაღა თქმა უნდა,
წითურთმიანი ქაბუკია,
უთენია მისი მჭვრეტელი ვფიქრობ ნიადაგ:
სად მინახავს ნეტავი – ერთი.
ხშირად ისიც მიყურებია,
ნაღმით დაბზარულ სანგრის ხერხემალს
ვაგლახად როგორ მიებღოტება,
ლამის არი, გადმოეკიდოს.
ჯიუტად აგრე გამობურცავს მერმე ქვედატუჩს,
გაიბუტება და მომავლისკენ იქცევს პირსა...“

[ერთგვარი მითიურობით იმოსება გარდასული პოეტის სახე]. საგულისხმო ლექსებია: „ქება როკვის ხელოვნებისა“, „ცვალება ნივთიერისა“ [ჰ. ბოსხს რომ ეძღვნება, ანუ უკეთ ბოსხისეული მოტივის მომარჯვებაა]. წიგნი გაფორმებულია ავტორის მიერვე (შავთეთრი გრაფიკა). აქვე გვინდა მეთოდოლოგიური საზრისით მოვიშველიოთ კონკრეტული პოეზიის იდეოლოგის ჰელმუტ ჰაისენბიუტელის ერთი წერილი [April 1965: es gibt keine deutsche Literatur] (აპრილი 1965-ისა: არცა რა გერმანული ლიტერატურა ჰგიებს): საუკუნის წინ გერმანულენოვანი სამყარო თუმცაღა მთლიანობა არ ყოფილა, ერთიანი ფონი მაინც ჩინობდაო. ახლანდელ დროში ცალ-ცალკე მწერლებზე უნდა ილაპარკო, ერთიანი გერმანული ლიტერატურა არ ჩანს. ის ცალკეული მწერლებიც იმ ძველებს ვერ გაეტოლებიანო – იტყვის რუდოლფ ვალტერ ლეონჰარდტი, გერმანული მოდერნისტული მწერლობის მიმომხილველი, ჰაისენბიუ-

ტელი არ ეთანხმება რ. ვ. ლეონჰარდტს. გერმანულ სინამდვილეს არც „ბიტნიკები“ წარმოუჩენია, არც „დაკარგულთა თაობა“, არც სიურრეალიზმის ანდა „ახალი რომანის“ მიმდევარნი გვყოლიან მაინცადამაინც, ისიც შეიძლება ითქვას, პლანეტური, ნიშნადი ფიგურა ამ ბოლოს სწორედაც არ წარმოგვვლენია, უკანასკნელი ფენომენი ბრეჰტი გახლდათო – და არც 47-ის ჯგუფი გვესახვის მოქმედ ინსტიტუციად, ეს ერთი დებატური კლუბია (თავისუფალი არჩევანის, თანადგომა-უკუდგომის პრინციპით შეკრებილი), რაიმე თეორიულ საკვებს ევროპას იგი ვერა და ვერ მიაწვდისო - ეგ უბრალოდ საყრდენი წერტილია ტრადიციის განსაგრძელებლად, ერთმანეთისგან განსხვავებულ მიმართულებათა სადისკუსიო საკრებულოა, რომელს გერმანია მთელი 40 წელი მოკლებული იყოო. ასე რომ, 47-ის ჯგუფი გამაერთიანებელი არ ყოფილა და ვერც იქნებოდა; ეს ყველაფერი ასეა, მაგრამ სახელები გერმანიაში მაინც მოიძებნება (იქნება მსოფლიო სახელებიც კიო) – ჰიერარქიული განრიგება სახელებისა როდია თავი და თავი, ახალი თ. მანის გამოჩენაც არაა საჭირო, ანდა ბესტსელერების ერთიმეორის მიყოლებით გამოგდება ბაზარზე, მწერლის ღირსება ის არი, ამდღევანდელი მსოფლიოს სათქმელის მხატვრულ გაცხადებას მიაპყროსო გულისყური, საბოლოო დასკვნა ისევ უარყოფაა, მიღწევათა მიუხედავად, ასეა მაინც: გერმანულენოვანი ერთიანი ლიტერატურა არ არსებობს. მაშ რა არსებობს? – არსებობს მოდერნული ლირიკის ევოლუცია, რომლის სარბიელია ფრანგული, ანგლო-ამერიკული, რუსული, იტალიური თუ ესპანური ენები და გერმანულიც ამდენადვე. ეს ინტერნაციონალური მასშტაბი ჰაისენბჳუტელის საზრისისა სწორედ რომ ყურადსაღებია [და მრავლისამხსნელიც]. ეს გოეთესეული მსოფლიო ლიტერატურის იდეის ერთგვარ განხორციელებასაც მიგვანიშნებს [დასავლეთგერმანული თანამედროვე ლიტერატურისა თუ მთელი ევროპული ლიტერატურის წიაღში]. საყრდენი ყოველი ეროვნული ლიტერატურისა დღესდღეობით ამ იდეის არსობრივი, სინთეტური მიღება და განმკვიდრებაა. – კარჩაკეტილობის დაძლევა და გადარჩენაც ეგ არის. ერთიანი ევროპული სულისკვეთების ერთგული გახლდათ და კიდეც არის ომისშემდგომ წარმოჩენილი დიდი საკრებულო

ტალანტებისა, 47-ის ჯგუფი (ასე იხსენიებენ მას კრიტიკოსები თუ მიმომხილველები). ამა გერმანელ შემოქმედთა დღევანდელი მსოფლიო რეზონანსი უბადლოა მეოცე საუკუნისჟამინდელი გერმანულენოვანი ლიტერატურის ისტორიაში. თავისი პროდუქციით ეგ თაობა ვერც გაუტოლდება პირველი მსოფლიო ომის აქეთ-იქითა მიჯნებზე მდგართა შემოქმედებას, მაგრამ 47-იანელთა მიერ აღსრულებული შიგაკულტურული ინტეგრირება [გარეგანი, პოლიტიკური ინტეგრირების საპირისპირო, ევროპული და იქნებ მსოფლიო მასშტაბისაც] მართლაც ტოლდაუდებელია.

დღევანდელი მოდერნიზმი სულაც არ არის ერთფერი, იგი დიფერენციაციისა და ინდივიდუალიზაციის პროცესია (არაერთი მწერალი და ხელოვანი წარმოაჩინა მან დასავლეთ-აღმოსავლეთში, ავსტრიასა და შვეიცარიაში). მსოფლიო ლიტერატურის იდეის აბჯართმტვირთველი დღესდღეობით მაინც მოდერნიზმია. თავის დროზე ამავე იდეის განხორციელებას დიდად აუმართა ხელი ბ. ბრეჰტის შემოქმედებამ (სხვათა შორის, მისმა ლირიკამაც, რამეთუ ბრეჰტის დრამატურგიისა და ლირიკის, ასევე მისი თეატრის პრინციპები განუყოფელია. სონგებით, კაბარეტული თეატრის პრინციპებით გაუხვებული, გონება-გრძნობის მაქსიმალური აქტივობის მოწადინე ბრეჰტისეული ხელოვნება მაგალითია წინმისწრაფული ავანგარდიზმისათვის). ომის შემდგომ ათწლეულში ჭრილობებით შებრძვილებული, გათანგული სამყარო ნელი-ნელ გადაერთო ახლებური იდეოლოგიურ-ესთეტიკურ სულისხმევას (უეცრივ იმძლავრა გნოსეოლოგიურმა თუ სოციალურ-პოლიტიკურმა ინტერესმა – კულტურულ პოლიუსთა შემეცნების, სინთეზირების სწრაფვა გამოიკვეთა).

მოდერნისტულ ქმნადობაში მონაწილეობდა და კვლავაც მონაწილეობს როგორც დასავლეთის ქვეყნების, ასევე სოციალისტური დემოკრატიის ქვეყნების ლიტერატურა (არაერთგზის შემდგარა დისკუსია პოპ-არტის, ახალი საგნობრიობისა და ახლებური რეალიზმის თაობაზე, თუნდაც აღმოსავლეთ გერმანიაში).

დიფერენცირებულ-ინდივიდუალიზებული (ანუ სიღრმით-სიღრმემდე-სინთეტურად ათვისებული, მხატვრულად გარდასახული) მოდერნისტული აზროვნება არის შემაერთი არა მარტო გერ-

მანულენოვანი, არამედ მთელი ევროპული ლიტერატურული სამყაროსი. ეს ერთიანი სწრაფვა ახალი ფორმისადმი რიგიანად წარმოგვიჩინა იენს გერლახის მიერ ჯერ კიდევ 1956 წ. გამოკრებილმა [Anthologie 56. Gedichte aus Ost unda West] ანთოლოგია 56-აღმოსავლური და დასავლური ლექსები – რედაქტორი მისი – დასავლეთ გერმანიიდან აღმოსავლეთს გადმოსახლებული გერმანელი პოეტი, რომელს კარგად უცვნია აქეთურობაც და იქეთურობაც, წინათქმაში წერდა: „არსებობს კი ცალკე აღმოსავლურგერმანული და ცალკე დასავლურგერმანული ლირიკა? კიდეც ჰო და კიდეც არა. ელბის გაღმაც და ელბის გამოღმაც იწერება ცუდი და კარგი ლექსი. უპირველესად ეს უნდა ითქვას. თუმცაღა ჩინობს განსხვავებაც, ამ ორი გერმანული სახელმწიფოს საზოგადოებრივი განვითარებით განპირობებული. ფორმალური ექსპერიმენტის ერთგვარი გარდამეტება, დასავლეთგერმანელ ლირიკოსთა ერთი წყება რომ ადგას (ენობრივი სახიობის საფრთხე) და მეორის მხრივ – შინაარსობრივი პრობლემის აღმატება, ზოგიერთი აღმოსავლეთგერმანელი ლირიკოსისთვის ნიშნეული (ფორმის მოკოჭლება)". ამ ანთოლოგიის მიერ წარმოჩენილი პოეტები: ი. ბახმანი, უ. ბერგერი, პ. ცელანი, ა. ენდლერი, ჰ. ჰაისენბჳტელი, ჰ. ციბულკა, ვალტერ ჰჳოლერერი, პეტერ რჳუმკოპფი, ჰ. კალაუ, პ. ვინსი, ჰ. ბენდერი და სხვ. 60-იან წლებში უკვე წინამძღვრები და ტრადიციის დამფუძნებელნი გახლდნენ. – ეს კი მაჩვენებელია იმისა, რაოდენ ეადვილება დასავლურ პოეზიას გაახლება-შევსება, ანუ ახლებრივ წამომართვა.

იდეოლოგიურ-ესთეტიკური საფუძვლები.
ფორმა და ფორმის მიერისი სიახლენი. უმთავრესი პოეტიკური ტენდენციები.

გერმანული მოდერნისტული პოეზიის ანალიზი თავიდანვე საჩინოჰყოფს აღმოსავლეთგერმანული ლირიკისა და მთელი დანარჩენი გერმანულენოვანი ლირიკის ფორმისმიერ სხვაობას. აღმოსავლეთგერმანულ ლირიკას რამდენადმე მოსჭარბებია ზოგა-

დობა, მხატვრული განსაგნება, დაკონკრეტება თითქოს უგულვებელყოფილიცაა (რაღა თქმა უნდა, გამონაკლისიც არის; მაღალხარისხეულ პოეტურ ფენომენებზე არ ვლაპარკობთ). ეს ერთი მხარე ზემოთმოტანილმა გერლახისეულმა მოსაზრებამაც დაგვანახა. მეორე მხარესაც მოვინიშნავდით: ფილოსოფიური სიღრმე (ჭეშმარიტი რიტმული აზროვნებით გაცხადებული) აღმოსავლეთ-გერმანულ თანადროულ ლირიკას ნაკლებად მომადლებია. ხოლო დასავლეთგერმანული ლირიკა (ასევე შვეიცარულიცა და ავსტრიულიც) პირიქით, ერთიანად დანთქმულა თვისივ „ეგზისტენციაში“ (რიტმული განსხეულებაც აგრერიგად უმარჯვებია), ოღონდ ეგევითარი გაშინაგანება მისი თითქოს განუტფობელია სულიერთადმი სიყვარულით და სხეულებრივ ვერ მიეხიდება კაცობრიულ თანამყოფობას. სწორედ აქ ჭვივის დასავლური სოციალური სტერეოტიპის რაღაცნაირი ნაკლულება (ტრაგიკული ელფერით განათლული). მიზეზი ამისა არის არა განსაკუთრებული რამ უსწორობა (არაჭეშმარიტულობა), როგორც ბევრი ჰფიქრობს, არამედ თვით ბუნება დასავლური ცივილიზაციისა, ანუ უფრო სწორედ ბუნებითი მიმართება დასავლური ფსიქიკისა, რომლის უზადო ანალიზი ჰყო ვლ. სოლოვიოვმა თავის დროზე:

„Возсоединение отдельных существ и частных начал [ინდივიდუალობაზე და მისმიერ ძალთა თაობაზეა ლაპარაკი] с безусловным началом должно быть свободным... Чтобы частныя начала и силы свободно возсоединились с безусловным началом [თანამედროვე გაგებით – უპირობო საწყისი – ეს არის აბსოლუტური ინტეგრირება ჭეშმარიტებისა, – ე. ი. კაცობრიული სინთეზი, კაცობრიული „მე“] - они лоджны сперва отделиться от него, стоять на своем... отсюда мы видем великий смыслъ отрицательного западного развития - [უარყოფა ჰეგელისებურად, გაგებული – ევოლუტიურად] - великое назначение западной цивилизации. ...стремление на самих себе основать здание вселенской культуры. Через этого стремления является самоотрицание, несостоятельность и роковой неуспех, самоотрицание же приводит к свободному возсоединению.“ – ვ. სოლოვიოვი დასძენს, ეს მობრუნება თავისთავის უარყოფისა-

კენ, თეორიად ქცეული, ცხოვრებაშიც გაჟონავს [ჩვენი დროება - მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარი – დასაწყისია ამისა] და მაშინ დასავლური ცივილიზაცია დიდს პოზიტიურს გამოცხადებას ეზიარებაო. თითქოსდა თვალწინ გვიდგება ტრაღიკულ ფერისცვალებად წარზიდული დასავლური სული.

მეორე მხარეს დავაყენებდით ლიტველი მხატვრის ჩიურლიონისის გამონათქვამს: გამომწყვდეულ-გამოხუთული, წყვდიადს დანთქმული მარტოსული (vienui vienam) ფრთები წართმევია სულს კაცისას, კერძოობითი „მე“-ს დამთრგუნველი. აბა და ნახე შეჭირვება, მაგრამ რაც მეტად გაშლის ფრთებს, მით უფრო უშეღავათებს, თავადაც უფრო იშვებს კაცი. თავისთავში დანთქმულს განა ვის მოჰფონებია სიხარული. აწინდელი „დეკადენტიზმი“ თქვი, გინდაც პშიბიშევსკი. ყოველი მისი ნაწარმოები ნაღვლითაა ნაზავი... ეგ ის კაცია, თავისთავს რომ ჩაწერტებია ერთთავად, „განძარცულ სულს“ აანალიზებს... საკვირველია, მაინც რით ჰხიბლავს კაცსა აგრერიგად თვითანალიზი, გინახავს ინტელიგენტი, თავისთავში ჩაღრმავების სიამე არ ეწვნიოს. მერე და შედეგი? შესძლებია კი რომელიმეს განემარტა, თუ რა არის „მე“?“

ტრაგიკული სურათი ევროპული ცივილიზაციისა წარმოსდგა ა. შვაიცერის ვრცელ თხზულებაში [„დაცემა და კვალად აღშენება კულტურისა“. კულტურის ფილოსოფია - ნაწილი პირველი. ტ. 2, 1971]. ა. შვაიცერის აზრი ასე მიიმართება: თეორიული განსჯაც კი კულტურის დაცემისა გამო (რაიც მოხშირდა ჩვენს ეპოქაში) დაუშვებელია, რამეთუ ერთადერთნი მშენებელნი ამა ევროპული კულტურისა ჩვენ ვართ და სხვა რამ რეზერვი არ არსებობსო - არც იარსებებსო - ამ ძირმა აზრმა უნდა შეაძლებინოს ყოველ ევროპელ ერს წამოდგომა, ერთიანი ზნეობით უნდა განმსჭვალოსო იგი. მარტოოდენ მოქმედებისაკენ ლტოლვა სულ მუდამ, ლტოლვა დაუსვენარი; დაუნჯებული მსოფლსაზრისის უქონლობა, აი, სისუსტე ევროპული ცხოვრების ნირისა. ერთ რაიმეს ძალუძს დასავლეთის აღდგინება - ცხოვრების აზრის ჩაძიებასაო. მაშასადამე, ფონი დღევანდელი დასავლური ცივილიზაციისა ასეთია: ნეგატიურ ზღვრამდე მისვლა, გარდამეტებული მიჯაჭვა ნივთიერი ეგოისტური ნებელობისადმი (აქედან მომდინარეობს ეგოისტური ქმედე-

ბა), სულიერი „უხილავი“ ქმედების თანდათანობითი მივიწყება. დასავლეთგერმანულმა (ასევე ავსტრიულმა და შვეიცარიულმა) თანადროულმა პოეზიამ თავისებურად გარდასახა იგი ლტოლვა ბოლო ზღვრამდე მისვლისა [ენობრივი ექსპერიმეტირების მეშვეობით გამოვლენილი შინაგანი განცდა]. – ენობრივ-პოეტური ექსპერიმენტი მოპირისპირეა ყოველგვარი პოლიტიკური, იდეოლოგიური თუ ენობრივი ტოტალიზაციისა, პოლიტიკანთა ჯგუფები რომ ახორციელებენ აშკარად თუ დაფარულად. იგი ეპირდაპირება მასიურ მედიუმებსა და ათასის ხრიკით განხორციელებულ მანიპულაციას პიროვნებისას – ე. ი. ყოველივეს, რაიც გამოშიგნავს და გააღარიბებს ენას და მერმე შინაგანობასაც კაცისა. ეს არის გალაშქრება კულტურული სფეროს ერთიანი „სატანიზაციის“ წინააღმდეგ, გალაშქრება ცნობიერი და ამავე დროს ქვეცნობიერიც. ამგვარი დაპირისპირების საფუძველია ახლო წარსულის – ნაციზმისჟამინდელი გამოცდილება, მესამე რაიხის ენობრივი ნორმატივის საქვეყნოდ გამოცხადების და დადგინების, ენის „შეკრეჭვისა“ და „თავის თარგზე“ მოჭრის მოწამე, ოდეს ხელისუფლებრივმა ტოტალიზაციამ ენობრივი და კულტურული ტოტალიზაცია განაპირობა. იმ დროს დაიწერა მსოფლიოში სახელგავარდნილი წიგნი ვიქტორ კლემპერერისა ლტი (lingua tertii imperii) - სიბნელის მამხილებელი.

იდეოლოგიური საფუძველი გერმანული მოდერნისტულლი ლირიკისა (50-60 წლები): გერმანული ეგზისტენციალიზმი; შპენგლერისეული კონცეფცია კულტურათა განვითარება-გამორჩევისა, თავისთავში ჩაკეტვისა, ნელინელ კვდომისა (თავისთავიდან გაუსვლელობისა· გამო); ნეოთომიზმი – მეცნიერებისა და რელიგიის სინთეზისადმი სწრაფვა; ვიტგენშტაინისეული „ლინგვისტური ანალიზის ფილოსოფია“; ჰ. მარკუზეს „ამბოხი“ ფილოსოფია; თ. ადორნო, „ფრანკფურტული ფილოსოფიური სკოლა“ (რომლის ამოსავალია თანამედროვე დასავლური საზოგადოება - პრინციპული მტერი ინდივიდუალობისა – აქედან მომდინარე „ნერვოზისმმოსავი ლიტერატურის“ როგორც ნონკოფორმიზმის ერთ-ერთი ფორმის – გამართლება); სტრუქტურალიზმი; სიურრეალიზმის ესთეტიკა, ფილოსოფია; გერმანული ექსპრესიონიზმი. ამ ყაიდაზე

ჩამოყალიბდა სწორედ ლიტერატურული კაბარე „ვენის ჯგუფი“ [ჩამოყალიბდა 1952-1955 წწ.] – ესენი არიან ავანგარდისტები: ფრიდრიჰ ახლაიტნერი, ჰანს კარლ არტმანი, კონრად ბაიერი, გერჰარდ რაუმი. მათი პრინციპები: ტექსტის მონტაჟი, დიალექტური ლექსი (გერმანულ დიალექტთა ბგერითი მხარის აქცეპტი), ვიზუალური ტექსტი, რადიოფონული ტექსტი, მობილური ტექსტი, პოლიგრაფიული ტექსტი, ტექსტური ფილმები – ეს ყოველივე ერთს ემსახურება – პოეტური აქტის უშუალო გარდამოცემას [მომარჯვებულია სიურრეალიზმის გამოცდილება, დადაიზმი, კონსტრუქტივიზმი, ცალხმიანი კლავილური მოდერნისტული მუსიკა – პაუზის განსახორციელებლად, ვიტგენშტაინის „ენის ფილოსოფია“, კიბერნეტიკა]. ვიმეორებთ, ეს ყველაფერი იმისათვისაა, რათა მეხსიერებას მნახველისას შთაუბეჭდოს პოეტური აქტი, რაიც შემდგომ ამისა განუშორებლად თან ახლდეს იქნება ადამიანს (ვით სულიერი რამ სიმდიდრე). „ვენის ჯგუფმა“ მოიმარჯვა კონკრეტული პოეზიის ასპექტი – მსოფლიო გამარტივებული ენის მომსწრაფველი [კონკრეტული პოეზიის კონცეპცია პირველმა ჩამოაყლიბა ოიგენ გომრინგერმა, ბოლივიაში დაბადებულმა შვეიცარიელმა დიზაინერმა]. „ვენის ჯგუფის“ ძიებას დიდად წაადგა გერმანელი კონკრეტისტის დიტერ როტის მიერ მონტაჟირებული ტექსტები. პირველი „მანიფესტაცია „ვენის ჯგუფისა“ მკითხველის წინაშე – 1957 წელი. 1960 წლიდან მოყოლებული ეს ჯგუფი ავანგარდისტული ხელოვნების ბურჯად იქცა. ერთ-ერთი მონტაჟი, გ. რაუმის მიერ განხორციელებული: სექსუალური აქცეპტი ცალკე ბგერებისა – მამაკაცისა და ქალის ხმის მოდიფიცირება; ქალის სხეულის პროპორციების პაუზურ განფენილობად გარდასახვა, სანტიმეტრული განზომილებისა – სეკუნდებად; სექსუალობის გამომხობი ჩქამების მომარჯვება. „ვენის ჯგუფის“ პრაქტიკა შლაგერის განწყობასაც მოიცავს (მსუბუქი ირონიით გაზავებული რითმიანი ლექსი, ბჟურგერული სამყაროს მკენწლავი). 1957 წ. შეთხზული მონტაჟი „თეთრის ფერისა“ (ფ. ახლაიტნერი):

თეთრი ვითარ თოვლი
თეთრად შემოსილი

თეთრი ვითარ ცარცი
თეთრია ფერი უბიწოების
ჯინჭველნი თეთრნი
მკლავნი თეთრნი
სპეტაკი ფერი
თეთრი გამაშ
თეთრი ხელი
თეთრი თათმანი
თეთრი ნახშირი

კონტრასტირების მეშვეობით ახალი ძალის მოხმობა, შავი – წამიერი იდუმალება თეთრისა.

თეთრი ტილო
თეთრი აღდგომა
თეთრი ჯორაბი
თეთრეული
თეთრი კვირა
თეთრი კბილები

თეთრია ფერი უბიწოების

თეთრი კვირა
თეთრი სპორტი
თეთრი სიკვდილი

თეთრი დროშა
თეთრი მდედრი
თეთრი გვარდია

თეთრი რასა
თეთრი კედელი

თეთრი სახლი

თეთრი ჯვარი
თეთრი ზღვა

თეთრია ფერი უბიწოების

გადაუთეთრდა მამრს პირისახე

თეთრი რამ ფოთოლი
თეთრი რამ სამოსი

თეთრი რამ მკერდი
თეთრი რამ ლაქა

გადაუთეთრდა მამრს პირისახე

თეთრი ვითარ მშვენი
თეთრი ვითარ მკრთალი

თეთრი თმა
თეთრი ვითარ ცვილი

გადაუთეთრდა მამრს პირისახე

მამრმა მოიგო თეთრით
მერმე წააგო თეთრით
თეთრად განბანვა
ნდომაა მდედრის

უმარტივესი სიტყვები ურთულეს ასოციატიურ კავშირთა მხმობელნი არიან, სამყაროს მარადი ფერი, მერმე შიგ ჩართული ქალური სუბსტანცია; მამაკაცის შინაგანი აღფრენა ქალურისადმი, თეთრისადმი, დასასრულ შთამბეჭდავი სტრიქონი: თეთრად განბანვა ნდომაა მდედრის – „Sie möchte sich weiss waschen". სამუდამო კლიშე ქალურისა, სადაც ხედვითი და ბგერითი განწყობა უღლ-

დება ერთს სუბსტანტურობაში - ქალურისა (სიწმინდესაც გულისხმობს იგი, რამეთუ თეთრი კვირა, თეთრი აღდგომა, თეთრი სააღდგომო ტილო – განუყოფელია მისგან). 50-იანი (ასევე 60-იანი) წლების დასავლეთგერმანული პოეზიის მეტრი და ავტორიტეტი, იდეოლოგი დასავლეთგერმანული კულტურისა გ. ბენი (1886-1956). მისი ლირიკა, მისი ესსე და პროზაული ფრაგმენტები ტოლდაუდებელიაო დასავლეთ გერმანიაში, იტყვიან მიმომხილველები (ეს ეგზისტენციალისტური პროზაა). ბენისეული ესსეს მკითხველი ვერცერთ მის თეზისს გვერდს ვერ აუვლის (მეტადრე იმას, დასავლური კულტურის გენეზისსა და კრიზისს რომ უტრიალებს). ჩვენს თემას ყველაზე მეტად წაადგებოდა გ. ბენის პროგრამული წერილი „პროვოცირებული ცხოვრება". აქ ერთიანი სურათია დასავლური ყოფისა, პარანოისტურ-შიზოიდური მოტევნითურთ (ლტოლვა ექსცესისაკენ) - ეს ერთგვარი საფუარი (ჰაშიშისა და ჰალუცინოგენებისა) დასავლური ქმედითი კულტურის ნიშანდობლიობა და ბუნებააო – განაცხადებს გ. ბენი. მერმე იგი ამ წმიდა დასავლურ ნიშატს ბორობუდურის ტაძართან შეაპირისპირებს, ნაყოფიერების აღმოსავლურ პირველსაწყისთან, პრიმიტიულის დასაბამობასთან, ეთიურ და ფიზიოლოგიურ პრომისკუიტეტთან. დასავლური ცივილიზაცია – შემმეცნებელი ნამდვილისა (საბერძნეთიდან მომდინარე, დარვინიზმამდე და ნიცშეანურ ზეკაცურ იდეალამდე განგრძელებული). „მე"-ს მხმობელი ცივილიზაცია, რომლის წიაღ თავად „მე" ხან წამოიწევს, ხან დაექანება და არის ერთ რკინებაში. ამიტომაა, დასავლური სული მატერიას სულ სხვაგვარ რომ უპირისპირდება, „მე"-სა და სამყაროს გათიშვას წარმოშობს, „მე"-მ დაანაწევრა მატერია, ფორმალურად დაჰყო, ალაგ-ალაგ დაჰგლიჯა კიდეც. მითვე მოიახლოვა შიზოიდური კატასტროფა (დასავლური ბედითი ნევროზი). სინამდვილე – ეს შემაძრწუნებელი ცნებაა, ბედისწერად რომ დაჰბრუნავს ევროპას (აქედან – ომი, დაძაბულობა ერთიანი ევროპული სულისა). ხოლო ის მთელი ჰალუცინოგენური საფუარი - არის სურვილი უსაშველო დაძაბულობის გადალახვისა, რამეთუ ცხოვრება ევროპის არის პროვოცირებული ცხოვრება, არყოფილი, უდიდესი შინაგანი გამონაგონი, ვალკიურეს ფანტასტიური გაფრენიდან წამომდგომარე – ეს ძალა ჰქმნიდაო მარად ევროპულ

კულტურას - დაასკვნის გ. ბენი. გერმანული რელიგიაც პროვოცირებული რელიგიაა – და არა ბუნებრივი, უზეშთაესი ხმევით მოპოვებლი რამ კავშირი. გერმანულ რელიგიას ჰქმნის „მე"-ს არნახული შეპირისპირება არარაისთან. ევროპული ხელოვნება კიდევ უშინაგანესი ოცვნის განსხეულება და განმკვიდრებააო [„endogene Bilder sind die letzte uns gebliebene Erfahrbarkeit des Glückes" – 1943] (ენდოგენური სურათხატები – აი, უკანასკნელი ჩვენდა შთენილი ნაცადობა ბედნიერებისა – 1943 წ.). ბენისეული ანალიზი ბუნებრივად ასოციირდება, ერთის მხრივ შპენგლერიანულ კულტურულ კონცეპციასთან და, მეორის მხრივ, დასავლეთგერმანულ „კულტურის ფილოსოფიასთან" (კულტურის ფილოსოფიის საზრისისამებრ – კულტურა შინაგანი უნარია მხოლოდ და მხოლოდ, უხსოვარ ჟამთაგან კაცში დატევნილი). ბენისეული ინტერპრეტაცია უპირველესად გვიპყრობს ტრაღიკული დღეისის ხილვით, დღეისისა, სხვათაგან დაფარულია რაიც (ან თუ არა, ასე ნათლივ მაინც არ სჭვივის) – ეს არის დიდი ეგზისტენციალისტი პოეტის ამოსავალი (გ. ბენის შემოქმედებასა და ფილოსოფიას დაეფუძნა 50-იანი, 60-იანი და ასევე 70-იანი წლების გერმანულენოვანი დასავლური პოეზია – ამა მემკვიდრეობითობის დაძლევის თაობაზე არაერთგზის გამოუთქვამთ მოსაზრება ჰ. მ. ენცენსბერგერს, ი. ბახმანს და კიდევ სხვებს).

რამ განაპირობაო სურათ-ხატთა უბადლო ოსტატის პ. ცელანის ნებითი ემიგრაცია პარიზს და მერმე თვითმკვლელობა მისი, რაისთვის ეხეტება კიდითი კიდე წყება გერმანელი მწერლების (ი. ბახმანი რომში ცხოვრობდა და იქვე დაასრულა 1973 წლის ოქტომბერს სიცოცხლე) – კითხულობდა თავის წიგნში – ლექსნი. პოეტნი. სინამდვილენი – აღმოსავლეთგერმანელი კრიტიკოსი ჰ. რიხტერი - გ. ბენის ესსე „პროვოცირებული ცხოვრება" ამომწურავად პასუხობს ამ კითხვას (შინაგანი თვალსაზრისით). 1951 წ. მარბურგის უნივერსიტეტში გ. ბენმა წაიკითხა მოხსენება „ლირიკის პრობლემები" (რაიც შემდგომ თავისებურ „არს პოეტიკა"-დ ინიშნა ახალთაობამ). პოეტს წვლილად ცოდნა არ მოეთხოვება და არც სადღენიადაგო რუდუნება, იგი მიახლოებული უნდა იყოს ყოველს, უნდა გაიგნოს დღევანდელნი გზანი სამყაროსანი, იცნოს ჟამი, ამა

შუადღით რომ დარეკს დედამიწაზე. პოეტი უნდა იყოს არტისტი, თავის თავის გამომხატველი, ქმნულზე მაღლა ესახვოდეს შემოქმედება თავად; სიტყვის მაგიით გააცხადოს ხელოვნება – ვითარცა უზეშთაესი მონოლოგი. გ. ბენის ლექსს არ დაჰყვება პოეტიზირებული მუსიკალობა (მსგავსად გ. თრაკლის ლექსისა) – ის მეტად გონებისმიერია და შიგნივ მწვდომი, ტრაღიკული დასაზღვრულობიდან აღელტვის იგი ამაღლებას [ნიშანდობლიობა მისი – განდგომილობა, განბრძნობილობა]. ბენის შემოქმედება დასავლური კულტურული კონცეპციის უმაღლესი გამოვლენაა თითქოს, რითაც რამდენადმე ესადაგება იმ ჰიერატიულ ფუნქციას, XIX ს. მიწურულსა და XX ს. დასაწყისს სტ. გეორგეს ლირიკას რომ ეკისრა.

ბერლინი (1948 წ.) – ეს ლექსი ერთხელაც გაამჟღავნებს უშინაგანეს კაეშანს, ძალმოსილებად რომ წარმოსდგება ჩვენს წინაშე იმავდროულად (უდაბნოში ჩამხობილი დასავლური კულტურის სფინქსურ ჰიეროგლიფიკად):

„ხიდები, ეგრეც კამაროვნები
უწვდომმა ველმა შეიწბოს ოდეს,
ქვიშას განებნენ ციხე-დარბაზნი,
ხოლო სახლები გაუკაცურდნენ,
სპათასპანი და ურდოთურდონი
ჩვენთა საფლავთა ზედა დგებოდნენ,

ერთიღა იქმნეს განუვლთობელი
– ლოდების ნიში დაშთენილი სამარადისოდ,
მერმე ლომები, უდაბნოის ქვიშას დაფლული
და შემდგომ, ოდეს ზღუდეები ჩაიქცევიან,
ეგე ნამზღვლევი იღაღადებს
დასავლეთის დიად დიდებას“.

[Eines kann man nicht vertreiben:
dieser Steine Male bleiben,
Löwen noch im Wüstensand,
wenn die Mauern niederbrechen,

werden noch die Trümmer sprechen
von dem graßen Abendland].

„განვითარების სიუცხოვე/ვით სიღრმისსიღრმე ბრძენკაცისა/არად უჩანან შვილები და შვილთაშვილები/. მიმართება და მოქმედება/ შეხვედრაჲ, განშორებაჲ, მინიშნებაა იმ სამყაროსი/ სიცხადე რომ ვერ განუჭვრეტია// ჩემი სარკმლის წინ –/ მინდორია დაცემული/ – იტყვის ბრძენკაცი// – ზედვე ჩრდილები მოჯარულა/ წყვილი ალვის ხე აქეთ-იქით რომ უსწორდება/ ის გზა, შენ უწყი, საითკენ მიდის!" – ამ ლექსის ბოლო ორი სტრიქონი განუმარტავია, სიკვდილისაკენ დამართული გზა არის გზა „ნამდვილის" შეცნობისა სიცოცხლეშივე მიტომაც ბრძენი განმარტოვებულია და დანთქმული თვისსავ ეგზისტენციაში.

დასავლურ კულტურას საძირკველშივე დატნევია რეფორმისტული დვრიტა, [ასე რომ, დასავლეთელ მწერალთა რეფორმისტული იდეოლოგია მუდამ როდი მიანიშნებს მოდუნებას რასმე, ანდა „ძლიერთა ამა ქვეყნისათა" მიმართ შეკვრას – არც ნონკონფორმისტული, ნონკონფესიონალური თუ ნონკონვენციონალისტური – (ენობრივი) გალაშქრება მწერლისა მოასწავებს უსათუო ნგრევას] – ევროპული კულტურის ძირი თვისებაა – სხვადასხვა საზოგადოებრივ ძალთა ურთიერთზეგავლენა, ურთიერთკონტროლი, ურთიერთგაწონასწორება, გადახალისება. ყოველგვარი ზავთი ისევ ერთიანევროპულ კულტურულ საშოში ჩაბრუნდება, შიგნიდან გააახლებს სხეულს (აი, სიღრმისეული აზრი ევროპული რეფორმიზმისა, ცხოვრებაში იქნება, ხელოვნებასა თუ პოეზიაში). ეგ რეფორმიზმი წინასწარვე გულისხმობს ყოველნაირ ფორმისმიერ სიახლეს, ავანგარდიზმსა და აბსტრაქციონიზმს, რაიც პოეზიის მიმომხილველმა უნდა გაითვალისწინოს. ეს წმინდა სპეკულატიური, ანუ ლიტერატურული მსჯელობის საგანი როდია, ეგ საშენი მასალაა ფსიქიკისა, ყოფისა და მაშასადამე, ლიტერატურისაც. მიტომაცაა, პასუხისმგებლობა გვმართებს პოეზიის იდეოლოგიურ საფუძველთა ინტერპრეტირებისას.

50-60-იანი წლების გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეზიის მიმოხილვისას თავშივე დავაყენებდით ნელი ზაქსის შემოქმედებას. ჯერ ერთი იმიტომ, ხანდაზმული პოეტი სწორედ 50-იან, 60-იან წლებში რომ აღწვდა ერთიან თავის გენიას (შინაგან „გეტოს“, უზენაეს შეწირულობას გამოტაცებული და უეცრივ აღიარებული მთელს ევროპაში), მეორეც იმიტომ, რომ სწორედ ახალთაობამ „სცნო“ და „აზიდა“ ნელი ზაქსი და კიდევ იმიტომ, რომ თავის „უდაბნოში“ განმარტოებული, 40-იანი წლების მიწურულიდან მოყოლებული მთელი 20 წელიწადი ჰქმნიდა იგი ახალგერმანულ პოეზიას, მრავალმხრივ რომ ენათესავება უახლესი [50-60-იანი წლების ჟამინდელი] ლირიკის აღმშენებელთა შემოქმედებას და კიდეც თანაუდგას [სწორედ 1966 წ. გადაეცა მას ნობელის პრემია].

ნელი ზაქსის ცხოვრება არის ლეგენდა ბედით რჩეულისა [ლეგენდაა მისი ყმაწვილქალური, განადგურებული ტრფობა, რომლის ერთგულიც დაშთა. საკონცენტრაციო ბანაკმა განაშორა ისედაც შორით ნალოლიავებ მინჯურს, მოგვიანებით „მკვდარ საქმროდ“ რომ იწოდება მის ლექსებში].

1940 წ. სელმა ლაგერლდოფის შემწეობით სტოკჰოლმს გადაიხვეწა და დაემკვიდრა - მას შემდეგ იქაურობას აღარც განშორებია. შინგაზრდილმა, რომანტიკულ სიმშვიდეს ნაჩვევმა ქალწულმა იმჟამინდელი ლიტერატურული ცხოვრებისა არა უწყოდა რა (ასე გაილია 10-იანი წლები და თითქმის ოციანიც). იმ დროს გერმანიაში დიდებას ირქმევდა სტ. გეორგე. უკვე განთქმულიყო და განმკვიდრებულიყო გერმანული ექსპრესიონიზმი. მეორეს მხრივ ეს ხელოვნურად დათბუნებული სავანე იქმნა მიზეზი „წყნარი მელოდიებისა“. ზაქსის პირველ ლექსებში სტ. ცვაიგმა ინიშნა „ექსტატური წრფე აღმავალი, პოეტესებისაგან ესოდენ შორებელი“. ეგ ექსტატურობა თან სდევდა ნ. ზაქსის მერმინდელ ლირიკასაც. იმ სათბურშიაც იგრძნობოდა ნიშანი ბედისწერული, ახლობლებს აგრე რომ აშინებდა: („გამოცხადება უდაბნოური მარტოო-ბისა“, „გამორჩეულობა“) [„Wüstenoffenbarung der Einsamkeit“, „Andersein“].

ის, რაც ნ. ზაქსზე დაწერილა, 1966 წლიდან მოყოლებული, თვალგადაუწვდენია. მერე და რამ განაღვიძა ეგოდენი ინტერესი? უჩვეულო ნიჭმა; არაგარეგნულმა, შინაგან აფეთქებულმა სიახლემ, კოსმიურმა გაქანებამ, ბედითმა მელოდიამ ლექსისა, რაც მთავარია, სიბრძნის უეცრივმა გაცხადებამ, რომ მოედება ხოლმე ათასებს, მილიონებს, თანაც ამ უჩინო ქალში. მოსალოც წმინდა ალაგად იქცა მისი იმჟამინდელი სტოკჰოლმური რეზიდენცია.

1940 წ. შვედეთს გადახვეწილმა ნ. ზაქსმა ახლებურად მოიხილა აქამომდელი უდრტვინველი ცხოვრება თვისი. გესტაპოელთა დაკითხვებმა, „მიჯნურის" დაკარგვამ (ეს იყო მისი პირველი და ერთადერთი, ლამის „ბალღური" გატაცება) შესძრა გულისგულამდე. მაშინ იყო, გემო გაუსინჯა კაბალისტიკას (ზოჰარს, „მარადის ელვარე" წიგნს). გადაიკითხა, შეითვისა მარტინ ბუბერისა და გერშომ შოლემის თხზულებანი. შეიცნო ი. ბჲომე და ბჲომეში გაცხადებული უძველესი სიბრძნე, შეიცნო ნოვალისი (მისი უშინაგანესი მისტიური პრინციპები), ფრანჩესკო ასიზელის ყოვლისმმოძღვრავი სიყვარული და სასოება; მისი ეთერული გამობრწყინება. ბუნებრივიცაა, „ექსტატურად განვითარებადი" მისი ლექსი პირველწყაროს უნდა ჩაჰბრუნებოდა. იმჟამინდელ საგანგებო გარემოცვაში აღსრულდა ეგევითარი ზიარება [მსხვერპლი მილიონების, სისხლი, გეტოს საშინელებანი].

სიკვდილის ფიქრი მხოლოდ და მასთან ფიქრი მარადისობისა – აი ყოველი, რამაც ახლებრივ და თან უცნაურად შემოაბრუნა უკვე ჩამოყალიბებული საზრისი და ახალი სიბრძნის გამომხატველად მოაქცია. ეს ის „ახალი" სიბრძნეა, არცერთ კაბალისტურ წიგნში რომ არ ამოიკითხება. თითქოსდა უზეშთაესი რამ მისია აღესრულებინოს წამებულ ქალს. ამა ფერიცვალების ერთადერთი მოწმე 1966 წლამდე იყო 1947 წელს დასტამბული მისი წიგნი „სამკვიდრებელში სიკვდილისა" – In den Wohnungen des Todes. Aufbau Verlag. უუშორესი იყო გზა სიტყვისკენ დამართული. პატარაობაში ნ. ზაქსს ცეკვა ხიბლავდა. როცა კი მამა ფორტეპიანოს მიუჯდებოდა იმპროვიზებისათვის, გოგონაც მუსიკის ჰანგზე როკავდა [„უჩუმარი სამეფოსაკენ"– „მროკველსა ესრეთ დაელეწოს რათა საკანი უხილავი" „In ein sprachloses Gebiet". „Sehnsucht im Tanz den

unsichtbaren Kerker zu brechen". – ცხადყოფა ნ. ზაქსის უჩვეულო სულისა]. მოგვიანებით მიადგა სიტყვას, მაგრამ რა, მთელი ოცი წლის ნაღვაწი კვლავ დავიწყებას გაატანა. ემიგრაციაშიღა შესძლო გაერღვია სიჩუმე გარემომცველი (სიჩუმე - შინაგანი მონაპოვარი მისი) და აღეთქვა. სრულიად უჩვეულოა ეს გზა სიტყვის აღორძინებისა, აღდგენისა (მერმე ასე საოცრად გადაწნული ეპოქის სავალთ), კირთების გზით ამაღლება, განწმენდა მისი რამდენადმე დაუახლოვდა კიდეც ქრისტეანულ ამაღლებას (ოღონდ სინთეტური შემეცნება ქრისტეანულ ეზოთერიზმს ზიარებული პოეტების – თუნდაც თ. ელიოტისა ეშორებოდა). ნელი ზაქსის პოეზია ცხოვრების წიაღ, ტანჯვის წიაღ არნახულად ამაღლებული ებრაული სიბრძნისა და ევროპული (გერმანული) შინაგანი კულტურის დამყნობა და განაყოფიერებაა. ე. ი. შინაგანი სინთეზია. ფანტასტიურია ნელი ზაქსის მიერ სიტყვაში დაძებნილი კოსმიური მასშტაბურობა; ნელი ზაქსის მისტერიები – მკვლევარები მას ახლებურ, ზაქსისეულ თეატრად იხსენიებენ (როკვის, ჟესტ-მიმიკის, მარიონეტული თეატრის უმაღლესი ერთიანობა). ტანჯვათა შინამყოფი მისი გმირები თითქოსდა ავტორისეული უზეშთაესი მედიტაციის, კონტემპლაციის (შინაგანი ეთერიზების) პირმშონი არიანო – საკვირველია მათი რიტუალური სვლა, როკვა, ჟესტიკა –მაგალითი: „მაგიური მროკველი" „Der magische Tänzer" - ბჲომეს, ასიზელის შტუდირების ცხადლივი შედეგი. – ეს ერთგვარი ლევიტაციაა თითქოს, - ეთერული ხმევაა. მ. ბუბერი წერს „რაბი ნახმანის" წინათქმაში: „ებრაელები საუკუნეთა განმავლობაში შეეთვისნენ ცხოვრების ერთსადაიმავე ნირსა, მრავალფერობა აღქმისა და რეაგირებისა არ იცოდნენ, რა იყო. ამიტომ უეცრივ სკდებოდა დახშულობა იგი – ილია წინასწარმეტყველი თქვი, თუნდაც..." და შემდეგ: „სურათოვნება, ხატოვანება, აზრისა და გრძნობის აგრერიგად აღმავსებელი, ებრაელმა არც იცის, რაა – ებრაელში მოტორული განწყობა სჭარბობს სენსორულს. სულიერი ცხოვრება ებრაელისა უფრო მეტი რეაგირებაა, ვიდრე საკუთრივ განცდა ცხოვრებისეული, უფრო მეტად სიტყვასა და ცნებაშია მოქცეული, ვიდრე სახოვნებაში. არა სუბსტანციას, არამედ რელაციას მიეზიდება იგი". ნელი ზაქსის უზენაესი პოეტური ჟესტიკაც ეს არის [ცნება და ჟესტიკა,

სინთეტურად გამოხატული]. ზაქსისეული [ლტოლვა და გარდაქმნა (გადასხვაფერება)], Flucht und Verwandhung (Anderswerden) უდიდესი ჟესტიცაა და უდიდესი ცნებაც ერთსა და იმავე დროს, მიღმეთს გადამყვანი. ზაქსის გმირების იძვრისს მიუდგებოდა გერმანული სიტყვა taumeln – ეს ნახევარტრანსია, ნახევარექსტაზია, ტანჯვით მოხმობილი, გათავისუფლებად აღსწრაფებული. ლტოლვა და გარდასვლა [გარდაქმნა, გარდასახვა] – ილტვოდე, დაე. ნ. ზაქსმა ახლებურად აამეტყველა ძველი მისტიური სიმბოლოები (ნიშნები). – წადილი პოეტისა – ნგრეულ სამყაროში ამოკრიფოს და ახლივ ამოიკითხოს მარადიული ანბანი - „მეფური სიტყვა“ („მეფეთა სიტყვა“) – დასაბამიერი სიტყვა Königswort, Urwort – სიტყვა მეუფე, განმგებელი [კაბალისტური ასო-ნიშნები]. თევზი – სიმბოლო ტანჯვისა და განთავისუფლების – იმავ დროს სიმბოლო დადუმების – მკვლევარი შენიშნავს, გესტაპოში დაკითხვის შემდგომ ნ. ზაქსს 5 დღე ენა ჩავარდნია – დუმილი საშინელი – თევზის ნიშანშიც ეს იგულისხმებაო - თევზი სიმბოლო დათმენისა და მერმინდელი აღდგინებისა – „der stummleidende Fisch König des Schmerzens“ „თევზი უჩუმარ-ვნებული“: „მეუფე ვნებულობისა“. ზოგ მკვლევარს რეინკარნირებულ ექსპრესიონიზმად მიაჩნდა ზაქსის ლირიკა; არა, იგი თვისივ შინაგანობის გამხელა – მისი ამოთქმაა პირველ ყოვლისა. ცხოვრების მიზანიც ხომ ეგ ამოთქმა იყო. – მისი სინტაქსი (საოცარი სიგნატურა) – უპირველესად სულისმიერია, თუმცაღა ფორმის ხანგრძლივ-ძიების კვალიც ატყვიაო (პეტერ ზაგერ-ი. გამოკვლევანი სტილისა და მოტივირებისა გამო. ბონი. 1970. თანამედროვე მხატვრ. ლიტერატურა საზღვარგარეთ. რუს. ენ. 1972 #6, გვ. 107). ქერუბინები – უხანოდ გარდაცვლილი ბავშვებია, ზესთა ზეცად ამაღლებულები. ბენგტ ჰოლმქვისტი ზაქსისეული სურათ-ხატების განმარტებისას იხსენიებს ჯ. ჯოისის ეპიფანიებს – ანუ უეცრივ სულისმიერ მანიფესტაციას, რომლის მეშვეობით სადღენიადაგო საგანი უცხო რამ „ციალს“ გარემოიკრებს და თვისსავ „სულს“ ამხელსო.

ლტოლვილებით ძლეულს, პირველადი აღმძვრელის – სიყვარულის (Primus motor) გზაზედ მიმავალს, არსად უწერია შეჩერება – der Fliehende (აღლტოლვილი.) – ახლა მისი ოსტატი სიკვდილია

პლოტინისეულ ექსტაზს დანთქმული – wie im Flammen ვითა არმურში თვისსავე სხეულის მტვერს მიიტანს მიღმური აღდგინების წილ – რამეთუ უწყის: ექსტაზში შეზავებულა წარსულ-მომავალი, რაიც მარადიული ამოცნობაა არსებობისა – ექსტაზს დანთქმულივე ჭვრეტს მილიონთა ფერფლს, კრემატორიუმთა თავად მხრჩოლავ საკვამურებს – რამეთუ ესეც უწყის: საკვამურები მარადიული აღდგინების სიმბოლოა, სიმბოლო განუკურნავი სატანჯველისა, მარტოოდენ კოსმიური აღდგინება რომ განკურნავს, ვარსკვლავებზე უფრო მაღალი –ქერუბინების მარად ხმევაში ჩაესმის სიტყვები იობისა: შემომხეთქონო თუნდაც კანი და გარსი თუ რამ მეპოვება. უხორცოდ აგრე დაშთენილი ღმერთს მივაპყრობო მაინც თვალთა (შეგზარავს ეს სახე, თუკი მთელ სიტუაციას გაისიგრძეგანებ): „O ihr Schornsteine, O ihr Finger, Und Israels Leib im Rauch durch die Luft“ [„საკვამურებო, ჰოი, თითებო, ვითარ თითებო, ჰოი! ეგევითარო სხეულებავ ისრაელის, ცისად წასული ბოლის“]. ნელი ზაქსმა მისტიურად გაიაზრა გეტო [მან არ გაიზიარა ებრაელთა შორის მობოგინე აზრი, დასჯისააო ეგ ჩვენი ტანჯვა – ეგე ტანჯულება კაცობრიული პოეტმა ბოროტების აღზევებად მიიჩნია, სად ბოროტს ბიოლოგიური ფუნქციაღა დარჩენია და სულიერების ერთი იოტი არა სცხია (ანუ არ წილხვდომია)] – ეგ მასიური სიკვდილი ლანდიაო ნამდვილი, განმათავისუფლებელი სიკვდილისა და პოეტი ქალი განმზადდებოდა კიდეც ნამდვილი სიკვდილის შესახვედრად. ამა მზადებამ მოაცოცხლა ხანდაზმული ადამიანი [მერმე მოვიდა სახელიცა და აღიარებაც, გადავარდა საზარი ურჩხული სიყვითლისა, ხაკისფერისა]. მაგრამ ნანახ-განცდილი უეცრივ ერთიანად შემოიქცია მასზე კვლავინდებურად – ახლა მარტო იყო ნ. ზაქსი [დედაც გარდაეცვალა, საყვარელი არსება 1950 წ. ადრე, 1933-ში მამა, სწორედ საშინელი ფაშისტური სიღამე სანამ ჩამოდგებოდა]. ლანდი სიგიჟისა დაემუქრა სიცოცხლის აღსასრულთან, მაგრამ შინაგანმა ნაცადობამ, ნოვალისისებურ „თვითმოკვდინებაში“ ნაწვრთნევმა ფსიქიკამ გაიმარჯვა. 1963-65 წ.წ. შეჰქმნა მან გასაოცარი ლექსი - „ქარაგმანი აღმნთებარენი“ (ლამის შინაგანი პოემა):

ამ ღამით იყო,
ქუჩას გავყევი, დაძირულს ბნელში, სამიჯნო ქუჩას,
კუთხემდე მიველ,
ლანდი ჩემი
მკლავებზე რომ გადმომეწოდა,
ამ დაქანცულმა სამოსელმა
ისურვა, ხელით მეტარებინა
და, ფერი არარაისისა მეუბნა მაშინ:
გარდასულხარო მიღმეთს აწცა.

ამ სტროფის თომას კლინგერისეული ინტერპრეტაცია ასეთია (Zu einem Gedicht Nelly Sachs - „du bist jenseits" –ნელი ზაქსის ერთი ლექსისა გამო „მიღმეთს ხარ აწცა"): Ich ging...(ქუჩა გავიარე) – ეპიური იმპერფექტი (ავტობიოგრაფიული ნიშნადობა) მაძიებელს, არაერთგზის შეცთომილს რომ გულისხმობს. Nebenstraße მომიჯნავე ქუჩა. – Nacht – dunkel - unheimlich ღამე – უჩვეულო – საშინელი – ფარული ქმედება derverbergende Tätigkeit. პირდაპირვე მოიწყება ლექსი: მიიჩქარის პოეტი (ეგზისტენციალური პარადიგმა პოეტი ქალისა) - die andauernde Mitte der Flucht –[ლტოლვის შუაგულ ესერა მყოვარ]. - მეორე „მე" - ჩრდილი-ტკივილის სალბუნი-"მე"-ს განგრძობა, ანუ მისი შემსუბუქება. ტვირთის მოხსნა – ბავშვია იგი – უნდა მკლავებში ინანაოს, – „მე"-ს დაღლილობა, – ხეტიალი შენი დასრულდაო („ამ ღამით" – ასე მოიწყება ლექსი, - ეს ბოლო ღამეა) - „და ფერი არარაისისა მეუბნა მაშინ: მიღმეთს ხარ აწცა". „und die Farbe Nichts sprach mich an: du bist jenseits", –ფერი არარაისისა, – ფერი ყოფილა, მეტყველება ყოფილა მარადი ღამეც, არარაისიც – რაიც იმედს გინერგავს – მარადიულმა ღამემ აღთქვა თავად – სიღამე (ბნელი) აღმეტყველდა, გაცხადდა უზეშთაესი - [„თვისივ მჭვრეტელი ნათელი" „das selbstsehende Licht" – აგრე უწოდა ნათელს ნ. ზაქსმა]. მანვე აღხატა საოცარი სახე ბულბულისა – ბულბული, როგორც ინკარნაცია მარადი საგალობლის, მარადი მუსიკის „Ihre Kehle Stimmträger des Leides" („მგალობლის ყელი ხმადმტარებელი ტანჯულებათა"). აღდგინებისა, ხელახლივი სუ-

ლიერ-შობის წილნაყარნი არიან ბულბულები. – ასე რომ, ბულბული იქცა სიმბოლოდ: მსხვერპლისა, ისრაელისა, პოეზიისა, ტრანსცენდენციისა - მარადი მუსიკისა – და როგორც კი აღდგომის (მუსიკის) სიმბოლოდ მოგვევლინა, მაშინვე გაფართოვდა შინაგანი კონსტელაცია მისი - ეს მეტაფორა აღარაა – ევოკატიური ძალაა ეგ – ანუ პოეტის განცდა ყოვლისმომცველი განცდაა და მის მიღმა რამ მსოფლმხედველობა არა სდგას – ე. ი. ნიშნის შიგნივ იცვალა სახის მნიშვნელობა და ახალ კონსტელაციაში მოექცა (გიზელა დიშნერი - ნელი ზაქსის ლექსთა გამო) Gisela Dischner. Zu den Gedichten Nelly Sachs. – უჩვეულო სახეა: „Synagoge der Sehnsucht" „სინაგოგები სევდისანი". („მიჯნურო ჩემო, ვით ქარბორბალა მომაწყდება გულს ურვა ეგე შენი მტვერისა") „Geliebter, die Sehnsucht deines Staubes zieht brausend durch mein Herz" – ხატი შემზარავი, – კრემატორიუმთა ეპოქაში წარმომდგარ სიყვარულს ძალუძს მარტოოდენ ამგვარი გაცხადება. არ შეიძლება არ შთაგვებეჭდოს ზაქსისეული სურათ-ხატი „მტვერი", „უმტვეროება" „ლტოლვა უმტვეროებაშიდ") – აღდგინების ეს უზეშთაესი სიმბოლო, – ოდეს ვარსკვლავთა აღმეტყველებული ანბანის რიტმზე ქვები სტოვებენ მტვერსა თვისსა, აღილტვიან უმაღლეს არსებობაში, სად მტვერი არღა არს, სად სული ზეობს. „როგორაც აბრიალებული შეშა აღკმოლავს მაღლა და მაღლა, ხოლო უხეში ნაწილი მიწადვე რჩება, დანაცრდება, აგრეც ლოცვისას მარტოოდენ ნება და მგზნებარება აღილტვის ზეცად, გარე სიტყვები უკანვე ცვივიან, ნაცრდებიან აგრე". [მარტინ ბუბერის წიგნიდან ამონარიდი სიტყვები ნ. ზაქსის ზემორემოხსენიებული უზეშთაესი სურათ-ხატის გაგებას გვიადვილებს]. ეს ხასიდისტური სწრაფვა მუდამ ეახლოვებოდა მის შემოქმედებას. „ყოველი აზრი ადამიანისა სიტყვა ანუ მეტყველი მოძრაობაა, გინდაც არ უწყოდეს კაცმა ეგე" – ბრატცლაველი რაბინის, ერთ-ერთი უკანასკნელი იუდეველი მისტიკოსის (1772-1810) სიტყვები ძირისძირამდე განგვიმარტავს პოეტი ქალის ლირიკის უზეშთაეს აღმეტყველებასა და შინაგან დაფარულ ჟესტიკას. ერთსაც ვიტყოდით: ნ. ზაქსის პოეზია თითქოს შინაგანად ენათესავება

მარკ შაგალის აღტყინებულ (ცეცხლისფერ) ტილოებს, უცნაურ სიმჩატესა და ფრენას სხეულისას (ოდეს მიილტვის იგი), შინაგან ზეობასა და ამ ზეობასთან საკვირველად შეზავებულ ნაღვლიანობას.

კაბალისტური ლეგენდა იტყვის, ზოჰარის წიგნის შინაგანი ინტერპრეტატორის წინ ცეცხლი უცები ავარდებაო, ნიშნად აღრჩევისა. ის შინაგანი კოცონი კაბალისტთა ოთახებსაც გადასდებია თურმე არაერთხელ. ეს ის არამატერიალური ალმურია, რაიც არაფერს აზიანებს, რომელშიდ დაიწმინდება სულის მალალი სუბსტანცია და აი, ერთხელ, ოდეს შეიკრიბნენ კაბალისტები, როს ათასგვარად განმარტავდნენ „ელვარე ანბანს“, მსახური ბიჭუნა, უჩინო, სხვათაგან შეუმჩნეველი, გაჰკარებია წიგნს ზოჰარისას, ცეცხლი ავარდნილა მისთა ხელთშუა ნიშნად უზეშთაესი აღრჩევისა. დადრეკილან ხანმოთეული კაბალისტები. ნელი ზაქსის დანარჩუნებული ყმაწვილქალური ნიშატი, მისი უჩინობა და უცადობა ერთხელაც გაგვახსენებს უბრალოთა და გულუბრყვილოთა ბედის უცნაურ აღრჩევას. არცერთ მისტიურ კლანს არ აღურჩევია ნ. ზაქსი – უპირველს ყოვლისა მისმა ცხოვრებამ და შემოქმედებამ აღაჩინა იგი და სიბრძნის კვინტენსენციას აზიარა – [„ვარ მდიდარი/ ვით ზღვა ერთი/ (წარსულისა და მომავლისა)/ წარსახოცელთა ნივთებათგან ქმნული ერთიან,/ ახლებურ ვიმღერ“] – 1966 წელს დაიწერა ეს სტრიქონები. რამდენიმე წლის შემდეგ ნ. ზაქსი გარდაიცვალა.

ომის შემდგომი გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეზიის დასაბამობას თანედგა კიდევ ერთი შეწირული საშინელი განსაწმენდელისა ვ. ბორჰერტი (1921-1947) – ეს 26 წლის კლასიკოსი გერმანული მოდერნისტული ლიტერატურისა – მისი პოეზია, ისევე, როგორც მისი მოთხრობები, მინიატურები და დრამატული თხზულება 50-იანი, 60-იანი წლების საკუთრებაა სწორედ (თუმცაღა ავტორს 47 წლის აქეთ არ გამოუღწევია), რამეთუ ახალი თვისების, ახალი ლირიკის გამოვლენაა. ისევე როგორც ზემორეხსენებული ხანდაზმული მოდერნისტის ნ. ზაქსის პოეზია, უკანასკნელი ორი ათწლეულის მონაგარია იგი. აქ მთავარი ქრონოლოგია ანდა ასაკობრივი სხვაობა როდია – ქვემოთაც კი მოვიხსენიებთ ისეთებს, ასაკობრივად უფროსები რომ ჩანან, მთელის თავისი პოეტიკითა და შინაგანი ხმევით კი აქეთკენ იყურებიან, ჩვენი ათ-

წლეულისაკენ, თვისობრივად მათი პოეზია „ძველებისაგან“ (თუნდაც 40-იანი წლების მიჯნაზე მოსული პოეზიისაგან) ერთობ განსხვავდება. ბორჰერტის პოეზია გერმანულენოვანი ლირიკის დღევანდელობას მივაკუთვნეთ [ბორჰერტის ნაწარმოებები ქართულად ითარგმნა, დაიბეჭდა, დაიწერა, რაც დასაწერი იყო და აქ აღარაფერს ვიტყვით, გავიმეორებთ კი: მისი ლექსები სრულიად ახალი თვისებისაა, - აქეთ მაცქერალი].

ავსტრიელი პოეტი ქალი ინგებორგ ბახმანი გერმანულენოვანი მოდერნისტული ლირიკის ერთიანი საჩინოებაა (1926-1973). ი. ბახმანს სამი ათწლეული მაინც აშორებს ნელი ზაქსისაგან, მაგრამ მისი ბედისწერაც ომი იყო (ომმა გალია ყმაწვილქალობა, ბომბების წვიმის ქვეშ ვიდოდა ბავშვობა - ისტორიული შეგნება პოეტისა სწორედ მაშინ ჩამოყალიბდაო – იტყვიან მკვლევარები) მერე იყო ხეტიალი, ფაქტიური ემიგრაცია, ბოლო საყუდარი იყო რომი – იქ დაასრულა ფიზიკური არსებობა 1973 წ. ოქტომბერს – ტრაგიკულად – ცეცხლი გაუჩნდა მის ბინას და შიგ ამოიწვა იგი. ი. ბახმანმა მოიარა რამდენიმე უნივერსიტეტი და 1950 წ. დაასრულა განათლება. საბაკალავრო თემა: „შესაფასებლად მარტინ ჰაიდეგერის ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიისა“. ცნობილი ესე ლ. ვიტგენშტაინზე. ი. ბახმანი პოეტიკის დოცენტი გახლდათ, ფრიად განსწავლული. არაერთგზის გამოსულა მაინის ფრანკფურტის უნივერსიტეტში. ი. ბახმანმა პროზაც წერა და რადიოპიესებიც. საყოველთაო აღიარებაც არ დაჰკლებია. მისი ლექსების კრებულმა „დრო განგრძელებული“ („Die gestundene Zeit“) 1953 წ. მოიხვეჭა 47-ჯგუფის პრემია. 1961 წ. გამოსცა მოთხრობები (უნდა აღინიშნოს, მრავალი გერმანელი პოეტი საუკეთესო, პირველხარისხოვანი პროზაიკოსიცაა, გ. გრასი აიღე, „თუნუქის დაფდაფის“ ავტორი, რომლის ლირიკულმა გმირმა მერმე ამავე რომანში გადაინაცვლა. ასევე იყვნენ პ. ცელანი, ჰ. ბენდერი და სხვები). აღიარება ერთია, ბედი ბედადვე რჩება, შინაგანი ემიგრაციაც ასევე. ი. ბახმანი ჰ. ფ. ჰოფმანსთალის პოეზიას ეთაყვანებოდა [ჰოფმანსთალისეული მანერის ერთგვარი გადაძახილი მის ლექსსაც ატყვია]. ბახმანის პოეზია (როგორც ნ. ზაქსისა) დუმილს ებრძოდა, პოეზიის წინაშე აღჩენილ დუმილს, როცა პოეტური აზროვნება ცალკეული ბგერის

აქცეპტს შეაჩერდა ანდა წმინდა ეგზისტენციალურ სიტუაციებს; შინაგანის ზედმიწევნითი გაცხადება მოინდომა და „დუმილს დაენთქა“ („დუმილს შთავარდნანი“ – Stürze ins Schweigen). სიტყვები კვდებოდნენ თვალწინ (მოუმარჯვებლადვე) – ფრანკფურტში წაკითხული ლექციაც ამასვე ეძღვნა. – „ენის იმედის გაცრუება“ („დაკარგვა ენის იმედისა“) წინაგრძნო ჯერ კიდევ ჰ. ჰოფმანსთალმა – ი. ბახმანი მისგან მომდინარე ეძიებს საყუდარს სულისას, „ენისმიერ უტოპიას“ – გათავისუფლებისა და აღდგინება-აღორძინების საუფლოს; ახლებური შეგნების აღზრდას ქადაგებს, 50-იანი წლების გამოცდილების კვალად, ისტორიის ფილოსოფიის კვალშიდ მიყოლას (ისტორიის ფილოსოფია – როგორც ერთადერთი აზრი ყოვლისა – მ. ჰაიდეგერის ფილოსოფიის ქვაკუთხედია). ი. ბახმანის ბიოგრაფია 47-ის ჯგუფისგან განუყოფელია. ბახმანზე ერთი წლით ადრე 47-ის პრემია გადაეცა პ. ცელანს, ერთი წლის მოგვიანებით – ჰ. ჰასენბჲუტელს, სამი წლის შემდეგ (1956 წ.) – ენცენსბერგერს.

ი. ბახმანის პოეზიაში მიგენიშნება გ. თრაკლის ერთდაგვარი გამოძახილი [ეს გასაკვირველი როდია, 50-60-იანი წლებისა და 70-იანი წლების პოეზიაც გერმანული ექსპრესიონიზმითაა ნაკვებნაზარდი, ოღონდ უფრო მეტად დაკონკრეტებულია და ენობრივადაც გამოკვეთილი – დასაზღვრული].

ბახმანისეულ ხატვაში შემოდის: ვულკანი, ურჩხული, ცეცხლი (მთვარის ცეცხლი, მთვარის ძალისხმევა), ზღვა. ხსნისკენ დამართული შინაარსების მანიფესტაციაა ეგე (ესქატოლოგია) – თუმცაღა განსაკუთრებული რამ მესიანიზმი არ გემცნევა ბახმანის ლექსთა გადამკითხველს. ეს თავისებური იმაგინირება (ერთგვარი მითოლოგიზმით შენელება) – ეპოქისმიერი სუბიექტივისტური განწყობილების შედეგია (როგორც მკვლევარები მიიჩნევენ). სუბიექტივისტური განწყობა განაპირობებს მითოლოგიის შემოტანას ყოველი პოეტისა თუ მწერლის შემოქმედებაში [ერთ-ერთი რუმინელი მკვლევარის გამონათქვამის პერიფრაზი]. მითოლოგიურ რასმე ნეგატიურ ძალად აღჩნდება აღგზნებულ ფსიქიკაში გუშინდელ ბოროტმოქმედთა და კაცთმოძულეთა ღრეობა:

Sieben Jahre später /in einem Totenhaus //trinken die Henker von gestern /die goldnen Becher aus/.

– ბახმანის ლირიკაში ხშირია გარდაცვლილთა მოხეტება, ტანჯული სულების გამოჩენა, პეიზაჟში შემოსვლა მათი. საგულისხმიერო ლექსებია – „Ausfahrt –Fischerhütte" („გზად ასწრაფება. მებადურთ ქოხი"), – გემბანიდან დანახული პურის ქამად დამსხდარი მეთევზეები, უხმონი, გამლღვარნი, ლბილნი. - მომდგარი ტალღა რომ მოიქცევა, მაშინღა ხედავ, თუკი დააკვირდები, – დგას მარტო-ხე – შტოჩამოლეწილი, ქარს დაურბევია უკვე. გაუმკლავდება კი ცალმკლავა მომსკდარ უამინდობას? გემიდან ხედავ მშვიდ კაცურ საცხოვრისს, მარადიულ კონტრასტს ამ აზავთებული ავდრისას, ქაოტური ბუნებისას – იქით იდილიაა – წამი და გაქრება მიწაცა და ქოხიც - ზღვის ურჩხულები ატოტებულან ნიჟარების ახმიანებით, მოკაშკაშე ხმლები მათი ნაწილ-ნაწილ ჩეხავენ მგზავრის გადარჩენილ დღეებს, მეწამული კვალი წყალს გასდევს – დარჩენილი წუთებისა თუ საათების წიაღში მიგასვენებს ძილი დაქანცულს – გონებას ჰკარგავ –იღვიძებ, როცა გემზე დილაადრეული ფუსფუსია და გარჯა. „კარგია აგრე დაღლა და /ღამით უილაჯოდ აგრე მიგდება/ კარგია ისიც, თენებულზე/ სულის ნათელი აღგენთება როს:/ გაუმაგრდიო გადმომხობილ ულევნელ ზეცას,/ - არად ჩააგდო ზღვა ეგოდენ დაულახველი,/ ტალღათა ზედა აღასწრაფო და აღზიდო ესოდენ გემი,/ იმა მზის ნაპირთ გააგებო, რომელნი მარად მოიქცევიან"//; მეორე ლექსი (ლირიული პოემის მაგვარი) – „ქვეყნისა, მდინარისა, ტბისა გამო" („Von einem Land, einem Fluß, einem See") – ადამიანის დიდი ოდისეაა, მისი სუნთქვის სულმცირე ღრუბლის განმქვრევა – ჯერ ოდისევსის ხეტებაა მოხსენიებული, იქვე ჩინობს ბიურგერული სამყარო. ღამე. მოძღვრის ჯალაბობა. ჩაძინებულთ ხელთ უპყრიათ ბიბლია. თვლემენ მათი ნაშიერნი, კვლავ თვისივ მსგავსთა წარმომშობელნი. ასე ჩუმად, ასე უსიტყვოდ გადის ღამე. მიდის მდინარე, წნორები რომ ზედ დასწვდენია. – მაღლობზე ციხე-დარბაზი ჩანს. სიზმარ-ცხადში. გარდასულთა მოჩვენება. რაინდული ციხე-კოშკი, სიკვდილისა და შეჩვენების მომსწრაფველი ურჩხულის ნიშნისდაკვალად მბრუნავი, პრეისტორიის კვლავ შემომქცევი. მერმე პრეისტორიის ხილვა

მოდის: ცხოველთ სხეულებაში შთასული მიჯნურები ტიბეტის ხეობად მიედინებიან (მეტემფსიქოზური ხილვა), მანამდე კი კრისტალში მომწყვდეულიყვნენ; ამოვიდნენ მერმე, უპირველესმა აზრმა როს გაალღო გაქვარკინება მათი. ასე იცვალეს სამოსელი. ფრთოსნებისაებრ ამჩატდნენ ერთხელ – მერმე კიდეც დაიხუნძლნენ ხეებივით. მოკვდნენ, გაცოცხლდნენ (ხან არსნი იყვნენ, ხანაც ნივთნი), – თავისუფალნი კი არასდროს ვყოფილვართო – განაცხადებს ლირიული გმირი [პირველი პირითაა დაწერილი; მიჯნურისადმი მიმართვის ფორმა] არასდროს გაუმჟღავნებიათ ერთმანეთისათვის, თუ რად უღირდათ ერთმანეთი. – მწვერვალს აუყვნენ – სიტყვით შემოსვა ისურვეს, კაცადქმნა. სახელდეს საგანნი, ამის მერე იყო, ჩახვდნენ: თოვლი არა მარტო თეთრი ტვირთია, ცით ჩამოტანილი, არამედ სიჩუმეცაა, გარდმოვლენილი ჩვენებაცაა. თუმცაღა დასაზღვრეს სახელით ჰაერიცა და ალაგიც, ორნი მაინც გადადიოდნენ ყოველ სამანსა და ყოველ მიჯნას; სამშობლოს სევდა შემოაწვებოდათ (ანუ, უფრო სწორად, ნაჩვევი ალაგისა). გაალაჯებდნენ უკანვე, დაუბრუნდებოდნენ ისევ იმ ალაგს. ეხმატკბილებოდნენ ალაგთა და ალაგთა - მერმე იყო მწყემსების ტომი. სიზმრისეული გარდასახვანი. ეს ყველაფერი სიზმარია და ეს ქვეყანაც არის გამოგონილი ქვეყანა მდინარეთა და ტბათა. უძირო ტბათა და ჭრიჭინობელთა ქვეყანა – [სად სული გადასძახის სულს და მიელტვის]. მაგრამ აჰა, ეთხოვები სიზმარეულ ქვეყანას და აღარ იცი, გეზმანა იგი, თუ თავადვე მოიგონე, თუ თვით შენი წილხვედრი ცხოვრებაა სიზმრისმიერი – ჩაქრა ყოველი - ემშვიდობები – რაც მოიწიე, რაც მოიმკე (რეინკარნატული ასპექტი) – ჩიტის ბუდეები ჩამოიშალნენ უკვე. სიმბოლური თუ მითოლოგიური ფინალი ყოვლისა – ფანტასმაგორია:

„O Engelstille, wenn im Gehen die Fäeen/ in alle Lüfte ausgeworfen sind /zu allem frei, wird sich die Hand nicht lösen, /die einen fängt vom Gang ins Labyrinth".

ამ თითქმის განუმარტავი სტროფით გვირგვინდება ეგზისტენციალური სიტუაცია, ანუ ოდისეა სულისა თვისივ წიაღში, ხოლო აღმძვრელი მისი გახლდათ პოეტის განწირულობა, ომიდან მოყოლილი გადაულახველი ექსორია, სულიერი ტანჯულება. – ეს

ერთდაგვარი ჰალუცინაციის-მიერობა ი. ბახმანის პოეზიის განუშორებელი თვისებაა, დიდის სიღრმით ხმეული. გამცხადებელი მისი ლექსები –

[„მკვდარი ვარ, არცერთ
პრეფექტურად რომ არ გაწერილა,
რომ არ აგონდება ქალაქს ოქროვანსა არცერთს
და არც მოზურმუხტე მიწის პირსა –
დრო მახლავს მარტო, ჰანგი მარტო,
მარტოდენ ენა გერმანული, ღრუბელივით რომ
შემომეჯარვის, რომელი სახლად ამიჩენია,
მით ვეტევები ყველა ენასა“-ო.

„და მე კი ვწევარ მარტოდ აგრე /ყინულის ჭრილსა /თოვლს ჯერეც არ ჩაუჩუმქრავს თვალნი ჩემნი /მიცვალებულნი მომჯარვიან, /მეკვრიან აგრე, სიტყვაუჩვევნი /ალბათ არავის ვყვარებივარ /არსად ლამპარი ჩემად დანთილი, /აგრერიგად რომ ექანება“].

ი. ბახმანმა – წინაჰგრძნო სიკვდილი - საოცარია და შემზარავი გაცხადება ლექსის „სასტუმრო de la Paix“:

„ვარდების ტვირთი უჩუმარ აგრე კედლებიდან ჩამოიქცევა,
ნოხიდან მსწრაფლ რომ ამოჩნდება, ამოღებული მიწა არი და, ნიადაგი,
სინათლის გული გამოტეხს ლამპარს და, გამოვა.
უკუნეთი. ნაბიჯები.
სიკვდილის ფერთხით ავა ურდული“.

საგულისხმოა ი. ბახმანისეული ხატი ერთი: ციურთ სამოთხეს ამიერითგან ტანჯვით დაცემულთა სულები ემკვიდრებიანო, ღმერთები არიანო ახლა ისინი [გაგვახსენდება ზაქსისეული ხატი ქერუბინებისა, უხანოდ გარდაცვლილი მეცხრე ცად ამაღლებული ბავშვებისა]. ტანჯვით დაცემულ სულთა თეოზისი – უღრმესი განცდაა იმ განცდათა შორის, კაცს რომ მოჰმადლებია. ამას გაგება უნდა და ჩაღრმავება. ი. ბახმანის უდროო (თუმცაღა ბედისწერული) აღსრუ-

ლება ამოუზღვავი დანაკლისია გერმანულენოვანი პოეზიისა. ამგვარი ტალანტები იშვიათად იბადებიან, ჯერ ერთი, და, მეორეც: ხანში შესვლისა და სიბერის ჟამსაც მათ ხელეწიფებათ უცნაური ავარდნა და ამაღლება. ამიტომაა დასანანი ეს ყველაფერი.

იოჰანეს ბობროვსკი (1917-1965 წ.წ.) აღმოსავლეთ გერმანიის, დასავლეთ გერმანიის, შვეიცარიის, ავსტრიის პრემიათა ლაურეატი. 47-ჯგუფის თანამდეგი (მისივ პრემიით დაჯილდოებული). თანაბრად გაითქვა სახელი როგორც პოეტმა და როგორც პროზაიკოსმა.

მისი ლექსი გამორჩეულია (მაუცხოებელი ინტონირება, სუნთქვას დამყარებული რიტმიკა, ანუ წყვეტილი, სტრიქონ და სტრიქონ შუა მსკდომი ბგერები, რიტმზე დამყარებული უცხო ასოციატიურობა, ბუნებისადმი მიმართება იდუმალის ძალით, სულის ხმევა, სიწყნარით აღმავალი, ჰარმონიის არდამთმობი). ი. ბობროვსკის არაერთი მოწაფე აუჩნდა დასავლეთ-აღმოსავლეთში [ცალკე თემაა ლიტვურ-სლავურ-გერმანული სინთეზი, ბობროვსკის შემოქმედების მარადი თანამდევარი]. ი. ბობროვსკი გერმანულენოვანი თანამედროვე ლირიკის წინამძღვართაგანია. იგი ამავდროს თანაედგა ქრისტეანი მწერლების საკრებულოს (გდრ-ში და არა მარტო გდრ-ში). ი. ბობროვსკის ლირიკაშიც გამოისმის ტრაღიკული ნოტი, ოღონდ სულ სხვანაირი (ჰოლდერლინისებრ მეოცნებე და ნატიფი).

«Из сказочных поэтических видений и натуралистических деталей формируется какая-то третяя действительность и видишь, как эта почти готовая действительность снова рассыпается, разбрасывая искры, вопросительные знаки – (ეს სტილისტური ხერხიცაა, ი. ბობროვსკის პროზისა მეტადრე – ეს კითხვის ნიშნები). Все сначала? - Материя должна вторично раствориться в бездне таланта... такая стихийность, как у Б. довольно редкое явление в немецкой литературе». –

[ჩამოყალიბებული სინტაქსის გამო. ახლა გავიხსენოთ ჰოლდერლინისეული ასინტაქსურობა, – ჰ. ჰაისენბუტელის გამოთქმაა] – მიკოლას სლუცკისის ნათქვამი, მართალია ი. ბობროვსკის პრო-

ზას მოიხილავს, მის პოეზიასაც რიგიანად მიესადაგებოდა, რამეთუ პრინციპი ი. ბობროვსკისა ერთია იქაც და აქაც. ი. ბობროვსკის ერთ-ერთი წიგნის სათაურია „მდინარენი ჩრდილთა ქვეყნისანი“, 1963 Union Verlag.

მოგზაური [ყარიბი].

მდინარის ბინდისპირ ხმიანება

ტევრის ფშვენა მძიმე-მძიმედ,
დაჰფრენენ აგრე გამყივარნი
ფრთოსნები ცარგვალს. ძველთუძველესნი
მისადგომნი სიბნელისანი,
რომელთ სითალხეს დაჰგურგურებს ვარსკვლავთ კოცონი.
კაცურად განვვლე ცხოვრებაჲ,
ბჭენი განხმულნი არ მითვლია,
დახშულთა ბჭეთა ვრეკდი ესოდენ.

განხმულია ბჭე ყოველი,
ხელგაშლილი დგა მხმობარეჲ, აწ
ტრაპეზისკენ წარმომიძღვება.
აჰანდე სიტყვა: ხმიანებენ ტევრნი ფრიადნი,
თევზნი ნაკადს გადმოჰქროლავენ
სუნთქვადათმენილს, ზანზარებს ზეცა
ახანძრებული.

და კიდევ:

ტბა.
ტბა რამე.
დაძირულია
ნაპირები.
ღრუბელი არი, ხოლო ქვემოთ
წეროა ერთი. მეჯოგე ხალხის

წილხვედრი ისი საუკუნენი აღკრთომილან სპეტად სრულიად.
ქარს ამოვყევი,
მთას ამოველ,
აქ დავმკვიდრდები, მონადირე
მერქვა აქამდე. მომიწყვდია
ახლა შალდიყმა.

ბალახო, შენი მასწავე ენა,
თან კი სმენა ესე ყოვლისა,
სიკვდილი ესე.
მასწავლიდე, ქვაო, შენგნივ გრძელსიტყვაობას,
მასწავე, წყალო, უბრყვილოო, ქვეყნად დაშთენა
და, ნიავქარო, მომკითხავ ნუმცა.

გიუნტერ აიხი (დაბად. 1907 წ.) – სახელმორჭმული ლირიკოსი, მრავალთა მოწაფეთა დამმოძღვრებელი აღმოსავლეთ-დასავლეთში. 1950 წ. 47-ჯგუფის პრემია გადაეცა. 1959 წ. გ. ბიუჰნერის პრემია. ბავარიის ხელოვნებათა აკადემიის წევრი. გ. აიხი გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეზიის ფუძემდებელთაგანია. „აზრისა და სულისმიერ სამყაროთა ძირისძირამდე ჩამწვდომელი“ (კარლ შვედჰელმი). გ. აიხმა მაღალხარისხეულად გააგრძელა გერმანულ ლირიკაში დამკვიდრებული ტონალობა ბუნების გაშინაგანებისა [სტ. გეორგე, გ. თრაკლი, მ. დაუთენდეჲ და სხვ.]. რაოდენ შთამბეჭდავია თუნდაც ნაწყვეტი „ზაფხულის მიწურულისა“:

გარეგან ხეთა ნუგეშინისა რა დაგარჩენდა ქვეყანაზე!
რარიგ კარგია, რომ სიკვდილის ერთი წილი ხეებს რგებია!

მძლევართა გუნდებს ვანდე ჩემი უიმედობა,
ფოთოლთა შორის
ბნელს რასმე ძალვად იმჩინარებს
გაშლილობა – გაწვართვა მათი,
ფეროვან აგრე შეთვალავს ნაყოფს

იმათი ფრთების მიმოტარება.
დაითმენდეო – შეგაგონებს.

[საოცარი ერთიანობა ბუნებისა; ფრინველთ ძალი, ძველთაგან იმედისა და მომავლის მომსწრაფებელი. გამნაყოფიერებელთა და ხეთა დამხუნძვლელთა იდუმალი დანიშნულებაც ქვივის მათ მძიმე-მძიმე ლტოლვილებასა და ბრუნვაში თითქოს. უძველესი მძლევართ მჩხიბველის ნიში მომადლებიაო თითქოს პოეტს].

გარდაქმნილი პეიზაჟი

მოდენილია სამხრეთიდან ნაღვლიანობა,
დათოვლილობა მოვიხილოთ რათა ველების,
განძარცულობა ტევრებისა,
მივიწყებულნი ალაგნი ისი გულისანი,
კორომნი ისი იჭვისანი,
ფიცხელი გზანი ნდობისანი.
ღობეწნულები სიღატაკისა.

ჰგრძნობენ თუ არა გარდაცვლილნი მქროლავ ბორიოს,
ამას ყამირნი გვანიშნებენ
(ლილოჭრილოსებრ
ისინიც აგრე უსწორმასწორ
ამოფტკნულან).

– ეს გაორმაგებული ხედვა ბუნებისა და სულისა, უჩვეულო თანხვდომა მათი, ბუნებასა და სულში აღმოჩენილი ცვალების იდენტურობას მიგვანიშნებს.

აიხის საუკეთესო ლექსებია: „თანამყოფობა“ („Gegenwart“) – ქალისა და კაცის ურთიერთწვდომა, დაუხანებელი და მარადისყოფაში გადამყვანი წამი, ქალისა და კაცის მაერთებელი. სოციალური ელფერითაა მოსილი ლექსები: „მოგზაურობა“ („Reise“ – კეთროვანისადმი მიძღვნილი) და ლექსი „დახედეთ ხოლმე ნუნებს“

(ეპიდემიას, ჟამს – აცნობიერებს თითქოს მზერა, აცნობიერებს ვერსაცნაურს, ბედისწერულს).

„იაპონური გრავიურა“ – ეს მცირე ლექსი ერთგვარი მედიტაციაა, სახოვნება მისი ძენის პრინციპს აფუძვნიაო თითქოს.

ქურანი აღვირაჩაბმულია,
რიგიან ადგას უნაგირი,
ნეტავი ვისად?
გინდა ახლო იყოს მხატვარი,
უჩინმაჩინი დაშთება მაინც ამა სურათზე

მხედრის მაგიერ წარსდგი ფეხი,
სურათსა შიგან დაეტანე,
მოიზიდე მოსართავები.

კარლ კროლოვი (დაბად. 1915 წ.). 1956 წ. გადაეცა გ. ბიუხნერის პრემია. უკანსკნელ ხანებში, ოდეს პოეტები ესსეისტიკას ანდა სულაც პოლიტიკურ მოღვაწეობას მიეტანენ, კ. კროლოვი ლირიკის ერთგული დარჩა (ბუნების მგოსნის ვილჰელმ ლემანის მოწაფეა იგი). დასავლეთევროპელი მკვლევარი ჰ. ფრიდრიხი იმაგინატიურ მჭვრეტელად მიიჩნევს კროლოვს; სიტყვათშორისი გალვანური ველის დამკვლევად [სიტყვათა და ბგერათა ჯუფთის აკორდისა თუ დისაკორდის განმცხადებელიაო იგი]. თითქოს და ისე, უცხოდ, თამაშ-თამაშ აგნებს ჭეშმარიტ სიღრმეს ისეთი ლექსები, როგორიცაა „ანარქისტული სინათლე“ [კონსტრუქტივისტული რამ სურათი: საგნებს ჩრდილი დაუკარგავს; თეთრი კანი, რაკიღა სხეულს დასცილებია, კიდევ უფრო განსპეტაკებულა. საყვარელს შეყვარებულისა ვერა გაუგია რა ჩრდილის გარეშე. ერთი და იგივე მოძრაობათა გამეორების მისტიკა. ხოლო ქვესკნელი, ჩრდილთა მშობელი, ლოდქვეშ სიბნელეს შეჰყუჟვიაო – ასე მთავრდება ეს ლექსი]; ლექსი „სიყვარული“ და მრავალი სხვა. ერთობ საგულისხმოა კროლოვისეული ვრცელი ლექსები (თავისუფალი მანერით გაწყობილი, ელეგიათა ახლებური ჟღერებით). – მიმობნეული, მკრთომარე

სახეები, ინტუიტიური წვდომა საგნებისა და მოვლენებისა – ყველგან და ყველგან.

ქერუბინული პეიზაჟი

ქერუბინული პეიზაჟის სამეუფოში
თითო ბუჩქიდან თითო მთვარე ამოზიდულა.
ერთურთს ტუჩზე ხელს ვაფარებთ,
მერმე თვალთა, დაკლული კრავის თვალთა ნელინელ
ვხუჭავთ ყველანი
სიყვარულს არცა დაჰბედებია სისხლჭარბობა და,
ცისფერთა ქართა საბანებელში
ჰქმნის მიყოლებით ახალსხეულებს.
ზანგის ასულნი შესთავაზებენ
ღრუბლებს სიშავეს.
სულსა თვისსა
თევზნი მდინარეს განუბოძებენ.
წამოვა იგიც და ნაპირებს შემოადგება.
გაცისკროვნებულ სხეულებას
მოიძიებს შესამოსელად.

პაულ ცელანი. 47-ჯგუფის პრემიის ლაურეატი. უსაჩინოესი გერმანელი პოეტი [დიდად დაფასებული დასავლურ კრიტიკაში, მოდერნისტული პოეზიის კლასიკოსთა შორის შერაცხილი]. ცხოვრობდა პარიზს, განსწავლული რომანისტიკაში, გერმანისტიკაში. ფრანგული სიმბოლიზმის, რილკეს ბოლოჟამინდელი ლირიკის მეცანი. თავისი პოტენტური ემიგრაცია პარიზშივე დაასრულა თვითმკვლელობით. არცერთ თანამედროვე გერმანელ პოეტზე იმდენი არ დაწერილა (თანაც აგრე ფუნდამენტურად), რამდენიც პ. ცელანზე დაიწერა (წერილებიდან და წიგნებიდან მოყოლებული დისერტაციებამდე). პ. ცელანის პოეზია სტ. გეორგეს ეზოთერული ლირიკით მიჰკვლევდაო გზას – აღნიშნავენ მიმომხილველები. ცელანისეული ლირიკის ენობრივი მომჭირნეობა თვალშისაცემია სწორედ. ბოდლერისა და რემბოს წამოწყებული პერმანენტული

რევოლუცია პოეზიის ენას თანდათანობით ნგრევით დაემუქრაო [წერს ბენგტ ჰოლმსქვიტი - ნელი ზაქსის ლექსთა კრებულის წინათქმაში]. „დღესდღეობით რაც ლექსში ვლინდება, ეს არის სიძნელე სიტყვათხმარებისა, ხოლო ბობოქრულად დაირიბებული სინტაქსი, ელიფსური სახვა მღვიძარი აზრისა ცხადყოფს ლექსის ჯიქურ ლტოლვას დუმილისაკენ“ – პაულ ცელანის სიტყვებია. გარეგნულ მიზეზთა გარდა ლექსის დუმილში დანთქმას შინაგანი საზოგადოებრივი სიტუაცია განაპირობებს. მთელი ეს ენობრივი ექსპერიმენტირება, ერთგვარი ლინგვისტური გაუცხოება არა არის, თუ არა გაბრძოლება ენობრივი საუნჯის იმ ტოტალიზაციის წინააღმდეგ, მმართველი წრეების პოლიტიკას, თუ ტექნიზირებული, „თანამედროვე ჩვევათა“ ტყვედქმნილი საზოგადოების ნებას რომ ემსახურება. ამ საშინელი მანიპულირების წინააღმდეგ აღმდგარა დასავლური თანამედროვე ლექსი და ის ბარიერიც, უბრალო მოკვდავთა წინაშე აღმართული, ბარიერი ვერგაგებისა (ანუ, თ. ადორნოს სიტყვას თუ მოვიშველიებთ, „შოკი ამოუცნობლობისა“) ფორმაა ბრძოლის, ფორმა ექსტრავაგანტული, პროტესტისმიერი აზროვნების და, არა წმინდა გარეგნული ექსპერიმენტი. სიტყვა კლიშედ ანუ სკრიპტუმად იქცევაო აწინდელი მაშინერიის ხელში – უთქვამს ჰ. მარკუზეს. „ერთგანზომილებიან“, განადგურების გზაზედ დამდგარ პოეზიას, მმართველი აპარატის მიერ რეკომენდებულს, აღუდგება პროტესტი, უარყოფა ყოვლისა არსებულისა (ანუ მარკუზეს თქმისაებრ „დიადი უარყოფა“ („große Weigerung“), „პროტესტი, მოპირისპირე იმისა, რაიცა არს“ („Protest gegen das, was ist“). ხელოვნებაა ერთადერთი იმედი, რომლისა წიაღთ ეგების „გადაიზამთროს“ დევნილმა თავისუფლებამ. „überwintern kann“ – ეგ ტრაგიკული სიტყვებია, ხოლო მიღმა ამისა დაჩნდება ტრაგიკული სიცხადე).

ერთი მიზეზიცაა, ლექსის თანამედროვე რედუცირების განმაპირობებელი: გადატანილი საშინელება ომისა, განადგურებისა, სიბოროტის აღზევებისა, რისი დავიწყება შეუძლებელია (დასავლეთგერმანელ, ასევე ავსტრიელ თუ შვეიცარიელ მწერალთა მოქმედ თაობებს – 50-დან 34 წლამდე შემოსაზღვრულ ხნოვანებას ამა თაობებისა), ახსოვთ ეგ საშინელება, ქვეცნობიერებაში გადასუ-

ლი, დღევანდელი ყოფნის ტრაგიკულად გამაელფერებელი. ყველა ამ პრობლემას უკავშირდება პ. ცელანის ცხოვრება, შემოქმედება და მისი ტრაგედიული აღსასრულიც. მისი ერთ-ერთი შედევრია 1959 წ. დაწერილი ლექსი „გისოსნი ენისანი“.

„საყეთა-მიერ მონიშნული სიმრგვლივე თვალთა.

ქუთუთო მბდვინვარე ნადირი
ნიჩბებით აღვივდა,
განახვნა სახედველი.

მოცურავს ირისე, ოცნების განძარცვა, ოდენ კაეშანი.
ზეცა, გულისაებრ თალხი, გვიახლოვდება.

ალმაცერ იელვებს, გაკრთება
რკინის როზეტიდან კვარი –
სული უხილავ არს თუმცა,
გრძნობის ნაშუქარი ამხელს.

შენებრ შევქმნილიყავ ნეტავ.
შენაც შექმნილიყავ ჩემებრ.
აკი გავუმაგრდით ხორშაკს,
ერთად დავუდექით ხორშაკს,
ახლა უცხოები ვდგავართ.

არის ქვაფილები ესე. ერთურთს მიჯრილები ესე,
ერთურთს მიჯრილები ვსხედვართ
და, იქ სიცილია ორთა, სიცილი გულისაებრ თალხი
და, იქ დუმილია ორთა,
ორივ მოუვსია პირი.“

და კიდევ:

„მოვედინ მოვედინ

მოვედინ სიტყვა მოვედინ
განმჭოლად ღამისა
ნათება ჰსურინ ჰსურინ ნათება
ნაცარნი ესრეთ
ესრეთ ნაცარნი ნაცარნი ესრეთ
სიღამე
სიღამე და-ესდენ სიღამე, თვალთ
დაეტანებოდე, დაეტანებოდე ნოტიოთა
დაეტანებოდე თვალთა, ნოტიოთა დაეტანებოდე."
[kam, kam
kam ein Wort, kam
durch die Nacht
wollt leuchten, wollt' leuchten
Aschen,
Aschen. Aschen
Nacht
Nacht-und-Nacht-Zum
Aug-geh, zum feuchten
zum Aug geh, zum feuchten].

[„ლირიული მე" – „მე", (გისოსს რომ გაანგრევს, გავა) გისოსი მე ვარ"] „აღარასა" და „ჯერ კიდევ არას" – შორის ეფეთებაო პოეზია, ამბობდა პ. ცელანი. მისმა ლექსმაც ტრაღიკულად აირეკლა ესე ყოველი. იგი მაძიებელია ცეცხლოვანი მარადიული ანბანისა, შინაგანი ცისკროვანი ძალისხმევით ეშურება მისკენ – ცელანის ეგევითარი ძიება ერთგვარი ანალოგია ნ. ზაქსის პოეზიისა (მისგან სრულიად დამოუკიდებელი. გადაძახილი ორი რჩეული პოეტისა. უშორესი მანძილი იდო მათ შორის, დროითიცა და სივრცობრივიც). კრიტიკოსები პოსტსტურრეალისტურად ნათლავენ პ. ცელანის შემოქმედებას, მაგრამ – აღნიშნავს გიზელა დიშნერ-ი [ზაქსისადმი მიძღვნილ სტატიაში] – მომავალშიც ალბათ ბევრ კრიტიკოსს შეაღონებს ერთი თავსატეხი: „იზმებიდან" რომელსა და რომელს მივაკუთვნოო გვიანდელი რილკე, ასევე გ. თრაკლი, ნ. ზაქსი და პ. ცელანი. როგორც, ერთის მხრივ ჰოლდერლინის კლასიკაში მოქ-

ცევაა პრობლემატური, ასევე, მეორის მხრივ, პრობლემა შექმნილა გ. თრაკლის ექსპრესიონიზმში, რ. მ. რილკესი – სიმბოლიზმში და პ. ცელანისა და ნ. ზაქსის რაიმე ჩარჩოში მოთავსება – სიურრეალიზმი იქნება ეს თუ პოსტექსპრესიონიზმი. გ. დიშნერის მოსაზრება სიმართლეს მიგვანიშნებს უპირველესად (გერმანულენოვანი მოდერნისტული ლირიკის სინამდვილიდან, მისი ენობრივი, ფორმისმიერი სპეციფიკიდან გამომდინარეა ეგე მოსაზრება). გერმანული ლირიკის მკვლევარი ჰ. რიხტერი წერს ცელანის გამო: ის კიდევ ერთი იმედი იყოო გერმანულენოვანი ლირიკისა, აგრე უდროოდ და უსაზმნოდ ჩაღუპული. ანთოლოგიური ლექსი პ. ცელანისა – „კუნძულის დასწვრივ“:

კუნძულის დასწვრივ, მკვდართა გვერდიგვერდ,
ტყის გამოღმა, მარტოხის გვერდით შეუღლებულთა
მკლავებს ზეცის შავარდნები დასტრიალებენ,
დიან სულები სატურნისებრ შემოწერილნი:

წყალს მიხოფავენ უცხონი და გალაღებულნი,
ეგე ოსტატნი ყინულთა თუ ქვათა ყოველთა:
დაძირული ტივტივების ჟღრიალი-ჟღრიალი მოაცილებთ,
ღმუილი ზღვისა და ზვიგენთა ზურგები ლურჯი.

ჰხოფავენ აგრე, წყალს ჰხოფავენ, ჰხოფავენ აგრე –
გარდაცვლილნო და მიმცურვალნო, მოესწრაფენით!
მოეჯარენით ყოვლისმხრივ ამა სათხეველსა!
ეგე ზღვა ჩვენი ხვალ განქარდება და განიმქვრევა! –

ეგ სევდაშემოსილი ხილვა გაგვიცხადებს სიღრმეს, შემეცნებას, სიკვდილის წინარე დაუდრეკლობას - პ. ცელანის პოეზიის ამ განუშორებ თანამდევართ.

ჰანს მაგნუს ენცენსბერგერი (დაბად. 1929 წ.). 47-ჯგუფის წევრი. უთვალსაჩინოესი პოეტი, მოღვაწე, იდეოლოგი სიტყვის. ენცენსბერგერის ესსეები საქვეყნოდ გაითქვა, მრავალ ენაზე ითარგმნა კიდეც [გამოსვლები ამერიკაში, ევროპაში, ყველგან და

ყველგან]. ლექსების კრებული „ბრმობილთ ანბანი" 1964 წლისა – „blindenschrift" – ერთიან წარმოგვიდგენს ენცენსბერგერისეულ პოეტიკურ პრინციპებს. გერმანულენოვანმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ ენცენსბერგერს „კურაჟული ანალიტიკოსი" უწოდა. მსგავსი შემმეცნებელი პოლიტიკური სიტუაციისა, სოციალური ქცევისა, აწინდელი შეგნებისა, ინტელექტისა დასავლეთგერმანულ სინამდვილეს ძნელად მოეძებნებაო. მისი კრიტიცისტული ხმა სწორედ რომ შეულეველიაო დასავლეთგერმანულ სინამდვილეში. ენცენსბერგერი თავგამოდებით ადგას პოეტური სიტყვის აუთენტურობას (პოეტს დაუფარავი ტრიბუნობა არ მოეთხოვება, სიტყვათა და სიტყვათა შუა ჭვრიტებში უნდა ჟონავდესო პოლიტიკა, ავტორის ზურგს უკან, თავისით უნდა აღსრულდესო ეგე). დასაბამით ბრეჰტის მოწაფე გახლდათ (ბრეჰტისეული ლირიული ტრადიციის მიმდევარი). პირველი წიგნი ლექსებისა 1957 წ. გამოსცა. მაშინვე მონათლეს კიდეც „დაბოღმილ ყმაწვილკაცად" მისი ავტორი. „ვითარების წარმოჩენაა ლექსის მიზანი, საამისოდ ლექსზე უკეთესი სხვა რამ საშუალება არ იპოვება. ვითარების წარმოჩენა ამავე ვითარების შეცვლასა და ახლის წარმოქმნას ედრება ლამის. ასე რომ, ლექსი საქონელი კი არ არი, წარმოების საშუალებაა, ჭეშმარიტების აღწარმოებაში რომ შეეშველება მკითხველს და რაკი ლექსი კონტიგენტურია და დასაზღვრული, მისი მეშვეობით ისევ და ისევ დასაზღვრული, კონტიგენტური ჭეშმარიტება უნდა იწარმოებოდეს. აქედან მომდინარე, პოეზია არის პროცესი ადამიანის თანაცნობისა, ცნობითვე ამაღლებისა..." – სწერს ჰ. მ. ენცენსბერგერი. 60-იანი წლების ცვალებად ვითარებაში ენცენსბერგერი კვლავ პოეზიას წარემართა. პოეზიას არასდროს დაკისრებია საზოგადოებრივი ფუნქცია და არც უნდა დაეკისროს, რამეთუ დღევანდელი ოპოზიცია დაბეჭდილისა და დაწერილის ჩარჩოებში მოქცეული, მმართველი კლასის მიერ ნებადართული, რეგულირებული და წინდაწინვე ნაგულისხმევი სპორტული ასპარეზობის მაყურებელს მოჰგავსო. ენცენსბერგერის საზოგადოებრივ მოღვაწეობას განსაზღვრავს, უპირველეს ყოვლისა, საღი რაციო, საზარი სიცხადე გონებისა, პოლიტიკური, იდეოლოგიური ექსპანსიის უკუმგდებელი – ეს იშვიათი უთურგვნელი თვისება

სულისა. რაც მთავარია, ფუნდამენტურ რაციონალიზმთან ერთად ამ კაცს სიღრმის მჭვრეტელი პოეტურობაც აგრერიგად მომადლებია.

ნაპირი

გაღმა ნაპირზე, დილის ბინდში
ნისლი რომ ავა,
განმბრჭობენ მე და განმაცხადებენ.

გაღმა ბურია განუჭვრეტელი

გარე-გარე წამოვა ზვირთი და, ფერმკრთალს რასმე,
ხისასა თუ ორჩხომელისა
თუ კაცის მორგვებს
ჩამოატარებს.

აწ მიხმე, გარქმევ, მიხმე აწღა
სასომიხდილის ხმითა შენითა,
ვერ გამოაღწევს ეგ სიტყვები
ნილს და ბორიაყს.

გაღმა ნაპირზე,
აგრე მუდამჟამ გაღმა ნაპირზე
განიბრჭობენ აქაურსა რაობას ჩვენსას,
ამა წყლისპირა კანაფისას, ამ ნარიყისას,
დაცალეწილს ჩვენის ხმისას.

არსებობს კი გაღმა ნაპირი?

თავად არცა რას აღვემატები
და, არცა რა აღმემატება

არცა რაიმე გადაწყდება აქეთა ნაპირს

აქეთ სიმშვიდე არის დიდი.

გაღმა ბურია განუჭვრეტელი

გამოღმა სელი შრება ნელიად
ხრჩოლავს ნაპირი.

– ეს ლექსი ეგზისტენციის ხმობაა პირველ ყოვლისა – ხმობა მეორე ნაპირისა ისევ და ისევ შენგან მომდინარეობს და შენვე გიბრუნდება და თუმცაღა ბოლო სტრიქონი („გამოღმა სელი შრება") – გამოღმა დარჩენისა და თავის თავში ჩაბრუნების მანიშნებელია, ვინ იცის, თავიდან არ დაიწყება ყველაფერი (და იგივე ხმობა გაღმა ნაპირისა კვლავაც არ ამოგზრდის შენივ თავიდან). რამეთუ ადამიანური „მე"-ს თვისებაა ეგ გაწვდომა გაღმა ნაპირისკენ. ილუზიური კონკრეტულობა ლანდშაფტისა (ზვირთის დენა და დილის ბინდში ჩამოტანილი მორგვები) – შეგრძნება მდინარის პირას მდგარი ყოველი კაცისა, ძალაუნებურ რომ გაიყურება გაღმა ნაპირისკენ (ეს კონკრეტული სიტუაცია) – რაიც ყოველ კაცს განუცდია, ფსიქოლოგიური და ლანდშაფტური კონკრეტიზაცია, აორმაგებს მკითხველის აღმქმელობას და მერმე შინაგანად, იმმატერიალურად განაცდევინებს იგივე პროცესს (კონკრეტული ლანდშაფტის გარეშე), ანუ სულისმიერ სფეროში გადაჰყავს იგი.

ლექსი „ბრმობილთ ანბანი" – ბედის წინაშე შემართების, შინაგანი ბედითი შიფრის ამოცნობის, სასტიკი სინამდვილის პირისპირ დგომის გაცხადებელია:

აღხოც სიბრმავე,
კაცო მეფეო, აღმოიკითხე
ბრმობილთა ანბანს სახელი
შენი -

Nimm die Blinde ab
Könio Mensch und lies
Unter der blin den Schrift
deinen eigenen Namen]

აღმოიკითხეო შენივ „მენე თეკელ“, ნუ განგაფრთხობსო ბედისწერა კაცობრიული, მეუფეო, ძეხორციელო! საოცარი გრაფიკული ტეხილებითა და წრფეებით, ძუნწი შავ-თეთრითაა გასრულებული ლექსი „დათოვლილი ალუბლის ბაღი“ – შავ-თეთრი და მერმე თეთრის ელფერები (ამ თოვლში თითქოს ჩაწერილია სტრიქონი – „სასიკვდილო დღესასწაული ნაკვალევთა“ („der Todesjübel der Spüre“) – ზამთრის მანიფესტაცია. – ლექსის დასასრული ორი ტაეპი საოცარი: [„zwischen Last nichts und michts/ wehrt sich und blüht weiß die Kirsche“] „თითქმისდა აგრე: არარასა და არარას შუა ძალიანდება და, თეთრად ჰყვავის ხეი ალუბლის“, – მსწრაფლ გაკარგვინებს მატერიალობის შეგრძნებას და იმმატერიალური სამყაროს წიაღთ წაგაყენებს უეცრივ (ისევე, როგორც ზემორეგანხილული ლექსი – „გაღმა ნაპირი“), – ისევ და ისევ კონკრეტული გარემოს მეშვეობით. ენცენსბერგერისეული ლექსის თვისებაა ეგე [საგულისხმიერო ლექსებია: („Schattenbild“, „Schattenreich“, „Schattenwerk“) „ლანდი“, „ლანდთა სამეუფო“, „ლანდის ნაქმნევი“].

მოუთმინარედ
კმაყოფილთა სახელითვე შთახდომაჲ
სასოწარკვეთად
მოთმინებითა
სასოწარკვეთილთ სახელითვე
იჭვით აღკვეთა სასოწარკვეთის
მოუთმინარედ მოთმინებითა
შეუგონებელთ სახელითვე შეგონებაჲ.

[Ungeduldig
im Namen der Zufriedenen
verzweifeln
geduldig
im Namen der Verzweifelten
on der Verzweiflung zweifeln
ungeduldig geduldig

im Namen der Urbelehrbaren
lehren].

– განაცხადა ჰ. მ. ენცენსბეგერმა თ. ადორნოსადმი მიძღვნილ ლექსში „ტვირთმძიმე შრომა“ – და ეს ფაქტიურად მისი მრწამსიცაა.

ჰელმუტ ჰაისენბჳუტელი მთელს გერმანულენოვან სამყაროში ძნელად ამოსაცნობ, „გაიდუმალებულ“ – შიფრირებულ პოეტად არის შერაცხილი (დაიბადა 1921 წ.). განსწავლის წლები – 1942-1945 [შეისწავლა ხუროთმოძღვრება, გერმანისტიკა, ხელოვნების ისტორია]. 1955-57 წ.წ. გამომცემლობის რედაქტორია. 1959 წ. მოყოლებული სამხრეთ გერმანიის რადიომაუწყებლობის განყ-ბის გამგე. ბერლინის ხელოვნებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი. 47-ჯგუფის თანამდეგი. 1959 წ. ჰაისენბჳუტელს გ. ბიუჰნერის პრემია გადაეცა. იგია გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეზიის ბურჯთაგანი (თეორეტიკოსი, ესსეისტი), – კონკრეტული პოეზიის ავტორიტეტი, ჰაინსებჳუტელის ლექსი მუსიკალური და ფერწერული აღქმებითაა გაუხვებული – და კიდევ უფრო აზიდული. კომბინაციები, ტოპოგრაფიები, ლიბრეტო, ტექსტების კრებული – ასე იწოდება მისი წიგნები. ექსპერიმენტირება, ცალკეული ბგერითი კომბინაციები, ვოკაბულარული რიგი, რედუქცია და მეორეს მხრივ კომბინატორიკა, მონტაჟი, კოლაჟს მიახლოება – სიტყვათა ციმციმი – ეს ყველაფერი მთლიანობაა [აცხადებს ჰაისენბჳუტელის ტექსტთა მიმომხილველი]. ჰაისენბჳუტელი უსაზმნო ექსპერიმენტირებასა და მექანიკურ სიტყვათმიჯრას არასდროს მისდევნებია, მისმიერი ტექსტის ყოველი სიტყვა აუთენტურია, ფუნქცირებული. ჰაინსებჳუტელისეული სტრიქონი შონბერგის მუსიკალურ ფრაზას გაგონებსო – იტყვის მიმომხილველი, – სტრიქონთა და სტრიქონთა განზიდული შუალედები, დაშორიშორებული საგნები, მოახლოება პირველქმნილი ნამდვილ რიტმისა (სტრიქონთაშუა ჟამიდანჟამ გახმიანებული სიღრმისეული ნოტი). დროდადრო კოსმიური ძალისხმევით აიზიდება აზრი.

„კონკრეტულია ის, რაც განუმარტავია... ზედაპირთა სიტყვიერი, მიუმსგავსებელი აღწერილობა – ერთადერთი მეთოდია საგანთა მოზიდვისა. უკეთესია ზედაპირთა სრული მოუხილველობა. აცადო უნდა საგნებს, თავისით მოგეახლონ, არ უნდა განჭვრიტო საგნები, ფიქრი არ უნდა მიადევნო, თავისით მოდგნენ, დაე, სიტყვები. კონკრეტული ის არის, რაც ფიქრში არაოდეს გაგივლია", – განგვიმარტავს კონკრეტისტი ფრანც მონი.

ხოლო ჰაისენბჳუტელმა თავის მხრივ განაცხადა: „ჩემი წადილია ეგრეთ შევენივთო ენას, რომ თავადვე გამომეპასუხოს"-ო. სტრიქონების მაკავშირებელია დუმილი (მეტაფიზიკური სიდიდე), ჭეშმარიტი შემეცნების დასაწყისი. პირველი ჩქამი, პირველი აბგერება. საგანთა აურის (საგანთა შარავანდის) წარმოჩინება. მეორეს მხრივ - ბიურგერული ენობრივი დოგმატის ნგრევა; ენაშივეა დასაძებნი მდაბალი მეშჩანური ყოფის ძირები, რომელი უნდა მოისრას, ახალი პოეტიკა არის განწმენდა, ამაღლება ყოფისა, ჰ. ჰაისენბჳუტელის ლექსი მოწადინებულია გამოთქვას– [Situation. Meine Situation. Spezielle Situation] სიტუაცია. სიტუაცია ჩემი. სიტუაცია განგებისი – ძნელია დაიძებნოს ეგზისტენციალიზმის უკეთესი განმარტება. ჰაისენბჳუტელის პოეზიასაც გერმანული ეგზისტენციალიზმის ელფერი დაჰკრავსო (განაცხადებს კიდეც ზოგიერთი).

პამფლეტი II

აგვისტოსშუა მოდენილი მდელოს სურნელი – დასაბამი ჩემი ბიბლიის (პალეოლითი ჩემეული, ჩემსავ ბალღობას თუ გადაწვდება და, ეგ არის (პროსოდია სარკინიგზო ვაგონებისა

ჟამი განვლილი განუგრძელებლად
სამი კვირის სწორს სწორედ გუშინ
წარსულის გარე გადმოეკიდა დღეთა მტევნები
მოუსვენრობა ჩემი ვითარ იმა წყლის კრთომა,
მწყობრმა ხოფებმა სახელდახელოდ რომ გადასხიპა
მოუსვენრობა ჩემი – ჩქამი სამუშაო მაგიდის დასწვრივ
გაგორებული წყვილი კამათლის,
ფერცხალნი თვისნი სახეში რომ შემომაფერთხა.

მონეული ჟამის, ჩავლილი წარსულისა და მის გარეგან შთენილ დღეთა მტევნების, უძველეს წარსულთან გაიგივებული კაცისმიერი მცირე ყავლის ერთობლივი წარმოსახვა – შემოდგომისკენ დამართული აგვისტოს ფონზე, ადამიანური შფოთითა და მოუსვენრობით (ბედისწერულ კამათლის გორვას რომ ედრება) – უბადლო ეგზისტენციალური სურათი (ერთი დაწამწამება სიცოცხლისა).

ჰაისენბიუტელს წმინდა ექსპერიმენტული - სიტყვიერი კერძოობითი პროსოდიაც ემარჯვება (სპექტრული დაშლა):

თოლიები და მტრედებ კიდევ გედები
მოეხეტებიან ტბებზე
გამოღმით და მერცხლები შუაგულ ზაფხულს
მტრედები შუაგულ ზაფხულს ტბებზე
მოეხეტებიან გედები და
თოლიები თოლიები თოლიები
და
გედები და კიდევ
თოლიები
მოეხეტებიან შუაგულ ზაფხულს
გამოღმით
თოლიები თოლიები თოლიები
მოეხეტებიან გამოღმით გამოღმით მოეხეტებიან
მოეხეტებიან გამოღმით
გედები გედები გედები
და მტრედები და მერცხლები და მტრედები და,
და
ტბებზე კიდევ შუაგულ ზაფხულს
შუაგულ ზაფხულს ტბებზე კიდევ შუაგულ ზაფხულს
თოლიები და მტრედები კიდევ გედები და
მერცხლები მოეხეტებიან
შუაგულ ზაფხულს ტბებზე გამოღმით

- ეს უბრალო სიტყვის თამაში როდია, – სიტყვებისა და დამხმარე სიტყვების ერთჯერადი და მრავალჯერადი შენაცვლება, კომპონენტების ერთმანეთში ინტეგრირება, თითქმის გათანაბრება, ერთმანეთთან გაჯერება, გადაწვნა, საბოლოოდ ნარმოუდგენელ ვიბრაციას წარმოშობს, ჩიტების რიალად და ტბის დასწვრივ ფრთების ტლაშუნად შთაებეჭდება მსმენელსა და წამკითხველს – აქ მუსიკაცაა და წმინდა სკრიპტუმიც. ამას გარდა ფერწერული სახვაც – ე. ი. წარმოსახვის მთლიანობა, რაიც კონკრეტული პოეზიის მიზანია სწორედ. ჰაინსებჲუტელის პოეზია მაღალი გონებისა და მაღალი მგრძნობელობის გაცხადებაა. კონკრეტისტთა შორის ჰ. ჰაისენბჲუტელი სწორედ იმით გამორჩეულა, სულის უშუალო წვდომა, საგანთა, ფრაზათა და სიტყვათა ეთერული შარავანდის მიზიდვა და მითვე ცნობიერების იმპულსირება რომ ხელეწიფება (ყოველ ლექსს ავტორის შინაგანი ეთერული ნაწილიც დატანებია თითქოს). სიტყვიერსა და რიტმულ სრულქმნას მიგანიშნებს „ლექსი სიკვდილის წვრთნევისა გამო“ [„Gedicht über die Übug zu sterben“].

ჰაისენბჲუტელისეული ლექსი ერთიანი სახისმეტყველების პრინციპს როდიღა მისდევს, იგი შინაგანად დანაწევრებული და მერე ხელახლა კონსტელირებული მთლიანობაა – ეგზისტენციას რომ უთანაბრდება [ფორმით და ფორმაში მიმალული ანუ გაიდუმალებული შინაარსითაც].

ჰაისენბჲუტელს არა ერთი და ორი მიმდევარი გამოუჩნდა გერმანიაში: პ. ჰანდკე, ერნ. იანდლი, ვოლფ ვონდრაჩეკი, მიხ. შარანგი, ფრიდრიჰ კრისტიან დელიუსი და სხვ., კონკრეტისტთა უფროს თაობას (ფრანც მონსა და დიტერ როტს) ერთგვარად რომ გაემიჯნენ. მათთვის ტექსტი ენობრივი ნიშნების უბრალო თანმიმდევრობა როდია, არამედ ფიქრისა და ცნების ურთულეს კავშირთა შედეგი. კონკრეტისტების ახალთაობა ენის ტრადიციულ მოდელებს ებრძვის, გაქვავებულს, რეაქციული იდეოლოგიის, მეშჩანობისა და სიმდაბლის დამფარველს – ებრძვის ტრადიციულ გაგებას ისეთი სიტყვებისა: როგორიცაა „დემოკრატია“, „ერთგულება“ და სხვა და სხვა – მმართველური იდეოლოგიის პაროდირებას მისდევს. „ახალთაობა“ ერთგული აღმოჩნდა „დიადი უარყოფისა“

[„die große Weigerung“] „ახლებური მგრძნობელობის“ [„die neue Sensibilität“] მარკუზეანული თეზისისა [„Mein Wunsch: dass man sie zusammentun würde, die linke Scheisse und die rechte Scheisse, die liberale Scheisse dazu, und eine Bombe draufschmeissen“ – პ. ჰანდკე – მარკუზეანული ინტელექტუალთამიერი ამბოხური ძალის მანიფესტაცია]. ფორმისმიერი პოზიცია: „ყოველი ამბავი წინადადების გახსენებაა მხოლოდ, მეც ბოლომდე გითხრობთ წინადადებას“. – ვოლფ ვონდრაჩეკი. ეგევე პრინციპი ჰქონდა იმთავითვე არჩეული ჰ. ჰაისენბიუტელსაც.

„ახალთაობის“ კლასიკოსად მიჩნეულია პ. ჰანდკე (დაბად. 1942), გერჰარტ ჰაუპტმანის პრემიის ლაურეატი. პოეტი, დრამატურგი, ახლებური ანტითეატრის დამფუძნებელი დას. გერმანიაში; უმთავრესი გამიზნულობა მისი პიესებისა: სიტყვათა რიტმული მიმდევრობა (ენის აქცეპტი). მომარჯვებულია ბიტლსური ელემენტი. სცენაზე მუსიკალური ავტომატებია დადგმული. ემოციაზე ზემოქმედება სხვადასხვა ხერხისა და სიახლის მეშვეობით. სიტყვის მაგია. ნაწარმოები თავისებურ მისტიურ აქტად წარმოგვიდგება. „ვენის ჯგუფისთვის“ ნიშანდობლივი ჰერმეტულობა ჰანდკემაც აითვისა და თავის ანტითეატრში დანერგა. მის პიესებს შორის გამორჩეულია „კასპარი“. [ეს ერთგვარი შორი ანალოგი კასპარ ჰაუზერისა (იაკობ ვასსერმანის რომანი „Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens“ „კასპარ ჰაუზერ ანუ სიზანტე გულთა“), დღევანდელ იმპულსთა სრული გამომხატველი]. კასპარის მოთვინიერება, ანუ „გამოზრდა“, მისი მანიპულირება ამჯერად წმინდა გრამატიკული მოდელების მეშვეობით, გრამატიკული რუტინის მეშვეობით აღსრულება. გრამატიკული მოდელები ადამიანის გამასწორებელი, ტოტალისტური პრინციპებითაა აგებული, ასე რომ, აქედანვე განაღდებულია კასპარის სრული დათრგუნვა. ჰანდკეს პიესა არის პროტესტი გაქვავებული სამეტყველო ფორმების, ენობრივი დიქტატის წინააღმდეგ. პ. ჰანდკეს პოეზიის მკვებავი წყარო, ისევე როგორც სხვა დანარჩენი (ძველი თუ ახალი კონკრეტისტებისა) – ლ. ვიტგენშტაინის „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი“ გახლავთ.

პ. ჰანდკე ისევე, როგორც კონკრეტისტთა წინამორბედი თაობა, პოეზიის აუთენტურობის მოწადინეა. პოლიტიკური ანგაჟირება პოეზიისა მიუღებელია მისთვის; ეს ერთგვარი ესთეტიზმია, რაიც ლამისაა ყელში ამომივა, ეგ ლიტერატურა არ არისო, – დაუფარავად განაცხადა პ. ჰანდკემ – პოეზია უმაღლესი სინამდვილეა, მატერიალური ინტერესისაგან დაწმენდილი, გაცისკროვნებული (შემთხვევითი როდია, კონკრეტისტებს ნოვალისის მემკვიდრეებად რომ მიაჩნიათ თავი).

„ბაიროითში
1966 წელს
ვიდრე „ტრისტანის და იზოლდას“ წარმოდგენა დაიწყებოდა
პარკის ფოლორცზე
გამოჩინებულ ავტომატში
პირველად იყო
მონეტა რომ ჩავასრიალე
პირველად ვცადე ეგ სიახლე
ახლის ცნობით ამაყობს აკი ყოველი კაცი,
მეც გავამაყდი ახლის ცნობითა.
თავს დავეკითხე:
სულპირველად კარი როდის დავკეტე-მეთქი
ჩემივ ხელითა?
სად იყო-მეთქი, პურის ნატეხს ჭიანჭველა რომ
შევაყოლე სულპირველად?
სულპირველად მაინც რარიგ ვითარებაში ვიხილე-მეთქი
მდინარიდან წასული ნისლი?“
(პ. ჰანდკე, შინასამყარო გარესამყაროსი შინასამყაროსი).
P. Handke. Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt.

თითქოსდა თამაშ-თამაშ დაწერილი ეს მცირე ნაწყვეტი განგიღვიძებს ემოციას, ფრიად ადამიანურს, – გულუბრყვილობის, ბალღობისდროინდელი პირველი შეგრძნებების ესევითარი აღდგინება ბაიროითის დიდებული ვაგნერეანული ზეიმის ფონზე, სულ უბრალოდ, პარკში სეირნობისას, მართლაც რომ შთამბეჭდავია.

და თუ, ერთის მხრივ, გარეგნულად, კონკრეტისტი პოეტის აღქმა გაუცხოვებია დიად ზეიმს ვაგნერისას, მეორეს მხრივ შინაგანად, სიღრმისეულად დაახლოვებია მასვე (ჩვენდა შეუმჩნევლად). მხოლოდ ბოლო სტრიქონის ჩაკითხვის შემდეგ: „...მდინარიდან წასული ნისლი – ჩახვდება მკითხველი ავტორისეულ გაშინაგანებას – და ეს ყველაფერი იმ თავდაპირველი გაუცხოების წყალობაა. ჭეშმარიტი კონკრეტისტის ძლიერება ეგ არის. „წინადადებრივი აღწერა გარესამყაროსი შინაგანი სამყაროს, ავტორის თვითცნობიერების აღწერააო იმავდროულად", იტყვის პ. ჰანდკეს ზემორემოხსენიებული წიგნის მომხილველი (lobbi. 2/69 Junge deutschsprachige Lite ratur ახალშენი გერმანულენოვანი ლიტერატურა).

გერმანულენოვანი მოდერნისტული პოეზიის თვალსაჩინო თეორეტიკოსები არიან: ჰანს ბენდერი (უფროსი თაობის პოეტი, პროზაიკოსი), ჟურნალ „აქცენტების" გამომცემელი და დიტერ ველერსჰოფ-ი (პროზაიკოსი უმცროსი თაობისა). 1969 წ. გამოცემული დ. ველერსჰოფის ნიგნი 60-იანი წლების ჟამინდელი საერთო ლიტერატურული სულისკვეთების გამომხატველია. ნორმატულობას, ე. წ. „ნორმალური" ადამიანის ტრაფარეტს ლიტერატურა უპირისპირებსო ფსიქიკურ გადაფერდებათა რიგსა და რიგს; კაუზალური, წესრიგიანი სამყაროს პრაგმატულ სურათს – ნაწილ-ნაწილ დაშლილი ქვეყნიური სურათი უპირისპირდებაო, – განაცხადებს ველერსჰოფი (სტანდარტებისა და სქემების გაცამტვერება, ენაში ინკრიმინებული ტყუილის აღხოცვა). ნგრევა თავისთავად როდია ფასეული, ფასეულია ფაქტი ნგრევისა, ნამდვილი, პირველქმნილი, ქაოტური სამყაროს წარმომჩინებელი. ამა გარდაქმნას ქვეყნისას ლიტერატურა აღასრულებსო – გვარწმუნებს ველერსჰოფი. მისი სიტყვათხმარებაა „გადასხვაფერება" – Veränderung – [ცვალება, გარდაქმნა]. პირველი მოსაბრუნი სიახლისკენ – რომანტიზმია, რომანტიკოსებმა გააცამტვერეს განმანათლებლების მიერ დადგენილი რაციონალისტური კონცეფცია კაცისა და შეჰქმნეს სუბიექტური - ინტროსპექტული ოპტიკა - შემდგომ იყო ახალი მოსაბრუნი – ბალზაკისა – ობიექტური თვალთახედვა, რეალისტური აღწერილობითი ოპტიკა. მესამე მოსაბრუნი – პათოლოგიისა და ფსიქიური ანომალიისაკენ გეზი ლიტერატურისა, სტან-დარტისა

და ნორმის წინააღმდეგ ამხედრებული პიროვნება რომ მსახურებს [ველერსჰოფის თეორია თ. ადორნოსა და ფრანკფურტული სკოლის იდეითაა ნაზარდი, – ძირი თეზისი ადორნოს სკოლისა, – თანამედროვე ინდუსტრიული საზოგადოება მტერია პიროვნებისა და ამიტომაც ლიტერატურის მოჯანყე „ნევროზული" გეზი გამართლებულია ვითარცა ნონკონფორმიზმის რამ საბუთი]. ველერსჰოფი უპირისპირდება პოეზიის წმინდა ექსპერიმენტულ სკოლებს; რეალური ცხოვრება გამოდევნესო ლიტერატურიდან, – უსაყვედურებს. Dieter Wellershof. Literatur und Veränderung (დიტერ ველერსჰოფი. ლიტერატურა და გარდაქმნა. კიოლნი 1969. თანამედროვე მხატვრ. ლიტ. საზღვარგარეთ, 5, 1971, გვ. 124-128 რუს. ენ.). 60-იანი წლების საგულისხმო მოვლენად ჩაითვლება უნიჭიერესი პოეტის ვალტერ ჰოლერერ-ის კონცეფცია „ვრცელი ლექსისა", – ვრცელი ლექსი რეალობისადმი პოეტური მიმართების საუკეთესო ხერხიაო. იგი გარკვეულად უპირისპირდება მცირე სუნთქვით დაწერილ რედუქცირებულ ლექსს. ვრცელი ლექსი უკვე პოლიტიკურია თვისივ ფორმის წყალობით, აღმოსავლურ-დასავლურ გერმანული ლირიკის ურთიერთგაგების ფორმადაც ეგ გამოდგებაო.

50-იანი, 60-იანი წლები იყო წლები ახალი გერმანული ლიტერატურის [დანგრეული ქვეყნის, დანგრეული კულტურის პირმშო ლიტერატურის] დაფუძნებისა. თამამად შეიძლება ითქვას, ეგ ყოვლისდამდრეკი ტვირთი 47-იანელთა მხრებზე გადავიდა ერთიან (რამეთუ სხვა მოქმედი ძალა იმჟამინდელ გერმანიას არ ებადა). (ემიგრაციად დარჩენილი კლასიკოსები ამ ახალ ფუნქციას, რაღა თქმა უნდა, ვერ აღასრულებდნენ). დიდმა ევროპულმა შემართებამ 47 ჯგუფისა განაპირობა გერმანულენოვანი მოდერნისტული ლიტერატურის დღეისი. ეგენი იყვნენ 60-იანი წლების ფუძე და ბალავარი.

ბოლო ათწლეულის ღირსსახსოვარი თარიღებია: 47-ჯგუფის თავშეყრილობა 1964 წლისა – შვედეთში და 1969 წლისა – ამერიკის შეერთებულ შტატებში. განვლილის შეფასებისა და ახალთა სავალთა არჩევისა იყო ეგ თავყრილობები [„60-იანი წლების მოგონება" – ლექსი ჰ. მ. ენცენსბერგერისა 47-ჯგუფის სულიერ ქმნადობას წარმოგვიჩენს: სკანდინავური ზღვისპირეთი. ზაფხულის

პირი. ნაპირთან დაბმული ნავების ტორტმანი. თავშეყრა. წყნარი საუბარი. იდილიური ხის სახლები. კუნძულები. დრო. წიგნები. ფიქრით განრინება. მერმე მეგობრულ წიაღში დანთქმა ისევე. მიბინდებულზე ხმები, ძელურიდან რომ გამოისმის, მეგობართა ხმებია. ჩუმი სიცილი. ჩრდილოეთით აღმართული კლდეები. ნელინელ ვშორდებითო იმ წლებს, განველტვითო. შორს სიწყნარეში კი ისევ ისე დგანან კლდენი უშიშონი. – პოეტური ძალმოსილების, სიმაღლედ აღსწრაფების იმჟამინდელი სიმბოლო, დღესაც რომ წარავლენს სიმხნევესა და სასოებას].

ახლებური ლიტერატურული ტენდენციის დამმკვიდრებელი გახლდათ „ჯგუფი-61“ (დორტმუნდისა. იგი მოწოდებული იყო გაეგრძელებინა 47-ჯგუფის ტრადიცია ახლებურ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ გარემოში). „61-ჯგუფი“ – მუშათა კლასის თემას წამოსწევს მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე. ამ ჯგუფის სულისჩამდგმელია მაქს ფონ დერ გრიუნ-ი. გრიუნმა ითხოვა აშკარა ანგაჟირება ლიტერატურისა, ლამაზობაში ჩაკლული ლიტერატურის სანაცვლოდ კონკრეტული, ადამისშვილთა ფერ-ხორციანი ცხოვრების აღსახვისაკენ მიმართებული ლიტერატურა გვინდაო; მე ვწერ იმის გამო, რაიც მაღელვებს და მწამს, ათასობით სხვა ადამიანს შეძრავს და ააღელვებსო – (1969 წელი). ხელახალი აღმოჩენა სინამდვილისა – აი, მთავარი თეზისი 61-ანელთა. აგიტპროპაგანდისტული სონგის, შლაგერის, ხალხური სიმღერის ვარირება. პოლიტიკური აქტივობა, მეტაფიზიკური საზრისის, პოეტიკური პრივილეგირების დაძლევა, – აი, მოთხოვნა 61-ანელთა. სახელმძღვანელო პრინციპად ირჩიეს ბრეჰტისეული ლირიული კონცეფცია (ლექსი უნდა იყოს სადა, უბრალო, საზოგადოების შემაგონებელი, დამრიგებელი მისი). ამ ბოლოს 61-ჯგუფთან თანამშრომლობენ ჰ. ენცენსბერგერი და ჩვენს მიერ ზემორე მოხსენიებული დ. ველერსჰოფი (ველერსჰოფმა წააყენა სწორედ ლიტერატურის უშუალო პოლიტიკური ქმედობის საკითხი, რის შემდგომ დაიძრა დოკუმენტური ლიტერატურის პროპაგანდა). ძირითადი ბეჭდვითი ორგანო 61-ჯგუფისა ჟურნალი „Kursbuch“. 61-ჯგუფის მაინტეგრირებელი ანთოლოგია „Aussichten“ („შეგულებულობანი“). გამოსცა პეტერ ჰამმა 1966 წ. ჯგუფის თანამდეგნი არიან:

არტურ ტროპმანი (მუშა. საწარმოს ტრავმა-გემებულმა იწყო ლექსის წერა; მისი კრიტიციისტული, მამხილებელი ლირიკა დღეს-დღეობით მოწონებაშია), ფოლკერ ფონ ტდორნე-ს, დიტერ ზუვერკრდუპი (თავისებური ლირიულ-პოლიტიკური სიმღერების ავტორი), საფაბრიკო რეპორტაჟების ოსტატი გდუნტერ ვალრაფი. 61-ჯგუფი დღესდღეობით ყველაზე ქმედითი ლიტერატურულ-იდეოლოგიური ძალაა დასავლურგერმანული სინამდვილისა. აღმოსავლეთგერმანული ლირიკის ახალთაობაა: ფოლკერ ბრაუნი, კარლ მიკელი, რაინერ კირში, აქსელ შულცე – სხვები და სხვები – ესენი არიან ახალმეტყველების დამამკვიდრებელნი. ფ. ბრაუნ-ის ლირიკაში გარდასახული სოციალისტური ლანდშაფტები – ნიშანდობლიობაა დღევანდელი დღისა. გარდაქმნანი დაჩნევიან ამ ლანდშაფტებს. მაღალპოეტურადაა გაცხადებული ესე ყოველი. ფ. ბრაუნის პოეზიას გ. მაურერის ლირიკის ზეგავლენა ატყვია – მაურერისთვის ნიშნეული ბრუტალური ტკბობა ყოფნისა; ბუნებისა და სამყაროსადმი გაიგივება. საგულისხმოა ევა შტრიტმატერის ნაგვიანევი ლირიული დებდუტი. ადრე იყო, ლექსებს წერდა, მერმე კარგახანს მიანება თავი მთხზველობას. ერთადერთი წიგნი (ზღაპრები) გამოსცა იმ ხნის მანძილზე. გერმანისტიკას უჯდა და სწავლობდა და, მერმე ცხოვრებისეული ესოდენი გამოცდილება ერთბაშად აღმეტყველდა (ამან განაპირობა სწორედ მისი ლექსის დახვეწილობა, მუსიკალობა). ე. შტრიტმატერს მარტივი, მჟღერი რითმა ემარჯვება. ემარჯვება განწყობის სადაგად გადმოცემა, ბუნების თავისებური, ფაქიზი წვდომა. ამიტომ იყო, კრიტიკოსებმა მის ლირიკას სუბტილური უწოდეს.

„ქარი". /მუსიკა ქარისა ურიტმო. /უკონტურო მელოდია. /არყნარისა თუ ფიჭვნარის დამყოლ ეხმიანება. /რაობისა და რაგვარობისა გარე ესერა ხმიანებს იგი. /ხმიანებს იგი პირად ზაფხულისა სხვაგვარ, /ზამთრის პირ ხმიანებს სხვაგვარ, /სხვაგვარ – თოვლწვიმაში, /ტბათა თუ ზღვათა ზედან გადამქროლი – სხვაგვარ /ველზე შემოყრილი, ხმიანებს სხვაგვარად, /ხოლო, ბინადმყოფელს ჩაგესმის სხვაგვარ. /ხან არი, კერიას შეგმსჭვალავს, /ლტოლვაშეპყრობილსა შორეთს გაგიტყუებს ხანაც.

ვულფ კირსტენი (დაბ. 1934 წ.) მაისენის შემოგარენთა მემატიანეა. გლეხკაცის რუდუნების, სოფლის სურათების, სოფლური კილოსა და ფსიქიკის უბადლო მსახველი [ჩემივ სოფლების წიაღ, ჩემივ მსგავსთაგან გარემოცულ ვარ მე, საბრალო ნაშიერი კარსტჰანსებისა (რეფორმაციისჟამინდელი გლეხობა), სულით ხორცამდე ერთ ვქმნილვართო აქაურები].

ვულფ კირსტენს თავისი კომპოზიტები აქვს, ახალია მისი აღმსახველობაც, [Luftstraßen – W indparzellen] - შარაგზანი ჰაერისანი.

სამანნი ქარისანი – სოფლის საწიერით დასაზღვრული, სოფლური სუნთქვით გაჯერებული სიტყვები. კრიტიკოსი ჰ. რიხტერი მის შემოქმედებაში ი. ბობროვსკის ერთდაგვარ ზეგავლენას მიინიშნებს.

აგრარულ ლანდშაფტს გადამართული სადაგი დღის პოეტური გარდასახვა (არა რომანტიზება) და ისიც „ხორკლიანი“ ენის მეშვეობით, – ჩემი წადილიაო – განაცხადა კირსტენმა – და კიდევ ლანდშაფტის წიაღ მოფუსფუსე კაცის წარმოჩინება, წარმოჩინება კაცისა, ბუნებას რომ დაახლოებია და სახეს ბუნებისასა ჰკვეთს. კირსტენი ლექსებში იმარჯვებს მრავლისმეტყველ ტოპონიმებს, უცხო ენათაგან შემოსულ სიტყვებს, ამ ახალ ძალმოსილებას ლექსისა (გაზომილად, იშვიათის გემოვნებით) – ასევე ბერძნულ-ლათინურ სიტყვებსაც, აგრარული ცხოვრების განუყოფელი ნაწილიაო რამეთუ.

„ausgerißne Scheunetore breiten schwingen /zu flügeln den Volksmund, /ein faunsgesicht sub rosa, sehr kantabel! /Kalligraphie lebt auf in den Schleifzügen der ornis“ [Hans Richter. Verse. Dichter. Wirklichkeiten. Aufsätze zur Lyrik]. (ჰანს რიჰტერ-ი. ლექსნი. პოეტნი. სინამდვილენი. წერილები ლირიკისა გამო).

[გარმორჩეული ლექსებია: „მიწა მაისენისა“, „ხუტორი“ და სხვ.].

ფრიდემან ბერგერ-ი. პასტორის ოჯახში დაბადებული (1940 წ.) და გაზრდილი. თეოლოგიაში განსწავლული. ბომბების წვიმაში, დედასა, ბებია-ბაბუასა და ორ დასთან ერთად გზა-გზა ღოღიალი ფურგუნითა თუ მატარებლით. აი, უპირველესი, რაც ბალღურ

ცნობას შთაბეჭდვია (მისი ლექსებიც იმა განცდილის გამოძახილია). ექსე გეზში (საღვთო წიგნთა ინტერპრეტაციაში) განაფულობა ერთობ წაადგა თავისთავადი პოეტური ფორმის მოხელთებისას, პოეტური ტექნიკის დახვეწისას. ფ. ბერგერის ლექსი ღრმად მეტყველია:

„თვალნი მათნი, რომელთ განფრთხობილ ექმნათ ძილი,
ირგუნებენ სუნს
ახანძრებული გარიჟრაჟისა,
დაფენილი და წამოკრეფილი ნისლის განაჯერს
და სასმენელნი-გუშინდელითგან შემოდგომის ხელნახლები ფოთლის სიჩუმეს,
ტალღა-თალღა რომ მოდენილა -
შუაღამური ზეცის გრგვინვას, მივიწყებული,
უფრო კიდევ - უარყოფილი საუბრის ნახმევს,
გარემობერვას ნიავქარისა, გაქვარკინებულ მოგონებებს
სულს რომ უდგამს კვლავინდებურად“.

ფ. ბერგერის საუკეთესო ლექსები, ისევე როგორც ვ. კირსტენისა, გამოკრებილი და შეტანილია 1966 წლის ანთოლოგიაში – Auswahl 66 Neue Lyrik. Neue Namen. [რჩეული 66 ახალი ლირიკა, ახალი სახელები].

გიზელა ეკარტი (დაბად. 1954 წ.). ფოგტლანდის მკვიდრი. მისი ლექსები გამოკრებილი და შეტანილია 1972 წ. ანთოლოგიაში Auswahl 1972 (რჩეული 1972). ჩამოქნილი სტრუქტურა, აზრის დამტევნელი; ცინცხალი პეიზაჟები, მის ფონზე მოფაციფუცე ადამიანები. განწყობის უზუსტესი, უფაქიზესი წარმოსახვა.

„მაინც როგორი ზაფხულია!
დედამიწას გაუწვდებაო, ლამის იფიქრებ,
ოღონდ ეგ არის, მტვრის შადრევნებით
მოიზღუდება ერთხანობას,
ვიდრე გლეხკაცი, ბერი ვინმე, თეძოებგასულ
თავის საზიდარს შარა-შარა ქალაქისაკენ გაარახრახებს,
კალათაში უზის ქედანი - „შესახრაკადო“ - მეტყვის იგი.

მომეც გული, გული ტრედისა,
ფარფატ-ფარფატ გადავეტანო
არეს, ხარება ზაფხულისა გადავფინო კიდით კიდემდე".
[„რარიგ დიდია ეს ზაფხული"] („So groß ist dieser Sommer").

ახალთაობის მხარდამხარ ახლებურ პოეზიას განამკვიდრებენ კანონმდებელნი აღმოსავლეთგერმანული მოდერნისტული პოეზიისა: ლირიკის მცოდნე და მკვლევარი, ნაცადი ოსტატი უვე ბერგერი, რაფინირებული ლირიკოსები: გჳნტერ კუნერტი, ჰაინც კაალაუ, ჰელმუტ პრაისლერი, დასავლეთ გერმანიიდან გადმოსახლებული და გდრ-ს დამკვიდრებული ადოლფ ენდლერი, მანფრედ შტროობელი - სხვანი და სხვანი. [აღმოსავლეთგერმანული] „ახალგაზრდული პოეზია იმთავითვე ბეხერის ლირიკაში გაცხადებული „ადამიანური ხატისკენ" წარემართა შინაგანად, ხოლო ენობივი და ფორმალური ძიება მისი – ბერტოლტ ბრეჰტს დაუკავშირდაო" – ადოლფ ენდლერის სიტყვებია. აი, გზა, განვითარება აღმოსავლეთ გერმანული თანამედროვე ლირიკისა [რომლის სათავეს უდგნენ ი. ბეჰერი, ლ. ფჳურნბერგი, გეორგ მაურერი და სხვანი].

რეზუმირება

ასე თუ ისე, უზოგადესად მაინც მოვიხილეთ გერმანულენოვანი დღევანდელი ლირიკა, თავ-თავისი გზით მავალი – ავსტრიული, შვეიცარული, დასავლეთგერმანული თუ აღმოსავლეთგერმანული პოეზია და ისევ ის ძველი კითხვა წამოგვეძალება – მაინც რა აინტეგრირებს ესოდენ განსხვავებულ ვითარებაში მოქცეულ ამ ლირიკულ მიმართებებს? - არსებობს მათი მაინტეგრირებელი თუ არა? – სწორედ რომ არსებობს – ეს არის მოდერნისტული პოეტური ფორმა.

უზოგადესი ძალხაზები გერმანული ლექსის განვითარებისა:

1. ჰოლდერლინისეული ლექსი, ტრადიციულ, შემოზღუდულ სალექსო არეთა შიგნივ ამფეთქებელი, თვისივ განცდის კვალობაზე [წმინდა გერმანული ლექსი, სუნთქვის სიხშირეს მინდობილი,

რედუცირებადი, დროდადრო დუმილს მიახლოებული და მერმე დაშორებული].

2. ბოდლერისა და რემბოს გავლებული წრფე ლექსის პერმანენტული რევოლუციონიზირებისა [სიურრეალიზმად, დადაიზმად, აბსტრაქციონიზმად წარმომჩინარე] – ეს ორი ხაზი ერთურთს არასდროს შეტოქებია, მაგრამ ერთია განსხვავება: ჰოლდერლინისეულ ლექსს თეორიული დაფუძნება არასდროს დასჭირვებია, უშუალო, შინაგანი აქტია იგი, შინარიტმიკას ერთიან მინდობილი. ბოდლერისა და რემბოს წრფე, რაღა თქმა უნდა, თეორიითაც კარგადაა მომაგრებული [გიზელა დიშნერი]. ამ ორი პოეტიური მიმართების თანაარსია გერმანული ლექსი, ამათგან მომადლებია სიუხვე-სიმდიდრე. ერთიან ევროპულ სულისკვეთებას წარეზიდა იმთავითვე უახლესი მოდერნისტული პოეზია გერმანიისა, მიტომაც შექმნილა იგი მრავალფეროვანი და ძლიერი. გერმანული ლექსის წარმომავლობას სწორად იხილავს 1970 წ. მიუნჰენში დასტამბული წიგნი: „გერმანული პროზაული ლექსი". ავტორი ულრიჰ ფიულერბორნი. თუკი ფორმის ანალიზზე მიდგა, გერმანული მოდერნისტული ლექსი თავიდანვე უფრო მეტად წარეზიდა პროზაულ ლექსს, ვიდრე წმინდა ვერლიბრს. ამას თავისი დიდი ტრადიცია აქვსო, განაცხადებს ავტორი - როკოკო - ქარიშხლისა და შეტევის ხანა – ჰოლდერლინი, რომანტიზმი [ნოვალისის „ჰიმნები ღამისადმი"] – ნიცშე – იმპრესიონისტულ-ახალგაზრდული სტილის ხანა – რილკე - კაფკა-ბრეჰტი. დღეს – ჰ. ჰაისენბუტელი, პ. ჰანდკე. ვერლიბრი მაინც ჩანაფიქრს მიყვება, ელემენტებს გადააადგილებს, გადასვამს, ან არა შეგნებულად დაარღვევს საზომს – პროზაული ლექსი კი უბრალოდ მისჯარავს ერთიმეორეზე სტრიქონსა და სტრიქონს, შეამჭიდროებს და შინაგანად გამოხეთქს მერმე (პროზაული ლექსის დასაბამობაა XVIII ს. აღჩენილი პოეტიზაცია „რომანისა" – ოდეს სუბიექტურმა საწყისმა ძალი მოიცა). (იხ. თანამედროვე მხატვრ. ლიტ. საზღვარგარეთ 6/72 გვ. 119-121 Совр. худ. литература за рубежом.). გერმანული მოდერნისტული პოეზიის გენეზისს მოიხილავს სწორედ აღმოსავლეთგერმანელი პოეტი ბერნდ იენეტცში (NDL #7, 1965): ნატურალიზმის ბურჯი არნო ჰოლცი

(ახლებური ლექსის კანონიზატორი), ვისი წყალობითაც აღსრულდა „არაპოეტურ“, ტექნიზირებულ, ინდუსტრიზირებულ ფენომენთა „განპოეტურება“. „არაპოეტური“ სიტყვები პოეტურად მოაქცია მაქს ჰაუსჰოფერის, ლუდვიგ ფულდასა და ბრუნო ვილლეს შემოქმედებამ. ჰოლციესეული ახალმეტყველება (გაზის სინათლეო, ორთქლის მანქანა, ასფალტიო თუ სხვა) საფუძვლად ექმნა გერმანულ მოდერნისტულ პოეზიას. ა. ჰოლცი შუამავალია ჯერაც ძვალთშეუმუსვრელ წინა ათასწლეულსა და იმ ახალთაობას შორის, აგერ-აგერ ხმალს რომ ლესავდაო. შემდგომ იყო ექსპრესიონიზმი – ქალაქის პრიმატის განმკანონებელი, ქალაქი – ერთის მხრივ ვითარცა მატერიალური წარმოების კერა (გ. ჰაიმი, იაკობ ვან ჰოდდის-ი), მეორის მხრივ - დემონიური საწყისის შემფარველი (გერიტ ენგელკე, პაულ ცეჰ-ი), ხოლო დემონიზმისგან განთავისუფლებაა – რიგი ბრეჰტისეული ლექსებისა. აი, საიდან მოემართებაო გზა-სავალი დღევანდელი ახალნაზარდი გერმანული ლირიკისა (ფოლკერ ბრაუნი, რაინერ კუნცე, კარლ მიკელი, მეტადრე ზარა კირში და კიდევ სხვანი და სხვანი), - დაასკვნის ბერნდ იენეტცშ-ი.

უახლესი მოდერნისტული სალექსო ფორმა ერთობ დაიხვეწა, გამოიკვეთა კიდეც, აწინდელი ფსიქიკის მტვირთველი შეიქნა; დაკონკრეტდა, თანამედროვეობის შეცნობის ფორმად იქცა (არნახულად დაუახლოვდა კაცის შინაარსებას, გამოხატა იგი), ტოტალიზმის, მაშინერიის წინააღმდეგ ამბოხების იდეოლოგად წარმოგვევლინა. მეორეს მხრივ წარმოშვა უახლესი ჟანრი – პოეტიკური ესსე და კიდევ – პოეტიზირებული თეატრი. გერმანული ამჟამინდელი ლირიკა ფერწერული, მუსიკალური, დიზაინური იმპულსებითაა ნაკვები და შეჯერებული (ასევე – წმინდა მეცნიერული, სოციოლოგიური, ფილოსოფიური იმპულსებით). გერმანულენოვანმა ახალმოდერნისტულმა ლირიკამ აღასრულა დემოკრატიზაცია პოეტური განწყობისა, ჩამოიშორა გეორგესეული ჰიერატულობა [ერთიან შეატრიალა გაგება კონკრეტულისა, გაგება ფორმალიზმისა]; მერმისს შეთანაბრებული ლირიული აზროვნების მრავლისაღმთქმელ ფორმად შემოიქცა საბოლოოდ. სრულადვე დაინარჩუნა წმინდაგერმანული შინაგანი ძალვა იმ

აღქმნისადმი (Bildung), ჯერეც გოეთემ რომ მიგვანიშნა. მეოცნებეობა, სულისმიერი სუბსტანტურობის წარმოჩინება – კვლავაც ნიშანდობლიობაა გერმანული ლექსისა. გერმანული მოდერნისტული პოეზიის მთარგმნელმა უნდა გაისიგრძეგანოს ესე ყოველი [ის, რაც ერთ ენას პოეტურად უჩნს, მეორისათვის საერთოდ გაუგებარი რჩება ხოლმე]. თანამედროვე ლირიკული ნაწარმოების თარგმნა ახლის შექმნას ეტოლება და ესაა. მხოლოდ იგი დასძრავს ძნელ ტვირთს, ვისაც ხელეწიფება საკუთრივ მშობლიური ენის წიაღ ექსპერიმენტირება (ნოვაციათა აღსახვა, დანერგვა, განმკვიდრება). ფორმის დიდი სიყვარული გათარგმნინებდეს უნდა მოდერნისტულ ლექსს და არა ფორმის არადჩამგდები ის საჭოჭმანო ტენდენცია, თითო-ოროლა რუტინერთა გამოისობით, როგორც ჩვენში, ისე ზოგიერთ სხვა ქვეყანაში, რომ ვერ იქნა, ვერ აღიხოცა.

წვლილობითად იხილე: აღმოს. გერმანიაში ანი ფოიგტლენდერისა და ჰერბერტ ვიტ-ის მიერ გამოცემული კრებული 60-იანი წლების დასავლეთგერმანული და დასავლეთბერლინური პოლიტიკური ლირიკისა, კლაუს შუმან-ის წინათქმითურთ [Reclam, 1977]; კლაუს შუმანის დიდტანიანი ნაშრომი: სამყაროული ხატი და პოეტიკა. ბერლინი და ვაიმარი 1979; ჰანს რიხტერ-ის შრომა: ლექსნი, პოეტნი, სინამდვილენი. ბერლინი და ვაიმარი, 1970.

დასავლეთგერმანული გამოცემანი: ჰუგო ფრიდრიჰ-ი: სტურქტურა თანამედროვე ლირიკისა ბოდლერიდან მოტანებული მოაქჟამამდე. როვოლტი 1962; მუზეუმი თანამედროვე პოეზიისა, გაწყობილი ჰ. მ. ენცენსბერგერის მიერ (ენცენსბერგერის წინათქმით, – გამარტივებული სამყაროული ენის გადმოსაცემად).

[1971-1973 წ.წ.].

რედაქტორის შენიშვნა:

ტექსტში, ავტორთან შეთანხმებით, შესწორებულია პირველ პუბლიკაციაში გაპარული კორექტურული შეცდომები.

იდეალი და ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი

იდეალის თვინიერ სიტყვაკაზმული მწერლობა არ არსებობს. ზოგ- ჯერ აშკარად არის ეს იდეალი გამოსახული და ზოგჯერ – ფარულად, მაგრამ იგი ყოველ ნაწარმოებში არსებობს.

თეისტურ საზოგადოებაში იდეალის პოვნა იოლია. იგი ღმერთია და ადამიანი, როგორც არასრულყოფილი არსი, მოვალეა, ისწრაფვოდეს იმ ზნესრულობისაკენ, რასაც უფალი განასახიერებს. იდეალის პოვნა ძნელია და რთული ათეისტურ საზოგადოებაში, რამეთუ აქ ღმერთი უარყოფილია და მწერლობამ არ უწყის ნათლად და მკაფიოდ – ვინ უნდა აღიაროს იდეალად.

„კაცია-ადამიანი?!“-ში ილია მიმართავს ლუარსაბ თათქარიძეს კითხვით – წირვა-ლოცვას არ ვაკლდებიო. რა გამოვიდა? იქ ყოველთვის გსმენია ჩვენთვის ჯვარცმულის ქრისტეს სიტყვა: „ვითა მამა ზეცისა იყავ შენ სრულიო“. აბა, ან ერთს წამს შენს სიცოცხლეში მაგისათვის სცდილხარ?..

თუ ათეისტური საზოგადოების ლუარსაბ თათქარიძეს მივმართავდით ამგვარივე კითხვით, მაშინ ვინ უნდა დაგვესვა ზეციერი მამის ანუ ღმერთის ადგილას? ვისებრ სრულყოფილებისაკენ შეიძლებოდა მოგვეწოდებინა? ამ კითხვას ვერ ვუპასუხებთ. რაკი ღმერთი უარყოფილია, რჩება მხოლოდ ადამიანი. ადამიანი კი, როგორიც უნდა იყოს იგი, მაინც ადამიანია, ე. ი. არასრულყოფილი არსია. მწერლობის წინაშე დგას გადაულახავი დაბრკოლება. ჯერ ერთი, როგორ აქციოს არასრულყოფილი არსი სრულყოფილად და მეორეც, რა აზრი აქვს, ერთ არასრულყოფილს მოუწოდო, მიბაძოს მეორე არასრულყოფილს? ეს გარემოება ქმნის აბსურდულ მდგომარეობას, რაც ცხადად გამოვლინდა საქართველოს ალკკ XXXII ყრილობაზე, 1982 წლის 3 აპრილს შევარდნაძის სიტყვაში.

საქართველოს კპ ცკ პირველმა მდივანმა კომკავშირელ ახალგაზრდებს მისაბაძი პირები ჩამოუთვალა. მოიხსენია ჩვეულებრივი ჩინოვნიკები, რომელნიც, შევარდნაძის აზრით, პირნათ-

ლად ასრულებენ პარტიული ფუნქციონერის მოვალეობას. ისინი გამოაცხადა იდეალად, მათ შორის იყო ნინო ჟვანიაც.

ანდა ნინო აქვსენტის ასული ჟვანია. გირჩევთ ახლა ისევ მიიღოთ

იგი კომკავშირში.

აი. ვის უნდა მიბაძოთ.[1]

ვინ არის ამჟამად ნინო ჟვანია? რიგითი პარტიული მოხელე. თბილისის საქალაქო საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე. საქალაქო საბჭოში მისი ძირითადი ფუნქციაა საფლავების ადგილთა განაწილება. ყველა თბილისელმა იცის, რომ მიცვალებულისათვის დასამარხი ადგილის შოვნა უფრო ძნელია, ვიდრე ცოცხლისათვის – ბინისა. ამიტომ ჭირისუფალი ყოველთვის ნ. ჟვანიას კართან არის ატუზული. ამბობენ, მიცვალებული დაუსაფლავებელი რომ არ დარჩეს, ნ. ჟვანია ყოველთვის აკმაყოფილებსო მთხოვნელებს.

მერწმუნეთ, სრულიად არ მსურს, რაიმე შეურაცხყოფა მივაყენო ნ. ჟვანიას, როგორც ადამიანს, მაგრამ მისებრი ჩინოვნიკების ხომ ურიცხვი და უთვალავი არმიაა სსრკ-ში? ნუთუ ამას იქით კომუნისტთა იდეა- ლი ვეღარ მიდის?

ახლა უცბათ წარმოვიდგინოთ, საბჭოელმა მწერალმა დაწერა დღევანდელი „კაცია-ადამიანი?!“ მაშინ ილია ჭავჭავაძის ზემორეციტირებული სტრიქონები, შევარდნაძის რჩევის თანახმად, მიიღებს ასეთ სახეს:

კომკავშირის ან პარტიის კრებებს არ ვაკლდებიო. რა გამოვიდა? იქ ყოველთვის გსმენია ჩვენი ცკ მდივნის სიტყვა: „ვითა ნინო ჟვანია იყავ შენ სრულიო“. აბა, ან ერთს წამს შენს სიცოცხლეში მაგისთვის სცდილხარ?..

ასე იქცევა ანეგდოტად იდეალის ურთულესი და უსერიოზულესი პრობლემა. ეს კი იმის შედეგია, რომ ათეისტური საზოგადოება უარყოფს ღმერთს და ცდილობს, გააღმერთოს ადამიანი. ამით კი ყველაფერი თავდაყირა დააყენოს.

---

[1] გაზ. „კომუნისტი“, 3. 04. 1982.

აქ მახსენდება ერთი შემთხვევა, მომხდარი ჩემს ბავშვობაში, როცა პირველად მიმიყვანეს სკოლაში.

ყველაფერი პირველი იყო: პირველი სექტემბერი, პირველი გაკვეთილი, პირველი მასწავლებელი, კლასის პირველი ამხანაგები.

მზით გაჩახჩახებულ ოთახში მაგიდასთან იდგა ძაძებში ჩაცმული ახალგაზრდა ქალი. ეჭირა საკლასო ჟურნალი და მონოტონური ხმით კითხულობდა მოწაფეთა გვარებს. კითხვა დაამთავრა, ჟურნალი დადო და აგვათვალ-ჩაგვათვალიერა. იგი დუმდა... კლასიც სულგანაბული მისჩერებოდა, რას იტყოდა მასწავლებელი პირველად.

როგორც იქნა, მასწავლებელმა პირველი კითხვა დაგვისვა:

– ბავშვებო, ვინ გიყვართ ყველაზე უფრო?

თითქოს ბომბი გასკდაო, ისე ამოვარდა ჩვენი გულებიდან სიხარულის ყიჟინა. კითხვა ადვილი იყო. პასუხის გაცემა ყველას შეგვეძლო. ყველას გვწვავდა თავგამოჩენის სურვილი.

როგორც იქნა, მასწავლებელმა მიუშვირა თითი ერთ-ერთ ჩვენთაგანს. იგი წამოხტა და რიხიანად უპასუხა:

– დედა!

– არ არის სწორი! – მკაცრად თქვა მასწავლებელმა, – დაჯექი!

გაკვირვების ტალღამ გადაუარა კლასს, მაგრამ ენთუზიაზმი მაინც არ გამქრალა: თუ დედა არა, მაშასადამე, მამა უნდა გვიყვარდესო... და კლასი კვლავ ბობოქრობდა. მასწავლებელმა მეორე წამოაყენა. პასუხი ისევ რიხიანი იყო:

– მამა!

მასწავლებელს უკვე ნერვიულად უთრთოდა სახე.

– არ არის სწორი, არა! დაჯექი!

კლასში ენთუზიაზმი გაქრა. აშკარა დაბნეულობამ დაისადგურა. მხოლოდ გაბედულები არ ცხრებოდნენ და ისმოდა პასუხი:

– ბებია!

– ბაბუა!

– და!

– ძმა!

ძარღვებაშლილი მასწავლებელი ოთახში დარბოდა და ცივი ხმით ჰკიოდა:

– არ არის სწორი! არ არის სწორი!

კლასი დადუმდა, გაჩუმდა და გაიტრუნა. იოლი კითხვის პასუხი ურთულესი აღმოჩნდა. თავზარდაცემული ვცახცახებდით. მასწავლებელი კარგა ხანს ჩუმად მოგვჩერებოდა. მერე დაცინვით შემოგვხედა და ღვარძლიანი ხმით იკითხა:

– როგორ, ბავშვებო, თქვენ ლენინი არ გიყვართ?

ამის გაგონება იყო და მთელმა კლასმა დაუფიქრებლად ერთხმად ვიბღავლეთ:

– გვიყვარს, გვიყვარს, გვიყვარს!

ძაღლის ნაკბენივით მახსოვს ეს დღე და არც არასდროს დამავიწყდება.[1]

მიდიოდა დრო და თანდათან გასაგები ხდებოდა, რომ თეისტური საზოგადოების იდეალი ღმერთი სსრკ-ის ათეისტურ საზოგადოებაში იცვლებოდა პარტიული ადამიანით, უფრო ზუსტად, კომუნისტით. რაკი კომუნისტის იდეალურ განსახიერებად ლენინი ითვლებოდა, იგი იკავებდა ღმერთის ადგილს. მუშავდებოდა და ინერგებოდა ფორმულა – არ არის ღმერთი, გარდა ლენინისა... ამის გაცნობიერება მკაფიოს ხდიდა, რომ სსრკ-ში ბატონდებოდა ახალი რელიგია – მარქსიზმ-ლენინიზმი.

თუ არ ვცდები, ქართულ მწერლობაში მარქსიზმ-ლენინიზმი რელიგიად პირველად გერონტი ქიქოძემ მოიხსენია. მართალია, ჩვენი პლანეტა დიდია, ახალი რელიგიის (ე. ი. მარქსიზმ-ლენინიზმის – ა. ბ.) მიმდევარნი კი ჯერ მცირე რიცხოვანნი არიან, მაგრამ განა განახლება ყოველთვის რჩეულ უმცირესობას არ დაუწყია?[2] მერე ნ. დუმბაძემაც რელიგიად მონათლა მარქსიზმ-ლენინიზმი. – ჩემი რელიგია (ე. ი. მარქსიზმ-ლენინიზმი – ა. ბ.), ბატონო იორამ, ჯერ ასი წლისაც არ არის და იმდენი მორწმუნე

[1] წინადადება ამოღებულია (გამომცემლის შენიშვნა)

[2] ჟურნ. „არიფიონი“, #1, 1928, გვ. 375

ჰყავს, რომ თქვენს რელიგიას (ე. ი. ქრისტიანობას –ა. ბ.) არც კი დასიზმრებია[1].

სხვათა შორის, კომუნისტები რომ არც ისე თავგამოდებული ათეისტები არიან, როგორც თავს გვაჩვენებენ, კარგად ჩანს ჰო ში მინის ანდერძშიც. ციტატა საგანგებოდ მომაქვს რუსული თარგმანით:

Поэтому я оставляю эти несколько строк, чтобы для всего нашего народа... не было полной неожиданностью если я уйду к Марксу, Ленину и другим революционерам старшего поколения (Из завещания Хо Ши Мина, Ханой, 1969 г.).

ნიკოლოზ ფედორენკო – Ночные беседы („Правда", 1988 წ. 23 ოქტომბერი). აქ მაო-ძე-დუნის სიტყვებია მოტანილი. როცა გომინდანის არმიასთან ჩვენ ბრძოლა გვქონდაო, და კრიზისული ვითარება შეიქმნა, ჯარს (წითელს) მოვუწოდეთო: Не взирать на трудности, не страшиться испытаний, смотреть на смерть как на возвращение (ეს სიტყვები ყოფილა XII ს. ჩინელი მხედარმთავრის იო ფეÙს. სტალინს როცა უთარგმნეს, იგი მოსწონებია).[2]

როგორც ხედავთ, ჰო ში მინი კი არ კვდება, არამედ მარქსთან და ლენინთან მიდის. ეს არ არის მხატვრული თქმა. აქ იმ ქვეყნად გადასახლების რწმენაა გამომჟღავნებული.

კომუნისტების დამოკიდებულება მარქსიზმ-ლენინიზმისადმი რომ რელიგიურია და არა მეცნიერული, ამას ბევრი ნიშანი ადასტურებს.

პირველი: მარქსიზმ-ლენინიზმი სსრკ-ში გამოცხადებულია ზემეცნიერებად. იგი მიჩნეულია ერთადერთ და უცდომელ მოძღვრებად. მისი ცოდნა სავალდებულოა ყოველი მოქალაქისათვის. მარქსიზმ-ლენინიზმის კრიტიკა სასტიკად აკრძალულია. ნებადართულია მხოლოდ მისი ხოტბა-დიდება.

თუ მარქსიზმ-ლენინიზმი მეცნიერებაა, მაშინ მისი კრიტიკა, მისი დებულებების გადაფასებაც უნდა იყოს შესაძლებელი. მო-

---

[1] ნ. დუმბაძე, „მარადისობის კანონი", 1978, გვ. 76

[2] ამბავი ამოღებულია (გამომცემლის შენიშვნა)

გეხსენებათ, არ არსებობს მეცნიერება, რომელიც არ ცდება და რომლის დებულებებიც არ ძველდება. ასე რომ არ იყოს, მაშინ მეცნიერება ერთ ადგილას გაქვავდებოდა და შეუძლებელი იქნებოდა წინსვლა. კომუნისტების სიტყვით კი, მარქსიზმ-ლენინიზმში არაფერი ძველდება, ყველა დებულება უცვლელი და მარადიული ჭეშმარიტებაა.

რაკი განსჯა, მსჯელობა, გადაფასება გამორიცხულია, რჩება ერთადერთი გზა – რწმენა. მარქსიზმ-ლენინიზმი განუსჯელად და ბრმად უნდა იწამო. განუსჯელი და ბრმა რწმენა რელიგიის თვისებაა და არა მეცნიერების.

მეორე: ზემოთ მოვიხსენიე ფორმულა – არ არის ღმერთი, გარდა ლენინისა, – მაგრამ ბოლომდე არ მითქვამს, რა სახე აქვს მას. სრული სახე ამ ფორმულისა ასეთია: არ არის ღმერთი, გარდა ლენინისა და სკკპ ცკ გენერალური მდივანია მისი მოციქული. ამ ფორმულაში ლენინის ადგილი მუდმივი და შეუცვლელია. ვაკანტურია მხოლოდ მოციქულის ადგილი და მას შესაბამისად იკავებს ის, ვინც სკკპ გენერალური მდივნის ტახტზე ზის.

სტალინის დროს არ არის ღმერთი, გარდა ლენინისა და სტალინია მისი მოციქული.

ხრუშჩოვის დროს არ არის ღმერთი, გარდა ლენინისა და ხრუშჩოვია მისი მოციქული.

ბრეჟნევის დროს არ არის ღმერთი, გარდა ლენინისა და ბრეჟნევია მისი მოციქული.

სანამ მოციქული ანუ სკკპ ცკ გენერალური მდივანი ცოცხალია და პოსტი უჭირავს, ისიც ისეთივე უცდომელი და უცოდველია, როგორც ლენინი. თუ კომუნისტი მოციქული ანუ სკკპ ცკ გენერალური მდივანი მოკვდა ან მოხსნეს, მაშინ იგი უთუოდ ცოდვებით არის სავსე. ყველა დანაშაული და ბოროტება მას უნდა დაბრალდეს. თურმე ლენინის მოძღვრება ვერ გაუგია, ვერ აუთვისებია და ამიტომ მომაკვდინებელი შეცდომები დაუშვია. ახალ მდივანს კი ზუსტად და შეუმცდარად ესმის მარქსიზმ-ლენინიზმის არსი და, ლენინის დროშით, პირდაპირ კომუნიზმისაკენ მიუძღვება საბჭოთა ხალხს.

ასე მარტო სსრკ-ში არ არის. ასეა სხვა კომუნისტურ ქვეყნებშიც.

ერთხელ ხელში ჩამივარდა რუსულად გამოცემული კორეული ჟურნალი „Ко рея Се годн я" (1978, #3). გადავათვალიერე იგი და რას ვხედავ

– თურმე კორეელები ისევე აღმერთებენ კიმ ირ სენს, როგორც საბჭოელი მოქალაქეები ლენინს. რა ეპითეტებით არ ამკობენ ამ ჟურნალში კიმ ირ სენს!

მშობლიური ბელადი – მამა, მარშალი – მამა,
ერის მზე, დიდი ბელადი, ლეგენდური გმირი, დიდი ამხანაგი,
ფოლადის მხედართმთავარი,
უპრეცედენტო მხედართმთავარი ზეცით მოვლენილი, დედამიწაზე ყველაზე გამოჩენილი ადამიანი, კაცობრიობის გადამრჩენელი...

ეს უკანასკნელი ეპითეტი პირდაპირ გამაოგნებელია სსრკის მოქალაქისათვის. თუ კიმ ირ სენი კაცობრიობის გადამრჩენელია, მაშინ ლენინი ვინღაა? თურმე, ნუ იტყვით და, ყველა შოვინისტურ კომუნიზმს თავის საკუთარი „ღმერთი" ჰყოლია და სხვა კომუნისტური ერების „ღმერთებს" არ ცნობს.

საბჭოელი მოქალაქეებისათვის ეს ღმერთი ლენინია, ჩინელებისათვის – მაო ძედუნი, კორეელებისათვის – კიმ ირ სენი, ვიეტნამელებისათვის – ჰო ში მინი, ალბანელებისათვის – ენვერ ხოჯა, იუგოსლავიე- ლებისათვის – ტიტო, რუმინელებისათვის – ჩაუშესკუ და ასე შემდეგ.

ამის მერე კომუნისტები გვარწმუნებენ, ათეისტები ვართო. როცა ჩვეულებრივი მოკვდავის ამგვარი კულტი და ფეტიშიზმი გაბატონდება, ცხადი და გასაგებია, როგორი სულიერი მონობის მსხვერპლი გახადა კომუნისტურმა მოძღვრებამ კაცობრიობის დიდი ნაწილი. რა აქვს საერთო დიქტატორის ამგვარ ფეტიშიზმს ათეიზმთან? ეს თეიზმის ყველაზე მახინჯი ფორმაა. იგი არღვევს ერთ-ერთ უპირველეს ზნეობრივ მცნებას – არა ქმნნე თავისა შენისა კერპნი.

მესამე: ქრისტიანულ ფილოსოფიაში არსებობს ცნება – თეოდიცეი. როგორც ცნობილია, ამგვარი ცნების შემოღება აუცილებელი გახდა შემდეგი გარემოების გამო.

ყოველივე არსებული ღმერთის შექმნილია. ღმერთი აბსოლუტური სამართლიანობაა. ამ ორმა დებულებამ დაბადა კითხვა: თუ ყველაფერი ღმერთის შექმნილია, მაშინ ბოროტებაც ღმერთს გაუჩენია. თუ ღმერთი აბსოლუტური სამართლიანობაა, მაშინ რატომღა შექმნა ბოროტება? ამ კითხვას პასუხი სჭირდებოდა და შემუშავდა თეოდიცეი, ანუ ღმერთის გამართლება. თეოდიცეი გვეუბნება: მართალია, ბოროტება არსებობს, მაგრამ ღმერთი არაფერ შუაშია. ღმერთმა ადამიანს მიანიჭა გონება, ანუ კეთილისა და ბოროტის გარჩევის უნარი. ადამიანმა მათ შორის არჩევანი თავად უნდა მოახდინოს. ღმერთი არ ზღუდავს ადამიანის ნებას. ადამიანის ნება თავისუფალია და უფლებამოსილია, შეხედულებისამებრ მოიქცეს. თუ ღმერთი განსაზღვრავს ადამიანის ნებას, მივიღებთ მექანიკურ, დაპროგრამებულ კაცს. ეს დაპროგრამებული კაცი, მართალია, ბოროტებას აღარ ჩაიდენს, მაგრამაღარ იქნება თავისუფალი, გახდება სხვისი ნების ამსრულებელი. სხვისი ნების ამსრულებელი ადამიანი კი აღარ არის ადამიანი. ამდენად, ქრისტიანულ ფილოსოფიაში არსებული ცნება – თეოდიცეი – უფრო ადამიანის ნების თავისუფლების დაცვაა, ვიდრე ღმერთის გამართლება.

კომუნისტებმა კი შექმნეს პარტიადიცეის თეორია, თუმცა ისინი ამ ტერმინს არ იყენებენ. ყველა ბოროტება, რომელიც კი სსრკ-ში ხდება, მიეწერება ცალკეულ პირებს, ხოლო კომპარტია ყოველთვის მართალი, უცდომელი და სწორია.

თუ ქრისტიანული თეოდიცეი ადამიანის ნების თავისუფლების დამცველია, კომუნისტური პარტიადიცეი თრგუნავს, იმონებს ადამიანის ნებას, რამეთუ სსრკ-ში ადამიანს ერთადერთი უფლება აქვს – კომპარტიის ზედაფენის განკარგულებათა უსიტყვო მორჩილებით ასრულების უფლება. სხვა აზრი ან არჩევანი პირწმინდად გამორიცხულია. ეს ხდება იმიტომ, რომ კომპარტია ყოველთვის მართალია და თუ ასეა, საპრეტენზიო ან საპროტესტო საბჭოელ მოქალაქეს რა უნდა ჰქონდეს?

მეოთხე: თუ ქრისტიანისათვის წმინდა ქალაქი იერუსალიმია, მაჰმადიანისათვის – მექა, კომუნისტისათვის ამ ფუნქციას ასრულებს მოსკოვი. თუ რომელიმე კომუნისტი არ ცნობს მოსკოვს კომუნისტური სამყაროს მექად, იგი განდგომილია და უნდა მოიკვეთოს.

მეხუთე: რელიგია ყოველი მორწმუნისაგან ითხოვს აღსარებას. მორწმუნემ გულღიად უნდა გაანდოს კულტის მსახურს ფიქრი, განცდა, ჩადენილი საქციელი. ამ გულწრფელობით იგი დაიმსახურებს ღმერთის კეთილგანწყობილებას, ცოდვების მიტევებას.

აღსარების ნაცვლად კომუნისტებს აქვთ თვითკრიტიკა. თვითკრიტიკის დროს ყოველმა მოქალაქემ კომპარტიის წინაშე გულახდილად უნდა აღიაროს ყველა შეცდომა, დანაშაული, ცოდვა. ამით იგი დაიმსახურებს კომპარტიის კეთილგანწყობილებას და მონანიეს პარტია დიდსულოვნად შეუნდობს.

მეექვსე: რელიგია იცნობს სამოთხის ცნებას. მარქსიზმ-ლენინიზმი სამოთხეს კომუნიზმით ცვლის. როგორც სამოთხეში, ისე კომუნიზმში სუფევს სრული ჰარმონია, აღკვეთილია ბოროტი და მხოლოდ კეთილი დღესასწაულობს. თუ სამოთხის კარი მართლმორწმუნეთათვის არის ღია,

კომუნიზმშიც შევა ის, ვისაც უყოყმანოდ სჯერა მარქსის, ლენინის და სკკპ ცკ ცოცხალი გენერალური მდივნის (თუ გენერალური მდივანი მკვდარია ან მოხსნილია, მისი აღარც უნდა გჯეროდეს და აღარც უნდა გახსოვდეს). სამოთხესა და კომუნიზმს შორის განსხვავება მხოლოდ ის არის, რომ სამოთხეში მხოლოდ გარდაცვალების შემდეგ შეიძლება მოხვდეს მართლმორწმუნე, კომუნიზმში კი ცოცხალი ადამიანები შევლენ, ოღონდ

როდის, ეს ჯერ დაზუსტებული არ არის.

მეშვიდე: გავრცელების თვალსაზრისითაც მარქსიზმ-ლენინიზმიც იმგვარ საშუალებებს მიმართავს, როგორსაც რელიგია – პროპაგანდასა და ძალადობას, სადაც მარქსიზმ-ლენინიზმის დასამკვიდრებლად სიტყვა არ სჭრის, იქ ცეცხლითა და მახვილით ბატონდება კომუნიზმი.

მერვე: რელიგია ინახავს წმინდანთა ნეშტებს. მერე მათ მორწმუნენი თაყვანს სცემენ. ასევე აქვთ შენახული კომუნისტებს

მავზოლეუმებში ლენინის, მაო ძედუნის, ხო ში მინის, დიმიტროვის ნეშტები (თუ გაბრაზდნენ კომუნისტები, შეუძლიათ, კომუნისტი წმინდანის ნეშტი მავზოლეუმიდან გამოაგდონ, მაგალითად, სტალინის). ამ მავზოლეუმების წინ ადამიანთა უსასრულო რიგები დგას. ისინი მოდიან, რომ კომუნისტ

წმინდანს თაყვანი სცენ.

მერწმუნეთ, თუ კომუნისტებმა კიდევ დიდხანს შეინარჩუნეს რუსეთში ხელისუფლება, ერთ მშვენიერ დღეს მავზოლეუმიდან ლენინის ნეშტი გაქრება და კრემლი გამოაცხადებს – ლენინი ცად ამაღლდა და ღმერთის მარჯვნივ ადგილი დაიკავაო. ვინ უწყის, ტერორიზირებულმა საბჭოელმა მოქალაქეებმა შეიძლება დაიჯერონ კიდეც ეს.

რუსულ ფილმში – „დედის გული“, – რომელიც ლენინის დედისადმია მიძღვნილი, ტიტრები დაწერილია რაფაელის „მადონას“ და სხვა მხატვრების სურათების, სადაც ღვთისმშობელი და ქრისტეა დახატული, ფონზე.

მეცხრე: ისევე, როგორც ქრისტიანულ მწერლობას ჰქონდა, კომუნისტურ ლიტერატურასაც აქვს აგიოგრაფიული ჟანრი. კომუნისტურ აგიოგრაფიას ეკუთვნის ლენინიადა, სტალინიადა, ძერჟინსკიადა (განსაკუთრებით კინოში), ხრუშჩოვიადა, ბრეჟნევიადა. „წმინდანისადმი“ დამოკიდებულებით და მხატვრული საშუალებების გამოყენების თვალსაზრისით, ქრისტიანული და კომუნისტური აგიოგრაფიული მწერლობა ჰგავს ერთმანეთს. კომუნისტი „წმინდანიც“ ისევეა უდრეკელი, უშიშარი, უცდომელი, რწმენისათვის თავდადებული და გაუტეხელი, ერთგული, ყოველგვარი ტანჯვა-წამების გადამტანი, როგორც ქრისტიანი წმინდანი. როგორც ქრისტესათვის სიკვდილი იყო უდიდესი ბედნიერება და ნეტარება, ასევეა მარქსიზმ-ლენინიზმისათვის სიკვდილი უდიდესი ბედნიერება და ნეტარება.

არის განსხვავებაც. ქრისტიანულ აგიოგრაფიას ტრაგიკული პათოსი აქვს, კომუნისტურ აგიოგრაფიას კი – პაროდიული. ქრისტიანული აგიოგრაფოსი რწმენით წერდა, კომუნისტი აგიოგრაფოსი – დაფარული ირონიით. ქრისტიანული აგიოგრაფიული თხზულების კითხვის დროს მკითხველი ღრმა მოკრძალებით

იმსჭვალება, ხოლო კომუნისტური აგიოგრაფია ღიმილს ჰგვრის პუბლიკუმს, უნდობლობით მსჭვალავს.

მეათე: ჩვეულებრივი წესია: მორწმუნე მადლობას სწირავს ღმერთს მზრუნველობისა, მფარველობისა და მოწყალებისათვის. სსრკ-ში კი ამგვარი მადლობა კომპარტიას უნდა უთხრა. გაზეთები აჭრელებულია კომპარტიისადმი მიძღვნილი მადლობებით. ყველაფრისათვის (შიმშილისათვისაც კი, ციხეში ჩასმისათვისაც კი) კომპარტიას უნდა გადაუხადო მადლობა. კომპარტიაა მზრუნველი, მფარველი, მოწყალე. ეს კი საბჭოელი მოქალაქისაგან უსაზღვრო მადლობას და ქედმოდრეკას ითხოვს.

მეთერთმეტე: როცა საბჭოურ გაზეთებში ნეკროლოგებს კითხულობთ, აუცილებლად წააწყდებით ფრაზას – სკკპ წევრი ამა და ამ წლიდან. ეს იგივეა, რაც ეკლესიის დოკუმენტებში აღნიშნული – მართლმადიდებელი ქრისტიანი, კათოლიკე ქრისტიანი და ა. შ.

მეთორმეტე: საბჭოურ სასწავლებლებში მარქსიზმ-ლენინიზმი ისევე ისწავლება (და ეს აუცილებელია), როგორც 1917 წლის ოქტომბრამდე საღმრთო რჯული ისწავლებოდა.

მაგონდება ჩემი სტუდენტობის დროს გავრცელებული ხუმრობა. აკად. ივანე ბერიტაშვილისათვის სტუდენტს საგანი ვერ ჩაუბარებია. გაკვირვებულ მეცნიერს მისთვის უკითხავს – რატომ არ იმეცადინეთო? სტუდენტს მიუგია – პარტიის ისტორიას ვსწავლობდი და თქვენი საგნის სწავლა ვეღარ მოვასწარიო. – როგორ, პარტიის ისტორიასაც სწავლობთო, – მთლად გაოგნებულა ივ. ბერიტაშვილი. როცა სტუდენტისაგან დასტური მიუღია, გაუღიმია და უთქვამს – საფრანგეთში უამრავი პარტიაა და ყველას ისტორია რომ ასწავლონ სტუდენტებს, წარმოგიდგენიათ, როგორ გამოყეყეჩდებიანო!..

საქმე ის გახლავთ, რომ ყველა ამ ისტორიული თუ დიალექტიკური მატერიალიზმის, მეცნიერული კომუნიზმისა თუ კომპარტიის ისტორიის სწავლების მიზანი ერთია: ჩაუნერგონ საბჭოელ მოქალაქეებს მარქსიზმ-ლენინიზმისადმი რელიგიური მოკრძალება.

ყველა ზემორეჩამოთვლილი ნიმუში საბუთია იმისა, რომ სსრკ-ში ათეისტური პროპაგანდის მიზანი იყო და არის ძველი რელიგიების (ქრისტიანობა იქნება, მაჰმადიანობა თუ რომელიმე სხვა) შეცვლა ახლით – მარქსიზმ-ლენინიზმით. დღეს უკვე აშკარაა, რომ კომუნისტების ეს ბრძოლა მარცხით დამთავრდა. ხალხმა დაკარგა მარქსიზმ-ლენინიზმის რწმენა, ზურგი აქცია მას და ისევ ძველი რელიგიისაკენ მიბრუნდა. ამის უტყუარი საბუთია ახალგაზრდობის ლიანგური დაინტერესება რელიგიით. მართალია, ოფიციალური პრესა, რადიო-ტელევიზია, სკოლა-სასწავლებელი, ყრილობა-კონფერენციები მარქსიზმ-ლენინიზმის უძლეველ, უკვდავ და მარადიულ მოძღვრებაზე გაჰკივიან, მაგრამ ინერციით. ნამდვილი მამოძრავებელი მოტორი უკვე დასუსტდა და, სადაც არის, გაჩუმდება, დადგება და გაჩერდება.

რამ გამოიწვია ეს ასე მალე?

მარქსიზმ-ლენინიზმი სოციალ-ეკონომიკური მოძღვრებაა. მას ეთიკურ-ზნეობრივი ნაწილი არ გააჩნია. თუ ამ კუთხით მარქსიზმ-ლენინიზმი რაიმეს ამბობს, ის უფრო ამორალურია, ვიდრე მორალური. ამას ნათლად დავინახავთ, თუ ქრისტიანული ზნეობრიობის პრინციპების თვალთახედვით განვიხილავთ მარქსიზმ-ლენინიზმის პროპაგანდის შედეგებს.

ქრისტიანობა ამბობს – არა კაც ჰკლა.

მკაფიო და ნათელი ზნეობრივი პრინციპია. მართალია, მისი განხორციელება პრაქტიკულად არ ხერხდება, მაგრამ ეს სწორედ იმის საბუთია, რომ ზნეობრიობის დაცვისათვის აუცილებელია მაქსიმალიზმი. ქრისტიანობას თეორიულად არ დაუშვია კომპრომისი, მაგრამ პრაქტიკულად იძულებული იყო, ზღვა სისხლი დაეღვარა იმ ცნების დასამკვიდრებლად, რომელიც ღაღადებდა – არა კაც ჰკლაო. ახლა ნათ- ლად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რა მოხდება იქ, სადაც ზნეობრივი კომპრომისის დაშვება შესაძლებლად მიაჩნიათ. სწორედ კომუნისტური მოძღვრება თვლის შესაძლებლად ზნეობრივი კომპრომისის დაშვებას. ასეა, რაკი მარქსიზმ-ლენინიზმის თანახმად, ჯერ ერთი, დღემდე არსებული ყველა საზოგადოების ისტორია არის კლასთა ბრძოლის ისტორია და, მეორეც, ზნეობა კლასობრივია.

თუ კაცობრიობის ისტორიას თვალს გადავავლებთ, დავინახავთ, რომ მას პროგრესის, წინსვლისა და აღმავლობის გზით უვლია. ეს ფაქტია და მისი უარყოფა შეუძლებელია. ამის გათვალისწინება და მისი შეფარდება დებულებებთან – დღემდე არსებული ყველა საზოგადოების ისტორია არის კლასთა ბრძოლის ისტორია[1] და ისტორიის მამოძრავებელი ძალა კლასობრივი ბრძოლაა – მოგვცემს გამაოგნებელ აბსურდულ დასკვნას: პროგრესის, წინსვლის, აღმავლობის საფუძველი ხოცვა-ჟლეტა ყოფილა, რამეთუ კლასთა ბრძოლა სხვა არაფერია, თუ არა დაუნდობელი განადგურება ერთმანეთისა. ამას ნათლად ადასტურებს მთელი ისტორია კაცობრიობისა და კერძოდ ის, რაც რუსეთში, ჩინეთში და კამპუჩიაში მოხდა მე-20 საუკუნეში. მე არ ვიცი, გამოანგარიშებული აქვს თუ არა ვისმეს – რამდენი კაცი დაიღუპა სსრკ-ში სამოქალაქო ომის, კაპიტალისტების, მემამულეების, კულაკობის ლიკვიდაციისა და პარტიული ბრძოლის დროს, ჩინეთში კულტურული რევოლუციის მიმდინარეობისას, კამპუჩიაში პოლ პოტის რეჟიმის ბატონობისას, მაგრამ დარწმუნებული ვარ მსხვერპლთა რიცხვი თავზარდამცემია. ამასთან შედარებით ორი მსოფლიო ომის დროს დახოცილთა რაოდენობა ზღვაში წვეთად მოგვეჩვენება. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ფსიქოლოგიურად მკვლელობამ მიჩვევა იცის, სისხლმა – მოწყურება, ხელმა – გაწაფვა. ასეც მოხდა. სსრკ-შიაც, ჩინეთშიაც, კამპუჩიაშიაც, როცა კაპიტალისტები, მემამულეები, კულაკები შემოელიათ, ერთმანეთს დაერივენ და, ყველას კარგად მოეხსენება, რა ცოდვის კალოც დაატრიალეს. ამორალიზმის ჯინი, რომელიც კომუნისტებმა ბოთლიდან ამოუშვეს, მათვე მიუტრიალდა და მუსრი გაავლო. მერედა, შესაძლებელია, ეს უსაზღვრო სისხლისღვრა რითიმე პროგრესთან, წინსვლასა და აღმავლობასთან დავაკავშიროთ? ამ კითხვის უარყოფით პასუხს დიდი ჭკუა არ სჭირდება.

კაცობრიობის პროგრესი, წინსვლა და აღმავლობა დაკავშირებულია არა მტრობასთან, სიძულვილსა და ხოცვა-ჟლეტასთან, არამედ – სიყვარულთან, ნდობასა და პატიებასთან. ეს კანონზო-

---

[1] კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, „კომუნისტური პარტიის მანიფესტი“, 1954, გვ. 36.

მიერება კლასიკური უბრალოებითა და სიცხადით გამოთქვა ილია ჭავჭავაძემ – რაც მტრობას დაუქცევია, სიყვარულს უშენებია.

ზნეობის კლასობრივად გამოცხადებამ ბოროტმოქმედებამდე მიგვიყვანა. ჩამოყალიბდა დამნაშავე ადამიანი, რომლის პრიმიტიული „მორალი“ ამბობს: თუ მოვკლავ კაპიტალისტს, ბურჟუას, მემამულეს, კულაკს, ეს სიქველეა, თუ მოვკლავ მუშას ან გლეხს – ეს კი ბოროტება. ამ ზნეობის ადამიანები იწყებენ ბოროტმოქმედებით, კერძოდ მკვლელობით, კვეხნას.

მონაწილეობას ვღებულობდი ტერორისტულ აქტებში – სადგ. გრაკალში მოვკალი ცნობილი ჯაშუში კოშაძე და გორის ხიდზე ციციშვილი, რომელიც დავალებული მქონდა გორის ორგანიზაციის ერთი ჯგუფისაგან,[1] – თავს იწონებს ერთი რევოლუციონერი.

ჩემ მიერ გავლილ რევოლუციურ მუშაობაში მოვახდინე სამჯერ ტერორისტული აქტი: ტფილისში 1899 წ., ბაქოში 1908 წ. და ფინლიანდიაში 1907 წელს[2] – ტრაბახობს მეორე.

რევოლუციონერთა გადაწყვეტილებით, უნდა მოეკლათ გენერალი გრიაზნოვი. აქტის სისრულეში მოყვანა ამხ. ჯორჯიაშვილს დააგვიანდა. დამიძახა კობამ (დღეს სტალინმა) და მითხრა: მოამზადე რამდენიმე ყოჩაღი ბიჭები და ერთ კვირაში თუ ჯორჯიაშვილმა ვერ შეასრულა, შემდეგ შენ მოგანდობთო. მე ძალიან გამეხარდა. დავამზადე კიდევ ორი ამხანაგი და ველოდებით ერთ კვირას. ამხანაგმა ჯორჯიაშვილმა ჩინებულად შეასრულა თავისი მინდობილობა და მე კი დამტოვა პირღია[3] – გულდაწყვეტილია მესამე.

ბევრი ამგვარი ციტატის მოტანა შეიძლება. ცხადია, ამ კვეხნაში გაკვირვებთ არა ის, რომ ბრძოლის, რევოლუციის დროს მკვლელობა ხდება. ეს ჩვეულებრივი ამბავია. გაოცებთ, დამოკიდებულება მკვლელობისადმი, ის სიხარული, შინაგანი კმაყოფი-

---

[1] ი. მორჩილაძე, ავტობიოგრაფია, ჟურნ. „რევოლუციის მატიანე“, 1923, #2, გვ. 160.

[2] ვ. სტურუა, ავტობიოგრაფია, ჟურნ. „რევოლუციის მატიანე“, 1923, #4, გვ. 212.

[3] კ. ციწცაძე, „ჩემი მოგონებანი", ჟურნ. `რევოლუციის მატიანე¯, 1923, #4, გვ. 56.

ლება, გამოწვეული კაცის მოკვლით, რასაც ზემორეციტირებული სტრიქონების ავტორები ამჟღავნებენ. ისინი სრულიად არ წუხან იმის გამო, რომ მიზნის მისაღწევად იძულებული იყვნენ კაცი მოეკლათ და სისხლიანი გზა გაევლოთ.

ყველა რევოლუციის ისტორიისა და გამოცდილების გათვალისწინება ერთ დასკვნამდე მიგვიყვანს:

რევოლუცია და რევოლუციონერები უზნეობის ღრმა პატივისმცემელი არიან. უზნეობა მათ ძლიერებად მიაჩნიათ და ამიტომ ეთაყვანებიან. ბევრი მაგალითის დასახელება შეიძლება, მაგრამ ახლა გაგახსენებთ ერთს. რუსული „ნაროდნაია ვოლიას“ ქართველ მიმდევართა შორის იყო ერთი შიო დავითაშვილი (თუმცა თავად „დავიდოვ“ ფორმას ამჯობინებდა და მოგონებანიც ასეთი ხელმოწერით აქვს გამოქვეყნებული), რომელსაც იუდა ქრისტეზე დიდ პიროვნებად მიაჩნდა. იგი საზოგადოებას უმტკიცებდა:

ვკითხულობდი რა სახარებას, ჩემი ყურადღება მიიპყრო იუდა ისკარიოტელის ფიგურამ. რატომ გასცა მან თავისი მასწავლებელი, ნუთუ 30 ვერცხლისათვის, რაგინდ თვალსაჩინოც უნდა ყოფილიყო ეს თანხა იმ დროს? იუდა ხომ ქრისტეს კასის ხაზინადარი იყო და ნუთუ მას, გამცემსა და ბოროტი ბუნების კაცს არ შეეძლო ხელთ ეგდო ასეთი თანხა? შევადარე რა ერთმანეთს სახარებაში გადმოცემული ფაქტები ქრისტესა და იუდას ურთიერთობის შესახებ, მე მივედი იმ დასკვნამდე, რომ იუდა არა თუ არ იყო გამცემი, არამედ, როგორც იდეური მოღვაწე, იგი ზოგიერთი მხრით ქრისტეზე მაღლაც იდგა. და მართლაც, თუ უკუვაგდებთ ქრისტეს სასწაულმოქმედ ძალას, მაშინ ცხადია, რომ ყველა ისეთი სასწაული, როგორც მაგ. წყლის ღვინოდ გადაქცევა ან ხუთი პურით 5 000 კაცის დანაყრება, – არის არა ქრისტეს მიერ მოხდენილი სასწაული, არამედ სხვა შეთქმულთა და, უმთავრესად, იუდასი, როგორც ხაზინადარისა, რომელიც განაგებდა სამეურნეო ნაწილს. იყო შეთქმულთა მთელი ჯგუფი, რომელიც სარგებლობდა ქრისტეს ეკზალტიური ბუნებით და შეპყრობილი ჰყავდა იგი ჰიპნოზით. ჯგუფი უკარნახებდა ქრისტეს: სთქვი ასე და ასე და მოხდება სასწაულიო. იესო ხანგამოშვებით ურჩობდა: „არ დამდგარა ჯერ ჩემი დროო“, მაგრამ მას არ ეხსნებოდნენ, როგორც ამას

ჰქონდა ადგილი წყლის გადაქცევის დროს ღვინოდ და მისი ვედრება ქმნიდა სასწაულს. მას უთხრეს, რომ იგი უნდა მოკვდეს და კვლავ აღსდგეს სამი დღის შემდეგ და იგი ემორჩილება ამ წინასწარმეტყველებას სიტყვით და საქმით. ბოლოს უკანასკნელ „წმინდა სერობას“ ქრისტემ უთხრა თავის მოწაფეთ: „რომელმან შთამოყოს ჩემთან ხელი პინაკსა ამას ამან მიმცეს მე“. იუდამ აიღო პურის ნაჭერი და ჩაუწო სამარილეში. იესომ უთხრა იუდას: „წადი და ქმენ, რაცა გსურს“. იგი ადგა და მიატოვა მასწავლებელი. ქრისტემ იცოდა, სად მიდიოდა იგი და იუდამაც იცოდა, სად წაიყვანდა ქრისტე თავის მოწაფეთ, იმის ნაცვლად, რომ მიეცა მათ დასვენების საშვალება „სერობის შემდეგ“ და იუდას მიჰყავს მცველნი ბაღში, სადაც შეიარაღებული მოწაფენი პირველად იცავენ იესოს. კოცნა და სხვ. ყველაფერი ეს მოხდა წინასწარი შეთანხმებით, რათა მოწაფეებში გაძლიერებულიყო რწმენა ქრისტეს ღვთაებრივობისა. ხოლო, როგორ დაასრულა იუდამ თავისი მისია? მან სახეში მიაყარა მღვდელმთავრებს ყველა 30 ვერცხლი და თავი დაიხრჩო... ამგვარად, ქრისტე მიდიოდა რა საწამებლად, დარწმუნებული იყო, რომ ან არ მოკვდებოდა (უკანასკნელ წუთამდე აღვიძებდა მის გულში იმედს ეს – „ან, ან“), ან და კიდევ მეტი დიდებით აღსდგებოდა მესამე დღეს მკვდრეთით, ხოლო იუდამ დაისაჯა რა თავი, შეგნებულად მისცა თავისი სახელი წყევლა-კრულვას. ასეთი მსხვერპლი ისტორიაში არ მოიპოვება. და ამ მხრით იუდა, როგორც იდეური მუშა და მოწამე უსათუოდ მაღლა სდგას ქრისტეზე.[1]

რაკი რევოლუციას მიზნის მისაღწევად სხვა ძალა არ გააჩნია, გარდა ძალადობისა და მკვლელობისა, იგი ბუნებრივად იწყებს უზნეობის ხოტბას. ყოველნაირი ავკაცობის გამართლებას. აღარ ფიქრობს იმაზე, რა შედეგი მოჰყვება ამას. როგორ შეგნებას ჩამოაყალიბებს. მეტი თუ არა ორი ათასი წელი მაინც იქნება, რაც კაცობრიობას მუდამდღე ესმის – ნურავის მიაგებთ ბოროტს ბოროტის წილ. წინასწარ განიზრახეთ კეთილი ყოველი კაცისათვის, რამდენადაც შესაძლებელია, ყოველ კაცთან მშვიდობიანად

[1] შ. დავიდოვი, მოგონებანი, „რევოლუციის მატიანე“, 1923, #4, გვ. 191-192.

იცხოვრეთ. თუ შიოდეს შენს მტერს, პური მიეც, თუ სწყუროდეს – წყალი ასვი. კეთილით სძლიე ბოროტს... (პავლე მოციქულის ეპისტოლე რომაელთა მიმართ, თავი XII, მუხლები – 17, 18, 19, 20, 21). და მაინც ადამიანი ყოველგვარ ბოროტებას სჩადის. ახლა წარმოიდგინეთ, რას გააკეთებს ადამიანი საზოგადოებაში, სადაც ღმერთი უარყოფილია. იგი გადაიქცევა მხეცად, რადგან ღმერთის უარყოფა იმას ნიშნავს, რომ გაუქმებულია ზნეობა. ხოლო იქ, სადაც ღმერთი, ანუ ზნეობა უარყოფილია, უარყოფილია ადამიანიც. მხოლოდ ამგვარ პირობებშია შესაძლებელი წამოცდეს პოეტს, თუნდაც უნებლიეთ – მე დავლევ სისხლს, რომ ჭიქაში სისხლი დამისხათ.[1] უარესსაც მოისმენთ – ბობოლებივით მავნე მგოსნებს გაანადგურებს სოციალისტურ მშე- ნებლობის ცხელი ღადარი.[2] ეს არ ყოფილა შემთხვევით წამოსროლილი ფრაზა. ეს გეგმაზომიერი ზნეობრივი პოლიტიკის ლოგიკური დასკვნა იყო. როცა ეს აღსრულდა და მართლაც გაიმართა სახელმწიფო მოღვაწეებისა და მწერლების განუკითხავი ხოცვა-ჟლეტა, გაზეთები გადაჭრელებული იყო ამ ველური აქტის მოწონებითა და ქებით.[3]

ასეთ ვითარებაში მწერლობის სრული დეჰუმანიზაცია ხდება. იგი კარგავს იდეალს. იქცევა მთავრობის ხელში სათამაშო ტიკინად. კისრულობს როგორც თავისთავის, ისე სხვისი ჯალათის როლს და ერთგულად ასრულებს ამ მოვალეობას. ავიწყდება უმთავრესი (ურომლისოდაც არ არსებობს სიტყვაკაზმული მწერლობა და ხელოვნება), რომ ყოველ ადამიანში არის ერთიანი სულიერი საწყისი, რაც სიყვარულის საფუძველია. რასაც ქადაგებდნენ კონფუციუსი, ლაო-ძი, სოკრატე, ბუდა, რამაკრიშნა, მარკუს ავრელიუსი, ქრისტე. თუ ნაძალადევად და ხელოვნურად ამ ერთიან საწყისს კლასობრივად დავშლით, მაშინ სიყვარულის ადგილს სიძულვილი დაიჭერს, კეთილისას – ბოროტი. ძნელად ზნეობრიობა ვრცელდება, თორემ ამორალიზმი თვალის დახამხა-

---

[1] ს. ჩიქოვანი, „ძველ პოეტს", ლექსები, 1933, გვ. 36

[2] კ. ბობოხიძე, „ბოლშევიკური განთიადი", ჟურნ. „პროლეტარული მწერლობა", 1931, #1-2, გვ. 101-102.

[3] იხ. მაგალითად, „ლიტერატურული საქართველო", 10. 02, 15. 05, 1937.

მებაში იპყრობს ყველას, მათ შორის მწერლობასაც. მხატვრული ლიტერატურის კლასობრიობის პროპაგანდა ამორალიზმია, რაც არსებითად მწერლობისა და ხელოვნების დაღუპვის საწინდარია.

დავაკვირდეთ სხვა ზნეობრივ მცნებასაც. არა იპარო ქადაგებს რელიგია. აქაც მოთხოვნა მაქსიმალისტურია. მიუხედავად ამისა, ადამიანი მაინც ქურდობს. უფრო მეტიც: ეკლესიის მსახურთა შორისაც არიან მპარავნი. ეს კი იმის მაუწყებელია, რომ ამ მცნების დასაცავად შეუძლებელია დავუშვათ კომპრომისი, შევხედოთ მას კლასობრივი თვალსაზრისით. ყველა ჯურის რევოლუციას და რევოლუციონერებს (ცხადია, კომუნისტებსაც) დასაშვებად მიაჩნდათ ექსპროპრიაცია. თვლიან მას სამართლიანობის გამოვლენად. სამართლიანობის ეს იდეალი, მოგეხსენებათ, „არსენას ლექსში“ ასეა ჩამოყალიბებული: მდიდარს ართმევს, ღარიბს აძლევს, ღმერთი როგორ წაახდენსა. მაგრამ წართმევით თანასწორობისა და სამართლიანობის განხორციელების ცდა ყაჩაღური პრინციპია (ლექსშიც ყაჩაღი ახორციელებს მას). განა საზოგადოებას შეუძლია ყაჩაღის პრინციპით იცხოვროს? რა თქმა უნდა, არ შეუძლია, რადგან საზოგადოების იდეალი შრომით ცხოვრების პრინციპია. საზოგადოება, რომელიც შრომას უარყოფს, იშლება და იღუპება. სხვათა შორის, ყოველი ყაჩაღის უბედურებაც ის არის, რომ იგი შრომას წყდება და არსებობს წართმევის საშუალებით. ამიტომ იღუპება ყოველი ყაჩაღი, მათ შორის არსენაც.

წართმევის პრინციპი ანუ ექსპროპრიაცია შრომის პრინციპს უპირისპირდება. ამიტომ არის იგი ანტისაზოგადოებრივი პრინციპი. რევოლუციონერთა შორის გონიერთ ესმით ეს და ისინი ეწინააღმდეგებიან ექსპროპრიაციას, როგორც ზნეობრივად უაღრესად საშიშ მოვლენას. კომუნისტებს შორისაც ყოფილა ექსპროპრიაციისადმი დამოკიდებუ- ლების სხვადასხვაობა.

იმ დროს (1905–1907 წლების რევოლუციის – ა. ბ.) ორი მიმართულება არსებობდა პარტიაში ამ კითხვების შესახებ. მენშევიკები გმობენ ექსებს[1] (თუმცა ტფილისში კი აკეთებენ) იმ მოსაზრე-

[1] ექსები – ექსპროპრიაცია.

ბით, რომ ექსები პარტიულ ამხანაგებს რყვნისო, ეჩვევა მუქთახორობას, პირდაპირი პარტიული მუშაობიდგან ხრის ცარცვა-გლეჯისაკენ, ფსიხოლოგია უფუჭდება და ბოლო ხანებში „ექსებსაც" პარტიული ელფერი ეკარგება.

ბოლშევიკები სულ წინააღმდეგი აზრისანი იყვნენ: სახელმწიფო „ექსები" და ხანდახან ტერორისტული აქტებიც პარტიზანული ომის ნაწილია, რომელსაც დეზორგანიზაცია შეაქვს მთავრობის მეხანიზმში[1].

როგორც ვხედავთ, ზოგიერთ რევოლუციონერს ზუსტად შეუმჩნევია ექსპროპრიაციის, ანუ წართმევის პრინციპის ზნეობრივი შედეგი – გარყვნა, მუქთახორობა, ცარცვა-გლეჯა, უშრომელი ცხოვრება. სოციალისტურმა სინამდვილემ პრაქტიკულად დაადასტურა ამ დასკვნის სიმართლე. სსრკ-ში ტოტალურად გავრცელებული ქურდობა, ფლანგვა და ამგვარი სხვა დანაშაული მორალურად პირდაპირი რეზულტატია წართმევის, ანუ ექსპროპრიაციის პრინციპისა, რასაც ადრე სხვის წინააღმდეგ იყენებდნენ იარაღად.

რევოლუციამდე არსებობდა მქონებელთა კლასი. უქონელთა კლასი ძარცვავდა მას. რევოლუციის შემდეგ მქონებელთა კლასი მოსპეს. დარჩა მარტო უქონელთა კლასი. მისი ცნობიერება კი მოწამლულია წართმევის პრინციპით, ექსპროპრიაცია მიაჩნია სამართლიან საქმედ. მაგრამ გასაჭირშია: ძარცვა-გლეჯისათვის მქონებელთა კლასი აღარ ჰყავს, გაანადგურა. იგი, ნებით თუ უნებლიეთ, იწყებს კლასობრივი თანამოძმის გაქურდვას. უფრო მეტიც, თავისთავის გაძარცვას. ამორალური პრინციპი ბუმერანგივით შემოტრიალდა ექსპროპრიაციის მოტრფიალეთა წინააღმდეგ.

როცა სსრკ-ში არაოფიციალურად ქურდობა გამოცხადდა არსებობის ერთადერთ წყაროდ და საზოგადოების ყველა ფენის წარმომადგენელმა პარვა დაიწყო, პროფესიონალი ქურდი ზნეობრიობის შარავანდედით შეიმოსა.

---

[1] კ. ცინცაძე, „ჩემი მოგონებანი", ჟურნ. „რევოლუციის მატიანე", 1923, #4, გვ. 58.

რატომ მოხდა ეს? პროფესიონალ ქურდს არ დაუწყია ნიღბის ტარება, თვალთმაქცობა, სხვისი მოტყუება, თავი არ გაუსაღებია პატიოსან კაცად. ქურდობისათვის რაიმე საპატიო სახელი არ დაურქმევია. არაპროფესიონალი ქურდები კი ტყუიან, თვალთმაქცობენ, ნიღაბს ატარებენ, გაუთავებლად ლაყბობენ სინდისნამუსზე, ყველას ჭკუას ასწავლიან. საზოგადოების ბურჯად მოაქვთ თავი. ხელთ უპყრიათ ნაირ-ნაირი თანამდებობანი, ატარებენ ნაირ-ნაირ საპატიო წოდებებს, არაჩხუნებენ ნაირ-ნაირ ჩინ-მედლებს... როცა რიგითმა მოქალაქემ, უბრალო მშრომელმა ერთმანეთს შეადარა ორი ქურდი – პროფესიონალი და არაპროფესიონალი, აღმოჩნდა, რომ პირველი გაცილებით ალალი, გულწრფელი და სუფთაა, ვიდრე მეორე. მას ბუნებრივად გაუჩნდა პროფესიონალი ქურდის პატივისცემის გრძნობა.

დაპატიმრებულ ახალგაზრდა მპარავს ეკითხებიან:

– ვინ მიგაჩნიათ ყველაზე მისაბაძ ადამიანად ქუთაისში?

– კუკურია თვალება... ჯონი ჭინჭველაძე და...

ვინ არიან ისინი? – ქურდული „ელიტის“ წარმომადგენლები[1]...

ეს განწყობილება ლიტერატურაშიც აისახა.

ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონში“ სნეული ბაჩანა რამიშვილის სანახავად მრავალნაირი ადამიანი მოდის. მაგრამ არც ერთ მათგანს გულწრფელად არ აინტერესებს ავადმყოფის მდგომარეობა. ყველას ერთი მიზანი აქვს: ისარგებლონ ბაჩანას ავტორიტეტით და თავისი ავკაცური საქმე მოაჭახრაკონ. ერთადერთი კაცი, ვინც ალალად არის შეწუხებული რამიშვილის ავადმყოფობით და გულით სურს, რითი-მე დაეხმაროს, ვახტანგ ამბოკაძეა. და თუ, გაოცებული იორამივით, ჩვენც ვიკითხავთ – ვინ არის ეს ღვთისნიერი კაცი, პასუხად მივიღებთ – ქურდი, პროფესიონალი ქურდი.

ასევეა „თეთრ ბაირაღებშიც". პროფესიონალ ქურდს კეთილკაცობის შარავანდედი ადგას.

---

[1] გ. თავაძე, გ. უშვერიძე, ნ. მუშკუდიანი, „ბიჭები მოიპარეს...", გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი", 12. 09. 1981.

ცხოვრებაშიაც და მწერლობაშიაც ნათლად ჩანს, ცხოვრების სოციალისტურმა წესმა რა ზნეობრივ სიღატაკემდე მიიყვანა ადამიანი. სოციალიზმს აქ თავის მართლება არ შეუძლია, რადგან სწორედ მეცნიერული სოციალიზმის ფუძემდებელი ბრძანებს: ადამიანთა ცნობიერება კი არ განსაზღვრავს მათ ყოფიერებას, არამედ, პირიქით, მათი საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს მათ ცნობიერებას[1]. ამ დებულების თანახმად, უნდა ვაღიაროთ, რომ საბჭოელი ადამიანის მიერ ქურდის იდეალად გამოცხადება განსაზღვრულია და გაპირობებული სოციალისტური სინამდვილის ყოფიერებით. ამიტომ არის, რომ ე. წ. „ნეგატიური მოვლენების" წინააღმდეგ პრესაში გაჩაღებულ ყაყანს არავითარი შედეგი არ მოაქვს. საბჭოელი ადამიანი მშვიდად აგრძელებს ქურდობას, ფლანგვას, ქრთამის აღებას, ხალტურას, კომბინაციას, გამოძალვას... კარგად იცის, რომ სხვაგვარად ვერ იარსებებს.

ამ მდგომარეობის წყალობით, საბჭოურ ლიტერატურაში გაუგონარი მოვლენა მოხდა: რეციდივისტი, სისხლის სამართლის დამნაშავე გამოყვანილია, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების წარმმართველი ძალა.

ეს პროცესი აქტიურად ქართულ მწერლობაში 60-იან წლებში დაიწყო და თანდათან ძლიერდება. ამის საბუთად შეგიძლიათ წაიკითხოთ

გურამ ფანჯიკიძის „თვალი პატიოსანი", ვანო ურჯუმელაშვილის „ფერისცვალება", გიორგი ციციშვილის „სძლიე სიხარბესა შენსა", რამაზ კობიძის „გვიმრის ფოთლები", სულხან ქეთელაურის „ზაფხულის ცხელი დღეები" და სხვათა მოთხრობანი თუ რომანები. რა თქმა უნდა, მათი მხატვრული ღირებულება სხვადასხვაა, მაგრამ ლიტერატურაში შემოსულ მოვლენას ნათლად გვიჩვენებენ. განსაკუთრებით მკაფიოდ იგი დრამატურგიაში ჩანს. იშვიათად წაიკითხავთ პიესას, რომლის კონფლიქტი ქურდისა და არაქურდის დაპირისპირება არ იყოს.

მწერლობის მოყვარულმა ყოველმა მკითხველმა იცის, რომ ყველა დროის და ყველა ხალხის მწერლობაში (ასე იყო ქართულ

---

[1] კ. მარქსი, „პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის", 1953, გვ. 10.

ლიტერატურაში 50-იან წლებამდე) რეციდივისტი ჩვეულებრივ დახატულია, როგორც საზოგადოების ცხოვრებიდან მოკვეთილი პირი, როგორც პარია. სხვანაირად არც შეიძლება. რეციდივისტად ხდება ადამიანი, რომელიც სხვადასხვაგვარი უსამართლობის შედეგად აცდა ცხოვრების პატიოსან გზას და ბოროტმოქმედების შარას დაადგა. რეციდივისტი, უბედური ყისმათის გამო, შეიძლება იწვევდეს სიბრალულს, დასაშვებია გაჩნდეს მისი გადარჩენის სურვილი, მაგრამ არსად, არასოდეს, იგი სოციალურ ძალას არ წარმოადგენდა. რეციდივისტი გამოთიშულია თავისი საზოგადოების, თავის კლასის სოციალურ ცხოვრებას. ამიტომ არის უძლური და განწირული დასაღუპავად. მას, როგორც დეკლასირებულ ელემენტს, არა აქვს არავითარი ძალა, რომელიც საზოგადოების ცხოვრებაზე რაიმე გავლენას მოახდენს. ადრე მწერლობა რეციდივისტს უყურებდა, როგორც მსხვერპლს და, თუ იგი მხატვრულ ნაწარმოებში შემოჰყავდა, სურდა, ამით ეჩვენებინა სოციალური ცხოვრების მანკიერებანი, რომელთაც შეეძლოთ ადამიანის მოკვეთა, მისი განწირვა, მისი დაღუპვა.

ამგვარი დამოკიდებულება დღევანდელმა საბჭოურმა ლიტერატურამ ძირფესვიანად შეცვალა და, როგორც უკვე ითქვა, რეციდივისტი წარმოგვიდგინა ძალად, რომელსაც საზოგადოებრივი ცხოვრების წარმართვა შეუძლია. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სოციალიზმის დროს რეციდივისტი მსხვერპლი კი აღარ არის, არამედ ჯალათი, პარია კი აღარ არის, არამედ – ბატონი.

რამ გამოიწვია ეს?

ამის მკაფიო პასუხს საბჭოური პრესა იძლევა. წაიკითხეთ გაზეთები, მოუსმინეთ და უყურეთ რადიოსა და ტელევიზიას და ნახავთ, რომ საბჭოურ სამოხელეო იერარქიაში არ არსებობს თანამდებობა (სულერთია მინისტრი იქნება, დირექტორი, მმართველი, თავმჯდომარე, მდივანი თუ უმაღლესი სასწავლებლის რექტორი), რომლის მფლობელი ბოროტმოქმედებას არ ჩადიოდეს. თან იმასაც თუ გავითვალისწინებთ, რომ საბჭოური პრესა მომხდარ დანაშაულებათა მხოლოდ ერთ პროცენტს აშუქებს, ხოლო დანარჩენ ოთხმოცდაცხრამეტს გულმოდგინედ მალავს, შეგიძ-

ლიათ, სრულად წარმოიდგინოთ საბჭოელი მოხელეების ბოროტმოქმედების მასშტაბი.

ბოროტმოქმედებას მარტო არ ეწევიან. ყოველთვის იკრიბება ხალხმრავალი გუნდები. ამ გუნდებში პროფესიონალი რეციდივისტებიც არიან. არაპროფესიონალებს პროფესიონალთა გამოცდილება სჭირდებათ. მათ შორის ჰარმონიული კავშირი მყარდება. დამნაშავეთა გუნდებს კი ამა თუ იმ თანამდებობის პირი თავკაცობს.

ბოროტმოქმედი სახელმწიფო მოხელე დიდხანს არის ხელუხლებელი. შეიძლება (და ძირითადად ასეც არის), იგი ისე მოკვდეს, რომ არც კი მოხდეს მისი მხილება. ამას ორი საფუძველი აქვს. პირველი ის, რომ სსრკ-ში თანამდებობის პირის კრიტიკა აკრძალულია. იგი მხოლოდ ლიქნის, ლაქუცის, ხოტბის საგანია. მისი გაკრიტიკება მხოლოდ მაშინ შეიძლება, თუ მოხსნეს და ისიც კომპარტიის ცკ-ის დავალებით. ამიტომ ბოროტმოქმედ თანამდებობის პირს საზოგადოებრივი აზრის არ ეშინია. მეორე კი ის გახლავთ, რომ ბოროტმოქმედ მოხელეს მხოლოდ მაშინ ხსნიან ან იჭერენ, როცა იგი თანამდებობით მასზე მაღლა მდგომ ჩინოვნიკს აწყენინებს. ასე რომ, მავან და მავან ბოროტმოქმედ მოხელეს, თუ იგი თავშეკავებული კაცია, იცის, სად როგორ მოიქცეს, შეუძლია, შავი საქმე სიკვდილამდე აკეთოს, ყურზე ხახვს ვერავინ დააჭრის. იმ ფაქტმა, რომ ხანდახან ამა თუ იმ თანამდებობის პირს დანაშაულისათვის იჭერენ, არ უნდა შეგვაცდინოს. მტკიცედ უნდა ვიცოდეთ: მოხსნა ან დაჭერა ხდება არა ბოროტმოქმედების წინააღმდეგ ბრძოლის მიზნით, არამედ – შურისძიებისა. შურისგება მორჩილების იარაღია. ყველა თანამდებობის (დიდი იქნება თუ პატარა, სულერთია) პირს ურყევად უნდა ახსოვდეს: ყველა მოხელეს, რომელიც თუნდაც ერთი საფეხურით მაღლა დგას, უსიტყვოდ უნდა ემორჩილებოდე და თაყვანს სცემდე. თუ გაკადნიერდება და ატროკდება ვინმე, მას მაშინვე გაახსენებენ ჩადენილ დანაშაულს და ვირის აბანოში უკრავენ თავს.

ყრუ მორჩილების ატმოსფეროში სახელმწიფოც იოლად იმართება და ბოროტი საქმეც ადვილად კეთდება.

ცხოვრების ამგვარმა წესმა ყველა ჯურის რეციდივისტი, პროფესიონალი თუ არაპროფესიონალი, ერთმანეთთან დააკავშირა, ერთ მუშტად შეკრა და სოციალურ ძალად აქცია.

მწერლობამ დაინახა ეს სურათი, შეამჩნია ეს პროცესი და ასახა კიდეც. ცხადია, რომ მას სოციალისტური სინამდვილის მხილება არ ჰქონია მიზნად. იგი ცალკეული ხარვეზების დაგმობას ცდილობდა, მაგრამ შუბი ხალთაში არ დაიმალა. უნდოდა თუ არა ლიტერატურას, ეს ობიექტური სურათი მაინც გამომჟღავნდა. ამ სურათმა კი ყველას გასაგონად მთელი ხმით იყვირა: დაიგმო და უარყოფილი იქნა ძველი მცნება – არა იპარო. გაბატონდა სხვა ლოზუნგი, მართალია, დაუწერელი, მაგრამ საზოგადოების ცნობიერებაში მტკიცედ ფესვგადგმული – იქურდე, თორემ სხვანაირად ვერ იცხოვრებ.

ამრიგად, ჩვენ თვალწინ მოხდა ზნეობრივი კატასტროფა, რაც უთუოდ გამოიწვევს ეკონომიკურ და სოციალურ კატასტროფასაც, შესაძლებელია ეროვნულსაც.

ასევე გაუფასურდა სხვა მცნებაც – არა ცილისწამო მოყვასსა შენსა წამებითა ცრუითა.

ახლა ვნახოთ, როგორ ვასრულებდით ამ მცნებას. ბესო ჟღენტი წერდა:[1]

ის გარემოება, რომ მიხეილ ჯავახიშვილი ჩვენი სამშობლოს და საბჭოთა ხალხის მოღალატეთა ბანდის, ჯაშუშებისა და დივერსანტების გარეწარი ხროვის მონაწილე აღმოჩნდა, უსაზღვრო ზიზღსა და აღშფოთებას იწვევს ყოველი საბჭოთა მწერლისა და მოქალაქის შეგნებაში. მაგრამ ეს ფაქტი არავის არ გააკვირვებს, რადგან მიხეილ ჯავახიშვილის მთელი მოქალაქეობრივი და სამწერლო ბიოგრაფია მკაფიოდ ახასიათებს მას, როგორც მუხანათურად შენიღბულ და უაღრესი თვალთმაქცობით შეიარაღებულ კლასობრივ მტერს, უსაზღვროდ გაცოფებულს პროლეტარული რევოლუციის მიღწევებისადმი მტრობით და სიძულვილით.

---

[1] წინადადების ნაცვლად – „როცა პროზაიკოსი დააპატიმრეს, კრიტიკოსი წერდა“ (გამომცემლის შენიშვნა).

ცნობილია, რომ მიხეილ ჯავახიშვილს საკმაოდ დიდი სტაჟი აქვს მოღალატური და კონტრრევოლუციური „მოღვაწეობისა“. ქართველი ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტური ინტელიგენციის წიაღში აღზრდილი, იგი მტრულად დაუხვდა საქართველოში პროლეტარული რევოლუციის გამარჯვებას და საბჭოთა საქართველოს არსებობის პირველსავე წლებში აქტიური მონაწილეობა მიიღო კონტრრევოლუციური კლასების ბატონობის რესტავრაციისათვის წარმოებულ ბრძოლაში. მაგრამ როდესაც ბრძოლის ამ გზაზე იგი პირისპირ შეხვდა საბჭოთა ხალხის ურყეველ ძლევამოსილებას, მან განიზრახა შეეცვალა გამარჯვებული მუშათა კლასის წინააღმდეგ ბრძოლის ფორმები და საშუალებანი. მან გაიხსენა თავისი დიდი ხნით მივიწყებული და უკუგდებული სამწერლო საშუალებანი და მოინდომა ლიტერატურულ ფრონტზე გაეშალა მუშათა კლასის სახელმწიფოს წინააღმდეგ მიმართული „მუშაობა“[1].

როცა ბ. ჟღენტი ამას წერდა, განა არ იცოდა, რომ ტყუილს ამბობდა და ცილს სწამებდა მიხ. ჯავახიშვილს? რა თქმა უნდა, იცოდა, მაგრამ

თავი უნდა გადაერჩინა. ამისათვის აუცილებელი იყო მოყვასისათვის ცილი დაეწამებინა. 1937 წლის 27 ნოემბრის „ლიტერატურული საქართველო“ იუწყება, რომ მწერალთა კავშირის პრეზიდიუმმა განიხილა ბ. ჟღენტის საკითხი. ბ. ჟღენტმა, გვამცნობს გაზეთი, – დაუშვა მთელი რიგი უხეში პოლიტიკურ-ლიტერატურული ხასიათის შეცდომები. იგი ხალხის მტრებთან ახლო ურთიერთობაში იყო; მიუხედავად გაფრთხილებისა, მან დღემდე არ აღიარა თავისი შეცდომები და არაფერი სთქვა თავის ურთიერთობაზე ხალხის მტრებთან. პრეზიდიუმის ამ სხდომაზე მისი გამოსვლა არ იყო დამაკმაყოფილებელი.

პრეზიდიუმმა დაუშვებლად ჩათვალა ბ. ჟღენტის ხელმძღვანელ სამუშაოზე დატოვება მწერალთა კავშირში და გამოიყვანა იგი მწერალთა კავშირის სამდივნოდან და პრეზიდიუმის შემადგენლობიდან.

---

[1] ბ. ჟღენტი, „მოღალატური სიტყვა და საქმე“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 24. 08. 1937.

1937 წელს ეს სასიკვდილო განაჩენს უდრიდა. რომ გადარჩენილიყო, სხვა უნდა გაეწირა, თავზე ნაცარი დაეყარა და ყვე-ლაფერი ეკისრა.

1937 წლის 10 ივნისს „ლიტერატურული საქართველო" პაოლო იაშვილის[1] სიტყვის შინაარსს ასე გადმოგვცემს:

„...ელიავა ტიპიური ლაზღანდარა, ორჭოფი და შურის ჩა-მომგდები კაცი იყოო. მისადმი არავითარი სიმპატია არა მქონია, მაგრამ მაინც ვერ შევსძელი მისგან სრულიად ჩამოცილებაო.

...ასევე დაახასიათა მან პ. აღნიაშვილი, როგორც სულიერად სნეული, მერყევი ადამიანი, რომელიც პარტიულ ამხანაგებთან ერთს ლაპარაკობდა, ხოლო უპარტიოებთან – მეორეს.

როგორც პ. იაშვილმა აღიარა, იგი ხშირად ყოფილა ლომინა-ძის, აღნიაშვილის, მათიკაშვილის და სხვა თვალთმაქცების ერთად შეკრების მოწმე. ღოღობერიძის ბინაზე მოსკოვში თავს იყრიდნენ თვალთმაქცნი, ხალხის მტრები – მ. ტოროშელიძე, გ. ყურულაშვილი, ფირუმოვი, ივანიანი, ლომინაძე, პ. აღნიაშვილი.

...მეც ვიცოდი პარტიული ხელმძღვანელობის წინააღმდეგ თქმული მათი აზრები, მაგრამ მაკლდა მოქალაქეობრივი გამბე-დავობა, მემხილა მათი მტრული განწყობილება, მეშინოდა მათის მხრივ შურისძიებისა".

განა პაოლო იაშვილმა[2], როცა ამას ამბობდა, არ იცოდა, რომ თავის ამხანაგებს და მეგობრებს ცილს სწამებდა და ტყუოდა? რა თქმა უნდა, იცოდა, მშვენივრად იცოდა,[3] მაგრამ მასაც თავის გა-დარჩენა უნდოდა. მასაც ემუქრებოდნენ: პავლე იაშვილმა, რომე-ლიც უკვე 40-ზე მეტი წლისაა, დროა ჭკუა ისწავლოს. სიკეთე არ მოჰყვება მის ნავარდს ლომინაძიდან ჯიქიასკენ, ჯიქიადან აღნია-შვილისაკენ, ღოღობერიძიდან ლომინაძისაკენ და, ბოლოს, ელიავას კლანჭებში[4]. ესეც სიკვდილის განაჩენის მომასწავე-ბელი იყო. პ. იაშვილიც ფართხალებდა, რომ როგორმე თავი

---

[1] შეცვლილია –„განწირული პოეტის" (გამომცემლის შენიშვნა).

[2] შეცვლილია _ „პოეტმა" (გამომცემლის შენიშვნა).

[3] ორი სიტყვა ამოღებულია (გამომცემლის შენიშვნა).

[4] ლ. ბერიას სიტყვა, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო", 20. 05. 1937.

ეხსნა. მაგრამ მიხვდა, რომ ხორცი მეტისმეტად ძვირი უჯდებოდა და სულის ხსნისათვის თავი მოიკლა.

გიორგი ნატროშვილი წერდა:[1]

ნიკოლო მიწიშვილი ...ყოველთვის ცდილობდა დაემალა მკითხველისათვის თავისი ნამდვილი განზრახვანი, რომელიც არ სწერს იმას, რასაც ფიქრობს, რომელიც დაუსრულებლად თვალთმაქცობს მშრომელი ხალხის წინაშე და თავის „ლოიალური“ დეკლარაციების იქით ხალხის მტერთა ბინძურ ზრახვებს ლაქიურად ემსახურება. თავისი სიბინძურის და შემაძრწუნებელი გათახსირების გამოაშკარავებისა, ნიღბის ჩამოგლეჯისა, რა თქმა უნდა, მას ეშინოდა[2].

ტიციან ტაბიძესაც ასხამდა ლაფს გ. ნატროშვილი[3]:

...მან (ტ. ტაბიძემ – ა. ბ.) შეაფურთხა კაცობრიობასაც, სამშობლოსაც, პოეზიასაც და საერთოდ ყოველგვარ ჭეშმარიტ გრძნობას; თურმე ქართველი ხალხის მთავარი თვისება – სიზარმაცე და ლოთობა ყოფილა. ამაზე მეტი უპასუხისმგებლობა და, თუ გნებავთ, დადაიზმიც მართლაც ძნელი მოსაძებნია.

...რეტროგრადული სიბნელით, საშუალო საუკუნეობრივი თილისმებით და მისტიკური ბნედიანობის შხამით მოწამლულია უდიდესი ნაწილი მისი ლექსებისა.[4]

როცა ამას წერდა, განა კრიტიკოსმა არ იცოდა, რომ ტყუოდა და ცილს წამებდა ნიკოლო მიწიშვილსა და ტიციან ტაბიძეს? რა თქმა უნდა, იცოდა, მაგრამ თავის გადარჩენის ინსტინქტი მიერეკებოდა მოყვასის ღალატისკენ.[5]

---

[1] წინადადებამდე ჩამატებულია „როცა პოეტი დააპატიმრეს“ (გამომცემლის შენიშვნა).

[2] გ. ნატროშვილი, „ხალხის მტერი მწერლის ნიღაბში“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 30. 06. 1937.

[3] წინადადება შეცვლილია – „როცა მეორე პოეტი დააპატიმრეს, კრიტიკოსმა ისევ დაწერა“ (გამომცემლის შენიშვნა).

[4] გ. ნატროშვილი, „პოლიტიკური გახრწნის ჭაობში“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 30. 09. 1937.

[5] სამი სიტყვა შეცვლილია – „აიძულებდა“ (გამომცემლის შენიშვნა).

თავად პაოლო იაშვილმა, ტიციან ტაბიძემ, ვალერიან გაფრინდაშვილმა და ნიკოლო მიწიშვილმა რა ჰქნეს! მოუსმინეთ მათ მიმართვას.[1]

...ქართველი მწერლების რიგებს მოღალატურად სტოვებს და როზენბერგის ბანდებს ეკედლება ერთი ქართველი მწერალი, რომლის სახელი ამიერიდან ხდება სამარცხვინოდ ყოველი საბჭოთა მწერლისა და მოქალაქისათვის.

ეს მწერალი არის გრიგოლ რობაქიძე.

ეს თვალთმაქცი ადამიანი, დღიდან საქართველოში საბჭოთა წყობილების დამყარებისა, ატყვილებდა რა ხელისულებას, მწერლობას და საბჭოთა საზოგადოებას, გულში ატარებდა მშრომელთა ქვეყნის და საბჭოთა საქართველოს ღალატის მუხანათურ აზრებს.

და ეს ზრახვები დღეს გრიგოლ რობაქიძემ განახორციელა საბჭოთა საქართველოდან ქურდულად უცხოეთში წასვლით, ფაშიზმის ბანაკში აშკარად გადასვლით და იქ ჩვენი დიადი სოციალისტური სამშობლოს წინააღმდეგ მოღალატური, გამცემლური მუშაობით.

მისი ღალატის გამომჟღავნების შემდეგ ჩვენთვის აშკარაა, რომ ქართული საბჭოთა მწერლობისათვის ამ უჩვეულო საქციელს სარჩული წარსულში ჰქონდა. და ვინც გაიხსენებს რობაქიძის მუშაობას რუსულ შავრაზმულ პრესაში, მის ბულვარულ რომან „ფალესტრას" და იდეალისტურ რასისტულ წიგნს „გველის პერანგს" და მთელ მის მხატვრულ პროდუქციას, გამსქვალულს გადაგვარებულ კლასთა იდეურ სიღატაკით და დაკნინებულს მხატვრული ფორმით, – მისთვის რობაქიძის ეს უმსგავსო და ბოროტი საქციელი გასაგები ხდება, როგორც ლოღიკური დასკვნა ამ განდიდების სენით შეპყრობილ, გადაგვარებულ პიროვნების მუშაობისა.[2]

---

[1] აბზაცი შეცვლილია – „1935 წლის „მნათობის" მეოთხე წიგნში მიმართვა გამოქვეყნდა. ქართველ მკითხველს აუწყებდნენ:"(გამომცემლის შენიშვნა).

[2] ვ. იაშვილის, ტ. ტაბიძის, ვ. გაფრინდაშვილის, ნ. მიწიშვილის მიმართვა სრულიად საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის პრეზიდიუმს,

განა პაოლო იაშვილმა, ტიციან ტაბიძემ, ვალერიან გაფრინდაშვილმა და ნიკოლო მიწიშვილმა[1] არ იცოდნენ, რომ ტყუოდნენ და ცილს სწამებდნენ გრიგოლ რობაქიძეს. რა თქმა უნდა, იცოდნენ, მაგრამ ბადეში მოხვედრილი თევზებივით იყვნენ განწირულნი. მოყვასს, მეგობარს, მასწავლებელს წირავდნენ თავისთავის გადარჩენის მიზნით, მაგრამ ამაო იყო ეს ცდა. კომუნისტური სიკვდილის ცელი დაუნდობლად თიბავდა ყველას. ამ ოთხი პოეტიდან მხოლოდ ერთს – ვ. გაფრინდაშვილს[2] ერგო ბუნებრივი სიკვდილი. დანარჩენი სამი კომუნისტური ტერორის მსხვერპლი შეიქნა.

ყველასათვის ცხადია, რომ ეს მიმართვა ძალდატანებით არის დაწერილი. და დააწერინეს სწორედ გრ. რობაქიძის მეგობრებს. ამით კომპარტია ზნეობრივად ანადგურებდა, პ. იაშვილს, ტ. ტაბიძეს, ვ. გაფრინდაშვილს, ნ. მიწიშვილს[3], სახელს უტეხდა მათ. ლაფში სვრიდა და ამ გზით მუდმივ მორჩილებასა და მონობაში აგდებდა. ზნეობრივად გატეხილ ადამიანს უჭირს როგორც თავისთავის, ისე სხვისი დაცვა და ანკესზე გამობმული თევზივით, საითაც უნდა, იქით წაათრევს მბრძანებელი. ეს გამიზნული პოლიტიკა იყო და კომპარტია განუხრელად ატარებდა მას. ცილისწამება სახელმწიფო პოლიტიკის აუცილებელი ნაწილი იყო და არის.

ასეთ სიტუაციაში ცალკეული ადამიანი თუ მთელი საზოგადოება თანდათან უარს ამბობდა მცნებაზე – არა ცილისწამო მოყვასსა შენსა წამებითა ცრუითა. სამუდამოდ ივიწყებდა მას. სანაცვლოდ გულმოდგინედ იმახსოვრებდა უზნეობის ლოზუნგს – ცილი დასწამე მოყვასს. გაყიდე იგი, თუ გინდა თავად გადარჩე – იხდიდა მას ცხოვრებაში სამოქმედო წესად.

ძველი მცნება – არა იმრუშო – მხოლოდ ხორციელ სიძვას არ ითვალისწინებდა, უფრო მეტად და ძირითადად გულისხმობდა სულიერ გარყვნილებას. საერთოდ ადამიანის და კერძოდ შემოქ-

---

ჟურნ. „მნათობი", 1935, #4 – სქოლიო ამოღებულია (გამომცემლის შენიშვნა).

[1] გვარ-სახელების ნაცვლად – „ამ სტრიქონების ავტორებმა" (გამომცემლის შენიშვნა).

[2] გვარი ამოღებულია (გამომცემლის შენიშვნა).

[3] გვარები ამოღებულია (გამომცემლის შენიშვნა).

მედის სრული დამონებისათვის აუცილებელი იყო სულიერი მრუშობის გაბატონება. მისი განხორციელება სახელმწიფო ტერორით დამფრთხალ და დაშინებულ საზოგადოებაში უკვე ადვილი იყო.

ჯერ ბრალად დაგდებენ – *კ. გამსახურდია ცნობილია, როგორც რეაქციონერი-შოვინისტი და ანტისაბჭოთა მწერალი, რომელიც ამ ათი წლის განმავლობაში განუწყვეტლივ იბრძვის მხატვრული პროდუქციით და ბეჭირი გამოსვლებით ფეოდალიზმის, თავადაზნაურული იდეოლოგიის, შოვინიზმისა და „შავი ჩოხის“ ტრადიციის დასაცავად. ხსენებული გაუსწორებელი რეაქციონერი მწერალი დღევანდელობისათვის პოლიტიკურად მავნე მხატვრულ ნაწარმოებებს აქვეყნებს*[1] – და მერე, როცა თავზე ჯალათის ნაჯახი აღიმართება, გათქმევინებენ: *ლავრენტი ბერიამ გაუზარდა საქართველოს გულმოდგინე პატრიოტები, ქვეყნისათვის, საქმისათვის თავდადებული პარტიული მუშაკები. მისი პირადი გამოცდილების, მისი მითითებების ნიადაგზეა გაზრდილი მრავალი თვალსაჩინო პარტიული მოღვაწე, რომელნიც დიდი ნარმატებით განაგებენ დღეს ჩვენს რაიონებს: ჩვენი რაიკომის მდივნები, თავდადებული და თავმდაბალი მოღვაწეები*[2].

საერთოდ, კ. გამსახურდია ჰგავდა იმ ადამიანს, რომელსაც სახლში პური მიაქვს და უკან კბილდაღრჭენილი ქოფაკი მისდევს. პური რომ შინ მიიტანოს და თავად ძაღლის დაკბენას გადაურჩეს, იძულებულია, დროდადრო ნაგაზს პურის ნატეხი გადაუგდოს, დროებით შეაჩეროს და სახლში შეასწროს. მთელი ცხოვრების მანძილზე ასე გაურბოდა მწერალი უკანდადევნებულ საბჭოთა ხელისუფლებას. ხანდახან უყრიდა მწერლური პურის ნატეხებს – „ბელადს“, „ვაზის ყვავილობას“, ნარკვევებს, რომ ბუნებრივ სიკვდილამდე მიეღწია და ქართველი ხალხისათვის დაეტოვებინა „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“, „დიდოსტატის მარჯვენა“, „დავით აღმაშენებელი“.

---

[1] „მწერალთა ფედერაციის რიგების გადახალისება“, გაზ. „კომუნისტი“, 9. 06. 1931.

[2] კ. გამსახურდია, „კოლხეთში», ჟურნ. „მნათობი“, 1947, #5, გვ. 109.

ჯერ დაგაწერინებენ ბერიას სადიდებელ ლექსებს, მის მეხოტბედ გაგხდიან და მერე გათქმევინებენ – უდიდესი კმაყოფილების გრძნობით მიიღო საბჭოთა ხალხმა, ყველა პატიოსანმა ადამიანმა ცნობა ბერიასა და მისი დამქაშების მიმართ სასიკვდილო განაჩენის სისრულეში მოყვანის შესახებ (ირაკლი აბაშიძე, იოსებ გრიშაშვილი, კარლო კალაძე, ალიო მირცხულავა და სხვანი)[1].

ჯერ დაგაწერინებენ – მარქსისტულად დამუშავებული თუ მოგვეპოვება რაიმე მეცხრამეტე საუკუნის მწერლობის შესახებ ეს მხოლოდ ამხ. მახარაძის შრომებშია მოცემული – და მერე გათქმევინებენ – ამხ. ფილიპე მახარაძე არაა კლასიკოსებთან დამოკიდებულების საკითხში შეცდომისაგან დაზღვეული.[2]

და ასე გაუთავებლად, თუმცა არც ამით დაკმაყოფილდებიან. საკუთარი თავის წინააღმდეგ აგამხედრებენ, წამდაუწუმ ბოდიშს მოგახდევინებენ, ვირზე უკუღმა შეგსვამენ და თავლაფდასხმულს ქუჩა-ქუჩა ჩამოგატარებენ.[3]

ასე თანამიმდევრულად თრგუნავდა კომპარტია მწერლის სულიერ სიამაყეს, პატიოსნებას, სიმტკიცეს და აყალიბებდა სულიერად მრუშს, სულით ვაჭარს. ძველი მცნების არა იმრუშო – ადგილს მყარად იჭერდა ახალი – სულით იმრუშე, სამაგიეროდ, არ მოგაკლდება კომპარტიის მოწყალე თვალი.

ასე იქნა უარყოფილი ყველა ძველი ზნეობრივი მცნება.

ძველ ზნეობრივ მცნებათა გაუქმებამ, მათ მაგიერ ამორალიზმის დამკვიდრებამ გამოძერწა ადამიანი, რომელიც წინასწარმეტყველურად დაინახა ვაჟა-ფშაველამ და დაახასიათა კიდეც.

---

[1] გ. ნატროშვილი, „საბჭოთა ხალხის განაჩენი", „ლიტერატურული გაზეთი", 25. 12. 1953. აგრეთვე იმავე წლის 17 ივლისის ნომერი.

[2] კ. მელაძე. „კლასიკოსების შესახებ", 1935, გვ. 106, 157.

[3] იხილეთ გაზ. „კომუნისტი" (1932 წლის 8 თებერვლის), „ლიტერატურული საქართველო" (1957 წლის 12, 20, 31 ივლისის ნომრები), „ლიტერატურა და ხელოვნება" (1951 წლის 18 მარტის, 1952 წლის 6 ივნისის ნომრები) და სხვ. ამ მხრივ პრესაში დიდძალი მასალაა დაბეჭდილი.

...და თქვენ, სადიაცენო,
რო ძროხებივით სძღებითა;
ღამე მაძღრები დასწვებით,
დილით მშივრები სდგებითა;
თავის ჯამს ჩასცქერთ,
საქვეყნოდ არც როს არ გამოსდგებითა.
თავისად სცოცხლობთ,
მცონარედ, ლეში ალაღოთ,
ჰკვებდითა; გაიგებთ კარგის გარჯასა,
გწყინსთ და შურითა ხდებითა;
უქმად ჩაჰმალევთ სიცოცხლეს,
უქმად საფლავში სწვებითა.
დაჰკარგავთ სააქაოსა,
ვერც საიქიოს სწვდებითა.
არ იცით, დასჩნდით რისადა,
ან რისათვისა ჰკვდებითა.

ამ ადამიანებმა შეჰქმნეს განჯგონებულთა[1] საზოგადოება, რომელშიც ყველაფერი თავდაყირაა დაყენებული: ბოროტი კეთილად იწოდება, უზნეობა – ზნეობად, ღალატი და გამცემლობა – მოქალაქეობრივ მოვალეობად, სულით მრუშობა – შეგნებულობად, სილაჩრე – კეთილ- გონიერებად, მონური მორჩილება – წესრიგად, ქურდობა, ხალტურა, მექრთამეობა, კომბინაცია – შრომად, სიცრუე და მოტყუება – კეთილსინდისიერებად, ლაქიობა და კუდის ქიცინი – პირდაპირობად, უპრინციპობა – პრინციპულობად, მტრობა და სიძულვილი – სიყვარულად.

განჯგონებულთა საზოგადოებას არ სჭირდება იდეალად ღმერთი, როგორც ზნეობრივი სრულყოფილების სიმბოლო. მოწოდება – იყვენით თქუენ სრულ, ვითარცა მამაი თქუენი ზეცათაი სრულ არს (მათე, V, 48) – რომლითაც საზრდოობდა ქრისტიანული კაცობრიობის მწერლობა კომუნისტური ხელისუფლების გაჩენამდე, საბჭოური ლიტერატურის მიერ უარყოფილია. იგი შეცვლილია

[1] განჯგონებულთა ბოროტი კეთილი ეგონოს (საბა).

პრაქტიკული განკარგულებით – მოიქეცით ისე, როგორც კომპარტია გიბრძანებთ. თუ საზოგადოება იწამებს ღმერთს, მაშინ აუცილებელია ბრძოლა ზნეობრივ მცნებათა დასაცავად, მათ განსახორციელებლად. ამ რწმენით აღჭურვილ ადამიანს, საერთოდ და კერძოდ მწერალს, ვერ ათამაშებ ტიკინასავით. იგი არ გახდება თოჯინა არავის ხელში. ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპის უპირველესი ამოცანა კი ის არის, რომ მწერალი (და საერთოდ ადამიანი) იყოს კომპარტიის სათამაშო თოჯინა. მწერალი (და საერთოდ ადამიანი) უნდა ყოველთვის კომპარტიის დუდუკზე ცეკვავდეს. ამიტომ ებრძვის იგი, ერთი მხრივ, ღმერთს და, მეორე მხრივ, სიტყვას, ანუ უარყოფს რწმენას და მისი გამოხატვის და გადაცემის საშუალებას. უღმერთო, ანუ ურწმუნო კაცი უძლურია. უსიტყვო კაცი მარტოხელა და იზოლირებულია. ცრუ სიტყვას ადამიანთა შეკვრა-შედუღაბება არ შეუძლია. ეს ხელეწიფება მხოლოდ მართალ სიტყვას. ურწმუნო და მარტოხელა კაცი იოლი დასამონებელია და შესაძლებელია, ისე იმსახურო, როგორც გსურს. ამიტომ ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი აბატონებს ურწმუნოებას ანუ უღმერთობას და ცრუსიტყვას. ამით საფუძველს უქმნის კომპარტიის განუყოფელ ძალაუფლებას.

ძალაუფლების სიმტკიცისათვის სრულებით არ არის საჭირო ზნესრულობის იდეალი, სავსებით საკმარისია მისაბაძი პერსონა. ამან წარმოშვა პარტიული ლიდერის (იქნება იგი ლენინი, სტალინი, ბრეჟნევი თუ სხვა ვინმე, ეს სულერთია) კულტი. ამიტომაც ითხოვს ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი მისაბაძ გმირს. მაგრამ მისაბაძ გმირს შეუძლია ადამიანში აღზარდოს მხოლოდ კომპარტიის დავალების მორჩილად შემსრულებელი. ამგვარი შემსრულებლის იდეალი გახლავთ საფუძველი ისეთი ლიტერატურული პერსონაჟების დახატვისა, როგორიც არიან პავლე კორჩაგინი („როგორ იწრთობოდა ფოლადი“), დავიდოვი და ნაგულნოვი („გატეხილი ყამირი“), ტარასი ხაზარაძე („კოლხეთის ცისკარი“) და სხვანი.

ზნესრულობის იდეალი ზრდის თავისუფალ ადამიანს, ხოლო ლიტერატურაში ქმნის ისეთ პროტაგონისტებს, როგორიც არიან ავთანდილი, ფაუსტი, დონ კიხოტი, ჰამლეტი.

დიდი ჭკუა არ სჭირდება იმის მიხვედრას – რომელი გზა უნდა აირჩიოს მწერლობამ, თუ არ სურს, დაკარგოს ფუნქცია. რომელ გზას უნდა მიჰყვებოდეს – ავთანდილის, ფაუსტის, დონ კიხოტისა თუ კორჩაგინების, დავიდოვების, ნაგულნოვების, ხაზარაძეების? რა აკეთოს – დახატოს თავისუფალი ადამიანი, რომლის მოქმედება და საქციელი ბადებს სხვადასხვაგვარ იდეას, თუ აღწეროს აკვიატებული აზრის შესაბამისად კონსტრუირებული მანეკენი? ამ არჩევანის გაკეთება იმას შეუძლია, ვინც მიხვდა, რა იდეალს ემსახუროს.

თუ დასკვნის გაკეთებას მოვინდომებთ, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ რელიგიის (ქრისტიანული იქნება თუ რომელიმე სხვა) მარქსიზმ-ლენინიზმით შეცვლა არ მოხერხდა, მაგრამ ამ ცდამ დაარღვია და დაშალა ზნეობრივი მცნებანი, რითაც კაცობრიობა ცხოვრობდა, და ადამიანი ამორალიზმის მონა გახდა. უზნეო ადამიანმა უარყო ღმერთი, როგორც ზნესრულობის იდეალი, რითაც მორალური კატასტროფისათვის გასწირა პიროვნებაც და საზოგადოებაც.

ხსნა შესაძლებელია მხოლოდ ღვთაებრივი იდეალის აღდგენით, მაგრამ არა ძველის განმეორებით, არამედ ახალი გაგებით. თუ ცოდნის დაგროვების პირველ პერიოდში მეცნიერებამ შეარყია რელიგიური რწმენა და ადამიანს ათეიზმის უფსკრულში უბიძგა, ცოდნის დაგროვების მეორე პერიოდში (სხვანაირად რომ ვთქვათ, დღეს) იგივე მეცნიერება საფუძველი ხდება უზენაესის რწმენისა და თეიზმის აღორძინებისა: თანდათანობით ვრწმუნდებით, რომ ცოდნა კი არ გვაშორებს ღმერთს, არამედ გვაახლოებს მას. ეს პროცესი სულ უფრო და უფრო გაიზრდება და ყოვლისმომცველი გახდება. რამდენად ღრმად ჩაიხედავს ადამიანი კოსმოსის საიდუმლოებაში, იმდენად მეტად ირწმუნებს ღმერთს. და რამდენადაც მეტად ირწმუნებს ღმერთს, იმდენად მეტი მოკრძალებით დახრის თავს ზნეობრივი სრულყოფილების წინაშე. ყველასათვის ნათელი გახდება კანტის დიდებული გამონათქვამის აზრი: ორი რამ აღავსებს სულსა და გულს სულ ახალი და მზარდი

საოცრებით... ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა ჩემს ზევით და მორალური კანონი ჩემში.[1]

რედაქტირის შენიშვნა:

წინამდებარე წერილი იბეჭდება აკაკი ბაქრაძის ,,მწერლობის მოთვინიერების" 2019 წლის გამოცემის მიხედვით. წერილი ადრეულ, 1983 წლის არალეგალურ და 1990 წლის გამოცემებში გამოქვეყნებული იყო სახელწოდებით –,,განჯგონებულობა".

[1] წინადადება ამოღებულია *(გამომცემლის შენიშვნა)*

მეოცე საუკუნის ამერიკული პოეზია

წინამდებარე ნაშრომი – „XX საუკუნის ამერიკული პოეზია“ – არის ნაწილი ვრცელი გამოკვლევისა, რომელიც განზრახული მაქვს და რომლის მასალებსაც ამჟამად ვამუშავებ. XX საუკუნის ამერიკულ პოეზიაზე მუშაობა დაკავშირებულია დიდ სირთულეებთან, თუნდაც იმიტომ, რომ ჩვენში, საქართველოში, ძნელად თუ მიგვიწვდება ხელი ყველა იმ მონოგრაფიასთან და კრიტიკულ წერილთან, რომლებიც ქვეყნდება საზღვარგარეთ ამერიკული პოეზიის შესახებ. აღსანიშნავია აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ პოეზიის შესწავლას არცთუ ისე დიდი ხანია რაც მისდევენ ჩვენში.

ამერიკული რომანი დიდად პოპულარულია საბჭოთა კავშირში. დიდი ამერიკელი მწერლების ნაწარმოებები იკითხება ფართო მასების მიერ ჩვენშიც და სხვა რესპუბლიკებშიც; ხოლო ამერიკელი პოეტების გამოცემა ეს-ესაა რაც დაიწყო მასიურად.

წინამდებარე ნაშრომში ზოგადად მიმოხილულია ახალი ამერიკული პოეზიის ის პერიოდი, რომელსაც „რენესანსის“ ხანას უწოდებენ კრიტიკოსები.

„რენესანსი“ ხანა მართლაც რომ გაფურჩქვნის ხანაა ამერიკულ პოეზიაში. ამ ნაშრომში ვცადე მომეცა ერთის მხრივ პოეტ-რეალისტების შემოქმედების მიმოხილვა, ხოლო მეორეს მხრივ იმაჟიზმთან დაკავშირებული პოეტების დახასიათება.

ახალ ამერიკულ პოეზიაში შეიმჩნევა, ძირითადად, ორი მიმართულება. ერთი მათგანი დაკავშირებულია უიტმენთან და მისი ტრადიციების გამგრძელებელ პოეტებთან, ხოლო მეორე – ემილი დიკინსონთან. პოეტი-რეალისტები უფრო უიტმენისეულ ხაზს ეკუთვნიან.

ამერიკელ პოეტებზე ლაპარაკისას საჭიროდ მიმაჩნია აგრეთვე განვიხილო თანამედროვე კრიტიკის აზრი მის შესახებ. წინამდებარე ნაშრომში ნაწილობრივ უკვე არის ამის ცდა. მნიშვნელოვანი პრობლემაა აგრეთვე იმის გაშუქება, თუ რა მიმართებაა ინგლისურ და ამერიკულ ლიტერატურას შორის, ამ მიმართებით

განხილულ უნდა იქნენ ამერიკელ-ინგლისელი პოეტები, რომელნიც ორივე ქვეყნის ლიტერატურის ისტორიას ეკუთვნიან (მაგ; ტ. ს. ელიოტი). ეს შესაძლებლობას მოგვცემს უფრო ზუსტად განვსაზღვროთ ამერიკული პოეზიის სპეციფიკა. ნაშრომის ბოლოში მოხსენიებლია აგრეთვე ზოგიერთი პოეტი, რომელიც უშუალოდ ეკუთვნის რენესანსის ხანას, მაგრამ რომელსაც ორგანული კავშირი აქვს ამერიკული პოეზიის რენესასის ტრადიციებთან. შემდგომში საჭიროდ მიმაჩნია მათი განხილვაც, რათა დავინახოთ, თუ რა შედეგი იქონია რენესანის მომდევნო ხანის ამერიკულ პოეზიაში. დასასრულ, უნდა აღვნიშნო, რომ ტერმინი ,,რენესანსი" არ უნდა იქნეს გაგებული ლიტერატურული მიმდინარეობის ან დაჯგუფების გაგებით. ეს არის უფრო პერიოდის სახელწოდება, როდესაც დაიწყო აღმავლობა ახალი ამერიკული პოეზიისა, არ არსებობს რაიმე საერთო დეკლარაცია ან მანიფესტი, ან თუნდაც ესთეტიკური კოდი, რომელიც აერთიანებს ამ ხანის პოეტებს. მათი კონცეფციები, მსოფლმხედველობა, პოეტური სტილი, დიდად განირჩევა ურთიერთისაგან. შეიძლება ლაპარაკი მხოლოდ გარკვეულ დაჯგუფებებზე, როგორც მაგ; იმაჟინიზმზე და პოეტ-რეალისტებზე. მაგრამ ამავე დროს არიან პოეტები, რომელნიც განცალკევებით დგანან, არ ეკუთვნიან არც ერთ დაჯგუფებას. ამიტომ ტერმინი ,,რენესანსი" ლიტერატურის ისტორიკოსებისათვის და კრიტიკოსებისათვის უფრო ხელსაყრელია, რათა განსაზღვრულ იქნეს გარკვეული პერიოდის თავისებურება. უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთი კრიტიკოსი (მაგ; ფ. მატიესენი) ტერმინს ,,ამერიკული რენესანსი" უფრო ფართო გაგებით ხმარობს, კერძოდ, XIX საუკუნის ამერიკის აზროვნებასთან და მწერლობასთან დაკავშირებით (ემერსონი, ჰოთორნი, ჯეიმსი და სხვ.), მაგრამ ამ შემთხვევაში ტერმინი ,,რენესანსი" ნახმარია სრულიად სხვა გაგებით.

ავტორი

როდესაც საუბარია ამერიკულ პოეზიაზე, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მისი თვითმყოფადი განვითარება იწყება XX საუკუნიდან. თუმც უნდა ითქვას, რომ ის თავისებურებანი, რომლითაც

გამოირჩევიან ახალი ამერიკელი პოეტები, უკვე საცნაურნი არიან XIX საუკუნის ამერიკულ პოეზიაში. ინგლისური პოეზიის მდიდარი ტრადიციები თავისებურად აღორძინდნენ ამ ახალ მიწაზე. მაშინ, როდესაც ევროპა დეკადანსის მწუხრით იბურებოდა, ამერიკაში აღმოცენდა ახალი, უიტმანისებური ტიპი პოეტებისა, ცხოვრებასთან წილნაყარი, მიწიერი განცდებით დატვირთული.

უიტმანში სამოქალაქო უფლებათათვის მებრძოლი ტრიბუნის ხმა უერთდება პოეტი-ვიზიონერის, პოეტი-წინასწარმეტყველის ხმას. მისი ჩანგი მრავალხმიანია და იგი თავადაც მრავალხმიანია როგორც შემოქმედი და როგორც მოღვაწე. მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ სიმბოლიზმის მწუხრიც ამერიკიდან მოეფინა ევროპის კონტინენტს. ედგარ პოს უშუალო გავლენას განიცდიდნენ ფრანგი და საერთო ევროპელი დეკადენტები (უნდა აღნიშნოს, რომ ედგარ პოს თავისი ქვეყნის ლიტერატურაზე არ მოუხდენია ისეთი დიდი ზეგავლენა, როგორც ევროპის ლიტერატურაზე). რაც შეეხება უიტმანის ტრადიციებს, მისი ზეგავლენა უფრო საგრძნობია დღევანდელ ამერიკულ პოეზიაში. მისი ჟურნალიზმი, მისი ჯანსაღი, დემოკრატიულ კონცეფციებზე დაფუძნებული მსოფლმხედველობა, მისი თავისუფალი ლექსი, მრავალი სახით აღორძინდა ამერიკელ პოეტთა შემოქმედებაში.

უიტმენამდელი ამერიკული პოეზია გვიანდელი რომანტიზმის ერთგვარი გამოძახილია. იგი ინგლისურის ,,ტბის სკოლის" და ვიქტორიანული პოეტების ტრადიციებს აგრძელებს. ედგარ პოს, ლონგფელოს, ჯეიმს ლოუელის ესთეტიკა ნაკლები თვითმყოფადობით გამოირჩევა, სამაგიეროდ, ინგლისური ბოლორითმოვანი ლექსი მათ შემოქმედებაში არნახულ სიმაღლეებს აღწევს. მუსიკალურ პრინციპს ინგლისური ლექსის ისტორიაში არაოდეს ჰქონია ისეთი დიდი მნიშვნელობა, როგორც ედგარ პოს შემოქმედებაში. ამიტომაც გამოიწვია მისმა პოეზიამ ის საყოველთაოდ ცნობილი ლიტერატურული მიმდინიარეობა, რომელმაც ქართულ ლიტერატურაშიც ჰპოვა გამოძახილი.

მაგრამ ამერიკული ლიტერატურის ორგანიზმს ვერ შეესისხლხორცა სიმბოლიზმის მამამთავრის შემოქმედება. ვეება ახალშენების, მძიმე ინდუსტრიის და ფენომენალური ტექნიკის

ქვეყანაში, გრანდიოზული სოციალური ძვრებისა და შეჯახებების ეპოქაში, უკმარი აღმოჩნდა კამერული ლირიკა ზემოხსენებული პოეტებისა. ახალ თემებს, ახალ კილოებს მოითხოვდა განახლებული ცხოვრება, ამიტომაც შესცვალა „წმინდა ხელოვნების“ იდეალები უხეშმა ჟურნალიზმმა, ხოლო ედგარ პოს რაფინირებული სალექსო სტრიქონი უიტმანის თავისუფალმა ლექსმა. რომლის ინტონაციები ხშირად „ნიუ- Ორკ ჰერალდ ტრიბÛუნს“ აგონებდა მკითხველებს.

უიტმენის სიკვდილის შემდეგ ერთგვარი კრიზისი შეიმჩნეოდა ამერიკულ პოეზიაში. საზოგადოებამ ვერ შეამჩნია დიდი ტალანტი ემილი დიკინსონისა, რომლის შემოქმედებაც შემდგომში საფუძვლად დაედო მთელს მიმდინარეობას ამერიკულ პოეზიაში.

მეოცე საუკუნის ათიან წლებში იწყება ის გარდატეხა, რომელსაც ამერიკულ კრიტიკაში „რენესანსი“ დასაწყისს უწოდებენ. და მართლაც, ფაქტიურად, ამ დროიდან იწყება ამერიკული პოეზიის ნამდვილი, თვითმყოფადი განვითარება. ამ დროისთვის გამოდიან ფართო ასპარეზზე დიდი ამერიკელი პოეტი რეალისტები: ედვინ არლინგტონ რობინსონი, ედგარ ლი მასტერსი, კარლ სენბერგი, ვეÛჩელ ლინდზი და რობერტ ფროსტი, რომელნიც მთელი სიმწვავით სვამენ დიდმნიშვნელოვან სოციალურ საკითხებს, უბრუნდებიან უიტმეისეულ, საერთო-სახალხო გაგებას პოეზიისას. მათი ესთეტიკა რომანტიზმის საპირისპირო პრინციპზეა აგებული. მათთვის არ არსებობს „რჩეული“ თემები, პოეზია უნდა ემსახურებოდეს ადამიანური ყოფის ყოველ უბანს, არ უნდა იუცხოოს არც ერთი დეტალი ადამიანის განცდათა სამყაროსი. რეალიზმი მათთვის საზოგადოებრივ მანკიერებათა მხილებასაც ნიშნავს. 1915 წელს გამოდის მასტერსის „სპუნ რივერის ანთოლოგია“, ყველაზე პოპულარული წიგნი ამერიკულ პოეზიაში, სადაც საოცარი მხატვრული ძალითაა აღბეჭდილი შემზარავი დეტალები შუა დასავლეთის ერთ-ერთი პატარა ქალაქის ცხოვრებისა. მსგავსი დაახლოება ყოფასთან შეიმჩნევა სხვა ამერიკელ პოეტებთანაც. მასტერსის თავისუფალი ლექსი, ისევე როგორც სენდბერგისა, უიტმენისას უახლოვდება. შედარებით მეტ კონსერვატიზმს იჩენენ ლექსთწყობის საკითხში რობინსონი, ფროსტი და ლინდზი. მაგრამ, მიუხედა-

ვად ამისა, მათი სტრიქონისთვისაც დამახასიათებელია სასაუბრო ინტონაცია.

მეორე პლეადა პოეტებისა: ეზრა პაუნდი, ეÙმი ლოუელი, ჰილდა დულიტლი, ტომას სტერნზ ელიოტი და სხვანი უფრო მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი ევროპული პოეზიის ტრადიციებთან. პაუნდი იმაჟიზმის დროშით გამოდის, თუმცა მისთვისაც არ არის უცხო თანამედროვე ფსიქოლოგიის გაშუქება და ჩაგრულთადმი სიმპათია („კუნძული ტბაზე", „დავალება").[1] ტომას სტერნზ ელიოტი ემოციით გამსჭვალული აზრის დომინირებას პოეზიაში ათავსებს ფორმის მტკიცე ნაქედობასთან, იგი იბრძვის სალექსო სტრიქონის ზედმეტად მოდუნების წინააღმდეგ თავისუფალ ლექსში, რითაც მასტერსს და „მასტერიზმს" უპირისპირდება.

განცალკევებით დგანან უოლეს სტივენსი და რობინსონ ჯეფერსი. სტივენსისთვის სრულიად უცხოა ის ჟურნალიზმი, რომელსაც ესოდენ ფართოდ გაუღეს კარი ზემოხსენებულმა პოეტებმა. იგი უპირველეს ყოვლისა ენის სტიქიიდან გამოდის. მისი ლექსი გვიზიდავს თავისი მუსიკალობით. პოეტურ სახეთა ეგზოტიურობა მას სიმბოლიზმის კორიფეებთან ანათესავებს. რობინსონ ჯეფერსი, კალიფორნიის კლდოვან სანაპიროზე განმარტოებით მცხოვრები პოეტი, ასე ახასიათებს შეერთებულ შტატებს: „ბრწყინავს დაღუპვის გზაზე დამდგარი რესპუბლიკა". წყნარი ოკეანის სანაპიროს უჩვეულო პანორამები უჩვეულო პოეტურ სახეებად იქცნენ მის შემოქმედებაში. იგი ქმნის სათაურებს: „კოშკი ტრაგედიის მიღმა", „გაუწყრეთ მზეს", „მიეცით თქვენი გული ქორებს" და სხვა. თავად სათაურები გვაგრძნობინებენ ჯეფერსის შემოქმედების ხასიათს, ამ დიდი, მეამბოხე სულის წვასა და მარტვილობას. როგორც აღინიშნა, XX საუკუნის ამერიკელი პოეტების დიდი ნაწილი უიტმენის მიერ გაკვალულ გზას მიჰყვება. უიტმენის მიერ შემოღებული სალექსო ინსტრუმენტი ფართოდაა გავრცელებული ამერიკულ პოეზიაში. ამერიკელი პოეტებისათვის თავისუფალი ლექსი გულისხმობს მეტრიკისადმი ნებისმიერ დამოკიდებულებას, სალექსო სტრიქონში მახვილების ნებისმიერ განაწილებას, რაც ნაკლებად

[1] იხ. Ezra Pound – Selected Poems.

ბორკავს პოეტს და მიმართავს მკითხველის ყურადღებას ლექსის შინაარსობრივი მხარისადმი. თავისუფალი ლექსი უფრო მრავალფეროვანია და ნაკლებად მონოტონური, ვიდრე ბოლორითმოვანი ლექსი. თუ ბოლორითმოვანი ლექსის სტრიქონში ტერფები მეტრული კანონის საფუძველზე ერთიანდებიან, თავისუფალი ლექსის სტრიქონი აერთიანებს სხვადასხვა ხასიათის ტერფებს, რომელთა შერჩევა და ურთიერთდაკავშირება პოეტის ინტონაციის საქმეა. ასე რომ, ამ შემთხვევაში პოეტი თავისუფალია ყოველგვარი მეტრულ-რიტმული დოგმებისაგან მაგრამ აქაც უნდა იგრძნობოდეს მკვეთრი შინაგანი რიტმი. აი რას ამბობს ტომას სტერნზ ელიოტი თავისუფალი ლექსის შესახებ: „თვით ყველაზე თავისუფალ ლექსშიც კი, უკანა პლანზე უნდა მოსჩანდეს ლანდი რომელიმე უბრალო მეტრისა, რომელიც წინ წამოიწევს, როდესაც ჩავთვლემთ და გაუჩინარდება, როდესაც განვიფრთხობთ ძილს. ლექსში თავისუფლება მხოლოდ მაშინაა ჭეშმარიტი თავისუფლება, როდესაც იგი წარმოგვიდგება ხელოვნური შეზღუდვების ფონზე".[1]

როგორც ითქვა, ჩვენს ნაშრომში მიზნად დავისახეთ მოგვეცა ერთი მხრივ – რეალისტების, განსაკუთრებით რობინსონის და ფროსტის შემოქმედების განხილვა, ხოლო მეორეს მხრივ იმაჟიზმთან დაკავშირებული პოეტების დახასიათება. როგორც აღინიშნა, ამერიკელ პოეტებზე საუბრისას საჭიროდ მიგვაჩნია აგრეთვე განვიხილოთ თანამედროვე კრიტიკის აზრიც მათ შესახებ. ზოგჯერ ეს აზრი საკმაოდ სუბიექტურია და არ ეთანხმება ჩვენს თვალსაზრისს. ამერიკული ლიტერატურის თავისებურაბანი პარალელურად უნდა შევადაროთ ინგლისური ლიტერატურის სპეციფიკურ ნიშნებს. როგორც ზემოთ ითქვა, ამაში განსაკუთრებით დაგვეხმარებიან ისეთი პოეტები, რომელნიც ამერიკული ლიტერატურის ნიადაგზე აღმოცენდნენ, ხოლო შემდეგ ინლისში განაგრძეს მოღვაწეობა. ისინი ,,ინგლისელ-ამერიკელ" პოეტებად ითვლებიან (მაგ. ტ.ს. ელიოტი). მთლიანობისათვის საჭიროა აგრეთვე განვიხილოთ რენესანსი პოეტთა შემოქმედების ადრინდელი პერიოდები, ამი-

[1] იხ. T. E. Eliot – Selected Prose, London, 1955, p. 36

ტომ ამ ნაშრომში ხშირად ვხვდებით ნაწარმოებებს, რომელნიც მათ შექმნეს რენესანსამდე.

„ამერიკული პოეზია, ისტორიული გაგებით, მთლიანად „ახალია" – წერდა კრიტიკოსი ჯეფრი მური (Geoffrey Moore) 1953 წელს ახალი ამერიკული პოეზიის ანთოლოგიის წინასიტყვაში (The Penguin Book of Modern American Verse, London, 1959). და მართლაც, ეს ანთოლოგია იწყება XIX საუკუნის მიწურულში გარდაცვლილი ქალის, ემილი დიკინსონის ლექსებით და მთავრდება უახლესი, 1927 წელს დაბადებული პოეტით უ.ს. მერვინით. დროს ამ მცირე მონაკვეთში ამერიკულმა პოეზიამ მართლაც რომ დიდი გზა განვლო განვითარებისა. ერთი მხრივ ხდებოდა მისი დიფერენციაცია ევროპული პოეზიისაგან. მეორე მხრივ კი, ამერიკული პოეზიის თვალსაჩინო წარმომადგენლები ტ.ს. ელიოტი, რ. ჯეფერსი, რ. ფროსტი, უ.ჰ. ოდენი და სხვანი უფრო და უფრო ამჟღავნებდნენ ლტოლვას, რათა მათი პოეზია არ ყოფილიყო ჩაკეტილი ვიწრო ამერიკულ სპეციფიკაში. მაგალითად, ტ.ს. ელიოტის შესახებ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ იგი აღარ არის ტიპური ამერიკელი პოეტი. არა მარტო იმიტო, რომ იგი ინგლისს გადასახლდა და მიიღო ინგლისის მოქალაქეობა, არამედ იმიტომ, რომ მისი შემოქმედება სცილდება, საერთოდ, ნაციონალური ლიტერატურის ფარგლებს. ელიოტი ამ თვალსაზრისით შეიძლება განსაზღვრულ იქნას, როგორც დასავლეთის პოეტი და არა როგორც მხოლოდ ინგლისელი ან ამერიკელი პოეტი, ვინაიდან მისი შემოქმედება ორგანულად არის დაკავშირებული, საერთოდ, დასავლეთის კულტურის ტრადიციებთან. აქ არის ამერიკული პოეზიის სპეციფიკაც (მაგ. ლექსი „ბოსტონ ივნინგ ტრანსკრიპტი" და სხვ.), ფრანგული სიმბოლიზმის გავლენებიც („ალფრედ პრუფრიკის სამიჯნურო სიმღერა", „ქარიანი ღამის რაფსოდია"), ინგლისური მეტაფიზიკური პოეზიის ახლებური აღორძინება, პროვანსალური და საერთოდ რაინდული ლიტერატურის მოტივები და სხვ. იგივე ითქმის რობერტ ფროსტის შესახებ.

მისი ლექსი უფრო დაკავშირებულია ინგლისური კლასიკური ლექსის ტრადიციებთან, ვიდრე უიტმენის, სენდბერგისა და მასტერსის თავისუფალი ლექსის გაგებასთან. ასევე ედვინ არლინგტონ რობინსონი, რომელიც ეკუთვნის პოეტი რეალისტების დიდ ხუთეულს. მისი ლექსი გამოირჩევა ფორმის კლასიკური დახვეწილობით, თემატიკაში იგი ხშირად უბრუნდება ევროპული ლიტერატურის ტრადიციებს: არტურის ციკლის ლეგენდებს, კელტურ საგებს და სხვა. ამერიკელი კრიტიკოსი ჩარლზ ტ. დევისი მიიჩნევს, რომ რობინსონით იწყება ახალი ამერიკული პოეზია[1], თუმც ჯეფრი მურმა თავის ანთოლოგიაში ემილი დიკინსონით დაიწყო ახალი ერა ამერიკულ პოეზიაში. საერთოდ, მკვლევართა უმრავლესობა იმ აზრისაა, რომ ემილი დიკინსონმა უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ამერიკული პოეზიის განვითარებაზე. იგი ერთგვარ პოლარობას ჰქმნის უიტმენთან დაპირისპირებისას. ეს არის უნატიფესი კამერული ლირიკა, რომელიც გამოირჩევა ჰაეროვანი, ჭვრეტითი ხასიათით. განგებ გაუბრალოებული მხატვრული ხერხები დიდ ინტიმურ სითბოს და ბუნებრიობას ანიჭებენ მის ლექსებს, რომელნიც მსუბუქი ირონიითა და დიდი ლირიული გრძნებით არიან გამსჭვალულნი. ჯეფრი მური „მეტაფიზიკურს" უწოდებს ემილი დიკინსონის პოეზიას და, მართლაც, მისი მხატვრული სახეები ძლიერ დაშორებულნი არიან სინამდვილეს, რომელიც აძლევდა პოეტურ შთაგონებას უიტმენს, მასტერსს და სენდბერგს. ამ ტერმინთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ჯერ კიდევ არ არის კარგად შესწავლილი ემილი დიკინსონის დამოკიდებულება ინგლისელი მეტაფიზიკოსი პოეტების: ჯონ დონის, ბიშოპ კინგის, აბრაჰამ კაულის, ჯონ უებსტერის და სხვათა შემოქმედებასთან. აზრის გამსჭვალვა ემოციით, აზროვნების ემოციურ პროცესად ქცევა, რასაც ტ.ს. ელიოტი მეტაფიზიკური პოეზიის ერთ-ერთ უმთავრეს თავისებურებად თვლიდა, ემილი დიკინსონის პოეზიაში სრულიად ახლებურ ელფერს ღებულობს. მისთვის დამახასიათებელია აგრეთვე ის შეუსაბამობა მხატვრულ სახეებს შორის, რომელიც

[1] იხ. E. A. Robinson – Selected Early Poems and Letters. Edited by Charles T. Davis, New-York, 1963, p. IX.

ახასიათებდათ მეტაფიზიკოს პოეტებს. შეუფერებელი, ერთი შეხედვით გაუგებარი კონტრასტები, უჩვეულო შედარებები, შედარების შეუსაბამობა შესადარებელ საგანთან[1], ყოველივე ეს საცნაურია მის ლექსებში.

ემილი დიკინსონი მშვიდი, გარეგნულად შეუმჩნეველი ცხოვრებით ცხოვრობდა. მისთვის უცხო იყო სოციალური პრობლემატიკა და ის შემართება პოეტი-ტრიბუნისა, რომელიც ახასიათებს უიტმენისებური ტიპის პოეტს. მაგრამ მისი შინაგანი, სულიერი ცხოვრება მაინც გამოირჩეოდა მძაფრი დრამატიზმით. მართალია, მისი პოეტური ხმა არსად არ გადადის პათეტიკურ ღაღადში, მაგრამ აშკარად ჩანს მის ზოგიერთ ლექსში, თუ რა დიდი სულიერი ძვრები გამოიარა მან. ზოგჯერ მის სტრიქონებში გამოსჭვივის ფარული ტრაგიზმიც, რომელიც არასოდეს ცდილობს მკითხველის ყურადღების მიპყრობას და არც არასოდეს აინტრიგებს მის ცნობისმოყვარეობას.[2]

რობინსონის შემოქმედებაშიც ხშირია ფარული დრამატიზმის ერთგვარი „შენიღბვა" გარეგანი უბრალოებით. ხშირად იგი ძლიერ მარტივ თემებს ირჩევს, რათა უფრო მკაფიოდ წამოსწიოს წინა პლანზე ემოცია. გარდა ამისა, მას სჩვევია ძლიერ ღრმა ფსიქოლოგიური დაკვირვებები. იგი რომანტიკოსი პოეტების მსგავსად მხოლოდ „ძლიერი" და „რჩეული" ადამიანებით როდი ინტერესდება, არამედ უფრო მეტად აინტერესებს უბრალო ადამიანების სულიერი სამყარო, „უმნიშვნელო" ადამიანების მნიშვნელობა, მათი განცდები, მათი თავისებურებანი (ლექსები „Reuben Bright", „Miniver Cheevy" და სხვანი). რობინსონის შემოქმედების ეს მხარე ნაწილობრივ ენათესავება ედგარ ლი მასტერსსაც, რომელმაც არნახული ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით წარმოგვიჩინა შუა დასავლეთის ერთ-ერთი პატარა ქალაქის მკვიდრთა შინაგანი სამყარო. მასტერსის წიგნი „სპუნ რივერის ანთოლოგია" (Spoon River Anthology), როგორც უკვე ითქვა, ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული წიგნია ამერიკულ პოეზიაში. მასტერსის თქმით, მისი მიზანი

---

[1] იხ. T. S. Eliot – Selected Prose, p. 56

[2] იხ. Blackmur R. P. – The Exspense of Greathes, N.Y; 1962

იყო მოეცა ერთგვარი დანტესეული „ღვთაებრივი კომედია“ შუა დასავლეთის პატარა ქალაქის ცხოვრებისა. იგი ამ წიგნში ალაპარაკებს მიცვალებულებს თავიანთ ცხოვრებაზე, თავიანთ განცდებზე, ზოგჯერ მათ ნაუბარში მოისმის მკაცრი მხილება საზოგადოებრივი წყობისა, ზოგჯერ მოთქმა ამსოფლიური ამაოებისა და სხვა. მასტერსი ეკუთვნის პოეტების იმ პლეადას, რომელთაც სცადეს დაპირისპირებოდნენ რომანტიზმის ტრადიციებს და „წმინდა ხელოვნების“ იდეალებს. მან ფართოდ გაუღო კარი ყოველდღიურ, საყოფაცხოვრებო თემებს. მასტერსისეული თავისუფალი ლექსი, ძლიერ უახლოვდება პროზაულ მეტყველებას. უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად ზედმეტად „საყოფაცხოვრებო“ მოტივებისა, მასტერსის პოეზია ალაგ-ალაგ სუნთქავს მეტად ფაქიზი ლირიზმით (მაგ. ლექსი „გორაკი“, ,,The Hill”)[1]:

სად არიან ელშერი, ჰერმანი, მერტი, ტომი, ჩარლი,
უნებისყოფო, მკლავმაგარი, პამპულა, ლოთი, ჩხუბისთავი?
ყველას, ყველას სძინავს გორაკხე.
ერთი ციებ-ცხელებას გადაყვა.
მეორეს – მაღალო ჩამოექცა თავზე,
მესამე ჩხუბში მოკლეს,
მეოთხე ციხეში მოკვდა,
მეხუთე ხიდიდან გადმოვარდა, ცოლშვილისათვის ზრუნვაში გართული,
ყველას, ყველას სძინავს, სძინავს, სძინავს, სძინავს გორაკზე.
სად არიან ელლა, კეტი, მეგი, ედით და ლიზზი?
ყველას, ყველას სძინავს გორაკზე.
ერთი მშობიარობას გადაყვა,
მეორე – უარყოფილ სიყვარულს,
მესამე – ვიღაც არამზადამ დაახრჩო ბორდელში,
მეოთხე – შეგინებულმა წადილმა იმსხვერპლა გულისწადილის ძებნისას.
მეხუთე – უკეთესი ცხოვრების ძიებამ პარიზში, ლონდონში,

[1] მასტერსის შესახებ იხ. Gendrad Acken: Scepticism (Knopf, N.Y. 1919).

იქიდან გადმოასვენეს თავის პაწაწინა ფართობზე ელლასთან, კეტისთან, მეგისთან.

სად არიან ბიძია აიზიკ და დეიდა ემილი,
სად არის მოხუცი ტაუნი კინსედი, სევინ ჰოფტონი,
მაΩორი ვოკერი, ვისაც ოდესღაც უსაუბრია
რევოლუციის სათაყვანებელ გმირებთან?
ყველას, ყველას სძინავს გორაკზე.
მათ გვერდით მიუწვინეს ომში დაღუპული ვაჟები,
საწუთრომომცდარი, შორს გადახვეწილი ქალები,
მათი ბავშვები სტირიან უდედმამოდ -
ყველას, ყველას, სძინავს, სძინავს, სძინავს გორაკზე.
სად არის
ბებერი მევიოლინე ჯონსი,
სიკვდილთან რომ თამაშობს თავისი ცხოვრების ორმოცი წლის მანძილზე.
წვიმაში, თოვლჭყაპში მკერდგაღეღილი რომ გამოდის,
სვამს, დებოშებს აწყობს, ცოლი არ აწუხებს და შვილი,
არც ოქროზე ფიქრობს, არც სიყვარულზე და არც ზეცაზე,
ჩუ! იგი ისევ შარშან დაჭერილ ლიფსიტებზე ყბედობს,
დიდი ხნის წინად შემდგარ დოღებზე კლეირის ჭალაში,
და ჰყვება ეიბ ლინკოლნის მიერ
ერთ დროს სპრინგფილდში მოყოლილ ამბავს.[1]

ამ ლექსის ავტორის პოეტური კონცეფცია ნათელი ხდება, თუ დავუკავშირდებით არა მარტო მის სტრუქტურას, არამედ თემასაც და იმ განწყობილებასაც, რომელსაც ეს ლექსი გადმოსცემს. აღსანიშნავია, რომ აქ არ ფიგურირებენ გმირი ან გამოჩენილი ადამიანები, როგორც ეს ხდებოდა ხოლმე ადრინდელ პოეზიაში. მაგრამ უბრალო ადამიანების უბრალო ტრაგედიები არანაკლებ შემძრავ შთაბეჭდილებას ახდენენ ჩვენზე.

ამავე დროს უნდა ითქვას, რომ აქ ცხოვრება როდია გაშიშვლებული ბანალურ-ნატურალისტურად. ყოფასთან დაახლოებული

[1] წიგნში მოთავსებული ყველა ლექსის თარგმანი ავტორს ეკუთვნის.

მასტერსი როდი ხდება ვულგარული, ან როდი ჰკარგავს ზომას ყოველდღიურობის დეტალებზე დაკვირვებისას. ადრინდელი პოეტებიდან განსაკუთრებით გვახსენდება ფრანსუა ვიიონი, რომლის ლექსებსაც ჰგავს ეს ლექსი თავისი უშუალობით, პოეტური განცდის სიხალასით. ,,სპუნ რივერის“ ეპიტაფიებში მჟღავნდება აგრეთვე ოსტატობა ხასიათების რამდენიმე შტრიხით გამოკვეთისა. ჩვენ წინაშეა ცოცხალი ხასიათების მთელი გალერეა, რომელნიც გვაოცებენ თავიანთი დამაჯერებლობით, ცხოვრებისეული რეალიზმი აქ უმთავრესად ხასიათების რეალისტურ დახატვაში ვლინდება. უნდა ითქვას, რომ მასტერსი ამ მხრივ ენათესავება უფრო დიდ ამერიკელ პროზაიკოსებს, ვიდრე პოეტებს.

შესანიშნავად არის დახატული პოეტი პეტიტი, რომლის რაობაზე წარმოდგენას იძლევა უპირველესყოვლისა, მისი გვარი; კბილის ექიმი სექსმიტი, რომელიც გვევლინება სკეპტიკოსად ისტორიული პროგრესის შესახებ საუბრისას. თავის მინოლოგს იგი ამთავრებს თავისი პროფესიის ადამიანისათვის დამახასიათებელი შედარებით: ,,დიახ, მორალური ქეშმარიტება გამოხრული კბილია, რომელაც უნდა გადააკრა ოქროს გვირგვინი“. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ,,სნუპ რივერის ანთოლოგიაში“ ყველა ლექსი როდია ერთნაირი ოსტატობით დაწერილი. ზოგ მათგანს ახასიათებს ლექსის განწყობილების საერთოდ დაკარგვაც კი, რჩება მხოლოდ პამფლეტის, ან საგაზეთო ქრონიკის მსგავსი რამ. ტ. ს. ელიოტი ნაწილობრივ ამიტომაც უარყოფდა მასტერსის გზას, იგი აღნიშნავდა იმ საფრთხეს, რომელიც შეიძლება გამოიწვიოს ლექსის მეტისმეტმა გაპროზაულებამ.

როგორც უკვე აღინიშნა, რობინსონიც მასტერსის მსგავსად ,,პატარა“ ადამიანების შინაგანი სამყაროთია დაინტერესებული. მაგრამ ხშირად ამ ,,პატარა“ ადამიანებში იგი პოულობს დიდბუნებოვნებას, საოცარ კეთილშობილებას, თავდადებას. ამის საუკეთესო მაგალითია მისი ლექსი ,,რებენ ბრაიტი“. რებენ ბრაიტი, ყასაბი, საყვარელი მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ ანგრევს თავის საყასბოს და ხელობას იცვლის, რა დიდი კაცთმოყვარეობა, ადამიანური სიქველის რა ღრმა რწმენა უნდა ჰქონდეს პოეტს, რომელიც ასეთ დეტალებს ამჩნევს ცხოვრებაში! განა ოდესმე

წარმოიდგენდნენ ადრინდელი პოეტები, რომ ყასბის ბიოგრაფიიდან რაიმე ფაქტი გადმოდგებოდა ასეთი ფაქიზი, ლირიული ლექსის თემად? მაგრამ სწორედ ამაში მდგომარეობს ამერიკელი პოეტი-რეალისტების ნოვატორობა: მათთვის ცხოვრება მხოლოდ იმდენადაა საინტერესო, რამდენადაც იგი გვიჩვენებს ადამიანური ბუნების სიდიადეს ან სიდუხჭირეს. მათ არ ახასიათებთ ის შიში ცხოვრებისეული მორევის წინაშე, რომელიც ჰქონდათ კამერულ ესთეტიკოსებს. მათში არასოდეს იკარგება რწმენა ადამიანისადმი, მაგრამ ამავე დროს ისინი შეძრულნი არიან შავბნელი, დამანგრეველი ინსტინქტების გამოვლინებით, რომელნიც ჯერაც საცნაურნი არიან ადამიანურ ბუნებაში. მათთვისაც, ისევე როგორც უიტმანისათვის, ერთადერთი განკურნება ყველა ამ წყლულთაგან, არის სიყვარული, უნივერსალური, ყოვლისმომცველი სიყვარული ადამიანისადმი.

ავი თუ კარგი არ განმიკითხავს, მე მიყვარს ყველა და არაფერს არ ვსჯი აუგად.

ამბობდა უიტმანი. ამ მხრივ, პოეტი-რეალისტები მისი ჭეშმარიტი მიმდევრებია.

რობინსონი მრავალგვარ ტრაგედიებს ამჩნევს ცხოვრებაში. მან შესანიშნავად დაგვიხატა ახალი დროის დონ-კიხოტი მინივერ ჩივი, ეს მოარული ანაქრონიზმი, ფიზიკურად აწმყოში, ხოლო სულიერად წარსულში მცხოვრები ადამიანი. ამ ადამიანში თანამედროვე ცხოვრების ვულგარულობა და უხეშობა იწვევენ ერთგვარ საწინააღმდეგო რეაქციას: იგი ხდება წარსულის მოტრფიალემ აწმყოში მისი ცხოვრება მხოლოდ ფორმალურია. იგი ვეღარ პოულობს ერთიანობას წარსულსა და აწმყოს შორის, რათა ამ ერთიანობიდან გამომდინარემ შუბლგახსნილად შეხედოს მომავალს:

მინივერ ჩივი ჟამთა მოზარე,
ერკინებოდა საწუთროს მუხთალს,
ქვეყნად გაჩენას მოსთქვამდა მწარედ,
ნიადაგ სწუხდა.

მინივერს სწვავდა წარსულის ეშხი
ხმალთა კვესება. მხედართ ყიჟინი,
(ლომგულ რაინდთა ზმანებით შეშლა
და ცეკვის ჟინი).
მინივერს სწამდი, რაც აღარ იყო,
ეზმანებოდა წარსულის ძვრები,
კამელოტის და თებეს გარიყვა,
პრიამეს მტრები.
იყო მოზარე სხვათა დიდების
მრავალ სიბრძნეთა მცნობი, უფალი,
ხან რომანტიკის გაბედითების,
ხან ხელოვნების ჭირისუფალი.
უყვარდა ძლიერ მედიჩის გვარი,
თუმც არ ენახა თვალით აროდეს,
ეზმანებოდა ცოდვათა ჯარუ
აწ და მარადის
.....
მინივერ ჩივი, გვიან შობილი,
ხშირად ჰფიქრობდა, ხშირად ჰფიქრობდა,
ცეცხლი თუ სწვავდა ჩაუქრობელი,
ღვინით იქრობდა.

როგორც ვხედავთ, ჩვენს წინაშეა დასრულებული ხასიათი, რომლის თავისებურებათა გადმოსაცემად პოეტს არ დასჭირვებია მისი ჩვენება სხვაგვარად რთულ სიტუაციებში;მინივერ ჩივი ტიპიური წარმომადგენელია თანამედროვე დასავლეთის დეზორიენტირებული ინტელიგენციისა, ეს არის ტიპი ადამიანისა, რომელიც ილუზიურ სამყაროში ცხოვრობს ნაცვლად რეალურისა. აქვს ილიზიური განცდები და აზრები, იგი უძლურია ცხოვრების სირთულეთა დაძლევაში, ასე რომ, წარსულისადმი ცალმხრივი ტრფიალი მხოლოდ ნიღაბია მისი სისუსტისა. დამახასიათებელია ასევე მისი ალკოჰოლიზმი, როგორც სინამდვილისაგან გაქცევის საშუალება. მსგავსი ტრაგედიაა მოცემული ლექსში ,,მისტერ ფლადის ქეიფი", სადაც მოხუცი ებენ ფლადი, რომელიც ისეთსავე ირეალურ სამყა-

როში ცხოვრობს, როგორშიაც მინივერ ჩივი, ადის შუაღამისას მთაზე, რომელიც დაჰყურებს მის მშობლიურ ქალაქს და მარტოდ-მარტო დაჰყურებს ტოსტებს.

მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ პოეტი აშკარა ირონიით გვიხატავს ამგვარ ადამიანებს, მაინც ნათელია, რომ მას დიდი სიყვარული აქვს თავისი გმირებისა, ღრმა თანაგრძნობა გამოსჭვივის ლექსის თითოეულ სტრიქონში; იგრძნობა აგრეთვე, რომ თავისი ბუნების რომელიღაც თვისებით იგი ენათესავება კიდევაც მათ. უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად ყველაფრისა, ეს გმირები მაინც დადებითი ადამიანებია, ისინი ვერ შეეგუენ თანამედროვე საზოგადოების გულარძნილობას, მათთვის უცხოა ახალი ეპოქის ბანალური მერკანტილიზმი, ისინი ვერ ახორციელებენ თანადროულობაში თავიანთ ეთიურ იდეალებს და ამიტომ ოცნების სამყაროს არჩევენ რეალურ სინამდვილეს.

რობინსონი, როგორც უკვე აღინიშნა, კლასიკურ საზომებს არ ღალატობს ლექსთწყობაში, ტრიმეტრი და ტეტრამეტრი ყველაზე ხშირად გვხვდება მის ლექსებში. ხშირად უბრუნდება იგი აგრეთვე იტალიური სონეტის ფორმას. მისი ენა განსაკუთრებით უახლოვდება სასაუბრო მეტყველებას დიდ პოემებში „კაპიტანი კრეგი“, „ბენ ჯონსონი ართობს სტრეტფორდელ სტუმარს“, „წინაღამე“ და სხვა. მის შემოქმედებაში აღარ ფიგურირებენ რომანტიზმის გაცვეთილი ტროპები, მისი სტრიქონისათვის სრულიად უცხოა ყოველგვარი მანერიზმი და ხელოვნურობა. მასთან საერთოდ უარყოფილია, ისევე როგორც სხვა პოეტ-რეალისტებთან „პოეტური მეტყველების“ რომანტიკული გაგება. უნდა ითქვას, რომ ეს იმით როდია გამოწვეული, რომ რობინსონის პოეზია მხოლოდ ყოველდღიური ცხოვრებით საზრდოობს. მისი პოეზიისათვისაც არ არის უცხო რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი თემები, ოღონდ უნდა ითქვას, რომ იგი სრულიად სხვაგვარი ფორმით გადმოსცემს ღრმა, ზოგადსაკაცობრიო აზრებს. აქ თითქოს მოგვესმის განმარტოების ჟამს ღრმა მიდიტაციაში ჩაძირული პოეტის შინაგანი ხმა. იგი ბუნებრივია და უშუალო. მის მაღალ გულწრფელობას განაპირობებს გარეგანი უბრალოება. აქ რობინსონი უკვე არა მხოლოდ მახვილი

თვალის მქონე ყოფითი მხატვარი, არამედ როგორც ზემხედველი პოეტი-მოაზროვნე.

რობინსონის მოსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა ემერსონის ტრანსცენდენტალიზმმა. უნდა ითქვას, რომ მისი ესთეტიკის ძირითადი დებულებებიც ამ მსოფლმხედველობიდან გამომდინარეობენ.

„ტრანსცენდენტალიზმი“ ეწოდა აზრის მიმართულებას, რომელიც პოპულარული გახდა ამერიკის ინტელიგენციის წრეებში XIX საუკუნის მეორე ნახევარში. ემერსონი, როგორც უკვე ითქვა, ცენტრალური ფიგურაა ტრანსცენდენტალისტებს შორის. მან, როგორც მოაზროვნემ, მქადაგებელმა და პოეტმა, დიდი გავლენა მოახდინა ამერიკის კულტურული ცხოვრების განვითარებაზე.

ამერიკული ლიტერატურის განვითარებასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული ფილოსოფიური აზრის განვითარება ამ ქვეყანაში. ამ მხრივ ერთ-ერთი უმთავრესი მოვლენაა ემერსონის ფილოსოფია, რომლის შესწავლაც აუცილებელია, რათა ნათელი მოეფინოს ამერიკის სულიერი ცხოვრების განვითარების მთავარ ეტაპებს.

ემერსონის ნააზრევი მჭიდრო კავშირშია ერთის მხრივ გერმანულ იდეალიზმთან, ხოლო მეორეს მხრივ ინგლისელ პოეტ-ფილოსოფოსის კარლაილის ნააზრევთან. ემერსონის ესსეებში გვესაუბრება თეოლოგი, ფილოსოფოსი, ისტორიკოსი, ლიტერატურის კრიტიკოსი და ესთეტიკოსი. მრავალი დარგის მრავალ პრობლემას მოჰფინა მან ნათელი თავისი ხანგრძლივი მოღვაწეობის მანძილზე.

თავად ემერსონი ბოსტონის სასულიერო წრიდან იყო გამოსული. განათლება მიიღო ბოსტონის ლათინურ სასწავლებელში, შემდეგ ჰარვარდის უნივერსიტეტში. აღსანიშნავია, რომ მან ახალგაზრდობაშივე დაიწყო ბრძოლა მონათმფლობელური კანიბალიზმის წინააღმდეგ. 1801 წელს მან გადააქცია თავისი ეკლესია მონათმფლობელთა წინააღმდეგ მქადაგებელთა ტრიბუნად და თავშესაყრელ ადგილად. ამ მხრივ, იგი ერთ-ერთი ფუძემდებელთაგანია იმ მოძრაობისა, რომელიც დღესაც გრძელდება ამერიკაში და რომელიც მიზნად ისახავს ზანგთა ემანსიპაციას. 1832 წელს იგი

ინგლისს მიემგზავრება, რათა მოინახულოს კოლრიჯი, უორდსვორტი და კარლაილი. შემდეგ იგი ბრუნდება კვლავ ამერიკაში და განაგრძობს გაცხოველებულ მოღვაწეობას. ამავე დროს აარსებს ტრანსცენდენტალისტების კლუბს.

ემერსონისთვის ცხოვრების უზენაესი მიზანია ადამიანის თვითსრულყოფა და თვითშემეცნება. უმაღლესი გამოცხადებაა მისთვის ის, რომ ღმერთი მკვიდრობს თავად ადამიანშიც. მისი აზრით, გარესამყაროს საგანთა შემეცნებასთან ერთად ადამიანმა უნდა შეიმეცნოს მათი პრინციპები საკუთარ თავშივე, რამდენადაც არსებობს შინაგანი კავშირი ადამიანის სულსა და გარესამყაროს საგნებს შორის. ემერსონი და ტრანსცენდენტალისტები უპირისპირდებიან ფრანგ განმანათლებელთა რაციონალიზმს, ისინი უარყოფენ სამყაროსა და ადამიანის სრული რაციონალიზების შესაძლებლობას, მაგრამ, ამავე დროს, მათ გააჩნიათ რწმენა აზროვნების ძალისა, რითაც ისინი გერმანულ იდეალიზმს უახლოვდებიან. ემერსონი აკრიტიკებს მისი ეპოქისთვის დამახასიათებელ ისტორიულ თვალთახედვას, რომელიც მარტოოდენ ფაქტებით აღნუსხვითა და თარიღების დადგენითაა გართული. [1] იგი ამბობს, რომ ამ მხრივ პოეზია უარყოფს დაწერილ ისტორიას, იგი ხელახლა ჰქმნის მას. ისტორიის ცოცხალი აღწერა ზეგავლენას ახდენს თანამედროვეობაზე. ეს ერთ-ერთი ხელის შემწყობი ფაქტორია საზოგადოებრივი პროგრესისა.

კარლაილი ისტორიული პერსპექტივის ჭვრეტისას პესიმისტურ თვალსაზრისამდე მიდის. სევდიანი განწყობილება იშვითად სტოვებს მას, ვინაიდან იგი გრძნობს ქაოსური ძალების მომძლავრების საფრთხეს ევროპის სოციალურ ცხოვრებაში. ,,ძლიერი პიროვნების" მხსნელ მისიას სკეპტიკურად შესცქერის იგი. მისი თანამედროვე რელიგიაც უნუგეშო შთაბეჭდილებას ახდენს მასზე. ვინაიდან, კარლაილის აზრით, რელიგიას აღარ გამოადგება ,,ძველი სამოსელი" თანამედროვე ადამიანის მოთხოვნილებათა პირისპირ. მოძველებული დოგმების საშუალებით შეუძლებელია ადამიანთა შეგნებამდე მიტანა სულიერი ჭეშმარიტებისა. ემერსო-

[1] იხ. The Complete Prose Works of B. W. Emerson, London, p.210

ნიც ამ თვალსაზრისს ადგას, ოღონდ იგი ჰპოულობს ხსნას „ახალი ინსპირაციის“ მიღებაში. იგი ხედავს იმ მანკიერებებს, რომელნიც აღმოცენდნენ ისტორიული ქრისტიანობის განვითარების მანძილზე და მოითხოვს გაბედულ რეფორმებს რელიგიის სფეროში. მაგ. მისი აზრით, საიდუმლო სერობა თავდაპირველად არ იყო მოცემული პერმანენტული საკრამენტი, მსახურება თანდათან უნდა გადაქცეულიყო სპირიტუალურ მოგონებად. ამგვარი დებულებები, ცხადია, დიდ უკმაყოფილებას იწვევდნენ ოფიციალური სამღვდელოების წრეებში. ამავე დროს, ემერსონი ხაზს უსვამდა ახალი გამოცხადების მიღების შესაძლებლობას, რასაც უდასტურებდა მას XVIII ს. შვედი მისტიკოსის და საეკლესიო რეფორმატორის, ემენუელ სვედენბორგის მოღვაწეობა.

გერმანული იდეალიზმის გავლენა თვალსაჩინოა XIX საუკუნის ინგლისელ და ამერიკელ პოეტებსა და მოაზროვნეებზე. თავად ტერმინის „ტრანსცენდენტალიზმის“ შემოღება მიუთითებს იმაზე, რომ ემერსონი ღრმად იყო შთაგონებული დიდი გერმანელი ფილოსოფოსის ნააზრევით.

კანტისეული გაგება ტრანსცენდენტალურისა (ტრანსცენდენტულისაგან განსხვავებით) გულისხმობს არა იმ ცოდნის შინაარსს, რომელიც რაიმე ობიექტებითაა დაინტერესებული, არამედ ხასიათს ჩვენი ცოდნისას, რამდენადაც ეს ცოდნა შეიძლება იყოს აპრიორული. ასეა, მაგალითად, ტრანსცენდენტალურ ესთეტიკაში, რომელიც ცდილობს დაადგინოს, არის თუ არა ჩვენს შეგრძნებებში რაიმე აპრიორული ელემენტი, ასევეა კატეგორიათა ტრანსცენდენტალური დედუქცია, რომელიც ცდილობს დაგვანახოს, რომ არსებობენ a priori კონცეფციები და გვიჩვენოს,თუ როგორია მათი როლი შემეცნებაში. ასე რომ, ტრანსცენდენტალური იდეალიზმი კანტისეული გაგებით, ღებულობს ამგვარ სახელს იმის გამო, რომ კანტს სჯერა: ყოველივე რაც ჩვენ ვიცით, განპირობებულია ჩვენი შემეცნებითი აპარატიდან მომდინარე ფაქტორებით.

რაც შეეხება შელინგისეულ გაგებას ტრანსცენდენტალური იდეალიზმისა, იგი განსხვავდება კანტისეული გაგებისაგან, რამეთუ ცდილობს დაადგინოს ჭეშმარიტება იმ რეალობის შესახებ, რომელიც არსებობს ბუნებისმიერი და გონისმიერი ფენომენების

მიღმა; ამას კანტი შეუძლებლად სთვლიდა გონებისათვის, რომელიც მხოლოდ მოვლენათა სამყაროთი უნდა ყოფილიყო შემოფარგლული, რათა შეექმნა ,,წმინდა ბუნებისმეტყველება", თუმცა კანტი არ გამორიცხავდა იმის შესაძლებლობას, რომ ამ მიღმური რეალობის, ანუ ნუუმენთა სამყაროს შემეცნება ძალუძს ინტელექტუალურ ინტუიციას, ანუ გონს, რომელიც, კანტის აზრით, ადამიანს არ გააჩნია. ამიტომ აღიარა მან ,,საგანი თავისთავად" შეუმეცნებლად, თუმც დასტოვა თეორიული შესაძლებლობა გონითი შემეცნებისა, აქედან ტერმინი ,,ნუუმენოს", ე.ი. გონით შესამეცნებელი.

ემერსონი ამბობს, რომ ტრანსცენდენტალურის გაგება კანტის ფილოსოფიიდან შემოვიდა მის მსოფლმხედველობაში, ვინაიდან კანტმა ლოკის სკეპტიკურ ფილოსოფიასთან დაპირისპირებით აღმოაჩინა ახალი კლასი იდეებისა, რომელნიც გრძნობადი ცდიდან არ მომდინარეობენ. [1] მაგრამ უნდა ითქვა, რომ ემერსონისეული გაგება ტრანსცენდენტალიზმისა შელინგისას უფრო უახლოვდება, ვიდრე კანტისას, ვინაიდან კანტი შეუძლებლად სთვლიდა რაიმე ცოდნას ნუუმენალური სამყაროს შესახებ, აქედან მომდინარეობდა მისი სკეპტიციზმი მისტიკოსთან და თეოსოფოსთან დამოკიდებულებაში. მისი აზრით, ადამიანს მხოლოდ რწმენა უნდა ჰქონოდა ზენა სამყაროსი. შელინგი კი, ,,გამოცხადების ფილოსოფიის" ავტორი, ამგვარი უზენაესი ცოდნის შესაძლებლობას.

ემერსონი ამბობს: ,,ტრანსცენდენტალისტი ღებულობს მთელი სისრულით სპირიტუალურ დოქტრინას, მას სწამს სასწაული, სწამს ახალი შესაძლებლობები ადამიანური გონებისა (სულიერი) ნათლისა და ძალის წვდომაში. მას სწამს ინსპირაცია და ექსტაზი. მას სურს, რომ სპირიტუალურმა პრინციპმა გამოავლინოს თავისი თავი ბოლომდე, ყოველგვარი მიმართებით ადამიანთა ყოფაში და გამორიცხოს ყოველივე არასპირიტუალური, ე.ი. ყოველივე პოზიტიური, დოგმატური ან პიროვნული. ამრიგად, ინსპირაციის სპირიტუალური საზომი არის სიღრმე აზრისა.[2] ყოველივე ზემოთქმულს, ე.ი. ემერსონის რწმენას ზენა სამყაროთა შემეცნების შესაძლებ-

[1] იხ. The Complete Prose Works of B. W. Emerson, London, p. 391

[2] იხ. The Complete Prose Works of B. W. Emerson, London, p.390

ლობაში, ამოწმებს აგრეთვე მისი ბრწყინვალე ესსე ემანუელ სვედენბორგის შესახებ, სადაც იგი ღრმა მოწიწებით შესცქერის სვედენბორგის გამოცდილებებს, ყოფიერების ზენა სფეროებში მიღებულს.

ახლა დავუბრუნდეთ ედვინ არლინგტონ რობინსონის შემოქმედებას. სწორედ ამ საზეიმო თვალსაზრისით უყურებს იგი პოეტის დანიშნულებას ლექსში „The Poet", როდესაც ამბობს, რომ პოეტმა უნდა დაინახოს საგანთა მარადიული ძალა, უნდა ჩასწვდეს ამ ძალის მნიშვნელობას. უფრო მეტი სიზუსტისათვის მოვიყვანთ პროზაულ თარგმანს: „საგანთა მარადიული ძალის წვდომა, მის შესახებ უშიშრად შეთხზვა სიმღერებისა, აი რა არის, ჩემი აზრით, იმ ადამიანის მისია, რომელსაც პოეტს უწოდებს ხალხი. მან შესაძლოა იმღეროს უხეშად, არაგრაციოზულად, მაგრამ თუ იგი განაცხოველებს ერთ ნამდვილ სიმს მაინც, რომელშიაც სთვლემს ღვთის მუსიკა და ერთ ვინმეს მაინც განუფრთხობს ამბიციის ძილს და შთააგონებს ქეშმარიტებას, მაშინ იგი მღერის კარგად. აქ უნებლიედ გვახსენდება ჩვენი დიდი ილიას ლექსი „პოეტი".

რობინსონის გაგებით, პოეტი არის ნათელმხილველი, რომელმაც უნდა განჭვრიტოს მოვლენათა სამყაროს საფარს მიღმა საგანთა რეალობა და აზიაროს ამ რეალობას დანარჩენი ადამიანები, განუფრთხოს მათ ამბიციის ძილი, გააღვიძოს მათ სულებში მთვლემარე საღვთო სიმები. ემერსონის მსგავსად, მას სჯერა აზროვნების ძალისა, სჯერა, რომ აზროვნებას ძალუძს მიგვიყვანოს რეალობის განცდასთან. შესანიშნავად, ლაკონიურად არის ეს აზრი გადმოცემული ოთხსტრიქონიან ლექსში „ერთიანობა" (Unity):

As eons of incalculable strife
Are in the vision if one moment caught
So are the commen, concrete things of life
Divinely shadowed on the walls of thought.

„როგორც ურიცხვი ეონების დაჭერა შეიძლება ერთი წამის ხილვაში, ასევე ღვთაებრივად არიან არეკლილნი ცხოვრების

ჩვეულებრივი, კონკრეტული ამბები ა ზ რ ი ს კედლებზე". შემდეგ ამას მოსდევს ,,პარაფრაზა", სადაც პოეტი გვეუბნება:

We shriek to live, but no man lives
Till he has rid the ghost of human breath,
We dream tu die, but no man ever dies.
Till he has quit the road that runs to death.

,,ჩვენ გავკივივართ, რომ გვინდა ცხოვრება, მაგრამ ვერავინ ეზიარება ცხოვრებას, სანამ არ შეწყვეტს ადამიანურ სუნთქვას (არ მოაშორებს აჩრდილს ადამიანური სუნთქვისას); ჩვენ გვეოცნებება სიკვდილი, მაგრამ ვერავინ მოკვდება, ვიდრე არ დატოვებს გზას სიკვდილისკენ მიმავალს". აქ უნებლიეთ გვახსენდება ორი ლათინური ანდაზა: ,,Mors janua vitae" - სიკვდილი სიცოცხლის კარიბჭეა და ,,Nascentes moribur" - დაბადებითვე ვკვდებით. მიღმა სამყაროს მისტერიებს კვლავ და კვლავ უბრუნდება რობინსონი თავის ლექსებში. დანტესეული იდუმალების სუნთქვა იგრძნობა სონეტში ,,ზენა" (Supremacy), აქ აღწერილია პოეტის ვიზიონერული განცდა მიღმა სამყაროში მოგზაურობისა, სადაც მან ,,იხილა უფლის მარადიული დღე", რომლის პირისპირ გამკრთალდა მისი საკუთარი დიდების სიზმარი, აქვე მოისმინა მან მიცვალებული ადამიანების სიმღერა მზეში. აქ დანტეს სამოთხის გარდა უნებლიედ გვახსენდება ჩვენი რუსთაველი, ნესტან-დარეჯანის წერილი, სადაც ნესტანი მოელის ტარიელთან შეხვედრას მზის სფეროში. იგივე განწობილება იგრძნობა ,,მიცვალებული მეგობრების ბალადაში", სადაც გამოთქმულია დიადი აზრი, რომ ყოველივე კვდება სიყვარულის გარდა და სიყვარული არის უმთავრესი საქმე, რომელიც ღმერთმა მიგვიჩინა ადამიანებს.

ამ ბალადაში უჩვეულო ოსტატობითაა დაჭერილი ხალხური პოეზიის სული, ხალხური ბალადების ინტონაცია და წყობა. უნდა ითქვას, რომ ეს ნაწარმოები ერთ-ერთი შედევრთაგანია ამერიკული პოეზიისა.

აღსანიშნავია აგრეთვე რობინსონის ლექსი ,,ბაღნარი", სადაც პოეტი ბაღის სიმბოლოს საშუალებით გვაძლევს ცხოველმყო-

ფელი სულიერი სამყაროს სურათს. მაღი, როგორც სულიერი სამყაროს გამოხატვის საშუალება ოდითგანვე ფიგურირებდა საკრალურ ლიტერატურასა და პოეზიაში. საკმარისია გავიხსენოთ ბიბლიიდან სამოთხის ბაღნარი, რომელიც სხვა არაფერია თუ არა ზეგრძნობადი სფეროს ასახვა, ან გავიხსენოთ ბერძნული მითოლოგიის ,,ჰესპერიდების ბაღნარი" და სხვ. აღსანიშნავია აგრეთვე სახარებაში მარიამ მაგდალინელის ბაღში ყოფნის სცენა, სადაც იგი იხილავს აღდგომილ მაცხოვარს მებაღის სახით. ასევე ხვდება პოეტი მებაღის ა ზ რ ი ს ღვთაებრივ წალკოტში: ,,არსებობს წალკოტი შეუზღუდველი, სადაც ჰყვავიან მრავალგვარი კოკრები და ყვავილები, ათასფერი ფოთლები, და ერთხელ ვარდებს შუა მე და მებაღე ვიყავით მარტონი, იგი წარმიძღვა და მაჩვენა ადგილი, სადაც მე დავყარე ჩემი ცხოვრების დღენი მწირ ნიადაგზე და სადაც სევდიანი სუროს ტევრში ვპოვე ნაყოფი ჩემივე ცხოვრებისა! აჰ, აქ იყო ჩემი ცხოვრება! ისინი ჰგავდნენ წიგნს, რომელსაც მე ვკითხულობდი, თვითეულ ფურცელს ჰქონდა სასწაულებრივი ხელმოწერა, თვითეულის საფუძველი იყო აზრის მარადიული მარცვალი, თვითეულის ფესვი იყო სიყვარული აზრის ღვთაებრივ წალკოტში".

მსგავსი ფილოსოფიური სიღრმით გამოირჩევა ლექსები ,,საკურთხეველი", ,,წინა ღამე", ,,კაპიტანი კრეგი", ,,კოსმოსი", ,,ორი სონეტი", ,,უოლტ უიტმანი" და სხვ.

როგორც უკვე აღინიშნა, პოეტ-რეალისტებს შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს რობერტ ლი ფროსტს. მისთვის, ისევე როგორც რობინსონისათვის, უცხოა ის ექსტრავაგანტული სიახლე თემატიკაში, ვერსიფიკაციასა და პოეტურ სახეთა წყობაში, რომელიც ახასიათებს სხვა თანამედროვე ამერიკელ და ევროპელ პოეტებს იმავე თაობისას. ჭეშმარიტი ნოვატორის მომთმენიანობით აღჭურვილი, ფროსტი განსაკუთრებული სიფრთხილით ნერგავს პოეზიაში ყოველივე ახალს, უჩვეულოსა და ამავ ე დროს, მისაღებსა და ადეკვატურს თანამედროვე მკითხველისათვის. ნაწილობრივ ამითაც აიხსნება მის მიერ ბოლორითმოვანი ლექსის კულტივაცია, რომელსაც გაემიჯნა სხვა დანარჩენი თანამედროვე პოეტების უმრავლესობა. ფროსტის სადა და გამჭვირ-

ვალე სტილი შერწყმულია მის შემოქმედებაში პოეტურ სახეთა დალაგების ჰარმონიულობასთან და კომპლექსურობასთან. ფროსტის თემატიკაც, ერთის შეხედვით, ახალ არაფერს გვაწვდის, ძირითადად, იგი შემოფარგლულია პასტორალურ-იდილიური მოტივებით, მაგრამ ყოველთვის საგრძნობია, რომ ეს ყოველივე დანახულია უაღრესად თანამედროვე პოეტის თვალით. მისი ლექსის უმრავლესობას ახასიათებს მშვიდი, მედიტაციური განწყობილება, თუმცა მის სტრიქონებში ხშირად საცნაურია ფარული ემოციური დაძაბულობაც, რომელიც არასოდეს არ გეცემათ თვალში.

ფროსტი ახალი ამერიკული პპეზიის ერთ-ერთი ფუძემდებელთაგანია. თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე იგი დაუცხრომლად იბრძოდა ჭეშმარიტი რეალისტური ხელოვნებისათვის, ჰუმანიზმის მაღალი პრინციპებისათვის. პოეტის ბიოგრაფია ხშირად განაპირობებს ხასითს მისი შემოქმედებისას. ფროსტის პოეზიაში ნათლად სჩანს ის დიდი ცხოვრებისეული გამოცდილება, რომელიც მან შეიძინა როგორც თავის ქვეყანაში, ისე ინგლისში ცხოვრებისას და მოღვაწეობისას. მის ლექსებში იგრძნობა დაკვირვებული თვალი გამრჯე ფერმერისა, ძლიერი ფსიქოლოგიური ალღო პედაგოგისა, სტოიკური სიმშვიდე და მეცნიერული ობიექტურობა ფილოსოფიაში ღრმად განსწავლული კაცისა.

რობერტ ლი ფროსტი დაიბადა 1875 წელს სან ფრანცისკოში. მამამისი წარმოშობით ნიუ ინგლანდელი იყო, ერთხანს ჟურნალისტურ მუშაობას ეწეოდა სან-ფრანცისკოში. დედა შოტლანდიელი ქალი იყო. 1885 წელს, მამის სიკვდილის შემდეგ, ფროსტი დედასთან ერთად ლორენსს გადასახლდა (მასაჩუტესის შტატი), სადაც სწავლობდა საშუალო სკოლებში. 1892 წელს შევიდა დორტმუტის კოლეჯში, სადაც ერთი წელი დაჰყო.

1897-1899 წლებში ფროსტი ჰარვარდის უნივერსიტეტის სტუდენტია, მაგრამ ახალგაზრდა შემოქმედი ვერ ეგუება აკადემიური დისციპლინის არტახებს და თავს ანებებს სწავლას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მომავალმა პოეტმა განცხრომაში როდი გაატარა სიჭაბუკე. იგი ხან საფეიქრო ფაბრიკაში მუშაობდა, ხან მოჯამაგირე იყო, ხან გაზეთის გამომშვები. უფრო გვიან, 1905-1911 წლებ-

ში, ასწავლიდა ინგლისურ ენას პინკერტონის აკადემიაში, ასავლიდა ფსიქოლოგიას ნჲუ-ჰემპშირის ნორმალურ სასწავლებელში. პარალელურად წერდა ლექსებსაც, მაგრამ რედაქციების კარები მისთვის ნიადაგ დახშული იყო.

1912 წელს ფროტსი ინგლისს გადასახლდა ოჯახითურთ. აქ იგი დაუახლოვდა მოწინავე ინგლისელ პოეტებს - ედუარდ ტომასს, უჲლფრიდ გიბსონს, რობერტს ბრუკს და სხვ. იქვე მიიღო მან პირველი ლიტერატურული ნათლობა.

სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება ამერიკაში ,,რენესანსი". ფროსტის ინგლისში წასვლის თარიღს ემთხვევა ჰარიეტ მონროს მიერ ჩიკაგოში დაარსება ჟურნალ ,,პოეზიისა", რომელმაც მიიზიდა საუკეთესო ძალები ამერიკულ და ინგლისურ პოეზიაში. პოეტი-რეალისტების ლექსებთან ერთად აქ იბეჭდება იმაჟისტი პოეტების ლე ქსები. ამავე დროისათვის ბრუნდება ევროპიდან ეზრა პაუნდი. თუ პოეტი-რეალისტების უბრუნდებიან უიტმენისეულ, საერთოსახალხო გაგებას პოეზიისას, პაუნდის შემოქმედებაში ძველი და ახალი ევროპული პოეზიის ექსტრაქტს, სტილიზაციის ნაირგვარ ფორმებს ვხედავთ ამერიკული მოდერნიზმის პრიზმაში. პაუნდი ეჲმი ლოუელთან ერთად ჰქმნის იმაჟისტი პოეტების მთელ სკოლას. ამავე პერიოდში გამოდის ,,ალფრედ პრუფროკის სამიჯნურო სიმღერა" ტომას სტერნზ ელიოტისა, რომელიც, პოეტი-რეალისტების მსგავსად, იმთავითვე უპირისპირდება რომანტიზმის პრინციპებს, მაგრამ არა რეალიზმის, არემდ ნეოკლასიციზმის პოზიციებიდან. ელიოტი გვიანდელ ფრანგ სიმბოლისტებზე და ინგლისელ ,,პოეტ-მეტაფიზიკოსებზე" გავლით უბრუნდება პოეზიის დანტესეულ გაგებას, მედიტატიურ სულს პოეზიაში.

რობერტ ფროსტი ამ დროისათვის ინგლისში იმყოფება. ამასობაში ამერიკაშიც თანდათან იწყება მისი ლექსების აღიარება. ფროსტის პოეტური პოზიცია კარდინალურად განსხვავდება ზემოხსენებულ პოეტთა პოზიციისაგან. მას ნოვატორობა სწამს მხოლოდ ევოლუციური ხასიათისა. მან იცის, რომ მკითხველის ყური თანდათანობით უნდა შეაჩვიოს ცვლილებებს. ამიტომაც რჩება იგი კლასიკური ლექსის ჩარჩოებში, და არ მიმართავს არავითარ ექსპერიმენტს ვერსიფიკაციაში. უნდა აღინიშნოს აგრეთვე, რომ

თვით პოეტ-რეალისტთა შორისაც ფროსტი ყველაზე ნაკლებადაა შეპყრობილი ნოვატორობის წყურვილით.

1913 წელს ლონდონში გამოდის ფროსტისეული პირველი კრებული, ,,მიწის სურვილი", სადაც ჯერ კიდევ ნათლად მოსჩანს ფროსტის ორგანული კავშირი ინლისური პოეზიის ტრადიციებთან. უორდსვორტი და ტომას ჰარდი იყვნენ მისი პირველი მასწავლებლები. უარდსვორტმა უანდერძა მას საოცრად მშვიდი, აუმღვრეველი მანერა ბუნების ჭვრეტისა, ცხოვრებისეული მარტივი დეტალებისა და ასეთივე გრძნობების აყვანა მაღალი პოეზიის დონემდე.

ტომას ჰარდიმ გადაუშალა მას სოფლის ცხოვრების სიმშვიდე, ასწავლა დანახვა პასტორალურ იდეალებს მიღმა ფარული ტრაგედიებისა. მაგრამ ჰარდისათვის, ისევე როგორც უორდსვორტისათვის, უცხო იყო და ღრმად სუბიექტური განცდა ბუნების სიმშვენიერისა, როგორიც ფროსტს ახასიათებს. იგი არსად გვევლინება პასიურ მხატვრად, იგი ბუნებას იშველიებს მხოლოდ და მხოლოდ ს უ ლ ი ე რ ი გ ა ნ წ ყ ო ბ ი ლ ე ბ ე ბ ი ს საილტუსტრაციოდ. ამავე დროს, შესამჩნევია კიდევ ერთი ნიშნეული რამ: ფილოსოფიური აზრის განვითერება აღმწერლობით ფაქტორთან ერთად. როგორც სჩანს, ფროსტი ამ პერიოდში იუმისა და შოპენჰაუერის სუბიექტურ-იდეალისტური დოქტრირენების გავლენის ქვეშ იმყოფება. ამას გვაფიქრებინებს მისი ბრწყინვალე ლექსი ,,ნოემბრის სტუმარი", სადაც ფორმის მტკივე ნაჭედობასთან და განწყობილების სიწრფელესთან ერთად გვაოცებს დიდი მხატვრული ტაქტი და ზომიერების შეგრძნება, საღებავების ხმარებისას. აქ პოეტი გვესაუბრება თავის გრძნობაზე, რომელიც ეწვევა მას ნოემბრის სევდიანი ლანდშაფტის ნახვისას. მაგრამ ეს ლანდშაფტი არარაა მწუხარების გრძნობის გარეშე, რომელსაც ამ დროს განიცდის პოეტი, რომლის პრიზმაშიც ხედავს იგი რეალობის ამ მონაკვეთს:

,,ჩემი მწუხარება, როდესაც მეწვევა და ჩემში სახლდება,
ფიქრობს შემოდგომის უნათლო დღეებზე, მომქანცველ
წვიმაზე,
როს სიმშვენიერე ბუნების კვდომისა ისევ განახლდება,
მას უყვარს ალვების კვდომა ვერცხლისფერი და ცად
ამღლება,

მას უყვარს ალვების კვდომა ვერცხლისფერი და ცად
ამაღლება,
ჩვენს მიერ მრავალგზის თელილი მინდვრების ნესტი და
სინაზე.
მისი სიამტკბილე აროდეს მშორდება და მეც უდრტვინველი,
მისი მოსალბუნე საუბრის სმენისას არასდროს ვიღლები,
და მას უხარია, როდესაც ჯგუფ-ჯგუფად გვტოვებენ
ფრინველნი,
და მას უხარია, როდესაც ფერები, რუხნი, საკვირველნი,
ვერცხლად იქცევიან ირგვლივ შემომდგარი ფაფუკი
ნისლებით.
მაშინ გაძარცული ხეების მოწყენა, ის ჩუმი ნაღველი
მიწა გადამჭკნარი და შავი ღრუბლებით ცა დამძიმებული,
ყველა ეს მშვენება, მისგან ჭეშმარიტი სისავსით ნახული,
ისევ აღუქმელი ჰგონია ჩემს სულში და ღრმად დამარხული
იდუმალებისთვის მომითხრობს კვლავ და კვლავ, სიამით
ვნებული.
რამდენი ხანია, რაც მე შევიყვარე და რაც შევითვისე:
ნოემბრის დღეები, ჩუმი, გაძარცული ნოემბრის დღეები,
პირველ მოთოვამდე რომ იბინდებიან მდუმარე ტყეები...
მაგრამ ამაოა ყველა დარწმუნება ჩემთვის და მისთვისაც,
რადგან მ ი ს ი თ ვ ა ლ ი თ სხვა და ეს ქვეყანა და ეს
სივრცეები.

აქ პოეტურად არის რეალიზებული შოპენჰაუერისეული დებულება: ,,სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა". აქ არის ნოემბრის პანორამა მხატვრის თვალით დანახული, მხატვრის განცდაში გატარებულიმ მხოლოდ ამის გამო გადაიქცევა იგი პოეტურ სინამდვილედ. იგივე შეიძლება ითქვას ლექსებზე ,,ოქტომბერი", ,,იალაღი", ,,მარტონი" და სხვ.

ფროსტის პოეზია არსებობის იმავე კანონებს ემორჩილება, რომელნიც წარმოადგენენ ბუნების საფუძველს. ყოველი თვე, ყოველი სეზონი, თავისებურად არის ასახული მის ლექსებში. ფროს-

ტის პოეზიაში ცოცხლობს „ნΩუ-ჰემპშირის“ პირქუში ბუნება. აღსანიშნავია, რომ სეზონების და თვეების მიხედვით იცვლება მის პოეტურ განცდათა ტონალობაც:

მშვიდი ოქტომბრის მოალერსე, მყუდრო დილაო,
მომწიფებულად დასაცავად შენი ფოთლები;
ხვალინდელ ქარში გარინდებულ გზებს დაჩრდილავენ
ჩუმი ოცნებით...
კლდეზე ყვავების ყრანტალია დამაოსები,
ხვალინდელ ქარში დასტოვებენ ალბათ ბუდეებს,
მშვიდი ოქტომბრის მოალერსე, მყუდრო დილაო,
დღევანდელი დღის საათები ჰქმნიან ზღუდეებს,
ო, გაარღვიე ზღუდეები და დღის ნათელი
გაგვიხანგრძლივე. მიეჩვიე გარდაქმნას გული,
გარდაქმენ იგი შენებურად, და გაამთელე,
ხეს ალიონზე მოაცილე ერთი ფოთოლი
ხოლო მეორე - შაუდღისას შემოაცალე,
ერთი ჩვენს ხეს და მეორე სხვას. გზები მოთელე,
მზეს მოახვიე გამჭვირვალე ბურუსის ბადე,
მიწას მოავლე ამეთვისტოს მსუბუქი ჯადო.
ფრთხილად, ო ფრთხილად!
აი ეს ვაზი შეიბრალე, დაყურსულს ჩრდულში
შეჭირხლებია ნაადრევი ყინვისგან ლერწი,
სულ მცირედიც და მისი ტანი გახდება ბერწი,
ადრევე ვაზებს მიბრუნება კვლავ ზამთრულ ძილში...

აქ ჯერ არ არის მკვერთრად გამოკვეთილი მწუხარების მოტივი, აქ უფრო გარდამავალი განწყობილებაა საცნაური, რაღაც ახალი გარდაქმნის მოლოდინში, ფარული სინანული, რომელსაც იწვევს ბუნების კვდომა. უმთავრესია მაინც ამ ლექსში ის, რომ პოეტი განიცდის ბუნებას, როგორც ცოცხალ არსებას, გრძნობს მასთან არსებას, გრძნობს მასთან ინტიმურ სიახლოვეს, იგი გრძნობს, რომ ბუნებაში გამოვლენილი ძალები ენათესავებიან მისივე არსების უშინაგანეს ძალებს.

აღსანიშნავია, რომ პირველ პერიოდში ფროსტის ენა ჯერაც არ არის ისეთი სადა და გამჭვირვალე, როგორც შემდგომი პერიოდის ლექსებში. სასაუბრო ინტონაციებსაც აქ უფრო იშვიათად ვხვდებით, უფრო ხშირია მღერადი ხასიათის სტრიქონები. შეინიშნება ალაგ-ალაგ პოეტიზმების ხმარებაც. ეს კიდევ ეთხელ გვარწმუნებს, რომ ფროსტი ამ დროისთვის ჯერ კიდევ მყარად იდგა XIX საუკუნის ინგლისური პოეზიის ნიადაგზე.

1915 წელს ფროსტი უბრუნდება სამშობლოს. იგი სახლდება დერიში და აწარმოებს საფერმერო მეურნეობას. იგი უკვე სახელმოხვეჭილი პოეტია. მას იწვევენ ინგლისური ენის პროფესორად ამჰერსტის კოლეჯში. ამასობაში გამოდის მისი წიგნები: ,,მინდორი მთაში"(1916), ,,დასავლეთისკენ მიმდინარე ნაკადული"(1923) და სხვ.

ამ კრებულში შეიმჩნევა შედარებით მეტი სიახლე. უპირველეს ყოვლისა, თემატიკის სიახლეა საცნაური. ლირიულ ჩანახატებს აქ უკვე სჭარბობს სცენები სოფლის ცხოვრებიდან. ჩვენს წინაშე არიან ადამიანები: ფერმერები, მათი ცოლები, მოჯამაგირეები, სოფლის ექიმები და სხვ. ჩვენ ვისმენთ მათ ცოცხალ საუბარს, ვეცნობით მათ განცდათა სამყაროს, მათ ფსიქოლოგიას. გარკვეულ სიმპათიასთან ერთად ავტორს არ შეიძლება არ შეამჩნიოთ ერთგვარი გაღიზიანება, რასაც იწვევს ფერმერთა გონებას-შეზღუდულობა და რუტინერობა, სისასტიკე და განურჩევლობა მათზე დაბლა მდგომი ადამიანების ბედისადმი. ამ მხრივ აღსანიშნავია ლექსი ,,ღობის შეკეთება", სადაც დახატულია ანტიპათიური სახე ფერმერისა, რომლისთვისაც ცხოვრებაში მთავარ საზომად ქცეულა მიჯნა, ამ მიჯნითაა შემოფარგლული მისი გონებრივი ჰორიზონტი, იგი სტერეოტიპულად იმეორებს ანდაზას: ,,კარგ მეზობლებს კარგი ღობე უნდა ჰყოფდეს", და მზად არის, ამ პრინციპიდან გამომდინარე ჩაიდინოს ყოველგვარი გულქვაობა. ლექსში ,,მოჯამაგირის სიკვდილი" ასახულია უბრალო ადამიანების ტრაგედია. აქ გატარებული აზრი, კერძო საკუთრება და მდგომარეობის მხრივ უპირატესობა თვით ძმებს შორისაც იწვევს განხეთქილებას (მოხუცი მოჯამაგირის, სილასის ძმა ბანკის დირექტორია, მაგრამ სილასი ძმის წინაშე თავის დამცირებას მოჯამაგირეობას ამჯობინებს და

იღუპება უცხოობაში, იმდენად ძლიერია საკუთარი ღირსების გრძნობა ამ უბრალო ადამიანში). აქ მთელის ძალითაა მხილებული ბურჟუაზიული ეგოცენტრიზმი, რომელიც თავისი არსებით ეწინააღმდეგება მაღალი, ქრისტიანული ჰუმანიზმის პრინციპებს.

თუ ფროსტის პირველი პერიოდის ლექსებში განწყობილება და ლირიული განცდა იყო წინა პლანზე წამოწეული, შემდგომი პერიოდის ნაწარმოებებში უფრო ბრძნული აზრის დომინირება შეიმჩნევა. ამერიკელმა პოეტმა და კრიტიკოსმა მარკ ვან დორენმა მოხდენილად თქვა ფროსტის შესახებ: „იგი ფილოსოფიური პოეტი იყო, რაც მისი გაგებით ნიშნავდა ღრმა და ფაქიზი გულის შერწყმას ინტელექტთან, რომელიც მუდამ დაეძებს ღრმა აზრს ცხოვრებაში". ასე რომ, აზრის დომინირება როდი ნიშნავს ლექსის ემოციონალურ გაღარირებას. უადგილო არ იქნება, რომ მოვიყვანოთ თავად ფროსტის შეხედულება პოეტური შემოქმედების პროცესზე: „ლექსი იწყება აღტკინებით და მთავრდება სიბრძნით – განვითარების გზა იგივეა, რაც სიყვარულში. ვერავინ იტყვის, რომ ექსტაზი შეიძლება იყოს სტატიური და გაჩერდეს ერთ ადგილას. ასე რომ, იგი იწყება აღტკინებით, შემდეგ მიელტვის პირველად იმპულსს, ღებულობს მიმართულებას, რომელიც მას მისცა პირველმა ფრაზამ, გაივლის ბედნიერ შემთხვევათა წყებას და მთავრდება ცხოვრების კლასიფიკაციით (გასხივოსნებით), –არა თუ დიდი კლასიფიკაციით, რომელსაც ემყარებიან სექტები და რელიგიური კულტები, არამედ გაურკვევლობისადმი წუთიერი დაპირისპირებით... იგი პოულობს თავის სახელს თავისსავე მსვლელობაში, მოელის მას რომელიმე ფინალურ ფრაზაში, რომელიც ბრძნული იქნება და თან სევდიანი"[1].

ეს თქმა შეიძლება მივუსადაგოთ ფროსტის მთელ შემოქმედებას. აქ მოცემულია მისი პოეტიკის არსი. სწორედ ამიტომ არის, რომ ემოცია მის ლექსებში მჟღავნდება განგებისად შეფარული სახით და არსად არ ადის წამყვანი ფაქტორის სიმაღლემდე. თუ ტომას სტრენზ ელიოტი ცდილობს იპოვოს აზრის ემოციური ეკვი-

[1] Complete Poems of Robert Frost – New York, 1964, p. 6.

ვალენტი, ფროსტთან შეიმჩნევა საპირისპირო ცდა ემოციის აზროვნული ეკვივალენტის პოვნისა, აქაც მის თქმას მოვიშველიებთ: ,,კარგი ლექსი ჰქვია ისეთ ლექსს, სადაც ემოცია აზრითაა გადმოცემული, ხოლო აზრი სიტყვებით", ხოლო ელიოტმა ასე გამოხატა თავისი აზრი პოეზიის დანიშნულებაზე: ,,პოეზია არ არის ფილოსოფიის, რელიგიის ან თეოლოგიის შემცვლელი (substitute); მას საკუთარი ფუნქცია აქვს. მაგრამ რამდენადაც ეს ფუნქცია ემოციურია და არა ინტელექტუალური, შეუძლებელია მისი გადმოცემა ინტელექტისმიერი ტერმინოლოგიით"[1].

უნდა ითქვას, რომ ფროსტიც, ისევე როგორც ელიოტი, თავის მიერ შემუშავებული თეორიიდან როდი გამოდის, არამედ საკუთარი შემოქმედების ნიადაგზე აფუძნებს თეორიულ შეხედულებას.

ლექსში ,,დასავლეთისკენ მიმდინარე ნაკადული" აირეკლა ფროსტის ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ერთი მხარე. აქ იგი გვევლინება ევოლუციონისტ-დიალექტიკოსად, რომელიც აღიარებს განვითარების უწყვეტლობას. აქვე აშკარად მოსჩანს მისი ტელეოლოგიზმიც. ძველბერძენი ფილოსოფოსის თალესის მსგავსად იგი სუბსტრატად წყალს აღიარებს, ხოლო აქ განვითარებული დიალექტიკური შეხედულებები სამყაროზე ჰერაკლიტე ეფესელი აზრს ენათესავება. როგორც ცნობილია, ჰერაკლიტე სამყაროს განვითარებას განიხილავდა, როგორც წინააღმდეგობათა მუდმივ ჭიდილს. მისი ცნობილი თქმაა: ,,ყოველივე მიმდინარეობს და არ შეიძლება ორგზის შეხვიდე ერთსა და იმავე მდინარეში". ამას ემთხვევა ფროსტის მიერ ნაკადულის გამოყენება ყოფიერების სიმბოლური გამოსახვის საშუალებად. ჰერაკლიტე წინააღმდეგობებს განიხილავს ერთიანობაში და ამბობს, რომ სიკვდილი არის სიცოცხლე, ჰადესი არის დიონისე და პირუკუ. ფროსტთანაც ანალოგიური აზრია გატარებული:

,,წინააღმდეგობა რომ ვახსენეთ, შეხედე ნაკადს,
იმ თეთრი ტალღით რარიგ ებრძვის იგი თავის თავს,
დასაბამიდა წყალი იყო ჩვენი საწყისი,

[1] T.S. Eliot – Selected Prose, p. 55

სანამ რაიმე არსებისგან წარმოვდგებოდით.
ამჟამად ჩვენ, ამ აჩქარებულ ფეხის ნაბიჯით,
უკან ვაბრუნებთ საწყისების საწყისისაკენ
ყველაფერ იმას, რაც ნაკადად მიედინება.
ზოგი ამბობს, რომ არსებობა ვით პირუეტი
ან პიროუტი, მეორდება ერთსავ ადგილას,
ცეკვავ ადგილზე. არა, იგი მიედინება,
მიედინება ხან გულდინჯად, ხან სევდიანად
რათა აავსოს უფსკრულეთი სიცარიელით.
იგი გვერდს გვივლის ამდაგვარი ნაკადის სახით,
გადადის ჩვენზე, ჩამოდგება ხშირად ჩვენს შორის,
რათა გაგვყაროს პანიური შიშის წუთებში.
გადის ჩვენ შორის, ჩვენზე, ჩვენს ქვეშ და ჩ ვ ე ნ თ ა ნ ე რ თ ა დ,
იგია დრო და სიძლიერე, სინათლე, ტონი,
ხედვა, სიცოცხლე, სიყვარული და ამავე დროს
იგი სიკვდილის საამქვეყნო წყალვარდნილია,
არარაობის მომვლენელი, შეუჩერები,
აბრკოლებს მხოლოდ საკუთარი წინააღმდეგობა,
რომელიც უკან ახევინებს განსაცვიფრებლად,
თითქოს სინანულს აღუძრავდეს წმიდათაწმინდას.
იგი შეიცავს თავისთავად ამ უკუგდებას
ასე, რომ მისი დაქანება არის ამავ დროს
აღმასვლაც თითქოს და მცირედი შემართვაც თითქოს,
ჩვენი საწუთროს უკუსვლაა - საათის წინსვლა
მზის უკუსვლაა - წინსვლა ისევ ნაკადულისა,
არსებობს ძალა, რომელიც თვით მზის სვლას წარმართავს,
ეს არის ბიძგი სათავისკენ უკუგდებისა,
საწინააღმდეგოდ დინებისა, რომელშიც ჩვენ ვართ,
დინების ხარკი, მიტანილი სათავისადმი, -
აი, რა არის ბუნებაში ჩვენი საწყისი
და ჩვენი არსიც უმთავრესად".

ძალა, რომელიც თვით ,,მზის სვლას წარმართავს", რომელიც განაპირობებს სამყაროს ჰარმონიულ განვითარებას და რომელიც

ბუნებაში ,,ჩვენივე საწყისია" და ,,ჩვენი არსი", არის აბსოლუტური ძალა, რომელიც არიც საფუძველი ყოფიერებისა, ,,უძრავი მამოძრავებელი", რომელიც იწვევს ყოველგვარ მოძრაობას. აი, რარიგად არის გამოხატული ,,უძრავი მამოძრავებელი" იდეა შუა საუკუნეების დიდი მოაზროვნის თომას აკვინელის ფილოსოფიაში: ,,ყოველივე რაც მოძრაობს, უნდა მოძრაობდეს სხვა, გარეშე ძალის ზემოქმედებით. შეგრძნებისათვის ნათელია, რომ რაიმე საგანი, მაგ, მზე, იმყოფება მოძრაობაში. აქედან გამომდინარე, იგი მოძრაობაში მოჰყავს სხვა რაღაცას, მის მამოძრავებელს. ასეთ შემთხვევაში ის, რაც ამოძრავებს მას, თავად ან მოძრაობს, ან არ მოძრაობს. თუ იგი არ მოძრაობს, მაშინ დამტკიცდება, რომ ჩვენ უნდა გამოვიტანოთ აუცილებელი პოსტულატი, რომ არსებობს უძრავი მამოძრავებელი (Primum mobile),ანუ ღმერთი; აქედან გამომდინარე, ან უნდა გავყვეთ უსასრულობას, ან მივიდეთ უძრავ მამოძრავებლამდე. უსასრულობაში გადასვლა შეუძლებელია, ამიტომ აუცილებელ პოსტულატად უნდა მივიღოთ უძრავი მამოძრავებლის არსებობა"[1]. ეს არის ის ,,საწყისთა საწყისი", რომელსაც ახსენებს ფროსტი ამ ლექსში. ადამიანის უმაღლეს დანიშნულებად პოეტს მიაჩნია მარადიული ღირებულების შექმნა, წარმავალის, ჟამიერის მარადიულადვე მიქცევა; ეს არის ,,დინების ხარკი მიტანილი სათავისადმი". ადამიანი, რომელიც არ ჩამორჩება ევოლუციას, აღვთაებრივებს ცხოვრებას, რითაც ,,აბრუნებს საწყისების საწყისისაკენ ყველაფერ იმას, რაც ნაკადად მოედინება".

ფროსტის ლექსების მოჩვენებითმა სიმშრალემ ზოგიერთი მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ იგი გამოფიტული, ,,უხმო" პოეტია. მაგრამ საკმარისია ღრმად დავუკვირდეთ მის შემოქმედებას, რომ მასში ნაცვლად მონოტონური, მშრალი პოეტისა დავინახოთ სტოიკური შეგნების მოაზროვნე-პოეტი, რომელმაც იცის, რომ გრძნობების აყოლას პოეზიაში ხშირად სენტიმენტალური პოზიორობისკენ მივყავართ. ამით აიხსნება მის მიერ ყოველგვარი ყალბი რიტორიკის, მანერულობის უკუგდება, რაშიაც მდგომარეობს ფროსტის თანამედროვეობა. იგი მკითხველთან საუბრისას არასოდეს იკე-

[1] იხ. Philip Frank – The Philosophy of Sciance; N. Y. p. 40.

თებს ნიღაბს. ასე რომ, თქვენ მუდამ ხედავთ მშვიდ, ნათელ, ცისფერ თვალებს, მის მაღალ შუბლს. მის წყნარ მიხრა-მოხრას. იგი, უპირველეს ყოვლისა, გულწფელობით ატყვევებს მკითხველს.

რაც შეეხება ტემპერამენტის მგზნებარებას, ფროსტი ოსტატურად ახერხებს მის შეზავებას გონისმიერ ,,ყინულთან". გავიხსენოთ მისთვის უაღრესად დამახასიათებელი ლექსი ,,ცეცხლი და ყინული":

,,ერთნი სამყაროს დასასრულად ცეცხლს გვიქადიან,
მეორენი - გამყინვარებას.
როცა ვიხსენებ თუ რა მწადდა და რა მწადიან,
ვემხრობი მათ, ვინც აღსასრულად ცეცხლს გვიქადიან.
მაგრამ თუ ორგზის გაგვეხსნება ნგრევის კარები,
მე სიძულვილსაც კარგად ვიცნობ, ახლა რომელიც
მაფიქრებინებს, რომ ნგრევისთვის გამყინვარება
ძალა არის არანაკლებ განუზომელი.

ამერიკელმა კრიტიკოსმა ლორენს ტომპსონმა თავის წიგნს ფროსტის შესახებ უწოდა ,,ცეცხლი და ყინული". ეს დაწყვილება მართლაც რომ შესანიშნავად ასახავს ფროსტის შემოქმედების არსს.[1]

უნდა ითქვას, რომ რობერტ ფროსტი ძირითადად ობტიმისტური ბუნების პოეტია. მართალია, ეს არ არის უიტმენისებური პროფეტური ოპტიმისტი, ფროსტისათვის უცხოა მომავლის ნათელხილვითი განჭვრეტა, ადამიანის ბუნებრივი სიქველის მტკიცე რწმენა, მაგრამ ფროსტს სჯერა ადამიანის ძ ა ლ ი ს ა. საუკეთესოდ მოჩანს ეს რწმენა ლექსში ,,ქვიშის დიუნები":

ზღვის ტალღები მწვანეა და სველი,
როს ნაპირთან ახალ-ახალ რიგებად
იმსხვრევიან ახლები და ძველით

[1] იხ. Thompson L. B. - ,,Fire and Ise". The Art and Thought of Robert Frost. New York, 1942.

ყავისფერი მწვანე ბორცვი იგება.
ზღვა ხმელეთის კიდეს აფართოებს,
სად ჰყვავიან მებადურთა ბაღები
და ქვიშაში ჩამარხულად სტოვებს
კაცს, გადაურჩა დაღრჩობას.
ალბათ, იცნობს ქვებს და კუნძულთ რკალებს,
მაგრამ კაცის არ სცოდნია ბუნება;
თუ კი ფიქრობს, რომ ცვალებას ძალუძს
ცხოველმყოფელ აზრთა განადგურება.

კაცმა გემი შეატოვა პირში,
შესაძლოა შეატოვოს სახლებიც,
რათა უფრო თავისუფალ ფიქრში
კვლავ დააწყოს გეგმები განახლების.

შესანიშნავად მოჩანს აგრეთვე ეს განწყობილება ფროსტის სამსტრიქონიან ლექსში ,,Pertinax"(სიმტკიცე):

დეე, ქაოსი აღიძრება გოდებით,
დეე, ღრუბლები შედრკენ ცეცხლმოდებით,
მე მაინც ფორმას ველოდები.

ფროსტის ლექსებში პესიმისტური განწყობილება არასოდეს გეცემათ თვალში. მას არასოდეს ღალატობს ტაქტის შეგრძნება პირადი სევდის გადმოცემისას. პირიქით, სიკვდილ-სიცოცლის საჭირბოროტო საკითხებზე საუბრისას მას ერთვარი ირონიაც ახასიათებს. რამდენი პოეტური ტაქტია მის პატარა ლექსში ,,განრთხმულნი", სადაც პოეტი ისევ საყვარელ ბუნებას მიმართავს, რათა გვაგრძნობინოს თავისი უნუგეშო მდგომარეობა:

ქარს ეუბნებოდა თქეში:
,,გასწი და წამოვალ ჩქარი"
ბაღს შემოაცალეს ნეშო,
ყვავილთათვის დადგა ზარი.

ცოცხლებს ქვეშ გართხომოდათ მიწის შავი ლები
მე ვიცი, რას გრძნობდნენ მაშინ ყვავილები.

არის ტენდენცია ამერიკულ კრიტიკაში ფროსტის უიტმანიანულ გამოცხადებასა (ჯეფრი მური), მაგრამ ამგვარი მტკიცება მხოლოდ ნაწილობრივ თუ შეესაბამება სიმართლეს. მართალია, ფროსტის პოეზია თავისი ხალხურობით, დიდი თემატური ნაირფეროვნებით შეიძლება დავუნათესაოთ ამერიკის ამ დიდი ტრიბუნის შემოქმედებას, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ ძირეული განსხვავებანიც, რომელნიც არსებობენ მათ შორის. კერძოდ, ფროსტის მიერ ურბანისტული თემების იგნორირება, მკაცრი კონტროლი სალექსო სტრიქონისა (თვით თავისუფალ ლექსშიც კი), ემოციის შეფარვა ან მეორე პლანზე გადატანა (მაშინ, როდესაც უიტმენთან ემოცია მუდამ თვალში საცემია), განგებისად გამკრთალებული ფერების ხმარება და სხვ. უიტმანი მუდამ ფერსავსე ტილოებს გვაძლევს, ხშირად მყვირალა ფერებსაც კი, ფროსტითვის კი უცხოა ეს ყოვლივე. რაც შეეხება სასაუბრო ინტონაციებსმ ფროსტის მიერ მათი ვირტუოზული მოთავსება კლასიკური ლექსის ჩარჩოებში უფრო მეტად ანათესავებს მას, როგორც უკვე ითქვა, მეორე დიდ ამერიკელ პოეტთან, ედვინ არლინგტონ რობინსონთან.

ფროსტის ბოლო პერიოდის ლექსებში შესამჩნევია მიდრეკილება მკაცრი ლაკონიზმისაკენ; თვითეული სტრიქონი აქ უფრო მძიმდება, ხდება უფრო მრავლისმეტყველი („quantuta", „ნოქტურნები", „ათი წისქვილი"), შეიმჩნევა დიდი დახელოვნება აფორისტულ მეტყველებაში, ხშირად ერთი აფორიზმის ჩარჩოებში აქცევს ლექსის მთელ ფაბულას და ვღებულობთ, თუ შეიძლება ითქვას, „მიკროფაბულას" (მაგ; „სიფრთხილე", „რწმენა", „პასუხი" და სხვ.). ამავე დროს გვაცვიფრებს ამ ნΩუჰემპშირელი ფერმერის ერუდიცია და განსწავლულობა მეცნიერების სხვადასხვა დარგში. მისთვის შემოქმედების მასალაა არა მარტო შეუიარაღებელი თვალით ხილული სამყარო, არამედ მიკროსკოპით და ტელესკოპით დანახული რეალობაც (ლექსები: „ყრადსარები წერტილი", „ციცაბო მთა"); მითოლოგიურ ელემენტებს და ბუკოლიკურ მოტივებს

მოდერნიზებული სახით ვხვდებით ამ პერიოდის ლექსებში („ირისე ღამით", „პოლიტიკური პასტორალი").

თანამედროვე ამერიკელი კრიტიკოსი კლინტ ბრუკსი თავის წიგნში „თანამედროვე პოეზია და ტრადიცია" ერთ თავს უთმობს ფროსტის შემოქმედებას, სადაც მას უპირისპირებს სხვა თანამედროვე პოეტებს – მაკლიშს, ოდენს, ტეᲘტს და სხვ. „ფროსტი რეგიონალისტია და ტრადიციონალისტი", – ამბობს იგი.[1] „რეგიონალისტის" გაგებაში იგი გულისხმობს ფროსტის შემოფარგლოლობას ნᲘუ-ინგლანდის თემატიკითა და განწყობილებებით. მართალია, ფროსტი ტრადიციული პოეტია, ყველაზე მეტად ტრადიციული პოეტი ამერიკულ პოეზიაში და ამიტომ მისთვის „ტრადიციონალისტის" სახელი სრულიად შესაფერისია, მაგრამ ძნელია დავეთანხმოთ ავტორს მის მეორე განსაზღვრებაში, ვინაიდან ფროსტი მხოლოდ გ ა რ ე გ ნ უ ლ ა დ ა ა რეგიონალისტი. მისი პოეზიის მნიშვნელობა სცილდება ვიწრო ადგილობრივ პრობლემებს და აღწევს ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას. ნᲘუ-ინგლანდის სპეციფიკით იგი შემოფარგლულია გ ა მ ო მ ს ა ხ ვ ე ლ ს ა შ უ ა ლ ე ბ-ე ბ შ ი და არა პოეტურ აზროვნებაში, სადაც ფროსტი გვევლინება ერთ-ერთი უდიდესი ნ ო ვ ა ტ ო რ ი თანამედროვე პოეზიისა.

შემოდგომში ბრუკსი უპირისპირებს ფროსტს რენდომსა და ტეᲘტს და უწოდებს ამ უკანასკნელს „განაწამებ ინტელექტუალურ ობსკურანტისტებს" (fortured intellectual obscurantists), აქვე სამართლიანად აღნიშნავს იგი ფროსტის უშუალობას, ნათელ დიქციას, რომლითაც იგი უპირისპირდება ხსენებული პოეტების ბუნდოვანებას.

ფროსტის პოეზიის ღრმა ხალხურობას, მის ფართო დიაპაზონს აღნიშნავდა გაზეთი „ჩიკაგო ტრიბᲘუნი", მისი გარდაცვალების შემდეგ: „სიკვდილამდე დიდი ხნით ადრე ფროსტმა, მხცოვანმა და სახელოვანმა პოეტმა ჰპოვა განსაკუთრებული აღიარება და აღფრთოვანება, არა უბრალოდ ლიტერატურული ელიტისა, არამედ ფართო მასებისაც. ამჯერად, მისი ხანგრძლივი სიცოცხ-

[1] იხ. Clanth Brookes – Moderns Poetry and Tradition. New York, 1965, p. 110.

ლის ფარგლებს გარეშე, მისი საუკეთესო ლექსები განაგრძობენ საუბარს ნათელი სიბრძნისა და სიყვარულის ენაზე“.

მსგავსი ტენდენციებით ხასიათდება კარლ სენდბერგის შემოქმედება. სენდბერგი დაიბადა ილინოისში, 1878 წელს. იგი წარმოშობით შვედია. ახალგაზრდობაში მან რამდენიმე პროფესია გამოიცვალა. 1910 წელს გახდა სოციალ-დემოკრატიული პარტიის წევრი. შემდგომში ხდება ჟურნალისტი, მოგზაური, მგოსანი-დეკლამატორი, ლინკოლნის ბიოგრაფი. მისი პოეტური ხმა და შემოქმედებითი მანერა უიტმენს გვაგონებს. მისთვისაც უცხო იყო სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი ეთერული ლირიკა, ლექსის მღერადობა, ფრაზის მუსიკალობა. მისი ლექსის ინტონაცია ბუნებრივ თხრობას უფრო უახლოვდება. მისთვის უცხოა ყოველგვარი ყალბი რიტორიკა და გრძნობების აყოლა. სენდბერგმა თავისი შემოქმედების ხასიათი შესანიშნავად მოგცა ლექსში „არჩევანი“. აქ მან ბრწყინვალედ განსაზღვრა აგრეთვე ახალი პოეზიის იმ ფრთის თავისებურება, რომელსაც თავად ეკუთვნოდა:

ისინი ბევრს შემოგთავაზებენ,
მე – სულ მცირეოდენს.

მთვარის ლიცლიცი შუაღამის შადრევნის ფონზე,
და წყლის რაკრაკი თვლემის მომგვრელი,
გაშიშვლებული მხრები, ღიმილი,
ხან სიყვარული, ხან ღალატი, ურთერთს რომ სცვლიან,
სიკვდილის შიში, სინანულის კვლავ დაბრუნება –
ყოველივე ამას გთავაზობენ თქვენ –
მე კი მოვდივარ,

მომაქვს პური მარილმოყრილი,
მძიმე ჯაფის უღელი,
დაუცხრომელი ბრძოლა

და გეუბნებით:
აჰა, აიღეთ:

შიმშილი,
საფრთხე
და სიძულვილი.

აქ შესანიშნავად მოსჩანს, თუ როგორ უპირისპირდება რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის განწყობილებებს ხალხიდან გამოსული პოეტის უხეში, მაგრამ დამაჯერებელი ხმა.

მაგრამ სენდბერგი სხვა ჟურნალისტი პოეტების მსგავსად, მოვლენათა ზედაპირით როდი კმაყოფილდება. ცხოვრების მისტერიები მასში აღძრავენ მძლავრ წყურვილს შემეცნებისას. იგი ხედავს, რომ შეუძლებელია ცხოვრების ყველა მოვლენის რაციონალიზება, რომ არის ისეთი ამბები, „რაც ჩვენს ბრძენებს სიზმრადაც არ მოელანდებათ". ეს ტენდენცია განსაკუთრებით მჟღავნდება ლექსში „უდაბნო", სადაც პოეტი ცდილობს ჩასწვდეს ადამიანის საიდუმლოს. იგი ხედავს, რომ შეუძლებელია ადამიანის ახსნა, როგორც მხოლოდ ცხოველის უბრალო გაგრძელებისა, ვინაიდან ადამიანში ცხოველური ინსტინქტებისა და ლტოლვების გარდა არის მაღალი, სულიერი იდეალები. სენდბერგის პოეტური თვალთახედვის ადამიანის არსების ინტროსპექტული ჭვრეტა უდაბნოს სურათად ეჩვენება:

ჩემში სახლობს მგელი... ბასრი ბრჭყალები ტყავის დასაგლეჯად...
წითელი ენა უმი ხორცისთვის... ცხელი სისხლისთვის...
ვინახავ მგელს, რადგან იგი უდაბნომ მომცა,
ჩემში სახლობს მელა...რუხ-მოვერცხლისფერო მელა... მე ვყნოსავ
გარემოს... ქარსაც კი გამოვრჩები რაღაცას, სიბნელეში
გამოვჩხრეკ მძინარე არსებებს, შევახრამუნებ და ვმალავ
ბუმბულს... ვხაზავ წრეებს, ვნასკვავ ყულფებს, ვიგონებ ხრიკებს...
ჩემში სახლობს ტახი.... დინგი და მუცელი... ჭამის, ღრუტუნის.
მექანიზმები... მზეში გაწოლის, ტკბილი ძილის მექანიზმები, -
ესენიც უდაბნომ მომმადლა, უდაბნო მათ ვერ შეელევა.

ჩემში სახლობს თევზი...ვიცი, რომ მოვედი მლაშე და ცისფერი წლის

მორევებიდან.... დავსრიალებდი ქაშაყებთან ერთად მეჩეჩზე...

წყალს ვაშხეფებდი დელფინებთან ერთად...სანამ მიწა შეიქმნებოდა...

სანამ წყალი გადვიდოდა.... ნოეზე ადრე, დაბადების პირველ თავზე ადრე.

შემდეგ პოეტი იძლევა კიდევ რამდენიმე პარალელს ადამიანური ბუნების მსგავსებისას ცხოველთან და დაასკვნის:

ასე რომ, მთელი ზოოპარკი მყავს, მთელი სიმხეცე, ამ ჩემს ნეკნებქვეშ, ამ ჩემს მყიფე თავისქალაში, ამ ჩემს წითელსარქვლიან გულში; ჩემს დედაკაცურ ბავშვურ გულში: ჩემშია მამა, ჩემშია დედა, ჩემშია მიჯნური. ესენი მოვიდნენ – ღმერთმა უწყის საიდან, მიდიან – ღმერთმა უწყის საით, მე ვარ ზოოპარკის პატრონი, მე ვამბობ „პო“-ს და მე ვამბობ „არა“-ს, ვკლავ კაცს, ვმღერი, ვმუშაობ. მე თანაზიარი ვარ ამ სოფლის. მე უდაბნოდან მოვედი.

პოეტისთვის ცხადი ხდება, რომ ადამიანი სწორედ აქ იწყება, სადაც თავდება მისი მსგავსება ცხოველთან. ადამიანზე მხოლოდ გარეგანი, ზედაპირული დაკვირვების შედეგია ის აზრი, რომ იგი ცხოველის ერთ-ერთი სახეობაა (თუნდაც უმაღლესი). საკმარისია ღრმად და შინაგანად დავუკვირდეთ ადამიანს, რომ იგი წარმოსდგება ჩვენს წინაშე როგორც გამოცანა.

ეს დიდი გამოცანა ძველ-ეგვიპტურ მისტერიებში სიმბოლიზებული იყო სფინქსის სახით, რომელშიც ცხოველური ელემენტები შერწყმული იყო ადამიანურ და ღვთაებრივ ელემენტებთან. შეიძლება ითქვას, რომ სენდბერგის „უდაბნო“ ერთგვარი პოეტური რემინისცენციაა სფინქსისა, თუმცა უნდა ითქვას, რომ სენდბერგი ახალი დროის ადამიანისთვის დამახასიათებელ აგნოსტიკურ სიფრთხილეს იჩენს ამ პრობლემის წინაშე. აქ არის კონსტატირებული ფაქტი, რომ ადამიანური არსება იდუმალებითაა მოცული,

მაგრამ არ არის არავითარი ცდა ამ იდუმალების განჭვრეტისა. თუმცა, უნდა ითქვა, რომ ეს იმითაცაა გამოწვეული, რომ ახალი დროის ოიდიპოსს სფინქსი გაცილებით რთულ გამოცანებს ეუბნება, ვიდრე ძველ ეგვიპტურ ან ძველ ბერძნულ ეპოქაში.

სენდბერგის ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია ირაციონალიზმი. მისი თვალსაზრისით, ხელოვნება არ არის ისეთი ფენომენი, რომლის ახსნაც შესაძლებელია გრძნობადი, ემპირიული სამყაროს მონაცემებით. ხელოვნება უფრო მაღალი, სპირიტუალური სინამდვილის განცხადებაა ჩვენს ფიზიკურ-გრძნობად ყოფაში, თუმცა არა ობიექტური უშუალო განცხადება, არამედ შემოქმედის ინდივიდუალურ პრიზმაში გადატეხილი, ამ შემთხვევაში შემოქმედი პასიური იარაღი როდია ზენა ძალების ხელში, რაც უფრო დიდია და მაღალმხედი ხელოვანი, მით უფრო მეტია მისი აქტუალური წვლილი ნაწარმოების შექმნისას. განსაკუთრებით ცხადი ხდება ეს ყოველივე მუსიკაზე დაკვირვებისას.

ხელოვანთა შორის მუსიკა ყველაზე ნაკლებადაა დაკავშირებული ბუნებისმიერ სინამდვილესთან. მუსიკის თავისებურაბათა განხილვისას ცხადი ხდება, რომ ჭეშმარიტი წყაროა მეტაფიზიკური სამყარო, ზეგრძნობადი რეალობა. სებასტიან ბახისადმი მიძღვნილ ლექსში „რიცხვების კაცი" სენდბერგი იძლევა თავის თვალთახედვას მუსიკაზე. ეს ლექსი უაღრესად მნიშვნელოვანია აგრეთვე სენდბერგის ესთეტიკის გაგებისათვის:

იგი იშვა დედამიწაზე რიცხვთა შესაცნობად
მან შეუფარდა ათიანებს ხუთიანები,
დააკავშირა, შეაყვარა მათ ერთმანეთი,
სარეცელი უქმნა ზიარი.
მან შეჰკრიბა ექვისანები, შვიდიანები,
გადაამტერა, ურთიერთს შეაჭიდა,
გამოთლილ ძვლებზე
მან გააღვიძა ორიანები, ოთხიანები,
განუფრთხო მათ ძილი ყრმობისა,
კვლავ შეულოცა და დააძინა.
მან დაალაგა რვიანები და ცხრიანები,

წინასწარმეტყველთა წვერებით შემოსა
და გაისტუმრა ნისლიან მთებში.
მან შეჰკრიბა მისთვის ცნობილი ყველა რიცხვები,
გადაამრავლა ახლადაღმოჩენილ რიცხვებზე
და უწოდა ყოველივე ამას ,,ლოცვა რიცხვებისა".
მრავალმილიონიან ქარაგმულ სიჩუმეს
მან აღმოუჩინა ჯუფთი რიცხვები
უკუნეთში მბრწყინავ შანდლებად.
მან უწყოდა სიყვარულის, ბედის რიცხვები,
მან უწყოდა, ვით შეიქმნა და შეკავშირდა
ვარსკვლავეთი, ზღვა და ხმელეთი რიცხვთაგან.

ამ ლექსში თითქოს ცოცხლდება განწყობილება ბახის მუსიკის გრანდიოზული ზესწრაფვისა ყოფიერების ზენა სფეროებისკენ. აქ დანახულია მუსიკის კავშირი რიცხვთა თვისობრივ მხარესთან. ყველა დროის ოკულტური ფილოსოფია რიცხვებში ხედავდა რაოდენობრივი მხარის გარდა თვისებრივ მხარესაც. რიცხვის რაოდენობრივი მხარე განიხილებოდა როგორც მისი ფენომენალური მახასიათებელი. ხოლო თვისობრივი მხარე – როგორც ნუმენალური, არსობრივი მახასიათებელი. პლატონის მოძღვრება იდეათა შესახებ შეიცავდა რეიცხვთა შესახებ იდუმალ სწავლსაც, [1] რომელიც თავის უკავშირდებოდა პითაგორეს მოძღვრებას და ეგვიპტის მისტერიალურ ცოდნას. პირველი ათი რიცხვი განიხილებოდა როგორც ყველა რიცხვის საფუძველი და უკავშირდებოდა ათ ძირითად იდეას. ეს ათი რიცხვი-იდეა განიხილებოდა როგორც მთელი კოსმოსური და ადამიანური ყოფის საფუძველი. სენბერგიც სწორედ ამ რიცხვებზე გვესაუბრება, რომელნიც პირველ ათეულში შედიან. აქ არის ერთგვარი მხატვრულ-იმაგინატიური დახასიათება ამ რიცხვთა თვისებებისა. მუსიკალური ჰარმონიის საფუძველს ინტერვალები წარმოადგენენ, რომელნიც ამავე რიცხვებით გამოისახებიან. ამრიგად უკავშირდება მუსიკა მაკროკოსმოსის ყო-

[1] E. Bindel- Die Geistigen Grundlagen der Zahlen, Stuttgart, 1956, S, 65

ფას, ამიტომ არის იგი „ლოცვა რიცხვებისა“. მაგრამ დამახასიათებელია, რომ ამ „ლოცვას რიცხვებისას“ ადამიანი აღავლენს, იგი ერთგვარი მიწიერი დემიურგია, რომელიც ჰქმნის ახალ, მესამე სინამდვილეს, მეტაფიზიკური და ფიზიკური სინამდვილის კიდეგან. ეს მესამე სინამდვილეა თავად ხელოვნება.

სენდბერგი როგორც ფსიქოლოგი დიდად არის დაინტერესებული ყოფის სირთულეებით, ცხოვრებისეული პარადოქსებით. იგი ხშირად წარმოგვიდგენს ადამიანს ტრაგიკულ სიტუაციაში, მაგრამ იგი მუდამ თვითმყოფადია არა მარტო ტრაგიკული მომენტის შერჩევაში, არამედ მის გადმოცემაშიც. მაგალითად, ჯალათი ოჯახურ გარემოცვაში:

ნეტავ რას ფიქრობს ჯალათი, როდესაც
ბრუნდება სახლში სამუშაოს შემდეგ?
როდესაც დაჯდება ცოლთან და შვილებთან
მიირთმევს ყავას ან შაშხიან ერბო-კვერცხს,
თუ ეკითხებიან ისინი მამას,
როგორ ჩაიარ დღეს სამუშაო დღემ,
როგორ მიდის საქმე, კარგად თუ ცუდად,
თუ ერიდებიან ზოგიერთ თემებს და
ამინდზე, ხელბურთზე, პოლიტიკაზე,
გაზეთის იუმორზე, კინოზე მსჯელობენ?
ან როდესაც გაიწვდის ხელებს
ყავის ფინჯნისკენ, ზედ თუ დახედავენ?
ან თუ ეუბნება უმცროსი შვილი:
„მამილო, ჰა თოკი, მოდი ვითამაშოთ
ახლა ცხენობანა“. თუ ეტყვის ხუმრობით:
დღეს უკვე საკმაოდ მომბეზრდა თოკები?“
ან თუ აენთება სიამოვნებისაგან
სახე, ვით კოცონი,
და თუ შესძახებს:
„ეჰ, მაინც რა არის ეს წუთისოფელი!“
და თუ სახეთეთრი მთვარე შეიჭვრიტავს
მის ფანჯარაში და პატარა გოგონას

დახედავს ბალიშზე ტკბილად მძინარეს
და ვერცხლს გადააითოვ ჩვილის სათუთ ყურებს
და ოქროს კულულებს, ნეტავი ამ დროს
რას შვრება ჯალათი? მას არ ეძნელება
ალბათ ყოველივე ამის ყურება და
საერთოდ,
მე ვფიქრობ,
ჯალათს არაფერი არ ეძნელება.

უნდა აღინიშნოს, რომ ადამიანური ბუნების ბნელი მხარეები, კაცობრიობის თანამედროვე ცხოვრების მანკიერებანი სენდბერგში პესიმისტურ განწყობილებებს როდი აძლიერებენ, როგორც ამას ვხედავთ მეორე დიდი ამერიკელი პოეტის, ჯეფერსის შემთხვევაში. სენდბერგი არამარტო ხედავს და იაზრებს წარმავლობას, არამედ ღრმა პოეტურ განცდებშიც იძლევა მას (ლექსი „ბალახი", „ცივ სამარეში", „პირველი კლასის ექსპრესი", „სიკვდილი" და სხვ.), მას ვერსაგზით ვერ დაერქმევა ვულგარული ოპტიმისტი. მაგრამ მეორეს მხრივ, სენდბერგი მუდამ ბრძოლისკენ მოუწოდებს ადამიანს. უიტმენისეული აღფრთოვანებითა და პათოსით მოგვითხრობს იგი თანამედროვე დიდი ქალაქის მღელვარე ცხოვრებაზე, სადაც ყოველი წუთი ბრძოლაა და წინააღმდეგობის დაძლევა („ჩიკაგოს ლექსები"). მუშების დაკორძებული ხელები, მეფოლადეების, საგლინავი ჩარხის ოსტატების, ხარატების მუხლამომწვარი შარვლები და რისხვით აღსავსე სახეები, კვამლი და ფოლადი, ტექნიკურ-ინდუსტრიული ძვრები – აი სენდბერგის რომანტიკა. ეს ადამიანები მისთვის უფრო მახლობელნი არიან, ვიდრე რაფინირებული ელიტა, ვინაიდან ისინი ჰქმნიან კაცობრიობის მომავალს:

პოლისმენი ფრთხილად, დაკვირვებით ირჩევს ფეხსაცმელს;
მეეტლე ფრთხილად, დაკვირვებით ირჩევს ხელთათამანებს; ორივენი უფრთხილდებიან თავიანთ ხელ-ფეხს; მათ აცხოვრებთ ხელფეხი.

მერძევემ არ იცის კამათი; იგი მუშაობს მარტოხელა; მას არავინ ელაპარაკება; ქალაქს სძინავს, როდესაც იგი გამოდის სამუშაოდ, იგი სამოც სადარბაზო კარს ჩამოუვლის ბოთლებით ხელში, აივლის ორას საფეხურს ხის კიბეებისას და უწოდებს ყოველივე ამას დღიურ სამუშაოს; ორი ცხენი ახლავს თან მხოლოდ, მან არ იცის კამათი.

საგლინავი ჩარხის ოსტატი და მეფოლადე წიდისა და ხენჯის ძმები არიან; სამუშაოს დამთავრებისას ისინი ამოიფერთხავენ ხენჯს ფეხსაცმელებიდან; მათ მიაქვთ ცოლებთან დასაკერებლად მუხლამოწვარი შარვლები; მათ გამჭვარტლული აქვთ კისერი და ყურები; ისინი იხეხავენ კისერსა და ყურებს; ისინი წიდისა და ხენჯის ძმები არიან.

(„ფასლმუნი უთენია გამოსულთათავი“)

ეს ფასლმუნი შეორულად ეხმიანება ლონგფელოს „ცხოვრებიეულ ფსალმუნს“, სადაც პოეტი გადაჭრით უპირისპირდება მოესთეტო სოლიპსისტებს, რომელნიც თავიანთი ბუნდოვანი იდეალიზმით ჰქადაგებენ ცხოვრებიეულ მოწყვეტას, რითაც სინამდვილეში ნიღბავენ თავიანთ შინაგან სიბერწეს, ნიჰილიზმს და კაცთმძულვარებას.

სენდბერგის ძირითადი წიგნებია: „ჩიკაგოს ლექსები“(1916), „პურის მლეწავი“ (1916), „კვამლი და ფოლადი“ (1920), „დილა მშვიდობისა, ამერიკავ!“ (1928), „ხალხი, დიხ“ (1936). სენდბერგი იყო აგრეთვე ხალხური ბალადების შემგროვებელი, მოგზაური მგოსანი-დეკლამატორი. იგი სწერდა პროზაულ ნაწარმოებებსაც (მაგ; რომანი „მოგონების კლდე“, საბავშვო მოთხრობები, ლინკოლნის ბიოგრაფია და სხვ.).არსებობს სენდბერგის ბიოგრაფია კარლ დეტცერის მიერ დაწერილი - „პიროვნება და მისი ფონი“.

პოეტი-რეალისტების დიდ ხუთეულში შედის აგრეთვე ვეᲘჩელ ლიდზი (1879-1931).

ლიდზი უაღრესად თავისებური ფიგურაა ამერიკულ ლიტერატურაში. იგი პროფესიით მხატვარი იყო, მაგრამ პარალელურად სწერდა ლექსებსაც. მან შემოიტანა პოეზიაში უაღრესად მონოლი-

თური, მკვეთრი სურათოვნება. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს იშვიათი მუსიკალობა მისი ლექსებისა, რომელთა უმეტესობაც სასიმღეროდ იყო განკუთვნილი. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს იშვიათი მუსიკალობა მისი ლექსებისა, რომელთა უმეტესობაც სასიმღეროდ იყო განკუთვნილი. ლინდზის თავისუფლად შეიძლება ვუწოდოთ პოეტი-ფერმწერა, ვინაიდან მის ლექსებში მხატვრის, ფერმწერის თვალი ხშირად ჩრდილავს პოეტის თვალს, განსაკუთრებით ეს ითქმის მის ცნობილ ლექსზე ,,ზანგური ქადაგება: სიმონ ლეგრი". თუმცა უნდა ითქვას, რომ ეს ტენდენცია განსხვავდება იმაჟისტი პოეტების ტენდენციებისაგან, რომელნიც ასევე ცდილობდნენ ლექსში სურათის, ხატის შამოტანას. განსხვავება, ჩვენის აზრით, იმაში მდგომაროებს, რომ ლინდზისთან ჩვენ ვხედავთ თითქოსდა დასრულებულ, ხორცშესხმულ ფერწერულ ტილოებს, ხოლო იმაჟისტებთან ხატი უფრო ჰაეროვანია, ხშირად გაბუნდოვანებული, ხოგჯერ მხოლოდ ემოციური განწობაა დატოვებული, რომელსაც იწვევს რაიმე წარმოსახვითი ზმანება. გარდა ამისა, ლინდზი უმთავრესად იძლევა რეალისტურ სურათებს თავის ლექსებში, ხოლო იმაჟისტები უფრო ირეალურ პლანში იძლევიან ხატს, მათი პოეზია უფრო იმპრესიონისტულ განწყობილებებს უახლოვდება. ვეᲘჩელ ლინდზი იყო სვედენბორგიანული ფილოსოფიის მიმდევარი, მას აქვს რამდენიმე ნაშრომი, რომელთაგან გამოირჩევა ,,სპრინგფილდის ოქროვანი წიგნი" (The Golden Book of Springfield).მისი ცნობილი წიგნებია: ,,კონგო და სხვა ლექსები",,კალიფორნიის ოქროს ვეშაპები"(The Golden Whales of California), ,,მზისაკენ სვლა" (Going to the Sun) და სხვ. ეს წიგნები გამოვიდა 1914, 1920, 1923 წლებში.

ჩვენ ვცადეთ გვეპოვნა განსხვავება იმაჟიზმის პრინციპებსა და ლინდზის შემოქმედებას შორის. უნდა ითქვას, რომ იმაჟიზმი დიდად გავრცელებული მიმდინარეობა იყო ათიანი და ოციანი წლების ამერიკულ პოეზიაში. როგორც თვით სახელი მიგვითითებს ამ მიმდინარეობისა (image-ხატი), მისი მთავარი პრინციპი იყო პოეტური სახისათვის სტატიურობის, ხედვითი სიმკვეთრის მინიჭება. იმაჟისტებს ახასიათებდათ აგრეთვე ლექსიკურ-მეტაფორული მასალის ერთგვარი დისტილირება, ლირიული გზნების ერთგვარი

შეფარვა. იმაჟისტი პოეტები არიან, როგორც უკვე ითქვა, ეზრა პაუნდი, ჰილდა დულიტლი, ემი ლოუელი და სხვანი. ეზრა პაუნდი რომანული ენების სპეციალისტია, მთარგმნელი ფილოლოგი. მისი შემოქმედება ვერ ჩაეტევა ვერც ერთი ნაციონალური ლიტერატურის ფარგლებში. იგი ისევე ორგანულად არის დაკავშირებული ჩინური პოეზიის ტრადიციებთან, როგორც ანგლო-საქსურ ან პროვანსულ პოეზიასთან. ჩინელი, რომაელი, შუა საუკუნეთა ევროპელი პოეტების თარგმნასთან ერთად იგი ეწევა ერთგვარ მოდერნისტულ სტილიზაციას, რითაც თანამედროვე სულს უახლოვებს ძველი პოეზიის განწყობილებებს. ტ.ს. ელიოტის თქმით, იგი არის „გამომგონებელი ჩინური პოეზიისა ჩვენ დროში". მაგრამ, მიუხედავად ყოველივე ამისა, პაუნდი მაინც ამერიკულ პოეზიას მიიჩნევს თავის მშობლიურ ნიადაგად. საუკეთესოდ არის ეს გამოხატული უოლტ უიტმენისადმი მიძღვნილ ლექსში „პაქტი". გარდა ამისა პაუნდი ცნობილია როგორც ესეისტი, კრიტიკოსი. მისი ესეების წიგნია „Polite Esseys" (1937), აგრეთვე ABC of Reading (1934). მისი ყველაზე პოპულარული წიგნია „Cantos", რომელიც ჩვენს ენაზე გადმოითარგმნება სიტყვით „ქებანი". ეს არის ქებათა სერია, რომელიც ჯერ არც უნდა იყოს დასრულებული.პაუნდზე იწერება ბევრი გამოკვლევა. ამათგან აღსანიშნავია Karner H. – „The Poetry of Ezra Pound".

პაუნდის შემოქმედება ცხადყოფს იმ ფაქტს, რომ მიუხედავად მრწამსებისა და მეთოდების ნაირგვარობისა, მაინც არსებობს ამერიკულ პოეზიაში ე რ თ ი ა ნ ო ბ ა. ერთის შეხედვით, ძნელად წარმოსადგენია ორი უფრო განსხვავებული პოეტის პოვნა ვიდრე უიტმანი და პაუნდი. რამდენადაც უიტმანის პოეზია მაკროკოსმოსურია და ობიექტური, იმდენად მიკროკოსმოსურია და კამერული იმაჟიზმის სამყარო. ნურავინ იფიქრებს, რომ უიტმანის კოსმოსურ ხილვებში არ იგრძნობოდეს პოეტის ინდივიდუალობა, მაგრამ ეს ინდივიდუალობა არასოდეს არ გვევლინება ვიწრო პიროვნული მასშტაბით, იგი თვით ყოფიერების წვრილმანებში ჩაძირვისას ღვთაებრივია და ყოვლისმომცველი. რაც შეეხება იმაჟიზმს, აქ მუდამ იგრძობა ხედვითი ჰორიზონტის განგებისი შემოფარგვლა, ინტიმის გაღრმავება, რიტმული პულსაციის ხელოვნური მოდუნე-

ბა. იმაჟისტი პოეტი უვნებაა, მაგრამ არაა თვითკმაყოფილი, მრავლისმხილველია, მაგრამ ცოტა რამ სურს დაინახოს, მასთან მუდამ იგრძნობა განცდაში – მოყირჭება, აზროვნებაში – ლაკონიზმი, საუბარში – სიტყვაძვირობა, სიცარიელის პლასტიკა, დუმილის ღაღადისი.

O Dien, purifiez nos coeurs, Purifiez nos coeurs, [1]
გმადლობ, რომ სიამის ხაზები მოავლე ჩემს სულში,
და სიმშვენიერე ამ შენი ვენეციისა, განმაცდევინე,
ვიდრე ეს მშვენება ჩემთვის იქცეოდა ცრემლის მიზეზად
ღმერთო, რა დიდი ქველმოქმედება ჩაგვიდენია და აღარ
გვახსოვს,
ესოდე დიდი მშვენიერება რომ მოგვივლინე ო, წყალთა
ღმერთო,
ო, ღამის ღმერთო, გვამცნე რა დიდი მწუხარება
უნდა გვეწიოს,
ნაადრევად რომ გვიზღავს ამ შვებას მის მოვლენამდის?
ო, სიჩუმის ღმერთო, Purifiez nos coeurs, Purifiez nos coeurs,
რამეთუ ვნახეთ
ბრწყინვალება შენი მხევლის ლანდისა,
ჰოი, ბრწყინვალება შენი მშვენების ლანდისა ვიხილეთ
წყლის ზედაპირზე,
აი, შენს ვენეციაში და შენი მხევლის
ლანდის სიწმინდეს
ვერ გავუმართე მე თვალები, ო, წყალთა ღმერთო,
ო, სიჩუმის ღმერთო,
Purifiez nos coeurs,
Purifiez nos coeurs,
ო, წყალთა ღმერთო, შენ განწმინდე ჩვენი გულები, რამეთუ
ვნახე
ლანდი ამ შენი ვენეციისა,
წყალზე მოლივლივე, და შენნი ვარსკვლავნი

[1] ო, ღმერთო, განწმინდე ჩვენი გულები.

ხედავდნენ მას თავიანთი შორის გზებიდან,
ხედავდნენ მას ო, წყალთა ღმერთო,
შენნი ვარსკვლავნი სდუმან ჩვენთვის შორით მგზობარნი,
ასევე სდუმს ჩემი გული ამჟამად ჩემში
Purifiez nos coeurs,
ო, სიჩუმის ღმერთო,
Purifiez nos coeurs,
ო, წყალთა ღმერთო.

აი, ვენეციის პოეტური ხილვა პაუნდის სულში აღმოცენებული. პოეტის ლოცვა სიჩუმისადმი, ფარული ტკივილი, იდუმალი, მისნური ღამე, რომელიც შემოქმედმა შეითვისტომა და გამოსტაცა წარმავალობას.

უიტმანის თითოეულ სტრიქონში უასზღვროება იჭრება იჭრება, იგი უხეში, გოლიათური ხელით გლეჯს მაიას, ილუზიის ბადეს, იგი მითიური პროტეოსის მსგავსად სახემრავალია და ხელშეუვალები. ამ დროისა და სივრცის ხუნდებს არღვევს შემოჭრილი მარადისობა, ხოლო იმაჟისტი პოეტი იჭერს წამიერ ხილვას, რათა აქციოს იგი მარადიულად. მიუხედავად ამ არსებითი განსხვავებისა, იმაჟიზმის კორიფე მიმართავს უიტმანს:

მოდი დავდოთ პაქტი, უოლტ უიტმან,
საკმაოდ დიდხანს უარვყოფდი მე სახელს შენსას,
ახლა კი მოვედ უკვე შენთან როგორც მოზარდი,
რომლის მამასაც ღორის თავი ადგია მხრებზე.
უკვე საკმაოდ მოხუცი ვარ მე სამეგობროდ,
შენ ხომ პირველმა გააშენე ეს ახალი ტყე,
ჟამია უკვე მოწევნისა, ჟამი იცვალა,
მე და შენ ფესვი საერთო გვაქვს, წვენიც, საერთო,
მოდი, გაჩაღდეს კომერცია აქ ჩვენ ორს შორის.

მიუხედავად პრინციპების, კონცეპციების, მსოფლჭვრეტის სხვაობისა, – ,,ფესვიც საერთო და წვენიც საერთო".

იმაჟისტების ფრთას ეკუთვნის აგრეთვე პოეტი ქალი ჰილდა დულიტლი, რომელიც ახდენს ძველბერძნული ლირიკის ტრადიციების ერთგვარ მოდერნიზაციას. იგი ამავე დროს ცნობილია, როგორც საუკეთესო მთარგმნელი ძველბერძენი პოეტებისა. იგი იყო მეუღლე იმაჟისტი პოეტის რიჩარდ ოლდინგტონისა, რომელიც უფრო ცნობილია როგორც რომანისტი. ჰილდა დულიტლი უფრო ტიპური იმაჟისტია, ვიდრე პაუნდი. მისი წიგნებიდან აღსანიშნავია „ჰელიოდორა" (1924), „კედლები არ იქცევია" (1944) და „ხარკი ანგელოზებისადმი" (1946).

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ასპარეზზე გამოსული პოეტებიდან განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ უოლეს სტივენსი (1879-1955), უილიამ კარლოს უილიამსი (1883), მერიენ მური (1887), რობინსონ ჯეფერსი (1887), ტ.ს. ელიოტი (1888-1965), კონრად ეიკენი (1889) და სხვანი.

უოლეს სტივენსი პროფესიით ადვოკატი იყო. იგი სრულიად განცალკევებით დგას ამერიკულ პოეზიაში. მეტად რთულია მისი მიკუთვნება რომელიმე მიმდინარეობისადმი. ჩვენის აზრით, ჯეფრი მური ამაოდ ცდილობს რომ იგი დაუკავშიროს ედგარ პოს ხაზს ამერიკულ პოეზიაში.[1] სტივენსისათვის დამახასიათებელია სრულიად ახლებური შერწყმა მუსიკისა და ფერწერისა პოეზიაში, მაგრამ მუსიკასთან მისი დამოკიდებულება იმგვარი როდია, როგორც სიმბოლისტებისა, იგი ლექსის ბგერითი სტრუქტურით როდი ცდილობს დაუახლოვდეს მუსიკას. მის ლექსებში უფრო მხატვრულ სახეთა წყობა და შინაარსი იწვევენ მუსიკალურ ასოციაციებს (წიგნი Harmonium, 1923). მართალია სტივენსისათვის უცხოა თვითმიზნური გატაცება ასონანსებითა და ალიტერაციებით, მაგრამ მისი ლექსი ამით როდი ჰკარგავს კეთილხმოვანებას. აღსანიშნავია, რომ იგი, ფროსტის მსგავსად კლასიკური ლექსის პოზიციებზე რჩება.

მერიენ მურის პოეზია ემილი დიკინსონის და H.D. -ის მსგავსად განწმენდილობითა და დიაპაზონის მოჩვენებითი სივიწროვით ხასიათდება. მისი ლექსები უფრო მედიტაციური ხასიათისაა. მის

[1] The Penguin Book of Modern American Verse, p. 21

მიერ ტოპოგრაფიული ეფექტების ხმარება არასოდეს გადადის სასტამბო ნიშნებით ჟონგლიორობაში, რაც ხშირია ზოგიერთ სხვა ამერიკელ პოსტ-მოდერნისტთა შემოქმედებაში. მისი წიგნებია „პანგლონი და სხვა ლექსები“, („Pangolin and other Poems”) „რანი არიან წლები“ („What are the Years”) და სხვ.

უილიამ კარლოს უილიამსი (1883) თავდაპირველად იმაჟისტების ფრთას ეკუთვნოდა, იგი განიცდიდა განსაკუთრებით პაუნდის გავლენას. შემდეგ კი ჩამოშორდა იმაჟისტებს. მის პოეზიას ახასიათებს „წმინდა“ ამერიკული სპეციფიურობა, რამდენადაც იგი ცდილობს დაუპირისპირდეს ევროპულ და მსოფლიო ტრადიციებს. მისივე სიტყვით რომ ვთქვათ, იგი ცდილობდა „ადგილობრივ პირობებში ხელახალ აღმოჩენას პირველადი იმპულსისას, ხელოვნების ელემენტარული პრინციპებისას“.

მისი წიგნებია „გაზაფხული და ყველაფერი“, („Spring an All”, 1923) „სიყვარული და მოგზაურობა“(„Gourney and Lore”, 1955).

რობინსონ ჯეფერსის პოეტური სამყარო გვიტაცებს თავისი უჩვეულობით. იგი დაიბადა პიტსბურგში 1887 წელს. ბურჟუაზიული ფილისტერული საზოგადოების გულარძნილობამ და ბანალურმა მატერიალიზმმა, გაშიშვლებულმა უტილიტარიზმმა ჯეფერსში აღძრა მძლავრი პროტესტის გრძნობა და ამიტომ ხშირად მისი სტრიქონებიდან მოგვესმის ხმა ადამიანის ბუნებრივ სიქველეში დაეჭვებული კაცისა. ჯეფერსი დაიბადა კლასიკური ფილოლოგიის პროფესორის ოჯახში იგი თავად უდიდესი მცოდნეა ანტიური პოეზიისა, თემატიკაში იგი ხშირად მიმართავს ანტიურობის თემებს, მისი თავისუფალი ლექსიც კლასიკურ მეტრებს ეფუძნება. იგი გამოირჩევა საოცარი დინამიურობით, განწყობილებათა და სახეთა ქაოტიური აღრევის ნიღაბქვეშ იმალება დიდი შინაგანი მოწესრიგებულობა ლექსის კომპოზიციური მიმდინარეობისა. ჯეფერსი ახლებურად დაამუშავა ორესტესისა და ელექტრას ლეგენდა. აგრეთვე მედეას თემა. მისი სხვა წიგნებია „Descent to the Dead” - „მკვდრებთან ჩასვლა“ (1931), „მიეცით თქვენი გული ქორებს“ (1933), „გაუწყერით მზეს“ (1941) და სხვ.

ტომას სტერნზ ელიოტი თანამედროვე მსოფლიოს ერთ-ერთ უდიდეს პოეტადაა აღიარებული. წარმოშობით იგი ამერიკის შეერ-

თებულ შტატებს ეკუთვნის, თუმცა 1914 წლიდან ინგლისში ცხოვრობდა უმეტესად და 1927 წელს მიიღო ინგლისის მოქალაქეობა; ელიოტი იმავე მიზეზით გამოექცა ამერიკას, რა მიზეზითაც განმარტოვდა თავის კოშკში რობინსონ ჯეფრი, რომელმაც განდეგილის ცხოვრება არჩია დღევანდელი ამერიკის ლიტერატურულ ბიზნესში ჩაბმას, თუმც უნდა ითქვას, რომ უიტმანიდან დაწყებული, დიდი ამერიკელი პოეტები მუდამ ასხვავებდნენ ორ ამერიკას: ერთს - დიდი ჰუმანისტი მწერლებისა და მოღვაწეობის ამერიკას და მეორეს – ლინკოლნის მკვლელსა და ლინჩის კანონის შემომღებს.

მართალია, ზოგი კრიტიკოსი ცდილობს გამოაცხადოს ელიოტი მხოლოდ ინგლისური პოეზიის კუთვნილებად, მაგრამ ჯეფრი მური ძლიერ დამაჯერებელად ამტკიცებს, რომ თვით ინგლისში ყოფნისას და მუშაობისას ელიოტი ინარჩუნებს და პირწმინდა ამერიკულ სპეციფიურობას. მურის აზრით, „ალფრედ პრუფროკის ფსიქოლოგიით, თავისი ასოციაციებით. იგივე ითქმის არა მარტო მის სხვა ადრეულ ლექსებზე („პრელუდიები“, „ქარიანი ღამის რაფსოდია“, „სუინი მებრძოლი“ და სხვ.), არამედ „ოთხ კვარტეტზეც“, რომელიც უფრო გვიანდელ პერიოდს ეკუთვნის (30-იან წლებს). „ოთხ კვარტეტში“ ნახსენები დიდი მდინარე, რომელსაც პოეტი „ყავისფერ, პირქუშ ღმერთს უწოდებს“, ჯეფრი მურის თქმით, მისისიპია, სადღაც ელიოტი ხშირად ნაოსნობდა მასაჩუსეტსის კლდოვან ნაპირთან.

მური აგრეთვე ცდილობს ელიოტის პოეზია დაუნათესავოს იმაჟიზმს და ეზრა პაუნდს. მისი აზრით, ელიოტის პოეზიის ერთერთი უმთავრესი მახასიათებელი ვიზუალობა. ჩვენი აზრით, ეს ერთგვარი ტენდენციურობაა მისის მხრივ, რათა გაამართლოს თავის მიერ წინასწარ შემუშავებული დებულება. ამის თქმა შეიძლება მხოლოდ ზოგიერთ ადრეულ ლექსებზე და არა მთელ შემოქმედებაზე. მურს მოჰყავს ელიოტის ციტატა, სადაც ელიოტი ამჯობინებს „დანტეს გარკვეულობას შექსპირის ბუნდოვანებას“ (Mr. Eliot recommended the lucidity of Dante rather, than the opacity of Shakespeare). რატომ უნდა დავასკვნათ, რომ აქ საქმე ეხება ვ ი ზ უ

ა ლ უ რ გაურკვევლობას? ჩვენის აზრით, აქ უფრო აზრისა და განწყობილების გარკვეულობას გულისხმობს პოეტი.

ტომას სტერნზ ელიოტი მართებულად მიეკუთვნება თანამედროვე ეპოქის უდიდეს შემოქმედთა რიცხვს. ძნელია დასახელება თანამედროვე მსოფლიოში ისეთი პოეტისა, რომლის შემოქმედებაშიც ესოდენ სრულყოფილად არეკლილიყოს ახალი ცივილიზაციის, ახალი კულტურის თავისებურებანი. მისი პოეტური მემკვიდრეობა იმდენად დიდია და რთული, რომ მომავალში, ალბათ, თაობების შრომა დასჭირდება მისი კონცეპციების მრავალმხრივ გაშუქებას, მისი გენიის თავისებურებათა განსაზღვრას, მისი პოეტური ენისა და დიქციის შესწავლას. დიდი და რთული გზა უნდა განვლოს მკვლევარმა, რათა მიახლოებით მაინც განსაზღვროს ელიოტის ადგილი კულტურის ისტორიაში. თანამედროვე ლიტერატურის პრობლემების გარდა, მან უნდა გაარკვიოს ის კულტურულ-ფილოსოფიური, რელიგიურ-ეთიკური, სოციალური და ესთეტიკური ფაქტორები, რომელნიც განაპირობებენ თანამედროვე ხელოვანის გზას, ესოდენ რთულსა და წინააღმდეგ აღსავსეს. მკვლევარმა ნათელი უნდა მოჰფინოს აგრეთვე იმ კულტურულ-ისტორიულ წანამძღვრებს, რომელნიც საფუძლად დაედვნენ ელიოტის შემოქმედებას.

ელიოტის როგორც პოეტისა და კრიტიკოსის დახასიათებისას საჭიროა განისაზღვროს ტრადიცია როლი ტ. ს. ელიოტის შემოქმედებაში. აგრეთვე აუცილებელია დახასიათება თავად ელიოტის შემოქმედებაში. აგრეთვე აუცილებელია დახასიათება თავად ელიოტის დამოკიდებულებისა ტრადიციის გაგებასთან, რამდენადაც ელიოტისეული გაგება ტრადიციისა ძირეულად განსხვავდება ადრეული პოეტების კონცეპციებისაგან. ეს დამოკიდებულება განსაზღვრულია ელიოტის კრიტიკულ წერილებში „Tradition ande the Individual Talent"[1] და „Function of Criticism", სადაც ელიოტი არა მარტო განსაზღვრავს ტრადიციის რაობას, არამედ გვაძლევს მოსაზრებას, თუ როგორი უნდა იყოს თავისთავად ლიტერატურული კრიტიკა. როგორ უნდა გარდაიქმნას იგი თანამედროვე ხელოვნე-

[1] იხ. T. S. Eliot – Selected Prose, London, 1955

ბასთან დამოკიდებულებაში. უპირველეს ყოვლისა, ელიოტის აზრით, არ არსებობს ტრადიცია, როგორც ძველის, გარდასული ჟამის კუთვნილება. პოეტი იმდენად ცოცხლად უნდა განიცდიდეს ტრადიციას, რომ აქციოს იგი თანამედროვედ. ამით პოეტი თავისუფლდება დროისაგან. იგი დროზე მაღლა დგება და ეზიარება უდროობის, უჟამობის შეგრძნებას, რომელიც არის ამავე დროს ისტორიის ჭეშმარიტი შეგრძნება. აქედან გამომდინარე, მხოლოდ პირობითად შეიძლება საუბარი „ძველსა“ და „ახალ“ პოეზიაზე. სინამდვილეში კი პოეტი უნდა აღიქვამდეს პოეზიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს ე რ თ მ თ ლ ი ა ნ ო ბ ა შ ი, მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში იქნება იგი ჭეშმარიტად თანამედროვე პოეტი.

„არ არსებობს პოეტი, არ არსებობს ხელოვანი, რომლის სრული მნიშვნელობის გაგებაც შეიძლებოდეს მხოლოდ თავისთავად, განკერძოებულად. მისი მნიშვნელობის დაფასება არის მისი დამოკიდებულების დაფასება გარდაცვლილ პოეტებთან და ხელოვანებთან. თქვენ ვერ შეაფასებთ მას განმარტოებულად, თქვენ უნდა დააყენოთ იგი კონტრასტისა და შედარებისთვის მიცვალებულთა შორის. მე ვგულისხმობ, რომ ეს არის პრინციპი ე ს თ ე ტ ი კ ი და არა მხოლოდ ისტორიული კრიტიციზმისა... როდესაც იქმნება ხელოვნები ახალი ნიმუში, მაშინვე გარკვეული რამ ემართება ყველა ძველ ნიმუშს ხელოვნებისას. უკვე არსებული ძეგლები ჰქმიან იდეალურ წყობას ურთიერთშორის, რომლის მოფიფიცირებაც ხდება მათთვის ახალი (ჭეშმარიტად ახალი) ქმნილების შემატებით. არსებული წყობა სრულია, ვიდრე გამოჩნდება ახალი ნამუშევარი. მაგრამ ეს წყობა ახლის შემოტანის შემდეგაც რომ დარჩეს, ამითვის მ თ ე ლ ი არსებული წყობა ოდნავ მაინც უნდა შეიცვალოს; ასე რომ, ურთიერთმიმართებანი, პროპორციები, ღირებულებანი თვითეული ნამუშევრისა ხელახლა უნდა შეეგუონ ახალ მთლიანობას; აი ეს არის თანხმობა, ჰარმონია ძველსა და ახალს შორის. ვისაც მოსწონს ეს იდეა ევროპული ან ინგლისური ლიტერატურის წყობისა, თუ გნებავთ ფორმისა, იგი არ ჩათვლის უაზრობად იმ დებულებას, რომ წარსული უნდა შეიცვალოს აწმყოს ზემოქმედებით, ისევე, როგორც აწმყოს განსაზღვრავს წარსული. ასე რომ, პოეტი, რომელსაც შეგნებული აქვს ყოველივე ეს, უნდა

გრძნობდეს, რომ არსებობენ დიდი სიძნელეები და პასუხისმგებლობანი".[1]

აქედან გამომდინარეობს შემდეგი: ის ფაქტი, რომ XX საუკუნეში შეიქმნა მაგ; ელიოტის ,,ოთხი კვარტეტი", გარკვეულ გავლენას ახდენს დანტეს ,,ღვთაებრივ კომედიაზე" ან, თუ გნებავთ, გოეტეს ,,ფაუსტზე", მაგრამ არა გარეგანი თვალსაზრისით. უაზრობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ამით რაიმე შეიცვალა ,,ღვთაებრივი კომედიის" ფორმაში ან შინაარსში. ეს ცვლილება ეხება შინაგან სამყაროს ადამიანისას, იმ აღქმას, რომელიც გვაქვს ლიტერატურული ნაწარმოების კითხვისას და განცდისას. უფრო სწორად ამ წ ყ ო ბ ი ს აღქმას, რომელიც არსებობს ლიტერატურის ისტორიაში, ვინაიდან არსებობს ლიტერატურის ორგვარი ისტორია: ერთი დაწერილი და ობიექტურად დაწერილი წიგნების სახით, ხოლო მეორე ჩვენს სულში, ჩვენს ცნობიერებაში არსებული. წყობას ჰქმნის სწორედ ეს უკანასკნელი. მეოცე საუკუნის ადამიანი უკვე სხვაგვარად აღიქვამს ,,ფაუსტს". მაგრამ არა იმის გამო, რომ იგი გეოგრაფიულად ამა თუ იმ ქვეყანაში იმყოფება, ან იმიტომ, რომ კალენდარულად მისი დაბადება XX საუკუნეში მოხდა, არამედ იმიტომ, რომ არსებობს მეოცე საუკუნის პოეზისა და ფილოსოფია. და მას მხოლოდ იმ შემთხვევაში ექნება სწორი, თ ა ნ ა დ რ ო უ ლ ი აღქმა წარსული მემკვიდრეობისა, თუ იგი ორგანულად შეისისხლორცებს თანამედროვე კულტურას, რომელიც ჰქმნის ერთ მთლიან წყობას წარსულის კულტურასთან ერთად. ამის გარეშე ადამიანი მოსწყდება დროს და აღარ ექნება საშუალება დროის დაძლევისა, ე.ი. დ რ ო ი ს მ ი ე რ ი წ ა რ მ ო დ გ ე ნ ე ბ ი ს ა გ ა ნ გ ა ნ თ ა ვ ი ს უ ფ ლ ე ბ ი ს ა ი ს ტ ო რ ი ი ს ა ღ ქ მ ი ს ა ს. დროის ამგვარ დაძლევას გულისხმობს ელიოტი ,,ოთხ კვარტეტში", რომელსაც ამბობს:

,,Only through time is conquered" [2]
(,,მხოლოდ ჟამით დაიძლევა ჟამი"

[1] T.S. Eliot – Selected Prose, p. 23-24.
[2] T.S. Eliot – Four quartets, p 16

ამგვარი თვალთახედვის გამომუშავება აუცილებელია როგორც პოეტისათვის, ასევე კრიტიკოსისათვის. ელიოტის აზრით, კრიტიკოსმა სწორედ ტრადიციის როლის გაგებით უნდა დაგვანახოს, თუ რაში მდგომაროებს ნოვატორობა ამა თუ იმ პოეტისა. ამავე დროს, კრიტიკოსი უნდა იყოს ღირებულებათა დიდი გადამფასებელი, თავისი თაობის პოზიციებიდან, რა თქმა უნდა.

,,ყოველ თაობას, ყოველ ინდივიდუალობას ხელოვნების ჭვრეტისას შემოაქვს საკუთარი კატეგორიები დაფასებისა, ხელოვნებას უყენებს თავის საკუთარ მოთხოვნებს, აქვს თავისებური მიდგომა.. ამიტომ კრიტიკა ისევე აუცილებელია, როგორც სუნთქვა... ჩვენ გვაქვს ტენდენცია, რომ პოეტის ქებისას შევჩერდეთ მისი ნამუშევრის იმ ასპექტზე, რომლებითაც იგი ნაკლებად გვაგონებს სხვა პოეტებს. ამ ასპექტში, მისი ნაშრომის ამ ნაწილში ჩვენ ვცდილობთ ვიპოვოთ, თუ რა არის მასში ინდივიდუალური, რაში მდგომარეობს საკუთრივ მისი არსი. ჩვენ კმაყოფილნი ვჩერდებით ხოლმე იმ განსხვავებებზე, რომელნიც არსებობს პოეტსა და მის წინამორბედებს შორის, განსაკუთრებით მის უშუალო წინამორბედებს შორის – თუმც, თუ მივუახლოვდებით პოეტს ამ ცრურწმენის გარეშე, ხშირად აღმოვაჩინეთ, რომ მისი ნაშრომის უაღრესად ინდივიდუალური ადგილები ენათესავებიან სწორედ იმ ადგილებს, რომელნიც გვიმოწმებენ იმ გარდასული ჟამის პოეტების უკვდავებას მთელის სიცხადით. თან ამ შემთხვევაში მე ვგულისხმობ არა ჭაბუკური უმწიფარობის პერიოდს, არამედ სრული მომწიფების პერიოდს.

მაგრამ ტრადიცია მხოლოდ იმაში აგრძელებს წინარე თაობის გზას ბრმა მიმბაძველობით და გაუბედაობით. ,,ტრადიციას" სწორედ ამ შემთხვევაში ნაერთმეოდა ძალა. ჩვენ მრავლად გვინახავს ამგვარი პატარა ნაკადულები, რომელნიც მალე გაუჩინარებულან ქვიშაში. განმეორებას სიახლე სჯობს, ტრადიცია კი უფრო ფართო გაგების ცნებაა. მას მემკვიდრეობით ვერავინ მიიღებს და თუ თქვენ გსურთ მისი მიღება, უნდა გასწიოთ უდიდესი შრომა. იგი გულისხმობს, უწინარეს ყოვლისა, ისტორიის შეგრძნებას, რომელიც უეჭველად უნდა ჰქონდეს ისეთ ადამიანს, რომელიც აპირებს

პოეტად დარჩენას ოცდახუთწლიანი ასაკის შემდეგაც. და ისტორიის შეგრძნება გულისხმობს წარსულის აღქმას არა მხოლოს წარსულად, არამედ აწმყოდაც; ისტორიის შეგრძნების მქონე ადამიანი სწერს არა მხოლოდ საკუთარი თაობის პოეზიციებიდან გამომდინარე, არამედ ისე, თითქოს მთელი ევროპული ლიტერატურას ჰომეროსიდან დღემდე და მისი ქვეყნის ლიტერატურა ერთდროულად არსებობენო. ისტორიის ეს შეგრძნება, რომ ელიციმდენადვეაუ ჟამობის შეგრძნება, რამდენადაც ჟამიერებისა, აძლევს მწერალს ტრადიციულობას (ხაზი ჩვენია - ზ. გ.), იგივე აძლევს მწერალს უნარს, რათა უკიდურესად ზუსტად განსაზღვროს თავისი ადგილი დროში, თავის საკუთარ თანადროულობაში"[1].

ელიოტის აზრით, პოეტის ნოვატორობას მხოლოდ მაშინ ექნება ფასი, თუ იგი შეძლებს თავად ტრადიციის ტრადიციის ნოვატორულად აღორძინებას.

ელიოტის აზრით, ჩვენს ცივილიზაციაში პოეტი უნდა იყოს რთული. უნდა აღინიშნოს, რომ მას უაღრესად თავისებური გაგება აქვს პოეტისა და პოეზიისა. უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავარკვიოთ ელიოტისეული გაგება პოეტისა, რათა ნათელი გახდეს, თუ რას მოითხოვს იგი ახალი დროის პოეტისაგან. თუმცა უნდა ითქვას, რომ იგი არ ცდილობს მოგვაწოდოს რაიმე ფორმულა პოეზიის განსაზღვრისათვის. როგორც ზემოთ აღინიშნა, იგი გარკვევით ამბობს: „პოეზია არ არის ფილოსოფიის, რელიგიის ან თეოლოგიის შემცვლელი (Substitute); მას საკუთარი ფუნქცია აქვს. მაგრამ რამდენადაც ეს ფუნქცია ემოციურია და არა ინტელექტუალური, ამიტომ შეუძლებელია მისი გადმოცემა ინტელექტუალური ტერმინოლოგიით".[2] ასე რომ, პოეზიის ფუნქცია ბოლომდე ვერ განისაზღვრება ადამიანური, რაციონალური ენით. ცნებითი აზროვნება არ კმარა იმისთვის, რომ იგი მოიცვას. მცდარი აზრია, თითქოს ელიოტი ინტელექტუალისტი პოეტია ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით. მისი აზრით, აზროვნება პოეზიაში უნდა განიმსჭვალოს ემოციით. ამიტომ მოითხოვდა ელიოტი ყურადღების მიპყრობას

[1] T.S. Eliot – Selected Prose, p. 23.

[2] T.S. Eliot – Selected Prose, p. 55.

ინგლისელი პოეტი-მეტაფიზიკოსების შემოქმედებაზე. მათთან ჩაისახა ის ტენდენცია აზრის ემოციით განმსჭვალვისა, რომელიც ეგზომ განვითარდა ახალ ინგლისურ და ამერიკულ პოეზიაში.

მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს შემდეგი. პოეზიის, განსაკუთრებით ლირიკული პოეზიის ტრადიციული გაგება გულისხმობს სუბიექტური, პერსონალური ემოციებისა და განწყობილებების პოეტურ გადმოცემას. ელიოტის გაგებით კი პოეტმა უნდა მიაღწიოს იმპერსონალურობას, ე.ი. პიროვნებისაგან განთავისუფლებას შემოქმედებაში: ,,პოეტი არის მეტნაკლებად სრულყოფილი მედიუმი, რომელსაც გააჩნია გამსაკუთრებული, ნაირგვარი, თავისუფალი გრძნობები, რომელთაც იგი გვაძლევს ახალ-ახალ კომბინაციებში"[1]. ამავე დროს, არსებითია ემოციის ტრანსმუტაცია ანუ გარდასახვა. პოეტმა კი არ უნდა შექმნას ახალი ემოციები, არამედ უნდა აიღოს ჩვეულებრივი ემოციები და გარდაქმნას ისინი პოეზიად. ამ გაგებით, პოეტი თავის ,,პიროვნებას" კი არ გადმოსცემს, არამედ იმ განსაკუთრებულ მედიუმს, რომელიც დგას მისი პიროვნების მიღმა და რომელსაც გააჩნია სრული მოულოდნელი კომბინაციები წარმოსახვათა და განცდათა. ის, რაც დიდმნიშვნელოვანია პოეზიის თვალსაზრისით, შესაძლოა უმნიშვნელო იყოს პიროვნებისათვის, კაცისათვის. ეს ,,განსაკუთრებული მედიუმი" არის ადამიანის უმაღლესი, მეტაფიზიკური ,,მე", ego, რომელიც განსხვავდება პიროვნებისაგან. პიროვნება, თავად ფსიქიკა ერთგვარი ნიღაბია ამ ego-სი. ეს დებულება ენათესავება მეტაფიზიკოსი პოეტების გაგებას სულის სუბსტანციური ერთიანობისას. ელიოტის დევიზი ასეთია: ,,ხელოვნებაში ემოცია იმპერსონალურია". პოეტი ვერ მიაღწევს ამ იმპერსონალურობას, თავისთავის დათმობის გარეშე. მან უნდა შესწიროს თავისი პიროვნება ნაწარმოებს, რომელსაც ჰქმნის. ადრინდელ პოეზიაში, მისი აზრით, ჭარბად არის პიროვნული განცდები. თვით დანტეს ზეციურ პოემაში ხშირად იგრძნობა მისი პერსონალური ემოციების მოზღვავება, რომელნიც დაკავშირებულნი იყვნენ დანტეს პარტიულ ბრძოლასთან, იმდროინდელი იტალიის პოლიტიკურ ვითარებასთან და სხვა. ამიტომ ახალი პოე-

[1] T.S. Eliot – Selected Prose, p. 26.

ზია უფრო და უფრო უნდა ცდილობდეს. იმპერსონალური გახადოს ლექსის ემოციური შინაარსი.

ძირეული მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე პოეტური ენის თვითმყოფადობას. ,,თუ მწერალს არ გააჩნია ენა, რომლითაც იგი გადმოსცემს ემოციებს, ე.ი. მას არ გააჩნია არც ემოციები". აქაც ნათელია, რომ ელიოტი ენისა და სტილის პრობლემას უკავშირებს კვლავ ემოციის პრობლემას, ისევე როგორც მისთვის განუყოფილია აზროვნების პრობლემა ემოციის პრობლემისაგან. აქ იხსნება ჩვენთვის მნიშვნელოვანი ჭეშმარიტება პოეტური ენის შესახებ. ჩვენთვის ცხადია, რომ მწერლის, პოეტის დამოკიდებულება ენასთან არამც და არამც არ უნდა იყოს თეორიული, გონებისმიერი. პოეტი ენათმეცნიერის მსგავსად კი არ უნდა აანალიზებდეს ენობრივ მოვლენებს, კი არ უნდა ცდილობდეს ზოგადი კანონების საფუძველზე გარკვევას ამა თუ იმ სპეციფიკისას, არამედ იგი უნდა მონაწილეობდეს თავად ენის შ ე ქ მ ნ ი ს პროცესში. უფრო მეტიც, იგი უნდა ჰქმნიდეს საკუთარ ენას. არსებობს შექსპირის ინგლისური, ისევე როგორც ლუთერის გერმანული. ენათა განვითარების ისტორიაში არის ეტაპები დიდი მწერლების ეპოქალური ზეგავლენებისა, რომელნიც მიმართულებას აძლევდნენ ენის განვითარებას ყოველ დროში. მაგრამ ამა თუ იმ მწერლის მიერ შექმნილი ენობრივი სპეციფიკა იმდენად მჭიდროდ იყო მუდამ დაკავშირებული მის მხატვრულ ინდივიდუალობასთან, რომ მომდევნო თაობების თვითმყოფად შემოქმედთ უხდებოდათ ენის ახლებური გარდაქმნა, რამდენადაც მათთვის უცხო იყო წინა თაობის მწერლის ენობრივი სამყარო. ხშირად ენის ინდივიდუალიზაცია უკიდურესობამდისაც კი მიდიდოდა. ამის გამო ელიოტი გამოსთქვამს ერთი შეხედვით პარადოქსულ მოსაზრებას: ,,დიდი ინგლისელი პოეტები ბოლოტად იყენებდნენ (abused) ინგლისურ ენას, ისინი ავითარენდნე საკუთარ იდიომს ენაში, იმდენად სპეციალურს და თვით ექსცენტრიულს, რომ იგი აღარაფერში არგიათ მომდევნო თაობის პოეტებს"[1].

---

[1] T.S. Eliot – Selected Prose, p. 45.

მაგრამ, რამდენადაც ჩვენ დავინახეთ, ახალ პოეზიაში ხდება უპირველეს ყოვლისა, ემოციის იმპერსონალური გარდაქმნა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ჟამიერებასთან, ემპირიულ თუნდაც ისტორიულ სინამდვილესთან დაკავშირებულმა ემოციებმა უფრო და უფრო დაუთმონ ადგილი ისეთ ემოციებს, რომელნიც მომდინარეობდნენ ადამიანის შინაგანი სულიერი ცხოვრებიდან. ,,განსაკუთრებული მედიუმი", რომელიც ახდენს ,,ემოციის ტრანსმუტაციას", არის უშინაგანესი არსი ადამიანისა, რომელზეც უნდა გავამახვილოთ ყურადღება. იგი უჟამობასთან უფრო ახლოა, ვიდრე ჟამთან. მხოლოდ მისი მეშვეობით შეიძლება დადგინდეს ჟამიერის მიმართება უჟამობასთან. ამიტომ არის, რომ ელიოტი ყველა სხვა ადამიანურ საქმიანობაზე მაღლა აყენებს ისეთ აქტივობას, რომელიც ადგენს ჟამიერის მიმართებას უჟამობასთან. ამას ვხედავთ პოემაში ,,ოთხი კვარტეტი". ამ პოემის ერთ-ერთ თავში ელიოტი ეუბნება, რომ მარსთან დაკავშირება, სულების გამოძახება, ჰოროსკოპების შედგენა, რომანტიული დაკვირვებანი, სარკოფაგების გათხრა, სიზმრების ახსნა და ა. შ. უბრალო, მეორეხარისხოვანი ამბებია, პრესის კუთვნილება. ადამიანის ცნობისმოყვარეობა მუდამ იკვლევდა წარსულს და მომავალს. ასე რომ, ეს ყოველივე დროს ეკუთვნის და წარმავალია. ყოველივე ამას კი უპირისპირდება შემდეგი:

> ,,მაგრამ წმინდანის საქმიანობა
> არის დადგენა იმ წერტილისა,
> სადაც გადაჰკვეთს უჟამობას ჟამიერება,
> არა მხოლოდ საქმიანობა, არამედ ნიჭი
> მომადლებული და წაგვრილი, აქ სიყვარულში
> კვდება სიცოცხლე, მგზნებარება, თავგანწირვა და
> თვითდათმობა."

ასე რომ, ამავე პოზიციითაა გაპირობებული ელიოტის დამოკიდებულება პოეტურ ენასთან. მისი აზრით, თანამედროვე პოეტი სულ უფრო მინიშნებით უნდა წერდეს, არაპირდაპირად, რათა შესძლოს ენის ,,დისლოკაცია" მნიშვნელობისაგან. მაგრამ აქაც საჭიროა ოქროს შუალედის დაცვა, რათა უკიდურესობებში არ

გადავიდეთ. ფრანგულმა სიმბოლიზმმა სიტყვას დაუტოვა მხოლოდ მუსიკალური ფუნქცია, რითაც შეიქმნა საფრთხე პოეზიის მუსიკად ქცევისა, საკუთრივ პოეზიის სპეციფიკურობის დაკარგვისა. Poesie musique, c'est la même chose[1]. ამბობდა მალარმე, ფრანგული სიმბოლიზმის მამამთავარი, ხოლო ვერლენმა პრაქტიკულად განახორციელა ეს დევიზი. ვერლენი სიტყვას ისევე უყურებს, როგორც კომპოზიტორი აკორდს, ხოლო ტეოფილ გოტიე – როგორც ოქრომჭედელი ძვირფას თვალს (თუმცა იგი უფრო გვიანდელი რომანტიზმის წარმომადგენელია, ვიდრე სიმბოლიზმისა). ზემოხსენებულ დევიზთან ერთად ელიოტი ავითარებს კიდევ ერთ მოსაზრებას, რაც განასხვავებს მის პოზიციას ფრანგი სიმბოლისტების პოზიციისაგან: „სიტყვამ უნდა შეინარჩუნოს ხილული სილამაზე, კეთილხმოვანება და აგრეთვე საკომუნიკაციო, გრამატიკული მნიშვნელობა". ასე რომ, ენის დისლოკაცია მნიშვნელობისაგან თანდათანობით უნდა მიმდინარეობდეს დიდის სიფრთხილით და ზომიერებით. წინააღმდეგ შემთხვევაში პოეტური ემოციის ნაცვლად მივიღებთ მუსიკალურ ემოციას. მართალია, პოეზია უნდა დაუახლოვდეს მუსიკას, მაგრამ მან არ უნდა დაჰკარგოს ძირეული ქარგა შინაარსისა, მნიშვნელობისა. ამასთანავე მან უნდა შეინარჩუნოს ემოციის გარკვეულობა (ხაზი ჩვენია – ზ. გ.).

ახლა საკითხავია, რად დავუკავშირეთ ჩვენ ელიოტის ფილოსოფიური თვალსაზრისი მის შეხედულებას პოეტურ ენაზე? ენის მნიშვნელობისაგან დილოკაციამ შესაძლოა მიგვიყვანოს შემდეგ მოსაზრებამდე. თავად ენაში შეინიშნება ორი ფაქტორი: ერთი, რომელიც უკავშირდება მნიშვნელობას და რომლითაც ენა ეკუთვნის ჟამიერებას, წარმავლობას. მეორე კი მივყავართ მნიშვნელობის მიღმა, უჟამობის ელემენტისაკენ. ემოციის იმპერსონალური გარდაქმნა მხოლოდ იმ შემთხვევაში ძალუძს პოეტს, თუ იგი გრძნობს ამ უჟამობას ენაში. თუ იგი განიხილავს ენას, როგორც უჟამობის ფენომენს. ამიტომაც ელიოტის კითხვისას ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს მას ეცხოვროს ყველა დროში,

[1] პოეზია იგივეა, რაც მუსიკა.

შეესისხლხორცებინოს ყველა ეპოქის, ყველა სტილის თავისებურებანი. მისთვის ახლოა როგორც ჩოსერისდროინდელი, ასევე შექსპირისდროინდელი ინგლისური ენის ინტონაციები, ულტრათანამედროვე საქცევები გვხვდება არქაიზმების გვერდით, მის ლექსში შემოდის აგრეთვე სხვა ძველი და ახალი ენების მასალა. ე ნ ი ს დ ი ს ლ ო კ ა ც ი ა კ ი ხ ო რ ც ი ე ლ დ ე ბ ა მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ბ ი ს ა თ ვ ი ს მ ე ო რ ა დ ი რ ო ლ ი ს მ ი ნ ი ჭ ე ბ ი თ.

დიდმნიშვნელოვანი ფაქტორია თანამედროვე პოეზიაში ტროპული მეტყველების გაგება.

ახალი პოეზიის მესვეურებმა ერთსულოვნად გამოუცხადეს ომი შედარების, მეტაფორის იმგვარ გაგებას, რომელიც არსებობდა ადრინდელ პოეზიაში. ელიოტის შემთხვევაში აქაც ტრადიციის ახლებურ გაგებასთან გვაქვს საქმე. როგორც უკვე ითქვა, ელიოტის შემოქმედება უაღრესად მჭიდროდ არის დაკავშირებული ინგლისელი პოეტ-მეტაფიზიკოსებისა და გვიანდელი ფრანგი სიმბოლისტების ტრადიციებთან. საერთოდ, ელიოტის პოეტური მეთოდი ამ პოეტების გზების ერთვარი გაგრძელებაა. მეტაფიზიკოს პოეტებთან პირველად ვხვდებით კონვენციური მეტაფორული კლიშეების იგნორირებას. პოეტი-მეტაფიზიკოსის შედარება მუდამ შეიცავს შეუსაბამობას (ყოველ შემთხვევაში გარეგან შეუსაბამობას) შესადარებელ საგანთან. [1] თვალებს ისინი არასოდეს შეადარებენ მაგ; ვარსკვლავს, სიყვარულს - ვარდს და ა. შ. მათი მეტაფორების მუდამ მოულოდნელია, ერთის შეხედვით ნაძალადევი. მათთვის დამახასიათებელია მოულოდნელი, მკვეთრი კონტრასტები და, რაც მთავარია, ის ,,დილოკაციები" ენისა, რომელსაც ესოდენ აუცილებელ ფაქტორად თვლიდა ტომას ელიოტი. თუმც უნდა ითქვას, რომ ეს ყოველივე ჯერაც ჩანასახის სახით არსებობს ამ პოეტებთან. მართალია, მათთან მოსჩანს ტენდენცია ენის ,,დისლოკაციისა", მაგრამ ისინი ჯერ არ მისულან იქამდის, რომ ,,მისცენ ენას ახალი მნიშვნელობა", რასაც განხორციელებულად ვხედავთ გვიანდელ სიმბოლიზმში და განსაკუთრებით მოდერნიზმში. ამიტომ ამბობდა ელიოტი: ლაფორგი და კორბიერი უფრო ახლოს

[1] Fr. Cleanth Brookes – Modern Poetry and Tradition.

დგანანო პოეტ-მეტაფიზიკოსებთან, ვიდრე რომელიმე ინგლისელი პოეტი.

უფრო გვიან ჩვენ დაწვრილებით განვიხილავთ პოეტი-მეტაფიზიკოსების შემოქმედებით სამყაროს ელიოტთან მიმართებაში, აგრეთვე ლაფორგს, კორბიერს და სხვათა, ამჟამად კი დავუკვირდეთ მეტაფორის ევოლიციას მეტაფიზიკური პოეზიიდან მოდერნიზმამდე, განვიხილოთ, როგორც ვითარდება ტრადიცია ელიოტის შემოქმედებაში, როგორ ჰპოულობს იგი თვითმყოფად გზას პოეტურ მეტყველებაში.

უპირველეს ყოვლისა, ცხადია, რომ თანამედროვე პოეტები უკვე სხვაგვარად უყურებენ მეტაფორას. მათთვის ამ უკანასკნელს უკვე აღარ აქვს ის მნიშვნელობა, როგორიც მას ჰქონდა მაგ; რომანტიკულ პოეზიაში. პოეტური განწყობილება მათ ლექსებში ტროპების სრულყოფის შედეგად როდი იშვის, არამედ მხატვრულ სახეთა ერთვარი დაშლის შედეგად. ერთი შეხედვით უკიდურესად შეუსაბამო ფრაზები გვეძლევიან ახალ-ახალ კომბინაციებში, თუმც საგრძნობია ერთგვარი ქვეცნობიერი ერთიანობა მასალისა. ხსენებული მეთოდის განვითარება იწყება მეტაფიზიკოსებიდან. კრიტიკოსი ჯონსონი ამბობდა, რომ მათ ერთად შეაკონწიწეს უაღრესად ჰეტეროგენული იდეები, ვინაიდან მათი ცდები უპირატესად ანალიტიკური იყო. მართალია, მეტაფიზიკოსებს ახასიათებთ პოეტური მასალის ჰეტეროგენულობა, მაგრამ ისინი იძლევიან ამ მასალას ახალ ერთიანობაში, ახალ მთლიანობაში. ჯონსონი ხედავდა მათი მეთოდის ანალიტურობას, მაგრამ იგი ვეღარ ხედავდა, თუ როგორ იძლეოდნენ ისინი ამ დისოციაციის შემდეგ ახალ ერთიანობას.

მაგალითად, ჯონ დონნისათვის დამახასიათებელია ამგვარი შედერაბები:

„ბრწყინვალე თმის სამაჯური ძვლის გარშემო
A bracelet of bright hair about the bone"

ეს ასოციაცია აღეძვრის მას ქალის თმის შეხედვისას ან

„Love htou art absolute sole lord of life and death"
„სიყვარულო შენ ხარ ერთადერთი უფალი სიკვდილისა
და სიცოცხლისა"

მეტაფიზიკოსებთან უკვე შეინიშნება ჩვეულებრივი ლოგიურობის დარღვევა, რომეიც განსაკუთრებით საგრძნობია ელიოტის ლექსებში. ელიოტისათვის დამახასიათებელია ერთგვარი წინასწარგანსაზღვრული დარღვევა ლოგიკისა, რაც საერთოდ ხშირია თანამედროვე პოეზიაში, ასე რომ, „საღი აზრის" თვალსაზრისით მისი ზოგიერთი სტრიქონი შესაძლოა გაუგებრად მოგვეჩვენოს. მაგალითად, მისი პოემის „იავარქმნილი მიწის" (The waste Land) შესავალი:

„უმკაცრესი თვეა აპრილი, აღმოაცენებს
მკვდარი მიწიდან იასამანს, იცის შერევა
სირვილისა და მოგონების, გაახალისებს
პირქუშ ფესვებს ჭუჭუნა წვიმით.
ზამთარმა თბილად შეგვინახა, მიწას მოჰფინა
დავიწყების თოვლი, გამოაშუშა
მცირე სიცოცხლის ნატამალი მშრალ ტუბერებში"

უპირველეს ყოვლისა, თვალში გვეცემა აპრილის განსაზღვრება, როგორც უმკაცრესი თვისა. შემდეგ ის ტონი, რომლითაც ავტორი გვესაუბრება აპრილის შესახებ. პოეზიაში გაზაფხული, განსაკუთრებით აპრილის თვე მუდამ იწვევდა აღმაფრენას, სიხარულე, რომელიც დაკავშირებულია ბუნების გაღვიძებასთან, სიყვარულთან, სიცოცხლესთან. ამ შემთხვევაში კი საპირისპირო განწყობილება შემოდის. შემდეგ ლაპარაკია ზამთარზე, რომელმაც „თბილად" შეგვინახა. კიდევ ერთი შეუსაბამობ, მაგრამ ამგვარი შეუსაბამობის არის ნათელი ხდება, როდესაც აღვიქვამთ ნაწარმოებს მთლიანობაში. მეტაფიზიკოსებთან შედარებები და მეტაფორები მუდამ ნაწარმოების ორგანულ მთლიანობასთან არის დაკავშირებული. ასე რომ, მათი განხილვა ცალკე, თავისთავად მხოლოდ გაუგებრობას იწვევს. რომანტიკოსი პოეტების მეტაფო-

რებს კი აქვს თითქოს დამოუკიდებელი ცხოვრება, შეიძლება მათი გამოთიშვა ნაწარმოების მთლიანობიდან, ამით ისინი არაფერს ჰკარგავენ. ამ შემთხვევაში ელიოტი უფრო მეტაფიზიკოსებს გვაგონებს. მისი აზრით, საერთოდ, თანამედროვე პოეზიაში განვითარდა სწორედ ეს ტენდენცია მოულოდნელი, შეუსაბამო მეტაფორებისა, რომელთა გაგებაც შეიძლება მხოლოდ ქვეცნობიერი ალღოთი:

„We are the eyelids of defeated caves"
„ჩვენ ვართ დამარცებულ გამოქვაბულთა წამწამები"
(ოლენ ტეიტი Allen Tate)

მოდერნისტი პოეტების ამგვარი შედარების ცალკე, თავისთავად განხილვა ლოგიკის თვალსაზრისით არაფერს გვეუბნება. ან თუნდაც აპოლინერის შედარება:

„ჩვენი ამბავი კეთილშობილურია და
ტრაგიკული, როგორც ტირანის ნიღაბი".

აი, რა გზით ხორციელდება ენის დისლოკაცია მნიშვნელობისაგან. ახალი მნიშვნელობის ძიება ძველის სრული იგნორირებით როდი მიმდინარეობს, არამედ თანდათან, მნიშვნელობისათვის მეორადი როლის მინიჭებით. ელიოტს მოჰყავს მაგალითი ჟΩულ ლაფორგისა, რომელსაც განსაკუთრებით ახასიათებდა ამგვარი „დისლოკაციისაკენ" მიდრეკილება:

Elle est bien loin, elle pleure,
Le grand vent se lamente aussi

„იგი შორსაა, იგი სტირის,
გლოვობს უზარმაზარი ქარი"

ჯერ კიდევ ოსკარ უაΩლდი აღნიშნავდა იმ საფრხეს, რომელიც თან ახლავს ტრივიალური შედარებების ხმარებას პოეზიაში. ეს საფრთხეა ეპიგონობის საფრთხე. თავად უაΩლდმა შემოიღო

ახლებური ტროპები, რომელნიც განსაკუთრებული სითამამის გამო, ხელოვნურად, არაბუნებრივად ეჩვენებოდათ თანამედროვეებს. ელიოტი ამ შემთხვევაში უფრო შორს მიდის. აი, მაგალითად, როგორც წარმოგვიდგება მთვარე მის ლექსში „ქარიანი ღამის რაფსოდია“:

ოთხის ნახევარი.
შიშინებს ქუჩის ფარანი.
ქუჩის ფარანი ამბობს:
„გახედე მთვარეს
La lune ne garde aucune rancune"[1]
მიმქრალი თვალების პაჭუნით
უღიმის იგი ჩაბნელებულ შუკებს.
თმაზე ხელს უსვამს მდელოს, ეფერება
მთვარეს დაუკარგავს მეხსიერება,
ჩუტყვავილა მოსდებია ქათქათა სახეზე.
ცალი ხელით ფშვნის ქაღალდის ვარდს
რომელსაც ასდის
მტვრისა და eau de cologne-ის სუნი.
იგი მარტოა
ყოველგვარ ღამეულ სურნელებათა პირისპირ,
რომელნიც სჭყლეტენ და სჭყლეტენ მის ტვინს.

აქ არის ერთგვარი გაპიროვნება მთვარისა, რომელიც პოეტის წარმოსახვაში ერთგვარ პარადოქსულ, მაგრამ უაღრესად დამაჯერებელ იერს ღებულობს. მთავარია ის მოულოდნელობა, რომელიც ახლავს ამგვარ ტროპებს. გარდა ამისა, ელიოტის შედარებებში მუდამ მოსჩანს თანამედროვე ადამიანის თვალი:

The evening is spread out against the siky
Like patient etherited upon a table.

[1] მთვარე არავისადმი არ მალავს სიბრაზეს.

„საღამო გაწოლილა ცის ქვეშ
როგორც ეთერიზებული პაციენტი მაგიდაზე“.

ჩვენ განვიხილეთ ზოგიერთი მომენტი ელიოტის პოეტური ენის ევოლუციისა. აგრეთვე ვცადეთ დაგვედგინა ელიოტისეული გაგება ტრადიციისა. მაგრამ იმისათვის, რომ განვიხილოთ ელიოტის კავშირი პოეტი-მეტაფიზიკოსებისა და გვიანდელი ფრანგი სიმბოლისტების ტრადიციებთან, საჭიროა თვით ამ პოეტების განხილვა, მათი მსოფლმხედველობის, მათი პოეტური განხილვა, მათი მხოფლმხედველობის, მათი პოეტური მრწამსის დახასიათება, რამდენადაც მათი პოეტური მეთოდი უაღრესად მჭიდროდაა დაკავშირებული ამ მემენტებთან. საჭიროა დადგენილ იქნას ის განსხვავება, რომელსაც ხედავდა ელიოტი ინტელექტუალურ პოეტსა და რეფლექტურ პოეტს შორის. მეტაფიზიკოს პოეტებში იგი ხედავს აზროვნების პროცესის განმსჭვალვას ემოციონალური პროცესით, აზროვნებით ექსტაზს, რომელიც განაპირობებს მათი პოეტური სამყაროს თავისებურებას. ამ მიმართებით მეტაფიზიკური პოეზია განხილულ იქნება ჩვენს მიერ შემდგომში. რაც შეეხება ფრანგულ სიმბოლიზმს, ასევე აუცილებელია ბოდლერისა და ფრანგი სიმბოლისტების განხილვა ელიოტთან მიმართებაში. მაინც ძირითადი რამ, რამაც ელიოტი მიიყვანა სიმბოლისტებთან, არის იგივე, რაც მას ანათესავებს მეტაფიზიკოსებთან. კერძოდ, ეს არის „იდეათა გარდაქმნა განცდებად, დაკვირვების ტრანსფორმაცია გონებისმიერ მდგომარეობად (აზრის სინამდვილედ – ზ. გ.)“. გარდა ამისა, მათ სჩვევიათ გაძლიერება მინიშნების როლისა, საგნის არაპირდაპირი დასახელება, არაპირდაპირი ასოციაციები, რითაც ისინი ახერხებენ გრძნობის უფაქიზესი ნიუანსების გადმოცემას. მათ ახასიათებთ ბნელი გამოთქმების შეთავსება უბრალო ფრაზებთან, განწყობილებათა უეცარი ურთიერთშენაცვლება: სახუმაროს უეცრად მოსდევს სერიოზული, მაღალი საზოგადოების ჟარგონს – ესთეტიკური ა. შ. ეს ყოველივე განსაკუთრებით ახასიათებს ჟΩულ ლაფორგს, ელიოტის ერთ-ერთ წინამორბედს. ელიოტის შემოქმედების წანამძღვარზე საუბრისას აუცილებელია აგრეთვე განვიხილოთ მისი დამოკიდებულება დანტესთან. მას დან-

ტეში ხიბლავს სადა სტილი, ნათელი ვიზუალური ხატები, გარკვეულობა დიქციისა, ეკონომია სიტყვისა. მართალია, იგი გაურბის იმის თქმას, რომელი ,,უფრო დიდია", შექსპირი თუ დანტე, მაგრამ აღნიშნავს, რომ მუდამ იხრებოდა ამ უკანასკნელისაკენ, რომელსაც ,,თუმც ესოდენ ფართოდ არ მოუცავს ადამიანური ცხოვრების ნაირფეროვნება, მაგრამ მაინც ჩასწვდა ადამიანის დაცემის უფრო ღრმა ჯურღმულებს და ზეაღსვლის უფრო მაღალ სფეროებს (ვიდრე შექსპირი)".

ელიოტის თეორიულ შეხედულებებზე საუბრისას აუცილებელია აგრეთვე გათვალისწინება მისი დამოკიდებულებისა კლასიციზმის ესთეტიკასთან. არამც და არამც არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს კლასიცისტი პოეტების შემოქმედებამ მოახდინა რაიმე გავლენა ელიოტზე. საქმე ეხება უფრო თეორიულ შეხედულებათა ფორმირებას, რასაც ჩვენ განვიხილავთ შემდგომში.

ტომას სტერნზ ელიოტის კრიტიკული ნააზრევი მისი პოეტური შემოქმედების პარალელურად ვითარდებოდა. როგორც პოეტი იგი წარსდგა მსოფლიოს წინაშე 1917 წელს. 1920 წელს კი გამოვიდა მისი კრიტიკული კრებული ,,საღვთო ტყე". ამ ხანებში იგი თანამშრომლობდა სხვადასხვა ჟურნალებში როგორც კრიტიკოსი და რედაქტორი. იყო აგრეთვე ფეÖბერის საგამომცებლო ფირმის დირექტორი. შემდგომში იგი აქვეყნებს წიგნებს ,,პოეზიისა და კრიტიკისადმი მიდგომა" (1933), ,,შენიშვნები კულტურის განსაზღვრისათვის"(1948), ,,სამი ხმა პოეზიაში" და სხვა. ამ ნაშრომებში თანდათანობით ყალიბდებოდა როგორც ელიოტის თეორიული მოსაზრებები კრიტიკის შესახებ, ასევე მისი მეტად თავისებური მეთოდი. ამ ესსეებში ელიოტი გვევლინება როგორც ახალი კულტურის მესიტყვე, სოციოლოგი, მორალისტი, ფილოსოფოსი და ლიტერატურის კრიტიკოსი. ელიოტი უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ,,კრიტიკის კრიტიკას", ე.ი. თავად კრიტიკის რაობის შესახებ მსჯელობას, რაც, მისი აზრით, მრავალ გაუგებრობას აგვაცილებს თავიდან. ეპოქის დონეზე დგომა, მიუკერძოებლობა, ვიწრო პიროვნული სიმპათია-ანტიპათიის დათრგუნვა მას მიაჩნდა კარგი კრიტიკოსის აუცილებელ თვისებებად. ეზრა პაუნდამ ელიოტს ,,ინგლისური ლიტერატურის აღიარებული თავი" უწოდა. და მართ-

ლაც, გვაცვიფრებს არა მარტო მისი თვალთახედვის მიუმცდარობა, არამედ მისი ყოვლისმომცველობაც. მას როგორც კრიტიკოსს, უდიდესი წვლილი მიუძღვის თანამედროვეობის ესთეტიკური კრიტერიუმების გამომუშავებაში. ქვემოთ მოყვანილია ორი ნაწყვეტი ელიოტის ესსეებიდან ,,პოეზიისა და კრიტიკისადმი მიდგომა“ და ,,კრიტიკის ფუნქცია“. აქ ელიოტი ავითარებს ანალოგიურ მეთოდს, რომელსაც იგი ეგზომ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ლიტერატურულ კრიტიკაში. კრიტიკის დანიშნულებაზე საუბრობს იგი პერმანენტულად უბრუნდებოდა ხოლმე, მაგრამ ეს ადგილები მის ესსეებში გამოირჩევიან განსაკუთრებულის კონკრეტულობით და სიცხადით, საკითხის არსთან განსაკუთრებული დაახლოებით, ამიტომაც ვცანით საჭიროდ მათი გაცნობა ქართველი მკითხველისათვის. ასე რომ, მოვიყვანთ ნაწყვეტს ელიოტის ესსედან ,,კრიტიკის ფუნქცია“.

,,დროდადრო, დაახლოებით ყოველ ას წელიწადში, სასურველია გამოჩნდეს კრიტიკოსი, რომელიც გადახედავს წარსულს ჩვენი ლიტერატურისას და დაალაგებს პოეტებსა და მათ ნაწარმოებებს ახლებური წყობით. ეს იქნება არა რევოლუციური ამოცანა, არამედ ამოცანა ახალი წესრიგის დამყარებისა. ასეთ შემთხვევაში ჩვენი დაკვირვების საგანი იქნება იგივე სცენა, ოღონდ უფრო მოშორებულ პერსპექტივაში, ამ სცენის წინა პლანზე ახალი და ჯერაც უცხო საგნები მოსჩანად, რომელნიც უნდა განლაგდნენ პროპორციულად ჩვენთვის უკვე ნაცნობ საგნებთან მიმართებაში, ეს უკანასკნელნი კი მოსჩანან სცენის ჰორიზონტზე, სადაც ვეღარაფერს გაარჩევს შეუიარაღებელი თვალი, გარდა განსაკუთრებით თვალსაჩინო ობიექტებისა. მონდომებული კრიტიკოსი უნდა შეიარაღდეს მძლავრი ბინოკლით, რათა დასძლიოს ეს მანძილი და გაეცნოს ლანდშაფტის პატარ-პატარა ობიექტებსაც, რათა შეადაროს ისინი უფრო მხალობლად მდებარე მცირე ობიექტებს. მან უნდა შესძლოს სწორი განსაზღვრა ჩვენი გარემომცველი საგნების პოზიციისა და პროპორციისა მთელი პანორამის მთლიანობასთან დაკავშირებით. ეს მეტაფორა, რა თქმა უნდა, იდეალს გულისხმობს. დრაიდენმა, ჯონსონმა და არნოლდმა კი შეასრულეს ეს ამოცანა იმგვარად, რამდენადაც ამას შესაძლებელს ხდიდა ადამია-

ნური სისუსტე. კრიტიკოსთა უმრავლესობას სჩვევია კრიტიკის რომელიმე დიდოსტატის თუთიყუშისებური გამეორება. შედარებით უფრო დამოუკიდებელ კრიტიკოსებთან საცნაურია ხოლმე ქაოტურობა, არაჯეროვანი, გადაჭარბებული შეფასებები, მოდას აყოლა, ვიდრე არ მოვა ახალი ავტორიტეტი და არ დაამყარებს წესრიგს. მაგრამ ახალი შეფასებები მხოლოდ იმის გამო როდია საჭირო, რომ გამოხდა ხანი, ან დაგროვდა ახალი არტისტული გამოცდილება, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ კაცთა უმრავლესობას სჩვევია განმეორება იმ შეხედულებათა, რომელნიც გამოიმიშავა რამდენიმე ადამიანმა, რომელთაც იტვირთეს აზროვნების ჯაფა. არც ის ტენდენცია გახლავთ ამის მიზეზი, რომ მოსაზრებულ, მაგრამ ახლომხედველ ადამიანთა უმცირესობა წარმოშობს მრავალგვარ ერესს და გზააბნევას. საქმე ის გახლავთ, რომ ერთი თაობა სრულიად სხვაგვარადაა დაინტერესებული ხელოვნებით, ვიდრე მეორე. ყოველ თაობას, ისევე როგორც ყოველ ინდივიდუალობას, ხელოვნების ჭვრეტისას შემოაქვს საკუთარი კატეგორიები შეფასებისა. იგი ხელოვნებას უყენებს საკუთარ მოთხოვნებს, აქვს თავისებური მიდგომა. ,,წმინდა“ არტისტული შეფასება, ჩემის აზრით, მხოლოდ იდეალია, ან, სულაც შეიძლება ითქვა, ფიქციაა, და ასეთად დარჩება მუდამ, ვიდრე ხელოვნების შეფასება წარმავალი და შემოფარგლული ადამიანური არსებების საქმე იქნება, რომელნიც დროისა და სივრცის მკვიდრნი არიან. შემოფარგულია როგორც ხელოვანი, ისევე მისი აუდიტორია. ხელოვანს მუდამ სჭირდება გარკვეული შენაზავი, რათა მეტალი გამოდგეს ხელოვნებაში; ყოველი თაობა ამჯობინებს თავის საკუთარ შენაზავს და არა სხვისას. ამიტომ ხდება, რომ კრიტიკის ყოველ ახალ დიდოსტატს სარგებლობა მოაქვს თუნდაც მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი შეცდომები განსხვავდებიან მისი წინამორბედის შეცდომებისაგან; რაც უფრო დიდი წყება გვაქვს კრიტიკოსებისა, მით მეტი შესწორების შეტანა ძალგვიძს შეცდომებში.

კრიტიკამ საბოლოოდ უნდა სრულჰყოს თვალსაზრისი, რომელიც, უხეშად რომ ვთქვათ, ხელს შეუწყობს არტისტულ ქმნილება-

თა გაშუქებასაც და გემოვნების გაუმჯობესებასაც. ასე რომ, კრიტიკოსისათვის მისი ამოცანა სრულიად გარკვეულია, აქედან გამომდინარე, შედარებით იოლი უნდა იყოს იმის გადაწყვეტა, დამაკმაყოფილებლად ასრულებს თუ არა კრიტიკოსი ამ ამოცანას, ან როგორი კრიტიკაა სასარგებლო და როგორი უსარგებლო. თუ ყურადღებას მივაქცევთ მოვლენის არსს, ჩვენთვის ცხადი გახდება, რომ, თუ კრიტიკა არ წარმოადგენს ასპარეზზე ქველი საქმიანობისას, სადაც არ დაიშვებიან თაღლითები, მაშინ კრიტიკა არაფრით სჯობია კვირადღის პარკს, სადაც ურთიერთს ეჯიბრებიან საეჭვო ორატორები, რომელთაც ისიც კი ვერ გაურკვევიათ, თუ რა ასხვავებს მათ შეხედულებებს. აქ, ცხადია, ადგილი უნდა ჰქონდეს მშვიდ ურთიერთთანამშრომლობას. თუ კრიტიკოსს სურს გაამართლოს თავისი არსებობა, მან უნდა ალაგმოს თავისი პიროვნული ცრურწმენები და და უცნაურობანი - ამგვარი ნაკლი ყველას გააჩნია - და გაარკვიოს, რა ასხვავებს მას თავის თანამოკალმეთაგან, სწორი მსჯელობისაკენ საერთო ლტოლვისას. როდესაც ვხედავთ ყოველივე ზემოთქმულის საწინააღმდეგოს, მაშინ გვიჩნდება ეჭვი,რომ კრიტიკოსი სიცოცხლისუნარიანია მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი უკიდურესის გააფთრებით უპირისპირდება სხვა კრიტიკოსთა პოზიციებს, ან იმის გამო, რომ თავად გააჩნია რაღაც უცნაურობანი, რომელთაც იგი უხამებს ადამიანთა ამაოების ან სიზარმაცის წყალობით გაბატონებულ შეხედულებებს. ასე რომ, არსებობს საცთური ყოველივე ამის უკუგდებისა.

ამგვარი უკუგდების შემდეგ კი, როგორც კი დაცხრება ჩვენი ბრაზი, იძულებულნი ვართ ხოლმე ვაღიაროთ, რომ მაინც რჩება რამდენიმე წიგნი, გარკვეული ესსეები, გარკვეული წინადადებები, გარკვეული ადამიანები, რომელთაც მოაქვს ჩვენთვის „სარგებლობა“. ასე რომ, ჩვენთვის შემდგომი საფეხურია ყოველივე ამის კლასიფიკაცია, შემდეგ დაფუძნება პრინციპებისა, რათა გადავწყვიტოთ, თუ როგორი ხასიათის წიგნები უნდა გამოვარჩიოთ, ან კრიტიკის რაგვარ მიზნებს და მეთოდებს უნდა მივსდიოთ.

ჩვენ თავად უნდა გადავწყვიტოთ, თუ რა არის ჩვენთვის სასარგებლო და რაა უსარგებლო, თუმც შესაძლოა ჩვენც აღმოვჩნდეთ კომპეტენტურნი ყოველივე ამის გადასაწყვეტად. ერთი რამ

ცხადია, რომ ,,ინტერპრეტაცია“ (ამ შემთხვევაში მე არ ვგულისხმობ აკოსტიხულ ელემენტს ლიტერატურაში) ჯეროვანი იქნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი სულაც არ იქნება ინტერპრეტაცია, არამედ მიაწოდებს მკითხველს ისეთ ფაქტებს, რომელნიც მას სხვა შემთხვევაში გამორჩებოდნენ მხედველობიდან. მე მაქვს გარკვეული გამოცდილება ლექციების კითხვისა, რის შედეგადაც მე ვიპოვნე მხოლოდ ორი გზა, როდესაც ვდილობდი რაიმე მოსწონებოდათ ჩემს სტუდენტებს: მე ვცდილობდი ხოლმე შერჩევით წარმომედგინა მათთვის უბრალო ფაქტი ნაწარმოების შესახებ, მისი თავისებურებანი, მისი სახე, მისი გენეზისი, - ან იმგვარად აღმომეცენებინა ნაწარმოები მათ წინაშე, რომ ისინი არ ყოფილიყვნენ მზად მის წინააღმდეგ განსაწყობად წინასწარშემუშავებული ცრურწმენით.

შედარებ და ანალიზი კრიტიკოსის ძირითაი იარაღებია. ცხადია, ეს იარაღები ძლიერ ფრთხილად უნდა ვიხმაროთ, და, რა თქმა უნდა, არა ისე ხშირად, როგორც, მაგალითად, ჟირაფებს ახსენებენ ინგლისურ რომანებში. ბევრი თანამედროვე მწერალი ვერ აღწევს თვალსაჩინო წარმატებას მათი ხმარებისას. უნდა ვიცოდეთ რა რას შევადაროთ, ან რისი ანალიზი ვაწარმოოთ. განსვენებულ პროფესორ კერს ემარჯვებოდა კარგად ამ იარაღის ხმარება. შედარება და ანალიზი მოითხოვენ გვამს მაგიდაზე; რაც შეეხება ინტერპრეტაციას, მას მუდამ ჯიბიდან ამოაქვს გვამის ნაწილები და ამაგრებს მათ ჯეროვან ადგილებზე. ასე რომ, რაიმე წიგნი, რაიმე ესსე, რაიმე შენიშვნა ,,შენიშვნებსა და შეკითხვებში“[1], რომელიც გვაწვდის რაიმე ფაქტს, თუნდაც უმნიშვნელოს, ნაწარმოების შესახებ, – გაცილებით უკეთესი ნამუშევარია, ვიდრე ცხრა მეათედი იმ უკიდურად პრეტენციოზული კრიტიკული ჟურნალიზმისა, რომელსაც ვხვდებით გაზეთებსა და წიგნებში.

ჩვენთვის ცხადია, რომ ჩვენ ფაქტების ბატონ-პატრონები ვართ და არა მონები, ამიტომაც ვიცით, რომ შექსპირის ქალალდებს შორის სამრეცხაოს ანგარიშის აღმოჩენა მაინცადამაინც არაფერში გამოგვადგება; მიუხედავად ამისა, მაინც არ უნდა გა-

[1] ჟურნალის სახელწოდება

მოვთქვათ აზრი ამგვარი აღმოჩენის უსარგებლობაზე, ვინაიდან შესაძლოა გამოჩნდეს გენიოსი, რომელიც ჯეროვანად გამოიყენებს მას. მეცნიერებულობას, თვით თავის უდაბლეს გამოვლინებაში, აქვს თავისი უფლებები; ჩვენ ვიცით, თუ როგორ უნდა გამოვიყენოთ იგი, ან როგორ უარვყოთ. რა თქმა უნდა, კრიტიკული წიგნებისა და ესსეების უმრავლესობამ შესაძლოა ხელი შეუწყოს, და როგორც დავინახეთ უკვე შეუწყო ხელი გემოვნების გარყვნას. მხატვრულ ქმნილებათა შესახებ დაწერილი წიგნების კითხვა თავად ამ ქმნილებების კითხვის მაგიერ, გარკვეულ შეხედულებათა განმტკიცებას უფრო ემსახურება, ვიდრე გემოვნების აღზრდას. მაგრამ ფ ა ქ ტ ი ვერ გარყვნის გემოვნებას; უარეს შემთხვევაში მან შესაძლოა ხელი შეუწყოს გარკვეული სახის გემოვნების წინ წამოწევას – მაგალითად, ისტორიასთან, ანტიურობასთან ან ბიოგრაფიულობასთან დაკავშირებული გემოვნებისა და შეჰქმნას ილუზია, რომ ეხმარება სრულიად სხვაგვარი გემოვნების განვითარებას".

მომდევნო თაობის პოეტებს შორის უნდა აღინიშნოს არჩიბოლდ მაკლიში (1892), ჯონ პილ ბიშოპი (1892-1944), ე.ე. კამინგსი (1894), ოლენ ტეიტი (1899), რიჩარდ ებერჰარტი (1904), სტენლი კუნიცი, ელიზაბეტ ბიშოპი (1911), მიურიელ რეკისერი (1913), კარლ შაპირო (1913), რენდოლ ჯერელი (1914), ტეოდორ როეტკე (1908), რობერტ ლოუელი (1917), ალენ გინზბერგი (1926) და სხვანი.

ე.ე. კამინგსი ქმნის სავსებით ახლებურ სტილს, რაც გამოიხატება პოეტური ფაქტურის უცნაურ დანაწევრებას: იგი არღვევს სინტაქსს, სიტყვების ნაცვლად ხშირად ხმარობს მარცვლებს, იშველიებს სასტამბო ნიშნების უჩვეულო ხმარებით მიღებულ ეფექტებს. იგი ჰქმნის საკუთარ პერსონაჟებს, ირეალურ არაადამიანურ არსებებს, ჰქმნის ასეთსავე ფანტასმაგორიულ სიტუაციებს. ევროპულ პოეზიაში ამ მხრივ მას შეიძლება დავუნათესავოთ გერმანელი თანამედროვე პოეტი ქრისტიან მორგენშტერნი. თუმც უნდა ითქვას, რომ კამინგსისთვის უცხოა მორგენშტერნის დიდი ფილოსოფიური სიღრმე. კამინგსის ფანტაზია უცნაურობის საწყისი, ჩვენი

აზრით, ჯერ კიდევ ედგარ პოსთან უნდა ვეძიოთ (იგულისხმება ლექსი „ულალΩუმ“ და სხვანი).

ოლენ ტეიტი გამოჩენილი პოეტი და დიდად საყურადღებო კრიტიკოსია. მისი პოეტური პოზიცია განსაზღვრა მისი ესეების წიგნმა, სადაც იგი უპირისპირდება რომანტიზმის მანერულობას (ელიოტის მსგავსად) – კლასიციზმის პოზიციებიდან. ჯეფრი მური ედგარ პოს უკავშირებს მის პოეზიას. ელიზაბეტ ბიშოპს მეტად თავისებური მანერა ახასიათებს, რაც გამოიხატება მისი ლექსების, ასე ვთქვათ, ურბანისტულ ფანტასტიკაში. ჯეფრი მურს კარგად აქვს შენიშნული კაფკასეული პესიმიზმი ბიშოპის შემოქმედებაში, რომელიც თავს იჩენს დიდი ქალაქისა და პიროვნების დაპირისპირებისას (ლექსი „ადამიანი-ხოჭო“). კარლ შაპირო და რენდოლ ჯერელი უიტმენ-სენდბერგისეულ ხაზს აგრძელებენ, ისინი არ განიხილავენ მოვლენებს და საგნებს „შერჩევის“ თვალსაზრისით. ჟურნალისტური პოეზია მათში ახლებურად გრძელდება.

თანამედროვე ამერიკულ პეოზიაში დაწერილ ესსებს შორის მეტად საყურადღებოა: Bogan, Luise – Achievement in American Poetry (1951), Brooks Cleanth – Modern Poetry and Tradition (1951), Lowell, Amy – Tendencies in Moderns American Poetry (1917), Tate, Allan – Sellected Essays 1928-1948 (1948), Pound Ezra – Polite Esseys (1937), Pearce, Roy Harrvey – The Continuity of American Poetry (1961), Gross Harvey – Sound and Form in Modern Poetry (1964).

დოდონა კიზირია

ილია ჭავჭავაძის ,,ოთარაანთ ქვრივი" დასავლური კულტურის კონტექსტში

1. წინათქმა

გასული საუკუნის 30-იანი წლების დასაწყისში რუსეთის იმპერიის საბჭოთა კავშირად გარდამქმნელი რევოლუციის ,,სტურმ უნდ დრანგ" პერიოდი უკვე დამთავრებული იყო. როგორც რუსეთში, ასევე მის კოლონიადვე დარჩენილ რესპუბლიკებში რადიკალური ავანგარდული მოწოდებები ლიტერატურასა და ხელოვნების დარგში სულ უფრო და უფრო ნაკლები ომახიანობით გაისმოდა და 1934 წელს, მწერალთა კავშირის პირველ ყრილობაზე დაკანონებულმა ,,სოციალისტური რეალიზმის მეთოდმა" ისინი სრულიად ჩაახშო. დაახლოებით ამავე პერიოდიდან საბჭოთა ლიტერატურაში დაიწყო ზოგიერთი რევოლუციამდელი მწერლებისა და პოეტების ,,რეაბილიტაცია". ვლადიმერ მაიაკოვსკის ცნობილი ფუტურისტული დეკლარაცია – ,,გადავაგდოთ პუშკინი თანამედროვეობის ხომალდიდან," უკვე სერიოზულ შეცდომად ითვლებოდა. ქართველ ,,რეაბილიტირებულ" მწერალთა სიაში მოხვდა ილია ჭავჭავაძეც. ამის ერთ-ერთი მიზეზი უნდა ყოფილიყო ის, რომ მისი არაერთი ნაწარმოები, მიუხედავად ავტორის ანტიმარქსისტული პოზიციისა, ძალზე ადვილად მოირგო სწორედ მარქსისტულმა კრიტიკამ; პირველ პლანზე წამოწეულ იქნა ,,კლასობრივი ბრძოლის" საკითხი და ამ პოზიციიდან განიხილებოდა ყველა მისი პოემა თუ მოთხრობა. მათ შორის განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა ,,ოთარაანთ ქვრივმა" და საბჭოთა კავშირის არსებობის მთელ მანძილზე საქართველოში სასწავლო-საგანმანათლებლო პროგრამების აუცილებელი ნაწილი გახდა, ამ მოთხრობის ეპონიმური გმირი კი ქართველი ქალის იდეალად იქნა მიჩნეული.

2. „ოთარაანთ ქვრივი" და ქალის როლის დაკანონება საბჭოთა კულტურაში

სოციალისტური რევოლუციის პირველივე წლებიდან საზოგადოებაში ქალის როლის საკითხი ძალზე აქტიურად განიხილებოდა. მარქსისტული იდეოლოგიის მიხედვით ოჯახი იყო ისტორიის ბურჟუაზიულ ეპოქაში შექმნილი ინსტიტუტი, რომელმაც ქალი მამაკაცის, ქმრის მონა და ექსპლოატაციის საგანი გახადა. ახლადშექმნილი სახელმწიფო მიზნად ისახავდა მისი ამ მონობისგან გათავისუფლებასა და საზოგადოების აქტიურ, სრულუფლებიან წევრად გადაქცევას. მაგრამ 20-იანი წლების დასაწყისში დეკლარირებული განცხადებები ოჯახის ინსტიტუტის სრული მოსპობისა და ეგრეთ წოდებული „თავისუფალი სიყვარულის" დანერგვის შესახებ (რომლის პირველი თეორეტიკოსი იყო სახალხო კომისარი ალექსანდრა კოლონტაი) თანდათანობით სავსებით განდევნილ იქნა საბჭოთა ეთიკის კანონებიდან და საზოგადოებაში ქალის როლის გააზრებამ სულ უფრო და უფრო კონსერვატიული ელფერი შეიძინა (2). ქალს პირველ ყოვლისა, ევალებოდა დედობა და ამასთანავე, რასაკვირველია, ახალი, სოციალისტური საზოგადოებისათვის თავდაუზოგავი შრომა. ამგვარი შეხედულების ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშა იმ ფაქტმა, რომ სოციალისტური რეალიზმის იდეალურ და მისაბაძ არქეტიპად მიჩნეულ იქნა მაქსიმ გორკის 1906 წელს დაწერილი და საბჭოთა პერიოდში თითქმის ბიბლიად ქცეული რომანი „დედა" (3). არ არის გამორიცხული, რომ სწორედ ამ ფაქტმა ითამაშა როლი „ოთარაანთ ქვრივის" მიმართ ქართული კრიტიკის მიერ განსაკუთრებული პიეტეტის შექმნაში. პოლიტიკური, სოციალური თუ კულტურული ცხოვრების სფეროში საბჭოთა საქართველოს უნდა მიებაძა „დიდი რუსეთისათვის." ილია ჭავჭავაძის მოთხრობა ამგვარი მიბაძვის შესანიშნავ მაგალითს იძლეოდა: ორივე ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი არის ქალი, ორივე ქვრივი, ორივე ერთადერთი ვაჟის დედა და ორივესთვის პირმშოს სიყვარული გამორიცხვს ყველა სხვა გრძნობას. რაც მთავარია, ორივე იმ სოციალურ ფენას ეკუთვნის, რომლის სახელითაც მძვინვარებდა 1917 წლის რევოლუცია; გორკის პელაგეა ნილოვნა არის მუშის (მართალია, ლოთისა და ხეპრის, მაგრამ

მაინც პროლეტარიტის წარმომადგენლის) ქვრივი, ილიას მოთხრობის გმირი კი გლეხისა.

სიუჟეტური ელემენტების ასეთი თანხვედრის მიუხედავად, ეს ორი ნაწარმოები ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული სულისკვეთებით არის დაწერილი და ეს ორი ავტორი დიამეტრალურად საპირისპირო იდეოლოგიურ პოზიციაზე დგას. გორკის ნაწარმოებში ლაპარაკია რუსეთის მუშებს შორის რევოლუციური იდეების გავრცელებაზე. ილია ჭავჭავაძის მოთხრობაში კი, თუ კი მის იდეოლოგიურ მხარეზე შევჩერდებით, ხაზგასმულია საქართველოში ქვეყნის ორი მთავარი ფენის – გლეხობისა და თავადაზნაურობის ეროვნულ ნიადაგზე გაერთიანების აუცილებლობა. მიუხედავად იმისა, რომ ეს აზრი სავსებით ნათლად არის გამოკვეთილი ავტორის მიერ, მოთხრობის მე-19 თავის სათაური, ,,ჩატეხილი ხიდი" მარქსისტულმა კრიტიკამ გადააქცია ამ ორი საზოგადოებრივი ფენის შეურიგებელი ურთიერთდაპირისპირების სიმბოლოდ. ამგვარ ინტერპრეტაციას სრულიად ეწინააღმდეგება თავადი არჩილის სიტყვები: ,,მე გლეხკაცს გუშინდელ ბალღსავით კი არ შევხარი... დავტირი ჩემს დაკარგულ ნახევარსა. ის ჩემგან მოკვეთილი ნახევარია, მე იმისგან... ნახევარ კაცად, ნახევარ გულით ცხოვრება სიკვდილია, კვდომაა..."(4). აქ ნათლად იგულისხმება ამ ჩატეხილი ხიდის აღდგენის, ანუ ერის ერთიანობის საჭიროება მისი სიკვდილისა და განადგურებისაგან გადარჩენისათვის (5). ეს თავისთავად საინტერესო და საქართველოს დღევანდელობისთვის ძალზე საჭირბოროტო საკითხია, მაგრამ ამ სტატიაში ანალიზი კონცენტრირებული იქნება მის მთავარ გმირზე, ოთარაანთ ქვრივზე, რომელიც საბჭოთა კრიტიკის მიერ ქალის ზნეობრივ იდეალად იქნა შერაცხული. დღეს ეს ანალიზი განსაკუთრებით უპრიანია, ვინაიდან საქართველოში ამ ბოლო წლების განმავლობაში ქალის როლთან დაკავშირებით ლიტერატურასა და ხელოვნებაში სულ უფრო და უფრო მეტი ყურადღება ეთმობა გენდერული პრობლემების შესწავლას.

3. ფემინისტური შეხედულება ქალის ლიტერატურულ განსახიერებაზე ფემინისტ ავტორთა როგორც ლიბერალურ, ასევე რადიკალურ კრიტიკაში, რომელიც დასავლეთში 1970-იან წლებიდან მომძლავრდა (6), ხაზი ესმებოდა იმ ფაქტს, რომ ქალის სახე მსოფლიო ლიტერატურასა და ხელოვნებაში თითქმის მეცხრამეტე საუკუნის ბოლომდე შექმნილი იყო უმთავრესად მამაკაცის მიერ და ამიტომ იგი ასრულებდა არა სუბიექტის, არამედ ობიექტის როლს ამ ტერმინების ლინგვისტიკური გაგებით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგი იყო მამაკაცის ხედვის, წარმოდგენების, გემოვნებისა და მიდრეკილების მიხედვით ფორმირებული ქმნილება. ქალთა ამგვარი ტიპები იმდენად ღრმად ჩაიბეჭდა ადამიანის შეგნებაში, იმდენად არქეტიპული გახდნენ ისინი, რომ მაშინაც კი, როდესაც ამ ხასიათებს ქალი ავტორებივე ქმნიდნენ, მათში მეორდებოდა მამაკაცთა მიერ ჩამოყალიბებული თავისებურებები. ფემინისტ ავტორთა აზრით, ერთი საერთო თვისება, რომელიც ამ ქალთა სახეებს აერთიანებს, არის მათი სექსუალურობის მამაკაცისეული შეფასება. ეს გამოიხატება იმაში, რომ ეს მხარე მათში ან უბიწო მშვენიერებად არის შემოსილი და ამგვარად განეიტრალებული, ან უაღრესად ნეგატიურადაა წარმოდგენილი. საკითხის დასაზუსტებლად, აქ საჭიროა განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან მომხიბვლელობა და სექსუალურობა; პირველში ნაგულისხმებია ტრფობა უმანკო სილამაზისადმი, ანუ, რუსთაველის სიტყვებით რომ ვთქვათ – „იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი ზღვარი"; მეორეში - ქალის გარეგნობის მაცდური სიმშვენიერით გამოწვეული ფიზიკური და ფიზიოლოგიური ლტოლვა და ვნებები, რაც უფრო „სიძვასთან" არის მიახლოვებული. სექსუალურობა კი (ისევე როგორც სიმდიდრე და ძალაუფლება) ადამიანზე ზეგავლენისა და მანიპულაციის უაღრესად ძლიერი იარაღია, ვინაიდან ძნელი ან თითქმის შეუძლებელია მისთვის წინააღმდეგობის გაწევა (7). მითოლოგიური მაგალითი რომ მოვიშველიოთ, მას შეუძლია, ჰომეროსის ცირცეას მსგავსად, კაცი ღორად გადააქციოს თავისი ჯადოსნური წამლობით, ანუ სექსუალური ხიბლით. სწორედ ამიტომ ცივილიზაციის მთელი ისტორიის მანძილზე მამაკაცი, შეგ-

ნებულად თუ გაუაზრებლად, განამტკიცებდა საკუთარ თავისუფლებასა და დამოუკიდებლობას იმით, რომ ახდენდა ენაში თუ კულტურის სხვადახვა დისკურსში ქალის სექსუალურობისაგან განწმენდას, ან დასავლელი ფემინისტების ტერმინი რომ ვიხმაროთ, მის კასტრირებას, რათა არ აღმოჩნილიყო მისი გავლენის მსხვერპლი, ხოლო სექსუალურობა ედრებოდა უზნეობას, გარყვნილებასა და მეძავობასაც კი (8). თვით ქალის სექსუალური ვნებები, ანუ მის მიერ მამაკაცისადმი ლტოლვა ლიტერატურაში, როგორც ამას სხვადასხვა პატრიაქლური კულტურების ეთიკური კოდები მოითხოვდა, საუკუნეების მანძილზე დასაძრახი იყო და უმეტეს შემთხვევაში თხრობის დასასრულს ასეთი ქალი სასტიკად ისჯებოდა – სიკვდილით, თვითმკვლელობით ან რაიმე სხვაგვარად თავსდატეხილი უბედურებით. ქალის სექსუალობის ამგვარი შეფასება ჯერ კიდევ წინარე-ქრისტიანულ კულტურებში შეიმჩნევა. ავიღოთ თუნდაც რამდენიმე მაგალითი ბერძნული მითოლოგიიდან: ფედრა, რომელიც საკუთარი შვილობილისადმი ვნებით არის შეპყრობილი და მისი სიკვდილის მიზეზი ხდება; მშვენიერი ელენე, რომლისადმი პარისის სიყვარულმა დაღუპა დიდებული ქალაქი ტროა; მედეა, რომელმაც იასონის სიყვარულისთვის უღალატა მამას, ხოლო შემდეგ დახოცა საკუთარი შვილები.

დასავლეთის კულტურებში ფიზიკური ვნებით გამოწვეული სიყვარულის ცოდვილობა განსაკუთრებით დაკანონდა ქრისტიანულ ხანაში და ისე ღრმად ჩაინერგა ადამიანის ფსიქიკაში, რომ მიიღო ,,ბუნებრივობის" სტატუსი, ანუ გახდა ,,თავისთავად ცხადი". ქალისა და კაცის სექსუალური და ამიტომ იმპლიციტურად ცოდვილი კავშირი განიწმინდებოდა მხოლოდ მათი დაქორწინების რიტუალითა და ეკლესიის კურთხევით. ქალის ერთ-ერთი უმაღლესი და უხვად ნაქები თვისება იყო მისი შეუბღალავი უბიწოება ან მისი თავდადებული დედობა, ხოლო ქალი-მაცდური უბედურების მომტან ძალად აღიქმებოდა.

4. დედა, სატრფო და მეომარი ქალი

ზემოთ მოყვანილ მოსაზრებას თუ გავითვალისწინებთ, დასავლურ კულტურაში შეიძლება პირობითად გამოვყოთ ქალთა ხასიათების სამი არქეტიპი. ასეთებია ქალი-დედა (რომლის ზეციურ სიწმინდემდე აყვანილი მაგალითია ღვთისმშობელი), ქალი-სატრფო (დანტეს ბეატრიჩე, რომანტიული ლიტერატურის გმირთა საყვარელი ქალები, ქართულ ლიტერატურაში ნესტან-დარეჯანი და თინათინი), დაბოლოს, ქალი-მზაკვარი (ბიბლიური ევა, ლედი მაკბეტი, ქართულ ფოლკლორში კუდიანი დედაბერი და მრავალი სხვა). ქალის ეს უკანასკნელი ტიპი ზოგჯერ სრულიად მოკლებულია სექსუალურობას, მაგრამ აღჭურვილია რაიმე განსაკუთრებული ძალით, რაც თავისი ძლიერებით სექსუალურ ვნებათა ტოლფასია და მისი ერთგვარად ტრანსფორმირებული ფენომენია, ვინაიდან მას დამღუპველი ძალა აქვს. სწორედ ამიტომაც არის იგი მაცდური და საშიში. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ამ სამივე ტიპის ქალთა ფუნქცია, მათი ცხოვრების მიზანი და მისია მამაკაცთან არის დაკავშირებული და მამაკაცის თვალთახედვით შეფასებული. დედამ უნდა შვას და გაზარდოს შვილი, განსაკუთრებით ვაჟი, ვინაიდან იგი გვარის გამგრძელებელია და ქვეყნის, ანუ იგივე დედა-სამშობლოს დამცველი. სატრფო, როგორც წესი, თითქმის სავსებით პასიურია, მაგრამ იგი მამაკაცის გმირული ქმედების შთამაგონებელია და ეძლევა მას როგორც ერთგვარი ჯილდო, ან რჩება მისთვის მარად მიუწვდომელ ოცნებად. რაც შეეხება მზაკვარ ქალს, იგი მამაკაცისთვის საშიშროებას წარმოადგენს, რადგან ცდილობს მოხიბლოს და დაიმორჩილოს, ,,თავის ჭკუაზე ატაროს" იგი. ამიტომ საჭიროა მისი განსაკუთრებული ,,ჯადოსნური" ძალის განეიტრალება, ანუ მისი დამარცხება. იმ შემთხვევაში, თუ ქალის ხასიათი ამ სამი პარადიგმიდან არც ერთში არ თავსდება და გამოდის მათი ჩარჩოებიდან, მაშინ იგი მამაკაცის ხასიათს ღებულობს, არის სექსუალური ვნებებისათვის სრულიად სტერილიზებული, რის გამოც კარგავს თავისი ქალურობის ნიშნებს; სამაგიეროდ ამ გზით და მხოლოდ ამ გზით იგი იმსახურებს პატივისცემას და კაცთან თანასწორობის უფლებას. ასეთია ქალი-მეომარი, ქალი-მბრძანებელი, ქალი-ბრძენი. მისთვის მამაკაცი

ხშირ შემთხვევაში არავითარ საჭიროებას არ წარმოადგენს, ვინაიდან იგი თვითონ ასრულებს მამაკაცურ როლს.

სწორედ ასეთი გამამრებული ქალია ოთარაანთ ქვრივი, მაგრამ მისი ხასიათის ამ მხარისთვის პურიტანულ საბჭოთა კრიტიკას ყურადღება არ მიუქცევია და ამგვარად შეაფასა იგი: ,,ოთარაანთ ქვრივი რეალისტური, შემკრები ტიპია. ავტორს სურდა ქვრივის სახით ქართველი დედა, მშრომელი ქალი, მაღალი სულის ადამიანი დაეხატა და მისთვის ეროვნული ხასიათის ნიშნები მიეცა"(9). სამივე შეფასება – ქართველი დედა, მშრომელი ქალი და მაღალი სულის ადამიანი, – სავსებით სამართლიანია. მაგრამ როგორც ქვევით დავინახავთ, მოთხრობის გმირის ხასიათში ეს მხარეები იმგვარად არის შერწყმული, რომ მათი გამაერთიანებელი ნიშნები ასკეტიზმი და მამაკაცურობა, ქალურობაზე უარის თქმაა. ამას მოითხოვდა დასავლურ და მათ შორის ქართულ კულტურაში საუკუნეების განმავლობაში შექმნილი და დაფუძნებული ფასეულობათა შკალა და კულტურის კოდები.

5. ოთარაანთ ქვრივი - იდეალური დედა

დედობის ცნება ქრისტიანულ კულტურაში ყოველთვის უბიწოებასთან არის დაკავშირებული, რადგან მის მითიურ არქეტიპს წარმოადგენს ღვთისმშობელი, ანუ ქალი, ვინაც შვა ვაჟი და ქალწული დარჩა. კონცეპტი ,,დედა" ყოველთვის კორელირებულია შვილთან და არა ქმართან. ,,დედ-მამის" ცნება კი მათს ერთობლიობაში წარმოიდგინება და ,,მშობლების" სინონიმად აღიქმება. როდესაც ლიტერატურაში ლაპარაკია იდეალურ დედაზე, იქ ქმარი იშვიათად მოიხსენება, ვინაიდან მის არსებობას იმპლიციტურად შემოაქვს ცოლ-ქმრული ფიზიკური სიახლოვის ფაქტი და, თუნდაც იგი ქორწინების რიტუალით იყოს განწმენდილი, მაინც ერთგვარად ,,ბღალავს" დედის უბიწოებას. ლიტერატურაში იდეალური დედის მთავარი ფუნქცია უმთავრესად შვილის გაზრდაა და არა ქმრის მოვლა და მსახურება, თუმცა რეალურ ცხოვრებაში ესეც მისი აუცილებელი ვალია.

სტალინური პერიოდის და კარგა ხანს შემდგომი წლების საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნება უაღრესად კონსერვატიული

იყო და თავისი პურიტანული სიმკაცრით არ ჩამოუვარდებოდა ქრისტიანული ეთიკის მოთხოვნებს. შეიძლება ითქვას, რომ თავისი მარქსისტული რიტორიკის მიუხედავად, აგრესიულად ათეისტურმა საბჭოთა კულტურამ ქალის როლთან დაკავშირებული კანონები ქრისტიანული კულტურიდან თითქმის უცვლელად გადმოიღო და გაითავისა. ამ მხრივ ოთარაანთ ქვრივი მართლაც რომ ძვირფასი მონაპოვარი იყო საბჭოთა კრიტიკისათვის. მისთვის შვილისადმი სიყვარული ყოვლისმომცველი გრძნობაა.

ფრიდრიხ ჰეგელი ერთ-ერთ თავის შრომაში, რომელიც ესთეტიკის საკითხებს ეხება, ასე განმარტავს რომანტიულ ესთეტიკაში ჩამოყალიბებული სიყვარულის არსს, რომელიც მისი ფილოსოფიის თანახმად ყველა წინა პერიოდებთან შედარებით, – იქნება ეს ანტიკური ხანა, შუა საუკუნეები თუ რენესანსი, – ამ გრძნობის ყველაზე ამაღლებული და სულიერებასთან მიახლოვებული გამოხატვაა: ,,სიყვარულის ყველაზე მაღალი გამოვლინება არის ერთი სუბიექტის მეობის მიძღვნა მისი მოპირდაპირე სქესის სუბიექტისადმი, საკუთარი მეობის დამოუკიდებელ არსებობაზე უარის თქმა... სხვა პიროვნებაში საკუთარი არსობის დაკარგვა, პირადული დაუინტერესებლობა და ეგოიზმის გამორიცხვა... სიყვარული განსაკუთრებით მშვენიერია ქალთა ხასიათში, ვინაიდან ერთგულება, საკუთარ თავზე უარის თქმა მათში უმაღლეს წერტილს აღწევს – ისინი ამ გრძნობაზე ახდენენ კონცენტრირებას და მისით აღრმავებენ მთელ თავიანთ სულიერებასა და რეალურ ცხოვრებას, მხოლოდ მასში ხედავენ ისინი საკუთარი არსებობის დასაყრდენს. ხოლო თუ მათ, ანუ მათ სიყვარულს უბედურება ეწვევა, ისინი დნებიან, როგორც სანთელი, რომელიც უბრალო წამობერვისთანავე ქრება"(10).

ამ გრძელი ციტატის მოტანა იმისათვის გახდა საჭირო, რათა დავინახოთ, რაოდენ რომანტიული, ანუ რომანტიული ესთეტიკის თარგზეა მორგებული ოთარაანთ ქვრივის სიყვარული, მხოლოდ არა სატრფოს, არამედ შვილის მიმართ. ის მეორე სქესი, რომელსაც მისი ,,სუბიექტის მეობა ეძღვნება," მისივე ვაჟი, გიორგია და არა გარდაცვლილი ქმარი, ურომლისოდაც მან ცხოვრება განაგრძო, ხოლო შვილის სიკვდილმა კი სრულიად გააქარწყლა მთელი

მისი არსებობის მიზანი. დარდით დასნეულებული ქვრივი მიფორთხდა შვილის საფლავთან და იქ დალია სული, ანუ ,,სანთელივით ჩაქრა".

იმდენად ერთმიზნული, იმდენად აბსოლუტურია გიორგისადმი მისი ერთგულება, რომ იგი გამორიცხავს სიხარულის ყოველგვარ სახესხვაობას. მეუღლის სიკვდილის შემდეგ იცდაოთხი წლის ქალმა, გვეუბნება მთხრობელი, ,,ჩაიცვა ლურჯი შილის პერანგი, შავი კაბა, თავზედ შავი მანდილი მოიხვია და *აი ეს ოცი წელიწადია მხიარული ფერი არ მიუკარებია ტანზედ*"(11). (ხაზგასმა აქ და შემდგომ ამ სტატიის ავტორისეულია).

მაშასადამე, უკუგდებულია სიცოცხლის ყოველივე სადღესასწაულო მომენტი (,,მხიარული ფერი"), ვინაიდან მხიარულება ბედნიერების განცდას უკავშირდება, ოთარაანთ ქვრივის ბედნიერება კი მხოლოდ და მხოლოდ შვილის სიყვარულია. მისი არსებობის ყველა სხვა მხარე უკავშირდება დაუღალავ შრომასა და ჯაფას, სადაც სიხარულსა და ბედნიერებას ადგილი არა აქვს. უფრო მეტიც, თვით ოთარაანთ ქვრივი, მეორეჯერ გათხოვების შესაძლებლობას არა მხოლოდ გარდაცვლილი ქმრის, არამედ შვილის ღალატთან, მის ,,გაცემასთან" აიგივებს. კარგად აწყობილი სახლკარის მქონე ახალგაზრდა ქვრივს ბევრი მთხოვნელი ჰყავს, მაგრამ იგი ყველას უარს ეუბნება: ,,აი, უწინამც დღე დაუბნელდეს ოთარაანთ ქვრივსა, მინამ მამინაცვალს სახლში დაუსვამდეს თავის პატარა გიორგისა. ვენაცვალე იმის სიყრმეს!.. მამაშენს ვუღალატო!.. შენ გაგცე!.. გაიზარდე ჩემო თვალის სინათლევ და გაახარე აქ დედაშენი და იქ მამა-შენი... მე ჩემისად მაყურებელ თვალს დავიბრმავებ და შენისად მაყურებელით-ღა ვივლი და ვიცოცხლებ." (12)

აქ დედის სიყვარული შვილისადმი იმდენად ერთადერთი და განუყოფელია, რომ მას ცოცხალი ადამიანი ვერ შეეცილება; მის გვერდით მხოლოდ გარდაცვლილი, მიწიერებისგან განწმენდილი ადამიანი შეიძლება იქნას მოხსენიებული. მაშასადამე, დედობისათვის აუცილებელი უბიწოება ჭეშმარიტად რელიგიური ასკეტიზმის დონეზეა აყვანილი.

6. ოთარაანთ ქვრივი – გულქვა სატრფო

მსოფლიო ლიტერატურაში ძნელია მოიძებნოს ისეთი უნიათო და ბეჩავი მიჯნური, როგორც ოთარაანთ ქვრივზე შეყვარებული მეწისქვილე სოსიაა, ან ტრფობის ისეთი გულქვა და შეუბრალებელი ადრესატი, როგორც ოთარაანთ ქვრივია. თუ მოთხრობის ამ ორ პერსონაჟს სატრფოსა და მოტრფიალის კლასიკური ცნების კუთხით შევხედავთ, რასაკვირველია, ისინი ამ ფორმულაში არ თავსდებიან. მიუხედავად ამისა, მოთხრობაში ასახულია იშვიათად ერთგული სიყვარული, რომელიც მსოფლიო ლიტერატურის ყველაზე რომანტიული ტრფიალის შესადარი, თუმცა მისი გროტესკულად ინვერტირებული ვარიანტია. სოსიას ოთარაანთ ქვრივი გათხოვებამდე უყვარდა და ოცდაათი წლის განმავლობაში ამ სიყვარულის ერთგული დარჩა. მას არც მისი საოცნებო ქალის დაქვრივების შემდეგ უფიქრია მისთვის ცოლობის თხოვნა, ვინაიდან გარდაცვლილი ქმრის შემცვლელის ღირსად არ გრძნობს თავს: ,,მაგას ისეთი ქმარი მოუკვდა, რომ მე ფეხის ჩლიქადაც არ ვეკადრებოდი... ვეღარ შევბედავ, ვეღარა!" (13) - ამბობს იგი და მხლოდ მაშინ ბედავს ქვრივს ხელი შეახოს, როდესაც შვილის სიკვდილს გადაყოლილი დედა გიორგის საფლავზე უსულოდ აგდია.

როგორც მთხრობელი გვაუწყებს, ქვრივი გაჭირვებულთა გამკითხავი ადამიანია; ამ ერთგვარი საქველმოქმედო მიზნისთვის მას სპეციალური ,,მეხუთე ქისაც" კი აქვს გადანახული, მაგრამ კეთილი და ალერსიანი სიტყვები მას მხოლოდ შვილისთვის ემეტება, სოსიას მიმართ კი განსაკუთრებულად უხეში, ავი და შეუწყნარებელია. გიორგის დასატირებლად ჩუმად და მოკრძალებით მოსული სოსიას ქვითინის გაგონებაზე, ქვრივი მას მრისხანედ მიმართავს: ,,შენ ვიღას მეტიჩარა ხარ?.. აქ რას უგდიხარ?.. მომშორდი!"(14). მეწისქვილეც თავდახრილი ემორჩილება მის სურვილს: ,,შენი ნებაა, წავალ და კარებს უკან ძაღლსავით მივეგდები. თუ რამ დაგჭირდეს, დამიძახე"(15). სოსიას ამგვარი თვითგვემა, საკუთარი თავის ძაღლთან შედარება თითქოს რაღაც დანაშაულზე, მის მიერ ჩადენილ ცოდვაზე მიგვითითებს. თუ მოთხრობის ცენტრალური ხასიათის არქეტიპულ სემანტიკას მივმართავთ, ეს მართლაც ასეა.

ოთარაანთ ქვრივს პატივითა და კრძალვით უყურებს ყველა მამაკაცი. მათ ეშინიათ კიდეც მისი, მაგრამ სოსია ერთადერთია, რომელსაც ქვრივი უყვარს, ანუ მასში ხედავს ქალს. ამით კი იგი ,,უდიერად," თუმცა სავსებით გაუცნობიერებლად, უგულებელყოფს ქვრივის შეუბღალავ უბიწობას. შეცდომა არ იქნება თუ აღვნიშნავთ, რომ ეს უკანასკნელიც ამიტომ არის მისადმი ასეთი სასტიკი – უბრალო მოკვდავი მამაკაცი ბედავს ქალურობის უკიდურესი ასკეტიზმით უარმყოფელი და ამით წმინდანის დონემდე ამაღლებული ქვრივის სიყვარულს. მათ შორის ამოუვსები ნაპრალია განხმული. მაგრამ ეს არ არის სოციალური ნაპრალი; სოფელში მეწისქვილე არაფრით ჩამოუვარდებოდა გლეხს, მითუმეტეს გლეხ ქალს. მოთხრობაში ეს არის საზღვარი მოკვდავთა და უკვდავთ შორის. ასეთი შეუბრალებელი სისასტიკით საკუთარ უბიწოებას მხოლოდ ქალღმერთები იცავენ, რის კლასიკურ მაგალითს წარმოადგენს ბერძნულ მითოლოგიაში ნადირთა მბრძანებელი და თვითონაც დახელოვნებული მონადირე არტემიდა, რომლის ერთ-ერთი ეპითეტი იყო ,,საშიში" ანუ ისეთი ქალი, რომელსაც კაცი უნდა ერიდოს. მან თავის მონადირე ძაღლებს დააგლეჯინა აქტეონი, ერთადერთი მამაკაცი, რომელმაც მისდაუნებურად თვალი შეავლო მდინარეში მობანავე ქალღმერთს და მისი ქალური მშვენების მოწმე გახდა (16). ოთარაანთ ქვრივი ამგვარი ქალღმერთია.

ზემოდ თქმულის მიხედვით, ილია ჭავჭავაძის მოთხრობაში ქალი დამცირებული ან საქვრეტი ობიექტი კი არა, არამედ თითქმის ზეადამიანურ პიროვნებად არის წარმოდგენილი. მაგრამ რა ფასად უჯდება ოთარაანთ ქვრივს ასეთ სიმაღლეზე ასვლა, რითი იმსახურებს კრძალვასა და პატივისცემას არა მხოლოდ თანასოფლელი გლეხებისაგან, არამედ სოციალურად მასზე მაღლა მდგომ თავადი არჩილისაგანაც? იმით, რომ იგი თავისი მორალური კოდის უკიდურესი სიმკაცრით, თითქმის მონასტრული ასკეტიზმით, რასაც ხაზს უსვამს მისი ქვრივული ძაძები, - უარს ამბობს თავის ქალურობაზე. იგი მამაკაცს ემსგავსება და ამ უკანასკნელისთვის საშიშიც კი ხდება.

7. ოთარაანთ ქვრივი – გლეხკაცი და ოჯახის უფროსი

ცივილიზაციის ისტორიაში, პატრიარქალური ხანიდან და ზოგიერთ კულტურებში დღემდე, ძლიერების, ღონისა და ძალაუფლების გამომხატველი სიმბოლოები მამაკაცს უკავშირდება. ეს შეიძლება იყოს სახელი, ტიტული, საქმიანობის სპეციფიკა, ჩაცმულობა, ხშირად გარეგნული, ფიზიკური ნიშნები და მრავალი სხვა. მათ შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია ესა თუ ის საბრძოლო ან სასიცოცხლო საჭიროების იარაღი, რომელიც მხოლოდ მამაკაცის პრიორიტეტს განეკუთვნება. გლეხისთვის ამგვარი იარაღი იყო ბარი და თოხი, რომლითაც იგი მიწაზე შრომობდა და ოჯახს არჩენდა. ქალის მიერ მამაკაცური იარაღის დაუფლება აღიქმება, როგორც პრეტენზია მამაკაცთან თანასწორობაზე. ეთნოგრაფიული ცნობების მიხედვით, მე-19 საუკუნის ბოლომდე კახეთში ქალები მონაწილეობას ღებულობდნენ მეზობლებთან სასოფლო საკითხების გარჩევაში, ერეოდნენ შვილების (განსაკუთრებით ქალიშვილების) გათხოვება-დაცოლშივილების საქმეებში, უვლიდნენ აღებულ მოსავალს, ასუფთავებდნენ კალოს, მონაწილეობდნენ რთველში, მაგრამ მათ ეკრძალებოდათ მიწაზე და ვენახის დარგვა-გამართვაზე მუშაობა (17). ამ მხრივ ოთარაანთ ქვრივი მართლაც მეამბოხე ქალია. სწორედ ოთარაანთ ქვრივის მიერ ხელში თოხის აღება და მიწაზე შრომა ანცვიფრებს მის თანასოფლელებს, რომლებიც ამას კულტურაში დაკანონებული წესის დარღვევად აღიქვამენ. ,,ვის გაუგონია დედაკაცის ბარი და თოხიო," – ამბობენ ისინი(18). მაგრამ ამავე დროს, ტრადიციული კოდების ეს დარღვევა, ამ შემთქვევაში ქალის მიერ კაცური იარაღის ხმარება, მათში რიდისა და პატივისცემის გრძნობას იწვევს, ვინაიდან მან საკუთარი ქალურობის ჩარჩოები გაანგრია და კაცურობამდე ,,ამაღლდა." ამ იარაღებს ის ისეთი ოსტატობით დაეუფლა, რომ თუ ვინმე თვალს შეავლებდა მის სახლ-კარის, გაიფიქრებდა, ,,ამის პატრონი შეძლებული კაცი უნდა იყოსო"(19). ,,შეძლებულ ქალზე" ლაპარაკი ნარმოუდგენელიც იქნებოდა.

თვით ოთარაანთ ქვრივიც მამაკაცთა თანასწორად აღიქვამს თავს. ,,მითამ მე რითა ვარ ნაკლები აიმ დამპალ გოგიაზედ!.. რა ვუყოთ, რომ ის მამაკაცია და მე დედაკაცი. მითამ ჩემზე წინ რით

არის? იმასაც ორი ხელი აქვს და მეცო," (20) – აცხადებს იგი. საგულისხმოა მის ამ განცხადებაში ნახმარი სიტყვები: ,,მამაკაცი" და ,,დედაკაცი," რომელთა გამაერთიანებელი ნაწილაკია ,,კაცი", რაც ქართულ ენაში ,,ადამიანს" უდრის და აღემატება კიდეც მას. ,,კაცობის" უპირატესობაა ხაზგასმული ილია ჭავჭავაძის მოთხრობაში ,,კაცია ადამიანი?" ვინაიდან კულტურაში უკვე მრავალი საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბდა სიტყვა ,,კაცის" სემანტიკური მნიშვნელობების წრე – ღირსეული, ბრძენი, ადამიანის ყველაზე დადებითი მხარეების განსახიერება და ასე შემდეგ. ამ სიტყვას მსგავსი სემანტიკა აქვს უკლებლივ ყველა ევროპულ ენაში და სწორედ ამაში ხედავენ ფემინისტი და ფემინიზმის მხარდამჭერი ავტორები ენის მანიპულირებას, რომელსაც მამაკაცი ახდენდა მის მიერ დომინირებულ სამყაროში საკუთარი უპირატესობის განსამტკიცებლად. ოთარაანთ ქვრივს კაცად თვითაღქმა აძლევს თანასწორობის შეგრძნებას და უფლებას ,,აიმ დამპალ გოგიაზე" ანუ მამაკაცზე საკუთარი უპირატესობის გრძნობით ილაპარაკოს.

ოთარაანთ ქვრივის მაგვარ ქალს, – ძლიერს, დამოუკიდებელს, მეამბოხეს და მამაკაცთან საკუთარი თანასწორობის დამცველს, – ყველა ფემინისტი ტაშს დაუკრავდა, მას რომ თან არ ახლდეს ხაზგასმულად აგრესიული ხასიათი. ეს აგრესიულობა, ერთი მხრივ, მამაკაცად ქცეული ქალის თითქმის აუცილებელი ატრიბუტია, ხოლო მეორე მხრივ, მას მამაკაცისთვის ,,საშიშს" და დამამცირებელს ხდის. თანასოფლელთა განწყობაც ქვრივის მიმართ უმთავრესად შიში და რიდია. მოთხრობის დასაწყისშივე იგი მკითხველს ამგვარად წარუდგება: ,,კაცი ვერ იტყვის, სძულდათ, თუ უყვარდათ ოთარაანთ ქვრივი სოფელში. შიშით კი ყველას ეშინოდა. ასე იფიქრეთ, ტკივილით გაჭირვებულს და გაკაპასებულ ბალღებსაც კი ოთრაანთ ქვრივის სახელით აშინებდნენ გულზედ მოსული დედები"(21).

ოთარაანთ ქვრივი მოთხრობის სიუჟეტში ყველა მამაკაცზე მაღლა დგას. ნაცვალი და იასაული მის ეზოში შესვლას ვერ ბედავენ. დიამბეგს იგი შვიდმაგად ახდევინებს მისგან ერთი ქათმის უკანონოდ წართმევას. ჯგუფად მდგარი გლეხები მის გამოჩენაზე

ისე გაიფანტებოდნენ, ,,თითქო ალალმა დაჰქროლა წიწილებსაო" (22). აქ იგულისხმება, რომ ,,ალალი", ანუ ძლიერების მქონე არსება ქალია, მისი შესაძლებელი მსხვერპლი ,,ნიწილები" კი კაცები არიან. ეს კონტრასტი ტრადიციულ როლებს შორის განსაკუთრებით თვალშისაცემი და პარადოქსულიც არის თუ ქვრივს მისივე სათაყვანო შვილს, გიორგის შევადარებთ. თვით იმ სიტყვების სემანტიკა, რითაც უკვე წვერ-ულვაშ აკოკრებული ვაჟკაცია აღწერილი, მას დედაზე დაბლა აყენებს. გიორგი ,,თავისის დედის ყურმოჭრილი ყმა იყო თითქმის... სახლსა და ოჯახში ბატონობას არ შეეცილა დედასა... ან რა საჭირო იყო? ვაჟკაცს არ შეეძლო ოჯახის მოვლა ისე, როგორც ოთარაანთ ქვრივსა"(23). ესე იგი, ტრადიციულ მამაკაცურ როლს ოჯახში, მიუხედავად დავაჟკაცებული ვაჟიშვილისა, ქალი ასრულებს.

ამგვარად, ოთარაანთ ქვრივის უბიწოებას, მამაკაცური შტრიხებიც ემატება. ეს ორი თვისება კი დასავლეთის კულტურებში აუცილებელი იყო, რათა ქალს უფლება ჰქონოდა სოციალურ იერარქიაში იმავე საფეხურზე ასულიყო, რომელიც კაცისთვის იყო განკუთვნილი.

8. ოთარაანთ ქვრივი – მეომარი ქალი

წინა ქვეთავში ნახსენები ბარისა და თოხის გარდა ოთარაანთ ქვრივს სხვა იარაღიც აქვს, რაც მისი ,,ყველაზედ უძვირფასესი განძია"(24). ეს არის მისი გარდაცვლილი ქმრის, თევდორეს თოფ-იარაღი, რომლის მნიშვნელობას მოთხრობის მთელი თავი ეთმობა. შვილის გარდა ეს ერთადერთი რამ არის ქვრივის ცხოვრებაში, რაც მას თავდავიწყებით უყვარს, რასაც ეფერება და ელოლიავება. კვირა არ გავიდოდა, რომ ეს იარაღი კედლიდან არ ჩამოეხსნა, არ გაეწმინდა და არ აცრემლებულიყო. ცრემლი კი იშვიათი რამ არის ამ ,,რკინის დედაკაცისათვის," ის გიორგის კუბოსთან მჯდარიც არ ატირებულა. ქვრივის ამ სიყვარულში ადვილად შეიძლება დავინახოთ კლასიკური მაგალითი დისპლეისმენტისა, რაც ფროიდული მიმდევრობის ფსიქიატრიაში მიღებული ტერმინით აღნიშნავს ადამიანის ქვეშეცნებაში ერთი საგნის ან პიროვნების მეორე საგნით ან პიროვნებით შენაცვლებას. ეს თოფ-იარაღი თევდორეს,

მისი პიროვნების, მისი მამაკაცურობის სიმბოლოა, რომელშიც ძნელი არ არის საკმაოდ ეროტიული კონოტაციების ამოკითხვა. მაგრამ აქ მთავარი ის არის, რომ ტრადიციულად თოფ-იარაღის ხელში აღება, მისი წმენდა და გულდაგულ გაპოხვა კიდევ უფრო მჭიდროდ არის დაკავშირებული მამაკაცის პრიორიტეტულ საქმიანობასთან, ვიდრე თოხი და ბარი. ამ იარაღის ხელში აღებით ოთარაანთ ქვრივი კიდევ ერთ მამაკაცურ უფლებას ისაკუთრებს და იმპლიციტურად ეზიარება მისი მონადირე ქმრის ხელობას, ხდება მეომარი ქალი (25).

მამაკაცური ტიპის მეომარი ქალები მრავლად არიან მითოლოგიასა და ფოლკლორში. დასავლურ კულტურაში ასეთი ქალების ყველაზე ცნობილ სახელებს ბერძნულ მითოლოგიაში ვხვდებით. ესენი არიან მრისხანე და კაცთმოძულე ამაზონელი მხედარი ქალები, ზემოთ მოხსენიებული არტემიდა და ქალღმერთთა შორის ყველაზე პატივცემული, სიბრძნისა და მრავალნაირი ხელობის (მათ შორის იარაღის კეთების) მფარველი და წარმმართველი ათენა, რომლის სახელს ატარებდა (და დღემდე ატარებს) ძველი საბერძნეთის ყველაზე საამაყო ქალაქი. მათი მბრძანებლობის და საქმიანობის სფერო იმგვარია, რითაც ისინი მამაკაცს ედრებიან და მათი თანასწორი ხდებიან. ათენა კი თვით ომის ღმერთზე, არესზე უკეთესი მეომარია (26). ამასთანავე, მათი ყველაზე მნიშვნელოვანი და აუცილებელი ატრიბუტია ქალწულური უბიწოება, რომლის შებღალვის მცდელობა მამაკაცს შეიძლება სიცოცხლის ფასად დაუჯდეს.

ქართულ ფოლკლორსა და ზეპირსიტყვაობაში მრავლად არის შემონახული სახელები მეომარი ქალებისა, რომლებიც იარაღს ისხამენ და ვისიმე ცოლობას მამაკაცივით მხედრულ ცხოვრებას ამჯობინებენ. დავით ქორიძის წიგნში, ,,ქართველი ქალები" ლეგენდად ქცეული რამოდენიმე ათეული ქალის სახელია ჩამოთვლილი. მოვიტან მხოლოდ ორ მაგალითს. ასეთია თავის მხედრულ ამპლუაში მამაკაცის სახელით, მათედ ცნობილი მაია წყნეთელი. ერთ-ერთი ბრძოლის შემდეგ მისი უშიშრობით აღტაცებული მეფე ერეკლე მას შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: ,,ჩემო მათე, კაციც შენ ყოფილხარ და ქუდიც შენ გხურებია" (27). საინტერესოა, რომ

ფოლკლორულ გადმოცემებში მაიას კაცური როლის აღებისკენ უბიძგა იმ ფაქტმა, რომ იგი ბატონმა გააუპატიურა. მისი ლეგენდის გაცილებით უფრო პურიტანული საბჭოთა ვარიანტი კი ნაკლებად გაბედული აღმოჩნდა; მაია ახერხებს გადაურჩეს მისი უბიწოების შელახვას და თავს გაქცევით უშველის, როგორც ეს ნაჩვენებია რეჟისორი რეზო ჩხეიძის ეპონიმური დასახელების ფილმში (28). მასში დიდი ადგილი ეთმობა მაიას არარეალიზებურ და, ამგვარად, უბიწო სასიყვარულო ისტორიას, რაც საბჭოთა პურიტანიზმის დანამატია და რისი კვალიც კი არ არსებობს ფოლკლორულ გადმოცემებში.

ერეკლე მეფის დროინდელი კიდევ ერთი მეომარი ქალი იყო თამარ ვაშლოვანელი. მასაც მაიას მსგავსი ბედი ეწია, მაგრამ შემდგომ, მამაკაცურად გადაცმული, თანასოფლელების წინამძღოლი გახდა ქვეყნის მტრებთან ბრძოლაში და გათხოვებაზე უარი სთქვა: ,,მე რომ გავთხოვდე, სიმხნე და ვაჟკაცობა დამეკარება. არა, არ მსურს ქმრის შერთვა" (29). აქ ყურადღებას იპყრობს არა მარტო მხნეობისა და გულადობის მამაკაცობასთან (ვაჟკაცობასთან) გაიგივება, არამედ თვით გამოთქმა ,,ქმრის შერთვა" და არა ,,გათხოვება." თუ ლეგენდამ მისი ნათქვამი რაიმე სიზუსტით შემოინახა, ჩანს თამარი ვერბალურ დონეზეც კი ერიდებოდა ქალობას დაბრუნებოდა. ჭეშმარიტად, როგორც გერმანელმა ფილოსოფოსმა, მაარტინ ჰაიდეგერმა აღნიშნა, ენა ცნობიერების სახლია, მასში გამოხატულობას პოულობს ქვეშეცნების ყველაზე ღრმა ფენები.

ამგვარად, უკომპრომისო მეომარ ქალებს ლიტერატურაში შედარებით ნაკლებად შევხვდებით; ისინიც კი, ვინც თავიანთი გულადობით და ბრძოლის უნარით კაცებს არ ჩამოუვარდებიან, ბოლოს და ბოლოს სიყვარულს აძლევენ უპირატესობას. ამგვარი მეომარი ქალები არიან ინგლისელი პოეტის, ედმუნდ სპენსერის ბელფებე (Belphoebe) და ბრიტომარტი (Britomart) მის ეპოსში ,,ჯადოსანთა დედოფალი" (,,The Faerie Queene") და იტალიელი რომანტიკოსი პოეტის, ლუდოვიკო არიოსტოს ბრადამანტე (Bradamante) პოემაში ,,შეშლილი ორლანდო" (,,Orlando furioso"(30). სამაგიეროდ, არა-

ერთი ისტორიული პიროვნების სახე კულტურაში მითიური არქეტიპების მსგავსად არის კონსტრუირებული, ანუ მამაკაცურ საქმიანობას დაუფლებული და ხშირად უბიწო. ასეთებია, მაგალითად, ჟანა დ'არკი. რომელიც ორლეანელი ქალწულის სახელითაა ცნობილი, და ინგლისის ტახტზე ,,ქალწულ დედოფლად" (Virgin Queen) წოდებული ელიზაბეტ პირველი. საინტერესოა, რომ ამ უკანასკნელის შემთხვევაში ეპითეტი ,,ქალწული" უფრო მისადმი პატივისცემის გამომხატველი იყო, ვიდრე რეალური სიტუაციისა. მართალია, მას ქმარი არასოდეს ჰყოლია, მაგრამ სხვა საყვარლების გარდა, თითქმის ოცი წლის განმავლობაში ინტიმური ურთიერთობა ჰქონდა ცოლშვილიან ლორდ რობერტ დადლისთან, რაც მის სამეფო კარზე საიდუმოებას არ წარმოადგენდა (31).

დასავლური კულტურის არაერთ სოციალურ რიტუალში რაიმე ფორმალური მამაკაცური ნიშანი, როგორიცაა ტანსაცმელი, აუცილებელი იყო, რათა ქალის მიერ მამაკაცის სტატუსის მიღებას ლეგიტიმურობა ჰქონოდა. ამ მხრივ საინტერესო ინფორმაციაა აქვს მოტანილი ერთ-ერთ მის ნაშრომში იური ლოტმანს: ,,მეთვრამეტე საუკუნის რუსეთში, – წერს იგი, – სამეფო კარზე გადატრიალებებს, რომლებსაც, როგორც წესი, ქალები აწყობდნენ, თან სდევდა ტახტზე ასვლის პრეტენდენტის ჩაცმულობის შეცვლის რიტუალი; ტანსაცმელი უნდა ყოფილიყო, პირველ ყოვლისა, მამაკაცური, გარდა ამისა, აუცილებლად სამხედრო ფორმა და, მესამე, აუცილებლად იმ სამხედრო ნაწილისა, რომელიც წამყვან როლს თამაშობდა გადატრიალებაში. მამაკაცური ტანსაცმელი და ცხენზე ამხედრება აუცილებელი აქსესუარები იყო იმპერატრიცობის პრეტენდენისათვის" (32).

ოთარაანთ ქვრივი იმპერატორის ტახტზე არ ასულა, მაგრამ მისთვის მამაკაცის სამყაროსგან აღებული და გათავისებული თოხი, ბარი და თოფ-იარაღი ის აუცილებელი აქსესუარებია, რომლებსაც იგი ქალისთვის დაკანონებული როლიდან გამოჰყავს და კაცურობასთან გაიგივებულ თავისუფლებას, ანუ ,,სიმხნესა და ვაჟკაცობას" ანიჭებს.

9. ოთარაანთ ქვრივი – უსახელო ქალი

ილია ჭავჭავაძის გმირი ქალის ერთი შეხედვით უცნაური და, შეიძლება ითქვას, ,,დაუმსახურებული" თავისებურება არის ის, რომ მას სახელი არა აქვს (33). ამავე დროს, არა თუ მისგან უარყოფილი მეწისქვილე სოსია, არამედ მისი ოცი წლის წინ გარდაცვლილი ქმარი, თევდორეც კი საკუთარი სახელით არიან მოხსენებული. ერთგან, მოთხრობის პირველივე თავში მოხსენიებულია ვინმე დათია ბადიაშვილი, რომელც ქვრივის მიმართ პატივისცემას შემდეგი სიტყვებით გამოხატავს: ,,მე და ჩემმა ღმერთმა, ბარაქალა დედაკაციაო"(34). აქ პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ ამ დათია ბადიაშვილს, თუმცა ეს სრული სახელი თხრობას ერთგვარ რეალისტურ ელფერს აძლევს, სიუჟეტის განვითარებაში არავითარი როლი არა აქვს და პირველი თავის შემდგომ არსად არ არის ნახსენები.

ქვრივის პიროვნების აღმნიშვნელი კიდევ ერთი პარადოქსული დეტალი ის არის, რომ თვით სათაური შეიცავს გრამატიკული სტრუქტურის ისეთ მოდელს, რომლითაც გამოიხატება, საერთოდ, ნებისმიერი საგვარეულო საკუთრება, სულიერი თუ უსულო: ნასყიდაანთ ბიჭი, გაბოანთ გოგო, ბეჟანაანთ კამეჩი, თოთიკაანთ ვენახი და ასე შემდეგ. ესე იგი, ეს ამაყი, დამოუკიდებელი და მამაკაცებისთვის მაგალითის მიმცემი ქალი, თითქმის ქალღმერთი, მისი გარდაცვლილი ქმრის, ოთარაშვილების ოჯახის კუთვნილებად არის წარდგენილი. არის ეს ავტორის მიერ უნებურად დაშვებული შეცდომა? თუ ამ ფაქტში გაუცნობიერებლად ქალისადმი არქაული დამოკიდებულებაა გამოხატული?

მართლაც, ქართულ კულტურაში ქალისა და ბავშვის, ისევე როგორც ცხოველებისა და უსულო საგნების ამგვარი აღნიშვნა ისე ღრმად იყო ჩანერგილი, რომ იგი სავსებით ,,ბუნებრივად" აღიქმებოდა (35). ტექსტის მნიშვნელობების ასეთი გააზრება და ,,თავისთავად სიცხადე" სავსებით თავსდებოდა კულტურის ,,მოლოდინის ჰორიზონტში"(36). მაგრამ არ არის გამორიცხული, რომ ავტორის მიერ ეს სავსებით შეგნებული არჩევანი იყო. ოთარაანთ ქვრივის ხასიათის ყოველი შტრიხი, რაზედაც აქამდე გვქონდა ლაპარაკი, სრულიად გამორიცხავს მისთვის სახელის მიცემის შესაძლებლობას, ვინაიდან ეს მხოლოდ და მხოლოდ ქალის სახელი იქნებოდა

– თამარი, ნინო, ქეთევან, მართა და ასე შემდეგ. მიუხედავად ქართულ კულტურაში ამ სახელებთან დაკავშირებული პიეტეტისა, ქალის ნებისმიერი სახელი ერთგვარი ,,უცხო სხეული" იქნებოდა ამ ,,კაცურობამდე" ამაღლებული პიროვნებისათვის, ვინაიდან სახელდება მნიშვნელობის ერთ-ერთი მთავარი მაკონსტრუირებელი ელემენტია (37). ქმრის გვარის საშუალებით ოთარაანთ ქვრივი მკითხველს მამაკაცური სახელით წარუდგება, რადგან მისი ვინაობის აღმნიშვნელ ფორმულაში ოთარია ხაზგასმული. ამგვარად იგი თოხისა და ბარის ხელში აღებით, თოფ-იარაღის მოვლა-პატრონობით ქმრის კუთვნილებად კი არ აღიქმება, არამედ მას ენაცვლება და ამით მისივე მამაკაცურ სახელს ღებულობს.

ევროპულ კულტურებში სახელდების საინტერსო მაგალითს წარმოადგენს მამაკაცურ სამყაროსთან გაიგივებული მწერლობის პროფესიას დაუფლებული ქალები – ჟორჟ ზანდი და ჯორჯ ელიოტი. პირველის ნამდვილი სახელი იყო ამანდინ ლიუსილ ავრორა დიუპენი, მეორისა კი მარია ანა ევანსი. ორივემ სავსებით შეგნებულად აირჩია ფსევდონიმად მამაკაცური სახელი, რათა მათი ნაწარმოებები სერიოზულად ყოფილიყო მიღებული მწერლებისა და მკითხველების მიერ. ამ ფსევდონიმებმა მათ პროფესიული სფეროს გარეთაც მნიშვნელოვნად გაუადვილა ქალისთვის საკმაოდ არატრადიციული ცხოვრებით ეცხოვრათ (38). ჟორჟ ზანდი ხშირად მამაკაცურ ტანსაცმელს ატარებდა და პაპიროსს ეწეოდა, რაც საკმაოდ სკანდალური იყო იმდროინდელი პარიზის ინტელექტუალური ელიტისათვისაც კი. ხოლო მისი მრავალი რომანების შესახებ (მათ შორის პროსპერ მერიმესთან, ალფრედ დე მისუსესთან და ფრედერიკ შოპენთან) თითქმის მთელ დასავლეთ ევროპაში იცოდნენ. ჯორჯ ელიოტს კი თითქმის ოცი წლის განმავლობაში სრულია ღიად ჰქონდა რომანი ცოლშვილიან ფილოსოფოს ჯორჯ ჰენრი ლუისთან.

საქართველოს ისტორიაში გვაქვს ერთი უაღრესად საინტერესო მაგალითი სახლდებისა, რომელმაც პიროვნების ,,ტექსტი" მითოლოგიურ სფეროში გადაიყვანა და კულტურის შეგნებაში მისი რეალური ინდივიდუალობის იდენტიფიკაცია ამ მითოლოგიურ სახესთან გააიგივა. ეს ისტორიული პიროვნება არის თამარ მეფე.

პირველ ყოვლისა, თვალში საცემია მისი მამაკაცური ტიტული – მეფე და არა დედოფალი. ასეთი პატივი საქართველოს ისტორიაში არც ერთი მბრძანებელი ქალისთვის არ მიუგიათ. ამას მრავალი მიზეზები ჰქონდა, როგორიცაა თვით ქვეყნის იმდროინდელი პოლიტიკური სიტუაცია, კულტურის მაღალი დონე, თამარისადმი მიძღვნილი ,,ვეფხისტყაოსანი" მთელი თავისი დიდებულობით, შემდგომ ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის მიერ თამარის წმინდანად შერაცხვა და სხვა. ყოველივე ამის შედეგად, როგორც ლიტერატურაში, ასევე ფოლკლორში და მთლიანად ქართულ კულტურაში, თამარ მეფე აღიქმება როგორც სიბრძნისა და მშვენიერების განსახიერება, მაგრამ ამავე დროს სრულიად უბიწო ქალი, ან თითქმის ქალღმერთი. ეს განსაკუთრებით ცხადი ხდება, თუ ამ პიროვნებას ისტორიულად სავსებით ადექვატური, მაგრამ განსხვავებული სახელით მოვიხსენიებთ, ანუ შვცვლით მის ვერბალურ სიგნიფიკატს. მაგალითად, თამარ მეფის ისეთ ნომინაციურ აღნიშვნებს, როგორიცაა – თამარ ბაგრატიონი, მეფე გიორგი მესამის ქალიშვილი, საქართველოს განმგებელი 1187-1212 წლებში, – ჩვენი წარმოდგენა გადაყავს ისტორიული ქრონოლოგიისა და უფრო მშრალი ფაქტების სფეროში. ამით თამარ მეფეს თუმცა არ ეკარგება, მაგრამ მნიშვნელოვნად უმცირდება მისი თითქმის ზეციურო ბრწყინვალება და იგი ჩვეულებრივი მოკვდავის დონემდე ,,ქვეითდება". ხოლო თუ ვიტყვით, რომ იგი იყო ორი შვილის დედა, დავით სოსლანის ცოლი ან ორნაქმარევი ქალი, თითქმის მკრეხელობასთან გვაქვს საქმე. აქ მიწიერი, ქალური და, მაშასადამე, პოტენციურად ეროტიული ელემენტი შესამჩნევი ხდება და ,,ლაქად" აჩნდება სიწმინდისა და შეურყვნელი სილამაზის იდეალს. თამარის პიროვნების ,,ტექსტის" სტრუქტურაც საგრძნობლად იცვლება და ეს სახელი სხვა მნიშვნელობას ღებულობს, ანუ სხანაირად ,,იკითხება". ამიტომ მცდარი არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ვერბალური სიგნიფიკატი, ,,თამარ მეფე", პიროვნებას კი არ აღნიშნავს, არამედ ერთგვარ სიმბოლური ხასიათის ცნებას, რომელიც მოიცავს ყველა იმ კულტურულ წარმოდგენებს იდეალურ მბრძანებელ ქალზე, რაც მასში იქნა ჩაქსოვილი უკანასკნელი რვა საუკუნის განმავლობაში.

„ოთარაანთ ქვრივის" ეპონიმური გმირიც, „თამარ მეფის" მსგავსად, უფრო სიმბოლოა და არა ქალის „რეალისტური შემკრები ტიპი," როგორც ამას საბჭოთა კრიტიკა ამტკიცებდა.

10. დასკვნა

საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული ქალურობისა და მამაკაცურობის პარადიგმები ჯერ კიდევ ღრმად არის ჩანერგილი ადამიანთა მენტალობაში. ამის ერთ-ერთი კურიოზული მაგალითია 1998 წელს ჟურნალ „სარკეში" მოთავსებული მოკლე ცნობა თბილისში ფემინისტთა კლუბის ჩამოყალიბების შესახებ. ძალზე ნიშანდობლივი იყო ამ ცნობის სათაურიც: „ქართველი ფემინისტი ქალები ამოქმედნენ: აგრესიული იქნებიან თუ არა ისინი?"(39). ავტორი, რომელიც, როგორც მისი სიტყვებიდან ჩანს, ფემინიზმს მხოლოდ მის რადიკალურ, „აგრესიულ" ფრთასთან აიგივებს, იმედს გამოთქვამს, რომ ამ მიმართულების ქართული ვარიანტი შესძლებს ქალის „ჭეშმარიტი" ხასიათის ამოქმედებას, ვინაიდან, წერს იგი, „ქალური საწყისი იმანენტურად გამორიცხავს ყოველგვარ დესტრუქციას, თუნდაც იმიტომ, რომ მისი ფილოსოფიური მნიშვნელობა პასიურია" (40). ამასთანავე, მიუხედავად მათი „პასიური" ბუნებისა., ავტორი უპირატესობას ანიჭებს სახელმწიფოში ქალთა მმართველობას, რადგან ისინი, მისი აზრით, პირველ ყოვლისა, ზრუნავენ ეკოლოგიასა და სოციალურ კეთილმოწყობაზე, ანუ ისინი „ხალხთა დედის" როლს კისრულობენ, რისთვისაც ალბათ ვერ იცლიან საერთაშორისო პოლიტიკითა და საერთო ეკონომიური პრობლემებით დაკავებული კაცები. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ეს მოკლე მიმოხილვა ფემინისტთა კლუბის მიზნებს ეხება, კიდევ უფრო პარადოქსულია მისი შემდეგი განცხადება: „რაც შეეხება მარგარეტ ტეტჩერს (შეგნებულად თავს ვიკავებ ეპითეტისგან „ქალბატონი"), მას უფრო კაბაში გამოწყობილ მამაკაცს დავარქმევდი. აღიარებულია, რომ ასეთი მამაკაცური ტიპის მმართველობა ინგლისს კარგა ხანია არ უგემნია"(41). ესე იგი, ავტორი მარგარეტ ტეტჩერში ხედავს არა ინგლისის ხალხთა „დედას," რასაც მისი აზრით, უფრო დადებითი ხასიათი ექნებოდა, არამედ „მამას" და ალბათ ამიტომ არასასურველი ტიპის მმართ-

ველად მიაჩნია იგი. ქალის ხასიათში სწორედ ასეთი ტრადიციულად დაკანონებული გენდერული, ანუ სპეციფიურად ,,ქალური" ნიშნების წინააღმდეგ ილაშქრებენ როგორც რადიკალი, ასევე ლიბერალი ფემინისტები. მათი აზრით ხასიათის სიმტკიცე, მაღალი ინტელექტი, დამოუკიდებელობა არ უნდა იყოს მამაკაცის პრიორიტეტად აღქმული და ამ თვისების მქონე ქალი არ უნდა იყოს მამაკაცური ხასიათის ნიშნებით დატვირთული და ქალურობისგან სტერილიზებული.

ამ მხრივ ილია ჭავჭავაძის მოთხრობა უაღრესად საგულისხმო და დასაფიქრებელი ნაწარმოებია. მასში შემნილია დასავლური ტრადიციული კულტურებისათვის დამახასიათებლი მოდელი ქალისა, რომელიც აღჭურვილია ყველა იმ თვისებებით, რაც აუცილებელი იყო მისთვის უმაღლესი ჯილდოს, მამაკაცთან თანასწორი უფლებების მინიჭებისათვის.

2000-2010 წწ.

შენიშვნები:

1. ამ სტატიის პირველი ვარიანტი დაიბეჭდა 1992 წლის 27 ნოემბერს გაზეთ ,,ლიტერატურულ საქართველოში" და მას პოლიტიკური დისკუსიის ხასიათი ჰქონდა, რაც გამოწვეული იყო იმ პერიოდში მიმდინარე მოვლენებით. წინამდებარე სტატია მნიშვნელოვნად არის გავრცობილი და მისი პოლიტიკური კამათის მომენტიც ამოღებულია.

2. ალექსანდრა კოლონტაი (1872-1952) მსოფლიოში ერთერთი პირველი ფემინისტი ქალი იყო, რომელმაც ჯერ კიდევ 1913 წელს გამოაქვეყნა სტატია "ახალი ქალი" («Новая женщина»), რომელშიც მისი დროისთვის უღრესად რადიკალური იდეები იყო გამოხატული ქალის სექსუალური თავისუფლების აუცილებლობის შესახებ http://pryahi.indeep.ru/history/kollontay.html.

3. http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_0003.shtml ამ საიტზე ჩატვირთულია გორკის აღნიშნული რომანის 1906 წლის გამოცემის სრული ტექსტი.

4. ,,ოთარაანთ ქვრივი," გვ. 380; აქ და შემდგომ ციტატები მოტანილია კრებულიდან: ილია ჭავჭავაზე: თხუზულებანი, სახელმწიფო გამომცემლობა, თბილისი, 1957 წელი.

5. მთელი ეს თავი ფაქტიურად არის ილია ჭავჭავაძის კამათი რუსეთში 1860-ან წლებში დაწყებული ,,ნაროდნიკული" ანუ ხალხოსნური მოძრაობისა, რომელიც რუსულ გლეხობაში, ხედავდა მომავალი სამართლიანი სოციალური წყობის ბირთვს. ამ მიმართულების ფუძემდებლები იყვნენ ალექსანდრე გერცენი (1812-1870) და ნიკოლაი ჩერნიშევსკი (1828-1889)..

6. ევროპასა და ამერიკაში გენდერული პრობლემების განხილვა გასული საუკუნის 70-იან წლებიდან დაიწყო ფემინისტური მიმამრთულების ავტორთა ნაშრომებში და ამ საკითხზე ზღვა ლიტერატურაა შექმნილი. უმთავრესი ნაშრომებისა და მათი ავტორე-ბის სახელების სია მოთავსებულია საიტზე: http://www.feministezine.com/feminist/books/Feminist-Book-List.html

7. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ამ სამი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ბერკეტის შესახებ არაერთი გამოკვლევაა დაწერილი. ერთერთი საინტერესო მაგალითია ინგლისელი ავტორის, ბილ ჯორდანის შრომა ,,სექსი, ფული, ძალაუფლება: კოლექტიური ცხოვრების ტრანსფორმაცია" (Bill Jordan, Sex, Money and Power: The Transformation of Collective Life; 2004, Polity Press, Cambridge, UK)

8. 1970 წელს გამოვიდა ამ თემას მიძღვნილი ორი ნიგნი, რომელმაც შემდგომ უდიდესი გავლენა იქონია ფემინისტურ მოძრაობაზე ევროპასა და ამერიკაში. ესენია: ჟერმენა გრიერის ,,ქალი-საჭურისი" (Germaine Greer, The Female Eunuch) და თავისი რადიკალურობითა და აგრესიულობით დღემდე უმაგალითო ოპუსია; შულამით ფაიერსტოუნის "სექსის დიალექტიკა: ფემინისტური რევოლუციის საქმე" (Shulamith Firestone: The Dialectic of Sex: the Case of Feminist Revolution). მამაკაცის მიერ ენის ეთიმოლოგიაში ქალის დამდაბლების მაგალითების საინტერესო ანალიზია გაკეთებული დენის ბარონის წიგნში ,,გრამატიკა და სქესი" (Dennis Baron, Grammar and Gender, 1986).

9. ქართული ლიტერატურის ისტორია ექვს ტომად, მთავარი რედაქტორი, ალ. ბარამიძე, გამომცემლობა ,,საბჭოთა საქართველო", თბილისი, 1974 წელი, ტომი IV, გვ. 98

10. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen uber die Philosophie der Kunst; ტომი II, გვ. 192-193;

11 ,,ოთარაანთ ქვრივი", გვ. 342; აქ და შემდგომ ხაზგასმა ჩემია.

12. იქვე, გვ. 342, 362

13. იქვე, გვ. 387

14. იქვე, გვ. 386-387

15. იქვე, გვ. 387

16. Robert Graves: The Greek Myths; Penguin Books, Middlesex, England, 1960; ტომი I, გვ. 83-84

17. Р. Харадзе, Грузинская семейная община. თბილისი, 1961 წელი, ტომი II, გვ. 34-35

18. "ოთარაანთ ქვრივი," გვ. 339

19. იქვე, გვ. 340

20. იქვე, გვ. 339

21. იქვე, გვ. 336

22. იქვე, გვ. 336

23. იქვე, გვ. 343

24. იქვე. გვ. 340

25. საინტერესოა, რომ უკანასკნელი 15-20 წლის განმავლობაში ამერიკული დეტექტიური ჟანრის ფილმებსა და ტელესერიალებში აუცილებელი პერსონაჟი გახდა გამომძიებლები ან პოლიციელი ქალი, რომელიც მამაკაცს არ ჩამოუვარდება იარაღის ხმარებაში. ამავე დროს იგი მომხიბლავი, ელეგანტური ქალია, სექსუალური აქვს მამაკაცთან, თუმცა არ არის გათხოვილი, ანუ მას არ სჭირდება გამამაკაცება რათა ყველაფერი ამის უფლება მოიპოვოს.

26. Robert Graves, აღნიშული გამოცემა, ტომი I, გვ. 73.

27. დავით ქორიძე, ქართველი ქალები; ,,განათლება," თბილისი, 1976 წელი; გვ. 186.

28. ფილმი ,,მაია წყნეთელი" ვ. კანდელაკის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით იყო გადაღებული რეჟისორ რეზო ჩხეიძის მიერ 1959 წელს. მთავარ როლს ასრულებდა მსახიობი ლეილა აბაშიძე.

29. დავით ქორიძე, გვ. 192.

30.ედმუნდ სპენსერი (Edmund Spenser, 1552 –1599); ლუდოვიკო არიოსტო (Ludovico Ariosto, 1474 –1533)

31. ელიზაბეტ პირველის (Elizabeth I, 1533-1603) პირადი ცხოვრების ეს მხარე ბევრჯერ არის მოხსენიებული ისტორიკოსების მიერ და არაერთ ფილმშიც ნაჩვენები. ამ ურთიერთობას მთლიანად ეძღვნება ახლახან გამოსული წიგნი ,,სიკვდილი და ქალწული დედოფალი: ბნელი სკანდალი, რომელმაც შეაზანზარა ტახტი" (Chris Skidmore, Death and the Virgin Queen: Elizabeth I and the Dark Scandal that Rocked the Throne, St. New York, Martin Press, 2010)

32. Ю. М. Лотман, Культура и взрыв, изд. «Прогресс», Москва, 1992

33. რამდენადაც ვიცი, ამ დეტალზე პირველად იქნა ყურადღება გამახვილებული ,,ოთარაანთ ქვრივის" თაობაზე 1992 წელს დაბეჭდილ ჩემს სტატიაში. იხ. სქოლიო #1.

34. ,,ოთარაანთ ქვრივი", გვ. 336

35. ერთ პირად წერილში, რომელიც ჩემს ზემოთ ნახსენები სტატიით (სქოლიო #1) აღშფოთებულმა მკითხველმა გამომიგზავნა, ზუსტად ამგვარი სიტყვებით იყო განმარტებული ილიას გმირის უსახელობის ფაქტი: ,,ჩვენთან სოფელში ქალებს ასე მიმართაენ და ეს არავის არ სწყინს. ეს ხომ სრულიად ბუნებრივია").

36. ტერმინი ,,მოლოდინის ჰორიზონტის" შემოტანილი იქნა ინგარდენის (Ingarden), იზერის (Iser) და იაუსის (Jauss) მიერ წამოყენებული თეორიებში მკითხველის მიერ ტექსტის აღქმის შესახებ.

37.სახელდების, ანუ ნომინაციების თეორიაზე საკმაოდ ბევრი ნაშრომია გამოქვეყნებული. მაგალითად, იხ.: Frank Neveu. Des noms: nomination, designation, interpretations. Paris, SEDES, 2000

38. ჟორჟ ზანდი (George Sand, 1804-1876); იხ. მისი ავტობიოგრაფიული ნაშრომი: Historie de ma vie. ჯორჯ ელიოტი (George Eliot, 1819-1880); იხ.: Kathryn Hughes. George Eliot: The Last Victorian, New York, Harvester, 1986.

39. მედეა გოგსაძე; ჟურნალი "სარკე", 1998 წელი, გვ. 37

40. იქვე

41. იქვე

ბელა წიფურია

კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში

XX საუკუნის საქართველოში რამდენიმე ისტორიულ-პოლიტიკური პერიოდი გამოიყოფა:

1917 წლამდე საქართველო რუსეთის იმპერიის ნაწილია;

1918-1921 – საქართველო დამოუკიდებელ დემოკრატიულ რესპუბლიკას ქმნის;

1921-1991 – საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკა სსრკ-ის ნაწილია;

1991 – საქართველო ახალი დამოუკიდებელი სახელმწიფო ხდება.

ყოველ ისტორიულ პერიოდს საკუთარი კულტურა შეიძლება შევუსაბამოთ. კულტურის, როგორც ტერმინის მნიშვნელობის მრავალფეროვნების მიუხედავად უკანასკნელი ათწლეულების კრიტიკაში დამკვიდრდა ერთგვარი სინთეზური, თანამედროვე გაგება ამ ცნებისა, როცა ის გულისხმობს არა მხოლოდ „ადამიანის, ეპოქის ან ჯგუფის გარკვეულ ცხოვრების წესს“, ან „ინტელექტუალური და, განსაკუთრებით, შემოქმედებითი აქტივობის პრაქტიკას და ნიმუშებს“, არამედ „დამოუკიდებელ და აბსტრაქტულ არსებით სახელს, რომელიც აღწერს ინტელექტუალური, სულიერი ან ესთეტიკური განვითარების ზოგად პროცესს“ (Williams, *Keywords,* 87). ტონი ბენეტი, სოციალურ პროცესებთან უაღრესად ძლიერი მიმართების ფონზე, კულტურას განსაზღვრავს როგორც სოციალურ რეგულაციათა ისტორიულად წარმოებულ ზედაპირს, რომლის გამორჩეულობა იდენტიფიცირებული უნდა იყოს შემდეგი ნიშნებით: (I) ატრიბუტებისა და წარმართვის ფორმების სპეციფიკური ტიპები, რომლებიც დგინდება, როგორც მისი მიზნები, (II) ხერხები, რომლებიც შემოთავაზებულია ამ ატრიბუტებისა და წარმართვის ფორმების განსახორციელებლად,[1] (III) ამგვარი ხერხების მოხმობა

[1] წიგნიდან: წიფურია, ბელა. *ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში.* თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2016. 71-88. პირველი პუბლიკაცია: წიფურია. ბელა.

მართვის კონკრეტულ პროგრამებში, (IV) ამგვარი პროგრამების ჩართვა სპეციფიკური კულტურული ტექნოლოგიების სამოქმედო პროცედურებში (Bennet, *Putting Policy,* 27). ზოგ შემთხვევაში კულტურა იქმნებოდა, როგორც ისტორიული პერიოდის ბუნებრივი პროდუქტი, ზოგჯერ – როგორც ძალადობრივი. ზოგიერთ ეტაპზე კი კულტურას შეუძლია ისტორიული პერიოდის განვითარებაში შეასრულოს გარკვეული როლი.

XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში რამდენიმე კულტურული სივრცის იდენტიფიკაცია შეიძლება მოხდეს:

1. საუკუნის დასაწყისში განიხილება XIX საუკუნის ქართველ სამოციანელთა მიერ შემოსაზღვრული სივრცე;

2. XX საუკუნის 1910-იანი წლებიდან – ქართველ მოდერნისტთა მიერ შექმნილი სივრცე;

3. 1920-იანი წლების ბოლოდან – საბჭოური იდეოლოგიის მიერ შემოსაზღვრული სივრცე;

4. თითქმის ამავე პერიოდიდან ვითარდება ნაციონალურ ნარატივზე დაფუძნებული სივრცე, რომელიც ტიპოლოგიურ კავშირში სამოციანელთა სივრცესთან იმყოფება, წინააღმდეგობრივ იდეურ კავშირში კი – საბჭოურ სივრცესთან;

5. XX საუკუნის 1970-იანი წლებიდან გამოკვეთილია ალტერნატიული კულტურის სივრცე, რომელიც ტიპოლოგიურად ქართული მოდერნიზმის სივრცეს უკავშირდება და ესთეტიკურად ნაციონალური ნარატივის სივრცის ალტერნატივას წარმოადგენს;

6. სწორედ ამ უკანასკნელი კულტურის საფუძველზე იმაგრებს ფეხს 1990-იანი წლების პოსტაბჭოური, პოსტმოდერნისტული ორიენტაციის კულტურა.

შესაბამისად, ისტორიულ-კულტურული კომპოზიცია ასე განლაგდება:

1900-1917 წლები – ჯერ კიდევ აქტიურია XIX საუკუნის სამოციანელთა რეალისტური, ნაციონალური იდეოლოგიის 73 კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში კულტურა; იქმნება

„კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში". *კრიტიკა,* 1, 2005. 15-27.

ქართული მოდერნიზმის პირველი ნიმუშები და პირველი დაჯუფებები;

1917-1921 წლები – ქართული მოდერნიზმი ძირითადი კულტურული დომინანტია;

1921-1991 წლები – კულტურული სურათი არაერთგვაროვანია:

- ქართული მოდერნიზმის ინერციას საბჭოური კონტროლი კიდევ რამდენიმე ხნის მანძილზე ვერ ახშობს;
- საბჭოური იდეოლოგიისა და იდეოლოგიური მიზნების საფუძველზე სახელმწიფო ავითარებს ახალ იდეოლოგიზირებულ კულტურას. მთელი ამ პერიოდის მანძილზე ის მოქმედებს ოფიციალური კულტურის სტატუსით;
- ქართველ მოდერნისტთა მიერვე ხდება მოდერნისტული ესთეტიკის სანაცვლოდ რეალისტური ესთეტიკისა და ნაციონალური სულისკვეთების მქონე კულტურული პოზიციის განვითარება; ამ პოზიციის საფუძველზე XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მკვეთრად შემოისაზღვრება ერის განგრძობით არსებობაზე და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის იდეაზე ორიენტირებული ახალი კულტურა – ნაციონალური ნარატივის კულტურა;
- XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქართულ ხელოვნებაში, საკმაოდ აქტიურად – პროზასა და პოეზიაში, იკვეთება ახალი ტიპის კულტურული პოზიცია, რომელიც აღადგენს მოდერნიზმის ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობრივ ინტერესებს და ყალიბდება, როგორც დომინანტური ნაციონალური კულტურის ალტერნატივა.

შესაბამისად, პოსტსტალინური საბჭოთა პერიოდის მანძილზე საქართველოში ერთდროულად სამი კულტურული სივრცე თანაარსებობს, ეწინააღმდეგება და, ამასთანავე, გარკვეულწილად გადაფარავს კიდეც ერთმანეთს. თუმცა არსებობს წარმოსახვითი კულტურული ზღვარი, მაგრამ ხშირად ის საკმაოდ განფენილია, რადგან სხვადასხვა კულტურის ნიმუშები არა მხოლოდ ერთ დროში, ერთი და იმავე გამოცემების ფურცლებზე, არამედ ერთი და იმავე ავტორების მიერაც კი არის პროდუცირებული.

კულტურული სივრცის შემოსაზღვრა თავისთავად ხდება განპირობებული ისტორიულ-პოლიტიკური პროცესებით და, მეორე მხრივ, კულტურული ტენდენცია გამოიყენება კიდეც ამ პროცესე-

ბის ფორმირებისას. კულტურული სივრცის ამა თუ იმ მახასიათებლების მიხედვით შესაძლებელია საბჭოთა პერიოდის ქართული კულტურული სიტუაციის შეფასება და მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში სამი ძირითადი კულტურული სივრცის იდენტიფიცირება:

საბჭოური კულტურა
სტატუსი – ოფიციალური კულტურა
იდეოლოგიური საფუძველი – საბჭოური იდეოლოგია
ესთეტიკური საფუძველი – სოციალისტური რეალიზმი
ესთეტიკური პოზიცია – ნორმატიული
კულტურული ინტეგრირების სივრცე (სინქრონული) – საბჭოთა კავშირი
კულტურული ცენტრი – მოსკოვი, რუსეთი
მხარდაჭერა – სახელმწიფოებრივი
გავრცელების / ესთეტიკის ფორმა – მასობრივი
კულტურა – პოლიტიკური კუთვნილების იდენტიფიკატორი
იდენტობა – საბჭოური[1]

---

[1] ამ კულტურის ნიმუშებით იმდენად გაჯერებული იყო საბჭოთა სივრცე, რომ მათი მაგალითისთვის მოყვანის საჭიროება თითქმის არც იარსებებდა, რომ არა ერთი ფაქტორი – პოსტსაბჭოთა პერიოდში მთელი ეს კულტურა და მისი ესთეტიკა ძალიან მალე მიეცა დავიწყებას და ახალი თაობა თითქმის არ იცნობს ამ ტექსტებს. თავისთავად ესეც ნიშანდობლივი ფაქტია და აიხსნება, ალბათ, სწორედ იმით, რომ ამ კულტურას, განსაკუთრებით 60-იანი წლების შემდეგ, თითქმის არ ჰყავდა, ან უაღრესად მცირერიცხოვნად ჰყავდა გულწრფელი რეციპიენტების საზოგადოება, რომელიც საკუთარი ესთეტიკური მოთხოვნის შესაბამისად შეეიდოდა ურთიერთობაში ამ სივრცესთან, მოგვეცნინებოდა ამ კულტურის მატარებლად და შემნახველად. ყველაზე ნათელი მაგალითი, მაინც, იქნებოდა საბჭოური პარადის კომბინირებული ტექსტი – შესაბამისი ლიტერატურული (პოეტური), მუსიკალური (სასიმღერო და თუ სარკესტრო), მხატვრული (პორტრეტული), კომპოზიციური ტექსტურით. შორს წაგვიყვანდა მაგალითების მოხმობა რევოლუციის, სამოქალაქო თუ სამამულო ომის თემაზე შექმნილი ფილმებიდან, სოცრეალისტური რომანებიდან. ძირითადი ნიშანი ამგვარი ტექსტების იდენტიფიკაციისათვის არის, რა თქმა უნდა, საბჭოურ იდეოლოგიურ პოსტულატებზე საბოლოო ორიენტირება. საგულისხმოა, რომ არსებობდა ამ ტიპის

ნაციონალური ნარატივის კულტურა
სტატუსი – დომინანტური კულტურა
იდეოლოგიური საფუძველი – ეროვნული იდეოლოგია
ესთეტიკური საფუძველი – რეალიზმი
ესთეტიკური პოზიცია – ნორმატიული
კულტურული ინტეგრირების სივრცე (დიაქრონული) – ქართული მრავალსაუკუნოვანი კულტურა
კულტურული ცენტრი – თბილისი
მხარდაჭერა – საერთო-ეროვნული
გავრცელების / ესთეტიკის ფორმა – მასობრივი
კულტურა – ეროვნული კუთვნილების იდენტიფიკატორი
იდენტობა – ანტისაბჭოური, ნაციონალური[1]

ტექსტთა პროდუცირების და მოდელირების ცენტრი – მოსკოვი, რუსეთი. შემდეგ კი მათი რეპროდუცირება ხდებოდა ყოველი საბჭოთა რესპუბლიკის, მათ შორის, რასაკვირველია, საქართველოს დონეზეც.

[1] ნაციონალური ნარატივის კულტურის სივრცე საკმაოდ ვრცელია და მოიცავს რამდენიმე ათწლეულის ქართულ კულტურას. ნაციონალურ-რეალისტური რეორიენტაციის გზით ნაციონალური სივრცის მონიშვნა, სრულიად მიზანმიმართულად, ჯერ კიდევ 1920-იანი წლების ბოლოდან დაიწყეს ქართველმა სიმბოლისტებმა. შეცვლილი პოლიტიკური რეალობის და, შესაბამისად, შეცვლილი ეროვნული საჭიროებების ფონზე ისინი ახალ ტიპის იდენტიფიკაციურ ფუნქციებს აკისრებენ თავიანთ ხელოვნებას, გაემოჯნენ რა მოდერნიზმის იდენტობის არეალს, სადაც წარმმართველი იყო არა ნაციონალური, არამედ ინდივიდუალური იდენტიფიკაციის პროცესი. 1940-იანი წლებისათვის, ლადო ასათიანის თუ იოსებ ნონეშვილის პოეზიაში, უკვე ნათელი ნიშნები გვაქვს ამ კულტურული ტენდენციისა. სწორედ ამ პერიოდიდან ვსაუბრობთ ნაციონალური ნარატივის კულტურის სივრცის შემოსაზღვრაზე. მოდერნისტული ნიადაგის არარსებობა ამ კულტურული სივრცის ნიშანია. შემდგომ ეტაპზე, ნაციონალური იდეისადმი ყველაზე აშკარა ასოცირების მხრივ, შეიძლებოდა დაგვესახელებინა პოეზიაში მუხრან მაჭავარიანი, მურმან ლებანიძე თუ შოთა ნიშნიანიძე. ისტორიული რომანისტიკა ამ კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ჟანრია (ლევან გოთუა, ლევან სანიკიძე), თუმცა ამავე არეალში, არა უშუალოდ ესთეტიკური, არამედ იდეური ორიენტირის ნიშნით განვიხილავდით ისეთ რომანისტებსაც (ოთარ ჭილაძე, ჭაბუა ამირეჯიბი) რომლებიც სცდებიან რეალისტური

ალტერნატიული კუტურა

სტატუსი – ალტერნატიული კულტურა

იდეოლოგიური საფუძველი – მოდერნისტული მსოფლმხედველობა

ესთეტიკური საფუძველი – მოდერნისტული ესთეტიკა

ესთეტიკური პოზიცია – ინოვაციური

კულტურული ინტეგრირების სივრცე: (დიაქრონული) – XX საუკუნის დასაწყისის

დასავლური, რუსული და ქართული მოდერნიზმი.

(სინქრონული) – XX საუკუნის მეორე ნახევრის დასავლური კულტურა

მხარდაჭერა – მკითხველთა ნაწილში

გავრცელების / ესთეტიკის ფორმა – ელიტარული

კულტურა – საკუთრივ კულტურული კუთვნილების იდენტიფიკატორი

იდენტობა – ანტისაბჭოური[1]

ტრადიციის საზღვრებს, ნათლად გამოხატავენ XX საუკუნის მოდერნისტულ რომანთან კავშირს, მაგრამ ერთიანი ნაციონალური ნარატივის ფარგლებში მუშაობენ, იცავენ და ავითარებენ ამ ნარატივის ისეთ ძირითად იდეებს, როგორიცაა საქართველოს თავისუფლება, რუსული სახელმწიფოსადმი დაქვემდებარების მიუღებლობა, ინდივიდის მიერ რუსულ გავლენასთან წინააღმდეგობის გზების ძიება. ამ შემთხვევაში ვიზიარებთ ნარატივის იმგვარ გააზრებას, როცა ის შეიძლება ნიშნავდეს როგორც „ხდომილებათა გადმოცემას", ისე „მათ ახსნასა და გაგებას" (შათირიშვილი, *ნარატივის პოლოგია*, 13). ალეგორიზმი ამ რომანისტიკის მიღებული ფორმაა, ისევე როგორც მიღებულია XIX საუკუნის რუსულ იმპერიულ რეალობაზე წერა და ამ ფორმით კვლავაც აქტუალურ პრობლემაზე მინიშნება. საბჭოური „ოტტეპელის" პერიოდზე, 60-იან წლებზე მოდის საქართველოში ნაციონალური ნარატივის კულტურის ძლიერ გავრცობა და რეალური დომინანტობის მოპოვება. ამ პირობებებში ძალზედ ძნელია ისეთი შემოქმედებითი ფიგურის დასახელება, რომელიც იმ დროისათვის ამ კულტურის ნაწილად არ გვესახებოდეს. მით უფრო საყურადღებოა ამ ფონზე ალტერნატიული კულტურის, როგორც საკუთრივ ესთეტიკური მოვლენის გამოჩენა.

[1] 1960-იანი წლების ბოლოდან ქართული ალტერნატიული კულტურის შემოსაზღვრა კონკრეტულ შემოქმედებით ძიებებთან, უწინარესად პოეტურ

ამგვარი მახასიათებლებით კუტურულ სივრცეთა შედარებისას თავს იჩენს როგორც კულტურათა მემკვიდრეობითობის სურათი, ასევე კულტურიდან კულტურაში გარდამავლობის პროცესი. შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის 1930-იანი წლებიდან განვითარებული ნაციონალური ნარატივის კულტურა ყველა ძირითადი მახასიათებლით (თუ არ ჩავთვლით, რასაკვირველია, ანტისაბჭოურობის ფაქტორს, რომელიც, რეალურად, იდენტურია XIX საუკუნის ანტიიმპერიულობისა) ემთხვევევა სამოციანელთა ნაციონალურ კულტურას. XX საუკუნის 1970-იანი წლებიდან გამოკვეთილი ალტერნატიული კულტურა კი ძირითადი მახასიათებლებით მიისწრაფის მოდერნისტული კულტურისკენ. ამ კულტურულ წყვილებს ერთმანეთისაგან ათწლეულები აშორებთ და კულტურათა ბუნებრივი მონაცვლეობის პირობებშიც კი ლოგიკური იქნებოდა, რომ ახალი კულტურული პროცესი მის უშუალო წინამორბედ პროცესთან დაპირისპირებით და, შესაბამისად, სწორედ ამ პროცესის მიერ უარყოფილ პოზიციასთან მიბრუნებით, წინარე თაობის მიერ დაგმობილი ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობრივი პრინციპებისადმი ინტერესით იქნებოდა აღბეჭდილი. მაგრამ კულტურათა მემკვიდრეობითობის ამ ბუნებრივი თანმიმდევრობის გარდა XX საუკუნის პოლიტიკური პროცესებიც განაპირობებდა ამა თუ იმ მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური პოზიციის ხელახალ გააქტიურებას. შესაბამისად, მესამე თაობის მემკვიდრეობითობის პრინციპის გარდა მოქმედებდა ისტორიულ განსაცდელთან დაპირისპირების ლოგიკაც.

შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ ლოგიკით ვითარდებოდა ქართული მწერლობა მთელი XIX-XX საუკუნეების მანძილზე, ანუ რუსულ პოლიტიკურ სივრცეში მოქცეულ ისტორიულ პერიოდში.

რასაკვირველია, ქართული მწერლობის მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში, ჰაგიოგრაფიული ტექსტების ჩათვლით, იქმნებოდა

პროცესთან არის დაკავშირებული (ბესიკ ხარანაული, ლია სტურუა). რამდენადმე უფრო ადრე ალტერნატიული ფიგურა იყო შოთა ჩანტლაძე. 1970-1980-იანი წლებისათვის ალტერნატიული კულტურის სივრცე საკმაოდ გამოკვეთილია. მსურველთათვის მისაწვდომია დასავლური კულტურაც და სხვადასხვა დარგში ხდება ალტერნატიული შემოქმედების პროდუცირებაც.

ეროვნული იდეის დამცველი დიდმნიშვნელოვანი ნაწარმოებები. მაგრამ საგულისხმოა, რომ ამ იდეის ირგვლივ კონცენტრირებული მთელი კულტურული პროცესები სწორედ საქართველოს ახალი და უახლესი ლიტერატურის ისტორიის კუთვნილებაა. მართალია, ეროვნული იდეის, როგორც უშუალოდ კულტურული პროცესის ღერძის გაცნობიერება, მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ დონეზე დამუშავება სამოციანელთა დამსახურებაა, მაგრამ უკვე XIX საუკუნის დასაწყისის ქართველ პოეტებთან ეს მიმართება სრულიად აშკარაა. შეიძლება ითქვას, რომ ამგვარი ფუნქციით კულტურულ-შემოქმედებითი პროცესის მართვა ქართველ მწერალთა მიერ დაიწყო სწორედ რუსეთის პოლიტიკური ზეგავლენის არეალში მოქცევისას და სრულად გაგრძელდა ამ არეალში საქართველოს არსებობის მთელი ორ საუკუნის მანძილზე. ამ ისტორიულ პერიოდში ქართული ხელოვნება თანმიმდევრულად განაგრძობდა კულტურული და იდეური წინააღმდეგობის გზით ნაციონალური მიზნების განხორციელებას. ამდენად, ჩამოყალიბდა კულტურული იდენტობის ნაციონალურ იდენტობასთან მიმართების კონკრეტული სქემა, რომელიც მოქმედებდა სწორედ ნაციონალურ კულტურულ სივრცეთა ფარგლებში, XIX-XX საუკუნეების მანძილზე (აქ შეიძლება ვიგულისმოთ როგორც ქართველი რომანტიკოსების, ისე სამოციანელების და XX საუკუნის ნაციონალური ნარატივის კულტურული პერიოდები). ნაცვლად სახელმწიფოსა და კულტურის იმგვარი მიმართებისა, როცა სახელმწიფო უზრუნველყოფს კულტურის განვითარებას, ამ საუკუნეებში მიმართება უკუქმედითი იყო და კულტურული აქტივობის ძალით ხდებოდა საქართველოს სახელმწიფოებრიობის პერსპექტივის შენარჩუნება. ნიშანდობლივია, რომ საზოგადოდაც კულტურისა და სახელმწიფოს მიმართების პირველი ტიპი დამახასიათებელია იმ ერებისათვის, რომლებიც თავად ფლობენ სახელმწიფოებრიობას, ხოლო მეორე თვისობრივია სხვა ერის სახელმწიფოებრივ სტრუქტურაში მოქცეული ერებისათვის. თუკი ერთ შემთხვევაში ეროვნული იდენტობა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც „საკუთარი ერისადმი და პოლიტიკური სისტემისადმის ემოციური ორიენტაციის გამომსახველი კულტურული ნორმა“ (Tsygankov, *Pathways* 15), სხვა შემთხვევაში

ეროვნული იდენტობა შეიძლება აღწერილი იქნას, როგორც ზოგადი „კოლექტიური კულტურული ფენომენი“ (Smith, *National Identity*, 7), რაც ისტორიაში ერის განგრძობით არსებობას უზრუნველყოფს.

თავისთავად, ეროვნული იდენტობის, როგორც კულტურული ფენომენის, კულტურული ნორმის გაგება ცხადს ხდის XIX-XX საუკუნეების საქართველოში ნაციონალური ფუნქციით კულტურული პროცესების გააქტიურების კანონზომიერებას. ამ ფონზე კულტურა მართლაც მოქმედებდა, როგორც ეროვნული იდენტიფიკაციის საშუალება, რომლის მეშვეობითაც ხალხი ადგენდა საკუთარ ნაციონალურ (კოლექტიურ) მე-ს და ემიჯნებოდა იმპერიულ პოლიტიკურ, ნაციონალურ და კულტურულ სივრცეს, რომელიც, თავის მხრივ, სწორედ ხელოვნებას მოიხმარდა პოლიტიკური იდენტობის ფორმირების საშუალებად.

ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი გამიჯნვის შედეგად ესთეტიკურ დონეზე გამოისახებოდა ცნობიერ დონეზე არსებული პოზიციები და იქმნებოდა ერთგვარი კულტურულ-ესთეტიკური ველი, სადაც „ნაციონალური წარმოსახვის კომპონენტების“ (Gutierrez, *The Study of National Identity,* 11) – არქეტიპული პიროვნებების, სახელების, ადგილების განმეორებითი ფიქსაცია მიმდინარეობდა. ამგვარად ხდებოდა ქართული კულტურულ-ისტორიული მეხსიერების შექმნა-გაცოცხლება ნაციონალური ნარატივის კულტურის ნიმუშების მეშვეობით და მოქმედებდა კულტურის, როგორც ჩანს, უნივერსალური კანონზომიერება, რომლის ძალითაც კულტურა ერისათვის გვევლინება ნაციონალური იდენტობის ძირეულ კომპონენტად, იმდენად, რომ თავად ნაციონალური იდენტობა გაიგება კიდეც, როგორც „კულტურული ნორმა“ (Tsygankov, *Pathways*, 15). ნაციონალურ იდენტობის ფორმირება ხდება კოლექტიური კულტურულ-შემოქმედებითი აქტივობის გზით, როცა „მიმდინარეობს გავრცელება და განგრძობითი რეპროდუცირება ფასეულობების, სიმბოლოების, მოგონებების, მითების და ტრადიციების მოდელებისა, რომლებიც ქმნიან ერთა გამორჩეულ მემკვიდრეობას, რის ფარგლებშიც ხდება ინდივიდთა იდენტიფიკაცია – მათი განსაკუთრებული მემკვიდრეობით, ამ ფასეულობებით, სიმბოლოებით, მოგონებებით, მითებითა და ტრადიციებით“ (Smith, *National*

Identity, 30). ამ გზით კულტურული მეხსიერება ხდება ერის ისტორიული მეხსიერების ჩამოყალიბების უმთავრესი საშუალებაც. სწორედ ამ მიზნით, ერთი მხრივ, გაცნობიერებულად, მეორე მხრივ, კულტურულ-ისტორიული ლოგიკის ძალით, ნაციონალური ნარატივის კულტურა მართლაც ასრულებდა ეროვნული იდენტიფიკატორის როლს და ამ კულტურის მეშვეობით მთელი საბჭოური პერიოდის მანძილზე მიმდინარეობდა ქართველი ერის თვითიდენტიფიკაცია, რითიც, ისევ და ისევ, სრულდებოდა საერთო კულტურული კანონზომიერება, რადგან „ერები ვერ გადარჩებიან კულტურული ისტორიის გარეშე. ერთ-ერთი ყველაზე ღრმად ფესვგადგმული კოლექტიური ემოცია არის ხალხის მოთხოვნა თვითიდენტიფიკაციისა. შემოქმედება, მხატვრული თუ ლიტერატურული მიმდინარეობები, ისევე როგორც ხალხის მგრძნობიარობა დამოუკიდებლობის მიღწევისადმი (და დაცვისადმი) გამოხატავს გამორჩეული „კოლექტიური მე-ს“ აღმოჩენის, აღდგენის, გამოსახვისა თუ გამოგონების შესაძლებლობას“ (Tsygankov, *Pathways*, 7).

ამგვარად, საბჭოურ პირობებშიც საქართველოში მიმდინარეობდა კულტურული იდენტობის საფუძველზე ეროვნული იდენტობის საზღვრების მონიშვნა, ერის კოლექტიური მეხსიერების განმტკიცება, კოლექტიური თვითიდენტიფიკაცია. ამ ნიადაგზე ნაციონალური ნარატივის კულტურის ესთეტიკაც ჩამოყალიბდა, როგორც მასობრივი ესთეტიკა. როგორც საერთო-ეროვნული ფუნქციის კულტურა, ნაციონალური ნარატივის კულტურა პასუხობდა და, მეორე მხრივ, განსაზღვრავდა და აყალიბებდა საერთო ესთეტიკურ მოთხოვნებს. შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ ეს კულტურა და მისი ესთეტიკა საერთო იყო მთელი ერისათვის.

ნაციონალური ნარატივის კულტურის ინდოქტრინაცია მიმდინარეობდა ადრეული ასაკიდან, როცა, თავდაპირველად, პარტიოტული ლირიკით, შემდგომ კი, თუნდაც, ისტორიული რომანებით (ნაციონალური ნარატივის ლიტერატურის ამ ორი ძირითადი ჟანრით) ხდებოდა ახალგაზრდებში ნაციონალური სულიკვეთების აღზრდა და შესაბამის არეალში მოქცევა. ამავე მიმართულებით ავითარებდა მათ მთელი გარემომცველი ხელოვნება – თეატრი,

კინო, მუსიკა, მონუმენტური ხელოვნება. მართალია, სწორედ ადრეული ასაკიდანვე მიმდინარეობდა საბჭოთა კულტურის, შესაბამისად, იდეოლოგიის ინდოქტრინაციაც, მაგრამ გარკვეულ პერიოდში პიროვნებისათვის მკვეთრად ივლებოდა ზღვარი ორ კულტურას, ორ იდეოლოგიას, ორ სამყაროს შორის და პიროვნებას ეძლეოდა ცოდნა იმის შესახებ, თუ რომელი ღირებულებები იყო ჭეშმარიტი და რომელ სივრცესთან უნდა მოეხდინა თვითიდენტიფიკაცია. ამ თვალსაზრისით ნაციონალური ნარატივის კულტურის ფარგლებში მიმდინარეობდა, ერთგვარი, პირველი რიგის იდენტიფიკაცია და ეს იყო, ინდივიდუალურზე მეტად, კოლექტიური იდენტიფიკაცია, რადგან ერის კოლექტიურ ფენომენთან იყო დაკავშირებული. ამ შემთხვევაში პიროვნებისათვის თვითგანსაზღვრის პროცესი უპირობოდ გულისხმობდა საბჭოთა არეალისაგან გამოცალკევებას და საკუთარ ერთან, როგორც „კოლექტიურ მე-სთან" გაიგივებას. საქართველოში ეს იყო პირველი და აუცილებელი ეტაპი, რომლის მიღმა დარჩენილი პიროვნება, ფაქტობრივად, შეიძლებოდა განხილულიყო, როგორც საბჭური იდეოლოგიის მსხვერპლი, რომელმაც ვერ შეძლო თვითგანვითარება და გამიჯვნა ოფიციალური, პოლიტიკური რეჟიმის მიერ მისთვის წინასწარ განაზღვრული სივრცისგან. ამასთანავე, შეიძლება ითქვას, რომ ნაციონალური ნარატივის კულტურის სიმძლავრის, მასობრიობისა და გავრცელების ფორმის ნყალობით XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან საქართველოში ნაკლებსავარაუდო იყო, რომ პიროვნება დარჩენილიყო საბჭოური ოფიციალური კულტურისა და იდეოლოგიის სივრცეში და არ მოეხდინა საკუთარი თავის იდენტიფიცირება საკუთარ ნაციონალობასთან და ნაციონალურ კულტურასთან.

მაგრამ კულტურის, როგორც იდენტიფიკატორის როლი კიდევ უფრო თავისებური ხდებოდა ამ მიმართების შემდგომი გაღრმავებისას, როცა კულტურული პროცესების თანმიმდევრული აღქმისას გრძელდებოდა შინაგანი ძიების ინდივიდუალური გზა. სწორედ აქ შეიძლება მსჯელობა მეორე რიგის იდენტიფიკაციაზეც. პირველი რიგის თვითიდენტიფიკაცია, „კოლექტიური მეს" გამოყოფა უცხო იდეოლოგიურ-სახელმწიფოებრივი სივრცისაგან, შეიძლებოდა

გაგრძელებულიყო მეორე რიგის თვითიდენტიფიკაციით – „პიროვნული მეს“ ძიებით ნაციონალური „კოლექტიური მეს“ უარყოფის გარეშე. ორივე შემთხვევაში კულტურა გვევლინება იდენტიფიკაციის საშუალებად, მაგრამ კულტურის გავრცელებისა და ესთეტიკური აღქმის ფორმები განსხვავებული იყო. ნაციონალური ნარატივის კულტურა, როგორც რეალური კულტურული დომინანტი, პიროვნებას ეძლეოდა როგორც ღირებულება, რომლის აღიარება და მიღება არ საჭიროებდა მის ინდივიდუალურ არჩევანს. მასობრივი და ნორმატიული ესთეტიკით, ტრადიციასთან კავშირითა და ოფიციალურ დონეზეც კი აღიარებული ავტორიტეტებით, ნაციონალური ნარატივის კულტურა კომფორტული კოლექტიური გარემო შეიძლება გამხდარიყო ამ კულტურის ადეპტისათვის. მაშინ როცა მეორე რიგის თვითიდენტიფიკაციის პირობებში ინდივიდი აღმოჩნდებოდა ალტერნატიულ გარემოში, რომელიც, უშუალოდ ქართულ სინამდვილეში არ წარმოადგენდა ანდერგრაუნდს, მაგრამ ალტერნატიული კულტურის წარმომადგენლებს, ავტორებსა თუ რეციპიენტებს, ასე თუ ისე, უწევდათ საკუთარი არჩევანის დამტკიცება, ესთეტიკური პოზიციის დაცვა (იქნებოდა ეს პოლემიკა ვერლიბრის შესახებ პოეზიაში ან აბსტრაქციონიზმით გატაცების უფლების დაცვა მხატვრობაში).[1] ნიშანდობლივია ისიც, რომ საბჭოთა

---

[1] პიროვნების მიერ საკუთარი მსოფლმხედველობრივ-კულტურული იდენტიფიკაცია წინააღმდეგობრივი პროცესია, რომელზეც ზეგავლენას შეიძლება ახდენდეს სხვადასხვა კულტურული და ყოფიერი შრე. ეს პროცესი რთულია იდეოლოგიური პლურალიზმის გარემოშიც კი, მით უფრო რთული იქნებოდა ის საბჭოთა პერიოდში, გაბატონებული იდეოლოგიური დისკურსის ზემოქმედების ფონზე. მადან სარუპი აღნიშნავს, რომ პიროვნების იდენტობა შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც "მრავალგანზომილებიანი სივრცე, რომელშიც მრავალგვარი ნაწერია აღრეული და ურთიერთშეჯახებული. ეს ნაწერები მრავალი ციტატისაგან შედგება, რომლებიც მომდინარეობენ კულტურის, იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატის და სხვადასხვა პრაქტიკის ურიცხვი ცენტრებიდან, როგორიცაა: მშობლები, ოჯახი, სკოლები, სამსახური, მედია, პოლიტიკური პარტიები, სახელმწიფო. ადამიანურ სუბიექტებს შეუძლიათ ინდივიდის შიგნით „იმუშაონ“ ამ განსხვავებებზე, ინდივიდი კი თავისი მთლიანობით არასოდეს არის რომელიმე ერთი გამთლიანებული ჯგუფის წევრი. სწორედ ეს განსხვავებები ქმნიან

პერიოდის ქართული ალტერნატიული სივრცის ჩამოყალიბება ავტორების მიერ, ან მასთან მიერთება ადეპტების მიერ ხდებოდა დასავლური კულტურის გზაგავლით. იმ დროისათვის დომინანტურ რეალისტურ ესთეტიკასთან და ლოკალური კულტურულ გარემოსთან დაპირისპირების პირველი იმპულსი, როგორც წესი, ჩნდებოდა თანამედროვე დასავლური კულტურისადმი ინტერესით.

1990-იანი წლების დასაწყისში, როცა ნაციონალური ნარატივის კულტურას შეუზღუდავად, პირდაპირი დისკურსის ფორმით გაეხსნა გზა, მოხდა არა მხოლოდ აქამდე არსებული, მხატვრულად ღირებული ტექსტების გამოყენება, არამედ მზა მხატვრული ხერხებით ახალი ტექტსების უხვად პროდუცირება (განსაკუთრებით პოეზიასა და სიმღერაში), რამაც დასცა პოეტური პროდუქციის ხარისხი. რამდენიმე ხანში, საერთო ფრუსტრაციის ფონზე შემცირდა მოთხოვნა მსგავს კულტურულ-ესთეტიკურ პროდუქციაზე. ამასთანავე, პოსტსაბჭოთა პერიოდში ნაციონალური ნარატივის კულტურას აუცილებლობით აღარ უკავშირდება ეროვნული იდენტიფიკაციის პროცესი. საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის, ოფიციალური მოქალაქეობრივი სტატუსისა და სახელმწიფოებრივი ატრიბუტების არსებობის პირობებში კულტურის, როგორც ძირითადი ნაციონალური იდენტიფიკატორის ფუნქცია ბუნებრივად სუსტდება. სხვა საკითხია, თუ როგორი წინააღმდეგობრივი ნაციონალური განცდების ფონი შექმნა პოსტსაბჭოთა პერიოდის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა რეალიებმა. თუმცა უკანასკნელ ეტაპზე ამ კულტურას მაინც აღმოაჩნდა ეროვნული კუთვნილების შეგნების განმანტკიცებელი ფუნქცია: უაღრესად ნიშანდობლივია, რომ უახლესი სახელმწიფოებრივი რიტორიკა, ზოგადეროვნული და სახელმწიფოებრივი მსოფლმხედველობის

სივრცეს, რომელშიც ადამიანური სუბიექტი განიცდის გარკვეულ ინტერპრეტაციულ თავისუფლებას" (Sarup, *Identity, Culture*, 25). სარუპი, ასევე, ამბობს, რომ ნაციონალური კულტურები გამომსახველობითი სისტემებია (იქვე, 183). ცხადია, როცა ვსაუბრობთ საბჭოთა პერიოდის საქართველოში პიროვნების თვითიდენტიფიკაციაზე, არც აქ იგულისხმება ამა თუ იმ კულტურული სივრცისადმი აბსოლუტური კუთვნილება და გასათვალისწინებელია იდენტობის მრავალგანზომილებიანობაც.

ფორმირების სურვილით, დაეფუძნა სწორედ ნაციონალური ნარატივის ესთეტიკას, რომელიც უკანასკნელ ხანს განსაკუთრებით ნათლად იკითხება მასობრივი ღონისძიებების გადაწყვეტაში. მაგრამ ინდივიდუალურ დონეზე ამავე როლის შესრულება ნაციონალური ნარატივის ხელოვნებას შეუძლია სწორედ მაშინ, თუ ის ახდენს არა მსოფლმხედველობრივ, არამედ ესთეტიკურ ზემოქმედებას. ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ამ შემთხვევაში იზრდება ინდივიდუალური ესთეტიკური არჩევანის მნიშვნელობა, რომელიც საბჭოურ პირობებში ნაკლებქმედითი იყო. მეორე მხრივ, ესთეტიკური თავლსაზრისით ნაციონალური ნარატივის კულტურას უკვე გავლილი აქვს განვითარების ციკლი, საერთო კულტურულ გარემოში მას შესუსტებული აქვს სიახლის ეფექტი და რეციპიენტზე შემოქმედებითი ზემოქმედების ძალა. რაც მთავარია, ნაციონალური ნარატივის კულტურის ესთეტიკისადმი მაძიებლური შემოქმედებითი ინტერესი შესუსტდა თავად ამ კულტურის ძირითად ავტორებს შორის, რომლებიც საკმაოდ განსხავებული ფორმით აგრძელებენ მუშაობას პოსტსაბჭოთა პერიოდში. ამ კულტურის პროდუცირება საგრძნობლად შემცირდა, თუმცა არიან გვიანი ადეპტებიც, რომლებიც კვლავაც საზრდოობენ ამ კულტურის ფარგლებში ჩამოყალიბებული იდეური პოსტულატებით და მხატვრული ნორმებით და თითქმის არ მიმართავენ ესთეტიკურ ძიებებს. ნაციონალური ნარატივის კულტურა თავისთავად ნორმატიულია, ამ შემთხვევაში ის შექმნილი ესთეტიკური ტრადიციითაც არის გამყარებული და თავის წიაღში უკვე ნაკლებად მოიცავს სახეცვლილებისა და განახლების რესურსს. ამასთანავე, ბუნებრივია ისიც, რომ ნორმატიული კულტურული სივრცის ფარგლებში მაძიებლური ინტერესის გაჩენა თავისთავად ნიშნავს ამ ფარგლებიდან გასვლას, რაც, თავის მხრივ, უკვე განხორციელებული ნაბიჯია და ამ ნაბიჯის გადადგმა ქართულ სინამდვილეში სწორედ ალტერნატიული კულტურის სახელით დაიწყო.

თუკი ისმის კითხვა, საბჭოთა პერიოდის რომელი კულტურული სივრცე აღმოჩნდა სიცოცხლისუნარიანი პოსტსაბჭოთა პერიოდში, ამგვარი თვალსაზრისით გამოირჩევა ალტერნატიული

კულტურა, რომლის იდენტიფიკაციისათვის ამჯერად ვეღარ გამოვიყენებთ ალტერნატიულობის ნიშანს, რადგან არც ერთი სხვა დომინანტური კულტურული სივრცისადმი აღარ არის ალტერნატიული და, უფრო მეტიც, თანდათან თავად ხდება დომინანტური. თუმცა ის დომინანტურია არა რეციპიენტთა ზოგად რეოდენობასთან, არამედ ახლად პროდუცირებული ტექსტების რაოდენობასთან მიმართებით. ეს კულტურა პოსტსაბჭოთა პერიოდშიც ინარჩუნებს ალტერნატიული კულტურის ყველა ზემოთჩამოთვლილ მახასიათებელს, მაგრამ გახსნილი საზღვრებისა და ახდილი „რკინის ფარდის" პირობებში კიდევ უფრო ნათლად ავლენს ორიენტაციას დასავლური კულტურული პროცესისადმი. შესაბამისად, შეიძლება ვიმსჯელოთ ალტერნატიული კულტურის პოსტსაბჭოურ ფორმაზე, რომლის კონტექსტუალიზაცია დასავლური პოსტმოდერნული კულტურის ფარგლებშია შესაძლებელი და სწორედ ამიტომ ეს კულტურა შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც პოსტმოდერნული კულტურა პოსტსაბჭოური პერიოდის საქართველოში.

ამ კულტურამ რამდენიმე ნიშნით შეინარჩუნა ქმედითობა, ინდივიდზე ზემოქმედების საშუალება და, შესაბამისად, იდენტიფიკატორის ფუნქცია: ის თავისთავად მაძიებლური კულტურაა და ამგვარად ინარჩუნებს განახლების რესურსს; ის ორიენტაციას იღებს პოსტმოდერნული პერიოდის თანადროულ დასავლურ კულტურაზე, რომელსაც თავისთავად გააჩნია ამგვარის რესურსი, შესაბამისად, საზრდოობს მისი წიაღიდან; ის ახორციელებს ამთვისებლურ სამუშაოს დასავლური კულტურისადმი და ამგვარი ფუნქციით მოქმედებს ქართულ სინამდვილეში; რეციპიენტთა საზოგადოებისათვის ის ორგვარად ქმნის სიახლეს: მოვლენათა პროდუცირებით და მოვლენათა დუბლირებით. მართალია, დუბლირება, ანუ ლოკალურ აღქმით გარემოში სხვა კულტურულ-გეოგრაფიულ სივრცეში დამუშავებული ხერხების გადმოტანა, მსოფლიო კულტურათა დიალოგში აპრობირებული მეთოდია, მაგრამ ამ უკანასკნელ შემთხვევაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ ამით არ ამოიწუროს არც ტექსტის ავტორის და არც რეციპიენტის კულტურული მოთხოვნა. მნიშვნელოვანია ამ მოთხოვნათა საფუძველზე

უფრო ღრმა და გაცნობიერებული სამუშაოს ჩატარება, რათა კულტურამ ახალ ისტორიულ ეტაპზე კვლავ შეასრულოს ინდივიუალური თუ კოლექტიური მე-ს იდენტიფიკაციის ფუნქცია. ამასთანავე, თუ საჭირო გახდა იმ სოციალური ჯგუფის გამოყოფა, ვისთვისაც აღნიშნულმა კულტურამ უნდა შეასრულოს იდენტიფიკატორის როლი, შეიძლება არსებითი იყოს თაობისადმი კუთვნილება, რაც მოიცავს მსოფლიო კონტექსტში პოსტმოდერნული ლიბერალიზმისადმი, პოლიტიკური და სამოქალაქო შეხედულებებისადმი და, ბოლოს, ესთეტიკისადმი ორიენტირებულ თაობას. ამჯერად ეს პროცესი გულისხმობს არა ნაციონალურ, არამედ, უფრო მეტად, სოციალურ იდენტიფიკაცას საზოგადოების ფარგლებში (იმ ფონზე, რომ ნაციონალური იდენტიფიკაციის ამოცანას ბუნებრივად ასრულებს სახელმწიფოებრიობის ფაქტორი). თუმცა აქვე შეიძლება აღინიშნოს, რომ ამ სოციალურ ჯგუფშიც არსებობს გარკვეული შრეები, რომელთა შორისაა პოსტმოდერნული მასკულტურის მომხმარებელთა შრე, რომლის იდენტიფიკაცია მართლაც ხდება კულტურის მეშვეობით, მაგრამ ნაკლები ცნობიერი სამუშაოს ხარჯზე. იკვეთება ისეთი შრეც, რომელიც ზოგადი სოციოკულტურული სივრცის ფონზე საკუთარ თვითგანსაზღვრას ახდენს არა იმდენად შემოქმედებითი, არამედ სამოქალაქო-პოლიტიკური აქტივობის ფორმით. თუმცა, რასაკვირველია, არის ისეთი შრეც, რომლისთვისაც, ამასთანავე, კვლავ აქტუალურია ინტელექტუალურ-ესთეტიკური სივრცის მოძიება თვითიდენტიფიკაციისათვის, რაც გულისხმობს, ისევ და ისევ, იდენტიფიკაციის ინდივიდუალურ და არა კოლექტიურ პროცესს. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ინდივიდუალურ დონეზე ამ მოთხოვნის ფარგლები უფრო ფართოა, იდენტიფიკაცია არ ხდება უშუალოდ ქართული შემოქმედებითი პროდუქციის მეშვეობით და ინდივიდი გვევლინება გაცილებით უფრო ფართო, საერთო-დასავლური კულტურული სივრცის წევრად. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ ჯგუფზე ორიენტირებით, მის სოციოესთეტიკურ მოთხოვნებზე პასუხის გაცემის მცდელობით მოხდება თანამედროვე ქართული ხელოვნების ზოგადკულტურული, შემოქმედებითი, სოციალური ან ნაციონალური ფუნქციის აღდგენა.

ციტირებული ლიტერატურა:

შათირიშვილი, ზაზა. *ნარატივის აპოლოგია.* თბილისი: ქრისტიანული თეოლოგიისა და კულტურის ცენტრის გამომცემლობა, 2005.

Bennet, Tony. "Putting Policy into Cultural Studies". Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler, eds., *Cultural Studies.* New York, London: Routledge, 1992. 23-37.

Gutierrez, Natividad, 'The Study of National Identity". Alain Dieckhoff and Natividad Gutierrez, eds., *Modern Roots. Studies of National Identity.* Burlington: Ashgate, 2001.

Sarup, Madan. *Identity, Culture and the Postmodern World.* Athens: University of Georgia Press, 1996.

Smith, Anthony David. *National Identity.* Reno: University of Nevada Press, 1991.

Tsygankov, Andrei P. *Pathways After Empire: National Identity and Foreign Economic Policy in the Post-Soviet World.* Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2001.

Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society.* New York: Oxford University Press, 1985.

ბელა წიფურია

„საშიში არაფერია“: გივი მარგველაშვილის *მაყურებელთა დარბაზები* – ტექსტი პოსტმოდერნისტული თეორიისა და საბჭოური პრაქტიკის გასაყარზე[1]

გივი მარგველაშვილის *მაყურებელთა დარბაზები* წარმოადგენს პიესას, ამდენად, ლიტერატურული გვარის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ის ვერ იქნება მკითხველის მიერ აღქმული, როგორც სრულქმნილი ლიტერატურული ტექსტი; ეს ხომ იმგვარი ტექსტია, რომელიც განხორციელებას, სცენურ ხორცშესხმას ელის. ეს, რასაკვირველია, წინასწარვე იცის პიესის ავტორმაც და მკითხველმაც. მაგრამ, საკითხავია, საკუთრივ რას ელის პიესის ტექსტი? როგორც ვიცით, ყოველი ლიტერატურული ტექსტი ელის ხორცშესხმას, რეალიზაციას მკითხველში (ეს პრინციპი პოეტიზირებულია თავად გივი მარგველაშვილის მხატვრულ ნააზრევში), მაგრამ თუკი დრამატული ტექსტის სრულ რეალიზაციად მისი სცენური განსახოვნება შეიძლება მივიჩნიოთ, რატომღა ფუნქციონირებს ის, როგორც ლიტერატურის ერთ-ერთი გვარი? რატომღა წარდგებოდა დრამა მკითხველის წინაშე, რომ არ არსებობდეს დრამატული ტექსტისა და მკითხველის უშუალო კომუნიკაციის ტრადიცია, ყოველგვარი სცენური განსახოვნების გარეშე? ზოგადი თვალსაზრისით, დრამატული ტექსტი (პიესა) და მისი სცენური ხორცშესხმა (სპექტაკლი), ბუნებრივია, არასოდეს ცხადდებოდა იგივეობრივად, მაგრამ განსაკუთრებით მკვეთრ ზღვარს ავლებს მათ შორის XX საუკუნის თეატრი. როგორც თეატრალური სემიოლო-

---

[1] წიგნიდან: წიფურია, ბელა. *ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2016. 221-265. პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, ბელა. „საშიში არაფერია„ (გივი მარგველაშვილის „მაყურებელთა დარბაზებზე“). *აფრა*, 5, 1998. 99-112.

გიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, პატრის პავი აღნიშნავს, თეატრალურმა ავანგარდმა საბოლოოდ განსაზღვრა, რომ დადგმა არის ერთადერთი ადგილი, სადაც იქმნება არსი, არსი კი სულაც აღარ არის მოქცეული ტექსტში, რომელიც შეფერადებული და შელამაზებულია სცენაზე. ტექსტი მხოლოდ ნაწილია სისტემათა მთლიანობისა, რომელიც იქმნება სცენაზე. დრამატული ტექსტი არ არის რაღაც მუდმივი და საბოლოოდ განსაზღვრული მოცემულობა. ის დგება კითხვის ნიშნის ქვეშ (ან თავად მას მიმართავენ კითხვით) შეტყობინების მრავალი წყაროდან გამომდინარე, როგორიცაა: სივრცე, მსახიობები, შესრულების რიტმი, ფრაზირებანი და ა.შ. ის გვეგონა ყველაზე საიმედო და მყარი ელემენტი, მაგრამ საქმე საქმეზე რომ მიდგება, ის აღმოჩნდება ყველაზე მყიფე და არამყარი ელემენტი წარმოდგენისა (Пави, Игра театрального авангарда, 229). პ. პავის ეს მსჯელობა წარმართულია თეატრის პოზიციიდან, რომლისთვისაც დრამატული ტექსტი გახდა თავისუფალი ინტერპრეტაციის, საკუთარი მამოდელირებელი სისტემის პირველადი ელემენტი. მაგრამ ხომ შეიძლება მსჯელობა ლიტერატურის პოზიციიდან, იმ მკითხველის პოზიციიდან, რომელიც საკუთარ წარმოსახვაში ახდენს ამ ტექსტის რეალიზაციას. თუკი თეატრის პოზიციიდან პიესის ტექსტი სრულიადაც არ არის აბსოლუტი, ლიტერატურის პოზიციიდან მკითხველის მიერ აღქმული ტექსტი (თუნდაც პიესა) რჩება ერთადერთ რეალურად აღქმულ სისტემად, სწორედაც რომ აბსოლუტურ სისტემად. თავისთავად „ტექსტი", როლან ბარტის მიხედვით, მკითხველში რეალიზებული, განცდილი, გათავისებული მოვლენაა: „ნაწარმოები, გაგებული, აღქმული და მიღებული მისი სიმბოლური ბუნების მთელი სისავსით – სწორედ ეს არის ტექსტი" (Барт, Избранные работы, 417). ამდენად, თუკი დრამატული თხზულების მკითხველი მას მიიღებს მთელი სისავსით, ეს უკვე სრულქმნილი ტექსტია. მართალია, ის ჯერ არ არის „სანახაობითი ტექსტი" (პ. პავი), „თეატრალური ტექსტი" (ა. იუბერსფელდი), ე.ი. სპექტაკლი, მაგრამ ის, ლიტერატურული ტრადიციისამებრ, უკვე ხორცშესხმულია მკითხველში. ამასთანავე, აქ შეიძლება წავაწყდეთ ნიშანდობლივ სხვაობას მკითხველის მიერ პროზაული და დრამატული ტექსტების აღქმის პრინციპებს შორის.

მაშინაც კი, როცა დრამატული ტექსტი პიესის სახით იკითხება და არა სპექტაკლის სახით, ჩვენ ხშირად წარმოვიდგენთ მას, როგორც სპექტაკლს, ე.ი. პიესის კითხვისას ჩვენს წინაშე შეიძლება წარმოისახებოდეს ჩვენეული იდეალური სპექტაკლი. ის იდეალურია მხოლოდ ჩვენთვის, რამდენადაც სრულად შეესაბამება ჩვენს საკუთარ წარმოსახვას – მისი ყოველი კაპრიზი განხორციელებადია. აქ ჯერ არ შეჭრილა მატერიალური სივრცე თეატრისა, რომელიც, შესაძლოა, სწორედ სპექტაკლის მსვლელობისას არ დაემთხვეს ჩვენს წარმოსახვით სივრცეს; აქ არ შეჭრილა სხვა პიროვნებათა ინტერპრეტაცია (რეჟისორისა, მსახიობებისა, სცენოგრაფისა). აღსანიშნავია, რომ თანამედროვე დრამატურგია უჩივის კიდეც იმას, რომ დრამატურგი კარგავს სცენაზე წარმოდგენილი სპექტაკლის ავტორის სტატუსს, რომ სპექტაკლი სრულიადაც აღარ შეესაბამება პიესის სათქმელს, რომ გაჩნდა უფსკრული ლიტერატურის სფეროსა და თეატრის სფეროს შორის, რომ სულ სხვაა დრამატული ტექსტი და ლიტერატურული ტექსტი (Винавер, Избыток режиссуры, 185). ამ თვალსაზრისით, მკითხველში უშუალოდ რეალიზებული დრამატული ტექსტი არის დრამატურგის ჩანაფიქრის ყველაზე „უპრეტენზიო“ ინტერპრეტაცია (პირადად ჩვენთვის და, შესაძლოა, თავად ავტორისთვისაც), რადგანაც ჩვენს წინაშეა, ჩვენი თვალსაზრისით, ყველაზე ბუნებრივად გათამაშებული (მართალია, მხოლოდ წარმოსახვაში გათამაშებული) სპექტაკლი. ამდენად, თუკი ტრადიციისამებრ, ლიტერატურული ტექსტის კითხვისას ჩვენ შეგვიძლია გავითავისოთ ტექსტი, როგორც აღქმადი სამყარო, სადაც, სასურველია, შევიგრძნოთ მუნმყოფობა (როგორც ამას გივი მარგველაშვილის სხვა თხზულებები გვთავაზობს), შესაძლოა, დრამატული ტექსტის კითხვისას წარმოვისახოთ სცენის სამყარო, მაგრამ შევიგრძნოთ „დარბაზში მყოფობა“, ე. ი. ვიყოთ არა უბრალო მკითხველი, არამედ მკითხველ-მაყურებელი. აღსანიშნავია, რომ ეს თავად დრამატურგის მიერ განსაზღვრული პოზიციაა.

თუკი პროზაული ტექსტის კითხვისას ჩვენს წინაშეა ხშირად უმცირეს დეტალებამდე სრულქმნილი მხატვრული სამყარო, დრამის მხატვრული სამყაროს აღქმა მკითხველის ფანტაზიის უფრო

გამალებულ მუშაობას მოითხოვს, რის პროვოცირებასაც ახდენს ის ფაქტიც, რომ აქ არ ფიგურირებს ავტორი, როგორც მთხრობელი. ამდენად, მოქმედების მთლიანობის აღქმა მკითხველის ძალთა დაძაბვას საჭიროებს. ნიშანდობლივია, რომ ამ გამთლიანებული მოქმედების სივრცედ ჩვენ, კვლავ და კვლავ, სცენას წარმოვისახავთ. ამ შემთხვევაში კი ყველაზე ბუნებრივი პოზიცია მაყურებლის პოზიციაა. გივი მარგველაშვილის პიესაშიც აქცენტირებულია ტექსტისა და მკითხველის მხატვრული კომუნიკაციის ეს სპეციფიკური პრინციპი და განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სწორედ იმ ფაქტორს, რომ *მაყურებელთა დარბაზების* აღქმისას რეციპიენტი თავს შეიგრძნობდეს მაყურებლად. ამასთანავე, ავტორი მრავალგზის მიგვითითებს, რომ მის მიერ შექმნილი სცენური სამყარო ღია სამყაროა, რომ სცენასა და მაყურებელს შორის არ არსებობს ზღუდე, კედელი, ფარდა (რომლის აღმართვასაც ისურვებდნენ პერსონაჟები); ეს კი თანხვდება ტექსტის ღიაობის რეცეფციულ პრინციპს, რომელიც დაუპირისპირდა სტრუქტურალისტურ თეორიას ტექსტის, როგორც თავის თავში ჩაკეტილი, დახშული მხატვრული სამყაროს განხილვისა. შეიძლება ითქვას, რომ გივი მარგველაშვილის ტექსტუალურ თეორიაში „ღია ტექსტის“ ცნება ლამის სიტყვასიტყვით, ლამის სენტიმენტალურადაც კი არის გაგებული, რადგან მკითხველი (გ. მარგველაშვილის „ლირიკული მე“) შედის ღია მხატვრულ სივრცეში მთელი თავისი ემოციური და სულიერი სამყაროთი და ფიზიკურ სხეულთან ერთად მატერიალურ სამყაროში ტოვებს უხეშ რაციონალიზმსაც. ამგვარი მკითხველი ყველაზე კეთილგანწყობილი არსებაა ტექსტისათვის; ის მისი თანაზიარია, ის სრულიადაც არ არღვევს მის მთლიანობას, პირიქით – ამთლიანებს ტექსტს საკუთარ თავთან, ე. ი. ქმნის კიდეც მის რეალურ მთლიანობას; მკითხველი ტექსტის გამამთლიანებელი საწყისია და არა დამარღვეველი. მაგრამ მაყურებელთა დარბაზებში სრულიად საპირისპიროა რეციპიენტისადმი დამოკიდებულება. აქ მაყურებელი დამანგრეველი ძალაა, ის არღვევს სცენის საუფლოს, შეაქვს იქ ბოროტება, დისჰარმონია. ამასთანავე, მაყურებელი იმდენად მკვეთრი ფიგურაა პიესაში, რომ ის გვევლინება

პიესისავე პერსონაჟად და არა მხოლოდ მოსალოდნელ ან რეალურ რეციპიენტად. მაგრამ თუ ეს პიესა სცენაზე დაიდგმებოდა, დარბაზში მსხდომი მაყურებლების ადგილას ჩვენ, რეალური პირები, რეალური აღმქმელები აღმოვჩნდებოდით და სწორედ ჩვენ დაგვბრალდებოდა ის, რომ მხატვრული სამყარო ირღვევა. ავტორის ეს პოზიცია შეიძლება აიხსნას პიესის უშუალო სათქმელის ამოცნობის გარეშეც. საფიქრებელია, რომ ერთმანეთისაგან უნდა განვასხვავოთ პიროვნების მდგომარეობა ბელეტრისტული ნაწარმოების კითხვისას და სპექტაკლის ცქერისას. ორივე შემთხვევაში მხატვრულ სამყაროში შეჭრა სავსებით რეალური და ტრადიციული სურვილია რეციპიენტისათვის, მაგრამ რამდენად განხორციელებადია ეს სურვილი ერთსა და მეორე ვითარებაში?

პოეტური ან პროზაული ტექსტის აღქმისას მკითხველის შინაგანი სივრცე ტექსტის ერთადერთი საარსებო სივრცეა გ. მარგველაშვილის თანახმადაც. ამდენად, ფიზიკური ზღვარი მათ შორის არც არსებობს, რამდენადაც ის ფაქტობრივად აღუქმელია. მაგრამ თუ განვიხილავთ სპექტაკლს როგორც ცოცხალ ტექსტს, დროსივრცული ზღვარი რეციპიენტსა და მხატვრულ სამყაროს შორის უფრო შესაგრძნობი მოგვეჩვენება. ეს ზღვარი თეატრში ყველაზე პირობითია – სავსებით დასაძლევი სივრცული თვალსაზრისით, სავსებით სინქრონული დროის თვალსაზრისით. მაგრამ სწორედ ამიტომ განსაკუთრებით მძაფრად აღიქმება, რომ ეს ზღვარი გადაულახავია, დაუძლეველი. წიგნისა და მკითხველის, თუნდაც ფილმისა და მაყურებლის ურთიერთკავშირში აშკარაა, რომ გარდა წარმოსახვითისა არსებობს ფიზიკური ზღვარიც. და რადგან ეს უკანასკნელი ასეთი ხელშესახებია, ჩვენ საერთოდ ვივიწყებთ მას, მთელი შინაგანი არსებით ვეძლევით წარმოსახვით კავშირს და ვწყვეტთ ფიზიკური სხეულისა თუ მატერიალური სამყაროს შეგრძნებას მანამ, სანამ ის თავს არ შეგვახსენებს. მკითხველს საკუთარ შინაგან სამყაროში შემოაქვს ლიტერატურული ტექსტი, სცენური ტექსტის აღსაქმელად კი ის ჯერ თავად უნდა შევიდეს თეატრის სამყაროში, მაგრამ, ამასთანავე, აშკარად შეიგრძნოს, რომ იგი არ იმყოფება სამოქმედო სივრცეში მაშინ, როცა ფიზიკურად მართლაც იმყოფება მაყურებელთა დარბაზში. შესაძლოა,

ამიტომაც ჩნდება მოქმედებაში ჩარევის ან, თუნდაც, სამოქმედო სივრცეში შეჭრის სურვილი. ალბათ, ვერც ერთი ჩვენგანი ვერ გაიხსენებს იმგვარ შემთხვევას, როცა წიგნის მკითხველი შეძახილებით ამხნევებდეს ან მოქმედების გეზის შეცვლისკენ მოუწოდებდეს გმირს, რადგან ამგვარი კომუნიკაციის დროს მკითხველს არ აღეძვრება მხატვრული სამყაროსაგან იზოლირებულობის, განცალკევებულობის განცდა. ის არ არის „მაყურებელი“, რომელიც გარედან შესცქერის მოქმედებას. მაგრამ ამგვარი განცდა ხომ იშვიათად ტოვებს სპექტაკლის მაყურებელს. და რაც უფრო გულწრფელია მაყურებელი, მით უფრო კონკრეტულად შეიგრძნობს იგი სცენური ტექსტის სივრცეში შეჭრისა და სამოქმედო ნაკადში ჩართვის სურვილს. დარბაზის სივრცის არაორდინარულ აღქმას გივი მარგველაშვილი მართლაც შემოგვთავაზებს, მაგრამ ის თითქოს არ გვთავაზობს სცენურ მოქმედებაში ჩარევას. ამ ფორმით ეს მართლაც თავის მოტყუება იქნებოდა, ისევე როგორც ბავშვებს არწმუნებდნენ ცნობილ ქართულ თოჯინურ სპექტაკლში, რომ სცენაზე მოქმედება მათი შეძახილების თანახმად განვითარდებოდა. მართალია *მაყურებელთა დარბაზების* გმირები მართლაც სთხოვენ მაყურებელს შველას, მაგრამ გივი მარგველაშვილმა, როგორც ავტორმა, კარგად უწყის, რომ ზრდასრულ, ინტელექტუალურ მაყურებელს ამგვარი ნაივობა, გულწრფელობა, მიმნდობლობა აღარ ახასიათებს. მისი პიესა სცენაზე რომ დადგმულიყო, რეალური მაყურებელი მოქმედებაში ვერ ჩაერეოდა. მისგან, ალბათ, არც იმის შეგნებას მოელოდნენ, რომ თავი დამნაშავედ ეგრძნო სცენაზე მომხდარი ამბების გამო. ამ შემთხვევაში დარბაზში მჯდომი რეალური პირი ისევ პასიურ, ტრადიციულ მაყურებლად მოგვევლინებოდა, რომელიც თავისი არსებობით თუ ვინმეზე ახდენს ზემოქმედებას, ისევ და ისევ თავისივე მსგავს რეალურ არსებაზე, ანუ მსახიობზე, და არამც და არამც – პიესის პერსონაჟზე, გმირზე. მაგრამ სწორედ იმ შემთხვევაში, თუ *მაყურებელთა დარბაზების* დრამატული ან სცენური ტექსტის აღქმისას დავრჩებით პასიურ მაყურებლად, ჩვენ შეგვეძლება დანამდვილებით ვთქვათ, რომ მხატვრული კომუნიკაცია არ შედგა. რასაკვირვე-

ლია, ავტორი მაყურებლისაგან ვერ მოითხოვდა ფიზიკურ აქტივობას. ფიზიკური აქტივობის პოტენცია სწორედ იმგვარი რამ არის, რის გამოც, შესაძლოა, მაყურებელი ცხადდება კიდეც აგრესიულ ძალად. ამ გზით მას ხომ მართლაც შეუძლია სცენის მხატვრული სამყაროს დამსხვრევა. იგი იმგვარი რეციპიენტია, რომლის ფარული მისწრაფებანი ეწინააღმდეგება სცენური სამყაროს მთლიანობას. იგი ისურვებდა ამ სამყაროს დამორჩილებას, საკუთარი კორექტივების შეტანას მოქმედებაში. მისი, როგორც აღმქმელის, ნება ხშირად ეწინააღმდეგება მხატვრული სამყაროს შინაგან კანონებს. იქნებ ამიტომაც, გივი მარგველაშვილისეული მაყურებელი არ ჰგავს მისეულ მკითხველს. მის თხზულებებში წიგნის გმირები ელიან მკითხველს, ელიან გაცოცხლებას მკითხველში, კვდებიან მის გარეშე. აქ პერსონაჟები ცოცხლობენ მკითხველში, ისევე როგორც სიზმრის ბინადრები ცოცხლობენ ადამიანის სიზმრებში, მოგონებათა ქვეყნის ბინადრები – მის მოგონებებში. განა ანალოგიური პრინციპი არ უნდა იყოს დაცული თეატრის გმირსა და მაყურებელს შორის? თეატრალურ ტრადიციაში ხომ რეალურად მოქმედებს მაყურებელზე ორიენტაციის კანონი: უმაყურებლოდ დარჩენილი სპექტაკლი რეპერტუარიდან იხსნება; მაყურებლის გარეშე არც ერთი წარმოდგენა არ გათამაშდება; თვით რეპეტიციების პროცესიც კი ორიენტირებულია მომავალ მაყურებელზე. მეორე მხრივ, სწორედ თეატრის მხატვრული სამყარო შეიძლება უფრო მეტად ექვემდებარებოდეს რეალური მაყურებლის მოთხოვნებს, გათვლილი იყოს მის გემოვნებაზე, მაშინ, როცა წიგნი შეიძლება მიმართული იყოს სავსებით ირეალური და, ამდენად, იდეალური მკითხველისაკენ, თუნდაც მომავლის მკითხველისაკენ. შესაძლოა, ესეც იყოს ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც მაყურებელთა დარბაზებში მაყურებელი აღიქმება აგრესიულ რეციპიენტად: მას შეუძლია დაიქვემდებაროს მხატვრული სამყარო, განსაზღვროს მისი პრობლემები, ჩაერიოს მის ცხოვრებაში თუნდაც თავისი არსებობის ფაქტით. ამდენად, სასურველია, რომ *მაყურებელთა დარბაზების*, როგორც დრამატული ტექსტის მკითხველმაც თავი შეიგრძნოს არა, უბრალოდ, მაყურებლად, არამედ აგრესიულ მაყურებლად. მან უნდა იგრძნოს ის, რომ იმყოფება მხატვრული

სამყაროსაგან განცალკევებულ სივრცეში. წიგნის მკითხველის მსგავსად ჩვენ ვერ შევიჭრებით მხატვრულ სამყაროში, ვერ ვიქცევით წიგნის გმირად, როგორც ამას გვთავაზობს გივი მარგველაშვილის ტექსტი მე წიგნის გმირი ვარ. გარკვეულ ეტაპამდე პიესის აღმქმელმა უნდა იგრძნოს, რომ მისი სივრცე სრულიად გამოცალკევებულია მხატვრული სივრცისაგან, ისევე როგორც თეატრალურ დარბაზში მყოფ მაყურებელთა სივრცე ვერ დაემთხვევა სცენის სამოქმედო სივრცეს. იმისათვის, რომ გავიაზროთ, თუ რამდენად შეიძლება დაუპირისპირდეს ერთმანეთს გარესივრცე და შიდასივრცე, გივი მარგველაშვილი თავის პიესაში საკმაოდ საინტერესო სივრცობრივ მიმართებას გვთავაზობს: მოქმედება, ტრადიციისამებრ, მიმდინარეობს სცენაზე, ზღვარი დაცულია. მართალია, სცენიდან დარბაზში მართლაც მოხვდება ერთი მომაკვდავი პერსონაჟი, რის შესახებაც ავტორისეული რემარკა პიესის დასაწყისივე გვაფრთხილებს, მაგრამ ეს არ არის იმგვარი მხატვრული ხერხი, როცა სცენური გმირები, ხშირად ყოველგვარი თეორიული კონცეფციის გარეშე, გაივლიან ან იმოქმედებენ მაყურებელთა დარბაზში, რითაც, რასაკვირველია, ზღვარი პასიურ და აქტიურ სამყაროთა შორის არ იშლება. მაგრამ როგორ უნდა მოიქცეს ავტორი, თუ მას სურს შთაგვაგონოს, რომ მაყურებელი სულაც არ არის პასიური ძალა? ამისათვის ის ცდილობს სამოქმედო არეალში ჩართოს მაყურებელთა დარბაზიც. დარბაზის პირველი ორი რიგი ცარიელია. „მაყურებელს – რეალურ პირებს – იქ დაჯდომის უფლება არა აქვთ" – გვაფრთხილებს ავტორისეული რემარკა (მარგველაშვილი, *მაყურებელთა დარბაზები*, 128). აქ, თითქოს, მაყურებელთა ფანტომები სხედან, სწორედ ისინი, ვინც დამნაშავენი არიან „სცენის საუფლოს" ჰარმონიის დარღვევაში, დამნაშავენი არიან იმაში, რომ ამ საუფლოს არაფრით არ ეღირსა მშვიდი ცხოვრება. ავტორი ირონიულად გვამშვიდებს, რომ ის ბოროტი, ცუდი მაყურებელი ჩვენ კი არა ვართ, არამედ ვიღაც სხვა, არარეალური არსებანი, ცარიელ სკამებზე რომ სხედან. მაგრამ, როგორც ვატყობთ, ამ ფარული ირონიის მიღმა სწორედ ის უნდა იგულისხმებოდეს, რომ ბრალდებული მაყურებელი სხვა არავინ არის, თუ არა ჩვენ.

მაგრამ, ავტორისეული მხატვრული ჩანაფიქრის თანახმად, არც რეალურ მაყურებელთა დარბაზის სივრცეა დატოვებული მხატვრული სამყაროს გარეთ. დარბაზის ორივე მხარეს აღმართულია დიდი პლაკატები. აქ თეთრზე შავით წერია, რომ სიუჟეტურ სამყაროში არ არის მკაცრად გამიჯნული და თავისთავადი ცხოვრება, რომ „ამ პიესის პერსონაჟები ამჟღავნებენ მისწრაფებას, გადმოიხედონ და შემოიჭრან ჩვენს რეალურ – მაყურებელთა სამყოფელში" (იქვე, 128). თეატრის დირექცია გვაფრთხილებს, რომ ჩვენთვის საშიში არაფერია, რომ არ უნდა შევშფოთდეთ; ის ერთადერთი პერსონაჟი, რომელიც აქ შემოიჭრება, უილაჯო და ძალაგამოცლილი იქნება და სრულიადაც არ დაარღვევს რეალურ პირთა მშვიდ ცხოვრებას. მაგრამ, როგორც პიესა დაგვანახებს, თუ ვისიმე მშვიდი ცხოვრება ირღვევა, ეს რეალური პირები თუ მაყურებლები კი არა, თავად პერსონაჟები არიან. ამდენად, პლაკატები სიმშვიდისაკენ მოუწოდებს მათ, ვინც სხვის სიმშვიდეს არღვევს. ბუნებრივია, ავტორის მიერ ამ პლაკატებში ირონიული შინაარსია ჩადებული და ეს ირონია რეალობისადმი, მაყურებლებისადმია მომართული. საქმე იმაშია, რომ სინამდვილეში პერსონაჟებს სრულიადაც არ სურთ რეალობაში შემოჭრა, ისინი ისურვებდნენ მხოლოდ ერთს: ჰქონდეთ თავისთავადი, დამოუკიდებელი სამყარო და ამ სამყაროს არსებობაში არ ერეოდნენ მაყურებლები. ამდენად, ამ პიესის ქარგა მართლაც ეფუძნება კონფლიქტს რეალურ და მხატვრულ სამყაროთა შორის, მაგრამ მხატვრული სამყარო აქ სრულიადაც არ ცდილობს რეალობაში შემოჭრას. პიესაც განსხვავდება მეოცე საუკუნის იმ ქმნილებათაგან, სადაც ირეალობას სურს იქცეს რეალობად. მხატვრული სამყაროს ამგვარი მისწრაფება ჩვენთვის უკვე ნაცნობია ლუიჯი პირანდელოს პიესიდან *ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი* (1921) თუ ვუდი ალენის ფილმიდან *ქაიროს მეწამული ვარდი* (1985). თუკი პირანდელოს მიხედვით ჭეშმარიტი გრძნობები, ჭეშმარიტი ვნებები სწორედ პერსონაჟებს გააჩნიათ და ისინი ისწრაფვიან, მაყურებელს წარმოუდგინონ თავიანთი ვნებები, გივი მარგველაშვილის პიესის პერსონაჟები ისურვებდნენ ძლიერ ვნებათაგან დაცლას, რაც გაათავისუფლებდა მათ მაყურებლის ზედამხედველობისაგან;

ირეალობა კვლავ ირეალობად დარჩებოდა და, როგორც თანდათანობით დავრწმუნდებით, ეს იქნებოდა ჭეშმარიტების შენარჩუნების ერთადერთი გზა. მართალია, პიესაში სივრცობრივი დანაწილების თვალსაზრისით მხატვრული სამყაროა შემოჭრილი დარბაზში, სულიერების თვალსაზრისით ეს სამყარო მაინც გამუდმებით უჩივის იმას, რომ მაყურებელთა თვალთახედვა იჭრება მის მთლიანობაში. ამდენად, პირველ მოქმედებაში სივრცული იერარქია ასეთია: რეალურ მაყურებელთა დარბაზი – დარბაზის პირველი ორი რიგი მაყურებელ-ფანტომებისათვის – სცენა. მაგრამ თანდათანობით ნაწევრდება თავის მხრივ სცენის სივრცე. მეორე მოქმედებაში ჰერცოგის სასახლის დიდი დარბაზი უკვე გაიაზრება იმგვარ სივრცედ, სადაც მაყურებელთა თვალი აღწევს, ანუ მაყურებელთა დარბაზად, ე. ი. რეალურ სცენად. ამგვარად შეირევა ერთმანეთში მაყურებელთა დარბაზისა და სცენის ცნებები. ის, რაც სცენაა მაყურებლისათვის, მაყურებელთა დარბაზია პერსონაჟებისათვის. ამდენად, თავად ტერმინი „მაყურებელთა დარბაზი“ ორმნიშვნელობიანია და საპირისპირო პოზიციებიდან ორმხრივად იკითხება.

მესამე მოქმედებაში ჰერცოგის სასახლე და მისი დიდი დარბაზი დანგრეულია. ის დაანგრიეს და გადაბუგეს მეფის ბრძანებით, რათა სცენის საუფლოში აღარსად დარჩეს მაყურებელთა გავლენის სფერო, მაგრამ ამ ფიზიკური მეთოდებით, ბუნებრივია, არ მიიღწევა რეალური თავისუფლება და სივრცეც სულ უფო ნაწევრდება, რეალური სცენის ფარგლებში სულ უფრო აშკარად იკვეთება მაყურებელთათვის განკუთვნილი სცენის მოდელი. მეოთხე მოქმედებაში ამგვარ მოდელად ისახება საძინებელი ოთახი, თავისუფლებისათვის მებრძოლი პერსონაჟის სატრფოს ბუდუარი. ცისფერი ბალდახინით გადახურული სარეცელი უკვე ქმნის „პატარა, მყუდრო მაყურებელთა დარბაზს“, „სცენას სცენაზე“. ამდენად, მეოთხე მოქმედებაში სივრცის დანაწილება ამგვარია: რეალურ მაყურებელთა დარბაზი – დარბაზის პირველი ორი რიგი ირეალური მაყურებლებისთვის – სცენა – სცენა სცენაზე, იგივე მაყურებელთა დარბაზი. მაგრამ მეხუთე მოქმედებაში უკვე აშკარად გამოიკვეთება, რომ „სცენაზეა სცენა“, სცენაზეა დანგრეული

თეატრი, თავისი დარბაზით (ამფითეატრით) და სცენით. ამჯერად სცენაზე აღმოჩნდებიან მაყურებლებიც და მსახიობებიც (ორივენი სცენის გმირთა საუფლოდან). სცენის თეატრი, თავისი მთლიანობით, მაყურებლებითა და მსახიობებით, ისევ და ისევ მაყურებელთა დარბაზად რჩება. განსაკუთრებით აშკარად კი ეს გამოიკვეთება მაშინ, როცა სცენის მაყურებლები სცენის მსახიობთა ცქერას დაიწყებენ, ანუ თვითონვე აღმოჩნდებიან ჩათრეულნი იმ სიტუაციაში, რასაც ებრძვიან. მ. იამპოლსკის მიხედვით, ამგვარ კონსტრუქციას პირველად ანდრე ჟიდმა უწოდა „ჰერალდიკური კონსტრუქცია", „უფსკრულისებრი კონსტრუქცია". ეს ცნება ნასესხებია ჰერალდიკიდან და გულისხმობს იმგვარ გერბს, რომლის შიგნითაც მეორდება თვით ეს გერბი შემცირებული სახით. ამგვარ კონსტრუქციებად ანდრე ჟიდი მიიჩნევს ყველა ფერწერულ ტილოს, სადაც ფიგურირებს სარკე: „სათაგურის" სცენას ჰამლეტიდან, „მარიონეტული თეატრის" სცენას ვილჰელმ მაისტერიდან. საქმე ეხება პერსონაჟების მიერ ტექსტში იმ სიტუაციის გათამაშებას, რომელშიც თავად არიან ჩართულნი (Ямпольский, Память Тиресия, 71). *მაყურებელთა დარბაზების* სივრცულ-კომპოზიციური სტრუქტურაც ანალოგიურია. აღსანიშნავია, რომ რაც უფრო ძლიერად იკვეთება ტექსტში ჰერალდიკური კონსტრუქცია, მით უფრო იზრდება ბზარი მხატვრულ სამყაროში, მით უფრო ახლოვდება პერსონაჟთა აღსასრული. ფინალში კი სივრცე ამგვარ სახეს იღებს: რეალურ მაყურებელთა დარბაზი – პირველი ორი რიგი „მაყურებელთათვის" – სცენა – სცენის თეატრის (მაყურებელთა დარბაზის) დარბაზი-ამფითეატრი – სცენის თეატრის სცენა. როგორც ვნახეთ, პიესის მიხედვით თეატრის სივრცე იმთავითვე წრიული იყო, რეალურ მაყურებელთა დარბაზი სცენურ მაყურებელთა დარბაზს ერთვოდა, მაგრამ ეს წრიულობა საბოლოო სახეს მიიღებს ფინალში, როცა სცენის საუფლოდან მაყურებელთა საუფლოში აღმოჩნდება დაჭრილი, მომაკვდავი გმირი. აღსანიშნავია, რომ ეს სწორედ ის გმირია, ფონ რამეზინი, რომელმაც უღალატა სცენის საუფლოს და მის მეფეს დაუპირისპირდა, მოკავშირედ კი რეალური მაყურებლები მიიჩნია. ის გმირი, რომლის ღალატიც მომაკვდინებელი აღმოჩნ-

და თავისთავადობისათვის მებრძოლი პერსონაჟებისათვის, რომელსაც თავდაპირველად უგუნურ აკვიატებად მიაჩნდა მაყურებელთა დარბაზების შიში, ბოლოს კი საკუთარი ანგარებიანი მიზნებისათვის თავად ირწმუნა მათი არსებობა, პიესის ბოლოს თავად ხდება მაყურებელი, მისი სასიკვდილო სივრცეა დარბაზის პირველი რიგი. როგორც ჩანს, მაყურებელ-ფანტომებში იგულისხმებოდნენ სწორედ ის არსებანი, რომლებიც თავიანთი ბნელი მიზნებისათვის სანახაობად აქცევენ სხვათა ცხოვრებას და საკუთარ ცხოვრებასაც. ამგვარი ფანტომი კი ყოველი ჩვენგანი შეიძლება აღმოჩნდეს, თუკი დაივიწყებს საკუთარი შინაგანი არსების სასიცოცხლო მისწრაფებებს და მხოლოდ გარესამყაროზე იფიქრებს. ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ პიესის მხატვრული სივრცე მრავალგვარად არის დანაწევრებული, ძირითადი დაპირისპირება წარმოჩენილია შიდასივრცესა და გარესივრცეს შორის. შიდასივრცეს ღალატობს ის, ვინც ორიენტირებულია გარესივრციდან მოთვალთვალე მაყურებლისაკენ. როგორც შიდასივრცე, ისე გარესივრცე ტექსტში სხვადასხვა ასპექტში შეიძლება გავიაზროთ, მაგრამ უპირველესი, ბუნებრივია, არის ის თვალთახედვა, რომლის თანახმადაც შიდასივრცე არის სცენის საუფლო, მხატვრული სამყარო, რომელიც გარეშე ძალისაგან თავის დაცვას ცდილობს, გარესივრცე კი – მაყურებელთა დარბაზი, ე.ი. რეალური, მატერიალური სამყარო. ეს ორი სამყარო ურთიერთდაპირისპირებულია, ურთიერთგამომრიცხავი; ის, რაც მისაღებია სცენის საუფლოსათვის, მიუღებელია მაყურებლებისათვის და პირიქით. გივი მარგველაშვილი სრულიადაც არ იზიარებს რეალისტურ პრინციპს, რომლის თანახმადაც მხატვრული ქმნილება რეალობის შესაბამისია და ზუსტად ასახავს კიდეც მის არსს. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ *მაყურებელთა დარბაზების* სიუჟეტური სამყაროც ჰგავს, შეესაბამება რეალურ სივრცეს, მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ამ მოჩვენებითი შესაბამისობის მიღმა ნამდვილი შეუსაბამობაც გამოსჭვივის. მაგალითად, რეალურ მაყურებელთა დარბაზის მსგავსად სცენაზეც არის მოწყობილი ამფითეატრი, სადაც სცენის მაყურებლები განლაგდებიან. თუკი რეალურ დარბაზში პირველი ორი რიგია ცარიელი, უკან კი მაყურებლები სხედან, სცენის ამფითეატრში პირველი

ორი რიგი უნდა შეავსონ შემსრულებლებმა. „კონკრეტულად საჩინოა მხოლოდ ორი რიგი, სადაც ოფიცრები სხედან. შთაბეჭდილება უნდა შეიქმნას, რომ ოფიცრებს უკან მთელი სცენა ჯარისკაცებით არის სავსე“ – მიგვითითებს ავტორისეული რემარკა. ამდენად, ერთი სამყაროს სისავსეს მეორე სამყაროს სიცარიელე შეესაბამება, ხოლო სიცარიელეს – სისავსე; ცხადია, ერთი სამყაროს რეალურობასაც მეორე სამყაროს ირეალურობა უნდა შეესაბამებოდეს. ბუნებრივია, მაყურებლებს არ სჯერათ სცენური სამყაროს რეალურობისა, მაგრამ, მეორე მხრივ, არც სცენის გმირებს სჯერათ ბოლომდე, რომ მათი მაყურებელი რეალური არსებაა, რომ ის მართლაც არსებობს. მეფე და ერპიჰი გამუდმებით ცდილობენ, იპოვნონ მაყურებელთა არსებობის დამადასტურებელი საბუთი. მხოლოდ ფონ რამეზინმა უნდა დაინახოს რეალური მაყურებლები, როცა მათ დარბაზში აღმოჩნდება. მისთვის ეს გაუგონარი აღმოჩენაა, თვალებსაც კი ისრესს, რომ დარწმუნდეს, რომ ისინი მოჩვენებანი არ არიან. გივი მარგველაშვილი მიგვანიშნებს: მართალია, ჩვენ მხატვრული სამყარო ილუზორულ სამყაროდ მიგვაჩნია, მაგრამ იქნებ პირიქითაა, იქნებ სწორედ ჩვენ ვცხოვრობთ ილუზორულ, ირეალურ სამყაროში. რასაკვირველია, დრამატურგიაშიც კარგა ხანია ნაცნობია ის ვარაუდი, რომ „ცხოვრება სიზმარია“, სიმბოლიზმმაც დაამკვიდრა მატერიალური სამყაროს ირეალურობის პრინციპი, მაგრამ საყურადღებოა, რომ გივი მარგველაშვილის კონცეფციის მიხედვით სწორედ მხატვრულ სამყაროში უნდა ვეძიოთ ჭეშმარიტება; სწორედ ეს სამყარო შეიძლება ეფუძნებოდეს ჰუმანიზმის პრინციპებს, ღვთიურ მცნებებს, ყოველივე იმას, რასაც ადამიანები რეალურ სამყაროში, შესაძლოა, ვერც იცავდნენ, მაგრამ ქმნიდნენ იმგვარ სამყაროს (ხელოვნების ქმნილებათა სახით), სადაც იზეიმებდა ჰარმონია, სიმეტრია, კანონზომიერება, სიკეთე. გივი მარგველაშვილის სცენის საუფლოში კი სიკეთესა და ჰარმონიას არ ეთმობა ასპარეზი. როგორც ცნობილია, თანამედროვე ხელოვნებამ უარყო ჰარმონიული მხატვრული სამყაროს მტკივნეული ილუზორულობა – თუ აღარ არის არანაირი იმედი, რომ ჰარმონია და კანონზომიერება იზეიმებს ჩვენს რეალურ ცხოვრებაში ან თავად ჩვენში, რაღა აზრი აქვს

ამ პრინციპებზე დაფუძნებული მხატვრული ნაწარმოებების შექმნის მცდელობას? როგორც ვიცით, ამგვარი სკეპტიკური პროტესტი ტრადიციული ხელოვნების კანონზომიერებებს სწორედ მოდერნისტულმა ხელოვნებამ გამოუცხადა. XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის მრავალმა მიმდინარეობამ, საკუთრივ-მოდერნისტულმა თუ ავანგარდისტულმა სკოლებმა, მეამბოხე თუ იმედგაცრუებულმა ავტორებმა დაარღვიეს მხატვრული სამყაროს მთლიანობა, სიმეტრიულობა, ჰარმონიულობა. მაგრამ როგორღა არის, რომ გივი მარგველაშვილის პროზაულ თუ პოეტურ თხზულებათა ლირიკული გმირი გარკვეულ შვებას, სულის სიმშვიდეს ჰპოვებს ლიტერატურულ ტექსტთა მხატვრულ სამყაროში შესვლისას? როგორც ჩანს, ეს იმით აიხსნება, რომ ამგვარ სიმშვიდეს ის ჰპოვებს, უმთავრესად, ტრადიციულ ტექსტთა სამყაროში, ანუ იმ სამყაროში, რომელიც შექმნეს მწერლებმა, რომლებსაც ჯერ არ შეხებოდა იდეალების მსხვრევის, ფასეულობათა გადაფასების ტოტალური პროცესი (მწერლის სხვა თხზულებებში მისი ტექსტუალური გადანაცვლების სივრცეა სახარება, *ალუდა ქეთელაურის* სამყარო, *ვეფხისტყაოსნის* არაბული თარგმანი და სხვა). მაგრამ თუ ეს ავტორი თავად ქმნის მისეულ მხატვრულ სამყაროს, ის გვაგრძნობინებს შიშსაც, რომ ჩვენს დროში მხატვრულ სამყაროში (ისევე როგორც პიროვნულ სამყაროში) შეიჭრება ბოროტი ძალა, რომელიც არ მისცემს მას თავისთავადობის შენარჩუნების უფლებას. ეს შიში, რასაკვირველია, აღარ ჰგავს XX საუკუნეში გამეფებულ ეგზისტენციალურ შიშს. თავისი არსით *მაყურებელთა დარბაზების* სცენის საუფლოს შიში შეიძლება მივამსგავსოთ მორწმუნე ადამიანის შიშს, რომ მის არსებაში არ შეიჭრას რღვევა, ბოროტება. პიესის მხატვრულ სამყაროში მართლაც მეფობს დაპირისპირება, ეს დაპირისპირება იჭრება სცენის საუფლოში, მაგრამ ავტორი აღარ ცდილობს, გამოიგლოვოს ცხოვრებასა და ხელოვნებაში დაკარგული ჰარმონია (როგორც ამას მაღალი მოდერნიზმი გვთავაზობდა), აღარ ცდილობს, რომ, ბარემ, ბოლომდე დაამსხვრიოს დაბზარული ტრადიციული სამყარო (როგორც ამას ავანგარდიზმი სჩადიოდა). გ. მარგველაშვილი არც იმგვარი ტრადიციონალისტია, რომელიც განაცხადებდა, რომ მისთვის სამყაროს წესი და

რიგი ძველებურად მყარია და შეუვალი. მაყურებელთა დარბაზებში ის, უბრალოდ, ისურვებდა, რომ თუნდაც მხატვრული სამყარო დაეცვა რღვევისაგან, ისურვებდა, რომ მხატვრულ სამყაროში მაინც მეფობდეს სიმშვიდე, ჰარმონია, ურთიერთსიყვარული. რა საკვირველია, ავტორი არ არის იდეალისტი, ის არ მოითხოვს ჩვენგან, რომ ვირწმუნოთ ამგვარი პერსპექტივა, ე. ი. ხელახლა გავითავისოთ ჰარმონიაზე დაფუძნებული ტექსტის, ან, თუნდაც, ტექსტში მოქცეული ტექსტის (სცენის მხატვრული საუფლოს) არსებობის შესაძლებლობანი. ამის ნაცვლად ავტორი გვთავაზობს იმგვარ პოზიციას, რომლის თანახმადაც ჰარმონიის, სიმშვიდის, ურთიერთსიყვარულის არსებობა შესაძლებელი იქნებოდა, მას რომ არ ეწინააღმდეგებოდეს გარკვეული ძალა – მაყურებელი. თითქოს ამგვარი პოზიცია ჩვენთვის ნაცნობიცაა. ადამიანი ხომ არაერთხელ გამოცხადებულა დამარღვეველ საწყისად; ჩვენთვისაც ხომ არაერთხელ მოუმართავთ მსგავსი საჩივრით (თუნდაც ასე: „ამ მშვენიერსა დილასა კაცს რად სურს სისხლი კაცისა?!“); პიროვნება ხომ ჯერ კიდევ ანტიკურ ტრაგედიაში არღვევდა კანონზომიერებაზე დაფუძნებულ მთლიანობას, კოსმოსს. მაგრამ ნიშნადობლივ სხვაობას თანამედროვე ტექსტი მაინც წარმოგვიჩენს: ტრადიციისამებრ თავის თავში აღზევებული ბოროტებით, ცოდვით ადამიანი არღვევდა რეალური, ღვთისგან შექმნილი სამყაროს წესრიგს. მაყურებელთა დარბაზებში კი არც გვხვდება მოლოდინი იმისა, რომ თანხმობა დამყარდება რეალურ სამყაროში; შესაძლოა იმიტომ, რომ რეალობა ავტორისთვის არარეალურია (სიმბოლისტების მსგავსად), ან იქნებ იმიტომ, რომ მის ირგვლივ განფენილი მატერიალური სამყარო ნაკლებად იძლეოდა ამგვარ იმედს. ყოველ შემთხვევაში, ერთადერთი სამყარო, სადაც დასაშვები იქნებოდა თანხმობისა და სიმშვიდის დამყარება, ეს არის მხატვრული საუფლო, სცენის გმირთა სამყოფელი. ეს სამყარო წარმოადგენს ტექსტის შიდასივრცეს და იდენტიფიცირებული შეიძლება იყოს ავტორისეულ შინაგან სივრცესთან, სულიერ სამყაროსთან. მეორე მხრივ, კონკრეტული პიესის სცენის საუფლო შეიძლება განზოგადებული სახითაც წარმოვიდგინოთ და მასში ვიგულისხმოთ დრამატულ თხზულებათა ზოგადი ფიქციური სამყარო. როგორც ვიცით,

გივი მარგველაშვილის მხატვრულ ნააზრევში განზოგადებულია ცნება წიგნისა, რაც გულისხმობს არა ერთ კონკრეტულ წიგნს, არამედ წიგნთა უნივერსალურ სამყაროს. რასაკვირველია, აქ მოქმედებს ის პრინციპი, რომლის თანახმადაც არ არსებობს სხვაობა ერთსა და მრავალს შორის, ერთ ტექსტსა და ლიტერატურის ზოგად მთლიანობას შორის, რადგან ყოველი ტექსტი უნივერსუმია, რომელიც ერთიანობაშია ყველა სხვა ტექსტთან. თუკი გ. მარგველაშვილთან ტექსტთა სამყაროს „ბუნებაში“ ერთად ყვავიან ცნობილ პოეტთა ლექსები, ანუ ძვირფასი ჯიშის ყვავილები, *მაყურებელთა დარბაზების* თეატრის სამყაროში ერთად ცოცხლობს ყველა დრამის სული. მართალია, აქ ავტორი კონკრეტულ მხატვრულ ატრიბუტებსაც ქმნის, ქმნის საკუთარ პერსონაჟებს, მაგრამ აშკარაა, რომ ისინი უნივერსალური თეატრალური სამყაროს განზოგადებული პერსონაჟები არიან. ავტორის პირველივე რემარკა იძლევა უფლებას თუ მითითებას, რომ პიესის პერსონაჟთა სახელები და ტიტულები იმ ქვეყნის ენისა და ადათის მიხედვით შეიძლება შეიცვალოს, სადაც დაიდგმება. ამდენად, ავტორისთვის მნიშვნელოვანია არა ის, რომ მაყურებელი პერსონაჟებს მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური ნიშან-თვისებებით აღიქვამდეს, არამედ ის, რომ მისი გმირები განზოგადებული სახით წარმოჩნდებოდნენ, ნაკლებად თვალშისაცემი იყოს მათი ორიგინალობა. ისინი თავის თავში უნდა მოიცავდნენ მაყურებლისათვის ნაცნობ ყველა გმირს, რათა *მაყურებელთა დარბაზების* თეატრის სამყაროში გაერთიანდეს ყველა ის დრამატული ქმნილება, სადაც კი ოდესმე მეფობდა სიკვდილი ან სიყვარული, უფრო სწორად კი – სიკვდილიც და სიყვარულიც. ამგვარად წარმოჩნდება გივი მარგველაშვილის *მაყურებელთა დარბაზების* კიდევ ერთი პრობლემა – კლასიკურ დრამატურგიასთან მიმართება. როგორი შეიძლება იყოს თანამედროვე ტექსტის მიმართება კლასიკურ ტექსტებთან? მოდერნიზმის ეპოქაში ეს იქნებოდა უარყოფა, დაეჭვება, გადაფასება, მაგრამ XX საუკუნის ბოლოს, პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, ბუნებრივია, ჩვენს წინაშეა პაროდირება, რეპროდუცირება, ახალი ტექსტის ავთენტურობის პრეტენზიის გარეშე. მსგავსი პრინციპი

წარმმართველია გივი მარგველაშვილის ტექსტუალურ თეორიაშიც. აქ ავტორისეული ინოვაცია გულისხმობს არა ახალი მხატვრული სამყაროს შექმნას, არამედ საკუთარი ლირიკული გმირის მოქცევას სხვა ავტორთა მხატვრული ტექსტების შინაგან არეალში; იცვლება მზერის პერსპექტივა, იცვლება აღქმის წერტილი, მაგრამ ლიტერატურულ ქმნილებათა სამყარო, ფაქტობრივად, უცვლელი რჩება. თანამედროვე ავტორი უარს ამბობს ახალი სამყაროს შექმნაზე, უარს ამბობს ახალი რეალობის ძიებაზე, რადგან თვლის, რომ ეს რეალობა არსებობს ტექსტთა სახით, საჭიროა მხოლოდ მისი აღმოჩენა. ამდენად, მატერიალური სინამდვილის უარყოფის მოდერნისტული კანონი გივი მარგველაშვილთან კვლავ დაცულია. მაგრამ თუკი მოდერნიზმში მატერიალური რეალობის ნაცვლად რეალურად ცხადდებოდა მხოლოდ კონკრეტული ინდივიდის, კონკრეტული ავტორის სუბიექტური სამყარო და მისეული წარმოსახვის პროდუქტი, გივი მარგველაშვილის მიერ რეალობად ცხადდება სხვა ავტორთა მიერ წარმოსახული და პროდუცირებული სამყარო; მიმდინარეობს ამ სამყაროს რეპროდუცირება. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პოსტმოდერნისტული პრინციპი მოქმედებს გ. მარგველაშვილის პიესაშიც. სცენის საუფლო მოიცავს დრამათა ზოგად სულისკვეთებას და მას „მსოფლიო თეატრიც" კი ეწოდება. ეს საუფლო კვლავ ძველებურია, მაგრამ იბრძვის ახალი ცხოვრებისათვის, ახალი უფლებებისათვის, „უძველესი და უძვირფასესი ადათ-წესების" უარყოფისათვის, რაც გულისხმობს მთავარ და არამთავარ მოქმედ გმირთა შორის ზღვარის წაშლას, მათ შორის ყოველგვარი დაპირისპირების (ე. ი. კონფლიქტის) აღმოფხვრას. ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე ტექსტი ცდილობს კლასიკურ ტექსტთა სამყაროს შენარჩუნებას, ის ამავე დროს ცდილობს იმ ძირეული პრინციპების უარყოფას, რომელთაც ეფუძნებოდა კიდეც ტრადიციული თეატრი. ჩვენს წინაშეა ტრადიციული გარეგნული სახე, მაგრამ მას გამოცლილი აქვს, უფრო სწორად, სასურველია, რომ გამოეცალოს შინაგანი საფუძველი, ეს კი, ბუნებრივია, სხვა არაფერია, თუ არა პაროდია.

რა ფორმით ხდება ტრადიციული თეატრის პაროდირება? უპირველეს ყოვლისა, აქ ფიგურირებს ტრადიციული ნიშანთა სისტემის დამცრობა. შელახული, არსგამოცლილია თეატრის ორი უმთავრესი ნიშანი: ამფითეატრი და ფარდა. ამფითეატრი, როგორც ანტიკური თეატრის სიმბოლო, ევროპული კულტურისათვის (ანტიკური კულტურის მემკვიდრისათვის) მნიშვნელობდა, როგორც ამაღლებული, სრულქმნილი, ეტალონური ხელოვნების ნიშანი. მაგრამ გ. მარგველაშვილი გვიჩვენებს, რომ ამ ნიშანმა თავისი მნიშვნელობა უკვე დაკარგა. ერთ-ერთი პერსონაჟი (პირველი ოფიცერი) ვერ იხსენებს, თუ „რა ქვია ასეთ დარბაზს კლასიკურ ენაზე. სკოლაში ხომ ყველას გვასწავლეს: მოიცადეთ: ამფ... ამფ...“ ფონ რამეზინი კი პასუხობს, რომ ეს მართლაც ამფითეატრია, მაგრამ ანტიკურისაგან განსხვავებით მათ ამფითეატრს კარგი, მაგარი სახურავი აქვს (მარგველაშვილი, *მაყურებელთა დარბაზების*, 149). ამდენად, სცენის საუფლოშივე დაკარგულია ამფითეატრის სახე: იგი ქრება პერსონაჟის ცნობიერებიდან და სავალდებულო, ე. ი. შინაგანად გაუცხოებული ცოდნის სფეროში გადადის; ამფითეატრი გადახურულია, შესაბამისად უარყოფილია სივრცის ღიაობის კლასიკური პრინციპიც და მასშტაბიც თეატრისა; ამფითეატრი ნახევრად დანგრეულია და გმირები შიშობენ, რომ ის თავზე დაექცევათ; პიესის მაყურებელთა თვალთახედვით კი ამფითეატრი სცენის სამყაროს ატრიბუტია, ის სცენაზეა განლაგებული, როგორც დეკორაცია და კარგავს რეალურობას – ამგვარად ხდება კლასიკური თეატრის ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშნის დამცრობა.

ამფითეატრის, ანტიკური თეატრის სიმბოლოს კვალდაკვალ დამცრობილია ევროპული თეატრის სიმბოლოც – ფარდა. თავდაპირველად ფარდა, როგორც სათეატრო ნიშანი, პიესაში გამოჩნდება სარეცლის ბალდახინის სახით. სწორედ ამ ნიშნით ხდება სარეცლის გაიგივება სცენასთან. მაგრამ როცა რეალურ სცენაზე ამ საუფლოს თეატრი წარმოისახება, ფარდა უკვე საგანგებოდ ფიგურირებს. ის იმდენად დაგლეჯილია, რომ თეატრის სცენის შიდა სივრცეს „უფრო აჩენს, ვიდრე ფარავს“. მაგრამ თანდათანობით ცხადი ხდება, რომ ფარდა აჩენს არა მარტო სცენის სივრცეს, არამედ თეატრის სახესაც. ეს იმგვარი ნიშანია, რომელიც შეიძლება

მატერიალურად შეილახოს, მაგრამ მისი ნიშნადი ფუნქცია ამით არ შეიცვლება. სცენის თეატრში შემოტყუებული ჯარისკაცები არ რეაგირებენ წარმოდგენის დაწყებაზე, რადგან ფონ რამეზინმა ჩამოახსნევინა დაგლეჯული ფარდა. ავტორი მიგვითითებს, რომ არსებობენ იმგვარი მემკვიდრეობითი სახე-ნიშნები, რომლებიც შეიძლება შეილახონ თანამედროვე კულტურის მიერ, მაგრამ ეს კულტურა თავს ვერ დააღწევს მათ ზეგავლენას. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ ფორმით ფუნქციონირებს სიუჟეტურ სამყაროში, სცენის საუფლოში არსებული თეატრი, მისი სცენა და მსახიობები. ამიტომ სცენაცა და მსახიობებიც, ისევ და ისევ, ნიშანთა სისტემაში მოექცევიან. ამჯერად ეს ისეთი ნიშნებია, რომლებიც თავიანთ თავში საფრთხეს მოიცავენ. ზოგისთვის ამ საფრთხის მოლოდინი ცრურწმენის გამოვლინებაა, მაგრამ მეფის ოფიცერი ფონ რამეზინი, რომელსაც მეფისა და მისი ერთგული ჯარისკაცების განადგურება გადაუწყვეტია, მათ მიღმა მოაქცევს ნამდვილ საფრთხეს; სცენის საუფლოს წარმოდგენით შეიქცევს სცენის საუფლოს ჯარისკაცებს და ამოხოცავს მათ. „ფარდის მაგივრობას კომედიანტები გასწევენ. როცა ისინი აფართხალდებიან და გაიწ-გამოიწევიან, „წარმოდგენაც" მაშინ დაიწყება" – გეგმავს ფონ რამეზინი (იქვე, 150). ავტორი მიგვითითებს, რომ მზაკვრული ჩანაფიქრის თანახმად შიშველი ტრადიციული ნიშნები ისევე შეიძლება აღივსონ საფრთხით, ბოროტი ძალით, როგორც სიუჟეტური სამყაროს სცენაზე უწყინარი მსახიობების მიერ გათამაშებული უწყინარი წარმოდგენა. განა XX საუკუნის ისტორიის სცენაზე იშვიათად გათამაშებულა მსგავსი წარმოდგენები? განა ამ საუკუნემ სწორედ ტრადიციისაგან მიღებული ნიშნებით არ ისარგებლა? ამგვარ ნიშანთა შორის განიხილება კონკრეტული ნიშან-სიმბოლოები, როგორიცაა სვასტიკა ან ხუთქიმიანი ვარსკვლავი, მაგრამ *მაყურებელთა დარბაზების* კონტექსტში მსგავს ნიშანთა შორის მოექცევა ცეკვა. თეატრში შეტყუებული ჯარისკაცები არ რეაგირებენ მოხუცი მსახიობის გამოსვლაზე, მათ მიერ დაწყებულ წარმოდგენაზე, ამიტომ ფონ რამეზინი უბრძანებს, წარმოადგინონ ცეკვა. შეიძლება თუ არა, აღვიქვათ ცეკვა, როგორც ნიშანი? ამგვარი დაკვირვება ზოოსემიოლოგიაშიც არსებობს. კარლ ფონ ფრიში ნიშანთა ენის ფორმად

განიხილავს ფუტკრის „ცეკვას“, რომლითაც ის მიანიშნებს სკაში მყოფ ფუტკრებს, რომ ნექტარი აღმოაჩინა და მათ საკვებისაკენ უნდა გაუძღვეს. ამ შემთხვევაში ცეკვა არის ნიშანი, რომლის ზეგავლენასაც განიცდიან ინტერპრეტატორები, რომლებიც წინასწარგანწყობილნი არიან, რომ სწორედ ამგვარი რეაგირება მოახდინონ ამ კონკრეტულ ნიშანზე (Frisch, The Dance Language, 5). ამგვარ წინასწარგანწყობილებას უწოდებენ ინტერპრეტანტას, ხოლო ობიექტთა ტიპს, რასთან მიმართებითაც არსებობს გარკვეული წინასწარგანწყობილება – ნიშნის მნიშვნელობას. ბუნებაში სემიოლოგიური ლოგიკის არსებობა ეფუძნება ერთ აუცილებელ პირობას: კონკრეტული ნიშანი ყოველთვის უნდა იყოს რეალური მნიშვნელობის შესაბამისი. ნიშნის გაყალბება არ შეიძლება. მაგრამ გივი მარგველაშვილი მაყურებელთა დარბაზებში გვისახავს სწორედ ნიშნის გაყალბების მაგალითს. აქ არის კლასიკური ნიშანი – ცეკვა; არიან გულუბრყვილო ინტერპრეტატორები, ჯარისკაცები, რომლებიც მოელიან, რომ შესაბამის კონტექსტში, სცენაზე წარმოდგენილი მათთვის ნაცნობი ნიშანი კვლავ მათთვის ნაცნობი მნიშვნელობის – გართობის, ხალისის მატარებელი იქნება. მაგრამ გარდა ამ ნეიტრალური ნიშნისა არსებობს ფონ რამეზინის მზაკვრული ჩანაფიქრიც, რომლის თანახმადაც ცეკვას მიენიჭება ახალი მნიშვნელობა – საფრთხე, თავდასხმა, სიკვდილი. ნიშნის ტრადიციულ მნიშვნელობაზე წინასწარგანწყობილი ინტერპრეტატორები, რასაკვირველია, ვერ ივარაუდებენ, რომ არსებობს ბოროტი ძალა, რომელიც ასევე ბოროტი მნიშვნელობით აღავსებს ნაცნობ ნიშანს. ავტორის ეს ჩანაფიქრი შეიძლება გავიაზროთ იმ ზოგადი პროცესის ფონზე, რომლის მიხედვითაც XX საუკუნის ხელოვნებაში მიმდინარეობს ნიშნის სახეცვლილება. მაგრამ თუ ყოველივეს გავიაზრებთ ავტორის გარემომცველი საბჭოური სინამდვილის ფონზე, მაშინ ეს სცენა პოლიტიკურ ჟღერადობასაც კი იძენს, რადგან გაბატონებული ძალა ხშირად აღავსებდა ტრადიციულ ნიშნებს, თვით ტრადიციულ ხელოვნებასაც მზაკვრული ჩანაფიქრით. მეორე მხრივ, პიესაში ნაჩვენებია ისიც, თუ რა გზით შეიძლება ნიშნებისთვის მათი ჭეშმარიტი ბუნების აღდგენა. ჟან ბოდრიარის თანახმად ნიშნის ძალმოსილებას ქმნიდა ის, რომ აირეკლავდა

ძირეულ რეალობას, აბსოლუტური ჭეშმარიტების, ღვთის არსებობას, ამდენად თავადაც ხდებოდა ჭეშმარიტების თანაზიარი (Baudrillard, Simulacra and Simulation, 6). სიუჟეტური სამყაროს მეფის სიზმარსა და ოცნებაში სწორედ ამგვარ მფარველურ მნიშვნელობას იბრუნებს შელახული ნიშანი, ეს ნიშანი თავად ხდება მფარველი, ეს არის, ისევ და ისევ, ფარდა. „მესიზმრა, თითქოს ცისარტყელას ფერებით მბრწყინავი ფარდა დაეშვა მაღლა ზეციდან, ჩამოლივლივდა აბზინებული და მოკამკამე, და ჩვენსა და იმ თვალებდაჭყეტილ ჭოტებს შორის ნარნარით ჩადგა, ჩამოგვეფარა და ერთბაშად ჩამოგვაცილა იმ ბოროტმოქმედ, სისხლისმსმელ მაყურებელს“ – ამბობს მეფე (მარგველაშვილი, *მაყურებელთა დარბაზები*, 131). ეს საოცნებო ფარდა აღარ ჰგავს შემდგომში სცენაზე ნაჩვენებ დაგლეჯილ ფარდას, რადგან ის ღვთიურია, ის ზეცის მფარველობის ნიშანია, ის მიაგავს მადლის საჭურველს, რომლითაც უფალი ბოროტი ძალისაგან იფარავს მორწმუნეს. ამასთანავე ავტორი მიგვანიშნებს, რომ თუ სცენაზე სიუჟეტური სამყაროს თეატრის დაგლეჯილი ფარდა აღიმართება ცისარტყელას ფერებით მბრწყინავი ზეციური საჭურველის ნაცვლად, ეს ამ სამყაროში ფესვგადგმული ღალატისა და ცოდვის შედეგია. ავტორის თანამედროვეობაც, როგორც ჩანს, აღარ იმსახურებს ცისარტყელას, ღვთიურ ნიშანს, უფლის მფარველობის, ღმერთსა და მორწმუნე ხალხს შორის დადებული აღთქმის გამომსახველს (როგორც გვახსოვს, ამ ძველიაღთქმისეული ნიშნის მოლოდინით აღსავსე იყო XIX საუკუნის ქართული მწერლობაც). მის ნაცვლად *მაყურებელთა დარბაზების* მხატვრულ სამყაროში არსგამოცლილი, დამცრობილი ნიშნები გვხვდება. ამასთანავე ნათლად არის ნაჩვენები, რომ ამ ნიშნებს არსი დაუკარგავთ იმდენად, რამდენადაც მათი აღქმა აღარ ძალუძთ თავად პერსონაჟებს. „უარყოფითი პერსონაჟები“ თავიანთი ბოროტი განზრახვებით, ბოროტი მნიშვნელობით აღავსებენ ტრადიციულ ნიშნებს, „დადებითი გმირები“ კი უჩივიან იმას, რომ ვეღარ სწვდებიან ამ ნიშანთა არსს. ნიშანი აღარ წარმოადგენს საკრალურ მოვლენას უარყოფითი პერსონაჟებისათვის. ჭერცოგი და ფონ რამეზინი უფრო იმ მატერიალისტებს მოგვაგონებენ, მხოლოდ თავიანთი ხილული სამყარო რომ ჰგონიათ რეალური.

მაგრამ თუ მიღმიერი ძალა საკუთარი მიზნების აღსრულებაში დაეხმარებათ, თავისდა გასაკვირად სიამოვნებით ირწმუნებენ მის არსებობას. ამ მიზნების აღსრულების პროცესში კი ახდენენ მატერიალურ ნიშანთა დესაკრალიზაციას, უწმინდური მნიშვნელობით ავსებენ ამ ნიშნებს, რადგანაც თავადვე გახდნენ უწმინდური ძალის მოკავშირენი. დადებითი, ღვთისმოსავი გმირებისათვის კი ნიშანი ჯერ კიდევ წმინდა მოვლენათა რიგს განეკუთვნება. მათ სწამთ ღმერთის არსებობისა, სწამთ იმისა, რომ ზეცა კვლავინდებურად უგზავნით მათ ღვთიური მნიშვნელობით აღვსილ ნიშნებს, მაგრამ უმეტესად ეს მნიშვნელობა მათთვის აღუქმელია. სწორედ ამიტომ ეს ნიშნები მათთვის აღარ არის წყალობა. როგორც გვახსოვს, მორწმუნისათვის განუყოფელი იყო ერთმანეთისაგან უფლის წყალობა და ამ წყალობის ნიშანი. ცისარტყელა თუ ზეციური ნათლის სვეტი თავადვე მოიცავდნენ მადლს, რომელიც ზეციური სამყაროდან მატერიალურ სამყაროში მოჰქონდათ. სცენის საუფლოს მეფე კი ჩივის: „ოჰ, ღმერთო ჩემო, აი, ასეთი უზარმაზარი საბურველი რომ ჩამოეშვათ ზეციდან, ასეთი წყალობა რომ დაგვფრქვევოდა თავზე, ყველაფერი თავისთავად მოგვარდებოდა... მაგრამ ზეცა არასოდეს გვიადვილებს საქმეს! საუკეთესო შემთხვევაში მხოლოდ ნიშანს გვაძლევს, რომელიც უნდა გამოვიცნოთ, ამოვიკითხოთ“ (იქვე, 131). სცენის საუფლოს პერსონაჟებს მართლაც არ უადვილდებათ ნიშანთა ინტერპრეტაცია და არც მათეული მფარველობის მიღება, რადგან დროთა განმავლობაში კომპრომისებისა და უთანხმოების პროცესში ისინი ჰკარგავენ კიდეც ამ ნიშნებს. საყურადღებოა ის სცენაც, როცა სატრფოს ბუდუარში მოხვედრილ ერპიჰს დორნროზე ამშვიდებს, რომ მათ მტრისაგან დაიფარავს ჯვარცმა. მაგრამ ავტორის ჩანაფიქრის მიხედვით პერსონაჟების მიერ წარმოსახულ ჯვარცმას „სცენაზე არავითარი საგანი არ შეესაბამება და ის მხოლოდ „კედელზეა“ წარმოსადგენი“ (იქვე, 141). რატომ არ მოაქცია მწერალმა სცენაზე ჯვარი? იქნებ მას არ სურდა, პიესის სცენური ხორცშესხმის შემთხვევაში ბუტაფორიად ქცეულიყო ჭეშმარიტი მნიშვნელობით აღვსილი სიმბოლო რწმენისა? იქნებ ფიქციური მხატვრული სამყაროს

მფარველობა ვერ დააკისრა ჭეშმარიტი ღმერთის მიერ განწმენდილ საკრალურ სიმბოლოს (მართალია, გივი მარგველაშვილს, როგორც XX საუკუნის მწერალს, თავის თხზულებებში ეჭვი შეაქვს მატერიალური სამყაროს რეალურობაში, მაგრამ მისი ეჭვი არასოდეს მიიმართება „ძირეული რეალობისადმი", ღვთიური სამყაროსადმი). ასეა თუ ისე, *მაყურებელთა დარბაზების* პერსონაჟებისათვის ჯვარი სწორედ იმ კედელზეა საგულვებელი, რომელიც სინამდვილეში არ არსებობს, ეს „კედელი" არარსებული ზღუდეა პერსონაჟთა და მაყურებელთა სამყაროს შორის. ამიტომ ჯვარცმა არ არის რეალური საგანი, მას არ შეესაბამება რეალურ პირთა რეალური რწმენა, ამიტომ ის არ ასპეტაკებს სცენის საუფლოს. ეს ის ნიშანია, რომელიც არ არის წარმოდგენილი გივი მარგველაშვილის მხატვრულ სამყაროში, ამდენად მას ვერ შეეხება ჩვენი დროის ირონია. ხოლო იმ ნიშანთა შორის, რომლებიც ირონიზირებულია ავტორის მიერ, უნდა დავასახელოთ XIX საუკუნის თეატრის უცილობელი ატრიბუტები – ოქრო და ხავერდები. როგორც ცნობილია, თანამედროვე თეატრმა უარყო ინტერიერის, მაყურებელთა დარბაზის ამგვარი ფეტიშიზაცია, მაგრამ ფონ რამეზინი მხარდაჭერის სანაცვლოდ სწორედ ასეთ ფუფუნებას ჰპირდება რეალურ მაყურებლებს. ეს იმგვარი ნიშნებია, რომლებიც ჩვენი საუკუნის კულტურასა და ესთეტიკას აღარაფერში სჭირდება, მაგრამ მაინც ცდილობს მათ შენარჩუნებას და სწორედ ამ გზით ექცევა მათი ზეგავლენის ქვეშ. კულტურა კარგავს კონტროლს ამგვარ ნიშნებზე, მაგრამ მაინც ვერ ელევა მათ.

მაყურებელთა დარბაზებში ტრადიციის მემკვიდრეობისადმი მიმართება მხოლოდ ნიშანთა ირონიზირებას როდი გულისხმობს. აქ პაროდირებულია ტრადიციულ დრამატულ ტექსტთა მთელი სცენები, უფრო ზუსტად კი უმთავრესი სცენები სიყვარულისა, ბრძოლისა, სიკვდილისა. პაროდირებულია მსახიობთა „დამაჯერებელი" შესრულების პრინციპიც, პაროდირებულია მხატვრული სივრცეც, სადაც ეს სცენები უნდა გათამაშდეს (ჰერცოგის სასახლის დარბაზი; განსაკუთრებით კი დორნროზეს ბუდუარი, მორთულ-მოკაზმული ხალიჩებით, შანდლებით და, რასაკვირველია, წითელი ვარდებით). ალბათ, თუკი პიესა დაიდგმებოდა, რეალურ

მსახიობებს ეს სცენები ძველმოდურ, ჰეროიკულ-პათეტიკურ სტილში უნდა გაეთამაშებინათ, რათა ავტორისეული ჩანაფიქრი მხატვრულ და რეალურ სამყაროთა შეუსაბამობის შესახებ კიდევ უფრო გამოკვეთილიყო. ყოველ შემთხვევაში დრამატული ტექსტი მართლაც გულისხმობს ამგვარ სცენათა პაროდირებას.

მაგრამ ყველაზე ნიშანდობლივი არის ის, რომ *მაყურებელთა დარბაზების* სიუჟეტური სამყარო ცდილობს პერსონაჟთა შორის წინააღმდეგობის აღმოფხვრას, კონფლიქტისაგან განთავისუფლებას. ავტორი ეჭვქვეშ აყენებს ტრადიციული ეპიკური ხელოვნების უმთავრეს საფუძველს – კოლიზიას, კონფლიქტს. როგორც ცნობილია, მოდერნისტულმა ლიტერატურამ უარყო კონფლიქტი დაპირისპირებულ პერსონაჟთა შორის, უარყო თვით გმირის კონფლიქტი გარესამყაროსთან და ამ გზით, ფაქტობრივად, უარი თქვა თხზულების სიუჟეტურ კომპოზიციაზე. ტრადიციულ კოლიზიას წინ აღუდგა XX საუკუნის თეატრიც, მაგრამ, როგორც ჩანს, ყველაზე უწინ სანახაობითმა ხელოვნებამ (განსაკუთრებით კი კინოხელოვნებამ) ცხადყო, რომ სიუჟეტური სტრუქტურისა და კონფლიქტისაგან განთავისუფლება ფაქტობრივად შეუძლებელი იქნებოდა. XX საუკუნის პირველი ნახევრის პროზაული თხზულებები ისევე მოიცავდა კონფლიქტის ნაირსახეობებს (გმირის შინაგანი კონფლიქტი), როგორც ავანგარდული თეატრი (თუნდაც აბსურდის თეატრის „მტკიცებითი კონფლიქტი"). კონფლიქტისაგან განთავისუფლება შეუძლებელი გახდება გივი მარგველაშვილის პიესის მხატვრულ სამყაროშიც. სცენის საუფლოს მეფე გადაწყვეტს, ბოლო მოუღოს პერსონაჟთა შორის შუღლსა და დაპირისპირებას, ისტორიას, რომელიც „საუკუნეთა განმავლობაში მკვიდრდებოდა ამ ქვეყანაზე თავისი წინააღმდეგობრივი თემებითა და პრობლემებით". მართალია, „ისტორიას" ამ პიესაში სავსებით კონკრეტული, „რეალურ-ისტორიული" მნიშვნელობაც გააჩნია, მაგრამ ამ შემთხვევაში, ვფიქრობთ, ეს სიტყვა შეიძლება აღვიქვათ, როგორც „ამბის" სინონიმიც, ამბავი კი ლიტერატურაში ტრადიციისამებრ „შეხლა-შემოხლას, შუღლსა და ბრძოლას" ეფუძნებოდა. სცენის საუფლოს მეფეც თვლის, რომ თუ მის სამფლობელოში აღმოიფხვრება შუღლი, კონფლიქტი, მაყურებელს მოაკლდება „გასართობი სანახაობა"

და „ყოველგვარი ცნობისწადილი" გაუქრება მათ მიმართ: „ისეთნაირად უნდა გამოვიცვალოთ, რომ მათ ყოველგვარი ცნობისწადილი გაუქრეთ ჩვენს მიმართ, რომ ჩვენს სცენზე საინტერესო აღარაფერი ეგულებოდეთ! და მოწყენილებმა ზურგი გვაქციონ: რაკი არაფერი ამაღელვებელი და დაძაბული ჩვენს სცენაზე აღარ მოხდება, რაკი ვერავითარ ამბავსა და ისტორიას ჩვენს მიწაწყალზე ვეღარ ნახავენ, რაკი არავითარი შეხლა-შემოხლა, შუღლი და ბრძოლა აღარ ეღირსებათ! აი, მაშინღა ვიქნებით თავისუფალნი და ჩვენი ყოფიერების ბატონ-პატრონნი!" (მარგველაშვილი, *მაყურებელთა დარბაზები,* 131). რასაკვირველია, ეს სიტყვები შეიძლება აღვიქვათ, როგორც მოდერნისტული ცნობიერების ავტორის ირონია იმ რეციპიენტთა მიმართ, რომლებიც ყოველგვარ რომანსა თუ სპექტაკლში „ამაღელვებელ და დაძაბულ" ისტორიებს ეძებენ მძაფრი განცდების მისაღებად. მაგრამ ამავე დროს ეს ირონია ტრადიციული ტექსტებისადმი მიმართულიც გამოდის. ორივე შემთხვევაში ავტორის პოზიცია მოდერნიზმით შემოიფარგლებოდა. მაგრამ რატომ არის, რომ *მაყურებელთა დარბაზების* მხატვრული სამყარო ვერაფრით ვერ შეძლებს კონფლიქტისაგან განთავისუფლებას, რატომ გამოუჩნდება მეფეს მოწინააღმდეგე თავისივე ქვეშევრდომთა შორის? ავტორი გვიჩვენებს, რომ კონფლიქტის, ისტორიის, სიუჟეტის შენარჩუნებას განაპირობებს თვით მხატვრული სამყაროს შინაგანი კანონზომიერება, ეს კი უკვე ძალიან გვაგონებს პოსტმოდერნისტულ პოზიციას. უმბერტო ეკო იგონებს, რომ ჯერ კიდევ 60-იანი წლების დასაწყისში ის და მთელი ჯგუფი 63 პოპულარულ რომანს კონიუნქტურულთან აიგივებდნენ, კონიუნქტურულს კი – სიუჟეტურთან. ეკო აღიარებს იმასაც, რომ ამ ჯგუფის კატეგორიული განცხადებები ტრადიციული რომანის თაყვანისმცემლებისა და შემქმნელებისადმი იყო მიმართული; იმ მწერლებისადმი, ვინც გასული საუკუნის სქემების მიხედვით ქმნიდა თავის თხზულებებს. მაგრამ უკვე 1965 წელს ამ ჯგუფის კონფერენციაზე, რომლის ძირითად მიზანს შეადგენდა დისკუსია ექსპერიმენტული რომანის შესახებ, რენატო ბარილი, „ახალი რომანის" აღიარებული თეორეტიკოსი, იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ სანამ

ყველა იბრძოდა მოქმედების უარყოფისათის, შიშველი განცდებისათვის, ტექსტის თვისობრიობით ტკბობისათვის, დადგა კიდეც ახალი ეტაპი რომანისტიკაში – მოქმედების რეაბილიტაცია, თუმცა, შესაძლოა, ეს იქნებოდა ახლებური მოქმედება. თავად უმბერტო ეკომაც მიიჩნია, რომ მოსალოდნელი იყო „მონანიე დაბრუნება“ მოქმედებასთან (Eco, Postscript, 62). გივი მარგველაშვილის მაყურებელთა დარბაზებს ნამდვილად ვერ ვუწოდებთ ამბავთან (ისტორიასთან), სიუჟეტთან „მონანიე დაბრუნებას“. ისტორია, კონფლიქტი აქ სისხლისა და ბრძოლის ფასად იბრუნებს კუთვნილ ადგილს. ამიტომ ამ პროცესს უფრო მიესადაგება განსაზღვრება „სიუჟეტის რევანში“ (სწორედ ამგვარად იყო დასათაურებული ერთ-ერთი ლიტერატურულ-კრიტიკული ალმანახი იტალიაში 1972 წელს).

მაგრამ, სამწუხაროდ, ისტორია რევანშს იღებს არა მხოლოდ მხატვრულ სამყაროში; და ისტორიის ცნებაშიც იგულისხმება არა მხოლოდ ამბავი, როგორც ნარატიული ტექსტის საფუძველი. პიესის ზოგად კონტექსტში „ისტორია“ შეიძლება გაიაზრებოდეს, როგორც მიწიერი სამყაროს არსებობის ერთიანი პროცესი, „ისტორიულობა“, რომელიც ემყარება საკუთარ შინაგან კანონებს, მაგრამ ამ კანონთა არსი არ არის ღვთიური. მატერიალური სამყაროს ისტორიულობა უპირისპირდება ზეციური სამყაროს მარადიულობას. *მაყურებელთა დარბაზების* სცენის საუფლო ჩათრეულია ისტორიის „ორომტრიალში“. თუ ამ საუფლოს ისტორიის ბრუნვაში მიწიერი ისტორიის წრებრუნვას ვიგულისხმებთ, მაშინ ამ პოლითემატური პიესის ერთ-ერთ პრობლემად შეიძლება გავიაზროთ ადამიანური სამყაროს, მისი ისტორიის შინაგანი წინააღმდეგობრიობა. ეს სამყარო „შუღლსა და ბრძოლას“ ეფუძნება და ამით ეწინააღმდეგება ზეციური სამყაროს კანონზომიერებებს, „ქვეყანასა ზედა მშვიდობის“ მცნებას. ამასთანავე, მითითებულია ისიც, რომ ამგვარი მშვიდობა არ მყარდება იმიტომ, რომ კაცთა შორის არ არის სათნოება, ისევე როგორც არ არის თანხმობა და ურთიერთგაგება სცენის საუფლოს პერსონაჟებს შორის. შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ მიწიერი ისტორიის წინააღმდეგობრიობას ავტორი, ისევ და ისევ, სარწმუნოებრივ კონტექსტში გაიაზრებს. მაგრამ საკითხავია,

რატომ ხდება შეუძლებელი (პიესის კონტექსტში) ისტორიის წრებრუნვისაგან განთავისუფლება, „მეტაისტორიაში" გადასვლა? აღსანიშნავია, რომ ისტორიის მოძრაობა წრიულად არის გააზრებული, ქრისტიანობა კი გვაფრთხილებს, რომ წრეზე ადამიანი ეშმაკს დაჰყავს. სწორედ ასევე, სცენის საუფლოს მეფე აცნობიერებს, რომ მათი ისტორია ორომტრიალშია ჩაბმული მტრული, ბოროტი ძალის, მაყურებლის ნებით. ყველანაირი მცდელობა, თავი დააღწიონ ამ მოჯადოებულ წრეს, მარცხით მთავრდება, რადგან მეფე ამას ცდილობს, მართალია, ღვთის მფარველობის, ხელშეწყობის იმედით, მაგრამ საკუთარი მეფური რეფორმებისა და ბრძანებების მეშვეობით. იგი ელის თვისობრივ ცვლილებას, ელის, რომ დადგება „აუმღვრეველი მშვიდობის, ურთიერთგაგებისა და უბრალო ადამიანური ბედნიერების" ხანა (მარგველაშვილი, *მაყურებელთა დარბაზები*, 131). მაგრამ ამგვარი თვისობრივი ცვლილების, სრული თანხმობის მისაღწევად არ აღმოჩნდება საკმარისი მეფის რეფორმები, ისევე როგორც ვერანაირი სახელმწიფოებრივი რეფორმა ვერ გახდება მიწიერი სამყაროს სრული შინაგანი თანხმობის საწინდარი. როგორც ჩანს, ავტორი მიგვითითებს, რომ ამგვარი სრული ჰარმონიის იდეასაც სარწმუნოებრივ კონტექსტში უნდა გავიაზრებდეთ და შინაგანი მზადყოფნით მოველოდეთ ამ ხანის დადგომას.

მაგრამ მაყურებელთა დარბაზებში მსოფლიო ისტორიის, „მსოფლიო სცენის" ზოგად კონტექსტში ისტორიის ერთი კონკრეტული საუფლოც შეიძლება დავინახოთ. ეს ის საუფლოა, რომელიც ყველაზე მეტად დაშორდა ისტორიის ჭეშმარიტი მეუფის, ჭეშმარიტი ღმერთის ღვთიურ ჩანაფიქრს და რომელიც ყველაზე მეტად მოექცა ბოროტი ძალის მფლობელობის ქვეშ. სიტყვას „ისტორია" ავტორი ხმარობს სავსებით დაკონკრეტებული ალეგორიული მნიშვნელობითაც. ისტორიის მისეულ აღქმაში აშკარად ამოიცნობა იმ ადამიანის პოზიცია, ვინც ესწრაფვის სულიერ და ფიზიკურ თავისუფლებას, მაგრამ ისტორიული სინამდვილე (ბუნებრივია, ომისშემდგომი პერიოდის საბჭოური სინამდვილე) არ აძლევს გასაქანს, არ აძლევს თავისთავადობის შენარჩუნების უფლებას. რასაკვირველია, მსოფლიო ისტორია ყოველთვის აღსავსე იყო

სისხლით, ძალადობით, ღალატით, ბრძოლით, მაგრამ ცხადია, რომ ავტორი ამგვარად განიცდის არა გარდასულ დროთა ამბავს, რომელიც თანამედროვე ისტორიული ნაწარმოების თემად ქცეულა, არამედ საკუთარ თანადროულობას, ისტორიას, რომლის სივრცეში თავად იმყოფება, რომლის აგრესიას საკუთარ თავზე იწვნევს. „ისტორიის სისხლიანი წარმოდგენებიც“ არა მხოლოდ სიუჟეტური სამყაროს სცენაზე, არამედ რეალურ ცხოვრებისეულ სცენაზე თამაშდება. ცხადია ისიც, რომ შუასაუკუნეების მისტიფიკატორულ საბურველში მწერალმა ის სიტყვებიც გაახვია, რომლებიც მხილებასავით გახმიანდებოდა თანამედროვეთათვის. დღეს კი შეფარვა აღარ სჭირდება იმ მიმართებას, რომლის თანახმადაც „ისტორიის“ ადგილას ხშირად ტექსტში „საბჭოთა კავშირი“ უნდა იკითხებოდეს.[1] ზოგჯერ ცხადად ისმის „რკინის ფარდის“ გამოღმა დარჩენილი ადამიანის ჩივილი, „აკრძალულ ქვეყანაში“ მყოფებთან ურთიერთობას რომ ესწრაფის: „ღმერთო ჩემო, რა ხდება ჩვენს თავს? როდემდე უნდა გაგრძელდეს ეს გაუთავებელი სისხლისღვრა. ნუთუ მშვიდობიანი ცხოვრება არ გვიწერია? რატომ არ შეიძლება თავისუფლად მოხვიდე ჩემთან? რატომ არის შენი ქვეყანა ჩემთვის აკრძალული? უფრო აკრძალული, ვიდრე კეთროვანთა მხარე? რატომ გვიკრძალავენ თვით ფიქრსაც კი თქვენს სახელმწიფოზე? გეხვეწები, გამაგებინე, რას ნიშნავს მთელი ეს

---

[1] ნიშანდობლივია, რომ სახელმწიფო, განსაკუთრებით კი საბჭოთა სახელმწიფო თავისთავად შეიძლება გაანალიზდეს, როგორც სანახაობა, მაყურებლისკენ მიმართული ტექსტი: „სახელმწიფო [...] ორგვარ როლში განიხილება იმ საზოგადოების კონტექსტში, რომლის ფარგლებშიც იგი მოქმედებს. ერთი მხრივ, იგი წარმოგვიდგება როგორც სოციალურ-პოლიტიკური დრამის რეჟისორი, ორგანიზატორი და ამიტომ პრივილეგირებული მაყურებელი, რომლის თვალწინ თამაშდება გრანდიოზული სპექტაკლი ათასობით და მილიონობით მოქმედ პირთა მონაწილეობით. მეორე მხრივ, იგი თვითონ წარმოადგენს სანახაობას, თვითონ დგას სცენაზე და განასახიერებს ერთგვარ სოციალურ როლს, რასაც თეატრალური თამაშის ყველა მთავარი თვისება ახასიათებს. ამიტომ მისი მოქმედება, პირველ ყოვლისა, საზოგადოებრივ არენაზე წარმოადგენს სემიოტიკური დატვირთვის ტექსტს, რომელსაც აქვს თავისი შინაარსი, სტილი და, რაც მთავარია, მაყურებლისკენ მიმართული ინფორმაცია“ (კიზირია, გიორგი საკაძე, 239).

ცოფი და სიგიჟე? რატომ აღარ მთავრდება ეს ორომტრიალი, რომელსაც ყველასთვის ზიანი მოაქვს?“ (იქვე, 141). ახალგაზრდა ქალის პირით წარმოთქმული ეს საჩივარი სცენაზე სავსებით სასოწარკვეთილ, მაგრამ შეუფარავ ფრაზაშიც გადაიზრდება: „ჯანდაბას იქით წასულა ეს პოლიტიკა!“ თუმცა ერპიჰის სიტყვებით ავტორი ცდილობს, თითოეულ ჩვენგანს გაუღვივოს პასუხისმგებლობისა და შეურიგებლობის გრძნობა. „მაგრამ მხოლოდ ჩვენს თავზე ხომ ვერ ვიფიქრებთ, ასე არ არის? ხომ გსურს მშვიდობა. მაგრამ თავისთავად არაფერი მოვა. ყველამ რაღაცა უნდა გააკეთოს საერთო საქმისათვის, თითოეულმა, ვისაც კი ხელის განძრევის უნარი და სურვილი შესწევს, მაგალითად, მე და შენ“ (იქვე, 142). საერთოდაც, თუკი პიესის ამგვარ რეალისტურ ინტერპრეტაციას დასაშვებად მივიჩნევთ, აქ უხვად შეგვხვდება საბრძოლო მოწოდებები, რომ ისტორია უნდა გაუქმდეს, რომ „ისტორიას უნდა შევებრძოლოთ და დავამარცხოთ ბოლო ბრძოლაში“ და „რადგან თავისი ნებით ის არ დაგვნებდება, მასთან თავგანწირულ ბრძოლაში უნდა ჩავერთოთ“. ავტორისათვის მიუღებელია ის პოზიცია, რომლის თანახმადაც „აკვიატებული იდეისათვის“, „სიტყვების რახა-რუხისათვის“ არ ღირს ბრძოლა, როცა „ასეთ რეალურ და ძვირფას საგანთა არსებობას ეხება საქმე, როდესაც პარტახდება ჩვენი მშობლიური სანახები, სოფლები, ქალაქები, ჩვენი სახლი და კარმიდამო? ნუთუ ეს ნამდვილი საგნები ასე გიჟურად უნდა შევწიროთ რაღაც ჰიპოთეზას, რომელიც შეგვიძლია უაზრობად მივიჩნიოთ, რაკი ვერ შევამოწმებთ და ვერ დავასაბუთებთ?“ (იქვე, 136). „უაზრო და დაუსაბუთებელ“ იდეაში, რომლის ირონიზირების უფლებაც, სამწუხაროდ, მაშინაც და ახლაც ყველას აქვს, რასაკვირველია, თავისუფლება იგულისხმება. და თუმცა მხატვრული სამყაროს თავისუფლების იდეა ხშირად პიროვნული თავისუფლების იდეასთან უნდა გავაიგივოთ, ვგონებ, აშკარაა, რომ ზემოთმოყვანილ ციტატაში ავტორი სამშობლოს თავისუფლების იდეას უნდა გულისხმობდეს. ნათელია ისიც, რომ საქართველოს თავისუფლების ჰიპოთეზა ავტორს განუხორციელებლად ესახება არა იმიტომ, რომ ეს სამყარო ვერ შეძლებს თავისუფალ, დამოუკიდებელ არსებობას (პიესის თანახმად თვით მხატვრული სამყარო,

სცენის საუფლოც კი იარსებებდა დამოუკიდებლად), არამედ იმიტომ, რომ ამ სამყაროშივე გამოულევლად მოიძევებიან ისეთები, ვინც საკუთარი მიზნებისათვის იოლად დათმობენ იდეებს და მოკავშირედ თვით გარეშე ძალას გაიხდიან (სწორედ ამგვარ გზას მიმართავენ პიესაში ფონ რამეზინი და ჰერცოგი). გივი მარგველაშვილიც ნათლად ამბობს, რომ ისტორიამ (საბჭოეთმა) „მყარი საძირკველიც გაიდგა ადამიანთა სულის სიღრმეში. აქ მრავლადა ჰყავს თვისი ერთგულნი, შეჩვეულნი და შეგუებულნი, მთელი ძალღონით რომ ეცდებიან ამ უკუღმართი წარმოდგენის გახანგრძლივებას“ (იქვე, 131). ამგვარი რეალისტურ-ალეგორიული ინტერპრეტაციის თანახმად იმდენად ცხადი ხდება პიესის მამხილებელი პათოსი, მისი პოლიტიკური ჟღერადობა, რომ დაუჯერებელიც კი მოგეჩვენებათ, რომ ეს ტექსტი საბჭოთა პერიოდის ქართულ ჟურნალში გამოქვეყნდა. მაგრამ უნდა გავიხსენოთ, რომ მსგავსი ალეგორიული ხასიათის ლექსები, რომანები, ფილმები, სპექტაკლები საბჭოთა საქართველოში მართლაც აღწევდა ფართო მკითხველამდე თუ აუდიტორიამდე. ბუნებრივია, იგულისხმებოდა, რომ ამ ქმნილებათა პოლიტიკურ კონტექსტზე ყურადღება არ უნდა გამახვილებულიყო რეცენზიებსა თუ ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებში. მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ამგვარი ალეგორიული მნიშვნელობა აღუქმელი რჩებოდა მკითხველის ან მაყურებლის მიერ, რადგან, როგორც გვახსოვს, იმხანად დიდიცა და პატარაც გამეცადინებული იყო ამ ფარული ქვეტექსტების ამოკითხვაზე. *მაყურებელთა დარბაზების* ალეგორიული პლასტიც სრულიად აშკარად იკითხება და გადატანითი მნიშვნელობა მხოლოდ პერსონაჟთა ცალკეულ ფრაზებში როდია საძიებელი. მაგალითად, ჰერცოგისა და მისი ჯარისკაცების მიერ ერპიჰის შეპყრობისა და წამების სცენა (ბუნებრივია, საიდუმლო დავალების აღიარებისა და თანამოაზრეთა გაცემის მოთხოვნითურთ), საეჭვოდ მოგვაგონებს საბჭოთა სუკ-ის სამოქმედო მეთოდებსა და ხერხებს. რასაკვირველია, ამგვარი რეალისტური პლანი პიესას გააჩნია იმდენად, რამდენადაც ეს პრობლემები ავტორის მიერ მტკივნეულად არის განცდილი პიროვნულ პლანში. სამშობლოს თავისუფლების იდე-

აც, ტრადიციისამებრ, განუყრელად არის დაკავშირებული პიროვნული თავისუფლების იდეასთან. ამგვარი კავშირი ვერ ჩაითვლება ბანალურად, თუკი პიროვნულ თავისუფლებას გავიაზრებთ, როგორც პიროვნების უფლებას, გააჩნდეს საკუთარი იდეალები, დარჩეს მათი ერთგული და შეეცადოს მათ ხორცშესხმას. ნათელი იქნება ისიც, რომ დამორჩილებულ ქვეყანაში ადამიანს იოლად არ მიეცემა ამგვარი შესაძლებლობები. ძნელი სათქმელია, თუ როგორ ესმის თავისუფლება *მაყურებელთა დარბაზების* ავტორს (რადგან ეს მოვლენა თითოეული პიროვნების მიერ ინდივიდუალურად განიცდება), მაგრამ პიესა ცხადყოფს, რომ პიროვნული თავისუფლება აქ სწორედ გარესამყაროს აგრესიის გამო ხდება ძნელად მისაღწევი. თუკი სცენის საუფლოს შიდასივრცეს ინდივიდის შინაგან სამყაროსთან გავაიგივებთ, ხოლო გარეშე ძალას – მატერიალურ სამყაროსთან, ნათლად დავინახავთ, რომ სწორედ გარესამყარო არ აძლევს ადამიანს უფლებას, დარჩეს თავის სულიერ სივრცეში, არ აძლევს ნებას, იცხოვროს სიმშვიდესა და თანხმობაში, ისევე როგორც სცენურ სამყაროში არ სუფევს მშვიდობა; სწორედ გარესამყარო აიძულებს ინდივიდს, დაკარგოს მთლიანობა საკუთარ თავთან, ისევე როგორც სცენაზე გამეფდება რღვევა; სწორედ მატერიალური სამყაროს ძალადობა აიძულებს ხშირად პიროვნებას საკუთარი თავის, საკუთარი პრინციპების ღალატს, ისევე როგორც სცენაზე დაისადგურებს ღალატი – საკუთარი პრინციპების ღალატი ხომ სწორედ ის მოთხოვნაა, რომელსაც განსაკუთრებული დაჟინებით უყენებს პიროვნებას ავტორის თანადროული საბჭოური სინამდვილე. როგორც ჩანს, საბჭოური სისტემის ბატონობით წარმოქმნილ პრობლემებს გვერდს ვერ ავუვლით ამ ეპოქაში შექმნილი ნაწარმოებების ანალიზისას, რადგან მაშინაც კი, როცა ეს იდეოლოგია ვერ იჭრებოდა ცალკეულ ავტორთა ცნობიერებაში, ის იჭრებოდა მათ ფსიქო-ემოციურ სამყაროში. აშკარაა ისიც, რომ ეს ავტორები ეძებენ მატერიალური სამყაროსაგან თავის დახსნის გზებს და ამ გზებს ეძებენ იმდენად, რამდენადაც ამ სამყაროში ამგვარი რეჟიმი მეფობს. რასაკვირველია, აქ არ ვგულისხმობთ იმას, რომ მატერიალურ სამყაროს აგრესიულობას მხოლოდ საბჭოური სისტემა ანიჭებდა. როგორც

ჩანს, ეს სამყარო აგრესიულია თავისთავად და კვლავაც მისცემს გასაქანს რომელი მე დამთრგუნველ ძალას, ანუ, როგორც პოეტი შიშობდა, „ხვალ სხვანი მოვლენ მათს გამომცვლელად, გველივე ჰშთება გველად“. ამდენად, ტოტალიტარული რეჟიმის არსებობა მხოლოდ უკიდურესად ამძაფრებს იმ მატერიალურ კანონზომიერებებს, რომლებიც ამოძრავებს მინიერ სამყაროს და რომლის ძალითაც გარესამყაროს პიროვნების სულზე ზემოქმედების პრინციპი მდგომარეობს იმაში, რომ არ მისცეს ინდივიდს საკუთარ ინდივიდუალურ სამყაროში განმარტოების ნება. თუკი ქრისტიანულ ეპოქაში ამგვარი ინდივიდები ესწრაფვოდნენ მონასტრის, უდაბნოს მყუდროებით დაცულ არეალს, რათა განშორებოდნენ „ცოდვის სადგურს“, „სამეუფოს ბოროტისასა“, მაყურებელთა სამყაროში ჭეშმარიტი ინდივიდები (ანუ პერსონაჟები) ცდილობენ, დაახშონ ყველა ჭუჭრუტანა, საიდანაც მატერიალური სამყარო სულიერ სამყაროში (სხვებისთვის – ილუზიურ სამყაროში) შეიჭრება. გმირები ცდილობენ, არ შევიდნენ იმ დარბაზში, იმ სივრცეში, რომელიც სინამდვილეში მაყურებელთა დარბაზს წარმოადგენს, ისევე როგორც საბჭოთა პერიოდის ჭეშმარიტი ინტელექტუალები ცდილობდნენ არ გაწევრიანებულიყვნენ იმ სახელმწიფოებრივ სტრუქტურებში, სადაც მათი შინაგანი სამყარო, მათი სული დაუცველი აღმოჩნდებოდა გარეშე ძალის კონტროლისაგან. სცენური პერსონაჟები ცდილობენ იცხოვრონ მხოლოდ იმ სივრცეში, მხოლოდ იმ მყუდრო ოთახებში, სადაც ვერ შეაღწევს გარესამყაროს, მაყურებლის თვალი. მაგრამ ყველაზე დრამატული არის ის, რომ ისინი დაუცველნი არიან თვით ყველაზე პირადულ, ინტიმურ სივრცეშიც, რადგან, როგორც აღმოჩნდება, ეს სივრცეც სხვა არაფერია, თუ არა მაყურებელთა დარბაზი. ამგვარად არღვევს გივი მარგველაშვილი პერსონაჟთა გულუბრყვილო რწმენას, რომ სადმე, თუნდაც სატრფოს სარეცელზე, დააღწევენ თავს იმ მზერას, რომელიც ართმევს მათ ყოველივე პირადულს, ყოველივე ინდივიდუალურს, ყოველივე წმინდას. რასაკვირველია, გივი მარგველაშვილის ეს პიესა მიმართებაშია ყველა იმ მწერლის ყველა იმ თხზულებასთან, სადაც წამოიჭრა ადამიანის დაუცველობის, განწირულობის, გარეშე ძალების წინაშე უმწეობის პრობლემა (თუნდაც, ფრანც კაფკას

პროცესთან), მაგრამ ცხადია ისიც, რომ *მაყურებელთა დარბაზების* მიმართებაშია ავტორის გარემომცველ საბჭოურ სინამდვილესთანაც. ნიშანდობლივია, რომ ეს მიმართება საცნაური ხდება საკუთრივ ჩვენთვის, მკითხველისათვის სრულიად გაუცნობიერებლადაც, წინასწარი განზრახვის გარეშეც, ზოგჯერ კი ჩვენივე სურვილის წინააღმდეგაც, ისევე როგორც ხშირად ის აღიბეჭდებოდა იმ ეპოქის ტექსტებში ავტორთა სურვილის წინააღმდეგაც, მაგრამ მათი შინაგანი მდგომარეობის შესაბამისად. ამ მიმართების დაფიქსირება სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ *მაყურებელთა დარბაზების* პრობლემატიკა საინტერესო და მტკივნეულია მხოლოდ იმ ადამინებისათვის, ვინც თავისი ცხოვრების რომელიმე ეტაპზე მაინც მოექცა ტოტალიტარულ დროსა და სივრცეში. ამ ტექსტის პრობლემები ზედროულია ისევე როგორც ზედროულია ადამიანის შინაგანი ავტონომიურობის პრობლემა, ინდივიდის სულიერ სამყაროზე გარესამყაროს ძალადობის პრობლემა. ეს პრობლემა ხომ გვხვდება ყველგან, სადაც კი კონკრეტული პიროვნება მოისურვებს საკუთარი პიროვნული უფლებებისა და თავისუფლების დაცვას. ლიტერატურის ერთ-ერთ უმთავრეს თემადაც ხომ მუდამ რჩებოდა „პიროვნებისა და საზოგადოების“ ურთიერთობა. ცხადია, რომ სცენური გმირებისა და მაყურებელთა საზოგადოების მიმართების საკითხი გულისხმობს რეალური პიროვნებისა და რეალური საზოგადოების მიმართებასაც. ამ პრობლემას, ბუნებრივია, ამწვავებდა საბჭოური იდეოლოგია, რომელიც აიძულებდა ინდივიდს, ეცხოვრა კოლექტივის, ან, როგორც გივი მარგველაშვილი უწოდებს, „კოლხოზის“ მოთხოვნების შესაბამისად; მეორე მხრივ კი თითოეულ მოქალაქეს აძლევდა უფლებას, ყოფილიყო სხვისი ცხოვრების გამაკონტროლებელი, მოთვალთვალე, მაყურებელი. ცხადია, იდეოლოგია ამდენად ღრმად ვერ გაიდგამდა ფესვებს, ადამიანთა ფარული მისწრაფებები რომ არ ჰქონოდა გათვლილი. განა არ უნდა ვაღიაროთ, რომ ყოველ ჩვენგანში, ისევე როგორც, საზოგადოდ, ადამიანში, მეტ-ნაკლები სისავსით მუდამ არსებობს სხვათა ცხოვრებაში ჩარევის, მაყურებლობის სურვილი. სხვა შემთხვევაში რატომ იქნებოდა ამდენად უნივერსალური ის გამოთქმა, რომლის მიხედვითაც „ცხოვრება თეატრია“

(რაც მაყურებელთა დარბაზებში „მსოფლიო თეატრის“, „მსოფლიო სცენის“ ფორმულირებით გვხვდება). ქართული მოდერნიზმის საპროგრამო ტექსტშიც ხომ აღინიშნება, რომ ქართველ ხალხში ცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული, ცხოვრების თეატრალიზაციის სურვილი. ნიშანდობლივია, რომ ცხოვრების თეატრალიზაცია გულისხმობს არა მხოლოდ იმგვარ პოზიციას, როცა პიროვნება თავს აღიქვამს სხვათა ცხოვრების მაყურებლად, არამედ იმ შეგნებასაც, რომ ჩვენს ირგვლივ მყოფი ადამიანები განუწყვეტლივ გვაკვირდებიან; ამიტომ უნდა ვიცხოვროთ გარეშე თვალისათვის, ისე, რომ ჩვენი ცხოვრება სხვისთვისაც მოსაწონი და საინტერესო იყოს. *მაყურებელთა დარბაზების* გმირებიც განუწყვეტლივ უჩივიან თავიანთ მდგომარეობას, უჩივიან იმას, რომ „ურიცხვი თვალი ყოველ წუთს იხედება“ მათ ცხოვრებაში, რომ ამის გამო ისინი კარგავენ თავისუფლებას, თავისთავადობას. მაგრამ განა მეფის ახირება, გარეშე ძალა გვითვალთვალებსო, თითოეულ ჩვენგანს არ გაუთავისებია, განა ჩვენც არ ვუჩივით იმას, რომ გვიხდება ცხოვრება სხვათათვის, განა საკუთარი თავის შეცნობის პროცესსაც იმისდა მიხედვით არ წარვმართავთ, თუ როგორები ვიქნებით ნაცნობ-მეგობართა თვალში და, ამასთან, გვაღელვებს ისიც, თუ როგორები გამოვჩნდებით შთამომავალთა თვალში? ცხოვრების ამგვარი პრინციპი მემკვიდრეობით გვერგო, მაგრამ გივი მარგველაშვილი დაგვანახებს, რომ ტრადიციისადმი მოჩვენებითი ერთგულების პროცესში ჩვენ ვკარგავთ ყველაზე მთავარ ტრადიციას – ღვთისა და საკუთარი თავის წინაშე სინრფელის ძალას. გარეშე თვალის ორიენტირი გვაკარგვინებს საკუთარი სულისადმი ორიენტირების უნარს. მაშინაც, როცა ცხოვრების თეატრში ვმონაწილეობთ როგორც მსახიობები და მაშინაც, როცა სხვათა თამაშს ვაკვირდებით როგორც მაყურებლები, ჩვენ ვცოდავთ ღვთის წინაშე, ვისი ღვთიური ჩანაფიქრიც არ გულისხმობდა იმას, რომ ადამიანები მიწიერ სამყაროს თეატრად აქცევდნენ, სადაც თვითონვე იქნებოდნენ მსახიობები გარეშე, მტრული ძალის დასანახად. გივი მარგველაშვილის ტექსტს სავსებით კონკრეტულად, სავსებით თანამიმდევრულად მივყავართ ქრისტიანული ინტერპრეტაციისაკენ. ავტორის სარწმუნოებრივი პოზიცია ნათლად არის წარმოჩენილი

პიესის მესამე მოქმედებაში (მეორე სცენა). ფონ რამეზინის და ერპიჰის დიალოგი, ფაქტობრივად, ჩვენი დროის სარწმუნოებრივი პოლემიკაა. ფონ რამეზინის სიტყვებში იკითხება იმ ადამიანთა აზრები, ვინც ცდილობს, სარწმუნოების ავტორიტეტი საკუთარი პოზიციის დასტურად გამოიყენოს. „და ვინ არის ეს იდუმალი მაყურებელი? – გამოცანად რჩება. მაშ რა უნდა იყოს ამაზე გონივრული, რომ ამ გამოცანის ასახსნელად ღვთისმეტყველება მოვიშველიოთ და ვთქვათ? ის, ვინც ჩვენ გვიყურებს, არის თავად უფალი ღმერთი!“ (მარგველაშვილი, *მაყურებელთა დარბაზები*, 137). ფონ რამეზინის პოზიცია თითქოს დამაჯერებლადაც ჟღერს. იგი სპეკულირებს ღვთის ყველგანმყოფობისა და ყოვლისმჭვრეტელობის იდეით. მაგრამ; ამასთანავე, მისი მსჯელობიდან აშკარა ხდება, რომ არ ცნობს რომელიმე სხვა ქვეყნის, სხვა სამყაროს არსებობას, მას ამის შესახებ არაფერი სმენია, ე.ი. არ ცნობს ღვთიური, ზეციური სამყაროს არსებობას. ამდენად, ფონ რამეზინის სიტყვები ეწინააღმდეგება ქრისტიანული სარწმუნოების იმ პრინციპს, რომლის თანახმადაც ღმერთი მართლაც ყველგანმყოფია, მაგრამ სუფევს არა ჩვენეულ, მიწიერ სამყაროში, არამედ ზეცაში, ამქვეყნად კი უფლის სამყოფელი სწორედ სულიწმინდის ნათელს ზიარებული ადამიანია, სწორედ ადამიანი უნდა გახდეს „ტაძარი ღვთისა“. ამ შემთხვევაში კი ამაო იქნება ღვთის ძიება გარესამყაროში. ადამიანმა ღმერთი საკუთარ სულში უნდა მოიძიოს. აღსანიშნავია, რომ თავდაპირველად პიესის მკითხველს მართლაც შეიძლება შეექმნას ის განცდა, რომ გარეშე თვალში ღვთის თვალი შეიძლება იგულისხმებოდეს. ეს თვალსაზრისი მიემსგავსებოდა მოდერნისტულ პოზიციას, რომლის თანახმადაც სარწმუნოებასთან წინააღმდეგობრივი მიმართების გარკვეულ ეტაპზე პიროვნება ღმერთს აღიქვამს მისი ინდივიდუალობის, მისი პიროვნული ნების შემზღუდველ, დამთრგუნველ ძალად. მაგრამ ერპიჰის სიტყვებიდან ვრწმუნდებით, რომ გივი მარგველაშვილი არ გვთავაზობს ღმერთის, როგორც გარეშე ძალის გააზრებას: „მიპასუხე, თუ შეიძლება, რისთვის მივდივართ ეკლესიაში, რომ დროდადრო ვესტუმროთ უფალს, თუ იმისთვის, რომ ღმერთს, რომელიც მარადიულად ჩვენს შიგნითაა, ჩვენს წიაღშია, უფრო ღრმად, სულიერად შევერწყათ?

[...] ღმერთი უბრალო მაყურებელი კი არ არის, რაღაც ჩვენს გარეთ მყოფი შორი არსება, რომელიც საიდანღაციდან, გარედან გვითვალთვალებს. ცხადია, ის გვხედავს და გვისმენს, მაგრამ შიგნიდან. ჩვენი სულიდან გვიცქერის იგი და მისი შემოქმედი მზერა ამ ქვეყნის გარეგან ამბებზე როდი ჩერდება, მას არ სჭირდება მოვლენებზე თვალის გადევნება რაღაცის აღმოსაჩენად და დასადგენად. ღვთის თვალი ძირითადად იმ სამყაროში ტრიალებს, რომელიც შიგნითაა, ადამიანში! მის სულშია. ეს ის სამყაროა, რომელიც აღბეჭდილია ჩვენი ინდივიდუალური სურვილებით, პირადი მიზნებითა და მცდელობებით. ჩვენი საკუთარი აზრის საუფლოა და შემოქმედი ყოველ ასეთ სამყაროს როგორც გამიჯნულ მიკროკოსმოსს კი არ აღიქვამს, არამედ მასში ხედავს ყველა ღია თუ ფარულ კავშირებს სხვა მსგავს სულთა საუფლოებთან; სხვა ადამიანთა სამყაროებთან; ყველა გარდაცვლილ ნაცნობ-ნათესავებთან. უფლის თვალი, ჩემო რამეზინ, მთელ შენს სულიერ სანახსა და სივრცეს მოიცავს, უშორესი წინაპრებიდან, შენზე გავლით, ყველა იმ ადამიანს რომ სწვდება, ვისაც ცხოვრებაში უკავშირდები, ეხები და ესაუბრები“ (იქვე, 138). ამ ვრცელ მონაკვეთში სავსებით ნათლად არის ჩამოყალიბებული ავტორის სარწმუნოებრივი პოზიცია. მკითხველისთვის ცხადი ხდება, რომ მეამბოხური მეოცე საუკუნის ბოლოსაც კი შეიძლება ჭეშმარიტად მახლობელი იყოს მწერლისათვის ღვთის რწმენა; რომ ღვთის მაძიებლობით აღბეჭდილი რთული საუკუნის შემდეგ ის ღმერთს ისევ და ისევ საკუთარი სულის წიაღში მოიძიებს, ანუ სულიერად ბრუნდება უფლის წიაღში. რაც მთავარია, ავტორი არ მიჰყვება XIX საუკუნის ბოლოდანვე განსაზღვრულ გზას და არ იწყებს საკუთარი პიროვნული ნების დაპირისპირებას ღვთის ნებასთან. ჩვენს სამყაროში აღზევებული ბოროტების მიზეზი მისთვის ღვთის არარსებობა ან გულგრილობა როდია. ის ნათლად დაგვანახებს, რომ ტანჯვა და ტკივილი ჩვენს ირგვლივ მეფობს მხოლოდ იმდენად, რომდენადაც ჩვენ ვცხოვრობთ სხვისი კარნახით. და თუ ეს „სხვა“ ვერ იქნება ღმერთი, მაშინ ცხადია, რომ ის იქნება ეშმაკი. პიესაშიც პირდაპირ არის ნათქვამი, რომ გარეშე ძალა საბოლოოდ ეშმაკეული, ბოროტი ძალაა (იქვე,

138). ამ შემთხვევაში სასრულ სახეს მიიღებს ტექსტის სივრცობრივი გააზრებაც და ნათლად წარმოჩნდება, რომ შინაგანი სივრცე ღმერთთან, მოყვასთან, გარესამყაროსთან და საკუთარ თავთან ჭეშმარიტი თანაზიარობით აღბეჭდილი, ღვთიური სივრცეა, ხოლო გარესივრცე – უფალთან დაპირისპირებული, გაუცხოებული არეალი, ბოროტების, „ცოდვის სადგური“. შინაგანი კანონებით ცხოვრების სურვილი შეიძლება გულისხმობდეს სულისთვის ცხოვრებას, ღვთისთვის ცხოვრებას, რადგან ღვთიური სული ჩვენში, ჩვენს სულიერ სამყაროში უნდა ივანებდეს. გარეშე თვალისთვის ცხოვრება კი გულისხმობს არა შინაგან, არამედ გარეგან, გაყალბებულ წესებთან შესაბამისობას. სწორედ აქ იწყება სულის ღალატი, ზნეობრივი კანონების ღალატიც, რადგან გარეშე თვალი ხედავს ჩვენს ქცევებს, მაგრამ ვერ ხედავს ჩვენს შინაგან სამყაროს („გულთა და გონებათა მოქმედებანი“ ხომ მხოლოდ უფალმა უწყის). მაგრამ თუკი პიროვნება შეეცდება, იცხოვროს გარეშე თვალისთვისაც და ამავე დროს მოინდომებს შინაგანი თავისთავადობის შენარჩუნებასაც, ის მართლაც იქცევა „მსახიობად“, მას მართლაც მოიცავს გაორება, ის მართლაც იმოქმედებს „მაყურებლისათვის“, რომელიც ხედავს მის ქცევებს და განაპირობებს მისი სულის გაყალბებას. თუკი უფლისათვის „არა არის რა დაფარული, რომ არ გაცხადდეს“, გარეშე თვალისაგან მართლაც უნდა შეიძლებოდეს ქვენა გრძნობების დაფარვა. მთავარია, ქმედებათა გარეგნული ფორმა არ იწვევდეს გარეშე კანონებთან შეუსაბამობის განცდას, მაგრამ ნიშანდობლივი სწორედ ის არის, რომ ამგვარი ცხოვრებისეული პრინციპი თავად ხდება სულიერი კომპრომისების საფუძველი. ადამიანი იწყებს ფიქრს საკუთარი შინაგანი სამყაროს დაფარვაზე, მაგრამ საბოლოოდ ეს იქნება არა სულიერი ფასეულობების დაფარვა ბოროტი ძალისაგან, არამედ შინაგანი არასრულფასოვნების, თანდათანობით ფესვგადგმული ანგარებისა და მზაკვრობის დაფარვა გარეშე თვალისაგან. ამდენად, გივი მარგველაშვილის პიესა მართლაც გვამცნობს იმ საფრთხეს, რომელსაც ჩვენს გარეთ მყოფი ძალა მოიცავს. მაგრამ საკითხავია, ეს ძალა მუდამ პიროვნების გარეთ რჩება თუ ბოლოს და ბოლოს მის შინაგან არსებაშიც მოიკიდებს ფეხს? რასაკვირველია, თუკი

ბოროტი შეიძლება ჩასახლდეს ადამიანის სულში მისი ცდუნების გზით, მაყურებელი, გარეშე ძალაც შეიძლება დამკვიდრდეს იმ არსებაში, ვინც, თითქოს, მის წინააღმდეგ იბრძვის.

აღსანიშნავია, რომ პიესის სიუჟეტური სამყაროს პერსონაჟებიც სწორედ მაშინ ხდებიან დასაღუპად განწირულნი, როცა ფონ რამეზინი აცდუნებს მათ, ხორციელ გულისთქმათა ძალით აქცევს მათ მაყურებლებად. სწორედ ასევე შეიძლება იქცეს მაყურებლად თითოეული ჩვენგანი. თავდაპირველად ტექსტის აღქმისას ავტორი მართლაც გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენი ადგილი მაყურებელთა დარბაზის სივრცეშია განსაზღვრული, ამდენად პიესის მკითხველშიც კი მაყურებელი უნდა იგულისხმებოდეს. შესაძლოა, თუ ჩვენ მართლაც არ შევიგრძენით თავი მაყურებლებად და, ამდენად, ბრალეულებად მშვენიერი და ჰარმონიული სამყაროს არარსებობაში, მაშინ ავტორის სათქმელიც ნაკლებად გაიხსნება ჩვენთვის, რამდენადაც გივი მარგველაშვილის მაყურებელთა დარბაზი მოგვითხრობს არა მხოლოდ იმაზე, თუ როგორ წარიმართება მოქმედება სცენაზე, არამედ იმაზეც, თუ რა მისიით მოქმედებენ მაყურებელთა დარბაზები. ავტორს უპირველესად აინტერესებს რეციპიენტის, მკითხველ-მაყურებლის შინაგანი მოღვაწეობა. ეს მოღვაწეობა კი გულისხმობს ერთგვარ დაბნეულობასაც, რადგან ჩვენ აღარ ვიცით, თუ ვისი პოზიციიდან აღვიქვათ ტექსტი. თუ მოვახდენთ საკუთარი თავის იდენტიფიკაციას სცენაზე მოქმედ „დადებით გმირებთან“ (რასაც არაიშვიათად ახერხებს გულწრფელი მაყურებელი ან მკითხველი), მაშინ შევიგრძნობთ, თუ როგორ არღვევს ჩვენს სულიერ მყუდროებას აგრესიული გარეშე ძალა. მაგრამ თუ თავს მაყურებლად მივჩნევთ, მაშინ შესაძლოა ვაღიაროთ ისიც, რომ ხშირად თავადვე ვართ ამგვარი გარე ძალა, ჩვენი თვალთვალით ხშირად ჩვენვე ვურღვევთ სხვებს შინაგან მყუდროებას და შევახსენებთ, რომ მათაც ჰყავთ საკუთარი მეთვალყურე მატერიალურ სამყაროში, რომ მათაც უნდა დაფარონ თავიანთი განცდები, წრფელი გრძნობები თუ მანკიერი გულისთქმანი, რაც მთავარია, შევახსენებთ, რომ ეს მეთვალყურე სრულიადაც არ არის ღმერთი, რადგან ღვთის თვალს ვერაფერი დაემალე-

ბა. თანდათანობით ავტორი თითქოს გვათავისუფლებს ბრალეულობის განცდისაგან. ჩვენც გავიხსენებთ, რომ შესაძლოა მაყურებლებში ცარიელ სკამებზე მსხდომი ფანტომები იგულისხმებიან, ის გაურკვეველი და უხორცო არსებანი, ვისაც ერთხელაც პიესაში კონკრეტულად დაერქმევა ეშმაკეული ძალა (იქვე, 138). მაგრამ განა სარწმუნოება არ გვასწავლის, რომ ცდუნებისას, ცოდვით დაცემისას ეს ძალა სწორედ ჩვენში გაიდგამს ფესვებს? ამდენად, როგორც ჩანს, ავტორი ჩვენს ფიქრებს იმგვარად წარმართავს, რომ თავი შევიგძნოთ „ბრალეულ მაყურებლად" და არა ნეიტალურ მაყურებლად, უბრალო მოწმედ. ქრისტიანული სარწმუნოება ხომ მიგვითითებს, რომ მოწმე, ფაქტობრივად, ვერ იქნება უბრალო. თუ ის ბოლომდე გულგრილი დარჩება, მაშინ მომხდარში ბრალი მასაც მიუძღვის. თუ არ ისურვებს ან ვერ შეძლებს გულგრილობის შენარჩუნებას, მას უნდა აღეძრას თანაგრძნობა, ბრალის ძიება დაიწყოს საკუთარ თავშიც და საბოლოოდ ამ გზით თავადაც დააღწიოს ღვთის ჭეშმარიტება. თუკი ვიგულისხმებთ, რომ მაყურებელმა, როგორც ოდესღაც, ახლაც შეიძლება განიცადოს „კათარზისი", მაშინ, ავტორისეული ჩანაფიქრის თანახმად, ამ კათარზისმა იგი უნდა მიიყვანოს ერთ კონკრეტულ დასკვნამდე: შეეცადოს, არ იყოს მაყურებელი (და განმკითხველი) სხვისი ცხოვრებისა, სხვისი სულისა, არამედ თავისი მზერა მიმართოს საკუთარი სულისადმი, სწორედ იქ ეძიოს სამყოფელი და საკუთარი ცხოვრება აქციოს შინაგან, სულიერ მოღვაწეობად. როგორც ვხედავთ, ის დასკვნა, რომელიც *მაყურებელთა დარბაზების* აღმქმელმა შეიძლება გამოიტანოს, ღრმად ქრისტიანულია, ის სავსებით თანხვდება ქრისტიანულ პრინციპებს – არ ეძიო ძმის თვალში ბეწვი; შეეცადე, მოგენიჭოს „განცდა თვისთა ცოდვათა". პიესის ავტორიც, შესაძლოა, მიგვითითებს, რომ მხოლოდ ამ შემთხვევაში არ დავრჩებით მაყურებლებად, მხოლოდ ამ შემთხვევაში ვიქცევით გმირებად, და თუნდაც ეს იყოს წიგნის გმირი, გმირი გმირად რჩება, რადგან თავის თავში იქმნის იმ ზნეობრივ მდგომარეობას, რომელიც „ზნეობრივ გმირობად" იწოდება. შესაძლოა, ის ეგზისტენციალური არჩევანი, რომლის წინაშეც ნაწარმოები აყენებს მკითხველს, გულისხმობს არჩევანს „გმირობასა" და „მაყურებლობას"

შორის. ის მოგვიწოდებს, აგრეთვე, განვსაზღვროთ ჩვენი სამყოფელი, ჩვენი სამკვიდრო, გვიჩვენებს, რომ უმჯობესია, ეს სამყოფელი იყოს საკუთარი სული, რომელიც ამაღლებულია ღვთის შინაგანი შეგრძნებით და ამაში ლიტერატურულ ტექსტებთან თანაზიარობაც ეხმარება.

„საშიში არაფერია" – ამშვიდებს მაყურებლებს წარწერა პლაკატზე, რომელიც ავტორისეული ჩანაფიქრის თანახმად მაყურებელთა დარბაზში უნდა იყოს აღმართული. „თეატრის დირექციის" ეს გაფრთხილება ამაო მღელვარებისაგან იცავს მაყურებელს, რადგან ამ თვალსაზრისით საშიში მართლაც არაფერია. სცენის საუფლოს, მხატვრული სამყაროს პერსონაჟები მართლაც ვერ შემოიჭრებიან ჩვენს რეალურ სამკვიდროში (თუ ჩვენ თავად არ ვისურვებთ ამას), ან თუ ბოლოს შემოიჭრებიან, იმდენად უძლურნი, „უილაჯონი" იქნებიან, რომ ვერაფერს დაგვაკლებენ.

„საშიში არაფერია" მათთვისაც, ვინც ტრადიციული ლიტერატურის კანონების დარღვევას ვერ ეგუება, რადგან ავტორი დაგვანახებს, რომ XX საუკუნის ექსპერიმენტაციის მიუხედავად ლიტერატურა ცდილობს საკუთარი ტრადიციების აღდგენას.

შესაძლოა, საშიში არაფერი იყო საბჭოთა წყობილებისთვისაც, რადგან თავისუფლებისათვის მებრძოლი სამყარო პიესაში სასტიკად მარცხდება და ფინალი წარმოგვიჩენს „ტრიუმფს ისტორიულობისა, რომლის არსიც თეატრალურ-სცენურია" (იქვე, 156).

ეს ტექსტი არ მოიცავს საშიშროებას სარწმუნოებრივი სისტემისთვისაც. თუმცა რთული საუკუნის სულიერ სივრცეში და, რაც მთავარია, სოციალიზმის ფიზიკურ სივრცეშია შექმნილი, ის მაინც საკუთარი სულის წიაღში და ღვთის წიაღში დაბრუნებისაკენ მოგვიწოდებს.

მაგრამ საშიშროება მაინც არსებობს და მის წინაშე ჩვენ ვდგავართ – მკითხველები თუ მაყურებლები. და ეს ის ძველთაძველი, ოდინდელი საფრთხეა, რომელიც ემუქრება მიწიერ სამყაროში მყოფი ადამიანის სულს.

კიზირია, დოდონა. „გიორგი სააკაძე: მითი და რეალობა". *შედარებითი ლიტერატურის კრებული, 1.* რედ. ბ. წიფურია და ა. მამაცაშვილი-კობახიძე. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2013. 238-260.

მარგველაშვილი, გივი. *მაყურებელთა დარბაზები. ჟ. საბჭოთა ხელოვნება*, 5, 1986. 128-156.

Барт, Ролан. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика.* Переводы с французского. Москва: Прогресс, 1989.

Винавер, Мишель. "Избыток режиссуры". В кн. *Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда.* Сост. и пер. с франц. С. Исаева. Москва: Гитис, 1992. 181-189.

Пави, Патрис. "Игра театрального авангарда, Семиотика". В кн. *Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда.* Сост. и пер. с франц. С. Исаева. Москва: Гитис, 1992. 225-243.

Ямпольский, Михаил. *Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф.* Москва: Культура, 1993.

Baudrillard, Jean. *Simulakra and Simulation.* trans. Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

Eco, Umberto. *Postscript to The Name of the Rose.* trans. William Weaver. San Diego: A Helen and Kurt Wolff Book, 1984.

Frisch, Karl von. *The Dance Language and Orientation of Bees.* Cambridge: Harvard University Press, 1967.

ბაბა შათირიშვილი

სამი ქართული სალიტერატურო კანონი

რუსთაველის რეცეფციის ისტორიულ ანალიზს ქართული სალიტერატურო კანონის ფორმირების კვლევისას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. საზოგადოდ, კანონი არის ის, რისი შესწავლაცა და ცოდნაც სავალდებულოა. [1]

,,კანონის ფორმირება ტრადიციის შენახვას ემსახეურება. სკოლაში არსებობს ლიტერატურული ტრადიციები, სახელმწიფოში – იურიდიული ტრადიცია, ეკლესია – რელიგიური ტრადიცია. ესენია შუა საუკუნეებში სამი ამქვეყნიური ძალაუფლება. Stadium, imperium, sacerdotium (კურციუსი, 256).

ქართული სალიტერატურო კანონი სამ პერიოდს მოიცავს: XVI-XVIIIსს. – ანუ ,,კლასიკური"კანონი, XIXს. – ნაციონალური კანონი, XX ს. – ,,ახალი კანონი". ,,კლასიკური" კანონის სხარტი და მოკლე აღწერა ასეთია:

,,რუსთველის ლექსი მეფეა, ტახტზედ გვირგვინით მჯდომელი,
კვლავ ჩახრუხაძე აგრევე სხვისა რიგისა მდომელი,
მეფის არჩილის სარჯელი სწავლაა დაუცხრომელი,
საბა თავადი მჯდომელი, მამუკა ბოლოს მდგომელი."

[ვახტანგ VI, 157]

,,შოთა მღერს, მეფე თემურაზ, არჩილ მოსძახის ძმურება
მეფე ვახტანგ და იაკობ დაბლა ზილს მიეტკბურება,
ბეგთაბეგ, ნოდარ, ოთარი, ონანა ბანს ეშურება,
დვრინვენ ყარან და მამუკა, მე მსურის მათი ყურება".

[გურამიშვილი, 63]

---

[1] როგორც ერნსტ რობერტ კურციუსი მიუთითებს, ფილოლოგიაში კანონის კონცეპტი ჰოლანდიელმა ფილოლოგმა დავიდ რუნკერმა (1723-1768) შემოიტანა (კურციუსი, 256). საეკლესიო და საერო კანონის, შუა საუკუნეების ახალი კანონის შესახებ იხ; [იქვე, 256-272]

„კლასიკური კანონს" სამი რამ განსაზღვარვს: ჟანრების სისტემა, ავტორების რეესტრი და „სამი სტილი". სამივე იერარქიულად იგება (იერარქიულობას ხაზს უსვამს „კლასიკური სალიტერატურო პანთეონის" სამეფო დარბაზთან ვახტანგისეული შედარება): არსებობს კანონიკური და ნაკლებად კანონიკური ჟანრები, ცენტრალური და პერიფერიული ავტორები, „მაღალი", „საშუალო" და „დაბალი" სტილი. კლასიკური სალიტერატურო კანონი საეკლესიო კანონის საფუძველზე, მისი მიბაძვით აიგო. კლასიკური კანონის „მთავარი" (კანონიკური) ჟანრები ნარატიული პოეტური ჟანრებია: „ისტორიული", სარაინდო-საფალავნო და სამიჯნურო ეპოსი („შაირი" ფართო გაგებით). ასევე კანონიკურია დიდაქტიკურ-მორალისტური პროზა. სამაგიეროდ აშკარად პერიფერიულია ლირიკა. ცენტრალური ავტორი – რუსთაველია, თუმცა მას მეტოქეობას თეიმურაზ I უწევს.

ვითარება არსებითად იცვლება იმპერიული რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიის შემდეგ. XIX საუკუნის 60-70-იან წლებში კლასიკურ კანონს თითქმის მთლიანად ენაცვლება ნაციონალური კანონი. ცენტრალური ავტორი ნაციონალურ კანონშიც რუსთაველია, ოღონდ მას უკვე ვეღარავინ უწევს კონკურენციას, რადგანაც ვეფხისტყაოსანი ნაციონალურ ნარატივად იქცა. აღარსად ჩანან თეიმურაზი ან XVI-XVIIIსს.-ს სხვა კანონიკური ავტორები. საგულისხმოა, რომ თეიმურაზ I-ის „დისკრედიტაციის" ქრესტომათიულ ნიმუშს აკაკი წერეთლის ბაში-აჩუკში ვხვდებით - ე.ი., იმ პოეტთან, რომელმაც, გარკვეული აზრით, სწორედ თეიმურაზ I ჩაანაცვლა და თვითონ იქცა რუსათველის შემდეგ „მეორე პოეტად".

„ – ... მეფე და მოცლის დრო ვინ გაიგონა? ... მეფე რომ „პიიპუუ-პიიპუს" დაუკრავს, მაშინ მისი სამეფო „ვაი-ვაის" იმღერებს.

– დავით აღმაშენებელიც მწერალი იყო, მაგრამ სამეფოსთვის არა დაუკლია რა.

– აღმაშენებელი წინასწარმეტყველს ჰბაძავდა, ადიდებდა ყოვლის შემოქმედს; მისი იამბიკო ლოცვა იყო, ამისი შაირები კი ლაზღანდარობაა!.. – რუსთაველს ეჯიბრება.

– ჰმ! უკვდავების წყარო და ნაძალადევი ჭა, ერთმანეთს ვინ შეადარა?! – აგრე ჰკითხა კარისკაცებს... მაგრე არწმუნებენ (წერეთელი აკ. ტ. 7, 147)[1]

სამაგიეროდ კანონიკურ ავტორებად ბარათაშვილი და გურამიშვილი ქცეულან თანაც თითქმის ერთდროულად. აკაკი ცოცხალი კლასიკოსია. ჟანრებიდან კანონიკურია ლირიკა და ისტორიული პოემა (XVI-XVIIIსს.-ის მსგავსად). ასევე, უკვე კანონიკურია ფიქციური და ფაქტობრივი პროზაული ნარატივი. ,,სამი სტილის" იერარქია მოშლილია.

მაგრამ როგორია ,,ლიტერატურის ველი" (პ. ბურდიეს გაგებით) ამ პერიოდში? ბურდიეს განსაზღვრების თანახმად, ლიტერატურულ ველს იერარქიზაციის ორი პრინციპი განსაზღვრავს – ჰეტერონომიული, რომელიც ხელს უწყობს მათ, ვინც ამ ველში პოლიტიკურად და ეკონომიკურად გაბატონებულია (მაგ.: ,,ბურჟუაზიულ ხელოვნებას") და ავტონომიურობის პრინციპი (მაგ.: ,,ხელოვნება ხელოვნებისათვის"). ამ პრინციპის ყველაზე რადიკალური მომხრეები მარცხსა და ჩავარდნაში რჩეულობის ნიშანს ხედავენ, ხოლო დროებით წარმატებაში – ,,ამა სოფელთან" კომპრომისს.

შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურის ეს ველი სწორედ XIXს-ის მეორე ნახევარში იწყებს ჩამოყალიბებას და საქართველოს 1921 წლის ანექსიის შედეგად წყვეტს თავის არსებობას. მაგრამ აღსანიშნავი ისაა, რომ მთელი ამ ხნის მანძილზე ამ ველში წამყვანი ჰეტერონომიული პრინციპია, ოღონდ ერთი მნიშვნელოვანი დაზუსტებით: აქ ერთმანეთს უპირისპირდება რამდენიმე ძალა – იმპერიული ძალაუფლება, ადგილობრივი საზოგადოებრივი ისტებლიშმენტი და პოლიტიკურ-ეკონომიკური რადიკალიზმი. საკუთრივ ავტონომიური პრინციპის რადიკალური მიმდევრები (სიმბოლისტები, მოგვიანებით – ფუტურისტები) 1916 წლამდე არ ჩანან.

---

[1] საყურადღებოა, რომ აკაკისთვის ,,იამბიკო" სასულიერო პოეზიას აღნიშნავს, ხოლო ,,შაირი" – საეროს, ე.ი. მას ეს ტერმინები ზუსტად ისე ესმის, როგორც XVIII ს-ში ესმოდათ.

XX ს-ის 10-იანი წლებისათვის, ძალიან უხეშად ასეთი სიტუაცია გვაქვს: კანონიკურ ავტორთა რეესტრი: რუსთაველი, აკაკი წერეთელი და ილია ჭავჭავაძე. მათ მოსდევენ ბარათაშვილი, ალ.ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, გურამიშვილი, შემდეგ – ყაზბეგი და ვაჟა-ფშაველა. ჟანრები: ლირიკა, ისტორიული პოემა და როგორც ფიქციური, ისე დოკუმენტური პროზაული ნარატიული ჟანრები (მოთხრობა, ნოველა, ავტობიოგრაფია, დღიური და ა.შ.). სწორედ ამ დროს ,,ცისფერყანწელებმა" განახორციელეს აკაკიზე ,,თავდასხმა", რომელსაც ვაჟა დაუპირისპირეს და, საბოლოოდ, უკვე 20-იან წწ.-ში მიაღწიეს კიდეც ვაჟას კანონიზებას.

ანექსიის შემდგომმა სოციალისტურმა ათწლეულმა ყველაფერი თავდაყირა დააყენა – შეიქმნა ,,ახალი სოციალისტური კანონი", რომლის ცენტრი ეგნატე ნინოშვილი იყო. სიტუაცია პრინციპულად იცვლება 1932 წლიდან, როცა სტალინმა სსრ კავშირის მწერლთა I ყრილობისათვის ქართული ლიტერატურის შესახებ მალაქია ტოროშელიძის მიერ დაწერილი მოხსენება წაიკითხა, სადაც ქართული ლიტერატურა ეგნატე ნინოშვილიდან იწყებოდა. სტალინმა მოხსენება დაიწუნა, რის შემდეგაც საჭირო გახდა ახლის დაწერა, რაც პავლე ინგოროყვასა და გერონტი ქიქოძეს დაავალეს. მაგრამ სტალინური კანონის საბოლოო გაფორმება 1937 წლის რუსთაველის იუბილესთანაა დაკავშირებული, რომლის ნიმუში, თავის მხრივ, პუშკინის გრანდიოზული იუბილე გახლდათ. სწორედ ამ წელიწადს შეაბიჯა რუსთაველმა საბჭოთა კანონში და საბჭოთა მკითხველის რეცეპციაში პუშკინის, ტოლსტოის, დანტეს, სერვანტესის, ტარას შევჩენკოსა და სხვ. გვერდით დაიდო ბინა. ამავე პერიოდში მთაწმინდა საბოლოოდ იქცა კანონიკური ავტორების განსასვენებელ ადგილად – ბარათაშვილი და ვაჟა-ფშაველა ილიასა და აკაკის ტოლ ცენტრალურ ავტორებად იქცნენ, რაც მთაწმინდაზე მათი გადასვენებითაც გამოიხატა. [1]

---

[1] შესაბამისად, 1938 წლის 15 ოქტომბერს –ბარათაშვილი, ხოლო ვაჟა-ფშაველა 3 წლით ადრე – 1935 წლის 18 ოქტომბერს. რა თქმა უნდა, მთაწმინდის პანთეონის რიტუალური მნიშვნელობა სოციალისტური კანონის ფორმირებასა და ,,ნაციონალური კლასიკის" სტალინური კულტის დამკვიდრებაში საგანგებო კვლევას მოითხოვს.

სამწუხაროდ, აქ არც დრო და არც საშუალება გვაქვს უფრო დაწვრილებით შევეხოთ სოციალისტური სალიტერატურო კანონის სტალინურ და პოსტსტალინურ ვარიანტებს, მაგრამ ერთი, რაც უნდა აღინიშნოს ისაა, რომ XXს.-ს 60-იანი წლების ბოლოს კანონიკური ავტორების სიამ ის სახე მიიღო, რაც ჯერ-ჯერობით დღევანდელ დღემდე ურყევია. ყველაზე თვალსაჩინოდ კანონიკურ ავტორთა რეესტრი 70-80-იანი წლების საბჭოთა ქართულ სკოლაში იყო წარმოდგენილი ქართული ენისა და ლიტერატურის საკლასო ოთახში 7 რეპროდუქციის სახით, რომლებზეც გამოსახული იყვნენ შოთა რუსთაველი, დავით გურამიშვილი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ილია, აკაკი, ვაჟა და გალაკტიონი.

თუ ამ ,,შვიდკაცას" კარგად დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ რუსთაველი ერთადერთია, ვინც მემკიდრეობით გვერგო კლასიკური კანონისაგან და რომელიც ცენტრალურ ფიგურად დარჩა ნაციონალური და ,,ახალი" კანონებისთვისაც. გარკვეული აზრით, ქართული ლიტერატურის ერთიანობასაც სწორედ ის განაპირობებს. და კიდევ ერთი – როგორც ვხედავთ, ,,ახალმა სალიტერატურო" კანონმა თითქმის უცვლელად შეინარჩუნა ერთი თვისება, რომელიც მას საერთო აქვს ,,კლასიკურ" და ,,ნაციონალურ" კანონებთან – პოეზიის სრული უპირატესობა პროზაზე. კლასიკურ კანონში ერთადერთი გამონაკლისია დაშვებული სულხან-საბა ორბელიანის მიმართ, თუმცა, არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ, მაგალითად, ანტონ I-სთვის საბა უპირატესად მოშაირეა. ,,ახალ კანონშიც" პროზა აშკარად პერიფერიულია. ყაზბეგის ,,აქციებმა" XX საუკუნის მეორე ნახევარში საკმაოდ ,,დაიწია", ხოლო კონსტანტინე გამსახურდიაცა და მიხეილ ჯავახიშვილიც, მიუხედავად კანონიკურობისა, ,,შვიდკაცას" მიღმა აღმოჩდნენ. საქმეს ვერც ,,პერესტროიკის" დასარულს რეაბილიტირებულმა გრიგოლ რობაქიძემ უშველა, რომლის გამოჩენის ,,სასპენსი" აშკარად ნაგვიანევი და არაეფექტური აღმოჩნდა.

კიდევ ერთი მომენტი: XX საუკუნის 30-იანი წლების მეორე ნახევრისთვის სალიტერატურო კანონმა სოციალისტურ პირობებში(!) საეკლესიო კანონის ასიმილიაც კი შეძლო: აგიოგრაფიული და ჰიმნოგრაფიული ტექსტები ესთეტიკური ობიექტები გახდნენ,

ხოლო იაკობ ხუცესი, გიორგი მერჩულე, დემეტრე მეფე, დავით აღმაშენებელი, მოქცევაჲ ქართლისაჲს ავტორი თუ ჟამთააღმწერელი – კანონიკური პოეტები და პროზაიკოსები. უფრო მეტიც, ამიერიდან ზოგი მათგანი სკოლაშიც ისწავლება, რაც, საზოგადოდ, კანონიზაციის აუცილებელი პირობაა.

არსებობენ ფიგურები, რომლებსაც კანონის ფორმირებაში განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვით. ასეთია ვახტანგ VI-ის წვლილი კლასიკური კანონის ფორმირებაში, ხოლო ნაციონალური კანონის ფორმირებაში – ილია ჭავჭავაძისა. ერთიცა მეორეც ,,კანონიკური ლიტერატურული კრიტიკოსები" [1] არიან – ვახტანგი, უპირატესად, მისი ვეფხისტყაოსნის თარგმანების, ხოლო ილია ჭავჭავაძე ბართაშვილის კანონიზების, ვაჟას აღიარების, ვეფხისტყაოსანზე ნაციონალური კანონის პოზიციიდან ორთოდოქსული თვალსაზრისის შემუშავების გამო. რაც შეეხება XX საუკუნეს, უნდა ითქვას, რომ მან ისე ჩაიარა, რომ ახალი ,,კანონიკური კრიტიკოსი" არ გამოჩენილა. გალაკტიონის კანონიზება მისივე დამსახურებაა – გალაკტიონმა თვითონ შეიმუშავა გალაკტიონის რეცეპციის ყველა კლიშე, რომ ის ,,მეფე-პოეტია", რომ ,,ახალი რუსთაველია", რომ ,,ერთადერთია", რომ ,,პირველი პოეტიც ისაა და უკანასკნელიც" და ა.შ. მასვე ეკუთვნის კანონიკური ,,შვიდკაცას" იდეა: ,,შენს შვიდს მგოსანს სახალხოს, / შვიდს – დაფნის გვირგვინიანს, / რუსთაველს, გურამიშვილს, / ბარათაშვილს, ილიას, / აკაკისა და ვაჟას..." – ,,...ჩემო კარგო ქვეყანავ". ის, რომ 7-ს ნაცვლად 6 პოეტია დასახელებული,[2] ისეთივე მნიშვნელობის ელიპსია, როგორც

---

[1] ჰ. ბლუმის ტერმინია, იხ: (ბლუმი 1994, 183-203) [წერილის ავტორი იმოწმებს წიგნს: H. Bloom, The Western Canon. New York, San Diego, London: Harcourt crace@Company, 1994 – *რედაქტორის შენიშვნა -ნ.ტ].*

[2] რ. თვარაძე ამასთან დაკავშირებით შენიშნავს: ,,შვიდსო კი ამბობს, მაგრამ ჩამოთვლილი ექვსია მხოლოდ. მეშვიდე დასახელებული არაა. ცხადია, ვინე იგულისხმება...საკრალური რიცხვებისადმი მისი სიყვარულის ამბავი რომ ვიცით, უამსტროფოდაც ვიაზრებთ: ექვსი მწვერვალი დასრულებულ მწკრივს ვერ ქმნის, უეჭველია შვიდი უნდა იყოს. და თავიდანვე გახლდათ ის (გალაკტიონი) მეშვიდე" (თვარაძე, 1972, 201] სიცოცხლეში გამოქვეყნებულ ლექსებში გალაკტიონი ,,კანონიკურ ექვსეულს" ახსენებს: ,,იმ ექვს მწვერვალთა გეფარა ჩრდილი: / ვინ მოგვილია / გურამიშვილი/ბარათაშვილი,/ჩვენი

რითმის ჩაგდება უკვე ქრესტომათიულ უსათაურო ლექსში, რომელიც ასევე გალაკტიონის სიკვდილის შემდეგ დაიბეჭდა: ,,რარიგ კარგია სამშობლოვ, / შენი მტკვარი და რიონი, / შოთა, ილია, აკაკი, / ვაჟა! და გალაკტიონი"(იქვე, 127).

დაბოლოს, შეიძლება დავასკვნათ, რომ XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან მოყოლებული, ელიტურ თუ მასობრივ რეცეპციებში გალაკტიონი რუსთაველს გაუტოლდა. ეს რეცეპციაც თვითონ გალაკტიონმა განსაზღვრა:

ეპოქა გალაკტიონის

საქართველოში დღეს ყოველ მგოსანს
შარავანდედს ჰფენს შენი გავლენა,
რომ უჩვენებდე მათ გზას სხივოსანს,
ჩვენმა ეპოქამ შენ მოგავლინა!

იყო ბრწყინვალე შოთას ეპოქა
და შემდეგ მსგავსად ტიტანთა ღონის,
არა ამაოდ ჩვენს ხანას ჰქვია _
ეპოქა დ ი დ ი გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ი ს!

ხალხის გულისთქმა, მღელვარე ასე,
რადგან ყველზე ადრე გაიგე,
უმაღლეს მთაზე, მშობლიურ მთაზე
შენ ხელთუქმნელი ძეგლი აიგე! [1]

ილია, // აკაკი, ვაჟა გასაკვირველი – / დიდება დროთა, / ოცნებავ პირდაპირო,/ექვსი სხვადასხვაგვარი/და მძაფრი სანაპირო – // შოთას, გურამიშვილის, / და სივრცედ გადაშლილის / ილიასი, აკაკის, / ვაჟას, ბარათაშვილის!" – წიგნები ხალს [იქვე 243[; ,,კედლით გიმღერის / ექვსი / მგოსნის ძვირფასი / ქნარი: // რუსთაველს, /გურამიშვილს, / ბარათაშვილს და ვაჟას, //წერეთელს, / ჭავჭავაძეს / სურთ დაგიჭირონ / მხარი." – ო, ნანა, ნანა, ნანა [იქვე, 251-52]. *(რედაქტორის შენიშვნა:* წერილის ავტორი ციტატას იმოწმებს წიგნიდან: რ. თვარაძე, გალაკტიონი. თბ; ,,ნაკადული", 1972).

[1] მოცემული ლექსი გალაკტიონის არქივში ორი ავტოგრაფითაა წარმოდგენილი, T, t 3391 (A, T, t 3263 (B). გალაკტიონის თორმეტტომეულის მეშვიდე

ხათუნა თავდგირიძე

ტრიქსტერი და სიმულაკრი
მითი პოსტმოდერნული პერსპექტივიდან

შესავალი: მითი, სიმულაკრი, სიმულაცია

სამყარო რომელსაც მითი გვიხატავს არის მხოლოდ ფანტაზმი, ხილვა, წარმოდგენა სამყაროზე; ხოლო მოვლენები რომელზეც იგი მოგვითხრობს – მხოლოდ მოვლენათა ანარეკლი. ამიტომ მითი მოკლებულია ნამდვილობას, მაგრამ ის არც ფიქციაა, გამონაგონი. მითი არ არის ფიქცია, რომელიც რეალობის მაგივრობას გასწევდა და მოკლებული იქნებოდა რეალურობის ემპირიულ განცდას. სინამდვილის სპეციფიკური აღქმა და გაგება მითს გამოარჩევს ყველა დანარჩენი აზროვნების სისტემისაგან. არქაული ადამიანი, რომლის აზროვნების ერთადერთ ფორმას მითოსური აზროვნება წარმოადგენდა, მისთვის სამყარო მხოლოდ მითიური შეიძლებოდა ყოფილიყო, ანუ იმგვარი, როგორადაც მისი ყოფიერება ყოველი აღქმა-გაგების ჯერზე მითის შინაგანი უწყვეტი კრეაციული ინტენციით გადამუშავდებოდა და უკან ბრუნდებოდა ყოფიერების ახალი ფორმით. ეს თვისობრივად ახალ სამყაროს, ახალ ყოფიერებას ნიშნავდა.

ტომის გამომცემლებმა ძირითად ვარიანტად აიღეს A ავტოგრაფი [ტაბიძე გ. 1966-75, ტ. 7, 122], რომელსაც სათაური არა აქვს. (სამაგიეროდ, სათაური აქვს B-ს), ხოლო მე-9 სტრიქონში უპირატესობა A ავტოგრაფისავე ურითმო კლაუზულას მიანიჭეს: „ეპოქა დიდი, ეპოქა შენი!“ B რედაქციული განსხვავებები იხ. [იქვე. 294].

აქვე შევნიშნავთ, რომ „უმაღლესი“ და „მშობლიური“ მთა, რაღა თქმა უნდა, მთანწმინდაა, როგორც ჰარნასი და ელიზიუმი – ერთდროულად, ხოლო ჰორაციუს-პუშკინისეულ „ხელთუქმნელს ძეგლს“ ალბათ ინტერპრეტაცია არ სჭირდება.

(რედაქტორის შენიშვნა: წერილის ავტორი ტესტს იმოწმებს წიგნიდან: გალაკტიონ ტაბიძე, თხზულებები თორმეტ ტომად, თბ; „საბჭოთა საქართველო“, 1966-75).

თანამედროვე ეპოქა ძალიან მსუყე ნიადაგია მითის არსებობისთვის. ამიტომ, ვინც კი ფიქრობდა, რომ განვითარებულ, მაღალტექნოლოგიურ ეპოქაში მითი თავითავს ამოწურავდა და გაქრებოდა, იმედგაცრუებული დარჩა. ამგვარი იმედგაცრუება უპირველესად მეცხრამეტე საუკუნის ანთროპოლოგიური აზრის თანმდევი იყო. როგორც მითის თანამედროვე თეორეტიკოსი რობერტ სეგალი წერს, მეოცე საუკუნის აზრის მთავარი დაპირისპირება ტაილორისა და ფრეზერისადმი, გამოწვეულია იმის უარყოფით, რომ მითი უნდა გაქრეს როცა მეცნიერება მოვა(Segal, 2004:137).

ერთი სიტყვით, ტაილორი და ფრეზერი მართლები რომ ყოფილიყვნენ, მითი და ყოველგვარი მითოსური გამოვლინება, დიდი ხნის გამქრალი უნდა ყოფილიყო. მეცნიერებამ, რა თქმა უნდა, ვერ ჩაანაცვლა მითი, რადგან მითი კომპლექსური მოვლენაა და მისი ფუნქცია ბევრად სცილდება მეცნიერულ ამოცანებს - ემპირიულად და თუნდაც ჰიპოთეზურად აგვიხსნან სამყაროს გამოვლინებები. „მეცნიერული", ანუ ეტიოლოგიური ასპექტის გარდა, მითს გააჩნია უძლიერესი იდეოლოგიური ვექტორები, ისევე როგორც სხვა უმნიშვნელოვანესი ფუნქციები, რომელთა შორის კემპბელი გამოყოფს ოთხ ფუნდამენტურ ფუნქციას: ,,მისტიკურს, კოსმოგონიურს, სოციოლოგიურს და ფსიქოლოგიურს"(Campbell, 2004:25). სწორედ მითის კომპლექსურობით აიხსნება მისი სიცოცხლისუნარიანობა და ის, ერთი შეხედვით უჩვეულო ფაქტი, რომ არამც თუ მეცნიერებამ, არამედ რილიგიამაც კი, რომელიც მისი უშუალო გენეტიკური მემკვიდრეა და რომელსაც დღემდე ძლიერი ინსტიტუციონალური ძალები ლობირებენ, ვერ ჩაანაცვლა მითი. მეოცე საუკუნე მითის ტოტალური ბატონობით შეფასდა(Cassirer, 1946).[1] ეს იყო ეპოქა, რომელმაც წარმოშვა ორი უდიდესი იდეოლოგიური - ერთი მხრივ, - საბჭოთა და მეორე მხრივ, - ფაშისტური მითოლოგიები. მეოცე საუკუნის მიწურულისკენ ვითარება არსებითად იცვლება - მითი ზურგს აქცევს არამცთუ იდეოლოგიურობას, არამედ, ,,იდეურობასაც" კი. იგი რადიკალურად იცვლის არსებო-

[1] ამ მიმართულებით პირველი მეცნიერული დასაბუთება გერმანელ ფილოსოფოსსა და მითის თეორეტიკოსს ერნსტ კასირერს ეკუთვნის(Cassirer, E. 1946. The myth of the state.Yale university press. New Haen and London.).

ბის/გაბატონების სტრატეგიას და ისევე როგორც ყოველ ახალ ეპოქაში, ამჯერადაც თანადროულია: „პოსტმოდერნიზმი“ ახალი, თანამედროვე მითოლოგიაა მთელი თავისი ჰიპერრეალური და სიმულაციური პარადიგმით. პოსტმოდერნიზმის თითოეული არსებითი ნიშანი ახალი მითის ზედაპირზე დევს.

აქედან ერთი მნიშვნელოვანი ზოგადი დასკვნის გამოტანაც შეიძლება: მითი ყოველთვის, აბსოლუტური სიზუსტით, „მეტაფიზიკური გენეტიკის“ დონეზე თანხვედრაშია ყოველ ახალ, ეპოქალურ ეპისტემეოლოგიურ პარადიგმასთან. სწორედ ეს არის იმ საიდუმლოს გასაღები, რასაც მითის უკვდავება, ან „მარადიული დაბრუნება“ ქვია.

„პოსტმოდერნიზმი“ ახალი, თანამედროვე სახელწოდებაა არქაულ კულტურებში დადასტურებული საწყისი „მითიური ეპოქის“ - 'Dreamtime' -*ით ცნობილი* პარადიგმული მითოსური ფენომენისა.[1] პოსტმოდერნული ეპოქა ესაა 'Dreamtime' - *ანუ, ხილვების,* ფანტაზმების, სიმულაკრებისა და სიმულაციების ეპოქა. პოსტმოდერნიზმი იმ არქაულ მითიურ დროსთან არის უწყვეტ მეტაფიზიკურ კავშირში, როცა აზროვნებასა და მსოფლმხედველობას მითი და მისი ფანტასმაგორიული ჰიპერრეალური პარადიგმები განსაზღვრავდა. *ამიტომაც ზუსტია ბოდრიარის სტრატეგია, - მითის ცნება ჩაანაცვლოს სიმულაკრის ცნებით.*

---

[1] „სიზმრის დრო/ეპოქა“, იგივე 'Dreamtime'. არქაულ კულტურებში დადასტურებული ტერმინები - ალთირა, ალჩერა, ჯუგური, ბუგარი, ლალაუ, უნგუდი, ვინგარა, მუნგამი, ბუნამი და ა.შ. დაწვრილებით იხ. Elkin. A. P. (1964). The Australian Aborigines. Series: The Natural History Library. New York: Doubleday; Campbel, J. (1959). The masks of God: primitive Mythology. New York. Eliade, M(1973). Australian Religions: An Introduction (Symbol, Myth and Ritual). Cornell University Press; Jensen, Adolf E.(1963). Myth and Cult among Primitive Peoples. Chicago: The University of Chicago Press. და სხვა.

* * *

,,სიმულაცია" მომდინარეობს სიტყვიდან Simulacrum.[1] სიმულაცია არის სიმულაკრის ფუნქციონირების შედეგი და ასახავს იმ პროცესს, როცა ასლი შორდება თავის ორიგინალს. ბოდრიარის აზრით, სიმულაკრი, ანუ ,,ასლის ასლი" იმდენად დაშორდა ორიგინალს, რომ სრულებით გაწყვიტა რაიმენაირი კავშირი თავის პირველწყაროსთან. ,,თუკი ,,გადამუშავებისა" და ,,წარმოების" სტადიაზე საგნობრივი სიმულაკრები მიიღებოდა ზოგიერთი რეალურად არსებული სახის კოპირების გზით, უკვე ,,სიმულაციის" სტადიაში სახეები ფაქტობრივად არ არსებობენ – ისინი გადასროლილნი არიან აბსოლუტურ წარსულში ,,გადაკარგულ და არასოდეს არსებულ ობიექტებში"(Бодрийяр,-А,2000:18). ამ აზრით, სიმულაკრი არის ,,ასლი", რომელსაც არ გააჩნია ,,ორიგინალი", ,,პირველწყარო". დელიოზიც უარყოფს სიმულაკრის კავშირს ,,ორიგინალთან", მაგრამ იმავდროულად, ასევე უარყოფს მის თუნდაც ძალიან შორეულ, უკვე გაუქმებულ კავშირს ,,ასლთან". დელიოზისთვის ასლი და სიმულაკრი სხვადასხვა ხასიათის სისტემებია. თითოეული მათგანი ეფუძნება ,,მსგავსებას" და ,,განსხვავებას", რის კვალზეც გვევლინებიან ,,ჭეშმარიტ პრეტენდენტად" (ასლის შემთხვევაში) და ,,ცრუ პრეტენდენტად"(სიმულაკრის შემთხვევაში)(Делёз, 1998:335).

თუ ჩვენ ჯერ კიდევ ვიმყოფებით პოსტმოდერნიზმში და თუ ჩვენ ჯერ კიდევ არ გადაგვილახავს ,,ბოროტი სახის დემონი", ეს ნიშნავს, რომ ჩვენ ვცხოვრობთ ჰიპერრეალურ(ბოდრიარის ტერმინოლოგიით) სამყაროში, სადაც რეალობა არსებობს არა ობიექტურ რეალობაში(რაც ასევე პირობითია), არამედ იმ ფორმა-შინაარსში, რომელსაც აკანონებს ისეთი ტოტალური ფენომენები, როგორიცა ,,ტრანსპოლიტიკა", ,,ტრანსეკონომიკა", ,,ტრანსსექსუალობა" მასმედია, პიარტექნოლოგიები, მასკულტურა, სოციალური ვებქსელები, გასართობი სისტემები და ა.შ. ბოდრიარი წერს: ,,კანონი, რომელიც ჩვენ თავს მოგვახვიეს, არის ჟანრთა აღრევის კანონი.

---

[1] Simulakrum ლათინური სიტყვაა, რაც ნიშნავს ხატს, სურათს, ასახულს და იმას, რაც ორიგინალს ბაძავს.

ყველაფერი სექსუალურია, ყველაფერი პოლიტიკურია, ყველაფერი ესთეტიკურია. ყველაფერი ერთდროულად იძენს პოლიტიკურ აზრს...~ `...თითოეული კატეგორია მიილტვის მისეული უმაღლესი ხარისხის განზოგადებისაკენ. იმავდროულად, მყისეურად კარგავს რა მთელ თავის სპეციფიკას და იკარგება სხვა დანარჩენ კატეგორიებში. როდესაც ყველაფერი პოლიტიკურია, აღარაფერია პოლიტიკური. თავად ეს სიტყვა კარგავს აზრს. როდესაც ყველაფერი სექსუალურია, აღარაფერია სექსუალური და შეუძლებელი ხდება განისაზღვროს სექსის ცნება. როდესაც ყველაფერი ესთეტიურია, უკ ვე აღარაფერი წარმოადგენს არც მშვენიერს, არც უსახურს. ხელოვნებაც კი განქარდა. ეს არის საგნების პარადოქსული მდგომარეობა, რომელიც იმავდროულად წარმოადგენს იდეების სრულ განხორციელებას. ეს არის თანამედროვე პროგრესის სრულყოფა და მისი უარყოფა, ლიკვიდირება გადამეტების გზით, გაფართოება საკუთარ საზღვრებს მიღმა, რაც შეიძლება დავახასიათოდ ხატოვანი გამონათქვამით _ ტრანსპოლიტიკა, ტრანსსექსუალობა..."(Бодрийяр,-b, 2000:17-18).

თანამედროვე სამყაროში პოლიტიკა/,,ტრანსპოლიტიკა" არის ის საზოგადოებრივი ველი, სადაც სიმულაციური მითი ყველაზე უკეთ ავლენს თავისთავს. ამ ახალ პოლიტიკურ მითს შეგვიძლია ვუწოდოთ *სიმულაციურ-პრეცესიული მითი,* რადგან იგი სტრუქტურულად იმეორებს ბოდრიარის მიერ მოხაზულ ,,რუკა-ტერიტორია-პრეცესიის" სქემას. ეს პროცესი შეესაბამება მითის იმ ,,ოპერაციულ ღირებულებას"(Levi-Strauss, 1963:209), როდესაც მითიური მოდელები დროის გარეთ დგას. რადგან ის რაც დროის გარეთაა, დროის თანმიმდევრულობის პრინციპს არ შეესაბამება. შესაბამისად, დროის ნებისმიერი მონაკვეთი შესაძლებელია აღმოჩნდეს დროის ნებისმიერ მონაკვეთში. ამიტომაც არის, რომ, როგორც ლევი-სტროსი წერს, მითი ,,თანაბრად ხსნის როგორც წარსულს, ისე აწმყოსაც და მომავალსაც. ეს ცხადი ხდება, თუკი შევადარებთ მითს იმას, რითაც იგი ჩანაცვლდა თანამედროვე საზოგადოებაში, კერძოდ – პოლიტიკას" (Levi-Strauss, Ibid).

სიმულაციურ-პრეცესიული პოლიტიკური მითის რამდენიმე მაგალითი

მითიური ხილვა, ფანტაზმი ობიექტურ ,,ნამდვილობას" უპირისპირდება მეტაფიზიკური ნიშნით. მითიური თხრობის მეტაფიზიკას მეტაენაც შეგვიძლია ვუწოდოთ, რადგან მითიური სივრცის ფარგლებში მითის მეტაენა აღჭურვილია საკუთარი რეალობის ,,კანონმდებლის" - ზერეალობის შექმნისა და გაბატონების უნარით. ეს არის ბოდრიარისეული ,,ჰიპერრეალობა" და იგი გულისხმობს პრეცესიის(წინსწრების) მეტაფიზიკურ აქტს. ,,ტერიტორია უკვე აღარ უსწრებს წინ რუკას, აღარც მასზე დიდხანს ცოცხლობს. პირიქით, რუკა უსწრებს ტერიტორიას – სიმულაციის წინსწრება (პრეცესია) – რუკა ქმნის ტერიტორიას" (ბოდრიარი, 2013:16). ჰაიდეგერიც ბუნებრივად უშვებს ყოფიერებაში ყოველგვარ წინსწრებას, რადგან მისი აზრით, წარსული ყოველთვის მომავლიდან ,,ხდება": ,,მუნყოფიერება ,,არის" მისი წარსული თავისი ყოფიერების სახით, რაც უხეშად რომ ვთქვათ, მუდამ მისი მომავლიდან ,,ხდება"(ჰაიდეგერი, 1989:41). მითი წარმოადგენს სწორედ ,,წინმსწრებ რუკას", იგი ატარებს იმგვარი რუკის ფუნქციას, რომელსაც უნარი შესწევს თავისთავზე აღბეჭდოს და ამით თავად შექმნას არარსებული რეალია. მითის წინმსწრები მექანიზმი არის მისი უმთავარესი მამოძრავებელი კოსმოგონიურ-კრეაციული ინტენცია, რომლის კვალზეც მითიური სამყარო ახალი რეალობების, ახალი სტრუქტურებისა და პარადიგმების კანონმდებელი ხდება. ამიტომ მითი თავისი არსით ჰიპერრეალურია, რაშიც მჟღავნდება კიდეც მისი სიმულაციური საზრისი. მომავლის ,,წინსწრებით", რაც სინამდვილეში მუდამ არსებულის გამოვლენას გულისხმობს.

თანამედროვე პოლიტიკურ პროცესებში ჩართული სიმულაციურ-პრეცესიული მითის ფუნქციას წარმოადენს ობიექტური პოლიტიკური მოცემულობის გარდაქმნის გზით ახალი სიმულაციის მოდელირება და მისი პრეცესიის განხორციელება. სიმულაციურ-პრეცესიული მითი არსებული პოლიტიკური მოცემულობის ონტოლოგიური გარდაქმნით ახლომომავლის მედილირებაზეა ორიენ-

ტირებული, რასაც ტექნოლოგიური, ინსტრუმენტალური შესაძლებლობების სრული ამუშავებით აღწევს. მისი მოქმედება-ფუნქციონირება სიმულაციურია, ხოლო შედეგი – პრეცესიული(წინმსწრები).

სიმულაციურ-პრეცესიულ ანუ წინმსწრებ პოლიტიკურ მითს აქვს სიმბოლურ-ონტოლოგიური ხასიათი, არ არის აუცილებელი იგი ,,ახდეს'', ,,გაცოცხლდეს''. პრეცესიის მიზანია სიმულირებული ახალი მოცემულობის რეალურად განცდა, რაც გულისხმობს ნამდვილსა და მოდელირებულ მოცემულობას შორის ზღვრის მოშლას და საზოგადოების მყისიერ რეაქციას, როგორც ნამდვილად არსებულზე. სიმულაციურ-პრეცესიული პოლიტიკური მითების თვალსაჩინო მაგალითებია სახელისუფლებო ტელეარხებით გადაცემული, ან ინტერნეტსაშუალებებით გავრცელებული ,,მოდერილებული ქრონიკები'' პოსტსაბჭოთა უახლესი პოლიტიკური ცხოვრებიდან, რაც მიზნად ისახავს წინასაარჩევნოდ საზოგადოების იდეოლოგიურ ,,დამუშავებას''. მოდელირებულ ქრონიკები ატარებენ არსებული ხელისუფლების შეუცვლელობის, ღვთაებრივი მარადიულობისა და მესიანიზმის იდეოლოგიას, ძალაუფლების უსასრულოდ გახანგრძლივების მიზნით. ,,შეუცვლელობის'' იდეა რუსული მოდელირებული ,,მომავლის'' სათაურშივეა დეკლარირებული - "Россия без Путина? Welcome to hell!" (,,რუსეთი პუტინის გარეშე? კეთილი იყოს შენი მობრძანება ჯოჯოხეთში''). აღნიშნული ვიდეოკლიპი ვიდეო პორტალზე youtube.com–ზე გავრცელდა და მსოფლიო მოსახლეობის უდიდესმა ნაწილმა ნახა. განსაკურებით შოკისმომგვრელი იყო ქართული სიმულაციურ-პრეცესიული პოლიტიკური მითი რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიის თემაზე, 2010 წლის 13 მარტს, 20:00 საათზე ტელეკომპანია ,,იმედის'' ეთერში გასული სპეციალური რეპორტაჟი - ,,მოდელირებული ქრონიკა''. მიუხედავად იმისა, რომ ეკრანიზაციას მუდმივად გასდევდა სიმულირებული სპეციალური გამოშვების მაუწყებელი ლოგო - ,,მოდელირებული ქრონიკა'', საზოგადოების უდიდესმა ნაწილმა იგი რეალურად მიმდინარე მოვლენად აღიქვა, რასაც ბუნებრივად მოყვა მყისიერი ვნებათაღელვა, მასობრივი პანიკა, ჯანმრთელობის მდგომარეობის გართულება, გახიზვნა და სხვა ომისწინა პრევენციული ქმედებები.

სიმულაციურ-პრეცესიული მითები ვრცელდებოდა მასობრივი კომუნიკაციური საშუალებების არარსებობის პირობებშიც. შეგვიძლია გავიხსენოთ 1814 წელს ინგლისში კოლინ დე ბორგის მიერ გავრცელებული ცნობა ნაპოლეონ ბონაპარტეს სიკვდილის შესახებ, რასაც ინგლისში დიდი ზეიმი მოჰყვა, რადგან იმპერატორის გარდაცვალება ომის დასრულებას ნიშნავდა. სიმულაციურ-პრეცესიული მითი გავრცელდა აგრეთვე 1938 წელს ნიუ-იორკის ერთერთი რადიოსადგურიდან(ორსონ უელსის რადიოადაპაციისას), რომელმაც მოულოდნელად მუსიკალური რადიომაუწყებლობა შეწყვიტა და გამოაცხადა, რომ დედამიწას თავს დაესხნენ უცხოპლანეტელები, რომლებიც ხალხს ხოცავდნენ. ამ ცნობას ნიუ-იორკში პანიკა, მასობრივი თავშეყრის ადგილებში ჭყლეტა და 20-მდე ამერიკელის დაღუპვა მოჰყვა.

სიმულაცია და მითის პარადიგმულობა

სიმულაციის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია რეალობის შეცვლა, სიმულაცია მხოლოდ სიმულირებს რეალობას, მაგრამ იგი არაფერს მალავს. სიმულაციასა და დამალვას ასხვავებს ,,ყოფნა" და ,,არყოფნა" – ,,დამალვა არის თავის მოჩვენება, თითქოს არა გაქვს რაც სხვას აქვს, სიმულაცია არის თავის მოჩვენება, თითქოს გაქვს, რაც სხვას არა აქვს... დამალვა, ანუ თავის მოჩვენება ტოვებს რეალობას პრინციპულად ხელშეუხებელს: სხვაობა მათ შორის ყოველთვის ცხადია. ის მხოლოდ შენიღბულია. სიმულაცია კი ემუქრება განსხვავებას ,,ჭეშმარიტსა" და ,,მცდარს", ,,წარმოსახვითსა" და ,,რეალურს" შორის(ბოდრიარი, 2013:19). ,,დღესდღეობით დგას არა იმიტაციის, რედუპლიკაციის, ანდა პაროდიის, არამედ რეალობის ნიშნებით თავისთავადი რეალობის შეცვლის საკითხი. ეს არის ყოველგვარი რეალური პროცესის მისი ოპერაციული ორეულით ჩანაცვლების ოპერაცია"(ბოდრიარი, 2013:18). ეს არის თვისობრივად მითოსური სიმულაცია, რომელიც არსებულ რეალობას ჩაანაცვლებს სხვა რეალობით, რომელიც ძველ მითს ჩაანაცვლებს ახლით, თავდაპირველ, ნამდვილ შესაქმეს ჩაანაცვ-

ლებს სხვა მომდევნო უამრავი შესაქმით, და აქვს მათი, თითოეულის განამდვილების რწმუნება. რიტუალი არა მხოლოდ იმეორებს, არამედ, ,,ანამდვილებს ...“(ელიადე). მხოლოდ რიტუალი იმეორებს და/ან ,,ანამდვილებს“ მარადიულად. ამ აზრით, რიტუალი სიმულაციის, სიმულაკრების გადამრავლების უმთავრესი ინსტრუმენტია და მითიც მისი(რიტუალის) მძევალია. მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, მითის შინაარსის/საზრისის გარეშე რიტუალი საზრისმოკლებულია, ცარიელია. ამიტომ ყოფიერების დიალექტიკას მითი განსაზღვრავს და არა რიტუალი, მითია პასუხისმგებელი ყოფიერების საზრისთა მთლიან სპექტრზე, რომელიც მითიურის საზღვრებში ყოველთვის სიმულირდება. ეს არის ბარტისული ,,საზრისის დეფორმაცია“. ბარტის სემიოლოგიური კონცეფციის მიხედვით, მითი ახორციელებს საზრისის დეფორმაციას(კოცეფტის მიერ), მაგრამ იგი არაფერს მალავს(Барт, 1994:87). როდესაც მითი ზებუნებრივის აღწერა-წარმოდგენისას რეალური ნიშნებით აჩვენებს იმის არსებობას რაც ემპირიულად არ არის, რაც ღიად არასოდეს გამოჩნდება, ამით მითი ცვლის არა მხოლოდ ყოფიერების გარეგნულ ფორმებს, არამედ - ყოფიერების საზრისსაც და ანგრევს მთელს სისტემას: შესაქმის აქტი, ჰიეროფანიები, ისევე როგორც ღმერთი და საწყისი, კოსმიური ღერძი(Axis Mundi) და სხვა, დაჰყავს ნიშნებამდე და სიმრავლემდე. შემთხვევითი არ არის, რომ მითიდან განდევნილია ერთი მხრივ საწყისთასაწყისი, დაუსაბამო ,,არარა“ (nonbeing), იგივე (,,ასატა“/Asat(სანსკ.)[1], რომელიც ჩანაცვლებულია მატერიალური, სუბსტანციური(ე.ი. ნიშნების მქონე) ქაოსით, და მეორე მხრივ, მეორეული კოსმოგონიებიდან ,,ამორთულია“ სამყაროს მონოღმერთი, ყოვლის შემოქმედი, ავსტრალიური ,,ყოველთა მამა“, რომელიც Deus Otiusus-ად (,,გაუჩინარებულ“, ,,სამყაროდან წასულ“ ღმერთად) არის გადაქცეული და რომელიც ჩანაცვლებულია სტიქიების ,,ემპირიული“ ღმერთებით

[1] ტერმინი არაერთხელ გვხვდება რიგვედას კოსმოლოგიაში, მაგ.: ,,არ იყო არსებული(,,სატა“), არც არარსებული (,,ასატა“) არ იყო იმ დროს”(RV. Mandala 10,129).

(ქექა-ქუხილის, მზის, ზეცის...). ამდენად, დაუსაბამობა(Asat) სიმულირებულია, ისევე როგორც სიმულირებულია ღმერთი, რომელიც ნიშნებით იღვრება/ცხადდება და როგორც როგორც ბოდრიარი ამბობს, სწორედ ამით კარგავს ღირებულებას: „მაგრამ თუკი ღმერთი შეიძლება სიმულირდეს, ანუ დავიდეს იმ ნიშნებზე, რომლებიც ამტკიცებენ მის არსებობას? მაშინ მთელი სისტემა კარგავს ღირებულებას. ის სხვა არაფერია, თუ არა გიგანტური სიმულაკრი: არა არარეალური, არამედ სიმულაკრი, რომელიც ჩაენაცვლება არა რეალურს, არამედ საკუთარ თავს..." (ბოდრიარი, 2013:25).

მაგრამ მითოსური სიმულაცია გაცილებით რთული პროცესია. იგი მიჯნავს სიმულაციის დონეებს, ახდენს დიფერენციაციებს და განსაზღვრავს „დიალექტიკურ ურთიერთობათა" ჯაჭვს: ერთი მხრივ, მითის, „ორიგინალისა" და მის „ასლს" და მეორე მხრივ, მითს, „ასლსა" და სიმულაკრებს შორის. პლატონიზმში, რომელიც ძალიან ხშირად მითიური აზრის(მსოფლმხედველობის) დიალექტიკურ გადამუშავებას წარმოადგენს, იმთავითვე დიფერენცირებულია მითოსური სუმულაციის დონეები, განსაზღვრულია „ორიგინალისა" და მისი „ასლის" ურთიერთმიმართება, რომელიც მჟღავნდება სამი მხარის გამოვლენაში - იდეათა(ორიგინალი, ნიმუში), ასლთა(ხატები, იკონები) და სიმულაკრების დაპირისპირებაში; ხოლო თავად დიფერნცირების მიზანს პლატონთან წარმოადგენს არა გვარების სახეებად დაშლა, არამედ, - როგორც ამას დელიოზი აღნიშნავს(დელიოზი, „პლატონი და სიმულაკრი" (Делёз, 1998:331-337), მას გაცილებით ღრმა მიზანი გააჩნია, რომელიც მდგომარეობს მათი წარმოშობის განსაზღვრაში: გაიმიჯნოს(დაიყოს) ჭეშმარიტი პრეტენდენტები ცრუ პრეტენდენტებისაგან; წმინდა - არაწმინდასაგან; ნამდვილი – არანამდვილისაგან. ამ მიზნის მისაღწევად პლატონი მიმართავს მითს.

მითი, თავისი მდგრადი სტრუქტურით, მოგვითხრობს ყოფიერების საწყისებზე და საშუალებას იძლევა შექმნას ისეთი მოდელი, რომელიც შეგვიძლია განვიხილოდ, როგორც პრეტენდენტი. მითი იძლევა იმანენტურ მოდელს, რომლის მიხედვით, შეიძლება

პრეტენდენტთა განსჯა და მათი „პრეტენზიების“ შეფასება. დაყოფის პროცედურის მხოლოდ ასეთ პირობებშია შესაძლებელი დასახული მიზნის მიღწევა, რომელიც სახეთა იდეასთან იდენტიფიცირებაში მდგომარეობს. განსხვავება გადაადგილდება ორი ტიპის სახეთა შორის - პლატონი მთელ სახე-ხატებს აცალკევებს ორ ნაწილად, ასლ-იკონებად და სიმულაკრ-ფანტაზმებად: ასლები – მეორადი მფლობელები. ისინი არიან მტკიცე საფუძველზე მდგარი პრეტენდენტები, რომელთა პრეტენზიები გარანტირებულია მსგავსებით. სიმულაკრები - ცრუ პრეტენდენტები. მათი პრეტენზიები იგება არამსგავსებაზე, რაც მდგომარეობს არსობრივ გარყვნილებაში, ან გადახრაში. ამ ორი სახეობის - ასლთა და სიმულაკრების დიალექტიკური საზრისი კონსტრუირდება მათი იდეასთან, ანუ „ორიგინალთან“ იდენტობაში. მსგავსებას კი განაპირობებს არა იმდენად გარეგნული, რამდენადაც შინაგანი იდენტობა. სწორედ უმაღლესი გაიგივება იდეასთან, რაც მინიჭებული აქვთ ასლებს და რასაც მოკლებულნი არიან სიმულაკრები, განსაზღვრავს მათი პრეტენდირების მართებულობას(Делёз, 1998:331-334).

ამდენად, პლატონიზმი ყოფიერებაში(მითიც ყოფიერების ფორმაა) იმთავითვე გამორიცხავს იდეის//ორიგინალის მოხელთებას („გამოჭერას“). საუბარი მხოლოდ იმაზე შეიძლება იყოს, ჭეშმარიტი და ცრუ პრეტენდენტები, ასლები და სიმულაკრები და მათი ურთიერთზემოქმედება მითის სიმულაციური პარადიგმის როგორ ფორმას განაპირობებენ. როგორ დიალექტიკურ ფორმას და შინაარსს ატარებს მითის სიმულაციურ პარადიგმაში დიფერენცირებულ სახეთა წინააღმდეგობრიობა? პლატონის დიფერენციაციით, ორიგინალთან//იდეასთან ყველაზე ახლოს დგას „ასლი“. იგი წარმოადგენს იდეის უშუალო განმეორებას და შესაბამისად არის პირველასლი, ან როგორც დელიოზი ამბობს - „ჭეშმარიტი პრეტენდენტი“.

სწორედ „პირველასლებით“, „ჭეშმარიტი პრეტენდენტებით“ ჩაანაცვლებს მითი დაუსაბამო „ასატასა“ და სამყაროს პირველშემოქმედის, ტრანსცენდენტური აბსოლუტუმის ცარიელ სივრცეს, ყოველი ახალი კოსმოგონიისას, ყოველ ახალ განმეორებულ მითში. ეს ნიშნავს, რომ საკრალური მითოსის მთელი ონტოფანია

ერთი დიდი და ყოვლისმომცველი სიმულაციაა, რომლის მთელი პარადიგმულობა აცილებულია „ორიგინალს". მითი არასოდეს, უფრო ზუსტად, - ვერასოდეს ყვება ნამდვილ პირველშესაქმეზე, სამყაროს შემოქმედ პირველღმერთზე; „ორიგინალის" ფენომენები არ გადმოიცემა არც ნარტივით(მითით) და არც ქმედებით (რიტუალით). სადაც იწყება გადმოცემა, იქვე იწყება „ორიგინალთან" დიალექტიკური დაშორებაც.

მითოსური ნარატივები, მითორიტუალური მოდელები იმ პირველი, ტრანსცენდენტური შესაქმეების რიტუალური „განამდვილებაა". ეს „განამდვილება" და მისი შედეგი პარადიგმულია, რადგან იგი ერთადერთია, რომელიც „ორიგინალისკენ" მიემართება და „ჭეშმარიტ პრეტენდენტად" გვევლინება.

ტრიქსტერი და სიმულაკრი

„ორიგინალის" არარსებობას პარადიგმიულ მითიურ დროში, ღიად მიუთითებს dreamtime-ს მოვლენები. „სიზმრის დროის" არქაული მითები განვითარებული მითოლოგიებისაგან განსხვავებით არ სპეკულირებენ ისეთი ფენომენებით, რომელთაც თავიანთ წიაღში ვერ აღმოაჩენენ. „სიზმრის დროის" მითები ძალიან ფრთხილად ეკიდებიან ნამდვილ კოსმოგონიებს, რომელთაც ხშირ შემთხვევაში გადაჰფარავენ სოციოგონიით; არ საუბრობენ „არაარაზე" („ასატა"), ასევე გვერდს უვლიან, ან Deus Otiusus-ად აცხადებენ სამყაროს შემოქმედ ღმერთს და მის ნაცვლად ასპარესზე შემოჰყავთ ქაოსის/პირველმატერიის „მომწესრიგებელი" - კულტურული გმირები, დემიურგები.[1] სწორედ დემიურგის, როგორც

---

[1] სიზმრის დროის პირველწინაპრებისა და კულტურული გმირების გამოჩენას, არქაულ კულტურებში წინ უსწრებს რწმენა *ზეციურ არსებაზე*, ე.წ. „ციურ გმირზე" - იგივე, ე.ლენგის მიერ აღწერილი „ყველას მამა"(Lang 1913, 243-247). აგრეთვე, სხვა ეთნოლოგების მიერ მოხსენიებული, როგორც - „უზენაესი ღმერთი", ან „ციური კულტურული გმირი" და ა.შ. როგორც ა.ელკინი წერს, „ციური გმირი, ჩვეულებრივ, აბორიგენების მიერ მოხსენიებული როგორც „მამა", ან „ყველას მამა", ადგენდა ძირითად კანონებს, წეს-

„არა-ღმერთის", ანუ „სუსტი პრეტენდენტის" ფაქტორმა, განაპირობა „სიზმრის დროის" სიმულაციური პროცესების გაღრმავება, რადგან ამ მოდელის თანახმად, სიმულაციები იმართება „პირველასლიდან", „ჭეშმარიტი პრეტენდენტიდან" და არა „ორიგინალიდან", რაც თავისთავად სიმულაკრებს დიდ გასაქანს და თავისუფლებას ანიჭებს.

და რა მოსდის დემიურგს, როგორც „ჭეშმარიტ", მაგრამ „სუსტ პრეტენდენტს"? რა მოსდის მას, როგორც „ასლს" და არა „ორიგინილას"? რა სიურპრიზს უმზადებს მას სიმულაცია?

სიმულაციის ტოტალობა, როგორც ონტოლოგიური დაბრკოლება თავს იჩენს დემიურგის გამოჩენისთანავე. მოვუსმინოთ ამერიკის ინდიელთა იუმას ტომის კოსმოგონიურ მითს: „კოკომათი იყო შემოქმედი და ცხოვრობდა იგი წყლის ქვეშ. იყო ორი არსება ერთში. ის აღდგა წყლიდან და წარმოთქვა საკუთარი სახელი: - კოკომათი, მამა და შემოქმედი ყოვლისა! მაგრამ მალე მისგან წარმოიქმნა მეორე ქმნილება, რომელსაც ერქვა ბაკოთალი..." (Curtis 1968: 562-568).

ტყუპების მითოსის ტიპური სიუჟეტები, რომელთა სხვა ვარიანტებს ქვემოთ კიდევ გავეცნობით, ცხადყოფს, რომ „ჭეშმარიტი პრეტენდენტი" - დემიურგი მსწრაფლ სიმულირდება თავისივე ორეულით - *სიმულაკრით.* სიმულაკრის ფუნქციას მითში ასრულებს „მითოლოგიური გაიძვერა" - დემიურგის უარყოფითი დემონური ორეული - ტრიქსტერი.

ლევი-სტროსი ამერიკული მითოლოგიის პერსონაჟის ტრიქსტერის სახის გაჩენას, რაც მისი თქმით, დიდი ხნის მანძილზე გამოცანად რჩებოდა, უკავშირებს მითის სტრუქტურულ თავისებურებას - წარმოშვას ურთიერთდაპირისპირება მისი შემდგომი თანდათანობითი მოხსნის – მედიაციის მიზნით (Levi-Strauss,1963:224).

ჩვეულებებსა და ტრადიციებს"(Elkin 1964, 25) და ქრონოლოგიურად წინ უსწრებდა „სიზმრის დროის" პირველწინაპრებს. „ზეციური არსებები ცხოვრობდნენ სიზმრის დრომდეც", - წერს ელკინი(Elkin, იქვე), ავსტრალიაში „ზეციური გმირის ინიციაციის რწმენამ ან არსებობა შეწყვიტა, ან უკანა პლანზე გადაინაცვლა ტოტემური პირველწინაპრების მიერ, რომელთა სული მოიკაჭვულია მიწაზე"(Elkin, იქვე:24).

ტრიქსტერი მითის სტრუქტურაში წარმოადგენს ,,წინააღმდეგობრიობის ინსტრუმენტს", რომლის მეშვეობით ხორციელდება მთელი რიგი გარდამავალი მედიაციური ოპერაციები და კონსტრუირდება მთელი რიგი მედიაციური სტრუქტურული რგოლები. ტრიქსტერის ფუნქცია - მითის ბინარულ სტრუქტურაში შექმნას დაპირისპირებული მხარე, მითებში საბოლოოდ გაფორმდება საპირისპირო (ბოროტი) საწყისის პარადიგმად, მაგრამ ვიდრე ტრიქსტერი პარადიგმულობას(საწყისს) შეიძენდეს, მას სახეთა დიალექტიკურ ევოლუციაში გარკვეული საფეხურები აქვს გასავლელი. ტრიქსტერის გაიძვერული, ცბიერი, გაქნილი მანიფესტაციები მითში მიმართულია ,,ჭეშმარით პრეტენდენტთან" - დემიურგთან სრული იდენტიფიცირების ,,ცრუ პრეტენდირებაში". იგი არის ,,ერთი დანაყოფის" მეორე დემონური ნაწილი, რომელიც არ წარმოადგენს რაიმე ტიპის იმანენტურობას, თავისთავადობას, არამედ მისი არსებობა მთლიანად დაფუძნებულია დემიურგის არსებობაზე, ხოლო ფუნქციონირება განპირობებულია – დემიურგის სიმულირებით.

ვინ არიან დემიურგი და ტრიქსტერი? რა ადგილს იჭერენ ისინი ყოფიერების სტრუქტურებში და როგორი ონტოლოგიური წინამძღვრები განსაზღვრავენ მათი მითოსახეების იმგვარ ფორმირებას, რომ უნარი შესწევთ მითის კვალდაკვალ ნებისმერ ეპისტემოლოგიურ პარადიგმაში იტვირთონ თანადროული ფუნქცია.

დემიურგი და ტრიქსტერი უპირველესად არიან მითიური ტყუპები - *ანდროგინური პირველწიაღიდან* ერთად შობილი ზებუნებრივი პირველარსებები, *მითოსური დიადა,* რომელთა გაჩენაც წინ უსწრებს კოსმოსის ფორმირებას, ხოლო მოღვაწეობა განსაზღვრავს შესაქმეს - სამყაროს იმ ფორმით არსებობას, როგორიც დღეს არის, არქაულ კულტურებში გამოხატავენ პირველყოფილი აზროვნების მაღალგანვითარებულ, შეიძლება ითქვას, - ონტოლოგიურ, ფორმას. *ტყუპების მითოსში ორი ტყუპისცალის სახით წარმოდგენილია კოსმიური და სოციალური უნივერსალური დიქოტომიები - სამყაროს პოლარული საწყისები.*

მითიური ტყუპები არ არიან თანაბარი გონებრივი და ფიზიკური ძალის და შემოქმედებითი უნარის, არც - ,,თანაბარი ასაკის"

- ტყუპთაგან ერთ-ერთი ყოველთვის პირველი იბადება და კოსმიურ დროში(რაც მითოლოგიურ დონეზე უამრავ ღვთიურ ,,წელს" მოიცავს) წინ უსწრებს მეორე ტყუპისცალის დაბადებას: *ტყუპების უფროს-უმცროსობა მთლიანად განსაზღვრავს მათ ონტოლოგიურ საწყისებს: პირველშობილი ზეციური, ნათელი არსება და სამყაროში ყოველგვარი სიკეთის შემოქმედია, ხოლო გვიანშობილი - წყვდიადის არსება და ყოველგვარი ბოროტების შემქმნელი.* შესაბამისად: *პირველშობა უპირობოდ განსაზღვრავს პირველშობილის დემიურგულ, კოსმოკრატულ უნარს/ძალასა და კოსმოსში უზენაესობის ლეგიტიმურ სტატუსს.*

დუალური ტყუპების კოსმოგონიების არქაულ ვერსიებში ძმების პირველი დაპირისპირებაც პირველშობილის სტატუსის მოსაპოვებლად იწყება: ამერიკის ინდიელთა Coahuila-ს ტომის მითიური ტყუპები - *მუკათი* და *თემაიუითი,* რომლებიც მიუხედავად იმისა, რომ ერთდროულად იბადებიან[3] შესაქმემდელ ქაოსურ სივრცეში, მთელ მათ კოსმოგონიურ მოღვაწეობას თან სდევს ჩხუბი უფროს-უმცროსობის გამოსარკვევად: ,,მათ ერთსა და იმავე დროს გამოარღვიეს თავიანთი წიაღი და თავდაპირველად მათი თავები გამოჩნდა, შემდეგ გამოჩნდა მათი - მხრები, წელი, მუხლები, ფეხები. ასე ერთდროულად გამოვინდნენ ისინი თავიანთი გარსიდან გარეთ, წყვდიადში. ბნელი სივრცის მიღმა ისინი კვლავინდებურად ვერ ხედავდნენ ერთმანეთს, თუმც კი ისხდენენ ერთმანეთის გვერდიგვერდ. მაშინ თემაიოითიმ თქვა: - ,,მე შენზე უფროსი ვარ, რადგან პირველად მე გავიგონე ხმები, რომლებიც გაისმის არაწყვდიადიდან!" მუკათი შეეწინააღმდეგა: - ,,არა, მე ვარ უფროსი, მე გავიგონე ხმები თავდაპირველად!" - და დაიწყეს მათ ჩხუბი." (Strong, 1929: 130-132).

პირველშობილი ტყუპისცალი ჭეშმარიტი კრეატორია, - ნამდვილი დემიურგი. რასაც მოკლებულია, ან მნიშვნელოვნად ჩამორჩება მეორე ტყუპისცალი. ამიტომ შესაქმეში უუნარო ნეგატიური ტყუპისცალის სურვილი და ბაძვა, შექმნას ისეთივე მშვენიერი სამყარო, როგორსაც კრეატორი ძმა ქმნის, აბსურდად გადააქცევს ძმებს შორის არსებულ კონკურენციის იდეას - უუნარო ტყუპისცალის ,,შესაქმე" საწყისშივე განწირულია.

პირველშობილის სტატუსის მოპოვებას თან ახლავს ბოროტების პირველი აქტი, რაც ონტოლოგიურ დონეზე ბოროტების, როგორც ონტოლოგიური საწყისის გაფორმებას ნიშნავს - სამყაროში ბოროტი საწყისის შემოსვლა(წარმოშობა) გაფორმებულია ბოროტების პირველი აქტით. ამერიკის ინდიელთა, იროკეზულ-გურონების მრავალ ვარიანტებად ცნობილ მითში თავისქარასა და თავისკარონის შესახებ(ვარ.: Barbeau,1915:44; 306-309; Kenton, 1927:84,229), ძმებს შორის დუალურ-ანტაგონისტური დამოკიდებულება ჯერ კიდევ დედის წიაღში იწყება: უფროსი კეთილი და შემოქმედი ძმა იოსკეჰა იბადება ბუნებრივი წესით და სამყაროსთვის ყოველგვარი სიკეთე მოაქვს, ხოლო მისი ბოროტი უმცროსი ძმა თავისკარონი, რომელიც ძალადობრივი გზით იბადება, სამყაროში ყოველგვარი ბოროტების წარმოშობის საწყისია: ,,ცის ქალმა მოულოდნელად აღმოაჩინა, რომ ორსულად იყო ტყუპებზე. ტყუპთაგან უფროსი - თავისქარა იყო კეთილი და მეორე უმცროსი - თავისკარონი იყო ბოროტი. სანამ დაიბადებოდა მან უთხრა ძმას დედის წიაღში: ,,არ მოვევლინები მე ქვეყნიერებას ჩვეულებრივი გზით, არამედ გავარღვევ დედის საშოს და ჩემით გამოვალ გარეთ". ძმამ უთხრა ,,ასე არ შეიძლება, ეს მოკლავს ჩვენს დედას". მაგრამ ბოროტმა ძმამ უპასუხა, რომ ამას მისთვის არანაირი მნიშვნელობა არა აქვს. კეთილი ძმა დაიბადა ბუნებრივი წესით, მეორე ძმამ კი როგორც თქვა, გააპო დედის წიაღი და გარეთ გამოვიდა, რითაც გამოიწვია დედის სიკვდილი"(Barbeau, 1915:44-47).

მითიური ტყუპების დაბადების არქაული მითოლოგემა თითქმის უცვლელად გვხვდება განვითარებულ მითოლოგიებში. ორმაზდისა და არიმანის ირანულ მითში, ბოროტი არიმანი პირველდაბადების მიზნით დროზე ადრე აპობს ანდროგინური მამის - ზურვანის წიაღს და მამის წინაშე წარმსდგარი, როგორც პირველშობილი ძე, თავის სამყაროს მეუფედ გამოცხადებას მოითხოვს. ძალადობრივი ადრეშობის აქტს იმეორებს დუალურ-კოსმოგონიური ხასიათის ეგვიპტური მითი ორ ანტაგონისტ ძმაზე - ოსირისსა და სეთზე. პლუტარქეს გადმოცემით, ბუნებრივ დროზე ადრე ძალადობრივი

გზით იბადება უდაბნოს ბოროტი ღმერთი სეთი, რომელმაც ძლიერი დარტყმით გააპო დედის - ცის ქალღმერთის მხარი და გარეთ გამოვიდა (Plutarch, 12. 1939:33). ძმების ონტოლოგიური დაპირისპირება და ოსირისის სიკვდილ-აღდგომა საფუძველს უყრის სამყაროში ზეციური და მიწისქვეშა(საიქიო) სამეფოების, როგორც საპირისპირო პოლარულ საწყისთა საბოლოო ფორმირებას (კალენდარულ-სეზონურ ასპექტთან ერთად).

ამდენად, ტყუპების მითოსურ ციკლში, ,,პირველშობილის" არქეტიპი, რაც გულისმობს მშობელი პირველწიაღიდან(დედის საშო, ან ანდროგინური მამის წიაღი) ,,ქეშმარიტი ძის"/დემიურგის ბუნებრივი გზით დაბადებას, გავრცობილია ,,ადრეშობილის" არქეტიპით, -,,ფსევდო ძის"/უარყოფითი ტყუპისცალის - ტრიქსტერის არაბუნებრივი(ხელოვნური, ძალადობრივი) დაბადებით ბუნებრივ დროზე ადრე, ,,პირველშობილის" სტატუსის/ძალაუფლების მოსაპოვებლად. აქ სახეზეა უძველესი არქეტიპების თვისობრივად ახალი ონტოლოგიური გადამუშავება, რაც წარმოშობს სრულიად ახალ მსოფლმხედველობრივ, უკვე დუალურ მითოლოგემას. ამ ახალი დუალური მითოლოგემის ონტოლოგიური საზრისი და მორალიც ასეთია: - ბოროტება იბადება ბოროტებრივი გზით და თავს ავლენს დაბადებისთანავე(წარმოშობისთანავე).

დუალური კოსმოგონიის ბოროტების წარმოშობის მითოლოგემა ონტოლოგიურად კიდევ უფრო ღრმაა: იგი გვეუბნება, რომ პირველშობილის სტატუსის ძალადობრივი გზით მოპოვება, ნეგატიურ ტყუპისცალს მართალია გარკვეული დროით უნაწილებს/ანიჭებს სამყაროს მეუფების სტატუსს, მაგრამ *მას არ უცვლის ონტოლოგიურ საწყისს,* იგი სამარადისოდ წყვდიადის არსებად რჩება და ვერასოდეს იძენს დემიურგის/კოსმოკრატოსის შემოქმედებით უნარს/ძალას, რაც სამყაროს მეუფების ნამდვილი ლეგიტიმაციისათვის არის აუცილებელი: ამიტომ არის, რომ ასეთი გულმოდგინებით ბაძავს ქმნადობაში დემიურგ ძმას ნეგატიური ტყუპისცალი, თუმცა მისი ყოველი მცდელობა წარუმატებელია: *ქმნადობის უუნაროობაში გაცხადებულია ნეგატიური ტყუპისცალის თავად საწყისი, რომელიც შესაქმის ანტიპოდურია* - მისი საწყისი

ქაოსია, დამანგრეველი ძალაა და არა ქმნა. ამიტომ მისი მოღვაწეობა შეიძლება მიმართული იყოს მხოლოდ განადგურებისაკენ, ქაოსურობისაკენ, ესაა მისი ბუნებრივი მდგომარეობა. უარყოფითი ტყუპისცალის ადგილი კოსმოსში არ არის და როცა „შემოქმედებითი ბაძვით" ცდილობს გახდეს ჭეშმარიტი დემიურგი, იგი წინააღმდეგობაში მოდის თავისსავე ქაოსურ საწყისთან და გადაიქცევა კომიკურ მითოსახედ - ტრიქსტერად[4]: როცა დემიურგი ქმნის სამყაროს დადებით გამოვლინებებს, ტრიქსტერი წარუმატებელი მიმბაძველობით ამ დადებით მოვლენებს უარყოფით მხრეებს სძენს. მაგ. დღეს შესძენს ღამეს, მცენარეს-ეკალს, ცეცხლს-კვამლს და ა.შ. თანდათანობით ტრიქსტერის მითოლოგიური სახე დემიურგის მიმბაძველი უბრალო ორეულის ფარგლებს სცდება, ფართოვდება და დუალიზმის ონტოლოგიურ კატეგორიაში გადადის: საბოლოოდ ტრიქსტერი სამყაროს ბოროტი საწყისის პარადიგმულ ფუნქციას იძენს და კეთილ საწყისთან მარადიულად დაპირისპირებულ ძალად გვევლინება. იგი მიწისქვეშეთში, ან წყვდიადის განმასახიერებელ რომელიმე განზომილებაშია განდევნილ-დამკვიდრებული; თუმცა არქაული მითების დუალური ონტოლოგია, კოსმოსის საკეთილდღეოდ ბოროტი საწყისის ტყუპისცალის სრულ განადგურებასაც უშვებს, თავად კეთილი ტყუპისცალის მზაკვრული ჩანაფიქრის განხორციელებით - ასეთია იროკეზულ-გურონების მითი „თავისქარა და თავისკარონის" შესახებ.

ასეთია მითიური ტყუპების - დემიურგისა და ტრიქსტერის თავდაპირველი კოსმოგონიური თავგადასავალი, რომლითაც ისინი სამყაროს გენეზისთან დგანან. ახალ სამყაროში ტყუპების მითოსი ისევ ცოცხლდება, მაგრამ პარადოქსული ფორმით: პოსტმოდერნიზმის ანდროგინური პირველწიაღიდან ხელახლა იბადება ახალი დიადა, ახალი მსოფლმხედველობრივი ტყუპი - „ჭეშმარიტი პრეტენდენტი" და სიმულაკრი. ამ ახალი ტყუპების მითოსის საზრისი იმაში მდგომარეობს, რომ ამჯერად დომინანტურ ადგილს იჭერს არა დემიურგი, არამედ მისი ნეგატიური ტყუპისცალი - ტრიქსტერი. ახალი ტყუპების მითოსის მთავარი კრეატორი და ძალაუფლების მატარებელი ტრიქსტერია. იგი ქმნის ილუზორულ, ფანტასმაგორი-

ულ სამყაროს, ნაგებს სიმულაკრების მრავალრიცხოვანი კლონირებული საგნებითა და სულებით და კოსმოსის ყოფიერებიდან სრულად აძევებს დემიურგს - თავისივე საწყისს, შორეულსა და დავიწყებულ „თვითობას".

ტრიქსტერი ტიპური სიმულაკრია, თავისი დემონური და „არასახიერი" სტრუქტურით. სწორედ ამ ორი უმთავრესი დიალექტიკური ასპექტით ისინი სრულ იდენტობაში მოდიან ერთმანეთთან:

- ტრიქსტერი, ისევე როგორც სიმულაკრი არის სისტემა „არასახიერი"(უსახო) სტრუქტურით.
- ტრიქსტერი, ისევე როგორც სიმულაკრი არის სისტემა დემონური სტრუქტურით.

ტრიქსტერ-სიმულაკრს არ გააჩნია საწყისი, იგი დემიურგის საწყისზეა მიბმული და მოკლებულია ყოველგვარ სახიერებას. ტრიქსტერი-სიმულაკრი ეს არის სისტემა „არასახიერი"(უსახო) სტრუქტურით. სწორედ ეს გვევლინება მთავარ დიალექტიკურ განმასხვავებელ ფაქტორად სიმულაკრსა და ასლს შორის. ამ დიალექტიკური მნიშვნელობით სიმულაკრი არ შეიძლება მივიჩნიოთ „ასლის" ერთ-ერთ დაშორებულ სახეობად, რადგან როგორც დელიოზი ამბობს, „ვუწოდოთ სიმულაკრს ასლის ასლი, იკონური სახის უსასრულო დეგრადირება, ან უსასრულოდ დაშორებული მსგავსება, ეს იქნებოდა მთავარი ფაქტორის უგულებელყოფა – ის რომ სიმულაკრები და ასლები განსხვავებულნი არიან თავიანთი ბუნებით, რისი წყალობითაც ისინი წარმოადგენენ ერთი დაყოფის ორ ნაწილს. ასლი – ეს სახეა, რომელიც აღჭურვილია მსგავსებით, მაშინ როდესაც, სიმულაკრი – არის სახე, რომელიც ჩამოცილებულია მსგავსებას"(Делёз,1998:335). „მსგავსებასთან" ჩამოცილება სიმულაკრს ხდის უარსოს და „უსახოს" – მისი სახე მოკლებულია „სახიერებას"(აქვს სახე, მაგრამ არა აქვს „სახიერება"), აცლის მას „პერსონალურის" გაგებას და ანიჭებს „ორეულის", „მეორეული ტყუპისცალის"(რადგან არ არის პირველშობილი) დიალექტიკურ შინაარსს. მისი სახეც შესაბამისად გაფორმდა მითებში როგორც დემიურგი-ძმის „ტყუპისცალი" და „ორეული". ასეთივე

შინაარსით გაფორმდა იგი ჯადოსნურ ზღაპარში, სადაც ვ.პროპის ჯადოსნური ზღაპრის მორფოლოგიურ სქემაში ,,ცრუ გმირის" ადგილი დაიჭირა(Пропп, 1998:60-63). ,,ცრუ გმირი", როგორც სახელწოდებიდანაც ჩანს, არ წარმოადგენს თავისთავად დამოუკიდებელ პერსონას, არამედ მხოლოდ – მთავარი გმირის ილუზორულ, ,,ცრუ" ორეულს, რომლის მიზანიც მთავარი გმირის მონაპოვრის მითვისება და საბოლოოდ, მისი პიროვნების უზურპაციაა. დემიურგი-ყვავის ორეული ყვავი-ტრიქსტერი და მისი მსგავსი პერსონაჟები ინდიელთა და პალეოაზიურ მითებში იჩენენ არა მხოლოდ ზოგადი სახის ცბიერებას, არამედ მათი ქმედება განსაზღვრულია კონკრეტული კანონზომიერებით – გაიმეოროს და მიბაძოს დემიურგის ქმედებებს – შესაქმის აქტებს.

ის რაც მითოლოგიური ტყუპი ძმის ამ ორ სისტემას აერთიანებს არის დემიურგის(,, ჭეშმარიტი პრეტენდენტის") ადგილის პრეტენდირება. უსამართლო პრეტენდირებისას მჟღავნდება ,,მითოლოგიური გაიძვერას" დემონური ბუნება. ტრიქსტერი-სიმულაკრი ეს არის სისტემა დემონური სტრუქტურით. სიმულაკრის დემონურ ხასიათზე მიუთითებს ბოდრიარი(,,სახეთა ბოროტი დემონი და სიმულაკრის პრეცესია"). იგი სახეთა განვითარების ფაზების დიფერნციაციისას გამოყოფს მეორე ფაზას, რომელიც ,,ნიღბავს და ამახინჯებს ძირეულ რეალობას" და რომელიც არის ,,ბოროტი გარესახე – უწმინდური რიგის მოვლენა"(ბოდრიარი, 1994:223-224). სიმულაკრის თვალშისაცემ დემონურ ხასიათზე საუბრობს დელიოზიც. მისი აზრით, ,,უდავოა, რომ ეს ფაქტორი ჯერ კიდევ ქმნის მსგავსების ეფექტს. მაგრამ მთლიანობის ეს ეფექტი სრულიად გარეგნულია და თავისი წარმოებითი საშუალებებით სრულიად განსხვავებული იმათგან, რაც მოდელის სიღრმეში მოქმედებს. სიმულაკრები იგება შეუსაბამობებზე და განსხვავებებზე, ის ატარებს სახესხვაობას თავის სიღრმეში და თუ სიმულაკრს გააჩნია რაღაც მოდელი, ის სრულიად სხვა ტიპის მოდელია, ისეთი, რომელიც განპირობებულია შინაგანი სახესხვაობით"(Делёз, 1998:334-335).

ტიქსტერი -სიმულაკრის დემონური ხასიათი, რასაც ღრმად დიალექტიკური შინაარსი გააჩნია, უპირველესად ვლინდება ყოფით, ემპირიულ ნიშნებში. როგორც მითებიდან ჩანს, ესაა ტიპური აგრესორი, მატყუარა და გაიძვერა. ,,ის რასაც სიმულაკრები პრეტენდირებენ(ობიექტი, ხარისხი და ა.შ.) – წერს დელიოზი, - ისინი ამას აღწევენ ცბიერებით, გაიძვერობით, აგრესიით, ინსინუაციებით, არასამართლიანობით. ისინი იდეის შემოვლის გზით მიდიან ,,მამის საწინააღმდეგოდ"(Делёз, 1998:334-335). ამ ნახევრადემპირიულ(გაიძვერობა, ცბიერება, აგრესია და ა.შ.) დიალექტიკურ-მითოლოგიურ ფონზე ტრიქსტერი-სიმულაკრი იძენს კომიზმის შტრიხებს, რაც მისივე დემონიზმის ნაწილია. მითიურ კომიზმს განაპირობებს მიმბაძველობის დემონური ინტენცია, ანუ ტრიქსტერი-სიმულაკრის ,,სულელური" წარუმატებელი ბაძვა პარადიგმული (დემიურგული) აქტებისადმი, რაც თავისი წარუმატებელი შედეგით ჩვეულებრივ გამოიყურება კომიკურად და პაროდიულად. ,,დემონიზმისა და კომიზმის სინკრეტიზმი, - როგორც ე.მელეტინსკი აღნიშნავს, თითქმის უნივერსალური შტრიხია არქაული ფოლკლორისა" (Мелетинский, 1976:183).

მართლაც, არის რაღაც ღრმად კომიკური(ტრაგი-კომიკური) სიმულაკრის დემონურ უსასრულო გადამრავლებაში, ისევე როგორც ტრიქსტერის მიმბაძველობით წარუმატებელ მოღვაწეობაში; ისიც მართალია, რომ მითი მას ,,სულელად" (,,დურაჩოკი" რუსულ ფოლკლორში) ხატავს, მაგრამ ამ პაროდიული სპექტაკლის (წარმოდგენის) მიღმა ცხადად იკვეთება სახე ,,მითოლოგიური გაიძვერასი", რომელიც სინამდვილეში საკმაოდ ,,ჭკვიანი გაიძვერაა" და სრულყოფილი ოსტატობით ფლობს ბოროტების ხელოვნებას. იგი ,,თავს ისულელებს" და გარემოცვის ყურადღებას ადუნებს, თვალთმაქცურად ქმნის ხელსაყრელ ფონს საკუთარი მიზნების განსახორციელებლად. ცხადია, ტრიქსტერი-სიმულაკრი არ არის მარტივი დუბლიკატი, სუსტი და ტრადიციული მოწინააღმდეგე. სახეზეა დემონური უძლიერესი დესტრუქციული ძალა, რომელიც მითში აღინიშნება არა მხოლოდ ,,კვალის" გაჩენით, არამედ – უმნიშვნელოვანესი მითოლოგიური კატაკლიზმებით. ტრიქსტერი-

სიმულაკრი შიგნიდან ანგრევს, ან ,,თავდაყირა აყენებს" (ამოატრიალებს) წესრიგს და ამ დემონური ორომტრიალის მოწყობისას იგი არ არის მარტო. რა ძალასაც შეუძლია მითის შიგა კოსმიური წესრიგის მსხვრევა, სწორედ იმ ძალის ,,აგენტი" და მსახურია ტრიქსტერი-სიმულაკრიც. ამგვარ ფენომენად მითში ,,მარადიული დაბრუნება" გვევლინება. ტრიქსტერი-სიმულაკრის საშუალებით მითზე ძალადობს ,,მარადიული ბრუნვა", რომელიც მითის წიაღში წარმოშობს და ამუშავებს სიმულაკრს, ამრავლებს და აძლიერებს მის გავლენას და ხდება მიზეზი იმისა, რაც მეორდება კვლავ და კვლავ, რაც ციკლურად ბრუნავს ერთ ცენტრზე. თუმცა დროთა განმავლობაში დასაშვებია ძალადობის კონვერტირება - უსასრულო სიმრავლეში სიმულაკრი ძლიერდება და თავად ხდება დომინანტი – ამიერიდან სიმულაკრი თავად ძალადობს ,,მარადიულ დაბრუნებაზე" და ახლა ის ხდება ,,დაბრუნების" განმსაზღვრელი და იგი თავად ხდება ,,მარადიული ბრუნვა". როგორც დელიოზი ამბობს, ,,სიმულაცია განუცალკევებელია მარადიული ბრუნვისაგან, რომელიც გადმოატრიალებს გამოსახულებას ან თავდაყირა დააყენებს რეპრეზენტაციების სამყაროს... მარადიულ დაბრუნებასა და სიმულაკრს შორის არსებობს იმდენად ღრმა კავშირი, რომ ერთი გაიგება მხოლოდ მეორეთი" (დელიოზი,1998:237-238). მარადიული დაბრუნების ყოველ ჯერზე ბრუნდება გადამრავლებულ სიმულაკრთა ახალი ,,სერია", შესაბამისად, ყოველი ბრუნვისას იზრდება ფანტაზმი – სიმულაციის დონე. ,,სიმულაცია არის თავად ფანტაზმი, ანუ სიმულაკრის ფუნქციონირების შედეგი. ეს საშუალებას იძლევა სიცრუე განვიხილოთ, როგორც ძალაუფლება, Seudos, იმავე აზრით, როგორადაც ნიცშე საუბრობდა სიცრუის უდედეს ძალაუფლებაზე. მაღლა ამოსვლისას სიმულაკრი იგივესა და მსგავსს, მოდელსა და ასლს უმორჩილებს სიცრუის(ფანტაზმის) ძალაუფლებას" (Делёз, 1998:237). ,,სიმულაკრის სიცრუე" სიმულაციას სძენს კიდევ და კიდევ მეტ ძალაუფლებას, ყოველი ახალი ბრუნვისას უფრო და უფრო მეტად დაიმორჩილოს მითიური სამყარო, რომელიც წარმოიშვა სიმულაკრის მოლოდინში და განვითარდა სიმულაკრების მოღვაწობის შედეგად. სწორედ ამიტომ, მითიური დრო იწყება პირველი სიმულაციური აქტით - სამყაროს

ხილვით – ფანტაზმით(რაც მითებში პირველი შესაქმის აქტით გაფორმდა) და სრულდება სამყაროსა და მისი ფანტაზმის სრული გაუჩინარებით – ესქატოლოგიით, რითაც სრულდება სიმულაკრების მოქმედების - ,,ბრუნვის" ერთი სერია. ეს არ არის ტრადიციული შესაქმე და ტრადიციული ესქატოლოგია, როგორსაც რელიგიური და მითოლოგიური ტექსტები აღწერენ. ეს არის სხვა დიალექტიკური რიგის აღსასრული. სიმულაკრი რომელიც მითში წარმართავს ,,მარადიულ დაბრუნებას" იმყოფება ქაოსის შუაგულში, ,,ის რაღაც სხვაა, როგორც თავად ქაოსი ან ქაოსის დამადასტურებელი ძალაუფლება" (Делёз, 1998:238). სიმულაკრის ,,ქაოსის დამადასტურებელი ძალაუფლება" ფატალურია მითისთვის, რადგან ,,მარადიულ ბრუნვაში" მითიური სამყარო: მითიური ხილვები, ფანტაზმები და ჰიპერრეალური სახეები მიდრეკილია მუდმივი, უწყვეტი, პროგრესირებადი გამჭვირვალობისაკენ. მრავალჯერადობასა და განმეორებადობაში, ,,მობრუნების" ყოველ ჯერზე ,,ცვდება", იკარგება ,,რეალურობის ხარისხი", რასაც საბოლოოდ მივყავართ სრულ გაუჩინარებამდე – მითის ესქატოლოგიამდე. მაგრამ სწორედ აქ იფეთქებს ახალი ძალით სიმულაკრების ახალი სერია, რომელიც კიდევ ერთხელ ,,ამოატრიალებს"(,,მოაბრუნებს") ,,წესრიგს"; ვინ იცის უკვე მერამდენედ შთაბერავს სულს მომაკვდავ კოსმიურ ციკლს, რომ ხელახალი ონტოფანიისას კიდევ უფრო გამრავლდეს, გაძლიერდეს საკუთარი ,,სიცრუის ძალაუფლებაში" და კიდევ უფრო ძლიერად აღძრას მითოსური სიმულაცია, რომ საბოლოოდ და სრულად დაეუფლოს მითს და მითიურ ყოფიერებას.

ლიტერატურა:

ბოდრიარი, ჟან (2013). სიმულაკრები და სიმულაციები, თარგმნა, გამოსაცემად მამზადა, კომენტარები და ფსევდო-ბოდრიარი დაურთო გიგი თევზაძემ. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ბოდრიარი, ჟან (1994). სახეთა ბოროტი დემონი და სიმულაკრის პრეცესია, ჟურ. ,,პოლილოგი", ,,დათო ბარბაქაძის ჟურნალის" ბიბლიოთეკა, #4.

ჰაიდეგერი, მ. (1989). ყოფიერება და დრო. გერმანულიდან თარგმნა გურამ თევზაძემ. თბილისი.

Barbeau, C. M. (1915). Huron and Wyandot Mythology, MEMOIR 80, No. 11, Anthropological Series, Government Printing Bureau. OTTAWA.

Elkin. A. P. 1964. The Australian Aborigines. Series: The Natural History Library. New York: Doubleday.

Cassirer, E. (1946). The myth of the state.Yale university press. NEW HAVEN AND LONDON.

Campbell, Joseph (2004). Pathways to bliss. Myhology and personal transformation. Novato,California: New werld library.

Campbel, Joseph. 1959. The masks of God: primitive Mythology. New York.

Curtis, natalie(1968). The indians book, New York, Dover.

Jensen, Adolf E.(1963). Myth and Cult among Primitive Peoples. Chicago: The University of Chicago Press.

Kenton E, The Indians of North America. New York, 1927.

RV(2005). The Rig Veda, by Anonymous and Wendy Doniger. Penguin Classics.

Eliade, Mircea. 1973. Australian Religions: An Introduction (Symbol, Myth and Ritual). First Edition edition. Ithaca: Cornell University Press.

Lang, Andrew. 1913. God (Primitive and Savage). In: Hastings(ed.), Encyclopedia of Religion and Ethics, VI, Edinburg.

Levi-Strauss, Claud(1963). Structural Anthropology, New York: BASIC BOOKS.

Plutarch(1939). Moralia, Volume V, Isis and Osiris. Series "Loeb Classical Library", Harvard University Press..

Strong, William(1929). Duncan. Aboriginal society in southern California. University of California. Publications in American Archaeology, volume 26.

Segal, Robert(2004). A. Myth a very Short Introduction, Oxford, University press.

Hinnells, Jon. Persian Mythology. LIBRARY OF THE WORLD'S MYTHS AND LEGENDS. New York: Peter Bedrick Books, 1985.

Барт, Р.(1994). Миф сегодня, Вкниге: Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика, Москва, Издательская группа "Прогресс", "Универс". Сс. 72-130.

Бодрийяр, Жан-А(2000). Символический обмен и смерть. Москва, "Добросвет".

Бодрийяр, Жан-В(2000). „Прозрачность зла. М.: Добросвет".

Делёз, Жиль(1998). Логика смысла, М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга",

Мелетинский, Е.М(1976). Поэтика мифа, Москва,

Пропп, В.(1998). Морфология «Волшебной» сказки, Москва, 'Лабиринт'.

რედაქტირის შენიშვნა:

წინამდებარე ტექსტი არის ავტორის მიერ სპეციალურად წინამდებარე ანთოლოგიისთვის გადამუშავებული და შევსებული ვერსია თავდაპირველი პუბლიკაციისა: „ტრიქსტერი და სიმულაკრა".

პაატა შამუგია

ნეგატიური ხელოვნება

ამ წერილის კვლევის საგანი არაა თეოლოგიური, რადგან სიტყვას ეხება, თუმცა თეოლოგიურიცაა, რადგან სიტყვას ეხება.

ჩვენ არ შეგვიძლია ვთქვათ, რა არის ღმერთი, ჩვენ მხოლოდ შეგვიძლია ვთქვათ, რა არ არის ღმერთი. ამ საბაზისო მტკიცებაზე დგას აპოფათიკური ანუ ნეგატიური (უკუთქმითი) თეოლოგია. შესაბამისად, ეს ტერმინი არა უარყოფითის (ცუდის), არამედ უარმყოფელის (რაღაცაზე უარის მთქმელის, გარკვეულ ნიშანთა გამომრიცხველის) როლზე „დავასაქმე“. ერთი სიტყვით, სიტყვა „ნეგატიური“ გამოვიყენე არა როგორც ეთიკური ინსტრუმენტი, არამედ როგორც უმინარევო გრამატიკული პარადიგმა. მიუხედავად ყველაფრისა, ამ წერილის კავშირი ნეგატიურ თეოლოგიასთან მხოლოდ ასოციაციურია და მისგან განსხვავებით, ვიკვლევ არა იმას, თუ რა არ არის ობიექტი (აქ: ხელოვნება), არამედ პირიქით – ვცდილობ გარკვეული საზღვრები მოვინიშნო, თუ სად იწყება ნეგატიური ხელოვნება.

ხელოვნების ნეგატიური სტრუქტურები ჩანასახის სახით მეოცე საუკუნის ხელოვნებაში გამოჩნდა, როცა კულტურულ სივრცეში მოდერნიზმი შემოვიდა. 20-იან წლებში მარსელ დიუშანმა გამოფინა „მწვანე ყუთი“, რომელიც, ერთი შეხედვით, იყო სპეკულაცია მეოთხე განზომილებაზე. ცხადია, არანაირი მეოთხე განზომილება იქ არ ყოფილა, როგორც ერთმა იმდროინდელმა ცინიკოსმა აღნიშნა – „სამიც ძლივს იყო“. მიუხედავად ყველაფრისა, პიერ კაბანთან ინტერვიუში, დიუშანმა კატეგორიულად განაცხადა, რომ „მწვანე ყუთი“, დიახაც, მეოთხე განზომილების ისეთი ცხადი ილუსტრაცია იყო, მეტი რომ არ შეიძლებოდა.

3quarksdaily-ის რედაქტორი, ესეისტი, არტ-თეორეტიკოსი მორგან მეისი გასაგებად ხსნის დიუშანის პროექტს. „მას [დიუშანს - პ.შ.] მოსწონდა იდეა, რომ საგანს სამ განზომილებაში შეუძლია წარმოაჩინოს „უხილავი“ ჩრდილი, ისე, როგორც ორ განზომილებაში მოთავსებულ საგანს შესაძლოა, ჰქონდეს სამგანზომილე-

ბიანი ჩრდილი. მეოთხე განზომილება არის სწორედ ის უხილავი, მისტიკური და ალბათ, აუხსნელი ასპექტი, რაც ყველა საგანს აქვს. დიუშანს არ უცდია, მოეცა მეცნიერული თეორია განზომილებათა შესახებ, ის, უბრალოდ, თამაშობდა სამეცნიერო ტერმინებითა და იდეებით, რათა გამოესახა რომანტიკული იდეალი." მგრძნობელობის ასეთი მოდელი დიუშანმა დააკანონა და თანამედროვე ხელოვნება (არა მხოლოდ ვიზუალური) მისგან დიდად დავალებულია. ეს „უხილავი ჩრდილი" არის პირობითი მეტანიშანი, რომელიც ნეგატიურ ხელოვნებაში ხშირად ჩნდება.

ესე იგი უარმყოფელი ხელოვნება, მაგრამ რის უარმყოფელი? იმ ნიშნის, რომლითაც უზრუნველიყოფა მისი „გამოცნობა". ნიშანი კი, თავის მხრივ, ორ მხარეს გულისხმობს და ამ ორ მხარეს შორის ერთგვარ კონტრაქტს დებს თავად ნიშნის მნიშვნელობაზე.

ამ თვალსაზრისით, იოლად გასაგებია, თუ რატომ „ესმის" მკითხველთა საკმაოდ დიდ ნაწილს უკეთ „ტრადიციული" ხელოვნება. შემაშფოთებლად „სწორად" დაწერილ ლექსებს, ტრუიზმამდე „აყვანილ" ესთეტიკურ წესრიგს რომანში, აღვირახსნილად „კლასიკურ" ვიზუალს ნახატში, არაფერი აქვს საერთო [თანამედროვე] ხელოვნებასთან, კულტურულად მკვდარი, თუმცა კი „სწორი" ესთეტიკური კოდები არ მუშაობს. არ მუშაობს, მაგრამ „გასაგებია". გასაგებია, რადგან ის უკვე უთვალავჯერ გადამუშავებულ სტრუქტურებს გვთავაზობს და ხელოვნების სუფრაზე მკვდარი ლინგვისტური სხეულების ჩამოტარებით ესთეტიკურობის ხანმოკლე ილუზიას ქმნის.

მეორე მხრივ, ის ხელოვნება, რომელიც ნიშნებს და ნიშნებზე ჩვენს წარმოდგენას ცვლის, ცხადია, მეტ გონებრივ დაძაბულობას და ემოციურ ჩართულობას მოითხოვს – შესაბამისად, ის ზოგჯერ გაგების მიღმა რჩება. მაგრამ აქ თავად გაგების მომენტიცაა დასაზუსტებელი: უნდა შევთანხმდეთ, რომ გაგება გულისხმობს არა, უბრალოდ, ტექსტიდან შინაარსის გამოცალკევებას, არამედ იმას, რომ აღადგინო აზრის ცოცხალი მხარე, რის გამოც ეს ტექსტი შეიქმნა (მამარდაშვილის პერიფრაზი).

ნიშანთა ტრადიციული სისტემის (მათ შორის, ორნევრა ოპოზიციების, სტრუქტურის, ნიშნების) გაუქმებით და ხელოვნების

წრეში ახალ ნიშანთა შემოტანით თანამედროვე ხელოვნებას აქვს შესაძლებლობა, შექმნას ახალი ესთეტიკური პროექტი, როგორც ენცესბერგერი წერდა „უსასრულო გაუთვალისწინებელ შესაძლებლობათა პოეზია“. და აქ ნეგატიური, უარმყოფელი, ნიშნების ამრევი (და ზოგადად, ამრევი) ხელოვნება დიდ ადგილს დაიკავებს.

თუმცა მხოლოდ ბინარული ოპოზიციების დაშლა და მისი პაროდიული რეკონსტრუქცია (ანდაც დეკონსტრუქცია) არაფერს ცვლის, დღეს პოეტს უფრო რთული არქეოლინგვისტური სამუშაოს კისრება უწევს – ეს ნიშნების, სიმბოლოების და ენის კონტექსტის გადააზრებაა. ვნახოთ, როგორ მუშაობს ეს სტრუქტურა:

ა) ნეგატიური შედარება/ეპითეტი

იმისათვის, რომ საგნის არსი გამოიკვეთოს, პოეტი/მწერალი ტროპს მიმართავს. აქ მინდა, ტროპის ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ სახეებს – ეპითეტსა და შედარებას მივმართო. უფრო სწორად, გამოვიკვლიო, როგორ მუშაობს მასშტაბები შედარებაში (ან ეპითეტში), როგორ აღიწერება მათით დიდი და პატარა. აქ მცირე, ბანალური შეხსენებითი ექსკურსია დაგვჭირდება. იმისათვის, რომ საგნის სიდიდეზე მიანიშნოს, ავტორმა ის უნდა შეადაროს კიდევ უფრო დიდ საგანს. მაგ: კაცის უზარმაზარ ფიზიკურ პარამეტრებს ხაზი რომ გაესვას, ლიტერატურაში (და კერძო საუბარშიც) კაცს ადარებენ მთას, დევს, ვეშაპს (მთასავით (დევივით) კაცი). ასევე, კამეჩზე არავინ იტყვის, ნაგაზივით დიდიაო. კამეჩის სიდიდე რომ წარმოვაჩინოთ, სულ მცირე, სპილოს მაინც უნდა შევადაროთ (სპილოსავით დიდია ეს კამეჩი, ან: ეს კამეჩი დიდია, როგორც სპილო – ეს უკვე გამართული სქემაა).

იგივე მეთოდი მუშაობს საპირისპირო მაგალითზეც: თუ პატარა საგნის აღწერა ჩაგვიფიქრებია, მის სიპატარავეს აუცილებლად მასზე გაცილებით მცირე ზომის საგანთან შედარების გზით გამოვაჩენთ. შეჯამება: სიმცირის გამოსაკვეთად, მცირე აღიწერება უფრო მცირეთი, სიდიდის შემთხვევაშიც, ანალოგიურად, დიდი – კიდევ უფრო დიდით. ეს არის რიტორიკის კლასიკური ტრადიცია, კლასიკური სქემა, ნიშანი, რითაც შედარება/ეპითეტი

„თავს ამოიცნობს“. იმისათვის, რომ საგანი მკაფიოდ გამოჩნდეს, მისი ნიშანი უკიდურესობამდე უნდა „გამწვავდეს“ – მაგრამ რა ხდება, როცა ირღვევა ეს მოცემულობა? როცა თავად ნიშანი გაუქმებულია და ის, რაზეც ნიშანი „მიგვანიშნებს“, საერთოდ არ არსებობს? შეგვიძლია თუ არა დავუშვათ დამატებითი ნიშნის გაჩენა, რომელიც ამ ნიშანზე მიგვანიშნებს? თანამედროვე რუსი პოეტის ანდრეი სენ-სენკოვის პოეზიაში ხშირია ნიშნების და სიმბოლოების პირობითად დათქმული სივრციდან გასვლის მაგალითები.

„ზამთრის ბუზი
ჩემს ოთახში
ჩაის ფინჯნის თავზე მიმომფრენი
პატარა
როგორც
ლუქსემბურგი.“

როგორც ვხედავთ, სენ-სენკოვის ამ ლექსში შედარების კლასიკური სქემა (ის, რაზეც ზემოთ ვსაუბრობდი) დარღვეულია, მეტიც – სრულად უარყოფილია და კიდევ უფრო მეტი: ის ნიშანი, რომლითაც უნდა ამოგვეცნო მხატვრული ხერხი და შესაბამისად, აღგვეწერა მისგან აღძრული ეფექტი, საერთოდ გამქრალია. როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, საგნის სიმცირე ამ საგნის კიდევ უფრო მცირე საგანთან შედარებით გამოჩნდება, სხვა შემთხვევაში, ეფექტი ნულია, კომუნიკაცია ვერ შედგება, ვერ გავაგებინებთ მკითხველს, რა გვინდა. „ჭიანჭველა პატარაა, როგორც ზვიგენი“ – ეს გაუგებარია (თუ პარადოქსის გამოყენება არ გვინდა. მაგრამ სენ-სენკოვის ეს ლექსი პარადოქსს არც ერთ შემთხვევაში არ გულისხმობს). ლუქსემბურგივით პატარა ბუზი, სინამდვილეში, უზარმაზარი, პრაქტიკულად, ზემუტანტი ბუზია. ჩვენ ვიმყოფებით ენის დათქმების სამყაროში და აქ მცირე უზუსტობაც კომუნიკაციურ ჩიხს ქმნის. სენ-სენკოვის ლექსში ბუზის სიმცირე მასზე შეუდარებლად დიდით – ქვეყნით – „გამოჩნდა“. ეს იგივეა, სიკეთე ბორო-

ტებით რომ განმარტო, სიბრძნე – იდიოტიზმით, ან „ილიადა“ – „ასავალ-დასავალით“. ლიტერატურული ერესია.

მაგრამ აქ ერესზე უფრო მნიშვნელოვანი რამ ჩნდება. საქმე ისაა, რომ თუკი სრულად ვაუქმებთ ნიშნებს, მაშინ როგორ უნდა იმუშაოს ლექსმა? თუ ნიშანი საკუთარ თავს ვერ ამოიცნობს რომელიმე მხატვრულ ხერხში, როგორ უნდა ამოიცნოს ის თავად მომხმარებელმა და, შესაბამისად, როგორ უნდა გადალაგდეს ჩვენს სულში კონკრეტული შინაარსები ისე, რომ ის შეეხმიანოს ლექსში დასმულ ესთეტიკურ პროექტებს? ვიტგენშტაინი „ფილოსოფიურ გამოკვლევებში“ წერს, რომ „სიტყვას არ გააჩნია მნიშვნელობა, თუ მას არაფერი შეესაბამება.“ ჩვენს შემთხვევაში, თუ ეპითეტს/შედარებას რაც შეესაბამება, ის გაუქმებულია, მაშინ რა მოქმედებს მათ ნაცვლად? რა იწვევს ეფექტს? ლექსი ზემოქმედებს, იწვევს ბუზის სიმცირის ასოციაციას, მაგრამ გამომწვევი ნიშნები გაუქმებულია. გაუქმებულია კი? აი ეს უნდა გავარკვიოთ ჯერ.

ამ ლექსში არის ერთი სპეციფიკური მომენტი, რომელიც „ჩამალულია” საგანთა ჩრდილში, რიტორიკის მეჩეჩში. ლუქსემბურგი, მართალია, ბუზთან შედარებით იმდენად დიდია, რომ ამის ხაზგასმაც არ ღირს, მაგრამ, ამავე დროს, თუ მას წარმოვადგენთ საკუთარი სახეობის ჭრილში, ანუ დარვინისეული სელექციის მეთოდით თუ ვიმუშავებთ, აღმოჩნდება, რომ ის მეტისმეტად პატარაა. ლუქსემბურგის „ქალაქისებრთა” ოჯახში გამწესებით და მაგალითად, ბერლინთან ან მოსკოვთან შედარებით ვიღებთ სწორედ იმ ირიბ განმსაზღვრელს, რომელმაც უნდა „გამოაჩინოს” ბუზი: პატარა. ლუქსემბურგი ყველაზე პატარა არა, მაგრამ ძალიან პატარა ქალაქი ნამდვილად არის და შედარებაც უკუთქმითი ფორმით პასუხობს ენობრივ ტრადიციას. ავტორმა აპოფატიკურად (უარყოფით) წარმოადგინა შედარების სქემა, პატარა აღწერა დიდის მეშვეობით (ბუზი – ლუქსემბურგით), მაგრამ იმისათვის, რომ ემოცია დაძრულიყო, მხატვრული ეფექტი შემდგარიყო, ამისათვის მიმართა ოქსიმორონს – „დიდი“, რომელიც არის „პატარა“.

აქ გამოჩნდა, როგორ მუშაობს სენ-სენკოვის ლექსის სტრუქტურა, მაგრამ არ გვითქვამს, რა ამუშავებს მას.

ჟიჟეკი წიგნში „ვაი წარმოსახვისგან“[1] ერთ საინტერესო ფაქტს აღწერს. იხსენებს რა სხვადასხვა კულტურულ მოვლენას, უღრმავდება პანაშვიდზე დაქირავებული მომკივანი ქალების ფაქტორს. ჩემთვის, როგორც აფხაზეთის მკვიდრისთვის, ეს სიმბოლური ტრადიცია სიღრმისეულად ნაცნობია. თუმცა ჟიჟეკი დაქირავებული მოტირლების არსებობას არა სიმბოლოების, არამედ ნიშნების სამყაროში ეძებს. პანაშვიდზე დაქირავებული მკივანი ქალებიც, ჩაწერილი სიცილი სტენდაფ სერიალის მსვლელობისას, ან მუსიკა ფილმში – ეს ყველაფერი ერთგვარი „მედიუმის დიქტატია“. როცა მუსიკა, ასე ვთქვათ, დაძაბულ რიტმში შედის, ეს ნიშანია, რომ ჩვენც უნდა დავიძაბოთ. სკეტჩს კონკრეტულ ეპიზოდზე სიცილი რომ ადევს, ნიშნავს, რომ ჩვენც ამ კონკრეტულ ეპიზოდზე უნდა გავიცინოთ. ამას ლაკანი უწოდებს გაშუალებას. ეს არის მომენტი, როცა ჩემი შეგრძნებები ექსტერნალიზებულია, ანუ მე შემიძლია ვიტირო ან ვიცინო „სხვისი გავლით“, უფრო კონკრეტულად, სხვის ტირილზე/სიცილზე ამოვზარდო ჩემი ემოციური კატეგორიები.

ასევეა პოეზიაშიც: სენ-სენკოვი შედარების ამომცნობ ნიშანს აუქმებს, მაგრამ აჩენს სხვა ნიშანს, რომელიც არის ნიშანი იმ ნიშნის შესახებ, რომელიც გააქრო, ესე იგი მეტანიშანი. და ეს მეტანიშანი არის გამშუალებელი, ლაკანურად რომ ვთქვათ, მაექსტერნალიზებელი (ლაკანური კია ეს ტერმინი, მაგრამ ლაკონიური არ გამოვიდა).

ბ) ნეგატიური გაშუალება

სენ-სენკოვთან ვნახეთ ნიშნის უარყოფის და მის მაგივრად, გამშუალებელი მეტანიშნის შემოტანის მაგალითი. სხვა ვითარებაა, როცა მეტანიშანი კი არა, მეტაპერსონაჟი შემოდის.

---

[1] ასე ვთარგმნე The Plague of Fantasies. შინაარსობრივად აცდენილია, თუმცა ემოციურად ასე უფრო ზუსტია. გარდა ამისა, ლიტერატურულ ალუზიებზეც ილინკება.

მიშელ უელბეკი, "გლამურული მარკიზ დე სადი", როგორც მას უწოდებენ, ერთ ოსტატურ სვლას გვთავაზობს. მის "რუკა და ტერიტორიაში" ასეთი საინტერესო მომენტია: ავტორი აღწერს პერსონაჟს, ისე, რომ საერთოდ არ აღწერს მას. ამ რომანში ერთ-ერთი მთავარი გმირია ჟედი, რომლის გარეგნობის შესახებ არაფერი ვიცით. არადა, შევეჩვიეთ, უკვე ნახევარი რომანი მოვილიეთ, გვესიმპათიურება კიდეც, მაგრამ არ ვიცით, როგორი გარეგნობა აქვს: მაღალია, მელოტია, მსუქანია თუ? ცოტათი მაინც რომ მიეინიშნებინა, კიდევ რაღაცას ვიფიქრებდით, მაგრამ უელბეკი გვეთამაშება. და აი, რომანის (დაახლოებით) შუა ნაწილში, პერსონაჟი ჟედი იძახებს ხელოსანს, რომლის გარეგნობას ავტორი უშურველად აღწერს: "პატარა ტანის, შავთმიანი კაცი გახლდათ, თხელი, სწორნაკვთებიანი გაფითრებული სახე ჰქონდა და Belle epoque-ის სტილის პატარა ულვაში." რა გავიგეთ აქედან ხელოსნის გარეგნობაზე? ბევრი რამ. ჟედის გარეგნობაზე? ჟედი ისევ თამაშგარეთაა. მაგრამ ავტორი იქვე ამატებს: "რაღაცით ოდნავ ჟედს ჩამოაგავდა, ულვაშს თუ არ ჩავთვლით, რასაკვირველია."

ასე მარტივად აღწერა უელბეკმა "რუკა და ტერიტორიაში" მთავარი პერსონაჟი ისე, რომ მასზე საერთოდ არაფერი დაუწერია.

უელბეკის მაგალითი იმის მაგალითია (ტავტოლოგია მიზანმიმართულია), თუ როგორ ახერხებს ავტორი, აღწეროს საგანი ისე, რომ არ აღწეროს. ანდაც ასე ვთქვათ: არ აღწეროს, თუმცა კი ზედმიწევნით ზუსტად აღგვიწეროს საგანი. თავად ნაწარმოების ეპიზოდური გმირისთვის (ულვაშიანი ხელოსნისთვის) ცუდი ამბავი გვაქვს: სინამდვილეში, ის ეპიზოდური გმირიც არაა, ის არის მეტანიშანი, რომელმაც უნდა „გააშუალოს" მთავარი პერსონაჟი. რას ვიზამთ, ყველას არ უმართლებს!

ახლა განვიხილოთ საპირისპირო მაგალითი: როცა აღწერა იმდენად გადაჭარბებულია, რომ თავად აღწერის საგანი ქრება. ამის მაგალითად ჩემივე პოემას „დაუჯდომელს" მოვიტან: ერთი შეხედვით, პორნოგრაფიული პასაჟი, - გენიტალების არაევფემისტური დასახელება, უხამსობა, სექსუალური სუბლიმაცია და ა.შ. ზოგიერთმა პროფანმა სწორედ ასე დაინახა და მათგან მეტ

გაქანებას არც ველოდი (თავი დავანებოთ იმას, რომ ეს არის ცნობილი ფილმის "ოთხი ოთახის" ანალოგიური პასაჟის პაროდია).

ჰორკჰაიმერი და ადორნო „განმანათლებლობის დიალექტიკაში" მართებულად აღნიშნავენ, რომ "სექსუალურის სერიული წარმოება ავტომატურად აღწევს სექსუალურის განდევნას". აქ ნიშნებზე კი არაა საუბარი, არამედ იმაზე, რომ თავად საგანი იდევნება საკუთარი თავისგან.

„დაუჯდომელის" ზემოთ მოტანილ პასაჟში სწორედ ამგვარი ენობრივი რიტუალი მუშაობს: პორნოგრაფიის სერიული წარმოებით, მისი სტრუქტურის რუტინული გამრავლებით, უწყვეტი რეპლიკაციით გაქრა საგანი (პორნოგრაფია) და მისი ადგილი დაიკავა მისმავე სიმბოლურმა ხატმა – ენობრივმა ჩრდილმა, რომელიც ნიშნებისგან, მნიშვნელობებისგან და სიმბოლოებისგან მიზანმიმართულად იცლება და კრიზისის თვითაღწერას წარმოადგენს.

გ) ნეგატიური სივრცე

როგორ მუშაობენ ნიშნები, როცა აბსტრაქტული სამყაროდან მატერიალურ სივრცეში გადმოდიან?

არის ასეთი მხატვარი, რეიჩელ ვაითრაიდი, რომელმაც დაამკვიდრა სივრცის ახალი გაგება – ნეგატიური სივრცე. მართალია, სივრცის ნეგაცია, როგორც არტისტული მოვლენა, იქამდეც არსებობდა, მაგრამ ვაითრაიდის მხატვრული მეთოდი ახალ რაკურსს გვთავაზობს: არტისტი მიტოვებულ სახლებს ცემენტით ავსებს, შემდეგ კედლებს აცლის გარშემო და რაც რჩება, ის არის არტეფაქტი – რჩება სივრცე, რომელიც შედედებულია, გამატერიალურებულია და რაც მთავარია, ხელშესახებია.

არის მოვლენები, რომლებიც იდეურად თვითკმარია, თუმცა ენობრივად მისი გამოხატვა ვერ ხერხდება. ასეთია სივრცე, ასეთია ქარი – ორივე მათგანს სჭირდება „მაშველი", რათა ჩვენი ხედვის სფეროში მოხვდეს.

ვახტანგ ჯავახაძეს უწერია:

„და... როცა ქარი უნდა დახატონ, ტოტებგადახრილ ხეებს ხატავენ."

არქიტექტორის ტრადიციული პრაქტიკა სწორედ ასეთ სამუშაოს გულისხმობს – იმისათვის, რომ სივრცე გამოჩნდეს, მას კედლები (ან ღობე, ან რამე მატერიალური) უნდა ამოუშენო, სხვანაირად სივრცე მხოლოდ ნაგულისხმევი პოტენციურობაა (ისევე, როგორც ქარი, სანამ მას „ტოტებგადახრილი ხეებით" არ გამოაჩენ). ვაითრაიდი ამის საპირისპირო მოდუსს გვთავაზობს: სივრცე თვითკმარია, ის რომ გამოჩნდეს, ამისათვის მხოლოდ მისი ნიშნის გამწვავებაა საჭირო (ნიშნის და არა თავად საგნის, როგორც ეს „დაუჯდომელის" მაგალითზე იყო).

ვაითრაიდის მეთოდი, მიუხედავად არაორდინარული სვლისა, საბოლოოდ, მაინც ტრადიციული სისტემის სარკის ეფექტს წარმოადგენს. ფორმალურად ახალ ხედვას საფუძვლად რიტორიკის კლასიკური ტრადიცია უძევს, რაც ამ წერილის პირველ ნაწილშიც მიმოვიხილეთ, როცა შედარება/ეპითეტის შესახებ ვსაუბრობდით (ვგულისხმობ ნიშნის გამწვავებით საგნის არსის უკეთ გამოჩენას).

დ) ნეგატიური პოზიტივი

ქარისგან და სივრცისგან განსხვავებით, ადამიანის კონკრეტული შეგრძნების აღსაწერი ინსტრუმენტები გაცილებით მოქნილია. ამის საილუსტრაციოდ მინდა, ვისლავა შიმბორსკას ლექსი „ვიეტნამი" სრულად მოვიტანო:

„- ქალბატონო, რა გქვიათ?
- არ ვიცი.
- რამდენი წლის ხართ? სადაური ხართ?
- არ ვიცი.
- რატომ თხრით ამ სოროს?
- არ ვიცი.
- რამდენი ხანია, რაც იმალებით?
- არ ვიცი.
- რატომ მიკბინეთ თითზე?
- არ ვიცი.
- თქვენ რა, არ იცით, რომ ჩვენ არაფერს დაგიშავებთ?

- არ ვიცი.
- ვის მხარეზე ხართ?
- არ ვიცი.
- ეს ომია, თქვენ უნდა აირჩიოთ.
- არ ვიცი.
- თქვენი სოფელი კიდევ არსებობს?
- არ ვიცი.
- ესენი თქვენი შვილები არიან?
- დიახ!“

ავტორმა მინიმალური ტექნიკით მაქსიმალური დრამა დაგვანახა. დაკითხვის რუტინა ერთბაშად, დაძაბულ სასჯენსში გადაიზარდა და ეს მთლიანად საფინალო „დიახ“-ის დამსახურებაა.

შედარებისთვის აქვე მინდა, მოვიტანო მეორე ლექსი, ამჯერად ქართველი პოეტის, ვახტანგ ჯავახაძის „ქეთევან წამებული“:

- დიდსულოვნება ჩვენი დიდი და დიადია,
ოღონდ დასტური მოგვეც, დასტური სიტყვა!
- არა!
- რაც ქვეყნად გაბადია, და რაც არ გაბადია,
გიბოძებთ ყოველივეს, ოღონდ ინებე!
-არა!
- არ არ დიდი ცოდვა და დიდი ტრაღედია,
იზრუნო მომავალზე, და სიცოცხლეზეც...
- არა!
- თუ გსურს, ქართული ხმა და ქართული მელოდია
ოდესმე მოისმინო, უარს ნუ იტყვი!
- არა!
- თუ გსურს, გახედო კვლავაც ალაზანსა და ლიახვს,
თანხმობის ერთადერთი სიტყვა გვაღირსე!
- არა!
- თუ გსურს, დაბრუნდე კვლავაც
მთათა მაღალთა წიაღ,
ნუღა წარმოთქვამ – არას, წარმოთქვი ოდენ...

- არა!
-მაშასადამე, რჩევამ ამაოდ ჩაიარა,
აღარც მუდარამ გაჭრა, აღარც მუქარამ...
- დიაღ!

ორივე ლექსი-სასპენსია. ორივე ლექსის გმირი იწყებს უარყოფით და ამთავრებს „პოზიტიური“ პასუხით. ორივე ლექსის გმირი ქალია, ორივე ლექსის გმირი ტყვეა. თუმცა აქ მთავარი სხვა რამეა: ეს ორივე ლექსი, მიუხედავად ფორმალური მსგავსებებისა, სტრუქტურულად აბსოლუტურად განსხვავდება ერთმანეთისგან. პოეზიის მოცარტს (ასე უწოდებდნენ შიმბორსკას) სულაც არ ვაკნინებ, მის „ვიეტნამში“ მართლაც ოსტატურად არის გადმოცემული დრამა, მაგრამ ვახტანგ ჯავახაძესთან დრამაც ოსტატურადაა გადმოცემული და ამის მიღმა იწყება სტრუქტურის გაშლა. ყველაზე საინტერესო კი ის არის, რომ ეს ლექსი თავიდან ბოლომდე აგებულია არითმეტიკული წესების დაცვით და ამის ჩვენებას ქვემოთ ვეცდები.

ჯავახაძის ლექსში სტრუქტურა ისეა მოწყობილი, რომ პასუხს წინსწრებით გკა რნახობს. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ეს პასუხი მცდარია. ავტორი იწყებს:

„- დიდსულოვნება ჩვენი დიდი და დიადია“
- ოღონდ დასტური მოგვეც, დასტური სიტყვა!“...

ამის შემდეგ აუცილებლად „დიახ“ უნდა მოდიოდეს – სარითმო ერთეული („დიადია“) და საგანთა ლოგიკა სწორედ ამას (და მხოლოდ ამას) გვკარნახობს. მაგრამ ასე არა ხდება. ჩვენს გონებაში „დიახ“-ის ხატი იწყებს დაბადებას, მაგრამ ჯერ მისი ემბრიონიც კი არაა ბოლომდე ჩამოყალიბებული, რომ ავტორი ცივ წყალს გვავლებს თავისი „არა“-თი. და ასე გრძელდება სხვა სტროფებშიც. თუკი, გავრცელებული ტრუიზმის კვალდაკვალ, ბუნებაში არაფერი იკარგება, მაშინ სად უჩინარდება ეს „დიახ“? ლექსი აქ სრულად მოვიტანე, ამიტომ მკითხველი იოლად ნახავს, რომ ბოლოში მიდის. მაგრამ რატომ ბოლოში? რა ფუნქცია აქვს მას?

ვნახოთ ლექსის სისტემა და ამისათვის კი დაგვჭირდება, განვიხილოთ კონკრეტული არითმეტიკული მაგალითი, უფრო კონკრეტულად, „ქვეშმიწერით გამრავლება“.

ავიღოთ ნებისმიერი კომბინაცია, მაგალითად ეს: 14*3=42. გავიხსენოთ, როგორ ვაკეთებდით ამას „ქვეშმიწერით“: 3-ს ვამრავლებთ 4-ზე, მიღებული 12-დან ვწერთ მხოლოდ 2-ს და ვიმახსოვრებთ 1-ს. ასე მივყვებით და საბოლოოდ ამ დამახსოვრებულ ციფრს ვამატებთ მიღებულ ციფრს. ეს საბაზისო სისტემა ჯავახაძის „ქეთევან წამებულში“ არითმეტიკული წესების სრული დაცვითაა გადმოტანილი. ის დამახსოვრებული „დიახ“ (რომელიც ჩვენს გონებაში დაიბადა, მაგრამ ადგილი არ მოეძებნა), არსად დაკარგულა (ისევე, როგორც არ იკარგება დამახსოვრებული ციფრი „ქვეშმიწერით გამრავლებისას“), ავტორმა ის მკითხველის თავში შეინახა და ლექსის ბოლოსკენ ყოველგვარი დანაკარგის გარეშე გადმოიტანა. როგორც დავინახეთ, ეს არ ყოფილა შემთხვევითი, ავტორმა „ქვეშმიწერით“ გამოთვლის სისტემა ერთი ერთზე, უზუსტესად გაიმეორა.

ის, რომ მეცნიერება და პოეზია ხშირად ერთ გზაზე დგანან და სამყაროს საკვლევად ერთნაირ ინსტრუმენტებს იყენებენ, არახალია. ემპედოკლეს პოეტური კოსმოლოგიიდან დაწყებული სულვასუტრას გეომეტრიით დამთავრებული, ეს ტრადიცია დღემდე გრძელდება. ყველაზე მეტად მათემატიკა, როგორც უმაღლესი აბსტრაქტული „ორგანო“, უახლოვდება პოეზიის სტრუქტურას და მათი თანაზიარობით შესაძლებელია ძალზე საინტერესო ესთეტიკური პროექტების მიღება, როგორიც, თუნდაც, ჯავახაძის ამ ლექსში გამოჩნდა.

დასკვნა

როდესაც ვსაუბრობ ხელოვნების სიზუსტეზე, არ ვგულისხმობ სამეცნიერო სიზუსტეს. ცხადია, ლექსი (რომანი, ნახატი) ზუსტი მეცნიერება არაა, მეტიც – ის არც ზუსტია და არც მეცნიერება. ხელოვნება ვერასდროს იქნება მათემატიკასავით ზუსტი, მაგრამ

ხელოვნებას შეუძლია იყოს ოდნავ უფრო ზუსტი, ვიდრე მათემატიკა.

ვასილი კანდინსკი ნაშრომში ,,სულიერების შესახებ ხელოვნებაში" წერს, რომ ,,ძალზედ მარტივი მოძრაობა, რომლის მიზანიც უცნობია, თავისთავად მოქმედებს, როგორც მნიშვნელოვანი, საიდუმლოებით აღსავსე, სადღესასწაულო."

აქ მნიშვნელოვანია დღესასწაულის და მოულოდნელობის დიქოტომია. დღესასწაული ეს არის საშუალება, თუ როგორ გამოვტყუოთ რუტინას საკუთარი თავი. რუტინა სტატიკური დროა, დღესასწაული – დინამიკური. დღესასწაული ნიშნავს რუტინის წყვეტას და მასში ახალი, დინამიკური ელემენტის შემოტანას. როდესაც ავტორი ,,აამუშავებს", ,,მოქმედებაში მოიყვანს" დღესასწაულს, აქ იწყება ხელოვნების მოულოდნელობა, როგორც მიუსე წერს ,,მოულოდნელი ისე, როგორც შემთხვევითობა." ამ მოულოდნელობას კი ყველაზე ზუსტად ნეგატიური ხელოვნება ქმნის.

აღდგომა სიკვდილის გარეშე.
ხმაურის ისტორია.
თავბრუდამხვევი სიები.
სიკვდილი და სტატისტიკა.
„ველინები“ და დუმილი.
პაროდიის საფრთხე.
Sacré Derrida!

„ისე, ზოგჯერ ყურადღება მიაქციეთ, რას ამბობთ,
თორე ვინმემ, შეიძლება, მართლა დაგიჯეროთ“
კოსტას მონტისი,
„ზოგიერთ ჩემს ლექსს“

„მეგობრებო, არ არსებობს მეგობრობა!“

უმბერტო ეკო ჰიუგოსადმი მიძღვნილ წერილში „ჰიუგო, hélas!“ ქმნის მკითხველის ერთგვარ სრულყოფილ, სანიმუშო, იდეალურ ხატს, რომელიც, რა თქმა უნდა, ბუნებაში არ არსებობს.

ალბათ, ნებისმიერი ტექსტის შექმნის წინაპირობა სწორედ ასეთი მკითხველის შესაძლებლობის რელიგიური რწმენაა, რწმენა, რომელსაც არც დადასტურება უწერია და არც საპასუხო სარგებელს გვპირდება იმისთვის, რომ ჩვენი წარმოსახვის მცირე ნაწილი არსებობისათვის დავუთმეთ.

მას ემპირიული მკითხველისაგან განსხვავებით, შეუძლია ნაწარმოების წერის და გაგების პროცესი წაშლის და კონკრეტიზაციის უკიდურესი ამოწურვის ზღვრამდე მიიყვანოს. მაგრამ ვინ შეიძლება იყოს ტექსტის ასეთი მკითხველი, თუ არა თავად ტექსტი, რომელიც ფლობს მონოპოლიას ინტერპრეტაციაზე?

სწორედ ამიტომ, ამჯერად, მე მინდა ველაპარაკო ჩემს შინაგან აუდიტორიას, რომელიც თუ მსმენელის დეკორაციის როლს

გაითამაშებს, გაცილებით გამიადვილდება პასუხი გავცე, ერთი შეხედვით, უწყინარ კითხვაზე, ერთმა ჩემმა ახლო მეგობარმა, დიმა ბახუტაშვილმა ცოტა ხნის წინ რომ დამისვა: ვარ თუ არა კონფორმისტი? რაც, საბოლოო ანგარიშით, როგორც მოგვიანებით მივხვდი, ნიშნავდა: ვარ თუ არა მკვდარი?

ამ თემაზე საუბარი მინდა დავიწყოთ მონტენის სიტყვებით, რომელსაც ბერძნული ფესვები აქვს. სიტყვებით, რომელსაც დერიდამ „მეგობრობის პოლიტიკა“ („Politiques de l'amitié“) მიუძღვნა. ისინი ასე ჟღერს: „მეგობრებო, (საერთოდ) არ არსებობს მეგობრობა!“ (“O mes amis, il n'y a nul amy”).

სწორედ ამ აფორიზმმა, რომლის წინააღმდეგობრიობა მაშინვე გაქრება, როგორც კი აღმოვაჩენთ, რომ ვერბალური ნიშანი და მისი ვიზუალური გამოსახულება არასოდესაა ერთბაშად მოცემული, მომცა საშუალება ჩემი მეტისმეტად ახირებული მეგობრის უხერხული კითხვა საწყენად არ მიმეღო და მეფიქრა თემაზე: რა წყვეტს დღეს, თუ ვინ არის ცოცხალი, ანუ ვინ გასცემს სიცოცხლის უფლებას...

სიკვდილი და სტატისტიკა

თუ ლიტერატურა იწყება მაშინ, როდესაც ნიშანი საკუთარ თავში რეალობად და რეფერენციად, მის მხატვრულ მონუმენტად გაორების შესაძლებლობას აღმოაჩენს, შეიძლება თუ არა, რომ სიტყვა და საგანი არ ქმნიდნენ ერთ ფიგურას?

არსებობენ საგნები, რომლებიც ჯიუტად სწორედ მაშინ დუმან, როდესაც ჩვენ მათ დაჟინებით ვუყურებთ და ამ გაუსაძლისი სიჩუმის მიერ დატოვებული სიცარიელის კვალი გვაგრძნობინებს, რომ რეალობის ხელოვნებაში ტრანსლირებისას, ჩვენ თვალწინ იქსოვება ლიტერატურის სამუზეუმო ისტორია, რომლის დაბრუნებაც ობიექტურ რეალობაში შეუძლებელია, რადგან ის ერთგვარი სიტყვიერი თეატრია, რომელიც სინამდვილის ასახვისას იქიდან გამოდევნის მისი არსებობის გარდაუვალ და უეჭველ მოცემულობას და ფაქტებს მხოლოდ ყოფნის შესაძლებლობის ესთეტიკური შანსს უტოვებს.

ასე, ლიტერატურა უკვე შეუძლებელს ხდის სინამდვილისადმი ეთიკური და ონტოლოგიური მიმართების დისტანცია შევინარჩუნოთ, რადგან მასში ასახულ, ხელოვნებად დადასტურებულ რეალობას ჭეშმარიტება-მცდარობის კრიტერიუმებით ვეღარ გავასამართლებთ.

როდესაც ნახატი ნახატიდან აძევებს იმ საგნებს, რაც დახატულია, ტექსტი რეფერენციის ფუნქციისგან თავისუფლდება და შეუძლებელი ხდება საგნის ტექსტში (სიტყვაში) შეუმჩნეველი დაბრუნება, მხატვრობიდან გამოძევებული ნახატი კი დისკურსების სამყაროში დაბორიალობს, ამაოდ ცდილობს კვლავ რეალობის ნაწილი გახდეს და ბოლოს ის სინამდვილესა და ხელოვნებას შორის დატოვებულ ნაპრალში უბრალოდ, უკვალოდ უჩინარდება, ქრება.

აი, ისიც, ლუკას კრანახის ცნობილ ტილოზე მობინადრე შეუძლებელი სრულყოფილებით მსუნთქავი სიმახინჯე, რომლის ჩვენს ცხოვრებაში ამგვარი გროტესკული გამოვლენა გვაიძულებს ვაღიაროთ, რომ ის თითქმის ბოროტებაა, როგორც კი ჩვენი ყოფიერების საზღვრებს ტოვებს და ხელოვნების ქმნილებაში იწყებს თუნდაც ფოტოგრაფიული სიზუსტით გასულიერებას, უცბადვე იქცევა შთამბეჭდავ სანახაობად.

დედაბერი, რომლის ხილვისაც სარკეებსაც კი ეშინიათ, რაღაც ჯადოსნური ძალის წყალობით ტილოზე სახიჩრობის ღვთაებრივ მეტაფორად ირეკლება და თავისი მხატვრული გაუსაძლისი სიმძაფრით ბევრად აჭარბებს ფერწერულ ტექსტებს, რომლებზეც მხატვრები აბსოლუტურ სილამაზეს მოიპოვებენ (ალბათ, იმიტომ, რომ უბედურებისა არ იყოს, ყველა მახინჯი არსება ერთმანეთისაგან უცნაური დაუძლეველი სიმკაცრით განსხვავდება მაშინ, როდესაც ყველა ლამაზი ქმნილება ერთმანეთს ჰგავს).

ხელოვნების რაღაც შინაგანი მაგიის წყალობით ის აიძულებს ჩვენს ცნობიერებას საგნების, მოვლენებისა და ცოცხალი არსებებისადმი მიმართება საპირისპიროსაკენ შეცვალოს და დაგვატკბოს ჭაობისა და ხრწნის სილამაზით.

სწორედ ამიტომ, ლიტერატურაც ამ ესთეტიკური ტყუილის ძალით ახერხებს რეალობას მის გარეშე არსებობა აუკრძალოს.

ლიტერატურას თითქოს ძალა შესწევს ცოდვების გამოსყიდვის, სინამდვილის ჯიუტ ფაქტად ქცეული სკულპტურის დანგრევის...
პაროდიის საფრთხე

კლასიკურ პერიოდში ლიტერატურა გვევლინებოდა, როგორც რეალობის მეთვალყურე, დარაჯი, რომელიც მის საკრალურ სულს იცავდა და არ აძლევდა საშუალებას, გასცდენოდა მითოსურ საზღვრებს. როგორც კი ის ამას მოინდომებდა, ხელ ოვნება მაშინვე მისგან ისეთი გროტესკული კარიკატურის შექმნას იწყებდა, რომ მომენტალურად უქმდებოდა რეალობის ლეგიტიმაციის დისკურსი.

ლიტერატურა ამას ახერხებდა ასახვის ორი მთავარი საშუალებით: პაროდიით და ლითოტესით, მიმსგავსებისა და უტრირების მითოლოგიით.

სწორედ პაროდია ხდიდა შესაძლებელს მომხდარიყო ღმერთის ღმერთთან და მეტაფორის მეტაფორასთან შეხვედრა, დაპირისპირება და უზრუნველყოფდა, რომ აბსოლუტს საკუთარი თავი ხატებში ამოეცნო და დაეტოვებინა ხატები, ხელოვნების ესთეტიკური საუფლო.

მართლაც, პაროდია დედნისგან ტოვებდა მხოლოდ რეფერენტს და, შედეგად, კორპუსების ჩრდილი, ჩრდილის კორპუსებად იქცეოდა.

ხელოვნება სწორედ პაროდიის საშუალებით გვაფრთხილებდა, რომ ჩვენ ხელოვნების სივრცეში ვიმყოფებოდით, როგორც ეს ალენ რობ-გრიეს რომან „საშლელებში" ხდება.

ეს ტექსტი, ერთი მხრივ, სრულიად აშიშვლებს და ააშკარავებს თვით ტექსტის შექმნის, ან მისი შეუძლებლობის ისტორიას, საფრთხეს და სიუჟეტის „ისტორიული განჭვრეტის" (réflexion historique) ამაოებას, ხოლო, მეორე მხრივ, შესავალში პომიდვრის ერთი მეოთხედი ნაწილის აღწერა ქმნის ერთდროულად თანამედროვე სამომხმარებლო საზოგადოების პორტრეტს და და ამ პორტრეტის პაროდიას.

და იქნებ პაროდია უკვე გვევლინება არა იმის პორტრეტად, კარიკატურად, ვის / რის პაროდიასაც ის ქმნის, არამედ მის გამოსა-

ხულებად, პორტრეტად, თვითმყოფად, დამოუკიდებელ ტექსტად, ვინც ქმნის თავად პაროდიას.

სწორედ ასე გამოაძევებს რეფერენტს ხელოვნების სივრციდან რეალობა და გვარწმუნებს, რომ სინამდვილის პაროდირება უკვე შეუძლებელია, რადგან თავად სინამდვილე გახდა პაროდიული.

მართლაც, შესაძლებელია კი ჩვენი დროის ისეთი ფსიქოკულტურული არტეფაქტებისგან, როგორებიც არიან: ზურა სალუქვაძე, გენრი დოლიძე, თემურ ელიავა, ნინო ჩხეიძე, თამაზ მეჭიაური, ლევან ვასაძე... ხელოვნებამ პაროდიის სკულპტურა გამოძერწოს? მათი ტექსტების სრულყოფილი პაროდია ხომ თავად მათივე ტექსტებია, რომელთა ლიტერატურად, კიჩად, ან მის კოშმარულ მოჩვენებად დაფასოებას მხოლოდ და მხოლოდ დისკურსი, ანუ „სამომხმარებლო საზოგადოების" ესთეტიკური და ბიოლოგიური უნარები უზრუნველყოფს?

პაროდიის ეს გამოხატული საფრთხე, მისი გამოცხადებული სიცოცხლის ქრონიკა, რაც მის დამღუპველ ორსახოვნებას გულისხმობს, ამ სტილისტურ ხერხს აიძულებს საკუთარი ასახვის პოლიტიკა შეცვალოს და დღეს ის რეალობისგან ხელოვნების მოდელის შექმნის სტილისტურ მეთოდად უტრირების ნაცვლად მიბაძვას იყენებს.

ხელოვნებას დღეს ხმის შექმნა აღარ შეუძლია, მას არც საგნებისთვის ხმის დადების, მათი გახმოვანების ძალა შერჩა, ის უბრალოდ უფლებამოსილია მხოლოდ გააძლიეროს, დიდ სივრცეზე გაავრცელოს რეალობის მიერ შექმნილი მუსიკის დეციბალები და მათ მზაკვრული ესთეტიკური მანიპულაციებით სოციალური სანქციის მოპოვებაში დაეხმაროს, ანუ იყოს არა თავად ხმა, არამედ მისი გამაძლიერებელი მოწყობილობა. ის უკვე მოგვევლინა ხმაურის ზანტად მოფუსფუსე ეგზისტენციად, რომელმაც გადალახა მისი ჯებირები და ხელოვნებას ხელოვნების გამოსახვა დაავალა.

ასე იქცა მხატვრობა ჩარჩოდ, რომლის ნებისმიერ სიბრტყეზე, ზედაპირზე ჩამოკიდებით მიიღებ ნახატს, ხელოვნების ნიმუშს, რომლიდანაც გამოანათებს ხმაური და რასაც ის თავისი ფართო ეკრანის თვალებით დაინახავს, სწორედ ის იქნება რეალობა.

ასე იბადება პოსტმოდერნიზმის ხმაურის ერთი შემზარავი პარადოქსი: ის სრულიად გამორიცხავს ნებისმიერი სახის ინტერტექსტუალობასა და ინსპირაციის ხდომილებას და, ამიტომაც, უკვე ტექსტებად აღარ შეიძლება ჩაითვალოს სხვისი წიგნის აშიებზე მინაწერი ტექსტები.

ლიტერატურა, რომელიც იცავდა საგნების სიჩუმეს და მარტოობას, დღეს ან სოციალური სინამდვილის რუპორია, ან წარსულის ბრწყინვალე, მაგრამ შექმნისთანავე სასიკვდილოდ განწირული სიტყვა.

ახლა სიტყვები ერთმანეთს ხმას სიმარტოვის უფსკრულიდან ვეღარ მიაწვდენენ, მათი ერთმანეთთან შეხვედრის ერთადერთი გზა სინტაქსი კი აღარ არის, არამედ დაგეგმილი, მოვლენათა დონეზე განსაზღვრული სოციალური შემთხვევითობების დაუსრულებული გამოცხადება.

ინდექსებად ქცეული სიტყვების დეკორაცია კი, რომელიც უკვე ხელოვნების სასაქონლე იარლიყია, ემორჩილება წესრიგის უზენაეს ფორმას – ხმაურის პოეზიას.

ასახვის თანამედროვე თეორიის ტრაგედია სწორედ ასეთია: სიცოცხლის უფლება აქვს მხოლოდ მას, ვინც ხმაურობს, ვინც არსებობის ერთადერთ საშუალებას, ხმაურს ირჩევს.

დღეს, როცა რეალობა იწარმოება „მინიატურიზებული კავშირებიდან, მატრიცებიდან, მეხსიერების ბანკებიდან" (ბოდრიარი) და ის გვთავაზობს აღდგომას სიკვდილის გარეშე, წესრიგის უნივერსალურ ფორმად სწორედ ხმაური გვევლინება. ხმაური, რომელიც არ სცნობს სუბიექტს და გამორიცხავს წარმომშობს, ინტერპრეტატორს და რომლიდანაც გამოდევნილია სიჩუმე.

დღეს, სწორედ ხმაური წყვეტს, ვინ არის ცოცხალი და ვინ – ნაკლებად.

სწორედ ხმაურმა მოიპოვა უფლება, რომ მის გარეშე ვერ გასულიერდეს ვერც ერთი ფილოსოფიური შეკითხვა და ჩაიგდო ხელში მონოპოლია ინტერპრეტაციაზე.

ხმაური ცდილობს ცხრილებსა და რეიტინგლისტებში მოათავსოს ყველაფერი, რასაც უნივერსალური ფორმის სახით არსებო-

ბაზე აქვს პრეტენზია, ანუ ისეთ ყოფნაზე, რომელიც არ არის არაფრის ინტერპრეტაცია, თარგმანი.

ასე ქმნის ხმაური სინამდვილის სტატისტიკისგან სტატისტიკის სინამდვილეს და ფარავს, შლის და ახშობს აღმნიშვნელის გარეშე დარჩენილი საგნების ბუნებრივ ფონეტიკურ სიჩუმეს, მარტოობას, ენისადმი გამომუშავებულ გულგრილობას.

წესრიგის ეს ანიმაცია საგნებს ერთ სივრცეში განლაგების ლოგიკას კარნახობს და აგებს თანამედროვე ყოფნის მეტალიტერატურულ სიას.

მაგრამ რა იდენტობის, მითის ირგვლივ ერთიანდებიან და იკრიბებიან ისინი?

სიის კლასიკურ პოეტიკას, ჰომოგენურობას განაპირობებდა თვისება, ან აღმქმელი ცნობიერება, რომელიც წყვეტდა, თუ რომელი საგნები და მოვლენები შეძლებდნენ მის ფარგლებში თანაცხოვრებას. კლასიკური სიისთვის უმთავრესი იყო დროის ისტორია, რომელიც იცავდა მისი წარმომადგენლების იდეას.

სია ქმნის საგნების ერთად ყოფნის აუცილებლობას და ისინიც ერთი ფონის წყალობით, ერთ სივრცეში განლაგების აუცილებლობის წინაშე აღმოჩნდებიან.

წესრიგის ასეთ უნივერსალურ ლოგიკას გვთავაზობს, მაგალითად, სარამაგუს „იესოს სახარებაში" წარმოდგენილი სია, რომლის ნაკითხვის შეუძლებლობის ფაქტი, მისი წევრების სიკვდილის ერთიანობის ამაოებას უსვამს ხაზს. თითქოს, სიკვდილი, რომელიც სიის წევრებს აერთიანებს, ცდილობს მათ სიცოცხლის უფლება მოუპოვოს:

„ადრიანე – გრდემლზე დააწვინეს და უროებით დაჩეჩქვეს; აფრა აუგსბურგელი – კოცონზე დაწვეს; აღაფიტე პრენესტელი – ფეხებით დაკიდეს და დაწვეს; აგრიკოლა ბოლონიელი – ჯვარს აცვეს და დალურსმეს; აქვედა სიცილიელი – ძუძუები მოაჭრეს; ალთიგეა კანტუარინელი – ხარის ძვალი ურტყეს და მოკლეს; ანასტას სალონელი – დაახრჩვეს და თავი მოჰკვეთეს; ანასტასია სირმიელი – ძუძუები მოაჭრეს და კოცონზე დაწვეს; ანსანიუს სინიელი – შიგნეულობა ამოჰგლიჯეს; ანტონ პამიერელი – ხელ-ფეხი და თავი მოჰკვეთეს; ანატოლი როვოლიელი – ჩაქოლეს, დაწვეს;

აპოლინარიუს რავენელი – ჯერ კბილები დააძრეს და მერე ნელ ცეცხლზე დაწვეს; აუგუსტა ტრევიზელი – თავი მოჰკვეთეს და დაწვეს; აურა ოსიელი – წისქვილის დოლაბში დაფქვეს; აურეია სირიელი – ლურსმებიან სკამზე დასვეს და სისხლისგან დაიცალა; აუტა – ისრებით დაცხრილეს; ბიბილიუს ანტიოქიელი – თავი მოჰკვეთეს; ბაბალე ნიკომედიელი – თავი მოჰკვეთეს; ბარაბა კვიპროსელი – ჩაქოლეს და დაწვეს; ბეატრიჩე რომაელი – წისქვილში დაფქვეს; კასიანე იმოლიელს თავისმა მოწაფეებმა სტილეტი გაურჭვეს; კასტულიუსი – ცოცხლად დამარხეს; კიპრიანე კართაგენელი – თავი მოჰკვეთეს; კირიუს ტარსიელი – ბავშვობაში მოკლა მოსამართლემ, თავი ფიცარნაგის კისერზე არახუნებინა; კლარიუს ნანტელი – თავი მოჰკვეთეს, კლიმენტი – ღუზას მიაბეს და დაახრჩვეს; კრისპინე და კრისპინიანი – ორივეს თავები მოჰკვეთეს; ლიონელი ქერათმიანი – ცოფიან ხარს დააფლეთინეს; ქრისტინე ბოლსანელი – ანამეს დოლაბზე, ბორბალზე, მაჯაგანებითა და ისრებით. ამ ადგილამდე რომ ჩაიკითხა, ღმერთმა თქვა: და ასე შემდეგ, სულ ერთნაირად, განსხვავება მხოლოდ წამების მცირედ და ძნელად ასახსნელ წვრილმანებშია, ძირითადად ერთი და იგივეა: თავი მოჰკვეთეს, დაწვეს, დაახრჩვეს, ველურ მხეცებს დააგლეჯინეს, შუბებზე წამოაგეს, ხმლით აჩეხეს, ჯვარს აცვეს, დაახრჩვეს, ჩაახრჩვეს, ბორბალზე გააკრეს, ხელ-ფეხი და თავი მოჰკვეთეს, ჩამოახრჩვეს, ცხენების კუდზე გამოაბეს და ნაკუწებად დაგლიჯეს, ძუძუები მოაჭრეს, ენა ამოგლიჯეს, ჩაქოლეს, ჩაქოლეს, ოღონდაც რაც უნდა გასაკვირი იყოს, ჩაქოლეს ხის ფეხსაცმლებით, თავი მოჰკვეთეს, დაწვეს, დაახრჩვეს, ველურ მხეცებს დააგლეჯინეს, შუბებზე წამოაგეს, ხმლით აჩეხეს, ჯვარს აცვეს, დაახრჩვეს, ჩაახრჩვეს, რქებზე წამოაგეს, ჯვარს აცვეს, ჯვარს აცვეს, ჯვარს აცვეს, ჯვარს აცვეს – ეგება საკმარისია? ეგ შენს თავს უნდა ჰკითხო, მიუგო იესომ და ღმერთმა განაგრძო:

სიბინიანე ასიზელი – თავი მოჰკვეთეს; სატირნინუს ტულუზელი – ცოფიან ხარებს გაათელინეს; სებასტიანი – ისრებით დაცხრილეს, სიგიზმუნდი – ჭაში ჩააგდეს; თეკლე იკონიელი – ხელ-ფეხი და თავი მოაჭრეს და დაწვეს; თეოდორე – თავი მოჰკვეთეს; ტიბურციუსი – აგრეთვე; ტიმოთე ეფესელი – ჩაქოლეს; ურბანო – ჯვარს

აცვეს და კიდევ ძალიან ბევრია ასეთი, აღარ გეყოფა? არ მეყოფა, მიუგო იესომ, იმ „ძალიან ბევრს“ რა დაემართა? მოითხოვ, რომ გითხრა? მოვითხოვ“ *(„იესოს სახარება“, მთარგმნელი მიხეილ ანთაძე).*

სიას, რომლის კითხვაც ნელ-ნელა მოსაბეზრებელი ხდება, რადგან ბადებს ისეთ შეგრძნებას, რომ მასში ერთი და იგივე მეორდება, უმრავლესობა (მათ შორის მეც) ბოლომდე არც წაიკითხავს, არადა მასში ჩვენ წინ მძიმედ სუნთქავს სიკვდილის ტოტალური სიურრეალიზმი, რომელიც მსხვერპლის ზრდასთან ერთად ესთეტიკურ ბრწყინვალებას იძენს და, ასევე, მისი (სიკვდილის ხერხების) სახისმეტყველების დაჟინებული გამეორება, რომელიც თითქოს მიცვალებულთა ღვაწლის უკვდავყოფის მიზნით სენტიმენტალური ცინიკურობით ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ სიკვდილის ამ რუტინულ ხმაურში, თითოეულ მის ბინადარს საკუთარი, უნიკალური ადგილი მოუპოვებია, რომ ის, რაც ცოცხალი ისტორიის მეხსიერებას დაუსხლტა, მის მიღმა, წმინდანთა სამუზეუმო გასტრონომიაში ერთადერთ ექსპონატად დაიდებს ბინას. სიის წევრთაგან უამრავს კი არ გაუმართლა და მათ გაღებული სიცოცხლის სანაცვლოდ მხოლოდ „და ა. შ“-ში მოუწიათ განთავსება.

რელიგია ჭალდებულიც კია სიკვდილის გამოსახულებათა მრავალფეროვანი კოლექციის თითოეულ წარმომადგენელს მიანიჭოს ძვირფასი მსხვერპლის სტატუსი და მათი სულების ცივი შენაკადების შეერთებით დაგუბებული აქერონტის ზედაპირის გამჭვირვალე და გამაყრუებელ სიჩუმეს ალაგ-ალაგ არღვევდეს გარდაცვლილთა საზარელი გმინვა და სიცილი.

ეს სიკვდილის ნამდვილი, დაუსრულებელი თეოფანიაა, რომელსაც შეუძლია ერთ წერტილად შეკრას, გააერთიანოს და ამით სიცოცხლის უფლება მიანიჭოს მათ, ვისი ყოფნის შინაგანი ტექსტის ამოწურვაც უკვე დადასტურდა.

სწორედ ამ ძალით, აბსოლუტური არარსებობის უხილავი მატერიით, რომელიც სარამაგუს ერთ სხვა რომანში ხსნის მეტაფორად გვევლინება, საუკუნის მანძილზე ნაწამები სხეულები მოიპოვებენ ერთ სიმბოლოდ გაერთიანების სიცოცხლეს.

ასე, მწერალი თითქოს არ აძლევს საშუალებას ისტორიის მეტად ლიტერატურულ ხასიათს „ხრწნის სიმშვიდით“ წაშალოს მათი ხსოვნის სიკვდილის სტატისტიკაში გაუჩინარებული კვალი. „და მაინც, სიკვდილის პირას მყოფი დამშეული სხეული, ნაწამები სხეული, გატეხილი ნებელობა, დაცარიელებული მზერა, ომის მასობრივი საფლავები, ცხოვრების სასაცილო, უბადრუკი და უგულებელყოფილი პირობები, გარეუბნების მიტოვებულობა, მიგრანტთა უმისამართობა, ან თუნდაც ახალგაზრდის ან მოხუცის სასოწარკვეთა, ყოფნის უფლების მდუმარე ჩამორთმევა, დაჯღაბნილი სისულელე – ეს ყველაფერი არსებობს. ეს ყველაფერი არსებობს, როგორც არსებობის უარყოფა. არადა, არსებობის მიღმა არაფერი არსებობს, და არსებობა, რომელსაც უარს ეუბნებიან გაზიარებაზე, უარყოფილი არსებობაა. ეს უარი, სადაც არ უნდა ჰქონდეს მას ადგილი, მთელს არსებობას ეხება, რადგან იგი ყოფნის საზიაროობას ბღალავს. ამგვა რად გვაიძულებს ეს უარი თანაგამოვცხადდეთ და პასუხი ვაგოთ მასზე, ანუ ჩვენზე“ *(ჟან-ლუკ ნანსი, “La comparution).*

მაგრამ თუ სია ქმნის საგნების ერთად ყოფნის აუცილებლობას და ისინიც ერთი ფონის წყალობით, ერთ სივრცეში განლაგების აუცილებლობის წინაშე აღმოჩნდებიან, წესრიგის რომელ უნივერსალურ ფორმას შეუძლია ერთი იდეის შიგნით დაიტიოს საგნები, რომლებითაც გაჟღენთილია ჩვენი არსებობა?

ორთავიანი თახვები, მოსამართლე – ნარინჯისფერი წინდებით, გმირი მამა, რომელიც მეცამეტე შვილს ელოდება, მცენარე, რომელიც კიბოს კურნავს, ადამიანი, რომელსაც ნესტოებიდან მირონი სდის, მოსიყვარულე ცოლ-ქმარი, რომელმაც თივისგან და ბოსტნეულის ნარჩენებისგან სახლი ააგო, რეი ჰატერი, რომელიც შეუჩერებლად ლაპარაკობდა 20 საათის განმავლობაში, ინდოელი იოგი ქალბატონი, რომელიც, როგორც იქნა, აგერ უკვე 2 თვეა, ტრაკიდან მიირთმევს და პირიდან მოისაქმებს, ლევან ბერძენიშვილი, რომელმაც 2015 წელს, საერთო ჯამში, 344 საათის ხანგრძლივობის საჯარო ლექციები წაიკითხა, ახალი გვინეა, სადაც სამჯერ გათხოვილი ქალის ცოლად მოყვ ანა უფასოა, ლონდონის ერთ-ერთი ოჯახი, სადაც სადღესასწაულო დღეებში სატელეფონო

ზარები არ წყდება, რადგან ამ ოჯახის უფროსის გვარი – ტაქსია, ქართველი ბავშვი ჟიურის წინაშე წარსდგა და რაც შემდეგ მოხდა, ყველას გაგაოცებთ, წყნარ ოკეანეში აღმოჩენილი უშველებელი ხმალთევზა, რომელიც, სანდო წყაროს ცნობით, გუსტავ კლიმტის შორეული ბიძაშვილი გამოდგა, იაპონელი ქალიშვილები, რომლებსაც გათხოვებისას კბილებს შავად უღებავენ და წარბებს პარსავენ, ქალბატონი, რომელიც საკუთარი ჩიხუახუას ჯიშის ძაღლისგან ტყუპებს ელოდება, სანტიაგო კანისარესი, რომელმაც მსოფლიო ჩემპიონატი ბანაობისას მიღებული ტრამვის გამო გამოტოვა, ოზურგეთში, ზუსტად პირველი სკოლის წინ მცხოვრები მღვდელი, რომელსაც პარასკეობით ბატონი რეზო ამაშუკელისა და ბობ დილანის სექსი ესიზმრება, კრიტიკოსი იკა ბებურიშვილი, რომელმაც ტელევიზორში სიტყვა „პრეზერვატივის" გაგონებისას ინფარქტი მიიღო, „21-ე საუკუნის სვიმონ მესვეტედ" წოდებული ჩეჩენი ქალბატონი, რომელსაც 16 საათის განმავლობაში ზედიზედ 152 ადამიანთან ჰქონდა სექსი, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლექტორი, რომელიც სტუდენტის შვილს აძინებს, სანამ დედამისი კოლოკვიუმს წერს, ინდოელი მამაკაცი, რომელმაც კლდეში 110-მეტრიანი გზა პენისით გათხარა, ლევან დადიანი, რომელმაც საკუთარ ცოლს ღალატის გამო ცხვირი მოაჭრა, რიხარდ ვაგნერი, რომელმაც „ნიბელუნგების ბეჭედი" ერეკლე მეორეს მიუძღვნა, ბეღურა-ალბინოსი, რომელიც ავსტრალიაში აღმოაჩინეს, კაცი, რომელსაც 70 წელია არაფერი უჭამია და დაულევია, გერმანელი მოდელი, რომელსაც მსოფლიოში ყველაზე დიდი სარძევე ჯირკვლები აქვს, ტყუპები, რომლებსაც სხვადასხვა მამა ჰყავთ, ჩემი მეგობარი ბიკე, რომლის კატასაც თავი ძაღლი ჰგონია, ხოლო ძაღლს – კატა, მუცელში მყოფი ბავშვი, რომელიც დედის სიმღერისას ტაშს უკრავს, გონოლუპუს მცხოვრები, რომელიც გინესის წიგნში მსოფლიოში ყველაზე დიდი სახელის ქონის გამო შევიდა, აი ისიც: "მარგალიტის მთებს შორის მდებარე ჩემი სახლის მშვენიერი არომატი ცის თვალში აირეკლება", ჩუქჩა ქალები, რომელთათვისაც ასო "რ"-ს წარმოთქმა აკრძალული იყო, ჯორჯ ვაშინგტონის სახელი, რომელიც ჰქვია 7 მთას, 8 მდინარეს, 9 ტბას და 120 ქალაქსა და სოფელს, „ქართველ ქალ პოეტთა ანთო-

ლოგია“, ჰიტლერი, რომელიც ვეგეტარიანელი იყო, ეგვიპტელი მისიონერი, რომელიც 1966 წელს ბორდოში ჩამოსხმულ კალვადოსს შარდავს, ბატონი გივი ღვინჯილია, რომელმაც წყალტუბოს მიმდებარე ტერიტორიაზე სპილო მოინადირა, ეკატერინე ტოგონიძე, რომელმაც წიგნი დაწერა, რობი უილიამსი, რომელმაც ქართველ ერს ტრაკი უჩვენა, ირლანდიელი ახალგაზრდა, რომელიც აუზში ბანაობისას უეცრად შაქრის პატარა ნატეხად იქცა და გადნა, სტიქაროსანი ლევან ქადაგიძე, რომელიც პირდაპირ გლდანის უზარმაზარი შაურმის ჭამისას ცხონდა, სინგაპურის ზოგიერთი სილამაზის სალონი, სადაც კლიენტებს პედიკიურს თევზები უკეთებენ, მერწყული, რომელიც, როგორც იქნა, პლუტონის ლიბიდოურ ზონაში შევიდა, ღვაწლმოსილი ქართველი მწერალი, რომელსაც, როგორც მწერალთა კავშირის საზოგადოებასთან ურთიერთობის სამსახური იუწყება, უეცრად, ლექსის წერისას ობი მოეკიდა, საკმაოდ სარწმუნო მტკიცებულება, რომლის მიხედვითაც, კარლსონი წარმოშობით სურამელი იყო, ტელეკომპანია „გრუპავოი“, რომლის ინფორმაციითაც, გლდანის აღმოსავლეთ რეგიონში ცაზე ღრუბლებით გიორგი მაისურაძე, ელტონ ჯონი და ცირა ბარბაქაძე ერთ ჰიპოსტაზად გამოისახნენ.

სწორედ ასე, ხმაური გვევლინება სინტაქსურ კატეგორიად და ერთადერთ შესაძლებლობად, სიტყვები ერთმანეთს დაუკავშირდნენ. მათი შეხვედრის პოეზიის რუკას უკვე გრამატიკული ცხრილები და მოვლენების განლაგების ლოგიკა კი აღარ ხატავს, არამედ ხმაურის წესრიგი. თითქოს ამ სიის საშინელების, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული, წევრებს ის იდეა აერთიანებთ, რომ მათი გაერთიანება შეუძლებელია.

მოვუსმინოთ ფუკოს: „ცნობილია, რაოდენ გაოცებას იწვევს უკიდურესობათა სიახლოვე, ანდა სრულიად უბრალო, უნებლიე მეზობლობა ისეთი საგნების, რომელთაც არაფერი აკავშირებთ ერთმანეთთან; ენციკლოპედიაში მოცემული თავად ჩამონათვალიც კი, რომელიც უამრავ საგანს ერთად უყრის თავს – თითქოს ერთმანეთს „აჯახებს“, – მაგიურ ძალას ფლობს. „მე მშიერი აღარ ვარ“, – ამბობს ესთენე. – მთელი დღის განმავლობაში ჩემი ნერწყვის საფარქვეშ უსაფრთხოდ იქნებიან: Aspics, Amphisbenes, Aneru-

dutes, Abedessimons, Alarthraz, Ammobates, Apinaos, Alatrabans, Aractes, Asterions, Alcharates, Arges, Aaraines, Ascalabes, Attelabes, Ascalabotes, Aemorroides..." მაგრამ ყველა ეს ჭია და გველი, აყროლებული და საფლობი ტლაპოს ყველა ეს მკვიდრი ესთენეს ნერწყვში მათ სახელწოდებათა მარცვლების მსგავსად ფუთფუთებს. სწორედ ეს ნერწყვი იქცევა მათ საერთო ადგილსამყოფლად ისევე, როგორც საოპერაციო მაგიდა შეიძლება იქცეს ქოლგისა და საკერავი მანქანის საერთო ადგილად; ამ ჩამონათვალში მათი შეხვედრის უცნაურობა თუ ვლინდება, ეს ამ და-ს, ამ ში-ს, ამ ზე-ს წყალობითაა, რომელთა სიმყარე და სიცხადე უზრუნველყოფს ერთმანეთთან კავშირის უქონელი განლაგების შესაძლებლობას. ცხადია, წარმოუდგენელია, რომ ჰემოროიდები, ობობები და ამობატები ერთ მშვენიერ დღეს ესთენეს კბილებქვეშ ერთმანეთში არეულიყვნენ და, ბოლოს და ბოლოს, ამ სტუმართმოყვარე და გაუმაძღარ ხახაში მათ მართლაც შეძლებოდათ თანაარსებობა ერთი სასის წიაღში".

თუ წესრიგის ერთ, დაუშლელ იდეად გამოცხადების მიდრეკილება უკვე თავად საგნებში აღარ არის მეტაფიზიკურად კოდირებული და ის ჩნდება მათ შორის ისევე, როგორც სიტყვათა შორის რელაციური, სინტაქსური კავშირები, ნათელი ხდება, საიდან იღებს სათავეს ლიტერატურაში ის ტოტალური აგრაფია (გავიხსენოთ ახალი რომანის კიდევ ერთი წარმომადგენლის, მიშელ ბიუტორის პერსონაჟი ჟაკ რეველი, რომელიც „დროის განრიგში" ვერაფრით ახერხებს ისტორიის მოყოლას), როცა „სიტყვის თავზე აღარ ირწევა საგნების ჯოჯოხეთური ტვირთი" *(ბარტი)*.

მაგრამ როგორ უნდა გაირღვეს ენის მანეკენის მიერ შექმნილი ის მოჯადოებული წრე, რომელიც ადამიანებს ერთნაირად ალაპარაკებს? „კლასიკური მეტყველების რელაციური ბუნება ხომ იმით ვლინდება, რომ თვით სიტყვები მეორე პლანზე გადადიან, პირველს კი მათი წრფივი მოწესრიგებულობა იკავებს; ერთი და იმავე მარადიულ ურთიერთობათა მჭიდრო კონტაქტით გაცვეთილი კლასიკური ენის სიტყვები იმისკენ ისწრაფიან, რომ რაიმე ალგებრული სისტემის ელემენტებად გადაიქცნენ: რიტორიკული ფიგურა და კლიშე კავშირის პოტენციური ინსტრუმენტებია: ისინი

კარგავენ საკუთარ სიმკვრივეს, რათა სამეტყველო თანმიმდევრობაში უფრო მყარი ადგილი დაიკავონ; ქიმიური ელემენტების მსგავსად, ისინი ფლობენ ვალენტობის თვისებას და ქმნიან ენობრივ სივრცეს, რომელიც სავსეა სიმეტრიული კავშირით, გადაკვეთითა და ნასკვებით“ (ბარტი)...

ამ ჩიხიდან, რომელიც თითქმის შეუძლებელს ხდის ნებისმიერი სამეტყველო აქტი აღვიქვათ, როგორც უკვე გამოთქმული აზრის ყოფიერების განსხვავებული ფორმა, თავის დასაღწევად ბარტმა იპოვა გზა. ის თვლის: იმისათვის, რომ ენის გრამატიკა საგანთა გრამატიკას დაუსხლტეს და

რეალობის გამეორებით ინფიცირებული მეტყველება არ დამორჩილდეს სინტაქსის მიერ შემოთავაზებულ მყარ, თითქმის სიმბოლოებად ქცეულ შესიტყვებებს, საჭიროა ის იქცეს ისეთივე ლიტერატურად, რომელშიც გრამატიკა იძენს პროსოდიულ უნარებს ისევე, როგორც ეს ლია სტურუას ბოლო კრებულში („მგლის საათი) დაბეჭდილ უამრავ ლექსთაგან ერთ-ერთშია („გვიანი შოუ“):

ღამე, როცა განსაკუთრებით
გეშინია საწოლისა და ეწებები ტელევიზორს,
რომელსაც ინტელექტუალური გადახრა ეწყება:
შოუმენი (ათასსანთლიანი ნათურა შუბლზე)
პროფესორების ჯგუფს (წარმოუდგენელი ვოლტაჟი)
ეკითხება: – შეიძლება ადამიანს აზროვნება ასწავლო?
პროფესორებს თავში კომპასები აქვთ,
შეთავსებით რადიო, დილის 8 საათზე
ჰიმნსაც კი ასრულებს: „ვივა აკადემია!
ვივა პროფესორე!“
რა შუაშია ლენინი?
ისარი გაურკვეველ მიმართულებას უჩვენებს –
უფრო სახეებისკენ თავისთავად,
კითხვის ნიშანს რომელ ნახვრეტში ჩაუტენი?
ღმერთმა თუ ააშენა, ისედაც,
კონსტრუქციაში ჩააყოლებდა,

თუ არისტოტელემ გამოაგდო თავიდან,
ინსტინქტებს შეკრებენ და აზრს გამოაგდებენ,
ბუნებისგან აიღებენ მაგალითს,
ოქროსფერი საყვირებიდანაც რომ
დამჭკნარი თირკმელები ცვივა,
ლობიოს მარცვლებივით,
დიალიზით გაუგრძელებენ ჰარმონიას,
რომ სხვა მუსიკაში გადავიდეს, ინფარქტებიანში,
როცა ტანი საწოლიანად გტკივა,
რაც რითმისთვის უხერხულია,
ამიტომ ნათურები, კომპასები, რადიოები,
საგნები თავისთავად! უმწეობა მათ წინაშე,
მაგრამ დროის რომელიღაც ნახვრეტიდან
რუშების გახამებული აპოკალიფსი,
რომელიც სულ სხვა მუსიკასთან მიდის.
სხვა ლექსთანაც! (თავისუფალთან?)
რასაც მიხვდები ამის შესახებ, იტყვი,
ყოველგვარი აჟიოტაჟის გარეშე.

ხოლო, იმისთვის, რომ ლიტერატურამ შეინარჩუნოს ის დეკორაციის მეტაფიზიკა და განცდის არითმია, რომელიც მას ენის ცნობიერების სხვა გამოვლინებებისგან დისკურსულად გამოარჩევს, საჭიროა ისეთი დაჟინებული ლინგისტური პროტესტი, როცა, რითმები უარს იტყვიან იყვნენ სინტაქსის რუტინული დეტერმინიზმის მსხვერპლნი და შემოგვთვაზებენ უკომპრომისო ამბოხს მეტყველების ბგერწერული განსაზღვრულობის მიერ გამოთვლილი ფსევდო-ჰარმონიის დასამხობად:

რაღაც ფილმი გადიოდა,
თუ არ ვცდები – ვისკონტი,
მაგრამ თავი ისე მქონდა!
ფილმის თავი ვის ჰქონდა!
თოფი გქონდეს! – ალბათ, ეკრანს
და მის მკვლელებს ესროდი!

ყველა ერთი ნაგავია –
ის როლი და ეს როლი!
არც ჩაპლინზე ფიქრობ ახლა
და არც რენე კლერზე!
კაი გოგო კი ხარ, მარა
ფიქრობ მხოლოდ ლუდზე!
ვისკი მაინც რაღად გინდა –
მთვრალი თუ ხარ უვისკოდაც!
აზრიც ვერ გამოიტანე –
ფილმის თავი ვის ჰქონდა!
არც კრწანისზე ფიქრობ ახლა
და არც ერეკლეზე!
კაი გოგო კი ხარ, მარა
ფიქრობ მხოლოდ ლუდზე!

ასე გამოდის ტარიელ ჭანტურია ენის და რიტორიკული ფიგურების მიერ მონოპოლიზებული სინტაქსის წინააღმდეგ, ხოლო ლია სტურუა სიტყვებს ათავისუფლებს კონტექსტით განსაზღვრული მნიშვნელობისგან და მათ სემანტიკური მოქმედების ენციკლოპედიურ სივრცეს უქმნის – ერთიანად ფლობდნენ უკლებლივ ყველა მნიშვნელობას მაშინ, როდესაც რელაციურობიით დამთრგუნველი სინტაქსური კავშირები ბევრ თანამედროვე ავტორს აიძულებს სიტყვის მხოლოდ ერთ მნიშვნელობაზე გააკეთოს არჩევანი. ლია სტურუას პოეტიკის და ესთეტიკის მთავარი ნიშანი სწორედ ის არის, რომ სიტყვები ერთმანეთს უკავშირდებიან „უნებლიე მეხსიერების“ წყალობით და ამიტომ მათ ფიგურებად გადაქცევის, სრულყოფილი რეფერენციის უნარი აქვთ.

„ველინები“ და დუმილი

როგორ უნდა დაბრუნდნენ საგნები სიტყვებში მაშინ, როცა კიჩლიტერატურის ტოტალიზების პროცესი აბსოლუტურ ნიშნულს მიუახლოვდა და როცა მედიის, სოციალური ქსელის მიერ შექმნილმა ხმაურის ყოვლისმომცველმა მითმა საგნებს ენის საკრა-

ლური სული ამოხადა და მისი მატერიის ნარჩენებისგან, ნამსხვრევებისგან შეკონწიწებულ უსიცოცხლო სკულპტურებად აქცია?

აი, აქ კი, ჩემო მეგობარო, ლიტერატურა საკუთარ თავზე იღებს მძიმე ტვირთს და ვალდებულებას – ჩაიკეტოს დუმილში და ყური უგდოს მეტყველების მუნჯ ნაწილს. აი, ისე, როგორც მან ეს შენს ერთ-ერთ ლექსში მოახერხა:

ამ ლექსს შენი თმის ფერსაც ვერ გავუმხელ
და იძულებული ვარ მეტაფორები მოვიფიქრო
ამ საშინელ რეალობაში.
უსულო საგანთა თვისებები აქ არ გამომადგება,
ჯერ ისედაც როგორი შეზღუდული ვარ:
ქვა, ხე, სახლი, ზეცა –
ამათ ვერ სცდება ჩემი ობიანი ენა
და მილიარდ მნიშვნელობას შორის
მხოლოდ შემჩნეულებს იყვარებს
და თანაც, უსულო რაცაა
შენ საერთოდ არ შეგეფერება.
სულიერ საგანთა თვისებებიც დიდად არ გამომადგება,
აქაც ასეა:
ბეღურა ჩიტი, თოვლის ქალი,
სახელი ისტორიიდან, ან რომანიდან,
გვარიც შესაძლებელია,
ამათ სინათლეს და სიცხადეს შენზე ვერ გადმოვიტან,
ფრაზის ელვარებისთვის ჩრდილად ვერ გამოგიყენებ.
არადა, როგორღაც ხომ უნდა აღინიშნო,
ვიფიქრე პირიქით უფრო შეიძლება
შენი თვისებები სხვებს გავუნაწილო.
და ვწერ სახლებზეც, ჩიტებზეც, ათას სისულელეზეც.
სიყვარულით იცვლება კონტექსტი
და ჩიტი ჩიტი არაა
და სახლი სახლი არაა
არც სისულელე გამოდის სისულელე.

რობერტ მუზილი, ლიტერატორი და ლიტერატურა და ამასთან დაკავშირებული განაზრებანი, წიგნიდან: გარემოებათა კარნახით თარგმნილნი, შემდგენელი დათო ბარბაქაძე, თვითგამოცემა, თბილისი, 2011

მილან კუნდერა, შემოქმედები და ობობები, წერილი ითარგმნა სპეციალურად წინამდებარე ანთოლოგიისათვის და ქართულ ენაზე ქვეყნდება პირველად.

კარენ სვასიანი, პოეზია და კრიტიკა, წიგნიდან: გარემოებათა კარნახით თარგმნილნი, თბილისი, 2011

სემ ზაკსი, კლასიკის გასამართლება, არტპორტალი demo.ge. http://demo.ge/index.php?do=full&id=1034;

კლემენტ გრინბერგი, ავანგარდი და კიჩი https://www.academia.edu/7515241/AVANT-GARDE_AND_KITSCH- ;

არტურ დანტო, ძირითადი ნარატივები და კრიტიკული პრინციპები, წიგნში: ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, თანამედროვე ხელოვნება და ისტორიის მიჯნა; მთარგმნელი და რედაქტორი: ხათუნა ხაბულიანი, ნანა ყიფიანი, პროექტის ავტორი და გამომცემელი თბილისის სამხატვრო აკადემია, თბილისი, 2013

აკილე ბუნიტო ოლივა, ხელოვნების ახალი აქტუალობა, წიგნიდან: გარემოებათა კარნახით თარგმნილნი, თბილისი, 2011

ჰანს მაგნუს ენცესბერგერი, მეცნიერების პოეზია, წიგნიდან: ჰანს მაგნუს ენცესბერგერი, ,,პოეტური და თეორიული", დათო ბარბაქაძის თვითგამოცემა, თბილისი, 2012

პირველადი პუბლიკაცია: ჟურნალი ,,ცხელი შოკოლადი", #31, 2009

ნორბერტ ბოლცი, ვის ეშინია ფილოსოფიის? ტექსტებისა და კონტექსტების ჟურნალი ,,ახალი საუნჯე", #1(31), 2016

ჟან ბოდრიარი, ახალი ჰუმანიზმი (ფრაგმენტი წიგნიდან: ,,ნივთების სისტემა") წიგნიდან: გარემოებათა კარნახით თარგმნილნი, თბილისი, 2011

ჰანს მაგნუს ენცესბერგერი, ნულოვანი მედია ანუ რატომ არის უსაგნო ტელევიზიის მიმართ გამოთქმული ყოველგვარი საყვედუ-

რი, წიგნიდან: ჰანს მაგნუს ენცესბერგერი, ,,პოეტური და თეორიული", დათო ბარბაქაძის თვითგამოცემა, თბილისი, 2012

პირველადი პუბლიკაცია: ჟურნალი ,,ცხელი შოკოლადი", #31, 2009

ოთარ ჭილაძე, დათო ბარბაქაძე დიალოგი, ტექსტებისა და კონტექსტების ჟურნალი ,,ახალი საუნჯე", #6 (24), ივნისი, 2015

კიტა აბაშიძე, ევოლუცია სალირიკო პოეზიისა საფრანგეთში, XIX საუკუნეში; წიგნიდან: კიტა აბაშიძე, ევოლუცია სალირიკო პოეზიისა საფრანგეთში XIX საუკუნეში, გამომცემლობა ,,აკ–სიმ–კოდი", ქართ.წ.–კ. გამავრც. საზ. სტამბა, ქუთაისი, 1919

ზურაბ კაკაბაძე, Зураб Какабадзе, Проблема экзистенциального кризиса и трансцендентальная феноьенология Э. Гусерля, Тб; 1966; ქართულად წიგნში: ზურაბ კაკაბაძე, ექსისტენციალური კრიზისის პრობლემა და ედმუნდ ჰუსერლის ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგია, რედაქტორი და მთარგმნელი თაზო ბუაჩიძე, გამომც. ,,მეცნიერება", თბილისი, 1985

ბესიკ ადეიშვილი, გერმანულენოვანი თანამედროვე პოეზიის კრიტიკულ-ინფორმაციული ანალიზი. მეთოდოლოგიური ნაწილი, ალმანახი „საუნჯე", #2, 1985

აკაკი ბაქრაძე, იდეალი და ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი, წიგნიდან -,,მწერლობის მოთვინიერება", გამოც. ,,ლითერასი", თბილისი, 2019;

პირველადი პუბლიკაცია: ,,განჯგონებულობა" წიგნში - ,,მწერლობის მოთვინიერება", გამომც. ,,სარანგი", თბილისი,1990

ზვიად გამსახურდია, XX საუკუნის ამერიკული პოეზია, გამომც. ,,განათლება", თბილისი,1972

დოდონა კიზირია, ილია ჭავჭავაძის ,,ოთარაანთ ქვრივი" დასავლური კულტურის კონტექსტში; გაზ. ,,ლიტერატურული საქართველო", 27 ნოემბერი, 1992

(წინამდებარე ანთოლოგიაში იბეჭდება ავტორის მიერ რედაქტირებული ვერსია);

ბელა წიფურია, „კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში". წიგნიდან: წიფურია, ბელა. *ქართული ტექსტი საბჭოთა/*

პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2016

პირველი პუბლიკაცია: წიფურია. ბელა. „კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში". *კრიტიკა,* 1, 2005

ბელა წიფურია, „საშიში არაფერია": გივი მარგველაშვილის *მაყურებელთა დარბაზები* – ტექსტი პოსტმოდერნისტული თეორიისა და საბჭოური პრაქტიკის გასაყარზე, წიგნიდან: წიფურია, ბელა. ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2016

პირველადი პუბლიკაცია: წიფურია ბელა, „საშიში არაფერია (გივი მარგველაშვილის „მაყურებელთა დარბაზები")", აფრა, 5, 1998

ზაზა შათირიშვილი, სამი ქართული სალიტერატურო კანონი, წიგნიდან: გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა (1915-1917), გამომც. ,,ლოგოს პრესი", თბილისი, 2004

ხათუნა თავდგირიძე, ტრისტერი და სიმულაკრა, ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში ,,სჯანი", ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, #12, 2011

პაატა შამუგია, ნეგატიური ხელოვნება, საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი ,,არილი", აპრილი, 4 (234), 2015

ლექსო დორეული, აღდგომა სიკვდილის გარეშე, საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი ,,არილი", ივლისი, 7(249),2016

რედაქტორის შენიშვნა: ანთოლოგიაში გამოქვეყნებული მასალები იბეჭდება ავტორთა ნებართვითა და საავტორო უფლებების დაცვით.

გამომცემლობის დირექტორი – ნანა ხახუტაიშვილი
გამომცემლობის რედაქტორი – ლალი კონცელიძე
ტექნიკური რედაქტორი – ედუარდ ანანიძე

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 5.10.2020
ქაღალდის ზომა 60X84 1/16
ფიზიკური თაბახი 40.4
ტირაჟი 50